

论盛唐的书法审美流变

THE FORMATION AND TRANSFORMATION
OF CHINESE CALLIGRAPHY AESTHETICS OF
HIGH TANG PERIOD

何欣霓

HO XIN NI

MASTER OF ARTS (CHINESE STUDIES)

拉曼大学中华研究院

INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
JAN 2023

论盛唐的书法审美流变
**THE FORMATION AND TRANSFORMATION OF CHINESE
CALLIGRAPHY AESTHETICS OF HIGH TANG PERIOD**

By

何欣霓

HO XIN NI

本论文乃获取文学硕士学位（中文系）的部分条件
A dissertation submitted to the Institute of Chinese Studies,
Institute of Chinese Studies,
Universiti Tunku Abdul Rahman,
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
MASTER OF ARTS (CHINESE STUDIES)
JAN 2023

摘要

论盛唐的书法审美流变

何欣霓

盛唐时期在中国各个领域里大放异彩，其中书法理论著作林立，所蕴含的书法美学思想对后世影响深远。本文通过盛唐书论一探盛唐书法美学趋势，再梳理出盛唐书法美学思想脉络。

本文从唐朝以书法为重的时代背景作起点开始，讲述唐代书法在强盛的政治经济背景下被孕育出豪壮的审美精神。“唐人尚法”一说源自唐代对“法”的尊崇，然而在这个“尚法”的背后所蕴含的美学思想却是遵法后出法，再和自然融合。再者，盛唐书法美学思想也出现了“书品”与“人品”合一的现象，这又与中国美学在魏晋以“品”论艺的风气逐渐盛起及中国传统文化注重“人”的精神有关。

书法理论在唐代蓬勃发展，从初唐开始到晚唐都有代表性的作品，甚至影响后世深远。本文就是着重于集大成者张怀瓘的书论著作及窦息《述书赋》来展开研究。除了文献研究法，本文也采用比较法，将盛唐前后期的书论与盛唐书论作比较，借着梳理书法美学思想的脉络来对审美变化做出分析。通过不同时期的书论，可以从中列出当代审美的异同，领略在不同发展阶段的书法审美思想和标准的趋势。

关键词：盛唐；书法；审美；书法审美；流变

Abstract

THE FORMATION AND TRANSFORMATION OF CHINESE CALLIGRAPHY AESTHETICS OF HIGH TANG PERIOD

HO XIN NI

Various fields in China have shined during High Tang. Among the fields, there were many calligraphies theoretical works, and the calligraphy aesthetics contained in it had a profound impact on later generations. This thesis explores the trend of High Tang's calligraphy aesthetics through High Tang's theory, and then sorts out the context of the calligraphy aesthetics on High Tang's.

This article starts from the Tang Dynasty that focus on calligraphy era and tells the story of the Tang Dynasty calligraphy that nurtured with a magnificent aesthetic spirit under the background of the strong political economy. The theory of "Tang's people rules" originated from the respect of "rules" in the Tang Dynasty. However, the aesthetic thought behind this "rules" was to follow the rules and break the rules then merge with nature. In addition, the High Tang's calligraphy aesthetics also appeared the phenomenon of "calligraphy" and "personality" combination, which related to the trend of Chinese aesthetics that emphasize the "personality" and Chinese traditional culture's that emphasize on the spirit of "people".

The theory of calligraphy developed vigorously in the Tang Dynasty. There were representative works from the early Tang Dynasty to the late Tang Dynasty, and even had a profound influence on later generations. This thesis research focuses on the book theory works of great master Zhang Huai Guan

and “Shu Shu Fu” by Dou Ji. In addition to the literature research method, this thesis also uses the comparative method to compare the calligraphy theory in the early and late High Tang’s Dynasty with the calligraphy theory in the prime High Tang’s Dynasty, and analyse the aesthetic changes by combing the context of calligraphy aesthetics. Through the calligraphy of different dynasty, can list the similarities and differences of High Tang’s dynasty aesthetics, and appreciate the trend of calligraphy aesthetic thoughts and standards at different stages of development.

Keyword: High Tang; Chinese calligraphy; aesthetics; Chinese calligraphy’s aesthetics; transformation

致谢

这份论文从选题到完稿过程中我得到了许多老师和同学们的热情帮助与支持，在此献上真挚的致谢。

首先，我要感谢我的论文导师林志敏老师，他对我的论文提出了许多宝贵的意见，让我得以顺利完稿。林志敏老师在我面对论文难题时耐心指导，并时常给予鼓励，老师的教诲让我铭记于心，感激不尽。副导师叶秀清老师亦给予我许多良好的建议，让我在工作与学业两者之间妥善安排时间。两位导师教会我正确的治学精神，让我在撰写论文过程中获益匪浅，在此向两位导师致以我最真诚的感谢！此外，我也非常感激这期间给予我关爱和帮助的所有老师们。各个老师们对我的帮助和暖心鼓励，我的感激之情无法言喻，在此致以衷心的感谢！

感谢黎达铨同学的任劳任怨，无论何时何地都给予我最大的帮助和支持。黎同学是支持我写完这份论文的最大推动力，谢谢！我也感激学长张凯彬多次为我补充书法领域的知识，其宝贵意见让我豁然开朗。再者，感谢郑宇轩同学的仗义帮忙，让我在疫情期间也可以有管道通过线上资料库查找书目，完善我的参考文献资料。

我衷心感谢这些年来给予我关爱和鼓励所有好友和家人。如果没有大家的支持和理解，我一个人没办法在求学的这条路上走得那么远。虽然一路并非平坦无阻，但大家的关爱似春风温暖着我，似时雨滋润着我，让我有力量完成了这份论文。

千言万语道不尽我心中的感激，就此用文字高喊：谢谢！

论文核实书

本论文论盛唐的书法审美流变 THE FORMATION AND TRANSFORMATION OF CHINESE CALLIGRAPHY AESTHETICS OF HIGH TANG PERIOD为 何欣霓 (HO XIN NI) 亲自撰写, 是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证

Lim Chee Men

日期: 05012023

导师: 林志敏助理教授

拉曼大学中华研究院中文系助理教授

Yap Siew Chin

日期: 05012023

副导师: 叶秀清助理教授

拉曼大学中华研究院中文系助理教授

拉曼大学
中华研究院

日期： 2023 年 1 月 5 日

论文提交书

此证何欣霓（学号：16ULM01187）在中华研究院中文系林志敏博士（正导）与叶秀清博士（副导）指导下，经已完成以此为题〈论盛唐的书法审美流变〉的硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本硕士学位论文至拉曼大学资料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此证，



（何欣霓）

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。



姓名：何欣霓 HO XIN NI

学号：16ULM01187

日期：2023 年 1 月 5 日

目次

摘要	i
Abstract	ii
致谢	iv
论文核实书	v
论文提交书	vi
论文声明	vii
目次	viii
第一章 绪论	1
第一节 研究范围与价值	2
第二节 研究方法与目的	4
第三节 前人研究与初步研究成果	6
第二章 唐代文化背景及书法理论著作概览	11
第一节 以书育人的文化	11
第二节 书法批评高峰	14
第三节 书法与“儒、释、道”	17
第三章 盛唐书法风尚与思想的“出新”	23
第一节 遵法而出于法	24
第二节 法与自然互融	31
第三节 人格书品合一	49
第四章 盛唐书论里的审美标准	60
第一节 风骨之“力”的突显	60
第二节 自然之“象”的造化	72
第三节 神采之“质”的崇尚	84
第五章 盛唐书法美学的嬗递	96
第一节 雄浑和自然的延续	96

第二节 品鉴与批评的继承	99
第三节 “逸”之审美演变	107
第六章 结语	121
引用文献	125

第一章 绪论

本文之所以选择研究盛唐书法的审美流变，主要是针对着“盛唐书法美学”这个方向去发掘。“盛唐书法”是笔者想集中探讨的一个课题，希望通过各种理论和文献，加上盛唐人在书法作品上的表现，从而梳理出盛唐书法美学思想脉络。

许多研究提及“美学”都会特别阐明中西美学之分，或是概述中国古典美学和西方美学的异同。尽管西方美学和中国美学有共同点，但基于以不同的核心内容为探讨对象，因此分属为两个文化系统。所谓“中国古典美学”，就是由远古的图腾、陶器、青铜器、诗歌、书法、绘画，甚至小说、散文这些形象系列内所包含的“风骨”、“赋”、“比”、“兴”、“气韵”等审美观。中国古典美学以先秦两汉为发端。在那一个百家争鸣的时局，孔子、老子、庄子和荀子等的哲学思想中也包含了“美学”，其中关于美的本质，美感和艺术的认识及观点，都围绕人格美。时至魏晋，审美重点的转换，出现了从人物审美到文艺创作欣赏地转移，美学思想也有了新的发展。唐代的艺术品评在六朝之后，更进一步丰富和活跃，这些都反映着当代的审美崇尚的变化和发展。

盛唐作为唐代鼎盛的时期，各类艺术领域都有颇高的成就，具有让学者深入探讨的价值。笔者基于个人对书法的热爱，所以对于书法这一领域十分感兴趣，一番挖掘资料之下，通过《书谱》、《书断》和《述书赋》等书法理论发现书法审美在唐代的变化和书法理论的奥妙。职是之故，本文将中国书法艺术为核心议题，进一步讨论盛唐书法艺

术的审美流变。笔者以张怀瓘和窦臯二者所提出的书法理论为盛唐书法审美思想的探讨基础，从而反映盛唐审美观的崛起与发展趋势。

第一节 研究范围与价值

盛唐是唐代艺术分阶说法其中一个阶段，此说法定型于明初高棅的《唐诗品汇》——唐初至玄宗开元为初唐、开元至代宗大历为盛唐、大历至文宗大和为中唐、大和至唐末为晚唐，然而文学艺术的发展无法精准定量出分界线，因此“四唐”之说只能是一个大略的分期法。“四唐”有被喻为四季之变：初唐如春水，清澈而明丽；盛唐像暑雨，充沛而壮观；中唐若秋草，茂密而摇曳；晚唐似冬雪，含蓄而凄凉。笔者选择“盛唐”（公元 712-762）为研究背景，只因这是唐代文学创作和美学思潮的高峰期。根据《新唐书·卷五十一·食货志》所载：“是时，海内富贵，米斗之价钱……布千三十五万余端。”¹这是开元之后唐朝所呈现富足与充裕的现象，所谓“开元之治”就是盛唐的揭幕，代表了大唐的鼎盛时段。随着这样的社会发展，审美文化在当时也是日趋繁盛，因此盛唐对文学、政治、艺术等方面而言皆为“盛世”。

盛唐时期与西方“文艺复兴”可相媲美，因两者同是产生了艺术文化发展极大的岁月，是一个富有蓬勃理想热情和创造了艺术审美典范的时代。盛唐时期，人们把中国古典的艺术审美推向了一个巅峰期，让盛唐文学和创作能成为繁华盛世的一个著名标志。若把盛唐的美学艺术放在国际大时代下考察，可以发现有些国家的艺术美学历地还是荒芜一

¹ [宋]欧阳修，《新唐书》，（北京：中华书局，1975），页 1346。

片。当盛唐艺术正在蓬勃发展的时候，西方处于中世纪时期，宗教主宰着人们思想，宗教是高于个人，直到文艺复兴之后审美方向才转向，不再只是以宗教为核心。与此同时，盛唐在诗歌、书法和绘画等领域都有了不凡的成就，而“意境”就是传统中国审美意识的结晶，其中作品独有的“风格论”则是随时代逐渐演变出来的一种格调，独特性非常高。盛唐时期所提出和阐发的美学观念与范畴等在中国美学史上占有不容忽视的地位，是一个美学思潮发展蓬勃的时代。本文的“流变”是牵涉盛唐前后书法审美风尚和审美标准的变迁。盛唐书论的完整度高，种类繁多，通过研究，可以梳理出一个脉络来看盛唐的书法审美盛唐前后的变化，其中还包含魏晋和宋的审美风尚，盛唐就是一个切入点。

于民在《中国美学思想史》中表示唐代的文化艺术虽承接六朝争艳之余风，但初盛唐时期的审美艺术一再反对单纯追求形式及模拟苟同，强调具备风骨及神采。²袁行霈在《中国文学史》中提及中国书法的发展从晋朝开始到唐朝方才大变法度——“颜真卿出，一变晋人之神韵入于法度之中，结体端庄，用笔厚重，而遒丽自在其中”，拓展了传统格局，体现了唐代书法新貌。除此之外，袁行霈也表示张旭和怀素的草书最能传神体现唐代士人昂扬精神的风貌，说其书法中自由纵恣的气象和盛唐诗人相似，尤其是李白。³由此可见，书法这一艺术里除了可以反映当代审美思想，更是展现了盛唐审美流变的一大媒介。

² 观点整理自于民，《中国美学思想史》，（上海：复旦大学出版社，2010）。页261。

³ 观点源自袁行霈，《中国文学史》，（北京：高等教育出版社，1999），页298。

“美”或许在各人理解和感受中属于主观，其范畴又甚广，所以至今仍难有绝对的定义。笔者在研究时期，所遇到的困难就是难以找到书论所提及的审美词汇的确切定义。每个学者所提及的审美范畴并不一致，有些是不同词汇但相同性质，有的则是相近词汇但意思大相径庭。本文没办法对每个审美用语作出考证和研究，那将大大超出本文研究范围，因此本文仅是参考相关资料，参考学者观点来作出讨论。虽说“美”是难以定义，但确是可见、可触碰、可感受、可心领神会，甚至在学科中可以被阐释，它还是有客观条件可供判断的。因此，“美”再怎么被理论化都离不开“情”，二者同样是人类能产生和感受的。文人为了抒发情感而有了创作，才有了艺术，因此“美”的根源里涵盖着“情”实属合理。书法家们在作出书法实践和理论研究的同时，这情感就融入在作品里，后人即可从流传的作品中探讨当代“美”的展现。盛唐书法继魏晋之后又是一个高峰，并且融合时代因素让书法在历史上拥有辉煌成就。职是之故，在这个书法作品鼎盛，书法理论研究趋向系统与完善的关键时期，其中所反映的审美思想，以致后世有何影响，审美流变的发展值得深究。

第二节 研究方法的目的

本文研究方法主要有两种：一、文献研究法，首先是理论类的文献，文

内主要从《书断》⁴和《述书赋》⁵这两部盛唐书法理论著作来进行研究。

《书断》是张怀瓘的长篇代表作，字数总共三万有余，整部作品有高度的完整性和系统性。张怀瓘在这部书论里注入大量时间和心血，书中分四个部分，从阐述书法来源一直到对以前书法评论的评价和分析，其中还对书法家进行资料梳理，详细记载前人尚未记录过的资料和评论。笔者也对张怀瓘其他书论为探讨其美学思想的切入点，不过《书断》的篇幅最长，最有系统性，因此多以《书断》内文为例。窦泉的《述书赋》全文一万七千余字，赋文的内容从周朝一直延伸至唐代中朝，几乎包括先秦到唐朝前期的所有著名书法家及作品。《述书赋》内文涵盖人物传记、书法风貌、印章和著作等多方面，是一部跨书法、文学和历史等多方面的重要著作，具有多方面研究价值。当然，笔者同时也尽可能采纳盛唐前后的书论文献来进行补充，以确保研究在论证和立足点可信。

再者，作品往往无法与创作背景切割关系，通过研究书论和书者的生活背景可以洞察其中的社会风貌与内容，从而探讨出当代的审美认知。考察作品的时代背景，分析作品有否反映，并体现时代的趋势和潮流。史类专著如新旧唐书、隋唐五代史、唐文化史，或如《书法美学思想史》⁶、《中国书法理论史》⁷和《中国书法批评史略》⁸等。通过这两

⁴ 作者张怀瓘，唐代开元时期书法家，书法评论家。海陵（今江苏泰州）人，历鄂州司马，官至翰林院供奉。书法著述有《书断》、《书议》、《书估》、《文字论》、《六体书论》、《论用笔十法》、《玉堂禁经》和《评书药石论》。

⁵ 作者为窦泉，唐代天宝年间书法家。扶风（今陕西麟游以西）人，官至检校户部员外郎，宋汴节度参谋。窦泉著《述书赋》，其兄窦蒙亦是唐代书法家，作《〈述书赋〉语例字格》，但有缺失。

⁶ 陈方既，雷志雄，《书法美学思想史》，郑州：河南美术出版社，1994。

⁷ 王镇远，《中国书法理论史》，合肥：黄山书社，1990。

⁸ 陈代星，《中国书法批评史略》，四川：巴蜀书社出版社，1998。

种不同类型的史类书籍，可以了解盛唐的社会状况和书法的发展过程，有助于去探讨当代社会状况与时代变迁在书法审美流变中所产生的相互影响。再者就是传记类专著，如人物传记和评传，而透过评传的记载与前人的研究，能帮助笔者更好地了解本文所提的书法家的作品风格及思想等，进而理解他们的美学思想。文献研究法可以让笔者通过后人对盛唐历史、唐朝文化史、书法理论、书法审美思想，甚至是人物评传等资料来分析，在后人对盛唐书论的阐释上再进行探讨。二、比较法，既是笔者将盛唐前后期的书论与盛唐书论作比较，借着梳理书法美学思想的脉络来对审美变化做出分析。通过不同时期的书论，可以从中列出当代审美的异同，领略在不同发展阶段的书法审美思想和标准的趋势。笔者也从《书断》和《述书赋》等的个别书论中的趋同性和相似性里进行分析，通过比较与分类来探讨出盛唐书法审美风尚的嬗递。

笔者通过这两种研究方法，将书论里的盛唐审美观点和主张归纳分类，再加以举例和佐证，从而勾勒出盛唐书法审美从“尚法”走到“逸”的趋势和面貌。本文以书论为探讨盛唐书法美学的基础，从相关书论和美学主张的视野来达到研究目的，梳理出盛唐书法审美流变的脉络。

第三节 前人研究与初步研究成果

唐代审美崇尚的趋势与变化，可以在古代各家书论与书评中可见一斑。宋朝董其昌就在《评书法》指出：“晋宋人书但以风流胜，不为

无法，而妙处不在法。至唐人始以专以法为蹊径，而尽态极妍矣。”⁹董其昌此话就以“唐尚法”的来概括了唐代书法面貌。陈方既和雷志雄所著《书法美学思想史》则探讨过赵孟頫“学晋不从唐入，多见其不自量”，因为在赵孟頫看来要学晋书必须从唐入手。如此一来，这间接表明了唐代书法的结构适合学书者借机打好基础，而唐书就是学晋的结果。赵孟頫“由唐入晋”的想法反映了唐书在后人眼里是继承了晋书之风，其书法审美也和晋书息息相关。宋代朱长文在张怀瓘《书断》之后作《续书断》，延续了《书断》品评方式，更把唐代书法家细细品评。朱长文无疑受张怀瓘影响，继而把这种书法品评延续和展开，当用遣词用字也是和张怀瓘风格相似。宋代米芾的《海岳名言》对唐代书坛批评不少，字字一针见血，可与其他书论作对比，更显中肯耿直。

时至今时，唐代美学不乏前人研究，但基于中国古典美学研究都多以思想内涵为讨论核心，因此大部分著作都是以唐代美学发展与美学范畴为研究基础，少有涉及西方美学理论。不过，美学大家李泽厚以及宗白华对中西美学理论融会贯通，谈及美学的时候中西理论都信手拈来。李泽厚的《美的历程》主要根据时代把中国对“美”的概念铺陈细述，李泽厚对盛唐美学的阐释是很多面的，看似轻松而谈，可字里行间却又是充满各种理论，从而可见盛唐美学发展的前话和后续的依据所在。宗白华的《美学散步》则以中西美学理论和思想布局，在各个范畴中带出中国艺术创作的美学阐释。《美学散步》谈各个方面的艺术美学，其中

⁹ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页 371。

也包括中西方的画论，更少不了中国书法美学思想以及诗歌高峰期的盛唐美学状况。

再者，从史类的角度来看盛唐书法美学的著作繁多，这些著作都是把中国书法思想或是美学思想清晰地根据时代来分类。如敏泽的《中国美学思想史》及叶朗的《中国美学史大纲》所提及的美学和思想范畴是处理中国古典美学课题的基础，借由他们所整理出的中国美学范畴的脉络可看出中国美学的演变、承接与转型之处。通过了解这样的美学背景，更可以在唐代美学研究的分析上有所借鉴，不致使偏离古典美学核心议题。然而这一类研究是以纵观角度，并非很仔细谈及盛唐书法美学流变，主要把主流审美特征和条件一一罗列，举例论证。陈望衡的《中国美学史》则在一开始就把中国审美的范畴“意境”、“味”、“妙”和“真善美”作为导读，先铺垫整个中国美学史体系和审美标准主流。其研究中也提及唐代的书法在这体系中的发展和鼎盛，不过并不细谈，概述成分较多。陈方既和雷志雄所著的《书法美学思想史》有比较着重说到张怀瓘、窦泉和颜真卿等人的书法审美思想，其中更是详细解释了张怀瓘书法理论和窦泉《述书赋》里的美学思想。笔者认为这本著作对本文有极大帮助，可以让笔者从中得到更多盛唐书法美学思想的特点和概念。陈代星的《中国书法批评史略》更是在研究中不可缺少的参考文献，因为这部著作从历史角度切入，展现了中国书法理论里艺术批评的一面。这部著作把张怀瓘和窦泉等人提出的书论作出阐释，基于他们的书论上进一步阐述，重点提出书论里的批评意味和审美倾向，并归类了书论的性质和类别。

熊秉明的《中国书法理论体系》、郑晓华的《古典书学浅析》和王宜早的《中国古典书学研究》就是将书法理论分类之后更有系统地去阐述书法审美思想。这类研究是将书法美学理论化去谈，其中盛唐书法审美的流变在这几部研究中可见端倪，只是学者们并不是以一个朝代的脉络去阐述，而是着重书论类别和特点去进行研究。笔者从这些研究中吸取盛唐书论的特点，并对盛唐书法审美流变的因素做出思考。

除此，谈及唐代美学议题的专书有吴功正的《唐代美学史》、王明居的《唐代美学》、王耕的《唐代美学范畴研究》等，纷纷提出了有关唐代美学理论和范畴，并加以论证阐释有关唐代美学的渊源与发展。这些唐代美学研究，大都是以唐诗为切入点，再延伸去其他艺术领域继而剖析唐代的审美趋势和美学理论应用的深度和层次所在。此类美学议题专书着重审美范畴的讨论，对于张怀瓘和窦泉的审美思想则归纳在对应的审美范畴中。

至于论文研究，庞亚青于 2006 年完成的《唐代书法美学研究》里总结了唐人对书法的追求，再将唐代各个时区分别整理了美学发展与转变，详尽的因素只是点到即止，没有更加深入探讨。笔者对于作者将中晚唐美学混为一谈略觉不妥，因为作者没有根据文学和历史分法，仅是个人分法，似乎少了一点信服力。这部研究将唐代美学思想特点做了详细的整理，并没有特别说明唐代美学思想流变过程。刘建会的《唐代书法美学思想探析》则详细阐述了唐代书法美学思想的脉络。作者在探讨书法家思想时详细解释了其背景与思想的因素，更以时代背景作为一大论点来探讨其中书论和文化之间的关系。笔者发现作者非常着重讨论盛

唐时期的书法美学思想，由此可见盛唐书论的蓬勃使得盛唐书法美学在唐代中有极大的地位，只是作者对此没有继续讨论和总结，实属可惜。

总结上述前人研究范例，可见“盛唐书法美学”的议题并不匮乏，只是还有可以再深入探讨的范围，以及值得深思的问题所在。职是之故，笔者在探讨盛唐书法审美这个议题上，不仅从前人的角度和视野作为基石，来梳理整个盛唐审美流变的脉络，更在每一个章节以“递进式”去阐述盛唐审美的风尚、审美思想的“出新”、审美标准和审美的流变。初步研究成果显示，盛唐的书论众多，尤其《书断》和《述书赋》，给予了大量的信息和资料，让笔者得以探讨“尚法”不仅是一种风尚，而是一种对艺术自我的要求准则，而达到了一定的标准之后，技艺纯熟之后就要迈向另一个高度——自然。本文的研究结构就是设计成一层一层递进，从社会宏观到个人主张的视野去探讨盛唐书法审美是怎样从“尚法”到“逸”的提倡。

第二章 唐代文化背景及书法理论著作概览

唐代是一个艺术繁荣的时期，整个朝代历经近三百年之久，虽说其中有兴有衰，但“贞观之治”和“开元之治”为唐代奠定了非常雄厚的经济和政治基础。有了强盛的国力，文学艺术才拥有了得以良好发展的环境和条件。唐代书法被强盛的政治经济背景所孕育，所以当代书法才有豪壮的审美精神。唐代是一个变革时代，之前所累积的社会矛盾得以缓解后，使得社会趋于安宁有序，迈向蓬勃发展，这无疑给书法提供了巨大的发展空间。与此同时，当代开明的文化思想使“儒、释、道”三教并立，且逐渐融和会通，这也影响着书法创作和书法美学思想的发展。

第一节 以书育人的文化

唐初时期，隋朝风俗规矩依旧被沿袭，所以当时历经陈、隋两朝的人士尽管抱有宏志，但还是积习难改，书写风格只趋向纯青并未有所更变。直到贞观年间，社会经济日渐繁荣，制度开始转变，书法风貌才有所更改。唐太宗李世民喜好书法，尤重王羲之书法，还亲自为《晋书》撰写右军传赞。其后，唐高宗、睿宗、武则天和玄宗也秉承唐太宗遗风，十分看重书法。上之所好，下必行之，唐代帝王注重书法，这实在有力地推动了书法艺术的发展，因此书法在唐代盛况非常，书法名家辈出。

唐代重视书法的程度可以体现在教育和科举制度上。当代东京和西京两个国子监都设立国子、太学、四门、律、书、算六学，国子监六学中“书学”就居其一。“书学”是专门培养书法人才的学校，并且在

内部设置书学博士主持教学，不时招 14 至 19 岁八品以下的文武官员和庶人之子入学。书学里的学生每日课业是写字一幅，剩余时间要学习时务策，读《国语》、《说文》、《字林》、《三苍》和《尔雅》，以加强书学知识。学习时间可根据《唐六典·卷二十一·国子监》里记载：“石经三体书限三年业成，《说文》二年，《字林》一年”¹⁰作为标准，学生完成学业后就可以参加国子监考试。除了书学以外的“国子”、“太学”和“四门”的学生也要学书法，每日习写一幅，可见书法的重要性。此外，唐代宫禁内又有专门为宫人所设的学校，最初称“内文学馆”、“隶中书省”，以儒学者为学士来教导宫人。武则天时期则将之改为“习艺馆”，设内教博士十八人。¹¹唐玄宗开元末此馆被废，内教博士改为宫教博士，负责教习宫人书，算众艺。由此可见唐代对于文史知识和书法技巧的重视，就连宫禁内的宫人也得学习。

唐代效仿汉制，以书取士，科举制度无论是贡举还是铨选，都将书法列为重要科目或任用的先决条件。贡举就是分科取士，其中一科就是“明书”，主要的考试内容为文字学和杂体书法。铨选，即吏部考核六品一下文官的一种制度，根据《通典》所记载，是以此四条标准一年一选：“一曰身（取身体貌丰伟）；二曰言（取其言词辨正）；三曰书（取其楷法遒美）；四曰判（取其文理优长）。”¹²然而这种考核制度在选人以万计时，吏部不能一一铨察“身”和“言”，便出现了仅凭借

¹⁰ [唐]李隆基撰，李林甫等注，《唐六典》（北京：中华书局，1992），页 562。

¹¹ 徐连达所著的《唐朝文化》载：“武则天如意元年，改名为‘习艺馆’，设有内教博士十八人，经学二人，史、子、集缀文三人，楷书二人，《庄子》、《老子》，太一、篆书、律令、吟咏、飞白书、算、棋各一人。”摘录自徐连达，《唐朝文化》（上海：复旦大学出版社，2004），页 269。

¹² [唐]杜佑，《通典》（北京：中华书局，1988），页 360。

“书”和“判”就取人的现象。唐代也随时设制举之科，是为了拔擢善书官吏的临时措施，如善六书文字、书判拔萃和超越流辈诸科。《唐六典·卷二》里也有记载：“凡择流外职有三：一曰书，二曰计，三曰时务。其工书工计者，虽时务非长，亦叙。”¹³表示即使一般的令史和书令史也以书法为首，因为这些官员都得通晓文字和掌握一定的书写技能，要求也十分严谨。根据唐代判文，郭立的《对学书判》有曰：“弱龄有志，操觚游艺，负笈从师。服膺孔甲之书，留心田漳之业，精穷小学，声洽大成。”¹⁴。吕因的《对字诂判》也载：“甲手挥五色。已临科斗之书。躬写六经。方寘麒麟之阁。”¹⁵这都表明唐代对工书者的要求包括书写技巧和文学知识，并且是要求颇高，显示了当时社会对书法教育何其重视。

相对于魏晋南北朝时期这一个动乱和分裂的时代，唐代的繁荣稳定让书法从门阀世族阶层趋向于普及化。魏晋南北朝的书法世家大力推动了书法艺术发展，更因为经常性社会动荡，强烈震撼了人心，激发了文人对人生和人性的思考。经学式微的魏晋，玄学兴起，书法作为表达人生观念和思想情感的重要载体，受到许多士人高度重视。唐初书法审美沿袭了南朝有迹可循，因为唐太宗钟情王书，导致当代名家评价也是沿袭南朝理论家的观念，最终将其风骨之美和严密的技法结合，从而产生了一种精巧形式和雄阔气势相结合的审美理想。

¹³ [唐]李隆基撰，李林甫等注，《唐六典》（北京：中华书局，1992），页36。

¹⁴ [清]董诰，《全唐文》（北京：中华书局，1983），页4081。

¹⁵ [清]董诰，《全唐文》（北京：中华书局，1983），页4171。

唐代书法人才辈出，根据马宗霍《书林藻鉴》一书所载，能书者高达二百四十五人之多，而大量民间无名书法家未列其中。书法评论也在唐代发展蓬勃，根据黄简《历代书法论文选》里所录，唐代的书论著者有二十人之多，其中著名书论就有孙过庭的《书谱》、张怀瓘的《书断》、窦泉的《述书赋》和张彦远的《法书要录》。比起前代书论，唐代的书法批评来得更加详细和完善，有集前朝大成而启后世之势。

第二节 书法批评高峰

唐代对书法的重视使得朝野上下漫卷书法热潮，甚至还出现了许多书法名家，在继承中革新，最终成为书法历史中的亮点，对后世影响甚大。书法理论作品也在这时被推向高峰，主要围绕在二王帖学传统与当代创作而展开批评。隋朝统一南北，使得二者文化趋向融合，短短二十七年的隋朝并没有在书法批评有什么突出的成就。智果所著的《心成颂》倒是书法批评理论有所探讨，其中《心成颂》就有载：

“潜虚半腹，画稍粗于左，右亦须著，远近均匀，递相覆盖，放令右虚。‘用’、‘见’、‘冈’、‘月’字是。间合间开，‘无’字等四点四画为纵，上心开则下合也。”¹⁶

智果的《心成颂》是对书法基础理论的阐释，其对字形构成的具体分析，使得书法理论的根基更加厚实。唐代书法批评高峰之前，就数南北朝庾肩吾的《书品》最具有代表性，因为他以“品第”来评书。其《书品》用“九品论人”方式来进行书法批评，整体系统严密，语言精

¹⁶ 黄简，《历代书法论文选》，（上海：上海书画出版社，1979），页93-94。

练且十分直观化。唯“九品论人”乃沿用汉魏的封建等第观念，以此对书家分等级似有硬性分级之嫌。不过，这著作还是对后世的书法批评著作有很大影响。¹⁷书法批评发展到唐朝时，恰好当代的理性思维成熟，不仅史学上正统史学著作有硕果，其他领域如地理学、医学、天文学和文学等都有大放异彩的著作。书法批评在一个如此昌盛和发达的大环境下蓬勃发展，同期发展的还有文学和绘画批评，诗学的兴起更涌现一大片诗论和诗评。

热爱书法的唐太宗就著有《论书》、《指意》和《笔法诀》等书法理论文章，以致论书文章在唐代不胜枚举。欧阳询的《用笔论》、《八诀》、《三十六法》；虞世南的《笔髓论》和《书旨述》；孙过庭的《书谱》；李嗣真的《书后品》；张怀瓘的《书议》、《书断》、《文字论》、《六体书论》；颜真卿的《述张长史笔法十二意》；张彦远《书法要录》和窦息的《述书赋》等等，都是著名的书评。除此之外，李白的《草书歌行》、杜甫的《李潮八书小篆歌》、韩愈的《送高闲上人序》和陆羽的《评徐颜二家书》则是通过诗歌方式来对书法进行批评。

书论的著作如雨后春笋林立，所以各个书论特色可被归类为三种：
一、研究书法基础理论而展开书法批评（分笔法和审美理论的研究）；
二、针对历史和当代书法创作进行批评；三、系统性批评著作和对草书现象集中批评的论著。¹⁸针对笔法而进行讨论和研究的书论有李世民的

¹⁷ 整理自陈方既，雷志雄，《书法美学思想史》，（郑州：河南美术出版社，1994），页153。

¹⁸ 观点整理自陈代星，《中国书法批评史略》，（四川：巴蜀书社出版社，1998），页75。

《笔法诀》、欧阳询的《用笔论》、虞世南的《笔髓论》、张怀瓘的《用笔十法》及颜真卿的《述张长史笔法十二意》，而针对审美理论而进行研究的书论则有虞世南的《书旨述》、张怀瓘的《评书药石论》、蔡希综的《法书论》、韩愈的《送高闲上人序》和李肇的《论书》等。褚遂良的《论书》、李世民的《王羲之传论》、李嗣真的《书后品》和张怀瓘的《书议》、《书估》是针对历史和当代书法创作而展开的讨论和批评。最后，具有系统性的批评著作则有孙过庭的《书谱》、窦臯的《述书赋》、张怀瓘的《书断》和张彦远的《书法要录》等。

唐朝书法批评家不只是对历史的书法进行批评，还对当代书法创作现象进行批评，这是当代书法批评理论的一大特点。陈代星在《中国书法批评史略》里对此特点的出现进行分析：“唐朝由于政治、经济、文化的发达，人们在沉缅于历史文化氛围中，竭力对历史经验进行总结的同时，想在历史的链结中寻出一种带规律性的东西，以适应现实社会的发展，并努力建立现实社会文化中的一种法则精神，这种法则精神的建立正体现了唐朝盛世力求社会安宁，民生稳定的社会文化心态。”¹⁹唐朝开明之风是帮助批评著作繁盛的原因之一，因为有了这样的社会风气，所以书法批评可以非常直面事实，抱着对当代书法现象直接点评的态度。韩愈的《送高闲上人序》里对张旭毫无掩饰的赞赏，而李颀的《赠张旭》则用诗歌的方式对张旭的人格和书品进行点评。唐代的章草书经发展成了今草，后来再演变成狂草，这种书体打破了拘束，任主体精神自由奔放从而把个人情致发挥得淋漓尽致。狂草这样的创作现象引起了当代书

¹⁹ 陈代星，《中国书法批评史略》，（四川：巴蜀书社出版社，1998），页 87。

法评论者的重视，使得中唐以后的书学批评对草书专著论述。张旭和怀素都是唐代狂草的代表人物，其中更多的书法批评家是针对怀素来进行评论，如李白的《草书歌行》、孟郊的《送草书献上人归庐山》、任华的《怀素上人草书歌》、许瑶的《题怀素上人草书》和陆羽的《怀素与颜真卿论草书》等。除了对怀素和张旭的评价以外，还有一些是针对其他草书的见解，如温庭筠的《秘书省有贺监知章草题诗，笔力遒健，风尚高》和皎然的《陈氏童子草书歌》，都各自对草书描绘了一番。草书的兴盛使草书的批评理论迈向了繁荣，继而推进了整体书法理论的发展。

唐代书法批评的高峰反映了唐人理性思考与批评，人们在书法批评中可以对历史书法现象有新认知，更建立了属于唐代的书法批评体系与特色。

第三节 书法与“儒、释、道”

唐代士大夫尊崇孔子教导，重视六艺修养，颜之推《颜氏家训》里所立明的家训可作为儒家对书法态度的参考：“所见法书亦多，然而此艺不须过精……以此观之，慎勿以书自命。”²⁰颜之推是自小因为家风关系得以时常接触书法，加上对书法喜爱所以“法书亦多”。不过，家训里表示“此艺不许过精”，更提出“夫巧者劳而智者忧，常为人所役使”，还举例叹息王羲之因为书法才能过甚，导致其他才能被掩盖。《论语》里有载：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”²¹，故君子所依“德仁”，六艺可以是一个人的内涵修养，具有一定的社会功用，可以

²⁰ [北齐]颜之推撰，《颜氏家训集解》，（北京：中华书局，1993），页 567。

²¹ 程树德，《论语集释》，（北京：中华书局，1990），页 443。

熟练但不能以书法为一生所有的凭借，就如颜之推所言“厮猥之人，以能书拔擢者多矣”，可见人民能依靠书法晋升是唐代的制度特色，但却又是一种弊端。儒家讲求纲常伦理，注重社会秩序和尊卑，其所提倡的“中庸”是在生活里追求积极向上的一种态度。儒家思想在唐初的书法领域里具有影响的是“中和”之美，李世民也在书法创作中表示要“神气冲和”，虞世南的《笔髓论》也提到要“心正气和”。这都与儒家所言“中和”有关，是追求平衡和秩序的一种审美态度。不过，学者于民对“中和”之美提出一段见解：“孔子的中庸不等同于和谐，也不等同于广义之中和。他的叩其两端而持其中的认识基础，与对立面的和谐、转化及其合度的哲学概括，在高度与广度上都相差一定距离，但在政治伦理、心理、生活处事的影响上却极大。”²²按他的看法，孔子所言“中庸”本义并不是大家所讲的“中和”，不过由于孔子地位和儒家思想在当代的地位崇高，其中“哀而不伤、怨而不怒、乐而不淫”就成了审美中和的准则，因此被儒家一派尊崇和发展。

儒家注重书法的社会功用性，认为书法最大的功能就是记录文字，而记录文字是需要一笔一画都端正清晰，比如记账、文案、药方和书判等，都需要端正书体。职是之故，楷体在唐代受到热烈学习，颜真卿作为楷体的代表人物之一，其书风的严谨及法度完备就是当代社会的楷模。

隋唐五代是佛教宗派林立的时期，有三阶宗、密宗、华严宗和法相宗等各个宗派，诸宗各说佛法，兴于隋而衰于唐。佛教宗派发展至唐代较为广传的有净土宗和禅宗，由于修行方法简易，中唐以后就广泛流

²² 王朝闻，《气韵和谐》，（长春：东北师范大学出版社，1990），页142。

于民间。唐代的书法可作为佛教的外学，可以用于缮写传译的经书，其中包括各类论著、史地编著、注疏等，更有用来做功德的手抄经卷。而抄写者，大多数都是善书的僧人或经生，他们有的是被聘用抄经或属于自主做功德。一般的书写如同在州府衙门抄录公文，态度要十分严谨，因为经书内容含义要依靠文字来表达，所以不得有失行次。《宣和书谱·卷五》对经生杨庭的记载为：“作字得楷法之妙……如庭书，是亦有可观者。”²³除了经生，还有许多的专业抄书人，有署名者已然抄写成习，而大多数无署名者都是临时被雇佣。唐僧书法在初唐以行，楷二书为主，主要是用于写经，如集王羲之行书为《圣教序》、《兴福寺碑》的怀仁，大雅和以书《乙速孤昭祐碑》而得盛名的行满。《圣教序》还被元朝郑杓和明丰坊列入学习行书的重要范本，不过只是王羲之的“字形”，并未能媲美王羲之行书之“神韵”。唐代怀素是书法史上具有盛名的僧人，因为怀素的创作是最求个性解放的浪漫主义，不过他的作品并非充斥浓厚情感，而是用酒作为超乎悲欢之上艺术。²⁴刘熙载在《艺概》里说道：“张长史书悲喜双用；怀素书悲喜双遣。”²⁵怀素就是贴近佛家要求简淡的意味而形成的创作风格。禅宗思想在文艺创作产生了很大影响，其中一个最明显的例子就是有“以禅喻诗”和“引禅入诗”的诗论。再者，当代除了一般的文人士大夫之外会进行文艺创作，还出现了诗僧。诗和禅有相通的地方，如熊秉明在《中国书法理论体系》里说：“诗情是一种直接感受的神秘经验，禅悟也是一种直接感受的神秘经验……”²⁶

²³ 宣和间官修，《宣和画谱》，（台北：世界书局，2009），页45。

²⁴ 整理自熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页151。

²⁵ [清]刘熙载，《艺概》，（台北：汉京文化事业有限公司，1985），页158。

²⁶ 熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页154。

禅的关键在“悟”，禅僧的狂草就带出了喝棒顿悟的表现，通过某种书法创作模式表现出内心的境界。时代和政治思想变化让唐代不能重拾玄学的清谈之路，因此禅宗思想开展，让失意的士大夫在诗和书法的领域上有了释放自己内心的管道。

书法和佛家教义的关系有二，一是把写经书当作功德的一种；二是把写字作为佛性的直接表现。在各种优秀的抄经本里，不难察觉出虔诚的宗教情操，是书者把写字当作善业的一种宗教行为。晚唐僧人辩光“以禅喻书”，其所著《论书法》里曰：“犹释氏心印，发于心源，成于了悟，非口手所传。”²⁷，这就强调了书法所体现的是全凭自我意识的“悟”。佛教在唐代书法上具有深刻的影响，一方面是在形式和技巧上；另一面就是在精神思想上。唐代的佛寺众多，信仰佛教的人为了经书而进行大量抄写，久而久之就形成了一种常态。其中写经体就是在经历了南北朝之后，在隋唐年间达到法度精准的境界。这种特殊的小楷其实不完全具有书法作品性质，因为佛经讲究的是传阅功能，所以对字体的要求有一定的工整度和容易被识别。不过，也因为这样的写经方式，以致写经体有了自己的独特性，虽不能用来和其他书风作同一性质比较，但确实也形成了一种独有的书写风格，至今都被人们作为练字楷模。佛教思想对书法创作的影响主要体现在禅宗这一派上，认为“万法不离自性”，强调人心为万物之本体，故顿悟成佛不讲求理论而强调“自悟”。²⁸禅宗始创中盛唐，兴盛于晚唐，这样的以“心”作为顿悟的思想对唐人

²⁷ 曾枣庄、刘琳主编，《全宋文》，（上海：上海辞书出版社，2006），页361。

²⁸ 整理自熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页153。

书法创作和审美思想是有所影响的，本论文在第三章会论及这一环节。禅宗所言的通达自由，在战乱频繁的晚唐起到了对士人心理的慰藉，他们正好借着书法艺术来完成心灵的抒发。

道教自汉末以来就历经好几代，大盛于唐，唐玄宗更置办玄学，设博士助教收学生教导《老子》、《庄子》、《列子》和《文子》，并把这四本书改称为经。唐玄宗还到老子玄元皇帝庙祭祀，并称庙为“宫”，可见其对道家的尊崇和信奉之高。统治者对道教的推崇导致宣扬道教的书籍不断涌现，其中《三洞琼纲》在开元时期的编纂就有3744²⁹，至代宗大历年（766-779）又海内搜访和缮写，已达7000卷之多。其中最常见的经书就有《道德经》、《皇帝四经》和《抱朴子》等各种道家典籍。此等经卷大都是手工抄写，其中著名善书者就有道士司马承祯、卢鸿（先道后儒）、贺知章和顾况（由儒入道）等人。根据《传授经戒仪注诀·书经法第四》所记载：

“凡一斋之限，三日之中，缮写经书，未悉备得，先起戒文，朝仪为次，在师门者，亦得逆书，积渐取办，不必斋时。斋时力少，可得借人，借人难得，不斋之时，受法之后，徐觅能书，清严道士，敬信之人，别住静密，触物精新，自就师请经卷，卷皆拜受，竟又拜送。恭肃兢兢，所受部属，悉应写之，皆用缣素抄之，则纸充乃应，师手书一通，以授弟子，弟子手书一通，以奉师宗……”³⁰

²⁹ [清]黄以周，《续资治通鉴长篇拾补》，（北京：中华书局，2004），页1188。

³⁰ 《正统道藏》第989-990册，正一部，一卷。

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&remap=gb&file=100447&page=14&>

颜真卿的《有唐茅山玄靖先生广陵李君碑铭并序》一文也有记载道：“初，山中有上真人许长史、杨君、陶隐居自写经法，历代传宝……玄宗诏山人王旼，强请先生楷书上经一十三纸，以补杨、许之阙。”³¹可知道教经卷大多是道士自己所写，除了不善书或善书者限于时间才被允许请别人代劳，而从敦煌所发现的道经来看，其书法之精美不比书手或经生来得逊色。

对于以“尚法”的唐代而言，似乎和道家思想有所背道相驰，可是不然。虽说唐人书法没有魏晋的韵味，也被批评“唐人之书法，严而有力，果然韵趣小矣”³²，但有孙过庭、张怀瓘和窦臯的书法理论里都有道家思想的痕迹。孙过庭书谱里面讲究“同自然”，张怀瓘也提出“书道”概念，窦臯更是力倡“自然兴会”书法创作法，这些都和道家思想有所关联。唐代的三教并立给当代的书法审美和书风带来了异彩，因为注重法度的楷法，注重书法心境的狂草以及各种和自然审美有关的书法理论都和儒、释、道三家息息相关，这些都将在本论文有关“自然”的章节里详细讨论。

³¹ [清]董诰，《全唐文》（北京：中华书局，1983），页 3445。

³² 黄简，《历代书法论文选》，页 595。

第三章 盛唐书法风尚与思想的“出新”

唐代的各个艺术领域都有显著的特色，而其中更是以“唐人尚法”最是鲜明。唐代在各方面都有“立法”的要求，诸如律诗格律的严谨要求就是。此处所说的“法”是指唐代人在书法艺术上追求的法度，是客观的造型规律。这种造型规律形成了书法学习与创作的规范，在唐代不同时期有着别样的表现，主要是因南北书风合流导致这种法度的确立，让行书和楷书在唐代有了法则并供人效法。

隋朝虽统一南北，可隋三十七年即亡，历经南北朝的书法家或是隋朝为官，或卒于隋，所以隋朝书法难成一家。初唐书法大家曾仕于隋，或师承前朝，如褚遂良受法于史陵，得力于隋《龙藏寺庙》，故初唐书法风尚延续前朝二王之风。后至大唐初立，唐太宗更独尊王书，让初唐书法潮流全是二王风劲。当时，书法家如雨后春笋，而最享盛名者莫如盛唐四家，他们皆宗二王而各有所得再各成一家。这使得唐代是书法发展史上继王羲之之后新立的丰碑，上承魏晋余韵，下启宋意先河。不过，初唐书法根基乃是建立在北朝的碑版，所以初唐人对南朝书法的传承有所感染，本质上还是受到南北书风的影响。

然而，初唐欧阳询和虞世南等人也有创建新的书法理论框架，将风骨与美的严密技法紧密相连，体现了艺术家的特性和儒家思想的规范，“法度”的基础在此有初步的确立。初唐书坛虽然存在继承与标新的现象，可盛唐之后，书坛风尚可谓大变。颜楷的出现一扫之前媚媚之习，张旭的草书似将法度淬炼成潇洒自如。本章从书论中探讨遵法与出法的

问题，再延伸一探法与自然的微妙关系。最后，也从书品与人品融为一谈的状况引证讨论盛唐审美思想的新意层出不穷。

第一节 遵法而出法

楷书至唐代便基本定型，如熊秉明所言，如果把中国书法发展史简化到极度，将唐代视为分界，分成两个不同阶段：唐朝以前的书法是在寻找规律；唐之后规律已成；唐以后的书法家一面学唐法，却一面摆脱唐法，反叛唐法。³³盛唐书法的法度恢弘就如盛唐诗中的盛唐气象，严羽曰：“盛唐诸公之诗，如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚”³⁴。盛唐人的审美宏大壮远，在各个领域中都展露了代表盛唐的繁盛气度，尤其在各个艺术领域中“法则”的齐全就体现了这一点。自书法的“法度”在初唐萌芽以后，书法理论层出不穷，张怀瓘、窦臯、张旭和颜真卿等皆在这方面有了共识。

初唐欧阳询和虞世南非常重视法度，他们在用笔、用纸、书法创作、字法结构上都有所论述。郑晓华在《古典书学浅探》曾指出：“唐代书家重视法度，这在理论和实践上都是一致的。”³⁵表明了唐人重视法度是表里如一，理念和实际行动都表现出来。孙过庭也曾提出“翰不虚动，下必有由”和“一点成一字之规”等，这都构成了唐代书法的基本规范。张怀瓘更是将“法”的地位抬高，并把书法艺术的法理都研究出来，提出“法”的重要性，强调“遵法”而追求“出法”。

³³ 熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页28。

³⁴ [清]何文焕，《历代诗话》，（北京：中华书局，2004），页707。

³⁵ 郑晓华，《古典书学浅探》，（北京：社会科学文献出版社，1999），页181。

张怀瓘是书法技法理论的集大成者，他的书法理论里对书法的点画、运笔和结构等都有颇为详细的论述，就如他《六体书论》所载：“是故学必有成则无体。欲探其奥，先识其门。有知其门，不知其奥；未有不得其法而得其能。”³⁶书法艺术乃是循序渐进的过程，要取得其奥秘就得先识其门，若不入门，奥根本无从而谈。王耘的《唐代美学范畴研究》里有云：“门是可以以量化尺度来衡量技法要求，奥却是无法以任何有限符号去设定的世界之本体。”³⁷书法中的“法度”之所以重要，是因为在深入探讨一个艺术作品的内涵之前，这个“门”——“法”是必经之路，若连基本法度都不能达标，更不用深入探讨作品。张怀瓘认为笔法乃法度关键，故在书法理论里强调了用笔技巧、笔势运动蓄势和整体结构的组织性。

张怀瓘在《论用笔十法》提出“偃仰向背、阴阳相应、鳞羽参差、峰峦起伏、真草偏枯、邪真失则、迟涩飞动、射空玲珑、尺寸规度、随字变转”³⁸等十种用笔之法，表现了对法度的重视，并且巨细无遗将笔法要点记下，意在传授，传承书法法度。其中“尺寸规度”更是表示书法“不可长有余而短不足，须引笔至尽处，则字有凝重之态”³⁹。张怀瓘主张古法，所以在《玉堂禁经》先谈了永字八法，然后再谈笔势运用。张怀瓘在《书断》里对楷书的定义表露了其对书法规律性的追求：“楷者法也，式也，模也。孔子曰：今世行之后世，以为楷式。”⁴⁰其所述的书

³⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页 215。

³⁷ 王耘，《唐代美学范畴研究》，（上海：上海学林出版社，2005），页 143。

³⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页 216。

³⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页 216。

⁴⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 161。

法规律体现了唐人尚法的审美，所著书论也体现其对法度的要求。严谨而丰富的法度在当代成了金科玉律，这种法则尺度在促进艺术手法成熟的同时，也会造就艺术精神的贫瘠，毕竟“法”可以引导，也可以限制，因此张怀瓘提出了“破法以存法”的主张。⁴¹他认为“法固不定”⁴²，所以虽尚法、遵法却不仅以法作为审美。这主张的前提是笔法等书法法度都已经在掌控之下，有迹可循，如技法不及，往内的作品评价可免。艺术创作都要依循创作法则，“凡一能一艺，无不有法”，但要如何运用法度却是因人而异。张怀瓘认为书法在笔法合格以后，又不仅有法度可言，毕竟书法艺术不只在乎表层美观和技法纯熟与否，作品的精神世界体现乃更高的审美命题。

张怀瓘表示“用笔之势，不可一概。虽心法古，而制在当时”⁴³，同时提出“万法无定，殊途同归，神智无方而妙有用，得其法而不著”⁴⁴。这都表明了如果不理解书法的创造与表现的意义，不理解构成形象的根本规律从何而来就无以达到“法度”以外。张怀瓘很赞同王羲之“法既不定，事贵变通”的观点。这里引《书法美学思想史》里的一句话来做阐释较为清晰：“艺术的生命在于创造，而不是因循。没有可因循者不是坏事，有可因循者而一味因循，可能是艺术创造的悲哀。”⁴⁵这是张怀瓘引王羲之的话来反击极度推崇二王书风的人们，公然批评唐人以王羲

⁴¹ 参考自江棋棋，《张怀瓘书论美学思想初探》，（江苏：苏州大学硕士论文，2012），页8。

⁴² 黄简，《历代书法论文选》，页216。

⁴³ 黄简，《历代书法论文选》，页218。

⁴⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页229。

⁴⁵ 陈方既、雷志雄，《书法美学思想史》，（郑州：河南美术出版社，1994），页213。

之为唯一楷模的思想，认为遵王羲之书法让唐代的书法都进入了书风泛滥的瓶颈，需要有所突破。

张怀瓘遵从书法上的法度，并以恢弘法度作为审美之一，但他在遵从古法的基础上，认为法度之上还有更高的境界，并以法度之外的境界为审美标准。遵法而至无法，如有为至无为。虽遵法，但“法度”无限，所以学习技法的主旨不是盲目效法，而是学以致用，继而用技法来应变，重点就是在“变”。张怀瓘的“不师古法”就是不把前人的方法和规律绝对化，因为他认为笔墨虽是具体的东西，但方法不是，驱动笔墨的“精神”是无限的，变化无常且不容拘束。张怀瓘在创造的意义层面上主张的“遵法而出于法”即是对书法审美的追求提高，不只是片面性，而是更有深度。

张怀瓘所说的“变通”其实是事物发展的自然规律，这与崇尚自然的《述书赋》书论有所契合。窦泉《述书赋》：“南平休元，笔力自全，幼齿结构，老成天然。”⁴⁶，这是窦泉对王铎的评价，表明了他对王铎从笔力到结构，再到天然境界的肯定。天然并非人为，并非书法家第一次下笔就达到的境界。如果要达到天然境界就要笔力结构的超越，所以对笔力和结构的规律和法则自然是要揣摩熟透方可称得上是超越。窦泉《述书赋》：“休茂尚冲，已工法则，长于用笔结字，短于精神骨力，性灵可观，运用未极。”⁴⁷这说明其实书法家在受法则的训练时，可以将心中的情感激发出来，以致“性灵可观”。若没有法则的磨炼，笔

⁴⁶ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页4566。

⁴⁷ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页4566。

法和结构都不纯熟，书法家是无法通过书法自由抒发内心的情感，运用上必有阻碍。窦臯虽对遵从法度者批评不已，但他却也制定了自己的一套审美标准。窦臯在评论书法家时提到“任纵欲”、“任纵使”和“任己作制”等评语，这说明盛唐出现反克制情欲的趋势，他所提出的“忘情”观点，更是推崇人们以放情肆意。窦臯所主张的标准何尝不是变相的“法则”，窦臯的兄长窦蒙还为《述书赋》作了《语例字格》，表现了当代人的审美观。盛唐是一个书风丰富多变的时代，所以“法度”的恢弘虽具有时代性，但单一的技巧纯熟之书风已经泛滥，所以人们的审美再不依赖技巧而言，企图突破“法度”。

颜真卿在《述张长使笔法十二意》：“凡悟用笔，如锥画沙。使其藏锋，画乃沉着，当其用锋，常欲使其透过纸背……”⁴⁸这里头所言之法乃“藏锋用锋”，技法纯熟方能用锋藏锋自如，透过纸背之力则是书者功架，并不能紧靠效法而至，乃精髓之一。颜真卿创造的是庄重浑厚的书法，是盛唐理想的审美形态。可是，颜真卿的“法”并不是“死法”，他是集合了前人的想法，其老师张旭的教导以致自己“自悟”而来。颜真卿明白“不得其法而下死功夫，不能取‘殊妙’的效果”，“不通过实践则不能领会前人所讲的技法精义”，因此他才认真实践，认真体悟。颜真卿的《祭侄文稿》援笔作文之际血泪并进，悲愤交加，情尚无法自禁，所以意与字交融，仅为其感情一泻千里。颜真卿的“法”在成熟中运用自如，尽管在情感不能自己的情况下依然有法可循，然出于法。黄庭坚《山谷题跋》：“观鲁公其帖，奇伟秀拔，奄有魏晋隋唐

⁴⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页 280。

以来风流气骨，回视欧、虞、褚、薛、徐、沈辈，皆为法度所窘，岂如鲁公肃然出于绳墨之外，而卒与之合哉！盖自二王后能臻书法之极者，惟张长史与鲁公二人。”⁴⁹《祭侄文稿》被誉为天下第二行书，此帖一改行书轻盈灵秀、风韵潇洒的正宗观念，用笔上带着篆籀笔法，行笔中指腕并用，使得笔锋转折变化层次丰富且不失自然。颜真卿的《祭侄文稿》中的雄浑苍劲与《争座位帖》中铁划银钩乃同中有异，皆是在旧有的笔法基础上建立新形式⁵⁰，如苏轼《孙莘老求墨妙亭诗》：“颜公变法出新意”⁵¹，乃指颜真卿知法而变之，从而出新意。

颜真卿作为书法集大成者，其融铸了汉魏两晋以来的书法造型，汲取了各个字形架构，了解了钟繇笔法要诀，向张旭所学之笔法诸多森严法度，如“平谓横”、“直谓纵”、“力谓骨体”等，仔细揣摩后长期临写且自悟，亦遵此法度而後创新书风。其“楷书”最大的特色就是藏锋而中锋运笔，起笔方圆并用，点画更显遒劲有力，世称“颜体”。窦泉在《述书赋》评价杨真人“方圆自我，结构遗名”⁵²。此方圆正是一种殊荣，所以笔力方能贯穿笔内和用笔法度建构的过程，从而形成字内支撑⁵³。若不是笔法纯熟，不可谈笔力。又如《述张长使笔法十二意》里所载，张旭说执笔妙处在于“令其圆畅，勿使拘挛……勿使无度”⁵⁴，可见张旭的书法理念以“执笔”和“法度”充其首，虽循法但却不执着于

⁴⁹ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015），页3165。

⁵⁰ 整理自《古代艺术三百题·为什么后人称颜真卿是书法艺术中的集大成者？》，（上海：上海古籍出版社，1989），页63。

⁵¹ [宋]苏轼撰，[清]王文诰辑注，《苏轼诗集》，（北京：中华书局，1982），页372。

⁵² [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页4566。

⁵³ 整理自王耘，《唐代美学范畴研究》，（上海：上海学林出版社，2005），页145。

⁵⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页280。

法，那法度不过是书法“入门基本”，唯有笔法纯属以后才能更上一层楼。董道《跋张旭郎官石记序》有载：“及郎官记，则备尽楷法……筋脉结密……守法度者至严，则出乎法度者至纵！”⁵⁵由此可见张旭对楷书秉持的法度极为森严，其草书再狂也是有法度的存在，并非肆意妄为。

基于技法角度而言，法度可以促进艺术手法的成熟，亦可以让艺术精神空洞。但是，基于思想层面而言，不可否认法度会塑造生命之间的张力，从而衍生出“气势”，让艺术作品充满张力与动感。文字与书法本是人所创造，叙述书法的文献中常提到“形”与“神”的关系⁵⁶，形为字形墨迹，是线条与整体结构的形态；神则是墨迹笔力所体现出来的精神。“法度”会让作品衍生出“气势”，既为法度的“形”所体现出来的“神”是作者的气势、气度。“法”本是一种制度法律，更有实践品格标准规则⁵⁷之意。当“法度”介入于艺术理论之中，人们便基于法的基础上让“法度”成为审美创作术语。颜真卿得张旭授法，在尚法的盛唐所创造的书体表现了不一样的“盛唐气象”，这就是遵法而出法，与张怀瓘的主张不谋而合。

不过，“唐人尚法”并不是只受推崇，米芾就曾批评唐书“皆一笔书”。虽说欧阳询等人都有书体，但美学思想都有“法度为重”的

⁵⁵ 刘延涛，《草书通论》，（台北：中华文化出版社，1983），页69。

⁵⁶ 王宜早认为书法有生命意识，即为人把自己对于生命的理解和追求在书法创作中加以体现的自觉性。这种生命意识寄托着人追求美的理想、完善自身的理想。生命即为形与神的统一，而“气”这个概念就是能表现出这种形与神，表现了生命的张力。整理自王宜早，《中国古典书学研究》，（江苏：南京师范大学出版社，1997），页261。

⁵⁷ 《史记·商君列传》里所言的“法之不行，自上犯之”和“将法太子”，可见法不仅是代表“法则”，更是一个动词。出自[汉]司马迁，《史记》，（北京：中华书局，1982），页2331。

倾向，使得米芾觉得唐人用笔规范化导致失去个人特色。不过，就如上文所提到，任何艺术都是需要掌握基本规律和方法才能进行创作，从无法到了有法，再从法则中突破，是艺术创造的一个过程。

无可否认的是，“唐人尚法”的“法度”精神只能在唐代，唐人的豪放风气不适合宋代文人细腻的情感表现。董道曾说“书贵得法”，又说“百技原于道”，这说明了书法确实必须由“法”而入“道”。其中的“法度”就包括了艺术创作的规律和技法，若没有这扇“门”，外人就不能从此进入书法更高深的境界。“遵法而出法”的理论就是藉由“法”来引导学书者走入正途，然后再突破框技法给人的主体精神带来的约束，从而追求更高的书法境界。

第二节 法与自然互融

初唐书法虽继承魏晋书风，但却没有继承晋人由玄学和放逸旷达人生观所表现出来的飘逸⁵⁸。他们在书法上都表现得太过追求严整的法则，如项穆在《书法雅言》所说“唐贤求之筋力轨度，其过也严而谨矣”⁵⁹，又如吴德旋在《初月楼论书随笔》所指：“唐人之书法，严而有力，果然韵趣小减矣。”⁶⁰，可见后人对唐代书法的“法度”不是全盘接受的。批评者认为太过有力的创作，太过重视法则便会不自然，创作就会变得有目的。虞世南在《笔髓论》说：“学者心悟于圣道，则书契于无为”⁶¹，

⁵⁸姜夔在《续书谱·真书》指出：“唐人下笔，应规入矩，无复晋人飘逸之气。”转引自黄简，《历代书法论文选》，页384。

⁵⁹ [明]项穆，《书法雅言》，（杭州：浙江人民美术出版社，2012），页6。

⁶⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页595。

⁶¹ 黄简，《历代书法论文选》，页113。

这表示了创作必须没有硬性目的，要用心所悟，并非表现喜怒哀乐之情而已，最终成功于激发哲思层次的共鸣。孙过庭所提“同自然之妙有”，同“屋漏痕”、“锥画沙”一般道理，是自然现象里必然与偶然的结合。熊秉明在《中国书法理论体系》里对“同自然”有所诠释：“‘同自然’有两层意思，一是完成了的作品等同大自然的事物；一是在创作过程中，作者在其性情之自然，不用心，不着意。”⁶²其实书法审美至盛唐之际，以张怀瓘为首的书法家已有觉醒，有自我批评意识，故主张“遵法而出于法”，如后世宋曹在《书法约言》论述楷书所说：“笔笔着力，字字异形，行行殊致，极其自然，乃为有法。”⁶³一切看似无心、不费力的自然境界其实是需要遵循法度磨炼而至，并非随手拈来。

“自然”之所以被推崇，是因为自然的美讲求形、神统一，因物之自然本性谓之“天性”，是谓天然性质。汉字初立之际，人们根据所见的具体形象加上想象力等用线条来契刻文字。书刻者所契刻的文字都是从象形逐渐变成对现实形象联想，他们对自然的观察都是以人作为参照，认为大自然和人一样有生命。有了这种创造意识以后，以致后来再有了审美意识，便理所当然也对书法赋予生命，如姚淦铭在《汉字与书法文化》所言：“书法家取象最注重自然中的生命形式。因为自然美之最高层次当是生命之美妙。”⁶⁴虽然早期的书刻时代还未有书论，但在汉字演变的历史中可以看出“法”与“自然”的关系。甲骨文从行路杂乱一直到排列有序，字形宽瘦的调整，都是在时代中逐渐演变以致形成

⁶² 熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页121。

⁶³ 黄简，《历代书法论文选》，页569。

⁶⁴ 姚淦铭，《汉字与书法文化》，（南宁：广西教育出版社，1996），页137。

结字的法度。自甲骨文开始有了自觉地结体意识，后来的春秋战国时期也有了简帛体，写字有了笔顺，有了规律，有了形式。然而，万象与人有共同的运动规律，人在创造字的时候有法度，但也有非直觉性质，如同《老子》所说：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”⁶⁵，因为字是由形象化线条组成，再经过简化和抽象化成为纯符号文字，它们都是具有生命形象。人们通过自然创造了独有的载体，而文字与书法都有客观规律，其规律与宇宙自然存在运动的规律相符，是谓“法自然”。如此说来，“法度”与“自然”的关系密不可分。不过，在时代的推进下，“法”与“自然”变成了儒家与道家个别所推崇的核心思想，有了不同的诠释和定义。

西汉初期，黄老之学盛行⁶⁶，虽然后来出现“罢黜百家，独尊儒术”，但汉代四百年治乱交替，各家思潮依然此起彼伏。东汉末蔡邕的《笔论》和《九势》中充分表现了崇尚自然的思想，其《笔论》所表达的三层意思⁶⁷都涉及自然观，而《九势》则讲述结体与笔法。蔡邕在说《九势》法则之前有一段话：“夫书，肇于自然……”⁶⁸既说书法始于自然，自然是由各类物象组成，而万物又分阴阳，借此讲述书法亦有阴阳。

⁶⁵ [魏]王弼，《老子道德经注校释》，（北京：中华书局，2008），页64。

⁶⁶ 汉初上承先秦时期的美学余风，以黄老思想为主，兼采百家，把各种思潮融合从而建立一个美学思想体系，代表作为《淮南子》。

⁶⁷ 第一层自开始至“不能佳也”，是就创作心态的一般原理说，只有从尘事中脱出来，心不染点尘，使精神自由空灵，才能开始作书。第二层从“夫书”至“无不善矣”，是进而将作书时的精神准备……末一层从“为书之体”至结束，所谓“为书之体，须入其形”，是说创作者心中应存其意象，使每字各具神采，像大自然重林林总总的万汇一般。姜澄清，《中国书法思想史》，（郑州：河南美术出版社，1994），页71。

⁶⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页6。

陈方既和雷志雄所著《书法美学思想史》里也讲述了书法和自然的关系：

“自然如此，书道亦是如此，书道是自然之道的体现。”⁶⁹蔡邕用这个观点直接阐释书法创造的美学原理和规律，认为书法的理与法是在于书法家自己能否以创造行为、书法形象来体现自然的理与法。他将书法和自然的关系并谈，认为“笔势”并不是书法家主观随意规定之法，而是顺应自然所应有的笔画，结体和形势。职是之故，“自然”是书法最重要的本质，因书法意象得于自然，严整有序却和谐统一。

据普遍所理解的“自然”不外乎就是“纯任自然”之意，即本来就这样，不加修饰和不事雕琢。然而，詹幼馨在《司空图诗品衍绎》里说的：“‘纯任’的提法不能绝对化。一种作品，不论篇幅长短，都不是自然而然地形成的。总有一个构思过程，一个行文过程……‘自然’，不是不招而至的天然物，有时倒要付出很多的劳力才能获得。”⁷⁰，“自然”并不是在没有任何努力的前提下“不招而至”，书法亦是如此，达至更高境界之前必得经过磨炼才能达到所追求的境界。虽说《诗品》是评论诗歌的作品，但里头反映了晚唐人司空图的审美观，可见盛唐以后的唐人审美趋向。从唐代思潮来看，唐代儒、释、道三教并立，这些思想互相融合，对唐代审美趋向大有影响。“唐人尚法”是唐代鲜明的特色，初唐欧阳询、虞世南等人创建书法理论框架，将风骨与美的严密技法紧密相连，体现了艺术家的特性且体现儒家思想的规范，故“法度”的基础在此有初步的确立。盛唐人的审美宏大壮远，在各个领域中都展

⁶⁹ 陈方既、雷志雄，《书法美学思想史》，（郑州：河南美术出版社，1994），页79。

⁷⁰ 詹幼馨，《司空图诗品衍绎》，（台北：台北仁爱出版社，1985），页127。

露了代表盛唐的繁盛气度，不止是唐诗如此，书法等各个艺术领域中“法则”的齐全就体现了这一点。武则天时期佛法兴盛更是导致许多书法、绘画和诗歌与佛教息息相关。后来，唐玄宗大力提倡道教，于是道教一时大盛，道教地位显赫，使得纵酒、求仙等元素都频繁出现在文人作品内，诗仙李白便是最好的例子。盛唐道教的宣扬加强了道家、美学思想，人们更是以自然之道来思考书法之理。道家认为“道法自然”，将“自然”提到至高无上的地位。老子的“自然”是“无为”，认为“道”是天地万物的规律。老子提出自然是人的本性，而庄子把老子的自然论加以发展，即保持自然天性（包括物性和人性）。

西汉初年的《淮南子》把道家自然论发扬光大，一如《自然·雄浑》书中所指：“在《淮南子》中，论证礼乐制度符合自然，自然论成为融合儒道的调合剂，由此走向儒道会通。”⁷¹。魏晋时期盛行玄学，其中有儒道会通之势⁷²，影响整个时代的审美认知，也有了魏晋风韵⁷³。魏晋的玄学兴盛，文人士大夫都崇尚老庄的自然之道，而老庄的自然之道里就蕴含着“气生万物，自然而然”的概念，所以于创作作品而言，“雕刻则伤气”。当美学范畴里有了“自然”以后，但凡脱离朴素，刻意雕琢的作品都是对“气”的破坏，不再自然。六朝时期虽有“错采镂金”和重雕饰的趋势，但刘勰旗帜鲜明提倡自然，在《文心雕龙》中开

⁷¹ 蔡仲翔、曹顺庆，《自然·雄浑》，（北京：人民出版社，1996），页19。

⁷² 王弼作《老子注》、《周易注》和《论与释疑》，以儒释道，以道释儒，即意在会通孔老。蔡仲翔、曹顺庆，《自然·雄浑》，（北京：人民出版社，1996），页20。

⁷³ 于民在《中国美学思想史》里说：“魏晋风韵是对魏晋门阀士大夫精神面貌的一种概括，是这个阶级的世界观人生观的一种特有体现。主要体现为一种不与时务为怀的“高情远致”，是一种“远承老庄”……的自然表现。”于民，《中国美学思想史》，（上海：复旦大学出版社，2010），页259。

宗明义表示天地人都是自然而然的必然表现。然而，唐代文艺承接六朝争艳竞巧余风，后来迅速发展成一改单纯形式华丽，反而强调具备风骨和神采。于书法上，除了初唐孙过庭《书谱》提出“同自然之妙有，非力运所能及”的书法原理观，盛唐张怀瓘《书议》更是提出了“囊括万殊，裁成一相”的概念，表现了书法家对自然规律的感受化为书法挥写的形势乃“无为而用”。再者，盛唐窦臯也在《述书赋》里主张自然兴会的创作方法，将“忘情”置于首要审美标准。除此，盛唐“草圣”张旭和“颜体大家”颜真卿则把自然体现在书法上，两者在书法创作上秉持“崇尚自然笔法”的观念。这些书法理论和创作观都体现了盛唐书法艺术的鼎盛，继盛唐书论以后的理论更是源源不绝，故盛唐书法中的“自然说”对后世书论思想和审美亦有深远的影响。

中国古代觉得文字产生的基础源自于客观存在的大自然⁷⁴，所以历来文学审美和自然的牵扯并不少，张怀瓘更是以此来论书法和文字之间的关系。张怀瓘《文字论》：“字之与书，理亦归一。”⁷⁵表明了他觉得书法通自然之道，就“归一”而言，他认为文字和书法本出自一体，相辅相成。⁷⁶藉此，张怀瓘又说书法可“范围宇宙，分别阴阳”，可见他给予书法极高地位。其在《书断序》指出：“昔庖羲氏画卦以立象……”⁷⁷，

⁷⁴ 刘勰在《文心雕龙·原道》里就表明：“文之为德也，大矣；与天地并生者，何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以辅理地之形。此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章；高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才。为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。”刘勰所说之意为借自然为本将文的地位抬高。[南朝宋]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页94。

⁷⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页208。

⁷⁶ 王镇远，《中国书法理论史》，（合肥：黄山书社，1990），页129。

⁷⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页154。

张怀瓘认为书法并非起于仓颉造字，而是伏羲画卦，这种主张显然受到《周易》中强调卦象和自然变化规律相通的思想所影响。他认为“大道”是书体的本体，故言“书道亦大玄妙”，书法和大自然一样有“无所作为”而有功效，因为书法的形象千变万化，可以寄托人类各个细致或奔放的情感。

张怀瓘除了在书论中表现了自然论，更在其他文人的作品评价中建构了自然论，如他在《书断》中评张芝：“草书《急就章》，字皆一笔而成，合于自然，可谓变化至极”⁷⁸，又在《六体书论》评他：“字势生动，宛若天然，实得造化之姿，神变无极。”⁷⁹另外，张怀瓘评价张有道说：“唯张有道创意物象，近于自然”⁸⁰，评价嵇康“人以为龙章凤姿，天资自然……妙于草制，观其体势，得之自然”⁸¹。张怀瓘对书法与自然的关系十分关心，一如他在《书议》中说：“或烟收雾合，或电激星流……有类云霞聚散……”⁸²张怀瓘认为书法乃效法自然万象之艺术，他强调书法与自然本质关系，认为书法艺术并非只是具象的图画，意在更为高深的层次上反映自然。虽张怀瓘认为“天资自然”的书法境界颇高，但却不是直接和自然划等号，因为书法艺术必须先深刻体察自然的基本规律和法则，方能达到“同自然之功”，随而“得造化之理”。中国美学崇尚“自然天成”之美，但事实上所谓“作品”本就是被创作出来，无论如何都不可能是“自然天成”，更不可能“不招而至”。不论是诗

⁷⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页177。

⁷⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页213。

⁸⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页210。

⁸¹ 黄简，《历代书法论文选》，页184。

⁸² 黄简，《历代书法论文选》，页148。

歌、绘画、文章或是书法，作品之所以被誉为“自然”乃是因为作品有“琢之使无痕迹耳”之境。张怀瓘称书法为“无声之音、无形之相”，是为书法美学特点的概括。他认为这牵涉到自然，书法家要从“万殊”之中找到各种形、质、意味的感受，让书法既非具象，也不失筋骨之形象。由此可证，若不理解书法基本法则、创造之理和表现之意，根本无法进一步达到“无声之音，无形之相”的境界。故书法运笔结体等客观规律是无法被否定，一如上一节所言，“遵法”乃是基本，待书法家对自然规律的感受化为“无为而用”时，便符合了“自然之功”，在（书法）字形中得到了自然万物之所以成其势之理。

无独有偶，盛唐的书法理论中提倡“自然”的不止张怀瓘一人，窦臯的《述书赋》亦是有此主张。王镇远在《中国书法理论史》评论说：“《述书赋》的论书宗旨是崇尚自然，主张仁兴所适，不受规矩格法的限制，它体现了盛唐时代追求自然之美，反对矫揉做作的艺术审美趣尚。”⁸³《述书赋》是点评盛唐以前的书法家及作品，窦臯在文中对讲求法度、追求形式规范化的书法家都没有高评价，但对质朴自然的书法家却给予赞赏。初唐四家中，窦臯认为虞世南成就最高⁸⁴，评曰：“永兴超出，下笔如神”。⁸⁵这评价与其对褚遂良和欧阳询的评价大相径庭。窦臯在讨论草书时，对草书名家居孙过庭，张旭和贺知章的评论亦有所不同。窦臯认为孙过庭谨守法度，对他的评价：“*虔礼凡草，闾阎之风，千纸*

⁸³ 王镇远，《中国书法理论史》，（合肥：黄山书社，1990），页144。

⁸⁴ 《述书赋》点评虞世南原文后加了注：“迹居四公之上。”黄简，《历代书法论文选》，页255。

⁸⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页225。

一类，一字万同。如见疑于冰冷，甘没齿于夏虫。”⁸⁶孙过庭的书法被窦息评得毫无过人之处，更被说是“閤閤之风”。其关键就在于“千纸一类，一字万同”，窦息认为孙过庭的书法“太规律”，失却自然。孙过庭书法理论里主张表现人的情感，而窦息主张的却是“忘情”。窦息所提倡的“忘情”乃是一种自然创作态度，对此，王镇远在《中国书法理论史》有作解释：“忘情是指书家的一种创作心态，它要求作者摆脱一切杂念，而纯任自然，如此便可达到‘契入神悟’的境界，这有些类乎蔡邕所谓的‘欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之’（《笔论》）的要求。”⁸⁷窦息评论书法家们都是以“自然”为标准，充分表现了“贵其能通乎自然”的主张，他这种审美标准和代表盛唐诗歌的审美趋向异曲同工⁸⁸。

窦息以“自然”为审美标准，所以非常欣赏张旭并给予他很高评价：

“张长史则酒酣不羈，逸轨神澄，回眸面壁而无全粉，挥笔而气有余兴。若遗能于学知，遂独荷其巔称。虽宜官售酒、子敬运帚，遐想迹观，莫能假手，拘素屏及黄卷，则多胜而寡负。犹庄周之寓言，于从政乎何有？”⁸⁹

⁸⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页 256。

⁸⁷ 王镇远，《中国书法理论史》，（合肥：黄山书社，1990），页 144。

⁸⁸ 盛唐诗歌摆脱了初唐时期对诗律和诗格的探讨，从而追求一种质朴自然，清新的境界，所尚已然不是镂金错采之美，而是标榜“清水出芙蓉，天然去雕饰”的审美。整理自王镇远，《中国书法理论史》，页 144。

⁸⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页 256。

虽然他评张旭草书对“从政”没有价值，但却对张旭书法的艺术性赞赏有加，给予了肯定。这种溢于言表的赞赏表现了窦泉对“自然”的崇尚，如其兄窦蒙的《语例字格》所列：“忘情：雕鹗向风，自然蹇翥。天然：鸳鸿出水，更好容仪。”⁹⁰由此可见，窦氏兄弟对“自然”的崇尚溢于言表，将其对书法审美标准以“自然”为首，表现人工技巧与雕砌之美——“斫磨”则排在“忘情”、“天然”与“质朴”之后。“忘情”之所以为首要，是因讲求创作者没有为赋新词强说愁，都是有感而发，是为“纯任自然”之意。此审美标准以自然为核心，充分表露了窦泉兄弟对“天然去雕饰”的追求，故与之相联的就是“任兴所适”。窦泉主张任情适意，不拘于法也勿拘于法，觉得造化成物纯任自然为上，但所谓“不拘于法”的前提也是要有法，若不曾入法，也无法出法而达到纯任自然，因为没有任何“自然”是“不招而至”。

《述书赋》评谢奕的书法为“达士逸迹……任兴所适。”⁹¹，评价王献之书法为“创草破正……天假神凭，造化莫竟……诚一字而万殊，岂含规而孕矩”⁹²，评王思玄书法为“稳厚而无法度，淳和而蓄锋芒”。⁹³由此可见，窦泉认为“无法度”是已经超越法度，不是不遵法度，而是不被法度局限，这与张怀瓘“得其法而不著，至于无法”不谋而合。窦泉在评论书法家时都秉持着以“自然”为标准，重视书法家作品所流露的飘逸自然、挥洒自如与兴会淋漓，然后对其表扬；而恪守规格与平稳

⁹⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 265。

⁹¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 242。

⁹² 黄简，《历代书法论文选》，页 243。

⁹³ 黄简，《历代书法论文选》，页 247。

持重者则被窦臯批评，窦臯对孙过庭与张旭的评价褒贬悬殊就是最好例子。

张怀瓘、窦臯的书法理论都有崇尚“自然”，似是和盛行于唐的道家思想有密切的关联。不过，本文并不以道家思想为仅一基调去探讨这“自然”的审美标准。盛唐是各个艺术领域百花齐放的时段，其中三教并立，思想互相融合，审美风气不全是源自道家思想。虽说道家思想的评论家要求书法家的人品是“放逸”、创作精神乃“潇散”、给予最高的书法作品评价为“逸品”⁹⁴，但可不表示这审美标准只和道家思想有所关联。隋以后的唐代乃空前的繁荣，国势的昌盛与变化都给美学思想带来很大的转变。初唐在继承和发展南北朝时期的文学艺术追求抒发情感的基础上，突出了“意境说”的形成和发展，导致盛唐时期追求雄浑壮丽的同时，也以神、妙、能品评书法，从而使审美产生“自然”为上的标准。

西方哲学家黑格尔说：“我们只有在自然形象的符合概念的客观性相之中见出受到生气灌注的互相依存的关系时，才可以见出自然的美。”⁹⁵黑格尔认为“自然美”并不存在于自然本身，他觉得自然美仅为其他的对象而美，为人类审美的意识而美。张怀瓘、窦臯与黑格尔的观点不谋而合，他们内心都是先对“自然”有了一个既定标准，所以才凭借这个“自然标准”去评论他人作品是否有“自然”这一境界。张怀瓘认为书法家从千万不同的事物有所感，然后借用书法来表达，这里头的

⁹⁴此乃熊秉明对所论“自然”与“道家”之间关联所作结论。熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页122。

⁹⁵ [德]黑格尔，《美学》，（台北：里仁书局，1981），页178。

情源自“自然”，从“万殊”而起，然后字和自然结合，最后“裁成一相”。不过，值得注意的是，张怀瓘和窦泉是有高度审美自觉，所以才会一个有“万法无定，殊途同归”的领悟，一个认为“纯任自然”是最高境界。他们都在“尚法”的大环境中自觉地寻找了与众不同的审美境界，在书论上发表了独有见解。此外，同在盛唐的张旭和颜真卿也体现了“不是古法”的书法造诣，这都表明了他们皆有自己的审美理想，不仅是遵循前人的教诲，更是能够达到“古化为我也”的艺术特色。

老庄的“天人合一”思想影响了中国古代思想，人们把自己融入大自然里，觉得自己和大自然密不可分。杨成寅在《美学范畴概论》里说：“自然美存在于仁的审美意识之外……正是在自然与社会生活的关联中，自然向人类社会展示了它的审美价值。”⁹⁶若艺术作品要达到自然，自要借鉴和效法自然，如《书断》中所说：“善学者乃学之于造化，异类而求之，固不取乎似本，而各挺之自然。”⁹⁷这表明书法向大自然学习，但“固不取乎似本”，学自然而不拘泥于本。李阳冰《上采访李大夫论古篆书》中也有云：

“缅想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉。于天地山川，得方圆流转之形；于日月星辰，得经纬召回之度；于云霞草木，得霏布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体。……随手万变，任心所成，可谓通三才之品汇，备万物之情状者矣。”⁹⁸书法效法大自然，重在

⁹⁶ 杨成寅，《美学范畴概论》，（杭州：浙江美术学院出版社，1991），页109。

⁹⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页164。

⁹⁸ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008）。页394、395。

“情状”而非其貌，万物中各有情态，若与书法中一点一画都相融合，自是能常写常新。

有些自然物的形象因为可以供人寄情或成为特有象征，故被称为美。自然物的象征能力并不是审美者的主观赋予，而是自然形象本身所具有的。如《宣和画谱》里所载：“故花之于牡丹……必使之富贵。而松竹……必见之幽闲。至于鹤之轩昂……乔松古柏之岁寒磊落……有以兴起人之意者。”⁹⁹那些富贵、幽闲、风流、磊落和轩昂等都说的都是人性，不难理解有许多客观自然物的形象能让人的感情融入其中，表面上是形容自然，实际却是在讲人。李白《春夜宴从弟桃李园序》里的“阳春召我以烟景，大块假我以文章”¹⁰⁰，充分表达了大自然给予他丰富的学习内容和效法的空间，同时他又借自然表现了其潇洒逸气。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》序说：“往者吴人张旭，善草书帖，数常于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进，豪荡感激……”¹⁰¹张旭虽不是见大自然而有悟，但通过舞剑动作就可以让他在书法上有所领悟，将字与舞剑之姿联合，把书法学于造化发挥得极好。他效法舞剑姿态，从中得以觉悟并挥洒出自己的情怀。张旭嗜酒，往往酒后创作草书以添其中逸气。杜甫《饮中八仙歌》写道：“张旭三杯草圣传……挥毫落纸如云烟。”¹⁰²杜甫这一句“挥毫落纸如云烟”将张旭草书的线条比喻为

⁹⁹[宋]宣和间官修，《宣和画谱》，（台北：世界书局，2009），页392。

¹⁰⁰[唐]李白，《李太白全集》，（北京：中华书局，1977），页1292。

¹⁰¹[唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注，《杜诗详注》，（北京：中华书局，1979），页1815。

¹⁰²[唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注，《杜诗详注》，（北京：中华书局，1979），页84。

云烟袅袅之态，自然且肆意悠然，更是描绘了张旭那洒脱的性格，无疑是对张旭草书有极高评价。

韩愈也在《送高闲上人序》中曾描写张旭与其创作时的情感：“往时张旭善草书，不治他技。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，鸟兽虫鱼，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。”¹⁰³这也说明了张旭学书于自然，与张怀瓘、窦泉的崇尚自然不谋而合。张旭通过“自悟”来达到书法造诣的高峰，将书法的神韵跃然于之上。由于经过亲身的经验和感受，张旭十分重视“自悟”这一环，并且传授给颜真卿。

颜真卿所著《述张长使笔法十二意》乃是通过问答法来表达的美学理论。虽说此篇乃颜真卿所著，但里头却也包涵了许多张旭的书法美学观点。理论里展示的是张旭不经意且自然而然地传授，颜真卿主动且高度自觉地接受。颜真卿于天宝四载（743年）前往洛阳向张旭请教，张旭就以笔法十二意来提问，让颜真卿谈个人体悟。颜真卿在张旭没有多加详细的解说下一一按照自身体会来解答，张旭认为所言近之遂加以指导。当颜真卿问起所谓“攻书之妙”及如何“得齐古人”时，张旭点出五项要诀——执笔、识法、布置、纸笔精佳及变通释怀，最后更告诉

¹⁰³ 周祖谟，《旧唐书文苑传笺证》，（江苏：凤凰出版社，2012），页377。

颜真卿“如锥画沙，如印印泥”的用笔妙诀。按沈尹默《书法论丛》所解释的这几项要诀如下：

“第一至第三，首由执笔运用灵便说起，依次到用笔得法，勿使失度，然后说到巧手布置，这个布置是总说点画与点画之间，字与字之间，行与行之间，要不慢不越，均称得宜，没有过与不及。慢是不及，越是过度。第四是说纸笔佳或者不佳，有使所书之字减色增色之可能。末一项是说心手一致，笔书相应，这是有关于写人的思想通塞问题，心胸豁然，略无疑滞，才能达到入妙通灵的境界。能这样，自然人书会通，奕奕有圆融神理。”¹⁰⁴

其中可见张旭对于“法度”的重视，因为没有对书法用笔的“法”熟练和“不失度”怎能达到“均称得宜”。故先有“法度”为框，继而破框迈向更高的目标，使作品“均称得宜”，紧接下来便是“笔书相应”，达到更高的境界——“自然”。张旭所谓的“巧使合宜”就是意味明白法度所在，但不被法度驾驭，从“自悟”以达书法的更高境界。张旭自认昔日学书法时“学书虽功深，奈何迹不至殊妙”，后来偶然见到沙平地净，令他心情大好想要书写，最后明白那个用笔绝妙即为“如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着”。

张旭把“如锥画沙，如印印泥”的用笔原理和自然划等号，从中体悟出“当其用笔，透过纸背”的书法妙诀，觉得书法用笔亦是如此。如克罗齐对“自然美”的见解，若没有借助想象力，就没有哪一部分的

¹⁰⁴ 沈尹默，《书法论丛》，（上海：上海教育出版社，1978），页79。

自然属于美。¹⁰⁵由此可见“自悟”乃想象的一种，在创作艺术中极为重要，从“自悟”到“自然”必定有一个客观条件使然，那就是“法”。张旭学书于自然的意思并不是一般效法大自然的形态美，而是在他生活经历中汲取灵感来达到书法境界的体悟。张旭书法作品¹⁰⁶中的提安顿挫都“巧使合宜”，细看会发现笔画之间都均有法度，但那法度是嵌入他用笔之中，挥洒出来的却是狂蹶之意，是谓“从心所欲不逾矩”的境界¹⁰⁷。张旭藉由所见的自然之物体悟了学书妙诀，加上法度完备的基础，从而达到人笔合一的境界。张旭嗜酒大醉而下笔愈奇，畅神如畅饮一般，酒醒后就不可复得，这和诗仙李白醉酒后借艺术活动来纵情释意本质相同。盛唐格律诗和楷书都在蓬勃发展，但李白偏爱古风¹⁰⁸，张旭则擅作狂草¹⁰⁹。这表明了其实李白和张旭都是不愿受束缚的狂放性子，他们崇尚自由精神，所以表现的艺术作品都有卓然不群的特征与恣意。从张旭的作品来看，可以理解他的“自然”也是一种自然抒发，是“忘情”以后所表现出的境界。

颜真卿在《述张长使笔法十二意》里疑惑“点画皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎”¹¹⁰，这是在解释“力谓骨体”，同时也表达了他认为骨

¹⁰⁵ [意]克罗齐，《美学原理》，（北京：人民文学出版社，1983），页109。

¹⁰⁶ 以《古诗四帖》为例。

¹⁰⁷ 萧元于《书法美学史》提到项穆评张旭的草书变幻莫测却“不愈规矩”，这表示张旭超越了《十二意》所谈五者，进入了更高的“从心所欲不逾矩”的境界，因而给人“没有确定形式”、“无法仿效”的感觉。整理自萧元，《书法美学史》，（长沙：湖南美术出版社，1990），页204-205。

¹⁰⁸ 刘熙载《艺概》云：“太白诗言侠……特借用乐府形体耳。”[清]刘熙载，《艺概》，（台北：汉京文化出版社，1985），页59。

¹⁰⁹ 张旭楷书学自陆彦远，又瘦欧阳询和虞世南影响，被苏轼评其“无一点画不该规矩者”，更被颜真卿虔心请求指点楷书绝妙之处，可见其楷书功力深厚。张旭传世书迹多为狂草，其中最能代表其风格乃《古诗四帖》。

¹¹⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页279。

力和肥美要结合起来方才达到“自然雄媚”。不过，颜真卿的“自然”与一般上所理解的“自然”其实有异，这并不如晋人所追求的“飘逸”一般的自然，也不似张旭放情般的自然，而是如锥在画沙般力透纸背的自然。颜真卿的书法虽不能与“飘逸”和“狂放洒脱”牵扯上，但亦有其自然释意所在。如明董其昌《画禅室随笔》所说：“颜平原屋漏痕，折钗股，谓欲藏锋……”¹¹¹这董其昌所言“折钗股¹¹²”和“屋漏痕¹¹³”乃书法术语，各别讲究的是力度与自然之美。董其昌表示临颜书而明白里头的力度与自然之妙，要“圆熟求之”，更觉得颜真卿得二王笔法。如此便表明了颜真卿的“自然”并非在书体上展现，而是在笔法上的彰显。颜真卿在笔法上的自然乃得真传于张旭，这又与张怀瓘所谓在“万殊之中找到各种形、质、意味的感受”不谋而合。颜真卿明白笔法自然的重要性，才会从张旭传授的“锥画沙”蕴含的率意自然而自悟了“屋漏痕”来回应怀素。颜真卿自悟的“屋漏痕”乃讲究顿挫有力，自然如雨滴随墙面下注，如浓墨中锋在纸上走笔，因此需以“自然、矜宕求颜书”方得悟其中诀窍。颜真卿主张那浑然天成的“自然笔法”，在严谨法度背后所历练而成，如雨水侵入土墙之痕迹（屋漏痕）般纯朴自然，沉雄有力。张旭和颜真卿都自悟了“自然”笔法，以致后人学他们的书法都有一个“法”的根据，同时也从他们那包含“自然”的笔法理论里更深入

¹¹¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 541。

¹¹² [宋]姜夔在《续书谱·用笔》中说：“折钗股者，欲其屈折圆而有力。”黄简，《历代书法论文选》，页 388。

¹¹³ [唐]陆羽《释怀素与颜真卿论草书》：“真卿曰：‘何如屋漏痕？’……破屋漏雨在墙面留下的痕迹，比喻笔墨在纸上的运行，凝重而自然。”黄简，《历代书法论文选》，页 238-239、388。

明白书法这回事。颜真卿的《述张长使笔法十二意》里表露出他和张旭两人对学习书法的理论和观点，这一些规则，巧妙诀窍和要点都是属于“法”，但那笔法却都源于“自然”，在他们领悟以后化作“自然笔法”的观点传承后世。

自从甲骨文被创造以后，人们将线条创造出保存信息的实体，用简单的线条将自然形象概括于载体，始有形式地给文字符号作结构安排，最后娴熟地用工具来表现文字，此为“自然”与“法”的缘起。当人们开始自觉书写的美感很重要以后，文字就不只是一个信息的载体，而是变成表现艺术不可切割的一部分，书法艺术由此而来。然而，从一开始源于自然象形而刻画的文字符号偏向人工严谨地书写，脱离了质朴的意味以后，人们对书写的审美就随着不同时代的审美趋向而有所改变。文字有了“书写方式”以后，就有了表现手法，技法，书法，这其中“法”的作用很是关键，因为时至盛唐，“法度”为审美标准，书法理论更是离不开“法”。

“法”是众所皆知的法度和规则，而“自然”是纯任自然。有“法”即为约束和规范，何来“自然”，两者明显对立。古人讲求理论，各个艺术领域都有自己的一套技法、章法、规格等等，书法理论更是以笔法为主，处处都是“法”。不过，当“书写方式”被规范化以后，就会失去审美意义和效果，抑制了更有成就的发展。当作为向导入门的“法”变成自由创作的阻碍以后，人们就开始思考“法”与“自然”对立的问题，认为过于遵法就会造成创作失真，墨守成规会让作品不自然。老子的“道法自然”其实就表明了自然中自有法则，而法则本是自然的

规律，所以“法”和“自然”的关系亲密，互相融合。盛唐的张怀瓘提出“万法无定，殊途同归”、窦臯提出“忘情”、张旭提出“锥画沙”、颜真卿提出“屋漏痕”，等都表明了“法”和“自然”融合，其中不论首次要，“法”中有“自然”，“自然”中有“法”。

总的来说，张怀瓘和窦臯提的“自然说”是“法”与“自然”相融，随心所欲不逾矩，即心中“无法”、“忘情”却不离法；张旭和颜真卿自悟的“自然笔法”是把“法”和“自然”的相融体现出来，他们表现了唐人在盛唐艺术高度发展时极高的审美自觉。

第三节 人格书品合一

中国美学以“品”论艺的风气和中国传统文化注重“人”的精神有关，因此美学史上出现了许多以品论人论艺的著作。由于受到宗法文化的影响，让中国审美离不开“以人为本”，如“雅”、“俗”、“骨”之类的评鉴字眼都可用以品人品艺。古人因此对书法艺术的审美便到了书品与人品并提的境地，儒家认为艺术的作用对内可陶冶人心，有“修身”之力，对外则是有社会功用，如有移风易俗和感化人心之效。儒家在审美思想上突出了道德之美，以道德的善作为衡量“美”的标准，此“以善为美”的思想影响后世深远。

孔子率先区分了善和美，又将二者统一起来，如《论语》中：“子谓《韶》，‘尽美矣，又尽善也。’谓《武》，‘尽美矣，未尽善也。’”¹¹⁴《韶》乐在形式上美，在道德上也美，《韶》是赞颂舜的音

¹¹⁴程树德，《论语集释》，（北京：中华书局，1990），页222。

乐。《武》乐则是歌颂周武王的音乐，周武王用武力统一天下，因此音乐形式虽美，但道德上却不“尽美”。一如《论语》所载：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”¹¹⁵君子该是能把朴质文采配合，同样也该把道德之善和形式之美配合妥当。孔子讲求以善为内容，还要有美的形式，他所提出的“里仁为美”就是一个最好的例子，他认为仁者的人格和情操是美。《里仁》里说“好仁者无以尚之”，表示除了仁没有别的要求，这是其审美观。孔子重视仁德，中庸就是仁德的最高表现，因此“文质彬彬”就是要文质相符，“善”与“美”和谐统一便是中庸。孟子继承了孔子的仁学思想，崇尚着人格美，但有别于孔子的是他对于善和美有不同的要求¹¹⁶。孟子在评价乐正子的时候把人格分为六个层次¹¹⁷，其中就将“美”置于善和信之上，“充实之谓美”表明人格美以道德的善为内容，善就是要实行出来才能称美。孟子高扬了人格美，还提出了如何完善人格美，即是养“浩然正气”，此气“至大至刚”且“塞于天地之间”，这是儒家所崇尚的理想人格。魏晋时期，曹丕著了文学史上第一部文学专论，其中就是以人喻文，似将孟子“养气说”用于评论文学创作。曹丕在《典论·论文》中以人的禀性和才情之差异解释文体风格，其继承《淮南子》中“清”与“浊”的概念确定两种不同的人格面貌，认为不同气质品格的人会形成不同风格的文章。¹¹⁸

¹¹⁵程树德，《论语集释》，（北京：中华书局，1990），页400。

¹¹⁶孔子讲“里仁为美”、“文质彬彬”，美、文只是仁、质的外在形式。

¹¹⁷孟子在评论乐正子的时候，对理想人格的层次划分有详细的说明：“可欲之谓善，有诸己之谓信……”孟子在这里将人格区分出善、信、美、大、圣、神六个层次。六个层次中最基本的是善。杨泽波，《孟子评传》，（南京：南京大学出版社，1998），页263。

¹¹⁸整理自锺跃英，《气韵论》，（上海：上海人民美术出版社，2000），页25。

但是，许振东在《中国古代文论题解》有别的见解：“曹丕所谓的‘文气’，是指表现在文学作品中的作家的自然禀赋、个性气质，属于生理和心理范畴，没有伦理色彩，不同于孟子所说的‘浩然正气’。”¹¹⁹曹丕表示“文以气为主”，觉得作品理应体现作家的气质个性，只因“文气”是从作者“才”和“性”方面而来，为作者独有。虽说个人气质和“浩然正气”属于不同的范畴，但是孟子所言“养气”就是要把个人的个性修养成高尚的品性，让人格更完善，所以这里的“气”是指人的个性和内心精神层面，从而含括了个人的品格。

人物品评的风气自东汉开始就有了，但后来因为人物品评政治化而导致“党锢之祸”的打击，品评之风就此式微。直到魏初开始实行九品中正制，品人再次成为官方用人制度，以“气”品评之风盛行，品评标准还从德转向了才。故才、性之辨在魏晋是一大审美课题，三国魏刘劭的《人物志》一书应“唯才是举”的社会需求，把人分为“三材”和“十二流品”。《人物志》反映了汉末魏初道德人格品鉴转向人格审美的风气。“九品中正制”这一政治和道德察举的选才制度正是从人的长相、举止、气质去判断才学和精神的善美。¹²⁰由此可见古时以人的品格为审美重点，艺术风格非常不独立，不仅会随着人的审美内容变化，还以德之高低来区分。

于民在《气化谐和》里说道：“真正的艺术风格的认识是在魏晋之时才开始的，是随着人物的审美才性到风韵，即从人的内部构成转入

¹¹⁹ 许振东，《中国古代文论题解》，（天津：南开大学出版社，2000），页38。

¹²⁰ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页394-395。

外部表现的内外结合时开始的。”¹²¹虽然这种审美观随着时间的推移，艺术风格认识独立发展起来，但还是带有明显的人物审美品藻痕迹。然而，这种审美观发展到唐代便独立成形，审美风格牵涉甚广，包括书法、绘画、诗歌、文章和音乐等，尤其书法艺术在艺术风格独立的成形中影响不小。如张怀瓘在《文字论》所言：“文则数言已成其意，书则一字已见其心……”¹²²书法比起文章更直接表露了个人情感，作者的风格一览无遗。职是之故，以“品”论艺的层次有了变化，并不是全然因“人”来品艺，而是从作品里的艺术风格来评价，使得艺术风格范畴更丰富。王耘在《唐代审美范畴》提出：“虽然审美体验是一种个人行为，因个人的爱恶而各存区别，但作为专业批评的行为，却必须有一判断的尺度，张怀瓘名之曰‘品格’。”¹²³唐代书法家的书法理论中牵涉不少艺术风格的论述，也出现了许多风格概念。窦蒙的《语例字格》中就把对书法创作的批评和审美概念归纳，并且做了注解，这“格”与“品”虽不同体系，但所蕴含美学思想相似，给予书学很大的参考价值。唐代虽沿用了魏晋时期的品格审美范畴，但并非简单的接续固有的审美思想，而是延展了“品格”这一审美范畴，以“品”、“格”为审美评鉴，在书法批评里有更深入的品评手法。

以“品”评书的概念可谓之为“书品”。“书品”之“品”即包含了各个等级划分标准，与“评”、“论”等内涵互相融合，更在标准上借鉴了“九品中正制”、“诗品”等内容，使其变成一种审美鉴赏的

¹²¹ 于民，《气化谐和：中国古典审美意识的独特发展》，（长春：东北师范大学出版社，1990），页 296。

¹²² 黄简，《历代书法论文选》，页 209。

¹²³ 王耘，《唐代美学范畴研究》，（上海：上海学林出版社，2005），页 212。

美学范畴。“书品”即把书法家与作品作为评论对象，以等级划分方式来建立书法秩序和谱系为目标的理论内容。¹²⁴以“品”来行鉴赏的审美评鉴系统源自魏晋时期士人互相品鉴，是谓“议论品藻”，在当代属于记录“书家人名”的评论方式¹²⁵，士人们通过品藻之风行清淡及雅论。魏晋南北朝的“书品”理论形态成熟以后演化了两类，一为品鉴人物模式，二为等级品第模式。

唐代沿用以品论艺的审美，可从唐太宗《王羲之传论》、吕总《续书评》、《唐人书评》、陆羽《评徐颜二家书》及窦泉《述书赋》中看出众人。李嗣真《书后品》、张怀瓘《书断》和包世臣《国朝书品》则沿用了等级品第模式，只在品鉴方式和标准上有所更动，各持自己的分法和理论。其中窦泉《述书赋》乃品鉴类的集大成者，张怀瓘以“神”、“妙”、“能”三品法替换了“上、中、下”三等法，书论更以书体为内容进行等级划分。张怀瓘《书估》有言：“夫丹素异好，爱恶早同。若鉴不圆通，则各守封执。是以世议纷揉，何不制其品格，豁彼疑心哉？！”¹²⁶和窦泉《述书赋》所言：“名微格高，复见叔茂，体裁简约，肌骨丰腴，如空凝断云，水泛连鹭。”¹²⁷皆沿用了以“品”为基调的审美标准，从中衍生了“品格”这一判断尺度。如王耕所言：“唐代审美评鉴活动中还出现了大量与品格之意涵并行的美学范畴。这

¹²⁴ 整理自张函《古代“书品”理论结构研究》，（长春：吉林大学博士论文，2014），页9。

¹²⁵ 早在晋代葛洪论三国时期吴、魏两地善书之人便是“书品”雏形，但论述内容和方式极为简单。时至南朝宋羊欣作《采古来能人书名》、王愔作《古今文字志目》才在魏晋南北朝被称作人物“品藻”。

¹²⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页150。

¹²⁷ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页4561。

些范畴与品格所适用的语境以及其在语境中发挥的作用都非常接近……”¹²⁸张怀瓘和窦泉的书论里就有以“品格”评论书法的例子，可见“以品评书”的审美标准。

“品格”从“品藻”衍生而来，“品藻”本来就是对人格的评判，“品格”的衍生免不了艺术作品和人品之间有关联。唐代在评鉴艺术作品的同时，难免不从人品的角度切入，例如张怀瓘评价嵇康：“叔夜善书……得之自然，意不在乎笔墨。若高逸之士。”¹²⁹其中所言“高逸”已是从评价对象的人品角度切入，还说嵇康虽然是布衣，但却不失傲然之色，这评论就牵涉谈论人品与其气质。张怀瓘亦评价虞世南：“然欧之与虞，可谓智均力敌，亦犹韩卢之追东郭兔也。论其众体，则虞所不逮。欧若猛将，深入时或不利；虞若行人妙选，罕有失辞。虞则内含刚柔，欧则外露筋骨。君子藏器，以虞为优。族子纂，书有叔父体则，而风骨不继。”¹³⁰张怀瓘评价虞世南的书法内含刚柔，如“君子藏器”，可见他把人品特色融入书法评论里。窦泉则批评孙过庭说道：“虔礼凡草，闾阎之风，千纸一类，一字万同。如见疑于冰冷，甘没齿于夏虫。”¹³¹继而又评王思玄曰：“稳厚而无法度，淳和而蓄锋芒。犹君子自适，顺时行藏。”¹³²评孙过庭“闾阎之风”是窦泉从孙过庭的家世背景去评论他的作品风格；评王思玄“犹君子自适”，显然就将书品和人品挂钩。这种审美标准时至清代尚衡亦有沿用，其在《文道元龟》里将

¹²⁸ 王耕《唐代美学范畴研究》，2005，上海：学林出版社，页212。

¹²⁹ [三国魏]嵇康，《嵇康集校注》，（北京：中华书局，2014），页641。

¹³⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页192。

¹³¹ 黄简，《历代书法论文选》，页256。

¹³² 黄简，《历代书法论文选》，页247。

“君子之作”和“词士之作”作出比较：“君子之作，先乎行，行为之质，后乎言，言之为文。行不出乎言，言不出乎行，质文相半，斯乃化成之道焉……词士之作，学古以滤情，属词以及物，及物胜则词丽，滤情逸则气高。高者求清，丽者求婉，耻乎质，贵乎情，而忘其志，斯乃颓靡之道焉。”¹³³文内对君子之崇尚及对词士之轻慢正是尚衡对人品德性差异所得评价。

孙过庭在《书谱》有云：“书之为妙，近取诸身”¹³⁴。此话根据王宜早的说法就是：“书法艺术之所以成为一种高妙的艺术，就是因为它处处体现着人的生命意识。”¹³⁵古代书论中也早有提及书法具有抒情性，如汉代杨雄在《法言·问神》所言：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎。”¹³⁶此“书”虽也泛指语言和文字，但书法有表达文字之效，是谓“书”为“心画”即表示书法透露了书法家的内心。明代项穆在《书法雅言》说道：“书法乃传心也。”¹³⁷周星莲的《临池管见》有云：“后人不曰画字，而曰写字。写有二义：《说文》：‘写，置物也。’《韵书》：‘写，输也。’置者，置物之形；输者，输我之心。两义并不相悖，所以字为心画。”¹³⁸这都表明了书法与书法家内心关系密切，人们对“心”和“书”之间的关系都颇为关注，认为书法表达了内心（品性）。三国的钟繇曾

¹³³ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页4014。

¹³⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页130。

¹³⁵ 王宜早，《中国古典书学研究》，（江苏：南京师范大学出版社，1997），页262。

¹³⁶ [汉]扬雄著，汪荣宝注疏，《法言义疏》，（北京：中华书局，1987），页160。

¹³⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页531。

¹³⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页718。

在《笔法》中说：“笔迹者，界也；流美者，人也。”¹³⁹钟繇和杨雄一样认为书法之美根基在于人心之美，人才是书法美的主体。只有人心之美才能发现、观察、顿悟这一切自然美，从而领会肉眼看不见的美，继而下笔有神，在线条中展现出“美”。韩愈也曾指出张旭善用草书传其心，心中情感的起伏都通过草书线条律动来表达¹⁴⁰，和张怀瓘所说“文则数言乃成其意，书则一字已见其心”契合。是谓笔触的特征即表露了书者的心理状态。当书法和一个人的心性有所关联之后，就如同项穆的观点¹⁴¹一样，人们对书法的审美是回归到对人品的审美。

盛唐有一个典型的“书如其人”例子——颜真卿。颜真卿的忠义让后人对其书品与人品和在一起高度评价。艺术是作者情感的抒发，颜真卿的为人刚正、凛然正气在楷书中得到反映，后人评其楷有“忠臣烈士、道德君子”的形象¹⁴²，认为这是“书如其人”的写照。由此可见，世人对颜真卿的评价中不乏将其人品与书品并列的例子，认为颜真卿的忠义与凛然气概正是其书品气势磅礴之源。从诸多对颜真卿高度的评价中可见中国的审美糅合了“道德标准”。颜真卿的楷书一改初唐秀美之风，书风严谨且法度完备，其书具有的风骨，在当时的社会有强烈的教化功能。倘若颜真卿并不是一个德才兼备之人，其书法也无法起到如此深远的教化作用。就如李泽厚所言：“中国美学的着眼点更多不是对象、

¹³⁹ [清]刘熙载，《艺概注稿》，（北京：中华书局，2009），页807。

¹⁴⁰ 韩愈：“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。” [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页5621。

¹⁴¹ 项穆《书法雅言》：“论书如论相，观书如观人。” 黄简，《历代书法论文选》，页537。

¹⁴² 欧阳修《集古录跋尾》卷七：“余谓颜公书如忠臣烈士、道德君子，其端严尊重，人初见而畏之，然愈久而愈可爱也。” 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015），页2805。

实体，而是功能、关系、韵律。”¹⁴³故颜体在唐代“稳实而利民用”¹⁴⁴，字体浑厚刚健、方正庄严且“元气浑然，不复以姿媚为念¹⁴⁵”，确实是有强而有力的教化典范。范文澜在《中国通史简编》对其评价：“宋人之师颜真卿，如同初唐人之师王羲之。”¹⁴⁶刘熙载在《书概》云：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”¹⁴⁷这表示书法中所蕴含的学识、才气和志气等都是如书法家本人，是“一字已见其心”。若书者并非志气高洁，书则浑浊；若书者并无学识精湛，书则浅陋；若书者功力不深厚，书则气薄。

项穆在《书法雅言》第十七章描写了书法如高贵品格给人的观感：“大要开卷之初，犹高人君子之远来，遥而望之，标格威仪，清秀端伟，飘飘若神仙，魁梧如尊贵矣。及其入门，近而察之，气体充和，容止雍穆，厚德若虚愚，威重如山岳矣。迨其在席，器宇恢乎有容，辞气溢然倾听，挫之不怒，惕之不惊，诱之不移，陵之不屈，道气德辉，蔼然服众，令人鄙吝自消矣。”¹⁴⁸

这一段描写不提笔画，书体等，却提容止、威仪和器宇等形容人品，与论语所言君子形象¹⁴⁹相近。如此一来，可见“书如其人”的审美

¹⁴³ 李泽厚，《美的历程》，（北京：生活·读书·新知三联书店，2009），页 55。

¹⁴⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页 655。

¹⁴⁵ 转引自李泽厚，《美的历程》，（上海：三联书店，2014），页 144。

¹⁴⁶ 范文澜，《中国通史简编（第二册）》，（北京：商务印书馆，1965），页 749。

¹⁴⁷ [清]刘熙载，《艺概》，（台北：汉京文化事业出版有限公司），页 170。

¹⁴⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页 537。

¹⁴⁹ 《论语》载：“子夏曰：‘君子有三变，望之俨然，即之也温，听其言也厉。’”程树德，《论语集释》，（北京：中华书局，1990），页 1315。

范畴，书法的价值和人品的价值息息相关，“以品评书”的审美思想也发展得更甚。

书品和人品都是源自“心之所发”，如陆九渊的理论所言：“万物森然于方寸之间，满心而发，充塞宇宙，无非是理。”¹⁵⁰书法与人的心、性、情固有莫大的关系，孙过庭《书谱》中有言：“假令运用未周，尚亏工于秘奥；而波澜之际，已浚发于灵台。”¹⁵¹此处表明笔迹是心灵的轨迹，如果对书法艺术的语言和技巧不纯熟，也许未能够表达内心深处的情感，是谓“书之为妙，近取诸身”，如运用精熟，必通过“灵台”能从笔触展现内在。书法家的秉性、心境、才能皆能影响书法作品的生成。除了用以“品藻”的评人方式评书法，盛唐张怀瓘和窦泉的审美思想已经进入到另一个层面，即“人书合一”。张怀瓘强调“意与灵通，笔与冥运”，若创作时书、心、手不一，绝不能写出好作品。《书议》：“玄妙之意，出于物类之表；幽深之理，伏于杳冥之间。岂常情之所能言，世智之所能测。非有独闻之听，独见之明，不可议无声之音、无形之相。”¹⁵²这表明了书法作品中也包涵“玄妙之意”和“幽深之理”，若书法中没有人赋予的风神气韵，浩然正气，那书法作品的展现就无法让读者达到共鸣。熊秉明在《中国书法理论体系》说道：“书法在其最高功能上与经籍同功，在其制作上当然是一种神圣严肃的活动，这活动和人的其他一切行动一样，反映人的心理人格。”¹⁵³，亦如张怀瓘《书议》所言：“可以心契，不可以言宣。观之者似入庙见神，如窥谷无

¹⁵⁰ [宋]陆九渊，《陆九渊集》，（北京：中华书局，1980），页423。

¹⁵¹ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页2046。

¹⁵² 陈尚君辑校，《全唐文补编》，（北京：中华书局，2005），页473。

¹⁵³ 熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页95。

底。”¹⁵⁴书法的展现关乎人的心性展露，感受书法的人也从心去领悟，因此“以品评书”含括的书品即人品，书法之美亦是人品之美，是谓“人书合一”审美思想。

¹⁵⁴ 陈尚君辑校，《全唐文补编》，（北京：中华书局，2005），页 474。

第四章 盛唐书论里的审美标准

唐代书论著述众多，从初唐开始到晚唐都有代表性的作品。这些书论有的具有哲学和理论思辨色彩，有的具有自己书法创作观和美学思想，有的甚至具有尖锐的批评。其中，张怀瓘拥有丰富的书论著作，窦泉的《述书赋》也供后世书论许多参考价值，因此笔者以二者著述为核心。笔者以为，可以通过唐代丰富的书论来了解当代的书法审美发展状况，从而对盛唐书法审美思想有更深一层的认识。

第一节 风骨之“力”的突显

“风骨”的来源，可追溯至秦汉以来的相术和魏晋南北朝人物品鉴之风，刘勰更是在《文心雕龙》里确切写了一篇关于“风骨”的审美论。早在“风骨”二字并用前，以“骨”述“人”的概念从相术而来。所谓相术乃以对象骨肉体貌来作推断，然后预估将来，这与传统医学论述有关。¹⁵⁵王充在《论衡》里的《骨相篇》有载：“论命者如比之于器，以察骨体之法，则命在于身形，定矣。”¹⁵⁶相术认为人虽讲求气血容色，但还是重筋骨皮肉，尤其是骨相，凡人之禀气、修短或贵贱皆定于此。王符所作《潜夫论》里亦有《相列》篇：“然其大要，骨法为主，气色为候。”¹⁵⁷相人之术可以帮助君主发掘有才干的人辅政，因此相术早在

¹⁵⁵ 整理自《中国古代审美文化论》，吴中杰曰：“传统医学以为，人除了五脏之外，各个部分主要由筋脉、皮、毛、骨、肉五物构成，五物与五行对应，故生命生生不息，是谓《内经·五运行大论》之要旨。”（吴中杰，《中国古代审美文化论》，（上海：上海古籍出版社，2003），页297。）

¹⁵⁶ [汉]王充，《论衡校释》，（北京：中华书局，1990），页120。

¹⁵⁷ [汉]王符，《潜夫论笺校正》，（北京：中华书局，1985），页314。

春秋战国伴随着原始巫术发展至秦汉趋势旺盛，成为当时显学。后来，汉代的选拔官吏的察举制度激起了人物品鉴之风，但有别于相骨的是人物品鉴摆脱了相术的框架，演变成了才性品鉴。刘劭的《人物志》里就有“九征”¹⁵⁸，他将“骨”与“气”和“力”等范畴联系在一起，因此“骨”的范畴便开始从“骨相”和“骨法”向“骨力”和“骨气”过渡。

“风”则是流动之气，如《庄子·齐物论》所载：“大块噫气，其名为风。”¹⁵⁹《尔雅·释名·释天第一》亦载：“风，汜也，其气博汜而动物也。”¹⁶⁰可见此气流动于天地间，拥有运化不息的特征，力量足以鼓动万物。后来更有“风发飘拂”和“蹕厉风发”等形容，是以表现意气充沛和气魄豪迈。魏晋南北朝的人物品鉴将“风”与“气”相连，衍生出“拔俗风气”¹⁶¹、“林下风气”¹⁶²、“致有爽气”¹⁶³等，这些都是指志气丰沛的人物特质，意为不失风情潇洒，还拥有一股不俗的气息。

“风骨”二字结合而言，内涵相资相益，蕴含韵味又不失骨干坚挺。南朝人用“风骨”评人，如称王羲之“风骨清举”¹⁶⁴，称刘裕“身長七尺六寸，风骨奇特，家贫，有大志”¹⁶⁵等，后来唐代也继承了六朝人，沿用“风骨”这个范畴。

¹⁵⁸ 所谓九征是：“神”、“精”、“筋”、“骨”、“气”、“色”、“仪”、“容”和“言”。

¹⁵⁹ [宋]吕惠卿，《庄子义集校》，（北京：中华书局，2009），页17。

¹⁶⁰ [汉]刘熙撰，[清]毕沅疏证，[清]王先谦补，《释名疏证补》，（北京：中华书局，2008）页5。

¹⁶¹ 杨勇，《世说新语校笺》，（台南：平平出版社，1975），页579。

¹⁶² 杨勇，《世说新语校笺》，（台南：平平出版社，1975），页528。

¹⁶³ 杨勇，《世说新语校笺》，（台南：平平出版社，1975），页538。

¹⁶⁴ 《世说新语·赞誉》注引《晋安帝纪》称王羲之“风骨清举”。[南朝宋]刘义庆著，[梁]刘孝标注，《世说新语笺疏》，（北京：中华书局，2006），页565。

¹⁶⁵ [梁]沈约，《宋史》，（北京：中华书局，1974），页1。

刘勰提出的“风骨”和评人的“风骨”有所不同，南朝刘勰的《文心雕龙》将“风骨”借移至文学评论区域。然而，在刘勰深入谈论“风骨”内涵和意义之前，顾恺之和谢赫已在批评中把“骨”的概念引进绘画领域。东晋顾恺之在《历代名画记》里收录的《魏晋胜流画赞》称《汉本纪》“有天骨而少细美”。赞《周本纪》“重迭弥纶有骨法”，更称《伏羲》和《神农》“虽不似今世人，有奇骨而兼美好”。¹⁶⁶南齐谢赫则在《古画品录》提出“六法”，首要就是“气韵生动”，第二法就是“骨法用笔”。谢赫认为“气韵生动”是以生动的形象充分表现人的精神，因此列为六法之首，其余的法则都是达到“气韵生动”的条件。“风骨”之“风”源自“气”，谢赫的画论无疑是牵涉在“风骨”范畴内，审美要求也直截了当反映了“气韵”和“骨法”的重要。反观顾恺之以“骨”评画里的人物，比起论画笔骨法，更倾向于评人。王僧虔也用“骨”品评书体：“郗超之书，亚于二王。紧媚过于父，骨力不及也。”¹⁶⁷刘勰则对“风骨”作出了空前深入的说明。《文心雕龙·风骨篇》曰：“《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怛怅述情，必始乎风；沈吟铺辞，莫先于骨。”¹⁶⁸对于刘勰所提出的“风骨”这一审美范畴，众说纷纭。不过，从刘勰在《序志》所谓“言贵浮诡”¹⁶⁹、“将遂讹滥”¹⁷⁰，又在《诠赋》载：“繁华损枝，膏腴害骨……”¹⁷¹可见刘勰对晋、宋不良文风有所批评，从而推崇建安文学

¹⁶⁶ 周勋初，《文心雕龙解析》，（江苏：凤凰出版社，2015），页487。

¹⁶⁷ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社），页153。

¹⁶⁸ [南朝]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页397。

¹⁶⁹ [南朝]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页641。

¹⁷⁰ [南朝]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页644。

¹⁷¹ [南朝]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页169。

那种刚健雄强的力度美。一如《文心雕龙·封禅》所言：“观《剧秦》为文，影写长卿，谎言遁辞，故兼包神怪；然骨制靡密，辞贯圆通，自称极思，无遗力矣……至于邯郸《受命》，攀响前声，风末力寡，辑韵成颂，虽文理顺序，而不能奋飞。”¹⁷²，可见刘勰对“风骨”的推崇，同时也体现了当代的文风需要这一股慷慨和磊落之风来作挽救的想法。

汪涌豪《范畴论》：“风骨范畴指称的是基于创作主体郁勃情志和丰沛生命力基础上的作品刚健有力的特殊风貌。”¹⁷³故“风骨”原本乃评人，然后被逐渐引用到更多层面，以致呈现作品里的精神风貌。除了评人品人，“风骨”也可以是艺术风格的一种，亦可作审美标准和审美要求。不仅是文章有“风骨”可论，书法美学也有其风骨论。书法美学的风骨论概念还是得追溯回魏晋南北朝，因为当朝人认为书法依笔为体，聚墨成形，书写形象的文字更是肥瘦疏密不一，与人相似，所以将人物品评变成了书学批评。当“风骨”被用以评论书法时，多指抽象的“骨力”、“骨法”、“骨干”等。“骨”的概念从相术到人物品藻中，体现了从人先天的生理结构去预测人的命运，再来就是通过“骨法”去揭示人的精神个性。“骨”被认为是劲健有力和强硬的，就如人的骨骼坚硬为佳，有“骨法”的人就是精神上的“坚硬”，如拥有清高的风度。

“风骨”从单纯的人体构造到精神力量的代名词，后来就被运用到了文学评论、书学评论和绘画评论中。在书论中就有《笔阵图》：“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

¹⁷² [南朝]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页313。

¹⁷³ 汪涌豪，《范畴论》，（上海：复旦大学出版社，1999），页109。

骨者谓之‘墨猪’。”¹⁷⁴《答陶隐居论书》有载：“纯骨无媚，纯肉无力，少墨浮涩，多墨笨钝，比并皆然。任之所之，自然之理也……肥瘦相和，骨力相称。婉婉暖暖，视之不足；棱棱凛凛，常有生气，适眼合心，便为甲科。”¹⁷⁵这种“骨”在书法中的形容，影响了后代书论者，以致为书法评论中形象化的表达。如《书谱》中曰：“假令众妙攸归，务存骨气；骨既存矣，而遒润加之……如其骨力偏多，遒丽盖少……若遒丽居优，骨气将劣……”¹⁷⁶孙过庭表达了“骨”在书法中的重要性，要求书法中必定要有“骨力”。“骨力”即用笔要有气力刚健于内，笔墨形迹象丰润饱满于外，这不仅是技巧层面问题，也涉及精神。“风骨”本就从人物品藻而来，如《北史·梁彦光传》：“其父每谓所亲曰：‘此儿有风骨，当与吾宗。’”¹⁷⁷，《北齐书·武成十二王传论》：“文襄诸子，咸有风骨。”¹⁷⁸，因此这“风骨”二字里头包含了刚正劲健的气度和君子风貌，运用在书法评论中则体现了“书贵精神”这一思想。

“风骨”是生命力，志气的表现。晋、宋以来的作者不缺才情，就缺一份生命劲气。从刘勰到钟嵘的审美观可以见得他们对“风骨”的重视，只为用这一健壮的美学风貌来挽救普遍浮弱的六朝文风。初唐时期，唐人继魏晋南北朝后已将“风骨”列为审美范畴，为的就是克制六朝浮艳文风的漫延。陈子昂：“汉魏风骨，晋宋莫传”¹⁷⁹，他反对六朝

¹⁷⁴ [清]刘熙载，《艺概注稿》，（北京：中华书局，2009），页789。

¹⁷⁵ [清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，（北京：中华书局，1958），页5959。

¹⁷⁶ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页2046。

¹⁷⁷ [唐]李延寿，《北史》，（北京：中华书局，1974），页2880。

¹⁷⁸ [唐]李百药，《北齐书》，（北京：中华书局，1972），页165。

¹⁷⁹ [清]彭定求等编，《全唐诗》，（北京：中华书局，1960），页895。

以来的那种“彩丽竞繁，而兴寄都绝”的弊病文风，大力提倡如建安文风中的“汉魏风骨”。虽然那时候在唐朝的绮靡之风已经逐渐消退，但这样的理论还是有一定的影响力，后来唐玄宗有意恢复儒学，对健康文风有所重视，局面便得以改善。盛唐时期，六朝浮华风气尽退，陈子昂所推重的“骨气端翔”之风逐渐形成，而这风气亦影响了书坛。

中国审美范畴的序列性与连锁性互为因果，又互为表里，论者取用的范畴没有特定的义理，更多的是自由和随性，使范畴牵衍能力发挥到最大程度。¹⁸⁰“风骨”就是核心范畴，从中衍生出来的还有“气骨”、“骨气”、“风力”等，这些范畴内在的意义环环相扣，层层递进。“风”和“骨”两者之间，初唐书法论更为重视后者。如李世民在《唐太宗论书》曰：“吾临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生耳。”¹⁸¹《唐太宗指意》亦载：“横毫侧管，则钝慢而肉多，竖笔直锋，则干枯而露骨。”¹⁸²孙过庭亦曰：“假令众妙攸归，务存骨气……”¹⁸³诸此显示了初唐对“骨力”的看重，认为学习书法的关键就是“骨力”。唐太宗十分强调“骨力”，该主张对后来唐人在文艺上提倡风骨具有一定的影响。后来，张怀瓘在《玉堂禁经》和《文字论》里讨论书的创造，提及书法的用笔方法“虽心法古，而制在当时”，用笔之势不可一概而用，有些规矩不能盲从，所以他继而说其对书法用笔乃“不师古法”，对于文字笔墨之妙有，需“以筋骨立形，以神情润色。”张怀瓘在《书议》讨论草书之微妙曰：“然草与真有异，真则字终意亦

¹⁸⁰ 整理自《中国古代文学理论体系·范畴论》页98。

¹⁸¹ [清]刘熙载，《艺概注稿》，（北京：中华书局，2009），页790。

¹⁸² [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页123。

¹⁸³ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），页2046。

终，草则行尽势未尽。或烟收雾合，或电激星流，以风骨为体，以变化为用。”¹⁸⁴可见张怀瓘对书法的要求是以“筋骨”和“风骨”作为基本准则。

“风神骨气”是张怀瓘审美要求的关键，此为“风骨”延伸而来。张怀瓘所谓“风神骨气”是从作品表现出来的一种清峻刚健的力度，更是笔墨形态所呈现的神情风韵。张怀瓘在《书断·序》说：“资运动于风神，颐浩然于润色”¹⁸⁵，于《书断》里评崔瑗书曰：“伯英祖述之，其骨力精熟过之也，索靖乃越制特立，风神凛然，其雄勇劲健过之也。”¹⁸⁶，《书断》里评杜度“善章草……韦诞云：杜氏杰有骨力，而字画微瘦；崔氏法之，书体甚浓，结字工巧，时有不及。”¹⁸⁷张怀瓘在神、妙、能三品中以品分各个书法家，崔瑗和杜度皆属于神品。同时，张怀瓘也评论王献之“筋骨紧密，不减于父”，归其为神品之内。若“骨力”不达标，则就评价稍逊，如评价张昶说：“书类伯英，人谓之亚圣。至如筋骨天资，实所未逮。若华实兼美，可以继之。”¹⁸⁸张怀瓘觉得张昶乃张芝弟弟，虽然书法造诣和哥哥张芝相似，但却“筋骨未逮”从而无法“华实兼美”。张芝章草的特点乃是字字笔画飞丝萦带，笔法方圆共济。凭自身的书法造诣还创造了今草。张怀瓘评说张芝的今草：“天纵尤异，率意超旷……若清涧长源，流而无限，萦回涯谷，任于造化”¹⁸⁹，所以张芝的今草代表作《冠军帖》可见其字形变化繁多，笔法流动却不失气

¹⁸⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页148。

¹⁸⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页154。

¹⁸⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页176。

¹⁸⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页176。

¹⁸⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页183。

¹⁸⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页177。

势恢宏。从张怀瓘对书法“骨”的要求，可见当代书坛对“风骨论”的审美有多强调。

王耕《唐代美学范畴研究》指出：“书学中的风骨偏重于骨，近于骨质，要求艺术创作中有骨气、骨象以及骨道。”¹⁹⁰“风骨”这个审美范畴将生命志气的精神体现得淋漓尽致。文坛上陈子昂偏重于风，注重风雅，可不论是诗文还是书画，风骨可理解为：“风是理想目的，骨是抵达目的的途径”¹⁹¹。职是之故，书法里的“骨”在笔画里显而易见，“风”才会通过骨被带出来。“骨象”就是骨的力度，张怀瓘在论六种书体作出分析：“大篆者，史籀造也。广乎古文，法于鸟迹，若鸾凤奋翼、虬龙掉尾，或花萼相承，或柯叶敷畅，劲直如矢，宛曲若弓，铍利精微，同乎神化。”¹⁹²论及小篆则说：“或镂纤屈盘，或悬针状貌。鳞羽参差而互进，珪壁错落以争明。其势飞腾，其形端倪。”¹⁹³不论是什么书体，“如矢若弓”和“镂纤屈盘”都是体现力度，蕴含力量，是谓骨的内涵。窦泉在《述书赋》里也出现用“骨”来作书评：“元宝刚直，两王之次，骨正力全，轨范宏丽”¹⁹⁴，又言：“开元应乾，神武聪明。风骨巨丽，碑版峥嵘。”¹⁹⁵可见张怀瓘和窦泉二人评价书法时以“风骨”作标准。唐太宗曾批评萧子云书法：“然仅得成书，无丈夫之气……聚无一毫之筋，敛无半分之骨”¹⁹⁶。唐人尚法，书法的法度是佳作的基本

¹⁹⁰ 王耕《唐代美学范畴研究》，2005，上海：学林出版社，页128。

¹⁹¹ 整理自王耕《唐代美学范畴研究》，2005，上海：学林出版社，页129。

¹⁹² 黄简，《历代书法论文选》，页212。

¹⁹³ 黄简，《历代书法论文选》，页212。

¹⁹⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页245。

¹⁹⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页254。

¹⁹⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页122。

原则，唐人对书法的要求便是基于法度上层层递进，要求以“骨”体现出来“风”，体现出书者精神。当然，“风骨”兼备乃上佳，不能统一则有所欠缺。

“风骨”有“骨”后自是也要有“风神”。张怀瓘亦重视书法里所体现的精神，为此评价王僧虔“虽甚清肃，而寡于风味”¹⁹⁷；评萧子云“点画之际，有若蹇举，妍妙至极，难于比肩，但少乏古风，抑居妙品”¹⁹⁸；评阮研虽然行草“筋力最优”，但隶书“风神稍怯”¹⁹⁹。张怀瓘对欧阳询的赞叹亦是不少：“八体尽能，笔力劲险，篆体尤精……飞白冠绝，峻于古人。有龙蛇战斗之象，云雾轻浓之势，风旋电击，掀举若神……风神严于智勇……”²⁰⁰欧阳询学书于王羲之，其书法笔力险劲，结体独特，更有书论著作《传授诀》、《用笔论》、《八诀》和《三十六法》。欧阳询的书法“骨气劲峭，法度严整”，张怀瓘比较欧阳询和虞世南，评曰：“然欧之与虞，可谓智均力敌……虞则内含刚柔，欧则外露筋骨”²⁰¹，可见两者均有骨力，但欧阳询的书法更是风骨显而易见。唐高祖李渊也叹：“不意询之书名远播夷狄，彼观其迹，固谓其形魁梧耶？”²⁰²所谓书如其人，不认识欧阳询的人见其书法，定觉书者形貌魁梧，李渊的评价无疑是对欧阳询书法法度严谨，风骨凛然的认证。张怀瓘《书断》评虞世南曰：“虞则内含刚柔，欧则外露筋骨。君子藏器，

¹⁹⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页189。

¹⁹⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页190。

¹⁹⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页190。

²⁰⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页191。

²⁰¹ 黄简，《历代书法论文选》，页192。

²⁰² 黄简，《历代书法论文选》，页191。

以虞为优，族子纂，书有叔父体则，而风骨不继。”²⁰³相较于欧阳询的“外露筋骨”，虞世南书法里的“骨”显得内敛含蓄。不过，两者书法在张怀瓘看来不相伯仲，“然欧之与虞，可谓智均力敌”，将两者都列为妙品。张怀瓘还评虞世南族子虽然有虞世南的体则，但风骨却学不到，由此可见虞世南书法具有“风骨”。

张怀瓘强调“风神骨气者居上”，认为书法之美不在“妍美功用”，因此他把能在作品中反映出书法家精神的“风骨”视为首要。在书断的能品类别中，张怀瓘评价李式“其草稍乏筋骨，亦景则之亚也”²⁰⁴；评价王濛“善隶书。法于锺氏，状貌似而筋骨不备”²⁰⁵；评梁武帝“好草书，状貌亦古，乏于筋骨”²⁰⁶；评高正臣“习右君之法，脂肉颇多，骨气微少。”²⁰⁷又如庾肩吾，虽张怀瓘认为他“才华既秀，草隶兼善”，然而“手不称情，乏于筋力”，故曰：“文胜质则史，是之谓乎。”²⁰⁸无独有偶，窦泉的《述书赋》虽然没有像张怀瓘那样分三品来品评，但从他对书法家的批评中还是可见“风骨”的重要性。《述书赋》崇尚自然，窦泉看重潇洒自如和风流逸气，对恪守规矩是有贬意的，然而他用“骨力”来赞赏书法家，这表明了“骨力”并不是只有力度这一层面，而是牵涉到精神面貌。如窦泉评谢灵运“若夫小王风范，骨秀灵运”²⁰⁹，评袁宪“骨气乍高，风神入俗”²¹⁰，评李世民“质讷胜文，貌能

²⁰³ 黄简，《历代书法论文选》，页192。

²⁰⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页197。

²⁰⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页197-198。

²⁰⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页200。

²⁰⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页201。

²⁰⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页200。

²⁰⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页246。

²¹⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页252。

全体。兼风骨，总法礼。”²¹¹书法艺术由点画而成，每一笔一划都是要互相配合，或是纵横，或是呈现激流之势。张怀瓘在《评书药石论》指出：“皆宜萧散，恣其运动”²¹²，是谓书法不可缺乏生动之美，必须“资运动于风神，颐浩然于润色”²¹³，这表明了“风骨”是书法家通过作品表现的精神面貌，是表现一笔一画中线条流动与变化的生命力。倘若“风骨”不及或有所欠缺，从窦息的评价看来就显得为书者惋惜。如《述书赋》评羊欣“纤圆克成，骨力犹稚。精彩润密，乃诚莫贰。掩友凌师，抑亦其次。虽鎡无金价，而珉实玉类”²¹⁴；评季和“季和慢速，风规所属。圆转颇通，骨气未足”²¹⁵；更评价吕公欧、钟相杂“虽则筋骨干枯，终是精神险峭。其于小楷，尤更巧妙。”²¹⁶如此看来，若书法中“骨气”或“筋骨”不足就略为遗憾。或如宗白华所言：“一个有生命的躯体是由骨、肉、筋、血构成的。“骨”是生物体最基本的间架，由于骨、一个生物体才能站立起来和行动。附在骨上的筋是一切动作的主持者，筋是我们运动感的源泉。”²¹⁷《述张长使笔法十二意》里所言“力谓骨体”，“点画皆有筋骨”，是谓“筋骨”为通过书法行笔所呈现的力度，同时“骨气”也是书法行笔上的形制，但“筋骨”的呈现并不是下笔有力即可。如米芾在《海岳名言》所言：“世人多写打字时用

²¹¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 253。

²¹² 黄简，《历代书法论文选》，页 229。

²¹³ 黄简，《历代书法论文选》，页 154。

²¹⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页 247。

²¹⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页 250。

²¹⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页 258。

²¹⁷ 宗白华，《中国文化的美丽精神》，（武汉：长江文艺出版社，2015），页 156。

力捉笔，字愈无筋骨神气”²¹⁸。除了有力度，更要做到“骨肉相称”²¹⁹，“骨力相称”²²⁰，否则就因为“筋骨不任其脂肉”而变成墨猪。再者，如虞世南《笔髓论》所曰：“夫未解书意者，一点一画皆求象本，乃转自取拙，岂成书邪！太缓而无筋，太急而无骨。横毫侧管则钝慢而肉多，竖管直锋则乾枯而露骨。”²²¹下笔急缓和用笔都会影响成品最后是“墨猪”还是“筋骨干枯”。 “风骨”这一范畴所含“骨气”、“骨力”、“筋骨”在字里行间的表达不是一个“力度”可以实践，其中还要配合运笔技巧，从而带出书者精神，方能达到风骨凛然。范仲淹《祭石学士文》赞曰：“曼卿之笔，颜筋柳骨”²²²。是谓颜真卿的书法筋力丰满，健力骨体；柳公权的书法则偏重骨力劲健，两者书法所呈现的都具有“风骨”。颜柳不仅是“筋骨”俱全，而且书者精神也得以呈现，如欧阳修曾给予高评价：“余谓颜鲁公书如忠臣烈士、道德君子”²²³；柳公权更是强调“心正则笔正”²²⁴，这样的书者精神是符合张怀瓘所言“风神骨气者居上”²²⁵，因为张怀瓘认为书法就是一种以主体精神和激情去

²¹⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页361。

²¹⁹ 张怀瓘在《评书药石论》的主张：“含识之物，皆欲骨肉相称，神貌冷然。若筋骨不任其脂肉，在马为弩胎，在人为肉疾，在书为墨猪。”（黄简，《历代书法论文选》，页239。）

²²⁰ 梁武帝在《答陶隐居论书》曰：“……任意所之，自然之理也。若抑扬得所，趋舍无违，值笔廉断，触势峰郁，扬波折节，中规中矩，分间下注，浓纤有方，肥瘦相和，骨力相称……”（黄简，《历代书法论文选》，页80。）

²²¹ 黄简，《历代书法论文选》，页111。

²²² 曾枣庄、刘琳主编，《全宋文》，（上海：上海辞书出版社，2006），页84。

²²³ [宋]欧阳修，《欧阳修全集》，（北京：中华书局，2001），页2259。

²²⁴ 《旧唐书·卷一百六十五·列传第一百一十五》：“公权，字诚悬……穆宗政僻，尝问公权笔何尽善，对曰：‘用笔在心，心正则笔正。’”（[后晋]刘昫，《旧唐书》，（北京：中华书局，1975），页4310。）

²²⁵ 《书法美学思想史》有载：“‘风神’说到底就是作品中反映的书法家的主体精神、风采、韵致、气格。”（陈方既、雷志雄，《书法美学思想史》（郑州：河南出版社，1994）页215。）

创造的生命境界。职是之故，“风骨”的审美要求除了牵涉用笔技法，还包涵书者人格精神的拓展。

张怀瓘在《评书药石论》指出：“从宋、齐以后，陵夷至于梁、陈，执刚者失之于上，处卑者惑之于下，肥钝之弊，于斯为甚。贞观之际，崛然又兴，亦至于今，则脂肉棱角，兼有相沿，千载书之季叶，亦可谓浇漓之极。”²²⁶

他力求矫正宋、齐以来的书坛的弊病，强调了“风骨”这一华实兼备的审美标准。由此可见，“风骨”显然是盛唐时代精神的体现。它通过书法展现强健和严峻端直的笔法力度，从而延伸至“雄强”、“劲健”和“遒正”，象征了盛唐人对刚阳之气的向往和生命意志，更强而有力地抑制了纤巧浮弱书风的泛滥。“风骨”作为张怀瓘和窦息评书的审美标准之一，通过笔势和结体凸显了书法整体的雄强精神，体现了盛唐审美对书法创作骨强肉丰，端直峻整的要求。

第二节 自然之“象”的造化

《周易·系辞下》曰：“古者庖羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”²²⁷文字起源和自然息息相关，文字造型取势于天地自然，来自天地万象。古人在“观象于天”和“观法于地”后，从自然界里取得对自己生活有用的事物，也发现了该事物

²²⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页231。

²²⁷ [魏]王弼，《周易注》，（北京：中华书局，2011），页362-363。

对自己物质生活和精神生活具有的作用。“近取诸身，远取诸物”句，概括了古人在书写文字时会把心理情感不自觉渗透进去的创作意识。人们跟着鸟兽之迹，将各种现实和想法形象化变成线条符号，最后变成有完整形式和点画均称的文字。文字丰富多变的结构，使人们在书写时不自觉被启发了审美意识。职是之故，书法在人们开始追求其字形的妍美时，它便不再只是表达和沟通的媒介，而是被视作艺术美的创造。

书法是一门特殊的艺术，有具体的造型，通过各个笔画来组构成千变万化的图像。书法线条的流动，表现出书者对协调与矛盾、紧密与松散、整齐和错落等的形态美学认知，同时又展现着作者的精神和情感。书法艺术发展到汉末就逐渐成为抒情之物，蔡邕的《笔论》提到：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”²²⁸蔡邕表示书法是抒发情怀的，写书法之前必须先放开怀抱，潇洒而不受拘束，否则就算用最好的毛笔也无济于事²²⁹。蔡邕在《笔论》又曰：“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。”²³⁰这意味着写书法要合乎某种形象，因此书论里作了许多比喻。当蔡邕在这“形”与“笔势”讨论书体时，其中就包括借物喻拟书法。索靖曾在《草书状》里说：“圣皇御世，随时之宜，仓颉既生，书契是为。科斗鸟篆，类物象形，睿哲变通，意巧滋

²²⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页5。

²²⁹ 蔡邕《笔论》载：“若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。”（黄简，《历代书法论文选》，页5。）

²³⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页6。

生。”²³¹又如张怀瓘《六体书论》说道：“臣闻形见曰象，书者法象也。”²³²这表明了文字与自然物象之间的联系紧密，因为书者不仅通过物象来构出文字意念，还借鉴大自然的“象”来作为审美的说明与判断。

张怀瓘不仅在《六体书论》里阐释了各个书体的形象，并验证了书法和文字共同的缘起：

“大篆者，史籀造也。广乎古文，法于鸟迹，若鸾凤奋翼、虬龙掉尾，或花萼相承，或柯叶敷畅，劲直如矢，宛曲若弓，铍利精微，同乎神化。”²³³

“小篆者，李斯造也。或镂纤屈盘，或悬针状貌。鳞羽参差而互进，珪壁错落以争明。”²³⁴

“行书者，刘德升造也。不真不草，是曰行书。晨鸡踉跄而将飞，暮鸦联翩而欲下。”²³⁵

这大篆书体源自效法鸟的痕迹，有鸾振翅与龙掉尾的姿态，笔画之间又如花与萼互相承接，更像矢一样劲直，像弓一样宛曲；小篆则是钢铁一样纤纤屈盘着，或是犹如悬针一样，如鸟兽鳞羽参差不齐却互相交错平衡，也如玉璧一样错落有致地让人一目了然。鸟类，花草和鳞羽等的形容让大小篆有了生动的形象。张怀瓘形容行书更是用了“晨鸡”和“暮鸦”表示起笔落笔的自然形象。张怀瓘的《六体书论》有载：

²³¹ [唐]房玄龄，《晋书·列传第三十》，（北京：中华书局，1974），页1649。

²³² 黄简，《历代书法论文选》，页212。

²³³ 黄简，《历代书法论文选》，页212。

²³⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页213。

²³⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页213。

“草书者，张芝造也……其功邻乎篆籀，探于万象，取其元精，至于形似，最为近也。字势生动，宛若天然，实得造化之姿，神变无极。”²³⁶

所谓“探于万象，取其精元”是表示万物与书法之间的渊源，书法字形从大自然物象之态而来。既然书法字形依照了大自然的形象，当然也要有自然的特色，那样才能“字势生动，宛若天然”。早在唐代以前，各个书论里就运用了各种自然物象比喻和描绘书法，将大自然物象和书法连为一体。卫夫人的《笔阵图》阐述了书法笔画造型：“每作一波，常三过折，每作一竖，常隐锋而为之，每作一横，如列阵之排云，每作一戈，如百钧之弩发，每作一点，如高峰之坠石。屈折如钢钩，每作一牵，如万岁之枯藤，每作一放纵，如足行之趣骤。”²³⁷

其中所言书法笔画和许多大自然的动静态相连，亦如王羲之《书论》说道：

“作一字，或类篆籀，或似鹄头，或如散隶，或八分；或如虫食木叶，或如水中蝌蚪……每作一字，须用数种意，或横画似八分，而发如篆籀，或竖牵如深林之乔木，而屈折如钢钩；或上尖如秸秆，或下细若针芒；或转侧之势似飞鸟空坠，或棱侧之形如流水激来。”²³⁸

这所谓鹄头、虫食木叶、水中蝌蚪、乔木、飞鸟和流水都是大自然形象。通过这些比喻，让书论者对书法的要求——“自然”显得十分灵活鲜明，以致读者确实能大自然中领悟书法精妙所在。梁武帝也作出

²³⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页 213。

²³⁷ [清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，（北京：中华书局，1958），页 3220。

²³⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页 28。

书评：“王右军书字势雄强，如龙跳天门，虎卧凤阁”²³⁹；“薄绍之书如龙游在霄，缁纒可爱”²⁴⁰；“钟繇书如云鹤游天，群鸿戏海”²⁴¹这些龙、虎、云鹤，鸿之比喻都是用来衬托书者的雄强和运笔自如，评者让读者从这些比喻中看出评者对书者的高评价，以及书者书法的自然形象。汉以前的书法家在书法中表现了自然美的意象，汉以后的书论开始自觉性讨论这个自然意象。

初唐以后，张怀瓘和窦息的书论在盛唐崛起，两者书论中的“法与自然相融”的思想是盛唐美学新高度。张怀瓘《书议》里提出：“得物象之形，均造化之理”²⁴²，在《书断》里载：“善学者乃学之于造化……而各呈其自然。”²⁴³张怀瓘认为书法乃自然而生，是从自然形象中衍生而来，那样书者得将自己提升到创作者的高度才能把“自然”表现出来。蔡邕在《九势》里说过：“夫书肇于自然。自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”²⁴⁴蔡邕认为书法能通过观察宇宙万象的变化而发展，有自然的形势就有书法的形势，书法就是自然之道的体现，又如《笔阵图》里所说：“然心存委曲，每为一字，各象其形，斯造妙矣。”²⁴⁵可见书法家们所言“自然”不仅是追求书法有自然的表象，而是从书写的心态加以要求，因为了然于自然的创造之理，才能“自然”。张怀瓘的美学主张是“遵法而出于法”，既有法却“不师古法”，表示

²³⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页 81。

²⁴⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 83。

²⁴¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 81。

²⁴² 黄简，《历代书法论文选》，页 147。

²⁴³ 黄简，《历代书法论文选》，页 164。

²⁴⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页 6。

²⁴⁵ [清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，（北京：中华书局，1958），页 4579。

书者必须要跳脱书法法度的框架，才能提升自己到“自然”境界。张怀瓘认为书法最基本的特征是“法象”，文字源于“卦象”，因为卦象象征自然运作。《周易译注·系辞下》里有载：“易者，象也；象也者，像也。”²⁴⁶《易经》中有六十四卦，是圣人模仿自然天象而创造的符号，谓之曰“象”。“象”的本源是“法自然”，而“象”经过演化为“卦”，因此“卦象”是一种形象化的符号，用以说明某种道德和意义，同时也象征着自然。《说文解字》载：“书者，如也”²⁴⁷，又如《艺概·书概》说道：“书，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已也。”²⁴⁸书法艺术种所表达的情感源自书法家，而书法家要从无限的客观自然世界中寻找表达主体情感的符号，“物象”就是出发点，即为“观物取象”。张怀瓘认为书法要“囊括万殊，裁成一相”，根据大自然从而创造丰富的意象，借此通过展现大自然的气势磅礴得以感化人心。张怀瓘评张芝“探于万象，取其精元”就表明了书法要达到“自然”并不只是表象，其中的精神也要从自然而来。学习书法并不只是限于表面临摹，而是要从根本去体悟和创造，从自然汲取生命精神，学之于自然。

中国古代文献所言“自然”，大都取自《老子》中的“道法自然”。道与道所产生的天地万物的自然都是“虚静无为”。窦泉在《述书赋》里评谢安书曰：“蕴虚静，善草正”²⁴⁹；评陶弘景曰：“通明高

²⁴⁶ 黄寿祺，张善文，《周易译注》，（北京：中华书局，2016），页516。

²⁴⁷ 王平、李建廷页编著，《说文解字》，（上海：上海书店出版社，2016），页395。

²⁴⁸ [清]刘熙载，《艺概注稿》，（北京：中华书局，2009），页170。

²⁴⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页242。

爽，紧密自然。摆阖宋文，峻削阮研。载窥逸轨，不让真仙。犹龙髯鹤颈，奋举云天。”²⁵⁰所谓“虚静”是道家标榜的思想境界，如此评价可见谢安书法中体现了“自然无为”，然后窦臯又比喻陶弘景的书法“不让真仙”，有将书道与道家自然相通的寓意。职是之故，从窦臯的《述书赋》可见他的崇尚自然，并且强调任情适意，挥洒自如，他追求的是不受人事物牵制的自然美。《述书赋》强调“自然”这一审美标准，书评例子如下：

“吴则广陵休明，朴质古情。难以穷真，非可学成。似龙螭蛰启，伸盘复行。”²⁵¹

“思远则稿草悬解，笔墨无在。真率天然，忘情罕逮。犹群雀之飞广厦，小鱼之戏大海。”²⁵²

“武子正笔，颇全古质。去凡忘情，任朴不失。”²⁵³

“逮乎龙化东迁，景文兴嗣，天然俊杰，毫翰英异。元帝之用笔可观，世瑜之呈规仰似。如发硎刃，虎骇鸢眙；懦夫丧精，剑客得志。”²⁵⁴

“南平休玄，笔力自全。幼齿结构，老成天然。比夫鸟在穀，龙潜泉。符彩卓尔，文词粲然。”²⁵⁵

²⁵⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 250。

²⁵¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 239。

²⁵² 黄简，《历代书法论文选》，页 241。

²⁵³ 黄简，《历代书法论文选》，页 245。

²⁵⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页 240。

²⁵⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页 246。

窦泉在评书法时运用了许多自然物象来比喻书法作品，更强调了“天然”、“古质”、“忘情”和“朴质”。窦泉兄长窦蒙所作的《语例字格》对“忘情”、“天然”和“质朴”作了注解²⁵⁶，从中可见窦氏兄弟的美学标准。虽说唐人尚法，可这审美标准从初唐至盛唐已经有了变化，被奉为金科玉律的书法已被质疑，取而代之的是“自然”。²⁵⁷

唐代人们在当代科举考试实用性的催化下，尚法的洪流把书法框架在实用性上，因此社会思想的压迫导致力求进步的文人有所反抗，想从规矩中挣脱。孔见和尹大伟认为，唐代出现了狂草可理解为“破法”的体现。²⁵⁸草书的笔法丰富，因为它的笔法就包括了篆、隶、楷、行书的笔法。张芝是草书代表作家之一，张怀瓘给予了极高评价：“字势生动，宛若天然，实得造化之姿，神变无极。”²⁵⁹草书含有奔放跳跃的线条，迸发着强烈的笔墨趣味，同时也具有极大的抒情性，所以张怀瓘认为这草书形态和书者主题情感精神相连。“象”源自笔下，而笔由心主宰，所以草书是被创立出来的全新书法笔墨生命意象世界，因为草书必须在熟练书法技巧下，结构章法基础上达到“随心所欲不逾矩”，法与自然互为融合。草书有自己的结构，但随着不同人书写却呈现不同变化。草书笔法加上楷书为行楷；加上行书则为行草；加上篆书和隶书则为草

²⁵⁶ 窦蒙在《述书赋》语例字格里载：“忘情鹏鹄向风，自成鸾翥。天然鸳鸿出水，更好仪容。质朴天仙玉女，粉黛何施。”（黄简，《历代书法论文选》，页265。）

²⁵⁷ 窦泉在《述书赋》批褚遂良：“河南专精，克俭克勤。伏膺《告誓》，锐思猗文。恐无成于画虎，将有类于效顰。虽价重衣冠，名高内外。浇漓后学，而得无罪乎！”（黄简，《历代书法论文选》，页255。）而早在窦泉之前，李嗣真也在《书后品》如此评价褚遂良：“褚氏临写右军，亦为高足，丰艳雕刻，盛为当今所尚，但恨乏自然，功勤精悉耳。”（黄简，《历代书法论文选》，页138。）

²⁵⁸ 孔见、尹大伟，《书沐儒风》（北京：人民出版社，2014），页183。

²⁵⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页213。

篆，草隶。张怀瓘评王羲之曰：“逸少虽损益合宜，其子风骨精熟，去之尚远。伯英是其祖，逸少、子敬为嗣。若乃无所不通，独质天巧，耀今抗古，百代流行，则逸少为最。”²⁶⁰ 窦泉在《述书赋》评王羲之曰：“然则穷极奥旨，逸少之始。虎变而百兽跄，风加而众草靡。肯綮游刃，神明合理……犹以为登泰山之崇高，知群阜之迤邐……诚一字而万殊，且含规而孕矩。”²⁶¹王羲之在唐朝被公认为“书圣”，他具有晋代“放逸”的人生观²⁶²，一变汉魏以来凝重质朴的书风，开创遒劲书体。王羲之本身的书论体现了晋人“尚意重韵”的艺术倾向，表示书法艺术不只是描象，表意成分更为重要。然而表意之前，“象”是最基本的，从描绘自然形态到书作表意，这二者合一方能达到“自然”。孙过庭在《书谱》里提出：“真以点画为形质，使转为性情。草以使转为形质，点画为性情。”²⁶³又如项穆《书法雅言》所载：“书有性情，既筋力之属也；言乎形质，既标格之类也。”²⁶⁴书者必须通过“形”来表现性情，从“象”来起步，最后自成一家，表达出独一无二的个性。唐太宗当初定制的措施大大推动了书法教育，然而欧阳询的楷书和二王之书都发展到了一定阶段，变相制约了双方继续扩展，严重束缚了创作自由。从初唐书法中，不乏南北书法的融合痕迹，可见唐代书法的发展在稳固的书体基础上进行，然后逐渐在书法中尽显“法度”，其中楷法的出现就是对

²⁶⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 213。

²⁶¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 243。

²⁶² 魏晋时期人们受老庄思想的影响，加上吸收了佛教唯心论，就发展成玄学和放逸旷达的人生观。道家讲究流露天性，因此当代人们要达到天性流露的境界就是“放逸”。王羲之在《记白云先生书诀》里载：“望之惟逸，发之惟静。”（黄简，《历代书法论文选》，页 38。）也是表达了“逸”在魏晋从人物品藻走向文艺批评。

²⁶³ 黄简，《历代书法论文选》，页 126。

²⁶⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页 526。

北碑进行规范。然而时间不断往前推移，“法度”继续发展就会产生变化，因此法度森严的唐代就出现了狂草。虽说草书在唐朝以前早已存在，起源更是众说纷纭，但可以得知章草始于汉代，魏至西晋是其黄金时期，东晋以后就是今草为盛。然而，初唐以后，狂草崛起了。

狂草，早先的名字是“颠草”²⁶⁵，从今草衍生而来。草书脱离了实用性以后，狂草的诞生让书者更加自由发挥性情，将情感通过狂草表达出来。狂草的佼佼者——张旭（“草圣”）就是盛唐气象的代表。刘熙载曾说：“书家无篆圣，隶圣而有草圣。盖草之道千变万化……”²⁶⁶虽说章、今、狂草的用笔都有区别²⁶⁷，但草书的基本功都在于楷书。不过，狂草的特征是诡奇和迅速，张旭在写狂草时要借助酒的刺激来达到书写狂草的境界，更通过自然体会来领悟狂草。怀素见夏云随风而自谓得草书三昧。职是之故，可见狂草的线条、布白和结构等是比章草和今草更加脱离固定模式而按照书者随心所欲，尽情宣泄情感，但字里行间却自然和谐。这就如《列庄之学（下）》里所载：“游心于淡，合气于漠，顺物自然，而无容私焉。”²⁶⁸又如《笔髓论》所提及：“然则字虽有质，迹本无为。”²⁶⁹庄子所言是自身与大自然浑然合为一体，笔髓论言创作本来就是一种自然而然的表现（无为），书法和大自然的流水花

²⁶⁵ 狂草始于张旭，张旭当时被称作“张颠”，后来怀素继作，人称怀素为狂僧，颠草也就改为狂草为名。

²⁶⁶ [清]刘熙载，《艺概》，（台北：汉京文化事业有限公司，1985），页141。

²⁶⁷ 《草书通论》有载：“章草的一点一画，只为次点次画作势；今草则‘一点成一字之规，一字乃终篇之准’；狂草则一点一画，为一行作势，甚至为全篇作势。”（刘寿延，《草书通论》，（西安：陕西人民美术出版社，1983），页66。）

²⁶⁸ [清]马骥，《绎史》，（北京：中华书局，2002），页2911。

²⁶⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页113。

开，风吹鸟鸣同一性质，该是“无为而为”。通过颜真卿《述张长使笔法十二意》，可见张旭通过横、纵、间、际、末、力、轻、决、补、损、巧、称这十二方面的内容来探讨书法用笔的妙诀。陆羽在《怀素别传》曰：“怀素曰：‘吾观夏云多奇峰，辄常师之，其痛快处如飞鸟出林、惊蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。’真卿曰：‘何如屋漏痕？’素起，握公手曰：‘得之矣。’”²⁷⁰书法的奥妙就在于“师法自然”，张旭把妙诀传给颜真卿，颜真卿领悟了其中的道理，才会回答怀素“如屋漏痕”，这一种自然现象是一种“象”，便于让书者去临摹，从而创出属于自己的“形”，再表达出自己的“精神世界”——“意”²⁷¹。《述张长使笔法十二意》里所载不仅表达了技法运用之道，还道出书法的要求以及书法所体现的意味何在。书法创造的步骤有规范并且严格，但出法点却要从“师法自然”开始。从张旭和颜真卿在《述张长使笔法十二意》的对话内容来看，可见他们都认为书法不能盲目下死功夫，应得笔法的精妙，才能有“殊妙”的效果。张旭的楷书极好，字字入法度却能把狂草写得极妙。刘熙载在《书概》评张旭曰：“张长史书，微有点画处，意能自足。当知微有点画处，皆是笔心实到了。”²⁷²颜真卿没有向张旭讨教草书，而请教楷法，因为颜真卿本身重社稷，认为实用正书更能经世致用。颜真卿用书法表达了自我的精神世界，因为他本身政治抱负的关系，所以需要能更好表达内心气概的书体——楷体。颜真卿的楷书和行

²⁷⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页283。

²⁷¹ “意”的意义开拓在南朝。王僧虔所作《笔意赞》里提出了用笔之道与书法神采、书法个人情感表达的问题。王僧虔的书学理论主张书法外在有笔墨神采，内在蕴含情感。后来，又有张怀瓘的书法理论主张“风神骨气”，把书法看作是主体精神风采的物质形式，更把书法当作一种需要主体以全部精神气格去创作的生命世界，不是“意在笔后”去雕饰，而是“意在笔先”的自然状态去创作。

²⁷² [清]刘熙载，《艺概》，（台北：汉京文化事业有限公司，1985），页162。

书都能充分表达自己内心，更在书法里反映了他正义凛然的精神力量。陆羽曾评曰：“徐吏部不授右军笔法，而体裁似右军，颜太保授右军笔法，而点画不似。盖以徐得右军皮肤眼鼻也，所以似之，颜得右军筋骨心肺也，所以不似也。”²⁷³颜真卿的书法展示了他的审美理想和精神世界，他的楷体在形体上雄劲奔放，笔画含蓄有力，笔势源于自然；行书则疏密得体，气势凛然，章法浑然天成。宋代陈深跋曰：“《祭侄季明文稿》一纸，详玩此帖：纵笔浩放，一泻千里，时出遒劲，杂以流丽。或若篆籀，或若镌刻，其妙解处，殆出天造，岂非当公注思为文，而于字画无意于工而反极其工邪。”²⁷⁴这《祭侄文稿》里呈现了颜真卿的情感面貌，字字句句由衷而书，才能做到浑然天成之妙，这是符合张旭所行的书法之道，到了随心所欲不逾矩的境界。若说“无为”而作的书法是与自然融合的境界，那随心而作却字字入法度却不被法度框架的作品也符合“自然”。

张怀瓘的审美标准是自然，他不仅在作品呈现自然美，更提出“自然创造”的最高理念，因为只有出发点是自然无为，那样的作品必定能除去刻意，因而浑然天成。然而，这“自然创作论”只是一种理想，因为大自然物象本身不具有喜怒哀乐等情感特征，只有主客体的互相应用，才让艺术作品有所表现。书法的艺术表现形式注定了它不能和自然是融为一体，因为书法笔势再怎么源于自然，把自然物象运用在一笔一划之间，在书法点画里感受到自然之态，都需要人的联想力。由此可见，

²⁷³ 董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），卷433，页4421。

²⁷⁴ [明]文徵明，《停云馆帖》，清拓本，卷4。

人对自然的感受和表达是关键，如同萧元在《书法美学史》里所说：

“传统的联想主义理论认为，某一事物的表现性质，并非该事物的视觉式样本身所固有，人们从其视觉式样中看到的東西，只能起到一种唤起记忆和产生联想的作用。”²⁷⁵萧元又说：“外在的自然物象必须化作内在的情感，那么所创造出来的‘象’也就必然不是原来的自然物象，而只能是经过了审美移情作用后所建构的视觉式样，用张怀瓘的话来说就是‘无形之相’。”²⁷⁶职是之故，可以得知书法里的自然物象是主观的，但大家给予了客观的标准——自然。所谓的自然是没有确切的定义，只要是不刻意不雕琢，能和自然物象一样浑然天成就可以纳进自然范畴。这就是历来书法评论者会用许多自然物象作比拟的原因，因为没有参考物象，就不能知道各人所言自然究竟是怎样的标准。由于道家的兴起，让唐代人们自觉地以自然之道去评审艺术作品，追求道家的“无为”和自然朴质。盛唐狂草的出现，就是反映了当代对克制真性情的不满，人们需要抒发情感，冲破法度框架，因此“自然”盛行。狂草的洒脱和颜体行楷书的气势凛然都摆脱了初唐的温润书风，让当代书坛有了新气象。

第三节 神采之“质”的崇尚

书法理论中的“神采”一词早在蔡邕的《笔论》出现，强调了创作书法作品时的精神状态：“夫书先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。”²⁷⁷蔡邕这段话里的

²⁷⁵ 萧元，《书法美学史》，（长沙：湖南美术出版社，1990），页214。

²⁷⁶ 萧元，《书法美学史》，（长沙：湖南美术出版社，1990），页214。

²⁷⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页62。

“神采”是精神，主要提出创作书法时要神情专注。南朝齐、梁间的书论家王僧虔在《笔意赞》里提出：“书道之妙，神采为上，形质其次，兼之者方可绍于古人。”²⁷⁸王僧虔所言神采是一种作品呈现出来的主体精神和韵味，即为晋人书法里的“韵”。《书法美学思想史》里说道：“所谓书法的神采，就是通过点画结构形式被对象化了的创作者的精神、风采。”²⁷⁹书法家可以通过文字符号，把点画变成有生命的形象，让书法不仅是有形有质，更是有生命形象的精神风采。王僧虔觉得前人优秀的书法作品具备了“神采”，因此认为学书者应该要把握这一点，再加上形质，方能得书道之妙。对于“神采”和“形质”这两个审美范畴，王僧虔是把“神采”位于“形质”之上，认为“形质”是“神采”的载体，将两者分了主次。书法，本就是文字符号的书写法则，在创作书法和欣赏书法的过程中多少都牵涉了用法度去衡量，因此书法的形质就是书法法度的重要体现形式。包世臣的《艺舟双揖·答熙载九问》里有载：“形质尚不备具，更何从说到性情乎？”²⁸⁰书法不仅是用文字形体的方式来表达艺术特点，其中笔法、结构、章法和墨法的表现形式也是书法里不可缺少的元素。王僧虔最早提出“神采”，把“神采”置于“形质”之上，却又补了一句“兼之者方可绍于古人”，这表明了书法离不开“神采”和“形质”，二者并非对立，而是互相依存，不可分割。《淮南子·原道训》里有载：“形神气志，各居其宜，以随天地之所为。夫

²⁷⁸ 此谓古人指的是两晋的书家，因为当代讲究师承，所以他们崇尚着二王这一流派的书法风格。

²⁷⁹ 陈方既，雷志雄，《书法美学思想史》，（郑州：河南美术出版社，1994），页148。

²⁸⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页661。

形者生之舍也，气者生之充也，神者生之制也。”²⁸¹“形”是形式和形体，“神”是精神，也是意志和情感，二者关系紧密相连。

《中国美学思想史》里说道：“‘形’‘神’的关系，是一种被支配与支配的关系，前者只能听从和受支配于后者。”²⁸²《淮南子·原道训》更是说道：“心者形之主也，神者心之宝也。”²⁸³审美主体若是缺少了“神”，就会失去审美的最基本条件，如荀子所言：“心者，形之君也，而神明之主也。”²⁸⁴职是之故，这里所说的“神”对审美主体和审美对象而言都十分重要。《淮南子·说山训》有录：“面西施之面，美而不可说；规孟奔之目，大二不可畏；君形者亡焉。”²⁸⁵又如《说林训》里所载：“但使吹竽，使工厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。”²⁸⁶这些都强调了绘画之中“君形者”的“神”非常重要，因为绘画中的人物要被描绘出内在精神才能传神。精神是形态的主体，若有形无主则徒有其形。《淮南子·说言训》有云：“故不得已而歌者，不事为悲；不得已而舞者：不矜为丽。歌舞而不事为悲丽者，皆无有根心者。”²⁸⁷没有真情的“艺术表现”无法打动人心，没有内在情致则难以达到艺术感人效果，是谓“必有其质，乃为之文。”²⁸⁸若是不得已而为

²⁸¹ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），页82。

²⁸² 敏泽，《中国美学思想史》，（山东：齐鲁书社，1989），页378。

²⁸³ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷1，页520。

²⁸⁴ [清]王先谦撰，《荀子集解》，（北京：中华书局，1988），页397。

²⁸⁵ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷16，页1139。

²⁸⁶ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷17，页1189-1190。

²⁸⁷ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷14，页1025-1026。

²⁸⁸ 《淮南子·本经训》里所载：“兵革羽旄，金鼓斧钺，所以饰怒也。必有其质，乃为之文。”[汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷8，页1189-1190。

之的艺术，缺乏了创作主体的精神，那样作品就会徒有其“形”而没有“神”。

《淮南子》论“神”的思维是自由和超时空限制性，如《傲真训》篇章有录：“是故身处江海之上，而神游魏阙之下”²⁸⁹，“夫目视鸿鹄之飞，耳听琴瑟之声，而心在言雁门之间。一身之中，神之分离剖判六合之内，一举千万里。”²⁹⁰这使得“神”的意义亦可以通“神思”，是谓自由想象。

其实“神”在《易传》中有三种意义：一为变化不测²⁹¹；二为表现思维自由运动，不受时空限制²⁹²；三为鬼神之神²⁹³。中国美学思想中常用“神”作为表达艺术创作玄妙不测之境，因此书论中的“神”大都是含括《易传》所言的第一种意义。顾恺之的画论在美学思想上提到了形神问题和传神的重要性，后来王僧虔则延续这个想法，同样也是把传神放在首位，并且要求“形、神”的结合与统一，以达到“能境”。

²⁸⁹ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷2，页112。

²⁹⁰ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷2，页116。

²⁹¹ 《周易·系辞上》有载：“阴阳不测之谓神……说明阴阳变化的神妙，不可测定……《正义》：‘天下万物，皆由阴阳或生或成，本其所由之理，不可测量之谓‘神’也。’”（黄寿祺，张善文，《周易译注》，（北京：中华书局，2016），卷9，页484。）

²⁹² 《周易·系辞上》认为《易》本身的特点是：“无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故”，并认为“唯神也，故不疾而速，不行而至。”（黄寿祺，张善文，《周易译注》，（北京：中华书局，2016），卷9，页495。）若以论人的思维而言，“不疾而速，不行而至”是一种超越时空限制的自由，如荀子在《解蔽》中所言的心理状态处于虚静，因而后世哲学和美学家称此思维为“神思”。除此，刘勰也在《文心雕龙·神思篇》：“寂然凝虑，思接千载，悄然动容，视通万里”（[南朝宋]刘勰，《文心雕龙译注》，（山东：齐鲁书社，2009），页378。）也讲述了“神思”的特点。

²⁹³ 《周易·系辞上》有曰：“此所以成变化而行鬼神也”（黄寿祺，张善文，《周易译注》，（北京：中华书局，2016），卷9，页491。）《易》里筮的根本作用就是“通神明之德”，因此“神”亦是鬼神之“神”之意。

早在王僧虔在书论中提出“神采论”之前，东汉王岩寿所作《鲁灵光殿赋》里写道：“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。”²⁹⁴所谓“写载其状”和“随色象类，曲得其情”表示了绘画除了根据物体形象来描绘之外，还要深入内在得其精髓，这样才能“形神统一”，形成内在精神和外形一致的艺术品。时至东晋，画家顾恺之提出了“以形写神”的绘画理论，将“神”和“形”的审美范畴真正运用到绘画里。

顾恺之在《魏晋胜流画赞》里有云：“人有长短、今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。”²⁹⁵

顾恺之要求绘画要抓住人物形象的典型特征来表现人物内在精神，主张画人要画出神，画物也要有神韵，如他在评《醉客》画时所说：“作人形骨成而制衣服幔之，亦以助神醉耳。多有骨俱，然藟生变趣，佳作者矣。”²⁹⁶顾恺之的“形神论”就表明要用一定的形式来表现对象的生命，而创作对象更是不可缺少，否则无法做到“通神”状态。

王向峰在《中国美学论稿》说道：“各种艺术都是具象化的，虽然具象的方式不一样，但无象可求则难成为艺术。所以各种艺术都以不

²⁹⁴ 王友怀、魏全瑞主编，《昭明文选注析》，（陕西：三秦出版社，2000），页71-72。

²⁹⁵ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页143。

²⁹⁶ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页143。

同物质媒介手段，构成分门别类的形象。”²⁹⁷职是之故，除了绘画，书法艺术中也有了关系着“神”与“形”的审美命题。王僧虔的“神采论”比顾恺之的“形神论”更加清晰，因为王僧虔明言了“形质为表象，神采为本质”，表述了书法艺术中“形”与“神”的辩证关系。陈方既和雷志雄在《书法美学思想史》里说道：“王僧虔没有把书法当作一种求实用的技术性劳动，而把它看作是建立在深厚的修养基础上所进行的精神产品创造。”²⁹⁸王僧虔把“神采”放在首位去追求，他在《笔意赞》里说：“必使心忘于书，手忘于书，心手达情，书不忘想，是为求之不得，考之即彰。”²⁹⁹所谓“笔意”不是靠技能刻意创作，而是要心手相应，然后在深厚的基本功上随着情绪自然创作，成品也才会有“神采”。顾恺之和王僧虔都各自提出了“形神论”，但必须注意的是，书法和绘画中的“形神论”不能混为一谈。绘画需要“传神”，因为绘画要在自然中模拟物象外形和神韵，同时也必须融合作者的精神；书法则是“囊括万殊，裁成一相”，书法之形取于字形，并非像绘画模拟自然物象外形，因此书法作品以通过一笔一画来传达作者精神为主。虽说书画同源，绘画和书法都需要“传神”，但绘画的“形质”非常重要，故才有“以形写神”之说。书法中的“形质”一词却有许多变化，如“点”、“画”、“形势”和“笔墨”等都在历代书论中出现，它们属于同一个范畴，却可以延伸扩展，甚至达至“法”的概念³⁰⁰。

²⁹⁷ 王向峰，《中国美学论稿》，（北京：中国社会科学出版社，1996），页114。

²⁹⁸ 陈方既，雷志雄，《书法美学思想史》，（郑州：河南美术出版社，1994），页146。

²⁹⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页62。

³⁰⁰ 韩天衡在《书法艺术美感试说》中指出：“书法不同于绘画，字的形态是不能也不可能从‘对景写生’中获得全新的印象和作从主观出发的表达，唯有从前人代代相传

“唐人尚法”众所皆知，但“尚法”不是唐朝审美的全部，伴随着“法”的还有“浪漫主义”。唐诗格律严谨，可也有浪漫主义诗人；唐代书论笔法繁多，可也有表现出作者激情的狂草书体。早在张怀瓘提出“唯观神采，不见字形”地理论之前，唐太宗李世民大力推崇王羲之书法，更推崇优美书风，以致二王书风特点影响了初唐书坛的风貌。李世民在《笔意论》说道：“夫学书者，先须知有王右军绝妙得意处……学书之难，神采为上，形质次之，兼之者便到古人。”³⁰¹李世民认为王羲之的书法就是“神形具备”，故奉为典范。他沿用了王僧虔的“神采论”，认为书法艺术必须“神采”和“形质”互相呼应，更强调了“骨力”和“形势”³⁰²。也许是开国之君要励精图治，李世民要求艺术有继往开来的精神，所以他推崇王羲之书风，好让王书中体现出“冲和为妙”³⁰³的审美理想为天下人楷模。李世民在《指意》里提出：“夫字以神为精魄，神若不和，则字无态度也；以心为筋骨，心若不坚，则字无

的约定俗成的基本形态上，作很有限的变动……形体的变动过分则会令人莫辨，失去了文字作为传递信息的实用作用；一味因循守旧，抄袭前代书家塑造的形体，拾人牙慧，就有违于后来书家的天职。所以，面目独具的书法形体美，是以点画线条的粗细、刚柔、方圆、力度为实体；以固有的约定俗成的体态为依据……近于绘画变形的一门造形艺术。”（《审美语境》，（上海：上海书画出版社，2000），页116。）由此可见，书法的“形”是固定的，它不能脱离基本框架，书写文字的“形”有其方法和技巧，譬如篆、隶、楷、行、草皆各有一定的笔法，故曰“形质”有“法”的概念。

³⁰¹ 董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），卷10，页123。

³⁰² 《唐会要·书法》有载：“（太宗）尝谓朝臣曰，书学小道，初非急务，时或留心，犹胜弃日。凡诸艺业，未有学而不得者也……今吾临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生耳。吾之所为，皆先作意，是以果能成也。”（[宋]王溥，《唐会要》，（北京：中华书局，1960），卷35，页646。）

³⁰³ 李世民《笔法诀》有载：“心正气和，则契于玄妙；心神不正，字则软斜；志气不和，书必颠覆。其道同鲁庙之器，虚则欹，满则覆，中则正。正者，冲和之谓也。”（黄简，《历代书法论文选》，，页117-118。），页。李世民认为王羲之书法符合这一种审美思想。（整理自陈方既、雷志雄的《书法美学思想史》，页180。）

劲健也；以副毛为皮肤，副若不圆，则字无温润也。”³⁰⁴从这段引文可见李世民追求字态精神，同时也强调了筋骨劲健和笔墨温润，他的美学理想受王羲之影响，也融合了虞世南的书法观。虞世南的《笔髓论》里提出了以“冲和”为核心的精辟美学见解，李世民正是采用了虞世南在《笔髓论·契妙》里的观点：“书道玄妙，必资神遇，不可以力求也。机巧必须心悟，不可以目取也。字形者，如目之视也……假笔转心，妙非毫端之妙，必在澄心运思至微妙之间，神应思彻。”³⁰⁵“假笔专心”即是将作者的精神呈现在书法创作中，从作品再反映出超越形质的神采。李世民承接了虞世南的见解，认为“字以神为精魄”，强调精神的重要性，提出了书法上要求“神似”并非“形似”。蔡邕认为“纵横有可象者”才称得上是好书法，而这个“象”就是客观世界的具体物象，就如其在《笔论》中所曰：“为书之体，须入其形”³⁰⁶，又如卫夫人《笔阵图》里所曰：“然心存委曲，每为一字，各象其形，斯造妙矣，书道毕矣。”³⁰⁷书法的每一笔一画都讲究“骨力”，有“骨力”的同时还需要再呈现物象的形体和动态，所以很多书论一般都用自然界的物象来比拟书法笔画³⁰⁸。王僧虔和虞世南不赞成“形神观”只强调在客观世界里寻找书法审美的客观标准，他们都认为不能只有书法客体的“神”（形质），其中还要有书法家主体的“神”。孙过庭的书论里也对书法形质有所研究，他在《书谱》里说：“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而

³⁰⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页120-121。

³⁰⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页113。

³⁰⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页6。

³⁰⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页23。

³⁰⁸ 详情参见本章第一节和第二节。

畅，章务检而便，然后凜之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以娴雅。故可达其情性，形其哀乐。”³⁰⁹孙过庭从宏观来研究书体特征，认为书法作品有移情作用，《书谱》又载：“真以点画为形质，使转为情性，草以点画为情性，使转为形质。草乖使转，不能成字；真亏点画，犹可记文。”³¹⁰依照孙过庭的说法，真书是以点画作为外在的表现，以运笔的使转为内在的精神，草书则与之相反。这两种书体其实笔法相通，二者在根本上是相得益彰，亦是殊途同归，表示了“形质”和“情性”（精神）的统一。

书法的“形神论”在张怀瓘提出“深识书者，唯观神采，不见字形”³¹¹后有了新的发展。张怀瓘在《文字论》载：“文则数言，乃成其意；书则一字，已见其心。可谓简易之道。欲知其妙，初观莫测，久视弥珍。虽书已缄藏，而心追目极，情犹眷眷者，是为妙矣。然须考其发意所由，从心者为上，从眼者为下。先其草创立体，后其因循著名。虽功用多而有声，终性情少而无象。同乎糟粕，其味可知。不由灵台，必乏神气。其形悴者，其心不长。状貌显而易明，风神隐而难辨。有若贤才君子，立行立言，言则可知，行不可见。自非冥心玄照，闭目深视，则识不尽矣。可以心契，非可言宣。”³¹²原文里讨论了书法的神采不能用思辨去体悟，而是靠着直观感受，观众可以从书法作品里体会到书法的精妙之处，从心灵上迸发为上，仅靠视觉效果则属于末流。张怀瓘指出或许第一个创立书体的人并非最成功的，后来居上者再循其样式而

³⁰⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页 126。

³¹⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 126。

³¹¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 209。

³¹² 黄简，《历代书法论文选》，页 209。

名声远扬，可却“终性情少而无象”，毕竟不是自己发自内心灵感的创作，艺术作品会缺乏神气。“神气”就是书法家的性情，亦是精神世界。张怀瓘认为书法具有“玄妙之意”和“幽深之理”，这“意”和“理”如此抽象的感受可让作者通过书法形式来表达出来，传达给读者。他强调书法里的风骨和神采，认为书法充满生命情意的形象，因此才会觉得“不由灵台，必乏神气”。张怀瓘延续了王僧虔所说的“神采为上，形质次之”的论书见解，再进一步强调“不见字形”，“从眼者为下”，认为书法体势（包括神采、风神、骨气）都是源自审美主体的心灵，形迹固然重要，但并不是首位。张怀瓘在《玉堂禁经》里有曰：“夫人工书，须从师授。必先识势，乃可加功；功势既明，则务迟涩；迟涩分矣，无系拘拘；拘拘既亡，求诸变态；变态之旨，在于奋斫；奋斫之理，资于异状；异状之变，无溺荒僻；荒僻去矣，务于神采；神采之至，几于玄微，则宕逸无方矣。”³¹³“神采”虽是源自创作主体的精神和心灵，但从情感具体化的过程仍然需要转化成点画和字形。职是之故，张怀瓘认为创作艺术要冲破规矩框架，达到自由却又不逾矩的境界，才能符合“玄微”变化，从主体精神和心灵世界出来的艺术才能表现“神采”。

唐代窦蒙撰写了一百二十条短语，描述了各个不同的书法风格，且为它们都立了标准，其中“神”在窦蒙笔下是“非意所到，可以识知”³¹⁴之义。书法家要抵达“神”的境界，也许就像庄子所言庖丁故事里的境界：“每至于族，吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟，动

³¹³ 黄简，《历代书法论文选》，页217。

³¹⁴ 黄简，《历代书法论文选》，页266。

刀甚微，謙然已解，如土委地。提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志，善刀而藏之。”³¹⁵出色的书者要经过精通笔法技巧，才能把技法化为自然之举，这样一来才能在书写的时候“得物象之形”，然后“字势生动，宛若天然”，最后“得造化之理，神变无极”。职是之故，可见“神采”的内涵是包括对技法运用自如，从自然的笔画中展现主体的精神世界。窦臬注重书法的艺术性，他在《述书赋》里也有用“神”来评价书者：

“若子敬之童蒙。犹富礼乐之世胄，备神采于厥躬。”³¹⁶

“简穆父子，载茂馥芳。僧虔则密致丰富，得能失刚。鼓怒骏爽，阻圆任强。然而神高气全，耿介锋芒。发卷伸纸，满目辉光。才行兼而双绝，名实副而特彰。”³¹⁷

“永兴超出，下笔如神。不落疏慢，无惭世珍。然则壮文幾而老成，与贞白而德邻。如层台缓步，高谢风尘。纂、焕嗣圣，体多拘捡。如彼珞砮，乱其琬琰。”³¹⁸

“张长史则酒酣不羈，逸轨神澄。回眸而壁无全粉，挥笔而气有餘兴。若遗能于学知，遂独荷其颠称。”³¹⁹

从窦臬的评述可见他对书者作品里表现的“神采”和“神气”都颇为赞赏，评虞世南“下笔如神”，对张旭亦评“逸轨神澄”，这都是

³¹⁵ [晋]郭象注，[唐]成玄英疏，《南华真经注疏》，（北京：中华书局，1998），卷2，页69。

³¹⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页245。

³¹⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页249。

³¹⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页255。

³¹⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页256。

颇高的评价。另外，从以下引文中可见他的将“神”的范畴（精神、风神）列为审美标准：

“休茂尚冲，已工法则。长于用笔结字，短于精神骨力。性灵可观，运用未极。犹鳧雏鸽子，初备羽翼。”³²⁰

“吕公、欧锺相杂，自是一调。虽则筋骨干枯，终是精神险峭。其于小楷，尤更巧妙。”³²¹

“德章率尔，流浪急速。骨气乍高，风神入俗。符纵志而失道，等溃河与颠木。”³²²

盛唐的经济文化高度繁荣，盛唐气象更是象征唐人的昂扬精神和豪情。书法的典雅似乎无法满足唐人的激昂，因此才会出现“颠张醉素”的狂草之流，张怀瓘也适时提出了“唯观神采，不见字形”的书法理论。从张怀瓘的理论看来，其重“神采”而不重笔踪，因为作品的“神采”属于精神层面的表达，不是只看字形就能把握的。窦泉说的“籀之状也，若生动而神凭，通自然而无涯”和张怀瓘提出的理论不谋而合，认为“神”和“自然”挂钩，作品得“神采”者在书法体现中皆属高层次，因此给予颇高评价。

³²⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页 246。

³²¹ 黄简，《历代书法论文选》，页 258。

³²² 黄简，《历代书法论文选》，页 252。

第五章 盛唐书法美学的嬗递

唐代和宋代是中国书法理论发展的高峰期，因为书坛上主要的理论都是由唐宋两代书家总结而成，但值得注意的是，这两个时代在书法审美思想上却有了不小的差异，书法理论上有所对立，却又有很强烈的互补性。盛唐的书法美学思想不仅影响了晚唐，更影响了宋代书法美学思想，因此其中审美思想的转变值得探讨一番。

宋民在《中国古代书法美学历史发展的三个阶段》一文里表示中国古代书法美学的发展主要分为三个阶段：一、从汉代到唐代；二、从宋代到明代；三、清代。第一阶段重客观、自然、状物，强调形、有意、有法、功夫；第二阶段重主观、表现、抒情，强调神、无意、无法、天资；第三阶段是总结期，是从古代美学转向近代美学的过渡期。清代的书法美学综合了书法美学发展的前两个阶段，探索了情理与主客观的结合，同时也强调优美和壮美，再把形神和天资功夫等统一综合。³²³

第一节 雄浑和自然的延续

书法美学里的自然思想萌芽自汉代，汉代美学把书法的外在结构形式和自然形象有所联系。蔡邕的《篆势》以自然美来形容书法：

“字画之始，因于鸟迹，仓颉循圣，作则制文。体有六篆，要巧入神，或象龟文，或比龙鳞，紆体放尾，长翅短身。颀若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之棼縕。扬波振撇，鹰跂鸟震，延颈胁翼，势似凌云。或轻举

³²³ 整理自《审美语境》，（上海：上海书画出版社，2000），页 258-259。

内投，微本浓末，若绝若连，似露缘丝，凝垂下端。纵者如悬，衡者如编，杳杪邪趣，不方不圆，若行若飞，跂跂翩翩。远而望之，若鸿鹄群游，骆驿迁延……”³²⁴

这不仅让书法跳出了记录文字这一功能的框架，让其有了审美价值，也让书法的“观物取象”有了先河。正如蔡邕《笔论》所言：“为书之体，须入其形”³²⁵，从“形”开始探讨书法美学的理论开始大量产生，“形势”、“书势”等审美范畴就是从这里衍生。蔡邕《九势》里的理论强调“力在字中，下笔用力”，《九势》是后世书法论“势”的根本，由此我们可知“势”与“力”的关系密切，更可看出汉代书法美学里对阳刚美的推崇。

蔡邕作为一个汉代儒家，在自己的著作中纳入了先秦时期的阴阳及五行学说毫不稀奇，《笔赋》就有载：“书乾坤之阴阳”³²⁶，显然蔡邕也是认为书法表现了宇宙阴阳变化，这与《淮南子》里的美学思想一脉相承。《淮南子》一书虽然没有完整的美学思想体系，但却广纳了儒、墨、名、法和阴阳五行的思想，因此美学思想丰富。《淮南子·俶真训》载道：“天气始下，地气始上，阴阳错合，相与优游竞畅于宇宙之间，被德含和，缤纷茏苁……言万物掺落，根茎枝叶，青葱苓茏，萑蘆炫煌，蠓飞蠕动，蚊行吟息……”³²⁷这在实际上肯定了美的客观，强

³²⁴ [清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，（北京：中华书局，1958），卷80，页1799。

³²⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页6。

³²⁶ [清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，（北京：中华书局，1958），卷69，页1708。

³²⁷ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷2，pg92。

调了美在大自然本身。同时，《淮南子》也强调了对雄浑之美的追求：“达乎无上，至乎无下，运乎无极，翔乎无形，广于四海，崇于泰山，富于江河，旷然而通，昭然而明，天地之间，无所系淤，其所以监观岂不大哉！”³²⁸由此可见《淮南子》的思想富于进取精神，更对大自然之博大和雄浑赞美不已。后来蔡邕在书法理论里讲究“势”与“力”，因为他认为书法艺术虽说被创作，但都要以有生命为美，书法线条本身亦是要有生命动感为美。然而，最好的表现方式就是通过自然，引用自然界那种博大雄浑之“象”，在书写的时候把“势”和“力”表现出来，才能达到这种审美效果。“势”从“力”的递进下表现出来，而“力”就是筋骨。

汉代以后，魏晋审美思想崇尚刚柔并济，讲求骨丰肉润（骨势和韵味结合体），形成了各种美和谐于平衡。魏晋讲究的“风骨”是一种超逸的“骨相”，而王羲之的书法就达到了魏晋崇尚的“韵”，表现了平和自然及刚柔并济。孙过庭在《书谱》对王羲之评价说：“且元常专工于隶书，伯英尤精于草体，彼之二美，而逸少兼之。”³²⁹唐人对王羲之的书法推崇不已，因此魏晋审美思想上有很大的衔接关系。魏晋时期讲究的“中和”审美关系，还从自然中取“形”来表现“书势”，当代人的审美自觉促进了艺术的自觉，把人的形象、风度、精神和气质等各个方面都和书法艺术有所联系并探讨其中的关系。书法理论在南北朝迎来高峰期，因为当代文学理论、绘画理论和音乐理论蓬勃发展，书坛自

³²⁸ [汉]刘安，《淮南子集释》，（北京：中华书局，1998），卷20，pg1419。

³²⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页128。

然也书论倍增。南北朝书法理论之所以更完善与蓬勃，是因为新书体的出现，导致研究者高度重视及深入研究。陈代星在《中国书法批评史略》：“南北朝书法批评理论家们敏锐地抓住了‘形神’这个书法艺术主题。‘形’线条的运动结果，结构形态，具象载体；‘神’整体结构形态所蕴含的风神气质，线条运动过程生命气息的指向。”³³⁰ 职是之故，王僧虔提出了“神采为上，形质次之”，唐朝书法继承了这个美学主张，张怀瓘在这个美学思想基础上提升至“不见字形，唯观神采”。总的来说，盛唐在“风骨”、“自然”、“神采”这些审美要求上的追求可以追溯到汉魏时期，自汉魏以来的书法美学风尚并没有彻底断裂，反而是以一种革新的面貌再度延展下去。

第二节 品鉴与批评的继承

唐朝设定“书学”以培养书法人才，翰林院有待书学士，国子监有书学博士，另外更设有“书科”的科举制度，吏部也以书选人。唐朝皇帝对书法的推崇使得书法得以蓬勃发展，以致当代书论繁多，如欧阳询《用笔论》、虞世南《书旨述》、褚遂良《论书》、李嗣真《书后品》、孙过庭《书谱》、张怀瓘《评书药石论》、《书断》、颜真卿《述张长史笔法十二意》、窦泉《述书赋》、张彦远《书法要录》等，甚至唐太宗也著有《论书》和《笔法决》等书法理论的文章。陈代星在《中国书法批评史略》总结出唐代书法批评有三大特点：一、对书法基础理论进行研究而展开书法批评，如进行笔法研究的书论有欧阳询《用

³³⁰ 陈代星，《中国批评史略》，（四川：巴蜀书社出版社，1998），页 59。

笔论》、虞世南《笔髓论》、张怀瓘《用笔十法》、颜真卿《述张长史笔法十二意》以及柳公权的《笔法对》等；而对书法审美理论进行研究的书论则有虞世南《书旨述》、张怀瓘《评书药石论》、韩愈《送高闲上人序》、蔡希综《法书论》、唐玄度《论十体书》以及李肇《论书》等。二、针对历史和当代书法创作而展开的批评，如褚遂良《论书》、唐太宗《王羲之传论》、李嗣真《书后品》、张怀瓘《书估》、《书仪》以及陆羽《评徐颜二家书》等。三、系统地批评著作的论著，如孙过庭《书谱》、张彦远《书法要录》、窦泉《述书赋》、张怀瓘《书断》以及韦续《墨薮》等。³³¹唐代的大书论者是张怀瓘，其有着丰富的理论著作，书论著作里有论书源、论书法创作、论鉴赏、论书法辨体等，而最有影响力的则数其提出以“神、妙、能”三品为书家作品分类的批评方法。

张怀瓘在《书断》里将上下三千年间的主要书法家（从传说的皇帝到唐代的卢藏）以“神”、“妙”、“能”三品分类并加以品评。张怀瓘的《书断》有载：“书有十体源流，学有三品优劣，今叙其源流之异，著十赞一论；较其优劣之差，为神、妙、能三品，人为一传，亦有随事附著，通为一评，究其臧否。”³³²张怀瓘此书品之前亦有南朝（梁）庾肩吾的《书品》，但庾肩吾是将一百二十八位书法家以“上”、“中”、“下”来分等级，并且在每一级都综合品评以分优劣。南朝钟嵘的《诗品》也是用“上”、“中”、“下”品来品评诗人与其作品，

³³¹ 整理自陈代星《中国书法批评史略》，页75。

³³² 黄简，《历代书法论文选》，页156。

与《书品》不同的是钟嵘没有综合品评，有对每个人作出点评。张怀瓘的《书断》就是类似《诗品》的品评方式，但却比《诗品》来得详尽，不分“上、中、下”，而分“神、妙、能”，对书法家之长短都评价得中肯公允。

张怀瓘的这种品评方法让后人效仿，唐代的朱景玄在绘画品评就在张怀瓘“神、妙、能”三品之上还加上了“逸”品。朱景玄在《唐朝名画录》³³³的序言道：“古今画品，论之者多矣。隋梁以前，不可得而言。自国朝以来，惟李嗣真《画品录》空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何所考焉？景玄窃好斯艺，寻其踪迹，不见者不录，见者必书。推之至心，不愧拙目。以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品，定其等格，上、中、下又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”³³⁴朱景玄的《唐朝名画录》里将“神”、“妙”、“能”、“逸”再分上、中、下来分类画家等级，如吴道玄（吴道子）就被划分在“神品上”的等级。后来，宋朝黄休复在《益州名画录》里将“逸品”列于“神、妙、能”三品之上，认为“逸品”是“得之自然，莫可楷模，出于意表”³³⁵，由此可见“逸”的概念在宋朝举足轻重。不过，明朝王世贞却对此持有不同意见，他认为“逸品”不该在三品之上，就如王世贞在《艺苑卮言》里所言：“夫画至于神而能势尽也，岂有不自然乎？若有毫发不自然，则非神矣。至于逸品，自应置三品之外，岂可居神品之表？”³³⁶张怀瓘的《书断》以三品评书，后来于天宝十三年

³³³ 又称《唐画断》。

³³⁴ 于民，《中国美学史资料编选》，（上海：复旦大学出版社，2008），页229。

³³⁵ 整理自于民，《中国美学史资料编选》，页259。

³³⁶ 于民，《中国美学史资料编选》，（上海：复旦大学出版社，2008），页349。

(754)所完成的《书估》则以王羲之为标准，将前代书法家分为五等来讨论其价值。唐代赵倣在《书断系论》里高度评价《书断》：“体物备象，有大易之制；纪时录号，同春秋之典。自故逮草迹，列十书而祥其祖。首神品至能笔，出三等而备厥人。所谓执简之太素，含毫之万象，申之宇宙，能事斯毕矣。若是，若是夫古或作之，有不能评之，评之有不能文之；今斯书也，统三美而绝举，成一家之孤振。虽非孔父所利，犹是丘明同事。”³³⁷赵倣将张怀瓘比作左丘明，是认同他在书论上的巨大成就。

张怀瓘的著作之后，还有窦泉的《述书赋》和韦续的《书评》、《续书品》及《九品书人》等著作，窦泉和张怀瓘一样都是详细品评书家，只是没有分三品，而韦续《九品书人》则将历代书家分为上、中、下三品，三品里又含括上、中、下三品，合为九品。《九品书人》序言：“上古创意制字，务在形质。自夏禹之后，乃精妙间生。体操屡移，实难具美。今继真约古，品藻录其长，分为三等，皆旁通上中下，总一百九人，列之于后。”³³⁸韦续未似张怀瓘那样细评各个书家，只是根据各个书家所擅长的书体优劣来简单归纳于九品之内。宋代朱长文在张怀瓘的《书断》理论上作《续书断》，他在《品书论》里直言：“然肩吾，梁人也，其去羲、献未远，其所评，远者必有据依，近者皆所亲见。而嗣真得承群贤之绪余，而又益以隋、唐之近迹，故可以锱铢……其说止乎于题评比喻，不求事实，虚言润饰，孰为准绳。至张怀瓘乃讨论古

³³⁷ [清]董诰，《全唐文》，（北京：中华书局，1983），卷63，页3690。

³³⁸ 陈尚君辑校，《全唐文补编》，（北京：中华书局，2005），卷38，页463。

今，自史籀至于唐之卢藏用为神、妙、能三品……然或失于折衷，或伤于鄙俚，而叙古人之行事，未备其犹病诸。予欲不踵怀瓘，别为一书，然自度僻处，而去古益远，其所见闻皆不及怀瓘之博且详也，虽复增损，其能甚异哉！于是续而补之。”³³⁹朱长文作《续书断》仅从唐朝到宋朝列出九十四人，分为神品三人，妙品十六人及能品六十六人，再下附九人。朱长文在《续书断》里记录谢世书家，不记在世书家，因为朱长文并未将当代米芾、黄庭坚和苏轼列入书中。朱长文的《续书断》里神品只有三人，即是张旭、颜真卿和李阳冰，虞世南、欧阳询和褚遂良等人皆被放在妙品。朱长文是明言自己学《书断》继续了张怀瓘的评论书家方式，但朱长文效仿了形式却没有像张怀瓘那样细腻评断书家，仅是把书家分品而已。

窦泉的《述书赋》中用“赋”的方法批评书法，他对书法艺术的基本概念进行研究，其兄窦蒙还特别做了《注述书赋语例字格》来解释《述书赋》里批评书法的词汇概念。窦泉以这种审美词汇来评书，让读者可以获得愉悦美感，而这种品评书法的方式在书坛上显得特别。窦泉用“赋”来评论书家之所以罕见是因为“赋”在唐朝属于末流，尽管是韵文不似诗歌般受重视。窦泉的《述书赋》在后来才被发掘重要性，因为它按照书法演进的历史顺序而逐一评论书家。该著体现了窦泉本身的书学见解和美学观，可说是一部赋体书法简史。不过，窦泉的个人审美标准很强烈，他对当代欧阳询、褚遂良和孙过庭的评论与众不同，竟然对初唐名望颇高的书家进行批评，可见《述书赋》含括许多窦泉的个人

³³⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页320。

审美观。晚唐司空图所著《二十四诗品》根据刘勰《文心雕龙》的基础上加以探讨，是一种以各个审美词汇来品评诗歌的理论，这类品评方式可与《述书赋》相互媲美。艺术风格往往是抽象的，无论是在书法或诗歌里，这些用以诠释风格和品评书风的词汇都需要被加以诠释，窦蒙兄弟和司空图都用了大量象征性词汇去比喻，描绘得栩栩如生。对于“字格”这类审美词汇范畴，宋朝黄休复著成的《益州名画录》里也有类似分类。不过，黄休复只分了“画之逸、神、妙、能”四格，将绘画要怎样达到这四个分类用“诠释”的方法加以注明，这种方式颇有效仿张怀瓘和窦息之势。

宋代《宣和书谱》是对前人书法加以品评的书评著作，内容相当正统考究，疑是当朝官家派人所著，书里结合了各种书体的论述，并对书家进行批评。《宣和书谱》在批评书家个体上比晋朝和唐朝来得更加具体，因为它不仅是谈论书法艺术，更对书家修养和师承问题进行探讨³⁴⁰。《宣和书谱》在品评书家之时扩大了信息量，点评也相当中肯，不仅是褒贬，更是详细把书家背景简洁展现出来。盛唐张怀瓘的《书断》除了简单介绍书家，对于书家学书背景亦有罗列，同时也记录书评家对该书家的评论，外加自己的见解和品评；窦息《述书赋》里则比《书断》更详细记录了书家的基本背景资料，不过窦息着重于评价书家书法，惯用许多审美词汇来描绘书家的书法。而宋朝《宣和书谱》是有系统地罗

³⁴⁰ 《宣和书谱》对钟繇、王僧虔、褚遂良、李阳冰和颜真卿等人都有品评，举例其中对李阳冰的品评：“李阳冰，字小温，赵郡人。官至将作少监。善词章，留心小篆逾三十年。初见李斯《峰山碑》与仲尼《延陵季》字，遂得其法，乃能变化开合，自名一家。推原字学，作《笔法论》，以别其点画。又尝立说，谓于天地山川得其方圆流峙形，于日月星辰得其经纬昭曲之度……”（宣和间官修，《宣和画谱》，（台北：世界书局，2009）页14-15。）

列对各个书家的评价，不仅记录书家身份资料，也列出了学书背景，同时也附上书评家对该书家的评价。这无疑和《书断》一样是集大成者著作，内容形式很相似，只是《书断》是张怀瓘一家之言，《宣和书谱》可能集多家之著，夹带多人的见解，所以显得中肯，并无显著个人特色，以致后世多据此书观点来批评书法。

元朝赵孟頫书法上始学钟繇和二王，稍晚再学盛唐李邕，其书法篆籀分隶真行草冠绝一时，当代书评家极为看重³⁴¹。赵孟頫在书法造诣上有自己的高度，同时对书法评论也有独特见解，他提出“结字因时相传，用笔千古不易”、“虽熟犹生”等论断，其论书也极重人品，如《定武兰亭跋·十三》里所载：“右军人品甚高，故书入神品。奴隶小夫，乳臭之子，朝学执笔，暮已自夸其能。薄俗可鄙可鄙！”³⁴²赵孟頫的书论是较为集中的批评，他在《评宋十一家帖》中批评：

“李西台书，去唐未远，犹有唐人余风。欧阳公书，居然见文章之气。蔡端明书，如周南后妃，容德兼备。苏子美书，如古任侠，气直无前。东坡书，如老羆当道，百兽畏伏。黄门书，视伯氏不无不愧邪。秦少游书，如水游女，顾影自媚。薛道祖书，如王谢家子弟，有风流之习。黄长睿书，如山泽之癯，骨体清澈……”³⁴³

³⁴¹ 杨载的《翰林学士赵公状》有载：“性善书，专以古人为法。篆则法石鼓、诅楚文，隶则法梁鹄、钟繇；行草则法逸少、献之，不杂以近体。”（李修生主编，《全元文》，（江苏：凤凰出版社，1998）卷 812，页 586-587。）鲜于枢的《题赵孟頫书过秦论》亦载：“子昂篆隶正行颠草，俱为当代第一，小楷又为子昂诸书第一。”

（李修生主编，《全元文》，（江苏：凤凰出版社，1998），卷 452，页 168。）

³⁴² 李修生主编，《全元文》，（江苏：凤凰出版社，1998），卷 594，页 102。

³⁴³ 李修生主编，《全元文》，（江苏：凤凰出版社，1998），卷 594，页 107-108。

赵孟頫针对每个书家的人品和书品进行了宏观性但却精炼的评语。从赵孟頫对众人评价来看，可见赵孟頫也明白“书入神品”是何等高的评价，不过他的批评方式没有分品级，只是把人品和书品结合来评，让读者从这词用字中感受到他对该书家的褒贬。元朝代表美学批评家杨维禎十分强调“诗品即人品”，认为：“评诗之品，无异人品也，人有面目骨体，有情性神气，诗之丑好高下亦然。”³⁴⁴职是之故，可见“品”在书论或诗论里都是关键的品评方式，作者的人品和作品无法切割。书法理论在元朝属于式微，但复兴于明朝。明代朱元璋统一中国后，认为金元之所以能统治中国是因为宋朝积弱，因此盛世唐朝就成了明人复古效法的榜样。明代许多官制都效仿唐朝，文学领域上自然也是有所效仿，如《明史·文苑传》所载：“文必秦、汉，诗必盛唐。”³⁴⁵明初的书法受赵孟頫书法影响颇多，但长久下去就会显得没有个性，书坛陷入衰微之势，因此书家们开始对明朝“台阁体”书风进行反思。明朝中叶时期，书家们在“台阁体”反思中取法晋唐宋，书法理论也开始复兴，迈向兴盛。

明代王世贞在所撰《王氏书苑》将历代书学集于一册，又有《古今法书苑》，对书法创作和书法理论进行了有系统地梳理了书源、书体、书法和书品等。王世贞认为书法与画相同，更在画论上有自己精辟的见解，认为“逸品自应置三品之外”³⁴⁶，其所著《艺苑卮言》更是对诗词

³⁴⁴ 吴企明，《李贺资料彙编》，（北京：中华书局，1994），页90。

³⁴⁵ [清]张廷玉撰，《明史·列传第一百七十四·文苑二》，（北京：中华书局，1974），卷286，页7348。

³⁴⁶ 整理自于民，《中国美术史资料编选》，（上海：复旦大学出版社：2008），页349。

歌赋作出了精短的艺术见解。陈代星在《书法批评史略》里说：“王世贞批评书法的论述有一种‘文本’特色，每评一位书家，总要弄清源流、艺术特色，并毫不客气地指出不足之处。批评文彭、文嘉兄弟的小楷都源于周天裘，文彭肉实圆润，文嘉俊爽佻媚，都算是有名高手。评文征明小楷‘得褚遂良法，以颜筋柳骨为主干。’”³⁴⁷由此可见，以“品”来评论作品逐渐成为一种体系。前人品评里所含的审美思想变成了可参考的先例，后人在这些基础之上再加上自己的品评标准和见解。这种品评方式的发展和书法理论本身的发展关系密切，是书法批评里的一大关键，代表着各朝学者各自的审美方式和思想。

第三节 “逸”之审美演变

宋朝以后，书法理论的“伦理派”，“表现派”和“隐逸派”各为分流在时代里前进。“伦理”，“隐逸”和“自我表现”的艺术思潮是在中国多元互补的哲学思想影响下的结果，而在此之前，盛唐书法理论是含括这三种思想，并未分家。中国儒、释、道三大思想体系里，道家最富有美学意味，所谓“隐逸”也是道家最为显著的一种精神³⁴⁸。

³⁴⁷ 陈代星，《书法批评史略》，（四川：巴蜀书社出版社，1998），页220。

³⁴⁸ 《说文解字》：“逸，失也，从辵兔，兔谩訑善逃也。”（[汉]许慎，[宋]徐鉉校定，《注音版说文解字》，（北京：中华书局，2015），页202。）“逸”本义就是逃，古代常用“隐逸”往往是从“逃避”之意而产生“归隐”，即是退出社会隐居，因此出现“逸士”之称。从许多史书中可见有对“逸士”的记录，如：“逸民列传”、“逸士列传”、“隐逸列传”和“遗逸列传”。（如：《二十四史》、《后汉书》、《魏书》、《新唐书》、《晋书》、《南齐书》、《明史》和《清史稿》等。）《晋书》所列逸士除了陶渊明还有三十六人之多，但以陶渊明此著名隐士来看，他隐世而乐得逍遥。由此可见“逸”是从“逃”变成“隐”，藉由“隐”而“乐”，成了高洁之士的境界。《南华真经注疏·天下三十三》有载：“上与造物者游，而下与外死生、无始终者为友。”（[晋]郭象注，[唐]成玄英疏，《南华真经注疏》，（北京：中华书局，1998），卷10，页618。）这是“逸”的精神，徐复观也认为庄子哲学是“逸的哲学”。

《晋书·隐逸列传》有载：“古先智士体其若兹，介焉超俗，浩然养素，藏声江海之上，卷迹嚣氛之表，漱流而激其清，寝巢而韬其耀，良画以符其志，绝机以虚其心……修至乐之道，固无疆之休……”³⁴⁹这隐士的形象充满道家思想，固有赞叹隐士人品高洁，有独善其身，不求功名利禄的思想。由此可见，“隐逸”可说是种超脱世俗的生活态度，崇尚自然的生活精神。而儒家的“隐逸观”是在“邦无道”的前提下而建立，如《论语》中有载：危邦不入，乱邦不居。天下有道则见，无道则隐。邦有道，贫且贱焉，耻也；邦无道，富且贵也；耻也。”³⁵⁰儒家所言“隐逸”是处于对国家社会的不满，处于对“道”的执着而想要以修身治国平天下为目标，“隐逸”是不得已而为之，因此其隐逸观是和仕宦观念相互牵连，若现实不允许仕宦实现自身的政治理想，则会选择“隐逸”而保持自身的原则。

《论语》中的“隐逸”是基于社会不符合“邦有道”而选择隐逸，以便能够“隐居以待志”³⁵¹，从中表现出安贫乐道，独善其身的隐逸形态。不过，“逸”的概念和“品”的概念原本不在一个概念单线发展，因为“品”是源于人物品藻，也是一个品评方式，张怀瓘在《书断》里就将书法家分了“神、妙、能”三个等级，但其中并未有逸品。“逸品”一词初见于品评棋艺，《梁书·武帝纪》有载：“六艺备闲，碁登逸

³⁴⁹ [唐]房玄龄，《晋书·列传第六十四》，（北京：中华书局，1974），卷94，页2425。

³⁵⁰ [魏]何晏撰，高华平校释，《论语集解校释》，（辽宁：辽海出版社，2007），页149。

³⁵¹ 《微子》有载：“逸民：伯夷、叔齐、虞仲、夷逸、柳下惠、少连。子曰：‘不降其志，不辱其身，伯夷、叔齐与！’”（[魏]何晏撰，高华平校释，《论语集解校释》，（辽宁：辽海出版社，2007），页369。）孔子对逸民的态度是赞赏的，只要是符合儒家的行为规范，都是值得称赞的。

品。”³⁵²在此之前的美学观念是“逸气”之说，主要把“逸”和“气”紧密相连。

唐朝李嗣真首次把“逸”作为品第来评价艺术作品，他在张怀瓘之前列了“逸品”在书画品评方式里，位列九品之上，并在《书后品》开篇说：“昔仓颉造书，天雨粟，鬼夜哭，亦有感矣……吾作《诗品》，犹希闻偶合神交、自然冥契者，是才难也。及其作《书评》而登逸品数者四人，故知艺之为末，信也。虽然，若超吾逸品之才者，亦当复绝终古，无复继作也……”³⁵³李嗣真所谓“偶合神交，自然冥契”的境界就是“逸品”的特征，并说明了“逸”为一种艺术标准，不同于“仁义礼智”等道德观念范畴的是“逸”属于“成而下”的艺术表现。《书后品》有载曰：“右四贤³⁵⁴之迹，扬庭效伎，策勋底绩。神合契匠。冥运天矩，皆可称旷代绝作也。”³⁵⁵从李嗣真对书家评论里可见“自然冥契”的境界很重要，即是要书者情感自然流露，主观精神和技法也要高度统一。张怀瓘在提出“神、妙、能”三品来为书家书法造诣分等后，虽未有一品以“逸”为主，但却多次用“逸”的字眼来品评。例子有如：

“献之字子敬……尤善草隶，幼学于父，次习于张，后改变制度，别创其法，率尔私心，冥合天矩，观其逸志……察其所由，则意逸乎笔，未见其止，盖欲夺龙蛇之飞动，掩锺、张之神气，惜其阳秋尚富，纵逸不羈，天骨未全，有时而琐。”³⁵⁶

³⁵² [唐]姚思廉撰，《梁书·本纪第三》，（北京：中华书局，1973）卷3，页96。

³⁵³ 黄简，《历代书法论文选》，页134。

³⁵⁴ 李嗣真所谓“右四贤”为张芝、钟繇、王羲之、王献之。

³⁵⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页135。

³⁵⁶ 黄简，《历代书法论文选》，页180。

“魏武帝，姓曹氏，讳操，字孟德，沛国谯人。尤工章草，雄逸绝伦，年六十六薨。”³⁵⁷

“嵇康……人以为龙章凤姿，天质自然，恬静寡欲，学不师受，博览该通，以为君子无私，心不惜乎是非，而行不违乎公道。叔夜善书，妙于草制，观其体势，得之自然，意不在乎笔墨，若高逸之士，虽在布衣，有傲然之色。故知临不测之水，使人神清；登万仞之岩，自然意远。”³⁵⁸

“崔、张之迹，固乃寂寥矣。惟天府之内，仅有存焉。如小王书所贵合作者，若藁行之间有与合者，则逸气盖世，千古独立，家尊才可为其弟子尔。”³⁵⁹

“若章草古逸，极致高深，则伯度第一。”³⁶⁰

“昔文武皇帝好书，有诏特赏虞世南，时又有欧阳询、褚遂良、陆柬之等，或逸气迻拔，或雅度温良，柔和则绰约呈姿，刚节则鉴绝执操，扬声腾气，四子而已。”³⁶¹

张怀瓘主张“遵法而出法”、“自然”、“人书合一”的审美观，其中“逸”也含括在内。第一，作为隐士之高洁精神的“逸”，是超凡脱俗的境界，由自然的创作精神显现出来。第二，要达到“逸”的境界，不仅要合乎法度规矩，且要从法度中突破，从而达到“随心所欲不逾矩”

³⁵⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页183。

³⁵⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页185。

³⁵⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页150。

³⁶⁰ 黄简，《历代书法论文选》，页206。

³⁶¹ 黄简，《历代书法论文选》，页231。

的精神。第三，张怀瓘用“雄逸”和“逸气遒拔”等字眼体现一种雄美壮丽之境，描绘书体内的骨气与飞动遒健，更含括浓烈的情感表达。职是之故，“逸”和“神”并未有多大距离，毕竟从李嗣真开始，“逸”的概念就含括了“神合契匠，冥运天矩”，窦泉在《述书赋》也称张旭“逸轨神澄”，张怀瓘更是把“逸”的概念融合在“神、妙、能”三品³⁶²里。然而“逸”的概念在盛唐以后，开始形成新的品评标准，尤其是在绘画上。

朱景玄在《唐代名画录》里开始设四品：神、妙、能、逸，其中被列为“逸品”的画家有王墨，李灵省和张志和。从朱景玄的评述可得知这三人创作讲求真性情流露，以泼墨作画，故作品都脱洒自如，其中气韵流溢。朱景玄在《唐朝名画录》里说：“以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品，定其等格，上、中、下又分为三，其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”³⁶³《四库全书提要》认为朱景玄将神、妙、能三品又分上中下，但逸品却没有，所以是“尊逸品”³⁶⁴。虽说朱景玄有“尊逸品”的倾向，但他确实也未有明确表示逸品在神品之上，只是赞归纳在逸品里的画家“宛若神巧”、“得非常之体，符造化之功”、“曲尽其妙”。反观朱景玄在《唐朝名画录》在神品上中下的等级里，吴道玄被归类在神品上里，朱景玄对此指出：“景玄每观吴生画，不以

³⁶² 张怀瓘在《书断》评价皇象时，称其“八分雄才逸力，乃相亚于蔡邕”（黄简，《历代书法论文选》，页178），又称史籀“端姿旁逸”（黄简，《历代书法论文选》，页175），这是出现在神品里的评价，妙品和能品的评价请参考本文第98页。

³⁶³ 于民，《中国美学史资料编选》，（上海：复旦大学出版社，2008），页229。

³⁶⁴ 《四库全书总目提要·卷一百十二·子部二十二·唐朝名画录》：“所分凡神妙能逸四品、神妙能又各别上中下三等。而逸品则无等次、盖尊之也。”（[清]永瑢等撰，《四库全书总目》，（北京：中华书局，），1965，卷112，页954）

装背为妙，但施笔绝纵，皆磊落逸势。”³⁶⁵吴道玄被赋予很高评价，朱景玄说他“磊落逸势”，同时也赞妙品里的薛稷“风姿逸秀”，称韦无忝画的狮子有“雄毅逸群之骏”。由此可见，“逸品”可说独立于“神、妙、能”三品之外，朱景玄根据张怀瓘的三品来做了名画造诣分等，将画家艺术造诣优劣分等，而“逸品”独立在外，没有分上中下。北宋的黄休复在《益州名画录》提出了看法：“画之逸品，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸品尔。”³⁶⁶黄休复表明“逸品”是得之自然，虽没有明确说“逸品”高于“神品”，但张彦远在《历代名画记》里所言：“夫失于自然而后神，失神而后妙，失妙而后精，精之为病也而成谨细。自然者上品之上。”³⁶⁷可见“逸品”贵在与“自然”的关系更为密切，被列为上品特征一点也不为过。

唐朝儒释道三家并立，儒家和道家的“隐逸观”殊途同归，儒家讲“隐世”是因为“邦无道”而难以实现理想政治，故选择“独善其身”；道家讲“隐世”亦是因为要“独善其身”，崇尚大自然生活，不问功名利禄。佛教从印度而来，在绘画和雕塑上带来了很多新的技法，因而产生了许多庄严而肃穆的佛像。不过，书法的情形较为不同，因为在绘画、诗、文章上不乏追求禅意者，故有迹可循，但书法和其理论上有待研究。梁陈随间的智永是永兴寺僧，人称“永禅师”，是王羲之第七代孙，《书断》里记载隋炀帝曰：“和尚得右军肉，智果得右军

³⁶⁵ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页230。

³⁶⁶ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页259。

³⁶⁷ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页247。

骨。”³⁶⁸张怀瓘《书断》亦曰：“陈永兴寺智永，会稽人……微尚有道之风，半得右军之肉，兼能诸体，于草最优。气调下于欧、虞，精熟过于羊、薄。”³⁶⁹智永的书法启发了唐代第一代人，并且曾写过千字文八百本散给江南的各个寺庙作为经文范本之用。智永的书法优美得可供人学习临摹，但却与一般佛经抄本风格不同。熊秉明在《中国书法理论体系》里对此提出看法：“（智永）他的书风‘鲜媚’，决无寂静淡泊，更无冷峻苦修的一位。他只是追求一种形象优美的字体。书家意识到要把书法和佛家精神结合是禅宗风行以后的事。”³⁷⁰禅意融入艺术之中是盛唐之后的潮流，虽然禅宗主张不立文字，但中唐以后，诗僧、画僧和书僧却很多。唐代书僧多善草是因为他们多师承张旭和怀素，再加上禅宗思想大解放，故受悟于禅理，草书开始转向狂颠。

宋人对“逸”的推崇，从士大夫文人的画论和画史中可见一斑，还赋予“逸品”新的内涵。宋人所谓逸品是注重“平淡自然”，“天真格高”，并且要体现士人的清逸品味，还要有内在的意趣。苏轼在《书唐氏六家书后》评张旭草书：“颓然天放，略有点画处，而意态自足，号称神逸”³⁷¹，所谓“意”就是宋人所重的笔意。不管是宋代学习唐代，还是唐代窥探晋的书法，效仿者肯定不能一字一点去模仿，当中要效法的是书法作品里的“笔意”³⁷²。董迥在《广川书跋》说道：“观书似相

³⁶⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页201。

³⁶⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页191。

³⁷⁰ 熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984），页145。

³⁷¹ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷109，页3042。

³⁷² “笔意”，可谓书体之用笔方法，也可以指是某种用笔方法而形成的结果，如笔墨所构成的风格和意趣，亦指运笔的技巧和效果之间的关系。

家观人，得其心而后形色气骨可得而知也。”³⁷³所谓的“心”就牵涉到一个人的精神、气质、性格，并主宰着笔，有笔而后有意，有意才能勾勒出各种墨形。宋人尚意，黄庭坚的理论也作了推波助澜的作用，尚意有两个特点，一就是注重主体意趣的展示和人格力量的艺术化显现³⁷⁴，二是注重创新精神。米芾就是宋代尚意的书风的代表之一，其书法表现了继承和创新，临摹二王书几可乱真，可米芾却不受限于传统，大胆追求书法艺术的个性表现，运笔如刷，很好地展示了“尊法而不逾矩”，洞悉书法整体发展而完全摆脱了“法”的束缚。米芾对“法”为书法根基的现象进行了抨击，认为“法”是束缚书法艺术往更高的层次发展。话虽如此，但“法”是文字书写规范化的效应，只有“法”为基底，普罗大众才能有所依循，依“法”而习字。故张怀瓘、张旭、窦息和颜真卿等人都觉得“法”是一种依循，需要“尊法”却也要“出法”。

对于“神品”和“逸品”的差别，熊秉明认为“神品”是儒家书法家认为的最高理想，“逸品”则是道家书法家认为的最高理想。儒家将“美”与“善”结合，认为“君子以自强不息”，故在书法上讲“刚毅”，儒家最高理想人格是以天下为己任，故言“雄浑”和“大气磅礴”。道家把“美”和“自然”结合，追求自由，主张“旷达”和“放任”，所以书法上强调了“天然”，“同自然妙有”。不过，“神品”和“逸品”的界线本来就无法清晰划开，因为唐朝三教并立，儒释道三家思想互相融合，书法审美讲究“善美”的人格精神，也讲究“同自然”

³⁷³ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页294。

³⁷⁴ 即是人品与书品的完美融合。整理自陈代星，《中国书法批评史略》，页149。

的境界。盛唐张怀瓘认为书法是“不朽盛世”，因为书法具有教化功用，如他在《文字论》里所说：“成国之盛业者，莫近乎书。”³⁷⁵张彦远在《历代名画记》亦言：“夫画者：成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”³⁷⁶张彦远所言，是谓作画亦是可成教化。唐以楷法取士，就让书法有了社会功用，从而影响了文人们，导致书法占据很重要的地位。张怀瓘在《文字论》载道：“字之与书，理亦归一。因文为用，相须而成……纪纲人伦，显明君父，尊严分别而爱敬尽礼，长幼班列而上下有序，是以大道行焉。”³⁷⁷张怀瓘将文字、书法和纪纲联系起来，明显表现出儒家的思想，认同并注重书法的教化作用。张怀瓘的《书断》更言明：“艺成而下，德成而上。然书之为用，施于竹帛，千载不朽，亦犹愈泯泯而无闻哉。”³⁷⁸书法和道德伦理的连接，在颜真卿所创颜体之后更为明显。颜真卿的书法精神世界与他自身的品德关系紧密，人们见其字都可以感受到他忠烈的精神，因此书法审美里的“伦理”作用更被推崇。明末的项穆所著《书法雅言》所谈的书论有浓烈的伦理色彩，他在《书法雅言·书统》表明：“正书法，所以正人心也；正人心，所以闲圣道也……不愧为圣人之徒矣。”³⁷⁹项穆把书法和“圣道”相提并论，可见他认可并看重书法的教化功用，才会强调“书法正人心”。

³⁷⁵ 黄简，《历代书法论文选》，页 208。

³⁷⁶ 于民，《中国美学史资料选编》，（上海：复旦大学出版社，2008），页 245。

³⁷⁷ 黄简，《历代书法论文选》，页 208-209。

³⁷⁸ 黄简，《历代书法论文选》，页 207。

³⁷⁹ 黄简，《历代书法论文选》，页 513。

朱熹在《跋朱、喻二公法帖》道：“书学莫胜于唐，然人各以所长自见，而汉、魏之楷法遂废。入本朝来，名胜相传，亦不过以唐人为法”³⁸⁰，更在《跋韩魏公与欧阳文忠公帖》曰：“今观此卷，因省平日得见韩公书迹，虽与亲戚卑幼，亦皆端严谨重，略与此同，未尝一笔作行草势。盖其胸中安静详密，雍容和豫，故无顷刻忙时，亦无纤芥忙意，与荆公之躁扰急迫正相反也。”³⁸¹朱熹此言除了表达了盛唐书法对宋朝书坛的重要，认为唐朝书法是宋人所效法的目标，其所谓“雍容和豫”更带出了他对书法的品评标准，意为心境的平和是书写书法之关键。苏轼作为宋朝尚意书论的代表，其书艺理论强调“意”，陈代星在《中国书法批评史略》里总结出苏轼的书艺理论的含义：“一是通意，通万物之意，通主客观之意，就是指诗、书、文、画、印融会贯通；二是新意，就是在各种知识的通融之下，寻求有别于其他书家的风格；三是创意，就是在创作中体现书家的创作精神，就是自出新意，自成一家。”³⁸²苏轼在《次韵子由论书》³⁸³深入地阐述了自己的书艺观，更认为“书初无意于佳乃佳尔”³⁸⁴，这反映了苏轼的“尚意”是主张自由创作，浑然天成而不做作方才属上品。苏轼在《题鲁公书草》里说：“信手自然，动有姿态”³⁸⁵，亦如他在《小篆般若心经赞》里所言：“心忘其手手忘笔，笔自落纸非我使。”³⁸⁶苏轼的书论里所谓尽意是忘我的表达境界，自然

³⁸⁰ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷152，页4328。

³⁸¹ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷154，页4377。

³⁸² 陈代星，《书法批评史略》，（四川：巴蜀书社出版社，1998），页132。

³⁸³ 苏轼的一首诗，需要在这里放原文。

³⁸⁴ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷108，页3025。

³⁸⁵ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷108，页3020。

³⁸⁶ [宋]苏轼撰，[明]茅维编，《苏轼文集》，（北京：中华书局，1986），卷21，页618。

而然地通过书法表达情感。苏轼还在《跋君谟书赋》里表达：“书法当自小楷出，岂有正未能而以行、草称也。”³⁸⁷其实，这一些主张都和张怀瓘相似，苏轼和张怀瓘一样提倡遵从法度却不拘于法度，注重作品创作的新意，却也注重自然。黄庭坚在《又跋兰亭》里直言：“《兰亭》虽是真行书之宗，然不必一笔一画以为准。譬如周公、孔子不能无小过，过而不害其聪明睿圣，所以为圣人。不善学者，即圣人之过处而学之，故蔽于一曲。”³⁸⁸黄庭坚这番话说出了后人学书法需要把握艺术本质精神，效法书者的精神内涵，不是一味跟随古法，这显示了黄庭坚和苏轼所强调“尚意”的主张是注重主体意趣的展示和学而创新的精神。

宋朝书家难免有一个共同的历程，即学习唐法再从唐法里走出来，因为宋人要从学到的框架里摆脱出来，追求自由表现，形成自己独有的风格。故不少宋人其实很赞赏晋人的潇洒，批判唐人法度的森严。米芾在《答绍彭书来论晋帖误字》说：“要之皆一戏，不当问拙工，意足我自足，放笔一戏空。”³⁸⁹米芾比起苏轼和黄庭坚，其抒情表达的方法有别于颜真卿和张旭的表现手法。苏轼的书法还是合法度，在书法上寻求“我书意造本无法”³⁹⁰的境界；黄庭坚则在深厚的基础上寻求潇洒，是谓“年高手硬，心意闲澹”³⁹¹；米芾对自己则力求放纵无法，把自由抒发情感发挥到淋漓尽致。“尚意”的境界和“逸品”的境界息息相关，就如黄休复在《益州名画录》里所言：“得之自然，莫可楷模，出于意

³⁸⁷ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷108，页3023。

³⁸⁸ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015）卷112，页3138。

³⁸⁹ [清]吴之振、吕留良、吴自牧撰，[清]管庭芬、蒋光熙补，《宋史钞》，（北京：中华书局，1986），页887。

³⁹⁰ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015），卷159，页4525。

³⁹¹ 曾枣庄，《宋代序跋全编》，（山东：齐鲁书社，2015），卷115，页3236。

表，故目之逸格尔。”³⁹²米芾把“尚意”推展得更深远，因为他的表现比苏轼和黄庭坚来得更加自然且无法被模仿，抒情表现不可捉摸。熊秉明在《中国书法理论体系》里说道：“在中国书法史上最能意识地追求道家放逸精神的应是董其昌。他的字和画都充分表现一种疏放、闲散，他自己所谓‘天真平澹，教外别传’。”³⁹³董其昌所在的时代是中国封建社会历史上政治最腐败的年代，社会矛盾繁多且危机四伏，政坛动荡不安。故董其昌四十余岁就辞官隐居乡里，终日以书画为事。这一情况符合“隐逸”的内涵，因为董其昌的处于不同流合污又不敢去抗争的局面，所以选择退出是非之地，自己远离政坛斗争去专心营造书法世界。郑晓华在《古典书学浅探》说“隐逸派”介于“伦理”和“表现”之间，他针对“隐逸派”做出论述：“它既不追求直接以书法艺术为政教工具，也不以书法为个人情感发泄手段，而更多地倾向于书法情感世界的自守与内营，以含蓄的富于人格象征意义的形式，标榜清高、自爱、不与世俯仰的士大夫隐士性格。”³⁹⁴董其昌就是属于这一类型的代表人物，因此在书法上倾向自足自适，在创作上追求自然，风格以疏淡、冷峻、简逸为特色。董其昌说：“学书不从临古入，必坠恶道”³⁹⁵，更在《画禅室随笔》说：“书家好观《阁帖》，此正是病。盖王著辈绝不识晋唐人笔意，专得其形，故多正局。字须奇宕潇洒，时出新致，以奇为正，不主故常……”³⁹⁶董其昌亦是认为学书从古法学起，只是学古人要走进去

³⁹² 于民，《中国美学史资料编选》，（上海：复旦大学出版社，2008），页259。

³⁹³ 熊秉明，《中国书法理论体系》，（香港：商务印书馆，1984）页126。

³⁹⁴ 郑晓华，《古典书学浅探》，（北京：社会科学文献出版社，1999），页303。

³⁹⁵ [清]张怡撰，《玉光剑气集》，（北京：中华书局，2006），卷19，页745。

³⁹⁶ [明]董其昌，《画禅室随笔》，（上海：华东师范大学出版社，2012），卷1，页4。

再走出来，意思与张怀瓘和苏轼等人的主张本义几乎相似，主旨就是遵法而出法，从而能够在扎实的基础上创新，自成一家。董其昌的《画禅室随笔》更有载：“欲造极处，使精神不可磨没，所谓神品，以吾神所着故也。何独书道，凡事皆尔。”³⁹⁷这表明董其昌重视书法内涵的精神，他认为书法艺术贵在能表现人的精神，所以上品必须有“神”在内。

总而言之，书法审美的关键在精神境界，如果舍掉这一点，作品是不能入高品的，而所谓“伦理派”、“表现派”、“隐逸派”等都是不同的精神代表而已。若从历史角度来看，书法发展从严谨的书法理论（包含技法）发展到宋代“尚意”的表现被凸显和重视，一直到明代政治走向衰微的情况而变成“隐逸”。书坛的审美标准和理论主张确实和国家政治状态相连，因为书家所经历的事会影响其精神世界，作品所表现的风格也随之改变。儒家入世的精神是热忱于世且有济世的大志，不过这样难免会有不创新的弊端，书法上便有了“规矩”和“俗书”这样的败笔。道家出世的精神使书法创新和具有跳出框架的活泼性，不受约束而自然天放。不过，这也会造成流弊，使一些文人打着“放逸”的旗号来逃避、玩世或悲观，造成书法上表现出薄弱、轻浮和颓靡。其实无论是伦理，表现还是隐逸的流派，书法离不开两种境界，一是以法度为基础磨练到浑然天成的“神品”境界，二是本着“自然妙有”为创作高度的“逸品”境界。张怀瓘、窦息、颜真卿、张旭等人所主张的“遵法出法”、“自然”和“人书合一”的审美思想一直延续到宋，明甚至更

³⁹⁷ [明]董其昌，《画禅室随笔》，（上海：华东师范大学出版社，2012），卷1，页11。

远的后世。“神品”就是融合了“风骨”、“自然”、“神采”而形成对书家最高评价；“逸品”是在神品之后，宋人在审美趣味的提升，在艺术中重追求“自我”而趋向更完善更广阔的境界。这些所谓的派别其实不是单一直线的发展脉络，中间还有穿插，但以宏观说，从“神品”到“逸品”，“逸”的境界提供了后人一个艺术追求，尤其宋人在书法上一方面需要跟随唐朝法度，一方面要脱离唐朝的法度，“逸”的含义比较趋向“超越”，是一种审美范畴，明代董其昌的“隐逸”则是隐士的生活精神。³⁹⁸

³⁹⁸ 整理自郑晓华，《古典书学浅谈》，（北京：社会科学文化出版社，1999），页96-228。

结语

唐代的强盛与繁荣，不仅促进了当代艺术发展，提高了恢弘思想体系的完善度，而书学理论也不例外地具有格外鲜明的时代特色。笔者以盛唐为例，从这个时期里的两大重要书论著作来切入当代审美视角，探讨当代书风如何继魏晋六朝后破旧立新，其中展现的书法精神又怎么渐渐趋向“逸”。

“唐人尚法”是唐代审美特色之一，唐代书家在书法理论和实践上都体现了他们对法度的重视。这些书法理论从字体结构法则、点画书写法则、用笔法则等都进行了研究，真切的体现了书法本体的法度精神。然而，张怀瓘却基于“尚法”之上强调了“遵法而出法”这一关键点。张怀瓘的观点是从无法到有法，再从法则中突破，他认为这是艺术创造过程所不可忽略的一环。与此同时，这理论就是藉由“法”来引导学书者走入正途，然后再突破框技法给人的主体精神带来的约束，从而追求更高的书法境界。

毋庸置疑的是，唐代是一个文化多元化且包容性高的社会，使得唐人思想自由及个性得以解放。儒、释、道思想共同发展的当代，促使人们形成更广阔的思想空间，也焕发了艺术创造精神。初唐，整个朝野都是需要一系列的规章制度来巩固新建王朝，因此儒家思想在当时具有主导性地位。佛教则是经历过南北朝，鼎盛于唐代，融合了玄学与儒家而演化成两派——华严宗和禅宗。晚唐五代时期的动荡时代，书法艺术正好成为心灵上的书法管道，狂草盛起，禅味书法得以发展，为宋代

“意”的审美思想做出了铺垫。佛教蓬勃发展的同时，道教也在盛唐时期进入兴盛。唐代帝王自称老子后裔，崇拜道教，这也间接影响了人民对道家的思想的追捧，使得“自然观”渗透书法审美与创作思想中。书法家们自各个艺术领域都有自己的一套技法、章法、规格等等，书法理论更是以笔法为主，处处都是“法”。当“书写方式”被标准化以后会失去审美意义和效果，变得“不自然”。职是之故，人们就开始思考“法”与“自然”对立的问题。老子的“道法自然”其实就表明了自然中自有法则，而法则本是自然的规律，所以“法”和“自然”的关系亲密，互相融合。通过盛唐的张怀瓘提出“万法无定，殊途同归”、窦泉提出“忘情”、张旭提出“锥画沙”、颜真卿提出“屋漏痕”，等都表明了“法”和“自然”融合，其中不论首次要，主要“法”中有“自然”，“自然”中有“法”。

笔者在探讨之下，梳理出盛唐的审美风尚从“尚法”开始，在遵从法则的艺术创作里，盛唐书论家主张“遵法而出法”，亦因为社会教化功用而有“人书合一”的审美风尚。笔者根据书论里的审美思想整理出“风骨”、“自然”和“神采”这三个审美标准分类。“风骨”，显然是盛唐时代精神的体现，它通过书法展现强健和严峻端直的笔法力度，象征了盛唐人对刚阳之气的向往和生气勃勃的生命意志。而唐代道家的兴起，无疑是让唐代人们自觉地以自然之道去评审艺术作品。而道家的“无为”和自然朴质就成为其中一个审美标准。狂草恰好反映了当代对克制真性情的不满，如同找到突破口去抒发情感，冲破法度框架，从而崇尚“自然”抵达巅峰。当然，一个时代的审美标准并不单一，六朝

“以形传神”的书法美学思想对唐朝的影响不小，虞世南继王僧虔的“神采论”发展了“神遇说”³⁹⁹，强调主体精神“心”是神采之源。随之就是孙过庭在书法审美要求上主张“工用”和“神情”的融合。而张怀瓘就在“颠张醉素”的背景下，高喊出“深识书者，唯观神采，不见字形”的强音，其神采论就成了盛唐书法浪漫主义精神的总结，对后来的草书发展起了巨大影响。

一个时代的审美不会因为朝代更迭而断裂，审美是异中有同，同中有异。盛唐之后，中晚唐乃至宋朝的审美思想都有明显的延续性。盛唐书风的雄浑，不仅把法度之严谨都融合在“风骨”的追求里，更是体现了刚健且生机勃勃的书法精神世界。张怀瓘一反初唐的尽善尽美论调，提倡“唯观神采，不见字形”，从而首创“神、妙、能”三品来作书法批评的划分。这种品评方式形成了体系，以致后世也出现这种书画品评。“逸品”虽在盛唐之前就出现于南朝庾肩吾的《书品》中，但张怀瓘“神、妙、能”三品里却没有逸品。之后，朱景玄在《唐朝名画录》里增添了“逸品”，列于张怀瓘的三品之外，并没有把“逸品”放在其他三品之上。张彦远在朱景玄之后著《历代名画记》，其中虽没有把“逸”列为其中一品，但他推崇“自然”，认为“自然者为上品之上”，“自然”与“逸”息息相关。

³⁹⁹ 虞世南的《笔髓论》记载：“书道玄妙，必资神遇，不可以力求。”

笔者以为盛唐书画里的“逸”可以是不拘绳墨的放逸精神，亦可为远离尘嚣俗世的隐逸精神，二者兼容。“逸”的精神不仅在书法上有所体现，司空图的《二十四诗品》同样沿用了“逸品”并尝试赋予确切的定义。⁴⁰⁰从魏晋到唐代，“逸”从人物品藻演变到书法精神世界的体现，而宋代就让“逸”从艺术品评回到人的存在状态。宋人对“逸”十分推崇，这一点就在士大夫文人的画论和画史中发扬开来，更赋予“逸品”新的内涵。宋人所谓逸品是注重“平淡自然”，“天真格高”，并且要体现士人的清逸品味，还要有内在的意趣。宋元时期，隐士倍增，尤其元代隐逸之风盛行，当代文人在现实生活得不到的自由，唯有寄托艺术世界，借笔来展示“逸气”。

总而言之，盛唐书法审美承上启下，继承了前朝思想却破旧立新，各个书论著作林立，在书坛上备受瞩目，对后世影响深远。其中，“唐人尚法”的真正面貌得以展现。一番探究之下，可以发现唐人所谓“尚法”并非盲目跟从法度，更是把对“自然”的崇尚贯彻到底。力度与自然的淬炼、人品与书品的融合、神采之上还夹带“逸”的精神世界，这些都是盛唐书坛在历史长河上大放异彩的关键。

⁴⁰⁰ 司空图在《二十四诗品》里对“飘逸”作下定义：“落落欲往，矫矫不群。御风蓬叶，泛彼无垠。如不可执，如将有闻。识者已领，期之愈分。”人民出版社，1963，页39。

引用书目

专书:

[汉]司马迁，《史记》，北京：中华书局，1982。

[汉]王符，《潜夫论笺校正》，北京：中华书局，1985。

[汉]王充，《论衡校释》，北京：中华书局，1990。

[汉]扬雄著，汪荣宝注疏，《法言义疏》，北京：中华书局，1987。

[魏]何晏撰，高华平校释，《论语集解校释》，辽宁：辽海出版社，2007。

[魏]嵇康著，戴明扬校注，《嵇康集校注》，北京：中华书局，2014。

[魏]王弼，《老子道德经注校释》，北京：中华书局，2008。

[魏]王弼，《周易注》，北京：中华书局，2011。

[晋]郭象注，[唐]成玄英疏，《南华真经注疏》，北京：中华书局，1998。

[南朝宋]刘勰著，陆侃如，牟世金注，《文心雕龙译注》，山东：齐鲁书社，2009。

[南朝宋]刘义庆著，[梁]刘孝标注，《世说新语笺疏》，北京：中华书局，2006。

[梁]沈约，《宋史》，北京：中华书局，1974。

[唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注，《杜诗详注》，北京：中华书局，1979。

- [唐]房玄龄，《晋书·列传第三十》，北京：中华书局，1974。
- [唐]杜佑，《通典》，北京：中华书局，1988。
- [唐]李白，《李太白全集》，北京：中华书局，1977。
- [唐]李百药，《北齐书》，北京：中华书局，1972。
- [唐]李隆基撰，李林甫等注，《唐六典》，北京：中华书局，1992。
- [唐]李延寿，《北史》，北京：中华书局，1974。
- [唐]姚思廉撰，《梁书·本纪第三》，北京：中华书局，1973。
- [后晋]刘昫，《旧唐书》，北京：中华书局，1975。
- [宋]陆九渊，《陆九渊集》，北京：中华书局，1980。
- [宋]吕惠卿，《庄子义集校》，北京：中华书局，2009。
- [宋]欧阳修，《新唐书》，北京：中华书局，1975。
- [宋]欧阳修，《欧阳修全集》，北京：中华书局，2001。
- [宋]苏轼撰，[明]茅维编，《苏轼文集》，北京：中华书局，1986。
- [宋]苏轼撰，[清]王文诰辑注，《苏轼诗集》，北京：中华书局，1982。
- [宋]王溥，《唐会要》，北京：中华书局，1960。
- [宋]宣和间官修，《宣和画谱》，台北：世界书局，2009。
- [明]董其昌，《画禅室随笔》，上海：华东师范大学出版社，2012。
- [明]文徵明，《停云馆帖》，清拓本。

- [明]项穆，《书法雅言》，杭州：浙江人民美术出版社，2012。
- [清]董诰，《全唐文》，北京：中华书局，1983。
- [清]何文焕，《历代诗话》，北京：中华书局，2004。
- [清]黄以周，《续资治通鉴长篇拾补》，北京：中华书局，2004。
- [清]刘熙载，《艺概》，台北：汉京文化事业有限公司，1985。
- [清]刘熙载撰，袁津琥校注，《艺概注稿》，北京：中华书局，2009。
- [清]彭定求等编，《全唐诗》，北京：中华书局，1960。
- [清]严可均，《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局，1958。
- [清]张怡撰，《玉光剑气集》，北京：中华书局，2006。
- [德]黑格尔，《美学》，台北：里仁书局，1981。
- [意]克罗齐，《美学原理》，北京：人民文学出版社，1983。
- 蔡仲翔、曹顺庆，《自然·雄浑》，北京：人民大学出版社，1996。
- 陈代星，《中国书法批评史略》，四川：巴蜀书社出版社，1998。
- 陈方既，雷志雄，《书法美学思想史》，郑州：河南美术出版社，1994。
- 陈尚君辑校，《全唐文补编》，北京：中华书局，2005。
- 程树德，《论语集释》，北京：中华书局，1990。
- 范文澜，《中国通史简编（第二册）》，北京：商务印书馆，1965。

- 何宁，《淮南子集释》，北京：中华书局，1998。
- 黄简，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979。
- 黄寿祺，张善文，《周易译注》，北京：中华书局，2016。
- 姜澄清，《中国书法思想史》，郑州：河南美术出版社，1994。
- 李修生主编，《全元文》，江苏：凤凰出版社，1998。
- 李泽厚，《美的历程》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009。
- 刘延涛，《草书通论》，台北：中华文化出版社，1983。
- 敏泽，《中国美学思想史》，山东：齐鲁书社，1989。
- 上海古籍出版社编著，《古代艺术三百题》，上海：上海古籍出版社，1989。
- 上海书画出版社编著，《审美语境》，上海：上海书画出版社，2000。
- 沈尹默，《书法论丛》，上海：上海教育出版社，1978。
- 王利器，《颜氏家训集解》，北京：中华书局，1993。
- 王朝闻，《气韵和谐》，长春：东北师范大学出版社，1990
- 王耘的《唐代美学范畴研究》，上海：学林出版社，2005。
- 王平、李建廷页编著，《说文解字》，上海：上海书店出版社，2016。
- 王宜早，《中国古典书学研究》，江苏：南京师范大学出版社，1997。
- 王友怀、魏全瑞主编，《昭明文选注析》，陕西：三秦出版社，2000。
- 汪涌豪，《范畴论》，上海：复旦大学出版社，1999。

- 王镇远，《中国书法理论史》，合肥：黄山书社，1990。
- 吴企明，《李贺资料彙编》，北京：中华书局，1994。
- 吴中杰，《中国古代审美文化论》，上海：上海古籍出版社，2003。
- 萧元，《书法美学史》，长沙：湖南美术出版社，1990。
- 熊秉明，《中国书法理论体系》，香港：商务印书馆，1984。
- 徐连达，《唐朝文化》，上海：复旦大学出版社，2004。
- 许振东，《中国古代文论题解》，天津：南开大学出版社，2000。
- 杨勇，《世说新语校笺》，台南：平平出版社，1975。
- 杨泽波，《孟子评传》，南京：南京大学出版社，1998。
- 杨寅成，《美学范畴概论》，杭州：浙江美术学院出版社，1991。
- 姚淦铭，《汉字与书法文化》，南宁：广西教育出版社，1996。
- 于民，《中国美学思想史》，上海：复旦大学出版社，2010。
- 于民，《中国美学史资料选编》，上海：复旦大学出版社，2008。
- 袁行霈，《中国文学史》，北京：高等教育出版社，1999。
- 曾枣庄、刘琳主编，《全宋文》，上海：上海辞书出版社，2006。
- 詹幼馨，《司空图诗品衍绎》，台北：台北仁爱出版社，1985。
- 郑晓华，《古典书学浅探》，北京：社会科学文献出版社，1999。
- 锺跃英，《气韵论》，上海：上海人民美术出版社，2000。
- 周祖譔，《旧唐书文苑传笺证》，江苏：凤凰出版社，2012。

宗白华，《中国文化的美丽精神》，武汉：长江文艺出版社，2015。

学位论文：

江棋棋，《张怀瓘书论美学思想初探》，江苏：苏州大学硕士学位论文，2012。

张函，《古代“书品”理论结构研究》，长春：吉林大学博士学位论文，2014。