

书法原境论

微末 著

陈从密之行书草书化

国际华文出版社

书法原境论

微末 著

国际华文出版社

陈鹤良行书原境论

图书在版编目(CIP)数据

书法原境论－微末 著

北京：国际华文出版社 2002. 12

ISBN 0－644－51601－3

I. 书…II. 微…III. 书法论—书法作品

IV. J. 221/2. 41

国际版本 AIP 数据核字(2001)第 0105 号

书法原境论

微末 著

责任编辑：庞烨

国际华文出版社

(北京北西河坝里甲 1 号)

通州印刷厂印刷

2002 年 12 月第一版 2002 年 12 月北京第一次印刷

开本：889×1194 毫米 1/20 印张：11

字数：180 千字

印数：3000 册

定价：23.80 元

ISBN 0－644－51601－3/J. 1510

目 录

序

书法艺术原创性的丧失	5
寻找书法艺术的原型	15
书法原境论	29
重审中国书法的现状	40
既定语境中的中国书法状态	52
中国书法的后现代性倾向	64
就贾平凹的意思作秀	70
书法艺术的自由精神	76
再谈书法艺术线条运动的形式	80
二十世纪陕西书坛的终结	83
中国画的文本原型及形式原型	102
散论	109
手稿系列一	124
手稿系列二	127
临王铎意笔篆教序	129
意笔钟繇宣示表	139
临赵氏小楷书	142
隶书翰墨芭蕉	143
行书观水可悟	144
草书最爱湖东	145
行草自作文	146
行草吾师此册	149
行草马宗霍文	150
手稿系列三	154

手稿系列四	156
行书哀条缺月	158
行书登高何须	159
行书对联罢琴散帙	161
行楷项脊轩记	163
临赵氏胆巴碑	165
行书为道无事	177
行草幽花烂漫	179
手稿系列五	181
手稿系列六	183
手稿系列七	186
行草六法者何	188
行书开府垂明	189
行草昔人论作	191
行草逸品之书	192
行草足下谓	193
书自作诗长卷	195
手稿系列八	201
手稿系列九	202
手稿系列十	204
手稿系列十一	206
行楷对联听笛闻香	208
篆书洛图商尊	209
行书夜饮东坡	210
微末书传	211
后记	213

序

晓 雷

多年前，我读微末的书法作品，很有兴趣，我觉得那字温润、灵秀、婀娜、优雅，很好看。我于书法知之不多，取舍全凭感觉，感觉好就喜欢，我就是在喜欢中记住了微末这个名字。我甚至推敲这个笔名是他自况作为众多书法爱好者中的一员，相比于书法艺术的大江大河，只是一朵微小的浪花，相对于书法艺术的大树，也只是一片枝叶而已。

时隔几年，微末拿来新的书品书论专集，我怀着当年的心情翻读，但读着读着，我不禁惊讶起来。微末已非当年的微末；微末今日的作品亦非当年的作品。

如果说，他的一些大幅作品的创作，尽管还是那么好看，那么让我怡悦，但多少存留了一些卫俊秀老的影子，还没有个性得纯粹，自然得纯粹，那么他的书札、小品和行、楷就让我感到震动与惊愕。不论是临赵孟頫张氏墓志铭小楷，还是临王铎意笔圣教序行书，传统功底都显得深厚扎实，直逼古人。他的书札小品，不论是他的书论手稿，还是书自作诗长卷，都写得本真自然，不假雕饰，既有传统功底，又具现代意识，结体深具美感，且浓淡燥湿，方圆转折，皆自由驰骋，大有古风。他已大有新型学者书法的气象。我甚至觉得，在一个世俗化的物化的历史时期，一个在医务本职工作之余从事书法艺术

创作的年轻人能有这样高度，几乎是一个令人费解的艺术之谜。

其实，这一切自有缘由。微末的伯父是个嗜书嗜画的老秀才，早早就把书画的种子播撒在侄儿的心里，让这位乡间少年也从小嗜书嗜画，在青少年让霍元甲、陈真的拳脚功夫热昏的时候，微末却时时伏案习字，参加全国少儿书法大赛，夺魁得奖；在古城求学期间，要么去宅院拜访书法名人，要么上街读门面牌匾；再后来在古城工作，有了更多的习书机会，见帖就买，买来就临，从临欧阳询的《九成宫》，颜真卿的《麻姑》、《祭侄文稿》开始，楷行并走，到米芾，到黄庭坚，到王铎，到傅山。唯一空缺的是魏碑，意识到一味地行草下去，就容易浮滑，开始找二爨来临，把笔留住，不让滑走。这样过了一段，接着再临米芾、黄庭坚，领悟疾徐缓急，收放变化。在经过这样的苦心诣旨之后，字的功力有了长进。但他却发现，长时间徘徊不前，再上一步台阶很难。苦苦思索中，他发现一个秘密，许多古今中外的大家都有着多种知识和多种技能的涵养，傅山既是武林高手，又是医学专家；王铎不但是书法家，也是政治家；卢梭给人抄过乐谱；毕达哥拉斯学派的人都是数学家……他突然有了顿悟：字不是写出来的，是养出来的。书法的秘密和诗的秘密一样，那是杜甫的读书破万卷，下笔如有神，那是陆游的读万卷书，行万里路，功夫在诗外，微末进入了苦读。微末的阅读量值得称赏。纵涉古今，横猎东西，既不画地为牢，也不急功近利，既背诵中国的《古今诗选》，也能熟记外国的普希金、叶芝、泰戈尔、艾略特；既读屠格涅夫的中短篇，也读托尔斯泰的长部头；既读尼采的《悲剧的诞生》，也读奥修的《上帝唇边的长笛》；既读曹雪芹的《红楼梦》，也读卢梭的《忏悔录》；他甚至从古希腊哲学家柏拉图、亚里士多德读到德国古典哲学家黑格尔、费尔巴哈，再读到近代现代的弗洛伊德、荣格和弗洛姆。当然，他不是一味地生吞活剥泥古不化的蛀书虫，而是在人类积累的知识海洋和艺术海洋探幽发微，从哲学家和艺术家的理论与实践探寻艺术创造的秘密和路径，以便求得一把钥匙，来打开中国书法这一传统艺术原

创圣殿的神秘大门和发展轨迹。他边读边思考，书法点画是那么简单，为什么能把人类的丰富感情世界凝聚进去？真正的人隐藏在点画的背后，你怎么去识别？要识别，必须具备怎样的眼力？为此他向书本学习的同时，更注意向生活学习，他求教卫俊秀大师。卫俊秀老不收弟子，他的人格就藏在他的字里。老先生虽然饱经风霜，一旦进入写字，就旋转腾挪，不知身在何处。没有什么支撑，他如何活？微末想从他的线条背后认识这位大师。他对他说，别人学你的字形，学你的笔法，我就学你两点：第一，学你写字的样子。第二，学你不说话的样子。他知道他不说话时，其实就在思考。卫俊秀老被他的执著与勤思感动了，告诫他要练楷书，不要急，写字不能急。他在卫老的漫不经心的闲聊中体味他的淡泊与宁静，那淡与静掩饰的大智大慧，是人生难得达到的境界。

微末还要向实践学习，他甚至从事文学实践，作诗作文，以求触类旁通。

晚上睡不着觉/坐起来抽烟/袅迷之中/想当诗人/于是写诗

啊/春天/你像女人的超短裙/我怎么那么想看/就是看不明白

说这是他在探不明白艺术的秘密而困扰着、烦恼着，不是主观臆断吧？

我在旧的体裁上/用线缝住了想法/又一次感到这其中的玩笑/搭着这小奥托/就是走得再远/但今夜无法守住

近四十年了/我的样子长得太旧/把每根纹路拿出来度量/儿子量得过短/妻子量得瞌睡

说这诗句表达着对时光的珍视、对逝去的韶华的叹惋、对寻求而不得的焦灼，也许也不是穿凿附会吧？

微末就是在这种精神时空中遨游着，思索着，挣扎着，他在寻找书法的真正境界。他的甘于寂寞在这种历史时期是难能可贵的，他的沉潜与宁静在这种时期是罕见的，他的探本溯源的劲头是非常鲜有的。他想到高人杨过，他不带兵器，但身上无处不是兵器，一挥手一拂袖之间，对手就扑倒在地了。不要扎势，只要一到境界，功能自出。就像王铎，你感觉他不是用毛笔写

字，他的手就是毛笔。他写字已非写字，只是表达，只是描写，是叙述，是倾诉，不谈艺术，就是艺术，格式、程式、技巧，都不存在了，但无处不在，就像隐去了技巧的音乐，没有了技巧的小说……

微末把他的思考形成论文，他在论述书法的原创性、开放性和它的永恒性。他写道，从结绳记事到文字的产生及文字的定型中间这一系列复杂的演变过程，无一不是建立在生存实用和精神需要这双重目的上的。而我们所谓的文化，也就是基于它的产生才组建自己的空间。理性虽然在书法艺术发展的主向上起到了某种支撑作用，但同时也丧失了书法艺术准确把握其自身价值的某些机会。正因为如此，书法艺术创造的形式就难免堕入人为雕琢的幽谷，既远离了原创性，又扼杀了人类置身于自然觉悟的那种状态。他发现，美到超限就腻，就有了丑；而丑到极处，就有了可取之处，就有了美。他同时在书法实践中来追寻这种境界，本书中的许多书品都透露着他的追寻端倪。当然他的探寻理论不是片言只语，已经相对地构成了一种系统性和完整性。我对他的论断和结论不去评价，那是专家的事情。我对他探本溯源的勇气，他的执著，他的坚韧，他的不到黄河心不甘，不到长城非好汉的劲头，颇为赞赏。我同时想，如果他对理论探求的表述能够使用一种稍稍晓畅通俗而非较为涩滞古典的方式，如同他的几篇朴素平易采访对话纪录那样，他的理论文章也许会获得更多的知音和欣赏者。

微末的书法理论研究提升了他的书法实践，他的书法实践又掘深了他的书法理论，理论与创作是艺术创造的两个翅膀，他鼓动的是两个翅膀，必然让他会飞翔得更高、更远。他有一幅自书联曰：登高音自远，何必借吾身。虽然条幅是一个月夜的即兴之作，但显示了他的襟怀与抱负。他有后劲与潜质，他的前途是无可限量的。

2002年12月9日，作协新楼

书法艺术原创性的丧失

早在十九世纪前叶,黑格尔曾预言:由于精神的前行,势必超越物质,理性内容的膨胀必将冲破感性形式。艺术经历了象征型、古典型和浪漫型的发展阶段以后,不可避免地要走向衰落,为抽象的概念认知方式——哲学所取代。然而,一百多年已经过去了,这位伟大的哲学家的预言至今尚未有兑现的迹象。艺术依然在向前发展,理性不仅没有给艺术提供最大的帮助,而且在很大程度上障碍了艺术发展的前景。一切建构于重逻辑、纯分析的哲学基础皆因时代的转变而渐渐分化,被另一种重感性和重直观的哲学形式所代替。于是,理性与哲学不得不重估它相反的一面——非理性。

随着非理性主义哲学的崛起,艺术则趋向神话的重建,复归于象征型的轨道。人类在这种理由的驱动下便自然而然地去找一种埋藏在事物内在中具有更大原动力的隐性东西,这种隐

随着非理性主义哲学的崛起,艺术则趋向神话的重建,复归于象征型的轨道。人类在这种理由的驱动下便自然而然地去找一种埋藏在事物内在中具有更大原动力的隐性东西。

几千年来一直潜藏在我们内心的感情深处，织进我们最神奇的梦幻之境”。由此，对“原型”的珍视便成了艺术世界共同追逐的主题。

在的力量象一个故事和情节，“深深地插入人类的记忆里，如同在我们的机体里打下了印记”一样幽冥和深邃。这就是人们所说的原型，亦即提供给艺术创造的最原质的因素。再用吉尔伯特·墨雷的话说就是：“我们在表层下面看到奇异的未经分化的震撼力……，几千年来一直潜藏在我们内心的感情深处，织进我们最神奇的梦幻之境”。由此，对“原型”的珍视便成了艺术世界共同追逐的主题。

那么，我们应该怎样去理解书法艺术的“原型”呢？从大背景文化到区域文化这一逐步集中的区带来考察，中国的书法艺术是建立在点线及点线及点线构成的方块汉字这样一种原型的基础上的（关于这一点，我将在以后的论证中专门作出说明），它是我们的祖先用智慧和精神把具有原型意味的万物经过长期的浓缩、提炼后形成并冠以书法艺术的前身。几千年来，他们充分运用点线及点线创造的汉字来记载和传递自己的文化信息，并因此流传下来。然而，这种模糊的原型符号，起初并未着意于有关书写艺术的目的。它几乎类同于一种宗教，是一个混沌的综合形态。书法艺术的诞生，也如哲学一样是从母体中分离出来的。它的出现，标志着汉字本身由实用性书写转移到非实用性意义上的改变，换句话说就是它为点线及点线所构成的方块汉字提供了破坏和再造的可能，以至于从另一方面（即艺术性方面）展示其更高的内涵。然而，由于汉字本身固有的因素（结构的约定俗成等），使我们不可能完全远离它的某些特征或主导意向而依从书法艺术的形式进行原型上的篡改，它必须服从自身的原型观照。

书写的实用性,从很大意义上讲,它所能展示的有关审美心理的需要及价值,纯粹是书法艺术原型再造(原创性)某一方面巧合的契入,它只是在产生过程中,将自身退降到某种中介,而使其艺术性得以展现,这就是我们祖先把书写提升到艺术领域的巨大贡献。然而,当它被分离后步入书法艺术的空间而使之承担审美责任时,这种原创性无形中在本质上耗损了它的基本内容,并改变了它的精神所指。原因有以下几个方面:

一、书法艺术的理性思考

我们祖先对汉字的创造,是人类步入“自觉文明”的重要标志。他们为了获得固定的系统的经验,从而产生记录。语言交流和流传,虽然从另一方面也能满足某些生存的需要,但太具时间和空间的限制。因而,唯有通过记录,才能弥补这种局限性从而实现它的完整。记录所形成的印迹,是书写成为书法艺术的前奏,古人在进行这一行为时,往往只是出于实用的目的而并未过早地考虑它是否为美,他们在某种程度上只是实现记载这一需要。随着文化机构不断地完善和分类的明确,人类将无疑对汉字这种被视对象产生原初的审美要求,当这种意向派生出原初的审美情趣时,直接为它所指的就是对书写印迹进行理性化的扫描,从而使理性的思维或多或少地支配着古人的书写活动。这就是最早的理性审视对书法艺术雏形的介入。于是,汉字书写的重心,便分布到实用性和审美性双重位面上。我们从先秦的书写印

记录所形成的印迹,是书写成为书法艺术的前奏,古人在进行这一行为时,往往只是出于实用的目的而并未过早地考虑它是否为美,他们在某种程度上只是实现记载这一需要。

同样,我们会发现,由于理性进一步地介入,越来越关注对形式的要求已形成了一种趋势,每一种线条及结构在其安排上随着时间的推移和汉字本身的演变更趋向规范。

迹里可以找到佐证。比如《散氏盘》、《毛公鼎》等这些被公认的经典作品,虽然在线条的处理上依然有很大的随意性,但我们不难发现,每个字的结构及排列格式比更早期的甲骨文有明显的理性因素的思考。

自秦以降,随着汉字书写审美取向极度扩张,书法艺术的旗帜便着意偏离它的实用性,移向更大程度的超越。我们仍然可以把先秦的东西和秦代李斯的作品作比较。同样,我们会发现,由于理性进一步地介入,越来越关注对形式的要求已形成了一种趋势,每一种线条及结构在其安排上随着时间的推移和汉字本身的演变更趋向规范。同时,被理性支配的视觉系统也因此得以展示并淡化其实用性指向,从而拓展形式的地位。

延至秦末和两汉,汉字在点线及结构上的重大转型(篆书→隶书,线条曲一直),使得汉字本身的原型经受了一次空前的“浩劫”。那些固存于早期原型中的点线及结构便通过这次残酷的变革被驱逐进新的原型语境,与此同时,人类自身的审美观念(对形式的理解)也随之改变。这是一个在书法艺术史上具有划时代意义的阶段,它将汉字“古型”和“今型”划分开来并明确地界定了汉字原型的所属范围。在此,又由于书写工具的改进及纸张的出现,使点线及结构处理效果上亦更具丰盈,从而,也使汉字的原型受到重估以至于被审美形式所忽视。

晋唐以后,汉字的点线及结构经过漫长的旅程终于完成了它的使命——定型。这对书法艺术的发展来说,它承担了两种完全相反的责任。一方面,汉字点线的定型使点线本身的原型更加

多样化,即点线形式的多样化,因而,由此组建的汉字结构亦将风格化。简而言之就是,点线的多样化形式丰富了书法艺术的再创作,也使体势的流派得到更大的充盈。这就是为什么晋唐以来书法史上有诸多派别的原因。然而,另一方面,由于汉字本身结构所限及点线相对的单调性和规范化,使书法艺术创造的形式出现过度的视觉重叠现象,同时,人文精神的张扬,也使其因模仿而提高重现性几率,多种形式的叠加也随之应运而生。这也是晋唐以来为什么书法家很多而书圣甚少的缘由所在。

至此,从书法艺术的发展来看,如果我们的祖先为它的生命建立了原创性的功勋,那么,这种原创性世界至今早已关闭。

从结绳记事到文字的产生及文字的定型,中间这一系列复杂的演变过程,无一不是建立在生存实用和精神需要这双重目的上的。而我们所谓的文化,也就是基于它的产生才各自组建自己的空间。理性虽然在书法艺术发展的主向上起到了某种支撑作用,但同时也丧失了书法艺术准确把握其自身价值的某些机会。正因为如此,书法艺术创造的形式就难免坠入人为雕琢的幽谷,既远离了原创性,又扼杀了人类置身于自然觉悟的那种状态。当然,我们并不否认优秀的书法作品同样需要理性的参与。王羲之和颜鲁公之所以能写出《兰亭序》和《祭侄文稿》这样卓绝的原创性作品,其缘由在于:(1)他们利用汉字原型重新创建了点线及其结构的风格;(2)理性伟大的超越和精神知性的异化。一切积存于意识之中的有关前人书写定法和理性思考都被悬置,而保留的只是个体的冲动及书写意识,恰是那种时空所营造

正因为如此,书法艺术创造的形式就难免坠入人为雕琢的幽谷,既远离了原创性,又扼杀了人类置身于自然觉悟的那种状态。

尽管我们同样根据审美原则,使书写形式具有美感,并以此展示其个体内涵,但是,我们从未将汉字这种书写理由,提升到与人类情感同等的位置。

的状态,才使视觉和听觉相串、情与境相激。正如波特奈尔在《感应》中描述的“具有一种无限物的扩张力量,仿佛琥珀、麝香、安息香和乳香,在歌唱着精神和感官的狂热”。在那种境界中,只有笔的灵动而无旁指。笔即为手、手即为心,三者同存一体在无我中统一。“不期如此而如此者,天也”,每一种艺术作品产生的背后,几乎都存在着某种天然的契机。在理性中,如果我们的理念并不指使创作动机为理念本身服务,而是受自然因素(行文在先,书写在后)的影响或受自然现象的支配,那么,才能出现以上所述的那种情形即原创性艺术作品。换一种说法就是,只有当我们理性化的觉醒还未来得及介入或被其它因素推置时,书法艺术的原创性才会得到彻底的展示,从而实现书法艺术真正的本体上的意义。

二、汉字及书写作为载体之后

古人一直认为,书者,怡人之性情也;或者,观山木草石、鸟虫龟兽,每有所感,皆寓于书。由此,我们可以联想到,作为汉字及汉字所决定的书写行为,便是人类用于疏通情感和宣泄情绪的某种方式。与此同时,汉字及书写过程便自然而然地作为情感的载体,承担起人类抒情托意的责任。尽管我们同样根据审美原则,使书写形式具有美感,并以此展示其个体内涵,但是,我们从未将汉字这种书写理由,提升到与人类情感同等的位置。我们总是利用它的某些特性,使它成为某种中介、某种假托来实现个体

主义的企图。它至多被观照,至多在实践操作中变来变去。

任何艺术创作,必须面对原型(本体)状态。书法艺术的创作同样需要面对本体。这如同绘画一样,我们面对事物,无须进行草创构思这种中间状态,便可直接进入原创语境。书法艺术把汉字及书写作为一种情感假托和宣泄手段,在很大的程度上,使书法艺术的本来意向发生错位。艺术通常是通过某种本体状态和实现这种状态的结果来显出它的意义的。在此,本体状态与我们的个体情感以及表现形式是处于同等地位的,是相互观照的,如同我们面对镜子一样,直接在镜子里看到同样的我们。绘画和书法艺术最大的不同就是前者能够直接面对本体,再表现不同的本体,而书法艺术则是面对本体,不能直接表现本体。它必须使本体异化,使事物在一种粉碎的状态中依照自然的法则进行提炼和简缩,然后重新排列组合。这一过程是相当漫长和艰辛的,这也是由人类生存需要和文明高度发展来决定的。其间,书法艺术作为人类精神的某种象征,承担着超过自身所指的规定意义。因为,指望点线及基本结构包容人类生命的全部体验并直观再现其同等的价值,实际上已经违背了艺术的平等原则。我们不是主观者,而是参与者,伟大的书法艺术家是最艰苦的参与者。我们如同自然界中的一个物体、一种风景,必须站在与自然同一的位置上,象自然那样去感觉和呼吸,唯此,我们才有可能物我两通,视笔如心。

我们如同自然界中的一个物体、一种风景,必须站在与自然同一的位置上,象自然那样去感觉和呼吸,唯此,我们才有可能物我两通,视笔如心。

情感是需要宣泄的,书法艺术产生的可能终为情感因素所致。然而,必须是一致的。如果我们使个体的情感悬置于自然法

则之上,这样一来,我们的情感只能是“上帝”,而书法艺术的本体只能隔着障幕与上帝对话,它所发出的信息永远于流失的厄运里与情感在错位中沟通。

魏碑,在汉字书法艺术史上是一个非常特殊的现象。因其历史原因,它一直被淹没在浩瀚的书海之中。

三、回望及外界文化的介入

魏碑,在汉字书法艺术史上是一个非常特殊的现象。因其历史原因,它一直被淹没在浩瀚的书海之中。但是,从审美的角度来讲,它保存了几千年来除先秦以外最完整的书法艺术创造的原型。这是因为:

(1)点线及结构原型的自由化(比如点线的粗细变化、长短伸缩、结构中空白自由的夸张);

(2)民间野性导致的对主流审美意识的淡忘。

两种原因的结果就是:“无束”和“返朴”。它填补了人类对书法艺术原型观顾表示忧虑的最后空白。一千多年以后,以康有为为代表的天才们才把视线对准碑学,这无疑在书法艺术领域敲响了意外的钟声。它不仅使书法艺术在审美取向上有所拓展,同时,也使书法艺术的原创性经过了千百年的沉没后有所回升。他一直主张“抑帖扬碑”之说,并将此作为新时期书法艺术的旗帜以示学人,坚决反对形式的再现性和流于做作的程式化“官学”思想,强调书法艺术主题应回归到自然本在之中,以最拙真的心灵去感悟自然本在施于书法艺术生命中的信息和觉知。康有为碑学的崛起,是书法艺术回到原创性世界的又一次革命。他寻求