



四川美术学院  
SICHUAN FINE ARTS INSTITUTE

重庆市研究生教育优质课程教材

# 书法概论与创作设计实践

傅舟 张同媛 杜珏

2017年11月

---

## 目录

<b>第一章 书法艺术精义</b> .....	1
(一) 何谓书法艺术.....	1
(二) 不同类型书法家的作品差异.....	1
(三) 当下的书法风格流派.....	1
(四) 书法艺术特质.....	3
1. 线的艺术.....	3
2. 书法是具象与抽象结合更具抽象性的艺术.....	8
3. 书法艺术与毛笔字的差异：实用性与艺术性的差异.....	10
(五) 书法艺术的形式元素.....	14
1. 笔法：点、线、面.....	14
2. 字法：结构——造型性.....	15
3. 章法：空间构成.....	16
4. 墨法：层次与聚散.....	26
<b>第二章 书体演变及特征</b> .....	30
(一) 篆书.....	30
1. 篆书的演变.....	30
2. 篆书的特征.....	35
(二) 隶书.....	35
1. 隶书的演变.....	35
2. 隶书的特征.....	38

---

(三) 楷书.....	39
1. 楷书的演变.....	39
2. 楷书的特征.....	42
(四) 行书.....	42
1. 行书的演变.....	42
2. 行书的特征.....	49
(五) 草书.....	50
1. 草书的演变.....	50
2. 草书的特征.....	55
<b>第三章 书法实践.....</b>	<b>56</b>
(一) 篆书实践.....	56
(二) 隶书实践.....	56
(三) 楷书实践.....	57
(四) 行书实践.....	57
1. 行书与楷书的差异.....	57
2. 行书的布局谋篇方法.....	58
(五) 草书实践.....	59
1. 欲学草书，先识草字。.....	59
2. 熟悉章法.....	59
3. 掌握基本的笔法.....	60
(六) 书法创作.....	61

---

1. 书法创作的含义.....	61
2. 创作与临摹的差异.....	61
3. 创作进步的条件.....	62
4. 创作中常见的弊病.....	62
4. 各种各种品式的创作.....	62
<b>第四章 书法与绘画与设计.....</b>	<b>65</b>
(一) 书法与绘画.....	65
1. 书法线条使中国画产生抽象美.....	65
2. 中国画追求书法用笔.....	66
3. 书法入画提升画面的意境.....	68
(二) 书法与设计.....	70
1. 书法元素在招贴设计中的运用.....	70
2. 书法元素在包装设计中的运用.....	71
3. 书法元素在标志设计中的运用.....	71
4. 《书法与平面设计》课程效果.....	72
5. 小结.....	75
<b>第五章 诗书画印的艺文关系.....</b>	<b>76</b>
(一) 总体关系.....	76
(二) 两种关系.....	77
1. 外在关系.....	77
2. 内在关系.....	78



---

（三）书画同源 .....	79
1. 书画在意趣上相互渗透 .....	79
2. 书画在笔法上相互补充 .....	80
（四）各自独立的美学特质、诗意精神 .....	80
1. 诗的哲学、美学精神 .....	81
2. 书法的哲学、美学精神 .....	82
3. 中国画的哲学、美学精神 .....	83
4. 篆刻艺术的哲学、美学精神 .....	85
（五）诗书画印全能的巴渝撷英 .....	85
1. 陈子庄 .....	85
2. 孙竹篱 .....	88
3. 冯建吴 .....	89

# 第一章 书法艺术精义

## （一）何谓书法艺术

书法是艺术主体（书法家）使用特定工具材料——毛笔、墨和宣纸等，运用多种技巧方法对汉字进行创造性书写来表现作者审美体验、抒发情感，以抽象为主的造型性艺术。在这一艺术形式中，书法家的书写是核心，汉字的点画结构是主要的表现对象。3500年前的甲骨文即具备了象形、形声、指示、会意、转注、假借的文字结构之法，为完全成熟的文字体系。汉字的结构和方块儿性是其成为艺术的逻辑基础，即根本原因。在《全国第五届中青年篆刻家展览》中对一件木板上粘贴各种印刷（报纸）字纸，悬挂棕绳，进行了特殊处理，展示在前言前，但不进展厅。即认同这是一件艺术品，但不是一件书法艺术作品。

## （二）不同类型书法家的作品差异

学者型书法家及其创作、作品强调内涵、文气、格调、内敛。

艺术型书法家及其创作、作品强调视觉性、抒情性、外张。

两类书法家在学术见解、艺术主张、评价标准有着较大的差异。

## （三）当下的书法风格流派

传统派：以一大批老一辈书法家为代表（如图 1-1）；

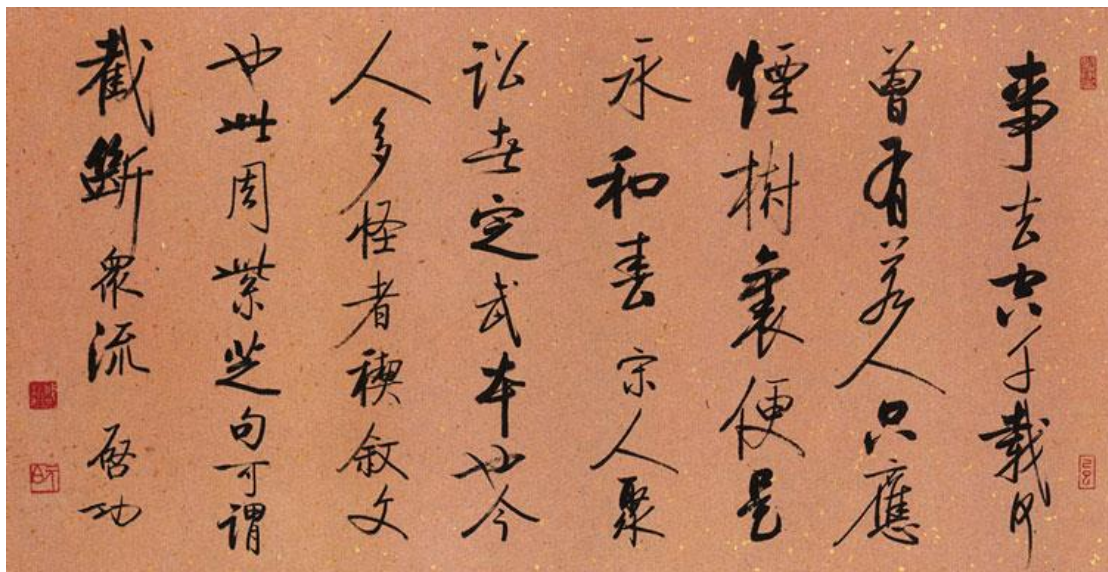


图 1-1 启功 行书横披

反传统派：以国美的一些艺术家为代表（如图 1-2）；



图 1-2 王冬龄 满庭花影

新古典派：以一些走传统艺术渐变的书法篆刻家为代表（如图 1-3）；

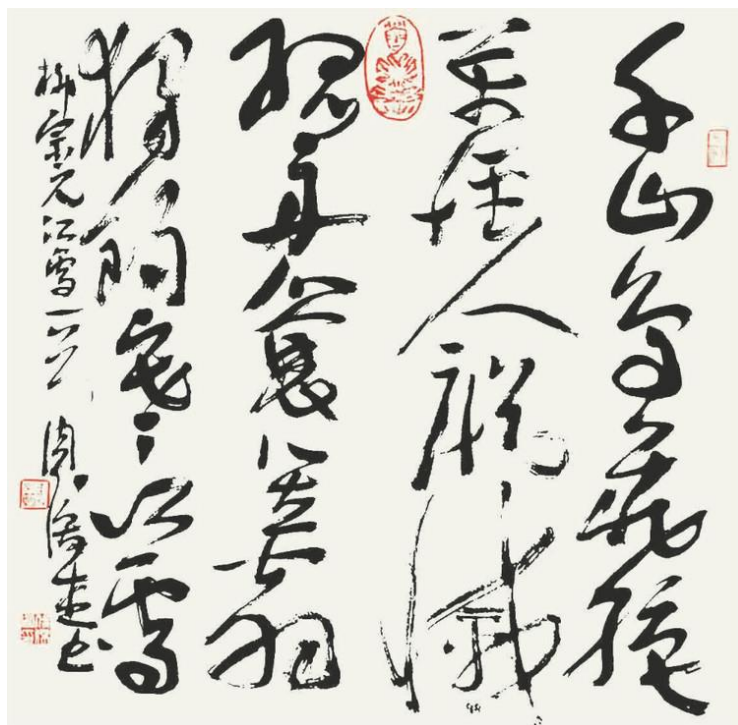


图 1-3 周俊杰 江雪

现代主义书法：以王镛为代表（如图 1-4）。

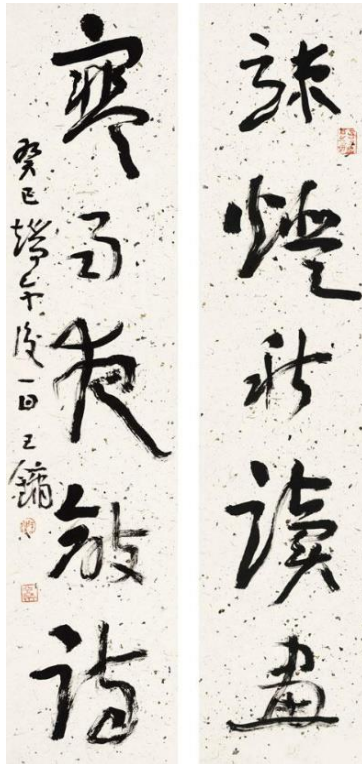


图 1-4 王镛 疏灯寒雨五言联

#### （四）书法艺术特质

书法艺术的基本特点，我们可以从 1. 线的艺术、2. 具象与抽象结合更具抽象性的艺术、3. 书法艺术与毛笔字的差异：实用性与艺术性的差异三个方面来了解。

##### 1. 线的艺术

汉字的点画由粗细、长短、曲直等各种不同的线条组成。“线”即是构成字形的基本元素。本来在人类艺术造型领域中，线条会随着书写工具的特性，主体人的情感意向和审美追求，变化着自身的形态。线条的丰富变化影响了书体的发展。从甲骨文的较为单一的直笔到大篆小篆的直曲线相辅；从汉隶的蚕头燕尾、点画分明到楷书的风格多样、八法具备；行草书的线条变化则更为复杂，极尽变化之能事，晋人王珣《草书状》曰：“飞笔放体，雨急风驰；绮靡婉婉，纵横流

---

离”。因此，线条是书法构成的根本要素，是构成书法美的最活跃因素。线条与书法的关系，主要体现在如下几个方面。

### 1.1 线条与结字的关系

书法以汉字为载体，离开汉字，再美的线条也无实际意义。结字之美，要靠得宜的造型，但造型之美，却要靠刚柔线条的变化组合来完成。汉字的造型美是将一定质态的线条，通过整齐、参差、主次、对称、均衡、比例、对比、虚实、节奏、变化、统一等表现手段，达到字型的整体和谐性。书者因势利导，线条或长或短，或粗或细，或轻或重，或浓或淡，或疏或密，或正或欹，或呼或应，或断或连，或疾或涩，造成或刚劲肃严，或柔韧天真的美感效果。线条随着结字造型的需要，随机变幻着自身的形态。书者充分利用线条多变性特点，以“分间布白、因体趁势、避让排叠、展促向背”（梁讷语）的美学尺度，表现出书法的结体美来。

### 1.2 线条与书体的关系

中国书体概分五类（篆、隶、草、楷、行）。然书体之变，决定于线条自身形态的变化。由于线条自身艺术质的不同，故造成书体美感就有差异。篆书线条因无明显变化，提、按，都用均粗直曲线条构型，故线条相对单调。隶书线条因提按分明，波、磔夸张，线条意态生动。草、楷、行线条因特别追求提、按、顿、挫、转、折，而且讲究墨色变化，所以线条骨丰肉润，意态丰富，人妙通灵，故书体美感趣味无穷，因而最具群众基础。可见线条的变化，推动了书体的变化。至于书体惯取何种造型体势，自是由用线特点决定的，如小篆，因以缩横展竖为结字特点，故结体趋长，隶以展横缩竖为结字特点，故结体趋扁，楷因重法，追求平正，故制线谨严，展促有度，因而结体趋方趋长变化甚小。草、行因横竖展促随情所致，因势而为，故结体长、短、宽、狭，无一定式。所以不像隶、篆、楷书体有其总体趋向。至于为什么会是这样，自然与审美时尚和审美个性的变化有关，此处暂不赘言了。

### 1.3 线条与章法的关系

章法是书法美的综合显现，然章法有大小之分。“小”者，指结字（或称结体、结构、间架），“大”者，指整篇作品构成。如果说，小章法是线条的简单组合，那么，大章法则为线条的集团组合。而章法的美感强弱，与表现书体有直接关系。已知书体的美感强弱与线条表现有关，所以线条的自身特点，也就影响



了书体整体章法构成形式。譬如，篆、隶、楷线条的变化，是一种带有明显规律性的变化，所以在组成一个单字时，便形成了或长（小篆）或扁（汉隶）或方（正楷），具有“整齐一律”特点的单字形体，因而便导致了它们惯用的对称、规整、肃齐、严谨的大章法。而草、行书线条变化无常，任情恣肆，伸缩展促，无明显规律可寻，所以在组成每个单字时，则无统一形体规定，往往因势利导，随情赋形，因而导致了行草书章法多变性特点。

#### 1.4 线条与风格的关系



书法表现风格是书家全面修养，即：书养、学养、技法实践、经验阅历等的综合体现。但在审美直观中造成视觉最强烈的刺激物，却是书者用以表现造型的线条特色。因为用线特色显示了书者美学理想和书风追求。譬如铁线篆（图 1-5），由细韧圆匀线条构；赵孟頫（图 1-6）用线圆韧柔媚；瘦金书（图 1-7），因瘦劲挺拔线条造成；苏轼（图 1-8）用线粗厚沉劲；《龙门四品》（图 1-9）线条方硬，斩钉截铁；金农（图 1-10）善用方笔直线，形成“漆书”。

于右任、林散之、沙孟海、高二适，同为一

图 1-5 铁线篆 峰山刻石

代大家，由于用线各有所长，风格各有所异。

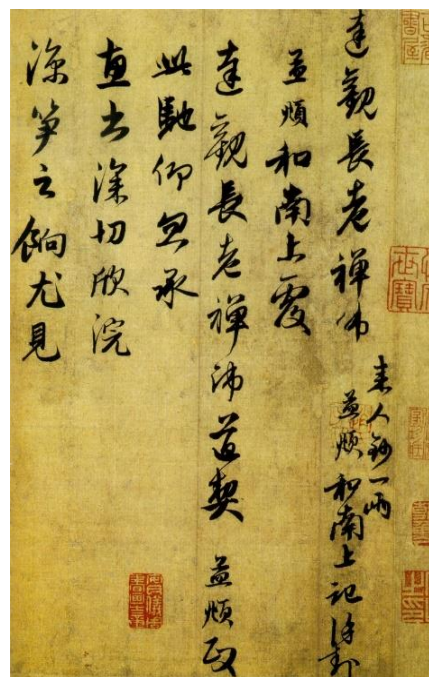


图 1-6 赵孟頫 《惠书帖》

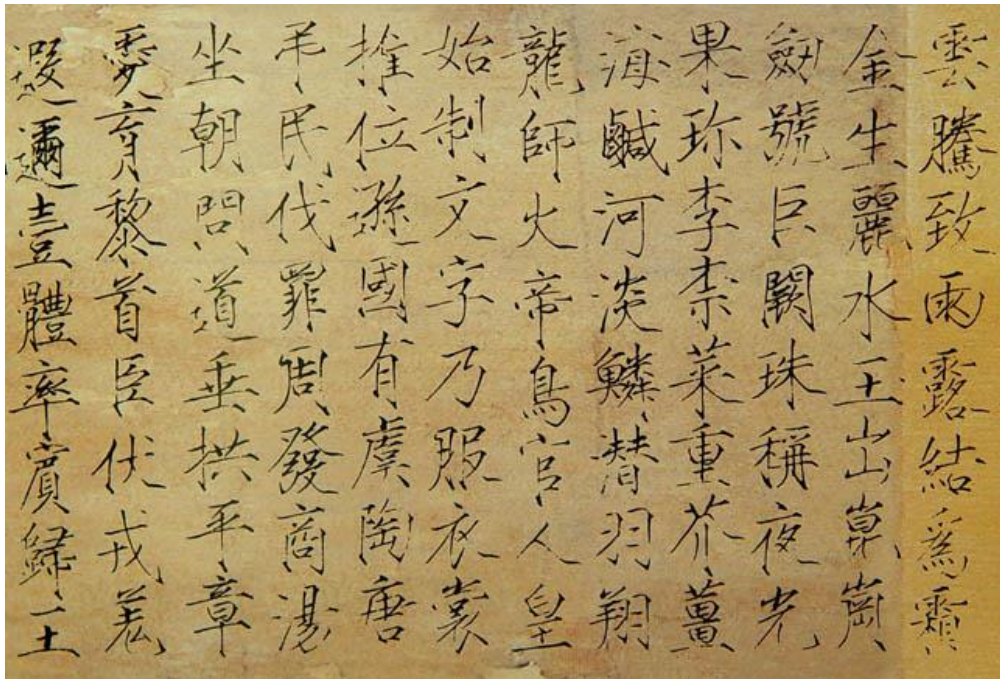


图 1-7 瘦金书 千字文

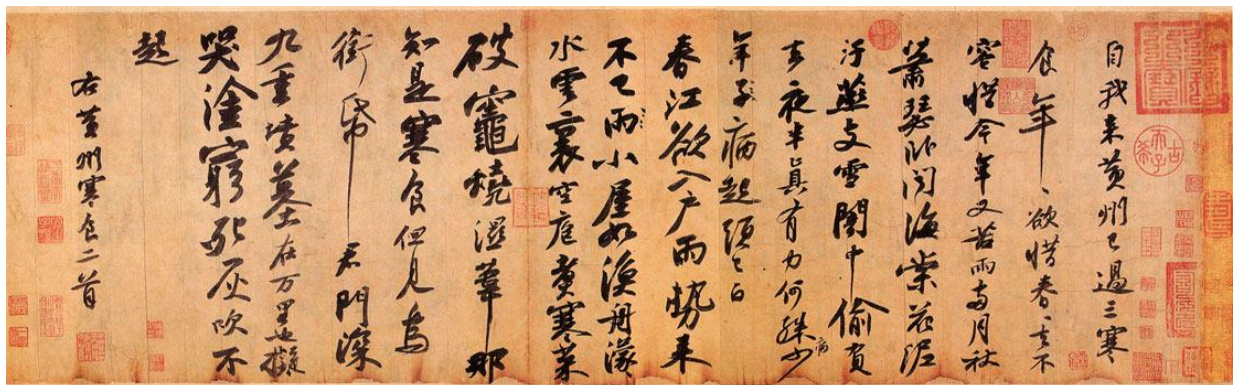


图 1-8 苏轼 《黄州寒食帖》



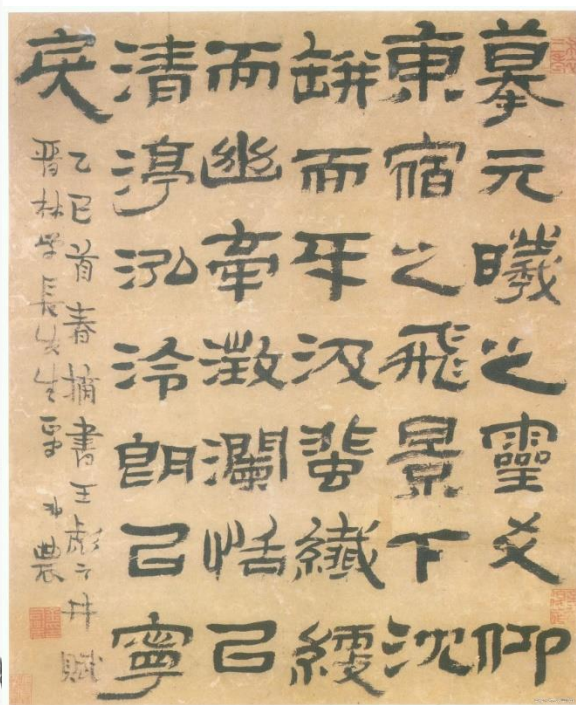
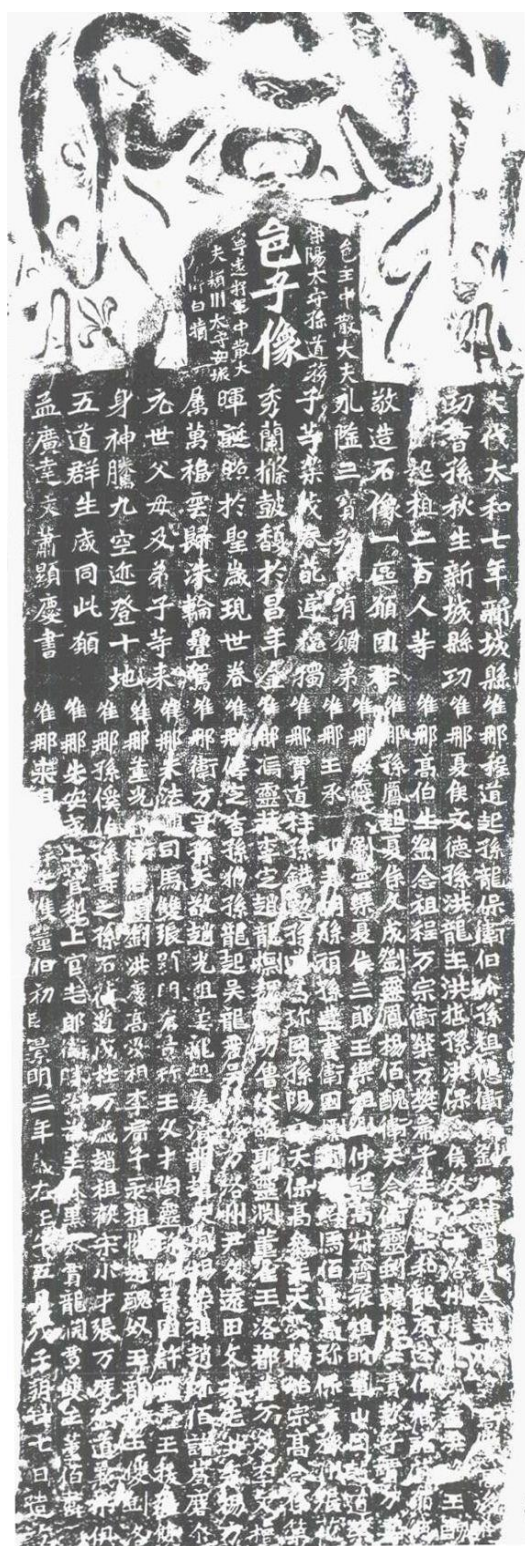


图 1-9 龙门四品 孙秋生造像记拓片 图 1-10 金农 《王彪之井赋》

总之，线条与结字、书体、章法和风格的关系至为密切。离开对线条的分析，就失去了理解书法艺术的关键环节。从这一角度看，中国书法的实质性内容应是：线条影响书体造型的艺术，线条构成整体章法的艺术，线条组合综合体现风



格的艺术。离开这些，中国书法将索然无味。

## 2. 书法是具象与抽象结合更具抽象性的艺术

具象即具体的形象，是文艺创作过程中活跃在作家、艺术家头脑中的基本形象。抽象是从具体事物概括出它们共同的方面、本质属性与关系等的一种思维过程，是生活中具体的形象经过作者大脑的信息处理而创造出来的一种艺术形象。

书法艺术属于抽象的形象，书法意象也就深藏于抽象的形象之中，书法的意象是书法家通过对具体事物的观察、感悟，融入自己的主观情意，在头脑中形成艺术形象的蓝图，进而外化为书法艺术的形象，所以书法是具象与抽象结合。如图 1-11 中的“虎”、“鸟”、“象”、“猴”、“鱼”等字，就有似于这些物象的简笔画，虽寥寥数笔，却维纱维肖，有鲜明的形象性。但其立场与表现方式并不是完全具象或再现，而是抓住事物主要特点进行的概括、提炼、简化与抽象，而且这类图画意味很浓的象形字只是少数。绝大部分的象形字是如“羊”字和“水”字（如图 1-12）一样，只是一个高度凝炼的形象的概括。



图 1-11



图 1-12

书法是更具抽象性的艺术体现在：书法意象不要求具体描摹自然的形象，而

是通过抽象的点画、线条来概括或暗示其形状，尤其是展现其内在的精神，即生命活力，从而使书法艺术不仅具有直观形式的美，更具备了超越形式之外的深层意蕴的美。首先，作为书法语言的笔画线条，它在表情上本身就是含蓄的、模糊的，不可能十分清晰明确。这种线条形式不是唯一的，同一性情也可以写出多种多样的笔画线条，反之，也不能从线条上认定是其只有某种性情才能写成的，线条对技巧性的要求很高，很大程度上还取决于操作者技巧的掌握水准。人们对书法蕴涵于线条之中的性情，只能是一个大体的感受，甚至是意会，很难穷尽并用语言准确表达出来。书法艺术的诱人之处也正在于此。其次，书法家在进行书写时，他们的性情的表现往往不是故意的。而主要是靠其在平时的练习中，对书法的认识理解及技巧的掌握程度，以及书法造诣的情况。他们的性情是自然流露于笔端，体现在笔画线条上。如图 1-13。

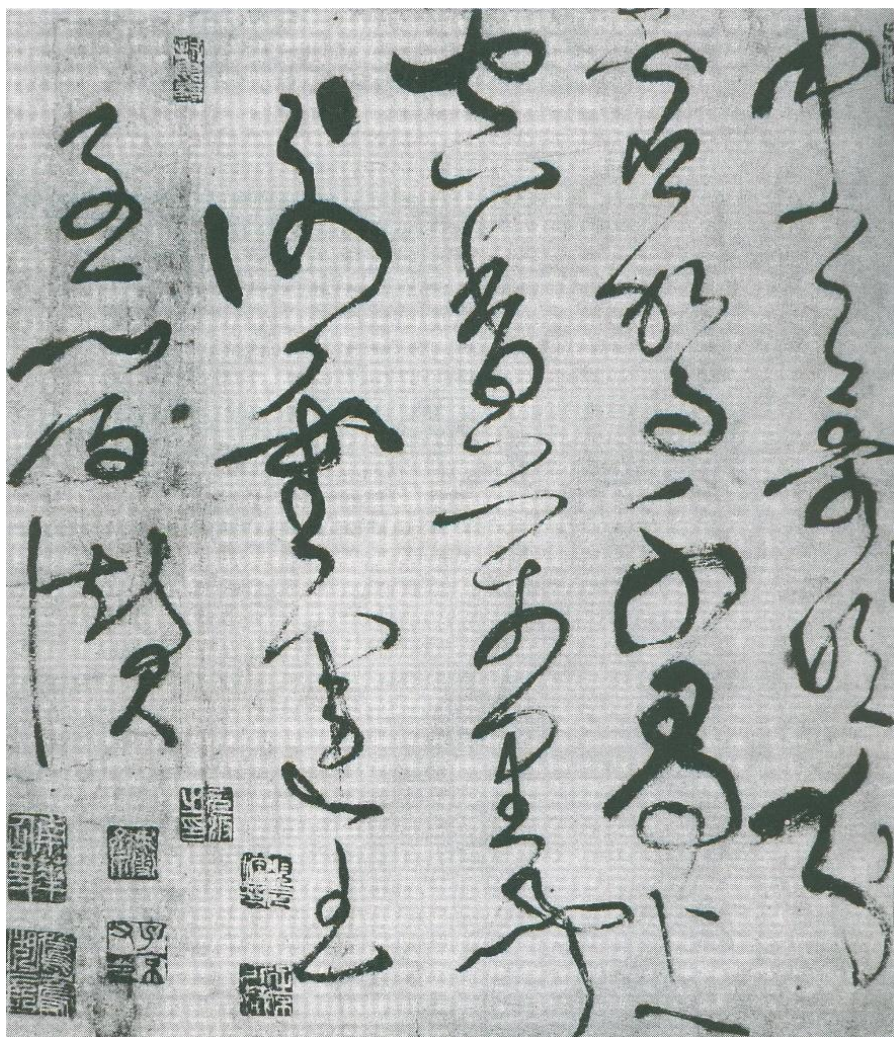


图 1-13 唐 张旭 《古诗四帖》局部

---

### 3. 书法艺术与毛笔字的差异：实用性与艺术性的差异

学习书法艺术必须理清书法艺术与毛笔字的差异。那么，书法艺术与毛笔字有何差异呢？毛笔字：凡是用毛笔书写的、实用且无艺术性的作品不能称为书法，只能称为写字，也就是毛笔字。书法艺术是用笔，墨，纸等工具，以线为元素塑造方块汉字，表达艺术家情怀与感受的意象艺术，书法艺术兼有具象性和抽象性的特点。书法的艺术性突出表现在：①个性；②抒情性；③和谐中求变化三个方面。

#### 1.3.1 个性

书法是语言的可视性艺术。书法艺术在每个时代都具有一定的“个性”和影响，并遵循自身的规律去发展创新。个性的形成和艺术修养有着密切的关系，个性是借艺术作品表现出来的，个性的形成有着时代背景和社会根源以及各人的具体特点。一幅优秀的书法艺术作品的个性与“人品”和“书品”息息相关。西汉著名哲学家杨雄在《法言·问神篇》中说：“言，心声也；书，心画也”，“声画形，而人之邪正分焉”。这就是说，不论文学作品还是书画作品，都是本人心灵的体现，一旦形于纸墨，作者心灵的高尚与龌龊，就会昭然若揭。

书法艺术上至先秦、秦、两汉、魏、晋、南北朝、隋、唐、宋、元、明、清以至发展到现代的书法艺术，可谓是百花齐放、群芳竞艳，每个时代的书法家都尽力去创作具有个性的书法作品。就后人推崇楷书四大家欧、颜、柳、赵而言。“欧体”初学王羲之，后渐变其体。笔力险劲，结体独异，楷法源出汉代，骨气劲峭，法度严整，于平正中见险劲，于规矩中见飘逸。“颜体”初学褚遂良，后从张旭得笔法。其书正而不拘，庄而不险，从法度中有闲雅自得之趣，雄伟挺拔，不为古法所限，突破初唐书法墨守成规之势，开创了新的风格。“柳体”初学王羲之，体势劲媚、自成一家。其书体本出于“颜体”，而能自出新意，骨力遒劲、结体严紧，为后世之楷模，后人赞美“颜”“柳”体为“柳骨颜筋千秋楷法。”“赵体”初学高宗赵构、王羲之诸家，晚学李北海，其体势紧密，得之“右军”（王羲之），姿态朗逸、结体妍丽、用笔潇洒，于规矩中有神仙脱骨之风度，篆、隶、正（楷）、行、草诸书体为宋代第一。诚然，书法艺术的个性与人的思想感情是分不开的，不止思想感情一方面，举凡作者个性的一切方面都可以在书法作品中显示出来。

#### 1.3.2 抒情性

---

中国书论很早就肯定了书法能够传达、表现情感。孙过庭在《书谱》中，对书法艺术的抒情性作了深刻、细致的探讨。孙过庭抒情说最主要的观点，就是“达其情性，形其哀乐。”在书法美学思想史上，他第一次明确地提出了这样的观点。他把书法看作象抒情诗、音乐一样，能充分传达书家的个性、感情，表达书家的喜怒哀乐。

历史上的名作都深深地烙上了书家当时创作的心态。以颜真卿为例，他的写字，就是“心画”，就是“写志”，行书《祭侄稿》、《争座位》等，就写出了他在特定的政治形势下的英风烈气、铁骨壮志。他的楷书作品的笔性墨情是劲健雄浑的点画、气度正大的结体，而这都是以他的人品情性为本的。晋代王羲之的《兰亭序》生动自然的笔画、冲淡和平的风致，恰好表现了他与亲友欢聚在一起，风和日丽之下，崇山峻岭之前，茂林修竹之间“流觞曲水”、“快然自足”的情怀。

书法艺术创作的最大魅力在于“抒情”，书者通过作品来表现自我的创作心态，包括情感的流露、意境的营造与情趣的追求等。如同电影、文学作品等艺术形式一样。书法创作只有作者投入感情，才能做到感染观众。成功的情感是全身心投入的结果。

### 1.3.3 和谐中求变化

孙过庭在他的《书谱》中曾说：“违而不犯，和而不同。”意思是说书法要讲究变化，但不能相互抵触，要在和谐中展现出不同。和谐与变化二者需同时存在，这既是书法艺术的一个内在要求，也是书法艺术的一个重要法度和审美标准。下面，就来具体看一下书法艺术中的变化与和谐。

先看变化。通过变化，书法艺术得以发展。变化体现在书法的方方面面，具体来说，包括以下三个主要方面：

首先，是风格上的变化。在书法的五大字体里，每一种字体都存在不同的风格流派，而一个流派中都有着多个书家形成己的独具一格的书法面貌。例如，大草中的以怀素为代表的“草书僧”书法。这一流派中的怀素和高闲不仅都写大草，也同为“草书僧”书法的代表人物，但是，二者都具有各自风格的书法面貌，相互之间存在着明显的区别和对比。



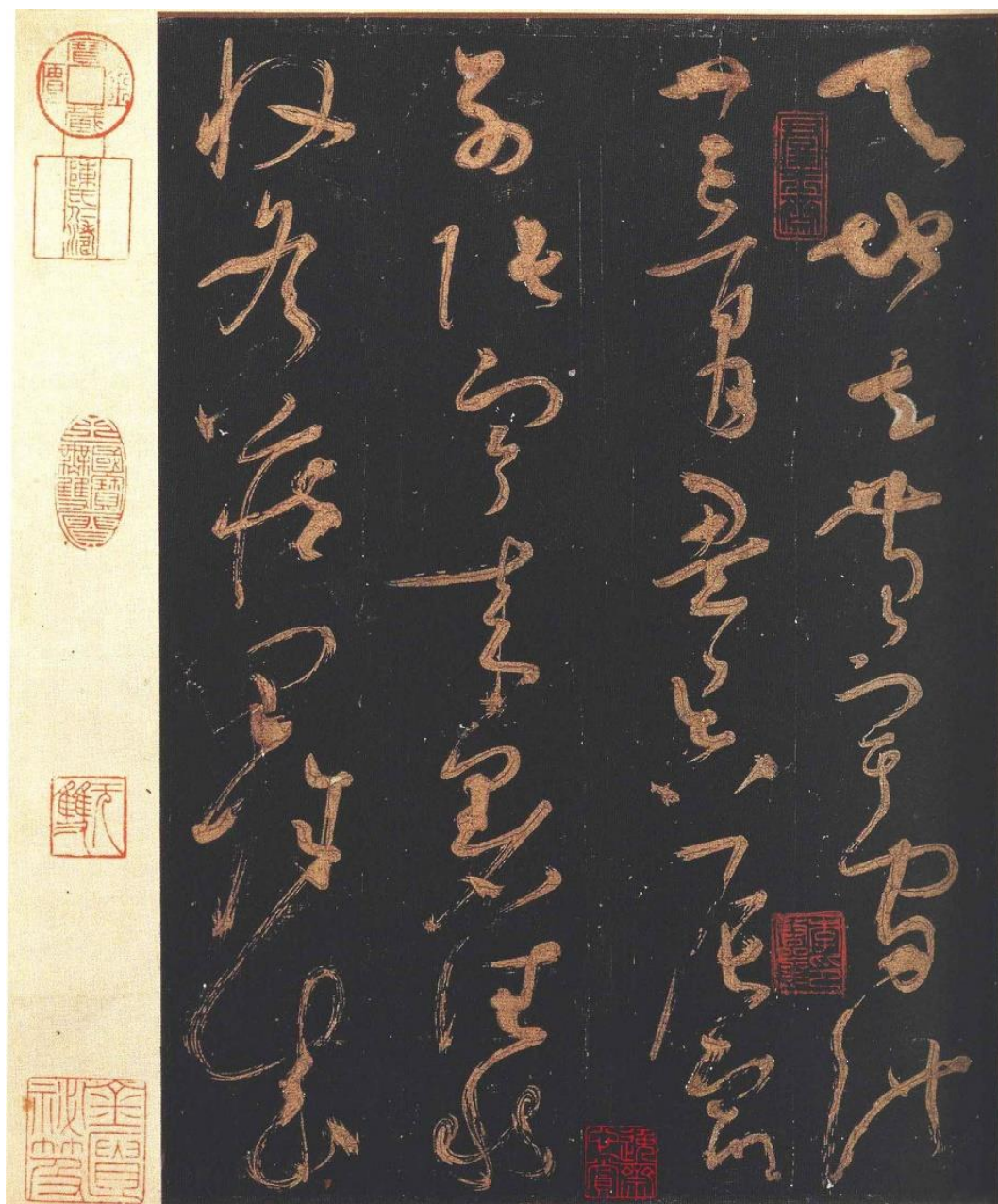


图 1-14 怀素 《大草千字文》

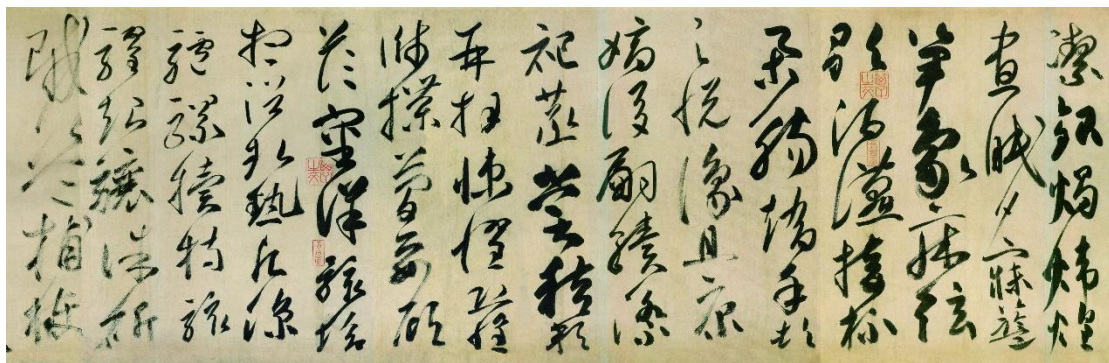


图 1-15 高闲 《草书千字文》局部

其次，是造型上的变化。其变化主要表现在相同笔画、部件以及相同字之间所表现出的形态上的变化，包括长短、粗细、方圆、正斜、曲直、断连等方面的不同。通过这些变化，可以展现出各种造型之美，同时也避免了因造型雷同而造成的呆板。同时也体现了书法艺术的趣味和书家的个人风格特点。例如，在许多书法作品中，“也”字的出现频率非常高的，但是不同书家都有着不同的处理方法，即便是同一位书家在同一部作品中也是将这些相同的字写得各具姿态，毫不雷同。（如图 1-16）

再看和谐。书法艺术中将“和谐”作为自己的一个内在法度要求和审美标准。书法中所追求的变化，最终要能归于和谐，体现出和谐之美。在书法艺术中，和谐表现在两个方面：“同”基础上的和谐和“违”的基础上的和谐。

首先，“同”基础上的和谐。“同”即是具有“共性”，书法中这种“共性”所涉及的范畴包括不同的形体的位置关系。

位置关系上的共性主要表现为平行、对称、均匀、一致。例如篆书（袁安

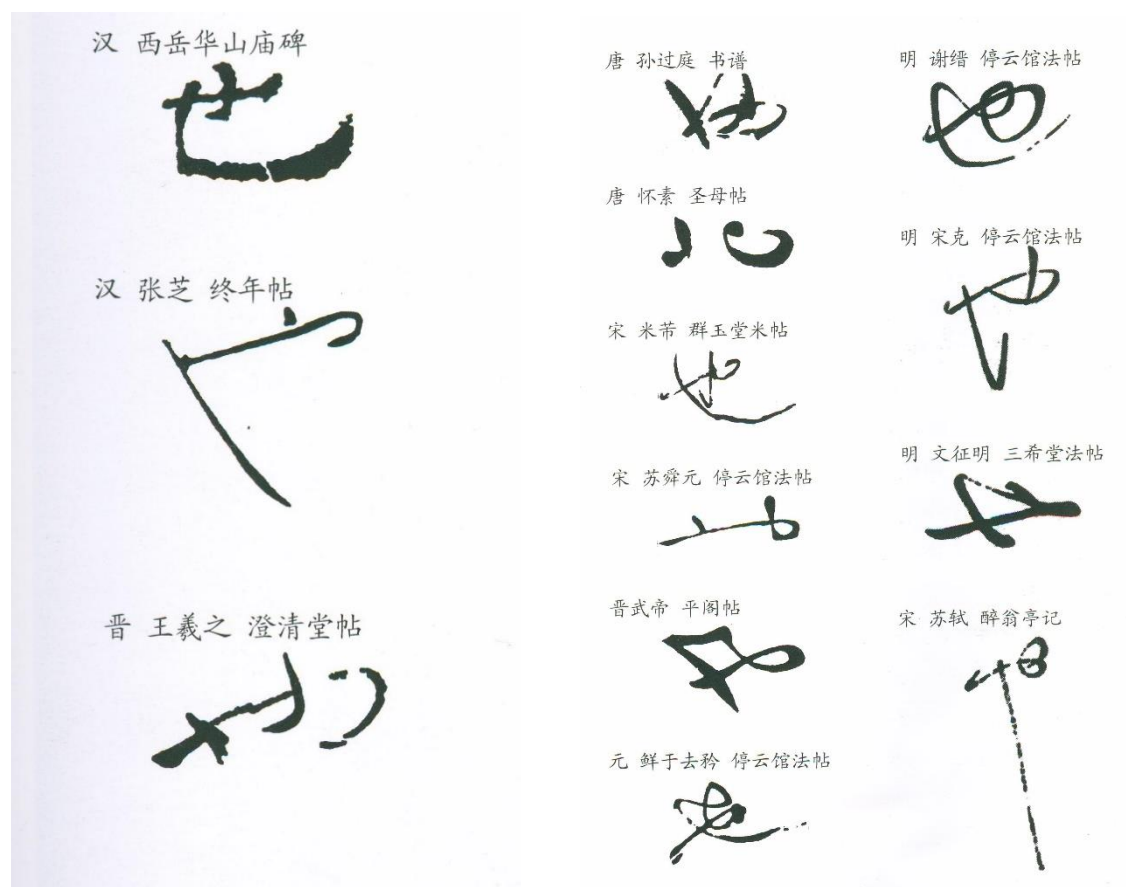


图 1-16

碑) 结构中的平行、对称、均匀，楷书章法中的整齐、一致，这些都是我们所追

---

求的“和话之美”。不同的形体符合了这样的位置关系后，就容易变得和谐，能够给人以美感了。

其次，再看“违”基础上的和谐。“违”就是指具有矛盾，常表现出阴阳对立的特点，如粗细、长短、轻重、大小、宽窄、正斜、疏密等等。这些变化为翰墨造型避免了雷同，从而充满了生机。要想达到和谐统一，就需要矛盾双方的对比控制在一定的范围之内，不能对比过于悬殊，否则就会失衡而无法和谐。

通过了解书法的艺术性与毛笔字的实用性，我们得出书法艺术与毛笔字的差异有：(1)书法重在艺术性，毛笔字重在实用性；(2)书法张扬艺术个性，毛笔字强调共性(普遍性)；(3)书法强调抒情性，毛笔字注重标准性；(4)书法突出造型特点，毛笔字注重规范性；(5)书法寓于笔墨的形式趣味，毛笔字只要求较单一的笔墨形式。

## **(五) 书法艺术的形式元素**

### **1. 笔法：点、线、面**

#### **1.1 点、线、面是构成书法作品的基本要素**

毛笔在纸上运动所留下的痕迹，基本可归为三种形态：点、线、面。点、线、面是构成汉字的基本要素。中国书法是以汉字为表现形式，点、线、面也就成了书法的语言形式，由点与面构成了一个字的基本形状，所以没有点线面，也就没有字的形状。中国有几千种著名法帖，都是由点、线、面组成，却没有那两种是一样的。各家各派的不同风格在基础上是用点、线、面组成不同的风格，即：在不变之中求万变，而万变不离其中。

#### **1.2 书法的点、线、面与字的点、线、面有着本质的区别**

宋代姜夔在《续书谱》中说：“点者，字之眉目，……伸缩有度，变化多端，要如鱼翼鸟翅，有翩翩自得之状。”这段话说明了点、线在书法结字和黑白布局上多变，形成一种多变的空间“局势”，字内空间和字外空间的相互配合，成为书法空间内涵的言语——隶书的字内空间已具有半开放性，发展至行草书则将字内外空间完全打破，解散了汉字方块式的封闭空间结构。这种交融不仅使点线具有塑造形象，其体积感、流动感就显得更加突出。面也不仅仅是衬托汉字的单纯背景，它同样也起着塑造书法点线的作用。

### 1.3 点、线、面巧妙的组合是书法作品成败的关键

在一幅作品中点线面的分布是极为重要的。点、线、面巧妙的组合是一幅书法作品成败的关键。用笔的粗细、枯湿及用力的强弱变化，点、线过粗过散，面就相对要少，使整幅字显得臃肿不透气。书法艺术只能通过用固有的点、线、面来表达作者思想和感情。也正是所谓“用笔千古不易，写字千古各异”。

## 2. 字法：结构——造型性

汉字的结构由抽象化之后的点横竖撇捺等基本笔画组合搭配而成。在书法临摹中，结构是判断临作与原作像与不像的最直观标准。书法临摹中讲究的形似与神似即：临作与原作的相似性。书法临摹中的形似体现为线条形状的相似性、字形的逼真性和空间的等同性。神似首先包括用笔的吻合度和对作品主要特征的把握度。最典型的用笔体系无外乎内擫与外拓两种，如要临习颜真卿《争座位帖》就必须采用外拓笔法体系才能得原作韵味原作的主要特征大体包含线形特征、字势特征与风格特征。以汉隶《张迁碑》为例（图 1-17），其线形特征为方劲有力，提按丰富，敦厚而富立体感，如“高”字长横，当然，书法艺术中的力感与立体感不等同于物理学科中的概念，而是指视觉与心理上的审美感受；其字势特征为结体扁方，险中求稳，如“高”字，视此字点横为上部，双竖双横为中部，余为下部，则三部分从上到下向右依次递缩，形成较强的斜势偏差，为平衡这种偏差带来的不稳定性，四竖分别向右倾倒，终使视觉重心恢复平稳，这里的重心平稳也是指心理感受，“帝”字安排与“高”字有异曲同工之妙；其风格特征为沧桑稚拙、融篆入隶、天真活泼。



图 1-17 《张迁碑》

在形似层面，临像线形并不困难。对于字形空间结构的控制则需要很高的分析能力和书写技巧。普遍意义上的字形即字体的外形轮廓，如唐楷字形竖长，汉



隶字形扁方等。但这仅是浅层次的理解汉字由于基本笔画的组合搭配而使字体内部分割出一系列空间，这些空间也当理解为字形结构的重要组成部分，在临摹书法作品中的每一个字时，除掌握外形轮廓之外，把字内空间预留到位是形似的又一必要内涵在碑刻拓本的临摹中，我们不妨作一反观，视背景为文字，视文字为背景，如《颜勤礼碑》（图 1-18）中的“日”字，字形竖长，并由外框和中间短横组合而形成一个躺倒的“n”（图 1-19）形空间，若中横封口，则会分割成两个扁方的空间，不仅有雷同感，而且会和外框丧失虚实对比，由此我们可以发现安排合理且变化丰富的字内空间同样具有美感。这要求我们在进行临摹的过程中，必须细致分析字内空间的细节处理，这些细节处理不仅是原作高水平的具体体现也可以帮助我们更加逼真的掌握“线质”、“线形”、“线向”、“线位”，因为字内空间的变化本身就是由这些因素使然。



图 1-18



图 1-19

### 3. 章法：空间构成

章法可通俗的理解为整体形式感。影响章法的因素基本有 8 个：①大小、②疏密、③聚散（字组构成）、④徐疾快慢、⑤节奏与韵律、⑥浓淡、⑦枯润、⑧字内空间。

### 3.1 大小

在书法作品中，字的大小对比能引起强烈的视觉反差，增强作品的趣味性。如苏轼《黄州寒食帖》中的“暗”“中”“偷”“负”四字形成大小对比（如图 1-20），对比强烈，实为整篇作品中的亮点之一。



图 1-20

### 3.2 疏密

疏密也称为虚实对比。书法作品中结构密处为实，疏处为虚，所谓“疏可走马，密不透风”。如《祭侄稿》中的“刺史”二字（如图 1-21）疏密对比强烈。

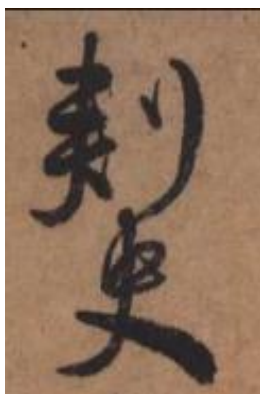


图 1-21

笔画繁复的字，用笔宜瘦，瘦令其疏；笔画简单的字，用笔宜肥，肥令其密。笔处为实，留白处为虚。如《兰亭序》中的“极”字（图 1-22）；《祭侄稿》中的“岁、杨”二字（如图 1-23、图 1-24）。一字结构中，凡笔画交际处，实处也，宜实中见虚；凡笔画衔接处，密处也，宜密处见疏等等。虚实对比应如《老子》中云：“知甘里，守甘白”。

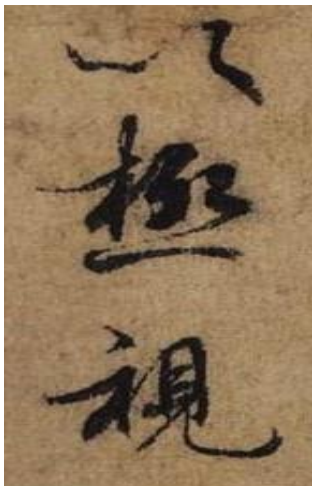


图 1-22



图 1-23



图 1-24

### 3.3 聚散（字组构成）

刘熙载在《艺概》中说：“书之章法有大小，小如一字及数字，大如一行及数行，一幅及数幅，皆须有相避、相形、相呼应之妙。”这句话强调章法中聚散关系处理中避就呼应的特点。其特点是每一个字虽然相互独立，但通过上下笔画的映带呼应，强调了纵向的贯气，使上下的字距进一步靠近，甚至使上下字牵连纠缠到一起，而且，行气的方向，

也由直线而下渐次演化夭矫屈曲而下，便形成典型的纵向贯气的章法，在倪元璐、王铎、傅山的行草书中，表现尤为明显（见图 1-25、1-26、1-27）。他们有意地紧凑字距，拓宽行距，使纵向贯气的章法追求显得不仅自觉，而且强烈。他们对每一个字的结体，并不是单单从该字自身的要求去考虑，更是从该字所处行气的要求去考虑，或紧

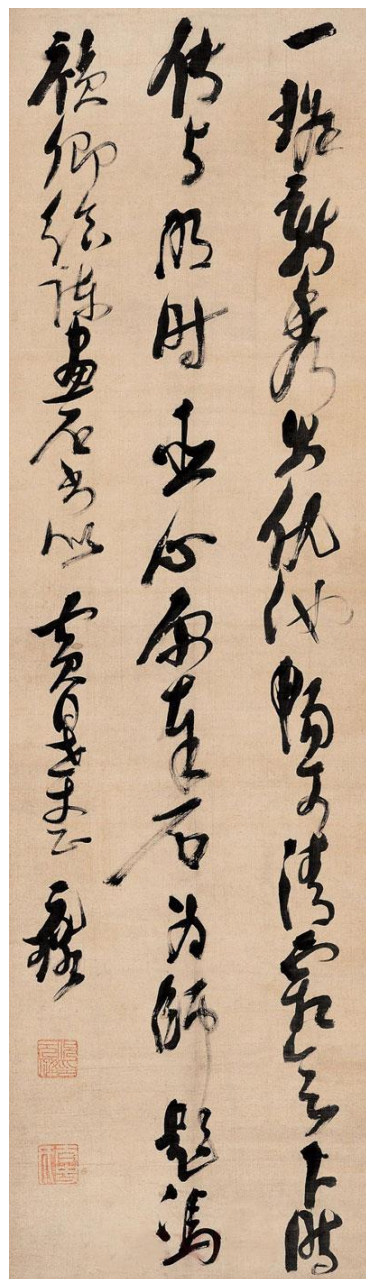


图 1-25 倪元璐《草书五言律诗轴》

凑之使行气密集，或疏放之使行气空荡，或点画之团聚而密不透风，或线条长拂而疏可走马。

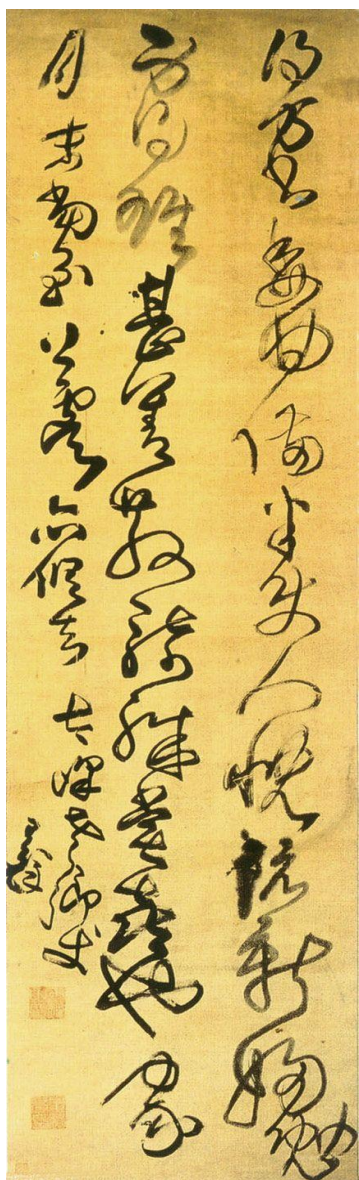


图 1-26 王铎《草书临帖轴》



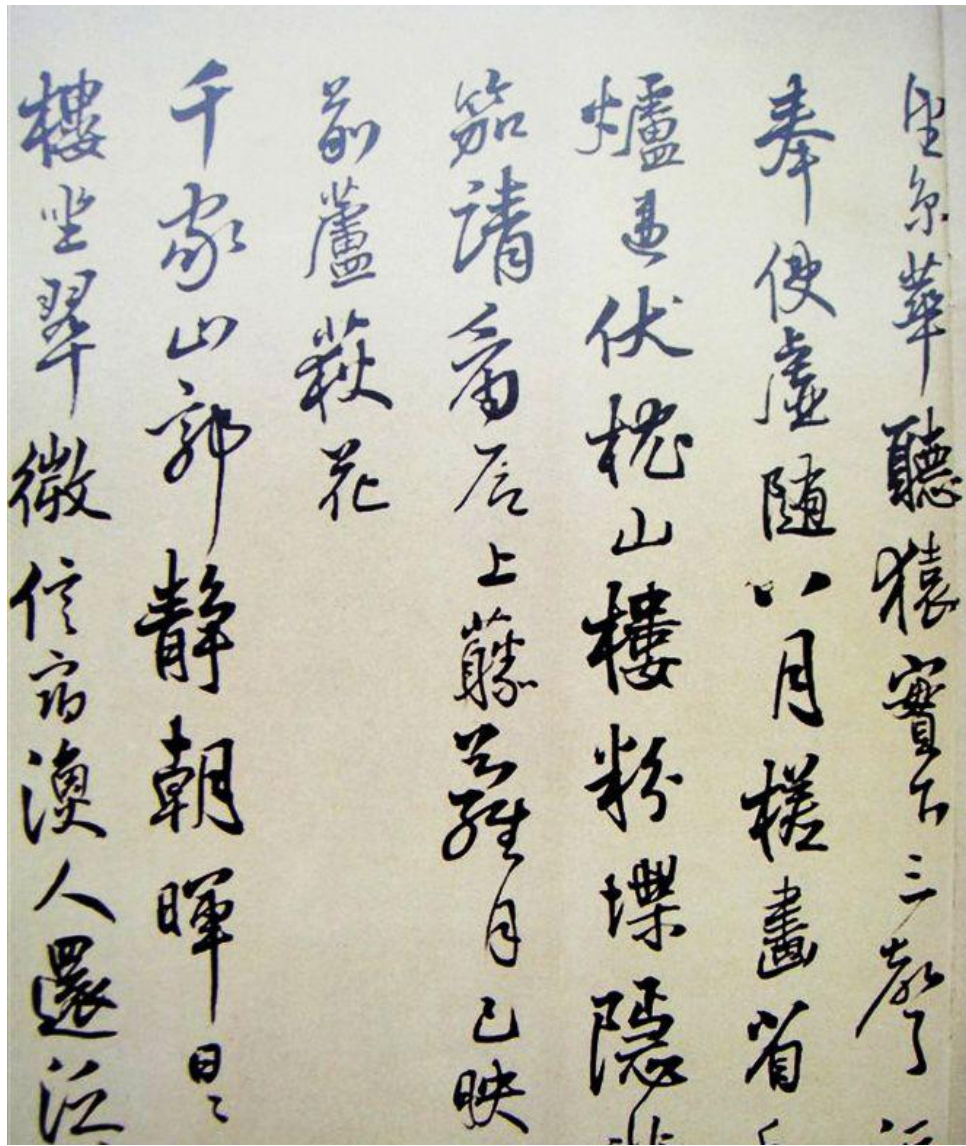


图 1-27 傅山《杜甫秋兴八首卷》

### 3.4 徐疾快慢

徐疾快慢指书写速度，书法中，往往是空间融入时间性中，而时间又是由空间来体现的。时间，狭义地讲，就是指快与慢。在书法中，就是一个行笔的过程。点画的每一细微的行笔的轻重快慢都能引起搭配的差异，宽窄，粗细等等，使结构外形和气势上产生复杂的变化，从而营造出丰富的节奏性。如颜真卿的《祭侄文稿》宽绰、自然疏朗的结体，点画外拓，弧形相向，顾盼呼应，形散而神敛。字间行气，随情而变，不计工拙，无意尤佳，圈点涂改随处可见。（如图 1-27）

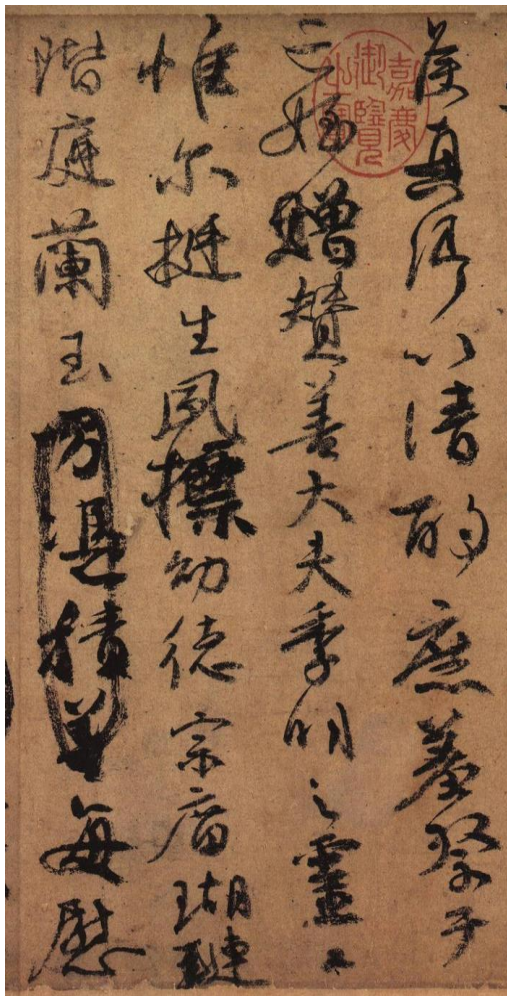


图 1-27 颜真卿的《祭侄文稿》

### 3.5 节奏与韵律

书法艺术中的“节奏”是指书法作品中线条的长短粗细、墨色的浓淡干湿或行笔的轻重缓急等现象有规律地交替出现。书法中所说的“韵律”是指对书法中对和谐而统一的用笔、笔意和节奏的把握等，从而通篇最终形成一种特定的气派、风度和格调，和韵味。《兰亭序》中（如图 1-28），十二个“之”字各尽姿态，写法无一雷同，但始终有着一个相同的基调，即柔和婉约。王羲之用笔，变化极多，却没有丝毫枯瘦生硬的表现。作品结构的前缓后紧，呈现给观赏者的是有节奏的韵律感。



图 1-28

又以清代的著名行草书家王铎为例。王铎草书最喜快速均匀的连绵线条，用笔纵行高迈、锋颖翻腾，笔画勾连缠绕，其体态的俯仰欹侧、变化莫测，颇具大节奏的磅礴气势（如图 1-29）。



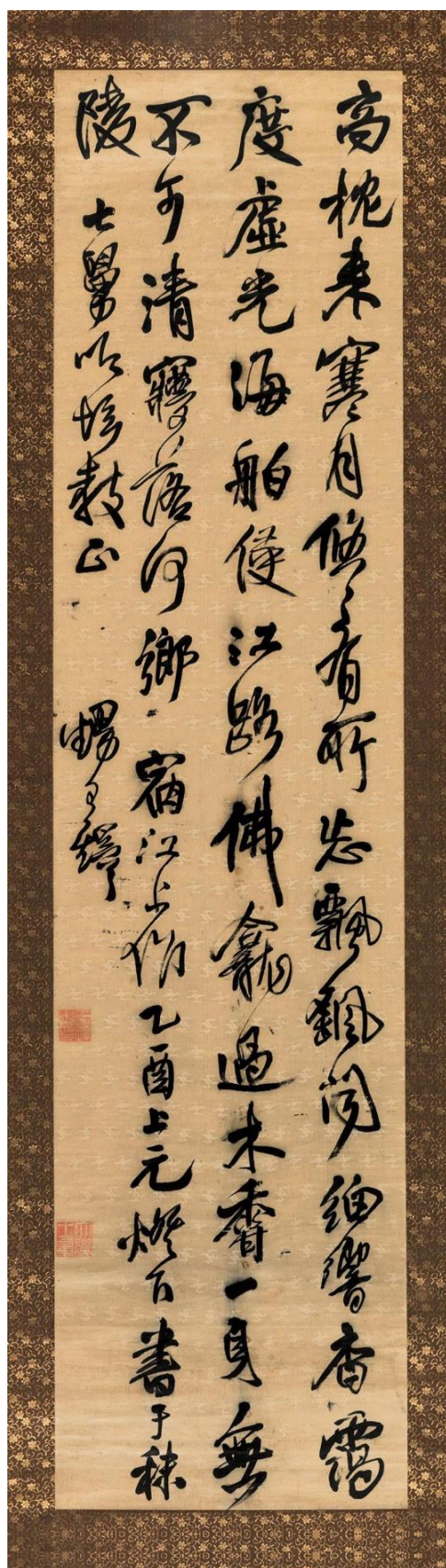


图 1-29

### 3.6 枯润

“枯、润”二字，在墨色变化中占领者举足轻重的地位，能把这两个字彻底领会了，那自然笔中有气，墨中有韵。

1、取韵中枯墨是主要的墨法，“飞白”、“渴笔”这两种是常用的手法。所谓的“飞白”就是笔触中丝丝露白。这种方法是取源于古代工匠粉刷墙壁，可以表现出的是一种迅疾的笔势。（如图 1-30）米芾《行书虹县诗卷》。

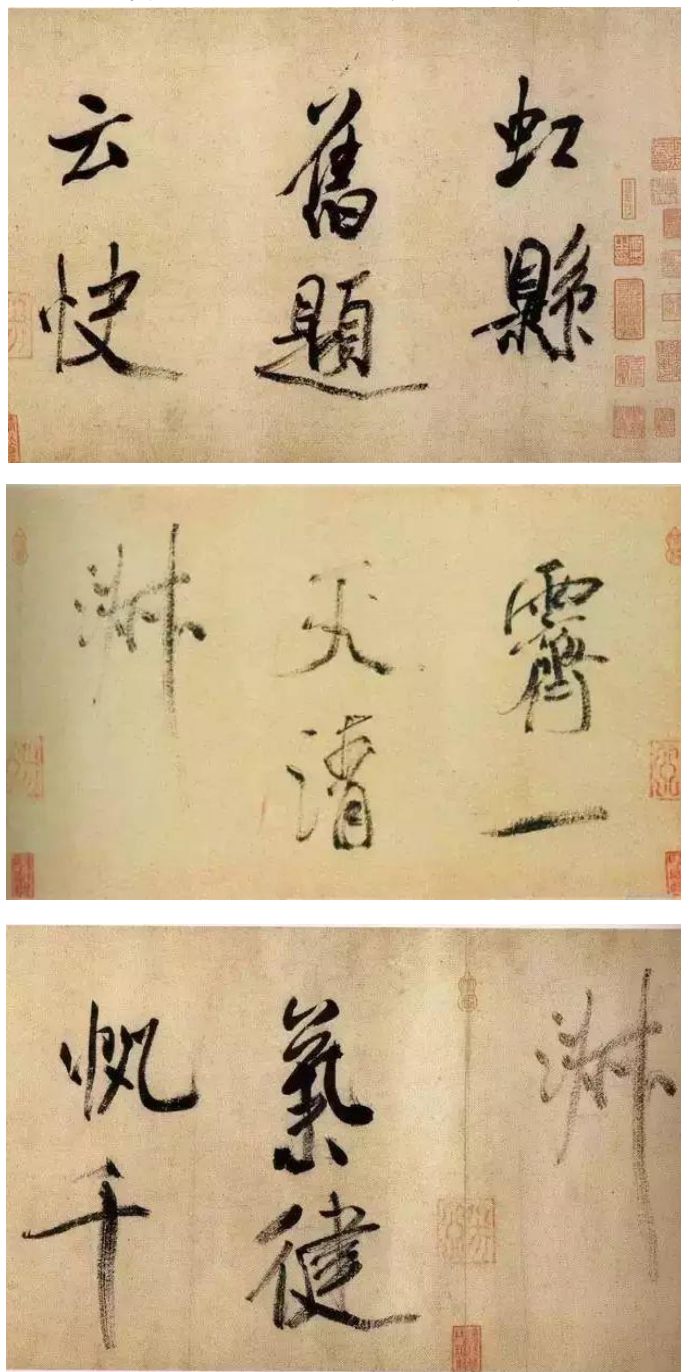


图 1-30 米芾《行书虹县诗卷》（局部）



2、所谓的“渴笔”就是枯中有润，疾中带涩的笔调。这种笔调是迅劲的笔力，酣畅的气势，纯熟中锋运笔等众多因素综合的效果。这种墨看似枯，但是枯中有润；看似燥，燥中有湿。这种枯中有韵，湿中有气的笔触很有味道。（如图1-31）

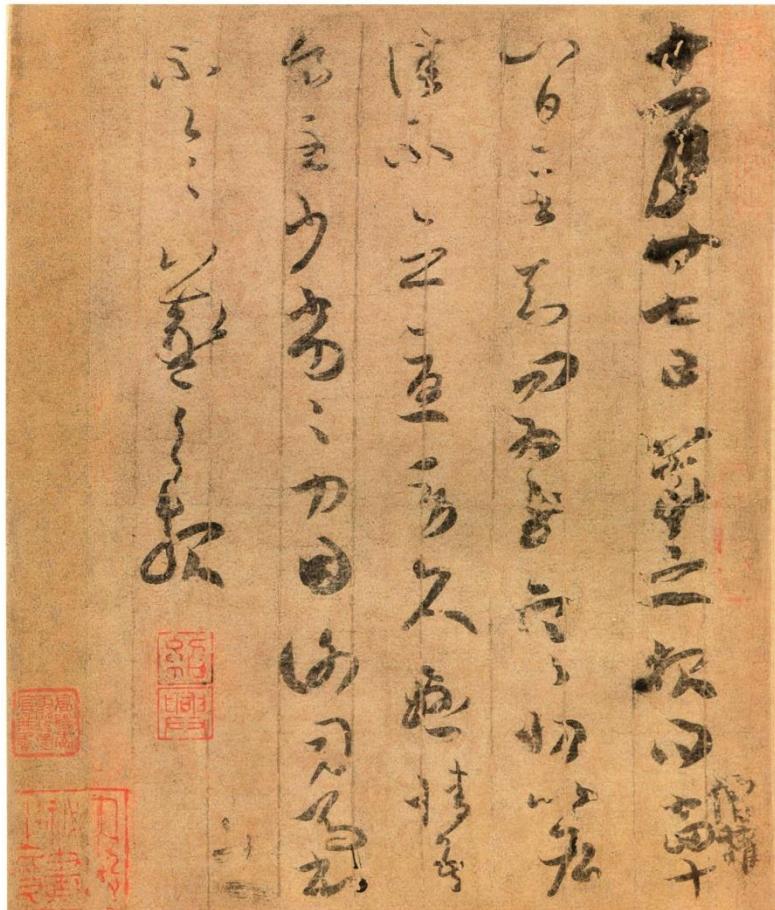


图 1-31 王羲之《寒切帖》

3、润墨的作用：古人在运用墨上都是很讲究墨色的滋润的，滋润的墨色从点画中微微渗出来，丰富了韵味。如果说用墨太燥太枯，就像是干枯的小草一样，没有生气。墨要润泽，那么必须要笔酣墨饱，要控制力度，笔要提得起，笔一落下，墨汁就会迅速在生宣上沁开。用笔要灵动，不可凝滞，如果稍微有伫思，点画就会模糊，所以润墨用笔要快。

### 3.7 字内空间

写字最忌如布算子。一幅作品如此，一个字也是如此。一副优秀的书法作品，必定是精致的，而这精致往往于细节处体现，正确把握每个字的字内空间是处理细节的关键。（如图 1-32）

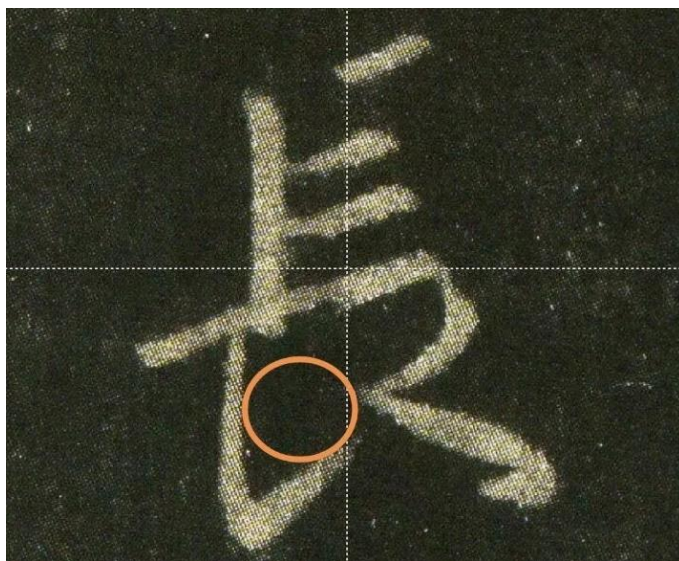


图 1-32

上实，下就要虚。每个字都是虚实相生。虚处要至少留一个缺口。让内部气透出去。这和围棋里气的概念一致。（如图 1-33）



图 1-33

注意箭头所指，哪些封，哪些不封。上方箭头是不能封的，上一个例字也说了气的概念。其实看电影就知道，懂兵法的围城，总会围三面，而非四面。留生路，既可高伏，也不会激起城内死扛。



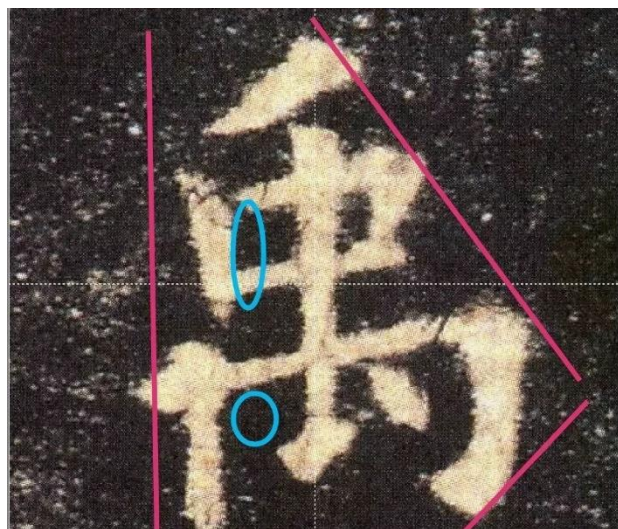


图 1-34

造型和“上”字相似。同时，内部左散，而不是均匀布白。很多人写楷书，毫无生气，看不到里面的变化，把字空间写匀了，细节处缺乏趣味（如图 1-34）。因此临帖时眼里应该观察这些留白处，懂得聚散（留白）道理。

#### 4. 墨法：层次与聚散

##### 4.1 浓淡

1、浓墨的用法：古人作行草，善用浓墨。墨色浓，笔力遒，自然精神就会很足。我们来看看苏轼的《前赤壁赋》（图 1-35、图 1-36）墨迹，丰腴莹厚，全用的是正锋，欲透纸背，每波画尽处，隐隐有聚墨痕，这就是一种很微妙的用墨方式。

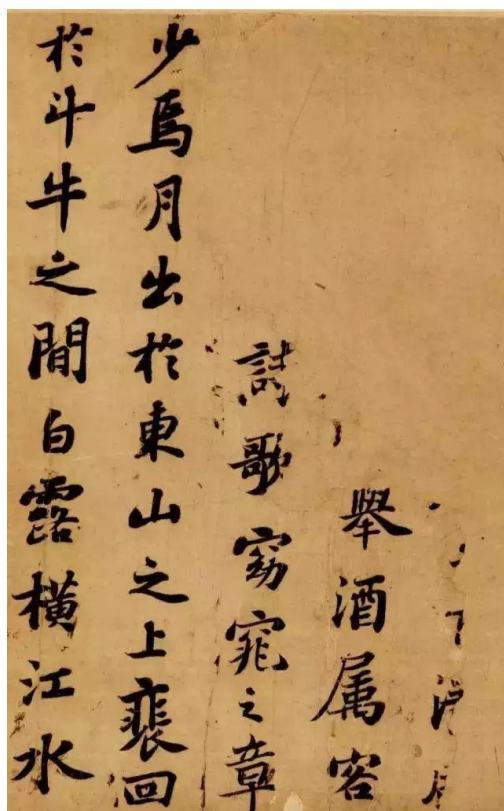
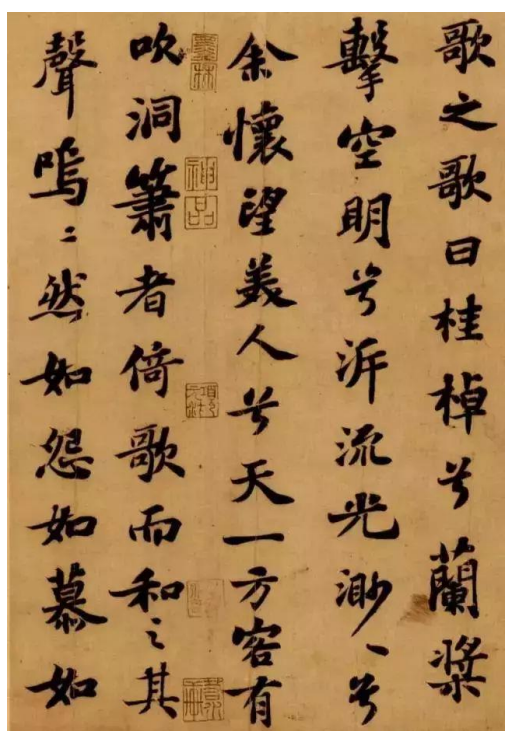


图 1-35 苏轼《前赤壁赋》



苏轼《前赤壁赋》（部分）

的时候，很少用淡墨，如果墨淡了则会伤了神采。要是用淡墨用得不薄，确实是一件不容易的事情。所说的“淡墨”，先是把墨磨浓，再用水冲淡。明代董其昌就善于运用淡墨，清代的王梦楼也善于用淡墨，有“淡墨探花”之称。但是他们运用淡墨是相对于浓墨相比较，墨色稍微淡一些。但是他们精于用笔，墨迹很有神韵。（如图 1-37）

在用浓墨的时候要注意一个“清”字。笔能中锋，力能摄墨，清气自然。又要注意一个“活”字，墨色太浓，必滞锋毫，骨肉痴钝，有碍气机。尤其是我们在写行草的时候，笔欲开足，则笔酣而墨饱；锋欲长劲，则气足而力遒；意欲圆融，则流利而活泼。

2、淡墨的用法：以前古人写作  
图 1-36

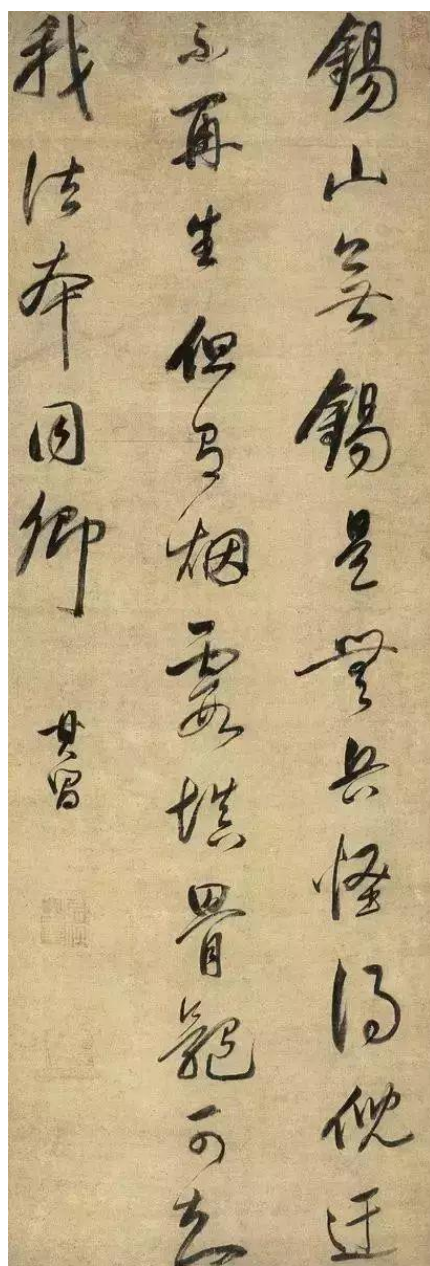


图 1-37

董其昌 草书 《七言诗》立轴

## 4.2 聚散

美的产生来源于变化，聚散是疏密的运动形态，这种相对应的关系在尺牍书法的章法中也是经常用到。尺牍章法的形成就像植物的生长，有其自然的生长规律，不是死的教条，是活生生的。国画梅兰竹菊的作画，讲究“物理”，而书法章法的产生同样讲求“物理”。书法章法当中的“物理”，可以理解为“势”，字与字的断与连，行与行的揖让与穿插，参差与呼应都是在“势”的关怀下得以生发。（如图 1-38）

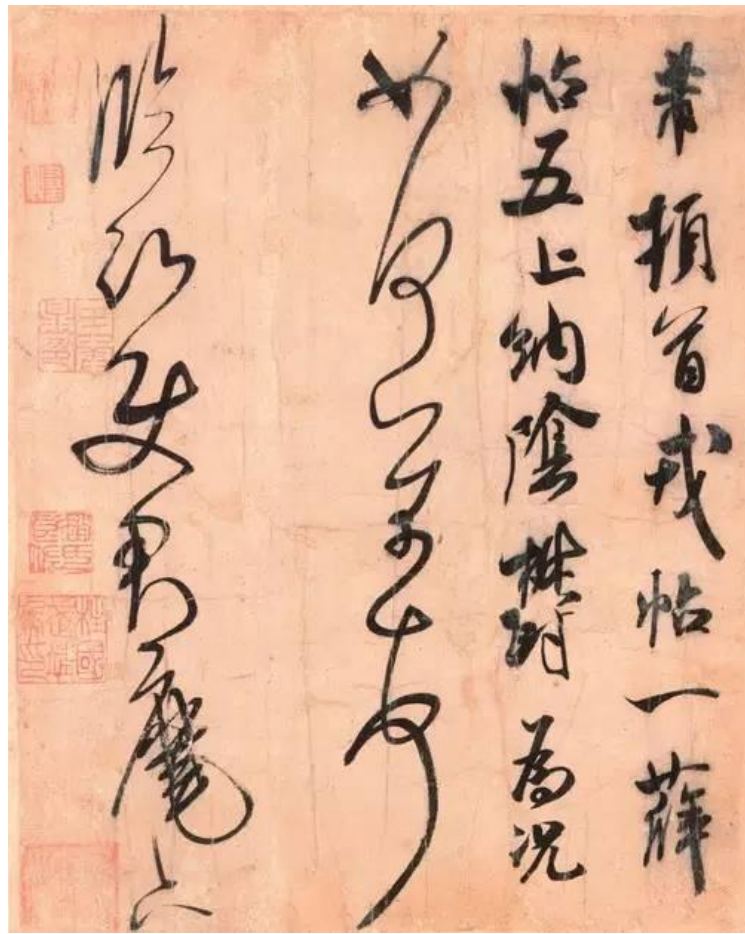


图 1-38 米芾 《临沂使君麾下帖》



### 4.3 主体与题签

对一件书法作品而言，将大小、疏密、斜正、长短、浓淡不一的字排列在一起，使之和谐、自然，就是章法。想要追求章法的和谐统一，除了注意作品的主体，还需关照题签、跋尾，甚至钤印和用笺。以八大山人的作品为例，落款字体大小应该不超过主体字的大小，避免落款抢了主体的风头。

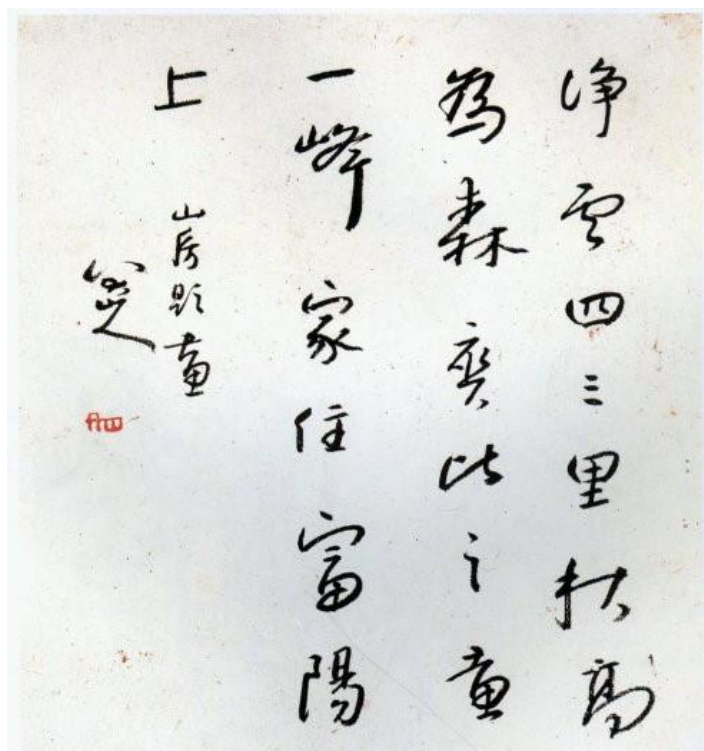


图 1-39

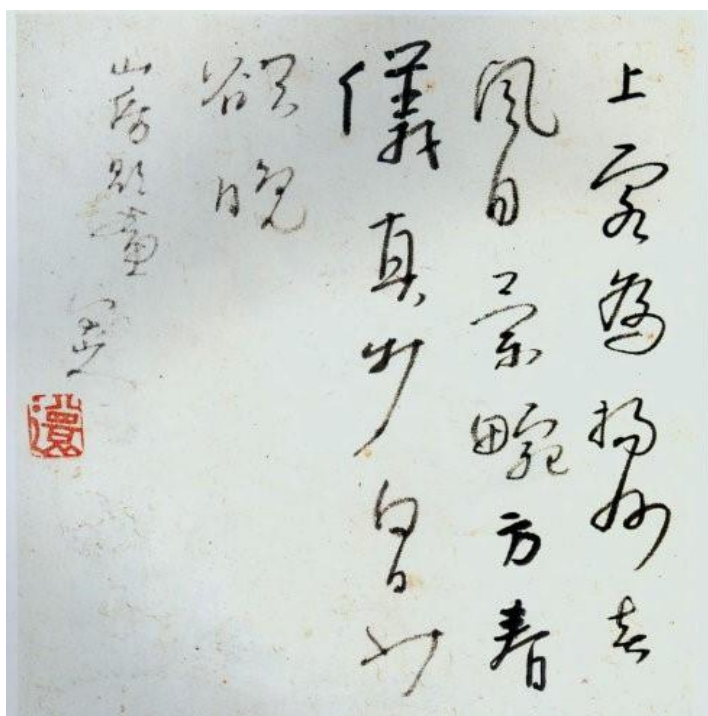


图 1-40

落款的文字还需注意下笔的轻重，如图落款的虚笔与主体的后半部分的虚笔形成一体，加强了与主体前半部分的浓墨重笔的对比。

## 第二章 书体演变及特征

### （一）篆书

#### 1. 篆书的演变

篆书是汉字书法中最为古老的书体。在秦统一文字以前的所有文字统称大篆，包括甲骨文、金文、籀文、石鼓文等。由于大篆各种偏旁形体不一，每个字使用的偏旁有多种，所用偏旁也没有固定的位置，甚至笔顺和笔数都不固定。秦统一六国后，为了克服文字不统一的障碍，发布了“书同文”的命令，由李斯等人在秦国大篆的基础上整改出新的文字“小篆”，废除了大量区域性的异体字。大篆简化为小篆后，固定了偏旁数量和位置关系，笔画也逐渐固定，形体大小一致，结构规律化，同时形声字也增多了，文字符号化，小篆成了秦的官方文字。秦始皇巡行天下，到处歌功颂德，刻石记功。其代表作《泰山刻石》（见图 2-1）线条粗细一致，横平竖直，结体平稳。

这种严谨整齐、一丝不苟的规范化风格，正是秦统一全国后要求秩序、整齐划一的象征，呈现着秦王朝的尊严和威仪。《泰山刻石》是隆重场合的规范字体风格，而秦始皇和秦二世为统一度量衡而颁布的诏书《秦权量诏版》（图 2-2）则直接用刀契刻、急就而成，化圆转为方折，改曲为直，变四环缭绕的曲线为横竖相交的直线，任长任短，随机生发，天真烂漫，与《泰山刻石》的庄重典雅、雍容华贵完全不同。

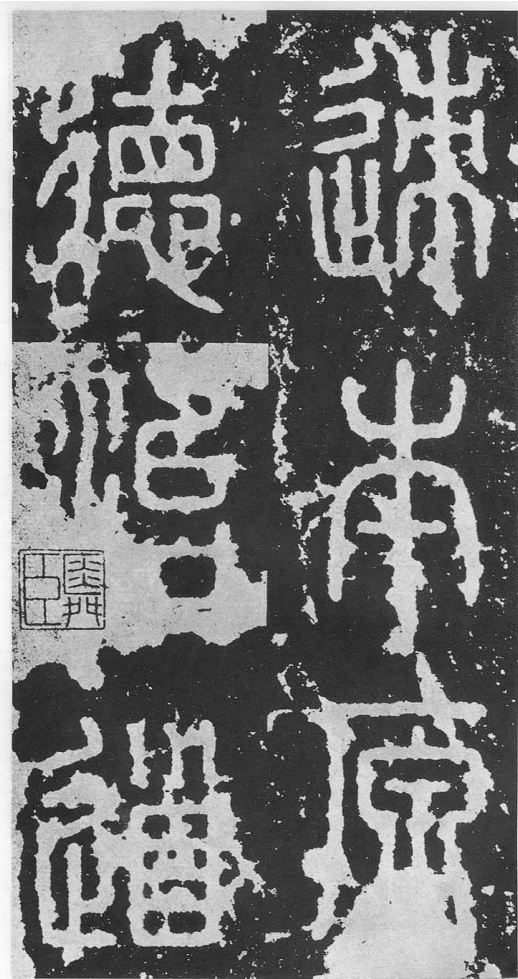


图 2-1 泰山刻石

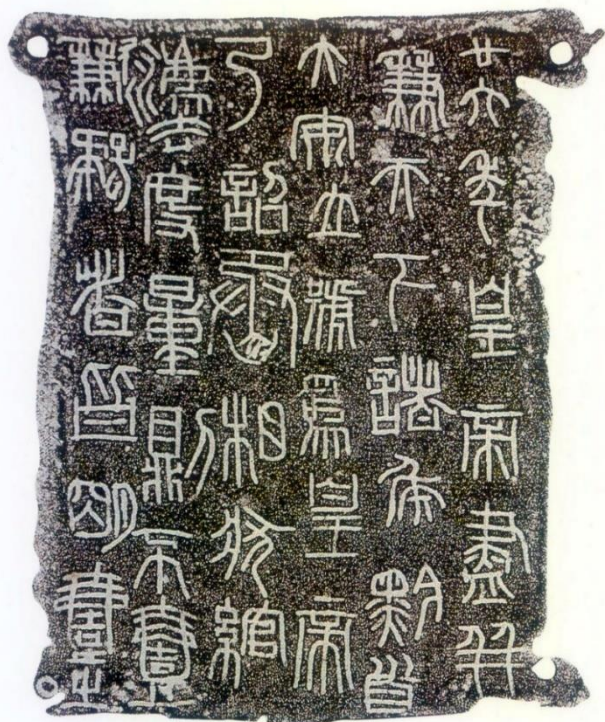


图 2-2 秦诏版文

(见图 2-4)表现了篆书难得的新颖。用笔起笔皆为方头，两头粗，中间细，垂笔上端方粗，下端尖细，中段耐压。结体化篆书的圆转外拓为方折，耐压，雄肆角出，给人以强烈的视觉感受。字形不完全对称，更显自然。唐代李阳冰的篆书继承着秦篆风格，更趋均衡圆滑，结构布局平正对称。直到清代，碑学兴起，篆书在秦以来粗细一致的“玉箸篆”模式被打破，书法家在篆书用笔中融入了楷、隶、草等书体的笔法变化，别出新意。此间涌现出一大批名家，如赵之谦、徐三庚、吴昌硕、齐白石、邓石如等，为篆书开辟了一个新的境界（见图 2-5、2-6、2-7）。

汉以后，篆书开始衰退，它在日益繁重的日常书写中解散，篆法向便捷的隶书体式演化。王莽时代，崇尚秦朝，文字有复古之势，量器、铭文、货币铸文都用篆书。东汉隶书鼎盛，但东汉中期出现的《袁安碑》（见图 2-3）和《礼三公山碑》都是以篆书入石。两汉以后，篆书作品较少，篆书与社会日益疏远。其中，三国孙吴的《天发神讖碑》

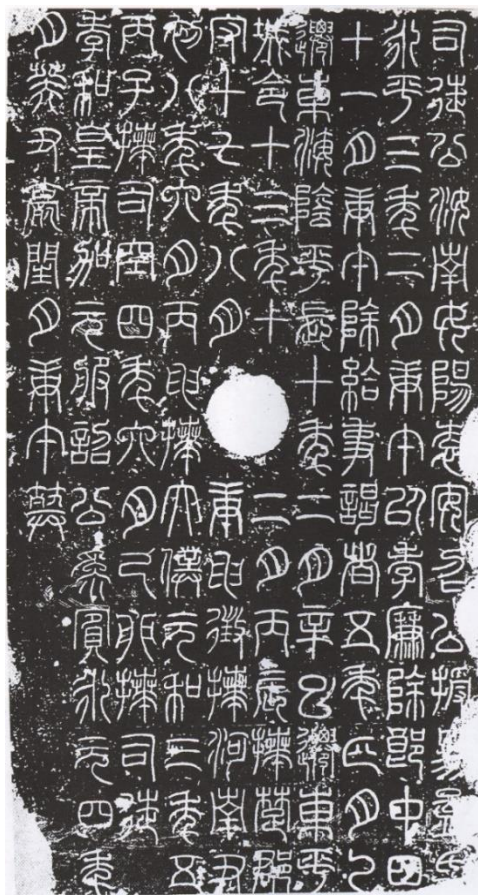


图 2-3 《袁安碑》



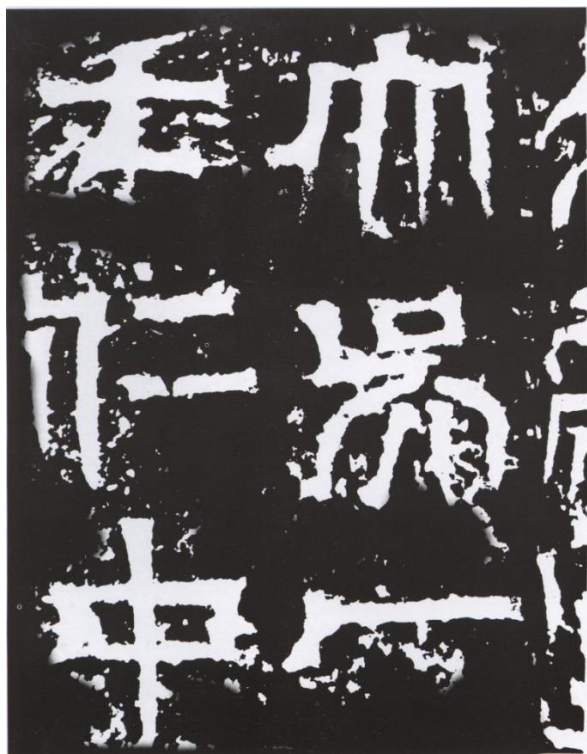


图 2-4 《天发神讖碑》

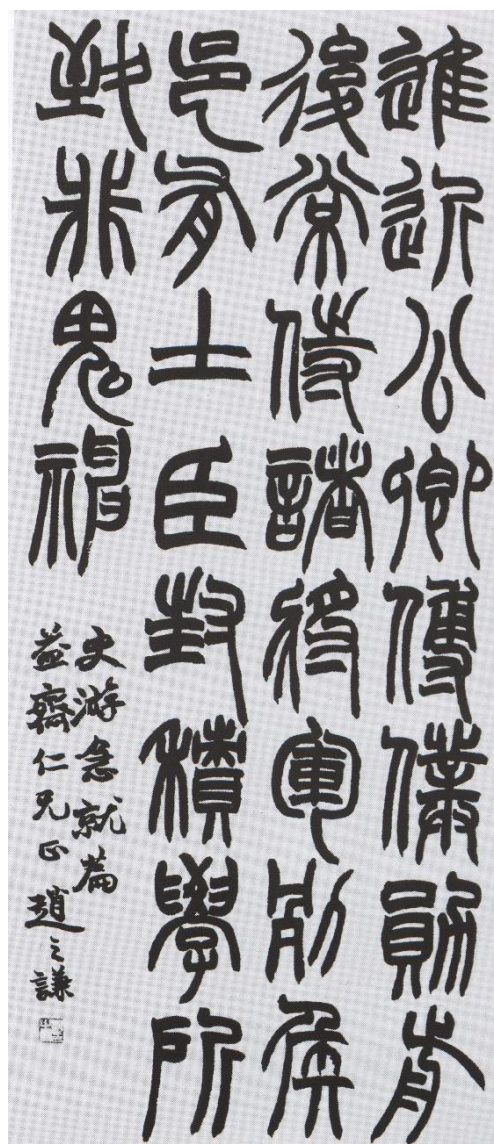


图 2-5 清 赵之谦 篆书立轴



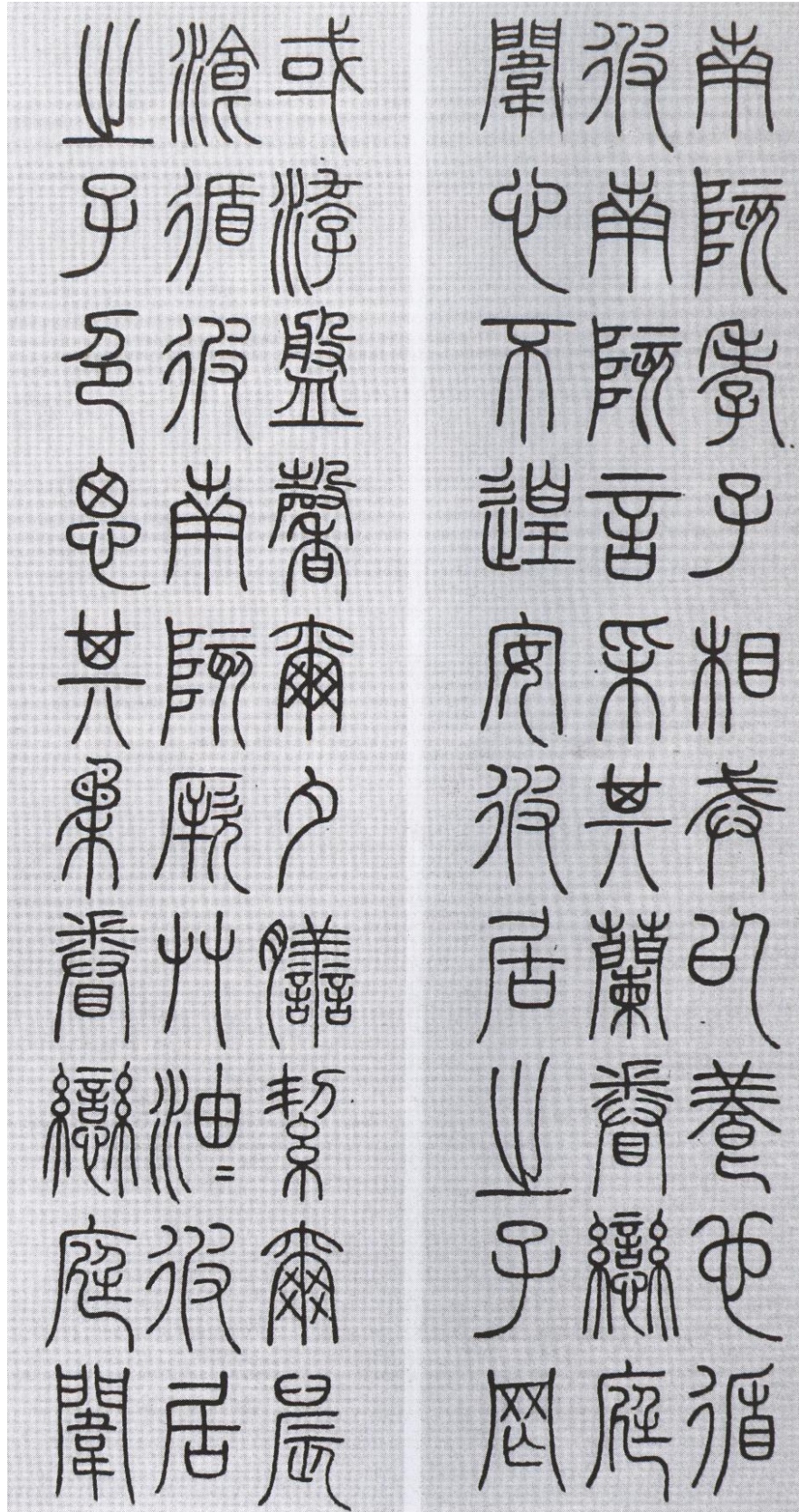


图 2-6 清 邓石如 篆书屏





## 2. 篆书的特征

篆书之“篆”，《说文》释为“引书”。殷商甲骨文有“引”字，像开弓之形。引，《说文》解释：“开弓也。从弓、丨”。“丨”是上下贯通之意。因此启功认为，“引”是划线、划道（《古代字体论稿》第9页）。

篆书笔画单纯，有弧度，有俯仰，有向背，婉转流动，形态圆匀。写篆书，从起笔到收笔，笔锋常在笔画中间，后人名为“中锋”笔法。用这种笔法写字，笔力内含，笔画圆浑饱满，有立体感。

篆书结构的基本特点是平衡对称。多数汉字的结构并不对称，则要设法平衡。不论是笔画多的字还是笔画少的字，不论是哪种结构的字，都要写得匀称合度，大小相当。

古文字时代，秦朝小篆是最晚出现的一种书体，象形性最低，字形最简化，是篆类书体的终结形态。秦朝以后，历代通行的篆书是小篆。

### （二）隶书

#### 1. 隶书的演变

篆书为适应日常生活的需要，解散篆法，向便捷的隶书体式演化。隶书作为篆书的草体，在战国时期已萌芽。隶书在秦代地位低，只是一种新兴的辅助字体，小篆处于主流地位，可隶书写起来方便，在日常生活中，应用范围远远超过了小篆，现代考古出土的大量简牍、帛书反映了这一过程。到西汉，社会继续发展，小篆的迂回盘曲赶不上时代的需要，篆书的主流地位很自然地让给

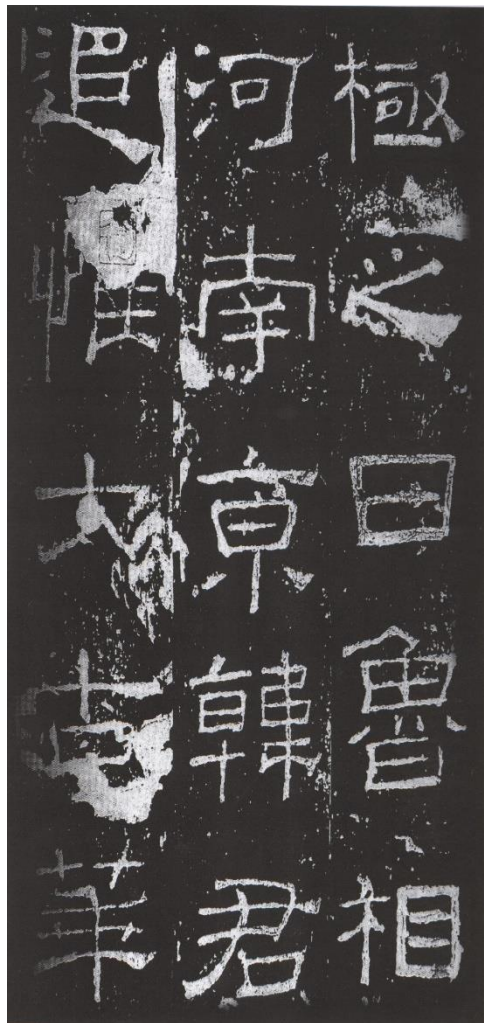


图 2-8 东汉 礼器碑



了隶书，隶书成为主要书写字体。

东汉后期，丰碑巨碣大量出现，碑刻正文大多使用隶书，是隶书书法的高峰，而风格则一碑一面目，异彩纷呈。其代表作品有瘦劲雄秀的《礼器碑》（见图 2-8），长横一波三折，斜切落笔，顿挫后调整笔锋，中段提笔快行，收笔重按后快挑，一点一画，瘦劲生动。纤细飘逸的《曹全碑》（见图 2-9）用笔圆润，转折处多提笔重落，字形端正，又有微妙参差变化，寓变化于平和委婉之中，是汉隶书经典。刻于天然石壁上的摩崖刻石《石门颂》（见图 2-10），字形古拙自然，线条虽近同一粗细，造型却不雷同，天然风化，使笔画更让人觉得浑厚苍茫，野逸自在。而朴厚劲重的《张迁碑》用笔方起方收，线条粗短厚重，结体上疏下密，上大下小，字内参差错落，给人返璞归真之感。这些都是汉代隶书艺术水准的最高体现。

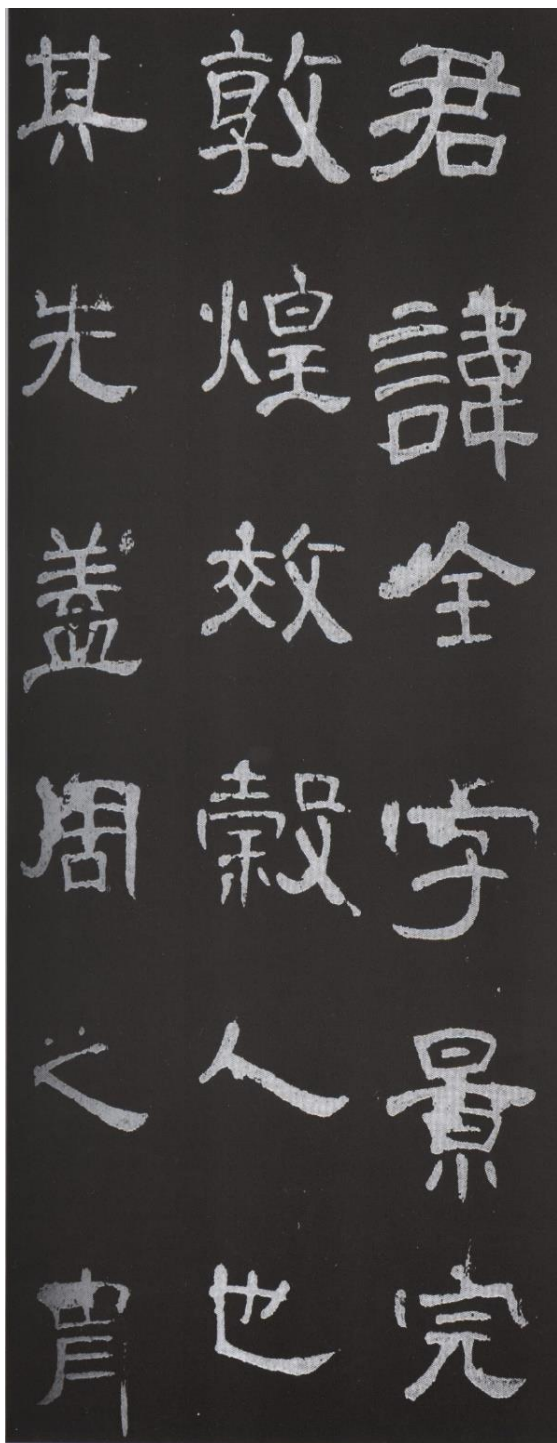


图 2-9 东汉 曹全碑

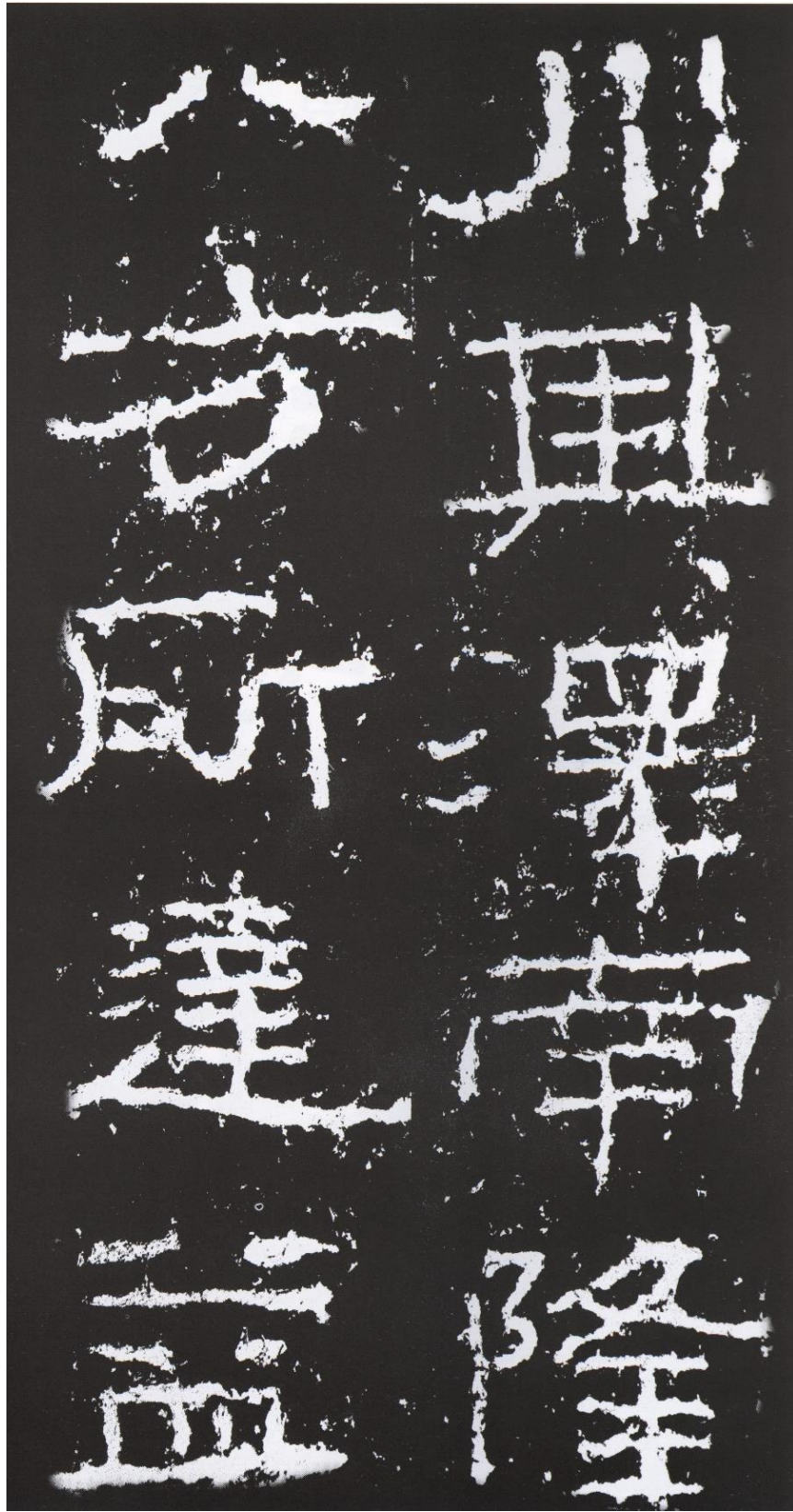


图 2-10 东汉 石门颂



---

汉以后，隶书一蹶不振。结体扁方规整，横平竖直，点画程式化，这一状况直到清代有才有改观。

在汉字发展史和书法史上，“隶变”是划时代的变化。由篆书到隶书的演变，字形结构简化，汉字失去了象形意味，点画发生了巨变。在篆书时代，它的艺术表现主要反映在字形结构上，其笔画线条则较为单调，秦统一文字，统一的仅是字形结构，对笔法的演变没有重要意义。作为篆书主体的两周金文、秦篆刻石，它们的字体风格各异，而其笔画却都粗细均匀，无明显变化。当其笔画在发生方向变换时，一般都采用“转”法，用笔以水平运动为主导，无明显提按，只是缓缓地转换方向，造成圆转的形态。当其必须出现方形的“折”时，则采用另起一笔的接笔方法，连接自然浑成，不露痕迹。而隶书在笔法上解放了用笔，点画开始有粗细变化，具有波、挑等形态。字形也由篆书的偏长体势为隶书的扁平所代替。隶书丰富的点画形态，意味着用笔方法的变化。隶书在水平运动中加入了垂直方向的运动，有提、按、顿、挫和速度变化等，这标志着书法笔法得到了很大发展，书法正逐步成为一个独立的艺术门类。

## 2. 隶书的特征

最初的隶书是篆书时代的俗写体，为了便捷，将篆书中盘曲环绕的笔画分解成几笔来写，破圆转为方折，这样写来，比篆书简易。

成熟的隶书，笔画形态比篆书丰富。篆书的笔画形态，不外三类：点、直笔（包括横向和纵向笔道）、曲笔，而隶书至少有点、横、竖、撇、捺、弯钩等形态。长横波拂飞扬，撇捺左右分张，有挑笔，有翻势，“纤波浓点”，“蚕头燕尾”，笔形多变化。

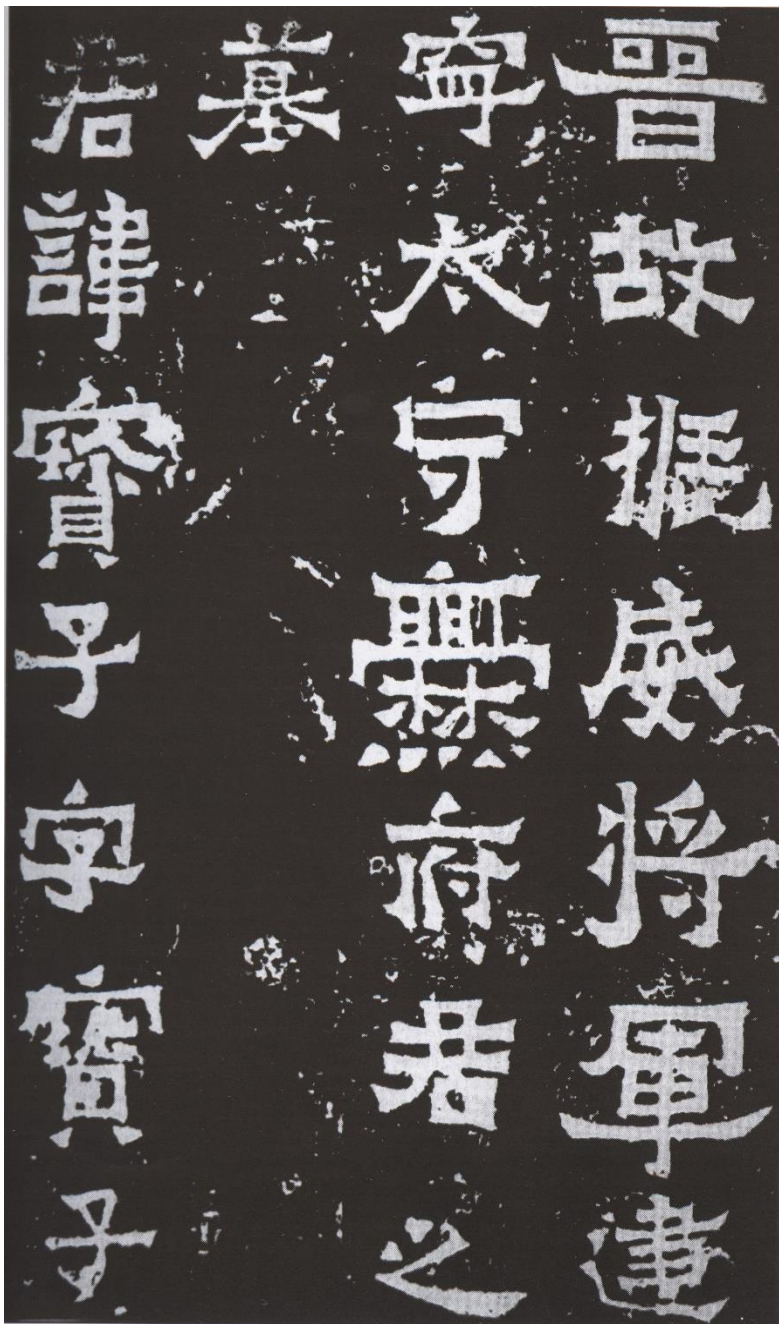
西晋书家卫恒这样形容隶书：“或穹窿恢廓，或栉比针裂，或砥平绳直，或蜿蜒缪戾，或长邪角趣，或规旋矩折。”（《四体书势·隶势》）他还说及隶书的技法：一是笔势连贯，所谓“修短相副，异体同势，奋笔轻举，离而不绝”；二是结构整饬，仿佛“崇台重宇，层云冠山”。

### （三）楷书

#### 1. 楷书的演变

东汉后期，汉字发展到隶书，笔法得到很大发展，点画形态丰富，可是点画的蚕头燕尾使得笔势不能连贯，还是影响了日常书法速度，导致隶书点画的变异，楷书点画形态的产生。

楷书又名正书，真书，在魏晋南北朝成为日常通行的手写体。近代考古发掘的简牍、残纸，如长沙走马楼出土的三国吴简，楼兰魏晋至十六国时期的残纸，都可以说明，魏晋南北朝是楷书的发展期。虽然其中还掺杂着隶书式的波磔笔意，但作为独立的字体，楷书已经形成。这一时期的碑刻，用笔的重心移至笔画端部及折点，这是楷书形成所带来的必然结果，它能很好地适应楷书方折分明的结构，夸张端部与折点，既使点画更为醒目，也能弥补笔画平直带来的审美损失。如《爨宝子碑》



（见图 2-11）端部与

图 2-11 《爨宝子碑》

折点的夸张，很富有视觉冲击力，而其字内偏旁的随机组合、点画位置挪移变化等，奇趣迭现。

楷书到唐代空前繁荣。经过几个世纪的孕育、发展，至唐代，楷书不论是作为实用字体，还是书法艺术的一个类别，都迎来了自己的全盛时期。

初唐楷书，作品大都继承了魏晋南北朝以提按为主，夸张端部与折点变化的风格。代表作品有欧阳询的《九成宫》（见图 2-12），被历代书家奉为欧体典范，用笔内敛，中宫紧凑；结体左侧陡峭，右侧舒展，字形瘦长，险劲严谨。褚遂良的《大字阴符经》字形方扁，在结体上打破了初唐的瘦长形态，用笔多侧锋取势，转折多圆转，不留圭角，骨力通达，妩媚多姿。

中唐，颜真卿的出现使楷书发展到一个新的阶段。其楷书用笔极度强调端部与折点，注重提按用笔。他使用藏锋、留笔，丰富了点画端部及折点的变化，吸取初唐诸家楷书中使转遗意，成为唐代楷书

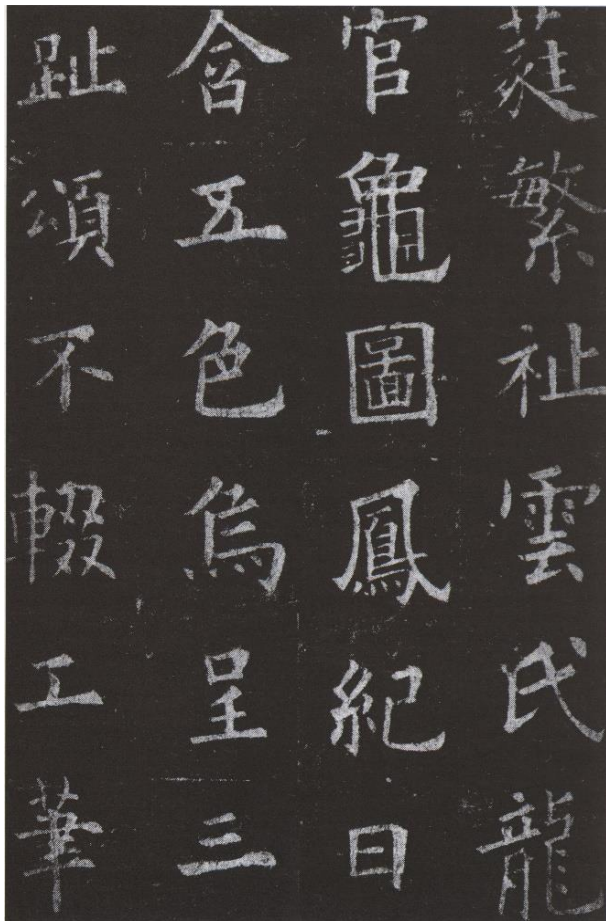


图 2-12 欧阳询 九成宫

集大成者，楷书笔法的总结者。其代表作品《勤礼碑》（见图 2-13），一扫初唐楷书的清峻瘦峭，也是颜真卿书法转变的一个标志。笔势由初期的内折转为外折，体势相向之形代替了相背之态。结字内疏外密，字形方正，重心偏下，章法茂密饱满，形成了颜真卿书法质朴、敦厚、体势雄放的风格。



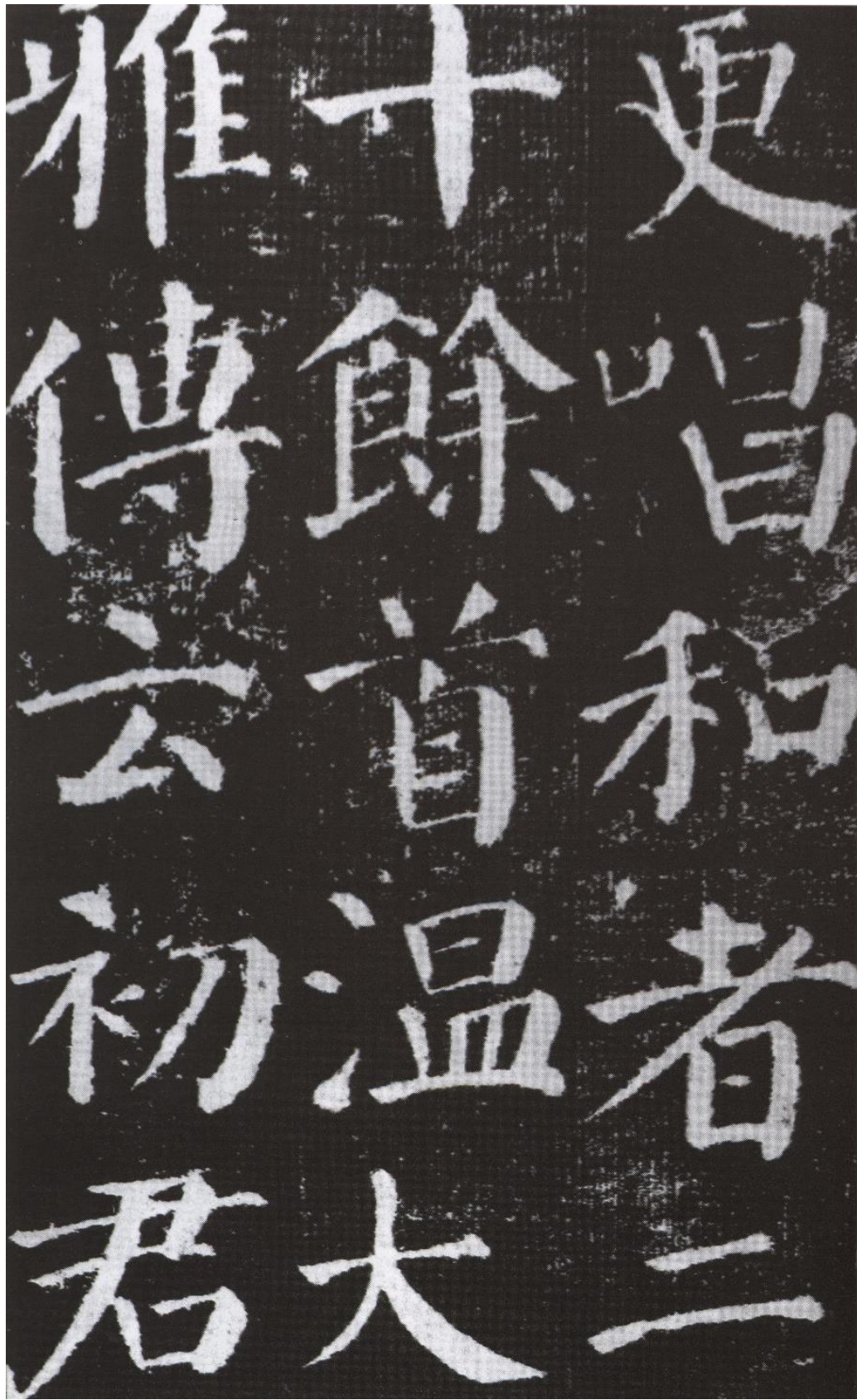


图 2-13 唐 颜真卿 勤礼碑

## 2. 楷书的特征

楷书，笔画不像隶书那样横平竖直，结体不像隶书那样平正对称，用笔方法也与隶书大不一样，但书写难度大于隶书。

写楷书，横画顺锋起笔，驻笔而收；撇画是上粗下锐的尖撇；捺画收笔压笔平出。写楷书，既要顾及笔画的长短合度、粗细折中，既要欹侧，又须端庄，还要根据每个字的间架结构，写出各自的姿态。楷书的笔画形状比隶书复杂。今人细分，笔画名称约有三十余种。古人简约，借王羲之著名作品《兰亭序》开篇的“永”字，归纳了楷书的基本点画和写法，即人们常说的“永字八法”具体要求是：侧（点）不得平其笔；勒（横）不得卧其笔；弩（竖）不得直；超（竖钩）须跂其锋（得势而出）；策（仰横）须背笔；掠（长撇）须笔锋；啄（短撇）须卧笔疾罨；磔（捺）须趯笔（战行右出）这个八法是以笔画形态讲用笔法，强调“用笔之势，不可一概”。

楷书结字的基本原则，约而言之，不外上紧下松，左紧右松，内紧外松。以匀称合度统摄参差变化，在欹侧中展现中正的美感，在变化中求得和谐的秩序。

### （四）行书

#### 1. 行书的演变

行书也是从隶书快写与简化中萌生的。东汉初期，行书和楷书、今草都在隶书简化和快写的嬗变中出现，并互相作用。其形成过程复杂，所以很难分出其形成先后，但均成熟于东晋王羲之范，他与其

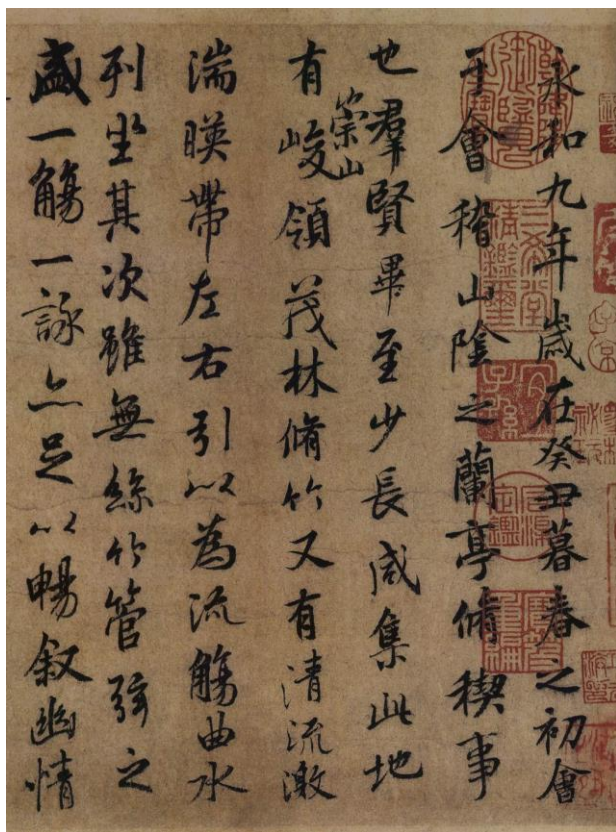


图 2-15 王羲之 《兰亭序》



子王献之创建的“二王”体系，后世文人书家无不直接或间接地受其影响。其代表作《兰亭序》（见图 2-15）有“天下第一行书”之美誉。

融平正与欹侧于一体，成为后世帖学欹侧和平正的两大支流之一。点画形态变化多端的《丧乱帖》（图 2-16），用笔中、侧锋并用，圆转、翻折兼施，字形欹侧生姿，灵动潇洒。

隋唐时代，行书在晋人潇洒飘逸书风上有较大突破。在晋人笔法中揉入篆籀笔意，变折钗股为屋漏痕，结体也变背势为向势。改方为圆，呈恢宏宽博之势。其代表作品有颜真卿的《祭侄文稿》（见图 2-17），下笔狠重，书写节奏跌宕起伏，用墨枯润相间，真、行、草夹杂，点画狼藉。其通过涂改、添加造成的疏密变化，丰富了构成形式，给书法史留下了千古绝唱，开创颜真卿行书流派。

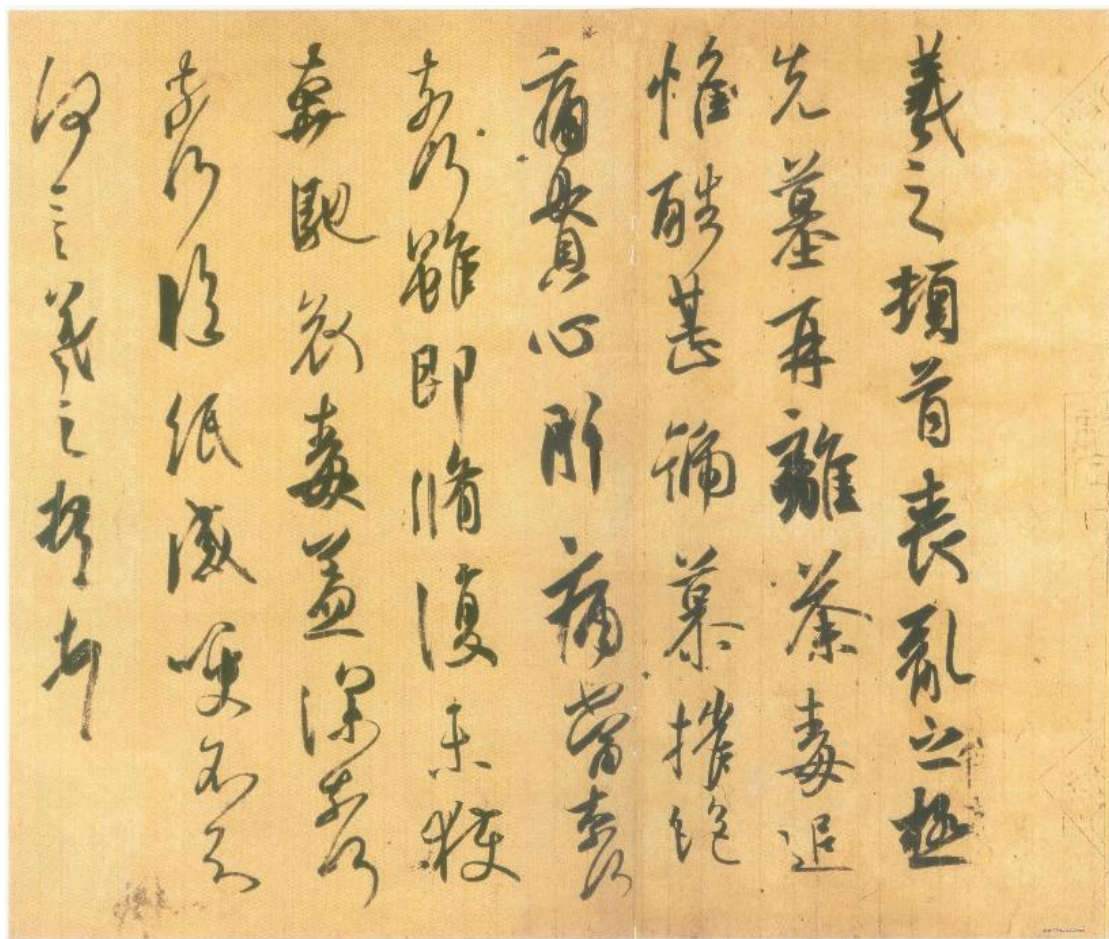


图 2-16 《丧乱帖》



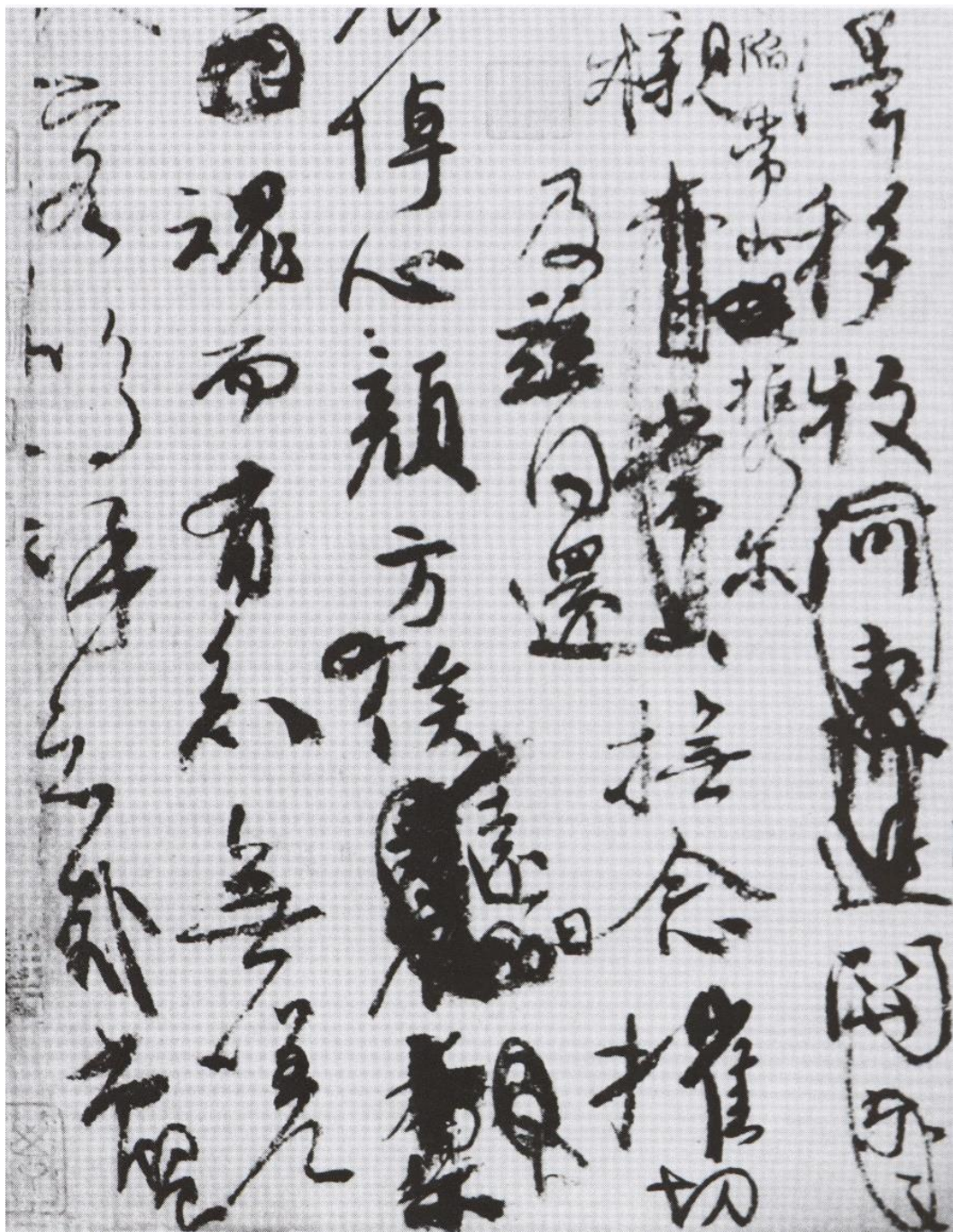


图 2-17 蔡侄文稿

宋人重“意趣”，不喜作规矩楷书，奔放狂草不符合宋人复归自然、闲逸自由的精神。行书深受宋人青睐，成为宋人成就最高者，代表作品黄庭坚的《松风阁诗》（见图 2-18），点画开张，遒劲洒落，线条中段提按起伏，与后来碑学接近；米芾的《落溪诗卷》（见图 2-19）字态左右倾侧，摇曳多姿，其作品表现出对丰富笔法的追求；苏轼的《新岁展庆帖》（见图 2-20）侧势取妍，中锋取劲，字形扁拙，笔画肥厚。宋代书法熔铸传统，将行书推向一个新的层次。



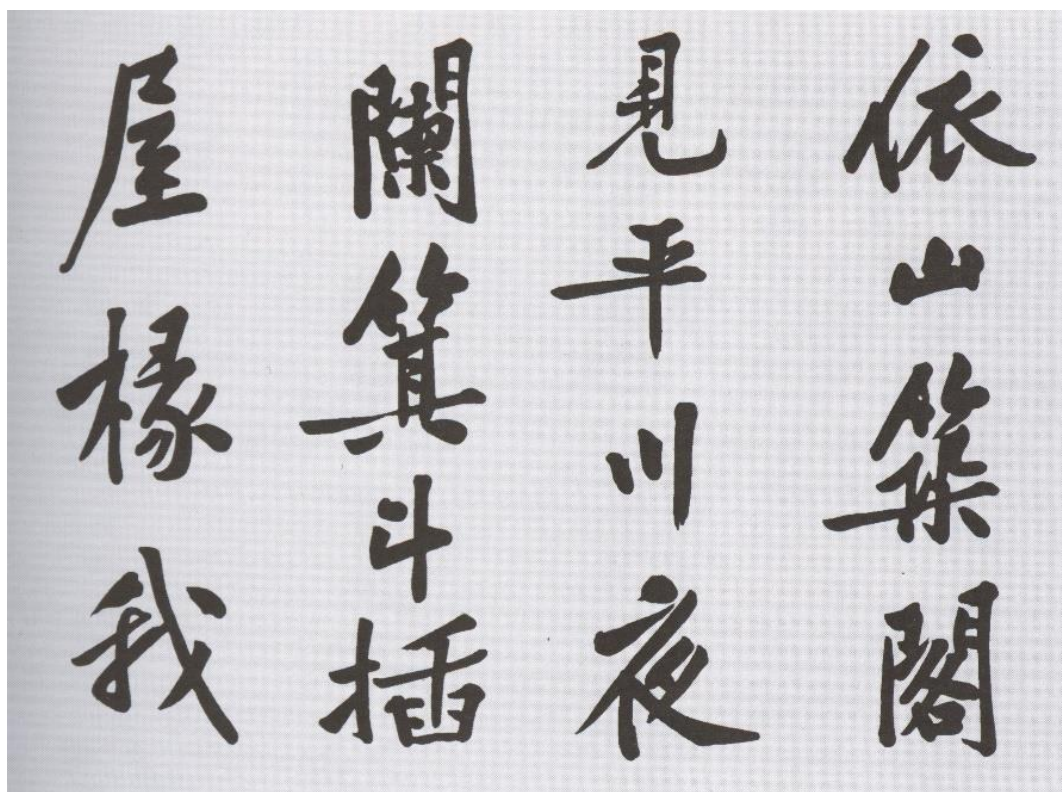


图 2-18 黄庭坚 松风阁诗

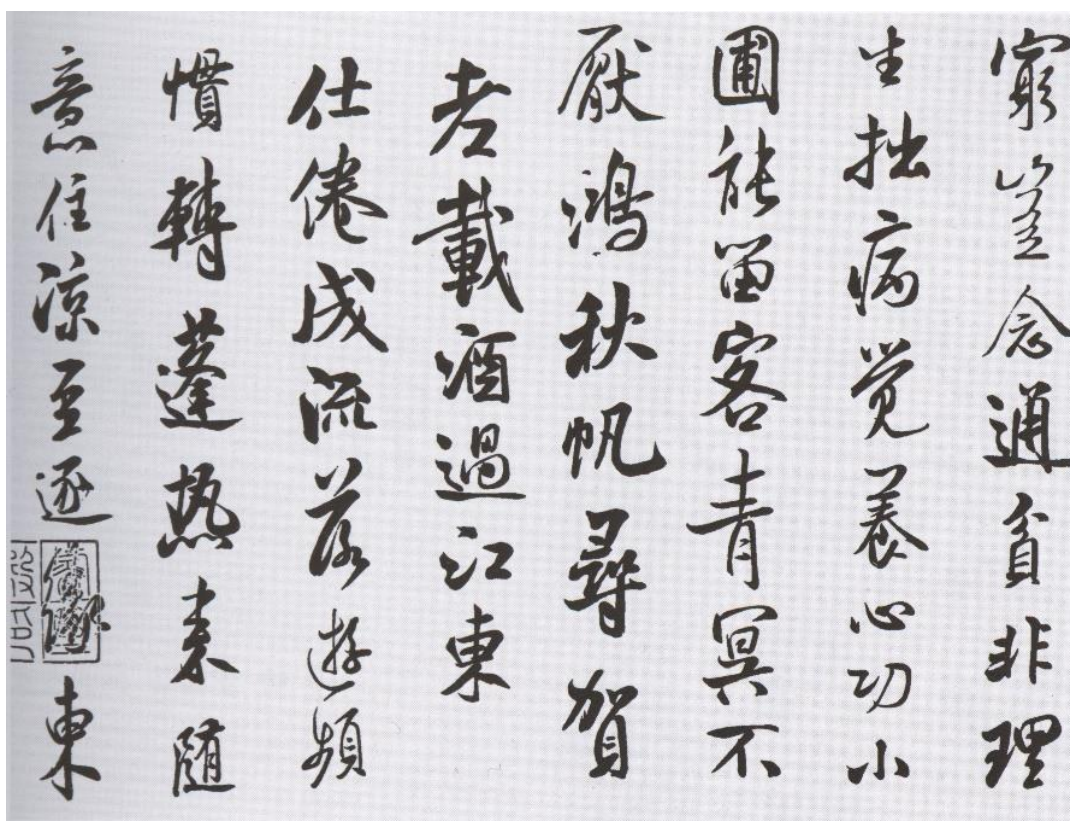


图 2-19 米芾 落溪诗卷

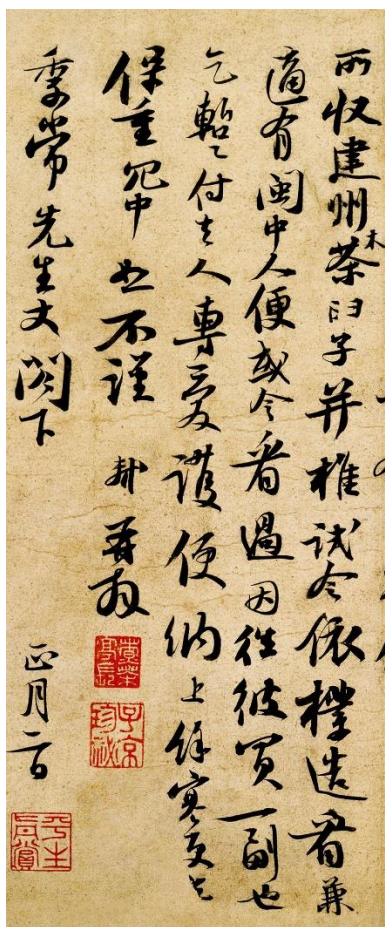


图 2-20 苏轼《新岁展庆帖》

望去，铺张席卷，摄人心魄；董其昌的《栖真志卷》（见图 2-22）用笔虚灵，对章法别有会心，作品结字随遇而安，空灵清润；王铎的《行书五绝立轴》（图 2-23）跳掷腾挪，变化多端，枯、湿、浓、淡，甚至涨墨入书，强调墨趣。

元代赵孟頫，提倡遵循古法，崇尚“二王”，创造出一种柔媚的风格，为“王字”体系平正极致（见图 2-21），到明代走向极端，沦落为工整呆板、千人一面的“馆阁体”。值得一提的是元代书坛的隐士派书家群，他们书法或简淡趋逸，或奇纵怪逸，与赵派书家群迥异，杨维桢就是其中一个极富个性魅力的书家，代表作《真镜庵募缘疏卷》用笔恣肆爽辣，真、行、草相互夹杂，粗头乱服，点画狼藉，还间有章草笔意和结构，章法字距大于行距，打破书法传统布局，别开生面。

明代后期至清初书法，受文艺界个性思潮的影响，呈现出诸家纷争并立的局面和不拘一格的多元化审美倾向，其代表作有徐渭的《七律诗轴》，老笔纷披，字距行距密无空隙，满眼

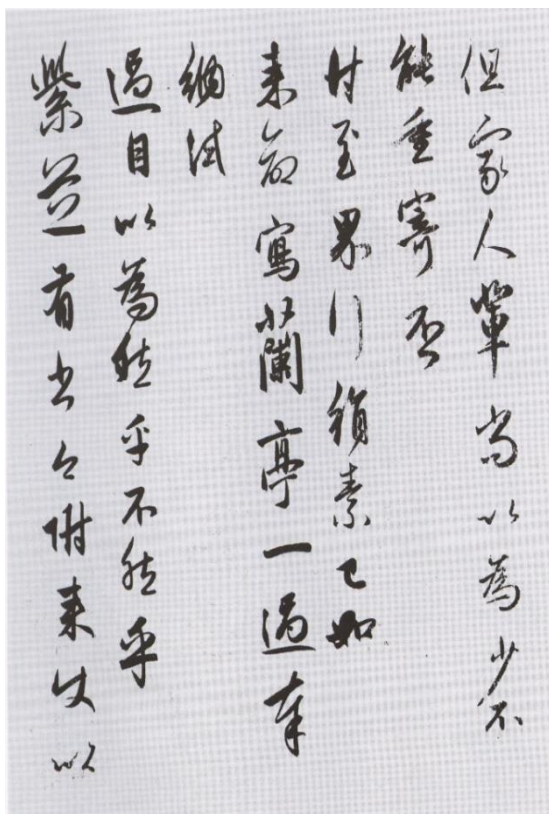


图 2-21 赵孟頫 十札卷札十之二



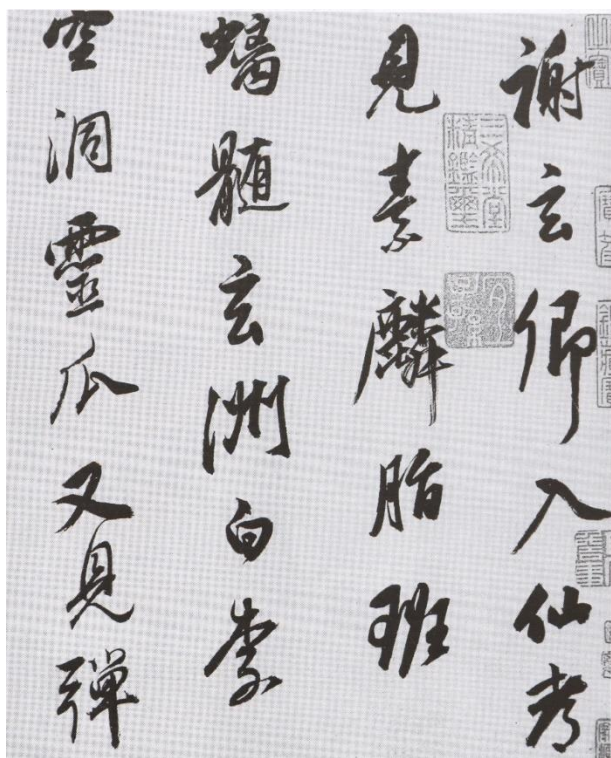


图 2-22 明 董其昌 栖真志卷

清代中期，碑学兴起，书家将魏碑的体势和用笔化入行书之中，在行书中注入碑铭书法的雄强之气，使行书的发展迈向一个新的阶段。代表书家有何绍基（如图 2-24）、康有为、吴昌硕、沈曾植等。

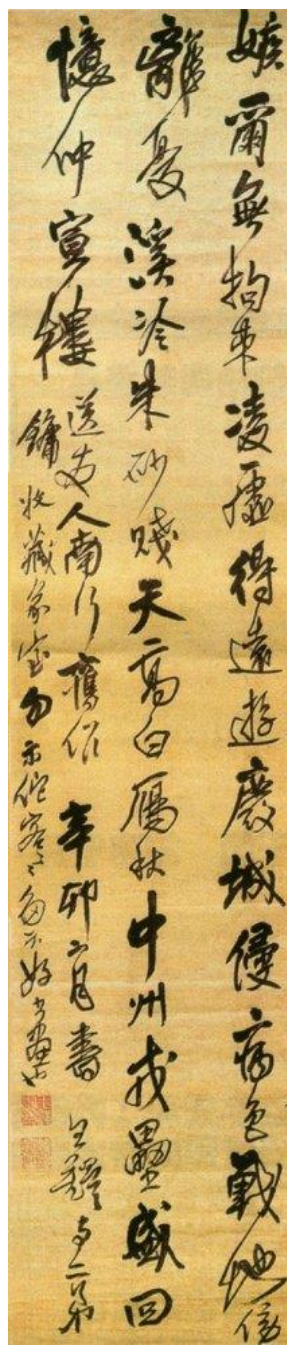


图 2-23 王铎 《行书五绝立轴》



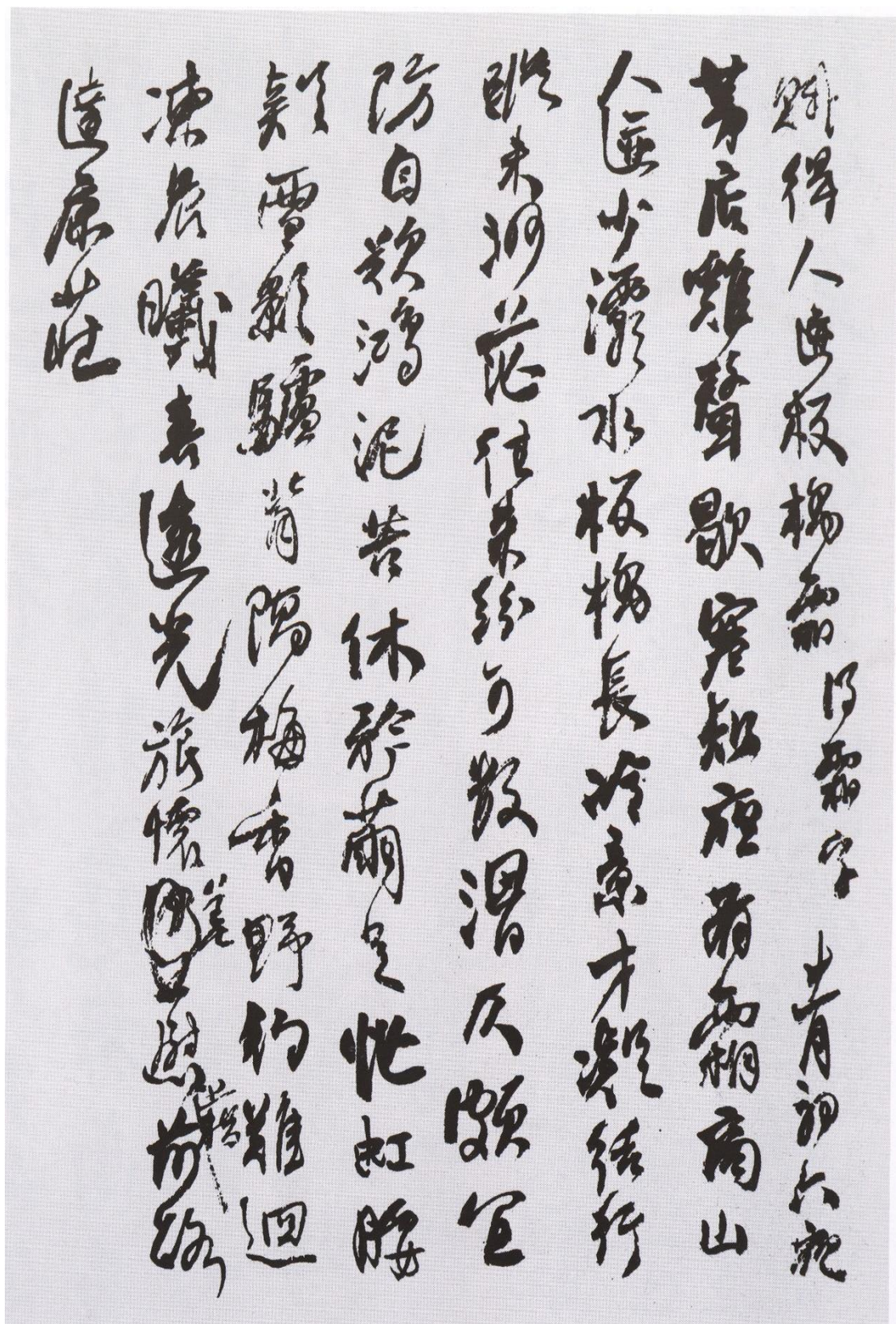


图 2-24 清 何绍基 诗稿



## 2. 行书的特征

行书是一种居于草书、楷书之间的书体，古人最初称为行狎书。“行狎”二字点明了行书的特征：“行”指笔势流动连属，“狎”是形态不如正体字庄重。行书有两个优势：一是书写简便（相对楷书），二是易于识读（相对草书）。

写行书，用笔活络，体态多变。若要端正清朗，不妨楷法多一些，唐人所谓“兼真者谓之真行”，人称“行楷书”。如果草法多一些，笔势映带连属，唐人所谓“带草者谓之行草”。行草书又有“半草书”之称，可归为草书。曹魏西晋时期，行书流行起来，那时学习行书是以钟繇、胡昭为法。“钟胡”行书早已失传，以考古出土的汉晋行书来看，那时的行书体态是“平划宽结”。东晋王羲之早期行书《姨母帖》（图 2-25）也是古质的平正一路，晚年变为“斜划宽结”，欹侧新妍，更有姿态。王羲之今体行书的出现，宣告旧体行书时代结束。唐朝以来，书家学习行书，归宗王羲之，取法《兰亭序》。

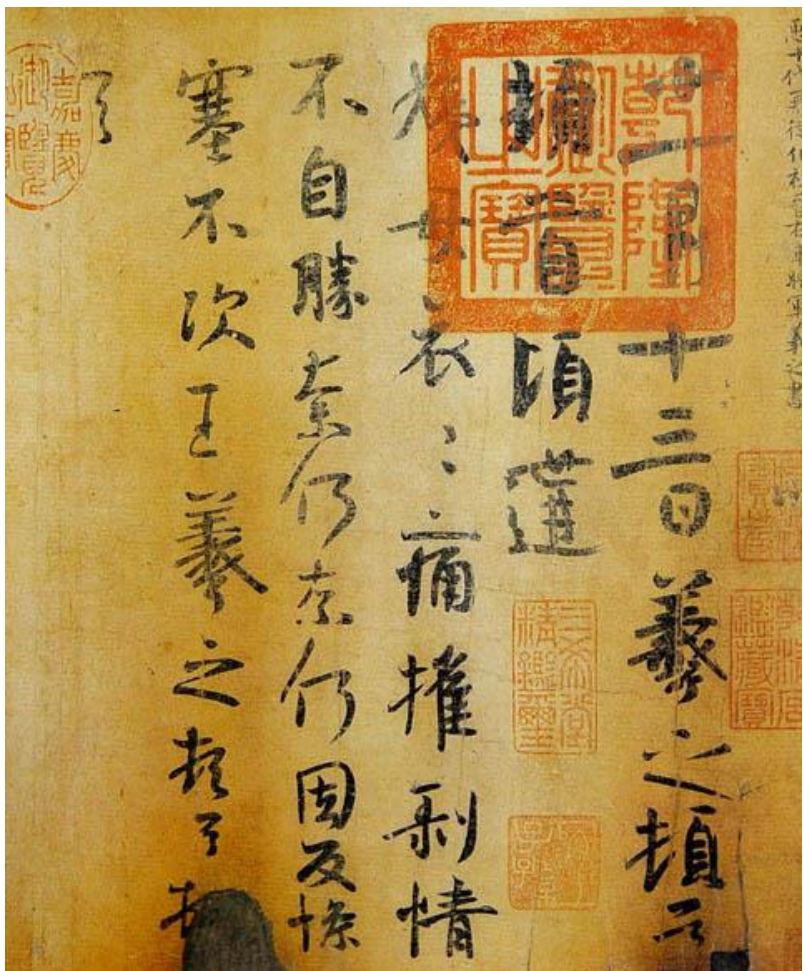


图 2-25 王羲之 姨母帖



## （五）草书

### 1. 草书的演变

草书萌生于秦而成形于汉，也是隶书快写或减省的结果，也有的从篆书快写中演绎而来。这在考古出土的简牍帛书中可以窥及。草书的发展是从章草、今草、狂草逐步衍进的。

章草，是带有隶书的意味、隶书波磔的草书，起源于西汉，兴盛于东汉，发展于魏晋南北朝，唐宋无人问津而受冷落。元代赵孟頫、元末明初宋克等人重新拾起，使章草得以复苏。章草保留了隶书的波磔，字形方扁端正，字字独立，点画清晰，传世代表作有汉史游的《急就章》，索靖的《出师颂》（如图 2-26）、《目仪帖》及《淳化阁帖》所载王羲之等人章草作品。

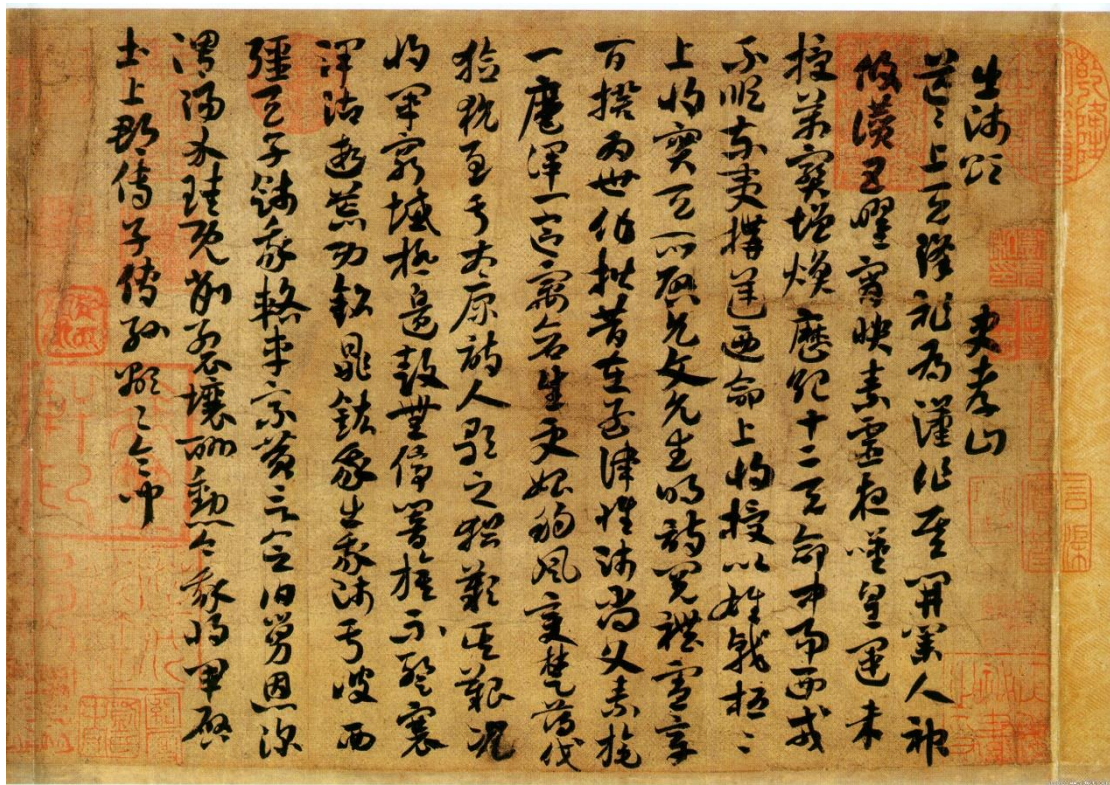


图 2-26 索靖 出师颂

今草，又称小草，在章草基础上演变而来，彻底省简了隶书的“燕尾”，使字向外出锋的波、挑，变为向内的收笔，或生出下一字笔意的引带。它大大加快了书写速度，点画与字间的联系加强，互有响应，结字进一步简化，为书家的情感表现创造了条件。王羲之的《十七帖》为早期今草代表作品，中锋、侧锋结合，



字字独立书写。在结体上，王羲之今草创新更显著的《初月帖》（如图 2-27）在单字结体上，采用内包或圆形体势，并创造了一种连字分组的行款方式，打破了从甲骨文开始就形成的单点直线式布局，而且绞转笔法取得空前成就，体现了一种前所未有的新貌，王羲之因此成为中国书法史上一位划时代书家，被历代尊为“书圣”。

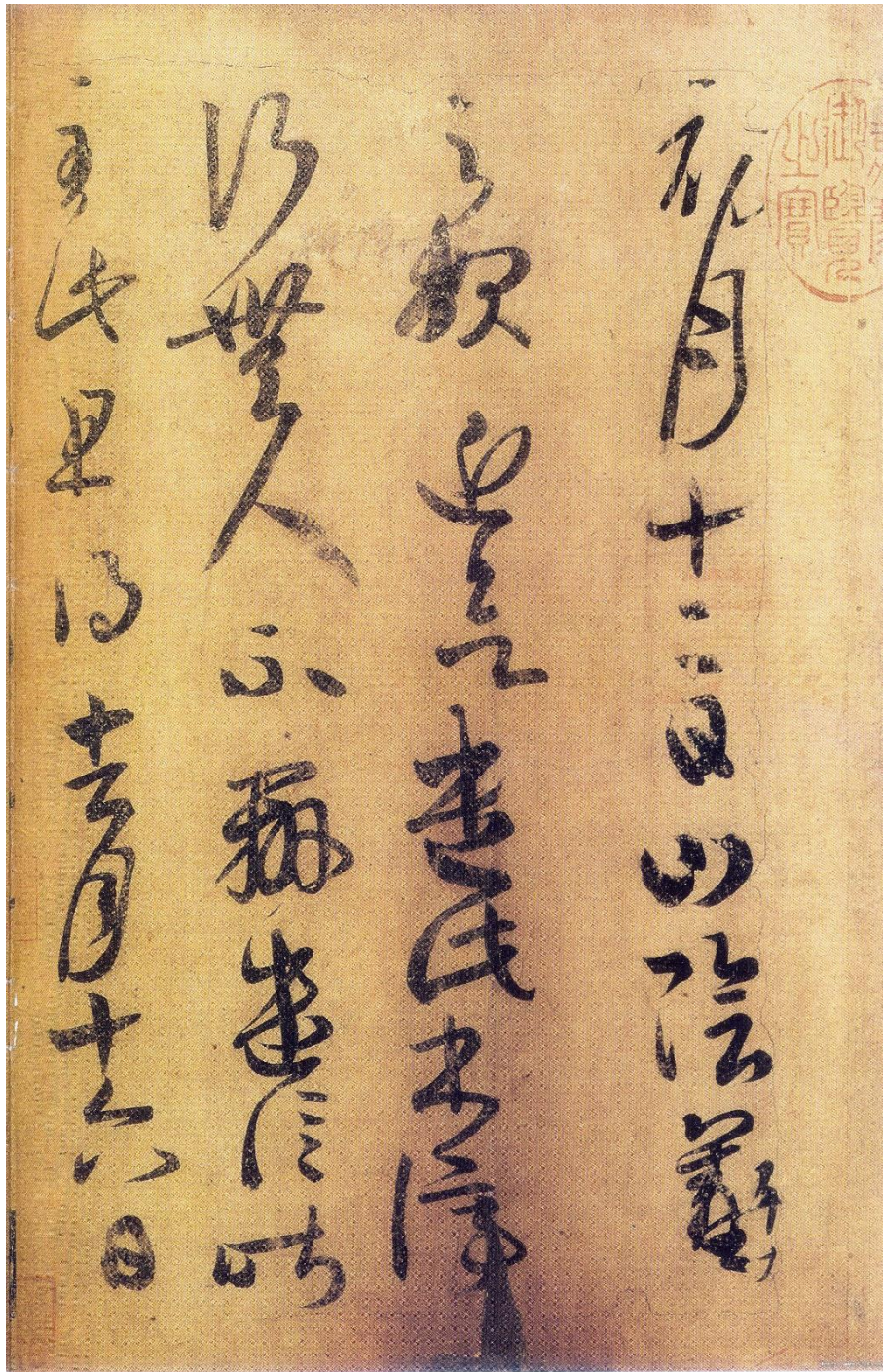


图 2-27 王羲之 初月帖



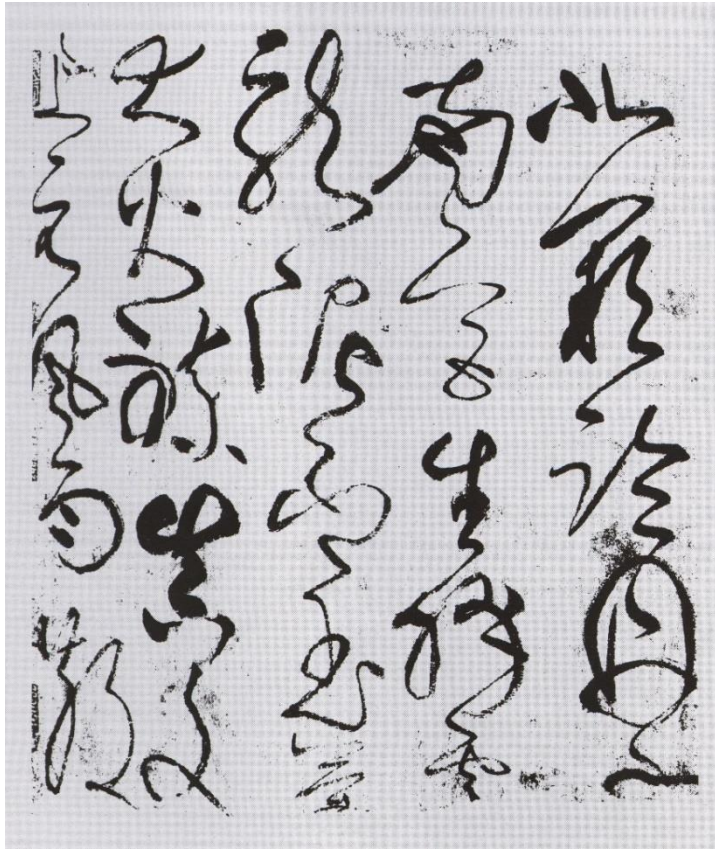


图 2-28 张旭 古诗四首

变化无穷无尽，满纸飞动，精彩动人，开创书法艺术的崭新局面。

宋代草书急剧衰落，除黄庭坚外，几乎无人以草书知名，黄庭坚的草书《诸上座帖》（见图 2-30）点短，线长，点线穿插组合。结体在疏密正侧的关丰上极度变形，将原来草书的上下视读顺序改变为四面分散性视读。其对空间的精心构筑，在形式美感上的突破，使得作品具有绘画的视觉效果。

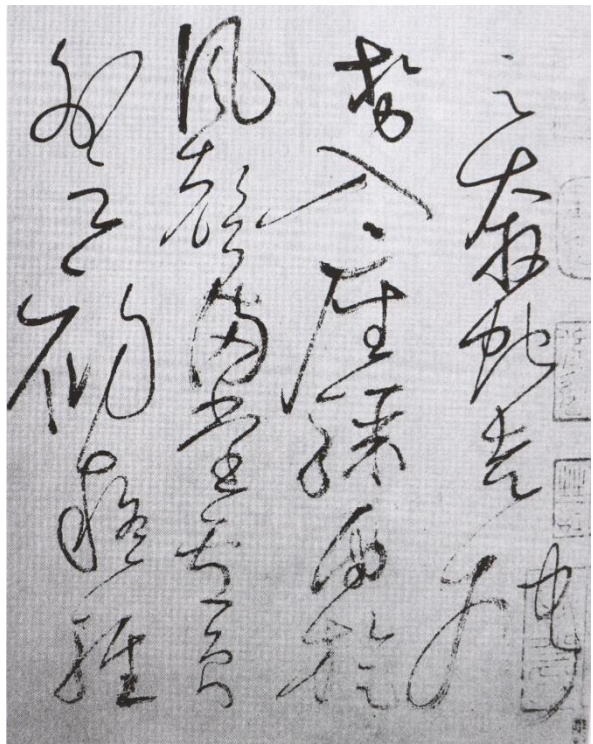


图 2-29 张旭 自叙帖

狂草又名大草，唐代承晋代余韵，草书繁荣，成就斐然。唐代张旭的狂草开一代书风，其代表作《古诗四首》（见图 2-28）大量使用连笔，用笔速度大大加快，结字打破单字的结体方式，使结体、章法、墨法都发生连续性变化，展现出连绵不断的壮美之气，成为书法史上草书艺术的巅峰。后来的怀素草书，为张旭一线所传，代表作《自叙帖》（见图 2-29）纯中锋运笔，迅捷利索。他牺牲了笔法运动形式的丰富，换取前所未有的速度。线条结构



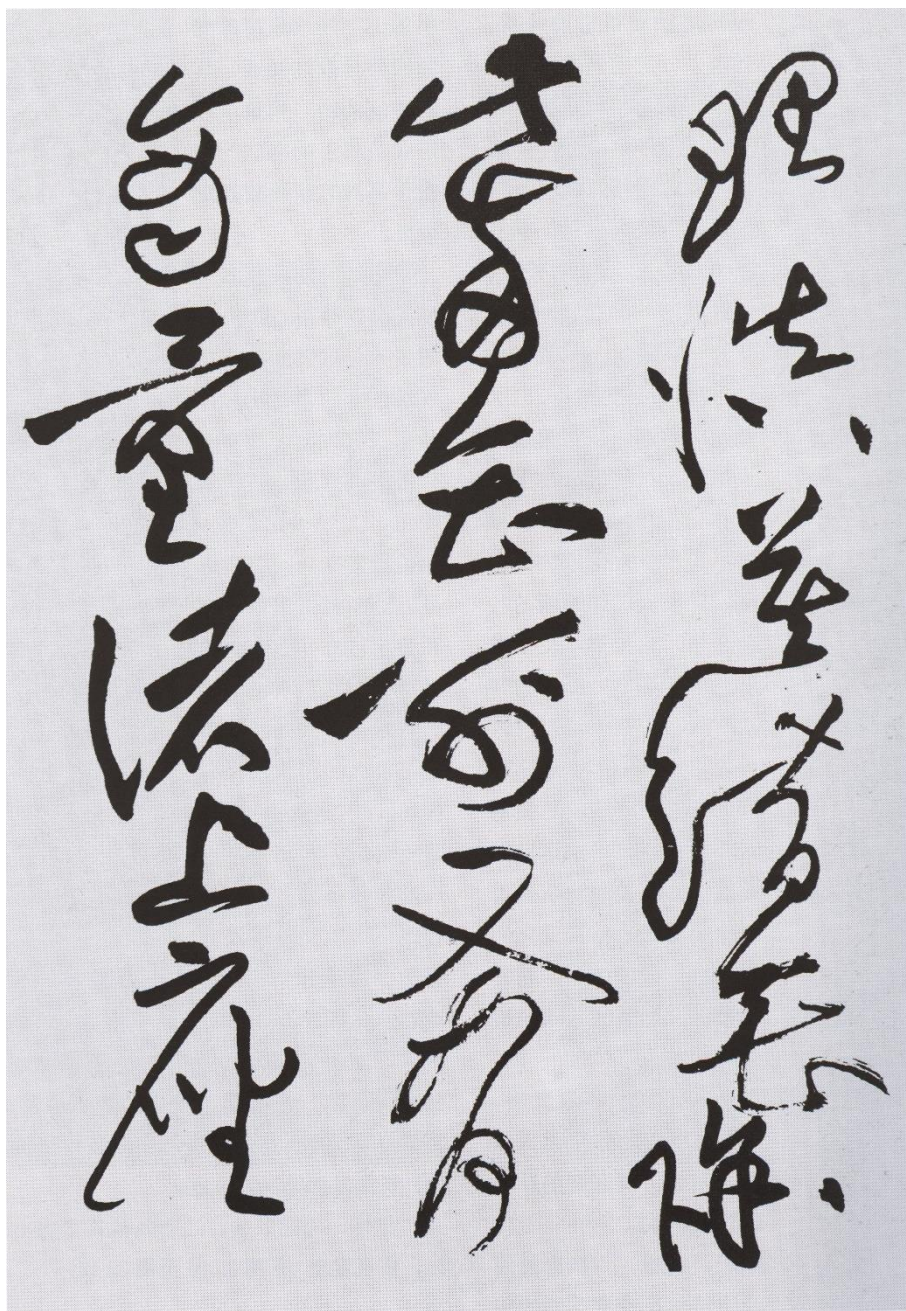


图 2-30 黄庭坚 诸上座帖

明清时期，草书一度复兴，呈现不拘一格的多元化审美倾向，在书法艺术的个性化和作品形式感方面，均有十分可贵的探索。其间涌现出一大批杰出书家，他们标新立异，书风迥异，给后世书家以反省和启示，有开创未来的功绩。董其昌书法崇尚天真平淡；张端图草书把王羲之的内折法推向极端，《五绝诗轴》章法紧缩字距，利用密不透风的横画排列与疏朗的行距，产生强烈的视觉张力；而王铎的《草书诗卷》（见图 2-31）行间空间变化多端，偶尔漫不经心地插入内部空间，随即又飘然远举，体现其对空间的敏感，笔画粗细对比，枯、湿、浓、淡



之墨，使作品神采焕发；傅山的草书（见图 2-32）大量省去折笔和提按动作，强调使转，四环缭绕，将王献之的外折法发挥得淋漓尽致。

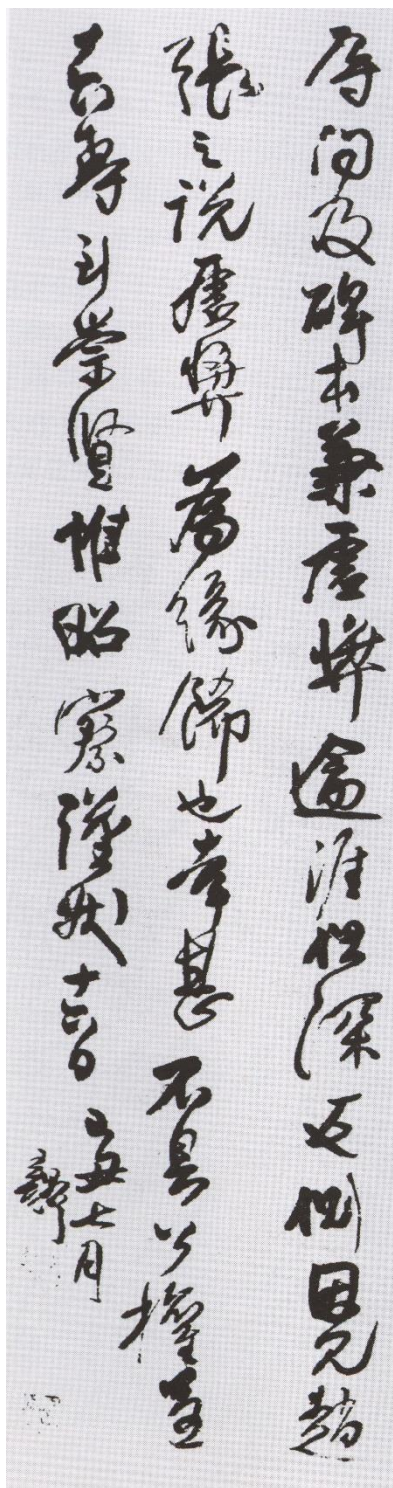


图 2-31 王铎 草书诗卷

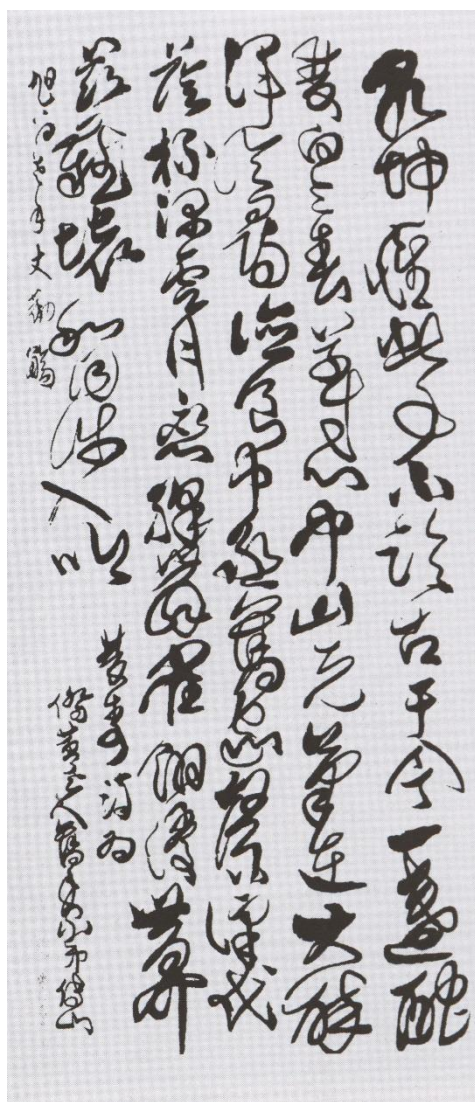


图 2-32 傅山 草书

---

## 2. 草书的特征

草书省并笔画，结构极其简略，简到汉字结构的极限。比如“耳”字，写成转了两个弯的曲线；“彳”“亻”“言”“灬”之类的偏旁，都是一笔带过。晋以来的书写，通行楷、行、草书，唐人比喻：“真书如立（站立），行书如行（行走），草书如走（跑）。”（张怀瓘《六体书论》）

书体意义上的草书，先后形成章草、今草、狂草三种体式。

汉朝的草体，“钩锁连环”的连绵笔势限于一字之内，收笔带有隶书的波脚，字字独立，后世称为章草。汉朝尚无“章草”这个名称，晋朝有了更为简便的今草之后，书家才将汉朝相传的旧体草书称为章草，以示区别。章草是草书的古体，草法较为严格，笔法分明，一直是书家习写草书的门径。

今草的草法比章草简易，笔势连绵纵引。字与字之间，牵连映带，写来更为快捷。今草确立的显著标志是东晋王羲之的草书。他的草书常常一笔连写两三个字。此种笔势“纵引”的草法，扩展了草书的笔势之美，也造成一种“字群结构”，笔画和形体的变化更加丰富。今草婉转流利，但书写难度大于章草，既要顺乎自然地随势赋形，亦须从意制宜地随势应变。

狂草发挥了今草的纵引之势，运笔速度更为迅捷，笔势奔放不羁，甚至一笔一行，笔画纠结盘绕，姿态奇异，变化莫测。现在说到狂草书家，以唐朝张旭、怀素最为著名。



## 第三章 书法实践

### （一）篆书实践

小篆的书写方法：小篆笔画只有直画和弧画；一个弧画有时需用两笔写成，连接处却不能露出痕迹。（如图 3-1）

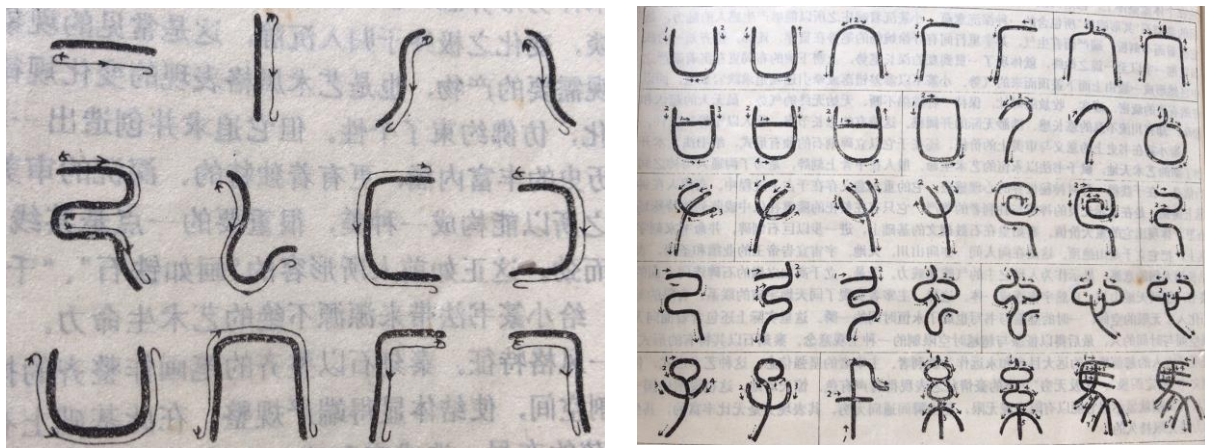


图 3-1

小篆的笔顺往往有别于楷书，没有严格的、统一的规定，但也不能随心所欲，必须以行笔便利、笔式流畅为原则，前人的经验和通行的方法值得借鉴。

临写时要进一步具体领会小篆的结构特征。除疏密虚实的安排和重心的把握还要注意各部分的匀称、和谐、完满。

### （二）隶书实践

隶书的书写方法：

- (1) 隶书笔画的多样性。方用顿笔、圆用提笔；
- (2) 隶书的结体和用笔都比篆书来得气势饱满；
- (3) 隶书基本笔画的写法：横画。一为平画，一为波画。平画逆峰起笔，折笔中锋向右行笔，回峰收笔。不能有俯仰，保持水平姿态。

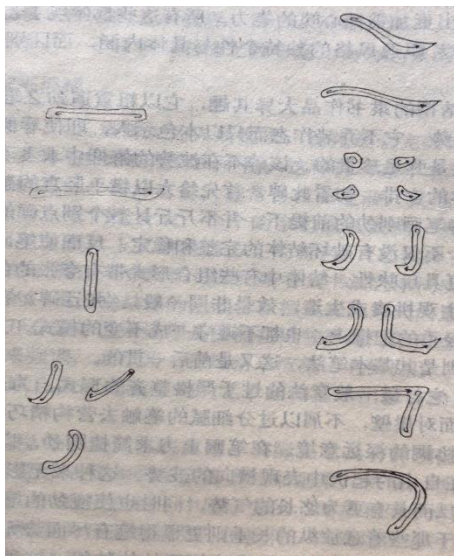


图 3-2

波画向左逆入并稍下顿，再提笔向右行笔，收笔时先下按再提笔向右上出峰。“蚕头雁尾”是其显著特征。（如图 3-2）

### （三）楷书实践

楷书的书写方法：

横，

- （1）圆笔横画；
- （2）方笔横画。

竖，

- （1）悬针；
- （2）垂露；
- （3）带有勾画的竖。

（如图 3-3）



图 3-3

楷书的结体，又称结字、间架结构。结体是决定一个字好坏成败的关键。结体和用笔是一对相互依存、相辅相成的矛盾。

楷书结体的一般法则：

- （1）横不平、竖不直；
- （2）依字取势；
- （3）错落参差，同画变态；
- （4）彼此呼应、相互关情；
- （5）精神攒聚于重心。

### （四）行书实践

#### 1. 行书与楷书的差异

（1）解散的楷法，楷书起笔、收笔都有交代，规整严正。行书更快捷、流动，同时又保持了楷字的基本笔画和形体轮廓，简化楷书笔法。

(2) 省变笔画，行书字可以省略，合并楷书的一些次要笔画，或者变化某些笔画的形态。

(3) 放纵体势，楷书字体总体来说趋于方正。行书则明显加大横画斜度的趋势。字形有大有小、有正有斜，呈现一派天真、自然之美。

(4) 强化联系，楷书的笔画之间、偏旁构件之间主要靠笔的出入顺序、势的俯仰向背来进行联系。行书比楷书更注重“意”的呼应，而且经常将这种呼应强化为有迹可查的联系—连笔与牵丝。

## 2. 行书的布局谋篇方法

- (1) 错落大小；
  - (2) 调整轻重；
  - (3) 左右挥洒；
  - (4) 上下贯通；
  - (5) 力求和谐；
  - (6) 避免雷同。
- (如图 3-4)

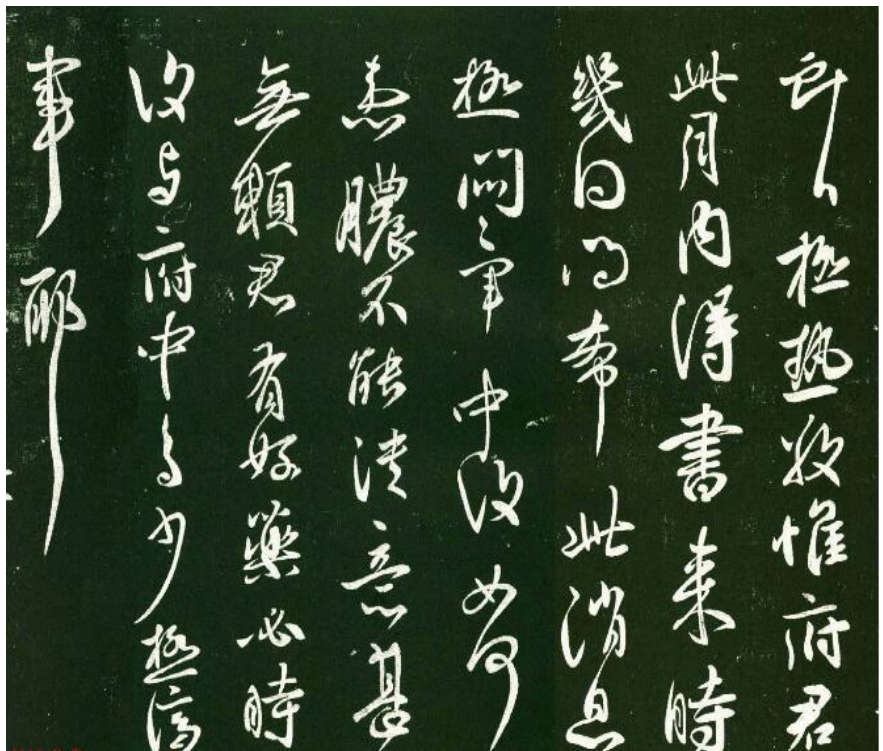


图 3-4 王献之《极热帖》



## （五）草书实践

### 1. 欲学草书，先识草字。

于右任先生说过：“余中年学草，每日仅记一字，二三年间，可以执笔。”今日我们可以借鉴此法，边学边记，找出规律，熟悉面貌，谨记法度。

### 2. 熟悉章法

草书作品中，上字之终而为下字之始。草书规矩只准竖连，不准横连等等。如果不先摸清这一规律，匆忙落笔，超出规范，便成天书。

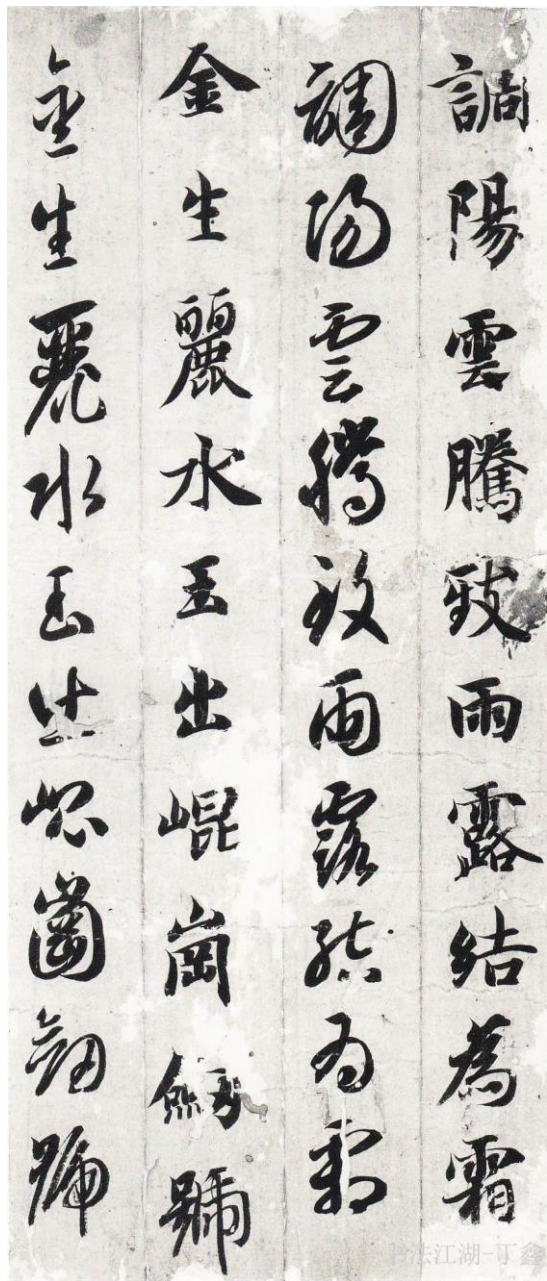


图 3-5 智永 《真草千字文》局部

### 3. 掌握基本的笔法

草书笔法总结归纳为十个字秘诀：

一是“落”：落笔大都为逆锋而入，笔锋藏在笔画中央；

二是“提”：落笔后在行笔间虚提笔杆，虚提的速度和分寸要以得到“抽丝”、“拉筋”的感觉为准；

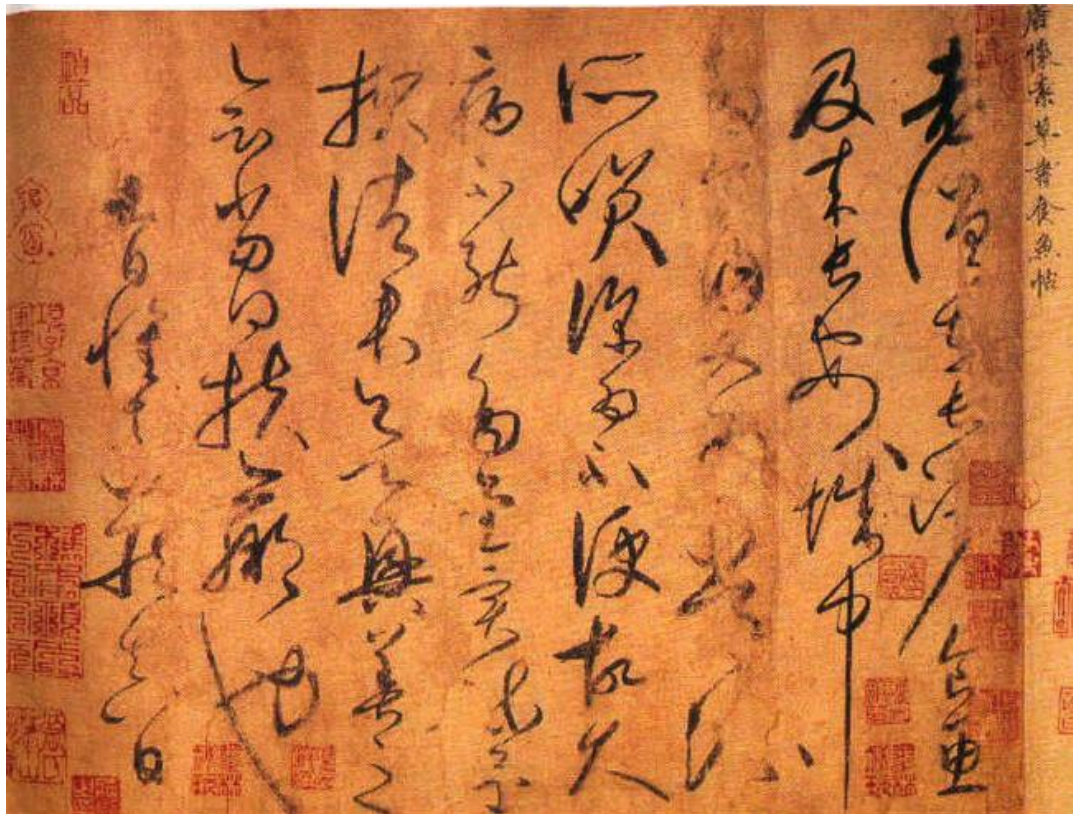


图 3-6 怀素《食鱼帖》

三是“转”：草书多环转，塑转时速度不易过快，过快会产生浮回旋的弊病，应以舒展、开张为立意，以转如筋环为标准；

四是“挫”：行笔转角、变换位置时，要转换笔锋，因为，只有在顿后略提的须臾间，笔锋才能转换方向，这种转换笔锋的笔法叫“挫”，运用这种笔法不应太疾，太疾则无力；又不能过迟，过迟则死板；

五是“蹲”：行笔切忌重按，重按则成干柴死笔画，“蹲”即如人之行，步能沉实而无跳跃感；

六是“驻”：不疾不驻，力着纸即行，在行笔过程中，迟回审顾的姿态即以具

---

称为“驻”法。临池运用这种笔法时，必须力聚于指，流于管而注于笔锋，否则会一而过，形成败笔；

七是“渡”：笔画之间，无萦带相连，这种起止无迹的飞渡笔法，可以产生室的感觉，“形见于未画之先，神于既画之后”，就有这个意思；

八是“留”：笔住势收，笔锋已展现了不尽之情戛然而止，米芾“元垂不缩，无往不收”的主张，就是防止书家率意滑手，“留”即是断然而停，笔锋室收的一种笔法；

九是“抢”：草书中需要横析时，与其它书体的笔法不同，用篆实称“折”；用笔半虚半实叫“抢”，“抢”又分为巨抢、侧抢和室抢，塑蹲时需巨抢，蹲时需侧抢，室抢是指取折之室势，我们在用这些笔法时，还妄视笔锋的温燥情况，笔燥妄实抢，笔湿需室抢；

十是“侧”：草书妙在点画，“点”的形态，在一字、一幅中绝不可雪同，为了求其变化丰富，偶然用侧锋作点，则更能飞动增势，辉翬精神。

## （六）书法创作

### 1. 书法创作的含义

（1）在临摹前人优秀作品并掌握了书写技巧的基础上，才能进行创作。

（2）创作带有作者的自觉意识，运用掌握的技巧、原理，自行构思、安排，通过自己的审美见解形成作品的独立性和完整性。

### 2. 创作与临摹的差异

（1）创作的独立性是首要的。从摹写——对临——背临——意临，开始时完全依赖的，而后主动性、积极性越来越强。丝毫没有临摹基础的作者，援笔疾书、任笔为体，这样的“独立”创作是毫无价值可言的，不宜提倡。

（2）创作要求作者具有融汇消化的能力。某些书法家总是选择某一种书体形式作为创作主流，往往是因为这种书体形式极大程度的吻合了他对于世界的艺术把



---

握方式。

(3) 创作带有创造意识。鲜于枢曾提出了创作需要“胆”的说法。书法创作室建立在临摹基础上的，但是创作的本质有要求突破临摹的制约，不能安于临摹的驾轻就熟、逼肖乱真，而要在创作中提高自身的艺术感觉能力和表现力。

### 3. 创作进步的条件

- (1) 将作品悬挂于壁，拉开距离，以此发现其中不足；
- (2) 向名家请教、向同行学习；
- (3) 进行自我批评。

### 4. 创作中常见的弊病

- (1) 缺乏法则、任意发挥；
- (2) 从作品的安排上看，往往血的太满、太紧，使人感到拥挤、沉闷；
- (3) 印章的篆刻水平太低，不仅不能为作品增色，反而拉低了整体水平，出现错字、漏字、漏句、用字不规范、自行造字的现象。

### 4. 各种各种品式的创作

中堂：原是悬挂厅堂正中的一种书画品式。特点是篇幅较大。如，一幅四尺、六尺宣的书法作品，给人一种堂皇的感觉。

对联：或称“楹联”用于门前两侧 的楹柱上，或者房门两侧的门框上，或中堂

两侧。由两长条纸组成一幅完整作品，二是联语要对仗，三是上下联书体、字体统一。（如图 3-7）

条幅：原是挂在房山墙上的书画作品，因房山墙最高，所以可以窄而狭长。竖式为竖幅，横式为横批，可以单条悬挂。竖幅以四幅、六幅形式出现的则称四屏条、六屏条。

长卷：长卷是横幅的延续，根据文字多少决定长度，有长至数米乃至百米的作品。黄庭坚的《诸上座帖》长七米多。（如图 3-8）

斗方：方形或趋于方形的品式。斗方属于小品的范畴。（如图 3-9）

扇面：创作时顺应扇面之形状而进行。大致分为聚头折扇与团扇，创作时应注意留出较大空白，以求宽舒透气，宁简勿繁，小中见大。（如图 3-10）

尺牍：尺牍的创作信笔拈来，涉墨成趣，带有很大的随意性，能轻松自如的抒发自己的情绪。

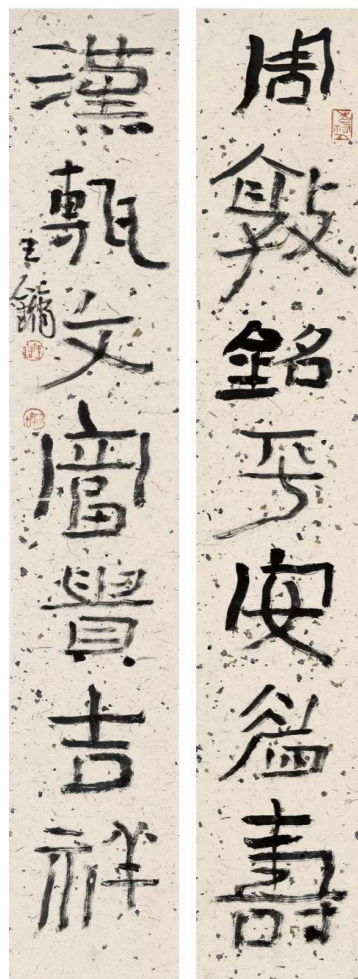


图 3-7 王鏞 楹联

匾额榜书：写于匾额上的大字称榜书，匾额榜书给人以庄重饱满的面貌，给人以浑然大气的感觉。

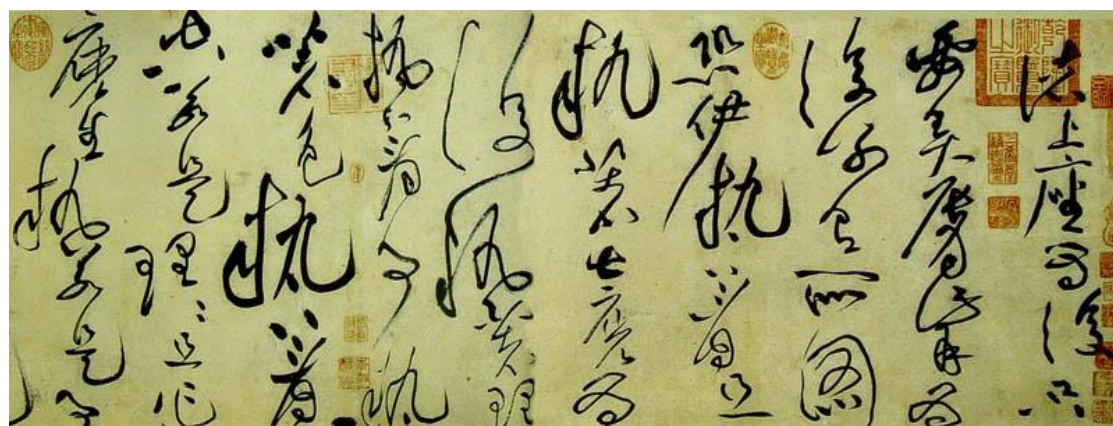


图 3-8 黄庭坚 《诸上座帖》

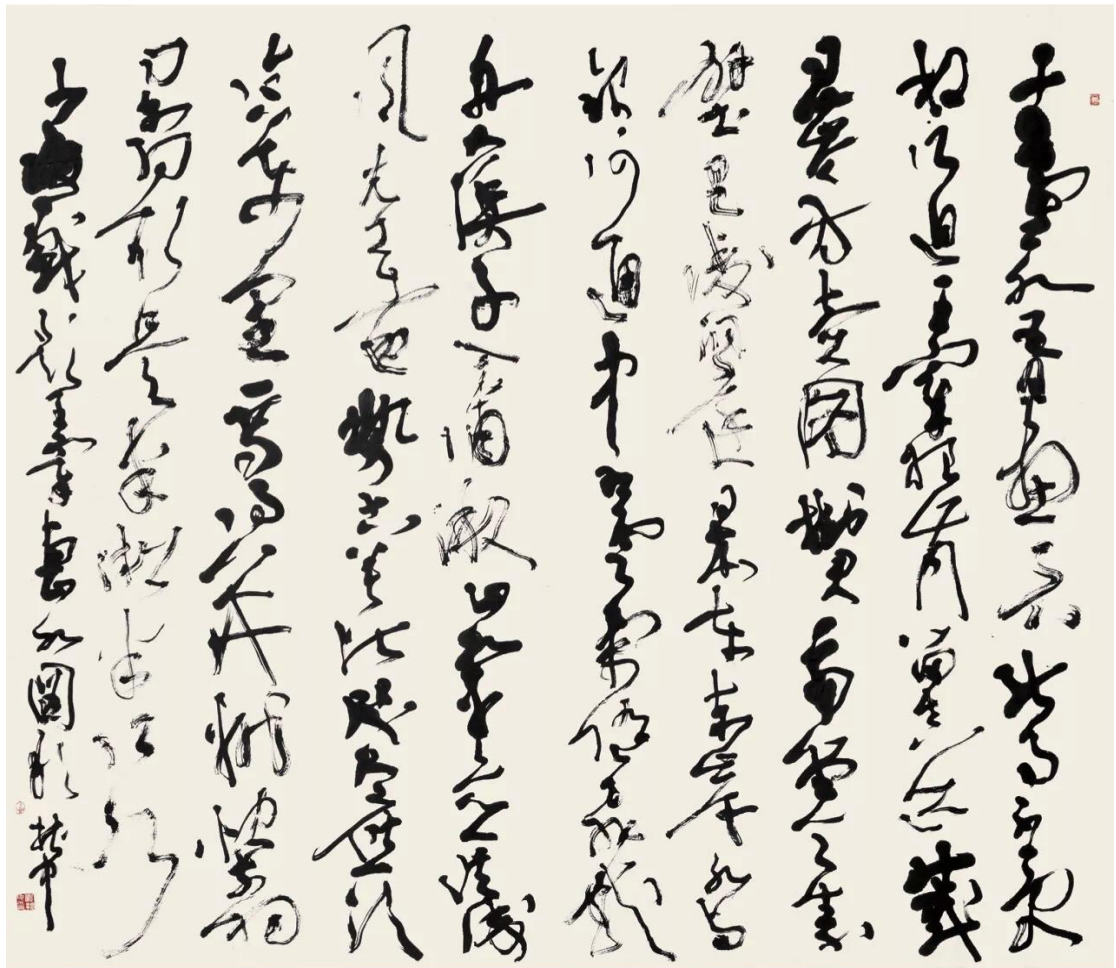


图 3-9 邱振中 斗方

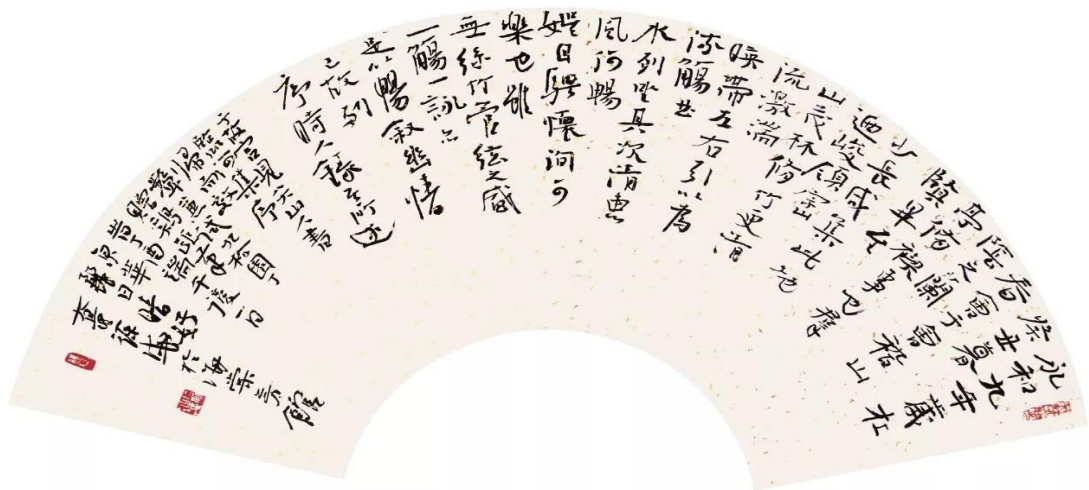


图 3-10 徐海 扇面



## 第四章 书法与绘画与设计

### （一）书法与绘画

#### 1. 书法线条使中国画产生抽象美

如果说“笔”是中国画的骨，“墨”即是中国画的肉，笔墨就构成了中国画的灵魂。一幅好的中国画包括画家的学养、画面的意境气韵、画面的经营位置、笔墨的程式语言等这些都要靠画家用书法笔墨线条去表现。无论是书法还是中国画都可以说是线的艺术。

书法是用各种点线的组合以及空间分割构成的一种抽象之美。孙过庭《书谱》称“一画之间变起伏于锋杪，一点之内殊衄挫于毫芒。”这句话对点画内部运动做了简洁而形象的概括。当然，这是典型的书法用笔，因而具有高度的抽象美，即追求线条的质量感和美感。

中国画是用抽象的点、线条来描绘具体物象的，而正是因为用这种抽象的线条来描绘具



图 4-1 清 弘仁《秋亭观瀑图》



图 4-2 吴冠中 《水墨风景》

体物象，所以它能给中国画的画面带来无穷的想象力线条造型灵动，画面被赋予了丰富的变化和动感。在传统中国画中，画家无一例外地追求线条的内涵美，追求线条的形式美的原理和法则，追求线质的丰富与单纯。不论是传统中国还是现代中国画都讲究书法用笔用书法的笔法去表现中国中的“线条”。线条是构成中国画形式美的因素，具有独特的审美价值是中国传统书画赖以存在的基本特征之一，它能使中国产生一种内涵的、抽象的美。

体物象，所以它能给中国画的画面带来无穷的想象力线条造型灵动，画面被赋予了丰富的变化和动感。在传统中国画中，画家无一例外地追求线条的内涵美，追求线条的形式美的原理和法则，追求线质的丰富与单纯。不论是传统中国还是现代中国画都讲究书法用笔用书法的笔法去表现中国中的“线条”。线条是构成中国画形式美的因素，具有独特的审美价值是中国传统书画赖以存在的基本特征之一，它能使中国产生一种内涵的、抽象的美。

## 2. 中国画追求书法用笔

郭熙在《林泉高致》中说“工书者多善画，善画者往往善书。”指出了书之间的渊源“善书”善画其用笔应该同理都是寻求一种共同的“笔力”的表达。在传统中国画中线条的表现力和线条质量的高低，往往体现在用笔上。张彦远在《历代名画记》中记载了顾恺之的用笔“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风驰电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”“笔力”可以使我们感受到笔墨的存在、画家生命情感的释放以及气力的运行与和谐。何为笔力？卫铄在《笔阵图》中说：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪。”“笔力”即筋、骨。有了笔力，中国画才有生命力，才有一种独特的中国抽象美。中国画“六法”中的骨法用笔即如此。

张彦远在《历代名记》中记载“陆探微作一笔画连绵不断，故知书画用笔同法。”书画用笔同法的提出，明确记载了将书法的笔法用于绘画说明书法和绘画都源于这种特殊的工具——毛笔。在传统的书画中，毛笔具有相同的执笔运笔的规律性，在用毛笔书写或作画时毛笔的旋转、平动、提按等相同其点画的书写表现形态相同，其书写线条时用笔的方圆中侧、转折、提按等产生的线条审美价值相同。董其昌下笔便有凹凸之形就是用毛笔写出带有立体感的线。（如图 4-3）书法线条的书写，纯用中锋；行草书偶用侧锋，讲究起笔、行笔和收笔。古人云住笔要凝重或如垂露或如悬针或如百岁枯藤，形象地强调了收笔，也是笔力的体现。另外，“虫蛀木”“锥画沙”“屋漏痕”



图 4-3 董其昌 《仿黄子久山水》 册页



“飞白书”等也体现了中国书画用笔的一种力度美。中国画传统的十八描完全是以书法的笔法去勾勒，中锋、藏锋用笔，产生圆浑沉着的线条，体现了书法用笔的最高原则——中和美，后人总结曹仲达和吴道子的画的特征为“曹衣出水”和“吴带当风”，“曹衣出水”



图 4-4 唐代 吴道子 《送子天王图》局部

完全用书法“勾勒”造型，使画面形象鲜活。其用笔圆转衣服宽松，裙带飘逸，体制稠密，衣衫紧贴肉结构谨严，运用了铁线描。“吴带当风”主要强调了用笔的动感这些线描中，用书法用笔的“勾勒”来进行绘画的造型。也许是绘画和书法所使用的工具相同，在用笔技巧上有完全的一致性，体现了“书画用笔同法”。

(如图 4-4)

黄宾虹认为绘画用笔和书法用笔相通，他说大抵作画当如作书，国画之用笔



图 4-5 黄宾虹 《山水 皖南小景》

用墨皆从书法中来。“笔法成功，皆由平日研求金石、碑帖、文辞、法书而出”，书法和中国画用笔不同的是：书法纯“中锋用笔”，偶用侧锋；而中国画除了“中锋用笔”外，侧锋、偏锋、散锋并用，甚至书法中的败笔也随之出现（如图 4-5）。随着中国山水画的逐渐发展



成熟,各种皴法出现,中国画的用笔也丰富起来,特别是山水画各种皴法的创造,丰富了中国画的用笔内涵。“披麻皴”表现江南山石的特点通过中锋用笔来表现山石的纹理和结构。长“披麻皴”圆而无圭角,弯曲如同画兰草(典型的写)。

《绘事发微·皴法》记载李思训用点攒,簇而成皴,下笔首重尾轻形似丁头小斧劈,用笔宜有波折顿挫,转折处无圭角能圆浑。大斧劈用笔苍劲而方直下,须如截钉,方中带圆,形势雄壮、磅礴,墨气浑厚。在具体绘画中讲究以书法用笔入画,通过用笔的粗细、枯湿及用力的强弱变化,产生点线的立体感、质感和力量感,并对“笔意有所追求,使线条产生绵里藏针或沉着痛快、或遒劲坚韧、或柔丽飘逸的效果。通过运笔中的提按、转折、映带等增加线条的质量感和韵律感形成一种气韵”画面有一种高古的格调

### 3. 书法入画提升画面的意境

在传统中国画中,墨法服从笔法,墨随笔出,笔由墨现笔墨的运用能丰富画面的内涵,书法入画能提高画面的格调。随着中国文人画的出现,绘画中的书法用笔发挥到了极致。文人画讲究个性的表现,强调借物抒情,追求自然素净为贵的艺术境界。正如倪瓒所说的“逸笔草草不求形似,聊写胸中逸气”,强调了绘画的“写”即以书法用笔入画(如图4-6)。元代柯九思“写竿用篆法,枝用草书法”。可见,当时文人画家十分重视书法的练习他们既是画家,又是书家,甚至懂诗文,通音律可谓全才。(如图4-7)

中国绘画不是简单地去描摹物象,而是要用书法的笔法去“写胸中逸气”,达到“物我两忘”的艺术境界。元代汤垕指出:“画梅谓之写梅,画竹谓之写竹,画兰谓之写兰。”



图4-6 元 倪瓒《六君子图》

赵孟在《竹石图》中也写道:“石如飞白木如籀,写竹还能八分通;若是有人能会此,方知书画本来同。”他强调用篆书、隶书的笔法入画,追求画面的金石



图 4-7 元 柯九思 《清闷阁墨竹图》

的笔法作画，开创大写意画风。吴昌硕在金石、篆刻等书法上的造诣，为其后来在绘画艺术上能借古开今创造了重要条件。他在其题画诗中说：“画与篆法可合并，深思力索，一意惟孤行。”吴昌硕也以印入画，格高韵古、元气淋漓、动人心魄，使观者为之心壮。（如图 4-8）

味。他主张把书法的笔法用到绘画中，强调书法和绘画的关系，使中国画有着强烈的书法意味，有一种古意。郑燮主张“以书法之关纽透入于画”，其擅写兰竹，以草书竖长撇法入画，风格明快劲峭，画法外露，对社会现实表示不满。板桥善用篆、隶、行、楷，自称“六分半书”。他在以书法用笔入画时指出：“书法有浓淡，竹更要浓淡；书法有疏密，竹更要疏密。”当然，文人画更主张诗书画印的一体，以体现东方艺术独特的形式美。

近代海派大师吴昌硕“以金石书法入画，纵横驰骋，大气磅礴，余韵至今未衰”。其画作中常自题“以篆籀作勾勒”，五十岁时开始用篆书



图 4-8 吴昌硕 《墨梅图》

## （二）书法与设计

从微观和传统平面设计上说,书法字体设计仅仅是字体设计中的一个组成部分,但从宏观和现代设计上说,尤其是就现代设计实践中对书法文化全方位——包括书法文化用品、书法艺术的种种形式因素及民族文化精神的运用,则体现了现代设计的重要审美指向和潮流特性,即:对书法艺术的民族形式及精神广泛而深刻的运用已成为现代设计的潮流之一,并据此生成为自具体系的跨学科新领域,当代书法设计已远远超越了“美术字”范畴.站在信息化、视觉化、艺术化的视角审视,它无疑是一种有巨大生命力和感染力的设计元素、设计图式、设计手法、设计类型,它有着其他设计元素、设计方式所不可替代的设计效应.出自于这种设计理念的许许多多设计杰作具有经典而时尚、民族而现代、个性而人文、简练而丰厚的美感。

### 1. 书法元素在招贴设计中的运用

今天的广告如潮水般之快的速度渗透到了各个领域,刺激着我们的神经.在广告里加入书法的元素能将文字的内涵特质通过视觉化的表情传神构成自身的趣味.如图4-9著名设计大师靳埭强在“韩朝统一”主题招贴艺术展中,“韩”和“朝”共用图形“韩”的部首,巧妙的利用“韩”字偏旁的“韦”和“朝”字偏旁的“月”,使之两边兼顾,正看是个“韩”字,倒看是个“朝”字充分表达了韩国和朝鲜水乳交融、本为一体的民族背景.通过色彩重叠几何的形态“韩”,使得图形近似民族装饰风格,“月”与“韦”均用毛笔来书写,整个画面用黑白极色加以艺术表现,



图 4-9 《朝韩统一》招贴设计

形成了虚与实、疏与密之间对立与协调、冲突与融合的视觉效果,从而形成了独特的表现方法。“月”与“韦”虽然用的是淡墨,但由于笔法精到,展现了一



幅在中国传统文化场景下的具有当代视觉冲击力的招贴设计作品。设计大师靳埭强的这张招贴设计，利用了元素的特殊性，运用了文字元素排列手法，十分巧妙。广告在用墨上也很有想法。墨的清雅淡化、行书流畅的形体与中间规整的符号形成对比。有进一步强化主体的功效。

## 2. 书法元素在包装设计中的运用

产品包装广泛用于生活、生产中。时至今日，包装的设计不仅仅停留在保护商品的层面上，它也是研究人的需求对产品功能的需求、对美的需求。所以包装设计除了功能外，美感更是重要的元素。面对数千年来使用汉字的中国人，书法作为设计元素来表现产品的传统性和文化性比其它形式更适合。在那些具有中国地方特色、历史悠久的产品包装中，书法作为设计元素在包装设计中的应用比较多见，如：酒、茶、枣、笔、墨、地方手工艺品……它们多采用将书法元素抽象打散，进一步的图形化后在包装中出现。使传统的手法与现代化的设计相结合。

这里以酒包装为例进行分析。在品种繁多的酒市场上，从酒的销售情况分析得出：酒的内外包装造型的独特风格和不凡的气韵，对酒的销售起着重要的宣传和促销作用。如图 4-10 郎酒的包装设计。

在内部酒瓶包装的设计中采用蓝底黄字的书法，力求达到书法的简洁和韵味，巨大的“郎”字映入眼帘，让人印象深刻，达到了包装宣传的目的。



图 4-10 郎酒包装设计

## 3. 书法元素在标志设计中的运用

平面设计中的主要构成：标志。标志设计使用简洁单纯的形式传递标志主体的意图和心声，利用视觉符号的象征功能，以其简洁、易懂、易识别的特征体现标志主体的个性、传播文化。使用汉字作为标志设计的主体元素是对图形设计的

一种新解和时尚，他的直接、可读和准确的特征，为信息的传达提供了十分便利的条件。书法作为汉字的一部分，它具有汉字的文化性、时尚性和可读性的同时还具有表形表义的双重作用，所以，在标志“家族”中占据重要的位置。

现代书法元素在标志设计中最具代表性、影响最大的是 2008 年北京残奥会标志（如图 4-11）把天人合一的文化理念，准确地传递给了全世界。残奥会标志“天、地、人”，它由汉字“之”字图形、“Beijing 2008 Paralympic Games”字样和国际残疾人奥林匹克委员会标志组成。“之”字以书法的笔触勾勒，仿佛一个向前跳跃的体操运动员，又如一个正在鞍马上凌空旋转的运动健将，且赋予象征着太阳的红色，象征着蓝天的深蓝色，象征着大地的绿色，传递了中



图 4-11 《残奥会》标志设计

国传统文化的“天人合一”的思想，表达了现代人秉持科学的发展观，追求运动的和谐、人的自身与自然、社会和谐发展的理念。同时，标志中的红色，是具有浓重中国特色的“中国红”，又体现了“人文奥运”理念；深蓝色，代表着高科技，传递了“科技奥运”理念；绿色，代表着环保，体现了“绿色奥运”理念。会徽以天、地、人和谐统一为主线，把中国的汉字、书法和残奥精神融为一体，集中体现了中国传统文化和现代奥林匹克运动精神，体现了心智、身体、精神和谐统一的残疾人奥林匹克运动精神，具有浓厚的中国传统文化底蕴。”北京残奥会会徽和北京奥运会会徽相得益彰，相映生辉，突出了“人文奥运”的理念，寓意深刻。

#### 4. 《书法与平面设计》课程效果

书法艺术隶属美术学科，而标志、广告、招贴、海报、包装（平面性）、书封等设计隶属艺术设计学学科。四川美术学院创造性地将两门学科交叉融合，开创《书法与平面设计》课程。此课程开课后成效显著，尤其从平面设计系的优秀学生作业中能看到，学生经过课程的启发，已能比较巧妙的将书法元素融合到平

面设计作品中去。

从平面设计专业学生的作业作品中看,有成功地将书法与平面设计巧妙结合的案例。如朱彦国《舞》(海报)(如图4-12),张清芳《我爱比尔》(书封)(如图4-13),易池彪《文字招贴设计展》(海报)(如图4-14),王敏《书法展》(海报)(如图4-15)等等。

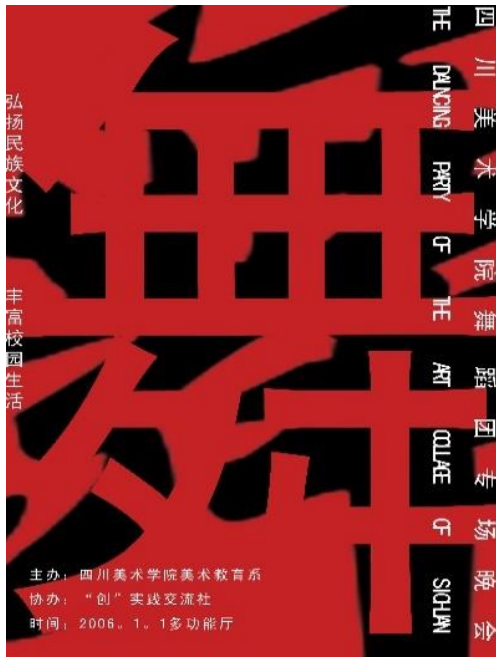


图 4-12 朱彦国《舞》

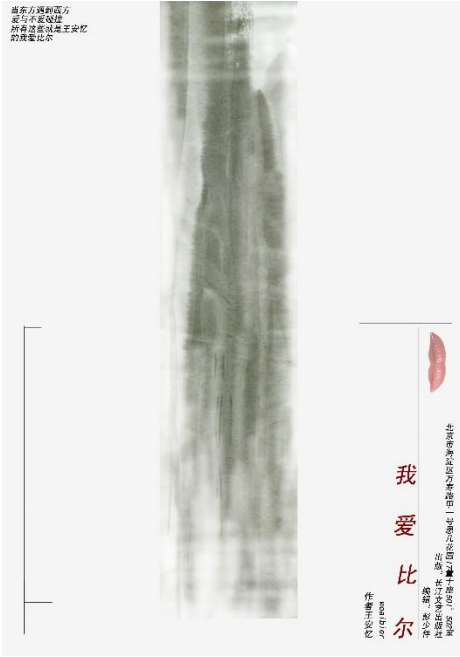


图 4-13 张清芳《我爱比尔》

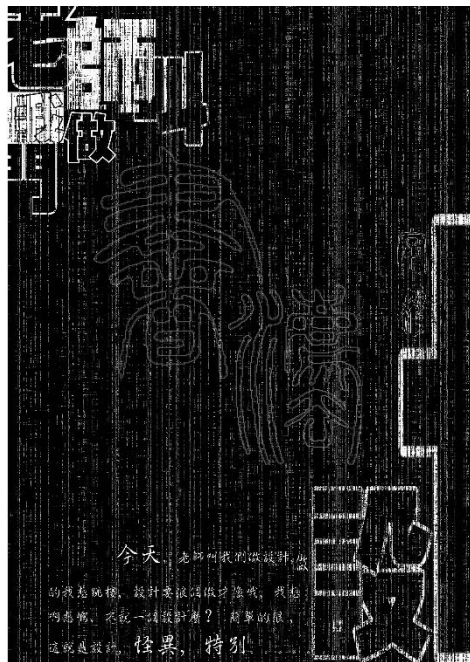


图 4-14 易池彪《文字招贴设计展》



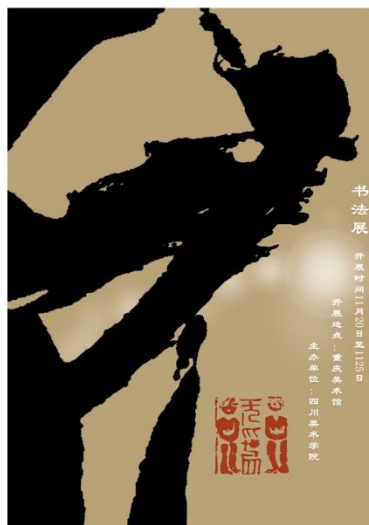
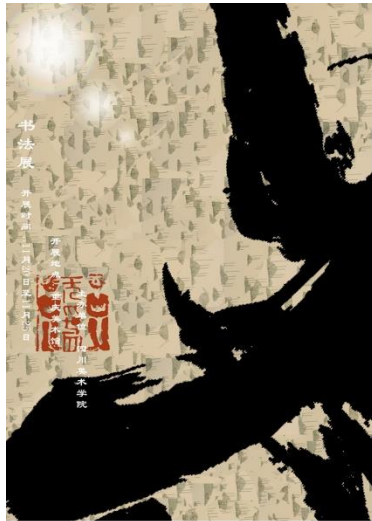


图 4-15 王敏《书法展》

---

## 5. 小结

大量事实说明，文字的特别设计，在平面设计中越来越受到重视，所占的份量还越来越多，已经成为现代美术设计中的重要课题，同时也说明了具备书法艺术的学识和修养，对于设计才智的发挥起着不可忽视的作用：更说明书法艺术在现代设计中的应用有着广泛的前途。现代设计中，无论是包装、装饰、标志、书籍、招贴、广告还是环境设计都可以借鉴书法艺术的表现形式，拓宽现代设计领域。

---

## 第五章 诗书画印的艺文关系

### (一) 总体关系

全世界最具形而上精神的两门学科：德国哲学、中国书法。

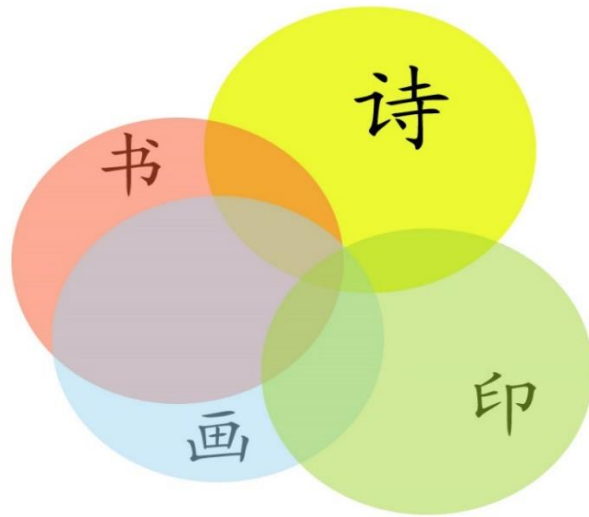


图 5-1

诗为哲学核心，与书画的关系紧密，重叠，融合处甚多，印与诗的关系稍远，重叠融合处稍少。

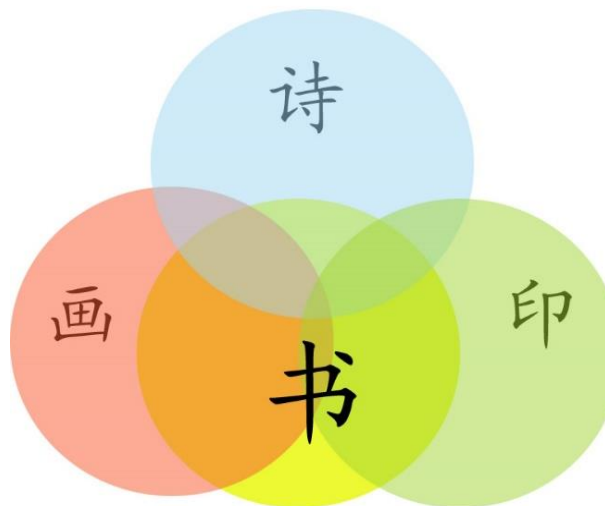


图 5-2



书法为法的核心：与其他三者关系紧密，都有全重叠全融合的关系。即书画一体，诗书一体，书印一体，尤其是艺术风格的一体。从上面两个图可以看出，诗书在四门艺术中的核心作用。核心层面，一是诗对其他三门艺术的文化精神性作用；二是书法对绘画和篆刻的艺术元素的内在功能性作用。即书法的审美元素在绘画，篆刻中的功能性作用，基于此，我们说如果不懂得书法就不可能真正懂得中国绘画和中国篆刻。而懂得书法是要懂得书法的形而下层面，笔字墨章四法，工具材质。形而上层面：主体的精神气质、格局、性情、天资、人品……

王国维评屈原、陶渊明、杜甫、苏轼，曰：“此四子者，即无高尚伟大之文章，其高尚伟大之人格以自足千古；由此观之，无高尚伟大人格而有高尚伟大文章者，殆未之有也。”这也说明了书法的形而上与形而下两个层面的关系。

## （二）两种关系

### 1. 外在关系

以诗，词，歌，赋，对联，随笔，札记等为题（主要以诗词为题者），这要分两种：

①书画印以诗，词等为表达内容，题材者，这里又有书写形式与书写内容是否吻合，恰当的关系问题的争论……我们主张，书写内容能与书写形式一致，是两全其美的事，是更好的一种境界。

②以诗为画题，自古即有以诗词为画题的惯例：胭脂红，

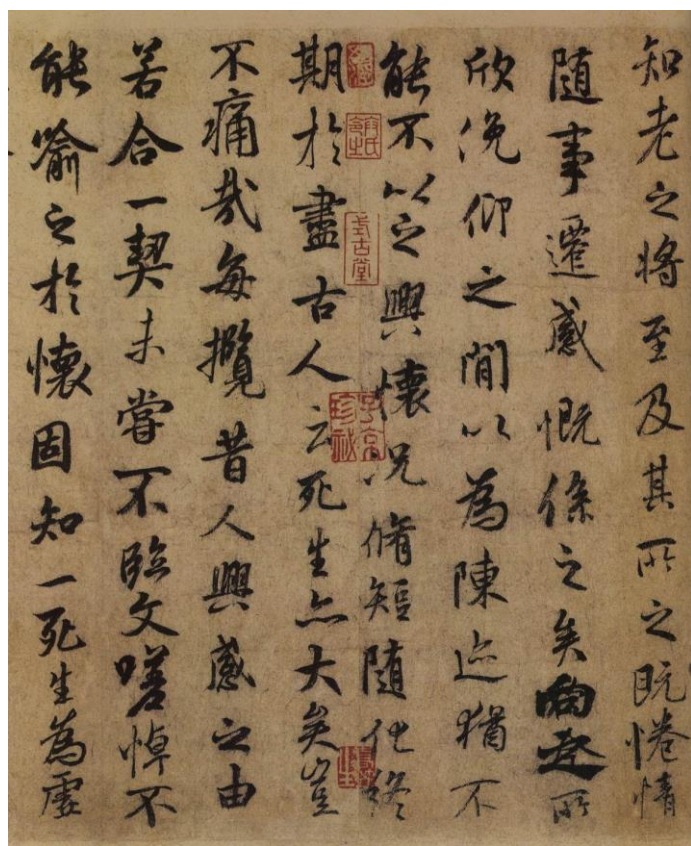


图 5-3 王羲之 《兰亭序》（部分）

鹤顶红，夕阳红，——万绿丛中一点红。深山藏古刹，踏华归去马蹄香等等……绘画对诗，词，意境的表达远远没有停留在表层，而关涉到绘画作品意境的内在精神意蕴。

## 2. 内在关系

①文采诗意，情感，技法，三位一体，成为三绝。最经典的例子，莫过于天下三大行书：王羲之《兰亭序》（如图 5-3），颜真卿《祭侄文稿》（如图 5-4），苏东坡《黄州寒食诗》（如图 5-5）。

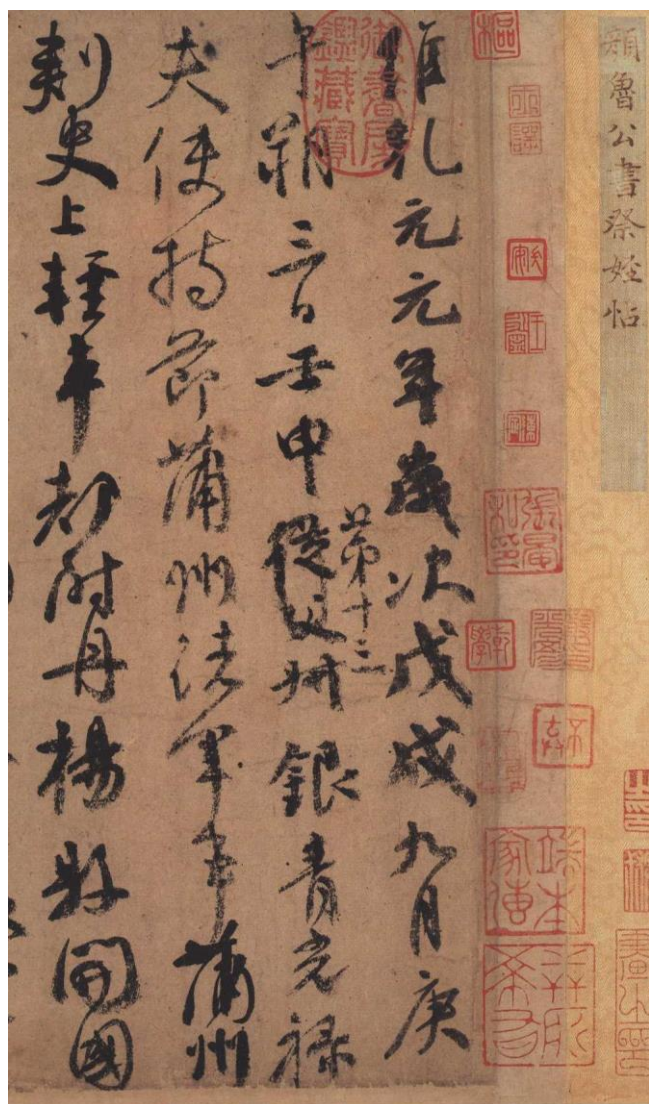


图 5-4 颜真卿《祭侄文稿》（部分）

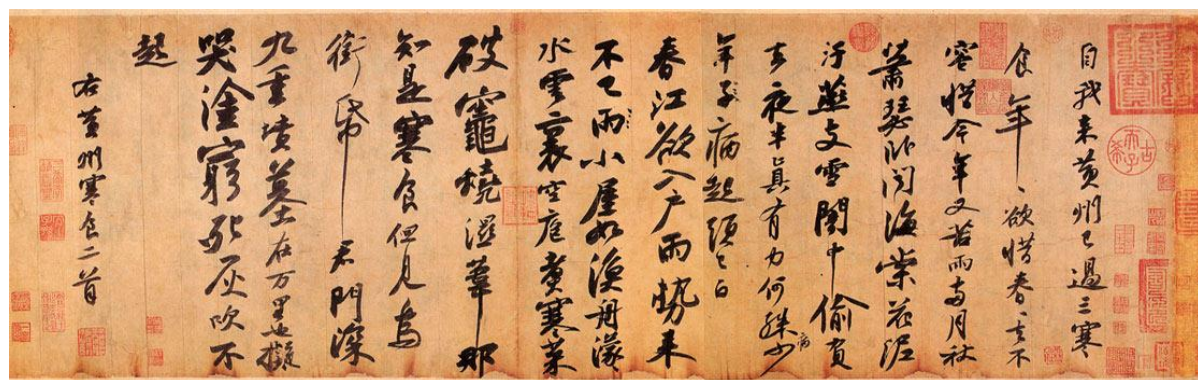


图 5-5 苏轼《黄州寒食帖》

②有评价郑板桥的联句：“三绝诗书画，一官归去来”，郑氏也是诗书画

---

印集于一身，而几者融合一体的典范。

③书画一体：今人张大千、潘天寿、李可染、陆俨少、吴冠中、孙其峰等。

④诗书画一体：徐渭、董其昌、文徵明、八大山人、石涛、黄宾虹、蒲华等。

⑤书印一体：方去疾、徐无闻、韩天衡、李刚田、王镛等。

⑥. 诗书画印一体：赵之谦、郑板桥、吴昌硕、齐白石、黄牧甫、王个簃、朱屺瞻、来楚生、陈子庄、冯建吴等。其中，冯建吴先生诗书画印的风格高度统一，徐无闻先生“出手不凡”。

### （三）书画同源

书画同源是中国传统绘画和书法理论中一个广受论述的观点。当我们借助于哲学思想，书法与绘画在它们的表现形式上，尤其是在笔墨的运用上都有着共同的规律性，二者在观念的相应层面上也产生了比较紧密的联系。

#### 1. 书画在意趣上相互渗透

谢赫在《古画品录》中提出六法：“六法者何？一曰气韵生动是也，二曰骨法用笔是也，三曰应物象形是也，四曰随类赋彩是也，五曰经营位置是也，六曰传移模写是也。”除随类赋彩不在书法外，其余五部都是书法创作的原则，这些正是“书画同法结连理”的理论依据。中国画是以追求“骨法用笔”“气韵生动”为最高准则的线性艺术，而书法又是线的艺术，线条成为书法与绘画之间的枢纽，使他们走上了既独立，又相融的艺术道路。但在融会的过程中，由于两者使用的工具相同使画家在状物象形的过程中，就有了书法艺术中的骨力、节奏和气势。以书法入画的方法能增强中国画的笔法韵律、节奏。宋徽宗对书画追求诗意的构思，抒情性和韵律蕴藉，气韵，布局和位置，他对书画有着独特的早慧和敏感。注重道家之“气”，以画中气局的流走为上。他追求书画的生动性和空间的自然流走，体现了徽宗对丹青的情有独钟的向往。



## 2. 书画在笔法上相互补充

书法可以入画，以提高线条的表现力；画法的经验也可适当的运用于书法创作中，从而扩大书画用笔方法去的多样性。苏东坡倡导文人画，提出“书画一律”，即书、画遵从相同审美；到了元代，赵孟頫就力求书画二者在审美法则上的一致；到明代，董其昌借禅学大谈文人书画在趣味上的相似性，借山水审美开文人画“南北宗”之说，举诗画双绝，影响深远。“以书入画”为文人画的兴起做了重要的铺陈，画梅兰竹菊不叫画而叫“写”，从这个“写”字也可以看出书画在用笔上的



图 5-6 文同 《墨竹图》

关系。通过笔墨情趣，打发胸中逸气，以此自娱。

“书画同源”也是境界的想通，许多艺术家通过对书法的理解与把握，将书法的重要技法与艺术经验挥洒十笔墨丹青间。近代张大千，他的题画诗是独创一格的行书体裁，因其结构突出，用笔特殊，世人多以“大千体”称之。张大千作画题跋时，能凝思内涵，意境在胸，并能意识到画与题之关系的重要性。

### （四）各自独立的美学特质、诗意精神

诗书画印作为独立的艺术样式具有各自的哲学、美学精神。

---

## 1. 诗的哲学、美学精神

### 1.1 诗的美学精神

意境是我国古典诗歌美学所独创的概念，它集诗歌创作者的理想、情趣、审美经验于一体，通过词句的提炼将其生活形象实体与创作者的情感融为一体，并用虚实相间的手法，能够引发读者无限的想象力，是诗歌意象的高级形态。

#### ①情景交融

诗歌意境，“意”便是作者的思想感情；“境”就是作品中所描绘的图景。因此，意境在某个侧面而言就是“情”与“景”的胶合。古代诗人多以诗言志，其塑造的艺术形象都是客观景物与诗人主观情感的统一。如王之涣的《登鹳雀楼》：“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”和畅当的《鹳雀楼》：“迥临飞鸟上，高出尘世间。天势围平野，河流入断山。”这两首诗都出自唐代，均为诗人登鹳雀楼时所见之景而抒情创作，但两首诗所表达的意境并不相同。前者着重表现了诗人登楼远眺的勃勃兴致和心胸开阔之豪情，所描绘的景致也大多壮阔辉煌，给读者以强烈的感染力；后者则表现的是登楼高耸入云的感觉和俯视时的愉悦。因此，诗人在创作诗词时，将自身的情感注入文字之中，做到情景交融，浑然一体。

#### ②形神统一

中国古典诗歌创作重形似更重神似，往往追求审美的形神兼备，和谐统一。梅尧臣曰：“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外。”故而是贵在以有限之文字表达无限之情思。有的词，如“十六字令”全诗才十六个字，则文字少得不能再少，更要求诗人言简意赅，用极少的字词，创造贴切的意境，从而形神兼备，向读者诠释自己内心的情感。

中国古典诗歌的意境是构建于情景交融、形神统一的基础之上的，二者对立统一、相辅相成，形成了古典诗歌意境“呈于象，感于目，会于心”的审美特点。

### 1.2 诗的哲学精神

#### ①“天人合一”

先秦诸子，百家争鸣，其中对后世影响较大的当属儒、道两家，其中儒家“天人合一”的思想对后代诗歌意境产生了尤为重要的影响。其影响大致可以分为三个基本形态：一是“比德意境”，这是在孔子的自然比德思想影响下所形成的一个

---

种独特的诗歌意境类型。如郑板桥的《咏竹》和于谦的《石灰吟》就是此类型之典范；二是“情景交融”，这是在儒家“天人合一”思想影响下所形成的诗歌意境类型；三是“有我之境”，这是在儒家凸显人的主体地位思想下所形成的诗歌意境类型。蔡报文先生说：“‘有我之境’就是一种‘儒学之意境’。”

## ② “万物与我为一”

道家思想继承人庄子在《齐物论》中说：“天地与我并生，万物与我为一。”虽然道家也有“天人合一”思想，但与儒家有本质上的不同，儒家看来，天与人的关系式父与子的关系，而道家看来，天与人的关系则是兄弟关系。儒家讲究伦理道德，道家则追求平等祥和，强调“情”。因此道家的思想更具有艺术气息，更接近于近代的美学思维。林语堂先生说：“一切优美的中国文学都深染着这种道家精神。”

道家文化对中国古典诗歌的影响有两种基本形态：“物我不分”和“无我之境”。前者如“庄周梦蝶”，是一种澄心观物的超然态度，将物我真正融为一体，在道家看来，人与自然的关系式双向交流的，李白的《梦游天姥吟留别》中“湖山照我影，送我至剡溪。”诗人与自然宛若一体，就是道家意境。后者“无我之境”是顺承了道家贵在无的思想，中国古典诗歌中不乏此类作品，陶渊明、李白等人的诗画作品也多属此类意境。

概而言之，儒、道两家的哲学思想都与中国古典诗歌意境有着千丝万缕的关系，它对中国古代文人墨客形成不同的文化心态和行文风格都产生了极其重要的影响。

## 2. 书法的哲学、美学精神

### 2.1 书法艺术的美学精神

中国的文字从甲骨文、全文到小篆、隶书，以及后来的楷书、行书草化的草书，都体现着先人不断提升的审美观，又展现了书法艺术具有求简、求美的美学特性。书法的线条体现了汉字的形态美，汉字较复杂，包括横、竖、撇、捺等笔画。汉字在书写时对笔画的书写顺序及自身形态都有特定的要求，如“横平竖直”，由笔画构成的汉字的点线空间结构又展现了书法的形态美。

汉字的求简可以看作汉字由写实到写意、由具象到抽象的转化，具有情感化



---

的抽象美书法艺术属于抽象艺术，属于有意味形式的美。书法艺术中的“意”是书法美学特征的中心，是意境、品格等的总体，更偏向于体现作者的主观意识。仓颉在观察自然、博采众美时，不仅看到了事物的外在形象，同时也注意到了它的动态，把“形”和“势”看作一种美，并将其收集、运用在造字体上。当字体通过用笔的技巧构成有生命、有艺术的完全体时，形、意、势的相互呼应就赋予了书法艺术独特的美。

## 2.2 书法艺术的哲学思想

中国传统书法艺术展的审美思想讲究“计白当黑”即黑就是白，白亦是黑，黑白相生，虚实相生。书法艺术的空间结构中蕴含着深奥的哲学思想，体现着对立统一的辩证法，这是书法艺术美学特征的精书法在对立中寻求平衡、寻求和谐就是书法哲学思想的体现。

## 3. 中国画的哲学、美学精神

中国传统哲学的基本精神“天人合一”，对中国的古典绘画艺术影响至深至广。儒家强调“仁者以天地万物为一体”，要尊重爱护自然界中的万物。道家提倡“道法自然”，万物平等。“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与，不知周也。”庄子强调的这种物我交融的心态，是天人合一状态中最理想的境界。这些言论和典故，为历代画家在绘画实践中加以广泛深入的运用。天才画家创作佳品时经常进入忘我的状态，如唐人符载在《观张员外画松石序》记叙张璪作画时“箕坐鼓气神机始发。其骇人也若雷电激空，惊飙戾天”、“毫飞墨喷，擘掌如裂”。排除一切烦扰处于全神贯注的状态时，才能做到目不见绢素，手不知笔墨，达到物我两忘的境界。

古人对画家的修养要求很高，画家很多同时也是哲学家、文学家和书法家，都得经历一段刻苦自励的修养过程。同时，古代的画作很多还具有道德教化的功能。张彦远曾说过：“夫画者，成教化，助人伦。”展开中国古典绘画史，不难发现以道德教化体现精神价值的作品，如《劝诫图》（如图 5-7）就是表现道德的作品，《操尚图》（如图 5-8）则是通过自然中的花鸟山水来表现人的道德品质，还有我们所更为熟悉的花中四君子梅兰竹菊，体现了中国人高雅圣洁、坚守气节、重视精神修养等审美精神。古典绘画中的垂钓主题、隐逸主题等体现了君子超凡脱俗、不慕名利的品格。还有一些蕴含佛教思想的佛像画以及形式多样的民间传

统绘画，具有劝善、吉祥祈福之意，既充满了民间智慧，又与儒家哲学的价值观相契合。



图 5-7 女史箴图 局部

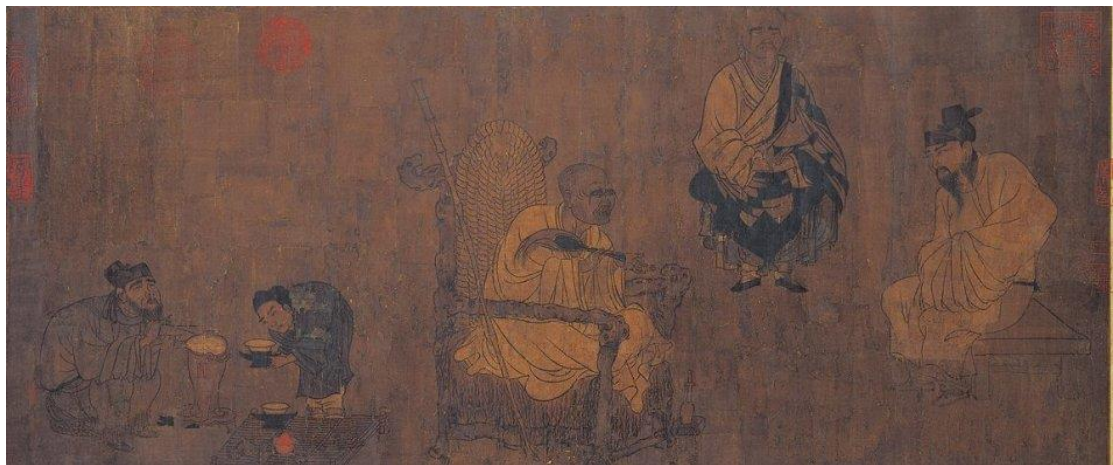


图 5-8 萧翼赚兰亭图

## 4. 篆刻艺术的哲学、美学精神

### 4.1 以艺载道

林乾良在《中国印》中说篆刻艺术的“线条美”，如从阴阳来论，也不外两途：从体势论，直线属阳，曲线属阴；从外观论，毛糙属阳，光洁属阴，阴阳两美，各有其妙。因此，在篆刻艺术章法中，朱文为阳，白文为阴，阴阳分布，相依相生，方成佳作。可见，篆刻艺术鲜明地体现出了“阴阳之道”的美学思想。以“艺”进“道”，“艺”“道”相通，成为篆刻艺术的最高审美追求。譬如何震率先提出了“法由法出，不由我出笔画之外，得微妙法，既强调了主客观的高度统一也注重了学养品格的价值取向。其在艺术创作中实现了刀法、书法、章法的和谐相融，内容与风格的完美统一。这在他的“云中白鹤”等篆刻艺术作品中都得到了鲜明的表现，“云中白鹤”（如图 5-9）在镌刻中为了寄予情感，赋予线条以遒劲猛利。



图 5-9 何震 云中白鹤

### 4.2 文质统一

篆刻艺术在内容上多以词句入印，抒发情怀，彰显了文与质统一的审美刻艺术“文”与“质”统一的审美意蕴，是将考据、文字、训诂学问，以及诗、书、画美学思想与篆刻艺术创作理念有机合，承载着丰富的美学精神。

## （五）诗书画印全能的巴渝撷英

### 1. 陈子庄

冯建吴先生为鹅岭公园所撰楹联的下联云：“枕嘉陵，带长江，迢递起高廛；看廛外青山，山外白云，云与诗心寥廓”。正可用“云与诗心寥廓”几个字来概括陈子庄先生诗心为底、活脱自然为面的绘画特色。有陈先生自己的题识为证：



“峻嶒兀岸处自有秀逸之气，当于笔墨外求之”；

“平淡天真，迹简而意远，为不易之境也，余写虽未称意，而心向往之”；

“神情发于骨髓，非可以貌取也，乙卯秋稍余大病后塗此遣兴，得之意外之趣，不易



图 5-10

也”、“写蜀中山水，险峻易得，淡远至难……而点染此景，得一淡字”；“甲寅三月……因忆荆浩云：可忘笔墨而有真境。此纸笔墨水色浑然俱忘，……”

这段话语言不同，但意思是一致的，就是要超脱于形之外，追求神似。这即是画家主观的审美指向，更可看成是中国文人画家独具的诗心、诗性。中国画正讲求：由此及彼、由表及里；由近及远，以小见大；“入春才七日，离家已二年”；

“茶鼎夜烹千古雪，花影晨动九天风”。这就是中国的哲学、中国的美学、中国的诗性、中国的诗心！中国诗、中国画表现的形上境界正如水中月，镜中花；羚羊挂角、无迹可求；得其



寰中而超以象外！这就是中国所诉求超逸的至高境界。

我们观陈先生的画，正如读陶渊明的诗，不同流俗而志行高洁。“结庐在人境，而无车马喧；问君何能尔，心远地自偏！”陈先生的画也正是“采菊东

图 5-11

篱下，悠然见南山”，把他周围的山山水水，活脱脱地呈现给你那么地志行高洁

而迥出流俗。



图 5-12



图 5-13

## 2. 孙竹篱

孙竹篱（1960—1986年），年80。倾心于诗、书、画的结合。他每画必诗，在这件事上，他说过一些意见，归纳起来，大约如此：他认为，绘画最高的目的不只是“状物”，而是通过“写意”以“传情”，因此，他总把自己的画叫为“大写意”；他又认为，最能担任写意传情的艺术莫过于诗，因



图 5-14

此，他对自己的诗、书、画统一的画幅，认定诗是提携全局情意的灵魂，书是作品的骨气、血液，由诗的情意、书的骨气血液结构为图像的画才是有生命的画，而且这三者互为生发，相得益彰，不但有利于全幅形式美的构成，更重要的是完

成了全幅情意，境界的创造。

诗、书、画相结合之风，可见诸实迹的，有东晋顾恺之的《女史箴图卷》，此风延至明清而大盛，但对此却较少见明确的论析。近代，虽然以书入画的不少，



图 5-15



---

但又大多是着眼于形式构成的需要，甚至有西方抽象派画家，把汉字的行线墨迹在幅面上加以配搭，形成所谓“书法绘画”，这种只具形式感的作品，没有中国诗、书、画相结合所具有的深厚的文化内涵。

孙竹篱的画风朴质而豪健，同时又重意味的含蓄，即诗、书、画相成而使人产生联想，也即画外之味，味外之味。对此，他有这样几句话：“画不可全，全则无余味矣，无余味，虽全实不全也。但画又须全，其虚处留与观者而补充之，此真全也。”这段话说得委婉而中肯，可以当做他为何力倡诗、书、画相结合这一主张的注脚。

### 3. 冯建吴

冯建吴（1910年2月-1989年2月），年79。冯老艺术中又一重要特点是他的诗书画印的结合。冯老从小生活在浓厚的传统文化氛围中，在这方面有极深的素养。不论生活是如何的艰难，他总是热情洋溢地在生活中体验着，品味着，在生活中获得创作的激情并形之于画，结构成诗。他一生留诗千余首，即在文坛中亦属于诗文富翁。由于他这种诗人的气质，那诗一般精粹的境界充溢在他的幅幅画中，使他的山山水水、一草一花均罩上诗的情韵。读者沿波讨源，自不难体会个中诗情。而冯老每画必题，每题必妙，诗画相谐，相映成趣，使人即可欣赏其磅礴之形，亦可品味那浩大之气。以《峨眉天下秀》为例，山势之雄自不待言，且看随境所生之诗情：

几穿云界上层巅，漫倚高寒览大千。  
雪岭峥嵘天忽破，银潮浩瀚海无边。  
梵宫金碧尊龙象，河岳棋枰混斗躔。  
我自登临慨横绝，长庚去后已千年。

诗句充分显示出伟大造化自然所陶澄出的俯仰宇宙的浩然胸襟和天人混一的气势。再看那劲健雄肆浑朴古拙的排排字体，山的雄，诗的豪，字的劲，或许还要加上那方厚朴苍劲的印章之力，亦如一多声部的雄壮高亢的交响，唤起人强烈的情绪共鸣……就是一些微不足道的实物，在这种诗画艺术的氛围中也如点石成金一般构成崭新的境界。如冯老册页中有一帧笔筒可数的几尾小鱼，极不起眼。可那占满大半篇幅的以他那雄健字体书写的诗句却使其一变其味：

出水红磷急似梭，活泼泼地系情多；

莫嫌漏网鱼苗小，他日江湖鼓大波。

一诗既出，意味大变，小小鳞鱼竟暗藏着豪气，这又可算是小中见大、秀中逞雄的一例。此幅与其说是绘画，倒不如说是诗作，是书法作品，然数者却有机地结合在一起，难分难舍。诗书画的结合作为中国文人绘画一优秀传统，的确有其独到而难以代替的特殊功效，在艺术种类界限愈益模糊的现代，他或许可以带来一些有益的启示。可惜，如太虞这种诗书画印之全才，在当今已如辰星之寥寥。

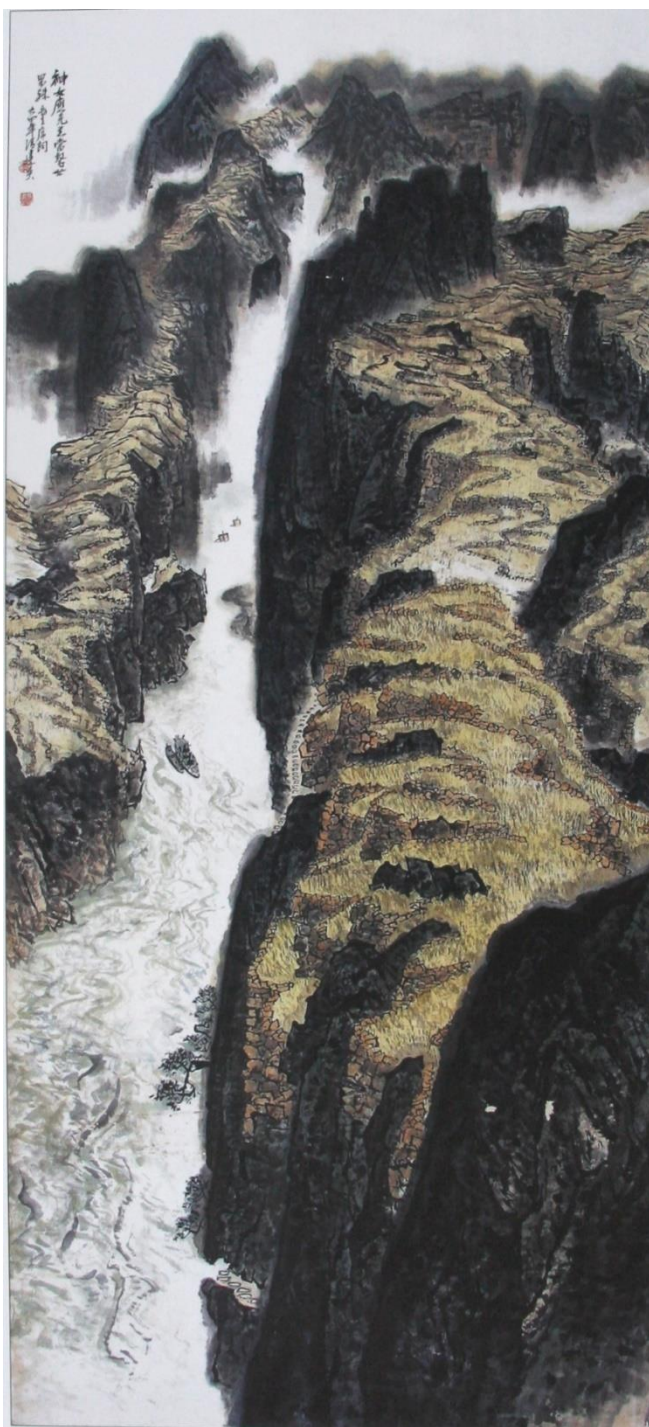


图 5-16



图 5-17



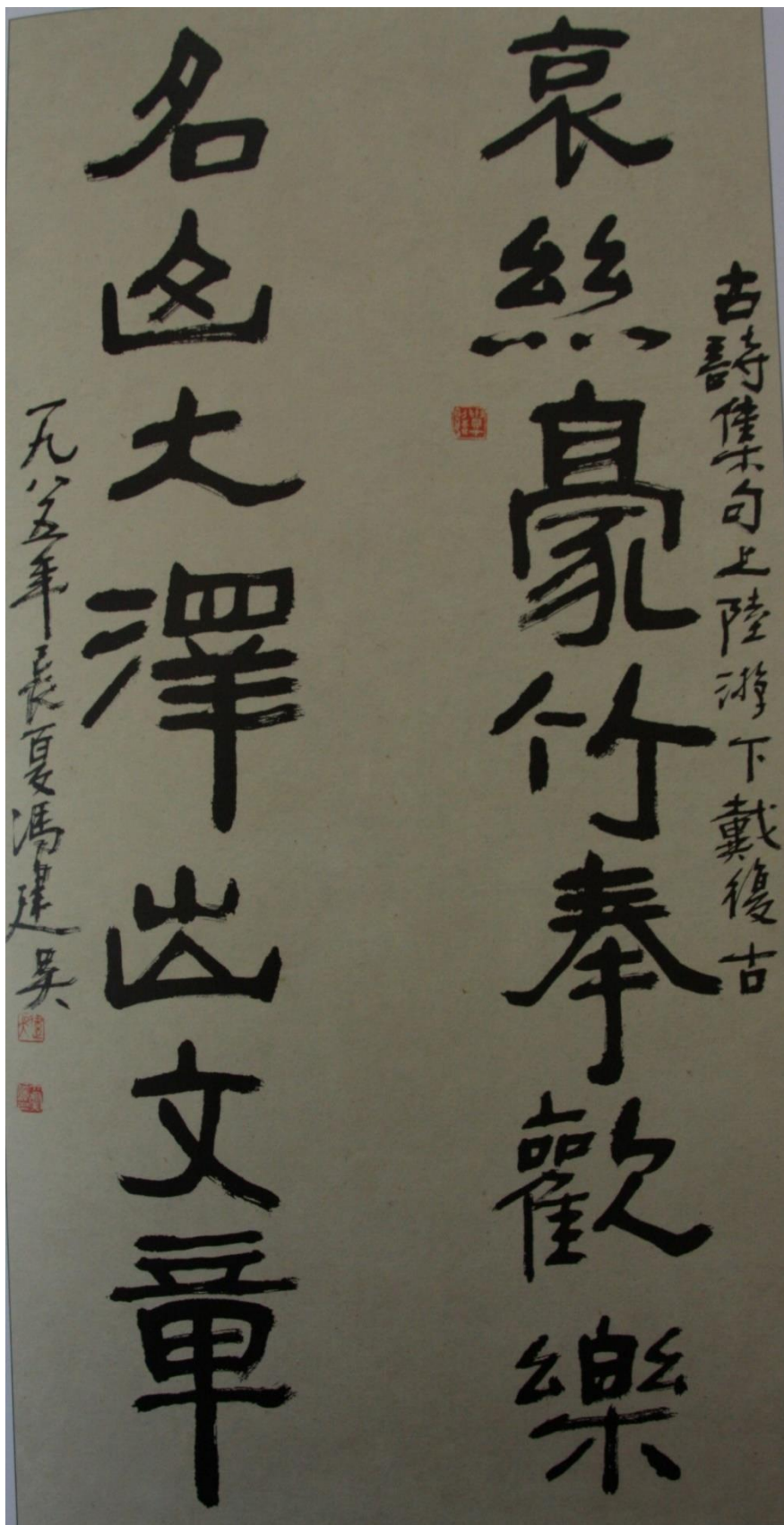


图 5-18

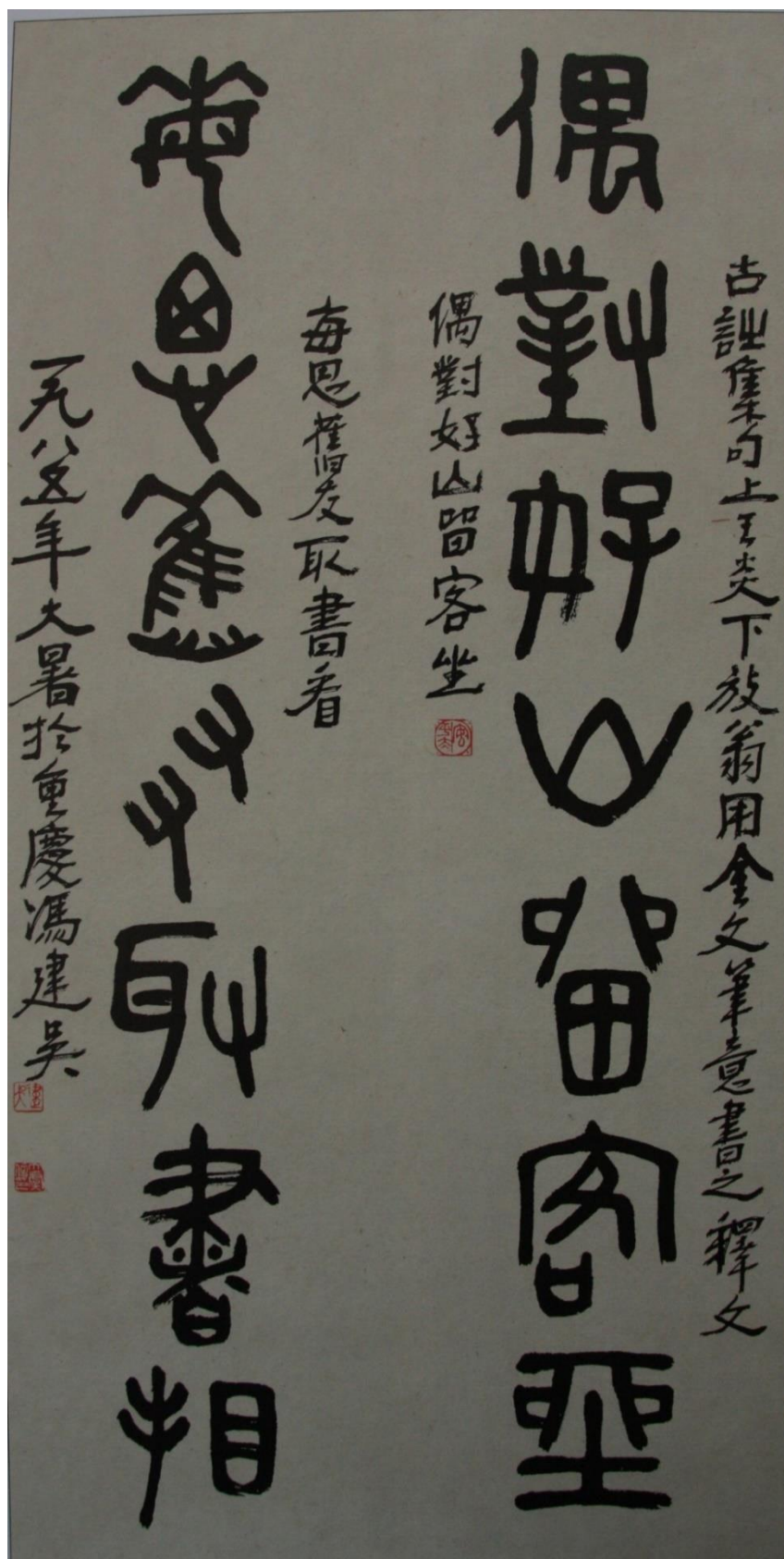


图 5-19



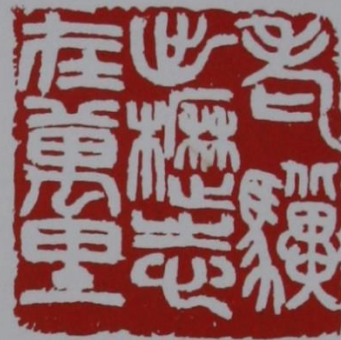


图 5-20





我书意造本无法



老骥出枥志在万里



美在自然



蜀山青



开生面



搜尽奇峰打草稿



我家西蜀古陵州



难于真放在精微

图 5-21

---

以上大师们自由独立的人文精神和自得其乐的情感世界历历在目，令人慨叹！其实，文人画的艺术精神就是人文精神，没有人文精神是不能称之为文人画的。

“文人画”是本属于文化人创作，以写意为其创作方法，追求文化含量及笔墨意趣，且大多在画画辅以诗、书、印的绘画作品。文人画洋溢着浓郁的人文情怀和表现在创作上的极具个性的自我意识与创新精神。许多著名画家如陈子庄、孙竹篱、冯建吴等莫不如此。