

書法大百科

【圖文珍藏版】

馬博◎主編

綫裝書局



大唐西京千福寺多寶佛

塔感應碑文



南陽岑勛撰



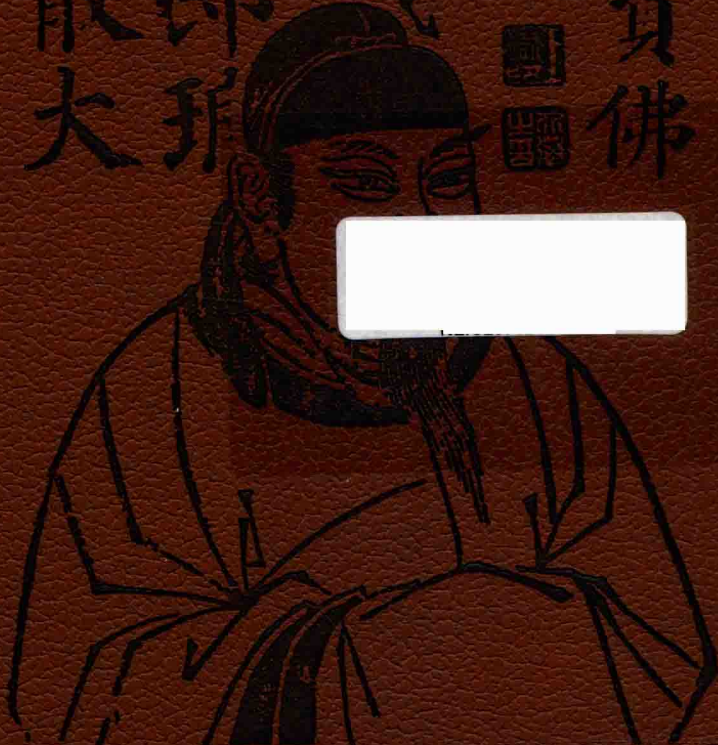
朝議

判尚書武部員外郎

邪顏真卿書



朝散大



中华传世藏书
【图文珍藏版】

書法大百科

马博◎主编

第七册

百壽
藏

常州大学图书馆
藏书章



線裝書

局

图书在版编目 (CIP) 数据

书法大百科:全12册 / 马博主编. -- 北京:线装书局, 2016.1

ISBN 978-7-5120-1966-9

I. ①书… II. ①马… III. ①汉字—书法—百科全书
IV. ①J292.1-61

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第246692号

书法大百科

主 编: 马 博

责任编辑: 高晓彬

装帧设计:  博雅圣轩藏书馆
Boyashengxuan Cangshuguan

出版发行: 线 装 书 局

地 址: 北京市西城区鼓楼西大街41号 (100009)

电 话: 010-64045283 (发行部) 64045583 (总编室)

网 址: www.xzhbc.com

经 销: 新华书店

印 制: 北京彩虹伟业印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 336

字 数: 3800千字

版 次: 2016年1月第1版第1次印刷

印 数: 0001 - 3000套

定 价: 4680.00元 (全十二册)

卷首语

书法是我国具有悠久历史和传统的艺术形式,它经历了一个漫长的历史演变过程。它随着汉字的形成和演化,在服务于社会的实用书写过程中逐步完善了它的艺术形式和表现能力,最终演变成为一门独立的艺术。

书法艺术的第一批作品不是文字,而是一些刻画符号——象形文字或图画文字。汉字的刻画符号,首先出现在陶器上。最初的刻画符号只表示一个大概的混沌的概念,没有确切的含义。汉字书法为汉族文化的独特表现艺术,被誉为:无言的诗,无行的舞;无图的画,无声的乐。在书坛走向多元化的今天,书法艺术升华到观念变革的高层次,这无疑迈了一大步。书法现代性并不是简单地取决于书法艺术的形式、结构、线条等外在面貌,而是取决于内在精神的现代化。“艺术通览卷”具体包括书法艺术通览、书法艺术与社会文化、书法技法艺术、书法章法艺术以及书法与其他艺术等内容。



目 录

一、书法艺术通览	(1)	书法艺术的笔力	(129)
书法艺术概述	(1)	书法艺术的意象	(131)
书法是写意的哲学艺术	(6)	书法艺术的形质	(133)
书法是抽象的造型艺术	(12)	书法艺术的神采	(134)
书法是形象性与抽象性统一的艺术	(16)	书法艺术的气韵	(136)
汉字符号的艺术升华	(20)	书法艺术的情性	(138)
书法艺术的本体	(37)	书法艺术的神化	(139)
书法艺术语言的涵义	(63)	书法艺术的意境	(141)
书法艺术的结构美	(70)	书法艺术的书风	(143)
书法艺术的中和美	(76)	书法艺术的艺术意志	(145)
书法艺术的金石气	(84)	书法与书家心态	(154)
书法艺术的方与圆	(95)	书法的表象运动	(159)
书法艺术的曲与直	(97)	书法美学的立足点	(163)
书法艺术的迟与速	(98)	书法的艺术审美与非艺术审美	(165)
书法艺术的轻与重	(100)	书法美学研究的方法	(167)
书法艺术的肥与瘦	(102)	书法美学的意义	(169)
书法艺术的大与小	(104)	书法审美的艺术敏感	(171)
书法艺术的疏与密	(106)	书法艺术与人的气质	(175)
书法艺术的虚与实	(108)	书法艺术与逆反心理	(180)
书法艺术的宾与主	(109)	书法心理的多维透视	(188)
书法艺术的离与合	(110)	书法心理学的研究方法	(192)
书法艺术的擒与纵	(112)	书法书写行为中的视知觉	(194)
书法艺术的奇与正	(113)	书法书写的动作与控制	(199)
书法艺术的生与熟	(115)	书法书写与松弛精神	(201)
书法艺术的巧与拙	(116)	书法空间艺术	(203)
书法艺术的雅与俗	(117)	书法的时间艺术	(207)
书法艺术的法与意	(119)	二、书法艺术与社会文化	(209)
书法艺术的阴与阳	(121)	书法艺术与汉字演变	(209)
书法艺术的一与多	(122)	书法艺术与儒学发展	(221)
书法艺术的违与和	(124)	书法艺术与文学发展	(232)
书法艺术的有法与无法	(125)	书法艺术与绘画发展	(263)
书法艺术的品格	(127)	书法艺术与佛法弘扬	(283)



书法艺术与哲学发展	(297)	手卷创作章法	(399)
书法艺术与音乐发展	(303)	对联创作章法	(404)
书法艺术与楹联变化	(311)	尺牍创作章法	(411)
书法艺术与人文科学	(317)	匾额创作章法	(418)
书法艺术与兵法	(323)	五、书法与其他艺术	(425)
书法艺术与文人	(327)	书法艺术与绘画艺术	(425)
书法艺术与教育	(344)	书法艺术与文玩艺术	(427)
三、书法技法艺术	(363)	书法艺术与装帧艺术	(429)
执笔	(363)	书法艺术与青铜艺术	(430)
运腕	(364)	书法艺术与舞蹈艺术	(432)
用笔	(366)	书法艺术与陶瓷艺术	(433)
笔法	(369)	书法艺术与建筑艺术	(435)
墨法	(378)	书法艺术与环境艺术	(437)
四、书法章法艺术	(387)	书法艺术与佛教艺术	(438)
立轴创作章法	(387)	书法艺术与印章艺术	(439)
扇面创作章法	(392)		



一、书法艺术通览

书法艺术概述

“书法”的语义

“书法”的语义很宽泛,它拥有识读和审美两大主要功能。汉语中的“书法”是多义词,与我们的议题有关的有三种:(1)最广义的“书法”,指称范围包括实用书法与艺术书法,这种意义的“书法”与传统的“书”在某些方面存在着历史因果联系;(2)仅指书法艺术,在这个意义上“书法”可看作是“书法艺术”的缩写;(3)狭义的,只指书法艺术作品(书法作品),如“这件作品不能算是书法”这句话中的“书法”。

意义(2)、(3)的“书法”,在我们谈论书法艺术的文章中是使用频率最高的,同时也是在这两种意义上经常交替使用的。在语言交流中,一当我们使用了这意义(2)的“书法”,就意味着我们在意义(1)的“书法”的范围内将艺术书法与实用书法划分开来,尽管这种划分不一定涉及“实用书法”一词。总之,日常语言中“书法”的“书法艺术”意义与“书法艺术作品”意义不作严格区别是习以为常的,而“书法艺术”意义的“书法”与“实用书法”、“写字”的严格区别是不言而喻的。

形成这种语言习惯的原因是复杂的。可以推测,这一方面折射出现实的书法艺术发展进程中的某些特征,另一方面又与日常语言思维的某些特性有关。中国传统的逻辑思维是非常注重“类”的,古代典籍中的“推类”与“类比”俯拾即是。在现代,这“类”的观念较集中地滞留于我们的日常意识之中,俗话说“物以类聚,人以群分”。许多语言学家认为,汉语是最适合“泛知”的。就泛知“类”而言,类与类之间的差异是远比类自身的差异,如类的全体与部分、部分与部分,类与子类、子类与子类的差异更为突显,更为人们所熟知的。

从日常语言中的“书法”到书法艺术学中的“书法”,如同从日常语言中的“力”到物理学中的“力”一样,具有这种过渡的性质,然而这两种不尽相同的概念用同一种语言形式来表示,却掩盖了这种性质。如果我们对此毫无警觉,就会把关于“书法”的日常语言习惯带到书法艺术学的理论研究中来,给理论研究增添困难。可事实上,我们书法理论研究中的许多逻辑不清、概念混乱都与日常语言习惯的“障眼法”有关,它已成为我们的理论研究的水准难以迅速提高的一个主要障碍。

书法定义本身的逻辑问题

“定义”是多种多样的,有传统普通逻辑的定义,也有现代形式逻辑的定义;有内涵定义,也有外延定义;有二值逻辑的定义,也有多值逻辑的定义,等等。以前我们所研讨的“书法”定义主要在普通逻辑范围,有文章曾明确指出这种定义的公式:被定义项 = 种差 + 邻近的属。

1. 定义本身的三个层次

最高层次是“艺术”类,“书法”(书法艺术)的习惯用法就意味着将书法归入艺术类,而不是其他的什么科学类、道德类、宗教类、哲学类……中间层次是“邻近的属”,涉及艺术类别的问题,换言之,书法属于哪类艺术。最低层次是“种差”,解答书法与其他姊妹艺术,如绘画、音乐、文学等的本质区别是什么。至于说另一种简化处理的定义把“艺术”当作“邻近属”,这属于另一种问题。

这三个层次构成了一种逻辑框架,给“书法”下定义就是用这种框架去概括书法艺术的本质特性,反过来说也一样,将书法艺术的本质特性纳入这种框架之中。这种框架所要求的基本规则是参加研讨的诸方共同遵守的,否则就无法对话,正如没有比赛规则就无法比赛一样。所谓逻辑不清、概念混乱,就是不遵守这些规则。

较突出的“犯规”就是混淆了这三个层次。例如,甲认为书法是抽象艺术,乙反对,理由是:艺术是形象,科学是抽象;书法是艺术,是形象,怎么可能抽象。甲的断定显然处于中间层次。所谓抽象艺术,是艺术类的子类,与其他子类如具象艺术一起,是对艺术类的再分类,艺术类的某些特性,如形象性,是其子类抽象艺术、具象艺术都具有的。可是乙却置艺术类与艺术子类的这种关系而不顾,将艺术类与科学类的某种区别,如“形象”与“抽象”套用到艺术类自身中来,把科学的“抽象”与艺术子类的“抽象”混为一谈,用艺术类的“形象”去攻击艺术子类的“抽象”。又如,把艺术类的“形象”与艺术子类的“具象”等同起来,用“形象”(具象)去排斥另一子类“抽象”,或用子类“抽象”去排斥另一子类“具象”(形象),值得注意的是,赞成或反对书法是抽象艺术的都这么做。

“书法是抽象的符号艺术”这一定义是颇有争议的议题,似乎还没有人注意到这提法中“符号艺术”所意味的层次不明确。近年来引起我们的艺术理论注意的当代西方符号学艺术理论,无论是S·朗格的哲学的符号美学,还是R·巴特的语言学的符号学美学,其“艺术符号”与我们的“艺术形象”同处于艺术类层次。如果那定义中的“符号艺术”是处于艺术类层次,我们无可厚非。然而这定义的表述似乎处于中间层次,也确有人产生了这样的误解,用同属中间层次的“造型艺术”去排斥“符号艺术”。其实,理解“艺术符号”必然涉及的语言符号与非语言符号、艺术符号与非艺术符号的区别等问题,这些都不是艺术类别这个层次所能研究的问题,我们也没有看到哪一种艺术分类确定了“符号艺术”这一类别。如果这“符号艺术”是指“种差”层次,那不如将定义改写为“书法是书写汉字符号的抽象艺术”,因为普通语言学中有个传统的提法,语言是思想的符号,文字是



符号(语言)的符号。

2. 艺术分类的多种角度

书法到底属于哪类艺术?到底具有哪类艺术的特性?对这些问题众说纷纭。应该把两种问题区别开来,一种是艺术分类本身的问题,另一种是在定义“书法”时与艺术分类有关的逻辑问题。

先说比较严格的艺术分类。这种分类的规则是:(1)一次划分是从一种角度出发,采用一种划分标准。(2)划分出的所有子类是相互排斥的,并且所有子类的外延之和等同于艺术类的外延。比如说,如果是两个子类,如表现艺术与再现艺术,那就是子类的两个半圆合起来等同于艺术类的的一个圆;如果子类是三个,如时间艺术、空间艺术、时间空间综合艺术,那就是子类的三个扇形合起来等同于艺术类的的一个圆。(3)多次划分是多种角度、多种标准,各次划分之间不是对称关系。我们的日常语言思维最容易在这个问题上出错。

以“表现艺术”、“抽象艺术”为例。如果“表现艺术”与“再现艺术”对举,那就是从特定角度出发的一次划分,尽管不一定明确提出了划分的标准。“抽象艺术”与“具象艺术”的对举也是如此。按照上述规则,否定“书法是表现艺术”只能有两种办法:一是证明“书法是再现艺术”;二是反对这种划分本身,或说明这种分类不合理,或说明这种分类不适合书法,这样一来,不仅否定了“书法是表现艺术”,也否定了“书法是再现艺术”。用另一种角度划分的具体类别,如“书法是具象艺术”,既不能否定“书法是表现艺术”,也不能证明“书法是再现艺术”。同理,用“书法是抽象艺术”,既不能证明“书法是表现艺术”,也不能否定“书法不是再现艺术”。因为这两种划分不是对称的,中国古代文人画是具象艺术,但不是再现艺术,而是表现艺术;西方现代绘画中的某些立体主义(如G·格里斯)、新造型主义(如P·蒙德里安)是抽象艺术,但不是表现艺术,而是再现艺术,用他们的话说,是再现自然、自然物的空间关系与运动的动势本身。然而有人却经常把“表现艺术”与“抽象艺术”等同起来,把“再现艺术”与“具象艺术”等同起来,这实际上是把两种分类带来的艺术类的两个圆合二为一了。

有人提出“书法是再现与表现的统一”。这提法是从艺术认识论的命题“艺术是再现与表现的统一”那里推演出来的。这命题本来是针对艺术认识论中的两种错误倾向,即单纯模拟现实的机械唯物物的反映论与单纯的表现主观的主观唯心的唯我论而提出来的。把这命题运用于书法一般说来是正确的,问题在于如何解释书法中的“再现”、“表现”以及二者的“统一”。但无论如何,这与艺术分类不是一码事,它证明不了“书法不是表现艺术”,或“书法不是再现艺术”。与“再现艺术”对举的“表现艺术”,绝不是单纯的主观表现,没有一点客观再现,而只是以表现主观为主;并且依据我们的艺术本体论的观点,这着重表现的主观世界也是源于客观现实的。这种误解,显然与日常语言的“障眼法”有关。



再说比较灵活、松散的艺术类别。严格说来这不属于普通逻辑范围的分类,但这个问题在逻辑形式上也是处于邻近属层次,所以我们还是将它放在“分类”的题目下进行分析。这种类别的特点是:(1)一艺术类别一般不与其他艺术类别对举,若与其他艺术类别相关,这种关系也不是稳固的,并且无从判断所列举的所有类别的外延之和是否等同于艺术类的外延。例如“造型艺术”,在西方美学的某种分类中,是与“诗的艺术”对举的(如M·德索),这属于严格的分类,但在我们的艺术分类中却没有这种做法;“造型艺术”有时与“表演艺术”并用,有时与“语言艺术”、“综合艺术”并用,当然有时也单独使用,并用时其关系是松散的。因此,(2)与严格的分类不一样,无从判断这种艺术类别是艺术类的子类,还是亚子类,“意象艺术”最为典型。(3)其功能主要是把具有某种共同特性的几种艺术,或者是几种艺术中具有某种共同特性的风格流派汇集在一起。总之,这种艺术类别的重点在于概括丰富多彩的艺术现象,不是对艺术进行再分类,有时甚至完全不加考虑。很明显,用这灵活、松散的艺术类别去反对严格分类中的艺术类别,如用“书法是造型艺术”、“书法是意象艺术”去反对“书法是抽象艺术”,是更为严重的混淆角度。

弄清了以上分析的两种艺术类别的逻辑特点之后,我们就有了把握具体艺术类别的逻辑框架,能够比较准确地理解和使用艺术类别的概念。

书法概念与书法作品的概念

目前已有多种关于书法的定义。

一般说来,关于书法的定义正确与否,就看它是否正确反映了书法艺术的客观实际。这“客观实际”的范围到底包括哪些?从逻辑形式上看,这是由“书法”(书法艺术)概念的外延界定的。按照普通逻辑教科书上的说法,可以说它包括古今中外的书法艺术,当然是汉字书法。然而这说法中的“书法艺术”的范围还是不清楚,而且还不知道这不清楚的症结在哪里。可见,普通逻辑的基本观点“内涵决定外延”是有疑问的。如果连验证定义的客观对象的范围都不清楚,怎么谈得上验证呢?

从另一个角度看,“书法”的外延的范围相当于我们通常所说的“书法艺术领域”或“书法艺术现象”的范围,它包括业已存在的书法创作、书法作品、书法欣赏、书法批评、书法理论、书法教育,等等。在这众多的部分之中,书法作品是中心。是不是书法创作,就看创作的对象是不是书法作品;是不是书法欣赏,就看欣赏的对象是不是书法作品。

判断一种艺术与另一种艺术的差异,主要是看作品;判断一种艺术具有哪类艺术的特性,也主要是看作品。所以,当代西方美学中关于艺术定义的争议,有相当一部分变成了关于艺术作品定义的争议;而有些艺术哲学的专著(如V·C·奥布德里奇的《艺术哲学》、H·C·布洛克的《艺术哲学》)设置“艺术作品”、“艺术品的概念”的专门章节,“艺术”却享受不到这样的殊荣。美学家G·迪基说得更明了:艺术的概念、艺术类别的概念、各种艺术的概念,都依赖于对艺术作品的知识。

我们关于“书法”的日常语言习惯,实际上既蕴藏着这种关系又掩盖着这种关系。从



普通逻辑的角度看,是先有“书法”定义,后有“书法作品”定义;从认识论的角度看,恰恰相反,是先有“书法作品”定义,后有“书法”定义;“书法”定义是改头换面的“书法作品”定义,“书法是书写汉字符号的抽象艺术”就是“书法作品是书写汉字符号的具有‘抽象’特性的艺术作品”的改头换面。可是,与“书法”的外延范围不清楚一样,这“书法作品”的外延范围也是不清楚,说它包括古今中外的书法作品同样是同义反复。因为,当我们使用“书法作品”一词,就已把它的经验概念带到我们的讨论中来,把它的外延,即指称对象当作已知的前提肯定下来,就像我们对话时不用挑明的“共同知识”,似乎大家都知道“书法作品”的指称对象是何物,问题只是在于如何概括这对象的本质特性。然而这种假定的“共同知识”对理论思维来说往往是不可靠的,究竟什么是书法作品,实际上我们并不清楚,就像使用“书法艺术”一词就意味着把实用书法与艺术书法区别开来,而实际上并不清楚这种区别一样。不仅如此,如果我们将关于“书法”及“书法作品”的日常语言习惯当作既定前提,除了上面提到的容易引起逻辑的混乱之外,还会把我们理论思维的触角引向背离问题症结的方向。

所以,从认识论的角度看,仅仅指出“书法”定义是改头换面的“书法作品”定义,或者像迪基那样仅仅认为艺术的概念、艺术类别的概念依赖于对艺术作品的知识,远远是不够的,更重要的是弄清楚“书法作品”的指称对象是什么,弄清楚哪些是书法作品,哪些不是书法作品,并且在弄清楚的基础上,通过下定义的方式把指称对象确定下来。

现在面临着现实的书法艺术发展过程中的什么是书法作品、什么不是书法作品的问题。那些在“现代书法”名义下的探索性作品是不是书法作品?还有可能出现的(或许已经出现了)在木板、石块、塑料、金属上直接刻、凿、烙、铸汉字符号的东西,是不是书法作品?像根塑那样,用树根塑一具从某个角度看起来确像某些草书汉字的东西是不是书法作品?采用摄影的多次曝光等技术手段,把几幅手书汉字符号叠在一起的照片是不是书法作品?或者把天空中的云霞、石壁上的裂纹、墙上的漏痕拍摄下来,甚至不经过技术处理,这云霞、裂纹、漏痕又确实像某些汉字符号,这是不是书法作品?用现代计算机的图像处理技术,将书法创作的操作过程摄下来,然后把笔锋运行的影像抹掉,用高清晰度的屏幕只显现汉字笔迹的流动过程、流动的韵律及节奏,这是不是书法作品?与汉字符号毫无关系的艺术品是不是书法作品?在这些现实问题面前,从前的某些认识发生了戏剧性的变化。“抽象说”以前似乎是比较准确的,现在遇到了挑战;“具象说”以前没有什么有力的证据,现在却得到某些支持。这已不只是认识的问题,还更多地涉及到规范的问题。

因此,我们在解答什么是、什么不是书法作品的问题时,无论如何要充分考虑到我们现在的社会文化环境中的多种文化层次,以及各种文化层次在某些方面差距性极大而一致性极小带来的文化需求的复杂性,还要充分考虑到随着社会发展、文化环境变化而发生的这复杂的文化需求的发展变化。

总的说来,准确的书法概念及书法作品概念,其功能无非三方面:(1)排斥书法理论研究中的那些不够准确的书法概念及书法作品概念;(2)反馈到日常语言中,提高谈论书法的日常语言思维的水准;(3)准确界定书法艺术学研究对象的范围,并在书法艺术学的理论研究中坚持研究对象的自身同一性,即对象的本质特性的稳定性和连贯性。我们不能同意西方分析美学在反对“本质主义”的名义下一概否定“艺术”定义的极端怀疑论主张。如果说书法艺术有什么“极限”的话,那准确的书法概念及书法作品概念所维系的对象的自身同一就是“极限”。

但是,这概念仅仅只是书法理论研究的一个“起点”,哪怕是正确的“起点”,而任何真正的书法理论研究,都应是对这“起点”的扬弃,因为在接受同一种书法概念及书法作品概念的条件下,可以构建出各种内容不同的书法艺术学的理论来。书法概念及书法作品概念所反映的对象本质,主要是在与其他艺术及其作品的比较中确定的,至多只能算“初级的本质”,而真正的书法艺术学的理论研究则是从“二级的本质”开始的。

书法是写意的哲学艺术

在书法史上,孙过庭第一次明确地规定了书法的抒情写意性。

孙过庭对书法的定义

唐代草书家、书论家孙过庭,早在1300年前就对那些“手迷挥运之理”的“俗吏”们棒喝道:

岂知情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心哉!((《书谱序》))

这“情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心”20个字,是中国书法的无上的妙谛。这不仅是中国书法的本质,也是中国书法——乃至中国一切艺术的创作方法。

上半句,“情动形言,取会风骚之意”,讲的是书道乃至中国一切艺术与诗的关系。

“情动形言”,典出《诗序》。《诗序》说:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”书道者,笔歌墨舞,也属于“舞蹈”一类。所谓“不知手之舞之,足之蹈之”,也包括书道在内。“情动于中而形于言”,怎么“动”的?《乐记》解释道:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也,感于物而动,故形于声。”这种原始的“物感说”,是可贵的,符合现实主义精神。

取会者,取而合之也。什么是“风骚之意”?“风”指《国风》“骚”指《离骚》,都是诗史上的最高典范。风骚之意,简言之,即写意,即抒情。

孔子曰:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨!”一个“怨”字,点出了《诗》以及后来的《骚》的主题。

屈原说:“怨灵修之浩荡兮,终不察夫民心。”(《离骚》)又说:“惜诵以致愍兮,发奋以



抒情。”(《惜诵》)

司马迁说:“夫《诗》、《书》隐约者,欲逐其志之思也。昔西伯拘美里,演《周易》;仲尼厄陈、蔡,作《春秋》;屈原放逐,著《离骚》;左丘失明,厥有《国语》;孙子膑脚,而论兵法;不韦迁蜀,世传《吕览》;韩非囚秦,《说难》、《孤愤》;《诗三百篇》,大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有所郁结,不得通其道也,故述往事,思来者。”(《史记·太史公自序》)“屈平正道直行,竭忠尽智以事君,谗人间之,可谓穷矣;信而见疑,忠而被谤,能无怨乎?屈平之作《离骚》,盖自怨生也。”(《史记·屈原贾生列传》)

鲁迅说,司马迁之写《史记》也,“恨为弄臣,寄心楮墨,感身世之戮辱,传畸人于千秋,虽背《春秋》之义,固不失为史家之绝唱,无韵之《离骚》矣”(《汉文学史纲要》)。

王达津概括道:“(司马迁)创立了优秀的创作都是由于发愤而抒情的理论”,“于是这样的发愤抒情论和主张‘怨’,便成为后代进步作家的圭臬。”(《也谈〈从汉代关于屈原的论争到刘勰的辨骚〉》,《文学遗产增刊》十一辑)

但风、骚不同,“风骚之意”,重点在骚不在风。从屈原做了这册发牢骚的《离骚》之后,中国文学界为之一变。许多失意的人都仿他的体裁呐喊,这叫做骚体,而摹仿《诗经》的文学,就因此湮灭。完全可以说,中国艺术的传统,就是《离骚》的传统,就是写意的传统。

在中国美学史上,第一次提出“风骚之意”这个概念的,是初唐的“不遇人”孙过庭。他要求书家,作书也要“取会风骚之意”,换言之,就是“取会佳境”(《书谱序》)。“佳境”即“风骚之意”,也就是楚汉大写的佳境,为当时“轻琐”的“俗吏”和“惧真”的“叶公”所不解的。

这“圣贤发愤”,“发愤抒情”,实在是“风骚之意”的最好说明。这就是中国艺术的基调。为司马迁所发扬光大的,正是这个传统。搞中国艺术,抓不到这个传统,将不得其门而入。

所谓书道也要“取会风骚之意”,就是说,要像作诗一样作书。这里,讲到了艺术方法。其要点为:

1. 表现自然但不是摹仿自然

中国写意艺术对现实的反映,并不要求客观的逼真性。而主要在于,它是“情动形言”,“感于物而动”。就是说,客观现实的刺激,或曰激发,是抒情写意的契机。过此以往,就是追求不似之似了。这个“物”,并不仅仅是自然界,它包括整个社会。前人所谓“怨刺上政”,所谓“饥者歌其食,劳者歌其事”,所谓“感于哀乐,缘事而发”,以及人们熟悉的“去国怀乡,忧谗畏讥”,是一个意思。以“怨”为主的“风骚之意”,内容十分丰富。在《乐记》之后,《书谱》之前,关于这个“物”,钟嵘就说:“若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾离宫;或骨横朔野,或魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边,塞客衣单,嫖闺泪尽;或士有

解佩出朝，一去忘返，女有扬娥入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情。故曰：诗可以群，可以怨。”（《诗品》）你看，这个“物”，实际上就是“意”了。诗所写的，正是这个“意”。“往时张旭善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲，愉佚，怨恨，思慕，酣醉，无聊，不平，有动于心，必于草书焉发之”（韩愈《送高闲上人序》）。风骚之意的意，要像韩愈这样解释，才比较全面。总之，即“不平则鸣”之意。

在中国艺术看来，书，也和诗一样，是感物而动，缘事而发，是根源于现实社会的，这就摒弃了一切美学上的梦呓，而把中国艺术放在了牢固的现实基础之上。这是很可宝贵的。但这不是西方所谓现实主义。

2. 对自然的表现，对现实的反映，要达到中国抒情诗的高度

这就更不同于西方了。中国艺术对现实的反映，是抒情写意，是“写其大意云尔”，是“取会风骚之意”，而不是追求所谓客观真实性。在中国艺术家看来，所谓客观真实性，不是僵死的、固定的，而是“境自随人，各有会心”（潘德舆《养一斋诗话》），全在读者自得之。中国艺术，是纯粹的艺术，是以情感人、以情观物的。中国人要求，一切艺术，都要具备抒情诗的特性，用写意说话，用意境说话。这个抒情诗，是东方的，质言之，是中国的，而不是西方的，当然，更不是西方的叙事诗了。“风骚”，对现实的反映是间接的，它不是准确的刻画、客观的摹仿，而是主观的抒发。“风骚之意”，主观的抒发，也可以反映现实，而且是相当艺术地反映现实，这就是中国艺术的特性。

写意是写实的升华。它比写实高明处，就在于它的抒情性。它是浓烈的以人为核心的艺术。这在科学昌明的今日，是益发明显的了。

在艺术与现实的关系问题上，中国艺术坚决主张艺术高于现实，原因就在它的写意性。它坚决鄙弃一切批判现实主义的模仿性与填鸭式。它要求艺术要有“建安风力”，它追求“慷慨以任气，磊落以使才。造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能”的最高境界（《文心雕龙·明诗》）。这“仗气爱奇”的抒情艺术，和“谨毛失貌”的写实派，相去遥远。

这些原则，完全适合于书道。在书道中，尤其是在写意之尤的盛唐狂草艺术上，得到了最充分的表现。狂草，你能说它不表现自然吗？不能。但是，它又能准确地、逼真地、客观地摹仿什么呢？那些以西方批判现实主义为艺术极则的理论家们，在盛唐的狂草面前就显得手足无措了。

写意即抒情。但写意又远非抒情所能包括。这是因为，作为中国美学的独特的术语，写意一词，有极深的中国哲学的内涵。

上半句讲“意”。“阳舒阴惨，本乎天地之心”，这是下半句，讲“法”。凡程式写意，总要处理“意”与“法”两个方面。因而，兼顾了这两方面，就具有艺术方法的意味了。“阳舒阴惨”，典出张衡《西京赋》。它指变化，指矛盾统一，指形式美。中国艺术，是具有高度形式美的颇有抽象意味的艺术，书道，则是这种东方形式美的结晶。



书道中,充满了阴阳,充满了矛盾。意与象,神采与形质,疾与涩,浓与枯,虚与实……无往不是矛盾的统一。这矛盾,像天地一样丰富,像矛盾图一样纯净。书道,就是矛盾图。过庭用“阳舒阴惨”一句,指它的开合动荡,实在是太恰当、太优美了。

然而,他紧接着说,这种变化,也像阴阳本身一样,是来自宇宙,而不是其他。“乎”者于也,于者自也。“本乎天地之心”,即来自“天地之心”。天地之心,是一个很深刻的哲学概念,典出《周易》第二十四卦复卦彖辞:“复,其见天地之心乎!”高亨解释道:“往复循环,乃天地之中心规律。”(《周易大传今注》)

然则这个“心”,即指“中心规律”,可称确诂。这里,虽然未脱循环论的旧辙,但其强调的是“复”,是变化的规律,也就是天地之道——易之道,所谓“阴阳相摩,八卦相荡,鼓之以雷霆,润之以风雨”,而“动在其中矣!”(《系辞》)这句话的意思是:书道,以及一切艺术的形式美的变化法则,乃是本自天地之心、自然之道、宇宙变化的总规律。这是完全正确的。这里,有两点值得注意:一是对形式美的重视,一是对形式美来源的强调。他不仅用阴阳的变化概括了形式美,在人类艺术史上,第一次高度重视了形式美,认为艺术的生命就在于此,而且,还着重指出了艺术美的法则来源于自然,这都是很深刻的思想。即便在今天,也还有振聋发聩的作用。

这里,我们看到了写意的艺术方法的第三个要点,即对形式美的强调。历史上,孙过庭之前,人们很少讲艺术方法,像孙过庭一样,在一句骈文中,完整地概括了一种艺术方法的要质的,实属仅见。尤其难得的是这句话以“取会”现实开始,以“本乎”现实结束,贯穿着强烈的现实主义精神,这正是写意的基础。而中国写意艺术的特殊生命力,也就不难想见了。

这后半句,本是讲“法”的,但它还讲了法的来源,这儿又几近“意”了。中国的写意,是以“法”写意,或曰“程式写意”。这种艺术方法,在诗、文、书、画、戏曲中,都得到辉煌的实证,早就不仅仅是托诸空言了。难得的是,在一千三百年前,孙过庭已在书论中,总结了出来。而后千余年间,经过张彦远、苏轼、汤垕、王绂、石涛的发挥,这一艺术方法,在理论上早已成熟。而最初奠基的,仍然是过庭。

可以说,第一次从哲理高度深刻地概括中国书道本质、中国艺术本质、中国艺术方法本质的,应是孙过庭。

达其情性,形其哀乐

孙过庭说,书之为道,就在于“达其情性,形其哀乐”(《书谱序》)。而且,这一点,只要一下笔,就能考察出来:“假令运用未周,尚亏工于秘奥;而波澜之际,已浚发于灵台。”(《书谱序》)“灵台”者,心府也,典出《庄子》。值得注意的是那个“已”字,就是说,不论高低,这一“发”都是不得不尔的。线的飞舞,一点一画,都是心情的自然流露,笔歌墨舞,通于吟咏,是带有艺术素质的,因为它本身就是艺术。他指出了“不得不”这个道理。

他用这个观点考察“代俗相传”的大王书,就发现了凡眼所见不到的东西:“写乐毅则



情多怫郁，书画赞则意涉瑰奇，黄庭经则怡怏虚无，太师箴则纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”（《书谱序》）

他从这些作品中，发现了“意”的不同。意者，书之帅也。这些评价，是精当的。这里有书道的奥妙在。这就是诗、书（或文、书）结合的写意传统。试想，诗文是写意的，有“佳境”的，书写这诗文的人，必入其“境”，所谓“沉浸浓郁”，然后才能在“波澜之际”，挥洒出来。非徒自娱，而且感人，难道不是自然的道理吗？我们应当注意的是草书家孙过庭写意的眼力。他从这些并非草书的比较规矩的作品中，首先看到的是“情”，是“意”，是“神”，是“志”，是“哀”、“乐”，而不是像理学时代的迂儒们一样，先看点、画。就是说，他是从整幅作品的抒情气氛上，把握书意的。这是正确的审美方法，可以说，是研究书学的第一关。

他用这个观点研究不同的书家，于是发现：“虽学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为姿：质直者则径挺不遒，刚佞者又倔强无润，矜敛者弊于拘束，脱易者失于规矩，温柔者伤于软缓，躁勇者过于剽迫，狐疑者溺于滞涩，迟重者终于蹇钝，轻琐者染于俗吏。”

这一段，可说是整个书法心理学的大纲。风格的分寸是难以掌握的，但这里他对九种人因个性不同而产生的风格上的差异，都能把握得很准确。这是难能可贵的。

这都说明，建立在这种精细分析基础之上的书道“达其情性，形其哀乐”论，也即书道的抒情写意论，是一个正确的观点，要推翻它是不容易的。这又说明，书法确实是抒情写意的。

但书法不仅是写意的，它同时又是哲学的。

怎样解释书法的哲学性呢？孙过庭说：“好异尚奇之士，翫体势之多方；穷微测妙之夫，得推移之奥赜。著述者假其糟粕，藻鉴者挹其精华。固义理之会归，信贤达之兼善者矣！存精寓赏，岂徒然与。”

要注意这一句：“穷微测妙之夫，得推移之奥赜。”“穷”、“测”，都是动词，研究之意。“微”、“妙”，都是老子哲学的术语，所谓“常无，欲以观其妙”（第一章），“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，抟之不得名曰微”是也（第十四章）。老子的“微”、“妙”，近似惠施的“小一”，所谓“至小无内，谓之小一”（《天下》），勉强一些，未必不可以说是中国古代的原子论，都是指世界的奥妙所在。而世界的“微”、“妙”，即哲学的极诣。“推移”，大抵可以说，从《淮南子》开始，它已经变成了哲学术语，所谓“转化推移，得一之道，而以少正多”（《原道训》）者是也。由此可知，所谓“推移”，即运动、转化、变化之意，这正是辩证法的核心。

“奥赜”，高亨还有说：“赜者杂也……‘天下之赜’，谓天下事物的复杂也……‘探赜’谓探求复杂事物也。”（《周易大传今注》）

这是在讲哲学，而且，讲的是深层的哲理——辩证法。“《易》者，变易也”，变易即变



化,变化的秘密,变化之道即辩证法。在中国历史上,过庭是第一个提出书道与哲学关系的人。

本来,中国书道的源头,也是中国哲学的源头,表现在一个古老的传说,即“伏羲画卦”的传说上。相传的伏羲氏所画的卦,既是形象,又是抽象;既是哲学,又是书道。书道与哲学,诞生伊始,就是同源的。尔后,“阴阳相摩,八卦相荡,鼓之以雷霆,润之以风雨”,孳乳了多少形象——抽象啊。《说文》收了九千余家,那就是说,在古文经学家看来,已经有九千多个形象——抽象了。六朝人提炼出千字文,即一千个不重复的、最常书写的字。单说这一千字——一千个形象与抽象,就包含多么丰富的变化之道!而且,孙过庭说,“一画之间,变起伏于峰杪;一点之内,殊衄挫于豪芒”,可以说,是世界上“变动犹鬼神”的形象——抽象了。中国书道,有深宏的辩证法的内蕴,是无限的变化之道的宝藏。

还应该特别要注意下一句:“固义理之会归”。

“固”是本来,“会归”是总合。那“义理”是什么呢?义理一词,出现很早,孙过庭所用的,却是下边这个典故:“初,《左氏传》多古字古言,学者传训诂而已。及(刘)歆治《左氏》,引传文以解经,转相发明。由是章句、义理备焉。”(《汉书》卷三六,《楚元王传》附《刘歆传》,中华书局1967年新印本)此处的“义理”,师古无注。但看“章句”与“义理”并提,可知“义理”不是“章句”,而是串起来讲,这句是说:书道,本来就是哲理的总合。

一个“固”字是眼儿,它可能包含着孙过庭对书道起源的看法。看来,他是不同意所谓“鸟迹之始,肇自颉皇”说的,他可能更倾向于伏羲画卦说,那比仓颉早多了,哲学意蕴也更浓些。

但基本的一点,“义理之会归”的最基本的含义,应该指宇宙的根本规律——矛盾规律。

中国古人认为,基本的“义理”,就是易,就是易道。组成八卦的基本符号,是阴阳。阴阳即矛盾。书道,是矛盾的形象化。书道中充满了矛盾。

书法艺术对事物构造和运动规律的美的表现,虽然摒弃了事物的外在形象,但却是具有概括万类万物的构造和运动规律的普遍的品格。书法表现矛盾的构造和运动的形式,确实是最单纯、最简捷、最明快的。

就本来的意义讲,书道所表现的正是自然的矛盾。自然的矛盾运动线条化了,抽象化了,凝固下来,就是书道。“笔迹者界也,流美者人也”,矛盾运动的美的痕迹,美的线条,经过人手,“流”了出来,就是书道。这样讲,本来未尝不可以,但不完全。完全的说法应当是,笔迹经过感情的熔铸而凝固,又经过感情的宣泄而飞扬,因而,它就变成龙飞凤舞的写意的艺术品了。书道,正是自然矛盾的线条化与感情矛盾的线条化的结合,当这二者交织在一起的时候,它就飞扬起来了。这正是中国书道的生命。

庄子说:“天地有大美而不言”(《知北游》),这“大美”,就是道,就是一,说到底,就是矛盾。矛盾图是很美的,故“形而下”的脑筋,欣赏不了书道。