



故宫博物院学术文库

古书画史论鉴定文集

肖燕翼 著



紫禁城出版社



故宫博物院
学术文库

古书画史论鉴定文集



肖燕翼 著

紫禁城出版社

图书在版编目(CIP)数据

古书画史论鉴定文集 / 肖燕翼著. —北京: 紫禁城出版社,
2005.9

ISBN 7-80047-544-1

I. 古… II. 肖… III. ①汉字—书法—研究—中国—古代—文集
②中国画—研究—中国—古代—文集
IV. J212—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 113834 号

古书画史论鉴定文集

肖燕翼 著

紫禁城出版社出版发行

(北京景山前街故宫博物院內)

北京恒智彩印有限公司印制

开本 787 × 1092 1/16 字数 430 千字 印张 31.25 图版 187 幅

2005 年 9 月第一版第一次印刷 印数 1—2000 册

ISBN 7-80047-544-1/K · 269

定价: 78.00 元

目 录

书画史论

- 中国书法历史演变规律的思索 (1)
- 古代士阶层对书法艺术自觉的作用 (15)
- 书法史论三题 (27)
- 论书法的艺术构成 (45)
- 古章草书与《出师颂》 (57)
- 明代的中书舍人与台阁体书法 (72)
- 明代书法艺术概论 (82)
- 论文人画的历史必然性 (98)
- 千岩竞秀 万壑争流 (110)
- 元代书画之略观 (120)
- 松江绘画·序言 (128)
- 四王吴恽绘画·导言 (147)
- 四王吴恽绘画·王时敏 (159)
- 四王吴恽绘画·王鉴 (161)
- 四王吴恽绘画·王翬 (164)
- 四王吴恽绘画·王原祁 (167)
- 四王吴恽绘画·吴历 (170)
- 四王吴恽绘画·恽寿平 (173)

人物研究

- 以意为尚的苏轼书论 (177)

论米芾的书法及其艺术观	(185)
黄公望绘画的时空意义	(205)
张雨生卒年考 ——兼谈三件元人作品的辨伪	(225)
沈周的写意花鸟画	(238)
有关文徵明辞官的两通书札	(253)
董其昌书学概述	(260)
评析董其昌的“画禅”	(278)
评析董其昌的“画中有诗”	(289)
明清之际的骨董商——王越石	(303)
王鉴是王世贞曾孙考	(309)
查士标及其绘画艺术	(312)
八大山人之名号	(324)
关于朱耷书画艺术二三题	(334)
石涛书画全集·叙论	(348)
金农书画全集·序	(369)

作品考鉴

填补书史之阙的周越墨迹	(397)
元揭傒斯《真草二体千字文》辨伪	(403)
倪瓒《秋亭嘉树图》等三件书画综考	(413)
宋克《书陶诗并画竹石小景》两本辨伪	(420)
祝允明贻书的再发现	(427)
陆士仁伪作文徵明书法的鉴考	(441)
陆士仁、朱朗伪作文徵明绘画的辨识	(455)
明仇英《棗几斋清舞图》卷辨伪	(468)
明蒋乾《抱琴独坐图》辨伪 ——兼谈蒋乾的绘画	(475)
两件王原祁绘画作品的“双胞胎”案	(483)

中国书法历史演变规律的思索

举凡事物皆有其发生、发展、衰微、消亡的必然过程，这一过程的展开则受到诸多因素的制约和影响，仿佛使之按照“既定轨迹”运行，呈现出规律性的演变形态。中国书法艺术的历史演变自然也是如此。那么，书法艺术的历史演变规律是怎样的呢？又是受哪些因素所制约，而使之按照“既定轨迹”而演化呢？本文试从社会历史、人文以及艺术自身的演变规律等方面予以研究。

一、社会历史与书法艺术演变的关系

首先，书法艺术不是艺术家们可以任意摆布的玩偶，而是社会意识形态的组成部分。这就决定了它的发生、发展离不开其赖以产生的母体——社会及社会历史的变迁。我们常说笔墨当随时代，书法艺术的演变即是随着时代的变革而发生的。翻开任何一部书法史专著，几乎无一例外都是按照各个时代的历程而谱写的，而且这各个时代的历程同时又是中国历代王朝的兴衰史。中国社会历史发展的各个时代，构成了中国书法历史的各个发展阶段，久而久之，两者间的关系十分密切甚至被凝练成一些简赅而又内涵丰富、深邃的固定词语。比如从书体上讲，有秦篆、汉隶，唐楷、宋行；从艺术表现及风格上讲，有晋人尚韵、唐人尚法、宋人尚意、明人尚态等。当然，这并不等于说，只有秦才有篆，汉才有隶；也不等于说，只有晋人才尚韵，唐人才尚法。这是就一个时代书法的主体特征而言，并不排除书法艺术表现在各个时代间的交错情况。社会历史与书法艺术历史的演变形态如此契合，其本身便蕴含着这样一个艺术史命题：为什么书法艺术（也包括其他的文化形态）总会随着历代王朝的更迭而发生显著变化，并形成各个时代不同的艺术特征、特色，难道书法艺术真的如同一个百依百顺的少女，一经某姓王朝的梳洗装扮，便会即刻旧貌换新颜吗？这正是我们要思索的第一个问题。

熟悉中国书法历史的人们都会知道，历代帝王中爱好、提倡书法艺术者，往往会对一个时代的书法演变有着至关重要的影响和推动作用，并能形成一时的风气和书法热

潮。例如南朝的梁武帝肖衍喜书法，在他周围聚集着一批书法家、书法理论家，如陶弘景、庾肩吾、王僧虔诸人。当时，无论书法创作、书法理论，俱为一时之盛，并对后世卓有影响。又如宋太宗赵炅，出内府所藏法书名帖，汇刻为中国书法历史上第一部大型丛帖《淳化阁法帖》，于是开官私刻帖风气，并促使宋代出现帖学书法。再如清圣祖康熙帝喜董其昌书法，高宗乾隆帝爱赵孟頫书法，天下翕然从其所好，董、赵书一时身价百倍，形成两朝不同的书风、书貌。与帝王们的个人爱好对书法影响的程度相比，对书法艺术演变更具制约性的是历代王朝的政治、文化政策。如唐人尚法，楷书的成就最高，这与唐初行科举制，以书法为判士的标准之一是分不开的。又如明、清两代王朝曾实行文化的高压政策，同时又羁縻天下士人为其所用，故先后出现了“台阁体”与“馆阁体”这样特殊的书法艺术历史现象。毫无疑问，这些艺术史现象确与当时封建王朝的政治统治、文化政策以及帝王个人好恶密切相关，但这绝不能构成一部完整的书法史，甚至不能构成一部书法史的主体。在至高无上的帝王与属于文化形态范围内的书法艺术之上，应该或者说肯定还有一种更具制约性的因素，是什么呢？就是居于天地、社会之上的、中华民族特有的观念——道。

道，在汉字词语中是个内涵极广极大的概念。《周易·系辞上》：“形而上者谓之道，形而下者为之器”。《论语·学而》：“君子务本，本立而道生，孝弟也者，其为仁之本與！”此是讲道为伦理规范。又《论语·子路》：“子路曰：‘卫君待子而为政，子将奚先？’子曰：‘必也，正名乎。’”所正何名？“齐景公问政于孔子。孔子对曰：‘君君、臣臣、父父、子子。’”^①于是，道的伦理规范之义，又扩而由儒家的仁学演为一种思想体系、社会政治法则等。再看道家，《老子》：“有物混成，先天地生，……可以为天下母，吾不知其名，字之曰道。”《庄子·天下》：“古之所谓道求者，果恶乎在，曰无乎不在。”故《韩非子·解老》篇云：“道也，万物之所然也，万理之所稽也。理者成物之文也，道者万物之所成也。”可见道家是将道解释为宇宙万物的本质、本体，然而《老子》又言：“道法自然”，是自然生变的规律体现。儒家偏重人世，道家偏重自然；同时儒家又以为人世之道即天道的体现，道家则主张人道应顺应无为而无不为的自然之道。看起来儒道二家之说有所分歧，但又是互为补充的，并共同予道以自然、社会规律规范的双重意义，即天道、人道的“天人合一”。

由此我们可以看出，道作为一种社会观念是凌驾于自然、社会之上的，这样便产生了两个问题：为什么道能够有这样崇高的地位？道又是如何与至尊的帝王保持协适关系的，甚至帝王也要尊崇道的地位？首先，在春秋战国时代被广泛而深入讨论的道，实际上不过是先秦诸子对中华民族早已形成的这一特有观念的理性揭示与总结罢了。这正如“弥纶天地，无所不包”的《周易》，它大约起于殷商之际，其思想的产生当为更早，而《周易》中“传”的部分则是战国以后的产物。从自然的原因看，古代中国是以农

为本的，因此对于天时、气候、地理，以及对农作物生长的观察与认识，早就取得过丰硕的成果。农业的发展不能不顺应自然之道，然后施以人的力量。殷商时大量占卜农事的卜辞说明，那时人尚未能够掌握天时，自然就成为外在于人的一种力量，成为人格化的神。周人不似商人那样迷信，显然是经济发展、社会进步的结果，是对自然之道有所掌握的结果，因此也曾产生过人定胜天的思想。人定胜天的思想，当然是人对自我本质力量的认识与信心，合理的解释是人能够运用其本质力量掌握自然之道并改造自然。而对自然的膜拜，认为自然的种种现象出自于天帝之手，与人定胜天的思想，是人对自然的认识、掌握的两个极端，更为基本的认识是人应当顺应自然之势而加以利用，使之符合人的意志和需要，即人与自然的协适，由此，“和”的思想便产生了。从社会的原因看，伴随着中华民族的融合、统一，才进入到古代文明的社会，即奴隶制社会的夏代。传说中的黄帝、炎帝、尧、舜等部族首领，是在中华各原始部落历经长期、残酷的统一战争而取得胜利后产生的传奇人物，但在最后阶段，却又由舜以“禅让”的形式，让位于禹，并建立了夏的统一国家。这两种社会进化的形式，都给中华民族留下了深刻的历史痕迹。正因为舜以前的部落统一战争是以百年计的残酷战争，厌恶战争成为中华民族的历史心态；以“禅让”的和平方式解决社会进化的激烈矛盾，则又成为中华民族向往和平的一种历史典范。由于中华民族是以和平的方式进入到古代文明的奴隶制社会，所以部族中的血缘宗法组织结构，便未曾被彻底打破而演为国家的结构秩序。为了稳定国家秩序，弥合社会中的各种矛盾，“禅让”的精神便得到了极大的发扬。正如曾子理解孔子所言“吾道一以贯之”的思想说：“夫子之道忠恕而已矣。”忠恕就是“禅让”的精神，就是仁、义、礼、智、信的行为方法，因此被曾子用来解释孔子之道中一而贯之的东西。这就是说，孔子之道也是历史的产物，亦如孔子所自言：“殷因于夏礼，所损益可知也；周因于殷礼，所损益可知也。”^②“周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周。”^③周礼是对夏、殷二代的损益，是继承、发展的关系，因此郁乎夏、殷，这是孔子从周的历史根据。经孔子的揭示：“礼之用，和为贵，先王之道斯为美。”^④其谓先王，则包括尧、舜、禹、汤、文、武、周公一系列的人物；其谓之道，是以礼致和，使社会达到和谐统一。这里一而贯之的东西，实际上既有以礼为中心内容的哲学、政治、人伦等理想的社会模式，也有实现这一社会理想的统治代表者，是政、道的统一。秉政者即是体道者，因此也是天道、人道的合一。在礼崩乐坏、政出多门的春秋战国时代，包括儒、道、墨等诸家学说中，却纷纷欲从先王之道中找寻出路，不过是对先王之道的范围有不同的理解，由此正可以看出道的产生确实是中华民族生成、演变的历史产物，并积淀为民族的历史心态，和其再度发展的历史依据。

我们从自然、社会两方面原因中简述了道的产生，自然原因中的天人合一与社会理想的以礼致和最终采取协适的态度，而在“和”的观念下统一起来了，这便造成了天

人合一思想的自然、社会的双重性，而成为具有普遍意义的社会观念，成为处理万事万物的法则。本来在“先王”的时代里，政、道是合一的，在春秋战国时却判为两途，秉政者不再是体道者了。正因为如此，道开始成为游离于自然、社会之外的东西。为了强调这一点，道家说：“有物混成，先天地生”，因而“字之曰道”。孔子则说：“大哉尧之为君也，巍巍乎！惟天为大，惟尧则之”^⑤，是尧、舜也要效法的天道。之所以如此，是因为要强调“士志于道”，道是只有士方能掌握、体现的。于是体道者的身份发生了变化，不再是先王，而是新兴的士阶层了。这当然是士阶层为了确立自己的社会地位所致，但更重要的是为避免如春秋战国时出现天下无道时局而采用的弥补措施。因此，士以天下为己任，可以参政、议政。统治者对于道的政治、伦理秩序是乐于接受的。如齐景公问政于孔子，对孔子的回答心领神会，“善哉，信如君不君、臣不臣、父不父、子不子，虽有粟，吾得而食诸？”^⑥可见其对统治者的好处。但道要尊于政，“处士横议”，则是统治者难于接受的。秦时颁行过“游士律”，秦始皇又对士下过逐客令，并发生了焚书坑儒的事情，这都是对士的压迫、打击，从而反映了道、政间的矛盾。但秦王朝的迅速灭亡，也教育了后来的统治者，鉴戒之一就是改变了对士与道的态度，汉高祖刘邦就听从了儒生陆贾“居马上得之，宁可以马上治之乎？”的劝告^⑦。自此以后，汉初统治者先采黄老思想，实行无为而治，至武帝时终于在兼收并蓄诸家思想的基础上，“罢黜百家，独尊儒术”，使之成为其后历代王朝的统治思想。由此便形成了中国历史上的道统观，即尧、舜、禹、汤、武、周公、孔孟的道统，和尧、舜、禹、汤、武、秦皇、汉武……的政统观。道尊于政，政遵于道，江山之主屡有变易，道虽有损益，却始终一以贯之，凝聚成中国民族特有的历史、文化、伦理思想的统一观。

统一的文化观是与道统、政统同时产生的，可以说是道统的派生物，也可以说是道统的重要组成部分或形态化。道统作为社会观念，在先秦产生之时，曾首先对属于文化艺术范畴内的五味、五色、五声的和谐统一进行过深入讨论。所以有五味、五色、五声的区别，其与阴阳五行的思想密切相关，而五味、五色、五声的和谐统一则又深化了“和”的观念，既成为艺术的概念与理想形态，又赋予其道的内涵，从中可以看出道与文化形态的表里关系。正因为如此，持道者的士与秉政者的统治者都异常重视文化艺术。《论语·述而》中说：“子以四教，文、行、忠、信”，把“文”列为四教之首，即道以贯之，文以化成之义，所谓“春秋所以大一统者，六合同风，九州共贯也”^⑧。总体来看，儒家是强调以道贯文的，由此文学艺术成了道的附属物，同时在一定程度上又使道与文的性质有了区别。即如《论语·述而》中言：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”。所谓艺，即指六艺：礼、乐、射、书、御、数，在当时尚属于艺技的范畴，不完全同于后来的艺术，尤其是射、御。相比儒家，道家则主张以艺体道，如庄子的“庖丁解牛”，通过解牛的娴熟技艺，体现了道的不期而然的神化境界。儒道两家互为

补充地共同作用于为士所掌握的技艺之一——书，使这门艺术开始便具有了道观念的内涵，并升华为艺术。

文字的书写，古人曰书，当其成为一门艺术时，为区别于原来的文字书写，曰书道，或曰书法。道即法，法即道，两者无根本区别。狭意可指书写文字的方法，广义则是指一定的书写方法和其所体现的一定内容的对应法则；前者主要是文字的书写，是表现文字形体的特定要求，后者则是书法艺术的表现。作为文字形体的构成，在汉代已出现了“六书”的概念，即象形、指事、会意、形声、转注、假借。这当然是文字范畴内的事，而书法艺术最初的自觉意识的产生，正是从区别文字形体与书法形态开始的。表达书法艺术形态的最精赅的语言是“观其法象”，出自最早的书法理论论文——东汉崔瑗的《草书势》。何谓“观其法象”？以《草书势》中的描写，是指书法形态抽象地体类万物，是创作者、欣赏者主观的艺术想像，而非文字的“象形”之义。书法的结构、点画何能“观其法象”，何能“纵横有可象者”？继崔瑗之后的东汉末书法家、书法理论家蔡邕讲：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出焉”^⑨。如此便讲出了书法与道的内在关系：一阴一阳之谓道，道为天地、万物母，即“象天法地”的理性根据。书法之体的或方或圆，或奇或正；笔法的或刚或柔，或疾或徐……无不使阴阳的对立法则物态化，又无不因之体瞻万物。不仅如此，书法的方圆、刚柔、奇正、疾徐的形态变化，还要体现道的基本精神，即刚柔相济、不偏不倚的“和为贵”。无论何时代、何书者，可以因时代或性情的差异，将书法表现为偏奇偏正，偏刚偏柔，但决不能一味地遍执一端，否则便是违和而失贵，不会是一篇上乘之作。这样便构成了书法艺术的形式与内容：利用文字的形体重构为艺术的形象，以象天法地，体瞻万物，是形而下的艺术形式；以特定的艺术形式规范去表现道的精神内化后的思想情感，即形而上的艺术内容。由此可以看出，道与书法艺术的关系，犹如道与器；书法艺术的形式与内容，亦犹如道与器；是形而上者与形而下者的辩证统一，这便决定了书法与道的从属关系。

综上所述，社会历史对书法艺术的产生、演变具有制约性，但社会历史并不是历代王朝的兴衰史，而是中华民族生成、发展的历史。它是产生其历史、哲学、政治、伦理、文化艺术的土壤，并形成了中华民族特有的品质、心态，统而言之即是道。体现于政，则为政道、政统；体现于文，则为文道、文统，道统、政统、文统间的关系明矣。政与文，即秉政者与文化艺术的演变，发展虽然关系甚为密切，有时政对文也表现为制约性，但从总体情况看，政不可能从根本上制约、限定文化艺术的演变形态。至高无上的皇帝，也只称“天子”，表面上是“奉天承运”，实际上就是对道的敬服。明乎此，我们就可以进一步讨论，为什么书法艺术似乎又总是伴随着历代王朝的兴衰而发生变化呢？

二、社会人文与书法艺术演变的关系

“秦碑力劲，汉碑力厚，一代之书，无有不肖乎一代之人与文者。《金石略序》云：‘观晋人字画，可见晋人之风猷；观唐人书踪，可见唐人之典则。’谅哉！”语出清人刘熙载《艺概·书概》。书法艺术是随着时代的变迁而发生演变的，刘熙载这段话的重要之处不在于此，而在于他指出了书法艺术的演变“无有不肖乎一代之人与文者”。由于书法艺术并不长于对客观现实作太直接的反映，因而社会历史也就较难于直接作用于书法艺术。但作为文化形态的书法艺术必然与社会人文的变化有着更为敏感的联系，社会历史的变迁又必然最先反应在社会人文之中，因此社会人文不仅是社会历史变迁导致书法艺术发生演变的媒介，更与书法艺术的演变有着一种血肉般的内在联系。可以认为，当社会历史发生变迁时，历史的、经济的、政治的、人伦的诸多社会因素的变易，即便能对书法艺术产生某种直接作用，比如强权政治、严酷的文化政策等，但那也只是一时性的、特殊条件下的社会历史作用，更为直接，更能在本质上影响书法艺术发生变化的是社会人文的变化。

所以如此，让我们首先看一下古代“人文”一词的概念内涵^⑩。“人文”一词最早见于《周易·贲卦》：“贲亨，柔来而文刚，故亨；分刚上而文柔，故小利有攸往，天文也。文明以止，人文也。观乎天文以察时变，观乎人文以化成天下。”人文与天文是对应存在的，天文是“柔来而文刚”，“分刚上而文柔”，人文是“文明以止”。这是从贲卦的阴爻、阳爻排列变化而作出的一种解释。贲卦是由“离下艮上”组成的。“离”代表火，为阴爻，在下，居内；“艮”代表山，为阳爻，在上，居外。其卦象是“山下有火”，故为文、为明；卦阴阳相杂曰文，火光映照故明，《周易·序卦传》故谓“贲者，饰也”。是以文明为饰的一卦。从贲卦的推演解释中，饰以文明是有所限定和要求。贲卦的“离下艮上”，即内柔外刚；“柔来而文刚”，“分刚上而文柔”，是刚柔相推相济的相杂成文。“贲者，饰也。致饰然后亨则矣尽”。倘过饰，就转变到不好的方面去了，故继贲卦而为剥卦，“剥者，剥也”，就要去掉过饰的部分。这就说明在每一卦中都渗透着这样一种基本思想：“是以立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立仁之道，曰仁与义”^⑪。因此所谓“文明以止”就是指人须安于上下左右的复杂关系中，保持着一种协适的“和”的状况，方得称文明之人。“观乎天文以察时变”，包括着自然与社会两方面内容；“观乎人文以化成天下”，则一方面指人文是道的精神的具体体现，另一方面又说明道的施行不能脱离社会人文，并且要因势利导。这样我们就可以看出，古代中国之所谓人文，由“贲者，饰也”而引申，是由道而涵养饰化的人，就是在道的精神、思想作用下化成的一种理想的文明之人；是对人的思想、品

性、文化知识等方面的修养和教化。明乎此，我们就可以进一步讨论社会人文变化与书法艺术演变的关系了。

“士志道”和“文明以止”而止乎道，使古代士阶层成为体道者和人文的代表者。这使士阶层在社会中占有特殊的地位，而作为士阶层最鲜明、最简捷的标志，则莫过于擅长书法。一者表明是读书识字的知识阶层，二者又体现了其文化艺术修养。正是在古代士阶层开始兴起的春秋战国时期，书法艺术萌芽而生；又正是在文的自觉时期，即魏晋时期，书法艺术开始自觉。这是中国历史上社会人文变革最烈的时期之一，也是古代士阶层最为活跃的历史时期。关于书法艺术的萌芽问题，其萌芽在何时，萌芽时期的书法表现如何，诸有关问题目前尚无定论，这里不作讨论，也不以此为例说明我们要讨论的问题。书法艺术自觉于东汉末至魏晋时期，这是为大多数研究者所赞同的认识，而这亦正可作为我们要讨论的问题的有力证明，即书法史中最重要的演变阶段——书法艺术的自觉与社会人文的大变化，和古代士阶层再度活跃的密切关系。魏晋时代的文之自觉，首先是人的自觉，是个人相对于社会群体的独立。从“观乎人文以化成天下”而论，人之个体始终被置于社会群体中，他的存在只体现在社会伦理的网络中，为上下左右的尊卑关系所羁绊。这种情况的松动，首先是社会历史发生变革所引起的，即东汉后期社会经济的、政治的诸多尖锐矛盾所引起的。人的自觉意识不是一下子便展开对人生意义之类命题的讨论，而是“近取诸身”，从人之本身，由骨、肉、血的人体，乃至人之精神——神，来进行讨论和认识的。也正是在这种讨论中，道的精神深深地渗透了进去。因为在由血肉而神的认识中，神的概念决不仅是人之肉体的自然存在，而是烙印着社会意识，体现着道的精神。这就很容易理解由“近取诸身”的讨论，顺而出现了人品藻鉴之风，和形神关系的辩论。艺术史的研究已充分表明，人品藻鉴与形神辩对文学艺术的自觉具有多么重要的意义，甚至书画乃至文学的一些艺术概念、术语都直接袭用了上述讨论中所用的语言。由于人品藻鉴与形神关系辩中依然贯注着道的精神，并因之成为一种内在的标准，使魏晋以来的人自觉具有了双重性格。其一，表现出一种强烈的欲从社会群体网络中求得解脱的奋争，因而对儒家思想进行了大胆的否定与批判。这表现在由“近取诸身”的讨论发展为人之本体论，以从社会群体中人回归到“自然”中人，当然不是指自然界中人，而是指老庄理想境界中的自然。比若阮籍言：“时不若岁，岁不若天，天不若道，道不若神。神者，自然之根也。”^⑩这是对旧有的天道、人道的全盘否定，并以自然之道取而代之。由东汉以来所论之人之骨、肉、血、神，正是由人的自然之躯而演绎至崇尚自然的基础，是以人之天性的复归来反抗社会对人的束缚。其二，这种人之个体与社会群体间的矛盾，以及以向人之自然天性的复归而对社会旧有秩序作出反抗，我们不能把这种社会历史现象的实质内容与意义无限扩大。从上述对古代中国人文的概念看，道的精神、思想始终居于主导地位，而在魏晋时虽然是以老庄思

想中的自然之道对儒家之道作了有力的批判，但实质上是对儒道的补充。这表现在人品藻鉴以及形神的讨论，实质上是在建立一种人生的标准，包括处世、风仪、思想、学养等综合性的品格。因此人不是离开社会向纯粹自然的人复归，而是按人品藻鉴的标准去做人，并因之建立起脱离开君、臣、父、子名分的人格化典型。这典型就是阮籍托名《大人先生传》中描述的人。魏晋人自己也很明白这一社会人文的变化即是一种“内圣外王”的表现，是儒道互补的结果。因此，道的精神、思想依然存在。本来我们在上文中说的道，也并不仅指儒道，而此时的道亦不过是儒与老庄在道中占的比重有所调整而已。魏晋时人的这一自觉的两重性格是汉代“罢黜百家，独尊儒术”的政治思想破产后，以老庄补充的结果，是在君臣父子、长幼尊卑的社会伦理基础上，以新意义的、人格化的人之文饰化，从而成为魏晋时社会人文的主要变化。如果我们读一下阮籍的《大人先生传》就可以知道这托名的大人先生不是别者，而是一个古代士大夫的形象；也就可以知道魏晋以来所建立的最崇高的人格化后的人的典型形象，原来就是古代的士的形象。

正因如此，书法艺术伴随人的、文的自觉而开始自觉的重要标志，就是古代的士大夫大量参与书法创作活动。由于他们的参与而使原来仅是书佐、书吏们的职事——书法，一下子身价百倍，成为一种高尚的雅事。从东汉末以后出现的书法热，包括书法的创作、品评、收藏风气的盛行，如果我们不从当时社会人文变化的角度去看，就只能看到这种现象的表层，就很难从根本处去理解社会历史变迁是怎样曲折地作用于文化艺术，同时又很难理解何以士大夫们参与书艺，就能引起那样大的变化。士大夫们参与书法创作，当然是由于其特殊的社会地位，但这对于书法艺术的自觉还仅是表层的标志，更重要、更深刻的是由于士大夫们的参与，而使士大夫们的思想，情感乃至身影烙印在书法艺术的表现形态之中。简言之，即书法是对象化了的士大夫其人。三国时魏钟繇言：“笔迹者，界也；流美者，人也。”寥寥数语，道出了书法与写字的本质区别，人之创作书法是为“流美”，并且是流出人之美。这较之东汉崔瑗所言书法的“观其法象”，是在认识上的一大飞跃，是由天地之道而向人的自觉的长足发展。“流美者，人也”，人是何样的人？美又以何为美？这个问题又由继钟繇之后的又一古代大书法家王羲之在书法实践中予以完成了。“王右军书如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气”^⑩。可见美在人之风气，或谓之人的风神；而且不是一般意义上的人，而是“谢家子弟”，是贵族世家子弟。我们知道，晋时贵门第，“上品无寒门，下品无士族”，不独社会地位的观念如此，亦成为由人品藻鉴而至艺术评论的标准。因此从“羊欣书如大家婢为夫人，虽处其位，而举止羞涩，终不似真”^⑪，这样的比拟，这样的评论，即可见当时之人文情况。我们所理解的士大夫形象，在当时是与贵族世家的豪门形象统一在一起的，这是当时社会所使然的，但内中的主体形象依然是士大夫的风范。比如“徐

淮南书如南冈士大夫，徒好尚风范，终不免寒气”^⑤。其实就是“上品无寒门”的写照，同时也说明风范、风气、风神，绝不是贵族世家所独有的，只不过那时讲的风范中还包一点贵胄气而已。我们看王羲之书法，那是一种绮媚而秀，洒脱而雅，雍容而华丽的风姿，我们即可明白其所体现的晋人风神，正是魏晋以来建立的人格化典型的写照，是古代士阶层到了晋时，与贵族世家结合的人物形象。这一写照，从根本上表明了书法艺术的自觉，是社会人文作用的结果，并赋予书法以“写人”的艺术内容，而且这“写人”，貌似个体面貌，实则是浓缩的人格化典型的风神、风气等。这样我们便可以知道“观晋人字画，可见晋人之风猷”决非虚语，而确有可以观察、体味到的实际内容，归根结底可以看出“一代之书，无有不肖乎一代之人与文者”。

综上所述，我们简略地说明了古代中国社会人文的主要内容，并以魏晋时期书法艺术自觉阶段的表现与社会人文变化的联系为例，说明其间的密切而有制约性的关系，即由道而人、而文、而艺的递进线索。这样就可以看出，在我们前述的道统、政统、文统的几重关系中，根本意义上不是政决定文，而是道决定文。文化艺术的演变在本质上又受社会历史变迁的影响，但社会经济、政治的变革必然先引起社会思想的变化，即先引起对道的重新认识，而后转化为社会人文，并作用于文化艺术。从魏晋书法一例可以看出，书法艺术的自觉贯串于那一时代的书法主体表现，而自觉意识的最先发生是在东汉中期、后期，王朝统治的变易不过是社会矛盾急剧变化的结果，从而促使社会人文相应发生急剧变化，就是说政权的变化对人文的变化有着相当大的外作用力，但不是本质性的作用。在书法史的每一个重要历程中，我们都可以发现这样的情景。比如五代、北宋时书法史再度发生了大的变化，魏晋以来那种带有贵族趣味的士大夫书法，变为封建社会后期的士大夫书法，或者称文人书法，代表者就是苏轼、黄庭坚、米芾等书法家。这一变化，我们很难以五代时期前后的政权变易作直接的、深入的说明，事实上早在“安史之乱”以后，首先在文学界出现了一股新文艺思潮，即唐代诗人司空图等人掀起的美在盐、酸之外，诗贵平淡自然等文学艺术命题的讨论，其与魏晋时的形神论、崇尚自然的风格当然是息息相通的。所谓发展就表现在：魏晋书法的自然是相对于汉以前书法的质朴而称“今妍”，妍便包含着贵族趣味的华美；中唐以后的贵平淡自然，是俯拾即是，著手成春式的，是平易中的自然。北宋时出现的文人书画，艺术主旨就是追求这种风格，这只能说明书画艺术没有诗歌、文学那样敏感，因而迟至宋代才开始变化。这样我们由文化艺术的变化，倒回去联系社会人文以及社会历史的变迁时，就可以发现中唐以来伴随着新的文艺思潮的发生，同时也出现了儒、佛的争论，是继庄老思想对儒道补充之后的儒、道、释的融合，旧有的道又发生了一次大的变化。因而社会人文中最活跃的阶层，士大夫们的人格化典型形象也发生了一次大变化，即是陶渊明式的理想人生。所有这些变化，确实难以用“安史之乱”、黄巢农民起义、五代乱世、宋王朝的统一等

社会历史变迁作直接说明，否则也就很难理解苏东坡式的人物为什么会成为中国封建社会后期士大夫们喜爱的典型形象，很难理解苏、黄、米书法出现的根本原因与其艺术历史价值。

综合社会历史、社会人文与书法艺术演变关系的两部分论述，我们实际上在反复说明这样的认识：作为社会文化形态的书法艺术，其产生、发展、演变当然不能脱离社会经济、政治、文化等社会因素的决定性作用，但一般来说，这种作用的产生是以道的观念、社会人文状况为中介的。正因为道集中地反映着社会意识的变化，以道的思想、精神化成的社会人文，不仅对人生起着指导、制约的作用，更直接地影响着文化艺术的演变、发展。这是我们用魏晋、五代、北宋书法的自觉化与演变发展为例所说明的。书法艺术是社会文化形态中的一个组成部分，从其产生以后又以其独特的性质及表现形态而独立存在。所有社会历史、社会人文的变迁，是不能脱离书法独立存在的诸因素而作用于书法的演变、发展的，因之形成为书法艺术自身的演变规律。在上文中我们已经约略地涉及到了这个问题，下面将再集中而简要地予以讨论，以期说明社会历史、人文变迁的外部因素，是通过怎样的书法艺术内部因素而促进书法的发展，并形成成为一定规律性的表现。

三、书法艺术演变规律与社会历史、人文的协适

大略而言，书法艺术是以形达意的一种艺术。书之形，是附丽于文字而重新构塑的艺术表现形态；书之意，是情理交融的书者的主观情意；形意相副而使书法的形态成为一种意态，以有别于一般的文字书写。东汉的古文字学家许慎言：“书者，如也”，是从汉文字的特质而引申到“著于竹帛谓之书”的书法特质。依许慎的《说文解字·序》，“盖依类象形，故谓之文”，“字者，言孳乳而浸多也”；故书者之“如”，必然也犹如文与字一样，是由“依类象形”而至“孳乳而浸多”。因此，“书者，如也”，最初为书法家所认识到的是“观其法象”，这是与许慎同时的东汉书法家崔瑗所提出的。由“观其法象”的朦胧认识，至唐代书法理论家张怀瓘，则又概括深化为“囊括万殊，裁成一相”。显然，书法之附丽于文字，早已与文字歧义，发生了本质的变化。这一过程，不仅发生于书法之形的重新构塑，同样反映出对书法荷载之意的基本理性内容及其丰富深化的过程。“观其法象”，开始时是带着很大程度的随意性的，随着认识与实践的深化，必然是观其象天法地，方能由天地而万物，由一相而括万殊。这首先不是文字的、理论的推衍结果，而是书法艺术创作实践与理论认识的结果，而且实践远远发生于理论认识之前。比如春秋战国时期金文书法用鸟、虫形的装饰，至隶书的蚕头燕尾，显然其“法象”的形态表现与理性的内容都已有本质性的区别。前者较纯粹地利用自然

之象给书法以装饰，后者的蚕头燕尾不过是比附，是对客观事物抽象表现的艺术想像。不仅如此，蚕头燕尾还体现着圆与波、点与画、细与粗、轻与重等笔法变化；囊括万种形态中的对立变化，裁成阴与阳的形态之相，亦可看作象天法地的“孳乳而浸多”。至此，我们就很容易地看出书之形与书之意，其与上述道的意识、精神的内在联系。这里并非要重复说明上文中已讨论过的问题，而是要指出书法艺术特质的所在。若与其最接近的绘画艺术相比，中国绘画无论怎样强调在“似与不似”之间，但终究还有一个简之再简的客观物象之形，而书法的形态只是一个“有意味的形式”。中国绘画也强调抒情达意，但画家、观者却面对着一个可识的客观物象作为艺术创作、艺术欣赏的中介。书法的抽象性，就决定了其抒情达意的曲折、隐微。画家捕捉和竭力表现的是大千世界中令其感兴趣的客观事物，因而作品中个体感情色彩较为浓烈，而书法家则只能利用书法之结构、笔画中的阴阳对立变化来显示个体的情感、思想，因而作品中的理性内容要浓于情感色彩。作为两门不同的艺术，它们之间的差别只能反映出它们的不同性质，不存在孰高孰低的问题。书法艺术理性色彩浓于个体情感，就促使书者的情感表现必须更集中、更凝练，结果使书法的艺术表现更丰富、精粹、深邃。所谓书画融合的艺术史现象，即是绘画向书法在这方面的借鉴，并主要是向书法的笔法借鉴。

书法艺术的这一特殊品质与形态表现特征，就决定了其自产生之时起的内在演变规律，并体现于书法艺术产生、发展、成熟的主要过程中。综观书法的历史，大体上可以把这一主要过程划分为三个阶段。第一阶段是书法艺术萌芽时期，是锻造书法形态表现的时期，也是开始有意识地区别写字与书法创作的时期。这个时期从春秋战国时开始，标志是大量金文的艺术化、装饰化。作为形象性的艺术，必然先经过锻形，但有了美化、装饰文字的主观意识，并不等于已找到了书法表现的恰当的途径和方式，而直接借用鸟、虫等客观之形以装饰，则又恰恰说明那时的书法意识只是产生了一种简单化的审美需要，远远不是成熟的艺术意识。因此那时的书法表现是形居意上的，是艺术的萌生。它的重要意义是，书法开始附丽于文字了。接下去我们就会看到，秦代篆书的体方势圆，以象征天圆地方；同时内化着自甲骨文就具备的对称、均衡、俯仰等美的形式规律。再至隶书的蚕头燕尾的左仰右沉的更纯粹的笔法变化，从而完全脱却摹拟客观物象的孑遗，完成了书之形的锻造。西晋卫恒编撰的《四体书势》，收汉人崔瑗的《草势》及蔡邕的《篆势》两篇文章，并仿照其文体自撰了《古文字势》和《隶势》。四篇文章对四体书法的形态极尽描绘铺述之能事，既标志着书法的锻形最后完成于东汉末年前后，又反映出当时书法家们的喜悦、欣赏之情。

在书法锻造形态表现的最后时间里，即从东汉末年年开始，书法最终从文字装饰化中发展为能够按照文字形体本身，而不是利用其他物形来构塑书法的艺术形态，事实上这正是书之意逐渐明确为艺术意识的关键环节。从这时开始，书法进入了第二个发展阶

段，即书法艺术真正自觉的阶段，书之形意相副、相彰的阶段。显然，书之意是书者主观性的东西，而魏晋时期人的自觉，正是书法能够以形达意的基础。在叙述书法与社会人文关系时，我们已经比较充分地说明了人之自觉与书法自觉的关系，事实上也正是书法形意相副的过程与表现。这个过程结束于唐代。唐代书法的“尚法”，决不仅仅是一个时代的书法表现特征，而是全部书法史中的一环。因此唐人所尚之法，又决不仅是书写规律的艺术形式表现之法，而更为重要的是以书达情达意的完整艺术表现之规律。这是可以从唐代著名的理论著述，如孙过庭《书谱》、张怀瓘《书断》等书论中看出来的。在整个书法史的发展历程中，这一阶段是最为重要、关键的，书法艺术完美地体现了以形达意的性质，因而又是书法史中成果最硕的黄金时期。从唐末五代开始，书法艺术即进入了“尚意”的第三个发展阶段。所谓“尚意”，是指书者的主观情感、意趣要在书法表现中得以最大限度的抒发，是意居形上的艺术表现。虽然早在南齐时王僧虔就曾讲：“书之妙道，神彩为上，形质次之”^⑥，但那“神彩”本身也是主客观的统一，而“尚意”则是这一理论的发展与质变，并形成宋代文人书法与文人书法理论的特殊表现。从社会历史的变迁看，自中唐以后封建社会开始转向后期的发展，再难以恢复汉、唐时的生气，因而导致人们对社会、对人生热情的衰退，退而求诸己，演为艺术上的以己意为尚。直至社会再度发生大的变化，也即是清代中期以后封建社会日益受到外来资本主义侵略之前，这一表现始终为艺坛上的主流。

概括书法史三个阶段的发展，实际是书法艺术以形达意的形、意消长过程，并表现为书法的萌芽、自觉、成熟发展的主体历程。意与形的消长，是书法艺术艺术构成的双重性与根本特征的外在反映。意是主观的，春秋战国时金文书法的装饰化，艺术化，即反映了人对艺术的需要，而魏晋以后的书法则表现出书者愈来愈强烈，深刻化的自我表现需要，这种需要，决非仅是个体意义的。当人把己之主观的需要、意图、意念、情意，对象化于外在于人的某种形式时，即是通过某一特定的形式表现完成了人的本质的对象化。形首先是客观的，即使如汉文字的符号，也是人对客观之形概括、抽象的结果，或者是利用形之构成的原则再作构塑，也依然是客观之形的繁衍、演化。因此，书法的以形达意的艺术构成，便具有了两重性质。其一，书法之形，是由外而内，由自然而人的构成；其二，书法之意，是由内而外，由人而形的形与意的统一，使书法的艺术形象成为一种意象、意态，是尽可能泯去自然原则的纯粹，抽象的意态形象。书法艺术构成的由外而内的性质，使得书法具有了可以不断接纳外部世界的的能力。又且自书法艺术成熟后，这种能力主要体现于对外界社会生活曲折隐微的反映，使书法的历史呈现出随着社会历史变迁而演化的时代特征。而书法的由内而外的构成性质，则又使书法给予创作者进行再创造活动以广阔的艺术空间。相比于诗歌、绘画，书法创作构塑的意象，则象与意更融合无间，而诗歌、绘画的艺术意象，表现为更为直观的意境。当书法艺术