

中国书法赏析丛书

梅墨生 赵海明 主编

王强 著

北京



魏碑
九月下旬
辛丑
七月
甲戌
蔡晴

魏碑

讲述书体发展之流变
揭示书法赏析之奥秘
介绍名家创作之经验
架设艺术教育之桥梁



中国书法赏析丛书



梅墨生
赵海明

主编

王强

著

魏碑

北京图书馆出版社

图书在版编目(CIP)数据

魏碑/王强著. —北京: 北京图书馆出版社, 1999
(中国书法赏析丛书/梅墨生, 赵海明主编)
ISBN 7-5013-1587-6

I. 魏… II. 王… III. ①楷书-碑帖-书法-艺术史-北魏②楷书-碑帖-鉴赏-北魏③楷书-书法 IV. J292.11

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第11720号

书名 中国书法赏析丛书·魏碑
著者 王 强

出版 北京图书馆出版社(原书目文献出版社)
发行 (100034 北京西城区文津街7号)

经销 新华书店
印刷 涿州新华印刷厂

开本 787×1092(毫米) 1/16
印张 9.3125

字数 232 (千字)

版次 1999年7月第1版 1999年7月第1次印刷
印数 1-5000

书号 ISBN 7-5013-1587-6/J·78
定价 25.00元



梅墨生，又名觉予、觉公。1960年7月生于河北。现为中国书法家协会会员，中华美学学会会员，中华诗词学会会员，任教于中央美术学院中国画系。习艺多年，有缘问业于宣道平、李天马、李可染等先生。兼事书法、绘画创作与艺术史论研究。作品曾获首届全国电视书法大赛一等奖、中意杯龙年国际书法篆刻大赛书法金奖等。书学论文曾获全国第四届书学研讨会三等奖、中国青年书论家协会书谱奖等。传记收入多部辞典。编著出版有：

《现代书法家批评》

《中国书法全集·何绍基卷》

《书法图式研究》

《精神的逍遥——梅墨生美术论评集》

《中国人的悠闲》

《梅墨生书法集》

《梅墨生画集》等。



赵海明，字子谦，祖籍黑龙江省呼兰县，1962年9月出生于海南省海口市。现为中国书法家协会会员，中国翰墨文化促进会书法创作委员会副主任，北京印社社员，北京图书馆出版社副社长、副研究馆员。其书法篆刻作品入选（国家级）：第三、四届全国书法展，第三届全国中青年书法篆刻展，第一、二届全国篆刻艺术展。荣获北京地区篆刻大奖赛一等奖。出版著作有：

《石刻叙录·法帖》

《赵海明印选》

《印章边款艺术》

《颜楷书法入门》等。

ADB10/08



王强，1959年生于北京。1982年毕业于北京师范大学中文系。现执教于中央财经大学，为中文系教授。少好书法，习字而已。1986年始作研究书法文章，亦属“业余爱好”，恒以文史研究为主业。主要著作有：《中国古代公文选注》、《中国当代散文鉴赏辞典》（主编）、《中国书法导论》（合著）、《书法学》（参编）、《中国人的忌讳》、《老子道德经新研》、《宋词说略》及文史、艺术论文、随笔百余万字。为中国书法家协会会员。

ISBN 7-5013-1587-6



9 787501 315871 >

序言

—
当此传统书法再度繁荣发展的时代，我们编辑出版了这套规模不算太大的丛书。我们的主观愿望并不在于给本已很热闹的书法百花园锦上添花，而是企望于能给广大

书法爱好者以渴中送水——希望能为他们的书法知识的了解和书法艺术的学习有所帮助，不敢说一定达到指点迷津的效果，但是，或许可以起到入门引路的作用。与此同时，我们也希望能对书法艺术的研究者有所裨益——至少是提供一种视角和思考的价值。

众所周知，自20世纪80年代初的“书法热”以来，此起彼伏的书法活动和层出不穷的书法出版物实在令人目不暇接。显然，各种活动与出版物的立场、方法、水平、质量等等大不相同。对于有水平和选择能力的书法家、书学家而言，选择其佳者而参与而购买自不在话下，而对于一些初学者而言，则往往于鱼目混珠之中莫衷一是，难以择善。因此，试图邀请一些国内学有所长的中青年研究家分头撰写此丛书得以实施。本丛书一共八本，每本以一、二种书体为中轴，分别述及该书体之产生、发展及变化的流变史，概略介绍该书体之名称与含义；其次，则对该书体之历史性名作予以评介与赏析，或侧重艺术风格之分析，或侧重时代背景之剖

白，或侧重视觉形式之阐述，或侧重审美内涵之挖掘，不求完美，但求实在，言之求简，论之求确；最后，奢望能高屋建瓴地从该书体的历史演变中定位于当代乃至当下的书法创作，结合具体的艺术实践予以技法指导，不求琐细，力求精当，不尚空泛，力追平实。总而言之，这是一套融欣赏性与实用性、研究性与操作性、学术性与可读性于一体的丛书。它立足于学术化的普及性，又着眼于普及化的学术性。可以说，每位撰述者都抱有如上的意愿，也各自付出了相应的努力，达到了各自的著述效果。

显然，由于撰述者们的艺术观念、学术功力、审美立场、写作方法等方面的差异，各册之间自不免于水平与著述风格的差异。这种差异我以为并无不可，它正是每位作者自我风格的显现，同时也是自我观念与个体价值的一种完满自由的实现。这种差异恰好体现了研究对象与研究主体之间的巨大张力，我们必须尊重这一真实，我们也确实看到了真实基础上的自然圆融。八位作者的辛勤努力，八本著述的不同风格，为我们提供了来自不同心灵的感动与思考，我谬为主编之一，深为感动，深表感谢。

如果只有不同，这套丛书或许难于统一而不成为一套丛书了。因此，在鼓励和尊重丛书作者的独立见解与表述方法的同时，我们同时也提出了体例一致的要求。可见，统一的体例又是本套丛书的一个粘合剂。这样，读者朋友或许能在松散的联合中感到丛书各册之间的一致性与联系性。

考虑到书法艺术的视觉特征，本丛书大量插图，目的不只在著述者的阐述之便，更在于为读者朋友们提供较为集中的书法图片，增加信息量，满足必要的视觉需要。似乎可以说，这一体例安排本身，便是我们的编辑意图，而透过这一意图，也明示了我们的一点艺术研究观念。之所以未用彩图而是利用黑白图版，主要是考虑到读者朋友的当下消费水平才如此的。

独立去看，每本书的文字数量都在十万字左右，图版都在130幅至200余幅之间，这该算是“小书”了。但每位作者都很用力，并未因它是“小书”而轻视之。有的作者甚至花费了相当大的精力去修改文稿，去搜集图版，这不禁使我想到了著名画家李可染先生一再赞赏的“狮子搏象”精神。中国传统艺术讲究“小中见大”、“简中寓繁”——多么希望这套小书能实现这一所有编辑出版者的共同愿望！昔年国学大师刘师培著《中国中古文学史》仅以七、八万言终其篇，实在是以小见大、以简驭繁的佳作力构，无怪乎被鲁迅先生所推重，认为它“对于我们的研究有很大的帮助”。同样，周作人的《中国新文学的源流》以及鲁迅的《中国小说史略》皆数万言而已，然皆为经典著作而传世。我在这里提及这些，只是想说明一点：小书可以大作，要在言之有物、说之有理、述之有据可矣！

二

关于书法的存在，无人疑其肇

自远古，源远流长；及于书法的演变，则不免于人见人殊，各有异议。若谈到书法与文字的关系——今谓之“本体”者，则尤多歧见矣。虽说早在春秋战国之先便有“六艺”其一为“书”之名，而其“书”或非今日之“艺术”义乃为“文字之学”而已。迨汉晋之际，书法与文字分为两学，但是，书艺托生于汉字终不可分，故纷纭至今，难下断语。20世纪新时期以来，欧风东渐已成鼎沸，东西文化空前交流，于是有关书法思考渐盛，书、字、画之关系渐次澄清，然仍不免于有所争论。

因是之故，我姑且将汉晋之前的漫长历史时期称为“前书法时期”，而将汉晋以后直至本世纪80年代中期所谓“现代书法”出现之前的悠长时段称为“书法时期”，于是，将20世纪80年代中期以后乃至未来时段称之为“后书法时期”。这种划分，虽出于主观，却并未脱离客观，窃以为有其道理。无独有偶，阅陈滞冬先生所著《甲骨文、金文》稿，见有“前艺术史——艺术史——后艺术史”之论说，实与拙见同。尤为可贵的是，陈滞冬先生历史而又辩证地分析了早期文字与后来的书法艺术发展的紧密联系，进行了谨慎而大胆的“理论处理”，实有见地。他大胆提出：“商代铜器铭文的字体，更接近当时日常使用的文字，而甲骨文是因契刻的即兴或处理而变了形的文字”，并认为“盟书所用字体就是当时的日常生活所用字体”，不管读者朋友是否赞同此说，有一点可以肯定：在新出土材料尚且局限于

目前状况时，这种假说至少为我们提供了一种独特而新鲜的思考视角。

如果说陈著《甲骨文、金文》所涉及的是我所谓的“前书法时期”的内容，则黎东明先生所著《秦汉篆书》所涉及的恰是“前书法时期”即将结束而与“书法时期”相交接时的书法存在。黎著大量借鉴西方学说，用以阐释小篆书体之美，有若“借鸡生蛋”，旁征博引而不失其主核所在，紧紧扣住秦汉书论之“势”要，详实有据。话及于此，细心的读者朋友或许已经发现：本丛书虽以书体分册撰写，但若联缀诸册所论诸体，实又形成了一个整体的连续的书法史观。这种分中之合的构置，也确实在主编本丛书之初便有所设想。

从书法史上看，隶书、章草的产生实滥觞于先秦，它们的兴盛衰微既有艺术内部的自律因素，也有艺术外部的他律因素，的确是一段“理还乱”的故账。但是，陈震生与崔自默两位先生却分别在《隶书》与《章草》两著中予以分析，透过陈著的细腻呓语与崔著的密致辨析直揭底蕴，我们当别有收获。实际上，中国书法作为独立艺术的“青春期”在于“前书法时期”，而它的“青春期”恰在于篆书式微而隶、章迭兴、真、行渐起的东汉与两晋时代。随着历史的推移，进入了“书法时期”以后的中国书法，事实上成为了审美风格的演变期，唐、宋、元、明时代的书法有若盛妆少妇或壮年闺秀，万千风仪，早已出文字之阁而“嫁”作他人“妇”——独立门户了。漫长的“书法时期”

是真、行、隶、篆、草的混交时代，其情状一至于今而无大变，有的是人文观念之裂变而带来的种种表现异趣而已。

刘恒先生的《草书》一著，立论平实，议论中肯，以史为据，论古不忘议今，无冗言妄语，将草书的章、今、大、小、狂诸旨揭橥明了。如他提出“章意”一说，发人未发，又谓“草意概念溢出草书，演变成跨书体的普遍追求”——这轻描淡写的一句点醒，显示了作者的学术积淀。

按通常所说的篆、隶、楷、行、草五体书，是能够大致囊括流衍至今的字体与书体的。但是，紧随魏晋之后的南北朝，却为后人又平生出一朵花——魏碑，这朵花到了清代中后期，开得益发灿烂夺目。我们至今仍笼罩在它的风习之内。我们不能不关注它。因而有了王强先生的《魏碑》一著。这部书稿，文风冷峻而思辨性强，理性色彩颇浓，许多见解不失新见。

楷书大约出现于汉末，却兴盛于隋唐。王元军先生在《楷书》一著中利用了大量翔实的史料，为读者勾画了晋唐以降的楷书史卷。该书稿之引征令人信服。但是，作者并未仅仅将眼光留滞于创造了楷范经典的古代，时常将笔锋及于当前的书法领域，往来古今，而其是非崇抑自在其中。

如果说在今日的书法创作中，哪一书体最受欢迎？回答肯定是行书。由丁正先生执编的《行书》以洋洋洒洒的笔墨和力求全面的议论阐述了行书书体的古今沿革与时下表现，图版信息量极大，一卷在握，

遍览行书历史风貌不为虚言。

综上所述，这套丛书虽不是史书，却又有书法简史性质，不过它是以书体为经纬，这套丛书虽不是理论书，却也不乏相关的理论思考。一些问题的提出，一些分析的结论，对于理论探索不无参考价值，相信读者朋友会自行判断。那么，这套丛书也不是纯技法类的书，尽管它有三分之一左右的内容谈及了书法创作与技术问题。它兼有史、技合一的特点。我们认为这应该是它存在的理由或受到关注的原因。

三

以拙见蠢测，许多热爱书法艺术的人士都不缺乏相应的书法图书，却可能欠缺了一本书体的专著书，这也是我们虽自知时间仓促、撰著或有不足、编辑出版或有不当而仍愿意尽早使之出版的一个充足缘由。勿庸讳言，尽管大家都尽了力，但这套书肯定尚有不少缺憾甚或错误。有关编辑体例、撰写角度、版式印刷等方面的问题概应由主编负责。特别是由力难胜任此责的我出任这一角色，本非所愿，力不从心，学术上的浅薄自不待说，工作时间上的紧迫匆忙就更使得阅稿时间非常不裕，因而，是怀着忐忑之心为此丛书助产的，应该说明作为主编之一，我首先尊重各册作者的学术观点，遇有异议，只是提出自己的看法供作者参酌，除非极

个别之处，一般未敢强加己意。在阅稿过程中，随文欣赏，重温书艺，又增加了一次学习借鉴的机会，也要感谢诸先生对我的理解与支持。

与所有传统艺术文化一样，书法这门古老的艺术也面临着一个新生的问题——它的现代境遇与当下转换也是热心书法的人士所普遍关心的。如果说书法也同样存在着一个传统、现代和当代的历史情境逻辑的话，我们也许会遗憾这套丛书里对于当代部分触及得略显不足。虽然这种不足是可以理解的，但作为主编，我多少有些遗憾——这是由于诸位分册著者们的一种审慎的学术心态所使然。在涉及当代的各体书法时，各位作者都采取了一致的弱化的态度，或许是由于“身在此山中”的某种考虑。也好，让历史后人再去评价今天。

显而易见，这套小书有着一些体例局限，它毕竟不是一种“写给少数人看”的书。所以，我们力求通俗易懂，浅显晓畅，但是，我们却反对泛泛而论、人云亦云，许多书中之见，都是作者的一种独到之得。同时，我们也力求在方方面面做好它，至少主观上如此。

诚恳欢迎读者诸君的批评指教。如果这套丛书能为您提供一点帮助，我们将深以为慰。

梅墨生

1999年新正于北京化蝶堂寓

目 录

序 言

上编 魏碑概说.....(1)

- 一、从《北碑南帖论》与《南北书派论》说起.....(1)
- 二、魏晋南北朝之文化背景.....(2)
- 三、佛教的传入与造像题记的兴起.....(5)
- 四、丧葬制度与碑志书法.....(10)
- 五、山间摩崖书与丰碑大碣书.....(32)
- 六、南北书风之比较.....(42)
- 七、唐宋对魏碑的“遗忘”.....(54)
- 八、“乾嘉学派”与汉魏之风起.....(57)
- 九、包世臣、康有为及晚近魏碑之流向.....(66)

中编 碑体书法鉴赏.....(77)

- 一、东晋.....(77)
 - (一)《爨宝子碑》.....(77)
 - (二)《王兴之夫妇墓志》.....(77)
 - (三)《王丹虎墓志》.....(79)
- 二、南朝.....(80)
 - (一)《爨龙颜碑》.....(80)
 - (二)《瘞鹤铭》.....(80)
- 三、北魏.....(81)
 - (一)《中岳嵩高灵庙碑》.....(81)
 - (二)《晖福寺碑》.....(82)
 - (三)《始平公造像记》.....(82)
 - (四)《杨大眼造像记》.....(83)
 - (五)《解伯达造像记》.....(84)
 - (六)《牛橛造像记》.....(85)

- (七)《一弗造像记》.....(85)
- (八)《郑长猷造像记》.....(86)
- (九)《孙秋生造像记》.....(86)
- (十)《穆亮墓志》.....(88)
- (十一)《高庆碑》.....(88)
- √(十二)《石琬墓志》.....(88)
- (十三)《石门铭》.....(89)
- (十四)《马鸣寺碑》.....(90)
- (十五)《南石窟寺碑》.....(91)
- (十六)《郑文公碑》.....(91)
- (十七)《孟敬训墓志》.....(93)
- (十八)《元珍墓志》.....(93)
- √(十九)《刁遵墓志》.....(93)
- √(二十)《崔敬邕墓志》.....(94)
- (二十一)《贾思伯碑》.....(95)
- (二十二)《元晖墓志》.....(95)
- (二十三)《李壁墓志》.....(96)
- (二十四)《司马晒墓志》.....(97)
- (二十五)《张猛龙碑》.....(98)
- (二十六)《高贞碑》.....(99)
- (二十七)《曹望情造像记》.....(100)
- (二十八)《元倪墓志》.....(101)
- (二十九)《李超墓志》.....(101)
- (三十)《张玄墓志》(又名《张黑女墓志》).....(101)
- 四、东魏.....(102)
 - 《高湛墓志》.....(102)
- 五、北齐.....(103)
 - (一)《朱岱林墓志》.....(103)
 - (二)《文殊般若经》.....(103)
 - (三)《泰山经石峪金刚经》.....(105)
- 六、北周.....(105)
 - 《匡喆刻经颂》.....(105)
- 七、清代.....(106)

(一) 邓石如《赠五初七 言联》.....	(106)
(二) 龚晴皋《行书七言联》....	(107)
(三) 伊秉绶《行书七言联》....	(107)
(四) 何绍基《庄子逍遥游篇 四条屏》.....	(108)
(五) 何绍基《邓石如 墓志铭》.....	(109)
(六) 赵之谦《抱朴子语轴》....	(109)
(七) 赵之谦《宋人诗句联》....	(109)
(八) 杨守敬《行书七言联》....	(110)
(九) 杨守敬《水经浚水 注轴》.....	(111)
(十) 康有为《听泉轴》.....	(111)
(十一) 康有为《行书五 言联》.....	(112)
(十二) 李瑞清《石涛古木丛 篠图跋》.....	(113)
(十三) 李瑞清《致仲子仁兄 五言联》.....	(114)

(十四) 吴昌硕《重游泮宫枅舫 前尘率赋二律诗卷》....	(114)
----------------------------------	-------

下编 魏碑创作技法

论析	(116)
----------	-------

一、技术与艺术	(116)
(一) 技术不是艺术.....	(117)
(二) 技法的实用性 与艺术性	(118)
(三) “法”变“道”不变.....	(120)
二、魏碑书体的技法略析	(125)
三、小结	(136)

主要参考书目	(138)
--------------	-------

后 记.....	(139)
----------	-------

上 编

魏

碑

概

说

一、从《北碑南帖论》 与《南北书派论》说起

生活在16世纪中叶至17世纪的清代学者阮元写了两篇可以说在书法史上称得上划时代的文章，就是他的《南北书派论》和《北碑南帖论》。阮氏的动机似在警人不必拘于二王，要放开眼界。那有“中原古法”的北碑，是一个被遗忘的世界，他大概也是在做了一番“知识考古”之后，把被“书法界”的“中心话语”排斥在“边缘”或说隐蔽到深层去的北碑“开掘”出来了，“唤”回来了。他乞望颖敏之士要“振拔流俗，究心北派，守欧、褚之旧规，寻魏、齐之坠业”。这样则“庶几汉、魏古法不为俗书所掩”。

在一部谈魏碑书法的书里先扯出阮元来，总觉得魏碑一系的书法，真正地成为“书法”，应该是清代的事。这好象有点不顾历史，其实事实应该是这么回事。任何被我们称之为“艺术”的作品，倘它并没有被人带进艺术殿堂，或没有被人“当作”“艺术”去“看”的时候，它就还是“艺术”之外的事物，无论它产生在什么时候。魏碑一系的书法，固然并不是到了有清一代才被关注的，但可以说到了有清一代才大张旗鼓地把它当作“艺术”去宣扬去认可去顶礼膜拜的。有唐以来，帖学独尊，“书法界”的“中心话语”就是南派的羲、献，北派的碑版是沉寂的，是处在“边缘”的，或可说是沉于底层蔽而不现的。“碑”的真正地兴隆起来，是在清季，在清季它浮起来了，它显现了，它走进了“艺术”。这跟阮元是有很大关

系的，他那两篇文章是“伐木开道”的先锋。后来的康南海(有为)先生称阮元的先声之论是“通人达识”，是“审时宜、辨轻重”的言论。其实，魏碑一系的书法之在清季隆兴，除了阮元(文达)的那两篇“檄文”，还有更深的文化背景作依托，这就像康南海《广艺舟双楫》中说的：

碑学之兴，乘帖学之坏，亦因金石之大盛也。乾、嘉之后，小学最盛，谈者莫不藉金石以为考经证史之资。专门搜辑著述之人既多，出土之碑亦盛，于是山岩、屋壁、荒野、穷郊，或拾从耕父之锄，或搜自官厨之石，洗濯而发其光彩，摹拓以广其流传。

前有阮文达先声夺人，后又有包慎伯(世臣)推波助澜，表新碑，宣笔法，于是碑学如日中天，到咸、同间，就“碑学大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣。”(康有为《广艺舟双楫》)魏碑之真正走入艺术殿堂正在斯时，前此，大抵没有多少人以“艺术”的“眼光”去“看”魏碑，那碑上的字，也就不过是山岩、屋壁、荒野、穷郊间留下的古人的某种记录。假使没有如阮文达这等人的慧眼，没有包慎伯这等人的鼓吹，就是乾、嘉好小学，也不过把金石上的文字仅仅作“考经证史”之资而已。偏偏这时候“帖学”大坏，碑就所以乘其隙也。自古以来，艺术上的事就不能总让一家独揽，所谓“帖学大坏”，固有“帖学”本身的不争气处，但也未尝不有人们玩腻了一种东西就会弃旧图新的心态左右其间。

“碑”是被清人“勾沉”出来的，是起死回生，旧的东西成了新的，非艺术的成了艺术的，岂止頤頤義、猷，简直就是“而今迈步从头的”了。

谈魏碑，当然要从清朝说起才好，在清朝，当然要从阮文达的那两篇书法论文说起才是正路。由这一路再反观魏晋南北朝，说起来才略觉有根柢。这或可叫作“逆入”之法。述书法史，似非只是魏碑这样，在我看来，那个

称之为“书法”的东西，也是应从后汉说起才好，因为在后汉，书法才真正地走入艺术殿堂，在那之前，所谓“书法”，也只是文字的书写而已。当其进入了艺术的殿堂，则反观先秦，才可在艺术门内看那些古老的“书法”，那才是艺术的，倘没有后汉给书法立了门户，那以前的文字的书写也只是记录的、传播的东西，而非艺术的东西。魏碑也是这样，倘没有清季的阮文达，以及后来的安吴包慎伯，那魏晋南北朝的北方的碑版文字，也就只是记录的、传播的东西，后人也只是拿它作研经证史的工具，与艺术也不牵涉的。这就是本书何以取“逆入”之法而述魏碑的一个缘由。

二、魏晋南北朝之文化背景

从东汉末到魏晋时期，可以说是战国以后又一个缺少权威的时期，没有过多的统治约束，没有过多的钦定标准，因而这个时期文化思想领域相对比较自由开放，议论争辩的风气相当盛行。李泽厚说：“正是在这种基础上，与颂公德、讲实用的两汉经学、文艺相区别，一种真正思辨的、理性的‘纯’哲学产生了；一种真正抒情的、感性的‘纯’文艺产生了。这二者构成中国思想史上的一个飞跃。”^①这种被称为意识形态领域内的新思潮的基本特征，即表现着人的觉醒，魏晋是人对生命的觉醒的时期；同时也可以说人的觉醒推动了这种新思潮的形成与发展。我们在《古诗十九首》中及后来魏晋文学家的诗文中看到了这个时期人们对生死存亡的重视与哀伤，对人生短促的感慨和喟叹，这种哀伤和感叹，成为当时人们世界观、人生观的一个核心部分。这种对生与死的认识和重视，是在对以前经术、宿命、鬼神迷信、道德节操的大怀疑之基础上形成的。

怀疑，是进步的前提，当外界强加给人

们的既定的传统、事物、功业、学问、信仰已引起人们的怀疑时，人们开始关注自己，关注个人存在的价值和意义。这实质上就标志着人对生命、对自我的觉醒。人开始对自己的生命、意义、命运有了重新的发现、思索、把握和追求。“非汤武而薄周孔”，这固然会招来杀身之祸；但陈旧的有着“权势”的“话语”，毕竟抵不住新的思潮，“权势话语”的力量固大，政治的迫害固残酷，但终不能阻挡风气的改变，趋势使然，“狂诞不经”，在“边缘”向“中心”发问，“中心”的“话语”在这“追问”中消解了它的“权势”。

当人们真正认识到人的生命意义，也就进而认识到了文艺的意义，因为从本质上说，文艺作品应该是人的生命意义的体现，一种自我人格的体现。鲁迅认为魏时曹丕的时代是“文学的自觉时代”，是属于“为艺术而艺术”的一派^②。曹丕认为，“盖文章经国之大业，不朽之盛事；年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于身后。”（《典论·论文》）曹丕将文艺作品，看作了生命之延伸，因而也就是将文艺看作了生命之体现。魏晋时期，既是人的觉醒时期，亦是艺术的自觉时期。后汉人已将书法由“实用的文字时期”过渡到具有“游戏性质的艺术时期”，到了魏晋，则书法大家辈出，人们越来越自觉地认识到，书写文字，除了实用的价值之外，还具有一种像画一样的审美价值。越来越多的人开始学习书法的技巧，琢磨书法的气韵。但是因为实用的书法与艺术的书法一直是并行共存的，所以就现在我们能看到的一些魏晋时的作品（有些还真伪莫辨）来说，还很难说清哪些是“为艺术而艺术”的，哪些是先实现了实用价值而后具有了艺术价值的，哪些又是如西汉陈遵、东汉刘睦一样地写着实用的内容而目的又是让别人欣赏其书法的；但我们从那个时代的精神，那个时代出现了那么多出色的书家来看，

说那个时期书法已进入艺术殿堂没问题，作为“实用”的“写字”与作为“艺术”的“书法”虽仍并存，但已完全分成两个系统而各行其是了。

魏晋时期，书法的“正宗”当然是羲、献一派，随着晋都东迁，政治、经济、文化的中心也迁到了江南，北地战乱频仍，金戈铁马，魏和西晋时的“文化”扫荡殆尽。公元439年，近70年的五胡乱中国的局面才由鲜卑族的拓跋氏的北魏帝国统一北方而告结束。北魏王朝在政治上统一北方的过程，可以说是鲜卑人和其他进入中原的少数民族逐步摆脱奴隶制而实现封建化的过程，也是少数民族与中原人文化交流融合的过程，所谓“裔夷染被汉风”（康有为语），汉风亦为“夷”所染也。

北魏帝国，是鲜卑酋长拓跋圭建立的。公元386年，时在五胡乱华之中，北魏在遥远的塞外（绥远和林格）悄悄地崛起。当时它是一个臣服于后燕的微不足道的简陋政权，就是这样一个政权，在大分裂时代后期的南北朝时期，担任了主要的角色，其寿命长达171年。

五胡乱华19国中最英明的君主之一，前秦帝国的苻坚，在与晋帝国的淝水之战中阴错阳差地就失败了，前秦帝国因之而走下坡路直至瓦解。这时北中国的混战遍及每一个角落，兵燹和大饥馑，纵横千里，枯骨盈于野。至北魏于439年统一北方，北中国真是被战乱糟踏得不成样子。五胡乱华的时代至此结束，回首这130余年间的历史，真如柏杨先生《中国人史纲》中说的：

一百三十六年当中，几乎一支军队就建立一个帝国。蓦然间一批人集结在一起，马上组织政府，封官拜爵，发表文告，自称圣君贤相。还没有等到人民弄清楚是怎么回事，它已风消云散，只留下无数尸体和无数哭泣的孤儿寡妇。结局是，匈奴民族、羯民族、氐民族，几乎全部灭绝，羌民族领导阶层也几乎全部灭绝。四族的残余人口，被人数众多的汉民族所吞食，消失的无影无踪。鲜卑

民族只剩下北魏帝国的一支，等到下世纪(六世纪)末，这一支也全部汉化^③。

北魏帝国的汉化是肇始于第七任皇帝拓跋宏的，他受过良好的汉化教育，对汉民族的文化极其崇拜，至汉族一切均好，鲜卑一无是处的地步，所以他当了皇帝之后就痴如狂地全盘汉化了。全盘汉化的第一步是以诈术——即以南伐齐为借口——将首都由大同迁往洛阳。拓跋宏迁都洛阳，固然是因为把都城放在汉人居多的洛阳自会比鲜卑故里大同更有利于加速汉化；另一方面还有心理上的原因，即他不愿仅仅作“夷狄”君王，还要作中国人的君王。要想做中国人的君王，自然把国都放在中国正统的国都所在地更名正言顺。迁往成功后，他又采取一系列的汉化措施，如：一、禁穿鲜卑服装，一律改穿汉服。二、禁说鲜卑话，以汉语为法定国语。三、取消鲜卑姓，改为汉姓。拓跋宏自己就改叫元宏。四、迁往洛阳的鲜卑人，死后不得归葬大同。这也是以洛阳为家的意思，坟墓在洛阳，其后代自以洛阳为祖籍。五、鼓励鲜卑人与汉人通婚，这一点也相当重要。

汉化措施中也埋着隐忧，既然全盘汉化，则汉民族传统的不太好的东西也被北魏吸收了，如被五胡乱华时破坏殆尽的门第制度及相应的只问门第不问才能的用人观念，这种糟糕的东西，拓跋氏也奉为宝贝，足可以说他太喜欢汉文化了，到了迷恋的地步，自然就容易良莠不分了。但这种主动的汉化，确实给北魏帝国在北方的统治带来了政治上的回报。

北魏迁都洛阳后的30年间，是帝国的鼎盛时期。这时候的书法与浮雕，是北魏对中国文化史的最大贡献。

谈魏碑书法，实宜了解魏晋南北朝文化背景的大略，才易知魏碑书法何以那个样子，也才好知道清季何以拿这等书法向盘踞“中心”的帖学开刀。

在叙述了魏晋南北朝，特别是北中国当时的情况以后，我们大抵知道，魏碑书法产生

在大动荡之后的北中国统一于北魏，而拓跋宏由大同迁都洛阳之后的30年间。动荡、和平(稳定)，在这里都有意义。动荡是很残酷的，残酷地杀戮人民，同时也无情地杀戮传统。传统是一个社会的文化遗产，是人类过去所创造的种种制度、信仰、价值观念和行为方式等构成的表意象征；它使代与代之间、一个历史阶段与另一个历史阶段之间保持了某种连续性和同一性，构成了一个社会创造与再创造自己的文化密码，并且给人类生存带来了秩序和意义。五胡乱华以来，直到拓跋宏把北魏帝国的政府由大同迁往洛阳，中间战火纷飞，弑杀无度，一切的秩序、纲常都废弛了，社会几乎没有权威，甚至帝王也不能有大一统帝国时君主的那种超凡的、神圣的，被外国人称为的克里斯玛(Charisma)特质。正因为没有了传统，也没有了Charisma特质，也没有了神圣的感召力。那些曾经具有Charisma特质的社会中的一系列行为模式、角色、制度、象征符号、思想观念和客观物质，那些人们曾相信它们与“终极的”、“决定秩序的”超凡力量，在这里毁坏于兵燹，消沉于铁蹄。“中心”摇动，“传统”飘零，这对于具有原发力量的新文化因子的融入并不是坏事。尽管拓跋宏全盘汉化，恢复旧制，抑鲜卑而崇汉族，奉周孔而忘祖宗，但外族的那种游牧所形成的豪放泼辣、朴实清新的气息亦濡染着汉人。可以说，佛狸以来(特别是拓跋宏以来)，虽奉华典，而胡风与国俗，却是交杂相糅。所以我们说，北中国当时的战乱与稳定，对魏碑书法同样有意义，其意义就在于战乱时期，旧有的“中心”摇动，“传统”消散，给新的力量的进入以间隙；稳定时期，又因拓跋氏的推崇汉法，使胡汉融合。先贤尝言：“和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之；若以同裨同，尽乃弃矣。”^④为了生存，北魏必须兼容并包，诚如周一良先生言：“北魏承十六国之后，北方各族在中原共处已近二百年，虽力求保持代北风习，以便统治，民族偏见亦不能免。但对北方

广大地区之统治，即使在孝文汉化之前，仅依靠代来鲜卑亦无能为力。而从文化言，对南方又不免于自卑之感，因而必须兼容并包。”^⑤这种文化上的打破传统、消解中心，胡汉交流，兼容并蓄，反映在魏碑书法上就成了一种与南方正统的羲、献一派截然不同的风貌。这不是有意识的不同，是自然而然的不同。所以，若要说明南方的“书法”是“写”出来的；则北方的“书法”是“长”出来的。北人没有把“书法”当艺术，或至少没有像南方那些贵族士人们把书法当回事儿，所以写起来、刻起来就没那么多传统规范。南方的“帖”，大多能知其作者的，北方的碑刻，能认出作者的并不多，这也见出没把它(书法)当回事儿。

大背景的文化上的兼容并包，再加上书写者个人的没把书法当回事儿，北魏的碑刻书法就真是不拘一格，浑朴自然，无宗无派，快快活活。

所谓“魏碑书法”，大要包括佛家造像题记、墓志和碑碣摩崖数端，此皆“书法”在北中国当时的瑰宝，惜当时及后来历唐、宋、元、明诸朝并未给以重视(即是没有给以“书法”意义上的重视)。至清季始勾沉出来，与汉碑、唐碑同为古代碑版书法的鼎足。

三、佛教的传入与造像题记的兴起

佛教在南北朝时期鼎盛，这大概可以说是不争的史实，关于佛教的东渐华宇，我们的学者在后来说到它，总是有誉有毁。誉之者谓佛教有自力入世的观念和戒杀的动机；毁之者则蹙眉于沙门浮屠的劳民伤财。这都各有其道理，我们不遑细说。倒是有些外国人谈及佛教在南北朝分裂时期的作用时，提到它有着一种融合胡汉、贯通上下的力量。这是很值得注意的，黄仁宇先生在其《赫逊河畔谈中国历史》

一书中提到Arthur Wright可为此说之代表。黄先生因之而说：

其实佛教是一个极广泛的称呼，也可以说是印度带来的文化，渗透到中国的思想、文学、美术、建筑、科技和民俗各方面的一个概称。它一方面需要与中国固有的信仰不发生根本的冲突，才能两者相折衷的互相融合。另一方面则是在这条件下，它也无孔不入。

而针对这南北朝的时期上说，佛教不是一种带强迫性的宗教，因之它才发生了一种广泛和普遍的功效。它没有把云岗龙门造成“圣地”，或被方丈国师所掌握，因之转变而成为一种政治上的势力，所以纵有华夷之界伦理之争等波折，它仍能够长久地与中国固有文化共存。因为如此，我们也可以认为它是一种构成团结力量的因素。所以小民接受真言与净土宗的仪式和念佛乐及往生的粗浅解释与缙绅先生的欣赏于天台华严的悟观与禅定，同为佛教。在这种条件下，佛教也可算作已经发生了融合胡汉贯通上下的作用^⑥。

“融合胡汉”，“贯通上下”，这提法真是好，岂止是简洁直入，而在这一时间佛教对于中国文化、艺术的影响之潜移默化的力量亦隐焉其中。

洛阳，自拓跋宏(元宏，北魏孝文帝)迁都于是，是北魏大规模汉化的实施地；同时也是佛寺石窟的集中地。北魏时期，除太武帝灭佛，直至后来北周武帝又灭佛而外，佛教在此一时期的北中国十分盛行。南人此时亦尊佛，然与北地略有不同，要而言之，北朝重禅法而南朝重义理；北朝重修持而南朝重文字。北朝这时的情况，则可以北魏人杨玄之在《洛阳伽蓝记·序例》中所言见之：

逮皇魏受图，光宅嵩洛，笃信弥繁，法教逾盛。王侯贵臣，弃象马如脱履；庶士豪家，舍资财若遗迹。于是招提栴比，宝塔骈罗，争写天上之姿，竞模山之影。金刹与灵台比高，广殿与阿房等壮，岂直木衣锦绣，

土被朱紫而已哉!

孝文帝元宏迁洛后,在洛阳龙门开凿石窟,造像祈福。从纪元495年至522年,动员民工8万人,造像数万尊,造像题记千余块。天下碑碣造像、刻经幢柱因以流行。大批寺院的建造,与建筑、绘画、雕塑、书法等艺术构成极密切之关系。单就书法而言,即如金开诚先生所说:

对书法碑版的制作来说,佛教的盛行直接决定了大量造像记和一些摩崖刻经的出现,还间接影响到碑碣和墓志。……正是在洛阳龙门石窟的许多北魏造像记中,形成了北朝碑版书法的典型风格,并影响着整整一代的书风。由这一事实,也就可以看出佛教的盛行同北朝书法艺术发展之间的关系⑦。

佛寺内的碑体书法究竟起于何时尚不详知。有这样两条资料或可透些消息,第一,《南史·恩倖传》载:南朝刘宋时,徐爰之子徐希秀,“甚有学解,亦闲篆隶,正觉、禅灵二寺碑,即希秀书也。”第二,《北史·外戚传》载:孝文帝拓跋宏之舅氏冯熙,“为政不能仁厚,而信佛法。自出家财在诸州镇建佛图精舍,合七十二处。写十六部一切经,延致名德沙门,日与讲论,精勤不倦,所费亦不赀。而营塔寺多在高山秀阜,……其北芒寺碑文,中书侍郎贾元寿词,孝文频登北芒寺,亲读碑文,称为佳作。”

这上面两则史乘所载之文,应看作佛寺书碑的早期资料。则佛寺书碑应在此之前就有,载籍所记,只可以说是最保守的上限。

北朝碑版书法,是由隶向楷的过渡,有些接近隶,有些接近楷,史家每称其为“隶楷”,而今所谓“魏碑”,“魏体”者也是一个总括的称谓。

《北史·儒林传》上记载,太原阳邑人冀俊“善隶书”;南阳宛人赵文深“少学楷隶”,“雅有钟、王之则,笔势可观。”“当时碑榜,帷文深、冀俊而已。”北周明帝令赵文深“至江陵书影覆寺碑,汉南人士,亦以为工。梁主

萧察观而美之,赏遗甚厚。这说明南北朝末期,寺碑书法还是在通行着楷隶书体,这一点我们可以在北凉、北魏的一些造像记和寺碑中得到证实。

方峻浑厚、朴拙凝重、雄强壮美,是北碑书体的基本风格,当然它也兼容疏放随意、迢丽娟秀等多种风格。

在酒泉出土的北凉玄承元年(428)的《高善穆造像塔题记》,玄承二年的《田弘造像塔题记》(图1),隶意不失,结体朴拙厚密,横划的起笔露锋,落笔出挑,成“翘檐”式,造成耸然向上的气势。这是早期碑体的实物,较史乘所载书碑的资料时间要早,前举冯熙传中



图1 北凉《田弘造像塔记》(局部)