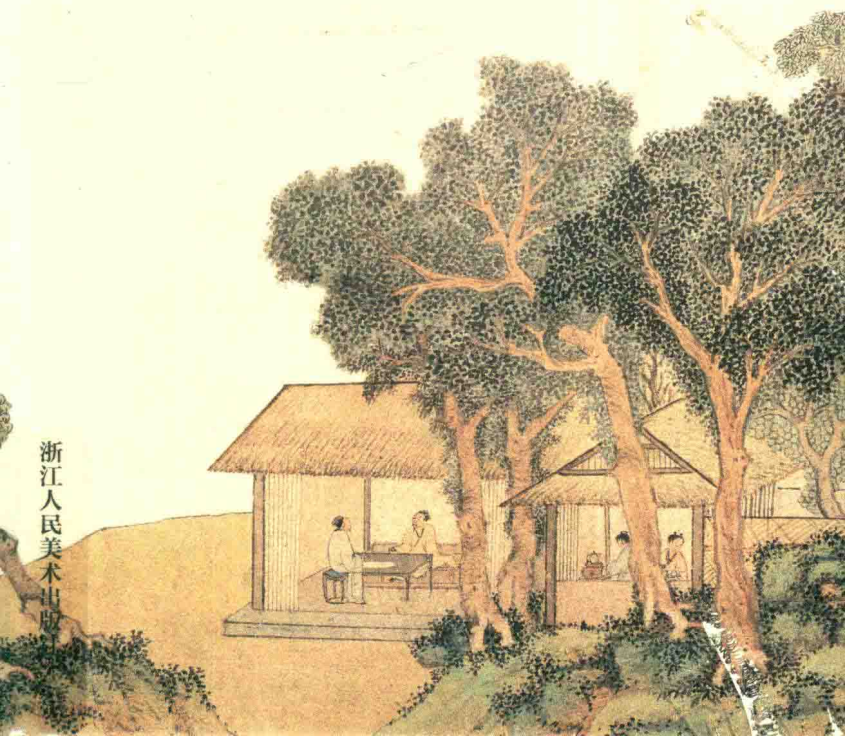


翰墨精談

姜澄清
著



浙江人民美術出版社

姜澄清 著

翰墨精談

弘賢倫敬書

浙江人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

翰墨清谈 / 姜澄清著. —杭州:浙江人民美术出版社, 2019. 1

ISBN 978-7-5340-5672-7

I. ①翰… II. ①姜… III. ①文艺评论—中国—当代文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 016840 号

书名题签	鲍贤伦
特约编辑	丁 筱
责任编辑	霍西胜 罗仕通 张金辉
封面设计	傅笛扬
责任校对	余雅汝
责任印制	陈柏荣

翰墨清谈

姜澄清 著

出版发行 浙江人民美术出版社
(杭州市体育场路 347 号)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

排 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2019 年 1 月第 1 版·第 1 次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32

印 张 13.5

字 数 280 千字

书 号 ISBN 978-7-5340-5672-7

定 价 80.00 元

如发现印刷装订质量问题,影响阅读,
请与出版社营销部联系调换。

出版说明

姜澄清(1935—2018),云南昭通人。姜先生生前长期执教于贵州大学,是当代著名书画艺术理论家、著名学者,国务院政府特殊津贴专家,贵州省书法家协会名誉主席,中央文史馆书画理论委员会委员。曾任中国书法家协会第一、二届学术委员会委员。又尝应世界儒学研究促进会邀请,赴香港讲学,并被特聘为该会永久名誉会长。复因贡献突出,获得了中国美术家协会所授予的“卓有成就的美术史论家”称号。

20世纪80年代,姜先生发表《书法是一种什么性质的艺术》一文,引发了持续数年的书法美学大讨论,在书法理论领域开风气之先。之后十几年间,姜先生博观而约取,厚积而薄发,由书法理论研究领域进一步向其他相关领域开拓,取得了丰硕的研究成果。例如所著《易经与中国艺术精神》一书,从《易经》的阴阳卦象中查寻中国艺术精神起源,甫经刊行即在学术界引起强烈反响;再如《中国艺术生态论纲》一书,侧重于从外部“环境”来考察中国传统艺术,被学界认为“拓展了这一艺术研究领域的新方向,对艺术创作及中国美学理论都有其独到的贡献”。

姜先生毕生勤于著述,至老犹笔耕不辍,尤潜心庄学,于艺术多有新得,被誉为中国书画理论界的“常青树”。先后出版了《中国书法思想史》《中国画精神体系》以及《中国人的色彩观》等数

十部有影响的理论专著。本书在姜先生指导下,从其著述中选取《书法是一种什么性质的艺术》《东西方色彩观念的比较》及《茶楼说画》等文章,按主题分为书法、色彩及论艺闲谈三部分,辑为《翰墨清谈》一书。希望读者尝鼎一脔,借以窥见先生学术之造诣、学者之风骨。

本书的编纂得到了姜先生弟子、著名书法家鲍贤伦先生的指导审定并题写书名,丁筱女史受姜先生委托编选篇目、审读书稿,在此特致谢忱。

谨以此书,用申追慕。

目 录

书法是一种什么性质的艺术	1
远古的神秘线纹	11
造字的神话	17
八卦与书法的裔缘	23
华夏的大发明——用文字作装饰	29
特别的选官标准——“书法适美”	39
东方“沙龙”的妙趣	44
“玩墨”的意义	50
书法与佛教	56
书法的扩张	61
从书斋到展厅	69
是写字的艺术还是艺术地写字	75
线 论	79
间架论	139
易学与东方艺术的思维及实践	162
哲学与画学	188
诗学与画学	200
说“美”解“妙”	210
论科技、宗教对艺术发展的关系	218

《苦瓜和尚画语录》管窥	234
东西方色彩观念的比较	250
以色明礼的儒学	270
茶楼说画	280
幽斋说书	291
陋室解“枯”“残”	296
风景这边也好	310
春江冷暖鸭自知	332
文人的折腾	343
除夕夜话	349
糊涂近道	358
知“道”与“不知道”	368
山寨说庄	377
山居说亭台	384
菜花黄了	398
海 思	404
寂坐论隐	413
何以言文	419
后 记	424

书法是一种什么性质的艺术*

李:张先生,关于书法艺术的某些理论问题,我考虑了很久,却始终得不到满意的答案,现在冒昧地提出来,请给予解决。

张:不能说“解决”。理论问题,尤其艺术理论上的问题,不是一席话、一篇文章所能解决的。虽然这么说,但我仍很乐于跟你共同探讨,以求通过讨论,逐步使理论渐近真理——事物本来的性质。

李:我想提的问题是:书法艺术的本来性质究竟是什么?

张:为了说明书法艺术是什么,我们不妨先从它不是什么谈起。目前,对这个问题,有两种对立的意见,一种意见认为,书法是形象性的艺术,或者,至少不是抽象艺术;另一种意见则确认书法是抽象艺术,毫无什么形象性可言。

李:形象,抽象? 是什么意思呢?

张:在文艺理论中,“形象”这个概念,就广义而言,是指艺术家创造出来的具体而可感的生活图画;就狭义而言,则是某一物体的外观状态。总之,通常它是指艺术作品中能唤起人们经验的实体(花鸟、山水、人物、事件、社会风貌……)。

李:“经验”是否指人们曾经看见过、经历过而且保留下来的

* 作者说明:这篇文章是1980年秋写的,并由《书法研究》加按刊于次年第五辑。由此,触发了一场持续数年的论争。

记忆?

张:是的。从艺术家这方面说,他要创作一件作品,只能托物寄兴,假物抒怀,尤其是造型艺术,离开“物”,还谈得上什么“造型”呢?还有什么“形象”可言呢?

李:那么写意画呢?

张:写意画只是十分注重画家主观情感的淋漓尽致的表达,它反对画什么就逼似什么,但也不能画出些什么也不像的东西来。写意画贵在真真假假之间,妙在似与不似之间,说到底,它仍脱不了“真”与“似”二字。这就是先前提到的“托物寄兴”“假物抒怀”的意思。

李:那么书法艺术不也是近似“托物寄兴”“假物抒怀”的写意画么?

张:哪里!它“托”的、“假”的,不是“物”,而是“字”嘛。你在书法作品中看到山、水、花、鸟了吗?

李:当然没有。但汉字是象形字啊!

张:说汉字是象形字,第一,是与拼音字相对而言;第二,汉字的初创期是摹物的,即所谓“书画同源”。别说通行于现代的汉字是无“形”可“象”了,就是篆、隶又有几分“象”呢?即使是在所谓的“六书”中,象形一类也只是六分之一,何况随着字、画的分家,时代的演变,这象形性更是几乎归于零了。

李:这是否可以说,汉字只不过是一种符号而已?

张:完全如此!

李:那么,仅以这种符号为题材的书法,就不像其他造型艺术那样是形象性的了?

张:确切地说,它是抽象的。

李:“抽象”这个概念怎么理解呢?

张:“抽象”不过是与“具体”相对的一个概念罢了,它不是某种实物外观状态的具体再现,而只是作者思想情感的非物象表征。比如,山水画家要表达自己的思想情感,得经由山水的具体形象去完成自己的使命,其他造型艺术也都如此;抽象艺术虽然也运用色彩、线条这些手段,可是它“画”的,只是“意”而并非“物”。

李:但是,色彩、线条不也是有实际意义的吗?怎么能说它们是抽象的呢?以线条说吧,既然它实际上存在在纸面上,就不能说它是抽象的。

张:抽象不等于空白、虚无,它仅仅是与具象相对而言。孤立地说线条有无实际意义,这是托空谈问题。因为线条不过是一种表现手段、一种媒介,当线条用以去描绘具体的物象时,每一根线条,都表示着这一实物的构成因素和结构关系:叶脉、枝条、水纹、面形,如此等等,在这种情况下,才可以说线条对于实物状态的再现是有实际意义的。除此之外,“实际意义”便当别论。比如,张旭、怀素草书的线条,它只是笔画的流动、延伸,而不是某种物体的外形勾勒,它只有写意的意义。谈书法线条的价值、意义,怎能与其他造型艺术混为一谈呢?书法中的线条,只是汉字的构成因素,而汉字(其他民族的文字亦然)只是一种交流符号而非图画,因此,说书法的线条是思想情感的抽象表征,正如说绘画的线条是物象形态的写实手段一样,各在自己的领域以内,都是正确无误的。

李:我逐渐明白了。因为书法家“画”的是作为一种交流符号的汉字,而不“画”事物,所以它是抽象的。

张:其实,不仅书法如此。哲理诗有什么形象?实用美术领域内,用毫无实物形态可言的色块、线条组合而成的花布、地毯和陶瓷品上的图案,它们都不是任何实物外观的摹拟、再现。

李:是的,那些奇特地组合起来的色块、线条,什么也不像。

张:重要的是,它们什么也不像,算不算艺术呢?

李:当然算啰,不是大家都称作实用艺术、工艺美术或装饰艺术吗?

张:可是,有一种很流行的说法:艺术必须是形象性的。

李:这是文艺理论书上的一个定义。

张:问题不在于概念,而在于实际。既然千真万确地存在着并不摹拟、再现实物形体的书法、实用美术之类,我们就不能用那个定义蒙住自己的眼睛无视抽象艺术的存在;或者说为了维护那个定义的权威,我们便硬把书法、实用美术解释得与其他造型艺术相同或相近。

李:但是,抽象艺术是西方的一种颓废流派啊!

张:首先得回答抽象艺术存在不存在,然后才谈得到对它的估价。如果根本不存在,还估价什么呢?既然已经评为“颓废”了,便足见它存在无疑。

李:这样的推理是合逻辑的。

张:其实,笼统地把抽象艺术说成西方的颓废流派,这是不合于实际的,在思想方法上,也是形而上学的。西方确有那种在狂悖、空虚、绝望的精神状态下所作的抽象画。但当我们说这朵菌子是有毒的时候,丝毫无所有的菌子都足以置人于死地的那个含义;反之,当我们说这朵菌子是鲜美的时候,并不意味着所有的菌

子都是可以做羹汤的。

李:最近我读到一本书,它虽然也确认书法没有去模拟现实生活中的事物,但它却不是抽象艺术,尽管书法也具有“抽象性”。

张:我知道了,你谈的是湖北人民出版社出版的刘纲纪同志的《书法美学简论》。据我所知,这本书是第二本试图用马列主义的观点去解释书法的著作。刘同志的探索,不少是很有价值的,尽管我不敢苟同其中的一些观点。

李:你能否说明一二?

张:要全面评价《书法美学简论》(以下简称《简论》),那得花一定的功夫,因为它的涉及面很广。我只想就其中的一个问题,谈谈个人的意见。《简论》鲜明地否定书法是一种抽象艺术,但它陷入了不能自圆其说和简单理解书法与社会生活关系的迷雾之中。作者指出古人许多关于书法艺术的著作,虽也有不少正确的东西,但“也有神秘唯心的议论”;而“外国资产阶级美学”,则“企图把中国的书法艺术解释成为像抽象派绘画那样的东西”。为着反对上述“神秘”“抽象”的理论,刘纲纪同志便竭力去寻求书法艺术“点画的书写和字形的结构”与“现实生活中的形体”的相同或相似之处。作者指出,书法“是通过文字的点画书写和字形结构去反映现实事物的形体和动态美,并表现出一定的思想感情”。这个界说,对于文字草创期的仓颉时代,即在书画不分家的时代,也许是确切的。因为那时的字,离不了“现实事物的形体与动态”;而在文字的形体远离了“现实事物的形体和动态”的今天,这样来下定义,就十分勉强了。在这种指导思想下,作者便苦心地去寻找与书法点画、间架相类似的“现实生活中的形体”,并且

“最明显的,如一点像一块石头,一捺像一把尖刀”,这样,“在面对这些形体的时候,就如面对现实的形体一样,会产生一种美或不美的感觉”。姑且不论一点是不是像块石头、一捺像不像尖刀,就算像吧,这又说明什么问题呢?我们不妨再问一下:为什么像石头、像尖刀就会产生“美或不美”的感觉呢?当然,书法的美,不是“头脑里主观自生的”,也不是“上帝”赐予的,但是,同样不能在“石头”“尖刀”与书法之间装上一条传送皮带,于是“美”就从“石头”“尖刀”那里输送到了“书法”中去。普列汉诺夫在解释下列现象时,才真正表现了他精深的见解。非洲塞内冈比亚富有的黑人妇女穿着不能把脚完全放进去的鞋子,因而走起路来很别扭,“然而正是这种步态被认为是极其诱惑人的”。普列汉诺夫认为,这“仅仅由于与劳累的(因而也是贫穷的)妇女的步态恰恰相反,所以才获得意义”(《没有地址的信》)。再其次,书法艺术十分讲求对称的规则,可是为什么对称便可能给人以美感呢?普列汉诺夫的论述也给我们以很大的启示。他指出:“大概是人的身体的结构以及动物身体的结构:只有残废者和畸形者的身体是不对称的,他们总一定使体格正常的人产生一种不愉快的印象。因此,欣赏对称的能力也是自然赋予我们的。”这位马列主义的美学家指出这种对于对称的欣赏能力,是“原始人的生活方式本身所培养起来的”。因为原始人大多是狩猎者,“这种生活方式使得从动物界汲取的题材在他们的装饰艺术中占统治地位。而这些原始艺术家——从年纪很小的时候起就很注意对称的规律”(同上书,第42页)。

李:普列汉诺夫的这些分析给我的启示太大了!是否可以这

么说,刘纲纪同志试图在现实生活中去寻求书法美感的来源,这努力,无疑是很有价值的,应当充分肯定的。遗憾的是,他只是停留在现象上,没有深入下去,简单化了。

张:刘同志的努力,是拓荒的工作,前人没有在这方面系统地研究过,能取得这样的成绩,已属不易了。我所感到的是,在探讨书法艺术与社会生活的关系时,要防止两种倾向:其一是唯心主义的不可知论,神秘、莫测高深;其二是庸俗的唯物论。以后者去反对前者,貌似唯物,实际上是以错攻错——大家都错了,只是错的方式不同。前一种态度,使人不可理解,后一种态度使人简单化地理解,其结果都妨碍书法理论研究工作的深入。

李:看来,用书法的点画与结构像现实生活中的什么来证明书法不是抽象的,说服力并不强。我还在另一篇文章中看到这样的提法:“书法与诗、画一样,在一定程度上,以生动可感的形象反映着时代、社会的面貌。”对此,你的看法如何?

张:不敢苟同!“形象”一词,用得乱,理解得也各不相同。请注意,我们是在讨论艺术问题,在这个领域以内,“形象”的含义即如前面所提到的那样。河流山川、鸟兽虫鱼、人物、社会,形之于诗人、画家笔下,才能说是“生动可感的形象”。试问,书法的“形象”在何种“程度”上与“诗、画一样”呢?如果你认为书法的横像扁担,竖像柱子,这就叫“形象”,那将闹出大笑话!在书法领域以内,我认为,用“形体”一词比用“形象”一词要确切得多。再者,“书法反映时代、社会的面貌”,怎样反映?也是与“诗、画一样”么?“在一定的程度上”,又是怎样的“程度上”呢?读李、杜的诗,我们可以悉知唐的“面貌”。鲁公、怀素的书法作品反映了唐的什

么“面貌”呢？我看，书法作品，只有风格，而无形象可言。一个时代，有一个时代的书风，有唐别于宋、元、汉、魏，又异于李唐。但一代书风的形成，并不仅仅只是由于“时代、社会”的原因，它还与文字的变异（如由篆而隶、真、行、草）、工具的改革（如原料的变化：狼毫、羊毫等等，毫锋的长、短、锐、钝等等）、名家的影响、师承家学的渊源等等息息相关。有人用“书画同源”、用使笔技巧相近来说明书法的“造型”，并使观赏者能从此中“看到形象思维所发生的作用”，这简直是牛头不对马嘴！“书画同源”，仅只是“同源”而已，一母所生，彼此殊异，怎能混同呢？至于用什么“锥画沙”“屋漏痕”“内擗”“外拓”之类纯技法来证明书法也与绘画一样，是形象思维，更是东拉西扯！形象思维是一种“思维”方式，而非技法类别。绘画与书法，在用笔技巧上，互为渗透，但即使是技巧同一，又怎么能说是思维方式同一呢？再者，以“意在笔先”为论据来谈书法的形象思维，也是未加深思的结果。苏轼画竹，“必先得成竹于胸中”，这是形象思维，不错！但苏轼写“竹”字难道竟然会“先得成竹于胸中”么？林懋生同志谈得好：“书法之妙道，在于正确处理‘形质’与‘神采’的关系。‘形质’指的是字体的笔画结构，‘神采’指的是作品所表现的精神面貌。”（见1979年《书法》第六期《试谈书法艺术中的形象思维》，文中着重号为本文作者所加。）既然是“字体的笔画结构”，何“成竹”之有？哪扯得上什么“形象思维”呢？“意在笔先”，不过只是“字的笔画结构”在写字以前便“先得”“于胸中”而已，说到底，所“先”、所“思维”的，不过是一个个的抽象符号，哪有什么“形象”呢？

李：你把书法创作这种“精神生产”的全过程都分析了，根据

这些意见,顺理成章的结论,是否是书法是抽象的符号艺术?

张:是的,你概括得很好。

李:在“艺术”之上你为什么要加一个限制性的定语“符号”呢?

张:这里的“符号”,指的就是汉字。为什么要加上它呢?因为所谓抽象艺术,都是以不去描绘现实生活中的事物的具体形象为其特点的。但它有各类画种,为区别起见,所以加上这个词。

李:又是抽象,又是符号……可是,任何一个书法家都不会去写胡乱拼凑起来的字群啊,他们总是要选择一些文情并茂、含义深刻的诗文来创作,这怎么能说书法不具备形象性呢?

张:作为一门独立的艺术,书法不仅只是文学的传播手段。如果那样理解,便混淆了书写与书法这两个概念,小孩子把一首诗写在纸上,这只有交流与帮助记忆的功用,那字却毫无艺术欣赏的价值,同是这首诗,经书法家的书写便成为艺术品了。此其一。其二,所谓形象,是诗词本身所固有的,并非书法用它的结体、笔法、布局去托出的。如果让怀素、颜鲁公、赵松雪三人去写同一首诗,尽管取材一样,但三幅作品给人的印象,却各不相同。这就可以看出,书法是一门独立的艺术,而不是文学的附庸。其实,现存的许多书法珍品,不过是书法家的信函、便笺,这些书信往往是毫无文学特色的。更有甚者,汉、魏时期的碑、简,因年代久远,至今多残缺剥蚀,只剩下互不连贯的几个字,但这些孤零零的字却是艺术珍品。所以,不论书法家写的是什么内容的文字,书法仍是书法。不这样认识,就有一种危险:书法无特性可言。它写诗词,便是文学的附庸;写信函,便

是实用文的附庸；写警句格言，便是哲理文的附庸。总之，它写什么便是什么的附庸，其性质随所写的文字类型而飘移，这还成其为什么独立的艺术类别？

李：这样说来，书法岂不是与现实人生毫不相干了吗？

张：当然不是。但是书法与现实人生的关系却不像文学、美术那样的明显、切直，而要复杂、间接、隐晦得多。“字如其人”正反映出了作者与作品之间的“血缘”关系。任何一件书法作品，都是作者审美趣味、审美倾向的体现，甚而是他的气质、修养的流露。“字为心画”，所谓心，不外就是道德、人生、艺术观念的总称。轻浮的人，言谈轻浮、举止轻浮、处事待人轻浮，对待人生、艺术也轻浮。这种人写的字怎么可能会厚重刚正呢？过去有的学者说，赵孟頫身为宋臣，竟犬伏于元人足下，传入贰臣，所以写的字也就柔媚无骨，这不能说是毫无道理的偏激之言。因此，我们说“抽象”，并不意味着书法与人生是毫无关系的。

李：今天收获不小。可是还有另一些问题我仍没有弄清楚。

张：短短一次交谈，不可能解决许多问题，何况，我也并非都弄明白了。今天探讨的问题，主要是书法是一种什么性质的艺术，至于其他疑难，只能留待以后详细讨论了。

李：老张同志，你对书法艺术的这些见解，颇为新颖，几乎为我所未闻。

张：唯其“新”，恐怕纰漏就不少。吃别人嚼过的馍，有什么意思？我们总不能只在前人画的圈子里跳舞。你以为如何？

李：完全应该这样。谢谢。

张：再见！