

中華竹韻



THE BOOK OF BAMBOO

中华竹韵

中国古典传统中的一些品味

下

许江主编 范景中撰文

中国美术学院出版社

中国美术学院出版社

第四章 艺术

韩退之力去陈言，而“粉白黛绿”，乃引《史记》；李长吉不经人道语，但“绣幕围春风”，则古乐府句。古人犹如此，后之人欲表表自著，难也矣。因每作文每对文字抱敬畏心，怀感恩意。矧文字缘情而生，人皆知之；情之生于文字，生于形式，则未易知也。此理萧伯玉与顾与治书已触及，惜未具论。昔人读庄子，不待解其意，已妙其声音节奏，直欲缭绕半空；言《逍遥》则如鲲鹏之独运，言《齐物》则似天籁之自鸣，一上口，顿觉举体欲仙。此亮其声音却偏能深其意思者。形式之创造感情，有以也。深论此意，唯 E.H. Gombrich 发挥精详，通行之艺术概论，向不及此，因补缀之。本章杂谈艺事，或可以概论初阶视之。



黄山谷题东坡竹石云：“石润竹劲，佳笔也。”又题水石云：“东坡墨戏，水活石润，与今草书三昧，所谓闭户造车，出门合辙。”东坡绘画的风格可见一斑，都是发挥笔墨的精诣。可惜他的墨竹全然失传，我们只能见到他对画竹的记述和评论。然而，那些文字颀颀风雅而解多特识，让人一窥“士人画”在东坡生命中的起源，是东坡留给我们的一个重要艺术遗产。

墨竹起于唐代，到了大约 1120 年编撰《宣和画谱》，列入十门画科。虽然还仅是绘画的一个门类，但却标志着一种新型的绘画，它完全不同北派的金碧青绿、勾勒填彩的工致画法；尤为重要的，描绘题材不过是它的一面，它更追求笔墨中的韵味，追求笔墨外的诗意，追求迅疾而多姿的笔触发挥的艺术灵性。苏东坡从简单描写石块和竹子开始，毫素所拟，课寂叩虚，以书法家的才情和诗人的天赋让笔下的墨竹远远超越单纯画类的界限，对中国绘画生出深远有力的影响，根本扭转了绘画的形式、风格和趣味的发展。这种所谓写意的画法，大概八世纪由王维创始，那时，写实的技艺日臻精美，文人以笔墨矫正现成图式的新意也悄然笔端，东坡的《凤翔八观》述其旨趣曰：

何处访吴画，普门与开元；
开元有东塔，摩诘留手痕；

吾观画品中，莫如二子尊。
道子实雄放，浩如海波翻；
当其下手风雨快，笔所未到气已吞；
亭亭双林间，彩晕扶桑暾；
中有至人谈寂灭，悟者悲涕迷者手自扪；
蛮君鬼伯千万万，相排竞进头如鼋。
摩诘本诗老，佩芷袭芳荪；
今观此壁画，亦若其诗清且敦；
祇园弟子尽鹤骨，心如死灰不复温；
门前两丛竹，雪节贯霜根；
交柯乱叶动无数，一一皆可寻其源。
吴生虽妙绝，犹以画工论；
摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊；
吾观二子皆神骏，又于维也敛衽无间言。

诗中赞美两种画风。吴生即吴道子（？-792），他站在艺匠传统的高峰，与王维开创的格调分规并峙。东坡则偏爱清且敦者。苏子由也有诗写此，与东坡不同，极意强调各自胜绝。《初白庵诗评》特别看到：子由诗“谁言王摩诘，乃过吴道子？”与东坡结意相反。不过这种艺匠传统此不具述，想留待另一部书详论。

摩诘即王维，他是董其昌心目中南宗画的始祖，画法已不全是石青石绿的敷染彩晕，而是“得之于象外”的写意，是雪中芭蕉，意到笔成，与院派画体分途而行。那是一种初创的艺术风调，到了苏东坡倡导士人画的时候，完全确立起来，它迅速提高绘画的地位，也改变了绘画史的思考路线。张彦远，苏东坡和董其昌，这些中国绘画史上三次重大观念转折的主帅，不是以王维就是以吴道子创为起点，不过，张彦远眼里的工匠技艺还有很重的分量，

可在他的后辈，就只有士人画占据中枢了。

士人画，后人称为文人画，顾名思义，绘画已不是手工艺人精心制作的产物，而是文人带着诗意自由挥洒的结晶；《欧阳文忠公集》卷二有一小诗，是欧阳修（1007-1072）专为题有梅尧臣（1002-1060）诗跋的《盘车图》而作：

古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。
忘形得意知者寡，不若见诗如见画。
乃知杨生真好奇，此画此诗兼有之。

文人画的意趣已呼之欲出。苏东坡更进一步提出：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗”（《韩幹马》）。绘画乃为无声的诗歌。据此，我们还可以补充一句，绘画是有像的书法。米芾《画史》载：钱藻字醇老，收张璪松一株，下有流水涧，松下有八分诗一首，断句云：近溪幽湿处，全藉墨烟浓。又有璪答诗。此以孤松，八分书和诗并举，虽未深言，已足以发人想象。几百年后，会稽诗人商盘（1701-1767）写孙山人画竹歌（《质园诗集》卷十一），以奇峭的语言传述了这种观念：

山人画竹有成竹，磊砢扶疏标节目。
山人画竹得竹情，腕指拂拂风雨生。
展开一幅澄心纸，兴酣泼墨如泼水。
檀栾曾写万琅玕，扫断青鸾八尺尾。
君不见，画竹胜于真竹真，古今传者知几人。
内 擫外拓书法备，要令瘦硬方通神。
山人纵横无不可，刚劲之中含婀娜。
小笔为叶大笔枝，想见解衣离棒镢。

简而言之，诗歌立意为绘画的精神，浚发灵心，创造意境，标会神理，渲染气氛，泛爱大自然的一切光影、色彩、春水秋音和花雨紫零；书法则显现天划神镂之工，提供绘画的技术原则和审美情趣。

据说，伏羲仰观天象，俯察万物，始创八卦，用以说明亘古以来不断变化的现象世界。中国最古老深奥的哲学著作《易经》把每一变化都置于组成一卦的单根线条位置上加以解释，文王叠加八卦而成六十四卦，也全部始于一根直线和截为二段的短线，因此最初的一线成为万物之本。《道德经》说：一生二，二生三，三生万物。最初的一线产生一切，一切自一开始，数，生气勃勃，活跃起来。明末南京报恩寺的琇禅师问：“一字不加画，是什么字？”旅庵本月答道：“文彩已彰。”即是说：一画能收尽鸿蒙之外。可惜这种一划开天的宇宙数字模式，未能得到彻底的演绎，有时给道德化，更多是被庸俗化了，不能尽展十翼。但艺术家一落笔，能别出阴阳，分出明暗，从一起手到末一笔生出万千风姿，这在发端一线的书法艺术中得到最好的呈示。我们也从这一笔一划开始，学习写字，体会它的神质。

文字是人类最伟大的创造。人之所以为人，全赖语言；人之所以为文明之人，全赖文字。《淮南子》说：昔者苍颉造字，而天雨粟，鬼夜哭。《约翰福音》也说：太初有言，言与神同在，言就是神……言成了肉身，住在我们中间，充充满满的有恩典，有真理。我们见过他的荣光[In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God... The Word became flesh and made his dwelling among us. We have seen his glory... full of grace and truth]。后来，歌德写《浮士德》又引用并作发挥。语言和文字的出现，堪称惊天动地的大事。

在中国，文字的古典形式初见于甲骨，继见于吉金，再见于碑石，不论出现在多么庄严、典雅、静穆的场合，即使记国家盛典、神明崇拜或家庙仪礼，它的美感也永远受到推重。早在周代，书法就是贵族子弟教育的一项主要内容，那时的课程有六种科目，曰：礼、乐、射、御、书、数，号称六艺。其中“书”既指识字，也指书法，到传为卫夫人《笔阵图》的时代，篆隶草真早已相继完善，书法也成为六艺中最奥秘之物，卫夫人说：“夫三端之妙，莫先乎用笔；六艺之奥，莫重乎银钩。”为了强调这个见解，她还讲了两段轶事：秦朝丞相李斯看到周穆王的书法，连着摇头兴叹数日，患其无骨；汉朝的蔡邕在鸿都观赏碑碣，几个月流连忘返，沉湎在它卓然不群的优美之中。

自汉以降，良好的书写能力变得日益重要，写出点划雅正的好字成了对读书人的基本要求，而无须先有一个书法家的意念横亘在胸。从唐代到清代一千三百多年的漫长岁月，它也在科举考试中受到认真的估量。唐代贡举分科取士，“明书”一科特重《说文》六帖与《字林》四帖，只有懂训诂、能杂体书法者方能及第。“定名笔”亦应时而生，“笔工每卖一枝，则录姓名，俟其荣捷，则诣门求阿堵。俗称谢笔”（陶穀《清异录》卷下）。宋制书画二学，也俱令习《说文》、《尔雅》和《方言》，并《论语》、《孟子》，各占一大经书，以篆、隶、草三体隶法，又以虞、褚、欧阳楷体为宗。明代进士、举贡、杂流三途并用，虽有畸重，于书法亦毫无偏废。永乐帝特眷云间沈度、沈粲兄弟的楷字，直至拜学士。浙江瑞安的姜立纲，七岁就以能书命为翰林秀才，天顺七年又授中书舍人。董其昌则又一类典型，他十七岁参加松江府学会试，由于书拙，只好屈居第二，于是奋力学书。龚自珍屡困棘闱，同样是书法不好所累，他在嘉庆二十三年二十七岁中举，道光九年三十八岁才勉强考上三甲第十九名进士，一直做着内阁中书、宗人府主事、

礼部主事祠祭司行走的低级文官。所作朝考文《安边绥远疏》，读卷诸公评其识见，览其文采，“皆惊，卒以楷法不中程，不列优等”，不能入翰林。不过，这倒教他对书法作了一番深论：

书家有三等，一为通人之书，文章学问之光，书卷之味，郁郁于胸中，发于纸上，一生不作书则已，某日始作书，某日即当贤于古今书家者也，其上也。一为书家之书，以书名家，法度源流，备于古今，一切言书法者，吾不具论，其次也。一为当世馆阁之书，惟整齐是义，则临帖最妙。夫明窗净几，笔砚精良，专以临帖为事，天下之闲人也。

不管人们如何掂掇这段话的分量，写一手好字却是读书人的通义，它不只单求美观雅赏，还藏露着其他深意。晚清的王清穆（1860-1941）刚中进士没几年就自述体会说：“余写日记已十四个月，字迹类皆潦草，拟自今日始，务必作端楷，誓不间断。古人于作字，亦见居敬之功。余书法从未讲求，若作行草，则愈形其丑，故欲力改此弊，使字样稍就矩范，而手腕亦不至浮滑也。”（《知耻斋日记》甲午四月初六）所谓的“居敬”，典出《论语·雍也篇》“居敬而行简”，程颢（1032-1085）用之于作书：“某写字时，甚敬，非是要字好，只此是学。”居敬也可解为：凡作字虽戏写，亦如欲刻金石。今天，书法已成为遣兴娱乐的大众艺术，欲刻金石者常见，可磨莹学问之光，细品书卷之味者却是清绝殊类了。

在古代，一笔好字也是社会交往的得力工具，许多友谊都是通过书简兰言的精彩字迹建立、巩固起来。实际上，中国书法史的不少名迹都是来鸿去雁。其事率皆吊哀、候病、叙睽离、通讯问，而施于家人友朋间，不过数行而已。著名的《快雪时晴帖》只有四行二十八字，是问候的函条，但得到世世代代的赞赏。明

代鉴赏家詹景凤指出，它的笔法圆劲古雅，意态闲逸，是赵孟頫行书取法的重要源泉。

东坡的书迹向为人宝，在乾道四年已有汪应辰（1118-1176）求善工坚石，刻成《西楼苏帖》，大概是第一部以一人之书汇集而成的私刻丛帖，其中不少文字是东坡与亲友的信件，例如，有一款为侄女介绍亲事，又有一款提到他生了一个名叫“似叔”的男孩。元植云：“坡公简牍，萧然下笔，即事成韵，如天末道人，风神隽远。每拈一二，味赏不能自己。”姚麟最以东坡的手翰为珍，遇人持赠，即以羊肉十数斤为报。黄山谷开玩笑说，右军为换鹅帖，今为换羊书矣（赵令畤《侯鯖录》卷一）。宋室南渡后，苏文解禁，书翰更是人们追寻的宝物；文集也别开大板，以供诵习，非如短书小帙，徒备怀挟。

书法史上，“字以人传”的观念一直深入人心。东坡的同代人沈辽（1032-1085）字睿达，不论是诗歌还是书法都气局不凡，奇秀峭丽。沈括是他的从叔，曾记下他的自负之言。但自视太过也会浇淳散朴，并行伪貌，失去博厚忠诚的气象。东坡评道：“沈辽少时本学其家传师者，晚乃讳之，自云学子敬。病其似传师也，故出私意新之，遂不如寻常人。”又说：“邻舍有睿达，寺僧不求其书，而独求予，非惟不敬东家，亦有不敬西家耶？”更是意味深且长矣。沈辽的书法有数件传世，有一通信写于波浪纹笺，名曰《动止帖》，现藏上海博物馆，笺色淡洁微亮，历经千年而匀整净美，洵数第一，堪称笺王（梁颖《说笺》）。观览他的作品，倒是这张笺纸更吸引得我们心摇神动，敌的上米友仁《云山得意图》（台北故宫博物院藏）的那纸微云长幅。

周公谨（1232-1298）《云烟过眼录》记黄山谷书简云：“花四枝，漫送馀春，尚可赏否？戴花人安否？”周氏评曰：前辈风流可想也。陈玉田说：“此信十六字，读之芬人齿颊，字字可作诗材。”

其笔墨更是摇曳落花，言事轻轻，而风谊洒洒。

蔡君谟一帖云：“梅三、马五、蔡大，皇祐壬辰中春寒食前一日，会饮于普照院，仲塗和墨，圣俞按纸，君谟挥翰。”（张世南《游宦纪闻》卷九）梅三即梅尧臣（1002-1060），字圣俞，马五即马遵（1011-1057），字仲塗，蔡大即蔡襄（1012-1067），字君谟，都是北宋的一等名流。三人合作，焕为短札，三十五字，字字风雅。

南北朝时期，品评书法的风气非常盛行，人们普遍认为，一个人的性格和气质都能从字迹上推断出来。《古今书评》是南朝的袁昂（461-540）奉敕评论书法家的报告，其实，我们不论阅读得多么仔细，都无法根据他的评语想见那些作品的面貌，但它们的神情意态却随形落纸，鲜活得风采闪动：

王右军书如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气。

萧子云书如上林春花，远近瞻望，无处不发。

陶隐居书如吴兴小儿，形容虽未成长，而骨体甚骏快。

用象喻的笔法，袁昂一连气品评约三十位书家，他把中国人的艺术心灵写得如天花飘空，明漪在水，英姿斐斐，采采成文。

那时，书法家似乎率意落笔，即见风云变幻，花草精神。品评的方式也只有到了楷则备极、径路分明之后，才转移了用心。特别是明清两代，评泊的言语日趋具体、直截，我们不必深求“书法三言”、《寒山帚谈》、《钝吟书要》那样的长笺大幅，只漫引一段恽南田与他的表兄名复始者的围炉闲话，风气就可触可掬了，他们议论起董其昌说：

承公孙子尝与余论董文敏书云：“思翁笔力本弱，资制未高，究以学胜。”孙与亲近多年，知之深，好之深矣。其论与余合，非

过谬。文敏秀绝，故弱。秀不掩弱，限于资地，故上石辄不得佳。孙子谓其不足，在是；其高超，亦在是。何也？昔人往往以己所不足处求进，服习既久，研炼益贯，必至偏重，所谓矫枉者过其正也。书家习气，皆于此生。习气者，即用力过，不能适补其本分之不足，而转增其气力之有馀。而涵养未至，陶铸琢磨之功不足以胜之，是以艺成习亦随之，或至纯任习气而无书者。惟文敏用力之久，如瘠者饮药，令举体充悦光泽而已，不为腾溢。故宁恒见不足，毋使有馀。其自许渐老渐熟乃造平淡，此真千古名言，亦一生甘苦之至言，可与知者道也。

恽南田到底是山川襟怀，述精微之事也散散淡淡，且愈淡愈秀，不见敷彩而如江上红叶，又疏落又飘艳。那也是六朝人的本色。

书法自魏晋以来，风格连连丕变，名家际此风会，更踵事增华，借用词论家的话说：风流华美，浑然天成，如美人临妆，却扇一顾，是魏晋人的本色；施朱傅粉，学步习容，如宫女题红，含情幽艳，乃唐人的气象；至于一洗华靡，独标清绮，如佳人倚竹，时簪孤花，则全然宋人的风尚。

布丰[*Buffon*]（1707-1788）说：*Le style, c'est l'homme* [风格即人]。这种见识，中国书法早有确论。伊墨卿（1754-1815）笔迹流美，得魏晋风神，墨韵所存，“竹叶雨香浓到杯”（《寓楼对酒》）。学者桂未谷（1736-1805）嘉庆元年刊印《缪篆分韵》，特延请他手写一卷，付梓上板，为书增重。他把治学、修身和为政的精严品格，融入书法，人们公认他的隶书创出旷世气魄。嘉庆癸亥岁（1803）九月初七日在鹿门精舍，正值著述意倦，讲论期疏，风日气调，笔砚俱在，他援毫给友人书扇，下笔庄严端恣，连写八如之句：“无私如天地，光明如日月，静重如须弥，深广如大海，无住如虚空，随顺如深水，荣辱如空华，冤亲如梦幻。”字字古趣

晶然，如商彝古铁，皆有定位，又像磊落星空，物物俨在。然挹其神采，则孤光徘徊，萧瑟中来，波磔中往往有石纹竹叶。这浩魄雄襟自是三步九迹，玄霜绛雪，熄灭了人生的火气造化出的精洁：

一花开雪后，孤月照宵分；
岁晏玉人至，天高白雁闻。

墨卿先生仕宦历政，不论除恶还是赈灾，绝不流任意傲；书法的正大、重拙，使一切有情皆志气巍立。纪晓岚（1724-1805）为墨卿题扇曰：“风露夜清，幽花自吐。与淡泊人，结尘外侣。人本无心，花亦不语。月白空庭，寥寥太古。”岩岩气象外，玉蕊千花，极隼、极淡、极韵，又非我们所能知。

“书为心画”，虽是后人附会之解，但却赅含了书法何以在中国会成为最高的艺术。生活在东汉时期的文学家和书法家蔡邕是早期的一位书法理论家，他的《笔论》开章明义，直接提出心境的问题：

书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊，则无不善矣。

与心境相关，人们对文房用具也提出高标准的要求，子邑之纸，仲将之墨，伯英之笔都是有来头的绝世名品。养笔以硫磺酒，养纸以芙蓉粉，养砚以文绫盖，养墨以豹皮囊（《云仙杂记》引《文房宝饰》），保护之细俱一丝不苟。《笔阵图》虽为短章，仅五百五十餘字，对顺手的好工具却不惜辞费：

白
秦并海內兼諸侯南面稱帝以養四海天下之士靡
然鄉風若是者何也曰近古之無王者久矣周室
卑微五伯既殒令不行於天下是以諸侯力政疆
侵弱衆暴寡兵革不休士民罷敝今秦南面王
天下是上有天子也既元之民莫得安其性命
莫不虛心而仰心當此之時守威定功安危之本
在於此矣秦王懷貪鄙之心行自奮之智不信
功臣不親士民廢王道立私權禁文書而酷刑法

先詐力而後仁義以暴虐為天下始夫并兼者高
詐力安定者貴順權此言取與守不同術也秦離
戰國而王天下其道不易其政不改是其所以取
之守之者異也孤獨而有之故其亡可立而待借使
秦王計上世之事並殷周之迹以制御其政後雖
有淫驕之主而未有傾危之患也故三王之建天下
名號顯美功業長久牧民之道務在安之而已

湛華七兄雅正

愚弟伊秉綬

謹



清伊秉綬《节书贾谊过秦论》之二
尺寸不详，年代不详，藏地不详

笔要取崇山绝仞中兔毫，八九月收之，其笔头长一寸，管长五寸，锋齐腰强者。其砚取煎涸新石，润涩相兼，浮津耀墨者。其墨取庐山之松烟，代郡之鹿角胶，十年以上，强如石者为之。纸取东阳鱼卵，虚柔滑净者。

不用说，笔墨的好坏，既能使书画精善，也能叫书画彫疏。柳公权（778-865）为三朝侍书，艺奋神工，时推妙翰，尝求笔于宣州陈氏。陈氏世能作笔，家传有王右军与其祖求笔帖，可见其来头之远。他先与柳氏二管，语其子曰：“柳学士如能书，当留此笔。不尔，如退还，即可以常笔与之。”未几，柳氏以为不入用而别求，遂只得常笔。陈氏云：“先与者二笔，非右军不能用，柳信与之远矣。”（《文房四谱》卷一）然也有《谢人惠笔书》一帖，传为柳氏手写，他因制笔不佳而略述作笔格论：“近蒙寄笔，深慰远情。但出锋太短，伤于劲硬。所要优柔，出锋须长，择毫须细，管不在大，副切须齐。齐则波掣有凭，管小则运动省力，毛细则点画无混，锋长则滋润自由。顷年曾得舒州青练笔，指挥教示，颇有灵性。后有管小锋长者，望惠一一，即为妙矣。”

《旧唐书》卷八十四载，褚遂良非精笔佳墨不书。《朝野僉载》卷三记欧阳通：“询之子，善书，瘦怯于父。常自矜能书，必以象牙犀角为笔管，狸毛为心，覆以秋兔毫；松烟为墨，末以麝香；纸必须坚薄白滑者，乃书之。盖自重其书。”陈撰（1678-1758）《玉几山房画外录》亦云：“南田先生每以精颖数十管陈几上，稍不中书，趣易之。故其书瘦硬道逸，别饶风致。”董其昌深于用墨，发议论道：“墨之就试也，如吹竽，必一一而吹之；其既用也，如啖蔗，穷委而不厌；其渐尽也，如火销膏而不知；其成功也，如春蚕之作丝而归于乌有。”又说：“墨以速朽之材，而当必磨之用，其寿乃有消金玉而铄土石者。”又赞美程君房墨谓：“百年之后，无君房