

美辨



周宗岱 著

湖南美术出版社

美 辩

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民中路 103 号）

周宗岱 编 责任编辑：周济祥

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

开本：787×1092 毫米 1/32 印张：9.75 字数：20 万

1998 年 1 月第 1 版

1998 年 1 月第 1 次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 7-5356-1048-X/J·969 定价：14.50 元



作者简介

周宗岱，原籍湖南省湘潭县韶山，1937年生于长沙，毕业于湖南第一师范。1958年在湖南省文艺干校美术班被划为右派。劳改释放后，颠沛二十余年。1983年任湘潭市文化局副局长，1987年任湘潭市文联副主席。多次展出、发表书画作品及论文。现为中国书法家协会会员、湖南省书法家协会常务理事、湖南省美学学会理事、湖南省美术家协会会员。

目 录

- 自 序 (3)
- 书法美探源 (7)
- 艺术美与自然美 (19)
- 雄 浑——黄宾虹画品 (51)
- 论书意
——兼与韩玉涛先生商榷 (63)
- 明日书坛蠡测 (76)
- 怀素之狂与病 (94)

●主体心理描述与书法美 ——从力谈起	(110)
●古今书体嬗变时期的卫门书法	(119)
●形神辨析	(126)
●论南北朝碑刻书法	(140)
●篆刻美学十题	(151)
●短论四则	(253)
●草书典范《十七帖》	(264)
●何绍基——碑派书法的开拓者	(268)
●美 辨——客观论美学观的终结	(276)

自序

我是画画的。我爱读小说、读散文、读古典文学，爱种种艺术门类，就是不愿意啃理论。滑稽的是，我最先拿出来东西，却偏偏是理论。

1957年后，我以获罪之身，打工糊口二十余年。没有别的能让我高兴的事，只有书画，既是消遣，也是精神支柱，还常常赖以为生。画画，当然想画好，限于身份，又不便寻师访友，只好去搜阅可能到手的有关书籍和画册，领悟其中的道理。这种追求，使我渐渐涉足于理论。

七十年代末，理论界空前活跃，各种各样的学说蜂起。有

些说法，无法经受实践的检验，却仍在鼓吹。也是天性好辩吧，我忍不住拿出稿纸，据理力争。没想到，这样的东西，竟迅即在《上海文学》、《书法研究》等刊物上发表。我非常高兴，积在心里的话，能说给大家听听，这多好啊！我竟然不务本业，搞起理论来。

搞理论，不容易啊！我是外行，却也拥有外行特有的条件。在学者们埋头于书籍、文稿中时，我摆弄种种艺术，从书画篆刻、工艺美术到玩乐器、唱花鼓，无不躬行。写生时，我沉浸在自然中，努力将自然之美物化为艺术形象。这一些，学者们是无暇去做的。我是一个艺术实践者，实践第一！任何艺术理论，与人类的实践对不上号，我就不认账！且多年为“左”所苦，理论骨头缝里有“左”味，也使我患过敏感症，通体不安。我这样的人搞理论怎么能不出格呢！

那时的美学热点——美的本质，也吸引了我。那么多学者振振有词地论述“美”是“客观存在的”、“不以人的意志为转移的”，却没有一个人能证实美是一种什么物质或其规律，存在于何处。“客观存在”的东西，都是可以证实的，大到银河系、外银河系，小到原子、中子、电子，科学家都已证实其存在，找出其规律，唯独时时在我们身边的“美”，却无法证实，这不是怪事吗？

我终于弄明白，对美的把握，普通人比那些美学家高明得多。人们从来就是将美作为一个形容词。当某一事物形象使自己爱看、爱听、使自己愉悦时，便说这事物“美”，反之，便是“丑”。有趣的是，即使是拼力坚持美为客观存在的理论家，在日常说话行文中，仍然不能不和大家一样，将美作形容词用，而不可能派作其他用场。

美与丑、善与恶，都是认识过程中主体对客体的一种评价、判断，完全依存于主体。那些一心寻找“客观存在的”、“不以人的意志为转移”的“美”的学者们，是白费力气了，其结果必然和在客观世界中找神、找鬼、找上帝一个样。哪有什么“美之谜”呢？那些美学家自己将自己弄迷糊了！

奇怪的是，这么一个对谁也不产生威胁的问题，却被弄得那么严重，以致好些美学家想也不敢朝别的地方想，有的则不敢直话直说，他们害怕自己犯唯心主义的错误。殊不知把主观意识的东西说成客观存在，正好就是客观唯心主义。正如坚持神、鬼、狐狸精乃至上帝、理念之类为“客观存在”一个样，不是客观唯心主义又是什么呢？

我惊讶于有的美学家并不想弄清事实，而一力维护自己的观点。在一次美学会上，一位有地位的美学家断然宣称：“癞蛤蟆不美，这当然是客观存在的嘛！”会后，我请教于他：“说癞蛤蟆不美，是谁的判定呢？”他足足愣了三四分钟，然后气忿地说：“不美就是不美嘛！”我心里笑了。须知这么个小问题，可不好回答！说是癞蛤蟆自己判定的吗？它的配偶还认为它长得蛮不错呢！说是“我”或者“大家”判定的吗？那更不行，因为那又刚好成为人的主体判断。

美的本质的辨析，花了我三年时间，还为此反复细读唯物辩证法。最后，我不再犹疑，写成了《美辨》一文。

这段时候，我好热忱！每当一个问题引起我的兴趣时，我总是搜阅这方面的著述，动用大量实践经验去印证，辨析其属性与关系。我常常用这一行的目光去看那一行，站在庐山之外，窥视庐山的真面目。我写的好些论文都是这样。几年前，又应金开诚、王岳川先生之约，为《中国书法文化大

观》撰写了篆刻美学十题。

时过境迁，我的热忱渐渐消褪。爱玄理推求的人有几？书画界更是专注实践。我不是吃理论饭的，本是为自己弄清问题而涉足理论。且这些年来，我由此而读了些书，想通了些事，摆弄起书画来，心里不再茫然，受益已经很大。我撂下沉重的理论，重操毛笔，在宣纸上自由自在地挥洒起来，多么愉快啊！

这些文章谈不上高深，然而认真的，或有人所未见之处。承湖南美术出版社的大力支持，得以结集出版，公诸同道。一管之窥，能引起同道些须兴趣，于愿足矣！

周宗岱谨白。

1997年初夏

书法美探源

书法，是以文字的点线组合来抒情达意的造型艺术。在书法中，“点”实质上是运行距离极短的“线”。书法之美，归根结底，就是线条美。

问题是，为什么书法的线条，可以使人产生美感呢？为什么可以将作书者的性格气质、心理状态甚至人格品德都表现出来呢？或者说，书法线条的表现力，根源何在呢？

我们从三个方面来探其根源。

第一个方面：线是构成物体视觉形象的最根本的要素，是表现物形的能力最强、最简便的手段。

物体的视觉形象各不相同，但不论是一张白纸、一栋宫殿，我们仔细去分析，形的根本要素只是线、面、色三者。其中线又有其特殊的地位。

物的空间界限是线——外轮廓线；

面的转折是线——如墙角线，脸上的皱纹；

面的范围是线——外沿线，海岸线；

两物相接处是线——接口线，结构线；

细长的物体是线——蚕丝、头发；

长宽比例悬殊的物体的表象是线——如远观长城、电线杆、树枝、蛇。

这里，我们所说的“线”，是广义的线，泛指一切视觉形象的“线”。比方，我们看一只乒乓球，是一条圆环线。其实，并没有一条“线条”存在，这圆环线只是乒乓球的空间界限，即西画界所说的“消失过去的面”。从这广义的角度来说，凡有一定空间、结构、运动的物体莫不有“线”的存在，无不可用线来表现它。

人类在实践中，认识了线与物的普遍联系，便运用线来描绘物体，这便成为书画中的“线”——狭义的“线”、用毛笔在平面上画的线条。

作为一种平面造型的基本手段，线的表现能力最强。

只有线，才能单独在平面上构成形象，如勾线的连环画和白描便是。而面与色的表现能力，就易受限制。用块面或色彩在平面上造型，只有用线作为外沿，才能有一定的形存在，面与色不能离开线而单独构成形象。而且，色彩由光所决定，光变色必变，线却有相对的稳定性。一栋房子，色调朝夕四时不同，而轮廓、结构线不变。再者，色彩只能用相应的颜料去表现，受物质条件的极大限制。

不仅物体的空间关系可表现为线，视觉形象因素中与时间关系相联最紧密的也是线。画一条线，看一条线，人的手和眼都有一个运动过程，这就与时间范畴相联了。因此，我

们看水波线、心电图线、书法线，都有一种节奏感、旋律感，这就是线将空间与时间联系起来了。

可以肯定，线，是构成物象的最根本、最有表现力的造型手段，而且是最明确、最简便、最易于采用、易于接受的造型手段。

请看，一切原始民族的绘画艺术，如法国拉斯科岩洞壁画、西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画、非洲布须曼人的壁画、中国各地的岩画和彩陶上的图案等等，无一不用线条塑造。再如小孩和未经训练的人画东西，无一不是本能地使用线条来造型。

也正因为线条表现能力最强、最简便、最明确，世界上一切民族的文字，毫无例外，都用线条构成。

文字（书法）的线，是抽象性的线。

“抽象”，作为思维形式，它是“形象思维”的对立面。但是，作为艺术手法与形式，它同样是形象的。在这里，“抽象”就是不具体地描绘事物的形，它与“具象”相对立。现在的汉字，人字与人，日字与太阳，半点也不相似了，它只是一个代表一定概念的符号。书法家写人字日字，也绝不会有半点摹拟人与太阳的意念，只凭文字线条、结构自身的要求去书写，使之成为一个美的形象——一个不具象的、抽象的形象。

正如列宁所说：“物质的抽象，一句话，那一切科学的（正确的、郑重的、不是荒唐的）抽象，都更深刻、更正确、更完全地反映着自然。”由具体到抽象，是文字的进步，是文字发展的必然规律。

也正由于汉字抽象化了，就使书法线条不受“描摹具体

物象”的束缚，获得了自由，更能充分地发挥线的各种性能和表现能力。与之相比，中国画始终多少要受物形的束缚，在线本身的探索上，就常常走在书法后面，总是要从书法中体会用笔方法。书法的抽象性，使它获得了更大的普遍性、概括性。

抽象性的书法线，并非主观臆造，是从客观事物的形象中科学地抽象出来的，与事物的视觉表象紧紧相联。

首先，一定性质的物体，往往表现为一定“质”的线条。

同是线状物，质感各不相同。蚕丝轻柔细长，绵绵不断；羊毛就较短，而又卷曲蓬松；头发又硬挺一些；一根细细的钢丝，便明显地表现出硬度与弹性。这些线是圆的、匀的，而飘动的绸带、兰叶是扁的，其视觉形象有因角度、转折所造成的粗细变化。

同是树枝，嫩树枝柔弱多汁，老树枝粗糙干硬，这就表现为线的枯、润之别。

又细又长的东西，如柳条、钢丝，都易弯曲；又粗又短的东西，如水泥桩、一段巨木，就不能弯曲；因此，细长线有易弯之感，粗短线就有力顶千钧之感。

玻璃器、瓷器，轮廓光滑而坚硬，石块的线粗糙而沉重。

男、女、老、幼，肌肤线质感不同，棉、毛、绸、呢，衣纹线各不相同。

其次，一定性质的物体，常常表现为某种“形”的线条。

电线杆、屋柱、立正的人、笔直的大树，这些竖线都是庄严而静穆的。平放的木头、平阔的操场、田地，这些横线都是稳定的、宽阔的。直线给人肯定、静止的感觉，而曲线给人活泼、运动的感觉。水的波纹，摆动的柳条，掷出的物

体，跳跃的动物，都成曲线。线的转折柔和就有弹性感，转折成角就有坚硬感。一缕轻烟袅袅而升，其线条是疏松的，无定形的，而水波纹线却必定有跳与落的节律。

仅仅画一条外轮廓线，就能表现物的外形，是山是屋，是猫是狗，都可以肯定。描出一个人的侧影线，就能认出这是某某人。

这些实例说明，由于一定形、质的线与一定的物象紧紧相联，因而，仅仅是一条线条，就不但有描摹物象的能力，而且足以直接唤起某种生活体验或观念，成为一种“有意味的形式”，成为审美的起点。绚烂瑰丽的中国画与书法篆刻艺术，就是以这每一根具有状物抒情能力的线条为根本起点的。

《石涛画语录》开篇就提出：“一画者，众有之本，万象之根”。“此一画，收尽洪濛之外，即亿万万之笔墨，未有不始于此”。此说确实抓住了中国书画艺术的根本问题，这就是“书画同源”的“源”。

每一根线，都有其状物抒情的能力，许多线的组合，就有更强的表现力。不论是重叠细碎的花瓣，千梁万柱的宫殿，虚无缥缈的烟云，鸾飞凤舞的动物，都能用线的组合描绘出来。一幅《清明上河图》，那么复杂的场面，全都是线条表现出来的。哪怕最复杂的物体，仍占有一定的空间，有一定的外形，有一定的结构，其视觉形象，就有一定的轮廓线和结构线。抓住物的轮廓线、结构线，就能表现物体的形、质和运动。

由于线组成的几何形，概括而抽象地表现了客观事物的形的特质，因而抽象的几何形体本身就有一定的性格。平正的方形安稳、大方；正三角形、梯形坚实稳定；倒三角形有

倾倒感；向外辐射的线有外射感和聚合感；边线外凸有膨胀感；边线内凹有收敛感；重复的线形则有节奏感。这些抽象几何形体的性格，来自实践的概括，是书法表现能力的一个因素。

字形方正的《泰山刻石》、《醴泉铭》、金冬心体，安稳端正，不作方形的《秦诏版》、汉简以及一般的行草，就有活泼的动感。颜书四方，笔画外凸（相向），显得粗壮有力。欧书四方，笔画内凹（相背），就显得瘦峭劲挺。郑板桥书每字多为右上左下对角拉长的斜四边形，字字动荡，生动有致。张旭《古诗四帖》连绵回绕的之字形线条，造成强烈的节奏、旋律感。

线，是构成物的视觉形象的根本要素。一定的物体与一定形、质的线条及其组合相联。生活实践的体验，是线的表现力的第一个源。

第二个方面，书法的线，作为人的表情动作的轨迹，是人的本质力量和心理状态的显现。

物体运动的轨迹就是线。甲虫在泥地上爬过，坦克在田野上驶过，撒药的飞机在空中掠过，都留下一条“线”。书法，就是毛笔在纸上运动的轨迹。

线，是物体运动的轨迹，因此，这条轨迹就表现出物体运动的性质。火箭、流星，轨迹是流畅的抛物线。慢慢爬过的甲虫，沿墙渗下的水珠，轨迹是迟钝的，没有冲力，看得出它时时可以改变方向，可以停下来、退回去。物体运动的曲直、轻重、快慢、刚柔、坚定、迟疑、质量大小、飘浮沉重等等性质，无不可以从轨迹上表现出来。

毛笔，是表现能力极强的工具，书法家使用它，可以得

心应手地在纸上留下千变万化的轨迹。书法家行笔动作的任何微妙的变化，都能表现为线条的质与形的视觉形象的变化。

正因为书法是运动的轨迹，所以，历代书法家多从物体的运动悟出书法的道理来。雷简夫忆想江水的“翻驶掀搯高下奔逐之状，起而作书”；文与可“见蛇斗而草书长”；黄庭坚“晚入峡见长年荡桨，乃悟笔法”；更有启示性的故事是张旭“见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进，豪荡感激”。

舞蹈，是以肢体的运动来传情达意的艺术。公孙大娘的表演，“燿如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔，来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”。她种种感情，全都以肢体的运动而表达为可视的形象。张旭就是从中领悟了“感情——运动——笔迹——感情”这一妙理。我们今天看《古诗四帖》，不正是那种充满激情的舞蹈式动作的轨迹吗？

人与人的动作大体相同，但绝不是完全一致的。有的爽快，有的持重，有的懒散，有的急躁，有的庄严，有的轻佻，千差万别。别人的动作，很不易学像。戏曲、舞蹈演员，虽尽力摹仿老师，但仍然不能做到彼此动作完全一样。为什么呢？

克雷奇的《心理学纲要》中有个有名的论断：“个体之所以成为他们现在这个样子，是由于他们特殊的遗传与环境。”一个人之所以具有他现在的面容、身材、意识、审美趣味和他的动作特征等等，无一不是遗传与环境所交互决定的。也就是说，人的“本质力量”，是遗传与环境决定的。这两方面，包括他的出身、性别、民族、教育、经历等等一切在内。因素如此复杂，人与人怎么可能相同呢？人与人的动作、行笔的动作，怎么可能相同呢？有人类的共性，也必然有个人的

个性。

书法家执笔作书，一挥而就，看来简单，其实绝不是主观任意而为。他行笔运动的动作，是他的本质力量在书法中的具体显现，是他的遗传与环境各种因素的总和。

遗传的作用，是根本性的。

只有人，才能搞书法。正是遗传，保证了人是人，保证了子肖其亲且有相同的本能。由遗传赋予的本能，是人类一切意识和行为的物质基础。假设遗传不起作用，这代人的手上长蹼，那代人手变了翅膀，那还有书法存在吗？连人类也不成其为人类了。

社会环境的作用，是决定性的。

书法家生下来时，决不是书法家。人的本能，仅仅提供了他成为书法家的可能性。他能不能成为书法家，成为一个什么样的书法家，是由他的社会环境决定的。这人若生长在一个没有文字的民族，就不存在书法问题。若生在商代，写的字只可能是我们叫甲骨文的东西，他若生在秦代，就不会成为楷书家。此外，师承很重要，老师开头教他学哪家字体，就可能影响终身。其他，如是否处在重艺术趣味、学术气氛浓厚的圈子里，文学修养如何，能否经常观摩法书名迹，乃至社会给他提供的生活条件、文具纸张等等，无不对其有重大影响。

被遗传与环境两者交互决定的人的各种因素，都直接影响书法。如：

个性因素：

书法家的气质是狂放的？拘谨的？庄重的？潇洒的？性格气质作用重大。张旭“嗜酒，每大醉，呼叫狂走乃下笔，或