

马钦忠 著

中国书法的当代诠释

人民美术出版社

马钦忠 著

中國書法的當代詮釋

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法的当代诠释 / 马钦忠著. — 北京: 人民美术出版社, 2013.6
ISBN 978-7-102-06365-2

I. ①中… II. ①马… III. ①汉字—书法—研究
IV. ①J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 098416 号

中国书法的当代诠释

著 者 马钦忠

出 版 人 民 美 术 出 版 社

北京北总布胡同 32 号 100735
<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑 徐永林

特约编辑 夏 丽

设 计 张 丽

印 刷 上海丽娃河印业发展有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2013 年 7 月第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印张: 11.625

ISBN 978-7-102-06365-2

定价: 68 元

目 录

第一章	中国书法是中国人的生命痕迹·····	1
	1、书写·自我·生命之道·····	3
	2、酒神与中国草书·····	13
	3、德里达的书写论和中国书法的书写特征·····	18
	4、论中国书法的象征性·····	30
第二章	中国书法的书写缘由·····	55
	5、汉字对中国书法形成的作用·····	57
	6、庄子思想对书法创作及审美的定性作用·····	72
	7、清代碑学的历史成因与自由雄强人格的追求·····	79
第三章	中国书法研究的方法与视角·····	91
	8、书法美学的东方化思考·····	93
	9、人文精神的视角和中国书法史研究·····	100
	10、关于近现代书法研究的方法论问题·····	107
	11、论书法学和书法史学的几个方法论问题·····	120
第四章	中国书法艺术发展的当代省思·····	133
	12、先锋书法的现代情境·····	135
	13、对21世纪中国书法的忧思·····	148
	14、书法作为艺术的理由·····	155
	15、书法批评对书法作品意义的语言“给予”·····	161
	16、汉字约束基础上的书法书写的美学思考·····	168

第一章 中国书法是中国人的生命痕迹

1、书写·自我·生命之道

- 书法以线的方式封闭起了一个自在自为的世界，没有任何形象与它直接等值，没有任何方式能够译解。
- 书法的意义即由所构成的差异来陈述，呈示生命的意义。
- 动态的书写凝定成静态的墨迹，墨迹的内在差异陈述着亘古不变的生命之道。

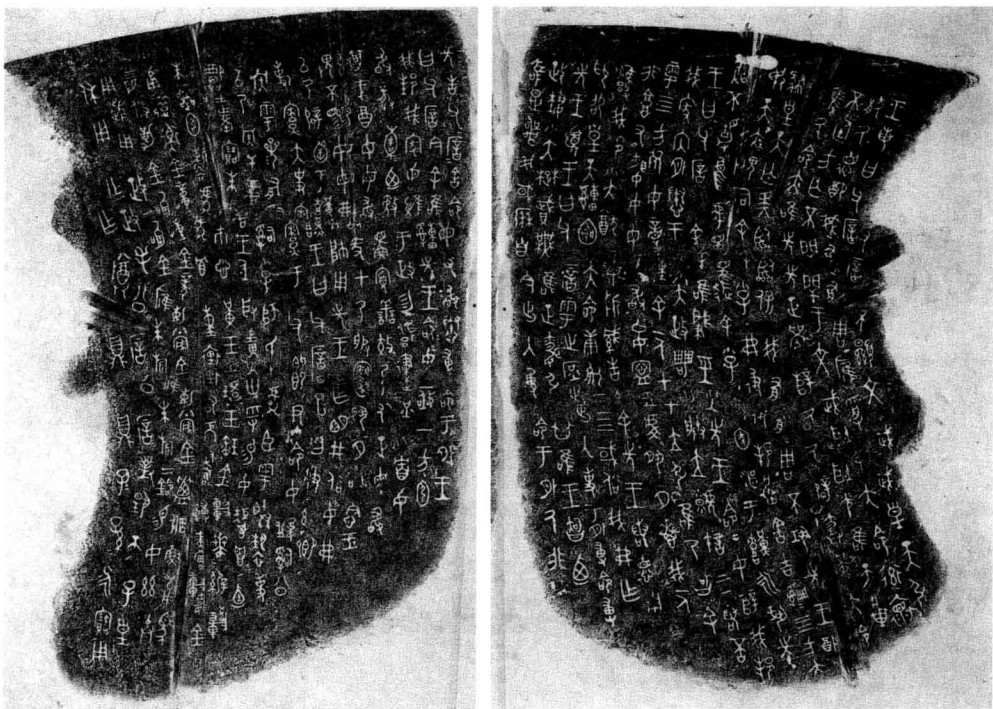
从文化学的角度来看，任何一种艺术形成都有社会的、历史的原因与之密切相关。中国古人论书法多是感情和品鉴，因而较少思考“形而上”的问题，由此造成的理论“真空”使后人每每以其他艺术理论来比附，比如“象形”“唯情”之谓。杜威说，音乐如能用语言描绘出来，就不会有音乐。同样，书法若能译解成其他艺术语言，也就不会有书法。因此，我们询问：

1. 书写何为

先从“笔”来看，繁体“笔”写为“筆”，亦写成“聿”。《说文解字》：“筆，秦之谓，从聿从竹”；又：“聿，所以书也”；“书，著也”。《释名》：“笔，述也，述事而书之也。”

“从聿从竹”，表明笔作为书写工具与竹子有关。为什么要和“聿”相关联呢？段玉裁说“聿，所以书也”，是以“用”来定义，因此“聿者，所用书之物也”。从而又是“所以书也”。

“聿”又语词。朱熹《诗经集注·大雅·文王》：“无念尔祖，聿修厥德。”注：“聿，发语辞。”而“聿”又通“遯”。《尔雅·释言》：“遯，



周 《毛公鼎》

述也。”“释詁”又说：“遁，循也。”《诗经·大雅·蕤》：“聿来胥宇，”笺：“聿，自也。”（《尔雅·释詁》亦把“聿”释为“自”）王夫之《说文广义》卷三说：“‘吹’、‘聿’、‘遁’三字同音余律切而义别。‘聿’，笔也。楚谓之‘聿’，秦谓之筆。‘遁’，回避也，奸不任事谓之回避。唯‘吹’从曰从欠；曰，言也；欠，亦言也，故为发语词，与‘曰’‘爰’通用。”王夫之论述的侧重点可能是以后三字的分化情况。但由此我们可以注意到这样一些特点：

“聿”首先是“述”，从“用”的角度的描绘。甲骨文和金文指执笔写字，“述事而书之”即是把说的事情记下来。我们关注于此的是“聿”这个字从“用”的角度与“自”、“言”的潜在关系。用现代西方解释学方法来分析，

“述事而书之”即是以自己独特的感受把它记述下来。退一步说，“聿”总是与“自”、“言”、“述”有关，反之，“聿”正是“言”、“述”出独特的“自”才为“聿”。

再让我们来看“书”。《说文》：“书，箸也。”王筠《说文句读》注云：“叙曰：箸于竹帛谓之书。书者，如也。案古者书有三义，书写其本义也，因而所写之字谓之书。”正因此，“书者，如也”，而“如”即“从随也”。就是说，书的本义乃是“所写之字”，而从随意；一方面它是一定技巧达到纯熟化的标志，另一方面，即可“畅如己意”尽情挥洒。而“写”又总是和个体的特定的行为、心态、情意密切相关，而“如”似乎又昭示了这种内在情感的抒发。

综合上述两方面，我们看到，以运笔这种言说方式所蕴含的“畅如己意”的书写，似乎先天性地注定了中国书法这种艺术形式根植于中国文化深层的结构之中。

怎样才能做到这种“畅如己意”的“如”呢？孙过庭的《书谱》对此做出了极为精彩的论述。在他看来，书法世界是一个充满千百种生命意态的世界。

“悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形；或垂若崩云，或轻如蝉翼，导之则泉注，顿之则山安。”这是力之舞，力之歌，力之向往，力之崇拜！怎么样才能写出这样的生命世界呢？

这并非任何人信手即可写成。它需要一种特殊的“我”才能“言”说出这种线的生命意蕴。一方面，要“心手双畅，翰不虚动，下必有由”，有所归依，有所依托。另一方面，“一画之间变起伏于峰杪；一点之内，殊衄挫于毫芒”。就前者说，即智也心也气也骨也，以进入“潜神对弈，独标坐隐之名；乐者垂纶，尚体行藏之趣”的境界。就后者说，即巧也。巧者即手也观也玩也，研究古人的法度，“趋变适时”。二者合一，再“温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅；故可达其情性，形其哀乐”。这才是根本目的。

因此，一方面，物感心动，情激言形；另一方面，这又并非是个人一己之念，由于净化，由于虚斋和淡泊，由于“神怡务闲”、“潜神对弈”，摆脱了外在世间的烦扰，体悟到“阳舒阴惨，本乎天地之心”。从而，“睹迹明心者”的书法便具有了永恒的魅力。“一点成一字之规，一字乃终篇之准，违而不犯，和

而不同；留心常迟，遣不恒疾，带燥方润，将浓遂枯，泯规矩于方圆，遁钩绳之曲直，乍显乍晦，若行若藏”。由此，书法之线便以自身的内在差异构筑起一个独特的言说的世界。它摆脱了外在物象世界的纠缠，高度简化了语言陈述的方式，没有任何形象与它直接等值，没有任何方式能够译解；它就是它自身：自由的象征。它以线的方式封闭起了一个自在自为的世界，同时，它也开启了中国人的—块圣地：自由之梦。

2、自由之梦

不论是篆书的回转，隶书的古朴，还是真书的肃穆，草书的酣畅，所谓似某类某永远是一种比喻，一种由书法之线的运动轨迹的联想。从书法之线的特征上说，它是绝对地无指涉无关联的线自身的运动所构成的封闭性和自律性的世界。就是说，书法的意义即由其字的方圆、长短、粗细、轻重、迟涩、浓淡所构成的差异来陈述和呈示生命的意义。

因此，从书法的墨迹特点方面来说，它是一种从来未曾有的陌生化的（unfamiliar）疏异于我们的绝对精神性的存在，正如福柯论述现代艺术所指出的，它陈述的是“无”（nothing），即仅有点、线、墨的浓淡、线的粗细等的内在关系。我们即是由这“内在关系”的张力场所领悟到其力之交响。¹

从书写的内在关系的构成与书写者的关系来说，它源自书写者的笔下，却又以线的轨迹的自律性的内在规定超越和拒绝了书写者，也就是说，书写者以这种形式化的方式向所有的人“命名着一种存在”。²一方面，“书写的固着已经产生了它自身的公共的意义范围，使每个人都可由阅读平等地分享”。另一方面，“书写的固着物从它的原本处和其作者的偶然性中游离出来，从而使这新的关系获至自由”。由此造成的后果是，这种形式化所造成的“异在化的意义”总是要多出书写者所赋予它的意义。因此，这种“命名着的存在”不仅是以其书写的自由性来体现，更以读解者的多角度、多层次的—义性、丰富性解读来实施和延伸。³于是，它便成了每个人以自身的功名利禄的解脱而进行着纯粹人生体验的“—种空的空间”。—种确定的而又不断为每个人充实着的变动不已的“悬浮着的存在”。这即是我所意指的：“向所有人命名着的存在”。对中国人来说，这种命名着的存在就是“自由之梦”。

黑格尔在《哲学史讲演录》中说中国人没有形而上学（metaphysics），犹如宏伟壮丽的神庙里没有神。的确，中国人生活得实在太理性。隐逸山林野茅茅舍，即在于“独善其身”，修身齐家治国则在于“光宗耀祖”。写诗是追求不朽，或趋迎时尚，博取功名，或奏乐怡情，排遣心中苦闷。艺术在此仅只是“玩物”。但在书法上，中国人却表现了极为显著的两极化：一方面十分鄙视书法，认为不过是“小技”；另一方面又极为喜爱，上至皇帝下至草民。实质上，这正是中国人对自由之梦的渴望与恐惧的表现。人们不敢诉诸其他来展示对自由的热切期望，只好以书法这种独特的方式来表征对自由的梦想。

传为王羲之著的《记白云先生书诀》说，“阳气明则华壁立，阴气大则则风

左上 | 姨母帖

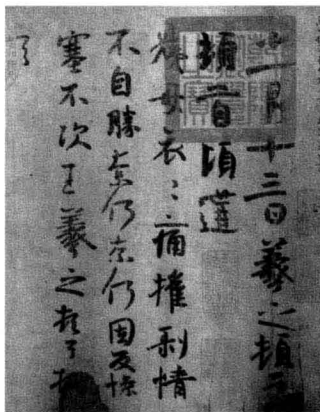
东晋 辽宁省博物馆藏 王羲之之书。纸本。字体端美凝重，笔锋浑浑道劲，钩摹精妙，具有典型书家特点。唐初武则天命以王羲之真迹为蓝本钩摹。（图片来源：《魏晋南北朝文化》上海学林出版社，上海科技教育出版社，2000年，153页）。

左下 | 爨宝子碑

东晋大亨四年（405年） 清乾隆四十三年（1778年）云南曲靖县出土 故宫博物院藏初拓本 通高190厘米，宽71厘米，厚21厘米。额题“晋故振威将军建宁太守 府君之墓”，五行十五字。文凡十三行，满行三十字，下端职官提名十三行，每行四字，共四百字。此碑书法是由隶书向楷书过渡的典型作品。已具楷书特点，笔划多为方笔写成，机构多变，气势雄伟。原石在云南曲靖县第一中学内。（图片来源：《魏晋南北朝文化》上海学林出版社，上海科技教育出版社，2000年，160页）。

右 | 张猛龙志

东晋太宁三年（325年） 1979年9月江苏吴县角直镇张陵山4号墓出土 南京博物馆藏 碑质青石，分碑和座。碑高45.6厘米，宽29.5厘米，厚13.5厘米，座长34.5厘米，宽19厘米，高12.5厘米。碑两面均有志文，每面四十九字，七行，每行七字。书体为隶书。笔划方折，笔道清晰，起落有序，结构严谨。这种圭形带座仿碑形的墓志，在六朝时候甚为罕见。（图片来源：《魏晋南北朝文化》上海学林出版社，上海科技教育出版社，2000年，159页）。



神生。把笔抵锋，肇乎本性。力圆则润，势疾则涩；紧则劲，险则峻，内贵盈，外贵虚；起不孤，伏不寡；面迎非近，背接非远；望之惟逸，发之惟静，敬兹法也，书妙尽矣。”这里把人的本性与书的各种力感联系起来，以生命的有机性来比附书法作为有机生命的象征。欧阳修《集古录》说：“所谓法帖者，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生。”这里又把人的自由和至诚的抒发看作为法帖的核心。《书断》说张芝书“如其流速，拔茅连茹，上下牵连，或借上字之下而下字之上，奇形离合，数意兼包，若悬猿饮涧之象，钩锁连环之状，神化自若，变态不穷”，这便是对书写的自由境界的无限崇尚和礼赞了。再加之张芝的高洁，张旭的“颠”，怀素的“醉”，米元章的“疯”，徐渭的“狂”，实际上，都是以精神的彻底解放，以对自由的无比渴望和现实化的梦想为本体。正是由于这种自由的推动而“外化”为我们心灵栖居和小憩的乐土。

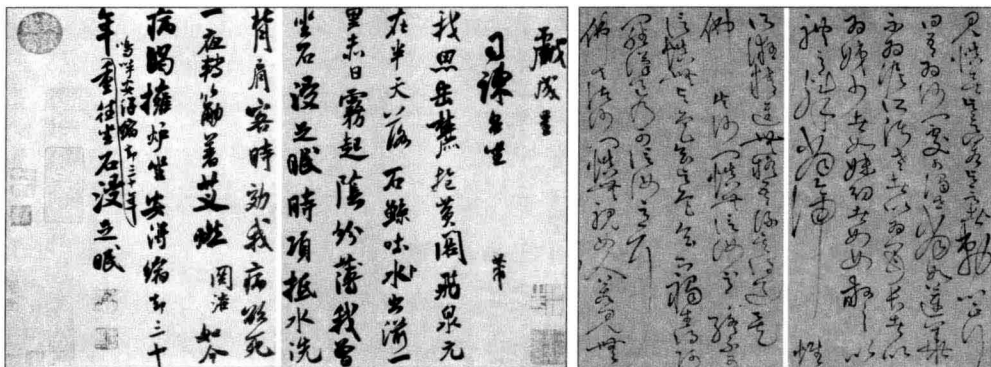


石刻线书孝孙原毅

北魏晚期 高约60厘米 河南省洛阳市出土 美国卡萨斯城纳尔逊美术馆藏 这是著名的洛阳北魏孝子棺石帮后段的石刻图像，有“孝孙原毅”榜题，事载《太平御览》卷五一九引萧广济《孝子传》。书面表现原毅收舆及与感悟后的父亲一同将祖父载归何养等两个情节，中间隔以山树。全图饱满，技艺纯熟，生动传神。（图片来源：《魏晋南北朝文化》上海学林出版社，上海科技教育出版社，2000年，106页）。

据此，我们说，这个自足的线所勾勒出的世界是绝对的自由的渴望，是对自由之梦的呈现。它之所以以这种无指涉的“线与线相互追逐的游戏”来陈述这种文化梦境，正在于对人的主体地位的无限放大：人是世界的立法者。书法之线脱离了具体的物象，独自地悬浮着，经历着没有任何根源的生存历险；唯其如此，人们于此找不到退路，找不到

依托，只能纯粹地听凭人的内在宇宙意识的呼唤，人的至诚情感和人格的撞击：人作为自由的存在。



左 | 米芾《戏成诗帖》

右 | 怀素草书《四十二章经》（局部）

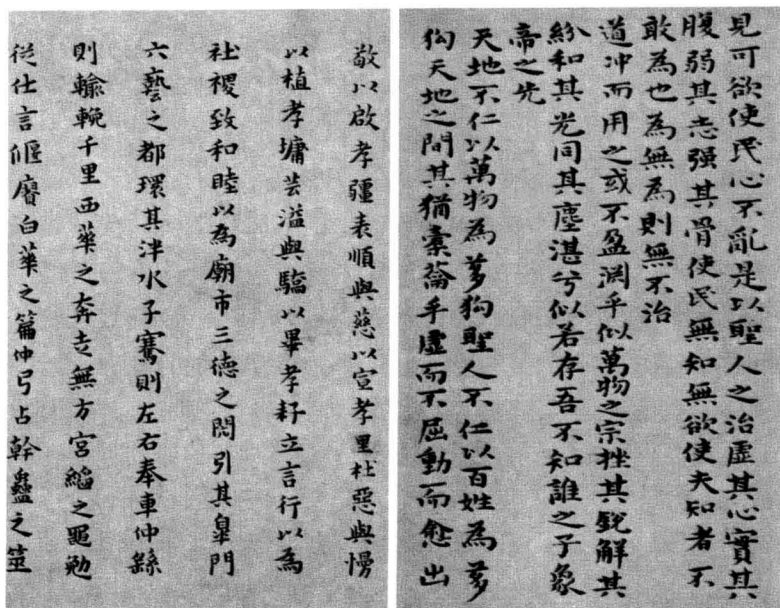
但紧跟着，忧患便接踵而来：人们拥有了自由又产生了对自由的恐惧，正如弗洛姆在《逃避自由》一书中所描绘的那样。无独有偶，几乎就是在中国人对书法所划割开的与生活相隔绝的一片乐土的自觉意识的同时，人们便对这自由梦境大加挞伐。赵壹的《非草书》，一方面生动地描绘出那种尚书的“夕惕不息，仄不暇食，十日一笔，月数丸墨，领袖如皂，唇齿常墨”的如痴如醉的景观，另一方面又从“较能”、“科吏”、“讲试”、“考绩”、“政”与“治”来加以猛烈的攻击。李世民一再申说书法为“小技”，不可以此害政，同时他又是个书法狂，乃至到了在世独享王羲之的墨宝不够，还要带入坟墓。更有甚者，宋朝人是大倡“玩物丧志”的人生准则的，同时宋朝也是中国书法日常化、普及化、意趣化滥觞的源头。前此的“潜心对弈”到了宋朝人便成了怡情养性的“健身操”了。因此，对自由承担重负的忧患不可能使人们走得太远，人们只可能停留在这种线所勾画的自由梦境之中沉醉和品鉴。结果，黑格尔说的中国人精神的空寂的神殿里仅只留下几道颇富形而上意味的墨迹了，终究没有“普遍的神灵”。

3、情感形式和生命之道

动态的书写凝定成静态的墨迹，墨迹的内在差异陈述着亘古不变的生命之“道”。“夫经卦皆心画也，书法乃传心也”（项穆《书法雅言·心相》）。于

是，中国人便以书写的线的运动来触摸生命之“道”的运动节律。

姜夔《续书谱》说：“方圆者，真草之体用。真贵方，草贵圆。方者参之以圆，圆者参之以方，斯为妙矣。然而方圆、曲直，不可显露，直须涵泳，一出于自然。”这是以中国人的天圆地方的宇宙观来比附中国书法审美构成的本质。包世臣《艺舟双楫》说：“唐以前书，皆始艮终乾；南宋以后书，皆始巽终坤。”“始艮终乾者，非指全字，乃一笔中自备八方也。后人作书，皆仰笔尖锋，锋尖处巽也，笔仰则锋在画之阳，其阴不过副毫濡墨，以成画形；故至坤则锋止，佳者仅能完一面耳。”这又把字的完善与否和《易经》八卦对应起来，字之美在于内蕴了八卦的不同方位，从而书写的顿折圆转进退回环便能转呈出《易经》的卦象的“情伪”来。张怀瓘《书断》把书法之写的千姿百态与自然五行和人伦德行对应起来：“至若磔髦竦骨，裨短截长，有似夫忠臣抗直补过匡主之节也；矩折规转，却密就疏，有似夫孝子承顺慎终思远之心也；耀质含章，或柔或刚，有似乎哲人行藏知进知退之行也。固其发迹多端，触变成态，或分锋各让，或合势交侵，亦犹五常之与五行，虽相灭而相生，亦相反而相成。岂物类之能象贤，实则



左 | 明 黄道周 《孝经颂》（局部）
右 | 清 石涛 《道德经》（局部）

微妙而难名。”

统而言之，中国书法以书写的不可重复性高度浓缩了中国人的生命意识，把生命的情感从时间性的流逝中转化为空间的线的律动，把“生命之道”与情感形式合二为一。于是，书写超越了书写者，书写者成了这种“生命之道”陈述的工具。真乃是“不滞于手，不凝于心，不知然而然”（张彦远《历代名画记》）。不是书写者之写，而是书写者被让渡给了“书写”，从而成了“被写”。卡西尔听贝多芬的《第九交响曲》，感受到了人类整个生命的运动和颤动，领悟到了生命的最崇高的理性——“自由的形式”。⁵实质上，对中国书法来说，这即是西方人说的“宇宙美”（Universal beauty）和“自我表现美”（Expressional beauty of oneself）的和谐统一。正是这种统一而成了“自由的形式”，“我”的自由的书写，反而成了这种“自由的形式”的例证之一了。

对此，中国人早就有深刻的领悟。虞世南《笔髓论·契妙》说：“字虽有质，迹本无为，禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主。故知书道玄妙，必资神遇，不可以力求也。”张怀瓘《书议》说：“玄妙之意，出于物类之表，幽深之理，伏于杳冥之间；岂常情之所能言，世智之所能测。”这很有些柏拉图的迷狂说的味道。人们在神灵的凭附下，于恍惚之中窥视到天国的光环，从而让个体的心灵深处，回响起“宇宙的声音”。或许正因此，刘熙载《艺概·书概》说：“学书通于神仙，练神最上。”

对我们来说，这意味着什么呢？

利科曾用Apparition来表述把所有异己的转化为“人们自身的”。任何书写者抑或叙述者，不可能完全如巴特和福柯等人所说的，书写出的文本与作者无关，在此“叙述者只是这样一种人，即改变成为虚拟的特性的那种作者”，因而可以说，“作者的隐退是作者所扮演的一种游戏”。隐退的目的在于让这些墨迹成为无所确指的悬浮的存在。这样，一方面，书写者的让渡和隐退，使得这种墨迹具有了最大限度的自由性，同时也具有了客观性；另一方面，它也更能广泛地满足观赏者的多角度的充实和“进入”。观赏者随着线条的运动和展开，感受着这些“有意味的形式”，慢慢地步入由这些形式所构造成的纯粹主观性而又具客观现实性的范围之中，为之激动，为之神往，一股生命的激流在心灵深处涌

动，思绪的波涛在血液的小河里掀起一层层浪花。置于此地的人被打开了、揭示了，告知了他的人格至诚性和纯粹性；感性的官能的快乐，却又是最为纯粹的超肉体的肯定；具体现实的存在，却又是抽象的深含宇宙形式和法则的生命真理的提示、澄明……于是，“我”走出了我，由这些线条墨迹为中介而变成了“我们”。“我们”在书法的线条墨迹中融密无间。这即是作为“情感形式”的书法所陈述和揭示的“生命之道”。

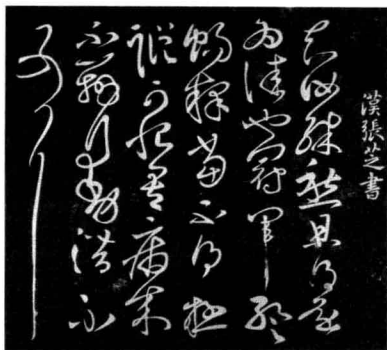
于是，书法之线成了我们共同生存的相互归属相互依赖的本体论象征。这种象征，不是黑格尔的“抽象观念”对具体事物的附着，不是西方现代艺术追求的“思想知觉化”、“肉体化”。这种象征是由从外在事物抽离出来的以文字的规定为基本程式的点与线的空间性对生命的时间性流逝的“展延”和“伸展”，它陈述的是中国人的“易”、“不易”、“生生不已”的生命感悟或体验。在根源处，我们触摸到了我们心灵跳动的同一节律。

注 释

- 1 Alan Swingwood: *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*, Macmillan, 1986, P13, P136.
- 2 Jacques Derrida: *Writing and Difference*, Routledge and Kegan Paul, 1985, P70.
- 3 Hans-George Gadamer: *Truth and Method*, London, 1979, P354, P356-357.
- 4 Roland Barthes: *The Death of the Author*, *Twentieth-century literary Theory*, edited by K. M. Newton, Macmillan Education, 1988, P156.
- 5 《人论》，上海译文出版社，1986年，第193页，第213页。
- 6 Paul Ricoeur: *Hermeneutics and Human Science*, Cambridge University Press, 1981, P185, P189.

2、酒神与中国草书

翻查中国的经史子集，关于酒有那么多
的传说。《尚书·酒诰》之禁酒峻严，可想当
时京之人畅饮烂醉、憨痴掬态的情景了。再考
之奇说轶闻的所谓纣的酒池肉林的纵欲淫欢，
古人的祭天拜神、占卜吉凶、抒情达志、结友
送别，酒无不尽其妙用，看来丝毫不逊于古希
腊人牧神节时候狂欢的开怀畅饮，及至人人尽
欢，个个东倒西歪，露宿街头巷尾的场景。真
乃好酒美梦。不过，希腊人因此创造了放浪形



草圣张芝

骸、一任己情迸发而又非沉迷感官愉悦的酒神狄奥尼索斯（Dionysus），而吾国
尽然神祇众多，犬马蛇虫、香草奇树皆有神灵，却唯独没有酒神。因西人有酒
神，秉承酒神精神的艺术，据尼采的研究是音乐，它无所旁及，以感情的纯粹
的时间性的流动而归向宇宙无极的至道至理。“李白斗酒诗百篇”，酒仙诗仙合二
为一。但诗之“载道”“明道”似太多功利之虞。依我之见，中国艺术之酒神精
神，至精至粹地体现于草书。

无独有偶。标志我国书法理论之自觉的赵壹《非草书》同时也是第一篇向
草书发难的檄文：“且草书之人，盖技艺之细者耳，乡邑不以此较能，朝廷不
以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备，征聘不问此意，考绩不课此字，善
既不达于政，而拙无损于治，推斯言之，岂不细哉？”此处的指责名实相称，但
同时亦是以反证的方式给草书的酒神精神下了个完整的定义：纯粹审美愉悦而非
实用，或者说，根本地无视实用。故而也暗示出中国之所以给专任己情之流泻的