

21 世纪素质教育系列教材

高等学校美育教材系列

翰逸神飞

郑晓华 著

中国书法艺术的历史与审美

 中国人民大学出版社

578

21 世纪 素质 教育 系列 教材

高
等
学
校
美
育
教
材
系
列

丁 29 2-08
Z59

翰 逸 神 飞

郑晓华 著

中国书法艺术的历史与审美

 中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

翰逸神飞：中国书法艺术的历史与审美/郑晓华著
北京：中国人民大学出版社，2000
(高等学校美育教材系列)

ISBN 7-300-03059-9/G·561

I. 翰…

II. 郑…

III. 汉字 - 书法 - 高等学校 - 教材

IV. J292

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 53406 号

21 世纪素质教育系列教材

高等学校美育教材系列

翰逸神飞

中国书法艺术的历史与审美

郑晓华 著

出版发行：中国人民大学出版社

(北京海淀路 157 号 邮编 100080)

发行部：62514146 门市部：62511369

总编室：62511242 出版部：62511239

E-mail: rendafx@public3.bta.net.cn

经 销：新华书店

印 刷：涿州市星河印刷厂

开本：787×980 毫米 1/16 印张：21.5 插页 1

2000 年 5 月第 1 版 2000 年 5 月第 1 次印刷

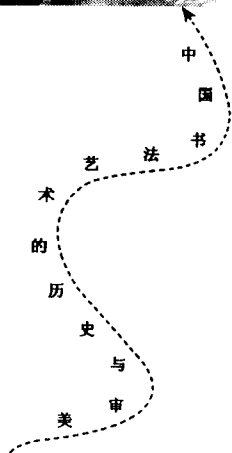
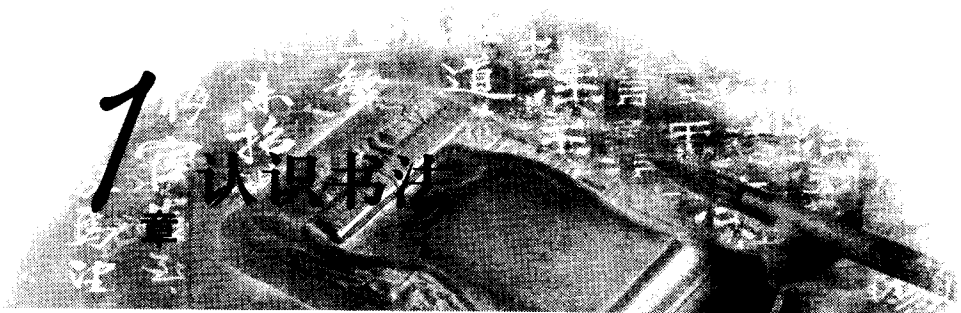
字数：366 000

定价：28.00 元

(图书出现印装问题，本社负责调换)

上篇

传统艺术的现代阐释



第一节 什么是 书法艺术

什么是书法艺术？在大学课堂里提出这样的问题，也许显得唐突：书法不就是写字吗？小学生都能回答的问题，是不是太低估我们的大学生？

其实，答案并不是那么简单。诚然，书法是“写字”，离开写字无从谈书法。但书法又不仅仅是写字。在中国传统文化体系中，书法是一种极特殊的艺术。说它特殊，第一是因为在中国历史上，再没有这样一种艺术，利用了如此平淡无奇的生活实用工具——文字，作为艺术的载体。书法确实是“写字”（图 1—1），我们看一件书法作品，它实在朴实得很，既不像音乐那样丝竹并列，也没有绘画那样五色杂陈。它像一个朴实的老农，一支笔，一张纸，写字，这就是艺术。从书法艺术的“外包装”看，它太平常、太质朴无华、太没有“艺术”的华贵与尊严，以至于海内外学术界时至今日，仍有人对它的艺术性质提出质疑。至于本来隔行如隔山的西洋画家，对点染成趣的东方水墨画都不能理解，让他们认同中国书法，那就不免更增其难了；表面



图 1-1 紫禁城中的书斋：三希堂

上当然很尊重，但真正能理解多少，恐怕是另外一回事。写字就是艺术，会写字就能成为艺术家，世界上还有比这更便宜的事吗？没有。书法，它的“生态形式”实在太平常了。关于书法艺术的历史特殊，第二是在书法的文化内涵。书法的载体虽然极简单、稀松平常，可它所负载的历史文化内容，却极沉重、极渊深。在中国传统文化的话语体系中，书法可不是光写字，它还要“写心”、“写志”，要“如其志，如其学，如其人”（刘熙载语），要“功宣礼乐，妙拟神仙”（孙过庭语）；要“囊括万殊，裁成一相”（张怀瓘语）；还要“正书法以正人心”、“翼教卫经”（项穆语）……用现代汉语来表述，那就是：书法是心灵的艺术，心灵的图式；书法是性格、气质的流露，书法是人格、人性的展现；书法是学问，书法是政治；书法是人生美妙境界的享受，书法是大千世

界的抽象和浓缩，书法是疗救社会的手段，书法是维护道统的工具……多么炫目的金冠，华光闪闪、光焰万丈。这么多层层叠加的神圣使命，居然全集于貌不惊人、几乎是人皆可为的“小技”——“写字”一身，还不可谓为负荷极重么？

书法还有一些其他的“特殊”：书法的历史，几乎和中国自身的历史一样悠长——文字的产生，是一个民族由野蛮的原始社会向文明社会转化的标志，国家、法律、军队、政权，大体与此同时而产生。文字一旦成形并付诸实用，即使它还在完善过程中，它的形式，就已经不可能不是书法了。书法的实用价值无与伦比，因为它是文字表义功能的实际实现者；在古代印刷术发明以前，凡一切思想文化要传播必须通过书法，其他艺术门类——音乐、诗歌、舞蹈、绘画、雕塑，绝难得此殊荣。由于书法有如此大造化，既有传播专利，又有娱乐独美，所以它的“从业”队伍就大了。在本世纪初旧科举废除以前，读书人不能不学书法。从春秋战国时代官学文化垄断结束，悠悠岁月，莽莽神州，说书法是中国第一大艺术，实不为过。即令到现在，在现代艺术诸门类中，国民普及率最高的，恐怕还是书法。西洋器乐的学

习在城市少儿人口中比例呈上升趋势，但对于中国广大的非城市地区，包括城市中的中老年阶层，学一门艺术以调剂生活，选择最多的大概还是书法。书法的特殊性太多了，毛举细故，难以一一尽列。总之，一句话，回到我们前边的话题——在中国传统文化体系中，书法是一种极特殊的艺术。

第二节 书法是 不是必须 “写字”

看到这个题目，读者可能又会哑然失笑：你是不是在开玩笑？书法当然是要写字；不写字哪来书法，这还用讨论吗？

是的，书法是写字，必须是写字，这个问题没商量。但不能不使人觉得遗憾的是，这个本来绝对没有必要讨论的问题，时至于今却已有非谈不可的趋势。改革开放，中国文化走向世界，世界文化也走向中国。两种文化撞碰，历史提出了新问题：书法到底要不要写字？

书法以汉字为载体，通过“写字”——具有特殊笔墨意味，充满着艺术家个性的“汉字书法形象”^①的创造，传达艺术家思想，表现艺术家感情。这是传统艺术理论对书法艺术的性质特征所作的最基本界定。这个界定是根据书法艺术数千年历史发展的实际状况及其内在美学构造规律而确定的。但是书法艺术的这一基本观念，在本世纪受到了挑战。首先提出问题的是日本书法界。

昭和八年（1933），日本书法家上田桑鸠等创办了《现代书》杂志，提倡以西洋美术的“现代主义”改进书法。他们通过发表文章、举办展览会等形式，积极宣传其“现代书法”，在日本兴起了“现代书法”运动。这个运动的特征之一，就是抛弃传统的诗文书法格式，解散汉字，让书法向“现代美术”靠拢。关于这一艺术运动的起因，日本现代著名艺术评论家伊福部隆彦^②在他著名的著作《书法与现代思潮》中作了说明：

为什么我们必须舍弃旧书法，而在新的书法里面寻求真，寻求价值呢？换句话说，为什么我们必须要在书法上发起革命呢？

一句话，旧的书法不能适应于现代社会。这是由于现代人的

^① 这是笔者拟用的一个概念，指谓书法艺术表现的媒介。“汉字”是一个集合概念，它包括印刷体、手写美术字等；使用“汉字书法形象”，这些非书法的汉字体式均得排除。

^② 伊福部隆彦（1898—1968）：日本现代著名学者、文艺评论家。日本鸟取县人。毕业于该县教育会讲习所，后师事日本近代著名文艺理论家生田长江，从事文艺评论及东西方哲学、艺术理论研究，著有《东方精神的复活》、《现代都市文化批判》、《新文明基础的探求》、《老子道德经研究》等。

美感和旧书法的美太不合拍。守旧的书法，即使是优秀的作品，但除了放进博物馆，别无他用。它只有被从发展着的文化体系中挤出去，从社会上消灭。

伊福部隆彦认为，各种文化，都是作为其所属文明体系的一部分而产生、成立，并发展变化。只要其所属文明体系继续存在，其文化就不会从根本上被否定，它就会逐渐地适应各个时代而继续生存。但是，东方文明体系作为我们的书法赖以存在的社会基础，现在正处于崩溃的边缘，我们现代的文化正由与之完全异质的西欧文明体系来建构。在这样的社会激变中，如果书法艺术要作为现代文化的一个组成部分生存于现代文明之中，就必须像美术那样，进行脱胎换骨的革新。伊福部隆彦认为，书法在东方（无论是在中国还是在日本），不像绘画等形式那样，属于一种艺能；书法是士大夫的，换句话说，书法是“经学”的一部分，作为士君子修养人格的一种方式而存在；其所表现，不过是人格的显露。这种书法的形态，与建立在欧洲文明思想体系基础上的现代人生活是格格不入的。欧洲自文艺复兴以来，艺术

就成为人性自我解放的一部分，艺术家是“从事比政治、经济、哲学和宗教等更为根本的崇高的人性精神创造的战士。”^① 书法艺术要纳入现代文明体系——实质的而不是时间的——必须放弃属于传统士大夫模式的形式，而创造一种新的与未来文明精神相契合的形式。

伊福部隆彦的观点，代表了当时日本文化界对传统书法艺术的反思和认识，这是当时的一种潮流。也代表了“现代书法”运动对传统书法和现代文明关系的一种思考。近半个多世纪以来，日本书法家正是在这样一种思想鼓励下，为使书法艺术融入欧洲中心世界文明体系，在创作中进行了大跨度变革；在这过程中，日本出现了在国际上有影响的“前卫书法”（图1—2），产生了许多先锋派书法家。“前卫书法”的共同特征，是题



图1—2 大泽竹胎作品——一、二、三

^① 伊福部隆彦：《书法与现代思潮》，37页，南京，江苏美术出版社，1988。下引不另注。

材上的“少字”化，创作上的“美术化”（构图化、抽象化）。他们的作品往往只有一两个字（或者多字的非理性叠加排列），而且把笔画加以分解，使书法成为一堆由点和线组成的“墨象”。显然，这里“字”的语义传递功能已被大大消解；虽然文字的达义功能在一部分“前卫派”书家的作品中还被保留，作为作品深层意义的一部分，但书法作品文字的主动“说话”功能已基本被消解，书法，其形式已接近于无意义的扑朔迷离的现代抽象画。

不过有趣的是，伊福部隆彦鼓励抛弃传统书法模式，但对“前卫派”所作努力，未尽许之。他认为，日本的“前卫”书法，不是一种成功的艺术，因为它们的目光只停留在追求、仿模，并希望进入西洋画家近代以来开创的艺术体系。伊福部隆彦认为，西方近代文明，是一个行将没落的文明体系。它存在许多不可调解的矛盾和无法消除的反人性因素；上个世纪以来，西方已有许多思想家意识到这一点，所以歌德、叔本华、尼采、托尔斯泰，他们都对西方文明进行了批判，并试图在东方文明中寻找能够解救西欧文明的东西，借助东方文明的力量，实现对自身文明的超越。“前卫派”书家对这样一种世界文化发展的潮流麻木不仁，显得落伍与迟钝。那么理想的现代新书法应该是什么样的呢？书法应该以什么样的面目加入世界呢？伊福部隆彦提出：

我认为，不应考虑以墨象的面目加入世界美术界，而应该在我们原有的、主体的书法基础之上，去努力创造出自己的、超越近代的书法面目。我们应该以这样的面目加入世界美术界。

对于“超越近代”的新书法的境界，伊福部隆彦还作了说明，指出：

我们应该基于在古老的东方产生的人性观，去表现西欧人还没认识到的人性美。我认为，与诸如绘画、雕刻、工艺等美术相比，书法最能充分地表现这种人性美。

他认为理想的境界是基于传统而又不为传统所拘，以哲学家的姿态作书法，汲取东方文明精髓，在笔形墨线的开合流走中表现东方民族幽远空灵的审美意境。日本现代书家铃木翠轩被他推崇为是这种“超近代”新书法的典范。（图1—3，见下页）

伊福部隆彦的思想，可以说集中了日本文化界对于中日两国人民共同爱好的书法艺术的深刻反思的两个阶段的成果。他的思想中对传统进行批判的部分，代表了日本思想界在接受西方文明初期面对东方文明日益沦落景象而产生的焦虑。彻底告别传统，融入西方现代文明，他的这一思想可以说是日本现代化书法轰轰烈烈的“前卫”运动的助

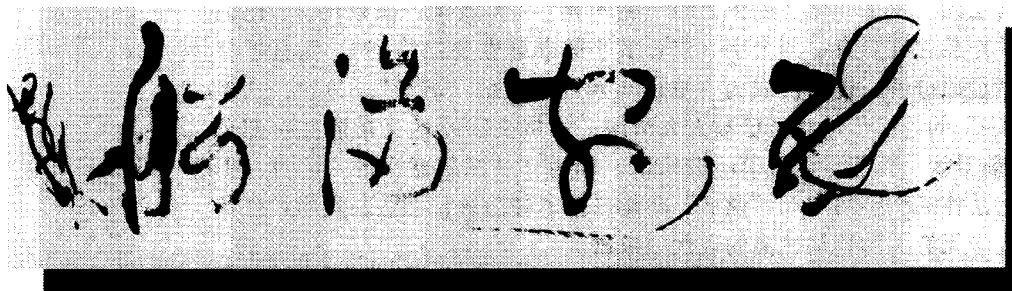


图 1—3 铃木翠轩作品——醉客满船

燃料和精神来源。而他对“前卫”运动的批判，则代表一个民族在国际文化碰撞初期不可避免的震荡眩晕过后的冷静和成熟——从实质上说，基于东方文明精神、表现东方审美意境的书法，具有其他任何艺术都无法取代的特性，应该作为一种艺术而在世界现代艺术大家庭中占据自己的位置。书法要现代化但不能离开自己的文化之根——东方传统、东方特色、东方韵味。因而伊福部隆彦的“超近代”理想，可以看出是一个民族思想界在经过深思熟虑后对本民族文化传统的一种再肯定和回归。

书法要不要写字？这个在本世纪前期于日本书法界提出来讨论的问题，从伊福部隆彦的“超近代”理想中已获得合理解决。对于书法艺术与“写字”关系的第一轮探讨，从理论上说已告结束。

但是“前卫”书法并没有因为理论界的批评而结束。伊氏提出的理想书法在日本也并未获得一致认可。世界在发展，西方现代艺术也在发展，“前卫书法”不断从西方先锋艺术中提取养料，他们在继续发展，而且这种势头后来也影响到了中国。

中国自 80 年代初对外开放，国际交流日益增多，西方现代艺术和现代艺术理论也就一齐传入了中国；日本书法界在艺术方面所作的先期探索，也对中国部分艺术家产生了影响。因而从 80 年代开始，中国大陆也出现了书法的“现代”运动；书法要不要写字，是不是必须写字，又一次被提出来，作为艺术理论的焦点问题而受到关注。“现代书法”的倡导者们认为，传统文化笼罩下的书法，被太多的传统文化理念所压迫，“书法”自身没有地位，书法家、“书法艺术”的创造力没有得到发挥。造成这种困境的一个重要原因，是书法捆绑在“写字”这样一种传统观念铁轨上。书法要突破道德、人伦，成为一种属于艺术家自己的艺术，必须和文字“脱籍”，解构文字，消解“传言”意识，让书法变成线条、墨色、黑白、空白、构图。很显然，

中国的“现代书法”，走的是日本“前卫书法”的道路（图1—4）。也有书法家预言，中国书法只能走日本的道路，否则没有出路。

笔者以为，伊福部隆彦的思想，代表一代人的思考，值得我们当代“现代派书法”予以关注。他山之石，可以攻玉。学习和吸收外国艺术创作方法，丰富我们的表现手段，这是完全应该的。但是，学习和借鉴，掌握一个分寸，恐怕还是必要的。艺术的创新不能损及代表一种艺术最本质的东西，否则舍弃了这些核心本质，该艺术也就很难再称为该艺术。书法是由文字书写发展而来的抒情表现艺术，通过文字书写塑造优美文字形象，达到抒情畅神目的。这里，文字形象是该艺术赖以生存的前提条件；离开了文字形象去创作，也许可以促成一种新的由墨块、墨线构成的视觉艺术的诞生，但本质上，它已不能称作“书法艺术”；以此作为书法艺术的发展方向，则恐怕更是南辕北辙。



图1—4 许洪流作品——无题

第三节 书法与现代 社会精神

“现代书法”的崛起，向传统艺术体系提出了挑战。现代主义者认为，传统艺术作为旧文明体系的一部分，与现代文明已格格不入；如立足于道德教化的书法艺术观，建立在摹古基础上的书法创作观、渗透着人格伦理的鉴赏观，这些都和现代社会的观念不相协调。因此，传统的书法只有以博物馆为归宿，要么做古董，要么被淘汰，结果只能如此。

传统书法真的没有出路了吗？——这是一个值得认真思考的问题。

要回答这个问题，我想首先必须弄清，什么是传统。

按笔者的理解，“传统”是一个民族由特定的历史、地理及人文环境长期制约而形成的，由相对稳定的社会思想、信仰、习俗、制度而获得体现的文化发展连续性；这些社会思想、信仰、习俗与制度源于长期的社会生产实践经验，对现行的人们思想产生定向性和规范

性影响。它所确立的社会风俗、行为准则、思维方式、生活信念对社会的每一个成员都有很大的约束力。在艺术创作中，传统的观念体现为一定的艺术思维倾向性和一系列获得社会认可和接受的艺术表现方法。

书法艺术的传统，笔者以为最主要在两个方面：一是以“敦教化、美人伦”为目的的书法本体思想，二是以古为本、以古求新的书法创作观。通俗地说，就是书家立身讲道德，创作讲师承。这些观念都是和现代社会价值观背道而驰的吗？

笔者对此有不同见解。笔者以为，立身讲道德，是我们中华民族五千年历史文明持之一贯的特色，也是我们古代艺术理论最重要的特色理论之一。不管从一个民族文化的延续性上说还是从人类现代社会的实际需要来说，它都是建立在高科技发展水平基础上的现代文明所必需的，和现代文明绝不存在绝对的矛盾。诚然，道德有其阶级性和时代性，古代的道德观建立在落后的生产力发展水平基础上，它肯定已有很多东西不能适应现代生活的需要。但道德首先有其人类社会不同阶段、不同民族共有的一面，这一部分本身是应该很好加以继承和发扬的。而其次，在其带有阶级性、时代性的一面中，时代的变革，新道德观念的树立，又必然会给它注入新的内容，使它吐故纳新。所以中国文化重道德的传统，我想在现代文明体系的构建中，只能被吸收、扬弃、升华，而不能被抛弃。这一点，自19世纪以来，一些苦于西方近代工业文明种种弊端无法解脱的有识之士（如罗素）早已有所认识。可以预见，正在构想、建设中的现代文明，一定比过去更有序、更美好，使社会的每一个成员都能获得更高、更全面、更和谐的发展。换言之，现代社会中，道德将获得更高的社会意义定位，而不是被摒弃（图1—5）。因此以书法艺术的“尚德”与现代文明不合，我想这只能是部分不欲受正常社会道德观念约束、试图获得更多“个人自由”的艺术浪人的个人想法。

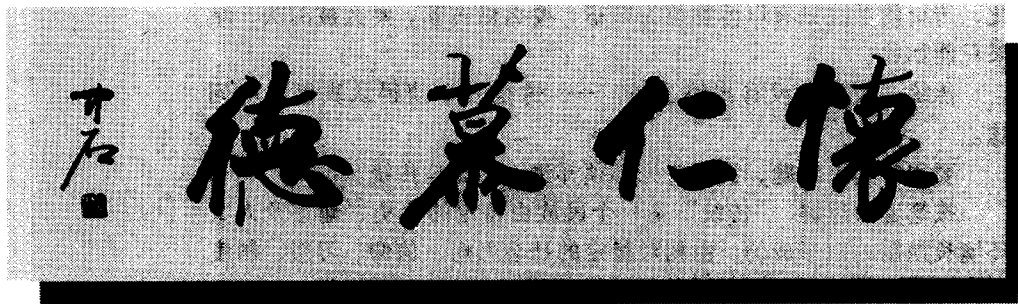


图1—5 慕德怀仁——现代书家亦提倡“以德养书”（欧阳中石先生作品）

创作讲师承，这确是中国所有艺术门类都非常重视的创作习惯。有的西方艺术理论家批评中国艺术太重临摹，创新观念太淡薄，致使一个时代艺术转相临摹，千人一面，这是造成中国艺术的陈旧、落伍的一个重要原因。笔者认为，这是有道理的，确实，历史上有不少时期，“摹古”之风的盛行，葬送了无数艺术家的杰出才华。但是就中国书画艺术发展而言，我们也应该公正地看到，中国艺术既重传统继承，也重在此基础上进行的创新——实际上，在中国艺术理论中，创新比继承更重要。有继承而无创新者，在任何一个朝代都不能得到历史认可，书法史上的“书奴”一词，就是专门为此辈而创造的，他们的历史地位并不高。而创新者，则每独任娇宠。我们历数各个时代有影响的书法家，可以说只有创新者才可能在历史上获得认可。试看甲骨文、金文、石鼓文、小篆、隶书、章草、草书，哪一种是靠“抄袭”而成其大事的？再看书法家，从张芝、钟繇、王羲之到张旭、怀素、苏东坡，到徐渭、石涛、郑燮，又有哪个不是靠创新而得到其历史地位的？可以这么说，中国书法艺术的发展过程，就是一个不断创新的过程；没有创新，就没有中国书法艺术的发展、繁荣；中国书法艺术发展的前进之链，就是由这些具有超世之才、富有创新精神的艺术家及其成功辉煌而构成的。我们有什么理由把这些事实上构成中国艺术优良传统重要组成部分的创新精神排除在祖国艺术传统之外呢？因此回顾中国书法艺术的发展规律，只看到重继承而忽略重创新，这是不全面的。以此将书法艺术的创作方法与现代社会的开创精神相对立，更显见其不妥。

那么影响“传统书法”进入现代人生活的因素还可能有哪些呢？

有的学者认为，传统的书法的精神气质、境界是士大夫性质的，它不是一种艺术家用以表现自我的艺术，而只是一种人格修养的方式，这是和现代社会的艺术精神不相容的。此外，书法作品的古老形式（如挂轴），只与古代文明的格局相适应。现代建筑、现代家庭居室中使用这样的艺术作品装饰，显得不伦不类。现代化的商店，再挂一块书法匾额，在视觉效果上也显得很协调。总之，过去的书法样式已不能适应现代生活，作为书家，必须首先看到这一点。

笔者以为，书法艺术经历宋、元、明三代文人的精心挖掘与编织，确实已被纳入士大夫修身体系，书法“是一种人格修养的方式”，这没有错。这种人格修炼的态度能否为建立在现代工业文明基础上的审美心理所接受，有无挖掘与再开拓的意义，笔者以为是可以讨论，而且也需要历史检验的。但实际上，中国书法在创作方法上是“多元”的，既有含蓄典雅的士大夫式的，也有某些人所崇仰的“艺术

家”派式。而且其放纵程度决不亚于某些现代主义大师。美国现代抽象主义代表人物波洛克在画史上以“创造”惊世骇俗的“滴漏法”而著名。但如果我们熟悉古代书画史，对这种“艺术革命”的历史意义就可能会有新的看法。在中国书画艺术发展史上，“狂野”的作派可谓代而有之，只是书画界一直视它为“旁门左道”而不予接受。史载唐代草书大家张旭醉后作书“以头濡墨”；而同时代水墨画家王墨则拳脚“交加”，当时评论界认为他不入流，现在看来是太“超前”了。请看历史记载：

王墨者，不知何许人，亦不知其名，善泼墨画山水，时人故谓之王墨。多游江湖间，常画山水、松石、杂树。性多疏野，好酒，凡欲画图幃，先饮，醺醉之后，即以墨泼。或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见墨污之迹，皆谓奇也。（〔唐〕朱景玄《唐朝名画录》）

如果说艺术非要如此离经叛道才可称与现代精神相符，只有如此“狂野”才现代，那也不难办，我们的前贤已“前驱先路”，大可不必惟洋人马首是瞻。问题是，这种方式具备不具备足够的“承受力”承接艺术的职能，它们能不能取代传统的创作法作为艺术创作的正统？我看这是很值得斟酌的。

“传统”是个大熔炉，它汇集过去一切优秀艺术创造成果；虽然历史上也有不少人试图用一种模式来规范它，但任何人都没有成功。传统对艺术创作的定位是一般性的，它确立了一些基本的规范，但具体的创作手法、形式，有很大的灵活性；正是这些基本规范和灵活性，使各个时代的书法家优游其中，游刃有余，创造出了绚烂多姿的艺术。因此，如何继承、发扬传统艺术的规范和形式，开发、拓展其艺术表现力，使其与现代文明的精神内核相适应，这是我们这个时代的新一代艺术家所应予以认真考虑的。以书法艺术形式陈旧、缺乏现代艺术的表现力为由，一棍子将书法艺术打死，这恐怕不能说是一种科学、周全的想法。实际上，艺术的规律是“有诸内而形于外”，艺术家的内心拥有了新的文明精神、境界，它必然会透过艺术形式表现出来。我们大可不必杞人忧天。随着社会的发展，书法艺术也将必然不断发生变化，不断推出自己的新形式。至于另外有一些人提出的书法作品的传统形式（如横匾、挂轴等）与现代建筑、室内装饰不能协调等，我想这只是一个技术问题，相信在材料与装帧艺术飞速发展的今天，这问题不足以构成一种艺术进入现代社会的障碍。

书法是中国土生土长的艺术，它在中国文化的阳光雨露哺育下成长，表现中国文化精神、传达中国文化韵致。凡是熟悉中国文化、了解中国文化的人，程度不一，都会对中国书法艺术表现出一定的好感与兴趣，这是已为多年以来中外文化交流的事实所证明了的。但书法艺术能不能跨出国界，跨出“汉字文化圈”，走进另一种文化，为全世界其他国家和民族所接受与欣赏呢？

从理论上说，艺术没有国界。世界上只有一种语言是无需翻译的，那就是艺术、美。美是跨民族、跨时代、跨文化、跨国界的。米开朗基罗的《大卫》、达·芬奇的《蒙娜丽莎》、贝多芬的《命运交响曲》，民族背景不同，时代亦不同，但在人类文化的交流与发展中，却获得了不同文化背景的世人的共同喜爱，成为全世界共同仰慕、欣赏的对象。究其原因，大概在艺术的形象特性。艺术是用形象说话——声音、色彩、线条、动作，各种艺术“媒介”，按一定规律组合，构成一个个、一组组生动的、感人的形象。蒙娜丽莎只需她那含蓄温雅的无声微笑，就足以打开千万慕名观光游人的心扉，贝多芬只要奏响“命运”敲门的足音，就足以牵动全场听众的心。书法艺术有没有《大卫》、《蒙娜丽莎》那样的魅力？仅就形式美的“厚度”而言，书法对人类视觉的吸引力是有的。据传为东晋卫铄所著的著名书论《笔阵图》记述：“蔡尚书邕入鸿都观碣，十旬不返，嗟其出群。”而史载欧阳询“尝行见索靖所书碑，观之，去数步复返，及疲，乃布坐，至宿其傍，三日乃得去，其所嗜类此”。（《新唐书》卷一百九十八，本传）书法艺术的笔墨形式，是我们中华民族先民从大千世界纷杂繁复的生命意态中提取精粹并加以熔裁而形成的、一种能曲折展示生命世界本质特征的抽象艺术形式，它有细腻精微的外在形式和深沉丰厚的精神内蕴，虽然在物质形式上与绘画属于两个截然不同的体系，但在“造型”、“陈述”的力度上，却决不比具象的绘画或雕塑弱。惟其有如此优美精微的形式美“库藏”，它才能吸引像蔡邕、欧阳询这样的大儒偶一投注流盼即不能忘怀，乃至“十旬不返”、“宿读三日”。形式美的感觉是人类与生共有的，对于东方人曾产生如此魅力的艺术，从理论上说，对东方民族以外的世人也应具同等魅力。

但世界文化发展的规律是，文化的传播须以一个国家或民族的经济实力为后盾。西方艺术凭借其强大的经济实力向全世界覆盖，而东方艺术（包括其他国家和地区的民族艺术）在西方艺术的冲击中正面

临一定的发展困难。在这样的背景下，书法艺术要走向国门，走向世界，中国艺术家还需要付出努力。从让世界了解书法艺术角度说，“现代书法”作了一些“诠释”和“解译”的工作，为西方世界了解、认识中国书法——“写字”艺术的艺术性作了一些铺垫工作。但“现代书法”在“诠释”时为迎合西人口味，对书法艺术已作大动作改造，有所走样。要想让世界了解中国书法艺术的真实品味，推动书法艺术在世界艺术大家庭中获得越来越多的理解和认同，笔者以为，需从两个方面去做工作。一方面我们需从理论上着手，认真研究外国艺术理论，以世界各国艺术家都能通读的语汇（而不是中国古典式的）对书法艺术作出阐释；同时我们也需要认真研究世界现代艺术，在保持民族特色的前提下，吸收世界艺术发展新成果，丰富传统艺术的表现方式，开拓书法艺术的新境界。这里就涉及到如何理解、把握艺术的民族性、世界性和时代性问题。

第五节

民族性、 世界性和 时代性

笔者以为，民族艺术要获得较大的发展，必须尽可能广泛地学习一切可为我用的其他民族优秀艺术成果，学习一切有利于自我发展的东西，这是一个基本方向。但如何在世界文化的交流中互相学习、以期发展，我想这应该是一个值得我们重视的问题。因为它不仅关系到一个艺术家个人的发展，而且也关系到民族艺术发展的方向。我们的口号应该是：在保持民族特色的前提下学习，在继承传统精华的前提下创新，以时代性开拓民族性，以民族性保障世界性。

艺术的民族性与世界性，是一个事物同一性质的两个不同方面。首先，任何一种艺术，由于其生长、发育的社会环境、“文化气候”（丹纳语）不同，在其内在构成上就不可避免地要打上地区、民族及文化的特殊印记，这种艺术内质对本地区、本民族母体文化的适应性及其相应特点，就是艺术的民族性；它的具体体现，不但存在于表现内容的倾向性，而且也存在于独特的艺术语言、材料、结构形式及“理解事物的方式”（别林斯基语）中。其次，从另一角度看，人类作为同一种类群体，虽然在生活环境、文化传统等方面存在很大的差异，但毕竟都是文明社会中的一员；对于多数国家和民族来说，大家都曾经历相近的社会发展阶段，拥有共同的社会生活需求，也面临一些共同的社会问题。因此，在各民族富有个性特色的外躯壳下，艺术表现人类生活、表达人类思想感情的同一性，又使它必然拥有一种互相理解、沟通的潜在特性，这种民族艺术自身具有的对于其他民族