论书法美学尚“趣”思想的历史嬗变

何世剑

(南昌大学 艺术与设计学院, 江西南昌 330074)

[摘要] “趣”是中国书法理论批评视野的重要审美范畴,书“趣”论发展经历了三个阶段:作为书法审美概念,它在汉魏六朝被引入书学批评中;唐宋时期得到充实和发展,并逐渐升格为一个书法审美批评范畴;明清时期,论家对“趣”作为书法艺术的本质、特征及其来源、生成等予以了深化论述,“尚趣”呈现出前所未有的盛兴局面,体现为一种时代艺术精神和一股艺术审美思潮相别于前朝。

[关键词] 中国; 书法理论; 书趣论; 审美范畴

[中图分类号] J292 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-0755(2009)06-0031-04

“趣”是中国书法理论批评视野中的重要审美范畴,它与“势”、“媚”、“韵”、“神”、“妙”、“逸”、“自然”、“风骨”等一直是书法家的美学旨趣和审美追求,展示着各个不同历史时期的艺术美学思潮。“趣”不仅揭示着书法作为一门造型艺术与“势”、“逸”、“风骨”、“自然”等相别的本体性质,而且它更为着力表现出作为创作者的书法家,或作为批评者的书论家的个性气质和审美心理,展现出他们的美学趣尚和文化品格。“趣”作为我国书论批评视野中的美学范畴,它大致引入于汉魏六朝,升格于唐宋,深化于明清。

一 “趣”在汉魏六朝书论中的引入

“趣”这一语辞,早在先秦时的典籍中就已出现,具有多重语义。《尚书》有“趣马”^[1]一职,趣作使动用法,解为“使……走”;《诗经·棫朴》“济济群王,左右趣之。”^[2]同“趋”,解作“疾走”、“趋向”;引申为“催促”,如《礼记·月令》:“乃趣狱刑,毋留有罪。”^[3]“趣”尚未进入艺术领域用作审美评判。如《庄子》之“趣”基本作“趋向”解,惟《庄子·秋水》论观照世界方式时说:“以趣观之,因其所然而然之,则万物莫不然……”^[4]成玄英疏为“以物情趣而观之”,“趣”作名词,渐有审美意味。“趣”含“强烈的指涉行为”语义为之引入审美视阈奠定了基础。汉代之“趣”,涵义渐趋丰富,许慎《说文解字》释“趣”字云:“趣,疾也。从走,取声。”^[5]将“趣”本义理解为快速走、立刻。而作名词属性的“趣”意思丰富、运用频繁,随语词组构不同可释为“旨趣”、“意趣”、“兴趣”、“情趣”、“志趣”等,表现出人们审美实践的进步。

如嵇康《琴赋序》云:“览其旨趣,亦未达礼乐之情也。”

魏晋时期,书法兴盛,逐渐由“实用性”向“审美性”阶段发展^[6]。此期,不少书论家开始自觉地将“趣”作为审美意象运用于书法批评。《晋书卷八十·王羲之传》记载之曰:“正赖丝竹陶写,恒恐儿辈觉,损其欢乐之趣。”^[7]^[210]王羲之论书尚“意”,他指出“须得书意转深,点画之间,皆有意,自有言所不尽,得其妙者,事事皆然。”(《论书》)“意”,即笔画之中寄寓自然欢乐旨趣,抒发书家的意绪和情操,“赖丝竹陶写”以达到自然欢乐之趣,故清刘熙载《书概》指出:“右军《兰亭序》言‘因寄所托’,‘取诸怀抱’,似亦隐寓书旨。”^[8]晋朝羊欣《采古来能书人名》云:“王献之之……善隶、篆,骨势不及父,而媚趣过之。”羊欣评鹭古今书家,比较分析了王氏父子书风差异,认为王献之书法虽“骨势”不及父羲之,但以“媚趣”胜。《晋书·王献之传》也说:“献之骨力远不及父,而颇有媚趣。”^[7]^[210]“媚趣”不以风神骨力为长,而以流动妍丽见美。王献之“媚趣”书法在南朝甚为推重,受欢迎程度超过了父亲。南朝虞龢以“体趣”论书,确立为书美标准。其《论书表》说:“字之美恶,书之真伪,剖判体趣。”虞龢是当时著名的书法家,受宋明帝诏令寻求、整理、品评二王书迹。他抓住书法“体趣”之别来分析字的美恶,进而考辨书迹真伪。《宋书·孔熙先传》说:“吾于音乐……其中体趣,言之不尽。”^[9]可见音乐之“体趣”,有妙不可言、言不可尽的韵味和美感。虞龢努力抓住书法史上“体趣”的嬗变,考察人们审美心理的变化,针砭时弊,不贵古贱今。他说:“夫古质而今妍,数之常也;爱妍而薄质,人之情也。”指出书法“体趣”由“古质”转“妍妙”的新变,与南朝人“以绮丽风华为

[收稿日期] 2009-09-25

[基金项目] 江西省高校人文社会科学研究项目“中国古代文艺美学范畴个案研究”资助(编号:WX0807)

[作者简介] 何世剑(1979-),男,江西萍乡人,南昌大学艺术与设计学院讲师,博士,“2009年教育部骨干教师计划”北京大学访问学者。

美”风尚一致,这也是流美妍丽的二王(特别是王献之)书法在南朝广受欢迎原因所在。王僧虔《论书》“萧思话全法羊欣,风流趣好,殆当不减,而笔力恨弱。”指出萧话师法羊欣,形体风流趣好,只是运笔缺少“力度”。萧衍《观钟繇书法十二意》:“张芝、钟繇,巧趣精细,殆同机神。”认为张芝、钟繇书法灵巧富有情趣,字瘦硬精细通神,已近天机神化境界,书法妙趣在笔墨之外,不以肥瘦古今论,标示“巧趣”,批判了扬献之抑羲之时风。江式《论书表》“吕忱表上《字林》六卷,寻其沉趣,附托许慎《说文》。”江式生于北朝书法世家,少传家业,篆体尤工。他指出《字林》“沉趣”出于《说文》,自著《古今文字》也“大体依许氏为本,上篆下隶”,见出当时北朝以“古籀隶篆”为书法“沉趣”,恪守质朴“古”法,不尚风流妍媚。

汉魏六朝时期,人物品评、山水品赏、谈玄论道成风,文化艺术视阈中,追求自然“天趣”、“万趣”、“琴中趣”、“酒中趣”,探求文之“理趣”、“意趣”,“画中情趣”、“风趣”、“骨趣”等成为当时文人隐士表现自我情性,寄寓审美理想的表征。“趣”作为一个审美概念,受时代审美思潮影响,被引入书法批评中。在书法重“意”尚“韵”的六朝,“趣”成为书法家审美标准之一,书论家通过分析字体笔划从而考察书家创作心理,进而质辩书法美学风尚流变。值得指出的是,以“趣”论书并不似论文一样普遍,并没有形成广泛意义上的运用。

二 “趣”在唐宋书论中的升格

“趣”在汉魏六朝书论视野中的引入和衍化,为它在唐宋书论批评中的升格奠定了很好的基础。探寻书“趣”是唐宋书风嬗变的艺术符号之一。在书法发展史上,经过隋朝的短暂过渡,雄放质朴的北地书风和俊秀柔丽的南方书风得到了承继和融合,书法中也出现了好新求变、信而好古以及中庸合度等三种书法“旨趣”。

“初唐四家”之一的欧阳询不仅著述有《传授诀》、《八诀》、《三十六诀》探究书法用笔和结体之法,还在《用笔论》中就“用笔之趣”进行了深刻对话。“盖与天挺之性,功力尚少,用笔运神,未通其趣,可不然欤?”指出王羲之后百年内无人可追,原因不仅在天挺、功力,还在不通书“趣”。他借无名公子之口阐述了书法心得,《用笔论》指出:“刚则铁画,媚若银钩。壮则撇吻而嶙嶙,丽则绮靡而清道……用笔之趣,信然可珍,窃谓合乎古道。”他认识到用笔有刚劲婉媚、壮美柔丽之别,从审美的角度审视用笔之趣,而主张师法古人,特别是融入隋碑的规矩严整、方正俊劲,“合乎古道”。“夫潜神对奕,犹标坐隐之名,乐志垂纶,尚体行藏之趣。”艺术领域,不乏有趣,书法之道在于从古法中寻找“用笔之趣”。虞世南《笔髓论》“释真(书)”说:“轻重出于心,而妙用应乎手。然则体若八分,势同草草,而各有趣,无问巨细,皆有虚散,其锋圆毫蕊,按转易也。”他指出“真书”巨细虚散的体势中富有书趣,创作有“趣”之书关键在于心手相应。他继承了王羲之重意尚韵的书旨,强调作书调适内心于临界状态,他从审美创作心理去探寻字“趣”得到了李世民的认同。孙过庭《书谱》说:“代传羲之《与子敬笔势论》十章,文鄙理疏,

意乖言拙。详其旨趣,殊非右军。”从书法“旨趣”入手考辨王羲之《与子敬笔势论》,指出此乃他人假托之文。李嗣真首次拈出“逸”字品书,“逸”一定意义上指超乎笔墨之外的“意趣”。《书后品》论王羲之飞白书曰:“既离方以遁圆,亦非丝而异帛,趣长笔短,差难缕陈。”黄休复《益州名画录》论“逸格”为“拙规矩于方圆”,恽南田《题石谷画》说“逸格”为“虽离方遁圆,而极妍尽态”,趣均指书画艺术超越笔墨之态的悠长韵味,李嗣真的书法“逸”趣论实开后代以“逸”品艺之先河。

从书体的特点及其相互间的关系、书法的基本原理和技巧、书法的流传得失、学书经验等多方面以“趣”论书,真正确立书“趣”范畴核心地位的是张怀瓘。《评》云:“万事无情,胜寄在我,苟视迹而合趣,或染翰而得人。”张怀瓘对书法的艺术价值和地位重新体认,认为书迹中自有趣,书家以书传情,沟通人情自然,书可超越时代与空间,联系四方,千载不朽。《书断中·神品》论钟繇云:“繇善书……真书绝世,刚柔备焉,点画之间,多有异趣”指出繇之真书备刚柔,点画间多寓异趣。论索靖引王隐之言云:“靖草绝世,学者如云,是知趣皆自然,劝不用赏。”指出索靖虽精熟不及,但趣尚自然,凭其天资,书也入妙。张氏《书议》曾赞赏王羲之“天质自然,丰神盖代”;评玄宗“笔精墨妙,思极天人”;嵇康书法“观其体势,得之自然,意不在乎笔墨”可见张氏认为书法的基本原理和技巧在于取法自然,与自然冥合则姿无不妙,在书法创作普遍主张“用功下力”时,他却受道家思想影响而高扬自然之天趣。“趣”代表着书家的气质禀性,积淀着书家审美经验,“趣”是张氏书法美学核心之一。《书断中·妙品》论梁萧子云时又说:“少善草、行、小篆,诸体兼备,而创造小篆飞白,意趣飘然,点画之际,有若鸾举,妍妙至极,难以比肩,但少乏古风,抑居妙品。”认为萧子云小篆飞白有飘然意趣,妍妙至极。张怀瓘推崇“媚趣”,论褚遂良说:“真书甚得其媚趣”;论宋令文“甚得书之媚趣”;论钟繇“逸迹曾不睥睨,竟巧趣精,殆同机神”。书“趣”来源于创作者运笔时的兴感神会,《书断中·妙品》论陆柬之指出:“尤善运笔,或至兴会,则穷理极趣矣。”《六体书论》还指出:“其趣之幽深,情之比兴,可以默识,不可言宣。”对于只可意会,难可言传的书“趣”,学者有必要仔细把握书体的特点,他指出:“大率真书如立,行书如行,草书如走,其于举趣盖有殊焉。”总之,张怀瓘论书“趣”为以后的书法创作和评鉴提供了理论依据。嗣后,颜真卿、司空图、韦续等都自觉地探究书法点画之“趣”,总结出书法用笔和结字方面的规律。如颜真卿《述张长史笔法十二意》中通过对话的形式论述了用笔规律,说:“又曰:‘补谓不足,子知之乎?’曰:‘尝闻于长史,岂不谓结构点画或有失趣者,则以别点画旁救之谓乎,长史曰:‘然’。又曰:‘损谓有余,子知之乎?’曰:‘尝蒙所授,岂不谓趣长笔短,长使意气有余,画若不足之谓乎?’曰:‘然’。”确实,书法是线条造型艺术,书家意气多而“趣”长,点画出之难有所失,故有“补”“损”之法。韦续《五十六种书并序》说:“一笔书,弘农张芝临池所制。其状崎嶇,有循环之趣。”张芝草书笔画连绵相续,全篇气通脉连,虽笔画偶有不连,而其

势仍直贯到底,如一笔连续书成,故称“一笔书”。“一笔书”表现了书家藕断丝连、循环往复、浩荡奔涌的意趣。

宋人书法尚“意”,他们一方面强调学习前人法帖,从中研究和寻求笔墨情趣,论书多讲“知趣”、“识趣”、“悟趣”;另一方面他们欲求摆脱技法对人性灵兴趣的束缚,自由挥洒中,表现自我主体人格、精神,在率直放纵中得书法“真趣”。欧阳修《试笔》谈“学书为乐”时说:“苏子美尝言:明窗净几,笔砚纸墨,皆极精良,亦自是人生一乐。……余晚知此趣,恨字体不工,不能到古人佳处,若以为乐,则自是有余。”他晚年从苏子美习书中认知到学书的快乐、佳趣,指出书“趣”在从法帖中获得快感,而不必追步古人,字字求工,自得其乐即可。故他在《学书工拙》中提醒后人,学书“寓其心以消日,何必较其工拙”;在《试笔·李邕书》中说:“然疑邕以书自名,必有深趣。及看之久,遂为他书少及者,得之最晚,好之尤笃。”指出好书之中必有“深趣”,故品书必须久久观摩,方能得之,从中可见出欧阳修的鉴赏趣味和研究精神。苏轼同样强调反复方能识趣,他在《书唐氏六家书》中说:“永禅师书……如观陶彭泽诗,初若散缓不收,反复不已,乃识奇趣。”他在《题醉草》中又指出:“留意于物,往往成趣。”确实,书“趣”发于自然,生于风物。现代书法家沈尹默在《书法论·笔意》中就指出:“字的造形虽然是在纸上,而它的神情、意趣,却与纸墨以外的自然环境中的一切动态,有自然相契合的妙用。”沈存中《笔谈》强调审美距离,提出“近视、远视……而意趣皆得”。妙悟乃禅家法门,也引入书法鉴赏中来。不少书家认为得书“趣”还须有“悟”。黄庭坚《跋此君轩诗》说:“近时士大夫罕得古法……苏才翁有悟处而不能尽其宗趣,其余碌碌耳。”《自评元祐间字》云:“字中有笔,如禅家句中有眼,非深解宗趣,岂易言哉?”悟趣实际上是指从笔画意象中会悟书家自然超脱、浑然一体的境界。如赵构《翰墨志》:“悉出上圣规摹,故风骨意象皆存,在识者鉴裁,而学者悟其趣尔。”赵构指出要辨识法帖真迹,有必要从风骨意象中悟趣。“真趣”,是宋人书法艺术的最高追求,是书家在压抑的世风中醉心书艺,不随流俗,张扬个性,书写自我灵魂的艺术表现,其代表是米芾的“真趣论”。《海岳名言》“学书须得趣,他好俱忘,乃入妙”、“裴休率意写牌,乃有真趣,不陷丑怪。”“石刻不可学……必须真迹观之,乃得趣。”“沈传师变格,自有超世真趣。”王镇远《中国书法理论史》分五方面论述了米芾“真趣论”,指出“涉及到了书法创作、书法美学与书法鉴赏等各个领域。”^[10]赵构标举“悟趣”,论书多以随意适性求点画、笔势之“真趣”。《翰墨志》说:“继苏、黄、米、薛,笔势澜翻,各有趣向。”又说:“故晚年得趣,横斜平直,随意所适。”“但习书之馀,以精神之运,识思超妙,使点画不失真为尚。”《宣和书谱》论书也重书家胸襟涵养,志趣抱负,认为书法的雅俗、美丑皆出于人之习性,如称张徐州“业儒学,喜翰墨,志趣旷达,不以利名芥蒂于胸次。”总之,于艺术中寄寓兴趣,彰显精神是宋人崇尚六朝风流意蕴的表现,也是保守与新变的时代境域使然。故王国维在《宋代之金石学》中指出:“其时哲学、科学、史学、美术各有相当之进步,士大夫亦各有相当之素养,赏鉴之趣味与研究之趣味,思古之情与

求新之念,互相错综。”

三 “趣”在明清书论中的深化

明清时期,社会新变,思想个性渐趋解放,文人士大夫冲决理学思想约束,探求“心学”,标示“性灵之说”,反映在艺术创作上是普遍追求艺术的审美价值。明清书论视野中,“趣”的运用甚为普遍,标举魏晋高格的明清论家对“趣”作为书法艺术的本质、特征及其来源、生成等予以了进一步的论述,“尚趣”呈现出前所未有的盛况局面,体现为一种时代艺术精神和一股艺术审美思潮相别于前朝。

解缙《春雨杂述·草书评》“学书以沉著顿挫为体,以变化牵掣为用,二者不可缺一。……怀素之飞动,多有意趣。”总结了书法的“体用”规律,指出飞动变化之书法多有“意趣”。“吴中四子”取法晋唐,论书主张不失古人绳墨而又能自出变化,书有逸趣,批评“奴书”缺乏生趣。文徵明《跋蒋伯宣藏十七帖》说:“惟此本神骨清劲,绳墨中自有逸趣,允称书家之祖。”徐渭论书反对骨力而强调以“媚趣”取胜,他对于“根抵钟、王识趣高远”(元朝卢熊语)的赵孟頫之“媚书”很是欣赏。王世贞在《墨迹跋·钟太傅荐季直表》中品评古人书说“此表小法楷法十各得五,觉点画之间真有异趣”;《墨迹跋·三吴楷法十册》评王宠之书说:“下指极有媚趣,微伤自然耳……所谓大巧若拙,书家之上乘也。”见出王氏更喜大巧若拙、规度森然之书,而不愿书法媚趣伤自然。孙月峰论书标举“天趣”,他在《昼锦堂记》中指出:“凡事贵有天趣。既结百衲,何由得佳。”其《柳诚悬书兰亭诗文》《苏长公三绝句》、《赵松雪书千文》论书皆以“天趣”为旨归。“天趣”指书法任情逸兴、率性而为,自然情趣,无意得之。“无意”为“天趣”之书书诀,这得到了“性灵活泼毫锋上”的晚明书家李日华的认同,李标示“天成之趣”(《六砚斋三笔·论颜真卿书》),他曾评陆游词手迹说:“此词虽学草稿,妙在不经意中,天真烂发,姿态横生,种种可为师法。”(《六砚斋笔迹》)晚明书坛,在王阳明心学影响下,抒写性灵,反对因循守旧,步格就法。“晚明四家”之一董其昌继承和变法米芾,他的“巧妙平淡”书法美学观以“尚趣”为内核。董其昌指出“惟米痴能会其趣耳”。为让别人明白其书“趣”,他在《画禅室随笔·书雪赋题后》“遂自书一篇,意欲与异趣,令人望而知为,吾家书也。”《画禅室随笔·临海岳千文跋后》和《画禅室随笔·跋十三行洛神赋》都指出要“曲尽其趣”。“趣”指向的是自然之趣,淡远之趣、妙趣、禅趣。

清代知识分子历家国沧桑之变,在压抑的文化政策下,潜心学问,“朴学”之风大兴,书法也打上了“尚朴”的烙印。书家以实事求是的研究心态沉潜于书法批评,他们对于书“趣”的形成、表现及其特征辨析入微,予以了深研和总结。笪重光《书筏》指出:“趣之呈露在勾点。”《书法秘诀》又说:“锤书须玩其点画,如鱼如虫如枯枝如坠石,其旨趣在点画之间。”他从书法“本体”入手探讨“趣”之生成,将字“趣”落实到“勾点”上,比此前论家多聚焦于创作者“趣”之来源上是一大创新和进步。朱履贞《书学捷要》指出:“工追摹而饶性灵,则趣生……然笔画要须俯仰起伏,参以篆意,始有生动之趣。”他辩证地认识“趣”之生在于书家有“性灵”,同时还须

工于追摹,缺一不可。书“趣”首先出于书家之“兴趣”“旨趣”。郑板桥之书,就在于他有表现个性,反叛传统得“真趣”,故《松轩随笔》以“真趣”为板桥三绝三真之一。康有为《广艺舟双楫》则以“兴趣酣足”为南碑“十美”之一。当然,“趣”很多时候都表现在笔画和结构的分布、紧散之上。梁巘在《古今法帖论》中指出:“智永《千字文》真书,其散者煞有趣”,批评“蒋湘帆知握笔而少作字乐趣”。包世臣《艺舟双楫》记邓石如言说:“字画疏处可以走马,密处不使透风,常计白以为黑,奇趣乃出。”指出“奇趣”生成在于结字和设色。假如只重书家“天趣”,不重笔画法度则失“古”,钱泳《书学》就指出:“然其戈法殊扁,不用中锋,如书《表忠观碑》、《醉翁亭记》、《柳州罗池庙碑》之类,虽天趣横溢,终不是碑版之书。”可见,“趣”之生成,首在书家有此“意趣”“天趣”,然后寄寓于书,书成之后,字既表现书家之趣,又超越书家,笔画结构自成趣。书“趣”生成,还与书家艺术技巧的熟练有关。宋曹《书法约言》:“鲁公所谓趣长笔短,常使气势有余,字外之奇,言不能尽。”指出要想创作成功书作必须能心手相应,运用灵活,才有活趣。其他,如刘熙载认为钟繇之书“拙中有趣”,将“拙”与“趣”视为相对的审美范畴。吴德旋在《初月楼论书随笔》评曹湛思书说“意趣颇似杨少师,如阳羨茶,味虽不浓而色香殊胜。”论述了赏书者得“意趣”后的强烈审美效果。

综上所述,“趣”作为中国书法理论批评视野中的重要审美范畴,它的发展、成型和演进经历了三个阶段:作为书法审美概念,它在汉魏六朝被引入书学批评中,书论家通过分析字体笔划从而考察书家尚“趣”创作心理,进而质辩书法美学风尚流变。唐宋时期得到充实和发展,书法中出现了好

新求变、信而好古以及中庸合度等三种书法“旨趣”,张怀瓘等真正确立了书“趣”范畴核心地位,其后宋人论书多讲“知趣”、“识趣”、“悟趣”,得“真趣”,“趣”逐渐升格为一个书法审美批评范畴;明清时期,文人士大夫探求“心学”,标示“性灵之说”,论者对“趣”作为书法艺术的本质、特征及其来源、生成等予以了深化论述,“尚趣”呈现出前所未有的盛况局面,体现为一种时代艺术精神和一股艺术审美思潮相别于前朝。

[参考文献]

- [1] 孙星衍.尚书今古文注疏[M].北京:中华书局,2004:473.
- [2] 程俊英.诗经译注[M].上海:上海古籍出版社,2000:501.
- [3] 李学勤.礼记正义[M].北京:北京大学出版社,1999:540.
- [4] 王先慎.庄子集解[M].北京:中华书局,1999:142.
- [5] 许慎.说文解字[M].北京:中华书局,2001:35.
- [6] 金开诚,王岳川.中国书法文化[M].北京:北京大学出版社,1995:211.
- [7] 房玄龄.晋书[M].北京:中华书局,1974.
- [8] 上海书画出版社.历代书法论文选[M].上海:上海书画出版社,1979.
- [9] 沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974:1831.
- [10] 王镇远.中国书法理论史[M].合肥:黄山书社,1996:248-257.

Discussion of “qu” in the Aesthetic Visual Field of Chinese Calligraphy

HE Shi-jian

(Nanchang University, Nanchang 330047, China)

Abstract “Qu” is one of the most important aesthetic category in the aesthetic visual field of Chinese calligraphy. The development of the Chinese calligraphy on “mei” goes through three stages. In the Wei Jin and the Northern and Southern Dynasties, “qu” as aesthetic criticism concept of painting was introduced to the calligraphy criticism; In the Tang and Song Dynasty, the research of “qu” in calligraphy was further substantiated and developed, as a result “qu” was promoted as the aesthetic criticism category of calligraphy gradually; while in the Ming and Qing Dynasty, theoreticians further described “qu” as essence, characteristic, source and produce of calligraphy art. At the same time, pursuing “qu” demonstrated unprecedented prosperity situation which reflected as artistic spirit for that era and that aesthetic ideological trend of art was different from previous dynasties.

Key words Chinese calligraphy theory; theory of “Qu” in painting; aesthetic category