



杨成寅 主编

中国历代书法  
理论评注  
清代卷

张长虹 / 评注

杭州出版社



本丛书系“十二五”国家重点图书出版规划项目

本丛书由国家出版基金资助出版

国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

杨成寅 主编

中国历代书法  
理论评注

清代卷

张长虹 / 评注

杭州出版社

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

中国历代书法理论评注. 清代卷 / 杨成寅主编; 张长虹评注. — 杭州: 杭州出版社, 2016.10

ISBN 978-7-5565-0397-1

I. ①中… II. ①杨… ②张… III. ①汉字—书法理论—研究—中国—清代 IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字 ( 2015 ) 第322083号

本丛书系“十二五”国家重点图书出版规划项目

本丛书由国家出版基金资助出版

Zhongguo Lidai Shufa Lilun Pingzhu ( Qingdai Juan )

## 中国历代书法理论评注 ( 清代卷 )

杨成寅/主编 张长虹/评注

- 
- 责任编辑 孙旭明  
文字编辑 王 凯  
美术编辑 祁睿一  
责任校对 陈铭杰 沈 倩  
出版发行 杭州出版社 ( 杭州市西湖文化广场32号6楼 )  
电话: 0571-87997719 邮编: 310014  
设计制版 浙江时代出版服务有限公司  
印 刷 杭州五象印务有限公司  
经 销 新华书店  
开 本 710 mm × 1000 mm 1/16  
印 张 24.5  
字 数 400千  
版 次 2016年10月第1版 2016年10月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5565-0397-1  
定 价 70.00元

( 版权所有 侵权必究 )

# 目 录

- 清代书论发展概说 / 张长虹 1
- 钝吟书要 / 冯 班 9
- 书法约言 / 宋 曹 27
- 书筏 / 笄重光 42
- 翰墨指南 / 王 澐 47
- 书法论 / 蒋 衡 65
- 大瓢偶笔 / 杨 宾 80
- 评书帖 / 梁 巘 233
- 书学 / 钱 泳 254
- 南北书派论 北碑南帖论 / 阮 元 281
- 艺舟双楫 / 包世臣 298
- 临池心解 / 朱和羹 316
- 临池管见 / 周星莲 331
- 书概 / 刘熙载 347
- 章安杂说 / 赵之谦 383

# 清代书论发展概说

1644年，腐朽的明王朝被李自成义军推翻。不久，吴三桂引清兵入关，击退李自成，清人趁机进入了北京，逐步建立了统一的全国性政权。

清人以少数民族入主中原，以少数统治多数，以落后文化统治先进文化，由于在推行满族文化的过程中遭到激烈抵抗，为巩固自己的统治，转而求助于汉文化，推崇理学，一时清初“理学名臣”辈出。随着民族融合和文化的发展，清初出现了“康乾盛世”。康熙、雍正、乾隆三朝基本上奠定了现代中国的基础。这也是清代书法的实践和理论发展的背景。

与绘画领域相似，清代书法也是基于对传统的分析和研究，争议焦点主要是在对前人遗产的价值取向上。由于康熙、乾隆等人对赵孟頫、董其昌书法大加提倡，清代前期的书学理论研究，多集中于帖学范围，虽然当时碑学思想已经萌芽，但多限于文人学士之间，而帖学风习则流被天下。清代书论有许多都与书法教学相关，但在字里行间却蕴藏着深刻的书法美学思想。从本书选入的几篇书论著作来看，其论述中的共同点都是强调书法中的用笔和结体两方面。即便是

偏向于碑学思想的杨宾《大瓢偶笔》，此点也不能外。除杨宾《大瓢偶笔》外，虽然论述的角度并不完全一致，然多数书论的最终目的都是倡扬帖学风格，以帖学为指归的。

冯班《钝吟书要》反复强调：“作字惟有用笔与结字”，“书法无他秘，只有用笔与结字耳”。甚至认为“本领千古不易，用笔学钟（繇），结字学王（羲之）”，“不习二王，下笔便错”。可见他是个坚定的复古主义者。为证明自己的观点，他还在童子中进行教学实验。据说童子们每日只学十字，但结果“百日以后便能自作书矣”。于古代书家，冯班最推崇宋之蔡襄和元之赵孟頫，因为他们都能出入古人。他还愤怒地指斥时人“都不知古人，却言不取古法，直是不成书耳”，直指当时书坛弊端。但进而推广开去，认为“明朝人书，一字看不得，看了误人事”，不免走向极端。冯氏从结字角度所作的理论总结“晋人用理，唐人用法，宋人用意”，应该是受董其昌“晋尚韵、唐尚法、宋尚意”的影响，不过两者出发点并不相同。董是从大处着眼，归纳时代风格，而冯谈的则是结字原理。

宋曹《书法约言》对于笔法的谈论，并不十分积极，他只概括地说：“执笔有法，运笔得宜”，“藏锋之法，全在握笔勿深”。事实上，他更看重“心”的作用，“学书之法，在乎一心，心能转腕，手能转笔”，也就是说，重视书法原理，强调悟性，比较接近于苏轼所谓“苟能通其意，常谓不学可”。因此，运笔在宋曹看来，只是悟通书法原理后的必然结果。既然如此，作书前的准备工作是十分重要的，宋氏理所当然地认为“夫欲书先须凝神静思，怀抱萧散，陶性写情，预想字形偃仰平直，然后书之”，即重视创作前的情绪酝酿。

笪重光《书筏》的中心议题也是用笔与结体，断言“使转圆劲而秀折，分布匀豁而工巧，方许入书家之门”。在讨论书法结体时，他用了“布白”或“分布”这样与绘画布局相通的词，显示了其偏向于构成意识的独到眼光。在用笔上他鼓吹中锋至上，甚至武断地认为“优劣之根，断在于此”，其中不免透出帖学家的偏见。

蒋衡《书法论》对于书法结体法有独到而精深的认识。他将结体法分为字内和字外两种情况：“有从无笔墨处求之者，曰意，曰气，曰神，曰布白；从有笔墨处求之者，曰丝牵、曰运转、曰仰覆、向背、疏密、长短、轻重、疾徐，参差中见整齐。”体现了严谨的研究态度。在结体上，蒋氏拟了“中、

正、灵、静”的四字标准。依此标准，历代书家中唯唐虞世南、欧阳询，宋蔡襄勉强入选，其他书家均顾此失彼，尤其“元、明而后不足言矣”，持论不免过高，殊失批评之本意。此外，蒋衡还相当注重书家修养，他认为书家最重要的是立品与读书，其中不读书尤为大忌，“胸无卷轴，即摹古绝肖，亦优孟衣冠”。同时，他还反对无根基的盲目创新，提倡正体。

王澐《翰墨指南》全为初学者而发。他不仅不厌其烦地大谈书学基本常识甚至基本笔画的写法，而且还专列“书学宗派”和“金石文字必览录”，生怕初学者未循帖学道路学习，行不由径，堕入邪道。在用笔问题上，王澐也注重中锋，不过他更强调的是“运笔”，“学字总在能运笔，能运笔斯能换笔，而无往弗中锋矣”。这其实还是在鼓励学者掌握正确方法，以便能勇攀帖学高峰。王澐强调篆隶书在书学中的重要性，认为只有精篆隶，下笔才能“圆劲浑古”，这在清初帖学家中算是较突出的一点，也是值得肯定的。但他又认为字法“必古人有样乃可用”，不免死于句下。

梁巘《评书帖》最强调执笔法，其《学书歌》云：“学者欲问学书法，执笔功能十居八。未闻执笔之真传，钟王学尽徒茫然。”甚至开列笔法传承系统，以执笔法为标准对明清两代的书法名家进行评判，指出他们究竟“得”还是“未得”执笔法。同时，他最推崇得执笔法的董其昌、张照，认为他们能“直接书统，卓然大家”。“晋尚韵，唐尚法，宋尚意，元、明尚态”，这是梁氏从书法批评的角度对于前代书法风格作出的理论归纳，在董其昌的论述之后增加了“元、明尚态”。不意这种说法在后世竟大开书法史研究的方便法门，如朱仁夫《中国古代书法史》等书，便是直接套用这个框架去规范古代书法史，不免有些本末倒置。但必须要指出的是，这个责任是不该由梁巘来负的。

在明末清初帖学风格风行天下的情况下，碑学思想其实已经在潜滋暗长。这一现象向不为后人所注意，近年始见有人涉及。而此问题以往之所以没能引起足够重视，重要原因之一便是由于书法通史的写作模式使它长期被排除在外。我们被书法史著作一次次地告知：明代是帖学天下，清初承帖学余风，直到清中期阮元提出“南北书派论”的论断，导致碑学思想大兴，晚清更是碑学风行。我们在坊间艺术史著作中，见惯以现成模式对活生生的艺术史料进行削足适履的不良现象。况且，艺术史写作中多年不变、习焉不察的朝代分期法的局限，使明末清初的文化处于尴尬的夹缝中，几乎成为艺术史或文化史研究

的飞地。而事实上，艺术风格发展的多样性，将会使任何企图以整齐划一的理论模式去规范艺术史的行为，都不可避免地犯下“执者失之”的错误。

杨宾《大瓢偶笔》就是明末清初的一部审美风尚倾向于碑学的著作，其主要观点可归纳为：一、崇尚南北朝碑；二、指责帖学弊端；三、对于民间书刻的重视。我们发现，杨宾的碑学思想要远早于现在所知提倡碑学的阮元、包世臣、康有为等人。不过据书前杨霭序，称该书向以抄本流传，直到道光年间始由杨霭编定刊行。这可能在一定程度上限制了它的广泛传播。但作为一种思想资源，它应该会在一定社会范围内长期流传。无论如何，《大瓢偶笔》给我们提供了明末清初碑学思想发展的重要资料，通过它，我们可以重新认识清代书法发展（尤其是碑学）的内在理路。

清代中期以后，随着碑刻出土日多，书学论著的兴趣点逐渐转移到对于新出碑刻的整理与探研上，如阮元等通过金石碑刻资料的积累而梳理出书法史发展的两条脉络，在南帖风格之外理出了北碑的书法风格。回顾清前期的书学论著，共同特点是强调用笔和结体，不能否认其中可能隐藏着某些帖学家们在改朝换代之际，少数民族入主中原之时力图保存传统文化的苦心，但从大的发展趋势看，显示了帖学发展比起明末来，更趋向于谨小慎微。而在帖学弊端日益明显地呈现出来的同时，有些书论作者还在斤斤计较于以是否“得笔”判断书家优劣，门户之见一深至此，帖学之路只能越走越窄。艺术史的发展早已证明，当一种艺术形式已不能完全依靠自身力量实现更新之时，它更多地只能依靠外来力量来碰撞、融合、互为补充，才能避免走向进一步僵化。于是清初便已在酝酿的碑学思想，在清中期特殊的客观形势下风云际会，激荡出一股强劲之风，在包世臣抬出邓石如作碑学主将之后，碑学力量已足以与帖学相抗衡。康有为《广艺舟双楫》的出现，完成了碑学对帖学的最后胜利。该书在20年内连印19版，另有日文译本风行东瀛，可见其时碑学热之一斑。但包世臣、康有为本人都是从帖学传统中打拼而出，康有为之好友沈曾植、弟子梁启超均走的是碑帖结合的道路。这些事实表明，碑与帖也许并不完全像康有为等人在著作中所宣称的那样水火不容。

清代中期以后的书法理论，以碑学理论成就最大，影响也最大。其代表人物阮元、包世臣、康有为等人通过对于碑学的先后倡扬与鼓吹，终于使得咸、同以后，天下莫不言北碑，厌帖学。而清中期以后的书坛，在帖学衰退之后，也出现了迥异于以往的新面貌。



碑学思想的萌芽出现于明末清初，彼时多集中于篆隶书的研究与再发现，代表者有傅山、杨宾等人。并且很快出现了以郑簠为首的一些隶书名家。也有书家在创作中参用北碑法，如石涛、八大山人等人。这股碑学思潮的兴起，与当时学风转变、金石学兴起、遗民意识等一系列内外因素有关。虽未能汇成潮流，但显然已为乾隆时金农、郑板桥等人参入隶笔的变体开了先声。不过郑板桥、金农的书风却因失之过怪而未能获得广泛认同。后来康有为称他们为“欲变而不知变者”，即是说他们的变化还没有找到明确的方向。

在碑学思想潜滋暗长了近百年之后，嘉庆年间，身为封疆大吏、经学家、金石学家等多重身份的阮元，以《南北书派论》和《北碑南帖论》两篇论文为碑学的发展吹响了号角。阮元指出，盛行至今的帖学由于辗转翻摹，其艺术生命力已等而下之，要想改变这一局面，必须溯源回到书法发展的早期阶段，去另觅出路。通过溯源，他理出了北碑和南帖这两条发展线路，并指出，虽然由于历史原因使得北碑一派长期隐没，但其笔法劲正遒秀，犹有汉隶遗风。至于其用途，两派相较，各有所长：“短笺长卷，意态挥洒，帖擅其长；界格方严，法书深刻，碑据其胜。”（《北碑南帖论》）

阮元的这一新“发现”，被钱泳称为堪与董其昌的“山水画南北宗论”相媲美的“书法南北宗论”（见《书学》之“书法分南北宗”一节）。平心而论，阮元的理论体系并不完备，他所梳理的南北书派的对立情况，也不尽符合史实，以至于其后的包世臣、刘熙载、康有为等都对其论断提出过批评。既然如此，阮元的理论在当时为何会有这么大的反响呢？显然，金石学的发展和明清碑刻的不断出土，以及越来越多的书家的碑学实践，都说明阮元理论是审时度势，应时应运而发的。同时的钱泳所观察到“栽培既久，群艳争芳，其势然也”的书坛状况，即“北平有翁覃溪阁学，山左有桂未谷大令，吴门有钱竹汀宫詹，扬州有江秋史侍御，闽中有伊墨卿太守，天都有巴隍堂中翰，浙江有黄小松司马，及江秬香孝廉，皆能以汉法自命者，而学者自此日益盛云”（《书学》）的现状，尤其表明碑刻出土对于书坛风习的巨大推动作用。钱泳其时已明显感受到清代中期书坛碑学之风的兴起，这可能也是他能够赞同阮元“南北书派”说的主要原因。如果从这个角度来说，阮元对于清代中期以后的书法史贡献卓著。正是阮元的“南北书派论”提醒了人们的眼目，使人们能够走出帖学长期以来的禁锢，以一种新的眼光去重新审视碑学那几乎曾经完全失去的传统。

阮元的文章还只是纲领性的文件，其作用在于解放了人们的思想，毕竟

阮元的碑学实践尚不能称为成功。稍后的经世干才包世臣在书法方面也无突破，幸运的是，包世臣遇到了功力深厚的碑学大师邓石如。他在《壬戌秋赠完白山人》诗中热情称颂说：“斯冰骨既朽，千载绝妙迹。吾皖产布衣，壮观顿还昔。自从二徐来，气象苦逼窄。不谓见君书，激宕震心魄。结构何窈深，森森露矛戟。间出骀丽姿，旌旆战风黑。和若母乳子，纵似马惊埒。乃至无画处，逸韵流空碧。又工为八分，气与中郎迫。其余作行草，亦足偶凝式。专精古所难，兼技况绝迹。二李如可作，正宜复舌咋。闻名七八载，于今奉颜色。修髯初飘摇，质雅到裙屐。”（《管情三义》卷五）在《艺舟双楫》的论书部分，包世臣隆重推出邓石如，作为人们学习与崇拜的碑学大师。在《国朝书法作品》中，邓石如以一身而高踞“神品”（隶书、篆书）和“妙品上”（分书、真书）两个最高席位，而人们熟悉的“浓墨宰相”、帖学大师刘墉，则只有小真书入了“妙品下”。包世臣对“神品”的定义是“平和简净，迥丽天成”，对“妙品”的定义是“酝酿无迹，横直相安”。在包的眼里，孰高孰低是不言自明的。他这样评价邓石如的历史地位：“晋人隶书……盖中郎立极，梁传其势，钟传其韵，后遂判为两派。至近人邓石如，始合二家以追中郎，未可以时代优劣也。”（《历下笔谭》）

在《历下笔谭》中，包世臣对北碑进行了有力的鼓吹：“北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕”，“北碑画势甚长，虽短如黍米，细如纤毫，而出入收放、俯仰向背、避就朝揖之法具备”。碑刻出土日多，对书学冲击也越来越大，包世臣感慨道：“地不爱宝，书学其将兴乎？”（《北魏张黑女墓志跋》，上海书店影印）

由于包世臣将邓石如的碑学实践，尤其是笔法作了理论总结，包世臣以后，碑学有了很大发展。康有为总结碑学发展说：“迄于咸、同，碑学大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣。”（《广艺舟双楫》“尊碑”篇）

刘熙载的《书概》，也在多处谈及碑学，不过他的说理较为平和。他以历史事实揭示了北朝书风在唐宋后不显的原因：北朝书家，莫盛于崔、卢两氏。崔悦、卢谌的家风，极盛时不下于羲、献父子。可惜自隋以后，唐太宗独尚王羲之，唐玄宗尚王献之，宋太宗复尚二王，命王著摹《阁帖》，“虽博取诸家，归趣实以二王为主”。艺林久而成习，惟知有羲、献，不知有崔悦、卢谌，“况悦、谌以下者乎”。刘指出，正是客观历史原因使得北朝书风逐渐被

“封杀”。

对于“北书以骨胜，南书以韵胜”的当时共识，他特别指出“北自有北之韵，南自有南之骨也”。显示出刘熙载建立于辩证法基础上的细密思考，而不是像包世臣等人论证时走极端。他的论述，有时颇觉是有感而发，如欧阳修《集古录》谓：“南朝士人，气尚卑弱，字画工者，率以纤劲清媚为佳。”刘熙载特别指出：“斯言可以矫枉，而非所以持平。南书固自有高古严重者，如陶贞白之流便是，而右军雄强无论矣。”

但自从阮元、包世臣之后，晚清社会崇北碑的风尚已成，大众的认识和思考已不仅限于帖学，刘熙载也不例外。在既有社会思潮情境下，他对古人的论述进行了新的解读。由于有了新的研究视角，反观古代资料，往往会有再发现的可能。但不可否认，有时也有妄下断语的可能性存在。比如：

大令《洛神十三行》，黄山谷谓“宋宣献公、周膳部少加笔力，亦可及此。”此似言之太易，然正以明大令之书，不惟以妍妙胜也。其《保母砖志》，近代虽只有摹本，却尚存劲质之意。学晋书者，固尤当以劲质先之。

虽说借着重读名作的名义，又一次宣扬了他所谓“南自有南之骨”的理论，然以今日之后见之明看，志与尺牍的书写要求本就不一致，因此以此证彼，未必能揭示客观之真相，其论证的说服力自然也就大打折扣。不过他对南北书派的评论可称公允：

北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也。

康有为的《广艺舟双楫》，是在包世臣《艺舟双楫》的基础上推而广之的集大成式的碑学理论著作。康氏著该书，本欲借书法演变之势阐发其政治变法的理论，但因其对书法史确有研究，所以该书仍可称为各种碑学著作中理论性最强、体系最完备者，因此也是提倡碑学最积极热烈者。他着力指出：“今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑；欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊南北朝碑。”（“尊碑”篇）按，阮元、钱泳等虽尊碑学，取法对象只限唐碑。包世臣开始鄙视唐碑，崇尚北魏碑，他指出“北魏字有定法，而出之自在，故多变态；唐人书无定势，而出之矜持，故形板刻”，并由此得出“自唐以来榜署字遂无可观”的论断。康氏进一步将其推向了极端——“卑唐”，由此造

成了晚清书坛独尊北（魏）碑的新面貌。《广艺舟双楫》既有“尊碑”“宝南”“备魏”“取隋”“卑唐”等说理性文字，又有“十家”“十六宗”等学习典范，还有执笔、缀法等基础理论，比起阮元、包世臣等人的著作，康有为将学习南北朝碑的必要性、必然性、可能性、可操作性等因素统统考虑进去，金针度人，使后学者的碑学热情很容易就转化成具体的操作，投入到北碑的学习中去。

配合其尊碑理论，康氏更极力鼓吹：“魏碑无不佳者，虽穷乡儿女造像，而骨血峻宕，拙厚中皆有异态，构字紧密非常，岂与晋世皆当书之会邪，何其工也？……故能择魏世造像记学之，已自能书矣。”（“十六宗”）

《广艺舟双楫》出版后，虽有过毁版之厄，但仍很快风行天下，二十余年再版达十余次，另有日译本在日本刊行。康有为自己也说：“（《广艺舟双楫》）行之数国，凡散布数十万册，古无有焉。”之所以有如此佳绩，实是当时社会碑学风气使然。康氏敏锐地把握住了书坛脉搏，终于以系统的碑学理论，对清中期以来的碑学思潮，作了一次完整的总结。同时也推动碑学思潮的发展，进一步走向了高潮。

# 钝吟书要

〔清〕冯班

冯班（1602—1671），字定远，号钝吟，江苏常熟人。明诸生。明亡后佯狂行世，动不谐俗。能诗文，善书法，尤精小楷。著作有《冯氏小集》《钝吟集》《钝吟杂录》《钝吟老人集外诗》《钝吟老人文稿》等。有《钝吟全集》《冯定远集八种》等行世。

冯氏论书语散见于《钝吟杂录》之第二、四、六、七等卷及《钝吟老人文稿》之《与高阳夫人论书札》及《无名书记》等篇。《钝吟书要》即出此。

《钝吟书要》一卷，杂论书法，或谈前代书家得失，或自述学书心得。在书法学习上，强调用笔与结字，甚至说：“本领千古不易，用笔学钟，结字学王。”大旨宗钟繇、王羲之、颜真卿，于宋元则推崇蔡襄、赵孟頫，因为他们能“出入古人”。于明人书则绝不许可，持论不免过高。

《钝吟书要》有《书法正传》本、《昭代丛书》本、《美术丛书》本及上海书画出版社1979年版《历代书法论文选》本等。今以《书法正传》本为底本，以他本校正。

书是君子之艺，程、朱亦不废。我于此有功，今为尽言之：先学间架，古人所谓结字也；间架既明，则学用笔。间架可看石碑，用笔非真迹不可。结字，晋人用理，唐人用法，宋人用意。用理则从心所欲不逾矩。因晋人之理而立法，法定则字有常格，不及晋人矣。宋

人用意，意在学晋人也。意不周匝则病生，此时代所压。赵松雪更用法<sup>[1]</sup>，而参以宋人之意，上追二王<sup>[2]</sup>，后人不及矣，为奴书之论者不知也。唐人行书皆出二王，宋人行书多出颜鲁公<sup>[3]</sup>。赵子昂云：“用笔千古不变。”只看宋人亦妙，唐人难得也。蔡君谟<sup>[4]</sup>正书有法无病，朱夫子<sup>[5]</sup>极推之。锥画沙、印印泥<sup>[6]</sup>、屋漏痕<sup>[7]</sup>，是古人秘法。姜白石<sup>[8]</sup>云：“不必如此。”知此君愤愤<sup>[9]</sup>。黄山谷<sup>[10]</sup>纯学《瘞鹤铭》，其用笔得于周子发<sup>[11]</sup>，故遒健。周子发俗，山谷胸次高，故遒健而不俗。近董思白<sup>[12]</sup>不取遒健，学者更弱俗，董公却不俗。

虞世南<sup>[13]</sup>能整齐不倾倒，欧阳询<sup>[14]</sup>四面停匀，八方平正，此是二家书法妙处，古人所言也。欧书如凌云台，轻重分毫无负。妙哉！欧公一片神骨，极有作用，倚墙靠壁便不是。嶮嶮子山<sup>[15]</sup>一流人有墙壁，所以不好，姜立纲<sup>[16]</sup>尤俗。

余见欧阳信本行书真迹及《皇甫君碑》，始悟《定武兰亭》全是欧法。姜白石都不解。

董宗伯云王右军如龙，李北海<sup>[17]</sup>如象；不如云王右军如凤，李北海如俊鹰。

尝学蔡君谟书，欲得字字有法，笔笔用意。又学山谷老人，欲得使尽笔势，用尽腕力。又学米元章<sup>[18]</sup>，始知出入古人，去短取长。

《荐季直表》<sup>[19]</sup>不必是真迹，亦恐是唐人临本。使转纵横，熟视殆不似正书。徐季海<sup>[20]</sup>似学此也。

汉人分书不纯方，唐人分书不纯扁。王司寇<sup>[21]</sup>误论，只看《孝经》与《劝进碑》尔。顾云美<sup>[22]</sup>云：“唐人分书，极学汉人。”此论佳，可破惑者。

八分书只汉碑可学，更无古人真迹。近日学分书者，乃云碑刻不足据，不知学何物？

汉人分书多剥蚀，唐人多完好。今之昧于分书者，多学碑上字，作剥蚀状，可笑也。

虞世南《庙堂碑》全是王法，最可师。

贫人不能学书，家无古迹也。然真迹只须数行，便可悟用笔；间

架规模，只看石刻亦可。

学草书须逐字写过，令使转虚实一一尽理，至兴到之时，笔势自生。大小相参，上下左右，起止映带，虽狂如旭、素<sup>[23]</sup>，咸臻神妙矣。古人醉时作狂草，细看无一失笔，平日工夫细也。此是要诀。

姜白石论书略有梗概耳，其所得绝粗。赵松雪重之，为不可解。如锥画沙，如印印泥，如古钗脚<sup>[24]</sup>，如壁坼<sup>[25]</sup>痕，古人用笔妙处，白石皆言“不必然”。又云：“侧笔出锋。”此大谬。出锋者，末锐不收，褚<sup>[26]</sup>云“透过纸背”者也，侧则露锋在一面矣。

颜书胜柳书，柳<sup>[27]</sup>书法却甚备，便初学。

古人作横画如千里阵云，黄山谷笔从画中起，回笔至左顿腕，实画至右住处，却又趯转，正如阵云之遇风，往而却回也。运腕太疾，起处有顿笔之迹。今人于起处作点，殊失势也。

余教童子作书，每日只学十字，点画体势须使毫发毕肖，百日以后便解自作书矣。

张长史<sup>[28]</sup>云：“小字展令大”，尽笔势为之也；“大字蹙令小”，遏锋藏势，使间架有余也。今广平府有颜鲁公“仪门”字，“门”字小，“仪”字大，却相称，殊不见有异，奇迹也。

左去吻，右去肩，欧阳兰台<sup>[29]</sup>不用此法。

东坡<sup>[30]</sup>谈书皆笃论，过于黄、米。米老喜作快口语，不知者执之，多为所误，山谷只自言其所得耳。

画有南北，书亦有南北。

晋人尽理，唐人尽法，宋人多用新意，自以为过唐人，实不及也。姜子柔<sup>[31]</sup>先生云：“米元章好割截古迹，有书贾俗气。”名言也。

东坡书有病笔，唐人无此。

颜鲁公书磊落崑峨，自是台阁中物。米元章不喜颜正书，至今人直以为怪矣。

“子”字分书，横画不飞；倚“人”直笔不向左挑起。“人”字加三撇，是古“升”字。

黄长睿<sup>[32]</sup>疑智果<sup>[33]</sup>书不真，此不习南朝书法也。欧阳公不信

《遗教经》，东坡殊不以为然。宋人蔡君谟书最佳，今人不重，只缘不学古耳。

书法无他秘，只有用笔与结字耳。用笔近日尚有传，结字古法尽矣！变古法须有胜古人处，都不知古人，却言不取古法，直是不成书耳。

余见东坡、子昂二真迹。见坡书点画学颜鲁公，体势学李北海，风卷云舒，逼之若将飞动。赵殊精工，直逼右军，然气骨自不及宋人，不堪并观也。坡书真有怒猊抉石、渴骥奔泉之态，徐季海世有真迹，不知视此何如耳？

坡公少年书《圆觉经》小楷，直逼季海。见老泉<sup>[34]</sup>一书，亦学徐浩。山谷称东坡学徐季海，苏斜川<sup>[35]</sup>却云不然。我信山谷。

作书须自家主张，然不是不学古人；须看真迹，然不是不学碑刻。

唐人用法谨严，晋人用法潇洒，然未有无法者，意即是法。

本领者，将军也；心意者，副将也。本领极要紧，心意附本领而生。

邑人严道普<sup>[36]</sup>名泽，家藏右军《二谢帖》，或谓之曰：“谁见右军执笔作此字！”余曰：“能作此字即是右军，使右军不能作此字，我亦不重右军。”

秦权上字，秦之隶书，乃篆之捷也。与今正书不同，然非分书也。盖隶书本如此，后渐变为今正书耳。欧公<sup>[37]</sup>以此似今八分，遂呼汉人分书为隶，既知其不同，且疑薛尚功<sup>[38]</sup>摹之失体，误也。

今人作正书，是钟、王法。然钟、王古字，亦多与今不同。世传六朝、唐初碑上字，分隶相杂。疑当时正书如此，至唐中叶以后，始变如今法。后人纯学钟、王也。

右军正书多古字，《东方朔画赞》“序”字作“厚”，《乐毅论》“杀”字、“暴”<sup>[39]</sup>字，《黄庭经》“耶”字，《遗教经》“身”字，今皆不行，今人所用，只是宋、元体。《曹娥碑》犹古，陕西传摹，尽去之矣。古人作小正书，与碑板诰命书不同，今人用碑板上大字作小正书，不得体也。祝希哲<sup>[40]</sup>常痛言之。



唐人碑板，刻手亦有工拙，然胜于宋人。

佳佳丽字也，佳鸟短尾也，近时人作“佳丽”字，尽误。《汉书·东方朔传》来来先生分书“棗”字作重，“来”今人改作“束”字，误也。见《梦溪笔谈》。不习二王，下笔便错。此名言也。

鲁公书如正人君子，冠佩而立，望之俨然，即之也温。米元章以为恶俗，妄也，欺人之谈也。

颜书要画中有筋，其用笔与徐季海父子相同。《多宝塔》是少年时书，点画皆有法。不知者学之，正如布算相似，须要看他墨酣意足处。与《朱巨川诰》参看最得。

书至成时，神奇变化，出没不穷。若功夫浅，得少为足，便退落。如严天池<sup>[41]</sup>二三十岁时好，后来便可厌，只为从前功夫不多也。大略初学时多可观，后来不学，便不成书耳。

宋人作书，多取新意，然意须从本领中来。米老少时如集字，晚年行法，亦不离杨少师<sup>[42]</sup>、颜鲁公也。

本领精熟，则心意自能变化。

字有二法：一曰用笔。汝用笔疏硬而骨枯，非法也。看褚书，便知血脉处极细而有笔意也。二曰布置。左右向背，上下承盖，半阔半细，半高半低，分间架在布白处，汝毫无法，但直写而无意，不成字也。布置用笔，千古讲之者多矣。赵子昂专言此，汝可寻思。

凡学书，《千字文》<sup>[43]</sup>少不得。此是右军旧法，得此便有根本。如二王法帖，只是影子，唯架子尚在可观耳。书有二要：一曰用笔，非真迹不可；二曰结字，只消看碑。要知结字之妙，明朝人书，一字看不得，看了误人事。行书法二王起，便是头路；真行用羲之法，以小王发其笔性；草书全用小王，大草书用羲之法；如狂草学旭不如学素，此吾法也。教人作书，吾便于柳法。

谢二书，只学赵，自余一步不窥，所以全不合古法也。然用笔如锥画沙，细而有姿媚。汝短处正在此，不可不用功也。若死学柳书，其病亦正同耳。悟得柳公学古处，二王、欧、虞、薛<sup>[44]</sup>打做一团方好也。至嘱！以上三札答无咎。

学书当有晋人法，然真迹难得，看石刻亦不易，所谓“差之毫