

■ 哲学研究

书之形与形而上

——书道中的视觉超越及其归宿

贡华南

(华东师范大学哲学系/中国现代思想文化研究所,上海 200241)

摘要: 书非小道,它既是中国思想大系统之组成部分,同时也是中国思想大系统的具体体现。当点画被理解为卦画,点画中有阴阳、有生机,“书”之自然形质被超越;当“书”被理解为“意之所在”,形质被生成为包含意味的“意象”,“书”之形式性特征被进一步冲淡;而以神采与骨肉齐备的生命体理解与规定“书”,“书”之“形”遂被导向“形而上”。与此相应,欣赏“书”实为欣赏道、欣赏自然、欣赏生命。对书的欣赏拒绝视觉之静观,惟赖味觉之研味。对“书”的理论自觉在一定意义上就是一个超越视觉性、回归味觉性之理论自觉。

关键词: 书; 形; 形而上; 味

中图分类号: B019.12 文献标识码: A 文章编号: 1672-4283(2015)04-0037-07

收稿日期: 2014-05-15

基金项目: 国家社会科学基金重大项目(10&ZD064); 教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(11JJD720005)

作者简介: 贡华南,男,安徽泗县人,哲学博士,华东师范大学哲学系教授,博士研究生导师,华东师范大学中国现代思想文化研究所研究员。

书以线条为形质,凭借线条而在,通常被理解为视觉艺术。不过,书道之自觉却展示为一个在精神上不断超越视觉、拒绝视觉的理论自觉。书非小道,它既是中国思想大系统之组成部分,同时也是中国思想大系统的具体体现。与中国思想从“形”到“形而上”继而到“体”范式转换相一致^①,对“书”的理解与规定自魏晋始一直被导向“形而上”。“形”被自觉超越,而被归往生命体,作为线条艺术之中国书法由此超越视觉性,而归于味觉思想。如我们所知,书以点画为基本元素,但点画不是有长无宽、有形无质的纯粹形式,而是具有阴阳、神采、生命等性质的、有意味的点画。当点画被理解为卦画,点画中有阴阳、有生机,“书”之自然形质被超越;当“书”被理解为“意之所在”,形

^① 中国思想自先秦经历从“形”到“体”,再到“理”的范式转换。具体说,从“形”到“形而上”,由“体”到“本体”,由“理”至“天理”。这个过程可以看做是对视觉一形的拒绝与超越的过程,同时也是不断向味觉思想回归的过程。《易·系辞上》有“形而上者谓之道”,后世遂以“形而上”称“道”。相应地,在魏晋“体”范式主导下以“本体”称“道”,在宋明“理”范式主导下则以“天理”称“道”。与此相应,方法论上,对应“形而上”者为“感通”,对应“本体”者为“体道”,对应“天理”者为“理会”。不难发现,书道之自觉过程与中国思想之自觉有极其一致的路径,这也是书道最核心的特质。目鉴与研味之争亦基于中国之味觉中心主义传统,亦是中国思想最核心的方法论——味一道之具体表现。关于此范式转换的具体论述,可参看拙文《从无形、形名到形而上》(《学术月刊》2009年第6期),《体、本体与体道》(《社会科学》2014年第7期),以及《理、天理与理会》(《复旦学报》2014年第6期)。

质被生成为包含意味的“意象”，“书”之形式性特征被进一步冲淡；而以神采与骨肉齐备的生命体理解与规定“书”，“书”之“形”遂被导向“形而上”。与此相应，对“书”的欣赏转化为对“形而上”生命意味的欣赏，对“书”的理论自觉在一定意义上就是一个超越视觉性，创造、品味生命意味之理论自觉。

一、书之为道

“书”以点画为基本构成元素，对“书”之本质的领悟相应奠基于对点画的理解与规定之上。自先秦始，点画（如“端”）一直被理解为内具动力与目的的有体有质之点画^①，而不同于古希腊以 IDE-A 理解点，将点规定为有长无宽、有形无质、纯粹抽象之存在。后世书家自觉秉承了这一思想方向，将“书”之点画深深植根于形上之道，将之理解为内含着自足的动力与价值之存在。首先值得注意的是许慎在《说文解字序》中对“书”与八卦之间内在关联的论述，他说：

古者包羲氏之王天下也，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，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，见鸟兽蹄迹之迹，知分理之可相别异也，初造书契。……仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字。

把“字”的渊源放在文明肇兴之历史进程来理解，无疑有其合理性。把《易》八卦视作“书”之根，从而确立了“书”之神圣性。不过，此时的“书”因承载着巨大的实用功能——即作为表达实在世界之工具，而更多地凸显出工具性特征，“书”自身之内在价值并没有得到正视。然而，这一洞见已经开启了后世书家书道之思。南北朝书家在论述书之统流时，便追随这一洞见将书追溯到伏羲创制卦象：

爻画既肇，文字载兴。^{[1] 虞翻《论书表》}

庖牺氏作，而八卦列其画；轩辕氏兴，而灵龟彰其彩。古史仓颉，览二象之文，观鸟兽之迹，别创文字，以代结绳，用书契以纪

事。^{[1] 江式《论书表》}

书家一方面将文字与卦画区分开来（所谓“别创文字”），又随时确立两者之内在关联（“既肇、载兴”，“览二象之文”）。但并非所有书家都如此谨慎，庾元威将卦与书直接同一：“以八卦书为一，以太极为两法”。^② 八卦即“书”，“书”即八卦。“书”被深深契入《易》道之中，“书”道即《易》道，“书法”即《易》——“太极”之“法”。

建立书与卦之关联意欲何为？表面上看，确立书与卦之间内在关联似乎是藉卦象以挺立书。实际上，以卦解书关系到对书之本质的深层领悟与规定。文字之点画与爻画一样，并非单纯的点画，而是具有阴阳、刚柔之性德者。这在后继书家那里逐渐确立为默会之知^③。

卦爻载天地造化之机，“书”同卦画即意味着“书”拥有与卦画一般魔力。这个观念在仓颉造字神话中被烘染出来，如《淮南子·本经训》：“昔者仓颉作书，而天雨粟、鬼夜哭”。“书”之“作”何以会产生“天雨粟、鬼夜哭”之效能？张彦远在《历代

① “端”由“体”获得规定，如“端，体之无序而最前者也”。（《墨辩·经上》）这意味着，“端”是“体”之具体形态。“体”既是“动力因”（由此必然展开为过程），也是“目的因”（可预见过程之结果），是“动力因”与“目的因”之统一体。由此，“端”既内含动力，也内含目的。具体可参看拙文《简论“体”的数学》，载《思想与文化》第14辑，华东师范大学出版社2014年版。

② 庾元威《论书》，引自张彦远《法书要录》卷2，浙江美术出版社2012年版。

③ 后世书家表述大同小异，无疑都是以各自经验表达对书卦同源这一论断之认同。如“古者画卦立象，造字设教。”（虞世南《书旨述》）“缅想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉。”（李阳冰《论篆》）“甚哉字法之微妙，功均造化，迹出窃具，未易以点画工，便为至极。苍、史始意演幽，发为圣迹，势合卦象，德该神明，开阖形制，化成天下。”（赵构《翰墨志》）“至哉，圣人之造书也。其得天地之用乎？盈虚消长之理，奇雄雅异之观，静而思之，漠然无朕，散而观之，万物分错，书之时义大矣哉……天地之理，其妙在图书。圣人法天，其用在八卦六书。”（郑杓、刘有定《衍极并注》卷3）“河马负图，洛龟呈书，此天地开文字也。义画八卦，文列六爻，此圣王启文字也。”（项穆《书法雅言》）“书契之来，原于画卦。”（汤临初《书指》）认同书卦同源，既是书道精神自觉之表现，同时也在精神深处为书的创作提供了动力因与目的因，在此意义上，此一观念无疑生成了书道。

名画记》给出的解释是“造化不能藏其密,故天雨粟;灵怪不能遁其形,故鬼夜哭。”“书”中蕴藏着天地造化之秘密,是因为“书”可以象形、指事,以此揭造化之“密”、露鬼怪之“形”。尽管书之为书乃基于“字”摆脱了象形、指事、形声等实用功能,而使“字”本身之点、横、撇、捺等形式因素成为关注、欣赏对象,但对“书”的认知却没有改变。

另一条领悟“书”的道路是将“书”的根基奠立于“自然”之上。比如蔡邕《九势》:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形势出矣。”“书”根基于自然,“书”中有“阴阳”,“书”之“阴阳”产生“书”之“形势”。换言之,“书”之“形势”中既有“阴阳”,也有“自然”。以“自然”为“书”奠基与以《易》为“书”奠基一样,确立了“书”之自足的内在价值。张怀瓘豪气十足地宣称“书”“道本自然,谁其限约”^[2]张怀瓘《评书药石论》,正是对“书”内在价值之肯认。在此意义上,我们可以理解王羲之以“阴阳”论“书”之意义:“书之气,必达乎道,同混元之理。七宝齐贵,万古能名。阳气明则华壁立,阴气太则风神生”。^[2]王羲之《记白云先生书诀》“书”中有阴阳,“书”非“技”乃“道”,且非“小道”,而是“大道”:“书画非小道,世人形似耳,出笔混沌生,入拙聪明死”^[3]石涛《题春江图》。笔墨之动,氤氲创生。当然,其所创生的并不是天地间草木虫鱼,而是同样生机盎然,人可以行、可以居、可以游的意义世界。“书”之创生德侔《易》、自然,因此具有至高无上的价值。

二、书之形与形而上

点画通卦画,点画中有阴阳、有生机。这些形式拥有独立自主的内涵,拥有独立自主的价值,因此尽管“只是”单纯的形式,但却充实、饱满。“书”的自觉正立足于其形上根基的确立。

不过,点画并非现成,点画中阴阳、生机亦非现成,它需要人来催生——对人而言,催生即创造。创造出“书”之点画,即以笔法呈现出阴阳,以“意”赋予点画以生机。王羲之对此有深度自觉:“凡书贵乎沉静,令意在笔先,字居心后,未作之始,结思成矣。”^[2]王羲之《书论》“意”是人之“意”。“意”在笔先,以“意”主笔,“思”成而后作,在此意

义上,“书”皆是“意之所在”。单纯就一件作品看,点画是形式,“意”是实质,形式与实质共同构成了真正意义上的、完整的“书”。事实上,点画作为“书”之形式,根基于其内在之阴阳、生机。换言之,其内在阴阳、生机等实质构成了点画之根本,故表面上作为形式的点画确切说只是实质之呈现。当“书”被理解为“意之所在”,此弱化了的形式湮没于不断强化的实质(阴阳、意),实质成为决定“书”之为“书”者,即“书”之本质。“意”不仅决定“书”之为“书”,同时被理解为“书”中阴阳、生机之创造者。

“意”为“书”之本质,欣赏“书”就成了对“意”的领会。“顷得书,意转深,点画之间皆有意,自有言所不尽。得其妙者,事事皆然。”^[4]王羲之《自论书》虽然“形”(点画)构成了“书”的唯一的依仗、媒介,但点画之间的“意”才是书之真正的本质。创作之目的是以“意”生点画,“意”在“形之中”,也在“形之上”。“意”同样构成了欣赏之目的,换言之,人们欣赏“书”不是为了欣赏“形”,而是为了欣赏形之上、形之外、形之中的“意”。

点画在对“书”的领悟中被弱化,“意”构成了“书”之动力与目的。基于此,创作中、欣赏中克服“形”,摆脱“形”的支配,便成为创作、欣赏书的基本工夫。亦基于此,“书体”从隶、行、楷到草之演变也表现为“形”不断被模糊化,形式之确定性不断走向不确定。“形”被模糊化,人的注意力引导至于“使形者”——“意”,书体演变的过程就是一个去视觉化的过程。孙过庭《书谱》云“真以点画为形质,使转为情性;草以点画为情性,使转为形质……使谓纵横牵掣之类是也;转谓钩环盘纤之类是也。”相较而言,“点画”表现的是确定性、稳定性,“使转”表现的是流动性、不确定性。“真”以点画为“形质”表明稳定、确定乃“真”之基本架构;以“使转”为情性则表明,“真”乃以流动性、不确定性为其基本品格。以“使转”为形质之“草”则进一步摆脱了确定性、稳定性,而以非形式性作为其基本架构。“以点画为情性”则表明,形式性的点画在草体中已经成为情性的直接表现。

点画为意之所在,点画由是成为“意向性形式”——由人的意向构造的形式。如卫夫人形容:

“一[横]如千里阵云,隐隐然其实有形。……|[竖]万岁枯藤。”^[1]卫夫人《笔阵图》“一”在意象中被构造成“千里阵云”,“|”在意象中被想象为“万岁枯藤”。“一”、“|”等点画被人之“意”充实,而呈现为饱满的“意象”^①。《笔阵图》所理解与规定的点、撇、横、竖全然不是纯粹抽象的点、撇、横、竖,而是被理解为一个个丰满的意象。由纯粹的“形”到饱含意向的“象”,由此进一步弱化了点画之形式性。这是“书”之去视觉化的又一个表现。

如我们所知,“意”指人之心意及心意之思与想。“思”属于理智之谋划,“想”属于想象力之构造。“意在笔先”强调的是理智之谋划布局与想象力之构造在作书时之作用:

夫纸者阵也,笔者刀稍也,墨者鍪甲也,水砚者城池也,心意者将军也,本领者副将也,结构者谋略也,颀笔者吉凶也,出入者号令也,屈折者杀戮也。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。^[1]王羲之《题卫夫人笔阵图后》

“凝神静思”、“预想”即是“意”之展开。理智之谋划主“分”——辨析、审查,想象力之构造主“合”——部分之整合,如“令筋脉相连”。在这个阶段,“意”与“书”之间还只是相对关系:正如以战争作喻一样,“书”还是一个需要“意”去征服的对象。然而,“书”之成,则意味着“书”之“意化”——“意”对“书”的渗透、主导。“意”与“书”非二,“意”即“书”,“书”即“意”。“书”乃“意”之“书”,换言之,无“意”不成“书”。故王羲之曰:“凡书贵乎沉静,令意在笔先,字居心后,未作之始,结思成矣……若直笔急牵裹,此暂视似书,久味无力。”^[2]王羲之《书论》“直笔急牵裹”即笔脱“意”而直往,即“无意而笔”。有“笔”无“意”仅“似书”,而实非“书”,故“久味无力”。

当王羲之将“书”理解为“点画之间皆有意”,这里的“意”已经不限于章法之谋划与想象,而指向广义的人之“心意”:人之创造力、人之本性。人之心意生成了“书”之“味”。所谓“味”就是“书”所呈现出来的且能够源源不断作用于人者,故“书”之有味者可以“久味”而“有力”。“书”有味

是因为“意”有味,故“意”不仅表现为“意义”(谋划与想象),还表现为“意味”。“书”是“意”之所在,点画皆是意之所在,故可说“点”是有意味的“点”,“线”是有意味的“线”。意味之存在依赖于点画,但作为“书”,有意味的点画被涵摄进有意味的书,从而点画之形式特征被意味所消融与规定。因此,点画作为有意味者,其作为“形”之确定性进一步被模糊与转换。

三、书之生命与神采

“书”为心画,意在笔先。以意作“书”,“书”成为意之所在,即意之创生物。“书”为意所创造,为意之所在,本身具有内在价值而不再是某种表达工具,这样“书”就与工具性符号区分开来。同时,“书”是意之所在,不同的“意”创生出“书”之不同的意味。“意”有个性,书因此亦有个性。“意”为生命之意,“书”亦为生命之“书”。正基于此,以人的生命来领会“书”逐渐为书家所自觉^②。

以人的生命论书,“书”被理解为完整的生命体。人的生命有机体,“书”亦有机体。“善笔力者多骨,不善笔力者多肉,多骨微肉者谓之筋书,多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣,无力无筋者病。”^[1]卫夫人《笔阵图》“骨”、“力”、“肉”、“筋”是健全生命机体所必具,亦是“书”所必具。欣赏“骨”、“力”、“肉”、“筋”为魏晋风尚,不过,“骨”、“力”、“肉”、“筋”皆是人的自然生命,较之精神,它们属

① 在中国思想中,“象”为质料与形式统一之体。在道家思想中,“象”乃道所创生之充满生机之物《老子》21章“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物”;在《易》的系统中,“象”则为“天”所创生的充满阴阳变化之机者《易·系辞上》:“天垂象”),同时圣人法象、立象以“尽意”。故“象”中有道、有阴阳、有人之“意”。书家往往立足于道、《易》,其所使用的“象”亦取其中之“意”,如“体象有度”(蔡邕《隶势》)、“观其法象,俯仰有仪”(崔瑗《草书势》)、“文者,物象之本”(许慎《说文解字序》)。

② 如我们所知,对形名家“以形为性”思想超越有两条线索:一是《系辞》“形而上者谓之道”,由“形”而至于“形而上”;另一条是《庄子》以“使形者”、“形形者”即生命来超越“形”。两条线索殊途而同归于“道”。书家以生命来领会“书”亦是对“书”之“形”的自觉超越,其归旨与《庄子》多有契合。

于“形质”。在汉魏人观念中,人之形质乃内在情性之呈现,欣赏形质之中的格调、气韵、神采则是人物品鉴之首要目标^①。这个观念在书论中得到应和。王僧虔在论“书”中神采与形质时首尊“神采”,他说“书之妙道,神采为上,形质次之,兼之者方可绍于古人。以斯言之,岂易多得?”^[1]王僧虔《笔意赞》有神采无形质不可谓之“书”;另一方面,神采在内,外彰于形质,无神采则无有骨、有力、有筋、有肉之形质。二者兼得为理想之“书”。为达此理想之“书”,需要“心忘于笔,手忘于书,心手达情,书不妄想”。^[1]王僧虔《笔意赞》所谓“心忘于笔,手忘于书”就是消除“心、笔、手、书”之间的隔阂,使“书”直接表达作者之心、之情,故形质不过为神采之外在表现,或者说,形质不过是神采之所在。不难看出,“神采为上”正是对“意在笔先”之进一步发挥。

对书之神采的推崇在后世得以强化。李世民在《指意》曰“夫字以神为精魄,神若不和,则字无态度也;以心为筋骨,心若不坚,则字无劲健也;以副毛为皮肤,副若不圆,则字无温润也。所资心副相参用,神气冲和为妙。”值得注意的是,李世民不仅尊崇“书”之“神”,同时以“心”为“筋骨”,而将自然之筋骨“心化”,从而进一步弱化了“书”的自然形质之地位。

不断强化神采、弱化形质,其结果是形质彻底湮没于神采之中。张怀瓘点破了这个逻辑结论,他说:

深识书者,惟观神采,不见字形。若精意玄鉴,则物无遗照,何有不通?……文则数言,乃成其意;书则一字,已见其心。可谓简易之道。欲知其妙,初观莫测,久视弥珍。虽书已缄藏,而心追目极,情犹眷眷者,是为妙矣。然须考其发意所由,从心者为上,从眼者为下。先其草创立体,后其因循著名。虽功用多而有声,终性情少而无象。同乎糟粕,其味可知。不由灵台,必乏神气。其形悴者,其心不长。状貌显而易明,风神隐而难辨。有若贤才君子,立行立言,言则可知,行不可见。自非冥心玄照,闭目深视,则识不尽矣。可以心契,非可言宣。^[4]张怀瓘《文字论》

“惟观神采,不见字形”,此由“书”之本质决定。“不由灵台,必乏神气”,形质(状貌)生于神采(性情),无性情则无“书”,“性情少”则为“书”之“糟粕”。故于“书”唯有“心观”,不可“目见”。“闭目”乃可“深视”,“冥心玄照”才可心契“风神”。“神采”压倒“形质”、吞没“形质”,其危险显而易见:无“书”之形质岂可谓“书”?“心”既可现于“声”,也可现于“文”、“画”、“书”,“书”成为可有可无之“技”,“书”于此沦为不必要。

正基于形质沦丧而威胁“书”存在之必要性,宋人再次迎回了骨、血、肉。苏轼道“书必有神、气、骨、血、肉,五者缺一,不为成书也。”^[2]苏轼《论书》神、气、骨、血、肉于“书”皆不可无,尽管“神”、“气”居先处尊,但有神、有气、有骨、有血、有肉,五者齐备才构成完整之“书”。“书”之自然生命(气、骨、血、肉)与精神生命(神)皆是“书”之必要条件,由此,“书”才具有独立的品格与自足的价值。

有神采有形质之“书”就有了生命之灵动,正是立足于形神整全之生命,姜夔对“点画”做了拟人化解释:

点者,字之眉目,全藉顾盼精神,有向有背,随字形势。横直画者,字之骨体,欲其竖正匀净,有起有止,所贵长短合宜,结束坚实。撇捺者,字之手足,伸缩异度,变化多端,要如鱼翼鸟翅,有翩翩自得之状,挑趯者,字之步履,欲其沉实,或长或短,或向上,或向下,或向右,或向左;或轻出而稍斜,或随画而峻发,各随字之用处。^[2]姜夔《续书谱》

不同于卫夫人、王羲之取意于物象,姜夔以点一眉目、横一骨体、撇捺一手足、挑趯一步履来领悟“书”,以完整的同一生命体取代分散的物象,从而使点画获得确定的生命意象。完整的生命统一体(首先是完整的人)及其在世界展开(如“顾盼精神”、“有起有止”、“长短合宜”等“各随字之用处”)而非单纯的“神采”决定“书”之为“书”。有眉目可顾盼,有骨体可起止,有手足可伸缩变

^① 学者对此多有论述,如汤用彤曰“汉魏论人,最重神味”。汤用彤《魏晋玄学论稿》,上海古籍出版社2005年版,第2页。

化,有步履可上可下可左可右,简言之,“书”即活泼泼的人。

四、目鉴与研味

对“书”之本质的不同领悟规定着鉴赏“书”之不同方法。当“书”被理解为“意之所在”、“点画之间皆有意”,鉴“书”就被理解为鉴“意”。萧衍《答陶隐居论书》曰“纯骨无媚,纯肉无力;少墨浮涩,多墨笨拙……婉婉暖暖,视之不足;棱棱凛凛,常有生气;适眼合心,便为甲科。”“骨”“力”、“生气”虽“适眼”,但以“眼”却不足以领会“书”。所谓“婉婉暖暖,视之不足”,即是对单纯视觉之拒绝。真正的“书”乃“神”、“感”、“时”、“欲”与“纸墨”合体^①,故需要有生命有神采者以体体之^②:“骨力”需要“体”,“合心”者需要以心意应和之,故书家常叹“书非凡庸所知”。

唐代书家对“目见”之有限性作了更细致的解释。虞世南主张从书之创造开始约束视觉,他说:“欲书之时,当收视反听,绝虑凝神,心正气和,则契于妙”。^[2]虞世南《笔髓论·契妙》“收视反听”即悬置其视觉与听觉,让心意从外物处撤回,不为外物所扰,以保证心正气和。“书”不可不托于形质,形质却非纯粹形式符号,而是经过书家之道心所构造之有灵之物,此所谓“字虽有质,迹本无为,禀阴阳而动,静,体万物以成形,达性通变,其常不主”。^[2]虞世南《笔髓论·契妙》“字”禀有阴阳,阴阳氤氲而有动静,阴阳动静感应无方而成体成形,形体皆有性,其情则不一。以形质论,字有形而可目视,字具体而目拙,即所谓“字形者,如目之视也。为目有止限,由执字体既有质滞,为目所视远近不同,如水在方圆,岂由乎水?且笔妙喻水,方圆喻字,所视则同,远近则异,故明执字体也”。^[2]虞世南《笔髓论·契妙》凡目皆有止限,目之于形质尚不及,至于神采,更非目视所望。“书”之态度、情性、心意,必期于心去领悟“书道玄妙,心资神遇,不可以力求也。机巧必须心悟,不可以目取也”。^[2]虞世南《笔髓论·契妙》神遇、心悟乃心神超越形质,直接接触及阴阳、动静、神采、气韵,以鉴者之心神敞开“书”之妙道。

张怀瓘对心神敞开书之妙道作了精致的描

述。在他看来,有生命与神采之“书”总是“藏之于密”,因此,于“书”虽“明目谛察而不见”。唯有以鉴者之心神深入于“书”,才能敞开其密微,此即“百灵俨其如前,万象森其在瞩,雷电兴灭,光影纠纷,考无说而究情,察无形而得相,随变恍惚,穷探杳冥,金山玉林,殷于其内,何奇不有,何怪不储”。^[5]张怀瓘《评书药石论》一切神采随心神而呈现,张怀瓘将此以心神深入书之中称作“研味”,他说“故大巧若拙,明道若昧,泛览则混于愚智,研味则骇于心神”。^[5]张怀瓘《评书药石论》“研味”即玩味、体味。不同于“明目谛察”之停留于“书”之外,注目“书”之“形式”,“研味”则以鉴赏者与“书”打破距离,彼此深入对方为特征。具体说,鉴赏者不仅深入到“书”之“体”中,察知其内在筋骨血肉,以及筋骨血肉所展示出来的阴阳、动静、刚柔等密微,并且能够以此应和其中之神采气韵。

以“味”作为赏“书”之法并非张怀瓘一时之兴。事实上,中医药领域以“尝味”作为把握药性味之方,文论、诗论中以“品味”作为欣赏诗文之径,玄学中以体味作为通达大道之法,凡诸等等,在中国思想各领域“味”一直被当作主流的方法论,书论以“味”为方法不过是这一主流之具体表现。魏晋以来,以“味”来论“书”者不绝,如“殷钧书如高丽使人,抗浪甚有意气,滋韵终乏精味”。^[1]袁昂《古今书评》“百般滋味曰妙……五味皆足曰稔”。^[6]袁昂《述书赋·语例字格》当然,“书”之“味”非食物之气味,而是包含一切作用于人、感动人的风神、妍润、枯劲、闲雅、性情等形质与神采趣味^③。

① “五合”说见孙过庭《书谱》:“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……五合交臻,神融笔畅。畅无不适,蒙无所从。”

② “體”字古体为躰、躰、體、體、體。“體物”、“體人”之“體”以消除物我、人我距离,物我、人我一体为基本特征。“體”一方面表达人对对象之趋近、接近,另一方面,也要求人去承担、去展开对象之体。

③ 最为人所熟知的是蔡邕对“书”之态度要求“书者,散也。欲书先散怀抱,任情恣性,然后书之。若迫于事,虽中山兔豪,不能佳也。”(蔡邕《笔论》)“书”乃“任情恣性”之产物,简单说就是“性情之物”。“书”中有态度,有性情,此即能打动人之“意味”。

“书”有“味”视而不足见,故需要“以味味之”,即需要人自觉以自己的性情趣味夹杂其中来领会“书”。在张怀瓘之前,孙过庭就以“味”作为欣赏、领会“书”之方法“余志学之年,留心翰墨,味钟、张之余烈,挹羲、献之前规,极虑专精,时逾二纪。”^[7]孙过庭《书谱》钟、张之“书”“巧趣精细,殆同机神。肥瘦古今,岂易致意。”^[1]萧衍《观钟繇书法十二意》“巧趣”、“机神”非明目谛察可鉴,只能以自己心神深入其中,以自己之心意神采应和而呈现之。此即汤临初所谓“大凡古人书,初览似少意味,至于再,至于三,精神益生,出没始见。”^[8]汤临初《书指》高明之“书”可随赏鉴者之精神而生发出来精神,其中之意味会随深入者而涌现,

历代书法风尚不一,其“味”各异,所谓“晋人书取韵,唐人书取法,宋人书取意”。^[9]《容台别集》卷3《书品》不管是“韵”、“法”还是“意”其对形质之贬抑,而以神采韵味为“书”之体,此为一贯之道。尤其是,当“书”被理解为完整的生命,有神、有气、有骨、有血、有肉,同时也是鲜活的、在这个世界上不断展开自身之生命。“书”与世界上的人与物不断地交流、交往、交互作用,从而呈现出“书”的现实品质与性情。欣赏“书”实

为欣赏意、欣赏道、欣赏性情、欣赏人、欣赏自然。因此,对书的欣赏无法借助于视觉之静观来实现,而需要与之结交,进入其生命深处,以感应其灵动的神采与气韵。以我们的生命与“书”之生命相融合,用自己的生命意味融会“书”之意味,这是“书”的本质所规定的方法论。

[参 考 文 献]

- [1] 中国书画出版社,华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社,1979.
- [2] 乔志强. 中国古代书法理论解读[M]. 上海:上海人民美术出版社,2012.
- [3] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社,2007.
- [4] 潘运告. 汉魏六朝书画论[M]. 长沙:湖南美术出版社,1997.
- [5] 潘运告. 张怀瓘书论[M]. 长沙:湖南美术出版社,2004.
- [6] 潘运告. 中晚唐五代书论[M]. 长沙:湖南美术出版社,1997.
- [7] 萧元. 初唐书论[M]. 长沙:湖南美术出版社,1997.
- [8] 潘运告. 明代书论[M]. 长沙:湖南美术出版社,2002.
- [9] 董其昌. 容台集[M]. 杭州:西泠印社出版社,2012.

[责任编辑 杨 军]

The Shape of Calligraphy and Metaphysics ——Visual Surpassing and End Effects of Calligraphy Taoism

GONG Hua-nan

(Department of Philosophy/Institution of Chinese Modern Ideological Culture, East China Normal University, Shanghai 200241)

Abstract: The calligraphy is not a minor theme, but part of the enormous system of Chinese ideology and a specific manifestation of it. When the stipples in painting are regarded as the trigrams in it, then the stipples contains the Yin-yang and vigor, thus naturally surpassing the physical form and quality of the calligraphy. When the book is interpreted as the “carrier of meaning”, its form and quality are generated into the “imagery” with implication, further weakening its formal features. As a result, the calligraphy is prescribed and understood as a living existence with both airs and flesh, hence the “form” of the calligraphy conducted to “metaphysics”. Accordingly, appreciation of the “calligraphy” actually means appreciation of Taoism, nature and life. So appreciation of the calligraphy takes no count of only visual view but imbibes its marvelous taste. In a sense, our theoretical self-consciousness to the calligraphy is a theoretical self-consciousness surpassing visual sense and returning to sense of taste.

Key Words: the calligraphy; form; metaphysics; taste