

书法理论与实践

墨池游踪

傅晏风 著

書

重庆大学出版社

书法理论与实践

墨池游踪

傅晏风 著

重庆大学出版社

内 容 简 介

本书收集作者自80年代初至近年间发表在报刊和杂志上的讨论书法艺术的文章29篇。内容涉及书法美学、临池实践、史料论辩等诸方面。行文洗练、视点独到、论证严密,在艺术和技法上有较高价值。是广大书法爱好者、师范院校学生的好读物。

墨池游踪

傅晏风 著

责任编辑 杨清明 肖顺杰

*

重庆大学出版社出版发行

新华书店经销

重庆通信学院印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:5.375 字数:144千

1997年11月第1版 1997年11月第1次印刷

印数:1—3250

ISBN 7-5624-1557-9/J·24 定价:8.00元

目 录

书法是什么? 代序	(1)
汉字繁简与书法的审美特性	(14)
书法力感之认识	(25)
“传统”岂能抛弃 ——“现代书法”杂议	(34)
“书字贵平正安稳”索解	(40)
书法的“线”	(49)
生活·形象·功力	(55)
书法创作浅征	(60)
中介思维与书法审美	(73)
书法作品中非具象因素辩证	(85)
古代书法教育及其功利观与现实意义	(95)
仿书浅说	(106)
书法用字刍议	(113)
《钢笔字程序训练》序	(115)
钢笔字有速成法	(118)
楷书源流述略	(121)
“天朗气清”笔生花	(136)
从声音想到书法	(139)
毛笔杆上的文采	(141)

有趣的“神仙笔法”.....	(143)
“铁砚”小考.....	(145)
“门外”谈书 鞭辟入里.....	(146)
刻《升元帖》者不是李煜.....	(148)
令人困扰的“振”、“颀”.....	(150)
一字之差 众讼纷纭	
——王羲之“掣”字敬笔说.....	(152)
鹤去书留《碧落碑》.....	(155)
闲话“书疗”.....	(156)
碑帖正名琐谈.....	(158)
书法“干禄”与笔迹学.....	(162)

书 法 是 什 么？

代 序

书法是什么？这个论题导源于柏拉图的美学思想。古希腊哲学家柏拉图在他的论美名著《大希庇阿斯篇》中，借他的老师苏格拉底之口，最早把美和美的事物加以区分，以“美是什么”设问和希庇阿斯展开讨论。注意，这里不是要求回答“什么是美？”即什么是美的事物。回答后一个问题很简单：“一位漂亮的小姐”是美的；“象牙”是美的；如果使用得当，“石头”也是美的。但需要弄清的问题是前者，美本身的定义。就是说：“这美本身把它的特质传给一件东西，才使那件东西成其为美。”正是基于这样的逻辑思辩，才提出“书法是什么”这个论题。这样，我们有必要对本论题加以规范：

书法作品具有自身的特质，这种特质在一切可以称为书法的作品中都必然存在；没有它就不是书法。书法的特质为书法所特有，不同时期存在于其他事物，包括与书法关系密切的美术、音乐、舞蹈、建筑等艺术形式之中。

提出这样的规范要求是必要的，否则就无所谓“特质”，讨论就会陷入混乱。同时，作这样的规范要求又是假设性的，是从概念到概念，不是以事实为依据。因此，不必寻求肯定的回答。事实上我们很快就会发现，书法并没有自身的“特质”存在。从理论到实践，它都只按照人的意图行事。甚至迄今为止。我们还找不到专门用来描述书法的字眼。

先查一下辞书上有关书法的条目。

销量最大、至今(截止 1996 年 12 月)已印刷 194 次的《现代汉语词典》(商务印书馆出版)是这样说的:

〔书法〕 文字的书写艺术。特指用毛笔写汉字的艺术。

《辞海》(上海辞书出版社出版)的解释大同小异:

〔书法〕 中国传统艺术之一。指毛笔字书写的方法。主要讲执笔、用笔、点画、结构、分布(行次、章法)等方法。如执笔要指实掌虚,五指齐力;用笔要中锋铺毫;点画要圆满周到;结构要横直相安,意思呼应;分布要错综变化,疏密得宜,全章贯气等。

以上两种辞书对书法的解释基本一致,都强调书法指“毛笔字”,后者不过说得详细一些。它们都没有抓住书法的“特质”。且不说执笔“五指齐力”,用笔“中锋铺毫”,结构“横直相安”这些要求历来存在着争议,单是写“毛笔字”这一规定就缺乏充足理由。按照这一规定,殷周时期的甲骨文、钟鼎文不属于书法范畴;当今盛行的“硬笔书法”则是名不副实了。

知识出版社出版的《美学词典》(王世德主编)书法条,用了 1700 余字的篇幅,对书法作了较全面的阐述,认为书法是“用文字书写并具有一定的审美价值的艺术形式。它是以点画线条等的变化运动构成一种形体美和动态美,传达书法家的思想感情。”并从毛笔字的性能、点画结构、动态美、意境美、概括性、审美价值等方面作了论证。如果用大家已经了解的常识来衡量,或者以辞书的普通功能来衡量,辞条作者所持的观点是值得肯定的。作者的高明之处在于,不再把“写毛笔字”这个狭隘观念与书法等同,而代之以“文字书写”。这就把包括刻刀在内的一切“硬笔字”囊括进去了。尽管如此,对于我们需要解决的问题,即书法的“特质”是什么?仍然没有实质性帮助。不可否认,辞条作者对文字(严格地说是汉字)书写之成为书法所规定的条件是有用的,这便是要具备“审美价值”。可是用什么来衡量某篇文字书写具备或不具备“审美价值”呢?答案却值得进一步商榷。说到“点画结构”,普通文字书写也是具备的;“运动变化”更是所有书写活动的必然现象。既然是“书写”,必定受思想支配,也就必定表露出某种“思想感情”。

而思想感情作为审美体验,既非书法所特有,也不由客体单向提供。在艺术欣赏活动中,欣赏者对作品的一切评价,都是在自己先前经验渗透下进行的,否则,就会置若罔闻。至于“意境美”,顾名思义,乃是意(主体的,客体不存在意)与境(客体)相作用的产物,同样有赖于欣赏者对作品信息进行分解与再造,绝不单纯存在于书法作品之中。

从古到今,是否有人在具备或不具备审美价值的文字书写之间划出过一条可以验证的界限?如果这个界线不能事先划出,又可不可以在现成书迹中办到?回答是否定的。被尊为“天下第一行书”的《兰亭序》,现在把它划归具备“审美价值”的文字书写之列,是没有问题的。可是据文献记载,其书者王羲之开初并不这样看待,所以数度誊写,均因失败告终。而这传闻之得以不脛而走,说明大家对《兰亭序》同样心中无数。再则,假如当年王羲之抄的《兰亭序》有幸流传下来,我们是否也认为是失败之作?这一切都值得我们深思。在不具备审美价值的文字书写中,公门文牒是最具典型性的。唐代偏有那么一位告状“老父”,甘冒“以细故屡扰官府”之罪,以换取张旭的判词(时张旭为苏州常熟尉。事见宋朱长文《续书断》)。公文竟是“墨宝”,审美与非审美的界限,连大书法家张旭也弄不清楚。

中国书法艺术以其辉煌的传统业绩和独特的表现手段,已跻身于世界艺术之林。本世纪80年代初,成立了全国最高学术组织——中国书法家协会。无庸讳言,这个组织连对“什么是书法”(哪些字可以算作书法)这样极普通的问题也感到棘手,更不说“书法是什么”了。绝非危言耸听。中国书协诞生十余年之后,直到90年代中期,才宣布成立“硬笔书法委员会”,才举办第一次“全国硬笔书法精品展”,终于给有别于毛笔字的“硬笔字”戴上“书法”的桂冠,这就是最好的说明。而问题的另一方面也不容乐观。“硬笔书法”自身建设还在摸索之中,自己说不清自己。看看当今第一流的“硬笔书法”作品,它们的艺术之舟正全方位向毛笔字靠拢。经常见诸传媒或展览的“硬笔书法”,要不是旁边加以说明,谁也不知道

它和毛笔字怎样区分！唯一能划清界限的是隐匿在作品背后，公众无从领略也无须领略的书写工具——硬笔。这种硬笔经由能工巧匠精心制作，写字可以乱毛笔之真。可是无论巧到什么程度，它们仍然是工具不是书法。艺术作品同时也是某种艺术观点的“陈述”，我们能从这些自甘寄人篱下的陈述中找到书法是什么的明确答案么！

书法植根于汉字。汉字属于象形性质的表意文字。古今书家都十分看中汉字状物象形的本能，并使之摆脱字义的束缚，升华到纵横可象、随机应变的艺术领域。东汉蔡邕提倡：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食术叶，若利剑长戈，若长弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。”（《笔势》）相传为东晋女书法家卫铄撰写的《笔阵图》，将汉字几种基本笔画描述为：“一，千里阵云，隐隐然其实有形。丶，如高峰坠石，磕磕然实如崩也。丨，陆断象。㇀，百钧弩发。乚，万岁枯藤。㇏，崩浪雷奔。㇑，劲弩筋节。”蔡邕和卫铄在书坛上都是颇有影响力的书法家，他们的书法观一直受到尊重，但都未能回答书法是什么这个问题。他们对书法的种种见解，不过是自己的临池经验。如此经验之谈在古代书论中不知凡几，大多各是其是。也有针锋相对提出批评的。唐孙过庭在《书谱序》中就尖锐地指出：“诸家势评多涉浮华，莫不外状其形，内迷其理。”宋代米芾也认为：“历观前贤论书，征引迂远，比况奇巧”，不足为训（《海岳名言》）。书法家看法不一，很难说谁是谁非。不同的审美取向背后都潜伏着不同的审美心理背景。从心理学角度看，人人都有追求完满形象的动机，当高度抽象的具体点画诉诸视觉显得似是而非的时候，经验中的大量非视觉信息便参与其中加以填补（我们看见的所有东西都只是某一侧面，其余部分概由视觉之外的经验补足）。正如当代美国著名美学家布洛克指出：“不管艺术作品中是否包含着可以识别或辨认的世间事物形象，只有当把它同它之外的其他事物联系起来时，才能够理解它。”（《美学新解·形式主义》）“其他事物”，这个面很宽广；艺术欣赏怎样去“联系”，各人

享有充分自由。这样一来,我们要探索的书法是什么的问题,又被抛到五里雾中。

书为心画。这是一个古老的书法命题,西汉思想家杨雄最早提出。杨氏在《杨子法言·问神》中说:“书,心画也。”这个观点确实抓住了书法审美活动的关键环节,为历代书家所推崇。东晋王羲之说的“把笔抵锋,肇乎本性。”(《记白云先生书诀》)唐虞世南说的“字有态度,心之辅也。”(《笔髓论》)明项穆说的“书之心,未形之画;书之画,既形之心。”(《书法雅言》),都是书为心画这个卓越命题的延伸。但他们所揭示的是一种普遍存在的心理现象,不止是书法,也不限于艺术。可以说,凡是留下人工痕迹的地方,都必然打上心灵的烙印,只是在艺术作品中更见突出罢了。正是由于这个缘故,西方笔迹学家把一切并非书法的笔画看做“心灵的轨迹”,从中追溯书写者的心理背景。同时必须指出,所谓“心画”,仅仅是审美体验的一个方面,不能忽略书法作品本身对主观情志的激励作用;后者是决定性的。否则,就会把审美活动中主客观因素的统一误为“同一”,混淆主客观界限,是不可取的。

书法是线条艺术。这是当今涉足书坛的人大多赞同的观点。然而“线条”并非书法的特质是显而易见的。现实生活中每样东西都凭借其轮廓线与别样物体相区别。各种物体一旦纳入艺术造形,都必须被抽象为形形色色的线条,成为形式美的主要表现手段。一幅摄影作品,画面中的每样事物都必须与线条结合才能形成具体形象。摄影艺术家运用一根或一组线按其方向性质聚集起来作为主线,把画面中各个部分联结成相关整体,使作品构图达到多样统一,井然有序。绘画通过线条、色彩、明暗、透视等手段,在二度平面上创作出具有质感和空间感的艺术形象,其间线条起统摄作用。离开线条,所有景物含混不清,画家的意图无法体现。定要说“线条艺术”,首先应让位于传统国画中的“白描”技法。画家凭借墨线勾描出千姿百态的各种物象,线的作用比书法更突出也更典型。书法不光是“线”,还有通过顿、按笔法和点、撇、捺等规范样式形成的“面”,是线面结合体。舞蹈艺术利用人体进行自我创

作,人体具有天然的“曲线美”。表演者还利用斜线、竖线、横线、圆弧线、曲折线、穿插线等空间运动线,形成赏心悦目的舞台画面,无须依靠语言就能向观者“诉说”一定的故事情节和人物感情。其他如雕塑、建筑、音乐等艺术都必须巧妙运用线条来体现其创作特色。正如康德所说:“在绘画、雕塑和其他所有造形艺术中——包括建筑艺术和园艺,只要是美的艺术——线条轮廓乃是最本质的东西,它不单纯是使感官得到满足,而且通过它的形式来使人愉快,所以只有它才是审美趣味的最基本根源。”(《判断力批判》第14节)线条不能为汉字书法垄断,不是书法艺术的特质,还可以从其他文字得到证明。世界上除汉字以外的所有文字,无一不是由一定的线条拼合而成,而它们都没有成为一门独立自足的艺术。

对书法艺术的构成要素谈得最多而又最少受到挑剔的,是所谓笔法、结构、章法。高等教育出版社近年出版的高等院校教学用书——《书法教程》(欧阳中石、徐无闻主编),在讲述“汉字书写的艺术要求”时,明确指出:所谓书法,主要包括笔法、结构、章法三个要素。笔法,是指利用传统书写工具——毛笔,能屈能伸、刚柔相济的性能与书写时肘、腕、指力的巧妙配合,使汉字笔画由呆板的静态符号,变为生动活泼的艺术形象。例如横画,一般包括逆锋起笔,侧锋衄挫成点,中锋力行,末端顿、转、提、收等动作。写点,通过不同笔法,可以形成平、直、长、短、左向、右向、曲抱、带钩、带提等不同形态,与其他笔画呼应成趣。所谓结构,作者指出,是汉字有别于其他文字的重要特征之一。但把结构意识从实用汉字转移到书法艺术,含义不尽相同。前者偏重于组合的标准化,以利识别;后者偏重于神态的多样化,提供欣赏。至于章法,就是将单个字的结构意识扩展到整幅作品,使其前后左右,相互映衬,顾盼生姿,每一字每一画都处于相依为命的关系网络之中。以上对书法构成所持的观点,作为普通教材,是可以成立的。教材的任务原则上是讲述本学科业已取得的、为世所公认的成果,而不必论证正在探索中的某些奥秘。不过,就以上观点而言,对于我们所要解决的书法究竟是什么的问题,并没有提供新材料。前面已经说过,“笔

法”不是书法的特质,若干史料已经证明。而“结构”,乃是一种借喻。因为汉字笔画具有横平、竖直、交叉、穿插、支撑等力学特征,与建筑结构有力学上的相通之处,前者的经验便被移置到后者,成为书法审美的重要支柱。至于“章法”,是就整体与局部的关系而言。我们面对的现实生活,都是有“章”可循的,“乱杂无章”的东西一直受到鄙弃。书法艺术同样是现实生活的反映,公众当然不恭维杂乱无章的作品。一件艺术作品能否激发欣赏者的美感,除主观因素外,则是该作品自身各细节之间的相互作用和影响。一支动听的歌曲,一首优美的诗词,一篇引人入胜的小说,其中片词只字的确切意义,都是在相互关系中形成的;都不允许断“章”取义。高明的鉴赏家,不仅能看见艺术作品中各个细节,更能“看见”各细节相加所形成的艺术氛围。只有后者才能向欣赏者暗示更多的未能直接诉诸视觉或听觉的东西,并从而补充欣赏者自己的无限联想,使作品的魅力得以顺利延伸,让人百看(听)不厌。由此可见,笔法、结构、章法仍然不是书法的特质。

有个长期困扰着书法理论界的问题:为什么汉字能成为书法,其他拼音文字不能?通常的解释是:拼音文字不用毛笔书写,笔划单调,不成“方块”,不讲间架结构等等。这些理由只说明不同文字相比较的必然差异,未能揭示问题的实质。在不同文字之间衡量艺术与非艺术尺度,应当是艺术本身的定义(找出艺术的定义无疑是困难的),而不是由某一方让另一方就范。单就上述种种理由而论,也难以自圆其说。拼音文字并非不可以用毛笔书写,西方人用鹅毛管笔,同样有粗细变化。汉字中也有笔画单调缺少结构意识的:如一、乙、丁、卜、丶、(zhǔ 同主,常见于篆刻。又同注)、厂、了、𠂇(叻的古字)等,笔画在三画以内的汉字约 100 个。称汉字为“方块字”,仅是相对于横向组合的拼音文字而言,在中国书法史上,除石鼓文、钟鼎文字体近方外,大多不成方块。隶、楷字体在实用场合比较方整化,在书法家笔下情况大不一样,大多刻意拉长主笔(主横,主竖)破方,或以圆破方,尤其讲究重横并竖不等长,取其鳞羽参差之美。尤其是草书,已无半点“方块”痕迹。传为唐代著名

书家张旭书写的《古诗四贴》(图一),将其横向观赏和西方拼音文字颇相仿佛。值得注意的是,我国近邻朝鲜使用的文字,虽不包含像汉字一样的象形表意性质,其组合方式同样具有“方块”特点,笔顺也是从左到右,从上到下;行款可横可竖,字体有楷草之分。与当今日本使用的片假名比较,其形体更接近于汉字。然而奇怪的是,朝鲜文却未能演变为能与汉字书法抗衡的艺术,倒是日本的片假名早已书法化了。一个艺术品种的产生与消亡,原因非常复杂,应由艺术社会学、哲学来回答。其间一个因素是毋庸置疑的;这便是该地区、该民族由传统习俗促进或促退的公众审美心理好尚;简言之,艺术的消长与习惯势力有关。这样,就弄清一个事实:我们平素津津乐道的一些书法准则,其实是对已往书法作品、特别是那些名声显赫的书法作品的注解。换句话说,我们对某一具体书法作品给出的评价,是从另一件书法作品中捡的现成。我们始终没有从众多书法作品中分离出共同拥有的得之则彰、舍之则灭的“特质”来回答书法是什么的问题。

究竟什么是书法的“特质”呢?绕了一大圈,问题又回到原处。所谓“书法特质”,不过是一种主观思维模式,我们永远不可能从具体书法作品中分离出普遍有效的“特质”出来。遍览古今书论,归根结蒂,大抵是以往书法家们实践经验的归纳或演绎。认为书法应当这样或那样,并非天经地义,而是持论者耳目所及历来如此。书法家在不断从别人的实践活动中总结经验扩充认识的同时,自己也成为“别人”接受挑选,衍生出某些新的因素。各种观点就在这样的螺旋圈中,以其封闭性去承续历史,以其开放性去开拓未来,从而确保书法事业向未来稳步延伸。

通过以上讨论,“书法是什么?”亦即书法的“特质”是什么这个不能肯定回答的问题,其实我们毕竟从另一个侧面找到了答案。这便是调整自己的思维方式,使之更符合客观实际,从而明确书坛上的分歧既是必然的,也是必要的。只有这样,书法事业才能长盛不衰。反之,假如书法真正存在一种立竿见影的“特质”被我们抓住,书法家恐怕就只好改行当“复印机”了。

本世纪 80 年代初期开展的“书法是什么样的艺术”以及近年关于如何看待“现代书法”的讨论中,都曾有人试图找出书法自身固有的定义(和“特质”是一致的),从而给书法创作界定明确范围,结果无能为力。原因在于,各方都过于固执己见。殊不知各人的观点都是一种“换算值”,和事实真象保持着不同程度的误差。这样看问题,不是主张大家来搞折衷,放弃独立见解。而是为了不至于使整个书坛出现各自为政的混乱局面。

毋庸置疑的事实是:书法虽不存在约束创作行为的某种“特质”或定义,但有着相对稳定的内在规定性,它在暗中左右着书法家的成败。

书法家进行创作活动,背靠着一定的社会背景。每件书法作品都与该社会特定文化模式保持着千丝万缕的联系。同样,欣赏者的判断力,也浓缩着相应的社会文化模式。“趣味无可争辩”。欣赏者的判断好也罢,坏也罢,都不必作出解释。书法家如果过于欣赏自己的“超前行为”,无节制地把公众不能接受的作品推向社会,只好逆来顺受了。所以布洛克提醒艺术家们:“即使最微妙和最深奥的概念和想法,也必须用一种为公众接受的形式去表达。”(《美学新解·表现》)有人把艺术作品向欣赏者提供的美感信息,称为“艺术语言”。“言之无文,行而不远。”最富于文采、能打动人心的语言,却是用极普通的词汇组成的,让人一听就懂。与布氏的见解相关,西方美学界有人把艺术定义为:“被艺术世界承认为艺术的人造物”。这个命题并非无懈可击。但其卓越之处在于“被(艺术世界)承认”。就书法而言,观者对作品产生的美感体验,都必以“承认”为前提;承认的“量”直接影响书法的“质”。如果书法家舍本逐末,只对“人造物”感兴趣,甚至以观众“不懂”为能事,观众也可能视之为欺骗。

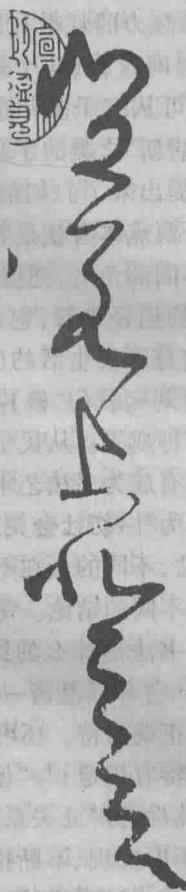
在中国书法的历史长河中,历代书家不遗余力地把它从一个高峰推向又一个高峰。随着时间的推移,书坛上便出现了一条人走出来的创作道路。走的人多了,便形成习惯势力淀积在每个社会成员的头脑中。这正是书法的民族风格得以形成的坚实基础。

许多卓有建树的书法家都在这条道上得到鼓励和支持。企图摆脱这条道路另辟蹊径,这就不单是个人行为,而牵涉到整个社会风尚。阻力在所难免。当代瑞士心理学家皮亚杰,把艺术欣赏活动比喻为主体的“图式”对客体信息进行“同化”。所谓“同化”,犹如动植物吸收营养。养料一经吸收,便失去自身规定性,分化于动植物机体之中。根据这个比喻,那些与公众欣赏水准相默契的书法作品,将是最走运的。因为养料的价值在于对方的需要与否,不能按需给养,不仅白白浪费,还有可能产生负面作用。书法作品的有限笔墨,只有在观者乐意接受的情况下,产生“非加和”(主客体相互沟通)的良好效应才能,让人感到越看越好看。

当代比利时著名科学家伊利亚·普里戈金创立的耗散结构论指出:所谓耗散,并不是热力的丧失,而是热力转化。耗散结构将随着物质运动的涨落,转化为另一种物质。而另一种物质在运动中又产生新的涨落。这一观点已被现代模糊美学作为重要论据之一。用耗散结构观点来考察中国书法发展史,对我们把握过去开拓未来大有裨益。显而易见,历史传承下来的篆、隶、草、楷(行书严格地讲是草书或楷书的附庸,不算独立书体)各种书体以及碑学、帖学的沿革兴衰过程,都意味着由一个热点转化为另一个热点;每个热点都无一例外地经历了自身的涨落。热力在这里丧失了,又在那里集聚为新的热点。此来彼往,永不休止。但更为重要的是,不仅要看到这种转化,还应看到促成这种转化的动因。这便是每次转化都是由书法的载体——实用汉字与当时社会政治经济发展不相适应,首先是实用汉字发生了变化,才为书法的转化准备了条件。这条规律已成为书法的命脉,牢牢控制着书法的走向。离开这条命脉进行活动,都可能引起混乱。古代书家企图脱离实用汉字的种种尝试,均以失败告终。当今出现的“现代书法”,单是这个名称已叫人难以理解,引起争议。就其公诸于世的作品而言,称之为“现代绘画”亦未尝不可。其实的确是书与画的混杂,而后者占了上风。(图二)有人认为现实社会已发生巨变,传统书法的审美框架已经过时了,应彻底摆脱汉字的束缚,建立崭新的“现代

书法”体系。这是不能自圆其说的。大家知道,汉字是由具体点画组成的,即便最激进的“现代书法”作品,还不是连点画也不要了。假如真的出现了这种情况,称之为“书法”,不是太牵强了么!假如真的有这么一天:中国书坛确实被一种与汉字无关的“书法”所垄断,那也不必耽心。正如热力的耗散与转化是一个渐进的过程一样,也必须经历一定的时间过程(这个过程至少以千年为单位计算。现在通行的楷书还可从三千多年前的甲骨文中找到联系线索)。到那时,“现代”、“崭新”之类的字眼,恐怕用不上了。

书法是什么?问题提出来了。如前所述,确定不移的答案是没有的。也可以说,这个观点本身就是答案。当然,事物的属性是多方面的,我们可以从不同的角度,把握到它的某些侧面。从书法的构成方式与作用于人的途径来看,它是一种不折不扣的视觉艺术。相对于客观世界,它是现实生活的反映;相对于主观世界,它体现书法家特定意图(清刘熙载《艺概》:“写字者,写志也。”)相对于民族文化,它是一种精神成果。从民俗学的角度看,书法乃是一种传统习俗(外国文字没有成为书法艺术,可以从这里得到解释)。社会现实变动不居,人作为“一切社会关系的总和”,认识也不能固定在某一点上。对于书法,不同的人在不同的时间地点,以不同的方式和动机观看,会得出不同的结论。每一种结论都带有主观性、片面性和过渡性。因此,书法是什么的终极答案是没有的。但提出这个问题却是必要的。它可以澄清一些模糊认识,了解各种分歧意见的根源所在,从而正确对待。还可以更好掌握创作活动中,“自治”(结构形式方面的特有规定)与“他治”(包括欣赏者在内的社会联系)、随机性与必然性的辩证关系。而更为重要的是,一切艺术活动本身就是一个不断发现、不断探索(两者互为因果)的过程;发现与探索的中介环节,就是把问题概念化、条理化传递到议事日程上。这就是艺术家所肩负的最高使命。艺术作品就在这永无终极的过程中推陈出新,常见常新。



图一 南朝宋·谢灵运诗《王子晋赞》中的一句：岂若上登天