

周晓陆 著

漢字藝術



——结构体系与历史演进

贵州人民出版社

漢字藝術

胡厚宣

題



——
结构体系与历史演进

封面题签 启 功
扉页题签 胡厚宣
责任编辑 倪腊松
封面设计 卢 浩
技术设计 周 红

汉字艺术

——结构体系与历史演进

周晓陆 著

出版发行：贵州人民出版社（贵阳市中华北路 289 号）

排版印刷：贵州省侗学会印刷厂

开本：880×1230 1/16

印张：19

字数：547 千字

插图：1120 幅

版次：1997 年 9 月第 1 版

印次：1997 年 9 月第 1 次印刷

印数：1—1000 册

书号：ISBN 7—221—03939—9/J·186

定价：50 元

编者的话

据目前所知，世界上还没有哪个民族的文字，像我们的汉字这样，其本身书写时所具有的形就发展成为多姿多彩、可鉴赏把玩、陶冶性情、震撼心灵的一门大艺术。它有几千年的发展史，其间所积淀起来的蕴涵是那样的博大深厚。从古至今，汉字艺术的实践与研究又是那样的广泛，几乎每一个会拿笔写字的人都在其中。他们孜孜探索着汉字最完美的艺术表现……

有人说，21世纪是汉字的世纪。有人说，人类语言有数千种，但最终可能减少为两种，即科学语言和艺术语言；英语极可能成为科学语言，而汉语有优势成为艺术语言。若此言不虚，当代众多书法家和汉字艺术实践者的痛苦思索，像周晓陆先生这样对书法传统结构与体系的重新“套种”和“轮作”，认真探讨汉字艺术的过去、现在和未来，其意义岂不是不言而喻的吗？

正是基于这样的认识，我们奉上周晓陆先生《汉字艺术》一书，并希望它能抛砖引玉，激发人们对汉字这门博大精深的艺术的深入探索与思考。这是作者的心愿，也是我们出版者的心声。

谨以此书献给即将到来的“汉字世纪”！

倪腊松

1996年3月

序

我孤陋寡闻，不能知道世界上其他民族的文字中，是否也有像汉字这样，研究起它的产生、发展、变化来，简直成了一门深邃无涯的大学问？我又缺乏起码的才情，不能知道世界上有哪个民族的文字，像我们的汉字这样，它的形、音、义都可以鉴赏，而且成了一种震撼心灵的大艺术？

汉字艺术有神力和魔力，传说苍颉作书的时候，“天雨粟，鬼夜哭”（《淮南子·本经训》）。后人解释说：因为它能把宇宙人生的精蕴，都宣泄净尽了！书画同源，用汉字刻印的典籍，有“书神”保卫呵护，他一吼叫，书籍就可以免遭水火鬼魅的侵袭，永葆其强大创造的能力。

晓陆先生的《汉字艺术》，是一部体例庞大内容丰赡的煌煌钜制，它把汉字艺术区分为书法、玺印、陶文、金文、刻契文字、印刷文字、美术字等七类，至少指出了它与漫长农业社会超稳定结构具很大选择性有关，确定这两点，已是不容易的事情。

他为什么要来做这件非常吃力的事情呢？像很多古往今来的“痴”人一样，他对汉字艺术爱得太深，这种爱，能令人忘记一切，不顾一切，去呐喊，去撰述。表面上有一种冲动力，深层里有理性深入的驱策。

当今世界上，至少有 12 亿以上的人使用汉字。据说在日本，有人主张从假名中彻底消除汉字，至今没有成功。又听说在韩国，有人主张恢复汉字，指出世界五分之一以上的人口，在使用、鉴赏汉字的时候，必然产生新的艺术理论，21 世纪是汉字的世纪。

人是按照美的规律来创造事物的，创造汉字

也是这样。那末，“美”是什么呢？“艺术”又是什么呢？有谁说得清楚又为大多数人所接受呢？例如，有的美学工作者就指出：尽管“美”与悲壮崇高，研究得仍然不够，也不能只有“二重唱”，还应把“丑”和“变态美”加入美学研究的范畴，时代需要“四重奏”。

这与我们所说的“汉字艺术”有无关系呢？例如最近有书法界的学者，在报纸上指出有五种书法受到议论，它们是“巨型书法”、“微型书法”、“指掌书法”、“滴墨书法”和“全身书法”，它们不能算是书法。可它们当中，很有可能是用笔写出来的。

由于一切事物都处于永无穷尽的流动变化之中，人类的“五官感觉的形成”，如马克思所说，又“是以往全部世界历史的产物”，我们要从汉字艺术中，去探求某种永恒不变的审美标准和规律，这种愿望虽好，这种努力恐怕会是完全徒劳的。

像汉字艺术这样的大题目，不妨有一些人去，如果有 100 人去研究，写成 100 部专著，我想也是应当受到鼓励和支持的。

本书收入图版插图，超过 1000 幅，除了必然增加出版成本外，不能算多，甚至可以认为这是本书的一个优点或特点。因为：一则文字起源于图画，只是后来两者才分流；二则两者既分，就仍有内在联系可寻，理性逻辑思维 and “形象思维”之争，无碍两者的相辅相成；三则“左图右史”是我们的传统，很多事情，两者出来，就清清楚楚明明白白了。

作者有“除毛笔书写作品，其它门类都不是书法”这类的惊世骇俗之言。我常想：人们既是

内行又总是外行，惟其内行，可以想到、说到点子上，惟其外行，不怕内行笑话，也可以想到、说到点子上。研究问题，要能“出经入史”，既身在其中，又要身在其外；要走进来，又能走出去；要正面看，又要反面看；要能提出问题，又能回答问题。可惜的是，我们常常提不出问题，而那些问题，又是确实存在而不能回避的。

引用一句严肃的话来结束这篇杂乱的文字：“任何领域的发展，不可能不否定自己从前的存在形式”（马克思：《道德化的批判和批判化的道德》）。

梁白泉

1995年4月13日于落花室

关于书法的另一间“屋子”

西北大学的周晓陆仁兄礼贤下士，托人捎来他30万字的近著《汉字艺术》的书稿，嘱我“一定看一看，并写一篇又痛又痒的长序”。

看他的稿子还要动笔，我这里先开始头疼。晓陆虽然小我几岁，却也有“发小”之谊。从文革办报论“红卫兵”，到同往苏北插秧挖河，虽不是同校、同村，但因各自多有“造次”之举，相互间倒也未断过消息。如今他成了考古学家、文字学家兼硕士导师，在其他诸多领域里也建树卓著新特，以他的经历、学识，所写专论我不能全懂几乎是肯定的，哪里还有资格谈什么“痛痒”？观来函字迹，知道他是个写字不肯落在格子里的人；以往听他读他，能从水稻讲到天文、星象，由“八大山人”说到哲学、战争——而且从不肯浅浅的“普及”，凡说凡写，必欲闹几个专家权威出来论辩商榷才算过瘾！书法家的习惯是“无垂不缩，无往不收”，而晓陆的脾气则十足是“有枪就放，无血不收”！别人尊他为“学者”，他又偏说自己是个“农人”——这倒不假，从插队起他拾掇各种庄稼就特别专注、认真。现在他要我来评说他摆弄的“农田新品种”，你说我怎能不犯怵、头疼！

不过，晓陆先生此番命我着笔，或许也有“想听一听一个比较熟悉书法的普通读者之感觉”的心情。那么，且当是队长派活儿、考场应试，雾里看花也好，郢书燕说也罢，反正把文章做出来，至少能证明这部抄得实在不易认的书稿我是仔细读过、认真想过，而且确实实是长了见识、颇多收获的。

书法的实践与研究，几千年形成了一间“老

宅”。这原本是一间关着门、掩着窗的大厅。古今名儒硕彦、兵家武士、帝王平民、壘翁学童，不分长幼尊卑，统统挤在这里拿着毛笔写字。汉字源远流长，体例五花八门，虽说目不暇接、手不厌精，弄长了终归也有烦的时候。于是大家搁笔聊天，要摆摆龙门阵。现成的笔墨纸砚自然先成话题，秦篆汉隶也算一门课程。这边有人讲“中锋”、“飞白”，那边有人聊起王羲之和卫夫人。旧札残牍，描出来观赏流传；心得体会，写出来教学论辩；历代书家的身世，择出来编年订谱；片纸只字的妙旨，转着圈辨伪释疑，……如此深挖博引，字是越写越精彩，话题也越说越热闹。千锤百炼、博大精深，书法于是汇成了一门无所不包的大学问。这个学问的中心，自然离不开笔墨。十八般武艺九九归一，还是要归结到“怎样用毛笔写好字”这个“千古不易”的根本主题。

关着门窗论理写字，难免气闷。研究要借鉴，话题要翻新，那就开开窗户吧。这一开，开出个“外面的世界真精彩”来。唐朝开了第一扇窗，发现陕西凤翔的荒郊野地躺着十个先秦石鼓，那上面的文字雄强奇诡、新鲜可爱。赶紧搬进来，大家围着这“陈仓猎碣”欣赏、描摹，顺便猜猜它的意思和年代。石鼓的风格令人眼界大开，还引得韩昌黎发出了“羲之俗书趁姿媚”的感慨。到北宋开了第二扇窗，窗外有个刘敞热衷收藏居然弄出个“金石学”来。之后就一发而不可收，从《集古录》到《考古图》，连宋徽宗也叫人编了个《宣和博古图》。到南宋赵明诚单枪匹马也能辑成个《金石录》。那么多钟鼎彝铭、石刻碑志，比单纯的毛笔“提按起落”有意思得多，众人于是为

之一振，他山之石，“可变笔墨”，由此掉锋转毫就多了一份“金石气”。第三扇窗户打开已到了清朝，原本是为避“文网”的“乾嘉小学”带来了篆书大兴。由《说文解字》为契机的文字体制、训诂、音韵的学问，搬到老宅里变成了邓石如的“婀娜刚健”和钱献之的“斯冰之后，直至小生”。篆书正写得兴浓，那边又有人开窗搬进来一大批北碑，包世臣、康有为大喊“尊碑卑唐”，于是老宅里笔锋一掉，又生出一种外方内圆的“朴茂异态”。一时间碑学压倒了帖学，“三尺之童，十室之社，莫不口北碑、写魏体”，煞是热闹。第五次开窗的功臣是王懿荣，他老人家熬中药在“龙骨”上发现了甲骨文。这一下惊天动地，连龟甲兽骨上的刀痕火裂，也被老宅里的行家瞅出了粗细方圆、轻重徐疾。史家学者拿甲骨文溯源文字、补证历史；无所不包的书法又把这刀骨刻划化作“笔底烟云”。近现代的考古发掘更是层出不穷、汗牛充栋，丝帛简牍、玉器陶罐、墓砖滴瓦、玺印钱币令人目不暇接、“开窗不停”。总之是兵来将挡，水来土掩，哪怕是寸缣片楮、碎砖残简，只要还认得出字，我就有本事“化腐朽为神奇”，统统叫你作我笔下俘虏、纸上奴婢。一部书法史，或者也可说是一部毛笔包容史。笔墨竟能描摹表现一切材质、工具、方式、工艺生成的字形、痕迹——书法的表现力也借此而逐步丰富、发展起来。

如果想从毛笔几千年的熙熙攘攘、轰轰烈烈理出一点头绪来，我们不妨离老宅稍稍远一点。这时就容易发现，有三个线索构成了书法“无所不包”的奇特功能：

一、原本是为了记录语言、书写文字而发明

的毛笔，不单能表现出有姿态有精神的汉字形体，而且能吸收、融汇一切“国粹”来帮忙、出力。只要是中国文化，都能与汉字联系起来，于是诸如笔墨纸砚、书信诗文、古碑新帖、教学经验、偶感随想、道德情操、思想人格、宗教观念、审美倾向、艺术风格、历史哲学、戏剧绘画乃至书写者的生平纪年、学问家世、政绩功业、轶闻传说……统统可以“一寓于书”，“左右逢源，皆成学问”。书法可以“博大”得无国无垠，“精深”得无底无限。它兼收并蓄、海纳百川，窗牖可开、门户紧闭，进得来出不去，无论什么学识，大厅里自有你的座次。如此越滚越大，越装越多，一切中国学问都成了书法的先祖、亲眷、子孙或者弟兄。

二、老宅里的每一次大的喧嚣、轰动，都与当时的考古新发现有密切关系。一支毛笔，千年不衰，生命力来自既能崇古，又要翻新。新发现同时必是古精灵，正好具备这种双重性。地不爱宝，人有灵犀，新出土的旧玩意儿正好拿来兴奋剂、当急先锋。恒久稳定的“点画振动”不像文学、戏剧，它在朝代更替、社会变革那里不容易找到灵感，自然要对椽中玉帛、墓里字画表现出敏锐的感悟和万般的热情。

三、一支毛笔，既柔软又坚挺，几束兽毛捆在一起，无形不能为，无象不可成。无论是石上刻的、铜上铸的、骨上划的、泥上印的、玉上车的、铁上烂的，毛锥一到，维妙维肖；笔锋一掉，见棱见角。一切风吹日晒、浪淘沙磨、石崩泥淹、雨打雷轰、酸腐碱蚀，窑变龟裂、人摧兽侵，都会令毛笔所动，为毛笔所用，新伤旧痕、天工人

力、精神造化、历史年轮，统统都可以淹没在“提按顿挫”、“八面生风”的笔墨大海之中！毛笔有如此宽大的胸襟，这样神奇的功能，难怪人们要用它来描摹一切能见之字，抒发毕生所具之情了！

这些，本来正是毛笔的伟大之处，无疑是我们自矜自豪的资本。不过，同时也带来一点点麻烦：如果我们想借助现代科学来做此归纳、解析，就显得万象杂陈，条理难分。

恐怕也是出于这样的考虑，晓陆将老宅的结构重新安排，把我们领进了他设计的关于书法的另一间“屋子”。

这本《汉字艺术》，不再是一间笔墨金石纠合绞集的大厅。这间屋子被分割布置成条理井然、功能各异的一个个单间，房间的门上标贴着“玺印、陶文、书法、金文、刻契文字、印刷文字、美术字”等等室名。汉字在这里被当做一种素材，它走进不同的房间，就按各室的各式规矩梳理打扮，面目也呈现出相应的变更和特征。

在“玺印”一室中，汉字为了适合于印章的形状和功用，变成了一种“适合文字”，并被划分为孕育期、萌生期、蓬勃期、典则期、涣解期、变更期、规范期、新流期等等。从殷商陶盖上的印痕一直到明清以后的各种篆刻流派，又因模铸、凿刻、车制、盘条等制作工艺的差异，形成了各具特色的艺术效果；在金银、铜铅、铁玉、骨角、牙石、竹木、陶瓷、琉璃、玛瑙等材质上，工匠、文人，以及后来的篆刻家，各因制作的着眼点不同，又使汉字在玺印里的表现透露出的千差万别的创

意匠心。总之，这里不是包罗万象的印章史、篆刻史，而是汉字进入了玺印领域之后所表现的种种意识的演进和形式的变更。

另一个房间室名“陶文”。汉字进到此处，被包融在陶、瓷、砖、瓦之中。现代书法家在古砖残瓦的文字中寻找其原始粗犷之质、率意剽悍之气，用来感悟、催生创作新径；考古学家却努力通过时代和地域以及刻划、压痕、戳印、模印的工艺不同，来细析此中文字的演变、分期、体势和时代特征。感悟和研究有本质的不同。书法家见到某砖的拓本便能得一反三、闻韶起舞；考古学家则一定要看一看原物才觉得言有所据而更加放心。在这里，晓陆举出大量物证，某器是不经书写直接“用树枝竹签刻划的”，某砖则是“先在木制砖模上反写文字后精工刻制，最终又是经过压制锻烧而成型”。在《汉字艺术》这本书里，处处可看出科学家和艺术家在观念和方法上真有大大的不同。比如同处一砖的“一字数形”，书法家看作是“为求变化、各具匠心”的主动追求；而见过实物懂得工艺的考古学家却认定是同一字模（字模也有陶、瓷、木、砖等质地之别）“在抑戳时手的轻重移位、半沉半浮，造成了一印打出了许多不同的视觉效果”。又如现代书家常常把砖瓦文字称作与“官方文字”相对的“民间文字”，而晓陆却认为，虽是“异室异人异作，体现了顽强的个性”，但能够大规模制作墓砖，“本身就是中国统治阶级的产物”，所谓“民间文字”只是“一种误解”。凡此种种，俯拾皆是。

在“刻契文字”专室里，布置陈设也很别致。契刻分列单刀、双刀，竹上刻符、漆上刺剔、玉

上车碾、印章边款也尽收其中。单刀打头的自然是殷商、西周的甲骨文字，书法家不很注意的编钟石铭、行气玉铭也紧随其后。双刀刻契又分两类：一类包括秦汉泰山刻石、五凤刻石直至魏碑唐碑等重要碑碣造像、石刻志券；另一类则列举了历代有名的刻帖。对于刻帖，作者持论“下真迹一等，只能是传摹品而本身不是书法”；至于碑刻文字，则“在创作方法上是独立发展的”，“一直起到汉字艺术美的重要承担者之一的作用”。比如魏碑，虽然也属“描摹书法”，但它之所以能被康有为拿来与妍媚柔润的毛笔书风相抗衡，力量正来自于“刀凿对书稿的改造”。据此，晓陆提出“石刻文字艺术本身仍不是书法，它们仅是书法的传摹品，并多少对书法原件进行了一些改造”。

跟着晓陆走进他的“书法”房间，我们会发现即使在“书法”这个概念本身已和习惯的理解有了根本的不同。

本室只设笔墨纸砚，只有毛笔写字才有资格在此列队表演。刻于甲骨的殷契卜辞，请到“契刻文字”专室去排队挂号；铸于青铜的钟鼎大篆，应在“金文”房间中斗艳争奇。最受书法家钟情的碑刻墓志，在这里竟没有一席之地。只有纯粹“毛笔书写汉字的艺术活动”，才是本室展示的唯一主题。这样兄弟一分家，各过各的日子，或许有助于解消书法家“师笔”、“师刀”的千年聚讼；单纯从笔墨发展的形式演变着眼，书法史家做文章，也容易排除一落笔就同时受到“真迹与摹刻”、“不以朝代来硬性划分书法演变的关节，也不强调其他汉字艺术门类对毛笔写字的影响，只将笔墨成字分成八个期段，因为这里讨论的重点

是“书写”“这个动作而赋予汉字的毛笔表现的特殊艺术地位”。

……如此等等，《汉字艺术》以汉字为主线，以各个“房间”作舞台，作者想看一看，汉字在各类不同外部条件下，表现形式各有什么特征，演进都有哪些规律。

或许是为了引起注意，作者还旗帜鲜明提出了“除了毛笔写字之外皆不是书法”的激烈口号。

别室论艺，是这本书的一大创造；但“毛笔之外都不是书法”的“枪声”，恐怕只会被人当成除夕晚上的一响鞭炮。“约定俗成”的语言、词汇是一种传统，而传统的特点恰恰是毋须任何解释和思考。康有为当年为了鼓吹魏碑，对唐碑的攻击偏激到了极点：“若从唐入手，则终身浅薄”。如此激烈，虽使碑学风靡了一百年，但欧颜柳褚却照样人心所向，众望所归。明代项穆领了一批人大骂苏轼、米芾“举止邪陋”、“染患痼疾”（语见《书法雅言》），但终究未能挡得住现今“跛笔”滚滚、“刷字”滔滔。碑刻、金文算不算书法，有辩论癖的书家或入场同你来一番唇枪舌箭，但大部分人的反应大概是过眼不见、充耳不闻。它改变不了大家每日用毛笔临周鼎、摹宋帖，也不至妨碍只会写美术字的人偶尔参考参考甲骨文、瓦当的笔画变化。对此，人们大概只会称之为“书法”而不会“另塑金身”。

听见一个不那么顺耳的口号，我相信读者也不会以偏概全、因噎废食，书法家的第一要义就是“修养好”。读一读这本书，我们会看到详实的材料、科学的分类、客观的历史和自成体系的逻辑

辑。立足点不同，结论自可见仁见智，但多接触一点实物和工艺，多听听来自兄弟学科的设计，无论怎样也是有百利而无一弊的。多学习一点科学，可以增进书法研究的力度和准确性。即使对书法表现，也会多一种思路，多一层理性。从这个意义上说，把这本《汉字艺术》称之为另一层面上的“书法百科”也并不为过。我们可以从这里获取大量与书法有关的原来不清楚、不重视的考古新发现和新结论。对于加深“研究要重证据而不能凭感觉”的印象，多少也能起点“歪打正着”的作用。

从另一角度看，书法家也未必个个都从骨子里反对晓陆的这个口号。即使是老宅中人，虽然不曾去领导标新硬挖“书法”这个词的墙角，但坚持把“刀凿与笔墨分开来对待”的，却是古今不鲜见，明鉴处处在。比如原是学问家、鉴定家的启功先生：

昔我全疑帖与碑，怪他毫刃总参差。

但从灯帐观遗影，黑虎牵来大可骑。

诗中“全疑”二字，表明启功对石刻失真于书迹早有成见。对付“刊刻失真，或点划剥蚀”的俗称“黑老虎”的拓本，他的办法与晓陆多少有些不谋而合：先排除或写或刻的干扰，只要“间架尚存，亦如千金骏骨”，只能透过失真的外形去寻找本色的汉字结构吗？不同之处，只在“半生师笔不师刀”的老书法家对“契刻”等形式多着眼于汉字本质的提炼，而晓陆却为“刀凿”等工艺单开了一个个展示其光彩的房间而已。

在老宅里呆久了，看着周围高楼新起、电梯

上下，其实也希望有一天搬出去住住的。现在有那么多年轻书法家热衷于“书法美学”的探索就是明证。历史上，担大任、成大业、做大官的书法家也很是不少，只可惜，他们在外济世建功、救危扶倾，但一回到老宅里来谈书法文化，也总是关起门来磨旧墨、写古字、说老话。毫无疑问，在这里只是休息养身，他们的注意力更在社会变革、历史进程。遗憾的是，他们的先进思想、伟大人格，在老宅里只被用来诠释“人正则字正”的道理，他们的宏大学问和杰出社会贡献竟变成了目标专为笔墨的“高深修养”和“字外功夫”。

从这个角度看，书法家读读这本书也是很有必要的。“不识庐山真面目，只缘身在此山中”。历代书法大家最终没有沦为“写字匠”，或许正是由于他们的“专业”本来就不是“结字用笔”、“论书谈史”。要在书法体系研究上真正有点突破，仅靠在老宅里“纷纷纭纭，斗乱而不乱；浑浑沌沌，形圆而不可破”（解缙语）大概是不够的，也须借助别的科学来帮忙说话。《汉字艺术》把汉字表现的各个门类进行了细致的解析和历史的梳理，这不再是朦胧的臆测或主观的推断。考古学家对事实物证的尊重远胜于对“铁画银钩”的感情，科学的基础是材料和根据，方法是分析和论证。虽然我们对这本书的分类也不尽满意、不大习惯（例如“陶文”原本已经专开一室，但说到它的“刻划”时又在“契刻”一章中出现，等等，等等），但言必有据、条分缕析、实事求是、敢于创树的观念和方法，以及理论研究是为了解决实际问题的意识和目标，我看实实在在值得书法家们好好学习。

如果说，为我们提供了丰富的材料和设计出科学的分类是《汉字艺术》的一大功劳，那么这本书更深一层的价值，就在于它把各个汉字表现门类分别“关进房间”之后，为我们留出了一条纯净的“走廊”。走廊里游动的不是空气，而是未经凿刻、书写、模压、熔铸、装扮的素材——汉字。正是因为这些汉字本身就很精彩、很优美，所以它们进到各个房间之后，才使那里的艺术表现更加有声有色、精彩纷呈。

我们借音乐来打个比方：

一首曲调用钢琴演奏和用二胡表现、用美声唱法和用通俗唱法，主题和调式虽未发生变化，但实际的效果却是大不相同的。这个客观事实，《汉字艺术》通过汉字表现的分类向我们作了令人信服的表达。事实又表明，现在的诸种音乐表演——无论是用钢琴或用二胡、用“通俗”或用“美声”——效果都是成功的美妙的，这就反过来证明，这精彩的效果所凭借的素材——曲调本身，也必定是合理的优秀的。在《汉字艺术》这个书中，虽然着墨不多，但汉字的这种素材作用被清晰地分离、发掘出来，并且得到了提纯、突出和充分的肯定——而在笔墨当道的书法“老宅”里，汉字本身的审美基因价值常被弱化甚至淹没于“提按顿挫”之中。所以说，如同由欣赏音乐到分析曲调，晓陆通过对汉字表现形式的分类，进一步肯定、强调其结构形态的核心作用，这是《汉字艺术》这本书为我们所提供的更本质、更重要的线索和启示。从表面上看，这本书的体例或可称为汉字艺术表现的“形式类编”和“书例通考”（或许叫《汉字表现史》更为确切？），但从整体的

思路上看，探索汉字结构之美，或者倒是作者的深意所在。实际上，本书的第一章、第二章以及全书的终结部分都表达了这类思考。针对现代书法家“似乎无路可走，不愿与大家一样地写、刻，然而另一面又不断落入窠臼”的“痛苦和困惑”，晓陆指出：“只有从汉字艺术本身的生命进程中觅取它特有的艺术基因，提纯之，复壮之，再回输到艺术创作实践，使之在‘纯艺术’的道路上继续前进”。

那么，这“特有的艺术基因”是什么呢？

晓陆先生只开了个头，没有告诉我们答案。我想，他大概也没有答案，因为“汉字结构之美”到现在还是个索解不开之谜，可能还不到下结论的时候。尽管，在讲解“乐器”和“唱法”上，作者表现出深入的了解和成熟的思索，但是说到曲调本身，晓陆只能给我们提供了一个不太确定的“索引”。问题确实比较复杂，关于汉字结构及其演进的著作实在不少，但真正能够从演进过程中总结出美的结构规律（不是现象）的论述，却几乎还未见到。

中国书法中不是早有结构××法吗？是的，不过那仍是一种“现象”的归纳。

说到结构，书法家确实没有少动脑筋：

一个字到底怎么写最合理？如果是做文章，尽可以“龙跳天门，虎卧凤阙”、“壮士拔剑，担夫争道”，甚至“不著一字，尽得风流”。但若想正经教会自家生徒、子孙，仅靠“羚羊挂角，无迹可求”，就无异迷头认影、空话误人。这里必须说一点看得见摸得着的“干货”。“用笔”要靠毕

生的体会，还是结构立等可取。于是先说结构，分两路进行：一种是分类讲长短宽窄，形态特征，如欧阳询把“丁永手中”归于“撑柱”一族，“曷丐包旭”合为“回抱”一类。清人黄自元九十二法更加精细：“左边小者齐其上，右边小者齐其下”，“上占天者听其上宽，下占地者听其下阔”，已经有了一些讲究比例的成分。另一路已涉及到面积、长短、方向，大家不约而同拿起了“影格”这个武器：田字格，米字格，九宫格，三十六方格以及现代青年书法家尝试的回宫格等等，都是希望建立一定的坐标参照系，并以此为根据来确定笔画、结构的“数学关系”。依格落笔，一方面可把一个整字分成多个局部以利对照比较；另一面借助水平、垂直或45度的格线，字的笔画写在哪儿、长短如何、方向角度、交接转折依据既定的几何坐标容易找到合适的位置。古人虽然不会知道马克思说过“一种科学只有成功地运用数学才算达到了真正完善的地步”，但在实际教学时倒很明白只有依了影格、讲一点数学才切实可靠。现代书法家启功先生对结构极有研究，他针对赵孟頫的“用笔为上”的理论，赋诗大反其道：

用笔何如结字难，纵横聚散最相关。

一从讲得黄金律，顿觉全牛骨隙宽。

精通旧学的老先生居然成功地借用了西方的科学，除了附加垂直、水平、圆弧、射线等几何语言来比照结构之外，0.618的“黄金分割”成了他阐述结字之道的万灵法宝。

古贤今人的经验逐步靠近了结构的真谛，但可惜还是多讲现象未能接触到问题的本质。时至今日，我们更希望能探索一些形式与心理的对应

规律：什么样的线条组合对国人来说才是协调、合理的？合理的构成又是如何引起知觉的愉悦反应的？

毫无疑问，这种关系是客观存在的。比如在音乐心理学的研究里、在工业设计的基础理论中，曲调构成和产品造型都已有大致的规则可循。

当然，汉字的审美心理比一件产品的悦目惊心要复杂得多，面对一个合乎规矩的汉字造型，安逸平稳、简捷松弛是一种愉悦，紧张刺激、险奇将倾也是一种美感。孙过庭的名言“初学分布，但求平正；既得平正，务追险绝；既能险绝，复归平正”，历来被当做学书的次序步骤而深入人心，然而很少有人提到这原来也是“汉字间架必须动静结合才有生命”的隐喻和形容。一个字中应有这两种引起注意和愉悦的因素同时存在才有活力；数字成篇，也是由于诸字布排在“平正”和“险绝”上各有侧重，才使书写者和欣赏者产生感觉的变化和情绪的波动——书法的节奏、韵味、旋律感和行进性也正是由此而生。

另外，欣赏的传统还有“唯美”与“宁丑”之分野。“唯美”的书法“极意结构，疏密匀称，位置适当，如八面观音，色相俱足”（衡山）、“风骨内含，神采外溢”（子昂），要在秩序中注入灵动和美艳；“宁丑”的书法则“丑到极处便是美的极处”（融斋）、“虽其病处乃自成妍”（山谷），追求的是“直抒胸臆”“意造本无法”。这又是一对针尖麦芒的“死敌”。

.....

以上所及，角度多头，层次不一。我们还是从最简最浅处做起。且问：怎样的组合与形状就

能构成正确的汉字形象？毋须怀疑此中确有“唯物”的道理——虽然我们一时说不清楚甚至没有想过，但任何一个对汉字较有研究的人（不一定要书法家），出手就能写出合格的模样。书写的过程中，大概谁也不会想起什么“向背、避就、应接、揖让、排叠、穿插”等分布原则，哪怕是个从未见过、甚至是个生造的字，照样可以写得匀称合适、姿态翩翩。这说明，给汉字以生命的主要不是“结构××法”，它或许是某种经验、意识，或者是可称为“力场”、“图式”、“精气”、“因明”的那种东西。晓陆的《汉字艺术》，通过“分类”剥去了汉字的一切“包装”，使它“一丝不挂”、原形毕露，这对于探索“汉字之谜”的研究者来说，犹如擅长于“望闻问切”的中医又学会了透视和解剖，我以为对问题的解决或有直接的帮助。现在我们的问题是：这些“赤裸裸”的结构凭什么产生魅力？从它的线条之长短、方向、角度及组合关系上，有可能排析出它之所以合理、协调的要素吗？相信会有规律，但要得到令人信服结论，恐怕还是一个需要社会学、历史学、文化学、心理学以及书法家的有心人共同参与的系统工程。

现代心理科学中，我以为建立在“异质同构”理论上的“格式塔”心理学（即“完形”心理学）将对我们的探索发生直接的影响。标准的汉字结构，是排除了“用笔”以及种种外部因素之后仍具有生命而独立存在的一种单纯的“形”，而“格式塔”也认为“从外部事物和艺术作品中感受到的某些“活力”、“生命”、“运动”和“动态

平衡”等性质，不是来自于联想、想象和推理，而是对“形”的直接感知的结果；书法的结构法则也是“感觉”的、“经验”的，而“格式塔”的关于“形”和“心”的关系也是通过大量的心理实验来证明的。一个“悲哀”的表情，让一批舞蹈学院的学生用形体来表现，结果大家的动作“几乎是一致的”。那么一个“兴奋”的表情，叫大家用汉字来表现，相信也会得到形式接近的结果，——在日本，我发现艺术学院的书法课就有类似的试验和训练。这说明，类似的“情”本来就有相应的“形”，只要“当外部事物、艺术样式、人的知觉（尤其是视知觉）的组织活动以及内在情感之间的力的作用模式达到结构上的一致时，就有可能激起“审美经验”（《审美心理描述》）。这就是说，当汉字的某种“形”表现出特定的“力的图式”时，人的知觉就会产生成立或否定、优美或丑恶的心理反应。这不就是我们“踏破铁鞋无觅处”的结构原则吗？难怪“格式塔”心理学的巨擘鲁道夫·安海姆一言九鼎地断定：“书法是心理力的活的图解”！按这个路子走下去，解析汉字之谜不是或有希望获得成功吗？固然，东方人的审美倾向与西方意识常常大相径庭，但心理学的科研成果、方法原理，无疑应是全世界科学和艺术研究者的共同财富。

如果借助“格式塔”原理，汉字的结构研究具体如何入手呢？

或许，可从寻求结体的平衡入手？

这个平衡，是心理学意义的平衡，它的初级形式是简单的对称。例如在篆书中，“入”字是以中线为对称轴的两条夹角相等的射线之会聚，而

一个“木”字，如以中竖为折线，两边的曲线是可以完全重合的“镜中影象”。这种对称，在楷书里已被完全抛弃，“入”字一撇一捺左短右长；“木”字在中线底端带出了钩，之后的撇捺无论长短、角度、形状、态势都各不相同。这样改动的成因固然有“求得书写方便”的因素，但同时它的形状也达到了最佳的平衡。现代心理学的研究表明，简单与复杂，规矩与随意，线条与形状，甚至直线与斜线，它们在人的知觉中是有轻重之别的，而训练有素的书法家或许已经本能地具备了这样的“潜意识”——即使生造一个汉字，也会合理地把它平衡调理得协调稳定。那么，先分类归纳汉字笔画、部首的平衡类型，然后总结出有几种的方法，是不是也是研究汉字组合之理的途径之一？

或许，可从知觉的组织 and 补充作用入手？

按照“格式塔”心理学的理论，知觉对于形状有“自觉组织和主动改造”的功能。根据经验中的“简约合宜”的“完形”，略小或略大于90度的角，知觉会自觉将它们向直角归拢；轮廓线的中断或一个基本形的缺损，视觉会自然地将其补充完成。这样看来，汉字中的“笔断意连”原来也早已具备了科学分析的基础，实际上，写一个口字，上宽下窄，表现出的“行将结束”的倾向；组合成“上窄下宽”的样式便成为“恶形”。“须”“彩”中连续的三撇，本身也受到“形状”的约束，如果写成各行各道的发散状，就一定是一个不成立的迷乱图形。组织成整体的线条的方向长短，也决定着愉悦感、稳定感的程度。客观存在的汉字间架的内聚力、扩张力、亲和力，或许通

过线条的组织关系可以得到体现和证明？

或许，字的空白分析也是探索的一个方向。

几何形状的差异，在人的情绪反应中能得到不同的呼应。带锐角的平行四边形在中国人眼中不算满意的图形。即使是组合几片竹叶，如果出现了“井”字形，则一定是画家不能容忍的毛病。“计白当黑”本来是中国人的发明，可惜千百年来只被当做扩充联想的一片虚空。一篇金文字形大多是大小悬殊的，原来为求得章法一致，金文首先注意的是字中空白的多少一致。这样一来，部首多和部首少的字所占的面积实际上只好根据它们的空白的多少来决定。这个审美传统一直贯彻到楷书和行书中，一个“口”字如果写得和“国”字一样大，失败的原因原来也是空白悬殊过大所造成。一个字中常有很多空白，它们的形状虽不能雷同，但如果把个“田”字的空白割得分量差别过大，这个字形大概也不会得到普遍的承认。如果把空白的大小，形状和分布作一番研究、归纳，以东方人的直觉结合现代心理科学的理论，认识汉字规律或许也会有所突破，进而建立系统。

当然，深挖下去问题还远不止此。

有秩序不等于有活力，合理协调也不等于有灵性。发育正常、体格健壮与风韵气质、情绪神采之间还有遥远的距离。从审美和艺术的角度来进一步探讨，更有“怎样才美”的更深层次的内容。现在的“书法美学”已经初具规模，但在线条、层次上似乎还不够“透明”。根据雄强、阴柔、粗犷、细腻、疏放、严谨、精致、拙朴等范畴列出一张表来是常用的办法，但形式与心理的实际

关系，比如各类感觉到底是因为结构上的什么原因而产生？诸种体势各呈其美，这中间的共同的美的“内核”又在哪里？怎样的“形”更一定能引出相应的“神”来？却大多是语焉不详，难见究竟。要写出一首通顺的歌是容易做到的，但要使它好听、上口，能够流传，进一步体现某种特定的情绪和精神，又应该是通过什么样的手段就能奏效，或者说，用怎样的形式就会产生预期的特定审美心理反应？问题问到这里，其实还未曾涉及到文艺心理学的“联想”和“情感”，也谈不上艺术史中的“风格”和“流派”，更无关乎书法表现的“夸张”和“造势”。问题仍在“形式”本身。客观事实是：经过几千年锤炼的各种书体的每一个汉字，它的最简明的线条组合生成就是合理、优美、有生命力的。从图画到文字，汉字经历了最最彻底的抽象提纯，它实际上几乎没有因为是像什么东西而受人青睐（诸如“高山坠石”“野鹤舒羽”之类，其实不过是意态、情势的比喻）；也不是诸如规整、匀齐、对称、平均等低级的组合形式所能概括（即如最最规整、匀停的小篆，手书的韵味也尽在参差虚实的呼应之中）。几条线组合在一起，几乎说不出怎样的方向、角度就是正确的、唯一的；但火候稍过，一定会谬之千里，立刻就成了丑的、坏的、不合理的。书法的要诀一在“理”，二在“活”。“理”由奚得，“活”从何来，这个看不见的“磁场”究竟在哪里？即使像《汉字艺术》里专辟一室的“美术字”，线条关系横平竖直单纯得几乎只剩最简明的数学关系，水平不同的人写出来，照样存在着等级分明的雅俗高低。依照给定的方格，四边撑足的美术

字绝无可能成为佳构；即使是写一个最简单的“三”字，若使三横等长等距则一定将它“置于死地”！可见，此中原有“隐力”作祟，只不过我们还没有发现它们，捉牢它们，尚且无法在自己的“软件”里随心所欲地编排“结字游戏”。

书法的审美心理科学，有着种种不同的研究体系。横的方面，有“物象比拟论”、“对立统一论”、“人体对应论”、“动态势能论”、“人格象征论”、“生命情感论”等等。若从纵的角度看，我以为书法（不是晓陆的定义）的形式与美感研究也有比较清晰的线索可循。形式与心理，或者宜分在三个层次或三大范畴来展开讨论。第一范畴是汉字本身，更直截了当，就是它的间架结构——组合与形状给人的知觉带来怎样的反应。是什么形式要素决定其成败得失，又由于何种形式特征而能区别出基本的雅俗美丑。第二个范畴是“汉字走进各个房间之后”，笔墨、泥石、刀凿、风化、熔铸、拓印等美的表现形态带来的奇特形变和丰富效果。“穿上各种衣服”、“摆出万般姿态”的汉字，笔画字形在心理上又触发起何种刺激和效应。这两个层次的关系是极为密切的：第一层是基础——或许我们有一天可以说得出，具备了哪些要素的结构就一定是合理的、成立的；第二层是在第一层的基础上发生的各式各样的形变，这些形变可以是极致的但一定又是有约束的——夸张、奇险一旦过了头，书法造型就立刻成为坏的、丑的、“不合法度”的“恶形”。因此也可以说，前者为后者提供了一个比例协调的“标准肢体”，后者对前者变幻发挥既扩充了表现天地，同时也限

定了一个合理范围。这两个范畴的学问，应该与形式心理学的理论有直接关联。第三范畴是在前两者的基础上，由中国审美传统引起的诸如状物拟人，传神移情、理解想象、比喻象征、寄寓抒发等等扩展和延伸，这里将更多涉及到“艺术欣赏”或“文艺心理”的内容。这三层虽然是你中有我，我中有你，而且在实际的表达和接受过程中是综合生发、同时作用的，但第一层的“架构”无论如何又是第二步“敷彩”、第三步“衍化”的依据。如果我们的研究能够分类考察，各有侧重，特别是能够借助现代科学，在第一个层次上有所建树，那么书法的“美感”与“生命”研究将会更富理性、更有意义。倘若在每个“点”上常有成果，在“面”上渐成系统，综合起来，书法审美科学或许会有更理想的局面、更突出的长进。

关于中国传统艺术之“道”，两千多年前的智者庄子就有“虑之而不能知，望之而不能见，逐之而不能及”（《天运篇》）的慨叹。时至今日，随着现代科学的兴起和发展，或许已有了揭发谜底的条件。书法审美体验，是东方艺术迷宫的一个代表。开始即使想理出一个头绪、划定一个范围也十分困难。晓陆的《汉字艺术》，也可算书法迷宫的诸多入口之一。虽说是浅尝辄止，但毕竟也是一个很有意义的角度。我很相信安海姆的一句话：“采用先粗略地提出某种观点，然后让后来的信奉者和反对者在争辩中去补充它的方式是十分有用的”。这本书，我有幸先睹为快，虽然谈不上绝对信奉或极力反对，但作者对书法的热情和见识确实令我明知离题千里也敢纵笔万言，由“被动答卷”转为“主动补充”——《汉字艺术》新鲜有据的分类使我

又一次整理自己关于“书法美学研究”的思路，虽然一时还说不透彻，但由此感觉到“问题的解析又深入、明晰了一层”，毕竟使人振奋。

毫无疑问，作为“心画”的书法，极顶的表现常是非科学、非理性、非逻辑的——“书初无意于佳乃佳尔”。但如果立足于研究，也不妨顺着包世臣“凡字无论疏密斜正，必有精神挽结处”的设想，追寻一下“汉字的生命形式”这个科学命题。最近在电视里看到“东方之子”汤佩松教授，无独有偶，他一辈子也在探索“什么是生命”这样一个课题。九十二岁的汤老着眼的对象是世间一切“有呼吸、有代谢”的生物，虽然至今没有找到答案，但终究因为“找到了一条路”而增强了信心。我们的课题，无论在目标还是方法、以及艰难程度上与汤老的研究或许也有相仿相通之处。即使一时找不出答案，能踏出一条路来也是了不起的成绩。晓陆的《汉字艺术》把书法的传统体系重新“套作”、“轮种”了一番，读者诸君或有如我者也会在他的“庄稼地”里呼吸到些许新鲜空气。倘能由此重新燃起希望，引起兴趣，就算体现了作者写这本书的意义。至于钟鼎、刻石算不算“书法”，启功先生在听了关于《汉字艺术》的介绍后回答我道：“只要改一个字——把‘书法’改成‘笔法’，就大体说得过去”。为此他还欣然题写了书名。——当然，这已是另一个问题，与“生命”、“美感”之卷已无太大关系，“下回分解”也罢。

阿 敏

1995年3月于首都师范大学