

書法學綜論

陳震鵬著

浙江美术学院出版社

A SUMMARY OF
CALLIGRAPHY

CHEN ZHENLUN

096962

04-11-07

11-23



111-11-23

书法艺术论

陈振濂著



美院图书馆 B0001890

浙江美术学院出版社

自序

为本书列出一个“书法学”的框架，是基于它尽可能包括一些书法学科的基本构架内容；它虽然还不能说就是“书法学”本身，但它的方方面面基本上综合了一些最主要的分类——掌握了它，对书法作为一门学问、一种艺术学科的了解，可以说有了一些深入研究的起点。为此，在各书法报刊的约稿中，我沿循着“学科”的要求逐个展开；现在，终于到了可以结果的时候了。

严格地说，本书并不是纯理论性的专著。它寓整于散、寓庄于谐，好处是短小精悍，一题一议，读来轻松，既予人以深思又不至于落入太枯燥的理论叙述。当作教材则各篇之间有密切的联系，可循序渐进，作教学参考。不足方面是受报刊版面所限，有些该用长篇大论全面展开的题目就稍显局促了，不得不抓住主线，忽略辅线——而真正的理论阐述应该具有立体感，不能忽略辅线的功用。如果说，“书法学”作为一门学科应当依赖于后者的话，那么我们在本书中只能见到一个“书法学”的骨骼；丰满的血肉肌肤则还有待于进一步补充。

书法界正在呼吁建立“书法学”。我曾认为目前要建立完整的“学”还有很大难度，基础理论十分薄弱，创作与研究的“艺术意识”也严重不足，还没有在学科构建领域中成就伟业的研究素质与客观研究条件，但这并不等于我们可以不思进取，先做一些打地基的工作仍然是十分重要的。本书成稿的内部条件是我在浙江美术学院执教书法，因为当教师，要研究教育学，遂有意对书法的创作、理论、风格史、批评史、美学、书家、临摹直至书法技巧等作些钻研、积累一些体会，并通过备课加以系列化，外部条件是有众多书法报刊约我开辟专栏，遂将各种备课笔记逐一写出系列稿件公诸于众，于是就形成了“物质的”

《书法学综论》的产生。我想，本书既可作为理论文章来阅读，也可以作为自学教材使用；它的学科性格与理论意识是编者的初衷。当然，如果有熟悉原先各个专栏的读者，愿意把它看作是一份有序的剪报资料汇编，并以此缅怀在前几年的阅读与书学生涯，那更是我十分乐意的。庞杂寡要，承严师益友垂青若此，尽管汇印成册，芜篇亦未必可炫，不过是一段翰墨高谊而已，敬希读者诸公烛照。陈振濂识。

目 录

一、书法艺术概论 (1)

1. 关于书法艺术的定义
2. 书法形象
3. 形式与内容
4. 弘扬主体精神
5. 空间美
6. 线条意识
7. 构架感
8. 运动
9. 走向连贯
10. 节奏夸张
11. 自在的抒发
12. 表诉
13. 抒情
14. 挥运之时的情态
15. 狂态表现
16. 归于平淡

二、书法通史 (15)

1. 先秦——无意的璀璨
2. 两汉——庶民世界的展现
3. 魏晋南北朝——唯美与尚用的分化

4. 唐——煌煌的法度王国
5. 宋——精神美的追索
6. 元——复古主义的启示与代价
7. 明——沉滞与反叛
8. 清——独特的历史诠释

三、书体分类与释义 (26)

1. 从彩陶符号刻划到甲骨文
2. 象形文字的意义
3. 金文的分类
4. 说“籀”：关于石鼓文
5. 秦篆——标准化
6. “秦隶”的涵义
7. 隶书释名
8. “章草”絮谈
9. 从草稿到草书艺术
10. “骑墙”的行书
11. 楷：作为标准与定义
12. “飞白书”的来龙去脉
13. 花体杂篆的没落

四、书法作品与书家论 (36)

1. 空间美的确立——甲骨文艺术
2. 走向线条的表现——金文
3. 秦篆的矛盾性格
4. 汉隶——运动的启示
5. 大巧若拙之美——摩崖书
6. 竹木简与砖瓦书
7. 扑朔迷离说《兰亭》
8. 王献之的新突破
9. 《伯远帖》与“晋韵”感
10. 说《龙门》
11. 《张猛龙碑》——构架的张力
12. 《石门铭》意趣超逸
13. 虞世南的“君子风”
14. 结构大师欧阳询

15. 褚遂良——唯美主义的代表
16. 书史双绝称《书谱》
17. 话说张颠
18. “少年上人号怀素”
19. 颜真卿的建树
20. 《祭侄帖》——抒情的楷模
21. 书法“建筑家”柳公权
22. 关于“杨疯子”与《韭花帖》
23. 历史人物蔡襄
24. 苏东坡：无意于佳而佳
25. 黄庭坚的叛逆形象
26. 米芾：尊古为新的新途
27. 禅书张即之
28. 赵孟頫的回归
29. 杨维禎乱头粗服
30. 长寿书家文征明
31. 祝枝山的才子书
32. 反理性——徐渭的标志
33. 董其昌的书卷气
34. 张瑞图外谈
35. 压抑感——黄道周的独白
36. 理性的草书大师王铎
37. 傅山论
38. 骇世惊俗的金冬心“漆书”
39. “六分半书”说郑燮
40. 邓石如成功的启示
41. 大智若愚的伊秉绶
42. 何绍基散议
43. 赵之谦的圆熟
44. 杨守敬——“日本书道现代化之父”
45. 康有为：偏颇的理论与成功的实践
46. 一代巨擘吴昌硕

五、书法理论发展史略 (67)

1. 可疑的立场与强有力的思辨性格：《非草书》
2. 《九势》对线条美的发掘
3. 第一部书法史——《四体书势》

4. 书法教育名篇《笔阵图》
- 5 以二王为中心：《论书表》的专题研究
- 6 《笔意赞》与王僧虔的神采说
7. 《古今书评》·品评方法成形的标志
- 8 九品分级：以《书品》为滥觞
9. 结构理论的再生：《心成颂》
10. 《笔髓论》——冲和之美
11. 书论丰碑说《书谱》
12. 百科全书：《书断》及其他
13. 抒情之上——《送高闲上人序》
14. 苏东坡：“我书意造本无法”
15. 《海岳名言》·米芾的批评观
16. 从平凡中见深刻——姜夔《续书谱》
17. 赵孟頫的宣言：用笔千古不易
18. 资料汇编·从《述书赋》到《衍极》
19. 正统的观念立场与激烈的批评锋芒：《书法雅言》
20. 董其昌的“崇米”说
21. 傅山论“丑”——审美史上的一大转折
22. 清初书论——技法解说与崇唐风
23. 北碑派的宣言：《南北书派论》
24. 刘熙载：一代大师的高度
25. 康有为对碑学理论的总结
- 附一：书论辑录·结构篇
- 附二：书论辑录·用笔篇

六、书法美学漫谈 (94)

1. 欧洲人的美学理论和中国人的书法实践 (一)
2. 欧洲人的美学理论和中国人的书法实践 (二)
3. 颜真卿：一代大师的标志在哪里？
4. 仅仅是瞬间的记录吗？
5. 石头里飞出凤凰来
6. “大象”确实“无形”
7. 王羲之试子
8. 平面 = 三度空间？
9. 公孙大娘也翩翩而至
10. 让赵孟頫哭笑不得的理解
11. 线——艺术的精灵

12. 无意于佳
13. 书作中的醇酒香
14. 百衲碑的故事
15. 有害的成功和有益的失败
16. 怀素的洒脱
17. 傅山说：宁拙毋巧
18. 人书俱老
19. 苏东坡启示录
20. 朦胧之为美
21. 让人扫兴的摹刻
22. 书耶？画耶？
23. 囚徒+书法天才
24. “恨二王无臣法”
25. 但是，也有项穆的斥责
26. 曹操居然是书法欣赏的先驱
27. 纨扇的价格在看涨
28. 大道学家的迷惘
29. 书坛在“崩坏”……

七、当代书坛概观 (118)

1. 《书谱》：书法新十年的前导
2. 现代书法起步的标志：《书法》创刊
3. 教育的苏醒：浙江美术学院招收书法研究生
4. 初期尝试：全国群众书法征稿评比
5. 全国第一届书法篆刻展览开幕
6. 外国留学生来华攻读书法
7. 理论的崛起：中国书学研究交流会的召开
8. 中国书法家协会成立
9. 书法美学讨论谈
10. 关于《全国中青年书法家作品邀请展》
11. 集体研究：《中国书法史》编写会议
12. 日本书法的引进——一个新的参照系
13. 中国第一张《书法报》问世
14. 普及书法教育的标志：书法函授与全国书法教育学会
15. 全国书法大赛种种
16. 来自出版界的支持：书法系列丛书丛帖
17. 国际书法展览：一个里程碑

18. 过渡形态：第二届全国书法展
19. 《中国书法理论体系》与海外书论
20. 《中国书法》重振雄风
21. 现代书法首展与激进派的反叛
22. 高层次观照：中国书协系列学术讲座
23. 新体格与新宗旨：《书法家》创刊
24. 第二届全国中青年书法展与西山会议的争鸣
25. 关于书法批评
26. 全国书学讨论会：理论界的新动向
27. 学术委员会成立及其他
28. 中日书法交流：创作与理论
29. 专业化的标准——“国际临书大展”
30. 为当代中国书法修史
31. 第三届全国书法展——评选体制与质量
32. 青年理论家集群：书法新十年学术论辨会

八、书法技法理论探讨 (152)

1. 从执笔法谈到指实掌虚
2. “运腕”辨正
3. 中锋的概念
4. 转折略说
5. “藏头护尾”琐谈
6. 论“中实”
7. 笔力界说
8. 提按顿挫的节奏美
9. 用墨的技巧：黍米珠与涨墨
10. 关于书法的结构空间
11. 笔势与体势
12. “九宫”“八面”臆解
13. 谈谈书法术语的理解与生发

九、书法体式与材料 (164)

1. 碑志
2. 摩崖
3. 集帖
4. 金属的铸刻

5. 竹木简
6. 绢帛
7. 纸幅
8. 勾摹
9. 装潢

十、书法临摹举隅 (171)

1. 范本中的碑与帖
2. 选帖的标准
3. 关于临摹的几个阶段
4. “石花”与毛笔临石刻拓本
5. 意临的妙用
6. 《兰亭序》的基本风格
7. 《兰亭序》的用笔分析
8. 《兰亭序》的结构特征
9. 杨维桢的“怪招”
10. 刘墉：丰腴与痴肥的差别
11. 王文治的清秀媚丽

十一、书法器具小识 (185)

1. 笔的起源
2. 毛笔的工艺制作及赏玩化
3. 墨的起源
4. 墨的工艺制作及赏玩化
5. 纸的起源
6. 纸的工艺制作及赏玩化
7. 砚的起源
8. 砚的工艺制作及赏玩化

十二、书法创作例解 (192)

1. 中堂 篆书 “和平颂”
2. 对联 隶书 “勤能补拙 俭以养廉”
3. 斗方 草书 尺牍
4. 立轴 大篆 联语
5. 册页 小楷 杜甫诗

6. 扇面 行书 宋人绝句
7. 横额 隶书 “漱玉”
8. 团扇 章草 陶渊明诗
9. 四条屏 行草 周邦彦词
10. 长卷 白居易诗
11. 常用名号书斋印及闲章

后记： (206)

附图： 书法图录 (208)

一、 书法艺术概论

1. 关于书法艺术的定义

对书法艺术作一个明确无误的定义,向来是学术界引为棘手的事,在各种现成的文艺学、美学教科书上根本没有书法这个条目——由于这些学科完整地进入中国还只是近年的事,各国美学家们还缺乏条件与时间去对如此神秘而古老的东方书法艺术作些思考;这使我们缺乏理论上的现成参照;另一个原因则是书法本身也实在是太令人迷惑。它几乎不可能用某些既定的概念解释清楚。过去的几年里,我们曾经为此讨论过很长时间,但令人满意的定义也还是没有出现。或许,在目前的限制下,我们只能从几个大范围内进行认同。

第一,是书法写的必须是汉字(或具有汉字造型涵义的、具有“方”的空间特征的形式媒介)。汉字的构造带来一个个具体而又丰富的审美空间,它对于联络创作空间与创作时间具有非凡的意义。曾经有艺术家试图打破这个规定,但很少有希望成功:因为找不到比汉字更好的空间秩序,抽象画与前卫派有过突破,但看来也还是令人气馁,把有序变为无序固然是一种革命;但这仍然只是破坏而不是建树,而艺术却需要不断建树。可以想象:汉字曾经孕育了书法的存在(这表明它有绝对的艺术魅力);那么它也许会与书法共生死,它既是缔造者,又是保护神。

第二,是书法写的汉字规定了它的审美不得不依赖于汉文化的控制。用书法去写阿拉伯字母,即使把它写出有意识的空间来,终究也还是会觉得扞格难入。同样地,写一组不成语句的单个汉字,作为书法的视觉形式已经成立,但作为一个审美对象仍嫌不足。故尔人们喜爱书法的唐诗宋词内容。严格说来,只要写的是字(空间构架),即使文句不通,错别字屡出,应该不影响视觉形式美本身。但书法审美仍然更愿意在这方面寻找更进一步的魅力与规定。由此可见,书法审美是一种综合的具有明显文化背景基础的特殊审美。仅仅以视觉去看它,

只是在书法精确形式定义上作证明时有效；但作为宽泛的作品定义上说，却只涉及了一半内容。

第三，因为书写汉字，汉字是由线条构成的，于是书法对线条有着第一流的要求。线条要有立体感、要有力、要有节奏，缺一不可。为了线条的神奇魅力，书法寻找到了毛笔这根魔杖。柔软的毛笔在运行过程中的轻重疾徐、抑扬顿挫，无不表现出创作者的心态与审美积淀内容。这种表现能力与表现技巧，是任何视觉线条的其他类型所望尘莫及的。由是，书法的汉字空间的规定可以表达作为文化模式的客体背景内容，而它的线条流程的规定则更偏于表达作为作者主体的精神意蕴内容——当然事实上我们根本无法将两者划分得如此明确无误。

以此为契机，可以肯定地认为：① 书法美并不是“现实的形体美与动态美的直接反映”，这使它截然有别于写实具象绘画。② 书法美也不是纯粹的个人主观宣泄，它必须遵守一定的程序制约：汉字造型空间的制约，这又使它截然有别于抽象派艺术。在此中，把握书法空间的规定性与线条的规定性，将是书法美学研究的第一个立足点。

关于书法的定义，还有许多种提法：如书法是“用毛笔写汉字的造型艺术”、“表现艺术”、“形象艺术”等等，但大都是所用名词不同而所指相近，作为定义而言并没有太多的启示。而有些提法也不免自相矛盾之处：如既提“汉字”就必然是“造型”的；凡艺术就必然是“形象”的，再重复列出不免累赘。一般而言，就大的方面衡量，目前最为人所接受的还是“抽象的符号艺术”的定义。“抽象”是指汉字而言；“符号”是指其规定性而言，“艺术”则是指其表现而言，如果要作进一步的发展，那么程序的规定性、时间的不可逆性这个书法的根本，在定义中还未有很好地体现。而这是划分书法是写字还是“画”字的关键。因此，这个定义还应该发展以完善自身。

2. 书法形象

从书法美学的争执来看，关键是对“形象”一词有着截然不同的理解。许多人对形象已经习惯于“具象”涵义的解释，于是“艺术形象”被悄悄转换为“具体的艺术形象”，种种误会正是由此产生。

这种误解当然也有存在理由——自中国有美学学科以来，它还未能来得及全盘吸收各种丰富的养料，就被一种固定的“美在于生活”、“美就是对生活的反映”的固执信条所束缚。于是，抽象美成了禁区。一讨论形象，就是如何“栩栩如生”，“维妙维肖”，艺术成了模仿生活的手段，而主体的地位却日益沉沦。这种偏向一旦再被加上政治影响，其所向披靡更是毋庸置疑。中国书法的古典性格使它在具有浓郁西方色彩的美学构架中找不到合适的位置：而西方的古典主义油画和苏联老大哥的现实主义准则使摹仿说充斥艺坛，视觉艺术的一切都向绘画看齐，而绘画迫于政治压力又不得不向现实主义看齐，于是凡“形象”必具体到“栩栩如生”，抽象既是腐朽没落，书法又是封建主义，当然不得不屈从于具象形象——至少在理论上不敢违碍了。可以想象，如果近世中国的视觉艺术不以古典的现实主义的绘画为比较基点，如果我们从东方的书法与西方的建筑、音乐出发，对“形象”的理解肯定不会

是如此偏狭了。

但书法形象（汉字形象）的抽象是个客观存在，无法更改。因此用生硬的理论框框硬凑毫无意义。书法曾经有过一瞬间的具象时期——从抽象的彩陶符号到象形文字再到金文的泱泱大观，是一个抽象、具象、再抽象的过程。具象的象形文字阶段在此中扮演了一个过程、手段、媒介的角色而不是终极目标的角色。它也是一种视觉形象——不是具体形象而是抽象形象。前者表现为场面、情节、人物姿态、表情等等；后者则表现为线条、点簇、块面和空白构成；书法是可视的，但它更倾心于后者的迷人魅力。当然，它并非是对具象一尘不染。在经历了象形文字的短暂阶段之后，书法的抽象不再是凭空的想入非非，它明显具备了造型空间的丰富个性，正是这种一度走向具象的迷惑，帮助它建立了虽抽象但却并不简单化的造型语汇。相比之下，其它抽象艺术在法则和约束上就相形见绌，因而在表现语汇上也逊色得多了。

丰富多采的抽象：抽象是造型的根本；是书法视觉形象的直观效果；是书法形式的归结。我们在一幅书法作品中不会去寻找哪笔象什么自然之形，但可以在比喻中用到它。我们更倾心于点线交错、空白切割与构成、节奏型、立体感和三度空间，没有经过造型艺术训练的初学者可能无法把握这些，他们可以先从点画结构开始做起，但最终必须归结到这些内容上来。自然界的外象令人目眩，但内面包含了这些视觉法则。书法的抽象就是直截了当地告诉人们：它只醉心于这些法则而对自然表现不感兴趣。

曾经还有人认为：书法是一种“意象艺术”，它既非抽象也不具象。诚然，“象”而有主观之“意”，是主观之象，这也很符合书法的实际。但作为一种定义，我以为它还是很可疑的。我们平时用“意象”一词，其前提是不可视但可感，如诗歌中的某些描写，勾画出很具体的形象但直接看不到、是出于主观的构造。书法形象却是具体可视的，它不用通过想象去领悟或再现。因此，书法中用“意象”一词并不妥当。可视的用形象，不可视的用意象，两者都有抽象与具象之分。书法属抽象形象、绘画（写实的）属具象形象；诗歌中的“曲终人不见”属抽象意象，而“大漠孤烟直”则属于具象意象，作此分类，想必能较为一目了然。

书法形象的复杂性主要表现于它的综合性，它既不具体历历可按寻找客观对应，又并非是毫无拘羁天马行空；它既有浓郁的主观干预注释之“意”，但却又直接可视而不仅仅限于“意象”的需要补充和再完成；它的造型语汇只有点线，但它却有丰富的造型因子（这显然得力于“象形”阶段的惠益），但我们应把握这种种两相对立中的主要一面：抽象、空间规定、直接可视的形式。

3. 形式与内容

书法的形式几乎被抽象到无法再简的程度。它没有色彩、没有严格的形体、也没有光线与明暗、当然还没有透视……造型艺术应有的大部分内容它都没有。它只有线条。

从审美的社会应用过渡到纯粹形式，其中包含了各种观念的转捩，我们也许可说，当绘画、雕塑、文学热衷于情节与社会背景、热衷于主题与题材并以此“助人伦、成教化”之时，它具有明显的功利目的。艺术只是一种手段。但如在作品只看到线条、块面、空白（包括

色彩、明暗、透视)之时,形式美的相对独立使它具备了一种纯粹价值,艺术成为一种目的,美就是目的而没有其他外加的内容。书法严格地说可以属于后者,与音乐、抽象绘画等等同例。当然,这并非说书法家们从一开始即主动寻求这一特征,而是书法作为艺术的成形过程自然而然地具备了这一先天条件。作书要写优美的文句辞章,这也是一种主题或“情节”含义上的功利特征——文学对书法进行了介入,所幸它还不足以影响书法形式美本身,我们可以在形式欣赏的同时接纳文学欣赏,构成双重愉悦;但也可以撇开文辞,单独对一个字形空间产生兴趣,这也还是地道的书法欣赏。走向比例、均衡、对称、对比是一种关系比例的欣赏,它偏于静态;走向秩序节奏、交叉则是一种整体体验的欣赏,它偏于动态;但只要有这两点,书法艺术的视觉审美就具备了丰富性和独立性,没有文辞内容的介入照样也可以做得很好。

从文辞内容又转向内容部分。什么是书法的内容,在近来也很引起了一些思考。有的认为书法内容是文学,这当然明显有误,它使书法成了文学的依附——用书法形式去表现文学内容。有的认为书法内容是情感,但什么艺术的内容中会没有情感?没有情感的作品是制作而不是创作;书法重视它,其他绘画音乐舞蹈又岂能忽视它?故而也不能成立。也有的认为书法内容是神采、是意境,当然也都有问题:没有一门艺术可以只停留在形质而不去追溯神采、意境,因此这仍然是艺术的共同内容而不是书法特有的内容。当然也还有认为书法内容是“意象”,但更难自圆其说,且不论“意象”在书法中的难于直接敷用,倘若真是“意象”内容,那么形式还能剩下些什么呢?

我们常常习惯于将内容与形式作截然划分,泾渭分明,不可逾越。在一些社会性较强的艺术门类中这样的区分当然也可行:如小说以情节故事为内容、章节结构为形式;绘画以主题、题材为内容,色彩线条为形式,以此类推而无误。但这种类推范围十分有限,一旦进入抽象的艺术种类,种种既成的模式便捉襟见肘。如音乐有形式即曲式、音符、节奏、旋律……但它除了这些之外还有什么呢?音乐如此,抽象的视觉图式、建筑还有书法、篆刻又岂能例外?大凡艺术的独立性越强,对功利目的的依赖越少而纯粹欣赏的要求越明确,则它的形式必然呈现出独立、主导的形态。一部分内容(如主题、题材、情节等)逐渐消退,另一部分可能转化为具体内容的因素(如情感、审美基调、观念、神采意境等)则被融化进形式,并在其中构成形式美发展的积淀、构成“有意味的形式”和大致审美规范。书法中的内容,大致就处在同一位置上。

由是,我们可以对两类艺术中形式与内容的关系进行注释。一类艺术较强调“教化”功能,形式也经历了历史积淀阐发,但作为具体作品的审美而言,形式与内容仍然并列地存在并可以加以区别,许多观众也可以从较易把握的内容出发,寻找对形式进行阐发的便捷入口。另一类艺术较强调纯粹审美功能,形式是唯一被感知的对象,而内容则隐藏在形式背后,与形式构成因果的前后关系——用现成话来说,即是“形式包含了内容”。对观众而言,内容不再是我们引向形式阐释的入口,相反,是先通过表层所感知的形式去探寻深层的内容,当然,这时的内容也不再是简单的情节或故事、题材,而是一种认识与感觉的大规范。书法艺术中形式与内容关系的存在,向我们揭示了一个以前我国艺术理论既成结论所忽略的典型而特殊的规律现象。

4. 弘扬主体精神

从具象到抽象、从内容到形式，当人们日益寻求出书法那独特的表象内容时，无不为其中存在一种最古典、但又最现代的统一体感到惊愕。最传统的书法中经常包含了一种典型的西方世界潮流的追求。如果说，前几篇的讨论都立足于书法作为对象的前提，那么最后一个工作，则应该研究一下在创作与欣赏过程中主客体之间的主次关系——研究一下作为创作者的人的价值和位置。

绝对尊奉客体对象的形式是很少重视创作主体价值所在的。在细腻入微的写实刻画中，油画家们致力于逼真与准确，关注的中心在于对象的完美展现上。自我的存在不过是作为一种构思与技巧保证的存在。这就象摄影师拍风景相对选择余地就很少一样，一切都不得不屈从于大的规定，非有超凡的能力，个人很少能挣脱这种种束缚。模仿与反映系统的审美观念与审美过程，很难越出这个规定。绘画长期以来即陷于写实与模仿。因此画家们大都深切地感到自身价值的沉沦与丧失。抽象运动发源于视觉艺术领域，其原因大约也在于此。

书法当然也可以满足于单纯的模仿。点要象石头、撇要象尖刀……还有龙凤鸟虫之书，都可以说是书法在自身经历中曾有过的迷惑，书家们也大都为这些令人眼花缭乱的比喻弄得不知所措，但这种倾向很快得到了纠正。以汉字的抽象造型为媒介，表现出书家追求主体精神的价值与涵义，这一直是古代书家（不自觉）的愿望，又是现代书家开拓新境、走向未来的观念起跑线。毫无疑问，书法艺术作为一种最理想的客观媒介，完全有能力帮助书家实现这一愿望，我们不但可以看到，书法的抽象性使它的造型少却许多沉重包袱，它相对取得了更多的自由幅度（这正是主体发挥的前提）；而且，在历来书家创作经验谈中，可以发现无数从“意在笔前”到“随机应变”的主体升华的例证。亦即是说，书法的预成图式的准备，它的终极效果的预测，是检验基本功的唯一标准，但仅仅是这一步仍然是不够的。第一流的创作境界，常常是在预成图式规定之外别出新意，追求随机应变的即兴创作过程——从规定走向自由：“从心所欲不逾矩”。这种随机应变的成功，显然是书家主体精神得到弘扬的标志，它摆脱了一般客体的规定与限制，强化了自身。所谓随机，即可看作是随主体理解与把握而变。

书法的弘扬主体精神当然不是不要约束，拿一张空宣纸用毛笔乱涂一气、主体则主体矣，但没有形式、没有技巧，毫无意义。之所以要专门提出主体精神问题，本身即意味着它存在于一个相当严格的约束与规定环境中。当大多数人在约束中随波逐流、渐渐麻木而至于丧失自我时，一些识者提出自我的重要性，经过了元明清以来的书坛，正面临着一个在创作认识上强化主体意识的急切课题，所谓抒情、强调个人风格、个性价值等等口号的被反复提示，也正表明这必将是书坛最重要的思考内容。无论是注重效果、注重自娱、注重过程体验的各种创作观，都不得不依赖于弘扬主体精神这个最根本的契机。

主体的价值不但存在于创作中，也还存在于欣赏之中。对一种书法作品不厌其烦地追寻出处家数，某从颜出、某为二王嫡派，以此自炫或引以为正统的欣赏观已逐渐丧失市场，继之而起的是要求创作者以自己的语汇与形式处理和观者对话，提供的也不再是一个刻板而肃

穆的权威形象，而只是个人的理解——一个人对历史的认识与对抽象形式的诠释。由于书法形象的不确指性，每一位观者都可以以自己的立场与偏爱对作品提出自我解释，从而获得审美愉悦。对书法欣赏而言，观者获得创作者所未曾思及的新的内容——一种追加的新的欣赏感受，是屡见不鲜的现象，但它同样具有价值，具有欣赏者作为主体对作品进行主动干预、参与、再创造的价值。于是，我们在此中看到了主体的无所不在。创作者主体：发现自我表达自我。作品主体：不依赖于客体对象形态的抽象构建。欣赏者主体：以自我为起点对作品进行新的诠释与观照——书法艺术，真是一种主体观念绝对至高无上的特殊存在，它的特征明显地具有新潮艺术的未来理想，但它却又具有纯粹古典的躯壳。

5. 空间美

空间的构成始终是先民们孜孜以求的一个目标，只不过，这种看似出于审美目的的追求被淹没在一片实用至上的应用文字形态之中，使我们后辈子孙对此一直大惑不解，未能发现它的庐山真面目。

彩陶文字——如果它能叫文字的话——第一次向我们透出此中关键。简单的刻划与线条交叉中反映出的空间意识，与后世成熟期的书法空间意识是一脉相承的。区别仅仅在于，彩陶刻划中所揭示的结构美不得受制于它的物质基础——文字的最幼稚形态。因此，简单的思维决定了简单的文字构成，它当然无法给予结构空间以更多的表现余地。这种限制，是到了甲骨文时期才部分地获得解脱。

尽管我们现在根据甲骨文的流风将之分为从武丁到帝乙的五个时期，然而从书法形式角度审视，这些细微的风格差别，并不足以在既有的甲骨文空间构成之外另成一种新的类型。应该说，在以契刻为基本手段的甲骨文字中，我们并没有看到对运动、节奏、连贯乃至最简单起伏顿挫效果的旁骛，一切都是十分单纯的。它们的目的，是以线条的单一构建出一个门户清晰、进退裕如的造型空间。并且，线条本身并不具有自觉的审美功能，有如建造大厦的橡木大梁一样，它只为结构美的完成提供一个手段。提供一种“词汇”的“材料”，在古代，这种词汇并不专为书法而设，简单的图腾族徽、简单的彩绘图案，也与书法共享这线条“词汇”。

——“线条构筑的形式”，这个书法美学的最基本原理，在书法历史的最早即已露出端倪。甲骨文书法是以线条为基本单元，但这个单元的其它文字系统（如标音文字系统）也有，并非是中国书法的专利。甲骨文书法在线条单元上还着力于空间造型构筑，它依靠文字的应用催化和提供媒介，把这种造型构筑变成有中心、有四围、有聚散、有对比的视觉序列，这样它所启示出的认识价值就卓然不同凡响，在早期文明程度极有限、对世界的认识能力和把握能力还十分低下之时，追求平行、均衡、对称、比例等有序性是一种高水平的标志，而甲骨文书法的空间意识正好即属于这一标志的物态化，它向我们展现出祖先们的审美理想，这是一种由酋长和巫师建立起来的理想。