

書畫史論叢稿

薛永年 著

SHUHA
SHILUN
CONGGAO



(川)新登字 005 号

责任编辑： 苟世建

封面设计： 戴 卫

书画史论丛稿

薛永年 著

四川教育出版社出版发行

(成都盐道街三号)

四川省新华书店经销

成都印刷一厂印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:15.75 插页:25 字数:400 千

1992 年 6 月第一版

1992 年 6 月第一次印刷

印数:1—840 册

ISBN7—5408—1597—4/J·3

定价:10.30 元

171517/22

目
录

魏晋南北朝的书法理论..... [1]

三国两晋南北朝的绘画艺术 [28]

荆浩笔法记的理论成就 [47]

两宋花鸟画的览物有得和身与竹化 [62]

从《秋山红树图》看南宋山水之变 [73]

小吴生马和之的《唐风图》 [83]

元初宫廷画家何澄及其《归庄图》 [92]

元代白描名家张渥与《九歌图》..... [101]

元、明文人画论中的两个问题 [112]

明代没骨大家孙隆的真迹及其艺术特征..... [127]

石涛“蒙养生活”新解..... [138]

也谈石涛的一画论..... [147]

清初安徽名家戴本孝的三个问题..... [160]

华氏族谱与华岳..... [196]

李颀的家世与早期作品..... [209]

从《五松图》说李颀的生平与艺术..... [221]

从扬州八怪到海派..... [237]

●●目录 2

海派巨擘任伯年的生平与艺术·····	[260]
寄妙理于豪放之外的白石绝品·····	[291]
行书概论·····	[295]
中国画的水与墨 ·····	[308]
运墨而五色具·····	[312]
花鸟画的传统与创新·····	[327]
蛙声蹄香与联觉·····	[335]
美术论评断想·····	[340]
以书入画之我见·····	[354]
承先启后的画论研究·····	[368]
千古丹青未尽才·····	[376]
陈子庄论·····	[388]
雪魄冰魂系苦心·····	[399]
张立辰对写意画用水的突破 ·····	[413]
人情哲理两参和的戴卫绘画·····	[418]
聂鸥画境的文化精神·····	[423]
在第一个美术史系学习·····	[433]
开拓美术史研究的新局面·····	[452]
中国画在美国·····	[455]
美国研究中国画画史方法述略·····	[473]
景元斋赏画记·····	[490]
后记·····	[498]

魏晋南北朝的书法理论

魏晋南北朝时期,研讨书法艺术成为人们的自觉行动,论书的着眼点已不再限于文字学与实用价值,对于书法的艺术美给予了空前关注。在流传下来的二十余篇或完整或片断的书法论著中,有专论书体的,如王愔的《文字志目》;有只谈书史的,如羊欣的《采能书人名》;更多则兼及书体、书史、书论与书技,表现出史论结合,创作与欣赏并重的特点。其中,更具有理论意义者虽多属鉴赏品评,却也涉及了若干重要的书法美学问题,当然,还不能说科学地回答了这些问题,但提出的问题和讨论问题的方式则一直影响了以后的千百年。

书体与书势

汉末魏晋以来,篆隶真草行各种字体均已相继出现。人们看到,书体虽以字体为基础,但每种旧书体失去实用价值之后仍可作为艺术观赏,所以,认识各种书体的历史渊源,探求其美学价值,便提到日程上来。汉末蔡邕写了《篆势》和《隶势》,崔瑗写了《草势》,西晋成公绥写了《隶书体》。不过,他们仅就某一两种书体发表见

解,还不曾对有史以来的各种书体系统论述,因而也就不能从普遍的意义上揭示中国书法艺术的奥秘,不能有力地驳斥东汉末以赵壹为代表的《非草书》论。

西晋卫恒(?—291)出身于书法世家,书承张芝,对于各种书体尤其是草书的艺术表现力有充分了解。在他晚年,河南汲县人盗发战国魏襄王冢^①,获得数十车竹书,刷新了人们对所谓古文的认识。利用这一最新考古发现,卫恒综括前人成果,参以己见,编写了在中国书法史论上具有开创意义的《四体书势》。

他把次第出现的古今书体概括为四种:古文、篆、隶、草,既阐述每种书体的产生发展、书家的师承关系,又分析其“异体同势”的审美表现,从而肯定了新兴草书的历史地位。诚然,他以为实指六国写本的“古文”出现于一切篆书之前,并不尽符合历史实际,他所谓的“隶书”其实也包括了新兴的真书,这些历史的局限,势所难免。卫恒对中国书法理论的突出贡献在于:他能从风格样式的角度认识同样作为文字学对象的字体,进而提出书法中的“书体”^②和“书势”。

何谓书势?卫恒没有说明。但从他对这一概念的运用上,含义仍了然可见。除上述“异体同势”外,《四体书势》有三处直接使用了势。一是称古文“势和体匀”。“体匀”无疑是指造型上的均衡匀称,那么“势和”显见是指艺术表现上的和协。在卫恒心目中,这种和协绝非静止的,而是静中寓动的:“森尔下颓,若雨坠于天”“矫然突出,若龙腾于渊”,或静止而若升腾,或不动恍如坠落。对于隶书,他固然更强调礼器般的庄重感,也依然提倡动以辅静:“若钟簴设张,庭飞气烟”。另两处分别见于他对篆、草的称许。卫恒称篆书“若鹰跂鸟振,延颈胁翼,势欲凌云”。这里直接点出的势,是一种引而未

发的运动趋向感。对于草书,他称赞说“如兽跂鸟跬,志在飞移,狡兔暴骇,将奔未驰”“状似连珠,绝而不离”“绝笔收势,余绠纠结”。虽然提到收势,其实是称道静态中蕴蓄的更大的动势,是似断还连的有节律的运动感,是笔尽而势不尽。总之,在卫恒的认识中,书势便是静止的书法所显现的有节奏有对比的运动趋向感完成的艺术表现,各种书体的书势又略有分寸上的差异。

近年对于书法理论的探讨,往往喜欢讲“书意”,讲作者感情个性的表达,却不大谈“书势”,事实上,书法艺术中意的表现岂能离开“得势”?书法属于空间艺术,是写在纸上作用于视觉的,但在某种程度上又具有时间艺术的特点。从完成品看,每一个字,每一点画,都分布于两度空间的平面上,都是静止不动的。而从书写过程看,又是依照笔顺和文句一笔一笔写来,只能在时间流逝中完成。不能否认,许多造型艺术品种,如绘画和雕刻也要在时间进程中完成,但一般没有书法那样严格的几乎不可改变的程序。画一个人,可以从头部开始,也可以从脚画起。写一个“大”字却总不能从捺落笔。中国的大写意画讲求起承转合,不可逆性是比较强的,但一经完成,诉诸观者便是完整的艺术形象,而不是程序留下的轨迹。再者,画家与雕塑家之表现思想感情,除去某些现代派艺术不论,一般总离不开状物,情节性的如此,不描写人物的抒情作品也不例外,“贵似求真”的也好,“不似之似”的也好,都与客观物象保持着较多的直观可视的联系,可是书法艺术,即便是在篆书阶段也已逐渐脱离物形了。书法家之表现感情个性自然无法靠“应物象形”,而只能凭借点画按一定形态、一定书体结构以及章法行气运动而形成的节奏律动的轨迹。对于书法家来说,书势是表达书意的关键;对于观赏者来说,书势是领略书意的纽带。一个懂得中国书法真谛

的观赏者,也正是靠自己的生活经验与心理经验,通过把握这一称为书势的节奏律动去进行自由想象,进而领会一件看似静止的书法作品的内涵。

尽管卫恒没有从理论上把书势讲透,没有涉及不同书风书家的笔势问题,但他既看到了“异体同势”,又述及了不同书体的书势之异,这已经足以说明他对书法艺术的审美表现特点有了较深入的理解。继卫恒之后,更多的书法家和书法理论家重视了书势,或者状述卫恒四体之外的其它书体的书势,或者强调各体书势的重要。前者如东晋《行书状》的作者王珣和《飞白赞》的作者刘劭,后者则历代不乏其人。梁代庾肩吾指出:“探妙测深,尽形得势。烟花落纸将动,风采带字欲飞”^⑧。张怀瓘亦认为,要表现神采“必先识势”,康有为写道:“书,形学也。有形则有势。兵家重形势,拳法亦重朴势,义固相同。得势便已操胜算。”甚至伪托王羲之的某些书论也名之为《笔势论》。这说明书势在传统书论中的重要性,也反映了卫恒影响的深远。

孙过庭曾说:“至于诸家势评,多涉浮华,莫不外状其形,内迷其理。”既称“诸家势评”,卫恒自莫能外。确然,《四体书势》殊多“外状其形”,但绝非“内迷其理”。第一,他对各体书势的评赞也间有富于理论意味的表述,如称古文“发止无间”,称隶书“修短相副”,称草书“方不中矩,圆不副规”。第二,他虽以自然事物的形态运动进行比喻,但目的是借助语言艺术描述具体可感的形象启发观者的感受和想象,不但指出古文势若“禾笨尊以垂颖,山嵯峨而连岗,虫跂其若动,鸟飞飞而未扬”,草势“若杜伯捷毒,看隙缘岨,腾蛇赴穴,头没尾垂”。而且每一书体的势赞中均提到“远而望之”如何,“近而察之”怎样。就此可知,卫恒的书论更偏重于欣赏而不侧重创

作。自卫氏之后,这种寓评论于欣赏以比喻出之的方式广为以后书评取法,说王羲之书“如龙跳天门,虎卧凤阙”如此,说李邕书“如香象渡河”亦然,就是清代桂馥的《书品》也依然使用同样方式评论本朝书家。

在书法创作中,点画运动的轨迹融铸了作者现实感受以至本人的性情品格,虽不模拟客观世界的具体形象,却较宽泛地集中概括了书家对客观世界的审美关系,人们称之为书法意象。形成意象的前提,是自由想象中主观感受对客观事物的依托;但在表现过程中,感受对事物的依托又转化成对点线运动表情力的依托。最后,感受以致更丰富的内心世界被传达出来,客观世界有秩序的运动规律被体现出来,而客观事物的原型则不复存在了。中国书法这一创作过程中的特点,决定了书法欣赏的特点。欣赏书法,不应仅仅停留于直观,必须借助欣赏者的生活经验与心理经验越过直观而进入伴随着联想与想象的艺术思维活动。在书法评论中运用比喻,正是启发观者驰骋想象的桥梁。尽管卫恒尚未评论同一书体不同书家的作品以及同一书家不同心境的作品。但他运用比喻说明各种书法审美效果的特点基本是成功的。篆书的流动和悦,隶书的庄重严谨,草书的紧张飞驰,都被表达出来了。他指示出的这种以比喻而启发欣赏的路子,作为一种评论体制被确立下来。其发刼之功,是不因孙过庭的批评而淹没的。

质妍古今之争

进入南朝以后,如何认识随着书体新旧更替而呈现的书风变

化,引起人们的重视,出现了“质”“妍”“古”“今”之争。在争论中促成了书法创作理论的发展。

已知最早提出“古质而今妍”并主张“爱妍而薄质”的书法理论家是刘宋的虞和。他流传下来的书论只有泰始六年(470)呈给宋明帝的《论书表》。表中除论及二王故实、法书聚散、作伪摹拓之外,影响最大的便是“爱妍薄质”之论。这一见解是针对怎样评价“钟张羲献”而展开的。他说“洎乎汉魏,钟、张擅美,晋末二王称英。羲之书云‘顷寻诸名书,钟张信为绝伦,其余不足存。’又云‘吾书比之钟张当抗行,张草犹当雁行。’羊欣云‘羲之便是小推张,不知献之自谓云何?’又云‘张字形不如右军,自然不如小王。’谢安尝问子敬‘君书何如右军?’答云‘故当胜。’安云‘物论殊不尔。’子敬答曰‘世人那得知?夫古质而今妍,数之常也;爱妍而薄质,人之情也。钟、张方之二王,可谓古矣,岂得无妍质之殊?且二王暮年皆胜于少,父子间又为古今,子敬穷其妍妙,固其宜也。然优劣既微,而会美俱深,故同为终古之独绝,百代之楷式。’”

虞和的上述看法,很有点《文心雕龙·时序篇》的味道。其以“数之常”“人之情”而论证爱妍薄质,不是很像刘勰所谓的“文变染乎世情,兴废系乎时序吗”?然而,真正促成他如此持论的原因乃是二王出现后风靡书苑的历史事实。羊欣在《采能书人名》中抑钟、张而扬二王即是一例。二王之所以在生前身后获得人们的爱重与高度评价,是由于他们的出现成为了书法变革中的重要里程碑。二王以前被称为“八分楷法”的真书早已破土而出,日渐取隶书而代之,章草也已向今草蜕变,介乎这二者之间的行书也产生了。不过,以上三种书体尽管已粗具规模,日趋完善,却未免程度不同的隶意犹存,写起来还不是更便当,观赏起来也依然带着朴实淳厚的意味。

二王的出现,标志着真、草、行三种书体完成了由量变到质变的飞跃。这一变革是书体上的,也是书风上的。从书体而言,它反映了广大书写者为适应书写便利而长期探索积累的成果,因之较旧体便捷了;从书风而论,它又是魏晋以来文人崇尚自然讲求名士风度在书体中的表现,因之较旧的书风流美。这一流美便利的新体书风集中体现于二王,说到底却是“世情”“时序”之使然。进入南朝之后,士人们承绪魏晋风度,视书法为必不可少的修养,且因碑禁至齐未弛,更导致了书法家“精研启牋”,其结果自然是多数倾向于崇二王而抑钟、张了。虞和能以相对的今与古而称颂新体书风的变革,说明他持有历史进化论的观点,诚然,他也有过于绝对化之处,比如以为二王为“终古之绝伦”“历代之楷模”,便是如此。倒是齐代的张融不满足于二王的既有成就,声称“不恨臣无二王法,亦恨二王无臣法”,这在当时是颇为难得的。

由虞和掀起的质妍之争,影响极大。受虞和影响,称赞“改步变古”者首推宋齐间的王僧虔(426—485)。他祖父是《伯远帖》的作者王珣,自己又学书于小王外甥羊欣,故书法祖述小王,擅长真书^④,论书亦左二王而右钟张。他的书论有《论书》《答竟陵王书》^⑤等。

《论书》作为一篇书法评论,没有也不可能系统展开理论见解,但字里行间透露出赞同书法“变古”的主张。他指出:“亡曾祖领军洽与右军俱变古形。不尔,至今犹法钟、张,右军云:弟书遂不减吾。”何为俱变古形,唐张怀瓘解释曰:“逸少与从弟洽变章草为今草,韵媚宛转”“大行于世”。可见,王僧虔所说的变古,一是书体上变“章”为“今”,一是书风上易质为妍。他还指出:“王平南廙,是右军叔,自过江东,右军以前,惟廙为最。画为晋明帝师,书为右军法”。张彦远述及王廙在教授羲之书画时称:“画乃吾自画,书乃吾

自书”。“学画可以知师弟子行己之道”。显然，王虞是个不泥于古人、不囿于师承、敢于变革、勇于在书画创作中发挥个性的人。就此看来，王僧虔也是主张今胜于古，爱妍而薄质的。但是，他并未坚持这一看法，当竟陵王萧子良不同意时，他便一改初衷，说什么自己原来“不见前人之迹，计亦无以过于逸少”，但“观前世称目”之后，已深信“钟、张信为绝伦，其功不可及”。也许，这是一种言不由衷的违心之论。

王僧虔论书的可贵之处，在于他没有停留于“古质今妍”的一般看法，而是从书法创作上，试图从质直淳朴的古代书风中吸取不应抛弃的营养，并使之与当代妍美流便的书风有所结合。他认为前代书风的可资借鉴之处在“笔力惊绝”，因而也以笔力评论近代作家，说“亡从祖中书令珉，笔力过于子敬。……子敬戏云：弟书如骑骡，駉駉恒欲度骅骝前”。王献之与王珉齐名，《晋书》并称为“大令”“小令”，书风皆属秀美一路。宋明帝《文章志》谓“献之变古法为今体书，字画秀媚，妙绝时伦”。可是僧虔却注意二人笔力上的差异。笔力在他的书论中亦作“骨力”或“有力”，其对立面则是“紧媚”“风流趣好”与“媚好”。他评郗超说：“亚于二王，紧媚过其父，骨力不及也。”郗超书迹，今已不传，但《述书赋》指出“景兴（按即郗超字）正草轻利，脱略古法。”可见郗超也是今体书家，书风流美轻利。至于其父郗愔，《书断》指出“其法遵卫氏，尤长于章草，纤能得中，意态无穷，筋骨亦胜。”看来也颇有新书风的意趣，只是更多骨力而已。王僧虔评新体书家而重视骨力的见解也表现在对萧思话与谢综的评议中。他说：“萧思话全法羊欣，风流趣好殆当不减，而笔力恨弱”，又评谢综道：“书法有力，但少媚好。”不难看出，王僧虔论书之看重笔力，并不是颂古体而非今体，而是要求新体书兼“媚好”与

“骨力”而有之。这一评论标准,追其渊薮,至少始于羊欣。羊欣认为王献之“骨力不及父,而媚趣过之。”王羲之书法已经变古,至献之则更甚,二人的书风总起来都是“姿媚”而“风流”的,亦不无骨力,所不同者在于大王骨力较小王多,而风流遂不如小王更著。羊欣看到了书体变革中书风的演变,敏感到书风趋于流便媚好的现象,但是尚未用“笔力”与“媚好”作为缺一不可的因素明确地要求新体书风,没有指出二者在书法创作中的相辅相成。在书法思想史上首次涉及这一问题的是王僧虔。骨力与媚好,或简称雄与秀,二者都是美,可以分别用来形容不同的时代风格或个人风格,也可以用来分析同一风格中的两种相反相成的因素。一种书法风格,可以偏于雄,亦可以偏于秀,但雄而无秀则流于板滞,秀而不雄则失之轻佻。只有兼美二者以一为主,才能给人以充分的美的享受。这一书法风格创造上的精义王僧虔虽没从理论上深入阐发,却在评论中有所贯穿,说明他多少悟及了这一道理。

围绕着基本功与书法创作的关系,王僧虔还提出了另一相对的概念:天然与工夫,天然又被称作“自任”。他评宋文帝书法曰:“天然胜羊欣,工夫不及欣。”评孔琳之书法则曰:“放纵快利,笔迹流便,二王后略无其比。但工夫少,自任多,未得尽其妙,故劣于羊欣。”这里所讲的自任与天然,与魏晋玄学崇尚自然颇有关系,玄学家引申老子的“自然”谓:“天地任自然,无为无造,万物自相治理”,主张合乎本性,自然而然。玄学思想影响于书法艺术,也就出现了王僧虔上述主张。但王僧虔亦不忽视工夫,他所谓的工夫与规矩有关。在另一段评孔琳之的文句中,王僧虔写道:“孔琳之书,天然绝逸,极有笔力,规矩恐在羊欣后。”规矩本来是制图的工具,故有“无规矩无以成方圆”之说,引申之后,泛指法则,法则又来源于前人的

实践,仅凭任情自纵是不能掌握的,这有赖于艺术实践的苦功,有赖于对前人经验的承继。综上所述,王僧虔所谓的天然即指书风自然而不造作,且能充分发挥创作个性而不受成法束缚,他所谓的工夫则指在认识上掌握规律法则,并在实践上心手相应。书法的创造,作为艺术来说主要是风格的创造,因此必需发挥个性,否则书体形成之后,书法便成了千篇一律的机械复制技术。书法创作,又必需熟练地驾驭物质材料,使之随心所欲,否则亦难做到“清水出芙蓉,天然去雕饰”。王僧虔把“天然”与“工夫”作为一对概念提出来,用以评价书法,表明他总结了书法创作的有益经验,自然也对后世书论产生了很大影响。梁代庾肩吾论书即沿续使用这一对概念,同样把天然与工夫看成衡量书家造诣的两个重要方面。这种分析评论方法,对于研究书家的得失是很有启发的。

爱妍薄质之风至梁武帝时益发风行海内。梁武帝指出“世之学者宗二王”。在二王书中,虞和更加推崇的小王尤博时好。陶弘景就此慨叹:“比世皆高尚子敬,海内非惟不知有元常,于逸少亦然。”萧子云也自称:“随世所贵,规模子敬,多历年所。”当时,许多规模子敬的人又把“古质今妍”仅仅理解为“古肥今瘦”,致使纤弱靡丽的书风流布书苑。在这种情势下,通过研究真迹充分认识钟、张艺术的长处,并引为借鉴,已成为纠正时弊的急需。梁武帝萧衍(460—549)正是一个有条件认识这一使命的人物。

萧衍本身就是个书法家,《南史》本传称其“擅于草隶尺牍”,《梁书·刘孝标绰传》亦说他“雅好虫篆”。他在书法创作上并无过人建树,甚至唐人还批评他“乏于筋骨”。但由于身居帝位,颇得收藏鉴赏历代名迹之便,所以萧衍在考辨二王真迹的同时,发表了企图纠正时弊的“钟王论”。“钟王论”是否是独立成篇的书法论文,现

在还不得而知,只知道其主要论点见于萧衍的《观钟繇笔法十二意》^⑥及《与陶隐居论书启》中。他不同意古肥今瘦之说,反对崇瘦贱肥,指出“如自省览,有异众说。张芝、钟繇巧趣精细,殆同机神。肥瘦古今,岂宜致意?真迹虽少,可得而推。”意谓肥瘦说明不了古今之异,要阐明古今书风的区别,应根据对有限真迹的剖析比较进行推论。为此,他通过比较王羲之学钟书之迹与其自书之迹,指出:“逸少至学钟书,势巧形密,及其独运,意疏字缓。譬如楚音习夏,不能无楚。过之不悞,未为笃论。”何谓势巧形密,萧衍没有阐发,但唐代的颜真卿与张旭曾加讨论。关于所谓巧,张旭曰:“巧谓布置,子知之乎?”真卿答曰:“岂不谓欲书先预想字形布置,令其平稳,或意外生体,令有异势,是之谓巧乎?”张旭曰:“然。”关于所谓密,张旭曰:“密谓际,子知之乎?”颜真卿曰:“岂不谓筑锋下笔,皆令完成,不令其疏之谓乎?”张旭曰:“然。”这一段讨论表明,势巧系指结体,因构想巧妙,故能于平稳中造成独特的运动感;形密是指用笔,用笔因藏头护尾,故能字画圆满不凋不疏。至于意疏字缓,既与“势巧形密”相对而提出,显然是与之背道而驰的缺点了。

如果说“势巧形密”与“意疏字缓”偏重于说明古今优劣,那么,“甲科书”的议论则更全面地反映了萧衍对优秀书法的要求。他在《答陶隐居论书》中说:“夫运笔邪则无芒角,执手宽则书缓弱,点掣短则法臃肿,点掣长则法离渐,画促则字势横,画疏则字形慢,拘则失势,放又少则。纯媚无骨,纯肉无力,少墨浮涩,多墨笨钝,比并皆然。任意所之,自然之理也。若抑扬得所,趣舍所违,值笔廉断,触势峰郁,扬波折节,中规合矩,分间不注,秣纤有方,肥瘦相合,骨力相效;婉婉暖暖,视之不足;棱棱凛凛,常有生气;适眼合心,便为甲科。”这一段议论,从执笔、运笔、点画、结体等许多方面集中阐述了

两个问题：一曰，任意所之但要中规中矩。二曰，肥瘦相合，骨力相称。言外之意是：古质不等于古肥，今妍不同于今瘦。好的书法应是既妍且质，骨肉停匀，纤秾有方，“纯骨”则不“媚好”，“纯肉”则不“有力”。这种看法，既欲统一“天然”（自任）与“工夫”（规矩），又要统一“媚好”与“有力”，与王僧虔的书法风格论是一脉相承的，所不同者，在于王氏只提出两组相对的概念，萧衍则贯穿于执笔、运笔、点画与结体，对同一问题的研讨是更加深入了。

必须指出，萧衍通过比较钟、王，也得出了越古越好的结论。他说：“子敬之不迫逸少，犹逸少之不迫元常。学子敬者如画虎也，学元常者如画龙也。”这种看法使他成了虞和最激烈的反对派。由于萧衍君临天下，所以这种贵古贱今的理论一时影响极大。陶弘景是第一个响应者。他在与梁武帝论书的答启中吹捧武帝此论：“使元常老骨更蒙荣造，子敬懦肌不沉泉夜，逸少进退其间，则玉科显然可观。若非圣证品析，恐爱附近习之风永遂沦迷矣！伯英即称草圣，元常实自隶绝，论旨所谓殆同一机神，实旷世莫继。斯理既明，诸画虎之徒当日就辍笔，复古归真，方宏盛世。”然而对梁武帝的“钟王论”，他并非真心服膺，在书启中也时露微词，如称“所恨微臣沈朽，不能钻仰高深，自怀欣慕”。甚至以称颂萧衍书法曲折陈词，以攻为守，极赞萧衍的书法“非但字字注目，乃觉画画抽心，日觉劲媚”“正此即为楷式，何复多寻钟王？”其实，他与萧衍的不同意见，更集中表现在对王羲之的轩轻上。萧衍以为“逸少不迫元常”，失在“意疏字缓”，陶弘景却认为“意疏字缓”者并非真迹，他在《论书启》中写道：“逸少自吴兴以前，诸书犹为未称，凡厥好迹，皆是在会稽时永和十许年者。以吴郡告灵不仕以后，略不复自书，皆使此一人，世中不能别也。见其缓异，呼为末年书。逸少亡后，子敬年十七、八，全