第一图书网, tushu007.com

<<大学书法创作教程>>

图书基本信息

书名：<<大学书法创作教程>>

13位ISBN编号：9787810197007

10位ISBN编号：7810197002

出版时间：1998-7

出版时间：浙江中国美术学院

作者：陈振濂 著

页数：694

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：http://www.tushu007.com

前言

中国教育学会书法教育研究会副理事长兼秘书长　　路 棣　　中国教育学会书法教育研究会成立至今已8年了，在这8年中，我们围绕着中小学写字教材的编写、出版与实验，做了大量艰苦的工作。1994年，写字教材正式由国家教委基础教育课程教材研究中心组织专家学者进行审查，1995年国家教委基础教育司教材处批准进行实验，了却了我们的一桩心愿。

1995年初，我们又开始着手编写中等师范书法教育的教材，经过一年的努力，中师书法教材编完了。

1996年4月，国家教委师范司组织专家对中师书法教材《书写训练》进行了审定，并决定1996年暑假后全国中等师范学校都要使用这套教材。

至此，在从小学到高等书法教育的教学体制、教材建设中，只有大学即高等书法教育这一块，还未能完成教材编写的任务，而高等书法教育是一个技术规范极强、质量要求极高的教育层次，编写这样的教材，必须讲究系统性、学科性，并且要有实际操作性，以改变目前高等院校书法教材用书法常识读物来代替的现状。

1994年9月，中国书法教育研究会与新加坡书法艺术研究院、中国美术学院签订协议，准备展开大学级的书法教育活动，而其中首要的就是教材的建设。

为此，我们编辑了这套系统性强，又参照了各大学书法教学情况的《大学书法教材集成》共15种。

由于目前尚未有一套体系完备的高等书法教材，这套草创的教材也许会为当代高等书法教育提供一些参照的便利。

特别应提及的是它受到了全国书法教育界专家学者和近年崭露头角的中青年书法家、理论家、教育家齐心协力的支持，在当代的书坛具备了相当的代表性。

因此，它是当代书坛集体合作的成果。

本套教材预计在两三年内出齐，希望它的出版能为书法教育的兴旺发达起到促进的作用。

祝中国书法教育事业长青！

第一图书网, tushu007.com

内容概要

1995年初，我们又开始着手编写中等师范书法教育的教材，经过一年的努力，中师书法教材编完了。
1996年4月，国家教委师范司组织专家对中师书法教材《书写训练》进行了审定，并决定1996年暑假后全国中等师范学校都要使用这套教材。
至此，在从小学到高等书法教育的教学体制、教材建设中，只有大学即高等书法教育这一块，还未能完成教材编写的任务，而高等书法教育是一个技术规范极强、质量要求极高的教育层次，编写这样的教材，必须讲究系统性、学科性，并且要有实际操作性，以改变目前高等院校书法教材用书法常识读物来代替的现状。

书籍目录

总 序（路棣）引 言上 编 书法创作的一般原则与基本规范第一章 创作研究的涵义第一节 书法创作是什么?第二节 古代有书法创作吗?第三节 对古代书法艺术观念的梳理第四节 古代书法缺乏创作观念统辖的原因分析第五节 书法的视觉审美基点与独立于绘画之特点第六节 书法创作中文字的功能第二章 创作观念清理第一节 书法创作的构思、行为与效果第二节 技法基点还是创作基点?第三节 书法创作的三要素第四节 书法创作忽视构思的技术层面分析第五节 技法习惯的“ 潜意识 ”转换与忽视创作构思的可能性第六节“ 技道并进 ”与建立书法创作规范第三章 临摹与创作的关系检讨第一节 书法临摹观检讨第二节“ 临摹至上 ”：方法还是目的?第三节 书法临摹的两种基本方法第四节 书法临摹的三大阶段第五节 从临摹转向创作第六节 走向创作后的临摹第四章 技法的解析与创作意识的培养第一节 概念的清理一一笔法．技法．技巧．技术第二节 两种不同的“ 技术 ”第三节 技术品位的概念所指：反教条第四节 技巧解析的方法第五节 从技法手段的掌握走向综合的“ 技术表现 ”第六节 创作：检验技术水准的最好切入口第五章 走向形式与内涵的统一第一节 形式的对应第二节 形式作为创作基点第三节 作品内涵的构成 第四节 内涵：受制于形式与反制于形式第五节 书法的形式与书法的内涵第六节 内涵的多样性导致了书法形式发展的无限可能性第六章 形式风格与视觉的把握第一节 形式与风格的关系检讨第二节 风格的多义性第三节“ 作品风格 ”与“ 个人风格 ”第四节 形式、风格概念的几个层次第五节 效果至上第六节 走向作品本位第七章 书法创作的一般技法展开的预习第一节 书体创作训练

章节摘录

我们不禁想起了宋代米芾在《海岳名言》中的一段自白：　壮岁未能立家，人谓吾书为集古字。
盖取诸长处，总而成之。
既老，始自成家，人见之，不知以何为祖也。
“集古字”的特征是在于“古”的规定性，即是“客体权威”的意思”。
“集”是指一种方法，显然是必须忠实于原范本。
被动的“集”即原封不动地收纳与因循下来。
在其中，除了“集”的主体是书家这一点之外，在此过程中我们几乎看不到主体的作用力。
因此，直到米老未“老”以前，他的学书阶段仍是处于“客体权威”的阶段。
既老之后，米芾自称是“始自成家”。
具体是如何“成”的他未明言，但“不知以何为祖也”的说明，表明他已摆脱了“集”的被动状态与“古字”的具体技法规定，走向了主动把握，“万物（帖）皆为我用”的新境界。
“集古字”是无我而唯有古；而“不知以何为祖也”，“祖”（即古字）既无，剩下的只有“我”了。
因此，这是彻头彻尾的有我。
研究临摹转向创作的过程，米芾的自白可算是一等的好资料。
这既是一种主体对客体的角色重心的转换，也是一种技巧层面上的转换。
在集古字阶段，技巧是给定的，临摹的主要功能是为了更好地“准确传达”原帖的技巧；而到了创作阶段，先期给定的技巧模式或并不存在，“准确传达”自然也无从做起，而各家各派技巧在笔下的运用发挥自由表现，却反映出主体对创作是否具有强大控制力。
因此同是谈技巧，临摹与创作都脱离不开，但两者的立场、视角与取舍侧重显然是相差甚大的。
至于形式，恐怕更是足以证明“转换”价值的一个重要领域。
通常。
临摹的目的是为了学技巧，很少有哪个学书者在每一临摹习作中皆注重表面形式和效果表现的。
因此我们无妨将临摹界定在一个技巧学习的范围内。
但一涉创作，技巧成了第二位的手段，而视觉形式效果却成了性命攸关的大事。
如果用一种不拘执的方式来说明，那么我们愿意认同一件二流技巧支撑下的一流创作，但却不会认同一件技巧一流而形式表现为二流的创作，当然，技巧表现与形式表现皆是一流者是最理想的了。
第六节 走向创作后的临摹　通常我们对从临摹走向创作十分在意，因为它是一个学书者的必由之路。
但对于已拥有创作能力，或已达到一定的创作水平后，是否还需要临摹这一点，却很少去关心与思考。
如前所述，书法的学习离不开临摹。
这个原则对初学者是金科玉律，自不待言。
那么对于功成名就的书法家呢?既已成功，临摹何为?如前所说临摹是手段，是敲门砖，那么创作之目的既已达到，临摹手段不早该废置了吗?出家已登堂入室，则这块敲门砖还要它何用?　从理论上说。
既已到达创作阶段，主要依靠自己的平时积累与自由的即兴发挥，临摹的确作用不大了。
说废弃它，于逻辑上应该并无大错。
但我们仍可以也从理论上加以反驳——有哪一个书家可以堂皇地宣称我已不需要学习，只凭现有的积累即可实现一生的艺术创作目标?倘若无人敢如此宣称，那么“学习”的手段，不还是临摹吗?由是，书法临摹即使作为手段与敲门砖，似乎也应终生陪伴书家，想摆脱也摆脱不掉了。
只要书家需要不断地学习，那么他就需要不断地临摹。
当然，此时的临摹已非彼时的临摹。
有了一个创作的前提规定，则“创作的临摹”应该作为一个单独的创作研究课题来加以讨论。

综观“创作的临摹”，大略有如下三种情形：　　（一）作为创作体验的临摹：它的目的是使书法家能更多地与古人契合，设身处地与古人创作情态作精神意念上与行为上的同步沟通。
我们平素看到许多书法家成名之后的临摹，皆属此类，如何绍基临《石门颂》即是好例，通常我们含糊地称之为“意临”。
大凡这类临摹重在过程体验，既不斤斤于具体技巧，也很少去关注临摹的效果。
　　（二）作为创作依据的临摹：一个书家对某一种书风原有的把握不够，但对于某种书风倾向的创作却很有兴趣，于是他虔心投入临摹，希望在短时间内把握住风格技巧特征并进而取为创作之风格依据。
这类临摹好比“借题发挥”：“借”古人之“题”作自己的发挥，如吴昌硕临《石鼓文》即是。
吴昌硕卒以石鼓文成名，正在于此。
　　（三）作为创作补充的临摹：大抵书家的个人风格已固定，书风已为世所公认。
但创作日久，自觉渐渐陷入窠臼，希望能有所突破。
于是取相近或相悖的法帖临摹之，以求在自我风格把握上能丰富多采，使体格日趋庞大多样。
这种I临摹，可以陆维钊临《兰亭序》、沙孟海临黄道周行书为例。
陆维钊是一代碑学巨擘，但他晚年却大临帖学楷模《兰亭序》，且反复临摹至上百遍。
以他的睿智，当然是想在碑学基础上再补充帖学精华，以使自身体格更见宏润。
沙孟海作书也是北碑大匠，而他晚年取黄道周，也是希望能以黄道周的结构紧密内敛来丰富自身已有的大师体格。
可以说，这两位大师的临摹，都是在已有的基础上再作特定的接纳吸收，以使自己的书法境界更趋完美。
　　作为创作体验的临摹，大抵是无目的的，因此也是自由的。
当然，正因其“无目的”，因而它的价值一般只停留在有形的“体验”过程本身。
过程一完，则临摹对象、I临摹习作并无关宏旨。
因此，这是一种最松散也最具有随机性的临摹，它对创作的影响是潜移默化，不具体落脚到某一件作品或某一点画上来。
而作为创作依据和出发点的临摹，因为是有意为之，因此具有相当的稳定性。
它会持续在书法家的创作过程中发挥支撑作用，并最终构成书法家个人风格的主要基石。
因此，这种I临摹方式是最常见的，但同时又是“从I临摹转向创作”的转换意味最弱的：因为学习式的临摹也大率不出乎此，而这种创作式的临摹，其实也是一种完整的“学习”，只不过观察角度不同罢了。
　　至于作为创作补充的临摹，则是书家们时常在运用并且用得最多的手段。
它已有明确的创作成果（及个人风格）作为基础。
创作的出发点最明确，但又需时时调整自身的目标，以创作带学习又以学习来补充创作。
因此，它同时拥有随机性与恒定性的双重特征。
作为“补充”而非本体，临摹是临时的，权宜的，随机选择的；但要补充得有效，却又不跨一个较长的时间段不行。
于是它又带上了一定的稳定系数。
陆维钊临《兰亭序》之会临上数百遍，即是一个明证。
因为倘不如此，原有的风格特征太强，可以使新进入的“补充”被完全湮灭而丝毫不发挥作用。
而要它能发挥作用，就不得不持之以恒，至少是在一个时期内。

第一图书网, tushu007.com

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:http://www.tushu007.com