

# 中國書法史釋

卷四

风格与诠释

卢辅圣 主编 方爱龙 毛万宝 著





# 中国书法史绎 卷七

## 风格与诠释

卢辅圣 主编 方爱龙 毛万宝 著

上海书画出版社

---

### 图书在版编目(CIP)数据

中国书法史译:全7册 / 卢辅圣主编. -- 上海 :

上海书画出版社, 2014.12

ISBN 978-7-5479-0919-5

I. ①中... II. ①卢... III. ①汉字-书法史-中国

IV. ①J292-09

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第285677号

---

本书出版得到国家出版基金资助

## 中国书法史译(全七册)

卢辅圣 主编

刘志基 侯学书 姜寿田 王元军 王亚辉 著  
韩顺任 张金梁 方爱龙 毛万宝

---

责任编辑 胡传海 杨 勇  
责任校对 郭晓霞 倪 凡 周倩芸  
封面设计 岳文婧  
技术编辑 吴蕃中

---

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 [www.shshuhua.com](http://www.shshuhua.com)

E-mail [shcpph@online.sh.cn](mailto:shcpph@online.sh.cn)

印刷 上海文艺大一印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/16

印张 179.75 插页7

字数 3000千字

版次 2014年12月第1版 2014年12月第1次印刷

---

书号 ISBN 978-7-5479-0919-5

定价 1280.00元(全七册)

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

## 卷七 序

前面几卷的叙述或许陷入了一种偏颇。应该承认，在西方现代性话语进入中国之前，书法并非是如同绘画那样的独立艺术，而只是与书写工具和书写方式相联系的日常应用技艺，只是人人都有可能掌握的从内部完成人、表现人的手段，只是从事某种事业比如政治、学术、经济等等必要的准备，或者说，至多不过是人们在文化编码中确立自身位置的方式之一。因此，尽管所有知识者都为之刻苦自励，甚至如痴如狂，成为个体生命的一部分，却始终没有形成一个专业阶层。那些在我们的眼光中被奉为书法家的人，对于当时人和当事人就像现代写钢笔字敲键盘一样习以为常。所谓历代书家对书法美、对时代课题、对个性风格和自我表现的形形色色追求，必须基于这个大前提，才能防止阐释上的刻舟求剑。与此同时，我们也就不难找到理解明、清时代种种不寻常书史现象的入口。

从杨维桢对书法技巧的漠视，徐渭对文字载体的破坏，直至傅山振聋发聩地喊出“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排”的口号，固然透露出人们企图冲决权威林立的历史观念牢笼的开放意识；可是，作为叛逆书风第一骁将的王铎，却再三表白自己“独宗羲、献”，“皆本古人，不敢妄

为”，与其飞腾跳掷的创作实践判若两人。仅仅用行有所讳或出于狡黠之类的理由，并不足以解释他在学古方面的扎实功夫与沉迷程度。但如果看到书法作为一种远非独立的艺术，既渗透书家的全部内心生活，成为须臾不可离的操运习惯，又保持着与传统人文理想的密切关系，承担着文化人格标志的社会功能，上述理论与实践自相矛盾的现象，就毫不奇怪了。傅山死不仕清，王铎终成贰臣，与他们各自对书法的追求正相一致。

继唐太宗播扬崇王之风，西蜀主、南唐后主和宋徽宗带着失国之恨充实书法史的新意以来，清初帝王又以华夏翰墨示“同文字”，顺治慕王，康熙尚董，乾隆奉赵，相继将帖学推上了圆熟的顶峰。盛极一时的馆阁体，较宋明中书体注入了更多的人气，同时也使帖学体系的内部活力加倍消耗在乌、光、亮的异化努力上。如果说，干禄士子们对书法本体论原则有意无意地蹂躏，是书法本身处于一切事业之下的小道地位所决定的话，那么，以扬州八怪为代表的画家书法的崛起，则是书法渗透人们的内心生活并以其“游于艺”的人文理想受制于社会变迁的例证。

书画联姻，苏、米已开其端，至赵、董而臻极致。像形简而意满的朱耷书法那样，以旁通画意的途径充实书法新意，入清后日见其盛。扬州八怪的特殊处，在于他们摒弃传统文人画的高逸取向，而究章徐渭那种狂怪、偏激、恃才傲物的世俗化道统之时，又增添了浓重的商品化色彩。受市场规律炫耀性的制约，即使襟怀高旷如金农，犹不免沾染穷酸习气，发而为书，也便多斗奇竞巧而少深沉蕴藉。郑燮糅合兰竹画法的六分半书，黄慎诉诸破毫颓颖的顿挫式狂草，金农剪去笔锋而一反点画浑厚感的漆书，与其认为是对个性风格和异端趣味的大胆追求，不如说是经受着商品经济浪潮洗礼的文人审美心理企图突破书法本体局限的骚动。

这种骚动也不同程度地反映在远离市廛尘嚣的文人书家身上。“清初三隶”郑簠、朱彝尊、王时敏，“浓墨宰相”刘墉，“淡墨探花”王文治以及沈荃、翁方纲、桂馥、钱坫、黄易、邓石如、伊秉绶等等，或夸张见仁见智的形式要素，或攀援古远生疏的

书体字体,或尝试别出心裁的方式方法,表现出不避艰险、上下求索的活跃状态。当时的思想文化界力矫明中叶以来明心见性的空疏议论,而务为笃实之学,雅正的审美情趣逐步取代奇诡的表现,集古成家的艺术思潮达到了前所未有的普泛程度。在朴学风气催化下的经学和金石学,为书法艺术思维输入了具有纯阳之气的生命力,书法创作渐次由董、赵转向欧阳询,由阁帖转向唐碑,由行草转向篆隶,书论上则由阮元倡导北碑,到包世臣扬魏抑唐,再到康有为唯北碑是尊,相继把被前人忽视的北碑书风,抬到了与奉为书法正宗的二王系统平起平坐的地位。理论与实践互相发扬而成为目标一致的浩浩洪流,这在中国书法史上还是第一次。

原先专注于赵宋汇帖的视线,一旦扩大到三代器铭汉魏刻石,就给书法家们展现了形式技巧及其思想方法的崭新生长点。粗犷、凝重、质朴的碑味,书旨、刻工和自然风格融为一体的奇趣,与不断雅化的文人书法迥然相异的庶民情调,毋须顾及实际功用而纯粹出于笔线造型需要的古文字载体以及由朴学以实物证经史之风所推动的对大量出土金石的新发现和新闻释,无不成为人们自由取用的参照。在碑帖并举的多元语境中,不必说北碑、篆隶或六朝墓志,就连大王书迹也不再具有“书圣”的威慑力,书家们可以在各取所需、各行其是的诠释中,融入自己的审美理想。一个宽松的、主要取决于个人因素的书法创作时代,由此拉开了帷幕。

与金农悬崖勒马的险峭、伊秉绶大智若愚的古穆等等寓个性风格于书法载体的选择不同,何绍基、赵之谦、康有为、沈曾植、吴昌硕等新一代的碑学书家,更自觉地致力于各种书体、字体以及碑学与帖学之间的融会贯通。何绍基的回腕执笔法,在腕空、力厚、锋劲、墨滞的特殊线条质感中颠恣敬侧,呈现出遒劲圆转、回鸾舞凤之象,其改变技法惯例的刻意追求,为学碑而不为碑所拘的主体自由提供了心理和生理上的保障。赵之谦在弥漫的碑学时风下大胆糅合帖学成果,将晋书的风神气骨,特别是笔法的精妙奇变,毫不费力地注入碑体,破觚为圆,化险为夷,体现了时代审美风尚的微妙导向。康有为以偏激的理论震烁书坛,但他所提倡的北碑典型风格却在其笔下被废黜了,

那纵横开张颇具大气的书风，却出之以柔和圆绵的线条，碑与帖的合流，比赵之谦走得更远。沈曾植对传统的兼蓄并容尤得心传，其所作拙涩、跌宕而沉郁，有碑法，有帖意，有篆笔，有隶势，不行不草，毋固毋我，开古今书法未有之奇境。吴昌硕是倚重碑味的书家，特别是其名世的石鼓文和大篆金文，悍实如铸镌，斑斓如剥蚀，最具金石之气；然而让人惊诧的是，原本安处于静态空间美的古文字，竟变得如此栩栩欲动，神采飞扬，而又根本无一点画诉诸草势，笔情墨意的自律化，在他那“强挹篆隶作狂草”的努力下，达到了新的高度。

吴昌硕既是清代书法发展的殿尾，又是碑学一系的最后传人，同时还可视为中国文人艺术家面对西学东渐的近现代文化范型而又保持传统品格的最后一位大师。体现在他身上的丰富历史内涵，折射出清代书法作为一种对传统遗产的综合与总结，在整理碑学的基础上使阳刚之美与阴柔之美达到了新的统一，从而返归于历代书人所追求的最高人文理想——中和之美。可是，这个华夏民族由其人种和人生态度的特殊性所锻造的奇瑰境界，随着书法本体活力的日趋老熟，只能以更加理性的方式存在了。王国维拈出的“优美”、“宏壮”和“古雅”三境，倘若以简单的归纳法，那么，南帖主“优美”，北碑主“宏壮”，而清人则在“古雅”中凸现自己的价值。“此等神兴枯涸之处，非以古雅弥缝之不可；而此等古雅之部分，又非借修养之力不可。若优美与宏壮，则固非修养之所能为力也。”中国书法史自宋代发生重大转变以来，不断左冲右突，但以字外修养取意，以字内修养取法，彼此之间只可偏重而不可偏废，却是一条无形的逻辑线索。

这条无形的逻辑线索，终于在二十世纪受到了严重挑战。随着传统文人阶层、传统文化语境以及毛笔实用书写功能纷纷消逝，书法再也不可能继续其人人必习的历史，再也不可能在原来的价值意义和生存境遇中优游卒岁了。书法被剥离了美善合一的社会土壤，以其从伦理性生存依据向审美性生存依据的蜕变过程，飘荡在为艺术而艺术的稀薄空气里。以面对过去的方式把传统转化为当前的生活状态，这个有史以来便赖以生生不息的重要精神趋向，从此一去不返。当然，无情的时代变迁

也为书法带来凤凰涅槃的契机,一种作为独立自足的艺术门类而广泛吸纳创作力量和研究力量的书法专业化意识,从“书将不书”的废墟上冉冉升起,它一方面不弃历史,将传统书法拖进新时代的文化语境,酝酿着以今视昔、以今代古的阐释方式,一方面又放眼未来,在日趋国际化的艺术追求中,努力凸显其传统资源与民族遗产的优势。如果说中国书法发展史有过多次数重大转型,那么,如今这一次转型的深巨彻底及其翻天覆地之势,将是任何一次都无法比拟的。



# 卷七 目录

<b>篇一 求变的先声</b> ·····	1
<b>章一 对帖学的批判</b> ·····	3
节一 傅山的“天机”说与“四宁 四毋”论·····	3
节二 “扬州八怪”及其书法中的异端 思想·····	18
节三 广度与深度·····	28
<b>章二 文人书家的骚动</b> ·····	34
节一 真草篆隶一体论·····	34
节二 书法的官学与私学·····	48
<b>章三 感觉与陈述</b> ·····	58
节一 逆数、形质与中怯·····	58
节二 各适其天·····	72
<b>篇二 从技法到流派</b> ·····	79
<b>章一 技法理论的历史意义</b> ·····	81
节一 述与作·····	81
节二 心与手·····	90
节三 “道—艺”观与“理—法”观·····	97
节四 经典的两极：文人风与庶民风·····	103
<b>章二 朴学与书学</b> ·····	115
节一 文字狱与考据风·····	115
节二 由行草向篆隶·····	123

节三 金石家书法·····	134
章三 思潮史与书派论·····	144
节一 思潮史概括·····	144
节二 南北书派论·····	150
节三 碑学洪流·····	159
篇三 个人因素的崛起·····	167
章一 碑帖并举的多元语境·····	169
节一 从第一代到第二代碑学书家·····	169
节二 庶民书风与审美选择·····	179
节三 碑帖互补·····	188
章二 古雅:被刷新了的审美理想·····	197
节一 古典书法美学的殿尾·····	197
节二 野的雅化与法古出新·····	213
章三 新语境中的书家类型·····	221
节一 布衣书家与缙绅书家·····	221
节二 取决于书家地位的风格特征·····	234
节三 鬻书为职的书家群·····	243
节四 艺术与生活的原则同格·····	250
篇四 面对文化变迁·····	257
章一 乐园遭劫·····	259
节一 现代教育和士的消逝·····	259
节二 书法泛文化传统的断裂·····	265
节三 书法生态危机·····	278
章二 失落与复兴·····	291
节一 被遗忘的角落·····	291
节二 “文革”与书法热·····	300
节三 文化思维的对逆现象·····	312
节四 书法美学与学科建制·····	325
章三 时代风潮·····	342
节一 艺术化的跋涉·····	342
节二 传统资源与民族立场·····	356
节三 走向国际空间·····	368

## 篇一 求变的先声

公元17世纪的中国社会,是一个“变”字当头的历史时期。社会政权在变,缙绅士族的心态在变,道德思想在变,学术风气在变,艺术观念在变。尽管有的变化是外在可见的,有的变化处在潜层或萌芽状态,但是明清易代的现实结果,必然导致站在思想与学术前沿的进步文人进行着深刻的反思,其反思的过程与结果,主要是要求变革思想、变革学术。而明末清初时期的书坛之变,集中体现在帖学观念的变迁与碑学理路的孕育两个方面。



## 章一 对帖学的批判

### 节一 傅山的“天机”说与“四宁四毋”论

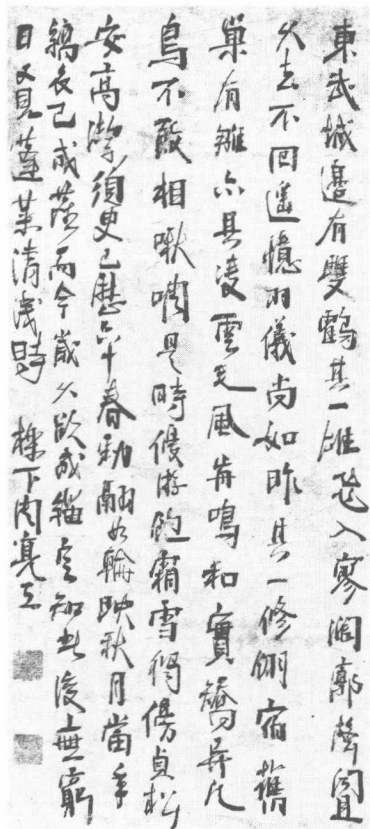
- “变”字当头
- 对宋明理学的反动
- 中和美和传统帖学的反常之论

公元17世纪的中国社会，是一个“变”字当头的历史时期。社会政权在变，缙绅士族的心态在变，道德思想在变，学术风气在变，艺术观念在变。尽管有的变化是外在可见的，有的变化处在潜层或萌芽状态，但是明清易代的现实结果，必然导致站在思想与学术前沿的进步文人进行着深刻的反思，其反思的过程与结果，主要是要求变革思想、变革学术。而明末清初时期的书坛之变，集中体现在帖学观念的变迁与碑学理路的孕育两个方面。

17世纪中叶以前，中国书法领域的传统是什么？答案是明确的：帖学<sup>①</sup>，即是以取法魏晋南北朝以来以钟繇、张芝和王羲之、王献之父子为核心的、具有优美典雅审美特质的名家书法经典书风体系的学派。<sup>②</sup>即使在稍后的一百年里，传统帖学仍然延续了它占据上风与主流的强大势头。清乾隆朝（1737—1795）以后，得力于金石文字学之助而“碑学”大兴，传统“帖学”不再一派独秀，其影响绵延至今。<sup>③</sup>

传统是恒久与历史，传统更是某一领域的文化正脉。<sup>④</sup>自钟、张和羲、献而下绵延了1300余年的书法帖学传统，在17世纪以前，是书法艺术的不祧之祖，是一条蜿蜒向前、奔流不息的长河，尽管这条长河愈到下游愈生旁流，而且在奔流到17世纪时，被一股人开掘出一条脉流很粗、波涛汹涌的旁流。<sup>⑤</sup>

明末清初，开始了对传统（正统）经典帖学从观念到实践的反思与挑战。对帖学进行批判，就意味着是在对书法传统（正统）



周亮工《行书七言古诗轴》

发生怀疑与进行批判。即便是一些在今天看来属于学者书法的字,比如周亮工、毛奇龄等人的作品,以及画家如八大山人、石涛的字,也都写得富有个性、卓尔不群。

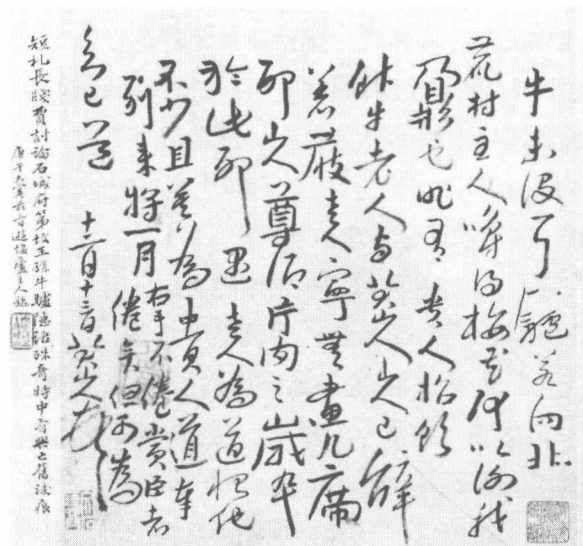
活动于明末清初的王铎(1592—1652)<sup>⑥</sup>和傅山(1607—1684)<sup>⑦</sup>,是我们考察这一时期的书法史时无法回避的重量级人物,也是这一时期代表了书法艺术“前进方向”的一面大纛。事实上,两人在社会阅历和思想观念等方面的差异,在一定程度上决定了各自艺术价值观念和书法风格趋向的不同。

王铎在明末为达官,在清初为贰臣<sup>⑧</sup>,其书法一生以《圣教》、《兰亭》二序和《淳化阁帖》为根基,并从米芾处悟得洒脱精神,晚年“五十自化”而仍在帖学一脉。王铎一生活了61岁,降清以后仅生活了八年就去世了,因此,在书法史学者眼中,王铎更多地被看作一位晚明书风的代表人物,是二王帖学在明末的“中兴之主”。而王铎在晚年也屡屡自称“独宗羲、献”,强调师古的重要性,对他人视己作为“野道”而三叹不服。<sup>⑨</sup>而对于王铎在仕清以后在书法艺术上的成就,竟出现了被当代书法史学者考评为“退步”的现象。<sup>⑩</sup>

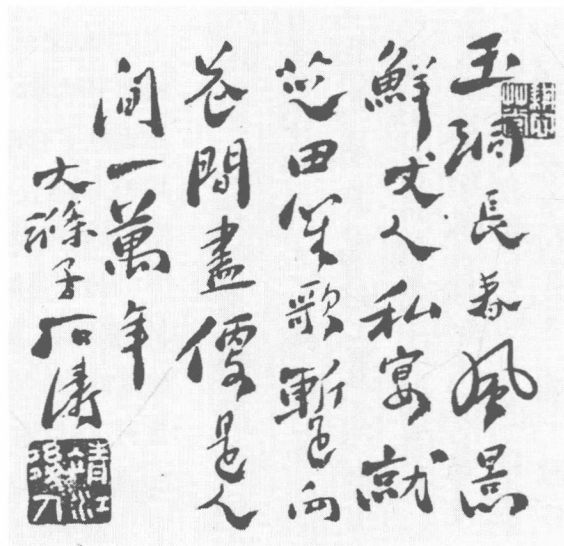
傅山则不同。傅山在明朝是一介书生,布衣谋业;明清易代后,衣朱衣、居土穴,曾因牵连于秘密反清活动而入狱,出狱后退隐山林,潜心学术与艺事,拒绝朝廷博学鸿词科之召,也



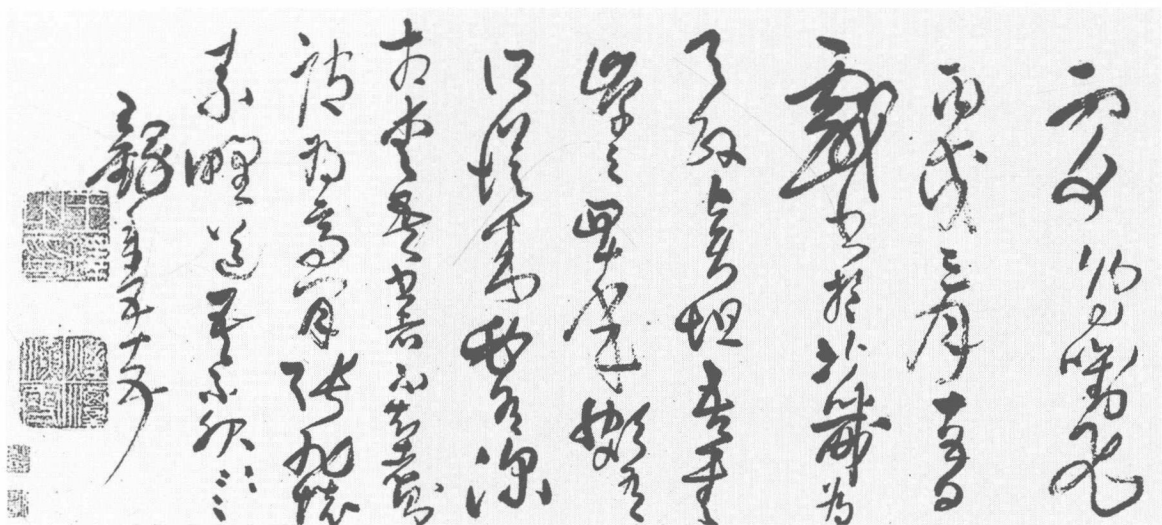
毛奇龄《行书七言律诗轴》



八大山人《行草十三札册》(第一札)



石涛《对题山水册》(其四)



王铎《草书杜甫诗卷》(局部)

不接受中书舍人之授，是典型的明末遗民<sup>⑪</sup>。以顺治元年甲申（1644）清兵入关为界，傅山在明、清两朝的统治政权下所生活的时间大致相等，但其学术活动与艺术创作的成熟期与高潮期则主要在清朝。<sup>⑫</sup>

因此，在晚近学者的书法史研究与著述中，尽管傅山与王铎通常被拿来浑称明末清初的代表书家，但是，一旦要深入地作一比较，王铎更多地被看作是明末书家的翘楚，而傅山则更多地被视为清初书法的骄傲。<sup>⑬</sup> 前辈学人赵执信称傅山书法为“本朝第一”，吴昌硕则称王铎书法为“有明第一”，也在一定程度上说明了两人在书法史上影响的差异。<sup>⑭</sup>

尽管傅山是中国古代思想文化史上一位有影响、有地位的学者，但后人更多地把他看作是一位具有时代意义的书法艺术家。<sup>⑮</sup> 单就在书法艺术上所达到的高度（深度）而言，傅山比王铎当逊色一筹，<sup>⑯</sup> 即使是两人同样写得非常出色的草书，傅山除在技法上明显受到王铎的启示外，在形式上也不及王铎丰富，当然，晚年的傅山在“狂放”这一点上是超出了晚年的王铎的。而傅山在涉猎的广度上要超过王铎，表现在书写的自由度与书体的杂糅性上。然而，恰恰正是在“狂放”和“自由”等方面的差异，揭示了两人在心路历程上的差异——王铎的生涯重在官宦，其内心的“正统观”与“秩序感”必然要强烈些；而傅山的生涯重在学术，其内心的“反思”与“重建”感必定更强

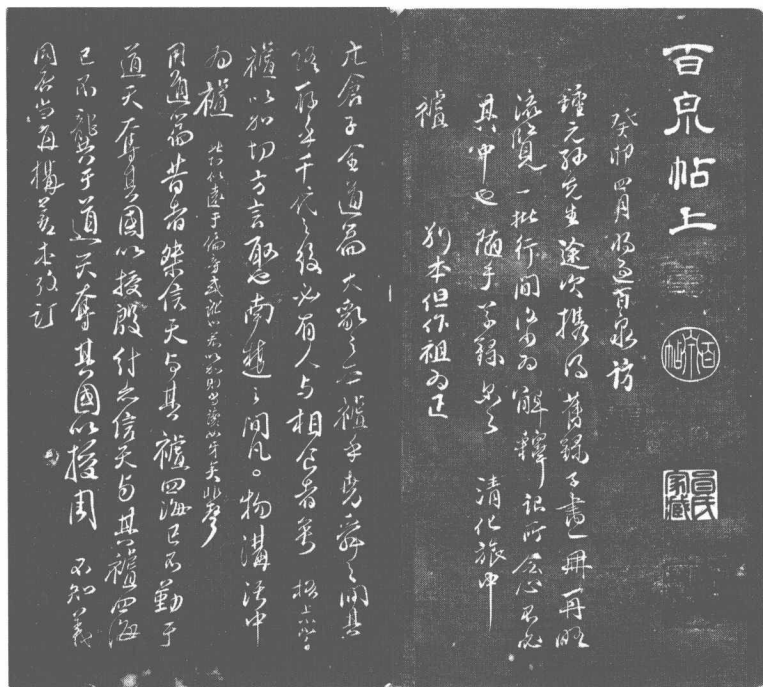
烈,外在视野必定更阔大些。

毫无疑问,傅山在清初书法史上的意义以及对后世的影响力,更重要的是基于他学术立场的创作实践与艺术观念。<sup>⑰</sup>尤其是后者,他所主张的“天机”说和提出的“四宁四毋”说,相辅相成,更是振聋发聩。

天机者,天赋灵机之谓也。一生主张人性素朴、顺应自然的庄子(约前369—前286)曾云:“其嗜欲深者,其天机浅。”(《庄子·大宗师》)这是“天机”说的开篇宣言。尔后的中国文人主要在儒家礼仪纲常下求活动,讲求符合圣王之法。直至中唐诗僧皎然(约公元8世纪下半叶)一出,作《诗式》而自序曰:“使无天机者坐致天机。”在文学(诗歌)理论上提出天机说,对中晚唐和两宋诗论家施加了影响,也影响到明代中叶以后的文学思潮。<sup>⑱</sup>明中晚期至明末清初时期,受王阳明(1472—1529)心学及泰州学派的影响,<sup>⑲</sup>在反理学的思潮下,文学艺术界曾出现了徐渭(1521—1593)的“天成”说、李贽(1527—1602)的“童心”说和谢榛(1495—1575)、唐顺之(1507—1560)、汤显祖(1550—1616)等人的“天机”说的思潮。<sup>⑳</sup>而傅山恰恰是以“老夫学老庄者也”自居的,是对宋明理学的礼教纲常和空疏学风给予正面抨击的,对阳明心学也并不推崇,但他对李贽确是尊敬有加的。<sup>㉑</sup>

傅山在阐述书法时,屡次提到了“天”的概念,认为“此中天倪造作不得”、“笔不至而神至,天也”,由此而形成了他“信手行去,一派天机”的“天机”说,所传递的是反“造作”、反“安顿”、求“自然”、求“信手”的“凡事天胜”观。<sup>㉒</sup>其实,在傅山前后,也有书论家阐述过“天机”,比如董其昌的弟子倪后瞻(苏门)、康熙进士王澐(虚舟)等,<sup>㉓</sup>然而他们的论述又都囿于帖学,尚未扩大到篆、隶领域,更没能如傅山那样把“天机”与“凡事”联系起来。难怪乎,顾炎武不禁感叹道:“萧然物外,自得天机,吾不如傅青主。”<sup>㉔</sup>即使从傅山的书法创作上来作一观察,我们暂且不论他肆意书写的高堂大轴,即就他精妙入微的稿书小字而论,也完全体现出倪后瞻所追求的“洞见古人精微奥妙,我之笔底进出天机来”、王澐所赞赏的“古人稿书最佳,以其意不在书,天机自动,往往多入神解”这样的境界。我们认





傅山书《百泉帖》卷上（一吟堂藏清拓本，首开）

为，这样的傅山才是真实的傅山，这样的傅山书法才是真正的傅山书法！

当然，傅山书论中最著名的言论，也是他对书法理论做出的最大贡献，是广为流传的“四宁四毋”论：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排。”这一言论出自傅山晚年所作《作字示儿孙》诗的附记<sup>⑤</sup>，本是家训之辞，因其与儒家传统“中和”审美观和传统帖学的优美典雅之审美理想有着天壤之别的“反常之论”，所以常常被当今书法史论家所关注，傅山《作字示儿孙》<sup>⑥</sup>这首诗，傅山是从“作字先作人”、“心正则笔正”的原则上训诫后辈子孙，因而举自己早年学赵书而晚年回归学颜书的例子说明问题。<sup>⑦</sup>当然，傅山有此论，是有时代背景和艺术立场的。首先，明清易代后的傅山有很强的明遗民意识，即在气节上保持与清政府不合作的态度，学术上反思明王朝衰败的原因；其次，晚年的傅山与其他遗民知识分子一样，以书画作为寄情的对象，通常以论书法兼论史事，因而轻视“贰臣”赵孟頫，赞扬“忠臣”颜真卿；再次，晚年的傅山基于自己的书法实践，对帖学派主将赵孟頫、董其昌的书法给予批评，甚至用