

启明星文丛

书
法
：
形
态
与
审
美

● 刘赞爱 著

中国文联出版社

书法：形态与审美

刘赞爱 著



中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

形态与审美/刘赞爱著. - 北京:中国文联出版社,2000.12

(启明星文丛/王春荣主编)

ISBN 7-5059-3738-3

I. 书… II. 刘… III. 汉字-书法-研究-文集 IV. J292.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 57319 号

书 名	启明星文丛(共七册)
作 者	王春荣 主编
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
经 销	全国新华书店
责任编辑	李木 史果
责任印制	李木 史果 彭世强
印 刷	北京振兴印刷厂
开 本	850×1168 1/32
字 数	745 千字
印 张	37.25
版 次	2000 年 11 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	01-1000 套
书 号	ISBN 7-5059-3738-3/I.2876
定 价	76.00 元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

目 录

第一章

书法艺术形式的嬗变

图形的寓意与语言的陈述 /1

书画同源而生 /7

书画分流而长 /12

抽象形态的萌芽 /15

空间意识的觉醒 /18

汉字何以成为艺术 /20

艺术与文字 /23

能者加之以玄妙 /26

惟笔软则奇怪生 /29

翰墨用作书契兴 /34

第二章

书法艺术的外观形态

“游戏”:笔法之妙,尽于方圆 /37

丰筋者圣,无力者病 /41

知书不在笔牢 /44

随意赋形,一波三折 /46

心转腕,手转笔,融会胸次 /48

第三章

- 方形中获得了理想的场性 /52
- 视觉中心与错视心理 /55
- 方形中包容着巨大的精神财富 /59
- 时空共振 /62
- 计白当黑,大音无声 /65
- 黑白中见出“六彩”之美 /69
- 水墨神化之妙 /71
- 书画相通,浓淡相宜 /74

书法语言的形式法则

- 律动与节奏 /78
- 音乐般的时间节奏 /81
- 随体诘屈的空间节奏 /85
- 以神遇而不以目视 /89
- 自然之象,心中所想 /93
- 运动:时空的本质 /96
- 物理平衡与视觉平衡 /98
- 审美观照对结字的影响 /101
- 各尽其美,动态平衡 /104
- 牵一发而动全身 /107
- 倾斜与内在张力 /111
- 同形求异 /114
- 书兼阴阳二气——对比互补 /118
- 动乃力之美,静为蓄之丽 /123
- 既能险绝,复归平正 /127
- 方者参之以圆,圆者参之以方 /131
- 调和之美:声一无听 /134
- 违而不犯,和而不同 /138

肥不剩肉,瘦不露骨 /143

第四章

艺术语言与审美能力

直觉美——内涵美 /150

物我同一的心理对应 /153

子非鱼,安知鱼之乐 /155

线条的审美特质:合于律、动人心 /158

质真若渝 /163

文质彬彬而质胜文茂 /167

物理力与知觉力 /170

屋漏痕、锥画沙、妙关性灵 /176

逆势之力 /181

中锋之象 /185

战掣涩行 /188

气的流动 /195

安详中求险劲,象中有神 /199

“由静到动、由形到神”的教学原则 /203

设喻类比的审美传统 /206

第五章

书法艺术的把握方式

情感与审美 /209

艺术的抽象与情感 /214

不囿规矩的抒情个性 /218

感兴起情 /225

睹迹明心 /228

模式的依傍与超越 /232

第六章

形式与观念的革命

传统形式的艺术价值 /235

传统是形式发展的“链” /241

现代是传统的继续 /246

入乎规矩,法为我用 /250

学我者生,似我者死 /259

书法创作的现代思考 /264

第1章 书法艺术形式的嬗变

1. 图形的寓意与语言的陈述

书法艺术形式的嬗变,无论从甲骨文、钟鼎文、隶书、楷书、行书到草书所经历的字体流变过程,还是从魏碑、汉隶、狂草到颜体、柳体、欧体……所体现的书家个体风格的差异,无不与汉字的实用价值和审美价值紧密相关。汉字脱离了形式的丰富内涵,便只不过是表义符号而已。在书法家那里,对形式的追求,便是对美的向往,对生命的渴望。于是学术界有观点认为,美在形式,美即形式。套用苏珊·朗格的话来说,书法艺术就是“有意味的形式”或“表现性”的形式。^①

中国的书法艺术从它诞生之日起,其外观形态就紧紧地与“内容”绾结在一起,共同构成书法艺术的特殊形式。作为美学、文艺学和艺术批评的概念,“形式”一直被广泛地使用着。“形式”,或被规定为美和艺术的组成要素,或被规定为单纯的操作技术。而书法艺术的形式美学概念,不仅包含了对书法创作中具体的技艺技巧的审美,而且包含了对书法形式诸多组成要素的理解和阐释。换言之,书法艺术的形式美学是对书法的形式语言、外观形态和内在蕴涵美进行研究的一门学问。对书法艺术来说,形式是本质的。当人们在欣赏其外观形态的同时,也在进行着认识评价和审美判断。

书法艺术的形式构成经历了从象形(即以具体事物之外形为

^① 参见苏珊·朗格:《艺术问题》,第24—25页。

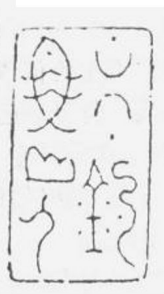
参照)到抽象的浓缩、提炼过程。简单的一根线条,通过增减、位移,可以衍生出平行、对称、反转……丰富的视觉样式;从直线到弧线,从单形到同形反复(相向、相背、叠加……),构成浓重的装饰意味和有序的变化运动(图1)。简单的一根线条,通过可视的律动变化(节奏、韵律、速度……),把单一空间的延绵发展为能表现人类情感意趣、审美理想的时空艺术。人们从简约的线条变化中,体味到了形式美的存在就在我们身边。

书法艺术不以象形为追求,而是一门高度形式化了的艺术,或者说,是一种高度艺术化了的形式。我们谈书法艺术的形式,并非就语言谈语言、就技巧谈技巧,而是用审美的眼光将语言、技巧提升到情感的层面、哲学的层面上来认识,即从生命的意义来观照人类的生存、从世界观的高度来研究艺术形式的审美本质和艺术规律。

传统风格的中国书法是以汉字为依托的一门书写艺术。它不仅起着记录和传达知识信息的文字符号作用,更重要的是,它在审美过程中,可以不断地传达出活的思想、情感内容,是一种具有永恒生命力的艺术符号。书法虽附丽于文字,却不是因为有了文字,才成为了艺术。文字作为一种信息载体,可以通过文学艺术的形式,为人们描绘出不尽的诗情画意,组成千古传诵的好文章、好诗



山东陵阳河遗址
出土纹样拓片



清丁敬刻
“上下钩
鱼山人”

图1

句,甚至让人陶醉。然而,文字的语言交流功能之于书法而言,仅被置于次要地位,重要的是借助汉字作为艺术造型的载体,构成一种独特的形式美,传达言外之意、象外之象。换言之,形式美是书法艺术的基本要求。在笔墨造型的同时,要求直观的视觉形态能体现旋转、节奏、秩序和理性的高度凝聚、高度醇化,以线造型,以线抒情,体现出传统的审美理想和生命的观照。正如周谷城先生所言,书法艺术往往需要借助于某些事物来表现它们的艺术之美。各种艺术莫不如此,“书法附丽于文字,舞蹈附丽于行走,建筑则附丽于避风雨之物……,却仍能感人或唤起感情”。^①此时的汉字,才成为书法艺术。

从本体论的角度来看,书法艺术不以实用为目的,与一般的汉字书写不同。它不是为了传播语言信息,而是为了艺术欣赏和人们的心灵和谐而存在,它“完全没有生产作用,只以感人或动人情感而存在”。书法艺术是中华民族精神追求和艺术创造的结果。对书法艺术形式的把握,不能只满足于外观形态上的直觉美,它反映了中华民族以一种总体存在本身为对象,对人与人的世界进行总体把握的态度。而且,对形式的把握,一方面是从感性直观出发,对外观形态进行审美观照,另一方面又通过对内部体验的反思,追问生存的真理、人生的意义和价值。

书法艺术的外观形态不直接再现客观事物,是艺术语言的抽象构成。书法艺术来源于大千世界,其物质媒介、艺术形式和精神内容的产生莫不如此。一切富有活力的感觉和情绪都直接融合在这种抽象的构成——有意味的形式之中。人们在欣赏书法作品时,不仅可以从外观形态上感受到线条质感及其构成的形式美,而且透过形式所暗示出来的运动感和意象美,还可以观照到诗意的生活,体会到生活的诗意。“笔迹者,界也;流美者,人也”便是魏

^① 周谷城:《史学与美学》,上海人民出版社1980年版,第106页。

初时大书法家钟繇在《笔法》中流露出来的无限感慨。

书法艺术的形式美,是在历史的长河中沙淘浪洗形成的。如果要追根寻源的话,其雏形应追溯到原始社会的装饰纹样。仰韶半坡的彩陶纹样是迄今为止我国考古发现中最早的装饰纹样,似可看作与书法艺术的形式有关。仰韶半坡的彩陶以动物为主,其中尤以鱼纹最普遍;庙底沟彩陶则从写实到写意,表现了不同动态的鸟纹图案;而马家窑文化则有蛙纹和鸟纹等。这些纹样的出现,既是当时社会生活的体现,又是形式追求的早期反映。鱼的形象在中国民间语言中具有生殖繁盛的祝福含义,延续至今仍有“连年有鱼(余)、岁岁有鱼(余)”之说;“鸟的形象逐渐演变为代表太阳的金乌,蛙的形象则逐渐演变为代表月亮的蟾蜍”。“从半坡期、庙底沟期到马家窑期的鸟纹和蛙纹,以及从半山期、马厂期到齐家文化和四坝文化的拟蛙纹,半山期和马厂期的拟日纹,可能都是太阳神和月亮神的崇拜在彩陶花纹上的体现”。^①据考古发现,江南还有植物及编织纹等装饰纹样。这些形象的寓意和神话传说,可能与当时各民族部落的图腾(totem)崇拜有关,与民族的信仰和传统观念相联系着。

彩陶器皿上的装饰纹样其造型来源于社会实践,是社会生活的反映。先民们相信每个氏族都与某种动物、植物或无生物有着亲属或其他特殊关系。他们不仅有自己的图腾崇拜,将某种动物、植物或无生物视为自己的尊崇偶像(保护者和象征),而且,作为一种民族信仰的文化象征,还将其描绘、刻画在日常生活的实用器皿上。(图2)这种描绘、刻画,不只是为了实用器皿的外观美化,更重要的是,它在当时产生了一种相当于现代CI设计思想所要表达的整体化、形象化、系统化的精神作用,这也许是汉字形成前的一种语言陈述吧。

① 严文明:《甘肃彩陶的源流》,《文物》1978年第10期。

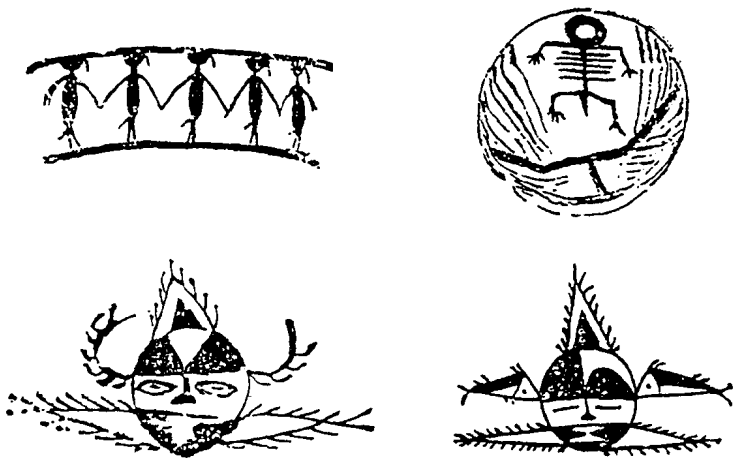


图 2

随着社会的发展和文明的进步,装饰纹样的描述对象不再限于少数几种动物纹样,而且开始向人们周围的各种事物扩展,从山到水,从日到月,从动物到植物(具体到叶脉、锯齿纹……)。人类文明前进的步伐从来不会停止,而且必然是势不可挡。从中国图案演变史来看,先民们并没有满足于对客观事物认识的象形描述(因为它只能表明人们对客观事物之外表的肤浅认识),人们开始从写实走向写实性变化。当然,限于那时的表现能力,所谓“写实”决不可能象现代水平的写真,那只是相对而言。随后又逐渐出现了似鱼非鱼,似鸟非鸟之类的变化纹样,开始趋向抽象化、符号化。鱼形图案重在鱼体的多样装饰,鱼头形状越趋简化,鱼体图案则越趋复杂。“打散构成”的变化手法,可以说,在鱼形掀样中被运用得淋漓尽致,令人叹服。打散构成“不仅使自然形态得到分解并重新组合构成新的形态,而且可向抽象转化。……对几何形态分解组合也同样能发挥转化为新形的作用”^①。(图3)蛙纹、鸟纹、水波纹、旋涡纹、绳纹、三角纹、日月山图案的组合变化,以及二方连续、

四方连续^①的定点设计意识,体现了中华民族惊人的创造才能。这些杰作,或许是先民们非理性的模仿行为的结果。是绘画、是书法、还是语言,虽然后人无法确证,但其具有审美意味、具有寄寓观念的符号特征却是毫无疑义的。从这个角度来看,先民们的创造才能又是理性的。因为先民们注重把经验存在转化为意象,从此形象联想到彼形象,甚至更多的其他形象。这些图案的打散构成和抽象化、符号化演变,并不是一种简单的拆散、拼接过程,而是一个由内容到形式的民族审美意识的积淀过程,是先人们在长期生产生活实践中从客观对象身上发现美,并升华为“有意味的形式”的漫长的、原始形成过程。

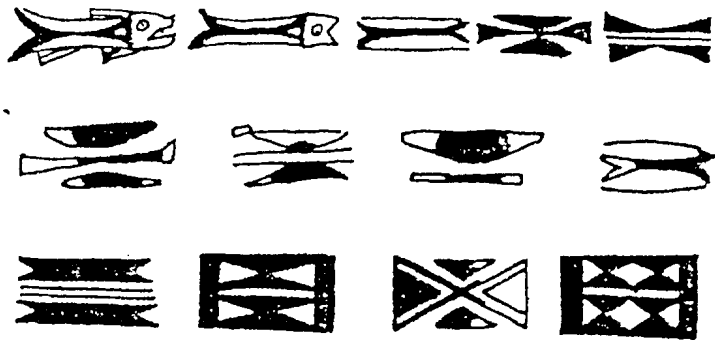


图 3

① “打散构成”一词是姜今先生在研究中国图案的演变过程和创立现代图案理论时提出来的。见姜今:《打散构成》,湖南美术出版社 1997 年版,第 3 页。

② “二方连续、四方连续”是基础图案设计的专业术语。即指将一个单位纹样(或称设计元素)按照一定的规则向两个方向(上下或左右)或四个方向同形重复(“克隆”),形成有规律延伸的一种设计手法。“二方连续”设计手法主要用于花边装饰,“四方连续”则主要用于底纹装饰。

2. 书画同源而生

书与画向来被看作是血肉相连的姐妹艺术,同源之说久远。

仰韶半坡陶器那二十多种似字似画的符号等一系列“前文字”(图4)及马厂蛙整形变“卅”形,(图5)的确给我们留下了诸多值得研究考证的问题。难道它们与同时期大量出土的陶器上的动物纹样、植物纹样、人物纹样……没有联系吗,难道它们与殷商的甲骨文没有联系吗?至少有一点可以肯定,原始的人们为了表达原始的思维,除有声语言和手势语之外,还需要能留住思想、记录事件的物质载体。那仰韶半坡陶器上的符号、甲骨上刻划的线条,或许既是描绘当时劳动生活的“图画”,又是记录远古社会状况的“文字”吧。在上一节中,我们已经谈到,书与画都源自古朴的“前文字”,要说书画同源,也许应该是同“前文字”之源吧。

汉代班固认为“象形”是造字的重要依据,只是随着社会的发展,文字才渐渐离“象”而去。他在《汉书·艺文志》中说,“《周官》保氏,掌养国子,教之六书,谓象形、象事、象意、象声、转注、假借”,汉字的创造即来源于此,这是“造字之本”啊。

而南齐谢赫在《古画品录》中提出的绘画“六法”中也同样提出了“象形”的要求。所谓:“一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也”。

最早把字和画联系起来,在书画理论中提出“书画同源”理论的恐怕当属唐代的张彦远了。他在《历代名画记·叙画之源流》中论及仓颉造字时,认为:“是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略。无以传其意,故有书;无以见其形,故有画;天地圣人之意也。

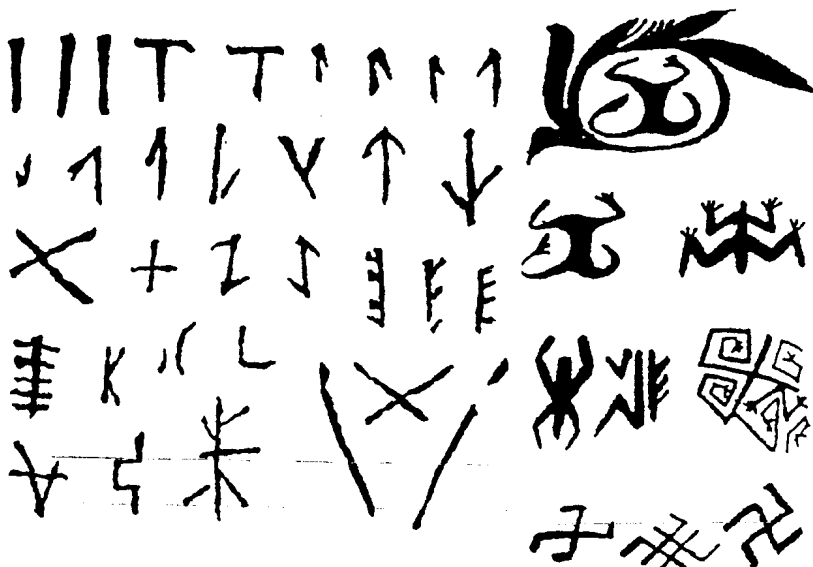


图 4

图 5

……颜光禄云：图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。又《周官》教国子以六书，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也”。

六书中指事、象形、形声、会意、转注、假借等造字方法,归根到底还是从象形开始。依张彦远之看法,“画”乃为“见其形”,“书”乃为“传其意”,书画同体,只不过异名而已。传承其说的还有宋代的《宣和画谱》及明代何良俊的《四友斋丛说·画一》等,都赞同张彦远关于六书中的“象形”乃“画之意”的观点。

宋苏轼甚至将诗、书、画三者联系起来,明确提出“书画同源”乃是诗未尽意之故,是诗的艺术流变。苏轼《赞文与可画竹》说:“诗不能尽,溢而为书,变而为画,皆诗之余。”

美学界有观点认为,文字初创,东西方的文字都由象形文字进

化而来。例如,美洲印第安人奥奇布哇族(Ojibwa)女子绘于杨树皮上的“情书”。“情书”的左上方画了一只熊,是这个女子自己的图腾,左下方画了一只泥狗,是她爱人的图腾,两条线代表两条路,这两条路在一个帐幕前合而为一。那帐幕便是会面的约定地点。三个十字架表示村中有三个天主教徒,帐幕中有一人作说话态势,是印第安人欢迎爱人的记号。北美印第安人也经常用图画文字,即用人、动物和整个场面的图画来记载被称之为“大事记”的重大事件。我国的福建闽南地区,华安汰内仙宇潭摩崖也发现过古代少数民族的图画文字,字作人体形,大小不一……。古代苏美尔人(Sumerians)神庙遗址中也曾出土过最早的文字泥板,它被划分成许多小方格,每小方格内刻上一个已简化过了的图画文字,旁缀圆圈符号(方格是当时神庙计算收入的帐单,方格内的兽头、鸟、鱼、植物、日用器具表示各种物品,圆圈则表示各物的数量)。中国古代传说所谓“龙书”、“鸾书”、“穗书”,实际就是前文字的一种表现形式。图画文字进一步简化,就变成象形文字。^①

普列汉诺夫《论艺术》中关于巴西土人画鱼与捕鱼的趣闻,认为“画鱼”与书写有关,因为在原始狩猎社会里,书写同时也就是绘画。普列汉诺夫从中得出他自己的结论:如果模仿没有带来任何的快感,那末绘画就决不会从以传达消息为目的的记号阶段脱离出来。

前苏联的文字史学家、书籍学家伊斯特林充分肯定了“原始绘画”的记事、交际功能,以象形来记事,并认为它成为了可以存留下来的语言形式。伊斯特林说,如果完全否定旧石器时代某些图象具有记事和交际作用是不慎重的。因为原始的猎人狩猎回来后想用图画把他惊遇的野兽形象保留下来,是完全可能的;猎人在向亲属讲述打猎的情形时,借助图象加以充分说明,同样也是完全可能

① 朱狄:《艺术的起源》,中国社会科学出版社,1982年版,第279—281页。

的。在前一种情况下,图画具有(虽然是局部地)记事作用;后一种情况下,图画则具有交际作用。的确,虽然“用来帮助记忆的图画”和“用插图来补充口述”,都还不是图画文字,但这里却显示了图画文字的萌芽。

伊斯特林认为,随着社会、思维和语言的进一步发展,随着对经过整理的书写的要求的产生,图画文字的图形越来越分解为一个个的图画符号,而这种符号无论在意义上还是在形式上也越来越稳定。他从形式构成上把这种亦书亦画的图形符号看作是书画的萌芽,并进一步对文字的产生和发展的必然规律进行了阐述。他说,“几乎每一个这样的符号都逐渐地开始表达单个的词(确切些说是表达言语的单个的表意单位),而图画文字被改造成为更完善、更有条理,但也更复杂得多的表词文字。”^①

我国历史学家吕思勉先生也持类似观点,认为“文字之初,原于图画”。文字与图画同源,且“文字图画之兴”,皆不外取象自然之文以为识”,以“图画为兄,文字为弟”。^②

古今中外同意此说的不在少数。但我们不能完全苟同这一观点,尽管持这一观点的人数不在少数。

原始的人们在制造石器的历程中,也在缓慢地锻炼着自己对“形式”概念的理解能力。尽管他们的早期行为也许是一种不自觉的创造,但却推动着历史的车轮向社会文明进步的方向艰难地行进,这是历史的必然,是人类在“人化的自然”环境中的必然选择。图形符号向甲骨文、钟鼎文的演化,证实了华夏民族对“点”、“线”、“面”及“对称”、“均衡”等几何形的因素的理解已经发生了极其深刻的变化。本来,几何形构成的这些“形式”概念,完全可以在原始图形符号的基础上,作均衡、对称、重复、对比变化,生发出更多的

① [苏]伊斯特林:《文字的产生和发展》,第65页、第545页。

② 吕思勉:《文字学四种》,上海教育出版社1985年版,第73页、第160页。