

导入语



中国书法是蕴含最多中国文化元素的国粹，也是华夏民族乃至整个东方艺术的精髓。中国书法以文字为载体，以文字点画的运动来表现线条的美，抒发书家的情感。那么，中国的汉字书写为什么能成为一门艺术？而同样具有几千年历史的英文字母的书写不能成就艺术？中国书法作为以线条为表现形式的视觉造型艺术，它的美学原理在哪里？历史上又有哪些主要的书法流派和经典作品？如何欣赏书法艺术？如何临摹篆、隶、楷、行、草诸体经典书法？这是“书法艺术”课程将要阐述的一些基本问题。

第一章

书法之谜

第一节 书法有什么魅力

《新唐书·欧阳询列传》中，记载了这样一个典故：

初唐书法家欧阳询有一次外出，发现了一块古碑，碑上刻有西晋书法家索靖的字。欧阳询于是停马观看，看了很长时间才离开。离开数百步又回到碑前，下马，站立，观看碑上的书法，看累了，就地上铺一块布，坐下来观看，晚上又住在碑的附近，一直把索靖碑观看了三天才离开。

书法艺术的魅力可见一斑。

2010年，在北京中国嘉德秋季拍卖会上，唐宋人摹本王羲之草书《平安帖》（图1-1）以3.08亿元人民币成交。同样，宋代黄庭坚、米芾的书法作品也都有上亿元的拍卖会纪录。

可见，书法艺术在如今的收藏界，也是独具魅力的。

一、汉字之美

从殷商甲骨文分析，书法的雏形即以汉字为依托，汉字来源于原始的象形图案和指事符号。《说文解字》有“六书”，即“象形、会意、指事、形声、转注、假借”，其中前“四书”讲的是造字之法，造字依据的是人们对事物形象的概括与理解。这种象形文字具有具象美，一开始便“依类象形”“博采众美”，能“通神明之德”“类万物之情”，汉字本身的形态，天然具有丰富多变的美的意象，能够因形见义。可以说，远古时代的文字即绘画，“书画同源”是有一定道理的。汉字从产生、发展到

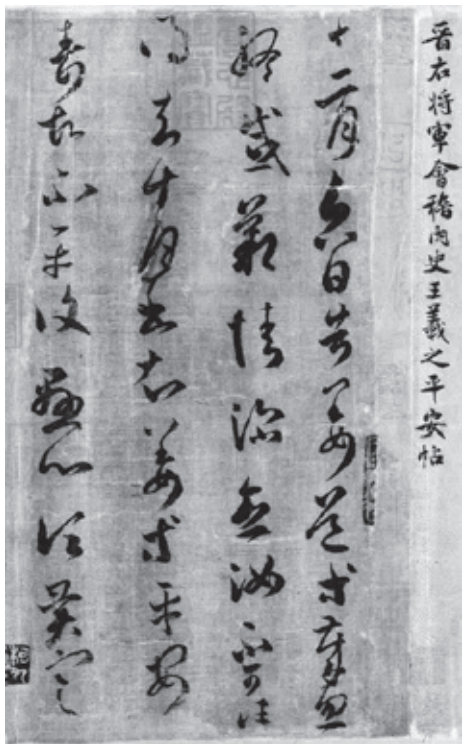


图 1-1 王羲之：《平安帖》，绢本草书（唐或宋人摹本），纵 24.5 厘米，横 13.8 厘米，4 行 41 字

定型，历史漫长、变化繁杂，其一字多体的特点也为书法美的创造提供了用之不尽的源泉。汉字既丰富又简约，既和谐又多变。汉字众多丰富的部首形态和多变的点画书写方法及其构架的虚实、方位意识，具有形式美的基本要素，给书法的点画美与结构美的创造留下了可以广阔驰骋的天地。这是汉字的书写能最终演化成一门独特的艺术，而其他拼音文字的书写没有可能成为真正意义上的“书法”之根本原因。存有具象美之汉字，一开始便包含了美的特质，它能够表现生命活动与情态。因此，实用性与艺术性在最初就结合在一起，加之中国传统思想文化的影响，书法自殷商甲骨文以来，历经秦汉、魏晋、隋唐、宋元乃至明清，直至当代，纵横数千年，经久不衰，其历史可谓源远流长；书法的篆、隶、楷、行、草诸体并行发展，其内涵可谓精深博大。从文字之美的角度看，书法的艺术魅力是不言而喻的。

二、书法语言

书法艺术的语言也魅力无限。书法艺术的语言即笔、墨、纸、砚，俗称“文房四宝”。之所以称“宝”，是有其独特性的。比如毛笔。东汉著名文学家、书法家蔡邕有一句话非常有意思，他说：“惟笔软则奇怪生焉。”¹大意是说，正因为毛笔的头是软的，所以千奇百怪、千姿百态的点画形态就产生了。他的《笔赋》还认为毛笔可以“书乾坤之阴阳”，即毛笔书写可以表现天地阴阳变化关系等。而英文字母的书写工具，较早的是羽毛笔，其笔头是硬的。在蒸汽机发明以后，西方社会发明了钢笔，其笔头也是硬的，书写效果有别于毛笔。中国毛笔书写工具的这种特殊性，也是造成汉字书写最终演变为一门艺术，而同样具有几千年历史的英文字母的书写却没能成为艺术的原因之一。又如纸，也是很重要的书法语言。宣纸遇到墨汁，能表现浓淡枯湿，产生独特的笔墨韵味。宣纸的另一个优点则是可以存放很长时间，这也是西方艺术载体所不具备的。西方文艺复兴时期达·芬奇名作《蒙娜丽莎》，约创作于1503年，到如今材质已经有了腐烂倾向，亟须抢救。而我国西晋陆机（261—303）的纸本书法《平复帖》和东晋王珣（349—400）的纸本书法《伯远帖》都还保存得比较完好，距今已逾1600年。

1〔东汉〕蔡邕：《九势》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，6页，上海，上海书画出版社，1979。

三、书法在中国的艺术地位



现代美学家宗白华在其《书法在中国艺术史上的地位》一文中写道：“中国乐教衰落，建筑单调，书法成了表现各时代精神的中心艺术。”¹ 书法在中国艺术中的地位是很特殊的。旅法学者熊秉明甚至认为：“书法是中国文化核心的核心。”傅抱石先生说：“中国艺术最基本的源泉是书法，对于书法若没有相当的认识和理解，那么和中国的一切艺术可以说绝了姻缘。”李苦禅先生说：“不懂书法艺术，不练书法，就不懂什么是国画的大写意和写意美学。”这是现当代文化名流对书法艺术的高度评价。那么古人又是如何看待书法的呢？

自书法艺术形成以后，中国历代书法家、艺术家、统治阶级对书法包含的民族文化思想也有过一些研究或评价，哪怕不少是零星的片言只语的审美点评。东晋卫夫人《笔阵图》云：“自非通灵感物，不可与谈斯道矣！”² 明代项穆《书法雅言》云：“书之作也，帝王之经纶，圣贤之学术……”；“夫人灵于万物，心主于百骸。故心之所发，蕴之为道德，显之为经纶，树之为勋猷，立之为节操，宣之为文章，运之为字迹……但人心不同，诚如其面，由中发外，书亦云然。”³ 清代冯班云：“书是君子之艺，程、朱亦不废。”⁴ 清末康有为云：“书虽小道，其精者亦通于道焉。”⁵ 评价同样非常之高。

外国人如何看待书法艺术？美国福开森先生认定：“中国一切的艺术乃是中国书法艺术的延长。”毕加索对中国的书法艺术评价也非常高，他曾说，“如果我生为中国人的话，我会做书法家，而不做画家。可以说，在两千多年的经学、仕途为士人首选的封建社会里，书法尽管长期被传统士大夫视为雕虫小技、末技，是文人茶余饭后借以消遣的形式，但其精神与中国传统文化是息息相通的，书法往往能反映和体现创作者的禀赋、功力、学养和才情等。古人如果不涉及书法，似乎便不足以标榜儒雅。

1 宗白华：《艺境》，124页，北京，北京大学出版社，1987。

2〔东晋〕卫铄：《笔阵图》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，21页，上海，上海书画出版社，1979。

3〔明〕项穆：《书法雅言》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，526页，上海，上海书画出版社，1979。

4〔清〕冯班：《钝吟书要》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，549页，上海，上海书画出版社，1979。

5 康有为：《广艺舟双楫》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，748页，上海，上海书画出版社，1979。

第二节 甲骨文是不是书法



中国书法艺术的源头在哪里？甲骨文能否称作书法艺术？这是学习书法艺术时很容易产生的一些问题。让我们先来了解一下甲骨文。

一、甲骨文的发现

据记载，19 世纪末，河南安阳小屯村，农民在耕地过程中经常会挖掘出古代的龟甲与兽骨。有一个叫李成的人，有一次他身上长了脓疮，却没钱看病买药，就把自己挖出来的甲骨压成碎末后敷在身上，发现这些骨粉居然可以吸收脓疮，能止血。为了赚钱，李成就把自己挖出的甲骨以“龙骨”的名义卖到了中药铺。光绪二十五年（1899）秋，时任清朝最高学府国子监祭酒（相当于校长）的王懿荣由于患了疟疾，就叫人去宣武门外的达仁堂中药店买回了一服中药。王懿荣在不经意间，发现一味名叫“龙骨”的药品，上面刻有一些特殊的符号。为什么龙骨上面会刻有符号呢？作为国学大家的王懿荣，自然对这块龙骨产生了兴趣。很快他意识到这是非常珍贵的文物。于是他就将药店中一切带有刻痕的龙骨都买了回来。又通过不同的途径搜购回了不少的龙骨，总计有 1500 多片。经过深入、细致的研究，他发现这些甲骨文字是商朝晚期（前 14—前 11 世纪）王室用于占卜记事而在龟甲或兽骨上契刻的文字，这便是中国已知的最早的文字体系，即后来人们所谓的“一片甲骨惊世界”。

1908 年，学者罗振玉前往安阳进行实地考察。先后共搜集到近 2 万片甲骨，于 1913 年精选出 2000 多片编成《殷墟书契》（前编）出版，随后又编印了《殷墟书契菁华》（续编），为甲骨文的研究奠定了基础。继罗振玉之后，许多著名的学者，如王国维、郭沫若、董作宾、唐兰、陈梦家、容庚、于省吾、胡厚宣等都进行了卓有成效的考释和研究，形成了一门专门的学问——甲骨学。

甲骨文是殷商时期刻写在龟甲、兽骨上记载占卜、祭祀等活动的文字，是经过巫师加工过的古汉字。在商代，国王在做任何事情之前都要占卜，甲骨就是占卜时的用具。占卜的人或者叫巫师，把自己的名字、占卜的日期、要问的问题都刻在甲骨上，然后用火炷烧甲骨上的凹缺。这些凹缺受热开裂，出现的裂纹就称为“兆”。巫师对这些裂纹的走向加以分析，得出占卜的结果，并把占卜是否灵验也刻到甲骨上。经过占卜应验之后，这些刻有卜辞的甲骨就成为一种官方档案保存下来。据统计，目前发现有大约 15 万片甲骨，4500 多个单字。甲骨文的内容大部分是殷商王室占卜的记录。内

容涉及商代社会生活的诸多方面，包括政治、军事、文化、社会习俗、天文、历法、医药等，可以约略了解商朝人的生活情形，也可以得知商朝历史发展的状况。

二、甲骨文的艺术性

关于甲骨文的分期，著名考古学家董作宾是最早提出甲骨文断代问题的。他主持了殷代帝王世年谱、殷先王称号、殷帝姓氏、出土物墓葬地段、异域地名、铭文所述人物、铭文语法结构、铭文表意标准、铭文书写形态等重大课题的研究，取得了举世瞩目的成就。根据董作宾对甲骨文分期断代的研究结果，可将甲骨文分为五期，各期的刻写风格也颇有不同：

- 第一期，武丁时期，宏伟挺拔；
- 第二期，祖庚祖甲，矜持收敛；
- 第三期，廪辛康丁，颓废没落；
- 第四期，武乙文丁，瘦硬坚挺；
- 第五期，帝乙帝辛，纤弱秀美。

甲骨文因用刀契刻在坚硬的龟甲或兽骨上，所以用笔多方折，多用直线，即使曲线也是由短的直线条接而成。由于起刀和收刀直落直起，故多数线条呈现出中间稍粗两端略细的特征，显得瘦劲坚实、挺拔爽利，并富有立体感。线条较为严整瘦劲，刻时笔画粗细曲直兼备，这对后世篆刻的用笔用刀是有影响的。在结字上，外形多以长方形为主间或少数方形，文字大小有变化，具备了对称美或一字多形的变化美，在总体上又是均衡对称的，布局平稳。有些文字也有方圆结合，开合揖让的结构形式，有的字还具有或多或少的象形图画痕迹，具有早期文字的稚拙和生动。在章法上，文字虽受骨片大小和形状的影响，仍表现了镌刻的技巧和书写的艺术性。行款基本清晰，文字大小错落有致。每行上下、左右虽有疏密变化，但全篇气脉贯通、前后左右呼应，大小错落。并且，字数多者，全篇安排紧凑，给人以茂密之感，字数少者又显得疏朗空灵，总体上呈现出古朴又烂漫。因为这些艺术性，现今仍有在一些书法家和书法爱好者以甲骨文字体结构、艺术特征为临写范本，加以工整地摹写即集古字以组合为对联、中堂等形式作品，正如罗振玉 1921 年的集字创作《集殷墟文字楹帖》。有的则借鉴甲骨文特征加以自行创作现代书法作品。他们将甲骨文视作一种灵感，仅仅是艺术创作中的一点启示，而并不在于追求“形似”。

让我们先来观察一块甲骨，以增加对甲骨文的感性认识。

这是商武王时期的牛胛骨版记事刻辞（图 1-2），内容记述商代社会生活和天气等方面情况。字体瘦硬劲直，工整端严；结体纵横开阔，气势雄伟；风格豪放，字形大

小错落，生动有致，各尽其态，富有变化而又自然潇洒，包含着书法艺术的诸多因素，体现了商代人的艺术技巧和艺术素养。

尽管这种甲骨文包含了书法作为艺术的一些特点，那么甲骨文是不是就是书法艺术了呢？

我们先来看一下人们对于书法艺术的一般定义：中国书法是以汉字为载体，以笔、墨、纸、砚为基本语言，通过汉字书写的点线运动和造型韵律来表达书

家思想情感的一种艺术形式。甲骨文尚处于书法的不自觉阶段，甲骨文的镌刻者追求最多的是书写的整齐、端正。因此，从这一点讲，甲骨文并非是严格意义上的书法艺术。然而，这些甲骨文字用尖利的工具契刻，也有用类似毛笔所写的墨书或朱书文字，笔画瘦硬方直，线条遒劲，富有立体感，表现出契刻者运刀如笔的娴熟技巧，具有一种瘦硬刚劲、自然质朴的独特风格。从已识别的约 1500 个甲骨文单字看来，已有“六书”（象形、会意、指事、假借、转注、形声）的汉字构造方法，初步具备了中国书法的三个基本要素：用笔、结字与章法。逐渐具备了一些造型美的因素，如平衡、均匀等。因此，甲骨文可称为书法艺术的一种雏形。



图 1-2 商武王时期的牛胛骨版记事刻辞，河南安阳出土，长 32.2 厘米，宽 19.8 厘米

第三节 书法艺术是如何走向成熟的



书法是蕴含中国文化元素最多的国粹，也是华夏民族乃至整个东方艺术的精髓。那么书法艺术是如何走向成熟的呢？她在中国历史上到底有怎样的地位呢？我们可以通过以下几个方面来分析考察。

一、书法艺术成熟前的形态如何

中国书法以汉字为载体的，通过汉字书写的点线运动来表现书法家的精神情感。因此，探讨书法艺术的形成与发展，必然要追溯汉字的产生与演化。那么，书法艺术在成熟之前，汉字书写的早期形态又是怎么样的？可以猜想，早期书写的形式肯定也是丰富多样的。除了前面讲到的较为系统的成熟的甲骨文，更早期文字形态肯定存在，

而且是多样的，发展也是漫长的。东汉许慎《说文解字·序》云：“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文，与地之宜，迁取诸身，远取诸物，于是始作《易》八卦，以垂宪象。……及神农氏结绳为治而统其事，庶业其繁，饰伪萌生。黄帝之史仓颉见鸟兽蹄迹之迹，知分理之可相别异也，初造书契。‘百工以义，万品以察，盖取诸夬。’”¹ 由此可知，庖牺氏时期，主要以画卦记录语言；神农氏时期，以结绳记录语言。距今约 5000 年前的轩辕黄帝时代，文明渐进，交流用事繁多，结绳记事的记号已远远不够用，文字的产生已迫在眉睫。黄帝的史官仓颉等人开始了创造文字的壮举。传说有一年，仓颉到南方去，登上阳虚之山，临于洛汭（读作瑞）之水，忽然看见一只大龟，龟背的颜色是红色的，上面却有许多青色的花纹。他觉得稀奇，细细研究，恍然悟出这不是花纹，而是文字，有意义可通，于是产生了创造文字的意愿。《淮南子》云：“昔者仓颉作书而天雨粟、鬼夜哭。”² 可见创造文字是一件惊天动地的大事，需要超乎寻常的智慧。当然，这种神圣的创造，不可能就仓颉一人，西晋卫恒《四体书势》云：“昔在黄帝，创制造物；有沮诵、仓颉者，始作书契以代结绳，盖睹鸟迹以兴思也。”³ 这里提到创造书契的就有沮诵、仓颉两人。其实说到底，文字应该是社会发展的产物。

尽管早期的汉字符号未必十分在意艺术化，但是的确是很有意思的存在。据考证，1921 年首先在河南渑池仰韶村发现的“仰韶文化”，已经创造了汉字，距今达 5000 多年。1954 年在西安半坡仰韶遗址，又出土了很多陶器，其口缘外往往刻有不同的符号。1959 年，在山东大汶口地区也发现了仰韶文化的文字符号。大汶口陶器文字图有意符“热”字，是合体图画到会意字，太阳烤得下面起了火，就是热。有人认为这些符号就是“结绳而治”以后的“书契”。当然这些符号还不能称书法，哪怕是王懿荣发现的距今 3000 多年的殷商甲骨文也不是书法艺术。

2013 年在浙江平湖庄桥坟遗址出土的器物上发现了大量刻画符号和部分原始文字（图 1-3），经研究是迄今为止在我国发现的最早的原始文字，为大约距今 5000 年前的良渚先民使用的文字，比河南殷商甲骨文要早 1000 余年，当然书写时对于艺术化，还是无意识的。唐代张彦远在《历代名画记》中云：“书、画同体而未分，象制肇创而

1 [东汉]许慎：《说文解字·序》，见崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，3 页，上海，上海书画出版社，1993。

3 [西晋]卫恒：《四体书势》，见《历代书法论文选》，12 页，上海，上海书画出版社，1979。

2 《淮南子集释·中》，571 页，北京，中华书局，1998。

犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”¹ 此时的书写主要还是为了传达意思，书写、刻符的古人未必会在意符号的艺术性。后来的殷商甲骨文的艺术性就大大增强了。郭沫若在《古代文字之辩证的发展》一文中说：“有意识地把文字作为艺术品，或者使文字本身艺术化和装饰化，是春秋时代的末期开始的。这是文字向书法的发展，达到了有意识的阶段。”² 但在先秦，书法只是少数高层贵族拥有的特权，还没有形成书法家群体和系统的书法理论，真正意义上的书法艺术尚处于酝酿之中。



图 1-3 2013 年 7 月，浙江出土刻有原始文字的石钺

二、汉末草书的兴起与书法艺术精神的确立

随着日常生活的复杂化，生产力的迅速发展，为了适应人们生活实践和审美追求的需要，文字书写中美的因素越来越为人们所认识和重视，并逐渐被人们自觉地加以强调和追求，汉字书写由记录语言、交流思想这一实用功能为主开始上升为具有审美功能的书法艺术，一个典型的标志就是汉末草书艺术的兴起。

草书，尤其是今草与狂草，因其笔画点线、体态造型的丰富变化，章法的连绵萦绕，气势的流转飞动，比之篆、隶、楷诸体，更适宜于表现书家的思想情感，实可谓书法艺术中最具抒情功能、最能体现审美性的一种书体。因此，草书的成熟和崛起，可以看作是书法艺术的自觉或者说书法艺术精神的真正确立。东汉著名辞赋家赵壹（约 122—196）《非草书》一文描写了被誉为“草圣”的张芝及其弟子姜孟颖、梁孔达等为代表的一批士人，整日沉湎于无益于士人科举、官员考核、社会治理、儒家平天下的“艺之细者”草书的一场汉末草书运动。赵壹在这篇文章中，对草书本身加以“贬低”，也批评了这批士大夫全身心从事草书活动的不正当性，认为缺乏道德价值。

汉末的草书运动为何会遭遇这样的反对呢？这跟当时的特殊的社会思潮不无关系。汉武帝“独尊儒术”后，文艺作为礼治的附庸，作为细末之道已经深入人心。这个时代，辞赋逐渐背离楚辞传统，成为用于歌功颂德的政治“附属品”，官方通行的篆隶、



1 [唐]张彦远：《历代名画记》，见俞剑华：《中国古代画论类编（修订本）》，26页，北京，人民美术出版社，1979。

2 郭沫若：《书法论》，60页，上海，上海书画出版社，1979。

章草等字体，也没有春秋战国时期文字的大小错落，天真自然，而是作为一种统一、规整的交流“工具”而存在。相对于文人士夫们的正业——经学、仕途而言，书法同其他文艺形式一样，被士大夫们视为雕虫小技、末技、小道。实际上在汉代以后很长的历史阶段，书法也一直被视为文人士大夫茶余饭后消遣的形式或者官人用于装点儒雅的一种工具。正因为如此，东汉灵帝光和元年（178）二月，汉灵帝设置鸿都门学（校址设在洛阳鸿都门，中国最早的书法学校），鸿都门学的学生以篆书的一技之长，可以被录用为官，由此引来了朝廷上下的广泛的非议，引起当时世家大族和儒学士大夫的激烈论争。鸿都门学的出现，深层次的根源是文学和书法艺术的逐渐独立与觉醒。在汉末，书法家群体出现了，典型的就是以张芝为精神领袖的西州草书流派。书法理论也不断出现，如东汉蔡邕、赵壹的书法文章。书法材料取得了决定性的革新和进步。汉末赵岐《三辅决录》云：“（韦诞奏言云）：工欲善其事，必先利其器，用张芝笔、左伯纸及臣墨，兼此三具，又得巨手，然后可逞径丈之势，方寸千言。”¹ 艺术性很强的“今草”书体也出现了，唐张怀瓘《书断》云：“伯英（张芝）学崔、杜之法，温故知新，因而变之以成今草。”² 书法艺术开始走向成熟。因此，把作为符号体系的汉字的书写记录功能逐渐提升为具有独立审美功能的书法艺术，大致在汉末至魏晋之间得以完成，魏晋书法是中国书法达到的第一个发展高峰。

三、帝王对书法艺术的影响

尽管先秦思想家没有提到书法，但是书法艺术在汉代以后的社会地位越来越突出，甚至远远高出国画艺术。这里有一个重要的推动力，那就是汉末以降，历代帝王对书法都有不同程度的爱好与重视。这点对于书法的发展影响巨大。在中国古代社会，皇权是至高无上的，帝王的个人爱好简直可以视为国家意志，哪怕这种爱好只是政治作秀，只是维持和巩固统治的需要而已。帝王对于书法的性情喜好，决定着书法艺术在一段时期内的盛衰升沉。古代的中国帝王，或以阳刚、正大的书作传世，或以追慕书法的逸事传闻，直接影响了古代书法的繁荣和发展。

秦始皇统一文字，“书同文”，通行小篆，出于实用，并没上升到书法艺术层面。

1〔东汉〕赵岐：《三辅决录》，见〔宋〕苏易简：《文房四谱》，81页，杭州，浙江人民美术出版社，2016。

2〔唐〕张怀瓘：《书断》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，163页，上海，上海书画出版社，1979。

文字在秦代开始被大量使用，交流信息大量增加，文字的书写性逐渐增强，图画性逐渐减弱，因此，小篆比以往大篆更显得规范、严正，大小如一。即使在汉末，官方文字有汉隶和章草，但规范、严正，大小如一的小篆体仍然被视为正宗。

到了汉灵帝，他开始爱好书法，尽管他爱的只是“尺牍及工书鸟篆”。汉灵帝不但爱好“尺牍及工书鸟篆者”，还设置鸿都门学。魏武帝曹操也雅好书法，平日得闲喜欢读帖、揣摩，也经常与当时的书法名流锺繇、梁鹄、邯郸淳、韦诞等人切磋书艺，结下了深厚的友谊。据卫恒《四体书势》记载：“灵帝好书，时多能者，而师宜官为最。……（梁）鹄卒以书至选部尚书。……梁鹄奔刘表，魏武帝破荆州，募求鹄。鹄之为选部也，魏武欲为洛阳令而以为北部尉，故惧而自缚诣门，署军假司马，在秘书以勤书自效，是以今者多有鹄手迹。魏武帝悬著帐中，及以钉壁玩之，以为胜宜官，今宫殿题署多是鹄书。”¹ 晋代陆云给陆机的信中说：“曹公藏石墨数十万斤。”可见曹操喜欢书法的程度。曹操不但喜欢书法，还能书法创作。南朝书评家庾肩吾《书品》云：“论曰：魏主笔墨雄贍，吴主体裁绵密。”² 唐张怀瓘《书断》把曹操书法列为妙品，评其书为：“笔墨雄浑，雄逸绝伦。”³ 曹操与崔瑗、崔实、张芝、张昶并誉为汉末“章草五大家”。南朝梁武帝萧衍不但爱好书法，而且还撰写了《草书状》《古今书人优劣评》等书法史上重要的理论文献。他在《古今书人优劣评》中写道：“羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙。”⁴ 萧衍是最早肯定王羲之书法成就的帝王之一，可以说开启了历代“崇王”之风气。唐太宗李世民热衷书法，对王羲之书法尤其推崇，是一个典型的例子。李世民不但有《温泉铭》《晋祠铭》两块艺术水准较高的碑刻作品传世，更为重要的是，李世民建立了弘文馆，首次提出书法艺术层面的“书学”概念，设书学博士，又将“弘文馆”更名为“书学馆”，科举制度增加“明书”科目，同时“易笔”作业等；他还下诏面向全国重金求购王羲之手迹，亲自撰写《王羲之传论》，称赞王羲之书法“尽善尽美”，临死前还要把王羲之真迹《兰亭序》殉葬。李世民掀起唐代研究“王书”的热潮，使书法在盛唐气象中

1〔西晋〕卫恒：《四体书势》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，15页，上海，上海书画出版社，1979。

3〔唐〕张怀瓘：《书断》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，183页，上海，上海书画出版社，1979。

2〔南朝〕庾肩吾：《书品》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，89页，上海，上海书画出版社，1979。

4〔南朝〕萧衍：《古今书人优劣评》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，81页，上海，上海书画出版社，1979。

重现魏晋辉煌，确立了王羲之千年书圣的地位，为后来 1000 多年书坛以二王帖学为宗这一格局的形成奠定了基础。

第四节 中国传统哲学对书法有哪些影响

在中国古代，诗歌、音乐、舞蹈这些古老的艺术跟书法艺术一样，都有着漫长的发展历史。《毛诗序》云：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”书法艺术强调“书为心画”，强调节奏与韵律，这些本质特性又与诗歌、音乐、舞蹈是相通的。因此，散见于先秦诸子文献中的一些点滴的诸子百家文艺观，对后世书法及其理论还是产生了重要的影响。

儒家强调文艺的政治功能和社会作用，将诗歌、音乐、绘画看作是礼治的附庸，要求文艺为政治和礼教服务。《论语·阳货》载：“子曰：小子何莫学夫诗，诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”孔子用“兴、观、群、怨”四个字概括了诗歌感兴、观察、托讽、言志的社会作用。何晏《集解》引包咸注：“兴，起也，言修身先当学《诗》。”朱熹注：“感发志意。”“观”，郑玄注：“观风俗之盛衰。”朱熹注：“考见得失。”“群”，孔安国注：“群居相切磋”，艺术具有合群的作用，与庄子的遗世独立、逍遥而游的观点相反。“怨”，孔安国注：“怨刺上政。”是对“补察时政”的发挥。孔子以《诗经》作为子弟学习的教材，认为“不学诗，无以言”。《季氏篇》：“鲤趋而过庭。曰：‘学诗乎？’对曰：‘未也。’‘不学诗，无以言。’鲤退而学诗。”

儒家认为，文艺对社会可以移风易俗，感化人心；对自身，可以陶冶身心，得以修身。《论语·为政》云：“诗三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’。”认为《诗经·关雎》是“乐而不淫”“哀而不伤”。《论语·阳货》记载，孔子云：“乐云乐云，钟鼓云乎哉！”《论语·宪问》记载，当子路问孔子如何“成人”时，孔子答曰：“文之以礼乐，亦可以为成人矣。”因此，他认为“郑声淫”而“恶郑声”，爱“雅乐”。《礼记》云：“德成而上，艺成而下。”孔子谈绘画、诗歌也一样，强调以“礼”规范之：“子曰：绘事后素。曰：礼后乎？子曰：起予者，商也。始可与言《诗》已矣。”孟子强调“从心所欲不逾矩”，强调“养浩然之气”，重在用艺术完善个人修身。荀子也认为文艺有关乎政治安危，又关乎人心善恶，其《荀子》云：“夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文。乐中平，则民和而不流，乐肃庄，则民齐而不乱。”又说，“凡奸声感

人，而逆气应之；逆气成象，而乱生焉；正声感人，而顺气应之，顺气成象，而治生焉。唱和有应，善恶相象。”所以，荀子要“使夷俗邪音，不敢乱雅”；对外乐“所以征诛也”，对内“所以揖让也”。

汉武帝“独尊儒术”后，在汉末，文艺作为礼治的附庸，作为细末之道已经深入人心。如东汉赵壹，针对新奇的草书（今草）艺术的兴起，撰写了《非草书》一文，他在谈到草书的功用时，认为草书“乡邑不以此较能，朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备，征聘不问此意，考绩不课此字。善既不达于政，而拙无损于治，……”¹ 这与孔子的文艺价值观是一脉相承的。在儒者赵壹看来，书法只是政治的“附属品”，官方通行的篆隶、章草等字体，同样作为一种交流“工具”而存在。书法实际上自先秦甚至在其后很长的历史阶段，一直被传统士大夫视为雕虫小技、末技，是文人茶余饭后消遣的形式，只有经学才是大学问，学者之根本和正业。正因为如此，光和元年（178），汉灵帝开办“鸿都门学”，以书法、辞赋选拔人才做官，便会引起世家大族和儒学士大夫的激烈论争；同样，当草书（主要指“今草”）作为新鲜事物逐渐流行之际，赵壹站出来“非草书”，其原因之一就是书法在先秦传统思想观念中居于“细末”地位。

早期儒家对待书法（当时主要处在实用层面）采取忽视的态度，但儒家对待文艺的思想精神却深深影响着中国书法的发展。儒学是中国哲学思想的主流形态，梁启超说：“儒家道术，因为笼罩力大，一般民众的心理、风俗、习惯，无不受其影响。”² 儒学的中庸、中和、中正等观念对书法艺术的影响非常深远，书品与人品，心正笔正等观念可以说是深入人心。如唐代孙过庭《书谱》：“志气平和，不激不厉”³；明代项穆《书法雅言》：“今于中和，斯为美善”；要求书法“势和体均”“平整安稳”⁴，刚柔相济，和谐统一。在前秦儒家思想的影响下，中国书法历来强调“人品与书品”的统一，强调“人书俱老”。日本上条信山称受这一思想影响的书派为“人格主义的书法艺

1 [东汉]赵壹：《非草书》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，2~3页，上海，上海书画出版社，1979。

2 梁启超：《饮冰集合集》第廿四册《儒家哲学》，31页，北京，北京大学出版社，2010年。

3 [唐]孙过庭：《书谱》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，124页，上海，上海书画出版社，1979。

4 [明]项穆：《书法雅言》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，526页，上海，上海书画出版社，1979。

术”¹ 旅法华人学者熊秉明归之为“伦理派的书法理论。”² 道家强调顺应自然，崇尚无为，尊重生命的自然状态，不以任何人为的方式干涉万物，对文艺持否定态度。老子《道德经·第十二章》曰：“五色令人目盲，五音令人耳聋”；庄子对文艺也是“取消主义”，他认为一切艺术创造都是违反自然的，雕琢玉器是残害灵性，演奏音乐是对自然和谐的破坏。《庄子·胠篋》云：“擢乱六律，铄绝竽瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣；灭文章，散五采，胶离朱之目，而天下始人含其明矣。”尽管如此，道家思想对中国书法的影响依然显著。老庄的宇宙论、认识论、方法论，“道法自然”“天人合一”等观念都自觉与不自觉地反映在书法的艺术线条艺术之中。《老子》有“玄之又玄，众妙之门”。书法可谓是最为玄妙艺术样式。《易经·系辞篇》和《道德经》中的“一阴一阳之谓道”之阴阳观为我们民族认识事物之基础所在，老子所讲“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和”。同样适用于对书法艺术的认知。太极一元观，即万物一体，阴阳两极与万物，都是从“一”生成的，故各种书法本为一体，其基础是人类生命的运动方式。万物有阴必有阳，故书法也是阴阳对立而统一。实际上，书法艺术是建立在古人对天地万物和人类自身生命运动方式认知之上，是一种人类创造合于天地意象法则的艺术。前面提到过，东汉蔡邕《九势》曾说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣”；其《笔赋》又说：“笔能书乾坤之阴阳。”可见道家对书法的重要影响。

书法作为线条艺术，既是具象又是抽象，书法能反映自然界万物的千姿百态，又能状物抒情，这与佛教的禅意精神具有异曲同工之妙。佛教自东汉传入中国后，也逐渐对书法艺术产生影响。在魏晋，社会文化层开始推崇老庄思想，佛教与中国本土文化结合形成了中国式佛教。佛教中的“悟”“缘”也渗透到书法中来。苏东坡云：“楷如立，行如行，草如走。”³ 草书是书法作为线条艺术的最高表现形式，草书最能体现书家的主观精神。草书家具有佛法中的高僧参“悟”禅意超迈的思想以及极深的修行，草书艺术便能达到很高的艺术境界。狂草重要书家怀素，之所以能创作草书极品，与他的参佛悟禅，并将其容纳进书法意境是分不开的。

儒家的高雅、道教的幽逸、佛家的空灵，皆以修身养性为基础，形成了中国传统

1 [日] 上条信山：《新订现代书法教育》，36页，北京，中华书局，1997。

3 [宋] 苏轼：《论书》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，313页，上海，上海书画出版社，1979。

2 熊秉明：《中国书法理论体系》，135页，北京，人民美术出版社，2012。

书法艺术的灵魂境界。在儒佛道的共同影响下，中国书法艺术超越实用性，逐渐走向独立，形成一种具有崇高的精神情趣与宁静脱俗的思想境界的艺术形式，这种艺术形式以“二王”尚韵的行草书为典型代表。相对于文人士夫们的正业——经学、仕途而言，书法同其他文艺形式一样，曾长期被传统士大夫视为雕虫小技、末技、小道。然而如果古人不涉书法，似乎便不足以标榜儒雅。只要不过分就行，因为孔子以为“致远恐泥，是以君子不为也”¹。书法是华夏审美精神的一种外化，是中国人文精神的一种真实的体现，具有其他艺术形式所无法代替的独特的美。书法的审美观念、神采意境可谓是中国哲学思想露出水面的冰山一角。以王羲之书法为例，其刚柔相济、和谐典雅的风格，不但具备形式美之独特的、完善的笔法体系和笔墨韵律，更是融入东晋贵族士大夫对自然、社会虚和生命的思考，表现出王羲之的人格理想和审美情趣。王羲之书法可以说体现了道家的自然、无为以及对个性自由的追求；体现了儒家的中庸中和还有和谐的思想；也反映出佛家的空灵、无为的思想。

可以说，一幅成功的书法作品可以看作是书法家对中国传统哲学思想乃至整个中国传统文化的一种理解与展示。

第五节 书法美在哪里

一、书法美学



南朝书家王僧虔在《笔意赞》中说：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”²中国书法艺术追求以形写神，形神兼备。“形”主要包括点画线条以及由此产生的书法空间结构；“神”主要指书法的神采意味。线条、结构、章法的有机组合，是书法的特殊造型方式，它构成了强烈矛盾而又高度统一的形态美，融积了书法家在艰苦实践过程中探索出来的艺术规律。

（一）线条

线条，即传统所说的笔画，经抽象组合，能产生具象、力感、动感，形成种种艺术情趣。

1〔宋〕朱熹：《四书章句集注》，188页，北京，中华书局，1983。

2〔南朝〕王僧虔：《笔意赞》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，62页，上海，上海书画出版社，1979。

1. 线条的具象

书法中的点画，因轻重、缓疾、斜正、肥瘦、藏露的差异表现出不同的形态美。笔画是对自然景观的感受浓缩提炼出来的抽象形式，故书法家常常加以形象化的描述。传为卫夫人《笔阵图》中有：“‘一’如千里阵云，隐隐然其实有形。‘丶’如高峰坠石，磕磕然实如崩也。‘丿’陆断犀象。‘㇏’百钧弩发。‘丨’万岁枯藤。‘乙’崩浪雷奔。‘丁’劲弩筋节。”¹ 王羲之以鹅的悠游悟得意境，故“乙”笔画命名为浮鹅勾。“屋漏痕，锥画沙”更是用自然景色来比拟线条。相反，书写蹩脚的点画因为轻浮、草率或者缺乏功力、力度，则被喻为“牛头，鼠尾，蜂腰，鹤膝”等。书法欣赏可以通过对书法作品的抽象线条加以具象的思维和联想，从而获得艺术享受，汲取艺术养分。

2. 线条的力感

书法线条具有无限的表现力，它本身抽象，所构成的书法形象也无所确指，却要把自然界美的特质包容其中。书法以用笔为上，美的形态只有以富有力度、质感的点画才能得到完美的表现，线条的美是通过用笔的方圆、提按、顿挫、使转、曲直、断续来表现的。书法的点画线条要求具有力量感、节奏感和立体感。

点画线条的力量感是线条美的要素之一。线条的力量感是指点画线条在欣赏者的心中唤起力的感觉。早在东汉，蔡邕《九势》就对点画线条作出了专门的研究，指出“藏头护尾，力在字中”，“令笔心常在点画中行”，“点画势尽，力收之”。² 要求点画要深藏圭角，有往必收，有始有终，便于展示力度。强调藏头护尾，不露圭角，并非可以忽略中间行笔。中间行笔必须取涩势中锋，以使点画线条浑圆敦和，温而不柔，力透纸背。但是，点画线条的起止并非都是深藏圭角、不露锋芒的，尤其在行草书中，点画线条的起止可谓千变万化。欣赏时，特别应该注意起止的承接与呼应，又要注意中段是否浮滑轻薄。

力度感是视觉感受中的力量，而非物理学中所谓的力。用毛笔软毫表现出的“力透纸背，力能扛鼎”只是一种视觉的美感，所以传说中王羲之的“入木三分”典故，显然是一种臆想和夸张。线条美需要对线条的提炼和力度美，需要书法家长期的实践功力和对毛笔驾驭的娴熟程度。线条的坚实遒劲，其实是书法家创作的基本要求。俗称“颜筋柳骨”，“筋”，就是指富有弹性，有韧劲；所谓“骨”，就是感到硬骨铮铮，均是表现线条的力感。这种力度“或重如崩云，或轻如蝉翼”，可以“导之则泉注，顿

1 [南朝]卫铄：《笔阵图》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，21页，上海，上海书画出版社，1979。

2 [东汉]蔡邕：《九势》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，6页，上海，上海书画出版社，1979。

之则安山”。¹ 这种力度不是壮士武夫拼死下力所能大到的。力感的表现多种多样，万毫齐铺，具雄浑之力；细如发丝，备柔韧之力；铁画银钩，绵里藏针，曲木成弓，弦张而力满等等，从这些不同的力感，反映出不同书法家的气质修养。

线条的力量感还体现在立体感上。立体感是中锋用笔的结果。通常是中锋运笔，“令笔心常在点画中行”（蔡邕《九势》），宋代米芾曾说：“得笔，则虽细为毫发亦圆（指立体感）；不得笔，则虽粗如椽亦扁。”中锋写出的笔画，“映日视之，画之中心，有一缕浓墨，正当其中，至于折处，亦当中无有偏侧”。² 这样，点画线条才能饱满圆实，浑厚圆润。因而，中锋用笔历来很受重视。书法线条忌讳扁薄，注重圆厚，圆厚使人感到珠圆玉润，充实饱满。但是在书法创作中，侧锋用笔也随处可见。除小篆以外，其他书体都离不开侧锋。尤其是在行草书中，侧锋作为中锋的补充和陪衬，更是随处可见。

线条的力量感也可以在合理精密的组合中产生。点画的向背、揖让、黑白交织产生意象的重力、支撑力、平衡力是生命的火力，而不是墨猪、僵虬、筋残骨败的死力。

运动是一切生命存在的形式。书法艺术的线条，往往充满了运动感。南朝梁武帝形容王羲之书法如“龙跳天门，虎卧凤阙”，就是对线条动感和力感的高度赏评。线条中的疾速和迟涩表现出动感中的强弱节奏。蔡琰在述其父蔡邕《论笔法》中说：“书有二法，一曰疾，一曰涩，得疾涩之法，书尽妙矣。”蔡邕《九势》有：“势来不可止，势去不可遏。”³ 表现的是流动的疾速、气势。而迟涩，“惟笔方欲行，如有物拒之，竭力与之争”。⁴ 表现的是缓慢、遒劲的动势。草书的线条动感强烈，有如瀑布直下，畅通无阻，忽遇急流险滩，曲折萦回，在楷、篆、隶等静态书法里，迟涩美表现得充分。书法作品往往是疾与涩交替使用，相辅相成，行处能留，留处皆行，疾而不速，留而不滞。疾速以迟涩为基础，而不至于浅薄滑溜；迟涩以疾速为伸展，而不显得淹滞和沉闷。

（二）结构

结构亦称结体或空间结构，是指线条的组合问题。每个字均由线条组合而成，这种线条的搭配、组合关系称之为结构。元代赵孟頫说：“笔法千古不易，结构因时相传。”字的优劣，在于用笔和结构，是否合乎法度。书法的点画线条在遵循汉字的形体

1 [东汉]孙过庭：《书谱》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，124页，上海，上海书画出版社，1979。

2 [宋]米芾：《海岳名言》，360页，上海，上海书画出版社，1979。

3 [东汉]蔡邕：《九势》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，6页，上海，上海书画出版社，1979。

4 [清]刘熙载：《艺概·书概》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，681页，上海，上海书画出版社，1979。

和笔顺原则的前提下交错组合，分割空间，形成了书法的空间结构。这种空间结构主要包括单字的结体、整行的行气和整体的布局三部分。

1. 单字的结体

单字的结体总体上要求整齐平正，长短合度，疏密均衡。这样，才能在平正的基础上注意正欹相生、错综变化、形象自然，于平正中见险绝，险绝中求趣味。尽管单字的结构造型或长或扁、可巧可拙、有欹有正、欹极生正、拙极生巧，但都必须符合平稳匀称、均衡协调、对比统一等美学原则。也就是要在符合法度的前提下，自出新意，构造字形，创造美的形态，达到“点画相适，阴阳相应，疏密相宜，虚实相生”的艺术效果。书法艺术需要解决单字结构的欹侧与平正这一对主要矛盾。“初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既知险绝，复归平正。”¹最后达到“通会之际，人书俱老”的境界，有一种“绚烂之极复归平淡”的美妙境界，使作品产生隽永的意味。在动态性较强的行草书尤其是狂草中，单字的结体往往会出现夸张、变形等，这个平衡需要通过整行的行气来解决。

2. 整行的行气

书法作品中，字与字上下或前后相连，形成“连缀”，要求上下承接，呼应连贯。篆书、隶书、楷书等静态书体虽然字字独立，但笔断而意连。草书、行书等动态书体可字字连贯，游丝牵引。此外，整行的行气还应注意大小变化、欹正呼应、虚实对比，以及由此而产生的节奏感。这样，才能使行气自然连贯，血脉畅通。

3. 整体的布局

书法作品中集点成字、连字成行、集行成章，构成了点画线条对空间的切割，并由此构成了书法作品的整体布局。要求字与字、行与行之间疏密得宜，计白当黑；平整均衡，欹正相生；参差错落，变化多姿。其中篆书、隶书、楷书等静态书体以平正均衡为主；草书、行书等动态书体变化错综，起伏跌宕。

（三）章法

章法主要是指通篇的布局，布白，即在安排布置整篇作品中，使字与字、行与行之间呼应照顾，以及落款、押印等的总体构思。观赏书法，第一印象就是要看作品的整体布局。

章法要注意作品能够体现书体及幅式的特点。篆书往往具有整体韵律美，楷书一般具有星罗棋布美，“六分半书”像乱石铺街，显示错落参差之美。无论何种书体都要

¹〔唐〕孙过庭：《书谱》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，124页，上海，上海书画出版社，1979。

求做到局部与整体的完美统一。要计白当黑，使所有字点画笔笔有力，字形俯仰有致，顾盼生姿。字和字的组合交互相宜、血脉贯通、张弛有律、动静有律、动静有节，寓匀称于参差，寄和谐于变化，在总体上具备完美的形态。

章法的完美也可以通过墨的枯湿浓淡来实现。墨分五色，加上宣纸的白色，即为“六彩”。有国外论者持“中国古代书画家都是色盲”的论调，纯粹是对中国书画艺术的无知和亵渎。墨色上的丰富变化是书者内心情感变化的一种外观形式，它只有同整幅作品的抒情节奏相统一，才具意义，欣赏者也只有结合书法作品的整体结构，才能体会到墨色美的真正内涵。中国的墨色隐含着丰富的意趣，或浓烈，或苍老，都有其独特的美感。古代喜爱浓墨效果，苏轼将墨的最佳效果比喻为“小儿眼睛”，乌黑发亮，只有少数书法家如米芾用枯淡墨。

当代书坛往往运用转换的节奏来追求错综复杂的章法效果。节奏本指音乐中音符有规律的高低、强弱、长短的变化。书法由于在创作过程中运笔用力大小以及速度快慢不同，产生了轻重、粗细、长短、大小等不同形态的有规律的交替变化，使书法的点画线条产生了节奏。汉字的笔画长短、大小不等，更加强了书法中点画线条的节奏感。一般而言，静态的书体如篆书、隶书、楷书，节奏感较弱；动态的书体如草书、行书，节奏感较强。

（四）神韵



在传统艺术上，西方艺术重“真”，东方艺术重“意”。“形神兼备”历来是评价中国书法作品优劣的重要标准。神韵包括意境、风格、气韵、情感等方面的内容，这是书法作品的精神部分，历来是书家追求的最高境界。神韵以外在的形态美为表现形式和基础，形态以内蕴的神韵美为支柱和灵魂。作品能否传“神”，传神的雅俗高低，是书法艺术质量高低的重要标志。

神采本指人面部的神气和光彩。书法中的神采是指点画线条及其结构组合中透出的精神、格调、气质、情趣和意味的统称。“神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人”¹。说明神采高于“形质”（点画线条及其结构布局的形态和外观），形质是神采赖以存在的前提和基础；因此，书法艺术神采的实质是点画线条及其空间组合的总体和谐。追求神采，抒写性灵始终是书法家孜孜以求的最高境界。书法的神韵，已不单纯是具象的具体反映，而是上升到一种抽象的意象之中的情态。它为创造者扩大了艺术表现的能量，使书法的内涵更深远，意境更开阔。欣赏者可以驰骋想象，获得丰富的审美意趣，领悟书法充满写意的、象征的神韵，领悟矛盾统一的辩证的中国美学思想。

¹〔南朝〕王僧虔：《笔意赞》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，62页，上海，上海书画出版社，1979。

书法具有审美观念，神采意境等相对独立性的形式美，欣赏者通过对字形空间的各种比例关系、线条的节奏与运动进行体验与赏析，感知到了一种“包含了内容”的形式，是一种“纯书法”的审美。书法中的美实际上是点、横、撇、捺等笔画所表现出来的动势与力感，线条对平面空间的分割与综合，书写出的文字表象中内含的意趣与神韵，这种神韵美是华夏审美精神的一种外化，是中国人文精神的一种既完整而又真实的体现；是其他艺术形式所无法代替的独特的美。

书法中神采的获得，一方面依赖于创作技巧的精熟，这是前提和基础；另一方面，读万卷书，行万里路，能融入自己的知识修养和审美趣味，创作心态需要恬淡自如，心手双畅，物我两忘。这样真情至性的好作品才值得人们欣赏。赵壹在《非草书》一文既肯定了汉代杜度、崔瑗、张芝等草书大家具有的超俗绝世之才，但他又强调这种气质禀赋是以学养积累为前提的，是“博学余暇，游手于斯”的结果。王羲之在《书论》中写道：“夫书者，玄妙之伎也，若非通人志士，学无及之。”¹ 认为书法是玄妙的技能，学习书法是需要有融通的学养的。宋代黄庭坚《山谷文集》云：“学书，须要胸中有道义，又广之以圣哲之学，书乃可贵。若灵府无程，致使笔墨不减元常（锺繇）、逸少（王羲之），只是俗人耳。”² 清代杨守敬《学书迺言》云：“尝见临摹古人，动合规矩，而不能自名一家，则学力之疏也。而余又增以二要：一要品高，品高则下笔妍雅，不落尘俗；一要学富，胸罗万有，书卷之气，自然溢于行间。”³ 清末李瑞清云：“学书尤贵多读书，读书多则下笔自雅，故自古来学问家虽不善书，而其书有书卷气。故书以气味为第一。不然但成乎技，不足贵矣。”⁴

古人这么看，当代的书法大家也这么看。现代著名书法家沈尹默在《书法论》中说：“书学所关，不仅在临写、玩味二事，更重要的是读书、阅事。”⁵ 现代高等书法教育先驱陆维钊说：“要想在书法上有大成就，必须以学问作基础。”⁶ 他认为：“书法艺术，不仅仅是写字的技巧训练，技巧熟练只是一个书匠而已，古人有随某大家亦步



1 [东晋]王羲之：《书论》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，28页，上海，上海书画出版社，1979。

4 [清]李瑞清：《清道人论书嘉言录》，140页，北京，中华书局，1939。

2 [宋]黄庭坚：《山谷文集》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，987页，上海，上海书画出版社，1979。

5 沈尹默：《书法论》，21页，上海：上海书画出版社，2003。

3 [清]杨守敬：《学书迺言》，见崔尔平选编：《历代书法论文选续编》，712页，上海，上海书画出版社，1993。

6 章祖安：《缅怀国美书法教育体系奠基人陆维钊先生——从两份先生手书的资料谈起》，参见祝遂之：《高等书法教育四十年》，170页，杭州，中国美术学院出版社，2003。

亦趋，最终不过是一名‘书奴’，要想把自己训练成一名书家，就得重视提高自己的修养和广博的学识。”¹ 草书大师林散之认为：“全中国没有深懂书法之人，因为没有读破万卷之人。”据吴冠中回忆，潘天寿说过这样的话：“有天赋，下功夫，学画二十年可见成就，书法则须三十年。”跟紫砂壶需要日积月累的“养”一样，书法也需要“养”。常言道，书如其人。因此，强调“唯手熟尔”，过度依赖技法，没有自己的创作思想，创作出来的书法作品就容易缺失文化品位。古人所谓的“没有一笔是属于自己的。”书法大家不一定是国学大师，但必须具备国学修养是肯定的。

书法有其固有的、基本的表现手法和审美特性。蔡邕《笔论》说：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。”⁵ 东汉大书法家崔瑗（78—143）有篇文章叫作《草书势》”⁶ 文中运用大量形象的比喻来描写草书的艺术特点，指出草书具有“观其法象，俯仰有仪，方不中矩，圆不副规”的艺术特征，指出草书存在“势”这一形态特点，认为草书“岂必古式”，即可以出现新的书写形式。卫夫人在她《笔阵图》中也说：“每为一字，各象其形，斯造妙矣，书道毕矣。”⁴ 相传，王羲之有“兰亭换白鹅”典故，他喜欢白鹅，通过长期观察白鹅的姿态（图1-4），从中吸取了书法创作养料；他的使转笔法造型跟鹅的脖子扭动很像的（图1-5）。



图 1-4 白鹅浮水



图 1-5 王羲之《兰亭序》中的“之”

1 刘江：《中国书法教育的奠基者——陆维钊先生的书法教育思想初探》，见祝遂之：《高等书法教育四十年》，164页，杭州，中国美术学院出版社，2003。

2〔东汉〕蔡邕：《笔论》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，5页，上海，上海书画出版社，1979。

3〔西晋〕卫恒：《四体书势》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，12页，上海，上海书画出版社，1979。

4〔东晋〕卫铄：《笔阵图》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，21页，上海，上海书画出版社，1979。

唐代大书法家张旭自述，他看见挑担的农夫争道而悟出笔意，闻到鼓乐而悟出笔法。韩愈在《送高闲上人序》云：“往时张旭善草书，不治他伎，喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水、崖谷、鸟兽、虫草、草木之花实，日月、列星、风雨、水火，雷霆、霹雳、歌舞、战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”¹ 唐代书法理论家张怀瓘也提出：“书者，法象也”“直师自然”等观点，强调通过取法自然万物，达到书法的体势美。这种事法自然的艺术，使得王羲之、张旭的书法作品具有无限的艺术魅力！

第六节 书法作品的真伪如何鉴定

一、书画鉴定涉及哪些学科

书法鉴定也是一门学问，属于书法史范畴。书法鉴定的任务，就是对传世书法作品还其本来面目：判定真伪、界定年代等。书法鉴定涉及很多学科、学识，鉴定者要对某一书法家和他的作品作全面的考察。一种书法风格的形成，不仅是书法家审美理想和自我表现的结晶，也是传统思想、时代审美、书学理论等多重因素作用的结果。拿王羲之书风而言，在王羲之的书法世界里，中国传统思想的影响是根深蒂固的，王羲之之人与儒、道、佛三种思想都有接触，在日常言行乃至书法艺术中都有所表现。东晋社会审美思潮和书画理论也在一定程度上影响了王羲之书法的审美走向，王羲之书风跟当时的社会审美价值取向大致是相似的，这个相似的审美价值取向就是类似南朝虞稣所谓的“宛转妍媚”²者，抑或类似南朝梁武帝萧衍所谓的“雄逸”³。考察和鉴定某一历史时期的具体书法作品，就要了解书法的风格传承和演变史。王羲之书风就反映了东晋的书风，研究东晋书风，对鉴定王羲之书法就非常重要。这里就涉及书

1 韩愈：《送高闲上人序》，见熊秉明：《中国书法理论体系》，95页，北京，人民美术出版社，2012。

3〔南朝〕萧衍：《古今书人优劣评》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，81页，上海，上海书画出版社，1979。

2〔南朝〕虞稣：《论书表》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，49页，上海，上海书画出版社，1979。

法史、思想史、传统哲学、美学、历史学、文学乃至其他学科。书法反映中国传统哲学思想，反映时代精神，所以，哲学史、思想史、美学史都要有所涉猎。书法史是一个书法发展的总体历史，书法史对书法真伪鉴定很重要。历史上记载的古代书法家的生活习惯、器用服饰等，本是一种历史知识，但也许对于书法鉴定也有重要价值和意义，这就涉及历史学。缺乏历史知识或者没有历史价值概念，既不能根据历史材料来判断它的真伪，也无法对这些古代书法作品作出恰当的估价。同样，鉴定书法也需要有文学知识。古代书法家往往又是文学家，蔡邕、王羲之、苏轼、黄庭坚、赵孟頫等都是，如果不熟读他们的文学作品，不研究他们的文风，不熟悉他们以及同时代的诗文，对他们的思想、感情、风格就不能有更全面、更好的理解和认识。如果对古代诗词文学熟稔于心，书法的真伪便很容易判断。

二、书法鉴定的主要依据

从书法本体而言，书法真伪鉴定涉及许多书法艺术修养与欣赏能力。

一是风格问题。书法家艺术风格各异，这是我们判别书法真伪一个重要依据。不同的书法家作品，其创作习惯往往不同，比如从作品的执笔的高低、侧斜、悬腕以及下笔时的轻重缓急等可以作出一些判断。就如古人说的：“众皆密于盼际，我则离披其点画。人皆谨于象似，我则脱落其凡俗。”不同的书法家，其笔锋着纸时便有不同的表现，笔法的正偏、方圆、虚实、顺逆等。由笔法特征来鉴别书法作品的真伪，是最可靠的途径之一。经过几十年的操练而逐步形成凝定的笔法特点，是很难在短期内模仿得一模一样的。尤其是风格比较放纵、作者个性流露较多的行草书作品，要临摹得像，就比较困难，作伪者临摹能力和水平再高，也容易露出破绽。鉴定书法真伪，笔法往往是放在首位的。

当然，风格还存在一个时代背景，或者说时代风格。各时代儒学思想、审美思潮对书法创作的影响不同，便会产生不同的书法时风，所谓的“晋尚韵、唐尚法、宋尚意”即是从大的时代风格来把握。时代风格虽然不能直接与鉴定某件作品挂钩，但其中大方向是基本相同的。同一朝代的作品，尽管有个人和地区上的差别，如宋代书家苏、黄、米、蔡异体，但其间还是有某些共同的风格特点，类似“朝代气象”，又如行行整齐，字字匀称，横平竖直，又光又圆的“馆阁体”书风，往往可以断定是清代的。因此，鉴定书法需要考虑作品的年代或者说创作的时代背景。立式创作的高堂大轴基本上是明代或者明代以后的作品。若要科学鉴定某时代某作品的真伪，可以把那个同时代的作品都列出来，加以详细观摩比对，有意识地加以分析异同再做论断，不能只凭感觉的臆断。另外，每个时代的句法语气、行款格式也有差别，风格之余，可以看

看这些细节。

二是材料问题。书法所用的材料对于书法真伪、断代也起着重要的作用。比如纸的鉴别就是鉴定书法又一重要途径。纸的质料是判断书法年代的重要标准。

汉、晋时代的纸，多是用麻布、麻袋、麻鞋、渔网等废料制作而成，也有用生麻——北方用大麻、南方用苎麻，特点是纤维较粗，无光，无毛，纤维束成圆形。隋、唐、五代书法大都用麻纸，我们今天所见到的唐摹《兰亭序》、杜牧书《张好好诗》，以及敦煌出洞的大批唐代经卷，也都用这种纸。北宋以后开始减少，但北方辽、金的轻纸还是用麻料。以后用麻纸作书法的则几乎没有。隋、唐之际，开始看到有用树皮造的纸，大都用楮或檀树皮，它们的特点是纤维较细，而且逐渐精细。北宋初，在书法墨迹中就出现大量的树皮造纸。竹料的造纸用于书法也始于北宋。竹料造纸其纤维最细，光亮无毛，纤维束或硬刺形，转角外也见棱角。北宋中期以后，书法造纸原料多样化，从此便很难以纸质来区别时代的前后了。

印章是鉴别书法的重要佐证之一。表现在印章的形状、篆文、刻法、质地、印色等方面。宋代的书法作品，钤盖上书法家本人的印章为数很少，大多数书法家在作品上并不钤盖本人的印章。宋代印章铜、玉居多，少量是其他质料的。印色有蜜印和水印之分，蜜印颜色红而厚，水印颜色淡而薄。元代印章的篆文、刻法都有变化，出现了圆朱文印。质料有木、象牙、铜、玉等，印色大都采用油印和水印。自元代王冕开始采用石料刻印以后，采用石料刻印的人逐渐多起来。明代时期，各种石料的印章已相当普遍，篆文刻法也有新的变化，明代中后期印章以石质居多，其他如水晶、玛瑙、铜、玉等均有。清初，书法家印章用的篆文变化并不大，但印章形状、字体字形都有多样化的趋势。

题跋方面也可以鉴定真伪。题跋是为了说明书法作品的创作过程、收藏关系、考证真伪以及艺术特点和价值。分为三类：作者的题跋，同时人的题跋，后人的题跋。应当弄清楚它和作者之间的关系。后人的题跋对书法鉴定能起多大的作用，更要根据具体情况来进行分析。宋代米芾《书史》便记载他临写的王献之《鹅群帖》及虞世南书，被王晋卿染成古色，加上从别处移来的题跋，装在一起，还请当时的公卿来题这些字卷。其中，宋人题跋虽真，帖本身却是米芾临的。题跋对书法的鉴定是否可信还要看题跋者的水平，以及他对作品的负责态度。文徵明的题跋就较为可信，因他工书善画，鉴别能力高。董其昌饱览过很多书法名迹，但在真伪评语方面极不严肃，因此不能完全相信他的题跋。当然，他们的题跋虽不可尽信，但还是值得我们研究思考。

装裱材料也是鉴定书法真伪的一个依据。如南宋宫廷收藏的书法有规定的装裱格式——绍兴御府装潢式，对不同等级的书法采用什么材料来装裱，都有严格的规定，

如手卷用什么包首、什么绫子、什么轴心等；立轴用料的颜色、尺寸、轴头等都有一定的格式。元代宫廷收藏书画选择专人装裱。明代书法的装裱形式有了进一步发展，书法卷增加了引首，并且有的被写上了字，有仿宣和装窄边的，也有用绫或绢挖厢宽边的；立轴则有宽边、窄边之分，有的还增加了诗堂。清代宫廷收藏书画的装裱，也有其特殊的风貌。康熙、乾隆时期，卷、轴的天头绫多为淡青色，副隔水多为牙色绫，临近画心那一部分多为米色绫（或绢），立轴有的有诗堂，有的则没有，但一般都有两条缓带。嘉庆以后，立轴的天杆逐渐变粗（晚期成为方形），一部分轴头不再用紫檀、红木了，而且显得比较笨拙；手卷则比康乾时期显得粗些。