

浙江書法論文選

朱其田題



庆祝浙江省书法家协会成立二十周年

责任编辑 姚建杭
特约编辑 朱昆明 胡小罕 戴家妙
特约校对 裘金康 吴启寿 余巨力 王义军

浙江书法论文选

浙江省书法家协会 编
浙江省书协学术委员会

出版发行	中国文化艺术出版社
地 址	香港荃湾亨成街十三号嘉华楼2/F B座
电子邮箱	CCAP-HK@163.COM
出版时间	2003年9月
版 次	2003年9月第1版 2003年9月第1次印刷
开 本	787×1092 1/16
印 张	29.25
书 号	ISBN962-86571-6-X
定 价	68.00元

序

陈 荣

中国书法,文明瑰宝。代祀绵远,渊深流长。

浙江乃书法之乡,王右军兰亭所在。根柢深厚,名氏滋繁,遗迹见存,显闻当代。

为书之道,运用之妙在乎心,精力所致贵于勤,通会之际,自然天成。夫心不厌精,手不忘勤,心手相应谓之神。

新中国成立以来,书法事业与时偕进,浙江更是名家辈出。善书者精力自致,论书者应机于心,成果丰硕,书论浩瀚,蔚为大观。

浙江书法论文选,荟五十年来浙江书法家研究之粹,继承传统,总结实践。穷其根源,析其枝派。举前贤之精微,启后学于创新。今之出版,务裨学者。

属予为序,欣然从命。辛巳八月,陋斋主人
陈荣。

目 录

书论二则·····	黄宾虹(1)
蠲戏斋书法题跋(选辑)·····	马一浮(4)
《书学源流论》(节选)·····	张宗祥(6)
论书札·····	潘天寿(10)
书法概论·····	陆维钊(11)
中国书法史图录分期概说·····	沙孟海(16)
记吴昌硕先生(提纲)·····	诸乐三(32)
玉篆楼谈艺录·····	方介堪(35)
论书语录·····	朱家济(42)
汉字结构的基本精神·····	姜亮夫(46)
论印尺牍摘钞·····	韩登安(55)
颜氏的师承与衍流·····	邹梦禅(62)
论书·论印·····	余任天(68)
于无声处听惊雷——谈唐、宋、元在篆刻史上的地位·····	叶一苇(72)

唐宋元官私印简论	刘 江(77)
范石湖身世及其书法	徐润芝(85)
浙派篆刻艺术综论	林乾良(92)
张芝“一笔书”辨及《冠军帖》审美新探	马世晓(98)
“心画见君子小人”辨	章祖安(112)
读八大山人的常用印	张耕源(122)
书法的创新与进步	李文采(127)
读印谈篆	林剑丹(135)
民间书法的启迪	卢乐群(143)
论篆刻艺术的线条美	余 正(148)
再论艺术的觉醒和基础的危机	金鉴才(154)
论“意在笔前”之“意”	骆恒光(167)
怀素《自叙》考	朱关田(172)
传统·时代·审美——我所理解的沙孟海	俞建华(185)
王铎草书艺术散论	王冬龄(192)
略论佛教对书法的影响	陈必武(198)
民国篆刻家赵叔孺	王惠定(205)
诸乐三先生书法艺术析赏	朱春城(212)
清代篆书艺术试析	祝遂之(214)
论赵壹《非草书》	章建明(224)
二王书札中的习语	任 平(230)
逆反心理·创造性思维·书法创新	包中庆(237)
书法节奏新说	鲍贤伦(244)
《葛祚碑》之讨论	王宏理(249)
读吴昌硕书论杂感	王似锋(253)
形式史与形式分析:构建时代新书法的关键切入点	陈振濂(256)

赵孟頫学问题之考述	于良子(275)
杨维桢籍贯别号考	杨 尔(283)
赵孟頫自写小像、《赵文敏公小像赞》及有关书画题跋之题跋	李家权(290)
论《汉三老碑》	计文渊(293)
杜甫“书贵瘦硬”论辨	赵雁君(298)
论篆刻刀法的表意性	洪 亮(303)
同治二年的赵之谦	胡小军(308)
龙渊印社的盛衰及其意义	陈金彪(315)
文人印昌盛的标志	陈大中(321)
印章艺术的独立标志——边框	蔡树农(332)
对书法美的本质及其表现形式的思考	白 砥(336)
王羲之亦儒亦玄思想辨析	王 伟(345)
《越州石氏帖》考	梁少膺(350)
新书法探索的观念、借鉴与回归	汪永江(353)
自然之辨	李 彤(355)
魏锡曾论	张爱国(359)
宇宙意识和笔法运用	许洪流(368)
传世朱熹《〈书翰〉、〈文稿〉合卷》考辨	方爱龙(380)
二度抽象与形式法则	王 波(388)
论小篆细朱文	余巨力(394)
康有为与《广艺舟双楫》	戴家妙(399)
徐三庚研究	王义骅(406)
董其昌、黄道周书法之比较	金 琤(417)
隋代楷书论	沈 浩(427)
附录:历届浙江省书学研讨会论文目录	(436)

书论二则

黄宾虹

一、书体之变迁及其派别

时势变迁,派别殊异,书体有可稽者,《周礼·地官·小司徒》保氏:养国子以道,乃教之六艺,一曰五礼,二曰六乐,三曰五射,四曰五驭,五曰六书,六曰九数。郑注云:六书,象形、会意、转注、处事、假借、谐声也。通于书之义理,措笔而知意,见文而察本,不特点画模刻而已。秦书有八体,一曰大篆,二曰小篆,三曰刻符,四曰虫书,五曰摹印,六曰署书,七曰殳书,八曰隶书。汉六体书:古文、奇字、篆书、隶书、缪书、虫书,皆所以通知古今文字。摹印章,书幡信,删繁去模,古意渐漓。秦时李斯号为工篆,诸山刻石及铜人铭,皆李斯所书。汉建初中,扶风曹喜少异于斯,而亦称善;邯郸淳师焉,略究其妙;韦诞师淳,不及也。孔壁古文,汉世秘藏,希得见者。魏初传古文者,出于邯郸淳。晋卫恒祖敬侯写淳尚书,后以示淳,而淳不别。

汉建初中,上谷王次仲始以隶书作楷法,即今之正书也。至灵帝好书,时多能者,而师宜官为最。大则一字径丈,小则方寸千言,甚矜其能。钜鹿宋子有《耿球碑》,是宜官书,梁鹄传其法。汉兴有草书,至章帝时,齐相杜度号称善作,后有崔瑗、崔寔,亦皆称工。弘农张伯英自称上比崔、杜不足,下方罗、赵有余。罗叔景、赵元嗣与伯英同时。晋索靖言草书状,成公绥论隶书体,王珣有行书状,杨众有草书赋,真草盛行,独崇体

势，穷形尽相，工于比拟，诵其文词，如同见之。

唐太祖武德四年，置修文馆于门下省，九年改曰弘文馆。太宗贞观元年，诏京官职事五品以上嗜书者二十四人，隶馆习书，出禁中书法授之。又太宗出御府金帛，购天下古本，乃命魏征、虞世南、褚遂良定真伪。凡得羲之真行二百九十纸，为八十卷。又得献之、张芝等书，以贞观字为印章，命遂良楷书小字影写之。

宋翰林学士院，自五代以来，兵难相继，待诏罕习正书，以院体相传，字势轻弱，笔体无法，凡诏令碑刻，皆不足观。太宗留心笔札，即位之后，募求善书。许自言于公车署御书院，首得蜀人王著以士人任簿尉，即召为御书院祗候，迁翰林侍书。著善草隶，独步一时；又善大书，其笔甚大，全用劲毫，号散卓笔。徽宗瘦金书，笔势劲逸，类于薛稷。苏轼论王荆公书：得无法之法，然不可学无法，故仆书尽意作之，似蔡君谟，稍得意似杨风子，更放似言法华、欧叔弼。黄庭坚论书有诗云：大字无过瘞鹤铭，小字莫学痴冻蝇；随人学人成旧人，自成一家乃逼真。又谓：今人字不按古体，惟务排叠，字势悉无所法，故学者如登天之难。米芾论书云：智永研成臼，乃能到右军，若穿透，始到钟、索也，可不勉之。赵孟頫言：学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意，乃为有益。右军书，是已退笔，因其势而用之，无不如志，此其所以神也。明李东阳言：子昂临右军《十七帖》，非此老不能为此书，然观者掩卷知其为吴兴笔也。大抵效古人书，在意不在形，优孟效孙叔敖法耳。焦竑言：学书之法，非口传心授，不得其精。故自羲、献而下，世无善书者，惟智永能寤寐家法，书学中兴，至唐而盛。宋家三百年，惟苏、米庶几。元惟赵子昂一人，皆师晋隋唐，所以绝出流辈。董其昌论书自言：吾书与赵文敏较，各有长短，行间疏密，千字一同，吾不如赵；若临仿历代，赵得其十一，吾得其十七。赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色；赵书无弗作意，吾书往往率意。当吾作意，赵书似逊一筹，第作意者少耳。观此可知书法南宗，莫不重帖。终明一代，能书者多。降清乾嘉，董书盛行，渐入柔弱浮滑。包世臣师邓石如之法，著《艺舟双楫》，倡言北宗，崇尚六朝碑志，矫其流弊，学风甚畅。然南宗雅正，未可偏废，尤在善临摹者有以抉择之已。

二、笔法要旨

笔法传自古人，练习在于自己，好学深思，心领神会。为能掉臂游行，得其三昧者，固非多见名画与平时练习不为功。从来文墨之士，博览宏多，偶一动笔，便尔不俗。虽其理法多疏，位置非稳，收藏顾不之重，而识者谓其得古人笔法，尚有可观。惟名画大家，天资既高，学力尤厚，品识胸次，迥异凡庸。萃集众长，始能法备气至，尽善尽美，以合制作楷模。盖事不师古，则趋向易歧；业不专精，则浮游失据。画者意在笔先，神传象外，欲师古人，必自讨论笔法始矣。世有勤习绘画之士，孜孜朝夕，无或荒废，岁积日累，技非不娴，以言学古，终不得其要领之所在，何则？专求工于迹象之形似，不研究其用笔之精神。格局大致，亦可宛肖，而试叩以名迹之真赝，画家之优劣，果何由区辨之，彼乃茫然不知也。苟徒观于格局之繁简，色彩之工拙，斤斤自喜，犹多皮相之论。而不

知画法之妙，纯视笔法，笔法之繁简工拙，常在格局色采之外。宋人千笔万笔，无笔不简；元人寥寥数笔，无笔不繁。工者易至，拙者难知。后人昧此，崇尚时趋，沿习相承，不加省察，专工修洁，则曲事描摹，务尚粗豪，即夸为才气，趋而愈下，徒令观者生厌。是故习画之方，首重用笔。笔贵中锋，全自毫尖写出，始得正传。用笔之道，其要有五：

- 一曰平 如锥画沙；
- 二曰留 如屋漏痕；
- 三曰圆 如折钗股；
- 四曰重 如高山坠石；
- 五曰变 如四时迭运。

笔忌板实，何以言平？夫天下之至平者莫如水。今观万顷湖光，空明如镜，平孰甚焉。迨其因风激荡，与石相触，大波为澜，小波为沦，曲折奔腾，乃不平矣。然水之不平者，不过随风之势使然，而水平之性自若也。故隶书之体，虽贵平方正直，论笔法者，要以一波三折为备。知波折之不平为平，可以悟用笔之言平也。

笔贵流走，何以言留？留非沾滞窒塞之谓也。“将军欲以巧伏人，盘马弯弓惜不发。”此善言留矣。不留则邻于浮滑，失于轻易。市井之子，不观古迹，钩摹皴擦，全事顺拖，以轻描淡写，谓之雅洁，以躁率狂怪，目为神奇，究之笔势飘忽无定，就观极其忙乱，工细既不足珍，粗放更觉可厌。贗本流传与伪工求售之作，悉蹈此弊。今日本人执笔，以左手托其右腕，笔欲左抵之使右，笔欲右挽之向左，颇存古人顺中取逆之意。欧美人言算法有积点成线之说，皆可发明留字诀也。

何谓之圆？行云流水，宛转自如，用笔之法，宜取乎此。然石有棱角，树多槎桠，模糊以为囫圇，涂泽而求融洽，何得谓之有笔？故善用笔者，如论篆书，似圆非圆，似方非方，形状虽有零畸倾斜之不同，而笔意无不转折停匀之各妙。此妄生圭角与破碎凄迷者，皆不知用圆之害也。

何谓之重？物之重者莫如金与铁若也。如金之重，而有其柔，其重可贵。如铁之重，而有其秀，其重足珍。柔则无枯硬薄脆之嫌，秀则无倔强顽钝之态。唐人之铁线皴、金错书，皆善于言用笔者。至乃以重出之，其不同于轻挑率易之姿，而又得有坚韧刚强之质，自与拙笨混浊者大相悬殊。否则系马之桩，枯燥无味，黄菜之叶，生气有亏，其视顽石槁木，将何以异？徒重曷足贵乎！

曰平，曰留，曰圆，曰重，用笔之法，疑若可以该全矣，而必终之以变者何哉？唐李阳冰有言曰：点不变谓之布棋，画不变谓之布算。六法须于八法通。变又乌可已乎！石有阴阳向背，乃分三面；树有交互参差，乃别四支；山之脉络，有起伏显晦之各殊；水之旋流，有缓急动静之迥别。其要皆于用笔见之。而况平中遇侧，其平不板；留以为行，其留不滞；圆而生润，其圆不滑；重而有则，其重尤贵。变，固不特用笔宜然，而用笔先不可不变也。不变，即泥于平、于留、于圆、于重，而无足尚已。

蠲戏斋书法题跋(选辑)

马 一 浮

《石门颂》旧拓本跋

严沧浪以禅喻诗,独尚神韵,譬之“羚羊挂角”、“香象渡河”。若移以论书,在东汉诸刻中,唯《杨孟文颂》足以当之。钟元常谓“多骨丰筋为圣”,殆犹粗迹。此当如荀勖之辨“劳薪”、伯喈之识“爨木”,乃可得之。盖几神之本,无寄名言;陶铸之余,犹为尧、舜,岂唯理超象外。书之为道,亦如是也。然气有舒惨,时有晦明,知言者希,故谈艺者亦少中。今为不党书此,聊复葛藤一上。后之览者,或惊为河汉,或视若醍醐,斯乃存乎其人,一任抉择。不党嗜书,多藏旧拓,得之于笔墨蹊径之外,宁复以虎贲中郎为哉。辛卯大雪日,霜晴,书于南湖寓楼。

传世钟繇各帖跋(六则)

北碑实祖元常,多尚骨力而乏其韵。熟临《戎路帖》自知之,恨解人难遇耳。(《戎路表》临本自跋)

右见《淳熙秘阁续帖》,与《力命表》同为唐人临本。刘石庵一生学此,遂自名家。虎贲中郎,亦复可宝,但下《戎路》一等耳。(《荐季直表》临本自跋)

元常此帖,专谨之至。惜诸本摹勒过多,但存形体,神采微乏,转不如《戎路》之飞动。今以退笔书之,仅免滞气而已。癸未夏六月。(《宣示表》临本自跋)

《淳熙秘阁续帖》卷一，以此帖及《荐季直表》为弁首，皆唐人临摹，远出《戎路》下也。（《力命表》临本自跋）

《宣示》钩摹少神，《张乐》依似少骨，俱不及《戎路》劲爽可信。若《力命》、《季直》诸帖，其出益晚矣。（《宣示》、《张乐》二帖临本自跋）

右军临钟书，此为最胜，韵味绝似《兰亭》。然自是右军书，与元常面目迥别。元常如深衣皮弁，揖让中礼；逸少如羽人仙客，翱翔云际。此其异也。（《墓田丙舍帖》临本自跋）

王盩叟藏《玉烟堂〈急就章〉残帖》跋

颜师古《急就注·序》，有皇象、钟繇、卫夫人、王羲之诸本。今传刻所据，未知为何人书，审与《阁帖》卷二原文《文武将队》一帖笔势相类，自来鉴者皆定为皇象书，叶梦得所谓“简古沈著”者是矣。世传索靖《出师颂》、《月仪》，肥媚殊与“银钩虺尾”之目不称。张伯英遗法，殆惟此本得之。余按，《魏书·崔浩传》：“人多托写《急就章》，从少至老，所书以百数。”然则写《急就》者，以浩为独多，岂无一传？但赏其精妙，不必定出皇象也。此为“玉烟堂”初拓，盩叟得之，以为瑰宝。特未详“玉烟”祖石所出。聊赘数语奉正。壬辰秋七月，蠲叟识。

倪元璐手札墨迹跋

虺尾银钩已绝伦，星精岳气见斯人。千秋怅望衣云阁，一字犹堪动鬼神。

文贞论东林二疏，义声振天下。当时朝，多崔、魏遗孽，由是君子小人之辨始明。思宗虽重其言，终为时相所忌。及再起，寢见柄用，而国事已不可为矣。卒乃从容殉国，大节凛然，惜其遇之不早也。工书画，与石斋齐名，而劲拔过之，真得欧阳率更之髓。今观其笔札，虽数行，亦见精采，其所蓄养者厚也。序西仁兄得此，朝夕瞻对，如亲接风仪，可为深庆，岂独矜其鉴赏而已哉！戊戌春，马浮谨识。

弘一大师《华严集联》墨迹跋

丁丑冬十一月，避寇桐庐北郊，因丰子恺得遇刘质平居士，出弘一大师手书真迹属题，患难中一段奇事也。大师未出家时，教授浙中，丰、刘皆出其门，于艺术并有深造，子恺犹好佛法。质平得大师片纸只字，皆珍若拱璧，积册至多，装褙精绝，余为题曰“音公杂宝”。此为《华严集联》，亦大师欲以文字因缘方便说法之一，非质平善根深厚，何以独见付嘱，郑重如是邪！大师书法得力于《张猛龙碑》，晚岁离尘，刊落锋颖，乃一味恬静，在书家当为逸品。尝谓：华亭于书颇得禅悦，如读王右丞诗。今观大师书，精严净妙，乃似宣律师文字。盖大师深究律学于南山灵芝，撰述皆有阐明，内熏之力自然流露，非具眼者未足以知之也。肇公云：“三灾弥纶，而行业湛然。”道人墨宝所在，宜足以消除兵劫矣。蠲戏老人识。

《书学源流论》(节选)

张宗祥

一、势异篇

势者,未成形之字也,故势在字前。古人不可复作,执笔之法见于书者类皆略而不详,且有故作高论使人无可求其端倪者。(古之书家,往往藏其心得不以示人,而过作高论以愚世人。如诸城对客作书,用笔之法绝异于平日;包慎伯论书精矣,其行书得力于《昇仙太子碑》,而《艺舟双楫》中竟不载。)盖吾国学者喜自秘以矜奇故也。今欲求古人执笔之法既不可见,所存者惟有碑帖、墨迹,用心察之,略见梗概,予故取而论之。一曰顺逆。书学之初兴,本无所谓顺逆,求工而已。及其既精,亦无所谓顺逆,心知其意而已。故顺逆者,为学书人说法,非谓善书人必当如是也。晋碑传世甚少,帖皆几经钩摹,笔意淆乱而难辨。(凡帖之弊,何人钩摹即参入钩摹者之笔意。)六朝之碑,方笔者点皆顺入而收笔上挑,画皆平锋斩起而收笔顺出。故点之用笔,顺而意逆;画之用笔,以斩起为逆,以平出为顺。然画之止也,截然而止,世人往往误为逆收,使笔锋上挑以象之。明此理者惟拗叔,而拗叔又用柔毫,收处不能斩截,往往笔锋下趋以尽其势,世

人又议为失法，不知此为笔累，非失法也。唐书顺入顺出者虞、褚二家；颜则逆入顺入参而用之，出皆顺也；李则逆入顺出，最为明白。今就《李思训碑》求之，其“唐”字横撇，势已蓄于起手之点，点之下笔即转而向上，横之起笔自易逆入，横既逆起，余势自劲，故撇顺下而力充。由此求之，自可迎刃而解。然用逆入顺出之法，不过以救冗弱之弊，非谓古来书家不合此例即不足称也。今之泥求其说者，无论临摹何家之书，皆用此法，且又甚之。下笔之时，先使其锋着纸，毁向前端少许，既至起笔之处，视与所临之书相类，然后用力向后运行，此与描字何异耶？且使笔锋屈而不舒，神气滞而不畅，挫势甚矣，何可法也？今更证之：柳书一钩一点皆用逆笔，褚字一横一捺皆用顺笔，未必柳工而褚劣。颜字画用逆笔，点用顺笔，又岂画是而点非？故余之所见，以为当明顺逆之势，以求古人之书；不当执顺逆之势，以为作书一定之法也。二曰转折。有转者如柳公权之钩是也；有折者如《始平公》之“卩”是也；有以折为转者，世所谓折处三转其笔是也。折法简而转法繁，所以独标柳字者，取其最显明易见也。然转法虽繁，用笔则一。何也？有当转之笔，则下笔之时必已为转处蓄势，故转之形式虽不一定，其用笔反有一定。后人执形式以为法，其繁宜矣。所蓄之势，纯刚者平原，纯柔者河南。刚者雄放以炫力，柔者纤徐以为妍。折法虽简，实分为二。一连而不断，三转其笔是也。凡三转者，横之收笔必略高于起笔，以蓄第二笔起笔之势；第二笔收笔必略重，以蓄竖笔起笔之势。此法北海最多。一断而不连，六朝方笔之碑几无不用此法。横笔平入顺出，至当转之处又重行起笔。故转折之法，自古不同，而与书学工拙实亦无关。三曰锋毫。锋者毫之端，毫者锋之本。包慎伯反复详论裹锋之弊，而曰必使万毫齐力，着纸平铺，此可谓辟千古闇室使大光明。然余今更当进而言之。裹锋之弊，肇自帖学。帖经屡摹，自使锐利之处化为模棱，在人不解，以为作书皆当如是。此慎伯一生所以独用力于《敬使君》、《昇仙太子》二碑也。此二碑者，皆可以药裹锋之弊。虽然裹锋不可用，而慎伯之论亦未详尽。盖用笔之时，当使毫佐锋，故有时锋着纸而毫未着纸。（《敬使君碑》捺之起笔多如是。）若使一落笔而万毫皆已平铺，则有毫之用，无锋之功矣。（六朝方笔，横竖起处虽皆斩平，而锋亦显于笔端。盖不愿完全以笔仿刀也。）亦有时以锋佐毫者，如隶之横锋必略偏于上。（六朝碑方笔者，其捺亦然。）此盖佐毫使生动而劲也。且所谓平铺者，极言锋不当裹也，非使笔锋横卧纸上也。若使世人误解，且不明锋毫之用，是直以刷刷之而已，何足贵乎？慎伯此言盖略而不详矣。至论中锋，予实病之。中锋者，使锋常居笔之中，不使倾倚挫折而无力，非形诸于书之谓也。古今书家，有一字其点画撇捺皆锋在中部者乎？慎伯求其说而不得，则强为之说，曰中间有一线之墨最后干，此则神妙莫测之谈，不可为训者也。故予以为锋必使居笔中，方能挥洒自如；至其作书，不必使锋居点画之中也。由此论之，作书之道，大忌裹锋；顺逆转折，惟势是视；同异之间，无关工拙。

积点画而成字，及乎既成，则先观字之大体，而后分析点画，评其优劣。是点画之分布位置，至重要矣。夫所谓分布位置者，即结构也。古人之说，以为疏者宜密，使无空虚之弊；密者宜疏，以免排比之累；中实者外疏，上密者下纵；左垂者右缩，左敛者右

肆；小字宽展有寻丈之势，大字谨严无可蹈之隙。其于字体结构，可云备矣。然历考各家字体，亦未必尽如其说。《云峰》大字，左右上下各不相谋，使阅者掩其半字以前例猜想之，必不可得其仿佛。而六朝造像，尤多例外之作。下至唐代，平原畅上而敛下，北海垂左而敛右，渤海排比相当以为工，《圭峰》敛中肆外以求险（裴休书）；诚悬缩左而垂右，外肆而腹敛，且左右相拒，而渤海左右相让，北海左右相护，平原左右相当，河南左右相连。是就结体之势论之，古人岂尚同哉？故以上所云，足以为寻常之法，不足限轶群之材也。积字成行，积行成幅。以字论则点画为之主，以行幅论则视字当如点画，而行、草尤甚。行、草结体既无常法，直即以字为点画，而行幅为字。何以言之？一字工矣，使一行之字不相贯，一幅之字不相连，譬如真书，其点画皆不肯于古，而布置之地位则不合，诿得谓之善书耶？且行、草尤宜多见墨迹，方有妙悟。如不可得，则求整幅碑版悬而习之，亦能意会。若逐字学之，必无可观。试以《怀仁圣教》、《兰亭楔序》二帖较之，可以明余说之非欺矣。《兰亭》定武：颖上出于欧、褚，去王有间，然前后神完气足。《圣教》集王书为之，然行间皆不相贯注。若以字论，则《圣教》钩摹王字当较《兰亭》为精，今乃反不及之，此岂非行间幅里精神不贯注之故乎？（《阁帖》亦然。王著往往颠倒古人之书，去头接尾，或头是尾非，或头非尾是，且有一字割截为两行者。《阁帖》考证已详言之，明眼人幸慎辨焉。）夫予所谓贯注者，非必一笔书成之谓也。一笔成行者，献之气不及父，特创此法以炫奇，非正眼法藏也。亦非必大小相间之谓也。若必使大小相间，排比而下，此复得谓之贯注乎？包慎伯之论行间，譬以祖、父、子、孙参差道行，使人自知其为家族，可谓妙喻。盖祖、父、子、孙，未必无长短肥瘦，亦未必定有长短肥瘦，然神气则必有相肖者。故余复申之曰：作行、草当以每字为点画，而以行幅为一字也。夫真书之佳者，其笔画增之一分则嫌长，减之一分则病短。行、草之佳者，每字大小亦如是也，行幅气必贯注。真书亦然。有字相距远而不嫌疏者，《云峰》、《观海诗》等是也；相距近而不嫌密者，平原大、小《麻姑仙坛记》等是也；有相距远近合宜而神气不属者，龙门《优填王》之类是也。夫远而神不离者，气相接也；近而气不促者，神自舒也；虽合宜而不贯注者，各自为字也。武王三千人惟一心，纣有众亿兆各自为心，各自为心则必败之道矣。（古人往往临整幅之碑，盖以此。）

二、人异篇

字之变迁，时代为之，而人之胸襟亦有关焉。晋尚清淡，超然物外，而王氏书遂化汉之雄浑。六朝信佛，佛之为教，苦行持戒，其说明性了解，无不圆通。故六朝之字雄肆庄严，格无不备，一变晋习。唐字学晋，然欧阳方刚有谔谔之风，世南厚重有穆穆之象，褚谨饬守法不敢为非礼之举，颜沉着雄猛有不可挠之志，北海发扬蹈厉前无艰险，皆如其人。宋之书，君谟类虞，人品亦相类。东坡学颜，劲气不及而肥逸过之，意者诗酒放浪之习累之乎？山谷寒俭，南宫脱略。赵氏兄弟，子固清逸，子昂秾艳。香光处境顺遂，则恬淡以自适；石斋值世屯危，则郁盘以求畅；椒山纯忠，懔乎难犯；海瑞清刻，崖

岸自深。严氏父子及二水，雄奇极矣，然既无端庄之容，复无纯穆之气。则其工也，适以见其材力过人，足以售其奸妄而已。譬如武氏作书，魄力过于高宗，则其颠倒高宗，湮乱唐室也宜矣。诸城华贵，覃溪枯窘，梦楼聪明，得天狂逸，皆肖其为人。略述诸家，更难详数，举而反之，自可概见。不独人与人不同其概，即一人之身所作之书，亦有不同。《兰亭》一序，右军自诩为神。如此山川，如此友朋，如此胜事，如此佳文，欲字之不神，得乎？更证之鲁公之书：《送裴将军诗》，如长枪大戟转战而前称其武；《送刘太冲序》，如春水碧波别人南浦称其情；《大麻姑仙坛记》，书与文皆有遐举之意；《颜家庙》端庄恭肃如对祖考；《争座位》崛强如难犯；《三谢表》缠绵而感激；《祭侄文》婉转以鸣哀。一生悲欢不同，书亦随之而异。故知观字之法，则功力可见；观字之神，则胸襟毕露矣。譬如冤苦填胸，虽奏《咸池》而不乐；乐天安命，虽处陋巷而不戚。是故雅人自无俗笔，俗人虽刻意求雅，欲使所作之书神清骨朗，庸可得乎？盖功力可以人求，而胸襟必由天授。古来作书之人多矣，传者绝少，以此也。

与胸襟并重者，其惟学问乎？胸襟者，天分也；学问者，人力也。天分高而人力不至，其失野；人力至而天分不高，其失陋。然二者必不能无所偏倚。梦楼之于书，功亦深矣，观其书者，终觉天分过于人力，纵横排宕之处多也。覃溪之书适与梦楼相反，亦思纵横排宕，而终有拘谨之处，盖专恃人力，天分不及故也。虽然，天分不可必而人力可以自致，果能孳孳求之，不及颜回，亦成曾子。此学问之所以不可废也。今更证之：邓石如天分甚高，未见佳碑致力肆习之时，所作之书皆不就范；及乎用功临摹数年之后，卓然大家，非学问之力而何？且予所谓学问者，不仅书学中之学问也。经生之书庄而雅，朱晦庵、顾亭林等是已。词章家之书润而华，典而有则，江淹、苏舜钦、朱竹垞等是已。画家之书各如其画，冬心、板桥、两峰画奇而字亦奇，南田、文节画润而字亦润，新罗、晓楼画娟秀而字亦娟秀。金石家之字劲而朴、拙而古，张叔未是已。叔未中年以前得力渤海，后究金石，竟变其体，自成一家。由此观之，学问者，变化人之性情者也。性情既变化，字自随之而变矣。

论书札

潘 天 寿

惠亭吾弟鉴：

此次来沪，以忙未得晤谈为怅。前提吾弟学书可间临汉碑者，以汉碑圆笔中锋平稳方正，易于遵循而少流弊故耳，非谓学书必须从汉隶入手也。《张猛龙碑》如云天老鹤，自是北魏神品。其神情姿致寓于形体之中，而发于形体之外，所谓雪羽摩空，人仰丹顶，殊不易于初步之学习。盖其可望不可即，正恐求长反得短耳。包世臣氏临书极重用笔，可作参考；然其书法之成就，远不及临书之精到。于此足证孜孜于理法之所在，未必即书功之所在。盖臆于法，即不易灵活运用其法也。然否？所提包氏腕死笔活、裹笔铺毫诸点，可阅包氏《艺舟双楫》述书上、述书中及与吴熙载书三篇，当可明了。简言之即包氏用笔承其族曾祖植三之《书法通解》，纯习提肘法。提肘作书，往往运指、运肘而不运腕，故曰腕死指活，非腕固定一点，纯以指运笔而成书也。裹锋即裹其笔锋不前之意，与裹足之裹同解，故亦称敛锋。铺毫是全笔重下，取笔锋逆势，故副毫得平铺纸上，有欲行不行之概，两者虽似相同而实相异。裹笔宜于行楷而不宜于篆籀，铺毫宜于篆籀而不宜于行草。包氏不解此点，合而用之，故其行草不及刘石庵，篆书不及吴山子，固非无因也。谚云：尽信书则不如无书，以此语推之则尽信法则不如（无）法矣。然否？率意书此，不知所云，希吾弟有以启我。绍明先生属书，已草草成一条幅，笔生腕拙，全无是处，至以为惭。润例原为限止无谓应酬之用，不可行于爱者，希不介。匆匆，即讯诸宜。寿手启，五月廿日晨。八眉、蕴华二弟均此。