



版权信息

书名：书法：18个关键词 作者：周勋君；丘新巧

书号：978-7-5143-3416-6

出版社：现代出版社

版本：2015年4月

定价：39.8元

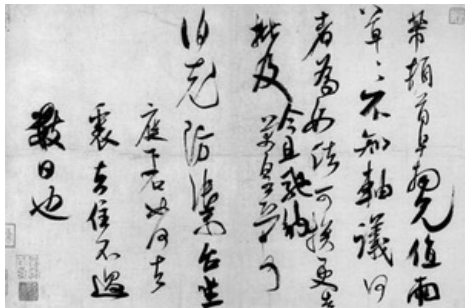
出版说明：版权所有 侵权必究

第一章 日常书写

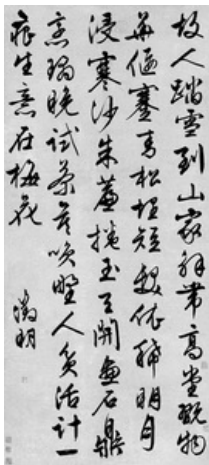
一、什么是日常书写

人是一个如此丰富的存在，而中国人则乐于把个人无限广阔的世界寄托在书法上。那么，中国人是通过什么途径把书法这门艺术与人的广阔世界紧密联系起来的呢？答案其实很简单，那就是日常书写。然而，正是这个简单的回答，表明了书法这门艺术一个非常重要的独特之处。

日常书写，顾名思义，指的就是人们在日常事务中进行的书写。日常书写由于卷入了纷繁的日常事务中，被各种实用性的目的所限定。譬如，对古人来说最平常不过的信札便是一个显例。用书法写一封信，其目的当然不是显摆自己的书法能力有多么高超，至少说，其主要目的不是这个，信札的主要目的是交流、传递信息。（图1-1）诚然，古人的许多信札后来都被当成了书法作品而流传下来，但对当事人而言，写信首要考虑的并非这种实用性之外的事情。



那么，与日常书写相对的便是“为书法而书法”所进行的书写。简而言之，就是着眼于书法艺术本身、为了把书法写好所进行的书写。这当然包括各种有明确意识进行创作的书法作品（图1-2），也包括那些为了写好字而进行的各种书法练习（图1-3）。



1-2 行书七言诗立轴 明 文徵明



1-3 胜鬘义记（习字） 隋

明代书法家董其昌说：“遇笔砚便当起矜庄想。”此种“矜庄想”的心态正是着眼于书法本身的书写心态。

当然，日常书写与“为书法而书法”的书写之间的界限常常不容易确定，因为对书法而言，它始终都与各种实用性的事务有着千丝万缕的关系。古人在手卷上抄写一首诗词，现在人们看来是纯粹为创作而进行的书法书写，对于古人来说，也许仅仅是为了存录一份自己的诗词作品而已。事情也可能完全相反，在我们看来是纯实用性的书写，在作者那里，也许是一次不折不扣的有意识的书法创作。

但是无论如何，书法与日常书写异常紧密的关联是不争的事

实。可以说，日常书写是书法的基础，也是书法赖以安身立命之所在。艺术性的书法是始终附着在日常书写之上的，就像一件华丽的外衣附着于身体之上。没有了日常书写，书法会是什么样子？这个问题在某种意义上是不可想象的，因为中国书法千百年来的传统便是：书法是一门充分代表了传统士大夫们“业余理想”的艺术，而只有在书法紧密地与日常书写联系在一起的时候，它才是“业余理想”的典范。

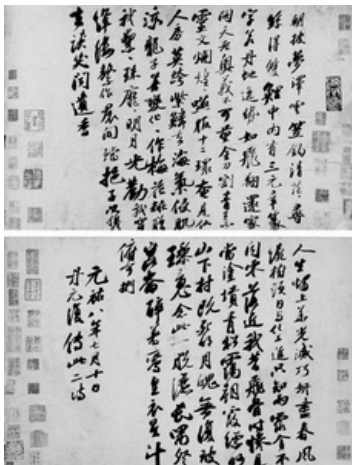
传统士大夫们对专业化倾向的回避造就了他们心中的“业余理想”。他们是深谙孔子所言“君子不器”的人，更是知道“天地有大美而不言”的人。正因为“君子不器”，所以他便不能被限定在某个专业领域内，成为某个像器具那样的东西。器具，譬如一盏茶壶、一把椅子，它的功用是明确而有限的，而这正是传统士大夫所强烈反对的事情。即使传统士大夫们的社会身份基本上是官僚，他们要立志修身齐家治国平天下，却始终缺乏作为官僚的专业技能，这无疑是“君子不器”的业余理想在作怪。正因为他们理解了天地之大美，所以要“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，让艺术之美贯穿在生活的每个角落。这么一来，琴棋书画自然成了生活中的必备，没有这些东西，天地之大美在生活中便无处着落。而书法，因为日常书写的缘故，接通了生活的最广泛领域，毫不奇怪，它的“业余”特点理所当然地使它成为了中国传统艺术理想的典范。

导致书法与日常书写息息相关的最根本原因，就是书法是必须书写文字的，因而它与语言文字便始终捆绑在一起。但凡需要使用到文字的地方，也就是书法能够到达的地方，可想而知其范围有多广大。（图1-4）我们知道，文字在语言学上属于能指，它直接指向它的所指。简单地说，文字是用来传达意义、交流信息的。而书法却不一样，它主要是从文字的视觉形式上对书写内容进行的审美欣赏。譬如面对一幅写了一首诗歌的书法作品，当我们欣赏诗歌

（语言文字）的时候，书法就淡化而退居幕后；当我们欣赏书法的时候，诗的内容就淡化而如幕布般退到背景中。（图1-5）这两个方面所形成的某种张力，使书法可以自由地穿行于实用性的日常书写和艺术性书写之间。



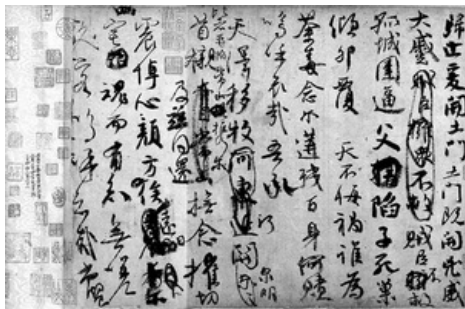
1-4 判案卷子 清 赵之谦



1-5 李白仙诗卷 北宋 苏轼

那么日常书写自身有什么特点呢？因为日常书写并非为了书法创作而进行的书写，因此书写者对书写的控制在心理上处于一个比较次要的位置。此时，他只需要把文字写准确，把该表达的意思表达出来就完事了，书写自身的好坏并不在计较的范围内。因此，此时的书法可以说是在无意识层面上进行的。有意思的是，因为绕过了意识的控制，此时的书法将以更大的偶然性面貌出现，它变得不可捉摸，可能被写成任何样子，每一次书写都会显得很不一样。这与有意识地控制书写很不一样，有意识的书写总是试图把书写控制得非常准确，偶然性效果不多，因此写出来的具有极大的一致性，同一个字可以写得极其相似。正如上文所见的那位《胜鬘义记》的作者那样，他正在努力地控制好“我”、“义”、“夫”等字的结

构和笔画，反复地练习，以不断接近他心中所想要达到的效果。日常书写时书法与潜意识的连通，或许对那些热衷于精神分析的人来说，也是个不错的考察对象。颜真卿的《祭侄文稿》（图1-6）毫无疑问是日常书写呈现的杰作，而其中有诸多笔误和涂抹，这些并非作者主动选择，但以精神分析学来看，有目的、有意义的“精神动作”意味着什么呢？



1-6 祭侄文稿 唐 颜真卿

由于使用文字的人极为广泛，这意味着参与到书法活动中的人的数量极其庞大，这些人几乎涵盖了社会的各个层面，除了那些根本不识字的未受教育阶层外。如果他是一个受过教育的识字阶层，从童蒙开始，他的一生就或多或少地参与到了书法的书写实践活动中。因此，由于日常书写的缘故，整个社会便会随着时间的流逝，累积起一个数量近乎无限大的文字图形库存。这是非常了不得的事情，这意味着可以为书法提供灵感的书写资源是如此丰富。

书法家也不可能总处于有意识的创作状态中，在他的一生中，日常书写的时间也不会短。但社会上存在着大量另外的人，他们或

者是身份非常低下，或者是没有多高的文化修养，或者是刚学字的儿童等等，这些人从来没有把书写当作一种艺术创作来有意识地追求。对他们来说，书法始终仅仅是日常书写，因为他们从没有为了书法本身的创作意识。但是他们的书写实践却有着不可估量的书法价值。较早发现这类书写价值的傅山，曾在一段笔记中记道：

旧见猛参将标告示日子“初六”，奇奥不可言。尝心拟之，如才有字时。又见学童初写仿时，都不成字，中而忽出奇古，令人不可合，亦不可拆，颠倒疏密，不可思议。才知我辈作字，卑陋捏捉，安足语字中之天！此天不可有意遇之，或大醉后，无纸无笔复无字，当或遇之。猛参将和学童那不可端倪的书写，使傅山大呼发现了“字中之天”。偶然性在猛参将和学童的字中发挥到最大程度，因此它显得不可预料，“奇奥不可言”。对于充分建立了书法创作意识的书法家来说，想要回到猛参将或学童的书写状态，傅山认为大概只能在喝醉酒、意识都被麻醉之后才有可能了。非书法名家的日常书写从此开始凸显其重要性了。

经过有清一代的碑学运动后，非名家的日常书迹成了推动中国书法更新的一股强大力量，这是日常书写的书写资源推动书法变革的一次显著实例。康有为就鼓吹道：“魏碑无不佳者，虽穷乡儿女造像，而骨血峻宕，拙厚中皆有异态，构字亦紧密非常。”“穷乡儿女”们的造像自然完完全全是日常书写。（图1-7）

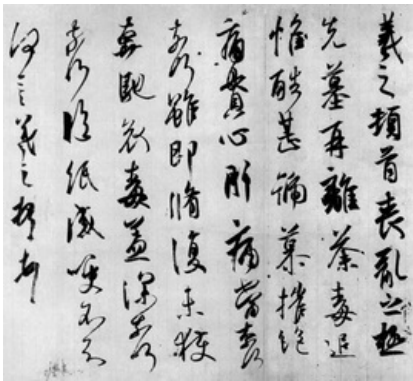


1-7 姚伯多造像记 北魏

那么对于书法家，日常书写意味着什么呢？这些书法家首先对书法形式本身极为敏感，书法形式的一些细微变化都逃不过他们的眼睛；另一方面，他们把无限丰富的内心生活寄托在书法上面。当然，这并非书法家自己主观上意愿，事情就可以达成。书法在形式上的精微变化如果与艺术家微妙丰富的内心生活之间达不到一致，那么书法终究只能是人们一厢情愿的结果罢了。为了适应作为一门艺术的表现需要，书法首先在形式上要有足够丰富的构成，否则它不可能承担过多的精神寄托。这就好比“覆杯水于坳堂之上”，那么就只能载得动一片叶子而已，放个杯子便浮不起来了，“水之积也不厚，则其负大舟也无力”。要承担起表现人这个“大舟”，书法的形式语言要更加丰富，对人的内心要有更加敏感的反应才行。

而日常书写在人的精神生活和书法的形式之间保持了一个良好的、畅通的渠道。书法家们试图表达复杂精神生活的欲望，使他不断把注意力集中到书法的形式构成层面，他关注形式上细微的变化与心境之间的契合程度。对这个契合程度的调整通常是在日常书写当中发生的。关于这一点，我们把它放到一个具体的场景中会看得比较清楚。

让我们设想，在某一天，书法家要给亲友写一封信或为自己抄录一首诗。他由于这封信或诗的内容所表达的情意，此情意或感伤、或欣喜、或痛快等，换言之，他由于文辞内容的感发效果而产生了丰富的内心感觉经验。此时他利用先前一直以来习得的技巧写下了这封信或诗，而实际上他并未把意识集中在书法创作上面，目的仅仅是为了写完一封信、录完一首诗。但正因为这种没有意识的控制，使最后的作品在技巧上和形式构成上，都成了随着作者心境一起起伏、流淌的河流。（图1-8、图1-9）当然这是理想的状态，当未达到这个状态之前，书法家就通过慢慢地调整书写技巧、形式构成和自己的敏感度来不断趋向这个目标。所有这些方面，都统一在日常书写当中。可以说，日常书写是通往那些激动人心的书法杰作必经的通道，因为日常书写是书法形式与人的内心生活真正相互交汇的地方。



1-8 丧乱帖 东晋 王羲之



1-9 黄州寒食诗 北宋 苏轼

二、日常书写与自觉意识

自从自觉的艺术意识产生后，此前仿佛铁板一块的日常书写领域便划出了一块领地，在此书法是一种专门为了创作而进行的书写。而且，书法的自觉意识一旦产生，它也不可避免地要向日常书写的领域渗透。有了这种意识，人们即使在各种为了具体事务而进行的书写活动中，都努力地掺入美化书写的意识。到这里，大家都

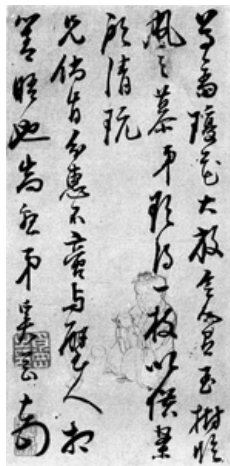
在追求看谁写得更漂亮了。书法自觉意识的诞生最迟在汉代就已经发生。现存最早的一篇书论却是对人们热衷书法的现象的批评。东汉赵壹的《非草书》提到当时人们为了写好书法竟到了废寝忘食的地步：

夫杜、崔、张子，皆有超俗绝世之才，博学余暇，游手于斯。后世慕焉，专用为务，钻坚仰高，忘其疲劳，夕惕不息，仄不暇食。十日一笔，月数丸墨。领袖如皂，唇齿常黑。虽处众座，不遑谈戏，展指画地，以草判壁，臂穿皮刮，指爪摧折，见鳃出血，犹不休辍。

当时的人对草书的热情竟然至于“指爪摧折，见鳃出血，犹不休辍”，可见当时学习书法的风尚已经不能用狂热来形容。赵壹是个聪明人，从书法的自觉意识产生起，他便警告了其中所包含的危险，因为自觉意识产生的同时也意味着走向专业化的开始。一旦人们意识到这块肥沃的艺术领地，便会坚定不移地往其中投入大量的心血，所运用的艺术语言自然也愈发趋于精微化、专业化。举个简单例子，外行人或者没有油画经验的人也许就很难真正理解伦勃朗的chiaroscuro（明暗对照法）的妙处，我们尊敬的贡布里希爵士，就要嘲笑那些在伦勃朗的绘画面前站了不到一分钟便抛出一句“了不起的chiaroscuro”、然后扬长而去的人。同样，一个没有书法经验的人大概也很难理解“一画之间，变起伏于峰杪；一点之内，殊衄挫于毫芒”的妙处。赵壹看到自己的两位同乡梁孔达、姜孟颖对张芝的草书推崇备至，甚至张芝在他们心中的位置要盖过孔子、颜回二位圣贤了。他们纯粹为了书法本身，而忘了在书法所营造的世界之外还有更广阔的现实，古人是最警惕这种见木不见林的做法了。

如果说在早期的书法史中这种现象还不是非常显著，那么到了后来，书法家们即使在各种日常书写场合，也开始失去了那种轻松

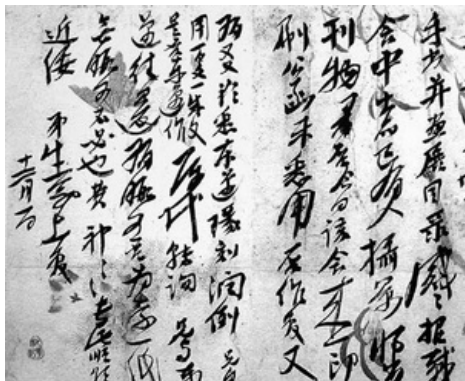
自然的感觉。（图1-10）他变得拘谨，仿佛始终不愿把意识从对书法的控制上移去。这样的结果便是，他的日常书写与其有意识创作的书法作品没有多少区别，所有日常书写都被创作意识渗透了，所有书写都成了创作。



1-10 信札 清 奚冈

从另一个角度看，如果书法家一方面对创作有极高的控制意识，另一方面在日常书写中又放弃这种控制而保持轻松的书写心态，这种情况势必造成同一个书法家在他有意识创作的书法作品与其日常的书写二者之间呈现出面貌的巨大差异。（图1-11）如果我们熟悉徐生翁那种独特的“婴儿体”书法，看到这样的信札大概不会想到是同一个作者所作。这种现象之所以会出现，也只有在高度

发展了书法的创作意识之后才是可能的。



1-11 信札 现代 徐生翁

但自从书法创作意识觉醒后，在很长一段时间内，这股意识总是很融洽地融合在日常书写当中。考察早期书法史会发现，直到东晋留存或记载的书法作品几乎都是实用性书写所留下的书迹，这里面包括书札、碑铭和文书等。只是在《法书要录·二王书录》中记载了王羲之的两卷“扇书”。关于在扇子上写书法，有王羲之的故事可以佐证。《晋书·王羲之传》记载一则王羲之为老妇题扇的佳话。大概说王羲之有次在绍兴街头见到一位卖六角竹扇的老妇，因卖不掉扇子而心急如焚，于是就在她的每把扇子上各书写五个字。起初老妇认为扇子上写了字更加卖不出去，所以很不高兴。王羲之说：“但言是王右军书，以求百钱可也。”老妇拿出去叫卖，果然购者蜂拥而至，价格由十二文涨至“百文”。“扇书”因此可以说是有意创作的书法作品了。但是这两卷扇书，在所著录的王羲之书

法作品中所占的比例是极小的。所以，即使已有自觉的书法创作意识，但此时仍未与日常书写拉开距离。换句话说，正因为仍与日常书写保持紧密关系，所以对南朝这样的世家大族来说，此时的书法，其角色更像是士族成员内部进行交流的语言或符号工具，而不仅仅是用于审美的对象。

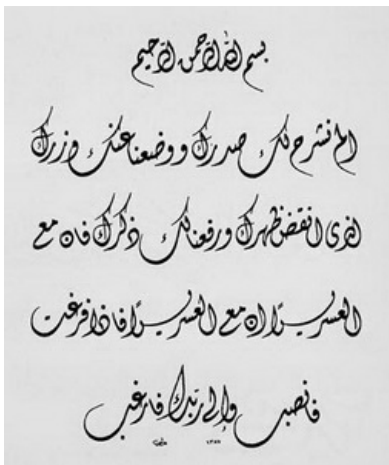
虽然到了后来，书法的创作意识不断增强，那种创作自觉意识与日常书写融合无间的状况被打破了。这种情况发展到一定阶段，使得书法家一提起笔就变得战战兢兢、异常严肃，在任何场合的书写都或多或少以一种创作的心态来对待。但不管怎么样，日常书写始终是书法赖以存在的基础。这意味着，中国艺术由于坚持其“业余性”的理想，那么中国书法的古典传统的践行者们，就会始终努力地把书法的创作意识与书法的日常书写结合在一起，这样一来，书法就始终不会与日常生活相脱离。不让书法脱离日常生活，这已经成了一条原则，深藏在每个进入书法传统的人的心里。尽管我们通过书法史发现，愈到后来，就愈难把两者很好地结合在一起。这里存在一个悖论：我们为了写好书法而拼命地练习，不断地提升自己的书法自觉性，我们在日常书写中就愈难以自由地挥洒，日常书写中的“字中之天”，那种不可端倪的天趣就愈发不可多得。傅山早就感慨了：“才知我辈作字，卑陋捏捉，安足语字中之天！”

三、对装饰化倾向的抵制

强调日常书写，是书法的一个非常特殊之处，那么它会给书法带来一些什么样的特质？它对书法艺术的形成进行了怎样的塑造？

日常书写，正如前面已经提到，它是卷入各种日常实用性事务当中的。它主要是实现语言交付给它的任务，那就是传达意义。既

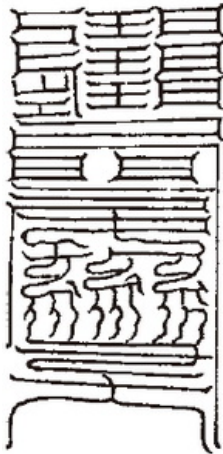
然在日常书写中书法是实用性的，那么其后果之一，便是阻止书法往装饰性的方向发展。世界上各个拥有自己语言文字的民族，都会随着历史的发展，产生一种美化文字的书写倾向。这是很容易想象得到的一件事，毕竟爱美之心人皆有之，自己经常使用的东西，把它弄得更好看些是人之常情。美化文字的倾向，最后便形成一种具有浓厚装饰性趣味的书写风格。提到这一点，人们多半会想到阿拉伯文书法（图1-12），因为阿拉伯文书法以其繁复的装饰性线条而闻名于世。这种书法已经很接近图画，现在我们一般称这种书法为“美术字”。变成“美术字”后的书法当然已经跟日常书写没有什么联系，我们很难想象谁要用这种阿拉伯文书法给朋友写一封信的话，那得花去多少时间。这实在是太不实用了。而作为日常书写的书法就是以实用性为旨归的，用美术字来写信毋庸置疑是种本末倒置的行为。中国书法诚然在很早的时候也已经产生了装饰性倾向，在甲骨文和青铜器铭文上经常能看到这种迹象。这种装饰性倾向对书法产生的影响是形成了许多稀奇古怪的书体。王愔在《古今文字志目》中记载了三十六种书体，其中包括虫篆、鸟书、龙书、麒麟书、芝英书等，这些都应该是具有很强装饰性的、具有图画色彩的书体。（图1-13）客观地说，这些现在被认为装饰性的书体，在古代的书写者心目中，也并非仅出于形式上的乐趣。也就是说人们并非为了好玩才创制这些书体，对它们的理解需要进一步回到原初的语境中。对文字加以各种修饰大概是为了使文字具有更大的神秘性，这样一来，这些奇奇怪怪的文字就成了令人敬畏的对象，仿佛拥有了可以与鬼神相通的力量。如道家的符篆（图1-14）便是一个显例。但是装饰倾向始终处于书法主流的次要地位，它丝毫没有动摇书法以日常书写为基础的原则。孙过庭的态度具有代表性：“复有龙蛇云露之流，龟鹤花英之类，乍图真于率尔，或写瑞于当年，巧涉丹青，工亏翰墨，异夫楷式，非所详焉。”在孙过庭看来，像鸟虫书那些书法接近于绘画，反而与书法本身没有太大关系，因此他也就不予以讨论了。



1-12 阿拉伯文书法



1-13 王子午鼎 楚



1-14 道教符篆

四、日常书写与泛化

书法由于日常书写的缘故，它的参与者是极为广泛的。就像它所依赖的文字那样，它为每个使用文字的人所使用。所以书法是一门“泛化”现象极为明显的艺术门类。在此需要解释一下什么叫艺术的“泛化”（generalization of art）现象。艺术的泛化，指的是某个艺术门类与人类其他活动的充分融合。判断一种艺术的泛化程度有多高，主要看参与这门艺术活动的人数有多少，以及这些参与者能涵盖多广的社会阶层。中国许多艺术都存在泛化现象，譬如诗歌就是如此。在唐代，诗歌的事业是空前繁盛的。首先它是上层士大夫所必备的一种文化修养，其次它跟书法一样又是科举考试的内容。其结果便是造成了数量庞大、几乎涵盖所有社会阶层的诗

歌参与者。这就是泛化现象的一个典型。

一般而言，一个艺术门类在其发生自觉意识后便开始不断地往专业化道路上迈进。专业化必定要造成一定的技术门槛。唐代的诗歌虽然泛化得非常厉害，但对参与者来说，熟悉格律是第一道必须通过的技术难关。书法在这方面则有很大的差异。首先，进入书法领域的技术门槛几乎没有被明确限定，甚至可以说基本没有技术上的限制。猛参将也好，学童也罢，乃至“穷乡儿女”们，他们所做的也许仅仅是把文字写下来，技术这个概念在他们充满天趣的书写中已经没什么意义。但他们是能够写出“字中之天”的人，同样可以进入书法的经典谱系。

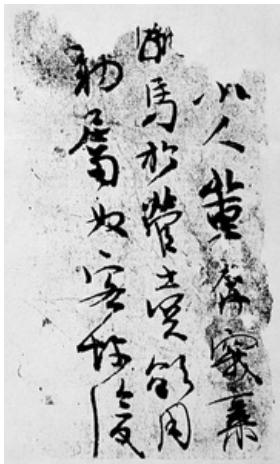
其次，有意识的书法创作固然需要大量技术上的准备，但对书法而言，为了创作而进行的技巧训练与日常书写中的训练可以完全重合在一起。这也就是说，任何未来的书法家，都是与他周围大多数默默无闻的同伴们共同分享同一套通行的书写技巧——这包括从执笔姿势、选择临习的范本到书写节奏的细微控制等要素。这是一个简单的道理，并且对书法这门艺术产生了巨大的影响。此时的书法经验，成了所有时代的知识阶层相互联结的纽带。所以，在书法家与非书法家之间，由于日常书写的联系，二者并未造成本质性的隔阂：一个伟大书法家所取得的成就，可以成为所有参与书写的人所能够拥有的财富。对于一个刚学作曲的人来说，贝多芬会是一个艰辛晦涩的庞然大物；在一个刚拿起铅笔进行素描的人眼中，达·芬奇的距离无疑过于遥远。但是，书法作为一门有高度自觉的艺术，却能够通过日常书写，与数量众多的社会成员之间保持密切联系，并且在近乎无意识中相互培养一种默契，实在是了不起的现象。

现在我们设想古人的书法世界：从他的童蒙时期开始，当他一

开始拿起毛笔，一开始学习“小学”及其他的文化知识，他就在这种没有自觉意识的书写活动中，进入了书法与精神生活互相渗透的过程。这个过程会持续他的一生，他所留下的书写字迹，完整地再现了他跌宕起伏的一生。不论他是否成为书法家，这都是一样的。这显示了日常书写对无数的个体、对他们的存在所具有的深刻意义。

书法与日常书写的联系，对书写者个体来说，保证了他的书法与其广阔的精神生活之间的渗透，而对于整个社会来说，则保证了广泛的社会成员参与到书法当中，进而也保证了书法与社会一切精神活动的互相渗透。日常书写始终维持着书法的泛化。

凡是用到文字的地方都有书法，都有可能见到精彩的书法作品，因为日常书写把书法带到一个足够广阔的范围之中。除了那些经常是进行书法创作的场合外——牌匾、碑铭、对联、信札、立轴等，即使是账簿、日记、药方、契约等这些一般而言不太可能寄托美感的地方，都出现过令人赞叹的书法字迹。（图1-15）因为这个时代的书法技艺是被这个时代的知识阶层广泛分享的，并且人们的书写训练与日常书写的训练又是一致的，所以在这些场合能见到如此精美的书法也就毫不奇怪了。即便是书法家，日常书写也会为他呈现出与其他场合很不一样的一面。



1-15 楼兰文书残纸 晋

日常书写所导致的书法的泛化现象，对中国书法的阐释也造成了深刻的影响。因为泛化，每个欣赏书法、阐释书法的人首先就是一位书法参与者。一种基本的书法经验为众多的书法参与者所共同分享，成为某种心照不宣的内容，一种类似于巨大的幕布那样的东西笼罩在每个人心中。所以翻开古代书论，随处可见各种“比况奇巧”的说法，如所谓“龙跳天门，虎卧凤阙”；可以看到许多诸如“气”、“神”、“韵”等模糊的概念；可以在品评时看到许多意思相近或基本上没什么区别的形容词。造成这种现象有一个心理背景，那就是每个人都已经有了关于书法的经验。有了这种基本的书法经验，面对书法作品的阐释便显得不重要，每个人凭借自己的经验直接去欣赏作品就可以了——鉴赏书法成了无须多费唇舌的

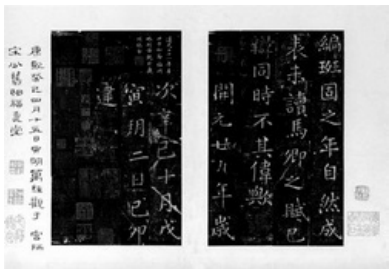
事。因此，书法阐释的任务主要是建立经典谱系，另外则对鉴赏起到暗示、引导或大致区分的作用，同时在书法与广泛复杂的社会内容之间建立隐秘的联系。今天看来，许多荒诞不经的内容也顺着这条隐秘的通道进入书法。譬如从一个人的书迹判定他的个性乃至他的命运，这种说法大概也只能来源于日常书写的庞杂领域中了。

那么，书法究竟是一门精英的艺术还是大众的艺术？既然日常书写使如此庞大数量的人卷入了书法活动中，那么看起来它是一门大众的艺术了。其实不然，德国汉学家雷德侯就断定中国书法是一种“精英的艺术”。虽然许多非精英阶层参与到书法实践中，但中国的历史长河中，那些以无比的热忱投入到书法的创作、鉴赏、收藏、著录中去的，是帝王将相和文人官僚们。这些人垄断了关于书法的话语权，这些人之外的人们是插不进嘴的。在魏晋南北朝时，造成书法的社会区隔（social distinction）的主要是门阀士族，书法此时的角色，就好像是这些贵族成员相互之间进行交流的语言。进入宋代，另一种社会区隔的要素开始在书法中形成，那就是修养。到了这时候，一个人如果没有修养的话，那就别想理解文人士大夫们在纸上的一笔一画了。

大文豪苏东坡始创以文化修养作为衡量书法的标准：“退笔如山未足珍，读书万卷始通神。”他的意思很明显，即使在书写技巧上如何高超，如果缺乏文化修养，书法仍然是不可取的。宋代人大概在这一点上达成了共识，因而他们一反包括唐以前的书法家们那种对技艺孜孜以求的态度，纷纷强调技巧相对于文化修养的次要性，而把重心放在“读万卷书”上。自此以后，修养便开始在书法中形成悠久的传统。

修养的提出，对书法的泛化造成一定的影响。首先，修养的提出毋宁是保证泛化的一种手段。通常人们都知道唐代“尚法”，这当然是符合事实的，因为唐代人的确在书法的技术层面达到了一个

极致。但这对于泛化来说是一种限制，因为如此精微高标准的技术要求，会把许多人挡在门槛之外，书法有可能成为少数精英人物才能掌握的技艺。像张旭这样的人，他能在《郎官石柱记》（图1-16）和《古诗四帖》之间取得令人难以置信的平衡，这对后人来说几乎不可企及了。因此，与其把自己的精力耗费在严格的技巧与规范中，不如迈步走向更广阔的生活领域，用其他精神活动的养分来滋养书法。这样一来，就可以使书法保持在一个书写技巧的低限度要求上，以便众多的社会知识阶层可以参与进来。另一方面，技术标准越高，规范越严谨，它就越有可能让书法家陷入无限追求技艺的泥潭中，使他的书法脱离其日常生活，丧失与其他各种精神活动相互渗透的可能性。所以，修养的提出解放了书法家，也解放了整个运用书写的群体，充分保持了书法的泛化。



1-16 郎官石柱记 唐 张旭

但是修养仍然必定要造成社会区隔，它必定会把大量没有什么文化修养的人排除在书法领域之外，无论他们的书写技巧如何高超。所以修养既保证了书法的泛化，又限制了书法的泛化。说它保证了泛化，是指它使书法与日常生活的紧密相连；说它限制了书法的泛化，是它可能使普通人的日常书写失去意义——尽管要等到明

末清初以后，这些普通人的日常书写才受到重视。

第二章 含义系统

含义系统，顾名思义，就是把关于某个对象的各种含义囊括在一起组成的一个系统。譬如汽车系统当然就是由组成汽车的各个零部件组合在一块构成的系统。那么书法的含义系统，当然包含各种关于书法的含义。含义系统就仿佛是一个巨大的箩筐，只要愿意，人们可以往里面投入各种叫做含义的东西。当然，并不是所有人都能往里面投入东西的，对书法的含义系统贡献最大的，是中国传统士大夫们，正是这些人，以极大的热情进行着建构书法含义系统的工作，因为书法在他们的生活中扮演了太重要的角色。可是，写字对于别的国度的人来说，不也是非常重要的吗？为什么他们不像中国传统士大夫们那样，热情地往书法这个筐里填充意义呢？造成这种现象的一个重要原因是，中国文化赋予书法的重要地位，远远超过别的文化中的情况。中国独特的文化始终支撑着中国人对书法的坚定信念。

一、含义系统的形成

朱和羹在《临池心解》中提到过一件颇具神秘色彩的故事：有位叫李侍问的书家，自以为水平高于大书法家董其昌，便将自己的书法与董其昌的作品放在一起比高低。董前去看了以后说：“书果佳，但有杀气。”结果不幸言中，过了不久李侍问就在战争中阵亡了。至于董其昌是怎么看出李侍问的字有杀气，凭什么预测了此人的死亡，我们无从得知。

类似的例子还有如下，据记载：“傅青主徵君山善草书，一日醉后，偶作草书，书毕偃卧，书置几上，子眉潜以己书易之。傅醒见之，叹曰：‘我昨醉后偶书，今起视之，中气已绝，殆将死矣。’眉亟白其事，山曰：‘然则汝不食麦矣。’后果然。”傅山居然

能够在书法中判断出一个人即将去世，和董其昌在书法中辨认出有杀气如出一辙。仔细想想，这种故事跟江湖术士的“测字算命”已经没有什么区别。我们不要以为这是完全没有意义的生编硬造，它们事实上也已经被囊括入书法的含义系统中了。从最普通平常的事实，到最荒诞不经的故事，都属于书法那庞大的含义系统。

书法在人们的心目中仿佛具有无限的表现力，相应地，书法的含义系统就庞大到几乎可以囊括宇宙。书法的无限表现力，正如唐代以写篆书著名的李阳冰所说的：“于天地山川，得方圆流峙之常；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，得屈伸飞动之理；于骨角齿牙，得摆拉咀嚼之势。随手万变，任心所成。可谓通三才之品汇，备万物之情状矣。”李阳冰的这段话，博得了古往今来无数人的喝彩。人们在读到如此令人心神荡漾的对书法的形容后，心中对书法的崇敬之情便油然而生。诚如古人所说，像李阳冰这样的书法（图2-1），能够“近取诸身，远取诸物”，“所养富矣”！



2-1 三坟记 秦 李阳冰

含义系统是通过历史不断积淀起来的，它就跟一座大厦一般，前人打下基础，而后人不断地往上添砖加瓦。后人之所以愿意继续往这个含义系统添加内容，是由于他们认可前人的话语，觉得前人的话语是对的，因此这份遗产值得保存，传统值得延续。也就是说，千年前的古人和我们现在的许多人一样，都保持了同样的信念，这使得书法的含义系统变得稳定、宏大，同时又易于为人所接受。含义系统不是某个个人能够随意加以改变的东西，它是无数人共同编织的一张文化之网。

含义系统基本上悄无声息地就进入了我们对书法的认知中，或者说，如果没有这个含义系统，我们简直不知道该怎么看待书法

了。当我们拿起毛笔开始学习书法时——对于古人来说这跟识字、学习文化知识是同时的事情，含义系统便通过老师的教导、习俗和传闻等，进入到我们对书法的认知当中。可能对于一个刚开始学习写字的孩子来说，书法多么神圣、多么富有表现力，仓颉造字如何能够使“鬼夜哭，天雨黍”等等，他是不太能够理解这些事情的。但是孩子们能够记住社会加在他身上并不断反复强调的东西。当他以后踏入书法的道路，他便不断地用他所获得的书法经验来印证它们。刚开始，所有那些玄妙的说法也许仅仅是种心理暗示，后来便在时间的历程中不断获得人们的实际经验的支持。每一个书法家都是这样过来的，而每一个欣赏书法的人，其实也是这样过来的。在面对一幅书法作品的时候，我们都事先储存了无数复杂的文化情结在脑海里，它们在等待着被欣赏的经验激发。在任何艺术面前都是如此，不可能有“纯真之眼”，艺术首先是一种文化现象，而不是单纯的感官刺激。

在所有复杂的构成因素中，对书法的含义系统贡献最多的，就是历史上的那些书法杰作，它们就像璀璨的星辰，占据了书法含义系统的一些核心位置。这在我们的经验中是显而易见的，我们进行书法创作时，每个笔画、每个字的结构，每种用笔的节奏，都落在古代杰作的巨大背景中。别人一眼就能从我们的作品中看出受到了哪些杰作的滋养，类似于这一笔是《得示帖》，那个结字是《刘中使帖》，整幅的章法是《韭花帖》，如此等等。确实，正是那些杰作构成了我们感觉的基础。

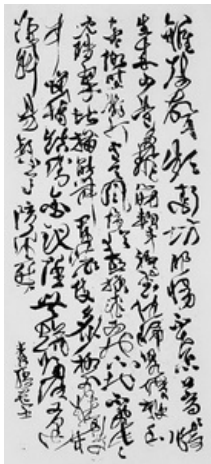
正因为书法有如此复杂的含义系统，它紧紧镶嵌在中国文化的深层中，所以对于那些处于汉文化圈之外的人来说，对书法通常怀有一种敬畏心理也就很正常了——他们面对如此复杂的含义系统感到无从下手。要在某种程度上进入这个含义系统并不是容易的事，其实，这正如我们在刚开始面对西方绘画时所感到的困难一样。如

果我们不了解西方古典绘画中的那些神话故事，那么我们便很难对这些绘画有一个比较深入的欣赏。汉文化圈外的人，他们可以从书法作品感受到线条的优美和空间处理的巧妙，但对我们来说，这只是书法欣赏经验中的一小部分而已，还有包括人性、历史、社会、宇宙等在内的更广阔的内容还没有被触碰到，如果没有进入到这个层面，书法欣赏经验无论如何都是不完整的。王羲之父子书法中的那股风流神韵，如果我们对魏晋时代没有任何概念，这股风流神韵就要大打折扣。

诚然，在书法含义系统内，有许多东西是完全无法证实的，就像上面提到的董其昌和傅山的例子那样。某种特定的书法形式如何跟某种特定的精神内涵相联系在一起，李侍问的书法形式如何蕴含了杀气的特征，或者蔡京的字如何见证了他本人那骄横跋扈的人品，这些问题古人总是很含糊地予以对待。实际上，古人针对这个问题也有不同意见，但是人们并没有真正围绕这些问题进行过严肃认真的辩论，于是众多内容，包括那些相互之间矛盾的内容，都畅通无阻地进入了书法的含义系统。

人们总是在一边实践一边对书法含义系统里的东西进行慢慢的体会，在书写实践和含义系统之间建立稳定的联系。这个过程是十分缓慢的，人们需要在对形式的反复操练中，将那些细微的感觉不断地一点一滴积累下来，与含义系统中那些复杂的内容进行匹配、比较和验证。我们说，一个人真正融入书法的时候，就是他真正进入书法的含义系统的时候。这是什么意思呢？我们不是在写书法的时候就已经处于含义系统中了吗？确实如此，只要我们接触书法、进行书法实践，就不可避免地跟书法的含义系统打交道。但是，在我们完全进入书法的含义系统之前，总还处于被它引导的状态当中——显然，此时的人们还没有能够登堂入室，还不能够像主人那样在屋子里自由活动，因为他还需要别人来引领。我们真正进入含义

系统，不是说我们书法实践的水平有多么高，欣赏能力有多么好，只是说我们可以准确地感受到含义系统中的主要内容。这种感觉就像是在自己的屋子里那样，每个房间、每个角落、每处摆设我们都了如指掌。有些人对书法的感觉比较内行，而有些人的感觉就不太准确，这种区别在一定程度上取决于人们对含义系统的把握程度。譬如随便给出一幅作品（图2-2），如果人们能够马上从中准确感觉到包括笔法、章法、诗歌、时代、情性、精神氛围等在内的丰富内容，他便处于含义系统的核心位置。



2-2 草书轴 清 徐渭

进入书法的含义系统的另一个标志是，他能准确地在其书法实践中表现自己主要的精神特征，尤其是在日常的随意适性的书写当

中。因为进入含义系统，也就等于知道可以表达哪些精神内涵，也知道应该怎么去传达他所要表现的精神内涵。这当然不是件容易的事，但是在以毛笔作为日常书写工具的时代，许多人是可以做到这一点的，因为日常书写保证了足够的时间，让人们的书法感觉和含义系统进行融合。

在《日常书写》一章，我们已经谈到中国书法明显的“泛化”特征。它总是跟人们的其他生活实践紧密地交织在一起，因为书法可以出现在任何文字出现的地方，任何文字出现的地方都有可能出现精彩的书法作品。其中，书法与诗歌、文学的关系尤为密切。既然书法与众多的其他人类实践活动保持密切联系，那么，理所当然，其他人类实践活动的精神内涵便会顺着这条通道进入书法当中。举例来说，道教中的咒语，它对文字书写的要求是仪式性的、神秘性的，毕竟，一种具有某种神力的东西不可能是平常所见的那种文字。因此它便通过变形或者图像化的方式对书法进行了改造，改造出来的结果就是那些奇怪的符篆了。我们现在看到符篆便觉得充满神秘感，好像它真有超自然的力量。

尽管许多人可能对符篆作为一种书法表示怀疑，但无可否认，道教已经通过改造书法使之获得了一种神秘的、奇特的精神氛围，书法与道教仪式的关系使得道教的精神内涵进入了书法当中。

书法“泛化”的特征又使得它的含义系统更加庞大，有了“泛化”的保证，人类精神生活的无数条河流便一起汇入了书法的海洋中。然而，也因为书法的含义系统大量地不加以区别地吸收了人类生活各个领域的东西，一方面使得这个含义系统变得丰厚乃至神秘，使人有高山仰止的感觉，而另一方面也带来了各种迷信，带来空洞的言辞，带来鱼龙混杂的情况。进入这个系统的人们，要随时准备辨别各种作品和话语，因为这座矿藏确实包含了不少的陷阱。

古人对于书法具有无限表现力的讴歌并非毫无根据的一厢情愿：

字虽有质，迹本无为，禀阴阳而动静，体万物以成形。（虞世南《笔髓论》）故可达其性情，形其哀乐。验燥湿之殊节，千古依然；体老壮之异时，百龄俄倾。（孙过庭《书谱》）

书法包含着对万物的体察，包含着一个人必须花上整整一辈子去慢慢体会的东西：书法的技巧与精神生活在漫长的人生道路上相互交融。在这个意义上，书法首先不是作为一种被欣赏的对象而对人们有重要意义的，它首先是作为一种伴随人的一生、完成人的一生的载体，而对个人的存在来说有无与伦比的重要性。

二、含义系统在现代的变故

含义系统固然是非常稳定的东西，但它也并非不可改变。社会终究是含义系统生长的土壤，当土壤变了，其上生长出来的作物就会跟着发生变化。从传统社会转变为现代社会的中国，无疑经过了翻天覆地的变化。那么它对书法的含义系统会产生什么影响呢？从含义系统的角度出发，我们可以观察书法在现代社会中的境遇。

今天，我们会毫不犹豫地把书法称为一种艺术，把它和音乐、绘画、雕塑、戏剧、诗歌等并列在一起。但书法本来是一种非常不同的艺术，它与其他艺术门类有很大的区别。它与人的生活之间的关系，比任何其他艺术门类要来得更加密切。正如前面所说，书法首先是完成人、表现人的一种手段，它主要不以观赏性为目的，不以创造新颖独特的艺术作品为目标。如此看来，它是那种在所有艺术中最不像艺术的艺术。

其实如果以独创性为标准的话，书法历史上除了极少数书法家之外，绝大部分人的书法作品都没有独创性可言。但在漫长的书法

史中，涌现了许许多多精神氛围独特的书法作品。它们就像每个人的面貌那样各不相同，就像某种单纯气质上的差异，而不是长得多么标新立异。因为作者已经在长期的、无意识的运作中，在某种程度上实现了形式和精神生活的融合，所以他笔下的书法就跟他的个性那样，自然而然地流露出来。

但在古代，这种理想其实已经多少受到了阻碍，这种阻碍来自于书法创作意识的不断觉醒。我们翻检历代书法作品的著录，会发现在唐代以前，很少见到实用性的书件以外的书法作品，唐代以后这类作品越来越多。这反映了人们的书法创作意识变得越来越强。特别是到了宋代以后，人们进一步意识到书法的商业价值，甚至把书法的商业价值作为作品艺术水准的标志。苏轼便对自己的作品很有信心，说“后五百年，当成百金之值”。这种心态的增强会切断他的书法与其生活经验之间的天然关联，妨碍他的形式感觉与含义系统在潜意识中的融合。当一个人在写字时老想着自己的作品能卖多少钱，他也许可以把书法写得更漂亮，但他却很难把书法写得动人了。书法要获得感动人心的力量，它就必须是从作者自己的生活经验中生长出来的，因而它才是活生生的东西。书法值多少钱的念头，会把书法中那种活生生的东西抹杀。

宋代以后，书法的创作意识越来越明显。到了董其昌那里，他甚至在一拿起毛笔的时候，就变得十分严肃，生怕写出不好的作品，“遇笔砚便当起矜庄想”。另一位书法家王铎也说，“所期后日史上，好书数行也。”如果以这种心态对待写字，那必定是件严肃的事情，这不可避免地要给书法带来矫饰倾向。也就是说，人们总想着把书法写得更好看、写得足以跟古人比肩，但是他们多半忘了，他们拿来作为自己目标的那些书法杰作，在写出来的时候是完全没有这样的心态的。这种创作意识上的错位——欲写出媲美古人的书法，却无古人的书写心态——对后来的书法造成很大的影响。

我们在《丧乱帖》《祭侄稿》中见到的那种任情恣性，那种不顾一切的自由挥洒，那种不可预计的千变万化，后来已经难得一见。不过，古人既然一辈子都在用毛笔写字，总有他的创作意识控制不到的地方。这种情况多半见于那些私密性的地方，如个人日记、文稿等（图2-3），只有在这些地方，他的书法才脱去了矜庄的外衣，他才在书法中毫无掩饰地袒露自身。多亏了这些私密性的、不起眼的地方，才使得书法与人的无意识之间维持了一条通道，维系了书法中一些重要的东西。



2-3 古玺印释文稿 现代 黄宾虹

创作意识的凸显，使得书法通往无意识精神世界的通道越发不畅通。但只要日常书写还存在，只要毛笔还是人们写字时不可须臾离弃的工具，书写者就能够获得自然而然地表现自我的机会。想象一下，一个人在若干年后见到多年前自己手抄的一份文稿，也许其

字迹潦草，技巧也不成熟，但是那份心情——那时的那位真正的自我，却在文稿的字里行间历历在目，那份感动是足以让人动容的。书法的伟大之处，不仅仅在于形式上的赏心悦目，也在于它是书写者完整自我的感性显现。

日常书写因此是书法赖以生存的土壤，它保证了不断往书法的含义系统里输入新内容的可能性。由此可见，当毛笔不再作为人们的日常书写工具时，这意味着什么。现在，人们学习书法的途径无非就是临帖、练习和创作三部分，而缺乏了日常书写这一部分。可以说，保持日常书写的地位，便等于保持了个体往书法形式中输入新机的可能性；失去了日常书写，创作只有在既定的内涵中游弋。在这方面我们距离古人非常遥远，他们面对书法稳定、复杂而庞大的含义系统，还能不断地往其中添砖加瓦，而我们现在只能望洋兴叹了。我们一辈子也许只能处于模仿当中，模仿古人的书写技巧，甚至模仿他们的知识结构、生活方式，譬如努力学习古典诗词歌赋的创作。但是光模仿这些东西明显不够，因为我们丢掉了最宝贵的东西，那就是古人的技巧与其内心经验的活生生的联系。

石涛曾经说：“古人须眉，不能生我之面目；古人肺腑，不能入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。”今天的人该如何面对书法在现代的这场变故呢？今天的书法创作者们，如何重新找回“我之为我，自有我在”呢？我们怎么在书法当中融入自己当下鲜活的生命经验呢？这是每一个从事书法活动的人都应当加以思考的问题。

三、新的含义

书法的含义系统，如此前所论，有非常稳定的特征，不容易被改变，正如一座大山那样，轻易是不会被撼动的。但社会已经发生了巨大的改变，现在每个书法创作主体都与古人很不一样：他们开

车、购物，欣赏流行音乐，享受消费文化；他们出入于现代化大都市的高楼大厦，汲取信息时代网络媒体提供的消息；在实用场所，他们甚至都很少需要动手写字，而是坐在屏幕前对着光标敲打键盘。所有这些事情表明，我们的世界已经与古人有了天壤之别。可是奇怪的地方就在于，书法的含义系统异常稳固，社会变革对它造成的影响，现在看来还很有限。正因为社会土壤的改变，使得现在被抽去土壤的书法就像漂浮在空中的云彩，尽管看上去美妙绚烂，但它好像跟地上发生的事情已经没有什么关系。所以走向书法欣赏的形式化、书法创作的装饰化，仿佛就成了现代书法不可避免的命运。因为内容既然被抽空，那就只剩形式可以被大家欣赏了。

现在，一位优秀的——这里指的是技巧纯熟的——书法家，他如果非常热爱流行音乐，能不能在他的书法当中把这种经验表现出来呢？如果他被现在的消费文化搞得晕头转向，能不能运用书法这个媒介对它进行批判呢？就目前情况来看，要做到这些恐怕还比较困难。原因就在于，书法的含义系统还不包含这些东西，即使有书法家迫切想在作品中表现这些内容，但观看作品的人们却无法从中解读出这种内容来。在观众的脑海里，都漂浮着诸如“气韵生动”、“计白当黑”、“屋漏痕”、“锥画沙”等等概念，他才不会察觉流行音乐或消费文化的内容。

事实上，书法的含义系统并非固若金汤，它已经发生了一些改变，只不过大部分人还没有注意到这些变化的苗头及其可能蕴含的能量。每个艺术领域都有保守者和激进者。激进者通常乐于批评保守者“顽固不化”，而保守者则批评激进者“幼稚”、“无意义”。在书法领域同样如此，姑且先不管他们谁对谁错，毫无疑问的是，已经有一些新的、有价值的作品诞生了，它们多少往书法的含义系统中增添了新的东西。

确实，那些前卫艺术家的作品，都以一种十分激进的面貌呈现

出来。从艺术的角度来说，这多少是件无可奈何的事情。因为被书法的强大传统压抑得快要窒息的那些艺术家，他们的创造力意志使他们迫不及待地要冲破书法旧的系统，如果没有办法在旧的含义系统中打开一个缺口，解放书法的事业可就遥遥无期了。

最开始的前卫书法艺术，有的充分利用了伪文字的形式，有的利用了书法的书写过程。当然这些作品都不是真正意义上的书法作品，它们只是借助了书法资源的观念艺术，但是它们冲破了书法含义系统的第一道缺口，因而有着极为重要的意义。

譬如吴山专的作品《今天下午停水》（图2-4），其主题是荒诞。这个作品里面的那些伪文字，迫使人们重新思考内在于文字书写当中的荒诞性。旧的书法含义系统是不会考虑这种问题的，旧的含义系统只会赋予人们的书写活动以各种意义，譬如它会告诉你这一撇那一捺包含了多少历史 and 精神的内涵，而无意义乃至荒诞性则是完全无法想象的事。另一件具有极大破坏力的作品，是邱志杰的《书写〈兰亭序〉一千遍》（图2-5）。他在同一张纸上反复临摹王羲之的《兰亭序》，可以想象，其实只要十几遍的功夫，整张纸就已经是漆黑一团了。这个作品对书法的临摹传统、对书法含义系统的连贯性，构成了强有力的颠覆。看了这个作品后，人们就不得不回到书法中思考相应的问题，临摹好像也变得不再是件天经地义的事情。让我们再举最后一个例子，那就是徐冰的作品。他的《析世鉴》，又叫《天书》（图2-6），这件海内外闻名遐迩的作品在中国的书法圈子里可能不太有名气，因为人们并不把它当作书法作品，但人们都不太能看到的是，它给书法带来的重要启示。这是一个同时具有巨大破坏力，又具有积极建构意义的作品。徐冰单凭一己之力，一丝不苟地生造了数量庞大的伪汉字，他就像是要把中国的文字学先消解到零，然后上面重新建造一个属于自己的文字学，这就像要把一座大山先削平，然后再建造一座大厦，这是不容

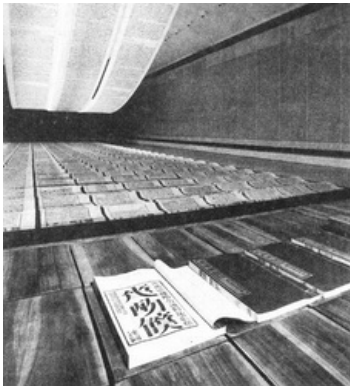
易的事，但徐冰敢于作这种尝试。中国书法积累了几千年的时间，肯定有许多是陈陈相因的东西，它们限制了艺术家的创造力。今天进行书法创作的艺术家长迫切要重新激发灵感，因此，在这个意义上，对于文字的消解是不可避免的事情——固然把一幢建筑推倒多少是件遗憾的事，但可以因此获得更宽阔的视野，去建造更辉煌的大厦。



2-4 今天下午停水 当代 吴山专



2-5 书写《兰亭序》一千遍 当代 邱志杰



2-6 天书 当代 徐冰

这些作品已经把一些新的东西带入书法的含义系统中，促使旧的含义系统发生了改变，尽管这种新的东西更多是反思性的、批判性的。它们对于那些严格意义上的书法家仍然重要，因为它们是极为重要的创造灵感，促使书法家去思考书法未来发展的可能性，促使他们以新的角度思考书法。书法要真正获得发展，离不开书法家们对这些问题严肃而持久的思考，书法的含义系统必须更新。让新的内容，顺着艺术家不竭的创造力，汨汨流入书法的含义系统之中。

第三章 笔法：空间运动形式

笔法就是通常所说的用笔方法，怎样控制毛笔写出符合要求的笔画。笔法在书法中是个重要的、带有一丝神秘意味的概念，古人围绕它编织了很多有意思的传说。比如，东汉的大学问家蔡邕入嵩山学书，某日在一座古老空寂的石头房子里得到一件帛书，书上用古文记载了秦代李斯对笔法的解说。蔡邕诵读三年，终于掌握了其中的奥妙，于是成为当世无人能及的书法大家。稍后，三国魏钟繇被称为“正书之祖”，他在另一位书法家韦诞家里见到了传自蔡邕的这本笔法秘诀，他想借来一读，韦诞不同意，钟繇愤恨交加，捶胸三日，直到呕血晕厥；韦诞死后，钟繇掘开他的坟墓，终于获得了这部梦寐以求的用笔要诀。再往后，书圣王羲之的儿子王献之也在这类故事中登场。献之年少时隐居山林，某天，一只大鸟从天而降，鸟的爪子上分别抓着纸和笔，那纸上写了五百七十九个字，内容难以识辨，但王献之知道这是神物，只管对着它天天临习，最终脱颖而出，成为与王羲之齐名的“小王”。

也有人把这些故事和历史结合起来，煞有介事地编排出古代笔法流传的世系。源头始于蔡邕，蔡邕把“神授”的笔法传给女儿蔡文姬，蔡文姬又传给了某人，某人再传给某人。依此下去，到宋代，大概编织者意识到他的线索与渐而庞大并众所周知的历史现象难以吻合，这种武侠小说式的故事编不下去，于是草草收场，不了了之。今天，仍然有人为这些记录所动，并试图为之编写续集。

在这类故事之外，直接对笔法进行分析和解说的文献数量更为庞杂。所有这些都表明，前人早已认识到笔法是书法艺术中一个根本的、决定性的要素。从今天的角度来看，笔法是控制笔画线条形状和质感的关键，对笔法的观察、感受，是深入书法最初的重要一步。翻阅古今关于笔法的理论，可以说繁复之极。后来者如果没有

一定的实践经验，很难从中作出选择。造成诸说纷纭的原因很多，有出发点的差异，有经验的不同，有兴趣的区别，也有个人和时代环境的影响。

笔法涉及的具体问题很多，如执笔、行笔、控制书写的不同方式、不同字体点画的书写方法、对笔法的评价等等。在所有关于笔法的问题中，对笔锋的控制是核心之所在，抓住了这一点，其他所有问题都可以据此而得到合理的解释。

笔锋——笔毫裹成的锥体的尖端，有时又指整个笔毫锥体。书写时，笔锋的空间运动成为对笔锋控制的目的，我们只要对“笔锋的空间运动”有了清晰而详尽的认识，笔法中的绝大多数问题便可迎刃而解了。

我们把“笔锋在空间的运动”叫做“笔锋的空间运动形式”。它指的是书写时笔毫锥体在空间中进行的各种运动。根据运动学的有关原理，通过笔杆来操作的笔毫锥体在空间中只可能产生三种运动：平动、绞转、提按。书法史上任何复杂的笔法，都是由这三种基本运动组合而成的；换句话说，书法史上再复杂的笔法，其构成的基础，都不会超出这三种基本运动的范围。

应该说，没有一种运动不是在时间和空间中同时展开的，所以各种笔法所包含的运动在时间范畴内的变化也属于笔法运动形式研究的对象，比如笔锋在实现这些运动时速度的快慢变化。历史上关于笔法的论述确实也有一部分谈到这类问题，但对速度的控制更多地取决于一些个人的、偶然的因素，它更适合放到具体环境中去讨论。故而，这里把笔锋运动的形式作一个空间形式和时间形式的区分，仅把讨论范围集中到理解笔法问题的核心问题上——笔锋的空间运动形式。

一、平动

平动指的是当毛笔与纸面距离保持不变时，笔锋在纸面进行的各种直线运动和曲线运动。在运行过程中，笔毫沿轨迹前行的锥面不发生变化。

平动是运用任何书写工具、书写任何文字都离不开的基本运动方式，不存在没有平移运动的书写或绘画。由于平动时线条主要体现出轨迹的顺时性推移和前行，而不是边框的复杂变化，所以相对于空间特征而言，平动带来的时间特征更为显著。

上面所说的“边框”指的是由毛笔书写的点画形状最外围的轮廓。笔锋在空间中的运动痕迹就隐藏在点画边框的细微变化中。换句话说，根据对点画边框细致入微的观察和分析，能感知书者在书写时手部运笔的动作和节律。对古代流传下来的杰作，当时的书写现场是无法复见的，后人往往只能通过这种方式对其用笔方法和书写时的生命状态探测一二。（图3-1）唐代理论家张怀瓘讲“详览字体，寻究笔迹”，表达的就是这种意思。“边框”是分析前人用笔方法的有效工具，在本书的有关论述中会不时出现。

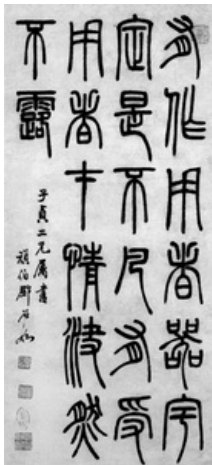


3-1 王羲之作品中的字

仔细观察每一点画边廓的形状，并在想象中复原其内部笔锋运动的轨迹

与边廓密切相关的一个概念是“内部运动”。内部运动就是造成点画边廓产生微妙变化的空间运动。它是毛笔这种特殊工具的产物，能塑造出线条的立体感，是复杂的笔锋运转在线条内部的反映。对内部运动的感知需要一定的经验和想象力，要有从平面图形中感知三维空间的能力，这种能力可以通过书写实践和对名作细致的观察、体验中获得。唐代孙过庭讲“一画之间，变起伏于锋杪；一点之内，殊衄挫于毫芒”，便是对点画内部运动简洁而形象的解说：别看只是一画，这一画中隐含了锋毫的千般变化；别看只是一点，这一点中饱含了万般不同的笔墨运动。与“内部运动”相对，自然还有一个“外部运动”。它们实际上是同一事物的两个不同层面。外部运动是针对线条明显可视的运动轨迹而言。比如，线条在二维平面上作各种直线、曲线、折线型的推进、延伸。这种运动非

但毛笔可以实现，任何书写工具，树枝、木棍，今天所使用的各种硬笔，都可以画出这种从表面看来运动明显的线条；“内部运动”针对的则是被二维平面图形所唤起的对三维空间中运动的感知，这种运动隐藏在线条的内部，通过线条的边框得到暗示。内部运动是非中国毛笔及纸墨不能塑造的空间运动感，它实际上是对毛笔在空间中运动形式的另一种观察角度，对内部运动的关注就是对毛笔在空间中运动形式，也即笔法的关注。“内部运动”和“边框”同为考量笔法变化和线条质感丰富性的辅助用语。由于使用平动笔法时，笔锋着纸的体面不发生改变，线条的内部运动极为单纯，所以由平动完成的点画边框体现出圆润、对称、均衡的特征。书法史上比较纯粹地使用平动笔法的书体是篆书。（图3-2）

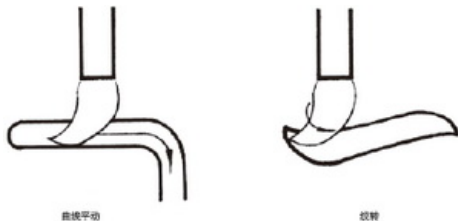


3-2 篆书轴 清 邓石如

显然，单独的平移运动不足以构成今天意义上的书法。由于运动形式的单一，它的表现力很有限。在笔法方面，书法更丰富的表现力有待平动与绞转、提按的相互配合。绞转、提按无疑更能体现出书法艺术的特殊之处。如果说平动是任何书写工具都能实现的运动，则绞转和提按是中国毛笔才具有的书写功能，它们的内部运动相对复杂，加上与纸墨相互生发的效果、书写时各种人为或自然的偶发性因素的作用，能造成线条丰富微妙的时空变化和质感变化，增强书法艺术的表现力。惟其如此，书法才能承载书写者当时的内在节律和生命状态，成为古代知识分子精神生活的寄居场所，并吸引后来者不断投入对它的解读和实践。

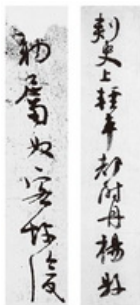
二、绞转

绞转指笔毫锥体在纸面的旋转运动。在运行过程中，笔毫着纸的侧面不断发生变换。绞转与通常所说的转笔存在一定关系。转笔实际上包括两种类型：一种是笔锋随着笔画方向的改变而进行的平移运动（曲线平动）。（图3-3）比如，书写铁线篆时笔锋顺着字结构的走势改变方向的运行方式；另一种是笔毫锥面在纸上的旋转运动，也就是绞转。（图3-3）第一种转笔在运行的过程中，笔毫着纸的侧面是固定不变的。第二种转笔——绞转，则强调笔锋在运行过程中，在不离开纸面的情况下，做连续滚动地前行，不断地改变与纸面接触的笔毫锥面。也就是说，转笔的含义更为广泛，绞转则特指笔锋始终处于运动、变化状态的一种转笔方式。古代书论中还有“使转”一词，他们对“使”和“转”定义分别是“使，谓纵横牵掣之类是也”、“转，谓钩环盘纤之类是也”，定义的出发点与我们对“绞转”的定义有所不同，但从涉及范围上讲，两者存在一些交叉的地方。



3-3

使用绞转笔法完成的点画通常具有这样的形态特征：一、点画的起笔和收笔处轻微自然，点画中部丰实（图3-4）；二、点画边廓由不对称的复杂曲线和折线组合，变化微妙；三、点画包含丰富的内部运动，具有立体感，能在二维平面上塑造三维空间的幻象（图3-5）——点画虽然是以静止的状态呈现在平面上，看起来却有如是运动着的、立体的。



3-4 《小人董奔残纸》第三行（左）《祭侄稿》第四行（右）



3-5 频有哀祸帖（局部）东晋 王羲之

以历代传世及出土墨迹为考察对象，绞转笔法的形成可以追溯到人类最初用毛笔书写墨书时的“摆动”动作。原始的“摆动”对书写技巧几乎没有要求，只需要用手执起毛笔，以握笔处为轴心，围绕笔杆作上下、左右方向的直线或弧形摆动，使笔毫接触书写材料，在材料上留下两头尖细、中间宽厚丰实的墨痕。（图3-6）“摆动”包括笔毫的上下运动，但这种上下运动与后来的“提按”有本质的区别，它无需精心控制笔毫起落的技巧，全凭指腕对方向和力量的基本把握；摆动也蕴含着旋转运动的因素，这一因素同后来绞转笔法的形成有密切的关系。



3-6 摆动法

商代陶片（图3-7）上的字迹便保留了这种最初的摆动笔法。根据研究者的分析和测试，这种线条痕迹不可能是使用提按的笔法小心翼翼书写出来的，只能是上述“摆动”造成的结果。



从战国中期侯马盟书、包山楚简（图3-8）中能见出这种笔法的发展。在这些墨迹中，摆动的技巧有所提升，笔画间衔接的地方得到了很好的控制，同时，弧线型摆动开始大量出现，整个书写节奏舒展自然。仰天湖楚简、信阳楚简中的早期墨迹里也都显示出同样的用笔特征。这些经过发展的摆动已经蕴含了笔锋旋转的运动，是绞转的雏形。



3-8 包山楚简 楚

历史继续推进。笔法和字体演变的端倪同时在秦律简（图3-9）中得以显露：单次摆动之间，笔画衔接紧密，动作自如，线条曲直

相参，富有节奏感。同时，摆动不时以连笔的方式出现。连续摆动意味着在线条改变方向的同时笔锋不能离开纸面，为此，笔锋必须处于不断的旋转状态以实现方向的变换。这是其一。其二，连续摆动使线条哪怕在断开的时候也能因手部动作在空中的连续性而在相互间形成回环之势。例如，秦律简里“二”字两笔之间所隐含的运动关系。

每一笔横画中都包含了“”型的运动趋势，末笔隐隐上挑的动态即为了便于顺势回到下一笔起笔的地方。这种运动趋势随后在点画中显示出更加明显的痕迹，它的结果之一就是造成了隶书中典型的波状笔画（图3-10）的产生。这两点正是绞转笔法产生的契机。或者说，连续摆动的出现已经标志了绞转笔法的诞生：连续摆动意味着笔锋在运行的过程中，笔毫锥面处于不断的旋转状态，这样笔锋才能在不离开纸面的情况下流畅便捷地改变方向，才能在断开的笔画间形成回环之势，并在一个笔画结束之前就为下一笔画的书写做好笔锋转换的埋伏运动，这正是绞转典型的运动特征。

必精製正直	與豐大皇殿不可得	我康慶因
與俗史增	文符異至必身大覺	受不且須
張則參暴	二目睛麻與歸	我與和府
此不夏	二目不：謂：麻：後：金銀明我	
為不重	則楚聖王	出公豆香
看則不場	喻從出也不可忘	脫受不敬

3-9 律簡 秦



3-10 元康二年简 西汉

注意“二”字和所有横画之间的运动趋势和连接关系

在甲渠侯官简（图3-11）、汉居延简中，上述所说波状笔画明显形成。虽然由于细微动作的差异，最后形成的波势各有轻有重，

但笔锋沿“”型所做的旋转运动隐含在几乎每个横向线条中。连续摆动造就了典型隶书笔法的形成，这是促使隶书这种字体产生的标志之一。连续摆动同时沿着另一个方向发展为典型的行书、草书的绞转笔法。在西汉马湾圈汉简（图3-12）、东汉误死马驹册、东汉无味医药木牍中，能看到从连续摆动中发展出来的绞转动作：线条的运动绵延不绝，边廓变化丰富，弯折处圆转丰实；即使线条之间断开了，运动趋势却始终保持不变。在晋代残纸（图3-13）中，我们能领略到这种笔法在当时社会上的普及性。这些墨迹都保留了丰

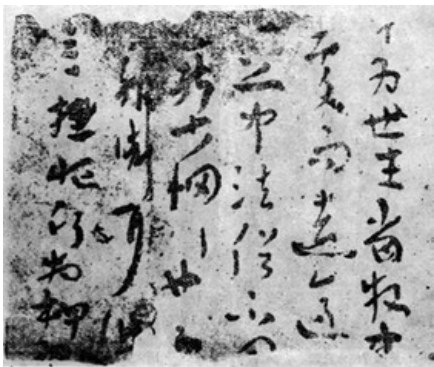
富的绞转笔法，线条圆实质朴，非唐代以后的作品可以相比，而它们的作者当时只是普通的书吏或军卒，这些人的水平可能并不高超，但在用笔方法上却非常自然地承续了古法。这种运行流畅、内部运动丰富的绞转笔法在西晋陆机的《平复帖》（图3-14）中得到了很好的体现。在这幅据说是最早的传世真迹中，同时蕴含了原始的弧线摆动、连续摆动和后来发展出来的绞转笔法，正是因之产生的运动感、节奏感和视觉形态，宋代以来的鉴赏家们称《平复帖》“笔法奇崛”、“古意斑驳”，并视它为稀世之宝。



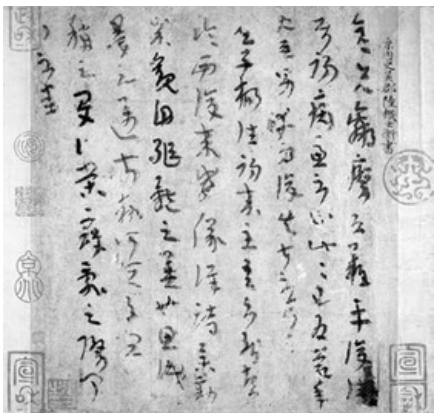
3-11 甲渠侯官简 西汉



3-12 马湾圈汉简 西汉



3-13 为世主残纸 西晋



将绞转笔法内部运动的丰富性运用到极致的是传为王羲之的《初月帖》《丧乱帖》《频有哀祸帖》诸帖。在这些帖的部分单字中，点画边廓起伏多变，线条圆实劲健，有强烈的体积感。比如，《初月帖》中的“遣”、“慰”、“过”、“道”、“报”等字，《频有哀祸帖》中的“频”、“祸”、“增”、“感”等字（图3-5）。

结合上述历史，绞转的笔法伴随着章草、隶书、行草书的出现而形成并发展成熟。在这些字体中，绞转的笔法运用广泛。它的特征在于，操作便捷，符合指腕运动的生理机能，并通过笔毫的转动把种种复杂微妙的运动痕迹保留到点画线条中，为点画塑造出立体效果。在楷书形成以前，笔法的历史主要是绞转笔法形成并发展的历史。

差不多在同一时期，即隶书经过章草、行书发展为今草的同时，沿着另外一条线索发展为楷书。伴随着楷书的形成，一种新的笔法诞生了，这就是“提按”。

三、提按

提按指笔毫锥体在纸面的上下运动。在运行过程中，笔毫包含局部的转动，但主要是提起、按下的动作。

使用提按笔法形成的点画通常显示出这样的形态特征：一、点画的端部、转折处由于笔锋下按而形状粗大、夸张；二、点画中部由于笔锋相对提起而显得平直、略薄；三、点画边廓匀称或大致对称。

提按的笔法肇始于隶书、行草向楷书演进的过程。

西汉马王堆汉墓简（图3-15）在很大程度上保留了摆动的特征和韵律，但其中绝大笔法横画的起笔已不是摆动、绞转时入笔轻微随意的情况，而是加入了明显的下按动作：笔锋触到竹简按下之后，随即提笔前行，造成点画端部粗大、中间细小的视觉效果。部分竖画的结束处也不同于原先意义上的摆动、绞转，而是带有明显的收笔动作，造成收笔处线条粗重的形状。从这里可以看出提按笔法的端倪。甲渠侯官简（图3-11），起笔处的提按不如西汉马王堆汉墓简醒目，但也远不是率意的摆动，而是加入了一定的提按控制。



3-15 马王堆汉墓简 西汉

楷书一边从隶书、行草书中发展出自己的笔法，一边简化结

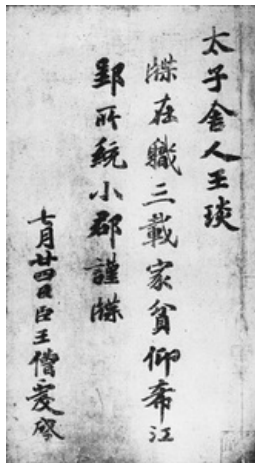
构，并将线条变曲为直，变率意为工整。三国《譬喻经》残卷（图3-16）进一步体现了演变过程中的楷书特征：字体结构基本已脱胎为楷书。用笔虽然尚存隶意，但不少弯折处已经被分解为横、竖两笔，完成两笔间衔接的正是提按。这里的提按没有留下夸张的印迹，但动作的轻巧到位已经显示了人们对这种笔法娴熟的操作技巧。在东晋王氏家族的部分行书作品（图3-17）中，绞转笔法及其特有的流畅韵律所剩无几，提按笔法渐次占据主导地位。为了楷书的进程，适合于隶书、行草的绞转笔法遭到淘汰，用笔重心转移到起笔、收笔和转折处，对这些部位的关注有利于塑造形体的规整，这正是楷书的美学追求。随后的楷书多以石刻字迹呈现，在这些石刻文字（图3-18）中，提按已经成为一种普及的书写技巧，点画的端部、转折处无不得到突出强调，绞转无从觅迹。手写墨迹的情况略有不同。例如，南朝陈《佛说生经》卷一（图3-19）。在这卷小楷中，提按与绞转并用，再现了绞转笔法带来的节奏和韵律。然而，唐代楷书的辉煌以不可扭转之势确立了提按笔法在书法中不可动摇的地位。

2010. 8. 20. 10:00

出地獄品

昔含衛國有波羅門名不蘭迦葉與五百弟子相隨國王人民莫不奉事偶初得道以諸弟子從羅閱祇至鬱衛國外懸題陞道教清美國王中宮率土人民莫不奉敬不蘭迦葉延姑嬖意詐毀世尊以聖敬事弟將弟子論說斯匿王而自慙曰吾專長者先

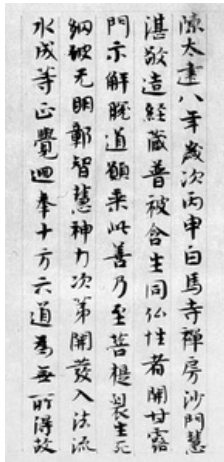
惟大聖之難遇一念至教寶區位之天恩惻然
世何所冀或覺知慈哀微知所忌



3-17 太子舍人帖 南朝齐 王僧虔



3-18 杨大眼造像记 北魏



3-19 《佛说生经》卷一 南朝陈

唐代楷书的成就来自一批赫赫有名的大家，欧阳询、颜真卿、柳公权等等。在他们的楷书中，无论石刻文字还是传世墨迹，点画端部及转折处的浑厚无不与中截的平直、纤细形成鲜明对比（图3-20），这便是由典型的提按笔法造成的视觉效果。虽然楷书中也会用到其他笔法，但无一能与提按的显著地位相比。唐代楷书既是楷书发展史，也是整个书法史的一个重要环节。从笔法到字结构，它为书法提供了一整套静穆、庄严、整饬的表现形式。关键还在于，自宋代以来，它就成为通往书法艺术的不二法门。比如，宋代的苏轼就说“书法备于正书，溢而为行草”，黄庭坚也说“欲学草书，须精真书”，到清代这已成为铁律，几乎人人都知道要想作好行草，须先工楷书，楷书是入门之体。这样，楷书的提按笔法就替代

摆动、绞转成为人们最初接触而且终身难易的笔法习惯，它的印迹被移植到行书、草书和各种字体中，再也难以消除。唐代楷书就像一道分水岭。在它之前，笔法以绞转为主流；在它之后，笔法以提按为主流。



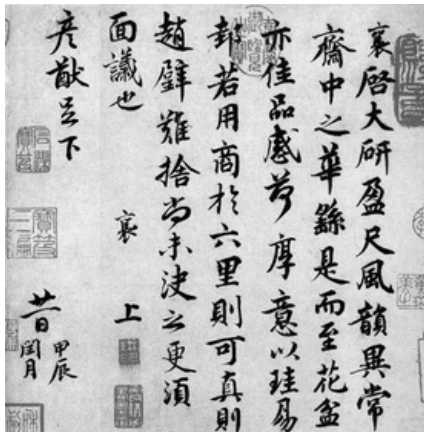
3-20 颜勤礼碑（局部） 唐 颜真卿

这给后来的书法史带来了意想不到的变化。它造成了两个新的问题。第一，楷书笔法形成以前，行草书以绞转为主要笔法。绞转操作便捷、灵活，与行草书趋急速的要求相吻合；楷书笔法形成后，由于历史的阻隔，后人只知有提按，不知有绞转，书写行草书，也只能使用提按，而提按中不断提起、按下的动作会中断书写的节律和速度，造成线条的不流畅。第二，提按所形成的线条会造

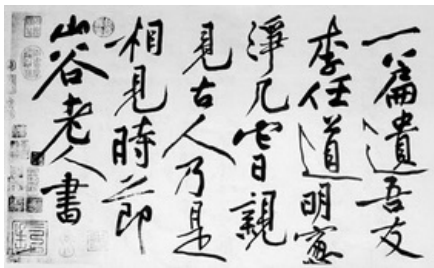
成点画运动简单化，造成点画中部的软弱无力，影响到书写的表现力。如古人所说，它使线条的“两端雄肆”，而“中截空怯”。绞转由于在运行的过程中笔锋不会离开纸面并做连续的滚动，故而所形成的点画线条始终丰实并富有自然的变化，不会出现中部薄弱的状况。据此，可以把行书分为“楷前行书”和“楷后行书”。楷前行书多沿用隶古遗法，行笔以绞转为主，比如传为王羲之的《初月帖》《频有哀祸帖》《丧乱帖》；楷后行书多受楷书高度规范化以后的影响，行笔过程中虽然不排除有转动的动作，但基本以提按为主，比如蔡襄、赵孟頫、董其昌、文徵明等人的行书作品。

这种情况的发生使行书，尤其草书的发展面临危险，也使“魏晋风流”成为不可企及的对象，这给继续推进的书法史带来了挑战。

宋初，以欧阳修为主的知识界精英已经意识到相对于儒学文章而言，他们那个时代的书法面临更为危险的境地，因而力主“字书之法”，以求“比踪唐室”。但他们那代人成绩平平，虽然在一定程度上纠正了当时的书法风气，引起了知识界对书法的重视，但始终难逃唐代已经确立下来的提按笔法的笼罩——行书难得道逸，草书无人能写。以欧阳修等人一度誉为“本朝第一”的蔡襄而言，其作品（图3-21）不乏用笔的精良、秀美的风姿，但难及魏晋行书的雄强道逸。北宋中期，黄庭坚以其个性和悟性对前述历史问题作出了突破。他的办法是在常规性运行中增加提按的次数。通常的提按笔法仅用于笔画的两端和转折处，两端之间并没有提按动作，但黄庭坚恰恰借助在笔画运行的过程中加入额外的提按动作来弥补线条内部运动欠丰富、线条中部薄弱的情况。横画、竖画、撇画、捺画，他都会在运行的过程中即兴加入提按动作，以改变笔法的单调，增加线条的运动变化。他的书法（图3-22）因而面貌一新。应该说，黄庭坚在提按范围找到了一种突破问题的途径。



3-21 大研帖 北宋 蔡襄

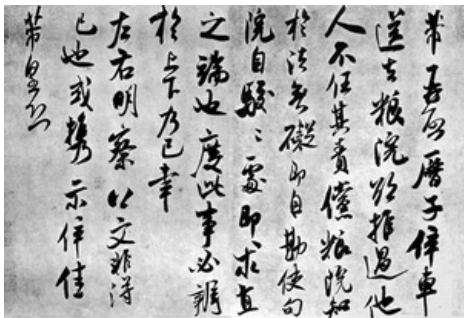


3-22 诸上座跋（部分） 北宋 黃庭堅

不过，虽然一定程度上解决了线条因缺乏内部运动而导致质感

受损的问题，黄庭坚却并没有改变书写的流畅性受阻这一事实。无论是他的行书还是草书，在线条运行过程中突然增加的提按动作，以及由此造成的线条波动的视觉形态始终是给人印象最为强烈的一点。由于绞转笔法的缺失，他的作品在内在的流动感和气势上依然不能与晋唐的行草书相提并论。

稍后的米芾走的是另外一条道路，他不遗余力地亲近晋唐书迹，从中获得前人笔法，以克服时代所遭遇的书法状况。他的儿子米友仁说，只要是到手的魏晋时期的真迹，米芾没有一天不展于几上，手不释笔地临学，晚上则收到小匣子里搁在枕边，以备随时翻阅。对晋人书迹的倾慕还使米芾把自己的书房命名为“宝晋斋”。这种对前人书迹不遗余力的研习使米芾在古人笔法方面取得了比同时代书家更多的领悟和收获。他的作品充分地体现了这一点。在《苕溪帖》《粮院帖》（图3-23）《珊瑚帖》《研山铭》等作品中，提按的笔法虽然没有杜绝，但显然他从另一种用笔中获得了更大的乐趣，这就是他津津乐道的“刷字”，这种所谓的“刷字”在他手下用得兴致淋漓，它其实就是摆动和绞转。把这些作品与传为王羲之的墨迹放到一起，不难看出他们在用笔上的神似之处。另外，米芾还说别的善书者“只得一笔”，而他“独有四面”，“四面”实际上指的就是笔毫的不同锥面，不绞转是用不上“四面”的。所以，虽然在相当程度上保留着宋代书法提按、留驻的特点，但他的点画线条避免了单调和平直，看起来圆转丰实、变化丰富，比同期其他人的作品更值得玩味。同时，这些作品在相当程度上在再现了书写的流畅性。这些不能不归之于米芾对绞转笔法的领悟。



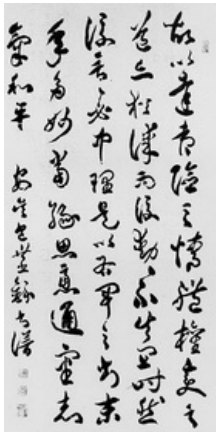
3-23 粮院帖 北宋 米芾

以上是从笔法内部寻求突破的两种不同途径：单位线条内重复使用提按；越过本朝的影响，从前代法帖中汲取绞转的古法。

随着时间的推进，魏晋逐渐成为遥远的历史，真迹所剩无几，人们只能依靠为数不多、真伪难辨的古代传本和各自的领悟力来建立对古人笔法的理解。米芾以后，力倡向魏晋学习笔法的中坚人物以元代的赵孟頫、明代的董其昌为代表。他们的作品（图3-24）虽然以各自的特质在书法史上树立了一种经典样式，但从用笔上来说，实难再觅晋人残纸及王羲之诸帖中浑厚、流畅而富有变化的绞转笔法，都是“楷后行书”典范。清代的包世臣以他对形质的敏锐察觉到后代笔画平直的现象，他说“古帖之异于后人者，在善用曲”，但到隋代的智永以后，则都“不复用曲之妙”。遗憾的是他从没有从用笔上悟出真谛，这致使他的作品（图3-25）走向另外一个极端。概言之，自从唐代确立了楷书一整套规范化的运笔方式以来，这种笔法就渗透到各种书体里，哪怕有米芾、黄庭坚等人的挽救，历史的大潮却难以扭转。



3-24 心经册（部分） 元 赵孟頫



3-25 临书谱 清 包世臣

此后，笔法、章法的地位发生相对改变，人们继而从笔法之外，比如字结构、章法上寻找加强书法表现力的途径。到明代，由于绘画的影响，墨法亦成为书法艺术的表现力之一。关于这些部分的具体内容，可以参见《字结构》《章法》里面的内容。

上述的三种笔法——平动、绞转和提按——在实际操作中很少有截然相分的情况，基本都是互相掺杂。但在不同的书体中各有侧重：平动在篆书中使用较多，绞转在隶书、行书、草书中大量使用，提按则主要对应于楷书。它们是毛笔在空间中能够实施的全部运动形式。如果说毛笔在空间中的运动形式对字体的发展具有制约作用的话，那么，毛笔在空间中运动形式的终结也就意味着字体发展的终结。换言之，当提按的笔法伴随楷书产生之后，汉字不可能

再发展出新的字体了。

充分认识并体验毛笔的这些运动形式，不仅对书写实践有所助益，对于鉴赏同样有好处。德国艺术史学者雷德侯教授在《米芾与中国书法的古典传统》里就有过这样的表述：

一个内行一字一行地追随毛笔的运动，由此再现那种发生在过去的毛笔运动。他可以感觉出书者手部的运动，它的技巧和微妙所在。他还能觉得他似乎就站在书者身后亲见书写的实际场面。观者由此和书者建立起亲密而特别的关系。在这种准字迹的追溯中，他通过探寻书法作品的外表特质而窥测到了书者的个性。这种美学态度的一个主要结果便是使书写本身替代了书写内容而成为判断书法作品的主要标准。

同样的，我国南宋时期的诗人姜夔也说：

余尝历观古今名书，无不点画振动，如见其挥运之时。

无论何时何地，对毛笔运动形式的感知正是人们进入书法这一抽象、隐秘的艺术世界的必经之途。

第四章 字结构：平行渐变与单元空间

字结构在过去也叫“结字”、“字法”、“间架”。隋代以前没有出现专门讨论字结构的文章。到隋仁寿年间才出现了释家弟子智果的《心成颂》。智果是王羲之的七世孙智永的弟子，书法在当时颇得时誉。隋炀帝曾经说“智永得右军肉，智果得右军骨”，对他的评价非常高。《心成颂》篇幅不长，但是是目前能看到的第一篇专门讲述字结构的文章。随后有传为初唐大家欧阳询所作的《三十六法》。《三十六法》较《心成颂》篇幅更长，对字结构的一些构成规则分得更为具体，但据文中的某些提法来看，应是后人的伪作。唐代可靠的专论结构的文章是开元年间的书法理论家张怀瓘的《玉堂禁经》。张怀瓘当过皇帝的文学侍从，据说他在书法上自视甚高，自认为他的楷书和行书可以与虞世南、褚遂良比肩，草书则数百年间无人能及。遗憾的是他没有半纸墨迹传世。尽管如此，他留下了相当丰富的书学著作，包括《玉堂禁经》在内，这些著作体现了他对书法投入的精力，也体现了他专家的眼光和见解。譬如

《玉堂禁经》中谈到许多笔画（这些笔画相当于部首）的写法，也谈到了字结构的一些技巧。在古代书论中，这类文献已经表现出比较细致的分析精神。此后，专门讨论字结构的文章还有明代李淳的《大字结构八十四法》、清代蒋骥的《九宫新式》等等。除了这些专门的著述之外，在不同类别的书法论著中，兼谈字结构的不计其数。总之，虽然开始时没有如同笔法那样为人们所津津乐道，到明清之际，字结构却已经与笔法一同成为书法的“二要”。有时，它甚至排到了笔法的前面。比如，清初的冯班在《钝吟书要》里就说学习书法要“先学间架，古人所谓结字也，间架既明，则学用笔”。在所有这些论述到字结构的文章里，人们的立足点都十分一致，那就是“字”。人们不会离开字来谈结构，离开字谈结构的做法在古人那里大概是难以想象的。例如，所谓“峻拔一角”，指的

是“国”、“用”、“周”这类方框结构的字要抬高右角；所谓“变换垂缩”，指的是一字中有两个竖画的应一垂一缩（如“并”字应右缩左垂，“斤”则要右垂左缩）；所谓“让左”，指“助”、“幼”、“却”这种字须左昂而右低，“让右”指“晴”、“绩”、“峙”字这些字宜左耸而右平。总之，都是以一类字为对象，对它们内部的点画关系和布局进行归纳。这当然有利于我们掌握结构的基本技巧。但今天，研究的推进使我们对书法的构成有更多的进入方式，比如，暂时从字结构这个概念中跳出来，把汉字当作图形来看待。这样，就可以通过被线条排列的方式以及被线条分割出的大大小小的空间来形成对“字”的新的认识。

一、平行渐变

所谓“渐变”，指的是一种逐渐发生的有规律性的发展变化。“渐变”作为一个为一般人所熟知的概念，基本源于它在视觉设计中的运用。视觉设计中的渐变规律性非常强，能产生鲜明的透视感和空间感，是一种有顺序、有节奏的变化。这种变化可以是形状、大小、位置、方向、机理中的任何一方面。当渐变程度比较快时，画面容易失去渐变所特有的规律性效果，给人以不连贯和视觉上的跳跃感。反之，如果渐变的程度太慢，也就是说，在一定时间内变化非常细微，那么画面就会产生重复的感觉。渐变的节奏可以急缓任定，也可以急缓交错展开。书法作为视觉艺术中的一种，单字结构内部线条的组合与之有着极为相通的地方。

搭建汉字结构的基本笔画是横、竖、撇、捺。有时，一个字中往往包含数个横画，比如“三”、“目”、“皇”、“畫”等字，其中的横画都呈水平方向，它们之间存在平行关系，但在实际书写中，这种平行关系会发生变化，而这种变化有其一定的规律可循，这就是我们所说的平行渐变。同样，一个包含若干竖画的字，比

如“川”、“明”、“需”、“珊”等字，其中的竖画都呈垂直线，它们之间也存在相互平行的关系，但在书写中，并列的这些竖画肯定不会严格平行，它们会随着笔势逐渐发生变化，这也是一种平行渐变。以此类推，在撇画、捺画内部，有时，甚至不同类型的笔画在连续运动的趋势之下组成一个整体时，也都存在这种渐变的关系。

书法中的平行渐变主要包括位置的渐变和形状的渐变。（图4-1）图中“羣”字中的横画形状不变，但位置发生了渐变，“第”字中的横画位置关系比较均衡，但线条形状发生有明显的渐变。最为典型的是“荡”字，它右边连续几条略带弧度的横画和撇画是位置渐变与形状渐变相结合的最佳例子。事实上，在大部分实际书写的时候，这两种渐变是糅合在一起的。



图4-1 位置渐变 a. 形状渐变 c. 位置渐变与形状渐变的结合

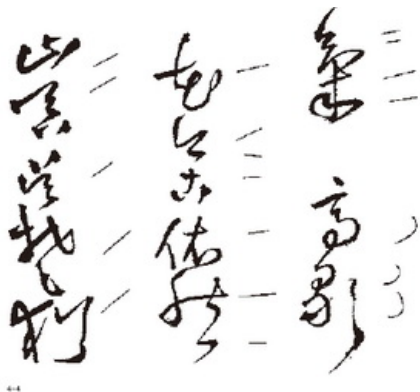
相对来说，在篆书、隶书、楷书这种节奏不明显的书体中，平行线段会保持得比较好，渐变的程度比较缓慢（图4-2），在行草书中，渐变的程度会更为强烈。（图4-3）渐变程度的不同会引起完全不同的审美效果。





4-3

线条的平行和渐变关系不仅出现在一个字的结构中，也经常出现在一幅字的各种笔画之间（图4-4），它是熟练书写时必然会出现的现象。



4-4

意识到书法中平行渐变的存在，找到其中的变化规律，会为对字结构的理解和控制打开另一扇大门。

为什么会产生平行渐变的现象？造成这种现象的原因或许很多，但可以说到两个重要因素。首先，这是出于审美意识的需要。我们只要想想，一幅书法作品，如果没有平行渐变关系，它会变成什么样子？其答案不言而喻，这幅作品——如果还能称之为幅作品的话，将是一件极其单调乏味的作品。要知道，一件作品是各种复杂因素相互结合的结果，失去平行渐变关系，它将丧失一大部分由复杂性带来的令人赏心悦目的魅力。没有平行渐变关系，就等于说，这幅作品总是在重复写一个字而已——无论这个字写得多么好，而作品的整体也将是乏味的。因此，很可以想象，为了避免作品的单调，为了使我们的作品更加复杂、更加耐看，我们必须充分利用平行渐变关系。

产生平行渐变的第二个原因可以用动力形式来解释。每个人都有自己书写时的动力形式，因为每个人在书写时对笔画的力量和速度的控制都有一定的程式，这就造成了属于每个书写者自己的那种节奏、情调。那程式不是把人都限定了吗？答案是肯定的，我们自己的动力形式把我们限制在一定的变化范围内，就像画了一个圈子把我们圈起来。每个人都有动力形式的圈子，但优秀的书法家能掌握更多的动力形式，因而它的圈子就比普通人的大得多。既然每个人都在受动力形式支配，那么写出来的字肯定会产生有规律的变化，平行渐变的关系就这样形成了。

反过来说，当我们掌握了平行渐变的规律时，沿着这条道路就能很好地改造我们自己书写的动力形式，而改造动力形式，即是我们的书法临习所要达到的目标之一。它对书法的技巧训练来说，是极为有益的。

二、单元空间

书法中有“黑”与“白”的概念，黑指点画线条的布构，白指布构点画线条的同时由它们分割出来的空间。被点画分割出来的空间可以分为字内空间和字外空间。以“英”字为例，作出它的外接多边形（图4-5），在这个多边形以内的空间都是字内空间，在多边形之外的则是字外空间。在字内空间里，存在若干被笔画分割出来的很小的封闭或不完全封闭的空间，这些就是单元空间。那些呈封闭状态的单元空间我们把它叫做封闭性单元空间，如图中标志的1、2所示。封闭性的单元空间易于理解，它的形状和大小易于识辨。



4-5 “英”字外接多边形

还有一类单元空间，即那些不完全封闭的、与外部空间相连的单元空间，我们把它叫做非封闭性单元空间，例如图中标志的3、

4、5所示。非封闭性空间常常需要借助一些手段才能得以明确，比如，借助外接多边形的边线来确认其形状和大小。对于被一些悬空的点画所隔离出来的内部空间，可以把它们视为一个大面积的复杂图形，也可以顺点画的边廓做出一条辅助线，把这个大的单元空间划分成若干个小的单元空间（图4-6），然后确定其形状和大小。



4-6

单元空间并不是静止的空间，相反，它们有极强的流动性——不用说行草书这类极具动感的书体，即便是那些看上去十分平静匀整的篆书、楷书作品也同样如此。因为书法艺术的一个独特之处在于，它的空间是被时间引导的，单元空间在线条的运动过程中也被带动起来，最后统一于一个时空之流的整体，书法具有强烈感染力

的秘密之一便在这里。

通常情况下，在书写时人们的意识会被字的点画线条以及点画线条之间的关系所占据，不会去主动关注单元空间的形成、它们的大小及形状变化等。也就是说，单元空间是在对字结构进行搭建的过程中逐一、被动形成的。换句话说，比起“白”来，人们更熟悉对“黑”的驾驭。但古人曾经说过，作字要“计白当黑”。这就是在常规思维之外，凸显了空间的重要。他们还说“匡廓之白手布均齐，散乱之白眼布均齐”，这里的“散乱之白”相当于我们所说的字外空间，“匡廓之白”相当于字内的各单元空间。

明确提出“单元空间”这一概念的意义就在于，它深入到书法的一个更加细致的层面，彰显了字内各局部空间的存在及其表现力，使我们在搭建字结构时找到一个新的依凭。而在此之前，虽然单元空间照样存在，但由于人们很少有意识地关注到它们，所以对单元空间的感受力总是显得不自觉，对这种感受力的培养和训练当然也就付之阙如。概言之：第一，单元空间能从图形的角度对点画的位置关系提出新的考量、调整；第二，单元空间的大小及形状变化关乎字结构的情调和表现力，对它的关注能从另外一个层面挖掘出前人控制字结构的感觉方式。我们要知道，中国书法史上那些杰出的书法家们对单元空间是有极好的感受力和塑造力的，那是他们几十年如一日地在书法这块田地中耕耘的结果。现在，如果通过合适的训练方法，我们就能更快地进入书法的那些精微、核心的地带。

以下是一个简略的对单元空间的体察过程：我们可以设置一组简单的线结构（图4-7），图a是两条相互交错的直线，它们交错的位置、角度各不相同；图b也是两条直线的组合。它们要么是平行的关系，要么体现出相交的趋势，或者已经相交，而每种情况下位置或角度也都各不相同；图c以夹角的方式表现了两条线相交时可

能出现的不同情况；图d是一组形状、面积不一的四边形；图e表现的则是两个面积一致的圆相分、相触或相交的状态。面对这些列出的图形，我们要做的是逐一、仔细地体验它们给内心带来的不同感受。不用说，它们给观者带来的感受是很不相同的：或显得安稳，或显得动荡，或显得开放、舒展，或显得紧张、尖锐，或者是多种感觉的混合。如果再进入对一些简单图形（图4-8）的观察和体验，我们会发现对这些图形的感觉又更加复杂了些。



图 a

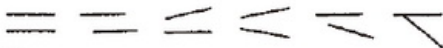


图 b

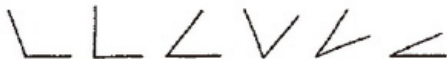


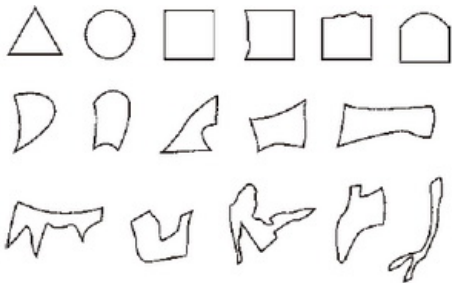
图 c



图 d



图 e



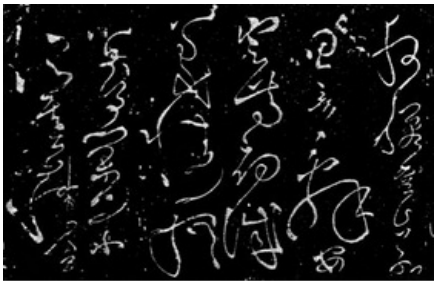
4-8

既然感觉如此复杂，那还能够进行分析吗？任何人都体验过一定图形所唤起的一定心理感受，人们对它们的反映确实可能因人而异。但我们不应该夸大这种差异，不仅仅在人们面对一些简单的图形的时候，比如一个正方形、一个三角形或一个圆，所唤起的心理感受趋于近似，而且即使面对更为复杂的图形，人们的感受也是被一种近似的趋向所引导的。譬如第一行中的一个四边形，由于左边凹陷而右边平整，所以在左边有种被侵蚀的感觉，因而给整个图形空间带来潜藏的危机感。再如最后一行的第一个，由上面的一段圆弧和下面许多锋利的线条所切割，因此这个空间一方面感觉像处于某种旋转的状态，另一方面又有极强的向下的延伸性，一种尖锐的动感。而这些，通常情况下任何人都是可以感觉到的，仿佛这种能力是人类天生所具有的那样。哲学家康德就认为，人类对于时间空间的感受力确实是“先天”的，既然是先天的，那么它就具有相应的普遍性。正是基于这种感觉的普遍性和客观性，可以成为建立“图形—感觉”关系的基础，使“单元空间”的理论有深入下去的可能。

汉代的《宴乐画像砖》（图4-9）是一幅图画，人们很容易从中找出一些简单的图形，并体会到其中的乐趣，但能否尝试从张旭的《千字文》（图4-10）中找出一些简单的图形组合，并体验它们和作品表现力之间的关系呢？这对我们惯常的视觉思维会是一个挑战，但是，它是进入单元空间必须进行的突破。在做出了这样的尝试之后，我们可以直接进入到书法世界里，进入到字结构单元空间的分析和体验中。



4-9 宴乐画像砖 汉



4-10 千字文 唐 张旭

同一定图形会唤起一定心理感受一样，一定的单元空间（实际上就是一种图形）也能唤起特殊的心理感受。一般情况下，篆书、隶书、楷书的单元空间会呈现出比较规则的形状，行草书的单元空间则以不规则图形为多。在各种书体内部，同一结构所构成的单元空间在不同人笔下会呈现出不同的处理方式，这使它们的情调迥然不同。试把欧阳询和颜真卿楷书中各种“口”形的单元空间描绘下来，并排到一起作一比较。很明显的区别是，在颜真卿的“口”型中，上面覆盖“口”部的边线从来都不是直线，而是变化幅度明显的曲线或折线，在欧阳询的同一结构中，则基本趋近直线。颜真卿的字结构由此显得饱满，富有张力和节奏感，欧阳询则要肃整得多。

在比如，根据其形状特征，仔细体察在一系列单元空间（图4-11），很容易把它们分为两组，3、4、6、8、24为一组，5、7、13、19、21为一组。第一组单元空间的轮廓线起伏温和，给人以浑朴之感；第二组单元空间的轮廓则转折突兀，形同利器，体现出一种鲜明的个性。事实上，它们分别来自唐杜牧的《张好好诗》和宋

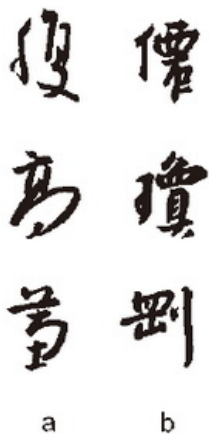
黄庭坚的《跋黄州寒食诗》。《张好好诗》中字体偏纵势，单字内部的上下空间尤为宽绰，左右方向的空间关系并不突出。黄庭坚则是横竖皆尽其势，点线的关系多有悖常规，所以单元空间经常出现一种夹角尖锐的三角形。这个例子，很好地显示了单元空间是如何与书法的韵致和风格相互关联的。



4-11

另一个突出的例子是八大山人。八大山人会通过夸大字结构中某个局部的空间来造就一种鲜见的、特殊的表现力，以此形成强烈的个人风格。（图4-12）假如对他的单元空间作一番考察，我们便很容易掌握其字结构的关键所在。另外，在把他的某些字——如“高”字——与《圣教序》（图4-13）中的同类结构进行对比的时候，就见出了它们之间的密切内在关联，和在这个关联之上的变

异。



4-12 清八大山人书法作品中的空间类别



4-13 东晋王羲之《圣教序》内部空间的类别

由此可见，单元空间的形状、情调与他们各自作品的风格特征息息相关，单元空间的情调和组织通过对字结构的影响直接影响到通篇作品给观者的感受。这个事实，正引导着每个练习书法的人去关注单元空间层面的东西。

第五章 章法：单字轴线连缀、分组线连缀

章法在古代又称“行气”、“布白”，它指的是以汉字构成为单位的书法作品的空间分布。比如，一个一个的字如何连缀成行，一行一行如何组织成篇。它同笔法、字结构一样事关作品的表现力。但古人对章法的论述远不及对笔法和字结构那样篇幅繁多和细致入微。通常他们说到章法时有两种方式：一种比较概括，比如“势若断而还连”、“字皆映带”；一种稍微具体一点，比如“上字之于下字，左行之于右行”、“两字促之若一字”、“一字包络数字”等等。仅从这些为数不多的表述以及从中体现的观察角度来看，古人的眼睛和心灵理应是敏锐和善于领悟的，他们对章法的体验也理应比字面上反映的更为细腻和具体。但对于欲探究竟的心理来说，这些点到为止、意犹未尽的话语实在难以让人今天的读者感到满足。

章法究竟有着怎样的发展历史？传世名作中隐藏了怎样的章法构成规律？“单字轴线连缀”和“分组线连缀”两个概念以及由它们所带动的历史分析将为我们打开一个章法构成的世界，从中我们会看到许多以前未曾明晰的线索。

一、单字轴线连缀

单字轴线连缀建立在每个汉字都独立成形的基础上。与之相应的一种情况是，单个汉字并非独立成形，而是一组连续不断、不分你我的线结构中的一个组成部分（就像在草书中那样）。这时，它们就分属另外一个章法系统，即后面要叙述的分组线连缀。

单字轴线连缀考察的是单个汉字之间的连接方式。换句话说，当一幅作品由结构分立的一个个汉字组成时，这些字是怎么连缀成

行，怎么缀行成篇的。

首先需要逐一作出这些字的轴线。对每个独立成形的手写汉字，都可以根据它的运动趋势和重心在它中间作一条直线，这条直线能清楚地标志出这个字的倾斜方向和倾斜角度。这就是这个字的轴线，即“单字轴线”（图5-1）。不同的人对一个字的动态和重心的判断可能有细微差异，但根据测试，误差会集中在很小的被科学允许的范围內。（图5-2）



图5-1 单字轴线



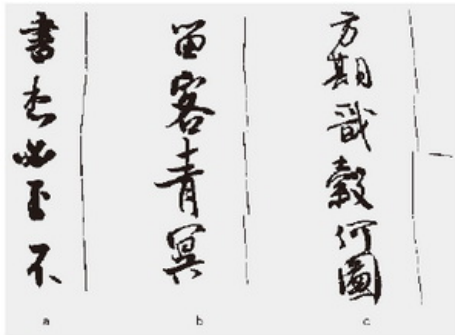
图5-3 单字轴线的标志

把一行中每个单字的轴线都标志出来，我们就能看到一条“行轴线”。借助行轴线能清楚地看到这行字的内在关联：字与字之间的运动趋势有着怎样的变化，它们是怎么承接到一起的，承接的关系是紧密还是松弛，还是索性断裂开没有承接等等。行轴线可以视为对通常所说的“行气”的视觉化显现。如果把一幅作品中每个字、每一行字的轴线都标志出来（图5-3），也就是说，借助单字轴线的连缀和行轴线，每一个字的动态、每一行的动态都一一得到呈现，字与字之间的连接关系、行与行之间的相互呼应都清晰可见。这样对整幅作品的章法动态作出全面反映的图示称为“轴线图”。



单字轴线之间的连接是“行气”形成的源头所在，根据对历史上系列作品的考察，它们通常有这样几种连接关系（图5-4）：

一、轴线相交或吻合；二、轴线平行；三、轴线既不相交、吻合，也不平行，而是形成断点。当一幅作品的轴线图基本呈现出前两种状态的时候，作品内在的连贯性就比较强，当第三种情况出现时，这种内在的连贯性就会遭到胁迫。可以想象，当一幅作品频繁出现断点时，它的气息一定是支离的，谈不上什么“行气”，但如果在一片连贯的节奏中偶尔出现几个断点，那会揭示出一种异常，并由此起到调节通篇氛围的作用。与这些情况相应的，行轴线会呈现出垂线型、曲线型、折线型几种类别。轴线呈垂线型时作品多静穆，呈曲线型时作品多生动，呈折线型时作品多动荡。



5-4 单字连接的三种方式

单字轴线连缀系统的发展在历史上大约经历了这样几个阶段：从上古到春秋之前，春秋到两晋时期，东晋后期至五代，宋元以后。

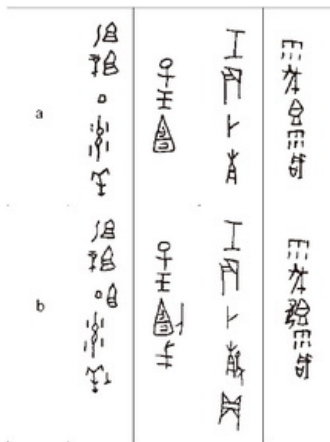
在利用单字轴线连缀对商代甲骨文和青铜器铭文的章法进行考察时，出现了一种感觉错位的现象：甲骨文的单字轴线基本为垂线，单字间的轴线连接基本是平行线。在这种情况下，按照前面的叙述，作品理应体现出很好的连贯性。

事实上，它们给人的感觉恰恰相反：错落感大于连贯性。这是为什么？考察的结果非常有趣，它从一个角度揭示出先民并不成熟的书写技巧、追求整饬的心理和处理单字连接方式之间的关系。

当书写的技巧处在历史积累的时期，处理字结构时，尤其是那些结构相对复杂的字，人们会显得力不从心。这种时候，在追求整齐的常规心理下，单字之间会出现一些奇怪的连接方式。由于这些连接方式的鲜见和奇特，我们把它们称为“奇异连接”。现在，已

经能被明确指出的奇异连接主要有以下四种情况：

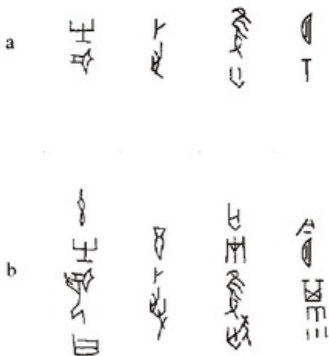
一、把偏旁代替整个单字来实现与上下字之间的连接，以求行列的整齐。这样的结果是，此字的这部分偏旁与上一个字或下一个字之间确实连接紧密，但完成后的整个字在一行中却不是严重偏右就是严重偏左，总之，这个字在行列中会突然造成行轴线的位移，形成章法上的错落之感。这样的例子在甲骨文里屡屡出现。（图5-5a）而当去掉这些字中的一个部分后，它们在行列中的位置就十分整齐了。（图5-5b）



5-5 奇异连接，偏旁代替单字

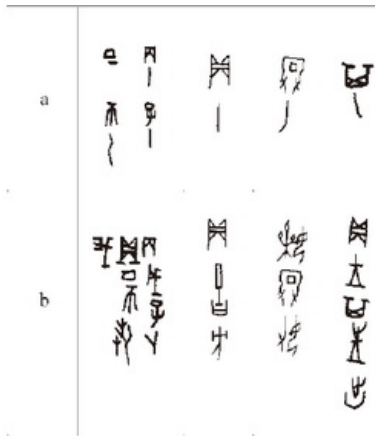
二、把局部笔画和结构代替整个单字来实现与上下字之间的连接，以求行列的整齐。结果同样是只有这部分笔画或结构实现了与上或下一个字之间的对齐，完成后的整个字在行列中却严重位移。

选取甲骨文中的有关字例，保留起始的部分笔画，把后续的部分去掉（图5-6），我们能看到当完整的单字意识还不强固时古人在追求齐整上所作的努力。



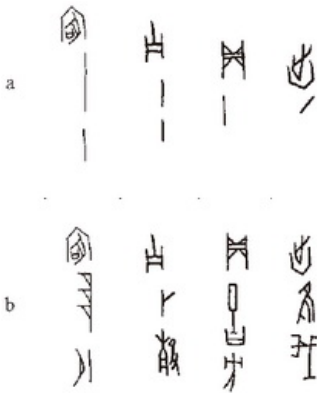
5-6 异体连接，局部笔画或结构代替单字

三、把字的首画对准上一个字的中部，以求行列的整齐。甲骨文是否存在严格的书写顺序在今天难以确知的事情，但按书写的常规推理，这些笔画至少应该是这个字开始的一两笔。从选取的字例和处理后的图示（图5-7）来看，通过起笔与上一字中部的对齐来达成两字对齐的欲望是先民处理字间连接的又一种方式。四、把字的首画对准上一个字最左边或者最右边的边线，以求行列的整齐。



5-7 奇异连接：把字的首画对准上一个字的中部

如果一个字是方框结构，或者左右的边线都由竖画包围起来，对一个整体概念不强的人来说，很可能在写下一个字时他会尝试用起笔对准边框的一方这种方式来求得这两个字的齐整。这正是在甲骨文中出现的又一种连接方式之一（图5-8），图示中的字例就是这种情况的反映。



5-8 奇异连接：把字的首画对准上一个字的底线

正是这些奇异连接导致了即使单字轴线呈平行线，但行轴线却有别常情，出现大幅度错落的局面。轴线图与审美感觉不能吻合的原因就在这里。上述情况的有趣之处在于，当书写技巧还不成熟之际，人们在处理这些字间的连接时想方设法，意在整齐，结果却与之背离。然而，也许正是这种心理和结果之间的矛盾与张力构成了甲骨文章法的奇古难测。

甲骨文在章法上的这些构成特点也出现在商代和西周前期的青铜器铭文里。方鼎（图5-9）是1973年在辽宁省出土的一件西周时期的青铜器，器内有四行铭文，共二十三个字。从对点画、字形的精心控制不难看出作者力求工整的用心，但即便是这样，它在章法上还是呈现出莫可名状的扭动趋势。做出它的轴线图会发现，铭文在章法上的扭曲动荡感同样得益于奇异连接。整个铭文单字轴线的

连接点有十八处，其中奇异连接占十三处，类型全在上述四种范围之内。其中，两处是第一种情况，两处是第二种情况，九处是第四种情况。



5-9 方鼎铭文 西周

到这里，我们大概能明白为什么先秦文字既笔画精美整饬，又能在章法上形成奇古烂漫的感觉。周武王时期的天亡簋铭文向观者展示的是同样的美学风格。单字的规整是毋庸置疑的，但字与字之间、行与行之间的排列时而井然有序，时而分散游离，而分散的部分始终又没有偏离太远，似乎有种力量在暗中牵引。究其原因，频繁出现的奇异连接犹如“一根缰绳把一群天真烂漫的野兽串连在一起”①——尚不成熟的单字意识和书写技巧时时受制于追求整饬的

心理。因此，天亡簋在章法构成上既规矩森然又拙趣横生。

不过，整体来看，青铜器铭文很快就在技术上实现了人们期待已久的整齐划一了。西周早期和中期的大部分铭文都秩序森然，例如孟鼎、静簋、墙盘等。在这些铭文中，人们显示出了将文字整齐化的水平，甲骨文和天亡簋铭文中那种自然生动、出人意料的奇异连接难以再现。对工整的追求最后还导致了字格的出现。在孝王时期的大克鼎中，我们看到整篇铭文被挨个装到了一个个画好的方格子中。这对人们控制单字整体结构的技巧大有裨益。

上述时期，即从上古至春秋之前的这段时间，以单字为单位的书写技巧还没有发展成熟。这种情况下，用单字轴线连缀的方法常常不能准确反映章法构成的特点。所以，我们把这段时间叫做“前轴线时期”。

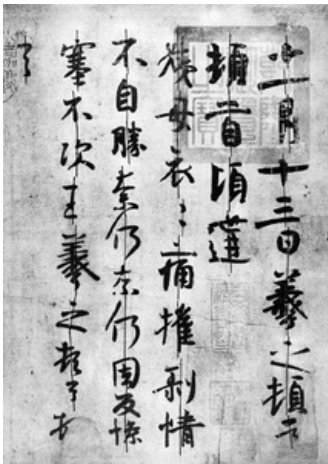
从春秋至两晋时期，人们积累了丰富的书写技巧，单字轴线连缀的种种基本连接方式都已经确立。

在侯马盟书、曾侯乙墓竹简、秦律简、马王堆汉墓帛书、武威汉简等出土书迹中，单字轴线重心垂直，上下字之间连接良好，很少出现断点，人们已经能熟练地做到驾驭每一个单字结构，使它们行列整齐了。当越过了最初的技术难度之后，随着章草、行书的出现，章法迎来了新的发展机遇——人们无须斤斤于对单字结构的控制，他们对此早已胸有成竹。现在，他们可以比较放松地挥毫了，章法于是开始打破整齐划一的局面，呈现出种种生动的变化，比如汉居延简（图5-10）。虽然受到木简宽度的限制，行轴线不可能有太大摆动，但不时左右欹侧的单字轴线、单字大小的突兀变化和空间疏密的大开大合给行轴线带来了生动活泼的变化。这些都预示着章法发展的潜力。



5-10 居延简 汉

此后的两百年间，楷书、行草书替代隶书、章草成为日用书体，单字的轴线连接也在这一更替的过程中显示出它各种可能的变化和感染力。以传为东晋王羲之作品的系列摹本为例。《姨母帖》（图5-11）据说是王羲之早年的作品。用笔质朴，结体端正。章法规整而有细微的变化：单字轴线多接近垂线，部分单字轴线相互吻接，部分则形成错位距离很小的断点。除第五条行轴线的尾部有短暂、明显的折线摆动之外，每条行轴线在整体上基本都呈垂线型（虽然轴线图显示它们内部存有轻微的摆动），这些特征增添了《姨母帖》朴素自然的意趣。相形之下，《频有哀祸帖》和《丧乱帖》的章法富有更强的动感和表现力。

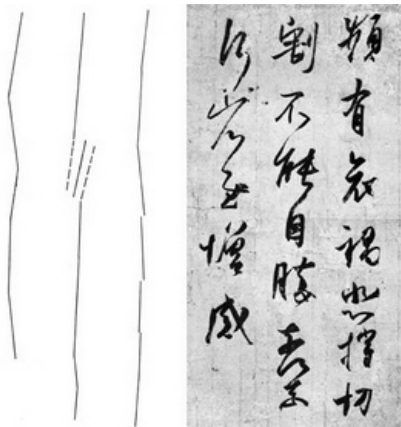


5-11 姨母帖 东晋 王羲之

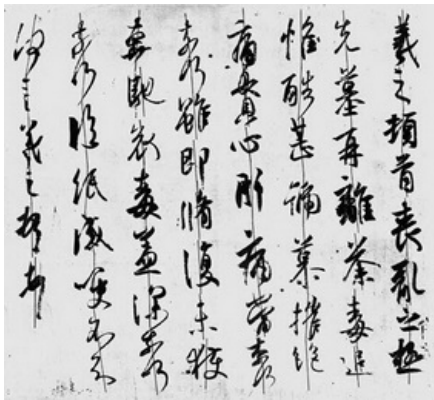
《频有哀祸帖》（图5-12）只有三行，但这三行却揭示出不少控制章法的潜意识。从第一行起，“频”、“有”两字的轴线连接紧密，形成左向摆动的趋势；自“哀”字开始，左摆的趋势被扭转回来，转而向右。由于“有”与“哀”的轴线连接吻合得很好，所以虽然三个字的轴线连接呈折线型，但依旧保持了内在的连贯性；“祸”字承接“哀”字的轴线，继续右倾；从“悲”字开始，行轴线右倾的趋势又一次得到矫正，“催切”两字顺着“悲”的字势继续把行轴线引向左边。可以说，这条行轴线暗含了一波三折式的摆动，作者是在一边写一边调适章法的布局。第二行的行轴线整体上呈垂线型，字间连接也比第一行吻合得更好。但是，中间的“能”字以一种有力而突兀的方式打破了这一行整体的平静。

“能”字的轴线倾斜角度之大超乎意料，这使它与上下字之间的连接突然产生了错位距离十分显著的断点，而与此同时，“能”字又以甲骨文中奇异连接的方式之一实现了与上下字之间很好的沟通——以偏旁或部分结构代替整体实现与上下字之间的连接。于是，“能”字既给通篇造成了突兀的震荡，又无损于作品内在的流畅感。第三行的行轴线仍然不平静。第一个字一下笔就奠定了轴线左倾的动势，随即的“省”字在行轴线的运动趋势中起到了双重作用。作为一个整体，它的单字轴线无疑是向右倾斜的，但在它的内部却包含了两个局部方向不同的小轴线。这么说这是由于连接“省”字上下两个组成部分的连笔笔画很长，这一笔以较大的角度向左倾斜。从运动趋势上来说，它把一个字分成了不同的两个局部，即“省”字的上半部分轴线右倾，下半部分轴线则呈左倾局面。所以说，作为一个个体，“省”字运动趋势是向右欹侧的，但作为一行字中的一段线结构，它一前一后起到了左右的双向调节作用，增加了行气的摆动；“慰”把行轴线引向左边，“增”字转而将轴线向右方调整，“感”的轴线继续朝右摆动。虽然第三行的轴线左右欹侧不定，并且欹侧的幅度比第一行要大，但由于单字轴线之间相互吻合很好，没有一个断点，所以在跌宕丛生之际，作品内在的连贯性依旧很强。在内容上，《频有哀祸帖》表达了一种不能自胜的哀痛，从对轴线图的分析来看，这种情绪无疑也得到了某种方式的体现。如果再回到整体，我们会看到，虽然细部布满冲突，但《频有哀祸帖》的行与行之间却有着和谐一致的关系。例如，三条行轴线都是从一下笔就确定了向左倾斜的趋势，第一条行轴线倾斜幅度较小，后来的变化也较轻微；第二条行轴线上半部分左倾趋势明显，甚至剧烈，但后半部分复为平淡；第三条行轴线的运动趋势与第一行形成呼应，但是幅度有所增加，局部曲折略有不同。这些都揭示出作者控制章法的能力。《丧乱帖》（图5-13）体现的是另外一种有悖常情的章法构成。绝大部分行轴线都或多或少地形成向右飘移的趋势，其中，第二、四、五行尤甚。但是，几个细部暗

中对这种几乎整体式的重心偏移提到了调节作用。比如，第六行、第八行起始的“奔”字与“何”字，单字轴线都向左倾斜，这样即使后来的字都向右倾斜，行轴线也会受到牵制作用。此外，第一行和第三行起伏轻微，行轴线的后半部分基本呈垂线型，增添了轴线图的稳定感。故《丧乱帖》的章法既有飘零之势，又不乏稳重。

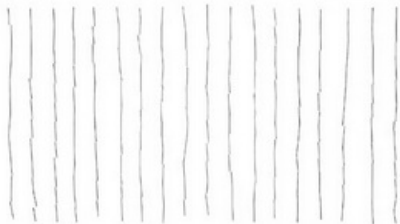


5-12 频有哀祸帖 东晋 王羲之



5-13 丧乱帖 东晋 王羲之

不能不提的是《兰亭序》（图5-14），虽然真伪难辨，但它的轴线图吻接精巧、细腻。各行轴线蕴含微妙的起伏变化，相邻轴线之间以相似或互补的线性取得呼应。虽然少有戏剧性的曲折变化，但《丧乱帖》中各种轴线连接在这里都能找到原型。

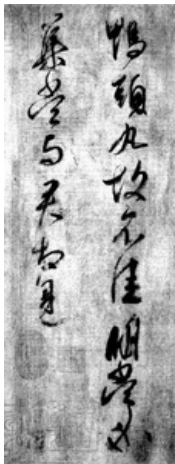


5-14 兰亭序 东晋 王羲之

东晋后期到五代是单字轴线连缀系统平稳发展的阶段。

在这段时间里，单字轴线连缀虽然不断演化出不一的面目，但基本原则一致：单字轴线的判断、单字轴线的基本连接方式、行轴线和轴线图的线型、相邻轴线的呼应等基本没有发生改变。例如，王献之的《鸭头丸帖》（图5-15）中的单字轴线看起来无不左右欹侧，似乎不受绳矩。实际上，轴线图没有一个断点，即每个单字轴线之间都吻合严密，与流畅的笔触取得了很好的统一。欧阳询的《梦奠帖》（图5-16）体现了一种饶有趣味的控制章法的痕迹。第一行的行轴线被精心控制为垂线型，单字轴线相互吻合得很好，作者似乎在力求整齐。之后三行的行轴线在开始时都不自觉地体现出

向左飘移的迹象，似乎是意识到这种倾向的过度，马上轴线得以向右调整。试看从第三行到最后一行，每行结尾的三四个字都把行轴线调整到向右方移动。而在这之前，总有若干字把行轴线引向左方。如此一致的趋向不像是无意为之，更像作者着意制约的效果。而恰恰在这些刻意扭转行轴线的单字之间，单字轴线没有形成连接，它们之间的断点中断了作品内在的流动感。与《梦奠帖》的轴线图有相似之处的是虞世南的《汝南公主墓志》（图5-17）。从正文开始，第一行到第八行，尤其第四行到第八行，行轴线的上部全部向左飘移，下部则试图把这种动势扭转回来。第九行是整体的转机。这一行单字轴线及行轴线基本都呈垂线型，对整篇文字的章法起到了很好的稳定作用。仿佛无意识地，第十行、十一行的轴线又向左飘出。有意思的是，第十二行对此作出了不留余力的挽救。开始的“潜”、“曜”二字已定下轴线向左飘出的基调，“毁”、“瘠”、“载”三字警惕地回复到轴线垂直的状态，接下来的“形”、“哀”、“号”三字力挽狂澜，强行把轴线扭向右方，在整条行轴线间形成一段幅度显著的折线。随后的几个字安心地随流而下，这大概是整篇文字中最有戏剧性的一段布白。这次扭转之后，直到全文书写结束，每行文字的轴线都得到了小心控制，再也没有出现大的摆动。另一件在章法上颇有代表性的作品是杨凝式的《韭花帖》（图5-18）。这幅作品的行距、字距都超乎常规，个别单字颇显欹侧的姿态，轴线图也蕴含轻微的摆动，虽然如此，由于相邻单字轴线都很好地吻合在一起，所以，一般情况下很可能会显得散落松弛的章法在这里却浑然一体，内在气息充盈而流畅。



5-15 鸭头丸帖 东晋 王献之



5-16 梦奠帖 唐 欧阳询



5-17 汝南公主墓志 唐 虞世南



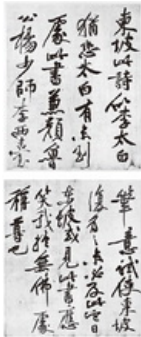
5-18 韭花帖 五代 杨凝式

宋元以后，单字轴线连缀在继承古法的基础上打开了新的局面。无论轴线图呈现出多么剧烈的变化，字间及行间距离有多大，只要单字轴线之间形成良好的吻合，一幅作品内在的连贯性就会得到保证。这几乎是一条定律，也是宋代以前人们维系作品内在关系的首要渠道。但是，宋人在这个渠道之外开创了另外一条渠道：很多时候，他们把单字轴线的连缀放到一个次要的位置，依靠压缩字间距离来强化作品的整体感。这一点在宋初还无迹象，到北宋中期就非常明显了。在苏轼的《李白仙诗卷》（图1-5）、《黄州寒食帖》中能见出这一趋势。在黄庭坚的《经伏波神祠诗》（图5-19）中，情况更为显著，不少单字之间的距离再靠近一分就黏合到一起了，比如图中第二行的“有”、“路”、“上”三字，第六行的“两”、“愁”二字等，这是一种情况；另一种情况是更进一步，相邻两字已经近到互相嵌入到对方的结构之内了。比如，第一

行“簧”、“竹”两字，竹字右半部分起笔的位置靠近并高于簧字最后一笔的横画，造成“簧”、“竹”两字在空间上相互嵌入的局面。第四行的“蛮”、“溪”，第十行的“泽”、“侯乡”两字之间都存在相同趋势。此时，上举数例的单字轴线大部分都没有形成吻合，断点很多，但由于字间距离如此紧密，形成了块面，所以，作品自有另外一种整体。事实上，在《黄州寒食帖》（图1-9）中也出现过这种情况，如“中”、“苇”、“纸”，这几个字最后一笔的竖画都直接嵌入了下一个字的字内空间，这时，即使单字轴线间形成错位距离较大的断点，如“中”、“偷”两字的轴线错位，依然能在字间造成一种不可置疑的联系。相同的处理办法在黄庭坚《跋黄州寒食诗》（图5-20）中更见突出。其中，“东坡”、“似李太”、“恐太”、“少师”、“西台”、“坡或”、“笑我与无”这些字笔画相互穿插，在空间上相互渗透，以此构成一种不可分割的关系。这是一种与古典传统不同的处理章法的方式。此后，在加强字间联系这一点上，压缩字间距离以至字间空间相互渗透的方式就成为与轴线连接相辅相成的两条路径，为不同书家或者同一书家在不同场合所采纳运用，如明代的文徵明、张瑞图、倪元璐等人。单字轴线连缀系统的章法构成因此出现了新的特征。



5-19 经伏波神祠诗（部分） 北宋 黄庭坚

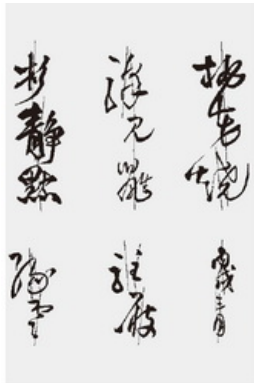


5-20 跋黄州寒食诗 北宋 黄庭

与苏轼、黄庭坚处于同一时期的米芾在这一点上保持了独立，他不热衷于这种字距的压缩。看起来他更感兴趣的是随性地处理手下单字结构的形态，他让它们左右欹侧、跳宕不羁，但无论如何，他又能做到始终保持单字轴线连接之间良好的吻合状态，轴线图大部分呈连续的曲线和折线型。有时也有断点，正如前面所述晋唐时期的情况，但这些断点在整个篇幅中会起到良好的调节节奏的作用。他的章法体现出一种跌宕与微妙的结合。从这一点上来说，米芾在别具个性的同时，更接近古典传统的样式。与米芾有相同倾向，但面目比较温和的是赵孟頫和董其昌等人。虽然比起米芾，在处理单字结构时他们显得个性不足，行轴线缺乏生动，但轴线图仍然不乏细腻的变化，颇能唤起对古典的记忆。

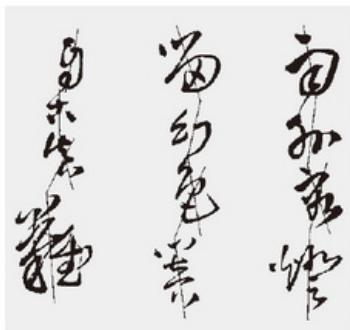
在继承与创新的道路上最见成效，也在章法构成的问题上用心最深的是晚明清初的王铎。除了各种常见的连接方式之外，王铎在章法构成上体现出这样几个特征：第一，单字轴线的倾斜度超过历

史上任何一位书家。在王铎的作品中，一条行轴线里经常包括数段反方向欹侧的单字轴线。也就是说，相邻单字大幅度朝相反的方向倾侧，轴线图中因此经常出现以前比较少见的强有力的弯折；第二，后代罕见的奇异连接大量涌现。由于风格恣肆和雄放，王铎的作品常被时人针砭为“野道”。为此他很是不服，数次在题跋中为自己申辩，他说“予书独宗羲（王羲之）、献（王献之）”，“不知者则谓高闲、张旭、怀素野道，吾不服，不服，不服！”情辞之烈，跃然纸上。这里暂不谈其他方面，单从他对奇异连接的运用和驾驭能力上，确实能把记忆带回到章法构成最初的历史。甲骨文以后，人们的作品中很少出现这种意欲之外的产物，比起错落不堪来说，人们更愿意自己的书迹看起来流畅连贯，符合常规。但奇怪的是，在传为王羲之的系列摹本中，这种连接方式反复出现，它们与文辞和构成上其他的因素一起，有力地营造了作品的感染力。现在，出于对平淡的不满，王铎动辄使用这种连接方式，以制造出轴线的错落与动荡（图5-21）；第三，令人意外的是，王铎还利用了单字轴线在某些情况下潜藏的特殊性，使之分别从不同方向达成与上下字之间的连接。除了轴线以外，在单字结构里，一些笔画会给这个字造成另外一种隐性的运动趋势，这种运动趋势通常为观者所忽略，除非有一个与之呼应的对象提醒它的存在。这就是“二重轴线”。对二重轴线的利用是造成轴线图产生戏剧性变化而不影响行气的又一种手段。（图5-22）在章法构成上，王铎大有语不惊人死不休的气概，他也因此开拓了章法构成的疆域。



5-20 王铎作品中的奇异连接

5-21 王铎作品中的奇异连接



5-22 王铎作品中的二重轴线连接

5-22 王铎作品中的二重轴线连接

二、分组线连缀

单字轴线连缀系统的前提是空间分割以单个汉字为单位。当书写速度不断加快，在书写这个字的时候，意识不断地被下一个字占领，不同单字之间的空间距离和各字的内部空间因此连成一片，没有明显区分时，空间分割就不再是以单字为单位了，而是以一段空间距离相近的线结构为单位（很可能包括好几个字）。这时，单字轴线所标识的运动趋势就不足以说明问题，我们得使用另外一个工具来对章法进行有效的分析和描述了，这就是分组线。

分组线指的不是一个字，而是一组字的轴线。这组字具备这样两个条件：一是点画的空间密度相近，字间距离和字内距离没有明显差别；二是点画的空间互相渗透，不同单字之间你中有我，我中有你。同时符合这两个条件的数个字才能成其为“组”（图5-23），作品中频繁出现这种字组的作品就可以视为是分组线连缀系统的一员。一般情况下，不断出现这种字组的是草书。所以，实际上分组线主要用于分析草书的章法。按照上述条件，从作品中区分出不同的字组，依次作出它们的分组线，看它们之间是如何连缀的，轴线图呈现出什么状态。这样，就能对这幅作品的章法有一个清晰的认识。

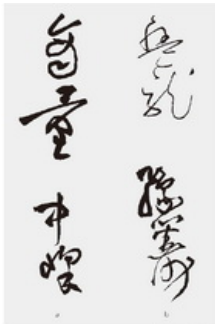


图 5-23 空间密度相近、相互包容的字组

5-23 空间密度相近、相互包容的字组

与单字轴线连缀相比，分组线连缀有这样几个特殊的地方：其一，单字轴线连缀是由一个个单字的轴线连缀而成，分组线连缀则有些复杂，它可能全部由分组线相互连缀而成，也可能由分组线和单字轴线混合连缀而成。当作品的连贯性在某些时刻发生中断，又没有和接下来的文字连成一片时，会出现单个汉字孤立存在的情况，这个字会形成独立的空间单元。这时，这个字的轴线就起到连接上下分组线的作用，成为分组线连缀中的一部分。当然，从另外一个角度，这个字的轴线也可以视为一条特殊的、很短的分组线。

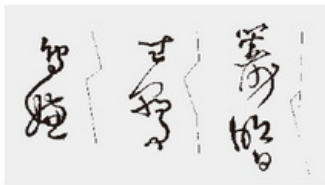
其二，单字轴线都是直线，分组线则未必全是直线，它可能是折线或曲线型。这要视这条分组线内部包含几种方向不同的运动趋势而言。准确地制作出分组线，标志出它的趋势和微妙所在，关系到领略章法的深浅程度。

其三，分组线之间的连接除了有单字轴线连接的那几种方式之外，还有两种特殊的连接。一种是字结构中那些被刻意拉长、连接

下一个字首画的笔画可以直接当作轴线处理，它在很大程度上牵制了这个字的运动趋势（图5-24）；另一种情况是，两个字之间的连笔会在两字之间制造一种强制性的联系，这时，可以把这些连笔造成或暗含的运动趋势视为一种特殊的分组线连接方式。（图5-25）



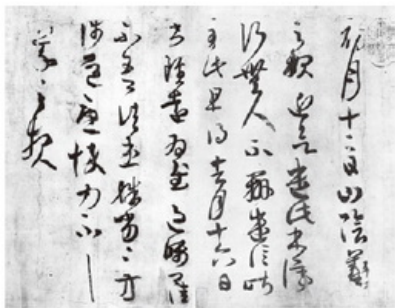
5-24 宽幅空间中的长轴起到的链接作用



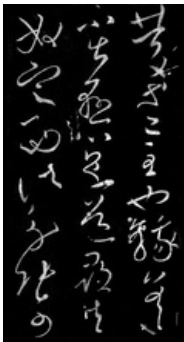
5-25 虚线连接处点画的强行组合

分组线连缀的演变大约经历了四个时期：两晋南北朝时期、唐代、宋代和明代。

两晋南北朝时期是分组线连缀的形成时期。从《淳化阁帖》中留存的晋人草书来看，线条突破单字结构的制约而趋向分组的迹象已经出现，这是伴随连笔出现的必然结果。但是，直到王羲之，这种现象在一幅作品中还只是偶尔一见，并没有影响作品以单字分立为构成基础的整体趋势。比如，《初月帖》（图5-26）。虽然部分线结构由于连笔而形成空间共享和疏密节奏相近的局面，但就整体来说，字内空间与字外空间截然相分，单字分立的趋势并没有被打破。但到王献之的时候，情况有了改观。例如，在《淳化阁》所载王献之的《庆等帖》（图5-27）中，首行四字，第三行的“定西”和“诸分”四字，由于行笔速度加快，笔势相连，它们的单字结构与随后相连的字交织到一起，笔画之间相互承接，连成一气，单字分立的情况基本被打破，线条分组的局面已经形成。线条分组局面的形成标志着作品的时空关系发生了变化，标志着中国书法和草书发展到了一个新的阶段：单字意识在快速的书写中得以突破，点画线条在一定程度上赢得了它们自身的生命力和自由。



5-26 初月帖 东晋 王羲之



5-27 庆等帖 东晋 王献之

唐代是分组线连缀的成熟和发展时期。这种成熟和发展得益于一种书写状态：把各种限制降到最低限度，把即兴和自由发挥到最高限度，由此而诞生的唐代狂草无疑仅把“字”视为手段，而更醉心于对点画线条的挥洒和经营。于是，在不可遏止的速度和激情中，单字结构纷纷瓦解，点画线条根据挥毫的速度和笔势重新获得自由的组合。这时，线条分组明晰，它们往往节奏鲜明，相互之间以不可预期的方式连缀在一起。

张旭的《千字文》残卷（图5-28）空间变化强烈，有时，一些极度夸张的笔画同时起到空间分割和轴线连接的作用，如图中第四行的“川”字；有时，大小超乎寻常的悬殊会形成非常突兀的空间关系，如第七行的“辞安”二字；此外，作品还常把一个字的左右结构拆解成两组密度不同的空间，这使作品气象开阔，也丰富了作品的空间节奏。这些不能不得益于时间、技能和人的相互激发。在怀素的《自叙帖》（图5-29）中，除了类似的情况之外，让人最为

印象深刻的莫过于速度的“迅疾骇人”，在张旭的草书中，速度固然有势不可挡的一面，但其中用笔的抑扬顿挫还能给人一丝喘息之机，在怀素的草书中只有纯速度，没有抑扬顿挫。用当代书法理论家熊秉明先生的话来说，是“笔锋似乎要从才写成的点画中逃开去，逃出文字的束缚、牵绊、沾染”，在这种“一面写，一面否认”、“才落笔，已成过去”的书写中，线条的节奏形成不可端倪的变化。时间由此彻底改变也创造了汉字的空间组合形式，这正是分组线连缀系统的一个本质特征。

宋代，分组线连缀进入了一个新的时期。这一时期草书的局面几乎仅靠黄庭坚一人维持。与唐代狂草的迅疾骇人不同，黄庭坚放慢了书写速度，他把牺牲掉的时间用来经营点画的内部运动和点画间的相互穿插。正如在行书中体现的那样，黄庭坚在很大程度上不依靠分组线之间的连缀来造成作品的连贯性，而依靠点画的相互穿插和尽可能压缩字距来制造空间的相互渗透和连接。（图5-30）在他的作品中，最为显著的特点之一就是，下个字的部分结构——有时是整个字结构的二分之一——深深地嵌入到上个字的内部空间，使两字之间形成极为亲密的空间共享的关系。（图5-31）这是前所未有的。他在很大程度上依靠这种空间共享的方式使笔下的线结构自行成组，他由此为分组线连缀创造了另一种可能。

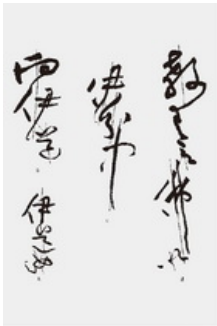


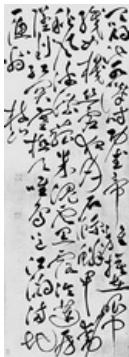
图 1-10 黄庭坚草书

如果说唐代狂草有所向披靡之势，在线条的牵引下，观者的视线遭到不断的驱赶，不容喘息。那么，在黄庭坚的草书中，我们则可以大大地喘上一口气。偶尔也有时间紧促的时候，但绝大部分时间里则可以比较悠然地流连往复，视线可以不断回旋到刚才已经越过的空间。这种特殊的时空关系，即来自上述黄庭坚对字间空间极富个性的处理方式。可以说，在书写草书时，黄庭坚布构空间的兴趣大于征服时间的欲望，为了探索空间，他宁愿悠然于时间之外。

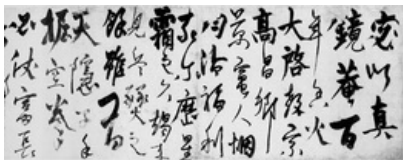
明代，社会孕育着各种变革，写草书的人骤然增多。众多人的参与为分组线连缀系统提供了许多新的样式，也为书法中时空关系的探索提供了新的可能。其中，被誉为“明代草书第一”的祝允明体现了一种绝对狂放的气质。唐代狂草是不缺狂放的，这一点毋庸置疑。但古代基本的书写原则还在意识深处制约着这种狂放。比如，字要成行。也就是说，行间距离是大于字间距离的。

虽然字与字之间由于速度的迅疾而笔势不断，而突破彼此的界限形成一片，以至点画获得相对独立的生命。宋人的草书也不缺乏

狂放，虽然速度并不骇人，但黄庭坚执意使他笔下的点画相互穿插，完全不顾字内空间被相邻其他字所占用。相反，他乐得使它们你中有我，我中有你，有如一体。但是，不管唐人还是宋人，他们打破的是上下之间字与字的界限，行与行的界限始终是明晰可见的。即使偶尔有邻行的笔画侵入这篇领域，那也是少数，并不会影响到观者对行列的判断。最严重也不过如《古诗四帖》起始的几行。祝允明则不甘受到任何陈规的限制，他的作品兼具唐人意欲征服时间和宋人意欲征服空间的特质。他既速度骇人，还在这骇人的速度中使点画向四面八方相互侵袭。在《草书杜甫诗轴》（图5-32）中，当你的视线试图顺着作品的时间之流沿行列而下时，左右飞溅而来的点画不断撞击你，提醒你它们以及它们所暗示的时间的存在，而当你受到诱惑，开始前后左右地光顾作品的空间布置时，你已不自觉间从它们的激越时间之流中脱离出来。就这样，祝允明的狂草会瞬时使你陷入时间和空间的迷宫里。行间空间的这种破坏早些时候也能见于杨维桢的行草书，比如《真镜庵募缘疏》（图5-33）。在这件作品中，字距甚至大于行距，它同样能引起观者的时空错落感。无论如何，他们是分组线连缀中的特例。之后，没有人沿着祝允明的足迹往前作更进一步的尝试，再进一步，书法就会成为难以想象的东西。



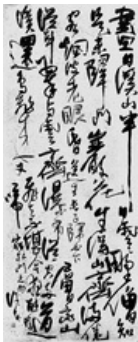
5-32 草书杜甫诗轴 明 祝允明



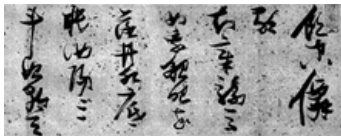
5-33 真镜庵募缘疏 元 杨维桢

许友后退一步，在传统和祝允明之间作了一个折中的选择。他有时让线条顺流而下，有时让它们前后左右相互穿插。行间空间似乎确定无疑，转而又被混淆。在他的作品中（图5-34），时间的秩序有时是清晰的，和点画空间的布构相辅相成，一眨眼则由于同样的原因陷入和祝允明同样的时空迷局。他的部分草书与其说用行列来划分，不如说用块面来划分更为恰当。张瑞图则完全放弃对行间空间的觊觎。他使行列恢复清晰，把注意力全部集中到对字间横向

笔画和结构的经营。他让他的笔锋在纸上来回做短距离、左右方向的穿梭，清代批评家梁 将其形容为“一意横撑”、“有折无转”，这使他的作品（图5-35）在时间和空间上形成一种紧凑密集之感。他的分组线连缀相对简单，轴线图中细微的起伏胜于其他草书那种急剧的摆动。



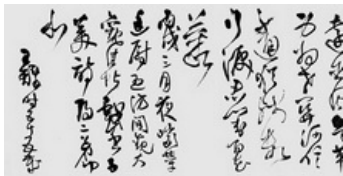
5-34 草书轴 明 许友



5-35 草书《饮中八仙歌》卷 明 张瑞图

明代终成大家，并可以一直写下去而不必担心碰触到书法边界的是王铎。在单字轴线连缀系统中王铎已经令人瞩目，在分组线连

缀系统中他体现了同样的卓尔不凡。这反映在几个方面：其一，他能使行间空间成为充满灵性的地带。在他的作品中，行距明晰可见，不是祝允明那样不能识辨，也不是张瑞图那种几乎绝对化的孤立和不可侵占。他的点画结构不时会涉足这片领地，灵巧、自如，有节制。它们给这片中间地带增添了活力又不做过分之举；其二，在分组线内部和分组线之间的连接上，他充分借鉴了分组线连缀系统里所有已有的成果，张旭、怀素线结构的夸张、对比和难测，黄庭坚加强字距并使上下字之间形成大面积空间共享的局面等，王铎无不取用。在线结构的跳宕不羁上，他还颇显出米芾的影子。但王铎的独到之处在于，他有一种能力，使所有这些前代的果实经他之手化为另外一种存在，既不极端，也不固执，而是适时的和谐共处。他以自己的感觉方式和控制能力创建了一种新的草书格调：从容，优雅，变化奇幻。仅两行的《草书轴》已能见出王铎对传统的理解和鲜明的个人面目，而《草书杜甫诗卷》（图5-36）更能见出他在上述几个方面所到达的境界。中国草书自唐代以后，在明代，在王铎这里形成了另一座高峰。



5-36 草书杜甫诗卷（部分） 明 王铎

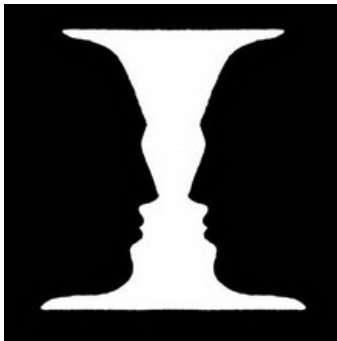
通过单字轴线连缀和分组线连缀的轴线图，历史上章法构成的基本规律得以呈现。对它们的了解有助于对作品形成深入的体验，提高我们的创作和鉴赏能力。

第六章 章法：内部空间、外部空间

在上一章的内容里，讨论章法的关键词是“单字轴线连缀”和“分组线连缀”，虽然不可避免地也涉及“空间”的字样，但讨论的核心实际上都是围绕组成汉字的线结构进行的，“空间”在那里只是一个辅助性手段。在这一章中，我们将转换一个角度，纯粹从空间的表现力出发，来揭示隐藏在章法构成中的另外一个不可忽视的层面。

一、空间：观念的转换

我们来看这样一幅图画（图6-1），有的人从中看到的是两个面对面的黑色的人物剪影，有的人看到的是一个白色的花瓶。如果你的视觉意识能够灵活转换的话——把注意力自如地从黑色的形状切换到白色的形状，或者反之，那么，这两种图形你都能看到。图案并没有发生任何变化，原先的所见之物没有被否定，但观念的改变能使我们在一瞬间发现画面的另一层构成关系，它们互为依存。



清代曾经有人在书法中提出过“计白当黑”的说法。他们说“黑之量度为分，白之虚静为布”，说“布白”有三：“字中之布白”、“逐字之布白”、“行间之布白”，虽然与我们所说的空间观念的转换不尽相同，但这些内容大概就是要打破常规，提醒人们注意书法构成的另外一个层面——“白”的存在和它的重要性。可是，由于缺乏理论和历史的阐述，很难说它们究竟在多大范围内起到了多大的实质性作用。

更为常见的事实是，由于书法是书写汉字的艺术，而且，由于它过去与日常应用的密切关系，学习书法的人总是以黑色的“字”的造型作为入门之基和终身锤炼的对象，人们对作品的欣赏也总是围绕着以“字”为单位的结构展开，这几乎成为一种定势。即使具体到笔法、结构和章法，人们也会无一例外地想，笔法就是写字的用笔方法，它体现在对字的运用中；结构是字的间架布置；章法是字与字的分布与排列。也就是说，长期以来，人们习惯于通过“字”的概念来把握、感受书法艺术。“字”在书法创作和欣赏中成为一个稳定的几乎不可分拆的单位。

相对而言，面对书法时，能够像看刚才那幅双关图那样使自己的视觉和思维在黑、白图形之间自由转换的人，古往今来都为数不多——这样做并不困难，关键是有没有建立起这种意识，有没有思考过空间潜在的表现力和挖掘这种表现力的意图。换句话说，能够打破“字”的意识，超越“字”的局限，以构成汉字的线条组合、所有空间（即古代书论中的“白”）以及对它们之间相互关系的体会来建立对书法的认识和感知的人微乎其微。

这在过去或许不称其为问题。过去，虽然人们也认识到书法自

身的表现力，但由于书法与日常书写之间紧密的依存关系，除了极少数致力在书法上有所成就的人之外，一般情况下，人们不会对有利于增强作品表现力的各种形式因素一一予以穷究、实验和探索。日常书写的实用功能从根本上制约着书法艺术自身的表现性，绝大部分人最多只会对通常意义上的笔法、结构、章法倾注若干心力。其目的是为了把“字”写好，绝不是借此寻求表现的途径。与此相应，传统的训练方式也一直是“以字为单位的整体植入式”的学习方法。所谓“整体植入式”，说的是通过传统的反复临摹法帖的方式掌握基本的书写技巧。在这套方法中，人们通过反复逐字临习整幅作品的方式同时建立起对笔法、字结构和章法的认识。在整个过程中，“字”始终是一个不可分拆的基本的学习单位。字的另外一个层面，由它在空间中连续分割所形成的局部空间以及这些空间的相互关系，从来没有积极主动地进入人们的观察和认识范围内，更遑论去挖掘它们的表现力。只有在“字”的意识之下，偶尔它们才会得到被动的、不充分的观察和理解。

这种以“字”为单位的整体植入式的训练方法会带来什么结果呢？一是真正把握一种东西的困难。在对基本的构成要素缺乏细致的分析、明确的认识以及有针对性的学习的前提下，仅仅通过日复一日一遍一遍地逐字临摹范本来笼统地体验它们的笔法、结构和整个篇章的章法，除非是天才，否则其耗时之久和收效之微是可以想见的。往往是几年，甚至几十年下来，书者还不敢自言确实掌握了什么。或者说，临摹得还可以，但一离开范本，手头的功夫基本回归为零。今天，大部分学习书法的人都对此深有体会。其次，即使通过这种训练掌握了基本的书写技巧，对笔法、结构、章法，以及贯穿其中的速度、力量、节奏、空间等各种要素的精微的关系都有一定的认识和驾驭能力，离开范本后可以进行独立创作了，你会发现，在以往学习的过程中以“字”为单位捆绑在一起的笔法、结构和章法意识此时已经难以分拆，它们已经咬合在一起，形成了一种

非常稳定的搭配模式。并且，在它们形成的过程中，实际上你对书法的感觉方式也已经被它们塑造得同样稳固。现在，你要从前人的程式中摆脱出来、有所创造已经不是一件容易的事情。也就是说，整体植入式带来的第二个结果是容易使书写落入前人的窠臼，造成书写的模式化。再次，即便能从原先陈旧的模式中摆脱出来，形成自己的风格，很快你会再次发现，你又跌入了新的、自己创造的模式中，难以更改。

不过，正如前面所说，由于过去书法和日常应用之间密切的相互依存的关系，人们对书法的表现力、创造性的追求是有着微妙的尺度的。那时，普遍的现象是，在更大程度上作为政务、学术活动之余的书法创作，不过是文人士子人格、修养的一种表现，他们深信这些都已经自然地体现到了自己所有的作品和字迹中，所以并不刻意追求形式的变化。模式不仅不是危险，有时它正是一种目标，一种人格稳定的象征。除非少数对书法的表现力寄予厚望的人，比如王铎、徐渭等，否则人们对此不会感到多么大的忧虑。

所以说，停留在以黑的“字”为单位和主体的认知方式上来接受和创作书法，在过去并不称其为问题。

但是，今天，书法面临完全不同的境遇。虽然在精神上仍然具有非凡的感召力，实际上它已经退出了实用的范畴，它已有的经典样式已经与我们的现实生活相去甚远。怎么在继承传统书写模式的同时不让它流于陈腐，距离当下人们的内心生活不那么牵强，并让它真正体现出我们这个时代对它的理解和创新？这就需要找到书法中能与我们的生活和精神世界切实相连的因素，需要我们对书法自身的表现力，以及具有这种表现力的形式语言作出新的认识和判断。然后，我们才可能积极主动地运用它们，为之注入新的活力和创造力。当代的书法理论和历史研究已经对书法的形式构成作出了新的阐释，揭示出了许多有关的新的知识，这使我们有可能对整体

植入式的传统学习方法作出补充和调整。实际上，在前面的章节中我们一直在对有关内容进行详细的介绍。在这里，我们要强调的是，书法中的空间，那些所有伴随着线条的分割而形成的空间，是要切实进入到我们的意识之中并引起我们主动关注的形式因素之一。

需要指出的是，传统的“计白当黑”和我们现在所谈的空间观念虽然有一定关联，但还有很大的不同。这个不同在于，我们不仅要指出“白”的存在，提醒人们注意“分白”对于字的意义，还要看到“白”自身的表现力，即把书法中的空间视同为抽象绘画中的空间，它要能激发人的想象力和创造力，并从这种观点出发，把书法理解为一种关于空间的抽象艺术。书法仍然书写汉字，但“字”成为手段，更重要的是对空间的感受、提取和驾驭。古人的“计白当黑”和“布白”是否包含这层意思？我们可以试着去揣摩，但至少没有文献可以证实。

借助种种当代的科学和美学知识，我们已经明确地知道，无论在哪种形式的艺术中，空间的形状、大小、体量、节奏都富有一定的表现力，它们能反映出作者内在的情感和感觉状态，也能在观者心中激发相应的心理活动，而书法中包含无数具有这一性质的空间群落。（图6-2）这成为书法艺术中空间观念转换的理论前提。



6-2 书法中的空间群落（张旭《古诗四帖》中的“巖”字）

与绘画相比，这些具有表现性质的空间群落还有一些书法自身的特点：

其一，抽象性和自由性。由于书写的是汉字，书法空间的划分不像绘画那样要受到所绘物体形象的限制，它受到的是另一种东西的制约，即汉字的构成原则。尽管如此，它在这一点上享有的自由远远超过具象绘画。因为汉字结构不模拟具体物象，完全是抽象的符号组合，在一定的构成规范之内它可以千变万化。在草书，尤其狂草中，各种局部空间随着造型的即兴处理能体现出无限的变化可能。

其二，顺时性和不可更改性。书法是顺着时间的推移通过一次

性挥运完成的书写活动，不可能像绘画那样可以无所谓先后地在画面中四处来回经营、调适，因此时间的一维特征尤其显著。作品一经完成就不可更改，也难以复制。书法的空间也只能在从前到后的一次性挥运中得以生成，这要求人们对空间有更为准确、出色的感觉和控制能力。

其三，纯粹性。书法只有黑白两色，不必受其他色彩和明暗关系的干扰，这使书法的空间具有更加纯粹、彻底的个性。

这样，当面对书法时，在固有的观念之余，把对“字”（“黑”）的感受切换到对“空间”（“白”）的感受，把对“字”的控制切换为对“空间”的控制，充分发挥对抽象空间的想象力，同时，把当代艺术中对空间的运用作为参考和评判的系统——这样，我们就实现了一种现代的空间观念的转换。作品还是原来的作品，书法史还是原来的书法史，什么都没有被否定，但传统的书法艺术会显露它们另外的一面，在过去漫长的历史中一直处于被动、没有被充分认识和积极利用的一面，也是可能与我们当下的内心世界建立起亲密关系的一面。传统书法由此突破意识的局限而跨向了当代艺术，同我们当下的生活发生了关联，我们对书法的理解也能在一瞬间发生质的改变。

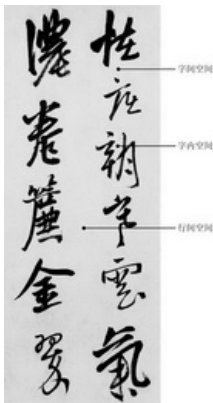
二、内部空间，外部空间

为了对一幅作品里的全部空间作出清晰的提取，我们把空间构成分成两个部分：一部分是被字结构所包围、涵括的空间，我们把它叫做“内部空间”。例如，“英”字外接多边形（图4-5）以内的各单元空间；一部分是在字结构以外的所有空间，我们把它叫做“外部空间”。例如，“英”字外接多边形以外的所有空间。

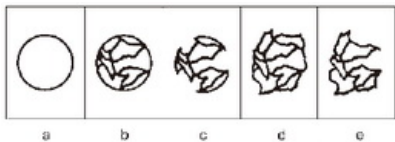
一般情况下，内部空间由一些形状和大小不一的、封闭性比较

强的单元空间组成；外部空间则完全处于开放的状态。根据相互关系的不同，外部空间又可以分为“字间空间”和“行间空间”。

（图6-3）字间空间指的是一列之中上一个字与下一个字之间的空间关系，行间空间指并排的列与列之间的空间关系。为了对内部空间、外部空间、它们相互间的关系及它们的表现力作一个形象的说明，试看一组图案（图6-4）。首先，我们看到的是一个封闭的圆（a），圆的内部空间和外部空间被圆的边线相互隔离开来，尽管这样，它们之间却体现出一种均衡。然后，我们用线条来对圆的内部空间进行一些分割（b），这些被分割出来的单元空间形状、大小不一，也没有变化规则，它们改变了内部空间的情调，也打乱了内、外部空间的均衡，使内、外部空间看起来彼此孤立，互不相容，很不协调。要改变这种情况，使被分割后的内部空间与外部空间达成一致，办法只有一个，打破这个圆固有的边界，使内外部空间各自获得一些对方的特征，实现一种共融。有两个途径可以达到这个目的：一是去掉一部分圆的轮廓线，让外部空间渗透到内部空间里来（c）；二是完全去掉圆的轮廓线，让内部空间沿着原来的分割趋势自然的延伸到外部空间。（d）



6-3 字内空间、字间空间与行间空间（元 张雨 题画二诗卷[局部]）



6-4 内部空间与外部空间关系的调整

书法作品里内、外部空间的统一与变化和上面这组图示非常接近。在那些只注意沿着字结构来经营点画的作品中，空间关系相当于b类情况。这时，在字的内部，各单元空间的情调是统一的，但它们与字的外部空间相互隔离。这是不少古典作品的空间构成模式。要追求生动和变化，并在生动、变化中求得统一，就要使内、外部空间相互渗透，使它们你中有我，我中有你。那些为避免内部

空间过于封闭而对结构作出调整的作品相当于c类，为增强对外部空间的渗透力而对结构作出调整的作品相当于d类，而c和d的巧妙结合则能创造出更加有想象力的、理想的效果，这就是e类。

让我们简单地回顾一下书法史上空间构成的变化。早期，当人们对书写的控制力还不那么强的时候，哪怕是在力求整齐，字的内部空间仍然体现出一种天然的开放性，与外部空间亲切地相融。这时，章法充满奇趣。例如，西周时期的金文何尊、启尊（图6-5）。不过，随着人们控制能力的增强，字形逐渐得到规范，内、外部空间的关系趋于规整，如晋代的隶书缶、秦石鼓文（图6-6）。这种由字形的规范所导致的空间关系的隔离和程式化在高度发展的唐楷中得到了突出的表现。不过，行书、草书的出现把书法的空间关系引向另一片天地。





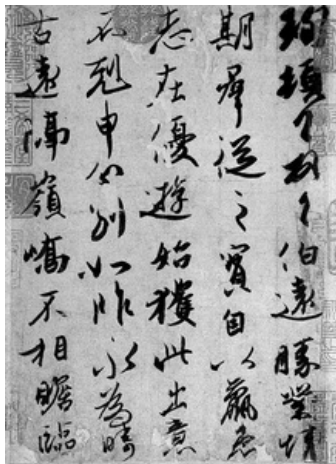
6-6 石鼓文 秦

西汉马圈湾汉简（图3-12）字形质朴，内外部空间很好地交融在一起；东汉遂内中驹死册（图6-7）字结构轻松灵动，几乎找不到一个完全封闭的单元空间——内、外部空间相互贯通，每一根线条在形成汉字的同时都是在自由空间中轻灵的舞蹈。不过，由于书法在过去的实用性能，不管哪种字体，“字”的意识始终是第一的，行、草书也不例外。在经历最初的形成阶段之后，它们也不可避免地又走向了规范。西晋陆机的《平复帖》（图3-14）尚延续了汉简中字结构的运动方式，字内空间丝毫不保守，但字与字之间的已经明显拉开了距离；在《伯远帖》（图6-8）中，字内空间已

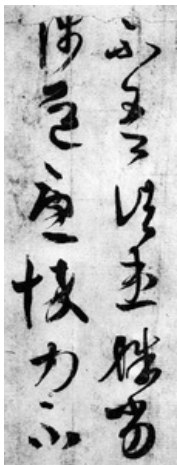
经趋于紧凑、封闭；而以王羲之《何如帖》《初月帖》（图6-9）等为代表的行草书向我们传达的信息是，人们对“字”的关注已经使他们忽略了外部空间，外部空间因而处于相对被动的状态，远不如内部空间细腻、丰富和富有表现力。在后来欧阳询、李建中、赵孟頫等人的行书作品中，这一趋势有增无减。比如，他们的《梦奠帖》（图5-16）、《土母帖》（图6-10）、《秋声赋》。即便如此，还是有人试图在行书中寻求空间的变化。五代的杨凝式是其中的代表之一。《韭花帖》（图5-18）的内部空间与外部空间从整体看来截然两立，但外部空间的布置匠心独具，不管是字间空间还是行间空间都散朗有致、宽绰有余，这在同期流传的作品中是比较少见的。它让人不由想起西周时期虢季子白盘（图6-11）的空间关系，虽然字的排列不可谓不整齐，但外部空间的广阔、内部空间的灵活与细致使作品看起来犹如夜空中散布的群星。《夏热帖》（图6-12）完全是另外一种空间风格，字与字之间恢复了亲密，行与行之间互相穿插，相当一部分单字的内部空间处于和外部空间相互交融的状态，整幅作品的空间变化细腻而大气，表现力非常强。《神仙起居法》（图6-13）体现出的是内部空间的萎缩——每个单字都形同生气不足、干枯变形的植物，以及外部空间相对的萧散、空寂。与此相对的是《卢鸿草堂十志图跋》（图6-14）。在这里，空间关系恰恰相反：字内空间饱满有力，外部空间受到来自字内的强大压迫。另一个在空间关系上力图求变的是北宋时期的黄庭坚。黄庭坚采用的办法：一是拉近字距。字与字之间的距离尽量紧靠，有时下一个字的部分空间契入上一个字的内部空间，有时，下一个字的起笔与上个字的某个笔画紧密到几乎粘到一起了；二是字的笔画尽可能向左右延伸到行间空间。这样一来，整幅作品的空间关系大为改观，字内、字间与行间空间互相穿插，难分你我。这使黄庭坚的作品（图3-22）看起来个性十足，又显得有几分夸张。



6-7 遂内中驹死册 东汉

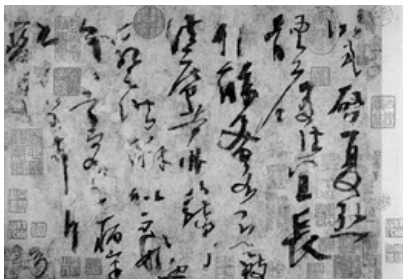


6-8 伯远帖 西晋 王珣

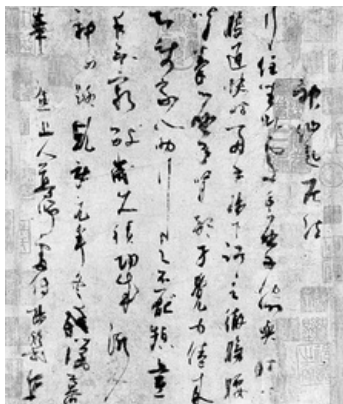


6-9 初月帖（局部）东晋 王羲之

6-11 虢季子白盘 西周



6-12 夏热帖 五代 杨凝式



6-13 神仙起居法 五代 杨凝式

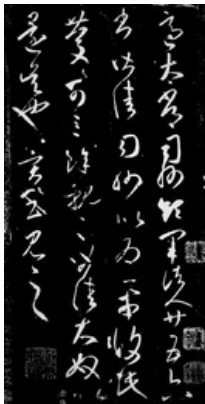


6-14 卢鸿草堂十志图跋 五代 杨凝式

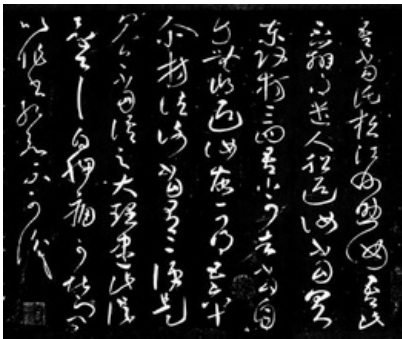
相对于行书，草书在空间的表现力上体现出更加灵活和自由的一面。这与书体自身的特质密切相关。草书的书写节奏不同于其他任何书体，它不受严格的单字结构的束缚，当进入一种状态后，它的连续挥运就会突破一个一个以字为单位的行笔节奏，而使几个字、一行字或者更多的字连成一片。这时，字内空间和字间空间会形成一种特殊的连带、共享关系，既流畅自然，又充满出其不意的变化。

在王羲之的《太常帖》（图6-15）中，字的连笔尚不多见，偶尔会出现那么几回，但草书在处理空间时的优势明显可见。作品中字间空间的疏密随着书写节奏的改变体现出微妙自然的变化，不是其他书体所能比拟的。到王献之的时候，草书中的连笔得到更加大

胆的运用。在王羲之的时代，基本是两字连写的时候比较多，三四个字的连笔就很少了，但在王献之的作品中，经常是一笔书写四五个字，有时一行都是一笔完成的，这促进了内、外部空间和各个字间空间的交融。另外，王献之长于打散字结构，使字的点画和内部空间尽量向四周扩充，这使他的作品（图6-16）看起来空间饱满而舒畅。不过，到这时候为止，草书的空间变化还只表现在内部空间的打散和字间空间的融合上，行间空间还没有得到多大的开发，这种情况到唐代得到了突破。



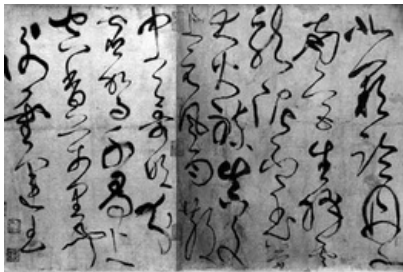
6-15 太常帖 东晋 王羲之



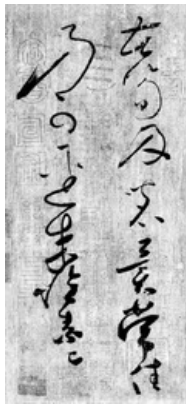
6-16 江州帖 东晋 王献之

以张旭、怀素为代表的唐代狂草几乎没有放弃对任一空间的诉求。在张旭的《古诗四帖》（图6-17）中，每一个字的运动趋势都为下一个字的书写做好了充足的准备，字的内部空间在连续、快速的挥运中尽量打开，处于尽可能开放的状态，或者尽量向外扩张，使其内部充盈、饱满；字间的连接奔放、灵巧，空间变化大气磅礴，充满活力，而且不乏细腻；行间空间因线条结构的走势，时而随着自然的波动流贯而下，时而被赫然分割成几片大的形状不一的空白区域，或者被拥簇起来，与字间空间形成一种紧迫的张力。书法中的各种空间在《古诗四帖》里都得到了比以前尺度更大的利用和开发。怀素的《自叙帖》具有与《古诗四帖》差不多的空间特征，字内空间处于极度的开放状态，完全封闭的单元空间屈指可数。但相形之下，它的行间空间的生动和丰富性略逊于前者。不能不提的是怀素的《苦笋帖》（图6-18），这张作品的精妙之处在字间空间的处理上，“苦笋及茗”等前面数字的字间空间处理得含蓄、朴素，不动声色。但到“乃可径来怀素上”这一部分时，渐而

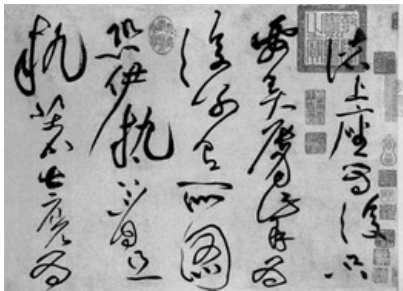
迅疾起来的动作以及与此同时对空间连续、精准、果断的切割顿时给作品带来了焕如神明的感觉。短短两行字的作品因此在空间构成上显得张弛有度、精彩绝伦。



6-17 古诗四帖（部分） 唐 张旭



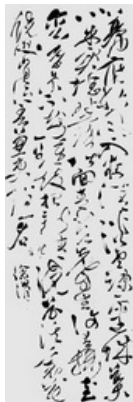
宋代草书独推黄庭坚，他的草书（图6-19）在空间构成上虽然谈不上历史性的突破，但颇具个人的新意。同唐草相比，他明显放慢了书写速度，似乎是在一边挥毫一边经营点画位置及其空间关系。他在这样若有所思、不紧不慢的速度中打散字结构，通过连笔、精心安排字距和笔画间大胆穿插的方式来处理字间空间，通过线结构的左右欹侧来调节行间空间的单调，其中往往不乏巧妙动人之处，可以说是匠心独具。



6-19 诸上座帖（部分） 北宋 黄庭坚

明代继唐代以后，对空间的运用又有新的突破。这种突破首先以一种激烈的方式得以实现：作者试图以点画的分布侵占全部可能到达的空间，无论字间空间还是行间空间。例如，在祝允明的《草书杜甫诗轴》（图5-32）中，我们看到的是字与字、行与行连成一片，各自的空间失去了以往的界限——即使在唐代狂草激越的变化中，各空间的基本属性仍然得以保留。但在这里，我们首先、始终感到的是空间的压迫，时间的有序性也由于受到这种空间压迫的干

扰而变得印象恍惚。徐渭的《草书杜甫诗轴》（图6-20）、詹景凤的《草书诗轴》（图6-21）等作品也体现出同样的空间特征。人们对空间的探索已经触及一种极限。

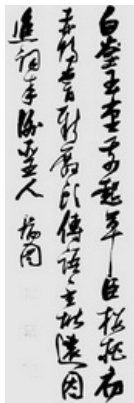


6-20 草书杜甫诗轴 明 徐渭

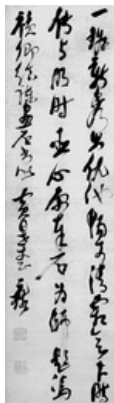


6-21 草书诗轴 明 詹景凤

随后，人们从已经无法再进一步侵占的行间空间中退回来，在字内空间和字间空间中寻求一种特殊的一致。比如，张瑞图充分尊重行间空间的清晰与宽裕，尽可能减省、压缩字内空间，以求得字内空间与字间空间在节奏、情调上的一致。（图6-22）倪元璐同样通过约束字形的方式来求得字内和字间空间的呼应，而使行间空间保持充分的独立。（图6-23）



6-22 行草诗轴 明 张瑞图



晚明时期，经历了所有这些空间的试验之后，王铎把草书中的空间关系推向了一个既不保守也不激越、空灵而又变幻莫测的境地。王铎的草书不像唐代狂草或祝允明、徐渭的草书那样一味的迅疾，也不似黄庭坚那样稍显迟疑。他是一种中间状态，不激不厉。偶尔，动作凶狠有力。他对空间的控制亦是恰到好处。字内空间充裕、松动，单元空间随着笔锋的运转，均能在恰当的地方得到灵活巧妙的处理，字间空间和内部空间由于笔势不断和节奏的连贯而显得流畅和谐，难分彼此。同样令人难忘的是他对行间空间的处理。他并未过度占领这个地方，也不让它孑然独立。它们时而相互靠拢，时而彼此远离，时而索性呈现大片的空白，但靠拢的时候你不会感到拥挤、压迫，远离的时候没有隔膜之感，偶尔出现大片的空白时一点也不觉得空寂。不管怎样，行与行之间总有一种亲密的呼应关系。小到最局部的单元空间，大到对整个篇章空间关系的宏观审视，在王铎最好的草书中，我们感到的是一种极其优雅的充裕、细腻、灵巧，变化无处不在。令人印象深刻的是，所有这些看起来似乎都是在毫不费力中得到的。（图5-36）这不能不归之于他超常的艺术才能。

人们对空间的探索和实验揭示了书法饶有趣味的一面，也激发了后来者的思考和想象力，这里也许有更多的潜能等待人们去挖掘，它可能成为一门古老的艺术与当代生活连接的纽带。

第七章 构成模式

如果把米芾的信札与王铎的大型条幅摆放到一起，我们能轻易地说出它们在构成上的很多不同之处：幅式不同，尺寸不同，字结构的风格不同，字与字之间连接的关系不一样等等。但是，我们有没有试着去想过，它们在深层的构成机制上可能存在着一种一致？并且，很多表面形式不一的作品内在都存在这种一致性？这是有可能的。比如，它们的构成模式。

构成模式指的是历代已有的书法作品在形式构成上的宏观规律。它与章法相关，但又有所不同。章法着眼于对具体作品的构成及其要素的分析、归纳，构成模式着眼于对历代作品在构成类型上的提取与归纳。看起来幅式不同、尺寸不一，章法也千差万别的作品很可能属于同一种构成模式。

一般情况下，由于书法作品的种类繁多，有手卷、条幅，还有对联、屏条、扇面等，每一类别里又包含各种书体、各种风格的创作，每一件作品似乎都是一个独立的个体，人们很难在构成上找到它们共同的特征。但是，当在某种程度上忽略一些局部的、个人的特征，然后对历史上众多的作品进行分类、排比时，我们就会发现，它们在构成上呈现出明显的共性，即使它们表面风格迥异。更令人意外的是，在整个书法史上，一种幅式——比如条幅——的所有作品只采用了不多的几种构成模式。换言之，书法史上形成的构成模式数量如此之少，只有很少的书法家对模式的创新做出过贡献。

这样，对已有构成模式的提取和揭示就成为一件十分有趣的工作。它能够帮助我们鉴别古往今来的书法家在形式构成上的独创性，并对他在形式上的创造意识和所获得的成就进行分析、判断；

能够帮助人们把握书法史上众多作品之间在形式构成上的内在联系，为我们理清历史演变的各种线索提供支持。它还启发我们，当一位学习者无法在初期便创造出新的模式时，他应该切实掌握若干已有的模式，利用它们来培养自己的创造能力，以此为以后的创新打下扎实的基础。

对构成模式的提取涉及对下列这些因素的观察和区分，它们中有的是讨论章法时的关键词，有的是在实际作品中凸显出来的、不可忽视的关乎构成模式的因素：

单字间疏密关系（字距、行距）的变化单字轴线的正欹变化单字轴线之间连接方式（轴线图）的变化单字的大小变化书体的变化（同一幅作品内部）笔画的粗细变化当把墨色变化的因素也考虑进去时，各种模式都可能产生若干种新的分支，但这里不再进行与之有关的下一级划分。

其次，在提取模式时我们不考虑幅式问题。它不是影响模式的关键因素，一种模式可以运用在各种不同幅式的作品中。不过，也有少数模式，只能运用在一种特殊的幅式里。例如，怀素《自叙帖》的构成模式就没有办法运用到条幅作品中。《自叙帖》中上下相连的两个单字的面积差距可以达到二十倍以上，比如“戴公”两个字（图7-1），这种差距在条幅作品中是无法取得平衡的。



再次，在模式提取的过程中务必忽略字结构的个人特征。字结构的个人特征是一位书家作品风格中最显眼的构成部分，也是作者和观赏者的意识最容易碰触到的部分。放弃这一部分，才能使我们进入潜意识控制的构成特征中；如果不放弃这一部分，我们始终被作品表面的差异所阻挡，无法进入到作品的深层结构中。

这样，在对大量作品进行构成模式的分析后，我们发现，历史上基本的构成模式只有三种，由于具体处理情况的不同，每种基本构成模式下又各自派生出一些子模式，所有这些模式加起来，也就是说，书法史上已有的构成模式总共只有十几种。

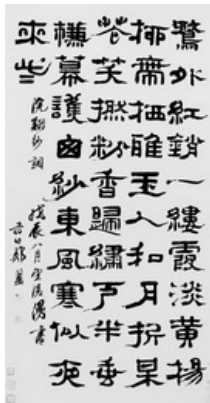
基本模式一其构成特征表现为：单字独立，单字大小均等，单字轴线和行轴线呈垂直线，行、列整齐或基本整齐。

这种构成模式主要应用于篆书、隶书和楷书。比如，《司马金龙墓表》（图7-2）。由于字距和行距的不同，它可以演化出两种子模式：



7-2 司马金龙墓表 北魏

1. 字距与行距接近。大部分楷书与篆书碑刻、金文都采用这一模式；2. 字距大于行距。它几乎是隶书专用的构成模式。例如，清代郑簠的隶书轴（图7-3）。

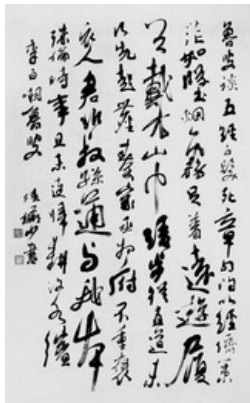


7-3 隶书轴 清 郑簠

基本模式二其构成特征表现为：单字独立，单字大小不等，单字轴线呈垂直线或曲线，轴线连接流畅，有行无列。这是汉字书写中应用最广的构成模式，与日常使用的书体——行书、小草——密切相关。比如，《平复帖》（图3-14）。这种基本模式可以演化出四种类别，共八种子模式。一类依靠单字的大小来调整节奏，它包括三种不同情况：

1. 单字的大小按照自身结构的复杂程度自然安排，单字轴线有轻微的倾侧，字间连接流畅。比如，王羲之的《丧乱帖》（图1-8）、《频有哀祸帖》（图5-12）、颜真卿的《祭侄稿》（图1-6）等；
2. 单字的大小依照渐变的规律产生变化，前后对比强烈。比如，苏轼的《黄州寒食帖》（图1-9）、《李白仙诗卷》（图1-5）等，虽然其中个别地方也包含突变，但所占比例很小；
3. 单字的大

小变化突兀，没有规律可循，作品节奏变化强烈。例如，陆俨少《李白诗轴》（图7-4）等。



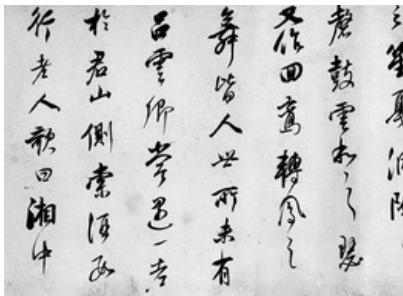
7-4 李白诗轴 现代 陆俨少

一类依靠字距、行距来调整节奏，它有两种不同情况：

1. 字距、行距都很紧密，字间衔接流畅。如杨凝式的《卢鸿草堂十志图跋》（图6-14）、王铎的《自书石湖等五首诗卷》（图7-5）；2. 字距、行距都比较疏朗，如杨凝式的《韭花帖》（图5-18）、董其昌的《栖真志卷》（图7-6）。其次，依靠轴线位置的变化来调整节奏。这里又有两种不同情况：

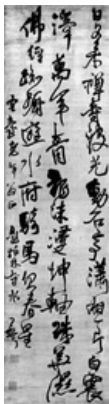


7-5 自书石湖等五首诗卷 明 王铎

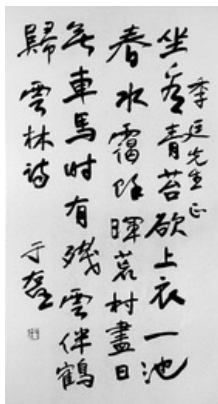


7-6 栖霞志卷 明 董其昌

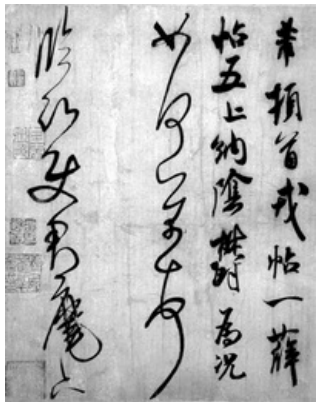
1. 字距紧密，单字轴线倾侧变化很频繁，如米芾的《贺铸帖》、王铎行书轴《题柏林寺水》（图7-7）；2. 用轴线平移来调整节奏，如于右任的《行书轴》（图7-8），单字轴线基本上都取垂线，而且许多上下两个字的连接都左右错开，这是一种古老的连接方式，在甲骨文中经常能见到这种排列；此外，作品虽然分行明显，但邻行的某些字又常常不经意地贴近，在某种程度上破坏了行的感觉。它也可以看作第一种基本模式的一种变体。



7-7 题柏林寺水 明 王铎



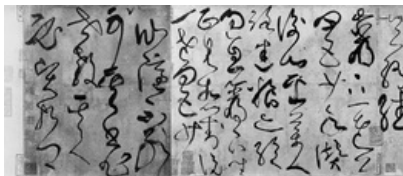
最后，是用书体的变化来调整节奏。即在同一幅作品内部行书体、草书体相互掺杂，如王羲之的《二谢帖》、米芾的《临沂使君帖》（图7-9）、王献之的《集聚帖》等；后来亦有用篆、隶，篆、草，章草、行楷等混合在一起制作作品者。



7-9 临沂使君帖 北宋 米芾

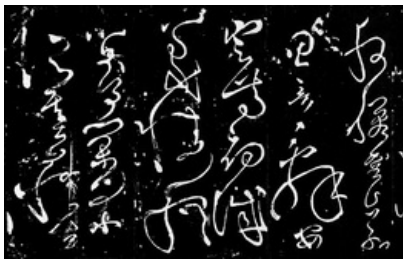
基本模式三其构成特征为：部分单字界限被打破，若干笔画连成一气，字内空间与字内空间相互交融，疏密对比强烈，不同密度的空间转换自然。这种模式主要运用在草书特别是狂草中。它主要衍生出三种类型，共五种子模式。一类体现出这样的特征：空间的疏密关系逐渐发生变化，但就整体而言，变化对比仍然很强烈，行侧廓较为平缓。例如，张旭的《古诗四帖》（图7-10）。另一类的

特征表现为：空间的疏密关系与单字的大小变化突然，侧廓变化强烈。它包括以下三种情况：



7-10 古诗四帖（部分）唐 张旭

1. 单字轴线连接平滑，如张旭的《千字文》残卷（图7-11）、怀素的《自叙帖》《苦笋帖》；2. 单字轴线多倾侧、偏移，行轴线为折线，如王铎的《草书杜甫诗卷》（图7-12）；3. 单字轴线有倾侧、偏移，单字之间有穿插，线条的连续性淡化，如黄庭坚的《诸上座帖》（图5-30）。



7-11 《千字文》残卷（部分）唐 张旭



7-12 草书杜甫诗卷 明 王铎

第三类的构成特征表现为：行距与字距接近，行距几乎消失，但仍然保持一行中的连贯性，如祝允明的《草书杜甫诗轴》（图5-32）、徐渭的《草书杜甫诗轴》（图6-20）等。

综合模式还有一些构成模式，是从基本模式演化而来，但又有一些重要的改变，有时还加入其他基本模式中的成分。它们外观上与作为出发点的基本模式有较大的距离，比如：

一种以许友的《草书轴》（图5-34）为例。这是从第二类基本模式中演化出来的一种形式。它把字体大小的突兀变化、行轴线的扭动、笔触的轻重变化都极力加以夸张，以致作品几乎成为这些手段的极限形式。作品有许多生硬、牵强之处，但把这些变化汇集于一件作品中，使它占据了一个变化的会合点，意义即由此而显现。此后书法创作上的许多构成技巧，都可以从这里找到源头。

另一种以杨维桢《真镜庵募缘疏》（图5-33）为例，作品几乎使用了多种变化的手段：楷书、行书、草书夹杂，笔画粗细对比强烈；大部分单字独立，但也在某些单字之间用显眼的游丝连接；许多地方着意使行距远小于字距，造成作品中超越“行”的制约之外的块面，但在这一切之下，作者还是在细心地调整单字轴线的倾斜角度，以维持单字之间的连续性——这正是第二类构成模式的基本特征。它以第二类模式为基础，尽可能地加入了多种控制构成的手法。这种模式已经成为今天的书法创作中许多作品构成的出发点。

以上两种结合了多种构成技巧的作品，我们把它们视为综合运用模式的代表。

需要稍加提醒的是，有些作品的构成模式不容易明确区分。初看属于一种模式，仔细辨析，实际上属于另一种。比如，赵佶的草书团扇（图7-13）笔致流畅，空间匀称，单字联系紧密，看来像是属于第三类基本构成模式，但仔细辨析，它每个字的独立性仍然很强，而且单字的轴线几乎没有什么倾侧，因此它实际上属于第二类基本构成模式，只不过稍为强化了单字笔画的连接。



7-13 草书团扇 北宋 赵佶

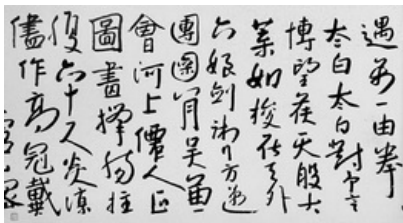
这种对构成模式的分析在某种程度上揭示了作者创作时控制形式的感觉状态。

由三种基本模式演化而来的十五种常用模式，再加以上两种综

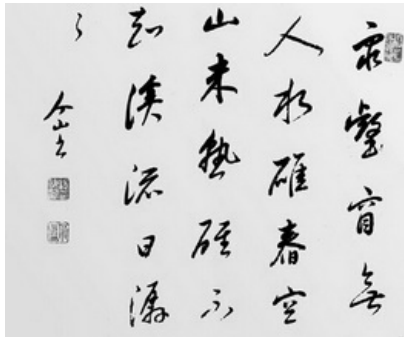
合运用模式，共计十七种。这十七种构成模式几乎囊括了书法史上所有的作品，它们成为我们对古今任一书法作品进行模式分析的基础。

回过头再来看开篇时说到的米芾信札与王铎条幅的关系问题，它们看起来属于两类完全不同的作品，但模式分析表明，它们采用的其实是同一种模式——都是第二种基本模式，不过王铎提高了某些连接的使用频率，强化了单字轴线摆动的幅度。

再比如，八大山人晚期的作品（图7-14），被认为是对他早期所追随的董其昌风格的背离（图7-15），但是模式分析表明，它们在构成模式上都属于第二种基本模式，只不过前者字距、行距都比较疏朗（第二类中的第二中情况），后者字距、行距同时被压缩（第二类中的第一种情况）。



7-14 河上花图卷题诗（部分） 清 八大山人



7-15 梅花图册之一 清 八大山人

对模式的分析和归纳使我们能够比较清晰地把握整个书法创作的态势，帮助我们认识一件作品构成的来源，也使我们认识到风格、面目很不相同的作品在构成上的关联。如果没有模式分析，我们很难找到这些作品的深层联系。

同时，分析的结果也表明，构成模式的种类之少远出于我们的意料之外。一位书法家要想在构成模式上有所创新并不是一件容易的事。反之，一位书法家若能在构成模式上有所突破，那么，他无疑为书法做出了重要的贡献。

并不是书法史上的每个人都对模式有明确的意识，历代有经验、有抱负的书法家大概都想在构成上加入新的东西，但是，只有很少的人才能够取得成功。一个重要原因可能就在于人们尚未能这样去察觉这种深层的构成机制。现在，经过分析和提取，这些被隐藏在众多作品底部的构成模式被呈现出来，有关于此的知识可以帮助人们更合理地去安排学习和创造的关系。新的模式必然是在基本

模式和已有模式的基础上产生，汉字构成、阅读的基本原则决定了这一点。所以，在扎实地把握已有的、基本的构成样式之前，仅仅凭靠各种偶然所得就想要创造出一种崭新的构成关系是难以想象的。

本书中对不同时代书法家更具体的构成特点的比较，例如王羲之与米芾之间的比较、米芾与王铎之间的比较，可以被视为有关讨论的重要补充。

上述十七种构成模式的演变并不是杂乱无章的，它们的出现与汉字字体的演变、书法自觉意识的发展有着紧密的关系。考察推动模式演变的因素，大致有这样三种：

第一，字体的演化和日常应用中实际的需要会导致新模式的出现。例如，各种碑刻、铭文或政府公文因材料、形制的限制而要求排列紧密，因性质和礼仪的需要务求端严、肃整；日常私人的通信往来则可以不拘于形式，行笔结字相对流畅、简约，富于情致和变化。三种基本模式，就是这种机制作用的结果。它们大致有一个书体的分工，第一种以楷书、篆书、隶书为主，第二种随着行书、小草的出现而出现，第三种主要在狂草中得以应用。三者之间有一种历史演进、递生的关系。

第二，在三种基本模式在各自演化的过程中，都出现了一些变体，这些变体的出现到底仅仅是人们日常书写经验自然累积的结果，还是人们着意探索、创造的结果？对这个问题我们难以遽然作出判断，但可以肯定的是，这些变体都是紧贴着基本模式逐渐加以调整的结果。我们不妨这样设想：变化首先是偶尔出现在个别人的笔下，当类似变化出现的次数越来越多，引起人们的注意并得到审美的认可时，人们开始了有意的追求。就是说，这一类模式是由偶然的变异加上人们主动关注、调整的结果。尽管某些模式非常特

殊，与通行的书写风格有距离，但从日常书写演化到这种模式的过程，都有一系列作品可以作为例证。比如，王铎行书作品中轴线剧烈的摆动，可以在历史上找到轴线倾侧不断加大的演化痕迹。这种变化应当是潜意识和意识共同作用的结果。

第三，杨维桢《真镜庵募缘疏》、许友《草书轴》等作品所显示的模式，明显不是上述两种机制的产物。它们是某种执意追求、创造的结果，与日常书写的风格有着显著的距离。事实上，这样多种不同构成方式的糅合，只有在强烈的创造意识下才可能出现。

以上三种动因各自存在时代的差异，每一种动机都比前一种增加了明显的自觉意识。第三种动机出现在元明之际，它反映了构成模式问题上自觉意识的重要变化。从那以后，强烈的变化意识、展示个人特征的欲望成为书法史上一条独立的线索，一直影响到今天的书法创作。

第八章 自觉意识

“自觉意识”在这里指的是把书法视为一种独特的文化或艺术形式的自觉意识，即有意识地创作、观赏、阐释书法，它们赋予书法相对独立的价值和意义体系。这样，书法与日常书写的距离便日渐拉开。

很难细致、准确地描述书法的自觉意识是何时以及如何从普通意义上的日常书写中生长并发展起来的，很长一段时间以来，它们相互交织，难分你我。但可以肯定的是，随着这种意识的日渐显著，精心创作的、以观赏和展示为目的的书法作品与不计得失的、以意蕴表达为目的的日常书写的字迹之间拉开了越来越大的距离。在这一过程中，书写的心理、书写的方式、评价标准、作品的展示方式，简言之，书法的性质不断发生相应变化。察觉这一事实并对有关历史有所了解，有利于我们对中国书法获得更为深入的认识。

书法自觉意识的产生与发展大约与以下历史现象有着不可分割的联系。一、对文字书写中所包含的美感的关注，激发了人们收藏书法的热情，书法作品开始具有商品的属性。西汉时期，一个名叫陈遵的人擅长书法，他写给别人的尺牍，“主皆藏去以为荣”。这是关于书法收藏的最早记录。东汉的师宜官常常不带钱就去酒店喝酒，他敢这么做是由于“因书其壁，顾观者以酬酒值，计钱足而灭之”。他书写的内容今天已经无法得知，但目的很明确，就是换酒喝。作品写在墙上，观看要收费，而且还有精确的计算，收够了钱便把作品抹去。这生动地反映了书法在当时具有的商品价值。如果这一记载属实，那么，东汉时期，在实用书写之外已经存在非实用的书写。同时，展示的方式已经很有想象力，非实用的内容也可能运用在这一类创作中。展示方式与作者创作心态相关，也与观众的心态和要求相关，它能深刻地反映创作意识的变化。如果这只是一

种传闻，那么至少在西晋——记录这一传闻的时候，人们对这一类新颖的创作方式、展示方式和实现其经济效益的方式已经不陌生了。

南北朝时期，书法收藏及买卖已经蔚然成风。一位喜欢书法的少年，故意穿着白色的长纱衣去看王献之，王献之忍不住提笔在纱衣上挥毫，正书、草书兼有。少年感到周围的人神色不妙，有要上来与他抢夺的意思，拿起纱衣就走；周围的人果然趁势追上来，及至到了门外面，便不分你我地抢夺起来，少年最后只得到了一只袖子。

王献之的书法市场很好，有人就拿与之风格相近的羊欣的字冒充王献之的字出售，由于羊欣曾得王献之亲授，容貌、风度和书法也名重一时，所以当时流传着这样的说法：“买王得羊，不失所望。”南朝宋泰始年间的中书郎、廷尉虞稣爱好书法，并十分关注有关的社会现象，他在《论书表》一文中就描绘了当时达官贵胄们如何通过不同的途径搜求和购买二王的书迹，而为了迎合市场人们又如何设法制作赝品，蒙混过关，从而使得藏家到手的书法商品真伪相杂：

刘毅颇尚风流，亦甚爱书，倾意搜求，及将败，大有所得。卢循索善尺牍，尤珍名法。西南豪士咸慕其风，人无长幼，翕然尚之，家赢金币，竞远寻求。于是京师三吴之迹颇散四方。羲之为会稽，献之为吴兴，故三吴之近好，偏多遗迹也。又是末年道美之时，中世宗室诸王尚多，素嗤贵游，不甚爱好，朝廷亦不搜求。人间所秘，往往不少，新渝惠侯雅所爱重，悬金招买，不计贵贱。而轻薄之徒锐意摹学，以茅屋漏汁染变纸色，加以劳辱，使类久书，真伪相糅，莫之能别。故惠侯所蓄，多有非真。然招聚既多，时有佳迹，如献之《吴兴》二笺，足为名法。孝武亦纂集佳书，都鄙士人，多有献奉，真伪混杂。

对于到手的名书，藏家不仅要精心装帧，常置左右，日夜把玩，在向客人出示时也非常讲究。比如，宴飧后观赏书法作品的話，一定要先撤掉餐具，令来宾都把手洗干净，完后才展示所藏书法作品。

唐代，书法作品的买卖有很大的发展。李邕的市场很好，人“多齎金帛求其文字”；柳公权的书法收入能达到“岁时巨万”。在对古代名家杰作的收藏方面，人们的搜求不遗余力。比如钟绍京，“不惜大费，破产求书”，用“数百万贯钱”买得王羲之五件行书。

宋代以来，书法作品的买卖成为一种常规的商业活动。唐代沈传师的作品在宋代“以完本售至数万”；苏轼去世后不久，“一纸定值万钱”。

以上所说的还都只是个人行为，历代帝王家的收藏手段、数目、所涉及的书家范围就更加琳琅满目、不胜枚举了。

可以想象，书法持续延伸的收藏和商品价值会促使人们反思：它不单是日常应用的工具而已，还汇聚了其他更多信息，这些信息为世人所重。书法的自觉意识在这一过程中无疑得到了深化。

二、争胜与高自标许的心理是书法自觉意识发展的直接表现。东晋时期，一位名叫庾翼的将军在书法上原本和王羲之齐名，后来王羲之超过了他，在异地得知此消息的他很不服气，说：“小儿辈乃贱家鸡、爱野鹜，皆学逸少书。须吾还，当比之。”王献之曾经呈给简文帝司马昱十几张书札，在书札的最后他表示：“民此书甚合，愿存之。”南朝时，王献之的书名一时胜过

他的父亲王羲之，宋文帝于是拿自己的字与王献之作比，自以

为他的水平“不减王子敬”。齐高帝萧道成也酷爱书法，欲与当时的书法名家王僧虔一比高下。他故意问王僧虔：“你觉得我们俩的书法谁是第一？”王僧虔巧妙地回答：“臣书人臣中第一，陛下书帝中第一。”既逢迎了皇帝，也无损自己的地位。唐代的书法理论家张怀瓘在其著作中自诩他的书法堪比当朝大家虞世南和褚遂良，至于草书，他自量数百年内无人可以与他相比。

从宋代以来，书法家们越来越多地表现出对书法作品和书法家历史地位的关注。

欧阳修是最早意识到宋代的“字书之法寂寞不振，未能比踪唐室”的人之一，除了广泛呼吁当朝人士警惕这一事实之外，他本人也“只日学草书，双日学真书”，他深信这样下去“十年不倦，当得书名”。

苏轼是个对自己的书法极其自信的人，他认为“作字之法，识浅、见狭、学不足者，终不能尽妙”，至于他自己，他说“我则心、目、手俱得之矣”。在写完一幅字后，他会在后面留下数尺的空白，这空白做什么用呢？他说，“以待五百年后人作跋。”在另一幅作品后，他写到：“后五百年当成百金之值。”这已经不是一般的对商品价值的关注或董其昌所评的“高自标许”，而是借价格和这种言行来显示对作品历史地位的自信。

王铎表示：“我无他望，所期后日史上，好书数行也。”这里当然有王铎无法在政治上施展抱负的无奈，但对自己在书法史上地位的关注一直反映在他的文字中。例如他在言及历史人物时，便不时透露出要与他们一较高下的雄心：“吾书学之四十年，颇有所从来，必有深于爱吾书者。不知者则谓为高闲、张旭、怀素野道，吾不服！不服！不服！”其他在书法史上赫赫有名的书法家无不流露出类似的心理。黄庭坚在写完一张令自己满意的作品后自信地写

到：“如此草书，他日上天玉楼中，乃可再得耳！”在另一幅作品后他自言：“书尾小字，唯余与永州醉僧能之，若亚栖辈见，当羞死。”赵孟頫借对兰亭的夸赞，显露出一要以书“名世”的野心。至于董其昌，在十七岁时由于字写得不好而使他在会试中失利，他说自那以后“始发愤临池矣”。及至成年以后，他深刻意识到“古人无一笔不怕千载后人指摘，故能成名”，所以，“今后遇笔研，便当起矜庄想”。书法的自觉意识由此可见一斑。

对于普通人来说，书写仍然是一项日常活动，但对于那些希望在历史上占有一席之地的人们来说，书法创作已经与日常生活拉开了不小的距离——日常生活中总还是离不开书写，但准备传世的作品却必须精心制作。对他们而言，着意书写的作品和随意书写的字迹有着截然不同的意义，书写水平也存在显著的差异。

总之，在书法自觉意识的作用下，作为艺术品的书法与普通人的书写距离不断扩大，即使是重要书法家，他的代表作与日常书写之间也有了很大的差别。三、由于书写技巧的不断提高，对书写技巧的总结、推进以及反思的要求。东汉末期，赵壹在《非草书》中栩栩如生地记录了人们刻苦练习草书的情景。人们对书法技法的高度重视，肯定是较长时间内逐渐积累的结果。这使我们能够作一推测，可能西汉，甚至更早，人们便已开始关注书写技巧的问题。唐代的书法著作明显增多，初唐、盛唐时的论著中包括许多关于创作的内容，中唐以后的论述中，则几乎无不谈到书写技巧的问题。这些论述涉及执笔、运笔、结构、墨法、创作方法等众多方面的问题，可见这时人们对书法创作已经有很多的思考。此外，流传至今的唐代以前的书论，大约有五十篇，明显的伪作占四分之一，它们多是唐代作伪或改写的关于书写技法的文字。

明清时期，人们对书法在构成上的观察和推敲达到了高度的自觉阶段，除了前朝常用的笔法、结构、章法等表示构成的一般性术

语之外，把观察者的视

线推向更加细致入微的术语相继产生，并在实践和批评中广泛使用，比如表示一个笔画全过程的“起笔处”、“行笔处”、“住笔处”，表示空间的“匡廓之白”、“散乱之白”、“内白”、“外白”、“有点画处”、“过接无点画处”等——形式语言的系统和细致化是书法自觉意识强化的必然产物。

而包世臣等人对书法构成的历史性反思亦带给人们新的收获和启发。比如，他通过对历代作品的考察发现了古今的书法在曲、直上的不同：

古帖之异于后人者，在善用曲。《阁本》所载张华、王导、庾亮、王廙诸书，其行画无有一黍米许而不曲者，右军已为稍直，子敬又加甚焉，至永师，则非使转处不复见用曲之妙矣。

而对点画的中截和两端分开考察，并致力强调中截的重要性，既反映了他观察力的敏锐，又揭示了笔法演变的重要史实：

用笔之法，见于画之两端，而古人雄厚恣肆令人断不可企及者，则在画之中截。盖两端出入操纵之故，尚有迹象可寻；其中截之所以丰而不怯、实而不空者，非骨势洞达不能幸致。更有以两端雄肆而弥使中截空怯者，试取古帖横直画，蒙其两端而玩其中截，则人人共见矣。中实之妙，武德以后，遂难言之。

包世臣论及点画时常常用到“一黍米”、“一黍米许”，可见他时时注意深入形式构成的最小变异。这种对构成细节精微变化的关注和陈述，自明至清，越来越走向丰富。

这些著作是书法创作的自觉意识不断发展的结果，同时又反过来促进了书法自觉意识的深化。

四、对创作状态的反思与总结是书法自觉意识发展的又一个重要标志。

据宋代资料记载，东汉时期人们已经开始反思有关创作状态方面的问题。

他们说，“书者，散也。欲书，先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静想，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊，则无不善矣。

”魏晋时期，这类针对创作状态进行的反思由心情的调适延伸到对即将写下的字形的事先设计：“夫欲书者，先干研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连，意在笔前，然后作字。”唐代，人们对创作状态的论述集中反映了他们对创作体验和思考的深度。比如，孙过庭对创作一件优秀作品的条件作出了如下论述。他说：

又一时而书，有乖有合，合则流媚，乖则彫疏。略言其由，各有其五：神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也。心遽体留，一乖也；意违势屈，二乖也；风燥日炎，三乖也；纸墨不称，四乖也；情怠手阑，五乖也。乖合之际，优劣互差。得时不如得器，得器不如得志。若五乖同萃，思遏手蒙，五合交臻，神融笔畅。

就作者个体而言，影响创作的因素，在今天看来也不外这五个方面：身体、心境、工具、材料与气候。孙过庭已经关注到这所有的方面。“五乖”、“五合”已经可以作为当时人们对书法创作达到高度自觉的证明。

后人的有关论述大都没有超出孙过庭所说到的几个方面，但重要的补充有两点：一是环境对创作的影响，二是酒与书法的关系。

人们意识到创作场所的环境、视野会影响到创作的感觉状态。黄庭坚说：“余寓居开元寺之怡偃堂，坐见江山，每于此中作草，似得江山之助。”记述非常简略，但阐明了“坐见江山”的环境对于创作草书的助益。

王铎在一件作品的跋语中写道：“书时，二稚子戏于前，饥啼声乱，遂落龙、形、万、壑等字。书画事须深山中、松涛云影中挥洒，乃为愉快。安可得乎？”这是明清易代之际社会动荡中一位书家的理想。他要获得这些已经很难了——深山、松涛、云影，也同时暗示着一个广阔的天地。

现代生活离深山、松涛、云影更远了，偶尔的旅游与创作基本无关。现代人已经无法奢望这些，只能争取尽可能大的空间。许多现代作者都谈到在不同大小的空间中进行创作的微妙区别。在宽大的空间中创作，作品结构往往比平时开阔一些，这不难解释。在狭小的室内并不缺少张力的作品，在美术馆的展厅里往往会显得薄弱。展出状态的改变使现代作者对作品的张力比对作品的韵致更为敏感。

如果说“环境”包括两重意义，一是环境的类别，二是空间的大小。那么，前人对环境的类别较多关注，而现代人对空间的大小更为敏感。

在书法的创作状态中，“酒”是被屡屡提及的另一个话题。最著名的是张旭的故事。《新唐书·艺文传》：“旭，苏州人，嗜酒，每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书。既醒，自视以为神。世号张颠。”杜甫《饮中八仙歌》中有一段脍炙人口的诗句：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。”此后，人们开始有意无意地强调“酒”对创作佳作的特殊作用。赵构

说：“酒后颇有佳处。”苏轼说：“吾醉后能作大草，醒后自以为不及。”黄庭坚跋自作书云：“元符三年二月己酉夜，沐浴罢，连饮数杯，为成都李致尧作行草。耳热眼花，忽然龙蛇入笔，学书四十年，今名所谓鰲山悟道书也。”又说：“崇宁四年二月庚戌夜，尝余重酝一杯，遂至沉醉。视架上有凡子乞书纸，因以作草。方眼花耳热，既作草十数行，于是耳目聪明。细阅此书，端不可与凡子，因以遗南丰曾公卷。公卷胸中殊不凡，又喜学书故也。山谷老人年六十一，书成颇自喜似杨少师耳。”毕竟各人酒量不同，有人能借酒力激发出书写的灵感，像张旭、苏轼；更多的人能喝酒，也有酒后书写的记录，但是没有明确地说到两者之间的关系。如祝允明，作品的跋语中多有此等字样：“乘酒漫为书之”，“小值杯酒，谈笑久之，不觉至醉，应书旧作”等等。

不过，这种记录还是给我们留下了想象的余地。如果我们还有过一些饮酒的经验，不难体会到，那种微醺的感觉正是酒带给人们的最常见的兴奋而并不妨碍行动的状态。王铎就对这种“微醺”的状态作出过直接的反映，他说：“丙戌三月初五，夜二更，带酒，微醺不能醉。书于北都琅华馆，用张芝、柳、虞草法，拓而为大，非怀素恶札一路；观者谛辨之，勿忽。”写出的是自己满意的佳作，酒的作用隐藏在字里行间。

上述几点虽然不能涵括书法自觉意识发展的全部相关因素——政府规定的与字学有关的铨选制度、帝王的推崇等等也都有力地推动了书法的自觉意识，但基本内容大约不出这几个方面。应该说，在强化了书法自觉意识的同时，书法的自觉意识也反过来推动了对上述所有方面的建设：书法鉴藏史、书法作品的流通机制、技法理论史、创作研究史等等。它们与自觉意识相互推进，共同使书法成长为一个具有独立价值和意义体系的文化、艺术门类，它为中国所独有，与我们的传统文化、书写工具、民族审美心理密切相关。

自觉意识的不断提高也给书法的创作带来了一些弊病。它使作品变得做作，不自然。当自觉意识尚未那么鲜明、稳固地占据人们的内心之前，“创作”与日常书写交织在一起，以对事物的铺陈为主，在笔墨上不计工拙，对于一个前期接受过严格训练的作者来说，这样反而容易得到在今天看来意趣天然、感染力强的“作品”。比如，王羲之的《丧乱帖》《频有哀祸帖》、虞世南的《汝南公主墓志》、颜真卿的《祭侄稿》、苏轼的《黄州寒食诗》、

米芾的《珊瑚帖》等等。但自觉意识一旦横亘在书写者的心里，刻意求好的欲望就难以阻挡，这时，情况悄然生变，对功夫、技巧的驾驭和玩味替代了忘情的、不计工拙的文辞表达，们的作品流露出理性和精致的美，罕有用笔的失误，但那种忘我的、浑然天成的东西（包括失误带来的特殊表现力）再难寻觅。其次，对创作的高度关注容易使作品产生程式化的问题。完全不受理念拘束的书写更多受到即时境况的制约，境况不同，书写的速度、力量、节奏和空间感觉都会呈现出出其不意的变化，写出的字迹因而会有显著的不同。但程式化使这种差异缩小，作品只能在有限的几种类型中重复。造成程式化的原因也许很复杂，但创作自觉意识的强化肯定是其中重要的原因之一。此外，自觉意识的加强也改变了作者与所书题材之间的关系，并通过这种改变把作者推向对准技术的玩味与完善，而在一定程度上失去与生活的联系，失去对内在的省悟与表达。

唐代以前，人们所书内容除少量诗文外，几乎都是为日常生活所需、直接反映当时生活状况的信札，它们以意蕴的传达为主要目的，与作者的内心生活紧密联系。一到唐代，题材有了很大的扩展。抄写与个人生活内容不那么密不可分的经文、诗文的现象开始大量出现，这是书法创作中的一个重要变化。信札是实用性书迹，其他题材，除了部分诗稿，多少都不能遗忘对技巧的表现。孙过庭

的《书谱》便是个典型的例子，再比如，书写《千字文》的人也很多。

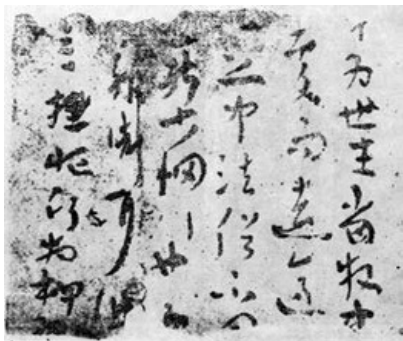
《千字文》是识字、练字的范本，同时也是展示书法技巧的好题材，大家热心于此，说明人们对技巧的重视。宋代以后，抄录诗文的现象更见显著，黄庭坚所留草书除《花气帖》之外，全部是抄录的诗文或禅家语录。明清以后，虽然日常书写仍然在进行，但作为创作，抄录他人、前人或自己的诗文已经成为大势。今天，抄录前人诗文已经成为习见的创作手段，偶尔也有自作诗文的，但恐怕没有一个是即时吟诵就下笔书写的。

题材与当事人内在情感的分裂固然有利于作者把更多的注意力放到对书写自身的关注上，从而推进人们对书法自身语言的探索，但其中综合的、深层信息的流失仍然不免让人为之遗憾。

尽管如此，创作中自觉意识的强化是个不可逆转的趋势。倘若没有这种自觉意识的支撑，比如，当一个时代的用笔方式和工具发生了变化，并由此导致某些富有表现力的、复杂的笔法无法重现时，人们不去思考、追究其原因，也不对此作出一定方式的补救，书法很可能会沦为简单的写字，无法承载起有如今天这样丰富的内涵。但自觉意识能够促使人们通过种种途径来弥补由于历史造成的缺失，使书法获得不断上升的空间。

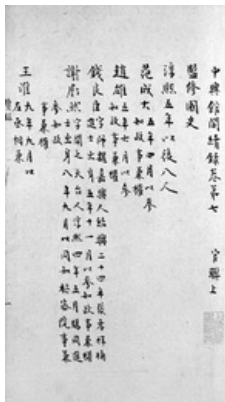
举一个例子。在王羲之、颜真卿的时代，社会上通行的用笔方法便是杰作中的用笔方法，两者之间有水平的高下，但没有方法、原理上的冲突。（图8-1）宋代以后，情况有所改变，由于工具和一个时代书写习惯的改变，社会通行的用笔方式变得越来越简化，作品整体的严谨性也日渐丧失，这造成对书写表现力的威胁。自觉意识使人们从不同途径来获取解决方法，有人回到古代的经典之作，通过对它们的领悟获得收益，如米芾、赵孟頫、董其昌；有人

从笔法、字结构、墨法或风格及意蕴上进行新的开拓，如苏轼、黄庭坚、王铎、八大等。这样，一个时代在有意识的创作时所使用的方法与社会通行的书写方法就拉开了距离。翻检明清以来文士们的书迹，绝大部分人的字迹仅仅雅致而已，远未达到书法创作所要求的技术水准。（图8-2）而一个杰出的书法家在创作意识下完成的作品与他日常随手写下的手札之间同样不可同日而语——只要稍一放松，他对书法自身语言的驾驭就会出现漏洞。例如王铎，作为一个时代书法的代表人物，他留下的诗稿用笔颇为简率，与他的代表作品无法相提并论。这便是董其昌看似潇洒，但时时保持警惕，“无一笔不怕千载后人指摘”的原因。宋代以后，“自然”的书写已经很少能够进入艺术创作的境域。没有创作的自觉意识，古代书法史中各种珍贵的表现技巧都将消失殆尽，而新的表现形式也无从产生。应当看到，正是自觉意识的发展与深化给中国书法的命运带来了一系列相应的变化，也正是自觉意识与日常书写之间的张力构成了我们今天所谓的中国书法。



8-1 为世主残纸 西晋 王羲之《初月帖》等作品中笔法的运动特征与

其一脉相承



8-2 钱大昕手抄宋陈骙《中兴馆阁录》（部分）书法并非在现代才产生技术上的危机，长期以来，文士们的绝大部分书写仅仅是雅致而已，远未达到书法创作所要求的技术水准。

第九章 忘情与布置

“忘情”和“布置”谈的是历史上两类不同的创作心理和方法。它们各自情况不同，但都能创造出自己的经典之作。

一、忘情

“忘情”指的是这样一种书写状态：作者无心于经营点画，行笔完全为心中所系的要表达的事物以及由这一事物所激发的情感驱使，虽然笔下在写，但书写本身退居到一种无意识的状态。忘情之际，行笔的速度、力量，结构的开阖、正欹，行列的整齐与倾斜，墨色的干枯与润泽，都依附于一时情感的支配，全无事先预设，也不可复得。

忘情式的书写多发生在毛笔还没有退出人们日常生活的历史时期。那时，有两个条件为“忘情”的发生做好了先天准备：一、精能的技术。写一手好字是一个读书人，更是士大夫们必备的素质，不然很可能会影响到他以后的仕途。所以，接受严格的书写训练几乎是每个知识分子幼年的经历。成年以后，这种对书写技巧的讨论和玩味也会在同僚和朋友之间贯穿终身。这种环境使人们终身处于对技巧的运用、积累和推进中，尤其是有志于书道的人。娴熟、精能的

技术保证了忘情之际书写本身能游刃有余的进行，不会对忘情的发挥造成低级障碍；二、第一手的题材与真切的内在情感。过去的书写不单是抄录他人或本人已经写好的诗词、文章，它还担负即时性记事、达意的功能，伴随日常生活的需要随时发生。给亲朋好友写封信，随手记下头脑里冒出的诗句，起草一篇文章或一份公函等等，这些自发的书写以陈述心中要表达的事物为目的，伴有真切

的内在感受。为当时情势、感受所驱使，书写者下笔不计工拙。这与以模棱两可的心境抄录现成诗文完全是两回事。书法史上最为撼动人心的书作多基于以上两点，诞生于忘情之际。

其中最为典型的例子莫过于唐代颜真卿的《祭侄季明稿》（图1-6），这篇手稿写于乾元元年（758）。在这之前的“安史之乱”中，颜真卿首先于平原郡起兵抵抗叛军，他的堂兄颜杲卿随后在常山郡起兵呼应，杲卿的儿子颜季明奔走于平原、常山之间作联络。兵败后，杲卿与季明等被擒，杲卿不屈，骂贼而死。颜杲卿就是文天祥在《正气歌》中所歌颂的“颜常山”。颜氏一门三十余人同时遇害，正值英年的季明亦在其中，归葬时仅存头颅。《祭侄季明稿》就是颜真卿事后为侄儿季明所作的祭文草稿。

祭文从通行的格式开始：“维乾元元年，岁次戊戌。”笔触平缓，结构端正。但一进入对往事的回忆，难以抑制的悲愤使笔触变得动荡而急促，从“惟尔挺生，夙标幼德，宗庙瑚琏，阶庭兰玉”到“父陷子死，巢倾卵复；天不悔祸，谁为荼毒？念尔遘残，百身何赎”，几乎是一字一顿，像是要把这些文字勒在纸幅的深处。此后，恢复了流畅的行笔，但笔触更为松动，内在的连续性不断加强；到祭文结尾，已是情感无法控制的迸发，结构、笔触彻底打散，奔流直下，留下没有任何顾忌的笔触和无尽的哀思。

这件作品的节奏与颜真卿其他作品都不同，从开头到结尾，它完整、真切地体现了作者内在情感的起伏变化。书迹与文辞完全融为一体，笔触、字结构、

章法，都随着情绪的流动而变化。只要进入文辞的情境，几乎不可能不同时被书写的痕迹打动。“沉痛彻骨，天真烂然，使人动心骇目，有不可形容之妙”，这是无数代人从这件手稿中获得的共同体验。

元代张晏在看过《祭侄稿》后说：“以为告不如书简，书简不如起草。盖以告是官作，虽楷端，终为绳约；书简出于一时之意兴，则颇能放纵矣；而起草又出于无心，是其手心两忘，真妙见于此也。”这里揭示出了“忘情”发生的某些机制：它难于出现在书写官文的时候，因为官文多用端正的楷书，而楷书这种书体自身即带有对人的约束性。这时，“忘情”的可能性很小；书简虽颇能放纵，但终归是要给人看的，只怕不能太出格，完全的“忘情”也难期实现；但草稿却是另外一回事——草稿嘛，只是起草而已，写完之后是可以重新誊写的——它可以抛除一切顾虑，只把自己交付给对事物的铺陈，为一时情感所支配，手中之笔仅受这两样东西的控制。于是可以“无心”，可以“心手两忘”，做到真正的“忘情”，观者由是方能从中见得“真妙”。

北宋时期苏轼的《黄州寒食诗》（图1-9）也是这样一份写于“忘情”之际的手稿。

元丰二年（1079），苏轼因“乌台诗案”被贬谪到当时还是蛮荒之地的黄州，虽然名为“团练副使”，实际上只是一名被监管者。三年压抑愤懑的生活之后，苏轼写下以《寒食雨》为题的诗作二首。这是苏轼的一组重要诗作。诗歌从平实的叙述到激烈的表达，从“卧闻海棠花，泥污燕支雪”这样安静的画面，到“春江欲入户，雨势来不已”这样沉重的吟唱，诗作节奏变化丰富而强烈，表达了作者“坟墓在万里”的凄苦心情。书法与作者其他作品面貌迥然不同，从开始到结束，字体的大小、行笔的速度一直在不停地变化，而且与诗意的推进存在一种默契，作品由此而感人至深。此作完成之后十八年，也就是距离苏轼去世前一年，他远谪在边邑的好友黄庭坚才得见这幅书迹，并为之跋道：

“东坡此诗似李太白，犹恐太白有未到处，此书兼颜鲁公、杨

少师、李西台笔意，诚使东坡复为之，未必及此。”感慨之余，佳作不可复得之情油然言表。在这件作品中，还有一个有意思的现象：作品中多有人们一直竭力避免的某些“败笔”，如那种突然变得尖细的笔画——“鼠尾”，而且都处在非常显眼的位置，如“年”、“中”、“苇”、“纸”，但这些丝毫不曾影响作品的力量。

除了痛悼、悲愤之外，因为愉悦而产生的“忘情”也能促发经典之作的产生。比如，北宋米芾的《珊瑚帖》（图9-1）、《值雨帖》（图1-1）。



9-1 珊瑚帖 北宋 米芾

《珊瑚帖》据说是米芾晚年所书，这时无论是从技术还是心性上来说，作者都已达到了从心所欲不逾矩的时候。手稿记录的是米芾一连收获数样稀有字画文玩的美事：他得到了一张南朝时期大画家张僧繇所作的《天王图》，令人欣喜的是图上还有“初唐四杰”之一薛稷的题跋；另有一张六朝时期的古画，情况不明的“二物”；更有珊瑚一枝。想必珊瑚在当时是罕见的玩意，尤令米芾兴奋。写到处时字体突然变大，笔锋挺劲，墨色浓郁。兴之所致，索性信笔涂鸦，勾画出了珊瑚的样子，并在图的左侧底部郑重标

明“金坐”二字。如此还不尽兴，又在图画左上的位置即兴赋诗一首：“三枝朱草出金沙，来自天支节相家。当日蒙恩预名表，愧无五色笔头花。”全篇大小错落，笔势轻快、老到，洋溢着得意和喜悦之情，与习见的米字风格大不相同。元代著名的学者、诗人、书法家虞集说这幅字是“神气飞扬，筋骨雄毅，而晋魏法度自整然也”，另一位元人施光远给了它更高的评价，认为它是米芾书作中的铭心绝品，不啻为“天下第一帖”。

此外，20世纪30年代才从日本传回国内的王羲之摹本《丧乱帖》《频有哀祸帖》《孔侍中帖》以及人们并不陌生的《苦笋帖》等，很可能都是“忘情”状态下的产物，只是或因长久不在人们视线中，或因尺幅短小，不曾享有《兰亭序》等作品的尊荣。其实它们都属于同一类的作品——文辞和笔迹之间有种强烈的吻合关系，作者的内在世界不仅通过内容，而且通过文字的视觉形式得到栩栩如生的外化。

可以说，“忘情”就是不计得失的日常书写的极端状态，是一种典型的无意识书写。在具有高超的书写技巧、第一手题材和真实情感的前提下，它成为一种理想的创作状态。

二、布置

但即使在古代，“忘情”这种理想状态也是可遇而不可期的。随着整个时代创作自觉意识的发展，人们很难摆脱对技术的关注，只要书写时文辞表达的欲望和情感的强烈不是压倒式地占据作者的全部意识，只要条件稍稍允许，一般情况下，人们很难从“下笔便起矜庄想”的书写意识中摆脱出来。这时，他会

预先设想字形，会有意识地考虑到用笔、结构、字与字之间的关系以及整体的布局，考虑到纸笔的调和性，甚至所处环境的适宜

性等等，今天我们把这种意识称为“构思”、“设计”，古人将其称为“布置”。“布置”是一种有意识的书写，它在书法史上不是一件讳莫如深的事，相反，人们明确提示它的存在。

早期“布置”的意识体现为“预想字形”。在传为王羲之的《笔势论》里记有这样的内容：“夫欲学书之法，先干研磨，凝神静想。预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连，意在笔先，然后作字。”虽然这篇文章是否确实出自王羲之始终存在争议，但至少反映了那时人们对书法的一种思考，体现出人们书写前所要求的预谋意识，以及这种意识涉及的种种具体要素。

自唐代以来，有关的可靠记录渐而增多。在颜真卿的《述张长史笔法十二意》中，有一个单元就专门论到“布置”。在这段话里，“布置”与前面所说的“预想字形”建立起了对等的关系。它不仅包括使字形达到平稳，还包括在必要的时候使其显示出意外的变化，它与“巧”有种必然的联系：

又曰：“巧谓布置，子知之乎？”曰：“岂不谓欲书，先预想字形，布置令其平稳，或意外生体，令有异势，是之谓巧乎？”长史曰：“然。”稍晚于颜真卿的韩方明在《授笔要说》里也明确提到“布置”：

夫欲书先当想，看所书一纸之中是何词句，言语多少，及纸色目相称以何等书，令与书体相合，或真或行或草，与纸相当。然意在笔前，笔居心后，皆须存用笔法想。有难书之字，预于心中布置，然后下笔，自然容与徘徊，意态雄逸。

这里的“想”和“布置”已经由字形扩及所书内容、字体与纸张质地、大小的配合关系。到清代，“布置”的观念更为具体，就字形层面来说，它深入到了所有

笔画、结构之间深层的联系。例如，在宋曹的《书法约言》中就有这样的论述：

凡作书，要布置，要神采。布置本乎用心，神采生于用笔，真书固尔，行体亦然……所谓行者，即真书之少纵略，后简易相间而行，如云行水流，秖纤间出，非真非草，离方遁圆，乃楷隶之捷也。务须结字小疏，映带安雅，筋力老健，风骨洒落。字虽不连而气候相通，墨纵有余而肥瘠相称。徐行缓步，令有规矩；左顾右盼，毋乖节目。运用不宜太迟，迟则滞重而少神；亦不宜太速，速则窘步而失势。布置有度，起止灵便；体用不均，性情安托？

总之，“布置”指的是下笔之前要预先进行的一种设想，包括字形的基本结构、巧妙的变化（正欹、力量、速度、墨色）以及字与字之间的连接关系等。“布置”回应了人们对书写经验、规则的反思。它传达的是这样一种信息：人们意欲有意识地控制书写，并通过这种主动的控制去实现和达到某种预期的完美。

从大多数名家的书迹中我们不难窥测这种用心。北宋时期的黄庭坚与蔡襄、苏轼、米芾并称“宋四家”。他的字（图5-20）

最为显著的特征就是在行笔的过程中增加非结构自身所需要的提按动作，夸张某些笔画，使字结构具有大开大合的气度。这是一种在行笔过程中非有意识地进行控制不能达到的效果。就题材来说，在黄庭坚的传世书迹中，仅《花气袭人帖》为自作诗，其余全部是抄录前人诗文。也就是说，他的作品并非出于生活中某一突发事件的即时需要，而是一种直接与书法创作相关的行为。比如，应他人的请求为之作字，闲来无事时自己为锤炼、检验书法技能而进行的抄录，友人间的书艺切磋，等等。在这种前提下，内容只是实现书写的媒介，可想而知，作者行笔之际有的是机会留心点画的经营。事实上，从黄庭坚留下的众多题跋中我们已经能明确获知这种

用心。元符四年（1101），黄庭坚书毕《经伏波

神祠诗》（图5-19）之后跋谓：“若持到淮南见余古旧，可示之，何如元祐中黄鲁直书也？”在书写完一张令自己满意的作品后他还会写下类似的话：“如此草书，他日上天玉楼中，乃可再得耳！”“书尾小字，唯余与永州醉僧能之，若亚栖辈见，当羞死。”当然，也有情况不佳的时候：

共城张熙载，名家子，能官而好文，尤喜笔札。自来平生好余书，但见碑版。以余喜其兄弟，故以连州藤纸两大轴来乞行草，会予迁入宜州城中，土木之功分然作于前，不能有佳思。桂州人日日求去，窗前屏事书此，心手与笔俱不相得，譬如稚子画沙上书耳。

这些言论与他的书迹相互印证，能充分见出书写的意识时时存在于作者的理性认识中，这与“忘情”之际的书写心理、目的是大相径庭的。

元代书法家赵孟頫精于用笔和结字，书风娴雅自如（图3-24），非一般人能及。他自称能日书万字。那么，他下笔之际会受到一种什么心理的支配呢？看看他说的这句话就知道了：

凡作字，虽戏写，亦如欲刻金石。

很清楚，他的写字意识是极为明确的：作字就是作字，哪怕是写着玩玩，也得要像刻金石那样用心、认真。难怪推崇他的人会肯定他的书作“无一滞笔也”，而非难者则攻击他“专用平顺”，没有悟得古人的真意。能证明赵孟頫创作意识的还有他对书写工具的讲究。若迫于事物的需要，情急之下恐怕不会考虑到工具的问题，只要能写字呈明事物就好。只有为有意识的创作计，才可能考虑到工具对写字效果的影响。赵孟頫就认为“书贵纸笔调和，若纸笔不称，虽能书亦不能善也”，他不止是要“能书”而已，是非常要

求“善”的。这些都能揭示他潜在的创作和布置心理。不过，同黄庭坚那样带来创新性活动不同，

赵孟頫的创作意识指向对传统技法的精心汲取和运用。故清代冯班说他在这方面技艺精湛，直逼右军。明代的董其昌亦是书史上赫赫有名的书法家。他少年时曾因字写得不好而在应试中吃了大亏，此后就发愤临池，终身不怠。今天所能见到的有代表性的董字（图7-6），皆用笔精到、结字险绝、章法疏朗，罕有失误。它们也不似是信笔就能得到的效果，恐怕多为精心控制下的产物。只消查看一下作者的有关言论，不难证明这些书作背后的控制意识。比如，董其昌说：

捉笔时须定宗旨，若泛泛涂抹，书道不成形像。

这里的“定宗旨”即类似我们所说的预先设想、布置。对“布置”本身，他亦有具体深刻的认识：

作书所最忌者位置等匀。且如一字之中，须有收有放，有精神相挽处。王大令之书，从无左右并头者；右军书如凤翥鸾翔，似奇反正；米元章谓大年《千文》观其有偏侧之势，出二王外。此皆言布置不当平匀，当长短错综，疏密相间也。

前面我们曾谈到“布置”与“巧”之间的必然联系，既然强调了“布置”，董其昌自然就十分推崇“巧”，并且反对与之相悖的“直率”和“信笔”。他说：

书道只在“巧妙”二字，拙则直率，而无化境矣。作字须提得起，自为起，自为结，不可信笔。后代人作书，皆信笔耳。作字须提得起，不可信笔，盖信笔则波画皆无力。

我们知道，在忘情之际，作者是不可能考虑“巧妙”的，“直

率”和“信

笔”的可能性倒很大，但它们由于服从了整体的情感与书写节奏，不仅无关大碍，反而为作品增添了特殊的感染力。其次，董其昌还直接论及书写的心理。他标榜的是“敬”与“矜庄”的心理状态，反对“率意”的态度。这与他提倡“布置”、“巧妙”，反对“直率”与“信笔”十分吻合：

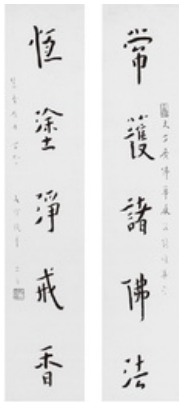
吾乡陆俨山先生作书，虽率尔应酬，皆不苟且。常曰：“即此便是，写字时须用敬也。”吾每服膺斯言，而作书不能不拣择。或闲窗游戏，都有着精神处，惟应酬作答，皆率意苟完，此最是病。今后遇笔研便当起矜庄想，古人无一笔不怕千载后人指摘，故能成名。

从上述诸家的作品中，我们能看到，“布置”有效地回应了长期以来人们通过反思得出的一系列书写规则，使人们的书写在不同技巧的尝试和完备上得到了积累和推进。通过布置，人们可以期待实现一种偏于理性的完美。

明代的书画鉴藏家项穆在他彪炳书史的《书法雅言》中曾把书家列为“正宗”、“大家”、“名家”、“正源”和“旁流”五类。其中，名家的基本特征是“本色偏工，艺成独步”。他说，只要“由谨而专，自专而博，规矩申通，志气和平，寝食不忘，心手无厌”，那么，“虽未必妙入正宗，端越乎名家之列矣”。“名家”似乎可以视为“布置”所能达到的最低预期目标，有了这一基础，适逢忘情之际，笔下“势态迥别”、“焕惊神目”或“天然逸出”就成为可以期遇的事情了。这些四字短语正是项氏对“正宗”、“大家”的描述，它们标志着书法艺术的最高境界。

近代以来，受到西方绘画观念的影响，“布置”又增添了新的

含义。弘一的书迹（图9-2）具有典型的传统气息，难以想象它与现代西方艺术能有什么关联，但它们确实从西方绘画的观念中汲取了某些营养。这能从弘一本人的记录中得到确证：



9-2 行楷五言联 现代 弘一

朽人写字时，皆依西洋画图案之原则，竭力配置调和全纸面之形状。于常人所注意之字画笔法、笔力、结构、神韵，乃至某碑、某帖、某派，皆一致摒除，决不用心揣摩。故朽人所写之字，应作一张图案画观之，斯可矣。不惟写字，刻印亦然。

即便是从西方绘画的原则中汲取经验，亦有益于中国书法传统意蕴的营造，这是一件值得深究的意味深长的事情。

此外，还有一点值得注意。如上所述，在“布置”中亦存有一种忘情，但这种忘情指的是创作时作者完全沉浸到对点画、空间等

书写本身问题的专注，所写的内容和由内容激发的情感在这个过程中退居其次，甚至无关紧要。这种新型的、布置中的忘情能促使一种新型杰作的产生（正如以上所举书家们的作品那样），这些新型的杰作既关乎作者对传统持久深入的理解、驾驭，也关乎作者对点画、空间等各种构成元素本身的直觉能力、想象力和创造力，以及对其他相应要素（如工具、环境等）的揣摩。它们从传统中生长出来，但又带有鲜明的独特性。这是书法创作的自觉意识形成以后，尤其毛笔已经退出日常生活的今天，书法必然要进入的境域。在任何一个时代，它都值得人们期待。与此同时，《祭侄稿》《珊瑚贴》这重原始意义上的“忘情”也无时不在等待新的机遇。

第十章 通变

一、什么是通变

通变是中国文化中一个极为重要的思想。它的提出最早可以追溯到《易经·系辞》，上面说：“通其变，遂成天下之文”，“易穷则变，变则通，通则久”。这两句简单的话其实包含了深刻的洞察。许慎在《说文解字》中释“文”为“错画也”，最初的意思大概跟纹理差不多，就是那些相互交错的东西形成事物的纹理。既然是事物的纹理，“文”就跟“理”有密切的关系。许慎说，“理，治玉也。顺玉之文而剖析之。”如果说理是对事物纹理的剖析，那么文就是这些纹理本身形成的整体形象。甲骨文和金文的“文”字（图10-1）更有意思，它模拟了一个人站立的形象，且特别强调了这个人胸部，并在胸部刻画了一个心形。所以，文就是世界在人的心灵中所形成的整体形象。文化，便是构成我们世界的一个整体形象，它包括一个国家或民族的历史、地理、习俗、生活方式、行为规范、思维方式、价值观念等要素在内。而《易经》认为，形成“文”的一个先决条件是“通其变”。如果没有通变，那么就会“穷”，就要走到穷途末路的境地。一个国家民族的文化能够延续千年，当然要有某种摆脱“穷”的智慧，这就是通变。

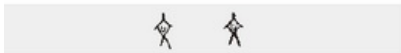


图10-1 甲骨文与金文的“文”字

为什么先要通变才能“成天下之文”？这是因为构成人类世界的文化本身是复杂的，单纯的东西并不构成文化。一个人在交谈中引用了一句孔子的话，我们称赞他有文化，原因就在于，我们看到了支撑他这句话背后的那个深刻而复杂的背景：引用孔子的话自然

让我们想到儒家那一整套观念体系。正是为了解释这个如此复杂的世界，易象本身就不可以是简单的，它要变得复杂，以应对这个复杂的世界。我们知道，构成易卦的要素其实非常简单，长的一横代表阳，两小短横在一起表示阴。代表阴阳的三爻相互交错形成乾、坤、离、震、兑、巽、艮、坎这八卦。但这还不够，于是八卦相互之间又进行交错，形成六十四卦，已经形成一个非常复杂的体系，它便获得了足够复杂的能够透视这个世界的内涵。

世界在不断变化，古希腊哲人甚至说，我们无法踏入同一条河流，因为这条河流在不断流动。但是世界又存在某种连续性，这种连续性把这个世界维系为一个整体：河流固然每时每刻都在变动，但它的连续性使它仍然被叫做同一条河流。这就是通变。通变是被反复讨论的主题，现在，它则演变成为关于继承和创新的议题。艺术中，关于继承和创新这个话题的讨论是不会断绝的，书法也不例外。知晓了通变，明白了继承和创新的道理，人们才能看清整条艺术的历史河流。司马迁写《史记》是为了“究天人之际，通古今之变”，他的目标，就是为了通变，为了理解人类和历史的本质。

书法中最早说到“通变”的，是唐代释亚栖的《论书》：

凡书通即变，王（羲之）变白云体，欧阳询变右军体，柳公权变欧阳体，永禅师、褚遂良、颜真卿、李邕、虞世南等，并得书中法，后皆自变其体，以传后世，俱得垂名。若执法不变，纵能入石三分，亦被号为书奴，终非自立之体。

释亚栖的看法很明显，他认为，历史上的大书法家在其成功的道路上，无不是在“通变”这一点上达成一致。这些书法家都先在前人那里得到书法的法度，然后加以改变而奠定自己的书法成就。如果人们只是学习前人的书法而不知道变更，那么就只能被称

为“书奴”了。如果不想被称为书奴，就要懂得变更前人的书体，当然，第一步是得先学会这种书体，第二步才是变更它。释亚栖在此侧重强调的是变的必要性。在关于变的思想里，他的言下之意是，如果跟所学习的古人写得一模一样，即使写得再出色，即使都可以入石三分了，那仍然只是为他人作嫁衣裳。真正的书法家不应该仅仅成为别人的镜像，他要有自己的面目，有自己的创造。

无论如何，关于通变的思想，总结起来无非是两点：一是通，通晓事物变化的规则；二是变，创造出不同以往的作品。通和变的两个方面是息息相关的，二者不可割裂。因为如果事物是静止的、不会变化的，那么它就不会有什么规则可言，规则首先是对变动的系统考察。反过来说，变同样要以通为基础，假如我们并不知道事物的变化规则，我们又如何知道该怎么变，往哪个方向变呢？那些伟大的书法家们都知道自己要朝哪个方向前进，因为他们已经通晓了关于书写的法度，他们确定自己会走进一片肥沃但尚待耕耘的原野。

所以“通变”根本不是那种可以随心所欲的变化，相反，它是植根于对事物规则的深思熟虑基础上的创造。清代书法理论家宋曹在其著作《书法约言》中说：“古人下笔有由，从不虚发，今人好溺偏固，任笔为体，恣意挥运，以少

知而自炫新奇，以意足而不顾颠错。”宋曹强烈地批评了当时一种恶劣的书法风气，这些人只顾着自己挥洒的痛快，可是下笔基本上毫无根据，这就不叫做懂得“通变”了——通都谈不上，何来变呢？这就好像建筑楼房，我们对古人的经典书法领会得越深，建筑自己的书法世界的基础就越牢固，我们就越有可能建造出宏伟的大厦。用建造大厦来作比的另一个切近之处在于，每座大厦的基础都是相似的，而这些大厦却各具千姿百态的面貌。对于学习书法的人来说，这个例子包含着丰富的启示。

这里有几个相关的问题恐怕要特别提出来：为什么一定要变呢？保持原样不是挺好的吗？传统不是应该很好地被继承下来吗？传统与创新的关系是怎么样的？

为什么一定要变，这个问题对于艺术来说是一个非常根本的问题。在书法当中，很大部分人可能一辈子都在试图“通”经典。的确，进入经典是第一个必须经过的阶段，但写书法的人完成这一阶段的任务似乎就已经足够困难。多少人临写了一辈子的王羲之，可是又有多少人真正把握了王羲之呢？很少。可是我们也不应气馁，因为今天我们的社会条件已经与古人非常不同了。

我们知道古人写字是有诸多限制的。他们虽然每天都在使用毛笔写字，但能接触的范本非常少。在古代，能得到阁帖的拓本已属非常不错，能见到王羲之墨迹摹本的人更是凤毛麟角。在今天，每个人都能以廉价买到印刷质量非常高的范本，而且，今天我们已经可以通过专业的技巧训练——如我们已经编出了《中国书法：167个练习》这样的练习教材，我们可以花更少的时间去进入古人技法的核心地带。这些条件，都为写书法的现代人做好了准备。

对任何艺术来说，技术首先是必须突破的难关。比如音乐、绘画、雕塑、建筑等等，都是首先通过技术训练而掌握了专业水准的技术，接下来就是充分利用掌握的技术去表现人类广阔的世界，包括内在的和外在的。世界无限复杂，

无限丰富，而时代又在不断变迁，因此艺术表现的空间也近乎无限。现时代的书法，我们已经在技法训练上取得硕果，古人也许要花大半辈子训练出来的技巧，对我们来说已经不再可望而不可即。关于笔法、章法、结构等技法要素，一旦“通”了之后，怎么办？

许多人可能没想过这个问题。对于他们来说，只要进入古人技法的核心就心满意足了，其他的问题都不用考虑。但这是不够的，艺术的本质就在于创造力，失去了创造力，我们也就失去了艺术。就算写得跟王羲之差不多，写得跟颜真卿没什么区别，最多不过是释亚栖所谓的“书奴”。因为王羲之、颜真卿的书法对于他们的时代来说，无疑是最高创造力的典范，而我们虽然写得跟他们一模一样，但已经丧失了创造性的意义。很多人都没能够充分理解这一点。时代情境已经改变了，我们也将面临新的不同于古人的问题。就通变而言，通和变是不可分离地关联在一起的。我们传统中那些伟大的书法家们，都是一步步地通变过来的，难道我们不应该接续下去吗？不敢直面书法传统中“变”的问题，不敢与古人肩并肩地站立，实际上是一种缺乏创造力的表现。

人们经常谈到传统的继承与创新的问题。其实，传统是一个不断地连续变动的过程，在变动的同时又保持了一种同一性，这样才形成传统。所以说，要继承传统，首先就要变革传统，并在变革中继承传统中的一些东西。墨守成规并不是继承传统，相反，这是传统在衰退、失去活力。

二、如何“通变”

如何做到通变，这在很大程度上是一个实践问题，因为艺术毕竟是一种实

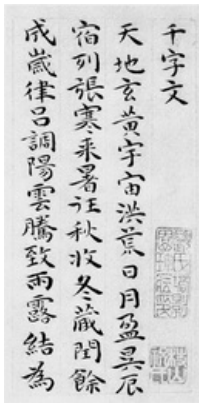
践，不是耍嘴皮子，我们所获得的所有东西都必须呈现在纸上。在这方面我们应该充分汲取前人的经验，古人通过大量的书法实践探索出一些道路，对我们今天的人来说是应该继承的遗产。

书法的历史诚为久远，前代的书法家也有时代远近之分。明代赵宦光在《寒山帚谈》中说道，学习前代著名书法家的作品是一个

不错的方法，但是得有特定的学习方式。简单地说，学习距离自己时代较近的书法家的作品，或者径直学习跟自己同一个时代的书法家的作品，都是可行的，但问题在于要会学习。赵宦光举例子说，学习钟繇的楷书（图10-2），我们可以先学祝允明（图10-3），因为祝允明是学钟繇的楷书的，他本人对钟繇有较深的体会，因此可以作为我们学习钟繇的范本和桥梁。但是与此同时，我们还应当把二人的作品进行细致的比对，因为即使祝允明是学习钟繇的名家，他与钟繇之间还是会有一定的差异。只要发现了这些细微的差异，我们就能“察古今变化之妙”，就能很快地通过这种手段掌握不同时代的风格、技巧的演变过程，甚至可以从这里察觉到诸如纸张、毛笔或其他工具材料对书法家本人的制约。这种思考无疑对学习书法有莫大的好处。



10-2 《荐季直表》三国·魏 钟繇



10-3 小楷《千字文》明 祝允明

在这里，我们得出一个书法训练的原则：那就是，无论学习任何时代的任何一位书家的作品，都要把它和各个时代的同类作品进行比对，细加分析。这要求每个学习的人，第一要有基本的历史意识，知道各种书体、各类作品在历史上的演变过程；第二，要培养细微的观察力，这样才能很好地把握演变过程中的差异，因为有些作品看上去模样都差不多，实际上差异却隐藏在一些细部，没有好的眼力是看不出来的。养成敏锐的眼光和历史意识，是认识“通变”的关键一步。

一旦有了通变的眼光，书法艺术的历史和创作等诸多方面便会贯通在一起，人们眼前便有了豁然开朗的感觉。因为通变并不单单涉及某一个方面，它涉及书法的方方面面，从笔法、章法、风格、工具材料到观念的演变，无不与对通变的认识有关。换句话说，人

们应该把通变的意识贯穿在接触到的一切领域。打个也许不太恰当的例子，譬如一只杯子，在一般人看来，它当然是一只平凡无奇的杯子。但是一个有通变眼光的人，却能够知道这只杯子的设计样式、制作工艺、材料的历史演变过程。就是说，他知道以前的杯子是怎么样的，现在的杯子是怎么演化过来的。在这个基础上，我们说，他就有可能设计出前所未有的杯子出来。对于书法来说，也完全如此。

古人对于通变的讨论有很多，下面介绍其中比较具有代表性的一些命题，这些命题对我们当下的书法创作来说是非常有价值的。

古人经常会提到“反经合道”。所谓“反经”，是指与经典相抵触，与经典相背离。人们常常说的某某的书法离经叛道，是属于不入法眼的“野狐禅”一路，指的就是这些书法作品是不符合经典的法则的。而“合道”指的是契合经典、符合经典的法则。这句话看起来就像是文学上所谓的“矛盾修辞”，既然是违背经典，又如何能够契合经典呢？这不就等于说，这个东西既是方的又是圆的么？

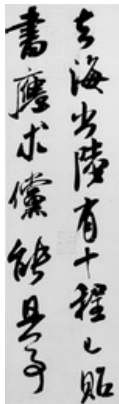
实际上，所谓反经合道，指的是有些作品粗看上去和经典是相违背的，是类似于野狐禅的，但如果仔细观察，就会在更深的层次上发现，原来它又是符合经典的。这种对经典的符合就像是隐藏得很深的矿藏，在地面上是发现不出来的，对它的发现需要有很好的探测工具——对书法来说，就是需要有很好的关于通变认识。

清代王文治《快雨堂题跋》中有这么一段：“米公（米芾）于右军得骨得髓，而面目无毫厘相似。欲脱尽右军习气，乃为善学右军。此理吾儒亦有之，所谓反经合道是也。”王文治举了米芾作为例证来证明他关于反经合道的说法。米芾确实是一个精彩的例子。米芾的书法极具个人的独特面目，他的书法是高

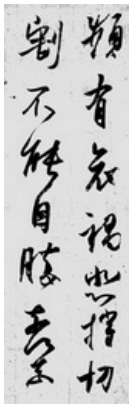
度风格化的，我们能够非常容易地在各种书法作品中分出哪些属于米芾式的风格。米芾有着跟他之前的所有书法家都不一样的面目，这是他的独创性的标志。把米芾的书法和王羲之的书法放在一起，二者的“面目无毫厘相似”，这是明眼人一眼就能分辨的事实。

可是，这个早年号称“集古字”的书法家，不单是对杰作的临摹可以到达以假乱真的程度，而且对杰作的节奏、笔势、结构、内在的动力形式等等都有极其深刻的领悟。那么，他究竟在前人，尤其是在“二王”那里继承了什么呢？米芾那么独特的书法风格跟那些伟大的前辈们有什么关系？

接下来我们可以把米芾的书法和王羲之的书法作一个仔细的比较。王羲之的《频有哀祸帖》（图10-4a）和米芾的《葛德忱帖》（10-4b）都是极为精彩的作品。毫无疑问，二者在面貌上是有一定的差距的。可王文治凭什么判断米芾得到王羲之的精髓呢？这就好比我们常说某两个人长得一点都不像，但是气质神似。这种神似的依据在哪里？其实，只要我再仔细地加以观察，就能发现二者在深层上非常密切的关联。米芾对自己的“刷字”书法颇为自信，自称别人的书法只得到“一笔”，而他自己的书法却有“四面”。书法有“四面”，意味着他能够充分利用笔毫的弹性，利用笔毫多个面造成的线条变化效果。我们在他的书法当中，确实看到其中的线条跳掷腾挪，其内部运动变化多端、令人赞叹。然而，这种本领并不是他凭空创造出来的。我们在王羲之的书法中已经见过如此变化丰富的线条，甚至从有些王羲之的书法作品看来，纵然米芾自信书法得“四面”，相比之下，他也达不到王羲之书法那种线条变化的丰富性。但不论如何，米芾都已然极其出色地领悟了这一点。米芾在王羲之行笔的基础上做了些微的改动，就成功地形成了他个人的风格面貌。



10-4b 葛德忱帖（局部） 北宋 米芾



10-4a 頻有哀禍帖（局部） 东晋 王羲之

首先，米芾的行笔与王羲之的行笔是非常接近的，但米芾对王羲之的行笔进行了适当的夸张，使书写的行笔变得更加动荡、圆转一些，线条的变换和对比度就更强烈了一点。其次，在章法上，米芾把他类似于王羲之书法的章法也进行了细微的夸张变形，比如，他使字的欹侧程度稍微加大，同时又使行轴线的连接摆动得更加厉害。就是通过这样稍微的改变，米芾就完成了对王羲之书法的“变法”，而自成一家。米芾的例子对我们的启发是，真正要想在书法上自立成家，其实只需要在经典的基础上作出些许变化就可以做到。这么做的前提是，我们已经对那些经典有足够深入的理解，用王文治的词语来说，就是要深入到“骨髓”的程度。

另外一个杰出的例子是八大山人。八大山人的书法同样极具个性。在他成熟期的那种典型的书法样式中，就拿空间这个因素作为

例子。大概由于他是一位杰出画家的缘故，他的书法对空间的处理极为出色。这是许多书法家，包括大部分著名书法家都无法做到的事情。他就像技术高超的手术医生，对画面和字结构的每一个空间都进行了解剖，使这些空间都按照他的意思得到恰当的安排。在这个空间塑造的基础上，形成了他独一无二的书法风格。

表面上看来，他的书法（图7-14）离前代大师们的经典很是遥远，这么看来他大概属于离经叛道的那一类书法家了，几乎没什么人会注意到他的书法跟王羲之经典之间的密切关联。但其实只要拿八大山人的书法作一个比较（图4-12、4-13），八大山人与古典风格之间的密切关联就一目了然。八大山人的书法当中有一个特别醒目的标志，那就是许多空间——包括字内空间和字外空间，都被放大、夸张了。他这么做并不是为了使字结构平衡，他当然是故意要造成这种效果的。这种方法导致的效果，使得八大山人的书法看起来空间对比非常强烈，有一种特别美妙的绘画空间感。但通过对比，我们发现，八大山人的做法不过是在圣教序的基础上做了些许的变动而已。在《圣教序》那里，大面积空间的对比并不常见，只是偶尔才会出现，绝大部分字的空间都显得非常均衡、匀称。但八大山人的书法把《圣教序》中偶尔出现的现象常态化了，他

开始大量运用大面积空间的强烈对比的手法。但是同时，他又在其作品中适当地保持均衡、匀称的空间，当然，这是为了空间对比的需要。所以，八大山人看似横空出世的书法，实际上只是在深入经典的基础上，稍稍发挥了经典中还没有被彰显的特征而已。他既深入经典，又变化了经典，这就是上面一直在说的“通变”。

清代康有为曾经就“通变”提出一种“新理异态”的思想。什么叫新理异态呢？新理异态当然指的是在书法中追求新意了。他认为有两种方法是可行的。第一是所谓的“存想”，存想指的是充分发挥个人的想象力。康有为说：“新理异态，古人所贵。逸少

曰：“作一字须数种意。”故先贵存想，驰思造化古今之故，寓情深郁豪放之间，象物于飞、潜、动、植、流、峙之奇，以疾涩通八法之则，以阴阳备四时之气，新理异态，自然佚出。”所以，想要在书法中获得新意，首先要开动想象力。可想象的范围是无限宽阔的，大自然中的各种物象总能给人们以丰富的启发。说到这里，人们自然会想起怀素观夏云奇峰而领悟书道或黄庭坚观荡桨而悟笔法的故事。除了存想之外，第二种方式是在构成的方法上动脑筋。康有为说：“右军欲引八分隶书入真书，吾亦欲采钟鼎体意入小篆中，则新理独得矣。”这种方法就是打通各种字体的界限，使得字体之间能够互相借取灵感来源。写楷书的时候引入写隶书的笔法趣味，就会有意想不到的效果；同样，写小篆引入钟鼎文的话，也会造成新奇的味道。

通变所涉及的层面是非常多的。实际上，任何一件优秀的书法作品，都必然包含传统经典中的一些核心要素，同时又为我们提供了新的东西。有些作品可能偏向于保存传统，提供新意较少，有些作品则倾向于革新，与传统的关联稍为疏远。这是通与变之间的侧重点问题，就像一个包含两种材料的药方，通和变代表着比例上的差异。

许多学习书法的人，多少对现代艺术是陌生的。但书法与抽象艺术有着非

常密切的关联。比如，书法常常是现代艺术家们用以创作的资源之一。一位著名的艺术史家赫伯特·里德曾经断定，西方的抽象表现主义艺术运动的出现，与中国书法有着密切的联系。的确，单就抽象艺术而言，西方就有许多艺术家都受到书法的启发，创作出了精彩的抽象艺术作品。

一般人可能认为J. 米沃特的这幅《连续运动》（图10-5）和塔

皮埃斯的这幅《象形文字》（图10-6）距离书法过于遥远，它们已经与书法没有什么可比性。这种看法表明人们的眼光还没有进入到一个更深的层面，也就是对通变的认识还没有达到一个更高的程度。事实上以这两幅作品为代表的西方抽象艺术，已经在笔触的连续自由的挥洒中完成了对空间的精确分割——西方艺术向来有对空间作精细把握的传统。而这种自由挥洒和对空间的分割，正是书法几千年来一直在做的事情，正是古代那些杰作所取得的辉煌成就的一个重要组成部分。也就是说，这些西方艺术杰作与书法有相通的一面。



10-5 连续行动 [法] J. 米沃特 1995



10-6 象形文字〔西班牙〕塔皮埃斯 1988

固然,中国书法在空间分割上与西方抽象艺术有所不同,但恰恰也可以用来作为检验我们现在的书法创作的一个标准。在新的标准的参照下,我们可以重新审视历史上的所有书法作品以及当下的书法创作情况。传统中有哪些不足之处,有哪些可以继续推进的地方,当下的书法创作有哪些是早已有过的,有哪些是真正有新意的东西,这些问题在通变的辨识下都会迎刃而解。可以说,理解通变,找到通变的途径,是我们这个时代的书法艺术的希望。

第十一章 动力形式

动力形式这个概念，一眼看上去，不太容易理解它是什么意思。但人们通常会感觉到这个概念包含了某种深刻的东西。就好比人们面对一台在轰隆隆地运作的机器，此刻，有人站出来告诉你推动这台机器运作的动力因素，那么你自然对这台机器的运作获得更加深入的认识。

事实上，人们对书法的运动都是有极其明确的感受的。尤其是对运动感强烈的行草书（图7-13），只要目光一触碰到那些线条，人的感觉就会马上不自觉地开始随着这些线条流动。这种感觉当然很像听音乐时的情景。美学家宗白华先生就说：“中国书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏艺术。”“中国音乐衰落，而书法却代之成为表达最高意境与情操的民族艺术。”音乐这种充满运动节奏感的艺术在中国确实不发达，这种地位相应地让给了书法。这里首先就碰到了节奏这个概念，在谈书法的动力形式之前，有必要先谈谈书法的节奏问题。

一、节奏

节奏是一个音乐术语，它指的是乐音的长短、强弱变化的方式。节奏在音乐中是可以有非常严格的关系的，在乐谱中这些节奏用数字来表示，人们只要

一看到，便知道这音乐是什么样的节奏。足见节奏在音乐中所具有的严格关系了。西方人把音乐称为“流动的建筑”，音乐自然地就像建筑那样，有清晰的、完整的、有条不紊的组织结构。节奏当然也不例外。

节奏这个概念虽然来自于音乐，却有着十分广泛的应用。譬如

我们观看一场戏剧，就会用到“戏剧节奏”这个概念。也许这场戏剧剧情紧凑、环环相扣、险象环生，我们就会说它的戏剧节奏很紧张，剧情推进也十分迅速；也许这场戏剧剧情松散，慢悠悠的剧情仿佛如漂在湖上的小船那样，我们就会说它的戏剧节奏很舒缓。绘画也一样，对于绘画而言，所说的绘画节奏，大致指的是绘画的构图、色彩、笔触这些要素的变化方式。

那么，书法节奏指的又什么呢？我们说书法节奏的时候意味着什么呢？首先涉及书法的运动问题。书法作品，作为书写最后呈现的状态当然是一幅静止的画面，但是运动对于书法来说却有决定性的意义。这首先是因为书法作品是用具有弹性的毛笔书写的，在完成一幅字的过程中，笔法、章法、线条质感等构成要素，都要随着时间的流淌而逐渐形成。也就是说，书法的各种构成要素都统一于书写的时间过程，因此运动对于书法的创作和欣赏都是至关重要的。

当人们面对一件书法作品时，必须进入的一个审美状态是“如见其挥运之时”，这是说人们必须在想象中复原作者当时书写时候的情景。人们通过这种复原，可以充分感受到书写的节奏感。即使是某些看上去很静止的书体，如篆书（图11-1）、楷书，也有它的节奏感。那些看上去大致粗细一致的线条，如果仔细观察的话，也可以从其起笔、推进、收笔的过程中获得细微的节奏感受，这大概需要观者有更加敏锐的体察能力。



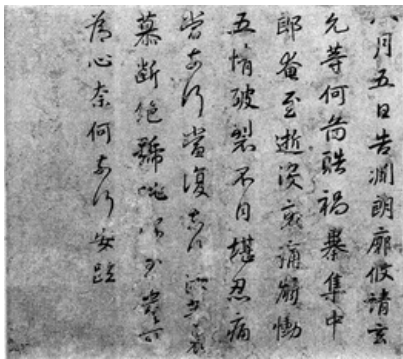
11-1 白氏草堂记 清 邓石如

书法节奏的形成，原因可以说很简单。因为对于书法来说，基本的点画是有限的，这些有限的笔画会在一幅作品的各个地方反复、随机地出现。如果这些点画只是单纯地随机出现，那还形成不了鲜明的节奏。重要的是，这些点画由于受到人的书写的控制，作者把他那成熟或不成熟的风格贯穿在这些点画的运用之中，于是本来有限的点画就会以一定的风格重复出现，散落在作品的各个角落，形成一种特定的书法节奏。尽管书法节奏不可能像音乐那般准确以至于可以用数字来表示，因为反复出现的点画相互之间会有细小的差别，但人们还是可以毫不费力地在作品中辨认出书法的节奏。成熟书法家的那些标志性笔画，常常成为人们辨认节奏的最佳坐标。如在八大山人的行草书（图7-14）当中，右上角的转折经常是以一段圆转的弧线呈现出来，这个动作十分明显，因而人们能十分轻松地把它当作一个辨认节奏的标志。这个标志就像是在道路的延伸中经过的一座山峰。

书法节奏是非常丰富的。从大的角度可以说，每个时代有其书法节奏，这是由那个时代的书法风格造成的。人们一般爱说“晋尚韵，唐尚法，宋尚意，元明尚态”，这里说的是书法的时代风格。

时代风格影响到书法节奏，便会形成

晋人那种充满韵致的、和缓萧散的书法节奏（图11-2），形成唐人那一丝不苟、不激不厉的书法节奏，宋人那极其放松、随意、适性的书法节奏，如此等等。另外，每种书体也大致有自己的书法节奏，如篆书节奏平缓，楷书节奏明晰，草书节奏动荡。每一种书体所特有的节奏都丰富着书法的整体，譬如篆书的节奏固然缓慢，运动十分均匀平稳，但这正是它的独特之处，它的存在对书法来说是一个不可或缺的组成部分。从小的角度看，每个人有自己的书法节奏，而且每个人书写不同的书体，也会产生不一样的节奏：即使癫狂如张旭，他在写《郎官石柱记》时，也不可能拿出写《古诗四帖》那样放纵的气概，因为楷书这种书体要求他写出精谨严重、法度完备的作品来。



11-2 中郎帖 东晋 谢安

古人要获得的法书资源是有限的，即使皇族贵胄所能寓目的法

书，其数量也远不能和现代人相比。现在市场上充斥着各种碑帖的廉价印刷品，而古代的法书资源主要通过拓本（图11-3）流传。可是在拓本和墨迹线条之间，对线条运动的感受是不一样的。要想对拓本的书法节奏在想象中进行复原，难度更大，因为在碑刻中书法线条的时间特征被削减到了很低的程度，人们只能大致根据线条的轮廓来重构书写过程，相比于墨迹来说，他借以重构的依凭和根据就少得多了。因而，面对拓本把握其运动方式的能力，是需要经过专门培养的。而且，许多碑刻由于刀工的痕迹很重，这更会加大人们把握其书写运动方式的困难。如果一些线条根本就是描画出来的，而不是自然写成的，那么它肯定会扰乱人们对作品书写运动节奏的把握。



11-3 张猛龙碑 北魏

书法节奏与其他艺术门类的节奏有不同的地方。音乐主要是时

间的节奏，绘画、雕塑和建筑主要是空间的节奏。但书法是时间与空间共生的，因为在书写的进行过程中，书法的空间构成也一起流淌出来，二者是相互交织的，构成不可分割的整体。这个特点使书法接近于舞蹈和戏剧，它们都有时间—空间共生的特点。但是书法的线条是静止地留在画面上的，它的运动是在每个观者的想象中复原的，这运动并非实际存在于画面中。因而书法又与舞蹈、戏剧有本质的差别，对戏剧舞蹈来说，运动是确确实实地在实际中发生了的。而且一个观众坐在观众席上看舞蹈戏剧演出，他对舞蹈戏剧的时间节奏的感受是被动的，不可能随时打断演出的连贯性。但书法的观者却可以随时停下来，随时中断，随时反复地从任何一点开始对作品的体察，在作品的时间和空间构成二者之间进行自由的来回转换。书法以其静止保证了观者最大的主动性。

二、动力形式

那么，节奏跟动力形式之间是什么关系呢？动力形式指的是什么？动力形式，指的是在书写时力量分布和速度分布的样式。什么叫“样式”呢？样式当然是一种风格化的东西，就好像有些人脸蛋呈方形，我们就称之为“国字脸”，有些人脸蛋呈椭圆形，我们便称之为“瓜子脸”等：这就是关于人脸特征的样式。对书法而言，人们由于经常运用书法，由于习惯和其他因素的缘故，每个人都会有意无意地在自己的书写过程中形成一些风格化的东西，这就导致了样式的产生。如果在书写速度和力量的处理上形成了很强烈的个人特

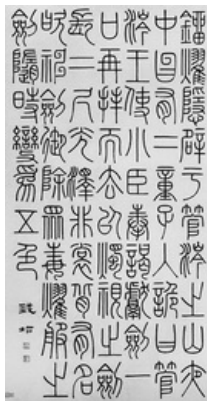
征，那么其书法的个人风格就会很明显，我们也会说，这位书写者的动力形式非常具有个性。书写过程对于书法来说是最重要的，书法作品最后呈现出来的样子，它的秘密就蕴藏在书写过程当中。如果我们把注意力集中到书写的运动过程上，对它进行仔细观察，就能发现一些通常难以知晓的细节问题。

显然，动力形式与毛笔运动的两个要素相关，一是力量，二是速度。为什么不提到方向呢？这是因为力量和速度本身就包含方向，没有方向的速度和力量是不可想象的事情。所以动力形式这个概念，力量和速度是关键。我们写字的时候仔细揣摩一下这两点，必定有所收获。

无论如何，方向的问题对于书法的书写运动来说，也是一个相对次要的问题。这就譬如让每个人同样画一个圆圈，每个人都会在一起、止和圆圈的各个段落中发生力量和速度的微小变化。有人速度比较均匀，缓缓推进；而有人顿挫感强烈一些，书写过程中对毛笔施加的力量有较大的变化。有人对速度和力量的控制力强一些，线条能够按照自己的意愿伸展开来；而有的人则控制力稍弱点，力量和速度的分布经常会以出人意料的方式呈现出来。严格来说，每个人的动力形式都是不一样的，即使是同一个人在不同时刻的书写，动力形式也会有所差异。作为例子，我们可以拿一幅吴昌硕的篆书（图11-4）与一幅钱坫的篆书（图11-5）作为对比。篆书的结构对称，书写的运动节奏也非常均匀、平稳，因而能造成个性的空间似乎要狭窄许多。但是我们仍然能够准确地察觉到吴昌硕的篆书与钱坫的篆书二者之间动力形式的明显差异，动力形式在这里起到了决定性的作用。



11-4 小篆篆书轴 清 钱坫



11-5 篆书轴 清 钱坫

动力形式千差万别，实际上，每个人书写节奏的差别都是在这个基础上形成的。那些非常熟练的书写者，经过长时间的训练，他的动力形式会相当成熟。而一位书法家，动力形式便是他个人的重要特征，是构成他书法风格的一个重要因素。书法家的个人风格越强烈，它书写时形成的动力形式便越稳定。一个人形成了成熟的动力形式后，改变起来可不太容易。书写习惯的力量是强大的，同时它也是具有极大的惰性的，一般人也许不会意识到改变自己的书写习惯要花费大量的时间和精力。很多人大概都意识到的一点是，自己的临帖与创作之间的巨大鸿沟：临帖的面目不错，但进入创作阶段时，一提笔便落入自己原来的窠臼当中，写出来的东西丝毫没有古人那种味道。造成这种现象的一个原因便是动力形式的问题，因为此时人们还没有真正进入临习对象的动力形式当中，没有用临习对象的动力形式充分改造自己原有的动力形式，所以写来写去还是老样子。临摹王羲之并不是为了习得字的外形，至少这是最浅层的东西，临摹的目的是进入王羲之的书写动力形式中，以王羲之来改造自己。只有这样，我们的书写才能在更深的层次上发生改变，取得质的飞跃。

关注书法作品的节奏是比较容易的，就像分辨一首歌的节奏旋律并不是什么难事。而动力形式的本质是运动和控制运动的力量二者的变化，它是比节奏更深一层的因素。也就是说，动力形式是节奏得以形成的基础。但是节奏是我们进入作品的第一步，如果节奏都未曾把握，遑论其他。一件作品摆在我们面前，首先触目的便是其节奏。作品的节奏形成一个感知的基础，我们可以在这个基础上进一步感知形成节奏的原因，那就进入到动力形式层面了。体察节奏，我们需要做的是，通过一种移情的作用，在想象中随着书法作品的线条一起运动。而体察动力形式我们要在这基础上多做一些功夫，那就是要产生控制线条的力量感。这就是仿佛感知到笔毫在纸上运动时施加在纸面上的压力，这种感觉就像是作用在自己身体上

那样。让我们拿两种楷书作个对比，就会明白其中力量感的差异。褚遂良的楷书（图11-6）在力量的感觉上非常轻盈细腻，犹如飞鸟轻轻地划过水面；而颜真卿的楷书（图3-20）顿挫感比起褚书来要强烈得多，这意味着书写时力量的分布变化更大，造成节奏上的大起大落之感，同时，颜真卿的楷书似乎每一根线条都是用尽全力地压在纸上的。



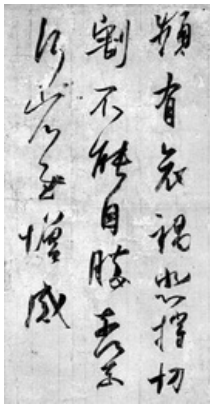
11-6 雁塔圣教序 唐 褚遂良

但是，由于对动力形式的感觉很大程度上是在人的理性认识、反思中完成的，有推理的成分在里面，其精确程度是不容易达到的——也许永远也无法完全达到对前人动力形式的完全把握，但是这个过程是可以不断调整、不断趋近的。在临习的过程中，哪个地方做得不够，哪个笔画没有写好，哪个地方写得太滑，哪个地方写得过于生涩，随着对这些问题的不断克服，我们便不断接近原作的动力形式了。对作品动力形式的把握，是我们深入感受作品时必须做的事情。

一般人们欣赏作品，都只是停留在作品的节奏层面上。这当然还属于比较浅层的感觉，在体察作品节奏的基础上，人们应该做

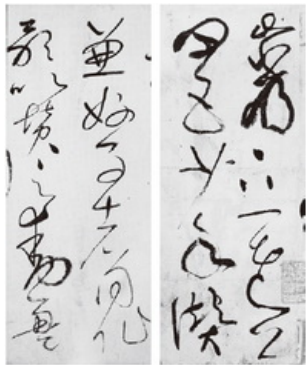
的，是试图去感觉造成这种节奏的原因。此时应该有种明确的意识：为什么会产生这种节奏？什么样的书写方式能造成这种节奏？眼前的这幅作品，它的作者是如何对速度和力量进行控制的？在这些问题的引领下，人们逐渐进入对作品的动力形式的体察。这种体察会把人们的感觉带到不断深入的途径上。对于一个对书法的动力形式有着十分敏锐感觉的书法家来说，大概只需要非常少的时间。对观摩对象的匆匆几瞥，他便能够迅速地抓住对象的特征，写出与对象气息神似的作品来——尽管可能由于观看时间很短而在一些细节上不准确。对动力形式的体察应该以努力回复原作书写时候的样子为目标，但这无疑是件非常困难的事情，因为年代

的久远，一些古代经典的那种原初书写状态早就扑朔迷离了。像王羲之的书法（图11-7），从其变化多端的线条外轮廓上，可以肯定这些作品的动力形式极为复杂。而这种如今看起来不可思议的书写状态，也许对于那个时代的人而言不过是司空见惯的事实。不管怎么样，那些最丰富的杰作仍是我们必须接近的目标。



11-7 频有哀祸帖 东晋 王羲之

每当提到唐代的草书，人们的脑海里便会浮现“颠张醉素”，人们总是喜欢把二者并列在一起。确实，他们二人共同分享着一种似乎专属于唐代的博大的、洒脱的癫狂精神。但是这种看法很容易掩盖二者之间的差异。张旭和怀素虽然都很狂放，但如果我们把张旭的《古诗四帖》和怀素的《自叙帖》放在一起仔细观察（图11-8），就可以发现他们之间的差别有多大。这种差别表现在动力形式上，就是张旭和怀素二人的书写当中，对速度和力量的控制与分布存在明显的不同：张旭的草书中，厚重的笔画反复出现，线条厚实的力量感以及书写力量微妙而迅疾的转变让人印象深刻；而怀素的草书速度比较均衡，书写力量的变化不是那么大，整体上形成一种有风行水上、一泻千里的畅快节奏，不像张旭，张旭的草书带来更多生涩的感觉。



10-4
左侧：（宋）苏轼《黄州寒食诗》
右侧：（明）文徵明《草书》

对动力形式的体察，对于书法的学习来说好处是不言而喻的。书法的学习始终是以对经典的临摹为基础的，临摹的目的当然不是仅仅为了写得跟那些经典近似——虽然写得像也很重要，但更重要的目的，是从前人的杰作那里获得他们的书写技巧和经验。一旦人们获得这种书写技巧和经验，就可以融会贯通，创造自己的书法风格，就可以自由地书写一切东西。但临摹的方式有许多种，它们处于多个层面当中。人们经常可以听到这样的看法，说某某人对经典的临习（如临摹王羲之），这是徒得其形式而缺乏其神采。这种说法有时候是很有说服力的，而有时候听起来又非常含糊，因为谁也没说清楚，所谓的神采究竟指的是什么。

神采当然是一个内涵非常丰富的概念，对于一个作品的整体而言，它的神采也是各种要素共同结合的结果。这里提出的动力形式，起码是形成作品神采的一个异常关键的要素。每个人由于其书写惯有的动力形式，便形成其书法所固有的神采。唐代孙过庭说：

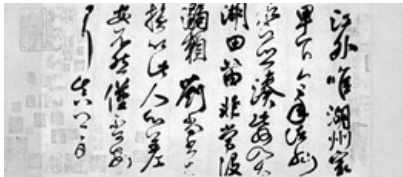
虽学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为姿。质直者则径挺不遒，刚佷者又倔强无润，矜敛者弊于拘束，脱易者失于规矩，温柔者伤于软缓，躁勇者过于剽迫，狐疑者溺于滞涩，迟重者终于蹇钝，轻琐者淬于俗吏：斯皆独行之士，偏玩所乖。

孙过庭就认为，书写风格的差异大多由于个性的差异使然。事实上，如果书写者是一个“独行之士”，一旦由于其“偏玩”养成固定的动力形式，那么它的弊病同时也都暴露出来了，要改变它是比较困难的。一个真正优秀的书写者，他应该做到的，是可以不断地调整自己书写的动力形式，他不会被某一种书写风格、动力形式所限制。

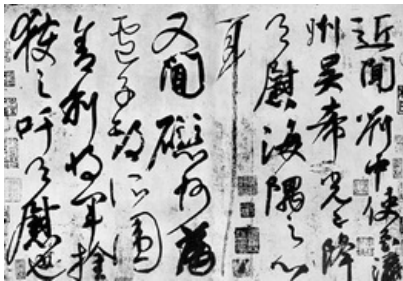
动力形式是人们一般未加反省的东西，由于其未加反省，书写者就没能够察觉到它对自己的书写造成的巨大限制。人们通常被限制在某种固有的书写方式中，即使在最专心致志的临习过程当中也是如此。为了摆脱这种情况，人们所要做的，是把书法临摹的层次往更深的层面上推进。动力形式就是这样一个层面。首先，我们根据某种推测来设计书写的动作，进而通过书写出来的字迹与原作进行比对，找出其中差异，再进行反复的调整以最终接近范本的原貌。开始也许着眼点在于字形，后来就要把重点倾向于书写的速度和力量的分布，也就是集中在动力形式上。一旦人们把握了范本的动力形式，那么他便在某种程度上获得了范本的神采。即使写那些范本中没有出现的文字内容，同样可以有近似的神采。因为，他与范本用的是同样的书写方式，二者有着同样的动力

形式。因此，动力形式可以让人们很快抓住临摹过程中重要的东西，所花时间自然会事半功倍。在这方面可以举的一个典型例子便是米芾。米芾早年号称“集古字”，临摹古人书法到乱真的程度。尽管现在看来，他的许多临帖如《中秋帖》《东山帖》《湖州

帖》等，在字形结构与用笔习惯上仍与原作有一定的出入，但是米芾却能够出色地把握原作的动力形式，而形成与原作较为一致的神韵。米芾临颜真卿的《湖州帖》（图11-9），很容易就能分辨出米芾自己的痕迹，然而奇妙的是，此帖却在更深的层面上得到了原作那种咄咄逼人的气势，这种气势与颜真卿本人的作品《刘中使帖》（图11-10）构成了非常一致的关系，不能不说是米芾的独到之处。这是一个善于学习动力形式的书法家给我们的启发。



11-9 临颜真卿《湖州帖》 北宋 米芾



11-10 刘中使帖 唐 颜真卿

范成大曾经说过这么几句话，很能代表许多人对于临帖的感

受：“学时不在旋看字本，逐画临仿，但贵行住坐卧常谛玩，经目著心。久之，自然有悟入处。信意运笔，不觉得其精微，斯为善学。”现在看来，这种经过长时间的“悟入处”，很大一部分便是对动力形式的获取。不过，如果对动力形式没有充分意识的话，那长年累月地观看经典作品，所获也会甚微。而一旦认识到动力形式的问题，便能迅速抓住核心问题，这对于书法学习来说是事半功倍的。

第十二章 微形式

一、神居何所

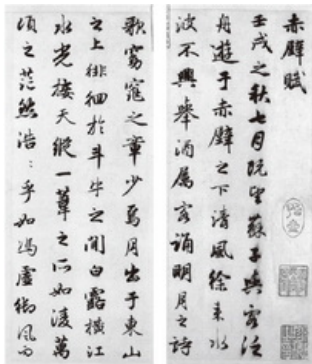
在我们的语言中，存在着许多难以捉摸的概念。这些概念平时我们都不觉得有什么问题，说出来大家都能够领会。但当我们仔细去想这些概念究竟是什么意思的时候，突然发现它们好像换了面目，意思变得捉摸不定。这些概念确实曾经困扰了无数人，而绝大部分人则干脆不去想它，让它们保持在朦胧的状态中。

比如说“神”这个概念。在书法中，人们常说魏晋人的书法气息是多么动人，“神韵独超，天姿特秀”。如果评价某位书法家得晋人“神韵”，那对这位书法家来说几乎是书法艺术的最高褒奖了。可是这里的“神”究竟指什么呢？人们围绕这个概念说了无数的话，好像最后还是没有说明白。

让我们从赵孟頫开始说起。公元1287年的春天，34岁的赵孟頫经程钜夫引荐，入朝拜见元世祖忽必烈。忽必烈一见到“才气英迈，气宇不凡”的赵孟頫，当即惊呼为“神仙中人”。对于那些熟悉赵孟頫书法的人来说，“神仙中人”同样符合他的书法给人的印象。人们都很想知道，是什么东西造就了赵孟頫书法的这种神韵。于是我们仔细观察赵氏书法的形式特征。然而结果是令人疑惑的，因为考察的结果并没有向我们说明赵孟頫书法那特别的神韵究竟在哪里。如果我们把赵孟頫的书法跟他所心摹手追的王羲之书法并置在一起，就会发现，

他把王羲之书法当中许多富含变化的因素进行了很大的简化。赵孟頫的书法（图12-1），无论结构还是用笔，都没有摆脱前人的窠臼，而且就章法而言，其摆布多少也显得有些呆板。甚至如董其昌所说，赵孟頫的书法写得太“熟”了，缺乏点“生”的东西，那

些字几乎都好像从一个模子里刻出来的，太缺乏变化，如此熟练的技巧反而使他的书法有甜俗的感觉。赵孟頫的书法确实没有明显的独创性，他所运用的那些技法，我们在他的前辈们那里都已经见到过了。



12-1 赤壁賦（局部）

那么赵孟頫的书法竟是没有价值的吗？答案是否定的。他虽然没有在形式上提供独创的东西，但提供了一种非常独特的足以区别于书法史上其他任何杰作的那种“神韵”。这股气息是难以抗拒的，每一个人在欣赏赵孟頫书法的时候都会被那种典雅的气息所折服。这件事情很奇怪，因为在对赵孟頫的书法进行形式分析时，我们丝毫找不到形成这股神韵的蛛丝马迹。这充分说明，“神”的存在，并不以作品的独创性为前提。“神”与作品的独创性之间的关系可以这么说：有独创性的作品一定会在作品中蕴含着特别的神韵，但没有原创性的作品也并非一定缺乏神韵。历史上有许多作品，它们并不在原创性上取得令人瞩目的成就，但却有着独特的精

神氛围。

赵孟頫的例子让我们开始思考“神”的难题。首先，还是让我们先回到形神的关系上来。现代理论基本上认为，任何艺术作品的形式和它的神韵之间是保持一致关系的，我们只可能感觉到形式中包含的东西，形式中不包含的东西我们是感觉不到的。那么，既然我们可以在赵孟頫书法中感觉到那股清晰而强烈的“神”，却又在形式层面上分析不出个所以然来，那么在这种情况下，我们就有理由推测，在它里面必定包含着一些至今仍没有办法分析出来的形式要素。这就好比在显微镜发明之前，我们并不知道细菌的存在，人们只是在猜想可能有更细微的东西存在，但没有显微镜看不到它。面对书法作品中那不可捉摸的“神”，我们的观察工具还显得太过粗糙，迄今为止，仍然没有非常有效地观察到“神”的所在。但是，一旦我们找到这个工具，类似于显微镜那样的东西，我们就打通了通往“神”的通道，我们就可以有依据地、轻松地谈论“神”了。哲学家维特根斯坦曾经断言，我们的世界大致可以分为三个领域：一个是可以感觉又可以言说的领域，另一个是可以感觉但不可言说的领域，最后一个

是不可感也不可说的领域。那么，“神”究竟属于哪个领域呢？从古至今，人们关于神韵似乎已经说了足够多的话，那么它是一个可以感觉也可以言说的领域吗？并非如此。我们翻检历代文献，其实并没有找到什么可靠的关于神的言说，绝大部分都是些修辞性的表达，典型的如“龙跳天门，虎卧凤阙”这种。米芾就感到这样的修辞实在太过分了：这种“征引迂远，比况奇巧”的话，“是何等语”？因为这些话里面没有包含实际性的内容，所以对于我们理解书法并没有什么帮助。所以，表面上人们似乎对“神”言说了许多，对它的存在也坚信不疑，但实际上“神”仍然没有被真正触碰到，原因很简单：我们还没有在书法理论领域里

发明像显微镜那样的言说工具。

人们一直有不断细化对书法形式的感觉以接近“神”的愿望，譬如孙过庭说“一画之间，变起伏于锋杪；一点之内，殊衄挫于毫芒”。后来的书法理论家包世臣，对书法形式的观察也提出到达“一黍米许”的细微程度。这些理论家们的观点，证明他们一直都有深化对形式的感觉冲动。但是，在漫长的书法史上，相对于那些笼统的描述，孙过庭和包世臣这些人的呼声得到的回响并不多。人们也没有接续这些理论家的遗产，把形式分析往更深的层面上推进，这不能不说是个遗憾。事实上，为了真正能够有效地讨论“神”，我们需要找到一个更深层次的基点，不断趋近那个形式的临界点。

德国哲学家本雅明曾经描述过艺术作品中的“灵晕”，它很接近于这里讨论的“神”的概念。说到“灵晕”，人们可能会马上想起佛像或者其他神像头顶上的那圈光亮，它自然是某种神性的象征。本雅明说，“当一个夏日的午后，你歇息时眺望地平线上的山脉或注视那在你身上投下阴影的树枝，你便能体会到那山脉或树枝的灵晕。”“灵晕”是“一种距离的独特现象，不管这距离是多么近”，它“与独一无二性和永恒性紧密相连”。我们对作品神韵的理解不也是这样的吗？那种独一无二的、与我们之间始终保持一定距离又似乎是永恒的气息，

不就是我们所说的神韵吗？每个人都强烈感受到神韵的这种东西，但它始终又不直接、清晰地进入人们的语言当中。神韵确实是如此奇特的东西。许多人都有一种经验，一件杰出的书法作品（图12-2）拿在手上看与在博物馆里隔着玻璃看感觉是很不一样的。因为我们越仔细看原作的话，它给我们的感觉就越丰富，我们就越强烈感觉到那股不可阻遏的神韵，而这件作品就越发显得崇高，令人无法接近——因为它太精彩了，就好像一座发掘不尽的宝藏。那些

有过修复古代书画经验的人都知道，要修复一幅古代书画杰作是非常困难的事，因为这是对精微度要求极高的工作。修复一个小小的瑕疵，就像在进行一件极为高超的、稍有不慎就有生命危险的手术，因为修复的结果假如与原作有些许差异，原作的神韵就会遭到很大损伤——尽管只是损伤了非常细小的部分，这种损害严重的时候，原作的神韵甚至会全然丧失。我们经常说，那些杰出的作品不能增加一点也不能少一点，它们好像是一块完整的东西，是一个有非常复杂的内部结构组成的完整有机体。孙过庭有句名言，“一点成一字之规，一字乃终篇之准”。他的意思就是对书法作品或任何艺术作品中的那种整体的有机性而言，那些最小的构成部分，也是不可或缺的要素。换言之，缺乏任何一个部分，整体的神韵就会受到损害。

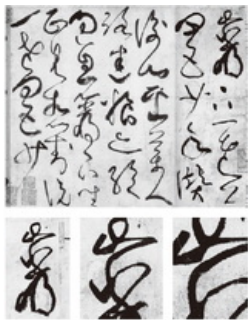


图12-3 王羲之《兰亭序》局部
图中所示为《兰亭序》局部，图中所示为《兰亭序》局部，图中所示为《兰亭序》局部。

非常有趣的是，盖印章是明代以后才风行的时尚，王羲之的书法当然不会像现在那样盖满了鲜红的印章，但我们现在大概由于审美习惯的缘故，那些密密麻麻、大大小小的印章也成了作品神韵的一个有效补充（图12-3），仿佛少了它们神韵会受到损害。这也多

少说明，“神”也并非一成不变的东西，它可以在适当的范围内浮动。



12-3 兰亭序（部分） 东晋 王羲之

基于上面的一些观察，我们已经可以对“神”作出一些基本的判定，起码我们知道“神”大致会有什么样的特点。譬如，“神”肯定是有机的整体，任何部分性的损害，都会使“神”受到相应的损害。另外，“神”与原创性之间没有必然的关系。当然，这里对“独创性”的分析，是基于目前所能够运用的形式分析手段之上的。这就等于说，从现在既有的分析手段来看，无论怎么看，这些作品都不具有多少原创性，但它们却颇有神韵。从另一方面说，如果分析的手段到达更深的层面，我们必定能够发现这些作品的“独创性”——因为它们确实有独一无二的神韵，尽管目前看来还没有“独创性”，我们还找不出它们的形式与其独特神韵之间的关联。再次，“神”是必须落实在可以感觉的视觉形式中的，这是毫无疑问的事实。没有这些可以感觉的形式上的东西，

就不可能存在艺术作品，就像没有光，我们就无法看到任何东西那样。神韵的存在也是如此，只不过它以一种更加精微、难以察觉的方式在作品的形式中凝结起来。

有了一些基本的认识，接下来我们就可以作出猜想了。这种猜想大概是大胆的，但我们已经表明，它不是毫无根据的胡思乱想。我们可以把那个迄今仍未观察到的形式要素，那个与作品的神韵紧紧关联的东西，称为微形式。微形式是可以被感知的——我们已经讨论过，人们无法越过可以感知的形式层面直接感觉神韵本身。神韵终究要落实在可感知的形式上，这个形式就是微形式。

二、微形式

由于微形式是与“神”紧紧关联在一起的，所以“神”所具备的那些要素，同样属于微形式。微形式与“神”一样，它处在一个比一般所说的形式更深层的层面。一般的形式分析当然也可以做得很仔细，譬如把字结构、笔画、章法等，通过放大镜和数学计量的办法来进行分析。比方说，王羲之书法的线条变化尤为复杂，我们可以用图片的形式放大到非常大来仔细观察，甚至可以利用

X光等高科技手段来分析，这样做下来，我们就比较了解王羲之书法线条何以能如此丰富。然后，临摹王羲之的人就设计相应的运笔、书写动作来达到相似的线条效果。

但是这种工作只是在原有框架上的推进，就是说，这种分析仍然处在如笔法、章法、结构这些原来分析的框架中，只是把所有分析的对象都放大很多罢了。对于理解王羲之书法的神韵来说并没有太大帮助，它并不能在形与神之间建立有效的、必然的关系，我们观察的方式也没有得到实质性的改变。我们知道，现在学王羲之书法的人不可谓不多，许多人能够做到临摹王羲之到乱真的程度，但

如果观察他们自己的创作，就会发现他们与王羲之的差距。这说明，人们无法光靠一些形式上的模仿获得王羲之原作中的微形式。微形式完全不同于一般形式，它所包含的是现在处于我们所观察到的形式之外的东西。

正因为如此，微形式是极难获得的。我们无法直接通过临摹杰作获得其微形式，也无法通过有意识的、明确设计好的技巧训练来获得它，因为它还无法观察。目标既不明确，也就无从找到确定的前进道路。微形式的最终获得好像是发生在人们的潜意识中的，在潜意识这团幽暗的漩涡里，技巧训练、感觉方式、修养等等因素都在这里慢慢搅拌、慢慢融合，经过长期的磨合最终形成自己独特的微形式。到此时，属于个人的神韵才如泉水般自然地汨汨流出。

微形式的获得不是一件容易的事。中国书法尤其讲究“人书俱老”，与微形式的难以获得不无关系。为了获得微形式，人们愿意花去一辈子的精力。在人们的观念里就已经认定，想要到达“神”的目标并没有捷径可循，唯一能做的，就是通过日复一日、长年累月的技巧训练，同时把这种技巧与各种相关的感觉和修养一起融合，来使自己的书法慢慢朝着微形式的方向前进。每一个练习书法的人都有过类似的体验，就是在临帖练习的时候常常会感觉在持续的一段时间内丝毫没有什么进步，整个对书法的感觉十分低迷，但过了这段时间后，

就会发现进步非常明显。进步之后，又会在某个时候再次进入“停滞”的时期，如此反复。这种“停滞”，从一个侧面说明，对微形式的把握和调整是一个比较缓慢的过程，它是阶段性的，需要时间慢慢消化吸收。

微形式的获得是一个漫长的过程，甚至那些已经形成自己风格的艺术家的，也要反复不断地从那些杰作身上汲取营养。这是因为，

杰作之所以是杰作，在于它在微形式上是一个典范，在那里，所有因素都配合得恰到好处，其中当然包括许多跟技巧没有关系的东西。孙过庭曾经谈到书法创作的“五乖五合”：

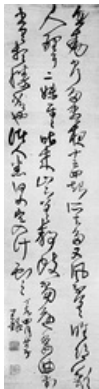
又一时而书，有乖有合，合则流媚，乖则雕疏，略言其由，各有其五：神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也。心遽体留，一乖也；意违势屈，二乖也；风燥日炎，三乖也；纸墨不称，四乖也；情怠手阑，五乖也。乖合之际，优劣互差。得时不如得器，得器不如得志，若五乖同萃，思遏手蒙；五合交臻，神融笔畅。

虽然事实上也许并没有孙过庭说的那么绝对，不过他的话已经表明，影响微形式的因素确实是多方面的。譬如天气好的时候，艺术家书写的节奏可能比较和缓，如果心情不太顺畅，书写时的“涩势”也许会多些。但这些因素都没法确切地指出来，不能说具备某些因素一定能使微形式配合得好，没有哪些因素微形式一定不可获取。微形式的复杂性可想而知，它与各种心理、生理、环境等内容都混杂在一起。

似乎有一种人天生就对微形式有非常敏锐的感觉，我们经常谈论的“天才”就属于这类人。莫扎特三岁就显示出出类拔萃的音乐天赋，五岁的时候已经能作曲。这种天才，人们只能说他们对于微形式的感觉实在太好了。天赋使他们在艺术的起始处就站立在一个比普通人高太多的层面上。天才毕竟极少，况且天

才也要不断在后天的努力中精进对微形式的感觉，只不过可能他比普通人进步得更快——莫扎特三十五岁去世时已经取得音乐上最杰出的成就。对于一般人来说，获取微形式是一个相对漫长的过程。艺术史上的那些杰作在微形式上提供了一个典范，因此中国的书画艺术家们，一辈子都在临摹前人的杰作。当艺术家形成自己的

个人风格后，他们临摹的目的更多是要从杰作中获得微形式的精妙配合，而非模仿得像。王铎在晚年仍然坚持“一日临帖，一日应请索”，可见他有多么勤奋。但是他的临帖（图12-4）并不像人们通常理解的“临帖”那样一丝不苟地按照原作写下来。他常常临写晋人的法帖，最后出来的完全是另一种面貌，这可以称之为一种“创造性临摹”了。对于王铎来说，他的临帖并非要获得杰作的面貌，而是某些更深层的东西，这种东西就是我们在这里谈到的微形式的精妙配合。



12-4 临王献之《忽动帖》《委曲帖》清 王铎

微形式的精妙配合之所以难以获得，其中有一个重要的原因就是中国书法具有一次性完成、不可修改的特点。中国绘画在这方面相比之下没那么明显，因为绘画多少可以用反复的皴擦或渲染来进行弥补。不过这种修改的程度也相当有限，仔细观察那些中国画杰作，可以发现它们几乎没有能够修改的地方。中国画强调书法用笔

的特点，也不容许它作出多少修改，特别是在写意画当中。

我们之前就谈到神韵的那种微妙的特点——稍稍改动细节，整体的神韵就会被损害。中国书画的“不可修改”性，直接反映了神韵的这个特点。因为微形式的配合已经是非常精妙，只要动一下就会破坏微形式构成的平衡，这真可谓“牵一发而动全身”。正是这种特点，使得中国书画艺术产生杰作的过程变得极为困难，绝大部分的优秀作品都有这样或那样的瑕疵，即使作者本人对这样的瑕疵也无可奈何，因为一旦试图对这些瑕疵进行修改，作品的神韵会遭到更大的破坏。在这种情况下怎么办呢？于是中国书画艺术家极大地依赖于对历史上杰作的临摹，有时候是单纯为了学习技法，有时候则是为了从中寻找支撑自己创作的微形式的配合状态。

书画艺术的一次完成性，首先是落在线条上的。因为线条的变化尤为复杂，其微形式的配合当然也极为微妙。毫不奇怪，中国书画艺术对线条极其讲究，相应地，关于“笔法”的论著也就汗牛充栋。古人对笔法的讨论是很有趣的，其内容既包括像“方圆”、“疾涩”、“提按”、“留驻”、“中锋”、“藏锋”等等这些形式层面的东西，又包括“行气”、“笔势”等这样含糊的概念。其实像“行气”、“笔势”这样的内容已经属于微形式层面的东西，它跟“方圆”、“提按”等概念不处于同一个层面上。

那些敏感的艺术家，随着艺术实践经验的不断丰富，就越能够感知到微形式的微妙变动，并且在某种程度上察觉到各种艺术在微形式上的相通处。一般来说，我们觉得读一首诗歌、经历一段美景、观赏一次舞蹈表演，这些对艺术家的创作来说没有什么直接关系，毕竟与书法和绘画是两回事。但是诗歌文学、自然景致、舞蹈表演这些艺术形式也有其深层的微形式，在这个层面上它们与书法绘画也许会有一定程度相通的地方。怀素观“夏云奇峰”和张旭观公孙大娘舞剑而书法大进的故事，可以在微形式相通的层面上理

解。至于诗歌、文学与中国书画的关系就更加密切了，三者微形式的相通之处想必也更多。

三、动力形式与微形式

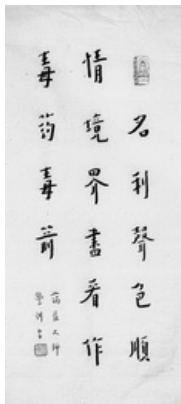
说到微形式的不可观察性，其实我们在本书前面已经提到过一个类似的概念，那就是“动力形式”。动力形式，简单地说就是书写时速度和力量分布的样式。每个人写字的时候都有一定的规律，具体就表现在速度快慢和力量大小的

变化上，这其实是人们写字的时候内在于自己的某种根深蒂固的东西。譬如，学生可以尽量模仿老师写字的动作，但无论学得如何相像，最后都难免保留有自己的痕迹。每个人的个性，大概都保留在这个很深的层面上。

所以动力形式也分为两个层面，一个是可以观察的，另一个则是无法观察的。作品那明显的节奏，书写速度的快慢，书写时力量的大小，这些直接表现在形式层面的东西都是可以观察的。张旭的狂草节奏变化极快，速度、力量的转换极为频繁，而相比之下怀素的狂草变化就没那么强烈，怀素更追求速度上的愉悦，那种风行水上、一泻千里的感觉。这个层面的东西都可以观察得到，但毕竟还是有些笼统。动力形式不仅仅指这些内容，它的另一个层面的东西，可以这样来提问：是什么东西促使他们书法中的速度和力量以这种方式来安排呢？这就把我们带到更深的层面上。我们设想一下，如果把书法家书写时所有的细节都记录下来，那么我们肯定就可以观察到他的动力形式的任何方面。可惜的是，现在我们无法做到这一点。我们对动力形式不可观察的那部分，就不得不依赖于想象。

宋代书法家姜夔在《续书谱》中谈到：“余尝历观古之名书，

无不点画振动，如见其挥运之时。”这种“如见其挥运之时”显然是出于想象，而训练有素的人，即使对于那些看似写得十分平静、波澜不惊的字，也能非常贴切地想象到作者挥运时的情形，譬如面对弘一的书法（图12-5）。我们在看作品的时候想象作者挥运的情形，而实际上作者的挥运本身是已经过去了的、没办法观察到的，我们只是推测艺术家的挥运究竟是什么样子而已。而且，挥运本身是件多么复杂的事情，甚至我们自己都没办法完全了解自己挥运时发生的事情。但是在欣赏任何书法作品的时候，尤其是那些杰作，“如见其挥运之时”是我们必须充分做到的事情，可以说这是接近那些杰作所必经的途径。为了感觉到杰作中的微形式，我们需要充分发挥想象力。“在这类事情上”，梅尔维尔在其名著《白鲸》中说，“敏感只为敏感所吸引；不靠想象，谁也无法跟随另一人进入这些领域。”微形式只为那些敏感而富有想象力的人敞开大门。作品上的任何形式，不管有多么精细，都是由书写时的挥运造成的，没有艺术家的挥运我们什么也看不到，所以推测是不可避免、也必须去做的事情。人们在欣赏赵孟頫的书法时，便不可避免要想象他挥运时那种优雅和潇洒的节奏。到这里，我们突然明白，动力形式中那个不可观察的层面，应该与神韵、与微形式有着千丝万缕的关系。微形式是不可观察的，而动力形式也有不可观察的部分，它们不可观察，却可以很清楚地被感受到。这样我们就多了一种考察微形式的手段，那就是通过考察动力形式来理解微形式，如果我们面对一件书法作品，理解了它的动力形式，那么我们就在一定程度上理解了它的微形式。不过，微形式包含的内容应该比动力形式要来得更复杂。



12-5 警训立轴 现代 弘一

每个人的书法都有他自己的动力形式，不管他是不是书法家。这就好像每个人的面貌那样，没有两个人是完全长得一模一样的。张三自有张三的神采，不与李四相混淆，不管他是个名扬四海的人物还是个籍籍无名的人物。所以说，动力形式和微形式是一致的，它们是每个人都具备的东西。赵孟頫的书法尽管在形式层面上缺乏原创性，但他的作品在动力形式和微形式的层面上却非常特别，可以说，他为书法史贡献了一种独特的神韵，而非形式上的独创。

中国的绘画艺术同样如此。中国画家经常采用前人的图式进行创作，只要我们翻开中国美术全集，随处可见题有“仿某某”的画。倪瓚的《渔庄秋霁图》大概是被借用得最多的作品之一（图12-6），后世画家们纷纷乐此不疲地模仿这幅名作，其中包括董其昌（图12-7）、查士标、吴历（图12-8）等。虽然说是模仿，但是

跟之前提到的王铎临写的书法那样，出来的全是自己的面貌。他们只是借用了倪瓒的构图以及笔法上的趣味，但作品的动力形式和微形式却是独特的，把董其昌的作品和倪瓒的作品放在一起，我们不会轻易地混淆它们。以赵孟頫为典型，说明中国艺术个性产生的一个重要方式，就是忽略可以观察的形式层面上的独创性——当然这是非常难的事情，转而在动力形式和微形式上着力，以此来形成自己的个人风格。的确，在古代，从事书画艺术的人真是太多了，不可能要求每个人都能够在可视的形式上做出贡献。在可视形式上能够做出贡献的艺术家，都是那些最有想象力、最有雄心抱负的人，这种人当然非常少。可是，中国艺术在对待这个问题上却显得十分宽容，除了少数具有巨大原创性的艺术家之外，它还大量地接受了许多没有原创性、但在精神氛



12-6渔庄秋霁图 元 倪瓒 中国画家经常借用前人的构图，《渔庄秋霁图》是被人借用得最多的作品之一。



12-7 仿云林山水图轴 明 董其昌



12-8 云林诗意图轴 清 吴历

围上独特的艺术家，这不能不说是个十分有趣的现象。这个现

象告诉我们，在对待中国艺术史的时候，除了考虑独创性的艺术家之外，还要考虑那些有独特神韵的艺术家。如果我们用“神”作为一个基点来进行考察，中国书法史或中国绘画史也许就会呈现出很不一样的面貌。

第十三章 感觉模式

人们第一眼看到“感觉模式”这个概念或许会心生疑惑，无论如何，这看起来也是一个过于庞大的概念。确实，我们在生活中无时无刻不在感觉，无时无刻不在通过我们的知觉接受外来的信息。英国哲学家贝克莱说：“存在即被感知。”这句话是说，万事万物之所以存在，是因为被我们感觉到了而已。这个说法在某种意义上是对的，只要我们不把感觉理解成完全被动的东西。

但这里说的感觉模式特指审美意义上的感觉模式，而非泛指一切感觉，只有哲学家们才愿意讨论一切感觉的普遍基础，而我们这里是在讨论艺术和审美。当然，艺术也不可能脱离感觉，“美学”（aesthetics）这个外来词的原意就是“感性学”的意思，它所研究的是一门如何让感觉变得完善的学问。而这恰好与这里要说的东西相吻合，因为人们都想知道怎么去完善自己的感觉。罗丹说过一句脍炙人口的话：“生活中不是缺少美，而是缺少发现美的眼睛。”人们都认为艺术家是那些感觉极为敏锐的人，他们拥有发现美的眼睛。不过，艺术家的感觉也不是天生就这样敏锐，感觉是可以培养的。

一、审美感觉模式

有人会把我们的身体比作一个信息接收器，我们的感觉就是通过身体这个接收器接收外来的信息所起的反应。这种比喻大概也不错，需要注意的是，我们的感觉并不是完全被动的，在接收外来的信息之前，我们的大脑可不是一块干净的白板。恰恰相反，感觉会主动对外界的信息进行挑选和甄别。对于审美来说尤其如此，因为审美具有更大的主观性。一个人说谁长得好看，而另一个人则持否定意见，到最后只能以“趣味无争辩”来结束争论。的确，人们在

审美趣味之间的差异是很大的。

每个人都有自己的审美感觉模式，有了这套模式就有了判断美丑的标准，他凭借此标准来筛选感觉对象，符合标准的当然美，不符合自然就被归到丑的范畴中去了。我们通常对自己所持有的这套感觉模式不自觉，因为它处在深层的心理结构当中。但只要稍加反省，是很容易发现自己稟有怎样的审美趣味的。譬如，一位对王羲之书法情有独钟的人，可能会难以接受北朝碑刻书法的朴拙之美（图13-1），因为他觉得违背了自己的审美理想。觉察到这一点，我们就可以判断这个人的书法趣味基本上是由二王帖学一系塑造造成的，这是从他的感觉中反映出来的事实。



13-1 广武将军碑 前秦

然而，个人的感觉模式是在不断变动的，一个人先前无法欣赏北朝碑刻，但经过一段时间，由于受到各种影响，他会转变先前的审美趣味，开始欣赏北朝碑刻的美感。虽然“趣味无争辩”，但客观地说，审美趣味也存在一个等级秩序，否则，我们怎么能够谈得

上感觉的“完善”呢？完善必定意味着朝着一个更高的方向前进，只有在这个基础上，人们才能够说一个能够欣赏毕加索的人比一个不能欣赏的人审美趣味更高，审美感觉模式更完善。

每个人在形成自己审美感觉模式的过程中，所受到的影响来自各个方面。这是一个十分复杂的课题。我们可以列出非常多的影响要素，其中可以包括：

个人的性格气质、教育状况、家庭环境、生活阅历、社会环境等等。而因为感觉模式首先关乎审美，所以艺术作品对主体的影响会很大。一些令人强烈感动的艺术作品，所给予人们的审美经验通常会伴随他们一辈子，并因此深刻影响他的审美感觉模式的形成。

先天的因素也会影响到人们的感受模式，当然，既然是先天的因素，也就更加难说明白。譬如有人先天对音乐、声响比较敏感，有人对线条敏感一些，另一些人则可能对色彩敏感些。

除了这些先天的没法说清楚的因素之外，对个人感受模式造成影响的因素可以大致归到两个大类中：一是传统，二是生活。传统当然是历史积淀下来的东西，与之相对的生活则是常在常新的东西。人们在阅读艺术史的时候，经常会碰到对艺术家或艺术流派的介绍，说这个流派着重于“拟古”，另一个流派则着重于抒发生活经验。举个例子说，中国绘画史上有名的“四王”和“四僧”是处于同时期的两个绘画派别，它们的艺术取向也差别很大。“四王”号称是传统的集大成，当然他们确实主要是在大量地模仿前人的经典（图13-2）；而“四僧”的绘画另辟蹊径、自出一格（图13-3），表现了强烈的个性特征，我们就说他们的绘画更注重感受生活。



13-2 云山图 清 王时敏



13-3 荷花游鱼 清 八大山人

二、传统

对我们的审美感觉模式造成最大影响的，首先是传统。严格地说，自从每一个人生下来的时候，他就一直活在传统当中。因为我们无法选择要还是不要自己的传统，就像一个人无法选择他的祖先那样。传统中所包含的东西，毫无区别地加在每个出生在这个传统中的人身上。审美的传统也是如此，起码在开始的时候，我们能选择的余地很小。一个人在最开始接触艺术作品的时候，多半处于一种被动的状态，接触到什么艺术就欣赏什么艺术，具体情况视机遇而定。如果生长在环境比较好的或教育程度比较高的家庭，就有可能在开始接触到一些好的艺术作品。最理想的情况是一开始就由那些最杰出的艺术作品来塑造自己的审美感觉，这样起点就会高很多，杰作中所包含的丰富内容，会很快引导人们进入审美感觉的奇妙世界。

那么哪些是真正的杰作呢？在我们的审美能力到达一定程度之前，在这个问题上我们是无法作出判断的，而且，我们的审美能力恰好需要这些杰作来培养。在这种情况下，公众的意见就显得非常重要，我们不得不求助于那些公认的杰作。这并不是说公认的东西就绝对是好的，但公认的东西起码相对来说更可靠些，比起一般人的个人意见，公认的东西里包含好东西的概率要大得多，对个人审美感受能力的培养无疑是最好的桥梁。许多人在培养自己的感觉模式的时候都多少走过弯路，而杰作始终是那个可以用来确定前进方向的启明星。

人们经常谈到传统，谈到继承传统和发扬传统。一般来说，当人们这样说的时候，首先在心目中他们所指的那个传统肯定是好的东西，不然就不会说继承传统的重要性了，尽管事实上传统并不一定是好的，它也泥沙俱下，糟粕和精华并存。就艺术这方面来说，究竟是哪些东西构成了传统的核心呢？答案就是杰作。杰作正是以它内在的丰富性和非凡的影响力构成了艺术传统的核心。德国

哲学家伽达默尔有一个观点，大致说，历史总是一种“效果历史”。什么是效果历史呢？简单来说，效果历史就是说历史或传统并不仅仅是过去了的东西，传统不是摆在博物馆里的死物，相反，传统通过制约每个人的理解或解释来产生效果，这种效果一直变动，一直更新，延续下来就成了历史。那么，

那些对我们的理解产生最大效果的东西，就是传统中最重要、最有生命力的东西，它们就是杰作。我们只要想想《兰亭序》，大概就知道杰作对传统的塑造能力有多么强大。仅仅是一本迄今真迹不知去向、真伪还有待商榷的《兰亭序》，就构成了中国书法传统的一个重要部分。许多人不明白杰作的力量，杰作是那种东西，它深入传统，又改变传统，最后它自己也成了传统。

经过千百年的历史，中国书法艺术已经积累了一定数量的经典作品。现在，如果我们要进入书法的话，首先要接受这笔遗产，进入书法传统的核心地带。所以应当用那些书法杰作来塑造我们的书法感觉模式。书法杰作的范围可以比较狭窄，标准是，它们是已经经过历史严格检验的。杰作的范围虽然比较狭窄，但要包含各种类别。譬如可以列出《散氏盘》《石鼓文》《张迁碑》《丧乱帖》《张猛龙碑》《古诗四帖》《神仙起居法》《黄州寒食诗帖》等等，这里面就包含了各种字体，也包括了帖和碑两大系统的东西。因为书法传统毕竟是非常复杂的。想想看，书法的历史如此悠久，技法又如此复杂，它的内涵更是无限丰富，因此没有任何一件杰作能够单纯地把传统概括完毕，每一件杰作都有它的局限性。《兰亭序》固然是好东西，但如果我们一辈子就抓住这么一件作品的话，我们就永远不能学会欣赏北朝碑刻和其他东西所具有的审美品质。也就是说，这样的感觉模式太过狭窄了，这终究不是件好事。另外，如果我们能学会欣赏不同作品的不同美感，领会不同作品运用的不同技巧，无疑对我们自己的书法训练和创作也有非常大的好

处。

这里一直强调传统的重要性，并不是在鼓励每个人都成为一个传统主义者。相反，我们鼓励真正有创造力的东西，作为艺术家如果失去了创造力，不是一件很可悲的事情吗？但这里所说的毋宁是在强调，即使是“反传统”的人，也必须首先了解这个传统，进入这个传统。从这个意义上说，传统对每个人都是重要的，无论他对这个传统持有赞成意见还是反对意见。创新固然是一件极为

重要的事，可是要准确把握创新的方向并不容易，这就好比“盲人骑瞎马”，可能走的是倒退路线，却不自知。如果我们不了解传统，怎么知道哪些东西是新的呢？我们如何保证自己不会重新落入旧的窠臼中呢？事实上，那些打着创新的旗号，而实际上却并不新的东西可谓比比皆是。这无不在启示人们进入传统的重要性。深入传统可以为我们确立方向，它是让我们坚实地踏在地上的支点，而不是让我们漂浮在虚无缥缈的幻觉中。

那么，怎么深入传统？先沉入那些杰作吧。

三、沉入杰作

下面是一份训练审美感觉模式的杰作目录，我们可以用它来完成自己的感觉模式的基本架构：

甲骨文（祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞）（图13-4）孟鼎散氏盘（图13-5）汉简（遂内中驹死册）（图6-7）石门颂张迁碑（图13-6）广武将军碑张猛龙碑（图13-7）



13-4 祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞 殷商 甲骨文



13-5 散氏盘 西周



13-6 張猛龍 北



13-7 張猛龍碑 北魏

《荐季直表》（图10-2）颜勤礼碑（图3-20）

频有哀祸帖（图11-7）祭侄文稿（图1-6）神仙起居法（图6-13）贺铸帖初月帖（图5-26）

《书谱》苦笋帖（图6-18）

古诗四帖（图6-17） 诸上座帖（图6-19）

这个目录包含了各种审美趣味的书法杰作，包括典雅、朴拙、方劲、圆转、流美、厚重等等，当然，用有着近似审美品质的杰作来替换它们完全是可以的。这样设置的目标，只是要尽量把人们对书法的感觉拓展到最大的范围。

但是由于个人的气质和个性使然，人们可能不能够完全欣赏所有这些作品。但感觉的培养是最重要的，所以如果面对自己排斥的作品，应该先排除个人的好恶，以一种更单纯、更中立的眼光去看待它们。它们也许到最后也未能完全让自己激赏，但起码它们所特有的那种审美质感已经留在了我们的心中，成为我们感觉模式中必不可少的一部分。

那么，要怎样去感受这些作品呢？这些作品都是书法史上最杰出的那一类，它们的存在就像巨大的宝库那样，对我们的感觉也提出了极高的要求。这些作品本来就是通过极为精微的感觉才诞生的，相应地，我们也要把自己的感觉提升到这个层面上去感觉它们。它们呼唤人们去深入作品的每一个细节。摆脱以“字”为单位的欣赏习惯非常重要，这需要进行“空间转换”的能力。诚然，把自己的感觉细化到更加微妙的时间、空间的要素，是一件非常难的事情，但它是必须不断努力去做的事情。

古人在书法欣赏的问题上有丰富的经验，但他们通常都用一种十分笼统的话来表达这种经验，这使得如此丰富的感觉经验最终也只停留在个人的实践中，这有很大的局限性。我们对书法细节的感觉不能从他们的陈述中获得太多帮助，古人那许多优美的修辞只能起到一定的暗示作用。如果人们开始用时间、空间、构成等方式来欣赏书法的时候，就可以迅速找到通往作品细节的途径。以后人们

在讨论书法的时候就不会笼统地说，这个字写得潇洒或那个字写得笨拙，而是可以察觉到导致这种感觉的原因所在——由于某个细微空间的处理失当导致看起来笨拙，如此等等。这是感觉提升的标志。

但所谓深入到作品的抽象构成层面，并不是鼓励理性分析，因为无论如何，理性分析是不能代替感觉的。我们可以先通过理性分析进入作品的抽象层面，但到这里的时候，应该把掌握权交给感觉，理性分析在这里只是一个桥梁，在“得鱼”之后是要“忘筌”的。对艺术来说，感觉永远最重要。

其次，要“知人论世”，也就是说在感觉这些杰作的时候，最好了解它们产生的年代、书法家的社会环境、他的艺术观念等等。这对深入感觉作品是有很大帮助的。每件作品的产生都受制于它的时代，那个时代的风尚、书写习惯、社会条件都制约着作品。譬如在欣赏唐代书法的时候，不可避免地感受到唐代法度森严的盛世气象；在欣赏米芾书法的时候，这位书法家癫狂的情性就浮现

在脑海中。这种联想有时会使人们偏离对书法作品的感觉，但也不完全是消极的因素。相反，在适当的程度下，它会帮助我们更好地感觉书法作品，感觉到作品内在的时代特征和书法家的个性精神。

可能人们会对如此列出的单子表示疑虑，好像它对一个庞大的传统作出了极大的限制，这么少量的杰作怎么能够很好地代表书法成就呢？把它们当作感觉模式的基础不会造成限制吗？这种担心可以说多余了，因为它们是无与伦比的杰作，所以它们当中的每一件都代表了某种字体、某种审美品质的最高水平，都是无限丰富的、能够不断给人以丰富的启示的作品。把它们作为感觉模式的基础，不会起到任何的限制，相反，由它们建构起来的感觉模式具有更广

阔、更稳健的发展空间。

四、生长的支点

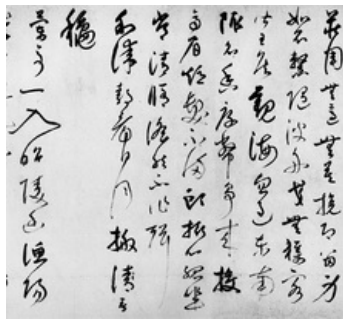
沉入传统杰作当中肯定有相应的危险，那就是一个人可能被彻头彻尾地改造成一位传统主义者。之所以说它是危险的，是因为如果经过沉入杰作培养起来的感觉模式是一个很封闭的模式，那么它恐怕就不太可能接受新的东西。许多极端的传统主义者便认为，凡是符合传统的東西就好，不符合的就不好。

但是真正的艺术家不应该也不可能被完全地限制住，他的感觉模式是一个开放的结构，可以不断地往外延伸。由那些由杰作建立起来的感觉基础，毋宁是种下的一粒种子，它可以生根、发芽，并冲破藩篱。也就是说，杰作所赋予他的感觉模式，是一个生长的支点，而不仅仅是限制性的规范和法度。

那么，如何把传统赋予我们的感觉模式变成一个开放的结构，变成一个生

长的支点呢？答案就是构成元素。构成元素是一种比表面的东西深得多的内容，这就好比说，氢原子和氧原子是比水分子更深层的构成水的元素。我们知道，构成物质世界的元素其实是很有有限的，就一百多种，但这有限的元素却使我们的物质世界变得如此丰富。对于书法来说同样如此，我们可以在分析时深入到构成书法的基本要素。在形式上，包括时间和空间两大类构成元素；而在内容层面，则包括作品的感觉特征、精神氛围、意义指向等要素。当然，形式之外的东西由于难以分析而不太可能完全说清楚，但不可否认，书法形式之外的内容也有其基本的构成要素。我们的感觉模式中有了这些基本的构成元素，就可以很好地对任何作品作出判断。

例如，陆居仁的《跋鲜于枢行书诗赞卷》（图13-8），把它拿来和我们仔细体验过的《频有哀祸帖》来比较一下，在构成元素的层面上，我们发现陆居仁的书法在线条运动的变化上、在空间处理的微妙上，都远远无法跟王羲之的书法相提并论。也就是说，在形式上，它并没有什么独创性。但是仔细感觉一下，陆居仁的书法由于其线条圆浑妥帖、行笔的节奏流畅自然，形成了一种鲜明的潇洒清醇的意境。而这在王羲之的书法当中是没有的，这不外乎说，即使杰作也是有它自身的限度的。同样，赵孟頫的书法在形式上也没什么独创性，但它那种宛如“神仙中人”的典雅气息，却是书法史上的一颗耀眼明星。这样，在构成元素的层面上，我们对陆居仁和赵孟頫的书法作出了恰当的判断。



13-8 跋鲜于枢行书诗赞卷（部分） 元 陆居仁

事实上还不仅如此，构成元素是众多其他门类的艺术所共同分享的。绘画、雕塑等艺术的构成元素无非是色彩、线条和空间（二维或三维的），书法完全可以在这些方面向这些艺术门类学习，学习它们处理的技巧和经验。虽然不同的艺术之间会有差别，但可相

互借鉴、学习的地方是很多的。譬如，绘画诚然在空间安排上不用像书法那样按顺序进行，可是书法完全可以学习绘画中线条的运动、对空间形状的处理。一个人如果真正学会欣赏马蒂斯的《蓝色的人体》（图13-9），意思是说，学会欣赏这幅画当中空间的巧妙安排和精巧连接，那么，很多在这些方面对比之下显得拙劣的书法作品，就将不再能够入他法眼。这是欣赏能力显著提高的一个标志。



13-9 蓝色的人体 [法] 马蒂斯

一旦人们的感受进入构成元素的层面，对书法的眼界便豁然开朗。为什么不能把一只设计精妙、线条流畅而空间匀称的杯子，与一幅好的书法作品相提并论呢？为什么不能把一段山川的景致与书法关联在一起呢？在基本的构成要素层面上，都是可以的。

这样由那些杰作构成的感觉模式就不会限制人的感觉的进一步发展，人们只不过是利用杰作来培养自己对抽象要素的敏锐感觉能力而已，丝毫不会被限制在它的范围内。它会给人奠定一个很高的

起点，在这个起点上，他可以汇集书法领域之内和书法领域之外的所有资源，来滋养自己的艺术精神，使之不断成长。

五、生活

虽然上文一直在强调沉入杰作，通过杰作来塑造自己的感觉模式不会封闭自己的才能，但这个危险始终存在。因为即使深入到构成元素的层面，人们也有可能只盯着传统的东西，而对新的东西熟视无睹，这样他仍可能沦为传统的牺牲品，成为前人感觉的复制品，而完全失去自己的感觉。

此前提到，影响人们感觉模式的两大要素是传统和生活。现在是应该着重强调生活的重要性的时候了，因为生活将始终会把人们拉回到现实中，而现实总是如奔腾的河流般常流常新。

我们只要想想书法史上那些杰作，就知道书法与生活之间极为密切的关系。

《丧乱帖》《祭侄文稿》和《黄州寒食诗帖》，它们是王羲之、颜真卿和苏轼本人生活经验的直接流露。我们只要稍微想象一下艺术家当时写下作品时的情形：他们首先被一种强烈的情感所支配，被他们各自高强度的生活经验直接、完全淹没，在不期然而然的情况下，创作出眼前的这幅杰作。这种经验和情感绝对无法重复，所以作者本人也不可能再写出同样的作品。书法家在此前所积累的那些书写技巧，在这个时刻，遭遇了鲜活的生活经验，进而混融在一起，结晶为作品，而几乎所有这些事情都是在无意识中完成的。

我们后人面对这些杰作的时候，往往在惊叹它们高超的技巧、动人的氛围之余，忘记了它们与书法家本人生活经验的关系。我们

在临写他们作品的时候，不仅要获得他们对书法形式的高超处理技巧，也要连同他们的生活经验一起获得，不然对作品的感觉总是有缺陷的。现代人在对待书法的时候，对于这一点显得尤为健忘，这表现在人们经常不考虑作品究竟写了什么内容。面对那些杰作，只要问一个问题便知道我们距离古人的差距有多远：在我们自己的书法中，是否有或者可能有同样深刻的经验？

书法经过几千年的发展，多少是有些僵化的，就是说，全身心投入传统中去的人太多了，而用书法来感受生活的人却非常少，这样，新鲜的血液就很难进入。特别是在书法的自觉意识发展后，人们越来越倾向于把书法当作艺术作品来创作，这个趋势一直保持下去，书法与生活的距离便越来越远。许多别的艺术门类，在高度自觉化后，都想方设法保持它们与生活的联系，绘画、音乐、雕塑无不如此。但我们在书法当中看不到这一点，人们在书法当中强调的是所谓“修养”、“功力”、“气韵”，从来不把是否表现了深刻的生活经验作为一个衡量标准。

然而生活才是真正的艺术之源。生活无限广阔，也无限丰富。对于艺术来

说，它需要艺术家们在生活中尽可能地获得深层次的体验，艺术家要以无比敏锐的感觉捕捉那些在自己的心灵上引起动荡的情感，无论多么细微，只要深入下去，它们都会展现出无限丰富的世界。在艺术的世界里，没有普通平凡的情感，没有不值得体验的情感，只有体验得不够深刻的情感。书法由于与生活紧紧关联在一起，它曾经是表现人们广阔内心情感世界的一个理想工具，一旦与生活脱离，这种理想便不可避免地褪色了。所以，无论如何要重新拾起书法与生活之间连接的丝线。只有在生活的土壤中，才能生长出真正的艺术精神，单纯从音符、色彩、线条、碑帖中是生长不出艺术家的。

王国维在《人间词话》中说：“客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深则材料愈丰富、愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。”他把艺术家分成客观的和主观的两种，当然多少有些武断的嫌疑，不过也能大致能说明艺术家的生活经验的两种情况。最好的情况是兼顾两种，一方面要广泛接触社会，以丰富自己的阅历，另一方面要保证对这些阅历的体验深度。光有广泛的阅历并不足以保证高质量的内心体验，而光沉浸在个人的内心中则可能显得过于狭隘，甚至有脱离现实的危险。如果一个生活在第二次世界大战时期的人对这次战争一无所知，那么人们就有充分根据否定他是一个好的艺术家了。

生活，如果人们真正深入它的话，它将给予人们无比丰富的馈赠。首先，它赋予人们以艺术创造的冲动，因为人们已经在丰富的内心生活中获得值得表现的东西，它将不顾一切地像火焰般烧向外部世界，通过人们手中掌握的手段——绘画、音乐、诗歌、书法等等而成为艺术品。一位艺术家，首先是心灵中要有值得表现的东西，其次才是将这些东西用富有个性的形式语言表现出来。如果做不到后者，他便不是一个成功的艺术家，因为他的作品是没有什么表现力的；而如果他做不到前者，他根本就不是艺术家，它的作品将永远像干瘪的

陈尸。生活，一方面包含大量传统的东西，另一方面又始终跟传统保持张力。

热爱生活的艺术家是不会仅仅满足于躲入传统中去的，传统的杰作固然伟大，但有新的精神生活的艺术家又如何甘愿做书奴呢？他们坚信，立足于自己的生活体验，完全可以创造与古人比肩的作品。在这一点上，人们无需妄自菲薄。

所以，一种合理的审美感觉模式的一个基本结构是：以艺术史上的杰作作为建立感觉模式的基础，同时又重视对生活的深刻体验。简单说来，这个模式既保证了艺术家在形式层面上过关，又保证他在精神生活方面获得足够的动力，推动他不断进取、不断创造。艺术家不就应该这样的人吗？

第十四章 书画相关性

书画相关性的问题对于书法来说有着十分重大的意义。中国书法与中国绘画就像两兄弟那样，二者之间有着异常密切的联系，这是众所周知的事实。这个现象具有鲜明的民族特色，因为对于世界上其他民族而言，书写文字和绘画二者之间的关系常常较为遥远，远远没有在中国来得亲近。中国书法与绘画的关系既然如此紧密，那么，支撑这种关系的观念是什么？它在历史上的具体表现又是什么？它对于现在的书法艺术还有什么意义？这些问题都会在“书画相关性”这个概念的名义下得到讨论和说明。

一、书画同源

谈到书画相关性，首先避免不了谈到所谓的“书画同源”。中国人对这个主题有着根深蒂固的观念，只要翻开古代各种书论画论著作，关于书画同源的话语可谓比比皆是，好像人们谈到书画的时候，不谈谈它们的同源关系，就不足以显示出自己的专业。

“书画同源”的说法最早在唐代张彦远的《历代名画记·叙画之源流》中明确提到：

颉有四目，仰观垂象。因俚鸟龟之迹，遂定书字之形，造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇始而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。

这段话大致描述了当初仓颉造字时的情形。仓颉是有四只眼睛的圣人，通过观察自然创造出最初的文字。四只眼睛看似荒诞，但它更多的是一种象征，象征仓颉这位圣人有非同寻常的视力，能参透自然造化的秘密。于是，文字的诞生，便象征着文明之光开始照

亮自然的秘密，开始驱逐鬼怪占据的黑夜，给世界上的人们带来光明。张彦远认为，在这远古之时，书和画并没有分开，它们是一体的。虽然由于刚刚被创制而比较简略，但是书与画一起共同表达了关于这个世界和宇宙的秘密。

这当然是比较玄妙的说法。撇开这种说法，人们凭借一般的知识和想象也是可以大致理解张彦远的意思的。我们知道，世界各国民族的早期文字多为象形文字。而一旦提到象形文字，人们脑海里大概就会浮现古埃及墙上的刻画（图14-1）和中国的甲骨文（图14-2）。这些早期象形文字的特征，便是文字与图画并未分离，有许多文字直接就是描画事物的图像。许慎《说文解字》解释“象形”时说：“象形者，画成其物，随体诘屈，日月是也。”在象形文字中，“日”字便是一个圆圈中间加一点，“月”字便是一个半圆中间加一点，就像图画那样直观。



14-1 埃及象形文字



14-2 祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞（正面） 殷商 甲骨文

象形文字的存在，证明张彦远所谓的书画同源并非没有道理的空穴来风，但是在中国传统文化的语境中，书画同源的观念包含着更为复杂的内涵。张彦远在说了那段关于书画同体的话之前，就专门提到所谓的“河图洛书”。河图洛书是历史久远且神秘莫测的东西，它一直是中国人心目中与上古圣王并存的典范，伏羲、黄帝、文王等就包括在那些伟大的古代圣王行列中。《易经·系辞上》便说：“河出图，洛出书，圣人则之。”在诸多的传说中，文字、图画与八卦三者，在最初的起源时刻就紧紧地相互纠缠在一起，至少人们都认为它们之间存在异常密切的联系。为什么人们如此看重书法、绘画和八卦的起源呢？对这个问题的回答，需要涉及古代中国人的宇宙观问题。换句话说，古人把书画的起源和八卦的起源看得如此神圣，是以某种宇宙观为基础的。相反，许多现代人就不把伏羲演八卦、仓颉造字这些传说视为多么神圣的事情，充其量只是把它们当成虚构的传说来看待。然而，古人却不是如此。对他们而言，这些传说无疑是一种真实而伟大的智慧的直接呈现。

研究中国文化的人们大抵都知道，中国古代文明的一大特征是以“自然”作为最高智慧，这种文明是一种自然性的文明。这是什么意思呢？以自然作为最高智慧，它就意味着，人世间的所有事物都应该像自然界那样，以和谐、优美的自然事物为榜样，大家处于一种和睦共生、自然而然的生存状态中。最具有代表性的当属老子的话了：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”道，是中国哲学的最高范畴，它是自然性的。既然如此，那么越接近自然的东西，当然也就离道最近了。

中国人赋予书画以如此神圣的地位，那么书画怎么获得与自然的亲近性呢？我们只需要看看仓颉是如何造字的，就能解答这个问题。许慎在《说文解字序》里说：

古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作《易》八卦，以垂宪象。及神农氏结绳为治而统其事，庶业其繁，饰伪萌生。黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄远之迹，知分理之可相别异也，初造书契。

在许慎的话里，我们了解到，伏羲作八卦与仓颉造文字二者所用的方法是

很相似的：他们都是直接走入大自然，通过直接面对自然事物而从中获得感悟，进而创制了八卦和文字。意思很明白，无论是文字还是八卦，它们之所以神圣，是由于它们是直接源于自然的产物。文字、八卦就好像是大自然这个母亲的孩子那般，母子之间保持着纯洁而亲密的血脉。文字在此固然是包括图画的，因为张彦远早就说，此时的书法和绘画还没有分离，二者“同体而未分”。因此，文字的神圣性便是绘画的神圣性了。

书法与绘画的关系，在二者的起源处就被紧紧捆绑在一起。但

综观古代文献，谈论书法（文字）起源的话语显然要比讨论绘画起源的话语多得多。而且一个有趣的现象是，讨论书法的神圣起源可以撇开绘画，但讨论绘画的起源则多半要涉及书法或文字。这种现象，多少反映了一种观念，那就是认为书法（文字）是绘画的基础，书法（文字）在逻辑上是先于绘画的。这种观念对中国书法和绘画造成了深远的影响。

但是，虽说书画同源，古人心里也很明白，书法和绘画究竟是两种不同的东西。唐代书法理论家张怀瓘著有《书估》一篇，据记载，曾经有人劝张彦远模仿张怀瓘也写一篇《画估》，但是张彦远的回答是：“书画道殊，不可浑诘。”张彦远的意思很明显，书法和绘画本来是两种东西，二者是不能相互混淆的。张彦远针对书画同源所发的那些议论，是有其特定语境和含义的，并非一概而论的泛泛之谈。譬如，张彦远另外两处谈到“书画异名而同体”的地方，其针对的对象是“六书”中的象形文字和“六体书”中的鸟虫书。这当然是很合理的，因为象形文字和鸟虫书这两种文字确实包含着很多绘画的要素。

但是，如果把书画同源的观念限定在象形文字和鸟虫书的范围内，我们大概很难把握古人的真正意思。事实恰恰相反，基于象形文字和鸟虫书的书画同源观念，无论对书法还是绘画来说，都没有真正产生过有意义的影响。

在中国书法史上，曾经有一段时间，人们热衷于创作、书写各种奇怪的书

体，其中包含各种模仿自然物象的书体。但是所有这些跟图画十分相似的书体，在中国书法史上始终处于边缘地位。孙过庭早就说过了：“复有龙蛇云露之流，龟鹤花英之类，乍图真于率尔，或写瑞于当年，巧涉丹青，工亏翰墨，异夫楷式，非所详焉。”像鸟

虫书之类的书体，由于与绘画过于相似，已经不入书法家的眼中。虽然古人们确实喜欢用自然物象来比拟书法，譬如影响甚大的卫夫人的《笔阵图》，其中有言，写一横要“如千里阵云，隐隐然其实有形”，写一点“如高峰坠石，磕磕然实如崩也”，写一竖如“万岁枯藤”，如此等等。但是并没有人真的在书法创作中把一横写成云彩状、把一点写成石头状，如果有的话，那也是不成功的尝试。

同样，在中国绘画史上，也没有画家真的把绘画变成文字或者在从事象形文字或鸟虫书那样的绘画实践上取得什么成就。古人们心中的书画同源，并非主要在象形文字或鸟虫书意义上理解的。应该说，书画同源所造成的影响首先是观念上的，它在古人的观念世界中树立了一个牢固的准则，它是某个理想的境界。尽管古代艺术家们的实践可能离书画同源有相当的距离，但由于它的存在，书法与绘画便始终未曾割裂，并且在漫漫的历史长河中，二者不断地被拉近。

那么书画同源的观念对中国书法和绘画的影响具体表现如何？这把我们带入到美术史的演变中。

二、书法与绘画的相互影响

基于书画同源的观念，中国书法和绘画早就是一对亲密的伙伴。既然要谈到中国美术史中书画的关系，那么现在就分开两条线索来谈：一是书法对绘画

的影响，二是绘画对书法的影响。

在早期美术史中，书法对绘画的影响始终处于支配地位，也就是说，书法总是一直在引领着绘画的前进方向。造成这种现象的原因是多方面的，上文所提到书法的起源在逻辑上先于绘画，是观念上的一个原因。而在具体的层面上，还有许多其他的原因。一般说

来，中国的艺术都被说成是“线”的艺术，恰好书法这门艺术在线条的丰富性、控制笔锋运动的技巧上成熟得很早。真正把这些技巧运用到绘画中，则是经过相当长的时间之后的事情。大致说来，书法对绘画造成影响的过程经历了几个阶段。

第一个阶段是在北宋文人绘画的诞生。提到文人绘画，人们首先大概会想到北宋大文豪苏轼。的确，苏东坡是第一个站出来全面阐述文人画理念的人。他的一些言论对文人画的特征起到了决定性的作用，譬如“论画以形似，见与儿童邻”这样脍炙人口的诗句，可以说是每一个进行中国绘画实践的人所恪守的教训。他比较吴道子和王维的绘画时说：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊。”文人画的特点正是追求“得之于象外”的高超境界。因此文人画反对专业化，绘画必须与人的其他精神活动和生活实践相互交融。因而保持绘画与书法、诗词等其他艺术形态的密切联系，是文人画理念中的应有之义。只有像书法、诗词等这些东西参与到绘画中，构成一个综合性的绘画，此时的绘画才能完全地表达人的性灵，表现他丰富的学养——也就是说，表现他的整个人。事实是否这样是另外一回事，至少，古人是这么看的。

第二个阶段是元代，正是在这个阶段，画家们开始明确提出要以书入画，要在绘画中充分表现书法的书写特征，也就是表现书法的那些线条技巧和趣味。元代书法家和画家赵孟頫在一幅名叫《秀林疏石图》（图14-3）的画中题下了著名的文字：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”于是，鼓吹士大夫绘画的赵孟頫、柯九思等画家就以“书画本来同”的名义，强调绘画需要运用书法的书写技巧。经过这些人的推动，以书入画的观念便对以后的绘画史产生了不可估量的影响。这种影响在赵孟頫之后的元四家——黄公望、倪瓒、王蒙和吴镇的绘画上，几乎产生了立竿见影的效果。展开黄公望的《富春山居图》

（图14-4），那种纸上干笔淡墨的动人氛围，富有书写性的线条质感，没有书法观念所起的作用是不可想象的。有人曾经评价吴镇的绘画，说他的绘画能够做到“一笔而能藏万笔”。能把线条锤炼到这种程度，这说明，画家已经很成功地把在书法中获得的线条感悟运用到绘画当中了。



14-3 秀石疏林图 元 赵孟頫



14-4 富春山居图 元 黄公望

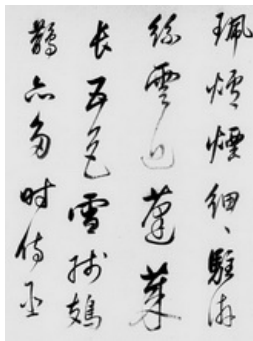
但只有到了第三个阶段，也就是到了明清之际，在八大山人的绘画中，我们才看到对书法线条最出色的运用。但是，在书法史上，对线条运动高超运用，对线条的丰富性的准确把握，早在东晋的时候就已经成熟，现存的王羲之的一些墨迹完全是这方面的典范。而在绘画领域里，真正做到以如此高超水准对线条进行运用的时代，却已经过了一千多年的时间。在此之前，绘画一直都在努力地学习书法，使自己的线条不断丰富。

另一条线索是绘画对书法的影响。在中国艺术史中，绘画对书法的影响始终远不如书法对绘画的影响，换句话说，书法与绘画之间的关系并不是对等的。绘画对书法的影响主要表现在墨法的运用上。墨法指的是对线条的墨色浓度、线条在纸张上的渗化效果的控制。中国绘画素来讲究墨法，唐代张彦远早谓“运墨而五色具”，指的就是画家对墨法的出色运用。所谓的五色，说法不一，大概指的是浓、淡、干、湿、黑五种墨色，也有人在这基础上加上“白”，合称为“六彩”。从这些称谓就可以看出，中国画对墨法是十分讲究的。在明代中期之前，中国画的墨法技巧对书法几乎没造成什么影响。一直以来，书法用墨的技巧是比较单纯的，这种单纯表现在要么追求墨色的浓重，要么仅仅是利用淡墨来追求书写的流利。到明代中期以后，人们开始大胆探索墨法在书法当中的运用。造成这种现象的原因有多个方面，其中一个重要的原因便是受到绘画的影响。当然，许多书法家本身就是画家，这双重的身份使他们更容易把绘画中对水墨的控制技巧运用到书法当中。

董其昌在绘画理论上倡导南北宗，在绘画实践上努力追求平淡天真的意趣，造成其绘画清秀典雅的风格。（图14-5）无独有偶，对淡墨的运用深有体会的董其昌，在书法中也经常使用淡墨，在某些精彩的书法作品（图14-6）中，由于淡墨的出色运用，整个作品看起来气息空灵、氤氲生动。同样，徐渭的大写意花鸟画所具备的酣畅淋漓的墨法——正如人们在那幅著名的《墨葡萄图》（图14-7）所见到的那样，在他的许多书法作品中，那种对墨法的运用也历历可见，这丰富的墨法，更助长了内在于他的书法（图6-20）中动荡磅礴的激情。绘画中的墨法还影响了此后的许多书法家，如王铎、刘墉、王文治等，他们都很自觉地把墨法当作书法表现的重要手段。王铎尤喜欢在作品中制造“涨墨”的效果，而刘墉、王文治则分别是著名的“浓墨宰相”和“淡墨探花”。



14-5 秋兴八景图册 明 董其昌



14-6 杜甫醉歌行诗 明 董其昌

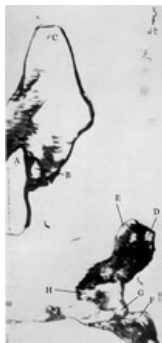


14-7 墨葡萄 明 徐渭

这里只是粗略地谈到书画的相互影响。许多古代画家兼有书法家的身份，书画相互交融的现象在他们身上也表现得最为明显。可即便如此，这些书法家兼画家们依然很难做到以下这一点：一方面在书法和绘画中都形成独特的个人风格，另一方面又在二者之间贯通同一种感觉。譬如，画家的题字与其绘画作品经常是不协调的，无论是笔法还是空间结构，书法和绘画都差距甚远。又或者同一个艺术家，他的书法与绘画同样出色，但书法与绘画之间的关联却并非那么密切，原因是他并没有把得自于书法或绘画的那种深层次的感觉贯通在所接触的艺术门类之中。

能够做到充分贯通书法与绘画的人极少，八大山人便是其中一位。八大山人的书法与其绘画在线条、空间构成上都存在极高的一致性。举一个例子，在八大山人的书法中，经常会在右上角出现由两段圆弧构成的一个梭形空间。如《河上花图卷题诗》（图7-14）中的“万”、“望”、“如”、“高”等字，右上角都以这种形态

出现。它的反复出现，形成了像乐曲中的“主导动机”那样的东西。而在八大山人的绘画中，同样可以看到以这个梭形空间为“主导动机”的各种变化形态。《鱼乐图轴》（图14-8）中的几块石头，都存在由“主导动机”进行变奏的空间形态。这表明，八大山人对书法和绘画保持着同一种空间感觉模式。



14-8 鱼乐图轴 清 八大山人

八大山人的例子启示我们，在空间构成这个抽象要素的层面上，书法与绘画可以被贯通在一起。无论对艺术家还是对于欣赏者，它都提出了一个更高的要求，要求人们的审美感觉模式必须进行转换，以便在一个更深的层次上打通书法与绘画的关系。

三、空间的转换

在欣赏书法的过程中，人们长久以来形成一种根深蒂固的习惯，那就是对书法的欣赏基本上是以“字”为单位的。固然，唐代书法理论家张怀瓘早就说过：“深识书者，惟观神采，不见字形。”

”即便如此，人们在“惟观神采，不见字形”的时候，他的审美感受仍然大部分是被“字”所激发的。我们经常听见人们表达自己的感受时说，“这个字写得真精彩！”但字是一个有点笼统的、过大的单位。古人有“永字八法”，这就把对书法的审美细化到字的笔画当中，譬如一点、一撇、一捺怎么写才好看。但是这仍然不够，我们要做的是把书法的审美模式往更细的方向、更深层次的位置上推进，那就是时间和空间要素。

德国哲学家康德曾经指出，时间和空间是人类认知世界的两个基本条件，也就是说，如果没有时间和空间，我们就无法观察和感知到任何东西。因此，时间和空间是我们观察和感知事物的共同基础。正因为如此，我们一旦把书法欣赏的模式细化到时间和空间的层面上，这时候书法就可以与许多其他的艺术门类连接在一起，因为时间和空间是这些艺术门类所共同分享的要素，书法便可以与绘画产生深层次的共鸣。只要迈出这一步，人们便可以获得某种豁然贯通的感觉，当然这种感觉是需要经过不断锤炼的。

书法的时间特征非常明显，在行草书这类书写速度迅疾的书体中尤其如此。即使那些从未见过书法的人，也可以在怀素的作品中强烈感受到速度的激情，为此人们都乐于把对书法的感受与音乐作比。宗白华先生曾经说过，中国的音乐衰落，其地位则被书法所替代。于是，中国人的艺术中那股属于时间的乐舞精神，就主要落实在书法身上。

但是空间呢？中国人对空间似乎远不如对时间那么敏感。我们在这章主要讨论书法与绘画的相关性问题，那么空间的问题就成为关键。首先我们所要做

的，便是对书法的感受进行一种“空间的转换”。就空间转换的问题，本书在此前提到了一张人像和花瓶的双关图。现在我们举

另外一个更浅显的例子，哲学家维特根斯坦在名著《哲学研究》中就用到过一张“双十字”图片（图14-9），当把注意力从黑色块面转移到白色块面上时，我们对空间的体察就发生了转换——黑色十字变成了白色十字，或者相反。更为有趣的例子来自于心理学试验，这一幅名为《我的妻子与岳母》（图14-10）的图中，随着主体空间意识的转移，图像中的年轻女子竟然变成了老妇人。相类似的，在书法欣赏的时候，我们可以试试这种空间转换，相信会看到更多东西。简单地说，就是把书法作品看作由线条不断分割的许多二维空间的构成，把注意力从字的单位中跳出来。



14-10 我的妻子和岳母



14-9 双十字

这样，经过空间的转换，我们就可以用抽象的空间特征来体察书法。书法是视觉艺术，它也位于一个平面的二维空间中。但是，书法的空间特征与绘画的空间特征有几个方面的差异：第一，书法的空间要素要受制于汉字结构，这就好像写实的具象绘画的空间要受制于所描绘物体的结构那般。然而，汉字结构对书法空间的限制是颇为松散的，在草书，尤其是狂草书中——如张旭《古诗四帖》中的“巖”字（图12-2），汉字的空间实际上可以有无限多的处置方式，这使它的自由度更接近于抽象绘画。第二，书法的空间是有顺时性的，它与时间紧紧地交融在一起，二者是一种共生的关系。

而绘画的空间并不具有顺时性，一个画家可以从画面的任何一个地方开始画起，同一处空间也可以反复地绘制。第三，书法的空间仅仅与线条相关，而绘画的空间可能会受到色彩的影响。譬如在色彩画中，空间就取决于色彩的面积、形状。

尽管有许多不同，但在空间上二者相互间有许多可资借鉴的地方。书法完全可以并且应该从绘画中获取养分，特别是有着悠久历史的西方绘画，其在空间构成上已经取得辉煌的成就。西方艺术一直都有重视空间、结构的传统，即使如音乐这种时间性最为强烈的艺术，在西方传统中，人们也愿意把它称为“流动的建筑”，那些看起来最为抒情的音乐，也有着极为严格的“数”的结构。

同样，绘画也可以从书法中获取灵感。事实上，书法已经对西方近代以来许多艺术家产生过重大影响，在某些方面所达到的高度仍然是绘画所无法企及的。

我们知道，西方绘画从19世纪下半叶开始到20世纪上半叶，发生了一系列剧烈的变革。从印象派一直到抽象艺术的诞生是其中的一条重要脉络，这条艺术革新运动的潮流旨在纯化艺术自身的语言。也就是说，以前在写实性绘画当中那些没有得到充分注意的抽象要素，现在开始浮出人们意识的表面。以前色彩、线条、空间等要素是为描绘对象服务的，现在这些要素开始独立了，它们本身就可以构成绘画，而不需要描绘具体物象。这表明人们对抽象要素的感知又提升了一个层次，人类的艺术敏感度又获得一次解放，而书法也必须在这个层面上重新检视自己。如果人们能够用面对马瑟韦尔的《西班牙共和国挽歌70号》（图14-11）时的审美感知模式来感知书法作品，那么，此前所有那些沉默的未被发觉的空间、角落就会被新的目光所照亮。



14-11 西班牙共和国挽歌70 号 [美] 马哲威尔