

大道与小技

——中国古代书法变迁之大势^{*}

王亦旻

内容提要 书法是中国传统文化中特有的一种艺术，其与中国文字发展的历史同步，且绵延三千多年没有中断，伴随并推动汉字字法的完善、书体的演进和书写的艺术化。书法的定位随历史的发展而不断变化，从早期书吏的写字技巧到贵族士大夫的书法艺术，并上升至承载道德文章的翰墨之光，再回归为文人游息笔墨的雅事，最终发展成具有深厚学术色彩的艺术创作，书法呈现出多样化的演变历程与丰富的个性展示。这其中人的参与是主要推动力，其定位从“技”向“道”的升华，是书法参与者身份、观念和现实需求变化的综合反映。随着考古出土的早期文字资料日益丰富，传世书法文物整理渐成系统，书法史研究成果不断增加，使我们有条件以通史的眼光审视书法变迁的规律。本文结合书法文物与文献记载，尝试探究古代书法变迁的内在动力和外部影响。

关键词 书道 小技 善书 知书 帖学 金石书法

序论

民国时期是中国学术界引入现代思想理论总结传统文化的开始，其中就包括中国特有的汉字书法艺术^①。1926年秋，梁启超在清华学校教职员书法研究会上发表关于书法美学的讲演，他说：“凡看一国文化的高低，可以由他的美术表现出来。美术，世界所公认的为图画、雕刻、建筑三种。中国于这三种之外，还有一种，就是写字。”并进一步总结道：“写字有线的美，光的美，力的美，表现个性的美。”^②同一时期，王国维发表《古雅之在美学上之位置》一文，从哲学角度阐释了作为“低度之美术”的代表——书法，属于经过人创造的“第二形式之美”，是“以笔墨见赏于吾人”的书法之“雅”^③。两位当时中国学术界著

^{*} 本文为故宫博物院英才计划成果，故宫博物院英才计划得到香港赛马会全力支持，公益慈善研究院独家捐助，在此特别鸣谢。

① 书法源自中国，之后连同汉字传播到日本、朝鲜等国，本文讨论仅限中国书法。

② 梁启超《书法指导（在教职员书法研究会讲演）》，收入氏著《饮冰室合集·专集》第23册，中华书局，2015年，第10795—10798页。

③ 王国维《古雅之在美学上之位置》，收入氏著《静庵文集续编》，《王国维遗书》第三册，上海书店，1983年，第614—623页。

名的国学大师、书法名家^①，以现代视角定位中国传统书法，极具宏观视野，但是“美”与“雅”的评价亦过宽泛，无法概括书法特有的历史发展脉络和精神文化内涵。

梁启超所列“线的美，光的美，力的美，表现个性的美”，适用于所有视觉艺术的评判，并非西方构建的美术体系之外的书法艺术独有。中国书法之美的独特性大致体现于四个方面：一是书写工具，毛笔、水墨与简、帛、纸、绢的配合，使文字的线条表现富于变化，却不易驾驭；二是发展历程，汉字构型进化与书体多样化、艺术化相协调，遵循自身发展规律，且从未中断；三是参与者身份，书法家的构成主体与其说是艺术家，不如说是文人学者；四是精神内涵，书法作品展示的既有艺术个性，也有思想感悟和学识修养。这四方面特殊性是由中国传统文化所决定的，即王国维所谓书法之“雅”的文化底蕴。从书写之美到书艺之雅，中国书法在古代变迁中有三次重要升华：第一次，汉字书写实用之美的艺术升华；第二次，书写技法基础上的创作理念和书道思想的升华；第三次，金石学术研究引发书法从内容到形式的多元性升华。书法的发展变迁是漫长的、渐进的，新旧艺术形式和观念也是长期共存、相互影响的。

一 从书写之美到书法艺术的升华

我国书法发展的前半期，即从殷商后期到东汉末年，虽留存大量甲骨、铜器、石刻、简牍、帛书等不同材质和书体的文字遗迹，且各具艺术美感，却因书写者地位不高而其名不显。书写内容又因不同功用和形制，表现为刻画铸造与毛笔手书两种方式，前者以金石铭文为主，篆书字体工整，有较强的稳定性；后者以简帛墨书为主，追求便捷，故不断省减笔画，促成篆书向隶写、草写的转变。汉字结构进化至隶书已基本定型，为后世书体完善和风格多变奠定了基础，所谓“字法之变，至隶极矣”^②。同时，书写个性化的魅力吸引具有较高社会地位的阶层参与，并在魏晋时期形成了一个以书法名世的群体——书法家，他们的书迹也成为世人争相收藏的艺术品，所谓“书传千载，迹随名偕”^③。书法家及其作品因艺术价值而获得社会重视，是书法艺术升华的重要标志。

（一）字法之变，至隶极矣

目前所见最早成系统的文字是商代晚期的甲骨文和铜器铭文，已具有简明而协调的书写特性与艺术美感，虽然考古迄今未发现商代成篇的手书文字，但《尚书·多士》记载周公所说“惟殷先人，有册有典”^④，说明已存在手书简册形式的官方典籍，只因竹木材质埋藏地下，时代久远，无法保存，但出土发

① 梁启超和王国维均有极高书法艺术修养，梁氏师碑法，王氏宗帖学，虽风格迥异，却并为世人所重。

② （北宋）《宣和书谱》卷三“正书叙论”，浙江人民美术出版社，2012年，第23页。

③ （南朝·梁）陶弘景《与梁武帝论书启》，（唐）张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷二，中华书局，2021年，第68页。

④ 《尚书·周书》卷九，四部丛刊本，《十三经》第1册，上海书店出版社，1997年，第130页。

现的部分甲骨、陶器上朱书或墨书的少量文字^①，已显当时毛笔书写的成熟。

战国、秦汉时期，铜器、碑石上的铭文与简牍、帛书上的手书文字广泛使用，最具代表性的便是曾侯乙墓出土的编钟上的铸铭、编磬和挂钟的框架与铜勺上刻铭、竹简上墨书遣策文字三种文字形式^②。铸于编钟上的铭文，字形修长，线条圆转匀称，结构平正，装饰感极强；竹简上墨书文字，字形偏方，有毛笔起收变化，结字紧密，呈现偏侧取势的书写特点；刻铭则介于二者之间，兼有铸造铭文的匀称线条和墨书简文的偏方字形。三者虽都是篆书，但刻铭和简书中已出现直笔与省减的现象，有些字的篆法已与铸造铭文不同，可以推想商周时期文字应该也有类似情况，即存在铸刻与手写两个系统，虽篆法同源，但功用各异，手写必然对篆字有所省减以求便捷，逐渐进化到隶书更是必然趋势。

据东汉文献记载，秦统一后，丞相李斯奏罢六国不合秦篆者，并省改大篆为小篆；又因“官狱多事”而“始造隶书”^③，故秦时隶书又称“佐书”，为下杜人程邈所作^④。此说在我国古代一直是书体演变的定论，反映古代史观中书体变迁与朝代更迭相对应的思维模式，直到现代考古出现才纠正这些误解。考古发现的战国秦商鞅量（上海博物馆藏）、杜虎符（陕西省历史博物馆藏）、秦统一后秦权、秦诏版上的铭文，以及传世《石鼓文》（故宫博物院藏）、《诅楚文》（摹刻本）、峰山刻石等文字，结合西周晚期金文相比较，可以看出秦统一前后文字变化并不大，小篆书体的演变定型在秦统一之前已基本完成。因此，钱玄同很早便指出李斯省改大篆是“取固有的省改之体来统一推行，并非创自他们”^⑤；而睡虎地秦简的考古发现，则证明了隶书的形成演变同样始于秦统一之前，并与秦篆的省改、简化有着内在的联系，都是长期书写实践中形成的新书体。睡虎地秦简的主要内容是秦法律和制度方面的文书，印证了汉时记载所谓秦官狱之事多用隶书的说法，而程邈可能只是狱吏身份的代表。

隶书成为官方正式场合使用的书体始于汉代，但是从西汉早期含有篆书笔意的隶书，转变为东汉后期碑石上端庄谨严的隶书，同样经历了很长时间。当时以书写为务的官吏被要求通晓秦时篆、隶等“六体”书，但在实际应用中，除玺印、瓦当、铜镜上的缪篆和幡信书写的鸟篆外^⑥，其他刻石和铜器铭文多是

① 参见董作宾《殷墟文字甲编》第514、870片（墨书），第2506、2698片（朱书），中央研究院历史语言研究所，1948年。安阳殷墟出土的商代陶片上的墨书“祀”字，商代玉璋上墨书干支文字，中国社会科学院考古研究所安阳工作站藏。

② 参见湖北省博物馆编《曾侯乙墓》上册附录二编钟、磬铭拓片，第561、562、580页；下册，竹简图版169—231，文物出版社，1989年。

③ 参见（东汉）许慎撰《说文解字》第十五上，中华书局，1977年，第315页。

④ 许慎《说文解字》云程邈作小篆，段玉裁认为是错简所致。参见（东汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文解字注》卷一五上，上海古籍出版社，1981年，第758—761页。启功则认为此处“小篆”乃新莽时期篆书，与秦篆书是“名同实异”的关系，实为秦之隶书。参见启功《古代字体论稿》，文物出版社，1999年，第24页。

⑤ 卓定谋《章草考》，钱玄同《序》，浙江人民美术出版社，2018年。

⑥ 西汉《武威壶子梁枢铭旌》属于幡信的一种，麻布墨书小篆，现藏中国国家博物馆。

带有篆字笔画的隶书，考古发现西汉时期《仓颉篇》残简已改秦篆为隶书¹¹，说明隶书已逐渐成为日常使用的主要书体，但篆、隶混用的现象在实际应用的铭刻中仍普遍存在。西汉初期的《群臣上酬刻石》篆书中带有隶书体势，后期宣帝时的《阳泉使者舍铜熏炉铭》和《五凤二年刻石》则是隶书中杂有篆书笔画，故班固感叹：“古制，书必同文……至于衰世，是非无正，人用其私。”所言“书必同文”是指书体应各依功用，不可杂糅，认为当时书写中篆、隶混用导致《仓颉》中的古字失其读¹²。

同时期简牍帛书上手写的隶书则更进一步便捷化，并出现草写的现象，所以许慎在《说文解字序》中列秦书八体，最后一体是隶书，接着说到“汉兴有草书”，其实隶书的草写很早就以“稿书”的面貌出现了，因不属于正式书体，故附记于隶书之后。这类草写隶书并非后世理解的笔意连贯，章法有度，而多是随意书写，仅求便捷。敦煌、居延出土的戍吏所书简牍，书写潦草，把秦简隶字中末笔捺脚的顿笔作夸张而用力的挑势，颇有后世草书书法中收放映带的艺术效果，可视为章草的雏形，故南朝宋王愔说这种书体“解散隶体，粗书之，汉俗简堕，渐以行之”¹³；同时期抄写于竹简上的书籍文字相对比较工整，如甘肃武威出土的儒家经书《仪礼》汉简¹⁴，书写工整，字形偏扁方，末笔一撇的挑势亦含蓄收敛。

隶书与汉简，一正一草这两种书写特点，又共同影响了东汉时期碑刻上正规隶书的发展完善。不仅从书体上完全摆脱了篆书笔法，更在结体上汲取简牍中工整隶书的扁方取势、笔画匀称，以及草写隶书波磔收笔等特点，使之规整化，以符合刊碑铭石端庄稳重的需要，东汉末年为区别一般手写的隶书，特将这种正规的、主要刻于碑石的隶书称为“八分书”¹⁵。同时，隶书草写的应用范围也在不断扩大，除官方诏令、公牍之外，私人尺牍大量出现，使这类书写的自由发挥空间更大，更具艺术表现力。至此，汉字结字方法演变至东汉末年的隶书，已基本完成定型，并愈发受到上层社会重视与喜爱。

（二）书传千载，迹随名偕

早期书迹“但有其像，盖无其迹(真)”¹⁶，即不知其书写者。先秦时期官方事务性书写工作多由地位不高的书史完成。如《尚书·金縢》记载，武王有疾，周公登坛植璧秉珪乃告祖上三王，“史乃册，祝曰”，孔《传》云：“史为册书，祝辞也。”¹⁷表明周公告之祖先的话，经史官书写于册并宣读祝告。春秋以降，私学兴起，诸子言论赖由弟子记录传承，这些读书的士人亦识文能书。《论语》曾记载孔子弟子子张

〈1〉 目前所见1977年安徽阜阳双古堆1号墓出土西汉文帝时期《仓颉》简，以及北京大学藏西汉早期《仓颉》简都是隶书写成。

〈2〉 《汉书·艺文志》卷三〇，中华书局，1962年，第1721页。

〈3〉 (唐)张怀瓘《书估》，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷七，第372页。

〈4〉 1957年至1959年出土，现藏甘肃省博物馆。

〈5〉 参见前揭启功《古代字体论稿》“八分”条，第29页。

〈6〉 (唐)张怀瓘《书断》上，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷四，第199页。

〈7〉 前揭《尚书·金縢》卷七，第115页。

在外与孔子论“行”，及时将孔子的话“书诸绅”¹¹。这类弟子亲笔书写孔子言论的记载，在《论语》中仅此一见，是为了凸显子张好学的态度。至于其他谈话内容是如何被弟子记录的，这些人的书法水平如何，并不为当时所看重。故考古发现的先秦典籍竹简，多无书录者之名。

秦代李斯和程邈，在汉代被认为是完成篆书、隶书变革的关键人物，而且他们省改的书体获得秦始皇的认可，但当时文献中并没有他们擅书法或有书迹留存的记载。最早提到秦刻石上的篆书出自李斯手笔已晚至西晋¹²，或为后人附会，抑或有所依据，今已不得而知。《汉书·艺文志》记载西汉初年萧何制定培养选拔专职文书官吏的制度：“太史试学童，能讽书九千字以上乃得为史。又以六体试之，课最者以为尚书、御史、史书、令史。”¹³汉承秦制，则秦代书吏制度应该与此相似。湖北睡虎地11号墓出土秦简中《编年记》（今称《叶书》）的作者，可能是墓主人喜及其父辈和同族兄弟¹⁴，从《记》文中的记录看，秦始皇三年喜“掾史”¹⁵，其身份就是负责文书工作的小吏。此外，睡虎地4号墓出土两片木牍，是迄今发现最早的家书，写信者为黑夫、惊二人¹⁶，身份应该也是地位不高的小吏。这是迄今简牍中发现最早的书写者姓名。

汉代文字书写者除了承袭秦代负责的官方诏书、律令、典籍书写工作的书吏之外，社会上层人士也参与到日常的书写活动中，从天子贵戚到官员士人，很多能书、好书者见诸史籍。原因之一，是这些人所接受的教育中，善书是“六艺”之一的必修课，并引起很多人对书写的兴趣。《汉书》《后汉书》曾记载西汉元帝、东汉安帝、北海靖王刘兴之子睦，以及东汉和帝前后两位皇后皆善史书¹⁷，顺帝梁皇后不仅好史书，九岁已能诵《论语》，治《韩诗》¹⁸。此外，一些官吏也以善书而得名，如西汉王尊、严延年等善史书¹⁹，东汉曹喜善篆、隶书²⁰。至于“史书”所代表的书体，《汉书·儿宽传》记载：“张汤为廷尉，廷尉府尽用文、史、法律之吏。”颜师古注：“史谓善史书者。”²¹说明“史书”为当时官吏办公用通行书体，因史官记

11 《论语·卫灵公第十五》，前揭《十三经》第2册，第1479页。

12 （西晋）卫恒《四体书势》，《三国志·魏书》卷二一《刘劭传》裴松之注引，中华书局，1959年，第621页。

13 前揭《汉书·艺文志》卷三〇，第1721页。

14 《睡虎地秦墓简牍》叶书，《秦简牍合集（一）》上，武汉大学出版社，2014年，第7页。

15 前揭《秦简牍合集》序言，第3页。

16 李学勤《东周与秦代文明》，文物出版社，1991年，第347—348页。

17 前揭《汉书·元帝纪》卷九，第298页。《后汉书·安帝纪》卷五，第203页；《后纪上》卷一〇上，第417—418页；《宗室四王三侯传》卷一四，中华书局，1965年，第557页。

18 前揭《后汉书·后纪下》卷一〇下，第438页。

19 前揭《汉书·王尊传》卷七六，第3226页；《酷吏传》卷九〇，第3669页。

20 （南朝·宋）羊欣《采古来能书人名》，前揭（唐）张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷一，第13页。

21 前揭《汉书·公孙弘卜式儿宽传》卷五八，第2628—2629页。

言记行所用书体而得名，故与各朝代官方书体相一致，秦用小篆，汉则用隶书，以适于时用。汉代君臣权贵阶层不独喜好隶书，亦对古之篆书和书于尺牍的草书颇有兴趣，汉灵帝曾置鸿都门学生，招能为尺牍辞赋及工书鸟篆者课试，规模达千人^①，极大推动了好书之风的兴起。

原因之二，官员的私人尺牍信件开始大量出现，无论本人亲笔或书吏代写，其私人性质决定了这类书写更少受书体限制，特别是草隶书具有更多的个性发挥空间，故吸引士大夫阶层参与其中。例如西汉末年河南太守陈遵“贍于文辞，性善书，与人尺牍，主皆臧去(弃)以为荣”^②，是文献中最早有名的官员因善书法而尺牍被收藏的记载。东汉时期，官员、学者中善书者不断增多，一些人还有相关著述，反映社会上层对书写艺术的重视。如著名学者崔骃之子崔瑗，“高于文辞，尤善为书记、箴、铭”^③，并著有《草书势》；和他同时期的杜操，章帝时为齐相，擅长章草。崔瑗学其书法，后人并称“崔杜”^④；桓帝时名臣皇甫规，将门之后，文武双全，其妻“善属文，能草书，时为规答书记，众人怪其工”^⑤，是史籍中所见最早妻子为丈夫代笔书写的记载；灵帝时文士张超，虽无显赫官职，却因“善于草书，妙绝时人，世共传之”^⑥，可见当时注重个人书法修养已渐成风气，只是这些见诸信史记载的善书名家，并无书法痕迹留存后世。

有书迹传之于世的，是东汉后期最著名的两位书法家蔡邕与张芝。蔡邕是灵帝时名臣，“善篆、隶，采(李)斯、(曹)喜之法”^⑦，所书篆书《宜父碑》已失传，隶书《熹平石经》仍存残石，可一窥其貌。史载《石经》获灵帝奏准，蔡邕亲自“书丹于碑，使工镌刻立于太学门外”^⑧，此碑属典型八分书，规模巨大，非蔡邕一人所书，应是他主导，众人效仿其体共同完成^⑨。张芝与其弟张昶“并善草书”^⑩，《淳化阁帖》中有张芝草书帖五则、崔瑗一则，除张芝《八月帖》外，均已失章草形态，更非张芝、崔瑗书法之真面目^⑪。考古出土西北地区汉简与湖南走马楼吴简中的草隶书可能更接近于张芝时代的草书，张芝父张奂为敦煌

① 前揭《后汉书·蔡邕传》卷六〇下，第1991—1992页。

② 前揭《汉书·游侠传》卷九二，第3711页。

③ 前揭《后汉书·崔骃列传》卷八二，第1724页。

④ 西晋挚虞注引张芝与朱赐书云：“上比崔杜不足。”前揭《后汉书·吴延史卢赵列传》卷六四，第2122—2123页。

⑤ 前揭《后汉书·列女传》卷八四，第2798页。

⑥ 前揭《后汉书·张超传》卷八〇下，第2653页。

⑦ 前揭《南朝·宋》羊欣《采古来能书人名》，第13页。

⑧ 前揭《后汉书·蔡邕传》卷六〇下，第1990页。

⑨ 马衡《从实验上窥见汉石经之一斑》，氏著《凡将斋金石丛稿》卷六，中华书局，1996年，第207页。

⑩ 前揭《后汉书·皇甫张段列传》卷六五，第2144页。

⑪ 宋代米芾、黄伯思已疑其为唐人书或唐摹晋宋时书迹，见米芾《跋秘阁法帖》、黄伯思《法帖勘误卷上》，均载《北宋》黄伯思《东观余论》卷上，中华书局，1988年，第94、37页。

渊泉(今甘肃省瓜州县)人,又长年在西北率军与匈奴、羌人作战,军务紧急,书简多“用于卒迫”“临时从宜”¹,这构成西北当地特有的草隶书风²,张芝生长于这种环境中,受此书风影响很深,但他并无军务所迫,凭借其特有的天赋,对这种草书进行了艺术化改造,使之既不像佐吏书简那么草率随意,也不像八分碑书那样规矩而乏生气,更弱化了收笔时强调波磔的特征,令其逐渐向今草转变。

汉魏之际书写实用性与艺术性分离,既是书法演变的趋势,同时也面临巨大阻力。蔡邕本人书法水平很高,但对灵帝召善书尺牍及鸟篆者至鸿都门下的做法持否定态度³,东汉光和年间辞赋家赵壹《非草书》更是批评“今之学草书者,不思其简易之旨,直以为杜、崔之法”⁴,是舍本逐末之举。说明在当时上层官员眼中,因善书法便能像通经学的儒生那样博取较高政治地位,是背经而趋俗的做法。但是文字书写经过长期实践所激发出的个性色彩与艺术魅力,加之这一时期纸、笔、墨的制作愈加精良,使书写的艺术效果更佳,吸引更多人参与其中,推动了书体的演变和风格的多元,最终在以钟繇、王羲之为代表的书法名家引领下,完成从书写美学向书法艺术的升华。

魏晋时期善书名家虽地位显赫,但书法并未脱离实用功能,只是实用书写更具艺术性,更为众人所欣赏。羊欣《采古来能书人名》说钟繇书法有“三体”,即铭石书、章程书、行狎书。“三体”中前两种为较正规书写,“铭石书”即汉代刊刻于碑石的八分书,“章程书”即官吏公牍文书中较工整的保留隶书特点的小楷书;第三种“行狎书”属于私人性质的尺牍信札,多草写隶书,即汉代所谓“草书”。魏黄初时《孔羨碑》[图一]《受禅表碑》等铭石书,后世托名为梁鹄手笔,其八分隶势与《熹平石经》有传承渊源⁵;传世最早的书法墨迹,西晋陆机《平复帖》[图二]以带有隶意的草书写就,是当时行狎书风的代表;《淳化阁帖》中传为钟繇小楷书《宣示表》《贺捷表》《荐季直表》《力命表》等,则属于奏表一类的章程书。钟繇小楷虽还保留一些隶意,但楷法已基本完备,最先完成了从古体向今体的演变。同时,铭石书也从隶向楷过渡,西晋时期《爨宝子碑》书体已具楷势,并影响北朝魏碑楷书的发展,故《宣和书谱》称:“楷法今之正书也,钟繇《贺克捷表》备尽法度,为正书之祖。”⁶

行、草书从古体向今体的转变晚于楷书,至东晋王羲之始成风气。王羲之书法源自钟繇楷书和张芝草书,所书《乐毅论》等,皆有钟书楷法;他以章草书致庾亮信札,被庾翼赞为能还张芝旧观⁷,今传王

11 (东汉)崔瑗《草书势》,《晋书·卫瓘传》卷三六,中华书局,1974年,第1066页。

12 东汉末年到三国时期,西北地区出现罗晖、赵袭、张超、梁宣、姜诩、韦诞、索靖诸家皆善草书。

13 见蔡邕给汉灵帝奏议,前揭《后汉书·蔡邕传》卷六〇下,第1996页。

14 前揭(唐)张彦远纂辑,刘石校理《法书要录校理》卷一,第3页。

15 二碑宋代皆托名梁鹄书,洪适已辨其非,但仍认为《孔羨碑》“有石经《论语》笔法”,见(南宋)洪适《隶释》卷一九,氏著《隶释·隶续》,中华书局,1985年,第191页。

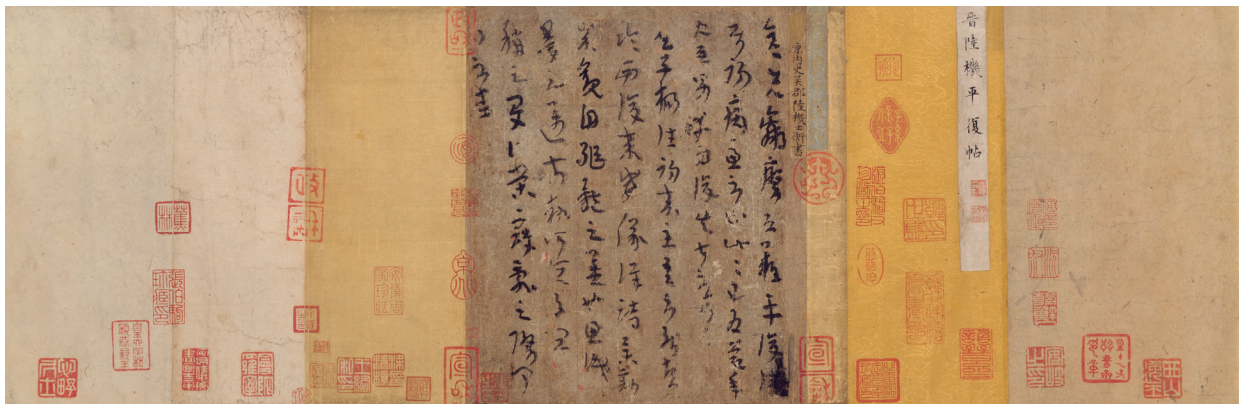
16 前揭(北宋)《宣和书谱》卷三“正书叙论”,第23页。

17 (南朝·宋)虞和《论书表》,前揭(唐)张彦远纂辑,刘石校理《法书要录校理》卷二,第51页。

〔图一〕曹魏《孔羨碑》册页
明拓本 故宫博物院藏



〔图二〕西晋陆机《平复帖》卷
故宫博物院藏



羲之《豹奴帖》为早年旧体草法，其自比张芝“犹当雁行”之说，确不为过。魏晋之际出现以稿草之体作章程书^{〔1〕}，或以小楷字体作行狎书^{〔2〕}，这种交互混用之风促使介于楷书与草书之间的行书的发展。晋时齐王司马攸、丞相王导等皆善行书，遂使此风流布。王羲之合楷、草之变，突破古法，使笔意连绵，摆脱省繁趣急的“古质”书风，而成意疏字缓的“今妍”之态，代表之作就是《兰亭序》，不仅在书法风格上是“新

〔1〕 《晋书》曾记“伪作表草”事。前揭《晋书·卫瓘传》卷三六，第1056页。

〔2〕 传为钟繇所书《还示表》《墓田帖》为私人信件，均是小楷书。

体”行书的代表，亦是书法内容和书写形态的全面创新之作^①。

书法发展的历史在汉魏两晋时期完成字法的定型和书体的进化，同时伴随着书写者身份的提升，书法家“群能间出，洎乎汉魏钟、张擅美，晋末二王称英”^②。而张怀瓘《书议》所列真、正、稿、草书体方面“名迹俱显”的书家十九人，从东汉末年崔瑗至东晋王羲之父子，他们的作品或失传，或见诸《淳化阁》等帖中，因转摹翻刻而真伪成疑，仅钟繇、二王尚有可信摹本存世，至此，以“钟王”为代表的书法家及其作品，成为书法史后一千五百多年起点，也被后世学书者奉为书学之圭臬。

二 进乎技而至于道——书法思想的升华

魏晋时期名家书迹日益为世人所重视，无论是以钟繇为代表的传统题材的书法，还是以王羲之抄录《乐毅论》、创作《兰亭序》手稿等为代表的新式作品，都成为官、私收藏的对象，并形成一套传承、品鉴、辨伪、临学的书法理论。由于以毛笔作书是古代文人士大夫阶层的基本技能，书法创作又成为形象展示、精神交流、文化传承的一种手段，加之历代统治者的重视，令这门艺术有着广泛的社会基础与发展动力。在此后一千五百多年间，以文人为主体的书法家不断推动这门艺术的实践与理论体系的完善，主要表现在两个方面：其一，对书法的定位，从善书者小技上升到对书家、书圣、书道的尊崇，成为确立书法史观和帖学书风的基础；其二，文人对书法的认识上升到思想层面，影响书法的评价体系和传承理念，使中国书法完成了由书技向书道的升华。

（一）从书者之技到书圣之道

魏晋时期书写者身份的改变促使书法艺术形成，书法名家的墨迹随之成为上层社会争相收藏的艺术珍品，但书法仍只被视为展示文化艺术修养的一种技能，如陶弘景所谓“此直一艺之工，非吾所谓胜事”^③，书法尚不能与儒家的经史、文赋之学等而论之，故不值得炫耀夸赞。《颜氏家训·杂艺篇》引江南谚云：“尺牍书疏，千里面目也。承晋宋余俗，相与事之，故无顿狼狽者。吾幼承门业，加性爱重，所见法书亦多，而玩习功夫颇至，遂不能佳者，良由无分故也。然而此艺不须过精，夫巧者劳而智者忧，常为人所役使，更觉为累，韦仲将（诞）遗戒，深有以也。王逸少（羲之）风流才士，萧散名人，举世惟知其书，翻以能自蔽也。”^④这最后一句，朱胜非《绀珠集》引作“世唯知其学书，是以小伎（技）而掩

① 参见拙作《王羲之〈兰亭序〉的历史定位及其摹拓流传中附会现象探源》，载故宫博物院、香港故宫文化博物馆编《国之瑰宝——故宫博物院藏晋唐宋元书画》，故宫出版社，2022年，第42—49页。

② 前揭（南朝·宋）虞和《论书表》，第44页。

③ 前揭（南朝·梁）陶弘景《与梁武帝论书启》，第63页。

④ （北朝·齐）颜之推《颜氏家训·杂艺第十九》卷七，王利器《颜氏家训集解》，中华书局，1993年，第570页。

其善”^①。颜之推这段话有三层含义，首先书法能佳者，有赖个人天赋，他以自己为例，以自幼对书法“玩习功夫颇至”但仍不能佳，是天分不及的原因；其次在南北朝当时的观念中，书法尚不能完全摆脱书佐技法的定位，在名士的评价中更未达到与才学、名节并重的地位，即便如王羲之这样名重当时的书法家，其书法也只是一种“小技”，故有因此技而至才名被掩的无奈；最后他以韦诞为例，指出名臣有书法之名，却代替书吏之职，故有“笔砚之役”的辛苦。

所谓“韦仲将遗戒”乃韦诞悬凳题匾之事。《世说新语》记载，魏明帝起殿欲安榜，使能书的韦诞悬凳或以笼盛之题写，诞甚危惧以至鬓发皆白，乃戒子孙绝此楷法^②。按古代题殿堂匾额均先按照等大尺寸写好字样，再依样制匾悬挂，此法一直延续到清宫匾联的书写制作，故悬空题匾似于理难通。此事南朝时流传甚广，细节略有出入，可能是后世传闻走样。正因书家干了属于书佐之事，才有韦诞戒子孙书法之家令和颜之推书法精而“为人所役使”的感叹。此事在王献之时期，上升到另一层次的争论。同样为《世说新语》所记，谢万督造的太极殿始成，谢安请自己的长史王献之题匾，引起王献之的不悦，谢安则说：“题之上殿何若？昔魏朝韦诞诸人亦自为也。”王献之说：“魏阼所以不长。”^③在他看来，以役使书吏的态度对待文人士大夫的书法创作，将影响国祚之兴废，其因果论调虽有些夸张，却表明有社会地位的书法家已刻意将书法艺术和书佐的书写工作区分开来。

事实上，庙堂之上的书法家很难分清这两重身份的界限。如北宋著名书法家蔡襄拒绝为宋仁宗书碑之事，《宋史·蔡襄传》等众多文献均有记载，事有两回，第一次为皇祐二年(1050)七月，宋仁宗生母章懿皇后李氏的弟弟李用和因病去世，获封陇西郡王，仁宗亲制《元舅陇西王碑文》命蔡襄书之，时蔡襄正服父丧于家，仍奉命书写。随后李用和之子李璋奉上充润笔之物，被蔡襄拒绝，回信说自己感念皇帝赏识，不敢收取润笔^④。四年后的至和元年(1054)正月，仁宗最宠爱的妃子张氏薨，追册温成皇后，六月又追封其父张尧为清河郡王，由学士撰《温成后父碑》，再命蔡襄书碑文，则以“此待诏职耳”为由加以拒绝^⑤。朱长文评价说：“儒者之工书，所以自游息焉而已，岂若一技夫役役哉？古今能自重其书者，惟王献之与君谔耳。”^⑥蔡襄前后两次的不同态度可能与所书之文的作者不同有关，其他文人士大夫很难有此选择，要如王献之、蔡襄那样“自重其书”，除非超脱于仕途之外，像明代书法家文徵明那样做几年待诏便辞官回乡。

① (南宋)朱胜非《绉珠集》卷四，明天顺刻本。

② (南朝·宋)刘义庆《世说新语·巧艺第二十一》卷下，刘孝标注引《四体书势》，徐震堦《世说新语校笺》，中华书局，1984年，第385页。

③ 前揭(南朝·宋)刘义庆《世说新语·方正第五》卷中，第191页。

④ (北宋)蔡襄《蔡忠惠公文集》卷二二，清雍正十二年蔡氏逊敏斋校刻本。

⑤ 《宋史·蔡襄传》卷三二〇，中华书局，1977年，第10400页。

⑥ (北宋)朱长文《墨池编》卷九，明万历八年重刻本。

蔡襄与宋仁宗君臣的互动，也反映了唐宋以来书法家的地位之高，与国君好书，并对书法艺术和书法家的尊重密切相关。而“书道”和“书圣”提法的出现，则象征书法在传统文化中的地位已比肩思想、文学。书圣一词最早见于《抱朴子·辨问》：“世人以人所尤长众所不及者，便谓之圣。故……善史书之绝时者则谓之书圣。”^①在葛洪眼中，有一技之长便谓一事之圣，是儒家“治世之圣人”的理解，不如道家“得道之圣人”的境界高。南北朝记载中书圣或类似之名，如张芝“草圣”“笔圣”之称^②，钟繇“隶绝”之赞^③，王羲之“特善草隶，古今莫二”^④等，皆属于“人所尤长众所不及”的一技之谓。此时书法评价体系中，王羲之尚不能独尊书圣之名，梁庾肩吾《书品论》列张芝、钟繇、王羲之三人为“上之上”品，而以张芝为“称圣居首”^⑤，说明这时期“钟张”为代表的旧体书的影响依然很大，特别是北方地区，石刻与写经书法依旧延续汉魏时期的书风，如北凉安弘嵩写经楷书中仍保留明显的隶书笔意[图三]。但是王羲之父子简逸俊秀的新体书风成为时代主流的趋势，亦如隶取代篆，楷取代隶一样不可阻挡，所谓“学之兴废，系其时哉”^⑥。至唐代，由于唐太宗李世民的推崇，书圣之名渐为王羲之所专有。李嗣真赞右军正体可谓书之圣，草行杂体可谓草之圣，飞白可谓飞白之仙^⑦，此赞仍是就技法而论，尚未升华至书道层面。

文字的书写是依附于其内容而存在的。从佐书、书吏到书法家，再到书圣，书写者身份的提升，也是他们与书写内容关系的不同所决定的。书佐只知抄录文字，并不识其内容；书法家已是内容的创造者和传播者，但其书迹较之内容更被重视，信札尺牍广被收藏，非仅重其内容，乃更爱其书法。唐代以后，书法由技上升为艺，再至于道，是文人士大夫于文化思想层面对书法认识的升华。张怀瓘论“书道”之意云：“文字者，总而为言，若分而为义。则文者，祖父。字者，子孙。察其物形，得其文理，故谓之曰文，母子相生，孳乳浸多，因名之为字，题于竹帛，则目之曰书。……大道行焉，阐典坟之大猷，成国家之盛业者，莫近乎书。其后能者加之以玄妙，故有翰墨之道光焉。”^⑧从历史的角度看，王羲之便是加玄妙于书法的能者，使之从技上升为道的代表人物，类似孔子删诗书、定礼乐、修春秋、赞易道，整理周制以垂世立教^⑨，而成儒家至圣先师，王羲之在书风变革、内容表现和创作意境方面同样具备继往

① 王明《抱朴子内篇校释》卷一二，中华书局，1985年，第225页。

② 前揭(南朝·宋)羊欣《采古来能书人名》，第15页；(南朝·宋)王僧虔《论书》，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录》卷一，第29页。

③ 前揭(南朝·梁)陶弘景《与梁武帝论书启》，第68页。

④ 前揭(南朝·宋)羊欣《采古来能书人名》，第19页。

⑤ (南朝·梁)庾肩吾《书品论》，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷二，第84页。

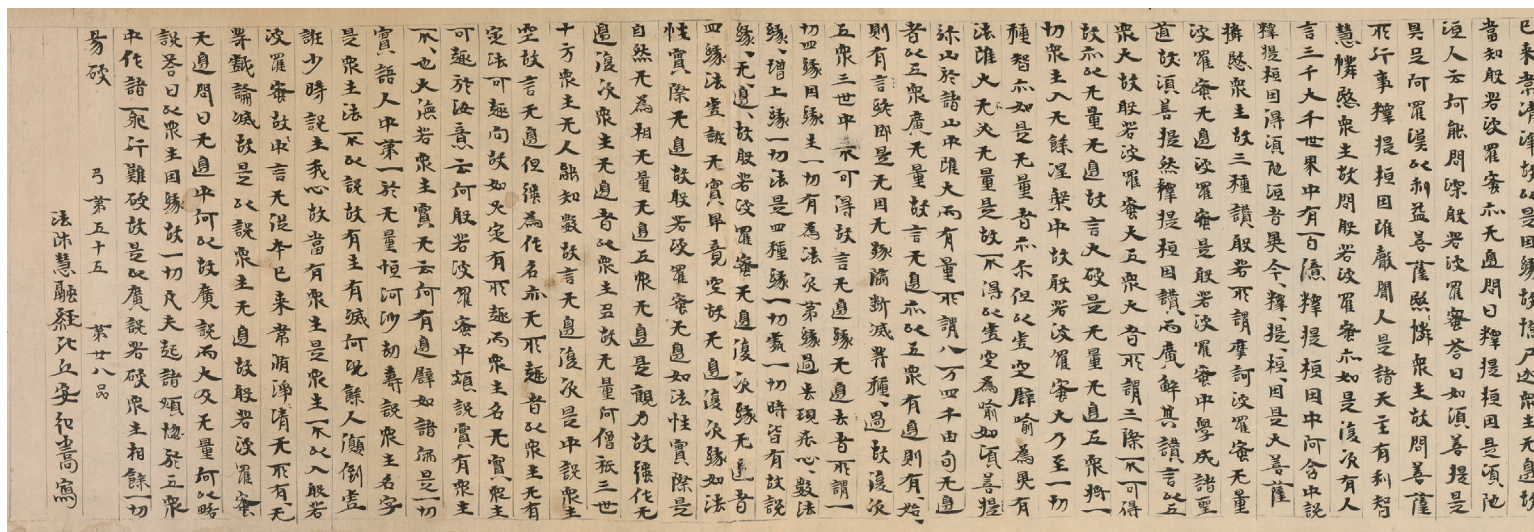
⑥ 前揭(北宋)《宣和书谱》卷二“隶书叙论”，第21页。

⑦ (唐)李嗣真《书品后》，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷三，第147页。

⑧ (唐)张怀瓘《文字论》，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷四，219—220页。

⑨ 参见(唐)孔颖达《尚书正义序》，《尚书注疏》卷一，清嘉庆二十年南昌府学重刊宋本十三经注疏本，台北：艺文印书馆，1981年。

〔图三〕北凉安弘嵩《隶楷书大智度论》卷(局部)
故宫博物院藏



开来的圣人之功，故有“翰墨之祖，必语羲、献”的历史定位^{〔1〕}。

（二）知书为上：促进个性解放与思想升华

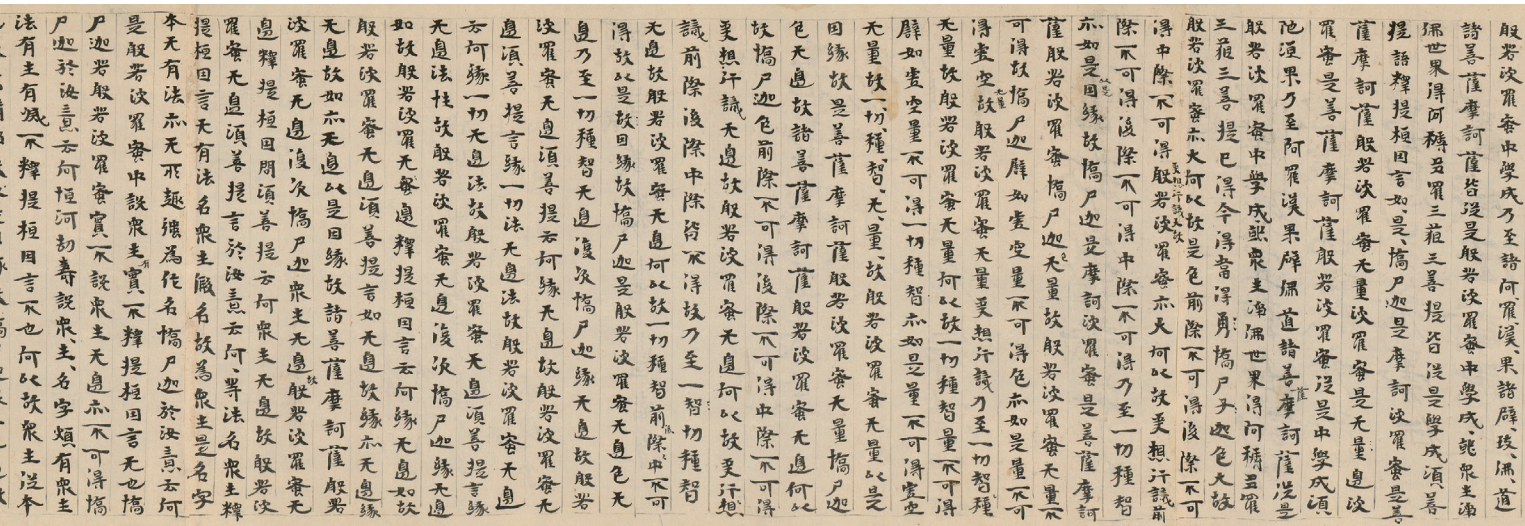
书道观念的形成和王羲之书圣地位的确立，反映了书法在唐宋时期的社会地位、文化地位达到新高度，为构建以“钟、王”为核心的书法史叙事和“帖学”的书法传承体系奠定了基础。但对于书法的态度，唐、宋亦有区别，唐尚存一定程度的神圣感，而宋正值书学思想解放、理论升华的时代，则更具理性思考。宋代科举不再以书之楷法为取士标准，使书法创作获得了更大的发挥空间，但“行卷”之风导致应试士子刻意模仿主考官书风，以投其所好，遂有“趣时贵书”之弊^{〔2〕}。在儒释道思想融合的风气下，宋代文人学者对书法有了更深文化思考、更少成法束缚。较之“善书”，他们更看重“知书”，苏轼给苏辙的诗云：“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。”^{〔3〕}知书高于善书，在于通晓书道，既超越书技思维局限，亦不囿于前代书风与品藻，更强调思想境界、学识修养在书法个性中的呈现，因而更具兼容性、思辨性和批判性。

首先，知书乃学识积累所得。通书史流变方能博采众家，故作书亦不墨守某家成法。欧阳修通过著《集古录》且与蔡襄等书法家交流而稍识书法，他说：“余尝集录前世遗文数千篇，因得悉览诸贤笔迹，

〔1〕 前揭(北宋)《宣和书谱》卷四“赵模”，第42页。

〔2〕 (北宋)米芾《书史》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》，江苏古籍出版社，1997年，第658页。

〔3〕 (北宋)苏轼《次韵子由论书诗》，(北宋)苏轼撰，(清)王文诰辑注，孔凡礼点校《苏轼诗集》卷五，中华书局，1982年，第210页。



比不识书，遂稍通其学。”¹¹又说：“予非知书者，以接君谟(蔡襄)之论久，故亦粗识其一二焉。”¹²苏辙论其兄苏轼书法云：“吾兄自善书，所取无可。”¹³取法众长，即不为某家成法所束缚，故苏轼、黄庭坚皆自言其书无法，苏轼题醉墨堂诗云：“我书意造本无法，点画信手烦推求。”¹⁴黄庭坚题其弟幼安草书云：“老夫之书本无法也。”¹⁵正是这种博学广识与相互交流，使他们对书法的认知能超越书家风格门派限制，融会贯通，自出新意。

其次，知书既是鉴书亦是识人。书品即人品，以书识人，识人而知书，对前人书迹辨真伪、识高下是知书的必备素质，也是对书法家及其作品的综合感知。魏晋时有“善鉴者不写，善写者不鉴”之论¹⁶，此鉴非真伪之辨，是书艺高下品鉴，彼时善书者专师某家，故品鉴难以客观。唐宋以来习书者广识众家，正是善鉴书之基础，所谓“书必博见，然后识其真伪”¹⁷。随着书法收藏兴起，鉴真辨伪遂成收藏第

① (北宋)欧阳修《范文度摹本兰亭序一》，(北宋)欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》卷一三七，中华书局，2001年，第2163页。

② (北宋)欧阳修《跋茶录》，前揭(北宋)欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》卷七三，第1062页。

③ (北宋)苏辙《子瞻寄示岐阳十五碑》，《栾城集》卷一，(北宋)苏辙著，陈宏天、高秀芳点校《苏辙集》，中华书局，1990年，第19页。

④ (北宋)苏轼《石苍舒醉墨堂》，前揭(北宋)苏轼撰，(清)王文诰辑注，孔凡礼点校《苏轼诗集》卷六，第236页。

⑤ (北宋)黄庭坚《书家弟幼安作草后》，(北宋)黄庭坚著，刘琳、李勇先、王蓉贵点校《黄庭坚全集·正集》卷二六，中华书局，2021年，第621页。

⑥ (晋)卫夫人《笔阵图》，前揭(唐)张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷一，第7页。

⑦ (北宋)欧阳修《笔说》引安昌侯张禹语，前揭(北宋)欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》卷一二九，第1968页。

一要务。《淳化阁帖》因大量收录伪帖而被病诟，苏轼《辨法帖》最早指出其“真伪相杂至多”^①，其后米芾、黄伯思等皆考辨其中伪讹。此时对书法的鉴识尤重人书合一，苏轼认为“古之论书者兼论其平生，苟非其人，虽工不贵也”，故将高丽遣使观欧阳询书而以为魁梧奇伟人的判断视作“非知书者”^②。黄庭坚赞司马光《资治通鉴》草稿“虽数百卷，颠倒涂抹，讫无一字作草，其行己之度盖如此”^③，今见司马光《资治通鉴》手稿残卷^④，确如黄庭坚所论，无一字作草。他鉴定丹阳高述伪作苏轼《梦得简》，是“依旁《糟姜山芋帖》为之，然语意笔法皆不升东坡之堂”，更指出：“东坡先生晚年书尤豪壮，挟海上风涛之气，尤非他人所到也。”^⑤

再次，知书重在知法度。无论书家学古、创新，抑或品鉴他人作品，皆有笔墨、形神、韵势之标准，虽人的喜好各不相同，但总不离基本准则，即为书法之度。宋人书法最重“尚意”，强调“无法”，实则更看重法外之度，即意境修养，也是思想融合风气使然。故在宋代书家的心目中，书道除了承载儒家的神圣，更有道家的超脱与禅宗的机锋。苏轼论草书，认为“书初无意于佳，乃佳尔”^⑥，以“无意”之态作书，是道家物我两忘境界的体现。黄庭坚自言其书法“不择笔墨，遇纸则书，纸尽则已，亦不计较工拙与人之品藻讥弹”^⑦，米芾则将写字看成文人的一种笔墨游戏，在《答绍彭书来论晋帖误字》诗中强调书法“要之皆一戏，不当问拙工。意足我自足，放笔一戏空”^⑧，更有禅宗意味。书写无意、无法，并非无所要求，亦非刻意而为，而是更高层次的自然呈现，以得神韵为上。以草书为例，无章法乱写，或学识不足，皆被视作俗书而受到嘲讽。北宋释惠洪曾记载丞相张商英乱作草书之事：“张丞相好草书而不工，当时流辈皆讥笑之，丞相自若也。一日得句，索笔疾书，满纸龙蛇飞动，使侄录之。当波险处，侄罔然而止，执所书问曰：此何字也？丞相熟视久之，亦自不识，诟其侄曰：胡不早问，致予忘之。”^⑨苏轼亦曾记载刘放戏说李常不善草书而杂以楷、行书之事，称其草书如“鹦哥娇”“秦吉了”学人言^⑩，皆草法不精

①、（北宋）苏轼《辨法帖》，（北宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六九，中华书局，1986年，第2173页。

②、（北宋）苏轼《书唐氏六家书后一首》，前揭（北宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六九，第2206页。

③、（北宋）黄庭坚《跋司马温公与潞公书》，前揭（北宋）黄庭坚著，刘琳、李勇先、王蓉贵点校《黄庭坚全集·外集》卷二三，第1286页。

④、此卷原为清宫旧藏，著录于《石渠宝笈》初编“御书房三”，现藏中国国家图书馆。

⑤、（北宋）黄庭坚《跋伪作东坡书简》，前揭（北宋）黄庭坚著，刘琳、李勇先、王蓉贵点校《黄庭坚全集·正集》卷二六，第608页。

⑥、语见苏轼《评草书》，前揭（北宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六九，第2183页。

⑦、（北宋）黄庭坚《书家弟幼安作草后》，前揭（北宋）黄庭坚著，刘琳、李勇先、王蓉贵点校《黄庭坚全集·正集》卷二六，第621页。

⑧、前揭（北宋）米芾《书史》，第657页。

⑨、（北宋）释惠洪《冷斋夜话》卷九，清嘉庆十年虞山张氏照旷阁刻学津讨原本。

⑩、（北宋）苏轼《跋文与可草书》，前揭（北宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六九，第2183页。

之讽喻。米芾曾说结字求异求变之法在“贵形不贵苦”“贵形不贵作”^①，苦和作乃粗劣、造作之态，如张商英、李常学识不足而作草书，非出于自然天真，故成怪俗之病。苏轼以王献之少时学书为例，主张“知书不在于笔牢，浩然听笔之所之而不失法度，乃为得之”^②，他心中的法度既有“真生行，行生草”的基础，也有“心正笔正”的修养^③，更需具备“读书万卷始通神”的境界^④，此正是书法法外之度的核心。

宋代官修《阁帖》带动后世官、私刻帖的兴起，随之化为翻刻、续刻丛帖，及各家单帖等多种形式，促进晋唐以至当世的名家书迹的传播，除少数藏家有师法墨迹之便外，后世所谓“取法某家，上追晋唐”的学书经历多据帖中书迹而来，故有“帖学”书法之称。以苏轼、米芾为代表的“尚意”书法创作理念〔图四〕，加之软毫毛笔的使用极大丰富了笔墨变化，对学书者而言是极大的思想解放，成为元明以来书法家追求个性的楷模。

三 观念更新与汲古求变

唐宋以降，各种书体均已定型，以魏晋“钟、王”及唐、宋诸家为代表的书风及其作品，于后世皆有传习者，成为各种流派之宗。而元明以来，开派大家代有人出，皆能博采众长，自成一格。其书写内容除传统实用需求外，更多集中于临古习帖和书录诗文时对笔墨意韵的追求上，使这类书法作品成为文人间雅趣交流的一种方式。由于是写与一个人或少数几位朋友看的，故其书写的形制也以适合私人独赏的卷册为主。这一欣赏模式在明代后期因受众群体的不同而发生转变，立轴、屏联等形制的书法作品逐渐增多，以适应众人共同观赏的需要。这种形制复活了沉寂已久的大字书法和篆、隶书体的使用，并在清代学术的推动下，开启了从书体到内容全新的变革。

这一变革引发了书法从形式到内容的多元性升华。首先是创作形式的多元，以大字立轴的形式书录法帖内容，突破传统帖学书法展示习惯和欣赏方式，随之学术研究推动金石书风的兴起，擅长金石考据、通晓文字训诂的学者将上古篆隶字体和铭文内容入书，以体现书法创作的学术水平，使书写内容更具多元性，从而完成了书法从艺术向学术的第三次升华。

（一）书法观赏新视角

明代中后期，随着经济发展和财富增长，带动文化意识的发展和艺术需求的兴盛，反映在书法观念的更新，即对传统书法临学继承有新的理解，对个性书风的追求有更强烈的意识。这一变化又与其外在

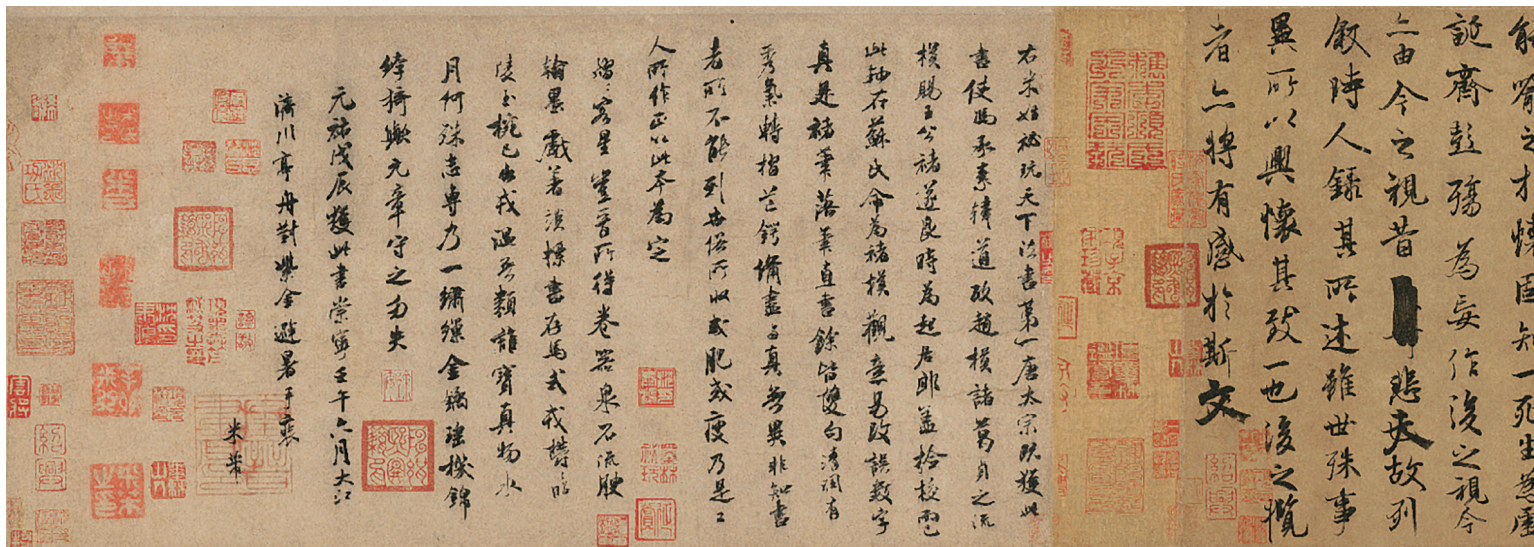
① （北宋）米芾《海岳名言》，前揭黄宾虹、邓宾编《美术丛书》，第436页。

② （北宋）苏轼《书所作字后》，前揭（北宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六九，第2180页。

③ （北宋）苏轼《书唐氏六家书后一首》，前揭（北宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六九，第2206—2207页。

④ （北宋）苏轼《柳氏二外甥求笔迹二首》其一，前揭（北宋）苏轼撰，（清）王文诰辑注，孔凡礼点校《苏轼诗集》卷十一，第543页。

〔图四〕北宋米芾《行楷书兰亭跋赞》卷（局部）
故宫博物院藏



的环境相适应，首先是书写材质的丰富，除传统熟化纸、绢外，绫子与生宣纸的大量使用，增加了书写的笔墨变化；其次文人篆刻的兴起，促使篆书的利用与研究，进而带动篆、隶书法的创作；最后书法观赏群体和展示环境的变化，对书法的创作形式提出新的要求，成为推动书法风气改变的关键动力。

早期书写的功用是传播，碑石书法即为众人共观的形式。书法上升为艺术后，个人欣赏成为主流，故书写形制多为小字卷册。与此同时，共赏形式的书法创作仍然存在，魏晋至唐宋时期多有碑石、匾额、墙壁、屏风的书写记载，很多碑石遗迹还有保留，而屏风的书写则与后世立轴、条屏类似。南朝梁萧子云因上“飞白书缣屏风十牒”而得到简文帝对其书法的赞美^{〔1〕}；唐太宗“自为真、草书屏风以示群臣”^{〔2〕}；徐浩“书四十二幅屏，八体皆备，草隶尤工”^{〔3〕}；北宋英宗为皇子时曾将宗室六箴“书之屏风以自戒”^{〔4〕}。这些屏风墨迹因难保存而失传，但其作为室内装饰形式不断发展。现存元末明初的立轴书法，或从屏风形制演化并借鉴立轴绘画的形式而来。明初宋广、沈藻、解缙、张弼等皆有立轴书法传世〔图五〕，书风延续元代康里巎巎、杨维桢的特点，或为台阁体楷书，多是书赠友人补壁，尚未成为书法创作主流。

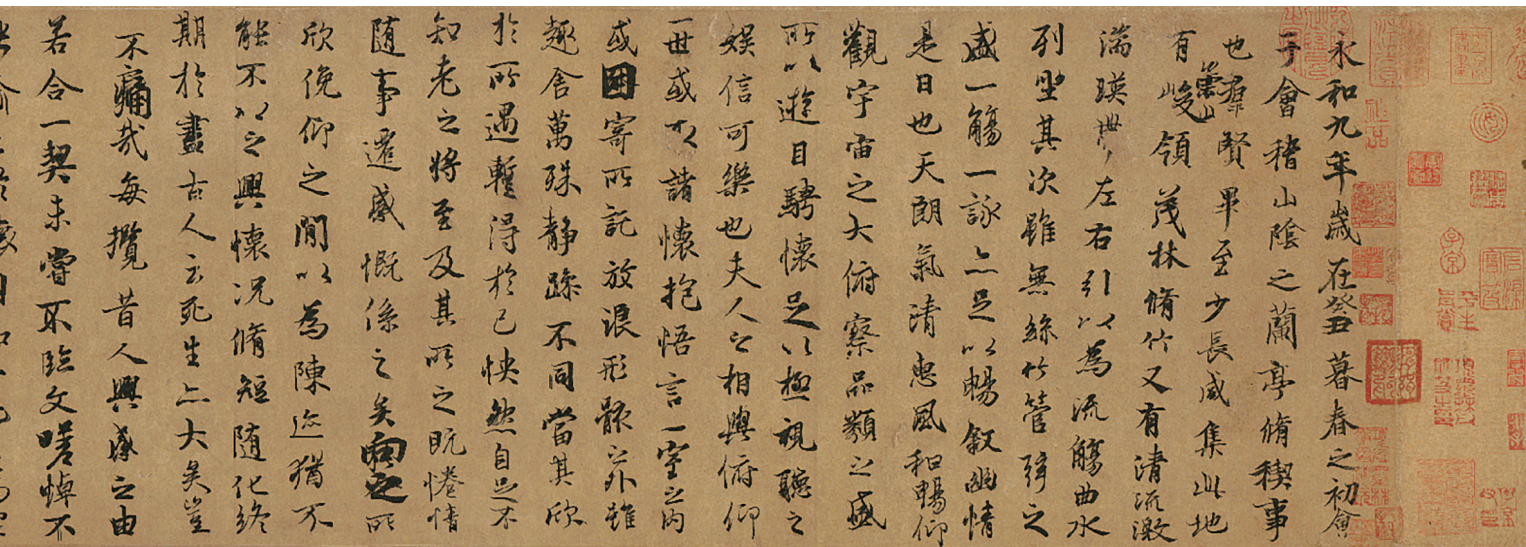
明中后期的江南地区文化艺术发达，吴门、松江等地名家辈出，沈周、祝允明、文徵明与董其昌先后成为引领时代书风的开派大家；同时这一地区也是商品经济最活跃的地区，商人们“富贵盈溢，旁及雅

〔1〕 （唐）欧阳询辑《艺文类聚·服饰部上》卷六九，宋绍兴刻本。

〔2〕 《唐朝叙书录》，前揭〔唐〕张彦远纂辑，刘石校理《法书要录校理》卷四，第225页。

〔3〕 《新唐书·徐浩传》卷一六〇，中华书局，1975年，第4966页。

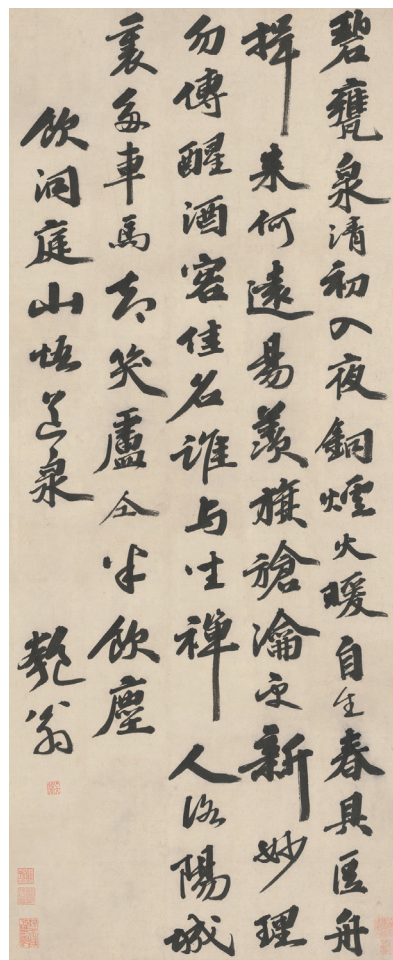
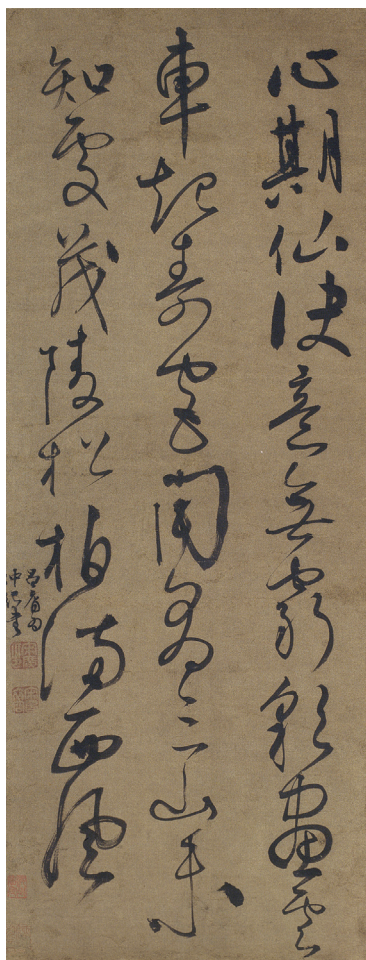
〔4〕 前揭《宋史·英宗纪》卷一三，第253页。



〔图五〕明宋广《行草七言诗》轴
故宫博物院藏

〔图六〕明吴宽《饮洞庭山悟道泉诗》轴
故宫博物院藏

道”^{〔1〕}，对书画艺术品有着强烈的需求。但富而好此事者对作品的观赏方式不同于传统文人，不是在书斋中独自赏玩，而是悬之于厅堂，炫耀于众人。明代何良俊曾描述这一现象：“世人家多资力，加以好事，闻好古之家亦曾畜画，遂买数十幅于家。客至，悬之中堂，夸以为观美。今之所称好画者，皆此辈耳。”^{〔2〕}他在品评文徵明与祝枝山书法时说：“集书家之大成者衡山也，世但见其应酬草书大幅，遂以为枝山在衡山上。”^{〔3〕}可见嘉靖时期，大幅书画的酬应需求之多，今所见吴宽、文徵明以及之后吴门书家多有这类作品〔图六〕，

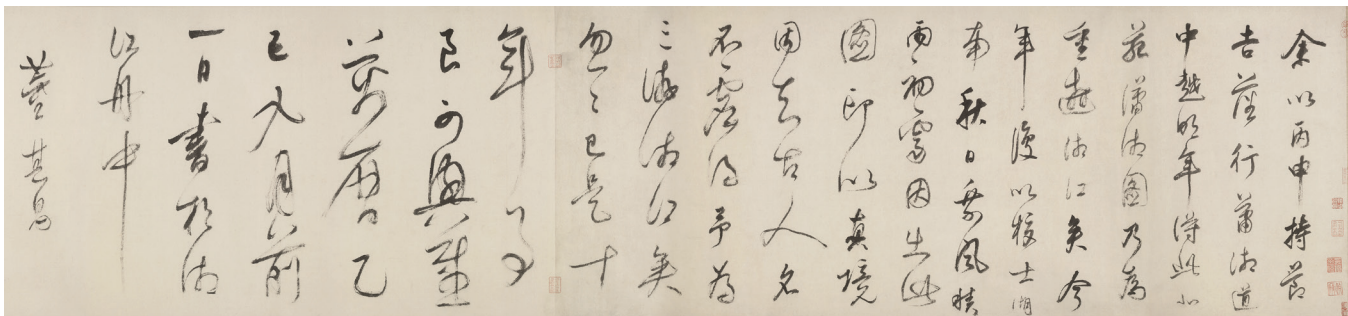


〔1〕（明）沈德符《万历野获编》卷二六，“好事家”，中华书局，1959年，第654页。

〔2〕（明）何良俊《四友斋丛书》卷二八，中华书局，1959年，第257—258页。

〔3〕前揭（明）何良俊《四友斋丛书》卷二七，第252页。

〔图七〕五代董源《潇湘图》卷后董其昌跋
故宫博物院藏



书风亦是师法苏轼、黄庭坚而将其放大，其中不乏精心佳作。

明末清初，匾联书法逐渐流行，富贵之家多以书法装饰高屋敞轩，李渔曾有描述：“堂联斋匾，非有成规，不过前人赠人以言，多则书于卷轴，少则挥诸扇头，若止一二字、三四字，以及偶语一联，因其太少也，便面难书，方策不满，不得已而大书于木。彼受之者，因其艰巨难藏，不便纳之笥中，欲举以示人，又不便出诸怀袖，亦不得已而悬之中堂，使人共见。”^{〔1〕}将大字书作制成抱柱对联，并非全因“便面难书，方策不满”，更多是展示于众人的一种需要。不仅匾联，这一时期大字书法条幅也有相同的需要，并在文人士大夫之间颇为流行。如万历时期翰林院编修赵秉忠曾致信邢侗，求其墨迹装点宅邸庭院：“弟有荒园约数亩，中作大小共四区，每区各以花木屈曲环之，有亭、有台、有石、有池、有佛堂、丈室，中亭五楹……此亭乞大书一扁（匾），不拘是何字，是几字，唯恃老丈裁定，书成未有不称善者。此外，再求草书数幅，悬之壁间，以助清兴。”^{〔2〕}而邢侗亦在不久之后为其作“扁、联、扇画共十二事”，并复信作答^{〔3〕}。

这类立轴书法作品自晚明开始日渐增多，已成卷、册、扇面之外最重要的书写形制，并对书法的字体、章法提出新的要求。明清以来书家从“求怪”与“汲古”两个方向进行探索，以适应其变。“求怪”乃帖学范围内的新探索，是唐宋以来学书“形神之辨”的再突破，从对赵孟頫学古“气韵、形似俱备”^{〔4〕}之赞，到王世贞“不为形神役”^{〔5〕}、董其昌“直欲脱去右军老子习气”^{〔6〕}的观念解放〔图七〕，再到王铎“书法有大源流，河之昆仑，晋为一支，唐宋小陂塘而已”超越晋唐之论^{〔7〕}，逐渐摆脱形神思维的窠臼，与明后期大字条幅书

〔1〕（清）李渔《闲情偶寄·居室部》“联匾第四”，上海古籍出版社，2009年，第211页。

〔2〕（明）赵秉忠《与邢子愿书》，《崑山集》卷六，明刊本。

〔3〕（明）邢侗《答青州赵太史》，《来禽馆集》卷二九，明刻清修本。

〔4〕（元）陆友仁《研北杂志》卷上，明万历秀水沈氏尚白斋刻宝颜堂秘籍本。

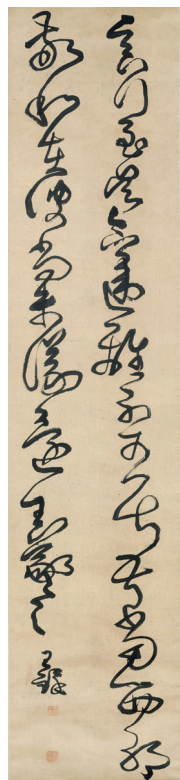
〔5〕见（北宋）黄庭坚《诸上座帖》卷后王世贞跋，现藏故宫博物院。

〔6〕（明）董其昌《画禅室随笔》卷一“评书法”，《艺林名著丛刊》，中国书店，1983年，第7页。

〔7〕（清）王铎《拟山园选集》卷五〇“答玄宰”，清顺治十年王鏊王鏊刻本。

法新需求相应合，出现以王铎、傅山为代表的书家。他们作大字行草书，变怀素、米芾以手卷横幅取势为立轴纵向峻险之态，借助生宣、生绫墨润效果，巧用偏侧笔锋、乖张结字，有效克服了帖学字形在尺幅放大后呈现的薄弱感，展示的重点也不再是书写内容，而是令人目怖心震的感觉。最典型的便是王铎临帖立轴〔图八〕，已完全突破原帖笔性章法，对内容更是按己意取舍组合，所谓临帖已成展示其艺术个性的手段。此外，王铎、傅山在书法中大量使用篆书古文和异体字、生僻字，并将篆、隶笔法融入行草书，以奇求新，重在骇目。影响到八大山人、石涛等一批清初书家的风格突破，延续至清中期扬州地区金农“漆书”、郑板桥“六分半书”和杨法篆隶合体等奇风异格。随着清代《说文解字》小学兴起，这类古篆异书因缺乏学术支撑，而逐渐被建立在金石学术基础上的“汲古”创新所超越，但其大字条幅纵肆豪迈的取势风格得以延续，使得书法创作不仅呈现新的艺术风格，更被赋予了新的学术内涵，形成书法艺术与学术相融合的新特色。

〔图八〕清王铎《草书节临王羲之知足下、敬和二帖》轴
故宫博物院藏



（二）金石汲古

篆隶书体因使用范围所限在魏晋以后大为减少，仅用于字数较少的碑额、器铭与书画引首上。唐宋以来，擅长篆、隶者如唐李阳冰，宋徐铉，元周伯琦、泰不华、吴叟，明徐霖、文彭、陆士仁等尚有长篇该体书作外，已很少有书法家重视其创作，即便如赵孟頫、文徵明等号称六体皆善的大家，也只是偶书篆隶于碑额、引首，风格亦多因袭前代定式。当时篆则玉筋无锋，隶则圭角挑踢，千人一面，或杂取古体、异体字以求新意。在清儒看来，这类篆、隶皆字法不通《说文》，篆与秦相“愈书愈远”，隶“与汉人迥殊”^{〔1〕}。要摆脱唐宋以来篆隶书字法多误和笔法单一之弊，又不要陷入赵宦光等“喜新尚异”的歧途^{〔2〕}，就需要回归篆法正途，即以《说文》为准绳，师法秦汉碑石文字。书法史将清代这一回归概括为“碑学”书法，与传统“帖学”相对，此说源自清代学者阮元《南北书派论》和《北碑南帖论》。实际上“碑学”表述并不全面，清代隶书或取法秦汉魏晋碑石，而篆书则从秦小篆上追古籀、金文，故以“金石书法”概括可能更为全面。

金石之学始于宋，但从中汲取营养，引导书法变革，则成就于清。这两个时代都重视金石文字的学术研究，但对书法的影响效果迥异。宋代欧阳修《集古录跋尾》、赵明诚《金石录》、吕大临《考古图》等著作，广录先秦铜器及秦汉以下碑石铭文，以正史传之阙谬^{〔3〕}，但对“文词之美恶，字画之工拙，览者当自得之，皆不复论”^{〔4〕}。虽然欧阳修等人也承认其有助于稍识书法，但并未引入到自己的书法创作中，反而

〔1〕（清）钱泳《履园丛话》卷十一上“书学”，中华书局，1979年，第287页。

〔2〕（清）顾炎武《说文长笺》，（清）顾炎武著，（清）黄汝成集释，秦克诚点校《日知录集释》卷二一，岳麓书社，1996年，第755页。

〔3〕（北宋）欧阳修《集古录目序》，前揭（北宋）欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》卷四二，第600页。

〔4〕（北宋）赵明诚《金石录序》，（北宋）赵明诚撰，金文明校正《金石录校证》，上海书画出版社，1985年，第1—2页。

强调“不可勉强于学”^①。这一观念延续至晚明，朱谋璣重刻《历代钟鼎彝器款识法帖》时仍强调铜器铭文“当六经奉之，不徒曰临池之鼻祖而已”^②，宋代金石学未能如清代那样影响书法回归篆、隶的原因，一是当时“尚意”书风的影响，篆隶笔法与行草书个性解放的主流风尚相悖；另一是学术风气的影响，宋儒理学摒弃汉唐注疏，强调“六经注我”，不同于清儒以尊汉学、重实证的精神研究金石。

清代学术开山顾炎武在所著《金石文字记序》强调：“抉剔史传，发挥经典，颇有欧阳、赵氏二录之所未具者。”^③顾氏虽同样也看重金石文字的学术价值，但他的研究较宋代金石学“实为精核”^④。此外，顾炎武在文字音韵方面的研究廓清宋明之谬，同样厥功甚钜。随着金石文字的学术研究日趋深入，社会上的金石收藏蔚然成风，文人学者以金石文字入书法，不仅是艺术创新，更是学术展示。钱泳分析宋、清两朝金石学对书法不同影响的原因时说：“或问汉人隶书碑碣具在，何唐、宋、元、明人若未见者？余答曰：犹之说经，宋儒既立，汉学不行。至本朝顾亭林、江慎修、毛西河辈出，始通汉学，至今而大盛。”^⑤比较清代金石学对篆、隶书变革的影响，既有共性，也有不同发展轨迹。其共性在于都是建立在清代学术基础上，通过有学识的官员学者和民间书家共同推动^⑥；其不同在于二者开始有早晚之分，隶书在先，篆书继之；篆书取法碑石文字与铜器铭文亦有先后之别。

隶书变革始于清初，发展较早。最早注重取法汉碑的是清初书法家郑簠，他的学生张在辛记述他师古态度的转变：“先生自言学者不可尚奇。其初学隶书，是学闽中宋比玉（珏），见其奇而悦之。学二十年，日就支离，去古渐远，深悔从前。及求原本，乃学汉碑，家藏古碑四厨，摹拟殆偏，始知朴而自古，拙而自奇。沉酣其中者三十余年，溯流穷源，久而久之，自得真古拙、真奇怪之妙。”^⑦郑簠不仅在笔法、结字方面师法汉隶，更在章法上也借鉴汉碑上下字距宽舒，左右行距紧凑的布局特点，使立轴书写更具汉碑气势〔图九〕。同时，取法汉碑之字，也克服了当时好用别体怪字的弊病。早期金石资料的研究重点在碑石部分，以汉隶为主，且汉碑风格多样，亦有利于书家取法与创新。很多学者如万经、朱彝尊、钱大昕、桂馥、黄易、冯敏昌等，因搜访金石而遍摹碑碣，隶书已具汉碑古意。也有一些金石学者如顾炎武、翁方纲等，仍然恪守帖学法度，并未以碑石文字入其书法创作。

篆书变革则晚于隶书，而且是分三步完成。首先，自清初至乾嘉时期经学带动以《说文解字》为核心的文字、音韵、训诂的发展，纠正晚明篆法不察之乱，为篆书的正确使用奠定了学术基础。其次，段玉

① （北宋）欧阳修《唐兴唐寺石经藏赞》，前揭（北宋）欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》卷一三九，第2213页。

② （明）朱谋璣《薛尚功历代钟鼎彝器款识法帖叙》，《宋人著录金文丛刊初编》，中华书局，2005年，第313—314页。

③ （清）顾炎武《金石文字记序》，卢辅圣主编《中国书画全书》第十四册，上海书画出版社，1994年，第342页。

④ 参见（清）纪昀《金石文字记提要》，《四库全书总目》卷八六，中华书局，1965年，第741页。

⑤ 前揭（清）钱泳《履园丛话》卷一一上“书学”，第288页。

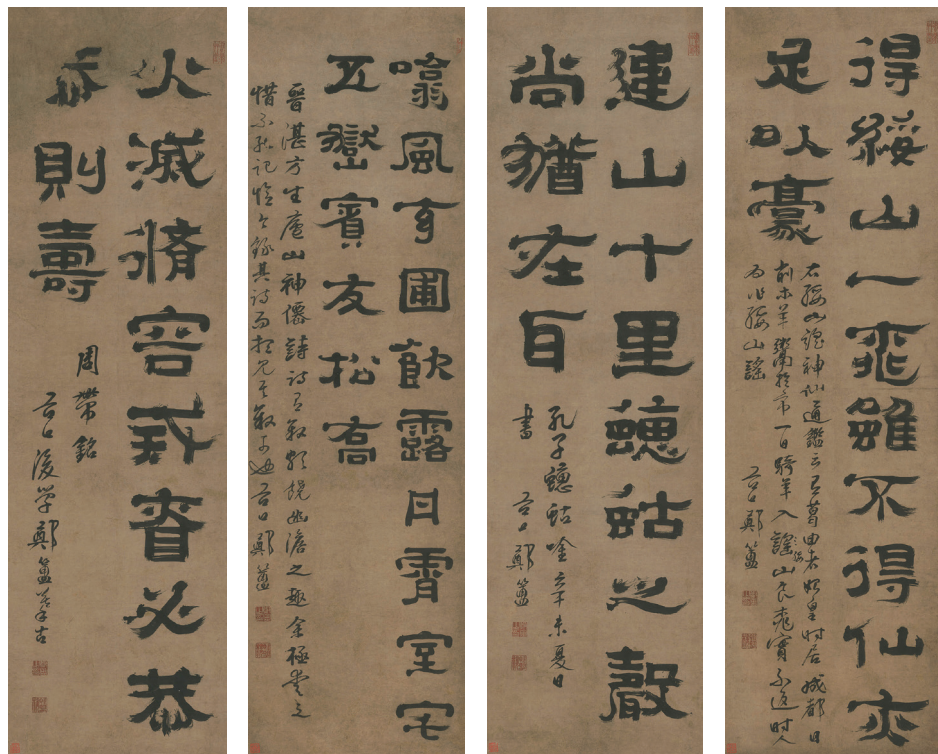
⑥ 当时清官和官方正式场合使用的篆、隶书仍延续宋、明风格，并未受秦汉篆隶书风影响。

⑦ （清）张在辛《隶法琐言》，载氏著《柏庭琐言》，乾隆年间家刻本。

裁、孙星衍、洪亮吉、钱坫等学者在整理注释儒家经书与《说文》时，开始以规范篆书进行书法创作，但笔法、结字尚未摆脱唐李阳冰“玉筋篆”的影响，没有借鉴《石鼓文》及汉碑额中丰富的用笔特点和结构变化；很多金石书家如郑簠、桂馥、丁敬、黄易等已在隶书方面突破了前代藩篱，但没有延伸到篆书的变革中，或罕有篆书作品传世，如黄易仍以玉筋篆笔法临《石鼓文》，钱坫甚至看重对李阳冰篆书的继承。最终将金石笔法与《说文》篆法结合，完成篆书变革的代表书家是邓石如。他一生布衣，

【图九】清郑簠《隶书四条屏》

1. 周带铭 2. 神仙诗 3. 孔子螽斯吟 4. 绥山谣
故宫博物院藏



1

2

3

4

未参加科举应试，书法篆刻直取金石文字，未入帖学窠臼，自言习篆经历：“余初以少温为归，久而审其利病，于是以《国山石刻》《天发神讖文》《三公山碑》作其气；《开母石阙》致其朴；《芝罘二十八字》端其神；《石鼓文》以鬯其致；彝器款识以尽其变；汉人碑额以博其体。举秦、汉之际零碑断碣，靡不悉究。闭户数年，不敢是也，暇辄求规之所以为圆，与方之所以为矩者，以摹之其专也。”^①由于广交经学家、文字学家和金石书画家，使他很快摆脱李阳冰的影响，走上在研习《说文》基础上，取法秦汉碑篆的创新正路[图十]。

邓石如不仅开创了篆书的变革，更促使了隶书与篆书的笔法互鉴，以及篆书笔法与篆刻刀法的互鉴。其篆书创新坚守《说文》之本和秦汉规矩，故以篆外求法而不失篆法，不像明末清初书家以法外求篆之变，遂使篆意尽失。晚年更将秦汉篆、隶笔意融入行草书中，带动整个金石书法的发展。与邓石如同时代的其他金石书家如伊秉绶、陈鸿寿等，后世如何绍基、莫友芝、杨沂孙、徐三庚等，以及邓派篆书的继承者如邓传密、程荃、吴育、吴熙载、胡澍、赵之谦等，都是遵循这一学书路径而成为篆、隶兼善的书法名家，赵之谦更将魏碑笔法融入篆隶而进一步创新。

清中期以后，金石学的研究领域从秦汉刻石扩展到商周铜器，在铜器铭文考释的成果不断增多的基

① (清)邓石如《四体书法》册后沈增迈跋转录吴育《完白山人篆书双钩记》，现藏故宫博物院。

〔图十〕清邓石如《篆朱文公四斋铭》轴
故宫博物院藏



〔图十一〕清张廷济《金文临史颂鼎铭文》轴
故宫博物院藏



础上，以金文入篆的书家越来越多，如张廷济、徐同柏、朱为弼、赵之琛、陈介祺、吴大澂等，他们既是青铜器的收藏家或金文的研究者，也是名重一时的金石书法家。张廷济收藏鼎彝、碑版及书画甚多，著有《清仪阁题跋》，书法多摹临汉隶和金文〔图十一〕；其外甥徐同柏精研六书篆字，多识古文奇字，著有《从古堂款识学》；朱为弼和赵之琛参与阮元《积古斋钟鼎彝器款识》的编纂工作；晚清陈介祺广涉金石各个领域，不仅著有《簠斋吉金录》，亦擅长铜器全形拓印；吴大澂更是精研铜器与铭文考释，著《说文古籀补》、《愙斋集古录》等，有集大成之功，并对金文书写的笔法有极大创新，古朴沧桑之态更显自然〔图十二〕。更重要的是他们形成一个收藏、学术与艺术兼顾的研究群体，不断交流研究心得、互通收藏信息、分享金文书法创作，彼此相促进，为清后期金石书法创新一大特色。

清代金石书法发轫于学术，最终在帖学书法之外，别开一种新风，成为大字书法最重要的创作模式。清代金石学则兼顾学术与艺术，乾嘉以后的金石书法家，多是学者与书家之名并重，在进行古文书法创作时，行文遇到无对应古

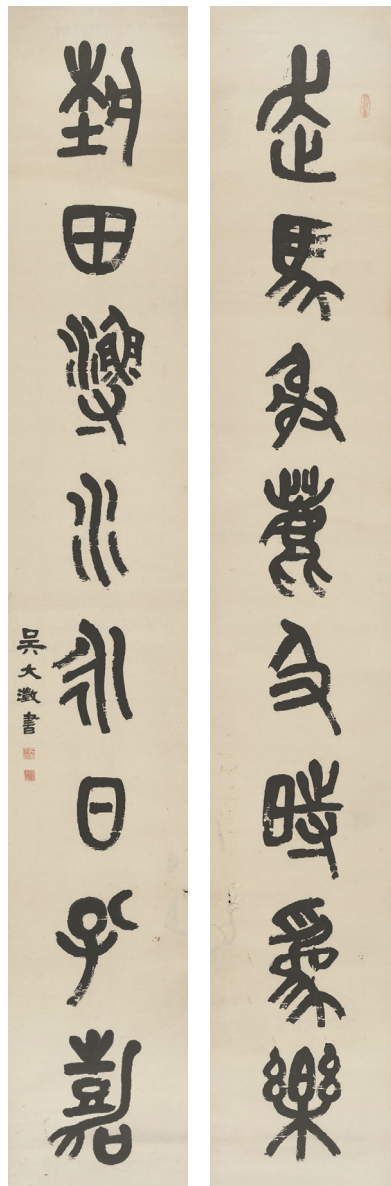
文之字时，需以通假代之，便在题识中详述其训诂依据或考辨其字形渊源，以示学术有自，非徒取他人之字形。至民国吴昌硕，每作石鼓文书法，常有这种文字考据式的长题，亦是这类书法创作一大特色。在金石书法家的眼中，书法不仅是艺术的表现，更是学术底蕴的展示。

四 余韵

王国维说：“古来新学问之起，大都由于新发见之赐。”^①这句话很适合概括清代金石书法的发展，盖书法新书体、新风格之起，亦多由古文字新发现、新研究之赐。书法步入近代，并没有停下变革的脚步。商代甲骨文自晚清发现及研究，出现了以甲骨入书法的创作；民国时期西北简牍文书的发现，又带动汉简书法的兴起。及至现代，随着考古的发展，春秋战国至秦汉三国时期简帛、盟书、虎符、兵器、量升等铜器铭文和砖石陶文大量出土，都为书法创作提供了新的借鉴。与此同时，随着书写工具的进步，毛笔逐渐退出日常书写工具，使得以此为基础的书法彻底失去了实用意义，而成为单纯的一种艺术创造。

回顾三千多年书法变迁的历史，毛笔书写的实用需要始终是书法艺术发展的基本动力，这一实用性涵盖了公私各种书写形式。无论官方公牍文书、大臣奏折、士人科举试卷的书写，还是私人领域的信札、诗文抄稿、题跋的书写，以及方外人士的经文抄写，其基本目的都是信息的记录与传播。在此基础上形成的艺术创作，虽是书写向书法的一种升华，但并不会取代传统的书写功用，因此早期篆隶等书写不便的字体在失去实用价值后，其艺术发展也随之停滞萎缩。清代篆隶书法的再度兴起，亦是现实厅堂装饰对大字书法需求的结果，加之学术研究的推动，使得篆、隶书法的创作因新的实用性而再度兴起。建立在实用基础上的传统书法，在其艺术性不断受到重视时，其实用性往往会被忽略，形成古代书法变迁的总趋势。但被忽略并不意味着消逝，由于传统的书写者和书法家的身份在某种程度上是重叠的，他们既是日常文字的使用者、书写者，也是具有较高声望的名人或书法家。董其昌书法追求“熟后生”的境界，“熟”可理解为实用书写的熟练，是建立在笔墨功夫上，是有形的，可多练而得之；“生”则是书法创作的艺术个性，是建立在熟的基础上，是无形的，需有文化底蕴与学识修养，亦非刻意能得。作为以毛笔书写为常态的文人士大夫阶层，这一标准只可心契，非可言宣。

〔图十二〕清吴大澂《篆书八言联》
故宫博物院藏



[作者单位：故宫博物院书画部]

(责任编辑：谭浩源)

① 王国维《最近二三十年中中国新发见之学问》，前揭氏著《静庵文集续编》，第699页。