

從進化心理原理看中國書法古典理論

Evolutionary Psychology in Classical Chinese Calligraphy Treatises

李躍林

Li Yue-Lin

物理學博士、美國阿貢國家實驗室研究員

摘要

本文對古典書法文獻從心理和思想方法上進行了系統的分析，在此基礎上闡釋了古人這些記載所透露的書法作為視覺藝術中所體現的人類心理和大腦行為方式中的進化印記。這些古典書法文獻反映了人類由進化過程所決定的對自然和社會認識在感性和理性上的各個層面。具體說來，書法中的感悟、感情都來源於先民對生存有利和不利的客觀和主觀條件及其所附加的感情價值直接或間接地在書法視覺構成中的反映和表達，可以解析為以下具體層次：對自然的靜象的潛意識的認識和感情，對自然的動象的推演和對人的形象和和心理的靜態和動態的的索解。源於語言這一進化而致的人類的特別能力的文字的書寫行為，是維繫書法作為複雜的以圖像為基礎的創作與欣賞過程的樞紐。與傳統的基於文化的分析相比，這一以進化論為根本、基於進化而致的人類行為方式的對古典書法理論的詮釋，為書法文獻和作品的宏觀研究和書法實踐，提供了一個新的、系統而明晰的理論框架。

【關鍵詞】進化心理學、進化美學、書法美學、古典書論

一、緒論：美感與進化與文化審美觀

書法是一種高度抽象的視覺藝術，其複雜、豐富的文化和精神內涵，不僅反映在流傳的書法作品中，更反映在浩繁的古典書法論述中。而中國古典書法理論文獻作為美術史的基本材料有其先天特色，即文獻數量和內容分佈的極端性。一方面，是早期資料的極端稀少和晚近資料的極其豐富，如漢晉代及附會為漢晉代的文獻屈指可數，而明清的題跋、著錄等又汗牛充棟。另一方面，則是知識性和感悟性的描述多而系統性闡述的缺乏。如在宋朝朱長文的《墨池編》就已經將書法類分為字學、筆法、雜議、品藻、讚述、寶藏、碑刻、器用等八類。陳思的《書苑菁華》更有三十二類。與其對應的是，絕大部分與感悟、品藻所描述所對應的書法傑作或在歷史的長河中湮滅不存，或者其細節包括文字內容在描述中被完全忽略。一些早期的文獻甚至只是純粹的文學作品。

怎樣系統地認識這些文獻本身，並從中更為深刻的認識書法本質，一直是現代書法史、書法理論史所關心的問題。而上面說指出的書法文獻的這一獨特的存在方式，給研究者帶來具體的困難，迫使研究者多局限於對文獻的感悟式的闡述和對概念範疇等的詮釋和整理，在方法上則往往依賴於一些形而上的哲學思辯理論和概念（如老莊哲學中的“殘”或倫理理念如儒學中的“中庸”），以及由此衍生的空洞概念，等等。在這些體系下，對古典的書法文獻的認識，包括對關於書法本身的認識，往往被人為地分割成幾乎毫不相干的板塊，而書法也因其“形”的不同被納入這些相應的板塊中，如熊秉明將中國傳統的書學論著納入喻物、純造形、緣情、倫理、天然、佛道數類。更多的研究則把全部的理論與對古典書論的詮釋建立在“美”的定義上和各種“範疇”的詮釋上。這些都忽略了人本體的在書法審美上的意義，尤其是人類行為方式在“書法美”的創造和欣賞過程中的根源及其在維繫整個古典書法理論中的角色。這樣就往往忽略了書法作品的創作、審美中更為根本的統一性及其與其他藝術相比的獨特性。這些理論，可以歸納為文化的書法理論。

我們也注意到，在這些浩繁的書學文獻中，盡管其時間跨度長達兩千年並具有其獨特的歷史情境與脈絡，甚至很多是好事者的偽托，其內容卻是作者對具體

作品的形的描述和理解，或是其對書法創作時心態的描述，或根本就是對理想中書法作品的期待，更透露了作者在書法創作和欣賞中的心理和行為方式。如東漢趙壹的《非草書》，雖是規勸時人不應因學習草書而荒廢時光，卻記載了趙壹個人對書法的理解和認識方法，描述了個人性格與書法性格的對應和必然性等。又如西晉成公綏的《飛白讚》和東晉王珣的《行書賦》，都只是純文學作品，採用了當時的極意鋪陳的文學風格，卻毫無疑問的記錄了作者對所看到的、所期待的書法作品的特徵，是他們創作、欣賞書法作品的心理記錄，揭示了他們的書法欣賞和創作是的思想脈絡。至於可能是偽托的書論如東漢蔡邕《九勢》和東晉衛鑠《筆陣圖》，甚至可能積澱了跨時代的眾多作者的書學思想和思想方法。至於對具體作品的描述品藻，如唐代孫過庭《書譜序》對東晉王羲之的《蘭亭序》、《告誓文》等的描述，元代陳繹曾所嘗試的對唐人顏真卿《祭侄文稿》的情感的逐節解說，其所觀賞的不論是刻本還是模本或是臨本（或根本就是偽本）及其在什麼情境下觀賞這些作品已經無據可考，其具體描述也往往不能與具體的作品分開，仍然包涵了超越其具體情境的思想方法和心理的反應的準確記錄，是可信的歷史材料。

既然古典書法文獻作者對書法這一視覺圖象的理解和闡述，及其心理行為方式是這些書學文獻記載中恒常不變的主題，如果要建立一個有效的理論分析系統，就必須從更為根本的人的視覺理念和人的心理行為方式入手。這樣的研究方法，就避開了關於“美”本身的認識的分歧，也不再求助於與糾纏不清的形而上的哲學思辯和空洞的概念，並可以在此基礎上來闡發古人通過這些記載所透露的書法做為視覺藝術的本質。

要脫離形而上的概念，就必須依賴於可驗證的科學理論。著名進化論學者Th. Dobzhansky 指出，¹離開了進化論，一切關於生命的現象的討論都是無意義的。

¹ Th. Dobzhansky, "Nothing in Biology Makes Sense Except in the Light of Evolution", American Biology Teacher 35, 125 (1973).

對於人的感性和理性的行為的認識也是如此。具體到本文研究的課題，我們的理論基礎是以進化論為根本的進化心理學（evolutionary psychology）²、進化美學（evolutionary aesthetics）³、和神經美學（neuroaesthetics）⁴。

進化論心理學的基本原則是，人的認知與行為具有一個由基因所決定的功能結構，其“目的”是為了解決進化中的關於生存和繁衍等重要問題。進化論心理學認為，雖然我們已經很難設身處地地想像人類祖先生存的條件，從生存競爭的角度上來說，進化導致了對食物、天敵的直覺辨認和對其行為、意圖的判斷，對生存環境質量的直覺判斷，和對配偶的基因質量的直接評估等能力。同時，人作為社會動物，個體和群體之間的交流成為至關重要的能力，包括了語言能力，對過去的重演和對將來的預演（計劃），對社會環境的判斷，對敵人和朋友及其行為和意圖的判斷和期望。這些能力使人腦能從有限、模糊、複雜的感官輸入信號中總結出一個最有意義的結論，使具有這些能力相應的基因的個體在生存競爭中具有更多的優勢。人的行為，就是在這些原則的指導下不斷的從外部和內部環境中提取資訊並用於指導心理和身體行為。在這一理論框架之下，人的各種感官知覺包括視知覺是經過人腦解釋和處理過的信號及其由進化過程所決定的附加感情。研究這些現象的格塔式心理學（gestalt psychology）⁵和認知心理學（cognitive psychology）⁶雖然比進化心理學時間更早，在其根源上卻是進化心理學的具體而自然的延伸，⁷為進化心理學提供了直接的實驗證據。從這一角度來看：

美的經驗無非就是生理上對採用先祖時代所遇到的對進化有利的信號的行

² D.M. Buss, *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Prentice Hall; 4 edition (Upper Saddle River, New Jersey, 2011). S. Pinker, *How the Mind Works*, W. W. Norton & Company (New York, 2009).

³ E. Volland and K. Grammer ed., *Evolutionary Aesthetics* (Springer, Berlin, 2003).

⁴ V. S. Ramachandran, *Science* 305, 779 (2004).

⁵ R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (University of California Press, Berkeley, 2004)。

⁶ U. Neisser, *Cognitive psychology* (Appleton-Century-Crofts, University of Michigan, Ann Arbor, 1967).

⁷ V. S. Ramachandran, *Science* 305, 779 (2004).

為的獎勵。這種經驗鼓勵個人和群體對居住地、可能的配偶進行更深入的瞭解，或對可以導致對生存有益行動的、可與已經積累的知識相比照的想法的鼓勵。醜或逃避的經驗則是對採用先祖時代所遇到的對進化不利的信號的懲罰。這種經驗包括了對生存和繁衍的不利的環境的逃避和對更適合於生存的環境的尋求。⁸

這裡的美感顯然不只是局限於感官上的輸入信號，更包括了人的潛意識的心理反應。這些基本原則已經為很多先哲樸素地認識到。⁹而從視知覺和人腦的生理和心理功能上對視覺藝術的分析，標誌了從科學的角度來研究藝術的開端。¹⁰從生理結構上說，人腦的對一些感覺信號反映在生理結構上的優化（如視覺神經結構），和在生理反應上對這些認知行為的鼓勵（如與情感直接相關的激素的分泌）。

分析表明，古典文獻中所記錄的對中國書法的視覺特性的描述（形）及其相關的感受和理解（意、韻），和其中所透露出的人腦的運作方式，都與由進化心理學和進化美學理論中對美感的起源，有清晰的對應關係，反映了人由漫長的進化過程所決定的對自然、對社會認識的心理過程在視覺理念上的擴展。而書法中的感悟、感情都來源於先民對生存有利和不利的客觀和主觀條件直接或間接地在書法作品的視覺構成的反應和表達。

⁸ R. Thornhill, “Arewinian Aesthetics”, in C. B. Crawford and D. Krebs ed., *Handbook of evolutionary psychology: ideas, issues, and applications* (Lawrence Erlbaum Associates, Philadelphia, 1998), p. 543.

⁹ 休謨 (D. Hume, 1711-1776): “美不是物件的屬性……美是物件在人心所產生的效果。人心的特殊構造使他可以感受這種情感。”，休謨《論審美趣味的標準》，引自朱光潛著《西方美學史》（北京：人民文學出版社，2002 年），頁 221。車爾尼雪夫斯基 (Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky 1828 — 1889): “牛頓在發現引力定理時神經系統內所發生的過程和雞在垃圾堆裡找到谷粒時神經系統內所發生的過程是同一的”，見車爾尼雪夫斯基，《哲學中的人類學原理》，引自《西方美學史》，頁 550。

¹⁰ R. L. Solso, *Cognition and Visual Arts* 和 *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, MIT Press (Boston, 1996). M.S. Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, (Harry N. Abrams, New York, 2008). S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press (Boston, 2000).

我們注意到，近年來從心理學等實證科學角度對書法進行研究的已經開始引起關注。¹¹今人陳方既且在《書法綜論·形式論》中雖然簡略卻十分深刻的討論了書法的美與人類和人類社會的進化和發展相聯係。¹²遺憾的是其討論將這一聯繫限制在書法形式之上並局限在“書法代表了生命的形態”這一籠統的文化性的陳述上。本文以進化論為基礎對古典書法理論的視覺知覺和認知心理進行了詮釋，為書法文獻和作品的宏觀研究和對的書法實踐，提供了一個新的、系統而明晰的理論框架，也揭示了書法作為視覺藝術的本質與魅力。

本文從以下幾個方位對古典書法理論進行分析：線條和線條組合形態的意義和感情的表徵；動感的由來及筆的運動軌跡的意義，書法對人的表像和書如其人的根源。最後將討論語言的功能。這六個方面代表了進化過程中人所面臨的生存與繁衍的挑戰在人與自然、人與人和人與社會的關係中的具體化並在書法這一視覺藝術中的體現。當然，這裡的分割是人為的，其中各個部分的交叉是難免的。在行文上，由於本研究中所涉及材料的在系統性和完整性上的缺乏，只能反其道而行之，即用歸納所得出之系統架構為主幹，將相關文獻資料加以連綴解析。當然，限於本文的篇幅，這些對古典書論材料的舉證是零散的和不全面的。也由於本研究意在對文獻的分析，對具體作品的分析和舉證，則是超出本研究的範圍之外。在文獻的取捨上，我們也注意到早期（漢魏）文獻的簡略與晚期（明清）文獻的浩繁。為了給讀者一個中國古代書法理論思想發展的脈絡，對於每一討論內容，都儘量選取最早期的文獻，並在文末給出了引用的人物的時代代表。

在具體論述時，鑑於其與進化的源流，本文也不再具體區別進化心理學，格式塔心理學，認知心理學和其他的有關理論，而強調其進化的心理根源。

¹¹ 見金開誠、王岳川主編《中國書法文化大觀》，頁 148。

¹² 陳方既，《形式論》，《書法綜論》（北京：華文出版社，2003），頁 19。這裡的進化美學觀理論是基於汪濟生的《系統進化論美學觀》（北京：北京大學出版社，1987）。

二、書法：古典書法理論的進化原理

（一）線條：線形感情之原始起源

對書法藝術的基本組成元素即點和線的描述，是古典書法文獻中一個永恆的話題。我們注意到，從視覺的角度說來，自然界中純粹的線條是幾乎不存在的。線條在概念上只是物體輪廓和運動軌跡的表像，已經是人腦對物象的高度精簡的結果。對線條的這兩個含義的精確判斷，即使在低等動物中也已經成為在生存的競爭中最為經濟和有效的功能：即對視覺對象的辨識和對其動作意圖的判斷。這一進化的選擇，直接導致了視覺感官對線和物象輪廓的高度敏感，¹³以最為優化的方式解決了最基本的視覺問題。

值得關注的是，在書法中，人對這些線條更有不同的心理反應。在最早流傳古典書法文獻中如錄於衛恒《四體書勢》中東漢崔瑗的《草書勢》，蔡邕的《筆論》，和西晉成公綏的《隸書體》等，記載了或是一些對書法印象的最基本的感性描述。其中線的基本形狀，有些給人輕鬆愉快的感覺和節奏感：

是故遠而望之，若翔風厲水，清波漪漣；就而察之，有若自然。¹⁴

仰而望之，鬱若宵霧朝昇；游煙連雲；俯而察之，漂若清風厲水，漪瀾成文。

¹⁵

[橫]如千里陣雲，隱隱然其實有形。[捺]崩浪雷奔。¹⁶

另一類則是其反面：

若利劍長戈，若強弓硬矢。¹⁷

¹³ U. Neisser, Cognitive psychology (Appleton-Century-Crofts, University of Michigan, Ann Arbor, 1967). M. S. Livingstone, Vision and Art: The Biology of Seeing (Harry N. Abrams, New York, 2008).

¹⁴ 崔瑗《草書勢》，見衛恒《四體書勢》，《歷代書法論文選》，頁 11。

¹⁵ 成公綏《隸書體》，黃簡編輯，《歷代書法論文選》（1979 年上海：上海書畫出版社），頁 9。

¹⁶ 傳衛鑠，《筆陣圖》，《歷代書法論文選》，頁 21。

¹⁷ 蔡邕《筆論》，《歷代書法論文選》，頁 5。

“丿”[撇] 陆斷犀象，“㇏”[折] 百鈞弩發。¹⁸

韋誕書如龍威虎振，劍拔弩張。¹⁹

這些對不同線條所附加的愉悅或恐懼的情感，來源於先民對現實中物體的性質與形象輪廓的適應，原是用於解決先民的在自然的環境下生存的挑戰的。波紋線、柔和的曲線可能與水流的外形、波紋，雲的外廓和女性體型有關。水對地球上所有的生物都是不可或缺的，也自然是先民對賴以生存的自然環境基本需求之一。而健康女性的體形、皮膚質感則是良好基因和對寄生蟲的抵抗能力的表徵，是先民求偶的基本標準。這樣的對生存有利的圖像，直接導致愉悅的心理以鼓勵對這類圖形的認知和追求。相反的是，折線、鋸齒線、直線，給人緊張甚至痛苦感。其進化根源可能是與祖先在與天敵和自然的搏鬥中，身體往往被具有這樣形狀的物體傷害，從而導致大腦的負面反應以逃避這些對生存不利的環境。這些物件可能包括食肉動物的牙爪，植物的棘刺，和尖利的石塊等。當然，當先民學會使用工具之後，擁有這些工具及辨認這些形象所代表的力量和能力，無疑也會在生存競爭中具有優勢，其相應的形態也成為愉悅感的載體。

進化的歷程將這些特定的、對個體群體的生存和基因的保存有益的幾何線形的心理反應（情感）能力固化於人腦的生理結構之中。發現這類先天的對感覺信號的關聯的感情並其與先民生存的自環境然的聯繫，是進化心理學和進化美學的研究課題之一。這類在古典書論中的記載，正是人類對遙遠進化歷史所遭遇的環境的記憶。

線條的視覺品質的另一重要因素是線的質感，如孫過庭《書譜序》：

凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閒雅。

留不常遲，遣不恒疾；帶燥方潤，將濃遂枯。²⁰

¹⁸ 傳衛鑠，《筆陣圖》，《歷代書法論文選》，頁 21。

¹⁹ 袁昂《古今書評》，《歷代書法論文選》，頁 73。

²⁰ 孫過庭，《書譜序》，《歷代書法論文選》，頁 124。

這些描述，在所對應的物象的濕度外，實際上是線的光滑（妍、潤、濃）與粗糙（枯、勁、燥）與其相關的運動狀態（留遲、遣疾）的聯繫，也可以認為是物體運動軌跡的表像，是進化過程中人類所形成的對運動物體和速度的固有視覺感知，並延伸到對其對立面的認識及對相應運動狀態的心理和情感狀態（凜、閒雅），等等。

古代書學文獻中還描述了一類在視覺上沒有確定形態的線條形態：

唯筆軟則奇怪生焉。²¹

[豎]萬歲枯藤。²²

這些可以與今人白謙慎在《與古為徒和娟娟髮屋》一書中提出的“不規則的趣味”²³相比照。古人對這一視覺象的記錄及其在視覺藝術的價值，來源於進化心理學和進化美學中的與探索在生存環境中未知的資源和天敵的求知欲相關的愉悅感，是在視覺理念上的具體化。這些不規則的視覺象，給人的視知覺的尋求規律的進化而來本能提出了挑戰，從而產生了愉悅感。這一“奇怪”的極致，是下面將要討論的“屋漏痕”。

從上面的分析不難看出，作為書法的基本語言，不同形態的線條與輪廓與大自然的象在人的視覺理念中除了原則上的“同構”之外，本身就是在漫長的進化歲月中固化在人腦中而形成的感情的視覺符號的一部分，是先民於用於解決生存和繁衍中所遭遇的一些基本問題的視覺理念工具。

（二）組合：形式組合之進化涵義

書法中“象”無疑始於單元文字的象形起源，即對自然界的物像的輪廓用“線”的複製。許慎在《說文解字序中》這樣追述：

²¹ 蔡邕，《九勢》，《歷代書法論文選》，頁6。

²² 傅衛鑠，《筆陣圖》，《歷代書法論文選》，頁21。

²³ 白謙慎，《與古為徒和娟娟髮屋》（武漢：湖北美術出版社，2003）。

古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物；於是始作易八卦，以垂憲象。及神農氏，結繩為治，而統其事。庶業其繁，飾偽萌生。黃帝史官倉頡，見鳥獸蹄迹之跡，知分理可相別異也，初造書契。²⁴

這裡的“鳥獸之文”、“鳥獸蹄迹之跡”正是自然界中帶有抽象意味的，且與先民的生存密切相關的現實視覺形象。這類的形象，是先民在自然界中尋找獵物和躲避天敵的線索。從文字證據來看，象形文字在中國的最高階段也到甲骨文為止。從古典書論看來，書法中的直接“象形”就到此為止而為“抽象”取而代之，然抽象能包容的內容，又是遠遠超於這些具體之象的。如蔡邕《篆勢》描述了這一過程：

字畫之始，因於鳥跡。蒼頡循聖，作則製文。體有六篆，要妙入神。或象龜文，或比龍鱗。紆體效尾，長翅短身。頽若黍稷之垂穎，蘊若蟲蛇之棼緼。揚波振激，鷹跂鳥震。延頸協翼，勢似凌雲。或輕舉內投，微本濃末；若絕若連，似露緣絲，凝垂下端。從者如懸，衡者如編。杳杪邪趣，不方不圓。若行若飛，歧歧翾翾。遠而望之，若鴻鵠群游，絡繹遷延。迫而視之，湍淶不可得見，指撝不可勝原。研桑不能數其詰屈，離婁不能睹其隙間。²⁵

這就是一個極端抽象的萬類競自由的活潑圖卷，充分反映了人的認知能力基於早期人類對植物、動物和人類自身認識的起源。

歷代文獻中對書法“象”的描述中，充滿了這樣的與自然的象的類比，²⁶以至於在唐代李嗣真《書後品》的描述中，居然是色、聲、臭俱足了：

²⁴ 許慎，《說文解字序》，崔爾平編著，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993），頁1。

²⁵ 蔡邕，《篆勢》，錄於衛恒《四體書勢》，《歷代書法論文選》，頁11。

²⁶ 如蔡邕《筆論》：“為書之體，須人其形，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，縱橫有可象者，方得謂之書矣。”《歷代書法論文選》，頁5。又如蕭衍《草書狀》：“疾若驚蛇之失道，遲若

右軍正體如陰陽四時，寒暑調暢，巖廊宏敞，簪裾肅穆。其聲鳴也，則鏗鏘金石；其芬鬱也，則氤氳蘭麝，其難徵也，則縹緲而已仙；其可觀也，則昭彰而在目。可謂書之聖也。若草、行雜體，如清風出袖，明月入懷，瑾瑜爛而五色，黼黻摛其七采，故使離朱喪明，子斯失聽，可謂草之聖也。²⁷

同時，我們也注意到，書法的“象”是基本沒有寫實能力的，且歷史上曾經與書法平行發展的更為具象的字體，如曾經流行過的各種顯然裝飾意味濃厚的直接擬象的各種字體，大都失傳。如南朝宋王愔《文字志》²⁸上卷的目錄中就有三十六種，南朝梁時的庾元威《論書》中竟記載了百種書體之多。²⁹

這些文獻中的描述及文字的歷史演變，反映了在漫長的進化歲月中，人類的祖先通過在視覺、聽覺、嗅覺、觸覺來整合完成的對生存環境的一個從個體具象到綜合性的、抽象的理解。但是由於還沒有有效的知識傳承的手段（語言）和載體（文字），先民對這些複雜的象的認知，正如進化心理學和進化美學所指出，是通過對基因的篩選而固化在人腦的自然機能中。能夠在這些視覺象中發現對生存有利並認識其中的不利的因素的個體得以生存並繁衍後代的幾率比沒有這樣能力的個體要高，其基因因而得以保存，同時也就有了感情的附加值用以指導對這些象的快速認知。換言之，是進化用以解決生存問題的方法。

淥水之徘徊。緩則雅行，急則鵲厲，抽如雉啄，點如兔擲。乍駐乍引，任意所為。或粗或細，隨態運奇，雲集水散，風回電馳。及其成也，粗而有筋，似蒲萄之蔓延，女蘿之繁縈，澤蛟之相絞，山熊之對爭。若舉翅而不飛，欲走而還停，狀雲山之有玄玉，河漢之有列星。厥體難窮，其類多容，婀娜如削弱柳，聳拔如嫋長松；婆娑而飛舞鳳，宛轉而起蟠龍。縱橫如結，聯綿如繩，流離似繡，磊落如陵，暉暉曄曄，弈弈翩翩，或臥而似倒，或立而似顛，斜而複正，斷而還連。若白水之游群魚，藜林之掛騰猿；狀眾獸之逸原陸，飛鳥之戲晴天；象烏雲之罩恒岳，紫霧之出衡山。巉岩若嶺，脈脈如泉，文不謝于波瀾，義不愧于深淵。”《歷代書法論文選》，頁 79。“蕭子雲書如上林春花，遠近瞻望，無處不髮。崔子玉書如危峰阻日，孤松一枝，有絕望之意。師宜官書如鵬羽未息，翩翩自逝。韋誕書如龍威虎振，劍拔弩張。索靖書如飄風忽舉，驚鳥乍飛。……”見袁昂，《歷代書評》，《歷代書法論文選》，頁 73。

²⁷ 李嗣真，《書後品》《歷代書法論文選》，頁 133。

²⁸ 王愔，《文字志》，《歷代書法論文選》，頁 39。

²⁹ 庾元威，《論書》《歷代書法論文續編》，頁 21。

當然，既然有和諧就有非和諧，在唐代大文學家韓愈在《送高閑上人序》有這樣對大書法家張旭有以下絕唱式的描寫：

往時張旭善草書，不治他技。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。³⁰

這裡所指出的自然現象中，“可喜”的有和諧甯靜的“山水崖谷，鳥獸蟲魚、草木之花實，日月列星”，“可愕”的更包括了反和諧的、帶來驚恐懼怕的“風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥”，與人從書法中所解讀的情感是相稱的。這些失諧的“可愕”也就在視覺象上對應了人精神心理狀態中一種失諧、矛盾的狀態，是進化過程留在人腦功能中的印跡，也是與種族和文化無關的，³¹即孟子所說的“耳之於聲有同聽，目之於色有同美”。

（三）組合：視覺規則之原始動機

這些古典的書論，也準確的反映了人類祖先大腦的這一“抽象”的原則。這一原則即與先民生存最為基本而密切的自然“象”中的基本特色，即對稱與穩定。南朝梁武帝蕭衍的《觀鐘繇書法十二意》系統的討論了書法點畫中用以表達對稱與穩定的一些特點：

平謂橫也。直謂縱也。均謂間也。密謂際也。鋒謂格也。力謂體也。輕謂屈也。決謂牽掣也。補謂不足也。損謂有餘也。巧謂佈置也。稱謂大小也。³²

³⁰ 韓愈，《送高閑上人序》，《歷代書法論文選》，頁 291。

³¹ 日本手島右卿所開的墨像派是一個典型的例子。手島右卿的《崩壞》二字所帶給觀眾的沮喪和不安悲情，是所有人都可以體會到的。當然，這種書法，只是一種簡化了的書寫藝術，其中的時間這一維度喪失其重要性。

³² 蕭衍，《觀鐘繇書法十二意》，《歷代書法論文選》，頁 78。

而討論結字原則的在隋朝有釋智果的《心成頌》³³，到了楷書高度發達的唐代，完整地總結在傳為歐陽詢的《三十六法》中³⁴，如：

排疊：字欲其排疊疏密停勻，不可或闊或狹，……《八訣》所謂“分間布白”，又曰“調勻點畫”是也。高宗《唱法》所謂“堆垛”亦是也。

避就：避密就疏，避險就易，避遠就近，欲其彼此映帶得宜。

頂戴：字之承上者多，惟上重下輕者，頂戴，欲其得勢，……《八訣》所謂斜正如人上稱下載，又謂不可頭輕尾重是也。

……

大字令小，小字令大……

能夠證明這以人穩定和對稱的普遍敏感的，是邱振中的為不同的視覺上並無對稱軸線的書法字作中軸線的實驗。³⁵對不識漢字的人，則更有不顧漢字的寫法在空間上對漢字的布白進行完全的均勻化的趨勢。³⁶

這些對稱和諧的原則所對應的進化的自然的條件，是對配偶和居住環境的視覺象評估。上面已經討論到，在體形上對稱的個體，相對說來不太會有太多的健康和遺傳上的問題並對病害有更強的抵抗力，更適於為配偶和後代生存提供必要的資源。對生存環境的選擇也是如此，適於生存的環境往往也具有相對穩定的視覺特點，暗示其食物、飲水、棲居地等資源³⁷。具備這樣選擇能力的個體，其得

³³ 釋智果，《心成頌》，《歷代書法論文選》，頁 93。

³⁴ 歐陽詢，《三十六法》，《歷代書法論文選》，頁 99。

³⁵ 邱振中，〈章法的構成〉，《書法的形態與闡釋》（北京：人民大學出版社，2005），頁 93。在這實驗中，被測試者被要求對一些單字進行對稱分割，其測試的結果是驚人的一致。而這些字本身沒有幾何的對稱軸這一事實，更說明人腦從複雜的視覺對象中發現簡明構圖原則的非凡能力。

³⁶ 白謙慎，《與古為徒和娟娟髮屋》（武漢：湖北美術出版社，2003），頁 21。

³⁷ C. Suetterlin, “From sign and schma to ionic representation: Evolutionary Aesthetics of Pictorial Art”, in E. Voland and K. Grammer ed., Evolutionary Aesthetics (Springer, Berlin, 2003).

以生存繁衍的概率更高，使其基因得以保存流傳。長此以往，則對稱、勻稱、光潔的偏好，就成了動物包括人的視覺和大腦行為的本能。³⁸

但是，自然環境的“象”中的“和諧”，在很大程度上完全不能用《觀鐘繇書法十二意》、《心成頌》和《三十六法》中的簡單原則來描述。在上面《四體書勢》所提到的“研桑不能數其詰屈，離婁不能睹其隙間”，在《四體書勢》中傳劉德昇的《隸書勢》中則還有一句“宰、賜所不能言”。研、桑是計研和桑弘羊的並稱，二人皆古之善計算者；離、婁分別是傳說中視力極好的兩個人；宰、賜是孔子弟子宰予和端木賜的並稱，二人皆以辭令見長。這些都說明，古人已經清楚的意識到大自然在表面的“象”之外，還有更為深奧、隱藏的規律。這一潛在的“和諧”視覺規律的一個例子就是被視為金科玉律的“屋漏痕”：

懷素與鄒彤為兄弟，常從彤受筆法。彤曰：“張長史私謂彤曰；‘孤蓬自振，驚沙坐飛，余自是得奇怪。’草聖盡於此矣。”顏真卿曰：“師亦有自得乎？”素曰：“吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林，驚蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。”真卿曰：“何如屋漏痕？”素起，握公手曰：“得之矣”。³⁹

這裡懷素提到了夏雲、飛鳥、驚蛇，都是極其富於變化而無定質的。“坼壁之路”則是靜態的，而懷素解釋其為“一一自然”。而顏真卿更提出了同是靜態“屋漏痕”，令懷素大為感悟，他所看到的是超乎於靜態表像的原則。但是這原則是什麼呢？

³⁸ 即使在對鳥類的實驗中，也髮現在擇偶中，對稱的雄鳥更能吸引異性。見 A. P. Meller, “Female swallow preference for symmetrical male sexual ornaments,” *Nature* 357, 238 (1992); M. Enquist, A. Arak, “Symmetry, beauty and evolution,” *Nature* 372, 169 (1994); R. A. Johnstone, “Female preference for symmetrical males as a by product of selection for mate recognition,” *Nature* 372, 172 (1994); J. P. Swaddle, I. C. Cuthill, “Preference for symmetric males by female zebra finches,” *Nature* 367, 165 (1994). 關於更多動物對“美”有感的例證及其進化根源與目的，R. Dawkins, *The Selfish Gene*, (Oxford University Press, US, 2006) ; D.M. Buss, *Evolutionary Psychology* ; 和 S. Pinker, *How the Mind Works*, W. W. Norton & Company (New York, 2009).

³⁹ 陸羽，《釋懷素與顏真卿論草書》，《歷代書法論文選》，頁 283。

屋漏痕的形成，近代書家沈尹默解釋為“雨水滲入壁間，凝聚成滴始能徐徐流下來，其流動不是徑直落下，必微微左右動蕩著垂直行，留其痕於壁上，始得圓而成畫。”⁴⁰這裡有重力使水滴流下的必然性，又有水珠在不完全平整的牆面上滲化留痕的隨機性。而這一過程，包括懷素所提到的其他兩個自然現象，即雲和裂縫，⁴¹在數學中可以用分形幾何（fractal geometry）⁴²加以描述，⁴³即物象在不同尺度上具有確定而相同的幾何維度（自相似），其表像上卻是混沌而不完全確定的。事實上，大自然中樹木的形態、海岸線的形狀、恒星、河道溪流的分佈以至水的波浪，雲和裂縫，在物理形態上，都可以用分形幾何描述，所以分形幾何被稱為是大自然的幾何。可以納入這一類的古典記載，還有蔡邕所說的“唯筆軟則奇怪生焉”，董其昌評東坡書“每波畫盡處，隱隱有聚墨痕，如黍米珠”⁴⁴，包世臣“古帖之異於後人者，在善用曲”⁴⁵，等等。而對懷素《苦筍帖》的分析也證實了其分形幾何特色。⁴⁶

如果上述的感性的描述還局限於書法中線條元素，清人包世臣大小九宮說則將其推廣至一件書法作品的整體視覺效果：

字有九宮。九宮者，每字為方格，外界極肥，格內用細畫界一“井”字，以均布其點畫也。凡字無論疏密斜正，必有精神挽結之處，是為字之中宮。然中宮有在實畫，有在虛白，必審其字之精神所注，而安置於格內之中宮；然後以其字之頭目手足分佈於旁之八宮，如隨其長短虛實而上下左右皆相得矣。每三行相並，至九字又為大九宮，其中一字即為中宮，必須統攝上下四旁之

⁴⁰ 沈尹默，《書法論叢》（上海，上海教育出版社，1978）。

⁴¹ S. Lovejoy, “Area-Perimeter Relation for Rain and Clouds,” Science 216, 185 (1982); H. G. E. Hentschel, I. Procaccia, “Relative diffusion in turbulent media: the Fractal dimension of clouds,” Physical Review A 29, 1491 (1984); E. Bouchaud, G. Lapasset, J. Planes, “Fractal Dimension of Fractured Surfaces: a Universal value?” Europhysics Letters 13, 73 (1990).

⁴² B. B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, New York, Freeman, 1977.

⁴³ M. S. Tomassone, J. Kim, “Fractal scaling behavior of water flow patterns on inhomogeneous surface,” Physical Review E 54, 6511 (1996).

⁴⁴ 董其昌，《畫禪室隨筆》，《歷代書法論文選》，頁 539。

⁴⁵ 包世臣，《藝舟雙楫》，《歷代書法論文選》，頁 640。

⁴⁶ Y. Li, “Fractal Expression in Ancient Chinese Calligraphy”, Leonard Trans., in press.

八字，而八字皆有拱揖朝向之勢。連字移看，大小兩中宮皆得圓滿，則俯仰映帶，奇趣橫出矣。⁴⁷

這裡所描述的大小九宮，正是分形幾何在不同尺度上的結構的自相似性。值得注意的是，這在大自然中幾乎無所不在的分形幾何，只有在現代電腦技術發達之後才能進行的定量的分析，在視知覺中無法進行完整的描述，也不能表達為簡單的數學公式。這些特點，正好應證了“研桑不能數其詰屈，離婁不能睹其隙間”和“宰賜所不能言”所述的書法構型的特色。

這些書論，更廣泛地說，則是對自然規律的尋求在感性上的體現。⁴⁸這與理性上樸素的科學理論如中國的五行說，古希臘的四元素說，畢達哥拉斯的萬物皆數和黃金分割在原則上是一致的。古典書論中這類的描述，如蔡邕《九勢》直指這一理性（陰陽）和感性（形勢）之間的關係：

夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。⁴⁹

這裡的縱橫有象的根本是“陰陽”、結果是“形勢”。這裡的“象”，是已經超過了純粹對自然界膚淺的類比。唐代書法家李陽冰甚至試圖了通過書法對自然的萬象進行有意義的總結：

於天地山川，得方圓流峙之常；於日月星辰，得經緯昭回之度；於雲霞草木，得霏布滋蔓之容；於衣冠文物，得揖讓周旋之體；於鬚眉口鼻，得喜怒慘舒之分；於蟲魚禽獸，得屈伸飛動之理；於骨角齒牙，得擺拉咀嚼之勢。隨手萬變，任心所成，可謂通三才之品匯，備萬物之情狀者矣。⁵⁰

⁴⁷ 包世臣，《藝舟雙楫》，《歷代書法論文選》，頁 640。

⁴⁸ 愛因斯坦：“我們所能體驗的最美就是那些神秘，是藝術和科學的共同源頭”，*A. Einstein, The World as I See It* (Citadel Press, Secaucus, 2001), p. 1.

⁴⁹ 蔡邕《九勢》，《歷代書法論文選》，頁 6。

⁵⁰ 李陽冰，《論篆》，見顧湘輯《篆學叢書》（北京：中國書店，1983），頁 1。

在熊秉明《中國書法理論體系》中，這些理論，基本上被納入“寫實主義的書法理論”一節中，⁵¹盡管書法中並無實可寫。總結起來，這些理論，反映了人腦在進化過程中對自然界的視覺結構的抽象理解並通過書法對這些抽象原則的視覺表達，就是宗白華所說的“用抽象的點畫表現出‘物象之本’”⁵²，是人類用於解決進化過程中所遭遇的在自然環境中的反復出現的與生存和繁衍有關的基本問題所導致的潛意識的心理能力。

（四）書勢：書法動感與生存競爭

從上面的討論中也可以看到，書法中線條和線條組合即使是抽象、靜態的，但由於人特殊的進化心理結構，已經表達了自然的象特色並成為感情的載體。對稱、平衡、穩定的視覺構成是具有愉悅感的，而對稱、平衡、穩定的破壞，不僅可以有其相應的不穩定情感內容，也使整個視覺系統進入另一層次的體驗：動態感，也就是書法中的“勢”。

“勢”是中國書法中的一個重要概念，事實上現存的最早期專門書學論文皆以“勢”名，如崔瑗的《草書勢》，蔡邕的《篆勢》，《四體書勢》中的衛恒的《字勢》和《隸勢》（一作劉德昇作）等。我們可以先看崔瑗在《草書勢》中的描述：

觀其法象，俯仰有儀；方不中矩，圓不中規。抑左揚右，望之若欹。獸跂鳥跼，志在飛移；狡兔暴駭，將奔未馳。或黠黠（黑南）（黑主），狀似連珠；絕而不離。畜怒怫鬱，放逸生奇。或凌遽惴栗，若據高臨危。旁點邪附，似螳螂而抱枝。絕筆收勢，餘綆糾結。若山蜂施毒，看隙緣巖；騰蛇赴穴，頭沒尾垂。是故遠而望之，漶焉若注岸奔涯；就而察之，一畫不可移。几微要妙，臨事從宜。略舉大較，仿佛若斯。⁵³

⁵¹ 熊秉明，《中國書法理論體系》（新店市：穀風出版社，1987年11月）。

⁵² 宗白華《中國書法裡的美學思想》，見《美學散步》（上海：上海人民出版社，1981）。

⁵³ 崔瑗，《草書勢》，收錄在衛恒《四體書勢》中，見《歷代書法論文選》，頁19。

如果在上面兩節的引文中還局限於靜態的自然象，崔瑗這段論草書的文字中精細刻畫的，則是對書法表現的自然中物象的運動趨勢的快速判斷，是日常生活視覺體驗中最不穩定的一刻。如“獸跂鳥跬，志在飛移；狡兔暴蹶，將奔未馳”，這裡的“志”和“將”都是鳥獸的不可見的特質，也是靜止的書法作品中沒有的視覺形象，而人只是通過對其靜態的象根據以往經驗進行的推理而得出其結論。從另一個角度來說，是視覺上所感受的象在時間的發展上是不完全的，而人腦就自動將其在時間上加以補充和完善。

能够通過即時的對“象”的感性和理性的分析來快速地預測其行為，對先民的在原始環境中生存是至關重要的，包括了對獵物和天敵行為的判斷及採取相應行動的決定。錯誤的判斷和認識，往往導致飢餓以致生命的喪失和基因鏈的斷絕。而正確的判斷則導致生命和基因的成功延續。這一能力及其所附帶的情感的基因化，因而成為生存競爭中制勝的重要因素。古典書法理論對勢的重視因而絕非偶然，表現了人類由進化而得到的由形即勢的推演的心智能力及這完成一行為所導致的感情。而“或凌邃惴栗，若據高臨危”，更是對以往視覺經驗及其所附帶情感價值的回顧。

當這一人腦行為方式受進化的鼓勵進一步提高並普及化時，這一類“勢”就成為視知覺上與人腦詮釋之間矛盾與統一的動態過程，導致由於感官的圖象的與人腦中固有的平衡、對稱的樣本之間的對立從而觸發的尋求解決“象”與“意”之間矛盾的思索過程。這裡的“方不中矩，圓不中規”是一個典型的例子。中規中矩的圓和方無疑是視覺上的完美的平衡，因而不存在令人繼續索解答案的“勢”。而不中規矩的圓和方將這一視覺平衡打破，造成心中的方和圓與視覺上的方和圓上的失衡，從而造成所謂的視覺張力，與阿恩海姆的視覺張力⁵⁴的例子是異曲同工。在一定範圍內，實際物象與人腦的期盼差別越微妙這索解的“勢”就越強烈。上面已經引用過的《隸勢》中的“不方不圓，若行若飛”，和蕭衍《草

⁵⁴ 阿恩海姆在《藝術和視覺理念》視覺張力的諸多心理測試例子中，最典型的是當把一個圓放到一個正方形中。人所感受到的“視覺張力”（勢）與圓與方中心錯位的大小成正比，且是指向或背離其中心重合點。R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkley, 2004, p15。

書狀》“若舉翅而不飛，欲走而還停……或臥而似倒，或立而似顛，斜而復正，斷而還連”也都是這樣的例子。

這些對“勢”的感受，在生理上，完全源於人腦的在進化過程中形成的對已發事件的重演而達到的對未發事件的預演的能力。這種預演和重演能力，可以把動態的自然物象，凝聚到靜態的書法作品中，也讓人從靜態的書法中，讀出動態的大千世界。

具體到一些點畫所造成的“勢”，在傳為衛夫人的《筆陣圖》是這樣描述的：

“一”[橫]如千里陣雲，隱隱然其實有形；“丶”[點]如高峰墜石，磕磕然實如崩也；“ノ”[撇]陸斷犀象；“乚”[折]百鈞弩發；“丨”[豎]萬歲枯藤；“ㄣ”[捺]崩浪雷奔；“㇏”[橫折鉤]勁弩筋節。⁵⁵

與上面兩節所討論的“靜態”相比，本節所展示的，是人類的純感性向理性層次上的過渡，是進化過程中人的心智慧力的一個飛躍。由於對生存競爭的益處，其所附帶的感情是鼓勵性的，是愉悅的。注意，這裡的由形到勢解讀的“愉悅”感，與解讀結果有時並無關聯，而是來自於解讀這一過程。

這一“勢”的存在，也使“愉悅感”上升到“美”。歷史地看，早在康得的美學理論中，已經把“可愉悅的”和“美”分開。在康得的框架下，可愉悅的是感性上的直覺，很多的情況下只是一種欲望的滿足。而真正的“美”是必須通過人的理性的能力才能達到的愉悅感，是解脫於純生理的欲望的。古典書法理論描述的由形到勢的潛意識的解讀過程的及其進化心理根源，是感性“愉悅”到理性上的“美感”的最佳圖示。⁵⁶

⁵⁵ 衛鑠，《筆陣圖》，《歷代書法論文選》，頁21。

⁵⁶ V. S. Ramachandran, Science 305, 779 (2004).

（五）軌跡：書跡重演的原始功能

上面數節的討論都是對“象”的直觀和理性的感覺，而古典文獻中連篇累牘的一類知識性的討論，是對於書法點畫成形過程的描述，這實際上揭示了書法美的另一個重要方面。

早在傳為蔡邕的《九勢》和衛夫人的《筆陣圖》中已經涉及到了線條成型的複雜過程，如《九勢》：

轉筆，宜左右回顧，無使節目孤露。藏鋒，點畫出入之跡，欲左先右，至回左亦尔。藏頭，圓筆屬紙，令筆心常在點畫中行。護尾，畫點勢盡，力收之。疾勢，出於啄磔之中，又在豎筆緊趯之內。掠筆，在於趯鋒峻趯用之。澀勢，在於緊駢戰行之法。橫鱗，豎勒之規。⁵⁷

實際就是今人邱振中所總結的“線條內部運動”⁵⁸，所謂“一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊衄挫於毫芒”⁵⁹。表面上，這些記錄雖然只是技術性的指導，實際上卻延伸上面討論“書勢”所涉及的時間過程，並提供了心理上對這一過程的回顧與推演的線索，是這一心理過程由直覺而進入理性的具體例子。不同的是，前面所討論的書勢是外部的、不一定是人的行為方式和趨勢。這裡所關注的則是構成書法本身的行為過程，即書法中線條是紀錄書法工具毛筆運動的軌跡及作品形成的時間序列。而書法審美的高層次的過程，正是對這一軌跡的在人腦中或者通過臨摹進行的重演。總結起來，就是南宋董夔在《繼續書譜》中說的：

余嘗歷觀古之名書，無不點畫振動，如見其揮運之時。⁶⁰

⁵⁷ 蔡邕，《九勢》，《歷代書法論文選》，頁6。

⁵⁸ 邱振中，《書法作品中的運動和空間》，《書法的闡釋和形態》（北京：人民大學出版社，2005年），頁17。

⁵⁹ 孫過庭，《書譜序》，《歷代書法論文選》，頁124。

⁶⁰ 董夔，《續書譜》，《歷代書法論文選》，頁383。

這裡的“見”既是對書寫者身體動作的重現，也是對書寫結果的重復。這兩個層次行為，都可能是純粹在大腦中完成的。趙壹的《非草書》一文的記錄可謂驚心動魄：

專用為務，鑽堅仰高，忘其疲勞，夕惕不息，仄不暇食。十日一筆，月數九墨。雖處眾座，不遑談戲，紙展畫地，以草劇壁，臂穿皮刮，指爪摧折，見鯁出血，猶不休輟。⁶¹

又如歐陽詢在《用筆論》中的記錄：

予自少及長，凝情翰墨，每覽異體奇跡，未嘗不循環吟玩。抽其妙思，終日臨仿，至於皓首而無退倦也。⁶²

當然，這一過程，除了對生成特定點畫的形狀筆的運動的再現而外，更包括了對古人在創作時的身體的運動的推測和驗證。這裡的“觀”、“坐觀”、“循環吟玩”，更加上了“抽其妙思，終日臨仿”，正是描寫了對書寫過程的純思維到身體力行的重現。

顯然，這裡心智運用的能力，就已經大大的超過了人腦中已經固化的基本功能，進入了更富於理性的過程。黃庭堅是這樣表達的：

余嘗評書，字中有筆，如禪家句中有眼。⁶³

這裡直接將視覺上所要素解的筆的運動與純思維的猜謎似的悟禪連在一起，是一個高級的語言、思辯的功能。“有筆”是書寫者的創造，“有眼”則是欣賞者的

⁶¹ 趙壹，《非草書》，《歷代書法論文選》，頁1。

⁶² 歐陽詢，《用筆論》，《歷代書法論文選》，頁105。

⁶³ 黃庭堅，《山谷書論》，《歷代書法論文選》，頁355。

再創造。當代學者書法家潘良楨臨習字帖漫漶不清處時每有“如猜謎之有趣”的感受，也是一個非常富有審美意義的感悟。⁶⁴

不難理解，書寫過程本身也會被當成一個藝術表演來欣賞。在西晉成公綏的《隸書體》中有從創作的優雅過程到最後作品的全面描述：

或輕拂徐振，緩按急挑。挽橫引縱，左牽右繞。長波鬱拂，微勢縹緲。工巧難傳，善之者少；應心隱手，必由意曉。尔乃動纖指，舉弱腕，握素紉，染玄翰。彤管電流，雨下電散。點（黑主）折撥，掣挫安按。繽紛絡繹，紛華燦爛。網緼卓犖，一何壯觀！繁縟成文，又何可玩！章周道之鬱鬱，表唐虞之耀煥。⁶⁵

而書寫過程完全成為一個“表演”，歷代不乏其事。⁶⁶最有戲劇性而膾炙人口的則是下面對張旭的描述：

開元中，駕幸東洛，吳生與裴旻將軍、張旭長史相遇，各陳其能。時將軍裴旻厚以金帛，招致道子，於東都天宮寺，為其所親，將施繪事。道子封還金帛，一無所受，謂旻曰：“聞將軍久矣，為舞劍一曲，足以當惠。觀其壯氣，

⁶⁴ 重建書寫的心理過程，完全突破了“內模仿”的局限於對藝術的最終產品的模仿，而是對創造藝術作品的過程的模仿。從浮龍李（(Vernon Lee, 1856-1935)）的花瓶內模仿例子來看：“在觀賞花瓶時整個身體從頭到腳都會隨著花瓶形狀發生輕微的變化，雙腳隨著瓶底形狀感到一種壓力，看到瓶子左右對稱也情不自禁地左右擺動身體以保持平衡，特別是看到瓶腰向外突出時，會隨之作吸氣運動以擴張腰部，當看到瓶勁由粗轉細時，又會隨著做呼氣運動，總之，在觀賞希臘花瓶的過程中，她的全身同時會發生一連串勻稱的適應運動”（浮龍李，湯姆生，《美與醜》，引自《西方美學史》，頁 607。），是完全域限於藝術的最終成品的效果，最多與本文所論的“書勢”相當。

⁶⁵ 成公綏，《隸書體》《歷代書法論文選》，頁 9。

⁶⁶ “師宜官，後漢人，……能為大字方一丈，小字方寸千言……或空至酒家，先書其壁，觀者雲集，酒因大售。俟其飲足，削書而退。”見羊欣，《采古來能書人名》，《歷代書法論文選》，頁 44。“子敬出戲，見北館新泥墜壁白淨，取帚沾泥汁書方丈一字，觀者如市。”見虞蘇《論書表》，《歷代書法論文選》，頁 49。“粉壁長廊數十間，興來小豁胸襟氣。長幼集，賢豪至，枕槽藉翹猶半醉。忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字。”，見竇翼，《懷素上人草書歌》，《全唐詩·卷二零四》。

可助揮毫。”旻因墨線為道子舞劍。舞畢，奮筆俄頃而成，有若神助，尤為冠絕。道子亦親為設色，其畫在寺之西廡。又張旭長史亦書一壁。都邑士庶皆云：“一日之中，獲睹三絕”。⁶⁷

可以推測，親睹這些表演所帶來的愉悅感，除了感性外，也是對欣賞作品時的推演的印證。

正如很多學者所指出，而使觀賞者能夠進行這一判斷模擬的一個根本原因，是因為書法由於是書寫文字，其時間上的序列性是唯一而確定的（詳見下節）。這也是中國的書法不同於其他任何的視覺藝術的特點。這一特質，就使每一件書法都是一個嚴格時間序列的記錄。索解這一時間序列，為作者和欣賞者都提供了任何別的造型藝術都不具備的遊藝趣味。

在進化心理學看來，這些例子一方面是肯定了人的個體之間的生理和認知功能的由人類基因所決定相同性，同時，反映了遠古時代人類已經具備的對已發事件的回憶總結和對未發事件的推演的特殊的興趣和能力。後者實際上是人腦中對可發事件進行低價實驗的能力，使人為將來可能出現的現實中更為困難的處境做準備，增進個體對現實問題的應付能力。這樣的能力，顯然是生存競爭的結果。同時，也是由對其他個體的質量進行判斷的另一線索，是上節中所論及的人類群體生活中所必須解決的進化問題之一。因為這一能力對生存的有利性，其本身是受鼓勵的，其所附帶的感情是令人愉悅的。⁶⁸

這一種通過“筆”而記錄書寫者的身體動作的方式，在近代西方藝術中被行動派畫家“重新發現”⁶⁹。其中重要的區別，一是書法家是心中是有具體的“形

⁶⁷ 朱景玄，《唐朝名畫錄》，引自《南朝唐五代人畫學論著》，（臺北：世界書局，1962），頁14。

⁶⁸ K. Grammer, V. Keki, B. Striebel, M. Atzmueller, and B. Fink, “Bodies in Motion: a window to the soul”, in *Evolutionary Aesthetics*, p. 296.

⁶⁹ 對行為畫家說來，“畫布……成為表演的場地——而不再是用以重現、重新設計、分析、或表達一個真實的或虛構的物象，畫布上演進的不是圖片而是事件。畫家不再以心中的形象來接近

象”的，即一個個的漢字，且書寫確定了其時間序列。西方行動派畫家所產生的記錄過程，由於缺乏了書法中基於書寫自身的時序和語言的內部邏輯（詳見下節），是不可能時間上進行完全的重構的，也令欣賞者客觀上完全失去了索解的線索，一件件作品和對藝術家的理解往往成為無解的謎。書法欣賞過程與語言、文字由進化而決定的更深的關係，將在第（八）節中討論。

（六）擬人：不由自主的自然選擇

群居動物個體之間的關係是個體生存繁衍的一個基本問題，無疑是對人類心理能力最為複雜的一個挑戰。在古典書法理論中這是一個中心的議題，而其中的第一步，是將人的形象與書法形態的模擬。

把書法的形態用人的一般性體態、風貌、行為、和情貌來比照，在最早古典書法理論已經就有記錄，在漢代就有趙壹的《非草書》和蔡邕的《九勢》及《筆論》：

（書）若人顏有美惡，豈可學以相若耶。⁷⁰

下筆用力，肌膚之麗。⁷¹

若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜。⁷²

晉唐以來，則更加形象具體：

畫架，他只是要用手中的材料要在他面前的另一材料上有所作為。最後的圖像只是這一接觸過程的結果而已”。見 H. Rosenberg, The American Action Painters, The London Magazine Vol 1, No 4 (1961).

⁷⁰ 趙壹，《非草書》，《歷代書法論文選》，頁 1。

⁷¹ 蔡邕，《九勢》，《歷代書法論文選》，頁 6。

⁷² 傳蔡邕，《筆論》，《歷代書法論文選》，頁 5。

善筆力者多骨，不善筆力者多肉，多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨者謂之墨猪。多力豐筋者聖，無力無筋者病。⁷³

踠脚之法如壯士之屈臂，鳳、飛、凡、氣之例是也。⁷⁴

純骨無媚，純肉無力。少墨浮澀，多墨笨鈍，比並皆然。……肥瘦相和，骨力相稱，婉婉暖暖，視之不足，稜稜凜凜，常有生氣，適眼合心，便為甲科。

⁷⁵

褚遂良……真書甚得媚趣，若瑤臺青瑣，窅映春林，美人嬋娟，似不勝乎羅綺，鉛華綽約，甚有餘態。⁷⁶

書必有神、氣、骨、血、肉，五者缺一，不為成書也。⁷⁷

這一類的比照，是廣泛而普遍的，而神、氣、骨、血、肉俱全，是對健康美好的生命形態的總結，也是來自於遠古時擇偶的根據，因為有這樣體型外貌的個體，有最佳的對抗病害的能力並傳達其基因，為後代的生存提供資源。

用健康完美的人，來比較“美”書，病態、殘缺的人，則是其反面。在書法中，對“醜”形容，幾乎完全是擬人的，而最直接的是與“呆”、“拙”、“病”、“殘”聯係在一起：

一點失所，若美人之病一目，一畫失節，若壯夫之折一肱。⁷⁸

薛稷書慧普寺，老杜以為‘蛟龍岌相纏’。今見其本，乃如柰重兒握蒸餅勢，信老杜不能書也。⁷⁹

⁷³ 傅衛鑠，《筆陣圖》，《歷代書法論文選》，頁 21。

⁷⁴ 傅王羲之《筆勢論》，《歷代書法論文選》，頁 29。

⁷⁵ 蕭衍，《答陶隱居書》，《歷代書法論文選》，頁 80。

⁷⁶ 張懷瓘，《書斷》，《歷代書法論文選》，頁 154。

⁷⁷ 蘇軾，《論書》，《歷代書法論文選》，頁 313。

⁷⁸ 傅王羲之，《筆勢論十二章》，《歷代書法論文選》，頁 29。

而更多的情況下是與“病”與“穢”人相連，在明代的一些書論中尤其如此。祝允明、項穆、豐坊評時人：

婢作夫人，咄哉！樵爨廝養，醜惡臭穢。⁸⁰

……楊秘圖、張汝弼、馬一龍之流，且自美其名曰梅花體，正如瞽目丐人，爛手折足，繩穿老幼，惡狀醜態，齊唱俚詞，游行村市也。⁸¹

……正如藍縷乞兒，麻風遮體，久墮溷廁，薄伏通衢，臃腫蹣跚，無復人狀。具眼鼻者，勇避千舍，……⁸²

有意思的是，這與羅丹對醜的描述如出一爐：

在現實中，人們認為醜的東西，是變形的，破相的，不健全的，引起病的、孱弱的、痛苦的感覺的，不正則的，有反乎健康與有力的原則的；故駝背是醜的，跛足是醜的，衣衫襤褸是醜的。⁸³

這些對人的形象的特別關注⁸⁴及對病態及健康形象的強烈感情反差是一個普遍的現象，是人類在漫長進化過程中獲得的心理能力，決定於進化過程中最初的個體之間擇偶到個體之間的特殊的既合作而又競爭的關係。這一能力，包括了從其他個體的生理外形特徵來判斷其健康狀況以致其基因的優劣，已經固化於人及很多動物的大腦結構中。與之相應的，用於鼓勵指導有關的生理心理行為的感情。

⁷⁹ 米芾，《海樂名言》，《歷代書法論文選》，頁 363。

⁸⁰ 祝允明《書述》，見《中國書法全集·祝允明卷》，葛鴻楨編著，劉正成主編（北京：榮寶齋出版社，1993 年），頁 366。

⁸¹ 項穆，《書法雅言》，《歷代書法論文選》，頁 512。

⁸² 豐坊，《書訣》，《歷代書法論文選》，頁 503。

⁸³ 葛賽爾，《羅丹藝術論》（傅雷譯，北京：中國社會科學出版社，1999），頁 49。

⁸⁴ 對人的眼球跟蹤研究表明，在觀看一幅風景畫時，人的注意力多集中在畫中的人物身上。見 M. S. Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing*.

如下麵所要討論的，對人的個體的質量的判斷，也不局限於在外表的形象，更涉及其行為方式和心理方式。

（七）如人：社會進化的個體關注

上節所引文獻，尚限於普遍性的身體和心智的健康狀況，是對健康美好的生命的外在形態偏好和病態的厭惡。上升一層，則是關於獨特的個體行為方式、思想方式和具體的情境。

第一次描述書寫的個人與書寫之間的關係的是趙壹的《非草書》：

凡人各殊氣血，異筋骨。心有疏密，手有巧拙。書之好醜，可為強哉？若人顏有美惡，豈可學以相若耶？昔西施心疹，捧胸而顰，眾愚效之，只增其醜；趙女善舞，行步媚盪，學者弗獲，失節匍匐。夫杜、崔、張子，皆有超俗絕世之才，博學餘暇，游手於斯，後世慕焉。⁸⁵

到了南北朝，書與人的類比更趨於成熟豐富——書法的抽象特徵就完全用個性化的人的風神、性情、身份來代表了：

王右軍書如謝家子弟，縱復不端正者，爽爽有一種風氣。

王子敬書如河洛間少年，雖有充悅，而舉體沓拖，殊不可耐。

羊欣書如大家婢為夫人，雖處其位，而舉止羞澀，終不似真。

徐淮南書如南岡士大夫，徒好尚風範，終不免寒乞。

阮研書如貴胄失品次，叢悴不復排突英賢。

王儀同書如晉安帝，非不處尊位，而都無神明。

庾肩吾書如新亭傖父，一往見似揚州人，共語便音態出。

陶隱居書如吳興小兒，形容雖未成長，而骨體甚駿快。

殷鈞書如高麗使人，抗浪甚有意氣，滋韻終乏精味。

袁崧書如深山道士，見人便欲退縮。

⁸⁵ 趙壹，《非草書》，《歷代書法論文選》，頁1。

蔡邕書骨氣洞達，爽爽有神。

張伯英書如武帝愛道，憑虛欲仙。

梁鵠書如太祖忘寢，觀之喪目。

皇象書如歌聲繞梁，琴人含徽。

衛恒書如插花美女，舞笑鏡臺。⁸⁶

這一類的比照，有些仍然有廣泛而普遍的對生命形態的描述，大多是則是獨特而不泛泛的人的具體的特徵了。如“王右軍書如謝家子弟，縱復不端正者，爽爽有一種風氣”，還包括了社會人對社會中個體的價值、行為的品評。

從進化史來看，這種從外在的形象到形象之外的審美重點的轉移，代表了人類在生存中最迫切的挑戰如尋找居住地、食物、尋找配偶等在低等動物中已經普及的能力，向處理個體與個體之間關係的等更多的屬於靈長類動物的能力的轉移。這一過程，隨幾十萬年前左右的石器時代開始的農業的發達而加速。從他人的言行中（而不是僅從其外表）對其全人進行解析，包括行為預測、心智慧力判斷、社會經濟地位綜合的社會生存能力的鑒別處理成爲一個重要能力。⁸⁷這一能力，因其對生存競爭的價值，使其在進化過程中受到鼓勵，並帶來愉悅感。

同時，在人類群體生活中，個體的行為方式對個體和群體的生存和延續都具有重要的價值。對個體來說，認識這些價值，有利於發現確定自己盟友和競爭者並維護自己在群體中的利益、地位。因此，先民所要認識到的，不再只是視覺上最易探測索解的勻稱、漂亮、嫵媚這些普通的特色，更有是隱藏在直觀表像後的、有時甚至是與視知覺上的愉悅相矛盾的的價值。書法上的一個典型例子，是黃庭堅的著名判斷：

⁸⁶ 袁昂，《古今書評》，《歷代書法論文選》，頁 73。

⁸⁷ 研究表明，雖然 2-3 歲的孩童的智力與成年黑猩猩差異不大，其社會活動能力如交流和學習模仿能力，卻遠遠高於同等智力的黑猩猩和猩猩。研究也表明，群居動物中社會交往的複雜性甚至可能是導致靈長類動物大腦的大小和功能高度髮達並產生意識的進化動力。見 R. I. M. Dunbar, S. Shultz, Evolution in the Social Brain, Science 317, 1344 (2007); J.B. Silk, Social Components of Fitness in Primate Groups, Science 317, 1347 (2007). 更多例子參見 Buss: *Evolutionary Psychology*, Pinker: *How the Mind Works*.

凡書要拙多於巧。近世少年作字，如新婦子妝梳，百種點綴，終無烈婦態。

88

“新婦妝梳，百種點綴”在視覺上固然是可愉悅的，卻不一定表現了值得珍視的性情、品德。而烈婦雖令人愛其品德性情，在感性的像的層面上是沒有確定的特色的，是必須從其言談舉止中認識的。先民對這些行為的認識的心理能力，正是進化為瞭解決這些群體生活所帶來的特殊問題的方法。

這也可以粗略的與西方藝術相比照。羅丹的《醜之美》中的老年裸女，在理性的層次上就比花花公子雜誌的妙齡少女更富有審美價值，⁸⁹雖然後者更能激發人的原始的欲望以至愉悅感。阮籍《清思賦》⁹⁰中說“予以爲形之可見，非色之美；音之可聞，非聲之善”也是這個道理。

更進一層的是將書寫的結果與書寫時的心態直接聯係。如果說在趙壹《非草書中》的“凡人各殊氣血，異筋骨。心有疏密，手有巧拙。書之好醜，可爲強哉”已經指人的性格的對書法的影響，而描寫書寫心理的，首數傳爲蔡邕的《筆論》：

書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之；若迫於事，雖中山兔豪不能佳也。夫書，先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沉密神采，如對至尊，則無不善矣。⁹¹

後人繼其踵者，不可勝數，著名的如：

欲書之時，當收視反听，絕慮凝神，心正氣和，則契於妙。心神不正。書則欹斜；志氣不和，字則顛僕。⁹²

⁸⁸ 黃庭堅，《李致堯乞書書卷後》，《歷代書法論文選》，頁 355。

⁸⁹ 《羅丹藝術論》，第二章，頁 43。

⁹⁰ 阮籍，《清思賦》（上海：上海古籍出版社，1985），頁 13。

⁹¹ 蔡邕，《筆論》，《歷代書法論文選》，頁 5。

⁹² 虞世南，《筆髓論·契妙》，《歷代書法論文選》，頁 110。

對學習者說來，則也有相應的體悟的過程：

當先思其人之梗概及其人之喜怒哀樂，並詳考其作書之時與地，一一會於胸中，然後臨摹。⁹³

可見，古人已經在強調書法也可以代表書寫人的行為和行為方式。在具體的作品中，又包括了書寫時的特殊物理、生理和心理條件。從觀賞者的角度來看，從這一特殊的人的行為方式中解讀書寫人的生理、心理狀況正是群體生活的必備能力，⁹⁴是“書如其人”的進化心理學根源。

當然，這一解析的過程是及其解讀的結果可以是因人而異的，是書寫者在觀賞者心中全部的資訊的綜合表像，可以在主觀上達到對藝術家的全人的“理解”，是完全自由的：

人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也。言有辯訥，而君子小人之氣不可欺也。書有工拙，而君子小人之志不可亂也。錢公雖不學書，然觀其書，知其為挺然忠信禮義人也。⁹⁵

司馬溫公天下士也，所謂左准繩，右規矩，聲為律，身為度者也。觀此書猶可想見其風采。余嘗觀溫公《資治通鑒》草，雖數百卷，顛倒塗抹迄無一字作草，其行己之度蓋如此。⁹⁶

雲間李待問，字存我。工書法，自許出董宗伯（其昌）上。凡里中寺院有宗伯題額者，李輒另書，以列其旁，欲以示己之勝董也。宗伯聞而往觀之，曰：

⁹³ 蔣驥，《續書法論》，見楊家駱編《清人書學論著：第四冊》（臺北：世界書局，1962）。

⁹⁴ K. Grammer, V. Keki, B. Striebel, M. Atzmueeller, and B. Fink, “Bodies in Motion: a window to the soul”, in *Evolutionary Aesthetics*, p. 296.

⁹⁵ 蘇軾，《跋錢君倚書遭遺教經》，見《中國書法全集·蘇軾卷》，劉正成編著，劉正成主編（北京：榮寶齋出版社，1991年），頁558。

⁹⁶ 黃庭堅，《跋司馬溫公與潞公書》，見《中國書法全集·黃庭堅卷》，水資佑編著，劉正成主編（北京：榮寶齋出版社，2001），頁470。

“書果佳，但有殺氣，恐不得其死耳。”後李果以起義陣亡，宗伯洵具眼矣。

97

清代書論家劉熙載在《書概》中總結道：

書者，如也；如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。⁹⁸

當然，書如其人在很多的情況下，是在知人的情況下來達到對作品的認知，如蘇軾論褚遂良書時說“古人論書者，兼論其平生，苟非其人，雖工不貴也。”

⁹⁹又如後人摒蔡京於宋四家之外，是因人而廢其書，因為道德也是進化中對有利於群體生存行為鼓勵的表現。¹⁰⁰

這裡的理論並不要求對書寫者的重建的一致性，而強調其心理解析過程的一致性及其思維的心理方法的進化根源。如下面的這個著名因人而異的解書例子：

歐陽率更書，妍緊拔群，尤工於小楷，高麗遣使購其書，高祖歎曰：“彼觀其書，以為魁梧奇偉人也。”此非知書者。凡書象其為人。率更貌寒寢，敏語絕人，今觀其書，勁險刻厲，正稱其貌耳。¹⁰¹

又如同樣是顏魯公之書，在一代亡國之君、消沉在“小樓昨夜又東風”的李後主眼中，只是“正如叉手並腳田舍漢耳”¹⁰²，而也同樣文採風流的蘇東坡、黃庭堅看來，則是“雄秀獨出，……奄有漢、魏、晉、宋以來風流”¹⁰³、“近世惟顏魯公、楊少師特為絕倫，甚妙於用筆，不好處亦嫵媚，大抵更無一點一畫俗氣。”

⁹⁷ 王應奎，《柳南隨筆 續筆》（北京：中華書局出版，1983年）。

⁹⁸ 劉熙載，《書概》，《歷代書法論文選》，頁681。

⁹⁹ 蘇軾，《東坡題跋》，《歷代書法論文選續編》，頁53。

¹⁰⁰ 參見 R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 1976, p. 166.

¹⁰¹ 蘇軾，《東坡題跋》，《歷代書法論文選續編》，頁53。

¹⁰² 李煜，引自馬宗霍編著《書林藻鑒》（上海，商務印書館，1935），頁150。

¹⁰³ 蘇軾，《書論》，《歷代書法論文選續編》，頁55。

¹⁰⁴。這些例子中，對價值判斷褒貶不一，對書寫知人的形象的重建也大不一樣，其以人擬書，則為通性。

（八）寫字：進化中人的特殊行為

在上面討論的中，我們看到，古典的書論中所描述書法的視覺象的相關的心理行為方式都起源於人類為應付生存與繁衍的挑戰進化而來的心智能力，體現了人類先祖對群居生活和對自然環境的視覺理念中的感情的進化起源。而書法中最基本的元素，文字及語言的使用和學習，是進化適應所導致的由基因而決定的人類的特殊能力。在促進群居的人類個體之間的對生存至關重要的關於食物、朋友、敵人、天敵等的資訊的交流之外，語言是真正使人能進行符號性的思考，在理性的意義上對往事進行回憶和總結，並對將來進行計劃和低能耗的預演，並使知識得以傳承。而文字作為語言的記錄，則將語言的一切特性全盤接受：

……倉頡之初作書也，蓋依類象形，故謂之文。其後形聲相益，即謂之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而寢多也。著於竹帛謂之書。書者，如也。

¹⁰⁵

心既托聲與言，言亦寄形於字。¹⁰⁶

許慎和劉勰這些重要的記載告訴我們，文字的最初功能，只是為了記錄資訊（文），而最終成為語言的記錄（字）。同時，文字也添加上了純語言所不具備的功能，如今人周有光指出“語言是最基本的資訊載體。文字不僅使聽覺信號變為視覺信號，它還是語言的延長和擴展，使語言打破空間和時間的限制，傳到遠處，留給未來。”¹⁰⁷這樣，書寫的文字就能使人：

開篇玩古，則千載共明，削簡傳今，則萬裡對面。¹⁰⁸

¹⁰⁴ 黃庭堅，《書論》，《歷代書法論文選續編》，頁 69。

¹⁰⁵ 許慎，《說文解字序》，《歷代書法論文選續編》，頁 1。

¹⁰⁶ 劉勰，《文心雕龍·練字》，見 <http://www.epochtimes.com/b5/1/9/3/c4910.htm>。

¹⁰⁷ 周有光，《世界文字發展史》（上海，上海教育出版社，1997 年），頁 1。

¹⁰⁸ 庾肩吾，《書品》，《歷代書法論文選》，頁 85。

這裡的“共明”、“對面”是發生在“千載”、“萬裡”之外的，是對書寫所代表的語言行為和思想的反向推演，包括對文字的解讀和書寫者的行為和情感的體驗。這裡有兩個方面：一者，語言是個人思想的載體，二者語言是人的最重要行為方式和感情的表達。顯然，能夠從人的語言內容、形式上來解讀說話人的思想與感情是社會動物的人類的一項受進化鼓勵的重要能力，對促進協調個體之間的合作，辨識朋友或敵人，都是至關重要的。

直到本節，我們討論的文獻都是書法和一些書法家的普遍視覺感性特色，並無具體作品舉證。當我們討論文字的功用本身時，則不可能不考慮到具體的作品。對具體作品舉證最早的大約是南朝宋虞龢《論書表》中提到的“獻之吳興二箋”和王羲之的《道德經》。到初唐，皇家收藏、著錄開始系統化，對具體作品的品評也開始廣泛流傳。在這些品評中，前面數節中的視覺感覺被統一到一個具體的，往往與書寫的內容緊密關聯的印象中，著名的如孫過庭《書譜》中對王羲之幾件傳世作品的感受：

寫《樂毅》則情多弗鬱；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。¹⁰⁹

儘管這裡的“意涉瑰奇”、“怡懌虛無”、“縱橫爭折”、“情拘志慘”等尚有待讀品評者自己的理解，但顯然在孫過庭說來，從這些作品“書寫”（圖象）中本身解讀出的感情，與文字（語言）本身所表達的情感是緊密聯繫甚至是一致的。宋朱長文《續書斷》對顏真卿的書法也有類似的品評。¹¹⁰

¹⁰⁹ 孫過庭，《書譜》，《歷代書法論文選》，頁124。

¹¹⁰ “魯公……碑刻雖多，而體制未嘗一也。蓋隨其所感之事，所會之興，善於書者，可以觀而知之。故觀《中興頌》，則閎偉發揚，狀其功德之盛；觀《家廟碑》，則莊重篤實，見夫承家之謹；觀《仙壇記》，則秀穎超舉，象其志氣之妙；觀《元次山銘》，則淳涵深厚，見其業履之純，餘皆可以類考。”朱長文，《續書斷》，《歷代書法論文選》，頁317。

因為書寫與語言同步的時序，使觀者可以基於上節所討論的點畫形態和成形的過程，對書者的感情的流動和生理動作進行重建。將這種感情類比於聆聽書寫者充滿情感的敘述的，具體而微的，如元陳繹曾所嘗試的對顏真卿《祭侄文稿》的情感的逐節解說：

前十二行甚道婉，行末“循尔既事”字右轉，至“言”字左轉，而上復侵“恐”字，“有”旁繞“我”字，左出至行端，若有裂文，適與褙紙縫合。自“爾既至澤”逾五行，殊鬱怒，真屋漏跡矣，自“移牧”乃改。“吾承”至“尚饗”五行，沉痛切骨，天真爛然，使人動心駭目，有不可形容之妙，與《禊敘稿》哀樂雖異，其致一也。“承”字掠策啄磔之間，“嗟”字左足上搶處隱然見轉折勢，“摧”字如泰山壓底柱郭，末“哉”字如輕雲之捲日，“饗”字蹙衄如驚龍之入蛰，吁，神矣。¹¹¹

這裡，從語言內容而反推其時間（行文）的進程的情感，與當代書家潘良楨以臨帖為“與昔賢對話”¹¹²完全是一致的。

值得指出的是，書寫的感情，是通過對線條、結字的所激發的被動情緒有關的。韓愈描寫的張旭是一個絕好的例子。盡管這些感受完全可能有“覽者以意逆之”（王世貞《藝苑卮言附錄》）的成份，但與“察其言，觀其行”一樣，主觀和客觀的判斷基礎都是決定於人的心理功能，是合理的¹¹³，更反映了進化在人的個體之間互相瞭解認識中心理過程中的決定性作用。要注意的是這裡與西方“移情說”相區別的地方。在書法欣賞中，每件藝術品中所蘊涵的藝術家所要表達的感情是客觀的。而欣賞者只是根據視覺圖像來索解藝術家的情感，是將欣賞者的情感“外射”到創造這一作品的藝術家的身上和當時的情境中，而不是將情感

¹¹¹ 陳繹曾《跋顏真卿祭侄文稿》，引自卞永譽《式古堂書畫匯考》（臺北：中正書局，1958）。

¹¹² 李躍林，白謙慎，“襲古彌新、歸于自然：談潘良楨和他的書法”，《中國書法》2007年7月號。

¹¹³ 金學智在《中國書法美學》（南京：江蘇文藝出版社，1994年，頁306）中以為“覽者以意逆之”是一種“曲解”書意，而否定上面的描述的情感的存在，顯然是因為沒有意識到在書法的審美中，各種的“解”都只是一個動態、個性化的過程而已，是象所以出意和言所以能明象的關鍵。

“外射”到任何本身不帶感情思想的事物身上。這一過程，使兩個原本獨立的個人通過原本沒有生命的藝術品成了在感覺、思想、情感、意志和活動中，產生同一的境界。這正是人在進化過程中所得到的心智能力，是社會化人的必需能力。

正由於書寫內容與欣賞心境的直接關聯，在唐代皇家的收藏中，甚至帖的內容也成為入藏選擇的標準之一，以保證欣賞是的愉悅心境：

晉、宋人墨跡，多是弔喪問疾書簡。唐貞觀中，購求前世墨跡甚嚴，非弔喪問疾書跡，皆入內府。士大夫家所存，皆當日朝廷所不取者，所以流傳至今。

114

推而廣之，作為欣賞者也就不免將文字的藝術水準和書寫的藝術水準加以聯係，如：

東坡此詩似李太白，猶恐太白有未到處。此書兼顏魯公、楊少師、李西臺筆意，試使東坡復為之，未必及此；它日東坡或見此書，應笑我於無佛處稱尊也。¹¹⁵

可以看到，傳統的書法承載了自然和人類自身的象，記載了書法家的身體和心理的行為。而文字的書寫正是這些內容的唯一的樞紐。因而把書法完全解析為空間組合是不全面的。

總結起來，高明的書法通過其內容和形式，不僅代表了藝術家的“行”，也代表了其“言”，代表了其人，尤其是代表了其人在書寫時的心理和生理的狀態。

¹¹⁴ 沈括《夢溪筆談》卷十七記。

¹¹⁵ 黃庭堅，《山谷題跋·跋東坡書寒食詩》，見《中國書法全集·黃庭堅卷一》，水賁佑編著，劉正成主編（北京：榮寶齋出版社，2001），頁236。

三、結語：進化心理是書法美的隱含基礎

從上面的對古典書法文獻的分析可以看出來，書法的審美，從對最基本的點畫構造的視覺感知開始，到對視覺形象進行規範化的整理，到與人的形象行為的類比，到最終達到書如其人的心靈溝通，每一個層次都留下了進化心理學中所討論的先民在進化適應的過程中所獲得的生理和心理能力及其對應的感情的痕跡。其中的美感和醜感都是由對利於生存競爭的感情和行為的鼓勵的結果。在對書法靜態的象的感知上，包括了對大自然的表層的象和隱藏的規律的自覺的和非自覺的尋求、複製，也總結了對以人爲中心的生命和社會現象的索解、表達。書寫本身所存載的動態資訊和語言資訊，更代表了人類心智慧力對過去的重演和對將來的預演，成爲欣賞者用以認識書寫者的心理生理特點的窗口。換言之，在純空間結構上，優秀書法表達了概念化的自然界和人的形象，同時又隱含了以時間爲序而展開的書寫者的言、行、思特徵。對欣賞者說來，既可感受大自然，又可以重構書寫者的生理心理狀態。而美感就來自於這些感性和理性的心理過程。在根源上，這基本上是一部人類的視覺理念和認知心理的進化歷史的自然的描述。

需要強調的是，這裡所分析引用的古典文獻，雖然橫跨二千多年的中國書法史，卻不代表全部的古典書法的理論。這裡的分析中，基本不涉及具體的書寫技術類的理論。實際上，這一部分的文獻，如執筆法等等，可以包涵在書法體現的人的行為一節中作爲人的行為的重建的一個層面。這裡所關注的，是最爲基本的對書法美的感受，及其所隱含的心理生理方法及其進化的根源。這些論著的特色結論隨往往不能脫離其具體的時代和環境，且每一件書法傑作的產生和欣賞者的個人都不能脫離其時代和環境，如晉人的尚韻和唐人的尚法這樣的大環境，但都不難看到其所描述的書法創作與欣賞的超越時代的特性。

我們同時也必須認識到，兩千年固然基本涵括了大部分中華文化的發展史，但其相對於現代人長達數百萬年的進化歷程相比，幾乎是微不足道的。在這短暫的千年中，人類生理心理功能和人腦行為方式的穩定性，就保證了基於進化論的分析方法的可靠性。我們所注重的，正是這種由漫長的進化所導致的人的相對穩定的心理生理的運作方式在書法中的體現。這一對古典文獻的處理方法，是一個

科學的歸納法。能否將進化心理這樣的大原則理論用於具體的，泛濫於古典書法文獻中的各個“範疇”的分析，是另一個挑戰。從時代來看，古人對書法的本身的理解，也體現了從感性的領悟到理性分析的時代性，與書法本身從自由到規範的圖式而重歸於理性的思索的發展相應，但這一課題，是超出本文的討論範圍了。

參考書目

- R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (University of California Press, Berkley, 2004)
- 白謙慎：《與古為徒和娟娟髮屋》（北京：榮寶齋出版社，2009 年）
- D.M. Buss, *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Prentice Hall; 4 edition (Upper Saddle River, New Jersey, 2011)
- 北京大學哲學系美學組編，《西方美學家論美和美感》（北京，商務印書館，1980 年）。
- 崔爾平：《歷代書法論文選繼續編》（上海：上海書畫出版社，1993 年）。
- 曹寶麟：《中國書法史·宋遼金卷》（南京：江蘇教育出版社，1999 年 10 月第 1 版）。
- 陳方既《書法美學原理》（北京，華文出版社，2003）
- 陳方既《書法綜論》（北京，華文出版社，2003）
- 陳方既，雷志雄，《書法美學思想史》（開封：河南美術出版社，1994 年）
- 陳振濂：《書法美學》（西安：陝西人民美術出版社，2000 年 4 月）。
- 叢文俊：《中國書法史：先秦卷》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 6 月第一版）。
- C. B. Crawford and D. Krebs ed., *Handbook of evolutionary psychology: ideas, issues, and applications* (Lawrence Erlbaum Associates, Philadelphia, 1998)
- R. Dawkins, *The Selfish Gene*, (Oxford University Press, New York, 2006).
- 高尚仁：《書法心理學》（臺北：東大圖書公司，1986 年）。
- 高尚仁：《書法與認知》（臺北：三民書局，1995 年）。

- 華人德：《中國書法史：兩漢卷》（南京：江蘇教育出版社，1999 年 10 月第 1 版）。
- 黃惇：《中國書法史· 元明卷》（南京：江蘇教育出版社，2001 年 10 月第 1 版）。
- 黃簡：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979 年）。
- 金學智，〈《中國書法美學》〉（南京：江蘇文藝出版社，1994 年）。
- 金開誠、王岳川主編：《中國書法文化大觀》（北京：北京大學出版社，1995 年 1 月第一版）。
- P. Karmel (Editor), *Jackson Pollock: New Approaches* (The Museum of Modern Art, New York, 2002).
- R. C. Kraus, *Brushes with power : modern politics and the Chinese art of calligraphy* (University of California Press, Berkley, 1991).
- 李澤厚：《美的歷程：插圖本》（桂林：廣西師範大學出版社，2000 年 12 月）。
- 李澤厚，劉綱紀，〈《魏晉美學》〉（合肥：安徽文藝出版社，1999 年）
- 劉濤：《中國書法史：魏晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版社，2002 年 5 月第一版）。
- M. S. Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing* (Harry N. Abrams, New York, 2008)
- B · B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature* (W. H. Freeman, New York, 1983)
- U. Neisser, *Cognitive psychology* (Appleton-Century-Crofts, University of Michigan, Ann Arbor, 1967).
- S. Pinker, *How the Mind Works*, W. W. Norton & Company (New York, 2009).
- J. Pollock and P. Karmel, *Jackson Pollock: Key Interviews, Articles, and Reviews* (The Museum of Modern Art, New York, 2002).
- 邱振中：《書法的形態與闡釋》（北京：人民大學出版社，2005 年）。
- R. L. Solso, *Cognition and the visual arts* (MIT Press, 1996)
- E. Voland and K. Grammer ed., *Evolutionary Aesthetics* (Springer, Berlin, 2003).
- 汪濟生，〈《係統進化論美學觀》〉（北京：北京大學出版社，1987 年）。

- 熊秉明：《中國書法理論體系》（新店市：谷風出版社，1987 年 11 月）。
- 朱光潛：《文藝心理學》（臺北：臺灣開明書店，1984 年 1 月重十五版）。
- 朱關田：《中國書法史· 隋唐五代卷》（南京：江蘇教育出版社，1999 年 10 月第 1 版）。

表一：本文引用人物年代略表

人名	年代	朝代
劉安	120	西漢
崔瑗	140	東漢
許慎	140	東漢
蔡邕	190	東漢
趙壹	190	東漢
阮籍	260	三國魏
成公綏	270	西晉
衛恒	290	西晉
索靖	300	西晉
衛鑠	340	東晉
王羲之	360	東晉
羊欣	440	南朝宋
王愔	470	南朝宋
虞穌	480	南朝宋
王僧虔	480	南朝齊
袁昂	500	南朝梁
劉勰	520	南朝梁
蕭衍	540	南朝梁
庾肩吾	550	南朝梁
庾元威	550	南朝梁
釋智果	600	隋
歐陽詢	640	唐
虞世南	640	隋-唐
歐陽詢	640	隋-唐
李嗣真	690	唐
孫過庭	690	唐
張旭	740	唐
張懷瓘	758	唐
李陽冰	780	唐
顏真卿	780	唐
懷素	780	唐
陸羽	800	唐
李肇	813	唐
韓愈	820	唐
朱景玄	840	唐
李煜	970	五代
歐陽修	1070	北宋
朱長文	1090	北宋
黃庭堅	1100	北宋
蘇軾	1100	北宋
米芾	1100	北宋
秦觀	1100	北宋
政黃牛	1100	北宋
范溫	1120	北宋
釋惠洪	1120	北宋
姜夔	1220	南宋
陳繹曾	1340	元
祝允明	1520	明
豐坊	1560	明

人名	年代	朝代
項穆	1590	明
董其昌	1630	明
傅山	1680	明-清
王應奎	1760	清
Hume(休謨)	1770	
蔣驥	1780	清
包世臣	1850	清
Chernyshevsky	1880	
劉熙載	1880	清
羅丹	1910	
Einstein	1950	現代
Neisser	1960	
Rosenberg	1960	
Dobzhansky	1970	
沈尹默	1970	現代
Mandelbrot	1970	
宗白華	1980	現代
Hentschel	1980	
周有光	1980	現代
Crawford	1990	
Thornhill	1990	
Solso	1990	
高尚仁	1990	現代
Meller	1990	
Johnstone	1990	
Swaddle	1990	
Enquist	1990	
Tomossone	1990	
Bouchaud	1990	
Voland	2000	
Ramaachandra	2000	
Arnheim	2000	
Kawabata	2000	
Jacobsen	2000	
Livingstone	2000	
陳方既	2000	現代
邱振中	2000	現代
白謙慎	2000	現代
徐本一	2000	現代
Li	2000	
熊秉明	2000	現代
Van Tonder	2002	
Buss	2000	現代
Pinker	2000	現代