

中国书法系列丛书

宋 氏 著

北京体育学院出版社

# 中国古代书法美学



# 中国古代书法美学

宋民 著

北京体育学院出版社

中国古代书法美学

宋氏 著

北京体育学院出版社出版  
(北京西郊圆明园东路)

新华书店总店北京发行所发行  
辽宁师范大学印刷厂印刷

开本：787×1092毫米 1/32 印张：6 定价：2.95元（压膜装）

1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷 印数：6000册

I S B N 7—81003—194—5 / J · 64

(凡购买本版图书因装订质量不合格本社发行部负责调换)

# 导 言

纵览整个世界美学，中国书法美学是独一无二的艺术美学系统。它的美学追求、对艺术真谛的把握，使世界各国的艺术家、美学家赞叹不已。西方现代艺术更是把书法奉为楷模。从中国美学自身系统来看，人们普遍认为，书法是中国艺术的核心，体现了中国艺术的本质精神，书法美学包含了可与其它各门艺术相通的最基本的审美规律，可以说，不懂书法美学，就不能真正理解中国艺术和中国美学。可见，对中国古代书法美学进行研究，不仅可以把握书法美学自身系统的本质规律，而且对充分理解中国古代艺术、美学，乃至整个中国文化，都是大有裨益的。

从国内对这个领域的研究来看，已出现了许多可喜的成果。首先在古代书论的整理方面进展最大，为进一步研究古代书法美学作出了有益的资料准备工作。对古代书论的研究，过去一直在进行着。近年来，从美学角度进行探讨的文章也出现了不少。但是，把古代书法美学作为一个整体系统进行研究，考察古代书法审美意识结构发展演变的全过程，我们做得还远远不够。因此，笔者就此进行初步探索，以期引起大家的重视，促使中国古代书法美学的研究全面、深入地发展。

在这里，我力图运用以辩证思维为基础的系统思维方式，采取逻辑与历史相统一、由抽象上升到具体的方法和运动范

畴的结构形式，将中国古代书法审美意识结构及其发展演变做为内在主线，并把中国古代书法美学放入中国古代美学和世界美学系统之中，进行多元的、系统的、动态的研究。在研究中，不局限于理论著述，也参照书法艺术实践，将理论与实践、意识形态与物化结果综合考察。力求全面地把握中国古代书法艺术审美意识结构之本质及其发展规律。

本书从三个方面进行研究：

首先，对中国古代书法美学之逻辑系统进行静态分析。在这里，力图将散乱的古代书法美学思想编织成一个尽可能系统化的美学“花环”，通过逻辑范畴的运动，探求各审美要素的内在结构关系，从逻辑上整体地把握古代书法美学的基本面貌。这也是为以后的历史展开打下一个逻辑基础，以便从逻辑的、系统整体的高度去把握各时代审美意识结构的演化。

其次，对古代书法美学的历史发展进行动态的考察。这是将前面的逻辑系统展现为历史，探讨古代书法审美意识结构产生、发展的全过程。在这种逻辑与历史的结合之中，我力求把握各历史阶段的主导倾向、本质特征。因此，逻辑结构之概括、时代风貌之总结，都是在一种高度抽象的基础上进行的。只有不拘泥于非主流的偶然现象，才能把握时代的总体发展规律。在具体的论述中，我没有按人头排列，逐一介绍各种著述，而是依据审美理想的发展、审美意识结构的演变，把握历史发展过程中各个重要逻辑环节。这就存在一种“粉碎体系”的必要。一方面，把单个人的理论系统打破，发掘其对历史发展有贡献的思想。从局部、具体个人看，这是不完整的、片面的。但另一方面，从美学系统整体看，这

又是为了整个书法美学系统的完整、全面。因此，这是不完整与完整、片面与全面的辩证统一。同时，这也是“点”与“面”的统一。个别人物、观点之“点”，融汇在整个时代审美思潮之“面”中。但它又时时跳出，做为关键性的逻辑环节，联结着各个“面”。我不以著述多少评定历史地位，而是看其是否对美学思想的发展起到重要的环节作用。

最后，对古代书法美学的功能、地位进行多元探索。我从多重系统之中，从要素与要素、要素与系统整体的关系上，探讨中国古代书法美学对姊妹艺术美学的吸收、影响和它在中国古代美学及世界美学中的重要地位。这样，通过上述三个方面的系统综合研究，力求全面地、立体地把握中国古代书法美学，尽量接近“具体真理”。



### 作者简介

宋民，一九五七年生于大连。现为辽宁师范大学中文系美学讲师。毕业于山东大学美学研究所，获文艺学硕士学位。坚持书法创作，作品多次在全国大赛中获奖和参加全国性书展。近年来致力于书法美学研究。曾参加撰写《中国书法篆刻鉴赏辞典》。在《文艺研究》、《美术史论》、《书法研究》、《美术译丛》等刊物上发表论文、译文多篇。

# 目 录

导 言	(1)
-----	-----

## 第一章 古代书法美学逻辑 系统之静态分析

第一节 崇尚“中和”之美的审美理想	(2)
第二节 再现与表现、状物与抒情结合的艺术 本质观	(13)
第三节 形与神、意与法、天资与功夫统一的 艺术规律论	(23)
(一) “形”与“神”	(23)
(二) “意”与“法”	(31)
(三) “天资”与“功夫”	(39)

## 第二章 古代书法美学历史 发展之动态考察

第一节 汉代至唐代的书法美学	(45)
(一) 汉代书法美学	(46)



(二)	魏晋南北朝书法美学·····	(52)
(三)	唐代书法美学·····	(63)
第二节	宋代至明代的书法美学·····	(79)
(一)	宋代书法美学·····	(80)
(二)	元代书法美学·····	(92)
(三)	明代书法美学·····	(97)
第三节	清代书法美学·····	(106)

### 第三章 古代书法美学功能 地位之多元探索

第一节	书法美学与其它部门艺术美学·····	(135)
(一)	书法美学与诗文美学·····	(136)
(二)	书法美学与绘画美学·····	(141)
第二节	书法美学与中国古代美学整体 系统·····	(150)
第三节	书法美学与世界美学·····	(157)
结    语	—————	(163)
附    图		

# 第一章 古代书法美学逻辑系统之静态分析

中国古代书法美学有系统吗？当我们提出“古代书法美学逻辑系统”时，不得不打个问号。是的，从理论形态看，古代书法美学如同中国古代哲学、美学、艺术理论一样，大多是一些逻辑性不强的随感、笔记，而不象西方那样有一套逻辑严密的理论体系。但是，外在理论体系不明显，并不等于说古代书法美学没有内在的逻辑联系和发展的系统。任何事物都是有系统的，是由许多要素构成的。要素之间，要素与系统之间存在着一定的结构关系。只有充分把握这些内在结构关系，从系统整体之高度去把握那些零散的思想火花，才能真正认识其重要的意义。同样，只有将零乱的思想，按内在结构关系组成一个整体，也才能充分认识书法美学的总体性质。否则，只是按年代、人物排列那些感想、心得，总是仅仅得到一些只言片语。正如列宁所说：“如果不是从全部总和，不是从联系中去掌握事实，而是片断的和随便挑出来的，那么事实就只能是一种儿戏，或者甚至连儿戏也不如”（《统计学和社会学》）。从这种思想出发，我经过系统研究，从那些零散的思想火花中捕捉其会聚点，找出古代书法美学这张散乱之网的纽结点——书法美学基本范畴，从而重新编织出一个逻辑系统“花环”。

我认为，中国古代书法美学是一个以“中和”之美为最高理想，强调状物与抒情、再现与表现相结合，注重形与神、意与法、天资与功夫素朴和谐统一的审美意识系统。

## 第一节 崇尚“中和”之美的审美理想

中国古代文化是“中和”文化，中国古代艺术、美学是古典和谐美的艺术、美学。作为整个中国美学系统要素之一的古代书法美学，也与这种时代精神相一致，以“中和”之美为自己的最高理想，正所谓“极者，中之至也”（郑杓），“会于中和，斯为美善”（项穆）。

所谓“中和”，即适中，强调对立面的素朴和谐统一：“若夫学者之用中，则当知不偏不倚、无过不及之义”（郑杓），“中也者，无过不及是也。和也者，无乖不戾是也”（项穆）。

中国古代美学强调人与自然、主体与对象、主观与客观、感性与理性、情感与理智的素朴和谐统一。这种审美理想体现在书法美学之中，便要求情理结合，情感抒发要符合理性规范，适中而不过分。书法外在形态“势和体均”、“平正安稳”，各形式美因素达到和谐统一，阳刚之美与阴柔之美两相兼顾，不偏不倚，表现出刚柔相济、骨肉相称的“中和”之美。

它首先要求情理统一，主张书法表现的情感意蕴必须适中，不过度，不超出理性规范，要符合“温柔敦厚”的审美原则。它强调“志气和平，不激不厉”（孙过庭《书谱》）、“气宇融和，精神洒落”（欧阳询《八诀》）。古人把颜真

卿的《祭侄稿》与《争坐位帖》比较,认为前者更胜过后者。为什么呢?这正是以“中和”原则去衡量的:“《坐位帖》尚带矜怒之气,《祭侄稿》有柔思焉。藏愤激于悲痛之中,所谓言哀已叹者也”(吴德旋《初月楼论书随笔》)。他们更讲求这种不激不厉的“柔思”,那怕是愤激之情,也只能压藏于悲痛之中,而不能带稍许“矜怒之气”,否则便不合“温柔敦厚”的美学标准,从而降低其审美价值。

古代书法美学强调书法家在创作时要受理性控制,保持心境之“平和”,不急不躁,情绪平静,具有“冲和之气”。它主张“欲书之时,当收视反听,绝虑凝神,心正气和”,这样,便可达到“契于妙”的境界,反之,“心神不正,书则欹斜,志气不和,字则颠仆”(虞世南《笔髓论》)。它要求作者保持舒畅恬静的创作心境,认为“字以神为精魄,神若不和,则字无态度。以心为筋骨,心若不坚,则字无劲健。……用锋芒不如冲和之气”(李世民《指意》)。这里,在“神和”与“心坚”二者的结合之中,更突出地强调了“神和”、“冲和之气”。这种“平和”之“神”,“冲和之气”的主要特征便是“静”：“夫心合于气,气合于心。神,心之用也,心必静而已”(同上)。如果为事所迫,心神不静,哪怕有再好的纸笔也难写出好的书法作品来:“若迫于事,虽中山兔毫不能佳也。”所以“欲书先散怀抱”,“默坐静思,随意所适,言不出口,气不盈息,沉密神彩,如对至尊,则无不善也”(蔡邕《笔论》)。

从这种内在情感意蕴、精神状态的“中和”要求出发,它强调书法外在形态上之“平和”,以表现平和含蓄的艺术意境。它提出了“势和体均”(卫恒《四体书势》)、“平

正安稳”的审美原则：“夫字贵乎正安稳”（王羲之《书论》），“务以平稳为本”（王羲之《笔势论十二章》）。它要求结构、章法上“折中”、“得其中道”：“四面停匀，八边具备，短长合度，粗细折中”（欧阳询《八诀》），“不大不小，得其中道”（《宣和书谱》）。在用笔方面要求圆润和畅，反对棱角外露，以求达到“宽闲圆美”的境界：“当行草时，尤宜泯其棱角，以宽闲圆美为佳”（姜夔《续书谱》）。主张“用笔宜收敛，不宜放纵”，为什么呢？因为“放纵则气不融和”（朱和羹《临池心解》）。

总之，要求整个作品都达到了一种适度、不过也无不及、不偏不倚的“中和”境界：“直而不倨，曲而不屈，刚而不亢，柔而不恶，端庄而不滞，妥娜而不欺，易而不俗，难而不生，轻而不浮，重而不浊，拙而不恶，巧而不烦，挥洒而不狂，顿直而不妄，夭娇而不怪，昏眇而不僻，质朴而不野，简约而不关，增羨而不多，舒而不缓，疾而不速”（《元郝经论书》，《佩文斋书画谱》卷七）。这样的作品才符合“中和”美的最高理想。

在“中和”美理想指导下，古代书法美学要求书法艺术创作必须符合形式美规范，强调书法形式美诸因素的和谐统一。书法艺术是极其重视形式美的。可以这样认为，它是一门用文字形式美来传情达意的表现艺术。在长期的审美实践活动中，人们在现实生活中与一定的审美对象建立了审美关系，不断地丰富了自己的审美形式感，同特定的形式因素、形式美规律建立了“同构同形”、“异质同构”的审美直觉联系。他们把这种审美关系过渡发展到书法创作之中，从书法线条、结构中感受到一定的情感意蕴，获得特定的审美感

受。因而，古人特别强调书法形式美。可以说，在古代书法美学理论中，大部分是探讨、总结形式美规律的。他们逐渐建立了一系列具有辩证色彩的形式美范畴，要求诸多形式美因素在作品中达到和谐的统一。

这些形式美因素的辩证统一，体现在用笔、结体、布局等方面。从用笔上看，要求曲与直、藏与露、方与圆、断与连、迟与速、枯与润、行与留、疾与涩、平与侧等的对立统一，所谓“笔不欲捷，亦不欲徐，亦不欲平，亦不欲侧。侧竖令平，平峻使侧，提则须安，徐则须利，如此则其大较矣”（徐浩《论书》）。“笔法尚圆，过圆则弱而无骨；体裁尚方，过方则刚而无韵。笔圆而用方，谓之遒；体方而用圆，谓之逸”（《明赵宦光论书》，《佩文斋书画谱》卷七）。“每书欲十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏”（王羲之）。“观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连，风翥龙蟠，势如斜而反直”（李世民《王羲之传论》）。从结体上来看，讲求疏密、黑白、虚实、主次、向背、违和、欹正等的辩证统一。认为“字不欲疏，亦不欲密，亦不欲大，亦不欲小。小促令大，大蹙令小，疏肥令密，密瘦令疏”（徐浩《论书》）。既强调“和而不同”，追求统一中的多样变化，又主张“违而不犯”，要求相反相成，在变化中服从整体风格。

古代书法美学之“中和”美，具体表现为两种形态：阳刚之美（壮美）与阴柔之美（优美）。中国古代书法美学受《易经》影响较大，将“刚柔”、“阴阳”概念大量地运用到书法美学理论及批评之中，使中国古代美学中“阳刚之美”与“阴柔之美”的美学意蕴在书法美学中得到较充分和深入的体现。

在书法美学中，尚阳刚之美者，强调“骨”、“力”、“势”；尚阴柔之美者，强调“韵”、“味”、“趣”。前者追求“壮士佩剑”般的气势，后者讲求平淡、萧散、恬静的意境或“妇女纤丽”般的妍媚、柔婉之态。

古代书法美学对“阳刚之美”的倡导，集中体现在关于“骨”、“力”、“势”的理论中。他们推崇“笔力”，认为“善笔力者多骨，不善笔力者多肉，……多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病”（卫铄《笔阵图》）；“字以骨力为主”（朱和羹《临池心解》），“惟在求其骨力，而形势自生耳”（李世民《王羲之传论》）；主张“放纵宜存气力，视笔取势”（王羲之《笔势论十二章·健壮章第六》）。而对那些缺乏“骨力”、“骨气”的作品是贬斥的：“文舒《西岳碑》但觉妍冶，殊无骨气”（李嗣真《书后品》）。与“骨”、“力”、“势”等相适应，古代书法美学还提出了“雄媚”、“茂密”、“雄强”、“峻劲”等概念，以强调“阳刚之美”：“丞相云：下笔如鹰鹞搏击。右军云：每作一点画，皆悬管掉之，令其锋开，自然遒丽。侍中云：崔、杜、钟、张、二卫之书，笔力惊绝。梁武帝与隐居评书，以中郎为笔势洞达，右军为字势雄强，又取象于龙威虎震，快马入阵。合观诸论，则古人盖未有不尚峻劲者矣”（包世臣《艺舟双楫》）。“《书评》谓太傅茂密，右军雄强。雄则生气勃发，故能茂，强则神理完足，故能密。是茂密之妙已概雄强也”（包世臣《艺舟双楫》）。崇尚“阳刚之美”者，往往用现实中具有壮美色彩的形象去比拟书法，象“王羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧风阙……。韦诞书如龙威虎振，剑拔弩张。……萧子云

书如危峰阻日，孤松一枝，荆轲负剑，壮士弯弓，雄人猎虎，心胸猛烈，锋刃难当……”（萧衍《古今书人优劣评》）。同时，便要求书法用笔、结体等要象此类物象般刚劲有力，气势磅礴，表现出壮美的意境：“一”如千里阵云，“丶”如高峰坠石，“丿”如陆断犀象，“㇇”如百钧弩发，“丨”如万岁枯藤，“乚”如崩浪雪奔，“丁”如劲弩筋节（卫铄《笔阵图》）。

崇尚阴柔之美者，讲求“萧散”、“疏淡”的韵味，主张“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”、“发之于平淡”、“行之于简易”（范温《潜溪诗眼》）。他们以“萧散简远”、“疏淡”、“虚澹萧散”等为鉴赏标准来评价历代书作：“钟、王之迹，萧散简远，妙在笔墨之外”（苏轼《书黄子思诗集后》）：“永禅师骨气深稳，体兼众妙，精能之至，反造疏淡。如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃知其奇趣”（苏轼《书唐氏六家书后》）：“晋贤草体虚淡萧散，此为至妙，……法度端严中萧散为胜耳”（《宋赵孟坚论书》，《佩文斋书画谱》卷七）。他们对缺乏“萧散”“韵趣”的作品是不赞成的，认为“唐人之书法严而力果，然韵趣小减矣”。（吴德旋《初月楼论书随笔》）在这里，所谓“力”是阳刚之美，“韵趣”是阴柔之美。只是有“力”，而无含蓄蕴藉的“韵趣”，是不行的。他们强调“笔意贵淡不贵艳，贵畅不贵紧，贵涵不贵显露”（宋曹《书法约言》），在审美理想上倾向于阴柔之美。书法美学中的阴柔之美还体现在“姿媚”、“纤丽”、柔婉的形态上。他们追求圆熟细致、工整完满的形式美，反对以“姿媚”为病，认为“一人之身，情致蕴于内，姿媚见乎外，不可无也。



作书亦然。……今人有谓姿媚为大病者，非也”（钱泳《书学》）。崇尚阴柔之美者，常常用现实中具有优美色彩的物象来比拟书法境界，象“乌衣子弟翩翩爽爽到处有致”（《明赵宦光论书》，《佩文斋书画谱》卷七），“如妇女纤丽”（王羲之《书论》）等等。

阳刚之美与阴柔之美在形式美的侧重上是不同的。前者强调方、露、直、急、枯……，后者注重圆、藏、曲、缓、润……。所谓“直则刚，曲则柔，折则刚，转则柔”（赵宦光）、“劲利取势，虚和取韵”（朱和羹《临池心解》）、“老乃书之筋力，少则书之姿颜。筋力尚雄健，姿颜贵美悦”（项穆《书法雅言》）等等，反映了古人对阳刚之美和阴柔之美的特定的形式因素的认识。古代书法美学还从用笔“着力”与“不着力”方面来说明阳刚之美与阴柔之美：“作字之道，二者并用。有着力而取险劲之势，有不着力而得自然之味。着力如昌黎之文，不着力如渊明之诗。着力则右军所谓以锥画沙也，不着力则右军所谓如印印泥也。……亦犹古文家所谓阳刚之美、阴柔之美”（曾涤云语，转引自《艺林丛录》第八辑第九页）。还有“落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕。万毫齐力，故能峻，五指齐力，故能涩”（包世臣《艺舟双楫》）等，都从不同角度，探讨了用笔、结体等形式因素在表现阳刚之美与阴柔之美两种美的境界上的独特功能。

从古人关于“南派”、“北派”，“碑派”、“帖派”的划分及其艺术特色的评价中，也可以看出古代书法美学对阴柔之美与阳刚之美审美特征的认识。尽管这种划分有时并不十分科学，但从其总体风貌上来把握，可以把南书、北书、