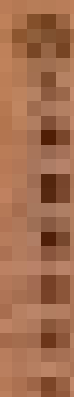


中國書法史圖錄



上海書畫出版社

中國書法史綱



殷 蓀 編著

中國書法史圖錄

(修訂本)

上海書畫出版社

圖書在版編目(CIP)數據

中國書法史圖錄 / 殷蓀編著 . — 修訂版 . — 上海 : 上海書畫出版社, 2001.10
ISBN 7 - 80635 - 992 - 3

I . 中… II . 殷… III . 漢字 - 書法 - 美術史 - 中國 - 圖錄 IV . J292.1 - 64

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2001)第 067507 號

ISBN 7-80635-992-3



9 787806 359921 >

中國書法史圖錄

殷蓀 編著

上海書畫出版社出版發行

(上海市欽州南路 81 號 郵政編碼 200235)

各地新華書店經銷 上海師大印刷廠印刷

開本: 787 × 1092 1 / 16 印張: 60.25

2001 年 10 月第 1 版 2001 年 10 月第 1 次印刷

印數: 1 - 1,500

ISBN 7 - 80635 - 992 - 3 / J·1603

定價: 98.00 元

再版系語

時光易逝，仿佛是一轉眼間，《中國書法史圖錄》（第一版）問世距今已十余年。

讀者厚愛，初版成書后旋即售罄。今承盧輔聖、莊新興、吳蕃中等先生玉成再版事宜，值此付梓之際，應于書尾寄語，以為再版后記用志斯事之前后……

再版本對第一版作了若干處必要修訂，主要是校正初版時的一些錯誤和更換若干圖版。

參與此次再版工作的有馮宏偉、沈金如、田志新、張建平、趙月、解小青、韓愈等先生。

長姐愛真以及海真、夏遐、徐雪凡、王同習、武在平、李任仕、程大利、高雲、王嵐江、吳曉峰、王似鋒等先生的支持、相助，不可忘却。

《中國書法史圖錄》選題最初的提出者吳惠霖先生，過早地離開我們。而一直關心、指教我的顧廷龍先生，也于數年前逝世。借此機會再次以申悼念之意。

末了順便提一下，多年來廣大讀者深切關注拙著《中國書法史》的出版，此處謹作奉告：如果沒有什麼特殊情況的話，由《中國書法史》改名為《中國書法藝術史》（全八冊，也由上海書畫出版社出版）一書，不久即將印行。

上一個龍年初版，去年再版修訂時又是龍年。爾今已是十二個年頭后的蛇年，似有所感而成系語。

殷蓀

辛巳夏于畏學暇居

責任編輯 莊新興

技術編輯 吳蕃中

裝幀設計 王 崢

弁 言

殷 蓀

書法的藝術原型

一

漢字是中國書法的藝術原型，書法創作藉之以存。書法離不開漢字，如同希臘神話中所說的安泰離不開大地一般。安泰縱然是一位大力神，然而一旦離開了他生生以賴的大地以後，這位大力神的生命也隨之結束。以這一希臘神話故事用喻漢字與中國書法藝術之間的關係是恰如其分的。畔離漢字，中國的書法藝術不復存在，兩者當是“皮之不存，毛將焉附”般的關係。因此在我們遴選《中國書法史圖錄》的書法作品時，絕不偏離漢字形體的變遷、發展特點，如若忽略了這一重要前提，《中國書法史圖錄》便形神俱毀，最後是子虛烏有。

二

漢字形體的變遷、發展，有它自己的不以人的意志為轉移的規律性。這種不可逆轉的規律，對於歷代書法作品來說，也同樣地有不可逆轉的必然反映。隋代的合南北書風為一體，為唐楷奠定了基礎，是因為在隋代之前的南北朝在楷體書法方面已經有很大的進展。我們從南朝的宋、齊、梁、陳與北朝的東魏、西魏、北齊、北周時期的一些書法作品來看，隸意的消失（後期尤甚）是十分明顯的。這些書風上的變化，深刻地反映了由楷隸到楷書變易的轉折期的特點，這是因為中國書法藝術的發展過程，自始至終都不曾離開過漢字形體的變遷軌跡的緣故。所以說商周甲骨文、青銅器銘文的結構、形體與書寫形態，成為漢語古文字（前期）的標志，而在商周（指西周時期）以後的書史階段所出現的青銅器銘文與甲骨文，由於漢字形體在結構上又有新的變易，而這一系列的變易特點，却與周王朝後一階段（指東周時期）的書寫形態又有所不同，因之出現了大篆書體、戰國古隸（古文字學稱之為“篆隸”）、秦代隸書、西漢隸書、東漢隸書直至隸楷、楷體（傳統文字學與古典書學又稱之為真書、正書）等不同的字體、書體。屬於書法藝術範疇的文字書寫形態，幾乎是以同步的速度，受到不同程度的影響。

三

書法之具有藝術美，是在於文字書寫形態的變化，於是要求符號化之文字點畫，在書寫時必須有結構、形體上的種種變化，這便成為歷代書法家的一個重要課題。而這一點正好與漢字的形體變遷特點相吻合，這就是為什麼古代蘇美爾的楔形文字與古埃及的象形文字最後不同於漢字那般升華為一門藝術樣式的主要原因。

我們知道，漢字是屬於方塊字形輪廓的一種表意的音節文字，雖然這種方塊形體的字形輪廓早在商代甲骨文時期就已經確定下來了，但是方塊字形內部的結構成分還沒有固定下來。以商代的甲骨文來說，組合為一個字的部分結構可以變換，甚至可以左文變為右文，上端移向下端……。也正是由於結構的不穩定，因此在造字過程中就出現了文字的符號結構在形體上表現出一種“隨意性”的傾向，結果形成文字符號的結構特征與文字書寫形態上的矛盾。

從書法的藝術性來見，文字符號在結構上的多變並不是壞事。倘若文字符號的內部結構總是久久地固定不變，就不會有其形也夥、其體也美的幾許變化。如是，書法藝術美的表現形式就不可能有這樣強的生命力，更不可能使文字的書寫樣式出現千姿萬態，令人有美不勝收之感。

四

商周時期的甲骨文、青銅器銘文一直到春秋、戰國、秦代、西漢時期的大篆、小篆、篆隸、早期（偏後）的秦代與西漢隸書，嚴格地說，在這些書體的結構內涵中，結構的位置都沒有絕對的固定形式。前面我們提到了商代甲骨文的結構並不穩定，但在西周的青銅器銘文，甲骨文的文字內部結構中，也一樣的可以見到如同商代甲骨文內部結構並不穩定的文字現象。這一文字現象也同樣可以在春秋、戰國時期的青銅器銘文、帛書、簡牘、刻石文字書法的文字中經常見到。

寫到這裏，我有一個新的想法，我們是不是可以將已成為“標準體”的規範化了的隸書（說得具體一點是東漢的隸書）的正式出現，看成是漢字形體在內部結構上開始穩定下來的一個特定階段呢（相當不能絕對化）？我想，如果對於書法藝術的文字因素的求索不是疏之也清、剔爬無誤的話，那麼在理順中國書法史圖錄的書史發展脈絡時，將會變成一團亂麻。為此我曾經將東漢靈帝時代的《熹平石經》上的若干文字與商代的甲骨文、青

銅器銘文中相同的文字試着比較一番，發現前者與後者在結構、形體與書寫形態上的差異，其變化程度相去可謂遠矣。我又將《熹平石經》上的若干文字與同是漢代的早期簡牘（《居延漢簡》）與早期帛書（《馬王堆帛書》）相比較，也出現同樣的結果。這些變化恰恰有力地證實，書法藝術的時序變化是斷乎不能離開漢字形體的時序變遷的。這是漢字形體變遷與書法藝術發展兩者所共有的必然規律。

五

書法的幾多風采，皆因有文字書寫而成為藝術，究其本原，是漢字字形的結構特點有了變化而方有之者。所以說漢字字形的結構特點決定書法的書寫形態，書法藝術屬於文字書寫的最高層次。認識到這一前提，我們就不難理解為什麼每當漢字的形體在結構、形體特點方面出現比較大和相當大的變易時，書法藝術就會十分迅速地隨之有了反響。如西周時期“宗周書風”的解體與大篆書體的變易；《利簋》（成王時期）不同於《散氏盤》（厲王時期）的書藝風貌等等。

以中國書法藝術的發展規律來分析，任何一個歷史時期的書風的革故而鼎新，幾乎是全與漢字形體變遷、發展的規律有直接關係。鍾繇之變隸楷；“二王”父子之變章草、真書與漢魏（漢指東漢中期、晚期）行書；歐陽詢、虞世南、顏真卿之變楷法而使之定型；柳公權最後完成了楷書的變體，使楷書在漢字形體變遷過程中順乎其內部規律的衍變而使之有自己的程式。這一切都是具體說明漢字的形體變遷對於書法藝術不僅僅是一個“關聯”的問題，而是從根本上對一個書史時期的書法藝術產生巨大的影響的重要前提。

六

這裏必須提及某一書史時期會出現某種書風傾向與漢字形體變遷規律並不一致的問題。

以漢字形體發展、衍化的總的趨向性分析，漢字形體的變遷主流，是從繁縟向簡易的規律變化着的。但有時候却有例外，比如說春秋、戰國這兩個不同的書史時期中，曾經風行過一種書體之結構與形體相當繁縟的“鳥虫書”（“鳥虫書”主要流行於當時南方的楚、徐、蔡等侯國以及東南方的吳、越等國）書法。而正是這種特殊書體的出現，却使春秋、戰國時期的書史階段增添了鳥虫篆書法的篇章，使那一時期的書史內容更加豐富。

對此我們不禁要問：在中國書法的發展過程中，為什麼有時候甚至會

出現這種十分特殊的情況的呢？我們說這是漢字在形體變遷、發展時，它的內因與外因雖然是嚴格地遵循漢字形體的發展規律，但是在它每有變化時，內涵的內因與外界的外因並不是處於十分平衡的狀態中的。再比如說唐代玄宗時期曾盛行隸書書法；元代盛行章草書法；明代的重現唐代張旭、懷素的“狂草”書法；清代乾嘉以後篆書、隸書書法的風行一時。這一係列書史史實一再表明漢字的結構、形體與書寫形態的變遷規律與書法藝術不能絕對地劃上一個等號，兩者之間出現的並不平衡的現象，正是說明書法藝術有自己的發展規律與藝術內涵。如果將漢字的文字現象簡單地看作是書法藝術某一書風特點的形成的唯一因素，也無疑是不正確的。

歷史特點的尋繹

一

中國書法發展歷程中的每一個書史階段，它的書風特點都是與那一時代的歷史條件息息相關的。我們認為，中國書法的演變、發展，除了它的文字形體的那一重要因素外，還有一個很重要的內容，就是它必須與社會的需求相適應。中國書法藝術的全部發展歷程向人們揭示，每一書史時期的總的書風特點，始終是與那一時代的社會制約緊緊地聯係在一起的。我們完全可以作如此斷語：每一斷代書史的書風傾向的形成，大凡取決於那一時代的歷史的特點。因之我們以為如若撇開一個斷代書史的歷史特點而侈談中國書法，必將是緣木求魚而一無所得。

二

任何藝術樣式無不植根於那一歷史時代。在特定時代的歷史條件的深刻影響下，就會產生與歷史特點大致相似或者是幾乎十分相似的藝術樣式

(一)

商代的甲骨文書法，祇能產生於那個鬼神觀念極其濃重的、政教合一的奴隸制社會。卜辭的契刻，是人與神的“對話”；是神（上帝）給人間的旨意的記錄，因之在卜辭的文字內容上帶有深深的鬼神意識的烙印。

(二)

西周青銅器銘文書法的出現，其歷史背景是為了追念祖上；或是記載征伐的軍國大事；或者是用來作為賞賜的“賬目”；甚至是作為契約一類的文書。

(三)

春秋時期諸侯國的青銅器銘文書法，細予審視，你會發現這些銘文書法在書體風貌上有着不同的地方色彩。因而在文字的結構、形體特征上也各有千秋。諸侯國的青銅器銘文在書體上竟是有那麼多的相異之處。這些書體有異的書史現象，為我們展示了春秋時期王室衰微，侯國林立而各自為政的圖景。

(四)

戰國時期書法樣式較之春秋時期更為豐富，動蕩的社會、離亂的年代却使各民族間有了新的文化交流的機會。我們見到了西方的秦國與南方的楚國以及東方的齊國在書風上既有殊異又有某種在書體上漸趨一致的新的書史特點。而出於政治需要的《詛楚文》刻石出現了；記載上層人物狩獵的《石鼓文》出現了，這些刻石書法的載入中國書史，都離不開當時的歷史條件。

(五)

“六王畢，四海一”，秦始皇一統天下，秦始皇巡視各地，臣下為之歌功頌德，這就有了秦代的諸多刻石。秦代小篆的修短合度與雍容大方，在氣勢上形成一種莊重的感覺，也是反映了秦帝國的威武強盛的國情。

(六)

西漢少刻石，是與西漢初期不事鋪張，提倡清靜無為的黃老之學分不開的。我們所見到的西漢時期之若干帛書（如湖南長沙馬王堆出土的老子《德道經》），就是西漢初期作為制定政治方針時的一種經典著作。但是可以補充西漢刻石之不足者，是當時的另一些書法樣式，如竹簡木牘、帛書、磚瓦銘文等模印、刻劃、書寫文字。

(七)

東漢時期獨多碑刻，因此在“天人感應”之說於朝野充斥的時代特點的影響下，東漢時期的碑刻之多是超過在她以前的任何一個時代的。在這一方面，我們曾為之作過統計，僅《隸釋》著錄，有二百五十八種；而據謝國楨先生《樂學齋秦漢魏晉金石目》所集，東漢時期有年號之碑目即達二百四十七種之多。由於讖緯神學與今文經說以及儒學的禮樂制度的大加推廣，又由於東漢有較高社會聲望的人物亡故後，其門生故吏即鑿刻德政碑用以紀念，也是因為這些碑刻大半是為了頌揚人物，故而書寫者無不以恭敬態度而書之，這樣就有了諸如《豫州從事尹宙碑》；《衛尉卿衡方碑》《玄儒先生婁壽碑》等著名東漢碑刻。

(八)

魏武帝（曹操）的禁碑之舉（早在他握有政治實權的東漢獻帝建安十年（205）時便行發佈），使曹魏時代少見碑刻；而西晉（武帝）於立國後亦頒有禁碑明令，使得西晉時期幾無碑石。即使有之，也大多幽埋地下。此外是因為歷史條件的限制，當時有以磚代石以為墓碑者（如《樂生墓志》等）。東晉繼西晉之法，少有碑刻，方使我們得見許多東晉時代十分精采的，有如《王丹虎墓志》那般的磚質墓志。

由於東晉時代產生了杰出的書法大家如王羲之、王獻之父子，於是“二王”書風彌漫書壇。東晉“二王”的變法是“改體”。“改體”使漢魏、西晉之章草在宏逸以後變了書體之結構；使行書尤為流便、明秀。而這種振發傳統書風而有清新之狀的“二王”書法，正是順應了時代的需要，可見“書聖”王羲之的出現，也無非是一定歷史條件下的產物。

(九)

南朝碑刻書法少於書帖，是南朝的幾個王朝的書法家普遍推崇“二王”書法的一種現身說法。而這一書風特點又與南朝在政治體制方面基本上承襲東晉制度有相當關係。兩晉的玄學之風與門閥制度，對於書法起過不小的作用，上層人物之間的信札，竟是兩晉書法的重要樣式，這一為時代特點所染被的書風余意，在整個南朝時期依舊是不絕如縷。其結果是尚婉約、重流便之美的南朝書風的形成。南朝書風非常形像地表現出當時南朝“以色貌色”與“閑居理氣”的藝術觀點。而宋、齊、梁、陳四個王朝的許多書家，無論是在理論方面或藝術實踐中，也盡量地表現這一時代的社會思潮的諸多特征。

(十)

十六國書法幾乎與佛陀結下了不解之緣，從刻石到寫經，無一不是佛經教義的再現。不能不說這是因為十六國之崇佛也著的歷史特點造成的。

十六國崇佛風氣之盛，使當時的書法樣式以寫經書法為主。而這一寫經書風之愈演愈烈，對於後世的寫經書法有極大影響。南北朝（中期、後期）的寫經書法乃至隋代的寫經書法都能見到十六國寫經書法之流緒。而這一點過去幾乎是被人完全遺忘而不予提及。我們注意到這一點，因之在《中國書法史圖錄》中不再予以遺忘。

(十一)

北朝碑刻書法也與佛教有很大的關係。著名的《龍門二十品》中的造

像記書法是以“發願文”的形式而鑄刻者。此外，在北朝的碑刻書法中與道教也有關聯，《嵩高靈廟碑》便是崇仰道教的產物。從當時的歷史特點分析，北朝的幾個皇帝文化水準不高，文臣武將至顯貴者，也不是閥閱世家出身，他們對於碑文的書寫之是否工整，並無太高的要求，因為他們所關心的是以此求得佛之祐護，書法則是其次的，所以有些碑文竟是工匠信手刻之而成。這一層與東漢碑刻書寫者務求工整相比較，不啻天地之別。由是北朝碑刻很大部分有肆張無度的狀貌（北魏孝文帝遷都洛陽前尤為明顯）。然而這種不拘結體、佈勢格局的書寫形態，具有大巧若拙的藝術形貌極少書卷氣。跳踉、莽撞，擲前人法式於一邊，形成了一種奇崛也甚的藝術美，使北朝碑刻在中國書法的藝術歷程中走出了另一條路子。奇之怪之的書風，反倒使這種書體的特色有“魏碑”、“北魏”令名，教人有眷戀之感。

（十二）

隋代合南北書法為一裁，雖以重今易昔的書風傾向出現，但是這種新的書風並不否定前人傳統書藝，而是汲取前人書藝之長而融會貫通，所以隋代書法的革新書風有其與當時隋文帝的政治措施相類之處。

（十三）

唐人重法、崇正，講究合於規而不失矩，可以看成是為大唐帝國用以堅勁王朝雄風而提出的“中則正”的書法美的一種正統思想的書法“法規”的體現。法度森嚴的唐代楷書，在初唐有歐陽詢、虞世南；在盛、中唐之際有徐浩、顏真卿；在晚唐有柳公權。這些唐代楷書的優秀人物代表，都與唐代的政治制度相制相宜。而行書入碑，為唐太宗（李世民）所首創；“狂草”出現於盛唐、中唐而不是在初唐，說明唐玄宗開元時代的清明政治對於盛唐出現有很大程度變易書風之迹象，關係也密。

（十四）

宋人立意而脫去唐人重法、重式的束縛，有自己的藝術主張，而且選擇了行書這一書寫自如、灑脫的書體作為書法創作的藝術原型。

北宋重意書風的形成，就某種程度而論，則是北宋王朝對於文士能給予較多“自由”（當然是相對地說）的一種反映，從而使當時書壇具備可以在一定範圍內使書家充分發揮才能的創作環境。有了這樣的歷史條件，才有可能讓蘇軾舉起代表北宋書風的大旗，並使旗上之文字——“我書意造本無法”七個大字格外醒目。也是因為有這樣的歷史前提，於是有了米

蒂那樣貌似玩世不恭，而在書法創作上盡量表現出實為“佯狂”的“狂士”風度。

(十五)

遼金元書史階段，正值少數民族執政時期。遼王朝是力主融合漢文化的。除了以契丹文寫成之書法作品外，絕大部分的書法作品全為漢字之書寫，我們收入遼代的刻經文字便是一例。

金王朝較之遼王朝在接受漢文化方面似乎更進一步。金代所統治的北方，正是漢族傳統文化發達地區，許多朝廷重臣也是漢族文士，他們播揚漢族文化不遺餘力，而金代的幾個皇帝也酷愛書法，如金章宗之“瘦金書”就是仿宋徽宗（趙佶）的。

元人書法，人多以為乃復古之重蔭，其實並不盡然。元人書法也有在承襲前人之法的同時，力求書法作品有自己的面貌者。因之大書家趙孟頫、鮮于樞等人於復古而求新這一點上，擺脫了前人法式的某些束縛，於是而有新的藝術創造。這一切如若不是元王朝亦重視漢文化，元人書法便不會出現變革書風的可能。

(十六)

明初朱元璋直接干預書法，元末入明之書家橫遭殺戮，書壇一時為之沉寂。為求皇帝所好，又出現了干祿書體——“臺閣體”。明代中期，城市經濟的發展，導引了明人書法之中興。晚明務悟空靈，講求性情的學風直接影響到書風亦為之清疏、淡遠，董其昌的淡墨書法即時而起。另一方面，當時在化詩書畫成一體的特點，在晚明書壇中尤為具體。

(十七)

清文化帶有總結、反思中國傳統文化的許多特點，因而在帖學與碑學方面都取得了相當大的成就。我以為任何一點的強調帖學勝過碑學；或者反之是一味強調碑學勝過帖學，這樣的觀點無疑地是同樣寓有偏頗之見的。清代前期的重帖，有它的歷史因素，從順治、康熙直到乾隆，提倡董其昌、趙孟頫書法，又刊刻了不少大型的法帖，這是不能貶低其書史作用的。清代碑學之盛與清代復興漢學不可分開，碑學是隨着清代金石學研究不斷深化的成果之一。所以說如果清人不治金石之學，清代的出現重有生機的篆體、隸體書法何來這般景象之燦然。

三

說到底，作為中國文化史之一支的中國書法藝術，不可能離開歷史發

展的軌道。任何一個民族的歷史與文化的發展，是多重因素（諸如時代因素、人文因素）的復合而後有之者。獨具風格的中國書法是東方藝術的十分獨特的一種類型，而這種文化類型的形成與發展，又有它自身的不同階段性。我們在前面列出了在中國書法發展過程中曾經出現過的十七個書史階段的書風特征時，作了如同“按語”一般的文字說明，正好證實這一點。為什麼這十七個書史階段各有的書風特點，我以為皆因時代特點所使然。

假如我們撇開時代特點而高談闊論中國書法藝術的發展過程，評說不同書史階段表現於書風中的審美旨趣，那麼最後所得出的結論將成為一座空中樓閣。

有關民間書法的一些說明

一

《中國書法史圖錄》輯入了若干民間書法作品，這是很有必要的。

書法創作之有真趣，往往與稚拙、質朴的藝術情思聯結在一起，由是以為審美意念進而生發出藝術新意。記得王國維說：“體物之妙，侔於造化，……故知感情真者，其觀物亦真。”（引自《文學小言》）

真，之所以能夠成為藝術妙諦之第一着，大凡如此。看來老子在《道德經》中說的“惚兮恍兮，其中有像；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮其中有精；其精甚真，其中有信。”（引自《道德經》二十一章）藉此用喻中國古代民間書法之有參差錯落的審美特征，是語也真。

二

傳統書學家重視文人書法，無可非議。如果一部中國書法史抽去了文人書法部分，不僅是一個荒唐可笑的問題，即使為之，也將會無從着筆，同樣地如果一部中國書法史之圖錄，抽去了民間書法部分，也是大謬之大謬。

我從不反對文人書法，反之，我以為對於歷代文人書法家作人物爵里、書家藝術個性與書法風格等方面的研究還是遠遠不夠的。而從古至今所能見到的歷代書法家的藝術作品，過去為印刷條件所限以及書法作品多半藏於皇家宮廷或豪門深院，主人家一己所有，視為拱璧，尋常百姓見之亦難，故而歷代許多書法精品少為人知。為此我以為對歷代文人書法能作有相當深度的研究，是一件好事。因之我在《中國書法史圖錄》中蒐集的文人書法作品，占有相當比重。

三

客觀事物總是帶有普遍的二重性的。因之在從事文人書法研究的同時，也不能無視民間書法。民間書法與文人書法一樣是我們先人留給我們的書法藝術的珍貴遺產。所以說，如果一部中國書法史圖錄沒有一定數量的民間書法作品，將會顯得蒼白無力，這一點該是毋庸置疑的。

數一數歷史年輪，不難發現嵌在歷史年輪中的民間書法與年輪之相纏是那樣的既緊又密。而纏在歷史年輪上的民間書法竟是如此地光也璀璨。那是一個無涯無際、深深渺渺的藝術天地。數不盡的有如恒河沙數般的民間書法作品，多半出自匠人之筆。那種信手拈來便成妙諦的書法體相，依違兩可，以至撲朔迷離的審美意念，會使你在這個充滿怪奇、詭譎的藝術境界中流連忘返。雖是質朴也甚，然而其中却又是稚也天真，拙也自然。而且是在蒼莽、荒率中有令人難以置信的奇思在展現、延伸……。這是融造化於創造之中的生動不過的體現。這一切會引起我們遐想不已，但是停留在遐遐之思上自然是不夠的，因為歷代民間書法重要的藝術價值，足以使我們對中國書法藝術的歷史作一番深深的反思，我們不能使中國書法史圖錄失去必不可少的書史環節與它應有的光彩。

尾語

中國書法藝術的發展歷史就是這樣寫成的；中國書法史圖錄也相應地是以這些形象、具體的歷代書法作品再現中國書法美學的思想內涵的。

《毛詩·關雎序》中有這樣的話：“情發於聲，聲成文謂之音。治世之音樂以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。”拂去蒙在這一段文字上面的某些不合理的經義說教的些許塵埃，便會顯現出這樣一個光也奪目的論點：中國書法的藝術美受到在歷史條件直接影響下的社會特點，漢字結構、形體的制約，有時代之別，有字體、書體之別；有因時代與漢字形體之別而形成的不同書風之別。而這一論點是有其炳炳麟麟之真理所在者。

目 錄

新石器時代	
1	仰韶文化刻符
2	大汶口文化原始圖形文字
3	大汶口文化原始圖形文字
4	大汶口文化原始圖形文字
5	良渚文化刻符
夏	
6	二里頭文化刻符
商	
7	龜甲卜辭
8	牛胛骨卜辭
9	卜辭
10	卜辭
11	墨書陶銘
12	青銅器銘文
13	司母戊方鼎銘文
14	觚亞角銘文
15	戊嗣子鼎銘文
16	毓祖丁卣(蓋)銘文
17	卣簋銘文
18	小臣餘犀尊銘文
19	青銅器銘文
20	陶拍銘文
21	玉戈銘文
西周	
22	大豐簋銘文
23	麥鼎銘文
24	獻彝銘文
25	己侯貉子簋銘文
26	靜卣(蓋)銘文
27	史頌簋(蓋)銘文
28	臯仲作冊生壺銘文
29	大師虜簋銘文
30	師遽簋銘文
31	番匶生壺銘文
32	噩侯簋銘文
33	克鍾銘文(一)
34	小克鼎銘文(一)
35	小克鼎銘文(二)
36	虢仲盨銘文
37	散氏盤銘文
38	虢季子白盤銘文
39	毛公鼎銘文
40	杜伯盨(蓋)銘文
41	杜伯盨(器)銘文
42	宗婦鼎銘文
43	南乎宮鐘銘文
44	陽飲生匜銘文
45	卜辭
東周	
46	邾伯鬲銘文
47	邾公鉞鐘銘文
48	邾友父鬲銘文
49	伯愈父鬲銘文