

書法鑒賞中的觀看與識讀*

何 萃 趙憲章

[提 要] 書法五體可以正、草兩分,草書雖不易識讀,卻無損其藝術性。這就是書法“實用性”和“藝術性”之二律背反。一方面,書法鑒賞的“意向性”決定了觀看不可能止於書像,追問書像背後的字像及其意指勢在必然;另一方面,草書識讀又必須熟諳草法,這對於一般受眾而言似乎又很難做到。參照“文學書像論”關於書像可以游離字像而獨立表意的理論,止於書像觀看儘管有遺珠之憾,但對書法“破界”筆墨的鑒賞又是可能的。如是,書法的藝術性便遮蔽了它的實用功能而趨向“純藝術”,關鍵在於書像本身的可欣賞性。

[關鍵詞] 書法鑒賞 文學書像論 觀看 識讀

[中圖分類號] I0-05; J292 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824 (2026) 01-0147-09

書法藝術是字像的形式化、圖像化,從而決定了“觀看”是其鑒賞活動的第一觸覺。另一方面,“觀看”並非書法鑒賞的全部,因為它的直接對象是文字;作為質料的文字使書法鑒賞不可能止於觀看,由“觀看”而“識讀”的意向性趨勢油然而生。這就是書法鑒賞的“遞進”特徵,也是它與繪畫的重要不同——“畫像”是物象的摹仿或再現,“觀看”是受眾的基本觸覺活動,“見乃謂之象”(《易傳·繫辭上》),^①不涉及進一步“識讀”,所見即所識;^②由於書法的質料是文字,“識讀”乃文字功能之實現,所以,由“觀看”而“識讀”的意向性趨勢也就成為必然。

不可否認,此“意向性”乃現象學之形而上邏輯論定。如果落實到作品本身,就可以很容易發現:在五體書法中,“正書”最容易識讀,^③草書最不易識讀(特別是狂草),但卻無損其藝術性。這就是書法鑒賞之二律背反,也是書法美學必須直面的問題;可惜,自古至今,我們的書論並沒有切實的學理分析。首先,書法為什麼會有草寫?草書有“法”可依嗎?如有,“草法”是什麼呢?其次,面對不能或不易識讀的草書,受眾可以鑒賞嗎?非識讀之書法鑒賞的效果和機制怎樣?再次,“觀看”與“識讀”的關係是什麼?二者可以和諧統一嗎?止於觀看而不能識讀之書像的價值何在?等等,本文將展開深入討論。

* 本文係教育部人文社會科學重點研究基地山東大學文藝美學研究中心“十四五”規劃重大項目“文學書像論資料整理與研究”(項目號:22JJD750032)的階段性成果。

一、書法之正草兩分

書法之五體，即篆、隸、草、行、楷，各自有著不同的歷史演變與書像風格。總體而言，書法五體又可簡化為正、草兩類。劉熙載《書概》指出：“書凡兩種：篆、分、正為一種，皆詳而靜者也；行、草為一種，皆簡而動者也”，^④意謂正書“詳而靜”，草書“簡而動”，兩類書體風格迥然有別。郭紹虞的論述更加明確：“文字的應用有兩個目標：一個要求辨認清楚；一個要求書寫便利。”“一般人往往對要求辨認清楚的文字，稱之為正體，而對於書寫便利的稱之為草體。……就文字的性質和應用而言是可以只分正草二體的。”^⑤

回溯歷史，各時期的書體可謂正、草並存，這當然是相對而言：殷周時期，金文是正體，甲骨文是草體；周宣王時代，史籀整理的大篆是正體，六國古文是草體；秦代，李斯等整理的小篆為正體，隸書是草體；漢代，隸書上升為正體，於是產生了新的草體。就整個書體演進的歷史看，草體往往是起著更重要的推動作用；包括後來的簡化字，草體中的簡省助益良多。

正體強調字形的穩定、規範，所以可識讀；草體乃應書寫便利的需要而生，因其自由度大而能容納更多個性，從而藝術性也就更強、更凸顯。將書體簡化為正書與草書之類分，不僅有益於書法藝術特徵的總體把握，也為深入探討書法藝術的識讀問題奠定了基礎。當然，正書與草書之類分不是絕對的，只是相對而言；就像一幅滑尺的兩端，一端正（正楷）、一端草（狂草），孰正、孰草只是它更接近哪一端而已。

就漢字及其書寫的歷史而言，任何一種新字體的確立，一般要經過產生、正字和推廣三個階段。“漢興而有草書，不知作者姓名”，^⑥“又有草書，莫知誰始，其形畫雖無厥誼，亦是一時之變通也。”^⑦草書的產生不是人為的設計，而是出於日常書寫的快捷和簡省。篆書的隸變也是如此：“秦既用篆，奏事繁多，篆字難成，即令隸人佐書，曰‘隸字’。漢因行之，獨符印璽、幡信、題署用篆。隸書者，篆之捷也。”^⑧隸乃篆之快捷化、簡省化；同樣，“章草即隸書之捷，草亦章草之捷也。”^⑨章草由隸書草化而來，今草又是章草的進一步草化。

草書既然是從日常書寫中發展起來，不是由官方事先規範和欽定的，那麼，被草化字像及其方法也就會雜亂不一；於是，若要成為公共符號而流通於世，整理與正字也就必不可少。從六國古文到小篆、從篆書演變為隸書，都經歷過官方正字的環節。西漢元帝時黃門令史游整理草字，編成字書《急就章》，草書的基本結構得以規範，後世草字大抵以此為早期楷模。

唐張懷瓘《書斷》曰：“後漢北海敬王劉穆善草書，光武器之，明帝為太子，尤見親幸，甚愛其法。及穆臨病，明帝令為草書尺牘十餘首，此其創開草書之先也。”漢光武、明帝時，劉穆因善草書而受到皇帝推重，這是草書由實用走向藝術的關鍵一步。“至建初中，杜度善草，見稱於章帝，上貴其跡，詔使草書上奏。”^⑩通過漢代諸位皇帝的推重，使章草有了合法的社會地位，至東漢末年，引出全國性的草書風潮。

大約漢靈帝時，張芝把章草發展為今草，草書進入第二階段。可惜，張芝的今草作品已無存世。唐朝初年著名書家歐陽詢曰：“張芝草聖，皇象八絕，並是章草，西晉悉然。迨乎東晉，王逸少與從弟洽，變章草為今草，韻媚宛轉，大行於世，章草幾將絕矣。”^⑪歐陽詢只見過張芝章草而未見其今草，所以把今草起源歸之於王羲之和王洽。後世一般也認為今草最重要的代表人物是王羲之，其次是智永、孫過庭等後繼者。今草的範本是智永的《真草千字文》。今草和章草的區別在於，章草仍受制於隸書的基本結構，今草則“解散隸體，兼書之”，^⑫變成另一種新書體，識讀難度急劇增加。

正書講求規範性與統一性，筆畫清晰，字形結構穩定，字與字的分界清楚，讀者閱讀過程中能夠即時理解，蓋因字像識讀與書像鑒賞處於和諧狀態。草書就不同了。草書追求書寫的流暢與個性，筆畫往往被簡省，單字筆畫之間、字與字之間多穿插連貫，字形、章法因書家個性而變動不居，實質是將方塊字盡量變體為潤滑之線條，將空間圖像盡量變體為時間樂章。這種草法“變體”，迎合了視覺的多樣性和自由度，但也使受眾的識讀變得困難，觀者的識讀意向不得不在字像識讀與書像鑒賞兩端反復碰撞。這就是書法之觀看與識讀的二律背反。

由於草書識讀困難，所以沒有正書的社會認可度和廣泛流通性。當年東漢趙壹對草書的批評，就是針對草書的非實用而言的：“且草書之人，蓋伎藝之細耳。鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備。徵聘不問此意，考績不課此字。徒善字既不達於政，而拙草亦無損於治。推斯之所言，豈不細哉！”^⑮總之，習草都是無用之功。然而，草寫經名家之手藝術化後，卻激發起浩蕩的創作熱潮：“夫杜（度）、崔（瑗）、張子（芝），皆有超俗絕世之才，博學餘暇，游手於斯。後世慕焉，專用為務。鑽堅仰高，忘其疲勞。夕惕不息，仄不暇食。十日一筆，月數丸墨。領袖如皂，唇齒常黑。雖處眾座，不惶談戲。展指畫地，以草劇壁。臂穿皮刮，指爪摧折。見腮出血，猶不休輟。”^⑯其後還有二王時代、唐代（張旭與懷素），草書熱歷經各朝各代，至今不見衰減，以至於大凡提到“書法作為藝術”，草書（尤其是狂草）幾乎是最典型的代表。

草書既然不易識讀，何以具有如此巨大的吸引力呢？當然是藝術性使然，主要表徵為“破界”（“臨界”），充盈著正體所不能充分達至的“破界”快感。所謂“界”，就是約定俗成的字像形態；所謂破界、臨界，是指草書往往突破字像的結構空間及其合法性，約定俗成之形態法度僅僅作為參照，津津於探求筆法、墨法、結體、章法等書寫維度，不惜脫離字像常形以彰顯書家個性。草書創作與欣賞的快感或樂趣即在此“似字非字”、“似像非像”之間。究其大端，其藝術性主要有三：其一，從審美角度看，草書，尤其狂草（大草），是最抽象的書體，一方面與篆書相比更加抽離物象，另一方面與正書相比遠離標準字像，具有更為純粹的形式美。其二，從身體角度看，草書，尤其狂草，書寫速度更快，身體動作開闔度更大，通過“方塊字”的線條化、書韻化，呈現強烈的節律感與動態美。其三，從心靈角度看，草書是最“寫心”的書體，書者通過草寫將自己的內心傾瀉出來，是心理世界的外化和書像化。

東漢蔡邕《筆論》有言：“書者，散也。”^⑰明代費瀛《大書長語》則曰：“書者，舒也。”^⑱“散”和“舒”都是一種暢懷的心境。周星蓮《臨池管見》所論更細：“乃後人不曰‘畫字’，而曰‘寫字’。‘寫’有二義：《說文》：‘寫，置物也。’《韻書》：‘寫，輸也。’置者，置物之形；輸者，輸我之心。兩義並不相悖，所以字為心畫。若僅能置物之形，而不能輸我之心，則畫字、寫字之義兩失之矣。”^⑲這就是草書藝術的獨特性——“字為心畫”，不可見之“心畫”，通過草寫成為了可見的，也使草書在“散”懷抱、“舒”內心方面，堪稱無可比擬。總之，作為最自由的筆墨形式，草書將身心置於雙暢之境。

例如張旭的狂草，在書寫狀態、書像風格上皆堪為代表，韓愈曾在《送高閑上人序》中兩度這樣評論：“往時張旭善草書，不治他伎。喜怒、窘窮，憂悲、愉佚，怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平，有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水崖谷，鳥獸蟲魚，草木之花實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身而名後世。”“為旭有道，利害必明，無遺錙銖，情炎於中，利慾斗進，有得有喪，勃然不釋，然後一決於書，而後旭可幾也。”^⑳此可謂知音之言，張旭狂草“變動猶鬼神”之氣韻如在目前。王鐸也在《杜甫瞿塘兩岸詩卷·自跋》中言及草書與其他書體書寫狀態的不同：“草書須意興爽然，形體和暢，如登吾

嵩頂長嘯時光景,然後落筆。不然機滯,神不飛動,止可寫行書。有意無意,不可書草也。”^⑩就是說,草書“意興爽然,形體和暢”的價值很大,故而為歷代書家所尤其青睞;同理,草書的欣賞者也可以從中體驗到獨特而自由的書像形態。如是,書法的藝術性便遮蔽了它的實用功能而趨向“純藝術”。其實,書法作為藝術(擬或藝術之為藝術),是否“純”或其“純度”怎樣並不重要,重要的在於書像本身是否具有可欣賞性,可欣賞的書像才是書法藝術。

二、草書鑒賞之可能

草書雖然難以辨識,但是並不意味著不可以鑒賞;就書法藝術而言,“辨識”和“鑒賞”不可以劃等號。這就是接下來需要討論的問題:不識草,何以鑒賞?能否“識讀”對於書法鑒賞有著怎樣的影響?其中涉及觀看與識讀的矛盾,也是書法之藝術性與實用性的矛盾。具體說來,這一矛盾在草書鑒賞中如何表徵?首先需要釐清草書識讀之可能。

細究起來可以發現,草書難以識讀實際上存在兩種情況:不識字或不識草。觀者若不識字,對於書法作品的觀看,當然只能停留在筆墨之“外形式”——先驗地意識到這是文字書寫,但是只能止於筆墨蹤跡,不可能領會所書文字的含義,後者是書法藝術的“內形式”。另外一種情況,如果觀者雖然識字卻不識草,對於草書的獨特筆畫及其變形缺乏了解,就會在“字像識讀”與“書法欣賞”兩個維度遭遇挫折——“視”而不“識”之挫折。因為,識字者對於“識讀”有著自覺的期待,不識草會帶來識讀“意向性”的挫敗,從而影響到領略草書藝術的內在深度,由於被書法“內形式”拒止而損傷了自尊。總之,無論“不識字”還是“不識草”,認知的先驗形式決定了受眾知曉作品所書乃文字文本,於是,文字的神聖感與神秘感自然生成,由此會進一步內化為識讀的意向。如若不能識讀,或將識讀作為“猜字”(不確切、不確定),蓋不能進一步感受書像的“內形式”及其意涵。

孫過庭置評王羲之,涉及“書寫”與“所書”的關係問題。在孫過庭看來,書寫不同內容的作品,王羲之會表徵不同的書風:“寫《樂毅》則情多拂鬱,書《畫贊》則意涉瑰奇,《黃庭經》則怡懌虛無,《太史箴》又縱橫爭折。暨乎蘭亭興集,思逸神超;私門誠誓,情拘志慘。所謂涉樂方笑,言哀已歎。豈惟駐想流波,將貽咩暖之奏;馳神睢渙,方思藻繪之文。”^⑪最後一句的大意為:任何書家絕無可能身駐激流而創獲安閒舒緩之音樂,絕無可能在神情渙散之際構思雕鏤藻繪之美文。這就是“書寫”與“所書”的密切關係。^⑫無論“不識字”還是“不識草”,僅僅止於“觀看”而不識所書內容,當然也就不能感受到“所書”的深度,更不能像孫過庭置評王羲之那樣領悟到“書寫”與“所書”的微妙關係。毋庸置疑,能否感知到“所書”的意蘊及其與書像的關係,乃書法鑒賞之深度和厚度的決定性因素。

既然如此,識讀草書是否有規律可循呢?當然是無疑義的,這就是“草法”,草書是有“法”可依的,有其獨特的法則約束。

如前所述,草書起於日常實用,藝術化之後並未脫離字像的基本框架。換言之,草書作為字像的形式化,不可能脫離字形而隨意使轉,否則便成了“畫”而非“書”了,如孫過庭《書譜》所言:“草乖使轉,不能成字。”^⑬具體而言,章草以史游《急就章》為範本,傳摹者有張芝、崔瑗、皇象、鍾繇、衛夫人、王羲之、宋太宗趙光義、趙孟頫、鄧文原、宋克等,歷代名家無不以為之為範式。今草用筆體系有追尊至張旭者,其再傳弟子韓方明在《授筆要說》中有如下記錄:“清河公雖云傳筆法於張旭長史,世之所傳得長史法者,惟有得‘永’字八法,次有五執筆,已下並未之有前聞者乎。方明傳之於清河公,問八法起於隸字之始,後漢崔子玉歷鍾、王以下,傳授至於永禪師,而至張旭始弘八法,次演五勢,更備九用,則萬字無不該於此,墨道之妙,無不由之以成也。”^⑭《玉堂禁經》“用筆法”列“永字八

法”曰“側”、“勒”、“弩”、“趯”、“策”、“略”、“啄”、“磔”；“五勢”曰“鉤裹式”、“鉤弩式”、“袞筆勢”、“儻筆勢”、“奮筆勢”；^②“九用”具體尚不明確。而張旭之草法，古人認為也是淵源有自，並非師心自用：“其名本以顛草，至於小楷、行書，又復不減草字之妙。其草字雖奇怪百出，而求其源流，無一點畫不該規矩者，或謂張顛不顛者是也。”^③後人在張旭筆法體系基礎上陸續加以補充細化，草書線條組織基本可以描述。草字儘管“奇怪百出”，卻“無一點畫不該規矩者”，草法之法嚴，由此可見一斑。

可見，所謂草書之法，即約定俗成之常形，其實質是以古為法、以名家為法。如傅山所說：“字與文不同者，字一筆不似古人，即不成字；文若為古人作印板，尚得謂之文耶？”^④真書以點畫為形質，點畫位置固定；草書以使轉為形質，點畫位置可變。書體規則的差異，使得草書的所謂法則不會像楷書（真書）那樣具有很強的限定性。在此意義上，劉熙載《書概》有言：“他書法多於意，草書意多於法。故不善言草者，意法相害；善言草者，意法相成。”^⑤就草書大家而言，都在試圖掙脫字像常形，實現最大程度的書寫自由。張旭大草，無論是單字結構還是章法變化，可謂草書“臨界”試探的極致，是他的審美趣味、個人境遇乃至時代氣象的熔鑄。所以古人對此多有讚譽：“先賢草律我草狂，風雲陣發愁鍾王。須臾變態皆自我，寫形類物無不可。”（釋皎然《張伯高草書歌》）^⑥“張長史草書頽然天放，略有點畫處而意態自足，號稱神逸。”（蘇軾《書唐氏六家書後》）^⑦“張顛草聖見於世者，其縱放可怪近世未有。”（曾鞏《〈尚書省郎官石記〉序》）^⑧“自我”、“天放”、“神逸”、“縱放”等語，皆草書“意多於法”之謂也。劉熙載更是直言，“書家無‘篆聖’、‘隸聖’，而有‘草聖’。蓋草之道千變萬化，執持尋逐，失之愈遠，非神明自得者，孰能止於至善耶？”^⑨與其他各體不同，草書講究法度的千變萬化。這就是草法的兩面性：一方面有法可依，一方面“自得”為上，“意多於法”。

由於草書“意多於法”，所以常常導致識讀困難，即便書法圈內人士也難避免。那麼，是否存在雖不能識讀、但能欣賞的情況呢？我們不妨以金庸小說《俠客行》中石破天在俠客島的經歷為例，對這個難題稍作回應。石破天是文盲，並不識字，但是，他反而從形象直觀中，獲得了獨特的書法體驗，並由此悟出劍法真諦。識字人眼中的“筆畫”，在他眼前變成了長長短短、各具動態的“劍形”，他“順著劍形而觀，內心存想，內力流動不息”，領悟了書像“圖畫的筆法與體內經脈相合”這一“最粗淺的道理”，^⑩避免了如同行識字者那般陷入“文意陷阱”（死扣文意），從而獨獨領悟了劍法真諦。這種欣賞機制正是草書藝術的象徵性例證：在識讀受阻的情況下，線條的形態及筆墨的“勢”走到了前台；草書的“書寫之勢”具有普遍的吸引力，它展示的是可視化的書寫動作，可以直接與觀者的身體感受與情緒反應相聯結。於是，觀者即便不識字、不識草，不能理解字義，也能感受到草書筆墨本身的視覺力量，蓋因書像可以游離字像而獨立表意使然。^⑪

類似的圖像表意還有道教符籙與藏傳佛教的經幡。道教符籙通常以特殊的書寫風格、圖案和符號構成，其複雜的結構與豐富的象徵意義使其識讀難度增加。觀者面對這些符籙時，雖然無法逐一理解其具體字義，卻能通過視覺元素的獨特組合，感受到一種神秘的靈性。藏傳佛教的經幡以其獨特的圖案和色彩而著稱，對於不懂藏文的觀者來說無法識讀，但依然能夠發揮整體視覺效果，即便不是佛教信徒，也能意會到經幡背後的宗教文化及其膜拜價值。

草書無法識讀卻可以欣賞，其核心在於其欣賞機制超越了文字識讀邏輯，轉而依賴視覺感知、情感共鳴與個體化的聯想，體驗到書像的神韻或偉大。“為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫可象者，方得謂之書矣。”^⑫草書的線條和筆勢往往蘊含著形象的潛在可能性，這些形象不是具

象的、固定的，而是充滿不確定性。這種“不確定性”使草書具有極高的開放性，能夠喚起觀者豐富的想象和聯想。至於聯想、想象的具體向度，則取決於觀者的形式認知以及個體的知識背景，書像與想象之物不一定具有相似性，即以“比象”的方式完成比與被比的連接。

“比象”乃詩性漢語本色修辭，也是書法藝術特有的比喻方式。書法不是繪畫，它與對象世界的關係不是基於相似性，而基於語言的文字書寫，即由書像引發的聯想，比與被比的關係不是相似而是比附或類比，以便使對象昭彰。^⑤石破天不識字，只是有著劍道修習背景，才對草書形態中的線條動勢產生了劍道方面的聯想，從而激發出書寫動作與劍術運行相通之體悟。就符籙或經幡的觀者而言，儘管無法解讀其中的具體內容，但是只要對宗教符號的性質有所了解，便能被其特有的圖像特徵喚起相關聯想，從而感受到相應的宗教情懷與膜拜心靈。

總之，無論是草書、符籙還是經幡，它們都能通過形象的不確定性和形式的象徵性，超越識讀的障礙而實現藝術欣賞。這種直觀機制表明，草書的美感在很大程度上依賴於視覺與情感的交互作用，以及觀者對形式的敏感程度和知識背景。草書不僅僅是一種文字書寫方式，其書像形式更是一種激發觀者想象、聯結個體經驗與藝術形態的媒介，展現了字像藝術與視覺藝術之間的深刻聯動關係。

如前所述，書法藝術畢竟不同於繪畫，它的對象是文字而非世界映像，是字像的形式化、圖像化、審美化，這也就決定了書法審美必然存在由“觀看”而“識讀”的意向性，能否識讀對草書鑒賞有著非常深刻的影響。這種影響存在雙向可能，理想的情況是，能夠識讀草書的觀者，在欣賞中體驗到文字內容與感知書像的雙重樂趣。通過識讀，透視字像所指之“景深”，從而在“知”與“感”的交融中獲得深層次的審美愉悅。然而，對於識字、識草的觀者，“字像”作為文字符號的維度，往往強勢於其作為藝術形象的維度，“識讀”也可能遮蔽“觀看”，或者同化“觀看”，其結果可能形成對書像藝術的干擾。《俠客行》中一眾文人學士面對壁上之書不得其門而入，也可謂是陷入“文意迷障”的一種隱喻。

三、觀看與識讀的複雜關係

綜上可見，在書法藝術中，“觀看”與“識讀”兩個維度存在複雜關係。就正書而言，觀看與識讀是統一的，因為其字像與書像的疊影完全重合。正書在筆法、結構和章法上都以規整、清晰為主要特徵，旨在確保文字的易辨性與可讀性。觀者在欣賞正書時，既能直接識讀文字內容，也能體會書寫的形式美。這種“統一性”使正書既是一種實用字體，又是一種優雅美觀的書像藝術。

就草書而言，“觀看”與“識讀”的關係往往是不確定的，可能是統一的也可能是悖離的，其根本原因是書像與字像的分離與錯位，書像可以游離字像而獨立表意。草書由隸書草化而來，其難以識讀的關鍵原因在於其“解散隸法”，^⑥即拆散隸字的基本結構，按照便於使轉的原則重新結字。隸法結構的基本原則是點畫，隸法之書像並未脫離字像。行書的構形也來自於隸書，但它並未解散隸法，所以可以識讀。而草法之書像跳出了字像規範，從使轉角度組織點畫；它只有筆勢，沒有部首，部首多被歸納合併、快捷簡省，^⑦從而完全成為了另外一種字體。點畫轉換成筆勢，筆勢再“結裹”成字，張懷瓘稱之為“結裹法”。^⑧草書的結裹法與楷書不同，後者在結裹過程中不會改變字像的結構與筆勢；而草書的結構與筆勢在結裹時會重新組織使轉，進而產生新的結構與筆勢，結裹之鬆緊、正側、連斷等諸多方面靈活不居，使得字形愈加遠離字像之常態。今草在章法布局上又不同於章草之“字字區別”，而是“一筆而成，偶有不連，而血脈不斷”，^⑨更加變幻莫測。

然而，識讀過於容易或者過於困難，實質是書像過於貼近字像或過於背離字像，都可能對觀看的藝術性形成負面影響：前者會導致文意對形式的遮蔽，識讀意向壓倒了審美意向；後者則會使觀看流於“外形式”，失去錨點與縱深。故而，回顧書法史我們就會發現，一流的書家在書寫正體時力求於規範中見個性，而在草書中也並未丟棄對字像指意的留戀。

篆、隸二體到了清代，形成第二次高峰，即脫離了實用，成為書家彰顯個性、更具藝術性的書體。篆書以線條為主要造型手段，講求均勻婉轉，所謂“篆尚婉而通”。^⑩然而不同書家的線條風格各異：李斯、李陽冰、錢坫、王澐、王福庵一脈，線條瘦細空靈；而鄧石如、吳昌碩線條雄強厚重；趙之謙則多“方起筆”、“露鋒出”，相當爽利靈動。結構、章法亦然，楊沂孫篆書結體寬博敦厚，吳讓之則瘦長挺拔。吳昌碩篆書的筆觸粗細斑駁，布局錯落，有金石渾樸之氣。隸書也有法則嚴謹與寬鬆兩路，前者如東漢《乙瑛碑》，後者如東漢《石門頌》，大大小小、不拘一格。後世書家多有個性化處理：褚遂良取法東漢《禮器碑》的粗細對比，撇輕細而捺粗重，有一種誇張之美。何紹基沿承東漢《石門頌》筆法，線條不修邊幅，體現野逸粗獷的風格。

五體書中，楷書（真書）最為晚出，魏晉逐漸走向成熟。作為書史上最主要的正體，其法則規範可謂最完備、最穩定。然而，楷書的時代特徵和個體風格也很鮮明：如唐楷法則嚴謹，北魏楷書則率意奇崛，天趣盎然。個體層面，即便是法度謹嚴的唐楷，也形成了歐體、顏體、柳體等不同風格。各體承習者也在取法的同時有其獨創，如王鐸的楷書《王維詩卷》，屬柳體一路，但比柳體寫意。另如倪瓚小楷，來源於鍾繇，筆鋒率意，字形奇特，撇捺誇張，散淡寫意，頗有草書意趣。此類例證不勝枚舉。可見楷書筆法、結構、章法各維度儘管十分規範，也是有很大彈性空間的。然而，以楷書為代表的正書之彈性空間終究限於風格層面，並不突破字像的常形與邊界，因而不會對識讀造成阻礙。這使得正書的審美機制可能呈現出這樣一些特點：一是文意識讀與形式觀看一直處於正向互動的和諧狀態，且常常以文意識讀為主體、主導；二是正書的形式審美以字像常形為參照，在此基礎上發現和玩味個性化、藝術化的處理，這一環節會因觀者對字像常形的熟悉，以及正書變形幅度之有限（始終在觀者能夠識讀的範圍內），且始終處於平靜的狀態之中；三是正書變形幅度之有限，常常使其在書寫具有強烈情感性的內容時，出現形文不匹配的束縛和壓抑感。這些方面或許關涉到人們為何普遍感覺正書的藝術性或衝擊力不如草書之緣由。

草書，尤其狂草，其境況則完全不同——草法的彈性太大，即便是識草之人，在沒有釋文的情況下也很難做到及時準確的全部識讀。從書法藝術作為字像的藝術化這個角度來看，無法識讀與其說緣自形式的釋放，不如說是形式的“失調”或“失重”，形式審美可能與所書內容全然無關，很難說是完整意義上的書法審美。換一角度看，不能識讀也意味著書家放棄了以文意文情“吸附”受眾這一傳統路徑，同時意味著失去了對其書品進行深度審美的可能。對於文人書家而言，這種放棄是不容易做到的。於是我們可以看見書史上常見的中和策略——正草相雜，包括不同書體的夾雜使用，也包括一種書體融通其他書體的筆意。

篆書、隸書、楷書的行草化十分常見，例如趙孟頫的楷書，就帶有強烈的行書筆意；清代鄭簠隸書《謝靈運石室山詩軸》、《隸書浣溪沙詞軸》，朱奎篆書臨《石鼓文》、小楷《千字文》等，就有很多行書筆意。歷代《心經》書寫以楷書為主，有的也有行書筆意，有些則直接使用草書寫法。“真如立，行如行，草如走。”^⑪正體融通行草，主要意圖和效果是增加動勢，使其在工整中凸顯書意。對於草書而言，從書體演進角度看，它本來就脫胎於篆隸，至魏晉又受楷書反哺而完善其筆法，故其融通正書筆意實乃常道，王羲之一脈皆可見出。至於草書夾雜正體，鑒於篆、隸、楷之形態、章法非常固定，

與草書直接相雜會不協調、不貫氣，所以多數情況是行、草相雜。

行書早在湖南長沙東牌樓出土的東漢晚期簡牘中已有發見，時間上略晚於草書（西漢簡牘中發見），至魏晉王羲之為行書立法而完全成熟。行書字形介於楷書與草書之間，點畫是楷書的變形，吸收草書多用使轉，筆劃間多連帶組合，效果上比楷書簡省而富有流動性，又比草書穩定易識。張懷瓘《書議》有言：“夫行書，非草非真，離方遁圓，在乎季孟之間。兼真者，謂之真行；帶草者，謂之行草。”^④行、草天然相通，行書、草書夾寫在書史上又稱“稿書”，作為草書創新的形式之一。另一種形式稱為“創草”，指介於草書、行書之間的寫法。這類中和策略不僅是草書藝術形式發展的一部分，更是書法家在形式與功能之間的折中選擇，它們使得草書在保持自由和創新的同時，避免了形式失重和文字意義的脫離，提供了一種更為綜合的審美體驗的可能性。

從受眾角度，狂草識讀之可能，很大程度上還依賴於熟諳前人或熟諳文本。如前所述，草書不是固定點畫結構，而是使轉結裹筆勢而成，這種書體形式勢必“意大於法”，被書史承認的名家名作即是法書，如皇象《急就章》、索靖《月儀帖》、王羲之《十七帖》、智永《千字文》、孫過庭《書譜》等等。若能理清書法傳承源流脈絡，並熟悉書家極具辨識度的個性書寫特徵，對於草書的識讀無疑非常重要。為了緩解觀看與識讀的矛盾，于右任成立了草書社，編撰了《標準草書》，希冀書界和鑒賞者有法可依，起到積極作用，但是終不能解決全部問題。

就鑒賞作為受眾之稟賦而言，熟諳文本是另一條重要路徑，因為許多草書多為歷史名家名作，所書母題耳熟能詳。由於狂草書法的極度簡化和高度抽象，單純依賴字形結構來識讀變得極為困難，如果觀者對文本內容非常熟悉，便有可能從字形的殘影中嘗試與文本內容勾連匹配，一旦找到錨點、匹配成功，等於在心中找到了常形參照，便可展開書像與字像的比較：書像與字像吻合之書寫易於識讀，二者相悖之書寫則是藝術與審美的空間。

①王弼、韓康伯注，孔穎達疏：《周易正義》，阮元校刻：《十三經注疏》，北京：中華書局，1980年，第82頁。

②正是在這一意義上，梅洛-龐蒂將繪畫定義為“存在的薄皮”。見梅洛-龐蒂：《可見的與不可見的》，羅國祥譯，北京：商務印書館，2008年，第326頁。至於抽象繪畫，對它的觀看和思考，與書法藝術的觀看和識讀完全是兩碼事，有待另論。

③“正書”、“真書”兩概念在古代書論中的使用比較混亂。一般而言，“真書”即楷書。本文的“正書”概念相對“草書”而言，楷書（真書）乃正書之典範。

④②⑦③①劉熙載：《書概》，華東師範大學古籍整理研究室選編校點：《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2014年，第691頁；第689頁；第689頁。

⑤郭紹虞：《從書法中窺測字體的演變》，上海：《學術月刊》，1961年第9期。

⑥⑧衛恒：《四體書勢》，朱長文纂輯、何立民點校：

《墨池編》（上），杭州：浙江人民美術出版社，2021年，第45頁；第44頁。

⑦江式：《論書表》，陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，上海：上海辭書出版社，2013年，第201～202頁。

⑨⑩⑪⑫⑬張懷瓘：《書斷》，張彥遠撰、劉石校點：《法書要錄》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年，第119頁；第118頁；第121頁；第118頁；第121頁。

⑬⑭趙壹：《非草書》，張彥遠撰、劉石校點：《法書要錄》，第2頁。

⑮⑯蔡邕：《筆論》，華東師範大學古籍整理研究室選編校點：《歷代書法論文選》，第5頁；第6頁。

⑰費瀛：《大書長語》，明隆慶刻本，南京圖書館藏。

⑱周星蓮：《臨池管見》，華東師範大學古籍整理研究室選編校點：《歷代書法論文選》，第717～718頁。

⑲韓愈：《送高閑上人序》，陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，第274頁。

①王鐸：《杜甫瞿塘兩岸詩卷》，黃思源主編《王鐸書法全集》（五），鄭州：河南美術出版社，2007年，第1667頁。

②②④④孫過庭：《書譜》，陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，第120頁；第118~119頁；第119頁。

⑤參閱趙憲章：《文學書像論——語言藝術與書寫藝術的圖像關係》，北京：《清華大學學報》，2021年第2期。

⑥韓方明：《授筆要說》，陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，第309頁。

⑦⑧張懷瓘：《玉堂禁經》，朱長文纂輯、何立民點校：《墨池編》（上），第80~81頁。

⑨佚名著、王群策點校：《宣和書譜》卷十八，杭州：浙江人民美術出版社，2019年，第165頁。

⑩傅山著、尹協理主編：《傅山全書》（二），太原：山西人民出版社，2016年，第257頁。

⑪釋皎然：《張伯高草書歌》，陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，第252~253頁。

⑫⑬蘇軾：《書唐氏六家書後》，見蘇軾《東坡題跋》卷之四，杭州：浙江人民美術出版社，2016年，第163頁。

⑭曾鞏：《〈尚書省郎官石記〉序》，見曾鞏《元豐題跋》卷一，《叢書集成初編》，上海：商務印書館，1936年，第3頁。

⑮金庸：《俠客行》，廣州：廣州出版社，2013年，第538~539頁。

⑯“書像”相對“字像”而言，漢字作為“像”就是二者的雙重疊影；書法作為藝術，緣自書像可以游離字像而獨立表意。關於這些觀點及其論述，參見趙憲章《文學書像論——語言藝術與書寫藝術的圖像關係》。

⑰關於書法比象，參見趙憲章：《“文學書像論”的理由》，成都：《當代文壇》，2023年第6期。

⑱庾肩吾：《書品》，見陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，第54頁。

⑲于右任《標準草書》所制定的“標準”，主要便是通過偏旁部首的合併與簡省，實現草書使轉的快捷與順滑。

⑳張懷瓘：《書議》，陳思編撰、崔爾平校注：《書苑菁華校注》，第81頁。

作者簡介：何萃，揚州大學文學院副教授，博士。江蘇揚州 225002；趙憲章，山東大學文藝美學研究中心教授。濟南 250100

[責任編輯 桑海]