

汉字书法之美

(2009 年台湾最畅销的艺术书)

<汉字书法之美（2009年台湾最畅销的艺术书）>

第一部分 1.“上”、“大”、“人”——最早...

汉字书法的练习，大概在许多华人心中都保有很深刻的印象。

以我自己为例，童年时期跟兄弟姐妹在一起相处的时光，除了游玩嬉戏，竟然有一大部分时间是围坐在同一张桌子写毛笔字。

写毛笔字从几岁开始？回想起来不十分清楚了。好像从懂事之初，三、四岁开始，就正襟危坐，开始练字了。

“上”、“大”、“人”，一些简单的汉字，用双钩红线描摹在九宫格的练习簿上。我小小的手，笔还拿不稳。父亲端来一把高凳，坐在我后面，用他的手握着我的手。

我记忆很深，父亲很大的手掌覆盖着我小小的手。毛笔笔锋，事实上是在父亲有力的大手控制下移动。我看着毛笔的黑墨，一点一滴，一笔一画，慢慢渗透填满红色双钩围成的轮廓。

父亲的手非常有力气，非常稳定。

我偷偷感觉着父亲手掌心的温度，感觉着父亲在我脑后均匀平稳的呼吸。好像我最初书法课最深的记忆，并不只是写字，而是与父亲如此亲近的身体接触。

一直有一个红线框成的界线存在，垂直与水平红线平均分割的九宫格，红色细线围成的字的轮廓。红色像一种“界限”，我手中毛笔的黑墨不能随性逾越红线轮廓的范围，九宫格使我学习“界限”、“纪律”、“规矩”。

童年的书写，是最早对“规矩”的学习。“规”是曲线，“矩”是直线；“规”是圆，“矩”是方。

大概只有汉字的书写学习里，包含了一生做人处事漫长的“规矩”的学习吧！

学习直线的耿直，也学习曲线的婉转；学习“方”的端正，也学习“圆”的包容。

东方亚洲文化的核心价值，其实一直在汉字的书写中。

最早的汉字书写学习，通常都包含着自己的名字。

很慎重地，拿着笔，在纸上，一笔一画，写自己的名字。仿佛在写自己一生的命运，凝神屏息，不敢有一点大意。一笔写坏了，歪了、抖了，就要懊恼不已。

第一部分 2.“上”、“大”、“人”——最早...

我不知道为什么“蒋”这个字上面有“艹”？父亲说“蒋”是茭白，是植物，是草本，所以上面有“艹”。

“勋”的笔画繁杂，我很羡慕别人姓名字画少、字画简单。当时有个广播名人叫“丁一”，我羡慕了很久。

羡慕别人名字的笔画少，自己写“勋”的时候就特别不耐烦，上面写成了“动”，下面四点就忘了写。老师发卷子，常常笑着指我“蒋动”。

老师说：那四点“火”，没有那四点，怎么“动”起来？

我记得了，那四点“火”，以后没有再忘了写，但是“勋”写得特别大。在格子里写的时候，常常觉得写不下去，笔画要满出来了，那四点就点到格子外去了。

长大以后写晋人的“爨宝子”，原来西南地方还有姓“爨”的，真是庆幸自己只是忘了四点“火”。如果姓“爨”，肯定连“火”带“大”带“林”一起忘了写。

写“爨宝子碑”写久了，很佩服书写的人，“爨”笔画这么多，不觉得大，不觉得繁杂；“子”笔画这么少，这么简单，也不觉得空疏。两个笔画差这么多的字，并放在一起，都占一个方格，都饱满，都有一种存在的自信。

名字的汉字书写，使学龄的儿童学习了“不可抖”的慎重，学习了“不可歪”的端正，学习了自己作为自己“不可取代”的自信。那时候忽然想起名字叫“丁一”的人，不知道他在儿时书写自己的名字，是否也有困扰，因为少到只有一根线，那是多么困难的书写；少到只有一根线，没有可以遗忘的笔画。

长大以后写书法，最不敢写的字是“上”、“大”、“人”。因为笔画简单，不能有一点苟且，要从头慎重端正到底。

现在知道书法最难的字可能是“一”。弘一的“一”，简单、安静、素朴，极简到回来安分做“一”，是汉字书法美学最深的领悟吧！

大部分的人可能都忘了儿童时书写名字的慎重端正，一丝不苟。

第一部分 3.“上”、“大”、“人”——最早...

随着年龄增长，随着签写自己的名字次数越来越多，越来越熟练，线条熟极而流滑。别人看到赞美说：你的签名好漂亮。但是自己忽然醒悟，原来距离儿童最初书写的谨慎、谦虚、端正，已经太远了。

父亲一直不鼓励我写“行”写“草”，强调应该先打好“唐楷”基础。我觉得他太迂腐保守。但是他自己一生写端正的柳公权“玄秘塔”，我看到还是肃然起敬。

也许父亲坚持的“端正”，就是童年那最初书写自己名字时的慎重吧！

签名签得太多，签得太流熟，其实是会心虚的。每次签名流熟到了自己心虚的时候，回家就想静坐，从水注里舀一小杓水，看水在赭红砚石上滋润散开，离开溪水很久很久的石头仿佛忽然唤起了在河床里的记忆，被溪水滋润的记忆。

我开始磨墨，松烟一层一层在水中散开，最细的树木燃烧后的微粒微尘，成为墨，成为一种透明的黑。

每一次磨墨，都像是找回静定的呼吸的开始。磨掉急躁，磨掉心虚的慌张，磨掉杂念，知道“磨”才是心境上的踏实。

我用毛笔濡墨时，那死去的动物毫毛仿佛一一复活了过来。

笔锋触到纸，纸的纤维也被水渗透。很长的纤维，感觉得到像最细微血脉的毛吸现象，像一片树叶的叶脉，透着光，可以清楚知道养分的输送到了哪里。

那是汉字书写吗？或者，是我与自己相处最真实的一种仪式。

许多年来，汉字书写，对于我，像一种修行。

我希望能像古代洞窟里抄写经文的人，可以把一部《法华经》一字一字写好，像最初写自己的名字一样慎重端正。

这本《汉字书写之美》写作中，使我不断回想起父亲握着我的手书写的岁月。那些简单的“上”、“大”、“人”，也是我的手被父亲的手握着，一起完成的最美丽的书法。

我把这本书献在父亲灵前，作为我们共同在汉字书写里永远的纪念。

二〇〇九年七月九日

于八里淡水河畔

第二部分 1.文字与图像在漫长文明中 相辅相成

我常常凝视这个又像文字又像图像的符号，觉得很像在简讯上或 Skype 上收到学生寄来的信息。信息有时候是文字，有时候也常常夹杂着“表情”的图像符号。

一颗红色破碎的心，代表“失望”或“伤心”；一张微笑的脸，表示“开心”、“满意”。这些图形有时候的确比复杂啰嗦的文字更有图像思考的直接性。

汉字造字法中本来有“会意”一项。“会意”在汉字系统中特别可以联结文字与图像的共同关系，也就是古人说的“书画同源”。

人类使用图像与文字各有不同的功能，很多人担心现代年轻人过度使用图像，会导致文字没落。

我没有那么悲观。汉民族的文字与图像在漫长文明中相辅相成，彼此激荡互动，很像现代数位资讯上文字与图像互用的关系，也许是新一代表意方式的萌芽，不必特别为此过度忧虑。

文字与图像互相联结的例子，在现实生活中其实常常见到。例如厕所或盥洗室，区分男女性别时当然可以用文字，在门上写一个“男”或一个“女”。但在现实生活中，厕所标志男女性别的方法却常用图像而不用文字：女厕所用“耳环”、“裙子”或“高跟鞋”，男厕所用“礼帽”、“胡须”或“手杖”；女厕所用“粉红”，男厕所用“深蓝”。物件和色彩都可以是图像思考，有时候比文字直接。

我在台湾原住民社区看过厕所用男女性器官木雕来区分的，也许更接近古代初民造字之初的图像的直接。我们现在写“祖先”的“祖”，古代没有“示”字边，商周古文都写作“且”，就是一根男性阳具图像。对原住民木雕大惊小怪，恰好也误解了古人的大胆直接。

山东莒县凌阳河大汶口黑陶尊器表的符号是图像还是文字，是一个字还是一个短句？都还值得思索。

太阳，一个永恒的圆，从山峰云端或汹涌的大海波涛中升起。有人认为这个符号就是表达“黎明”、“日出”的“旦”这个古字。元旦的“旦”，是太阳从地平线上升起，一直到今天，汉字的“旦”还是有明显的图像性，只是原来的圆太阳为了书写方便，“破圆为方”变成直线构成的方形而已。

解读上古初民的文字符号，其实也很像今天青少年玩的“火星文”。人同此心，心同此理，数千年的汉字传统一路走来有清楚的传承轨迹，一直到今天的“简讯”“表情”符号，并没有像保守者认为的那么离“经”叛“道”，反而很可以使我们再次思考汉字始终具备活力的秘密（有多少古文字如埃及、美索不达米亚，早已消失灭亡）。

汉字是现存几乎唯一的象形文字，“象形”是建立在视觉的会意基础上。

我们今天熟悉的欧美语言，甚至亚洲的新语言（原来受汉字影响的韩文、越南文），大多都成为拼音文字。

在欧美，常常看到学童学习语言有“朗读”、“记诵”的习惯，训练依靠听觉掌握拼音的准确。汉字的语文训练比较没有这种课程。汉字依靠视觉，在视觉里，图像的会意变得非常重要。图像思考也使汉文化趋向快速结论式的综合能力，与拼音文字靠听觉记音的分析能力，可能决定了两种文化思维的基本不同走向。

第二部分 2.寓繁于简的 汉字文学

大汶口黑陶尊上的符号，如果是“旦”这个古字，这个字里包含了“日出”、“黎明”、“朝气蓬勃”、“日日新”等许许多多的含意，却只用一个简单的符号传达给视觉。

汉字的特殊构成，似乎决定了早期汉语文学的特性。

一个“旦”字，是文字，也是图像，更像一个诗意的句子。

汉语文学似乎注定会以“诗”做主体，会发展出文字精简“言有尽而意无穷”的短诗，会在画面出现“留白”，把“诗”题写在“画”的“留白”上，既是“说明”又是“会意”。

希腊的《伊利亚德》(Iliad)、《奥德赛》(Odyssey)都是鸿篇巨制，诗里贯穿情结复杂的故事；古印度的《罗摩衍那》(Ramayana)和《摩诃婆罗达》(Mahabharata)动则八万颂十万颂，长达几十万句的长诗，也是诡谲多变，人物事件层出不穷，习惯图像简洁思考的民族常常一开始觉得目不暇接，眼花缭乱。

同一时间发展出来的汉字文学《诗经》却恰巧相反——寓繁于简，简单几个对仗工整、音韵齐整的句子，就把复杂的时间空间变成一种“领悟”。

汉字文学似乎更适合“领悟”而不是“说明”。

昔我往矣，杨柳依依；

今我来思，雨雪霏霏。

仅仅十六个字，时间的逝去，空间的改变，人事情感的沧桑，景物的变更，心事的喟叹，一一都在整齐精简的排比中，文字的格律性本身变成一种强固的美学。

汉语诗决定了不与鸿篇巨制拼搏“大”的特色，而是以“四两拨千斤”的灵巧，完成了自己语文的优势与长处。

松下问童子，言师采药去；

只在此山中，云深不知处。

汉语文学最脍炙人口的名作，还是只有二十个字的“绝句”，这些精简却意境深远的“绝句”的确是文化里的“一绝”，不能不归功于汉字独特的以视觉为主的象形本质。

第三部分 1.结绳

我想象着出土的一根绳子，上面打了一个“结”。

那个“结”，可能是三十万年前一次山崩地裂的地壳变异的记忆，

幸存者惊魂甫定，拿起绳子，慎重地打了一个“结”……

据说，人类没有文字以前，最早记事是用打结的方法，也就是教科书上说的“结绳记事”。

现代人很难想象“结绳”怎么能够“记事”。手上拿一根绳子，发生了一件事情，害怕日久忘记了，就打一个结，用来提醒自己，帮助记忆。

我很多职场上的朋友，身上都有一本笔记本，随时记事。我瞄过一

眼，发现有的人一天的记事，分成很多细格。每一格是半小时——半小时早餐会报，半小时见某位客户，半小时瑜伽课，半小时下午茶与行销专员拟新企划案，半小时如何如何——一天的行程记事，密密麻麻。

手写的记事本这几年被 PDA 取代，或直接放在手机里，成为数位的记事。事件的分格也可以更细，细到十分钟、一刻钟一个分格。

我看着这些密密麻麻的记事，忽然想到，在没有文字的年代，如果用上古人类结绳的方法，不知道一天大大小小的事要打多少个结，而那些密密麻麻的“结”，年月久了，又将怎样分辨事件繁复的内容？

大学上古史的课，课余跟老师闲聊，聊到结绳记事，年纪已经很大的赵铁寒老师，搔着一头白发，仿佛很有感触地说：“人的一生，其实也没有那么多大事好记，真要打‘结’，几个‘结’也就够了。”

治学严谨的史学家似乎意识到自己的感触有些不够学术，又补充了一句：“上古人类结绳记事，或许只记攸关生命的大事，例如大地震、日全食、星辰的陨落……”

我想象着出土的一根绳子，上面打了一个“结”。那个“结”，可能是三十万年前一次山崩地裂的地壳变异的记忆，幸存者环顾灰飞烟灭尸横遍野的大地，惊魂甫定，拿起绳子，慎重地打了一个“结”。那个“结”，是不能忘记的事件。那个“结”，就是历史。

事实上，绳子很难保存三十万年，那些曾经使人类惊动的记忆，那些上古初民观察日食、月食，地震、星辰移转或陨落，充满惊慌恐惧的“结”，早已经随时间岁月腐烂风化了。

在上古许多陶片上还可以看到“绳文”。绳索腐烂了，但是一万年前，初民用湿泥土捏了一个陶罐，用绳索编的网状织物包裹保护，放到火里去烧。绳索编织的纹理，绳索的“结”，都一一拓印在没有干透的、湿软的陶罐表面。经过火烧，绳文就永远固定，留在陶片表面上了。

我们叫做“绳纹陶”的时代，那些常常被认为是为了“美丽”、“装饰”而存在的“绳文”，或许就是已经难以阅读的远古初民的“结绳记事”，是最初人类的历史，是最初人类的记事符号。我用手抚摸着那些凹凸的绳

结留在陶土上的痕迹，仿佛感觉着数十万年来人类的心事，里面有后来者越来越读不懂的惊慌、恐惧、渴望，有后来者越来越读不懂的祈求平安的巨大祝祷。读不懂，但是感觉得到“美丽”。

第三部分 2.绳结

最早的书法家，会不会是那些打结的人？

“纤”与“细”两个字都从“纟”部，因为漫长的绳结经验，

人类也经历了情感与心事的“纤细”。

人类编织绳索的记忆开始得非常早，把植物中的纤维取出，用手搓成绳索。像苧麻，台湾的原住民一直还保有苧麻纺织的传统。二十世纪七〇年代，还可以在庐山雾社一带，看到泰雅族妇人把一根新斩下的苧麻用石头砸烂，夹在脚的大拇指间，用力一拉，除去外皮烂肉，抽取苧麻茎中的纤维。纤维晒干，染色，搓成一股一股的绳线，就在路边用手工纺织机织成布匹。

台湾南部特别是恒春半岛，处处是琼麻。叶瓣尖锐如剑戟，纤维粗硬结实，浸水不容易腐烂，琼麻的纤维就是制作船只绳缆的好材料。

绳索或许串连了人类漫长的一部文明史，只是纤维不耐久，无法像玉石、金属，甚至皮革木材的制作那样，成为古史研究的对象。

《周礼·考工记》把上古工艺以材质分为六类：攻“木”之工，攻“皮”之工，攻“金”之工，“抔埴”之工（揉土做陶），“刮摩”之工（玉石雕刻），以及“设色”之工（包括绘画与纺织品染色）。其中最不容易懂得的是“设色之工”。“设色”下有一个小的分类是“绩”，“绩”也就是“绘”的古字，读音也相同。现代人看到“绘”这个字，想到的是“绘画”，用颜料在纸上或布上画画。但是，无论“绘”或“绩”都从“纟”（丝的简写）部，应该是与纺织品的染色有关。《考工记》的六种工艺分类，编织应该是其中一项，与木器、皮革、金属、陶土、玉石并列为上古文明人类的重要创造。编织就连接到绳索、绳线打结的漫长记忆。

一九〇〇年，维也纳的医生弗洛伊德（S.Freud）探究追寻人类的精

神疾病，提出了“潜意识”（sub-consciousness）的精神活动。在意识中看来不存在的事物，在意识中看来被遗忘的事物，却可能深藏在“潜意识”的底层，在梦境中出现，或伪装成其他形式出现，固执不肯消失。弗洛伊德把这些深藏在潜意识中看来遗忘却没有消失的记忆称为“情结”（complex），例如用希腊伊迪帕斯“杀父娶母”悲剧诠释男孩子本能的“恋母情结”（Oedipuscomplex）。

精神医疗学上用“结”来形容看似遗忘却未曾消失的记忆，使我想起古老初民的结绳记事。事物与记忆最终都消失了，只剩下一个一个读不懂的“结”，一个一个存留在潜意识里永远打不开的“结”。

“结”是最初的文字，是最初的书法，是最初的历史，也是最初的记忆。

“中国结”已经是独特的一项手工艺术，可以把一根绳子打成千变万化的“结”，打成“福”字、“寿”字，打成“吉祥”（又像羊又像文字的图形），打成“五福临门”（又像蝙蝠又像福字的图形）。文字，图像，绳结，三者合而为一，也许可以引发最早的文字历史与书法历史一点启思与联想。

现代谈“书法”的人，只谈毛笔的历史，但是毛笔的记事相对于绳结，还是太年轻了。

最早的书法家，会不会是那些打结的人？用绳子打成各种变化的结，打结的手越来越灵巧，因为打结，手指——特别是指尖的动作，也越来越纤细了。“纤”与“细”两个字都从“纟”部，因为漫长的绳结经验，人类也经历了情感与心事的“纤细”。

第三部分 3.仓颉

“旦”是日出，是太阳从地面升起。

我幻想着仓颉用四只眼睛遥望日出东方的神情，

画下了文字上最初的黎明曙光。

汉字的发明者常常追溯到仓颉。现在年轻人在网络上搜寻“仓颉”两个字，会找到一大堆有关“仓颉输入法”的资讯，却没有几条是与汉字发明的老祖宗仓颉有关的资料了。

《淮南子·本经训》有关仓颉造字非常动人的句子：“仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭。”

“天雨粟，鬼夜哭”不容易翻成白话，或者说，我更迷恋这六个字传达出的洪荒混沌中人类文字刚刚萌芽时天地震动、悲欣交集的心情吧！

“上古结绳而治，后世圣人易之以书契。”结绳到书契，文字出现了，人类可以用更精确的方法记录事件，可以用更细微深入的方式述说复杂的情感。可以记录形象，也可以记录声音。可以比喻，也可以假借。天地为之震动，神鬼夜哭，竟是因为人类开始懂得学习书写记录自己的心事了。

先秦诸子的书里，如《荀子》（解蔽篇）、《韩非子》（五蠹篇）、《吕氏春秋》（君守篇）都有提到仓颉“作书”的事，先秦典籍也大多认为仓颉是皇帝时代的史官。

或许创造文字这样的大事在人类文明的进程上太重要了，西汉以后书籍中出现的仓颉，逐渐被夸大尊奉为古代具有神秘力量的帝王。东汉人的《春秋纬·元命苞》里有了仓颉神话最完整的描述：“仓颉生而能书，及受河图录字，于是穷天地之变，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟羽，山川指掌，而创文字，天为雨粟，鬼为夜哭，龙乃潜藏。”（清马骕《绎史》所引）

这样一位仰观天象，俯察地理，具有视觉上超能力的神秘人物，当然不应该是普通的凡人。仓颉因此在以后的画像里，一般都被渲染出更神秘的异样长相——脸上有四只眼睛。

“颉有四目”，因为有四只眼睛，可以仰观天象，看天空浩渺苍穹千万颗星辰与时推移的流转。因为有四只眼睛，可以俯察地理，理清大地上山峦连绵起伏长河蜿蜒回溯的脉络。可以一一追踪最细微隐秘的鸟兽虫鱼龟鳖留下的足印爪痕踪迹，可以细看一片羽毛的纹理，可以端详凝视一张手掌、一枚指纹。

仓颉的时代也太久远了，我们无从印证那使得“天雨粟，鬼夜哭”的文字究竟是什么样子。

教科书上习惯说：“商代的甲骨文是最早的文字。”

从近五十年来新出土的考古资料来看，新石器时代的许多陶器表面，都有用“毛笔”“化妆土”画下来（或写下来）的非常近似于初期文字的符号。有些像“S”，有些像“X”，像字母，又像数字。这些介于“书”与“画”之间的符号，常被称为“记号陶文”，有别于装饰图案，是最初的文字，也极有可能是仓颉时代（如果真有这个人）的文字吧！

二十世纪末，大汶口文化遗址出土了一件黑陶罐，陶罐器表用硬物刻了一个“旦”字图像。“旦”是日出，是太阳从地面升起。我幻想着仓颉用四只眼睛遥望日出东方的神情，画下了文字上最初的黎明曙光。

第三部分 4.象形

在一片斑驳的牛骨或龟甲上凝视那一匹“马”，

有身体、头、眼睛、腿、鬃毛，像画，又不像画；那绞成两股的线是“丝”，

那被封闭在四根线条中的人是“囚”……

唐代张彦远的《历代名画记》认为，书法与绘画在仓颉的时代同出一源——“同体而未分”。“无以见其形，故有画”，看见了一头象，很想告诉没有看见的人象长什么样子，就画了一张画；“无以传其意，故有书”，因为想表达意思，就有了文字。

“书画同源”是中国书法与绘画常识性的术语，文字与图画同出一个源流。依据张彦远的意见，书法与绘画“同体而未分”，“同体”是因为两者都建立在“象形”的基础上。

汉字是传沿最久远，而且极少数现存还在使用的象形文字。“象形”，是诉诸视觉的传达。

古埃及的文字初看非常像古代汉字的甲骨或金文，常常出现甚至形象完全写实的蛇、猫头鹰，容易使人误会古埃及文也是象形文字。一八二二年，法国语言学家商博良（J.F.Champollion, 1790-1832）依据现藏大英博物馆的“罗赛塔石碑”（RosettaStone）做研究，用上面并列的古希腊语与柯普特语（Coptic）第一次勘定了古埃及文字的字母，原来古埃及文也还是拼音文字。我们目前接触到的世界文字，绝大多数是拼音文字，主要诉诸听觉。

听觉文字与视觉文字引导出的思维与行为模式，可能有极大的不同。

在欧美读书或生活，常常会遇到“朗读”。用“朗读”做课程练习，为朋友“朗读”，为读者大众“朗读”，欧美大多数的文字都建立在听觉的拼音基础上。

拼音文字有不同音节，从一个音节到四、五个音节，富于变化，也容易纯凭声音辨识。

汉字都是一个字一个单音，因此同音的字特别多。打电脑键盘时，打一个“一”的声音，可以出现五十个相同声音却不同意思、不同形状的字。

同音字多，视觉上没有问题，写成“师”或“狮”，意思完全不一样，很容易分辨；但是“朗读”时就容易误解。只好在语言的白话里把“狮”后面加一个没有意思的“子”，变成“狮子”；把另一个“师”前面加一个“老”，变成“老师”。“老师”或“狮子”，使视觉的单音文字在听觉上形成双音节，听觉上才有了辨识的可能。

华人在介绍自己的姓氏时如果说：“我姓张。”后面常常加补一句“弓长张”，以有别于“立早章”，还是要借视觉的分别来确定听觉达不到的辨识。

汉字作为最古老也极独特的象形文字，经过长达五千年的传承，许多古代语文-类似古埃及文，早已死亡了两千多年，汉字却直到今天还被广大使用，还具有适应新时代的活力，还可以在最当代最先进的数位科技里活跃，使我们不得不重新思考“象形”的价值与意义。

我喜欢看商代的甲骨，在一片斑驳的牛骨或龟甲上凝视那一匹“马”，有身体、头、眼睛、腿、鬃毛，像画，又不像画。那绞成两股的线是“丝”，那被封闭在四根线条中的人是“囚”。我想象着，用这样生命遗留下来的骨骼上深深的刻痕，卜祀一切未知的民族，何以传承了如此久远的记忆。

第三部分 5.毛笔

拿着毛笔的手，慎重地在器物表面留下一个圆点。

“点”是开始，是存在的确定，是亘古之初的安静。

因为安静到了极致，“线”有了探索出走的欲望……

教科书上谈到毛笔，大概都说是：蒙恬造笔。蒙恬是秦的将领，公元前三世纪的人。

依据新的考古遗址出土来看，陕西临潼姜寨五千年前的古墓葬中已经发现了毛笔，不但有毛笔，也同时发现了盛放颜料的砚石，以及把矿物颜料研细成粉末用的研杵。影响汉字书法最关键的工具，基本上已经大致完备了。

所以“蒙恬造笔”的历史要改写，往前再推两千七百年以上。

其实在姜寨的毛笔没有出土之前，许多学者已经依据上古出土陶器上遗留的纹饰证明毛笔的存在。

广义的“毛笔”，是指用动物的毫毛制作的笔。兔子的毛、山羊的毛、黄鼠狼的毛、马的鬃毛，乃至婴孩的胎发，都可以用做毛笔的材料。

毛笔是一种软笔，书写时留下来的线条和硬笔不同。

埃及和美索不达米亚两河流域古文明的文字，大多是硬笔书写，我们叫做“楔形文字”，是在潮湿的泥板上用斜削的芦苇尖端书写。芦苇很硬，斜削以后有锐利锋刃，在泥板上的刻痕线条轮廓干净绝对，如同刀切，有一种形体上的雕刻之美。

埃及与两河流域古文明都有高耸巨大的石雕艺术，也有金字塔一类的伟大建筑，中轴线对称，轮廓分明，呈现一种近似几何型的绝对完美，与他们硬笔书写的“楔形文字”是同一美学体系的追求。

中国上古文明时期称得上“伟大”的石雕艺术与石造建筑都不多见。似乎上古初民有更多对“土”、对“木”的亲近。

“土”制作成一件一件陶瓮、陶钵、陶壶、陶缶，用手在旋转的辘轮上拉着土坯，或把湿软泥土揉成长条，一圈一圈盘筑成容器。容器干透了，放在火里烧硬成陶。

陶器完成，初民们拿着毛笔在器表书写图绘——究竟是“书写”，还是“图绘”，学界也还有争议。

陕西半坡遗址出土的“人面鱼钵”是有名的作品。一个像巫师模样的人面，两耳部分有鱼。图像很写实，线条是用毛笔画出来的，表现鱼身上鳞片交错的网格纹，很明显没有借助“尺”一类的工具。细看线条有粗有细，也不平行，和埃及追求的几何型绝对准确不同。中国上古陶器上的线条，有更多手绘书写的活泼自由与意外的拙趣。

追溯到五千年前，毛笔可能不只决定了一个文明书法与绘画的走向，也似乎已经虚拟了整个文化体质的大方向的思维模式与行为模式。

观看河南庙底沟遗址的陶钵，小底，大口，感觉得到初民的手从小小的底座开始，让一团湿软的泥土向上缓缓延展，绽放如一朵花。拿着毛笔的手，慎重地在器物表面留下一个圆点。圆点，小小的，却是一切的开始。因为这个“点”，有了可以延伸的“线”。“点”是开始，是存在的确定，是亘古之初的安静。因为安静到了极致，“线”有了探索出走的欲望。“线”是绵延，是发展，是移动，是传承与流转的渴望，是无论如何要延续下去的努力。

庙底沟的陶钵上，“点”延长成为“线”，“线”扩大成为“面”。如同一小滴水流成蜿蜒长河，最后汇聚成浩荡广阔的大海。

“点”的静定，“线”的律动，“面”的包容，竟然都是来自同一支毛笔。

第三部分 6.甲骨

我喜欢看甲骨，

看着看着仿佛看到干旱大地上等待盼望雨水的生命，

一次又一次在死去的动物尸骸上契刻着祝告上天的文字……

一片龟的腹甲，一片牛的肩胛骨，或者一块鹿的头额骨。在筋肉腐烂之后，经过漫长岁月，连骨膜都飘洗干净了，颜色雪白，没有留一点点血肉的痕迹。

动物骨骸的白，像是没有记忆的去，像洪荒以来不曾改变的月光，像黎明以前曙光的白，像顽强不肯消失的存在，在亘古沉默的历史之前，努力着想要呐喊出一点打破僵局的声音。

清光绪二十五年（一八九九年），一位一生研究金石文字的学者王懿荣，在中药铺买来的药材里看到一些骨骸残片。他拿起来端详，仿佛那些尸骨忽然隔着三、四千年的历史，努力拥挤着说：“我在这里！我在这里！”

王懿荣在残片上看到一些明显的符号，他拂拭去灰尘积垢，那符号更清晰了，用手指去触摸，感觉得到硬物契刻的凹凸痕迹。

古代金石文字的长时间收藏研究，使王懿荣很容易辨认出这些骨骸龟甲残片上的符号，这是比周代石鼓还要早的文字，是比晚商青铜镌刻的铭文还要早的文字。

王懿荣发现甲骨文字的故事像一则传奇，也使人不禁联想：长久以来，不知道中药铺贩卖出了多少“甲骨”，而有多少刻着商代历史的“甲骨”早已被熬煮成汤药，喝进病人的肚子，药渣随处弃置，化为尘泥。

王懿荣的学生，写《老残游记》的刘鹗（铁云）继续老师的发现，编录了最早的甲骨文著录-《铁云藏龟》。

从清末到民国三〇年代，甲骨文的研究整理经过王国维、罗振玉、

郭沫若、董作宾四位，商代卜辞文字大致有了轮廓。一直到二十世纪末，出土的甲骨大约有近十五万片，可以整理出五千多个单字。

几位学者中又以董作宾对甲骨文的书写美学特别有贡献。一九三三年，他就做了甲骨文时代风格的断代，用“壮伟宏放”形容早期甲骨书法，用“拘谨”形容第二期和第三期的书风，以及用“简陋”、“颓靡”形容末期的甲骨书法。

甲骨文字是卜辞，商朝初民相信死去的生命都还存在，这些无所不在的“灵”或“鬼”可以预知吉凶祸福。

动物的骨骸，乌龟的腹甲也是死去生命的遗留，用毛笔沾染朱红色颜料，在上面书写祈愿或祝祷的句子，书写完毕，再用硬物照书写的笔画契刻下来。因此，虽然目前看到的甲骨多为契刻文字，却还是先有毛笔书写过程的。也有少数出土的甲骨上是书写好还没有完成契刻的例子。“上古结绳而治，后世圣人易之以书契”，“书写”与“契刻”正是甲骨文完成的两个步骤。

刻好卜辞的龟甲牛骨钻了细孔，放在火上炙烤，甲骨上出现裂纹，裂纹有长有短，用来判断吉凶，就是“卜”字的来源。我们今天在自己手掌上以掌纹端详命运，也还是一种“卜”。

我喜欢看甲骨。有一片骨骸上刻满了二十几条和“下雨”有关的卜辞——“甲申卜雨”、“丙戌卜及夕雨”、“丁亥雨”（左页图），看着看着仿佛看到干旱大地上等待盼望雨水的生命，一次又一次在死去的动物尸骸上契刻着祝告上天的文字。那“雨”是从天上落下的水，那“夕”是一弯新月初升，“戌”是一柄斧头，“申”像是一条飞在空中的龙蛇。

第三部分 7.金文

这些还没有完全发展成表意文字的原始图像，

正是汉字可以追踪到的视觉源头，充满象征性、隐喻性，

引领我们进入初民天地初开、万物显形、充满无限创造可能的图像世界。

商代的文字不只是刻在牛骨龟甲上的卜辞，也同时有镌刻在青铜器上的铭文。青铜古称“金”，这些青铜器上铭刻的文字，也通称“金文”或“吉金文字”。

殷商早期的青铜器铭文不多，常常是一个很具图像感的单一符号，有时候会是很具象的一匹马、一个人，或者经过图案化的蟾蜍或蛙类（龟字）的造型。

有学者认为，早商的青铜铭文不一定是文字，也有可能是部族的图腾符号，也就是“族徽”，类似今天代表国家的国旗。

早商的简短铭文中也有不少的确是文字，例如表现纪年月日的天干地支，甲乙丙丁或子丑寅卯，这些纪年符号又结合父祖的称谓，变成“父乙”或“祖丁”。

早商的青铜铭文图像符号特别好看，有图画形象的视觉美感，艺术家会特别感兴趣。这些还没有完全发展成表意文字的原始图像，正是汉字可以追踪到的视觉源头，充满象征性、隐喻性，引领我们进入初民天地初开、万物显形、充满无限创造可能的图像世界。

二十世纪有许多欧洲艺术家对古文明的符号文字充满兴趣，克利（Paul Klee, 1879-1940）和米罗（Joan Miro, 1893-1983）都曾经在二十世纪初把图像符号运用在他们创作的画中。这些常常读不出声音，无法完全理解的符号图像，却似乎触动了我们潜意识底层的懵懂记忆，如同古老民族在洞穴岩壁上留下的一枚朱红色的手掌印，隔着千万年岁月，不但没有消退，反而如此鲜明，成为久远记忆里的一种召唤。

书法的美，仿佛是通过岁月劫毁在天地中一种不肯消失、不肯遗忘的顽强印证。

早商青铜铭文的图像非常类似后来的“印”、“玺”，是证明自己存在的符号，上面是自己的名号，但是就像“花押”，有自己独特的辨识方式。

两汉的印玺多是青铜铸刻，其中也有许多动物图像的“肖形印”，我总觉得与早商青铜上的符号图像文字有传承的关系，把原来部族的“徽

章”变成个人的“徽章”。

汉字书法里很难少掉印章，沉黑的墨色里交错着朱红的印记，那朱红的印记有时比墨色更是不肯褪色的记忆。

早商青铜铭文与甲骨文字同一时代，但比较起来，青铜图像文字更庄重繁复，更具备视觉形象结构的完美性，更像在经营一件慎重的艺术品，有一丝不苟的讲究。

有人认为早商金文是“正体”，甲骨卜辞文字是当时文字的“俗体”。

用现在的情况来比较，青铜铭文是正式印刷的繁体字，甲骨文字则是手写的简略字体。

青铜器是上古社会庙堂礼器，有一定的庄重性，铸刻在青铜器皿上的图像符号也必然相对有“正体”的意义。如同今天匾额上的字体，通常也一定有庄重的纪念意义。

甲骨卜辞文字是卜卦所用，必须在一定时间完成，一片卜骨上有时重复使用多达数十次，文字的快写与简略，自然跟有纪念性的吉金文字的庄重严肃大不相同。

早商金文更像美术设计图案，甲骨文字则是全然为书写存在的文字。去除了装饰性，甲骨文的书写却可能为汉字书法开创另一条与美工设计完全不同的美学路径。

甲骨文中有许多字已经与现代汉字相同，“井”、“田”甚至“车”，看了使人会意一笑，原来我们与数千年前的古人如此靠近。

第三部分 8.石鼓

韩愈描述石鼓文字之美用了如下的形容：

“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯。”

上千年石鼓文字的斑驳漫漶，充满了岁月历史的魅力……

商周时代镌刻在青铜器上的铭文，成为后代学者了解上古历史、文字、书法的重要依据。一般来说，商代青铜器上铭文较少，而重视外在器型的装饰，常常在器表布满繁复雕饰的兽面纹，也有立体写实的动物造型，像是著名的“四羊方尊”。“尊”是祭祀用的盛酒容器，四个角落凸出四个立体羊头，是完美的雕塑作品，在制作陶“模”陶“范”与翻铸成青铜的技术过程都繁复精细，是青铜工艺中的极品。

青铜器在西周时代逐渐放弃外在华丽繁复的装饰，礼器外在器表变得朴素单纯，像是台北故宫称为镇馆之宝的西周后期的“毛公鼎”、“散氏盘”，器表只有简单的环带纹或一圈弦纹，从视觉造型的华丽讲究来看，其实远不如商代青铜器造型的多彩多姿与神秘充满幻想的创造力。

“毛公鼎”、“散氏盘”被称为台北故宫的“镇馆之宝”，不是因为青铜工艺之美，而是因为容器内部镌刻有长篇铭文。

“毛公鼎”有五百字铭文，“散氏盘”有三百五十字铭文；上海博物馆的“大克鼎”有二百九十个字，北京中国国家博物馆的“大盂鼎”有二百九十一一个字，这些西周青铜礼器都是因为长篇铭文而著名。西周以后，文字在历史里的重要性显然超过了图像，文字成为主导历史的主流符号。

清代金石学的学者收藏青铜器，也以铭文多少判断价值高下，纯粹是为了史料的价值。许多造型特殊，技巧繁难，在青铜艺术上有典范性的商代作品，像“四羊方尊”、“人虎卣”反而被忽略，流入了欧美收藏界。

西周青铜铭文已经具备严格确定的文字结构和书写规格，由右而左、由上而下的书写行气，字与字的方正结构，行路间有阳文线条间隔，书法的基本架构已经完成。

从西周康王时代（公元前一〇〇三年）的“大盂鼎”，到孝王时代（公元前十世纪）的“大克鼎”，到宣王时代（公元前八〇〇年）的“毛公鼎”，三件青铜铭文恰好代表西周早、中、晚三个时期的书风，也是书法史上所谓“大篆”的典范。

西周的文字不仅是铸刻在青铜器上的金文，唐代也发现了西周刻在石头上的文字，也就是著名的“石鼓文”。

“张生手持石鼓文，劝我试作石鼓歌；少陵无人谪仙死，才薄将奈石鼓何？”韩愈的《石鼓歌》是名作，正反映了唐代文人见到石鼓的欣喜若狂。

韩愈描述石鼓文字之美用了如下的形容：“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯。”上千年石鼓文字的斑驳漫漶，对韩愈充满了岁月历史的魅力，相较之下，使他对当时流行的王羲之书体表现了轻微的嘲讽：“羲之俗书趁姿媚，数纸尚可博白鹅。”

唐代在陕西发现的石鼓文，当时被认为是西周宣王的“猎碣”，也就是赞颂君王行猎的诗歌。只是经过近代学者考证，这位行猎的君王不是周宣王，而是秦文公或秦穆公。

石鼓文在书法史上的重要性，常常被认为是“大篆”转变为“小篆”的关键，而“小篆”一直被认为是秦的丞相李斯依据西周“大篆”所创立的代表秦代宫廷正体文字的新书风。秦始皇统一天下以后，由李斯撰写的“峄山碑”、“泰山刻石”，都是“小篆”典范。“皇帝立国，维初在昔，嗣世称王，讨伐乱逆”（峄山碑文），线条均匀工整，结构严谨规矩；“乃今皇帝，壹家天下”，书法也到了全新改革、“壹家天下”的时代。

第三部分 9.李斯

李斯为秦始皇记功书写的“刻石”，

都是统治者巡视疆域、立碑记功的纪念性文字，

都是追求“永恒”、“不朽”的书法。

李斯可能是汉字书法史上第一位有名姓与作品流传的书法家。

李斯书写的“峄山碑”常常是写小篆者的范本。但是原碑其实早已丧失。现在流行的版本是晚到南唐时代徐铉的临摹本，宋朝时依据徐的摹本再翻刻为石碑。流传的“峄山碑”因此并没有秦篆的古拙，线条太过精巧秀丽，结构也太过严谨成熟。

鲁迅所说秦代李斯篆书“质而能壮”的感觉，只有在“泰山刻石”里感

觉得到。

“泰山刻石”是秦始皇统一六国之后的公元前二一九年，在泰山封禅，命李斯书写的记功刻石。原有一百四十四个字，加上秦二世时代李斯再书写的七十八个字，总共二百二十二个字。“泰山刻石”原来立放在泰山顶上，一千年间风吹雨打，电劈雷击，逐渐崩裂风化，斑驳漫漶，到了明代，只剩下二十六个字拓本（也有人以为不是原来李斯的书写）。清代在山顶发现残石，只剩下十个字，能够辨认的只有“臣去疾”、“昧死”、“臣请”七个字而已，笔势雄强，刻画严谨，比依据后代临摹本重刻的“峯山碑”的确更接近两千年前秦代李斯小篆的书风。

“泰山刻石”比秦代“石鼓文”的文字更精简，更朴实有力，摆脱了大篆的烦琐装饰，是鲁迅所说的“质而能壮”。结束东周战乱，一统天下，秦的书风建立了一种务实质朴统一的新风格。

然而在书法史上最能代表秦代书风的文字，是李斯撰写在“泰山碑”上的小篆吗？

汉字书法常常在同一时期同时存在两种不一样的书写方式。如同商周时代有镌刻在青铜礼器上的“金文”，也有契刻在龟甲牛骨上卜卦的“甲骨文”。“金文”是国家庙堂典礼用的纪念性文字，端正华丽，慎重而富装饰性；“甲骨文”则是日常生活通用的“俗体”，比较随意活泼，也较为务实简单。

我们今天使用的汉字也存在同样的问题。匾额上的字体，书籍封面的字体，纪念性典礼上使用的文字，甚至用来作证、取款，或领取信件的印章上的文字，还常会使用到现代不常使用的“篆体”或“隶体”。

我们看到印刷上的“體”这个字，笔画如此繁复，手写的时候却常常写成“体”，也正是“正体”与“俗体”的同时并存。“纒”这个字，我童年时还常被严格的老师罚写，现在写成“才”已经理所当然了。

因此，秦代“峯山碑”、“琅琊刻石”、“泰山刻石”这些传说由丞相李斯书写，为秦始皇记功颂德刻在石碑上的“小篆”，是秦代最具代表性的文字吗？

李斯为秦始皇记功书写的“刻石”还有“之罘刻石”、“会稽刻石”，都是统治者巡视疆域、立碑记功的纪念性文字。石碑文字和商周“金文”一样，都是追求“永恒”、“不朽”的书法，镌铸在青铜上，或契刻在岩石上，称为“金石”，对统治者的伟大功业有永恒纪念的意义。

然而在“刻石”书法发展的同时，秦代也由地位低卑的小吏创造了用毛笔直接书写在竹简、木简上的“隶书”。

“小篆”是秦对旧字体的整理，“隶书”才是秦代所开创的全新书风。李斯如果是秦代“正体”文字的书写者，那么秦代充满生命活力的新书法，却在一群无名无姓的书写者手中被实验、被创造。这一群书写者共同的称呼是“隶”，他们创造的书法被称为“隶书”。

第三部分 10.由篆入隶

隶书的“破圆为方”，确立了汉字以水平垂直线条为基本元素的方形结构，

这一次文字的定型经过两千多年，

由隶入楷，一直到今天都没有太大的改换。

汉字从“篆体”改变为“隶体”，是书法史上的大事。

篆书基本上已经形成方形的字体结构，但线条还是以圆形曲线为主。“篆”常用来形容如同烟丝缭绕的婉转，这与篆书使用的曲线有关。书写篆体，有许多曲线的圆转。唐代李阳冰就常以圆转线条书写出他著名的“玉箸篆”，粗细均匀，紧劲连绵，布局秀丽。只不过李阳冰的篆书太容易流于装饰性，缺乏笔势的提顿，这是李阳冰个人借篆书发展出来的独特书风。比较真正的如秦代“泰山刻石”李斯的篆书，其实还是有很多方笔，线条的刻画也没有那么圆滑平均。

书法史上说到篆书改变为隶书，常用一句“破圆为方”来形容。例如，金文大篆书写“日”这个字，写成一个圆，中间一点，是象形的太阳，保留了最初造字“画图”的原型。

隶书却“破圆为方”，把一个曲线构成的圆断开，形成与今天汉字“日”用水平与垂直线构成的方形写法。

隶书的“破圆为方”，确立了汉字以水平垂直线条为基本元素的方形结构，这一次文字的定型经过两千多年，由隶入楷，一直到今天都没有太大的改换。隶书在文字上的革命影响可以说既深且远。

隶书的形成过去多定在汉代，汉代可说是隶书完成而且成熟发展的时代。但是以新出土的考古资料来看，开创隶书新书风的时代是秦而非汉。

一九八〇年代在四川郝家坪发现的“青川木牍”，被断定为秦武王二年（公元前三〇九年）的书法。用毛笔书写在木片上的三行字，文字水平的隶体线条已经完成，字体扁平，字与字的间距较宽，行与行的间距较窄，这些都是隶书的明显标志。秦隶是在秦始皇统一六国之前就已经出现。

隶书被认为是地位低卑的“徒隶”之人，因为要处理太多简牍文件，因此发展出一种快写的方便字体，也许像今天的“速记”。原本自是不能与朝廷庙堂使用的正体篆书相比，没有庄重性，也没有镌刻在金属石碑上的永恒性与纪念性。但是久而久之，方便简单的字体在社会上流通起来，也受到务实政府的支持，逐渐取代了旧的保守字体。毕竟，文字的纪念性、装饰性只对少数人有意义，从文字传达与流通的实用功能来看，隶书取代篆字只是迟早的问题。

历史上关于隶书的出现有一个传说：一名叫程邈的罪犯，关在监狱里，改变篆书，简化成三千字的隶书。程邈以文字的改革呈现给秦始皇，戴罪立功，得到始皇赏识，也使隶书得以颁行天下，成为新字体。

传说未必可信，我们更倾向于相信文字的改革非一人一朝一夕的改变，而是许多因素在漫长时间中发展的结果。然而隶书的创造，的确跟地位低卑的书吏有关，他们不是丞相李斯，不必为文字的歌功颂德伤脑筋，他们只是更务实地完成文字流通的本质。

一九七五年，湖北睡虎地发现了一千一百多支秦简，记录了丰富的秦始皇时代的政府律令，这是秦始皇一统天下以后的书法，全是用隶书

写成，与他用来记功的泰山、峰山上的刻石篆书不同。看来，这位统治者是很能分清楚歌功颂德书法与务实书法两者并行不悖的意义的。

第三部分 11.秦隶

我们在欣赏甲骨、金文、石碑文字时，

视觉的感动多来自刻工刀法。

但是，面对秦简才真正有欣赏毛笔墨迹的快乐。

秦代隶书的竹简木牍近二、三十年来大量出土，改写了汉字历史上过去对隶书产生年代的看法。一九七五年湖北云梦睡虎地一千一百多片秦简的发现，已经把隶书的产生年代推前。二〇〇二年六月，在湖南西部土家族与苗族自治州龙山县古城里耶又发现了秦简，目前已出土三万六千片，全以隶书书写，是证明秦代书法最新也最有力的考古资料。

里耶秦简的年代从始皇二十五年到秦二世元年，大约十五年间完整按年月日做实录，举凡政治、经济、律法、典章、地理无所不备，被喻为最详尽的秦代“百科全书”。

里耶秦简约数十万字，如此大量秦代隶书的发现，弥补了以往秦代书法的空白，使我们可以具体讨论隶书出现的种种因素，以及在书法艺术上的重要性。

首先，汉字书法在秦以前，虽然用毛笔书写，却并不保留书写的墨迹。甲骨文、金文、石鼓文，都先用毛笔书写，最后用刀镌刻成甲骨、石碑，或翻铸成青铜，毛笔书写的部分是看不见的。甚至，刻工的刀法也改变了原有书写者的毛笔笔势线条。毛笔书写只是过程，不会保留下来，也没有重要性，当然也不会有美学要求。

秦代在竹简、木牍上书写，首创了书写线条被保留的先例，汉字书法与毛笔的关系从此决定，成为不可分割的两个部分。

我们在欣赏甲骨、金文、石碑文字时，视觉的感动多来自刻工刀法。但是，面对秦简才真正有欣赏毛笔墨迹的快乐。

书法史上一直有“蒙恬造笔”的传说，不过考古资料上已经证明，早在蒙恬之前两、三千年就有毛笔的存在。

“蒙恬造笔”也许可以有另一种解读。“毛笔”，广义来说，用动物毫毛制作的笔都可以叫“毛笔”。欧洲画家用来画水彩、油画的笔，也都是动物毫毛制成。

我们一旦比较西方绘画用的“毛笔”与书写汉字的“毛笔”，很容易发现，两者制作方法不同。西方毛笔多平头，像刷子。汉字书法的毛笔，不论大小，都是圆锥形状——在中空的竹管里设定一个“锋”，“锋”是毛笔最中心、最长、最尖端的定位。围绕着“锋”，毫毛依序旋转向外缩短，形成圆锥状有锋的毛笔。

书法史上说“中锋”，正是说明书写线条与“锋”的关系。书法史上说“八面出锋”，也是强调毛笔移动的飞扬走势。

可以做个实验，用西方油画笔或水彩笔写汉字，常常格格不入，正是因为少了“锋”。同样地，用汉字毛笔堆叠梵谷式的块状，也远不如西方油画笔容易。

两千年来，汉字毛笔发展出“锋”的美学，发展出线条流动的美学，走向隶书波磔的飞扬，走向行草的点捺顿挫，都与毛笔“锋”的出现有关。

有“锋”的毛笔的出现或许正是“蒙恬造笔”传说的来源，秦代没有“造笔”，而是“改革”了毛笔。

里耶秦简上的隶书，细看笔画，没有“锋”是写不出来的。

里耶秦简向左去和向右去的笔势，都拉长流动如屋宇飞檐，也如舞者长袖荡漾，书法美学至秦代隶书有了真正的依据。

第三部分 12.简册

如水波跌宕，如檐牙高啄，如飞鸟双翼翱翔，

笔锋随书写者情绪流走。

书法的舞蹈性、音乐性，到了汉简隶书才完全彰显了出来。

从《说文解字》对毛笔的记录来看，先秦以前，笔的名称没有统一。在楚国写作“聿”，是手抓着一支笔的象形。燕国的笔叫做“拂”，看起来像一种毛帚或毛掸子。

“笔”这个字正是秦代的称呼，特别强调上面的“竹”字头。毛笔与中空竹管发生了联系，形成近两千年改良过的有“锋”的毛笔。秦代“蒙恬造笔”的故事与新出土的秦代简册墨迹，共同说明了一页书法改革的历史。

相对于秦代之前的龟甲、牛骨、青铜、石碑，秦代大量使用的竹简木牍是更容易取得，也更容易处理的书写材料。

把竹子剖开，一片一片的竹子用刀刮去上面的青皮，在火上烤一烤，烤出汗汁，用毛笔直接在上面书写。写错了，用刀削去上面薄薄一层，下面的竹简还是可以用。（内蒙古额济纳河沿岸古代居延关塞出土的汉简，就有削去成刨花有墨迹的简牍。）

额济纳河沿岸两百多公里，从南部的甘肃金塔县，一直往北到内蒙古的阿拉善盟，都有汉简出土。这些汉简是古代汉帝国居延烽燧遗址的故物。从一九三〇年代，瑞典人贝格曼（F.Bergman）就在此地发现了汉简，一直到最近的一九九九至二〇〇二年间，还有大量汉简在此发现，总计出土的简牍超过十万片之多。

汉代居延、敦煌这些边塞地区出土的竹简木牍，许多是当地派驻官员的书信，或有关当地屯戍守边的军马账册及日志报表。书写者常常是地位不高的书记小吏，在一条一条长度约二十公分的竹简木牍上用毛笔直接书写。这些一条一条的简，文字不长，内容也没有多重要的大事，没有太多保存价值。也许正因为如此，书写者没有官方文书的压力，笔画自由活泼，比出土的秦简上的隶书线条要更奔放，更不受拘束，更能发挥书写者个人的表现风格。当然，也就更能符合书法美学创造性的艺术本质。

现代汉语“简讯”的“简”，可以追溯到秦汉竹简。一条一条的“简”，用皮绳或麻绳编成“册”。“册”这个字还保留了一条一条竹简用绳贯穿的

形象。闽南语“读书”至今叫“读册”，还是与“简册”有关。

南港中研院史语所历史文物陈列馆有七十七根简编成的“册”，简和编绳都保存完整，是了解汉代书籍的最好材料。这样长的“册”，看完以后“卷”起来收藏置放，也就是今天书籍分“卷”的由来。

我最早临摹汉隶是从刻石拓本入手，也就是一般人熟悉的“礼器碑”、“史晨碑”、“曹全碑”、“乙瑛碑”，等到接触居延敦煌汉简，开始对汉代隶书有不同的看法。

受制于石碑拓本的限制，临摹古代书法，常常容易失去对笔势直接书写的理解。汉简书法的出现，打破了长期以来对隶书的刻板印象。

石碑隶书仍是官方公文诏令的本质，书写者也慎重严肃，不容易有个性的表现。汉简书法不仅摆脱了石刻翻版的刀工限制，更直接与观赏者的视觉以书写的墨迹接触。阅读时可以完全感受到书写者手指、手腕、手肘，甚至到肩膀的运动，如水波跌宕，如檐牙高啄，如飞鸟双翼翱翔，笔锋随书写者情绪流走。书法的舞蹈性、音乐性，到了汉简隶书才完全彰显了出来。

第四部分 1.波磔与飞檐 汉隶水平线条（1）

隶书的美，

建立在“波磔”一根线条的悠扬流动，

如同汉民族建筑以飞檐架构视觉最主要的美感印象。

书法史上有一个专有名词“波磔”，用来形容隶书水平线条的飞扬律动，以及尾端笔势扬起出锋的美学。

汉代视觉美学上的时代标志

用毛笔在竹简或木片写字，水平线条被竹简纵向的纤维影响，一般来说，横向的水平线遇到纤维阻碍就会用力。通过纤维阻碍，笔势越到尾端也会越重。这种用笔现象在秦隶简牍中已经看出。

汉代隶书更明显地发展了水平线条的重要性。

汉字从篆书“破圆为方”成为隶书之后，方型汉字构成的两个最主要因素就是“横平”与“竖直”。而在竹简上，“横平”的重要性显然远远超过“竖直”。

从居延、敦煌出土的汉简上的笔势来看，水平线条有时是垂直线条的两倍或三倍。“竖直”线条也常因为毛笔笔锋被纤维干扰，而不容易表现，因此，汉简隶书里的“竖直”线条常常刻意写成弯曲状态，以避免竹简垂直纤维的破坏。

毛笔与竹简彼此找到一种互动关系，建立汉代隶书美学的独特风格。

汉代隶书不只确立了水平线条的重要性，也同时开始修饰、美化这一条水平线，形成“波磔”这一汉代视觉美学上独特的时代标志。

“波磔”如同中国建筑里的“飞檐”——建筑学者称为“凹曲屋面”。利用往上升起的斗拱，把屋宇尾端拉长而且起翘，如同鸟飞翔时张开的羽翼，形成东方建筑特有的飞檐美感。

建筑学者从遗址考证，汉代是形成“凹曲屋面”的时代。

因此，汉字隶书里的水平“波磔”，与建筑上同样强调水平飞扬的“飞檐”，是同一个时间完成的时代美学特征。

汉代木结构飞檐建筑影响到广大的东亚地区，日本、韩国、越南、泰国的传统建筑，都可以观察到不同程度的屋檐飞张起翘的现象。

欧洲的建筑长时间追求向上垂直线的上升，中世纪歌德式大教堂用尖拱（pointed arch）、交叉肋拱（ribbed vault）、飞扶拱（flying buttresses）交互作用，使得建筑本体不断拉高，使观赏者的视觉震撼于垂直线的陡峻上升，挑战地心引力的伟大。

汉代水平美学影响下的建筑，在两千年间没有发展垂直上升的野心，却用屋檐下一座一座斗拱，把水平屋檐拉长、拉远，在尾端微微拉

高起翘，如同汉代隶书的书写者，手中的毛笔缓和地通过一丝一丝竹木纤维的障碍，完成流动飞扬漂亮的一条水平“波磔”。

第四部分 2.波磔与飞檐 汉隶水平线条（2）

东方美学上对水平线移动的传统，在隶书“波磔”、建筑“飞檐”、戏剧“云手”和“跑圆场”都能找到共同的印证。

书法美学不一定只与绘画有关，也许从建筑或戏剧上更能相互理解。

“波磔”的书写还有一种形容是“蚕头雁尾”。“蚕头”指的是水平线条的起点。写隶书的人都熟悉，水平起笔应该从左往右画线，但是隶书一起笔却是从右往左的逆势，笔锋往上再下压，转一个圈，形成一个像“蚕头”的顿捺，然后毛笔才继续往右移动。

写隶书的人都知道，水平“波磔”不是一根平板无变化、像用尺画出来的横线。隶书“波磔”运动时必须转笔使笔锋聚集，到达水平线中段，慢慢拱起，像极了建筑飞檐中央的拱起部分。然后笔锋下捺，越来越重，再慢慢挑起，仍然用转笔的方式使笔锋向右出锋，形成一个逐渐上扬的“雁尾”，也就是建筑飞檐尾端的檐牙高啄的“出锋”形式。

隶书的美，建立在“波磔”一根线条的悠扬流动，如同汉民族建筑以飞檐架构视觉最主要的美感印象。

《诗经》里有“作庙翼翼”的形容，巨大建筑有飞张的屋宇，如同鸟翼飞扬，美学的印象在文学描述里已经存在。

如今走进奈良法隆寺古建筑群，或走进北京紫禁城建筑群，一重一重横向飞扬律动的飞檐，如波涛起伏，如鸟展翼，平行于地平线，对天有些微向往，这一条飞檐的线，常常就使人想起了汉简上一条一条的美丽“波磔”。

在西安的碑林看“曹全碑”，水平“波磔”连成字与字之间的横向呼应，也让人想起古建筑的飞檐。

石刻隶书“石门颂”，开阔雄健的气势

“曹全”、“礼器”、“乙瑛”、“史晨”这些隶书的典型范本，因为都是官方有教化目的设立的石碑，隶书字体虽然“波磔”明显，但比起汉简上墨迹的书写，线条的自由奔放，律动感的个人表现，已大受限制。

石刻隶书到了“熹平石经”，因为等于是官方制定的教科书版本，字体就更规矩森严，完全失去了汉简手写隶书的活泼开阔。

石刻隶书除了少数像“交趾都尉沈君墓神道碑”，还保留了手书“波磔”飞扬的艺术性，一般来说，多只能在拓片上学习间架结构，看不出笔势转锋的细节，因此也不容易体会汉代隶书美学的精髓。

近代大量汉简的出土，正可以弥补这一缺点。

第四部分 3.波磔与飞檐 汉隶水平线条（3）

汉代石刻隶书中也有一些摆脱官方制式字体的特例，例如极为许多书家称赞的“石门颂”。

近代提倡北碑书法的康有为，曾盛赞“石门颂”，认为“胆怯者不能写，力弱者不能写”，可以想见“石门颂”开阔雄健的气势。台湾近代书法家台静农先生的书法也多得力于“石门颂”。

“石门颂”是东汉建和二年（公元一四八年）开通褒斜石道之后，汉中太守王升书写刻在摩崖上的字迹。“摩崖”与一般石碑不同，“摩崖”是利用一块自然的山石岩壁，略微处理之后直接刻字，在凹凸不平的山壁上，没有太多人工修饰，字迹与岩石纹理交错，笔画线条也随岩壁凹凸变化起伏，形成人工与天然之间鬼斧神工般的牵制。许多“摩崖”又刻在陡峻险绝的峭壁悬崖上，下临深谷巨壑，或飞瀑急湍，激流险滩，文字书法也似乎被山水逼出雄健崛傲的顽强气势。

在汉隶刻石书法中，“石门颂”特别笔势恢宏开张，线条的紧劲连绵，波动跌宕，都与“乙瑛”、“曹全”大不相同。甚至在“石门颂”中有许多字不按规矩，可以夸张地拉长笔画，特意铺张线条的气势。

一九六七年因为修水坝，原来在山壁上的“石门颂”被凿下，保存到汉中博物馆。“摩崖”原来在自然山水间的特殊视觉美感，当然一定程度受到了改变。

汉代书法也许要从简牍、石碑、摩崖、帛书几个方面一起来看，才能还原隶书在三百年间发展的全貌。

隶书“波磔”的水平线条在唐楷里消失了，但是一个时代总结的美丽符号却留在建筑物上。看到日本的寺庙，看到王大闳在国父纪念馆设计的飞檐起翘的张扬，还是会连接到久远的汉字隶书“波磔”之美。

第四部分 4.即兴与自在 王羲之“兰亭序”（1）

“兰亭”是一篇还没有誊写恭正的“草稿”，

保留了最初书写的随兴、自在、心情的自由节奏，连思维过程的“涂”“改”墨渍笔痕，

也一并成为书写节奏的跌宕变化……

王羲之在中国书法史上或文化史上都像一则神话。

现在收藏于台北故宫和辽宁博物馆各有一卷“萧翼赚兰亭图”，传说是唐太宗时代首席御用画家阎立本的名作，但是大部分学者并不相信这幅画是阎立本的原作。

然而萧翼这个人替唐太宗“赚取”“兰亭序”书法名作的故事，的确在民间流传很久了。

唐代何延之写过《兰亭记》，叙述唐太宗喜爱王羲之书法，四处搜求墨宝真迹，却始终找不到王羲之一生最著名的作品——“天下第一行书”的“兰亭集序”。

永和九年三月三日，那一天

“兰亭”在绍兴城南，东晋穆帝永和九年（三五三年）三月三日，王羲之和友人-战乱南渡江左的一代名士谢安、孙绰，还有自己的儿子徽之、

凝之，一起为春天的来临“修禊”。“修禊”是拔除不祥邪秽的风俗，也是文人聚会吟咏赋诗的“雅集”。在“天朗气清，惠风和畅”的初春，在“崇山峻岭，茂林修竹，清流激湍”的山水佳境，包括王羲之在内的四十一个文人，饮酒咏唱，最后决定把这一天即兴的作品收录成《兰亭集》，要求王羲之写一篇叙述当天情景的“序”。据说，王羲之已经有点酒醉了，提起笔来写了这篇有涂改、有修正的“草稿”，成为书法史上“天下行书第一”的“兰亭集序”。

“兰亭集序”是收录在《古文观止》中的一篇名作，一向被认为是古文典范。

这篇有涂改、有修正的“草稿”，长期以来也被认为是书法史上的“天下第一行书”。

王羲之死后，据何延之的说法，“兰亭集序”这篇名作原稿收存在羲之第七世孙智永手中。智永是书法名家，也有许多墨迹传世。他与同为王氏后裔的慧欣在会稽出家，梁武帝尊敬他们，建了寺庙称“永欣寺”。

唐太宗时，智永百岁圆寂，据说还藏在寺中的“兰亭集序”就交由弟子辩才保管。

唐太宗如此喜爱王羲之的书法，已经收藏了许多传世名帖，自然不会放过“天下第一行书”的“兰亭集序”。

何延之《兰亭记》中说到，唐太宗曾数次召见已经八十高龄的辩才，探询“兰亭”下落，辩才都推诿说：不知去向！

第四部分 5.即兴与自在 王羲之“兰亭序”（2）

萧翼赚兰亭

唐太宗没有办法，常以不能得到“兰亭”觉得遗憾。大臣房玄龄就推荐了当时做监察御史的萧翼给太宗，认为此人才智足以取得“兰亭”。

萧翼是梁元帝的孙子，也是南朝世家皇族之后，雅好诗文，精通书法。他知道辩才不会向权贵屈服，取得“兰亭”只能用智，不能胁迫。

萧翼伪装成落魄名士书生，带着宫里收藏的几件王羲之书法杂帖游山玩水，路过永欣寺，拜见辩才，论文咏诗，言谈甚欢。盘桓十数日之后，萧翼出示王羲之书法真迹数帖，辩才看了，以为都不如“兰亭”精妙。

萧翼巧妙使用激将法，告知辩才“兰亭”真迹早已不在人间，辩才不疑有诈，因此从梁柱间取出“兰亭”。萧翼看了，知道是真本“兰亭”，却仍然故意说是摹本。

辩才把真本“兰亭”与一些杂帖放在案上，不久被萧翼取走，交永安驿送至京师，并以太宗诏书，赐辩才布帛、白米数千石，为永欣寺增建宝塔三级。

何延之的《兰亭记》记述辩才和尚因此“惊悸患重”，“岁余乃卒”。辩才被萧翼骗去“兰亭”，不多久便惊吓遗憾而死。

何延之的《兰亭记》故事离奇，却写得平实合理，连萧翼与辩才彼此唱和的诗句都有内容记录，像一篇翔实的报导文学。

许多人都认为，绘画史上的“萧翼赚兰亭图”便是依据何延之的《兰亭记》为底本。

五代南唐顾德谦画过“萧翼赚兰亭图”，许多学者认为目前辽宁的一件和台北的一件都是依据顾德谦的原作，辽宁的一件是北宋摹本，台北的一件是南宋摹本。

唐太宗取得“兰亭”之后，命令当代大书法家欧阳询、褚遂良临写，也让冯承素以双勾填墨法制作摹本。欧、褚的临本多有书家自己的风格，冯承素的摹本忠实原作之轮廓，却因为是“填墨”，流失原作线条流动的美感。

何延之的《兰亭记》写到，贞观二十三年（六四九年）太宗病笃，曾遗命“兰亭”原作以玉匣陪葬昭陵。

何延之的说法如果属实，太宗死后，人间就看不见“兰亭”真迹。历代尊奉为“天下第一行书”的“兰亭”，只是欧阳询、褚遂良的“临本”，或

冯承素的“摹本”，都只是“复制”。“兰亭”之美只能是一种想象，“兰亭”之美也只能是一种向往吧！

第四部分 6.即兴与自在 王羲之“兰亭序”（3）

行草，行书与草稿的美学

“兰亭”原作真迹看不见了，一千四百年来，“复制”代替了真迹，难以想象真迹有多美，美到使一代君王唐太宗迷恋至此。

汉字书法有许多工整规矩的作品，汉代被推崇为隶书典范的“礼器”、“曹全”、“乙瑛”、“史晨”，也都是间架结构严谨的碑刻书法。然而东晋王羲之开创的“帖学”，却是以毛笔行走于绢帛上的行草。

“行草”像在“立正”的紧张书法之中，找到了一种可以放松的“稍息”。

“兰亭”是一篇还没有誊写恭正的“草稿”，因为是草稿，保留了最初书写的随兴、自在、心情的自由节奏，连思维过程的“涂”“改”墨渍笔痕，也一并成为书写节奏的跌宕变化，可以阅读原创者当下不经修饰的一种即兴美学。

把冯承素、欧阳询、虞世南、褚遂良几个不同书家“摹”或“临”的版本放在一起比较，不难看出原作涂改的最初面貌。

第四行漏写“崇山”二字，第十三行改写了“因”，第十七行“向之”二字也是重写，第二十一行“痛”明显补写过，第二十五行“悲夫”上端有涂抹的墨迹，最后一个字“文”也留有重写的叠墨。

这些保留下来的“涂”“改”部分，如果重新誊写，一定消失不见，也就不会是原始草稿的面目，也当然失去了“行草”书法真正的美学意义。

“兰亭”真迹不在人世了，但是“兰亭”确立了汉字书法“行草”美学的本质-追求原创当下的即兴之美，保留创作者最饱满也最不修饰、最不做作的原始情绪。

被称颂为“天下第一行书”的“兰亭”是一篇草稿！

唐代中期被称为“天下行书第二”的颜真卿“祭侄文稿”，祭悼安史之乱中丧生的侄子，血泪斑斑，泣涕淋漓，涂改圈划更多，笔画颠倒错落，也是一篇没有誊录以前的“草稿”。

北宋苏轼被贬黄州，在流放的悒闷苦郁里写下了《寒食诗》，两首诗中有错字别字的涂改，线条时而沉郁，时而尖锐，变化万千。“寒食帖”也是一篇“草稿”，被称为“天下行书第三”。

三件书法名作都是“草稿”，也许可以解开“行草”美学的关键。

“行草”隐藏着对典范楷模的抗拒，“行草”隐藏着对规矩工整的叛逆，“行草”在充分认知了楷模规矩之后，却大胆游走于主流体制之外，笔随心行，“心事”比“技巧”重要。“行草”摆脱了形式的限制拘束，更向往于完成简单真实的自己。

“行草”其实是不能“复制”的。“兰亭”陪葬了昭陵，也许只是留下了一个嘲讽又感伤的荒谬故事，令后人哭笑不得吧！

第四部分 7.厚重与飘逸 碑与帖（1）

“碑”是石刻，“帖”是纸帛，

还原到材料，汉字书法史上争论不休的“碑学”与“帖学”，

或许可以有另一角度的转圜。

碑与帖是汉字书法上两个常用的字。对大众而言，“碑”指刀刻在石碑上的文字，“帖”指毛笔写在纸绢上的文字，原始的意义并不复杂。

但是在魏晋以后，“碑”与“帖”却常常代表两种截然不同的书风。尤其在清代“金石派”书风兴起，以摹写古碑的重拙朴厚为风尚，鄙弃元、明赵孟頫到董其昌遵奉二王（王羲之、王献之）的“帖学”。“碑”与“帖”开始形成两种对立的美学流派。

基本上，清代书法大家多崇“碑”抑“帖”。赵之谦、伊秉绶从周、秦、汉的“石鼓”、“琅琊”、“泰山”、“张迁”等篆隶入手，金农是从三国吴的“天

发神讖碑”方笔虬曲古拙的造型得到创作的灵感。到了晚清，包世臣、康有为大力提倡“碑学”，不但以晋人西南边陲的古碑“爨宝子”、“爨龙颜”为自己书写的精神导师，也同时撰作《广艺舟双楫》，赞扬“碑学”的同时，倾全力批判“帖学”，使“碑”“帖”二字沾染了势不两立的敌对状态。

清代“金石派”大多是因为魏晋“帖学”在元明传承太久，书风流于甜滑姿媚，缺少了刚健的间架结构，缺少了笔的顿挫涩重，试图从古碑刻石中重新寻找新的方向。

艺术创作上“平正”沿袭太久，缺乏逆势对抗的辨证，自然容易流于形式模仿，缺乏内在活泼生命力。因此，有清一代书法从“金”“石”入手，从“平正”走向“险绝”，各出奇招，把“篆刻”用刀的方法移用到毛笔的书写中，创造了沉重朴厚的书风。“金石派”的书家大多同时在篆刻印石上也有很精彩的表现，一直延续到民初的吴昌硕、齐白石，基本上都是“金石派”一脉的美学运动的结果。

第四部分 8.厚重与飘逸 碑与帖（2）

“北碑”与“南帖”

一般书法论述也习惯把“碑学”与北朝连在一起，称为“北碑”。以二王为主的“帖学”，自然就被认为是流行于南朝文人间的“南帖”。

“北碑”、“南帖”的说法沿袭已久，大家都习以为常，其实却可能是一种太过粗略的笼统分法，容易造成很多误解。

“碑”还原到原始意义，还是指石碑上用刀刻出来的文字。这些石碑文字，最初虽然也用毛笔书写，但是一旦交到刻工手上，负责石刻的工匠难免会有刀刻的技法介入，改变了原来毛笔书写的线条美感。

北朝著名的“张猛龙碑”、“龙门二十品”，许多线条的性格不是毛笔容易做出来的，很显然是石匠在刀刻的过程中，表现了刀法的利落、明快、刚硬。“龙门二十品”许多是墓葬祭祀刻在佛像周边的记事文字，很多是社会底层百姓的制作，文化层次不高，书写者不一定是有名的书法家。因此，负责刻石的工匠更有机会照自己的意思去改变字体，改变笔法为刀法，甚至改变原有书写的字形，也偶尔出现别字错字，却开创了

一种与文人书写分道扬镳的书法美学。他们原是无心插柳，后代书法家为了制衡文人书法的甜媚，反而从这些朴拙的民间书法中得到了灵感。

因此，“碑”与“帖”的问题，或许并不只是北朝书法与南朝书风的差别。

清代金石派大力赞扬的“爨宝子”、“爨龙颜”两块石碑，属于晋人书法，石刻的地点在云南，并不属于北方，一概称为“北碑”就失之笼统。

一九六五年在南京出土的“王兴之夫妇墓志”、“王闽之墓志”石刻，刻于东晋咸康到永和年间，永和九年（三五三年）正是王羲之写“兰亭序”的一年。

王兴之、王闽之也是王氏南渡家族中的精英文人，但是从墓志石碑的字体来看，却完全与“兰亭”不同，与王羲之书风不同，与“南帖”的所有字体都不相同。

这块王家在南方出土的墓志，引发学术上极大争辩，当时中国古史方面的权威人物郭沫若就据此写了否定“兰亭序”的论述，认定“天下第一行书”的“兰亭序”从文章到书法都是伪造的。

郭沫若的说法惊世骇俗，但是把同样年代的“王兴之夫妇墓志”和“兰亭序”放在一起排比，的确看到两种截然不同的字体与书法风格。

“王兴之夫妇墓志”书体不像“南帖”，却更接近“北碑”，字体方正，保持部分汉代隶书的趣味，却已经向楷书过渡，拙朴刚健，点捺用笔都明显介入了刻工的刀法。

“王兴之夫妇墓志”的书法不一定能够否定王羲之“兰亭序”的存在，却使我们思考到：同一时代、同一地区、甚至同一家族，书法表现如此不同的原因。

第四部分 9.厚重与飘逸 碑与帖（3）

纸帛的使用

我们叙述过汉代隶书水平线条与竹简、木简材质的关系，抵抗竹简垂直纤维的毛笔会加重横向线条的用笔，最终形成隶书里漂亮的“波磔”。

三国魏晋是竹简书写过渡为纸帛书写的重要年代，楼兰出土的魏晋文物里虽然还有竹简木简，但是许多纸书文件的发现，说明“纸”与“帛”已大量取代前一阶段笨重的竹简木简。“纸”与“帛”开始成为汉字书写的新载体，成为汉字书写全新的主流。

笔、墨、纸、砚成为“文房四宝”，如果在汉代，是无法成立的。因为汉代始终以竹简书写为主，纸的使用微乎其微。

笔、墨、纸、砚“文房四宝”与汉字建立长达近一千七百多年的关系，关键的时刻也在魏晋，王羲之正是“纸”“帛”书写到了成熟时期的代表性人物。

收藏在日本龙谷大学图书馆的楼兰晋人李柏的“纸书”信札，是值得拿来与王羲之传世书帖一起比较的。出土于西北边陲的书风，竟然与南方王羲之书法如此雷同，从文体到字体都使人想到王羲之的“姨母帖”。

因此，魏晋“书帖”关键还是要回到“纸”“帛”的大量使用。毛笔在“纸”“帛”一类纤细材质上的书写，增加了汉字线条“行走”、“流动”、“速度”的表现，汉字在以“纸”“帛”书写的晋代文人手中流动飞扬婉转，或“行”或“草”，潇洒飘逸，创造了汉字崭新的行草美学。

同时间，民间的墓志、刻石并没有立刻受到文人行草书风的影响，即使像王兴之、王闰之这样南方文人家族的墓志，因为是刻石，还是沿用了“碑”的字体，并没有使用“帖”的行草书风。因为很明显地，“帖”的原本意思就是文人写在“纸”“帛”上的书信文体与字体。

“碑”是石刻，“帖”是纸帛，还原到材料，汉字书法史上争论不休的“碑学”与“帖学”，或许可以有另一角度的转圜。

第四部分 10.平正与险绝 行草到狂草（1）

“以头濡墨”是以身体的律动带起墨的流动、泼洒、停顿、宣泄，

如雷霆爆炸之重，如江海清光之静。

张旭的“狂草”才可能不以“书法”为师，而是以公孙大娘的舞剑为师……

章草——隶书的快写风格

汉字基本功能在传达与沟通，实用在先，审美在后。

秦汉之间，正体的篆字太过繁复，实际从事书写的书吏为了记录的快速，破圆为方，把曲线的笔画断开，建立汉字横平竖直的方形结构。

隶书相对于篆字，是一种简化与快写。

到了汉代，隶书成为正体，官方刻石立碑、宣告政令，都用隶书。

但是直接负责书写的人——用今天的话来说就是“抄写员”，他们工作繁重，慢慢就锻炼出一种快写的速记法，这种隶书演变出来的快写字体，最初没有名称，通用久了，除了实用，也发展出审美的价值，变成一种风格，被书法家喜爱，取名叫“章草”。

“章草”名称的由来，历来说法不一：有人认为来自史游的《急就章》，有人认为来自汉代章奏文字，有人认为是因为汉章帝的喜爱，有人认为是来自“篇”“章”书写的“章”。

“章草”保留了隶书的“波磔”，但是速度快很多，明显是大量抄写发展出来的需要。“章草”并不容易辨认，对初学汉字的人有学习上的一定难度，因此，应该通用于某一特定的书写领域之间。

“章草”的字与字之间各自独立，并不相连，书写速度的加快只在单字范围之内，还没有发展出字与字连接的“行气”。

汉字书法在魏晋之间进入崭新的阶段。原来由书吏（抄写员）主导的汉字历史，介入了一批知识阶层的文人。汉字书写对这些文人而言，不再是“抄写”，而是加入了更多心情品格的表现，加入了更多实用之外的“审美”意义。

第四部分 11.平正与险绝 行草到狂草（2）

今草——文人审美的心绪流动

王羲之正是这个历史转换过程里最具代表性的人物，把汉字从实用的功能里大量提升出“审美”的价值。王羲之的“书圣”地位应该从这个角度来界定。

王羲之并不是一个孤立的现象，看“万岁通天帖”，常惊叹仅仅王氏一族在那一时代就出现了多少书法名家。王羲之真迹完全不在人间了，但是看到晚他一辈、并列“三希堂”之一王珣的“伯远帖”，还是被一代文人创造的书法之美照到眼睛一亮。

王羲之的“兰亭”、“何如”、“丧乱”，都以“行书”为主。“行书”像一种雍容自在的“散步”。行笔步履悠闲潇洒，不疾不徐，平和从容。

王羲之在雍容平和中偶尔会透露出伤痛、悲悒、沉郁，“丧乱帖”的“追惟酷甚”、“摧绝”线条转折都像利刃，讲到时代丧乱，祖坟被蹂躏，有切肤之痛。

“丧乱”里四次重复出现的“奈何”，变“行”为“草”，把实用的汉字转换成线条的律动，转换成心绪的节奏，转换成审美的符号。

“丧乱”到了最后，“临纸感哽，不知何言”，一路下来，使哽咽哭不出来的迷失痴狂如涕泪迸溅，不再是王羲之平时中正平和的理性思维了。

王羲之时代的草书，不同于汉代为了快写产生的“章草”，加入了大量文人审美的心绪流动，当时的草书有了新的名称——“今草”。

“今草”不只是强调速度的快写，“今草”把汉字线条的飞扬与顿挫变成书写者心情的飞扬与顿挫，把视觉转换成音乐与舞蹈的节奏姿态。

王羲之的“上虞帖”最后三行“重熙旦便西，与别不可言，不知安所在”，行气的连贯，心事的惆怅迷茫，使汉字远远离开了实用功能，颠

覆了文字唯一的“辨认”任务，大步迈向“审美”领域。

以二王为主的魏晋文人的行草书风，是汉字艺术发展出独特美学的关键。有了这一时代审美方向的完成与确定，汉字艺术可以走向更大胆的美学表现，甚至可以颠覆掉文字原本“辨认”与“传达”的功能，使书法虽然借助于文字，却从文字解脱，达到与绘画、音乐、舞蹈、哲学同等的审美意义。

魏晋文人书风的“行”“草”，在陈、隋之间的智永身上做了总结。智永是王羲之第七代孙，他目前藏在日本的“真草千字文”，仿佛集结了二王书法美学，定下了一本典范性的教科书。

智永的教科书明显在初唐发生了作用。初唐的大书法家欧阳询、虞世南，都有从北碑入隋的工整严格。到了初唐，尤其是经过唐太宗不遗余力对王羲之的推崇，北朝书法的紧张结构中，融合了魏晋文人的含蓄、内敛、婉转。唐太宗，作为北朝政权的继承者，在大一统之后，对南朝书风的爱好，从文化史来看，可能不只是他个人的偏好，而是有敏感于开创新局的视野。

魏晋文人的“行”或“草”，大多还在平和中正的范围之内。“平正”的遵守，使笔锋与情感都不会走向太极端的“险绝”。

第四部分 12.平正与险绝 行草到狂草（3）

初唐草书总结——孙过庭《书谱》

初唐总结草书的人物是孙过庭，他的《书谱》中有几句耐人寻味的话——

初学分布，但求平正。

既知平正，务追险绝。

既能险绝，复归平正。

孙过庭说的“平正”与“险绝”是一种微妙的辩证关系，适用于所有与

艺术创作有关的学习。

“平正”做得不够，会陷入“平庸”；“险绝”做得太过，就只是“作怪”。

孙过庭说得好——

初谓未及，中则过之，后乃通会。

通会之际，人书俱老。

孙过庭的《书谱》是绝佳的美学论述，也是绝佳的草书名作，他以浓淡干湿变化的墨韵，以迟滞与疾速交错的笔锋，一面论述书法，一面实践了草书创作的本质，使阅读的思维与视觉的审美，同时并存一篇作品中。

孙过庭的《书谱》似乎预告了汉字美学即将来临的另一个高峰——“狂草”的出现。

孙过庭去世在武后年代，他没有机会看到开元盛世，没有机会亲眼目睹张旭、怀素、颜真卿的出现。

然而《书谱》里大量总结魏晋书法美学上的比喻——“悬针、垂露”，“奔雷、坠石”，“鸿飞、兽骇”，“鸾舞、蛇惊”，“绝岸、颓峰”，已经把初唐困守在魏晋书风的局面预告了一个全新的创作可能。

“重若崩云，轻如蝉翼”，孙过庭引导书法大胆离开文字的功能束缚，大胆走向个人风格的表现，大胆在“轻”与“重”的抽象感觉里领悟笔法的层次变化。

第四部分 13.平正与险绝 行草到狂草（4）

狂草——颠与狂的生命调性

杜甫看过唐代舞蹈名家公孙大娘舞剑，写下了有名的句子——

擢如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。

来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。

这四句描写舞蹈的形容，写“闪光”，写“速度”，写爆炸的“动”，写收敛的“静”。

这位公孙大娘的舞蹈，正是使张旭领悟狂草笔法的关键。张旭当然从书法入手学习，但是使他有创作美学领悟的却是舞蹈。

杜甫看了公孙大娘舞剑，也看了张旭狂草，他在《饮中八仙歌》里写张旭醉后的样子——

张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。

《新唐书·艺文传》里写张旭书写时的描述，也许更为具体传神——

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，不可复得也。

“酒”成为狂草的触媒，使唐代的书法从理性走向癫狂，从平正走向险绝，从四平八稳的规矩走向背叛与颠覆。

张旭、怀素被称为“颠”张“狂”素，颠与狂，是他们的书法，也是他们的生命调性，是大唐美学开创的时代风格。

杜甫诗中谈到张旭“脱帽露顶”，似乎并不偶然。同时代诗人李颀的《赠张旭》也说到“露顶据胡床，长叫三五声”。“脱帽露顶”常被解释为张旭不拘礼节，不在意同席的士绅公卿。但是“脱帽露顶”如果呼应着《新唐书》里“以头濡墨”的具体动作，张旭的狂草，或许是要摆脱一般书法窠臼，反而应该从更现代前卫的即兴表演艺术来做联想。

张旭传世的作品不多见，写瘦信、谢灵运的“古诗四首”灵动疾飞，速度感极强，对比刻本传世的“肚痛帖”，似乎“肚痛”更多从尖锐细线到沉滞墨块的落差变化，更多大小疾顿之间的错落自由。

如果张旭书写时果真“以头濡墨”，他在酒醉后使众人震撼的行动，并不只是“书写”，而是解放了一切拘束、彻底酣畅淋漓的即兴。“以头濡

墨”，是以身体的律动带起墨的流动、泼洒、停顿、宣泄，如雷霆爆炸之重，如江海清光之静。张旭的“狂草”才可能不以“书法”为师，而是以公孙大娘的舞剑为师，把书法美学带向肢体的律动飞扬。

唐代的狂草大多看不见了，“以头濡墨”的淋漓迸溅，或留在寺院人家的墙壁上，或留在王公贵族的屏风上，墨迹斑斑，使我想起 Yve Klein 在一九六〇年代用人体律动留在空白画布上的蓝色油墨。少了现场的即兴，这些作品或许也少了被了解与被收存的意义。

颠张狂素，像久远的传奇，他们的“颠”“狂”似乎无法、也不计较坚持留在轻薄的纸绢上，他们的墨痕随着历史岁月，在断垣残壁上漫漶斑驳，消退成废墟里的一阵烟尘，供后人臆测或神往。

颜真卿在现代人的心目中是唐楷的典范，恭正大气，但是颜真卿曾向比他年长的张旭请益书法，刻石本的“裴将军诗”或许可以看到颜真卿与张旭的承续关系。他们的“狂草”里也并不刻意避忌楷体行书，几乎是用汉字交响诗的方式出入于各种形体之间。

怀素也曾经向颜真卿请益书法。从张旭到颜真卿，从颜真卿到怀素，唐代狂草的命脉与正楷典范的颜体交相成为传承，也许正是孙过庭“平正”与“险绝”美学的相互牵制吧！

第四部分 14.法度与庄严 唐楷（1）

颜真卿的楷书，继欧阳询之后，

是一千年来影响华人大众生活最广大普遍的视觉艺术。

我们不但学写字，也间接认同了颜体字传达的大气、宽阔、厚重与包容。

一千多年来，唐代的楷书代替了之前的汉代隶书，成为书写汉字新的典范，也成为汉字世界中儿童开始书法入门最普遍的基本功。

欧阳询楷书典范——“九成宫”

唐初的欧阳询是建立楷书典范最早的人物之一，他的“化度寺碑”、“九成宫醴泉铭”，横平竖直，结构森严规矩，承袭了北朝碑刻汉字间架的刚硬严谨，加上一点南朝文人线条笔法的婉转，成就了唐楷的新书体；欧体书写，可以说代表了唐初汉字一种全新典范的建立。

欧阳询经历了南朝的陈代入隋唐的一统，比欧阳询小一岁的虞世南也同样是由南方的陈朝入隋唐。

在大唐一统天下、结束南北朝之后，唐初书家不少是出自南朝系统，正与唐太宗的喜好南朝王羲之作品可以一起来观察。

代表北方政权的唐太宗，在文化上，特别是书法美学上，却是以南方的书写为崇尚向往的对象，使北方与南方的书风，在刚强与委婉之间，找到了融合的可能。唐太宗是建立、催生新书体有力的推手。

“楷书”的“楷”，本来就有“楷模”、“典范”的意思，欧阳询的“九成宫”更是“楷模”中的“楷模”。家家户户，所有幼儿习字，大多都从“九成宫”开始入手，学习结构的规矩，学习横平竖直的谨严。

清代翁方纲赞扬“九成宫”说：“千门万户，规矩方圆之至者矣。”（《复初斋文集》）

“九成宫”在一千多年的历史中，通过儿童的习字，通过书写，把“规矩方圆”树立成不朽的典范，是书写的典范，也同时是做人的典范。

“九成宫”原来是隋文帝杨坚的避暑行宫“仁寿宫”，唐太宗重修而成新建筑。山有九重，宫殿也命名为“九成”。太宗在此地又发现甘泉，泉水味美如酒，称为“醴泉”。宫殿修成，太宗命魏征撰文，欧阳询书石，刻碑纪念，就是影响后世书法达一千多年的“九成宫醴泉铭”，当时欧阳询已七十四岁高龄。

许多人童年练字最早的记忆都是“九成宫”，欧阳询书写中的“规矩方圆”，似乎也标志了唐代开国一种全新的文化理想。

童年习字，常常听老前辈说：“‘九成宫’写十年，书法自然有基础。”

我不一定同意这样的书写教育，但是还原到“规矩方圆”的基本功，欧阳询建立在绝对理性基础上的书体，的确不可否认地竖立了唐楷汉字典范中的极则。

第四部分 15.法度与庄严 唐楷（2）

欧阳询墨迹——“卜商”、“梦奠”、“张翰”

因为“化度寺碑”、“九成宫”这些石刻碑帖的广大流传，使许多人忽略了欧阳询传世的行书墨迹写本，如“卜商”、“梦奠”、“张翰”。

他的“卜商帖”、“张翰帖”在北京故宫，“梦奠帖”在辽宁博物馆，加上同样收藏在辽宁博物馆的“千字文”，欧阳询流传的墨迹在唐代书家中不算太少，也使我们可以用他手书的行书墨迹，来印证他正楷石刻碑拓本之间的异同。

一般来说，石刻书体因为介入了刀工，常常比毛笔书写的墨迹要刚硬。但是比较欧阳询的石刻拓本与墨迹手书，竟然发现，他的毛笔手书反而更为刚硬峭厉。

“卜商帖”里许多笔法（如“错”、“行”）的起笔与收笔都像刀砍，斩钉截铁，完全不是南朝文人行书的柔婉，却更多北碑刻石的尖锐犀利。

元朝书法家郭天锡谈到欧阳询的“梦奠帖”时，说了四个字——“劲、险、刻、厉”。

欧阳询书法森严法度中的规矩，建立在一丝不苟的理性中。严格的中轴线，严格的起笔与收笔，严格的横平与竖直，使人好奇：这样绝对严格的线条结构从何而来？

从生平来看，欧阳询出身南陈士族家庭，父祖都极显达，封山阳郡公，世袭官爵。在陈宣帝时，即欧阳询青少年时期，父亲卷入了政治斗争，起兵反陈，兵败后家族覆亡，多人被杀，欧阳询侥幸存活。

在家族屠灭之后，欧阳询刻苦隐忍。三十一岁，陈亡入隋，任太常博士。不久，隋亡，又以降臣入唐，在太子李建成的王府任职。李世民

杀太子建成，取得帝位，欧阳询晚年又成为李世民御前重要的书法家，常常奉诏撰书。

在多次残酷惊险的政治变革兴替中生存下来，欧阳询的书写总透露出一种紧张谨慎，丝毫不敢大意。他书写线条上的“劲”、“险”，都像如履薄冰，战战兢兢；而他书写风格上的“刻”、“厉”，也都可以理解为一刻不能放松，处处小心翼翼的工整规矩吧！

欧阳询的墨迹本特别看得出笔势夹紧的张力，而他每一笔到结尾，笔锋都没有丝毫随意，不向外放，却常向内收。看来潇洒的字形，细看时却笔笔都是控制中的线条，没有王羲之的自在随兴、云淡风轻。

欧体每一笔都严格要求，一方面是他的生平经历所致，另一方面也正是初唐书风建立“楷”的意图吧！

“楷模”、“典范”是要刻在纪念碑上传世不朽的，因此也不能有一点松懈。初唐书家，如虞世南、褚遂良的楷书，都有建立典范的意义；欧阳询更是典范中的典范，规矩方圆，横平竖直，欧体字就用这样严谨的基本功，带领一千多年来的孩子，进入法度森严的楷书世界。

欧阳询的“卜商”、“梦奠”、“张翰”、“千字文”是以楷书风度入于行书，字与字之间，笔与笔之间，虽然笔势相连，却笔笔都在控制中，与晋人行书不刻意求工整的神态自若大不相同。

书法史上常习惯说“唐人尚法”。“法”这一个字或许可以理解为“法度”、“结构”、“间架”，也可以理解为“基本功”的严格。

“唐人尚法”，最好的例证就是欧阳询，不完全是在他“九成宫”一类的楷书中看出，也充分表现在他墨迹本的行书法帖里。

初唐建立的“正楷”，很像同一时间文学上发展成熟的“律诗”。“楷书”建立线条间架的“楷模”，“律诗”建立文字音韵平仄间的“规律”，都为大时代长久的影响立下不朽的形式典范。

第四部分 16.法度与庄严 唐楷（3）

从正楷到狂草

楷书建立严整法度的同时，也潜伏了一种对规矩的叛逆。盛唐之时，从张旭开始，通过颜真卿到怀素，都有狂草与楷体互动的过程。

一般人常说“颠张狂素”，以张旭之“颠”与怀素之“狂”，来说明盛唐到中唐书法美学背叛正楷的一种运动。

然而书法史上，大家都熟知颜真卿曾受教于张旭，怀素又受教于颜真卿。在“颠张狂素”的狂草美学之间，很难让人相信，唐代楷书的另外一位高峰代表人物颜真卿，竟然也是狂草美学中重要的桥梁。

如果比较初唐欧阳询的楷书与中唐颜真卿的楷书，很容易发现，颜体楷书有一种厚重博大，不纯然是欧体的森严；欧体的“劲峭”、“险峻”、“刻厉”也在颜体中转化为比较宽阔平和的结体与笔法。

只是从“多宝塔”、“麻姑仙坛记”这一类颜体刻石来看，可能不容易领会。书法家用手书写的墨迹本才可能是最好的印证。

欧阳询的“卜商”、“梦奠”、“张翰”都用笔如刀，法度严谨，名为行书，实际是表现正楷的严整。

颜真卿传世的墨迹如“刘中使帖”、“裴将军诗”、“争座位帖”、“祭侄文稿”，都与欧体行书不同。不但发展了行书“意到笔不到”的潇洒、自由、变化，甚至以狂草入行书，飞扬跋扈，跌宕纵肆，丝毫不让“颠张狂素”专美于前。

颜字墨迹中最可靠也最精彩的表现，是他五十岁时的“祭侄文稿”。这件被称为“天下行书第二”的名作，楷、行、草交互错杂，变化万千，虚如轻烟，实如巨山，动静之间，神奇莫测，如同一首完美的交响曲。初看没有章法，却是照顾了整体的大结构，比初唐的谨守法度有了更多变化。狂草与正楷的相互激荡交融，在颜真卿“祭侄文稿”看得最为清楚。

第四部分 17.法度与庄严 唐楷（4）

颜真卿“祭侄文稿”

颜真卿的楷书，继欧阳询之后，是一千年来影响华人大众生活最广大普遍的视觉艺术。一般华人家庭，从学前幼童、小学生的年龄，就开始临摹颜真卿的“麻姑仙坛记”、“大唐中兴颂”、“颜勤礼碑”、“颜氏家庙碑”。一千多年来，颜体字不输给欧体字，可以说是华人基础教育中最重要的一课。不但学写字，也间接认同了颜体字传达的大气、宽阔、厚重与包容。

其次，凡是华人居住的地区，不管在中国大陆、台湾、香港，还是马来西亚等东南亚国家，甚至欧美的唐人街，时至今日，只要看到汉字，满街招牌广告或碑匾的字体，也大多是颜真卿方正厚实的正楷。

欧体字并没有大量成为店贩招牌，文字书体广泛影响到民间生活的，无人能与颜真卿相比。只有日本较为不同，日本汉字书体受到王羲之线条飘逸流动的影响更大，是魏晋文人之风。在日本街头看到的招牌字体，王羲之字体可能比颜体楷书更多。

颜真卿的正楷，端正工整，饱满大气。习惯于他的正楷，临摹过太多石碑翻刻的颜体，一旦看到“祭侄文稿”，可能会非常不习惯。

“祭侄文稿”收藏在台北故宫，是公认颜真卿传世墨迹书法最可靠的一件，被称为“天下行书第二”，仅次于“兰亭序”。然而“兰亭序”真迹早已不在人间，传世的都是临摹复制版本。以真迹而论，“祭侄文稿”可以说是“天下行书第一”。

“祭侄文稿”是一篇文章的草稿，字体大小不一，涂改无数，一开始看可能觉得不够工整端正。但是正因为如此，真正面对第一手书法家书写的墨迹真本，才可能领略书法随情绪流转的绝美经验。这样的审美体验，连书法家本人也无法再次重复，后来者的刻意“临摹”往往只能得其皮毛。

传世的“兰亭序”、“快雪时晴”，都是王羲之死后近三百年才由书家临摹的作品。后世把临摹复制当成原作，附庸品味低俗的皇帝统治者，常常误导了书法美学的欣赏品质。

长期被临摹困住，一般俗世书匠也失去了对原创意义的理解，一旦

面对最好的真迹，好比“祭侄文稿”，反而会不习惯，找不到欣赏的角度。

“祭侄文稿”是颜真卿五十岁时书写的一篇祭文，一开始写年月日，——“维乾元元年（七五八年），岁次戊戌，九月庚午朔，三日壬申”。

接着，书写了自己当时的身份官职，——“第十三叔，银青光禄（大夫，使持节蒲州诸军事，蒲州刺史，上轻车都尉，丹阳县开国侯真卿”。

书帖前面六行，像交响曲的第一乐章，像歌剧的序曲，缓缓述说主题，主题是叔父祭悼死去的侄子颜季明，——“以清酌庶羞，祭于亡侄，赠赞善大夫季明之灵”。

颜真卿在强烈的悲恸情绪中，努力控制自己，书法的线条平铺直叙，仿佛在储蓄力量，娓娓道来事件的缘由。

颜季明是颜真卿堂兄杲卿的儿子，是颜真卿特别疼爱的侄子。颜真卿是家族大排行的“第十三叔”。

第四部分 18.法度与庄严 唐楷（5）

颜季明还不到二十岁，却因为战乱被杀。季明还没有科考，也没有做官，由于为国殉难牺牲，朝廷追赠“赞善大夫”的官衔。

“兰亭序”的背景，是南朝文人春天饮酒赋诗的雅集；“祭侄文稿”的背景，则是安史之乱的国仇家恨，血泪斑斑。

唐玄宗天宝十四年（七五五年）安禄山兵变，大军势如破竹。唐玄宗出奔逃亡四川，太子在甘肃即位，大唐江山危在旦夕，只靠几位忠心重臣稳定社稷。

当时颜真卿守平原（今山东陵县），他的堂兄颜杲卿守在与敌人交锋第一线的常山（今河北正定县西南）。

常山孤城被安禄山大军包围，颜杲卿坚持不投降，阻挡了叛军南下，也缓解了大唐军队整军备战的时间。

拖延一段时间后，常山城还是被攻破，颜杲卿遭俘，不肯投降。敌

军以杲卿爱子颜季明的性命威胁，颜杲卿破口大骂叛军，被拔去了舌头，也就是文天祥《正气歌》中“为颜常山舌”的由来。结果，杲卿父子都遭屠戮杀害，颜家在这次战役中牺牲了三十几人。

两年后，颜真卿反攻，收复常山，寻找到侄子颜季明的尸骸，悲家国之痛，伤青春之逝，写下了这篇感人的“祭侄文稿”。

——“惟尔挺生，夙标幼德，宗庙瑚琏，阶庭兰玉，每慰人心”。“祭侄文稿”的第二段是充满感伤的回忆，家族里优秀的青年后辈，像美好珍贵的玉石，像庭院中芬芳的兰花，从小被认为是家族的骄傲，却不料生命才正要开始，却惨遭无情的屠戮残杀。

书法线条像一个单一弦乐器的独奏，忧伤却又美丽温暖的回想，仿佛沉溺在回忆中不愿醒来，不愿面对眼前悲惨的现实。

祭文随着颜真卿的情绪，进入悲愤痛苦的压抑，从“尔父常山作郡”开始，美丽的回忆破灭了，线条跳回现实，沉重而凄楚。

悲剧的高潮在孤城被攻破，书法出现最浓郁的顿挫，——“土门既开，凶威大蹙”——“贼臣不救”——“孤城围逼，父陷子死，巢倾卵覆”。

被包围的孤城城门打破了，敌人凶恶残忍，父子都被俘虏，父亲不愿投降，眼睁睁看着亲生儿子被杀。

“祭侄文稿”第三段是乐章的高潮。“贼臣拥众不救”，圈改涂去，改为“贼臣不救”，可以想见两次重复中颜真卿对历史小人误事的咬牙切齿。只是小人无名无姓，似乎连可以悲愤抗争的对象都没有。

到了“父陷子死”，是全文笔墨最重的部分，颜真卿书法美学中沉着厚重、磅礴大气的力度也达于巅峰。

那是要见证历史的线条，没有刻在石碑上，只是手写的草稿，但是力透纸背，有不可撼动的庄严。

——“天不悔祸”，是对颜季明年轻生命遭遇惨死的伤逝；——“携尔首榘，及兹同还”，带回了季明的尸骸，一起回家；——“抚念摧切，震

悼心颜”，好像还在怀念季明童年时被长辈抚摸的温暖，却已经是冰冷的尸体了。

——“震悼心颜”，笔画线条里都是老泪纵横的苍凉。

“祭侄文稿”最后一段的笔墨变化非常大，——“方俟远日”（等待有一天），也许战争结束了，可以为颜季明找一块墓地；——“卜尔幽宅”，好好安葬这早逝的生命。写到这里，颜真卿情绪的悲恸纠结，变成书法线条尖锐的高音，——“魂而有知”开始，笔触流动飞扬起来，与颜体正楷的方正稳重不同，线条似乎逼压出书写者心里的剧痛；——“无嗟久客”，不要在外漂荡太久啊，是最后对死者魂魄的一再叮咛。

结尾的“呜呼哀哉”，干笔飞白，轻细的墨色像一缕飞起的灰烟，仿佛书写也随魂魄而去。颜真卿书法美学的千变万化，令人叹为观止。

“祭侄文稿”是没有誊写以前的草稿，所以保留了涂改墨迹，也保留了第一次书写时颜真卿的情绪。

第四部分 19.书法云门：与身体对话（1）

舞者的身体用到极致，飞扬在空中，翻卷腾跃，

像狂风里的乱叶，像一朵落花，挣扎着离枝离叶；

像最孤独的武术，没有可以征服的对象，回来征服自己。

云门在二〇〇一年编作了《行草》，二〇〇三年推出《行草贰》，二〇〇五年又创作最后一部《狂草》，完成以汉字书法为主题的三部曲联作。

行草到狂草，汉字书法美学从“帖”的传统，发展出一脉相承的线条律动与墨的淋漓泼洒，也与创作者身体“停”、“行”的速度，“动”、“静”的变化，“虚”、“实”的互动，产生了微妙的对话关系。

舞蹈、书写、力量

唐代的狂草书法里有太多与舞蹈互动的记录，裴旻的舞剑，公孙大

娘的舞剑器，都曾经启发当时书法的即兴创作。

杜甫童年时看过公孙大娘舞剑，到中年后再看公孙弟子李十二娘的舞蹈，写下了他著名的诗句：

“擢如羿射九日落，”——一片闪光（擢），像神话世界后羿一连射下九个太阳，巨日连连陨落，灿烂明亮，使人睁不开眼睛。

“矫如群帝骖龙翔。”——“矫”是快速有力的线条，像诸神驾着马车，在天空驰骋翱翔飞扬。

杜甫的诗句是讲舞蹈时剑光闪闪的动作，夭矫婉转的动作。

但是这两句诗抽离出来，也是描述书法——特别是行草、狂草——最恰当的句子。

“来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”

这是同时书写书法美学与身体美学最好的句子。

“来”与“罢”，是“动”与“静”。

是“速度”与“停止”。

是“放”与“收”。

是力量的爆炸与力量的含蓄。

在传统东方的拳术武功里，有出招时快速度的搏击，也有收回招式时收敛呼吸的静定。

“雷霆”与“江海”也在对比向外爆炸的巨力与向内含蓄凝聚的力量之间的关系。

是书法，也是肢体的运动与静止。

第四部分 20.书法云门：与身体对话（2）

汉字的书写最终并不只是写字，不只是玩弄视觉外在的形式，而是向内寻找身体的各种可能。

汉字的书写是创作者感觉到自己的呼吸，感觉到自己呼吸带动的身体律动，从丹田的气的流动，源源不绝，充满身体，带动躯干旋转，带动腰部与髋关节，带动双膝与双肩，带动双肘与足踝，再牵动到每一根手指与脚趾。

云门的舞者在学习静坐、太极导引、拳术武功的同时，也在学习书写汉字。

他们各自散开，在高大的排练场一个小小角落，或临楷，或行或草，体会孙过庭《书谱》里说的——

导之则泉注，顿之则山安。

停顿时像一座安静的山，引导时像泉水汨汨涌流不断。

他们一定是用自己的身体在理解《书谱》上这样的句子，用自己的身体理解汉字书法最奥妙的美学本质。

《行草》——肉体的书写记忆

在二〇〇一年的《行草》里，舞者用身体模拟写“永”字八法。空白的影窗上，随舞者的身体律动，出现“策”、“勒”、“啄”、“磔”、“撇”、“捺”。

《行草》的舞台背景上，也大量投影出现怀素“自叙帖”等行草的书法作品，与舞者身体的动作形成对比、互动、呼应。

舞者黑色的衣裤在舞动时，与背景的书法墨迹重叠，若即若离，产生有趣的变化。

有时由前台向整个舞台投影了书法，是拓本里黑底反白字的效果，投影在舞者身上，文字书写随肉体律动起伏，像彼德·葛林纳威（PeterGreenaway）在电影“枕中书”（ThePillowBook）里魔幻的东方书写与肉体的关系，也让人想到民间有广大影响的“刺青”。在肉身上刺字

或符号，文字沁入肉体，仿佛比镌刻在“金”“石”上又有更不同的切肤之痛，也有更难以忘怀的铭刻意义。

在我的童年，有一些经历过战争的士兵，为了表达他们生存的意志，或表达他们誓死不悔的信仰，会用刺青的方法，把汉字书写一一刺进肉体中。那些汉字书写，随岁月久长，与肌肉皮肤一同老去，在逐渐皱皱松弛的肉体上，常常使我触目惊心。

在云门《行草》中看到舞者身体与书写重叠，看到汉字成为肉体的一部分，重新唤起心里很深的记忆。

长时间看云门舞者写毛笔字，原来他们有固定的书法课，逐渐地，中午午休时刻，看到舞者三三两两在一个角落书写汉字，好像书写里有一种“瘾”，戒不掉了。

能够成为“瘾”，大部分都与身体的记忆有关。毛笔书写容易上瘾，因为像舞蹈，是全身的投入，是一种呼吸。呼吸是戒不掉的。

第四部分 21.书法云门：与身体对话（3）

《行草贰》——留白的领悟

二〇〇三年的《行草贰》，与前两年的第一部《行草》很不一样。

《行草贰》多了许多留白，包括舞台背景的白，包括舞者衣服的白，包括约翰·凯吉（JohnCage，1912-1992）音乐上的留白。

东方美学常说“留白”，山水画最重要的是“留白”，传统戏曲舞台要懂“留白”，建筑上要空间的“留白”；音乐要能够做到“此时无声胜有声”，书法上总是说“计白以当黑”。

“留白”不是西方色彩学上说的“白色”。“留白”其实是一种“空”的理解。

山水画不“空”，无法有“灵”气。

舞台不“空”，戏剧的时间不能流动。

建筑本质上是“空间”的理解。

“无声”也是“声音”，是更胜于“有声”的声音。

而书法上明明是用墨黑在书写线条，却要“计白”——计较“白”的存在空间。

有机会从二〇〇一年的《行草》连续看到二〇〇三年的《行草贰》，可能是理解汉字书写“计白以当黑”最好的具体经验，也是领悟东方美学“空”、“无”为本质的最好机会。

汉字书写，最后可能是对于东方美学“空”与“无”的最深领悟。

人类努力想把书写留下来，留到永远，因此把文字写在纸上、竹筒上，镌刻在石头上、金属上、牛骨龟甲上，刺进自己的肌肤肉体上；但是没有任何一种书写真正能够“永远”。

东方汉字书写最终面对着漫漶、磨灭，退淡，面对着一切的消失，面对还原到最初的“空白”。

因为“有过”，“空白”才是还原到最初的“留白”。

云门二〇〇三年的《行草贰》，是在二〇〇一年之后出现的“留白”，两部作品应该是同一部作品的两面。

二〇〇三年的《行草贰》拿掉了汉字书写的外在形式，没有永字八法，没有墨迹，没有朱红印记。所有汉字书写的外在形式都消失了，却可能真正看到书写之美，是舞者的身体在空白里的“点”、“捺”、“顿”、“挫”，他们用肉体书写，留在空白中，也瞬即在空白中消逝，还原到最初的空白。

约翰·凯吉极简的音乐是与东方哲学有关的，他体悟老子的“有”“无”相生，体会“音”“声”相和，体验了汉字书写里最本质的“计白以当黑”。

整个现代西方在音乐、戏剧、建筑、绘画各方面的极简主义（Minimalism），与东方美学关系极深，特别是汉字书法美学。

《行草贰》借汉字书写的探索，结合了东方与西方。

《行草贰》里许多影窗人体反白的效果，非常像书法里的“拓片”。“拓片”正是把书写原来“黑”的部分“留白”，使视觉经历一次“实”转“虚”的过程，领悟“有”与“无”的关系。

第四部分 22.书法云门：与身体对话（4）

《狂草》——墨的酣畅淋漓

二〇〇五年，云门推出以汉字书写为主题的第三部联作《狂草》，为三部曲作品画下句点。

《狂草》舞台上悬垂许多空白长轴，舞者演出中，墨痕在纸上缓缓流动显现，仿佛在书写，却不是文字，只是墨痕。

“墨”在汉字书写领域中最不容易理解。“墨”是清烟，“墨”是透明的光，“墨”在视觉的存在与不存在之间，“墨”是曾经有过的记忆，“墨”是“屋漏痕”。

现代化学合成的墨汁，其实不容易有宋代书法中“墨”的透明与玉一般透润的效果。

墨痕在长幅空白纸上的流动显现，视觉效果极强，第一次欣赏的观众，甚至无法兼顾舞台上舞者的表演。

然而也因为如此，舞者身体张力之强，也是三支联作中最惊人的一段。

《狂草》里有大片段落是声音上的空白，或有浪涛远远袭来，或是夏日蝉声在空中若断若续，或是风声穿过竹林叶梢，似有还无。

舞者的身体像洪荒里第一声婴啼，有大狂喜，也有大悲怆。

大部分汉字书写到了极致都是同样的感觉，悲欣交集。像弘一大师圆寂前书写的那四个字——悲欣交集，已经不再是书法之美，而是还原

到写字的最初，像古书里说仓颉造字之时的“天雨粟，鬼夜哭”。

《狂草》里舞者的身体用到极致，飞扬在空中，翻卷腾跃，像狂风里的乱叶，像一朵落花，挣扎着离枝离叶；像最孤独的武术，没有可以征服的对象，回来征服自己。

云门的《狂草》是墨的酣畅淋漓，也是人的身体的酣畅淋漓。

全书选载完毕，更多精彩，请见原书。呼吁购买正版。