

宁夏文艺评论

2015 年卷

杨 梓 ◎主编



黄河出版传媒集团
宁夏人民出版社

宁夏文艺评论

2015年卷

杨梓◎主编



黄河出版传媒集团
宁夏人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

宁夏文艺评论. 2015 年卷 / 杨梓主编. —银川: 宁夏人民出版社,
2015.12

ISBN 978-7-227-06230-1

I. ①宁… II. ①杨… III. ①文艺评论—宁夏—当代—文集
IV. ①I209.943-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 321206 号

宁夏文艺评论 2015 年卷

杨 梓 主 编

责任编辑 姚小云

封面设计 田美丽

责任印制 肖 艳

黄河出版传媒集团 出版发行
宁夏人民出版社

地 址 银川市北京东路 139 号出版大厦(750001)

网 址 <http://www.yrpubm.com>

网上书店 <http://www.hh-book.com>

电子信箱 renminshe@yrpubm.com

邮购电话 0951-5052104

经 销 全国新华书店

印刷装订 银川泓昌彩色印刷有限责任公司

印刷委托书号 (宁)0000197

开 本 787mm × 1092mm 1/16

印 张 20

字 数 460 千字

印 数 1000 册

版 次 2015 年 12 月第 1 版

印 次 2015 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-227-06230-1/I·1600

定 价 48.00 元

版权所有 翻印必究



马知遥，原名马明春，回族，1937 年生于湖北沔阳。1964 年毕业于中央民族学院艺术系。著有中短篇小说《古尔邦节》《黄米干饭》《静静的月亮》《南下广州》《幺叔》等，长篇小说《亚瑟爷和他的家族》获第七届全国少数民族文学创作“骏马奖”。宁夏文联专业作家，一级作家，中国作家协会会员，宁夏第五、六、七届政协委员，宁夏作家协会原副主席，宁夏美术家协会常务理事，宁夏文史馆馆员。

罗贵荣，笔名罗汉，生于1962年，祖籍北京。主要从事版画创作，二十多次入展全国美术作品展览、全国版画作品展览，并分获金、银、铜奖。曾在美国纽约协和艺廊举办个人画展。一级美术师，中国国家画院研究员，中国美术家协会会员，宁夏美术家协会副主席。



罗贵荣《时间系列之四》

序：长风破浪清激浊

郑歌平

塞上江南，鱼米之乡，天蓝水清，人杰地灵。在六盘山与贺兰山之间的大地上，黄河浩荡，奔流不息——黄河文化、农耕文化、游牧文化、西夏文化、回族文化等相互碰撞、相互交流、相互融会，使塞上及宁夏的文学艺术呈现出思想性艺术性俱佳、地域和民族特色独具、雄浑与典雅并存的繁荣景象。

宁夏回族自治区成立后，尤其是改革开放以来，在自治区党委和政府的正确领导下，宁夏发生了翻天覆地的巨变。半个多世纪以来，宁夏文联牢牢把握“高举旗帜、围绕大局、服务人民、改革创新”的总要求，坚持“二为”方向、“双百”方针，以“出人才、出作品”为中心，团结引导全区广大文学艺术工作者，深入生活、抒写人民、勇于实践、努力耕耘，创作出一大批优秀的文学艺术作品。宁夏文学艺术伴随着自治区的发展而繁荣，枝叶繁茂，硕果累累，已成为对外宣传宁夏的一个明亮窗口，引人关注的一张精彩名片。

然而，对宁夏优秀文艺作品的评论明显滞后，文艺评论人才也出现了青黄不接的现象。而文艺评论机构和阵地的缺乏，长期以来成为宁夏文艺事业发展的瓶颈，严重影响宁夏文艺事业的繁荣发展。

习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》中指出：“要高度重视和切实加强文艺评论工作。文艺批评是文艺创作的一面镜子、一剂良药，是引导创作、多出精品、提高审美、引领风尚的重要力量。”“要以马克

思主义文艺理论为指导,继承创新中国古代文艺批评理论优秀遗产,批判借鉴现代西方文艺理论,打磨好批评这把‘利器’,把好评文艺批评的方向盘,运用历史的、人民的、艺术的、美学的观点评判和鉴赏作品,在艺术质量和水平上敢于实事求是,对各种不良文艺作品、现象、思潮敢于表明态度,在大是大非问题上敢于表明立场,倡导说真话、讲道理,营造开展文艺批评的良好氛围。”

《中共中央关于繁荣发展社会主义文艺的意见》首次对文联的职能做出了新定位,从“联络、协调、服务”六字基本职能扩充到“团结引导、联络协调、服务管理、自律维权”十六字职能,而且十分鲜明地强调要在行业建设中发挥主导作用,这是一个重大的理论创新、实践创新和制度创新。而在“引导”方面,就是要加强文艺评论工作,对文艺作品、文艺活动、文艺现象做出价值判断,为优秀作品鼓呼,为优秀人才仗言。同时,文艺评论引导人民群众甄别美丑,潜移默化地影响民众的价值判断和审美追求,树立中国特色社会主义共同理想和正确的世界观、价值观、人生观,不断增强社会主义先进文化的吸引力和感召力。

加强文艺评论工作,根本在人才。针对宁夏文艺评论人才不足的严峻现状,宁夏文联高度重视,支持宁夏文学艺术院于2014年举办了第二期文艺(评论)研修班,面向全区招收有志于文艺评论的青年才俊27名,邀请中国文联的专家和我区的评论家授课,进行了为期5天的封闭式研修;并纳入文艺院的考核管理体系,每年公布学员的创作情况,对成绩突出的学员予以奖励。举办研修班的方式就是紧紧抓住人才,为宁夏的文艺

人才提供一个新起点,让他们自此走上“只能快,不能慢,更不能靠边站”的文艺创作高速公路。

加强文艺评论工作,关键在阵地。2014年12月,宁夏文联针对文艺评论园地缺乏的现状,支持宁夏文学艺术院编辑,以《朔方》增刊的形式推出一期《文艺评论专号》。这是宁夏第一次公开出版的文艺评论专号,其中推出两位年轻评论家的个人评论作品专辑也属首次,得到文艺评论界的广泛好评。为了贯彻落实习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》精神和《中共中央关于繁荣发展社会主义文艺的意见》,加强文艺理论和评论工作,加强文艺阵地建设,促进宁夏文艺评论工作更上新台阶,宁夏文联决定创办《宁夏文艺评论》,面向全国公开发行,由此开创宁夏文艺评论事业的美好未来。

《宁夏文艺评论》具体由宁夏文学艺术院负责编辑。期望文艺院坚持“二为”方向、“双百”方针,发挥“培植人才,编研作品”的职能,选取思想深刻、内容健康、见解独到、论述清晰的论文,做好稿件组织、编辑校对、设计印刷等各项工作,将《宁夏文艺评论》办成一个深化文艺研究、力推文艺人才、品评文艺作品的重要阵地,一个学术性与可读性、专业性与综合性、前沿性与实际性相结合的耕耘园地,一个探讨文艺领域重要问题、追踪当代文艺发展趋向、关注文艺创作实情的展示窗口,为宁夏、西部乃至全国的文艺评论工作,为文学艺术事业的繁荣做出新的贡献。

是为序。

2015年12月1日

目 录

序：长风破浪清激浊	郑歌平	001
○理论研究○		
书法艺术的审美体验与审美品格	荆 竹	001
——中国传统书法美学思想意义阐释		
宋人胸次论	杨开飞	015
诗学本体论	杨 梓	024
○探析与批评○		
当前我国长篇小说创作面临的三个艺术问题	郎 伟	035
我们这代人的困惑与王蒙文学思想	牛学智	040
探析元朝与前朝宁夏风物诗的情感差异	牟 彪	048
马河杂文：来自生活的良知、理性与民主精神	王 丹	054
文学性的坚守与学科话语的构建	许 峰	062
书体篆、隶关系再探	李洁琼	067
郭店楚墓竹简临摹及其创作初探	关宁国	073
○文艺思潮○		
少数民族影视文学的民俗表现	杨继国	077
当代音乐创作中的宁夏风格问题	雷兴明	082
新世纪宁夏城市中短篇小说简论	张 晨	085
宁夏中青年作家群创作中的底层意识	杨慧娟	090
从“恒艺轩”管窥当代艺术公共领域的角色建构	王 艳	100
美学角度下审视真人秀节目《奔跑吧兄弟》的配乐	高 敏	104
浅谈手机摄影对大众摄影认知的影响	陶萌萌	108
试谈回族舞蹈身体语言中的文化个性与艺术品格	金 晖	112
民俗文化当代回族作家创作	马慧茹	115
再听《走了走了》，谈“山花儿”之创新与发展	马晓红	120
○个人专辑○		
浅论《宁夏诗歌史》	瓦楞草	123
以《宁夏诗歌选》为例浅析宁夏诗歌的四个方面	瓦楞草	131
杨森君诗歌语言美学简析	瓦楞草	140
王怀凌诗歌凸显的两方面	瓦楞草	145
季栋梁《我与世界的距离》：对一个时代的文学清算	房继农	150
拓兆农《黄河风云》：一条大河的开合与奔流	房继农	155
石也《尘事》：文学的拯救与拯救的文学	房继农	162
黑占财《红柳堡》：历史急行中的悲剧细节	房继农	164
○专著品读○		
价值中立的《一亿陆》	白 草	166
读《宁夏诗歌选》《宁夏诗歌史》	吴淮生	175

主编：杨 梓
 编辑：马 星 王晓静
 地址：（750004）银川市兴庆区文化东街59号，
 宁夏文学艺术院
 电邮：nxwxysy@163.com
 电话：0951-3971037

目 录

读《儒人的图腾》笔记	高耀山	179
《遍地香草》：漠月小说的生态意义	赵炳鑫	183
张学东《人脉》：“后‘文革’时代”的文化寻根与精神还乡	张富宝	190
读《新时期宁夏小说评论史》	张 蕾	194
评韩银梅中短篇小说集《我厮守的终结》	宁雅娣	196
李敏《背面》：放大生活、命运及心灵体验	王自忠	200
○文学评论○		
张贤亮诗词中的情感分析	左宏阁	202
品诗四十八首	安 奇	206
试论马金莲的小说	李 旺	219
略论马占祥诗集《半个城》	杨 钊	226
读李进祥短篇小说《四个穆萨》	非飞马	230
古原乡土叙事的审美乌托邦	杨风银	232
透视生命的亮度：读韩聆散文	马君成	236
山谷里的百合：陈莉莉散文印象	籍利平	240
○艺术论坛○		
西方战争电影中的动漫镜像	黄书亭	243
简评舞剧《沙湾往事》	余媛媛 郭晶晶	249
书法简评二题	宋 琰	253
浅议相声中人物的典型性、写意性、喜剧性	李国强	256
略论宁夏回族歌谣的历史价值	李 亮	260
○创作谈○		
《游戏侠》：一匹雪白的黑马	南 台	264
○序与跋○		
张嵩诗词集《渐行渐远集》序	张 铎	269
○随笔○		
路展，值得尊敬的文艺家	马知遥	272
文艺随笔四题	钟正平	274
○文艺家访谈○		
杨继国：手捧硕果报桑梓	杨继国 马 星	278
柳 萍：重唱梅边新度曲	柳 萍 王晓静	283
○对话○		
张学东小说创作三人谈	张元珂 鲁太光 王 雪	289
○跨时空研讨○		
《画皮》：人皮易画，人心难求	赵芳婷	296
《画皮Ⅱ》：华语电影创作的新尺度	孟庆雷 房留祥	300
季栋梁《上庄记》带给我们的思考和启示	李建军等	306

本书网络传播权由中国知网独家代理。宁夏文学艺术院收到作者来稿，即得到该作品的专有出版权和网络传播权，报酬在作品出版后由本院一次性支付。如作者有不同意见，敬请在投稿时向本院声明。

书法艺术的审美体验与审美品格

——中国传统书法美学思想意义阐释

荆 竹

纵观中国书法美学的学术谱系，其美学品格是书法家作为主体对其所从事的书法创作世界的本能体现，是书法家同书法美学世界发生联系的必然反映。但是，不同的书法家对于书法美学世界又确有其不同的审美体验形态。尽管通过审美体验形态所折射出来的书法美学品格遵循着一些最基本的感觉分解、知觉完型、统觉融合等一般法则，但由于书法家在不同时空语境中活动的个体差异性，他们的书法美学品格又不可避免地具有个体性与独特性。书法家往往比常人有着更强烈的审美体验能力，故其书法的美学品格的个体性与独特性也就更为明显。解读书法家，了解其书法思想的美学品格当是一个必要之前提。我以为，对于书法前贤从事的书法艺术创作，以及通过创作所彰显出来的书法美学品格做一必要梳理，对当今书法美学的发展具有重要意义。

那么，中国书法美学学术谱系究竟如何建构？书法美学学科发展应该走什么样的道路？此当不能定于一尊，但却是笔者在此将书法家美学思想作为整体书法美学学术谱系资源来予以关照的。这也许会引起同仁之讥哂，或以为这不过是“九斤老太”之心态，其实我的着眼点主要是想通过对前贤书法美学品格的勾勒，是出于自己对书法美学性质及学术谱系的理解。牵强之处在所难免，但确实是一个特殊的视角。换言之，前贤书法美学资源仍是我们当代书法创作的宝贵财富。在当下，现代文化艺术或后现代文化艺术似乎成为最具人气的艺术

形态，艺术的内涵与外延也发生了很大变化，在很多时候，一些书法艺术家的书法规矩与日常性情之界限漫漶不清，但由于对书法艺术创作之审美经验提升出的书法学理，仍然是书法美学发展的重要路径。在此种价值理性的意义上，探寻前贤书法艺术的美学品格与书法学理之间的关系，即可见出此一学术命题之价值所在。

一、书法的审美意象与人格造型

单就书法家的书法美学思想来说，究竟它在何种价值理性上能够成为中国书法美学的学术资源？此命题是否有着伪命题之险？此处需要给出一个差强人意之答案。这就需要从前贤的书法美学思想加以阐释，并指出其对书法美学学术谱系之裨补与建构价值。

当代书法家的美学思想多数出自对中国传统书法经典的品藻与梳理之中，通过对中国传统书法理论的剖析而展示其各个时代的艺术思潮、审美趣尚和批评方式。著名书法理论史家王镇远在他的《中国书法理论史》（上海古籍出版社，2009年）专著中认为，中国的书法是一种极为特殊的艺术，“它是具体的造型艺术，通过点画的组合而构成千变万化的图像，表现出人们对平衡与倚侧、协调与矛盾、统一与变化、整齐与错落、疏散与紧密等种种形态美学的认识；它又是抽象的表意艺术，仅凭着线条的流动而展现作者的情感心绪与品格修养。它是实用的，每个文明社会的成员都依靠它交流思想、传递感情；它又是超实用的，历来论书者往往强调书家淡泊无为的心态和超乎名利的品格”。（《中国书法理论史》，第1页）这一论点，为我们研究书法美学思想品格提供了颇有价值的学术视角，为建立中国书法美学理论与方法体系，有着不可忽视的重要价值。王镇远自幼酷爱书法，治学之外，临池不断；他

专修文学史与文学批评史，师从著名文学批评史家郭绍虞、朱东润等，他认为自己是用研究文学批评史的方法来研究中国书法美学理论史的，他在研究中国书法美学思想时的材料来源，除了一些关于书法的专论与专著外，也在大量的前人诗文集、笔记、题跋、杂著中去搜罗剔抉，意在清理出一条我国书法美学理论发展的线索和揭橥各家书法美学之特点，从而将书法美学理论的长河汇入到整个中国艺术和文化发展的洪流中去。因此，中国书法的魅力不在表现真实的物象，而在图像所造成的美感以及由此而体现的韵味意趣，故它比绘画更具有含蓄深蕴之美，更直接地展现作者的心灵气质与审美趣尚。因此，“美感”之于书法审美活动，是最为本质的状态，它是主体与客体之沟通，也是对主体与客体之超越。对于书法艺术创作与鉴赏而言，美感是获得其中三昧之关键。没有美感也就无从谈论书法艺术创作。当杜甫吟“感时花溅泪，恨别鸟惊心”时，并非反映“花”“鸟”之本身特性，而是通过一花一鸟呈现诗人当时忧国伤怀之独特心理体验。所以，书法作品的品格，本身亦并非是对所书写对象内容之再现，而是书法家在其审美体验中对书写内容之再创。虽然在审美体验中包含着对内容之再现，但其呈现或折射的是书法家对内容之审美体验关系，而非仅仅是再现。

所以，从审美体验入手探寻书法家的书法作品之美学品格，也许是一条可行之路。审美体验是主体感受客体时大脑皮质层从抑制到兴奋之过程，是相对稳定的审美经验之激发流动、重新组合之过程，其高级形态往往表现为通过笔墨传达心志的审美体验时所达到的无穷意味的心灵战栗与人格震动。亦即它借助于固定的笔法和字形，在其中变幻出千姿百态的图像和体现繁复纷呈的个性心态，它是有依傍而又超越依傍的“心手合

一”（朱长文语，《中国书法理论史》第2页）之状态。此种状态，是书法家在审美活动中产生的对于审美客体价值的心理体验。审美体验直接产生审美意象并经艺术家外化为艺术造型。书法家通过审美体验状态之后的书法意象造型之美感效果，关键点在于它有生命意趣，它能唤起人们获得具有生命意识的美感享受，也就是说，它是生命之意象。书法创作，无论从认识功能还是从美感功能来说，皆不以再现原始之象为手段与目的。它是一种生命意识促使书法家从运笔、结体到成行成篇，从不同层次与环节，力求捕捉恰似现实生命意象构成之形、质、意、理，乃至生命形态之筋骨血肉意味，从而使抽象之文字符号变为有生命意识之品格。说抽象，并非说书法作品只存在于逻辑维度关照之中，而是说，书法作品只抽取宇宙间各种事物之形质意理，使文字书写变为有生命意趣之形象。书法作品作为二度空间存在，它是具体的，可由视觉把握的。但是，它只是一种凭借点画挥写而成的符号结构，却能唤起人们种种具有某种对应性之联想，当联想到的东西能反映出某种生命意趣，表达出现实的人之生活情意，激发振奋人们的生命活力，它就能唤起人们的美感。它是书法家审美体验之迹化，能使人以生命的神采与形质的意味去品赏。而此种审美效果，却往往在恍惚之意味中。这也许就是“心手合一”之精髓。

朱长文（1039—1098）的“心手合一”说，意谓审美体验首先是一种心灵的、精神的与总体的情感体验；它往往由对象形式美的愉悦进入到对人生未来之感悟，并能直接进入到人潜意识深层领域，是照亮人格心灵内海之光。其次，审美体验乃一种心理震撼之强效应，“心手合一”乃一种深度审美体验，它可以唤醒蒙蔽的自我意识，达到一定高度的精神自觉。再次，“心手合一”乃审美体验

过程中始终相伴相随的一种心理愉悦状态与心理沉思状态，并在意象纷呈中获得美感享受，或审美反思。“心手合一”之本质，乃在于审美体验对自身局限之不断超越，它是超出常规的直觉，乃心灵之味觉，亦乃内在之眼睛。“心手合一”，必须超出日常经验而心驰神往，即在生活表层上那连绵不断的因果链条中之断处探测进去，做超越时空之探索。此刻，获得审美体验之主体也许暂时失落了常态或日常之平衡心理，找不到安置激情玄思之秩序与归宿，但正是在这表面之失落中才获得了本质的人生境界之升华，诞生了书法审美意象，建构了美的世界与美的人生。“心手合一”，就是说审美体验是以过去的审美经验为基础而又超越它进入当下语境之中，并在当下书写气氛中直接悟到永恒和未来。这是一种过去、当下与未来之瞬间合一。

“心手合一”，就是在书法艺术的审美体验中，重在主体心理感受。就是用审美态度去把握书法传统，把握书法世界，把握书法对象，有了“心手合一”的审美状态以后，具体的审美对象也就凸显了出来。不难看出，书法家“心手合一”的美学思想，因其注意到了书法家在审美活动中的主体能动性，故在审美体验的主体性建筑方面具有相当的价值。因为“心手合一”的主体审美体验张力场，随着感知、情感、想象、感悟等多种心理层次交融；重叠，震荡，回流而出现各个不同之形态。故又可以说，“心手合一”乃一种特殊的书法艺术的审美体验，是书法审美经验强烈而充分、丰富而高妙之动态形式。书法审美经验重在主体心理感受，而书法艺术的审美体验除了美感心理学上个体亲历性以外，还有其实践性与总体性意味。处在审美体验中的书法艺术家不仅能表现自我意志，方能提升无我之境，而且还能超越人生；不仅能忘我地去体味，而且还能从书法美感那里获得快乐；书法忘我地投入

到传统的审美活动中，去身体心验，以心换心，在“心手”体验中超越。超越，就是书法家在鉴赏前贤经典书法时所说的：源于碑帖，脱胎于碑帖。褚遂良的一笔骨肉匀停，风神具足、宽绰大度、瘦润清朗、刚柔相济之楷书不仅启立自家门户，更是脱胎于前代楷书趋于成熟之标志。也可以说是盛世景象在书法艺术中之投射，褚氏受前代之影响，由此可见一斑。但楷书到了颜鲁公之手方才写出了盛唐气象，写出了顶天立地之大性情。颜体者，唐楷之极则也。故所倡言之书法美学思想，就是要在书法艺术创作中先要“心手合一”，然后在激情中超越，在灵与肉的俱释中升华，使自己在“技巧熟练”中窥见人生之奥秘，将自己深蕴的内在生命力融入于历史与社会之中，在个体与总体、自我与社会的双向建构中，完成自身人格造型，承担起所肩负的时代使命，创造出书法艺术本真的审美价值。东坡论书即以神为上，李之仪也以精神为书法之根本，故他于前代书家中特重杨凝式，因杨氏之书貌似无法而尤以神韵见长。故其论书法创作则提倡“神遇”。“神遇”就是指作书时心手两忘，不经意而自然工妙之境界，苏轼的《兰皋园记》能乘兴而书，纯以意行，故为“神遇”之作。（《中国书法理论史》第170页）此乃历代书法家思想中的主要美学规律，它关涉到在书法艺术创作中审美主体与审美客体两个方面。书法家必须以书法世界的审美信息为基础，受一个直观对象性质的制约。但书法家并不沾带于对象，而是在多种心理功能如审美动机，审美感知，审美想象之不断整合中，产生出对书法作品的一种特定态度与超越性本能，使审美体验的超越性在主客体交互过程中得以实现。我对书法家这一美学思想的理解是，一般来说，这种主客体相生相发相感相合之审美体验过程，大致可分为如朱长文所表达的“心手合一”（初级直觉）、

“心手两忘”（想象）、“神遇”（灵感）几个不同层面。这几个层面不同、深浅有异的审美形态，构成了一个完整的书法艺术审美体验共同体，它呈现出书法家在从事书法创作时由初级层次向高级层次，由书法外部观照体验（机体觉）向书体内部观照体验（心意状态与人格结构），由浅层感触到深层感悟之层递性。《庄子·人间世》中说：“无听之以耳，而听之以心；无听之以心，而听之以气。”这就告诉我们，可以将书法的审美体验划为三个层次：一是“耳目”感官之初级体验；二是“心意”情感之中级体验；三是直觉精神人格之“气”的高级体验，是全部身心、灵魂与人格之震动。南朝宗炳在《画山水序》中也用“应目”“会心”“畅神”三个层次来阐明自己对审美感知进程之看法。对于书法艺术创作来说，“应目”是指书法家的视觉与临或写之字（对象）的接触，“会心”是指书法家之眼睛一接触到欲临或写之碑帖（物象）时，内心立即就有了感应，把自己的心灵世界融入到书写对象中去。这时，书法作品就成了书法家心灵世界之寄托。所以说，对书法美学思想中以上几个范畴的划分，在书法艺术创作审美体验动态发展中有着不可忽视的重要价值，但当联系到书法创作过程中更深层次的审美体验问题时，就感到这个问题仍有继续深入探讨之必要。在此方面，宋人论书的共同特点是都重视书法创作中的主观因素，即以“意”的作用。欧阳修提倡学书为乐，重在自然兴会，以为书宜出自胸臆，真实地表现书家人格。朱长文的《续书断》则体现了人本主义的思想，将书法的成败归结为人的精神与学养。苏轼则标举“意造无法”，要求作书须能“寓意”，以“意”为书法创作之灵魂。黄庭坚则强调“得妙于心”；晁补之则以为“学书在法而其妙在人”；李之仪主张“神遇”；米芾提出“意足我自足”之说；董道则认为学书在于发挥

“笔意”二字；《宣和书谱》在对历代书家的评述中也体现了以“心画”为本，极重视胸次学养的祈尚。（王振远：《中国书法理论史》，第135页）

当然，书法艺术创作不是单纯临摹碑帖或率性而就，也不是单纯表达主观之情思，而是面对古贤圣哲，要将书法中超乎笔墨蹊径之外的意趣归结于书家的天赋才情与修养品格。在书法创作或临帖之情感体验中将客观书写变为书家之创化，然后以完美之形式将这一“神遇”（李之仪语）之人格意象表达出来，成为以“神气”（蔡襄语）为核心之心灵妙品。先贤强调“韵胜”（黄庭坚语）与提倡“真趣”（米芾语），就是意在表达书法作品是与人之道义学养有关的风神萧散的美学理想，欲于自然率真的书法创作中表现真情雅趣。（《中国书法理论史》，第135页）这是书法家由客观书写变为主观创作这一过程，所要表达的“本真”之义之妙品过程。究其实，所谓“神遇”“韵胜”“真趣”过程似乎可分为三个层级。首先是书法家面对纸墨笔砚将要书写或临摹之对象，为其字势形态（对象）所动，悠然会心。这是对客观书写对象外形之审美感受，可称之为表层体验（或初级直觉）。其次是书法家从字势形态之美感中体验到一种气韵与力量，所产生的已不同于客观的字势形态，已经有书法家的审美态度与审美评鹭融入其中，已经突破了对“形似”之体验层次，而进入到对“神遇”之体验的中级层次。最后是书法家眼中之字势形态与心中之本真与“真趣”之字势形态相激相荡，主体将自己的感觉分解、知觉完型、统觉融合等统统融入字势形态之想象之中——它那千岩竞秀之气象，灵趣飞动之意表，冲虚简静之精神与书法家自己的胸襟抱负、高尚人格与精神气质同构。正如颜真卿那宽绰浑厚、气势雄伟的书法作品顿时直立在人的面前一样，成为书家自身人格造型的

襟怀之外现，于是审美主客体瞬间融一，从而达到“化境”之感悟——高级审美体验层次，诞生出心灵之妙品这一审美意象。生命是整体的，能把握到字势形态之整体，就能把握到书法艺术作品之生命。书法家面对的点画、笔墨、字形、偏旁、字体，是以枯补润、以小补大、以欹补正，皆是面对的整幅书法作品世界，从而使书法家从现实的书写时空中超越出来，再对书法作品的审美观照中看到自己，甚至在此种“神遇”之境界中，不但忘却审美对象以外之世界，而且忘记自身之存在，“意境两忘，物我一体”（王国维语），达到一种悠然意远之境界。只有如此，书法作品才能成为一个有筋骨血肉之生命意象，一个具有大美之书法整体。

我们应该看到，古代圣贤所强调的“神遇”，“韵胜”，“真趣”之美学思想，就是要让书法家达到高度的审美体验时，使所孕育成熟的书法审美意象能获得自身之生命与勃勃生气。此时，书法审美意象所表现的书法对象之本质，已经不完全是客观的字势形态本身，它同时也是书法家人格主体之本质。书法审美意象是客体本质与书法家人格主体本质之精神融化。一旦形成此种“神遇”，书法审美意象就不完全是对客体之再现，亦非全是人格主体之自我表达，而是主客融一，产生一种审美新质。亦即是说，书法审美意象是书法的形式与书法家的内在情感达到统一，达到共鸣与同构，然后由书法家在审美体验过程中将自己独特的体验转嫁予字势形态，使书写对象具有原来所没有的情感色彩与生命韵律。故书法家审美体验的直接成果就是书法美感意象之诞生。没有此种深度的审美体验，书法家就不可能从字势形态上获得情感共鸣与心理同构，就只能是原生态的看碑是碑，看帖是帖，产生不出美感新质，诞生不了书法审美意象，当然也就无法创造出书法与人格造型完美统一的艺术作品。

二、书法美学的“无声之乐”境界

通过以上对一般书法美学思想之解读，现在可以对一些书法审美体验的动态过程稍作概括。书法创作中的审美体验过程表现为相互独立而相互依存的三个方面：

首先是书法家对书写对象产生积极的审美注意，这是求真“神遇”所表征的一种极端兴会之生命状态。根据书法家的审美体验过程，书法家的审美注意力主要是以感官注意焦点之转移为最基本表现形式。这不但是因为书法家的审美活动是从感官到对书写对象的感觉分解开始，而且是因为在书法审美体验过程中，随着书法家的感官注意力的转移，会使书法家的自我感受发生质的变化。这种变化一般体现为：当书法家的注意力的焦点集中在自身某一感官对象时，此时所获得的感受就带有明显的生理快感之特征，类似于意境美学中之“有我之境”；而当书法家注意力的焦点集中在字势形态即书写对象（包括临摹）时，此时书法家获得的感受则是更多的带有非功利性之美感，相当于意境美学中之“无我之境”。

书法家的审美注意力与书法作品的审美价值之间的此一必然联系向我们揭示，当书法家将自己置身于具体之审美环境，与书写对象建立起审美关系之后，书法家的注意力在关系两端所搭成的视线上游移时，实际上就已经决定着书法作品的审美效果。当书法家的注意力的焦点越接近自身，他所获得的感受就越接近快感；当书法家的注意力离自身越远，书法家所获得的感受就越倾向于审美感受。在书法创作的审美体验中，书法家注意力焦点的不同所产生的书法作品审美价值的不同，为研究书法家的书法创作实践与书法思想的美学品格提供了思路。在书法审美体验活动中，书法家自觉调整自己的注意力，不但有助于自己获得不同的审美感受，

也有助于我们从实现快感到美感的跨越，从而去享受书艺的真正美感。

其实，在书法创作的审美体验过程中，能决定审美注意力转移之因素不是别的，正是书法家的人格主体之情感状态。这是因为，书法家对书写对象以及字符信息的认识皆从感官与其建立联系开始，即书法家必须通过自身之书法创作实践与审美体验，将自己的感官对应于来自不同书写对象和不同层面的字符意义之刺激，并通过这些刺激形成感觉分解、知觉完型、统觉融合之表征，再经大脑之消融，最终内化为书法家对书写对象的总体认识（消化）。在这种认识（消化）过程中，书法家依凭之书写对象与认识及吸纳的信息不同，其作品之价值也就不同。当书法家的此种认知方式停留在借助感官知觉外物之刺激，而不带入任何人格主体之情感状态时，目的只是获得对字符形似之认识，此种认知方式就是感性的；此种认知方式如果借助感官知觉，同时又借助逻辑思辨而取得对书写对象的更深层之认识，也不带入人格主体情感状态时，此种认知方式方可称之为理性认识；当书法家认知方式借助感官知觉，不借助逻辑思辨，却强调人格主体情感之积极参与时，书法家对书写对象与自身所体验获得的认识，既不是感性的，亦非理性的，而是美感。由此可见，书法前贤所说的“神遇”“韵胜”“真趣”乃一种带有人格主体情感状态之认识，而只有具备人格主体情感状态，才是书法家的美感认识。如果要给感性认识（消化）、理性认识（吸收）、美感认识（化为己有）三者划清界限，那么感性认识（消化）与理性认识（吸收）的区别，主要在于是否运用了抽象的逻辑推论；而前两者与美感认识（化为己有）之不同，则在于是否具有人格主体情感态度之融入。从这个意义上来说，只要书法家的认知过程有明显的情感体验相伴相随，那就是美感体

认。美感体认必须有书法艺术家的情感融入作基础,当这个基础被确立为美感生成之基础时,书法作品的审美价值所依赖的许多属性便显露出来。此种书法艺术作品必须有可感可知的生动形象;书法作品也必须带有明显的情感(化为己有)状态等。我认为在这三个要素中,书法作品的形象要素既是基础,也是关键。基础,就是要继承传统。继承传统,就是要以书写汉字为基础,通过布局、结构、用笔、用墨及点画运动来表达情感和意蕴。关键就是要普遍重视书法作品的风神意趣而不断断点画形似,由此去把握书家的内在精神气质。如何才能继承传统?就是要把书法创作当作一个生命形象来创造,把书法艺术形象当作主体感悟的生命形象来营构,把书法艺术作为民族文化、民族哲学和美学精神的直观形态来表现,把书法作为时代的人的精神品格的对象来观照。正是从这一根本点出发,才能将前贤成果继承下来,化为己有,才能有中国书法的艺术生命,才能派生出一系列法度(基础)。基于此,不仅书法家之本能生命意识,而且民族特有之时代伦理、人文风采、人格理想,亦皆反映在书法创造与审美要求中。所以,当人们发现书法作品确实可以“达其情性,形其哀乐”时,便要求书法反映出性情之率真、修养之高尚、宗趣之雅洁与形式之完美。故对书法艺术有“尽善矣又尽美矣”(李世民:《王羲之传论》)的理想。当书法家片面追求形式、忽视美感性情之真时,书法作品就会出现刻意做作。所以,我们在强调继承中国传统书法成果时,同时还应强调“生中求熟,熟中求生”(黄宾虹语)的真挚艺术变幻之美感。人们常说的书法艺术的审美即是书法生命意象之美,无生命意象则无书法艺术之审美,也就更谈不上所谓的书法家之审美体验了。书法家对书写对象进行审美把握,离开了视听感官也无法完成,可以

这么说,书法家的视听感官是为捕捉书法意象神韵而设的,即便是我们通常所说的书法的心象、意象,也是书法家视听意象之扩展和延伸,世上不存在视听意象之外而独立存在的书法造型。刘勰说:“陶钧文思,贵在虚静,疏淪五脏,藻雪精神。”(《文心雕龙·神思》)唐代书法家虞世南也说:“欲书之际,当收视反听,绝虑凝神,心正气和,则契于妙。……故知书道玄妙,心资神遇,不可以力求也。机巧必须心悟,不可以目取也。”(《笔髓论·契妙篇》)齐梁时王僧虔在《笔意赞》中陈述他书法创作之感受时也说过:“书之妙道,神采为上,形质次之,兼之者方可绍于古人。以斯言之,岂易多得?必使心忘于笔,手忘于书,心手达情,书不忘相,是谓求之不得,考之即彰。”(《中国美学史资料选编》上册,中华书局1980年版)这里所讲的“虚静”“凝神”“神采”“神遇”“韵胜”“真趣”“化境”等,皆为一个意思,即是说,书法的审美体验要真正悟得真义才行。真义之目的就在于使书法家能够虚心澄怀,摆脱日常经验中之各种名利杂念,对书写之作品精细入微,独到殊相之审美观照。同时,书法家之心为书写对象所独占,即视听感官。遂在凝神之瞬间,书法家对书写的对象之外在形式产生直觉的审美愉悦,勃然而起一种兴发感动之情,这种感物起兴之情感激荡,使书法家迅速进入一种激情之中,这是书法艺术创作审美体验之第一阶段。

其次是当书法家迅速突破对书写对象之外的形式掌握,而以其心灵之味觉去体验形式之意蕴。此时,书法家就已进入“凝神”之域,进入“神遇”之境界。人书交融,情感重叠,书法家遂在交融中“寂然凝虑,思接千载,悄焉动容,视通万里”,(刘勰:《文心雕龙·神思篇》)从而“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,(陆机:《文赋并序》)达到对时空之超越。这种“收视反听,耽思傍讯,精

鹭八极，心游万仞”（陆机：《文赋并序》）之对自身局限不断超越之特征，使书法家能将自己统摄的宇宙之气与内在生命之气融入书写对象之中，建立一个生气灌注的完整的书法艺术世界，达到书法艺术家在具体的生命意识中，抉发出道德之根源与人生价值之根源，使书法之生命意象纷至沓来，达到不可遏止之境界。

再次，书法家最深层的体验表征为物我互化之境界，主客体之间所有对立面皆化为动态之统一，书法家各种体验皆归融到艺术的审美体验这一生命诗性体验之中，这就是所谓“凝神”“神遇”之“化境”状态。“化境”，是说书法家在物（字）我互化中，由于思维极端活跃，书法家有时可能处于物（字）我难辨之精神状态，物（字）有情思是一种必然。我们书写汉字，不是要求再现文字之原貌，而是说书写之对象只是书法资格物之对象，用对象之形，寄书家之浩然之气。此时的书法作品会哭、会笑，能够与人对话，成为人的知己。这不仅是一种修辞手段，而是书法审美创造的表达形式。总览古代先贤的书法创作实践，无不达至物（字）我互化、物（字）我同一之境界。他们的书法作品之物化，就往往包含着华夏民族深层之文化心理，有着独特的文化内涵。如果将前人书法思想的美学品格与当下主体间性的理论联系起来看，书法的物（字）化过程中的物（字）也同书法家本人一样，乃一种主体间性之存在，书写对象不完全受书法家之支配，有时还左右着书法家思想情感之运演。当然，单独的物（字）又没有意义，它必须与书法家产生主体间性之心灵共振才有意义。

物（字）我互化的另一个表征，就是书法家心灵的超越。这在字义论中之地位相当重要。如果说，物（字）我难辨，物（字）有情思，是物（字）化之外在表征形态，那么，心灵之超越就是物（字）化之精神意义

了。物（字）化所追求之神妙与忘我之艺术境界，自然是为了更好地表征书法艺术家之心灵，追求主观情思与客观物（字）象相融合之统一。正如我们在宋代欧阳修、蔡襄、黄庭坚、米芾等人的理论中均可见出：他们均寓于古代法书中，特别是晋、唐人之书法作品中吸取自己创作之养料，化古人为己有，主张学习古人之神气，而黄伯思的理论更重在尚古守法，与当时普遍之风尚不侔。如朱长文、苏轼等人则强调道与艺合一，以为道便寓于艺中，艺可通于大道，故主张神与法之结合，法由神出，神以法显，故求无法之法。（《中国书法理论史》第135页）这里的“化古人为己有”、“道”与“艺”、“神”与“法”，均讲的是书法作品的互化。所有书法创作中之“道”与“艺”，“神”与“法”，皆要彰显书法家之道德人格生命意识，彰显书法作品的美学生命意识，只有如此，才能实现对心灵一隅之超越；只有“求无法之法”，才能达到书法艺术创造之最高境界。书法家也即在书写对象中融入进自己的人格与生命，也就打上了书法艺术家主观精神世界之印痕，甚至主体化为客体、物（字）我不分。书法家与书写对象之间消除了疏远与陌生，产生出一种忘怀一切之自由感，获得高度的精神解放，达至那悠远无限之境界。书法艺术的最高境界乃“无声之乐”的境界，亦即《老子》中所说的“大音希声，大象无形”之境界。故见人之所未见之“大象”，听希声杳冥之“大音”，以一瞬凝千古，以一字存乾坤。这种对宇宙人生之瞬间感悟乃一种“至乐”之境，乃书法艺术对现实时间与宇宙空间之超越所呈现的心灵空间与精神实践之自由融一。此时，书法艺术家往往感到一种极为强烈的情感与意绪在心中跃动并统摄整个身心，一股汹涌的心潮迫使自己去表现。故处于深度审美体验的书法艺术家往往情不自禁地用字符、线条、墨