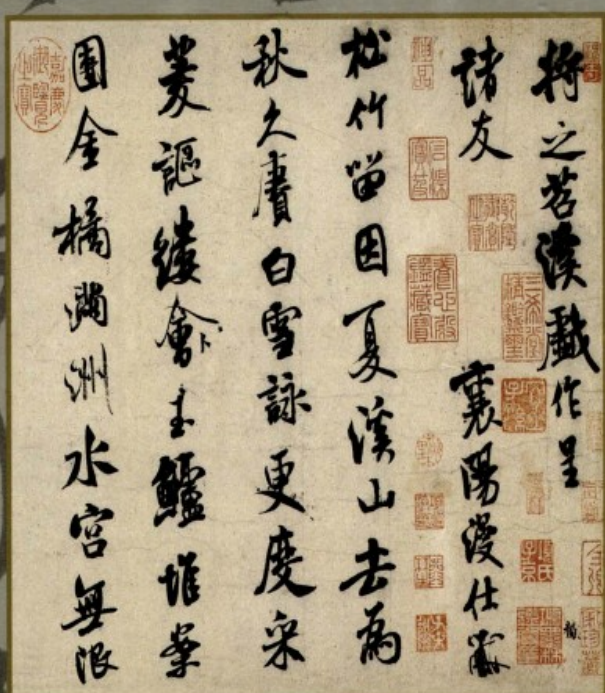


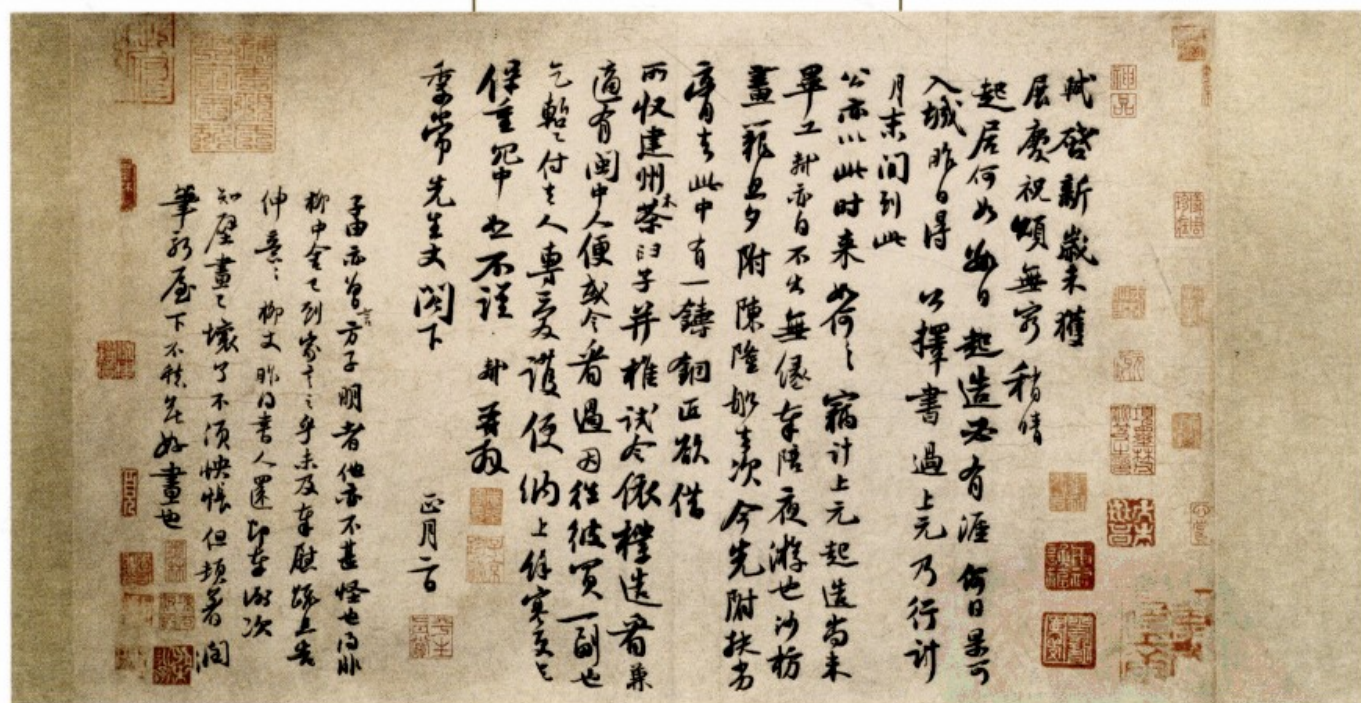
宋代书法

故宫博物院藏文物珍品大系



故宫博物院藏文物珍品大系

宋代书法



主编：王连起

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

宋代书法

Calligraphy of the Song Dynasty

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

主 编 王连起

副 主 编 傅红展

编 委 赵志成 傅东光 张 彬

摄 影 冯 辉

出 版 人 陈万雄 吴智仁

编辑统筹 张倩仪 胡大卫

编辑顾问 吴 空

责任编辑 段国强 周祖贻 王占军

设 计 张婉仪

出 版 上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号
商务印书馆(香港)有限公司
香港筲箕湾耀兴道3号东汇广场8楼

制 版 中华商务分色制版公司
香港新界大埔汀丽路36号中华商务印刷大厦三字楼

印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦

版 次 2001年7月第1版第1次印刷
©2001 商务印书馆(香港)有限公司 (繁体版)
©2001 上海科学技术出版社 (简体版)
商务印书馆(香港)有限公司

规 格 大16开(216×286mm) 304页

国际书号 ISBN 7-5323-6091-1/J·36

版权所有, 不准以任何方式, 在世界任何地区, 以中文或任何文字翻印, 仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.



故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	李学勤
启 功	张政烺	金维诺
宿 白		

总编委：（以姓氏笔画为序）

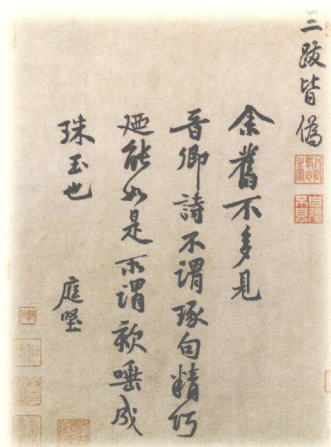
于倬云	朱诚如	朱家溍
孙关根	杜迺松	李辉柄
邵长波	张忠培	肖燕翼
杨 新	杨伯达	单国强
郑珉中	胡 锤	施安昌
耿宝昌	徐邦达	徐启宪
聂崇正		

主 编： 杨 新

编委办公室：

主 任：	徐启宪		
成 员：	冯乃恩	杜迺松	李辉柄
	邵长波	单国强	郑珉中
	胡 锤	秦凤京	郭福祥
	聂崇正		

总摄影： 胡 锤



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28册，计有文物117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

睿再拜氣候蒸燠伏惟
台駉萬福來日
瞻奉紫輝盡 睿忠懷

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

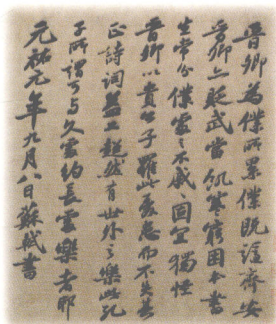
如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下

导言

王连起



传世的宋代书法墨迹，在清代乾隆年间大部

分都被搜罗到了皇家内府，之后有部分藏品流出宫外。故宫博物院现藏法书珍品小部分是清宫旧藏，相当部分是早年由清宫流散出去，1949年以后从民间征集、收购来的。本卷从故宫博物院所藏宋人法书中特选名家法书百件，从中可以看到两宋众多书法家的风格面貌和艺术成就，以及宋代书法发展变化的基本脉络。

尚意轻法风格的成因

宋代书法在中国书法史上占有重要地位，是魏晋和隋唐书风向元明清过渡的转折阶段，其时代风格是很鲜明的。这种风格的形成，既受当时社会历史条件的影响，又是书法艺术本身发展的必然结果。

宋代建立于公元960年，至公元1126年京都被金兵占领，史称北宋。南宋定都临安（今杭州），公元1279年，为元所灭。南北两宋共历320年。宋初，朝廷为争取和安抚士人，几十倍地扩大了科举取仕的人数，以至“官五倍于旧”。这个庞大的生活优裕的官僚阶层在精神生活方面的需求是推动宋代文化艺术繁荣的重要因素。因此，宋代对法帖样本的需要就远远超过了唐代。但由于唐末、五代战乱对文化遗物造成的破坏极大，传说连唐太宗殉葬昭陵的王羲之《兰亭序》也被温韬盗陵毁掉。法书真迹日见其少，而学书之人日见其多，这就迫使法帖的复制由唐人盛行的双钩廓填改变成了刻木或刻石传拓，这是宋代刻帖兴盛的直接原因。

宋代经济的发展，科学的进步，商业的繁荣，使宋人重视物质享受而对宗教淡薄。铭功纪事的书碑及寺庙刻碑、写经不仅数量大减，而且失去了唐代的庄严神圣。士大夫不论是仕宦的得意还是失意，都要嘱文挥毫，而方正端严的楷书或“点画费烦求”的草书，自然都不如挥洒任意的行书更能遣兴适意，抒发情怀，这是宋代行书独盛的社会原因。前朝战乱，还使以往师生父子亲相授受学书笔法的传统中断，以至于欧阳修发出了“书之废莫废于今”的感叹。但也正因如此，反而促使有识之士少有束缚而更能发挥独创精神。苏轼、黄庭坚、米芾是其中的代表人物，他们几乎都近于“自学成才”而无所谓名师指授。苏、黄相交

最深，但评苏书，黄庭坚多次说：“东坡少时规模徐会稽”，即学徐浩，而东坡之子苏过，则说乃父“少时喜二王书，晚乃喜颜平原，故时有二家风气。俗子不知，妄谓学徐浩，陋矣。”苏轼最得意的门生和其子的意见竟是如此相左！对此还是东坡自己说的贴切，即“自出新意，不践古人”。苏、黄、米名气大，天下翕然习之，形成了宋代书法风格的主流——“尚意”，实际上应当是尚意轻法，书贵自适。



宋人书尚意轻法同书法艺术本身的发展变化规律亦有直接关系。在书法史上，虽然人们常说“晋人尚韵”、“唐人尚法”、“宋人尚意”（清人刘熙载《艺概》语），但又往往将晋、唐并称，这是因为中国书法作为一门艺术，其基本的构成因素是笔法、结构和章法，因此，它和汉字的发展变化有着极其重要的关系。魏晋是行草、楷书“新体”的创立期，人们必须首先重视字的点画、结构、形态，所以魏晋有关“书势”、“笔势”的论述最多。此时期“美姿容”、“尚韵度”的审美风尚也无形地助长了书法艺术对形式美的关注。尽管此时已有“意在笔先”的提法，但这个“意”不是指情感，而是指创作前的艺术构思，是“理性”的概念。隋唐书融南北，楷书确立定型，特别是唐代“楷法遒美”还是入仕的一条途径，更兼当时国势强盛，宗教文化发达，社会对庄严端正的楷书需求量非常大。从丰碑巨制到墓志塔铭，以及无论是名家还是经生的写经，可谓既风格多样又法备意足。正因为唐人重视法度，所以他们强调情理的和谐统一，“情”更严格受控于“理”。虞世南、李世民强调作书要“心正气和”，孙过庭《书谱》探讨了各种形式美的对立统一，主张的依然是“不激不厉，心气平和”，而且更强调了“学成规矩，思通楷则”。但随着书法形式美的完善和唐楷法则的成熟，书法艺术的抒情功能便越来越表现出来了。《书谱》已谈到书法艺术可以“达其情性，行其哀乐”。唐代李嗣真在《书后品》中更首创“逸品”这一书法品评标准，并置于“上上品”之前。“逸品”在绘画理论中曾引起广泛的讨论，是文人画兴起的重要理论支点。窦蒙《述书赋语例字格》解释为“纵任无方曰逸”，很明显是针对维护中和平正之美的“方”，即“法”的。宋人正是从这一点上找到了自己书法的发展方向，这是宋人为什么独尊颜真卿、杨凝式的主要原因。颜真卿是对初唐以来人们奉为主臬的王书成法进行变革的第一人，特别是他的行书，几乎完全为适应情感的抒发，彻底打破了不即不离的中和之美；而杨凝式的书法可称为由唐入宋的转折，是在继承二王、欧、颜的基础上大胆地对他们的成法进行改造，创造了一种真兼行、行兼草，融各种书体遗意而又不为成法所缚的新体势，最适于抒发性情。这无疑启迪了宋人对书法发展方向的思考。在这方面做出突出贡献的是当时的文坛领袖欧阳修，他虽然不以书法著名，但他搜集金石碑刻千卷为《集古录》，今尚可见跋尾四百余篇，对书法问题进行了较全面的分析总结。其跋《晋王献之法帖》最能代表他的书学见解，其文云：

“余常喜览魏晋以来笔墨遗迹，而想前人之高致也。所谓法帖者，其事率皆吊哀俟病，叙睽离通讯问，施于家人朋友之间，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生，披卷发函，烂然在目，使人骤见惊绝，徐而视之，其意态愈无穷

尽，故使后世得之以为奇玩，而想其为人也。于高文大册，何尝用此！……”

这简直是对法帖所下的定义。他首先针对“高文大册”——应指法度严谨的楷书，强调了书法的抒情功能。其次，将“意态无穷”放在了书法审美的最重要位置，并提出了“或妍或丑”的审美判断，打破了晋唐以来书法中和平正、重视形式统一和谐的“尽善尽美”的审美思想。在他的其他论述中，还提出了“学书为乐”、“学书消日”，学书要“不害性情”。这同将书法视为“阐《典》、《坟》之大猷，成国家之盛业”，关系到“纪纲人伦，显明君父”的唐人相比，其审美意识是完全不同的。他在给石介的信中说：“夫书，一艺尔”，认为艺术就是艺术，使书法进一步摆脱和淡化了儒家宣扬的济世功能。唐代楷书确立后，以往中国书法赖以发展的文字不再演变更体，书法艺术变化从此失去了字体变更这一重要的依附条件。书法艺术应该怎样发展，使宋初几十年的书法家们感到困惑。虽然前后有李建中、周越、宋绶、苏舜钦等以能书著名，但没有一人能跳出前人旧轨。蔡襄是当时最杰出的书法家，欧阳修推崇他是有宋第一，但他对当时的书坛也是“不肯主盟”。针对书坛的因循守旧和怯懦，欧阳修理直气壮地提出“学书当自成一家之体，其模仿他人，谓之奴书。”他的这些观点及作风，直接影响和鼓励了稍后的宋代书风的代表人物苏、黄、米，特别是苏轼。所以苏轼一方面高喊“鲁公变法出新意”，一方面大讲“君子可寓意于物而不可留意于物”，甚至说“苟能通其意，常谓不学可”，“我书造意本无法”，从而为宋人书的“尚意”和轻法风气奠定了基础。

刻帖、学帖与帖学

宋代书法，近人多称之为帖学书法，此说除了受到清代阮元、包世臣和康有为等人的“南帖北碑论”影响外，主要有两方面的原因，第一，宋代刻帖之风大盛。前面讲到，由于双钩廓填的复制方法供不应求，刻石传拓的复制方法便应运而生。这方面最有代表性的是宋太宗于淳化三年（992）以内府所藏历代法书刻了十卷《秘阁法帖》，因为刻于淳化年间，所以又叫《淳化阁帖》，简称《阁帖》。当时传拓极少，只有登二府的大臣才能得到赐本，后来版毁不赐，于是就有了翻刻、再刻，如《绉帖》、《潭帖》、《汝帖》、《泉州帖》等等。这些帖本身也有翻刻和再刻，如宋徽宗时刻《大观帖》，宋高宗时刻《绍兴米帖》。《阁帖》所刻基本上是行、草书，这对于宋人的尚意书风无疑是起了推动作用。但是，从本书所收宋人墨迹可知，《阁帖》刊行的影响并不像一些论者所说的那么大。因为《阁帖》中历代帝王名臣书占了五卷，王羲之占了三卷，王献之占了二卷，但宋人学书，真正师法二王者可谓寥寥，大多数人系师法时人，即米芾所说的“师权贵书”。相反，《阁帖》既没有收颜真卿书，也没有收杨凝式书，而此二公之书却是对宋代影响最大的。所以研究宋代书法也同样需要具体问题具体分析。宋代不仅皇家官府刻帖，私人刻帖也成了风气；不仅有汇帖，也讲究刻单帖。以王羲之的《兰亭序》为例，“自南渡后，士大夫家刻一本”（赵孟頫《兰亭十三跋》语）。南宋理宗内府、丞相游似、桑世昌等所收《兰亭序帖》都在百种以上。其时不仅刻古人之帖，当代人之书也刻。宋仁宗给蔡襄的御赐诗，蔡襄很快就刻石传拓并进呈皇帝。蔡襄为欧阳修写的《集古录序》，欧阳修

也很快刻石传拓。刻帖在推动书法的普及上是有积极作用的，但是，自从有了刻帖，学书必求真迹的原则被打破了，因此笔法也就由于不能像勾填那样被真实反映而逐渐消亡，这是后人指责宋人笔法破坏的主要原因。

第二，宋人传世书法以帖为多，以帖著名。宋人虽然也有碑刻之书传拓存世，但影响甚微，人们宝爱的是他们的简札、诗文草稿和题跋。简札是原始意义上的帖，诗文题跋是对帖的补充和扩大，特别是题跋，可以说是宋人对帖的独特贡献。虽然，传世的所谓王献之《送梨帖》、《洛神十三行》有唐代柳公权题，但只是极个别的，其他多仅为题名。前代画作上偶然有对题，但那只是图文互做的说明，只有到了宋代，才有了专为前代或同时代人、甚至自己的诗文书画作品发议论做题跋的普遍现象。这些题跋或长或短，或楷或行或草，书风自然流便，议论活泼不拘，是了解题跋者和被题跋者生平事迹、艺术风格，甚至轶闻趣事的第一手资料。有些历史名人、著名书画家，已经没有专门的帖传世或传世极少，但有题跋，所以弥足珍贵。米芾对自己关于古法帖的题跋还起了个专门名词“跋尾书”。故宫博物院所藏的宋人名家题跋有：章友直篆书跋《阎立本职贡图》、王钦若隶书跋《杨凝式夏热帖》、文同行书跋《范仲淹道服赞》、苏轼行楷诗题《林逋自书诗卷》、苏轼、黄庭坚行书跋《王诜自书诗》（图27、33）、米芾行楷书跋《王羲之破羌帖》（图51）、《褚摹兰亭序》（图50）、蔡京行书跋《王希孟千里江山图》、《宋徽宗雪江归棹图》、米友仁自跋《潇湘奇观图》等等。这些题跋如果单独存世，同样也是法书珍品。



图51 《王羲之破羌帖》

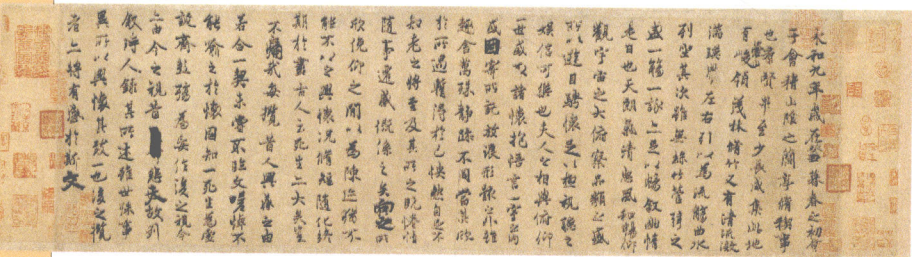


图50 《褚摹兰亭序》

写碑写帖只能是书法艺术创作的师承和选择，而称为“学”者，当是指有系统地研究。如果说宋人写帖就称之为“帖学书法”的话，那么唐人书法就应当称之为“碑学书法”了。但实际上，迷信帖学碑学之说的人并没有这样称，原因是其倡导者如康有为等是鄙视唐碑的。他们所称道的碑主要指的是六朝碑，他们称道的帖也基本上是指刻石后的传拓本。如果说宋人有所谓“帖学”的话，那应当是指对帖的专门研究，米芾对《阁帖》的真伪已经有所指摘，黄伯思更有专著《法帖刊误》，其他人如刘次庄《法帖释文》、曹士冕《法帖谱系》、姜夔《绉帖平》、桑世昌《兰亭考》、俞松《兰亭续考》等等可作代表。尤袤、王厚之也是这方面的专家。因此，真正称得上是帖学的话，只能是指这些。

从李建中到蔡襄的严守法度

北宋前期书法家首推李建中。李建中，《宋史》传列《文苑》，称他“善书札，行笔尤工，多构新体，草隶篆籀，八分亦妙。人多摹习，

北宋前期书法家首推李建中。李建中，《宋史》传列《文苑》，称他“善书札，行笔尤工，多构新体，草隶篆籀，八分亦妙。人多摹习，

争取以为楷法。”曾受到欧阳修的推重，在当时影响很大。其《同年帖》(图1)、《贵宅帖》(图2)收入本卷，笔力扎实，转折有法，尚有唐人遗风，但结构用笔任意处，已开宋人尚意之端。

这一时期，周越、苏舜元、苏舜钦兄弟，宋绶父子皆有书名于当世，名臣杜衍、范仲淹、富弼、文彦博、韩琦，诗人林逋等，皆有墨迹传世。欧阳修书超拔流俗，虽对“法帖”情有独钟，但作书却非常认真规矩，其所书《集古录跋尾》皆为楷书。这一时期的馆阁大臣书札也基本都是楷书，如李宗谔、

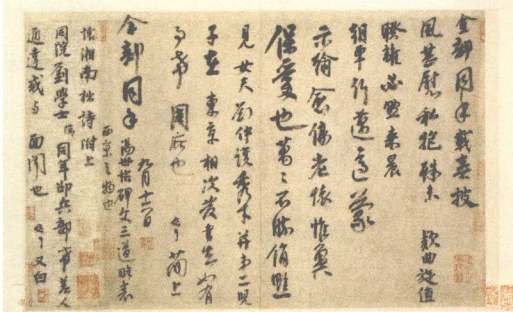


图1 《同年帖》

吕公弼、叶清臣、赵抃、韩绛、司马光等，可见一时风气。本卷所收吕大防《示问帖》(图20)和傅尧俞《蒸燥帖》(图19)就是这类作品。

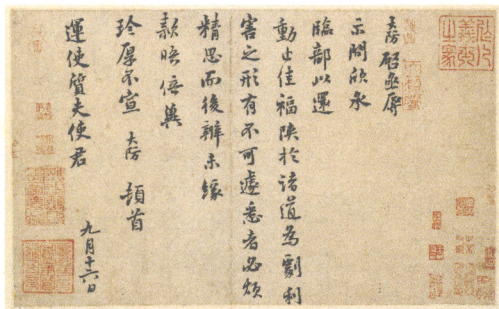


图20 《示问帖》

这一时期最杰出的书法家是蔡襄。他以书名世，在政坛也颇受人重视。欧阳修评蔡襄书法云：“苏子美兄弟后，君谔书独步当世，行书第一，小楷第二，草书第三。”蔡襄书学师承得虞

世南、颜真卿法较多，楷书尤为明显，但与颜书笔致有明显区别。颜端稳而显大方，蔡恭谨而近矜持；颜书似不经意而豪壮，蔡书特精致而有修饰美。本卷所收《蒙惠帖》(图15)虽只有四行，却端丽圆润，墨妙笔精，且少拘谨态，为蔡襄楷书精品。《山堂帖》(图17)、《持书帖》(图18)、《门屏帖》(图14)、《虚堂帖》(图9)，清健谨严，运笔有法，亦为名篇。《自书诗卷》(图10)是蔡襄的行书代表作，沉稳端丽，意新笔古，开卷行楷相间，信笔写来渐为行草，而牵连映带，曲折停蓄依然分明有致。《京居帖》(图13)由楷入行而渐

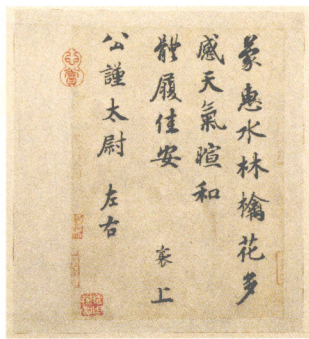


图15 《蒙惠帖》

草，楷书意态雍容，清健秀润，行草则笔意婉转。《入春帖》(图12)草书细筋入骨，流便纵逸。《扈从帖》(图16)、《纡问帖》(图11)也是楷中有行、行中见草，流利任意，体现作者求新求变的艺术探索。董道《广川书跋》记蔡襄书《昼锦堂记》：“蔡君谔妙得古人书法，其书《昼锦堂记》每字作一纸，择其不失法度者，裁截布列，连成碑形，当时谓‘百衲本’，故宜胜人也。”董道是在赞扬蔡书的守法严格，宋以后的人们更因宋人肆意轻法而看中蔡书的有法，但从另一角度看，这实是为法所拘造成的不足，因此米芾称蔡襄“勒”字。苏轼虽极推崇蔡襄书法，但在这一点上，也只好承认其不足：“张长史、怀素，得草书三昧，圣宋文物之盛，未有嗣之，唯君谔颇有法度，然而未放，只与东坡相上下耳。”(朱弁《曲洧旧闻》)“颇有法度”在当时固然难能可贵，但“未放”也是蔡书不能成为宋人书法真正代表的主要原因。紧随其后的苏、黄、米诸家便都开始“放”了起来。

苏黄米为代表的新书风

宋神宗熙宁、元丰年间，宋建国已过百年，北宋书坛的兴盛时期终于出现了。其代表人物是苏轼、黄庭坚、米芾。而蔡京、蔡卞、薛绍彭、沈辽、章惇、钱勰等也都各具体势，自成风格，功力不凡。这时的书法家，非常重视书法之外的文艺修养。苏轼赞扬米芾是：“迈往凌云之气，清雄绝俗之文，超妙入神之字。”其实苏、黄当之，似更无愧。而且，东坡将“迈往凌云之气”放在议论之先，也说明创造书法新貌，需要彻底摆脱成法，实际上是指摆脱唐法束缚的勇气。所以，这时的书论，很多人程度不同地表现了对“法”的轻视。苏轼跋黄庭坚草书，借张融言：“不恨臣无二王法，恨二王无臣法。”而黄庭坚驳斥人讥东坡用笔不合古法，用“前王所是以为律，后王所是以为令”以比喻“古法从何出”。米芾索性连苏、黄尚且尊重的二王、颜、柳，也斥为“恶札”、“挑踢”。苏门学士中，晁补之云：“法可以人人而传，而妙必其胸中所独得，书工笔吏，竭精神于日夜，尽得古人点画之法而模之，浓纤横斜，毫发必似，而古人妙处已亡，妙不在法也。”秦观也说“不以法度病其精神。”所言都是东坡的主张。

苏轼学识渊博，才气豪迈，是宋代最杰出的文学艺术家。他评吴道子画时，曾说过“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，这句话也是他的书法创作追求。他推崇颜真卿是因为“鲁公变法出新意”，推崇柳公权是柳“本出于颜而自出新意”，他自负的也是“自出新意，不践古人”。这方面的代表作品是现存台北的《寒食诗二首》和收于本卷的《治平帖》（图22）、《新岁展庆帖》（图23）、《人来得书帖》（图24）等。其书或“端庄杂流丽，刚健含婀娜”，或寓巧于拙，仪态淳古，极具才情与功力。苏轼在书法美学方面更是有突出的贡献。他在《次韵子由论书》诗中所说：

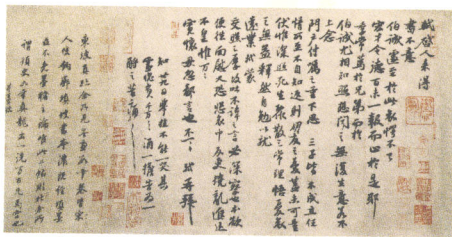


图24 《人来得书帖》

“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可”，被后世视为“尚意”的经典之论。他还提出了“貌妍容有贖，璧美何妨橢”的新的美学思想，将妍与贖、骏与跛对立并存，从而肯定了所谓“丑”的审美功能，这一美学思想直接影响了北宋中后期及南宋、金的书法创作，并对以后，特别是明代书法以巨大影响。

黄庭坚在谈到自己书法时，自言：“余学草书三十余年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁、子美书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。”这些师承特点，在其草书上反映得很明显。本书所收山谷草书《杜甫寄贺

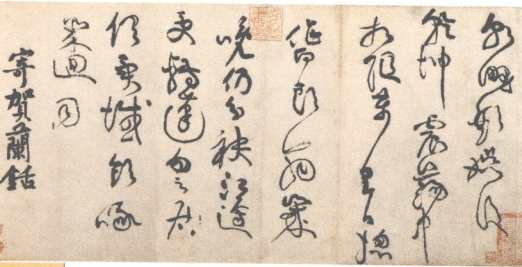


图35 《在甫寄贺兰鋐诗》

兰鋐诗》（图35）、《浣花溪图引卷》（图32）、《诸上座帖卷》（图30）皆其中晚年代表作。他的大草书牵连时，常常不提笔，牵丝粗细几于笔画相同，这本有违于以往草书的法则，但他却能因之而使其书气脉流畅。山谷形容柳公权草书是铁丝缠绕，可见他对此有所悟得。山谷的行楷书取法《瘞鹤铭》，中宫紧收，笔画外放，一波三折，还可见周越的影

响。本卷所收《惟清道人帖》(图29)、《题王诜诗帖》(图33)是其小行书,《送四十九侄诗卷》(图31)是其大行书。小行书行间宽绰而字间紧密,所以笔画多取横势,体态欹侧。山谷行书结法多得于柳公权,须大字才能尽其笔势,撇捺特长,笔力挺拔矫健,字势舒展浩逸,可谓变态生新。书法如其诗法,山谷作诗讲究脱胎换骨,点铁成金,化腐朽为神奇,其书也是这样,虽然学的是周越,但他的一波三折三过笔,却使其字极其跌宕雄健,完全是新面目。特别是他的草书,在书法史上可称是里程碑。

米芾,书法之工、意态之新,堪与苏、黄鼎立。米芾书法所学极广,其初学唐人,自言:“学书以来,写过麻纸十万。”用功之勤可谓前无古人。后广搜博访以求晋人墨迹,家藏渐富,随着鉴赏能力的提高,审美思想的转变,遂又崇晋卑唐,遍学晋人笔法,因此,其于古也得意最多。自云:“壮岁未能立家,人谓吾书为集古字,盖取诸长处总而成之。既老,始自成家,人见之不知以何为祖也。”他的这种“集古字”而造成的“出新意”书法,艺术造诣之深,笔法变化之丰富,结态造势之新奇,特别是笔势的凌厉无前,堪称宋代之冠。山谷评其书云:“如快剑斫陈,强弩射千里,所当穿彻,书家笔势,亦穷于此。”但对于米书因满纸的精彩过分而显示出的火气,山谷还有一句评价是:“然亦似仲由未见孔子时风气耳”,所评尤为中的。

米芾传世作品,包括题跋以及被当作前人书的临古帖,约七十余件。阎立本《步辇图》卷后题名为最早,其书体势紧结,可见欧、柳风规。《砂步扁舟二诗帖》(图42、43)、《法华台诗帖》(图40)、《道林诗帖》(图41)是较早年书。《秋暑憩多景楼诗帖》(图45)体势开张,笔力雄健,运笔如刷,沉着飞动的本家豪爽面目已渐显露出来了。《寒光帖》(图38)、《盛制帖》(图39)二帖都是给好友蔡肇(天启)的,其笔法遒媚,笔势连绵,于圆转流美中见欹侧生姿之态。前帖最后一行“天启亲”三字,忽放笔为大行草,极其酣畅雄逸,这种肆意前无古人的。《张季明帖》、《李太师帖》丰腴流畅、宽展肥美,《长者帖》、《秘玩帖》变化多端,结法老到,皆为四十岁前后的得意之作。北宋元祐戊辰(三年)八月,三十八岁时所书的《苕溪诗》(图37)和同年九月写的《蜀素帖》是米芾书法的代表作品。前者书于纸上,秀润劲利,欹侧生姿;后者书于绢上,多有渴笔,笔锋转侧变换刷掠之妙,毫发毕见。二帖肥不没骨,瘦不露筋,体势在开张中有聚散,用笔在遒劲中见姿媚,确实可称“有云烟卷舒翔动之气”。米芾自称学褚遂良最久,称褚书“如熟驭阵马,举动随人,而别有一种骄色。”这个评语,正可用于他自己的书法。

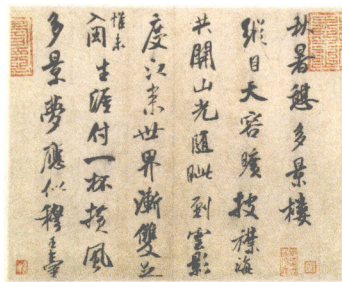


图45 《愁暑憩多景楼诗帖》

“宋四家”中,“蔡”指蔡襄还是蔡京尚有争论。其实以艺术水平论,蔡襄是可以和苏黄米并称的,以风格新旧而论,则蔡京似乎更合适。蔡京学书师承同米芾大同小异,用功也都



图63 《閏中秋月詩帖》

是重在结态造势。但蔡京书笔画多有迟滞，不如米书清轻爽利，结构也时有恶态而乏自然天真，有些字如跋宋徽宗《听琴图》，入笔牵连处尤见滞涩，几让人以为是勾摹，米芾称他“不得笔”，称其弟得笔而乏逸韵，是切中要害的，所以他不足与苏黄米并称。

赵佶（徽宗）是杰出的书画家。赵佶书法，人称“瘦金（筋）体”，是有独创性的。本卷收其楷书两件，《閏中秋月诗帖》（图63）、《夏日诗帖》（图64），笔法夸张，横竖收笔皆重按作点，特见锋芒顿挫，笔画细

劲，瘦硬爽丽，飘逸秀挺。

苏黄米流风笼罩的南宋书法

宋钦宗靖康元年（1126），金兵攻破汴京，

北宋灭亡。赵构迁都临安，是为南宋。金人入汴时，尽取北宋搜罗的书画以归。再遭此劫，前代法书墨迹更如凤毛麟角，从而使刻帖作临池范本的风气益盛，“尚意”书风也益盛。纵观南宋书法，几乎被苏黄米书风的影响所笼罩。

宋高宗赵构，耽心笔札，用功极深，自称五十年间不舍笔墨，“余自魏晋以来至六朝笔法无不临摹”。他的学书师承，据王应麟《玉海》中称：“高宗龙飞之初，颇喜黄庭坚体，后又采米芾，已而并置不用，专意羲献父子”。其写二王，面貌却似智永。本卷收赵构草书《后赤壁赋》（图69），笔法老劲，寓飞动于矩度之中，用笔凝重，转换得法，极见功力。其书对南宋书坛影响甚深，特别是孝宗、光宗朝以来，帝王及后妃皆效其体。

吴说，是南宋著名书法家，其书曾得高宗赞誉。当时人说他“行书直逼虞永兴，娟秀大雅。正书出入杨羲和内景经，翩翩有逸致”。本卷收其《门内星聚帖》（图71）书札，笔画精妙，圆美流丽，内含筋骨，外示姿媚，是书家之以韵胜者。陆游是南宋最著名的爱国诗人，兼工书法。本卷收其墨迹四件：《怀成都十韵诗卷》（图72）、《长夏帖》（图74）、《桐江帖》（图73）、《尊眷帖》（图75）。“长夏”、“桐江”小草连绵，笔画细劲，体势修长纵逸；“尊眷”行草秀润亦取纵势；《怀成都十韵诗》体势更加豪纵，笔力也更劲健，自然

洒脱中时露奇倔不平之气。他虽自言学张旭、杨凝式，但苏黄的影响似乎更大，只不过遗貌取神，生新变态，更加纵肆罢了。

范成大同陆游、尤袤（本卷收其墨迹《兰亭序跋》，图90）、杨万里以诗名当世，其亦工书，《书史会要》称他“字宗黄庭坚、米芾，虽韵胜不逮而遒劲可观”。其书《中流一壶帖》（图76）极为流便，字字相接，缠绕团聚，圆转中见劲利，流便处有顿挫，细筋入骨，转换精微。

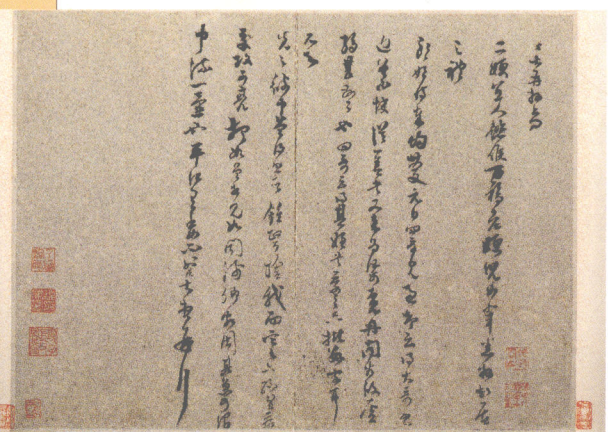


图76 《中流一壺帖》

王升，行书似米芾，草书有唐人风致。《首夏帖》（图61）笔法老健，侵侵入古，尚可见学米的结态和笔法，但无芒角刷掠之病，牵连处尤见情致。阮元评其书：“浓丽跌宕可喜，近米而活泼”。虞集评其书：“殊有旭颠转折变态”，即言其有唐人风，因此，作伪者往往将王升书款割去以充唐人。如《余清斋帖》、《墨妙轩帖》中之“孙过庭千字文”，都是以王升书改款而成的。

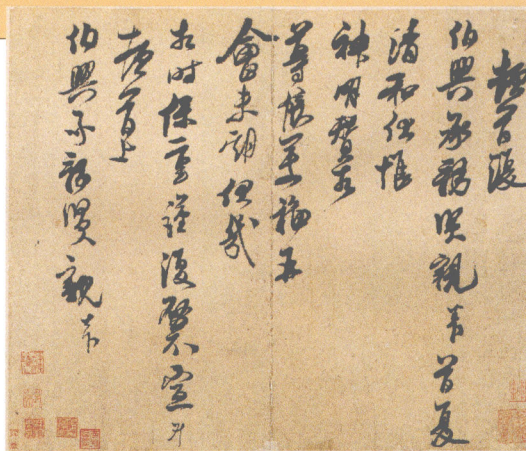


图61 《首夏帖》

今传世吴琚书，面貌多学米。本卷收录吴琚《寿父帖》（图79）及“杂诗”二帖（图80、81）。安岐在《墨缘汇观》中说：“初视之以为米书，见款始知为云壑得意书”。吴琚的《杂诗十帖》后曹溶为张应甲鉴定，亦断为米书。由此可知吴琚学米的惟妙惟肖。其实，他同米的区别还是可见的。米遍学前贤，人称集古字，吴则只见米书；米笔势凌厉，纵奇弄险而擒纵任意，吴虽也倾侧求势、聚散弄姿，但不敢过分用险，而是欹正互补、婉转精意。

本卷还收入了一些南宋御敌抗侮的爱国志士（包括一些将领）的墨迹。他们书法的珍贵价值，就不能只以书法优劣来论了。

韩世忠，与岳飞等并称中兴四将。《高义帖》（图65）结构方扁，略取横势，笔法圆熟学东坡体，有一定的艺术水平。有的学者根据其子彦直言：“先人生长兵间，不解书，晚乃稍稍能之耳。”认为世忠书或出于幕僚代笔。《宋史》本传亦记其因战负伤，“十指仅全，四不能动”。此帖是否为韩世忠亲书，附识备考。与韩世忠同时将领刘光世的墨迹《即辰帖》（图66）亦效东坡书体，转侧似更灵动，颇见姿态。宋《凤墅帖》有岳飞书札，同样学苏，可见一时风气。

张浚，一生志在恢复，力扼金兵，不附和议，为时称道，但有志大才疏之讥。其《笑谈措置帖》（图68）笔力劲健沉着，结体宽博质朴，似受东坡书影响但写得更率意些。

朱胜非，因反秦桧废居八年。其书《杜门帖》（图67）体势亦仿东坡而略带疏散拙意。

文天祥，忠义贯日月，而书法笔意精致细微。其《上宏斋帖》（图99）小行书，字字独立而章法气韵连贯，细劲飘逸，笔法纯熟。

辛弃疾，志在恢复而兼资文武。他有非凡的政治军事才能，但不为所用，满腔忠愤，发为歌词，人以词人视之，为豪放派代表。存世墨迹《去国帖》（图88）点画精到，使转有法，入笔见斩截之势，牵连亦颇精微，略见苏黄笔意而遗貌取神，有相当的艺术水平。

张孝祥，登第出汤思退之门而受张浚荐，授建康留守，宦海沉浮，卒年只有三十八岁。《宋史》称其“俊逸，文章过人，尤工翰墨。”其《临存帖》（图78）书取纵势，上舒下促，笔

画柔弱但点画转换交待清楚。孝祥另有《适闻帖》，则纵肆迅急，势如风雨，用米之意，去米之形。

朱熹，书学钟繇，本卷选其书三件。《城南唱和诗卷》（图82）是其传世力作。结体瘦长，字法俊逸，凡竖笔中间皆向右弯。矩度张弛而疏宕摇曳，笔画丰腴而牵带细微。不以笔画求工，不以姿态取势，而其工其势尽在其中。《上时宰二札卷》（图83）、《大桂帖》（图84）都是书札，转侧任意，行笔迅急，圆转流便。朱熹曾引张栻语说王安石书法是大忙时所写，讥其躁迫，但他也说过其父就是学王安石。其实，朱子自己的书法，也有些王荆公的“无法之法”。

张栻是一位理学家，本卷收其一帖《严陵帖》（图85），用笔虚和，转侧轻灵，外柔内劲，牵连细若蚊足而笔笔送到，颇见姿致。

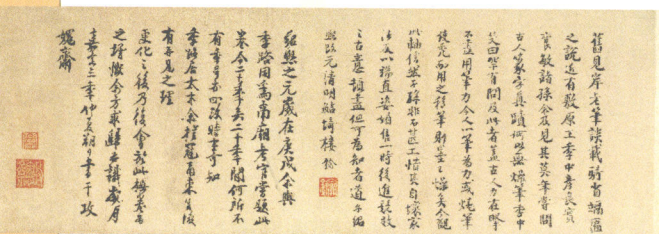


图87 《题徐铉篆书帖》

其他以理学著称者如吕祖谦、乔行简、魏了翁等人墨迹，本卷都有收录。其中魏了翁篆书有名而传世只见行草。其《提刑提举帖》（图94），笔画秀润而见劲利，行笔迅疾而曲折停蓄交待分明。笔法结态似受朱熹、范成大影响。楼钥名气很大，其书则行笔任意，点画无法，捺笔微参隶

意，是“尚意”书风的末流（图87）。

赵孟坚，博识，工诗文，尤以画名显。《自书诗卷》（图96），挺拔劲健，纵逸横放，其放笔不羁，草法连绵处，尚可见米颠笔致，而体势修长，撇捺奔放。张绅跋其书云：“子固笔力雄健，固出豫章（黄庭坚），而纵逸又有米襄阳标度。”可称确评。

南宋还有一些名人墨迹，大都是纵意轻肆，从本书所选可知，虽同属尚意书风，而意态情致各不相同，其中以张即之成就最高。

张即之，父张孝伯，同张孝祥为族兄弟，亦有墨迹传世，即之受其影响而书名过之远甚。即之书功力深厚，面貌独具，紧结收敛，点画精微，笔画粗细变化明显。以端楷写经文长卷，首尾功力不懈，为南宋书家中仅见，然有时过于刻急峭厉。推崇者称其功力惊人，楷法严整，以行草笔破楷则，笔有新意；批评者以其作用太多而显刻露以致怒张筋脉，有屈折生柴之态。本书收其写经长篇一件，大行楷一件，小行书一件。楷书瘦峭飞动，结构精严，暗用欧褚之法而实得益于唐人写经。一些字竖笔过粗，一些字又细若蚊足，求变过于刻意而无蕴藉之美（图93）。大行书《双松图歌卷》（图91）笔势雄强，结法险劲，但有怒张燥露之疾。书法到张即之，虽然有很深的功力，很高的成就，但宋人的“尚意”书风也已走到尽头了。