

20世纪书法研究丛书

审美 语境篇

SHENMEI YUJING PIAN

上海书画出版社

二十世纪书法研究丛书

审 美 语 境 篇

上海书画出版社

封面设计 王 峥
责任编辑 方传鑫
技术编辑 吴蕃中

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪书法研究丛书. 审美语境篇 / 上海书画出版社编. — 上海: 上海书画出版社, 2000.12
ISBN 7-80635-783-1

I. 二 ... II. 上 ... III. ① 汉字 - 书法 - 理论 - 丛书
② 书法美学 - 文集 IV .J292.1-51

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 72685 号

二十世纪书法研究丛书 审美语境篇

本社编

上海书画出版社出版发行
(上海市钦州南路 81 号 邮政编码 200233)
各地新华书店经销 上海师大印刷厂印刷

开本: 850 × 1168 1/32 印张: 16.75 字数: 426 千字

2000 年 12 月第 1 版 2000 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-2,000

ISBN 7-80635-783-1/J · 1404

定价: 30.00 元

序

20世纪的中国书法经受着凤凰涅槃式的变革历程。它不仅表现在绵延数千年的美用合一观念壁垒被遽然打破,知识者人人必习的历史斩焉中断,也不仅表现在随着书法作为一门自足艺术的专业化倾向日渐彰明,乞灵于主体超越功能的传统思想方法遭受严重贬抑,还同时表现在体制化时代对书法的认识和阐释,亦即学术研究所产生的重大影响。

体制化是现代社会区别于传统社会的一个显著特征。它以现代分工网络的巨大覆盖面,将人们组织在不同目的与功能的社会机构、社会角色之中,并且赋予其特定的价值取向和形式规范。自从钢笔取代毛笔、白话文取代文言文的历史变迁,使书法的存在依据从全社会的泛化状态退缩为单纯的艺术方式以来,尽管仍在较大程度上延续着传统惯性,例如书法主体的广泛、庞杂和业余性质,但一个越来越突出的现象是,主导书坛的有生力量,已经转向

了职业书家、专业视角以及相关专门机构。这种体制化的社会机制,改变了书法的创作实践、理论阐释、人才培育与信息传播等一系列生存环节,将书法价值意义的实现纳入到新型评价体系之中。书法学术研究作为书法赖以自我确证的基本方式之一,由此走上了与其数千年传统渐趋乖离的道路。

中国传统书学有着其他艺术门类所难以比拟的丰富蕴藏,无论卷帙之浩繁,陈述之广博,还是感觉和思维方式之玄妙,皆可谓民族艺术精神和传统人文气象的最高体现。然而,进入以西方文化与工业文明为震源的体制化时代,它那印象式、写意化、经验论的陈述构架,那种既不受逻辑性的约束,也没有自律性的限制,对于公理化和形式化的素质、概念系统和推理系统的规范似乎从不关心的运思方法,以及具体先于抽象、意会大于言传、直觉胜于理性、感悟重于分析从而过多地依靠主体修养的效应机制,却遇到了从未有过的挑战。脱胎于现代教育制度并生活于现代快节奏的新型知识者,再也无法从古人那种悠然自足的观照态度和低限度的陈述方式中获取相应的精神含蕴了。正是基于此,一个双向展开的过程,一方面义无反顾地瓦解着传统书法阐释机制的神圣殿堂,另一方面又不无仓促地铺设着现代书法理论思维的初始构件,前者的破坏性与后者的建设性,构成了 20 世纪中国书学错综复杂、骚扰多变的历史图景。

这种双向展开的过程在时间和范围上往往是不平衡的。破与立的对应或对等,新与旧的互斥或互补,内与外的相拒或相容,以各取所需、因时而异的组合形式,出现在书法研究的诸多领域。将写字作为理论思维的起点,还是将书法艺术创作作为理论思维的起点,从感性经验的角度切入书法研究,还是从理性思辨的角度切入书法研究,用自在逍遥的艺术精神去验证书法的存在合理性,还是把书法置于整个文化场景中予以审视和观照,导致了价值观念

与陈述语言的巨大差异,而相互间的对抗与融合、因袭与转换,又使得种种不同的表现形态变得复杂而微妙。书法与社会、文化、时代以及其他学科的关系,在成为人们自觉或不自觉的思考依据之同时,书法作为一门独立艺术的学科意识,也不同程度地吸引着人们的思想建构,形态学本体论的出发点和价值学本体论的出发点,因之形成了更深层面的对立。诸如此类的共时性差异,随着历时性的变化而呈现出阶段性的侧重。例如世纪初的理论家们本身就是创作者,古典的、传统文人式的知识结构仍占据主导地位;而30年代后充实了书法界之外的文化人,将书法看做一种文化现象的研究逐渐崛起;到了八九十年代,历经政治风云、美学讨论、形式追逐、现代探索、问题情境等等时代思潮洗礼的书法理论思维,获得了与当代学术相联系并在广阔的思想领域中自由驰骋的历史契机,无论新旧、高低、雅俗,还是行内、行外,均有了充分表现的余地。体制化时代所提供的一些物质条件,像出版、新闻、展览、学术研讨会、专业团体活动或群众活动之类,作为客观上的推动力量,不断催化和放大着书法理论形态的现代色彩,同时也携带着良莠竞生、泥沙俱下的庞杂性。传统书学的凤凰涅槃,因此显得既振奋又悲壮。

《20世纪书法研究丛书》汇集了这一变革时代的书法理论思维主要成果,分别从书法史、书法美学、书法考辨、书法品评、书法形态学、书法价值论、书法现代化探索的角度,厘定为《历史文脉》、《审美语境》、《考识辨异》、《品鉴评论》、《风格技法》、《文化精神》、《当代对话》等七个分册。尽管由于篇幅和见识的限制,遗珠之憾或扞牾之失在所难免,但为其反映的时代特征,包括对研究课题、思想理路、价值标准、阐释方法的选择运用,仍足以构成连贯立体的景观,体现了继传统书学的灿烂光辉之后而具有转折性意义的诸多成就。如果说艺术或学术现象及其历程无不蕴含着“绵延”的

维度,其发展、变迁嵌入了承前启后、互相渗透、有机统一和不可分割的连续性,那么,从中不难发现,20世纪书学的转折富于明显而深刻的“断层”意味,它不仅作为通向新世纪的桥梁,并且作为回溯传统资源的过滤器而发挥作用。但愿这套丛书的编纂,能引发更多更深入细致的反思梳理之举,使一边加强着逻辑和美学素质,一边又淡化着历史连续性及其感应素质的“现代性转换”效应,与庞大而悠久的传统书学理论构成一种完整的延接和比照,从而有望减少凤凰涅槃过程的无序度。

卢辅圣

2000年8月于上海

•

目 录

序·····	1
黄宾虹 论中国艺术之将来·····	1
蒋 彝 美学原则·····	6
宗白华 中国书法里的美学思想 ·····	13
刘纲纪 书法美学简论——书法美的分析 ·····	37
白 蕉 书法的欣赏 ·····	63
姜澄清 论书法艺术美感的起源与发展 ·····	72
王一川 中国书法的审美心理根源 ·····	87
陈方既 书法是抽象的造型艺术 ·····	94
陈梗桥 书法的审美特征·····	101
韩天衡 书法艺术美感试说·····	109
章祖安 模糊·虚无·无限 ——书法美之领悟·····	122
黄 惇 书法神采论研究·····	138
李泽厚 略论书法·····	157
黄 绮 论书法之力的美·····	161
周而复 略谈书法美学·····	173

倪伟林	书意三题·····	177
王 岗	狂禅风中的变态美·····	187
季崇建	钟王书法真趣论·····	205
王荣发	书法欣赏心理分析·····	222
宁润生	论书法艺术的优势和欣赏层面·····	232
张伟生	书法艺术中的诗意美·····	241
章利国	从线构视知到模糊意象 ——试论书法艺术审美特征·····	246
宋 民	中国古代书法美学历史发展的三个阶段·····	258
徐志兴	大巧若拙 贵得天倪 ——傅山书法美学初探·····	281
韩玉涛	书法是写意的哲学艺术·····	289
毛万宝	论中国书法艺术的本质构成·····	297
陆宇宙	从魏晋士大夫审美心理看“二王”书法·····	311
王玉龙	关于书法艺术本质与定义·····	321
王渊清	对书法美学讨论的反思·····	333
安 旗	书法艺术特点新探·····	347

金学智	形式·符号·主体·····	363
胡传海	走向自然:四山摩崖刻经书法的文化意义 ···	398
刘小晴	论中和美·····	412
丁梦周	论书法线条的品格·····	425
陈振濂	书法审美主体研究·····	438
王天民	书法本体研究·····	467
杨 辛	书法的审美特征及其他·····	479
朱以撒	论审美调节意识·····	485
邱振中	书法作品中的运动与空间·····	496
傅京生	道家美学与书法艺术研究札记·····	506
马钦忠	庄子思想对书法创作及审美的定性作用·····	519

论中国艺术之将来

黄宾虹

欧风墨雨，西化东渐，习佞卢蟹行之书者，几谓中国文字可以尽废。古来图籍久矣，束之高阁，将与土苴刍狗委弃无遗；即前哲之工巧技能，皆目为不逮今人，而惟欧日之风是尚。乃自欧战而后，人类感受痛苦，因悟物质文明悉由人造，非如精神文明多得天趣，从事搜罗，不遗余力。无如机械发达，不能遽遏，货物充斥，供过于求，人民因之乏困不能自存者，不可亿万计。何则？前古一艺之成，集合千百人之聪明材力为之，力犹虞不足。方今机器造作，一日之间，生产千百万而有余。况乎工商竞争，流为投机事业，赢输陶息，尤足引起人欲之奢望，影响不和平之气象。故有心世道者，咸欲扶偏救弊，孳孳于东方文化，而思所以补益之。国有豸乎，意良美也。

夫中国文艺，肇端图画。象形为六书之一，模形尤百工之母。人生童而习之，及其壮也，观摩而善，至老弗衰，优焉游焉，葳焉修

焉,不敢躐等,几勿以躁妄进。故言为学者,必贵乎静;非静无以成学。国家培养人材,士气尤宜静不宜动。七国暴乱,极于嬴秦。汉之初兴,有萧何以收图籍,而后叔孙通、董仲舒之伦,得以儒术饰吏治,致西京于郅隆。至于东汉,抑有盛焉。六朝既衰,唐之太宗,文治武功,彪炳千古。当时治绩,有“左相宣威沙漠,右相驰誉丹青”之美。图籍,微物也,干戈扰攘,不使与钟鐻同销;丹青,末技也,廊庙登庸,可以并圭璋特达。盖遏乱以武,平治以文,发举世危乱之秋,有一二扶维大雅者,斡旋其间,虽经残暴废弃之余,而文艺振兴,得有所施設。故称太平之治者,咸曰汉唐。宋初取士,谓天下豪杰尽入彀中,无他,能令士子共安于学业,消弥其躁动之气于无形,斯治术也。嗟乎!汉唐有宋之学,君学而已。画院待诏之臣,一代之间,恒千百计,含毫吮墨,匍匐而前,奔走骇汗,惟一人之爱憎是视,岂不可兴浩叹!

汉武帝创置秘阁,以聚图书。明帝雅好丹青,别开画室,又创立鸿都学,以集奇艺,天下之艺云集。毛延寿、陈敞、刘白、龚宽画人物鸟兽,阳望、樊育兼工布色,是为丹青画之萌芽。后汉张衡、蔡邕、赵岐、刘褒,皆文学中人,可为士夫画之首倡者也。而刘旦、杨鲁,值光和中,待诏尚方,画于鸿都学,是即院画派之创始。晋魏六朝,顾恺之、陆探微、张僧繇、展子虔,虽多画人物,而张僧繇画没骨山水,展子虔写江山远近之势,是为山水画之先声,其人皆士夫,未得称为院派。唐初阎立德、立本兄弟,以画齐名,俱登显位。吴道子供奉时为内教博士,非有诏不得画。至李思训、王维,遂开南北两宗,而北宗独为院画所师法。宋宣和中,建五岳观,大集天下画史,如进士科,下题抡选,应诏者至数百人,多不称旨。夫以数百人之学诣,持衡于一人意旨之间,则幸进者必多阿谀取容,恬不为耻,无怪乎院画之不足为人珍重之也。

昔米元章论画,尝引杜工部诗谓薛少保稷云:惜哉功名忤,但

见书画传。杜甫老儒，汲汲于功名，岂不知有时命，殆是平生寂寥所慕。嗟乎！五王之功业，寻为女子笑。而少保之笔精墨妙，摹印亦广，石泐则重刻，绢破则重补，又假以行者，何可数也。然则才子鉴士，宝钿瑞锦，縑裘数千，以为珍玩，视五王之炜炜，皆糠秕埃壙，奚足道哉！夫阎立本之丹青，尚足与“宣威沙漠”者并重，固已甚奇，而薛稷之笔墨，至视五王之功业，尤为可贵。虽米氏特高其位置，然则画者之人品，不可轻自菲薄，于此可知矣。画之优劣，关于人品，见其高下。文徵明有自题其米山曰：人品不高，用墨无法。乃知点墨落纸，大非细事。必须胸中廓然无物，然后烟云秀色，与天地自然凑合。若是营营世念，澡雪未尽，即日对邱壑，日摹妙迹，到头只与圉圉之工争巧拙于毫厘。急于沽名嗜利，其胸襟必不能宽广，又安得有超逸之笔墨哉？

然品之高，先贵有学。李竹懒言：学画必在能书，方知用笔。其学书又须胸中先有古今；欲博古今，作淹通之儒，非忠信笃敬，植立根本，则枝叶不附。斯言也，学画者当学书，尤不可不先读古今之书。善读书者，恒多高风峻节，睥睨一世，有可慕而不可追；使其少贬寻尺，俯眉承睫之间，立可致身通显。惟以孤芳自赏，偃蹇为高，磊落英彦，怀才不遇，甘蜷伏于邱园，徒弦诵歌咏以适志，或抒写其胸怀抑郁之气，作为人物山水花鸟，聊以寓兴托意，清畏人知，虽湮没于深山穷谷之中，常遁世而无闷。后之称中国画者，每薄院体而重士习，非以此耶？

善哉！蒙庄之言曰：宋元君有画者，解衣盘礴，旁若无人，是真画者。世有庸俗之子，徒知有人之见存，于是欺人与媚人之心，勃然而生。彼欺人者，谓为人世代谢，吾当应运而兴，开拓高古胸襟，推倒一时之豪杰，前无古人，功在开创。充其积弊，势必任情涂抹，胆大妄为。其高造者，不过如蒋三松、郭清狂、张平山之流，入于野狐禅而不觉，当时虽博盛名，而有识者訾议之。彼媚人者，逢迎时

俗,涂泽为工,假细谨为精能,冒轻浮为生动,习之既久,罔不加察。其尤甚者,至如云间派之流于凄迷琐碎,吴门派之入于邪甜俗赖,真赏之士,皆不欲观,无识之徒,徒啧啧称道。笔墨无取,果何益哉!所以为人为己,儒者必分,宜古宜今,学所不废,艺之贵精,法其要也。清湘老人有言:古人未立法以前,不知古人用何法;古人既立法以后,后人即不能出古人之法。法莫先于临摹,然临画得其意而位置不工,摹画存其貌而神气或失。人既不能舍临摹而别求急进之方,则古今名贤之真迹,遍览与研求,尤不容缓。采葺中原,勤而多获,不可信乎?

虽然,时至今日,难言之矣。古者公私收藏,传诸载籍,指不胜数。廊庙山林,士习作家,巨细絺纆,各极其胜。多文晓画者,形之于诗歌,笔之为记述,偏长薄技,为至道所关。如韩昌黎、杜少陵、苏东坡等诗文集,皆能以词章发扬艺事。而名工哲匠,又往往得与文人士熏陶,以深造其技能,穷毕生之专精,垂百世而不朽。其成之者,非易易也。自欧美诸邦,羨艳于东方文化,历数十年来,中国古物,经舟车转运,捆载而去。其人皆能辨别以真贋,与工艺之优劣。故家旧族,罔识宝爱,致飘零异域,不知凡几。习艺之士,悉多向壁虚造,先民矩矱,无由率循。甚或用夷变夏,侈胡服为识时,袭谬承讹,饮狂泉者举国。此则严怪、陆痴,共肆其狂诞,闵贞、黄慎,适流为恶俗而已。滔滔不返,宁有底止?挽回积习,责无旁贷,是在有志者努力为之耳。

自古南宗,祖述王维,画用水墨,一变丹青之旧,肇自然之性,成造化之功,六法之中,此为最上。李成、郭熙、范宽、荆浩、关仝递为丹青水墨合体,画又一变。董源、巨然作水墨云山,开元季黄子久、倪云林、吴仲圭、王山樵四家,又一变也。学者传摹移写,善写貌者贵得其神,工彩色者宜兼其韵,要之皆重于笔墨。笔墨历古今而不变,所变者,形貌体格之不同耳。知用笔用墨之法,再求章法。

章法可以研究历代艺术之迁移,而笔法墨法,非心领神悟于古人之言论及其真迹之留传,必不易得。荆浩言:吴道子有笔无墨,项容有墨无笔。董玄宰言:一种使笔,不可反为笔使;一种用墨,不可反为墨用。笔以立其形质,墨以分其阴阳。图画悉从笔墨而成,格清意古,墨妙笔精,有实则名自得,否则一时虽获美名,久则渐销。所谓誉过其实者,不揣其本而齐其末,徒斤斤于形象位置彩色,至于奥理冥造,妙化入神,全不之讲,岂不陋哉!况夫进契刀为柔毫,易竹帛而楮素,彩绘金碧,水晕墨彰,中国图画又因时代嬗变,艺有特长,各擅其胜。至于丹青设色,或油或漆,汉晋以前,已见记载。界尺朽炭,矩矱所在,俱有师承,往籍可稽,无容赘述。泰西绘事,亦由印象而谈抽象,因积点而事线条。艺力既臻,渐与东方契合。惟一从机器摄影而入,偏拘理法,得于物质文明居多;一从诗文书法而来,专重笔墨,得于精神文明尤备。此科学、哲学之攸分,即士习、作家之各判。技进乎道,人与天近。世有聪明才智之士,赳赳渐进,取法乎上,可毋勉旃。

摘自《美术杂志》1934年第1卷第1册

作者简介:

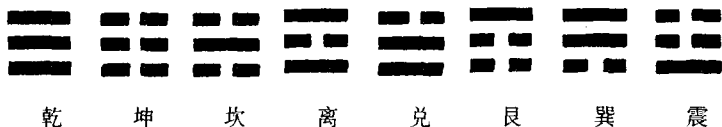
黄宾虹(1864—1955),原名质,字朴存,亦作朴丞、朴岑,一字予向,署滨虹散人、虹若、虹庐,中年更字宾虹,晚年署虹叟,室名滨虹草堂。安徽歙县人。著名山水画家。民国早年出走上海后主持神州国光社,任商务印书馆美术部主任。1937年任北平古物陈列所书画鉴定委员和北平艺专教授。1948年任杭州艺专国画教授等。生前为中国美术家协会华东分会副主席,中央美院民族美术研究所所长、华东分院教授。著作主要有《古画微》、《画法要素》、《宾虹诗草》等,逝世前遗嘱捐献珍藏及本人作品、手稿。

美学原则^①

蒋 彝

艺术品体现创作者的思想,创作者的思想则形成于传统哲学和沿袭的观念的结构之中。而传统哲学和沿袭的观念是根据创作者在某个特定的地理位置及某种气候中的日常生活方式演绎而来的。古时候,中国人来到地处温带的远东,生居繁衍。在一本题为《易经》的书中,阐述了古代中国极其深奥的哲学,这门独具一格的哲学思想建立在线条组合的体系之中。据说该体系是传说中的伏羲帝(前约 28—30 世纪)创立的,代表天地间的万千现象。他大概坐在沙丘上,品察万物时,发现沙上有一条痕迹,像根短短线条。伏羲不由得想到,要是画一根同样长度的线条,然后在中间截断,它就表示另一种性质的物质。前者完整的线条代表笔直、完整、强壮和坚固的物质;后者断线则象征残损、弱小、易碎的物质。根据这两种相对立的——尽管不是敌对的——特质,伏羲当时一定得

出了结论,即后世所谓的中国的二元论或者阴阳说。前一种线条称为阳或“正的符号”,后一种线条为阴或“负的符号”。伏羲不满足于仅以两种符号来代表宇宙间千形万态的现象,后来创立了本书第二章起首所述及的八卦,即“八个三线形”:



这八个三线形进而组合成六十四个六线形(图一)。这六十四个组合由那两种原始的线条组成:一种是完整的线条,另一种是截断的线条。《易经》(此书先由理查德·威廉译成德语,后来由卡里·

