

书
谱



吾主好二之妙
以爲此者其鍾張信
一之鍾心之觀可謂鍾張
然猶然一鍾張之心觀之沒
就鍾之又云其心之鍾
鍾張執行之其心之
子明有行性狀
也墨佩令宜人說
心之鍾乃鍾張
方其有拉鐘也
於一而面世

【唐】

孙过庭 著

郑晓华
编著

中華書局

九江学院图书馆



1526636

1569782

中华生活经典

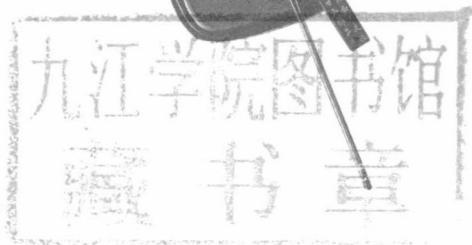
书谱

【唐】孙过庭 著

郑晓华 编著



J292.24
11955



中华书局

图书在版编目(CIP)数据

书谱/(唐)孙过庭著;郑晓华编著. - 北京:中华书局,2012.7
(中华生活经典)

ISBN 978-7-101-08681-2

I. 书… II. ①孙…②郑… III. 汉字-书法-中国-唐代
IV. J292.24

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第090377号

书 名 书 谱

著 者 [唐]孙过庭

编 著 者 郑晓华

丛 书 名 中华生活经典

责任编辑 周 旻

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京瑞古冠中印刷厂

版 次 2012年7月北京第1版

2012年7月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张19 字数150千字

印 数 1-8000册

国际书号 ISBN 978-7-101-08681-2

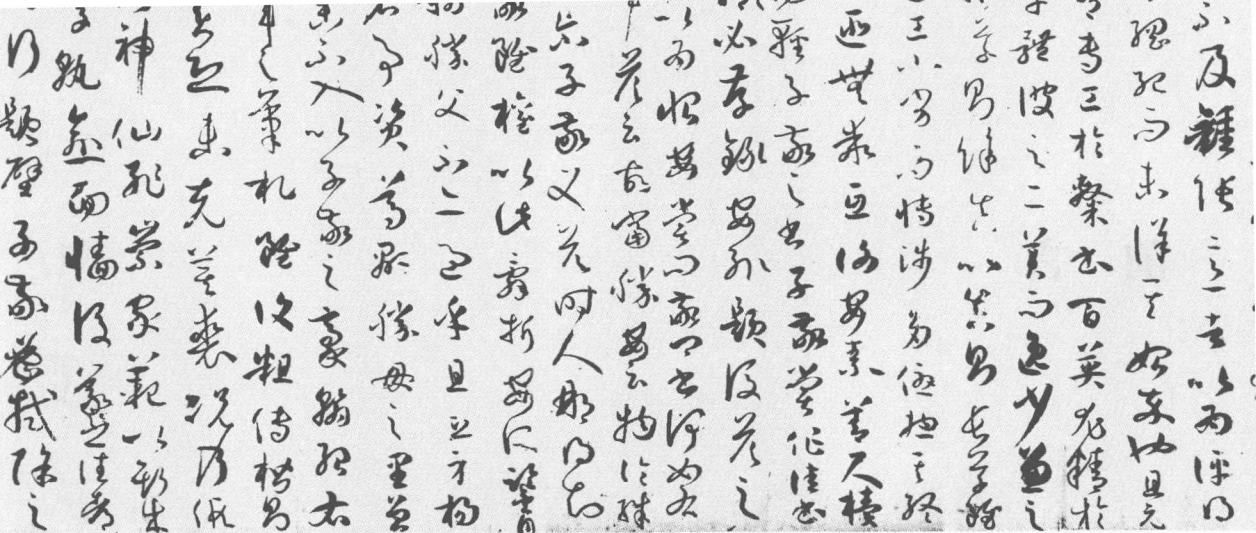
定 价 37.00元

前言

一位难得的既具“廊清宇内”之志、又兼具理论和实践实力的书法家，竟天不假年，中年夭折，真是书法史的憾事。所幸者，这位身份低微的“好书者”的稿卷，竟得有心者几代人的赏识和精心呵护，终在他过世百年后公诸天下，使英雄伟名终得流传。这位一生郁郁，赍志而终的书法家，就是书法史上赫赫有名的孙过庭。

孙过庭，吴郡人（一说陈留人，或以为富阳人），字虔礼。官右卫胄曹参军、率府录事参军。出身贫寒，据陈子昂《率府录事孙君墓志铭并序》，他“幼尚孝悌，不及学文”，但于书法一道颇具天秉，所以陈子昂为他所写的祭文称赞他“元常既没，墨妙不传，君之逸翰，旷代同仙”。孙过庭才华横溢，但一生仕途并不得志，“四十见君，遭谗慝之议”，他没有得到欧阳询、褚遂良那样厕身王廷、宣效王命的机会，一生只当了个品秩低得不能再低的小官——率府录事参军，待到“将期老有所述，死且不朽”，又不幸“志竟不遂，遇暴疫卒于洛阳植业里之客舍”。历史就是这样的残酷，一个才华横溢、踌躇满志地要在学术上干一番事业的人，一场突发的大病突然夺去了他的生命，也夺去了可能出现的一切美好。以至于他生前孤独，死后寂寞，甚至连具体生卒年月也无从索考。

不过尽管在官修的史书里没有他的传记，唐代笔记里面有关他的记述也十分缺乏，但在中国书法史上，因为有了《书谱》——对书法理论来说，这是一篇文采飞扬、光彩四溢的

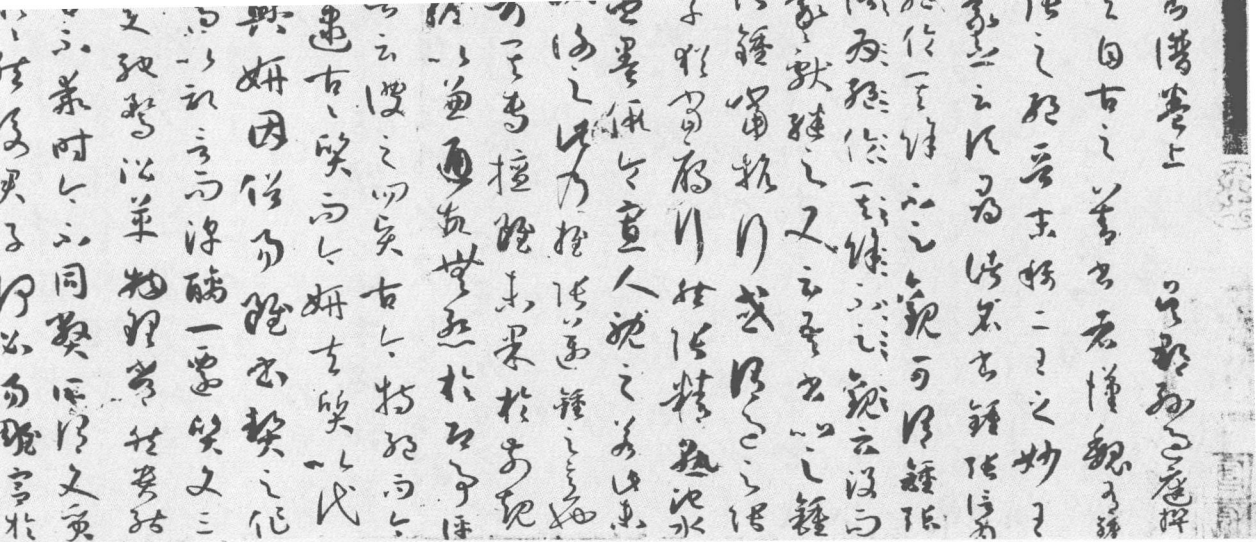


名著，在对书法艺术诸多问题的阐述和分析上，它把中国书法理论推向了一个新高度；对于书法的创作来说，在唐代草书发展的链条上，它是“二王”今草的唐代版，他通过自己精巧激越的笔触，对唐代今草作出了新阐释——孙过庭这个名字已熠熠闪光地刻在了中国书法艺术发展历史的丰碑上，万世景仰。

孙过庭对中国书法理论的贡献，体现在他对于书法艺术理论一系列问题认识的推进上。

（一）从实用艺术到心灵表现艺术——孙过庭对书法本体意义认识的深化

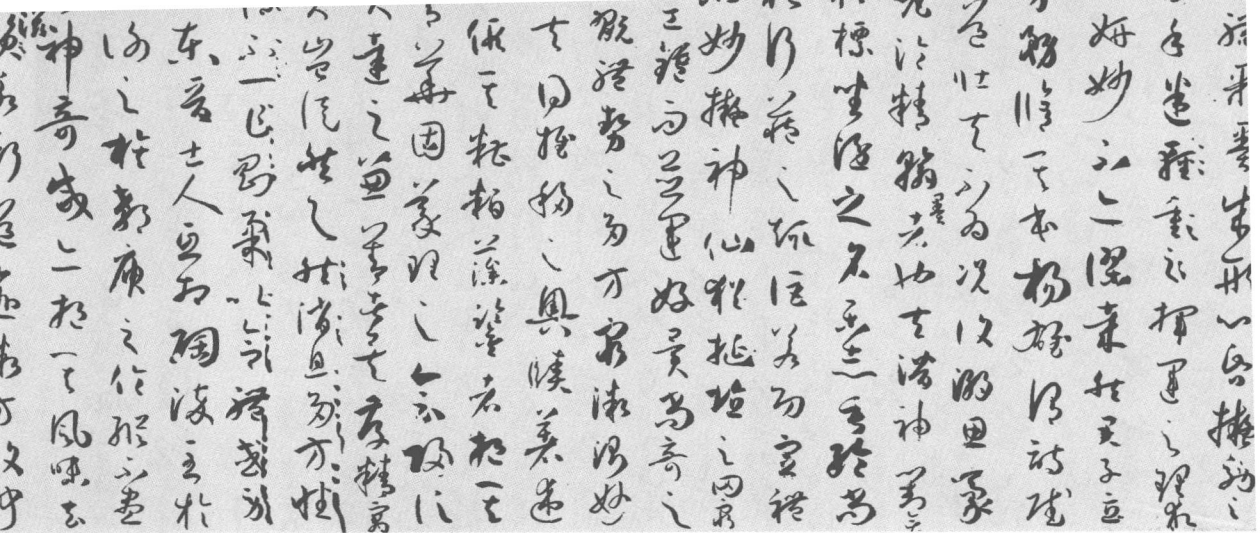
书法的艺术觉醒，从实践层面看，应该说始自于汉。萧何善书，为前殿题额，覃思三月乃动笔，书成观者如流水；又陈遵性善书，与人尺牍，主皆藏去以为荣。这都是非功利的审美观照。至师宜官大则一字径丈，小乃方寸千言，甚矜其能，性嗜酒，或时空至酒家，书其壁以售之，观者云集，酤酒多售则铲去，则更有现代展厅票房的意味。但在理论上，人们对书法的认识远远没有达到这样的高度。许慎《说文解字叙》，纯从文字学角度阐释，一切自不必言；赵壹无限愤懑于士“慕张生之草书过于希颜孔”，更不必论；成公绥，西晋文人俊彦，一篇《隶书体》，对书法的笔墨意象之美描绘得何其令人向往，但他对书法本体意义的认



识，远远不及赵壹批评的士人，只归结为“章周道之郁郁，表唐虞之耀焕”，完全没有摆脱实用功利的念想；卫恒，出自西晋时代的书法大家族，论《四体书势》，意识到了书法“睹物象以致思，非言辞之所宣”，离真理已只有一步之遥，但是他也没有最后参透书法作为纯粹的形式艺术的本质，仍重弹“纪纲万事，垂法立制”的旧章。此后历代文人著书，亦多陈陈相因，沿用旧说，对于迅速崛起并征服广大士人的新兴抒情艺术——书法，并未作深究和概括。自汉及唐，善书者何止千万，书家“入兰芝之室久而不闻其香”，学者瞢然而不自觉，直到感觉敏锐、才华横溢的孙过庭才大智先觉，对书法艺术的纯艺术倾向给予充分关注，并做出了理论解释。孙过庭指出：书法是一种与音乐具有同等表现功能的纯艺术，一种心灵表现艺术；书法的形式，在经过锤炼后，能成为一种类似于音乐的语言，传达人类细腻情感。请看《书谱》的阐述：

书之为妙，近取诸身。假令运用未周，尚亏工于秘奥；而波澜之际，已浚发于灵台。必能傍通点画之情，博究始终之理，熔铸虫篆，陶均草隶。体五材之并用，仪形不极；象八音之迭起，感会无方。

这里，孙过庭第一次把书法同“心灵”、“表现”、“感觉”、“响应”等艺术发生、反应、接受等现象联系在了一起。“书之为妙，近取诸身”，说的是书法艺术与创作者的心灵的关系；“假令运用未周，尚亏工于秘奥，而波澜之际，已浚发于灵台”则阐释了技巧与效果的关系——如果对书法艺术的语言、技巧掌握尚不娴熟，那可能还不能够顺畅表达内心的东



西；但一旦运用精熟，笔墨波澜老成，则心灵（“灵台”）将通过笔触而展现其运动轨迹，就像音乐的旋律，行云流水，让人有无穷的感觉遐想。在情感表现面前，书体、形式都是可以超越的。笔者以为，这是中国书法史上关于书法艺术的抒情性问题的最早也是最经典的论述。《书谱》的艺术思想史价值，首先体现在这里，也是孙过庭可以睥睨一世、雄视万古的杰出所在。

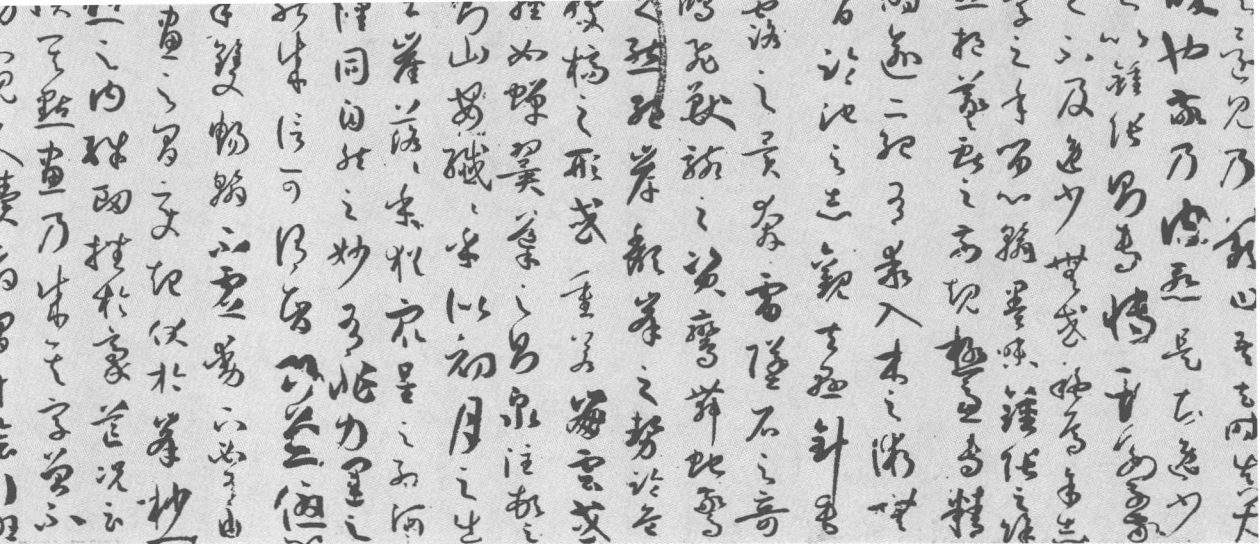
（二）如何实现心灵表达——孙过庭在书法创作理论上的开拓

确立了书法“象八音之迭起，感会无方”的纯艺术意义后，围绕书法艺术的本体价值的实现，孙过庭展开了他关于书法创作理论的建构。孙过庭的理论链环是：书法表现心灵，美的心灵造就美的艺术；书法表现心灵，不同书体各有其形式倾向性；书法表现心灵，但美的心灵表现需要适宜的内外环境；书法表现心灵，美的心灵的表达需要严格的、高精度的技巧。

1. 美的心灵造就美的艺术；作为创作的主体，书法家应该自我约束。

孙过庭认为，美的艺术来源于美的心灵，书法的气质受书法家的气质所约束，唯有氤氲于内，方能灿然于外。书法作为一种特殊的内在心理结构符号，其雅俗高下，受创作者的学识、品格、器量等因素影响。所以在《书谱》中他说：

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。质直者则径挺不道，刚很者又倔强无润；矜敛者弊于拘束，脱易者失于规矩；温柔者伤于



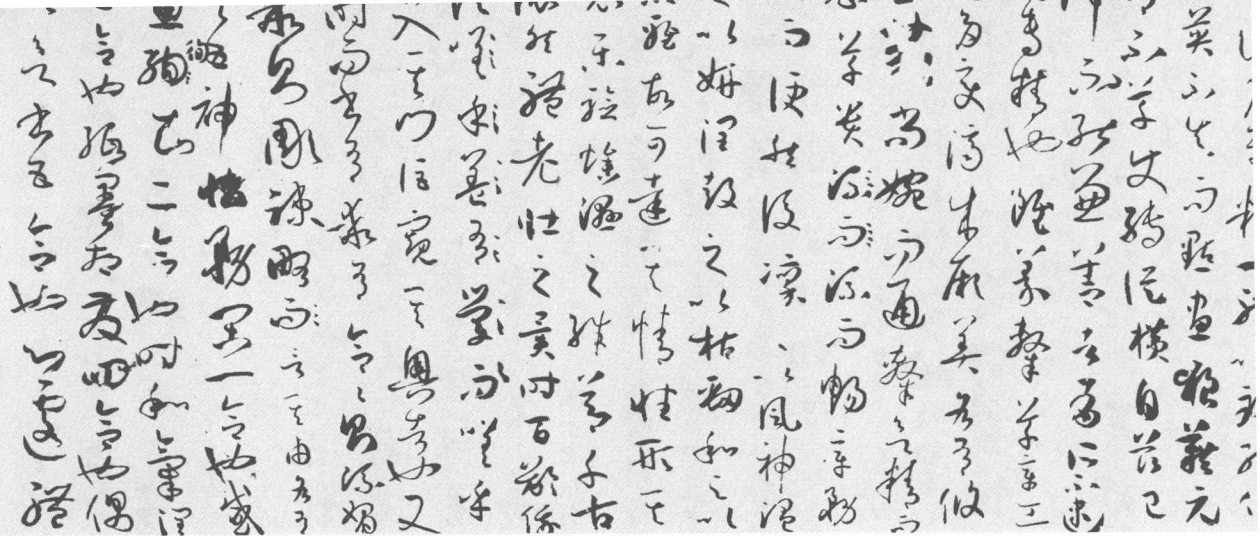
迟缓，躁勇者过于剽迫，狐疑者溺于滞涩；迟重者终于蹇钝，轻琐者染于俗吏。斯皆独行之士，偏玩所乖。

书法艺术创作的最高境界，是外在艺术形式与内在精神品格的统一；书法艺术的表现和快乐，正是在这样一种真实自我的艺术展露、重塑中实现的。在人们日常艺术活动中，艺术品所展现的风格、境界，一定是创作者的内在稳定心理结构所自然趋向与祈求的（即其“性”之所“欲”也），所以书法家“虽学宗一家”，但面目却“变成多体”，有千差万别，这就是书法史上千姿百态的艺术风格派生的根源所在。书法中的“丑”与“俗”的出现，究其原因，在书写者内在精神世界的贫乏和其感觉世界对大雅艺境的麻木迟钝，所以会出现“质直者则径挺不遒，刚很者又掘强无润”等等“偏玩”现象。因而在艺术上臻于完美境界，书法家首先必须修养身心，整饬内心世界，不“独行”，不“偏玩”，才可能从根子上杜绝“俗”、“软”、“油”、“滑”诸病，从“内在真实”到“外在真实”，实现书法境界的飞跃。由此，书法与人心、人性、道德修养交相推进，艺术与人生可同臻完美。

2. 不同书体有不同的形式倾向性；但在一定的艺术高度上，形式应该融会贯通、殊途同归。

书法表现心灵，但不同书体，有它的不同的形式美倾向，因而在创作使用上彼此各有一定的规范。《书谱》指出：

虽篆、隶、草、章，工用多变，济成厥美，各有攸宜。篆尚婉而通，隶欲精而密，草



贵流而畅，章务检而便。然后凜之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以姻雅，故可达其情性，形其哀乐。

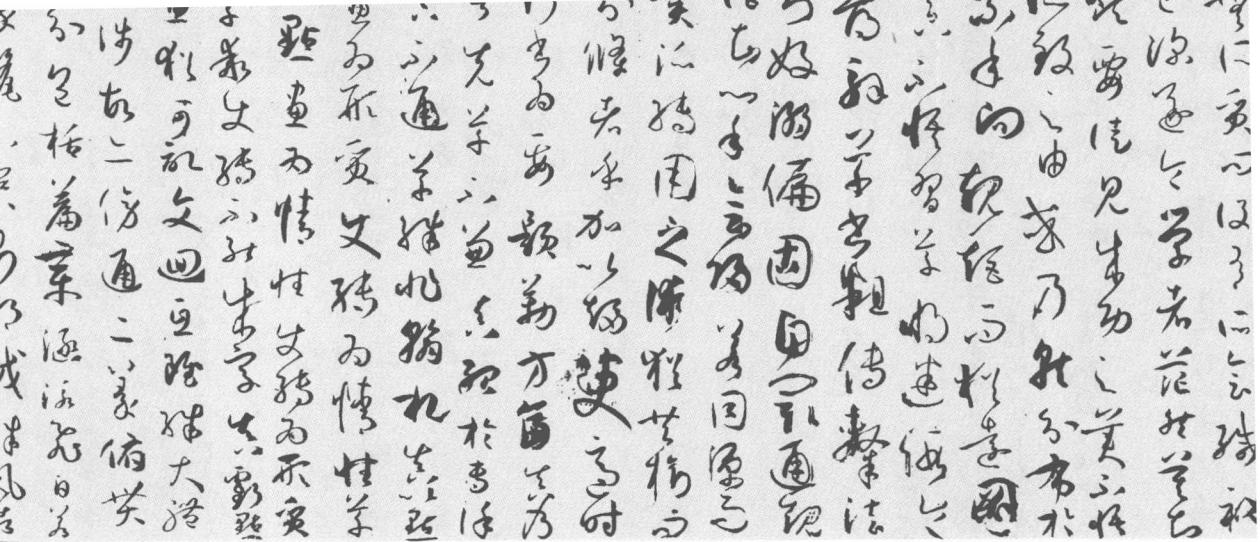
这里，不同“体式”的形式美倾向已阐述十分清楚。不过，孙过庭的认识并不局限于此，他进一步探讨了超越形式倾向性的可能性。各种形式虽各有其优势，但也有其局限；实现不同书体在美的形式创造上超越和“通会”，乃是更高层次的艺术创造境界。所以“假令薄解草书，粗传隶法，则好溺偏固，自阂通规。讵知心手会归，若同源而异派；转用之术，犹共树而分条者乎”，高明的书法家不要“好溺偏固，自阂通规”，应该根据不同的创作需要，超越形式、超越书体，实现艺术创作与形式表现的融会贯通。所以《书谱》说：

草不兼真，殆于专谨；真不通草，殊非翰札。真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。……回互虽殊，大体相涉。故亦傍通二篆，俯贯八分，包括篇章，涵泳飞白。若豪厘不察，则胡越殊风者焉。

习书者应该彻底跨越形式，“傍通二篆，俯贯八分，包括篇章，涵泳飞白”。终极目的是什么——“达其情性”、“形其哀乐”！

3. 美的内、外环境：创作激情培育与环境辅助。

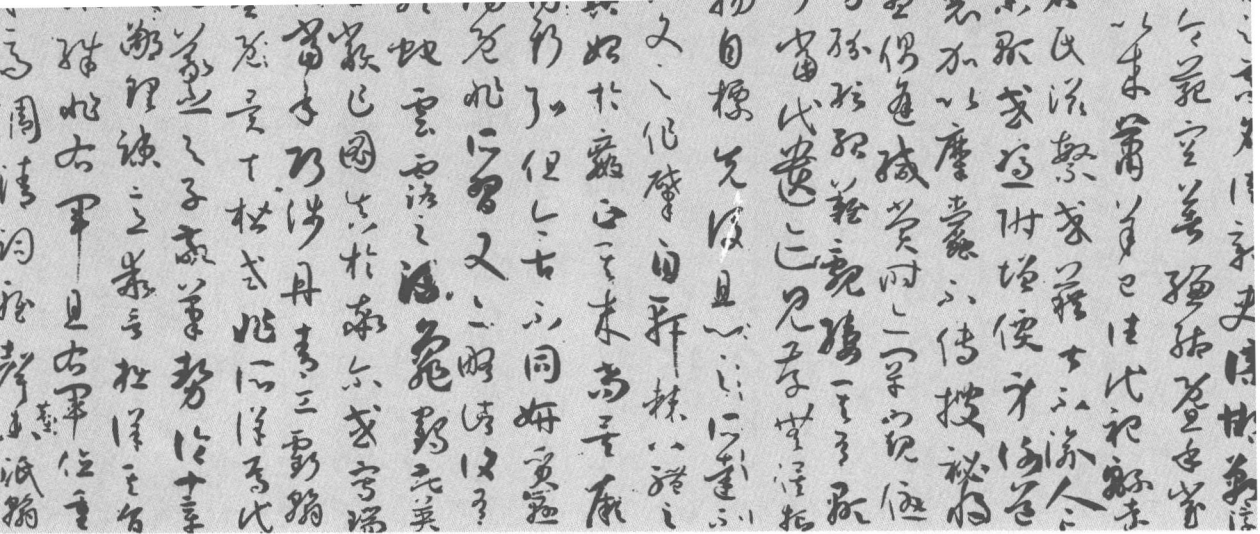
书法美的精神实质，是艺术家心灵——美的思维、创造机器将美的溶液——艺术家的审美理想按书法表现的要求图像化。心灵激情的图像表达，需要艺术家内境真情的孕



育和点燃，因而美的书法的创造，首先需要书法家适时适地的内在情感的培养。《书谱》指出，王羲之书法的美妙，“岂唯会古通今”——不仅仅是古今形式美的荟萃，“亦乃情深调合”——更重要的是它们都是王羲之作为一代雅士的内在真情的恰当流露！王羲之“写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折。暨乎《兰亭》兴集，思逸神超，私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹”。他的所有作品，都是特定环境特定心境的产物。因而学习王羲之的书法，仅仅临其点横竖撇，隔山买牛也！更重要的应该是寻找点画中的情感意义，重新唤起情感、体验情感，用心去追，用手去摹。没有情感体验与表现，书法就失去了灵魂。动人心魄的笔墨情采，来自内在情感的孕育和表现；没有内心深处的激情，就没有外在笔墨的情采！唯此，孙过庭对一些光知道盲目机械临摹的人提出了批评。他说：

岂惟驻想流波，将贻哗暖之奏；驰神睢涣，方思藻绘之文。虽其目击道存，尚或心迷议舛。莫不强名为体，共习分区。岂知情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。既失其情，理乖其实。原夫所致，安有体哉！

不仅仅是音乐、绘画，艺术家望秋云而神飞扬、临春风而思浩荡，须待自然感会、天机触动、心潮汹涌、欲吐不得，美妙的形式才流溢指尖、流注笔下。书法也是如此，它像诗歌——“情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心”，所以不会体验真情的“刻鹤图龙”，“既失其情，理乖其实”，无情而强为之，内枯其源，当然难得其要妙，也就不可



能臻于其境了。

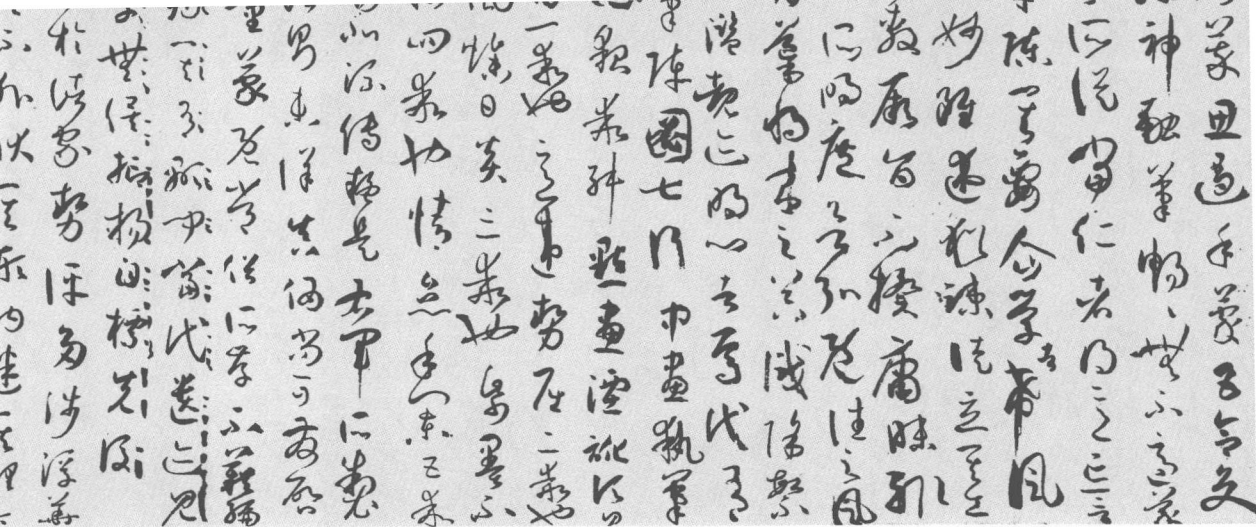
内在情愫的酝酿培育，依赖多方面因素。对此，孙过庭也进行了精辟的总结。下面是《书谱》著名的“五乖五合论”，这是孙过庭对中国书法理论发展的又一重大贡献：

又，一时而书，有乖有合，合则流媚，乖则凋疏。略言其由，各有其五：神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也。心遽体留，一乖也；意违势屈，二乖也；风燥日炎，三乖也；纸墨不称，四乖也；情怠手阑，五乖也。乖合之际，优劣互差。得时不如得器，得器不如得志。若五乖同萃，思遏手蒙；五合交臻，神融笔畅。畅无不违，蒙无所从。

在孙过庭以前，书家对书法创作心理、环境以及影响书法创作成败的核心因素——天分、功力、学识等“外围”因素的关注和探讨并不少见，但没有这样系统而全面。孙过庭此说提出之后，历代论者再无置喙者，足见其思想深刻并富有概括力。

4. 美的心灵的表达需要严格的高精度的技巧。

艺术是人类精神活动的特殊产物。艺术生态形式的两大支柱是思想和技巧。没有思想，艺术徒留躯壳，不成其为精神活动产品；没有技巧，没有美的形式，深刻的思想无从寓形和立身，也就难成其为成功的艺术。因而在梳理了艺术本体价值、艺术的形式表现特征、艺术的情感培养与表现后，孙过庭对艺术的最终实现手段——技巧作了一系列精辟、生动的总结描述。



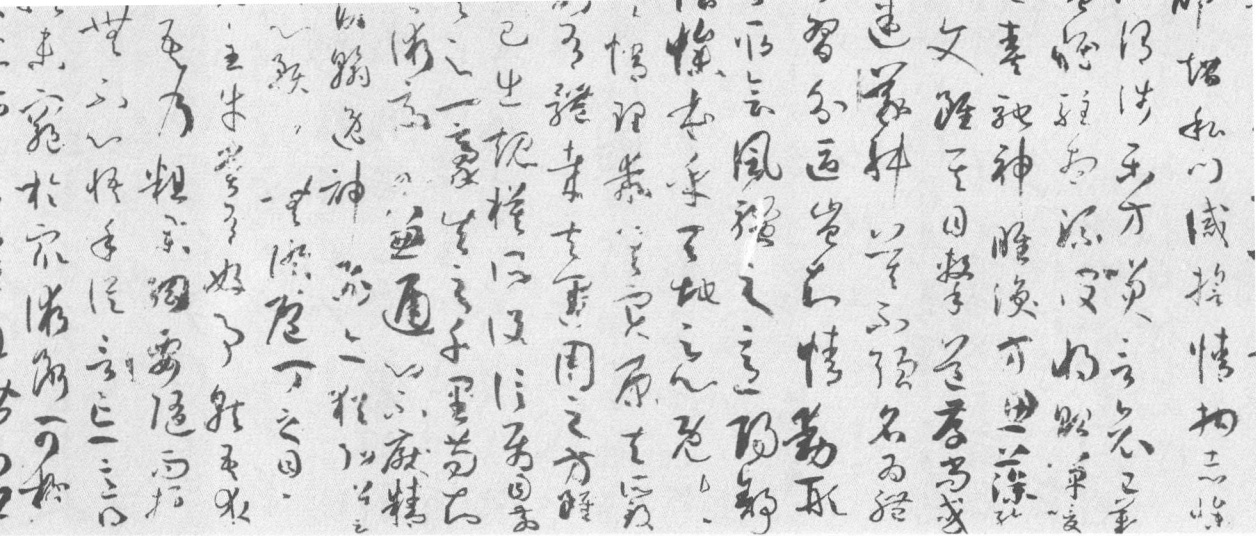
(1) 循自然而重法度

在书学史上，孙过庭为一“表现”论者，不过他提倡的“达情”，不是“任笔为体”的随意挥洒，而是一种既自然畅情又不失法度的合乎规律的自由创作。《书谱》（法帖）作为他本人创作实践的图示，就明显地展示了他的这样一种创作思路；同时作为一部体大思精、充满睿智的艺术理论杰作，在华美铿锵的锦词绣句中，也处处体现出他的这一思想。

孙过庭认为，书法语言应该具备变化丰富的形式，这种变化适意畅情，但不应流露任何书家斧凿之痕。《书谱》讲到自己的“志学之年”后，这样描述书法变幻无方的形式：

观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之资，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形；或重若崩云，或轻如蝉翼，导之则泉注，顿之则山安。纤纤乎似初月之出天涯，落落乎犹众星之列河汉；同自然之妙有，非力运之能成。信可谓智巧兼优，心手双畅。

“纤纤乎似初月之出天涯，落落乎犹众星之列河汉”，这是完全诗意化的汉字点画，其点画波折，饱含艺术家的情思。孙过庭特别指明，这种婉丽道媚、风情万端的形式，是纸笔相触运动中自然生成的，它具有多种大千世界自然物象之美，但又不是刻意而为所得之。这是艺术家天资（智）、技术（巧）、创作激情（心）及艺术家的临机创作状态（手）综合作用的结果。所以孙过庭后面接着提出，书家作书要克服盲目性，要力求“翰不虚动，下必有由”；“一画之间，变起伏于锋杪”，“一点之内，殊衄挫于豪芒”。换言之，在“导之则



泉注”、“顿之则山安”的纵情挥洒时，一切都要在理性规矩法度的主导下进行。自魏晋以来，书法界有一种错误倾向，即误解了“畅情尽意”与“恪守法度”的对立统一关系，忽略了“法”作为艺术语言的基础构架和艺术表现的技术支撑的基本意义，以情踈理，放纵不经。传为卫夫人所作的《笔阵图》曾对此提出严厉批评，斥之为“缘情弃道”，背叛艺术。这种现象至唐代依然存在。孙过庭在《书谱》中对这一历史现象也提出了批评。他说：

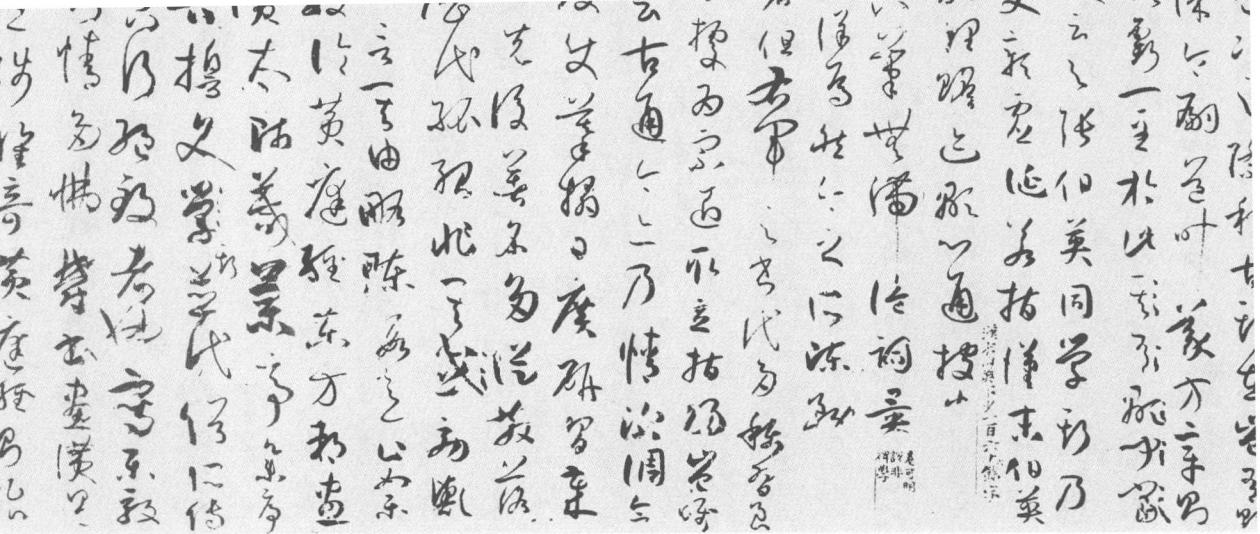
况云积其点画，乃成其字。曾不傍窥尺牍，俯习寸阴；引班超以为辞，援项籍而自满；任笔为体，聚墨成形；心昏拟效之方，手迷挥运之理。求其妍妙，不亦谬哉！

这种现象其实在我们现在仍然是存在的。我们经常看到一些未入道者在媒体上倾泻墨汁，且往往自诩如何如何。这正中孙过庭在《书谱》中用得不太合适的批评——“以斯成学，孰逾面墙”！

(2) 趋变适时——重视时代性

书法应该以继承为主还是以创新为主，魏晋以来书家们就讨论这一问题。孙过庭在这一问题上，应该说态度是很鲜明的。他认为，书法应该与时俱进。

最初，“太古无法”，后来某些天资独丰且富有开创性又得时势之宠的人，往往集一代之大成，开一代之风，成一代宗师，他们的艺术风范，在当时及后代就拥有了非同一般的垂范意义，“法”即由此而产生。不过时代在发展，生活及审美思潮的变化也在不断推动艺术形式的变化出新。特别是从东晋以至于南朝，经以王羲之为首的江南文人书家的开拓，



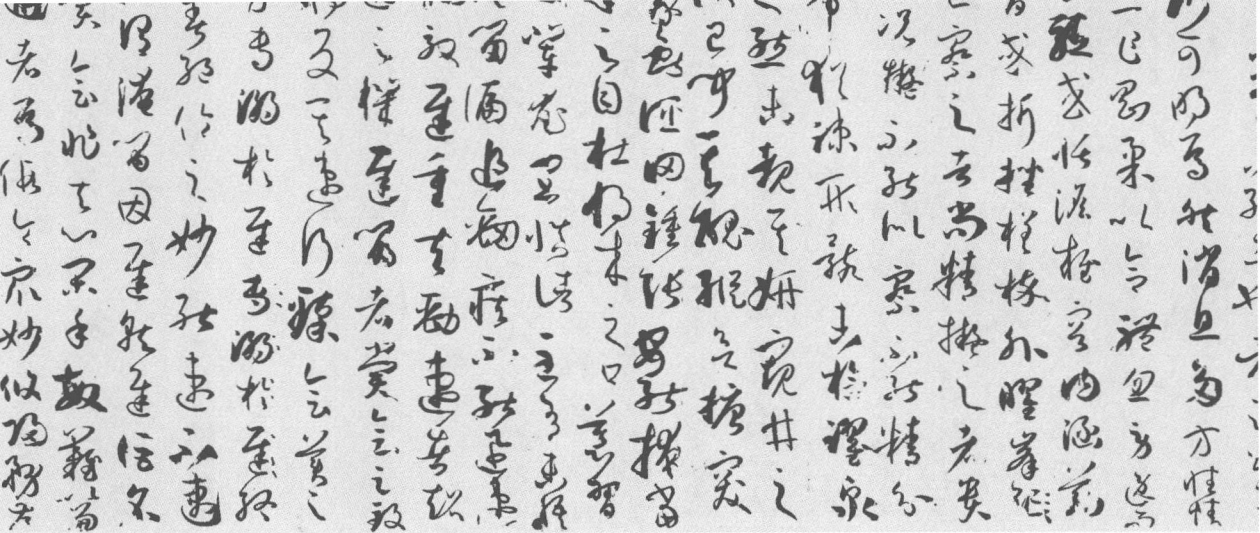
知识阶层书法的主流发生了由浑朴的“汉魏古法”（张芝、钟繇开创）向妍美的“江左风流”

（王羲之开创）迁移的状况。随着书法风格多样化，书家从“古”还是从“今”，就成为书界论争的一个焦点，这一历史论争一直延续到唐代。孙过庭认为，社会文明是发展的，书法应该适应社会发展的需要，不断为人们提供新的合乎时代精神的审美形式；书法家对艺术的革新应持一种积极肯定的态度，对新形式应加以规范、包容和吸收。对此，他有一段名言：

夫质以代兴，妍因俗易。虽书契之作，适以记言；而淳醪一迁，质文三变，驰骛沿革，物理常然。贵能古不乖时，今不同弊，所谓“文质彬彬，然后君子”。何必易雕宫于穴处，反玉辂于椎轮者乎！

“淳醪一迁，质文三变，驰骛沿革，物理常然”，显然，孙过庭肯定历史是发展的，审美时尚的变化也是合理的；不过，“所贵古不乖时，今不同弊”，孙过庭是一个清醒的理性主义者，他不是简单地肯定或否定“今”或“古”，而是对今、古书法形式、境界都给予了有条件的肯定。“古”、“今”形式各有其存在的合理性。传统的古朴，如果它能调整融入时代，与时代审美相和谐，它在书法家族中的存在仍是合理的；而时尚妍美的新体书法，如果转相摹习，蹈袭成俗，也就可能转为它的反面，成为一种流弊，必然最终失去艺术魅力，为人所弃。强调艺术审美形式的历史性和时代性、艺术家个性和时代审美时尚的统一，这在书学史上细考起来可能还是第一次。

（3）多样化的统一



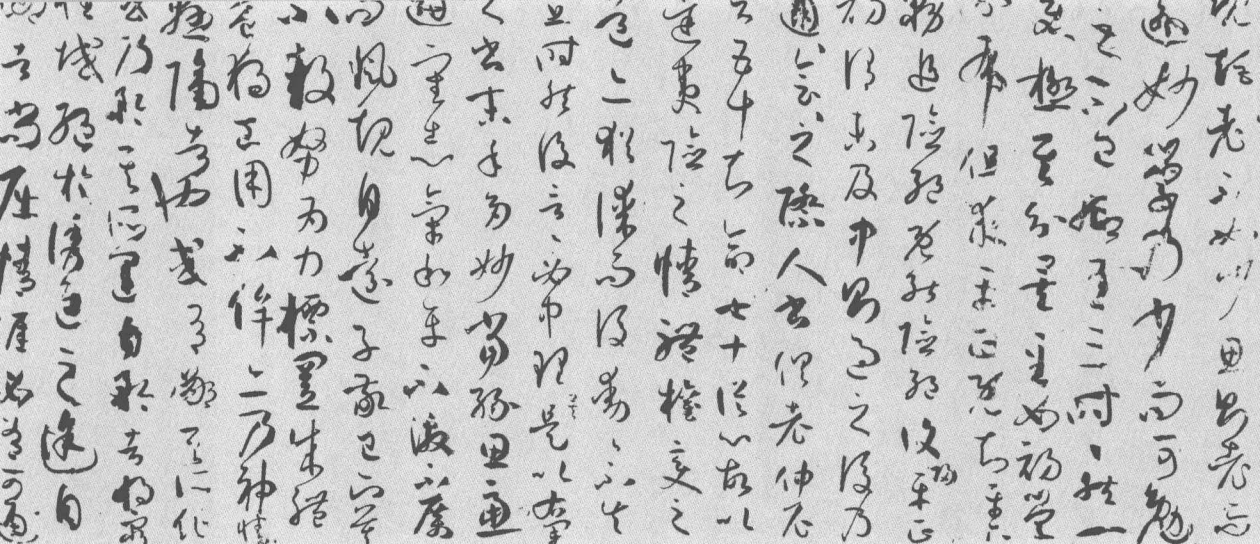
孙过庭认为，书法的语言形式，应该同中求异，异中求同，实现多样化的统一。《书谱》指出：

至若数画并施，其形各异；众点齐列，为体互乖。一点成一字之规，一字乃终篇之准。违而不犯，和而不同。

这里，他既强调了相近笔画造型的多样化问题，也强调了多样化中整体和谐的问题。“一点成一字之规，一字乃终篇之准”，这是书法作品整体和谐的要求，违背了这一原则，就可能在和谐优美的视觉“音乐”中掺入不和谐的音符。而“数画并施，其形各异”则是强调具体造型的整体和谐中实现多样化。成功的书法应该是共性与个性、局部与整体的辩证统一。笔笔相似，形同“布算”，书法便落下乘；反之，点画异式，多样化有了，但彼此抵牾，其书也不可能臻于上境。孙过庭提出的解决办法是“和而不同，违而不犯”，这是一个寓意极其深刻的艺术哲学命题，领会这一点，有助于我们游刃有余地驾驭艺术创作之舟，在宽阔无边的艺术汪洋里劈波斩浪。

形体造型的多样化，来源于运笔技巧的多样化——轻重、徐疾、方圆、藏露、燥润等等。在这些问题上，孙过庭也提出了很精辟的理论。《书谱》指出，书法的运笔要轻重徐疾交叉使用：

留不常迟，遣不恒疾；带燥方润，将浓遂枯；泯规矩于方圆，遁钩绳之曲直；乍显乍晦，若行若藏；穷变态于豪端，合情调于纸上。无间心手，忘怀楷则；自可背羲、献



而无失，违钟、张而尚工。譬夫绛树青琴，殊姿共艳；隋珠和璧，异质同妍。

关于毛笔的使用和毛笔造型力的调动，孙过庭也有一段非常精彩的论述。他是以批评的口吻从反面立论的：

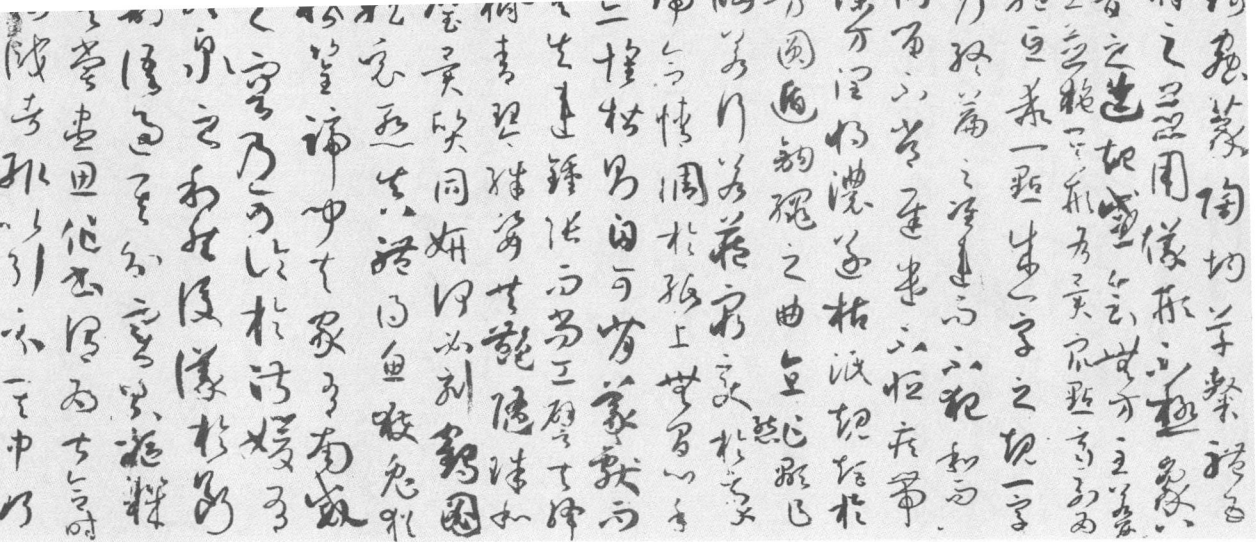
至有未悟淹留，偏追劲疾；不能迅速，翻效迟重。夫劲速者，超逸之机；迟留者，赏会之致。将反其速，行臻会美之方；专溺于迟，终爽绝伦之妙；能速不速，所谓淹留；因迟就迟，诂名赏会！非其心闲手敏，难以兼通者焉。

把上引两段文字联系起来看，我们可以感觉到，孙过庭理论上对书法用笔的理解，远比《书谱》草书所展示的书法境界要深刻。这里所描述的是基于对运笔诸多技巧（包括效果）的精熟理解而形成的一种“化境”——一种在所有技巧高度辩证统一基础上实现的绝对创作自由。通过速度和轻重神而化之的运用，创造丰腴、凝重、超逸、俊美等等笔墨情采变化无穷的墨象，把书法引入神奇微妙的境界。这样一种创作的大化之境，孙过庭在理论上应该说已经道尽此中三昧，但我以为在创作上他并未能以笔墨尽加诠释。至少我们在现在传世的《书谱》里还没有看到这种“行臻会美”的高妙境界。

(4) 重骨力

关于书法点线、造型的内在力量之美，孙过庭在《书谱》中也多次论述，最重要的是这一段，他说：

假令众妙攸归，务存骨气；骨既存矣，而道润加之。亦犹枝干扶疏，凌霜雪而弥



劲；花叶鲜茂，与云日而相辉。如其骨力偏多，道丽盖少，则若枯槎架险，巨石当路，虽妍媚云阙，而体质存焉。若道丽居优，骨气将劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而无依；兰沼漂萍，徒青翠而奚托。

这里实际上讲了两种不同的美：一种是鲜活丰腴的、雅俗共赏的饱满之美，一种是很性格化的、带有我们今天流行书风中“怪字”、“丑字”感觉的枯野之美。“假令众妙攸归，务存骨气”，这里一切已经开宗明义。正统的书法，应该是骨丰肉腴，既包含强劲的内在生命之力之美，又有丰富的笔墨铺叙，有饱满匀和的面积。书法点画线条要有“骨”（内藏的力感），它可以秘响旁通，提摄整个书法形象乃至作品的境界。“骨既存矣，而道润加之”。有了筋骨之力，线条的丰满度也是必要的，应接着敷设造型，给线条以适当的“宽度”与“厚度”，以期骨肉停匀；如“骨力偏多”，“道丽盖少”，“枯槎架险”，它可能导致美感受到损伤；不过疏瘦之态，也别有韵态，是有一种美意。有骨力加上适度的“面积”和“宽度”，道润得宜，书法的线条将细处犹矫健秋枝，凌霜雪而弥劲，宽处犹花叶鲜茂，与云日而相辉。这是理想的书法境界。“骨力偏多”，有内涵而无面积，虽妍媚不足，却有质朴的构架，尚得势；最糟糕的是片面追求外在浮华的书法，“道丽居优，骨气将劣”，有“面积”而无内涵，书法的形式美将失去其内在依托，点画徒成浮墨，致使失去艺术魅力。所以在两种偏离主流的书法美形态选择上，孙过庭是肯定了前者，否定了后者，即卫夫人《笔阵图》所讥之有形无骨的“墨猪”式书法。