

書法大百科

【圖文珍藏版】

馬博◎主編

綫裝書局



大唐西京千福寺多寶佛

塔感應碑文



南陽岑勛撰



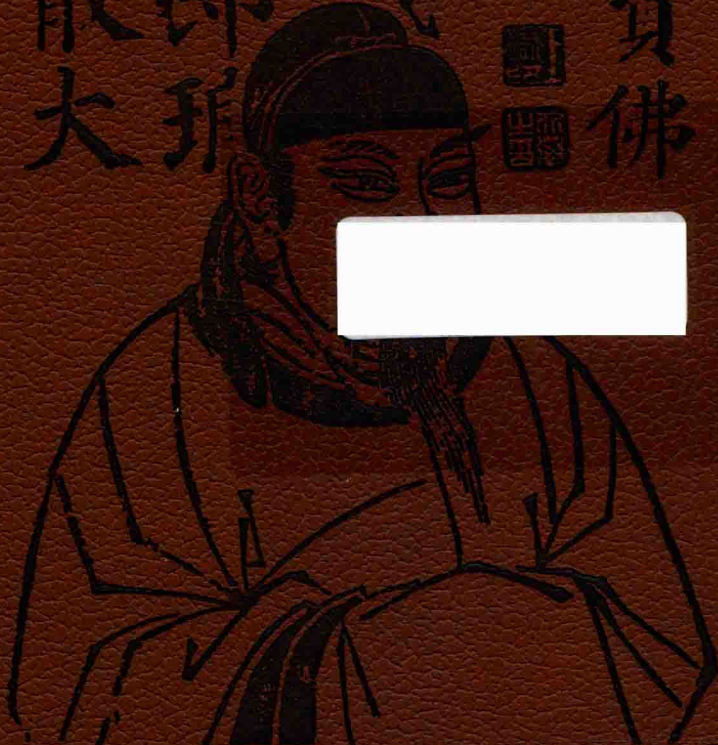
朝議

判尚書武部員外郎

邪顏真卿書



朝散大



中华传世藏书
【图文珍藏版】

書法大百科

马博◎主编

第二册

書法大百科

常州大學圖書館藏

九年歲在癸卯春之初
會稽山陰之蘭亭
賢畢至少長咸集
領茂林脩竹又有清流激湍
映左右引以為流觴曲水
雖無絲竹管絃之盛
一談上足以暢書
氣清惠風
大俯察品
懷是以相與
取諸懷抱悟言一室之內
齊所託敘展形骸之外
雖殊靜躁不同當其
適輒得於已快然自足
之將至及其所之既倦

图书在版编目 (CIP) 数据

书法大百科:全12册 / 马博主编. -- 北京:线装书局, 2016.1

ISBN 978-7-5120-1966-9

I. ①书… II. ①马… III. ①汉字—书法—百科全书
IV. ①J292.1-61

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第246692号

书法大百科

主 编: 马 博

责任编辑: 高晓彬

装帧设计:  博雅圣轩藏书馆
Boyashengxuan Cangshuguan

出版发行: 线 装 书 局

地 址: 北京市西城区鼓楼西大街41号 (100009)

电 话: 010-64045283 (发行部) 64045583 (总编室)

网 址: www.xzhbc.com

经 销: 新华书店

印 制: 北京彩虹伟业印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 336

字 数: 3800千字

版 次: 2016年1月第1版第1次印刷

印 数: 0001 - 3000套

定 价: 4680.00元 (全十二册)

卷首语

书法理论是汉字所特有的,是对中国书法的形式、结构、线条等外在面貌特征以及中国书法的基本观念与审美立场所进行的研究理论。“理论精要卷”主要包括古代书法名家书论、现代书法书论、书法美学思想的历史轨迹以及名诗论书法等内容。

书法理论的原初存在形态是泛化的,这不仅表现在观念的多维性方面,也表现在书法的物态化与文字工具性矛盾所导致的理论阐释的融合性方面。也就是说,最初的对书法的论述就未必一定是一个纯粹的课题。或者说,对文字的论述同样为最初的书法理论所包容,书法理论中对造字神话的赞美和对文字书写中政治意义的颂扬都反映了文字与书法的不能分割,混沌模糊包罗万象是最初理论的一大特征。如果硬要从中分缕出这是文字的研究或这是书法的研究,不但不符合理论的原初状态,而且对书法起源的认识也未必会有多大益处。书法理论本着为民精神,有强烈的指导意义和强大的欣赏价值。



目 录

一、古代书法名家书论	(1)	包世臣“气满说”	(69)
崔瑗“规矩”论	(1)	二、现代书法书论	(74)
蔡邕“力”论	(4)	“现代书法”的含义	(74)
赵壹“反书法论”	(7)	“现代书法”质疑	(82)
魏晋“用笔”论	(9)	传统与“一画”	(89)
魏晋“生命形式”论	(14)	当代书法问题与艺术生态重建	(97)
释智果“尚法”论	(17)	书写、书法与书象	(103)
欧阳询“尚法”论	(19)	书法的“后现代”原则	(112)
虞世南“书意”论	(20)	中国书法的现在与未来	(117)
孙过庭“变易”论	(22)	“后现代书法”审美	(122)
李世民“尊王”论	(26)	书法的疆界	(127)
韩愈“表现”论	(28)	中国现代书法的层次与方向	(130)
张怀瓘“虚幻”论	(31)	新空间的美学	(135)
颜真卿“新意”论	(33)	书法主义宣言	(140)
欧阳修“为乐”论	(36)	超越与选择	(141)
雷简夫“自然”论	(38)	当代书法理论的困惑	(146)
苏东坡“天真烂漫”论	(40)	书法理论与诗文理论的对照	(151)
米芾“卑唐”与“复古”论	(44)	古代书法理论中的汉字笔迹学	(156)
郑杓、刘有定“尚法论”	(48)	民国时期五大书法流派	(163)
赵孟頫“俗书”论	(50)	书法理论与处世之道	(166)
陈绎曾、解缙“语言规则”论	(53)	书法作品理论的逻辑起点	(166)
项穆“致中和”论	(56)	中国书法与文明和合	(168)
阮元“南北书派”论	(60)		
董其昌“平淡”论	(62)		
刘熙载“写志说”与“自然说”	(66)		



书法家与书法理论家关系辩证	李嗣真论“逸品”
..... (171)	(239)
书法空间的新秩序	欧阳询的三十六法与八诀
..... (173)	(241)
书法理论的传承	王羲之的继承者:李世民与虞世南 ...
..... (182)	 (243)
大视野中的书法理论	孙过庭的《书谱》
..... (185)	(248)
喻物派的书法理论	张怀瓘的《书断》
..... (187)	(257)
纯造形派的书法理论	窦臬的《述书赋》
..... (189)	(266)
缘情派的书法理论	徐浩和颜真卿的书论
..... (194)	(269)
书法特性及其未来	意象的崇拜者:李阳冰、张旭、蔡希综
..... (196)	 (271)
“致中和”思想与书法的稳态理论 ...	李白与杜甫的书论
..... (198)	(274)
三、书法美学思想的历史轨迹	怀素的书法思想
(203)	(277)
(一)先秦哲学思想与书契美学精神 ...	张彦远的书画同体论
..... (203)	(279)
(二)汉人尚气	禅意识对书法理论的渗透
(203)	(281)
崔瑗的《草书势》	司空图的诗品与书品
(204)	(285)
赵壹的《非草书》	(六)宋人尚意
(206)	(287)
扬雄“心画”说	欧阳修的书法“乐心”说
(208)	(288)
许慎“象形”说	苏轼的“寓意”说
(211)	(290)
蔡邕的“书势”说	黄庭坚论“悟”与“俗”
(213)	(292)
(三)魏晋尚韵	米芾的“天真率意”说
(216)	(294)
钟繇的“用笔”说	蔡襄的“神气”说
(217)	(296)
王羲之《笔势论》和书意论	朱长文的“书道”论
(219)	(298)
卫铄的《笔阵图》	董道的“笔意”论
(222)	(300)
(四)南北朝尚神	姜夔的“风神”说
(225)	(302)
王僧虔论“神采”与“形质” ...	陈思论笔法与道劲
(226)	(304)
萧衍论书法十二意	(七)元人尚态
(228)	(307)
羊欣论书品与“骨势”	陈绎曾的《翰林要诀》
(230)	(307)
庾肩吾《书品》	赵孟頫的“清真俊逸”论
(233)	(309)
(五)隋唐尚法	郑杓的《衍极》
(235)	(312)
隋代书论的代表:智永、智果	(八)明人尚趣
..... (236)	(314)
	解缙的“工夫精熟”论
	(315)
	项穆的《书法雅言》
	(316)



- 汤临初的“形势”论…………… (321)
- 祝允明的书论…………… (324)
- 文征明的书论…………… (326)
- 陶宗仪的《书论会要》…………… (328)
- 丰坊的《书诀》…………… (330)
- 杨慎的书法美学…………… (333)
- 徐渭的“媚胜”说…………… (335)
- 王世贞的“古雅”说…………… (337)
- 孙鑛的“天趣”论…………… (339)
- 董其昌的书法美学…………… (342)
- 赵宦光的《寒光帚谈》…………… (348)
- 李日华的“性灵”说…………… (355)
- 《石墨镌华》与《金石史》…………… (358)
- 黄道周的书品论…………… (361)
- (九)清人尚朴…………… (362)
- 宋曹的“布置”与“神采”论 …… (362)
- 冯班的“本领”说…………… (364)
- 傅山的“宁拙毋巧,宁丑毋媚”…………… (367)
- 笪重光的《书筏》…………… (370)
- 王澐的书法理论…………… (371)
- 钱泳的书论…………… (377)
- 蒋衡、蒋骥的书论…………… (379)
- 传统的叛逆者:郑板桥…………… (381)
- 梁同书的“不似而似”论…………… (383)
- 程瑶田的阴阳虚实论…………… (386)
- 王文治的“品韵”论…………… (388)
- 翁方纲的唐人楷书论…………… (392)
- 梁巘的论执笔法…………… (398)
- 吴德旋的书论…………… (400)
- 阮元的南北书派论…………… (402)
- 刘熙载的《书概》…………… (406)
- 包世臣的《艺舟双楫》…………… (410)
- 周星莲与朱和羹的书论…………… (417)
- 沈曾植融合南北书派…………… (419)
- 康有为的《广艺舟双楫》…………… (421)
- 四、名诗论书法…………… (429)
- 王右军…………… (429)
- 草书歌行…………… (430)
- 李潮八分小篆歌…………… (430)
- 醉中草书因戏作此诗…………… (431)
- 洛中寺北楼见贺监草书题诗…………… (431)
- 草书歌…………… (431)
- 怀素上人草书歌…………… (431)
- 赠张旭…………… (432)
- 飞白书势铭…………… (432)
- 石鼓歌…………… (433)
- 题怀素酒狂帖后…………… (433)
- 石苍舒醉墨堂…………… (433)
- 柳氏二外甥求笔迹二首…………… (434)
- 宝墨亭…………… (434)
- 论书…………… (434)
- 《兰亭》卷…………… (434)
- 苏字…………… (434)
- 题唐柳诚悬楷书《度人经》真迹…………… (435)
- 题宋拓《东方画赞》《洛神赋》二帖 …… (435)
- 渴笔颂…………… (435)
- 金帖…………… (435)
- 书松雪翁墨迹后…………… (435)
- 题蔡襄《进谢御赐书卷》…………… (436)
- 论书绝句(四首)…………… (436)

题王逸少帖	(437)	论书绝句(选二)	(439)
孙莘老求墨妙亭诗	(437)	论书绝句(选二)	(439)
跋杨凝式帖后	(437)	论书绝句(选二)	(439)
观王熙叔唐本草书歌	(437)	绝句	(440)
跋褚遂良模《兰亭序》	(438)	题祝枝山《成趣园记》	(440)
学书二首(选一)	(438)	题董尚书墨迹	(440)
《苏文忠公自书诗》(选二) ...	(438)	论书绝句(选三)	(440)
论书绝句(二首)	(439)		





一、古代书法名家书论

汉代是书法理论的源头时期,同时也是书法艺术渐趋自觉的时期,扬雄的《法言》与许慎的《说文解字》中的论书思想后来成为中国书论发展的两极:尚意与尚象。由于汉代书体大备,研究对象重点在于对书“势”的研究和书体的批评上。到了魏晋,书法的审美价值开始强化,加之玄学兴起,理论家关注的焦点是“心”、“言”、“象”、“意”的关系,书法的形态表现以及人对自然和书法的认识,南北朝时期的书论则将目光从书体转向书家,对二王的价值评判成为热点,当然在南北朝,其书论仍以复古辨体为显著特点。隋唐书论欲矫六朝浮靡之风,故强调中庸合度、刚健有力的审美趣尚,同时确立书法规范和法度,“八诀”、“六法”应运而生,对王羲之的认识及评价也是书论研究中的方向。

宋元时期,儒、道、佛、禅均找到了自己的位置,书论中各种思想糅合,既重视人格对书品的作用,也强调自然无碍的创作态度:既开启以禅论艺之风气,也承袭嗜古尊古之祈尚。对“意”的倡导和对传统持尊重的态度是书论的两条主线。明人论书提倡骨力与姿媚的结合,另外还具有明显的张扬个性、摆脱传统束缚的倾向,标举“天趣”和“无意为工”。清初书论重技巧,求纯朴天然之境界,中、后期对古代文物重新认识,碑学大炽,“变者,天也”是书论研究中的主导思想。

崔瑗“规矩”论

崔瑗是汉代的书法大家,其书不仅于当世影响甚大,对后来也影响颇深。他的书法师承杜度,书法史上并称“崔杜”。被人誉为“草圣”的张芝,其草书就是师法崔瑗、杜度的,但张芝仍认为自己“上比崔杜不足”。后人对崔瑗书法的用笔、结字、章法,都曾予以高度评价。晋卫恒《四体书势》认为“崔氏甚得笔势”;南梁袁昂《古今书评》说“崔子玉书如危峰阻日,孤松一枝,有绝望之意”;唐张怀瓘把崔瑗的章草列为神品,评为第一;唐李嗣真认为崔瑗小篆“点画皆如铁石”。从后人的评论来看,崔瑗的书法在风格上倾向于险劲一路,颇具任侠之风,与汉代建功立业、豪武英发的气魄十分一致。

崔瑗认为章草的产生是由于政事繁杂,要求书写的简便快速,这一见解与“实用先于审美”的艺术发展观点暗合。崔瑗作为一个书法艺术的实践者,不仅认识到书法的合乎规律的发展,更为可贵的是他对这种发展变化的肯定和非同一般的美学识见。艺术品受“人工性”这一必要条件以及“授予艺术品地位”这一充分条件的封闭限制,根据这一观



点,崔瑗成了有文字记载的第一个把书法推荐为欣赏品的人,也就是第一个授予文字书写以艺术品地位的人。

《后汉书》记载,崔瑗年十八游学京师,知天官历数、京房《易传》,诸儒宗之。崔瑗还与马融、张衡特相友善,可以推知,他们之间思想上的相互影响不可避免;同时,他们也都不可避免地受到以《周易》为代表的中国文化之源的深重影响。《周易》中具有朴素唯物论倾向的阴阳五行学说,在东汉一度为谶纬神学所吞没,而《周易》的象征思维模式,在汉代亦被滥用和强化到了空前绝后的地步,从董仲舒的天人感应说到京房易学,从《黄帝内经》、《淮南子》到《史记》,无不言阴阳灾异,无不承袭着《周易》的象征思维模式。

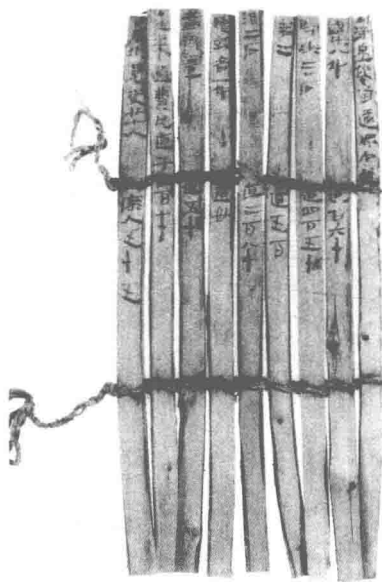
崔瑗游学京师之时,京房易学仍然盛行,是当时讲阴阳灾异的主导模式,年方十八的崔瑗也因为熟谙这种学说或技巧,致使“诸儒宗之”。《汉书·京房传》曰:“其说长于灾变,分六十四卦,更直日用事,以风雨寒温为候,各有占验。”可谓抓住了京房易学的要点。与董仲舒相比,京房更进一步发挥了《周易》思维模式的特点,京房不像董仲舒一样采历史比附,而直接从《易》象的象征出发,以象类相比附,因而京房的灾异模式比董仲舒的灾异模式灵活度、自由度更高,几乎到了可以随心所欲地对一切自然历史现象进行比附的程度。可以说,这种以歪曲的形态无限夸大主观能动性的做法,已经不具有多大的学术价值,但却具有了依据一定规则所进行的“游戏”的意义。京房易学的“思维倾向”,无疑对青年崔瑗产生了不可磨灭的影响,这种影响即使在远离谶纬和阴阳灾异的崔瑗的书法美学思想中也体现了出来。

经过了卫恒转述而流传至今的崔瑗的《草书势》,同样具有经验、直观、类比的思维特征。《草书势》中若干重要的书法美学命题,都是经验直观的把握,并通过类比的文学修辞手法提出来的,没有论证的过程。《草书势》具有艺术想象驰骋的广阔空间,而缺乏严密的逻辑分析和推理,其文字的精炼和富于音乐性的韵律美,使整篇文章在编码形式上更倾向于诗学编码而不是逻辑编码。这些特征,不仅仅为《草书势》所具有,同时也是整个中国古典美学乃至中国传统思维模式的基本特征。

《草书势》的基本思维方式是象征,其美学命题都通过类比手法而提出。根据《草书势》中所说的“抑左扬右”、“状似连珠,绝而不离”等特征,可以判断文章中所描述的主要是章草,但也不能否定到了张芝时期始为完备的今草正在逐渐生成之中,并且已在理论



崔瑗



《居延汉简》

上得到反映。《草书势》在不长的篇幅中,就用了“兽鸟峙”、“狡兔暴骇”、“或凌邃惴栗,若据高临危”、“似蝥螳毒,看隙缘,腾蛇赴穴,头没尾垂”、“摧焉若阻岑崩崖”等自然和社会生活现象的意象性摹状,来抒发作者的艺术欣赏感受。这种类比手法,除了显示出作者思维上的特点,也说明了作者所持的书法艺术起源的观点,即“书契之兴,始自颉皇,写彼鸟迹,以定文章”,“观其法象,俯仰有仪”。这种起源论,是书法理论中最基本的发生学观点,它以中国文字的“象形性”为基本依据,为以后形形色色的“形象派”书法理论开了先河。但是,崔瑗是一个书法艺术的实践者,因而他无法把自身真切的艺术感受与体认纳入既定的思维模式和发生学模式。书法艺术离不开汉字书写,但书法艺术的起源毕竟不同于文字的起源。他通过生动形象的文学手法所描述

的草书艺术的基本意象,是“方不中矩,圆不副规”,即使是以“观其法象,俯仰有仪”为前提,草书的艺术形象还是无法与自然和社会的形象对应,不是自然的简单模拟和机械反映,而是一种“故意为之的抽象”,这也是一切非写实性艺术的根本特征。

在艺术理论尚未成熟的阶段,人们首先要围绕着意象及其原型的关系去思考。《草书势》中所涉及到的文字起源与草书艺术意象的问题,正是意象及其原型问题在书法艺术中的特殊表现形式。《草书势》没有停留在将草书视为对现实的模仿的幼稚阶段,而是超越了这一阶段,直觉地意识到“写彼鸟迹”、“观其法象”既非草书艺术创作的目的,又非草书艺术的创作手段,而只是文字发生学上的一个过程。

根据《草书势》的叙述顺序,可以认为“方不中矩,圆不副规”的草书意象,是由“观其法象,俯仰有仪”而来,即从实际的、因果的秩序中抽取出来的。实际生活中已经没有它的对应物,它是艺术家的创造,是仅为感知而存在的。如果说,文字的起源尚有其“象形”的实际背景,那么作为艺术的草书则远远地离开了这一背景。草书的内容仅仅是一种诉诸视觉的纯表象,一种纯粹的外观。艺术的本质——无实用性,即通过这种纯粹的意象创造而获得。《草书势》用形象的语言表达了作者关于意象和原型关系的见解,并间接地触及到了艺术的本质问题,这一切都是通过直觉而非推理所达到的。在日常生活中,人们往往习惯于用其他官能来补充自己的视觉印象,人的感觉要求这种非视觉材料的补充。在经验、直观的思维方式下,文字的象征和类比手法无疑成了《草书势》极好的“视觉替代物”。



通过对儿童画、原始艺术以及西方现代派艺术和精神病患者“乱涂乱画”的考察,可以得知,人类的视知觉中存在着向简单的形象生成的趋势。而当生成的简化形象远远脱离了多样性的自然时,这种形象便获得了自由,就会产生出规则、对称的几何式的形状。脱离多样性自然的原因是多种多样的,因此,相应产生出来的式样也是多种多样的。中国的书法艺术与此恰恰相反。书法的呈现过程不再拘泥于事物本身形状,虽然生成的简化形象远远脱离了多样性的自然,所创造的形象获得了自由,但却没有产生出规则、对称的几何式的形状,而是向自然的多样性回归。从这个意义上来说,书法是一种更高层次的艺术。艺术家们在创作中,又往往喜欢采用倾斜的方向和变形的几何形状。这就是说,在艺术中又广泛地存在着一种偏爱非简化的式样的趋势。中国的书法艺术特别是草书,无疑更接近这种趋势,“方不中矩,圆不副规”,在某一方面也是这种趋势的写照。绘画构图的一个永恒的原则,就是避免使用规则性很强的式样。书法艺术当然与绘画有着很大的区别,但两者基本的造型原则往往有相通之处。“方不中矩,圆不副规”,是草书的基本意象,也是书法艺术的基本造型原则,这一原则本质上与绘画避免使用规则性很强的式样一致,其理由就是,对于一件艺术品来说,最低限度的复杂性和丰富性应该是不可缺少的。

蔡邕“力”论

蔡邕是东汉著名的学者、文学家、书法家、音乐家,是被当时人视为“旷世逸才”的大儒。他的思想基本上属于以忠孝仁义为本、积极入世的儒家一派。又由于与生俱来的艺术天赋,他的性格中保留了“闲居玩古,不交当世”的一面,具有道家逍遥出世,追求心灵自由解放的美学倾向。东汉时期谶纬神学和阴阳灾异说盛行,蔡邕的思想同样受到其严重影响。蔡邕曾经针对当时天灾人祸频仍的现象上书,屡借言灾异的机会议改政,“讥刺公卿,内及宠臣”,终于“不蒙延纳之福,旋被陷破之祸”。即便如此,他还是死不悔改,仍以说灾异讽谏董卓,这里又体现出蔡邕身上至大至刚的儒家精神力量。

蔡邕在书法上造诣很深,工篆隶,尤以隶书著称。据《后汉书》所记,熹平四年,蔡邕写定六经文字,使工刻石立于太学门外,“及碑始立,其观视及摹写者,车乘日千馀辆,填塞街陌”。传说蔡邕尝于鸿都门见工匠以垩帚写字,受到启发,创立了“飞白



蔡邕



书”。南朝梁袁昂评价蔡邕的书法曰：“蔡邕书骨气洞达，爽爽有神。”梁武帝萧衍也说：“蔡邕书骨气洞达，爽爽如有神力。”又贺贻孙论蔡邕诗曰：“与曹氏父子兄弟并驱者，惟文举与蔡伯喈二公之诗，绰有风骨耳……”骨气连用，“骨”即是“气”，“气”即是“骨”。《广雅释言》曰：“风，气也。”“风”与“气”亦有相通之处，言“风骨”犹言“气骨”。后人对蔡邕书与诗的评价，抓住了一个共同点，即都突出了一种刚性的力量之美。而“力”作为中国美学中的一个重要范畴，正是由蔡邕在其书法理论中首次提出并加以明确规定的。

崔瑗已经直觉到书法艺术中的力量之美，“摧焉若阻岑崩崖”，形象生动的描述中蕴含着一种势不可挡的力量，而他自己的书法“甚得笔势”、“点画皆如铁石”，都追求刚性力量的表现，但是他对此没有明确的认识，并没有作出理论上的概括。“力”作为美学中的一个重要范畴被提出来，并被当作整个书法艺术的本质基础和书法理论的中心范畴来使用，始自蔡邕。中国古代没有专门的美学著作，一般的美学思想都包含于哲学或部门文艺理论之中，而哲学与其他部门文艺理论中，把“力”作为美学范畴来使用的并不多见。《论语》中所谓“子不语怪力乱神”，其中的“力”指的是一种暴力行为或超自然现象，不具有审美的含义。前面曾提到，后人论蔡邕书“骨气洞达，爽爽如有神力”，骨和气并举，并以后面的神力来解释，所指的都是一种刚性之美。若对中国古代哲学和美学作一系统考察，便会发现，蔡邕书论中“力”的美学范畴，实由哲学和一般美学理论中的“气”范畴演化而来，两者不仅具有相同的质的规定性，其他多种属性亦有相通或重合的地方。中国古代哲学和美学中所说的“气”，具有物质的质量与势能，它是聚散运动而生生不息的，没有不可入性，并贯通于一切形质包括人的精神之中，甚至可以人为地去“养”它。用现代的名词来解释，可以说气具有“质”、“能”统一的内容，既是物质存在，又具有功能的意义。蔡邕书论中“力”与“势”的范畴，就是哲学中的“气”概念在书法艺术与书法理论中的具体体现，而蔡邕正是在这种形而上的意义上理解气概念的。中国古代文艺中的“气”即是“力”，是一种力感刚性的审美感受。通过对中国古代哲学中气概念的考察，可以认为力感刚性的特征原已包含于哲学的气概念中。笃信“寒暑相推，阴阳代兴”的蔡邕，不仅把阴阳二气的运动作为世界运动的基本图式，而且还把它“一以贯之”于他



《熹平石经》(残石墨拓)



的书论之中。他在《九势》中写道：“夫书肇于自然。自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”从这段话中可以看到当时流行的“元气自然论”的影响。有自然后有阴阳，有阴阳后有形势，亦与《庄子》“杂乎芒苴之间，变而有气，气变而有形，形变而有生”的宇宙图式颇为相似。这种宇宙起源论，不仅描述、解释了万物的生成，而且本质上把宇宙的内在构成当成了一个“力”的视觉式样。“书乾坤之阴阳”，只能通过直接诉诸视觉的笔墨来表现，而书法中最能体现阴阳二气生生不息的运动的，便是一个“力”字。

主张“纵横有可象者”的蔡邕，是一个“气”意义上的“形象派”。如果说“道法自然”、“艺术反映生活”，蔡邕书论所主张的，则是反映这个无所不在、高度统一而又千差万别的“气”。在书法创作中，甚至连作者观察到和理解了的客观世界的“力的样式”，都不可能忠实地予以复制，而必须进行另一种过滤和综合——将其融入字符的结构之中，再将感觉到的“力的样式”表现或展示出来。对不熟悉汉字结构的人来说，这种“融入”和借助媒介的活动也许是一种感观上的削弱，而对熟悉汉字结构和书法的人来说，却是一种秩序的赋予，是一种张力上的加强、凸现——对既定的字符结构和基本空间定向的变形与偏离。如前所述，哲学中的“气”概念具有“虚”的属性，后来的包世臣等人从一个“虚”字做文章，悟出了虚实相生的艺术辩证法，提出了“牝牡相得”的命题。蔡邕则不然，他不注重“气”之“虚”，而强调“气”之“力”。“下笔用力，肌肤之丽”，蔡邕认为书法艺术的美就在于笔力之中，这种力是一种内在的力、含忍之力（“藏头护尾”、“力在字中”），这种力须贯穿始终（“画点势尽，力收之”），宜厚重不宜单薄（“无使节目孤露”）。在《九势》中，蔡邕已试图从大量的书法艺术“言语”内，归纳出书法“语言”规则，不仅把“力”作为书法理论的中心范畴提出，并对其作了详细规定，而且还围绕着对“力”的范畴的规定，提出了最



《莱子侯刻石》（墨拓）

重要的书法语言规则——“令笔心常在点画中行”。这一重要规则成为后世千古不易的用笔戒律。甚至连语言学中的“排斥规则”都在此得到了体现，几乎所有与此不合的都成了禁忌，被斥为“病笔”、“败笔”。徐浩《论书》中就曾提出：“用笔之势，特需藏锋，锋若不藏，字则有病，病且未去，能何有焉？”藏锋与否成为书法艺术的首要标准。“中锋者，谓运锋在笔划之中，平侧偃仰，惟意所使，及其既定也端若引绳。如此则笔锋不偏不倚，上下不偏，左右乃能八面出锋，斯施无不当矣。”（清·王澐：《论书剩语》）运笔时，“令笔心常在点画中行”，则墨汁顺笔尖流注而下，四面渗开，分布均匀，“无使节目孤露”，自然体现出内在含忍之力。“中锋说”影响深远，后来主张“笔笔中锋”的亦大有人在，书史上广为流传的“屋漏痕”、“锥画沙”、“印口泥”，据说都是“中锋说”的形象描述。值得注意的是，



蔡邕并未主张过“笔笔中锋”，他主张“常”，并未否定“变”，后来至姜夔、丰坊有“出锋”、“侧锋”之说，和蔡邕的书论并不矛盾。

“令笔心常在点画中行”的力、“力在字中”的力、“下笔用力”的力，基本上都属于“笔力”一类，是“力”的分属概念。《九势》中所谓内在含忍之“力”并未明确出现，而是通过这些分属概念的表层显露暗示出其内在固有的本质。同样，“势”主要也是作为“力”的分属概念而提出的。“阴阳既生，形势出矣”，形与势并举。这里的势显然是力的替代词。“势来不可止，势去不可遏”，指的是赋予了方向性的用笔要顺其自然，同时也包含了对每个字结构乃至整幅字结构的方向性的强调，而“落笔结字，上皆覆下，下以承上，使其形势递相映带，无使势背”，无疑更体现出一种把“势”贯穿于整个书法创作过程的思想。《九势》中有两条被直接命为“疾势”、“涩势”，其他七条虽然没有标举出“势”字，亦无不强调了“力”的内容，并且最终以运动着的力——“势”将这九条统起来，命名为《九势》，可见“力”乃是蔡邕书法理论的基础和中心。蔡邕以“力”为中心范畴的书法美学思想，成为后世中国书法理论的主流，其影响至今不衰，他所提出的“力”的范畴，也不断地被后世的书法家和书法理论家补充和扩展。

赵壹“反书法”论

赵壹是东汉时期的文学家，以辞赋著称。据《后汉书》所记，赵壹身長九尺，美须豪眉，气宇非凡，因恃才倨傲而为世俗所不容。灵帝时，赵壹为上计吏到京师，曾经一度得到一些达官显贵的赏识，但他不善逢迎，加上性格刚烈，举止唐突，终于“仕不过郡吏”，没有做到更大的官。《后汉书·赵壹传》中有这样一则记载：“时诸计吏多盛饰车马帷幕，而壹独柴车草屏，露宿其傍。”赵壹的这种生活态度，和“居陋巷，一簞食，一瓢饮”而“不改其乐”的颜回颇有些相似。赵壹愤世嫉俗的性格和不假文饰的生活作风，无疑也影响到他对书法艺术的看法。

和崔瑗对草书艺术的高度赞扬与评价相反，赵壹对草书艺术持断然否定的态度。值得注意的是，赵壹在《非草书》中否定的不是草书的实用性和具有实用目的的草书本身，他反对的是人们“专用为务”——把草书作为一门专业技术甚至崇高的艺术来追求，这种“专用为务”显然有背孔门“游于艺”的艺术主张。《非草书》便是针对这种背道现象“鸣鼓而攻之”的战斗檄文。

草书在崔瑗生活的时代即已兴起，其时章草为盛，今草渐行。到了赵壹作《非草书》



《石门颂》(墨拓)



时,草书(包括章草和今草)作为一门艺术已经全面成熟了,其艺术地位得到了社会的普遍承认,研习草书之风大盛,有的人简直到了如痴如狂的地步。赵壹认为草书是“伎艺之细者”,“非所以弘道兴世”,而追求者竟然“慕张生之草书过于希孔、颜焉”,他实在不理解也不能忍受这种舍本逐末、置礼义于不顾的行为。赵壹虽然旨在抨击草书,但却在无意中道出了这样一个事实,即文字的起源与书法艺术的发生并不是一回事,两者之间不存在同步对应的关系。就草书艺术的发生而言,也是实用先于审美,在这一点上,赵壹与崔瑗的认识可谓殊途同归。但是,和崔瑗不一样,赵壹对从实用中摆脱出来的审美追求缺乏理解,赵壹的思想被儒家功利主义的美学观紧紧地束缚住了:“而今之学草书者,不思其简易之旨,直以为杜、崔之法,龟龙所见也……草本易而速,今反难而迟,失指多矣。”(《非草书》)赵壹看到了草书的发生过程中实用(“易而速”)的一面,却认为人们把草书作为美的艺术来追求是违背了历史发展的必然。当时,人们“私书相与,庶独就书,云适迫遽,故不及草”,把本来“易而速”的实用性抛弃了,走上了精心结构、追求“一画不可移”效果的“难而迟”的艺术道路,充分体现了人们的艺术自觉,说明这时书法艺术已开始进入自觉自为的发展阶段。赵壹所说的“云适迫遽,故不及草”,其本义是说当时人们为了追求审美,把本来“易而速”的草书变成了“难而迟”的“伎艺”,他对此是颇为不满的。后来有“匆匆不暇草书”一段公案,围绕一句话的标点断句,竟引起许多无谓的争论。这里不妨依照赵壹的观点,将其断为:“匆匆,不暇草书。”这样,较为符合书法艺术发展和创作的实际。

赵壹并非一般地否定草书,他反对的只是人们舍本逐末、把艺术置于礼义之上的狂热追求。当时草书的艺术地位已经确立,杜度、崔瑗、张芝等人的成就业已得到社会的认同,所以后来的张怀瓘说“赵壹有贬草之论,仍笑重张芝书为秘宝者”。赵壹还是不得不承认杜、崔、张诸家的艺术成就,不过把他们一一归到孔子门下:“夫杜、崔、张子,皆有超俗绝世之才,博学馀暇,游手于斯,后世慕焉。”(《非草书》)如此一来,杜、崔、张

子皆成了儒家美学的实践者。“博学馀暇,游手于斯”,提出了书法艺术创作理论中最早的“游戏说”。这种“游戏说”,尽管是以把书法视作“伎艺之细者”为前提,但却没有把艺术与礼教伦常等同起来,或作为达到“仁”与“善”的手段。相反,赵壹对两者作了严格的区分,并认为草书好坏无关宏旨,“善既不达于政,而拙亦无损于治”,既用不着那么狂热地去追求,也不必像孔子厌恶郑声一样痛心疾首,将其视为与国家兴亡有关的大事。赵壹的“游戏说”,显然与儒家“成于乐”、诗教的艺术主张不全然相合,因而具有不可低估



公羊传砖



的重要意义。在赵壹的这种“游戏说”中,还有着强调自然天成、个性发挥的一面:“凡人各殊气血,异筋骨。心有疏密,手有巧拙。书之好丑,在心与手,可强为哉?若人言有美恶,岂可学以相若耶?”(《非草书》)赵壹相信艺术家的天赋气质对艺术创作有着首要的决定作用,虽然他认为这种气质不可学得,但在运用文学类比手法进行了一番描述后,仍然强调了多方面艺术修养的“博学”之重要,并认为这是杜、崔、张子取得成就的重要原因之一。

赵壹的《非草书》以歪曲的形态反映了当时草书艺术的自觉和人们的审美追求,在其反书法的表象下掩盖着不少合理的书法思想。这一事实本身雄辩地证明,历史的发展不以人们的意志为转移。赵壹从儒家功利主义的伦理美学观出发,在某些时候又不知不觉地走到了自己的反面。作为伦理派书法理论的代表,他的思想在以后仍不断产生影响,甚至他对草书的非议也引起过后人的共鸣。

魏晋“用笔”论

结合艺术创作过程来探讨书法艺术与一般文字书写质的区别,从蔡邕就开始了。《九势》几乎通篇都在讲“用笔”,讲如何通过用笔来表现“力”和“丽”(下笔用力,肌肤之丽),认为书法艺术的奥妙就在用笔之中,用笔是根本,“力”的追求在用笔的过程中得以实现,而“丽”之表象自然是附着于“力”、通过用笔而呈现出来。蔡邕不仅探讨了“下笔用力”在书法中的重要意义,提出了“令笔心常在点画中行”的最重要的书法艺术“游戏规则”,为后世的“中锋说”开了先河,还围绕“力”的中心范畴,为用笔作了一系列技术性规定。所谓“九势”,其实也就是九种用笔的方法,其中包括了结字(整体上的构架与用笔关系)、起笔、运笔、转笔、收笔的全过程。蔡邕在书法美学中结合用笔探讨书法艺术本质的思想,在后世得到了进一步的阐发,传为钟繇提出之“用笔者天也,流美者地也”的命题,即是与蔡邕《九势》中的思想一脉相承的。

钟繇是魏代的著名政治家、大书法家,人称“钟太傅”。他曾为曹操统一中原做出过卓越贡献,很受曹操赏识,是魏的开国元勋。钟繇一生孜孜于书法艺术,勤学不已,相传他若与人居,则画地广数步,卧则画被穿过表,又传其向韦诞求蔡邕笔法捶胸呕血。结合汉末崔瑗、赵壹及后世卫恒、江式等人所述当时社会的习书狂潮来看,有关钟繇的种种传闻并非完全不可能。钟繇师法曹喜、蔡邕、刘德升,广收博取,各体兼善,尤工隶、楷。传为梁武帝所作《古今书人优劣评》对钟繇书法作了极高评价,谓:“钟繇书如云鹄游天,群鸿戏海,行间茂密,实亦难过。”梁武帝认为在书法上没有谁能够超过钟繇,说“逸少至学钟书,势巧形密,及其独运,意疏字缓”,而“子敬之不迨逸少,犹逸少之不迨元常”,简直是一代不如一代。为此,梁武帝撰写了《观钟繇书法十二意》,张扬蔡邕以“力”为中心范畴的书法理论,围绕“力谓体也”的中心命题,对钟繇书法中的用笔作了全面深入的辩