

书法问题

我创造，故我存在·论敦煌书法·西北汉简研究·论碑版书法

论当代中国的创新书风·关于形式构成的对话·

论书法艺术的现代转型·论章法·论墨法·答客难

论米颠·论颜真卿楷体的变法·论怀素与唐代狂草·

论董其昌的临书观念·论沈曾植书法·论于右任书法

答《书法杂志》编辑问·“全国中青年名家百人艺术书法展”大家谈·

北京大学书法讲座答学生问·“首届流行书风提名展”答记者问·

关于《临书指南》答友人问·“沃兴华书法展”答问·网上对话

《胡适自传》书抄·创作杂感·关于“重写历史”的问题

汉字的加旁孳乳·汉字的加旁规则·汉字加旁的歧异现象·

类化字及其训诂法·隶字的孳乳·并重字研究·释要

沃兴华 / 著

书法问题

图书在版编目(CIP)数据

书法问题 / 沃兴华著. — 北京: 荣宝斋出版社, 2009.12
(中国艺术研究院中国书画院书法史论丛书·文集2)
ISBN 978-7-5003-1119-5

I. 书… II. 沃… III. 汉字—书法—文集 IV. J292.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 171653 号

特邀编辑: 任艳梅

责任编辑: 黄 群

审 读: 江金照

责任印制: 孙 行 毕景滨

装帧设计: 王 玺 安鸿艳

书法问题

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市东城区北总布胡同 32 号

邮 编: 100735

制 版: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

印 刷: 三河市尚艺印装有限公司

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/18

印 张: 25.22

版 次: 2009 年 12 月第 1 版

印 次: 2009 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 0001—4000

定 价: 68.00 元

前言

这些年来，为创作，为交流，写了很多文章。今天将它们搜集起来，发表的，未发表的，汰选后敲定这几十万字，作为我的第一本论文集。

这里的文章除了第六部分之外，主要有三方面内容：名家书法、民间书法和形式构成。名家书法和民间书法是传统的两大类型，形式构成是当代书法的创新方向，归结起来，全书的宗旨就是如何认识传统与创新的问题。

这些文章以实践为基础，有感而发，表达了我在学书过程中所遇到的疑虑和困惑，以及所得到的体会和感想。其中有些观点引起过很大争论，赞成的、反对的，众说纷纭，现在汇成一编，愿意与读者进一步来讨论它们的是耶非耶。

米歇尔·福柯说：“知识分子的任务并非告诉别人他们应该做什么，而是在自己的专业领域内，不停地对设定为不言自明的公理提出疑问，动摇人们的心理习惯和行为习惯，拆解熟悉的和被认可的事物，审查规则和制度，使其重新问题化。”我觉得重新问题化是阻止惯性思维，促进学术发展的不二法门，我希望自己的这些文章能启发读者思考，使书法史上一些不成问题的问题变得有问题起来。基于这种认识 and 希望，我为本书取名为“书法问题”。

沃兴华

2008年6月12日

目录

第一章 民间书法	1
一、我创造，故我存在	11
二、论敦煌书法	21
三、西北汉简研究	36
四、论碑版书法	63
第二章 形式构成	79
一、论当代中国的创新书风	89
二、关于形式构成的对话	99
三、论书法艺术的现代转型	109
四、论章法	121
五、论墨法	177
六、答客难	196
第三章 名家书法	207
一、论米颠	209
二、论颜真卿楷书的变法	220
三、论怀素与唐代狂草	238
四、论董其昌的临书观念	252
五、论沈曾植书法	269
六、论于右任书法	284
第四章 对话交流	303
一、答《书法杂志》编辑问	305

二、“全国中青年名家百人艺术书法展”大家谈	314
三、北京大学书法讲座答学生问	319
四、“首届流行书风提名展”答记者问	333
五、“首届流行书风征评展”答问	338
六、关于《临书指南》答友人问	342
七、“沃兴华书法展”答问	352
八、网上对话	357
第五章 书抄·杂感·札记	369
一、《胡适自传》书抄	371
二、创作杂感	375
三、关于“重写历史”的问题	394
第六章 文字学	401
一、汉字的加旁孳乳	404
二、汉字的加旁规则	409
三、汉字加旁的歧异现象	415
四、类化字及其训诂法	427
五、束字的孳乳	433
六、并重字研究	437
七、释要	443



我创造，故我存在·论敦煌书法·西北汉简研究·论碑版书法

第一章 民间书法

我爱好民间书法是出于创作需要,所有体会和认识都是在实践过程中一步步展开和深入的。

1986年,我在“第二届全国中青年书法展”上获得了优秀作品奖,《中国书法》杂志做了专题介绍,学校教工书画协会知道后,希望我在校庆时举办一个小型书法展。为此,我埋头创作,连续一个多月,积累了一批作品,同时也提高了认识,尤其在临帖方面,当时有一段总结性文字说:

短期突击,很难拉开面目,为避免雷同,临摹了不少前人法书。以前注重实临,所选法书偏重形式完美法度森严的经典作品,所用方法不殚己意,以惟妙惟肖为尚。这次既然办个展,就想要写出属于自己的东西,不仅创作,临摹也是如此,尝试着用自己的学识修养去理解、挖掘和开拓原作的精神,并把这种‘外师’‘内得’的体会表现出来。这样临摹的结果,发现名家法书作为一种形式的极致,点画结体和章法都很难根据自己的意思去加以改动,个人的艺术想象力和造型能力没有办法充分发挥。于是,尝试着临摹汉魏六朝的粗碑陋砖、零简残楮,觉得它们比名家法书更平易近人,经过努力,确实写出了一些稍微满意的临摹作品。实践中我感到:临书的目的不同,对象也应有所区别。形式上完美的作品法度森严,适宜基本功训练,稚拙的作品天真烂漫,容易激发创作灵感。稚拙的作品可塑性大,能够按照不同的理解进行改动,再创作的余地十分宽广,有一定基础的人可以从中吸取创作营养。

认识到粗碑陋砖、零简残楮的借鉴意义之后,我开始从书法艺术角度,将多年来在编撰《金文大字典》过程中接触到的甲骨文、金文、篆书、简牍、帛书、盟书、陶文做了一番研究,很有心得。推己及人,想或许对大家也会有启发,于是投稿《书法报》,开辟了《上古书法图说》专栏,连载一年,结果正如我预料的,反应不错,陈

振濂先生编《书法学文库》时，将它收入其中，由浙江美院出版社出版。

写此书的目的完全是为了创作需要，因此我在书的《绪论》中特别强调上古书法的借鉴意义，说：“上古书法有两个特征：第一是结体繁复，象形意味浓厚，书写同一个字，或‘随体诘屈，画成其物’，或‘微具匡郭，以偏概全’，结果异体字很多，随意性较大。第二是线条单纯，真情实感完全通过一根粗细大致相等的线条来加以表现，极其朴素自然。这两个特点都很有现实意义。首先，汉魏以后，点画形式继续向多样化发展，人们在创作时不仅重视粗细长短的形状变化，而且还十分讲究枯湿浓淡的墨色对比。这样的努力能使作品更加华丽，但同时也容易导致造作，为克服这种毛病，现在有不少书法爱好者把取法的目光逐渐由明清至唐宋，由唐宋至汉魏，进而溯源至上古书法，企图借鉴它那根单纯的线条来褪脂粉，扫铅华，表现一种恬淡质朴、古雅蕴藉的艺术风格。其次，新兴的现代书法讲究结体造型的构成关系，希望所写字的形体能有较大的可塑性。然而汉魏以来，以正字为目的的东汉《熹平石经》、曹魏《正始石经》、唐代《干禄字书》等相继面世，宋代发明活字印刷，现代又不断颁布汉字的标准写法，结果，异体字近于消亡，字体书写渐趋一律，书法家的造型想象力受到严重压抑，现代书法因此而难于变形，建立不起丰富的对比关系。要改变这种状况，我觉得开掘上古书法，吸取其多变的结体形式，是一个非常有效的方法。”

《上古书法图说》的内容截止于先秦，写作时引发的许多想法不能全部写入书中，积累下来，就成为新的研究课题，书出版之后，不断的约稿又促使我将这些课题继续研究下去。“水晶鞋”一旦穿上，舞就得不断地跳下去。

1991年，应上海古籍出版社之约，写《中国书法》，研究对象从先秦扩展到历朝历代，内容扩大了，名家如林，名作如云，怎样选择？怎么阐释？都须要裁断，须要一个宏观的历史意识。然而，这一切我当时还不具备，我所坚持的原则就是从创作实践出发，尽量将自己认为的对当代书法艺术发展具有借鉴意义的作品包容进来，并且加以新的阐述。因此，写到中古部分时，根据《上古书法图说》的经验，想起敦煌遗

书，就去学校图书馆寻找，没想到台湾黄永武先生编辑的《敦煌宝藏》竟有140本，满满两大书橱，通读一遍，心灵震撼，“字竟可以这样写！”一段美好的印象，一种纯朴的情感，都可以找到相应的表现形式，书法再也不是几尊俨然的偶像、几条僵化的法则，处处洋溢着美好的希望，蕴含着新生的可能。于是我将《中国书法》的写作扔到一边，全身心沉浸在敦煌遗书的临摹和研究之中，搜罗爬剔，刮垢磨光，前后五年，出版了《敦煌书法研究》和《敦煌书法》两种著作，并在《书法导报》上做了《敦煌书法臆绎》的连载专栏，写了一些相关文章。

敦煌遗书约五万卷，前后七百年，字体书风包罗万象，全面研究不是一朝一夕和一人之力所能完成的，因此我还是从创作出发，强调现实性和针对性，在明确当代书坛缺什么和需要什么的前提下，去发掘和阐释各种可资借鉴的风格形式。我觉得清以后帖学大坏的原因主要有两个：一是一味求圆，在点画上将“逆入回收”误解为封闭式的藏头护尾，两端重重按顿，如同加上两个圆形的句号，截止了点画的运动势态。在结体上，将外拓写法误解成不断地画圈，大圈小圈，扼杀了结体造型的外向张力。一味求圆的结果使作品萎靡不振，缺乏生命激情。二是一味求法，唐以后，书法教育发达起来，人们从名家法书中总结出许许多多技巧法则，执笔、用笔、点画、结体、章法等等，条分缕析，不厌其烦。以结体为例，到清代黄自元，已增至九十二法，苛细琐碎，为技日益，为道日损，成为束缚个性表现和创造力发挥的条条框框，千篇一律的馆阁体就是它的恶果。一味求圆和一味求法将帖学推向绝路，帖学要想新生，必须寻找新的借鉴。敦煌遗书中有许多作品运笔如运刀，或大刀阔斧，砍斫成风；或利锷锐锋，游刃恢恢，点画线条斩截爽利，刚劲道健。结体以内擫为主，雄奇角出，奇崛跌宕，尤其是转折处峻拔一角，如奔突的地火磅礴欲出。这样的点画和结体精光外耀，英气勃勃，可以破帖学末流一味求圆的萎靡。而且，敦煌遗书的创作根本不想作为法帖传诸后世，供人临摹。书写时无拘无束，信腕信手，打破一切条条框框，表现形式丰富多彩，雄强或清丽，粗犷或雅致，端庄或奔放，滔滔汨汨，怪怪奇奇，可以

纠正帖学末流对法的执著与迷信，打破法的僵化和呆板。

敦煌书法的研究成果发表之后，反响很好。究其原因主要有两个：一是书法热兴起于 80 年代，经过十年发展，有一批书法爱好者具备了相当深厚的传统功夫，正需要打开眼界，获得更多的传统信息，寻求变法创新的灵感。二是改革开放以后，社会风气巨变，时代文化走向开放、自由和多元，人们对奇肆豪放、天真烂漫的艺术风格特别能够理解和接受。1993 年，以张羽翔为代表的一批广西作者崛起于第五届全国中青展，一举夺得四枚金牌，书坛为之震动，惊呼“广西现象”，他们的作品就是在传统的基础上大量借鉴敦煌遗书之后蜕变出来的。敦煌遗书不仅是我的爱好，也是书法界许多有识之士的共同爱好，当代书法需要以新的借鉴来表现新的审美趣味。

这种现象让我联想到当代学术研究的特征。我以前在学习历史时，曾经写过《论王静安先生的两重证据法》，写过《史学与史科学》专著中的几个章节，对 20 世纪的学术发展有所了解。梁启超继承章学诚“六经皆史”的观点，主张“六经皆史料”，王国维的《古史新证》主张以地下材料与书上记载相互印证，马衡主张通过有计划的大规模发掘，书写更精确更复杂的“地下二十四史”，陈寅恪在总结王国维治学方法时，将“异族之故书”与“外来之观念”也当作史料。史料范围的无限扩大，使得 20 世纪的史学家们读史部之书的人越来越少，甚至以“六经”为史料而认真研读的人也越来越少，大家都为发现新史料而“动手动脚找东西”（傅斯年语）去了。同时，对史料的认识也不再有了正与野、高贵与低贱的区别，顾颉刚在《国学门周刊·发刊词》中说：“凡是真实的学问，都是不受制于时代的古今、阶级的尊卑、价格的贵贱、应用得好坏，而是一律平等的。”

在强调新史料的气氛中，王国维用甲骨文和金文来研究上古史，陈垣用“教外”材料来治宗教史，顾颉刚用民俗材料，陈寅恪用“殊族”材料和诗文，李济用考古材料，他们都在各自的研究领域别开生面，取得了辉煌成果，陈寅恪因此总结说：“一时代之学术，必有其新材料与新问题，取用此材料以研究问题，则为此时代学术之新潮流。”

我由这种联想认识到，书法界对上古书法和敦煌书法的认同和重视，其实也是这个时代学术新潮流的反映。日新月异的社会发展改变了人们的生活方式、思想感情和审美趣味，对书法艺术的表现形式提出了许多新的要求。20世纪考古的伟大发现，出土一批又一批古代的文字遗存，提供了新的书法资料，当代书法家的历史使命就是将时代精神灌注到对这些资料的借鉴之中，既雕且琢，创造出反映当代文化的风格面貌。

有了这种认识，我对新资料的整理和研究更加投入了。1995年，应约为《中国书法全集》编著《秦汉简牍帛书》，全书上下两卷，研究对象主要是《马王堆帛书》《居延汉简》《居延新简》和《敦煌汉简》。我的研究方法还是坚持为创作服务，注重对作品风格形式的分析和当代意义的阐释。我觉得正体字中，篆书成熟于秦，衰亡于汉，分书成熟于汉，衰亡于晋。汉晋以后，篆书和分书都由成熟走向完美走向凝固，同时也开始走向拘谨刻板，一直到清代，碑学兴起，才改变了这种衰退局面。今天要想进一步发展，并且走出一条与碑学书家不同的路子，可以借鉴唐以后楷书发展的两点经验：一是取法行草书的灵动，如苏轼、赵孟頫、董其昌等人的作品；二是取法六朝碑版的拙朴烂漫，如邓石如、赵之谦、弘一等人的作品。以楷书为鉴，篆书和分书的发展如果以灵动与拙朴为出路的话，简帛书法就是最好的学习对象，它们都属于篆书与分书的草体，点画形式藏锋露锋和侧锋，不拘一格，结体造型或大或小，或正或侧，因势生发，书写随意且灵活多变。而且，它们从战国一直到汉末，字体发展经历了从大篆到小篆，从小篆到分书的演变过程，在每个新旧交替的过渡时期，字体不成熟，没有条条框框束缚，稚拙浑朴，天真烂漫。简帛书法的灵动与拙朴，正是篆书和分书的创新需要。郑孝胥《海藏楼书法抉微》说：“自《流沙坠简》出，书法之秘尽泄，使有人发明标举，俾学者皆循之以得其径辙，则书学之复古，可操券而待也。”诚然。

20世纪的考古发现除了敦煌遗书和简牍帛书之外，还有大量的三代吉金和六朝碑

版，它们点画浑厚，结体开张，章法强调空间关系，风格面貌千变万化。这些特点与当代书法所面对的时代需求是一致的：随着展示空间和交流方式的改变，幅式越来越大，字也越写越大，表现形式越来越强调空间关系，强调视觉效果。这种一致性使三代吉金和六朝碑版在今天获得了重大的现实意义和借鉴作用。因此，长期以来，我很注重对金石书法的搜集整理和研究工作，在2004年和2005年，先后出版了《金文书法》和《碑版书法》两书。

近二十年来，我的理论研究从上古书法、敦煌遗书、简牍帛书，再到三代吉金和六朝碑版。所有这些研究对象虽然字体不同，但都有兼容的特点，非篆非分，或者非分非楷。它们虽然风格面貌多种多样，但是都以稚拙奇肆为主要特征。除此之外，它们更大的共性在于都是在历史上被人忽视和遗忘的作品，对当代书法艺术的发展极有借鉴作用。因此，我在综述它们的时候，使用了一个约定俗成的名词——民间书法。

我在使用民间书法的概念时，对它做了新的界说，认为民间书法的本质：从历史的角度看是被人遗忘的非主流书法，从艺术的角度看是形式上未成熟的书法，从哲学的角度看是现代书法（详见《论敦煌书法》）。并且对民间书法的意义做了新的阐释，认为清代的书法传统是帖学和碑学的对立统一，到了今天，碑帖之争已经消弭在碑帖结合的共识之中，传统的概念应当进一步发展为经典书法与民间书法的对立统一。经典书法是帖学传统的发展，除了名家法书之外，还包括碑学兴起以来已经被大家所普遍接受的某些金石作品。民间书法则是碑学传统的发展，除了大量金石作品之外，还包括不被一般人认同的各种文字遗存，如敦煌遗书、简牍帛书、吐鲁番文书等等。将传统分为经典书法与民间书法两大系列，目的是要打破经典书法的垄断，以无比宽广的包容性向人们提供丰富多彩的艺术借鉴，促进书法艺术的多元发展，并且，以截然不同的反差，激发起各种艺术观念的冲撞，在冲撞中磨合，最后开出一代新风（详见《我创造，故我存在》）。

对于我的民间书法研究，书法界有两种不同反应：一些受时代精神感召，为寻找

新的表现形式而孜孜以求的创新者表示欢迎，认为打开眼界，扩大借鉴，获得了变法创新的灵感；而另有许多人认为民间书法粗糙浅陋，不足以表现书法艺术的高雅精妙，“取法乎上，仅得乎中”，舍经典而取民间，（其实我从来没有讲过要舍经典，详见第三章名家书法），岂不是“易雕宫于穴处，反玉辂于椎轮”。两种意见各是其是，各非其非。这样的争论对书法艺术发展是有益的，它们之间所形成的张力，可以避免躁进者的多歧亡羊和卫道者的因噎废食。

在反对者中有人写了一本书叫《与古为徒和娟娟发屋》，对民间书法作了种种歪曲甚至污蔑。其中的一些观点迷惑了很多入，因此在这里我想说一下。

这本书对民间书法的歪曲和污蔑都基于这样一种观点：“民间书法是无古无今的。”其实，这种观点是反历史的。我们说民间书法有它的共性，例如都不被人重视，都比较拙朴等等，但是，我们在研究中更强调它的个性。就正体字来说，金文与碑版不同，秦汉碑版与六朝碑版不同。就草体字来说，它们都是正体的快写，不同时期的草体受不同正体的影响，有各种各样的表现形式，例如秦简与汉简的点画、结体和章法就有很大区别。无视这种区别其实就是否定篆书分书和楷书的区别，就等于说分书《西狭颂》与楷书《李玄靖碑》因为都写得浑厚端庄，所以是没有区别的，是“无古无今”的。这种观点只能说明那人对书法形式的麻木不仁，对民间书法在表现形式上的丰富性一无所知。

根据这种错误的基本观点，那人大力挾伐民间书法研究。首先责问：“民间书法是无古无今的，你们为什么只关注古代的，不留意当下的。”这种质问毫无道理。艺术借鉴主要在于表现形式，每个时期的民间书法表现形式都不相同，喜欢哪一时期的民间书法就好比喜欢篆书分书和楷书一样，完全属于个人爱好问题，用不着大惊小怪的。而且事实上，据我所知，民间书法的爱好者和研究者对当代的民间书法都很重视，至于为什么更加关注古代的民间书法，一方面是因为受篆书和分书影响的民间书法比今天受楷书影响的民间书法在表现形式上更加奇肆、更加宏逸，具有更

大的借鉴作用。另一方面是它们在书法史研究上承前启后，具有更大的史料价值。再有一方面是古代民间书法的资料相当完备，无论简帛碑版还是文书残纸，都已经经过系统整理后出版发行了，成千上万件作品汇集在一起，研究和使用的都相当方便。这样的责问毫无道理，而且也不符合思维逻辑。你既然说民间书法是无古无今的，那么按照这个前提，逻辑的推断就是学古等于学今，学古与学今是没有区别的，这有什么好责问的呢？

基于这种错误的观点和无理的责问，那人又自以为是地对当代民间书法的兴起原因作了种种推测。他认为民间书法的提出是个“修辞策略”，其背后是“利益之争”。也就是说那么多人关注和爱好的民间书法潮流原来是个别人为了自己的名利，策划于密室，然后精心炮制出来的一种阴谋。这真荒谬，这是污蔑！我在前面说过，民间书法的被关注和被研究其实是20世纪学术文化潮流在书法领域的反映，那人不知道对一种普遍的书法现象应当放在历史文化发展的大背景下去考察，无视从20世纪初以来，康有为、沈曾植、郑孝胥、鲁迅、于右任、王遽常等一大批思想文化精英对民间书法的重视，只知道“利益之争”，可见学术气质的薄弱和市场意识的严重。

“民间书法”是谁提出来的？什么时候提出来的？这些问题谁都无法准确回答，它是长期以来逐渐形成的概念，约定俗成的主体是书法家和广大爱好者，决非某个人或某些人的“修辞策略”。至于“利益之争”，当今民间书法论者，有许多人传统功夫极深，他们的艺术追求不走轻车熟路而甘愿披荆斩棘，不去媚俗而甘冒天下之大不韪，难道有这样弱智的“利益之争”。我在《我创造，故我存在》一文的开头有这样一段话：“我没有想到民间书法研究会产生那么广泛的影响，引起那么激烈的争论，批评之声不绝于耳，扪心自问，民间书法给我的精神享受至深，给我的创作启示至巨，我对民间书法的感情犹如屈原《离骚》所描写的：‘民生各有所乐兮，余独好修以为常，虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩。’”这段话因为太情绪化，所以发表时删掉了，然而它确实反映了我对民间书法的感情，我想也是许多民间书法爱好者的感情。

那人作出如此市侩式的推论，根据是什么呢？没有根据，于是只能乞求小说的想象，编造了一个王小二的故事，让人看得云里雾里，不知真假，然后紧接着总结说：“临写古代的‘不规整、有趣趣’的书写，除了它被学者们研究过，被收藏家收藏过，有古代的光环，临写它让你觉得自己很有学问、有历史渊源感之外，还有一个最大的安全系数：你不用担心古人来和你争名气（当著名书法家），向你讨回著作权……这大概就是为什么有些人不顾‘不规整、有趣趣’的书写在当代俯拾皆是的事实，舍今求古，偏向故纸堆里寻找民间书法的原因”。全书没有一条实在的论证，结果绕来绕去，还是回到名，回到利，回到“利益之争”。我真不明白，那人眼中怎么会只有名和利！

其实，没有一条实际例证，仅凭虚构的小说来推论“利益之争”的原因，这种方法才是货真价实的“修辞策略”，那人对此还十分得意，进一步揶揄民间书法研究者说：“在对待古今‘不规整、有趣趣’的文字书写这个问题上，书法家们早就有意无意地划了一条线：‘与古为徒。’在这里，‘与古为徒’意味着什么呢？意味着让古代平民的书迹进入中国书法的经典体系，这样，除了能在艺术上标新立异，还能显示开放的现代意识。但当代的类似书写却万万碰不得。难道天下逻辑真是这样？——当代的平民们，继续写你们的‘民间书法’，当中国书法发展的‘根本动力’吧！且让我来当那称誉当代，播芳后世的书法名家。别着急，你们虽不能称誉当代，却也可播芳后世。这里唯一的差别是，时间来不及让你们分得那现世的名利。这虽然令人遗憾，但你我分工不同，目标一致，都是为了发展中国的书法事业。仿效一下《英雄》里的那个‘无名’吧！不冤，他是一条好汉，一个为推动中国历史前进死而无憾的英雄。他，只不过在过去两千年无名而已！”这样的语言哪里是学术语言，这样的推论哪里有一点点学术气味！而类似的语言和推论在好多章的结论处都有，图穷匕首见，目的就是要将当代书法艺术的探索与创新拉扯到名与利的争斗中去，将学术问题导向到市场中去。孔子说“小人喻以利”。扬雄说：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子

小人见矣。”从这些文字中我看到的只是小人之心的阴暗和猥琐。

《中国书法》杂志曾约我就那本书写些讨论文字，我回绝了，没想到在这里竟一发不可收拾，写了那么长，就此打住。下面请大家看四篇文章，它们大体反映了我对民间书法的认识，读者如果有兴趣的话，可以再看我的以下几种著作：《民间书法研究》《敦煌书法艺术》《敦煌书法》《中国书法全集·秦汉简牍帛书》上下卷《上古书法图说》《金文书法》和《碑版书法》。我知道自己对民间书法的研究还不够深入，理论上有很多缺陷，希望大家批评指正。

一、我创造，故我存在

书法界对民间书法的争论很激烈，仔细分析，赞成或者反对的分歧皆产生于以下一些根本问题：什么叫传统？传统包括哪些内容？怎样对待传统？是传统观的分歧导致了对待民间书法的不同态度。因此，本文不再就事论事地谈民间书法，而把讨论的重点放在对传统的再认识上，提出三个观点：用发展的眼光来看待传统，用系统的方法来研究传统，用创造的理念来阐释传统。

（一）用发展的眼光来看待传统

《说文·人部》：“传，遽也”，《辵部》：“遽，传也。”传遽互训，意义相同，因此古籍中传遽连用，《周礼》“行夫掌邦国传遽”，注云：“传遽，若今时乘传骑驿而使者也。”《玉藻》“士曰传遽之臣”，注云：“传遽，以车马给使者也。”传的本义是指专管传递的驿使，故从人旁。古文一个字往往兼有多种引申义，传字的引申义有二，一是所传之物，即文书；二是所传之事，即流传。段玉裁《说文解字注》云：“文书亦谓