

古代书论中『骨』的范畴

熊沛军

「骨」是中国书法最重要的美学范畴之一，具有长达一千多年绵延不绝的发展历史。在这漫长的过程中，不同艺术理想和美学追求的人，都对它有提倡和探讨，为它的充实和成熟做出了各自独到的理论贡献。

「骨」并不是书法美学范畴的原创，它本义是用来品评人物的。刘邵《人物志·九征》：「骨植而柔者，谓之弘毅，弘毅也者，仁之质也；气清而朗者，谓之文理，文理也者，礼之本也。」即为评价人物之风骨。由于书法依笔为体，聚墨成形，所要表现的又是古人仰观俯察而创造出来的极富形象的汉字，其形象之肥瘦、疏密和奇正造成的视觉形象，有着与人相似的特点，故自魏晋南北朝始，人们将人物品鉴术语移入书法批评，如：梁武帝《答陶隐居论书》要求「骨力相称」，以为「纯骨无媚，纯肉无力」；明人项穆谓「若专尚清劲，偏乎瘦矣，瘦则骨气易劲，而体态多瘠。独工丰艳，偏乎肥矣，肥则体态常妍，而骨气每弱」。只是人物品鉴的对象是作为生物体的人，而书法批评的对象是艺术品，二者不尽相同，故对于书论中「骨」的含义及如何使书法作品有「骨」的问题还有进一步考察的需要。

概言之，古代书论中的「骨」有三义。一是指骨的形制。骨具有瘦硬直切的性质，某一作品

具有这种瘦硬直切的形制，即可称之为有骨。

虞世南《笔髓论·指意》：「虞安吉云：夫未解书意者，一点二画皆求象本，乃转自取拙，岂成书邪！太缓而无筋，太急而无骨。横毫侧管则钝慢而肉多，竖管直锋则干枯而露骨。」这段话意在说明如何正确地用笔，以达到点画「粗而能锐，细而能壮，长者不为有余，短者不为不足」的形式效果。此处之骨即指骨的形制。骨的形制直切，故不可太急，太急则无直切的骨干；骨的形制瘦硬，故不可过露，过露则干枯。在这里，筋、骨、肉，都没有脱离其物理属性，仍然属于物质范围，习书者需要做的是平行的联想，把对筋、骨、肉物质形制的认知挪移到对艺术作品形式理解的背景里。实际上，骨也就相当于一种在审美活动中具有稳定形制的物质客体。其次指骨的力度。这种用法最为广泛。如，张怀瓘论八分：「点画发动，体骨雄异，作威投戟，腾气扬波，贵逸尚奇，探灵索妙。」「投戟扬波，故发动雄异，在运动中展示张力。力是骨的内涵，有骨则有力，有力则有骨。骨与力密不可分，艺术作品中的力达到一定程度，便可称之为有骨。正因如此，骨对应于另一范畴：肉。肉往往与骨对应，衬托力的突显。徐浩《论书》：「夫鹰隼之彩，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。翟翟备色，而翱翔百步，肉丰而力沉也。」骨劲肉丰，骨蕴蓄

着劲猛的力度，如鹰隼翰飞，强调力的速度与强度；肉中积蓄着沉郁的力度，如翟翟翱翔，强调力度内含于其中的色彩。骨肉须臾不可离也，骨无肉则枯槁，肉无骨则软媚。不过，在这组相反相成的对应范畴中，对于骨的追求往往要超过对于肉的追求。张怀瓘《评书药石论》：「若筋骨不任其脂肉，在马为弩胎，在人为肉疾，在书为墨猪。推其病状，未即已也，非医缓不能为之。」张怀瓘极力排斥「墨猪」，认为余墨是一种疾病，会妨碍力的突显，故必须割股去脂。「以浓为华者，书之困也。是曰病甚，稍须毒药以攻之。」张怀瓘强调肢体肥硕，结构逼仄，以致行动迟缓者是一种恶疾，「须毒药以攻之」。可见其深恶痛绝的程度。这样，也就不难理解书学家们何以对「纤圆」、「圆转」等色相采取否定的态度。窦泉《述书赋》：「季和慢速，风规所属。圆转颇通，骨气未足。」圆转易行，但圆转不等于骨气亦足。在圆转与骨气之间，后者显然更接近书法的精神深处。再次，骨指骨的精神。骨不仅是一种形制，一种力度，更是一种直通本元的精神。在有骨的书法作品，天地元奥的艺术之本真世界得以显现。张怀瓘《六体书论》：「探于万象，取其元精，至于形似，最为近也。字势生动，宛若天然，实得造化之姿，神变无极……逸少虽损益合宜，其于风骨精熟，去

之尚远。『书法不只是为求形似的取象行为，更是人与天地造化对话，使生命体验融入『神变无极』之本真世界的场阔的行为。元精，即本元精神，既是书法的终极取向，又是骨所突显的意义旨归。当然，骨与精神并非总是同一。寔景《述书赋》：『吕公，欧钟相杂，自是一调。虽则筋骨干枯，终是精神峻峭。』骨与精神发生矛盾，但二者并非绝对矛盾。『论骨气而胡壮，验精神而顾峻。犹岸柳之先春，得地连于河润。』骨与精神两得。『雍容十行，季孟公旅。肌骨闲媚，精神慢举。』骨与精神两失。骨与精神具有双关性。更为重要的是，骨能够突显精神。『温温伯舆，亦扇其风。风流之表，轩冕之中。骨体端正，精彩冲融。已高天然，恨乏其功。』『骨体端正』故『精彩冲融』，骨体与精神总是处于同构的层面上。精神通过骨来突显，骨也成为精神的代表，代表天地造化的本元精神。另如：『强骨慢转，逸足难追；翰断蓬征，施蔓葛垂；任纵盘薄，是称元规。』值得注意的是，这里提到速度：慢转。强骨必慢转。在蕴蓄了骨的形制及力度之后，书家和书论家们同时为在骨中贯注本元的精神留下了足够的时间。构造骨的外部条件越充分，骨的精神现象就越显豁。因此慢正慢转恰似逸足迅疾难追，艺术时间远远超越了物理时间界限，停驻于笔端的那一瞬，汇聚了不可计数的光阴流转。而这就是元规。它使本元的真实世界在有限的时空内敞开。

如何使书法作品有『骨』？在这个问题上，古代书家和书论家们也有着不同的见解。一是结合用笔方法论『骨』。魏晋六朝人多主张用笔有力，对笔迹浮弱往往予以批评。用笔施力的强弱确实关乎『骨』的有无，但两者关系是否只

是这般简单的对应呢？唐以来人以为用笔有力未必必然使书作风骨凛然。因为毛笔锋颖既劲直又富弹性，书法的实现正赖这种刚柔相济的锋颖作用，倘一味用力而无推、拖、捻、拽等变化，万毫齐下而不知调锋，则字必木强，而木强不是『骨』之证。故虞世南论书，在不满『横毫侧管』的同时，还力主戒去『竖管直锋』的用笔方法，因为前者笔锋偏偃，墨色必散，写出的字必『钝慢而多肉』；后者笔锋虽正，但很难有提按和调锋的变化，结果字形必『干枯而露骨』，这『干枯而露骨』即是木强，不是『骨』。林蕴说：『殊不知用笔之力，不在于力；用于力，笔死矣。』（《拨灯序》引）米芾说：『用力捉笔，字愈无筋骨神气。』（《海岳名言》）此后陈绎曾《翰林要诀》强调用笔提按与『骨』之关系，称『提之则字中骨健矣，纵之则字中骨有转轴而活络矣』。周星莲《临池管见》论提笔：

『有擒纵，方有节制，有生杀，用笔乃醒；醒则骨节通灵，自无僵卧纸上之病。』把这一点讲得具体而精细，有助于世人对『骨』的理解。其次结合书法的具体点画论『骨』。陈樾《负暄野录》称宋人王著『本学虞永兴书，其波磔加长，体尚妩媚，然全无骨力』。王著书学虞世南，但为求清疏姿媚，有意拉长某些点画，故有违紧劲，风骨顿失。盛熙明《论书》称：『点画既工而后能结体，然布置有疏密，骨格有肥瘠，不可不察也。』他所说的『布置』是就结体而言的，『骨格』则就点画言。周星莲《临池管见》认为：『点定则四面皆圆，笔有主宰，不致偏枯草率。波折钩勒一气相生，风骨自然遒劲。』包世臣《艺舟双楫》论用笔不但须使点画起止处用力，还要使中截雄强恣肆，『其中截之所以丰而

不怯，实而不空者，非骨势洞达，不能幸致」。康有为《广艺舟双楫》中对北碑极力推崇，以其『点画峻厚』，足资后学『植基树骨』。书法始于点画，结体与章法均基于此。如果说章法是书法的空间结构方式，则体势就是点画的空间结构方式，故欲求章法通妙必先讲结体，而欲求结体之紧劲必先正点画，只有点画合格有力，才能使一个字乃至整幅字风骨顿生。再次为结合书写工具材料论『骨』。朱履贞《书学捷要》说：『书法精微，挥运之际，全赖笔毫相称。古来书家，自明季邢、王、文、祝以上，从未有以羊毫弱笔之书得传后世者。』『若羊狼毛笔、白蜡纸，作软媚无骨之书，宁不有背古人乎？』又说：『考造笔之法，兔毫为最。兔有紫、白、花之分，紫为上，花、白次之。纯用紫毫，则软而圆健；若兼花、白，则坚强劲利。作骨峭之书，非紫兼毫无可。』毛笔所用之毫种类甚多，其中鬃毛、狼毫、鼠须性最硬；次则紫毫，即一种紫色的兔毛；再次是羊毫和鸡毫。前两者为硬毫笔，笔锋锐健有锋芒，为宋以前书家常用，后者属软毫笔，行笔富于变化且蓄墨多，然较难表现足够的力度，宋以后书家多用之，朱氏以为用后者作书，易生『软媚无骨之书』。至于不能在白蜡纸上作书，是因为经过蜡打过的纸笔墨不易渗入，无助于书法风骨的生成。

综上所述可知，就逻辑指向而言，书法中的『骨』指的是某种技巧形式的有机构成，但就本质而言，它又不仅仅是技巧，作为一个总体意义上的审美原则，它更是一种精神的透显与传递。由于这种透显与传递深契书法艺术创作的内在机理，所以对传统书法艺术的发展路向具有规范作用，并因此占据了一个显著的地位。