

楚默全集

楚默書學論集



上海書店出版社

楚默全集

楚默書學論集



 上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

1. 古典诗论研究
2. 中国画论史
3. 倪云林研究
4. 黄庭坚艺术论
5. 杨维桢研究
6. 陈老莲研究
7. 佛教书法史
8. 佃介眉研究
9. 四王图式研究
10. 元明书法史论
11. 元明书法作品考释
12. 书法解释学
13. 书法形式美学
14. 篆刻创作风格论
15. **楚默书学论集**
16. 楚默诗集
17. 书画印欣赏·感受吴文化
18. 思想的年轮（上）
19. 思想的年轮（下）
20. 艺谭

自序

康定斯基写过一本很有影响的书《论艺术的精神》，他认为一件艺术作品包括两个因素：内在因素和外在因素。内在因素是艺术家心灵中的感情，它决定艺术作品的形式；外在因素是表现形式。在他看来，所有新的思想和艺术形式的出现，都是艺术精神的客观显现。康氏的艺术精神，沿用了黑格尔“美是理念的感性显现”这一思辨逻辑，表述上则接近尼采的隐喻。台湾的徐复观，也写过一本《论艺术的精神》，他认为庄子的道，落实于人生之上，乃是崇高的艺术精神。这是从艺术主体的艺术精神而看待书画艺术。书法艺术史所要研究的，也正是古代书法的艺术精神。古代书法的艺术精神在哪里？这一看似简单实为艰深无比的难题困扰着古今的书学研究者。认识的不同，决定了研究侧重点的不同。在我看来，书法的艺术精神是通过形式语言这个媒介生成的，蕴含在具体的书法作品之中，是通过审美活动的实践体验到的精神。说书法是一种独特的审美文化，也就是说，这种文化本身就是一种审美活动，一切游离于书法审美活动之外的所谓研究决不能得到书法的艺术精神。除非你研究的是“史”，而不是“艺”。

书法艺术史留下了大量的书法作品，这些艺术品以其线条墨象构筑的世界言说其中的情感信息。忽视这个艺术的存在而要其他地方寻找艺术精神，可谓是缘木求鱼了。书家是最聪明，也是最有独创性的艺术家，他以其独有的艺术形式体现他领悟的天地万物，即书之道。书法史也同时留下了大量的书论、考证、题跋，这些浩如烟海的史料，是我们体验辨认艺术精神的一个依据，抛弃这些史料求艺术精神也无异于瞎子摸象。观作品需要悟性，没有审美的感知力，绝不能破译其中的情感信息；钻研史料需要识力，没有识见，无法推因得果，散于万殊，而未能定于一贯。所

以，治书史者，搞书法批评者，必须具有“特识先觉”的品格。钱钟书说：“谈艺之特识先觉，策勋初非一途。或于艺事之弘纲要领，未免人云亦云，而能于历世或并世所视为碌碌众伍之作者中，悟稀独赏，拔某家而出之；一经标举，物议佥同，别好创见浸成通尚定论。”^①这“悟稀独赏”，谈何容易，真识以真学力为基础，必先“积学以储宝，酌理以富才”。所谓悟道者以真见，体道者以真力。一个治书法史的研究者，绝不能执偏自许，抱残守缺。必须破事障、理障。故钱钟书又说：“《荀》曰‘周道’，《经》曰‘圆觉’，与《典论》之标‘备善’，此物此志，皆以戒拘守一隅、一偏、一边、一体之弊。歌德称谈艺之‘见’曰：能人、能遍、能透；遍则不偏，透则无障，入而能出，庶几免乎见之为蔽矣。”^②

“能人”、“能遍”、“能透”，这实在是一个一般人难以做到的标准。只能算是我治书法史一生追求的境界。

治书史者，大多热衷于“考据”，以引经据典的宏富为“才”，这实是一个误会。这样的“考据”不会得艺术的精神。“能人”，必须从书法作品入，去体验，才能有得；“能遍”是指广博地观赏各种作品；“能透”，是有独特的体验，所谓“悟出”。书法史有太多的陈见遮蔽，有太多的俗见挡道，故能“独赏”，还得有个人的眼光。

书法艺术的精神隐之于书之迹，藏之于线条墨象之形相，而书之形相又千变万化、瑰丽多姿，故书法艺术之精神亦富瞻而难以尽穷矣。

书法艺术的精神在书法的形相之上，广而且大，深邃无边，难以究底，故主体不参与其中，与目见之形相对话、相契，则书法之精神永远与你无缘。

书法艺术之精神是历史与现实碰撞的火花，古人之描述早已成为过去，而今人之描绘亦只是他人之独赏。只有你自己亲自心契的那个形象，才是你体验到的书法之精神。传为王羲之的《记白云先生书诀》云：“书之气，必达乎道，同混元之理。”所以，当你悟书道之日，也正是你明白由人复天之理之时。书之道，远在天边，近在眼前。

① 《管锥编》（四），P1446。

② 《管锥编》（三），P1052。

中国的书法是一个谜，一首诗，一道风景，更是一个缤纷的世界，无论你有什么聪明才智，走进这个世界，你便觉得笨拙，渺小，微不足道，而烛照千载的书法艺术精神，如一道神光，指引你去追求和探究。

书法艺术得以成立的根据就是书家的由技进于道，庖丁之解牛，梓庆之削木为鐻，主体都能超越外物，做到“心斋”，使心手为一，这个“一”就是天人合一之“一”。徐复观正是从这一角度把艺术精神说成是庄子之“道”。一个书法史的研究者，必如梓庆所说的“不敢怀庆赏爵禄”“不敢怀非誉巧拙”，“忘吾有四肢形骸”，才能体悟到书法之精神。从这一点说，一个真正的研究者也就如同一个书家那样，在观赏中创造了一个世界。二十多年来醉心于书法艺术精神的体悟，一直追求“心斋”、“坐忘”的境界，我知道，没有心灵的自由，书法的艺术精神便永远与你无缘。这样，研究就是心的修炼，读书就是养心，于是一步步脱离世俗的桎梏而走向美。至于能否到达道的境界还不能说，但朝此而努力，人生亦如书法之灿烂。

目 录

自序	1
卫恒书势论的美学思想	1
王铎书法风格论	8
何绍基隶书的精神品格	22
康有为佛教思想对书学思想的影响	35
康有为碑学理论的局限	49
梁启超的书学思想及书法艺术	57
马宗霍、康有为碑帖观之比较	
——读《书林藻鉴·清代序论》	70
自然为美	
——黄宾虹的书法美学思想及艺术	82
论齐白石的篆书	92
书法本体论	102
书法作品的存在方式	109
书法意境论	115
论书法之韵	135
论古典书论的语义阐释	152
书法作品的阅读和解释	169
书法艺术中的美与丑	176

禅悟与书悟	184
《印谈》“乘兴下刀”的印学观	198
浙派的印学理论与实践	207
个案研究与风格研究	
——《中国书法全集》52 卷编辑札记	219
《国山碑》文化学研究	225
兰亭诗、文、书：“人”的觉醒	234
明清私帖的经济、地域及家族文化特色	251
沙孟海对书法批评的贡献	265
书法作品的定价与书法产业形成的关系	276
宋元文稿书法的学术价值与审美价值	285
后记	300

卫恒书势论的美学思想

自从汉代的崔瑗作《草书势》以来,汉、晋以势论书成为时尚。蔡邕的《篆势》《九势》、杨泉的《草书赋》、索靖的《草书势》、刘劭的《飞白书势》各抒己见,争奇斗艳。卫恒的《四体书势》正是这个潮流中的一朵浪花。孙过庭《书谱》说:“至于诸家势评,多涉浮华,莫不外状其形,内迷其理,今之所撰,亦无取焉。”这个断语,有其合理的部分,但也有片面的曲解。诸家书论,都以赋体极力铺陈纷乱的书法形象——这与当时的赋体文学影响有关;各家的思维方式也极近似,都以象征和类比手法联想。因此,在论述方式上,还不是科学的抽象思维,而只是一种整体的感受。说它“内迷其理”就不很恰当,因为经验,直观的认识方法同样能把握事物本质,只是这种“理”的把握,不是通过逻辑的推理,而是通过对形象的直观掌握。因此,要揭示卫恒势论的美学意义,不能迷惑于表面的现象,而应从书法发展的链接中找出其深层的意义来,从同时代的书家横向比较中挖掘出合理的内核来。

一、势与兴思

关于书法中“势”的重要,古人有很多论述,唐张怀瓘说:“作书先识势”^①康有为亦说:“古人论书,以势为先。中郎曰‘九势’,卫恒曰‘书势’羲之曰‘笔势’。盖书,形学也。有形则有势,兵家重形势,拳法亦重扑势,义固相同,得势便,则已操胜算”。^②书法的“势”,始于每个字的结构,

^① 《历代书法论文选》P217。

^② 同上书 P845。

识势也就是对字的结构的体认。汉、晋的书论,大量描写的书法形象,既是单个字的“势”,也是整幅字的“势”。是主体对字的结构、整幅作品结构布局的体认。“文字之始,莫不生于象形”^①,从发生学的角度看,文字是顺应历史的社会发展的需要而产生。“黄帝之史,沮诵、仓颉,眺彼鸟迹,始作书契。纪纲万事,重法立制,帝典用宣,质文著民。”^②最初的文字,起于实际的需要,是实用价值先于审美价值。但造字的过程,离不开自然物象的启迪。许慎说:“仓颉之初作书。盖依类物象,故谓之文。”^③故段玉裁说:“圣人造字,实自象形始。”^④这也就是卫恒所谓“眺彼鸟迹”。这与蔡邕的“夫书肇于自然”有着内在的思想一致性。卫恒也正是以形、象、直觉的方法讲字势的。“矫然突出,若龙坠于川;渺尔下颓,若雨附于天”、“若鸿鹄高飞,邈邈翩翩”、“若翔风历水,清波漪涟”。以一连串形象比喻字势,虽然生动地展现了字的形态美,但“势”到底是什么仍少科学的论述。总之“有若自然”。这是象征、类比的思想方法带来的纷乱,但决不是对“势”一无所知。它是一种整体的把握。拨开这些斑斓的意象,卫恒仍有两句重要的抽象概括:“睹物象以臻思,非言辞之所宣。”

中国的书法发展到汉末已相当成熟。它已挣脱文字符号功利主义和实用主义的桎梏,由偏于象形的具象性向抽象性转化,其标志就是草书的出现。可以说,卫恒所处的时代已是书法自觉的时代。“睹物象以致思”意味着字已超越了现实模仿的幼稚,关注心与物的关系。苏珊·朗格认为:“生命的意味是运用艺术将情感生活客观化的结果,只有通过这种客观化(外化),人们才能对情感生活理解或把握。正是这种意义上,(而不是在别的意义上),我们才称艺术品为符号。”^⑤宗白华也说:“中国文字的发展,由模写形象里的‘文’,到孳乳浸多‘字’,象形字在量的方面减少了,代替它的是抽象的点线笔画所构成的字体。通过结构的疏密、点画的轻重,行重的缓急,表现作者形象的情感,发抒自己的意境”。^⑥书法线条

① 《历代书法论文选》P749

② 同上书 P12。

③ 《说文解字》序。

④ 《说文解字叙注》。

⑤ 《艺术问题》P57。

⑥ 《美学散步》P139。

(象)主体情感外化的结果,正是主客体融合的产物。如果说“圣人立象是以尽意”,那么,书法正是以书法意象表达主体的情思。“观物象”是由物到心,由物质到精神的一种超越关系。自然物象浸染了主体的意绪、情思,方能为宗白华说的发抒个人的意境,传达活跃的生命。卫恒描写的书法形象,虽留有直观模写的痕迹,但因能“致思”“兴思”,故是主客体的融合。伍蠡甫说:“书家所谓‘势’,乃导源于‘心’对‘物’的感受。”^①这说法是有见地的。卫恒论“势”比蔡邕深一步的地方正在于他把“观物”“兴思”结合起来了。蔡邕论“势”,讲纵横有可象者,讲“阴阳既生,形势出焉”;崔瑗论草书势,讲“观其法象,俯仰有仪”;刘劭讲飞白书势,“爰有飞白之丽,貌艳势珍”,都没有卫恒讲得明确,都未超出“观其法象”的思想。

魏晋的玄学、佛学讲“得意忘象”“意言之辩”成为当时思想界讨论的重大问题。卫恒书势论,超出蔡邕的地方还在于他注意到了“意”与“象”的关系,“睹物象以致思,非言辞之所宣”。^②在《隶势》中云:“研、桑所不能计,宰赐所不能言”很明确地表达了书法之“意”是言辞所不能尽的。书法线条所构成的艺术世界,其“意”并非只在象本身,“象”外另有“意”在,这“意”只能体会,难以言传。卫恒对于书法形象的这点领会,是独有灼见的。为王羲之等提出“意”在笔先的命题开了先河。在与恒看来,书法美的欣赏不能仅仅停留在“鸿飞”“悬羽”“飞龙”等心乱目眩、奇姿谲诡的具体物象上,心须超越具体物象进入另一种更高的境界,即“非言辞之所宣”的意境。这种看法,比前人更进一步触到了书法的本质,虽然卫恒所言还是很笼统,很模糊,但他的直觉领悟却极接近书法美的真谛。

二、势与力

李泽厚曾说:“书法艺术所表现所传达的,正是这种人与自然、情绪与感受、内在心理秩序结构与外在宇宙(包括社会)秩序结构直接相碰撞、相斗争、相调节、相协奏的伟大生命之歌”。^③字,虽然过人的抽象,但仍潜存

① 《中国画论研究》P253。

② 《字势》。本处引文与《历代书法论文选》略有不同。

③ 《中国书法》1986.1。

着与大自然息息相同的气脉。主体既把自然视为自己体验的生命,也把自然视为激发创造力的对象。情感的外化形式,浸润着对自然物象的提炼、抽象。但由于书法线条的内容依附于汉字的结构样式,这样线条的运动就受字结构形式的限制。因此,书法的表现,心理秩序与外部秩序的统一,也与字的结构有关,阿恩海姆认为“造成表现性的基础是一种力的结构。这种结构之所以会引起我们兴趣,不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义,而且在于它对于一般的物理世界和精神是均有意义。”^①他还说:“表现性实际上取决于知觉式样以及大脑视觉区域对这些式样的反应。”^②书法创作,开始睹物象以致思,实际上是主体寻找情思的外化形式——力的结构形式。主体既然不是对客观事物的直观模写,那么必须把他体验到的力的结构形式融合在字符的结构中。汉字的形体、态势、及各部分之间的关系,本身具有一种“势”。字的形体结构多变,点画的长短不同,疏密相异,造成了势的不同,在书法创作中,或加强字上下的和谐,或体现左右的盈虚,总之,是按照字的结构形势来抒写心灵。

每一个知觉式样都是一个力的式样。“在视觉感受中,任何一条划在纸上的线条,抑或是用一块泥巴拍捏成的一种最简单的形式,都像是抛入池塘中的石头,它乱了平静,使空间运动起来,因此,观看就是对于活动的知觉。”^③书法作品是写在纸上静止的形象,为什么有动的感觉?因为线条表现了运动,主体心理感到了“力”——心理领域的“力”。故阿恩海姆说“书法一般被看作是心理力的活的图解。”^④书写者书写的过程,实际上也就是有内在的力量,将那些具有标准化的字母形状进行再制的过程。^⑤阿氏所说虽不是毛笔书法的创造,但揭示的道理却一样。同一个汉字,让不同的书法家来再创造,其“力”的构图式绝对不一样,原因是各人的体验理解不同,所挥洒的书法线条不同。卫恒在《字势》中说:“或引笔奋力,若鸿鹄高飞,邈邈翩翩;或纵肆婀娜,若流苏悬羽,靡靡绵绵。”这“引笔奋力,纵肆婀娜”讲的就是笔运动的方向和轨迹。笔的运动,使书法形象有

①② 《艺术与视知觉》P9、625。

③ 同上书,P9。

④⑤ 同上书,P597。

了动感。所谓“鸿鹄高飞”“流苏悬羽”无非是说线条的起伏节奏给眼睛制造了视觉幻象，使静为动，并且翻飞多姿。因而产生一种动势。蔡邕讲“阴阳既生，形势出矣”，讲“势来不可止，势去不可遏”，说的也是笔运动方向的变化带来了力的结构形式的变化，带来了势的变化。

力的运动方向与速度关系到势的强弱。线条的运动既然不能违背字的结构形式，那么势和体关系如何？卫恒说：“势和体均发止无间。”“势和体均”，强调的是线条运动和字势形貌的协调统一，或者说是注意知觉形式中各种力的平衡问题。刘勰《文心雕龙》中讲文章的体势时说：“莫不因情立体，即体成势也。势者，乘利而为制也。如机以矢直，涧曲湍回，自然之趣也。”书法创作也如此。卫恒说：“观其措笔缀墨，用心精专，势和体均，发止无间，或守正绪循检，矩折规旋。或方圆靡则，因事制权。其曲如弓，其直如弦。”这是说笔画的方圆曲折要根据字体结构形势而定，力的结构形式与字体结构相一致。笔画的起止与字体紧密无间；赋予方向性的用笔不能随意作不相称的变化，一切要顺其自然，如弓之曲，弦之直，没有人工的勉强。这个“均”就是“和”，就是平衡。

蔡邕的《九势》第一条说：“凡落笔结字，上皆覆下，下以承上，使其形势递相映带，无使势背。”所谓“势背”就是笔画结合与字的结构体势相抵触。他的“力势”，其实讲的都是两者的协调统一。所以“势”也是体势和笔势的结合。卫恒在论述《隶势》也说：“随事从宜，靡有常制，式穹窿恢廓，或栉比针裂，或砥平绳直，或蜿蜒缪戾，或长斜角趣，或规旋矩折。修短相副，异体同势。”字笔画的长短粗细，疏密曲直都应随字结构的变化而变化。笔画体貌虽不一样，但“同势”的要求一样，提按行止与字的体势协调，才会形成气势。方能“远而望之，若翔凤历水，清波漪涟。近而察之，有若自然”。（字势）远看有整体气势，近看能见笔迹的自然运动。“圆者规体，其势也自转；方若矩形，其势也自安”^①，“自转”“自安”，都是一种自然的平衡。

魏晋人崇尚自然为美的审美观念，表现在书势上，讲究自然之势。传王羲之《笔势论十二章》，认为字以“平稳为本”，“不可孤露形影及出其牙

^① 《文心雕龙·定势》。

锋”“字之形势不可上宽下窄”要“方圆大小各不相犯”，其要点就是强调“力”的结构平衡。（九势）“生奇怪”就是笔画线条。生命力的表现与自然之势密切相关；背离字体讲势必不能形势笔势并举，也就失自然之趣。体势笔、势有机结合，写出的字才能力透纸背，有生命力。

三、势与用笔

张怀瓘《书断》评卫恒书云“卫恒兼精体势，时人云，得伯英之骨。”康有为则称“巨山书势，为书家法。”卫恒的父亲学伯英，得伯英之筋，独恒得其骨，可见卫恒的字刚健有力，气势雄，这与他注重用笔分不开。用笔好坏直接影响“势”。卫恒说：“鹄（指梁鹄）之用笔，尽其势矣。”“崔氏（崔瑗、崔寔）甚得笔势。”这表明，用笔得法，能尽势，就体现骨力。蔡邕说：“下笔用力，肌肤之丽。”传为卫夫人的《笔阵图》云：“下笔点画波撇屈曲，皆尽一身之力送之”“善笔力者多骨，不善笔力者多肉。”蔡邕《九势》讲用笔很具体，《四体书势》中卫恒只为《字势》《隶势》。《字势》中“引笔奋力”是讲用笔方向，而《隶势》中：“奋笔轻举，离而不绝”是具体讲隶书用笔的。“奋笔”“轻举”是独有体会的经验之谈。

《晋书》卫恒传说他善草隶书，《书断》说“卫恒祖述飞白，造散隶书。”散隶书是指用散笔作隶，这是介于八分与飞白之间的一种隶书，杂用垂露悬针等篆法。从这点看，卫恒对隶书如何得势，如何用笔是行家。

刘熙载在《书概》中说：“书之有隶，生于篆，如音之有徵，生于宫。故篆取力弇气长，隶取势险节短，盖运笔与奋笔之辩也。”篆书与隶书用笔是不同的。篆书运笔特点是“力弇气长”，而隶书用笔的特点是奋笔，势险节短。“运笔”“奋笔”虽一字之差，但体现毛笔的运动方向却不同。篆书尚“婉而遒”，讲究用笔的圆润婉转，形式上的对称整齐，要如龙腾凤翥，故谓“运”。而隶书由于把圆匀弯曲的笔画变为方折，因此势态险峻而疾，节奏也不像篆书舒缓而变得短促而有力，因此需“奋笔”。什么是“奋笔”？张怀瓘《玉堂禁经》讲用笔法，“五曰奋笔势，须险策之”。就是说要用永字八法中的“策”法来表现隶书势态险峻，节奏短促的特点。张氏解释说：“策须背笔，仰而策之”。就是仰笔耀锋，轻抬而进。卫恒说“奋笔轻举，

离而不绝”很具体地道出了隶书用笔的特点。逆锋起笔，折笔向下，顿，然后向右上角耀锋。只有用力在发笔，才能得力于划末。“奋”是奋力之意，发笔一定要有力，但走笔过程则轻举。笔的运动体现轻重缓急。早期隶书尚无波磔，笔画变短，有险峻的体势和有力短促的节奏，显得雄强、刚健。虽然“隶形与篆相反，隶意却要与篆相用”^①，卫恒这样描述欣赏隶书的感觉。“远而望之，若飞龙在天，近而察之，心乱目眩，奇姿谲诡，不可胜原。”这话形象地道出了隶书奇崛峭激的风格。一般来说，篆、分、正书给人的感觉是“详而静”；行、草书给人的印象是“简而动”。隶书寓静于动，全在用笔的技巧，“奇姿谲诡不可胜原”正好说明隶书的用笔特点不是一般人可以知晓。从这一点看，卫恒讲用笔又比蔡邕更细致深入了，他能根据书体特点讲用笔，把用笔与势结合起来，道人所未道。

卫恒的《四体书势》以大量的比喻论势说理，形象生动，内涵丰富，但比喻的多义性造成事理的模糊性，导致论证缺少严密性科学性。但只要理解《易》文化象征和类比的思维方式，再来看《四体书势》仍可发现这种直觉领悟方式中仍有非常正确的精华。

（选自《卫门书派研究文集》 山西高校联合出版社 1992）

^① 《书概》。

王铎书法风格论

站在王铎的草书作品前，你即刻会感受到一股雄迈、豪放的气势，那奔腾而来的线条，如一条汹涌咆哮的情感的河流，使人心惊目眩。如迅雷激电，蛟龙蟠婉。随情而绰其态，审势而扬其威。奔趋、揖让、颠伏、行藏，莫知其所来，也莫辨其所去。奇诡变幻，如魔如神。你感受到的是奔放的生命之舞，是酣畅的情感的宣泄。你不能不叹服、心醉、神驰。这就是王铎的草书。康有为有《广艺舟双楫》评述元明书法时说：“四百年间，文人才士纵极驰骋，莫有出吴兴之范围者。”他只许元康里子山、明王觉斯二人为“真元明之后劲”。他认为“王觉斯飞腾跳掷其间，董（其昌）实未胜之也。”可见王铎确实是一个风格独异的天才。他在董其昌秀润清逸书风笼罩的明末书坛，以刚劲、奇谲、雄畅、磅礴的书风独树一帜，确是数百年来第一人。

描绘一种书风，实际上只是陈述一种感受，至于书风的具体内涵，有待进一步的阐述。

个人风格是什么？库柏说：“个人风格是当我们从作家身上剥去所有那些不属于他本人的东西，所有那些为他和别人所共有的东西之后所获得的剩余或内核。”^①从主观因素看，固然不错。但还有时代、民族的因素。一般的美术史“把风格设想为一种表现，是一个时代和一个民族的表现，而且也是个人气质的表现。”沃尔夫林认为“显然这不能造就艺术品，但它在广义上正是我们可以称之为风格的重要成分的东西，特定的美的理想也包含其中。”^②他认为研究作品风格的“关键因素——即再现的方

① 《文学风格论》P82。

② 《艺术风格学》P10。

式。”即是说，从艺术品的形式入手。因此，本文着重从王铎书作的形式入手，分析它的形式语言，揭示视觉形式的层次，以期较为具体的阐述其风格的内涵。

一、草书风格，飞腾跳掷

如果“飞腾跳掷”是王铎书风的外部特征，那么其视觉层次又是如何呢？

A：峻密之势

董其昌的书风秀润、清逸，作为一种风格，本无可非议。由于康熙喜欢董书，朝廷上下莫不效仿。那些缺少董其昌那样功力和学养的末流书匠，学其形而失其神，结果流于媚俗和纤弱。王铎书法创造的主体精神特别强大，尝曰“作草书，须有登吾嵩山绝顶之意”^①因此，他的草书，充满着雄健的气势，这种“势”，迅疾而泻千里，不可阻遏，又延绵不绝。我们从视觉形式感受到的“势”，并非指创作主体，而是指书法作品本身。这种“势”由字形产生，线条的形态、组合，通过视觉引起的欣赏主体的心里产生某种“势”的感觉。康有为曾说：“古人论书，以势为先。中郎曰‘九势’。卫恒曰‘书势’。羲之曰‘笔势’。盖书，形学也。有形则有势，兵家重形势，拳法亦重扑势，义固相同，得势便，则已操胜算。”^②王铎书作之势，正来自奇诡、变异、动荡的“形”。他写的字，结体的形“怪”，字与字的安排多变，造成了“势”的奇。

首先，王铎的结字险劲奇谲。董其昌曾云：“书家之结字，画家之皴法，一了百了，一差百差。”^③可见结字与势的关系多么密切。他还说“书家以豪逸之气。能自结撰为极。”^④“势”的强弱正在于“形”的特征。一个字是一个生命的单位，是书家心中生命力的图式。王铎的结字特色是险。字形常左右欹侧，不是转左就是侧右，或转上侧下，总之，字形处理得颠颠

① 《书林记事》卷二。

② 《历代书法论文选》P845。

③ 《董其昌史料》P58，华东师大出版社，1991。

④ 同上书 P59。