

SHU FA SHEN MEI BIAO XIAN LUN

书法审美表现论

朱以撒 著

海峡文艺出版社

有峻嶺茂林脩竹又有清流激湍映帶左右引以為流觴曲水列坐其次雖無絲竹管絃之盛一觴一詠亦足以暢敘幽情是日也天朗氣清惠風和暢仰觀宇宙之字宙之字宙之字所以遊目騁適自騁適自騁適

SHU FA SHEN MEI BIAO XIAN LUN

书法审美表现论

朱以撒
著

海峡文艺出版社



图书在版编目(CIP)数据

书法审美表现论/朱以撒著. —福州:海峡文艺出版社, 2001. 10

ISBN 7-80640-600-X

I. 书… II. 朱… III. 书法美学—理论研究

IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 070695 号

书法审美表现论

朱以撒著

*

海峡文艺出版社出版发行

(福州东水路 76 号 邮编:350001)

福建省新华书店经销

福州兴教印刷有限公司印刷

(福州仓山工农路 423 号 邮编:350007)

开本 850 × 1168 毫米 1/32 14.125 2 插页 330 千字

2001 年 10 月第 1 版

2001 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 7-80640-600-X

I · 386 定价: 30.00 元

如发现印装质量问题,请寄承印厂调换

自序

书法审美及其表现一直是我饶有兴味研究的一个课题。晚近的二十余年来，书法审美是如此地鲜活跃动，带有强烈的探险性，成为书法艺术领域中最有生机的一部分。这个充满了激情而又渴望表现激情的时代，使艺术表现无论从走向、构想到方法、形式，都鲜明地体现了与任何一个时期不同的美学特征。

我们有幸迎接并进入了重建文明的时代，书法艺术和其他门类一样，也开始了新的里程，尤其以个性的方式再现审美情感的真实。有许多书法命题摆在我们面前，祈盼得到解释和回应。作为书法家，是应该直面这个变革时代，通过自身的精神舒展，摄取生存的必要信息，拓展意念的运作范围，升华审美境界。有鉴于此，通过某些方式越常规秩序，这在这个时代的层面上也已成为一种向往。在书风嬗变中，在书法家取舍的标准里，都可以看到审美理想由平面而立体，由单纯而复杂，由单向而多向。这也使书法审美图式变得斑驳陆离、丰富多彩，成为对旧时书法审美判断的一种挑战。

由于距离太近，要求真切地得出一个审美表现规律是勉为其难的，一切都在变化和进行，出人意料。这也正是书法审美思潮开放性的体现，其魅力无穷并以激越

运动的状态向前。欣喜看到的是，一个活跃的书坛行为再也不可能以非此即彼的简单推理、评判来论说了。前卫式的创作，传统式的表现，都是复合的多层次的情感抒发的体现。相互之间的碰撞、论争，并不是要寻找一条中庸之道，而是要拉开审美距离，形成巨大的差异性。我所看中的正是这种差异性，我一直以为个人表现的差异性还要加大。我们正是从这种不平衡或被认为不和谐的创作节奏和韵律里，看到了当代书法创作、审美变革的信息。

当代的书法表现力如此地重视人的内在心理的再现，重视从情绪和心理结构上去把握创作生命的潜在变化。个人创作精神上扬，力求在创作中表现个性并融会到书法大潮中去，书法家迫切地希望通过自身的精神舒展，摄取必要的审美信息，拓展表现能力的空间，拓宽自身的视野通道，补充心力的不足。这样，人们在审美过程中，依旧要仰仗古老的书法传统，一次又一次地亲近王羲之、王献之、颜真卿、柳公权……很难想像，没有传统书法的襄助，没有站在古代伟人的肩膀上，我们的表现过程将遭逢何等的艰难。可是，当代书法家也更关注于自己的艺术生存环境，希望在这种环境中，使自我之感官和精神获得畅适，创造出更多的个性之作。当社会结束了自我封闭的状态，审美发展就呈现出积极的态势，甚至无所顾虑锐意向前。那种建立在小生产基础上的田园式的恬淡诗情削弱了，古文人闲雅从容顺其自然的治学求艺心理被转换。社会环境那种跃动的、急促的紧张节奏，也就理所当然地灌输到书法家的笔下，书坛和书法家一样，明显地走向躁动不安。

总有比较鲜明的一种表现方式来体现这种现状。我们赫然看到了当代书法创作的鲜明一幕，趋于行草书创作的书法家何其多也，行草书作品在这个书坛何其鼎盛。从行草书入手，不难找出审美心理的症结。与此同时，“现代书法”、“书法主义”、“学院派书法”等一些表现方式也兴盛起来。创作注定只有在一种不可重复、不可替换的差异状态中彰显自己。书法家群体在创作上永远是分分合合、合合分分，求新求异总是远远超过求平衡求规范。在不同创作趋向、不同方式的追求中，书法的技巧不知不觉地上升为首位。我一直以为当代书法表现上的技巧性所占比例太大了，甚至在一部分书法家眼里，技巧就是一切，技巧就是超越前人和今人的利器。这种想法使技巧的作用提到首位，而忽略了其他，甚至屡屡在书法展览中露面、在书法大赛中获奖，也掩盖了纯技巧给日后带来的亏欠，以为凭手中技巧可以达到艺术的腹地，进入核心，有这样认识的书法家不在少数。

这种缺陷是逐渐在审美中被认识的。一方面，书法家凭借符号所蓄载的信息探索个体能力的疆界，确认自己的创造性；另一方面，则会在探索中，不断对自身的行为作出反思、判断，从而获得有益的经验教训。而要做到有深刻的反思、判断，仅凭技巧的新锐则无济于事。人是很难看清自己的，尤其在汹汹的书潮中。只有一种特殊的审美距离，才能使人清醒。这时候，我们会把眼光从现时投向久远，看到古人，看到古人与今人的不同。这面镜子，使当代书法家真正遵循起书法审美的规律来——从外驰到内省。就书法千百年的发展而言，书法的抽象性确立，书法自身的系统走向规范，意味着书

法家已经进入一个被调控的境界。创作的成功只能是诸因素的综合。任何单一的发展都是有其局限性的。纯技巧的掌握似怀抱利器，却不免单调浅薄和片面，难以全面揭示书法之美和丰富书法家的精神。因此，回顾古人，是可以看得更清楚一些了。古代书法家力图通过个人自我修养途径来提升生存质量和创造境界，并为此不遗余力，在漫长的艺术过程中展开修持践履。一方面是学识上的积累、提高，先是一个严格意义上的文人，然后才是能纵笔挥毫的书法家。另一方面，是人格完善意义上的超凡入圣追求，摒弃卑琐，抵御庸俗，向往高雅、内圣，超越平庸，进入圣境。这显然是比掌握技巧更有意义，也更重要和深刻的。在此意义上说，书法创作并不能以字之优劣来评说书法家素养之高下。书法家生命力的强大和持久否，理应从书法家的内在修养找到答案，这是更高层次的界定。

书法审美意识总是在发展的，不会停止。人文精神的勃兴，将使书法审美力量的所及、敏感和智慧大大提升，使形式更为活跃，内蕴更为丰富。千百年来，我们与其把目光停留在那些伟大的个体书法家身上，不如更充分地挖掘出他们背后厚实的传统背景。一个开宗立派的审美天才可以深刻地影响到一个时代或许多时代的审美方向，但是一个厚实的文化背景却可能培养出许多的艺术大家。就历史发展而言，代代相续而代代艺术审美各异。人固然喜欢正常的生存环境，希望这样的环境使审美精神得以畅适。然而，任何一种社会调控都具局限，有得亦有失。我们也毫不讳言削弱书法审美表现力的种种因素的局限，包括书法人口、书法氛围、书法质量的

局限。一方面是艺术内部审美进程的裂变、差异和极不平衡，另一方面又是现代文明与古典审美的冲突，使审美表现缺少大气象，带来了过分趣味化的结果。从书法审美表现上，我们可以清楚地看到了这门艺术生存真实状态。书法语言符号在最初具备了自然特质，尔后延伸出了人工特质。自然符号与人工符号，不仅使书法家的审美活动在精神表象上体现出历史沿袭性和空间结构的文化延展性，也使书法家自身生存特质得到最鲜明地显示。换言之，当一种艺术审美的全民性结束后，要拓展审美的生存空间，也就比较艰巨了。

新世纪的曙光已经照临在我们的窗口，在新的千年里，仍然会有这么一批执著而虔诚的书法家，在弘扬古典书法艺术同时，把它置于更广阔的文化空间，融会于时代发展的潮流中，做动态的审美思考，使充分开放性的、实验性的态度结合继承的、求实的实践过程。应该要有前瞻的乐观，看到中国书法家在新的世纪里，创造出丰富深刻的审美现实。

朱以撒 2000 年秋

目 录

自序	(1)
第一章 书法审美的主客体关系	(1)
1. 审美使创作的成就得到显现	(1)
2. 审美主体意识的觉醒	(6)
3. 审美理论和创作存在着冲突	(16)
4. 不同层面的审美也构成矛盾	(26)
5. 审美选择与检验的差异性	(36)
6. 审美感觉的蜕变与环境	(46)
7. 审美过程中的文化形态	(72)
第二章 书法语言形式的发展	(87)
1. 书法语言表现形式的演化	(87)
2. 书法语言的本质特征	(100)
3. 书法语言的表现维度	(112)
4. 书法语言的空间运动	(120)
5. 草书语言的审美进程	(130)
6. 印章语言的“形”和“味”	(150)
7. 写经语言的形态变化	(160)
8. 刻字语言的多重含意	(173)
9. 书法语言的趣味性表现	(181)
10. 书法语言模式的构建	(198)

11. 书法语言困境与转型	(214)
第三章 书法审美特征的动态选择	(224)
1. 现代意识与传统审美	(224)
2. 书法审美倾向性成因	(232)
3. 书法审美价值的实现过程	(243)
4. 书法审美的敏感转变	(253)
5. 书法形式美感的内外在因素	(275)
6. 书法审美中的自然属性	(283)
7. 书法审美调节意识	(293)
8. 书法审美的另一种视角	(303)
9. 书法审美的整体性	(311)
第四章 书法家的审美素质	(321)
1. 书法追求中的哲学思考	(321)
2. 观念的拓展和底蕴	(331)
3. 情感力度与技巧力度	(341)
4. 文化价值的渗透	(350)
5. 创作价值的选择	(358)
6. 流行书风与审美心态	(368)
7. 崇尚古旧的审美分析	(377)
8. 书法家孤独意识的美学意义	(386)
9. 书法家的本质是文人	(400)
10. 书法家的审美真诚	(411)
附录	(423)
后记	(439)

第一章 书法审美的主客体关系

1. 审美使创作的成就得到显现

一件优秀书法作品的魅力当如何显现出来，这通常是我们关心的问题。

罗丹曾经说过，在现代社会中，艺术家，真正的艺术家，可以说是惟一能够愉快地从事自己职业的人。书法家是艺术家之一种，从创作的本质来说，书法家的创作是更纯粹和独立的，整个创作过程的确是一个自己承受苦乐、发挥自由的过程。

书法创作与其他艺术门类不同的地方在于创作的排他性和自主性。有不少艺术门类是可以以合作的形式进行的，甚至脱离了合作就一事无成。但是，书法创作却必须独立进行，从具体的构思到点线的操作，都不可能借助他人。如果说此类创作有它的优点，那就是能够集中作者本人的注意力，最大限度地运用自己的聪明智慧。书法创作是一个由隐（内心）到显（作品）的过程，真诚和自由地创作是发自内心的，是作家的天性，这样，表现对象才能真实地于自己笔下显露出来，始终统一和谐地由自己主宰。如果说不足，也在于过分地独立。因为每一位书法家的经验都是有限的，很难在创作过程中获得其他方面的帮助和修善，因此在统一和谐的同时，创作水准是不可能大幅度提高的。

从书法创作的独立性来看，它的过程到作品完成后就停止了。

书法家的主导力量只存在于创作过程中，他以独有的语言符号构造了一个主体精神的象征世界，使这个创作过程中自己一贯处于轴心点上，有着无上的权力。合作性的创作除了合作多方要不断进行磨合之外，创作的重心也会多次转移，不可能只集中在一人身上，因而不断修善的可能性也就大些。这么一来，个体的书法家必须寻求帮助，否则他对于自己的作品未必看得清楚。当书法作品这只灵性的自由鸟一旦飞出书法家的孵化场，书法家就难以预言它的归宿以及对他人审美心理上带来的影响了。书法家本身要对自己的作品释义、评价，有时是十分困难的。他不可能从一个业已完成的意象出发，再用同一个形式去套用、解释。更多地要靠他人的把玩、品味来丰富。审美中的批评意味也属于一种丰富。这样，就使书法作品在受到褒贬的同时，也吸取教训，引起争鸣，达到对艺术成果检验和评价的目的。这样，作为创作的个体，就可以吸收到审美的众多客观的不同见解，成为继续创作的动力。

从历史的纵向维度来看，时间坐标的每一个单位的延伸，都会伴随着书法欣赏对于创作的新审美发现，由此不断推动审美的向前发展。这样，不仅书法家所承载的文化负载加大，甚至会成为一种象征，不只是某一种表现手法，更是一种具有民族特色的艺术精神。如王羲之，已成为书法史上的象征，作品也将超出技巧本身的意义，成为某一种创作流派的代表，成为后来所认可的“正宗”。此时的王羲之作品，哪怕是片纸只字，也由于审美的展开，弥足珍贵。审美的作用很早就为人利用，如北宋时由司马光、文彦博、富弼等十余人组成了一个“洛阳耆英会”，这是一个文人团体，通过聚会中的诗赋唱和，彼此互出作品，鉴赏把玩，各抒己见，获得相互间的欣赏。倘若没有审美，哪怕是负面的欣赏，书法作品本身美的价值就无从释放。为什么自古至今，会有那么多

民间书家，书迹不俗书风高远，但至今无人知晓？这就是因为书法作品没有能够进入审美渠道，或者只是进入极为狭窄的审美渠道，只为极少数的人欣赏。一位书法家创作之后，通常将作品悬挂于斗室孤芳自赏，文人这种孤傲清高的习性，缺乏入世意味，也往往阻碍了高妙艺术的传播。缺乏在一个较大空间的欣赏，再好的作品也不能一传十、十传百。古代的信息传播较弱，文人兴会，笔墨游戏，通过这种交流而使作品获得彰显的机会。这就是我们经常看到的以文人雅集的形式，以书会友，以画会友。在交流过程中，凡优秀者其影响也不过局限于这个文人的小圈子。现代的传播媒介既广泛又迅速，书法审美的结果也就完全可能在极短暂的时间里传遍天南地北，为众人所知。当代书法创作的雷同化，很大程度上就是由于迅速接收、认同了同一种信息而造成的。审美中同气相投的倾向也就更为明显，并形成此派彼派的创作团体、审美团体，形成创作——审美——再创作的循环。

再从现实的横向纬度上来考察。书法家的生活体验是有局限的，生长于江南也好，塞北也好，地域特有的优势，如文化积淀厚、书法基础实、古代书法遗留物多，理所当然使此地的书法家在长期的熏炙下，培养出相似的情怀。魏晋时的南帖风流、北碑强悍就是很好的例子，因果之间的联系有必然性、规律性和实证性。尽管时代审美空间发生了很大变化，南北审美差异正在缩小，但是所形成的艺术氛围的不同，譬如生活中的水土、习俗、饮食、民气、礼仪不同，也使书法家在形成一定的创作力的同时，心灵的创作力还是有限，他不可能对自己的艺术文本作出穷尽的终极理解。而同时代或后来的审美者却可以在断断续续的审美中发现他所未能发现的隐义符号。从这个角度看，书法创作过程是短暂的，即便创作者的构思比较长久，可是在腕下的具体挥洒，绝不会是没完没了。有些小品甚至在弹指间就完成了。完成后的作品

在幅式内是凝固不变的，无论是方笔圆笔、字大字小、字正字草，都已固定。只是，人们的审美将永远是一种流动态，审美无绝衰，就越能发现作品内在的隐型因素，找到时代给予的影响及个人创作心理的隐秘。

这不禁使我们想起了甲骨文的出土，按记载，甲骨文的出土为 1899 年，这是以王懿荣认定甲骨文字为由的。而实际上，在此之前甲骨文就出土了。那是作为一种物质出土的。当甲骨文的美学价值、精神价值没有被发现，它与甲骨一样，没有任何美学价值。事实上，这些文字早就存在，只是无人欣赏。当这一页悄然无息地翻过去之后，甲骨文在艺术上的独特之处，显然让审美者大吃一惊，或释字或欣赏线条，形成甲骨热潮。昨日还在不为人所知的黑暗中沉沉入睡，今日已经身价百倍了。这就是审美的集中、强烈、扩散使然。与此同时，审美的氛围也建立起来，越来越浓郁，形成一种专注的力量。它使审美者的能动性充分显现，形成审美流。尽管我们回首，明显会发现审美过了头，殷商人头脑中并没有创作的意识，他们对于刻字卜卦居于实用，但是后人的审美挖掘了前人未发现之美，超越了实用而成为精神上的共鸣。这实际上是对前人作品当代化的审美了。由于审美氛围的形成以及现代人具有比前人审美更高一筹的方法和技巧，使前人手下的作品的美感逐渐被寻找出来，获得共识、确认，获得一种稳定的审美对象构成。甲骨文出土有一个世纪了，随着现代生活结构重组和生活节奏的飞速向前，可以肯定，人们会注意克服大工业物质文明可能导致的人类精神文化生活的失落，频繁地回首，关注那些久远的、原始朴素的艺术品，体验那种与现代气氛决然不同的前代遗留物，使古代作品强烈地沾染上现代色彩。

在审美过程中有一个现象是我们必须看到的。由于时间的距离，形成了古今之间的巨大审美差距，相互之间的补充显得更为

迫切。当然，古代书法家已经是过往的人物了，补充主要来自今人的心理需要，要充分地汲取前人作品中那种今人所没有的情趣、性灵、韵致，这种需求心理有时使审美变得浪漫化了、粉饰化了，那就是超出古代书法家的构想能力、具体表现能力，起到了审美上的锦上添花，往往在一定程度上拔高了作品的档次。譬如我们面对古代书法作品的审视，几乎都是溢美之词，而实际上一些名人作品、民间作品，还是有许多缺陷存在，并且难以称之为优秀作品。比如西汉竹简，这种带有天然纯朴的韵致，的确让人喜爱，带有急就意味的笔迹，把玩其自如随意无不可，但是在具体技巧上，又不免用笔如刀如斧，过于简单和雷同，单调乏味。可是这些，都被视为可圈可点。再如北朝碑版，出土一方扬名天下，似乎每一方碑版都至善至美，换言之，即使是当时任意的、无技巧的刻画，经过千百年来，如今都成了名碑。由于审美氛围造成反差的缘故，抬高了这些无名之作的地位。审美氛围是社会心理的集合、构成，相应地规定着书法审美的方向，但是审美氛围也非一成不变。从客观上说，大规模的社会变动、文化交流，使审美思维受到冲撞、转捩，每每导致审美氛围的改变。我们可以对照一下二十世纪中叶和后期，审美方式、走向、趣味真是天壤之别。由于后期审美氛围得到了巨大的改善，自由的审美体验成为一种可能，我们才会有了对“现代书法”、“书法主义”、“学院派书法”的宽容，并让此类创作有了一席之地，使欣赏推动了此类创作的发展。这种审美状态，在二十世纪中叶简直不可想像。

综上所述，书法审美的任务是发现书法创作者未发现之美，将书法之美推向一个更广阔的空间。尤其像书法创作，这种以抽象的点线、深沉的内涵来承载书法家情绪的创作过程，是更加接近符号学、语言学概念的规定性的。书法欣赏就是对书法作品中艺术符号的解码、书法语言隐义的体察、言语结构和功能的分析。当

然，能够进行审美分析的欣赏者必须掌握相应的审美技巧和感知能力，才有可能由表及里、去伪存真。因为书法审美的核心功能是审美发现，不仅要发现作者本人没有发现的，还要发现以往书法欣赏之于文本所未发现的审美价值，要发现传统的、约定俗成的形成的规定性，做出新的审美界说和发现。

我们常说，优秀的书法作品是测不到底的，这是因为书法作品中除了有高超的艺术表现力之外，还是书法家本身沁入字里行间的人格精神、文化生命、审美理想，共同构筑了作品的复杂和丰富。审美的乐趣，就在于品味和领悟，从中获得愉悦或者启迪，也使优秀书法作品传之久远。

2. 审美主体意识的觉醒

如前所述，书法创作的美学价值要获得体现，需要审美表现力的张扬。那么，审美主体意识的觉醒，就成了首要。

众所周知，当代社会是一个人的意识高度觉醒的社会，作为书法艺术的发展，首先体现为书法审美意识的觉醒，有了这种觉醒的艺术创作活动，便显得生机勃勃和骨力开张。我们说当代书坛是不会沉闷的，主要是指在书法活动过程中，各种形式的展示、开掘，使得整个书坛都充满矛盾、对峙、动荡，波澜起伏而无衰竭。主体意识的觉醒，首先是把书法艺术当作书法艺术来认识，让其回归到艺术的位置上，然后开始自觉或不自觉地发挥。这种属于自己的审美意识作用，用它来观照客体，用它来表现自己的内心所想，整个书坛便明显地笼罩着自主的审美意味和色彩。

在这样的一种文化状况下，如果仔细体察一下人们在追求创造时的表现，我们却不能感到乐观，因为作为历史磁场的引力，有的已经在这一部分书法家中失去了作用，有的书法家在进行自主的调度、设计、安排，进入了按照自己的审美理想创造的境界之

后，也离开书法的历史轨迹越来越远。这样，当我们看到一些创新工作时，心头不禁会浮现出这样的疑问：倘若有浑厚的传统功底，会形成如此相悖的状态吗？

曾经有过一些阶段，借此勃发的创造情绪的到来，人们对于创新的看重，使创新成了追求的主调，而继承被冷落。人们从各个层面出发，去对创新的津梁作了一系列的设计，甚至为此而争论不休。我们当然不能认为这种行为是幼稚的。对处在文化禁锢已经解除的环境中的人来说，迫切地需要抖落那些沾满公式、套路的压抑，急切地要闯出一条新路；同时切身地感受着文化动乱中生命的耗费，也缺乏足够的耐性去对历史的深层结构梳理和研究。正是在这样的思维下，我们从趋于范式中挣脱出来，便忙着去创造新的书法语言。现在回过头来看，我们仍然会感觉到传统力量的不可缺少以及创造性不能不建造在这样强大的基础上。每一个时代书法的发展，都是建立在对前代书法精华吸收的过程中的。像文艺复兴运动中便提出了“回到古希腊去”的口号，但丁、塞万提斯、莎士比亚、薄伽丘、达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗，他们的耀眼成就，都是来自对近十个世纪无人问津的断简残篇的迷恋和对断臂维纳斯或巴特农废墟的审美感受。中国古代书坛上也是如此对待传统的。从王羲之一派的书法脉络来看，就是一组非常绚丽的图景。人们对书圣的崇拜，使得很长的历史时段里，形成了一种虔诚以及膺服之心，认真并细腻地梳理他们创作的方方面面，做到精微而不间断。这种复古的情绪在今人看来有些难以理解，我们甚至会嘲笑这些人自觉或不自觉地在传统的祭坛上牺牲自己的创造力，以传统的树立来消失自身的精神依据。但事实并非如此，如宋书家米芾，是当代书坛为人效法的目标之一，其人是复古的痴迷者。他们试图用自己的艺术敏感力融入古老的文化意识，建立一种强大的历史感，一种复活传统文化的渴望，是