

书法创作论



沃兴华 著

上海古籍出版社

书法创作论

沃兴华 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

书法创作论/沃兴华著. —上海:上海古籍出版社,
2008.11

ISBN 978 - 7 - 5325 - 5269 - 6

I. 书… II. 沃… III. 汉字—书法 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 134173 号

书法创作论

沃兴华 著

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行
上海古籍出版社
(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址:www.guji.com.cn

(2) E-mail:guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址:www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销 上海展强印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 10 插页 3

2008 年 11 月第 1 版 2008 年 11 月第 1 次印刷

印数:1 - 3,250

ISBN 978 - 7 - 5325 - 5269 - 6

J · 315 定价:48.00 元

如有质量问题,请与承印公司联系

目 录

论妍和丑(代序).....	1
一、少字书要强调对比关系.....	10
二、线条的中段变化.....	14
三、章法的组合形式.....	16
四、书写节奏与造型关系.....	21
五、摹古要有笔法意识.....	23
六、转韵.....	24
七、点画的紧和松.....	26
八、行的粘并.....	28
九、字字意别.....	30
十、关于笔墨等于零.....	32
十一、发挥工具和材料的特性.....	34
十二、组的作用和表现.....	37
十三、怎样追求古拙.....	40
十四、变形的种类.....	42
十五、法书的阐释.....	44
十六、长行多用组.....	46
十七、结体的正侧俯仰.....	48
十八、怎样追求大气.....	50
十九、风格形成的客观因素.....	53
二十、碑帖笔法的并置.....	56
二十一、作品的起承转合.....	58
二十二、用墨变化的几种类型.....	60

二十三、点画、结体和章法的方圆全息	63
二十四、润含春雨,干裂秋风	66
二十五、隔行不断	68
二十六、沉着痛快	70
二十七、形式构成的创作特点	72
二十八、墨色变化的三种效果	74
二十九、方整的完形	76
三十、比率要大致相等	78
三十一、规矩虚位,刻镂无形	80
三十二、文字内容对创作的影响	82
三十三、神用象通,情变所孕	84
三十四、书法内容与书写内容的统一	86
三十五、“异音相从”的对比组合	88
三十六、笔势连绵的两种形式	90
三十七、写大字运笔要沉着	92
三十八、创作是一个实验过程	94
三十九、形式构成的审美标准	96
四十、怎样临摹米芾	98
四十一、面的应用	100
四十二、形势合一	102
四十三、怎样避免运笔的偃卧	103
四十四、四边余白的处理	108
四十五、枯笔的两种作用	110
四十六、今草的出新	112
四十七、牵一发而动全身	114
四十八、从创作到临摹	116
四十九、应当强调点线对比	128
五十、余白的图形处理	132
附录 关于《论妍和丑》的讨论	135
“自律”启蒙的迟来与书法大众化背景下的受困	肖鑫 144

论妍和丑

(代序)

在中国古代书论中,妍和丑是两个重要的审美内容,它们常常以并举的形式出现,例如:宋代欧阳修的《集古录》在跋王献之法帖时说:“所谓法帖者……逸笔余兴,淋漓挥洒,或妍或丑,百态横生……使人骤见惊艳,徐而视之,其意态愈无穷尽。”元代马致远在一首曲子中赞叹张玉鼎的草书说:“千般丑恶十分媚,恶如山鬼拔枯树,媚似杨妃按《羽衣》。”清代傅山的《霜红龕书论》说:“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁真率毋安排。”妍丑并举的例子在古代书论中很多,妍和丑的表现形式也很丰富,大致来说,一个表示优美,一个表示壮美;一个体现阴柔,一个体现阳刚,它们反映了书法审美的基本内容。

妍和丑是审美对象,人们在创作时,通过各种方法去表现它们,可惜大量作品不是过了就是不及,过和不及都不能产生美感,从理论上来说,过和不及应当与作为审美对象的妍和丑有所区别。但是,传统文化强调一元下的对立统一和变易转化,主合不主分,因此表现的到位、过和不及在名称上不加区别,都用同一个词来表述,古代书论中的妍和丑既表示审美内容,同时又兼有贬义,这种现象借用文字学理论来说,叫做“美恶不嫌同名”。(古文一字多义,甚至可以兼有相反的含义,如乱训烦乱,又训治理;祖训来,又训往;受训接受,又训授予,因此晋人郭璞在注《尔雅》时说:“美恶不嫌同名。”)

到了近代,受西方科学精神的影响,强调分析,同名开始分化。一般来说,妍表现得不到位的,例如在工致、姿媚、圆融和精巧等方面做得过或不及的,被称为俗。妍与俗剥

离之后,批评俗就不会伤及妍了。但是不知什么原因,人们在区别了妍俗之后,忘记了对丑的剥离,丑表现得不到位的,例如在怪奇、拙朴、犷野等方面做得过或不及的,却没有用新词加以分化,仍然统称为丑。而分析的方法又不许美恶同名,结果慢慢地丑就仅仅被当作过或不及来理解了,今天人在批评丑的时候,不分青红皂白地将原先的审美内容统统勾销了。于是出现严重恶果,传统审美理论一方面因为抽掉了丑,变得跛脚起来,内容极其狭隘。另一方面妍缺少丑的相辅相成,相映成辉,失去了矛盾冲突,失去了内在张力,变得越来越空洞和萎缩。两方面原因的合力作用,使曾经周洽完满的理论大厦轰然坍塌。

当代书法因此陷入空前的混乱与迷茫,一些人死抱着那已经枯萎的妍,倡导新帖学,主张回到二王,激活唐楷,结果因为缺乏丑的摩荡,没有生命活力。另一方面,一些继承和发扬传统美学中丑类风格的作品,却被斥为“丑书”,在国字号的展览中遭到封杀,在主流媒体上遭到诛伐,封杀和诛伐不需要任何理由,只一个丑字便可祭起屠刀。想当年刘熙载说:“丑到极处便是美到极处,一丑字中丘壑未易尽言。”到今天,丑的审美内容竟被删刈尽净,作品只要一沾上丑字便无足观了。这就是当代书法理论的现状,这就是当代书法创作的现状,这是谁也不愿意看到的现状!

我从来没有用这样沉重的心情来写一篇论文。我知道情绪不能代替说理,思考问题必须理性。下面我想从不同的观察角度,

利用不同的研究方法,对妍丑问题作一个比较全面的探讨。

一、对比的方法,看妍和丑的形式特征

对比方法就是不考虑研究对象的整体关联,将它们看作是两个极端,通过对比,揭示各自的造型特征。这是最基本也是最常见的研究方法,中国如此,西方也是如此。西方美学理论以优美与崇高并举,其内容与妍丑相同,优美就是妍,崇高就是丑。但是中西方在表述上有较大差异,中国注重感性意象,西方强调形式分析,两者各有所长,可以互补,本文先综合这两种表述,对书法艺术中的妍和丑作一特征分析。

1. 妍的特征

王德峰先生在《艺术哲学》中列举了优美的几个特征:和谐、宁静、轻盈、活泼、精巧、工整、姿媚、圆融、潇洒、飘逸等。他以欧阳修的《采桑子》一词为例:“轻舟短棹西湖好,绿水逶迤,芳草长堤,隐隐笙歌处处随。

无风水面琉璃滑,不觉船移,微动涟漪,惊起沙禽掠岸飞。”认为“全诗以轻舟、绿水、长堤、笙歌、沙禽等物象,以逶迤、隐隐、无风、不觉、涟漪、惊起、掠岸等动静之态,构成其内在视域,让宁静、和谐、轻盈、飘逸之优美意象得以自然呈现……是为典型的优美之作。”

英国人博克在《论崇高与美》一书中说:美的性质,因为只是些通过感官来接受的性质,有下列几种:第一,比较小;其次,光滑;第三,各部分见出变化;但是第四,这些部分不露棱角,彼此像熔成一片;第五,身材娇弱,不是突出地现出孔武有力的样子;第六,颜色鲜明,但不强烈刺眼。……美的对象的另一个主要的特征是:它们的各个部分的线条不断地变换它的方向,但它是通过一种非常缓慢的偏离而变换方向的,它从来不迅速地变换方向使人觉得意外,或者以它的锐角引起视觉神经的痉挛或震动。松弛舒畅是美所特有的效果。

如果说王德峰先生的优美特征属于意象归纳的话,博克的优美特征属于形式分析,

两者的内涵大致相同:“小巧”即“精巧”、“光滑”即“轻盈”、“变化”即“活泼”、“不露棱角”即“圆融”、“娇弱”即“姿媚”、“不强烈刺激”即“温和”、“不引起视觉神经的痉挛或震动”即“宁静”。两者的区别只不过形式分析比意象归纳更加直观而已。

直观的东西便于对照,用博克所说的优美特征来对照书法。第一是小巧,即幅式小、字小。第二是光滑,即点画的轮廓流畅劲挺,干净利索。第三第四强调变化,但是要不露棱角,我理解它包括两层意思,一是造型要圆,点画圆浑遒润,结体圆转外拓,尽量少出现带有突变意味的三角形;二是节奏要圆,无论轻慢快慢、粗细方圆、大小正侧、枯湿浓淡等各种变化,都要有一个渐变的梯度,慢慢地、渐渐地,和谐得“彼此熔成一片”。第五是娇弱,从造型上说,点画细些,结体长些;从笔势上说,用笔轻些,速度慢些,总之不显出孔武有力的样子。第六是任何表现都不走极端,不让人感到强烈的刺激。

再将这些书法特征来对照具体作品,帖学属于优美,属于妍。帖字从巾,为形符,表示书写材料是缣帛。从占,为声符,汉字从占声者多含小意,如黠、钻、站、店、沾、拈等,帖的本义就是小作品。《淳化阁帖》以帖为名,所收作品绝大多数是小幅尺牍。帖的尺幅不大,上面所写的自然是小字。小幅式小字只能放在案头把玩,审美对它的要求是精致优雅,具有耐人琢磨的韵味。这样的审美要求决定了帖学点画细劲,起笔收笔时起承转折、提按顿挫变化丰富而且细腻。结体因笔势映带而取纵势,字形颇长。章法因上下连绵而强调流畅的“一笔书”。这些都与优美的特征相符,中国书法史上最具优美特征的风格流派是帖学。

2. 丑的特征

丑与妍并举,因此讨论丑的特征一般都以妍作为参照,这就好比在化学上,要辨别一样东西的原质,必须用他种原质去试验它的反应,然后才能从各种不同的反应上去判断它一样。对于妍和丑的特征分析,人们所使

用的就是对比法,李泽厚先生在《关于崇高与滑稽》一文中说:“美的对象给人的感受经常是比较和谐、优雅、平静的,崇高的对象给人的感受则常常更为激烈、震荡,带着更多的冲突、斗争的心理特征。”“自然美作为优美,它的形式特点在于必须符合人们长期习惯、熟悉或掌握着的那种自然规律和性能,如均衡、对称、和谐等等,崇高的形式特点却与此恰好相反,常常是以人们不习惯、不熟悉为特征,常常是违反或背离那些一般的均衡、对称、比例、调和等规律,以造成对感官知觉的强烈的刺激、否定或痛苦。所以,粗糙(与作为美的‘要素’的光滑相反),巨大(与美的精细相反),瘦硬(与美的柔软相反)常常为自然界的崇高或崇高的自然感性形式所必需的特色。这就是因为像‘精细’、‘光滑’、‘柔软’等总容易显现出人工、人为、为人所驯服的对实践的单纯肯定,而与崇高相背离。崇高要求在形式上看出实践的严重斗争,要求人们少去流连观赏那表面精细可爱的形式,而通过粗糙丑陋的形式迅速地接触到那内在的冲突。”

李泽厚先生将和谐、优雅、平静归属于优美的意象,将激烈、震荡、冲突、斗争、刺激、否定、痛苦归属于崇高的意象。并且,将光滑、精细、柔软、均衡、对称当作优美的形式,将粗糙、巨大、瘦硬当作崇高的形式。

借鉴古今中外的相关论述,结合书法艺术,金学智先生在《中国书法美学》一书中专列一节“兼论丑的美学”,以妍为参照,对丑的特征有更加详细的论述,他认为书法艺术中妍的表现有:姿媚、工巧、圆融、潇洒、飘逸、冲和等。丑的表现有:拙朴、怪奇、犷野、险峭、高古、方正、瘦硬、雄浑和颇骏等。下面是他有关于丑的论述摘要。

拙朴:唐释皎然《诗式》说:“诗不假修饰,任其丑朴”,何焯《义门题跋》说:北碑“入目初似丑拙,然不衫不履,意象开阔,唐人终莫能及,未可概以北体少之也。”拙朴、丑朴、丑拙三词之间,拙和朴都可被丑字替换,说明它们的意义非常接近。

怪奇:从优美的角度来看,怪奇是一种“畸形”,照西方美学家桑塔纳耶的说法:“它多少有点出格,”“扰乱和歪曲了其他形式。”书法史上怪奇的一个重要表现就是诸体混杂,不符合“寓杂多于统一”的正常和谐律。而且,混杂中的变化也不属于博克所说的“彼此熔成一片”的非常缓慢的渐变,因此都属于“美的倒错”。

犷野:它粗服乱头,不衫不履,纵任不羁,肆意奔放,无温文尔雅之美韵。博克在比较美与崇高时说:“美必须是平滑光亮的,而伟大的东西则是凹凸不平而奔放不羁的……后者以痛感为基础,前者以快感为基础。”犷野不守法度,拒绝安排,天然放浪,任性而行,与优美秀雅相抵牾。

倔强:这是一种强劲的张力之美,一种非平易流畅的艰难之美,最能在形式上体现实践的严重斗争。倔强的点画一般来说,两头用力,“突出地现出孔武有力的样子”,或者表现出作用力与反作用力的抗争,构成凹凸不平的抖动线条;或者以紧张性的势、郁积性的力,显示出不易为人所驯服的严重艰难性,它们给人的美感,决不是“松弛舒畅”,相反,是刺激、紧张、痉挛、震动,更多地缔结着崇高和丑。

险峭:它的点画雄奇角出,如武库矛戟,铦锐可畏,能引起视觉神经的痉挛或震动,带有丑的特点。

高古:苏霖《书法钩玄》载刘正夫《论书》云:“字美观,则不古……字不美观者必古。”认为古与妍无关,与丑相连。高古的表现形式是不光滑,不轻柔,好用直线,多露棱角,与姿媚、工巧、圆融等优美大异其趣,属于崇高的审美范畴。

雄浑:作为典型的阳刚之美,表现形式决非“松弛舒畅”,而是充满了精气神,表现出一种进取过程中的战斗,夹杂着痛感,能引起人们惊心动魄的强烈震撼,属于崇高的审美范畴。

颇骏。苏东坡说:“守骏莫如跛”,颇骏即结体造型的左右倾侧。项穆《书法雅言》

批评为“漫作偏欹之相，妄呈险放之姿”。颇骏与优美无关。

将上述特征来对照具体作品，碑学属于崇高，属于丑。碑版作品的尺幅和所写的字一般都比较大的，而且大多矗立在山崖荒原，审美要求是浑厚、沉雄、豪放、博大，具有夺人心魄的气势。

碑版书法刻在石上，石头高低不平，上面的线条不可能光挺。而且，千百年来日晒雨淋，风化剥蚀，进一步造成了斑驳残泐。清画家石溪认为线条“不毛不厚”，清书家梁巘说：《瘞鹤铭》“旧拓笔画清楚，看去却似嫩弱，近今碑本模糊，笔画宽肥，看去反觉苍厚。”碑版点画的特征是厚重。

为表现这种厚重，碑学书家在运笔时特别强调中段，邓石如“以印入书”，根据刻印中刀锋顶着石面朝前运行的道理，把笔管朝笔画运动的相反方向倾斜，使笔锋顶着纸面逆行，结果辅毫逸出，线条两边起伏毛糙，产生出苍茫厚重的意味。并且，根据刻印中一点一点推进的道理，“行处皆留，留处皆行”，使整条线由许多点积累而成，提按起伏，跌宕舒展。

点画线条厚重了，为避免结体的壅塞，造型必须打开，强调横势，左右开张，在字形结构内留出大量余白。而且既然强调中段的提按起伏，就要让这个过程中充分展开，将线条拉长，否则会感到拘紧和局促，而拉长线条也会使结体注重横势，趋于方扁。

碑学的结体注重横势，没有连绵牵丝，因此在章法上只好依靠体势，让每个字左右倾侧，动荡跌坠，不得不依靠上下左右字形的支撑配合，在字与字之间营造出呼应关系，将分散的个体结合成一个整体。

厚重的点画、开阔的结体、左右倾侧的造型，三者合一，导致了重、拙、大的风格面貌。毫无疑问，中国书法史上具有丑或者叫崇高的风格流派是碑学。

二、比较的方法，看形式特征的相对性

通过对比分析，我们知道了妍和丑的一

般特征，并且知道帖学为妍为优美，碑学为丑为崇高。然而，这样的分析是初步的。如果进一步研究，用比较的方法，谁都会发现碑学之中也有妍丑之分，帖学之中也有妍丑之别。以碑版书法为例，墓志比碑碣优美，碑碣比摩崖优美。再进一步研究，碑碣之中还可以有妍丑之分，《张猛龙碑》与《爨龙颜碑》相比，《张》妍《爨》丑；《爨龙颜碑》与《广武将军碑》比，《爨》妍《广》丑；《广武将军碑》与《爨宝子碑》相比，《广》妍《爨》丑。墓志之中，《张黑女墓志》与《刘怀民墓志》相比，《张》妍《刘》丑；《刘怀民墓志》与《王闳之墓志》相比，《刘》妍《王》丑；《王闳之墓志》与《刘贤墓志》相比，《王》妍《刘》丑。即使在法帖之中，也有各种各样的妍丑之分，赵孟頫相比董其昌是优美的，董其昌相比王羲之是优美的，王羲之相比颜真卿是优美的，颜真卿相比米芾是优美的，米芾相比徐渭是优美的，徐渭相比沈曾植是优美的，沈曾植相比徐生翁又是优美的……。任何一种风格面貌与更妍的作品相比，它都属于丑；与更丑的作品相比，它都属于妍。

这种亦妍亦丑的现象说明妍和丑不是两个不相干的极端，而是从妍到丑程度渐次变化的一片域面。任何作品都处在这片域面的某一点上，与上下左右不可分割地联系在一起，它们是妍还是丑？判断的方法是在对比分析的基础上，了解了妍丑的一般特征之后，与他者进行比较，不同的比较对象会得出不同的结果，因此在历代书论中，我们常常看到：对某些具体作品的评价，有人说妍，有人说丑。以米芾为例，元代虞集在《道园集古录》中说：“米南宫书神气飞扬，筋骨雄毅。”他批评南宋书家“学三家奇怪”，眼睛里的米字属于丑。然而，明代何良俊的《四友斋书论》却说：“元章过于姿媚，如丰肌美妇，神采照人，所乏者气骨耳”，认为米芾书法特征是妍。甚至，即便是同一个人，面对相同对象时，也会有时说妍，有时说丑。例如，唐代张怀瓘评论王羲之书法就是如此，《书议》前面说：“逸少笔迹遒润，独擅一家之美，天质自然，丰神

盖代”，后面又说：“逸少有女郎才，而无丈夫气，不足贵也”。

这种亦丑亦妍的现象反映到理论研究上，金学智先生提出了中性说，认为妍丑的特征分析“存在着种种错综交叉的现象。这种现象是复杂的，甚至是微妙的，上表（妍媚层和丑拙层列表）只是粗略地显示其大概，而具体到某些书作的评鉴，其中每一品都有可能显示出对本层次的超越和与他层次的交叉”。因此，他在妍美层和丑拙层之外，增加了“中性层”，中性层包括紧结、宽博、沉着、自然、天真、潇洒、飘逸、冲和（以上本来属于妍媚层的）、险峭、高古、方正、瘦硬、雄浑、劲健、颇骏（以上本来属于丑拙层的）等等。他所列举的中性层其实都是相对性的产物，它们非常庞大，亦此亦彼，作为妍丑之间相互交错的灰色地带，连接了妍与丑的两个极端，将妍和丑融化成一片不可分割的域面。

比较分析是对对比分析的补充，它强调妍与丑的形式特征不是绝对的，而是相对的，这一补充非常重要。王夫之在阐释庄子《逍遥游》的相对性旨意时说：“多寡、长短、轻重、大小，皆非耦也。”段玉裁《说文解字注》训耦为二耜。“非耦”的意思是长短、大小等相对的概念都不是不相干的两截，而是一个整体。“兼乎寡则多，兼乎短则长，兼乎轻则重，兼乎小则大，故非耦也”，它们之间的关系是相兼关系，你中有我，我中有你，是一片相连的域面。“大既有小矣，小既可大矣，而画一小大之区，吾不知其所从生”，大与更大的相比则为小，小与更小的相比则为大，大小是相对的，因此要确切地划分它们的范围是无从下手的。“然则大何不可使小，而困于大？小何不可使大，而困于小？无区可画，困亦奚生！”大可以变小，为什么要划出一个大的范围而困于大？小可以变大，为什么要划出一个小的范围而困于小？我理解所谓的“困”有两层意思，一是束缚，表示一种局限，二是困窘，表示无法发展。他认为不去划分，就不会有局限和困窘。王船山在《庄子通》中的这段阐释对于我们理解妍和丑的相对性很有

启发。

三、历史的方法，看妍和丑的变化发展

妍和丑是人类在生存活动中逐渐发现并赋予自然之物和创造之物的审美内容。人类接触世界，天地、日月，最深切的感受是对称；人类在这个世界上生活，人与人，人与自然，最真切的追求是和谐。这样的感受和追求在文化遗产中，积淀为普遍的心理素质，表现在艺术审美上就是妍，妍是最先被人类把握到的审美形式。

妍的形式很多，如前所述，其中最基本的是和谐与宁静。它们的表现是努力缓和冲突，取消矛盾，具有趋于寂灭的倾向。这样的倾向与生命意识相反，生命的本质是新陈代谢，是不断的否定和破坏，不断的运动和成长，因此生命的发展必然要打破和谐与宁静，而且用的是一种强力，表现为艺术就是丑，就是犷野、颇骏等可畏的形式，就是新异、怪诞等可奇的面貌。王德峰先生在《艺术哲学》中说：“凡能引起崇高的对象，都应当具有这样的基本特征：对象的感性存在远远超出观者的感性直观所能直接控制的范围，它必然呈现出无限伸展的力量，因而往往具有恐怖性。这样的物象是无限的、粗犷的、荒凉的、阴森的、广大的、力量无比的、严峻的、激荡的。”

丑的形式特征与妍相反，开始时不被一般人理解，但是它源自生命发展的需要，生命具有不断超越的本性，因此丑的形式终究会被大家所接受，成为一种风气，并走向极端。极端意味着这种形式已经展开到人们的接受极限，极端之后，人们又会渴求和谐和宁静，渴求回归到妍。书法艺术的历史就是一个从妍到丑，从丑到妍，然后再从妍到丑……的生生不息的发展过程。

下面以宋元时代的书风变化为例。晋人尚韵，韵者和谐也；唐人重法，法者规范也，和谐与规范都属于妍的范畴。宋人尚意，苏轼说：“我书意造本无法。”意造就是独特的变形处理，就是对韵和法的破坏，就是丑的

表现。正因为如此,宋代书法家在艺术审美上强调丑,苏轼说“石文而丑”,“丑石寒松未易亲”,“守骏莫如跛”,“璧美何妨椭”。黄庭坚说:“凡书要拙多于巧。”“或云东坡作戈多成病笔,又腕著而笔卧,故左秀而右枯。此又见其管中窥豹,不识大体,殊不知西子捧心而颦,虽其病处,乃自成妍。”米芾说:“浩(徐浩)大小一伦,犹吏楷也。”《吾友帖》说:“若得大年《千文》,必能顿长,爱其有偏侧之势,出二王外也。”强调结体造型的大小变化和倾侧变化。

这些丑的审美观念表现在创作上,苏轼的字结体方扁,左低右高,撇捺重而有波磔,《黄州寒食诗》的章法大大小小,疏疏密密,各种变化反差很大。梁巘《承晋斋积闻录》说:“苏长公作书,凡字体大小长短,皆随其形,然于大者开拓纵横,小者紧炼圆促,决不肯大者促,小者展,有拘懈之病,而看去行间错落,疏密相成,自有一种体态,此苏公法也。”

黄山谷兼擅行书与草书。他的行书点画起伏跌宕,长枪大戟,结体内紧外松,纵横逸出,代表作《经伏波神祠》和《松风阁诗》等,皆“以侧险为势,以横逸为功,老骨颠态,种种槎出”(王世贞《弇州山人稿》)。他的草书强调变形,点画两极分化,要么长线,要么短点,点线组合,对比强烈。

米芾的用笔如“风樯阵马,沉著痛快”(苏轼语),“如快剑斫阵,强弩射千里,所当穿彻”(黄山谷语)。点画或圆浑,或劲利,“超迈入神,殆非侧勒弩趯策掠坠磔所能束缚也”(宋周必大《平园集》)。结体左右倾斜,摇曳多姿,甚至上松下紧,反楷法而行之,明人宋濂比喻为“如李白醉中赋诗,虽其姿态倾倒,不拘礼法,而口中所吐,皆成五色之龙”(《宋学士集》)。总之,“米南宫蹶驰不羈之士,喜为崖异单鸷、惊世骇俗之行,故其书亦类其人,超佚绝尘,不践陈迹,每出新意于法度之中,而绝笔墨畦径之外,真一代奇迹也”(宋孙覿《向太后挽词跋》)。

苏东坡、黄山谷和米芾的行草书无论点画还是结体都强调意造,注重变形,因此,后

人把以他们三人为代表的宋代书法称为“尚意”。对于他们的字,今天我们已经司空见惯,不觉得奇怪,但是,如果我们设身处地回到宋初,举目书坛,笼罩在二王氛围之中,局促于唐代楷法之下,大家全在讲法度,求秀媚,猛然看到苏轼宽扁的字形,左低右高的结体,偏侧的用笔,看到黄山谷锯齿般起伏不定的点画,长线 with 短点的组合,内紧外松的结体,看到米芾七歪八欹的造型,弯弯曲曲的线条,怎么会不感到骇异!事实上当时人确实是不理解的,黄庭坚《山谷集》说:“今俗子喜讥评东坡”,“士大夫多讥东坡用笔不合古法。”米芾《海岳名言》说:“章子厚欲吾书如排子然。”不满意米芾书法的跌宕倾侧。曾敏行《独醒杂志》记载:“东坡尝与山谷论书,东坡曰:‘鲁直近字虽清劲,而笔势有时太瘦,几如树梢挂蛇。’山谷曰:‘公之字因不敢轻议,然觉褊浅,亦甚似石压虾蟆。’二公大笑,以为深中其病。”这段话好像是苏黄两人的相互调侃。其实是两人对于社会批评的幽默。甚至到了南宋,还有人不理解,大思想家朱熹说:“书学莫盛于唐,然各人以其所长自见……,人本朝来名胜相传,亦不过以唐人为法,至于黄米而欹倾侧媚,狂怪怒张之势极矣。”(《朱文公集》)他对黄庭坚和米芾的书法极度不满。

宋代的革新书风开始不被人理解,以后,一方面因为作者的努力,作品的表现形式不断成熟,黄庭坚《山谷集》说:“东坡早年用意精到,不及老大,渐近自然。”米芾《海岳名言》说:“壮岁未能立家,人谓吾书为集古字,盖取诸长,总而成之。既老始自成家,人见之,不知以何为祖也。”明陶宗仪《书史会要》记黄庭坚自叙学书过程说:“尝学书三十年,初以周越为师,故二十年抖擞俗气不得脱。晚得苏才翁子美书观之,乃得古人笔意。其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹,乃窥笔法之妙。于道舟中观长年荡桨,群丁拔棹,乃觉少进。意之所到,辄能用笔。”另一方面因为观众的努力,丑打击了他们有限的审美感知能力,同时也激发起他们超越有限的欲望

和力量,想办法将审美范围逐渐扩大,视不平衡为平衡,没有规则为规则,最终建立起新的更高层次的平衡与规则。

由于这两方面的努力,革新书风逐渐被一般人所认同和接受,到南宋,成为一种风尚,流行天下。到了元代,物极必反,人们开始感到不满,虞集《道园集古录》说:“大抵宋人书自蔡君谟以上犹有前代意,其后坡、谷出,风靡从之,而魏晋之法尽矣!……米氏父子书最盛行,举世学其奇怪,不惟江南为然,金朝有用其法者,亦以善书得名,而流弊南方特盛,遂有于湖之险,至于即之,恶谬极矣。”于是,他们打出复古的旗号,主张回到晋唐,回到二王,回到妍美的书风之中。复古派的代表书法家是赵孟頫,他的书法点画圆润停匀,结体端庄秀美,章法整齐均衡,风格平和道媚,比二王的更加妍美。

从宋代到元代,书风在革新与复古的旗号下,经历了从妍到丑,再从丑到妍的转变,分析这段转变过程,我们发现妍与丑的变化方式是矫枉过正,一正一反。按照这种方式变化,书法史上妍和丑的两个极端被越拉越开,妍极从二王到赵孟頫(再到后来的董其昌),精巧、秀丽、圆融等表现形式日益拓展,越来越趋极致。丑极从二王到颜真卿和怀素,到宋三家(再到后来的徐渭、沈曾植),怪奇、跋扈、拙朴等表现形式也日益拓展,越来越趋极致。两极拓展之后,两极的域面也越来越宽,所包容的从妍到丑各种程度不同的风格面貌也越来越多。历史上的妍和丑就像有生命的机体一样,不断地向更妍和更丑的两极扩张,所谓的书法大师就是在两极扩张中作出历史性突破的人物。总而言之,妍和丑不是僵死的,它们的内容和形式不是固定的,一切都在运动着变化着,一切都是相对的。

四、人的因素

妍和丑是一个复杂的问题,而面对这一问题的人同样也是复杂的。有历史学家说:历史学家在研究历史时,无法摆脱他所处的时代文化的规定,无法排除他主观偏见的影

响,历史学家对史料的选择与解释无一不是在时代文化与主观偏见支配下进行的,因此不存在纯粹的客观的历史。对妍和丑的研究同样如此。

唐代书法,早期与中期有重大变化,在楷书和行书方面,初唐欧阳询、虞世南、褚遂良等人的书风继承二王,点画细挺,结体颀长,以清朗俊逸为特征,中唐颜真卿等人的书风点画粗犷浑厚,结体宽博开张,与初期相比,一正一反,从妍到丑,走了个极端,被称为“一变古法,不复以姿媚为念。”在草书方面,二王和初唐的草书以尺牍为主,字字独立,大小正侧与轻重快慢等各种变化比较细腻。到中唐出现了以张旭怀素为代表的狂草,他们的创作方法“自言转腕无所拘,大笑羲之《笔阵图》”,与二王及初唐不同。他们的书法风格“奔蛇走虺势入座,骤雨旋风声满堂”,“寒猿饮水撼枯藤,壮士拔山伸劲铁”,“如熊如罍不足比,如虺如蛇不足拟,涵物为动鬼神泣,狂风入林花乱起。殊形怪状不易说,就中惊燥尤枯绝,边风杀气同惨烈,崩槎卧木争摧折,塞草遥飞大漠霜,胡天乱下阴山雪”。毫无疑问,草书的变革特征也是从妍到丑。

对于这种转变,我们来看当时人的评论,杜甫诗云:“羲之俗书趁姿媚。”张怀瓘《书议》说王羲之草书“有女郎才,无丈夫气,不足贵也”,又说:“逸少虽圆丰妍美,乃乏神气,无戈戟铄锐可畏,无物象生动可奇。”当时人认为王羲之书法过于“姿媚”和“妍美”,这种共识显然出自时代文化的影响。开元、天宝年间是唐王朝发展的鼎盛时期,对外开拓疆土,威震四夷,对内发展生产,农业手工业发达,而且,民族关系改善,中外交流频繁……欣欣向荣的政治和经济状况反映到文化上,无论诗歌、绘画、音乐等各种艺术的表现形式都变得慷慨激越,纵情恣肆,蔚成一派“盛唐之音”。时代文化让当时人觉得二王书法不够雄强不够豪迈,过于妍媚了。至于书风究竟怎样追时代变迁,随人情推移,各人有各人的选择,杜甫诗云:“书贵瘦硬方通神。”推崇倔强。张怀瓘《书议》说:“风神骨劲者

居上,妍美功用者居下。”草书要“以风骨为体,以变化为用”,所谓的风骨是:“似入庙见神,如窥谷无底,俯猛兽之牙爪,逼利剑之锋芒,肃然巍然。”两人的表述有相同的意思,也有不同的内容,相同的出于时代共性,不同的个性使然。

对于中唐的书风变化,后代人也有各种看法,正面肯定的很多,反面否定的也不少,这里以反面意见为例,来看它们有哪些共同特征,结果发现还是时代文化和个人趣味主导着人们的妍丑判断。宋人不满狂草,苏轼在《题王逸少帖》中指责说:“颠张醉素两秃翁,追逐世好称书工。”米芾《宝晋英光集》也诋毁说:“张颠与柳颇同罪,鼓起俗子起乱离,怀素猥獠十解事,仅趋平淡为盲医。”黄庭坚则讽刺狂草作品“但可张之酒肆也”。这种同仇敌忾,源出尚意书风,尚意是理性的,不能接受狂草的感性宣泄。尚意的创作在点画和结体的变形处理上需要有考虑的时间,而狂草创作说时迟,那时快,“忽然绝叫三五行,满壁纵横千万字”,根本就没有考虑时间。尚意的时代书风使宋代书家众口一词,贬斥狂草。除此之外,南唐李后主批评颜真卿书法说:“如叉手并脚田舍汉”,明代项穆批评怀素“变乱古雅之度,竟为诡厉之形”,“失之警怪”。清代刘墉《论书绝句》说得更加刻毒,“醉素书狂绝后前,蛇神牛鬼若为贤,市倡本自无颜色,涂抹青红亦可怜”。仔细分析这些批评意见,都与个人趣味有关,南唐李后主作为亡国之君,肯定受不了颜真卿书法的雄强。项穆的《书法雅言》说:“宣圣曰:‘文质彬彬,然后君子。’孙过庭云:‘古不乖时,今不同弊。’审斯二语,与世推移,规矩从心,中和为的。”他认为书法的最高境界是中和,当然不能接受狂草的颠逸。刘墉的书法“少年时为赵体,珠圆玉润,如美女簪花”,即使到晚年,誉之者称为“精华蕴蓄,劲气内敛”,也与狂草书风完全不同,他当然要竭力反对。

综上所述,古代书论对妍丑问题众说纷纭,莫衷一是。究其原因,除了问题本身的复杂之外,还因为研究者的复杂。每个人生活

在不同时代,不同阶层,所形成的思想感情和审美趣味各不相同,这种不同决定了他们的立场、态度和方法,决定了妍丑观念的千差万别,最后使妍丑问题因时而异,因人而异,此亦一是非,彼亦一是非,变得更加复杂了。妍丑问题不仅是客观的,也是主观的,不仅是书法问题,也是人的问题。

五、不是结论的结论

妍丑问题相当复杂。我们研究妍丑,必须认识到它们不是分离而固定的两个极端,从形式特征上,我们承认它们之间有差别,但是决不能将这种差别教条化和绝对化,应当从比较的角度,历史的角度和研究者的角度去理解它们的相对性和变化性。

本文的论述,第一节用对比法,将妍和丑当作两个极端,分门别类地研究它们的形式特征。第二节用比较法将两个极端打通成一片域面,强调形式特征亦此亦彼的相对性。第三节用历史法,通过过程分析,进一步指出妍和丑的内容和形式始终在不断地发展变化。第四节专门探讨人的因素,指出妍丑研究不仅是客观的,而且也是主观的。四小节之间通过不断的否定,提出一个旨意,否定一个旨意,同时又进一层旨意,这种自说自扫,不断超越的研究方法犹如《老子》所说的:“为学日益,为道日损,损之又损,归于无为,无为而无不为。”

“无为而无不为”是本文的宗旨,对于“无为”,我觉得有必要再引用一遍王船山的话:“大何不可使小,而困于大?小何不可使大,而困于小?无区可画,困亦奚生。”至于“无不为”,我觉得可以表现为以下几个方面。

1. 妍与丑是一个事物相互依存的两个面,作为对立统一的存在,谁也不能被取代。我们的选择可以有所偏好,但同时必须肯定并且尊重对方的存在,千万不要盲目地去排斥另一方面。排斥是不会有结果的,只会暴露自己的无知和偏狭,影响自己学习的进步和发展。熊十力《十力语要》说:“道本不贰而至一,但其发现,则不能不化而为两……”,

若不明乎此,而遂谓阴阳为二元,则道将成两片死物,又安得有圆满不滞、变动不居之大用耶。”

2. 妍与丑的特征需要通过比较才能充分显示,因此,我们无论偏好哪一方面,要想对它进行全面而深刻的了解,就不能受它局限,“不识庐山真面目,只缘身在此山中”,还应当站在相反的角度去进行观察思考,甚至通过对反面特征的了解,从比较中去进一步加深理解。王夫之《船山思问录》说:“一以贯之,圣人久大之成也……未能即一,且求诸贯,贯则一矣。贯者,非可以思虑材力强推而通之也。寻绎其所已知,敦笃其所已能,以熟其仁。仁之熟,则仁之全体现;仁之全体既现,则一也。”意思是说,要了解“一”,必须“求诸贯”,具备全面的眼光。“一”只有放在整体之中,才能显示它的特性。而全面的眼光需要调动研究者的所知所能去“熟其仁”。仁字从二从人,表示人与人之间的关系,儒家将它具体为君臣、父子、夫妻、兄弟,主张“仁者爱人”,爱是人与人之间相互关系的最高标准。这里的“仁”当从本义,指两者间的关系,“熟其仁”就是理解和掌握各种对比关系。对比关系的全体显现,“一”也就昭然若揭了。

3. 妍与丑是一片广阔的域面,其中包含了各种各样的风格面貌。叔本华说:“我们无论走人生的哪一条路,在我们的本性内总有若干分子,须在正相反的路上才能得到满足。”我们的创作应当遵从这种人性需要,在妍与丑的广阔域面上,不断地游移变化,寻找最恰当的表现形式,千万不能固守在某一

点上。清代焦循在《论语通释》中说:“执其一端为异端,执其两端为圣人。”“圣人一贯,故其道大,异端执一,故其道小。”他举例说:“扬子惟知为我而不知兼爱,墨子惟知兼爱而不知为我,子莫但知执中而不知有当为我当兼爱之事。”扬子、墨子和子莫只知执一,都是异端。他认为圣人的一贯之道就是执其两端而将它们打通成一片域面,然后根据具体情况,趋时知权,“《易》之道在于趋时,趋时则可与权矣……夫扬子之为我,墨子之兼爱,当其时则无弊”,“国奢示之以俭,国俭示之以礼,可以权,治天下如运诸掌”。他以穿衣作比喻说:“扬则冬夏皆葛也,墨则冬夏皆裘也,子莫则冬夏皆裕也。”圣人的方法是“裘、葛、裕皆藏之于篋,各依时而用之”。

4. 书法艺术的发展历史十分复杂,就其主流来说,是从妍到丑,从丑到妍,然后再从妍到丑……的不断交替变化。全息论认为:整体与个体同构,因此书法历史的发展过程与书法家一生的成长过程同构。孙过庭《书谱》说:“初学分布,但求平正;既知平正,务追险绝;既能险绝,复归平正……”平正与险绝就是妍与丑的表现形式。根据这个道理,我们学习书法在任何时候都不能一味求妍,或者一味求丑,不能在一条道上走到黑,因为那样会把路越走越窄,字越写越死。我们应当遵照“反者道之动”的原则,在妍与丑的两极中探索和冒险,领悟它们的造型特征,掌握它们的表现方式,最后相辅相成,相得益彰,创造出各种妍丑兼备的风格面貌。

一、少字书要强调对比关系

减少字数是减少造型元素的单位量,它具有两个作用,一是避免重复,突显变化,加强视觉效果。二是字数少了,可以减少对文字内容的关注,将观者的注意力引导到书法本体(点画结体的造型及其组合关系)上去,引导到视觉感受上去,使作品成为看的图式。

少字书创作特别强调对比关系,如用笔的轻重快慢,点画的粗细长短,结体的正侧大小,章法的疏密虚实,墨色的枯湿浓淡等等。这些对比关系在多字数作品中也讲究,但少字书更加夸张。少字书的夸张具体表现为两个方面。第一,增加对比关系的数量,例如在墨色上,因为字大、线条粗,如果不增加对比关系,就会显得呆板。少字书的墨色变化有枯笔飞白、水墨渗化和肌理制作等。枯笔飞白是古人大字榜书的写法,唐代张怀瓘《书断》说:“其为状也,轮困萧索,则《虞颂》以嘉气非云;离合飘流,则《曹风》以麻衣似雪,尽能穷其神妙也。”又说:“有美君子,润色斯文,丝萦箭缴,电绕雪雾。”根据张怀瓘的描述,枯笔有两种形式,“轮困萧索”,“丝萦箭缴”成丝状的,比较轻盈,但有扁薄感。“麻衣似雪”、“电绕雪雾”成点状的,比较浑厚,但有滞涩和琐碎感,参见作品“廓然”。水墨渗化的方法充分发挥宿墨和生宣的物质特性,笔一着纸,水墨立即分离,用笔的轻重快慢会出现不同的墨色变化,尤其是两笔交接,水渍分明,参见作品“抱瓮”。此外还有种种肌理制作,如冲刷、拓印等等,它们的视觉效果特别强烈,但是脱离了书写,处理不好会破坏作品的节奏感。

第二,拉开对比关系的反差程度。传统书法在文质彬彬的“中和”的审美原则下,对比反差表现得非常节制,如项穆《书法雅言》所说的“圆而且方,方而复圆,正能含奇,奇不失正,会于中和,斯为美善”。方圆、奇正,都控制在过犹不及的范围之内。少字书强调对比关系,就要将“中和”的合二为一变为对立的一分为二,让所有造型元素方的更方,圆的更圆,正的更正,奇的更奇,粗细、长短、枯湿、浓淡等等,将分解出来的各种对比因素尽可能推向极致,让它们在彼此对立的同时,建立起相互依存的关系,并鲜明地为对方的特征增辉。例如,在点画的粗细变化上,从细到粗,粗了再粗,甚至出现块面,形成点线面的强烈反差。又如在余白的疏密变化上,因为强调看的图式,写字观念淡薄了,结体打开,所以可以将点画内的余白、字内余白、字距行距余白和四边余白浑成一体,从整体需要出发,进行综合处理,追求疏可走马,密不透风的强烈反差,参见作品“有为”。

总而言之,少字书不是小字放大,创作时必须具备构成意识,构成的关键是空间分割,核心是对比关系。



廓然



抱甕