

欧阳中石主编

书法文化丛书

宋民·著

书法美的探索

中石题



国 旅 游 出 版 社

兒志往前



欧阳中石 主编 书法文化丛书

书法美的探索

宋 民 著

中国旅游出版社

封面题字:欧阳中石

责任编辑:李大钧

封面设计:赵 健

图书在版编目(CIP)数据

书法美的探索/宋民著. —北京:中国旅游出版社,1997. 11

ISBN 7-5032-1494-5

I. 书… I. 宋… II. 书法美学 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 25056 号

书法美的探索

宋民 著

*

中国旅游出版社出版发行

(北京建国门内大街甲九号)

河北遵化市印刷厂印刷

*

开本:787×1092 毫米 1/16 印张:8.25 字数:190 千

1997 年 11 月第 1 版 1997 年 11 月第 1 次印刷

印数:8000 册 定价:16.80 元

序

中国书法,是关于汉字书写的一门学问。以中国书法的要求而书写出来的汉字,或一个字,或几个字的连续排列,或许多字连缀成章,都可以构成一帧艺术之作,所以人们也把“书法”当作了一种艺术。

所有的艺术都是在追求一种“美”的表现。书作当然也希望得到美的表现。然而,什么样的美,什么样的不美?怎样才能写出了美的,怎么样就不能写出美的?这就成了争执的问题。应当说“什么是美的”是首当其冲的焦点。

有一门专门以“美”为对象的学问,即所谓“美学”。那是和哲学并论的,理论层次高、抽象性强的一门学问,从“美”的本质谈起,对“美”作原则的研究。而对于书法艺术的美,她不作具体的解说,我们不能对她提出过苛的具体要求,更不能作出牵强、庸俗的生拉硬扯,只应当以之为依据,深入地体会她的精神,而不能偏离。为了能对书法艺术的美作直接的感受,我们应当把这个问题作为专门的课题,来作一番严肃的摸索探讨,然后再进一步提高到理论的高度,这样做应该是有益的。

我觉得“美”是对象的一种现象,这是一种令人愉悦的现象。人对于这种现象的感受是愉悦的,所以人认为它是美的。

现象是外在的,感受是主观的。没有现象的存在,感受是没法得到的;没有感受,客观只是自在的。所以,“美”应该是现象与感受走在一起的,统一的。

因为“感受”是主观的,所以它是能动的。现象与感受固然应该是一致的,但由于“能动”,则有时也可能不一致,并且因人而异,在你感受是美的,在我却是不美的。反过来也完全可能,在你感受是不美的,而在我却是美的。

大致算来,人们感受的可能性有许多情况:一种是,所有人的感受是美的,没有人的感受是不美的;一种是,所有人的感受是不美的,没有人的感受是美的;一种是,大多数人的感受是美的,少数人的感受是不美的;一种是,大多数人的感受是不美的,少数人的感受是美的;一种是,一半人的感受是美的,一半人的感受是不美的。不管是都认为美,或都认为不美,或一半认为美,一半认为不美,都是难得的。当然,虽难得,但是有可能。而经常遇到的却是或多或少,或少或多,“参差不一”则是必然的。为什么如此?就因为它有主观的作用。但又不只是主观的作用,它还是来自于客观的,所以它又有统一的可能。

人是社会的。社会的人生在同一个社会里,生活是共同的,相通的,因而要

求也必是相通的,这就是客观的存在。所以“美”的标准,虽然有主观的作用,但社会的要求是客观相通的。在艺术上虽然很重视个性,但必须是在共性相通的基础之上再来谈的个性,否则,离开共性的个性是没法存在于社会上的。为此,我们研究艺术,追求的应该是共性容许的个性,而不应该是一味不顾共性的个性。

然而,共性是什么呢?共性容许的个性又是什么呢?这个课题,只能要求理论研究者们为我们指出登上殿堂的通途。

宋民先生对书法艺术有过比较深入的实践,又专门作过“美学”的研究,成绩赫赫,获得了美学的硕士学位,而且正一步步深入地进行探索钻研。我们一起得到了一些体会,我对他的研究是欣然乐从的。当然,我也希望我们的研究不致造成贻误。

欧阳中石

1997年10月

引言

本书围绕“意”、“象”、“法”三个基本范畴,系统地论述了书法美的内容、载体和创造法则方面的审美特性和规律。在研究方法、论述角度上有所侧重地进行了一些学术探索、努力。

笔者力求以古代书法理论、古代书法审美意识为基础,以传统书法审美范畴为主要内容,运用现代美学原理进行阐释,建立比较切合实际的书法美理论体系。避免先入为主地套用一般美学框架和美学范畴,也避免古代书论的简单介绍。

一般审美本质、艺术规律是贯通各种审美形态、艺术样式的,但不同的审美形态、艺术样式又有自己的美学个性,有自己独特的审美范畴。如果只是宽泛地用再现、表现、摹仿、抒情等范畴,便不能具体说明书法审美现象。就一般审美范畴而言,所谓悲剧性、喜剧性、荒诞性等就不适用于书法。就中国古代审美范畴而言,情、志、景、境更是诗的,形、神更是画的,而意、法、骨、肉、力、势等等则更是书法的范畴。从风格性的情调、趣尚意味来看,雄浑、潇洒、淡逸、生拙等更主要体现在书法之中,而所谓悲慨、孤独等则难以求之于书法。一个美字是很难说明书法丰富微妙的审美内涵的,必须恰当地把握书法独特的审美意味,突出书法审美范畴的个性化。

古代书法审美范畴是丰富的,但又是散乱无序的。我们不能只是逐个地说明、介绍,而要围绕书法审美本质规律加以概括选择,使之层次化、系统化。本书的三大主导范畴是“意”、“象”、“法”。它们又具体化为不同的审美范畴层面。在“意”中,探讨了“气韵”、“神采”、“骨”、“筋”、“肉”、“血”、“中和”、“阴柔”、“阳刚”、“狂放”、“雄浑”、“劲健”、“潇洒”、“清淡”、“拙朴”、“典雅”、“超逸”、“神奇”、“精巧”、“自然”等审美意味。而它们又形成宇宙、生命形式意味、情感力度意味和风格性的情调趣尚意味三个层次。在“象”中,研究了“形”、“势”、“义”在书法形象构成中的审美特性。在“法”中,从笔画之“力”与结构之“和”两个基本审美要求出发,分析了“逆与顺”、“藏与露”、“曲与直”、“方与圆”、“肥与瘦”、“疾与涩”、“欹与正”、“连与断”、“疏与密”、“大与小”、“主与次”、“违与和”等形式美因素。从而,使杂多的书法审美范畴形成有机统一的系统。

阐释、论述书法审美范畴和审美特性,不能只是介绍性地旁征博引、罗列众说,或随心所欲地谈谈感想,而应尽可能有一个明确的定义和特性概括。否则,让读者云里雾里,难着边际。确实,给意蕴微妙的书法审美范畴下定义是困难的。同一个范畴,在古人那里有不同的解释。概括性、抽象性的审美意味,历来被认为是可意会而难以言传的。但书法美理论恰恰要突出所论内容的明确性。它的目的是让读者明白、理解,而不是让读者自己再去品味、体悟、总结。它呈现给读者的不是供欣赏的书法美形象。本书尽量对所论的审美范畴作一简要明晰、高度概括的定义,对所论的书法美形态、现象作出较为清楚的特性概括。当然,理论上的界定只是相对地接近真理。本书的定义、概括也是力求尽可能地切合书法美的性质、规律。

在从逻辑上论述了一些书法美性质后,又探讨了所论内容在书法史上的发展演变,分

析了不同审美形态在历史上的具体风貌。在这里,时代审美风貌的概括,是在一种高度抽象的基础上进行的。不拘泥于纷纭繁杂的非主流现象,才能清晰地把握时代的总体发展规律。在具体论述中,没有按人头排列、逐一介绍作品,而是依据审美理想的发展、审美意味的变化,把握历史发展过程中一些重要逻辑环节。个别人物、理论之“点”,融汇在整个时代审美风尚之“面”中,充分体现着时代特色。同时,这些“点”又作为关键性的环节,联结着各个“面”。通过一定的历史分析,使读者在更广泛具体的知识背景上充分理解书法美理论。

目 录

序.....	(1)
引 言.....	(1)

第 一 编

书“意”——概括而微妙的审美意味

第一章 书法审美意味的基本内容.....	(2)
一 宇宙、生命形式意味	(2)
二 情感力度意味	(10)
三 风格性的情调、趣尚意味.....	(15)
第二章 书法审美意味的时代风尚	(37)
一 汉代	(37)
二 魏晋南北朝	(39)
三 唐代	(41)
四 宋代	(45)
五 元代	(50)
六 明代	(52)
七 清代	(56)

第 二 编

书“象”——形、势、义统一的文字形象

第一章 以汉字形体为基础的抽象造型	(62)
一 汉字形体丰富多样的造型性	(62)
二 汉字造型的具象与抽象	(64)
三 书法具象性与抽象性的历史考察	(67)

第二章	时序性的定向连续空间	(77)
一	书法造型空间的时序、定向、连续、运动性	(77)
二	书法空间形象塑造的不可重改的过程性	(80)
第三章	注重字义的综合形态	(83)
一	字义与书法的造型形式和情感内容	(83)
二	字义与字形的和谐统一	(84)

第 三 编

书“法”——美化书写的形式法则

第一章	生动有力的笔画	(88)
一	逆与顺	(88)
二	藏与露、中与侧	(90)
三	方与圆	(92)
四	曲与直	(95)
五	肥与瘦	(98)
六	疾与涩	(103)
第二章	多样和谐的结构	(106)
一	欹与正	(106)
二	连与断	(109)
三	疏与密	(111)
四	大与小	(114)
五	主与次	(118)
六	违与和	(119)

第一编

书“意”——概括而微妙的审美意味

“意”是中国书法审美理论的主要范畴。“笔意”、“字意”、“书意”是书法表现和书法鉴赏的核心。同其它审美形态比较来看,概括而微妙的抽象审美意味,更是书法美的本质内容。气(气韵)、神(神采)、骨、筋、肉、血、中和、阴柔、阳刚、狂放、雄浑、劲健、潇洒、清淡、拙朴、典雅、超逸、神奇、精巧、自然……呈现为不同层面的丰富多样的意味风貌。本编论述书法审美意味的基本内容及其在古代书法发展过程中的具体表现。

第一章 书法审美意味的基本内容

书法审美意味具有丰富的内容,形成不同的层次,给人以多样的审美感受。本章选择、概括出一些有代表性的意味范畴,从宇宙、生命形式意味、情感力度意味和风格性的情调、趣尚意味三个层次,对它们进行系统的逻辑分析和美学阐释。对只可意会、难以言传的抽象审美意味做出较为清楚的概念界定和内蕴表述,帮助读者顺利而深入地把握书法美的内容。

一、宇宙、生命形式意味

宇宙、生命形式意味是书法审美意味的第一个层面,也是最根本的层面。它是书法美的本质性、根源性的因素,决定了书法的基本审美价值。

书法表现了宇宙万物的结构关系及人们对它的情感体验。宗白华先生指出,书法表现出物象之“文”,即交织在物象和物象的相互关系里的条理:疏密、朝揖、应接、向背、穿插等的规律和结构。古人传述仓颉造字时的情形说:“颉首四目,通于神明,仰观奎星圆曲之势,俯察龟文鸟迹之象,博采众美,合而为字。”这说明先民仰观天文,俯察地理,能够“全面地、综合地把握世界,透视那通贯着大宇宙赋予了万物的规定的线,因而能在脑筋里构造概念,又用‘文’、‘字’来表示这些概念。”“中国古代商周铜器铭文里所表现章法的美,令人相信传说仓颉四目窥见了宇宙的神奇,获得自然界最深妙的形式的秘密。”^①造字、仓颉的传说曲折地反映了先民对文字造型美的探索与创造实践。宇宙的神奇、深妙的形式意味成为书法表现的重要内容。

在书法与宇宙万物的关系中,书法不是对客观物象的形象模仿再现,而是表现书法家的审美感受。这感受又不注重某一具体事物,而强调对整个宇宙自然结构形式及其运动规律的整体把握。书法家从万事万物的对照中领悟到宇宙运动的奥秘。这同抽象绘画有些类似。“所谓的‘自然主义式’绘画里,画家眼前必须有一小块自然(风景、人、花等等),以创造绘画生命。……抽象艺术里,分析只是用来认识的‘手艺’,与之相反的,创造力的基础是综合的。……抽象画家不是从任意的数块自然得到灵感,而是从自然整体,从它多面的表露渐渐积聚在他心里,而成为作品。”^②书法的审美创造,“考冲漠以立形,齐万殊而一贯”(张怀瓘《书断》);“禀阴阳而动静,体万物以成形”(虞世南《笔髓论》);“囊括万殊,裁成一相”(张怀瓘《书议》);“于天地山川,得方圆流峙之常;于日月星辰,得经纬昭回之度;……于虫鱼禽兽,得屈伸飞动之理,于骨肉齿牙,得摆拉咀嚼之势”(李阳冰《上采访李大夫

① 宗白华《中国书法里的美学思想》。

② 康定斯基《抽象绘画》。

书》)。宇宙万物之“常”、“度”、“理”、“势”，在书家的体验、感悟、概括下，转化为书法美创造的内涵、规律、法则。

书法家对生命形式的体悟、感受，构成了书法审美意味的另一个重要方面。在对生命的感悟中，同样不是侧重对某个具体的生命单位、生命形象的简单反映，而是从众多的生命体的体验、观察中升华出对生命运动、生命形式的整体领悟。书法家感受了生命运动的结构形式，在书法中通过文字形象的塑造来表现这种生命形式感。古人不断探索书法表现生命形式意味的可能性，注重书法与生命运动的审美联系。“中国古代的书家，要想使‘字’也表现生命，成为反映生命的艺术，就须用他所具有的方法和工具在字里表现出一个生命体的骨、筋、肉、血的感觉来。但在这里不是完全像绘画直接模示客观形体，而是通过较抽象的点、线、笔画，使我们从情感和想象里体会到客观形象里的骨、筋、肉、血，就像音乐和建筑也能通过诉诸我们情感及身体直感的形象来启示人类的生活内容和意义。”^①古人还从书法与人的生命形体的审美联系中论述书法的美：“点者，字之眉目，全借顾盼精神，有向有背；……所贵长短合宜，结束坚实。ノ、ㄣ者，字之手足，伸缩异度，变化多端，要如鱼翼鸟翅，有翩翩自得之状。乚、丨者，字之步履，欲其沉实”（姜夔《续书谱》）。这里同样不是要求去象“眉目”、“手足”、“步履”之形，而是强调书法与特定生命形式结构的审美联系，表现“顾盼精神”、“结束坚实”、“变化多端”、“翩翩自得”的生命力的丰富风貌意境。

从宇宙、生命形式的体验、感悟中，书法家们提炼、概括出气、气韵、神、神采、骨、筋、肉、血等审美意味，表现于书法之中，并从理论上加以倡导：“作字以精、气、神为主”（朱和羹《临池心解》）。“字以神为精魄，神若不和，则字无态度也”（李世民《论书》）。“书必有神、气、骨、肉、血，五者缺一，不为成书也”（苏轼《东坡题跋》）。这些生命形式意味在书法中与特定的形式因素相联系，又和谐地统一于书法美形象整体之中。

“气”、“气韵”，主要指勃勃生气流动贯通的审美意味。

从哲学的角度看，“气”是具有物质质量和势能的、聚散运动而生生不息的客观存在，它是万物之本、生命之源。气在古代被看作构成天地万物初始的最基本的物质。“宇宙生气”（《淮南子·天文训》）。“天内外皆气，地中亦气，物虚实皆气，通极上下，造化之实体也”（王廷相《慎言》）。气是万物与人的生命之所在。“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死”（《庄子·知北游》）。气是生命的基质、本原、主宰。“气者，生之元也”（《淮南子·原道训》）。“有气则生，无气则死，生者以其气”（《管子》）。“察其始而本无生，非徒无生也，而本无形，非徒无形也，而本无气”（《庄子》）。气有运动的属性和力的内涵。“流水不腐，户枢不蠹，动也；形气亦然”（《吕氏春秋·尽数》）。“人之精，乃气也；气乃力也”（《论衡·儒增篇》）。可见，气是宇宙、生命运动形式的根本因素。

在艺术中，能否具有生气，能否显现出生动的气势、气韵，是艺术美的最基本的标准。生气与板、滞、陈、死对立，决定了作品的生机与活力。艺术家们正是以宇宙万物的生气之本作为艺术表现的审美尺度。沈宗骥《芥舟学画编》云：“天下之物本气所积而成。即如山水，自重岗复岭，以至一木一石，无不有生气贯乎其间。”顾恺之批评“画列女，刻削为容仪，不画生气”（《画详》）。谢赫认为丁光“虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸，非不精谨，乏于生气”（《古

① 宗白华《中国书法里的美学思想》。

画品录》)。张彦远说:“死画满壁,曷如污墁,真画一划,见其生气”(《论顾陆张吴用笔》)。王世贞曰:“若形似无生气,神采至脱格,皆病也”(《艺苑卮言》)。这些是侧重论绘画之生气。在诗文方面,也突出生气的审美根本性质。司空图强调“生气远出,不著死灰”(《诗品·精神》)。王夫之批评“晚唐短凑,宋人支离,俱令生气顿绝”(《姜斋诗话》)。李渔说:“机趣二字,填词家不可少。机者,传奇之精神;趣者,传奇之风致。少此两物,则如泥人土马,有生形而无生气”(《闲情偶寄》)。《说诗晬语》云:“谢茂秦古体,局于规矩,绝少生气。”中国古代的艺术、美学比西方更突出生命的意义、生命力的表现。

作为宇宙、生命形式意味的“气”,在书法中体现为笔画、结构富有动势的生气和有机贯通的气脉。所谓“生气”、“气韵”、“气脉”、“行气”、“内气”、“外气”等等,是书法审美意识范畴的重要内容。萧衍论用笔的“生气”说:“纯骨无媚,纯肉无力,少墨浮涩,多墨笨钝……若抑扬得所,趣舍无违;值笔连断,触势峰郁;扬波折节,中规合矩;分间下注,浓纤有方;肥瘦相和,骨力相称。……棱棱凛凛,常有生气,适眼合心,便为甲科”(《答陶隐居论书》)。张怀瓘论执笔法说:“笔在指端则掌虚,运动适意,腾跃顿挫,生气在焉。”项穆指出:“不活与滞,如土塑木雕,不说不笑,板定固窒,无生气矣”(《书法雅言》)。李之仪谈“气韵”:“学书生于行笔,苟不如此,老死不免背驰。虽规模前人,点画不离法度,要亦气韵各有所在,略不系其工拙也”(《姑溪集》)。蒋和论书法的“内气”、“外气”说:“一字八面流通为内气,一篇章法照应为外气。内气言笔画疏密、轻重、肥瘦,若平板散涣,何气之有?外气言一篇虚实、疏密、管束,接上递下,错综映带,第一字不可移至第二字,第二行不可移至第一行”(《书法正宗》)。这些论述从不同的角度强调了书法之“气”、“气韵”。骨肉相称、直中有曲、提按起伏、厚实劲健的笔画,欹中取正、动态平衡、协调变化、错落有致的结构,无不显现出鲜活的生命气息。而笔断意连、呼应贯通的“气脉”更是书法之气的中心内涵。

“神”、“神采”,主要指显现旺盛生命力的精神焕发的审美意味。

“神”与“气”有相通的生命意义,它是生命之根本所在,又是生命体旺盛生命力的体现。“凡人所生者,神也;所托者,形也。……由是观之,神者,生之本也;形者,生之具也”(《史记·太史公自序》)。“神”与“气”是生命体不可缺少的因素。“夫形者,生之舍也;气者,生之充也;神者,生之制也。一失位,则三者伤也”(《淮南子·原道训》)。“气”是充实生命的动力,“神”是制约生命的主宰。

在古代审美理论中,往往“神”、“气”并举,强调审美形态的生动的气韵神采。李重华《贞一斋诗说》提出“神运”、“气运”之说:“神与气互相为用,何以离而二之也?曰:《诗品》云:‘行神如空,行气如虹’,夫神妙物于不知,气入物于无间,固各有当也。诗之宗莫若李、杜。杜生气远出,而总以神行其间;李神采飞动,而皆以浩气举之:是两人得之于天,各擅其长矣。惟夫杜之妙,神行而气亦行;李之妙,气到而神亦到:此其所以未易优劣也。若历代名家,或凝神以发英,或振气以舒秀,尤了然可指者。”在许多理论中,“神气”成了一个合成的词,更突出了生命意味的审美价值。谢榛说:“诗无神气,犹绘日月而无光彩”(《四溟诗话》)。董其昌讲:“文要得神气。”(《画禅室随笔·评文》)。杨维桢《赵氏诗序》云:“评诗之品无异人品也,人有面目骨骼,有情性神气,诗之丑好高下亦然。”谢赫评晋明帝的画:“虽略于形色,颇得神气”(《古画品录》)。他们用富有生命价值的神气意味对艺术提出了高度的审美要求。

作为生命活力、精神焕发显现的“神采”，较气韵更加外显，多体现在以视觉感受为主的绘画和书法之中。郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》云：“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔。”袁文《瓮牖闲评》云：“作画形易而神难。形者，其形体也；神者，其神采也。凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者。”人们在人物品评时往往强调“神采奕奕”。这种“神采奕奕”主要侧重于由内显外的、通过视觉感受的精神面貌、生命活力。

在书法审美意识中，“神”、“神采”、“神气”、“风神”历来占有重要的地位。人们对其进行了较多的论述，强调书法形象总体面貌显露出勃勃生机。王僧虔《笔意赞》主张：“书之妙道，神采为上，形质次之。”张怀瓘《文字论》强调：“深识书者，惟观神采，不见字形。”“不由灵台，必乏神气。”他在《书议》中还讲：“以风神骨气者居上，妍美功用者居下。”孙过庭《书谱》论“风神”：“凛之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅。”姜夔在《续书谱》中专列“风神”一节：“风神者，一须人品高，二须师法古，三须笔纸佳，四须险劲，五须高明，六须润泽，七须向背得宜，八须时出新意。自然长者如秀整之士，短者如精悍之徒，瘦者如山泽之癯，肥者如贵游之子，劲者如武夫，媚者如美女，欹斜如醉仙，端楷如贤士。”可见，书法虽然是“形学”，但文字的造型书写，如果没有生动的神采，便失去了审美的价值。从美的创造的高度看，“神采”高于“形质”，“风神骨气”高于“妍美功用”。优秀的书作，都能在笔画、结构、墨色中显现出鲜活有生气的神采。有了神采、风神，便会在基本的美的基础上表现出千姿百态、情趣丰富的审美风貌。

相对说来，“气”、“气韵”在书法中主要体现为由笔势引导的递相映带的内在的气脉贯通，而“神”、“神采”则侧重体现为由笔画、结构、墨色显现出来的视觉感受上的旺盛的精神生机。古人既从总体上强调了神采风貌，又从用笔、用墨方面探讨神采。欧阳询《书法》云：“墨淡即伤神采”。宋曹《书法约言》说：“凡作书，要布置，要神采。布置本乎运心，神采生于运笔。”用墨要活，活气盎然，浓不凝滞，淡不浮薄，才能神采奕奕。用笔不板不结不扁不飘，骨肉筋血俱备，便有生动的风神。

如果说，“气”、“气韵”、“神”、“神采”等审美意味与其它审美形态有较多的相通之处，那么，“骨”、“筋”、“肉”、“血”等生命形式意味则更是书法的审美内涵。“骨”、“筋”、“肉”、“血”成为书法美的生命意味的突出体现，受到书家大力提倡。康有为说：“书若人然，须备筋骨血肉，血浓骨老，筋藏肉莹，加之姿态奇逸，可谓美矣”（《广艺舟双楫》）。王澐讲：“作书如人然，筋、骨、血、肉、精、神、气、脉，八者备而后可为人，缺其一，行尸耳”（《论书剩语》）。在书法品评中，“骨”、“筋”、“肉”、“血”成为重要的审美范畴和品评术语。

“骨”，主要指强劲有力、骨架坚实的生命形式意味。

“骨”的审美概念的产生，与汉魏六朝的骨相之术、人物品鉴有密切关系。《史记·淮阴侯列传》载蒯通语：“贵贱在于骨法。”王充在《论衡·骨相》中说：“案骨节之法，察皮肤之理，以审人之性命……非徒命有骨法，性亦有骨法。”陶弘景《〈相经〉序》指出：“相者，盖性命之著于形骨……”刘邵《人物志》讲：“骨植而柔者谓之弘毅”，“筋劲而精者谓之勇敢”，“勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨。”这些观点未必完全正确，但它们把“骨”与人的生命、精神联系起来，强调了“骨”的重要价值，对审美意义的“骨”、“气骨”、“风骨”、“骨力”概念的产生有极大影响。

“骨”具有强、坚、刚、直、端、硬等特质，是肌肤之所以附、人体之所以立的基础。《老子·三章》说：“弱其志，强其骨”。《周礼·弓人》说：“骨直以立。”《白虎通义》云：“男三十，筋骨坚。”赵晔《吴越春秋》曰：“筋骨果劲，万人莫当。”刘熙《释名·释形体》曰：“骨……坚而滑也。”蒋济《万机论》讲：“柱石之士，骨鲠之臣。”《灵枢·经脉》讲：“骨为干。”刘勰《文心雕龙》曰：“结言端直，则文骨成焉。”“观其骨鲠所树，肌肤所附。”宗白华在论骨筋肉血时指出：“‘骨’是生物体最基本的间架，由于骨，一个生物体才能站立起来和行动。”^①在骨、筋、肉、血生命形式意味系统中，“骨”是第一位的根本的因素。它的强、坚、刚、健的性质体现出生命体的强壮有力、生命力的旺盛稳健，其基础间架的功能使生命体的诸因素得以结实地统一在一起。

中国书法把“骨”作为非常突出的审美范畴。“骨”的生命形式意味在书法中体现为笔画的强劲有力、间架结构的坚实稳固等等。在书法审美意识中，“骨”与“力”、“气”、“势”等密切相联。王僧虔用“骨力”概念评书：“郗超书亚于二王，紧媚过其父，骨力不及也”（《论书》）。孙过庭强调“骨”、“骨气”、“骨力”的重要审美地位：“假令众妙攸归，务存骨气；骨既存矣，而遒润加之。……如其骨力偏多，遒丽盖少，则若枯槎架险，巨石当路，虽妍媚云阙，而体质存焉。若遒丽居优，骨气将劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而无依；兰沼漂萍，徒青翠而奚托”（《书谱》）。张怀瓘也以“骨气”、“骨力”为审美标准：“崔瑗……师于杜度，……伯英祖述之，其骨力精熟过之也”（《书断》）。颜真卿《述张长史笔法十二意》中把“力”与“骨”相提并论：“又曰：‘力谓骨体，子知之乎？’曰：‘岂不谓趣笔则点画皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎？’长史曰：‘然。’”刘熙载说：“苟非骨坚强，而徒慕拟形似，此北派之所由消南宗欤！”（《艺概·书概》）在“骨力”与“形势”的比较中更强调“骨力”：“骨力形势，书家所宜并讲。必欲识所尤重，则唐太宗已言之，曰：‘求其骨力而形势自生’（同上）。有的书家还将人的生命力的强弱与书法之骨联系起来，认为人体生命力的耗竭直接影响了书法的骨力。米芾评书说：“徐浩晚年力过，更无气骨”（《海岳名言》）。关于“骨”的间架基础作用，人们也给以充分的强调。杨泉《草书赋》说：“其骨梗强壮，如柱础之丕基。”张怀瓘《书断》讲：“王知敬……肤骨兼有。”前引孙过庭关于“骨气”与“遒润”的比较，也说明了“骨”的“体质”、为润、丽所“依”、“托”的性质。可见，“骨”从根本上决定了书法之力，“骨”为书法形象的其它因素奠定了可以依凭的坚实的基础。

以“骨”这一生命形式意味为基调的书法，呈现出峭劲、刚健、沉稳、挺利等意境风貌，具有与妍媚、流丽、萧散、秀润不同的审美特色。袁昂《古今书评》说：“陶隐居书如吴兴小儿，形容虽未成长，而骨体甚骏快。”张怀瓘《书断》载羊欣语：“张芝、皇象、钟繇、索靖，时并号‘书圣’，然张劲骨丰肌，德冠诸贤之首。”颜真卿《述张长史笔法十二意》认为，“有筋骨”，“字体自然雄媚。”李嗣真《书后品》讲：“文舒《西岳碑》但觉妍冶，殊无骨气。”梁巘《评书帖》云：“明季书学竟尚柔媚，王、张二家力矫积习，独标气骨，虽未入神，自是不朽。”“欧阳询险劲道刻，锋骨凛凛，特辟门径，独步一时，……”“文衡山好以水笔提空作书，学智永之圆和清蕴，而气力不厚劲。晚年作大书宗黄，苍秀摆宕，骨韵兼擅。”朱履贞《书学捷要》云：“书贵峭劲，峭劲者，书之风神骨格也。书贵圆活，圆活者，书之态度流丽也。”朱和羹《临池心解》

① 宗白华《中国书法里的美学思想》。

曰：“余书素恶佻达，故于颜、柳、欧、褚及北海书日夕参摹，未敢以妍媚取悦也。客曰：‘君子八法、用笔、结体已自明悉，每嫌骨力多而妍媚少，故时人都不悦君书。’余曰：‘惟其骨力多，方合古人；惟其不悦时目，正是进步。’”这些论述，或直接探讨“骨”的特色，如“骏快”、“劲”、“雄”、“险劲遒刻”、“锋骨凛凛”、“厚劲”、“苍”、“峭劲”等等，或在与“妍冶”、“柔媚”、“圆和清蕴”、“流丽”等的对比之中，强调其阳刚之力。

“筋”，主要指韧健灵活、脉络连通的生命形式意味。

生命体上的筋，是附在骨上的韧带。筋与骨密切相联，“骨体筋而植立，筋附骨而萦旋”（笄重光《书筏》）。人们往往筋骨并举或连用，强调其重要的生命、审美价值。张怀瓘在《书断》中多次提倡“筋骨”、“钟会……书有父风，稍备筋骨。”“梁萧子云……其真书少师子敬，晚学元常，及其暮年，筋骨亦备，名盖当世，举朝效之。”“许静民善题宫观额，将方直之体，其草稍乏筋骨，亦景则之亚也。”“高正臣……自任润洲、湖洲，筋骨渐备，比见蓄者多谓为褚。”“子敬……可谓穷微入圣，筋骨紧密，不减于父。”“王濛……善隶书，法于钟氏，状貌似而筋骨不备。”徐浩《论书》将“筋骨”一并作为生命体的基础：“初学之际，宜先筋骨，筋骨不立，肉何所附？”米芾《海岳名言》说：“筋骨之说出于柳，世人但以怒张为筋骨，不知不怒张，自有筋骨焉。”他也把筋与骨放在同一层次的审美意义上进行论述。

“筋”与“力”也直接相关。“筋力”成为相对独立的审美范畴。许慎《说文解字》释曰：“筋，肉之力也。从肉、力。”段玉裁注：“筋、力同物。”刘熙《释名·释形体》云：“筋……肉中之力气之元也。”张怀瓘《书断》用“筋力”评书：“阮研……善书，其行草出于大王，甚精熟。若飞泉交注，奔竞不息。时称萧、陶等各得右军一体，而此公筋力最优。”“梁武帝……好草书，状貌亦古，乏于筋力。”蔡希综《法书论》强调“筋力”的首要性：“既构筋力，然后装束。”“筋”、“筋力”具有“劲”、“强”、“骏”、“勇”、“坚”等力感特点：“筋力劲强”（《淮南子·原道训》）。“筋劲而精者谓之勇敢”（刘邵《人物志》）。“筋，气之坚结者”（《素问·五藏生成论》注）。“季琰、桓玄，筋力俱骏”（庾肩吾《书品》）。“老乃书之筋力，少则书之姿颜”（项穆《书法雅言》）。“筋”的力感性质更突出了它与“骨”相通相近的审美意义。

但比较而言，“筋”之力与“骨”之力有不同之处。“骨力”侧重于坚实、刚挺，而“筋力”侧重于韧健、含忍。刘熙载《艺概·书概》指出：“字有果敢之力，骨也；有含忍之力，筋也。”含忍的坚韧性具有刚柔相济的弹性之美。含而蓄，含则藏，“筋”尤讲究藏而不露。康有为在《广艺舟双楫》中反对“露筋”：“六朝人书无露筋者，雍容和厚，礼乐之美，人道之文也。夫人非病疾，未有露筋。惟武夫作气势，矜好身手乃为之，君子不尚也。季海、清臣，始以筋胜。后世遂有去皮肉而专用筋者，武健之余，流为丑怪，宜元章消之。”他在论述中还从人的生命体的健康状况上说明露筋之弊，强调藏筋含蓄的审美价值。

“筋”更具有脉络连通的特点，起到纽络作用。“何为丰筋？察其纽络一路”（笄重光《书筏》）。“筋生于腕，腕能悬则筋脉相连而有势”（丰坊《书诀》）。“筋法有三：生也；度也；留也。生者何？如一幅中行行相生，一行中字字相生，一字中笔笔相生，则顾盼有情，气脉流通矣”（张廷相、鲁一贞《玉燕楼书法·筋法》）。古人在论述“筋”的时候，突出强调的是其“连”的审美特征。从人体结构说，作为“筋”的韧带，起着连接骨的作用。而存在于书法中的“筋脉相连”，体现在笔画转折连接递映上的“纽络”之“连”，更是一种“暗连”，是“笔断气连”。“字之筋，笔锋是也。……连处度之。……度者空中打势，飞度笔意也”（陈绎曾《翰林

要诀》)。“度者何?一划方竟,即从空际飞度二画,勿使笔势停住,所谓形现于未画之先,神流于既画之后也”(张廷相、鲁一贞《玉燕楼书法·筋法》)。这种连,是笔势相生之连,是意连、气连,而非缠绕不清、“行行若萦春蚓,字字如绾秋蛇”的形连。“筋脉不断”强调笔与笔、字与字、行与行之间呼应生发的有机联系。

韧健含忍、脉络连通之“筋”,是富于灵活性、运动性的。它充分保证生命体、审美形态的“生气”、“生态”。“物之有筋,所以束骨而运关节,肉不得此则痴,骨不得此则悍。凡所为柔调血脉,令牵掣生态者,骨筋之用耳”(李日华《竹懒书论》)。陈绶曾用“藏”、“度”二字阐释“筋法”,认为“解‘藏’、‘度’二字,则无死笔,活处在筋也。”宗白华在《中国书法里的美学思想》一文中说:“附在骨上的筋是一切动作的主持者,筋是我们运动感的源泉。”丁文隽在阐释骨与筋的特点时指出:“骨所以支形体,筋所以司动转。骨贵劲健而筋贵灵活。故书,点画劲健者谓之有骨,软弱者谓之无骨。点画灵活者谓之有筋,呆板者谓之无筋。”^①“司动转”、“贵灵活”,是“筋”这一审美因素的重要特点。

“肉”,主要指质地腴润、丰满圆浑的生命形式意味。

“肉”依附在筋骨之上,包裹在筋骨之外,侧重于显现于外的肌肤视觉美感。有了肉的因素,便不会抛筋露骨、枯索生硬,使生命体获得丰腴圆润的质感。“敷在筋骨外面的肉,包裹着它们而使一个生命体有了形象。”^②这个形象是营养丰富的健康的肌体。

与筋、骨之美的强劲、坚韧、挺利、刚健不同,“肉”之美更显现出姿媚、丰妍、华润、艳丽等风貌。有了坚实挺立的筋骨基础,再加以丰润圆腴的肉的质地风采,便产生既力势强劲又华美辉耀的完满丰富的审美效果。徐浩《论书》中指出:“钟善真书,张称草圣,右军行法,小令破体,皆一时之妙。近世萧、永、欧、虞颇传笔势,褚、薛已降,自《邕》不讥矣。然人谓虞得其筋,褚得其肉,欧得其骨,当矣。夫鹰隼乏彩,而翰飞戾天,骨劲而气猛也。翬翟备色,而翱翔百步,肉丰而力沉也。若藻耀而高翔,书之凤凰矣。”既有劲健的筋骨,又有丰润的肉质,便会既可“高翔”又有“藻耀”,显现出理想的美。

健康的“肉”、美的形体的“肉”是肥瘦适度的,过肥过瘦都不能具备强盛的生命力。“肉贵肥瘦适中,肥瘦适中谓之肉莹”(丁文隽)。“用笔不欲太肥,肥则形浊;又不欲太瘦,瘦则形枯”(姜夔《续书谱》)。“形浊”、“形枯”无美感可言。相对说来,尤要避免过肥。过肥为“墨猪”、为“肉鸭”,是书家大忌。“含识之物,皆欲骨肉相称,神貌洽然。若筋骨不胜脂肉,在马为驽骀,在人为肉疾,在书为墨猪”(张怀瓘《评书药石论》)。肉过多则痴肥、臃肿,没有灵活的生气。

在书法形式中,用毫的提按轻重与水墨的浓淡燥湿等和“肉”的体现有密切关系。“字之肉,系乎毫之肥瘦,手之轻重也。然尤视乎水与墨,水淫则肉散,水啬则肉枯,墨浓则肉痴,墨淡则肉瘠,粗则肉滞,积则肉凝”(张廷相、鲁一贞《玉燕楼书法》)。陈绶曾《翰林要诀》专设“肉法”一节,其中论到:“字之肉,笔毫是也。疏处捺满,密处提飞,平处捺满,险处提飞。捺满即肥,提飞则瘦。肥者毫端分数足也,瘦者毫端分数省也。”“水太渍则肉散,太燥则肉枯。干研墨则湿点笔,湿研墨则干点笔。墨太浓则肉滞,太淡则肉薄。粗即多累,积

① 转引自宗白华《美学散步》第136页。

② 宗白华《中国书法里的美学思想》。