

林下玄谈

中国书画批评的角度与方法

过去，我曾试图进行一项有关当代书法家在扮演现代社会中“知识分子”的身份论证，结果有一条充足的理由阻止了我的写作意图，那就是作为确定“知识分子”身份很重要的一条准则：批判精神。现代社会中的几乎所有（理论家除外）书画艺人，他们根本就不具备社会批判精神，也就是，他们都是围绕名利转悠的写字、绘画艺人，标榜得高一点是艺术家。不要说现代意义上的“知识分子”身份，就是体现在古代文人士大夫身上的对社会的忧患意识，在他们身上一点也找不到，故而，反映在当代书画艺人体性道德的缺失就可想而知。

功利主义在当代书画艺术界的极度泛滥不但危害于创作，同时也侵蚀着深层的理论研究。因此，对当代书画创作与研究以及社会现象中诸多弊端的批判，是我们最大可能切入当代社会并实现自我价值的唯一通道。在古典与现代的人文关怀中，艺术批评所承载的历史性负担远比创作要大得多。

余姚人

著

甘肃人民美術出版社



林下玄谈

——中国书画批评的角度与方法

余姚人/著

甘肃人民美术出版社

2008.12.兰州

图书在版编目(CIP)数据

林下玄谈:中国书画批评的角度与方法/余姚人著.
兰州:甘肃人民美术出版社,2008.12
ISBN 978-7-80588-721-0

I. 林… II. 余… III. ①汉字—书法—艺术理论—文集
②中国画—艺术理论—文集 IV. J212-53
I247.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第191301号

林下玄谈 ——中国书画批评的角度与方法

余姚人 著

责任编辑:申晓君

装帧设计:马吉庆

出版发行:甘肃人民美术出版社

地址:兰州市南滨河东路520号

邮编:730030

电话:0931-8773224(编辑部)

0931-8773269(发行部)

E-mail:gsart@126.com

网址: <http://www.gansuarts.com>

印刷:兰州德辉印刷有限责任公司

开本:787毫米×1092毫米 1/16

印张:14

字数:248千

版次:2008年12月第1版

印次:2008年12月第1次印刷

印数:1~1500册

书号:ISBN 978-7-80588-721-0

定价:32.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

本书所有内容经作者同意授权,并许可使用。

未经同意,不得以任何形式复制转载。

自序

过去,我曾试图进行一项有关当代书法家在扮演现代社会中“知识分子”的身份论证,结果有一条充足的理由阻止了我的写作意图,那就是作为确定“知识分子”身份很重要的一条准则:批判精神。现代社会中的几乎所有(理论家除外)书画艺人,他们根本就不具备社会批判精神,也就是,他们都是围绕名利转悠的写字、绘画艺人,标榜得高一点是艺术家。不要说现代意义上的“知识分子”身份,就是体现在古代文人士大夫身上的对社会的忧患意识,在他们身上一点也找不到,故而,反映在当代书画艺人团体性道德的缺失就可想而知。功利主义在当代书画艺术界的极度泛滥不但危害于创作,同时也侵蚀着深层的理论研究。因此,对当代书画创作与研究以及社会现象中诸多弊端的批判,是我们最大可能切入当代社会并实现自我价值的唯一通道。在古典与现代的人文关怀中,艺术批评所承载的历史性负担远比创作要大得多。

多年来,从事艺术研究与批评既是我的业余爱好,也是我期望扮演当代社会中“知识分子”(也许是业余的)身份的一种精神寄托和道德诉求。大体来说,我早年所从事的艺术批评,在今天看来纯属依“古人”画葫芦,绝少有自己的艺术思想,后来又撰写了一批当代艺术现象批评文章,社会反响不错,但这些文本离我对中国书画艺术的体认还是比较遥远的。目前,本人主要着力于对传统艺术史中已成定论的“黑洞”进行的反驳(虽然效果可能微不足道),在这些研究中,从选题到论证的困难不言而喻,尽管如此,这种选择依然让我充满了信心,期间所遇之豁然,大有“惟江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而为色”的生命快意。《退化的结构》一文就是我以中国传统文化作观照,去除旧说,寻找自己心目中真实的书法史所完成的初步成果。

本人过去所撰文章,在很大程度上都选择了比较特殊的叙述角度甚至以异于时人的艺术批评方法进入批评文本。我向来比较关注西方学者的研究方法,但不生搬硬套他们的艺术原理,中国艺术的问题还得从中国传统文化内部来寻找改造

的证据。西方文化与我国的文化是两个不同的系统,你非要用欧美的分析哲学或者美学来解决中国艺术中存在的固有问题,其结果是削足适履,这不但解决不了中国艺术发展中存在的问题,更会妨害我国的传统艺术。在很大程度上,本书几乎所有文章的撰写,处处都闪动着梁启超先生《中国历史研究法》的影子,梁先生这本大著传导给笔者的文化智慧可以说是使我受益终生的。

我始终相信人的一切失误都是由阶段性经历造成的。由于本集选收的文章皆为多年撰写,从征引资料到美术观念的转变都存在难于补救的缺憾,好在大多文章都已见诸报刊,因此,本书选收的文章基本保持原来刊发时的旧貌。本人既然迷恋艺术史,那么,就让笔者的这种研究缺憾来真实地记录自己一步步的学术履历吧。在有些人看来,这同样是不入时流的,但我坚诚于历史,或许,这从根子上就属于对自己艺术灵魂的救赎,反之,那就是批判。

余姚人

2008年12月3日于古秦州叙异斋

目 录

001 自序

一、史学的维度

001 前言

001 线性诗学:关于书法史的结构方法

014 隶书的转渡及其价值重估

027 怀念大写意

034 从书法到墨式:对当代书法思潮中现代情境的审视

048 退化的结构:七至十二世纪中国书法的文化语境与转向

062 论怀素《自叙帖》

068 寻绎失落的人文话语

——关于中国画的批判性回顾

081 难度的消解

——宋代书法技法的分出与个性表露

087 入古图新

——元明书法技法演变蠡评

092 隔代承传

——清代碑书技法浅议

098 赵孟頫人格的转化与超越

——兼谈对中国古代人品与书品的再认识

- 111 从王羲之到强力摇滚
——也谈“流行书风”及其他
- 119 书法,传统与底线
——再谈“流行书风”
- 121 “民间”书法何其有
- 125 七八个星天外 两三点雨山前
——也谈 20 世纪十大书法家的评选问题
- 129 “以狂继颠”“真颠”考释

二、批评的能力及局限

- 131 《石门颂》杂谈
- 133 史观的偏激与限制
——对韩玉涛《书朱关田作〈唐代书法考评〉后》及其他若干问题的驳议
- 140 读释疑 愈生疑
——写在杨吉平《〈20 世纪草书四家评述〉释疑》之后
- 143 当下媒体:艺术个性泛化的可能之途
- 148 理论的指向
——关于对丛文俊先生《传统与现代的碰撞》一文的质疑
- 157 批评何为
——对恒奎《我们需要什么样的批评》一文的批评
- 165 畅开书法的学术视野
——谨以此文兼答所有关注当代书法批评的先生与朋友
- 170 溜溜的他哟
- 172 东方须臾高知之
——“甘肃庆阳书法全国万里行”郑州首展的一个学术性侧面
- 175 返本开新
——汤文选大写意绘画的诗性方式
- 181 简牍之父
——试论张邦彦先生简牍书风的先行价值
- 188 要么,坚持书法
——朱关田先生书法评述

191	诗性的空间转换
	——谈谈旭宇书法艺术的理性把握
194	直面孙伯翔
	附：说说“搭句”
197	造访刘云泉
200	然则何时而乐耶
	——走近何应辉书法的批评
203	剑气琴心相思骨
	——说说魏哲的画
205	第二层创造
	——姜寿田《现代书法家批评》读后
207	从理解到形式
	——胡抗美草书艺术的问题意识
210	画多烟火隔云深
	——沈从斌山水画的义理与辞章
213	北气南腔
	——由青年画家张明宇艺术话语引入的话题
216	后记

线性诗学：关于书法史的结构方法

我们不可能从一种语言过渡到另一种语言，社会科学的实质就是在一个假设的基础上或一套为各门语言所专有的概念基础上重建各门语言。

——[法]雷蒙·阿隆《论治史》

在既有的传统书法史学编撰上，截止目前，我们还没有见到过一本避开单线文字进化，而以一种切入书法本体研究的方法，以分节的方式对书法本体进行论述之作。书史编撰者不是以王朝变更分节，就是在书家背景材料的统摄下比附书家作品。由此“史”观之误导，大量书史著作其实已成为一些初涉书法研究之人可有可无的文献参考书，而真正对当下或将来书法发展能产生推动作用之作，直至现在，我们还未得一见。由此误导，广大书法接受者只能无穷无尽地接纳着被概念化且无研究方法、观点上的新意著作。这种书法研究所层累的积习，无疑使当下的书法创作与接受，乃至书法审美与批评，都不免游离出书法之外。

书法创作、书法接受、书法研究同属书法内在的组成结构，这些存在结构并以相互冲突、相互循环的方式不断进行转换。在当下的书法研究中，还没有解释清楚“从（写）文字（汉字）到书法”的内在转变成因，还有，作为艺术的书法是如何产生的，书法是一种什么样的艺术等实质性问题时，那么，他人完全有理由认为书法只是一种简单的毛笔书写，如此，这岂不和有些文化学者提出的“书法是中国文化核心的核心”成了悖论？当代的书法史编撰，只不过比前人所写在资料上更为详细了一些而已，其后果只能是：扩充了文字量，增加了读者的阅读负担。编撰艺术史的目的若仅以明晰过去史为要务，而不能从书法图像本身研究入手，所撰著作若要想对当代书法艺术发展进程产生推动作用，我想，那绝对将流于一种空话。

一、抽绎原理

抽绎,是笔者在历史存在论基础上提出的关于书法研究的方法论概念。提出这一研究方法的目的在于,既有书法史无一例外地都是在文字进化论中依朝代更迭所进行的表层陈述,由这种模式所带来的结果往往成为探求作者生平背景的“书法名人史”,而非直面作品的艺术风格史。尽管,近年来出现了不少关于书法史断代的著作,于古代书家生平研究确有人微之论,但是,它们无疑都割裂了这些书家风格在书法大历史中承传的连续性,或者说,就是在“以作品说话”的风格形成探索上莫能对既有研究模式进行否定性批判,亦即不能“按图索骥”。现代杰出的美术史论家藤固认为:“研究绘画史者,无论站在任何观点——实证论也好,观念论也好,其唯一条件,必须广泛地从各时代的作品里抽引结论,庶为正当。”^①因而,对于治书法史者而言,由作品风格文本入手,抽绎出作者用笔特点、章法习惯、审美感觉等等,并结合其书传承风格流变,且联系同时代人物、事件之关系——这才算是一条更为贴近书法本体来治书法史的最好途径。

抽绎,既是对历史肯定性的陈述,也属否定性的批判。抽绎方法的应用,就是中间取值,从瀚漫的历史深处寻找合乎历史规范的类同关联价值。其实,作为抽绎方法,在书法史著作局部性的问题分析上是经常被人使用的,如张旭、怀素比较研究,颜真卿、何绍基比较研究等等。这里,笔者所陈述、运用于书法史结构方面的抽绎,非但有比较研究的目的,更为重要的是:直截了当地进入书法本体研究,简化人为增添的非书法构想,还原书法艺术本身的深度,使书法更显文化性和社会性。当我们习惯于某种思维定式之后,倘以逆向思维方式去检点我们所司空见惯的事态时,可能,整个事态的存在格式都将在我们新的视觉中发生出人意料的转换或变化。对于理想中抽绎意义的书法史,我不妨这么说:整全的书法史就如某一超市中一个庞大货架,你毋庸从头到尾地清查商品,只需用视线在五颜六色中抽出形制相同的商品其中各一个,你就了解了这个货架系统。对于书法史而言,无论是经典还是普通应制,只要抽绎出历代代表性的作品,通过分析,就能反映出书法本体史的总体风貌。其实,对传统书学史所进行的否定性批判本身就是对固有书法史研究的抽绎,比如,清代李文田、叶昌炽、阮元乃至近现代胡小石、郭沫若、熊秉明、徐邦达、启功等人,皆言王羲之没有真迹传世,甚至有人干脆就怀疑王书图式存世,而为何当代编撰书法史者,还要在没有图像作为例证的前提下依然评判王羲之伪图式为书法“第一”呢?

波普尔认为,历史是没有意义的,只有人赋予它才有意义。历史——传统是不变的,但对我们却是空的,任何一个人都有给它赋予意义的价值认知。“承认历史是一种

由历史学家所强加的解释方式,也有助于我们认识到它的多元性。有多少历史学家就有多少种历史研究方法,就有多少种历史理论或解释模式。同样,有多少艺术史家,也就有多少种艺术史。正因为如此,没有一种理论,没有一种方法有权宣称它是唯一有效的。”^②在普遍通用也切实可行的考据学与阐释学这两种研究途径中,要治书法史,阐释学的综合功能更强大一些,它的研究方法是多样的,避免直线顺叙,始终如一地面对的是一个上下千余载的大传统。同样,它在一些琐碎的历史事件中可能会发现更大的,也许是不被时人察觉的特殊艺术现象。而在书法考据学(文献学、资料学)那里,从传统的这边取一些东西填充到那边,再把那边的东西取一些填在这边,双向互证。考据学可以增加历史文献的透明度,但不能增加历史本文价值的厚度,它也不能丰富或减少传统的量,而是寻求一种敞明历史文献的次序和秩序。实际上,考据的学问不是一个传统内的 $1+1=1$,就是 $1-1=1$ 。基于这种认识,历史传统在你没有赋予“抽绎”意义期间,它的学术的量和质没有丰厚意义上的本质变化,唯有“抽绎”的介入,才有增加传统艺术史价值分量的可能性。

为了构筑更加接近书法本体的理想书法史,我们就得抛开既有书法史。但大家需注意一点,面对传统,在存在论意义上,即使你持多大的否定性结论,其质核是永远不会变的。你能把张旭从传统中抽掉吗?你能把宋代从历史中抽掉吗?正因为抽绎原理对传统学术研究具有的批判性能丝毫无损于传统,我们才有在学术价值层面对传统书史研究运用“抽绎”原理的必要性,而这种行为真正的目的正是为了再现更为伟大而丰厚的传统。

历史是人类社会、生活、艺术等活动迹象的记录史,它是由不同大小的如卡片一样的史迹串成的一个连续并绵延的系统。对历史的研究,都是对过去史迹局部或某一史迹演变特征,经过运用抽绎而进行的回顾性批判。总而言之,历史的价值观体现都是由一代一代批判者抽绎,再使之丰厚、复杂而更迭的,历史价值之优劣乃是以后代批判者在当下的现实映照(或者审美标准下)下对其考察定性并结论的。如根据历代大多数人的审美判断标准,颜真卿的字是美的,这只是一个世俗意义上的概念,你也可以认为它是丑的,这个问题的关键是你把颜书从书史中抽出来后,运用相对稳定的审美价值标准,与其他人的作品进行比较,酌参他人对其评价,这样,我们才能发现颜真卿书法笔法技巧、审美风格的原创性在什么地方,唯经这种复杂的分析过程,我们才能对其进行合乎情理的定性。一旦这种课题研究完成之后,就如拉开的抽屉,从中取出或添加东西后,再推进去,也就是抽屉里物什的多少依然作为一种现实存在,又还原于历史序列,而且,这种存在又将是与否定性的面貌显现的,最后的结局必将或轻或重地改变历史固有之秩序或次序。这种抽绎,它不能改变历史事件之质(文献),但能改变人们的意识形态,这就如有生命之体的人,他的顺利生长或夭亡,总是所有

人数中曾经有过的一员,人们可以从其生存价值上去褒扬或者贬损,但其生命本体之存在是不以褒扬、贬损所能改变的。

二、方法的途径

毋庸置疑,我国传统的史学是极为发达的。但是,作为抽象艺术或视觉艺术的书画史却显得甚为孱弱,其本质根源在于,书画史学者从研究方法上混淆了作为人类活动历史的人类史与书画作为艺术的图像史之区别。也就是说,书画史家犯了方法论意义上的极大错误。

历史学对人物、事件的定位标准是以“正、反、大、小”四字来定位的,而书法学的标准则是主要以图像空间构成的谐调程度高低和笔法的原创程度来定位的,两者的编撰方法截然不同。对于治书法史者而言,必须要注重下列几个标准:

(一)作为一种艺术门类最为重要的成熟性标志就是与艺术同时成熟的理论阐释,没有理论的时代能算作艺术自觉的时代吗?一门艺术理论的萌生,必然是伴随着此种艺术的成熟和独立而诞生的。对书史持“文字同期”说者,是没有“理论”依据的。

(二)随着汉末魏晋楷体、草体成熟而同时诞生了一些理论著述,相应地,也就出现了相对浅显的书法审美标准;“四体”皆备乃是书法审美标准诞生之前提。上古实用写字之“美”,只反映出书写者的本能意识,对于书法而言,不属(也没有)在历时性和共时性审美价值标准下检视的自觉创造图式对象。

(三)作为一种艺术门类的独立,还得检查它是否在初创之时其艺术价值就体现出社会性,即拥有广大的接受者,这些创作者和接受者在社会心态的自觉状况下以书写的好坏、以及鉴赏行为成为一种普遍时尚。否则,将不能名之为独立,或者,它必然附属其他门类;因而,我们可以这么说,书法艺术原初的附属体就是写字。设若没有群众性接受者产生,那么,就如怀素的字是不是书法(作为艺术品)都是颇令我们怀疑的,或者说,怀素的笔迹既非“书法”,更不属于艺术。

我们不能将一种借助前提——其他范畴派生、发展出来的另类艺术范畴统统命名为同一范畴(只在时间前后意义上区别),尽管这两种艺术范畴之间相同成因比较多,内在联系更直接。我们总不能因为宋词是改制唐诗格式就说唐诗也是宋词,同样,哈贝马斯美学理论就是马克思美学理论。前范畴与后范畴有传承,有抛弃,更有发展。

伟大的思想家韦伯认为,社会科学方法论的首要任务便是对区别于自然科学的社会科学的说明与规定,即文化科学和自然科学在方法论意义上的区分,而无存在论上的意义。他所构筑的“思想图像”在方法论上无疑具有深度意义:

这种思想图像将历史活动的某些关系和事件联结到一个自身无矛盾的世界之上，这个世界是由设想出来的各种联系组成的。这种构想在内容上包含着乌托邦的特征，这种乌托邦是通过在思想中强化实在中的某些因素而获得的。^③

在书史上，最为“实在”且可信之史料就是书法作品本身，只有抽绎作品，我们才能构造“理想图像”。在绘画上，李铸晋、万青力先生所著中国绘画史《晚清之部》《民国之部》就是很好的例证。我们这样设想，当我们把传统书法史上所有有关文字资料抽出，只留书法创作图像资料，注重时间因素，传统名人生平背景于我们而言可谓一无所知，那么，我们将如何构造书法史？我们有没有可能在这些数目庞大的图像中分析出图像构造作者出自什么样身份，什么样动机、心态而创作的呢？可能，这样撰写出的书法史将更接近书法本体，也将和目前我们能读到的所有书法史大异其趣。

西方历史学发展的重大转折就是将视觉图像作为历史证据的充分应用。法国伊波利特·泰纳曾言：“我立志要以绘画文献为史料来撰写一部意大利历史”。图像资料从某种程度上能比文字资料更直接、更可靠地反映历史原貌。其实，在中国，宋代郑樵早就对历史学中的图谱提出极为重要的见解：

见书不见图，闻其声不见其形；见图不见书，见其人不闻其语……后之学者，离图即书，尚辞务说，故人亦难为学，学亦难为功。^④

辞章虽富，如朝霞晚照，徒炫耀人耳目；义理虽深，如空谷寻声，靡所底止。二者殊途而同归，是皆从事于语言之末，而非为实学也。所以学术不及三代，又不及汉者，抑有由也。以图谱之学不传，则实学尽化这虚文矣。^⑤

他不但把图谱提到历史研究中最重要位置，而且，他还对历史学中的“语言”之末“辞章”“义理”进行批判，并谴为“虚学”，由此可见图谱在一个杰出史学家心目中的重要性。而作为以图像呈现的书法艺术，自古至今谈书史者，为何一直在印象式批评的文字游戏中远离书法本体，本末倒置，说着喋喋不休的呓语呢？

依以上思路，我们在编撰书法史时又将如何分析图谱呢？例如，怀素个人资料很少，其实，对于构造书法史中的怀素，我们未必就非得凭借庞大史料来说明、比附书法问题，让我们不妨读一读怀素的《自叙帖》：

时间：公元777年10月28日

地点：上国（唐都长安）

工具材料:纸本;兔毫笔;天灶墨

形式:长卷,28.3CM×755CM(由15纸拼接而成)

作品真伪:自北宋至清末,历来鉴定家皆认为《自叙帖》为真本无疑。自近代马衡先生呈见疑窦之后,当代启功、徐邦达先生一致论定为伪迹,然所论证据不足,断言轻率。笔者浅见,《自叙帖》绝非摹本。从装裱上,当代穆棣先生考证苏舜钦补书为真,言之有理,着实可信。

作品分析:《自叙帖》是以圆笔草法所创作的划时代经典巨制。怀素为和尚,功利心当然比常人淡得多,但是,“经禅之暇,颇好笔翰,然恨未能远睹前人之奇迹”,从长沙千里迢迢到长安(上国)学书,足见怀素对书法之沉迷已非普通爱好,而是作为高深的学问、艺术来对待;我们可以从唐代诗人韩偓、李白、窦泉、许瑶、钱起等等诗人胜赞怀素狂草的诗中可以看出,社会各阶层诗人和书法家对待艺术创作以及审美观念的自由与浪漫,同时也足以表明,唐代社会各阶层对狂草书法作为至高艺术之偏爱。我们不难发现,唐代诗人盛赞张旭、怀素等大草书家诗作甚多,而对楷书书家很少歌诗,这更能说明楷书一系在诗人眼中艺术性之低。笔法,多为古代书家不传之秘,由此足见写字这门独立技艺在古人眼中的神圣性,从汉末书家不外传笔法开始,写字就已自然分道两支,即实用性写字和书法艺术。故而,我们由怀素学书经历及《自叙帖》可以得出一个更为重要的结论,那就是:

书法至唐,已经成为一种专门的、很纯粹的艺术,绝非如后代所有理论家所言,书法只是一种古代文人士大夫业余遣兴的方式而已。

由此看来,当我们用考据式方法对历史资料进行扩充或叠加,用顺序式的人名罗列,即使在作者的既定策略中已经完成了应该达到的终极结论效果,而这并不见得就能清晰或提高书法作为艺术的高度与难度。原因在于,由于既有书法史编撰方法的欠缺而使庞大的文字资料不期而然地愈加远离了书法本体的风格质核。王羲之、颜真卿、张旭、怀素等等书家作为消失的历史人物对我们来说早已没有了意义,而他们的艺术文本却依然为我们传释着美,为当下的书法创作和学习起着极为重要的作用,只有对他们图像文本的深入探索,才是真正构建一流书法史的主体内容,而且,也是我们重建书法史的唯一选择。

三、书法:诗性阐释

书法,是一种诗化的线性笔迹表露。

在不同艺术的创作中,笔者认为有两类艺术的创造途径是完全不同的,即一次性创造和二次性创造。诗歌、文章、舞蹈、绘画都属一次性创造,即创作者运用相对(二次性)比较熟悉、简单的特定符号,凭自己的知识修养和直觉直接切入欲入之本文境界;音乐(加入歌词)、雕塑、书法则属于二次性创造。如雕塑首先得研究造型,这已经就很难,其次还得熟悉并捕捉具体物像之神态,这又是一难。而对于书法创作呢?不但要具备在文本中恰如其分地借用并拆解汉字程式符号之坚实基础(汉字结构本身很复杂,这属于知识区域——第一难度),又要进行打开创作者的第二意识区域,即感觉领域的造线及其水墨知识等等问题(此为天赋、才情区域,第二难度)。只有把这两层难度皆通过自身修炼攻破,才能配做书家。故而,就因中国书法创作比绘画创作多了一个创造性层次,书法就比绘画创造更难。在传统书画史上,写字人比绘画人多几十倍,但优秀书家却屈指可数,而三流(都画得很好)以上画家则多如牛毛,毋宁说,这也属于一个确证吧。

在我们的阐释中,书法作为艺术的写意性、抒情性与创作主体的确有着说不尽、道不明的模糊感,同时也隐藏着接受层面随机性极大的弹性张力。在我们的研究视界中,书法之实用性与艺术性相对于艺术美学范畴而言,应作“两张皮”之思,即实用性只为它用,而纯艺术性则是考察人类诗感心性变化的唯一文本。那种单纯地把书法认为是作者写意之托体的理论也是不明就里的,试问,孙过庭《书谱》是写意的吗?显然,它只是用草体这种“形式”书写的,我们并不能牵强地说孙氏在写什么“意”;其实,孙氏书迹本身就是他本人在具备书法基础能力之后其个性化才情的自由表露。“写意”既是理性的,又是主动的,而书法之“写”是偏重于感性的,是一种自然的,也是一种很特殊的自由动作迹化的过程。对于书法史家而言,有时不一定非得是位专门家,“直截了当地说,黑格尔与康德可谓最后两位对艺术一无所知但却能够系统论述美学的哲学家。这之所以可能,是因为艺术的意义取自那些综合性的、无疑为创造性艺术家所接受的规范”。^⑥因为,抽象艺术史毕竟不同于历史。笔者作如是想:书法家所偏重之书体及运笔速度等等,绝对和书家本人性格有关,当一个书家世界观形成之后,在他所擅的书体及构造视觉图像上,其选择性几乎是唯一。问题的关键在于他本人如何不断完善与提高。创作者对其作品之得意,只是自我比较之后的满足感,其过程充满了极大的身心愉快,这就如作者被动地和另一个作者合干了一件活,因为配合默契,从结果产生记忆,于这一过程行为获得了一种愉悦的诗意。书法作品之美在创作者方面就是这么诞生的。

书法在社会价值意义的体现,不是由创作者来实现的。假如,有幅很经典的作品藏之名山,与天地同寿,但没有任何一名接受者能目睹其迹,它就不能实现其社会价值,它附着于创作者个性的诗性阐释在没有接受者的前提下,只能是镜花水月。艺术

作品一经和现世接受者见面,那么,作品就必须要用接受者所具有的标准去权衡、评判、定位。请注意,艺术品在接受层面,还有一个历史价值再创造的环节,那就是随着接受者水平的高低进行评价的问题,也许,作品价值被接受者评估得比本体价值低,或者由于附着于一些其他因素而评价得更高(《红楼梦》就属显例)。这样,作者的创造性诗性可能在历史社会众多的接受者中因所持标准的趋同就成为相对稳定的定论,这种大体一致的结论一旦经历长时段,就成为约定俗成的史学概念;而个别尚持有异见之人,是很难动摇它、改变它的。

书法是线的构造,我们完全可以认为一幅书法作品皆由线构成,并且从中抽取任何一个完整的部件(抑或一个没有实在意义的单字)都流动着一种难以言表的诗意;而书法史又属于一种图像诗学,它同样是线性的,我们在这个完整的体系中,随机抽取一些图像样式都能形成独立的艺术单元,就如我们从中国律诗中随便截取两句都是一个完整且独立的意象部分一样。正因如此,中国书法构造的行为本身就是创作者在自由、自然中所不期而遇的一种心会、陈述过程。清王文治有言:“书之艺,自东晋王羲之至今,且千载。其中可数者,或数十年一人,或数百年十人。自明董尚书其昌死,今无人焉。非无为书者也;勤于力者不能知,精于知者不能至也。”^⑦这里,王氏很自然地流露出他对书史上限的观念性看法,这源于他认为真正的成功书法家必须具备的两个条件:“力”与“知”,即功力和才情,而后者正是一名书家在汉字线性笔迹中自然贯注并蕴涵生命诗性的最为重要且最为基本的先天赋予的要求。

构造书史者若忽视书法本文的诗性特征,意欲在中国传统史学构架方式(方法)内营求一种学术性的书史范本,确属枉费心机。书法创作的不可重复性和不容修改特性,就已经表明了它的诗感特质,从某种程度上,也道出了它的“无涉政治”,以及作者在创作过程中很自然地所排除的“实用”目的。对于艺术学概念里的书法史来说,编撰者必须是思想史家,至少属艺术史者。如何在文字文本中永远显现出书法风格所隐喻的诗性,这就要求我们必须在最大程度上抽绎能体现书法本体特征及贯穿于时间因素之图像,以至阐释出书史完整创作领域启示将来的绵延维度。这样,由书法风格本体所引入的“史”学结构途径,才属我们早已期待已久的。

四、构造书法史

藤固早在上世纪30年代初所著的《唐宋绘画史》中就明确提出:

绘画的——不是只绘画——以至艺术的历史,在乎着眼作品本身之“风格发展”(STILENTWICKLUNG)。某一风格的发生、滋长、完成以至开拓出

另一风格,自有横在它下面的根源的动力来决定。一朝一代的帝皇易姓实不足以界限它,分门别类又割裂了它。断代分门,都不是我们现在要采用的方法。我们应该采用的,至少是大体上根据风格而划分出时期的一种方法。^⑧

也因如此,中国书法旧有史观:时代背景——书家——作品模式,就成为书法史编撰者所例行的忽略书法图像诗性流露的荒唐游戏。这种固有书法史观对早已约定俗成的天才或书法精英在同种套路中的叙述,实质上是人为地割断了作为作者个性和整体风格个性连续的历史,沦为碎片式文献综论。如作书法工具史、书法笔法史、书法材料史、书法风格史、书法装潢史、书法理论史等等专史时,书法史可能在撰写者的视野中,将很自然地剔除晋、唐、宋、元、明、清等朝代更迭的视线干扰,在所涉叙述主体文本的演变中抽绎出它对书法诗性文本的文化性作用,同时也必将显现出历代社会书法风气中官僚化、平民化等不同阶层士人作用于书法创作时风及历史性风格进程。

书画作品向来是传统文人士大夫养心怡魂之才艺展示,仕途得意好为,退隐山林亦为,那么,政治权变对作者书法创作又能有多大的改变呢?治书史者又为何屡屡以王权的更迭而对书法史作无关的分节呢?书法研究中合乎历史、逻辑的多维向度的图像展现,从来不是一种现成的,也不是能够随时一目了然的存在。因之,对于我们来说,反思传统书史研究中诸多缺陷的“重演”方式,较为真实地再现书法本体历史,就成为当代书法理论家直面的首要研究任务。回头来看,现代陈彬和所著《中国文字与书法》、祝嘉《书学史》等等,从书名上给人有耳目一新之感,但酌读所述,依然因袭古人程式,字体与书体不分,直线叙述。至当代,姜澄清先生所著《中国书法思想史》,则从文字到书法这一演进作了批评性的原创性研究,他论述了汉末至魏晋间碑石、缣纸及书学思想之后结论道:“故三国至晋,为我国书法真正的确立期。”^⑨在此著中,姜澄清先生从文化学角度对书法艺术的源流及美学内涵进行了别出新裁的阐释。在我看来,书法艺术的渐进与发展,是由若干艺术创作者于繁复意识状态中,以多相的交融、蜕变、渗透、发展而来,绝非属某些单一的地域性书法创作者——个别精英的单线推进。当我们再次检讨当代史学批评方法时,客观、系统地研究并推进当代书法艺术的发展,必须以宏阔的思维视觉,在社会学、民俗学以及借助西方接受美学、现象学等等前沿理论分析中,同时,必须兼顾地域性诸多因素,才能本真地把握书法理论研究的现代流向。

“历史”一词是宏观的大概念,而在书法的过去中,所有存在的文字叙述资料及多样图式都不是书法“史”,它是书法史有待添加的资料碎片,只有当后人对这些文献碎