

● 姜澄清 著

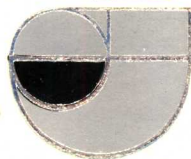
JIANG CHENGQINGZHU • ZHONGGUO SHUFA SIXIANGSHI

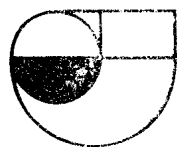
中國書法思想史

中／國／書／學／叢／書

中國書法家協會學術委員會編

河南美術出版社





中／國／書／學／叢／書
姜澄清 著

JIANGCHENQI NGZHU
ZHANGGUO SHUFA SI XI ANGSHI

中國書法思想史

豫新出字(04)號
責任編輯 王朝寶

中國書學業書
中國書法思想史
姜澄清 著

河南美術出版社 出版
新華書店北京發行所 發行
北京新華印刷廠 印刷

850×1168 毫米 1/32 7印張 163千字
1994年3月第1版 1994年3月第1次印刷
印數 001—3000冊

書號: ISBN 7-5401-0171-5/J 2·115 定價: 15圓

前言

中國具有悠久的文化藝術史，在理論方面，文論，詩論，畫論，書論形成了中國獨立美學的體系，同時也構成中國具有特色文化的一部分。書學是隨着文字發展與書體演變而建立的一門理論，有書法則必有關於書學理論的探討研究，彼此互為促進，形成一門書法藝術的專學。書法是中國文化的一個特有現象，以漢字為依附的中國最濃縮的美學表象，其所以是濃縮的，即在於這門藝術體現并滲透了中國儒、釋、道三家哲學觀念，思想與經義，這一表達感情的形式，正如亞·阿蘭德在《藝術的生活根源探討》中所說的“這種形式能夠產生美感上成功的轉換——表現”。可以說在五六千年以前中國彩陶上的刻劃符號，已經初步具有中國書法意味的雛形了。漢字在完成一字一音一意的功能後，還構成了書法的形象美，如果不是這樣的漢字，只有象世界一切實行拼音的固定字母那樣單調，就不可能產生中國的書法。因此在世界上只有漢字才具有豐富的書法形象美。

書法不借重姐妹藝術上的聲光色諸種複雜條件，而能表現出中國人的哲學觀念與審美意識，諸如比例，尺度，韻律，節奏，方位，構成，簡約，內涵諸種東方美學上的獨特觀念。書法既然形成為一門獨立的藝術，進入了中國的文化領域，跟着也就產生

了對這門藝術的理論性研究。古人從各個方面着筆，如書法評論，書法歷史，書法題跋，書法鑒定，書法技法，碑帖記述，帖學考證，文房四寶等，或者是專題研究，或者是綜論雜述，形成一份極其寶貴而又極其豐富的文化遺產。現在，需要我們利用這些資料，運用科學的立場觀點與方法，進行整理研究。也就是說，適應我們社會主義時代新文化的需要，適應書法發展的要求，我們有責任在學習研究古代遺產的基礎上，如何使古代片斷的，古奧的，不夠系統的書法理論更加完整，系統化。站在現代宏觀的角度，重新審視一下我們祖先遺留下來的這份遺產；並且主要的是要針對中國當代書法藝術的發展，如何做到孫過庭早就提出的“古不乖時，今不同弊”，充分利用現代科學研究新成果，使之更加科學化，條理化，專門化，我們的任務就不僅限於埋頭整理過去的“國故”，還要反映編著出今日的“時尚”，這是時代對書法理論工作者提出的要求，是我們不可推卸的一項歷史重任。

近年來，中國書法家協會十分重視新時期書法理論方面的建設，在中國書法家協會學術委員會的領導下，經與河南美術出版社聯係協作，計劃出版一套較為完整的中國書法理論叢書，逐批推出一些當代書法理論家所研究的成果，有組織地把有關史論，諸如技法史，美學史，碑帖史以及風格變史等作為史的係列首先編輯出版。另外也組織了書法學另一大系列，如書法文字學，書法心理學，書法美學以及書法教育學等。書法創作理論、篆刻理論研究等都同時展開了專題的研究。

從目前的中國書法理論家的研究現狀看來，發現現代書法理論研究的一個大的突破，就是把清末民初期間偏重於碑學及繁瑣的考證學中解脫出來，使書法學的研究向更大的空間面展開，這是十分可喜的。即以文革前的蘭亭論辯來看，其優點是推動了學

術上的爭鳴與思考，其缺點則是過於集中於一碑一帖的疑點論爭，把書法的視線更加引向於考據證引方面。實際上，書法是整個歷史時代人文發展所留下的一個側面，必須集中一個時代有志於進行書法理論研究家們的智慧，寫出一套完整的成爲一個系列的史論叢書，使中外書法研究者更爲系統的了解中國書法的過去與現在。中國書法，發展到今天，不僅已存在大量實物，而且新的發掘層出不窮，使人們更加擴大了視野，充實填補了書法的廣闊領域，從這一點講真是後來居上了。

預計本叢書的編輯出版，對於書法理論某些方面的論證與新探，難免存在不少缺點，有待於學者專家批評指出，凝造更具有學術價值的佳作。但即便如此，這套叢書的出版，從過去古代書論的零篇斷簡式，到今天分爲專書專題進行撰述，本身即是一次拓展與邁進。同時，也可爲書法家提高理論修養，加強業務素質服務。而從更廣義的角度來看，她還是反映檢閱現代中國的美學成就、藝術理論建設方面的成果，不僅可以促進書法進一步發展，并且對於希望了解中國具有特色的文化藝術的外國研究家，也會具有世界意義和歷史意義。

中國書法家協會學術委員會

1992 年元月

目 錄

第一章	引 論	1
第二章	漢文字產生前的線韻孕育期	11
第一節	新石器時代晚期陶器飾紋的“書感”	11
第二節	圖騰崇拜與圖畫美感的轉注	15
第三節	卦爻爲中國書法形質之祖	18
小結		22
第三章	從造字的神話看文字的神化	24
第一節	從文字崇拜向藝術審美的轉變	24
第二節	自由線條的规范化——書法藝術載體的產生	28
第三節	對殷商書法思想的推測	30
小結		33
第四章	書法藝術的哲學思想奠基期	34
第一節	概 述	34
第二節	儒家的倫理觀與書法的人格主義批評思想	36
第三節	道家法自然的觀念與書法的道學精神	40
第四節	“易”學原理與書法的理性精神	44
第五節	金文、石文的美感意識	48
第六節	秦前民俗與書法觀念	51

小結	54
第五章 藝術載體的大備與狹義書法思想的始萌	57
第一節 概述	57
第二節 載體的完備——空間分割意識的紛繁	60
第三節 功利主義書法觀的始萌	63
第四節 聖道主義的書學思想	66
第五節 法自然的創作論	70
第六節 書法崇拜的先聲——文字神聖	72
第七節 裝飾意識的強化——從文字的艺术化到藝術化的文字	74
第八節 民間書法的天籟精神	77
小結	82
第六章 步入自覺的大時代	84
第一節 概 述	84
第二節 從自發向自覺的過渡——審美意識的確立	86
第三節 躍居文化顛峰的書法——權威的產生與英雄崇拜觀的初萌	89
小結	100
第七章 流派的分野與學派的對峙	102
第一節 概 述	102
第二節 在崇王思想籠罩下的南朝士大夫書法觀	103
第三節 佛教的盛行與北朝書法的繁榮	105
小結	109
第八章 崇王尚法的大時代	111
第一節 概 述	111

第二節	轉變期中的隋代書法思想	113
第三節	從尚法到重情——唐代初、中期的書法思想	116
第四節	由禪宗思想陶醞出的顛狂精神	127
第五節	唐代書論要籍及其主導思想	131
小結		141
第九章	玩墨的遊戲時代	143
第一節	轉變時期的五代書法思想	143
第二節	宋的文化政策與多元的書法思想	147
第三節	書法思想的解放——背離唐人書法觀的遊戲說	153
第四節	書畫合流後的新思潮	159
第五節	帖學的濫觴	163
小結		167
第十章	向跛足巨人膜拜的時代	168
第一節	唯美思想興起的元代書壇	168
第二節	在帖學氛圍下明代書法思想的主要流派	172
小結		185
第十一章	批判的時代	187
第一節	概 述	187
第二節	“丑”的發揚	189
第三節	藝術自覺意識的強化	192
第四節	金石學介入——帖學的衰微與碑學的勃興	196
第五節	碑學家的書學思想	200
小結		206
附	辛亥後書法思想的簡介	208

第一章 引 論

任何一個民族，都有區別於他民族的思想及思惟方式，不僅如此，即使同一民族，在不同的歷史時期，也有不相同的思想及思惟方式。思想史要研究的，主要不是既成的現象，而是這現象所包涵着的觀念。從現象看，衣、食、住、行，詩、書、琴、畫，各具成象，是可以耳聞目見的，而思想、觀念，却既不可聞，也不可見。然而，這不可見聞的思想，却對人類的生活方式，藝術形式，影響很深。

要追究一個民族、一個時代，何以會產生這樣的藝術形式、何以又要這樣地生活，原因當然很復雜，比如，與科學技術的狀況、與生活環境的情況，都有很密切的關係，但錯綜復雜的大自然與社會人生，必定會積澱為一種“想法”。這種想法，便在暗中干預着人類的生活方式及藝術創造的形式，支配着人類作出選擇，尋求最理想的生活方式及表達思想感情的形式，可以這樣說，這一種可感的形態，便是思想的物質外壳。這是一個很簡單的道理：怎麼想決定怎麼做。

思想史要研究一個時代的思想構成，但是，既稱為“史”，它便是一個流程，因此，還必須研究各個時代思想的淵源及嬗變；一種思想消失了，另一種思想代之而起；一種思想其所以發展起來，是因為它汲取了其前某種體系的一點而又注入了當代的思

想；乃至，後人在反對前人的體系中確立了自己的新思想；如此等等，不一而足。整個思想史便是一個吐故納新、包容汰棄的過程，因此，不僅要尋求各時代思想主潮的異同，也要探索它們的承襲與沿革，否則，所謂“史”，便成了一堆互不相干的材料。

不問是通史抑或是斷代史，或類別史，影響思想的，是一個時代或某一類別的既成現象，比如，研究宋代的思想史，就不能不上溯五代，隋、唐，乃至西周；研究書法思想史，就不能只談書法，只從書法形式中去了解書法的觀念，儘管不能不如此，可是，却不全面。

思想，太抽象了，唯其如此，便易歪曲、誤解，乃至任人解釋，所以，研究思想史，貴在精確、貴在言而有據，那種無根漫說、大而不當的空論，是治史之大忌，尤其是研究思想史所當避忌的。

我國古代文獻之多，用汗牛充棟去形容，還不足以喻其巨，其中，真偽并存、精蕪雜糅，好在，自清代乾、嘉以來，辨偽的工作，成就豐碩；近代以來，各類思想史也相繼問世，凡此，都給當代人很大方便。

就書法而言，貫通古今的思想史，至今闕如。過去的書論，多爲筆札，只言片語，雖不乏灼見，但散論雜說，并未鋪陳一貫，其他則多言技巧法度、賞鑒考評。書法素爲士大夫者流視爲附庸，雕蟲小技不足以爲大學問，不言書法，不足標榜儒雅，只知書法，又將被目爲昧於大道的凡庸之輩，所以，傾大力以研究書法，從各個角度去研究的人，向來寥寥。這又給這種專科類別史的研究，帶來了困難。到了現代，這樣寂寞的情況，更形明顯，從康有爲的《廣藝舟雙楫》之後，洋洋宏論的書學書籍，便罕有了。大學者，如梁啟超、郭沫若，如朱光潛、宗白華，也偶有

所及，但稍涉即止。零篇短札，雖時有發表，而較之畫學研究的規模及成果，實在是微乎其微的。書、畫并論的勝事，已成往迹，所以，今天的研究書學，實在是具有搶救性質。

將書法視為雕蟲小技的觀念，由來已久，加之，實用功利的觀點，又把書法看成是謀取祿位的“敲門磚”。這便使一種蘊含着極為豐富的思想的藝術，未得以足夠的認識。從晉代以來，書法的升沉盛衰，常為帝王和當政者個人的興趣所制，在當代，書法熱潮的興起，還不過十年。當硬質的筆進入書寫領域以後，持實用觀的人，便將用柔質毛筆去創造的這種藝術，視為多餘。從四十年代至七十年代末，書法是空前地蕭條了。

學術界忽略書法藝術，造成了文化思想史研究中不應有的一個空白，即使是喜愛書法的人，在研究興趣上，也常常只盤旋於純技法的範圍內，言必稱提按使轉，文必稱方圓藏露，或者便是沉入《蘭亭》真偽、碑帖抑揚的爭論中。儘管這一些問題也有討論的必要，畢竟，研究的角度是有所缺的。

不論是從廣義抑或是從狹義去理解“文化”一詞，書法都是民族文化的組成部分。我國教育、取士制度的一個重要內容和條件，便是書法，從漢代開始，已形成制度，直至清末，二千數百年間，從未改其制。從民俗看，鏤金勒石，題壁書匾，以楹聯及書幅裝飾環境，或以為紀功祈福之用，成了中華民族三千年來的習尚。從藝術看，“寫字”成為藝術，舉國同好、千古一風，在世界上，唯我而已。從哲學角度說，本土哲學的核心，即陰陽、剛柔、虛實的觀念，滲入書法極深。凡此等等，無不說明，書法斷非只是寫寫字的“小道”、“末流”，相反，從此徑發軔啓步，是足以探奧理、知民性，察古今之變，而使人親切了解我中華民族之特性。所以，研究民族文化思想，而不及書法，則如畫人而忘

“阿睹”。

舉凡簡單而群眾性最強的事物，司空見慣、習以為常，却極易為研究工作者所忽略，書法便是這樣。而如宗教之類，本極玄奧，而且，又非全民所同仰，於是乎，研究者蜂起，竟相以玄言釋幽理，令局外人生畏懼心。殊不知，宗教教理，誠然深奧，而書法，則是寓深於淺、寓繁於簡，白紙黑字，人人皆知；紙、筆、墨，工具最簡單；大家都在寫字，衆習則不以為怪。哪里象宗教，佛身金光，高高在上；廟宇宏闊，高不可攀；儀式繁縟，令膜拜者生畏懼心，只覺自家卑微不足道，唯佛力廣大無邊。

書法既滲入到了民族文化中的各個層面，而在研究的廣度、深度及成果等方面，却沒有達到應有的程度。書法研究，不能只圍繞着王右軍作文章，即使研究王右軍，也應有更深、廣的內容。

因此，只要觀念改變了，認識深化了，不將書法只看作習字功夫，而是從整個歷史文化的角度來考察，那麼，它的學術價值便不言自明了。

那麼，撰寫中國的文化思想史著作，不提書法是否會留下一個空白？我以為，這是毋庸贅論的。其一，書法在三千多年的漫長歷史時期中，備呈豐彩，史學既然是以既往的事實為研究對象，那麼，又怎麼能避而不談呢？其二，不論對書法了解的深度如何，誰都承認，它是一種十分獨特的藝術，一種很特殊的文化現象，那麼，現象的特殊是否是由於思惟方式及藝術見解的特殊而衍生出來的呢？我以為，當然如此。這後一個道理，尤為重要。因為，由此可以揭示出民族心理的特殊構成。藝術創造，是一個心理活動過程，各民族藝術其所以千差萬別，究其原因，是心理構成之不同所造成的。音樂、舞蹈、詩、戲劇、繪畫，各國

皆有，所不同的，是形式；而書法，則唯我獨有，僅此，就夠人深思了。問題不在於現象，這是一目了然的。問題是在現象背後所隱藏着的觀念、精神，簡言之，是文化思想。

中國人不僅將寫字從實用升華而為藝術，用一枝筆，在白紙上羅織氣象萬千的“玄象”，這種創造，何其特殊！中國人在白紙黑字的書法作品前，留連忘返、津津樂道，這種趣味，又何其特殊！再沒有任何一種藝術現象，能夠如同書法這樣凝聚着中華民族的精神了。

要了解一個民族，最好的辦法是，從最富於民族特色的現象入手，尤其是從那些持續了千百年的現象入手。這一些歷史性的特殊現象，往往是該民族特殊的精神表現。在藝術領域內尤為如此。盡管三千年間，書體幾變、書風幾變，但書法仍是書法，這種超穩定的歷史現象，原因自然十分復雜，我們既以“思想”為論題，那麼，至少可以說，是民族審美思想的穩定性決定了書法持久不衰的生命。

西周至秦，或者更推而遠之，從殷商起，自然談不上自覺的書法意識，甲骨、鍾鼎文之被認為美，是後人的觀念，當時人，只有書寫意識，而無藝術創造的意識，但實用的書寫，却孕育着藝術的胚胎，這便是富於表現力的線條。自秦、漢以降，書法的藝術意識開始注入書寫，其後，此風大盛，至當代亦未減其勢。書法便傲然為一獨立藝術，廣為全民族所喜愛。

現象便是如此，研究書法，離開民族文化的大背景、離開社會生活，將無從解釋一系列的問題，諸如，本屬實用性的寫字，怎麼會演變而為藝術？書法僅只是以線條按漢文字結構去創造的，“白紙黑字”非中國所獨擅，而何以“寫字”唯我國會成為供人欣賞的藝術？從漢至清，書風幾變，前代如此者，後代又創新面

貌，書風變化反映了什麼樣的社會思潮？這一類問題，僅只從“寫字”中去尋求答案，是很難的。能較正確地回答這一類問題，將使我們捕捉到民族思想的特殊性，可以幫助我們了解各歷史時期的種種藝術思潮。

當我們不是就書法論書法，而是從廣闊的範圍出發，眼光拓開、思路打開，於是，便深感書法與整個社會生活、歷史潮流、文化傳統有千絲萬縷的關係。至此，便感到，大學問是存在於這“雕蟲小技”之中了，或者說，“雕蟲小技”亦足以顯示一民族、一時代的好惡。僅此，還能說這是區區不足道的“游藝”麼？為“技”所障者，目所見、心所思，盡是起止提按、轉折藏露，須知，“法”（即技巧、法度）之所在，“道”必存焉。不知此者，視書法為簡單的寫字，這是許多人，乃至學術界小視書法的原因。這種情況，很相似於不識古器物者之視殷盤周鼎，在此輩看來，區區一舊物，有何可貴？然而，一古器之發現，即可揭開一時代之謎。其價值豈是金錢所能估定？

許思園先生說：“從古迄今，書法為最普遍最實用之藝術，中國人審美修養，實基於此，因而陶冶成世界上最能鑒賞形式美之民族。舊中國之篆、隸、行、草，山、水、花、鳥畫幅，玉器與園庭布置，皆無上美妙。發揚民族文化，必經恢復此藝術境界始，而其根本則在書法”。又說：“中國民族必須恢復其固有之藝術境界，否則精神上不能自立，前途殆不堪言”。（許思園《論中國文化二題》）在五十年代前期，當中國書法幾為國人忘却的時候，說出這等智言，真可謂是空谷足音了。

中國書法的美學原理，不僅是中國藝術的根基，而且，它的超邁的哲理，也最足以反映東方民族的氣質，無怪乎許思園教授稱其為“根本”了。

書法就是“寫字”，是藝術地寫字，因此，研究書法，不能不涉及文字問題。然而，以文字學的眼光來研究，忘了藝術的特性，便產生出種種偏誤。

文字產生於文明時期，而藝術則與人類俱生，因此，作為一種藝術，它的淵源必早於文字。文字從無到有、從少到多，自然是一個極漫長的歷史過程。這是漸積的過程，而非由一人於一時“造”出來的。音樂、舞蹈、繪畫，是一脉相承的，它們無須乎有一個依存的憑據。心有所感，發而為聲，便是音樂；手之舞之，足之蹈之，便是舞蹈；繪物即為畫。即使是文學，文字產生前，口頭文學也便存在了。而書法，舍文字則無從說起，它是依存於文字而後生的，較之音樂之類，可以說是後起的藝術。但是，文字產生了，并不意味着書法藝術之問世，實用交流的價值是早於藝術審美價值的。

文字史當然起於文字產生的時代，但書法史，從嚴格意義上說，是應該有文字以後，審美經驗逐漸積累，終於產生了自覺的藝術意識之時。但是，它的藝術因素却要早得多，乃至文字產生以前，也就孕育着了若干“書法”藝術的因素了。這主要是線條因素。

線條必早於文字，初民記事，有所謂“結繩”之法，也有刻線記事之法，大家知道，線條正是書法藝術的重要成分，舍線條便無從言書法，極端一點說，書法便是以線條為其靈魂的。

漢文字產生了，線條便有了一個規範，它必須按照一個個的字形去組構線條，而且，人們逐漸力求使這種組構“好看”起來，這種潛在意識，正是書法藝術美感的漸積過程。

從出土器物看，至少在新石器時代晚期的陶器上，初民的線條表現力便很強了，儘管那時文字并未產生，如果從“美”的角度

說，這一類很漂亮的線條，已經孕育着了一個偉大的胎兒——書法藝術。

文字產生後，中國文字幾經其變，這是大家都知道的。至有漢一代，今書問世，大、小篆便從實用領域汰棄了，漢後，隸書再被淘汰，而楷、行、草，至今仍用。這便是對於文字史的一個簡略敘述，但是，書法藝術既以欣賞為己任，它雖與文字有密切關係，但文字史與書法藝術史，却不能謂為一事。

書法藝術不以實用為第一性要求，交流功能是它所不奉為最高原則的，所以，篆、隸從實用領域內退出後，却“遷居”到書法藝術中“落戶”了。漢後，直至今日，以甲骨、鍾鼎、秦篆、漢隸為書者，不勝枚舉，而在實用中，今日還有誰用這些古文字去寫信、作文、擬報告呢？

實用性書寫與書法創作，盡管都是以漢文字為規模，但實在是兩樁事。在其演變中，是由各自的性質決定而有相異的發展規律。實用性書寫，以實用為目的，也受制於實用，其總趨勢是由繁而簡，這顯然是從便於寫、便於認出發的。所以，隸之取代篆，楷之取代隸，乃至現代的簡化程序，莫不若此。這種演變的軌迹，比較明晰，因為追求的目標是單純的——便於實用、利於交流，其發展呈一元趨勢。

所以，不僅以文字學的理論來作書法藝術的批評原理是錯的，而且按文字史的格局來撰寫書法史，也同樣抹煞了書法的性質。將可讀性視為書法藝術批評的第一性原則，則今日何必以甲骨、篆、隸為書？以篆、隸而言，清人的篆、隸大異於秦、漢，倘使事必法古，必遵“六書”而為，則書法又何必謂之為藝術？書法藝術不排斥可讀性，但可讀性不是書法的精髓；作為藝術，可賞性才是它的生命。