

浙江大学艺术学院

· 主编 陈振濂

副主编 金晓明

浙江大学美术学院文集

上卷

书学源流论

校《淳化阁帖》记

临池一得

论书绝句

文艺篇

书画题跋九十则

二王法书管窥

书法论

历代名家学书经验谈辑要释义

书画札记十七则

中国美术的优胜

评中国的画风

近世艺术教育运动

书法述要

题画诗词五十首

谈秦印

印学形成的几个阶段

古代书法执笔初探

两晋南北朝书迹的写体与刻体

书画札记四则

书法题跋三则

题画诗十首

敦煌造型艺术

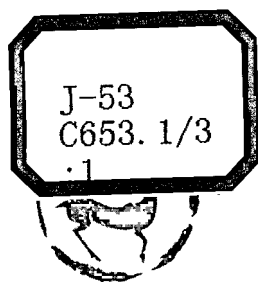
楷书与古以后正字标准

敦煌艺术的源流与内容

古高昌石窟的分布情况

古龟兹石窟……

浙江
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社



浙江大學美術文集

上卷

浙江大學藝術學院

· 主編 陳振濂

副主編 金曉明



浙江大學出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

《浙江大学美术文集》序

| 张 曦

浙江大学党委书记
浙江大学文科发展领导小组组长

综观浙江大学 110 年办学历史,书画艺术一直相伴其中。马一浮、马叙伦、常书鸿、丰子恺、姜亮夫、夏承焘、陆维钊等一批学者型的书画家曾执鞭浙大,推动形成了浙大师生热爱书画艺术的优良传统。2000 年,浙江大学创办了美术学、艺术设计学等本科专业,2001 年设立了美术学和艺术设计学硕士点,随后又相继招收中国书画篆刻史方向博士生,开展博士后研究工作。依靠浙江大学学科综合的优势和深厚的人文底蕴,我校美术学科走特色发展之路,坚持教学、研究、创作齐头并进,形成了诸如“两宋绘画研究”、“绘画史研究”、“书法学研究”、“西泠印社史研究”等“亮点”,在国内同类大学中具有一定的地位和影响力。

在浙江大学建校 110 周年之际,有关方面编辑了上下两卷的《浙江大学美术文集》。《文集》上卷收录了在浙大工作过的名家大师、学者巨匠们的美术论述和正在浙大工作的专家、教授们的学术论文;下卷汇编了五年来在浙江大学学习过的博士后、博士、硕士们的研究成果。这不仅是美术学科给予校庆的一份珍贵礼物,更是他们在总结经验基础上寻求自我超越的一种举措。

我衷心地希望,浙江大学美术专业越办越好,为推动学校培养一流人才、建设一流大学作出更大的贡献。

目 录

张宗祥	书学源流论 / 001
张宗祥	校《淳化阁帖》记 / 021
张宗祥	临池一得 / 029
张宗祥	论书绝句 / 032
马一浮	文艺篇 / 050
马一浮	书画题跋九十则 / 054
沈尹默	二王法书管窥——关于学习王字的经验谈 / 073
沈尹默	书法论 / 081
沈尹默	历代名家学书经验谈辑要释义(一) / 091
沈尹默	历代名家学书经验谈辑要释义(二) / 100
马叙伦	书画札记十七则 / 114
丰子恺	中国美术的优胜 / 124
丰子恺	评中国的画风 / 143
丰子恺	近世艺术教育运动 / 149
陆维钊	书法述要 / 151
陆维钊	题画诗词五十首 / 168
沙孟海	谈秦印 / 177
沙孟海	印学形成的几个阶段 / 181
沙孟海	古代书法执笔初探 / 184
沙孟海	两晋南北朝书迹的写体与刻体 ——兰亭帖争论的关键问题 / 186
夏承焘	书画札记四则 / 190
胡士莹	书法题跋三则 / 192
胡士莹	题画诗十首 / 194
姜亮夫	敦煌造型艺术 / 196
姜亮夫	楷书为中古以后正字标准 / 207
常书鸿	敦煌艺术的源流与内容 / 211

226 / 古高昌国石窟的分布情况、创造年代及其艺术特点	常书鸿
231 / 古龟兹国石窟的分布情况、创造年代及其艺术特点	常书鸿
242 / 研究两宋绘画,开创浙大品牌	
——在两宋绘画史学术研讨会上的讲话摘要	张 曦
244 / 科学与艺术多学科相结合的当代书画鉴定新途径	
——在浙江大学中国书画文物鉴定研究中心成立	
座谈会上的讲话	潘云鹤
247 / 书法“新帖学”论纲:三个系列的展开	陈振濂
288 / 书论中关于“执笔法”论述的初步认识	吴晓明
293 / 论书法笔法的本体价值	许洪流
302 / 从书法本体论认识的变化看今后书法创作的模式和	
走向	金晓明
310 / 钟繇“三体”考辨	许洪流
317 / 王羲之、王献之书札所见人名称谓略考	任 平
324 / “字体”、“书体”之浅见	任 平
329 / 书法现代化臆说	池长庆
335 / 书法创作论——兼及书法创作的风格诸问题	汪永江
344 / 形式强化和艺术大众化——现代书法的特征与走向	
.....	任 平
351 / “美术”语源考——“美术”译语引进史研究	陈振濂
386 / 关于 20 世纪中国绘画史学史研究的几个问题	金晓明
391 / 浅叙光在中国山水画中的显现	吴 强
409 / 中国画笔墨问题论争的文本分析与述评	金晓明
418 / 论陈老莲在绘画艺术创作上的突出贡献	朱春秋
422 / 黄宾虹与近代书画鉴藏史	吴晓明
433 / 关于篆刻艺术学科建设的若干问题	陈振濂

张宗祥(1882—1965),谱名思曾,字闾声,别号冷僧。浙江海宁人。光绪二十八年(1902)举人。民国时曾任教育部视学、京师图书馆主任。1907至1914年间两度任浙江高等学堂(浙江大学前身)教师。1922年任浙江省教育厅厅长,悉心推行新学制,整顿教育,并筹建浙江大学。新中国成立后任浙江图书馆馆长、浙江省文史馆副馆长、西泠印社社长等职。毕生从事古籍校勘,精书画,于舆地、医药、鉴古各科皆有造诣。著有《书学源流论》、《清代文学史》等。

俄罗斯改革之后,宿学之士奔走通遼,为人执擦靴之役以谋生活。某竟生于中华民国,数年以来,虱处京师尘海中,饱看蛮触之战,且得分政府不急之禄以为养,可为幸矣。散值之后,饱食无聊,则思择一有用之学肄习之,又不知学问果能有用否也。戊午夏,百里来寓,语予云:“近著一书,论书学于美术上之位置”。予因亦掉笔弄毫,以成此篇。百里之书予以未见,予书成而百里又东渡。深愿他日归来,费无用之岁月,出无用之著作,相与证之;复发无用之议论,以辨难其异同,则消遣之法,岂不善哉?戊午八月望前一日张宗祥记。

戊午以还,迄今四年,日事钞书,积卷七百,此稿搁置已不复问。今岁仲梧家兄函索一观,因寄麟弟转交,并嘱排印。当时好事,三四日间率尔成此,兴过之后,不复措意,其中纰缪,殆不胜纠。第念艺术之书,传者绝少,譬诸久行沙漠中,一旦得见草木,虽寻常或亦足赏玩耳。辛酉七月立秋后五日又记。

原始篇

篆书

字之起也,肇于八卦。然八卦皆横行,未穷其变。仓颉、沮诵睹虫鸟

之迹，依类象形，始制文字。自是以降，改易殊体，代有不同。许叔重曰：“封于泰山者七十有二代，靡有同焉。”则可知自仓颉、且诵之后变为大篆，其间改易多矣。特年代荒远，古文奇字，世少概见，见变不能确定为何代书，是以不可考耳。今世所见周以前书，鼎彝之铭间有存者，同异互见，亦难得据。迨乎史籀著书教学，疑必集仓、沮以来之字，陶熔以成。故《汉书·艺文志》称其与古文异体，则知史籀之篇，承而实创也。周衰，七国竞争，文字异体。“至秦并天下，李斯乃奏同之，罢其不与文合者，取史籀大篆，或颇省改，以成小篆。”（见《说文·序》）自是迄今，篆书无改革者，则知自造字迄于小篆，递遭变迁，其间至为繁复。而小篆者，实尽变极工，篆之至善者也。

隶 书

隶书之起，人皆曰秦时大发隶卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易。又曰下杜人程邈在云阳狱中作。独唐杜光庭据左传“亥有二首六身”之说，及《水经注》“临淄人发齐胡王之墓，棺外有文，惟三字古文，余皆今文”二事，以为秦之前已隶书之证。夫仓、沮之前未必无象形之刻画，然而不给于用，则不足称也。有篆之后，历有年所。战国之时，书不同文，其间必有变篆之繁、开隶之源者，特未汇为一编，亦且不给于用，是以世无称焉。（《水经注》所载参用古文，即其不给于用之明证也。）程邈类集诸体，参以己意，省改创造，以归一例，则谓之隶始于程氏亦宜。秦时专施于文牍，纪功刊石，悉用篆书。即下至权铭，未见用隶者，是知当时专取其省易而已。至汉，习隶者多，（汉隶异于秦隶，下篇详之）。碑版流传，篆少于隶矣。自汉历晋至唐，由雄浑而恣肆，（晋隶结体正方者多，笔极恣肆，惜少见。）由恣肆而工秀，气象不同，字体之变易甚少。故论隶书，则汉为大宗，晋为庶出，唐为小宗矣。又隶较篆变易甚少，然名称混淆甚矣。有以真书当隶者，有以六朝碑当隶者。古隶、今隶，聚讼盈庭；徒隶、草隶，主张不一。余以为程邈作隶，为省篆文，未有挑法，推测可知。若拟楷书，实非确论。汉隶皆挑，不过就秦隶而粉饰之，使有姿态，非改易字之笔画也。故后篇所论，专取严格，不涉真、草。

楷 书

楷书者，自隶而生者也。《史记·三王世家》褚少孙曰：“谨论次其真、草诏书，编于左方。”后遂以为汉初已有楷矣。然徐锴《说文注》则引萧子良云：“稿书者，董仲舒欲言灾异，稿草未上，即为稿书。”又曰：“稿者，草之初也。《史记》上官夺屈原稿草，知所方稿草是创草，非草书也。”由此观之，褚少孙所言真、草，亦未必足为楷书、草书之证。《晋书·卫恒传》：“上

谷王次仲始作楷法，至灵帝，好书，时多能者，而师宜官为最。”是楷之始祖为王次仲也。夫次仲为何时人虽不能确定，《水经注》以为秦人，陶宗仪主之。亦有以为汉人者。）然距灵帝时必不远，则可断定。使果为秦人，与程邈比肩，则师宜官以前数百年间何以竟无学者？不应相距如此之久，楷书始再兴也。且不言作楷书，而言作楷法者，明楷之法殊于隶也。楷非创，因乎隶，独其运笔之时，法则异隶，次仲创之，余故曰始祖为王次仲也。《宣和书谱》曰：“汉建初有王次仲者，始以隶字作楷法。所谓楷法者，今之正书是也。人既便之，世遂行焉。于是西汉之末，隶书石刻间杂为正书。降及三国钟繇者，乃有《贺克捷表》，备尽法度，为正书之祖。”由此说观之，一可证次仲之非秦人，且自楷法创后，期间绵延不绝，以至于师宜官、钟繇之徒也；一可证楷、隶之分，盖楷虽因乎隶，及其已成，则显然异途而不相混也。

草 书

由正、行、草三体书观之，似由正而行，由行而草，草为最后起之字。然余有疑焉：草之结体，有大异于楷者，既出于楷，不应不同如是，一也。如果出于楷书，则当由行书递演而成。今行书之起虽在章草之前，然章帝以前行书无传者。自刘德昇创行书之后，以至章帝之时，亦不闻有善行书者。则刘德昇是否在章帝之前尚难确定，且章草之体亦与行书不类，二也。草虽盛于汉章帝时，然不着创者姓名。世传《河淡》一帖，遂名章草。余意章帝之前未必无草，盖自秦迄汉，篆衰而隶盛，人之用隶，稿草之类必不能尽皆工整者，势也。解散隶字，变为草法，故章划用笔皆挑，实与隶书相类，三也。由以上诸说以求之，可见草出于隶，非出于楷矣。自草之兴，有盛名者杜度、崔瑗、崔实、张芝、皇象。至晋王羲之，始不用章草之法，一变而为今草。（见《法书要录》）今草行而章草废，则今草用笔不近隶而近楷，楷行而隶废故也。创草之祖虽不可定。极草之法则张伯英（伯英已有趋向今草之势）。王逸少其人也。

行 书

行书位于草书、楷书之间，然推其起源，则省略真书而成，非若草之出于隶也。西汉之末，颍川刘德升始创此体。魏、晋以降，工者代有，迄于唐初，乃为极盛。李邕一生所书之碑，几无一不用行书之法。唐之尚行，盖滥觞于右军《兰亭楔序》，而洋溢乎怀仁之《集圣教序》，一时风尚，故应尔。然鲁公《争座位》、《祭侄文》等书，在当时匆匆稿纸，行、草间杂，流传后世，人皆则效。下至宋世，作书之人既不致力于碑，惟求工于笔札，于是行、草愈以不分。今世习睹，亦复不以为怪。试使作篆间隶，作隶间楷，则

人皆笑而訾之矣。异哉！世人之目，乃皆以习见而淆也。须知行书者，解散楷书，简省其笔，使之流动之书也。故其结体笔画，与楷相类，绝异于草，何得合一冶而铸之？鲁公草书如《送裴将军诗》，行书如《送刘太冲序》，草者真草，行者真行，其间有一字相混乎？不独字不相混，用笔之势有同者乎？后人何得据《争座》、《祭侄》之稿纸以为法，而使行、草不分也？故余之论行书，悉以《兰亭楔序》之类为范围，不涉行、草相间之帖。

余 论

篆、隶、楷、草、行，五体之中，分类多矣。然皆各有统系，可以类聚，毋庸罗举细名，推求原始。异军特起者，其《红崖》一碑乎？《红崖》僻在贵州，非刻而书于崖，历有年所，朱色不变（此碑清时有摹勒成拓本者，今所见皆是摹本。），凡七十余字，大者二尽，小者尺余，非篆非隶。按其字形，异科斗，亦异钟鼎；玩其笔意，方圆各具，能辨认者一二字而已，余皆难识。清瞿氏断为禹书（见摹本跋语）。顾与《峒嵎》大异，求之夏代鼎铭亦皆不类，其说实未可恃也。以谓苗文耶？苗文大都象形，刻于棍杖之上。若苗文能如此碑，则宜有记载之书可考，何以此碑之外，别无类似之作也？黔之开也，庄蹻自楚人入之，其后楚为秦并，蹻遂留王黔中，是黔之文化最早者，莫是过矣。岂七国异文，此为楚书耶？抑何相异如此之甚也？故特附述篇后，以供考异者之研求焉。至若《天发神谶》之类，故造奇体以炫世，则转宿刻符之属，粉饰标异而已。

物 异 篇

刀 笔

古不用笔而用刀，刻于竹木金石之上，今所见彝器款识，皆此类也。惟其用刀，故字画起讫之处皆尖锐，近世所传卜龟甲上字及一二钟鼎白文款识，皆可为证。下至秦权、汉雁足灯，款字犹用此法。盖以刀为笔，且一刀一笔，不再润饰，故与后世用刀代笔修饰而成之字，亦不同也。代刀笔者，其自漆书之兴乎？漆书见于记载者有《汲冢书》（见《晋书·束皙传》）。然所载为魏安釐王事，犹非至古者也。余意漆器创自夏桀，当时既知用漆，必能施之于书矣。何以明之？若夏至周犹皆用刀，则钟鼎款识、石鼓文之类，不应由尖而易为圆。鼎彝之铭，圆笔居多，是可为漆书之证。盖是时已知以漆先书，而再以刀刻，或熔范阳文也。漆之为物胶而滞，且蘸者何物今不可考，然非兔毫则无疑义。（蒙氏取中山之毫以造笔，笔名始此，故可断定）。是以三代之字，结体随笔书多少为大小，虽古人不求粉饰，亦所用之物不同故也，此其一证。当时书笔书有类蜗涎虫蚀，虽年远

剥蚀者半，然亦漆之故也，盖漆既胶滞，岂能应手通畅，此其二证。《石鼓文》最圆润，以较小篆，字体盘郁而不条畅，且其时代亦不可确定，此其三证。由此以言，篆之由尖而圆，漆之功也；由不匀而整齐，笔之功也。（余又按：《说文》所引古文笔书皆尖锐，意者许氏欲使人知刀笔之不同乎？不然，何笔画有与小篆不甚异者亦收入也？）蒙氏之笔、隃麋之墨、蔡伦之纸皆备，刀漆竹木毁而不用，书学之中一大鼎革。自此以后，凡古人用刀漆所作之书，皆可以备考订而已，不能学也。何也？所用之物不同也。以后世笔墨，学上古刀漆之书，刻画形似，以为返朴，即使工矣，违物之性，其势必屈。况其下者，并漆滞刀锋及历代风雪剥蚀之处，盖皆仿之，其为恶札，更何疑乎？

刚柔毫

汉、晋墨迹，邈不可得；唐人临晋，流传亦少。唐人墨迹，写经最多，其次书家真迹间有存者。（相传鲁公《送刘太冲序》尚在人间，完全无缺。）宋人书余所见者，苏、米较多，玩其所用之笔，皆刚毫也。何以明之？起顺逆可辨，转屈折分明。竖无墨则末笔两歧，戈力弱则钩端瘦削。行书圆转之处如珠走盘，草书波磔之处如刀削腐。撇之峻者如削成，横之重者如石坠。万毫齐力而无滞机，小有不足即露弱势，惟其毫刚，故能尔也。赵孟頫起，变古之法，创用柔毫，以彼学力资分，自成大家，且尚知裹锋之弊而不用。（余所见赵临《淳化阁帖》八卷，是实为赵书墨迹大观，皆无裹锋之弊，惜少二卷）。然师之者则皆以为赵字之工，柔毫之力也，岂知子昂为此，特取其省力耶？（松雪一生未必尽用柔毫，苟能就其行、真碑志细心察言观色之，当知予言不妄。）迨乎习者成风，制柔毫者日精，管细锋长，其中无物，着纸即冗滞，能用之者则自诩为能。吴兴笔制，几遍全国，稍存古法者，惟湘省笔工耳。因此而书家踢茸之弊日学矣。其尤甚者创为裹锋之说，虽帖学害之，而柔毫之过亦不能轻减也。使此世尚有学书人，则甚愿其舍柔毫而勿御，庶一振委靡之陋习也。然世人多迷而不悟者，柔毫易藏拙，刚毫难见好也。何以故？柔毫锋外有余墨，刚毫锋外无点濡。有余墨则弱处非识者不辨，无滴濡则弱处如日月之食，人皆见之；有余墨则起讫转折虽不分明亦似有力，无滴濡则不分明即弱不可言。故世人多喜用之。其实锋外之墨，最宜避忌，以其足掩真实力量也。以刘诸城字书之肥，用墨之重，且师香光，不尚北碑，然锋之外无墨可寻，则紫毫之功也。以赵搗叔书碑之功，天分之高，然其所书，往往起讫不斩截，转折不分明，则羊毫之累也。刚柔之间，所当深辨。学书之人若以紫毫为费，且不耐久，则八开分鬚及狼毫亦皆可用，万不可以长锋羊毫作书也。

绢 纸

楮之始兴,以代简牍,取形鱼网,盖其粗陋。是以张伯英喜书衣帛,晋人亦喜书佳绢,盖取其光润,不拒笔而能留墨也。拒笔则使毫挫折不舒,一笔之中,势屡屈而神不完。力以停顿而衰,气以阻挠而竭。如行荆棘之中,欲起复仆,颠顿万状,欲求佳书,岂可得乎?世之爱书拒笔劣纸者,必为爱用柔毫之人。何以明之?柔毫锋长力弱,一撇一钩,势放而难制,施之拒笔之纸,则执笔者不能制笔而纸能制之。然虽能制之,不能使之恰到好处,此所以不足尚也。余所见赵氏临《淳化阁帖》,皆金粟山藏经笈,是吴兴虽用柔毫,亦取光润之纸矣。宋纸存者颇多,见于书籍者亦不甚精,至于名家所书,固皆光厚异常。所见清内府藏东坡墨迹及安徽胡氏藏岳忠武书《吊古战场文》,其纸无不光润者。故自佳纸兴而绢可废矣。何也?保存不能如纸之久,一;绢太滑,易使笔溜墨浮,二。然蜡笈之弊,亦与绢同,滑且过之。自有蜡笈之后,书之者刘石庵为最工,此固紫毫浓墨之功也。究之,墨易脱,纸易脆,非书家所宜用。选宣纸而用之,其最宜乎?

墨

自古书家,多用浓墨。墨之佳者,所书之纸已坏,有墨之处独存。惟浓故忌胶重,胶重则滞笔而不畅;惟浓故忌质粗,质粗则间毫而不调;惟浓故忌用宿墨,用宿墨则着纸而色不均。所见墨迹,有盛名而违余之论者,二人而已,一赵子昂,一张廉卿也。子昂故用佳墨,惟淡而不浓。淡墨作书创自子昂。世之论者以为子昂因求书之人太多,创为此法,以取简便。不知子昂选毫既柔,苟用浓墨,毫且更滞,何能挥洒自如?故其用淡墨也,必以柔毫屡试而得此法,非必取简便也。盖柔毫浓墨,易致枯槁,子昂求免此弊,是以出此。若廉卿则真图省事矣。新旧墨汁,和合一瓯,兼杂以水,下笔则水渗墨外,故无一字不渗者,色皆晦滞不明,此实苟简不合之处。须知毫者字之骨也,墨者字之血也。骨不坚无则力弱,血不清则色滞,不茂则色枯。古人用墨,选取既佳,用时研毕,盛之以盎,以笔中蘸令饱,得而出之,其意在使千毫齐挺而不挠,亦使墨饱而字之精采完满也。此真万世不易之良法矣。(近代翁叔平亦用此法,其余则皆盛之以砚,以毫舔写,可谓懒极。)

时 异 篇

汉 晋

自蔡邕而下,张芝、韦诞、钟繇、卫觊、卫茂漪、王旷、王羲之、王献之、

羊欣、王僧虔，学书之法，皆亲相授受。其间笔势略纵横者，独猷之耳，余皆循循规矩之中。羲之最神化不测，用笔结体亦未敢舍师承之学、独出己意而为之，但删削弊病，悉求工妙，是以韩昌黎亦目为“姿媚”。不知自蔡邕以至羲之，书法无异，而羲之一生用力尽在修饰，去古之拙以存其巧，去古之疏以存其密。故与伯英、钟繇之书相较，则姿媚之处为多，然谓其为“俗书”则诬甚。今试取《戎路》、《尚书宣示》、《黄庭经》三帖校之，可以见也。《戎路》者，钟书也，波磔尚有隶意，势疾而不滞，纯任自然，不假修饰。《尚书宣示》者，王临钟书也，不敢参以己意，惟法是守，故意滞而笔重。《黄庭经》者，王书也，神全气清，既异《戎路》之古拙，复非《宣示》之滞重，然以为用笔之法，非出于《戎路》、《宣示》不可得也。是可证羲之之书，用古人之法而致务于修饰者也，安得因其“姿媚”而讥为“俗书”耶？自羲之而下，皆用羲之之法而不逮者也。当是时，善书者虽多，立异者绝少。羲之之力，可谓绍前启后，若就书学上位置论之，真与儒家之有孔子同矣。然而王书传世真迹无多，若非唐初君主收集之力，恐亦散失殆尽。今《阁帖》所收，虽真伪杂糅，善鉴者若能分别观之，亦可得其大概。倘若会合张芝、钟繇及其余王珣、王珣诸家之帖而观之，尤足证笔法无大变迁，独巧拙之间有不同耳。故自汉至晋，言书学者可以羲之一人为大宗也。（《万岁通天帖》惜不得见，见则当更可知王氏自晋于唐书学授受矣。）

六 朝

汉、晋之间，书学统系至纯不杂。降及六朝，至杂不纯。如异军特起，各自为战，皆能致死立效；如战国诸子，各自立说，皆能名家。后人觉之，如入宝山，珊瑚琅玕，烂然满目，迷而不知所择。智者选其一，怀之以出，世已莫与之京矣。今强区之为二类。一，圆笔。《云峰山》为大观，结体奇肆而神态静漠，笔笔舒畅，字字安适，行行流动。观第一笔，则不知其第二笔如何着手而始可；观第一字，则不知第二字如何位置而始安；及观其全，则又若随意出之而无奇。不求异而人自不能同之，不求工而世自不能过之，此真人力天工，各臻神妙。而世人乃犹敢就形迹以求之，譬如和陶潜之诗，真妄人矣。（《瘞鹤铭》略近之，而无恬适之神气）。《云峰》诸种中，《郑文公上下碑》最俗，然学之者犹有倾侧之病。何也？以其笔书之舒徐也。惟其舒徐，故神全而形似曲。今之学《郑文公》者有不中曲之画乎？方且以为《郑文公》之书皆曲也，如此又安能窥其堂奥耶？云峰之外，用圆笔者尚多，《张黑女》、《敬使君》皆能自立门户，不相依附。《张黑女》之清婉而坚卓，《敬使君》之圆转而锐利，皆非六朝人不能书也。若造像小种指不胜数，亦有流丽类晋人，而下开唐之字体者。此则小支而非大宗，不能因此即断为六朝之书与晋、唐无别也。二，方笔。方笔为六朝特色，亦无

庸列举碑名。其殊异而极工者为《张猛龙》，笔似侧使而锋中正，势极峻利而神则廻翔。包慎伯曰：“疏处可容走马，密处不使通风。”此二语若持以评《张猛龙》，则结体之间可云确当，然犹偏而不全之论也。凡六朝书方笔者，起笔斩平，不顺不逆，收笔亦然。《张猛龙》起笔略带顺势，收笔亦然。六朝书放者如劣马怒奔，几有不可收勒之势。《张猛龙》则放处如骏驥，虽绝尘而驰，顾盼周旋，神极闲暇。盖《张猛龙》者，有含蓄之书也，此所以与其余诸碑略有不同也。予之论六朝书，标《云峰山》与《张猛龙》二碑为两类之准，非过示人以难学也。此二碑者，人皆愿学而不能，费力久而成功少，故详言之，使知难而退，不必刻志于画虎也。综六朝之字以观之，门分派别虽各不同，至论其大较，则与晋不同。非故立异，自汉以来至羲之，其巧已极，则返之于朴，绳之以法，自然之势也。

隋

朴之弊也野，法之失也拘。夫所谓野，非鄙陋之谓也，如《郑长猷》、《慈香》之类是也。其拙处如小儿学书，其劲处虽善书者不能及。譬若岩栖之士、游侠之徒，不知廊庙为何地，法律为何物，兴之所到，意之所快，即掉臂攘袂，游行其间。彼其为书，盖不知世上复有何等书，此所谓野也。所谓拘者，非局促之谓也，如《孙秋生》、《魏灵藏》之类是已。法之所在，不可或失，譬如儒家者流，言行动止一范乎礼，舍礼之外不敢妄为，此所谓拘也。然野之弊，魏、齐已极；拘之弊，魏、齐犹未尽显。且法之为物，愈求而愈密，此《郑长猷》、《慈香》之书后不多见，而法律严整之书遂演而为隋碑也。隋碑字体大小、用笔结构几于无不同者，惟停匀工致是求，瘦硬是贵。字体虽小，笔无不尽之锋，锋无不尽之势，是以游行界格之中，而无局促不安之弊，既异晋人之洒脱，复非魏、齐之雄肆。盖魏、齐之间，殆如百乐齐鸣，箫管鼓鼙，各尽其声，至隋皆息，琴音独奏。琴者，禁也。非礼之心止，而守法之意胜，遂能纳诸家于一治而尽归于法，隋虽享国不久，而书则独能统一，盖尚法之力也。自晋至魏，合而分；自魏至隋，分而复合。然法不能久而无弊，此后人所以有“排比算子”之议也。隋碑亦有生动者，如《寇使君》之类。（然刀多笔少，且偶见之，不足为定例。）

唐

隋碑之弊，既失之板滞，然其起源，则在魏、齐。救之者必反之以流动，而上法乎晋，此唐字之所由兴也。唐之宗王，一以救隋之弊；一则六朝书虽各异，而王系尚有传人；至大之处，则在人主之归仰。自太宗、高宗、武曌、玄宗诸世，无不取法王氏者，欲晋字不再昌，其可得乎？然能守王之家法而不变者，独一李邕，其余皆参以己意。今分别论之如下：唐初诸家，

欧阳询学王而承隋之习为多，故其《临兰亭楔序》，世推为最工（即定武本）。而自作之书，则结构之法犹有隋意。夫隋碑虽小，笔笔皆放；欧字虽大，笔笔似让。而余独谓为相类者，盖以其结构之间排比者多，而守法谨严，不尚变化也。（即行书亦有排比之弊，《淳化》所选可见。）故欧书者，实隋、唐间遒逸而下之书也。后之学欧者，自欧入则局促不适，自隋入则锐利而不浑厚，自王入则放逸而不谨严。父子之间尚不相类，欧书之少传人宜矣。虞世南学王而得其拘，（大类王之学钟，若《尚书宣示》之类。）褚遂良学王而得其媚。拘者厚重有作，流丽不足，力胜韵也；媚者流丽有余，厚重不足，韵胜力也。褚已与王分道，（褚字结体亦有隋意，用笔轻倩，浑厚之帖不多见。）虞犹不自标异。当唐之初，得羲之行草之神者，其太宗乎？然英俊之气胜而韵亦不及。高宗肥冗过之，魄力不足。然太宗、高宗犹不及武氏之力沉气厚，固由所见王氏真迹较二主为多，故能尔也。（武氏《万岁通天帖》专集王氏之书，至十余世之多。）欧、褚而下，书家多矣。智永、张旭、孙过庭，其草书可谓得王氏衣钵。至若行、楷，徐浩、李邕、颜真卿、柳公权皆为大家。然季海学王，而已意太多，其佳处在能放胆落笔，其失在胸襟狭隘。赵子固箴之曰“俗”，此确论也。北海之学王，规步矩趋，无敢或失，亦有取巧之处，时以倾之势救力弱也。赵子固以“狂”讥之，庸詎知北海之狂为不得已耶？余之论北海，以为北海守成法而少变化，譬如剑南七律工而合法，然其格局则几于相类。今试取北海所书诸碑之，《李思训》为最跳荡，然其用笔之法，较其余诸碑亦相类也。故董香光以为“右军犹龙，北海犹象”，真高论矣。惟龙故变化不测，惟象故致力不倦。鲁公一生所书之碑多矣，虽宗王，（鲁公笔法传自张旭，固王之真传也。）然有时兼宗北碑，其真书结体最易见，独惜不能如北碑之自然耳。颜碑字体前后一例者，惟《多宝塔》。此碑与其余颜碑不同，后人疑之者。余意《多宝》盖鲁公未尝自立门户时所书，故独不同，若云伪造，则当仿效他碑，力求肖似以欺人，何反立异也？此碑虽非颜书极品，然用笔之处显豁呈露，亦有可取。《大麻姑仙坛记》最为神品，亦能前后一例。《颜家庙》、《郭家庙》、《宋广平》之类，则前后字体有不同矣。至就字体论之，大抵上宽纵而下局促，此余所谓不能如此碑之自然者也。柳诚悬之书，用力甚深，欲自名家，遂不惜变古而为之。以言气魄，则不如颜；以言蕴藉，则不及褚；以言纵横，则不如李。所见长者，独剑拔弩张之气势耳。以险取胜而实不险，开宋习矣。综唐一代之书论之，虽皆法晋而各自成家。（虞之厚重、李之倾侧，亦非王氏正宗。）自隋而降，盖又由合而分也。自诸家之外，宗王而流弊于后者，院体也。发于怀仁之《集圣教》，专取圆滑。至吴通微辈，而笔锋着纸如秋云随风，转徙无定矣。

五 季

五季之际，中原大乱，书学不昌。偶有所见，又皆不成统系。最著者杨凝式也。杨氏之书，出于《戎路》而特巧险，盖承唐文胜之后，意欲复古，而时代限之故也。余又尝见钱氏时写经（杭州出土残碑），大类隋碑，意者当时有舍唐复古之意而未殆乎？

宋

宋之兴也，书皆宗唐。苏之法颜，墨过而力不逮，韵过而拙不殆，姿态过而神气不殆。然能得颜之衣钵者，东坡一人而也。且宋人之书，弊在专精尺牍而不工碑版。以米海岳所见名迹之多、临摹之深，使作真书碑版，如乡老登朝堂与嘉宾相周旋，手足不知所措，此可见宋人平日所尚矣。能书碑者独一东坡。《表忠观》、《醉翁亭》字大几四寸，而春容闲雅，到底不懈。持以比颜之《八关斋》，有极相类者（其中“于”字最神似）。则可知此老用功之深，宋之诸书家实无能及也。蔡君谟字在虞、颜之间，而气魄甚小，静穆端庄处人不能及。米南宫虽名宗王，实不能望见北海，纵横跳荡，自适其适，其自评曰“臣书刷字”，真确论也。友仁狂不及父，力亦不及。山谷以颜、柳为师，及其终也，无所谓颜，并柳之貌而亦变之。柳书曲而纵，山谷直而放也，结体肆而不险，运笔迟速不均，其迟也若不能运（指画），其速也若不能驭（指撇及竖），书至此盖几于描书而成。此所谓旁门外道，非真正心源也。蔡京父子直接王氏之脉，惜乎太媚。综宋诸家之书，悉皆取法于唐，而纤巧过之，此虽专工笔札不事碑版之故，要亦时代使然也。余尝以为宋之名家无不肆力于笔札，而宋书流传楷法绝精，非虞即颜，非颜即欧，则知无名之中尚有作家，惜乎当时不重，而后世莫传其名也。

元

宋学唐书如其诗，各有独到之处，然皆刻画一体，遗大而究细。传之既久，宜必有元遗山其人者起到振之，则赵孟頫其人已。子昂知宋之衰不可复振，溯唐之源以归乎王。后之论者病其柔媚，此为唐、宋诸家乱其目故也。今试有人自羲之而下至于孙过庭，集其书而观之，下接子昂，不以欧、虞、褚、颜、苏、米诸家杂之，其将曰王字有异于王乎？又试有人自赵入手临摹，上及王书，不杂他家，其将曰王字之传人非赵氏乎？余知其必不昧然发此无稽之论矣。盖赵氏特与宋、唐立异诸家不同耳，非本源上不同也。赵之弊在魄力略薄，亦非法之不合也。其魄力所以薄者，赵氏一生集王书之大成，意在去拙存巧，巧多拙少。故薄也。论王书之系，至赵而人

工之巧登峰造极矣。世人见其巧不可阶，则又思反而求诸朴。譬如阅画，日见金碧渲染之作，必思墨石枯枝，以为有天趣自然之妙。此观念之变迁，岂赵字之罪哉？与赵并时者为鲜于氏，知不能以巧胜赵，故以拙为工也。夫字是否巧胜于拙，巧为字之极则，此又一问题。至巧之极而目为字之弊，实非通论。何也？字者，人造者也。人造则必由人力日求其工，又何害其为巧乎？故尝以为自宋至元，书学有赵得一结束，而赵者实王字之功臣也。

明

明代书家，法宋者多，大家则无过于祝京兆。舍宋嗣唐，不落蹊径，草追长史（祝氏草书，世所见颠狂无法者，皆伪作也。），楷法平原，功力之深，唐、文莫及。唐解元自赵出而逼近院体，姿重骨弱故也。文待诏晚年专师山谷，去其荒佷之弊，存其坚卓之神，青出于蓝，沈石田所不及。集帖学大成者，其董氏乎？香光碑学，至唐而止，且亦涉猎而不精；至于帖，则绍赵氏之而无愧矣。顾淡泊而不秣艳，如王、谢子弟，虽生长华廛，时有飘摇伊、洛之想。惟淡泊故凋疏，惟凋疏故不露纤巧之迹，此世人所以多右董而薄赵也。覈其实，董氏之凋疏亦利弊互见之处，非有利无弊者也。明之季世，异军特起者得二人为。一人为黄石斋，肆力章草，腕底盖无晋、唐，何论宋、元。一为张二水，解散北碑以为行草，结体非六朝，用笔之法则师六朝。此皆得天独厚之人，惜乎真迹传世者少。而瑞图依附阉官，又以行谊累其书品，遂至世人置之而不论，是可慨已。

清

清之初叶，海宁陈氏亲见香光作收，家藏墨迹又多，其后累世作相。康熙、乾隆之时，人主亦皆重帖而轻碑，于是董氏之书遍乎全国。其弊也轻浮软媚，日趋于俗。名家知其失真，思所以救之。张照则以狂纵救轻浮，刘墉则以肥重救凋疏，王文治则以锐利救软媚。此三家者，皆出于董而各变其法。然寻其脉络，诸城实最守师法，此包慎伯一言之中所以心折而见赏也。守董法而不变者，独陈氏耳。（世瑄、元龙皆师董。）当是时，董字大昌，能立异者翁方纲、恽寿平而已。顾覃溪赏鉴不精而天分又差，一生盘旋于唐碑之间，且以伪刻为精品，故其字用功虽深，法未尽明，且有滞气而不华贵。若以书品论，余不能不右恽氏也。恽书出于褚而略参颜，其结构宽弛，则帖学之习未除。然而妩媚温厚，神韵绝世，此真名家之作也。乾隆中年，帖学大盛，势将反之于碑。包世臣、何绍基相继而兴，各有独到之处。然慎伯真书，以北碑例之，未必合法（子贞已非之）。独其以帖学大昌之日，掉舌江湖之间，操笔壮举室之内，论作书之法，辟古今之奥，不为

模棱影响之谈，则碑学开山之功，非斯人其谁与归？子贞得力于《张黑女》、李北海为最多，（子贞得力《黑女碑》，跋中曾言之：用力李书，则观所钩刻之法华寺碑、及杭州岳忠武庙遣像题字可证。）而以颜平原为门面。其实有清一代，得颜字之髓者，钱南园一人而已，道州非其匹也。道州晚年书名震一时，而又病臂，草率欺人之弊时所不免。（道州笑慎伯欺人，而自蹈其弊，则当时书家太少，故敢放胆如是也。至流传伪作，则当深辨，不能执之以议道州。）若南北二梁，则闻山学北海而能去其倾侧之病，山舟法《多宝》、《玄秘》兼参以香光，亦一时之俊也。自慎伯之后，碑学日昌，能成名者赵之谦、张裕钊、李文田三人而已。搨叔得力于造像，而能明辨刀笔，不受其欺，且能解散北碑用之行书，天分之高，盖无其匹。独惜一生用柔毫，时有软弱之病。廉卿用笔法《张猛龙》及齐碑，而结体宽弛。李氏最守绳墨，功力甚深，不能因其板滞而少之。清之一代，间气所钟有二人焉。一为金寿门，一为郑燮。冬心之书虽独创，然其来源犹有可寻，盖合隶及魏变化而成者也。至若板桥，疏密相间，大小相反，倾侧相倚，直以书兰写竹之法施之于书。文人弄狡狴，足备一格而已，究不能登大雅之堂也。

结 论

予以略举汉、晋至清诸家之书也，盖欲人略知其源，而深明流之不同也。夫流之不同，非后人不善学前人也。仁者见仁，智者见智，一也。书家忌匠手，虽学前人必存自己面目，二也。而最大之处，则为时代。所谓时代者，风尚习惯是已。唐之学晋，唐自成唐，晋自为晋。宋之宗唐，宋自为宋，唐自为唐。下及元、清，无不皆然。当风尚习惯既成之后，自非命世之杰出死力、下死功与之强争，必不能另辟世界，脱其蹊径。洎乎另辟世界之后，又成风尚矣。此盖递遭变迁而无穷者也。世之论者，但当分别其工拙而已，不能执时代以断其优劣也。若以为唐书出晋，不与晋同，即云唐劣；宋书出唐，不与唐同，即云宋劣，岂通论哉？今试以文譬之，司马迁得丘明之雄肆，班固得丘明之慎密，司马相如、杨雄得丘明之典丽，皆出丘明而各不相同。下至欧阳修学班，归有光学欧，桐城宗归，各极时代之工，不以极似为肖。是以论书者但当心知其源，若因时代之先后而有异同，此不足以定书家工拙评也。

势 异 篇

用 笔

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