

书法图式研究



梅 墨 生 著
江苏教育出版社

书图研究 法式究

责任编辑 胡新群 刘小地
装帧设计 程阳阳

ISBN 7-5343-2929-9



9 787534 329296 >

ISBN 7-5343-2929-9

G · 2652 定价: 28.00 元

梅墨生 著

书法图式研究



江苏教育出版社

书法图式研究

梅墨生 著

责任编辑 胡新群 刘小地

出版发行：江苏教育出版社

（南京中央路165号，邮政编码：210009）

经 销：江苏省新华书店

印 刷：淮阴新华印刷厂

（淮阴市淮海北路44号，邮政编码：223001）

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9.25 插页 4 字数 160,000

1997年3月第1版 1997年3月第1次印刷

印数 1—1,500 册

ISBN 7—5343—2929—9

G·2652

定价：28.00 元

江苏教育版图书若有印刷装订错误，可向承印厂调换

您要谈一件事，不必把话说完；只要能使人思考，这就够了。

——孟德斯鸠

夫唯不可识，故强为之容……

——老子

目 录

一 导论/	1	3. 《泰山刻石》——小篆书法图式/	57
二 汉文字与书法/	2	4. 《西狭颂》——汉隶书法图式/	59
三 书法图式的内容/	5	5. 陆机《平复帖》:书法的“能指”与“所指”/	60
1. 视觉平面/	5	6. 王羲之《兰亭序》与王献之《鸭头丸》的图式比较/	62
2. 线条与点画/	6	7. 从《元彬墓志》看刀对笔的趣味修正/	64
3. 色彩——黑白世界/	13	8. 欧阳询《九成宫》:唐楷的精微化/	65
4. 造型/	16	9. 颜真卿《祭侄稿》对“二王”书式的“试错”/	67
5. 笔墨与肌理/	26	10. 张旭《古诗四帖》与怀素《自叙帖》/	69
四 视觉空间:平面的外框与内架/	29	11. 苏轼《黄州寒食诗帖》体现的图式意义/	70
五 图式的视觉秩序/	33	12. 黄庭坚《杜甫寄贺兰钊诗卷》议/	71
六 图式的“表情”/	35	13. 赵孟頫楷书图式的符号化/	73
七 装饰·表现/	40	14. 伊秉绶隶书的装饰性格/	73
八 意象与图像/	42	15. 毛泽东行草书法的“势”与“式”/	74
九 试错与试对:行为与结果之间/	45	注释/	75
十 图式·形式·风格/	48	后记/	79
十一 图式的力场中心——书“势”/	50	附图/	81
十二 从“永字八法”看书法的抽象性质/	53		
十三 书法图式的个案/	54		
1. 《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》——甲骨书法图式/	54		
2. 《大盂鼎》——金文书法图式/	56		

一 导 论

中国书法是从汉文字派生出来的艺术。准确地说,相比于文学、绘画、音乐、舞蹈、建筑等艺术种类,它是一门“寄生”艺术。没有汉字便不可能有中国书法艺术,换言之,原生意义的书法是附着于汉字文化而产生的。所谓“书法的自觉”是与整个社会历史的“文的自觉”相同步的,尽管“金文、书法到春秋战国已开始了对美的有意识的追求……审美、艺术日益从巫术与宗教的笼罩下解放出来”(李泽厚《美的历程》),但是“绘画与书法,同样从魏晋起”,才开始“表现着这个自觉”。“正是魏晋时期,严正整肃、气势雄浑的汉隶变而为真、行、草、楷,中下层不知名没地位的行当,变而为门阀名士们的高妙意兴和专业所在。笔意、体势、结构、章法更为多样、丰富、错综而变化。”(同上)不管笔者是否同意这种意见^①,显然,书法作为艺术而成熟的历史下限决不会再推迟。大概没有人怀疑书法艺术这位早熟的女子很早很早就具有了一种迷人的风韵。我们不必非要希求确指出她是在哪一天忽然成为少女或者告别童年的,她是在不知不觉的自然生成过程中逐渐丰满起来的。历经社会历程的唐、宋、元、明、清的朝代更迭,同时,她在人文历史的情境——外部环境的影响下,也经历着自身的衍生变化,不断地调适着自我的内部结构,扮演着不同的文化角色——书写着自己的兴衰壮暮的历史,好像至今风采依旧。从学界对甲骨文算不算书法的争论看来,也可以确认这样一个基本事实:书法在相当长的历史时期里是缺少独立品格和文化地位的。她是奴婢出身而逐渐成为主人的,但至今她的主人地位也难说是毫无异议^②。

严格说来,书法艺术几乎至今仍是一门“寄生”^③的艺术。她与汉文字的亲密关系简直到了不分彼此的程度,以至于许多人误认“你我”。虽然本世纪80年代中后期以来,出现了具有现代艺术品格和“解构主义”特征的种种“现代书法”或“待考文字系列”,但毫无疑问,这绝对不可能成为中国书法当下的主流;90年代以来的“黑色主义”、“书法主义”、“字球艺术”的各类展览虽也时有出现,但这不过是东西方文化再度交汇之

际西方现代主义或后现代主义思潮在书法领域的一个响动而已。与其说它们是作为艺术的,不如说是作为文化的、观念的更合适。所有这些艺术现象,无疑证明了现时的文化多元局面,当然,也意味着传统的书法面临了又一次的多层面的审度反思以至反叛。但这只是刚刚开始,书法传统仍然以传统书法为中心;围绕着古典书法型态展开的各式书法艺术仍然处在中国书法的主体位置。也就是说,书法仍然在相当程度上“寄生”于汉文字文化,尽管她有点徐娘半老了^④。

所谓传统类的书法作为文化的“一物”仍然担当着传递和承继文化传统的历史使命。最能代表中国文化精神的书法艺术在漫长的历史演变发展中一直葆有生命力,这恰恰证明了传统文化的一种优良素质。正视它今天的“窘境”,意不在轻视它,恰恰相反,而是要深思其将来、高瞻其发展。这是一种更其理性的关注。出于这样的考虑,我们的研究又不得不既是辩证的又是历史的。

研究离不开阐释。阐释过程也是研究过程。在笔者看来,任何研究都会有主观色彩。这种主观色彩之不能予以否定的前提是:它是建立在对基本事实的进一步认定之上的。然而,这还不够,我们要在听滥了的“理论”中不断发现出新的有意义的东西——这决不意味着盲目的标新立异,而是尊重历史及其事实。

中国书法是一个存在,如何认知她,自然会众口不一。众口如一的东西往往没有意义。因此,对她的研究完全可以采用不同的方法,以期达到一种可能的共同目的。笔者正是试图提出一种新的方法,站在一个新的角度,采用了一个同样是探索中的手段,来研究和认识中国书法这一存在。

如果此书稍微有点用处,或者能对书法专家、书法爱好者有一点帮助,首先要感谢那些不同程度启示了笔者思路的中外古今的哲人们,特别是西方图像学说的两位智者:帕诺夫斯基和贡布里希。众所周知,图像学理论绝少触及我们的书法艺术。就贡氏而言,他所关注的更多是再现艺术及装饰图案。而笔者之所以不揣

冒昧寻此思路而探讨中国书法，主要是因为它太缺少现代艺术的世界视野的参照系了。中国书法几乎是世界艺林的一个孤独行者。

依笔者理解，中国书法既然作为一门视觉艺术，也就可以纳入对视觉形式进行研究的“图像学”的范畴中去，只是这里笔者用的却是“图式”，而不是“图像”，原因是因为中国书法的艺术特征不是“再现的”、而是“表现的”，不是“具象的”、而是“抽象的”——当然，这种认知并不十分准确；从某种意义上来说，它也是“再现”和“具象”的，只不过“再现的”和所“具”的“象”不是“第一自然”，而是“第二自然”——汉文字了。不管怎么说，书法艺术是视觉的一种形式，且是一种平面性的形式（近于绘画），是一种“图”化的“式”。这种表征，是她连接创作者与欣赏者的一个最切实的“此在”；同时，也是她作为精神产品——文化“一物”的生命的“我在”。研究她就是研究“作品”的主体与真实，也是通向欣赏者与艺术家——“人”的一个“玄牝之门”（《老子》语）。

对“图式”的研究，当然也有陷入“形式主义”的危险。这里不禁想到著名画家吴冠中的一个说法：搞艺术的不研究“形式”就是不务正业。在笔者看来，对艺术各表现形式的探讨研究就是从艺术自身来探究艺术，可认为是从内部探讨问题；与之相对，就是从外部探讨问题，包括从人类学、文化学、考古学、哲学、历史、地理、科技、生理学、心理学、美学、社会学等等广泛的领域。

内外合力的结果，可能更接近于发现或者揭示艺术学的终极实在——艺术真理，如果这个真理的确存在的话。

学说就是假说。因此要大胆求证。学说就是试对。因此要不断证伪。只要艺术存在，只要人类和文明存在，这种求证与探寻就不会休止。

对“图式”的研究，着眼点显然是图式——平面化的空间内容，然而如果只是做表面文章又很不够，不够也很浅泛。比如，西方的贡布里希的“图像学”就是要在—幅再现绘画或图片的某个“仪式化手势”上发现更深的“含意”^⑤。令人难堪的是中国书法有极强的特殊性。当然，更难堪的应该是笔者，因为自己可说是极为缺少这种相关的学识与必要的学力（这是许多真诚的同道朋友们早就指出过的）。这是一种艰难的尝试。既不是一种哲学式的思辨，又不是一种训诂式的考据，也不是一种审美的创造与几何学式的解题，而只是从一个视觉的视角考察。当然，它也不可能与上述无关。

借用贡布里希的一句话结束本书的开篇，也算对下文的开启：

研究视觉并不在于读书，而在于观察我们自己与可见世界及其图画这三者之间的联系。

本书不过存着此样的向往而已。

二 汉文字与书法

研究书法就要涉及汉文字。汉字是表意文字。而关于文字的产生，在古代至为神奇。古人对文字的灵物崇拜集中体现在“仓颉造字”的传说上：“仓颉作书而天雨粟，夜鬼哭”^⑥。章太炎在《检论·造字缘起说》中认为仓颉只是最早整理图画文字，“始为约定俗成之书契”的人。唐兰曾根据近年大汶口陶器文字的发现提出：“我国意符文字的起源，应在太昊（伏羲氏）与炎帝（神农氏）时代”^⑦。那么，从大汶口陶器文字推知，中国文明史已逾 6000 年了。对历史进行追加，认为有了文字那一天就有了“书法”，大致也行得通。今人所谓的甲骨书法不就是殷墟甲骨占卜文字么？今人所谓的金文

书法或谓大篆书法基本上就是钟鼎铸造文字或者石鼓刻制文字。产生于 3000 多年前的殷商时代、发现于 1899 年（清光绪二十五年）的甲骨文字已经有了不同的书契风格，对此郭沫若说：“其契之精而字之美，每令吾辈数千载后人神往，……足知现存契文，实一代书法。而书之契之者，乃殷世之钟王颜柳也。”^⑧显然，他是把甲骨文字视为书法的，甚至认为殷世已有殷世的钟王颜柳。郭沫若在《甲骨文字研究》中说：他撰此书不仅为了考证甲骨文字，而是“想通过一些已识、未识的甲骨文字的阐述，来了解殷代的生产方式、生产关系和意识形态。”这意图与贡布里希的图像研究有点相似。

文字的起源尽管说法不一,但甲骨文字为已然非常成熟之文字当为共识。郭沫若与唐兰看法近似:“彩陶和黑陶上的刻划符号应该就是汉字的原始阶段。”^⑧郭沫若、唐兰、于省吾等从新石器时代的刻划符号算起,认为甲骨文之前汉字已有了二三千年的长期发展演变的历史——文字的萌芽阶段的看法,把汉字的历史图像清楚化了一些。不论怎么说,汉文字的孕育萌芽时期一定很长,其源生也必然与刻符有关。赵国华在《生殖崇拜文化论》中指出:“可以认定,早在大约 6000 年前,半坡先民已经创造出了原始文字,最早的一批文字是表示‘一’至‘九’九个自然的数目字。这是一些会意文字。这些文字在初民生殖崇拜的祭祀中诞生,具有抽象表示祭品(鱼)数量的功能。”(图一)



时的生产生活密切相关的“鱼”有关。文字演化过程是简化抽象的过程。那么,当半坡以及后世殷商之际的先民们在他们的宗教与其他活动中刻划书契时,有无艺术的审美的动机?郭沫若是不怀疑其有的。用今人的话说,其有——审美的感受是一定的,只不过很朦胧模糊,尚未非常“自觉”而已。这样,认为有了汉文字便有了书法艺术是否成立?回答这个问题有些麻烦。但可以肯定,广泛意义的书法艺术几乎与汉字共生,而狭义的书法艺术——自觉的理性的清晰明确的艺术追求却要晚得多,书与文字是并生的,但作为艺术的书法似乎其出现要晚。有原始文字,有原始书法吗?如果有,是不是以今之“书法”标准衡量?严格地讲只有隶行楷书确立以后的书法才是非原始书法,那么,包括甲骨、金文、石鼓、小篆及六国古文奇字在内时期的东西都是“原始书法”?因为后世的“书法”是以“法度”——“永字八法”为尺度的,它的内在规定是“写”而非“画”。

在汉字的“形、音、义”三要素中,与书法关系密切的第一是形,第二是义。由于书法属于视觉艺术,所以其与“音”的联系就远了。书法是“看”的,不是“念”和“听”的。书法内容是视觉的艺术内容——形式与图像内容。人们所泛指的书法内容实际上是书写内容。在这里,这种分别并非无足轻重:“书”的所“写”——文字的“义”的内容,实际上是书法作品的文学性内容,但这不是书法作为艺术的“艺术内容”。书法之为艺术,其艺术内容是其“视觉形式”——这便是与汉字这一母体密切相关的字的形与义,主要是形。

书法和实用的分离被人们认为是书法的独立价值的确立,有人称之为“书法的纯粹化、专业化”^⑨。所谓“书法的纯粹化”,就是其作为艺术形式的成熟、完备、自觉与独立。然而不同于其他艺术形式的是,书法的表现性始终要在“汉文字”的基础或称母体上产生或发挥。因此,认为书法就是写字,至今仍是被普遍认可的一个通常概念。而写字的目的即主要功能是实用,其审美内容是居于次要地位的。显然,作为字,我们必须释读它;而作为书,我们只要看它也就行了,这种“看”即是一种审美感受,美国美学家阿恩海姆称之为“视知觉”。其“字义”懂与不懂并不具有绝对重要性——当然,了解字义可以深化欣赏,但这是另一层意思了。这在传统的书法认知观念中不易于被接受。但这是没办

文字即是符号。汉字之初称“文”。汉许慎《说文解字·序》谓:“黄帝之史仓颉见鸟兽蹄迹之迹,知分理之可相别异也,初造书契。……仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文;其后形声相益,即谓之字。”“独体为文,合体为字”^⑩,实用而生之汉文字——远古先民用以示意、记事、表记语言的文化符号一出生便具有了极强的抽象性。文字的形体抽取了万物的“文”(纹饰),似图画而非图画。图画是再现的,而文字是表意的。虽然郑樵认为,“书与画同出”未必确然,尚有讨论的必要,但他同时说:“画取形,书取象;画取多,书取少。”^⑪显然是看到了书与画的区别:所谓取少,抽取概括之意也。(值得提出,古代所谓之“象”,多指“在天成象”之“象”,即天象、自然之象、大象,《老子》“大象无形”之属,与“形”意近而实不同,非今“形象”之连词义。“形”,可状画者、具体者;“象”,难状而可意会者、朦胧不确者也。)是以为,“书取象”、“书取少”,正是今人“抽象”之义。愈抽象化就愈主观化,愈主观化就愈表现化。汉文字即如此。就是在它原初的“远取诸物”,近取诸身”阶段也是如此——“裁成一象”。在甲骨文、金文里的一字多体、一字多写现象随着文字的日趋成熟化而消减,正说明汉字是在一个不断简化—概括—抽象化的过程中规范起来的。与其说汉字是象形的,不如说汉字是表意的一种符号更准确。

从半坡后期陶器上的“一”至“九”自然数的刻符作为原始文字算起,汉文字仿佛已有 5000 至 6000 年的历史了。这些“自然数”已有了后世类似“六书”的意义。“半坡先民用‘X’这个符号表示‘五’,有其内在的根据,即是用两道交叉线,将‘五’个点连缀起来,令人可以会意。”^⑫

且据赵国华研究,这些原始自然数莫不与先民当

法的事。如果我们认为甲骨卜文也是我们认可的书法艺术,那么,至今我们可识的甲骨文不到其总数四五千字的一半^⑧。许多今人不识的甲骨文仍然存在着,它们的艺术美的价值也存在着,我们仍然认为它们是艺术品。可见,识不识字义并不能从根本上动摇我们判别与界定其是否为“艺术”;许许多多可识的“字”并不能被我们认可为“艺术”。在决定文字是否升华为艺术的过程中,字的形起着几乎是决定性的作用。但是,这也不等于说要无视于字的音义在书法生成与发展过程中的作用,只是这个作用要次要得多,或者说要在更深一层的“文化”追寻中,它们才更有价值。概括而言,决定书法成为视觉艺术的文字要素是字的形,而不是音义。因此,我们判别书法艺术品时,可以不关心它所书写的内容而只关心它的“书法内容”——视觉形式的艺术性。自从“艺术的自觉”以来,这种分野意味着书法的独立,意味着一种人类活动的日益理性化,意味着书法这一文化之物的实质性产生。

应该强调,在这个前提之下,去谈书法的文字的音义的作用才合理。这也是中国文化的整体性特征之显现。字义的作用或许体现在两方面:就创作者而言,字的义可以启发创意兴、加深作品内涵;就欣赏者而言,字的义可以引发联想、有助于品读创作主体通过作品想要传递的情绪与思想。这部分内容严格说来不属于书法的本质所在,而是人们的伦理——善的需求,是把书法艺术回归给实用了,对书法本体而言,文字内容——文学性的重视与强调仅仅是一种附加。

把字义这一“书写内容”混同于“书法内容”的结果,势必要削弱对书法本体特别是对于书法本质的重视与追寻。混淆意味着消解。必要的区别与界定是理论的任务。欣赏角度与创作角度完全可以“情有独钟”、可以“任性而为”,但作为一种理论探讨,却必须尽力廓清一些被研究的对象。

历史地看,字义始终也没有离开过书法艺术,无论是上古先民在祭祀天地占卜时事时的甲骨文字,还是魏晋时代羲献父子之流的便条尺牍,作为书法,它们始终在“依据”着汉文字、“依据”着文字与文字相连续而

产生的文义。但是,这只是“依据”而已。我们不能因为建筑使用了砖石竹木等建筑材料而否认了建筑艺术的存在;不能因为文学作品使用了文字而认文字与文学为一物。不使用建筑材料的建筑不存在,不使用文字的文学作品也不存在,同样,不使用汉文字的书法艺术也不存在^⑨。区别“书”与“字”——书法与写字,区别书法内容与书写内容的意义或许在此。

文字安身立命处是形、音、义的复合,书法安身立命处只在形。——在作品为形象——在书家为心象。文字的“所指”明确,书法的“所指”不明确。熊秉明认为:“书法有点像围棋,规则非常之简单,而变化非常之大。”^⑩因为,认识书法的本体并不太难,它的规定性比较明显,而探寻其“质”却相对难些。在笔者看来,书与字在“体”这一部分有重叠,所以易于造成混同。然而既然人们的概念已经分别了书与字为二物,所以,有了“书就是有风格的写字”之说,或谓“书法就是造汉字之型”,但这只是就书法生成意义而论。因为,这种认识仍然把“书”本身规定到“字”上边去了,它好像没有独立内容。而今天所谓的书法、书法艺术,是有相对独立品格的,那就是它不仅逐渐建立了一套丰富完整的“法”体,而且还要在“法”体的限定中通过“字体”与“法体”传递“书意”——表达一种审美趣味。正如熊秉明所说:“书家就凭笔法的支配和黑白的分布使我们觉得艺术的精髓、人生的问题全在那里了。”而“在研究书法形质的时候,最好暂时把文字内容的问题撇开。不能辨读的书法,我们也可以觉得它好。”^⑪

书法从文字这一母体中脱胎出来,但它并不能彻底摆脱这一母体而独在。为此,笔者喻之作为一种再生的文化——“寄生”的艺术。千百年来,它托生于文字又努力摆脱其拘系,艰难地获得着属于自己的生命。所以,任何片面地从文字立场出发对它的限制,都不是审美的,也就不是艺术立场的。因为标准的“字体”——印刷字体(如宋版字)缺少人的精神活动的视觉记录,缺少“人”的个性趣味。缺少个性趣味的审美也就缺少了我们对艺术表现的一般要求。

三 书法图式的内容

书法的图像形式,就是书法的视觉内容,对它的研究需要视觉心理学的参与。书法的视觉内容即书法作品本身的可视内容,这个内容也就是书法之区别于他物而规定自我的内容,即所谓书法“本体”——“书”的显现的外观形式。对这部分可视内容的分析,必然对认识书法的内在“本质”产生良好的深化作用。在笔者看来,“本体”是“一物”“一事”之可视部分,“本质”则是“一物”“一事”之隐含的内在规定,二者的关系是一显一隐、一外一内、一易见一不易见。而“本”是包括了上述两部分的,是事物之全体显现,“体”、“质”是“本”之一分为二的两个方面。

清包世臣在《艺舟双楫》中说:“书道妙在性情,能在形质。然性情得于心而难名,形质当于目而有据,故拟与察皆形质中事也。”“由其笔力精熟,故无垂不缩,无往不收,形质成而性情见。”我们所说的图式,就是“当于目而有据”的内容,所不同的是,包世臣主要指的是书法的有笔有墨的“形质”部分,而我们所说的图式却包括着有笔墨处和无笔墨处的全部视觉内容。如果把“形质”的外延扩大一下,就等于是说书法家(主体)的书法表现(创作)的结果(完整的作品)是见“性情”的东西;书法家的“性情”要通过“形质”的视觉表现形式来体现。

从视觉心理学的角度理解,任何一件书法作品给人的第一视觉感知都是一个整体的外型,这个外型可以是完整的、也可以是残缺的,可以是正方形、也可以是长条形、还可以是折扇型,等等(图二)。不管其具体形状如何,首先进入人的视觉的是作品的形状——其实就是轮廓线对于视觉景象的一种包围与割取。假如,作品是一种传统的条幅样式,对视网膜而言就先接受了一个长条形状的轮廓。视觉接受过程也即影响到心理反应。书法作品轮廓形成的知觉空间,不是三维的,而只是一个二维的平面空间。日本国中川作一著《视觉艺术的社会心理》中指出:“在心理学中,首先以四次元作为最具体的实在,然后从三次元、二次元向一次元过渡,越舍去一层,事物就越抽象起来。换言之,面是比体

更高的层次。”^⑧该书把“由黑点构成的面作为‘图形’识别的知觉阶段的描画作业”称为“面的把握”。中国书法就是以点、线(画)造型的艺术,创作与欣赏的过程在某种意义上就是“面的把握”过程。便是摩崖、碑石、牌匾这样的特异型书法作品,在视觉行为的知觉里也仍然是平面化的。最大的区别是作品的“质地”发生了变化。书法艺术对文字这一表意符号的处理,客观上正是一种平面化的“编排”过程。

1. 视觉平面

贡布里希说:“由于艺术家的职业就是和视觉经验打交道,所以他们确实是在发现视觉世界的意外特征的过程中起过显著作用。但是,没有内在的理由可以证明,为什么视觉发现必须用颜料而不是用文字来编码。”显然,贡布里希站在西方的立场鸟瞰艺术世界,与许多西方艺术史家一样,他对中国书法这一特殊的艺术现象的研究还很有限。然而,在图像这个大世界里,书法却是真的“用文字来编码”的。

以通常的视觉经验去观看书法作品,往往只注意到书法作品的有字的部分,而忽略其无字部分,书法“眼睛”却不同,它需要注意到作品的有、无的全部,这是由艺术家的特殊视觉经验所决定的。会不会“看”和“看懂看不懂”书法,直接与此有关。就再现艺术而言,“视觉世界的意外特征”比较易于理解;对这种“发现”的表现,贡氏称之为对趣味的追寻。书法艺术不直接再现生活和自然景象,用一般的说法,它只再现人类的文化符号——已经抽象过了的“物”,所以它的“意外特征”相对难以发现。显然,书法不如其它再现艺术那样易于勾起对生活的直接体验与联想,它的这种功能更隐在。也可以说,能通过书法图式引起这种生活体验与丰富联想的人,必须具备一种特殊的“唤起能力”——一种对抽象概括的敏锐的视觉心理素质。书法的艺术境界是不易于进入的,因而,书法是一门极特殊又

极高级的艺术。“念”出来的是文字，“看”出来的才是书法。

用黑白这两种极色来把握一个平面空间，形成了书法的主要特征。不具备书法才能的书法创作者与具备书法才能的书法家就其视觉心理而言，最重要的区别在于二者对一个视觉平面的感知和占有的不同反应：一个是局部的、一个是全体的；一个是纷乱的、一个是秩序的；一个是简单的、一个是复杂的；一个没有趣味、一个有趣味。不同的视知觉能力决定了不同的视觉图式。非艺术的与艺术的不同，艺术的与艺术的又自不同。决定同样一张纸是成为废纸还是成为书法艺术品，关键在于人的能动赋予——其实，就是一种平面知觉力的反映，或称平面显像。平面显像的过程就是书法创作的过程。一旦“显像”完毕，作品这个概念就形成了。汉魏时代的钟繇称之为：“笔迹者界也，流美者人也。”（元刘有定《衍极法》引钟繇语）笔迹之“界”一成，其价值——“流美”也不可移易了。笔迹的界划是在平面上进行的，平面如何被界划当然为书家所关注，实际上，那也是书法的核心内容，古人称之为笔法。如果我们把笔比作农民耕地的犁，把纸比作田地，那么犁地的过程就是用笔的过程。

区别图三与图四的过程，实际上就包括了我们对书法图式的认知与判定过程，当然，这种过程无妨认为是一种由趣味决定的“试对”与“试错”的体验过程。这留在后面再讨论。

书法媒体（就表现而言）或者母体（就发生而言）——文字的平面化“编码”，相似于西方绘画中的“徒手线”而不似于几何学中的“线条”。一件书法是以其平面的外部轮廓决定其界限的，所谓表现形式既包括利用的书体又包括作品的平面样式，如中堂、斗方、对联、扇面等等。虽然，书法表现以用笔所形成的墨痕为主体，但书法作品却绝对离不开纸面这个不可缺的载体。我们必须面对它，研究它，很好地使用它。

经常听到人们说，你这个字写一幅对联就好了；或者说，这个扇面上不适宜写这样的字。这些意味着什么呢？可以回答的是，意味着当我们判定一幅书法作品的审美与物质价值时，书法作品的载体——一平面的空间的大小、完整的程度、规格、型制甚至质地、颜色等等都已经在发生着作用，不是决定性的，却是基本性的。无视于它，就等于无视书法作品。研究与创作书法都要关注它。发生在书法历史上的种种真伪优劣的作品之争，从来也未离开过它。王献之《玉版十三行》的可贵，就在于该作品已经是一件极难得到的古代拓片，尽管

它已是残本了（图五）。当我们隔了历史的迷雾对一些古代书法遗迹再行赏鉴的时候，我们往往无法完整地去体验书家们创作之际的心理路程了，这除却了“人”与“人”、“人”与“物”的必然隔阂外，还由于我们往往无法再见到作品的全貌——一个视觉平面的当初的样子。然而，残缺也不影响审美，艺术的永恒性可以在不断的历史展开中不断被加入新内容、赋予新理解、新感受。鉴定家们也通过这些历史的缺憾——一平面的完整之所以不完整，去探讨问题，而问题却往往藉此得以解决。

相传晋代的王羲之曾经在《题卫夫人〈笔阵图〉后》中写道：“夫纸者阵也”，非常明确地把纸素这个平面空间给予了特殊的重视，这种思想影响至今。为此，古人认为占有这个平面的过程以及形成的结果可以叫“置阵布势”，或“布白”。现代人称为“章法”、“构图”。由于中国传统哲学特别是先秦儒、道、兵、法诸家的思想影响，阴阳、虚实、刚柔、藏露、方圆、大小等等辩证观念在书法理论和实践上都得到了充分的显示。汉蔡邕《九势》中“夫书肇于自然。自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣”的著名论断，是较早见于文献的艺术“辩证论”。后世以兵喻书、以文喻书、以武喻书、以医喻书、以乐喻书等实源渊于这些古代哲学思想。其中，以老子《道德经》中所论为至论：“知其白，守其黑，为天下式。”“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾。”

中国书法是典型的“知白守黑”的视觉图式。一幅成功的作品，处理好黑白、虚实、长短等视觉内容的相互关系无疑是极其重要的。这不禁令人联想到行兵布阵时的暗藏杀机的“虚”与书法中无笔墨处的有机的“虚白”；同时也联想到围棋中黑白对比鲜明的双方棋子以及对弈时棋盘上的一个个带“气”的“活眼”（图六）与书法结字、行气安排上的类似。

这些应该也是书法之“道”的一个内容。欲悟斯道，须从平面图式始。视觉图式是我们心灵与情感得以沟通的一个历史通道，甚至是唯一重要的通道。

2. 线条与点画

毫无疑问，书写内容——文字的基本点画转化成为艺术形式时，便成了书法内容——线条。

书法内容的基本成分就是线条与空间。

线条及其运动，是书法的核心问题。原始书法就确立了书法自身的线条品格。远在距今约 6080—5600 年

的母系氏族公社时期的西安半坡文化遗址,后期的彩陶器上出现的刻划符号,据学者考究是一些原始文字(图一)。这些原始文字从某种意义上也可视为原始书法,它们已经具有了点画的简单形态,与今人视为成熟文字、出现在公元前1000余年间的甲骨占卜文字如出一辙,脉络相接(图七)。如果视甲骨文字的书契为书法之起始,那么,认定半坡彩陶刻符为书法之雏型一点也不困难。这些甲骨文字,由于使用了类似于刀一样的工具去刻划(书写者较少),因此,线条多呈直线,偶有弧线。半坡刻符虽很简单,但也基本上具有了直弧两种基本点画形态。由于二者之间有近于二三千年的历史空白有待于新的出土发现来释疑,我们还不能确切知道其间的发展与转变的具体情况。但是,从两者的线条的原始点画极相一致来推断,这二三千年的空白,正是原始文字由雏型转向成熟的演进过程。简单趋向复杂、单纯趋向丰富、稚拙趋向成熟,以至于出现不同的契刻风格。这种书契的早期的微妙形式变异,事实上已构成了风格变化的发端。这也等于作为艺术要素的个性趣味的变化早已出现,尽管这种变化与书契工具的尖锐粗细大小刚柔、与书契材料的方圆滑涩均有密切关系。

从发生学角度看,书法作为艺术——线条化特征的形成,可说远远早于后来成熟化、程序化的点画法。多数后来楷书“点”,在甲骨文书法中均为“画”——线条。如“令”作“𠄎”,“受”作“𠄎”,“其”作“𠄎”,“寅”作“𠄎”,“卜”作“𠄎”,等等。反过来说,许多在甲骨文字中是用“画”——线条来表示的地方,在后世的文字演变中都变成了“点”——缩短的线条。只有相当少一部分文字,在甲骨文字中为“点”——短线的地方,在后出的楷书系统中仍保留了其原始形态,未有变异。如“𠄎”之为“率”,“𠄎”之为“泳”,“𠄎”之为“雨”,“𠄎”之为“酒”,等等。

中国艺术可以说是非常善于布“虚”的艺术。中国艺术讲究“虚灵”、“空灵”,不仅诗词如此、戏曲如此、绘画如此、武术气功如此,书法更是如此。这种艺术特征,几乎涵盖一切传统艺术。书法作为表意符号的艺术,当然,空灵飘逸愈来愈成为它的理想的审美境界。

书法艺术的视觉表征,是有字划处的“实”与无字划处的“空”。线条(点画)是视觉中心,无论是先民们的契刻符号,还是后世文人们的书法遗迹,都是以这一图式特征出现的。中国书法集中体现了人的视觉注意的选择性。笔迹——视觉上的线条内容成为此门艺术视觉与表达的焦点。中国绘画里大量利用的“空白”、中国书法里不得不出现的“空白”,并不与西方绘画里的“背

景”同一意义。西方绘画、现代摄影里的背景只是作为衬托或者环境出现的,中国书画里的“空白”却必须成为一种有机的组成部分,它们不只起到“衬托”的作用,它们是“道”之一部分。这种区别揭示出中国艺术的独特本质:我们重视“意”中之“象”,我们看待世界是“主观的”、“选择的”、“辩证的”、“有机的”。画家黄宾虹论绘画说:“对景作画,要懂得‘舍’字,追写物状,要懂得‘取’字,‘舍、取’不由人,‘舍、取’可由人,懂得此理,方可染翰挥毫。”(《黄宾虹画语录》,上海人民美术出版社)这里,“取”“舍”二字的“由人”、“不由人”,正深蕴了中国传统艺术的精奥。

贡布里希也注意到人的视觉心理,他在《图像与眼睛》中写道:“注意的本质正在于它具有选择性。我们可以把注意力集中于视野里的某些东西,但永远不可能集中于所有东西。一切注意都必须以不注意为背景。”中国书法的“注意”就是“集中于视野里的某些东西”,先民的甲骨契刻以至于无数的后世书法作品都体现了这种“注意”的特征。当先民们创造文字时,就是有所“取”,有所“舍”的,大概他们在生存中发现了天地人事中的自然物态与特殊纹理,“远取诸物,近取诸身”,从而“忽视了”许多他们不“注意”的东西,通过心、脑、手的连锁反应把他们的“注意”表达了出来,这就是文字发生的原初状态。这时,“空白”是被忽略的部分,而“纹”、“文字”则是他们“视野里的某些东西”。这一阶段的“书法”蕴藏在文字之中,肯定是尚未受到清醒确认的东西。但是,随着人类自身的发展,物质与技术的不断富足与进步,他们开始“发现”了更多的东西,他们在书契、刻铸行为中越来越“注意”到另一物如影随形,他们逐渐确认了这个东西的存在,这也就是书法的产生。这时,原初“不注意为背景”的部分,也被“注意”了。古人认识到这些“无”也与“有”直接联系着。不注意这部分内容便不能“好看”,便“不美”。所以至于甲骨占卜文字时期,应该说,古人已经非常明确和成熟地体认到这一点了,否则,甲骨文、金文的文字就不可能呈现出那么高度完美的装饰特征与美感。《老子》谓“有无相生”,又谓“埏埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用。”可见,先秦时代人们已有了这种辩证思想。而甲骨文字出现在大约3000年前,哲学来自于生活实践,《老子》的高度智慧不妨认为与先民的生活实践包括创造文字或使文字走向成熟有关。

随便举一个例子,都可以证明汉字的造型——空间意识,是既重视“有”又重视“无”的。虽说用“线”来表意必然会留下“线”之外的“空白”,这是一种必须如此

的事情,但如何组织“线”和让“线”与“线”之间形成什么样的关系(古人称此为“势”),难道不是可选择的吗?

古人造字——造型时,“取”、“舍”天地万物的视角是多维的。古人时尔仰视,如“王”(王)字,时尔俯视,如“𠂔”(亚)字,时尔侧视,如“𠂔”(母)字,时尔平视,如“𠂔”(𠂔)字,时尔宏观,如“田”(田)字,时尔微观,如“𠂔”(禾)字,时尔围观,如“𠂔”(癸)字。这些对物象的抽取概括,即所谓符号化过程,实际上已暗含了艺术性内容,或者就是艺术行为。

汉字对平面空间的分割,源自于我们的空间与造型意识,易于我们从图式化立场思考;汉字对“背景”部分的忽略和对视觉焦点——点画的强调,易于我们从表现性立场思考。因此,我们对于书法的历史考察和本质关怀都集中到了线条(点画)及其相关方面,而忽视了其图像的轮廓及“空白”背景,可以说,一切书法阐释都是围绕这一核心之物展开的。这样,我们看到了对字画的背景,即“空白”部分的忽视与粗略。为此,本书试图从视觉平面的立场来展开讨论,当然其意不在于把“空白”——“无”的内容强调到不合理的地步(那也不可能),而只是想使之得到相应的关注。

如前所述,中国艺术是非常讲究“空灵”的,中国艺术往往不把精力分散在不重要的事物与内容上面。如京剧的背景与道具,只是象征性的,只是意到便止、利用得越简略越好,这是中国艺术传统重视传主体之神、写主体之意的一个显例。相反,西方的话剧、歌剧的背景与道具却相对要复杂、真实、具体得多,他们要交待得“真实”(绘画也一样)。

这样,是不是中国的艺术便真的不知道背景与“空白”的重要?回答可能正好相反。只是我们在这些“空白”的地方,要让人感觉到表现,这也正是我们的艺术表现的高明所在。古人说:“空白非空白,空白即画也”,在“空白”处表现,令人“意会”,令人联想之、补足之、生发之,因此,更含蓄、更耐人寻味、更留有余韵。京剧中,舞台上人物的眉目手势,要让人感觉到他们的活动场景是不同的、变化的、丰富的,但决不让你觉得喧宾夺主。人物的表现——表演本身应该把整个舞台空间调动起来,用演员的姿式、神情、气象、声音等等有限之物,表达一种无限的丰富的感觉,这样,舞台空间虽然可见之物不多,却似更有内容在。传统的艺术及其表现更主观化、写意化、简练化,是简净的,而不是繁缛的、铺陈的、华饰的。主次详略、虚实隐显异常明朗,对比强烈。表现到书法方面,则呈现了“色”的极单纯又极强烈的黑白两极色的对比,“形式”的字迹的“有”与无字迹

的“无”的强烈反差。“书”的内容——线条运动的轨迹不就是京剧角色的表演吗?“无字”的内容——纸面的“空白”不就是京剧中的舞台背景(空间)吗?有与无、实与虚的鲜明对比构成了中国传统艺术的洗练简明的品格。虽“少”犹“多”,以“简”取“繁”,以“近”寓“远”,实则是,以有限的笔墨形质包寓书者之无限的无笔墨的也不能用有形的笔墨以尽之的“天地之心”——“道”心。(当然,实现这些是不自觉的,还有个达与不达的问题。)

书法作为表现性极强的艺术已经被普遍认可。就如京剧一样。但京剧还要“再现”生活内容,书法却不再再现生活内容,它只再现文字组成的文学内容包括文字本身。然而,这实际上并不是“书法”作为艺术要完成的任务。书法要表现的,应该说只是线条(点画)所能表现的东西,或者,严格说来,书法的成功之作是不明确表达一个可言说的“什么的”。认为书法表达了“什么的”,多数是人们的审美接受或审美追加——一种综合的人文精神的“再造”。反过来,所有一定要在书法中表达一种明确的“什么的”的作品,往往不是成功的艺术品。书法是一个不表现而表现性强的艺术。“书写”的过程就是“书法”,“书写”的结果就是“书法作品”,“书法艺术”是什么?是一种体验过程——西方人所说的“行为艺术”吗?这样,艺术就是心理过程了。贡布里希氏曾表示过这种态度,与其承认有艺术,不如承认有艺术家^②。

西方美学家苏珊·朗格认为艺术抽象是一种不同于科学、数学和逻辑的抽象。叶秀山认为中国书法的线条是不同于几何学的线条^③。宗白华曾写道:“中国的书法的传统,中国字,是象形的。有象形的基础,这一点就有艺术性。原来是象形的,后来中国文字渐渐地越来越抽象,后来就不完全包有‘象形’了,而‘象形’、‘指事’等只是文字的一个阶段了。但是,骨子里头,还保留着这种精神。”“中国的书法,是节奏化了的自然,表达着深一层的对生命形象的构思,成为反映生命的艺术。”^④要阐述中国书法在抽象中的象形性质并不困难。直至今日,汉字的象形性也部分地保留着。毫无疑问,汉字基本上走过了一个从象形到抽象的历程。叶秀山之认为中国书法的线条是不同于几何学的线条,不妨认为,正是宗白华所说的是骨子里保留着象形精神的抽象化了的线条。

线条意识是今人日益明确起来的。在古人,对于书法线条都用“点画”概括之。关于艺术语言的基本组成分子——线的认识,笔者以为美国的内森·卡伯特·

黑尔的论述很具代表性,他在《艺术与自然中的抽象》一书中有详尽的陈述。但总起来说,他的分析没有离开再现型的艺术,他的线意识带有明显的几何意味。当然,他的研究对我们认识书法线条很有帮助,不过,书法艺术的线条却要比一般的几何型线条复杂丰富得多。这点,在中国书法的行草书中体现得很集中、很典型。只举传张旭书《古诗四帖》的一个局部就可以清楚地看到书法线条变化的一斑(图八)。汉崔瑗《草书势》的描述很形象,节录如下:

观其法象,俯仰有仪:方不中矩,圆不副规;抑左扬右,望之若欹;竦企鸟跂,志在飞移;狡兽暴骇,将奔未驰。或黜点染,状似连珠,绝而不离,蓄怒怫郁,放逸生奇;或凌遽而惴栗,若据槁而临危。傍点邪附,似螳螂而抱枝;绝笔收势,余颭虬结,若山峰施毒,看隙缘巖,腾蛇赴穴,头没尾垂。是故远而望之,漉焉岩注岸崩涯;就而察之,即一画不可移。

这篇意象联想丰富——主观审美移情的古代散文对草书势的礼赞令人神往。也许每一个观者的审美感受、联想与此不同,甚或存在很大差异,但诸如张旭之类的草书作品,可以给人带来“物象生动可奇”的丰富视觉体验,却能成立。草书线条变化的“不可端倪”性,即在理法之中,又出意表之外,因此,历来为书家所重视,为理论家所崇尚。这种对自然事物的联想,都是通过书法作品这一图式实现的,而书法作品的主要内容——线(画)又起着决定性的作用。

线是人发现的。古今中外的人们几乎众口一辞接受了这个发现。许多人一点也不怀疑它的存在。黑尔说:“我们把线视之当然之物是因为我们都认为线是宇宙构造的一个基本部分。”^②黑尔认为,抽象的线之所以“活了”,是因为线条形象的弯曲与活动才唤起了各种新的关于自然的概念^③。

如果承认中国书法“寄生”于汉文字这样一个事实,也就等于承认书法的线条是对于来自于自然之物象的一种表现——对于抽象之物的再现。书法线条的表现也是以再现为依据的。所以,如果把书法理解为一种法则的抽象展示,书法的生命意味——与自然的亲近素质就大大被淡化以至削弱近于无。明清出现的“馆阁体”书法基本上属于这种产物(图九),书法的趋于绝对标准和规范,也就是书法的绝对抽象化和符号化——这时,它就更加靠近或者归复于文字性,把书法的

含义丧失了。(中国画在明末清初四王时期的复古化与程式化,与馆阁体书法的出现几相同步,不是偶然的。)书法的魅力正如宗白华所言,与象形性有关。我更倾向于认为,书法的产生,正与古人对线条(点画)的自觉意识的独立价值的体认有关。换句话说,书法的艺术确立,就在于书法家对汉文字的抽象性、符号性的一种游离——相对于文字产生的源——“自然”的一种精神复归。没有这种复归、没有这种游离,便无从产生书法。因此,越是有创造价值的书法杰作,越要体现一种生命的激越感。没有书法家对于符号化——文字特征的极度挣脱,就不可能产生书法艺术的杰构。历来的伟大的书法家与伟大的画家一样,莫不重视向自然世界回归与亲近,他们的艺术灵感与创造启示就在于此。古代著名的“观鸟兽之迹”、“观夏云多奇峰”、“观公孙大娘舞剑器”、“观船夫荡桨”、“观群丁拔棹”、“观蛇斗”等书法进境之例子,都证明了这一点。没有对自然、对生活的领悟就不会产生开创性的大艺术家,在这点上,不直接反映生活的书法艺术竟无例外。而体现这种创造性的书体却集中在更便于“抒情写意”的草书体势上。为什么草书体势更易于人们的表现需求?一个充足理由就是:草书体势的线条意识最强,对文字的符号化规定的利用相对要少。我们在草书中看到,汉字点画的基本形态得到最大限度的变化甚至破坏(图十)。书态愈狂,这一点愈清晰^④。如张芝之草,如张旭、怀素之草,如黄庭坚之草,如徐渭、傅山之草,林散之之草等(图十一)。

线条在行书、草书两种体势里得到了肆意的发挥。相对于早期的篆书(包括甲骨文、金文、石鼓文、秦篆)、隶书,和同时的楷书,草书的线条最具节奏感,与音乐艺术最相通,所以表现上最易也最难。唐孙过庭在《书谱》中说:“真以点画为形质,使转为情性;草以点画为情性,使转为形质。草乖使转,不能成字;真亏点画,犹可记文。”可见,在唐代,已经非常清楚了草书的“形质”与“情性”。古人用“使转”指草书的“形质”——说明线条化就是草书化,草书的出现,就是书法的艺术自觉的成熟,至此,书法艺术的极致形式出现也就意味着书法的生成过程的终结。草书体势的高度线条化,相对于文字角度立论是一种再度“抽象”的过程,而相对于篆、隶、楷体势却是一种对“具象”——形象性的有限的回归,生命意识与自然意识藉此得到了强化与张扬。篆、隶、楷书的装饰化,一方面使“字体”规范与“书体”规范联系紧密,一方面也使人工因素加强,削弱了许多原始的生命意味。这当然对于线条意识而言会有某种失落,失落的是艺术的自然与原始质朴的品格;当然也

有所获取,获取的是人力的安排与巧饰的美。书法从有生以来,便是在限制中生存的,所以以“带着脚镣跳舞”来形容书法的表现形式不失其贴切。人们也许千百年来都面临着这一痛苦与困惑:想挣脱文字的束缚与规范式点画(线条的原始形态)的限定而不可得,因为,人们发现,如果那样也就否定了书法这一存在。所以,人们把感情的渲泄主要寄托到草书体势上去了。

可以说,草书艺术是书法艺术中最适宜表达人类的节律感的书体。草书把点画“使转化”——也就是线条化,因此,也就更便于表达节律。这种表达的便利肯定与人类的心理能力有直接联系。贡布里希指出:“视觉艺术同样也依靠生物基础。就像各个民族的装饰艺术都表现了人类具有喜爱节律秩序的心理倾向一样”^⑨。自然,篆隶体系的书法的装饰性明显强烈于行草体系的书法。作为表意符号的中国汉字本身就具有装饰因素和表现因素、象形因素,它是一种复合符号。但作为艺术的书法,虽然外表看起来仍未离开书写汉字,可实际上,书写的汉字已经被赋予了新的内涵,“书”本身的内容取代了“音、义”的内容,把“形”的表现提高到了首要地位,而表现“形”,就书法而言又绝对离不开最大可能地利用线条因素。因此,人类心理倾向中的节律秩序便会流露到书写行为中。

节奏化成为书法艺术的一个突出形式表征。音乐艺术中的节奏是通过乐音的节拍组织及其旋律的抑扬顿挫来体现的;书法艺术中的节奏则是通过线条(点画)的组织及其刚柔曲直的对比关系来体现的。

线条用于描摹自然时是较为客观的,而用于表现人格时却是较为主观的。书法线条既是象形的产物,又是抽象的结果,它由人的审美活动所产生,所以,它必然可以一定程度显示整体的人的内涵。这主要包含两方面:一方面是它的质感,一方面是它的运动。通过对古代、现代的大量书法作品进行考察,我们很容易发现:线条(点画)含有共性美,更含有个性美。所谓共性美,是指它的必然内容,所谓个性美,是指它的或然内容。具体到作品上,必然内容愈多——对汉文字基本造型及基本点画的忠实程度愈大,则愈丧失其特殊的吸引力(如李阳冰的小篆、明清“馆阁体”等);相反,或然内容愈多——对汉文字基本造型及基本点画的变异程度愈大,则愈增强其独特的吸引力(如王羲之行草、米芾、王铎、傅山、八大、郑板桥等行、草、王蘧常章草、陆维钊螺扁书等)。

变异首先是相对于汉字的原型而言,变化则相对于书法的规范而言。借用贡布里希的概念,不妨认为,

书法就是对于汉字标准范型的一种“试错”。进尔,书法取得独立性地位,字体与书体也都基本定型以后^⑩,“试错”行为日益发达。就书法图式而言的“试错”,其实就主体创作心理而言却是“试对”——对个人审美趣尚的一种真实追寻。

历史上的书家们往往抱有另一种矛盾心理:既要书法的规定法则“试对”,又要努力于对规定法则“试错”。对后者的努力既带有破坏性,又带有创构性,意义往往在此际产生。对法则的“试对”与对个人审美心理的“试对”也是矛盾地咬合在一起的。宋代苏东坡对此感解很深,他说:“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。”

前人学习书法时,要努力“试对”,而创作时又要努力“试错”。“错”是普遍存在,“对”是一个绝对的存在,但在每个书家那里又经常是自认为“对”,或者客观上就是以“错”为“对”。循环往返、此起彼伏的“对”、“错”与“错”、“对”交替变幻过程,蔚成了中国书法的历史大观。

直接在视觉内容上反映“试对”与“试错”过程的,当然是书写之迹——线条化了的汉文字点画。

以图十二为例,不难看出其间的演化痕迹。

在书法中,线条化表现在不同书体、字体中具有不同特点。下面试图进行一番分析。

西方人非常重视“线条”,他们的分析也多客观和理性,是从数理学中演化发展起来的。英国美学家威廉·荷加斯曾经在《美的分析》中写到:“直线与曲线结合形成复杂的线条,比单纯的曲线更多样,因此也更有装饰性。”“蛇形线赋予美以最大的魅力。请注意:在最优美的形体上,直线最少。”^⑪我们注意到,如果用荷加斯前一段话去观照中国书法,可以说,是在任何字体乃至任何书体都普遍适用的。但是,荷加斯论述的主要是西方绘画艺术,他所说的曲线、直线、包括蛇形线多指规范化的曲、直线——是几何图式的,用于分析中国书法的线条,似嫌隔膜。即便是他很推重的蛇形线在中国书法这种高级的“徒手线”面前也显得逊色得多了。书法线条的复杂与丰富性恐怕不是用数理几何可以解释得明白的。书法图式中的丰富线条变化,正如宗白华所说,是节奏化了的自然,是生命力的反映。欲解读书法就必须面对复杂的线条。而释读线条就必须理解其性格——一种内在的质。

现代瑞士画家保罗·克利说“线”是点的延续。中国画家李可染一直在书画创作中强调“积点成线”。可见,东西方艺术家对“线”的理解也有默契之处。克利与

李可染都在自己的绘画中努力实践着自己对“线”的理解。从图十三中可以比照东西方艺术家的“线”的质感的不同——其实也反映出各自的理解差异。其中最大的区别在于，克利的“线”功用即在于状物，是一种描画；齐白石的“线”功用在状物之外，还有写意的抽象表现作用，是一种写画。这不应被认为是某些东西方画家个人艺术之间的差别，实际上是代表了整个中国书画艺术与整个西方绘画艺术的质的不同。中国艺术的“线”更具有独立价值，更具有内涵，可以说更是一种美的创造。这是得到了举世公认的。（故西方大画家如马蒂斯、毕加索等等都极为推重中国的书、画艺术。）

中国书法近似于西人所说的“徒手线”（指非规范化、非几何型的线条），但又不是西方意义的“徒手线”。中国书法的“徒手线”是极限制又极自由的“线”，它在法则——点画形式的规定性之内赖以生存。西方画家的许多素描用线被认作“徒手线”，显然，它与我们书法的用线差别还不小，因为在西方素描里，其线条的随意性很大，很不简练。可是，中国书法里的线条却要简捷得多，它必须准确、肯定、且要尊重时序性要求。因此，它的难度与表现魅力也就相应更大。晋代大书家王羲之的行草书法，线条的变化统一达到了某种历史的高度，丰富性与单纯性臻于高度和谐，因此，成为千余年来的书法范式受人膜拜，其本人也被推崇到“书圣”的地位（图十四）。荷加斯有一段议论，不妨移录于此，可以有助于我们读解王羲之行草“线条”的表现水准：“如果使单纯与多样结合起来，单纯就会使人喜欢，因为它能提高多样给予人的快感，使眼睛能够更轻松地感受多样性。”^⑨

书法的“线条”，在历史上称为“点画”或“点划”、“点曳”、“迹划”等等。“线条”是作品的视觉印象，而从创作立场，前人称之为“用笔”。线条是用笔的结果。古人早就认识到了用笔的重要，为得到所谓“笔法”甚至到了唾血掘冢的地步。古人深深知道，笔划的视觉形态是笔法造成的，所以，关于用笔的论述汗牛充栋，是古代书论的一大宝贵遗产。欲探“线条”之质，难免要涉及到前人关于用笔之论。由于论述太多，不能详列，最要者乃在“力”与“度”二项。汉蔡邕《九势》说：“藏头护尾，力在字中。下笔用力，肌肤之丽。”清刘熙载《艺概·书概》说：“起笔欲斗峻，住笔欲峭拔，行笔欲充实，转笔则兼乎住起行者也。逆入，涩行，紧收，是行笔要法。要笔锋无处不到，须是用逆字诀。”以这两位跨越千年的书论家的言论为代表，已见“用笔”两要。显然，合度是为了最大可能地展示笔力以及线条之“丽”。蔡之“肌

肤”，即指笔迹的“线条”，“丽”即指“线条”的质感。几乎所有的中侧、拓抵、顺逆、藏露、转折、疾涩、提按等等论述笔法的内容都是围绕着“合度”地展示“力感”而形成的。追寻这一用笔观念的哲学基础，自然与儒家学说密切相关。“中庸”反映到书法上即审美的“中和”思想，体现这一思想的创作方法，就用笔而言即“法”之“合度”——“不激不厉，而风规自远”（唐代孙过庭语）。只要符合了前引笔法内容，显然，就易于在具体的“点画”——线条形式上体现出曲直、刚柔、虚实、方圆、长短、枯润、轻重等对待因素的“互生”效果，呈现出和雅端秀的合符典范之美的笔划痕迹。

线条的质感，或谓线条的性格，是因人因作品而异的。就历史上的书家而言，锤炼笔法，也就意味着讲究线性。关于笔法，书法传统最主要强调的是“藏锋”。“第一须存筋藏锋，灭迹隐端。”（王羲之《书论》）“用笔之势，特须藏锋，锋若不藏，字则有病，病且未去，能何有焉？”（徐浩《论书》）“有锋以耀其精神，无锋以含其气味。”（姜夔《续书谱·草书》）“书法虽贵藏锋，然不得以模糊为藏锋，须有用笔如太阿刳截之意，盖以劲利取势，以虚和取韵。”（董其昌《画禅室随笔·评书法》）这些论述，无非在崇尚一个“度”的问题，要在规矩，美在秩序。古人把藏锋与正锋奉为主臬，旨在述说，唯其如此，才可能使书法的“点画”——线条具有内涵、具有含蓄的蕴藉、具有耐人寻味的品质，才可能符合“儒雅”的美的标准。为此，王羲之的书法才成了高悬的日月，才成了一种绝对标准的象征，纵使偶有异议总也未成为书法历史的主流。亦为此，一些打破常规、蔑视理法、张扬个性精神的异才型书家的书法，始终被排挤在“正统”之外，目为“野怪”。然而，历史无情亦有情，如当年被视为“散僧入圣”之流的徐渭、傅山这样的书家之作，逐渐得到人们的认可与推重。可见，“试错”也需要勇气，而不仅是才能；“试错”的成功来自于书家，也证果于历史。

西人包括今人，好用理性和感性来分析艺术家的类型。实则，理性与感性的分别，是相对存在的。但是，理智型与情感型的艺术家是客观实有的区别，此与人的生理、心理类型相关。无视于这方面的生理、心理差别，也会影响我们透视作品。当然，这是一项更复杂的研究课题。

纵观古今中外艺术史，艺术表现与艺术品之间始终存在着隐显的联络，有的联络可以说最为直接。书法即直接体现这种联络的一门艺术。笔者以为，愈是表现性强的抽象类艺术，这种联络就愈直接。