

汉字是世界上最具造型感的文字，而软笔书写，又使汉字呈现出变幻无穷的线条之美。中国人写字，不只是为了传递信息，也是一种美的表达，于是在书写中，产生了“书法”。书法透射书写者的情感、精神，线条不仅是线条，更是世界。

汉字书写之美(上)

□祝勇



唐代李白《上阳台帖》(局部)。北京故宫博物院藏

中国人让「书」上升为「法」

“书法”，原本是指“书之法”，即书写的方法——唐代书学家张怀瓘把它归结为三个方面：“第一用笔，第二识势，第三裹束。”周汝昌先生将其简化为：用笔、结构、风格。它侧重于写字的过程，而非指结果(书法作品)。“法书”，则是指向书写的结果，即那些由古代名家书写的、可以作为楷模的范本，是对先贤墨迹的敬称。

只有中国人，让“书”上升为“法”。西方人据说也有书法，在欧洲的博物馆里，有印刷术传入之前的书籍，全部是“手抄本”，书写工整漂亮，加以若干装饰，色彩艳丽，像“印刷”的一样，可见“工整”是西方人对于美的理想之一，连他们的园林，也要把蓬勃多姿的草木修剪成标准的几何形状，仿佛想用艺术来证明他们的科学理性。

周汝昌认为，西方人“最精美”的书法可以成为图案画，但是与中国的书法比起来，实在是小儿科。这缘于“西洋笔尖是用硬物制造，没有弹力(俗语或叫‘软硬劲儿’)，或有亦不多。中国笔尖是用兽毛制成，第一特点与要求是弹力强”(周汝昌：《永字八法——书法艺术讲义》，广西师范大学出版社，2015年版)。

与西方人以工整为美的“书法”比起来，中国法书更感性，也更自由。尽管秦始皇(通过李斯)缔造了帝国的“标准字体”——小篆，但这一“标准”从来不曾限制书体演变脚步。《泰山刻石》是小篆的极致，却不是中国法书的极致，中国法书没有极致，因为在一个极致之后，紧跟着另一个极致，任何一个极致都有阶段性，江山代有才人出，各领风骚数百年，使中国书法，从高潮涌向高潮，从胜利走向胜利，自由变化，好戏连台。

工具方面的原因，正是在于中国人使用的是一支有弹性的笔，这样的笔让文字有了弹性，点画勾连，浓郁枯淡，变化无尽，在李斯的铁画银钩之后，又有了王羲之的秀美飘逸、张旭的飞舞流动、欧阳询的法度庄严、苏轼的“石压蛤蟆”、黄庭坚的“树梢挂蛇”、宋徽宗“瘦金体”薄刃般的锋芒、徐渭犹如暗夜哭号般的幽咽顿挫……同样一支笔，带来的风格流变，几乎是无限的，就像中国人的自然观，可以“万类霜天竞自由”，亦如太极功夫，可以在闪展腾挪、无声无息中，产生雷霆万钧的力度。

金庸在小说《神雕侠侣》里写到侠客朱子柳练就一身“书法武功”，与蒙古王子霍都决战时，兵器竟只有一支毛笔。《石门颂》的书写者王升，就是一个有“书法武功”的人。康有为说《石门颂》：“胆怯者不能写，力弱者不能写。”笔者每次读《石门颂》拓本，都让人血脉偾张，被它煽动着，立刻要研墨临帖。但《石门颂》看上去简单，实际上非常难写。笔触一落到纸上，就不是那么回事了。原因很简单：笔者身上的功夫不够，一招一式，都学不到位。

书法艺术价值在于表达情感

今天陈列在博物馆里的名器，许多被奉为经典的法书，原本都是在生活的内部产生的，到后来，才被孤悬于殿堂之上。秦碑汉简、晋人残纸，在上面书写的人，许多连名字都没有留下，但他们对美的追求却丝毫没有松懈。时光掩去了他们的脸，他们的毛笔在暗中舞动，在近两千年之后，成为被我们仰望的经典。

故宫博物院收藏着大量的秦汉碑帖，在这些碑帖中，笔者独爱《石门颂》。因为那些碑石铭文，大多是出于公共目的书写的，记录着王朝的功业(如《石门颂》)、事件(如《礼器碑》)、祭祀典礼(如《华山庙碑》)、经文(如《熹平石经》)，因而它的书写，必定是权威的、精英的、标准化的，也必定是浑圆的、饱满的、均衡的。

其中，唯有《石门颂》是一个异数，因为它在端庄的背后，掺杂着调皮和搞怪，比如“高祖受命”的“命”字，那一竖拉得很长，让一个“命”字差不多占了三个字的高度。“高祖受命”这么严肃的事，他居然写得如此“随意”。很多年后的宋代，苏东坡写《寒食帖》，把“但见乌衔纸”中“纸”(“帀”)字的一竖拉得很长，说不定他看到过《石门颂》的拓本。或许，是一纸《石门颂》拓片，怂恿了他的任性。

故宫博物院还收藏着大量的汉代简牍，这些简牍，就是一些书写在竹筒、木简上的信札、日志、报表、账册、契据、经籍。与高大厚重的碑石铭文相比，它们更加亲切。这些汉代简牍(比如居延汉简、敦煌汉简)，大多是由普通人写的，一些身份微末的小吏，用笔墨记录下他们的工作，他们

的字不会出现在显赫的位置上，不会展览在众目睽睽之下，许多就是寻常的家书，它的读者只是远方的某一个人，甚至有许多家书，根本就无法抵达家人的手里。因此那些文字，更无拘束，没有表演性，更加随意、潇洒、灿烂，也更合乎“书法”的本意，即：“书法”作为艺术，价值在于表达人的情感、精神(舞蹈、音乐、文学等艺术门类莫不如此)，而不是一种真空式的“纯艺术”。

在草木葱茏的古代，竹与木几乎是最容易得到的材料。因而在纸张发明以前，简书也成为最流行的书写方式。汉简是写在竹筒、木简上的文字。“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，下面的竹筒还是可以用。”(蒋勋：《汉字书法之美》，广西师范大学出版社，2009年版)烤竹子时，里面的水分渗出，好像竹子在出汗，所以叫“汗青”。文天祥说“留取丹心照汗青”，就源于这一工序，用竹筒(“汗青”)比喻史册。竹子原本是青色，烤干后青色消失，这道工序被称为“杀青”。

面对这些简册(所谓的“册”，其实就是对一条一条的“简”捆绑串联起来的样子的象形描述)，几乎可以感觉到毛笔在上面点画勾连时的流畅与轻快，没有碑书那样肃括宏深、力敌万钧的气势，却有着轻骑一般的灵动洒脱，让我骤然想起唐代卢纶的那句“欲将轻骑逐，大雪满弓刀”。当笔墨的流动受到竹木纹理的阻遏，便产生了一种滞涩感，更产生一种粗朴的美感。

是书写者内心最真切的表达

其实简书也包含着一种“武功”——一种“轻功”，它不像飞檐那样沉重，具有一种庄严而凌厉的美，但它举重若轻，以轻敌重。它可以在荒野上疾行，也可以在飞檐上奔走。轻功在身，它是自由的行者，没有什么能够限制它的脚步。

那些站立在书法艺术巅峰上的人，正是在这一肥沃的书写土壤里产生的，是这一浩大的、无名的书写群体的代表人物。我们看得见的是他们，看不见的，是他们背后那个庞大到无边无际的书写群体。他们的书法老师，也是从前那些寂寂无名的书写的，所以清代金石学家、书法家杨守敬在《平碑记》里说，那些秦碑，那些汉简，“行笔真如野鹤闻鸣，飘飘欲仙，六朝疏秀一派皆从此出”。

如果说那些“无名者”在汉简牍、晋残纸上写下的字迹代表着一种民间书法，有如“民歌”的嘶吼，不加修饰，率性自然，带着生命中最真挚的热情、最真实的痛痒，那么，李斯、王羲之、李白、颜真卿、蔡襄、欧阳修、苏东坡、黄庭坚、米芾、岳飞、辛弃疾、陆游、文天祥等人，则代表着知识群体对书法艺术的凝练与升华。

唐朝画家张璪说“外师造化，中得心源”，所谓造化，不仅包括山水自然，也包括红尘人间，其实就是我们身处的整个世界，在经过心的熔铸之后，变成他们的艺术。书法是线条艺术，在书法者那里，线条不是线条，是世界，就像石涛在阐释自己的“一画论”时所说：“此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此。”

他们许多是影响到一个时代的巨人，但他们首先不是以书法家的身份被记住的。不以“专业”书法家自居的他们，写下的每一片纸页，都要比今天的“专业”书法家更值得我们欣赏和铭记。书法是附着在他们的生命中，内置于他们的精神世界里的。他们才是真正意义上的书法家，笔迹的圈圈点点，横横斜斜，牵动着他们生命的回转、情感的起伏。

像张旭，肚子痛了，写下《肚痛帖》；像怀素，吃一条鱼，写下《食鱼帖》；像蔡襄，脚气犯了，不能行走，写下《脚气帖》；更不用说苏东坡，在一个凄风苦雨的寒食节，把他的委屈与愤懑、呐喊与彷徨全部写进了《寒食帖》；李白《上阳台帖》、米芾《盛制帖》、辛弃疾《去国帖》、范成大《中流一壶帖》、文天祥《上宏斋帖》，无不是他们内心世界最真切的表达。

当然也有颜真卿《祭侄文稿》《裴将军诗》这样洪钟大吕式的震撼人心之作，但它们也无不是椎心泣血之作，书写者直率的性格、喷涌的激情和向死而生的气魄，透过笔端灌注到纸页上。他们信笔随心，所以他们的法书浑然天成，不见营谋算计。书法，就是一个人同自己说话，是世界上最美的独语。一个人心底的话，不能被听见，却能被看见，这就是书法的神奇之处。我们看到的，不应只是它表面的美，不只是它起伏顿挫的笔法，而是它们所透射出的精神与情感。

据《光明日报》