



古代书法
字里千秋

刘涛著

生活·讀書·新知 三联书店

J292

22

2007

古代书法

字里千秋

刘涛著

生活·讀書·新知 三联书店

Copyright © 2007 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

字里千秋：古代书法 / 刘涛著. —北京：生活·读书·新知三联书店，2007.4

(视觉中国)

ISBN 978-7-108-02701-6

I. 字… II. 刘… III. 汉字—书法—研究—中国—古代
IV. J509.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第025480号

插图珍藏本	字里千秋：古代书法
著 者	刘 涛
责任编辑	汪家明
装帧设计	宁成春
电脑制作	1802 工作室
出版发行	生活·读书·新知三联书店 北京市东城区美术馆东街22号
邮 编	100010
经 销	新华书店
印 刷	北京盛通彩色印刷有限公司
版 次	2007年4月北京第1版 2007年4月第1次印刷
开 本	720毫米×965毫米 1/16 10.75印张
字 数	93千字
印 数	00,001—10,000册
定 价	35.00元

版权所有，未经许可，本书任何章节和插图不得转载或翻印。

刘 涛 1953 年生于武汉市。
1982 年毕业于武汉大学历史系，
留校任教。现任教于中央美术学院
中国画学院。

长期从事中国书法史、书法技
法的教学和研究。主要研究领域为
汉魏两晋南北朝书法史、敦煌写经
书法、王羲之书法。发表研究论文
四十余篇。著有《中国书法史·魏
晋南北朝卷》(获第六届国家图书
奖)、《书法谈丛》、《书法欣赏》、
《中国书法》等六种。编著《中国书
法全集·王羲之王献之卷》、《四山
摩崖刻经》、《大串联》等。

视觉中国

笔底烟云——古代绘画

字里千秋——古代书法

心灵之寄——古代雕塑

天工开物——古代工艺美术

营造之智——古代建筑

视觉中国——历史与梦想

生活·读书·新知 三联书店 刊行

网络销售合作伙伴

博库书城 WWW.BOOKKUU.COM

当当网 www.dangdang.com

卓越网 www.jovo.com

责任编辑 汪家明

装帧设计 宁成春 胡长跃

电脑制作 1802 工作室

目 录

书法这门艺术.....	I
壹、书法的基本特点.....	2
贰、书法的艺术性格与书法观念.....	9
叁、书作与印章.....	11
汉字的形体	17
壹、汉字起源与仓颉造字.....	17
贰、书体的演变.....	19
叁、书体的种种名称.....	25
肆、书体的“立”与“破”.....	30
先秦时期的文字书法	32
壹、殷商甲骨文书法与墨迹.....	34
贰、殷商、西周的金文书法.....	38
叁、春秋战国时期书法.....	45
篆 书	53
壹、篆书的书法特征.....	53
贰、秦朝小篆.....	53
叁、汉朝篆书.....	55
肆、三国两晋南北朝篆书.....	58
伍、唐朝篆书.....	60
陆、宋元明时期篆书.....	63
柒、清朝：篆书书法的复兴.....	64
隶 书	67
壹、隶书的书法特征.....	67
贰、古隶与汉隶.....	69
叁、汉简与汉刻石.....	70
肆、东晋的“变态”隶书.....	80

伍、“唐隶”	81
陆、清朝：隶书书法的复兴	83
草书	88
壹、草书的书法特征	88
贰、汉朝草书	89
叁、天下第一帖：陆机《平复帖》	93
肆、王羲之的“今草”	95
伍、“颠张狂素”	97
陆、黄庭坚的草书	101
柒、余绪回声	104
行书	109
壹、行书的书法特征	109
贰、行书法典：王羲之《兰亭序》	109
叁、王献之的行草书	113
肆、颜真卿《祭侄稿》	115
伍、苏轼《黄州寒食诗帖》	116
陆、擒纵有致：黄庭坚的行书	120
柒、沉着痛快：米芾的行书	122
捌、历代行书名家	125
楷书	129
壹、楷书的书法特征	129
贰、钟繇：正书之祖	130
叁、王羲之的“今体”楷书	132
肆、北魏后期的楷书	135
伍、初唐三杰：欧阳询、虞世南、褚遂良	140
陆、“颜体”与“柳体”	145
柒、流美稳便的“赵字”	151
书法家	154
壹、“能书”与“书圣”	155
贰、书法与仕途	155
叁、书法家与抄书写碑	157
图目	159

书法这门艺术

1925年，梁启超受聘清华学校（1928年更名为清华大学），担任国学研究院导师。翌年，他为清华学校教职员书法研究会作了一次有关书法的演讲。梁启超说道：“美术，世界所公认的为图画、雕刻、建筑三种。中国于这三种之外，还有一种，就是写字。”梁启超说的“写字”，即我们今天所说的书法，而“美术”是舶来的新名词，指造型艺术。梁启超认为中国人的“写字”可以称为美术的原因有四个：线的美，光的美，力的美，表现个性的美。

十多年后，林语堂在美国写了一部名为《吾国吾民》的书，向西方世界介绍中国，其中也说到中国的书法。在林语堂看来，“书法艺术给美学欣赏提供了一整套术语，我们可以把这些术语所代表的观念看作是中华民族美学观念的基础”；“如果不懂得中国书法及其艺术灵感，就无法谈论中国的艺术”；“在书法

上，也许只有在书法上，我们才能够看到中国人艺术心灵的极致。”

也有学者认为书法不是一门艺术。20世纪30年代初的某一天，一群学者聚在梁宗岱家晚餐，席间谈及书法，郑振铎力说“书法非艺术”，而其他学者都不同意他的意见。持这种观点的学者，大概出于两个原因，一是西方不以书法为艺术门类，二是书法的实用性很强。

中国书法有着实用与艺术的双重性格。在古代社会里，从秦汉的课吏制度到科举制，一直重视书写的规范，讲究书法的美观，比如文字的准确无误，字迹的工整，注重装饰性等等。人们的抄书，书写契约、抄写公文，书刻碑刻墓志，题写匾额门榜，都属于实用的书写，书写者都是当时、当地的能书者或善书者。我们还看到这样一种书法现象：汉朝那些碑刻摩崖隶书，本是出于实用需要而书刻，书写者按

照隶书的正体书写，当时只是具有端正、规范意义上的美观，后世却成了隶书的典范。还有古代写经生抄书的字迹，时过境迁，也成了今人学习书法的范本。大书家王羲之的《兰亭序》、颜真卿的《祭侄稿》，都是信笔书写的文稿，典型的实用书写，后来却成了书法史上的经典作品。在古人那里，书写的实用性和艺术性之间并无严格的界限。

西方也有“书法”这样的语词，是指“美观的书写或形式”。但是，中国的书法家并不满足工整的、装饰的美观，尤其是在草书、行书盛行起来的汉晋之际，书法家用笔的技巧得到空前的发扬，他们崇尚“势”、“韵”、“神采”，形成了一套超越“法度”的书法观念。

古人那里，“书”与“画”有轻重之别。书法与文字密切关联，而文字具有“王政之始，经艺之本”的功能和作用，治理国家、交流思想、记录历史、传播文学都离不开文字，所以历代许多书法家不仅属于掌握文字的知识阶层，而且是统治集团的成员。画工就不一样了，在很长的历史时期里，他们属于“百工”之

类的匠人，编入匠籍，地位卑微。

东晋以来，一些士族书家也擅长丹青。“二王”父子都能绘画，而他们是以书法名世。在“文人画”大兴的宋代，擅长书法的徽宗也是画家；大书家米芾自创一种画法，绘画史上称为“米家山水”。元朝赵孟頫在绘画史上也是鼎鼎有名的人物，但是他的书名远远大于画名。因为，在古人的心目中，书家身份要比画家显得正统。这种传统的观念在20世纪大画家那里还能看到一些痕迹。齐白石以绘画著称于世，也擅长书法篆刻，曾经拜在王湘绮门下学诗。白石老人评价自己的艺术却说：“我的诗第一，印第二，字第三，画第四。”清朝旧王孙溥心畲是与张大千齐名的画家，晚年在台湾师范大学教绘画，一个星期上一个时辰的课，他说，“学画要先读四书五经，练好书法，人品端正”，特别强调文化修养、书法、人品对于绘画的作用。书法与绘画是两个艺术门类，在中国画家那里，特别是文人画兴起之后，书法是画家不可缺少的基本功，书法水平甚至影响绘画成就的高低。

壹 · 书法的基本特点

中国书法源于实用的汉字书写，是在汉字的长期书写过程中衍生的一门造型艺术，或者说，书法

是表现汉字形体美韵的书写艺术。书法能够由写字发展成为一门艺术，关键在于“汉字”与“书写”。

一、汉字形态

——书法艺术的 造型基础

早期的象形字，还能看出部分汉字与图画的渊源关系。例如，“云”字写得像天上的云朵，“虎”字是张开大口的老虎，身上还有花斑。汉字经过篆书、隶书、楷书几个大的发展阶段，逐渐脱离所像的物象，成为符号化的文字。但是，汉字这样的符号是类似建筑结构的方块型字。即使连笔的草书，可以一笔连写几个笔画，依然是方块的结构形态。古埃及象形文字也是方块形态，但是很早就被阿拉伯文字所取代，成了死文字。而汉字流传至今，一直保持着结构性特点。

汉字的再生能力非常旺盛。汉字有许多基本的构形“元素”，例如，人、口、手、水、羊、玉、田之类，皆是象形的独体字。古人利用形声和会意两种方法，将一些独体字作为表意或表音的部件，互相组合，不断繁衍出新的汉字。例如“水”字，可以与“可”、“足”、“将”组合出“河”、“浞”、“浆”之类的字，和“水”组合的字多达几百个。汉字的繁衍仿佛一株树，由主干分出许多旁支，又由旁支再分出更多的细枝。现在见到的最早汉字是殷商时代的

甲骨文，数量已有四千多个，几千年后的今天，汉字的数量达到五万个左右。汉字不仅数量多，而且无一雷同。每个汉字都是一个独立的图形，本身就富有“造型”的特色。

汉字中，每一个笔画都是一个形态。因为汉字字体发生过变异，篆书的笔画形态就与隶书不同，隶书的笔画形态又与楷书不同，楷书的笔画形态又与行草书不同。即使同一种书体，书写者不同，笔画形态和结构也有差异。例如汉碑隶书，《史晨碑》与《华山碑》不一样；同是东汉摩崖隶书，《郾阁颂》与《石门颂》也不一样。具有个人风格的书家更是如此，例如柳公权楷书师法欧阳询、颜真卿，但是柳体形态与欧、颜两家很不一样。

汉字的数量越积越多，结构复杂多变。无论哪种书体，无论繁体简体，无论正体异体，每个汉字都是一个固定的图形，也是一个特定的形象。由识字方面看，确实增添了学习汉字的困难（这是“五四”新文化运动中有人主张废除汉字的一个缘由）。而书法家是依据汉字创造书法形象，树立自己的艺术风格，对他们来说，汉字的结构形态是书法造型的资源，汉字越多，提供的造型资源越是丰厚。所以，认识各种汉字图形结构，又是书家必备的本领。

二、书写性

——书法的灵魂

殷商时代，先民已经使用具有弹性的锥体毛笔作为书写工具，现在所见最早的毛笔，是长沙左家公山楚墓出土的战国晚期的笔，发现时锋颖如新。锥体毛笔能写出各种形态的点画，呈现丰富而生动的笔势，所以古人说“笔软则奇怪生焉”。软毫的笔在书写时会变形，也会“笔软而麻烦生焉”。书写的魅力正在于使用毛笔的难度，所以，学书法的第一步是学会使用毛笔，而且书家艺术水平的高下，也由用笔见分晓。

书法是在不可逆转的挥运之中传达书写者的功力和气格，显示书家的审美倾向和艺术追求。书写讲究“气韵生动”，最忌填描，特别是行草书，一填描，点画就“死”掉了。古人说，书法是“一字已见其心”的简易之道，正因为如此，书法的艺术性带有“可以心契，非可言宣”的模糊性和神秘性。书法的这种品性，十分吻合中国文化的性格。

书法的魅力还在于书写所具有的不可预测性。书家写字不能像画家那样先拟画稿，也不能像篆刻家那样打印稿。书写时，完整的图式很难事先预测，只能随机调控，能够做到“意在笔先”，做到“心手双

畅”，是很不容易的。今天有些书家考虑到作品的完整性，也采用打稿的方法来完成作品，虽能求得“字形”之妙，却失去了“天然”的魅力。

1. 笔顺与笔势

笔顺仿佛书写的“路线图”。人们称赏书法具有“时序性”、“历时性”，称赞狂草具有舞蹈、音乐那样的美感。这些特点，本于笔顺导引和展开的笔势。

笔顺的形成，经历了一个由疏而密的过程，与汉字的演变同步。甲骨文时代还有不少象形字，那时的书写还残留着绘画那种描摹的随机性，写字类似“画”字。篆书时代，笔顺关系并不十分严密，连贯的笔势比较弱。隶书成熟之后，汉字不仅彻底脱去了象形的痕迹，而且上下笔之间形成了严格固定的次序关系，保证了书写动作的连贯性，书写的笔势也随之增强。写草书，看起来比楷书自由，依然有笔顺的制约，而且难度更大。“势来不可止，势去不可遏”的狂草书，连属的笔势展现得最为充分。

“势”是书法艺术中非常重要的内容，古人论书法，以“势”为先。汉晋文士书家谈书体与书法的文章，大多以“势”名篇。例如，东汉崔瑗的《草势》、蔡邕的《篆势》，东吴张弘的《飞白书势》，晋朝索靖的《草书势》、卫恒的《四体书势》、

刘劭《飞白书势》等。

书法作品的“形”是由人的书写动作产生的，运笔速度有快有慢、运笔方向有曲有直、与纸的摩擦面有大有小（决定笔画的粗细），书写动作有虚有实，力度有强有弱。高明的书家，能将手中的笔正用侧用、顺用逆用、重用轻用、实用虚用，敛得紧、放得开，腕灵笔活，沉着痛快。这些都关涉“笔势”。那些千人一面的馆阁体，还有装饰性的美术字，之所以缺乏书写的魅力，就在于“形”显“势”隐。

2. 笔法与手势

要把文字写得美观，必须学会控制毛笔。书写任何一种书体，都有一套行之有效的用笔方法，即我们常说的“笔法”。每个时代的书家都在传授前人的笔法，也在总结自己的书写经验。唐朝以来，人们所说的笔法包括“执笔法”和“用笔法”两大部分，而重点是用笔法，例如用笔的使转和提按，行笔速度的快慢和接应之类。掌握了基本笔法，又能灵活运用，就可以写好字，所以，我们不必迷信笔法，更不要畏惧笔法。

随着时代的变迁，书体的演变，许多用笔方法失传了。商周时代写字的笔法，汉朝人就不知道了。汉朝人写隶书的笔法，南朝书家已经很陌生。古人非常重视笔法，出现

了一些关于笔法的传说：钟繇掘开韦诞的坟墓，才得到韦诞的笔法；少年王献之为了写好字，“偷窃”王羲之藏在枕下的书诀。古人编的这些故事未必可信，却可知道古代书家重视笔法到了神秘化的地步。

唐朝时，民间流传一种指导学童习字的《笔阵图》，画有三指执笔的手姿，还有七行说明文字。古代这种执笔图，在日本还能看到。唐朝还出现了“永字八法”，是以楷书“永”字的八种点画为例，说明楷书基本笔画的写法，流传至今。

古人用图像与文字相配的方法介绍笔法，是为了指导人们如何控制毛笔写好字，在当时是一种便宜的方法。但是，活生生的书写动作则无法用图画表示出来，只有当面看书家握笔写字才能知晓。所以，古人主张拜师学艺，私相授受。现在许多人是自己临帖学书法，看不到古代书家如何书写，那该怎么办？这个问题也有办法解决。既然书迹形态是书家书写动作的忠实记录（以刀代笔除外），我们可以透过“形态”去体会古代书家的书写动作与手势。明白了这个道理，可以用影摹的方法来体会古人用笔的动作，经过反复地练习，用笔由迟疑到流畅，由笨拙到灵巧，渐渐写得与字帖上的古人书迹相差无几，有了感觉，并且形成某种“动力定式”，写出的字就会接近古人。

三、笔法的繁衍变化

笔法由简而繁。一些笔法的出现，直接与书体的演变有关。篆书时代，笔画形态不外曲线、直线和点，写字动作简单，相当于拿笔画道道，引笔而书即可，没有复杂的笔法可言。篆书弯曲回环的笔画，隶书改为几笔来写，所以隶书的笔画形态远比篆书丰富。写隶书，有顿挫、轻重、转折、放敛等不同的用笔方法；写一笔大体是朝一个方向运笔，撇与捺、横与竖，用笔各异。随着草书、行书、楷书的形成，又出现了许多用笔的方法。

字体的演变结束之后，笔法还在繁衍，甚至出现了许多奇奇怪怪的笔法，究其原因，固然与书家的用笔特点有关，但是人们忽略了古代曾经发生书写姿态的变化，而这变化又与坐具的改变有关。

今人执笔，笔管大体是直立的，这是宋代以后适应生活用具而产生的“一种进步形式”。沙孟海曾经列举了五幅古代名画（宋画或唐画宋摹本），画中人物执笔写字，不论是站着或坐着，手执的笔管总是斜的，没有一个是垂直的。日本中村不折所藏吐鲁番发现的唐画残片，有一人面对卷子，执笔欲书；榆林石窟第廿五窟唐代壁画，也绘有一人在树下执笔写经的图像，画中

的人也是斜执笔。

古人执笔，本是用大拇指与食指执笔，是单钩“斜执”法——与今天人们通常握自来水笔的姿势相似，后来变为双包的“直执”法，即食指、中指外包，大拇指、无名指（小指靠无名指）内抵的执笔法。这是个很大的变化，原因在于有了高案高椅，人们的坐式不同了。

古人写字时的坐式，即身体姿态，也有一个变化的过程。依据出土的文物，杨泓指出，自殷商到魏晋，华夏民族是席地而坐，双膝曲而接地，臀股贴坐于双足跟上，与“跪”相近，相当于跪坐。殷商妇好墓出土的玉人像，满城西汉墓出土的长信宫灯女像，坐式都是这样合乎礼节的标准姿势。那时的“跪”姿是双膝接地，但是臀股与双足保持着一定的距离。如果臀股不着足跟，而且挺直腰，就称为“跽”。南北朝流行“跂坐”，是坐在高坐具上，两足垂在身体前面，足趾着地而足跟不着地的姿势，属于虏俗胡风。据文献的记载，当时中原地区的胡人就是这种垂脚的坐姿，南朝的皇宫里也出现了这样的坐姿。

长沙出土的西晋青釉对书俑【图1·1】，对书俑的坐姿还是华夏古风。南京西善桥南朝大墓出土的《竹林七贤与荣启期砖画》，上面的魏晋名士也是席地而坐，虽然已经将足伸到身体前面，那是南朝的画



1·1 西晋青釉对书瓷俑

两人相对跏坐，中间是一个长方形尖脚案，案的一端置一长方形书箱，中间有笔架，可以平放三支笔。左边一人手中执笔为斜执法。

匠表现名士“倨傲无礼”的手法，还不是胡人的“跂坐”。

华夏民族的坐姿，西晋时还保持着古风，到了南北朝时期才出现了一些变化。可是有个问题随之而来，既然直执笔是因为“跂坐”而出现，为什么反映唐以前生活场景的《北齐校书图》中，人物是“跂坐”的姿态却还是执斜笔呢？大概南北朝时期只是改变了坐姿，而写字的执笔姿势尚未改变，也就是说，写字的身体姿势为“胡”式，执笔的姿势是“华”式，仿佛一“今”一“古”。由唐宋时期的人物画知道，当时是在高桌上写字，依然是斜执笔。宋朝苏轼是斜执笔，握笔低，而且枕腕写字。黄庭坚是“高执笔”，他的草书、行书中的长笔画都有虚颤的痕迹，也许是高执笔所致。

跂坐而斜执笔的写字姿势延续了几百年。元明以来，普遍使用高桌矮椅，写字时垂足而坐，双钩直执笔，这与华夏古俗的坐姿与执笔法已经大不一样了。但是人们临摹的书法范本却是秦篆、汉隶、晋朝草行楷书，以及唐朝的字迹，那时书家是单钩斜执笔。明清书家为了

在书法形态上接近古代法书，便在用笔的方法上用心思，有了各种各样、奇奇怪怪的笔法。例如清朝书家何绍基，为了将“通身之力”传送到字画中，发明“回腕法”，这种动作是右臂回悬于胸前，形如猿臂的回抱姿态。还有改变工具的离奇事例，清朝书家写小篆，烧去毛笔的锋颖，以便写出匀称的笔画。

笔法的繁衍或变异，还有纸张的因素。唐朝以前多用熟纸作书，唐朝的硬黄纸非常紧密，能忠实地记录书家的书写技巧。今天的书家多用“生宣纸”作书，这种纸渗透性很强，墨色容易洇发，虽然能够显出墨色的浓淡效果，却遮蔽了书家的笔力。所以，现在书家也因应“生宣”的纸性，变通用笔的方法。有的书家则通过改制毛笔来应对“生宣纸”，例如使用长锋羊毫，书写效果也会发生某些变化。

历代书家总结的种种笔法，属书写之“术”，都是为着追求书写的最佳效果，表现汉字形体的美感。因为有了许多特殊的书写方法，汉字百态横生，书法才有了丰富的艺术品质。

古代书写姿势变化表

时 代	坐 姿	执笔姿态	通常的书写姿势
商周 —— 东晋	跪 坐	斜 执	坐姿与执笔姿势皆为古式
南北朝 —— 唐宋	跪坐——跂坐	斜执——斜执、直执并存	坐姿逐渐转向胡式的跂坐；执笔姿势斜、直并行
元 —— 清	跂 坐	直执为主	坐姿为胡式；执笔姿势在元朝以来转为今式的直执

贰 · 书法的艺术性格与书法观念

书法的艺术性格,最初本于技术意义上的法度,法度体现形式的美感。所以,崇尚法度是书法历史上的悠久传统。很多书法名作,例如西周的《史墙盘》,秦朝的《泰山刻石》,汉朝的《史晨碑》、《乙瑛碑》,唐朝书家欧阳询、虞世南、柳公权的楷书,尽管各有特点,却均以法度谨严著称,并且成为人们初学书法的范本。还有《张猛龙碑》一类方严的北魏楷书,精美的唐人写经,虽然书写者是无名之辈,因为具备法度而成为了后人学习书法的经典。

汉晋之际,那些士族书家不仅注重书写的法度和形式美,而且能够领略草书、行书中蕴涵的书写韵味,他们凭借有意味的书写来彰显自己的风度。于是,书法和当时的文学一样,开始成为人们表情达意的一种艺术形式。

南朝时,士族书家已经认识到人的“情”、“思”对书写的主导作用。王僧虔在《书赋》中说:“情凭虚而测有,思沿想而图空”,译成现代汉语,意思是:书法艺术的创造是凭借情感和想象,并且将其转化为纸上可见的书法形象。他还说,书写之际,“心”要遵循法则和常理,同时又要想象出可见的形象,

并且做到“得之于心,应之于手”,笔下的书法形象才能具有感人的生命力。

唐朝书法家、理论家孙过庭也很关心书法的“创作”规律,提出了著名的“五合五乖”的论点:“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。”他不是从“笔法”的角度论述书写,而是考虑到书写时的各种关系。这些关系在写字时相合,写的字则“流媚”;如果乖悖,写的字则“雕疏”。孙过庭擅长书法,深知“五合”交臻是可遇而不可求的事,而历史上动人的书法作品大多是由书家的胸臆情志主使,所以他特别指出,“得时不如得器,得器不如得志”,仍然把书家的精神状态置于首位。

唐朝书法家非常强调书写时的精神状态,例如“端己正容”,“凝神静虑”,“临池志逸”之类。晚唐时,穆宗向大书家柳公权讨教如何用笔才能把字写好,柳公权回答:“用笔在心,心正则笔正。”穆宗荒僻政事,柳公权借书法劝诫他,人

称“笔谏”。这个故事表明,“心”、“志”对于书法的主导作用在那时已经成为书家的常识了。

心平气和地写字是一种状态,书家带着感情写字也是常有的事。孙过庭分析王羲之的小楷名作就非常强调性情。他说:羲之写《乐毅论》时“情多佛郁”,写《东方朔画像赞》时“意涉瑰奇”,写《黄庭经》时“怡怿虚无”,写《太师箴》时则是“纵横争折”。王羲之的这些名迹都是抄写前人的文章,文章的内容便成为孙过庭解读书法的门径。

我们知道,书法家书写一篇文章、一首诗、一句格言,无论是自己的诗文还是前人的词章,文句的含义多少会影响他们的心理,所以这种近似文学式的解读书作方法有其道理。后来有人这样总结情感与书法的对应关系:“喜则气和而字舒,怒则气粗而字险,哀则气郁而字敛,乐则气平而字丽。情有轻重,则字之敛舒险丽亦有深浅,变化无穷;气之清和肃壮,奇丽古淡,互有出入。”书家的情感与书法的关系比较复杂,如果凭借书家书写的文辞来解读书家的情感,还要缕清各种关系,例如书家擅长何种书体,书写时的处境,为谁而写,书作的形态特点,此幅书作与其他书作的异同,当时的文化审美风尚等等。

唐朝书家重视书法的抒情性,

而狂草书是最适合抒情的一种书体。张旭写草书的状态和方式非常特异,常常是在大醉之后,呼叫狂走,然后下笔,有时“以头濡墨而书”。文学家韩愈说张旭“喜怒窘穷,忧悲愉快,怨恨思慕,酣醉无聊不平,有动于心,必于草书焉发之”。当张旭完全沉浸在自己的感情世界中,狂草的种种态势仿佛“可喜可愕”的情感宣泄。

宋朝书家发现,他们仰慕的晋唐大书家的名作,特别是王羲之行草书尺牍,多是逸笔草草,反而更显风神,于是有了“无意于书乃佳”之说。苏轼提出的这一观点对后世书家的影响很大。苏轼强调心旷神怡的精神状态,表达上带有禅宗的色彩,实与唐人所谓“临池志逸”颇为相似。

宋朝的书家特别敬佩颜真卿的书法,并且把颜真卿的书法风格与人格形象联系起来。欧阳修说:“斯人忠义出于天性,故其字画刚劲独立,不袭前迹,挺然奇伟,有似其为人。”南朝袁昂作书评已经以人为喻,如“王右军书如谢家子弟,纵复不端正者,爽爽有一种风气。王子敬书如河洛间少年,虽有充悦,而举体沓拖,殊不可耐”。但是,这只是比况人的外在风度,而宋朝人注重内在的人格力量,将“伦理”观念赋予书法。于是,评论书法又多了一个政治伦理的标准。按这个标准,