

中國書法史釋

目錄

本体化

卢辅圣 主编 姜寿田 著





中国书法史绎 卷三

本体化

卢辅圣 主编 姜寿田 著

上海书画出版社

卷三 序

魏晋南北朝是中国书法史上的第一个全面收获期。

战争和分裂带来的思想自由,使艺术行为成为自足存在的人生境界之一。书法在汉代大都是地位低下的典签、书佐从事的职业,此时成了达官显贵和士大夫的高雅造詣。书法家的素质与地位相继提高,刺激了收藏品第之风和书法操作方式的精进。而尚美与尚用两位一体的日常书写这个简单事实,又使高度自觉的艺术追求与广大社会成员保持着潜意识中的密切联系,从而促进了书法与其他精神活动的相互渗透。诸如此类的社会性和主体性因素,为书法本体化进程的加速完成注射了神奇的灵药。

本体化的最先受惠者,是被书史并称的钟繇和王羲之。

正楷、今草、行书这一今体书系统,汉末体式粗成,至两晋而定型,法度日趋完备。当时,书法之于社会生活,一般在碑铭表志之类的庄重场合仍沿用隶书,而在奏章启事、典籍传写、秘书教授时则用楷书,至于日常应用中的书函笺牍和文稿起草,往往随意书写,表现为类似行草书的草稿体。新生书体一旦为文人士大夫阶层所接受,由俗而雅的质变趋势就不可避免。而书家个人对这种质变趋势的独特理解及其对书法发展历程所产生的影响,有时会以看似偶然的方式,左右着人们赖以继续前

进的本体化视线。钟、王成为中国书法史上标程百代的大师，不仅因为其诸体兼善的艺术成就和士大夫的身份，不仅因为他们的书体与风格创造在其后的效果历史中成为难以绕开的元典，更重要的，还在于他们分别代表了今体书系统在特定发展时段的不同质变焦点，代表了滋养后世取用不竭的不同历史资源。

虞龢《论书表》云：“夫古质而今妍，数之常也；爱妍而薄质，人之情也。钟、张方之二王，可谓古矣，岂得无妍质之殊？且二王暮年皆胜于少，父子之间又为今古，子敬穷其妍妙，固其宜也。然优劣既微，而会美俱深，故同为终古之独绝，古代之楷模。”一质一妍，并且前质后妍，确实点出了钟、王之间乃至大、小王之间的差异所在。

从传谓钟繇所书的摹刻本，如小楷《荐季直表》、《贺捷表》、《宣示表》、《墓田丙舍帖》等来看，其书风多横向取势，结体以扁平为主，字之重心往往偏于下方，用笔凝重、沉厚、淳朴、自然，章法有行无列，行列之间顾盼相生，一行之内呼应有情，总体风格含蓄高古。将这种书风与当时的许多无名简牍相印证，虽雅俗高下各异，却能发现一个共同点——它们不仅残存着部分隶意，还夹杂着某些行、草书的构形，相对于后世规范化的楷书，就因其别具繁复丰富的书意内涵而显得稚拙天真、古趣盎然。尤其不容忽略的是，这种繁复丰富纯粹出于天籁，出于未经分析之前的整合，而与后人有意识地追求返璞归真的境界不可同日语。

与钟繇相比，王羲之书风最显著的特征是体势妍美、笔法精臻。其楷书代表作《乐毅论》取势变横向为纵向，用笔脱尽隶意，结体伸缩收放，灵巧多变，重心居中并不时偏向上方，已开唐楷法度之先河。其行草书，如《平安帖》、《丧乱帖》、《行穰帖》、《寒切帖》等，与钟法更相径庭，笔势结体完全纵向取妍，侧媚多姿，神采奕奕。至于被誉为天下第一行书的《兰亭序》，则更为妍巧之极品，通篇洋洋洒洒，一气呵成，字势敲侧，映带生趣，用笔反复偃仰，墨气随浓随淡，同样的字结构无一重复，却又莫不生动自然，欲辨忘言。如果说钟书的质朴之美在于含苞待放，那么，王书的妍巧之美则如初发芙蓉，共同构成了魏晋书风以区别于汉代书法错采镂金之美的崭新面貌。但王书所展

示的那种洗练、细腻、丝丝入扣的微妙境界，对于艺术化了的人生追求来说，无疑具有更大的吸引力。王献之在其父基础上进一步走向潇洒和自由，走笔如风，酣畅淋漓，情驰神纵，超逸优游，成为奔放豪迈书风的先声人物。

钟、王书法真迹已无一幸存，能够见到的各种摹本，都难免带上了后人圆熟精到的技巧，以及有意无意的阐释，所谓“楚音习夏，不能无楚”。即此而论，被认为陆机真迹的《平复帖》和王珣真迹的《伯远帖》，就是窥探两晋文人书风移替的最好依凭了。前者信笔纷披，韵致古拙，其用锋的内敛深藏与间架的豁脱随意，既有别于汉碑的古厚渊懿，又不同于汉简的率意天真；后者线条潇散舒卷，行笔峭劲秀丽，结字放达自如，虽无王氏新风之姿媚而属于旧派书法，却仍然能感受到江左书风由质朴转为妍丽的强劲推力。

晋书一直被视为中国书法史上难以企及的高峰。这固然与后人的书法本体化取向经由历史锻造有关，但当时的书法刚刚完成了从自发形态向自觉形态的过渡，则是尤为根本的原因。正是新铺开的白纸，给了画第一笔的人以最大的自由，而放诞玄远、超俗绝尘的“魏晋风度”，恰恰使这第一笔成了意和法的最佳整合——韵。韵者，和也，度也，书法作品的构成本身，即是无目的而合目的的人格美的体现，即是主体情感意志的理想化、整序化和条理化的物化记录。然而，这里的主体并不是后世的个体，这里的情感意志和人格美也不是后世的个性意绪，相对于以往的时代，它充溢着鲜明的性格化色彩，相对于以后的时代，它又呈现出更多的社会与时代情感的类型化色彩。如果说，魏晋时代围绕着人生自觉和审美自觉而促进了书法本体自律化发展，奠定了书法从观念到技法构成一门独立艺术的全部要素，那么，钟、卫、胡、韦、王、谢、郗、庾等书法名家和书法世族，尤其是钟、王，作为这个特定时期的幸运儿，使得所有后人都不可能无视于他们所画的第一笔的存在。

接下去的历史是南北割据，紧接着的第二笔也便出现了不同的画法。

二王所创新体，为南朝士人翕然追随，而王氏家族的嫡系旁支尤能弘传家法，对当时及后世产生了重大影响。至陈、隋

间，羲之的七世孙智永，用四十年的临池功力，写了八百余本《真草千字文》分送浙东诸寺，以保存王氏典则。由于书法已经成为一门自觉的艺术，以梁武帝为代表的一大批上层书家往往以之作为玩赏对象，一味沉湎于妍媚绮丽的美学氛围，就艺术上的刻意求新而言，六朝后期显然不如前期。但随之蓬勃而兴的对书法艺术的新认识，却开始把目光从单纯的审美对象转向了审美主体，在书法批评领域中出现了品评式的书论，表意论取代取象论，强调风骨，张扬性情，为其后唐代书法的复兴与繁荣奠定了理论基础。

和南朝以上层官僚文人书法为主要形态的靡侈情调相反，北朝则继承着汉魏质朴书风。据记载，北朝重崔浩、卢玄之书，而崔、卢学钟繇、卫瓘，可见钟、卫对北朝的影响。从出土的前凉、西凉、北凉以至北魏的种种文书、写经墨迹中，可以看到与钟书相一致的笔势、笔法基调。由于北方战乱连年，不可能像南方那样形成整个上层阶级雅玩翰墨的风气，除了崔道护、郑道昭等少数名家外，并未形成群体性的文人书风，因此仍以庶民书法和实用性书体为其主要形态。当时的书论，如王愔《古今文字目》、江式《论书表》等，或照例繁举各种书体，不分优劣地著录各时代的书家，或依许慎《说文》而作古今文字，明显落后于南朝那种注重书家个性的艺术审美批评。然而有趣的是，这些大多滞留于自发形态的书法，却给中国书法发展史埋下了一段千古奇缘——清人对北碑的再发现。

北朝留下的碑志数量惊人，远远超过了前代的汉碑和后代的唐碑。而且，北碑作为一种区隔于南方而自洽完成楷隶之变的具有特定含义的楷书，流行时间并不长，但其风格跨度之大则为任何时代所无法比拟。严正如《郑文公碑》，超逸如《石门铭》，强悍如《张猛龙碑》，清婉如《敬使君碑》，茂伟如《始平公造像记》，奇灿如《姚伯多兄弟造像记》，瘦硬如《吊比干文》，恬静如《张玄墓志》，娟秀如《高归彦造像记》，在这些给人以总体印象为字势方整险峻、结体兼通隶楷、用笔各备方圆的特异书体之中，有着妙不可言的千差万别。究其因，诸如佛教的兴盛、胡汉民族文化的融合、南北朝的文化分裂格局、北朝后期的书法复古风、石工处理刻石时不同程度的变形等等，尽管都很重

要,但从书法本体方面考察,则在于楷书虽趋向成熟,楷法却尚未定型成矩,其体势和笔意可以凭书家自由发挥,而书家又多数是庶民工匠或者无名化阶层,极少有以艺术家为己任的包袱,写来纯任自然,从而为后世注重艺术创作意识的书家难以企及。以往人们常为南朝也出现与北碑风格相似的南碑比如《爨宝子碑》、《爨龙颜碑》等迷惑不解,其实也正是因为它们同出于未曾掌握二王新体的工匠之手。至于欧、褚、颜、柳等唐人楷书多能从北魏楷书中找到风格渊源,则更说明惯常书史叙事的明显缺失之一,是文人书法对民间书法的遮蔽。

卷三 目录

篇一 书法模式的建构·····	1
章一 墨迹与书帖·····	3
节一 文人的精神奢侈品·····	3
节二 鉴藏之风·····	8
节三 《四体书势》的述史立场·····	13
章二 模式的双重效应·····	17
节一 规范与引导·····	17
节二 反模式依据·····	38
节三 哺育与扼杀·····	50
章三 文人创作意识的觉醒·····	70
节一 书家地位与审美风尚·····	70
节二 艺术认同与艺术创造·····	74
节三 由俗而雅的质变趋势·····	79
节四 书法本体化进程·····	86
篇二 典范的力量·····	93
章一 古质与今妍·····	95
节一 用与美·····	95
节二 古与今·····	100
节三 和谐、偏胜和双强·····	108

章二 流美：人的对象化	113
节一 客体、主体与本体	113
节二 筋、骨、肉：与生命形式的类比	118
章三 意的崛起	124
节一 从《隶书体》说起	124
节二 批评范型	135
节三 书法语言规则	142
篇三 书圣之光	151
章一 二王新体	153
节一 羲献的妍媚风格	153
节二 魏晋风度辨	170
节三 东方沙龙的产物：《兰亭》	181
节四 书法世族：一个文化生态现象	194
章二 对韵的精神追索	207
节一 韵胜与度高	207
节二 抽象意味的构成	214
节三 历史的交点：意和法的最佳整合	220
节四 传承性与神秘化	223
章三 江左风流	241
节一 表现与表现媒介	241
节二 书论与品评	246
节三 《千字文》：书法的圣经	258
篇四 北派书风	265
章一 历史的交接处	267
节一 忧患时代与艺术发展	267
节二 碑一帖、楷一行、民一士	276
节三 时间差	290
章二 特定含义的楷书	309
节一 汉化与魏碑新体	309
节二 魏碑中的文字畸变	317

章三 书法与佛教·····	327
节一 汉译佛典与写经·····	327
节二 佛教与山石书法·····	335
节三 佛学对书法的渗透·····	344
章四 北朝后期的复古风·····	351
节一 篆隶书复古及真书风格变态·····	351
节二 滞后的书论·····	362

篇一 书法模式的建构

从魏晋开始,书法成为反映生命的艺术,书法由对外在自然的膜拜而转向关注人格本体,从而神、韵、气、骨成为书法的精神祈向,象为意所取代。写意成为中国书法包括绘画艺术的灵魂,也是从魏晋开始,文人尺牍代替了石刻,文人书写代替了工匠制作,成为帖学的真正发端。

东晋士人尚清谈,志轻轩冕,情骛皋壤,机务不以经心,重品藻,人的容貌、举止、风度都构成人物之美的重要方面。而对士大夫书家来说,书写之美也是其展现自身心性、襟抱的有效手段,是他们内在智慧、风骨、精神的审美展示,是类似于辩才无碍的玄学品藻。它远离世俗功用并具有形而上的审美品格。

章一 墨迹与书帖

节一 文人的精神奢侈品

- 实用性
- 尺牍的精神附丽
- 翰墨之道

在魏晋之前的上古三代，由于文字崇拜的缘故，经过人“艺术化”书写后的文字成为王史卜祝所掌握的通达天人的神秘符号，并在汉代由于独尊儒术，而被推为“经艺之术，王政之始”，但这在很大程度上是由于宗教教化及政治因素才使其在祭祀、礼教中占据着中心地位，书法的审美价值并未得到充分彰显。书法所负载的沉重的教化意识和政教功能遮蔽了它的诗化因素和审美价值，而强大的实用功能与惯性更是使书法游离于审美世界边缘。从春秋战国到东汉魏晋之前的漫长时间里，书法的实用性变革贯穿着这个时期整个书法史。书法对王政教化的附丽，不仅使之始终沉沦于日常教化与日用书写而不知——“俗所传述实由书记”，而且还表现出强烈的技匠意味，在甲骨金文神秘、诡谲的形式感背后，是笨重的工匠式的繁复契刻和翻铸，留下的是经过二度创作的范铸效果。“唯笔软而奇怪生焉”的书写之美为刀刻契铸所取代，线条的生命意味与流美节奏为工艺化流程所遮掩，同样，在秦帝国铭功颂德的丰碑巨额中，被彻底规范化的小篆通过工匠之手传递出的是冷冰冰的理性；而在汉代摩崖碑刻书法中，人们通过粗拙野性的笔迹所能感受到的也只是一种生命的蛮荒和工匠式的雕凿，感受不到书写之美的情韵。书写过程中的生命意味和个性表现是在魏晋士人书家的尺牍里才得以充分表现出来的。这是一种美的再发现，它伴随着人的觉醒和文的自觉而产生，因而，它是一种新的美的历程。“现在要追问的是，在中国人的心灵里所潜伏



《峰山刻石》(局部)

的与生俱来的艺术精神，何以一直要到魏晋才在文化中有普遍的自觉。此时始赋予很早便已存在的艺术作品以独立的价值，并有意识地推动当时的纯艺术活动。先简单地答复一句，这与东汉以经学为背景的政治实用主义的陵替及老庄思想的抬头有密切的关系。老庄思想，尤其是庄子的思想——实际即是艺术精神，则魏晋玄学对艺术的启发成就乃是很自然的事。”^①

钟繇云：“笔迹者，界也，流美者，人也。”^②“所以中国人这支笔，开始于一画，界破了虚空，留下了笔迹，既流出人心之美，也流出万象之美。”^③书法审美自觉源于人的自觉。魏晋士人向外发现了自然，向内发现了自己的深情。他们超越于世俗的外在权威和功利之上，转向对自我价值的肯定，这是一个由外在转向内在的精神追寻过程，在对“有”（外在物质）的否定中，“无”（内在精神）被凸显出来。因而，不是现存秩序，而是超越性的精神本体才是具有永恒价值的。由此，人的智慧、襟抱、风仪、才性乃至清谈与析理，成为魏晋士人追寻的价值核心。在中国历史上，魏晋士人真正将哲学与美的结合推到一个历史高度，使审美境界走向了玄学。“只有到了人的精神充分自觉的时代，艺术才成为人的本身生存的歌唱，事情本身的言说。艺术才成为人追问终极价值而达到超越之境的绝对中介，艺术的言说使人的混沌的存在转化为明朗的价值存在。”^④

尺牍书法的出现标志着魏晋士人阶层对书法文化形态的重塑，它既是对东汉晚期以张芝为代表的文人化草书流派的延续，也是一种更高意义的美学升华。它打破了观物取象模式对书法的类型化规定，走向个体审美精神的升华。“晋人之美，美在神韵。神韵可说是‘事外有远致，不沾滞于物’的自由精神（目送归鸿，手挥五弦），这是一种心灵的美或哲学的美。”^⑤如果说，以张芝为代表的文人化草书流派在东汉晚期的出现以其文化反抗的启蒙性质而遭到来自儒学的扼制的话，那么魏晋文人书法以其玄学对儒学的彻底颠覆而与老庄哲学合流，从而使其成为时代精神的象征。在中国书法史上，魏晋书法真正实现了文化—哲学的突破以及对精神与个性的突破，因此，无论怎样赞美这个时代的文化—审美精神都不为过，它是人本主义书法史的真正开端。从魏晋开始，书法不再是宇宙本体论的附



张芝《冠军帖》

庸，由宇宙本体论向人格本体论的转换使它与玄学思潮如此清晰有力地整合在一起，并成为魏晋玄学的最佳表达方式之一，也成了文人精神的象征物，演变成象征中国艺术精神的最高代表，它甚至改变与重塑了中国艺术的发展方向。从公元三四世纪开始，文人书法及其文化审美理念开始支配中国艺术精神及审美思潮的价值定向与取舍，在某些时期，书法的影响甚至要远远高于文学及绘画，而在很大程度上，绘画的文人化实现也受到了来自书法的影响，甚至说是书法决定了绘画的命运也一点不为过。^⑥

从魏晋开始，书法成为反映生命的艺术，书法由对外在自然的膜拜而转向关注人格本体，从而神、韵、气、骨成为书法的精神祈向，象为意所取代。写意成为中国书法包括绘画艺术的灵魂，也是从魏晋开始，文人尺牍代替了石刻，文人书写代替了工匠制作，成为帖学的真正发端。^⑦

东晋士人尚清谈，志轻轩冕，情骛皋壤，机务不以经心，重品藻，人的容貌、举止、风度都构成人物之美的重要方面。而对士大夫书家来说，书写之美也是其展现自身心性、襟抱的有效手段，是他们内在智慧、风骨、精神的审美展示，是类似于辩才无碍的玄学品藻。它远离世俗功用并具有形而上的审美品格。在魏晋时期，行草书尚占据不到庙堂正体地位，尺牍书帖，只是文人士夫之间的一种手谈的交流方式，是清流玄谈的一个重要侧面，所谓“尺牍书疏，千里面目”。占据庙堂正体地位的仍是



《刑徒砖》



《曹真碑》

隶书，这从魏晋出土的碑刻墓志皆为隶书可以得到证明。

在尺牍书疏盛行于魏晋朝野之际，书法更是成为文人士大夫争名邀誉、显示清流的胜场，这我们可以从谢安等人的行为中明显地感受到。^{⑧⑨⑩}

在这种类似贡布里希所谓名利场时尚情境逻辑中较名争胜的背后，是艺术家对自我人格价值实现的追寻，是对名声、时望、清誉和艺术不朽的渴望，而并不夹杂现实与世俗功利覬覦的书法形而上的追求，使魏晋书家高自标置，将书法视为清流和内在超越精神的象征。“正是魏晋时期，严整整肃、气势雄浑的汉隶变而为真行草楷，中下层不知名没地位的行当变而为门阀名士们的高妙意应和专业所在。”^⑪魏晋书家鄙弃书法的实用功能，视石刻题榜为匠作贱役。张怀瓘在《书断》中曾论述到，谢安想让王献之为新建的太极殿题写匾额，不敢明言，而以韦诞题凌云台暗示，遭王献之严词拒绝，并认为以工匠般役使国之重臣，乃魏国运不长之根由。

王献之的矜持自贵和不为俗役，表明魏晋书家将书法视为玄学品藻的高妙意兴之所在与风流气骨的展示，是玄学谈辩、人格之美、精神之美的一部分，容不得来自世俗匠役的驱使玷污，从而与类似隶书题榜的实用性书写严格区别开来。由此，翰墨之道生焉。

注 释:

① 徐复观《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2002年版，第89~100页。

② 刘熙载《艺概》，《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年版，第715页。

③ 宗白华《美学散步》，上海人民出版社，2002年版，第169页。

④ 王岳川《艺术本体论》，上海三联书店，1994年版，第18页。

⑤ 宗白华《美学散步》，上海人民出版社，2002年版，第217页。

⑥ 宗白华认为：中国音乐衰落，而书法却代替了它成为一种表达最高意境与情操的民族艺术。三代以来，每一个朝代有它的“书体”表现那时代的生命情调与文化精神。我们几乎可以从中国书法风格的变迁来划分中国艺术史的时期，像西洋艺术史依据建筑风格的变迁来划分一样。见宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，2002年版，第138页。

⑦ 北宋欧阳修在论到魏晋帖学时说：余尝喜览魏晋以来笔墨遗迹，而想前人之高致也。所谓法帖者，其事率皆吊哀候病，叙睽离，通讯问，施于家人朋友之间，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生，披卷发函，烂然在目，使骤见惊绝，徐而视之，其意态如无穷尽，使后世得之，以为奇玩，而想见其为人也。见欧阳修：《集古录》跋王献之法帖。

⑧ 南朝宋王僧虔云：“谢安亦入能流，殊亦自重，乃为子敬书嵇中散诗。得子敬书，有时裂作校纸。”见《论书》，《法书要录》卷一，人民美术出版社，1984年版，第20页。

⑨ 唐孙过庭云：“谢安素善尺牍而轻子敬之书。子敬尝作佳书与之，谓必存录。安辄题后答之，甚以为恨。”见《书谱》，《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年版，第124页。

⑩ 南朝宋王僧虔云：“庾征西翼书，少时与右军齐名。右军后进。庾犹不忿。在荆州与都下书云：“小儿辈乃贱家鸡，爱野鹜，皆学逸少书，须吾还，当比之。”见《论书》，《法书要录》卷一，人民美术出版社，1984年版，第18页。

⑪ 李泽厚《美的历程》，文物出版社，1989年版，第100页。