

引 言

书法是中国艺术中的天骄，也是世界上罕有其匹的奇特文化现象之一。数千年来，它一直吸引着、激动着形形色色的中国人，而且还以不同的方式影响着其他国家和民族。时至今日，随着社会开放情境的形成和艺术独立意识的加强，书法成了越来越多的人热衷追求的对象，展览成风，赛事不断，其普及程度之大，参与欲望之强，创新呼声之高，是以往任何历史时期所不能比拟的。

然而，在轰轰烈烈的“书法热”背后，有一种初不为人们特别关注，继而谁也无法回避的阴影，偷偷袭上了当代书坛。无论尊奉民族性原则的传统派书法，还是标榜时代性原则的现代派书法，抑或谨慎而又明智地走着中间道路的改良派书法，只要是严肃的、清醒的，都不得不面对一个既来自外部又出自内部的震荡，不可能不在一个更深刻的层面上，对自己以及书法的存在基础，产生何去何从的疑惧、困惑和骚动。

用“世人公认的最高艺术”、“世界现代艺术的核心”之类

的盲目乐观主义信念，来掩饰创造精神的贫乏，或者用“打破传统的枷锁”、“表现全新时代精神”之类的虚幻激进主义主张，去装点自欺欺人的门面，终究只能应付一些低层次的需求。认为书法创新的困境源于锐意变革的时代特殊性，人们的艺术精神在获得自由解放的同时，也感到了无所适从的苦闷，从而寄希望于天才人物的努力，或者历史巨轮的推动，终究只是一种过于简单的天真想法。人是自信而又盲目的文化动物，表现在艺术上尤为如此。倘若不能澄清自我见解、自我信赖、自我选择的习惯性迷雾，切切实实地认识人自己的位置和行为，那么，任何见解、信赖和选择，都将沦落为历史或然性河床中的走石流沙，而成不了自我行为的真正主人。

值此宏观的历史反思和具体的艺术思辨渐为困境中的识者所重视之际，对书法艺术与从事书法艺术的人之间的那层微妙关系作一专题探究，或许有助于当代书家减轻一些创新的困扰。当然，由于种种主客观的局限，本书作为一己之见，仅能不揣冒昧地贡献其真诚的思考，而无法保证这种思考的必然合理性。但愿行文中所持观点更多的是开放性的结论蕴含，作者以此着手，读者也以此着眼。

第一章

以法致道

✎ 死亡的十字架

● 亲缘关系

✎ 文字变焦现象

✎ 升腾于夹缝中

书法在日本叫书道。道为理之母，理为法之母，一个跻身于最高层次，一个列位于最低层次，恐怕与各自文化积习的厚薄有很大关系。刘勰论文有《原道》篇 韩愈论文写过《原道》，托名王维的《山水诀》有“画道”之称，旧题卫铄《笔阵图》也叨“书道”之名，这些借道以自重的努力实际上并未成功，就因为文艺一小技耳，尽管触处寓道，也只能叨列小道。中国人对道是理解深刻并格外尊崇的，大小混杂，尊卑不分，当为有教养的人所不取。况且反过来说，中国文字颇具动态，中国理论也充满着圆通不执的主观色彩，法从于心依于理，必进乎道，而道也可兼作方法解，既然殊途同归，又何须争一字之名实呢？故而书法在异土上被抬到道的位置，本土上却自安于法，连书论中也多论法而不及道。此中关钮，虽属题外，却不得不辨，因为它不仅直接影响着书法艺术的发展，也深刻地影响着养育书法的社会环境。

顾名思义，书法是一种书写文字的艺术。它的纵向界临着

两个层面：实用与审美。它的横向也界临着两个层面：文字和绘画。既以文字为媒质，又以审美为指归，审美须区别于绘画，文字又须脱离实用的轨道，书法正是在这个死亡的十字架上升腾为中国艺术的伟大基督的。

黑格尔曾经批评过中国文字，说这种“笔写的文字”，粗看时似乎是一种很大的优点，但是实际的情形对这种优点恰为相反，因为它导致了“对科学发展的障碍”（《历史哲学》），其实，中国的科学在古代和中世纪的世界历史上曾经长期居于领先地位，倘将此后未能产生近代科学体系的事实归因于文字的障碍，恰似某些人认为中国科学长于实用技术而短于理论思辨一样，无形中把一个历史问题转化成了逻辑问题。而且更麻烦的是，“科学”这个概念本身就是个舶来品，中国传统文化中并无同等意义的自在物，戴着西学眼镜看问题，难免会产生偏差。中医在“五四”时代曾与风水、命相等方技术数一样被贬为迷信产物，只是近几十年来得到西方科学手段的相继证实，例如在人体表面测量到与经络理论相一致的“电位效应”等等，才被纳入科学研究的轨道。文字与科学发展的关系，当然并非本书关注的对象，但值得借以指出的是，任何忽视历史过程论的简单化、纯逻辑化观点，都将使问题无法深入讨论下去。

书法之所以是汉文化圈的独特产物，与汉字（包括个体的单音节的方块字和群体的具有字序规定性的词、句、篇）的独

特构成方式是历史地联系在一起的。汉字的构造带来一个个具体而又丰富的审美空间，使审美主体的感性生命得以自由徜徉，而不必凭借现实世界和现实形式的承载。庞德《论中国书面文字》认为，每个中国人在纸上写的字实质上都是组合的图画，如“东”字，即意味着太阳在树丛中悄然升起。长期使用标音字母并对汉字修养有限的域外人士，当然不可能懂中国的“六书”，要想在现行的字体而不是篆书中找出象形、指事、会意、假借、形声、转注之间的区别，更是一种苛求，但他们对汉字构架间蕴含着各种不同意象的真切感受，却足以反证汉字视觉效应的独特魅力所在。与其说，是汉字形式构成上的类绘画特性和内容构成上的准语言特性，保证了上述审美空间的实现，毋宁说，是汉字那种具有无限组合和塑造之可能性的视觉效应本身，使之具备了一种价值、一种目的、一种艺术生命。这并非说汉字作为书法的载体从一开始就具备这一特征，而是说在其孕育书法的过程中自然而然地赋有这一先天条件。正是这种诉诸抽象化造型而不同于抽象绘画、诉诸符号化手段而不同于非衍形文字的独特先天条件，以其简易性与繁难性、贯一性与孳多性两极共生的奇异悖理，给了中国人以法致道的可能，从而在始不为人所特别注意，却终于不知不觉地挣脱了现实世界和现实形式之强制的渐修过程中，显示其独立于万象之表的奇迹。

因为是奇迹，描述它和把握它就有特殊困难。也许，最好

的形容 莫过于套用《老子》的一段名言了：“道之为物 惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物，窈兮冥兮，其中有精 其精甚真 其中有信。”如果将“道”字移换成“书”字，那么其后的所有句子，似乎是专为书法写的。然而，这种一方面爱用直观形象的语言，一方面又要将其旨意指向玄虚抽象之境的“忘言得象”、“忘象得意”的中国传统阐释方式 对于 20 世纪的现代人来说，毕竟已经相当隔膜。我们必须从直观形象与玄虚抽象之间，踏出一条既适合于理性分析又有利于直觉还原、既诉之于逻辑思辨又应顺于历史思维的表达途径。

在信息爆炸的今天，过去那种罗列史料、皓首穷经的方法，或者以历史推演比附现实、以感性描述点化对象的方法，固然不合时宜；但与此同时，仅仅靠美学演绎来天马行空，靠心理探索来洞烛幽微，靠形形色色的新方法来搭建所谓的理论体系，而在接触到实际问题时，却闪烁其词，不着边际，或者张冠李戴，异想天开，也同样无法讨论问题。书法作为中国传统文化中最具典型意味的直观形象与玄虚抽象的整合体，带给当代人的困难，不仅是创新实践意义上的，在理论研究意义上，反而显得更为突出。因此，面对着研究条件的两种欠缺、即从主体的先在心理结构和基本素质来说，我们还缺乏对书法的哲学把握和敏锐的历史感，从客体方面来说，我们又缺乏与这一领域有关的一整套有效信息源，本书只能敦促自己尽量朝着上述表达途径努力，尽量在展示而不是论证深层“意”、“象”的基础

上冲破逻辑和语法的重重包围。这是一个当代书法研究中无法绕开的前提，也是我们不想跻身于书法艺术的定义等等时髦话题，而径直从其生存依据起论的原因所在。实际上，以法致道的存在方式中 最根本的一条 就是法必须“活”而不能“死”。中国书画家爱讲“我自用法”（石涛《画语录》）之类的标榜语，说明很懂得从法入还须从法出的道理。从法入，是致道的手段和过程；从法出，是致道的目的和表征。所谓“我法”就是说进入了出法后的化境，几赅于道了。书法赖以确立自身的深层依据亦即在于此。

让我们先粗略地梳理一下历史

书画同源几乎已成了定论。照理，文字产生本身的性质就是记事，因而是概念的、理性的、抽象的。假使远古人类的结绳文字不无根据，那么，这以后肯定有过一段熔铸字画的历史，从而奠定了衍形文字的基础。衍形文字不比只有少数字母的拼音文字容易固定，而要经历漫长的字体演变过程。由篆而隶，由隶而楷，是纵向时空的演变；由正而草，由草而正，是横向时空的演变。纵向时空的演变，使字体从繁趋简，横向时空的演变，使从繁趋简的轨迹保持“之”字形前进的活力。

字体不同于书体前者站在文字学的角度，以文字结构为依归；后者站在书写的角度，以书写风格为标准。从出发点上说、字体要求统一、规范、易于辨认，书体却与便利书写或镌刻的目的相联系。从归结点上说，字体要求固定不变，书体却

要求灵活随意。两者构成了不可调和的矛盾。矛盾促进变革和发展。某一字体的形成，在使用过程中被演绎为某一或某几种书体，书体的传播和普及，又导致另一种相应的新字体来作厘正。比如篆书之反为古隶，古隶之反为汉隶，汉隶之反为真楷、行草，如此等等循环而发展。因此，与其说正、草二体构成演变的活力，毋宁说字体和书体构成演变的活力来得更加确切。

以东汉为交接点，字体与书体的关系被划分成明显的两个阶段。前一阶段，书体与字体互相递进，因而在整体上表现出重合统一的倾向；后一阶段，字体演变停止，书体不再发生影响字体的作用，而成了单项的进程。就书体来说，也便成了广狭二义：广义如篆体、隶体、楷体，都完成于前一阶段；狭义如欧体、苏体、赵体，皆为后一阶段的产物。这种转变启示我们向更深一层的原因探索。

正、草和字、书二体，在世界上的任何文字中都同样存在。认识与书写的矛盾作为促进文字演变的一个因素，只有在纯粹化了的抽象而自由的线结构真正形成之前，才是有效的。中国文字的孳乳由形符而意符，再结合意符进而为声符，正是这样一个过程。对于书法的成因而言，这个过程起了原始汤般的催生作用。也就是说，汉字与绘画具有割不断的亲缘关系，是形成书法艺术的第一个不容忽视的偶然性契机。假如不是建筑在衍形而是建筑在拼音的基础上，那么，它将不可能获得独立于符号意义之外的发展途径，而很快在整饬化的字体（或正体）

和迅捷化的书体或草体面前停步。书法失去了内部调整（成熟化）的必需时间，造成探究性因素和习惯性因素积累过程的共同中断，即便字形仍可随时代而变化，却从此摧折了一个作为特殊的艺术部类的本质生命。从传说中沮诵、仓颉的“睹鸟迹以兴思”（卫恒《四体书势》）到自录于文字的“纵横有可象者”（蔡邕《笔论》）再到当代书坛断断于“形象”、“意象”、“具象”、“抽象”之争，都说明书法从未真正脱离过绘画的空间造型特性而存在。

当然，书法的本质生命，毕竟是以自己的鲜明特色区别于绘画的——既区别于具象绘画，又区别于抽象绘画。这就是它的文字特性：符号所特有的抽象意义、价值和功能。

众所周知，文字与文学是两个不同的概念：前者以形则之，后者以义贯之。但细一想，却又不确了：文字本身就兼具形与义，目遇之为形，心得之为义。实际上，只有当欣赏的艺术从阅读的艺术中被提炼出来，才算为书法的发生问世准备了有效的跳板。

人类从一开始制造工具起，就出现了两种观念，马克思称之为目的有用性，其中一为特定目的而制作，一为造型需求而使一定的造型达到某种特定目的。在文字中，这两种属性亲密无间，共同起着作用。但对于书法艺术来说，却出现了奇特的分离现象——造型的属性不仅被强调，而且作为意里，作为道体，单独地予以提取和强化，实用的属性，则作为得鱼忘筌的

表象和器用“过河用筏 到岸离船”。换言之 文字作为书法实现的手段，既不以其音和形作为目的意义，也不以其义作为目的意义，而是在音形义的语境之外，别构一种可资观赏、可资表现、可资交流对话、可资优游陶冶的语境。

语境，在符号学中是一个专门概念，借以指称使用语言的情境。其一定的言语片断和一定的上下文，包括词语之间的关系、各句之间的关系以及段落篇章之间的关系，叫内部语境。存在于言语片断之外的语言交际的社会环境，包括时间、场合、对象、话题以及使用者的思想感情等等，叫外部语境。语境能起到揭示话语真实含义的作用，同时也可赋予话语临时意义，以修正或补充信息质量。因此，语词所蕴含的美学信念，只有在语境中才得以显现。文字与书法的区别在于，前者意义的成立，是以直接限定的时空和语境的关联作为条件，而后者意义的成立，则是以语境的直接特征的消失作为条件的。正是由于文字指示直接特征的消失，人们才能调动和运用自己的形象思维能力，进行一种新的建构活动，才能根据各自的性情、神思、经验和文化背景，去填补作品的空白，赋予无义之义以意义。也即是说，在文字中，符号的指涉意义是直接的、明晰的、原生型的，呈现为一种“聚焦”现象；在书法中，符号的指涉意义却是间接的、混沌的、衍生型的，呈现为一种“变焦”现象。“变焦”的效果越强烈 书法的艺术特性也便表现得越充分。而这种“变焦”又只能生存在“聚焦”的文字基地上，只能在文

字背后的深层符号结构中驰骋艺术的才思，进行主体的象征表现活动。所谓欣赏的艺术从阅读的艺术中被提炼出来，即指这种奇特的象征表现活动具有了历史的自觉性。

长期来，人们对文艺作品中内容与形式谁决定谁的问题争论不休。其实，问题的复杂性，在于内容和形式并不是截然两分或彼此排斥的存在。对于内容来说，其直接呈示于形式的语义，可称之为初始内容；其由初始内容与接受过程所交合产生的语义，则称之为增殖内容。对于形式来说，其直接呈现的物理性质总和，可称之为外形式；其由外形式与约定俗成的精神内涵所交合产生的形式效应，则称之为内形式。外形式是绝对意义上的形式构成，内形式是部分意义上的语义构成。在视觉艺术里，越是具象的作品，其内容就越是容易同一于内形式；越是抽象的作品，其内容又越是容易同一于外形式。内容直接或间接地同一于内形式，给人的感觉似乎是内容决定形式；内容直接或间接地同一于外形式，给人的感觉又会是形式具有较多或更多的自由，乃至可以发生决定内容的自主作用。书法的奇特之处，是在同理于抽象视觉艺术的以形式构成作为表现的根本依据之同时，又紧抱着内容决定形式的原则不放，使之最终趋趋于内形式而成立。换了通俗的话讲，它一面遵循着形式决定内容的路径，将艺术基点落实在抽象变形的外形式参照系上，一面又遵循着内容决定形式的路径，将艺术基点落实在具体文字的内形式参照系上，而在两者之间，则是一个不可理喻

的“黑洞”，使所有无法顺利穿越的人都丧生其中而不留任何痕迹。人们经常将书法与音乐、舞蹈作比，阐发它那所谓时间艺术的某些特性，实际上就是受惑于这种奇特表现之故。因为将艺术基点落实在外形式参照系上，其所受制的主要因素是共时性的，是通过内在平衡机制对非平衡结构的选择建构，从横向的面亦即“效果”上铺设象征表现框架；将艺术基点落实在内形式参照系上，由于文字构成的先在和先行作用，其所受制的主要因素就走向了历时性，就会通过前在经验基础而形成特定的心理定向，来进行主动的选择投射，从纵向的线亦即“过程”上铺展象征表现框架。后者有如诗文歌舞，均沿着一个时间的链环而完成自身，不容反复，不容叠加，而只能循序展延。说书法以其文字特性而区别于绘画，更确切的原因，并不在于它将文字作为载体，而在于它具备着文字以及由文字所构筑的文学那种以空间为躯体、以时间为灵魂的艺术生存原则。正是这种原则，把书写文字的“终点”变成了创生书法艺术的“支点”，把空间意义的“布排”状态变成了时间意义的“生发”状态，把乞灵于图画装饰以区别写字活动的“被动”性质，变成了区别于图画装饰以超越写字活动的“主动”性质。

当这种归因于文字而不归结于文字、与文字同一胎息却又与文字同床异梦的书法艺术生命，在人们不约而同的期待视野里逐渐明晰生动起来的时候，文字演变的活力，一方面保证和催化着书法艺术的不断自觉，一方面又在书法艺术的自觉中，

发掘和攫取着新的文字演变活力。书法艺术生命与文字演变活力之间，有着一种互为体用、同源并流的密切关系。然而，这种关系主要发生在广义书体期，并且偏重于广义书体期的前阶段。到了东周春秋之际，所谓纯粹化了的抽象而自由的线结构已经高度成熟，假如缺乏另一个因素——毛笔的介入，那么，字体与书体的矛盾便不会继续激化，纵向时空的演变也会跟着停滞，书法艺术的内部活力必将夭折于初萌状态。中国是幸运的，毛笔的发明并用于写字，为书法艺术的形成制造了第二个不容忽视的偶然性契机。“势来不可止，势去不可遏，惟笔软则奇怪生焉”（蔡邕《九势》），任何硬笔的运动方式都被限制在平动的基本范畴内，只有毛笔的锥毫，可以在此之外再兼具绞转和提按功能，巨细收纵，幻化无穷，加上枯湿浓淡迟速之变，所画线形具有随心宛转、神奇莫测的表现性。线结构平面静止的形相，在它的点化下，顿时成了律动流走的体势气脉。由于这个前提，书法的发展空间中平添了另一种活力——可允度和繁难度、“变焦”与“聚焦”的矛盾。于是，已经归于缓和的字体与书体的矛盾，在笔法的激发下东山再起，隶、草、行、楷作为矛盾运动过程中的一个又一个新角色，被推上了书法史的灿烂舞台。

显而易见，书法是从文字和绘画的夹缝中升腾出来的一种边缘艺术。它一方面得到了绘画的灵犀，飞翔到恰好使生命喘息的高度，一方面又得到了文字的涵养，修炼成临风羽化的金

刚不灭之身。换言之，以绘画为基因，以文字为媒质，构成了书法的自我维持能力，从而超越随机的、动态的个体发生范围，建立起一种稳定的社会发生模式，取得了自身发展的必然性和普遍性。

这个过程的完成，大约在汉末桓、灵之际，正是字体演变停止，书体从广义转向狭义的分水岭。如果说衍形文字的可塑性造型为毛笔提供了驰骋腾挪的广阔空间的话，那么，毛笔书写的表现性特长则为书体的新陈代谢注射了神奇的灵药。在广义书体的演化期，书法史主要借重前者以开拓疆域。在狭义书体的变化期，书法史转而借重后者以适应形势。千余年来，这个趋向再也没有发生逆转，是有其深刻原因的。

第二章 隐性文化

- 原则与原理
- 文化催长素
- 恢恢大网
- 置之死地而后生

前面说过，文化积习的历史性压力，使书法选择了以法致道的漫漫长途。倘夹缝求生是书法发生和发展的内因，那么，以法致道则是它的外因。从无意识到有意识，从物质生产的巧于把握到精神生产的巧于把握，从把文字用作装饰的笼统审美意义到确认书法美本身的艺术价值，从自发地追求普遍意义的书法美，到自觉地追求具体意义的书法美，正是因法悟理、由理得道的渐进历程。在这个历程中，一切都是从混沌到清晰，从综合到分离，从广义到狭义，从开放到封闭。因而，在另一重意义上讲，法由理生，理由道成，书肇于自然，太朴散而为器，在前一个历程的同时，又展示着一个相反的历程——由表现人的空间宇宙意识逐渐走向人格化和性情化。古希腊人认为，什么东西出现得越早，人对它的理解就越晚。罗素也曾说：“各门科学发展的次序同人们可能预料的相反，离我们本身最远的东西最先置于规律的支配之下，然后才逐渐及于离我们较

近的东西，首先是天，其次是地，接着是动植物，然后是人们，而最后（迄今还远未完成）是人的思维。（《人类知识的范围与限度》）这实际上是道、理、法双向逆反进展的极好注脚。

作为艺术，对于现实世界与非现实世界，对于聚合人类复杂经验和智慧的一切精神造物，对于主体自身，都没有不可超越的界限。它以自己的愿望、努力和创造，脱离种种既成经验的约束，楔入包容万象与生机的神秘莫测的彼岸时空。这个可感的超验的虚幻实体，这种自我交流自我超越之后的自我满足，这片散发着物性之光的超越暂时性而显示无限性的形而上的乌有状态，便是道。“道可致而不可求”（苏轼《东坡集》），“致”者，莫知其然而然，功夫到时，不招自来。《庄子》中解牛之喻、承蜩之喻、象罔之喻等等，说的就是一个“致”字，它把彼岸与此岸巧妙地结合在一个习惯成自然的惯性系之中。故道与法通。法作为致道的手段，由此获得了极大的神性。书法之所以产生在中国，与生长在中国这片土地上的隐性文化是息息相关的。今人常常批评古代书画理论重法轻理的倾向，实是西方思维方式介入之后所引起的一种误解。

中西思维方式的差异，虽然颇难遽论，但有一点可以拈出，即：中国以原则贯原理，西方以原理贯原则。原则是处理现实问题的准绳，从属于价值认识的“善”，取决于社会的伦理观念和情境立场。原理是具有普遍意义的规律，从属于哲学认识的“真”，取决于社会的自然观和方法论。用形象些的话说，即

原则讲究“应该”，原理讲究“为什么”。以原理贯原则，思维原型就容易多元，原型场也容易多变，思维过程与思维目的倾向于内在化，于是机因成了外在化的存在。以原则贯原理，思维原型就容易一统，原型场也容易恒定，从而致使机因内在化，成为“所指”者的一个组成部分。也就是讲，西方的思维轨迹是分离性的，由起始的预定性对称关系，分析为终了的偶然性不对称关系，法与理的分界因此显得壁垒森严；而中国的思维轨迹，则是结合性的，由起始的假定性不对称关系，实现为终了的必然性对称关系，法与理的转换递进因此而畅通无阻。中国文化中充溢着大量对偶范畴，而且几乎在任何思维场合，都离不开这些对偶范畴的杠杆作用，便是一个很好的证明。

在以原则贯原理的思维方式保障下，汉字所特具的那些有利于孕育和发展书法艺术的先天条件，因此而获得了丰富的后天给养。许慎《说文》云：“美，甘也。从羊从大。羊在六畜主给膳也。美与善同意。”将美归之为美味一类的快感，并用善作同义字，西方人定会忍俊不禁，然而对于中国人，则不仅合情，也十分合理。因此，一方面，尽管“善”的实用目的始终制约着汉字的建构和演变，却不会从根本上妨碍“美”的同时实现；而反过来，对审美的追求，也毋须建筑在排斥和疏离实用的基础上。人们往往以为，赵壹《非草书》是站在反艺术的立场抨击草书艺术的迂腐行径。其实，尽管他拘囿于“尚用”的藩篱而忽略了“尚美”的意义，并且混淆了实用的草稿书和