

展览的书法形制与创作思考

——篆书系列讲座摘要

戴文

上海是近现代以来中国书法的重镇，今天非常有幸能与大家一起分享、学习、交流。今天的交流主题主要是针对展览，结合自身的学书经历以及参加评审的一些感受，大概从五个方面谈一下心得体会。

一、展览成为当代展示书法的主要载体

我们书法的创作，主要以展览来表现，这与古人是不一样的。尤其是近三十多来，书法展览已经成为了推动书法发展的主要形式，很多当代的名家也是通过参展、获奖而走出来。所以，当代书法的发展和繁荣离不开展览，因为展览就是书法的一种表现形式。另外展览的样式也是书法和大众对话的一种形式。

展览的重要性，不言而喻。在很大程度上，对书法的关注其实就是对书法展览的关注，这在历史上任何时期都不可能实现。因此，展览成为当下关注的焦点，引申和繁荣了书法相关的一系列行业和产业。人群数量的增加，投稿作品的增多，以及各类展览的举办，使得当代书法呈现出繁荣的一面。当然，展览多了，并不是说不存在问题，但这些问题的暴露也恰恰是得益于书法展览的呈现。

大家投稿希望能够入展，但是入展的难度不言而喻，从上万件作品中挑选出两三百件，入占率非常低。当下的展览入选是非常严苛的，评选的制度和规则保证选出的是出彩的作品。评审规则和制度也在不断的完善。

二、从书法演变透视当代书法审美追求

书法，最早不是艺术，它只是文字，只是交流的工具。最早的文字一般是契刻的，但考古中发现甲骨文也有一些书丹的。早期的金文出现，在直线上做了调整，增加了曲线，唯美程度也提升了，从

中我们可以看到人在文字演变过程中对美的追求。下面，我结合我们比较熟悉的几个常见的碑帖来谈一下篆书学习的几点感受。

《毛公鼎》是非常有代表性的大篆。一般我们写大篆的人，都会对《毛公鼎》进行学习研究。我学篆书之初，就在毛公鼎上下了很大的功夫，《毛公鼎》每一行字的中轴线是取纵向的，纹理有点左右摆动。而另一件大篆重器《散氏盘》章法则是散乱的，我们现在称“满天星”的章法。这种有行无列、有列无行的错落章法，没有多少人能运用，因为这种章法比较复杂，对创作水平的要求比较高。

大家学习最大的障碍就是缺乏文字学基础。很多作者对于文字学没有深入学习，所以，他们对字是恍惚迷茫的。我们在评展览时候，发现大家入选率低，原因是作品存在很多错字、别字。初评的时候作品看上去章法、笔法、墨法都有，但进入复审环节的时候，错字就凸显出来了。我自己的体会就是搞篆书创作，必须做到凡字必查，作品中的文字使用也尽量从众，用大家熟悉的字。

《大克鼎》是西周晚期青铜器，现藏于上海博物馆。它的界格形式更具装饰性，每个字不是在格子的中间，很自由。《大克鼎》给我们带来很多空间感，包括它在界格中的虚实关系。

到了战国时候，陶文出现了。特别是在篆刻上，它又成为新的一种流派，极大的丰富了篆书的样式。

现存李斯的小篆刻石，虽然有争议，但是它作为书法范本代表的地位不可动摇。秦代的通行文字，是比较自由的。而现存的李斯的东西很规范，很具装饰性，仿佛是一种美术字，有规律可循，而且容易上手，这种字必须有界格才能完成。但是秦汉金文，结字、章法都很自由，有一种使手的书写感，解读后，可以理解秦代的书写状态给我们感觉很不一样。

《袁安碑》是汉代篆书名碑，它具有汉人的大

气象，那种曲线透出的唯美、简约、朴茂是清篆的萦绕、繁复不可及的。

写隶书必须要懂点篆书。“不究于篆，无由得隶”，不研究篆书，隶书也会写得不高古。我们周围有些人写隶书，用唐楷的笔法写隶书一定是失败的，因为它的传承从属关系弄乱了，理不清楚源和流的关系。

当代看到北魏的魏碑拓本存在很多假象。这个假象源于刻工刻石时候的偷工减料。魏碑中有书丹作品，在刻之前用朱砂或朱膘写的时候，它是有笔法的，跟书法一模一样。但是刻工在刻石的时候，将它修饰了。石刻将很多细节省略。

清篆的墨迹本可以作为篆书的入门法帖，它能帮助我们看清运笔的方法，并能短时间内掌握书写规律，但应注意把清篆的风格作为个人习气。

当下在篆书的学习取法上，除了对近现代篆书名家吴昌硕、黄宾虹的法帖学习之外，更重要的是要看拓片之外的实物，实物具有更大的信息量。台北故宫博物院出版的馆藏的钟鼎器具系列作品集，精彩之处就是微距实拍，在解读原器物的图片中会更透彻地感受那种金属铸造线条的魅力。我们学习临摹的拓片，更多的只能看到字口的上半部分，对于学习篆书来说，字口里面陷下去的弧形这里面大家很少关注，实际上这里的信息量更丰富，能让我们看到拓片与实物的差距。

三、展厅效应催生的几个新问题

一是每次展览我们会发现，有很多巨大的作品，这跟展览的场地有关。但是，就展览而言，我自己的体会就是不在乎作品的大小，字的大小。有张力和视觉冲击力的作品，展览效果会好。评委对作品的要求是既古又新，要求你学习的路径是传统的，但是你笔下的作品又不是复制传统。所以，我觉得展览的审美，对于参展的作者来说是非常严苛的，这个严苛不是说你写字写错的问题，而是在

你创作状态上不能掏空自己，要不断更新自己的内存，学习传统，化古为我。

二是五种书体的发展不平衡现象愈来愈严重。行草领先，五体发展不平衡，这是我们当代展览的一个最大的特点。从收稿的比例来看，行草是最多的。而且每次从评委结构来看，行草的评委要多于篆隶、草书的评委。

三是对作品形式上的探索超越前人。随着科技的更新和进步，很多新的材料、新的工艺出现，对我们展览来说也是带有新的视觉的模式。有作者用木皮镶嵌在册页上。笔墨在木皮上表现出更多的层次感和质感。有一种作品，运用电脑微喷技术将纸上喷涂出不同的颜色，也不需要你去镶嵌粘贴。对于拼接作品，写小楷，还是有拼接的道理的。它可以有若干个局部组成一个大作品，这种形式是让人理解的。

当下觉得写唐楷好像没有出路，实际上也不然。入选的唐楷作品也有，也不在少数。但是要看你怎么应用，有些作品学颜体，他把颜体的感觉提炼了。

现在新的材料、新的科技给我们带来很多创作的空间，但是同时也会存在很多弊端。有些人太依赖那种制作而忽视了书法的本体性，这就有些本末倒置了。当代书法的取法多样化，是我们当代书法创作的一个新的趋势。

当然，展览作为面向公众的书法作品，和自己在书斋写字是两个不同的概念。一种书体和形式的人选获奖，必然对其他人产生影响，也就带来了无穷的眼风和模仿，展览有个最大的缺陷就是容易趋同，也就是走捷径，学别人、模仿别人，这样的作品个人属性比较差。还有一个情况就是批量生产，比如说一个工作室，一个老师带着一批学生，容易出现作品像老师、学生之间同质化等，这个是展览的弊端。模仿，是任何艺术门类初学时的必经阶段，但不是最终目的，是一个捷径，但不能支撑书家

后续的发展。因此对待展览，最终还要有自己清醒的认识和坚定的目标。

四、展览作品从“重形式”到“形文兼备”的转变

由于展览导致的跟风现象，导致了在过去一段时期内，重形式而不重内容等，当代的创作也意识到了展览带来的弊端。所以，中国书协针对不同的展览，评审的规则和模式，在不断的调整和提升，且日臻完善。

五、投稿常见问题的分析

一是认真准备，从征稿启事到准备作品是一个非常漫长的过程，每一步都不能轻视。要认真研读征稿启事，这是非常重要的。它有要求，包括作品尺寸、截稿时间等。

二是要保持整篇作品的完整性，一定要自己找写，尽量不要找别人写过的。

三是要杜绝临摹、抄袭，可以借鉴形式，但不能完全照搬。

四是要在平时提高文学常识和修养，内容要准确，所写的内容必须是自己非常熟悉了解的，要契合展览主题。

五是文意相宜很重要。

六是作品的字法、草法不标准、不准确，简繁并用是落选的原因。

七是不要过度拼贴，拼贴不能太多，要整体协调。

八是一张作品中多体杂写虽然可以说可以证明作者多体皆能，但是这样会被评委认为不知道是表达什么，主题不明确。

九是铃印要合适，有些人密密麻麻盖了一排，就很杂乱，尤其很多印章，本身刻得也一般，又盖不清楚，适得其反。

（本文由顾琛整理，经戴文先生本人审定）

三

生命哲学是将所有的理念或思想均放到人生境遇中予以体悟与实现。西方重在认识到什么，中国则在体悟到什么，西方在“思”，中国在“行”，这便是先秦哲学的基本范畴均落实于人生境界与品格的主要原因。在诸子中，尤其是《老子》和《庄子》，几乎所有的哲学范畴，如“妙”“气”“朴”“淡”、“虚”“静”“神”“柔”“寂”“拙”等⁹，到魏晋都演化出审美范畴，并形成了中国所特有、最为丰富的风格系统。从哲学切入人生，由人生进入艺术和审美，构成了中国艺术风格的独特性。任何一种哲学，必须以人生为目的，而两者之间的过渡，便是艺术和审美活动。尽管康德早已天才地预见到了这一点，但如何在知行合一上予以落实，这是中国先哲人超越之处。有多少种哲学范畴，就会有多少种与此对应的审美范畴或艺术风格，比之西方，内涵更丰富。审美上看，都与不同的人生境遇中所表现出来的人生态度密切相关，将哲学中的认识论、伦理学中的道德论、经验论和艺术上的实践论融合在一起，便构成了中国艺术审美学的深沉基础。不同的人生境界在审美上会有不同的体现；同样，不同的人生境界也会潜移默化地制约着审美的取向。陶渊明有《读山海经》，怀素也有风卷云涌的《自叙帖》，一旦生存境遇发生变化，便被一种田园似的恬淡萧散或为一种无为而动的空灵所取代。所谓时代风貌，诸如汉代的雄浑、晋朝的空灵、唐代的高贵华丽、宋代的意趣韵姿等，就是在特定的生存境遇中自然而然形成的一种独特的精神现象。既然是独特性，就很难用同一种审美标准予以审视，因为彼此处于不同的精神层面。层面不同，这就成就了衡量某一个时代艺术精神状况的重要依据。对先哲而言，人生价值的实现首先是“内圣”，即通过一种明心见性的修炼，回归至善的道德本体。程颐所谓：“凡学之道，正其心，养其性而已……君子之学，必先明诸心……故学必尽其心。”（《河南程氏遗书》卷八）或者，以虚己忘身的方法，回归至柔至静的自然本体。《老子·五章》：“天地之间，其犹橐籥乎，虚而不屈，动而愈出。多言数穷，不如守中。”《十章》：“载营魄抱一，能无离乎？专气致柔，能婴儿乎？涤除玄览，能无疵乎？……生而不有，为而不恃，长而不宰，是谓玄德。”两者同存艺术，在于着天然联系。用孔子的话说，人生存在着三重境界：“兴于《诗》，立于礼，成于乐。”（《论语·泰伯》）艺术既是生命境界的升华，也是最终获得艺术化人生境界实现的重要手段。对老庄来讲，在不断物化的同时，最终达到物我双忘的境界——坐忘，由此融入宇宙的生命意识。对学艺者，技法准确性和对历代名作的重视与学习，仅仅是人物第一阶段。更重要的，在这一过程中，彻底打通我之性与物之性的界限，达到与身俱化。但这仅是处于“道不足则技”阶段，是内修功法的基础。要摆脱单纯的技艺性，成为与人生相统一、具有内涵的生命现象之显现，必然是读万卷书、行万里路，强调“心正笔正”，强调在人生境遇中、在同自然的“对话”中，去体悟生命意识的本真，融入“道”或道德本体。故在创作与风格上对时间和本性的强调，已成为最重要的特征之一。

通过艺术的修炼，使人生获得某种超越，通过人生的修炼，使艺术获得生命意识的显现。在不断往复的过程中，使身成为具有主观倾向特征，即所谓的艺术之身；使心具有客观的品格，即所谓以心合心、“静心”或“澄怀”。通过长期往复修炼，使身心合一成为可能，这便是中国艺术与风格的终极关怀。之所以会出现如此多的风格，说到底这不仅

同作者的功力有关，更重要的是源于作者的学养、个性和道德上的修养，源于所处的社会生存境遇和历史文化的沉淀。所谓风格，就是艺术、学养、人格的综合显现。它始终包含着三种价值，即艺术价值、道德价值和人生价值，在中国艺术从没有脱离过这三大价值。既是一种风格，也是一种生命的气息，最终在“书卷气”上得以综合的显现。任何一种风格，任何一幅作品，都将展现作者此时此地全部的精神现象，一种活生生的艺术生命的“隐喻”。

四

中国人所言风格，是直指本性的，诸如“雄浑”“空灵”“华丽”“典雅”“劲健”“绮丽”“自然”等。理论上风格的发生，是在魏晋。到了魏晋，先秦的诸多哲学范畴开始演化出审美范畴，第一个将“气”引入审美范畴的，便是曹丕¹⁰。人物品藻，对自然山水的陶醉，也发生于这一时期。到了唐代，真正拉开了风格史的序幕。而第一个将其作品称之为“体”的，便是欧阳询¹¹。从字面上讲，风格应该是两个词，即：“风”是“风”，“格”是“格”。“风”是指人的气节、品质与作风。《孟子·万章下》：“故闻伯夷之风者，顽夫廉，懦夫有立志。”又有声势、气势之意。《晋书·刘毅传》：“好臧否人物，王公贵人望风惮之。”进入艺术审美，便是一种精神现象，诸如“风采”“风雅”“风骨”“风神”“风韵”等与“神采”颇为接近；“格”是法则、标准与格调，与通俗的“品位”颇为相近。《礼记·缙衣》：“言有物而行有格也。”与西方不同，它直指人的本性。

“风格”具有三大类：（1）自然风格。通过作品将主体精神隐藏起来，是一种没有风格的风格。这一现象在古典艺术趋于第一高峰期，表现得最为充分。在审美中，诸如“自然”“空灵”“冲淡”等。在书法中，尤以王羲之为典型，如果将王羲之的作品与同时代的王导、谢安等人的作品放在一起，很难一下子分辨出作者。在王羲之的书法，只称“王字”，不称“王体”。在文学中，如《古诗十九首》《古诗九首》以及陶渊明的大部分诗作，很难感受到作者鲜明的个性色彩，而是那样的淳朴流畅、自然平静。同样，将十余座古希腊的雕塑放在一起，作者是谁？是很难以分辨的，所谓“静穆的伟大，崇高的单纯”（温克尔曼语）；（2）艺术风格。通过作品将主体精神予以生动显现，是风格的普遍涵义。到了唐代，出现了所谓的“欧体”“颜体”和“柳体”等。在文学上，则有“浪漫主义”“现实主义”“婉逸派”、“豪放派”等之称；（3）气质之性风格。艺术修炼还没有达到相应的境界，知识结构不完善，即还处于气质之性（心）¹²时，身心处于明显的分离状态，在所谓的作品中，作者的性（心）不是表现得过于张扬，就是技法缺乏准确性与熟练性，所显现的肯定是偏颇的、不完美的，甚至是丑陋的。孙过庭《书谱》：“如其骨力偏瘦，遒丽盖少，则若枯槎险，巨石当路，虽妍媚云阙，而体质存焉。若遒丽居优，骨气将劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而无一枝；兰沼漂萍，徒青翠而委托。是知偏工易就，尽善难求。虽学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为姿。质直者偃不直，刚佷者又倔强无润，矜敛者弊于拘束，脱易者失于规矩，温柔者伤于软缓，躁勇者过于剽迫，狐疑者溺于滞涩，迟重者终于蹇钝，轻

琐者染于俗吏。斯皆独行之士，偏玩所乖。”所谓“独行之士，偏玩所乖”，是一种不完善。这种表现，显然不属于真正的艺术风格，缺乏本源上普遍美的可感性。如从“阶级”上讲，有可分三类：（1）贵族气，表现出一种雍容华贵的气质；（2）文人气，其中包括士气、山林气、金石气、古拙气等；（3）庶民气，包括江湖气、门客气、酒肉气、乞丐气、补丁气等。几乎所有的一流的艺术家，最终之所以要回归自然风格，就是为了回归一种朴素的自然本性，一种天放。

传统的书论中不言风格，而言体，言风骨等，并始终同人的个性、情感、生命语境、学养和道德紧密联系。尤其是孟子的“践形”说，道德修养最终不仅见于人的一切行为方式，更能从整个身上显现出道德的光芒——“浩然之气”。尤其在宋明理学之后，几乎占有正统地位，焦點之一便是颜真卿。

斯人（鲁公）忠义出于天性，故其字画刚劲独立，不袭前迹，挺然奇伟，有似其为人。（欧阳修《集古录》）

柳少师书本出与颜，而能自出新意。一字百金，非虚语也。其言“心正则笔正”者，非独讽谏，理固然也。世之小人，书字虽工，而其神情有睚眦侧媚之态。不知人情随想而见，如韩子所谓窃斧者乎，抑真尔也，然至使人见其书而犹憎之，则其人可知矣。（苏轼《书唐氏六书后》）

鲁公可谓忠烈之臣……其发于翰墨，则刚毅雄特，体严法备，如忠臣义士，正色立朝，临大节而不可夺也。扬子云以书为心画，于鲁公信矣。（朱长文《续书谱》）

颜鲁公忠义大节，唐代冠冕，故书如端人正士。此《论坐书》严毅之气凛然在行墨间，当是时岂复存作书之见于胸中，而规矩悉舍，盖学力精熟故也。（蒋衡《拙存堂题跋》）……

可归如下：（1）因天性忠义，故能挺然奇伟；（2）因心正，故没有侧媚之态；（3）身心与笔墨自然统一。其次，任何一种人品译，必然带有强烈的情感色彩，因情感本身就蕴含着道德与美丑的深度判断。这不仅在书论中，在文论中也是极为典型的，所谓“诗言志”“文以载道”“兴观群怨”等。修身立德是前提，有此前提，方可治世平天下，才能使所有的行为方式都能显现出“浩然之气”的光芒。抽去了这一根基，也就从根本上抽去了心（性）的本体，所表现的也只能是一种情伪、一种掩饰的虚假。从历史上看，这一倾向性特征确实存在，如王铎自降清后，其风格和笔力几乎是一蹶不振，所谓的笔力雄厚，苍茫劲道，已荡然无存。从另处讲，有道德的艺术化（美），或艺术化的道德（善）；也有人格化的艺术（风格），或艺术化的人格（美的品行），但彼此不是并列的，而是互相渗透，却不能取代。对迂腐的文人来讲，往往会以道德人品轻率地否定艺术风格的独特性，有违艺术的自律性。对此杜甫《论诗十三首》：“心画心声总失真，文章宁复见为人。高情千古《闲居赋》，争信安仁拜路尘！”对人格与艺术等同时提出了异议。作为宋皇族后裔后仕元的“贰臣”赵孟頫，明清以来普遍因其变节而非其书。项穆《书法雅言·心相》：“赵孟頫之学，乏阳刚雅，似接右军正脉之传，妍媚纤柔，殊乏大节不夺之气。所以天水之裔，甘心仇敌之禄也。”“温润闲雅”

风格中的意蕴（下）

白鹤

正是赵孟頫书风的特点，缺乏刚正之气也是事实，却不能否定阴柔之美的独特性。当修炼接近最高层面时，善和美是统一的，这种统一不仅表现在艺术中，也表现在整个人生境遇中，所谓“尽善尽美”。

美学史上，较早言及风格的应该是刘勰的《文心雕龙》。进行分类的，是唐窦蒙的《述书赋（语例字格）》，文中共列出与书法审美、特性、弊端相关的词语九十个，诸如“天然”“质朴”“神”“逸”“精”“古”“丰”“秀”“闲”“秌”等。¹³但对后世影响最大的是司空图《二十四诗品》：

雄浑 冲淡 纤秀 沉着 高古 典雅 洗炼 劲健 绮丽 自然 含蓄 豪放 精神 缜密 疏野 清奇 委屈 实境 悲慨 形容 超诣 飘逸 旷达 流动

每品之下均用十二句四言诗描述其意象。这些意象，都是放到一个独特的生存境遇中进行描述的。后世言及风格者，几乎均沿袭此《品》。较有价值的，是徐上瀛《溪山琴况》，将音乐的美分成“和”“静”“清”“远”“古”“澹”“恬”“逸”“雅”“丽”“亮”“采”“洁”“润”“圆”“坚”“宏”“细”“溜”“健”“轻”“重”“迟”“速”¹⁴二十四论。清黄钊仿司空图作《二十四画品》。¹⁵后杨景曾沿其师基础上作《二十四书品》：

神韵 古雅 潇洒 雄肆 名贵 摆脱 道炼 峭拔 静严 松秀 浑含 澹逸 工细 变化 流利 顿挫 飞舞 超迈 瘦硬 圆厚 奇险 停匀 宽博 妩媚¹⁶

虽分类各异，但始终没能超出司空图。有些风格是相似的，如“雄肆”与“超迈”“潇洒”；有的不在同一层面上，如“空灵”中含有“气韵”“性灵”“澹逸”等；有些显然不属于风格，如“名贵”“顿挫”等。任何一种审美取向，都与这一时代和生存境遇密切相关的，是特定生存境遇中一种精神现象之象征；不仅如此，任何一种审美范畴或风格，只有在互相生发、互相渗透中才更具魅力。颜真卿主要倾向于古拙的风格，但《刘中使帖》，却展现了浓郁的浪漫主义情调。董其昌的清丽，不是王羲之的清丽之重复。今人金学智《中国书法美学》（下册），也撰写了《新二十四书品》：

工巧 天真 丰肥 方正 老成 自然 犷野 冲和 沉着 劲健 拙朴 怪奇 姿媚 险峭 紧结 圆融 倔强 高古 宽博 颇颀 雄浑 瘦硬 潇洒 飘逸

虽比杨景曾高明，但仍纠缠于二十四。任何一种审美范畴或风格，肯定会与另外一些审美范畴或风格存在着对应关系，有了这种对应关系，自身才会不断深化，并构成一个较完整、具有内在联系的理论体系。笔者试图从对应的审美范畴或风格关系中，研究其独特的“隐喻”特征。《中国书法艺术学》：

古拙与华美 雄浑与冲淡 敦厚与超逸 豪放与典雅 颠狂与沉着 空灵与实在

自然与工巧 宽博与紧结 峻拔与圆融¹⁷

上述是九对，表现了两种截然不同的情感形象。故从生命和情感意识上讲，一部艺术风格史就是故人生史，这不仅同时代、个性、情感、综合的学养等有关，也同人的生命境界有关。《论语·为政》：“吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，

五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。”这是孔子的人生史，书画也是如此。除了性格外，不同的年龄段其风格的表现也会各异，所谓豪放、华丽等风格，只有在人的生命境界达到旺盛时才可能会出现。同样，冲淡、空灵的风格，是艺术的最高境界，也是人生最高境界，只有在“人书俱老”时才可能形成，怀素就是一个最典型的例子。有些风格，则可能跨越生命的两极。史前艺术和每个小孩的涂鸦时期，均可看成是前古拙。作为一种风格，则要到艺术发展到鼎盛时期之后或生命的晚期才能出现或形成。以实用书体为例，中唐之后才出现了“颜体”，绘画要到南宋个梁楷，集大成于清初的八大山人。故从此意上讲，书画又是中国哲学之“形学”，是中国艺术与人生的百科全书。故其意义不再是单纯的写字画画，而是对中国传统的生命意识、人生境界、审美情趣和民族精神回归。这一回归，是西方艺术是无法取代的。书法既是中国传统艺术的活化石，也是中国艺术思维、艺术人生、艺术境界的活化石。故如何修复、继承和弘扬中国的传统文化，其意义并不仅仅在艺术本身，更是一种民族精神、智慧、认知方式和尊严。没有这一点，我们将会因失去民族生命的底色而丧失自信。

注释：

[5]《老子》：“常无，欲观其妙；常有，欲观其微。”（《一章》）“载营魄抱一，能无离乎？专气致柔，能婴儿乎？涤除玄览，能无疵乎？”（《十章》）“见素抱朴，少私寡欲。”（《十九章》）“孔德之容，唯道是从。道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”（《二十一章》）“道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既。”（《三十五章》）“柔弱胜刚强。”（《三十六章》）“大巧若拙，大辩若讷。”（《四十五章》）“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，其无以易之。弱之胜强，柔之胜刚，天下莫不知，莫能行。”（《七十八章》）《庄子》：“同乎无欲，是谓素朴。”（《马蹄》）“机心存于胸中，则纯白不备。”（《天地》）“夫明白太素，无为复朴。”（《天地》）“夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之平，而道德之至。”（《天道》）“夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也。……静而圣，动而王，无为也而尊，朴素而天下莫能与之争美。”（《天道》）“夫恬淡寂寞，虚无无为，此天地之本，而道德之质也。”（《刻意》）“纯素之道，唯神是守。守而勿失，与神为一。……故素也者，谓其无所与杂也。纯也者，谓其不亏其神也。能体纯素，谓之真人。”（《刻意》）

[6]曹丕《典论·论文》：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”

[7]马宗霍《书林纪事》：“欧阳信本询，聪悟绝人，八体尽能。初效王羲之之书，后险劲过之，因自名其体。”

[8]张载《正蒙·诚明》：“形而后有气质之性；善反之，则天地之性存焉。”

[9]《历代书法论文选》上海书画出版社：1979年第二六五—二六八页

[10]北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》（下），北京中华书局，1981年，第一七三—一八二

[11] 创剑华编著《中国古代画论类编》（上），北京人民美术出版社，2004年，第四三九—四四五页

[12] 转引金学智《中国书法美学》（下册），江苏文艺出版社，1997年，第五九六页

[13] 白鹤《中国书法艺术学》，上海学林出版社，2010年，下编目录