

書法研究

4

一九八九年

第四期

总第三十八辑

書法研究

总第三十八辑
一九八九年第四期

上海書畫出版社出版

主 编 卢辅圣

副 主 编 戴小京

封面设计 左 萍

目 录

试论“现代派书法”	野 夫(1)
论中国书法艺术的本质构成	毛万宝(9)
从心所欲不逾矩 ——析“法度”，谈创新	吴之兴(20)
运笔十四势论	白 鹤(26)
古代书法美学的“中和”美理想及其历史 演变	宋 民(34)
论怀素	殷 荪(45)
怀素生平小考(三则)	熊 飞(59)
苏东坡的书论与禅悦之风	王南溟(62)
苏黄书法理论漫谈	欧阳忠伟(69)
傅山书法美学观的渊源	辛 尘(81)
“笔从曲处还求直，意到圆时更觉方” ——试论康有为的书法美学观	周信远(87)
高二适先生及其书法艺术	庄希祖(95)
论元代篆刻家朱珪	黄 惇(103)
论印章由实用到艺术的过渡	萧高洪(113)
文彭事迹考证札记	阿 仲(121)

试论“现代派书法”

野 夫

中国书法艺术，当它带着神秘的艺术魅力从实用中蜕变出来后，当它在历史长河中以完备的法则在中国书法史上构筑了象晋、唐等时代的艺术高峰之后，多少年代以来，无数书坛精英都试图超越它，突破它。结果都未能取得成功。

八十年代的开放改革，使古老的中国充满了活力。几千年来封闭积淀的旧观念、旧意识及一切旧的模式框架，不断被否定，扬弃。新的思潮，新的观念纷沓而至，不断冲击着这块土地上诞生的古老的文化意识。文学艺术正处在不断变形、回归、创新的阵痛中。作为浓缩了中国文学艺术精华的书法艺术，出现了前所未有的浪潮，受到前所未有的冲击。“现代派书法”（也称现代书法）的崛起，率先向沉寂了数百年的书法传统发起了冲击，从而引起了书坛的骚动、不安、惊疑、赞成、反对，一时显得热闹非凡。各种意气用事的文章便一拥而至，有捧入天宫，说“现代派书法”挽救了危机四起的书法艺术；有的打入地府，说它是书法艺术的“叛徒”。“天之骄子”也好，“艺术叛徒”也好，我以为在于客观地冷静地对待。

—

当我们要评判某一艺术思潮及艺术现象时，不能不对该艺术思潮或艺术现象产生发展进程进行分析，弄清其艺术特征与时代审美风尚的联系；不能不依据其艺术创作实践，升华到理论的归纳。对“现代派书法”的评价，也应该基于这样一个基础之上。

“现代派书法”是一个特定的称谓，在未能找到一个确切名称

之前，在“书法”之前限定为“现代派”，就是专指目前书坛上那些大胆扬弃传统表现手法及表现形式的，追求一种线条以及线条以外的夸张，变形的，即在笔法上，抛开传统的用笔方法；章法上，打破传统的空间分布，突出地表现在书法艺术形式变形的“似画非画，似书非书”的“书法作品”。它有别于传统的书法作品，也有别于传统的基础上创新的线条艺术型的书法作品。

“现代派书法”以反传统的全新形式出现，不能不引起书坛的注目。一些评论文章就认为“现代书法”“是一次所谓书法艺术上的视觉革命”，“是艺术衰败的救信号”，因为它“改变了我们的视觉意识，在丰富的艺术层次和更新艺术观赏心理，扩展书法的时空结构和时空表现力，构成了向外散射的艺术场”。（见1986年《中国书法》第二期）并且认为“现代派书法”是将书法、绘画、情意溶为一体的“再现艺术”。评论者认为“现代派书法”是“再现的艺术”，其实正是对注重“视觉”效果的“似画非画，似书非书”的“现代派书法”外部特征的概括。

“现代派书法”的出现，不是一个偶然的艺术现象，而是有着许多必然的因素的。

从理论上说，是前几年“美学热”影响的结果。尤其是西方近代美学的介绍和引进，不仅对书法艺术，也对其他文学艺术品种发生较大的影响。如克里夫·贝尔的“有意味的形式”。苏珊·朗格的“生命的形式”及格塔式学派的“心理完形论”等等，都不断被引进书法理论中，作为解释和探讨中国书法美学原理的理论依据，并影响着书法艺术创作实践。“现代派书法”正是这些美学新论影响的产物。其次是外来艺术的影响，其中以日本前卫派书法影响较大。“现代派书法”在用笔用墨及章法上与前卫派的书法都有共同之处。同时，西方近代“立体画”“印象画”等艺术，也对“现代派书法”的作者有所影响。象毕加索的立体画法，采取了“几何学”的分析方法，一反传统的美学观念，以奇特的色彩和复杂的组织，

组成奇特的几何形体任意画面，就如同“现代派书法”任意改变汉字造型结构及书法章法等相似。在“现代派书法”中，中国画也留有明显的痕迹，中国画的空间要素，主要是根据透视原理，运用色彩明度，冷暖关系及其“布白”造成空间美。中国画的创作方法及技巧，较多地为“现代派书法”所吸收。如墨的运用，章法的布局及留空等。

从主观上说，创作者们的艺术心理及当前改革潮流的影响，也有很大的关系。由于中国书法在历史长河中经历了历代书法大师们的艺术探索，创造出为世人所公认的书法高峰。因而，在长期封闭的古国中，尤其是经历了那些人为的劫难之后，艺术家们一直长期处在压抑状态之中。一旦门户开放，长期压抑的艺术心灵复苏了，并且惊异地看到开放之后各种新的艺术现象。因而使他们千方百计在艺术上寻找突破口。加上日本前卫派的刺激，现代派的书作者终于形成了一种全新的艺术觉醒和心理定势，终于寻找这样一种融画入书，非书非画的艺术表达形式，真实地反映了这一代艺术家的困惑、苦闷与追求。

总而言之，“现代派书法”的出现，不是偶然的，是时代的必然。时代的思潮、社会的变革及各种艺术体系的共同影响，便是“现代派书法”产生的土壤。

二

“现代派书法”有两种类型：一种是把汉字所表现的内容画意化；一种是将已经抽象化了的汉字形象化。把汉字所表现的内容画意化的“现代派书法”作品，作者的着眼点不在于书法本身，而在于作为书法对象——文字所表现的内容，作者考虑的是怎样根据文字内容创造出内容所表达的画面及意境，有点类似依据诗意作画。如“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”李白这两句诗，书作者便是根据诗意，用笔墨在宣纸上创造出诗意所表达的画面（见

《书法家》1986年第1期61页)，先将“两岸猿声啼不住”等字组成江岸一边的山脉，再用“万重山”三字构成江岸的另一边山峦，然后将“舟”写作渡江小船状至于江心，用“轻”“过”作过渡，字体上，任意而成，有草书，行书，也写作象形，如“山”便是在画面上画作“山”的形状，打破了传统的章法布局及字形结构，将诗句变为客观世界物象，有形可视。再如有人评价较高的“山雨”一幅（见《书法家》总五期60页），也是采用这种手法，将“山”画成巍峨的山形，再将“雨”字形象化，构成山中大雨滂沱的视觉效果。手法上与作画相似。

将已经变得抽象化了的汉字形象化，纯粹是将汉字回归到“图画文字”的时期。即如鲁迅先生《门外文谈》中指出的“写字就是画画”阶段，在这类作品中，汉字几乎都象形化了，章法上同样抛去传统的书法章法布局，追求画的意境。“现代派书法”这两种表现形式虽不同，但总的精神实质是一样的，它们共同的特征都是致力于追求书法外部形式的创造。

“现代派书法”为了创造书法外部形式美，书作者较注重物质材料的研究和使用。创作时，特别注意运用画画的技术。如在墨与使用上，中国画中有“墨分五色”之说，因此，在他们的书作中，或淡、或浓、或干、或湿、或焦，干湿浓淡结合，因此他们的作品有一种墨迹淋漓的感觉。由于他们对笔、墨、纸的性能有充分的研究，掌握了足以驾驭它们的高度技巧，因此这物质材料在书作中运用便得心应手，具有浓烈的画意。再加上“现代派”反传统章法布局，按照画的特点安排，从而创造出这种崭新面目的“中国文字画”的“现代派书法”。同时，由于现代派能接受外来艺术的影响，又使他们的作品带有“抽象”性质。有人曾根据这一点判定中国书法是“抽象和具象结合”的艺术。

“现代派书法”以追求外部形式美为主。由于它所显现的物质材料本身及所创作的形式本身具有一定的审美价值，因此它能在

艺术百花园里独树一帜，得到一些人的肯定，这不足为怪，也应该允许它的存在和发展。但是，它是否就是中国书法艺术的发展趋向呢？是否就是书法艺术的“救星”呢？依我之见，还应作深入分析。

我们知道，中国书法根植于中国，并且是一种抽象艺术这已经为大多数人首肯。但由于中国的文化传统和民族审美意识与西方有别，因此中国书法的抽象也有别于西方的抽象艺术。西方抽象艺术侧重追求在不变（静止）的背景下线条的夸张，变形，而中国书法则偏重于从线条的律动中表现书法家的内在精神世界（诸如感情、气质、性格等），而且书法美的本质不在于自然形式，作为书法艺术形式美只不过是书法艺术美的一种表现形态。如线条，它是书法外部表现形式的一部分，线条美是一种自然形式美，这是公认的，但它并不能代替书法美。只有当线条等外部表现形式通过书法家的审美创造，表达书家的情绪、气质、性格等各个方面，才可能使组合的多样化的统一的线条成为具有特定的审美意义的书法艺术的外部表现形式。离开了书法家的审美创造，离开了中国特有的文字，任何再美的线条也不能成为书法艺术美。简单地说，书法艺术美不同西方的抽象艺术美和中国画的具象美。而“现代派书法”的创作者恰恰忽视了这一点，虽然在书法形式上有了重大突破，但由于它完全不顾汉字造型特征，随意改变汉字形体结构，违反了造字原则而走向自然形态，离开了书法艺术的本质美，创造出与现实审美观念拉开了距离的怪诞的非书法艺术形象，故不能为大多数人所接受。这仅是一个方面。

三

由于“现代派书法”完全抛开传统书法艺术创作技巧，注重外部形式的创造与追求，因而他们的艺术作品，毁灭了传统书法艺术的精髓，否定了传统书法艺术几千年来所创造的审美意境而走

进了歧途。

我们知道，传统的书法艺术技巧，是中国历代书家在长期的艺术实践中，经过不断摸索实践总结出来的，它集中体现了书家的聪明和智慧，是他们创造能力的集成，正由于如此，才形成了中国书法这门具有荡人魂魄的艺术魔力的艺术品种。它源于汉字，基于汉字，又脱离汉字的实用性，与图画同源，有画的情趣却别于绘画；不是音乐却又有音乐的流动感节律美；不是诗却具有诗一样的意境和韵味；不是雕塑却有雕塑的凝固美和立体感。中国汉字这一母体诞生出来的中国书法具有这样的艺术美感，都与书法创造所使用的物质材料与传统艺术技巧有关。有了逆锋藏锋，才使线条变得含蓄和耐人寻味；有了中锋运笔，才使线条变得劲健富有弹性而具有生命感；轻、重、徐、疾形成了书法艺术的节律和气势；干湿浓淡，使书法具有深邃的想象空间。而形成上面所说的各种艺术美感，关键就在于一个“写”字。“写”，凝神贯注，全力送之。书法家的心与意，精神气质，全在笔墨入纸的刹那传达给书法艺术形象，无可更改。“写”字创造了书法的生命基因。当我们以这个特点审视“现代派书法”时就会发现，它扬弃了中国书法艺术中最富有表现力的艺术技巧，改“写”为“涂、抹、刷”，将构成汉字的线条无限夸大、变形，随心所欲地改变汉字富有生命素质的造型结构，使构成书法艺术的线条变得毫无生命力。扁而平，散而乱，粗而野，怪而异，呆滞生硬，紊乱无序，在这些作品中，既看不到作者情感流动的轨迹，也缺乏力度、气势及节奏。如一般读者能看到的：《全国第二届中青年书法篆刻展览作品集》中评委马承祥，江苏李绪生、谭以文，天津张耀起，湖南邬邦生，北京的邓元昌、左汉桥、古干等人的作品（见该书2、57、90、152、153、154页），便最能表现上述特点。以邬邦生《思乡》两字为例，此幅作品采用中国画法写字，浓墨写实，淡墨写虚，用笔扬弃了传统方法。“思”字扁锋落墨，以虚、淡行笔，

转笔处状如扁带，缺乏力度感，而“乡”字造型呆板，笔画扁滞，形差质劣，犹如用扁带围绕而成，没有生气，严格点说是“刷”字，不是用心用气来写。而古干的作品则采用画法构图，无章法可循，经过变形后的字体与线条纠结在一起，形式上给人一种纷繁杂乱的感觉。

艺术心理学告诉我们，艺术欣赏主体的情感需要一定能量来激发。但能量过大，将会导致欣赏情感的静止不变，其原因就在于欣赏者的心理能量过多地耗费在纷繁复杂的形式辨认、思索上，情感能量则被“釜底抽薪”以至流转不开。笛卡尔说过：“在感情事物之中，凡是令人愉快的既不是对感官过分容易的东西，而是一方面对感官既不太易。能使感官还有不足之感，使得迫使感官向往对象的那种自然欲望还不能完全得到满足；另一方面对感官又不太难，不致使感官疲倦，得不到娱乐。”（引自朱光潜《西方美学史》上册第184页）而“现代派书法”正是违反了这一艺术的心理，就象晦涩的朦胧诗一样难以使人接受。

“现代派书法”之所以与现实拉开距离，除了它违背艺术的心理之外，主要原因还在于它忽视了两个制约。前面提到，中国书法艺术与中国汉字不可分割。没有汉字，就没有书法。“现代派书法”一下倒回文字的胚胎时代，要人们把审美习惯拉回几千年之前，这就不能让进化了数千年以后的人所能接受，其次，“现代派书法”违背了“写”的原则。中国书法离开了“写”也就不成为其书法。一部书法史证明：无论那一代宗师的艺术创新，都必须接受汉字和书法法则的制约。受民族审美习惯及审美心理制约。脱离这两个方面的制约，其结果就会导致书法艺术的异化。

我们并不反对艺术创新，但我们认为艺术创新一定要遵循艺术规律，合乎民族审美特点。在追求艺术形式美的同时，要注意在一定自然形式中表现出广泛而概括的社会生活意义，表达出作者的审美倾向及精神世界，这样才能使形式获得独立的审美意义。

同时，借鉴外来的艺术表现形式，要注意同中国民族文化相结合，这样才能在继承传统的基础上创造出合乎时代审美需要的书法艺术作品来。

我们认为“现代派书法”，在艺术摸索上是不成功的，但它的贡献就在于为书法创新提出了令人深思的命题。

论中国书法艺术的本质构成

毛万宝

如果说书艺本质是书艺美学的中心论题，那么，把握书艺本质的基本构成则是解决中心论题的一个关键。遗憾的是，从已经见刊的相关文章来看，大部分论者都未能扣住这一关键，他们中或者只看到书艺本质构成的客体内容，或者只看到与之相对的主体方面内容，很少有从宏观视角予以统摄兼顾，综阐并论，故尔得出的结论也就难免失之偏颇。其实，书法艺术的本质构成，和其他所有艺术一样，都离不开客体与主体两大方面内容，前者是艺术的躯体，后者是艺术的魂灵，二者相依为命、缺一不可。下面，我们就来试分述之，先谈书艺本质构成中的客体内容。

作为一门视觉艺术，要完成自己的使命，是不得不以一定的客观事物形象(自然的或社会的)为其反映对象的。比如绘画艺术中的山水画、花鸟画主要以自然事物形象为反映对象，人物画、风俗画主要以社会事物形象为反映对象。相形之下，中国书法艺术则不同了，它不以自然事物形象为反映对象，也不以绘画那样的社会事物形象为反映对象，而以在中国大地上特有的社会事物形象——方块汉字造型形象为反映对象。由于艺术内容的客体部分总是取决于它的反映对象，所以，反映对象一经确定，我们就会清楚地看出中国书法艺术在客体方面的内容——经过书家再塑造的汉字造型形象。

从逻辑学角度来看，一个表示判断句子的中心概念固然重要，然其修饰、限制部分亦同样重要，因后者涉及到概念的外延缩小与内涵增大问题。在以上关于书艺客体内容的完整描述中，其修饰、限制部分——“经过书家再塑造”一语即不是可有可无的，有之，则将书艺的客体内容同反映对象严格而明确地判别开来，无之，则将二者混为一谈了。我们知道，对一门艺术来说，反映对象提供的仅是原始素材，它如果不经艺术家的“再塑

造”，就永远是游离艺术宫殿之外的原始素材，只有经过艺术家的“再塑造”，它才能成为艺术宫殿的一个有机组成部分——客体内容部分。同理，汉字造型形象转化为中国书法艺术的客体内容，若想跳脱书家的“再塑造”，那亦是万万不可能的。可见，“经过书家再塑造”是一个不容忽视的关键环节。

现在面临的问题是，从反映对象到客体内容，要经过书家怎样的“再塑造”呢？要言之，一是对汉字造型的基本零件（点画）进行“再塑造”——或轻之重之、或短之长之、或方之圆之、或曲之直之、或欹之平之、或藏之露之、或收之敛之、或浓之淡之、或润之枯之、或涩之疾之、或刚之柔之……；二是对汉字造型的空间构筑（结体）进行“再塑造”——或使之变险、或使之化夷、或使之倾侧、或使之端正、或使之狭长、或使之宽博、或使之左敛右展、或使之下承上覆、或使之中宫紧结、或使之四维开张、或使之缜密封实、或使之虚腹空灵、或相机而省笔、或随需而增画……；三是对汉字造型一定群体单位组合形式（章法）的“再塑造”——或纵行排列、或横行排列、或单行排列、或多行排列、或扇形排列、或块形排列、或拉大字距缩小行距、或缩小字距拉大行距、或将通篇疏朗化、或将通篇茂密化、或将通篇疏密相间化、或将字字独立、或将字字勾连、或将大小杂呈断连并用、或将左右顾盼首尾呼应……。

要保证上述“再塑造内容”的实现，我们不仅得充分发挥主体的能动创造力，通过艺术通感，从汉字造型以外的一切美的客观物象这个终极源泉获取一种本质性的“再塑造依据”，而且还得依靠和掌握一定的“再塑造手段”——历代书家们在漫长实践中积累并总结出来的一整套笔法（执笔、运笔）、墨法、字法（结体法）和章法。“再塑造手段”的明确提出，是书法开始走向自觉时代的标志，从现有的文献记载看，它滥觞于东汉蔡邕的《九势》，大兴于楷草双绝的唐代，初步定型于现代书法大师沈尹默的《书法论丛》，源远流长，波澜雄阔。“再塑造手段”的基本理论，在中国书论著作中几乎占据绝大部分篇章，历代学书者欲使自己卓然成家，无不奉“再塑造手段”为临池之极则，书法实践之所谓“功力”即由此见出。不过，对于划时代的大家来说，前人的“再塑造手段”总难尽合己意，于是他们都要根据自己的实践去探索一套新的“再塑造手段”，以保证“再塑造内容”的顺利实现。如宋代大书家苏轼为塑造一种丰肥艳腴的新型汉字造型形象，就特别注重无法之法（“我书意造本无法，点画信手烦推求”），执笔用自创之斜管单钩法，

而不用古人的五指执笔法；用墨不当轻淡冲和，而当厚积凝重“湛湛然如小儿目睛”。这样，“再塑造手段”的本身又同时得以不断的完善与发展。

由于中国书法艺术在客体方面的内容只是经过书家再塑造的汉字造型形象，所以，我们的书家在书艺实践中，客体方面要做的事，显然也就只能是塑造汉字造型形象。可悲的是，近年来书坛有些人并不这样，他们舍本逐末、背道而驰，硬把绘画艺术所用的客观事物形象纳入书法艺术反映对象，在作品中不是塑造汉字造型形象，而是塑造其他客观事物形象，并且标榜这就是“现代观念下的现代书法”。其实，这里的所谓“现代书法”原来不过是揉合书法与绘画而成的一种新的边缘艺术，其命名毫无科学性，如果改称之为“书法画”，那倒是再恰当不过了。当然，“书法画”亦有它的存在价值，作为边缘艺术它仍能给人们带来一定程度的审美享受，只是它不能代表中国书法艺术的创新以及未来发展方向，更不能用来取代传统意义上的中国书法艺术，否则，就必然会导致中国书法艺术本体的彻底完灭！

虽然中国书艺客体的创作要求就是塑造汉字造型形象，但在实际中却不应强调过头，进行毫无意义可言的文字组合。这是因为，一定的文字内容对具体的书艺作品创作，具有不可漠视的辅助作用，粗略说来，至少有两大点：一是取舍素材作用，二是综合效应作用。据目前收字最多的《汉语大字典》，汉字总数已近六万，面临这么多汉字——造型单位，你要创作一幅没有文字内容的书艺作品，又将如何选择呢？是打开辞书、看到什么写什么，还是凭大脑记忆、想到什么写什么？我们想，这两条路都走不通。首先，辞书上的字都是不相隶属的单个字，一边看一边写，断断续续，完成的作品必然缺乏美感，因为书作美感的取得要以“一气呵成”为基本前提；其次，人们记忆中的汉字，并非一盘散沙各自孤立，要从中挑出没有可读性的汉字群来，只得边想边写，显然还是达不到书艺创作“一气呵成”的基本要求。因此，要写出一幅具有美感的书艺作品，就必须以一定的文字内容为引线，从庞大的汉字素材中提取一串出来进行其造型形象的再塑造。除却这种创作准备阶段的取舍素材作用，一定的文字内容还能给书艺创作过程及其成品产生积极的综合效应作用，这就是说，如果你所写的文字内容是美的，那么你的创作热情就会得到激活，使整个创作过程保持一种良好心态，从而更好地塑造汉字造型形象；另一方面，如果你所写的文字

内容是美的，那么你所塑造的汉字造型形象的美，就会得到某种程度上的强化与提高，从而引起观赏者更高层次上的丰赡美感享受。人们不唯观其字，而且赏其文，而后者交织甚至渗透在前者之中，使这“有意味的形式”两者相得益彰。所以我们说，在汉字造型形象是美的前提下，适当强调文字内容的美并非毫无意义。不仅如此，我们似乎还可从中悟出书家中的绝大多数总喜欢书写优美名人诗文格言与古典诗文联语之天然奥秘。

显然，从艺术本质构成的客体角度视之，书法即是塑造汉字造型形象的一种艺术。依照通俗的说法，在这一理论主张中，我们所想说明的有这样几层意思：“书法就是写字”——“书法不是一般地写字”——“书法也不是一般地写一般的字”——“书法是艺术地写汉民族的字”。对此，也许有人觉得太简单、太显明了，以至于不敢相信，而轻轻地绕了过去，在此之外大兜圈子，所谓“形象说”、“抽象说”、“线条说”等偏于客体的一些主张者就是如此。例如：“形象说”坚持“艺术必须是形象的”这一科学原理自是无可非议，其偏颇之处在于把书法艺术摄取营养的对象——汉字造型以外的客观物象，直接当成了书法艺术的客体。试问：谁能在书艺作品中见出汉字造型以外的客观物象？充其量亦只能在部分点画中见出某种汉字造型以外的客观物象“影子”来，而这已是书家通过艺术通感摄取营养的结果；“抽象说”则看到了“形象说”立论依据的虚谬性（点画结体表现现实中的什么东西），而走向另一错误极端，认为书法是“毫无形象性可言的抽象艺术”，后来又修正为“不排斥形象性”。其实，艺术的本质是形象的，只不过在处理素材时带有一定抽象性罢了（如概括、提炼、升华等）。无论怎么说，在艺术世界中形象性都占据着绝对权威的统治地位，而抽象性只起着有限的辅助作用。如果抽象性成为艺术本质的界定，那我们将何以区分科学与艺术两大不同文化部类呢？“线条说”的失误主要在于把书法艺术的基本要素——“点画”称为“线条”与本质属性。要知道，书法“点画”的写法远远复杂于“线条”，其内涵亦远远大于“线条”，一如张稼人先生所论——书法艺术有别于其他艺术，恰是因为它的“反线条笔法”与“非线条特征”^①。书法艺术的基本要素除“点画”外尚有墨法、结体与章法等，因而，说书法是“线条”的艺术，同说书法是墨法的艺术、结体的艺术与章法的艺术一样，皆属以点代面、以偏盖全的不切实际之举。然而，“熟知并非真知”（黑格尔语），深刻与本质的东西往往就存在于那些看来简单、显明的现象之中。塑造汉字造

型形象(或谓“艺术地书写汉字”),虽是极简单、极显明、极熟知的事实,但却真正构成了中国书法本质中的客体内容,从而体现了现代系统科学 的整体观念与马克思主义的辩证法思想。如果拒不承认这一客体内容,那我们就再也找不到什么中国书法艺术了!关于这一问题,在我们之前予以首肯者亦不在少数,然专文详论者似乎还要推举白谦慎与黄绮两位先生②。

接下来,我们不妨再看看中国书艺本质构成在主体方面的内容。

艺术的使命不仅仅在于反映客观世界,更重要的则在于反映人的主观世界,对中国的书法艺术来说尤其如此。然而,人的主观世界繁丰多样、微妙复杂,一如产生它的客观世界。各门艺术在自身物化能力的制约下,都不可能对主观世界进行“绝对完整”、“绝对逼真”的反映,能做到“某个侧面”、“某种程度”的反映即算难得。这样,各门艺术在主体方面的具体内容就会必然地表露出不同的面目与特色来。

既然各门艺术主体内容的不同,取决于各门艺术客体对主观世界侧面的物化能力,那么,如果我们要对各门艺术的具体主体内容加以厘定,自然也就可以各门艺术客体对主观世界侧面的物化能力为基本标尺。

现在,将这一标尺对准中国书法艺术,我们便不难发现,它的具体主体内容即是书家的审美意识(具体包括审美理想、审美倾向、审美趣味、审美情感等),而不是什么政治意识、伦理意识与一般情感意识等。

事实固然如此,但我们还要进一步揭示它的“所以然”来。即为什么中国书艺只能物化书家的审美意识而不能物化其他意识呢?

首先,从书艺客体与审美意识的关系来看,二者恰好构成了一种回环式的互为因果关系,这就是书家具有什么样的审美意识,他的笔下就会出现什么样的汉字造型形象;反之,书家塑造了什么样的汉字造型形象,人们就会发现书家在其中所渗注的相应的审美意识。这种现象原是很普通的,在所有门类艺术那里,客体与主体都相辅相成、共存并处,没有无主体的客体,也没有无客体的主体。对中国书法艺术来说,客体和主体的统一,正是以客体有物化主体的能力而主体又有适应客体物化的属性为充分前提的。我们已经说过,书艺客体只是经过书家再塑造的汉字造型形象,属于康有为《书镜》所谓的一种“形学”。既是“形学”,它能物化的东西,必然不能是太具体、太明晰的东西,诸如人们的政治思想和一般情感之类,这是“形学”本身的先天性不足,能克服“形学”先天性不足的有文学与音乐艺术等。“形