

图书在版编目(CIP)数据

书法之美 / 嵇绍玉著. —上海: 上海古籍出版社,
2017.11

ISBN 978-7-5325-8605-9

I.①书… II.①嵇… III.①书画艺术—美术评论—
中国 IV.①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 229368 号

书法之美

嵇绍玉 著

上海古籍出版社出版、发行

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: gujil@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.co

上海惠敦印务科技有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 8 插页 2 字数 201,000

2017 年 11 月第 1 版 2017 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1—2,100

ISBN 978-7-5325-8605-9

J·585 定价: 48.00 元

如有质量问题,请与承印公司联系

写在前面

本书收录的学术论文，大多在《中国书法》、《书法》、《中国文艺评论》、《中国文艺报》、《学习时报》、《中国书法报》等发表过。因报刊版面限制，文章发表时多有删减。为了系统完整地表现原貌和思想，现按发表时间先后整理出版。

书法美学宏阔渊深，历代所论汗牛充栋。但本书所阐述的观点，与先贤以及当代学人有所不同，述他人之未述，新他人之未新。如果你喜爱书法，或对书法美学情有独钟，不妨翻开此书闲时一览。

2017年10月

“象”在传统书法中的吸纳与淡出	1
浅析传统书法中的“青春”气象	10
《墨子》学说对传统书法的滋养	18
书法美学中的“五行生克”说	28
自在：传统书法之美的高端理想	36
讥讽：传统书法评论中的“恶之花”	42
狂放：传统书法中的绝版风景	50
“二爨”书品中蕴含的“黄金比”法则	57
书法演进中艰难的求“真”之旅	67
浅析传统书法中的“审美距离”	75
明清书法“心学”和“形学”是如何实现逆转的	83
浅析传统书法“格”的基本属性	100
传统书法“移情”说	111
传统书法“计白当黑”内涵的拓展	121
传统书法“意境离合”说	131
合则“双赢”离则独秀	
——浅析传统书法时代境遇中的“主体意识”	140
“重塑”：传统书法不该忽略的审美空间	148
宋代书法为何少谈“势”	156

书 法 之 美	从卫铄的“通灵感物”说起	166
	西方艺术为何未产生书法美学	176
	走进范曾先生的国画	190
	“奇诡”：传统书法视野中的七彩烟霞	195
	“兴会”在传统书法中的审美意义	203
	汉代书法“不谐之音”缘由浅析	213
	“蜕变”：传统书法原野上踮跣翻舞的彩蝶	219
	“回溯”：传统书法不该忽略的审美空间	229
	“书，心画也”的另类解读	240

“象”在传统书法中的吸纳与淡出

19世纪法国史学家兼批评家丹纳的名著《艺术哲学》，1963年由我国著名翻译家傅雷先生翻译后出版。这本著作的主要观点是：人类早期艺术形成主要是模仿事物的外表，然后有物质模仿和理性模仿的区分，理性模仿开始对物质模仿进行抽象提炼，后受风俗习惯和时代因素的影响，人类的精神世界介入艺术创作中，物质模仿逐渐被淘汰。此种论述虽不能作为本文的重要佐证，但以此作为观照，来分析“象”在传统书法艺术中的行踪流变，颇有启迪作用。

一、“具象”一脉独运，成为书法艺术的活水源头

“象”在我国早期哲学和艺术中，是常见的概念。《周易·系辞》云：“易者，象也；象也者，像也。”“夫象，圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”“见乃谓之象，形乃谓之器，制而用之谓之法。”我国现代美学家宗白华在他的《形上学》中认为：“象，即中国形而上之道也。象具有丰富之内涵意义，于是所制之器，亦能尽意，意义丰富，价值多方。宗教的，道德的，审美的，实用的溶于一象。”这里对“象”的解读，具有两重含义：一是指有形的可见的客观世界；二是对形于外者的逼真模仿，即“取象”、“具象”。因崇拜自然而模仿自然，因敬畏自然而效法自然，对自然形象进行模仿，通过比类取象和比拟象征来适应和满足生存、生活所需，是早期人类在长期

体悟自然与人生之后，形成的普世生存观。早期社会生产力极度低下，日常起居、生存繁衍，都得顺应天文地理。《管子·水地篇》中说：“地者，万物之本原，诸生之根苑也；水者，地之血气，如筋脉之流通者也，万物莫不以生，惟知其托者，能为之正。”《庄子·田子方》中说：“至阴肃肃，至阳赫赫，肃肃出乎天，赫赫发乎地。”都强调人类劳作起息要效法天地，从自然中观物取象，开创自足的农耕文明。从实际生活来看，史前彩陶等器物创造，无不从客观世界中“取象”定型。明清之际哲学家王夫之在《周易内传》写道：“制器尚象，非徒上古之圣作为然，凡天下后世所制之器亦皆暗合阴阳刚柔、虚实错综之象，其不合于象者，虽一时之俗尚，必不利于用而速敝，人特未之察耳。”艺术活动更是如此，《周易·系辞》中说：“古者包羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”伏羲通过对自然万物的仰观俯察，探索出万物的变化规律，并取万物之形，提出相生相克的天、地、水、火、风、雷、山、泽等概念。《礼记·乐记》亦云：“感于物而动，故形于声。”“天高地下，万物散殊，流而不息，合同而化，而乐兴焉。”表明音乐是人类从地气上升、天气下降的阴阳相摩和自然声籁中得以启迪并孕育产生。

“象”，直接成就了文字与传统书法艺术。我们撇开“神授天意”和“圣人造书”等神秘理论，可以肯定“具象”才是文字与书法产生的主要元素。东汉许慎《说文解字》序说：“黄帝之史官仓颉，见鸟兽蹄远之迹，知分理之可相别异也，初造书契。”“仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而浸多也。”唐代李阳冰在《上采访李大夫书》说：“造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉，于天地山川得方圆流峙之形，于日月星辰得经纬昭回之度，于云霞草木得霏布滋蔓之容，于衣冠文物得揖让周旋之体，于须眉口鼻得喜怒舒惨之分，于虫鱼禽兽得屈飞伸动之理，于

骨角齿牙得摆拉咀嚼之势，随手万变，任心所成。”古代典籍中对书体创造的记载很多，所谓伏羲作“龙书”、黄帝作“云书”、少昊作“鸾凤书”、高阳氏作“蝌蚪书”、陶唐氏作“龟书”，还有“虎书”、“麒麟书”、“鱼书”、“虫书”等等，这些传说有一点是相同的，就是文字都是对自然物象的模仿。而此时文字的功能还没有发展到后期的“记事述言”，主要体现在方便人与神、人与鬼之间的沟通、交流和诉求。因要尽量让神鬼明白自己的心事，也为日后验证其准确性，所以刻写文字必须尽其所象。这就决定了“具象”成为甲骨文、钟鼎金文、石刻文发展的主体基因，成为书法艺术生发的源头活水。从现在所能看到的甲骨文分析，以象形字为最多，约近百分之八十，其他字大多近于绘画。但这类文字并没有艺术上的自觉，审美意义也并不大，后期人们之所以力赞“具象”文字的审美价值，原因有三：一是在刻写制作时，因为占卜、祭祀之事极其神圣和庄严，所以执刀刻写文字者，大多为以占卜为业的巫和祷祝祭祀的首领；因为虔诚，所以这类文字便有了早期文化人浑朴清洁的心灵色彩。二是处于民族文字肇始阶段，引发人们崇敬之情，表达出对悠久岁月的追怀。三是人们更多地赞叹于音乐、诗、建筑之外诞生出的文字这一载体。刻刀固然以坚实、富于个性笔锋的运转变，创造出姿态万千，流转有韵的线条美，痕迹固然会产生一种特殊的色泽效果，引起人的审美愉悦，石竹等质地固然为文字结构与色彩效果提供了创造基础，但文字本身的出现，是具有划时代意义的，人们赞叹文字产生的过程，远大于赞叹文字的形体之美。

“具象”不仅成就了文字，也成就了书法理论。古代书论特别热衷于以“象”表述其意，这构成书法理论一道亮丽的风景，后人研读时往往满目春光，口舌生香。如东汉蔡邕《笔论》云：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象

者，方得谓之书矣。”文中以多种物象比况文字的神态。又如西晋索靖《草书势》云：“举而察之，又似乎和风吹林，偃草扇树，枝条顺气，转相比附，窈娆廉苦，随体散布。纷扰扰以猗靡，中持疑而犹豫。玄螭狡兽嬉其间，腾猿飞鼬相奔趣。凌鱼奋尾，骇龙反据，投空自窜，张设牙距。”通篇对草书的字体字貌作出物象的描绘，以自然界的物象描摹草书的态势，尽其所视，穷其所闻，几近囊括世上万千风物。

二、“象”“意”平分秋色，书法艺术走向抽象化

所谓“意会”是指在艺术创构中统合物与我、象与意、情与景等多种因素，综合其意，使之交融为一，达到“具象”所不能达到的表述效果。对“意会”称谓较多，古人并不一致。如东汉唯物主义哲学家王充称之为“意象”，他在《论衡·乱龙》中说：“夫画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。”南朝文学理论家刘勰称之为“神思”，他在《文心雕龙·神思》说：“古人云形在江海之上，心存魏阙之下，神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。”清代著名史学家、文学家章学诚称之为“人心之象”，他在《文史通义·易教下》中说：“有天地自然之象，有人心营构之象。人心之营构，则情之变易为之也；情之变易，感于人世之接构而乘于阴阳倚伏为之也。是则人心营构之象，亦出天地自然之象也。”总之，“意会”，是指人们通过思想意念对一系列物象有感而发构成新的理性之“象”。这一意念构成过程，艺术上叫作“抽象”。在艺术创造中，人们逐步认识到，“象”不仅指客观存在着的物象和事象，而且包含着对意念之象的模拟和比拟，在创造的过程中体现出象征写意的境界。在此基础上，因意念之象蓬勃旺盛，在经过与物事之象并列一阶段后，独立出来成为新的审美判断，即人们所说的“意会”。

从书法体系来看，随着文字的日臻成熟，“意会”在文字与书法创

作中作用日益显现,这反映了人们对艺术审美心理根源的认识。汉字中除象形字之外,其他指事字、会意字和形声字等都在不同程度上以“意会”为主。正因为“意会”能够对书法的“象”进行抽象提炼,使得书法逐渐成为一种抽象的表意符号系统。但此时之书法并未完全摆脱“具象”的窠臼,各有自己的空间,或曰“具象”、“意会”各占半壁江山。这也就是后期书法理论经常讨论的书法艺术是“形象+抽象”的根源所在。这一特点在书体“小篆”上表现得特别明显。小篆的诞生,对之前的象形文字改造过大,正如鲁迅《门外文谈》中所述:“他们早就将形象改得简单,远离了写实,篆字圆析,还有图画的余痕,从隶到现代的楷书,和象形天差地远。不过那基础并未改变,天差地远之后,就成为不象形的象形字。”从甲骨文、金文演变为小篆,最主要得益于“意会”对象形字的“抽象”之功。这一抽象过程也是十分繁杂艰难的,以秦国李斯为首的士人付出了大量的辛劳。其一,它要对楚齐等春秋战国各诸侯的文字进行“意会”抽象。以“脚”为例,要将七国的“脚”整饬出最能让天下都接受的“脚”字。其二,它要对鸡牛马等动物与人类的各不相同的“脚”进行“意会”抽象,取得合理的“脚”,能够人兽通用。其三,它要对上古中古近古的“脚”进行参照,取得既有传承意义又有创新思维的“脚”字。所以小篆的文字之美,一方面在于它讲求均衡对称,结构环抱,疏密相间,另一方面在于它摆脱“具象”,实现了文字的抽象化。对小篆的创造者李斯,与其称他为文字学家,还不如称他为“抽象学家”,他在书法演进史上功不可没。唐代张怀瓘《书断》称赞他:“李君创法,神虑精微。铁为肢体,虬作骏骖。江海淼漫,山岳巍巍。长风万里,鸾凤于飞。”同一时期的窦蒙、窦泉《述书赋》中说:“篆则周史籀,秦李斯,汉有蔡邕,当代称之。斯之法也,驰妙思而变古,立后学之宗祖。如残雪滴溜,映朱檻而垂冰;蔓木含芳,贯绿林以直绳。”明赵宦光《说文长笺》说:“秦斯为古今宗匠,一点矩度不苟,聿遒聿转,冠冕浑成,藏奸猜于朴茂,寄权巧于端庄,乍

密乍疏，或隐或显，负抱向背，俯仰承乘，任其所之，莫不中律。书法至此，无以加矣。”

三、“表情”雄霸擅场，“象”在书法艺术中渐行渐远

法国丹纳《艺术哲学》第二篇“艺术品的产生”中写道：“艺术品的产生取决于时代人的精神和周围的风俗，以图画为例，不论是骚动狂乱的考古派风格，还是追求戏剧化的效果，还是讲究心理表现与地方色彩，都受人的情绪鼓动，以开辟出艺术新的道路。”这和我国古代艺术家的观点如出一辙。汉代扬雄有“书为心画”说，六朝盛行“书品如人品”说，宋代欧阳修主张“爱其书者，兼取其为人也”，清代刘熙载更提出“笔性、墨情，皆以其人之性情为本”。他们都一致表明，书法艺术归根到底是人的审美艺术，直接取决于人的情感、趣味、想象等，书法同人的感情紧紧纠结在一起，书法作品的“个性”在一定程度上等同于书法家的个性。而此种书法“表情”的功能又是“具象”与“会意”所不能拥有的。表情功能的强大，使书法中的“具象”渐行渐远。

书法之所以能表达情感，因为它本身可以对人的情感产生审美活动。在长期的书写实践中，人们发现人的情感活动的“轨迹”可以凭借书法来展示，文字的曲线变化同音乐的旋律一样，同人的复杂多样、瞬息万变的情感存在着一种对应关系。它虽然只有极其简单的点画，但点画按一定规律运动却可以组成姿态万千的风格风貌，这种风格风貌丰富复杂，富于变化，令人难以捉摸，以至于人们不能不意识到，书法恰好就是自己内心的无限丰富、无限深邃的情感再现，就是自己变化、自由、真实的内心世界，也是自己最适于抒情达意的外界表现形式。所有这些，取决于线条的“气”、“力”、“势”、“运动”和强弱的“变化”，对“具象”的依赖程度越来越小。同时，书法本身也是有情感的，它具有鲜明的生命体态。南宋姜夔《续书谱》说：“点者，字之

眉目，全藉顾盼精神，有向有背，随字异形。横直画者，字之骨体，欲其竖正匀净，有起有止，所贵长短合宜，结束坚实。撇捺者，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。”无生命的点画，具备了筋骨血肉，具有了人的所有情感状态。清周星莲《临池管见》也说：“余谓笔、墨之间，本足觐人气象，书法亦然。王右军、虞世南字体馨逸，举止安和，蓬蓬然得春夏之气，即所谓喜气也。徐季海善用渴笔，世状其貌，如怒貌抉石，渴骥奔泉，即所谓怒气也。”强调书法自身情感功能，既赋予书法生命意义，将书法艺术引入人生哲学层面的思考，又揭示出书法已彻底甩掉了“具象”约束，不寄“象”篱下，自我丰盈起来。

这在魏晋南北朝时期表现最为显现。魏晋社会的思想形态大异于秦汉帝国。政权更迭频仍，帝国统制松弛，儒学式微，礼崩乐坏，佛教悄然传入中土，道教走向前台，儒释道三家的思想成为士人可以任意取资的精神粮仓。多元并立的文化格局代替了儒术独尊的思想统治，此时书法迎来张扬个性的抒情时代。书家们喜欢寄情林下，诗酒唱和，类似于“竹林七贤”的文采和异行渗透着他们的生活方式。书家们的情感奔放，推动了书体的大变革。虽然东汉时草、行、真各种书体均已出现，但到魏晋时期行书才完全登上历史舞台。行书最善于表达人的情性，彰显人的哀乐。书家的世界观、个性、气质、修养与行书可谓“神遇而迹化”。唯其先有书者“神遇”，方能有书作的“迹化”。神遇的过程即感情迸发的过程，只有书家有充沛的感情活动，喜怒、窘穷、忧悲、愉悦、怨恨、思慕动于内心，书写过程才能达到唐孙过庭《书谱》所说“穷变态于毫端，合情调于纸上”，才能拨动观赏者感情深层之心弦。陆机《平复帖》、索靖《七月帖》以及二王的诸帖，都将个人情感因素发挥得淋漓尽致，以至于后人认为高不可攀。但也不可否认，在魏晋行书中，根柢里仍潜伏着“具象”的元素，只是微乎其微，尚未完全净化。这种独特性，也使得行书情中有“意”，情中有

“象”，洒脱中有制约，奔放中有羁勒。所以从行书的淳美、韵致中，亦可看出魏晋书家性情的高致与意趣。

四、“禅宗”笼罩狂草，“无象无形”成为书家们追求

“具象”“意会”“表情”正好吻合了 19 世纪奥地利心理学家弗洛伊德所谓的人类认识世界三种基本形式，即认知、意志、情感。但在认识世界中，还出现了以觉悟众生为本的禅宗，同样对艺术创造和发展产生十分重要的影响。禅宗，传说创始人是六世纪的菩提达摩，自梁武帝时传入我国，在唐朝发展到顶峰。禅宗是一种比较特殊的特殊文化模式，具有特殊的价值取向，它崇尚老庄之“清静无为”，提倡“语默动静，一切声色，尽是醒悟”的生活理想。书法作为一门古老艺术，它的发展既受各种传统文化的影响，也受外来文化的浸染。因书法与书者内心意志和情感秩序的契合相应，已成为审美领域内人性自然化与自然人性化最典型的审美标杆，而这一点正与禅宗主张的“回归自然”“无意无识”“无象无形”一脉相通，书法禅宗之气也就应时而生。

禅宗对书法影响最大的时期是在中晚唐，对书体最大的影响就是催生了狂草的问世。传统哲学、文化经过汉魏六朝五六百年对禅宗的理解消化，儒、佛、道三教得以进一步调和，佛教的心性理论与古代士人的生活理想、处世态度开始有机融合，由此也改变了艺术家们的世界观人生观和价值观。初唐时，士人们憧憬着布衣卿相，立功扬名，出世的禅宗和隐逸生活对他们还没有足够的吸引力。但唐朝大历年以后，随着世事板荡，情况大不一样，君臣上下一味佞佛，失去理想，他们广交僧徒或出家为僧，希望在佛门中觅得清静，栖身山林野寺，寄身释迦蔚为一时风气。而书法则成了他们证悟心印、表达心灵的媒介。因此，中晚唐出现了一大批以禅宗为指归的书法家，譬如释

智永、释智果、张旭、张怀瓘、怀素、释亚栖、释高闲、景云、杨凝式等等。他们一改魏晋时期的清论玄谈，视社会规范为束缚，视书中之“象”为羁绊，开始有意识地把禅宗当作书法的最高境界去追求，在书法艺术上呈现出空寂绝尘、狂放纵逸的风貌，形成一种藐视陈规、无法无天的审美旋风。张旭的《古诗四帖》，绝无“象”意，逸势奇状，连绵回绕；《苕溪诗帖》自然天真，临心所欲，出于“象”外，极尽恣肆率意之能。怀素的《自叙帖》，最能反映晚唐书家的狂草逸态，整幅作品如一部用线条交织而成的交响曲，花雨呈瑞，如仙乐流响。它以铿锵的音色，激越的旋律，抛“象”于九霄云外，把人引入无欲无求的精神王国，从而也形成他迅疾解脱“象”之束缚、牵绊、沾染的“反书法”特征。

丹纳《艺术哲学》第五编“艺术中的理想”中提出：艺术品的目的是使一个显著的特征居于支配一切的地位，作品越接近这个目的越完善越正确地位就越高。占支配地位的可以是模仿也可以是非模仿的，从模仿到非模仿，必须经过无数次理性的飞跃，将艺术品一次次推向理想的境界。因此，“象”在书法艺术中的主宰地位在随后的演进中不断下滑，并在“狂草”中丧失，我们乐观地看出，这是书法艺术由现实家园向理想王国迈进的必然阶段和有价值的步骤！

浅析传统书法中的“青春”气象

把书法作品理解为生命的形态，是古代书法理论的重要内容。譬如东汉蔡邕《笔论》提到“为书之体，若坐若行，若飞若动，若愁若喜”。北魏杨泉《草书赋》说草书“发翰摅藻，如春华之杨枝；提墨纵体，如美女之长眉。”南朝王僧虔在《书赋》中说书法“形绵靡而多态，气凌厉其如芒。故其委貌也必妍，献体也贵壮，迹乘规而骋势，志循检而怀放。”以生命来譬喻，重在说明书法同生命一样，既有形体相貌，也有声气、精髓和心灵。在时间的纵向坐标上，书法的精气神则会呈现出应有的青春气象、盛年风貌和苍老景况。“青春气象”因特有的旺盛和丰瞻几乎为历代历朝书家们所垂爱。

一、“青春气象”的生发，缘由书家们对生命的礼赞

视书法作品为生命的形态，有多方面的原因。从我国早期书论书作来分析，大概有三个要点。其一，书法的生命化是艺术的“自觉”和“自醒”。魏曹丕《典论》提出“文以气为主”，标志着艺术开始与生命特征紧紧地联系在一起。南朝刘勰继承这一观点并加以发挥，在《文心雕龙·附会》中说“夫才童学文，宜正体制，必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气”。将情志、事义、辞采、宫商等艺术的基本形式与神明、骨髓、肌肤、声气等生命体熔为一炉，更为深刻是的，刘勰反对“为文造情”，坚持“为情造文”，提出“质先于文”、“质

文并重”的艺术主张。这些观点与同期的书法理念相益生辉。西晋索靖在《草书状》开篇就谈到文字先是由“科斗鸟篆”类物象形，再“睿智变通，意巧滋生”，再由“百官毕修，事业并丽”，后则“婉若银钩，漂若惊鸾”，最后则像虫蛇骐驎、玄熊飞燕、芝草棠棣、凌鱼奋尾、骇龙反据。书作焕发生命的性灵，吸纳或喷射生命的光华，是书法的“自觉”和“自醒”，也表明此时书法理论研究已相当丰富和成熟。其二，人品鉴别的抬头和看重，促进书法人性化的实现。汉代已重视人品的鉴别与评判，到魏晋六朝更盛。如果说汉时重视从外貌看人的道德修养的话，那么魏晋更重视通过相貌看人的才华能力，而到南北朝时期，由于士大夫在混乱的社会境遇中，更珍惜生命的流逝，追求生命的自由，人物品鉴则更看重人内在的风韵、神明、骨气。如《世说新语·品藻》云：“时人道阮思旷，骨气不及右军，简秀不如真长，韶润不如仲祖，思致不如渊源，而兼有诸人之美。”《晋书·王羲之传》亦载：“时议者以为羲之草隶，江左中朝莫有及者。献之骨力远不及父，而颇有媚趣。”人品鉴别的思维开始直接进入书作的品鉴上，于是在传统书论中开始出现大量借用人生的词语来鉴赏和评价书法作品。南朝王僧虔《书赋》提出书作必须“情凭虚而测有，思沿想而图空”，首次提出了书论中的“天然”、“功夫”、“神采”、“形质”等审美概念，实现了人品和书品鉴别的有机交融。其三，“意在笔先”，使书作更具鲜活的生命力。把书作理解为生命体，那是在作品完成之后，而在书作诞生前，书家们就主动考虑为作品注入生命的种种特征。这是书家们更高层次、更高境界的追求。刘勰《文心雕龙·神思》指出：“思心之用，不限于身观，或感物而造端，或凭心而构象，无有幽深远近，皆思理之所行也。”王羲之在《题卫夫人“笔阵图”后》提出著名的“意在笔先，然后作字”的观点，王僧虔《笔意赞》也说得非常清楚：“必使心忘于笔，手忘于书，心手达情，书不妄想。”这种书法生命观，倡导以生命来孕育生命，以生机来焕发生机，将书法理论研究推向高峰，而且达到后

代难以企及的高度。遵循此途，书法艺术空间更加博大而深邃，生命更加饱满而充盈。

正因为有强烈的生命意识，才会出现书品中的“青春”气象。汉钟繇在《用笔法》中说“点如山摧陷，摘如雨骤，纤如丝毫，轻如云雾，去若鸣凤之游云汉，来若游女之入花林，灿灿分明，遥遥远映者矣”，极力主张书法作品要洋溢一种异常强烈的生命活力，弥漫一种激昂躁动的向上精神。书论家经常用“龙腾凤翥”、“鹿奔虎走”、“藤蔓缠绕”、“云蒸霞蔚”来赞美品述书法作品，尽管我们暂时还无法对此类术语内在的蕴涵和意旨作出确切的诠释，但他们确实是高举青春的旗帜，追求洒脱奔放，让活跃的生命机能尽情迸发挥洒，永葆青春的激情和乐观情绪。欢乐的生存意志、蓬勃的生命体验、真切的生活情趣以及纯朴的生活方式，成为书法作品中特有的“青春”图式和符号。我们看唐柳公权《兰亭诗》，字迹动感活络，线条流畅，眉目清晰，无半点老气苍遒，如八九时之朝阳，豪情万丈，热情四射；如东海之碧波，跌宕起伏，踔厉风发，青春气象布满字里行间。又如清初王铎《行书与大觉禅师等书札》，毫无柔弱之习与拘谨之俗，标新立异，以灿烂纵逸的笔势，创奇崛怪的书风，直书激荡的胸襟和直率的性情，以恣意狂放的节拍，左突右奔的章法，焕发出旺盛的青春力量。

二、“青春气象”的审美特征，体现在 生命力的极端新鲜和旺盛

书法中的“青春气象”，指审美情境中，书作散发或让观赏者感受到丰富而热忱的向往，即使颓唐忧郁也仍然闪烁自由和欢乐的憧憬，含有不拘俗态、没有约束、鬼斧天成的美妙奇异，含有浪漫、飘逸、开朗、率真的心路风景，含有对生活自信、开放、傲视的蓬勃和专注。总之，就如同一个妙龄的少男少女，有着极端新鲜和旺盛的生命力。

“天然”、“俊逸”、“兴会”和“简约”成为其最重要的建构元素。

“天然”，是“青春气象”最明显的特征，它本与滞碍、雕饰相对，无滞碍则可直书胸臆，无雕饰则可从心所欲。六朝时期特别重视艺术的天然自成，此时的锺嵘《诗品》、谢赫《古画品录》、庾肩吾《书品》、姚最《续画品》等文艺批评专著，都强调要秉持这种审美方式。此时文言志人小说也都以“天然”为圭臬，刘义庆《世说新语》中形容诸多人物，如说王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞；世目李元礼，谡谡如劲松下风；王戎云神致高彻，如瑶林琼树；王右军飘如游云，矫若惊龙，等等，都极力称颂他们没有雕饰的本色。而所谓“天然”，意即晚唐司空图《二十四诗品》所说“不著一字，尽得风流”和宋严羽《景德传灯录》所说“羚羊挂角，无迹可求”，是指作品中匪夷所思的，只可意会而不可言传的某种情思内涵，而没有形式方面刻意加上去的成分，有无心相求，而不期而会，不劳心力，但自然而成的艺术效果。王羲之在《题卫夫人“笔阵图”后》中说：“若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，此不是书，但得其点画耳。昔宋翼（钟繇弟子）常作此书，繇乃叱之，遂三年不敢见繇，即潜心改迹。”就是提醒人们要去掉人为的用心。明董其昌《论用笔》亦云：“古人神气淋漓翰墨间，妙处在随意所如，自成体势，故为作者。字如算子，便不是书，谓说定法也。”也是在说明艺术要通过“天然”的形式来表现无限的精神内涵。正是这一点，提供了书法艺术“青春”气象形成的基础和必备条件。

“俊逸”一词最早出自《后汉书·袁绍传》中《讨曹操檄》：“故九江太守边让，英才俊逸，天下知名。”意思指才智高超出群。“俊”，本是指人丰姿俊秀、容貌秀美的意思。“逸”，本指“逸民”，三国何晏《集解》注曰：“逸民者，节行超逸也。”有超群之意。钟嵘《诗品》称鲍照“善制形状写物之词”，又称其“贵尚巧似”，因为他善“形状”、善“写物”，所以也就能得物之精彩，使笔下的景物显得特别美，整个诗作也就显得非常美。在美学范畴上，“俊逸”与审美特殊形式“优美”相通