

目 录

绪论	1
第一节 书法美学史的研究对象及范围	2
第二节 书法美学史的分期	4

上篇 中国古典书法美学的发端

第一章 书法艺术的自觉与崔瑗的《草书势》	14
第一节 “方不中矩,圆不副规”	18
第二节 “志在飞移”和“将奔未驰”	21
第三节 “一画不可移”与“临时从宜”	24
第二章 掩盖在反美学表象下的美学思想—— 赵壹的《非草书》	28
第三章 蔡邕以“力”为中心范畴的书法美学思想	33
第一节 “纵横有可象者,方得谓之书”	35

第二节 哲学中的“气”与书法美学中的“力”	38
第三节 “欲书先散怀抱”	48
第四章 没有言语的语言——书法美学中的 一种批评范型	54

中篇 中国古典书法美学的展开

第一章 魏晋南北朝书论中的书法美学思想	82
第一节 证伪之证伪	83
第二节 “三端之妙,莫先乎用笔”	89
第三节 生命形式的赋予——对“力”的补充与发展	100
第四节 “六种用笔”与《创临章》——书法艺术语言 规则的建立	118
第二章 释智果、欧阳询与“尚法”	128
第三章 李世民的“尊王”与虞世南的“尚意”	136
第一节 尊王的美学宗旨及其背景	136
第二节 “书意”与“用笔之妙”	140
第三节 “执字体”与“字无常体”	145
第四章 孙过庭《书谱》中的书法美学思想	148
第一节 “风骚之意”与“天地之心”	150
第二节 “编列众工,错综群妙”	153
第五章 张怀瓘的书法美学思想	161
第一节 “无声之音”与“无形之相”——对书法艺术	

本质特征的深切体认	162
第二节 “书之深意,与文若为差别”	170
第三节 “先文而后墨”与“能其事,不能言其意”	176
第四节 “中锋说”的哲学依据	184
第五节 “永字八法”——书法语言模式的提出	188
第六章 颜真卿及其“新书风”	194
第七章 颠张醉素的浪漫主义和韩愈的“表现论”	203
第八章 欧阳修的“学书为乐”	218
第九章 苏东坡的“天真烂漫是吾师”	227
第十章 黄山谷的书与禅与庄	236
第十一章 米芾的“卑唐”与“复古”	252
第十二章 《江声帖》与艺术通感	261

下篇 中国古典书法美学的终结

第一章 赵孟頫及其“俗书”	274
第二章 《衍极》和《〈衍极〉注》对宋人“尚意” 的否定	281
第三章 陈绎曾、解缙对书法语言规则的推进	292
第四章 项穆“致中和”的书法美学观	300
第一节 “道统”与“书统”	301
第二节 中和——善对美的取代	307
第五章 董其昌以淡为宗的书法美学思想	313

第六章	阮元的“南北书派论”	323
第七章	包世臣《艺舟双楫》中的书法美学倾向	330
第八章	刘熙载和中国古典书法美学的终结	339
第一节	“写字者,写志也”	340
第二节	“书当造乎自然”	343
第三节	草书无定质	347
第四节	南北书派气与韵之辩证观	350

绪 论

中国的书法美学和书法艺术一样源远流长,是整个书法理论中的重要组成部分,也是核心部分。书法美学既是每一个时代书法艺术创作经验的概括和总结,又是一个相对独立和自足的系统,不但影响和指导当时及以后的书法艺术实践,而且有着自己独特的结构和独立的发展轨迹。可以说不了解中国的书法美学,就不能深刻地了解中国美学,并无法全面把握中国艺术精神。

长期以来,书法界和理论界对书法美学史的研究存在不应有的疏忽。随着近几年书法热的兴起,书法史及一般书法理论研究方面的著作时有问世,但往往因为缺乏书法美学史的宏观考察,难免重蹈前人窠臼或先后陷入各种理论怪圈之中不能自拔,“或重述旧章,了不殊于既往;或苟兴新说,竟无益于将来;徒使繁者弥繁,阙者仍阙”(孙过庭《书谱》),以致未能从整体上把握书法艺术和书法美学的实质内容,对书法美学中的一系列重要问题也未能给出相对圆满的答案。

中国古代书学论著浩如烟海。但是,从美学史的角度对书

法审美意识的理论形态进行系统考察与研究的著作,可以说连一部也没有。在中国书法艺术发展的历史长河中,即便有着书法美学史片断思想的闪光,也零碎地夹杂在个别书法论文关于书法源流的叙述或品评前人书迹的题跋之中,未能构成一个完整的体系。从古代众多的书学论著包括题跋和论书诗中爬梳剔抉,对书法美学的逻辑发展进行历史的考察,是书法美学史的任务。

第一节 书法美学史的研究对象及范围

美学由文艺理论、哲学和自然科学的附庸发展成为一门独立的学科,至今只有 240 年。1750 年,德国哲学家鲍姆嘉通用 Aesthetik 一词为自己的美学著作命名(Aesthetik 在希腊文中指感觉和感性认识),他认为美学研究的是具体的感性思维,不同于逻辑研究的抽象思维。姑不论鲍姆嘉通的观点具有多少合理性,一般认为美学成为一门独立的学科即由此开始。此现代意义上的美学在中国作为一门独立学科,亦是由西方传入的。这并不等于说在此之前中国没有自己的美学,没有审美意识的理论形态。根据劳动创造了人的观点,从猿到人的过程是人类意识发展的过程,也是审美意识逐渐萌生的过程,只是自觉的审美活动的进行有待于人类与自然的进一步分化,而人类对自身以及所从事的劳动作审美的观照、进行理论的反思,则需要更为发达的物质文化与精神文化基础。认为“人类自从有了历史,就有了文艺;有了文艺,也就有了文艺思想或美学理论”(朱光潜:《西方美学史·序论》)的观点,是不甚确切的,因为美学理论与文艺

思想或审美意识毕竟不是一回事,文艺思想或审美意识可以包含、蕴藏在文艺活动和文艺作品之中,但美学理论却必须是独立的,并且是以文字的形式记录下来的理论性的东西。就书法美学而言,虽然文字书写中审美意识的萌生可能远远早于甲骨文的应用(据专家们考证,甲骨文已是一种较为成熟的文字,其语言规则已相当完善,因此必有一更早的、粗糙的、草创时期的文字),我们却不可将此审美意识称作美学理论。同样,《诗》三百篇的创作者与搜集、整理者必定有着自己的审美意识和文艺思想,我们亦不可将此审美意识和文艺思想称作美学理论。但是,《论语》中有关《诗》三百篇的议论和见解却是与美学理论有关的美学思想。之所以不称其为美学理论而称美学思想,就因为它是一片断的、不连贯、不成体系的,并且混杂在大量有关伦理、政治、教育、心理的名言隽语之中。这是中国美学史研究对象的特点,也是中国思想史研究对象的特点。

与一般的中国美学史研究相比较,书法美学史的研究似乎要幸运一些。这首先表现为研究对象的较为确定。由于在中国古代没有独立的美学学科(亦没有独立的哲学、伦理学、心理学等学科),没有专门的美学家,要寻求中国古代的美学思想,得不到那些各种思想杂糅的经史子集中去发掘,而所找到的某些与美学思想有关的范畴或命题,还常常是和哲学、伦理学、心理学等通用的,但又只是为一家一派所独用而并不公用,这就为概念的界定与命题的阐释带来不少麻烦。书法艺术由于很早就成为一门独立的艺术,书论的作者有着确定的议论对象和范围,因此其范畴与命题的适应面虽然较窄,但也相对明确与稳定一些。美学理论是审美意识的理论形态,书法美学史的研究对象也就

应该是各个历史时期书法审美意识的理论形态。至于体现在具体书法艺术作品中的审美意识,应该是书法艺术史的研究对象,对这一部分内容,在本书中是作为背景材料来处理的。由于受研究对象的制约,一般中国美学史的研究往往和思想史或艺术史部分交叉重合,不少大思想家、大艺术家同时又是重要的美学思想家,但在书法美学史的研究范围内,大思想家、大书法家却不一定都是书法理论家。例如蔡襄,是书史上著名的“宋四家”之一,但其书法审美意识没有独到之处,没有美学上的建树,无论是表现在其创作中的书法审美意识,还是以文字形式体现出来的书法审美意识的理论形态,对他所处时代的审美意识和美学理论的形成,不但没有发生决定性影响,而且整个处在时代氛围之外,因此我们将其排除在书法美学史的研究范围之外。再如传为卫夫人或王羲之作的《笔阵图》和传为王羲之作的《题卫夫人〈笔阵图〉后》,虽然莫辨真伪,但却提出了富于新意和代表性的书法美学范畴与命题,在书法艺术史和书法美学思想史上都产生了不可低估的影响,因此我将其列为书法美学史研究的重点对象。

第二节 书法美学史的分期

“历史从哪里开始,思想进程也应当从哪里开始。”(恩格斯语)书法美学史的研究对象是书法审美意识的理论形态,书法美学史的分期,是由书法审美意识理论形态的逻辑发展本身所决定的。在中国,书法艺术远较其他艺术部门发达,不仅普及面广,而且成熟得早,至迟在东汉时期就获得了自身的独立艺术价

值。书法艺术自觉的重要标志之一,是表现为理论形态的书法审美意识的出现。东汉崔瑗的《草书势》,就是迄今为止所能见到的最早从审美的角度论述书法的文章。在书史上,崔瑗主要是作为一个书法家而不是书论家出现的,他的《草书势》也只谈了对草书这一特定书体的审美感受,而没有广泛探讨一般的书法美学问题。但是,因为草书的成熟是书法艺术从实用中摆脱出来、成为“美的艺术”的一个极其重要的阶段,所以崔瑗对草书审美意象、审美特征的论述,也就超出了他所谈论的范围而具有了非同寻常的意义。《草书势》对草书艺术地位的确立,实际上触及到了艺术超功利性特征的普遍性问题,而这是后世的重要书论著作和书法美学思想家均不可回避的问题。尽管《草书势》具有中国古代哲学和美学重了悟不重论证的特点,并受到“易文化”象征思维模式和汉赋华丽文风的影响,但其粗糙的理论形态却第一次凝聚了书法的审美意识,因此而成为中国古典书法美学的发端。与崔瑗基本同时的赵壹,则从儒家功利主义的伦理美学观出发,对草书艺术的审美价值作出了完全不同于崔瑗的判断。此后蔡邕提出以“力”为中心范畴的书法美学思想,以涵摄崔瑗和赵壹正反两方面内容的高一级形态,完成了中国古典书法美学发展的第一个圆圈。

蔡邕的书法美学具有承前启后的重要作用,它既是对东汉肇其端的书法美学思想的总结,又是以后“中锋说”和“筋骨说”等书法美学思想的源头,为自魏晋至唐的书坛对书法语言规则的全面探讨作了准备。经过魏晋南北朝时期对用笔的进一步强调,书法艺术被赋予筋骨血肉的生命形式,“力”的范畴得到了进一步的补充和发展。唐代书法以“尚法”著称,释智果的《心成

颂》与传为欧阳询所作《三十六法》，是这一时期书法审美意识的典型代表，李世民的“尊王”和虞世南的“尚意”，则从另一个角度推动了书法艺术的不断开拓创新。其后，孙过庭、张怀瓘各以其具有丰富思想内容的书论，为中国古典书法美学的发展作出了贡献，无论在思维的广度和深度上，都堪称为中国古典书法美学之最。和孙过庭、张怀瓘的理论建树鼎足而立的，是颜真卿在书法艺术创作上所取得的成就。颜真卿以不同于二王书法的“新书风”，展现了一种前所未有的审美意识，而这种审美意识恰恰集中地体现了时代精神，颜真卿也就以他无愧于时代的书法创作，奠定了自己“第二书圣”的艺术地位。书法艺术与书法美学在不断地自我超越中得到发展，宋代书坛不甘受唐人法度的束缚，宋代的书法艺术和书法美学便以“尚意”的总趋势向魏晋复归。“意与灵通”（张怀瓘语），中国哲学与美学本来就具有重了悟轻论证的特点，宋代文坛泰斗欧阳修、苏轼、黄庭坚等公然强调书法的娱乐功能，倡扬率意书风，故有宋一代书法美学严密的推理论著更为减少，而代之以品评式、即兴式的短小批评，书法艺术创作中的审美意识也更贴近人情，更具个性色彩。这是中国古典书法美学发展的第二阶段，即展开阶段。

元代书坛以继承传统与复古为主要特征。赵孟頫在其书法艺术创作中力图再现晋人的审美意识，郑杓与刘有定在《衍极》并注中对宋人“尚意”的否定同样是为了重建昔日的审美理想，但两者都没有带来书法艺术的新发展。明清之际，“天崩地解”（黄宗羲语），随着资本主义的萌芽和近代人文主义的觉醒，书坛长期一统独尊的局面终于被打破，而呈现出多元的审美价值取向。书法美学史上各种具有代表性的思想流派纷纷登场，项穆

以其“致中和”的书法美学观张扬了儒家的伦理本位主义；董其昌以“画禅室”主人的身份承继了前代的文人书画理论，并把禅宗世界观纳入审美和艺术；阮元、包世臣则从另一个侧面鼓吹发强刚毅的儒家精神，以复古为解放，在“尊碑”的旗帜下对传统的书法审美意识展开猛烈攻击，其破坏性和创造性都是空前的，给气息奄奄的书坛注入了一股新的活力。给中国古典书法美学作总结的任务，历史地落到了刘熙载身上。刘熙载的《艺概·书概》不仅在思维的内容，而且在思维的方式和表述形式上，都具有集大成的特点。《书概》所采用的品评形式，是中国古代书论中最常见的表述形式，此外，《书概》也未能摆脱“易文化”象征思维模式和名言隽语式表述的影响。在内容上，《书概》对前人的书法美学思想兼收并蓄，对书法艺术造型规律和审美特征、书法艺术起源等历史课题，均从总结性的角度作了阐述，甚至对前此不久的阮元、包世臣等人所倡扬的“南北书派论”，亦进行了再认识。刘熙载对中国古代“天人合一”思想和辩证法思想的完美继承与运用，均大大增强了《书概》的理论价值。

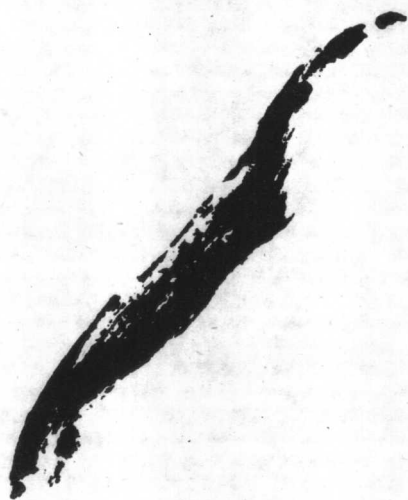
一般历史教科书把 1840 年以后的中国历史归入近代史。由于中国近代的难产，启蒙与救亡成为中国近代学人义不容辞的历史重任，思想界的精英人物忙于介绍西方学术思想，还来不及以新观点、新方法重新审视传统，书法美学更被置于一隅，暂时无人关注。刘熙载以后在书法美学史上活跃过的人物也还不少，其中知名度较高的有康有为等，但他们仍然只是古典书法美学的鼓吹者，在理论建树和社会影响上均未超出古典书法美学的范围。直到以后的胡小石、邓以蛰、祝嘉、沈尹默、宗白华等人，仍不过承古典书法美学之余绪而已，并且始终未能达到古典

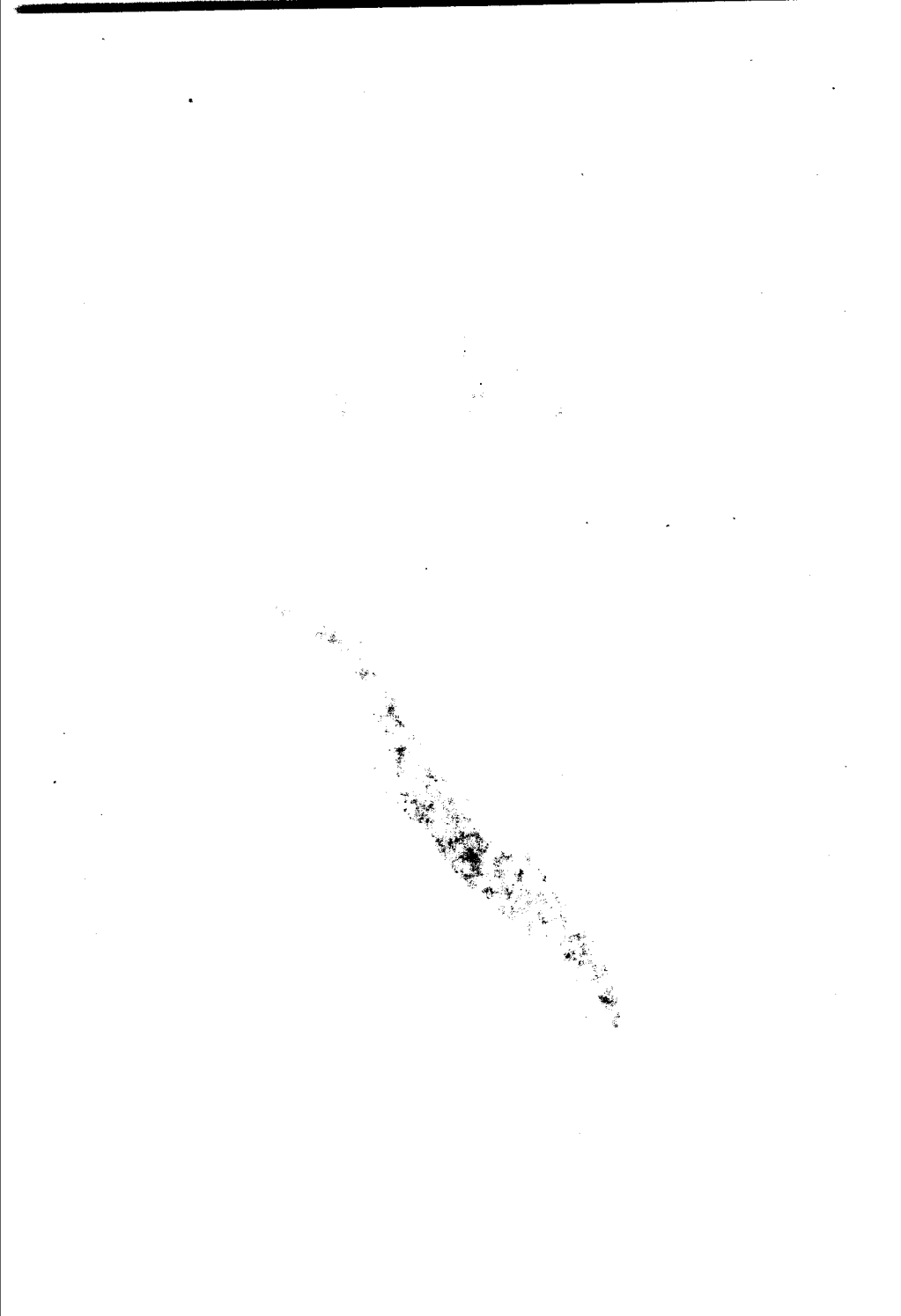
书法美学的高度。

对中国古代书法美学的科学研究,是从 1949 年以后开始的。由于种种历史造成的原因,进展速度甚慢,但还是取得了一定的成果。近几年来,书法美学(包括中国古典书法美学)已开始引起世人的注意,相信在不久的将来,对书法美学和书法美学史的研究,能够取得突破性的进展。为了预祝这一天的早日到来,我特地引用法国符号学家 R. 巴特的一段话,作为这篇绪论的结尾和本书的开头:

正如他知道他的正当性(不是他的真实性)在于用新的方式说旧语言的能力,他也知道,一旦随后对他说话的另一新语言出现在历史中时,他的任务也就结束了。

上篇
中国古典书法美学的发端





文字书写中的审美追求,可以一直追溯到半坡时期原始彩陶上的那些刻划符号,几乎可以说是与文字的起源同步发生的。我不简单地否认“实用先于审美”的美学命题,但也不完全援引这一不费力气的现成结论。谁说原始彩陶上那些简单的刻划符号只具有图腾、巫术的意义?敢说那其中就没有蕴含着先民们的审美追求?在已发现的殷墟甲骨文中,有在已经契刻的笔划沟纹里填以朱色与黑墨的,我不否认这里有着实用的目的,但也不能否认其中蕴含着的审美追求。可以说,实用中可能包含着审美,甚至可以认为实用中已经包含了审美,尽管这种原始的审美追求还不那么自觉,尚处于自在的状态,但却是达到自觉与自为的一个必经阶段。只有作如是观,人类认识的链条、审美发生的过程才不致出现断裂。尽管董作宾认金文为装饰体,认甲骨文为实用体,他还是以“雄伟”、“谨饬”、“颓靡”、“劲峭”、“严整”这些形容词来给甲骨文分期,而这些形容词的价值倾向,显然是审美大于实用的。怎样看待或理解这种“董作宾现象”呢?我认为,诸如甲骨文、青铜器、长城之类,虽然早期人类在创造它们的时候并非以审美为目的,也并未自觉地将它们作为审美对象,但这种种“实用”作为劳动的创造,作为人的本质力量的外在显现,已经包含了审美发生的可能性。到今天,当甲骨文、青铜器、长城等等的原初意义上的实用性已消失殆尽,人们就可以将其作为纯粹的审美对象来看待。罗杰·佛莱认为,一件事物的艺术价值取决于人们观看它的态度:“只有当一件事物的存在是供人们欣赏,只有当我们真正地观看它们……在这种观看中采取艺术的

态度,即从日常需要中抽象出纯视觉表象的艺术态度。”^① 如果将这种理论中的主观唯心主义成分予以剔除,将其重新置于历史发展的基础上,罗杰·佛莱的观点还是有几分可取的。在书法审美领域不断拓展深化的今天,篆书、隶书、正书等当初主要以实用为目的的书体(草书最初也是以实用为目的),在今天的大多数情况下,当它们被书写成条幅或中堂在展览馆展出,当这些条幅或中堂悬挂在客厅的墙上,当它们在各种报刊上以“书法作品”的名义发表,就成了纯粹的审美对象。这一审美现象,很好地说明了人类的创造物怎样一天天从实用中解放出来,步入审美的殿堂。

“生命之树常绿,理论总是灰色的。”虽然文字书写中审美意识的萌生,可以一直追溯到文字发生的源头,但真正意义上的书法艺术的美的自觉,却要等到书法艺术创作实践蓬勃兴起之时,而把这种艺术的自觉形诸文字,进行美学上的思考则更晚。根据现存于世的书法艺术品和书法理论文献来判断,我初步把书法艺术自觉自为的时期定在汉代。汉代,确是书法艺术史和书法美学史上的一个重要时期,书法艺术创作的基本语言规则和书法美学的基本思想内容,都是在此时奠定的基础。康有为独具慧眼,直觉地认识到汉代在书法艺术史上的重要性和汉代书法艺术的成就:

“吾谓书莫盛于汉,非独其气体之高,亦其变制最多,率率百代。杜度作草,蔡邕作飞白,刘德升作行书,皆汉人也。

① 转引自苏珊·朗格:《艺术问题》第30页。中国社会科学出版社1983年版。

晚季变真楷,后世莫能外,盖体制至汉,变已极矣。”(《广艺舟双楫·体变第四》)

当然,汉代产生的著名书家远远不止康有为提到的这几个。前汉时的张安世、严延年、王尊、谷永,后汉时的师宜官、曹熹、杜度、许慎、崔瑗等等,都是历史上有名的大家。灵帝时召聘天下名书家,达几百人之多。由于服膺汉代书法艺术的成就,康有为在其《广艺舟双楫》中专门写了“本汉”一节,对汉碑推崇备至,又在“本汉”一节后写了“卑唐”,一褒一贬,在尊碑的路上似乎比阮元走得更远。

一门艺术的发达成熟,离不开一定历史时期社会的审美风尚。高质量的艺术精品的产生,和这门艺术的流行普及程度,以及它被社会承认的程度,都有着千丝万缕的联系。汉代书法艺术的盛行,尤其是对作为书法艺术高度成熟标志的草书的探求,其狂热程度,从反对草书艺术,主张取消审美、将审美纳入礼教之中的赵壹的《非草书》中,亦可窥见一斑。撇开赵壹对草书的不理解及其卫道士言论,可以看到在东汉时期把书法作为专门艺术全力追求的,已大有人在。哪怕“乡邑不以此较能,朝廷不以此科吏,博士不以此讲试,四科不以此求备,征聘不问此意,考绩不课此字”(《非草书》),仍然有人孜孜以求。从现存的《造孔庙礼器碑》来看,同一块碑上竟然有八个书家的字,俨然一场美的角逐!这充分说明了书法艺术的自觉,说明了书法艺术已得到当时社会的普遍承认。随着书法艺术的自觉而同步发生的,便是书法美学史上第一场激烈的理论交锋,正是这场交锋拉开了中国书法美学的序幕。