

书法艺术形式的美学描述

周俊杰
◎著

书法艺术形式的美学描述

周俊杰

书法艺术作为表现主体审美力量内在尺度对象化了的客体存在，作为社会意识的一种物化形态，它表现的形式有着多方面的、复杂的内容。这里所指的形式，不是指书法艺术作品所具的可视形象如外在形式，那是一种表象的（虽然有着深刻意味），人人都能看得见（但理解程度有深有浅）的感性的艺术形象。我们这里所讨论的，是从哲学角度审视书法艺术与表现审美特征。对于这些特征，我们不想用静态化的、像搞种“概论”之专著那样去照章描述，在我們所构建的框架中，书法作为直接人精神的艺术，作为人要创造出的一种多层次、多仿理性色彩^{表现}艺术形式它始终都处于动态之中，都是在“观念

对象之间
向审美
的范畴
可将其
称为书
法艺术
的

挥云斋稿纸 17×18=306

第1页

河南美术出版社



书法艺术形式的美学描述

周俊杰◎著

河南美术出版社
· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

书法艺术形式的美学描述 / 周俊杰著. —郑州 :
河南美术出版社, 2017.4

ISBN 978-7-5401-3805-9

I. ①书… II. ①周… III. ①汉字—书法美学—研究
IV. ①J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 051474 号

书法艺术形式的美学描述

周俊杰 / 著

出 版 人 李文平
总 策 划 许华伟 陈 宁
责任编辑 陈 宁 王立奎
责任校对 吴高民 谭玉先 任 瑜 张瑞芳
装帧设计 陈 宁
制 作 张国友
出版发行 河南美术出版社
制 作 河南金鼎美术设计制作有限公司
印 刷 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司
开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16
印 张 21.25
字 数 403 千字
版 次 2017 年 4 月第 1 版
印 次 2017 年 4 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5401-3805-9
定 价 120.00 元

“书法美学”是以美学的基本原理、主客观关系为基础，以审美为轴心，研究书法艺术性质、规律的学科。它不同于一般艺术理论，侧重从实践的角度阐述书法艺术创作规律与社会、生活的关系；它所研究的许多问题上升到哲学问题，但又有别于纯思辨的哲学，可以说是从审美角度具体化了的哲学问题。它从实际出发，从美感入手，对物态化了的一定的时代审美心灵结构，即对审美意识、审美理想、审美趣味、审美感受进行研究。

——作者题记

书法艺术形式的审美描述

周俊杰

书法艺术作为表现主体本质力量内在尺度对象化了的客体存在，作为社会意识的一种物化形态，它表现的形式有着多方面的、复杂的内容。这里所指的形式，不是指书法艺术作品所具的可视形象如外在形式，那是一种表层的（虽然有着深刻意味），人人都能看得见（但理解程度有深有浅）的感性的艺术形象。我们这里所讨论的，是从哲学角度审视书法艺术与表现审美特征。对于这些特征，我们不想用静态化的、像诸种《概论》之要数科书那样去照章描述，在我们所构建的框架中，书法作为直接人精神的艺术，作为人妻创造出的一种^{表现}层次^而的、充仿理性色彩^而艺术形式它始终都处于动态之中，都是在“观念

对象之间关系
所谓
的诸种
范畴也
可将其
称为书
法艺术
的

周俊杰与当代书法美学学科建构

◎ 姜寿田

在当代书法美学史上，周俊杰无疑以其先行者的身份而占据重要地位，他与姜澄清、陈振濂、陈方既一道，以现代审美观念和为其提供思想基础的主体论，打破了传统认识论与理性本质主义的僵化观念，为当代书法思想与审美启蒙奠定了基础。

这部关于书法美学的论稿，收录了周俊杰参与20世纪80年代书法美学大讨论时的重要书法美学文章，集中展现了他早期的书法美学研究成果，如《书法艺术性质谈》《书法美学书简》《书法艺术——主体精神手稿》《书法艺术形式的美学描述》等。这些论文，在20世纪80年代初的书法美学论战中产生了极大影响，对奠定主体论美学的主流地位起到了重要作用。作为当代书法主体论美学的主要倡导者之一，周俊杰通过对主体的阐发，从哲学美学层面廓清了存在与意识、心与物的辩证关系，对机械唯物论在书法审美上片面强调客观事物对主观精神的决定性作用，进而否定主观精神的观念作了有力反驳，认为“任何科学概念的形成，也要考虑主体的介入和赋予客观事物的主体意识。从辩证的观点看，存在与意识是两个相对着的概念，这也表明，只有存在，才产生了意识，而意识在哲学中的出现表明，如果失去了一

方，另一方也将失去意义”。那么，既然在哲学有“心”与“物，其辩证的关系也应该作如是观”。

周俊杰进而从西方美学立场出发，对俄国19世纪文学批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基的艺术应当以生活为对象即“美是生活”的美学观念提出批评，认为是黑格尔美学的倒退，指出“美的法则是以主观为指导的，是心灵创造的体现”“丰富多彩的书法艺术创作，主要源于书法家丰富多彩的主观精神本身，所以‘流美者，人也’，书法乃‘心画也’，是符合书法艺术本身发展规律”的，进而为抽象主义正名，认为书法即是抽象符号，中国早期艺术从一开始便走上抽象表意道路，这与西方美术的写实追求恰恰是相反的。针对刘纲纪的书法表现论，他写道：“之所以一定要从不表现什么具象的书法线条提出具体的物体，主要还是忌讳‘抽象’两字。按照教科书上的习惯说法，我国几千年艺术发展历史就是现实主义与形式主义斗争的历史。所以抽象主义=非现实主义=形式主义，亦即资产阶级的唯心主义。”这种意识形态的思想禁锢与僵化观念对当时书法审美变革无疑起到巨大的阻碍作用。书法主体论的倡导和对书法抽象审美性质的肯定，便起到打破这种书法思想与审美禁锢，给书法松绑、解纽的作用。

不过，周俊杰的主体精神论始终固守着本土文化精神，并始终认为书法主体精神的实现离不了客观存在，正是在这个意义上，他对黑格尔的绝对理念也同时提出批评，认为他的“绝对理念”的根子没有建立在深刻的社会发展的内在规律中，未能与客观世界联系起来，而是来自“上帝”那里的神秘力量，是这种力量决定了世界历史的发展。“作为艺术对象，作为意识形态的艺术，在他看来，根子仍植于精神之中，从精神到精神，脱离了客观世界，艺术便成无根之木了，我们当然不能同意这种观点”。“绝对理念”有其合理的内核，但并不能完全揭示艺术的本质。他进而认为：“如果我们在这里要给艺术，包括书法艺术确定个表现对象的话，则可得出如下结论：主体精神中那些能实现自我的感情，包含有主体本质力量内在尺度对象化了的独特的客观存在。”

主体精神的倡导与确立，为当代书法建立起现代性审美观念，它意味着从反映论到主体论的观念置换，它为多元思想的植入提供了有机境遇。这是当代书法美学对当代书法史的划时代理论贡献。在主体精神基础上的美学延伸阐释中，周俊杰又进一步触及书法形式本体，情感、直觉、灵感、审美心理，这些形式美学及审美心理学课题，从而将当代书法美学由形而上的审美性质思辨，推进到当代书法审美实践这一前沿领域，将书法现代性审美理念

注入当代书法创作实践中，进而使当代书法美学与当代书法创作实践有效贯通。20世纪80年代中后期，当代书法创作变革风起云涌、流派纷呈无疑与书法美学的这种审美推动密不可分。

作为书法美学大讨论的初期成果，书法新美学的建立结束了一个旧的书法美学时代，从而使当代书法美学从思想立场、阐释机制和学理谱系上发生了根本改变，而其对当代书法的启蒙则在于从审美上确立了当代书法在现代艺术整体格局的独立地位。而作为书法美学大讨论的延伸，在书法美学既有思想成果的基础上，姜澄清、陈振濂、周俊杰、陈方既进而分别从主体论、形式本体论、文化学上进行纵深开掘，逐步建立书法美学的学科形态。至20世纪90年代，陈振濂、周俊杰、金学智、陈方既分别推出书法美学专著，书法美学取代古典书论，成为书法显学。

这个时期，在书法美学占据当代书法理论的主流地位的同时，旧的书法方法论体系逐渐被西方新学所打破取代，接受美学、符号学、现象学、图像学、存在主义、人类学、精神分析学等纷纷进入书法理论研究领域。书法理论在学科建构与方法论层面，基本与中国文化思想界趋于同步。至20世纪90年代中期，随着书法学学科建构的推进，书法美学学科趋于完型，并从学术理论层面对书法其他学科如书法史学、书法教育学予以深刻影响。

书法美学在当代的出场是思想解放运动和文化启蒙思想在书法领域的反映。它承接文化界人道主义讨论和主体论，冲破了人性论禁锢，以主体论倡导为契机，将生命意志、直觉、个体尊严引入书法思想领域，从而将主体论引向存在论，在哲学与美学观念上冲破了反映论和机械唯物论的桎梏，实现了书法美学的现代转换。这种审美观念置换是以生命哲学对理性哲学的反拨为预设的。“20世纪80年代中国思想解放的时代需要是，创建一种新视野，从根本上抛弃以工具活动的主客体关系为根据，而从本体论角度来论证人的权利、价值和尊严，这是当时带有浓厚形而上学倾向的三分论思想框架(本体论——实践论——认识论)的唯一选择”。在思想文化层面，当代书法思想领域与启蒙思想达成一致，由对意识形态的凌厉反拨诘问，继而由政治神学走向人学，开启了当代书法思想史的新纪元。与此相适应，20世纪80年代的书法热与美学热共同构成一大文化景观，成为全民性的诗意狂欢。有学者认为：“80年代，存在主义思潮实际上是中国从‘文革’晚期开始积聚，而后在朦胧诗、新潮美术、现代主义热、西方现代哲学热中爆发的怀疑反思、反叛的人文思潮在理论中的集中表达，它聚集了一系列具有亲缘性的相关热点群的社会情绪和思想能量，是中国新时代的迥然不同于传统党政意识形态的

另类现代性思潮。存在论视野的巨大解释学张力使一代人怀疑、反叛的思想情绪得到富有质感的理论表达。在美学领域，它直接表现为：1. 理论上对生命存在的本体性肯定，对个体、感性、自然、生命、欲望、无意识等生命哲学潮流的肯定；2. 对现代情绪、现代主义美学的肯定（现代主义，先锋艺术‘热’）；3. 对艺术之生存论意义的本体性肯定（以审美论对抗工具论）；4. 对精神生活及艺术家自身生存活动的本体性证明，等等。再次是以感性个体为核心，对国人存在状态和生存意义的凌厉反省和追问。这是这一时代思潮的批判性指向，从追问感性个体的现实生存状况与价值开始，延伸到揭示生存意义的荒诞与虚无，追溯批判中国传统价值系统的悖谬，并最终延续至90年代对创伤记忆与个体生存真实性关系的深度哲学考量。”

20世纪90年代以来，由于社会文化环境的改变及学术思潮递嬗消歇，思想家淡出，学术家凸显，人们对书法的宏观研究、思想研究往往表现出不公正的评价，这也包括对书法美学大讨论的史学评价。客观公正地说，如果没有20世纪80年代初这场书法美学大讨论，当代书法就不会获得现代性启蒙，就不会顺利地进入现代性多元境遇。试想，当对书法的艺术性质尚无清醒正确的认识，同时书法在整个现代艺术格局尚未获得独立地位的情况下，怎么能够指望书法在这种背景下走上现代性变革之路？因而当代书法理论界应客观公正地认识与对待宏观研究与方法论探索问题，更不能对书法美学研究持有学科偏见。事实上，正如有古典文学研究者所指出的那样：“20世纪80年代中后期古典文学界兴起的方法论探索与宏观研究热潮是文化界掀起的气势磅礴的思想解放运动在本学科领域的回响。”“它们革新了数十年的方法，扩大了研究视野，重新调整了研究格局，确立了多元化的价值取向，实现了学科转型”，回顾这两次颇具革命意义的学术思潮，给我们的启示是，新方法、新理论虽不能点铁成金，却常常是摆脱困境，开拓学术新境的重要途径。从这个角度出发，我们应该对这两次学术热潮的倡导者和参与者表达深深的谢意。

我们对当代书法理论宏观研究及方法论的探索者、倡导者——包括书法美学大讨论及书法美学学科建构的参与者、倡导者——也应该作如是观，并表达深深的谢意与敬意。

理论观念的改变必然引发书法创作领域的审美变革，换言之，书法领域的创新变革是以观念改变及理论介入为前提的。书法现代美学观念的确立，从主体论、形式本体论、存在论为书法的现代审美变革开启了源流。从20世纪80年代中期开始，当代书法以其对书法史的全面开放和强烈的主体意识，

走向全面变革创新之路。这突出表现在，突破传统帖学及近现代碑学局限，而对书法史作全息继承。从上古三代甲骨金文，到两汉魏晋汉碑、摩崖、墓志、砖铭、简帛、残纸到二王一系，以及唐宋元明清诸流派，皆全面进入创作审美视野，它从根本上突破了近现代书法创作碑帖融和的单一路径，超越碑帖及文人化书法一脉，从审美及形式变革一途确立了书法的当代性。

书法美学作为书学新学科体系的建立，为传统书学的现代转换奠定了基础，它立足现代美学理论对传统书法进行现代阐释，使传统书学在由古到今的转换中获得本体论视野，从而使书法进入到现代人文语境。书法本体的确立，即是当代书法美学的重大理论贡献。这突出表现在三个方面：一是从现代哲学—美学立场建立起现代性书法价值观与审美理论，使书法具有了独立的本体意义，而与一般实用性书写做了彻底的划分，解决了近现代以来，书法艺术观念形上与形下的混淆与困扰。当代书法能够从审美上建立起开放多元的书法历史视野，并从书史高度接受与审视书法传统，开辟新的书法历史源流，即是来自当代书法美学理论与观念的支撑。二是从书学知识谱系上，书法美学以西方现代艺术美学作为理论体系、框架及方法论，对传统书法加以现代阐释，使书法获得现代性审美意义，传统书学也融入现代人文领域，具有了现代人文理论的框架、视角与方法论体系，这构成传统书学历史性转换。而其重要性不仅如其上述，其现代人文价值，更在于它对本土与西方现代艺术理论的双向修正与超越，这表现在书法美学既是现代的又是中国的价值观的固守与内化。书法美学作为学科体系并没有用西方现代艺术观念割裂书法本土传统，同时，也没有歪曲本土书法传统以附和牵就西方现代艺术理论观念，而是以他者的眼光审视自身传统，以现代性视野来发现与阐释本土书法价值，从而表现为观念史与本土书法的有机融合，这从根本上无论是对西方还是本土艺术理论观念都是一种诉之有机境遇的检验。传统书法借助现代西方艺术理念，获得本体论认同，并从艺术美学性质上，得出书法是抽象的艺术符号的结论。而从西方现代艺术理论与本土书法的结合中，也反证出其所存在的某些本体化悖论，甚或其所给予的观念冲击，在某些重要方面，会颠覆西方现代艺术理论的核心观念。如：同为抽象主义，中国书法之不同于西方现代抽象主义是显见的，书法的抽象性是建立在易道哲学与文字本体基础上的符号体系，它具有高度的抽象性，但它的象意哲学蕴奥与文字符号化规约，又使它并非私人化的任意表现，而是具有严格的本体规定。相较而言，西方现代抽象主义则是建立在消解艺术本体与架上美术的基础上的纯粹意念性的抽象冲动，它具有观念与解释学支撑，却无本体规约，从而使其抽

象主义完全丧失公共认同基础，在本体论层面失去了合法性，也使其与前此以往的西方艺术传统失去了一切内在联系。

因而，无论康丁斯基的《点线面》如何被推崇，它的美学理论在本体论层面是经不起推敲的，显而易见，人类艺术走出装饰化、工艺化时代的前提即是内容积淀为形式—观念的形式化。当形式还未充分观念化之际，便只能停留在装饰化与工艺化阶段，而充斥西方现代抽象主义的形式化，恰恰因为其失去观念与本体的抽象化，而沦为纯粹的形式冲动。康丁斯基的现代形式主义观念便在理论上反映出西方现代艺术的困惑与盲目。而在这方面，西方现代哲学也扮演了推波助澜的角色，甚或说西方现代抽象主义理论成为西方现代哲学的翻版也未可知。维特根斯坦的逻辑实证主义哲学便反映出反美学倾向，他认为一切经不起哲学检验与论证的美学理论都是缺少合法性的。这种理论的危害在于，它以科学实证理论侵入人文学科领域，并将哲学这一人文学科领域的最高学科异化，从而从根本上意欲消解、颠覆人文学科的本体论基础。按照维特根斯坦的实证逻辑哲学，美本身不可验证，因而也就是不能成立的，而围绕美研究的美学自然也就不能成立。如照此而论，推而广之，则中国老子哲学的道，孔子的仁，本土美学的形与神，风骨、味、妙都无法检验、实证，因而自然也就不具有合法性，而这不是十分荒谬的吗？照此逻辑，人的思想与心灵也不能检验，是否对思想与心灵也要存疑，那人类不就是非人化了吗？

针对逻辑实证主义，西方现代哲学也相应作出反思。胡塞尔、海德格尔的现象学哲学（美学）与存在主义美学便冲破西方理性主义逻辑斯传统，而倡导本质直观与生存本体论，将哲学的重心从唯理性转向人的精神本质与生命存在。这在某种程度上已与本土老庄道家哲学不期而遇，殊途同归。三是现代理论问题。当代书法美学的显著特征，便是理论的逻辑性、思辨性与体系的宏大性，而这恰恰是当代书法理论与传统述经证史模式的重大不同。有学者将书法理论定义为学问，因而，视考据、疏证为书学正宗，而书法美学由于关注、阐释的中心是书法本体、书法美的价值与作为方法论意义的观念阐释，便被考据派斥为空疏。殊不知，两种书学价值观，体现出的是古与今、传统与现代的不同价值分野、预设。何谓理论？理论是观念的体系和基于本体论认识论的观念阐释。理论超越对象局部、个体研究和一般知识描述与实证层次，而以逻辑归纳与阐释为重要特征。书法理论即是对书法本体、美学共相价值谱系的宏观阐释，表现在方法上即逻辑理性思辨，因而，书法理论在主体上表现为美学与艺术审美的价值诉求。从20世纪80年代至90年代

初中期，书法美学以其现代性理论建构，从理论与创作两个层面推动了当代书法与书法创作的现代转换。从20世纪90年代末开始，随着书法史研究的深化，书法史学者以乾嘉考据起而排拒书法理论研究，即以史推论，强调考证与书史研究的正统，无视史观与书法史的艺术史性质，忽视书史的风格与审美研究。以学问代替审美，从而将书史研究拉向纯粹考据研究，取消理论边界，进而以书史研究取代书法理论研究，书史考据成为当代书法理论研究的唯一正宗。这无疑是观念的倒退，也是对当代书法理论的抹煞。其危害性表现在，混淆了理论边界，并压制书法理论多元化取向，将书法理论拉向复古与保守，使当代书法理论不能与书法创作同步，如实反映当代书法的生存状态、审美思潮。相较于书法美学对人文学科多元化立场的融摄吸纳与理论观念的现代性建构，明显是一种退守，理应引起书界的理论警省与反思。

周俊杰与他的当代书法美学拓荒者同仁一道，筚路蓝缕，开创了当代书法美学新纪元。通过努力，他们不仅在书法思想史层面推动了由书法反映论向主体论的转换，并且，以其书法审美现代性建构，直接开启了当代书法审美变革思潮，从理论上完成了当代书法思想与审美启蒙的历史使命。

目 录

序

周俊杰与当代书法美学学科建构 /姜寿田	001
书法艺术——主体精神手稿	001
一、书法艺术的表现对象	004
二、书法艺术与主体精神	014
三、作为符号的文字与主体精神	022
四、主体精神源于主体的社会实践	043
书法艺术形式的美学描述	067
一、在强烈的个性表现中显示出普遍性	068
二、非逻辑思维与理性的统一	080
三、强烈的表现功能	095
四、抽象的审美形式	112
五、表现的模糊性	128
美的追问——论书法欣赏	144
书法欣赏的意义	144
书法欣赏的主客体关系	160
书法欣赏的特点	172
书法欣赏是多种心理要素的综合运动过程	206
书法欣赏的方法	229
书法艺术内容的欣赏	242
书法艺术形式的欣赏	257
蔷薇一束	274

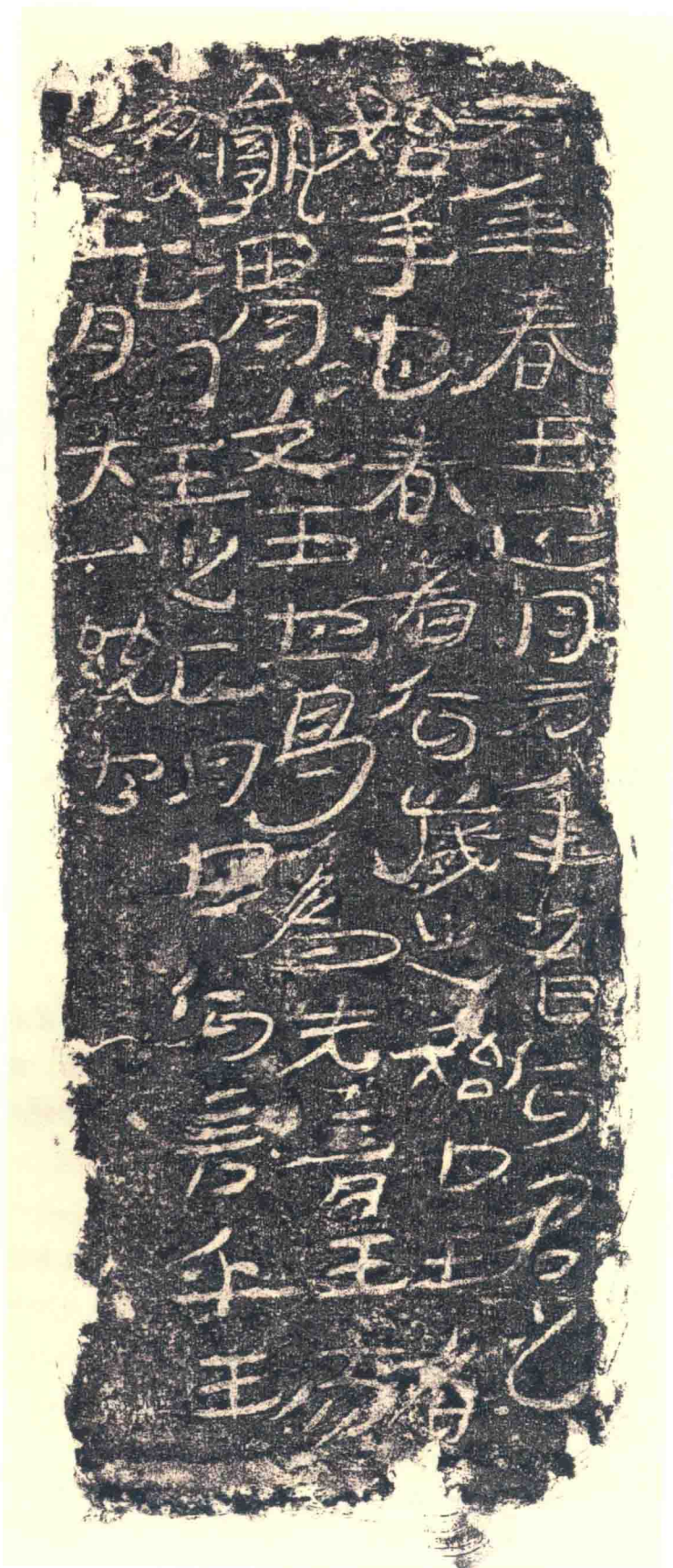
距今一千八百多年的东汉初，有一位名叫赵壹的辞赋家，给我们留下了中国书法史上的第一篇书法专论文章《非草书》^[1]。此文不仅年代久远，而且内容奇绝，是以攻击正在兴盛发展着的草书而闻名遐迩的。抨击书法艺术，企图使艺术发展的车轮倒转，我们何以还如此重视它？大概因此文除涉及草书成因及创作中主客体的关系外^[2]，很重要的一点是，它为我们描绘出了当时许多不顾功名、完全被书法艺术创造的神奇力量征服了的书家的沉迷状态：

专用为务，钻坚仰高，忘其罢劳，夕惕不息，晷不暇食。十日一笔，月数丸墨。领袖如皂，唇齿常黑。虽处众座，不遑谈戏，展指画地，以草判壁，臂穿皮刮，指爪摧折，见颡出血，犹不休辍。

书法创作，就有如此大的神奇力量，它将创作者的精神状态提高到一个近于痴呆、疯狂的地步：从早写到晚，忘记了吃饭，满身满嘴常黑，与人谈话时也以指头画地，甚至皮肉划烂，累得吐血，仍然不停笔。这段文字恐怕在整个艺术创造史上也是颇为绝妙的一笔。它使我们深思，为什么在封建社会“乡邑不以此较能，朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备，征聘

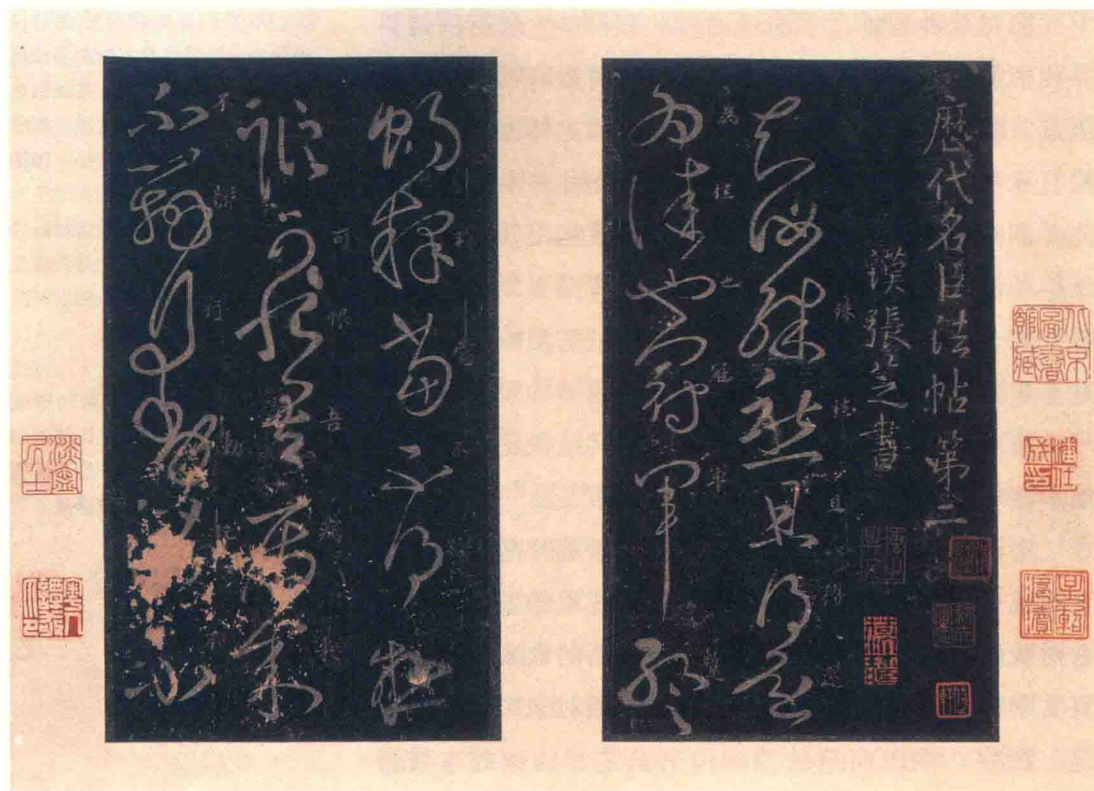


赵壹，约生于汉顺帝永建年间，卒于汉灵帝中平年间。东汉辞赋家。字元叔，汉阳西县（今甘肃天水西南）人。体魄魁伟，美须眉，恃才傲物。桓、灵之世，屡屡得罪，几致于死。友人救之，遂作《穷鸟赋》答谢友人相助。并作《刺世疾邪赋》抒发愤懑之气。一生著赋、颂、箴、谏、书、论及杂文等16篇，今存5篇



东汉·《公羊传砖》

约公元85年，章草，5行55字，纸本墨拓，砖长33.6厘米，宽12.5厘米，厚6.5厘米。中国国家博物馆藏



东汉·张芝《冠军帖》（部分）
草书，选自宋拓装本《绛帖》。中国
国家图书馆收藏

不问此意，考绩不课此字”的背景下，把书法创造当做终生事业追求的人是如此之多，面是如此之广？他们何以连所谓的“正道”功名不顾而投身于“伎艺之细者”的书法艺术中去？

我们越过18个世纪的历程，将视点移到当代，20世纪70年代中期以来出现的书法热潮，无论从规模、广度、深度等各方面看，绝非历史上任何10年所能望其项背。在连毛笔字都几乎沉寂了数十年后的今天，人们似乎突然发现，有数千年历史的中国最古老的艺术形式之一的书法，竟然有偌大的神奇力量：即使在初步的临帖过程中，也能将人们引入一个显示个体能量、宣泄个人情感的愉悦之中；如果步入创造阶段，那便会沉浸到充分展示个人才情的、情绪极度高昂的境界。当戏曲、电影艺术由于种种原因显得消沉之时，书法却以它独有的艺术魅力征服了各阶层数以万计的人们，书法热潮一浪高过一浪，它与美学一起，形成了20世纪七八十年代中国文化现象中的两大热点。

面对此种现状，书法理论界从多种角度进行探讨，寻找书法艺术繁荣的原因。当我们暂时撇开社会的诸多因素，而将注意力引向书法艺术本体和主体心理时，书法艺术独特的审美特征所高度激发起的主体精神的功能，即高扬主体精神的艺术特征，便成为书法艺术在数千年间虽时有衰微但始终为中国人民所酷爱、成为最为普及的艺术门类并取得惊人的发展成就的根本因素。一些有识之士早就指出，书法艺术这种独特的审美特征，“供给中国人民以基本的审美观念”“故谈论中国艺术而不懂书法及其艺术的灵感是不可能的”。^[3]

书法艺术确以其特殊的审美特征影响并从某种程度上规定了中国人民的审美习惯及其他艺术的发展趋向，它对我们民族心理的形成和对社会生活的介入，恐怕只有文学可与之媲美。而对它的研究，相对来说却比较薄弱。所以，深入而系统地探讨书法艺术的美的本质特征，以与当代迅速发展的书法现状相适应，就成为刻不容缓的事情。

一、书法艺术的表现对象

对于任何一种美学，其首要的事情是确定它的逻辑起点，一切相应的观点均由此发轫；其理论框架的形成也以此前提为统一的原则。

所谓书法研究的“逻辑起点”，即作为书法艺术表现的对象，它基于一定的哲学思想，主要内容则是研究书法与现实的关系问题。

“现实”是什么？是纯粹的客观存在吗？在一切旧唯物主义者那里只能得到这样的解释。他们认为物质世界是与人没有关系的自然存在，因为“存在决定意识”，故人的精神、实践均是由自然决定的。他们没有弄清，所谓物质世界，并不是指在人类产生前的自然界，那时的自然界因为没有有一个“主体”的存在，所以也无所谓“客体”，只是有了人类之后，被人类

当我们暂时撇开社会的诸多因素，而将注意力引向书法艺术本体和主体心理时，书法艺术独特的审美特征所高度激发起的主体精神的功能，即高扬主体精神的艺术特征，便成为书法艺术在数千年间虽时有衰微但始终为中国人民所酷爱、成为最为普及的艺术门类并取得惊人的发展成就的根本因素。

书法艺术这种独特的审美特征，“供给中国人民以基本的审美观念”“故谈论中国艺术而不懂书法及其艺术的灵感是不可能的”。



欧洲油画《鲜花·水果》