

此項研究受國家社會科學基金資助

書法奇觀

書法奇觀

君諱承字
仲奕東萊

土命土曰土同審
順命曰天當功成
鮮合當顯言又事
曰內已鮮陰陽育
弱人何國不戶八貴

黃山書社

此項研究受國家社會科學基金資助

書法奇觀

安旗著



黃山書社

责任编辑：于志斌

封面设计：贾 禹

书法奇观

安 旗著

*

黄山书社出版

(合肥市金寨路283号)

新华书店经销 安徽新华印刷厂印刷

开本：787×1092 1/16 印张：15.25 插页：2 字数：14,5000

1991年8月第1版 1991年8月第1次印刷

印数：00001—6200

ISBN7—80535—228—3/j·12

定价：11.00元

嗟夫，古民之心声手泽，非不庄严，非不崇大，然呼吸不通于今，则取以供览古之人，使摩挲咏叹而外，更何物及其子孙？

夫国民发展，功虽有在于怀古，然其怀也，思理朗然，如鉴明镜，时时上征，时时反顾，时时进光明之长途，时时念辉煌之旧有，故其新者日新，而其古亦不死。若不知所以然，漫夸耀以自悦，则长夜之始，即在斯时。

鲁迅《摩罗诗力说》

目 录

浑沌篇

小引	1
不可名状之物, 不可言传之境	1
造形说与抒情说质疑	3
书法——象征型艺术(一)	5
书法——象征型艺术(二)	7
书法——象征型艺术(三)	10

吉金篇

小引	13
青铜时代	13
吉金及其铭文	16
金文书法艺术(一)	18
金文书法艺术(二)	19
金文书法艺术(三)	22

秦石篇

小引	26
黑铁时代	27
石鼓文——秦刻石的先驱	29
秦刻石书法艺术(一)	31
秦刻石书法艺术(二)	32
秦刻石非玉筋体	34

汉碑篇

小引	36
汉代文化特点	36

汉隶与汉碑.....	38
汉碑揽胜	39
“汉碑气厚”解	45

竹帛篇

小引	48
竹帛出土简况.....	49
从竹帛看先秦书法	50
从竹帛看秦代书法	51
从竹帛看西汉书法	52
从竹帛看东汉书法	53
从竹帛看魏晋书法	55
竹帛遗墨的启示	56

兰亭篇

小引	58
《兰亭》真伪之争	59
《兰亭序》思想求是	60
《兰亭帖》书法求是	64
莲鹤方壶现象	68

黑女篇

小引	69
南北朝楷书三题.....	70
——楷书的发展和墓志的风行(70)	
——南北书风的彼此区别和互相影响(71)	
——方圆笔法的特点和由来(72)	
南北朝墓志精华十种	73
《黑女》风神探	78

摩崖篇

小引	81
泰山经石峪摩崖	81
邹县四山摩崖	84
——铁山摩崖(84)	
——冈山摩崖(84)	
——葛山摩崖(85)	
——尖山摩崖(85)	
北朝书圣——安道壹	89
〔附录〕 石颂	91

狂草篇

小引	93
盛唐一瞥	94
张旭——狂草的创始人(一)	95
张旭——狂草的创始人(二)	97
张旭——狂草的创始人(三)	100
怀素狂草——盛唐余波	102
〔附论〕 卢舍那——盛唐艺术的前驱	104

浑 沌 篇

小 引

《庄子》中有这样一则寓言：

南海之帝为倏，北海之帝为忽，中央之帝为混沌。倏与忽相遇于混沌之地，混沌待之甚善。倏与忽谋报混沌之德，曰：“人皆有七窍，以视听食息，此独无有。尝试凿之。”日凿一窍，七日而混沌死。

这则寓言的本意，是指老庄之“道”不可名状，不可言传。强为之说，不但徒劳无功，而且适得其反，往往愈说愈远，愈说愈乖，愈说愈死。后世便以“混沌凿窍”一语泛指人们对不可名状，不可言传的事物的探索不得其法。

自然界和人世间果有“混沌”么？果有不可名状，不可言传的事物么？“凿窍”既非其法，然则又当如何？书法艺术与此何涉？对书法艺术的探索何以要从此说起？

不可名状之物，不可言传之境

固然，在唯物论者看来，唯有物质是世界的本原。世界是可以认识的。认识（从感觉到思维）是人的头脑对世界的反映。没有绝对不可认识的神秘的彼岸。

但是，马列主义经典作家在多次强调认识的唯物论的同时，也多次强调认识的辩证法，多次指出人类对世界的认识是一个辩证的过程。例如：

认识是思维对客体的永远的、不终止的接近。自然界在人的思想中的反映，应当了解为不是僵死的，不是没有运动的，不是没有矛盾的，而是在运动的永恒过程中，在矛盾的产生和解决的永恒过程中。（列宁《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》）

人不能完全把握=反映=描绘全部自然界，它的直接的整体。人在创立抽象、概念、科学的世界图画等等时，只能永远地接近这一点。（同上）

“语言实质上只表达普遍的东西；但人们所想的却是特殊的、个别的东西。因此，不能用语言来表达人们所想的東西。”（在摘录黑格尔这段话的旁边，列宁批道：“注意，在语言中只有一般的东西。”）

以上几段文字，都是列宁对黑格尔在认识问题上若干富于辩证法的观点的肯定和改造，亦即对黑格尔哲学合理的内核的批判继承。

从列宁多次指出的认识的辩证法中，我们了解到：虽然客观世界是可以认识的，但却不能一下全部彻底把握它。恩格斯也说：“对无限的东西之认识……就其本性讲来，它只能在一个无限的渐近的过程中实现。”甚至说：“这已经足够使我们敢于说：无限的东西可以认识，正如不可以认识一样。”（《自然辩证法》）语言文字也是如此，既能表达人的认识，又有所不能表达。重要的是，马列主义经典作家认为：“不可感知的运动形态是可以转化为我们所能感知的运动的。”（《自然辩证法》）

从既是唯物的又是辩证的认识论出发，而不是从“粗陋的、简单的、形而上学的唯物主义的观点”出发，对中外古今一些哲学家和艺术家关于不可名状之物、不可言传之境的探索，就不能一概视为唯心主义的胡说。

譬如道家所说的“道”：“道可道，非常道；名可名，非常名。”“道之为物，唯恍唯惚。”“绳绳兮不可名”。《庄子》所说的轮扁不能语斤和《吕氏春秋》所说的伊挚不能言鼎^①等寓言故事，都是有名的例子。

譬如释家所说的“法”：“法无名字，言语断故；法无形象，如虚空故……法相如是，岂可说乎？”（《维摩诘经》）据说，当年佛祖释迦牟尼在灵山上聚众说法时，拈花示众，众皆不解，唯迦叶长者破颜微笑，因而得到佛祖的赏识，受了佛教的真传（《五灯会元》卷一）。又据说，当年维摩诘说法，在讨论到“不二法门”时，诸菩萨皆各抒己见；文殊则说是无言无说之境，非言语所能表达；而维摩诘则干脆默然无语。文殊叹曰：“善哉，善哉！乃至无有文字语言，是真入不二法门。”（《维摩诘经》）

譬如，就连“不语怪力乱神”的孔子，最缺乏思辨色彩的儒家，亦有“书不尽言，言不尽意”之说（《易·系辞》）。孔颖达《周易正义》解释说：“此一节夫子自发其问，谓圣人之意难见也。”又说：“意有深邃委曲，非言可写，是言不尽意也。”

譬如，在艺术领域中，这种情况就更是常见。陶潜《饮酒》诗云：“采菊东篱下，悠然见南山……此中有真意，欲辨已忘言。”可见在日常生活中，即已有“欲辨忘言”之境；李白《庐山东林寺夜怀》云：“宴坐寂不动，大千入毫发。”这种境界就更是不可思议。连现实性最强的杜甫，在“诗尽人间兴”之外，亦有“篇终接混茫”之时。“混茫”亦即浑沌。李商隐的《锦瑟》千年以来，解人难索，强作解人者几同猜谜、圆

梦、解讖，纷纷陷入“凿窍”的困境。即使起李商隐于地下，恐怕他自己也说不明白：“此情可待成追忆，只是当时已惘然。”

正因为诗家和道家、释家一样，都感到天地间有不可名状之物，不可言传之境，所以自魏晋以来，诗家与道释二家多有默契。从而在文学史上出现了诗玄合流，诗禅合流。严羽的《沧浪诗话》就是这一潮流的带总结性的论著。后世的诗歌创作和诗歌评论多受其影响。直到清代魏源，还在他为《诗比兴笺》一书所作的序文中，慨乎言之：

“古今诗境之奥阼，固有深微于可解不可解之际者乎！”即使是叶燮这样的具有鲜明的唯物主义观点的思想家，他的同严羽《沧浪诗话》大异其趣（甚至是针锋相对）的代表作《原诗》，在大力主张实写天地万物的“理、事、情”之余，也不得不承认尚有“不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情”。

道家和释家虽然力主他们的“道”不可名，“法”不可说，语言文字无能为力；但他们毕竟还是留下了许多有赖语言文字以传的经典，千方百计传他们的道，说他们的法。诗家性灵派、神韵派虽然力主“羚羊挂角，无迹可求”、“不著一字，尽得风流”，但他们毕竟还是写下了许多离不开语言文字的作品和论著。这就证明了：不可名状、不可言传的事物并非绝对不可名状、不可言传。自然这种证明是有意无意的，不情不愿的。所以列宁称不可知论为“羞怯的唯物主义”。

由是可知，自然界和人类社会确有不可名状之物，不可言传之境，但是它可以“转化”，或者说，我们可以逐渐接近它，以至于无限接近它。但不是用“凿窍”的办法。

造形说与抒情说质疑

中国古代的一些书学论著，或著录篇目，或考订真伪，或品列甲乙，或叙述源流，或讲说技法，或介绍书家，却很少探索书法艺术，特别是对具体作品进行审美评论，更是罕见。即或有之，也是泛泛而谈，不着边际，只言片语，语焉不详。就象康有为《广艺舟双楫》这样的专门评论碑版书法的著作也是如此。其所以如此，就是因为书法艺术有若浑沌，难以名状，难以言传，较之其他艺术更是有过无不及。

书法艺术赏析之陷入困境也是因为忽视书法艺术的特点，而将书法和其他艺术混同。最普遍的是将书法和绘画混同，认为书法和绘画一样，都是以形象作为手段，再现客观世界，因而称书法为“造形艺术”或“再现性艺术”；其次是将书法和诗歌混同，认为书法和诗歌一样，都是作者表情达意的手段，因而称书法为“抒情艺术”或“表现性艺术”。这样混同的结果是不利于书法艺术的发展的，甚至可能影响书法作为独立艺术而存在。因为书法作为“造形艺术”，无论如何不及绘画。既有绘画，何须书法？书法作为“表现艺术”，无论如何不及诗歌。既有诗歌，何须书法？然而书法毕竟在绘画和诗歌以及其他艺术之外独立存在了几千年，即使在造形手段和表现手段空前多样的现

代，它也存而不废，并且日渐复兴。这就显示出它独立存在的原因，有它不可代替的特点。

固然，中国自古有“书画同源”之说，但也只是“同源”；又有“肇于自然”之说，但也只是“肇于”。肇者，始也。书法和绘画虽然始同，毕竟终异。所谓“书画同源”“肇于自然”，实际上主要说的是汉字的起源。汉字起源于自然物象的摹拟，故上古文字多象形。但即使在甲骨文和钟鼎文中象形也只是“六书”之一，即六种造字方法之一种，其余五种（指事、形声、会意、假借、转注）就很少形象或全无形象可言。何况经过几千年演变以后，除了“篆字圆折，还有图画余痕，从隶书到楷书，和形象就天差地远。”（鲁迅《门外文谈》）因此鲁迅称之为“不象形的象形字”，意即空有象形之名，而无象形之实。现在，要从早已“和形象天差地远”的汉字中，早已不再象形的汉字中，找出形象来，并以之作为书法艺术的特点。这几乎是无中生有。而有人不惜多方曲为之说，到了自己也觉得说不过去时，竟说什么：“书法形象是一种没有形象的形象，是具象性很微弱，抽象性却很突出的形象。”显然，论者至此已是不知所云，真是何苦来哉！

固然，在古代一些书学论著中多用形象作比喻。如用“龙跃天门，虎卧凤阙”形容王羲之书，用“荆卿投剑，樊哙拥盾”形容颜真卿书，用“美人婵娟，铅华绰约”形容褚遂良书，等等。这些例子正说明书法艺术难以言传，只有多方譬喻，庶几得其仿佛，而绝不能从王羲之书中寻找龙和虎的形象，从颜真卿书中寻找荆轲和樊哙的形象，从褚遂良书中寻找美人婵娟的形象。

固然，在古代书家中多有从自然景象悟得笔意的例子，如张旭从公孙大娘舞剑器悟得笔意，怀素从夏云变幻悟得笔意，苏东坡从草间蛇斗悟到笔意，等等。但张旭据此而创作的毕竟不是公孙大娘舞剑器图，怀素据此而创作的毕竟不是夏云变幻图，苏东坡据此而创作的毕竟不是草间斗蛇图。他们创作的是和绘画截然不同的书法艺术。他们在“外师造化”时，不是摹拟或再现，而是悟得。

至于说，赵孟頫写“子”字时先习画飞鸟之形，写“为”字时先习画鼠形数种等等，这只能说明其人食古不化，误解了“书画同源”和“肇于自然”之意。此种事例不但不是佳话，反而是胶柱鼓瑟的笑柄。

总而言之，造形说（或再现说）是对书法艺术的一种误解。

抒情说（或表现说）也是一种误解。

固然，古人曾有“书为心画”之说（扬雄《法言》）。王羲之《兰亭序》也说：“因寄所托”，“取诸怀抱”，既寓文意，亦寓书旨。刘熙载《艺概》甚至说：“写字者，写志也。”无可否认，这些说法揭示了书法艺术“中得心源”的规律，确实是一些真知灼见。但无论“外师造化”也好，“中得心源”也好，假若到此为止，仍只说明了书法和绘画、诗歌以及其他艺术共同的一面。书法和绘画、诗歌以及其他艺术，除了这种共性外，还有它的个性，而且共性是通过个性来实现的。也就是说，书法即使是“外师造化”也不是摹拟（或再现），象绘画那样，即使是“中得心源”也不是抒情（或表现），

象诗歌那样。因此，人们在书法作品中寻找形象的再现，或感情的表现，都是“凿窍”之举。

然则，书法究竟是什么样的艺术？它的特异之处何在呢？

书法——象征型艺术(一)

书法艺术的特点，既不是造形，也不是抒情，既不是再现，也不是表现，而是象征。

各种艺术，如诗歌、绘画、音乐、舞蹈等，都可能或多或少带有象征性，但它们的主要特点不在此。书法则以象征为主，具有高度的象征性。可以说，书法是“象征型艺术”。

何谓象征？这个问题一向是众说纷纭，有若迷津。比较起来，还是黑格尔高明。

在黑格尔《美学》中，把艺术分为三种类型，即：“象征型艺术”“古典型艺术”“浪漫型艺术”。这三种类型的艺术都是黑格尔的“美的理念”的外化和发展。这种理论，就其总的体系来说，是难以尽信的；就其某些局部来说，却大有可取之处。譬如关于“象征型艺术”的某些具体解说，特别是把象征和比喻加以比较，就使人茅塞顿开。

黑格尔说：

第一种是象征型艺术。这里理念还在摸索它的正确的艺术表达方式，因为理念本身还是抽象的、未定性的，所以不能由它本身产生一种适合的表现方式，而是要在它本身以外的自然界事物和人类事迹中去找它的表现方式。理念既然要用这种客观事物隐约暗示出它自己的抽象概念，或是把它尚未定性的普遍意义勉强纳入一个具体事物里，它所找到的形象就不免有所缺损或歪曲。因为它只是随意任性地把握这些形象，不能使自己和这些形象融为一体，而只达到意义与形象遥相呼应，乃至仅是一种抽象协调。（《美学》第二卷4—5页）

这段文字，我们只要耐心地读完它，把其中神秘的“理念”换成来源于现实生活的感觉和思维，就并不难懂。它不过说的是：当人们关于现实生活的某种感觉和思维还处在朦胧状态，无法确切表达时，只能用一种“隐约暗示”的手段，达到与之“遥相呼应”，“抽象协调”。

黑格尔又说：

象征无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始……主要起源于东方。（同书9页）

在埃及，一般说来，每一个形象都是一种象征……不是表现它本身，而是表现与它相接近因而有关联的另一番意义。（同书73页）

埃及是一个象征流行的国家，它要解决精神怎样自译精神密码这样一个课题，但是实际上并没有把它译出来。（同书69页）

黑格尔并以埃及金字塔和人首狮身兽为例说明“象征型艺术”。金字塔不仅是国王的陵墓，而且是埃及人关于死的观念的象征。人首狮身兽则象征人类的精神力量要摆脱物质力量而又尚未摆脱的状态。这些象征意义在古埃及人建造这些巨物时，并不明确，而只是模糊地意识到，所以黑格尔称之为“没有译出来”的“精神密码”。

黑格尔又说：

在比喻里有两个因素要浮现在我们眼前，首先是一般性的观念，其次是表现这观念的具体形象。但是如果思考活动还没有来得及把那一般性的观念独立地掌握住，因而还不能把它独立地表现出来，这样也就还没有把表现一般意义的那个感性形象和这个一般意义本身分别开来，而是混而为一。（译者注：这就是象征，前者是比喻。）（同书13页）

一个具有意义的形象之所以称为象征，主要只是由于这个意义不像在比喻里那样明白表示，显而易见。

只有在意义和表现意义的形象以及二者之间的关系都明白说出时，才没有上文所说的暧昧性。但是这里所表示出的具体事物就不再是真正的象征，而是通常所谓的比喻。（同书13页）

众所周知，比喻（无论是明喻还是暗喻）都是以彼喻此，而且彼与此以及彼此之间的关系都是明确的，至少在作者是明确的。象征则不然，不但彼与此的关系不明确，甚至连此（所要表达的意思）亦不明确，仅是一种模糊、朦胧、浑沌状态。这就是黑格尔所说的“象征的暧昧性”。因此黑格尔把自觉的象征称为“比喻的艺术”；而真正的象征则是不自觉的，甚至是难以破译的“精神密码”。

试问：“象征型艺术”，既是如此模糊、朦胧、浑沌、暧昧，那么要它何用？回答是：它正好和天地间某些不可名状之物，不可言传之境互相适应。

书法——象征型艺术(二)

“象征型艺术”这一称谓，虽然是从黑格尔《美学》中借来，但象征的观念和方法却在中国古代的哲学、美学以及艺术创作中早有渊源。

《周易》就是一部象征的经典。

《易》有经，有传。《易经》相传为文王所作，《易传》相传为孔子所作。《易经》和《易传》基本上都是解释八卦及其变化的象征意义。《易》的象征性可以从以下三方面看出来。

一、从《易》象的特点看《易》的象征性。

《易》的基础是八卦，每卦三爻，是为“小成之卦”。八卦两两相重变为六十四卦，每卦六爻，是为“大成之卦”。爻分阴阳：一为阳爻，一为阴爻。卦与爻皆有所象：总论一卦之象为“大象”，分论一爻之象为“小象”。

例如☰(乾卦)：

“乾为天，为圜，为君，为父……”(《易传·说卦》)

“大哉乾元，万物资始，乃统天。”(《易传·彖辞》)

“天行健，君子以自强不息。”(《易传·象辞》)

以上都是总论乾卦一卦的“大象”。以下则是分论乾卦“初九”“上九”二爻的“小象”：

“潜龙勿用，阳在下也。”(《易·象辞》)

“亢龙有悔，盈不可久也。”(同上)

试看，乾(无论卦与爻)同它所象的事物在形象上有什么相似之处？其卦何曾象天？其爻何曾象龙？至于“万物资始”“自然不息”之义更无论矣。同乾卦有关的事物在☰这个符号中毫无形象可言，☰这个符号只是同有关事物“遥相呼应”“抽象协调”。可见“大象”“小象”都是说明卦与爻的象征意义。他卦同此不赘。

二、从《易》教的特点看《易》的象征性。

《孔子家语》云：“絜净精微，《易》教也。”絜净精微，就是用简要的方法暗示事物的奥秘。

“八卦成列，象在其中矣。”王弼注：“备天下之象也。”(《易传·系辞》)

“因而重之，爻在其中矣。”王弼注：“夫八卦备天下之理，未极其变，故因而重之，以象其动用。”(同上)

“圣人有以见天下之赜。”王弼注：“赜，谓幽深难见。”(同上)

“易简而天下之理得矣。”(同上)

试问，卦与爻为数都有限，何能“备天下之象”？何能见天下幽深难见之

“贲”？其所以能以有限应无限，秘密就在于《易》是以有限的卦与爻，同无限的事与物“遥相呼应”“抽象协调”。故知《易》教“絜净精微”的特点正显示出《易》的象征性。

三、从《易》辞的特点看《易》的象征性。

《易传·系辞》概括《易》辞的特点如下：

“其称名也小，其取类也大。”王弼注：“托象以明义，因小以喻大。”

“其旨远，其辞文，其言曲而中。”孔颖达疏：“其旨远者，近道此事，远明彼事，是其旨深远。”“其辞文者，不真言所论之事。”王弼注：“变化无恒，不可为典要，故其言曲而中。”典要，定准；曲而中，迂回曲折，歪打正着。

“其事肆而隐。”肆，显也。肆而隐，当是若明若暗之意。

《易》在文辞上这种以小喻大、以近指远、迂回曲折、若明若暗的特点，使人不能不想到黑格尔所说的“象征的暧昧性”。正是这种“象征的暧昧性”使孔子也感到《易》深奥难解，以致“韦编三绝”，连串连竹简的牛皮绳子也翻断了三次。而在他写的《系辞》中，多次发出疑问：“作《易》者，其有忧患乎？”“《易》之兴也，其当殷之末世，周之盛德邪？当文王与纣之事乎？”显然，连孔老夫子在解《易》时也要进行猜测。

总而言之，“《易》者，象也。”象也者，象征也。

刘勰《文心雕龙·原道》云：“人文之元，肇自太极，幽赞神明，易象惟先。”《宗经》篇又云：“夫易惟谈天，入神致用，故系（辞）称旨远辞文，言中事隐。韦编三绝，固哲人之骊渊②也。”可见《易》对中国古代文化的影响至大、至深，中国古代哲学、美学、以及艺术实践之富于象征也就不言而喻。即使是一向被视为现实主义的《诗经》，其中也有象征之作。如《蒹葭》：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长；溯游从之，宛在水中央。

此诗，朱熹《诗集传》认为是用“赋”的手法实写其人其事：“言秋水方盛之时，所谓彼人者，乃在水之一方，上下求索而皆不可得。”但他紧接着说：“然不知其所指也。”今人更简单解释为“爱情诗”。但不知诗中这位“伊人”何以上下求索皆不可得，而又分明在“水中央”？她究竟是人？是神？是鬼？如果承认现实主义以外还有别的创作方法，在现实主义无能为力的领域中别的创作方法可能一显身手，那么此诗当作别解。诗中的“伊人”可能不是实指人，而是虚拟某种境界。这种境界如果作者已经明确意识到，而以“伊人”为喻，这首诗就是比兴之作，亦即自觉的象征；如果作者只是隐约感觉到，姑且用“伊人”与之“遥相呼应”“抽象协调”，那么这首诗就是象征之作，亦即真正的象征。

中国古典诗歌中象征之作或带有象征性的作品不胜枚举。故叶燮《原诗》在承认天

地间有“不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情”之后，紧接着说：“则幽渺以为理，想象以为事，恍恍以为情。”叶燮此语实际上就是指诗歌中的象征方法。

言中国文字起源者，莫古于《易》。《易·系辞》：“上古结绳而始，后世圣人易以为契，百官以治，万民以察，盖取诸夬。”这意思是说，“圣人”创造文字，是从八卦中的夬卦得到启示。汉代许慎《说文解字》谈文字之起源即本此说。其说虽不可尽信，但影响甚大，古代关于文字和书法的理论多宗此说。因此，其说亦不可尽弃，它实际上是对书法的象征性的预感和猜测。这种预感和猜测时隐时显地出现在历代书法理论中。例如王羲之《笔势图》所云：“夫书者，玄妙之技也。若非通神之士，学无及之。”虞世南《笔髓论》亦云：“书道玄妙，必资神遇，不可以力求也。”张怀瓘《文字论》亦引时人语云：“书道亦大玄妙”；其《书断》又云：“书者，……名言诸无，宰制群有，何幽不贯？何往不经？实可谓事简而应博，岂人力哉！”这些言论都并非故意将书法神秘化，而是确实感到书法艺术的创作方法非同一般。它不但能“宰制群有”，而且能“名言诸无”；它不是象绘画和诗歌那样再现自然或反映现实，而是“冥运天机，神合契匠”。书法艺术的这种特异功能往往非人的有意识的努力所能掌握，所以古代著名书法家和书论家不约而同地称之为“玄妙之技”。当古人对书法艺术的象征性还不能进行科学的探索，从而无以名之之时，只能这样称呼它。

古人对书法艺术象征性的预感和猜测，随着书法理论和实践的发展逐渐明确起来。宋代学者郑樵在他的《通志·六书略》中写道：

书与画同出。画取形，书取象。画取多，书取少。……然书能穷变，故画虽取多而得算常少，书虽取少而得算常多。

郑樵难能可贵的是：在“书画同出”（亦即书画同源，均源于自然）之外，看出了书法与绘画的根本区别，并将这种根本区别言简意赅地表述出来：“画取形，书取象。”在这里，“形”固然是形象，“象”则非形象。如果两者皆指形象而言，书法与绘画就失去了区别。郑樵既然意在区别二者，故知此处之“形”与“象”不是互文，正如“画取多，书取少”句中之“多”与“少”不是互文。“象”不是形象，而是象征。“书取少”的特点正是由此而来。书法统共只有八种笔划（即侧、勒、努、趯、策、啄、掠、磔），远不及绘画之繁多，可以随物赋形。书法既只有八种笔划而又能“名言诸无，宰制群有”，“冥运天机，神合契匠”，以应万物，以见“天下之赜”，显然除了象《易》那样运用象征，别无他法。从而可知“书取象”之“象”除了象征，别无他解。

固然，郑樵是在谈“六书”之一的“象形”时提出“书取象”一说的。但他把象形无限扩大，既有“正生”十种，又有“侧生”六种，还有“兼生”两种，已经越出象形的范围，其中“象数”“象气”“象属”已近于象征。据其自述，他还有“极深研几”的“象类之书”，由于“见者无不疑骇”，未敢发表，只有“取象类之义，约而归于六书。”郑樵的“象类”究为何物？从“极深研几”的特点可以窥知。“极深研几”一语

出于《易传》：“夫易，圣人之所以极深而研几也。”王弼注：“极未形之理则曰深，适动微之会则曰几。”似此，则郑樵的“象类之书”有类乎《易》，或者说，是把《易》的象征理论和方法运用到书法上来。可惜这部书法象征学未能问世，而仅将他的观点在论述“六书”的著作中约略提及。

郑樵的“书取象”说，高度概括了书法艺术的特点，明确指出了书法艺术的象征性，可以说是书法象征论的先驱。

书法——象征型艺术(三)

郑樵的“书取象”说，一方面是从《易》得到启发，一方面也是由于书法本身和八卦类似。书法和八卦都是由线条构成，而且都是以有限的线条构成。但书法毕竟又不同于八卦，八卦是符号象征，而书法则是总体象征。中国绘画固然也离不开线条，但还要靠烘染，靠敷采，更重要的是靠“取形”。既要随物赋形，而物形繁多，因之绘画的线条也随之繁多，故郑樵说：“画取多”。书法却是凭有限的线条，以少取多，以简驭繁。故郑樵说：“书取少”。其所以能够如此，是因为书法的线条不是普通的线条，而是神奇的“一画”。

“一画”这个概念是石涛提出来的。石涛在他的《苦瓜和尚画语录》“一画”章中写道：

法于何立？立于一画。

一画者，众有之本，万象之根。

行运登高，悉起肤寸，此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此。唯听人之握取之耳。

又在“细缊”章中写道：

笔与墨会，是谓细缊。细缊不分，是谓混沌。辟混沌者，舍一画而谁耶？

自一以分万，自万以始一。化一而成细缊，天下之能事毕矣。

又在“皴法”章中写道：