

季伏昆
编著

中國書論輯要

江苏美术出版社

责任编辑 许祖良
装帧设计 朱成梁
封面题字 陈大羽

中国书论辑要

出版者：江苏美术出版社 发行者：江苏省新华书店 印刷者：扬州印刷总厂
1988年11月第1版第1次印刷 开本850×1168毫米 1/32 印张18.625 字数35万
印数：3300册 书号：ISBN 7-5344-0059-7/J·60 定价：5.25元（平）
7.90元（精）

序 言

伍 蠡 甫

季伏昆同志以五年时间搜集我国历代书论逾三百万言，撷英咀华，分为十五类，共一千多条，名曰《中国书论辑要》，给传统书学的研究提供相当丰富的参考资料，这是十分可喜之事。江苏美术出版社许祖良同志要我写篇序言，我想，书的内容如此广泛，不知从何落笔，只好谈点随意，以就正于编著者和读者。

书学一道今天面临许多新问题，广大书法爱好者对这门艺术的理论传统不免产生种种疑难。伏昆同志有鉴于此，在按语里不时涉及若干逆反传统的论点，读者可自行对比、深入研究，从而增强参考资料的现实意义，我觉得这是本书的一大功能。

至于书中有些类别与条目，似乎和新书学的精神抵触，但在理论研究上仍能发挥一定作用，这可以说是本书的又一功能。此中情况相当复杂，试举要言之。如果说传统书论的全部内容都将引起古今之争，那就未免绝对化，而青年读者对书中十五大类的接受程度也不可能完全一样。据个人浅见，关于“本质”、“功能”、“书品”、“修养”、“品评”等类，倘用今天新的立场、观点来衡量，可能问题很多，甚至全部否定，因而第十类“继承”也就根本不存在了。例如蔡邕提出“书者，散也，”把书法

艺术局限于纯主观世界的活动。张怀瓘说：“书之为征，期合乎道，”又使这活动服务于儒家道德观。把这两条合在一起，就十分清楚地看出封建士大夫阶级的唯心论与艺术观规定了书法的本质论与功能论。在今天，这种理论可能站不住脚，甚至于不打自倒。此外，儒家的中庸哲学与美学长期地渗透我国各门艺术，书法也未能免，所以书家对“笔意”和“笔力”都讲求含蓄、蕴籍，切忌剑拔弩张，苏轼劝告书家们万万不可使蛮劲，“不然，则是天下有力者莫不能书矣。”但在今天，青年一代大都认为最强大的力是爆炸式的、高速的、急风骤雨般的，倘若手中之笔不慌不忙地、半吞半吐地、十分含蓄地移动于纸上，那实在太“瘟”了，太“不够劲”了。相反地，凭气功之“力”，运“巨”笔作书，乃当前书坛一大创新，赢得了无数崇拜者。这种笔力，在东坡时代诚然不可想象，今天却真的实现了。笔的体积扩大十倍以至百倍，墨汁的需用量随之剧增，巨型徽墨亦应运而生，每锭可长达五十厘米，宽十五点五厘米，重六千克。以上所说乃工具的量变，当然还有工具的质变，那就是直挺挺的、没有弹性的硬笔——钢笔、圆珠笔取代了选自狼、羊、鹿、兔、獾诸毫而尖齐锐圆、刚柔互济的毛笔。硬笔书法学会成立了，硬笔书法竞赛有奖大会展开了（我还忝列顾问之一）。于是乎传统书学关于执笔、用笔，中锋、侧锋、偏锋，浓墨、淡墨、枯墨、焦墨等的理论，以及有关的“书品”、“品评”，随着工具的量、质突变，似乎瞬间化为一堆无用的话。另一方面，目前当然还保留着毛笔书法作品，但亦顿然改观，往日中和冲淡之致一去不复返，代之以精神狂放、气质粗野、结构奇怪、任意涂抹，既解放书中之“我”，也表现“法”自“我”立。总之，我们假若站在传统书论一边，就会觉得时至今日，几路兵马一齐杀来，命在旦夕。这个局势有

人称之为“书法非本体化”，而“化”之结果则是“这一本质被异化、肢解、播散，成为另一本质，”但仍不失其为书法。概括地说，此亦一书法，由老年一辈死守不放，彼亦一书法，被青年一代一砖一瓦地兴建起来。传统书论既然面临危机，那末本书之辑莫非徒劳无功了？充其量也不过是老头儿摩挲的一件古董了？但是我想，作为上层建筑一个尖子的书法艺术，其生死存亡是不可能如此简单化的。下面且谈谈个人粗浅的看法。

传统书学的命脉体现在“意”、“笔”的辩证统一规律，这条规律乍看之下似乎根本动摇了，因为矛盾的主要方面——意，代表封建地主阶级知识分子的审美观，它和表现者——笔都已成为彻底批判与否定的对象。然而我们还须看到另一方面：意 $\longleftrightarrow$ 笔这个公式却最为精练地指出艺术创作的内、外关系，概括创作全程和作品结构，而且还体现于其它艺术创作中。它超越时代、阶级和年龄，老年与保守的书家或青年与革命的书家在艺术实践中都少它不得，都服从这一公式。象这样共同遵守的艺术法则，不仅中国有，西方国家也有，只不过他们的说法有繁有简。繁者如十九世纪的黑格尔：他主张必须“熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在界，才可以通过实在界的外在形状而显现出来。”（《美学》第一卷、第三四八页，朱光潜译文）什么样的思想感情就会用什么样的艺术形式来表达。简者如今天的苏珊·朗格：她提出了情感与形式的合一，作为一切艺术共同遵守的原理（《情感与形式》第五十一页，刘大基等译）西方两说一繁一简、同样阐明艺术创作中内在与外在、主观与客观的统一。但是相形之下，我国的意 $\longleftrightarrow$ 笔不失为精练之尤。新书法无论如何新，也不会既无意又无笔，只不过这“意”含有今天的精神体魄，这“笔”的表现随之而不同于往昔。本书第四类“运笔”、第五类

“笔意”等都可作如是观，而为了除旧布新，新书家对于它们也还有一读的必要吧！推而至于第九类“神采”、第十四类“修养”，又何当不可赋予新的内涵呢！关于前者，纵使在笔力上已抛掉含蓄、专讲刻露，然而这正是新的神采之所在。至于后者，从西方现代美学来建设新书法的理论，就不能不做一番学问，需要新的修养，更何况青年一代的书论家已在这方面取得可喜的成绩。如此说来，这十多类的书学论点尽管名称古老，倘若结合当前古今之争，通过分析、批判、扬弃以及古为今用，仍然具有现实意义，这就足以进一步说明本书担负着如何重要的任务啊！

我近来喜欢阅读古为今用的新书论，觉得很有启发性，使我看得远一些，想得深一些，不妨举个较为突出的例子——如关于汉字书法本质的界说。大致是这样的：一方面“以绘画为基因，以文字为媒介，构成了书法的自我维持能力”；另一方面，“审美须区别于绘画，文字须脱离实用的轨道”；因此“书法正是在这死亡的十字架上升腾为中国艺术的伟大基督”。这里，“死亡”、“十字架”、“基督”一类字眼竟然出现在论书的文章内，未免太奇特了，然而仔细寻味，这番话却是给扬雄的“书心画也”和蔡邕的“书者散也”，以及米友仁所谓“画之为说，亦心画也”，做了必要的补充。主要是这么几点：（一）书家心画所表现的主观世界，并非画家心画所再现的客观形象；（二）书法作品的艺术价值不在于写了怎样一段文字，而是如何写法，以表现自己，同时感染观众；（三）这里面就包括抒情的准备工作，亦即蔡邕关于“散也”的注解：“先散怀抱，任情恣性，然后书之”；（四）而这种精神状态显然是越出实用的轨道了。我们回顾几位古人的论点，再来领略这条新的书法定义，就不难理解书法的本质是由其内在的两对矛盾所构成：一方面虽有形象，却非具象；另一方面

1
为了审美，而否定实用；然而书法之所以能成为艺术，则正是因为挣扎于上述矛盾中，而闯出一条生路，并在这条路上不断升华。那末，耶稣·基督出死入生终于“复活”这类传说，也就未尝不可用来比喻书法本质系于艰苦奋斗的历程。由此可见，书论之所以能新，是和吃透传统书论分不开的，必须对这笔丰富的遗产作大量的工作。如溯源、征引、旁证、比较、评价，而《中国书论辑要》又将为了满足这一需要而持续它的功用了。

我们生活在东西方文化不断交流与融合的伟大时代，改革、开放、搞活的方针不断地把我们的思想引向高处、远处、深处，我国的新美学、新书学也正在巨浪冲击下建立起来。本书的问世，有助于书法美学把遗产研究纳入比较完整的关系与结构中，厥功甚伟，是很值得庆贺的！

一九八七年七月于尊受斋

目 录

伍蠡甫序.....	(1)
-----------	-------

一、论书法之本质与功能.....	(1)
二、论书体之特征与流变.....	(48)
三、论学书之途径与方法.....	(99)
四、论执笔与运笔.....	(175)
五、论笔势与笔意.....	(236)
六、论结体与布白.....	(270)
七、论创作与避忌.....	(307)
八、论形质与情性.....	(340)
九、论气韵与神彩.....	(361)
十、论继承与创新.....	(384)
十一、论品评与欣赏.....	(412)
十二、论古代之名家.....	(441)
十三、论笔墨纸砚之使用.....	(515)
十四、论书法与中国画之关系.....	(537)
十五、论书法与人品、修养之关系.....	(556)

一、论书法之本质与功能

(一)

言，心声也；书^①，心画也；声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎？

扬雄^②《法言》

【注释】

①书——人们一般地认为是指书法。也有人提出，这里的“书”是指“以书达言”的文学作品，或是记录语言的书籍，而不是书法。

②扬雄（前53—后18）——字子云，蜀郡成都人，西汉著名的文学家、哲学家和语言学家。有《扬子云集》、《法言》等著作传世。

【按】

扬雄提出的“书，心画也”这一论断，揭示了书法与创作主体内心世界的关系；在中国美学史和书法史上占有重要地位，对中国书法理论产生了深远影响，至今仍然经常被人引证。著名书画家陆维钊先生认为，“书，心画也”一语，最足以表达书法之

精义。他说：“此处画字，也可以作描绘解；书法即是心理的描绘，也即是以线条来表达和抒发心绪情感的变化。”我们认为：随着书法艺术的不断发展，其艺术形象距实际生活物象愈来愈远，而与人的心灵愈加接近。它以其特有的点线律动所创造的意境，与人类审美心理相映照，并与欣赏者沟通心曲。当然，如果把“心画”的“心”当作人的思想、道德、品质，以为凭书法可以辨别“君子”与“小人”，那就得另当别论了。

夫书肇^①于自然，自然既立，阴阳^②生焉，阴阳既生，形、势出矣。

蔡邕^③《九势》

【注释】

①肇——起始、起源。

②阴阳——指自然界万事万物中内含的两大对立面。我国古代哲学认为阳动阴静、阳刚阴柔、阳实阴虚等等，宇宙中无物、无时、无处不包含着这种对立与统一。在书法中表现为黑白、刚柔等等。

③蔡邕（132--192）——字伯喈，陈留人。东汉末年文学家、音乐家、书法家，也是我国最早的书法理论家。

【按】

④蔡邕的《九势》是古代书论中最早对书法形式美进行研究的著作。它启发我们：书法形式美，除去其造型特点外，打动人心的根本原因在于“肇于自然”的“阴阳”，即相反相成的黑白对比。

书法中的阴阳——黑白的相互对立、牵制、衬托、消长等，这一对矛盾的发展变化，构成了书法艺术美的基础。

蔡邕的“书肇自然”说，又是从哲学的高度，指出客观自然是书法的本源，同书艺“发于心源”说相对应，至今仍在中国艺术和美学史上闪耀着光彩。

书者，散①也。……为书之体，须入其形②，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月；纵横有可象者，方得谓之书矣。

蔡邕《笔论》

【注释】

①散——自己不拘束自己。《荀子·劝学》：“不隆礼，虽察辨，散儒也。”注云：“散，谓不自检束”。

②须入其形——必须将人或自然的某种形态化入其中。

【按】

蔡邕给书法下了个定义——“散”，即“不自检束”。“不自检束”则可进入抒情状态。书法具有抒情的功能，这是书法作为艺术的先决条件之一。同时，由于书法艺术以来自自然形象却又远离了自然形象的字体造型、抽象线条作为艺术材料，所以“为书之体，须入其形”，每一个字或笔画似乎都成了有生命的个体，“若坐若行”、“若愁若喜”，它们被赋予作者的生命和

情感。于是，那些“纵横有象”的线条、图案，变作了一种容纳作书者丰富感情并向欣赏者传递某种情感的艺术形式。

笔迹者，界^①也；流美者，人也；……见万象皆类之。

钟繇^②《笔法》

【注释】

①界——指界限或一定范围的划分。

②钟繇（151--230）——字元常；颍川长社（今河南长葛东）人。三国魏大书法家。曾官至太傅，故世人称“钟太傅”。其书法古雅纯朴，为正书之祖。与汉代草圣张芝并称“钟张”，与晋代大书家王羲之并称“钟王”。传世书迹有《宣示表》、《贺捷表》、《荐季直表》等。

【按】

这是一句论书名言；出处虽并不可靠，但自古以来很多书法理论家都曾引用过它。至今仍常常出现于当代的书论中，故辑录于本书。现代艺术理论家邓以蛰曾对它加以阐述：书法之笔画，即自人流出者。唯天下最难言者莫过于自人心流出之事，美如之事即是矣，因其不能如“界”之划然分明，便于理知。“书法者，人之用指、腕与心运笔之一物以流出美之笔画也。”著名美学家宗白华则作了这样的分析：三国时魏国大书家钟繇说“笔迹者界也，流美者人也”，笔蘸在纸帛上，留下了笔迹（点画），突破了空白，创始了形象。……这一笔迹流出万象之美，也就是人心内之美。没有人，就感不到这美，没有人，也表不出这美。

所以钟繇说“流美者人也”。

凡人各殊^①气血、异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？若人颜有美恶，岂可学以相若^②耶？

赵壹^③《非草书》

【注释】

①殊——不同。

②相若——相象。

③赵壹——字元叔，汉阳西县人，生卒年不详，主要活动时期在汉灵帝光和年间。为东汉重要的辞赋家。其代表作为《刺世疾邪赋》。原有集，已失传。《非草书》一文由《法书要录》中辑出。

书之气，必达乎道，同混元^①之理。七宝^②齐贵，万古能名。阳气明则华壁^③立，阴气太则风神生。把笔抵锋，肇乎本性。

佚名^④《记白云先生书诀》

【注释】

①混元——天地形成之初的状态。也泛指天地。

②七宝——佛教名词，也泛指世上宝物。

③华壁——光彩而美观（的形体）。

④佚名——《记白云先生书诀》旧题王羲之作，但不可信。当为六朝人所伪托。

【按】

这段话的含意是：一方面，书法艺术作为禀受阴阳之气的人化自然，在“达于道”时显示了自然“混元之理”；另一方面，这种显示又不是被动的：艺术家之创造活动，使书法艺术成为人的“本性”的表现。这种对书法艺术内在本质的探求，是当时玄学思潮进入美学领域而出现的某种“艺术的自觉”的反映。

夫翰墨及文章至妙者，皆有深意以见其志，览之即令了然。……玄妙之意，出于物类之表；幽深之理，伏于杳冥^①之间；岂常情之所能言，世智之所能测？非有独闻之听、独见之明，不可议无声之音，无形之相。

张怀瓘^②《书议》

【注释】

①杳冥——高远、不易见到的地方。

②张怀瓘——生卒年不详，约活动于唐玄宗开元至唐肃宗乾元年间，海陵（今江苏泰州）人。唐代杰出的书法家、书法理论家；所著书法理论著作颇多，有《书议》、《书估》、《书断》、《文字论》、《六体书论》等，代表了唐代书法理论的最高水平。

【按】

书法有似“无声之音”——这在中国古代书论中，是第一次将

书法同音乐相比。在形式上，书法和音乐都讲究章法、节奏、旋律、对称和呼应等。一帧优秀的书法作品如同一支优美的乐曲，力度上有强弱、刚柔；速度上有急缓、断续；结构上有起伏、高潮与低潮等，其丰富的节奏感和韵律感，给人以音乐美的享受。所以有的学者认为，同书法最相似的艺术是建筑和音乐。

形见曰象；书者，法象也。心不能妙探于物，墨不能曲尽于心，虑以图之，势以生之，气以和之，神以肃^①之，合而裁成，随便所适；法本无体，贵乎会通^②。……其趣之幽深，情之比兴^③，可以默识^④，不可言宣。

张怀瓘《六体书论》

【注释】

①肃——引导。

②会通——根据情况灵活处理。

③比兴——本是《诗经》六义之一。比是比喻，兴是起兴或发端、先言他物以引入正题。

④识——记住。

夫“文字”者，总而为言，包意以名事也。……得之自然，备其文理，象形之属，则谓之“文”，因而滋蔓，母子相生，形声、会意之属，则谓之“字”。字者，言孳乳浸多^①也。题之竹帛，谓之书。书者，如也，舒也，著也，记也。

张怀瓘《书断》

【注释】

①孳乳浸多——孳乳，滋生增益；浸多，逐渐增多。

【按】

这段话的最后一句引人注目。“著”、“记”属于书法的实用功能，“如”、“舒”属于书法的审美功能。而“如”涉及文字的象形与书法的形象，“舒”则涉及书法艺术的抒情性（书法在表达感情上具有很大的自由）。

文则数言及成其意，书则一字已见其心，可谓得简易之道。

张怀瓘《文学论》

【按】

张怀瓘所说的“简易之道”，现在我们可以作出新的解释：书法形象是对客观事物形象的高度概括与抽象。一个字或几个字成不了文学作品；一个音节或几个音符成不了乐曲；但几个字、甚至一个字却可以成为书法艺术品。巨大的概括性和奇妙的抽象性使书法成为一种最简练的艺术。

字虽有质，迹本无为，禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主^①。故知书道玄妙，必资神遇，不可以力求也；机巧必须心悟，不可以目取也。……字有态度^②，心之辅

也；心悟非心，合于妙也。

虞世南^①《笔髓论》

【注释】

①其常不主——即“不主故常”（《庄子》：“变化齐一，不主故常。”）。故常，指旧则、先例。

②资——凭借，依赖。

③态度——形态与法度。

④虞世南（558—638）——字伯施，浙江余姚人。唐初书法家。官至秘书监，封永兴县子，故亦称“虞永兴”。当时在书法上与欧阳询齐名，世称“欧虞”。传世碑帖有《孔子庙堂碑》，《破邪论》等。

往时张旭^①善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪^②。

韩愈^③《送高闲上人序》

【注释】

①张旭——字伯高，吴郡人。生卒年不详，主要活动在唐玄宗开元、天宝年间。工诗书，为草书大家。其狂草当时与李白诗歌，裴旻舞剑合称为“三绝”。

②端倪——头绪。这里可解释为边际或限量。

③韩愈（768--824）——字退之，昌黎人，唐代思想家、文学家。与