

書法本體與多元

書法本體與多元

沈鵬 著 作家出版社

书法本体与多元

沈鹏 著

作家出版社

晚見遠懷遠在東懷矣早也言前開書

晚見遠懷遠在東懷矣早也言前開書

晚見遠懷遠在東懷矣早也言前開書

晚見遠懷遠在東懷矣早也言前開書

晚見遠懷遠在東懷矣早也言前開書

晚見遠懷遠在東懷矣早也言前開書

图书在版编目 (CIP) 数据

书法本体与多元 / 沈鹏 著. -- 北京 : 作家出版社,
2014. 4

ISBN 978-7-5063-7361-6

I. ① 书… II. ① 沈… III. ① 汉字 - 书法 - 中国 -
文集 IV. ① J292.11- 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 064588 号

书法本体与多元

作 者: 沈 鹏

特约编辑: 李 果

责任编辑: 那 耘

装帧设计: 张晓光

出版发行: 作家出版社

社 址: 北京农展馆南里 10 号 邮 编: 100125

电话传真: 86-10-65930756 (出版发行部)

86-10-65004079 (总编室)

86-10-65015116 (邮购部)

E-mail: zuojia@zuojia.net.cn

<http://www.haozuojia.com> (作家在线)

印 刷: 三河市华业印装厂

成品尺寸: 170 × 240

字 数: 150 千

印 张: 14.75

版 次: 2014 年 5 月第 1 版

印 次: 2014 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5063-7361-6

定 价: 32.00 元

作家版图书, 版权所有, 侵权必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。



沈鵬先生同夫人殷秀珍教授在書房

目 录

书法，回归“心画”本体（代序） / 001

宋金尚意书法述略 / 014

——兼论苏黄米蔡“四家”

创造·情感·技巧 / 037

——《当代中国的书法艺术》前言

“兼文墨” / 052

——在白扇书道会欢迎会上的讲话

自我的发现和肯定 / 055

——根据讲课记录整理改写

探索“诗意” / 071

——书法本质的追求

理与情再探 / 083

书法价值判断琐议 / 092

美育的渴求与纯化 / 107

——“北大与美育”座谈会随想

书法的“教”与“学” / 113

传统与“一画” / 124

溯源与循流 / 140
推进中国书法事业可持续发展 / 158
宗师：通会与独创 / 164
——纪念韩国书圣金正喜
书法的环境变化与持续发展 / 182
傅山书学的原创精神 / 189
书法，在比较中索解 / 199
书法的价值取向与本体 / 216
——《中国书法大系》序言
始于四十 / 223
编后记 / 230

书法，回归“心画”本体（代序）

敬畏汉字传统——书法本体，才是书法最终的实在——情性与形质的对立统一——发扬原创必在个性化过程中实现——坚持书法本体，必然要求多元化——从深度理解“繁荣”——“心画”传统，在回归中复兴，发扬。

历史经过几番曲折，我们开始懂得：对于伟大的文化传统，不能掉以轻心，要尊重，甚至敬畏。古人讲汉字创始，出现“天雨粟，鬼夜哭”（《淮南子》）的神秘、壮丽景象，饱含着敬畏。近代改革方块字的构想，出于可贵的勇气，逐渐被时代否定。今后随着国力增长，汉字的优越性以及在这个世界上普遍认同的可能性，将与时俱增。

问题说到书法。追究书法的根源，又出于对汉字的尊崇，至少让我们取得一种共识，便是书法创造必以汉字为基础。字体是书体的根基，把二者等同起来，以字体当书体，便无所谓书法；把二者割裂开来，书法不复存在。汉字最基本的功用是表意，不能想象 3000 多年

的文明史可以离开文字传承。文字传承文化，文字本身是工具又不仅止于工具。文字自身构成庞大的文化体系，与全部中华文明融为一体。鲁迅说中国文字有“三美”：“意美以感心，音美以感耳，形美以感目”，着重从美学意义上谈中国汉文字。中国文字的“意美”，长期历史积淀变得丰富深厚，汉字的歧义性、不确定性，蕴含着本民族的美感。时下网络流行大量的新词语，肯定有许多词语生命力不足，转瞬即逝，重要原因之一是缺乏美学底蕴。20世纪50年代初期，很重视语言的纯洁性，单为一个“搞”字引起不少争议，后来“搞”站住脚了，属中性，但用于“搞笑”、“恶搞”还有点味儿，恐怕不会用于诗词、美文。当前对待网络语言，赶时髦者多，以严肃态度进行自由讨论者极少见。不要怕“保守”或“激进”，历史会作出公正的裁定。

“音美”与“形美”直接被人的特定的感官——耳、目所接受。“音美”集中体现在传统的诗、词、歌曲、戏剧；其余各种文体尚内涵节律、音韵的美，也会令人击节称赏。至于“形美”，与“意美”、“音美”一样，也是汉字本身所具备，又在长期历史发展中不断丰富，其集中的体现当然是书法了。

书法与字体的变化相互平行又交叉地发展。从篆籀文字开始，没有一种字体可以与书法截然分开。宋代木板书籍有手书者，仍不失书法的一些韵味。东汉《熹平石经》是官方校正《五经》的刻石，注重文字的规范谨饬，从书法看，不失众多汉隶之一，应当视为书法的一体，只是书味不浓。近代流行的印刷用宋体字，保持着汉字各种基本笔法以及楷书结构，却不能认其为书法。至于篆、隶、行、草多种书体，我们未尝不可以找出它们最原始的基因，“还原”为“字体”，但只能在理论上加以承认，实践中不存在。因为任何书写（刻），凭借特定的工具全出以个人行为。书写中的思想，都倾向于个人意识的一部分，区别于他人，并且区别于自己而不会重复。有以仿宋印刷体的笔法相对应于楷体书法，应是对楷书的误解。楷书不但与印刷体有

别，楷书的笔法，在每个书家那里也是不同的。所以即使教初学者写楷书，也不能以宋体字为准。倘要求点画与宋体字相同，索性不叫书法了。

这里我们把“字”与“书”分开，一面说明“字”为基础，一面更指出书法艺术独立性。“字”为表意的符号、工具。“书法”则是在“字”的基础上的创造。我说过立足于“形美”的艺术，与文字的“意”、“音”无关。书写一篇美文或者美的诗词，满意于综合性的欣赏，但是书法仍是独立的存在。书写的诗文只是“素材”。我在《书法，在比较中索解》一文中，谈到“把书写的‘素材’当作书法作品的‘内容’，几乎是最常见的误解”。举个简单的例子：倘有“喜”、“怒”、“哀”、“乐”四个字以同样字体由一位书写者写出，分别悬挂，给人的心理反映肯定不同。读者会随着四个字的含义引发喜、怒、哀、乐的情感，这是出于文字内含的意蕴，至于书法，则是点画、结体的形式因素，属另一层面。书法创作发挥上述四个字的形式美，不会随字的含意变化性情。当然书法有性情，那是书法自身的性情，不随字的内容变化。商店的匾额，为着实用，也要求书写美化，观看中属于两个层面的心理反映，倘因此认为“书法”有“实用性”，便不合科学。相对于书法而言，我更乐于把书写的文词称为“素材”。在文人画，古人有“喜气写兰，怒气写竹”一说，大致兰花柔韧，竹竿刚直，所以当下笔之际有“喜”、“怒”的感觉，倒不是兰花与竹子二者有“喜”、“怒”之别。由此又可以窥见写意画的“写”与书法有共同点。不过在书法，点画因“字”而挥运的创作状态，不像画兰、竹那样直接与被画的对象合为一体。

我在《书法，在比较中索解》一文中，又举蔡邕《笔论》、李阳冰《上李大夫论古篆书》、韩愈《送高闲上人序》、康有为《广艺舟双楫·碑评第十八》等著述中由书法比喻天地万物，包括各类人物的举止神态，得出以下认识：

……很有趣，以上所有论述书法造形的语言，都仅止于比喻。

虽然出以形象化的类比，却绝非书法直接描画的形象，而尤其是所有的比喻仅止于书法艺术自身，没有一种比喻同书法作品的文词素材相关联。古人早就懂得书法艺术的独立性。

在绘画为形象者，在书法属意象。“有意味的形式”（Significant form）这一词组，Significant 原释“有意义的”、“重要的”，而“意味”更合原意。倘从我国传统美学的词语找对应，“有意味的形式”惟有“意象”最为贴近。

认定书法“纯形式”的性质，有人难以接受，奇怪“形式”怎么可以脱离“内容”？怎么会有无内容的形式？岂非“形式主义”？其实“有意味的形式”已包含了内容——“意味”，只不过它与特定形式相对应，那“内容”便不同于一般造形艺术。造形艺术的形象性，与书法艺术的“意味”不属同一个范畴。“意味”可以用文字语言解说，可以用具体形象作比方，但书法的“意味”便是它自身，不可能复述，借作比方的具体形象也只是比方而非书法造形的直接显现。否则书法就不是“这一个”特殊的艺术了。

书法作为一门纯形式的艺术，是否可以作进一步的分解呢？我以为，把一切形而下的因素统统排除，剩下的只有书写者个人情感留存。情感的纯粹个人性质，由人的思想意识决定，又因为书法创作纯系个人行为，便更加突出了情的作用。“书，心画也”一语所以千古不易，就在于用最简明的语言道出了书法的本体性质。近人邓以蛰在引用上述扬雄语后说书法“毫无凭借而纯为性灵之独创”。“毫无凭借”说的是书法虽以天地万物包括人自身为创造的灵感，但不直接摹写具体可视对象。仅凭最单纯的线的运动发挥性之所至。古人谈书法情感本体性，可以举出许多精警的话语，比如“把笔抵锋，肇乎本

性”（《记白云先生书诀》）“艺之至，未始不与精神通”（姜夔《续书谱》）“书法乃传心也”（项穆《书法雅言》）……

在孙过庭那里，“形质”与“情性”为一对范畴。“纯形式”的书法以“形质”为基础，以“情性”为至高境界。情性，应是书法的本体性格。“故顺情性则不辞让矣，辞让则悖于情性矣”，大约《荀子·性恶》最早出现“情性”这一词语，“不辞让”者以顺乎本性为至要。书法的“形质”直接显现“形”，毛笔在纸上运行成为可感的物质性的体现。“形质”与“情性”一对矛盾的统一体以表达“情性”为最高境界。“情性”除了抽象的线条以外“毫无凭借”，纯在心灵体察。张怀瓘所谓“可以默识，不可言宣”（《六体书论》），语言文字解说可以助人理解书法奥妙，但不可能说清最原始的那份情感。这正好是艺术之所以为艺术的特殊性。

对比真书与草书，孙过庭说：“真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。”为区别真书与草书，将“点画”、“情性”来了一个颠倒，立论以“形质”为真草二体构成的基点，“形质”主要指笔法、形态，在真为点画者在草为使转。“真”虽以点画为基本构成，而“情性”靠使转，哪怕使转在真书中不占主要地位。草书便以使转为基本构成，“情性”成为草书最重要的特质。《书谱》紧接着下面的文字说得明白：“草乖使转，不能成字；真亏点画，犹可记文。”“不能成字”，此处“字”应指草体“书法”。“犹可记文”，此处“文”指文字工具作用，真书容易读懂，“真书”与专为表意的“字”接近。

无论何种书体，中国书法以动态为特征。真书的繁而静与草书的简而动是相对而言的。上述孙过庭语以“使转”为关键词也说明了“动”的重要性。对草书“使转”有严格要求，稍有所失，立即降低格调，说明草书之难，反证草书有很高的艺术价值，以动感为至要。当然“动”应当有节律，有韵味，绝非所有的动感都有美感。

与“形质”相对的又一个范畴是“神采”。王僧虔《笔意赞》：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”“神采”可解释为神韵、光采，与“情性”对比，偏向于外露、彰显，可感性较强。若将“神采”与绘画“气韵生动”（谢赫《古画品录》）对比，“气韵生动”列为“六法”之首，品评绘画的最高标准，所用语言与书法有区别，有相类，书与画的根本要求是一致的。明代顾凝远将“气韵”与“生动”分别解释，认为有“气韵”则有“生动”。气韵“或在境中，亦或在境外”。即既在画境中，又有画外之意。品评书法，也有用“气韵”、“生动”一类词语。不过就书法而言，“形质”与“情性”这一对立统一的范畴可能最触及书法本体，惟有本体，才是最终的真实的存在。我们反复探讨书法本体，追求书法本体，抱着一个纯正目的，为了弄清究竟为什么和如何追求艺术，加强创作的自觉意识，还原书法及其与人生关系的本来面貌。试想，一件书法作品放在我们面前，我们把文字的表意作用暂且搁置一边，将书法艺术作为独立欣赏对象；书法艺术的“形质”成为我们欣赏过程中的第一直觉感受，由“形质”过渡到“情性”，我们的印象是什么呢？不就是人的最始初的本能、本性的存在吗？读一本书，可以不记得书中每一句话语，但是能够牢记书中所述实际结果。同样，读书法作品，我们可以不记得作品的文词，不记得每一笔画如何书写，留在脑海里印象最深的是作品的情性，寓于“形质”的“情性”是书写者心声的最深刻的表露……一切都排除了，剥离了，余下的只是赤裸裸的个性存在。我们与之交流、共鸣、同哀乐、合死生……进入完全自由的时空当中。

试想当今社会，人类眼力已能凭借最先进的科学技术探索到远超出过去想象的空间，宇宙恒星以3万亿乘以1000亿的数字令人震撼不已。科学技术的飞速发展肯定还会给人类带来福利。但是地球人至今不能摆脱与生俱来的烦恼，生活中充满各种困扰、焦虑、郁闷、无

聊、异化、悖谬……人要超越自身，惟有安抚自己的精神，用真情提高人际交往的精神境界，也从中获得个人的真实存在。于是我们看到，书法艺术多么可贵，它在众多艺术中，既是传统的，又是当下的；既高雅，又在我们身边；既有特殊品格，又具普遍价值；它以最单纯的形式，包容十分繁富的内涵。书法是民族的，然而并非识得汉字的人都理解书法。书法有自身书写的规律，更重要的还有自身特殊的审美意识。知识水平较高的人，甚或懂得一些书写技巧的人未必都理解书法。可是也有人虽然对书法知之不多，却能够从书法与天、地、人的异质同构体会书法的美。欣赏书法与创作书法一样都要有“灵气”。西洋人不识汉字，从书法线条的特质与流动获得审美享受。赵之谦甚至认为古今只有“三岁稚子”与“积学大儒”两种人为“书家最高境”，“故以不学书、不能书者为最工。”这话颇有激愤，又是否受了禅宗“不著一字，尽得风流”的影响，不得而知，但貌似片面中有深意存焉。赵之谦所说“积学大儒”，指那种“不失赤子之心”的“大人”，由此沟通“三岁稚子”。

书法本体价值，说到底在情感的美，情感的纯正无邪。书法非常单纯，又非常能够反映人的全面修养，审美中容不得掺入杂质。所以品评书法，比别的艺术更看重格调。从鉴别优劣到真伪，“格调”在书法审美中全凭直觉，同时要求深刻的理性认识。历来品评书法格调，有许多的语词，最鄙视一个“俗”。此处被贬的“俗”非通俗，也不应当以社会地位论定。渔樵村野，未必便俗；文人墨客，未必都雅。竭力反对“俗”的黄庭坚如是说：“士大夫处世可以百为，惟不可俗。”这里的告诫明明针对着“士大夫”阶层。书法列入高雅艺术，纯然站在审美立场，并非所有作品都高雅，也非凡是操翰弄墨者都能脱俗。不过，书法艺术既然贵乎“情性”，长期的创作实践、欣赏，所谓潜移默化，陶冶情操，应能提高我们的心灵境界，“俗”与“雅”可以在一定条件下互相转化。不然学习书法又作何用？问题应

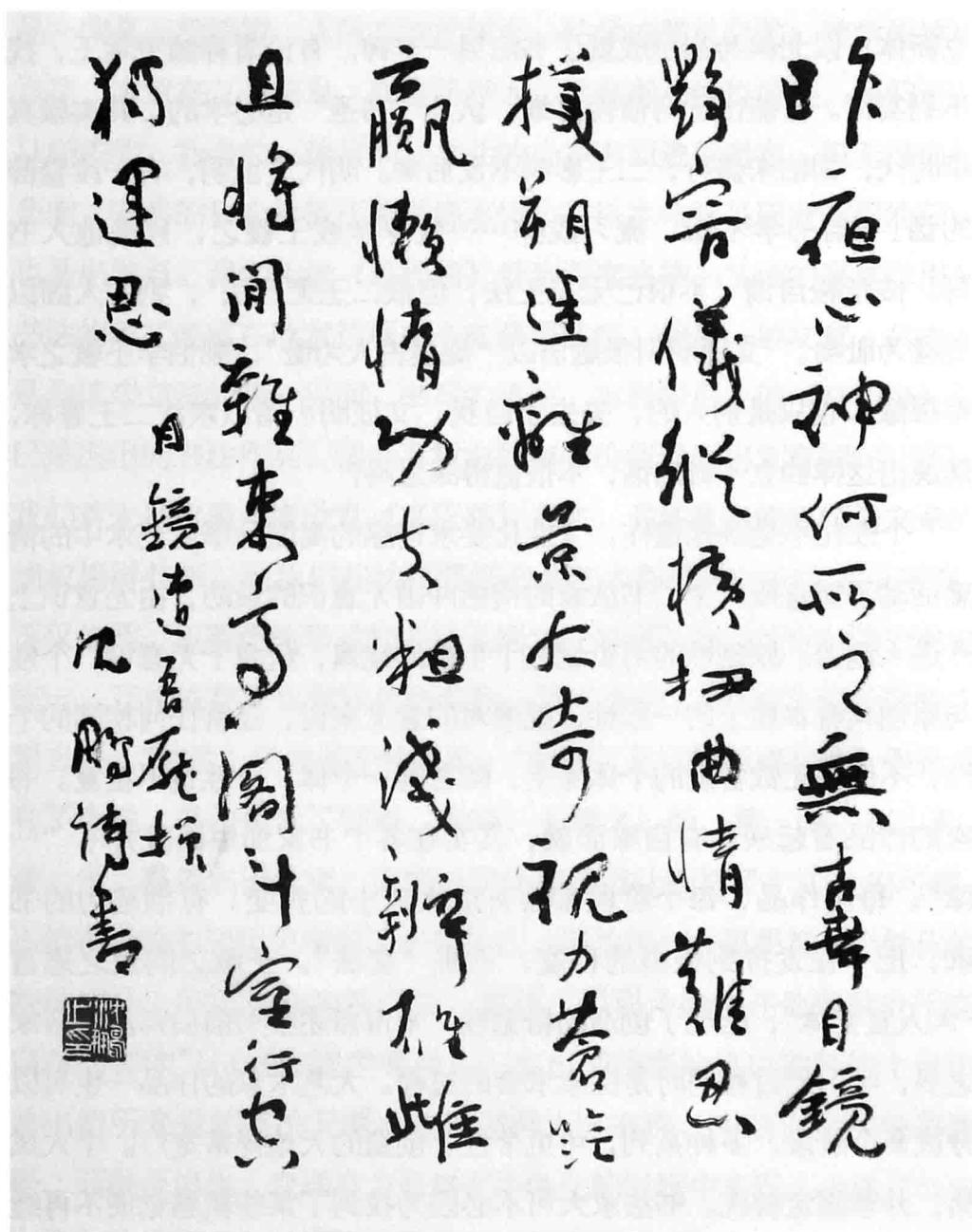
当是我们以何等态度对待书法。

当今社会，书法作品在市场流通，成为文化商品之一种。书法作品一向是互相馈赠、人际交流的媒介。帖学的简札之类，碑学的铭刻之类，本意在互通信息，或宣示后人。谈到书法的价值观，我们可以从经济的、社会的、政治的、文化的众多方面进行考察。但无论何种角度，书法的核心价值还要围绕本体，书法本体既是研究问题的归宿也是出发点。我们阅读《祭侄稿》受到深度感染，文词的表意作用与书法的形式美感在欣赏过程中一起获得共鸣。倘是一般文章，其内容是与读者交流的第一平面，书写的笔法、布局居后。但《祭侄稿》早已是杰出的书法作品，读者看重它的审美价值远超出文章词句。所以我们首先从审美角度欣赏《祭侄稿》书法。书法艺术的抒情与文章的铺叙相得益彰，而我们却始终要把书法艺术作独立的存在加以考察。不仅如此，还要把纯形式的书法区别为“形质”与“情性”两个对立统一，互相依存又互相转化的范畴。终于发现，“情性”属矛盾的主要方面。“情性”当然是个性化的，“情性”不可能脱离共性，但是没有了个性，书法撇开了钟繇、索靖、王羲之、颜、柳、欧、赵、苏、黄、米、蔡等杰出大家，怎能设想历史会成什么样子？个性的可贵，不但在于为书法历史增添了一些什么，因为每一个思想都有个性化的特殊成分，问题如詹姆斯所说，思想“显现为始终在处理独立于它自身的客体”。（《心理学原理》）杰出书法家始终以独特的个性创造出前所未有的美的元素。创造道路人各有殊，对前人借鉴独辟蹊径，而融合诸体、变通有方始终在个性化的过程中实现。上述“处理客体”的能力，在书法家体现为创造的主体能动性，自创性，发挥为原创能力。

谈原创决不排除并且必定重视继承，一听说原创就惧怕“数典忘祖”、“打倒一切”者，出于好意，深恐书界滋生不良风气，甚至走到行为艺术的邪路。我们说的原创要求在继承中突出个性追求，“原

创”不但是对“创造”的强调，更要求继承中自觉发挥能动作用。古代伟大书家对我们的启示，首先就是个性原创。颜真卿在王羲之后另立新体，以北碑为启示成就了书坛另一丰碑。有论者称颜秉承王，找不到实据。可能出于习惯性思维，认为“书圣”是必学的。其实颜真卿时代，刻帖未盛行，二王影响不及后来。明代文征明，有一段警辟的话：“自书学不辍，流习成弊……就令学成王羲之，只是他人书耳。按张融自谓‘不恨己无二王法，但恨二王无己法’，则古人固以规模为耻矣。”文征明引张融语以“规模古人为耻”，哪怕学王羲之学得很像，也只是别人的，失去了自我。文征明小楷以宗法二王著称，能说出这样独立不倚的话，不很值得深思吗？

个性化不是矫揉造作，个性化要求情感的高度升华。艺术中的情感活动不能直接产生，书法家的情感冲破无意识的设防，由无意识上升进入创造。原创性的可贵就在于个性的纯真，起源于无意识。个性与原创具有本质上的一致性。就绝对的意义来说，没有任何相同的个性，不但在无数各别的个体身上，即在同一个体，个性也不重复。书家的作品看起来各有自家面貌，其实在各个书家那里面貌并不“一律”。每件作品，每个阶段都会有或大或小的质变。有创造力的书家，把个性发挥到极高的程度，不断“变法”。王献之向羲之进言“大人宜变体”，凸现了创造的自觉性。米芾自述学书前后师法十余家之多，学习的过程同时是探索求变的过程。大艺术家的作品一生可以分成多个阶段，多种系列，可见个性、创造的天地异常宽广。个人风格，并非固定模式。书法家大可不必因为找到了某些新感觉便不再继续往前探索。我们时代阻碍个性张扬的因素不可谓不多，实际生活中处处设防，学书法定要把某家某派“学像”，然后敢学别家。可是怎样叫“像”？在何等意义上说“像”？“像”了又怎样？学书法的目的意义究竟何在？精神上的自由到哪里去了？这些都毋须追究。对“传统”的错误解释形成压力，堂而皇之阻碍着性情发挥。回看张融语



沈鹏 草书自作诗·目镜遭损

昨夜心神何所之，无辜目镜毁容仪。纵横扭曲情难忍，朴朔迷离景大奇。
视力苍茫赢懒惰，功夫粗浅辨雄雌。且将闲杂束高阁，斗室行空独运思。

“不恨己无二王法，但恨二王无己法”，离今 1500 余年南朝人的境界，我们未必达到。我们不见得都比古人开放。书法最可贵的素质缺失了，与“情性”相对应的“形质”又如何呢？两者虽然以“情性”为主导，由书写技巧支配的“形质”却是基础性的，仍受“情性”影响。发挥不出真性情的艺术，很难设想“形质”之美。没有“形质”之美，“情性”终于落空。上述主张学书法定要“像”某家某派，那个“像”，多半停留在外形，有“形”而无“质”，遑论情性了。

呼唤书法本体，还书法以本性，果真如此，书法必然出现流派纷呈的多元局面。这样考虑问题诚然理想化，书法本体不能不受到许多外来干涉，比如社会文化的低俗之风，也不可能不在书法艺术中折射出来。但是历史上每个朝代不乏执着的追求，包括无名者的书艺，比如竹木简、陶瓦文、刻石等等，都有人自觉从事个性化的劳动。明清两代馆阁体盛行，阻止不了创造性书家出现。清代碑学崛起，冲击了衰微的帖学，注入了新的生气。倘若没有阮元、包世臣、何绍基、邓石如、康有为等大力提倡碑学，书法如何出现“柳暗花明又一村”的气候？每一个新的流派出现，必定受到旧有惯性的阻力，但书坛因此有了继续前进的契机。书法的多元，除了创作，也应当包括理论、教学众多方面。多元，不以一家为准则，才有生气，有竞争，有互补，但仍是围绕书法本体而展开。

米芾《海岳名言》有一段趣话：“海岳以书学博士召对，上问本朝以书名世者凡数人，海岳各以其人对，曰：‘蔡京不得笔，蔡卞得笔而乏逸韵，蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏轼画字。’上复问：‘卿书如何？’对曰：‘臣书刷字。’”

读者可以很容易批评米芾轻率片面。但是一个宋代宣和时的书学博士能如此回答御问，不能不佩服他的率真。米芾不想在皇帝面前诋毁他人，也不想谄媚任何人，只是以自己所见信口道来，最终以“刷