

中國歷代藝術

書法篆刻編

中國歷代藝術編輯委員會編

上海書畫出版社

SHANGHAI CALLIGRAPHY & PAINTING PUBLISHING HOUSE

圖書在版編目(CIP)數據

中國歷代藝術:書法篆刻編/《中國歷代藝術》編輯委員會編;茅子良編.-上海:上海書畫出版社,1994.10

ISBN 7-80512-864-2

I.中… II.①中… ②茅… III.①法書-中國-選集②篆刻-中國-選集 IV.J292.28

中國版本圖書館CIP數據核字(94)第10977號

(滬)新登字112號

中國歷代藝術
書法篆刻編

中國歷代藝術編輯委員會編

本卷編者 茅子良

上海書畫出版社出版

(上海衡山路237號 郵編200031)

責任編輯 茅子良

裝幀設計 方大才

責任印製 吳偉慶

上海傑申電腦排版有限公司照排

蛇口以琳彩印製版有限公司製版

東莞新揚印刷有限公司印刷裝訂

全國新華書店經銷

1994年10月第一版第一次印刷

ISBN7-80512-864-2/J.710

版權所有 翻印必究

中國歷代藝術



中國歷代藝術編輯委員會

主任委員 陳允鶴
委 員 劉玉山 李中岳
袁春榮 王伯揚
盧輔聖

本卷編者 茅子良 副編審
上海書畫出版社



凡 例

一、《中國歷代藝術》是匯編中國自史前至清各時代藝術精品的大型圖集。全書分六卷：1. 繪畫編（上）； 2. 繪畫編（下）； 3. 雕塑編； 4. 工藝美術編； 5. 建築藝術編； 6. 書法篆刻編。

二、本卷為第六卷書法篆刻編，內容包括殷商至清代各時期最有代表性、在美術史上有重要價值的書法篆刻珍品。大致以年代為序，印章門類的作品相對集中編排。

三、本卷分三部分： 1. 論文； 2. 圖版； 3. 圖版說明。全書通編頁碼；圖版另編序碼，與圖版說明相對應。

目次

華夏文明的獨特標志

——中國書法篆刻藝術……………盧輔聖 1

圖版目錄……………17

圖版

書法……………25

篆刻……………275

圖版說明……………313

華夏文明的奇特標志

中國書法篆刻藝術

盧輔聖

如果將文字視為人類文化的第一度偉大創造，那麼，書法就是建立在文字載體上的二度文化創造。

世界上各民族文字的書寫，都伴隨着美化的要求，并進而衍生出裝飾性和工藝性的書法藝術。漢字書法也出現過類似的追求，但由於其主流從發生到高度成熟始終未曾脫離實用書寫而獨立發展，有效地保證了人們的廣泛參與，加強了不同精神活動的互相滲透及其歷史意蘊的不斷累積，因此形成了別具一格的二度文化景觀，成為一種唯中國所獨有的藝術形態。

在中國古代典籍中，夾雜着不少倉頡造字之類的神話。這種敬畏文字的意識，是文明崇拜觀念的具體表現之一，而書法之被推重，則又是這種具體表現的合理延伸。儘管早期書法沒有足夠的文獻以證明其作為藝術行為的自覺性，但通過大量存世作品，不難窺見隱伏於文字實用功能中的書法創作意識——一種克己恭行、敬若神明的虔誠心態。正是本乎此，附屬於文字書寫行為的審美追求，纔會在“意會”大於“言傳”的華夏民族中間獲得自在的價值。

目前可見的最早書法形態，是甲骨文和金文。

甲骨文作為商代書法的代表，不僅展現了漢字璀璨自呈的衍形之美，而且昭示着用筆、結體、章法等書法要素的成立。那平中涉險、收裏帶放、虛實相間、渾穆天成的空間構築，與隨着時代變遷而演化為雄偉雋邁、細纖縝密、草率奇恣等不同風貌的生動氣韻，為後世書法的審美意識流變開創了先河。

由於時空跨度較大，金文作為兩周書法的代表，較甲骨文有了更豐富的變化。西周金文，早期猶存殷商遺規，往往行筆方整，氣度瑰偉；中期多趨渾樸、敦厚與端莊，臻於鼎盛階段；晚期則字形修長，體勢婉轉，秩序井然，已開小篆之漸。東周金文在進一步朝工整秀麗方向發展的同時，呈現出尤為鮮明的地域色彩：中原的質樸溫厚，齊魯的勁挺適美，江淮的雄奇流媚，西秦的端整寬博，如此等等。春秋末年還出現了“蝌蚪文”、“鳥蟲書”等工藝性書體，反映了先民們對美的刻意追求，祇是有悖於中國書法發展方向而漸遭擯棄。

用簡練抽象的書寫形態來抒情達意，可謂中國書法自設而又被設的歷史命運。當上古書人們的藝術追求在經由刻鑄的實用性制約中變得日趨麻木之時，直接訴諸毛筆書寫的盟書、帛書和竹木簡牘，就成了他們馳騁藝術才智的廣闊領域。從甲骨、玉石和陶片上的殷人墨迹，到楚地出土的戰國竹簡，我們看到了由毛筆書寫所推動的書體演變軌轍：銘刻書體與通行書體漸趨分離。

秦王朝推行的“書同文”運動，使這種分離趨勢赫然而彰。小篆奠定了後世文字規範化的第一塊基石，同時將戰國金文俯拾皆是的多樣統一之美喪失殆盡。但是，即便在御用場合，真正恪守楷式也僅屬《泰山刻石》之類的永久性紀念物，應付日常實用的則是草化了的小篆——詔版。至於浩繁的官書和民用，就更是延續着戰國簡策中的俗體



周 召卣



秦 詔版文

字——秦隸或曰古隸。

實際上，任何一種字體都有正與草兩種形式：正體矩矱森嚴，不容輕易改變；草體多趨簡約，易於隨人隨時推移，故後者總是扮演祛舊迎新的角色。每當一種俗化了正體的草體發展到點畫結構面目全非的時候，在這種草體基礎上加以整飭、厘定的新一代正體字就誕生了。新正體的確立，不僅肯定了草體的變革，而且將整飭、厘定時所強化的某些形式特徵反饋給草體，從而促使它以新一輪的方式繼續發展。於是，在正體與草體的關係中，又平添了字體和書體的矛盾運動。

字體以文字結構為依據，書體以書寫風格為指歸。字體要求規範實用，書體要求流美隨意。某一字體的形成，在使用過程中被演繹為某一或某幾種書體，書體的孳乳益多帶來應用上的混亂，又導致另一種建築在新書體上的新字體來作調控。書法的發展因此表現為書體不斷凝固為字體從而不得不重新創造新書體的悲壯行為。

當然，不管正體、草體還是字體、書體起着何等作用，倘若沒有毛筆作為日用書寫的操作性能催化，中國書法史仍不會以眾所周知的方式發展。“勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。”^①正是這便於提按頓挫和八面出鋒的一管柔毫，以其神奇莫測的表現性，極大地促進了中國書法從單純的空間構成走向呈示時間意味的“揮運”，從一色粗細的綫條衍變為各種形態的“點畫”，並且激化着正體與草體、字體與書體的矛盾運動。古隸的產生並進而演變為漢隸，毛筆功不可沒。

二

順序排列天水秦簡、睡虎地秦簡、馬王堆帛書和銀雀山竹簡，可以清楚地看到大篆經由草篆而蛻化為隸書的漸進歷程。

從甲骨文到青銅銘文，再到秦時刻石，字體數經變異，風格每每不同，但是有一個總體傾向——在象形意味逐漸減少、綫條和結構不斷淨化的同時，將得益於毛筆表現性能的運動感銷鑠於完美自足的空間構築之中。小篆那無以復加的靜態美，不啻是毛筆日用書寫這種書法存在方式的桎梏。隸書的崛起，是根植於實用沃土之上的對篆書僵化傾向的全面反叛。它一方面解散了篆書的內斂式空間構成，將迴環繚繞的綫條切割成一段段短綫，使之趨向一種開放式的空間構架；另一方面，又不再以完成每個字的空間構成為滿足，而更多地向字外空間以及點畫自身的運動變化尋求其表現意味。這個帶有根本性的變革，使中國書法的綫結構有機地整合了空間分布上的構架美與時間進程中的流走美，為書法主體通過綫條律動以抒情達意的藝術追求鋪平了道路。

隸書的成熟形態，以東漢碑刻為代表，其取勢橫向為主，主筆多呈逆入平出、蠶頭燕尾。由於草體和書體的發展總是走在正體和字體前面，當西漢晚期的《五鳳刻石》完成篆書蛻變，開始進入隸書發展期時，活躍在庶民世界和下層士吏中的日用書寫，却早就完成了隸化的全部過程。在《馬王堆易經帛書》、《元康四年竹簡》、《甘露二年木牘》中，方扁的結體、筆意分明的點畫，以及一波三折、蠶頭燕尾等等隸書典型形態，均已昭然可鑒。這種字體演變表現在不同功用、地域和志趣上的時間差，使漢隸的書法風格變得華彩斑斕、奇瑰多姿。

保存隸書墨迹最多的簡帛書法，在其縱向上呈現出從方廣無波勢的古隸漸次發展為標準漢隸的豐富變化，在橫向上又展開了正與草、生與熟、經心與率意、典雅與通俗的巨大跨度。《效律簡》的工穩端莊，《封珍式簡》的欹側疾厲，《馬王堆帛書》的凝練秀逸，《居延漢簡》的粗獷豪放，《武威禮儀漢簡》的平衍曠蕩，《甘谷漢簡》的華麗富瞻……。至於陶器、漆器、墓壁畫上的各種題記，尤能窺見民間隸書的不羈風貌。

與總體書風輕捷開放、率意自然的漢簡相比，旨在垂示後世的漢碑，就多了一層矜持和端莊。但因為出自不同時空的書丹刻手，其風格仍然林林總總，蔚為大觀。《楊量



秦 陽陵虎符



漢 居延竹簡

買地券》、《三老碑》、《孟琬碑》、《開通褒斜道刻石》、《幽州書佐秦君闕》、《嵩山太室石闕》、《北海相景君碑》的歷時演進，固然如上層樓，一步一景，即便是同出於桓、靈兩朝的碑刻，也個性洋溢，面目各異。比如偏於端秀典雅的一路，《乙瑛碑》主雍容，《禮器碑》主典雅，《史晨碑》主莊穩，《曹全碑》主嫵曼；趨赴雄強古樸的一路，《衡方碑》主樸茂，《張壽碑》主整勁，《熹平石經》主寬博，《張遷碑》主雄壯；傾向天真爛漫的一路，《元嘉元年食堂記》主嶽崎，《蒼頡廟碑》主放達，《許阿瞿畫像墓志銘》主稚拙，《張表造虎函題字》主恣燦，如此等等，不一而足。倘若加上《石門頌》、《西狹頌》、《楊淮表記》這些奇肆放達的摩崖刻石，以及《刑徒墓磚》、《熹平鐘》、《元興元年錢》等自然率意的磚銅文字，一個羣星燦爛的風格化世界，就更令人目不暇接了。

隸書作為通行字體的徹底成熟，引發了書體發展上的兩個傾向。其正體隨着審美的自覺，開始擺脫庶民氣息而走向熟練、精巧與理性，原先那種清新質樸、自然隨意、“每碑如出一奇，莫有同者”^②的藝術活力漸趨萎靡，以至“淳古之氣已滅，姿製之妙無多”^③。而在日常應用中“解散隸體，粗書之”^④的草隸，則越來越朝藝術方向發展，漸漸從徒隸之野轉入文人墨客的書齋，成為中國書法史上第一個純藝術性追求的高潮。

漢代早期的草書，可以《神爵四年簡》為例。當時的草書尚無波磔，主要通過筆畫的省、簡、連等手段，來達到書寫簡易快速的目的。到了新莽東漢時期的《始建國簡》、《殄滅簡》、《武威醫藥簡》、《居延誤死馬駒冊》，帶波磔並具隸書體勢的草書已基本確立。經過漢末、魏、西晉書家的不斷改進，這朵被稱作章草的書體奇葩，也就同時取得了新字體的地位。趙壹《非草書》所描述的書家們陶醉在草書王國樂而忘返的盛況，說明為書法而書法的非功利性追求，正是建築在將草書作為一種全新藝術載體的社會心理基礎上的。隸變的成功，使書法審美目光由甲骨文、金文滿足於構架上的完美轉到了綫條的節律性變化；而章草的出現，則進一步將之引向綫條自身的質量意識和運動感應。不妨認為，後者是書法的本體化取向為自己營造的王道樂土。本乎此，書體和字體的嬗變，獲得了書寫方法尤其是筆法的更大支持。

楷書作為一種字體來說，其成熟應晚於隸書。但由此認為楷書為隸書所出，則未免失察。早在西漢中期的流沙墜簡中，如《天漢三年簡》和《神爵四年簡》，就能找到不少楷書的雛形。到了東漢章帝之世，今楷的前身——章程書，亦即用隸法寫的楷書，已開始流行。桓、靈時的三百七十四塊曹操宗族墓字磚，篆書占百分之一，隸書占百分之十九，章草占百分之四，楷書和行書竟達百分之七十六，可見其社會化程度之高。^⑤楷書與隸書的區別，在於筆法和結構。永字八法所代表的基本筆畫，其實都可以在漢代草書中找到，而隸書的筆畫特點除了波挑往往更多地承襲篆書，只是到了東漢末年纔出現一些楷書筆意。在結構上也是如此，即使是成熟隸書對草篆古隸的吸收，往往還不如楷書來得多。故楷書是漢代草書繼隸書之後所孕育的另一個子系，之所以姍姍來遲，並非有待隸書的成熟或衰落，而是需要筆法演化上的準備。

經過章草筆法的冶煉，不僅楷書應運而生，草書這個大系，也脫盡隸意，衍化出今草的新體式。相對於楷書來說，今草更有利於馳騁藝術想象力，但缺乏識讀功能；而在今草的映照下，楷書雖然規整易識，卻又帶來書寫上的冗繁和羈絆。於是，楷書的簡捷化與草書的正體化運動，共同催發了一種中和性的書體——行書。行書是漢字演化譜系中的末代嬌子。無論實用還是審美，它都以左右逢源的獨特魅力，博取人們的特別垂愛；然而，正化與草化這個張力場的喪失，使它再也不可能繼續繁衍後代。

由隸變所引發的一連串字體變異很快就走到了盡頭，但它所建立的遼闊版圖，已足夠人們安居樂業、辛勤耕耘了。從此，書法史迎來了自己的黃金時代。

魏晉南北朝是第一個全面收穫期。

戰爭和分裂帶來的思想自由，使藝術行為成為自足存在的人生境界之一。書法在漢代大都是地位低下的典籤、書佐從事的職業，此時成了達官顯貴和士大夫的高雅造詣。書法家的素質與地位相繼提高，刺激了收藏品第之風和書法操作方式的精進。而尚美與尚用兩位一體的日常書寫這個簡單事實，又使高度自覺的藝術追求與廣大社會成員保持着潛意識中的密切聯繫，從而促進了書法與其他精神活動的相互滲透。諸如此類的社會性因素，為書法本體化進程的加速完成注射了神奇的靈藥。

本體化的最先掣幟者，是被書史并稱的鍾繇和王羲之。

正楷、今草、行書這一今體書系統，漢末體式粗成，至兩晉而定型，法度日趨完備。當時，書法之於社會生活，一般在碑銘表志之類的莊重場合仍沿用隸書，而在奏章啟事、典籍傳寫、秘書教授時則用楷書，至於日常應用中的書函箋牘和文稿起草，往往隨意書寫，表現為類似行草書的草稿體。新生書體一旦為文人士大夫階層所接受，由俗而雅的質變趨勢就不可避免。而書家個人對這種質變趨勢的獨特理解及其對書法發展歷程所產生的影響，有時會以看似偶然的方式，左右着人們賴以繼續前進的本體化視線。鍾、王成為中國書法史上標程百代的大師，不僅因為其諸體兼善的藝術成就和士大夫的身份，更重要的，還在於他們分別代表了今體書系統在特定發展時段的不同質變焦點，代表了滋養後世取用不竭的不同歷史資源。

虞龢《論書表》云：“夫古質而今妍，數之常也；愛妍而薄質，人之情也。鍾、張方之二王，可謂古矣，豈得無妍質之殊？且二王暮年皆勝於少，父子之間又為今古，子敬窮其妍妙，固其宜也。然優劣既微，而會美俱深，故同為終古之獨絕，百代之楷式。”一質一妍，并且前質後妍，確實點出了鍾、王之間乃至大、小王之間的差異所在。

從傳謂鍾繇所書的摹刻本，如小楷《薦季直表》、《賀捷表》、《宣示表》、《墓田丙舍帖》等來看，其書風多橫向取勢，結體以扁平為主，字之重心往往偏於下方，用筆凝重、沉厚、淳樸、質實，章法有行無列，行列之間顧盼相生，一行之內呼應有情，總體風格含蓄高古。將這種書風與當時的許多無名簡牘相印證，雖雅俗高下各異，却能發現一個共同點——它們不僅殘存着部分隸意，還夾雜着某些行、草書的構形，相對於後世規範化的楷書，就因其別具繁複豐富的書意內涵而顯得稚拙天真、古趣盎然。尤其不容忽略的是，這種繁複豐富純粹出於天成，出於未經分析之前的整合，而與後人有意識地追求返樸歸真的境界不可同日語。

與鍾繇相比，王羲之書風最顯著的特徵是體勢妍美、筆法精臻。其楷書代表作《樂毅論》取勢變橫向為縱向，用筆脫盡隸意，結體伸縮收放，靈巧多變，重心居中並不時偏向上方，已開唐楷法度之先河。其行草書，如《平安帖》、《喪亂帖》、《得示帖》、《快雪時晴帖》等，與鍾法更相徑庭，筆勢結體完全縱向取妍，側媚多姿，神采奕奕。至於被譽為天下第一行書的《蘭亭序》，則更為妍巧之極品，通篇洋洋灑灑，一氣呵成，字勢欹側，映帶生趣，用筆反復偃仰，墨氣隨濃隨淡，同樣的字結構無一重複，却又莫不生動自然，欲辯忘言。如果說鍾書的質樸之美在於含苞待放，那麼，王書的妍巧之美則如初發芙蓉，共同構成了魏晉書風以區別於漢代書法錯采鏤金之美的嶄新面貌。但王書所展示的那種洗練、細膩、絲絲入扣的微妙境界，對於藝術化了的人生追求來說，無疑具有更大的吸引力。王獻之在其父基礎上進一步走向瀟灑和自由，行筆如風，酣暢淋漓，情馳神縱，超逸優遊，成為奔放豪邁書風的先聲人物。

鍾、王書法真迹已無一幸存，能夠見到的各種摹本，都難免帶上了後人圓熟精到的技巧，以及有意無意的闡釋，所謂“楚音習夏，不能無楚”^⑥。即此而論，被認為陸機真迹的《平復帖》和王珣真迹的《伯遠帖》，就是窺探兩晉文人書風移替的最好依憑了。前者信筆紛披，韻致古拙，其用鋒的內斂深藏與間架的豁脫隨意，既有別於漢碑的古厚淵懿，



晉 朱曼妻薛氏買地券



晉 陸機 平復帖

又不同於漢簡的率意天真；後者綫條瀟散舒卷，行筆峭勁秀麗，結字放達自如，雖無王氏新風之姿媚而屬於舊派書法，却仍然能感受到江左書風由質樸轉為妍麗的強勁推力。

晉書一直被視為中國書法史上難以企及的高峰。這固然與後人的書法本體化取向經由歷史鍛造有關，但當時的書法剛剛完成了從自發形態向自覺形態的過渡，則是尤為根本的原因。正是新鋪開的白紙，給了畫第一筆的人以最大的自由，而放誕玄遠、超俗絕塵的“魏晉風度”，恰恰使這第一筆成了意和法的最佳整合——韻。韻者，和也，度也，書法作品的構成本身，即是無目的而合目的的人格美的體現，即是主體情感意志的理想化、整序化和條理化的物化記錄。然而，這裏的主體並不是後世的個體，這裏的情感意志和人格美也不是後世的個性意緒，相對於以往的時代，它充溢着鮮明的性格化色彩，相對於以後的時代，它又呈現出更多的社會與時代情感的類型化色彩。鍾、王作為這個特定時期的幸運兒，使得所有後人都不可能無視於他們所畫的第一筆的存在。

接下去的歷史是南北割據，緊接着的第二筆也便出現了不同的畫法。

二王所創新體，為南朝士人翕然追隨，而王氏家族的嫡系旁支尤能弘傳家法，對當時及後世產生了重大影響。至陳、隋間，義之的七世孫智永，用四十年的臨池功力，寫了八百餘本《真草千字文》分送浙東諸寺，以保存王氏典則。由於書法已經成為一門自覺的藝術，以梁武帝為代表的一大批上層書家往往以之作為玩賞對象，一味沉湎於妍媚綺麗的美學氛圍，就藝術上的刻意求新而言，六朝後期顯然不如前期。但隨之蓬勃而興的對書法藝術的新認識，却開始把目光從單純的審美對象轉向了審美主體，在書法批評領域中出現了品評式的書論，強調風骨，張揚新變，從而為其後唐代書法的復興與繁榮奠定了理論基礎。

和南朝以上層官僚文人書法為主要形態的靡弱情調相反，北朝則繼承着漢魏質樸書風。據記載，北朝重崔浩、盧玄之書，而崔、盧學鍾繇、衛瓘，可見鍾、衛對北朝的影響。從傳世的前涼、西涼、北涼以至北魏的種種文書、寫經墨迹中，可以看到與鍾書相一致的筆勢、筆法基調。由於北方戰亂連年，不可能像南方那樣形成整個上層階級雅玩翰墨的風氣，除了崔道護、鄭道昭等少數名家外，並未形成羣體性的文人書風，因此仍以庶民書法為其主要形態。當時的書論，如王愔《古今文字目》、江式《論書表》等，或照例繁舉各種書體，不分優劣地著錄各時代的書家，或依許慎《說文》而作古今文字，明顯落後於南朝那種注重書家個性的藝術審美批評。然而有趣的是，這些大多滯留於自發形態的書法，却給中國書法發展史埋下了一段千古奇緣——清人對北碑的再發現。

北朝留下的碑志數量驚人，遠遠超過了前代的漢碑和後代的唐碑。而且，北碑作為一種特定含義的楷書，流行時間並不長，但其風格跨度之大則為任何時代所無法比擬。嚴正如《鄭文公碑》，超逸如《石門頌》，慄悍如《張猛龍碑》，清婉如《敬使君碑》，茂偉如《始平公造像》，奇燦如《姚伯多造像》，瘦硬如《弔比干文》，恬靜如《張玄墓志》……，在這些給人以總體印象為字勢方整險峻、結體兼通隸楷、用筆各備方圓的特異書體之中，有着妙不可言的千差萬別。究其因，諸如佛教的興盛、胡漢民族文化的融合、北朝後期的書法復古風、石工處理刻石時不同程度的變形等等，儘管都很重要，但從書法本體方面考察，則在於楷書雖趨向成熟，楷法却尚未定型成矩，其體勢和筆意可任憑書家自由發揮，而書家又多數是庶民工匠，極少有以藝術家為己任的包袱，寫來純任自然，從而為後世注重創作意識的書家難以企及。以往人們常為南朝也出現與北碑風格相似的南碑，比如《爨寶子碑》、《爨龍顏碑》等迷惑不解，其實也正是因為它們同出於未曾掌握二王新體的工匠之手。



北魏 楊暉碑額

四

南帖北碑的差距，隨着隋、唐帝國的相繼建立而彌合了。

帝王留心翰墨乃至成就卓著者，自漢以來代不乏人，可是，誰也未曾像唐太宗那樣，竟然對書法的發展帶來了難以估量的影響。唐太宗崇尚楷法，確立了有唐一代重法的風習，而對王羲之的酷愛，更左右了此後一千多年的書法審美主流。

自從審美自覺以來，對書法技巧的完美化追求，就是一個日見廣大的潮流。由於實用慣性系的統攝，漢魏書法還很少有機會實施這種追求。晉人虛曠瀟灑的藝術人生，南朝士子優哉游哉的玩賞態度，使書法的技巧錘煉獲得了不同意義上的升華，但他們大多選擇行草書作為主攻方向，而沒有太多精力去關顧最有利於法式建構的楷書。這個前人未曾占領的峰巔，經過隋代融合南北書風的成功嘗試，終於為富於樂觀進取精神的唐代書家敞開了胸懷。

首先，是受唐太宗寵幸的歐陽詢、虞世南、褚遂良等人，從不同的側面使楷書走向工整化和規範化。

歐陽詢年輕時學王，入隋後受北朝書風影響並走向成熟，晚年又生活在崇王風氣極濃的貞觀時代，故其書體在戈戟森列的險勁之中，透出秀骨清相的婉雅成份。他的貢獻尤其表現在對楷書結構的獨特處理上，凝結於《結字三十六法》中的對字體空間切割的系統化研究，是超越了文字結構觀的書法藝術觀軒然自立的見證。

虞世南曾親炙於僧智永，既得王派正傳，又承南北朝餘緒，其書剛柔兼濟，方圓互用，不外耀鋒芒而內涵筋骨，與其在書論上倡導唐太宗“心正”、“字正”的正統儒家觀點若合符契。作為一位不可多得的文林望人和宰輔書家，他的“君子藏器”^⑦，無疑為唐太宗推行大王書風提供了最有力的範例。

褚遂良早期受北碑影響甚鉅，後來逐漸融入右軍媚趣，並結合隸法以增華美意蘊，往往章法疏朗，行間玉潤，結字中宮斂緊，四周舒展，用筆強調曲綫美和頓挫、斷續等節奏感。如果說虞世南之書以內斂的君子風致其秀逸，褚遂良則以外露的美人相同樣達到秀逸境界。因此，後者實際上是虞書餘緒再續而又得新裁。

初唐諸家，各有所善，帶動了大批後繼者，加上政府設立書學，以書取士，風氣相蕩，形成一個以建構楷法為中心的書學大國。敦煌石窟所藏唐人寫經，以及新疆阿斯塔那地區出土文書，雖非名家手筆，却似不經意而皆造精妙，為後人所難企及，說明當時澤被民間的雄厚書法基礎。不過，在崇王之風的籠罩下，要脫出晉宋藩籬並不是一件容易的事，除了像李邕、張旭這樣具有強烈創新意識的書家略見區別以外，極難自立面目。這種局面，直到顏真卿出，纔幡然改觀。

顏書的成功似乎是戲劇性的。面對王書的妍媚秀逸，顏真卿代之以渾厚雄強；面對魏晉的灑落天成，他代之以端莊嚴整；面對南帖北碑的輕盈和重拙，他推出了安詳和洞達；面對歐、虞、褚、薛、李程度不等的姿媚取勢，他追求着絕對的橫平豎直；面對“書貴瘦硬方通神”的審美理想，他偏偏在豐筋腴肉中建構藝術殿堂；甚至其恢宏博大、代表着盛唐氣象的成熟風格，也要等到安史之亂已把泱泱大唐的威勢掃地殆盡的時候纔巍巍兀立……。尤為奇特的還有兩點：其一，從法度上說，顏書不及歐字來得嚴謹、細膩和思慮通審，倘以三十六法衡量，其病比比皆是，但若以一書是一書的個性和情趣來說，則空前絕後，無人可比；其二，顏書以其平正美學規範的有序組合，完成了繼書法文人化之後的又一重大變革——將由王羲之為代表的貴族、天才書風轉向了為普通人所接受的“如耕牛，穩實而利民用”^⑧的世俗、平易書風，但這種書風所體現的美學意蘊，却分明是黃鐘大呂式的廟堂之氣。種種法意相參而又意勝於法的悖論現象，如同其被譽為天下第二行書的《祭姪文稿》一樣，祇能從極則的角度去理解。《祭姪文稿》是血和淚澆灌而成的藝術極品，顏楷則是唐人對傳統書學技法加以清理和總結，並形成了完備的技法系統這個既存事實所催發的對極則之美的冲刺，它已經跑到了楷書所能承受的最後邊緣，祇要再跨出半步，馬上就會楷將不楷，毀於一旦。

也許正因為如此，柳公權的自出新意，就不得不往回走，而奔赴法的精整化之極則。在那“矯肥厚病，專尚清勁”^⑨的明確取向中，既意味着初唐書家糅合南北這個未竟

不得違罪父母只尔若无慙愧不觀恩報心
无恭敬但作方便不作根本雅非違罪只得
大報善教授故生憐愛故能堪忍故難作作
故受大苦故是故父母名報恩田若復有人
煞父母已罪復循善果報不淨是故我說人

隋 優婆塞經卷第十

事業的最後完成，也標志着楷書書體的法度化、程式化、楷模化進程與其字體的形體變遷過程合二而一的最終交點已經成為歷史事實。從此之後，楷書作為一種實用工具得到了更大程度的推廣，作為書法史上的一種藝術現象，却隨着其歷史使命的完成，逐步褪去了奪目的光彩。

人們大多習慣於唐尚法、宋尚意的提法。如上既述，即便僅以楷書論，也有像顏真卿這樣意勝於法的例外情況，至於與唐楷共領風騷的唐代狂草，則更是尚意的典型，宋人無法望其項背。

書法這門特殊的藝術有着其他藝術所難以比拟的抒情功能，其富於時間性的特徵，在循序而進的揮灑中，可以毫髮不爽地記錄下書家內在心理情緒的律動。隨着書法主體意識的加強，人們越來越需要一種掙脫文字載體束縛而更自由地抒寫自己心靈的表現形式，王獻之勸父親改體，張懷瓘所謂“唯觀神彩，不見字形”^⑩，都是對這種美好願望的表訴。孫過庭《書譜》全面地建立了書法藝術之為性情表現的觀點，成為古代書論中最瑰麗的篇章，同時又有該書的草書墨迹本傳世，以其善宗晉法而別具生辣的筆勢，打開了唐代抒情的大門。傳為賀知章所書的《孝經》，點畫鋒芒咄咄，字形錯落多變，已帶有奔放縱逸的狂氣。到了張旭、懷素手裏，一種“達其情性，形其哀樂”，“情動形言，取會風騷之意；陽舒陰慘，本乎天地之心”^⑪的最高超、最純粹的書法藝術形式——狂草，終於登上了歷史舞臺。那拔茅連茹、奔蛇走虺而充滿活力的綫條，雨驟風狂、倏忽萬變而不可端倪的筆勢，波詭雲譎、奇肆離合而意態紛呈的結體佈局，以及“天地萬物之變，可喜可愕，一寓於書”^⑫的瞬間靈感，無不昭示着對書法主體，對具有無限隨意性和可變性的噴涌式抒情方式，對在即興的偶然性機遇中尋找與心理意識結構相對應的藝術表現原型的極端重視和充分把握。而這，正是張芝、王獻之乃至孫過庭、賀知章對於草書的憧憬所未曾預料的。法則最簡，難度最高，感情容量却又最深最大，這個奇異的悖理，在唐代狂草中得到了有力的印證。

需要指出的是，狂草作為一種迥異甚至對立於正楷的藝術形式，儘管與作者傾向狂放的性格氣質有所聯繫，但因此而將兩者簡單地等同起來，則有違事實。“張長史書悲喜雙用，懷素書悲喜雙遣。”^⑬“素雖馳騁繩墨外，而迴旋進退，莫不中節，至旭則更無蹊轍可拟，超忽變滅，未嘗覺山谷之險，原隰之夷，以此異爾。”^⑭這種種書藝上的差別，與張旭正草雙絕并澤被一代大方之家的學者身份，懷素不甘寂寞而以書翰游公卿間的藝術家取向，並不一一對應。由“顛張醉素”之說渲染擴大了的“書如其人”的神秘感，往往干擾着人們對唐代狂草這個與唐楷異曲同工的極則之美的正確認識。張旭“卓然孤立”^⑮的傲岸精神，懷素“志在新奇”^⑯的迷狂狀態，只有放到為書法而書法的純藝術追求之中，纔能得到合理的解釋。

晚唐五代的狂禪書風是個反證。高閑、晉光、亞棲、夢龜、彥修、貫休這些禪僧書家，不再像懷素那樣一味追求藝術並期望他人的共鳴，而是更多地將書法當作其頓悟本心的手段，當作如同機鋒棒喝那樣的公案。“篆書樸，隸書俗，草書貴在無羈束。”^⑰自由顛放，生獷狂野，唯求自適其心，成了這個時期最突出的書法美學思潮。如果說初唐人崇尚“妙”亦即“運用精美”^⑱，盛唐人追求“神”亦即“傑立特出”^⑲，那麼，晚唐五代則已轉向了“不拘常法”^⑳的“逸”。從尚意標準，亦即表現主體情感意緒和生命節奏的自如程度來衡量，狂禪書風達到了有史以來的最高點，但它畢竟是禪宗革命的副產品，對於書法作為一種自律和自足的文化景觀來說，更多地起着“破”的作用，而缺乏尤為重要的“立”。換言之，為旭、素所建構的狂草的極則之美，在後人進一步冲破極則的嘗試中，顯示出了本體的局限性。

右覽前香名書記左郎中
家舊傳履清隱君為
山子志履中名鴻為書
家書善製衣山水樹石
隱手當上元初徵我
諫議大夫不受出畫可珍
重也丁未歲首月十日
楊凝式題

五代 楊凝式 盧鴻草堂跋

捷足先登的晉唐書家，一得中和，一得極則，占據了書法本體化的最佳地盤。這對於以知識豐厚的文人階層為社會主角的宋代無疑是潛在的威脅。然而，禪宗的興起，却也給宋人帶來意外的活力資源。他們接受了禪宗以心印心的思想方法和適意自然的生活態度，捨棄了禪宗發展中走向極端化的狂禪，把平衡心理的力量由超塵出世的外部拉回到現實人生和人的個體內心世界，通過內省時空去彌合主客觀的裂痕，這就有可能從新的人生哲學即精神解脫，和新的藝術思維即直覺頓悟，以及由此所決定的新的審美理想即才情意趣來重塑書法藝術，從而使書法的本體論意義煥然一新。

這是中國書法史上的一次重要轉變。

作為這次重要轉變的過渡性人物，楊凝式和蔡襄值得一書。

晚唐五代，衰陋之氣籠罩書壇，除了技巧粗率的狂禪外，以南唐二主為標志的才子書風，同樣暴露出藝術趣味的貧乏。而被目為“風子”的楊凝式却超然其外，借助自己對二王傳統的深刻理解，成就了一種有法無法、脫略風塵、天真浪漫的鮮明藝術個性。其《韭花帖》的蕭散可人，《神仙起居帖》的瀟灑疏狂，皆不事雕作，一任天機。在當時尚實尚俗觀念已然瓦解而文人藝術趣味尚未重建，書法的發展正遭受着儒學信仰危機與激進主義思潮雙重折磨的情況下，楊凝式無疑帶來了一股清新的空氣。宋人對之表現出少有的激賞態度，並不是偶然的。

蔡襄被列為“宋四家”之一，可是其地位並不穩固，以至時時有人懷疑與蔡京換錯了名。原因主要是蔡襄書法以繼承二王和盛唐為己任，而與典型的宋代風格有很大距離。用自出新風的標準來衡量，蔡襄當然遜避一頭，但從承唐啟宋，在唐代嚴格的法則與宋代自由的意趣之間架設起風格橋樑的歷史作用着眼，則其功昭然。面對宋初書壇的混沌、卑弱，他強調着扎實的技巧；面對唐人的重法度、重氣勢，他追求着溫潤的意蘊；面對晉人的嫺靜意態、灑落風神，他又關注着精整的旨趣。總之，正是在這些平和蘊藉，不厲不躁，乍看似不經意，實際上極其講究分寸的非個性化的書法作品之中，透露出一種藹然自得的人文氣息。到了叱咤一代風雲的蘇軾、黃庭堅、米芾相繼出現，這種人文氣息，就以高揚“新意”的動人姿態，唱出了士大夫們要求掙脫必然之網的不羈心聲。

檢閱中國書法史，由俗而雅的質變趨勢，不外乎兩種表現形式：一是根植於儒學傳統的經世致用，其藝術現象與積極入世精神相同步；一是沾溉於道家觀點的怡情悅性，其藝術現象與消極避世思想相表裏。後者雖然為王羲之乃至張旭等不同藝術追求的書家所祖述，但由於時代所限，還未曾從對政治的超脫上升到對社會的超脫，人的內心世界與外部世界保持着正面的直接聯繫，所以在怡情悅性中總是伴隨着精神貴族的傲岸氣概，從而以積極的姿態推動着書法本體化的發展。對技法矻矻以求、精雕細刻的執著態度，是承載各種哪怕是相對抗的藝術行徑的共同基石。然而，唐代書法以其嚴酷的技巧訓練和天才自由揮灑的結合，給後代樹立了難以企及的典範，使得絕大多數書寫者被拒斥於書法藝術的大門之外。這種高度雅化的結果，不僅對於有效地保證人們廣泛參與和精神活動互相滲透的書法泛化傳統是嚴重的背離，而且在很大程度上阻塞了書法主體抒寫性靈的通道。一代天才蘇軾是極其敏銳的，他首先亮出“我書意造本無法，點畫信手煩推求”^②的旗號，對唐代法度的重重建構表示明確的反叛。“吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。”^③新與佳的矛盾，也隨着得到了觀點鮮明的調整。“吾雖不善書，曉書莫如我。苟能通其意，常謂不學可。”^④重視頓悟而不是苦修中得其正果，於是成了新的藝術通衢。“書初無意於佳乃佳爾。”^⑤“貌妍容有顰，璧美何妨橢。”“吾聞古書法，守駿莫如跛。”^⑥這條新通衢所指向的藝術境界，是一種無所欲求、無所矯飾、自然天成、不避拙失的美。如此一來，書法領域的價值標準就發生了轉換，原先以形式技巧及其相應的精神蘊含為本體化支柱的雅化趨勢，變成了對文化修養的強調，對作者的知識結構和人格、胸次的依賴。內心世界與外在形式的溝通交融，因此獲得了主體至上的意義。

“退筆如山未足珍，讀書萬卷始通神。”^⑦這確實是個前所未見的奇瑰境界。蘇軾



宋 蘇軾 宸奎閣碑殘石



宋 黃庭堅 題名

信手自然、天真浪漫、狀類石壓蛤蟆的“畫字”，黃庭堅奧折奇崛、縱橫排異、直逼蕩槳拔棹的“描字”，米芾八面出鋒、淋漓痛快、猶如風檣陣馬的“刷字”，展現出一個個不同個性、不同閱歷的飽學之士對於精神生活的獨到心印。《赤壁賦》、《黃州寒食詩》、《松風閣詩》、《諸上座帖》、《蜀素帖》、《虹縣詩》這些各具性情的代表作，不論得力於“自出新意”^{②7}、“自成一家”^{②8}的創造意識，還是借助於“總而成之”^{②9}的改革途徑；不論體現了“意”、“逸”、“韻”、“趣”、“禪”之類玄虛的美學理想，還是實踐了“天真”、“閑淡”、“不俗”、“文氣”、“書卷氣”之類質實的風格取向，抑或印證着“妙在筆畫之外”^{③0}、“心不知手，手不知心”^{③1}、“其書亦類其人，超軼絕塵，不踐陳迹”^{③2}之類的表現為主體人格和修養的精神依託，都掩蓋不住天才藝術家們對自己在藝術史上的地位進行認真思考并急切地尋找與前代不同的發展基礎這個時代所賦予的具體情勢。在衙邸公牘之中“出污泥而不染”^{③3}，以病俗、避俗、斥俗為趣尚的士大夫書家，正是基於這個前提，與書法領域千千萬萬的普通參與者達成了新的默契——降低對基本技巧的要求，解放審美寬容度。

以往時代，人們總是將前人積累的全部技巧作為發展的起點，不遺餘力地學習傳統遺產，在解決形式發展的難題中互相角逐。但從宋代開始，人們逐漸形成了一種共識：決定書藝高低雅俗的關鍵並不在於形式技巧，而是形式技巧背後的作者人格及其精神蘊含。字外修養具有比字內功夫更重要、更本質的存在價值。人品與書品由此合二而一。不難想見，在追求作品的格調、氣息方面，人們的確取得了很大的主動權，許多技術上極其簡陋的作品却有着動人的精神內涵。但與此同時，人們再也沒法運用前代的規範來嚴格地檢驗後世作品，天才與庸才、創造與破壞之間的界限變得朦朧不清、隨心所欲起來。在以內心世界的完善為目標的藝術中，整個形式發展史的得失，對於絕大多數人來說是盲視的。而當精神負載超過一定程度，形式自身又不能取得相應的發展時，藝術就顯得力不從心了。南宋書壇大熾問趣求意之風，却陷入了江河日下的衰頹局面，并且連身居帝位的趙構也無法實現其力挽狂瀾的宏願，原因即在於斯。

六

南宋書壇的流弊，促使元人重新審視法與意的關係。他們發現，在崇尚精神的同時，倘若沒有形式技巧的強有力支持，將是書法本體論原則的被棄。“書法不傳今已久，楮君毛穎向誰陳”^{③4}的歷史責任感，撼動了一代人的心靈。

早在米芾斥唐尚晉的迂狂書論中，便提出了“古雅”、“古意”之類與其離經叛道性格相左的美學標準。到了范成大和姜夔手裏，通過由“放逸”、“縱逸”到“清逸”、“高逸”的轉化，以及“縱逸甚易，收斂甚難，人心易流，宜其書之不古”^{③5}的剖析，在一定程度上緩和了法與意、唐與晉的矛盾。而以趙孟頫為標志的由唐入晉模式，則進一步張揚了“求其理義”^{③6}的超越功能，從而與以蘇軾為代表的反法求意、反學求悟思想相頡頏。這條基於書法本體思考而對矩度秩序進行維護和修補的歷史發展綫索，為趙孟頫敏銳地抓住書道式微的關節所在，打出復古旗號，對蘇、黃新風和南宋荒率單調的技巧加以重整，提供了必要的鋪墊。“結字因時相傳，用筆千古不易”^{③7}之所以成為號令天下的名言，在唐楷占盡風光的情況下，趙體之所以還能自成規模而躋身於典範之列，乃至無論創作技巧還是對晉韻的理解都遠勝於趙孟頫的李侗竟然湮滅無聞，主要原因並不是趙孟頫具有登高呼風的有利條件，而在於他以其理論與實踐相連鎖的優勢，迅速切中了晉書與唐書已被納入同一思維時空這個時代命脈。

我們無從知道，蒙古貴族入主中原是否在客觀上激發了漢族士夫弘揚民族文化的潛意識，而表現為推波助瀾的復古主義思潮。我們也無由推測，元人乃至明人是否更多地從傳統書法中尋找本體論的依據，而相對忽視了主體的存在價值。但至少在趙孟頫、鮮于樞、鄧文原、虞集、“三宋”（宋克、宋璉、宋廣）、“二沈”（沈度、沈粲）等一大批元明

終成俗吏名重紙墨
法口靜洗看山晴美
由中曰省圖書老此

宋 米芾 拜中岳命詩

石法中五視
大石刻未嘗不遠迎其下想望
新采及至廬峰只訪禪客道
笑心高妙貼機上解一笑以之生

宋 沈遼 想望顏采帖

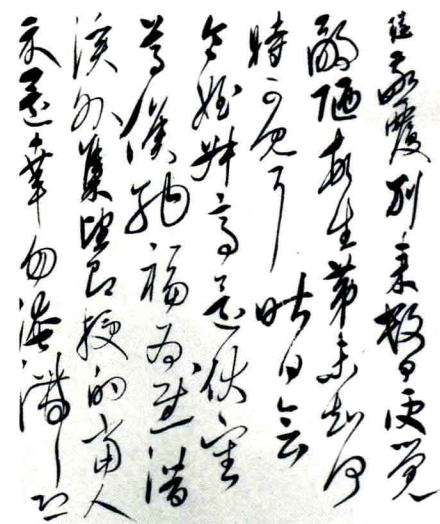
書家身上，能夠看到隱伏於棄兩宋而追晉唐的行為表象之下的觀念取向——對精緻、完美、圓滿的向往。“圓轉如珠，瘦不露筋，肥不沒骨，可云盡善盡美者矣！”^③這類與韓愈所倡草書精神截然相反的闡釋，再也不能容納宋人那種儘管底氣不足却不乏書生意氣的鬱勃奔張之情，而筆綫律度的控制、冲和之趣的揭示，以及對隨遇通脫、安閑自娛等等心理體驗的品味，則成了書法主體孜孜以求的目標。如果說晉人視書法為風度，唐人視書法為功業，宋人視書法為修養，那麼元代以降，書法就被當作理義、儀態之類的道德載體。一個書家的成功，不再取決於勇於進取的“狂”或守節不移的“狷”，而必須調和求外和求內的矛盾，緩解理性意志與現實情感的衝突，達到不偏不倚、左右逢源、從容得勢的“中行”理想狀態。書法史上一往無前的開拓運動，經過宋代以退為進的徘徊，終於導向了書人們的個體內心世界。

用泥古守舊來評價這種導向，不免皮相。將項穆《書法雅言》等同於理學翻版，也有失公允。為帖學潮流所挾裹的沿晉遊唐之風，實際上絕不限於單純的技巧性追求或人格化比附。元明兩代在書法史上留下的名家大多是文人才子，這就注定了他們自遠於匠人的主體存在意識，必然要把技巧上升到風格的層次，把人品落實在書品之中，並且盡可能地做到明之於心、應之於手，在法與意的辯證關係中覓求自己的一席之地，而不管這種覓求表現為對傳統的回歸還是叛逆。唯其如是，在元代之前，我們還未曾見過同一書史時期中有這麼多齊頭并進的藝術流派，有這麼多兼善各體的著名書家。

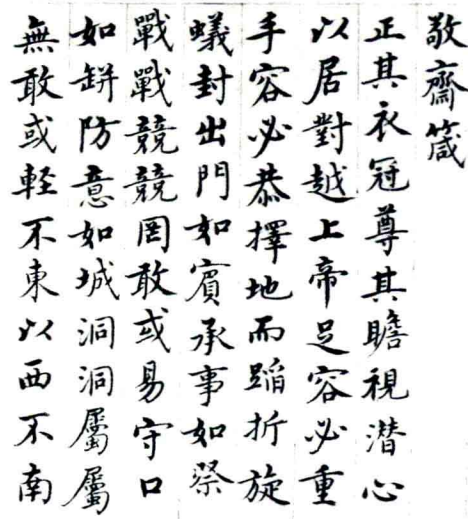
當明初統治者倡導的臺閣體書法盛極而衰以後，城市工商業高度發達的吳中就成了最理想的書法創作中心。書法樣式的豐富多彩，各體書藝的聯駢共進，不僅集晉、唐、宋、元帖學書法之大成，而且更突出了書者的個性面貌。其中文徵明之沉穩、王寵之專務、祝允明之兩極，作為明中葉書法的代表，各以其擅推動着字內功夫在字外修養依託下的專業化傾向。

明中葉以還，個性化的潮流愈趨澎湃。在諸體并盛的五光十色之中，草書尤為發達，書者甚眾，風格紛呈，形式技巧上的多姿多態，以情入書的空前自覺，使作品具有不同於前人的精神氛圍和嶄新的審美內容。例如：喜以淡墨、瘦字作書的董其昌，將禪境中的簡淡空靈與詩境中的平淡自然融為一體。把憤懣和狂俠一寓於書的徐渭，局部技巧已喪失了其存在意義。軟媚的行狀與鈇利的書法交織成矛盾形象的張瑞圖，大膽地反叛了歷代書家津津樂道的使轉筆法。黃道周和倪元璐，一個磊落峭厲，一個崢嶸鬱勃，又不約而同地以體態的橫向伸展，字間縝密和行間疏朗的鮮明對比衝破前人重縱勢的束縛。王鐸和傅山，都以狂放纏繞的雄剛之氣振發柔媚時風，但後者在奮筆疾書、不避丑怪的感性發洩中達其性情，則與前者寓蒼鬱於酣暢、寄率真於險絕的理性把握大異旨趣。

嚴格地說，舉國慕書的習尚，當始於明代。書額題聯遍及四海，欣賞方式也由過去的信札、手卷等展卷式逐漸擴大為中堂、條屏等懸掛式，人們無不以擁有上等的法書作品為榮。當時的書家中，很多是才華橫溢、文思敏捷的文士，自文、祝以下，又有不少是名畫家，而禪悅之風、個性解放思潮、市民文化以及清移明祚的政治衝擊波，更推動了見微知著的文化反思和文化創新意向。董其昌士氣與禪意互參，“妙在能合，神在能離”^④，將鍾、王以來雅的文人化理想發揮到了極致，代表着新古典主義追求一翼繼趙孟頫之後的改良碩果；徐渭一任情感噴涌的大寫意，體現了書法衝破文字載體以及建立於其上的所有技法束縛的企圖，代表着浪漫主義追求一翼對主體自我表現的渴望。彼此構成的亦“狷”亦“狂”的複綫，又在光怪陸離的風格變換之中，匯為新古典主義與浪漫主義在認知結構上的殊途同歸——浪漫主義把“中行”體現在終極目的上，而將“狂”的激情抒發作為引向“中行”的手段；新古典主義則直接將“狷”的自足和寧靜引入內心，從目的到手段無不體現着“中行”。一個經過發洩，一個經過淨化，其追求的個性價值不論是否自覺，却同樣都是抒情形式的自由。千百年來人們在書法本體化進程中所表現的那種靜穆、崇高和博大的超越自我的精神，那種主動的外拓意念和積極的神思暢想，如今



明 宋璫 敬覆帖



明 沈度 敬齋箴