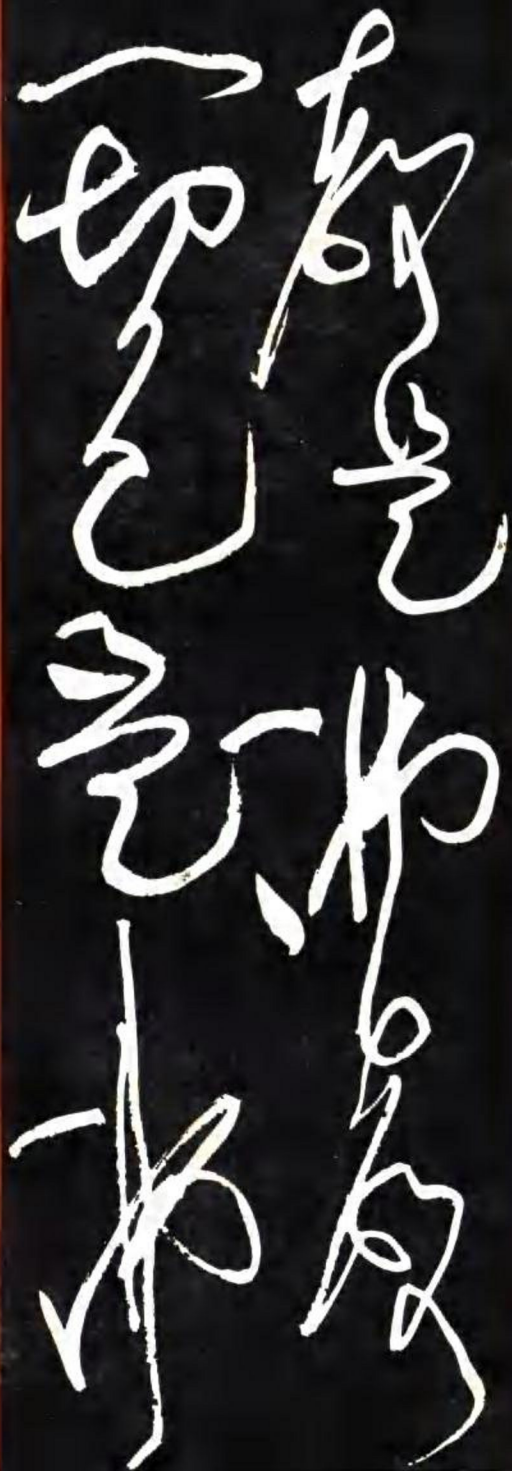


书法的形态与阐释

● 邱振中 著

● 重庆出版社



草书是
一种艺术



序

《书法的形态与阐释》汇集了十三篇关于中国书法的专论。这些专论的写作历时十年以上，但在确定每一选题时，便已考虑到它们在一组系统的研究中的位置。

中国书法是一种复杂的艺术现象、文化现象。它是唯一超越了装饰艺术阶段而收容巨大精神含蕴的书法艺术；它的杰作受到后人的顶礼膜拜，产生神话般的影响，从而成为某些时代文化的象征；它通过语言而与整个民族的精神生活紧紧联系在一

(川)新登字010号

责任编辑 周永健
封面设计 邵大维
技术设计 费晓瑜

邱振中 著
书法的形态与阐释

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路205号)
新华书店经销 达县新华印刷厂印刷

*

开本850×1168 1/32 印张9.125 插页36 字数227千
1993年1月第一版 1993年1月第一版第一次印刷
印数: 1—2,700

*

ISBN 7-5366-1944-8/J·233

定价: 6.65 元

起；它建立了一个复杂的意义体系，每一时代都为扩展这个体系而竭尽全力，同时它几乎从未受到近现代思想的触动，因而为研究中国文化中的阐释机制提供了一个完整的、不可多得的研究对象；它是与语言最切近的艺术，同时又是中国最具抽象性质的艺术，因此在阐释中出现了不少特殊的语言现象；……所有这些，使书法研究有可能为艺术史、文化史，甚至哲学史提供许多有价值的材料。然而，在深入进行这些研究之前，首先要解决以下几个问题。

一、形式构成分析。

书法作品是一种纯粹的抽象构图，但它所有的技巧、内涵都建立在“字”的基础上，这是一个难以拆解的构成单位；此外，作品中时间与空间的共生，使它与所有造型艺术都有质的区别。各种视觉艺术的构成分析法都无法深入到书法形式的深层结构中去。必须为书法的构成分析建立一套新的分析工具。

为每一问题寻找贴切而有效的分析方法，是个艰难的过程。原则上说，可以在人类所创造的一切方法中选择，但最有效的方法总是与具体现象生长在一起的，方法的寻求首先是整个心智与现象的交融。只有真正融入心智的方法才可能融入现象中。我往往在问题解决了一段时间以后，才突然意识到当初所使用的方法的归属。有时它们设法归入已有的方法系统，如分析甲骨文章法时所使用的覆盖法。

深入书法构成的时、空特征，能够发现中国书法与绘画的深刻联系。绘画中的许多要素，如线条的运动特征与潜意识中抽象形的组织，都是首先在书法中发展成熟的。离开书法研究的中国美术理论，肯定会留下一些空白。对书法与绘画进行深入的形态分析，可能导致建立一门统一的中国艺术形态学。

构成分析并不仅仅具有美学意义。艺术现象的核心是作品，构成分析在历史文献和各种现代理论之外，为不同学科对艺术的

研究提供了一个重要支点。历史文献提供的是某些史实，前人的审美心态、价值标准，以及他们所归纳的某些法则；各种现代理论提供的是从其它现象或思路中生长出的具有普遍意义的规律；而构成分析则是动用各种理性手段对文本第一层面的解读，这是一切独立思考基本的出发点。

二、书法现象与当代学术的联系。

当代哲学、语言学、心理学等领域取得了重要成就，这使所有人文学科的研究都可能在一个新的基础上进行，并由此获得前所未有的深刻认识。然而一种艺术现象、文化现象毕竟包含许多特殊问题，将其它学科的成就运用于这些现象的解释，比人们想象的要困难得多。常见的情况是，依据某一理论而生发的议论，与理论并没有令人信服的联系。因此，在将一种既有理论（古代论说同此）与现象联系在一起时，一定要严格而审慎地检查联系的可靠性，否则此后的思考可能毫无价值。

寻找理论与现象的接点，几乎没有任何规律可循，因为每一种联系都取决于那些具体的、永不重复的境况，唯一的依凭是研究者对现象和各种理论尽可能细致的体察、思考。这里也许特别需要那种“理论的直觉”。

一个重要的接点的发现，能把理论引向一个广阔的思想领域。例如，中国书法是在汉语的日常使用中不断发展起来的，人们之所以往汉语的视觉形式中倾注那么丰富的含蕴，与人们的语言观念具有密切的关系。书法与语言的这种联系一旦确立，现代语言学、语言哲学便成为研究书法深层性质的基础理论。书法与哲学的联系，人们一直据阴阳、太极而立说，从来不曾超出古人的思想范围，而书法与语言的联系，使书法在现代哲学层面上的讨论得以实现。

三、文献解读。

任何人文学科的研究都离不开古代文献，文献解读成为研究

的重要组成部分。书法文献与其它领域的文献相比，解读有其特殊的困难。书法文献中包括大量对感觉的描述、未经证明的意蕴，以及各种操作规范等等，如果仅仅运用传统的训诂—语言归纳方法，其中大部分内容难以被现代研究所利用。

必须寻找新的解读方法。

任何陈述中都隐藏着一定的感觉—思维方式，当感觉—思维方式发生变化以后，前人安之若素的陈述方式，对后人来说往往失去其重要意义，——这些陈述所包含的逻辑结构过于松散，以至未能达到现代思维的最低要求。从内容来看，这些陈述已无法作为依凭，然而把它们作为语言现象看待，情况便完全不一样。任何一类陈述（如以人名为主语的简单描写句），都有它产生与使用的历史，考察这一历史，进而分析人们使用时的心态变化，能够得到许多新的发现。

把一类陈述当作一种语言现象来解读，还能引出美学、阐释学与语言学中一些具有普遍意义的问题。

以上三点是本书的主要目标。

面对一个问题，我总希望了解它在整个思想领域中的位置。还没有人对现代书法理论作出过概括的描述。我不得不一个问题接一个问题地思考，以探测这个领域的边界和深入的可能，因此，大部分论述只是为这门学科的创立作一些准备。

我相信书法理论对于当代文化的重要意义，但需要证明。我希望这本书在某种程度上已经做到了这一点。

邱振中

1991年9月8日


MS05/09



目 录

序.....	(1)
1. 线的艺术.....	(1)
2. 运动与情感.....	(17)
3. 关于笔法演变的若干问题.....	(30)
4. 章法的构成.....	(63)
5. 在第三维与第四维之间.....	(101)
6. 八大山人书法与绘画作品 空间特征的比较研究.....	(116)
7. 空间的转换	

——关于书法艺术的一种现代观·····	(131)
8. 形式与表现·····	(149)
9. 题材·意境·生活	
——《黄州寒食诗帖》的一点启示·····	(173)
10. 论审美感受模式·····	(185)
11. 书法艺术的哲学基础·····	(203)
12. 艺术的泛化	
——从书法看中国艺术的一个重要特征·····	(229)
13. 感觉的陈述	
——对古代书论中一种语言现象的研究·····	(262)



线的艺术

一 艺术语言

每一种艺术都有自己特殊的语言，例如，音乐语言是乐音的组织，绘画语言是色彩、线条和形体的组织。这当然是一种比喻，乐音、色彩、线条并不像人们日常运用的语言（自然语言）那样，具有确定的语义，把它们称作“语言”，只是说在艺术中主要利用它们来“讲述”（实际上是“表现”）一定的内涵。由于这些艺术语言是构成艺术形式的全部材

料，我们又把它们称作形式语言。书法的形式语言便是线条的组织。线条是构成书法艺术形式的唯一手段。绝对标准的线只存在于几何学中，实际存在的线条总有一定的宽度，就是说，它总能在某种程度上被看作“面”，狭长的“面”后面分析线条内部的运动时，我们正是这样来看它的，但是从宏观上来说，从长、宽两个尺度的比例来说，书法形式中线的特征是极为明显的。尽管作品中有些笔画短小，但从整个作品来看，从所有笔画内在的连续的运动来看，书法无疑是线的艺术。

一件书法艺术作品中，除了题材能告诉人们一些东西之外，形式语言也能向人们“讲述”一定的内容。如果一件书法作品书写的是辛弃疾《贺新郎·别茂嘉十二弟》，文词便能向人们传达十分丰富的信息，但这毕竟不是一件书法作品的目的。欣赏辛词，大可不必到书法作品中来寻求，一册校注本要理想得多。作为一件书法作品，它首先是，也主要是依靠线条对人们的作用。对线条的感受和认识成为深入书法艺术的必经之途。

书法以汉字结构为造型的依据，但书法与写字却有根本的区别。一般文字书写不涉及艺术语言问题，它仅仅要求能够辨识，以完成交际的作用，只有当线条获得足够的表现力时，书写才上升为艺术，线条组织才上升为艺术语言。

书法离不开文字，但对深入的观察、研究来说，“字”毕竟是个太大的单位，就像我们研究绘画，总不能仅仅研究怎样画鸟、画石头、画房子，我们还需要研究色彩、线条，研究这些要素的配合和组织，然后再探讨鸟、石头与房子的有关问题。它们分属于形式范畴内不同的层次。

线条可分为几何线和徒手线两大类（图1）。

几何线指在制图工具帮助下画出的符合一定规范线条，如直线、圆、抛物线、阿基米德螺线等。徒手线指只用笔，而不用其它辅助工具作出的线条。几何线规整、均匀，富有理性色彩，

徒手线不规则，速度、方向灵活多变，富有感情色彩。

书法是一种关于徒手线的艺术。

二 质感与运动

任何一条徒手线都有它特定的情调。如图2所示：(a) 轻捷、飘忽、灵动；(b) 稳重、端庄、不无严肃之感；(c) 艰涩，给人以挣扎感；(d) ……用文字来描述线条在心中唤起的感觉是十分困难的，但我们相信这种简单的描述与人们的感受多少会有吻合之处，相信这些线条会引起因人而异、但基调接近的感觉。通常人们不会去注意一条线（例如一条悬垂的电线，或是墙上孩子们用粉笔随手画下的条痕）的情绪色彩，甚至在欣赏书法作品时也往往只注意到结构而忽视这一点，但是一经提醒，感受线条的“表情”并不是十分困难的事情。

决定一根线条的“表情”的，是对笔和墨的控制，通常把它们叫做笔法和墨法。

墨法指对线条墨色浓度、渗化状况的控制。过去，用墨技巧比较简单，要么追求墨色深沉、浓重，要么使用淡墨以求迅捷；明代中期以后，由于水墨画的发展，由于不少书法家兼为画家，写意水墨画中对水、墨的控制技巧有意无意地进入书法创作中。徐渭、王铎等人的书法作品，墨色变化比较丰富；清代，虽然除朱奎以外人们很少在墨色的丰富层次方面继续追求，但对不同墨色的表现力达到了较高的自觉意识。笪重光在《书筏》中说：“血肉不生于墨，而墨能增之、减之。”^①刘墉、王文治等人也自觉地把墨色作为丰富作品表现力的手段。现代日本，由于一部分人明确追求书法作品的“画意”，人们对水墨的运用执意加以探索。虽然过分追求绘画的水墨效果会影响到线条自身的表现力，

但是在一些成功的作品中，墨色变化自然，与线条的运动节奏、结构变化融为一体，取得了很好的艺术效果。

不过，书法作品中墨色的一切变化，都依附于线条而存在，而决定线条质感的主要是笔法。

笔法控制线条的运动和力度。

力度指线条使观赏者产生的力感。线条力度既同作者主动施加的力量有关，又同用笔的运动方式有关；但是如果对书写过程进行足够精密的检测，可以发现，施加不同力量时，会影响到运动的微观性质（用力稍大时即可直接观察到手臂的颤动），就是说，一切力量的变化都会反映在运动上，因此线条运动的变化即涵盖了线条笔法的一切变化。

线条的运动变化又可分为两部分：其一，书写时线条作为轨迹整体推进的速度变化；其二，在线条边廓内部，为控制边廓形状而产生的运动变化。这两方面，即为笔法在运动层次上的全部内容。

这两部分内容是密切相关、同时完成的，似乎很难把它们分开，例如书写楷书横画时（图3），藏锋、按、转、平移、提、顿等动作便是作为一个整体来完成的，不容分拆。不过，线条推进的运动变化易于观察，也比较容易从作品中感知，而控制边廓的用笔的运动变化既难以观察，更不便于感受（如上例，不依靠点画内的示意线，很难从作品来感知这种运动），某些边廓变化极为丰富的古代作品，其用笔的运动变化便很难在想像中加以复原（图4）。

两种运动的区分也反映了书写工具——毛笔的特殊性质。用其它工具（例如钢笔）书写时，线条推进的运动变化也总是存在的，但是它们缺乏线条内部的运动。或许可以把前者称为线条的外部运动，它为完成任何字结构所必须；但控制线条边廓的内部运动却不是写字的必要条件，它是使用毛笔书写时技巧长期发展的

结果,是书法艺术中的线条区别于其它一切线条的地方(使用毛笔的艺术,总是从书法中取得借鉴)。孙过庭《书谱》称:“一画之间,变起伏于锋杪;一点之内,殊衄挫于毫芒。”这是对点画内部运动简洁而形象的解说。这种线条内部的运动,是造成书法线条运动复杂性的根本原因。

这里应该谈到书法创作所使用的工具和材料对书法艺术表现力的影响。由于宣纸(以及其它易于渗化的纸张)的特殊性能,由于水、墨对纸张变化无穷的渗化效果,更由于毛笔笔毫部分与纸相触时可能产生的无限变化,使书法线条对运动具有极为敏锐的感应能力,就是说,运动能很好地保存在线条中。这种特点,造成了书写时线条的种种微妙区别。可以想见,这培养了人们对线条细微区别的分辨能力和感受能力,促使人们去体会线条一切细微差别所带来的不同的心理效应,而书法艺术的发展,笔法技巧的变化,正是在这一心理背景上展开的。前人当然不曾这样提出问题,他们更喜欢直接谈论书写技巧,但是如果我们撇开技术操作这一面来看笔法理论,可以在连篇累牍的论述中发现人们对笔法运动形式强烈而持续的关注。所有古代笔法理论都可以看作是人们对线条内部运动的探讨。再没有任何一种艺术(包括古代中国绘画)肯在漫长的历史中花费这么多篇幅来讨论形式构成元素的运动问题。这从一个侧面证明了书法线条运动的丰富性。达到如此深刻程度的自觉意识,一定会反映在创作中。

更有力的证明当然是书法史上所有优秀作品。任何一件杰作都提供了与众不同的富有个性的运动方式,而且每一种运动方式都包含十分丰富的节奏变化。如王羲之《频有哀祸帖》(图5),线条厚重,具有强烈的体积感,线条边廓变化十分微妙——它暗示着极为复杂的内部运动。如杨凝式《神仙起居法》(图6),线条内部运动当然不如王书变化丰富,但明确有力的翻折、外部运动随线结构的扭结而呈现的速度变化,都极富感染力;

而同一作者的《韭花帖》(图7),圆转精微的内部运动,加上线条从容不迫、节奏分明的推移,形成迥然不同的另一情境。如果考虑到书法史,考虑到各种字体和同一字体中各种不同的风格,以及同一作者各件作品不同的节奏形式,考虑到书法线条已有的和可能有的无穷变化,可以毫不夸张地说,书法艺术是世界上变化最丰富的徒手线的集合。

线条运动无限丰富的变化,意味着线条质感的无穷变化。这是书法艺术深刻表现力的重要来源之一。

三 结 构

书法艺术表现力的另一个来源是线条丰富的结构变化。

每一条线都占有一定的空间位置,仅仅具有质感而不占有一定空间位置的线是不存在的——那只是为了讨论方便而作出的假定;同样,我们在讨论结构时也把质感暂时放在一边。

现代美学中对视觉艺术构成元素(点、线、面、色彩等)的表现性质都进行过讨论,其中关于线条的部分,如水平线稳定、均匀,垂直线严正,倾斜线具有明显的方向感、运动感、几何线富有紧张感、弹力感,徒手线活泼而富有动态变化等等,都对我们讨论书法作品中线结构的表現力有所帮助。

我们可以在这些基础上讨论线结构的表現性质。

两条线段可以组合成无数不同的结构,如图8,这些结构可以在人们心中唤起很不相同的感觉。如(a)平等,安静,冷漠;(b)开放,舒展;(c)庄重,严肃;(d)尖锐,有楔入的趋势;(e)方正,但不稳定,随时可能改变。

如果对线结构给以更严格的限定(例如:组成小于 90° 的锐角),当然会使线结构的表現范围受到限制,但我们仍然能在不

同的结构中感受到张力、节奏和表现性质的变化。图9的三个图形中，运动感、紧张感都有明显的区别。

当若干线条以汉字构造为依据而形成一组线结构时，情况与此十分相似。处置形式元素的绝对自由，是抽象绘画的构成原则（它们当然也受到精神内涵与形式规律的制约，但不存在任何必须遵守的规范），但书法艺术中线条的处置要受汉字结构的制约，这是书法与抽象绘画的不同之处。然而，汉字结构又是个十分宽松的规范，例如图10的“五”字，只要各点画交接的相对位置不发生错误，都可被辨识。仔细观察并比较图中各字中被线条分割的最小图形（单元图形、单元空间），可以发现，虽然它们受到汉字结构制约，但由于各线段的形状可以相当自由地变化，这些结构的自由度其实远远高出前面两组几何图形中所列举的例子。另外，汉字还有真、草、隶、篆等各种书体，这样，每一汉字所能实现的形态变化便无穷无尽了。字结构的每一种形态都带来其特殊的情调。这种线结构的不同情调，是书法艺术表现力的又一来源。

这里也表现出书法艺术与写字的区别：实用性书写仅要求流畅、美观而已，而书法艺术则要求运用线结构不同的组织形式来表现丰富的精神生活。仅仅追求美观是远远不够的，通常认为并不“漂亮”的字，可能正具有作品意境所要求的表现性质。人们之所以感到欣赏书法很困难，不少人正是在这里遇到了常识的抵抗：杰作往往由于不“美观”而被常识所否定。如杨维禎《小游仙诗卷》（图11），字结构倾侧，与习见的字体相去很远，但正是这种远离常态的结构，表现了作者郁闷愤激，并渴望摆脱的心境，如果换以《兰亭序》或《争坐位帖》的结体风格，作品就完全是另一种意境了。

当然，作品的表现力并不能由每一单字的表现力演绎而来，它服从更复杂的形式——感受规律的作用，但线条的不同结构具

有不同的审美品质，无疑反映了书法艺术的表现原理。

四 结构与空间

线条质感对人们的影响可归结为它所暗示的运动节奏对人们心理的作用，不同的运动节奏引发与此节律相似的心理活动。这便是所谓形式与心理的同构。

线结构的作用原理包括以下几个方面：一，结构控制线条运动的方向（方向本来就是决定运动性质的一个要素，因此可以说，线条结构直接影响到运动本身）。线型（点画形状）、尺度等，都是受速度、方向控制的非独立变量。二，线条把空间（二维空间）分割成各种形状的块面，每一块面都能表现一定的情调（由于形所产生的张力）^②，无数被分割空间的组合具有丰富的表现力。三，被分割的单个空间（单元空间）由于形状可能引起张力的不平衡，会具有运动的趋势（如图12.a），但众多单元空间的并置，一般说来，运动趋势会互相抵消（图12.B），然而，由于线条运动的暗示、引带、书法作品中的空间却会与线条一同流动起来（图12.c）——形式的所有细节便这样汇成一个统一的整体，从而获得深刻的艺术感染力。

从这些情况来看，仅仅注意到线结构的静态美是远远不够的。书法作品中线结构的表现力如此紧密地同运动联系在一起，以致任何程度对运动的忽视，都会严重妨碍对作品的感受。

人们常常用建筑来比拟书法。当我们强调线结构的组合性质时，很容易把注意力引向书法的静态特征，但是，任何书法作品，包括极为静穆的楷书、篆书，总是在书写的运动中构筑而成的，它无论如何会留下运动的痕迹。在传世墨迹中，我们找不到一件完全泯灭运动痕迹的作品。刻本当然另当别论，揭示线条运动的

许多细节是刻本无法保存的，因此，如果不用想像去弥补的话，许多刻本线条毫无运动感。有人从这种拓本出发，竭力追求“静穆”的意境，结果线条完全失去运动感，作品从头到尾质感毫无变化，像是用刻制的活字打印出来的一样。运动感的丧失，使结构的表現力受到严重损害。

要从线结构中感受到前面所叙述的一切，应该在赏鉴和训练中有意识地培养这些方面的感受能力。许多学习过一段时期书法的人们，也未必能较好地感受线条的运动和空间的节奏，因为他们的注意力可能从未被引向这个方面。

从单元空间及其组合这一层次来看字的结构与章法，是与把字的欣赏作为基点的赏鉴很不相同的一种感受方式。

我们已经谈过，“字”作为形式语言的基础单位是很不方便的，它所包含的形式元素（线的质感、空间分割）难以自由离合，对新的内心生活反应迟钝，它改变缓慢，很容易成为一种模式，从而失去同一切活泼泼的生活的联系。但是，从学习书法的过程来看，笔法、结体、章法都以“字”为中心而展开；笔法反映在点画上，而点画总是在对“字”的临习中被认识；结体即“字”的结构；章法为“字”的分布、排列。人们总是通过“字”来感受、把握书法艺术的，久而久之，技巧、构成、精神内涵都凝固在“字”上，使它成为一个难以分拆的实体，成为书法作品中相当稳定的构成单元。这种情况影响到创作和赏鉴，便形成一种模式化的倾向，使创作类似于抄录，使赏鉴只注意字结构与典范结构接近的程度；临摹能作为创作，极似某人的作品能在展览中入选等等（《空间的转换》）。

把对作品的赏鉴建立在对单元空间（被分割的最小空间）的感受上，当然同人们长期形成的习惯有所不同，但这毕竟是稍经训练即可做到的，一旦做到这一点，我们所面对的作品并不曾改变，但它的构成基础却变成灵便敏感的单元空间和线条运动，这