

中国历代书法理论研究丛书

洪亮◎主编 彭庆阳◎著

清·刘熙载《艺概·书概》
解析与图文互证

中国书店

中国历代书法理论研究丛书

洪

亮◎主编

彭庆阳◎著

清·刘熙载《艺概·书概》
解析与图文互证

图书在版编目(CIP)数据

清刘熙载《艺概·书概》解析与图文互证 / 洪亮主编 ; 彭庆阳著. — 北京 : 中国书店, 2019.1

(中国历代书法理论研究丛书)

ISBN 978-7-5149-1954-7

I. ①清… II. ①洪… ②彭… III. ①汉字—书法理论—中国—清代 IV. ①J292.11

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第004178号

清·刘熙载《艺概·书概》解析与图文互证

洪亮 主编

彭庆阳 著

责任编辑：王丹

封扉设计：陈骁勇

出版：中国书店

社址：北京市西城区琉璃厂东街115号

邮编：100050

印刷：雅迪云印（天津）科技有限公司

开本：880毫米×1230毫米 1/32

版次：2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷

印张：10.5

印数：1-5000

书号：ISBN 978-7-5149-1954-7

定价：40.00元

本版图书如有印装质量不合格者，本社负责调换。

总 序

洪 亮

书法是从自然的书写状态中发展而来的一门艺术。文字的产生是人类进入文明社会的重要标志，写字是学习一切文化知识之基础。写字以记文为目的，但在写字的过程中产生并总结出来的笔势、笔意，乃至笔法、字法、章法和墨法等书法艺术语言和书写规律与法则，同时也培养了人们基本的美学素养。可以说，几千年来汉字的书写，滋养并积淀了汉文化美育之根基。先贤们的书法经验、观念与智慧汇聚成中国古代书法理论，对这些理论的研究是书法理论研究的基础，也是中国古代文艺理论研究的一个重要组成部分。

我一直有个愿望，就是对中国古代书论进行系统的学习与研究，以便能够为我们的书法实践提供更加丰富的理论依据。2011年底，我编著的《中国书法大师经典研究系列·邓石如》交由中国书店出版社出版，便应邀赴美国讲学。2012年4月底回国后，我潜心研究学术，将撰写的《大学书法教材系列》陆续整理出版。其间，得到了北京艺美联艺术文化有限公司曹彦伟先生的大力支持，并约我主编《中国历代书法理论研究丛书》，我感到这是实现夙愿之良机。之后，我在搜集历代书论资料的过程中，发现对中国古代书论的研究一直伴随着书法艺术的发展进程，各种书法论文、专著等不乏真知灼见，同时也有各种书论注译本出版。我想，如果再主编一套注译本，虽能将古代书论做一次系统化研究与整理，但若没有新的文献资料充实，那就难出新意，选题也难免重复。考虑到古代书论中对书法大量的比喻性的描述，一直以来都是用文字阐释文字，难免让人费解，于是，经过长时间的反复思考，最终确定运用图文互证的新方法，用图片配上深

入浅出的文字解析来进行全新的阐释。这样，读者阅读起来就会轻松一些，并对书法本体语言一目了然。要完成这样一个浩大的书法理论基础研究工程，必须组织一批既有古文功底，又有书法功底的专家来共同实现。于是，我便筹备组建一支志同道合、能为书法事业贡献自己一份力量的中国当代研究型书法家团队。

应清华大学美术学院之邀，2013年5月我的工作室（清华班）开学，之后又成立了洪亮工作室书学研究会。我与工作室成员共同完成了《大学书法教材系列》配套的普及本书法教材《经典碑帖笔法临析大全》（30本），由安徽美术出版社出版。至此，我们研究型书法家团队初步形成。

经过几年的准备，我们进入了古代书论研究的实施阶段。首先是对古代书论的选择与研究范围的确定。中国古代书论散落在古代各种典籍中，数不胜数，而且内容极为繁杂，其中涵盖了书法史、书法教学、书法品评、书法技法、书法鉴赏、书法美学等内容。要进行书论研究需要具备综合知识，包括古代汉语、古典文学、文字学、文献学、校勘学、版本学等，还要熟悉书法史、文学史、哲学史、社会发展史等。我们的研究工作是在前人研究的基础上进行，最后确定以上海书画出版社和华东师范大学古籍整理研究室选编校点的《历代书法论文选》（上海书画出版社，1979年10月第1版）为底本，从中选取晋代至清代近30位作者的书论，作为研究对象供工作室成员选择。本项研究主要围绕笔法、字法、章法和墨法等书法本体语言展开，有关书法教学、书法品评等书论不属于本项研究的范围，暂不展开。

与此同时，确定《中国历代书法理论研究丛书》的体例：一、书论原文。二、注释。三、译文。四、解析与图文互证。用具体图例来辅助说明古代书论中所出现的：（一）书家；（二）书作；（三）笔法、字法、章法、墨法等书法本体语言，对其具体形态进行图文互证并做深入浅出的解析。五、研究综述。前三部分，即原文、注释、译文为古代书论研究之基础，第四部分解析与图文互证为研究之重点，第五

部分研究综述是对研究进行回顾与总结。

我们在书论研究与成果报告撰写过程中先后举行了六次集中学习交流活动，并举办了两次“笔法研究”专题学术研讨会，大致经历了基础研究、重点突破和修改定稿三个阶段。

基础研究阶段。我们工作室书学研究会主办的“2015中国当代研究型书画家‘笔法研究’专题学术研讨会”于2015年9月在杭州跨湖桥遗址博物馆举行，以此拉开了古代书论研究工作的序幕。工作室中二十多位成员参与了书论研究工作。这一阶段完成了选题的确定、开题，完成了对古代书论原文的注释、翻译，并选出了需要进行图文互证的内容。我们先后在杭州、兰溪和东阳三次进行集中学习、辅导和研讨。期间，我对书论研究篇目的选定，如何搜集、研读和应用资料，解析与图文互证的要求一一做了讲解，并建起了我们工作室书论研究微信群。我把自己撰写的《唐·孙过庭〈书谱〉研究》注释、译文及有关的解析与图文互证的备选内容部分发至书论研究群，供团队成员参考。同时强调，我们的研究重点是解析与图文互证，不要面面俱到，凡所涉书论的作者生卒年月、籍贯，书论真伪、版本等问题，可在研究综述中加以阐述。

重点突破阶段。我们先后在安阳、枣庄进行了两次集中学习和研讨。期间，我做了实指性“衄挫”笔法和喻指性“屋漏痕”笔法的图文互证讲座，专题讲解书论研究中要注意的事项和研究综述撰写的要求，大家对前阶段撰写过程中出现的问题进行了深入交流与讨论。每位团队成员申报了初稿完成进度，部分成员将完成的初稿提交，大家互审提出修改意见。2016年8月至2017年2月我应邀赴美讲学期间，完成了《唐·孙过庭〈书谱〉研究》初稿，并提供部分内容供团队成员讨论。与此同时，大部分成员将初稿发至我的邮箱，我认真审读后提出修改意见反馈给大家进行修改。

修改定稿阶段。我们对书论研究稿进行了修改，并确定每本书论研究中的解析与图文互证之重点，力求做到深入浅出，使读者们能够

一看就懂，一学就会。为此，我们工作室书学研究会于2017年4月在山东龙口主办了“2017中国当代研究型书法家‘笔法研究’专题学术研讨会”，来自全国各地的书法家、书法理论家和我们工作室历届成员会聚一堂，针对我们书论研究过程中的笔法、字法、章法及墨法等进行陈述与答辩研讨，并特邀刘鸿田先生示范经典笔法。研讨会对卧笔、印印泥、折钗股、锥画沙、攒捉笔法、墨法、字法排叠避就、悬针垂露笔法流变、横之发笔仰、筋之融结在纽（扭）转等书法语言进行了深入探讨，取得了丰硕的成果，为我们高质量地完成书论研究增强了底气。研讨会后，我们团队每位成员对自己的书论研究稿又做了修改并定稿。

回顾书论研究工作，我们坚持理论从实践中来又指导实践，并在实践中得到验证与发展的理念，深入古代书论中的书法本体语言研究，还原其笔法和书写过程，探索古人在书写过程中笔法与情感流露之关系，及其与审美追求、审美表达，以至审美境界之关联。在此过程中，我们在古代书论中挖掘出了一个个宝藏，获得一次次的惊喜。总的来说，我们的书论研究有如下特色：

一、古代书论的注释与译文基础阶段的工作，可以参考的资料较多，但我们坚决要求每位作者必须自己查工具书，做好注释工作。基础扎实是我们高质量完成书论研究的保障。在引用前人成果时必须注明出处，前人注释有不同理解者，可在本段解析与图文互证部分加以辨析，也可以在研究综述中阐释。

二、图文互证是我们这套书论研究的重点工作，也是我们对古代书论研究新方法的探索，这个“新”主要体现在以下两个方面：

一是观念突破。古代书论中如“观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之资，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形”（唐·孙过庭《书谱》）等，较多地以物象比喻的方式描述书法艺术中的各种笔法形态，给人以无穷的想象空间。但这样难免给读者对具体笔法形态的认识造成困难，从而掩盖了笔法形态的真实面貌。我们

尝试将经典碑帖中的具体笔法形态，与书论中的比喻性描述进行图文互证，目的是寻找到真实笔法之形态。但是，用物象比喻笔法形态往往是泛指，给人们以巨大的想象空间，一旦以这种泛指的比喻性笔法意象形态匹配某种具体笔法意象形态之后，使本来泛指某一类笔法形态的描述文字，变成了特指某一种具体笔法意象的形态，反而造成了对想象空间的限制，不利于对书法艺术认识的拓展。但如果比喻性物象意象形态不能与某一种具体笔法意象形态进行图文互证的话，这种比喻性的笔法也就成了玄而又玄、虚无缥缈的空洞想象，而无法落实到具体的书法欣赏和创作中去。我们换个角度来思考这个问题，就是古代书法作品中的许多笔法形态是对世间万物之抽象描述，同样给我们以无穷的想象空间。这一观念的突破，为我们提供了解决这一难题的钥匙，也标志着对古代书论的理解与古代书法中笔法语言解读观念的双重突破，为古代书论指导当代书法创作开辟了新的路径。我们进行的图文互证工作尽管十分艰难，但也是一种有益的尝试与实验，希望起到“抛砖引玉”的作用，促进书法家和书法理论家们对用物象来比喻笔法与实指笔法形态的对应进行更深入的研究与探索，从而促进我们对经典碑帖笔法、字法、章法和墨法的理解，指导与推动当代书法艺术学术和创作的发展。

二是实验求证。对于古代书论中如“锥画沙”“折钗股”“屋漏痕”“印印泥”等喻指类笔法的阐释，我们要求通过实验来图文互证。如“锥画沙”笔法，我们要求团队相关成员带着不同大小的锥子，或钢丝、竹篾、木棒等，到沙滩上书写楷、草、隶、篆、行多种字体，体验不同字体、不同速度、不同角度下各种“锥画沙”的不同感觉，充分体会“锥画沙”这种笔法在书写过程中的涩势行笔感受。同时，在传统经典碑帖中找出几位大家对“锥画沙”笔法应用之异同。从而得出任何一种自然形态对书法笔法的启示，在每一位书法家笔下都有着强烈的个性呈现。这就具有启发我们如何在传统经典书法中取法，如何在自然万物中取法来丰富自己书法创作的双重意义。研究古代书

论，不是为研究而研究，而是为指导我们当代的书法学习与创作而研究。

三、我们这套书论研究，要求每位研究者都要撰写研究综述，它主要包括两方面内容：一是梳理前人对我们的研究对象有哪些研究；二是阐述我们是怎样研究的，在研究过程中遇到了哪些困难，是怎样解决的。当然还可以写以后会在哪些方面开展进一步研究。这样的研究综述便于读者对我们的研究工作有更多的了解，同时，也可能会激发更多的人对研究型学习书法的方法产生兴趣。

四、研究团队。我们团队中有数十年从事书法学习、创作与研究的专家、学者，也有年轻有为的大学书法专业副教授，美术学博士、博士后，书法兰亭创作奖获得者等。在书论研究中，大家相互讨论，共同研究，相互促进，较大地提高了研究效率。虽然是在统一体例下研究古代书论，但每本专著又都保持自己的特色。

在《中国历代书法理论研究丛书》的撰写过程中，得到西泠印社执行社长刘江、副社长李刚田，中国艺术研究院篆刻院院长骆芃芃等老师的关心、指导和帮助。特别是李刚田老师在我们进行书论研究之初，就提出注释部分可以参照中华书局出版的陈鼓应著《老子注译及评介》一书，并提供了他的有关书法笔法研究方面的多篇论文和讲稿。鲍贤伦、邹方程、刘鸿田等先生分别为我们做专题讲座，还有曾应邀为我们工作室做过讲座的徐畅、魏哲、吴雪、兰干武、齐玉新等先生也提供了帮助和支持，在此表示衷心感谢！

由于水平有限，书论研究中难免有错谬之处，同行和读者们如有发现，请及时提出宝贵意见，并通过电子邮件告诉我，以便及时进行修正。不胜感谢！

2017年5月于北京大雅堂

Email:cl-hong@163.com

目 录

总 序.....	1
《艺概·书概》	1
原文	
注释	
译文	
解析与图文互证	
研究综述.....	295
参考文献.....	319
后 记.....	325

【译文】

圣人作《周易》，确立卦象以表达圣人的思想。人的精神思想是先天存在的，是为书法的本源；卦象是后天产生的，是为书法的功能。

与天为徒，与古为徒^[1]，皆学书者所有事也。天，当观于其章^[2]；古，当观于其变^[3]。

【注释】

[1]与天为徒，与古为徒：以自然为师，向自然学习；以古人为师，继承传统。天，自然；徒，同一类或同一派别的人。唐蔡希综《法书论》：“凡欲结构字体，未可虚发，皆须象其一物，若鸟之形，若虫食禾，若山若树，若云若雾，纵横有托，运用合度，可谓之书。”这是与天为徒的“自然美”。与古为徒是指对经典法书的“摹古”“拟古”，这是进入书法殿堂的法门。

[2]章：本指自然物象本身所具有的形象、文采、规则、条理等，引申为自然所蕴含的规律。

[3]变：指书法艺术的变化、发展、创新。

【译文】

向自然学习，向古人学习，是学书者全部的事物。效法自然，就是要从自然界的物象中探求规律；效法古人，就是要从传统中寻找变化的奥妙。

周篆^[1]委备^[2]，如《石鼓》^[3]是也。秦篆^[4]简直^[5]，如《峰山》^[6]《琅琊台》^[7]等碑是也。其辨可譬之麻冕与纯^[8]也。

【注释】

[1]周篆：周代的篆书，指钟鼎文、石鼓文等大篆系统文字，亦称籀文或籀书。此泛指大篆。

[2]委备：详尽完备。

[3]《石鼓》：即《石鼓文》，共十石，以其形状如鼓而得名。由于刻石内容为田猎之类，故亦称《猎碣》。石于初唐出土，十鼓分刻十首诗，鼓字为籀文大篆，字多残泐。据郭沫若统计，全字465个，另有半字、重文若干。其刻制年代考定多有分歧，应以春秋晚期的可能性最大。宋黄庭坚《山谷题跋》：“《石鼓文》笔法如圭璋特达，非后人所能赝作。”



战国 石鼓文拓本（局部）

《石鼓文》字多残损，难于通读，以致古往今来众说纷纭。“其中相同者有二：一是鼓文为籀文大篆；二是近现代学者均定其为春秋战国时期的秦器秦文字。”¹清康有为《广艺舟双楫》云：“《石鼓》如金钿委地，芝草团云，不烦整裁，自有奇采。”后世学篆者皆奉为正宗，无不临习。

1 丛文俊《中国书法史·先秦秦代卷》，江苏教育出版社，2009年第1版，第328页。

[4]秦篆：秦代小篆，《汉书·艺文志》称为秦篆，传为程邈对大篆加工改造过的书体。秦始皇“书同文字”，以其为标准正体。

[5]简直：简朴质直，直截了当。与“委备”相对。

[6]《峯山》：即《峯山刻石》，亦称《峯山碑》，小篆。石原立山东邹县峯山，久佚，传世无原石拓本。宋郑文宝据徐铉的藏摹本重刻于西安，明代或其前石已断裂，传世之最早的明拓本有断痕。



五代宋初 徐铉摹本《峯山刻石》(局部)

刘熙载评“秦篆简直，如《峯山》《琅琊台》等碑是也”，可见其对《峯山刻石》的推崇，然此评实属误解。今人丛文俊认为，此为徐铉摹刻本，字形笔势均为唐代李阳冰开创的玉箸篆，徐氏精于篆法，字有过人之处，诸评但可用以评徐氏摹本风格，如以之当秦刻原貌，则相去甚远。¹

[7]《琅琊台》：即《琅琊刻石》，亦称《琅琊台刻石》。小篆。原石置山东诸城东南的琅琊山上，山为平顶，故有台名。秦始皇东巡，登峯山、泰山之后至此刻石，二世时补刻诏书及从臣题名，今原石三面

1 丛文俊《中国书法史·先秦秦代卷》，江苏教育出版社，2009年第1版，第378页。

文字皆已不存，传世仅此北面补刻的残文十三行拓本，石存中国国家博物馆。

[8]麻冕：一种合乎礼制而比较费工，用麻布做的礼帽；纯：此指纯冕，用丝帛做的礼帽，不符合礼制但省工易成。《论语·子罕》：“子曰：‘麻冕礼也；今也纯。俭，吾从众。’”

刘熙载以麻冕、纯冕譬喻大、小篆的特点，说明大篆到小篆是一个由繁到简的过程，是符合书体发展演变史的。同时，文化内涵也不流失。



秦《琅琊刻石》(局部)

古今学者均以此石为秦代传世最可信的石刻之一，确为小篆第一代表作。笔画圆润婉转，自然生动；用笔沉实雄媚、庄重典雅。康有为《广艺舟双楫》称“《琅琊》秦书，茂密苍森，当为极则”。

【译文】

大篆详尽完备，如《石鼓文》就是；小篆简朴质直，如《峯山刻石》《琅琅刻石》等碑就是。辨识二者的区别，可用借用麻布礼帽与丝帛礼帽来做譬喻。

李斯作《仓颉篇》^[1]，赵高作《爰历篇》^[2]，胡毋敬作《博学篇》^[3]，皆为小篆，而高、敬之书迄无所存，然安知^[4]不即杂于世所传之小篆中耶？卫恒《书势》^[5]称李斯篆，并言“汉建初^[6]中，扶风曹喜^[7]少异于斯，而亦称善”，是喜固伟然^[8]足自立者。后世乃传有喜所书之《大风歌》^[9]，书体甚非古雅，不问而知为伪物矣。

【注释】

[1]李斯作《仓颉篇》：李斯（？—前208），秦政治家、文学家、书法家。楚国上蔡（今河南上蔡）人。官至丞相。史称李斯工篆，整理六国文字为小篆，以秦刻石篆书归于其名下。著有《仓颉篇》七章，已佚，后人辑本。

[2]赵高作《爰（yuán）历篇》：赵高（？—前207），秦政治家、书法家。秦宦者，原为赵国人。官至丞相。唐张怀瓘《书断》称“赵高善篆，教始皇少子胡亥书”。著有《爰历篇》六章，已佚，无书作传世。

[3]胡毋敬作《博学篇》：胡毋敬（生卒年不详），毋一作母。秦书法家，官至太史令。唐张怀瓘《书断》称其“博识古今文字，亦与程邈、李斯省改大篆，著《博学篇》七章，覃思旧章，博采众训”。无作品传世。

[4]安知：哪里知道。

[5]卫恒《书势》：卫恒（？—291），西晋书法家。字巨山，河东安

邑（今山西夏县北）人。官至黄门侍郎，惠帝初为贾后及楚王司马玮所杀。书法宗尚东汉张芝，善作草、章草、隶、散隶四种书体。父瓘，弟宣、庭，子璚、玠，皆以书法著名。

《书势》，即《四体书势》，一卷，《晋书·卫恒传》全录此篇。四体为：鼓文、篆、隶、草，各为其叙起源，兼及遗事，后系以赞。其篆势赞记，明为蔡邕撰；草书赞记，明为崔瑗撰；则古文字势赞及隶势赞，应为恒自撰。四赞朴茂古雅，工力悉敌，可称杰构。¹

[6]汉建初（76—84）：东汉汉章帝刘炟（dá）的第一个年号。

[7]曹喜：东汉书法家。字仲则，扶风平陵（今陕西咸阳西北）人。汉建初时秘书郎，善篆书，称善于当时。唐代以后人将悬针、垂露之法归于曹喜所作，唐张怀瓘《书断》称曹喜“篆、隶之工收名天下”“善悬针垂露之法，后世行之”。书迹不存。

[8]伟然：卓异超群貌。

[9]《大风歌》：篆书。现有汉碑、元碑、甲子碑各一块存放于江苏沛县博物馆。碑刻整体结构匀称，笔力遒劲，风格壮丽，字形优美。

【译文】

秦代的李斯作《仓颉篇》，赵高作《爰历篇》，胡毋敬作《博学篇》，都是小篆。然而赵高、胡毋敬的书迹迄今没有发现，但哪里知道它们不是混杂在世上所流传的小篆中呢？西晋卫恒在《四体书势》中赞誉李斯的小篆，并说“东汉建初年间，扶风人曹喜的篆书稍微不同于李斯，却也很好”。曹喜的篆书确实本来就卓异超群并自成一家。然而后世传有《大风歌》碑刻为曹喜所书，其书体极不古雅，不用问也知道是伪作了。

¹ 上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编，《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014年第1版，第11页。

玉箸^[1]之名，仅可加于小篆，舒元與^[2]谓“秦丞相斯变仓颉籀文^[3]为玉箸篆”是也。顾论其别，则颉籀不可为玉箸；论其通，则分、真、行、草，亦未尝无玉箸之意^[4]存焉。

玉箸在前，悬针^[5]在后。自有悬针，而波、磔^[6]、钩、挑由是起矣。悬针作于曹喜，然籀文却已豫透其法^[7]。

【注释】

[1]玉箸：此指玉箸篆。清陈澧《摹印述》对此释义：“篆书笔划两头肥瘦均匀，末不出锋者，名曰‘玉箸’，篆书正宗也。”笔画肥瘦均匀而圆润，线条粗细无变化，结体修长，如同玉箸之形，故名。箸，指筷子。

[2]舒元與（791—835）：唐文学家、书法家。字升远，婺州东阳（今属浙江金华）人。善文辞，工正书。著有《玉箸篆志》。

[3]仓颉籀（zhòu）文：仓颉，亦作“苍颉”，为“黄帝之史官”，被尊为“造字圣人”。《世本·作篇》称“史皇作图，仓颉作书”，《说文解字·叙》称“黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄远（háng）之迹，知分理之可相别异也，初造书契”。

籀文，亦称籀书、大篆，（传）西周宣王太史籀所作。王国维《史籀篇·疏证·序》称其“大抵左右均一，稍涉繁复，象形象事之意少，而规旋矩折之意多”。

[4]意：笔意。笔画线条所表现出的意态情志。《新唐书·魏徵传》：“叔瑜善草隶，以笔意传其子华及甥薛稷。”

[5]悬针：书法笔画中竖画的一种，垂笔皆尖锐，如针之悬，谓之悬针。此指悬针篆书体，传为曹喜所创。后两个“悬针”指悬针笔法。

[6]波、磔（zhé）：此指撇捺，左撇曰波，右捺曰磔。《永字八法》称“右送之波皆名磔”，清冯武《书法正传》云：“波者，磔也，今谓之捺也。”

[7]豫：通“预”，预先；事先。透：显露；流露。法：笔法。