



中国与西欧书法之比较

2006-3-7 11:22:14 作者: 舍甫曹夫

中国与西欧书法之比较

(俄) 舍甫曹夫

近年来，随着东西方政治和文化相互影响过程的深化，欧洲的东方学家对于研究远东各国文化历史区域的兴趣，思考这些国家丰富的精神遗产和物质遗产的兴趣，都明显地上升了。很久以来，由于东西方文化长期隔绝，人们对于东方这些遗产所知甚少。我国和其它国家的学者越来越喜欢研究远东各国的音乐、戏剧、绘画和其它文艺现象。正是它们所特有的民族特征，使对东方的美学、历史以及整个精神文明和物质文明不甚了解的欧洲观众难以理解它们。西方和我国的学者通过比较分析，对某些文化现象进行平等考察，取得了极其重大的成就。这种方法被认为是最先进的，因为它能提示「一般、特殊和唯一三者的辩证关系，说明全人类文化的共同特征所反映出来的各种特殊形式；而这些特征的进一步具体化，是在每个地区的各种独特的民族变体中进行的。」^①这类研究中，最重要的是，通过东西方艺术的种类和体裁所特有的特殊因素，对其作为全世界文化组成部分的那些特征所进行的探索。

由于欧洲和远东历史文化区域的经济政治和历史发展各具特色，东西方文艺中一些术语相同的成分会具有不同的内容。无论是从更深刻地理解某种特定的文化现象，还是从总的方面来理解某个国家的整个文化的观点来看，提示这些差异或 悟之处的性质和深度，都可以说是不无意义的。因此，我们打算考察一下西方（这里主要是指西欧）和中国都有的「书法」这一概念的内涵。

首先应当指出，欧洲和中国对这一概念的阐释是不完全一样的。在西欧，它指的是一种书写得漂亮和清楚的艺术，主要与中世纪欧洲各国的编年史作者、书手、书籍抄录者有关，然后才是宫廷与政府部门的文书。这些人的书写工具和材料是羊皮纸、普通纸张、墨水和鹅毛笔。这一概念与一般的书写亦即人们的非公务书写关系不大。所以，欧洲书法量重大的成就主要是在政府部门、书写学校需用要编写和抄录宗教书籍的修道院中。到十九世纪末期，欧洲的这一独特的艺术形式衰败了，让位于迅猛发展的印刷和打字机。

中国对书法的解释比较宽泛，它指的是手工创作的一切象形文字符号。也就是说，不管书写的具体材料和工具如何，也没有任何时代的限制。因此，中国艺术学家实际上将一切碑刻文物都纳入这一概念，从殷代（公元前二000年中叶）的甲骨到周代的铜器从欧洲美学的观点来看，书法首先与纸上的题写有关，而与其它材料上的题写关系不大。因此，在欧洲人看来，

「中国书法」这一概念首先是指用墨题写在纸上的字，尽管中国书法史上的古典时期刻在石上的书作并不少于写在纸上或绢上的书作。由于这个原因，欧洲人很难把甲骨和青铜器看成是书法作品。因为照欧洲人的科学观念，这类文物按传统当属于碑刻，它们首先是从古文字学或史学的角度引起人们的兴趣。

中国「书法」的内涵与欧洲历史文化区域的理解不同这一情况，可用一系列的原因来予以解释。其中包括中国书写历史较长（近四千年），由此而形成的书写传统和实践样为发达，对于书法约莫二千年的崇拜，还有因此而产生的对于各种书写文字的崇敬与喜爱，无论它们是用什么字体写成的。此外，还包括书法艺术理论基础较为发达（单是基本文献就有一〇〇余种，最早的产生于二世纪）。按照最早的书论，书法艺术作为一门独立的艺术已存在近二千年。在这方面，也不能不考虑到中国的书写风格、类型和字体远远多于欧洲，碑刻、拓本及其释文不计其数，传统学派乃至当今学派的语文学家对于古文字学研究的非同寻常的喜好与热忱，以及中国人对于古代文物的珍视等等。由于这种情况，中国文化中的每一件碑刻实际上都具有高度的审美品质，都可以从审美的角度来予以考察。在研究过程中，其重点往往会由古文字特征转移到审美特征，也即是说，把书刻的东西当作书法艺术作品来考察，它们是在甲骨、青铜器上，还是在碑石上。

决定这一概念的内涵不一致的因素还有许多，姑且留待后文再说。这里只想找出某种共同的东西，以便使我们能够谈论两种差异如此之大的历史文化区域中的书法艺术的相似性。

首先可以指出，正如德国文艺理论家与美术字艺术家卡普尔论证的那样，任何一种题字都具有一定的审美表现力以及该时代的色彩，而由于任何一种子书写体系的艺术字都具有极大的装饰能力，这些题字会引起高度的美感。^②这也可以用对线条及其组合的心理接受来解释，而不问这些线条组成的是什，是书写符号、象形文字，还是平面组合。正如海伦姆论证的那样，观看的过程意味着「捕捉」和迅速意识对象的几个代表性特征：色彩，转折，形式，等等。^③他还指出，在对现实的视觉接受过程中获得的每个新的视觉形象，「都会同过去在人的记忆中留下的印象发生联系。这些形态印象在其相类似的基础上相互产生作用，而新的形象也不能摆脱这种影响」^④不懂某种语言的观众在观看该语言的书写符号时，首先注意的是其量的特征、符号粗细线条的关系，笔画的「游戏」及其表现力，篇章的节奏组织和符号之间富有动感的联系。在这种情况下，观众即使不明白字句的涵义，也能获得美的享受。^⑤所以由于心理反应的机制相同，欧洲和中国书法的某些风格能够引起类似的联想。这就使我们能够来谈论它们在审美乃至结构方面的相似之处。

以这个观点来将某些就其装饰特征而言最有代表性的西欧和俄罗斯的各种花体字同诸种象形文字的书法进行比较时，可以发现这样一些情况，例如，十三至十四世纪欧洲礼拜祈祷书所使用的沉穆庄重的哥特体会引起丰富的装饰性联想，其庄重程度不下于中国的篆书；古俄语中的装饰书体——花体字，在十四至十七世纪广泛用来突出标题和装饰书脊，颇象中国战国时代（公元前五至三世纪）古奥的书体；西欧十四至十五世纪用来书写课本和神学著作的比较自由的哥特体，与汉代的隶书有某些共同之处；而十五世纪末德国的斜体字，十六至十七世纪法国的流行书体，以及十五世纪的古俄文草书，其风格与动感所引起的视觉联想，几与中国的行书别无二致。当然，这些联想是极其相对的，它们与其说是由两种截然不同的书写体系的具体因素或结构特征的某种相似所造成，毋宁说是上面所说的把线条当成不同色块的视觉艺术接受的特色所产生的。此时按相应的法则组成的线条组合形成了种种形态趋向于竖立矩形的封闭性结构，在西方，这是字母；而在中国，则是象形文字。然而，无论是前者还是后者，都主要是由竖线、横线以及它们所派生的其它线条所组成的。这些线条以书法的形式反映出节奏的和谐，具有同样的表现力。而笔画的粗细、横直、曲折、方圆的交替则会产生同样的秩序感，而不管该符号属于哪一种书写体系。

任何一种书写体系的题字，只要是按书法艺术的需求来完成的，都会使观者产生高度的美感，即使他不理解书定怕内容。这一情况也可以这样来解释，无论是个别符号的结构，还是欧洲和中国书法的美学，其原则都是一样的。这是指符号的总的艺术结构的匀称感、节奏感、「分量感」和和谐感，符号与空白、符号与周围空间的相互关系，以及装饰性和变化性、动感等等。这一切是由视觉对于现实的接受的同样的心理特征所决定的，就其本质而言，无论观众属于什么人种，什么民族，对他来说，这些特征都是完全一样的。

欧洲和中国书法的共同因素使我们能够谈论它们的相似性，我们也可以在这两个历史文化区域的书写史上找到这些因素。书法作为艺术出现之前，还存在一个相当长的历史时期，此时，无论是在欧洲，还是在中国，书写在社会语言实践中发挥的仅仅是其作为交际、记录和表达某种于社会有益的信息的工具的基本功能。这一时期中国和欧洲书写发展的共同之处在于积累这种社会实践的实际经验，通过探索更为合适的线条，逐渐完善书写字体，改进书写材料和工具，因文化传统和社会审美的需要而形成书写的审美原则，从而最终为使书法作为一门独立的艺术（在中国）或一种艺术形式（在欧洲）奠定基础。这里应当指出，照马洛夫的定义，到十九世纪为止，欧洲的书法仅仅是一种颇不受重视的艺术形式，⑥从来没有达到中国书法过去和现在所具有的崇高的社会地位。与欧洲书法不同，自公元三至五世纪起，中国书法便被视为最重要的脑力艺术之一（与绘画、诗歌并列），地位极高，理论基础雄厚，实践极其丰富。自那以后直至今日，书法在中国始终被作为一种高尚的、大众化的、为社会所喜欢、推崇和理解的独立艺术而备受珍爱。大约也从那个时候起，象形文字便开始发挥两种功能：一方面，它继续服务于社会的书写需要、亦即完成自己的基本功能；另一方面，它又作为书法艺术而在艺术领域中发挥作用，从而服务于社会的审美需。尽管西欧书写的发展也导致了书法艺术的出现，但后者从来没有形成一门独立的艺术，依然停留在一种不受重视的艺术形式的「等级」上，只用来抄抄写写，主要用来服务于社会纯实用的需要，当然是在比过去更高的艺术水准上。可见，欧洲书法的出现，只不过意味着斜体字的美由于装饰因素的啬而有了质的上升，这与秦汉以后中国书法功能的一分为二大不相同。

我们还想指出，自中国书法独立为一种高级的脑力艺术以来，象形文字书写的功能范畴划分得十分明确（一是为国家社会服务的实用书写，一为艺术）。因此其功能属于公务或个人抄写者，自然不属于艺术范畴，即使它们写得规规矩矩，达到相当高的艺术水平。在这里，可以发现中国书法的作用、地位和审美原则与欧洲书法的区别。在中国，属于书法作品的，要么是具有高度审美品质的古代碑刻、要么是艺术活动家这一诗人、画家以及终身从事书法艺术的专业书法家的墨迹，还有在这方面富有天才的官员和国务活动家的作品，他们在接受教育时都进行过专门的书法训练。此外，在将这件或那件手迹归入艺术的范畴时，起作用的美学原则也跟欧洲不一样。这不仅是指作者要有高超的技艺，更重要的是题写的内容、书写者的宗旨、表现在充满灵性的笔画中的书法家内心的自由；不是墨守成规，而是肯有鲜明的创作个性。

在比较中国书法和欧洲书法的社会作用和地位时，不会不发现决定我们所考察的书法这一概念的不同内涵的那些差异。这些差异是由许多因素造成的，其中包括书写体系根本不同，历史和文化发展的道路不一样，这两个历史文化区域传统文化审美立场不同等。

某些研究者认为，这些差异就在于书写的结构本身，亦即书写万分的结构之中（西方写的是拼音字母，而中国是写象形文字），各种内容还是借助这些万分的书写而记录焉的。比如，维列茨认为，欧洲和中国书法差异的本质即在于此。他说，欧洲各种文字的字母，数量严格限定，书写形式相对固定，结构比较简单，因而表现能力不如中国的象形文字。他指出，尽管构成象形文字的笔画的数目总的来看也是有限的，但每个单一的象形文字都能写成一种独特的结构，「曲尽变化」，而每个字的面貌又取决于书法家的技艺以及他的风格和审美倾向。⑦对这种所谓欧洲字母表现能力较小的论题，我们不敢苟同。欧洲书写史提供了大量具有高度表现力、表情力和丰富的装饰特征的实例。书写线条或笔画的表现力物质本身，使我们能够把每个符号（字、字母）都写得富有表现

力和美的魅力，不管这些符号属于哪一种书写体系。卡普尔说：「没有哪一种笔画会没有美的表现因素。」⑧中国象形文字可以从其绘画渊源的描绘特征而予以说明的无与伦比的表现能力和造型能力，使它能在一定条件下产生丰富的视觉形象和智力形象。在承认它的这些能力时，应当注意这样一种情况：其本质归要结底是表现人的内心世界、感情、以及他与大自然和宇宙的关系、反映生命的律动的中国书法，⑨能够更充分、更丰富地体现形成象形文字的线条和笔画组合的一切表现能力。欧洲书法主要是为教会和文书抄录效力，因而极其保守、规矩繁琐，限制了书法的表现能力，不能使它象在中国那样得到充分的实现。

维列茨还认为，欧洲和中国书法的差异是由书写的不同美学立场决定的。他指出，中国书法美学反对刻板 and 千篇一律，甚至主张「随心所欲」，认为只有如此才能体现大自然本身充满活力的变化。在中国书法中，横线和竖线很少写成准确无误的水平线和垂直线，这样可以避免写得矫揉造作和呆板；而书法的魅力不是象欧洲书法那样靠严格的匀称，而是靠使象形文字的各个组成部分及各种组成部分及各种富有代表性的姿态略加变化，造成不平衡。

欧洲和中国书法美学方面的这些差异，主要是涉及现象的量的方面。它们无疑应当引起重视，因为它们能够提示欧洲和中国对于人类周围世界、特别是艺术形式的传统美学观点的不一致的程度。然而，它们涉及的主要是外在的形式特征，对这些特征进行分析并不能充分阐明我们所考察的现象的本质。因此，照我们的看法，应当重视其别的方面，即质的方面。

上面所指出的欧洲书法和中国书法的不同的社会地位，也决定了它们不同的社会使命。如同上文所强调的那样，欧洲书法是循规蹈矩、一笔不苟地写成的，其形式的清晰与严格又与一定的装饰效果相结合。(11)到十四世纪为止，它一直是用来满足社会对于书写的实用需要，完全服务于公文书牍。从此之后，公文书写便成了整个书法的象征。(12)而中国书法满足社会审美需要的水平，并不下于其它艺术门类。如果说，欧洲掌握书法的是完成「社会订货」的政府雇员或极少数显贵；那么在中国，书法则是人们认真从事的一门艺术和感到自己有进行这门艺术创作的需要的富有教养的那部分人的一种心爱的消遣形式。它是人的一种自我表现的手段和一个发挥其创作才能的部门，如同中国的传统绘画「国画」以及诗歌或音乐一样。

研究书法准则，予以认真复制或者严格遵循，这是欧洲书法家艺术创作的模式；而中国书法家则把研究理论著作和这门艺术的经典作品视为日后进行自由创作活动和发展传统的必要条件。中国有许多既掌握了书法准则又终身致力此道的人，但只有那些能够在大量临摹的基础上形成自己的风格或技术个性，其艺术特征臻于独特境界的人，才能成为杰出的艺术家。在这门艺术肯有发达的传统和广泛的普及性的情况下，在具有若干个世纪的书写实践的条件下，要达到这一境界是十分困难的。

我们还可以指出这样一种情况：中国书法实践的每一个时期都与欧洲这一实践的情况不同：同时使用几种各不相同的书法，其中包括当时并不规范的「死」书体。这一定在中国的当代书法中显得特别突出。无论是在展览会上，还是在专业出版物中，都可以看到按照书法艺术的原则写成的古往今来的各种风格和字体。这表现了作为一种继承文化传统的体现和丰富的物质的精神遗产，作为一个联系古今的环节的书法艺术的民主性和进步性。

与欧洲书法不同，中国书法是审美因素和伦理因素的辩证统一，因而具有明显的教化性。中国书法家在创作时主要彩诗歌、富有韵律的散文以及其它古典作品，它们在中国的社会生活中长期发挥了高度的化理道德和人道主义作用。中国书法借助富有情感的形式美化，大大加强了对观众的感染力，为之提供眼与心同时感到欢欣的良机。

近年来，作为对鼓吹不要思想和脱离现实、用可疑的东西偷换稳定的文化价值的资产阶级大众文化商品化不良后果的逆反，西方对于书法艺术的兴趣明显上升了。欧洲装

饰艺术家和花体字设计家越来越喜欢求助于中世纪西欧书法艺术的丰富遗产，在书刊装帧以及广告、商标、招牌等的装潢中，运用长体字和书法的某些装饰性因素，从而使这门凝聚了千百年来人类的实践，但却已被忘却的艺术得到复兴。

当前，中国书法正处于一个迅猛发展、繁荣昌盛的时期。这一「民族珍宝」的命运，如同整个文化的命运一样，在中华人民共和国成立之后已为广大劳动群众所掌握。在这个国家的数千年历史中，人民政权首次使人民受到教育，为他们敞开了大中小学的校门。除了接受教育之外，中国劳动人民还获得了接受丰富的民族文化的机会。自人民政权建立之后，他们不仅继承和发扬民族文化的悠久传统，还因在其中注入了社会主义的新内容而赋予它以新的生命力。在人民手中，传统的书法艺术闪现出先前被掩盖的新的外沿。书法以其无限的造型能力和表现能力开始赋予自己的艺术语言以社会主义文化的精神价值、从沙龙艺术变成了人民的艺术。

幸运的是，在本世纪五十年代探索「无产阶级新文化」和反对资产阶级文化的时期，中国书法源远流长的传统并没有被忽略；在「无产阶级文化大革命」中，它也经受了考验。它活在每个新的学校、图书馆、体育馆、商店或艺术社团书写精美的名称上，活在每本杂志、每本新书的题名上，活在每本书法艺术杰作集子里。这一传统保存在成千上万专业书法家和书法爱好者的手中，保存在刚刚学会拿笔写字的儿童的手中。

欧洲书法和中国书法，它们的差异是如此之大，而人类自古已然的对于美的追求，对于和谐和完美的自然需要，按照美的规律来进行创造的天生追求，又是如此相似。

本文并不奢望全面地考察问题，其目的仅仅在于比较集中地探索书法艺术这一内涵和层次如此丰富的概念。对于我们所涉及的这一问题的更加深入的研究，当能使它的其它方面得以阐明，从而促进东西方文化全面而又正确的相互理解。

注：

1. 卡冈·希尔图辛娜《研究东西方文艺美学的方法论原则》。载《文化体系中的艺术》，列宁格勒，一九八七年版，一二六页。
2. 卡普尔，《美术字的艺术美》。莫斯科，一九七九年版，十八、二十三页。
3. 阿伦海姆，《艺术与视觉接受》。莫斯科，一九七四年版，五十六页。
4. 同三，六十页。
5. 同二，十一页。
6. 马洛夫，《当代书法的起源》（十五至十八世纪法国文献中的古文字）。莫斯科，一九七五年版，三页。
7. 维列茨，《中国艺术》，企鹅丛书，第二卷。一九五八年版，五七七页。
8. 同二，十九页。
9. 黄苗子，《诗书画三位一体》。载《信使》，一九八三年，六月号，十三页。
10. 同七，五九〇页。
11. 罗曼诺夫，《法国十三至十四世纪的手抄本与哥特体书法》。莫斯科，一九七五年版，四十页。

上一篇： 美国大学书法教师首次访华结束 中国书法受青睐

下一篇： 中国书法在西方传播的若干问题