

# 王羲之艺术论

董时著

羲之

山东大学出版社

王羲之（321~379或303~361或307~365）、王献之（344~386）父子，在汉字书写艺术史上占有特殊地位，习称二王。但并称并不表明他们总是同时被尊崇，而是时有抑扬，各领风骚。这是因为他们的艺术面貌差别甚大，所谓“虽称父子，又为古今”。照通常的说法，大王是古典派、技巧派的代表，小王则是抒情派、表现派的代表；而造成这两种不同风貌的原因在于用笔之不同，这就是前人指出的“内拓”与“外拓”。而内、外用笔形成汉字书艺两大系，二者竞相发展，象长江、黄河一样，浩浩荡荡涌起书史宏大波澜，历久而不衰。本文即不揣浅陋，想从历史上二王的地位，论及两系艺术上，尤其用笔的不同；而且认为，只有抓住用笔这个“书艺的中心”，才能认清书史、书论中的重大问题。

本文所持多为前人成论，偶遇其语焉不详、阙如乃至不当处，则或试作补充与订正。念及至此，不胜恐慌；为求一知，且容述焉。

## 目 录

- 一、认识二王的基础…………… (1)
- “致用”与“成艺”：汉字书写二层次…………… (1)
- 汉字书艺史的高潮在哪里？…………… (7)
- 行书是书体的中心…………… (13)
- 二、历史上的二王…………… (19)
- 三、艺术上的二王…………… (25)
- 四、用笔上的二王…………… (39)
- 用笔是创造…………… (39)
- “内挾”与“外拓”…………… (53)
- “中锋用笔”…………… (60)
- “三过折”与“枣心笔”…………… (66)
- 五、兰亭与集字…………… (73)
- 六、二系鸟瞰…………… (85)
- 七、第三系的探索…………… (99)
- 载体史…………… (99)
- 纵横之争…………… (111)
- “书面”与“画面”…………… (116)
- 王铎与墨的自觉…………… (119)
- 现代派…………… (124)
- 八、答问：必要的补充…………… (128)
- 古今用笔越来越外拓吗？…………… (128)
- “全书”观念与挾拓用笔有什么关系？…………… (129)

扞拓与书体有一定的关系吗? .....	(131)
外拓用笔有没有发展? .....	(131)
点在二系中的情形怎样? .....	(132)
把内扞笔法的隶书体系的笔画称作块面而不是线条, 不见前人,能成立吗? .....	(134)
内扞用笔与运笔“公式”有什么关系? .....	(136)
主情的米芾为何不是外系? .....	(137)
重理、主情与时代有关,历史上有相对应的时代吗? .....	(139)
熊秉明提出“书技、书艺、书道”说,你有何看法? 二王与“书道”有什么关系? .....	(140)
碑帖与扞拓二系有何关系? .....	(143)
本文对斗方给予高度评价,它会成为书艺载体形式的 方向吗? .....	(143)
王铎是不主张“师心”的,怎么又成为外系的继承 者? .....	(144)
毛泽东的书作是外拓系吗? .....	(145)
“祖述二王”的说法常见到,怎样才能更准确? .....	(145)
本文反复强调用笔是创造,那么与“法”有什么关 系?“个性化”不意味着“创造”吗? .....	(146)
“中锋用笔”不应倡导了吗? .....	(153)
伊福部隆彦认为现代书艺不表现人格,你有何看法? .....	(154)
小王的抒情主义与现代派有什么关系? .....	155)
九、结语 .....	(157)
方法的检点 .....	(157)
王献之的再发现 .....	(158)
参考书目 .....	(164)

后记	(169)
附图 1. 张芝草书	(169)
2. 王献之《送梨帖》	(169)
3. 王献之《鹅群帖》	(170)
4. 王羲之《兰亭序》	(170)
5. 王羲之《桓公帖》	(171)
6. 商代甲骨文	(171)
7. 金文《大盂鼎》	(171)
8. 颜真卿《告身》	(172)
9. 赵孟頫《纨扇赋》	(172)
10. 傅山草书	(172)
11. 隶书《乙瑛碑》	(173)
12. 李斯小篆	(173)
13. 杨凝式《夏热帖》	(173)
14. 集字圣教序	(174)
15. 张旭《古诗四帖》	(174)
16. 黄庭坚《诸上座帖》	(175)
17. 米芾《吴江舟中诗》	(175)
18. 马一浮82岁书诗	(176)
19. 沈尹默《执笔五法》	(176)
20. 长扬石刻字	(176)
21. 王铎草书杜诗卷	(177)
22. 上田桑鸠《爱》	(177)
23. 青山杉雨《恭则寿》	(177)
24. 铃木翠轩《闲人》	(178)
25. 孙过庭《书谱》	(179)
26. 祝允明《赤壁赋》	(179)
27. 徐渭杜诗	(179)

28. 八大山人草书……………(180)
29. 毛泽东《采桑子》……………(180)
30. 李骆公草篆……………(180)

## 一、认识二王的基础

二王的出现不是偶然的。从甲骨文的出现算起（取传统观点，不取钟鼎早于甲骨说），到东晋二王生活的时期，也有近二千年的历史。其间经过漫长的发展，和几次大的飞跃，为二王的成就创造了条件。他们的产生是客观上必然的。这里有几个相关的认识问题，即汉字书写的实用性与艺术性，书史的高潮在哪里和行书是书体的中心。这些书艺理论与书史问题，是今天讨论二王需要首先加以澄清的认识的基础，不在这几个问题上取得统一的认识，便不会获得对书史的客观的把握，便不会获得对二王的正确的认识。

### “致用”与“成艺”：汉字书写二层次

钱钟书在论及草书的时候即说：“向来论者，不察草书之致用别于草书之成艺，遂多葛藤。”（《管锥编》第1125页）其实何止草书，对整个书写问题的认识，许多“葛藤”正是由于不分这两个层次而发生的。通常把这两个不同的方面称之为“实用”、“应用”和“艺术”、“审美”。例如郭沫若即说：“有意识地把文字视为艺术品，或者使文字本身艺术化和装饰化，是春秋末期开始的。这是文字向书法的发展，达到了有意识的阶段，作为书法艺术的文字和作为应用工具的文字，便多少有它们各自的规律。”（《古代文字辩证的发展》《考古》1973年第3期）潘伯鹰也说：“书法在无形中分为两大流派：一为专供实用，一为专

竞艺术。”（《中国书法简论》）这就从书写实际上和书史上把两个层次分开。本文所以称之为两个不同的层次，是以“层次”的概念表明它们各自不同的质的规定，同时也说明它们之间有着密切的层次联系，而且二者也完全合乎一般的层次规律。

考之一般的艺术起源过程，各种艺术都是发生于功用，经功用而达之于审美。初民为了生存的需要才在生活、生产的实践活动中创造出艺术。这个创造是一个漫长的发生过程。起初则都是实用的。例如艺术起源的“神魔说”、“巫术说”所指出的，也是以娱神的活动求得丰收为目的。现已考知的甲骨文，即是卜辞，也属此种情况。后来，由于种种条件的发展，由于主体审美意识的自觉和客体艺术要素的自觉，实用性向审美性过渡而发生质的飞跃，便成为独立的艺术。而在各类艺术中，汉字书写艺术独立为最晚，照郭沫若的说法是在春秋末期，即“东周而后”之钟鼎文字。“以规整之款式镂印于器表，其字体亦多作波折而有意求之”，“凡此均于审美意识之下所施之文饰也，其效用与花纹同。中国文字为艺术品之习，当自此始。”（《青铜时代》）

郭氏之书史上艺术性独立的考察是狭义的，就广义的艺术性，或艺术层次而言，在最初的甲骨文中已经存在。无论其笔画、结构乃至形状之长方都含有丰富的审美因素。这即是所谓人以美的规律创造一切的见证。但作为真正的艺术品，汉字书艺则晚于其他艺术，其原因在于文字的实用性特别强，对它规范化的要求特别高；因而其自身始终二层次相结合、相制约，不象其他艺术，及早摆脱实用的束缚。例如同被视为表现艺术的舞蹈。

由于汉字书写的“致用”与“成艺”形成两个各有特定质的层次，便“有他们各自的规律”与特征。就用途和书写目的言，一为“用”，一为“艺”；一以实用为功用，一以欣赏为目的。由于这个根本用途的差异形成一系列的不同的特征，在书写和接受上，都有各自不同的特殊规律。就书写传递的信息言，“致



用”者要求客观性、规范性、可读性；“成艺”者则要求主观性、创造性、模糊性。客观性指书写的内容、形式不允许书写者任意更改、变换，它是社会公认的乃至法定的，任何人不可以个人的好恶加以变动，否则文字就失去其作为书面语言的交际功能，即没有存在的价值。历来对文字规范化的要求即出于此目的。可读性是书写客观性、规范化的尺度，也是文字作为交际手段的必然要求。没有这几方面的要求，“致用”性的书写将不能满足准确、迅速、统一的条件，便违背了根本目的。而“成艺”的主观性则要求书写者提供鲜明的个性化的审美信息，提供完全属于个人独有的艺术创造。由于根本目的在于审美、欣赏，书写就以艺术个性为尺度。模糊性实际上指艺术信息的容量的无限性。由于艺术创作与欣赏规律都是以个性化为条件的，艺术创造在接受者那里便是千差万别，各具面貌的，所谓“一千个读者就有一千个哈姆莱特”，在书法中同样。例如王羲之就是这样，这与“致用”性书写的明确的、一览无余的可读性完全相反，在玩味欣赏中不断发现新的艺术信息，而且是无限的。由于这两个特征的对立，可以说前者所书重在内容，后者则重在形式；因而前者不允许错字、别字乃至笔画的不规范，而后者则可以有“书家笔下无错字”的宽容。前者不允许“造字”，后者则有所谓“无义书法”，有前卫派的图画似的书作。墨污在前者为禁忌，不可设想在科举考试或清宫进表中会有这些东西——那很可能造成麻烦；而后者，在现代派书法中乃至清人的对联中，就有了散落的墨滴或涨墨的溼湿。

因此，实用的书写讲求法度，是技术，具有工艺美，不忌“匠气”，其书写方法是“精熟”，和熟能生巧甚至于运笔“公式”；艺术的书写则讲求“无法之法”、“下笔必有我法”，是审美、艺术，具有充满个性特征的艺术美，反对“匠气”、“字

如算子”，其创作要求“生”。唐人《翰林禁经》倡导、元人康里子山有专门阐述的“九生法”，为“生笔，生纸，生砚，生水，生墨，生手，生神，生日，生景”，就是书写艺术创作要求的富于个性与激情的特殊的心理状态与条件。所谓“生”，是每幅作品不仅有别于前人、他人，也有别于自己；每幅作品都是富于新鲜感，富于激情的创造，而不是因袭、重复。“生神”“生日”“生手”是作者特有的心理状态，其他几“生”则是唤起和保证创造个性的条件。这种说法与孙过庭的“五合相发”“偶然欲书”相似，是有创作灵感的“神会之笔”的状态。“生”、“熟”二字最能反映出书写二层次的质的差别。

既然是层次的质的差别，那么各层次就有质的规定性，不按照这种规定、规律性去书写，便不会有相应的书作，无论实用的还是艺术的都一样。但“致用”与“成艺”既然是层次关系，之间就存在层次间的联系，其关系也合乎一般的层次规律。

首先，实用的、技术性的书写层次是汉字书写的基础。文字以实用为目的，文字书写的最基本的目的亦在于实用。作为艺术，这是文字书写特有的特征，与一般艺术不同。文字书写艺术限定以文字为书写表现的对象，文字始终是书写艺术的底层；假若舍弃这个底层也便不成其为“书艺”。在现代书艺中有一种观点，认为可读性不是书艺的条件，即使篆书、草书也有许多人读不懂，因此，有了所谓“巧涉丹青”，甚至以画代字和“无义书法”。这类作品存在仅可在一定范围内接受，原因在于书写艺术层次形式的多样性，以及现代艺术抽象化的倾向。但从根本特质上说却是不能成立的，或者说是不能作为方向、主流的。一切艺术都有独特的限制，没有限制也没有艺术。象没有建筑也就没有建筑艺术，没有形体也就没有舞蹈艺术一样，没有文字也就没有书写艺术。古代书论有提倡书家必通书学者，其原因也在于此；

自然，实际上难以做到，但强调文字的制约作用不可忽视，却是正确的。

这是文字学意义上的基础、底层作用，在书写意义上通常也是如此。历史上的书家大都经过了长期刻苦的磨练以掌握实用层次的书写法度或者技术、工艺，之后又合乎艺术规律地进行创造，形成个人的鲜明风格，达到艺术层次；即使是提倡抒发个性，反对一味摹古的书家，也下过很大功夫去掌握技术层次。前者可推大王为典范，后者则以米芾为代表。米氏正是经过半生“集古字”的磨练而创出独具面貌的书作而名垂千古。现在所常见的学书弯路，弊端之一，即是企图不经文字实用技术的层次而直接达到审美艺术层次，结果成了以胡涂乱抹充当艺术创造，从根本上违背了文字书写规律。

其次，象任何事物层次间的过渡需要质的飞跃一样，书写艺术层次的实现也需这种飞跃。这一方面说明，不是任何的实用书写，任何的技术性书写都能达到书写艺术层次。诸如有名的“馆阁体”，许多宫廷奏折表章等，都是该层次的上乘之作，而这些作者一般并不能成为历史上的书写艺术家。另一方面则说明，凡能获得书写艺术的特定质而达到这个层次的书艺术家，都是经过这种飞跃，而无论其获得飞跃的条件是什么——下面我们将重点讨论的大王和小王即不相同，前者是靠磨练而不乏才华，后者却是靠“师心”、天才、灵气而合乎“天矩”艺术法则。

随着历史的发展，书写的实用层次退居次要地位，乃至渐渐失去实用性；书写的目的在于艺术而不在实用，现在已经成了与历史发展成正变的事实。这条规律对书写二层次都有深刻影响。在古代，艺术层次已经要求抒情、个性化的时候，却有种种技术法则约束，有宫廷官律约束，从而造成尊古、求熟的“阁体”匠字。而现在，仍有人做这种倡导，单讲传承，单讲摹帖，不求性情，这当然不可能获得特定的艺术层次质。另一方面，所

谓“字无百日功”仅指实用层次，而不少现代人认为，经过努力人人可当书艺术家。把艺术视为技术，否认才华、否认艺术层次对创造主体的相应要求，造成书艺观念的混乱。作为文字应用的书写，作为传统艺术的普及，人们热爱汉字书写是应该肯定与倡导的；所不应该的是，不分对象一律以艺术家求之，不遵循书写艺术的规律而企图达到光辉的“彼岸”，结果对个人对艺术都是一种损害。

要之，实用技术层次是审美艺术层次的必要前提，没有它固然达不到后者，但有了它也不一定达到。

正由于书写二层次间的质的差别不能混淆，而历来对它又缺乏认识，缺乏深入系统的研究，因而造成许多观念上、批评上、实践上的“葛藤”。用层次论术语说，即是层次观念混乱。层次论认为，各层次有其独特的语言与规律，在此层次适用的“语言”，不能用到彼层次去。例如，在实用层次讲求的规范就不能一律搬到艺术层次；而“书家笔下无错字”也不适用于前者。历来的“葛藤”，原因之一，即是违背此条规律而把两层次的“语言”乱用。当然，造成“葛藤”的原因也可能与价值取向有关，或站在实用立场以求艺术层次，或相反，客观上二者同样违背层次规律。

诸如以技术代艺术。历来宫廷批评大都如此，往往以致用书写为最高典范，反对艺术书写。在书写创造上、教育上也是如此。“尊碑派”、“尊唐派”即是。在他们看来能达到魏碑、唐碑水平就是顶峰。诸如赵壹的《非草书》，完全站在文字实用的层次上看待文字书写艺术，结果格格不入（——我们马上会讨论这篇名文）。诸如书史高潮的确定，和书史低谷起点的划分。以北宋四家为焦点，站在艺术层次上则推四家，把低谷划自南宋，而站在技术层次上则自北宋划起，贬四家；高潮的划分，艺术论者往往推晋，技术论者往往推唐。诸如对赵孟頫乃至小王的评

价，站在技术层次上必推赵，或贬小王，站在艺术层次则或相反。（技术如梁厚甫，艺术如包世臣）。

二王对书艺的巨大深刻影响即表现在上述以及其他各方面，对书写二层次认识的不足、混乱、错误，将直接影响对二王的评价，也即是对书史的认识。本文的讨论将表明，在最深刻的意义上，二王与书艺史是同义的。而无论对二王，对书史的讨论，都以分清书写的两个层次为前提。自然，“特定的层次质”含有自身历时因素，古今不同；也包含极丰富的美学规律，并不因划分二层次而简单化。在随后的讨论中，将会涉及许多艺术层次的问题；所以层次论是问题的深入与明确，而不是简单化与机械化。

### 汉字书艺史的高潮在哪里？

这里说的“高潮”是借用戏剧冲突发展的术语，指最高峰。常说的书史“鼎盛期”近于此义。这对认识二王也是至关重要的问题；假若把二王与书艺史高潮分开，那倒是奇怪和不可理解的事。但书史家、书论家对此看法并不一致。

大要说来，对哪个时代是书艺史高潮，有三种说法，即推晋、推唐和推清。

推清派认为书艺是继承和积累的结果，只有清人有条件“集大成”，在最深厚的基础上创造出空前的书艺作品。这种“集大成”说，用之于艺术创造往往不确切。就艺术与科学言，可适于科学而不适于艺术；就书写二层次言，只适于技术层次而不适于艺术层次。艺术需要继承，但尤要创造，凡能“集”的，往往失去独特性。由于艺术创造内部和物质生产两个不平衡发展的规律，各艺术部门、种类不都是同步发展、共同兴衰，而是各有规律、各有兴衰；而物质生产的发达繁荣不意味着艺术创造必然相应发达与繁荣。这就是为什么生产不发达的古希腊产生了伟大的史

诗、神话、戏剧的原因，也是各种艺术各有其兴衰史、鼎盛期的依据。因此，任何一种艺术都不是越晚越好，不是一概“后来居上”。假若真是如此，那么清诗就应该胜过唐诗，清词也应该超过宋词，清代戏曲也应该越过元曲，可惜都不是。作为艺术的一个较特殊的门类，书艺也完全与其他艺术一样，遵循着这条发展规律，有自己独特的兴衰史。

有清一代由于非汉族统治，对于汉族文化发生微妙的影响。例如“文字狱”的残酷迫害，使得读书人不敢面对现实，而把目光引向古代。“朴学”（“汉学”、“小学”）的兴起，乾嘉学派的形成，其根源即在于此。这就决定了有清一代的艺术是不可能最充分地展现个性的。除了时代的压抑外，书艺家有深厚的文化修养，乃至是学者，他们表达情感可以采取其他方式，不象张旭那样，把各种感受都用书艺表现，这也限制了创作激情。但清人不单求法古，有许多出色的创造，诸如郑板桥的“六分半体”，金农的“漆书”，乃至黄慎灵透超迈的草书，还有被推崇的邓石如的篆书等，确有卓越成就，但假若把他们推至书艺史的至高地位，视他们对书史有最重大的影响，象二王那样，则恐为前人所不许。

总之，由于清代文化的特殊背景，书艺创造受到压抑而限制了个性充分发展，书艺成就不足以担当书史高峰之任。

推唐派的依据有两个，一是楷书是最成熟的书体，在唐代获得了充分地发展；一个是唐代出现了一大批在书史上有影响的书法家，赫赫有名。关于何种书体是书艺中“最成熟”的，下面将专门讨论，这里只指出在书艺层次上不是楷书，而它只是书法技术层次的成熟书体。对此可以举出两个例子说明。一是现在通用的印刷体即是以唐楷为基础的，特别是大小欧与颜书，而其中还有后来的赵字成分。这说明唐楷与实用层次的关系。为什么实用的印刷体不以晋人抑或宋四家为基础，即因为其充满艺术个性，与实用层次相去太远。二是唐人重“法”，写了大量的技术法则，规定

出许多规范模式，成了所谓“结构派”，把生机蓬勃的艺术创造引向技术模拟，把无限的艺术个性化，规定几条技术法则加以扼煞。后来许多有为书家“无定法”的倡导即是针对唐人的。

在书艺或用笔美学上唐人过分强调笔划的“端”与“折”，造成“中画”的虚弱——特别是颜柳，成了美学上不可弥补的缺陷（包世臣）。结体上“以平正为善”也违背艺术规律，姜白石所谓“此世俗之论，唐人之失也”。而书史发展表明，唐楷的出现改变了书史的方面，就是把艺术创造拉向技术规范。尽管宋人反对唐法而抒写“意”，把书艺史推向一个高峰，可是接着从南宋起一落千丈，几乎没有再回升的势头。许多人怀着痛惜之情指出这一点。清人曾淋漓尽致地大倡“卑唐论”，也是基于此的；虽有些过头，也不无道理。确立唐代为书艺史之高潮地位，清人就通不过。历来许多学书的人都把唐楷以及唐人的书写技术理论作为入门的向导，在不久即把它丢掉，去寻求闪耀个性光辉的东西。这对唐楷也是个无情的冷落吧，岂能当“顶峰”之任呢！

唐代确实出现了一大批有名的书家，其中包括张旭、怀素这样伟大的具有鲜明个性的书艺家，但大多名家是楷书家。他们对书写技法作出巨大贡献，在书写工艺美的追求上，达到可能的极限，并且具有个性特征，为汉字书写史留下光辉之作，这是不能否认的。正因为如此，他们对书艺的发展也作出伟大的贡献。他们在书写的技术层次发现了许多规律，而其中有一些是对书艺发展有利的，乃至成为基础，这也是人们往往以他们作为学书入门的原因。所以即使站在书艺层次的立场，也不能否定唐人的贡献，但过此即为不当，而且其影响也远不如晋人。历史这样具体地，有选择、有分析地对唐人作出评价，而随着书艺史的发展，这个评价将愈来愈显示其正确性。

现在清楚了：书艺高潮、最高峰在晋代。

照郭沫若的看法，在春秋时代的晚期已经发生了书写的艺术

层次（见前引），而到东汉书艺已经得到充分发展。这是晋代高潮的坚实的历史基础。东汉时期各种书体已经定型，这是书艺飞跃发展的一个重要的标志。（有人甚至认为汉为鼎盛。）

由于文字演变达到一个历史高度，其书写审美要求随之而来，东汉时期书艺层次已经发展得十分充分，是这个要求的必然，也是书艺高潮的先声。史料已记载东汉把书写作为审美欣赏的事实。例如蔡邕作著名的“熹平石经”：

碑始立，观视及摹写者，车乘日千余辆，填塞街陌。（《书林纪事》）

“摹写”是学其书艺而非学识字，“观视”固然有学“经”者，但也一定有学“书”、赏书艺者，否则不会出现如此轰动的场面。安帝时的王溥家里穷，“于洛阳市傭书”“一日之中衣宝盈车而归，”“洛阳称善笔而得富。”（同上）假如仅凭书写的实用价值，决不能达到这个程度，而只有艺术审美价值才是无限可能的。师宜官也是以书艺换钱的：

“师宜官善书。灵帝好书，征天下善书者于鸿都门，至数百人。八分称宜官为最，大则一字径丈，小乃方寸千言，甚矜其能。或时不持钱诣酒家饮，因书其壁，顾观者以酬酒，计钱足而灭之。（《书林纪事》）

由“方寸千言”和书壁“计钱足而灭之”看来，“灵帝好书”及“观者”也是喜欢书写艺术、审美，而不是实用。这就说明书艺在多么大的范围内有欣赏者，从皇帝到平民，可谓盛矣。而出现大批象蔡邕、师宜官这样历史上著名的书艺家，在汉代也是必然的。假若这还不能充分证明汉代书艺的充分发展，那么赵壹的《非草书》就从反面证明着这一点。这篇名文与崔子玉《草势》观点针锋相对，产生的动因是这样的：

余郡，士有梁孔达、姜孟颖者，皆当世之彦哲也。然慕张生之草书，过于希颜、孔鸾。孔达写书以示孟颖，皆口诵其



文，手楷其篇，无怠倦焉。于是后学之徒竞慕二贤，守令作篇，人撰一卷，以为秘玩。余懼其背经而趋俗，此非所以弘道兴世也。

他是怕人们热爱书艺而忘记了“经书”，同时指出张芝的草书艺术(图1)被人们普遍喜爱的事实(所谓“趋俗”)。而人们对草书艺术的热情乃至迷狂，赵氏也作了描绘：

……专用为务，钻坚仰高，忘其罢劳。夕惕不息，仄不暇食；十日一笔，月数丸墨；领袖如卓，唇齿常黑。虽处众座，不遑谈戏，展指画地，以草判壁；臂穿皮刮，指爪摧折，见髓出血，犹不休辍。

象对其他任一艺术的入迷追求一样，对书艺的这种追求达到惊人的程度，这是书写艺术达到相当高度才可能有的现象。但在赵氏看来，这却是毫无意义的：

且草书之人，盖技艺之细者耳。乡邑不以此较能，朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备；征聘不问此意，考绩不课此字。善字既不达于政，而拙草无损于治。推斯言之，岂不细哉！

崔氏认为草书“纯俭之变，岂必古式”，并且“机微要妙，”既实用也符合审美要求。赵氏则不知道这“无用之用”恰恰是艺术的价值所在，是审美功能的表现。经实用到审美是人的大进步，是历史的大飞跃，是艺术的大自觉。赵氏的非议从另一个角度揭示了书艺高潮的到来。所以看不到这个势头，看不到审美价值，是对“经”的过分的推崇，以“经”取代一切。同时这也算个“热写冷不识”的问题。“热”是情感、激情，是艺术创作的热情；“冷”是冷静的技术鉴定，是理智乃至清峻。以后者的“冷”标尺去衡量前者的“热”作品，自然“葛藤”，纠缠。由于书写的首要功能是实用，这种“葛藤”几乎一直延续下来，所以两个书写层次的划分是十分必要的。