

(日)

中田 勇次郎
卢 永 璘

译 著

中國書法理論史



天津古籍出版社

封面提字
责任编辑
装帧设计

吴小如
韩嘉祥
庞芙蓉

式以友此以善中
其子之面为善中
能保不尔也所之
出逢见

ISBN7-80504-027-3/J·2

定价：1.45元

(日)

中田勇次郎
卢永璘

译 著

中国书 法理论史

天津古籍出版社

中国书法理论史

〔日〕中田勇次郎著

卢永璜译

天津古籍出版社出版
(天津市湖北路27号)
新华书店天津发行所发行
河北省滦县印刷厂印刷

850×1168毫米32开 5.875印张 插页1 145千字

1987年12月第1版

1987年12月第1次印刷

印数1—12400

ISBN 7—80504—027—3/J·2

定价：1.45元

目 录

题记	吴小如
总序	5
第一章 汉魏晋南北朝时期	6
第一节 书法理论的渊源	6
第二节 书法理论的意义	7
第三节 书法理论的资料	9
第四节 汉代的文字论	13
第五节 汉、魏、晋、宋的书势论	15
第六节 书体论	16
第七节 魏晋的书写技法论	18
第八节 梁代的书品论	21
第九节 南朝的书评论	23
小结	24
第二章 唐代	25
第一节 序言	25
第二节 唐太宗和贞观三家的书法理论	27
第三节 唐代的文字论	29
第四节 唐代的书品论	32
第五节 武则天朝的书法理论	
——孙过庭的《书谱》	35
第六节 开元、天宝时代的书法理论	
——张怀瓘的书法、窦蒙的《述书赋》	37

第七节	笔法传授	41
第八节	唐代的书写技法论	45
第九节	晚唐张彦远的书画论	50
第十节	革新派的书法理论	53
小结		58
第三章	宋代	59
第一节	序言	59
第二节	书法理论的资料	61
第三节	宋代的文字学	62
第四节	书体和碑版法帖	66
第五节	北宋革新派的书法理论	69
第六节	米芾的平淡天真论	71
第七节	宋人的题跋	75
第八节	南宋的书法理论	79
第九节	文房趣味和书法	82
小结		83
第四章	金元时期	85
第一节	序言	85
第二节	金元时代的文字学	85
第三节	字形的通俗化	91
第四节	元人的书法	92
第五节	元人的书法理论	95
第六节	元代的书写技法论	100
小结		103
第五章	明代	110
第一节	序言	110
第二节	明代的文字学	111
第三节	明代的书写技法论	113

第四节	明代学习书法的体系化·····	115
第五节	明代的书法理论·····	118
第六节	明代的书画录·····	123
小结	·····	125
第六章	清代(一)·····	127
第一节	序言·····	127
第二节	清代的文字学·····	128
第三节	书画录的盛行·····	132
第四节	清代帖学派的渊源·····	135
第五节	清代帖学派及其书法理论·····	137
第六节	冯班的《钝吟书要》·····	141
第七节	杨宾的《大瓢偶笔》·····	143
第八节	王澐的《论书臆语》·····	147
第九节	二梁的书法理论·····	148
小结	·····	154
第七章	清代(二)·····	156
第一节	序言·····	156
第二节	清代的文字改革和简体字·····	157
第三节	清代的金石学·····	160
第四节	清代碑学派的书法理论·····	163
第五节	清代后期帖学派的书法理论·····	171
小结	·····	176
附录:本书作者简介	·····	178
译后记	·····	180

卢永璘译《中国书法理论史》题记

吴小如

卢永璘同志把他的《中国书法理论史》全部译稿拿来找我审读，并嘱我写一点序言之类的东西弁其首。去年我如命通读了译稿全文，随手对字句作了些改动。现在永璘交稿在即，这篇《题记》也只能仓促地如命缴卷。这要请永璘和广大读者原谅。

人们对于比自己年轻的熟人，经常亲昵地说：“我是看着他长大的”。我对永璘在学术领域中的逐渐成长，似乎也可以倚老卖老地这样说：“我是看着他成熟起来的。”

一九七〇年，永璘以工农兵学员身分从吉林被选拔到北大中文系学习。七一年秋天，系内一部分师生以“开门办学”的方式，到密云农村住了小半年，我和永璘都去了。这样我们就开始熟识了。七四年初，这个年级的同学经过一番“上、管、改”之后算是毕业了，永璘被留在中文系工作。接着我和他又有一次共事的机会，相处了一年多。粉碎“四人帮”后，永璘正式承担了教学任务，被分配到文艺理论教研室，专治古典文论。后他又通过考试，被录取为北大中文系研究生。

我虽于八三年离开中文系，由于我和永璘住得较近，彼此又谈得来，仍旧经常有来往；有时也读他写的文章，对他的了解更深了。可以这样说，他是这一届留校毕业生中最勤奋好学的一员。

近十年来，在北大的众多青年同志中，有的人另有高就，有的人改了行，而永璘却一步一个脚印地走进学术之林，不辞辛苦地向科学高峰攀登。他熟练地掌握了外文，这部译稿就是他通晓日文后的一大收获。在我国古代文论的研究队伍中，永璘正从新兵向老兵的行列过渡，虽然他还得算是青年。我想，如果永璘不计较名利得失，认真思考，认真读书，在坚实的学识基础上进而开荒拓野，其成就是会远远超过我们这一代的。

二

说到书法，我是个假内行。先父玉如公是本世纪内有数的书法家，我从小耳濡目染，照理讲应该略窥门径。但我缺乏过硬的“幼功”，更未能持之以恒，在实践方面缺少应有的基本训练。四十岁之后，才作为业余爱好重新临帖。因此对书法理论也似懂非懂。读了永璘同志译的这部《中国书法理论史》，感到确实扩大了眼界，理清了两千年来书法艺术的眉目。这对我来说是补课，也是一次接受书法教育的好机会。但我边读译文，边感惭愧。我们的民族文化艺术遗产，是如此丰富，如此珍贵，但在理论建设和整理研究方面却经常被虚心好学的日本朋友占了先。不久以前，报刊上有人指责中国人想到日本去学书法是迹近荒唐，其实这并不值得大惊小怪。“敦煌在中国，敦煌学却在日本”。尽管我们不爱听这样的话，而且这话也不见得确切，可是它已流传了几十年。我国唐代的音乐舞蹈，国内早已失传，幸亏我们的邻邦日本代我们保存到今天。有那么一段时间，欧美人竟把围棋看成是日本的“国粹”；如果不是我们党和国家领导人的重视，我国的围棋事业是不可能今天这一“中兴”局面的。而书法一道在近百年来的中国，真正从实践中抽绎出理论，再用理论来指导创作实践的，屈指能有几人？这难道不值得我们反省么？不是我危言耸听，如果我们再不增强民族自信心和提高民族自豪感，不

抓紧从事民族传统文化艺术的整理研究工作，那么将不仅是书法这一门艺术，甚至连其它传统艺术品种如戏曲、雕刻、绘画等，恐怕都要效法玄奘取经，到东邻去留学了。从这个角度来看永璘同志的这部译稿，其意义就远远不止是从书里学到一些基础知识，或暂用国际友人的著作来填补我们目前的文化空白这样的作用了。可见我们在民族传统文化艺术方面的各个学科的整理研究工作，不是做得差不多了，而是远远跟不上形势。愿借此向我们的学术界作一次诚挚的呼吁！

三

关于中田勇次郎先生的《中国书法理论史》，原书具在，我不想说什么。我读书不多，也没有什么发言权。只就我过去的一点经验而论，大抵日本学者著书，特别是有关汉学方面的研究著作，给人的最初印象总是述而不作者居多。所以初读时往往感到书中没有什么标新立异的惊人创见。及至细绎全书，才逐步体会到他们的基本态度乃是以述为作的，每一个观点都根据已经掌握的材料加以阐释发挥，而其独到的见解也就自然而然地贯穿于全部著作之中。这部《书法理论史》当然也不例外。我是在读第二遍时才开始发现作者对他的某些见解是非常执着的。比如中田先生讲中国的书法艺术，自汉至清，在每一章的开始处都先从中国文字的结构和文字学的特点谈起，这就是作者一以贯之而且坚定不移的一个看法。我以为这很有道理。因为书法一道虽属艺术范畴，其基础却是建筑在文字的实用性上面的。人们写字，主要是为了把所写的东西给人看，起到沟通思想、交流意见的作用。这就首先要求文字形体的规范化（如篆字的形体必合于六书，草字的形体必须遵照使转的规律，就连隶书、楷书也有个写法合不合标准的问题）。如果胡乱涂写，或随意杜撰不被他人承认和接受

的字形，即使写得再漂亮也不行。所以从书中的理论系统来看，作者是把书法艺术跟写字的社会效果紧密地联系在一起的。这一点，我以为很值得当代从事书法创作和书法研究的人注意。全书类似这样以述为作的地方还有不少，读者在披阅时自能体会，我就不一一例举了。

作者对于历代的书法理论，是分成“正统派”（书中统名之曰“古典派”，指继承传统理论的一些书法家）和“革新派”两大流别来叙述的。比如唐代的颜真卿，作者就把他归在革新派。这本不错。但使作者感到惶惑不解的是，到了后世，一些理论家竟把过去的革新派（如颜真卿）也算作古典派了。其实这个道理并不难弄清楚。照我个人不成熟的看法，一切属于有权威性的古典派书法家和理论家，在他们那个时代，当他们刚一出现在书坛的时候，都具有创新精神，都应当是革新派。即如王羲之父子在晋代，恐怕是最具有创造精神和革新胆识的了；但到了唐代，二王却成为古典派书法家和理论家奉若神明的祖师爷。唐宋的革新派，到了明清时代，自然亦复如是。相反，凡墨守成规、不敢越雷池一步的人，或只知蹈袭，既不敢也不想走革新道路的人，他只能被前进的历史潮流所淘汰，根本谈不上什么“家”和“派”了。当然，做为革新派也并不那么容易，并非每一个不求师古的人都能成为开宗立派的“祖师”。只有对艺术遗产掌握得最全面、理解得最透彻、继承得最认真的人，才有资格谈革新创造，才能独树一帜，别开生面，自成馨逸。古往今来的大学者、大文豪、大艺术家、大思想家，无不如是。所以，永璘同志把这部《中国书法理论史》译成中文，供国人阅读参考，只是起到“它山之石，可以攻玉”的作用，真正的反映民族特色的“书法理论史”，还待我们自己的书法家、美学家去撰写，而且只许写得更好，才无负于我们这个具有三千年书法历史的文明古国。是为《题记》。

一九八六年六月，在北京西郊写讫。

总 序

中国的书法，已具有三千年悠久的历史。在这样漫长的时间里，书法的性质出现了多次复杂的变化。我们在研究书法时，首先必须注意在各个不同时期内，书法的情形怎样，以及人们是如何论述它们的。中国的书法理论，上古时的情况不甚明了，但一般说来，从确立隶书体的汉代就已经出现，这有文献可考。自汉末至魏晋时期，书法的艺术性逐渐提高，到东晋的二王，已发展至顶点，其余响一直延续到南北朝时代。以这一时期灿烂的书法艺术为背景，中国传统书法的理论开始发扬光大，众多的书法论著纷纷涌现出来。这些著作就成了后世书法理论发展的基础。

到唐代中后期，传统派的书法理论开始衰退，新的革新派的书法理论逐渐兴起。发展到宋代，由于出现了苏轼、黄庭坚、米芾等人，革新派的理论遂正式确立。此后它同传统派的理论分庭对抗，一直持续到元、明两代。但是进入清代以后，碑学派勃起，于是又展开了新的书法理论。清代的各派书论研究更具有重大的意义，它们在书法实践上也产生了多种多样的影响。

第一章 汉魏晋南北朝时期

第一节 书法理论的渊源

中国的文字，是从摹写人类所居住的世界的自然现象开始的，这种摹写或为具体，或为抽象。“日”、“月”等字是其具象之例；“上”、“下”等字是其抽象之例。这就叫作“文”。

“文”的本义，就是以笔画错综变化来表现物象。将两个“文”进一步组合，就可以创造出另外的文字；运用这些文字，又能制造出更多的文字。这就叫作“字”。所谓“字”，本义即指这种合体的文字。后来“文”和“字”的意义通用了，一直到今天还是这样。在文字形成过程中，人们从很古的时候起，就开始有意识地把字写得漂亮些。随着时代的发展，文字的形体变得更加整齐、美观和装饰化了。看看殷周时期青铜器上的各种款识，就能发现这种演变的踪迹。可以设想，在那段时间里，人们曾多少次把已经书写的文字进行比较，判定其优劣，从而进一步使文字得到美化。这中间已包含有品评文字形体美丑的意识，而这种意识，就成了后世书法理论的源头。写出的文字怎样才能美丽呢？由于文字本来是摹仿自然现象创造出来的，因此可以借助自然现象之美而表现之。《论语》中所谓“绘事后素”之说，就可以看作是已经有意识主张优美地描绘物象了。此外，见于周代《诗经》中的“比兴”艺术方法，也是这种表现意识的好例子。那么，可以想象在文字方面自然也会用“比兴”手法来表现它们的美。

不过，在通行古文和篆书的时代，文字还很少，书体还不固

定，书写技法也不太发达。到汉代，草书开始通行，因而大大增强了书法的美丽，逐渐形成了将书法当作一种美的艺术来鉴赏、玩味的风气，并且出现了专门的书法家，从此书法被确认为艺术品。这大约发生在东汉到魏这一段时间内，其代表书法家可以举出杜度、崔瑗和崔寔父子、张芝等人，他们作为东汉的章草和今草名家而为人们所熟悉。受这些人草书字体的影响，东汉开始流行起新的草书风格。赵壹在《非草书》中批评了这种新的草书流派，说它们失去了原来草书的简易而急速的特点，写起来很艰涩，很缓慢。这种批评从反面揭示了当时新的草书流行的情况。如果从树立新书风的人们一边来看，则自会持与赵壹相反的看法。在如今流传的书法论著中，《非草书》是最早的一种。

东汉到魏这一阶段，是通常所说的文艺觉醒时期。例如在文学方面，这时期逐渐确定了五言诗的韵文形式；文学理论上也兴起了探讨文章本质的议论，如曹丕的《典论·论文》中就有所谓“文以气为主”之说。在书法方面，这一时期一般的书体已渐趋齐备，人们开始在书法中寄寓自己的性情，形成了努力创造美丽文字的时代风气。这阶段作为书写材料的笔、砚、纸、墨等的发展也受到高度重视，因而使书法的条件得到了满足。在此基础上，书法评论也和文艺界的普遍思潮相适应，日益增长起来。书法理论的历史，可以说就是从这一时期开始展开的。

第二节 书法理论的意义

中国的书论，广义说来是指论述书法的全部著作。这同把论述绘画的全部著作称为画论是一样的。不过，在书论内部当然又有不同的领域和观察角度，因此人们在研究书论时，从来都不是只作一般性的概括，而是从内容上进行仔细地整理。明代王世贞曾搜集有关书法的文献，编辑成《古今法书苑》，其中分“源”、

“体”、“法”、“品”、“评”、“评之拟”、“文”、“诗”、“传”、“墨迹”、“金”、“石”等十二个部分，分别配置了各种类型的书法论著。

在“源”的部分里，王氏首先举出了有关书法渊源的文字学方面的资料，其中将《说文解字·叙》列为开卷第一篇。接下来在“书体”部分中，将卫恒所著《四体书势》列为首篇；在“书法”部分中将《秦汉魏四朝用笔法》列为首篇；“书品”部分将梁代庾肩吾的《书品》放在首位；“书评”部分将晋代王羲之的《自论书》放在首位；在“评之拟”中列举了唐代窦蒙的《述书赋》；在“文”的部分列举了《梁元帝上东宫古迹启》；在“诗”的部分举出了唐代岑文本的《奉述飞白书势》；在“传”的部分举出了刘宋时期羊欣的《古来能书人名》；在“墨迹”部分举出了齐代王僧虔的《答齐太祖论书启》。后边还涉及到金石之类等资料。王氏《古今法书苑》所创立的这种方法，到清代为敕撰的《佩文斋书画谱》所采用。该书将所收资料分成“书体”、“书法”、“书学”、“书品”等四个部分，底下又设置了“书法家传”、“书跋”、“辨证”、“鉴识”等项目。

考察上述两部著作所阐明的书论体系，首先是它们确立了一个原则，即书法本来是以文字为对象，因此无论如何都必须将文字的学问做为根基，必须弄通文字产生和发展的原理。也就是说，书法理论不能不包括文字学。在书法这一具体的专门的学科里，则必须包括篆、隶、楷、行、草等书体论；论述书法技巧的技法论；品第书法优劣高低的书品论；以及评论书法特点的书评论。更广义说来，也包括以论述书法的著作作为研究对象的“书学”。此外还有一类资料，即书法家的传记，其中也含有一些书法理论。再进一步说，鉴赏、收藏、购求、玩阅等方面的资料也应该包括在里面。张彦远在《历代名画记》里，采用的就是这种方法。唐宋以后，书法的题跋发展起来，相应地又出现了许多集

录题跋的专门性著作。但这种情况在六朝时期则几乎还看不到。

第三节 书法理论的资料

汉魏晋南北朝时期的书法理论著作现存颇多，这是由于自东晋出现了二王，从而确立了书法艺术之后，他们的书法风格遂成为典范而广泛流行，书法这一传统在后世长久地承绪下来。唐代张彦远搜集到当时为止的书论著作，编纂成《法书要录》一书，目的也是为了阐明传统的书道，再传之于后世。由于有了这部著作，今天我们才能把握传统书道的理论。这里，我们来看看收在《法书要录》中的汉、魏、晋、南北朝时期的书论内容，其次序如下：

- 汉 赵 壹《非草书》
- 晋 王羲之《自论书》
 - 王羲之《教子敬笔论》（不录）
 - 卫夫人《笔阵图》
 - 王羲之《题〈笔阵图〉后》
- 宋 羊 欣《古来能书人名》
- 虞 和《论书表》
- 王 僧虔《文字志目》
- 齐 王僧虔《答齐太祖论书启》
 - 王僧虔《论书》
- 梁 萧子云《论书启》
 - 梁武帝《观钟繇书法十二意》
 - 《梁武帝与陶隐居论书启九首》
 - 庾元威《论书》
 - 庾肩吾《书品》
 - 袁 昂《古今书评》
- 陈 释智永《题右军〈乐毅论〉后》

后魏 江式《论书表》

这一时期的书法真迹几乎都没有流传下来，相比之下，石刻的数量则非常多，尤其是北朝石刻，保存量极为丰富。而承袭传统的南朝的资料则很少见到，所以，征引实物是相当困难的。但是由于保存了上述这些书论资料，就可以探索传统书道的真实面目了。应该说，这确是非常幸运的。

进入宋代以后，北宋的朱长文纂辑了《墨池编》，也收集了许多汉、魏、晋、南北朝时期的书论著作。现在我们且略去已见于《法书要录》中的篇目，挑出另外的著作来看看。计有：

汉 许慎《说文解字·叙》

秦 李斯《用笔法》

汉 萧何、蔡邕《笔法》

魏 钟繇《笔法》

上述四家“笔法”，也被收入后来的《书苑菁华》中，题为《秦汉魏四朝用笔法》。

晋 卫恒《四体书势》（其中包含蔡邕的《篆势》和崔瑗的《草势》）

王羲之《笔阵图》（在《法书要录》、《书苑菁华》中题作《王羲之题卫夫人〈笔阵图〉后》）

王羲之《笔势论》

王羲之《书论四篇》（第一、二篇相当于《法书要录》中的卫夫人《笔阵图》；第三篇在《书苑菁华》中题作《王羲之〈笔阵图〉》）

王羲之《天台紫真笔法》

王羲之《用笔赋》

王羲之《草书势》

王献之《进书诀表》

索靖《书势》