

第二届中国书法史论国际研讨会 论文集

文物出版社

1996





数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！

目 录

《唐摹万岁通天帖》书后	启 功 1
我国隋唐五代书法艺术历史的演进轨迹	杨仁恺 7
王羲之的“集成”帖	西林昭一 20
世家大族和时代风尚对二王书艺的影响	王玉池 25
东晋门阀士族与书法	王靖宪 33
浅谈晋唐书法及其影响	连家生 38
二王的影响与东晋南朝书法的演变	徐利明 47
佛学东渐与晋唐小楷之发展	马季戈 54
浅议晋唐书法之不同	马大东 61
唐摹《兰亭序》再议	刘 刚 66
也辨《潭帖》	水赉佑 75
明拓二王帖考	蒋文光 89
仁寿四年“大隋皇帝梓州舍利塔铭”考	中村伸夫 94
广东的三方隋碑	朱万章 101
不可忽视的书法佳作	蔡鸿茹 107
刚劲峻拔 道密严紧——论欧阳询及其书法艺术	支运亭 111
观《化度寺邕禅师舍利塔铭》敦煌本补记	施安昌 114
褚楷是欧虞与颜柳的津梁——也谈褚遂良的楷书	周维新 120
四家法帖中的颜柳之帖	吕长生 123
唐隶略论	谷 溪 130
题壁书法兴废史述	侯开嘉 133
凝刻心魄 收摄血泪——我学《祭侄文稿》体会	王梦赓 142
探讨颜书的一面古镜——谈《承晋斋积闻录》	苏安德 145
关于怀素《自叙帖》的我见	肖燕翼 148
辽宁省博物馆藏敦煌残经书法艺术管窥	王海萍 155
僧无可《寂照和尚碑》的书法艺术	钟明善 159

古人书评（提纲）	王方宇 165
启字史书史之肇端——评晋·卫恒《四体书势》	王景芬 167
从南朝到唐代的书品论——关于评论用语“骨”的探讨	河内利治 155
技巧论——各种观点的解说与归纳分析	陈振濂 159
唐人尚法的多质性	叶鹏飞 188
半部《书画记》偶读——与清人吴其贞共论晋唐法书	崔 陟 195
关于“王僧虔《笔意赞》”	李 穆 201
郭沫若书法精品集序	史树青 208

《唐摹万岁通天帖》书后

启 功

王羲之的书法，无论古今哪家哪派的评价如何，它在历史上的地位和影响，总是客观存在的。又无论是从什么角度研究，是学习参考，还是分析比较，那些现存书迹总是直接材料。

世传王羲之的书迹有两类：一是木版或石刻的碑帖；一是唐代蜡纸钩摹的墨迹本。至于他直接手写的原迹，在北宋时只有几件，如米芾曾收的《王略帖》等，后来都亡佚不传，只剩石刻拓本。

本版或石刻的碑帖，从钩摹开始，中间经过上石、刊刻、捶拓、装裱种种工序，原貌自然打了若干折扣，不足十分凭信。于是直接从原迹上钩摹下来的影子，即所谓“双钩廓填本”或称“摹本”，就成为最可相信的依据了。这一类摹本当然历代都可制作，总以唐代硬黄蜡纸所摹为最精。它们是从原迹直接钩出，称得起是第一手材料。字迹丰神，也与辗转翻摹的不同。只要广泛地比较来看，有经验的人一见便知。因为唐摹的纸质、钩法，都与后代不同。

这种唐摹本在宋代已被重视，米芾诗说：“媼来鹅去已千年，莫怪痴儿收蜡纸”。可见当时已有人把钩摹的蜡纸本当作王羲之的真迹，所以米芾讥他们是“痴儿”。到了今天，唐摹本更为稀少，被人重视的程度，自然远过宋人，便与真迹同等了。现存的摹本中，可信为唐摹的，至多不过九件。

（一）现存唐摹王羲之帖概观

现存唐摹王羲之帖，在三十年前所见，计有：一、《快雪时晴帖》，二、《奉桔》等三帖一卷（俱在台湾），三、《丧乱》等三帖一卷，四、《孔侍中》等二帖一卷，以上俱带名款；还有，五、《游目帖》（俱在日本）虽不带名款，但见于《十七帖》中。

近三十餘年中发现的重要唐摹本首推，六、《姨母》等帖一卷（在辽宁），七、《寒切帖》（在天津），以上俱带名款；还有，八、《远宦帖》（在台湾），虽不带名款，但见于

《淳化阁帖》，九、《行穰帖》（在美国）无名款。

以上各帖，《游目》闻已毁于战火，《寒切》墨色损伤太甚，《快雪》纸色过暗外，其余无不精彩逼人。有疑问的，这里都不涉及。

在三十馀年前，论唐摹本，都推《丧乱》和《孔侍中》，因为这二件纸上都有“延历敕定”的印迹。延历是日本桓武帝的年号，其元年为公元七八二年。日本学者考订这二件是《东大寺献物帐》中著录的。按《献物帐》是日本圣武帝卒后，皇后将遗物供佛的帐目，圣武卒于公元七二九年，那么传到日本时至少在七二九年前，摹拓自更在前，证据比较有力。自从三十馀年前《姨母》等帖出现后，所存唐摹王羲之帖的局面，为之一变。

（二）《姨母》等帖

唐摹王羲之帖，不论是现存的或已佚的，能确证为唐代所摹的已然不易得；如可证在唐代谁原藏、谁摹拓、何年何月，一一可考的，除了这《姨母》等帖一卷外，恐怕是绝无的了。

所说《姨母》等帖，是唐代钩摹的一组王氏家族的字迹。现存这一卷，是那一组中的一部分。这卷开头是王羲之的《姨母》、《初月》二帖，以下还有六人八帖。卷尾有万岁通天二年王方庆进呈原迹的衔名。在唐代称这全组为《宝章集》，宋代岳珂《宝真斋法书赞》卷七著录，称这残存的七人十帖连尾款的一卷为《万岁通天帖》，比较恰当，本文以下也沿用此称。

先从文献中看唐代这一组法书的摹拓经过：唐张彦远《法书要录》卷六载窦泉《述书赋》并其弟窦蒙的注，赋的下卷里说：

“武后君临，藻翰时钦。顺天经而永保先业，从人欲而不顾兼金。”

窦蒙注云：

则天皇后，沛国武氏，士夔女。临朝称尊号曰大周金轮皇帝。时凤阁侍郎石泉王公方庆，即晋朝丞相导十世孙。有累代祖父书迹，保传于家，凡二十八人，辑成一十一卷。后墨制问方庆，方庆因而献焉。后不欲夺志，遂尽模写留内，其本加宝饰锦缋，归还王氏，人至于今称之。右史崔融撰《王氏宝章集叙》，具纪其事。”

《法书要录》卷四载佚名《唐朝叙书录》，亦述此事而较略。末云：

“神功元年五月，上谓凤阁侍郎王方庆曰，……献之以下二十八人书共十卷，……仍令中书舍人崔融为《宝章集》以叙其事。复以集赐方庆，当时举朝以为荣也。”

五代时刘昫领修的《旧唐书》卷八十九《王方庆传》说：

“则天以方庆家多书籍，尝访求右军遗迹。方庆奏曰：‘臣十代从伯祖羲之书，先

有四十餘纸，贞观十二年太宗购求，先臣并以进之，唯有一卷现今存。又进臣十一代祖导、十代祖洽、九代祖珣、八代祖昙首、七代祖僧绰、六代祖仲宝、五代祖騫、高祖规、曾祖褒，并九代三从伯祖晋中书令献之已下二十八人书，共十卷。’则天御武成殿示群臣，仍令中书舍人崔融为《宝章集》以叙其事，复赐方庆，当时甚以为荣。”

按以上三条记载，“神功元年”当然不确，因为现存卷尾分明是万岁通天二年；人数不同，有计算或行文不周密的可能；卷数不同，有传抄传刻之误的可能；都无关紧要。只有赐还王氏的是原迹还是摹本？这个问题，窦蒙说的最清楚，是“遂尽模写留内”。岳珂跋赞也依窦蒙的说法。或问这“赐还”、“留内”的问题，“干卿底事”？回答是：摹拓本若是“留内”的，则拓法必更精工，效果必更真实，我们便更可信赖了。

（三）《万岁通天帖》的现存情况：

王方庆当时进呈家藏各帖，据《旧唐书》所记有三组：

羲之为一卷，是一组；导至褒九人为一组，分几卷不详；献之以下二十八人为一组，分几卷不详。

至于摹拓本是否折散原组重排的，已无从查考。但看命名《宝章集》，又令崔融作叙的情况，应是有一番整理的。

现存这一卷，为清代御府旧藏，今在辽宁省博物馆。所剩如下的人和帖：

羲之：《姨母》、《初月》，荟：《疖肿》、《翁尊体》，徽之：《新月》，献之：《廿九日》，僧虔：《在职》，慈：《柏酒》、《汝比》，志：《喉痛》。

（今装次序如此，与《宝真斋法书赞》、《真赏斋帖》微异。）共七人十帖。原有人数，按《旧唐书》所记，三组应是三十九人，今卷所存仅五分之一强：如按窦蒙所说“凡二十八”，则今卷也仅存四分之一。帖数也不难推想，比原有的必然少得很多。今存这卷内有北宋时“史馆新铸之印”，又曾刻入《秘阁续帖》。续帖今已无传，清末沈曾植见张少原藏残本，中有此卷，见《寐叟题跋》，所记并无溢出的人和帖。

到南宋时在岳珂家，著录于《宝真斋法书赞》卷七。缺了荟、志二人的衔名和《疖肿》、《喉痛》二帖文。《法书赞》是从《永乐大典》中辑出的，可能是《大典》抄失或四库馆辑录时抄失。今卷中二人衔名及二帖俱存，可知岳氏时未失。《法书赞》中已缺僧虔衔名，岳氏自注据《秘阁续帖》补出，是“齐司空简穆公僧虔”。又《翁尊体》一帖，列在《汝比》帖后，是王慈的第三帖。《真赏斋帖》列于王僧虔后、王慈之前，成了失名的一人一帖。今卷次序，与《三希堂帖》同，成为王荟的第二帖。细看今卷下边处带有朱笔标写数目字，《翁尊体》一纸省“六”字，《汝比》一纸有“七”字，其他纸边数码次序多不理解。可见这七人十帖，以前不知装裱多少次；颠倒多少次。以书法风格看，确

与王慈接近，岳珂所记，是比较合理的。

又原卷岳氏跋后赞中纸烂掉一字，据《法书赞》所载，乃是“玉”字。

还有窦泉的“泉”字，本是上半“自”，下半横列三个“人”字，另一写法，即是“洎”字。岳氏跋中误为“泉”字，从白从水。清代翁方纲有文谈到岳氏跋赞都是书手代抄上的，所以中有误字，这个推论是可信的。今存岳氏书迹，还有一个劄子（在故宫），只有签名一“珂”字是亲笔，可见他是勤于撰文而懒于写字的。

清初朱彝尊曾见这卷，说有四跋，为岳珂、张雨、王鏊、文徵明（见《曝书亭集》卷五十三《书万岁通天帖旧事》，下引朱氏文同此）。今王跋已失，当是入乾隆内府时撤去的。乾隆刻帖以后，这卷经过火烧，下端略有缺笔处。

（四）《万岁通天帖》在历史文物和书法艺术上的价值

《万岁通天帖》虽是有本有源、有根有据的一件古法书的真面貌，但在流传过程中却一再受到轻视。明代项元汴是一个“富而好古”的商人，其家开有当铺。一般当铺只当珍宝，他家当铺却并当书画。于是项氏除了收罗书画外，还有当来的书画。他虽好收藏书画，却并没有眼力，也常得到假造的、错误的。所谓错误，即是张冠李戴，认甲成乙。举例如元末杨遵，也号“海岳庵主”，与宋代米芾相重。有人把杨的字冒充米的字，他也信以为真。他还常把得到“价浮”的书画让他哥哥项笃寿收罗，所谓“价浮”，即是认为不值那些钱的。这卷即是项元汴认为“价浮”的，所以归了项笃寿。事见朱彝尊文。按这卷煊赫法书，可谓无价之宝，而项元汴竟认为不值，足见他并无真识。这是此卷受屈之一；又乾隆时刻《三希堂帖》，以《快雪时晴帖》为尊，信为真迹，而此卷则列于“唐摹”类中，这是受屈之二。

推论原因，无论明人清人何以不重视它，不外乎看到它明明白白写出是“钩摹”本，而杨遵被明人信为米芾，《快雪》被清人信为真迹，都因上无“充”字、“摹”字，所以“居之不疑”，也就“积非成是”了。可笑的是那么厉害的武则天，也会错说出一句“是摹本”的真话，竟使她大费心思制成的一件瑰宝，在千年之后，两次遇到“信假不信真”的人！

《万岁通天帖》的可贵处，我以为有三点值得特别提出：

A、古代没有影印技术时，只凭蜡纸钩摹，同是钩摹，又有精粗之别。有的原帖有残缺，或原纸昏暗处，又给钩摹造成困难，容易发生失误。即如《快雪帖》中“羲”字，笔划攒聚重叠，不易看出行笔的踪迹。当然可能是书写时过于迅速，更可能是出于钩摹不善。《丧乱》、《孔侍中》二卷钩摹较精，连原迹纸上小小的破损处都用细线钩出，可说是很够忠实的了。但也不是没有失误处。其中“迟承”的“承”字，最上一小横笔处断开，看去很像个“咏”字。原因是那小横笔中间可能原纸有缺损处，遂摹成两笔。“迟承”在

晋帖中有讲，“迟泳”便没讲了。至于《万岁通天帖》不但没有误摹之笔，即原迹纸边破损处，也都钩出，这在《初月帖》中最为明显，如此忠实，更增加了我们对这个摹本的信赖之心。所以朱彝尊说它“钩法精妙，锋神毕备，而用墨浓淡，不露纤痕，正如一笔独写。”确是丝毫都不夸张的。

又王献之帖中“奉别怅恨”四字处，“别怅”二字原迹损缺一半，这卷里如实描出。在《淳化阁帖》中，也有此帖，就把这两个残字删去，并把“奉”、“恨”二字接连起来。古代行文习惯，“奉”字是对人的敬语，如“奉贺”、“奉赠”之类，都是常见的，“奉别”即是“敬与足下辞别”的意思。一切对人不敬不利的话，不能用它。假如说“奉打”、“奉欺”、便成了笑谈。“恨”上不能“奉”，也是非常明白的。大家都说《阁帖》难读，原因在于古代语言太简，其实这样脱字落字的句子，又怎能使人懂呢？阁帖中这类被删节的句子，又谁知共有多少呢？

B、古代讲书法源流，无不溯至钟、张、二王，以及南朝诸家。他们确实影响了唐宋诸家、诸派。碑刻大量出土之后，虽然有不少人想否定前边的说法，出现什么“南北书派论”啦、“尊碑卑唐”说啦、“碑学”、“帖学”说啦，见仁见智，这里不加详论。只是南朝书家在古代曾被重视，曾有影响，则是历史事实。近百餘年来所论的“南”、“帖”的根据只不过是《淳化阁帖》，《阁帖》千翻百摹，早已不成样子。批评《阁帖》因而牵连到轻视南朝和唐代书家作品的人，从阮氏到叶昌炽、康有为，肯定都没见过这一类的精摹墨迹。

从书法艺术论，不但这卷中王羲之二帖精彩绝伦，即其余各家各帖，也都相当重要。像徽之、献之、僧虔三帖，几乎都是真书。唐张怀瓘《书估》（《法书要录》卷四）说：“因取世人易解，遂以王羲之为标准。如大王草书字直一百，五字（按此“字”字疑是“行”字之误）乃敌一行行书，三行行书敌一行真正。”可见真书之难得，这二家二帖之可宝。

自晋以下，南朝书风的衔接延续，在王氏门中，更可看出承传的紧密。在这卷中，王荟、王慈、王志的行草，纵横挥洒，《世说新语》中所记王谢名流那些倜傥不群的风度，不啻一一跃然纸上。尤其徽、献、僧虔的真书和那“范武骑”真书三字若用刻碑的刀法加工一次，便与北碑无甚分别。因此可以推想，一些著名工整的北朝碑铭墓志。在未刻之前，是个什么情况。尖笔蜡纸加细钩摹的第一手材料，必然比刀刻、墨拓的间接材料要近真得多。

又《快雪帖》偏左下方有“山阴张侯”四字，观者每生疑问。我认为这是对收信的人的称呼，如今天信封外写某处某人收一样。古人用素纸卷写信，纸面朝外，随写从右端随卷，卷时仍是字面朝外。写完了，后边留一段余纸裹在外层，题写收信人，因常是托熟人携带，所以不一定写得象今天那么详细。这种写法，一直延续到明代文徵明还留

有实物。只是收信人的姓氏为什么在外封上写得那么偏靠下端，以前我总以为《快雪帖》是摹者用四字填纸空处，今见“范武骑”三字也是封题，也较靠下，原封的样子虽仍未见，但可推知这是当时的一种习惯。

C、明代嘉靖时人华夏把这卷刻入《真赏斋帖》，因为刻的精工，当时人几乎和唐摹本同样看待。许多人从这种精刻本上揣摩六朝人的笔法。《真赏》原刻经火焚烧，又重刻了一次；遂有火前本、火后本之说。文氏《停云馆帖》里也刻了一次，王氏《郁冈斋帖》所收即是得到火后本的原石，编入了他的丛帖。到了清代《三希堂帖》失真愈多，不足并论了。

清初书家王澐，对法帖极有研究，著《淳化阁帖考证》。在卷六《袁生帖》条说：

“华中甫刻《真赏斋帖》模技精良，出《淳化》上。按此帖真迹今在华亭王俨斋大司农家，尝从借观，与《真赏帖》所刻不殊毛发，信《真赏》为有明第一佳刻也。”

他这话是从《袁生》一帖推论到《真赏》全帖，评价可算极高，而《真赏》刻手章简甫技艺之精，也由此可见。但今天拿火前初刻的拓本和唐摹原卷细校，仍不免有一些失真处，这是笔和刀、蜡纸和木版（火前本是木版，火后本是石版）、钩描和捶拓各方面条件不同所至，并不足怪。

现在所存王羲之帖，已寥寥可数，而其他名家如王献之以下，更几乎一无所存（旧题为王献之的和未必确出唐摹的不论），近代敦煌、吐鲁番各处出土的古代文书不少，有许多书写的时代可与羲献相当。如《李柏文书》仅比《兰亭叙》早几年。可作比较印证，但究竟不是直接的证物。南朝石刻墓志近年也出土不少，则又不是墨迹，和这卷南朝人书迹真影，还有一段距离。我们今天竟得直接看到这七人十帖，把玩追摹，想到唐太宗得到《兰亭》时的欣喜大概也不过如此；而原色精印，更远胜过蜡纸钩摹，则鉴赏之福，又足以傲视武则天了！

我国隋唐五代书法 艺术历史的演进轨迹

杨仁恺

（一）概 说

世界各民族凡是有自己文字的，都是语言的表象。它虽晚于语言，但同样是劳动人民在生活实践中，从无到有，从芜杂到规整，从自觉地用以作为社会交往的工具到约定俗成，通过由下而上，由上而下的不断孕育滋生，删繁就易，逐渐发展演进起来的。因之，它们各具特点，各有各的轨迹。尽管各种文字字体、书体、书法有着千差万别，但它们都不能和文字的结构相分离。一定的文字必然有一定的字体、书体和书法，它们是从形体上研究文字的三个重要组成部分，彼此相互影响而又相互制约。总的说来，文字是通过书写形式来表现的，如果一种文字没有一定的书写法则，就不能成其为文字，即是非常草率的文字，也不能例外，否则，它就失去社会应用工具的职能，就不可能成其为文字。如小儿涂鸦，巫师画符，当然说不上是什么文字来的。古今中外，没有无一定结构的文字，也没有无文字的书法，更没有无书法的文字，它们是合二为一的，是内容和形式的统一。

我国文字——这里所指的是汉族文字，历代字体的变革，就是通过字体结构和书法演变而实现的。可是，字体和书法的演变，并不是凭空而来、从天而降的，也不是哪一个人在哪一个时代随心所欲而创造出来的。它是随着社会向前不断发展的客观实际需要而发展而演变的。因而它具有极为深厚的潜力，有如所有一切生物演进的那样，通过生生不息，新陈代谢的作用，总是在不断丰富着。正因为有这样一个大前提所规定，文字的本身必然会在客观历史上形成两种不同的社会职能：一方面是它的实用性，从它出现时就具备了这种职能，担当起历史赋予的任务；另一方面，当它发展到一定的历史阶段，作为表达语言的社交工具的普通实用性没有改变的同时，由于我国书法所具有的若干特点，通过富有端重兼婀娜，而又能体现书者的才华个性以及时代的风貌，能给人们美的感受，从而成为人们精神生活中的一个组成部分，进一步使之具备了艺术的欣赏性。这

个客观历史演变的特点，在我国文字书法上表现尤为鲜明。

我国文字有实物可考的，可能早于公元前一千三百年或早于商代的甲骨文字，主要是刻在龟板和牛肩胛骨上的。也有极个别用朱和墨书写在兽、玉片和陶器之上。从甲骨文字书法的结体看，它显然已经具备了指事、像形、形声、假借、转注的六书条件。可以说，我国文字到商代已脱离开了原始状态的指事和像形文字的雏形。西周的金文大篆是从甲骨文脱胎而来，书体的谨严和雄浑，又前进了一大步。到了东周时期，金文大篆的书体多种多样，从凝重谨严中解脱而出。尤其是在这一时代的后期，吴、越、楚诸国器物上的铭文，各逞其能，标新立异，并加上各种鸟虫纹的装饰。这是由于当时各诸侯国社会经济的不平衡，摆脱王室的羁绊，有条件自由发挥各自不同的特点而形成。但它都是属于量的变化，大篆的书体仍然相袭下来。直至秦统一六国的始皇三十六年，才有“书同文字”的要求提出，在这以前的文字书体，不管是金文的，还是朱书的盟书，战国的楚帛书和竹简，以及孔子宅壁中的简册等，都可以归之大篆之列。

秦始皇统一书体，是出于作为一个空前大统一的封建集权大帝国时代发展的要求，出于政治和经济上的客观要求。推行“书同文字”的具体内容，除去上面所提及各地区由于长期割据，文字书体已经存在地域性的差异，使之在形体上归于划一，再就是原来的大篆已不能适应当时新形势的需求，有必要通过上层在字体结构上，予以删繁就简，而在运笔圆转使其对称疏朗，其渊源却是由下而上的，与规律固无矛盾。统一文字后的小篆，以《泰山刻石》、《芝罘刻石》、《琅琊刻石》为代表，用它与两周金文和《石鼓文》对照，从偏旁部首等的划一，从圆转运笔诸方面，都有一定进步因素。小篆从大篆脱胎出来，仍然是量的变化。

值得提出的是有关隶书问题。据《汉书·艺文志》记载：“是时（秦始皇二十六年以后）始建隶书矣，起于官狱多事，苟趋省易，施之于从隶也。”晋人卫恒在他所撰《四体书势·隶势》中有“秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，即令隶人佐书，曰隶字，汉因行之”。这两种文献的记载，前者说隶书为小篆的省略，但未涉及字体的形态究竟如何？后者的主要内容与前者同，所不同的，特地指出秦的隶书就是汉时所通行的那个样子。但我们对卫氏之说还不便尽信不疑，因为篆书演进为隶书，不是大篆改小篆那么容易，有现存的迹象可寻，而隶书对小篆而言，近于质变，在始皇统一初期的短短几年就能成此大业，实难令人置信。为了要解答这个疑问，只能回到传世和出土资料的考察上来。秦时隶书像汉那种有波磔诸特点的尚未发现，倒是在篆法上有工草之别。表现在运笔的转折，工整对称而圆润，转角是圆的，笔划也是圆的，一般粗细的；至于带草的写法，潦草随便，不讲求匀称，转角是方的，相形之下未免有草率之感。正因为草率，才蕴藏着活跃的因素，变圆为方，以一划代点划，部首可以混同，笔划粗细不拘，出土的《高奴权》就是如此。此外，诏版文字也具有此特点。这应该是篆隶之间的过渡。

汉代的隶书登上历史舞台，是书法演进过程的必然结果，新莽复古改制，也在文字书法上搞倒退，以失败而告终，说明自下而上的改革力量无穷无尽。隶书为后来真楷行草诸体开创了极为有利的前提，可以说，没有汉隶就不可能导致真楷行草的出现，而真楷行草则是我国文字书体最后的定型。至迟在魏晋时期已经完成了这个历史的变革。

回头再说书法的艺术欣赏职能，直到东汉后期才得以实现，这也与历史背景密切相关。在此以前的“寓巧于拙，寓美于朴”的时代风尚已不能满足权位的需求，从而发展成“文质相称的新势头，于是弥漫一时，不可抵挡。封建统治人物好名成风，死后在墓前树立碑碣，为之歌功颂德，就需要文人墨客为之撰文书丹，据我所知，东汉末有孙敬其人，原来家贫如洗，刻苦致力于书法研习，为人书写碑碣所得润资，终于积累致富。在文献上不绝于书的有关蔡邕、张芝、刘德升诸人在书法上的名气已引起人们的广泛重视，恰好证实书法作为欣赏艺术已经巩固下来。

（二）承先启后的隋代书法

如上所述，我国书法于东汉后期已作为欣赏艺术的社会职能，通过两晋南北朝的各个书家的创作实践，特别是东晋的传统直接为南朝上下所风从，已灿然可观。尤其是王羲之父子的遗范，得以衣钵相传，经久不衰，为我国书法艺术莫下了雄厚的基础，功不可灭！诚如沙孟海先生所说：“隋代只有短短三十七年，但这一时代的书法艺术，上承两晋南北朝因革发展的遗风，下开唐代逐步调整趋向规范化的新局。这一过渡时期，是我国世纪书法史上一个大关键，值得做一番综合性的分析研究。”从历史的角度观之，应当对隋代的书法艺术予以充分重视，不要因为时间短，出现的名家和杰出作品还不够多，可以随意忽略。

隋代著名书家有智永、智果、丁道护诸人，有作品而佚姓名的还有不少。欧阳询、虞世南历仕陈、隋，且虞氏曾从智永学书，严格说来，应属于隋代书法家之流，考虑到此两人传世之作，可资佐证者，都是其晚年活动，在初唐时期之内，故放在唐代加以论列。实际他们已经将隋代书风传了下来，又直接影响有唐一代，这确是有目共睹的历史真实情况。所以说隋代书法有启后之功，理由就在于此。

至于承先一词的内涵，可以智永其作品重点予以阐述。智永为王羲之第五子徽之后裔，生于南朝陈，出家为僧，隋时住锡绍兴永欣寺，“书以羲之为师法，笔力纵横，真草兼备，绰有祖风”。今用智永传世真迹《真草千字文》证之，与唐摹《汉时帖》、《寒切帖》、《丧乱帖》、《十七帖》正同，智永闭阁学书三十年，秃笔成冢，所书《真草千字文》八百卷，分藏浙东诸寺庙，流传到北宋后期，在宣和内府中尚存七卷，南宋以来，仅此一卷流传。其间有敦煌莫高窟唐贞观十五年七月蒋善进摹本，宋高宗赵构临本，关北宋大观三年刻本，以及明刘雨若《宝墨轩刻本》。墨本早在唐时日本遣唐使和长安的归

化僧连同王羲之墨迹一并携之东渡，现藏京都小川为次郎（号简斋）处。前后流传经过，今井凌雪先生有专文考察，故不多赘。问题在于墨本是否出自智永手笔，它涉及到对隋代书法艺术的探讨和评价，也就是如何继承传统的内涵实质问题。尽管原作在流传过程中有因为避讳原因怀疑为唐人所为，经中日双方历代鉴藏家认真比较研究，排除各个疑点，可以肯定其为智永传世的唯一真迹！

隋代的墨迹有如凤毛麟角，在真草书法方面，《千文》本身具有非常重要的现实和历史意义：所谓现实意义，是它作为仅有的第一手珍贵法书艺术品而存在；所谓历史意义，即通过墨迹考察，上溯六朝，不难看出东晋王羲之书法的深远影响，一直在起着延绵不绝的示范作用。通过具体墨迹，可以认为，隋代书法的历史地位，恰好处在承上启下的阶段，而智永本人应是此一时期的关键人物。

丁道护《启法寺碑》的书法，于淬厉中见朴浑之气，已洗尽六朝板刻方拙的习尚，进一步说明隋代碑刻书法从原先的束缚中解脱而出。书法史上往往有令人惊奇之处，如智永所书《真草千文》那种典雅端庄、婀娜流丽之态，又是具有何等的艺术魅力，沁人心脾。所以在碑刻上隋代开始变革，与墨迹同步，是一件值得称道的大事。《董美人墓志》、《龙藏寺碑》、《隋僧粲大士塔砖铭》等石刻，都是这一时期的代表作，由于这种历史现象，往往使学术界为之迷惑不解。如过去发生的《兰亭》真伪之争，缘于表面的假象，不知费了多少笔墨。此因应当追溯到曹魏钟繇。据《法书要录》记载，钟氏有三体：“一曰铭石之书，最妙者也；二曰章程书，传秘书教小学者也；三曰行押书，相闻书者也。三法皆世人所善。”[宋羊欣《采古来能书人名（齐王僧虔录）》]关键在于“三法皆世人所善”一语。钟氏本人官太尉，又擅书法，上行下效，不胫而走，一时风从，竟支配着两晋六朝的风气，可谓既深且大矣。所谓铭石书，即隶书，为碑碣书体，以示端重，钟氏擅长，传世有《受禅碑》、《上尊号奏碑》；章程书属于小楷文书，《宣誓》、《告捷》等表属之；行押书既写明为相闻性质，与《平复帖》及二王行书诸札同。此三体尤以铭石书最为根深蒂固，直到隋代才有所突破，还不算彻底，留了一节尾巴，可在隋唐碑志的碑额上寻找遗迹。明乎此，我们对隋代碑碣书法的变革所起划时代的作用应予以高度评价！

与碑碣书体变革又一个同步表象，无独有偶，即隋代民间写经卷书体，一变南北朝扁平而浓厚隶意的笔触，代之以工整清秀修长如处子的姿态出现，显然判若两种不同的面貌，初看起来耐人索解。其实，隋代的时代背景从分割近三百年的局面得以暂时统一起来，政局与国内的经济形势都有所变化，经济基础直接影响上层建筑，必然要冲破旧的樊篱，出现新的形势，可以理解。

上面所说隋代书法真草传二王衣钵，是从总的趋向而言，个别也有受北方碑刻影响的。同意沙孟海先生从字体结构上作出分类，阐述隋代真书承上启下的来龙去脉，有一定的见地，“第一，平正和美一路。从二王出来，以智永、丁道护为代表，下开虞世南、

殷令名；第二，峻严方饰一路。从北魏出来，以《董美人》、《苏兹》为代表，下开欧阳询父子；第三，浑厚圆劲一路。从北齐《泰山金刚经》、《文殊经碑》、《隽敬碑阴》出来，以《曹植庙碑》、《章仇禹生造像》为代表，下开颜真卿；第四，秀朗细挺一路。结法也从北齐出来，由于运笔细挺，另成一境界，以《龙藏寺》为代表，下开褚遂良、二薛”（指薛稷、薛曜兄弟）。沙先生又从结体类型作出第一、二两种属于“斜画紧结”型，第三、四两种属于“平画宽结”型，认为“承前启后，迹象显明”。直言之，第一、第二型虽峻严方饰，表面有北魏之貌，仍未能摆脱二王笔势之实质，可从《梦奠帖》中窥见端倪。至于第三、四的来去脉络，较为特殊，又当别论。总之隋代书法正处在参杂多体，综合变化，奇正相生”的激烈变革局面，也是兼容并包，使我国真楷、行草纳入统一轨道的新时代。

（三）百花竞放的唐代书法艺术①

唐代在我国历史上是空前统一强盛的大帝国，文学艺术繁荣光大，丰富多采。书法艺术继隋代之后，进入各种书法的规范化，并使之趋于活跃，培养无限生机，影响所及，远播东亚各国，声誉大振。究其所以昌盛之由，不外民间对书法早已具备有雄厚的基础，益之以王室诸皇后大都爱好书法艺术，并在政府中设立书学，使之作为专科，有意识地予以提倡。第二代皇帝太宗李世民本人讲求书法，拜虞世南为师，派人搜求王羲之墨迹，潜心研究，故能写出一手好字，今日山西太原晋祠前的《晋祠铭》和《温泉铭》，正是他的手迹。玄宗李隆基有《鹞鸽颂》墨迹传世，《石台孝经》、《庆唐观纪圣铭》、《泰山铭》诸石刻有书家风度。所谓“上有所好，则下必有甚焉”。使有唐一代书风基本上归结到王羲之一路来。盛中唐以后，中间虽然有了一些改变，但仍难脱去王家风流，此乃时代使然，不以人的意志为转移。

初唐出现的欧阳询父子、虞世南、褚遂良、薛稷兄弟，总的是属于王家路数。即是结体有平正和峻严表面形势之差，然其行草运笔未越雷池一步。欧阳询隶书《宗圣观记》、《房彦谦碑》，是钟繇“三体书”影响的继续，自然在间架诸方面各有其特色；《化度寺邕禅师舍利塔铭》、《九成宫礼泉铭》、《虞恭公温彦博碑》、《皇甫诞碑》、《邕禅师塔铭》和其子通《道因碑》等皆是真楷，但其中个别字横划犹用挑法，同样是钟氏遗法，有如今人穿干部服戴瓜皮帽，未免多余之举。惟真书“妍紧拔群”、“劲险刻厉”（苏轼语），“信本书清劲、秀健、古今一人。米老云庄若对越，俊若跳掷，犹未知其神奇也”（赵孟頫欧氏《梦奠帖》跋语）。值得重视的是流传下来的墨迹，有《草书千文》残本，《行书千文》全本，《史事帖》三种，从人类文化艺术宝库而言，诚属天球之珍！

《史事帖》三种中之《梦奠帖》和《行书千文》墨迹，前者乃晚年杰作，个别字近《兰亭序》，不应因其矛戟森然而忽视其本质之特征。日本嵯峨天皇《李峤诗》墨本，彼

此承继关系，又何其相似乃尔！至于《行书千文》，并不属于两通《史事帖》为唐人勾填一类，但书法苍劲不足，秀润有余，“蝉联起伏，凝结遒耸，裁萧永之柔懦，拉羲献之筋髓，比之诸势，出于自得”（《法书苑》）。

又一位大书法家虞世南，在唐初的地位与欧阳询相伯仲。评者谓：“萧散洒落，真草惟命；如罗绮娇春，鹤鸿戏沼。”（《书后品》）有的说：“秀岭危峰，处处间起。”（《吕总续书评》）也有的认为“当时与欧阳询皆以书称，议者以谓欧之与虞，智均力敌，亦犹韩卢之追东郭也。虞则内含刚柔，欧则外露筋骨，君子藏器，以虞为优。盖世南作字，不择纸笔，皆能如志，立志沈粹，若登大华，百盘九折，委曲而入杳冥”（《宣和画谱》）。其中部分从美学观点论其书法之特色，也涉及欧、虞两人之作，比较其高下；此外，对虞氏书法之出处，其说不一，各有千秋。由于评者角度不同而论点各异，它使人觉得凡是一位大家，都不是仅对前人哪家一步一趋，而是转益多师，才能后来居上。不能超越之处，在于个性包括在时代性之中。今传虞氏《孔子庙堂碑》，“层台缓步，高谢风尘，谓其韵度胜耳。然细观之，气力仍沉厚，与欧、褚同一画沙印泥，而从容出之，得大自在”（《芳坚馆题跋》）。多少涉及到三家运笔的共通点，昔人却未注意到相同的时代风格，在于他们之间的结体方整和笔力遒劲的表现上，无论个人风格如何有别，此共同时代特色所具有的风神，应予肯定。虞氏作品传世极少，此外《破邪论序》小楷，前人谓其“积能之极，几夺天巧”，姑妄听之。惟所流传之《汝南公主墓志》墨本，今日尚可获睹，惜非真迹，且出宋人临写，已失原有之神情风致，与唐摹《卜商帖》相去不可以道里计了。

晚于欧、虞两氏的初唐大书家褚遂良，“父友欧阳询甚重之”（《唐书·列传》）。观其传世碑刻，有“瑶台青琐，窗映春林；美人婵娟，似不任乎罗绮，铅华绰约，甚有余态”（《书断》）。大都认为源出于虞永兴，进入右军堂奥，故有“字里金生，行间玉润，法则温雅，美丽多方之誉”（《唐人书评》）。就是没有涉及他与欧阳询之间究竟有何联系？想必是“温雅”与“险劲”一对矛盾无法克服之故。可是，“柔劲险媚”（王偁语）一语，无意说中彼此的共同点。再就《孟法师碑》观之，是褚氏真楷之代表作，明鉴藏家王世贞在北宋精拓本贖纸上跋云：“考褚公以贞观十六年书时，尚刻意信本（欧氏号），而微参以分隶法，最为端雅饶古意。……见赵明城《金石录》，又余有旧翻本证之，辨为褚书。不然，世不以为信本者鲜矣。”（见临川李氏藏本）。的确，原拓与《九成宫》、《化度寺》诸碑渊源显然，又与时代风格密切相关。褚氏存世碑刻尚能看到，四十六岁所书《伊阙佛龕碑》早《孟法师碑》一年，《房玄龄碑》、《雁塔圣教序》为其中年五十七、五十八岁之作，《同州圣教序》则书于六十八岁，自中年以后，书风一变，“如熟驭战马，举动从人，而别有一种骄色”（米芾《续书评》语）。《书概》有云：“褚书《伊阙佛龕碑》，兼有欧虞之胜。”此评颇为客观，所谓万变不离其宗，可以置信。