人民日报海外版
2018年7月26日 星期四
责编：赖 睿 邮箱：lairuismile@126.com

日前，由北京师范大学、人民美术出版社、美国书法教育学会主办的“第十一届汉字书法教育国际研讨会”在北京举行。书法艺术是中华民族的瑰宝，也是中外文化交流的一条独特渠道。书法家启功在海内外影响深远。他的学书方法论，对当下书法教育理念和方法，依然具有重要的启导意义。

启功学书论的当下意义

□ 徐利明

启功一生的学问，涵盖了古典文学、语言学、训诂学、文字学、文献学、教育学、美术学、书法学、古书画鉴定等多个方面，其奉持的生活方式本与中国文化史上诸多名人大家一样，作书、绘画乃其余事。

启功有关学书的理念与方法的论述，涉及的点很多，独到之处也多，笔者认为，其中“作书勿学时人”“透过刀锋看笔锋”、书法以“结字为先”的精辟见解，堪称其书法教学理念的三个基点。

“作书勿学时人”

伴随着40年的改革开放大潮，书法艺术得到前所未有的大发展，形成了空前繁荣的局面。“书法热”持续至今而不衰，促成了书法创作、书法研究、书法教育的全面兴盛。学书风气普及，渗入各个领域书法爱好者的文化生活。

书法创作因展览形式的盛行而得到空前发展，因参展、获奖可带来现实名利的种种收益，刺激了浮躁心态。所谓“展览体”，十分典型地反映了当今书法创作理念与方法上存在的种种弊端。“展览体”造成的时弊：为速成，看着古人的碑帖，笔下写出的却是某国展评委风格或通过展赛一时走红的某种书风之习气，其问题在于入不了帖，习气难脱。

启功说：“作书勿学时人，尤勿看所学之人执笔挥洒。盖心既好之，眼复观之，于是自己一生，只能作此一名家之拾遗者。何谓拾遗，以己之所得，往往是彼所不满而欲弃之者也。”

“勿学时人”并非简单化地反对借鉴时人。我们可以从时人师古的经验中汲取有益的启示，以帮助自己研读古人的书法，去粗取精，去伪存真。对时人师古的经验经过一番研究、作出取舍，而非盲目地效仿，其中就有个把握原则、把握“度”的问题。启功所谓“学现在人最容易像，但一像了，一辈子脱不掉，以后悔之晚矣”，当警醒。

“透过刀锋看笔锋”

启功提出“透过刀锋看笔锋”的观点，作为取法碑版、刻帖书迹的一种方法论，意义十分重大。书法墨迹是学书的最理想范本，广为流传并为众多学书者提供范本，史上有刻帖之举。而碑版则由纪功颂德、广而告之的社会实用目的，由书法名家或民间善书者所书，也有部分书法拙劣者出自民间普通人所急就。随着历史的发展，名碑与佳帖难以满足众多学书者对善本的渴求，刺激了有识之士对北朝种种刻石书法的推崇，酿成清代以来的碑学书法潮流。

“学书别有观碑法，透过刀锋看笔锋”，启功在不同场合多次加以论证，而作为佐证的高昌墓表墨迹，甚有说服力。其侧锋方笔写出的横竖画起笔、收笔形态和磔（zhé）脚形态方劲明快，一气贯之，毫无描画做作之迹，尤其是其中的《令狐天恩墓表》，其笔画的方切形态甚为宽阔，用笔爽利出神，可证毛笔的表现力。

启功《论书绝句百首》中有6首赞颂《张猛龙碑》，第28首的自注中对《张猛龙碑》适度发挥了刀刻的作用，更增此碑书法的审美价值，给予了高度评价。这对如何在运笔中兼融碑版书法之刀痕残迹，大有启示。

反观当下，取法北碑的书法创作中，有些作者在对刀痕残迹生吞活剥地效仿，用笔气脉不通，做作气严重。书家作为文化人，作书讲格调、讲品位，追求崇高，才能确保书法艺术在应有的审美高度上得到健康发展。

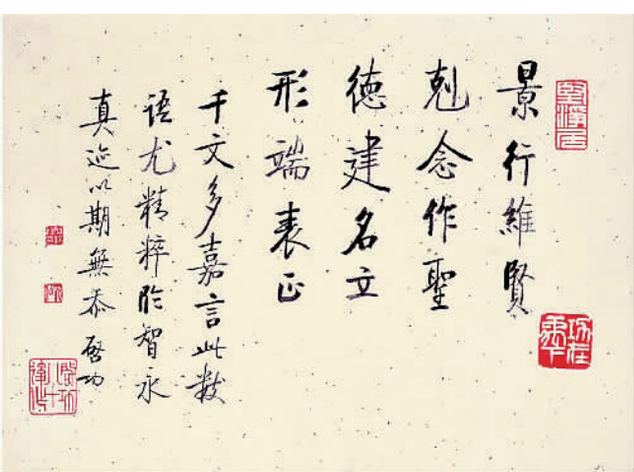
书法以“结字为先”

关于用笔与结字的辩证关系，启功有精辟的论述：“运笔要看墨迹，结字要看碑志。不见运笔之结字，无从知其来去呼应之致；结字不严之运笔，则见笔而不见字。无恰当位置之笔，自觉其龙飞凤舞，人见其杂乱无章。”

书法创作，风格千变万化，其情趣或端庄，或潇洒，或雄奇，或拙朴，或清秀，或奔放，或古厚，不一而足，但均须归于和谐。“和谐”，是美学的基本原理，以书法论，即用笔无论有多少变化，须整体间相互承启呼应，节奏和谐；结字无论有多少形态，须通篇纵横聚散，奇正相应，大小适度，也须归于和谐。

书法创作，在整体调控上，要善于巧妙适度地处理用笔、结字以及章法、墨法的关系，使之和谐，达到艺术美的高境界。这不仅有赖于作者高超的技巧与形式表现能力，同时还要求在审美观上达到应有的高度。

（作者为南京艺术学院教授）



节临智永千字文 启 功

中国画继承与创新 ⑤

色彩是中国画的生命。中国画在色彩方面的探寻源远流长。汉代以前，中国画以五行色为主、尤以黑红为基调；至魏晋，佛教艺术传入，青绿代黑红成为主色调；唐宋以后水墨流布，开拓出中国画色彩发展的新格局。这一发展过程中，中国画色彩筑基于“彩”“墨”体系之上，一贯于创作实践之中，成为中华文化视觉表征的重要组成部分。

竹枝图 倪 瓒

墨彩相宜中国画

□ 杨明刚

捣练图（局部） 张 萱

莫高窟257窟北魏壁画《鹿王本生图》（局部）

礼制规范的五行色源

早在远古时代，华夏先民就拉开了探寻色彩奥秘的序幕。这从一些原始遗迹的考古成果中可窥见端倪。例如，距今约18000年前的北京周口店山顶洞人已有意识地使用铁红粉末涂抹装饰品，又如，青海大通回族土族自治县上孙家寨遗址出土的马家窑文化“彩陶舞蹈纹盆”等新石器时代彩陶，都以红、黑、白三色反复搭配。华夏先民的这些色彩选择搭配，奠定了后世对“青、赤、白、黑、黄”五色体系的认知。

周代先民较早地将色彩与华夏文明特有的时空观念结合，归纳出五行色彩观的雏形。《周礼·冬官·考工记》载：“画缋之事，杂五色：东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑。天谓之玄，地谓之黄。”显示出周代先民对五色相配的社会用色标准与审美基本规范的初步界定。

春秋战国时期，孔子倡导以“礼”为标准的伦理色彩观念，提出微言大义的“绘事后素”之论，强调“和而不同，执两用中”的中庸之道与合“礼”合度的和谐之美，影响深远。随着阴阳说与五行说合流，五行与政权、道德、色彩联系起来，并被秦始皇、汉武帝等帝王接纳。于是，色彩被纳入阴阳五行学说的体系，被赋予划分社会等级的符号意味，成为关乎哲学、道德和伦理的观念依托和隐喻象征。

特定的色彩在“礼”的规范下具有了特定的象征意义。这一方面逐步提升了色彩在中国画艺术表现语言中的地位，例如，湖南长沙出土的战国《龙凤人物图》《人物驭龙图》因使用金粉、色彩艳丽，被部分学者视为重彩人物画的雏形；另一方面，这也导致中国画的色彩运用在“礼”的规范下受到诸多约束。

随类赋彩的东方神韵

汉晋南北朝时期，是佛教进入中原并逐步汉化的关键时期。佛教壁画的重彩着色对中国画色彩观产生了巨大影响，甚至直接诱发了青绿山水画这一全新门类的诞生。

佛教壁画不同于中原本土的装饰效果，施以强烈的青绿、赭黄色、蓝色、朱色等重彩。如甘肃敦煌莫高窟249窟壁画《西王母出行》、新疆拜城县克孜尔石窟14窟壁画《菱形格本生画》，都以青绿为主色调。北魏壁画多以赭黄色为主色调，与隋代莫高窟用色接近，或以深棕色为底，用色清淡、辅以墨绿、间杂青、绿、朱、淡赭。如甘肃敦煌莫高窟257窟北魏壁画《鹿王本生图》，色泽鲜明艳丽、色彩丰富厚重，装饰味道浓郁、视觉冲击强烈。再如甘肃麦积山石窟76窟北魏壁画《飞天》，先用比较淡的土红色随意勾画出轮廓形象，待涂一层薄薄的白粉浆后，再随类赋色作画，最后则以浓黑的焦墨线勾勒，飞天的颜面、肌肤全用纯白色平涂，其衣裙飘带，则多用青绿叠染，仅在个别的地方如双唇和花饰处略加朱砂点染。

佛教壁画青绿重彩着色别具一格，一反“礼”制色彩规范。而南朝画家谢赫《古画品录》所提“六法”中的“随类赋彩”，无疑更是有关中国画设色问题的经典命题。

“六法”是中国画审美的重要法度，涵括“气韵生动”“骨法用笔”“应物象形”“随类赋彩”“经营位置”“传移模写”六大原则，涉及中国画传神、用笔、造型、着色、构图、临摹六个方面的技法与品评标准。其中，“随类赋彩”简明扼要地指出了中国画以类设色的基本原则。“随类赋彩”不是随着作为客体的对象的本色赋彩，而是随着审美主体心物交感的体悟意象进行设色，强调审美的主观能动性。它远取诸物、中得心源，将远近高下、春夏秋冬、阴晴寒暑统纳笔端纸上、一一诉诸丹青，通过心物交感实现主观与客观的统一。

“随类赋彩”是对两汉“礼”制色彩的挑战，堪称中国画的色彩美学纲领，直接影响后世中国画色彩艺术的走向。与之相称，中国画史上先后涌现出展子虔《游春图》、李思训父子金碧山水、张萱《虢国夫人游春图》《捣练图》及重彩花鸟等着色经典之作。随着五代北宋宫廷画院的兴盛，工笔重彩着色中国画更趋精美，持续在宋代企及巅峰。

知白守黑的水晕墨章

唐宋以后，文人画逐步兴起，笔墨开始取代设色成为中国画的主流艺术语言。中国画色彩观念与理论的重心随之发生转向：由工笔随类赋彩转向写意水晕墨章。中国画也在金碧辉煌的青绿装饰期之后，迎来宋元以水墨渲淡为主的意象性绘画期，色彩退居次位，甚至只见水墨，再无彩色。中国画的这种色彩转向源出道禅，始于山水，次及人物，再及花鸟。

道祖老子色彩观核心是“知白守黑、见素抱朴”，庄子则以“纯白素朴、不染纤尘”为核心，二人皆以“道”之虚空为本色。换言之，文人画的写意之逸与色彩之淡，都蕴藉着自由、超越、出世的思想根基。这种色彩观，借由魏晋玄学、唐宋禅学的流播，几乎左右了中国文人画的发展进程。

初唐王维《画山水诀》称：“夫画道之中。水墨最为上；肇自然之性，成造化之功。”开始将水墨提到“最上”的地位，并将水墨的运用提至意象层面。盛唐吴道子于山水一途活用墨色，基本确立水墨山水的形式，并使之与彼时大盛的青绿山水并驾齐驱。晚唐张彦远《历代名画记》提出“运墨而五色具”的命题，成为中国画色彩由“随类赋彩”向水晕墨章转向的重要标志。五代荆浩《笔法记》进一步阐释了中国画语言由色彩转向水墨的趋向：“随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴吾唐代。”并在南朝齐梁间谢赫“六法”基础上提出“六要”之说，直以“墨”取代“随类赋彩”。

北宋中期，山水画、人物画普遍完成了赋彩向水墨的转变，花鸟画也随着墨竹、墨梅、墨花的流行而逐步水墨化。苏轼明确提出“文人画”概念，倡导“诗画本一律，天工与清新”，强调神似、标举个性、着眼抒情写意，崇尚简单素雅。“以墨代色”的画风由是大盛。如梁楷泼墨人物、米家水墨点染的山水画等，都以墨色的丰富变化来表现大千世界，表达主体心意，彻底突破了五行色彩体系和“随类赋彩”的上色程式和原则，将中国画的意象色彩提升到另一个高度，成为更近于哲学的艺术。

此后，文人写意画勃兴而水墨大行，中国画对色彩的关注更趋弱化。文人情趣的水晕墨章、“以墨代色”的艺术效果逐步成为元明以降的主流，并伴随诗书画印的审美一统，迄今不绝。

（作者为中国艺术研究院副研究员）

“神以人和”

——读《王天民书画集》

□ 杨哲华

“此前，由中共台州市委宣传部、北京荣宝斋画院等联合主办的“和合台州·山水神韵——王天民书画展”在北京炎黄艺术馆举办。展出的作品均收集在《王天民书画集》里。每次翻阅这本书画集，我都有新的感受。

王天民，来自安徽省涡阳县涡江畔，是一位学者型艺术家，也是典型的文人画家，现为浙江省台州学院艺术学院教授、中国人民大学画院王天民书法与写意山水工作室导师、清华大学美术学院中国书画艺术名家创作专项课题高级研修班导师。

“我感恩涡河，她给我生命，她给我文化，她教我热爱并表现祖国的大好河山。”涡江曾走出老子、庄子、曹操父子、华佗等震铄古今的人物。深受影响的王天民，走遍祖国名山大川，一路寻觅到东海之滨——台州，将自己的笔名取为“海风”，教学之余，在3年里创作了上千幅作品，形成自己鲜明的特色。

王天民师承传统且脱胎于传统，书法创作兼真、草、隶、篆等多种书体，尤擅行书、狂草、真书。启功评价：“王天民的书法确很得法。”书评家郑立君说：“王天民的书法艺术作品体现出了大气、阳刚之美，用笔古朴、线条飘逸。”

“作为书画家，‘天人合一’是艺术的最高境界。以书入画，以诗入画，以情入画，最终是以道入画。道者，乃无我之境界也，故南朝先贤宗炳告诫我们：‘山水以形媚道。’”这是王天民的体悟，也是艺术“神以人和”的境界。

丰富的题识是王天民画作的一个特点，如“蓝天染丹霞，夕阳送鸟鸣；独自临流坐，闭目虚空中”。又如“横空万里外，收放咫尺中。笔走千山出，墨醉写丹青”。王天民还借题识表达自己的艺术思想，如“得其形不如得其神，得其神不如得其韵，得其韵不如得其自然”。

读《王天民书画集》，不仅能领略他的艺术之美，还能享受其书画中高逸的情趣和深沉的哲思。是书非书，是画非画，意韵隽永。

同游神仙居 王天民