

暨南艺丛



JINAN YICONG

明代書學研究

唐寶麟題



朱圭銘 著



暨南大學出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

暨南艺丛
JINAN YICONG

明代書學研究

朱圭
銘
著



暨南大學出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

明代书学研究 / 朱圭铭著. —广州: 暨南大学出版社, 2018. 7
(暨南艺丛)

ISBN 978 - 7 - 5668 - 2239 - 0

I. ①明… II. ①朱… III. ①书法理论—研究—中国—明代 IV. ①J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 266476 号

明代书学研究

MINGDAI SHUXUE YANJIU

著 者: 朱圭铭

.....

出 版 人: 徐义雄

项目统筹: 晏礼庆

策划编辑: 胡艳晴 李 艺

责任编辑: 胡艳晴 王海霞

责任校对: 苏 洁

责任印制: 汤慧君 周一丹

出版发行: 暨南大学出版社 (510630)

电 话: 总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

传 真: (8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

网 址: <http://www.jnupress.com>

排 版: 广州良弓广告有限公司

印 刷: 广州市穗彩印务有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 12

字 数: 188 千

版 次: 2018 年 7 月第 1 版

印 次: 2018 年 7 月第 1 次

定 价: 45.00 元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

总序

暨南大学是中国第一所由政府创办的华侨学府，是国务院侨办、教育部、广东省共建的重点综合性大学，直属国务院侨办领导。

“暨南”二字出自《尚书·禹贡》：“东渐于海，西被于流沙，朔南暨，声教訖于四海。”意即面向南洋，将中华文化远播到五洲四海。学校的前身是1906年清政府创立于南京的暨南学堂。后迁至上海，1927年更名为国立暨南大学。新中国成立后，暨南大学于1958年在广州重建。2011年4月，国务院侨办、教育部、广东省政府签署共建暨南大学协议。2015年6月，学校入选广东省高水平大学重点建设高校。2017年9月，学校入选“双一流”建设高校名单。

暨南大学素有“华侨最高学府”之称，恪守“忠信笃敬”之校训，积极贯彻“面向海外，面向港澳台”的办学方针，建校至今共培养了来自世界五大洲160多个国家和港澳台地区的各类人才30余万人，堪称桃李满天下。目前，学校学科齐全，文理工医兼备，涵盖除军事学、农学外的所有学科门类，设有37个学院和研究生院，十余个直属研究院（所）。

随着中国社会物质文化和经济的快速发展，艺术学已经成为全社会普遍关注和具有强大潜在需求的热门学科。2011年，“艺术学”在我国《学位授予和人才培养学科目录》中从原属的“文学”中划分出来，成为第13个学科新门类，这标志着中国高等教育对艺术类的研究和教育进入了一个全新的时代。

暨南大学艺术学院于2005年1月正式成立，是暨南大学在建校百年之际成立的第20个专业学院。现有师资均由海内外音乐、美术、影视和新媒体设计等领域的精英构成。此外，学院还聘请了众多中国书画、音乐、影视、动画界的知名专家学者为客座教授。学院正努力建立年轻的、朝气蓬勃的精英师资队伍，全力将暨南大学艺术学院办成有特色的中国艺术教育科研创作基地。

暨南大学艺术学院现设有美术系、新媒体艺术系、影视系和音乐系，并附设学科研究拓展及艺术创作交流机构，如暨南大学书法研究所、大学生艺术素质教



学部。暨南大学作为中国著名侨校，一直有着广泛的国际交流，与世界接轨是保证本院特色的宗旨之一。学院师资来自世界各地，都具有良好的教育背景和业界资源；生源来自海内外，有着不同的文化背景与专业特长。学院时刻关注国际业界动态，直面并参与国际性的竞争。学院成立之初就与境内外多所知名院校和专业机构建立了良好、深入的交流与合作关系。

“文艺是时代前进的号角，最能代表一个时代的风貌，最能引领一个时代的风气。”习近平总书记在文艺工作座谈会发表的重要讲话，深刻指出了文艺工作者肩负的时代责任和文艺使命，鼓舞着全国各族人民朝气蓬勃地迈向未来。为了深入贯彻党和国家的文艺政策，深入贯彻习总书记在文艺座谈会上的讲话精神，艺术学院决定编辑出版系列艺术丛书——“暨南艺丛”，该丛书既包括编撰教学科研的著作与文集，也将编辑出版教师的创作作品，以集中展示艺术学院教师在教学、科研和创作上的整体面貌。我们遵循“质量就是力量，创新成就未来”的编辑宗旨，坚持百花齐放、百家争鸣的方针，提倡创新，提升质量，力求从多方面、多角度展现艺术学院的整体成果，从而响应党中央和习总书记的号召，“把艺术理想融入党和人民事业之中，做到胸中有大义、心里有人民、肩头有责任、笔下有乾坤，推出更多反映时代呼声、展现人民奋斗、振奋民族精神、陶冶高尚情操的优秀作品，努力筑就中华民族伟大复兴时代的文艺高峰”。

我们将不断努力。我们已在前行的路上！

“暨南艺丛”编委会

执笔：蔡显良

2017年9月

序

丁酉秋，圭铭弟从暨南大学寄来他的《明代书学研究》稿本，说不久将出版，欣喜之下，连夜翻阅。该稿本为论文集，首篇论文《从掌指之法到肘腕之法：运笔方法的转换与晚明书风的丕变》，即是他在南京艺术学院美术学院攻读硕士学位时，由我所指导撰写的毕业论文，故久久沉浸在回忆之中。

圭铭学书勤奋，艺术感觉甚好，于书法用笔尤有心得。他选择讨论古代书法的用笔技巧作为他的论文选题，尽管在同学中是少见的，但我依稀看到他成功的可能。笔法作为书法艺术的核心要素，是历代书家孜孜以求的重要课题，而此问题一旦落实到真正的学术研究过程中，则又必须在众多纷扰的观念中理清头绪，以简直明了的方式切入主题。令我欣慰的是，圭铭找到了这一简直明了的点，即是书作的由小变大，小则指掌，大则肘腕，借此探索到书写运笔方式转换对晚明帖学书风变革所带来的一些具体影响。此无疑反映了圭铭的睿智和窥透三昧的能力。而他的这篇论文后来在全国第七届书学讨论会中获得一等奖，且又被中国书协为庆祝新中国成立六十周年而编撰的《当代中国书法论文选》所收录。一篇倾注心血而又有学术洞见的研究论文被广为认可，一定在圭铭的内心产生出有能量的动力来。

擅长创作的艺术家的，通常是信任自己的天才和艺术感觉，而对历史和理论较为漠然。这也是许多艺术家在达到一定高度时无法前进的原因。圭铭也许早悟此道，他在日常书法创作的同时，自觉地梳理书法史上关于书家风格、师古观、传承与革新的关系等种种问题，以史明鉴，从而探寻自己的艺术之路。他认为书史上任何时代风格与书家个性风格的出现，都不会是一夜之间突然发生的，其中必定存在着传承、发展与变化的过程。在讨论明代前期草书发展的历史进程中，他注意到这一时期的书家或追随宋克踪迹，或效仿唐代旭素，却并未上溯到东晋二王。他追问：这难道不是给明中后期书家留下了继续探索的历史空间吗？此后他又撰文讨论文徵明的尚古观对其书风的影响，讨论祝允明的《奴书订》中传承

与革新之辩证思维的重要性。他认识到祝允明的观点由于是直击当时书坛一些人盲目创新不察本源的弊端，所以对于今人尤有意义。在史论中游弋，在读书中思考，在创作中寻找历史的定位，不盲从时风而理性地发展自我风格，显然已成为圭铭艺术道路的合理轨迹。

《祝允明在岭南之交游事迹考略》一文是朱圭铭为准备博士学位论文而作的研究，与他先前的研究有着不同的思考。简言之，考证重在史料翔实，研究对象的行迹、诗文、书翰以及所涉交游者的各种材料，均需一一钩沉，方能串珠成链，从考证中获取研究对象的真面。文章关于祝允明在岭南活动之行迹及其晚年归隐之心在交游考中的证实，皆发前人之未发，显然填补了以往祝允明研究中的空白点。此无疑促使圭铭能进一步从书法发展史、风格史的角度不断向书家个案研究深入。

我在与学生的互动中，常常鼓励他们创作与理论二手都要硬。尽管二者各有侧重，但不可偏废。常见空头理论家，洋洋洒洒万言不堕，口若悬河中国话外国话夹杂，然若看画展，如盲人摸象；若听音乐会，也如充耳不闻，此种理论家一旦具体到谈某种艺术的门内话，则原形毕露，贻笑大方。又见一些所谓的“书法家”，胸无点墨，从不知以诗文养性，更不知文字渊源，纸上满是酒肉俗气。这两种人在今天并不少见，若祝允明见之定当以“樵爨厮养，丑恶臭秽”斥之。西方现代学科的细分，正在导致艺术实践与艺术研究的分离。这种现象也已在东方国家出现，如日本书法史论研究者已多与书法创作分家，这显然并不是正确的方向。纵观中国之艺术，自古以来凡大成就者，莫不重视以文养艺，因而才会出现站在高峰上的诗、书、画、印四绝的艺术家来。圭铭教授正当年少发愤之时，能以书学研究养其艺术创作，以历史上的大师作为自己艺术方向的参照，坚持走自己之路，我想未来一定是霞光满天的。

黄 惇

戊戌上元于金陵



目

录

明代书学研究

001 总 序

001 序

001 从掌指之法到肘腕之法：运笔方法的转换与晚明书风的丕变

034 从劲健圆熟到狂书醉墨——论明代前期草书的风格流变

045 祝允明在岭南之交游事迹考略

066 用笔为要 神会意解——试论文徵明题跋中之尚古观念

074 各极其变 各穷其趣——论晚明书家师古观的转变

091 鉴于昔而豫于来——祝允明《奴书订》一文中关于继承和革新的辩证精神

101 复古与新趣——论南宋以降两百年左右文人书法发展的阶段性特征

119 祝允明年表

142 朱圭铭书法作品欣赏

183 后 记 读书以明理 闲笔畅吾心——我的书学之路及创作观

从掌指之法到肘腕之法：运笔方法的转换与晚明书风的丕变

引言

晚明是我国封建社会后期一个重要的、极具特色的历史阶段，其中万历年代又是朱明王朝从和平稳定走向末世之秋的转折时期。万历十年（1582）以后，由于首辅大臣张居正的去世，朝政的形势陡然逆转，皇帝因“国本”问题造成的消极怠政、朝臣之间的党同伐异，使这个庞大国家的政治局面一度陷入混乱。尽管有文官集团多年来形成的自动控制程序，皇帝的放弃职责尚未使政府陷入瘫痪，但这样的政治局面无疑加快了国家灭亡的步伐，导致之后的熹宗、思宗等皇帝再也无力挽回大厦将倾的历史趋势。^①然而，在混乱不堪的政治环境中，晚明的文化和艺术却表现出惊人的创造力和丰富性。晚明文人艺术家所绘制的历史画卷，犹如灿烂的晚霞，将朱明王朝末世的天空装扮得格外耀眼。这诚如嵇文甫所说：

晚明时代，是一个动荡的时代，是一个斑驳陆离的过渡时代。照耀着这时代的，不是一轮赫然当空的太阳，而是许多道光彩纷披的明霞。你尽可以说它“杂”，却决不能说它“庸”；尽可以说它“嚣张”，却决不能说它“死板”；尽可以说它是“乱世之音”，却决不能说它是“衰世之音”。^②

书法作为中华民族的传统艺术，在文人的精神生活中占有极为重要的地位。它既是人们在书写汉字过程中的经验与智慧，更是个性、才情、心性、审美等方面的表达方式之一。在晚明这样一个“斑驳陆离”的时代，书法艺术较之明代

^① 黄仁宇，万历十五年，北京：中华书局，1982：77。

^② 嵇文甫，晚明思想史论，北京：东方出版社，1996：1。



前中期，有了长足的发展和突破。在这一时期发生的变化，可称得上是继元代赵孟頫回归晋人书法的变革以来，文人流派书法史上又一次重大变革。^①徐渭、黄道周、倪元璐、王铎等众多晚明书家，于此一途覃思苦诣、抉奥杼华，取得了炫目的艺术成就从而彪炳书史。书法和其他艺术一起，共同谱写了一首“乱世之音”交响曲。

从艺术史的角度看，任何门类艺术的进步和发展，一方面体现为主题、内容的变化，另一方面也呈现为艺术作品本体之风格与形式的变化。传统文人书法的表现形式，在魏晋至宋这段历史时间里，除却文人书家之书碑作品，主要体现为案头把玩之短笺尺牍、写本册页与横幅手卷。宋以降，渐次出现了扇面（包括团扇与折扇）、高头手卷、立轴条幅等表现形式，至晚明，上述各种形式均已发展得非常成熟，尤以巨幅立轴行草最为夺人眼目。张爱国先生于《高堂大轴与明人行草》一文中对轴类书法的出现、发展及晚明时期的勃兴作了比较详细的考察。他认为巨轴行草的出现，标志着书法史上的“三大转变”（案头品→壁上观、小字→大字、坐书→立书）共时空、具整合性质的确立，并就这种转变对书家的情感表现与作品的视觉特征等方面所产生的影响进行了一定程度的探讨。^②因而关于这一问题，本文不再赘述。

我们关心的是，对晚明书家来说，需要解决的重要问题，是如何实现帖学小字到巨轴大字的笔法转换，这种笔法转换的关键是什么，这一转换给帖学书法会带来怎样的影响。目前一些学者虽意识到了上述问题的客观存在，但是对此进行具体深入剖析的研究成果尚未见到。笔者认为，帖学小字到巨轴大字的笔法转换最关键之处，乃是晚明书家以肘腕之法将尺牍长卷中的小字拓而为大，如王铎曾云：“用张芝、柳、虞草法，拓而为大。”^③在这一过程中，晚明书家彻底改变了晋唐书家的运笔方式，从而使晚明的帖学书法与晋唐传统书法之间产生了种种差异。虽然肘腕之法并非到晚明才出现，但晚明无疑是唐代以来大字行草作品创作

① 黄惇. 中国书法史：元明卷. 南京：江苏教育出版社，2001：188.

② 张爱国. 高堂大轴与明人行草//赵国平. 全国第五届书学讨论会论文集. 石家庄：河北教育出版社，2000：279.

③ 王铎. 草书杜甫诗跋//刘正成，高文龙. 中国书法集：第62卷. 北京：荣宝斋出版社，1993：648.



最为兴盛的历史阶段，风格的突变也最为明显。故本文试从笔法范畴的一个层面——运笔方法，来探讨晚明书家书写巨轴大字的笔法转换及相关问题。

一、运笔方法在历史进程中的衍变

（一）运笔方法在笔法范畴中的重要性

“夫三端之妙，莫先乎用笔。”^①

用笔即为笔法，无论是汉字的字体沿革，还是书法艺术的风格递变，莫不与人们书写时笔法表现手段的改变息息相关。王羲之父子开创的新体书风，很大程度上是总结、损益了古体的笔法特征，并且在此基础上进一步拓宽、发展了笔法的表现方式，托古改制，裁成万象，故为后世顶礼膜拜。笔法作为书法最核心的要素，不管什么书体、什么风格的书法作品，其体势、气韵、神情皆赖此以存。元代赵孟頫云：“书法以用笔为上，而结字亦须用工。盖结字因时相传，用笔千古不易。”^② 赵孟頫所谓的“用笔千古不易”，就是确认笔法作为书法的核心要素的本质属性不可改变。然而，笔法的具体表现手段及其产生的具体点画形态，则随着历史的发展，往往因人、因时、因材质的变化而有所不同。

邱振中先生曾在《关于笔法演变的若干问题》一文中将历代书家对笔法范畴的论述归纳为五个方面：①对笔的控制方法——执与运（腕运、指运等）；②笔锋的运动形式（包括空间形式与时间形式）；③笔法的形态表现——点画书写法；④各种审美理想对笔法的要求；⑤各种笔法所产生的线条的审美价值。邱振中先生的归纳总结颇为全面，其就笔法衍变方面的具体问题的论述，则主要是

① 卫铄：《笔阵图》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：21。按，卫铄《笔阵图》一文，张天弓先生考其为窜改旧传王羲之《笔势图》或《笔阵图》的伪作，而王羲之的这两篇文章亦为唐人伪托之作。可参阅：张天弓：《王羲之书学论著考辨》//中国书法家协会：《全国第四届书学讨论会论文集》，重庆：重庆出版社，1993：41。笔者以为，卫铄《笔阵图》虽为历代书论家所聚讼，然该文早在唐代张彦远《法书要录》中就已收录，后代著录中记载的内容也大抵相差无几，而晋唐相近，且晋唐“二王”一脉之书家的发展传承有序，故此文即便为唐人伪托之作，其观点也应该比较接近晋代卫铄、王羲之等人对书法的认识。

② 赵孟頫：《松雪斋书论》//崔尔平：《历代书法论文选续编》，上海：上海书画出版社，1993：179。

围绕着笔锋的运动形式（主要是空间形式，即绞转、提按、平动）展开的。^①

诚然，从笔锋运动的空间特征来考察，其方式大抵不出邱振中先生指出的三个范畴，这一阐释方法有其合理的一面。然而，邱振中先生忽视了另外一个问题：笔锋的运动形式与人们对毛笔的控制方法（即运笔方式）的关系。因为，书法作品中具体点画形态的变化虽来源于绞转、提按、平动三种笔锋运动形式的不断的空间转换，但归根到底仍取决于毛笔在人们手中是如何运用的。换言之，运笔方式的改变，自然会对绞转、提按、平动三种笔锋运动形式提出一些不同的要求，诸如运动范围、幅度、速度等，从而产生点化、结字等形质上的差异。徐渭曾云：

手之运笔是形，书之点画是影，故手有惊蛇入草之形，而后书有惊蛇入草之影；手有飞鸟出林之形，而后书有飞鸟出林之影。其他蛇斗、剑舞，莫不皆然。^②

徐渭可谓深解运笔之三昧，在他看来，点画之影为“手之运笔”所致，故运笔之形不同，点画之影亦必不同，由此可见运笔方法在笔法范畴中的重要性。而历代书家对运笔方式的主张也不尽相同，因此，有必要先看一下晚明以前的书家对此的相关讨论。

（二）晋唐书家的运指之说

“二王”新体书法中蕴含的丰富的笔法成为魏晋以后历代书家规模取法的渊源，在晋唐书法口传手授式的发展过程中，唐人曾记载一套以智永为中介的“二王”笔法谱系。如韩方明《授笔要说》中云：“后汉崔子玉历钟、王以下，传授至于永禅师，而至张旭始弘八法。”^③ 相较于韩方明的记述，卢携在《临池诀》

① 邱振中：《书法的形态与阐释》，重庆：重庆出版社，1993：30。

② 徐渭：《玄抄类摘序说》//崔尔平：《明清书法论文选》，上海：上海书画出版社，1994：130。

③ 韩方明：《授笔要说》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：285。



中转录张旭的话似乎更为全面，云：“吴郡张旭言：自智永禅师过江，楷法随渡。永禅师乃羲献之孙，得起家法，以授虞世南，虞传陆柬之，陆传子彦远，彦远仆之堂舅，以授余。”^① 张旭之后的书家，诸如邬彤、颜真卿等人又从其处得笔法再传于后世。而这些书家们口传手授的笔法首先强调的就是毛笔在手中应如何执持与使转的问题。关于执笔，古代书论里最早应见于卫夫人《笔阵图》，然其间只是论述了执笔应有浅深高低之别，关于笔的具体运行使转则涉及甚少。唐代王书一脉的书家，继承了以王羲之为代表的晋人古法，他们对这种新体书法书写时执笔与运笔方式应如何把握述之甚详。唐人于执笔方面推崇一种五指共执的双苞法，韩方明《授笔要说》中云：

夫书之妙在于执管，既以双指苞管，亦当五指共执，其要实指虚掌，钩撮诃送，亦曰抵送，以备口传手授之说也。世俗皆以单指苞之，则力不足而无神气，每作一点画，虽有解法，亦当使用不成。曰平腕双苞。虚掌实指，妙无所加也。^②

这种执笔法的要领就是“平腕双苞”“虚掌实指”。“平腕”者，实不同于清代康有为所言的“反纽其筋”式的“腕平掌竖”^③；“实指”也并非是指一味使用蛮力紧握笔管，而是执笔时五指的作用应紧密配合，各个手指节力均平；“虚掌”乃是为了书写时毛笔在指掌间能有足够的运转空间，而不碍其“抵送”之势，所谓“运用便易”是也。^④

唐人主张的双苞执笔法，其目的就是在运笔时使用钟、王以降而盛传的拨镫法。拨镫法有林蕴《拨镫序》中的“推、拖、捻、拽”四字法，^⑤ 陆希声的

① 卢携：《临池诀》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：293。

② 韩方明：《授笔要说》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：286。

③ 庄希祖：“腕平掌竖”考//赵国平：《全国第五届书学讨论会论文集》，石家庄：河北教育出版社，2000：425。

④ 李世民：《笔法诀》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：118。

⑤ 林蕴：《拨镫序》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：289。

“擗、压、钩、格、抵”五字说,^①又有南唐后主李煜《书述》中的“擗、压、钩、揭、抵、拒、导、送”七字诀等多种主张。^②然而不管哪一种要诀,实际上说的都是一种运指之法。它是通过五指的不同作用力,使毛笔在指掌间完成不同方向的使转顿挫、勾连牵引,产生各种笔势,从而表现出具体的点画形态。有一点需要说明,在这种运笔方式中,手指的作用处于主导地位,手腕则起着辅助作用,应及时配合手指的运转,随着笔势的变化而环转自如,不宜胶着死板,故虞世南云“用笔须手腕轻虚”^③。到了明代,书家对此都已达成共识,如徐渭所说:“魏晋真书皆以掌指书之,肘腕虽兼,亦不太重”^④。(图1)



图1 王羲之《兰亭序》局部

① 朱长文. 墨池编: 卷二//文渊阁四库全书(电子版): 子部第312号盘. 武汉: 武汉大学出版社, 1997.

② 李煜. 书述//华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海: 上海书画出版社, 1979: 299.

③ 虞世南. 笔髓论: 指意//华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海: 上海书画出版社, 1979: 110.

④ 徐渭. 笔玄要旨//四库全书存目丛书编纂委员会. 四库全书存目丛书: 子部第71册. 济南: 齐鲁书社, 1997.

我们认为，唐人所言的这些古法，大概是由于晋唐人书写时纸张与肘腕部分多处于一种无依托式的状态，又加之受字的大小限制，在这种情况下强调手指的运转作用，既符合人本身的生理习惯，又有利于对毛笔的控制，从而表现出一定范围内的点画形态。

（三）肘腕之法的产生及其原因

自宋代开始，关于书法的运笔方式出现了两种说法。有些书家继续主张以指运笔。苏东坡的书论中曾记述了欧阳修关于运笔的一句话，曰：“欧阳文忠公谓余‘当使指运而腕不知’，此语最妙。”^①很显然，欧阳修等文人还是深谙晋唐书家的运指法这一经典运笔方式的。一生师法晋人的米芾对运指之法也极为推崇，他说：

学书贵弄翰，谓把笔轻，自然手心虚，振迅天真，出于意外。^②

请注意，这里的“把笔轻”，是米芾针对世俗不明古法之人用力捉笔而言的，他曾批评“世人多写大字时用力捉笔，字愈无筋骨神气”^③。米芾认为执笔时应手指轻便灵活、运转自如，而“手心虚”也就是“掌空”，如此“弄翰”，方能“振迅天真”，可见其只不过是把唐人的说法换了一种表述方式而已。

在继承晋唐的同时，至南宋，我们在书论中发现了运腕之说，这是历史的反映，姜夔在《续书谱》中说：

大抵执之欲紧，运之欲活，不可以指运笔，当以腕运笔，执之在手，手不主运；运指在腕，腕不主执。^④

① 苏轼，论书//华东师范大学古籍整理研究室，历代书法论文选，上海：上海书画出版社，1979：312。

② 曹宝麟，中国书法全集：第37卷，北京：荣宝斋出版社，1992：90。

③ 曹宝麟，中国书法史：宋辽金卷，南京：江苏教育出版社，1999：204。

④ 姜夔，续书谱//华东师范大学古籍整理研究室，历代书法论文选，上海：上海书画出版社，1979：383。

这是魏晋以来书法史上的文人书家在运笔方式上较早地弃运指法而主运腕法的书学观点。手腕在唐人的运笔方式中只是辅助手指完成使转，但在这里，“不可以指运笔，当以腕运笔”，“运指在腕”，腕对笔的运行使转可谓完全处于主导地位，诚与运指之古法背道而驰。诚然，我们不能武断地说姜夔之类的书论家不懂运指法才是最经典的运笔方式。那么，运腕说产生的具体原因是什么呢？笔者思忖了许久，认为其应该与以下两个方面有比较密切的关系：

其一，唐代以后出现了配合高椅、高凳使用的书桌并很快普及，文人书家也开始习惯于伏案书写，而书写状态的改变，在某种程度上使运笔方式逐渐发生了变化。关于这一点近人亦每有相关论述。沙孟海先生曾就执笔方式与晋唐时期坐具的关系作了一定程度的考察。^①当代书家孙晓云则发展了沙孟海先生的观点，她认为：“后代书家总说唐以后‘古法渐衰’，我以为其‘古法’即指将纸拿于手里书写时所用的笔法。‘古法渐衰’是由于有了桌子，这种无依托的书写方法当然就逐渐衰亡了。”^②孙晓云提出晋唐文人书家采用的是“无依托的书写方法”，这一点乃沙孟海先生所未言及，其见解无疑是正确的。但是，笔者更愿意借此从另外一个角度来解释运腕说的产生。晋唐人书写时，由于肘腕是没有依托的，故其肘腕在一种自然的悬空状态下辅助手指完成对毛笔的运转。书桌的出现使书写时的肘腕有了依托，书写的状态就与古人产生了距离，于是后代的一些书家为了追踪前人的古法，必然会提出悬腕、悬肘之类的要求。元代陈绎曾在《翰林要诀》中记载了一个史实：

今代惟鲜于郎中（枢）善悬腕书，余问之，瞑目伸臂曰：胆、胆、胆。^③

鲜于枢是元代前期与赵孟頫名声并置的“二王”一脉之大书家。从上述材料看，至少又说明了两个方面的问题：首先，当时大多数人是在一种肘腕有依托

① 沙孟海：《古代书法执笔初探》//20世纪书法研究丛书：考识辨异篇。上海：上海书画出版社，2000：228。

② 孙晓云：《书法有法》。北京：华艺出版社，2001：46。

③ 陈绎曾：《翰林要诀》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》。上海：上海书画出版社，1979：480。



的状态下书写；其次，在有依托式书写的时代，悬腕作书还更多地被赋予了书家是否有胆识、功力等其他层面的意义，这种现象即使在当今时代也不乏其例。而悬肘、悬腕从一种自然状态到后来的刻意追求，这一转变可能在客观上导致了人们运笔时对肘腕作用的格外强调与重视。

其二，“二王”一脉的文人书家，从北宋米芾等人开始，很多作品较之晋唐而言，无论是单字的字径还是整个作品的尺幅，都渐次变大，原先在指掌间完成的技法表现手段已不能完全适应书写的需要。宋以前，除刻石铭文外，字径大多不超过两寸，作品多为卷子的形式，故尺幅纵向长度通常不超过一尺^①，这种大小的字，诚如前所言，是适合运指之法的；宋以后一些帖学书家的作品因为字径与尺幅的增大，则肯定要借助腕、肘来拓宽毛笔运转的幅度与范围，从而表现出具体的点画形态。元代郑杓在《衍极》中说：

寸以内，法在掌指；寸以外，法兼肘腕。掌指，法之常也；肘腕，法之变也。魏晋间帖，掌指字也。呜呼，师法不传，人便其所习。便其所习，此法所以不传也。^②

通过这段话，我们可以很清晰地了解到因字的大小改变而带来的运笔方式的不同，有了肘腕这一变化，运腕说的提出也就不足为奇了。米芾虽然也主张运指之法，其《珊瑚帖》（图2）深谙笔锋左右发力的原理，点画八面出锋。但是观其《多景楼》（图3）、《红县楼》等字径较大的作品，显然已不是仅依靠运指法能书写出的，他已经开始注意腕力的使用，点画的形象就不及小字那么精确。

① 邱振中：《卷与轴》，书法丛刊，1994（3）。

② 郑杓：《衍极》//华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979：402。