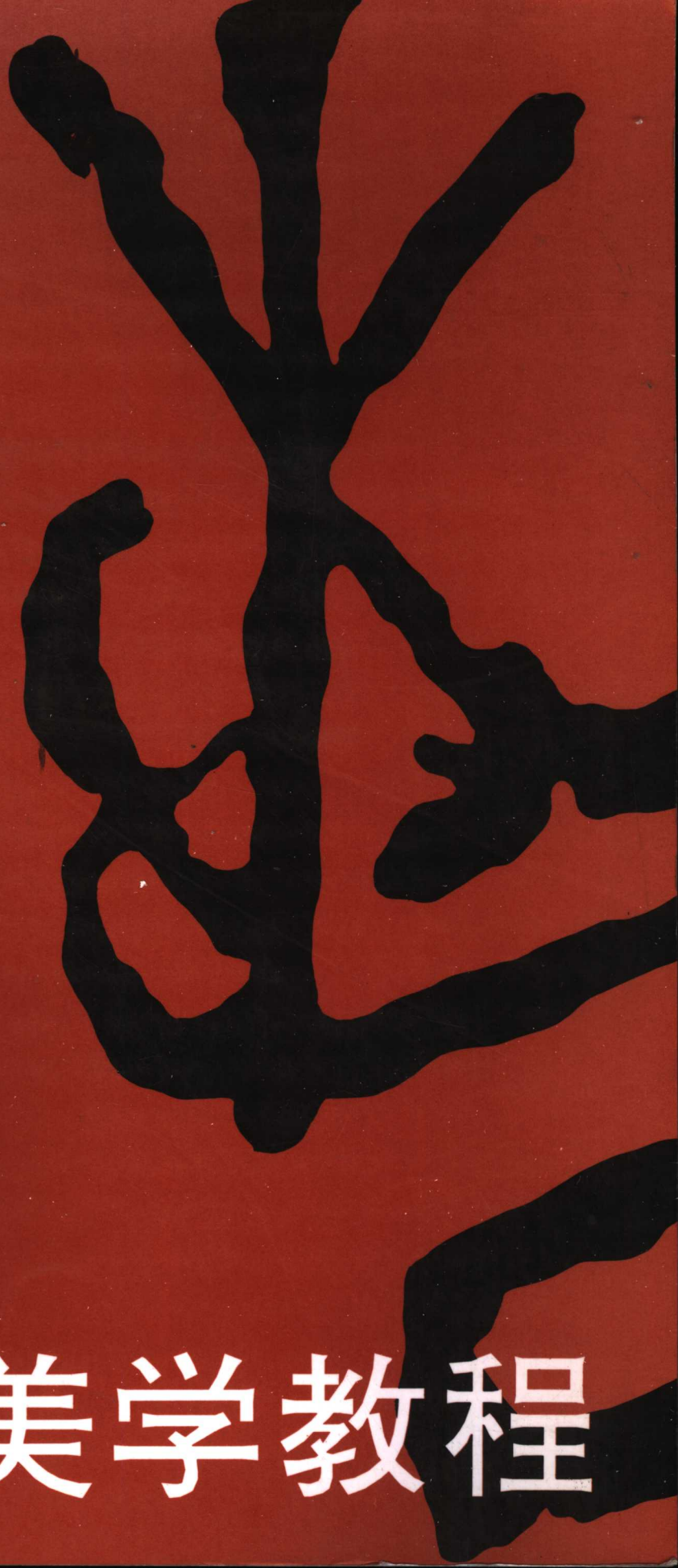


书法教学丛书

SHUFA
JIAOXUE
CONGSHU



■ 陈振濂著
■ 中国美术学院出版社

书法美学教程

书 法 教 学 丛 书

书法美学教程

修订版

陈振濂 著

中国美术学院出版社

本丛书顾问: 沙孟海 启 功
责任编辑: 陈 平 杨芳菲
特邀编辑: 童赛玲
封面设计: 金善廷
版式设计: 童赛玲

书法教学丛书

书法美学教程

修订版

陈振濂 著

1997 年 1 月第二版

中国美术学院出版社

出版发行

1997 年 7 月第二次印刷

中国·杭州 南山路 218 号

邮政编码 310002

杭州云轩印刷有限公司

印刷

全国新华书店

经销

开本: 787×1092mm 1/16 开

印张: 14.25

字数: 300 千 图: 16 幅

印数: 5001—10000 册

ISBN 7-81019-569-7/J · 506

定价: 25.00 元

总 序

建立完整意义上的书法学科,是目前书法界亟待进行的工作。书法自古没有高等教育的概念。书法艺术与写字在观念上的混淆,曾经严重阻碍了我们的发展。中国美术学院具有优秀的艺术传统,是国内历史最悠久的艺术学院,迄今已有 60 多年的历史。由蔡元培、林风眠、黄宾虹、潘天寿等一代大师开创、哺育的艺术摇篮,在艺术教育现代化的进程中,一直受到国内外众口一辞的推扬。在 1962 年,以潘天寿、陆维钊、沙孟海、诸乐三等老一辈艺术家为代表,以卓见睿识,创立了有史以来第一个高等书法专业,即原浙江美术学院书法科。30 多年后的今天,当我们看到书法的发展正呈现出一日千里之势,并且越来越显示出对高等教育的急切期待之时,我们由衷感激老一辈艺术家开创新世界的筚路蓝缕之功,也才开始真正意识到书法高等教育的重要价值。老前辈们的远见卓识,为后人的继续奋进创造了一个不可多得的优良环境,也为我们的继续开拓奠定了一个扎实的学术基础。

30 多年来,尽管书法学科经历了风风雨雨的时代变迁,但它的卓著成就是有目共睹的。一批批大学本科生、研究生走向社会,对于现代书法的发展起到了不可估量的作用,他们已成为书法界的中坚力量。目前,我院已有了较系统的书法教学体系,包括教学法、教材、教师与专业课程设置,开展了书法专业的教学科研工作,并在国家级的优秀评奖活动中屡获大奖,在海内外已成为一面旗帜。目前书法专业有大学本科生、研究生、博士生及外国留学生、进修生等各类教学层次,还拥有一支教授、讲师、助教配备齐全的教师队伍。他们的努力工作已获得显著的成绩。随着书法事业的发展,我相信他们的工作将会有越来越大的反响。

为总结书法专业教学工作经验,我院出版社决定出版系列化的书法教学丛书,特请我院著名书法教师以及兄弟院校的书法教师共同编写,以满足社会之急需。在书法界高等教育成果十分匮乏、许多书法家尚未了解书法高等教育当如何着手的情况下,推出这样的教材,使它能在更大范围内发挥效应,积极推动书法的发展,我以为是十分及时的。这套教材丛书每章节后均有思考题与作业,是比较实用的书法教材。希望它的出版对推动当前书法进一步向高层次发展产生积极作用,也希望它的出版能使更多的人了解书法的艺术蕴奥,以它为入门的向导,走向书法的专业水平。

感谢著名书法家沙孟海先生和启功先生欣然应允担任本丛书顾问。

宋忠元 教授
中国美术学院出版社社长

目 录

总 序	1
-----	---

第一部分 书法美学原理

第一章 书法艺术的形象	3
第一节 导论：从书法欣赏谈起	3
第二节 实用汉字符号：与绘画作比较	5
第三节 抽象形象的规定——反对具象模仿	7
第二章 书法线条的价值	10
第一节 线条与结构：以线条为基点	10
第二节 线条美的三要素	12
第三章 书法艺术的时空关系	17
第一节 导论：从构筑到运动	17
第二节 书法线条的空间具有哪些含义？	18
第三节 书法艺术的“时间”概念的确定	20
第四节 书法的“时间”对书法空间的影响	22
第四章 书法艺术的主体与客体	25
第一节 外象与心象——“人心营构之象”	25
第二节 主体介入的书法：关于临摹立场的分析	27
第三节 严谨的法则：排它性与“抗体”	28
第四节 书法的强化主体介入与书法客体制约的互补	30
第五章 书法艺术的形式与内容	32
第一节 对书法“内容”的初步分析	32
第二节 关于书法“内容”的几种观点的批判	34
第三节 观念模式：是对等并列还是逻辑因果关系	38
第四节 书法的文化内涵	41
第六章 书法艺术的抒情性	46
第一节 线条与色彩：表情与认知	46
第二节 与文学、音乐的比较	48
第三节 关于古人的三个界说：孙过庭、韩愈、陈绎曾	50
第四节 是“情性”而不只是“哀乐”——抽象情感	53
第五节 高抽象与“醉书”的启示	55

第二部分 书法欣赏概论

第七章 引论：书法欣赏实施前的理论准备	59
第一节 抽象的视觉立场	59
第二节 时序的意义	61
第八章 书法欣赏的基本内容	65
第一节 传统的书法欣赏观念	65
第二节 书法欣赏过程中的具体艺术标准	74
第九章 书法欣赏中风格类型的把握	88
一 “雄浑”的阳刚之气	88
二 秀逸：南帖的典范	89
三 谈谈“古朴”与历史感	90
四 “潇洒”的书法风度	90
五 强劲与“险劲”	91
六 文人秀士的风度曰“文静”	92
七 人书俱老说“老辣”	92
八 书斋“清雅”	93
九 乱头粗服谓之“粗率”	94
十 炉火纯青的“醇和”	94
十一 扩张与“犷厉”	95
十二 正人君子的“端庄”	96
十三 “刚健”与力感	97
十四 技巧的高度“圆熟”	97
十五 长枪大戟的“爽利”感	98
十六 丰润的肌肤与丰润的气度	99

第三部分 当代书法评论

第十章 关于书法艺术的现状与未来	103
第一节 书法的美学起点	103
第二节 现时期书法的一些倾向与不足	107
第三节 对书法艺术未来的一些估计	112
第十一章 当代书法构成的分析	116
第一节 创作层构成分析	116
第二节 理论层构成分析	122
第十二章 对书法“创新”口号的理论检验	127
第一节 关于书法新审美“群体记忆”的短暂	127
第二节 论书法“创新”口号的迷惘	134

第十三章 当代书法发展动向及其估价	143
第一节 新十年书法发展的历史回顾.....	143
第二节 新十年书法发展性格特征的探讨.....	150
第十四章 当代书法理论的发展	160
第一节 书法理论发展的大背景.....	160
第二节 当代书法理论研究的基本走向.....	165
第十五章 书法的抉择——西方“书法画”与中国现代思潮的比较	173
第一节 关于现象的归纳整理：基点与结构.....	173
第二节 分析比较：本体与文化背景的差异.....	180
第十六章 问题：目前的书坛需要些什么？	187
第一节 书法所面临的困境及原因分析.....	187
第二节 对书法专业化、高素质的期待.....	190
附录：对当前书法创作小品化倾向的反思与批评（书法评论示范论文）	194
后记	201
附图	203

第一部分

书法美学原理

第一章 书法艺术的形象

第一节 导论：从书法欣赏谈起

我们在教学实习中，让学生观看一幅书法作品，这种观看只是一般意义上的书法欣赏。真正的书法欣赏必须放到美学课里讲，它与前者在角度、成分上都是不一样的。放到实习课里讲，我们分析的是具体的作品，如《毛公鼎》、《散氏盘》，怎样去看它们？作品中这一个字与那一个字之间有什么区别？它们的对比是什么？而把书法欣赏放到书法美学课里讲，就必须有欣赏的理论。它不是拿一件具体的作品来分析一下，这个好在什么地方，那个好在什么地方，如此而已。它所需要的是成体系的、成构架的理论。这两者之间实际上很难加以区别，以前有很多书法美学著作，几乎都只谈书法艺术欣赏，这是一种含混的做法。这种做法虽然很实用，但在理论上却未必可靠。

书法欣赏研究分纯粹欣赏研究、实验欣赏操作，这里面包含着三个层次：

第一层：拿一件具体的作品来分析，别人看不到那么深，别人对作品的形式美没反应，而你有反应，说明你的书法悟性比别人高。

第二层：别人有一般的反应，而你比别人反应深，能从一根根很抽象的线条之间发现和发掘很多美，说明你的专业素质比别人高。

第三层：能对一般的具体线条作出比较强的反应，同时，能把它汇总成为一种理论，用来解释所有的书法现象，说明你达到了书法专家的水平。

以上三层，第一层对线条从没反应到有反应，是初步的。第二层感觉这根线条相当不错，能品味出它的美，但究竟美在什么地方，没有理论依据，是中档的。第三层能从一根线条中品味出很细腻的、很具体的内容，这是高档的。能从一根抽象的线条中反映出整个书法艺术的含义，这样的人可以建立他的理论。以上三个层次的层面是逐渐推进、依次渐深的。

我们可以从吴昌硕先生学画中得到启示：传说吴先生 50 岁学画画，从安吉到上海，找名人引荐。后来，拜见名师任伯年，任先让吴昌硕画几根线条看看，结果，吴先生画出来的几根线条把任伯年惊呆了，认为“此子将来必有大名”，一定能超过自己。这个故事既说明吴昌硕身手不凡，也说明大师任伯年的高眼力和对线条的高悟性。

任伯年对吴昌硕的测试证明了以下几点：

一、中国书法线条的独立性很大

吴昌硕随手画的几根线条虽没有具体的形象，却包含了很丰富的内容：一根线条里包含着非常重要的技巧，包含着非常重要的力量感，包含着二度平面所显示的立体感；而且，多

根线条里面还包含着节奏、线条的起伏、顿挫。抽象的线条有这么多的内容，而任伯年能看得出来，说明任伯年了不起。

二、学习中国书法需要“高悟性”

一根线条出来，书家马上可以判断它属于哪个档次。如果可分为十层的话，对书法理解肤浅的人，只能看到二、三层，这说明他对线条的悟性低；若能看到八九层，说明对线条的悟性高。

当然，围绕线条还有很多构架、章法的要求。但是仅从这一点就可以说明书法线条非常抽象。对抽象线条有高悟性，那么学习书法进步就快。如果对线条没有什么感觉，老是用明暗关系、色彩和块面来看，那悟性就低。悟性低并不一定意味着必然失败，悟性低可以培养和提高，但一般的事后培养总不如原有悟性高的人素质好，后者往往能捷足先登。

书法欣赏需要高悟性，而且还必须具备其他的条件。古代人认为书法欣赏者必须：

1. 要素质好。古人常云：“要学书，先学做人”，“人品等于书品”，“人品好则书品好”等等。这些观点当然在理论上不能自圆，但在笼统意义上强调素质、能力，还是很重要的，它指一般的文化才能。

2. 要有道德文章，学问要好。这就是我们现在所说的修养。

人品属于伦理，可能也属于政治，但政治和伦理的标准有时较难判断。所以很难讲人品等于书品。关于学问的标准，也很难说清，有些人对唐诗宋词很有研究，可能写不了书法；而有些人（假设）对古典文学一窍不通，但他有可能写得一手好字（这是从纯理论意义上讲，但我们不主张做这样的人）。之所以有这种可能，是因为书法在训练过程中表现为一种技巧、一种技艺，你只要接受这种训练和技巧，你就能学好，管他有没有学问。

以上两个标准，在理论意义上讲不太成熟。那么书法的高悟性到底悟什么？书法欣赏到底看什么？我们有必要将书法与绘画作一比较，探讨一下书法欣赏的过程。

【思考与练习】

1. 请认真思考一下书法艺术中线条的重要位置，并对线条悟性等书法美的基本感受能力作一具体证明。

2. 古代书法家为什么重视学问与人品？它的正面含义是什么？负面作用是什么？

3. 以自己的学书经历为线索，具体探讨一下对书法认识的转变过程，写一短文。

参考文献：

荷加斯：《美的分析》，人民美术出版社，1984

《西方美学家论美与美感》，商务印书馆，1980

卡冈：《艺术形态学》，三联书店，1986

第二节 实用汉字符号：与绘画作比较

民间流传着这样一则笑语：画美女不成，改画钟馗；钟馗不像，改画石头。这里面的含义很简单，表现对象必须像对象。绘画的前提是要像对象，而书法没有这个要求。绘画对对象的准确性与书法家对字的点画准确性是不是一样？一个字写错了成不成立？证明它的理由其实很简单：如果我们学书法是为了认字，那么这个前提是不成立的。我们在写的过程中，发现有错字，我们就会指出这个字错了，错字当然没法认读。相反，如果我们关心的不是它是什么字，我们所关心的是这个字的造型写得好看不好看（作为视觉效果上的好看不好看），它的空间安排是否完美，线条是否有力，那么其中某字缺两笔，或者字写错了也没关系——在这个前提之下，是成立的。问题的关键是怎样去看这个字，或是从哪个方面去看这个字。

中国的汉字有三种不同的要素：一是形（形状）、二是音（读音，发展成后来的音韵学）、三是义（发展成训诂学）。书法所关心的是第一种，即字形学。因此，它可以在一个字写错的情况下，仍然完成它的审美过程（这在理论上有意义，可以帮助人们思考，但在创作过程中，没有必要这样做）。假如一个字错了，但它仍然保留书法的间架结构和线条，这从严格意义上的书法审美来讲，这个错对艺术本身不发生决定性的影响。

但绘画的功能，要求要像（这里是指一般意义上的绘画，现代艺术很难作为我们比较的基础）。当然，抽象绘画和书法有某些程度上的接近，但有一条可以肯定：绘画就一般的理论而言，画得不像对象，我们就无法作习惯判断。对象是个基础，如果没有这个基础，那么每个人的审美和欣赏过程将会受到很大的影响，这是传统绘画的基本点。而书法中文字的准确可以是一个基础，但也可以根本不发生作用。比如篆书字帖中的很多字，你如果没有学过“六书”与《说文解字》，对有些字就很难判断它是否准确；也不一定能从头到尾都念出来。临金文草书时，大部分同学是在依样画葫芦，不一定是在认识了这些字以后才写的。所以文字的准确可以是基础，但它不起决定性作用，念不出来照样可以写字，照样可以完成书法欣赏的全过程。尽管从表面上看，书法在古代必须是正确的字形，而绘画必须是正确的形象，这两者之间应该是一致的。但是，它们的实质不一样，书法欣赏的前提和绘画欣赏的前提也不一样。由于这一点，书法欣赏和绘画欣赏至少在第一层次的差距就被拉开了。

我们可以从下图（见第6页）的欣赏过程中，将书法与绘画作一比较，看看它们之间有什么区别。这是以最基本的视觉生理形象为出发点。

具体形象，准确地讲是自然形象。以上所有的关系都是从具体的自然形象中发展过来的。中国古代的象形文字，就是由具体形象走向抽象形象的。现在我们看到的书法中有各种各样的疏密关系，每个字都要摆稳，要平衡、对称，这些实际上都是自然形象中所包含的原理。书法法则的原理基本上出自生活中自然形象的构造法则。但书法没有具体形象，只有“形象”。（形象有两种，一是具体的，一是抽象的。）书法形象是一种抽象的规律形象、法则形象。而绘画的形象是自然的、具体的、写实的形象。

第四阶段	精神意韵	有	有	进 入 艺 术	↑
第三阶段	抽象形式	有	有		
第二阶段	形象构成法则或造型法则	有	有		
第一阶段	自然、具体形象	有	无		
基 础	生活形象	有	有	前艺术	
		绘画	书法		

据上表，书法虽然没有经过第一阶段，但它却用了第一阶段的某些因素作为它的途径来构成形象。我们刚才所说的象形文字就是一个最明确的途径，当然还有其他途径。

从生活的、客观的、被动的形象走向主动的、选择的、自然的形象，即是从实体的部分走向画面，从画面再走向造型法则，再由造型法则（它是零碎的）变成一种形式，由形式再上升到精神。在这四个阶段中，我们发现书法少了一档，书法要求高悟性的理由正是在这个焦点上。它在最关键的地方（第一阶段）没有了，从自然形象变成画面，由画面变成抽象形式是个循序渐进的过程，缺少第一阶段，书法就无所依托。形象本身没有，法则从哪里来？我们只能给它找一个比较遥远的渊源：自然生活。这就证明一点，如果我们把它分成一、二、三、四阶梯，那么书法是未经第一阶梯就直接跳到了第二阶梯。第一阶梯没有了，对于学书法的人来说，显然困难得多。学绘画一步步走过来很容易，顺理成章，而学书法却需更高的要求。只有高悟性的人才能非常费劲地凭自己的力量跳过这一档。

我们有这样的经验：观看画展，越写实的绘画观众越多，它的具象性能拥有大量的观众；越抽象的绘画观众越少。书法走向抽象，未经第一阶段直接跳到第二阶段，本来靠自己的艺术力量是跳不过去的，还没有一门艺术能自身完成这样伟大的事业。书法靠什么跳过这一步呢？很简单，靠文字的实用功能。文字的实用功能迫使文字的审美、文字的美化慢慢走向正规。所以，书法依靠了非艺术的内容：文字的应用这一社会动力，帮助自己完成了此过程。看书法展览的人，往往感觉这几根线条很漂亮，但不明白这个道理。很少听到有人看画展（包括中国画，比如齐白石的画）而说看不懂的，只是看得有深有浅而已，至少他对形象有感觉。这就证明：书法这门艺术很特别。用一句不恰当的话说，它是一门专家的艺术。为什么这样说？这类艺术如果没有文字作媒介，没有文字的应用作根基，只凭它自身是很难生存的。它的欣赏层次要求太高，如果没有经过训练，那几乎是不可能的。所以美学家宗白华说书法艺术是一门非常高的艺术，西方艺术的典型是建筑，而中国艺术的典型是书法。

我们现在教书法，在课堂上反复做各种各样的实际练习，是为了训练和培养学生对线条的反应能力。如果连做几个训练，学生一点反应也没有，这说明他的悟性太差。在悟性较好的前提下，训练本身就在不断地、慢慢地使学生丢掉不好的东西。在学习过程中，在各种各样的干扰影响之下，你是否还能往前走，这就完全取决于你的悟性。在任何情况下都不要忘记书法有这样一段空白与跳跃。这段空白对书法家来说，对每个学习书法的人来说，意义非常之大。它告诉我们：学书法必须有非常良好的素质，这样才不至于在训练过程中垮下来。

从书法的悟性，从书法的抽象形式走向书法的精神欣赏，这里面又有很多附加的条件：

1. 文质关系：孔子曰“文质彬彬，然后君子。”质指风骨、内涵、质地、素质。文指表现的形象。两者结合得好就能成为好的艺术家。关于文质，在上古时代是追求“文”的，直到

魏晋南北朝都是这样。后代艺术家评王羲之书风以一个“媚”字，这是最大的赞美。过去时代的老百姓太质了，所以艺术家要追求文。中古至近世，又由“媚”转向“丑”，转向“拙”，这是一种质的回归。在这个过程中，我们看到文质之间相互消长：这个标准下去了，那个标准又上来了。这种现象一直到现在仍然存在。所以书法的审美标准是随时代的变化而变化的。

2. 精神意韵：这个词实际上不是一个固定的概念，每个时代对精神意韵的标准都是不同的。但笼统说来，是作者驾驭形式，还是形式控制作者？在古代书家的成与败中，这是个截然的分水岭。关于这个问题，在以后讲主客关系时还要讲到。

总之，这里谈的是从书法欣赏进入到书法形象的探讨，以及它们之间相互关系的问题，这个关系即抽象的形象关系。我们看到书法是如何从自然走向艺术的。在这比较过程中，绘画是书法最好的同盟军。了解这些，对书法创作具有直接的启示意义。

【思考与练习】

1. 为什么说书法比绘画难欣赏？书法缺少自然的具体形象，这为它的欣赏带来了什么困难？
2. 说书法是专家的艺术指什么而言？它需要欣赏者作什么样的配合？
3. 请写一短文，从理论上证明在书法作品中，即使写错字或别字也不损害书法形态美的欣赏。请注意文章的立足点。

参考文献：

朱狄：《当代西方美学》第五章《各门艺术中的美学问题》，人民出版社，1984

蒋彝：《中国书法》，上海书画出版社，1986

宗白华：《美学散步》，《中国诗画中所表现出的空间意识》、《论中西画法的渊源与基础》，上海人民出版社，1981

第三节 抽象形象的规定——反对具象模仿

从书法的欣赏又可以涉及到书法创作的一些问题，书法创作中存在着复制式创作与形象化创作这样两个极端。如果书法创作变成复制，写一百张书法都是同样的风格，那就等于你在不断重复自己的技巧。不断重复自己，书法就成了机械的技术。既没有创作者的情感，也没有创作者的意趣，这样的创作方法应予反对。这样的作品虽有一百张，但看一张就够了。它的症结就在于每一张作品没有自己的形象规定性，当然也就没有自己的悟性。

既然书法创作复制不行，那么有人便提出，书法可以表现特别的形象，表达它的具体规定性。于是他就用书法来表现自然形态，即把自然形态直接写到书法中去。如果对书法美学的特点不加以很好地把握的话，那么你可以写石头，可以写杨柳，但写到后来肯定不是书法，或者是很蹩脚的书法。书法所体现出来的是一种抽象的美，是一种形式的美，它没有办法与自然形象作对应。因此，它的形象规定性不是自然的、写实的。比如，古代就有关于“张旭观公孙大娘舞剑器而草书大进”的传说，张旭看到一个舞女在跳舞，他所做的工作不是把舞

蹈形象直接引到书法中来，而是取对象的韵律、造型变化等，这才是书法家的手段。如果书法与绘画一样，那还要书法干吗？以此类推，如怀素见夏云多奇峰，张旭见担夫争道，所取的形象，都不是把客观对象直接放到书法中来，取的是造型的法则。其间的关系，正如我们在上面表格上的分析一样。

现在一部分人搞现代书法，将书法向图画方面发展，把字写成象形字，搞这类书法的人，如果遇到没有形象的字就不知怎么去表现了。如“思想”两字就无法去像。另外，能写成具体形象的字，实际上是最浅的标志。如果什么字都是象形字的话，那也只能证明，人的思维实际上仍处于最原始的状况，指物赋词而已。当人的思维开始复杂的时候，你就会觉得这样的做法很可笑。又比如颜色书法，有些人搞书法创作用颜色写“赤橙黄绿青蓝紫”等字，“赤”字就写红色，“蓝”字就写蓝色。搞这类书法的人，我们先不谈其书法的线条和对书法的悟性怎样，光看其创作心理就如同小孩看图识字一样，是十分幼稚的，思维也是很简单的。所以，颜色书法和象形书法在美学的框架里实属思路简单，处于非常初级、非常低的阶段。而我们所指出的抽象高度倒应该是人类思维走向高级阶段的标志。

以上所举例子，说明这个表格与阶段划分的重要性，拿书法与绘画作比较的意义也就在这里。其直接意义就在于，对写字像画画一样的现象，每个人可以本能地以为非常浅薄，不足为训。其间接的意义（深层的意义）则是对这类现象能作出理论上的批判，并能在这个理论框架中加以鉴别与把握。如果你原来也认为这类现象不错，那么在了解了这个表格框架之后，你的位置就可能会稍稍变一变。从这个程度上看，画家来搞书法，如果不先把立足点移到书法上来，他搞的书法也一定会很浅。画家由于长期面对着的是形象，他养成了一种职业的反应和反射，习惯于从形象的角度来看书法，比如对线条喜欢用枯笔湿笔搞一搞，将线形抖一抖，浓墨淡墨交叉一下。这样做对古老的书法和很保守的书法有冲击意义，对改变千篇一律的书法制作也有好处；但是，如果画家的立场不转变，画家永远不会成为最出色的书法大家，因为弄小技巧和描摹形状的心理限制了他。但是，也有画家成为好的书法家的，如吴昌硕（他本身是书法家）。一般的画家来搞书法，缺乏书法家对书法那种抽象的感应，大部分人习惯用形状、外形、疏密关系、浓淡干湿的关系来表现，实际上这是很初步的。书法对形象形式的把握能力在过去不被重视，是书法长期徘徊不前的原因。这也值得我们深思，我们应该在这方面加以补充。但有一点是可以肯定的，书法家的补充有一个书法本体立场的问题，书法不是向绘画投降称臣，因此从美学理论上说，书法的抽象把握能力仍然是第一要义。

对书法美的形象特质这一问题的认识在几年前还很含糊，即使是一些专门搞书法美学的同志也如此。比如，基于象形文字的现象，大谈书法是反映客观自然外象的艺术，是表现与再现相结合的艺术；或是基于美学与艺术理论的旧有教条，反对书法抽象的提法，以为凡抽象必须与具体相对，凡抽象者必须没有形象，因此与艺术之必须有形象的前提不合；还有以为抽象艺术“是一种腐朽没落的西方艺术”等等，乃至还要为书法的抽象性展开一场旷日持久的大辩论。于此可见当时书法理论的水准不高。书法抽象只是一个形式的性质规定，并不是价值的规定。从中不应该引出是好是坏、进步倒退的结论。而许多人以为书法应该像绘画那样去反映生活自然，说到底，也即是对我们上述表格所提示的内容分辨不清。从某种程度上说，正是这种模糊的认识才会引出列举的种种模糊的“创新”，并以为它会代表书法的未来。

因此，我们学习书法美学，首先要认识这个基本点。书法美学之所以要先从书法形象开始讲起，是因为它最重要、最有特点、也最容易引起模糊。而从欣赏入手，当然更易于把握，因为欣赏必然会带来一个欣赏对象问题，它自然而然地就会进入对书法形象的探讨之中去。

我们现在的认识应该比几年前有所提高，因为我们是站在前人的成果之上去摘取新的果实。而关于书法抽象形象的讨论，正可以帮助同学们少走弯路，取得一个美学认识的前提。

【思考和练习】

1. 张旭见公孙大娘舞剑器，他从舞中汲取了什么？采用了怎样的方法？
2. 为什么说单纯的画家写书法必然会受到某种局限，它有什么理论依据？
3. 把书法与绘画作一比较，探讨书画合一的“现代书法”方式的弊病以及违背书法美学原理的症结所在。
4. 请从书法抽象美的角度出发，收集并阅读以前探讨书法美学性质与形象特质的论文，了解过去书法美学论战的基本情况，以期对书法美学形象的问题有一个基本把握。

参考文献：

- 梁 扬：《关于近年来书法美学讨论的综述》，《书法研究》，1986，2。
陈振濂、周俊杰：《书法美学问题讨论述评》，《书法家》，1986，1。
刘纲纪：《书法美学简论》，湖北人民出版社，1979
姜澄清：《书法是一种什么性质的艺术》，《书法研究》，1981，5。
金学智：《书法是所谓抽象的符号艺术吗？》，《书法研究》，1982，2。
陈振濂：《书法是抽象的符号艺术》，《书法研究》，1983，1。
金学智：《也谈书法艺术抽象性的有关问题》，《书法研究》，1983，2。
陈振濂：《再论关于书法艺术抽象性的几个问题》，《书法家》，1986，2。
《20 世纪艺术中的抽象和技巧》，四川美术出版社，1988
沃林格：《抽象与移情》，辽宁人民出版社，1987

第二章 书法线条的价值

第一节 线条与结构：以线条为基点

书法艺术的形象是抽象形象。抽象的书法里面为什么会产生这样大的艺术魅力？何以让我们对如此抽象、如此不具体的艺术如痴如醉？作为一个理论家，就有必要来仔细思考一番。

中国书法重视线条，但线条是一个十分宽泛的概念。书法固然有线条，其他艺术难道就没有？比如罗丹画的素描，也是单线，也是勾勒，它的线条不也很重要吗？因此更广泛地说，视觉艺术或造型艺术怎么能离得开线条呢？巴洛克式的建筑、米兰大教堂、北京天坛的圆顶及《最后的晚餐》中人物与道具布置的形状，乃至舞蹈的造型、雕塑的外轮廓……怎么能说不是线条所构成的呢？

也许我们可以说，这些不是实际存在的线条，而只是理解之后被归纳出来的“线条”。将速写、插图、连环画、钢笔画中的线条来作比较，应该是很说明问题的。此外，英文、法文中的标音字母也是线条，有的花体英文美术字还很富有情趣，这样的线条绝对是一个事实的存在，为什么非要强调中国书法的线条？

速写、插图等等所用的线条，本来是为造型服务的，它们本身不是目的而是手段。既是手段，要为人物、风景、道具服务，那它当然无法强调自己的独立性。因此，它的依附性使它无法与书法线条相抗衡——书法不是造自然之形，它的抽象性、符号性虽只对线条的位置作大致规定，但却不限制线条的功能走向独立自主。因此，从创作意识上说，书法线条显然拥有优势，绘画中的线条与色彩、块面、体积、明暗、形象等平分秋色，书法中的线条却唯我独尊，不屑旁骛，这就是书法的特色。

英文字母所拥有的线条，在造型的基点上与书法有共同之处：它们都是独立的。但无论是英文、法文、德文的字母，还是汉字的美术字，它的装饰与美术化，都是利用制作与描绘来达到目的的。书法的线条却不使用制作过程，它是在一个自然的过程中依靠技巧动作的起伏跌宕、疾迟润燥自然形成的。美术字母或美术汉字不需要动作技巧，只需要制作技巧，而书法却反之。这就说明，书法线条在质量上的要求要高得多，它不能慢慢去做，必须在瞬间动作中完成。当然，柔软的毛笔与渗化的宣纸为书法动作技巧的展现提供了第一流的驰骋天地。正是基于这两个比较之后的结论，我们才有可能深入探讨书法线条的美学价值。

其实书法的抽象语汇包括两个方面，即两个最根本的因素：线条、结构。这两个元素都是抽象的。乍一接触书法，总是学用笔，学间架。先接受线条和结构的训练，训练成功后才开始深入到创作、技巧、形式等方面去。任何人写字都无外乎遵循这个规律。这与绘画不一样，如小孩一开始就可以凭感性画画，他眼睛所看到的，可以马上直接地表现出来，不管画得对或是不对。而书法则不行，开始学写字你得把字写端正，这种所谓的写端正实际就是在