

裘成源 编著

# 歷代論書詩注評

宁波出版社



# 历代论书诗注评

裘成源 编著

宁波出版社

图书在版编目(CIP)数据

历代论书诗注评/裘成源编著. —宁波:宁波出版社,  
1999.8  
ISBN 7-80602-356-9

I. 历… II. 裘… III. 诗歌-作品集-中国-古代 IV. 12  
22.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(99)第 35652 号

责任编辑:沈建国

封面设计:沈师白

## 历代论书诗注评

裘成源 编著

---

宁波出版社出版发行

(地址:宁波市苍水街 79 号 邮编:315000)

宁波甬印二分厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:13 字数:326 千字

印数:1000 册

2000 年 6 月第 1 版

2000 年 6 月第 1 次印刷

---

ISBN 7-80602-356-9/1·52

定价 20.00 元

## 前言

我国传统的书法艺术，如果从“有意识地把文字作为艺术品，或者使文字本身艺术化和装饰化”的春秋时代末期算起，那么，至少也有近三千年的悠久历史了。在这历史的长河中，随着书法艺术的不断发展，逐渐产生了以评论书法作品、研究书法历史、总结书法经验为内容的文章、论著。汉代赵壹的《非草书》，蔡邕的《笔论》、《九势》便是我国较早的书法论著之一。《非草书》虽然旨在抨击和反对汉时开始流行的新书体“隶草”，但它从反面说明了“隶草”产生和流行的历史原因：“盖秦之末，刑峻网密，官书烦冗，战攻并作，军书交驰，羽檄纷飞，故为隶草，趋急速耳，示简易之指，非圣人之业也。但贵删难省烦，损复为单，务取易为易知，非常仪也。”无疑，他的这一论述为后世研究“隶草”书体提供了很好的历史依据。《笔论》、《九势》则是很好的书法经验之谈，对于后人的书法学习具有一定的指导意义。因此，书法理论的产生和发展，又同时有力地促进和推动了书法艺术的发展和成熟。

然而，由于历史条件的限制，从春秋时代到隋代的一千多年间，有关书法艺术的评论和书法理论，还没有来得及或很少在诗这种文学体裁中反映出来。

到了唐代，尤其是唐太宗执政以来，由于政治、经济、文化的

空前繁荣,诗歌创作的题材有了进一步的突破和扩大。诗人们开始把对书法艺术的欣赏和评论、书法经验的总结、书法源流的探讨作为自己的创作题材,出现了不少“论书法”的诗篇。据不完全统计,在《全唐诗》中就有一百余首之多。以后,代代沿袭,并有了进一步的发展。自唐至清,少说也有一千首以上,我们不妨把这类诗称之为“论书诗”。毫无疑问,这同样是我国文学遗产中不可忽视的一个重要组成部分。

“论书诗”不仅丰富了诗歌的内容,而且极大地丰富和发展了书法理论。概括起来,它具有四个显著的特点:一是言简意赅、寓意深刻,把书法作品中的高超艺术、书法理论中的精辟见解,对书法源流的探讨窥见,浓缩在有限的字数和篇幅之中。这样,既便于人们记忆、吟诵,又给人以深刻的印象。二是它用具体可感、生动形象的语言来论书法,使原来较为枯燥单调的书法理论添上浓郁的文学色彩,给人以强烈的艺术感受,更能引起人们对书法艺术的极大兴趣。三是由于“论书诗”的作者不少同时又是书法家、鉴赏家或是金石学家,在诗中提出了不少精辟独特的见解,从而极大地丰富和发展成了书法理论。四是其中的不少诗人和被评论的书法家均为同时代的人,能比较客观地反映当时的书法概貌和特点。而这一点,则是在一般书法论著中很难见到的。正因为“论书诗”具有上述显著的特点,所以,我们可以毫不夸张地说,它是与书法论著具有同样意义的“姐妹篇”。

但是,由于历史上的种种原因,对于这样重要的“论书诗”,一直没有引起人们应有的重视和研究,没有把它和其他题材的诗等量齐观,往往被摒弃在历代的诗选、别裁集之外。即使在一些诗集的注释中,对于“论书诗”的注释也显得简单、草率,甚至谬误百出。我们认为,这种现象应当纠正,应当在全面整理文化遗产、开创我国书法理论研究新局面的今天,予以重新认识和评价,让它在新

的历史条件下发挥更大的作用。

鉴于上述的缘故,笔者选辑、注评了其中的一部分,定名为《历代论书法诗注评》。这里,为了便于读者的了解,就它的内容作一个大概的介绍和分析。

—

“论书诗”好似我国书法艺术领域中的一面镜子,是一部有韵而绚丽的书法史,它生动地展示和再现了我国书法艺术在各个不同历史时期的时代风貌和特点。在“论书诗”中,大致有这样两种情况:一种是当时的诗人直接评论当代的书法家及其作品;一种是后来的诗人通过遗留下来的墨迹、碑帖,间接地评论前代的书法家及其作品。这两者都从不同的侧面反映了书法艺术在某一时代的特征。这里,着重谈一谈属于前者的诗。因为它直接,当时人论当时事,显得更亲切、可靠,更有说服力。限于篇幅,只着重地例举唐、清两代的“论书诗”。

在唐代,诗人们论及最多的书法家主要有三人:王羲之、张旭和怀素。我们从这三人中,可以窥见唐代的书法艺术具有这样两个显著的时代特征:(一)王羲之虽是晋代人,但唐太宗对他的书法艺术是一个带有绝对权威性的倡导者和鼓吹者。他不仅以重金征集散落在民间的王羲之墨迹,还在日理万机之余,“不废模仿”临摹,而且空前绝后地为王氏立传作论,推崇备至。因此,在当时,王羲之书体蔚然成风,王氏成了书法领域中至高无上的崇拜偶像,被奉为正统的“书圣”。崇王之风,席卷全唐,影响深远。唐代这一较之任何朝代都无可比拟的显著特点也就很自然地在诗人笔下反映出来。诗人们除了赞美王羲之的书法艺术外,还把关于王氏的故事、传说写进了诗的字里行间。例如,最早见之于南朝宋虞和《论书表》中关于王羲之“性好鹅”,为山阴道士“书《道德经》各两章,便合群以

奉”，写毕“笼鹅而归”的小故事，居然也成为诗人们所津津乐道、吟诵不绝的题材。如李白“扫素写《道德》”、“书罢笼鹅去”的《王右军》、杜甫“为报笼随王右军”的《得房公池鹅》、韩愈“羲之俗书趁姿媚，数纸尚可博白鹅”的《石鼓歌》、景审“何以当年为爱鹅”的《题所书〈黄庭经〉》等等。（二）唐代的书法艺术尤其是楷书和草书，发展成为空前绝后的艺术高峰，造就了一大批杰出的书法家。就草书而言，由笔势连断不一、字字有别的“独草”（或叫“章草”）发展成为气势磅礴，“累数字而不断，号曰连绵、游丝”的“狂草”，涌现了一大批著名和不著名的草书家。张旭、怀素便是其中的最为杰出的代表。张旭的《奇怪书》、《醉墨帖》、《大草帖》等，怀素的《草书歌》、《论书帖》、《千字文》等，都受到了当时人们的一致称赞和高度评价。于是，出现了相当多的有关评论、欣赏，甚至描绘他俩挥笔疾书的诗篇。如《怀素上人草书歌》，几乎成了唐代诗坛上约定俗成的论书命题，仅存在《全唐诗》中就有几十首之多。其中最为著名的有李白（？）“少年上人号怀素，草书天下称独步”的《草书行歌》、苏涣“兴来走笔如旋风”、“钩锁相连势不绝”的《怀素上人草书歌》、戴叔伦“楚僧怀素工草书，古法尽能新有余”的《怀素上人草书歌》、贯休“常恨与师不相识，一见此书空叹息”的《观怀素草书歌》等等。还值得一提的，是“论书诗”中的一些作者深深地扎根在民间，了解民间的书法情况，不迷信、局限于著名书法家的作品，也没有因不著名而瞧不起那些艺术造诣确实很高的“小人物”。诗人们以自己特有的激情，满怀热情地歌颂了他们。如顾况“萧子草书人不及，洞庭落叶秋风急”的《萧郎草书歌》、吴融“江南有僧名晋光，紫毫一管能颠狂”的《赠晋光上人草书歌》、皎然“书家孺子有奇名，天然大草令人惊”的《陈氏童子草书歌》、权德舆“当时时辈皆不知”、“万象争分笔端势”的《马秀才草书歌》等等。这对于那些当时并不著名的民间书法家来说，无疑是一个极大的鼓舞。同时，我们也可以从上述诗篇

中窥见唐代草书艺术的高度发展和成熟。不是吗？不仅有张旭、怀素那样名震四海的草书大家，而且也有如萧邛、晁光、陈童子、马秀才那样一大批不著名的民间书法家。仅此一端，足以说明唐代草书艺术的兴旺发达，后继有人。而这后一点，“论书诗”正好生动地补充了历代书法论著中所忽略了一个方面。

其他如李阳冰篆书、虞世南楷书以及其他著名书法家的艺术造就，均在当时的诗人笔下有所反映和肯定。

又如清代的“论书诗”也具有同样的特点。在清代，尤其是在中期以后，由于金石考证之风大兴，书法领域中发生了一个很大的变化，即由历来“尊帖”临摹的“帖学”转而为“尊碑”临摹的“碑学”。正如晚清康有为所说：“碑学之兴，乘帖学之坏，亦因金石之大盛也。乾（隆）、嘉（庆）之后，谈者莫不藉金石以为考经证史之资。”清代的“论书诗”充分体现了这一特点，大量的诗篇重在评价、考证古碑的书法艺术和历史。其中最为著名的有：包世臣“中正冲和《龙藏碑》，擅场或出永禅师”的《论书十二绝句》、顾炎武“流览浯溪侧，如见古忠臣”的《浯溪碑歌》、钱谦益“郭生示我《华山碑》，欲比《七发》捐沉疴”，“此碑传自延熹载，《石经》未立先镌磨”的《华山庙碑歌》、赵翼“功成勒铭告蒨事，岫嵎山尖斫贞石”的《岫嵎碑》、孙星衍“继周数石刻，唯有斯篆在”的《李斯〈泰山石刻〉题后》、康有为论及古代碑刻 24 块之多的《论书十五绝句》等等。这里，试就康有为《论书绝句》中的：“铍利森森耀钺铤，《始兴碑》法变钟传。率更后出书名擅，谁识先师贝义渊”作一简略的剖析，贝义渊是南朝梁的书法家、《始兴碑》的书写者，钟繇是三国魏时的书法家。这首绝句的意思是说，贝义渊继承和发展了钟繇的笔法，是欧阳询最早的老师，欧阳询是在贝氏的基础上发展成“欧体”的。康有为的这一独特见解，一反历来认为欧阳询的先师是王羲之，是临摹学书“二王”的传统看法。这对于我们进一步研究欧阳询书法的渊源和风格很有裨益。

清代的“论书诗”，除反映了清代书法艺术的时代特征外，还有一个与其他各代“论书诗”迥然不同的显著特点，即它从“碑学”的观点、考证的方法来评论和研究前代的书法艺术。诗的数量之多，容量之大，涉及碑刻之广，是空前绝后的。尤其值得我们注意的是，这些诗的作者大多是当时著名的金石考古学家、文字学家、书法理论家。因此，“论书诗”中对碑刻的考证和评论都有很大的价值。

## 二

“论书诗”的作者们大多是从艺术欣赏的角度来评论书法作品的。就某种意义来说，他们的评论少门户之见，因而更显得客观。当然，由于诗人的审美观和评论标准各异，对同一书法作品往往会得出不同、甚至相反的结论，然而相对的或大抵一致的审美观、评论标准还是可以从其中觅见的。这就是：

（一）诗人们认为，书法作为一种艺术，不仅要有字的外形美，“多媚姿”，而且要有字势的内在美，能“通神”，“形神兼备”，而后者又是最主要的。唐代杜甫认为：“书贵瘦硬方通神”；宋代王安石说：“但疑技巧有天得，不必勉强方通神”；苏东坡说：“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”。这里所说的“通神”，正是诗人们评论书法作品的共同点。

那么，什么是“神”呢？按照唐太宗的理解是：“夫字以神为精魄，神若不和，则字无态度也。”（《指意》）用我们现在的话说，“神”，指的是字中的内在精神，它包括神态、气韵、气势和活力。所谓“通神”，就是指能表达出字中的内在精神。至于怎样才能“通神”，则各人的主张就不同了：“瘦硬”、“不必勉强”、“读书万卷”。

杜甫说的“瘦硬方通神”，意思是字势只有丰筋多骨，才能表达出字苍劲有力的精神来。这一观点的最早提出者是晋代书法家卫

夫人茂漪。她在《笔阵图》一文中说：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”杜甫活用了这一观点，以极其精炼的语言，概括出这一名言的精髓。它对于后世的影响很大。宋高宗赵构深为自己晚年的书法“瘦硬”而得意。他说：“故晚年得趣，横斜平直，随意所适。至作尺余大字，肆笔皆成，每不介意。至或肤腴瘦硬，山林丘壑之气，则酒后颇有佳处。”（《翰墨志》）清代厉鹗极力推崇杜甫的说法：“少陵论书得其真，曾云‘书贵瘦硬方通神’”。康有为更是赞同，他在著名的《广艺舟双辑》中提到“瘦硬”二字有 17 处之多。

然而，苏东坡却不同意杜甫的“瘦硬”说，并直截了当地批评说：“此论未公吾不凭。”认为书法未必“瘦硬”才“通神”，即所谓“短长肥瘠各有态，玉环飞燕谁敢憎”，“秋蛇春蚓久相杂，野鹜家鸡定谁美？”同时，还针锋相对地提出了“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”的观点。我们认为，苏东坡的这些看法和主张，既有它对的一面，也有它不对的一面。说它对，则是因为“通神”确实并非一定要“瘦硬”。字的姿貌形态，可以随人而变，各有其宜，不必拘于一格，应当“百花齐放”。说它不对，则是因为它太绝对化了，并不是所有的字态都能“通神”。如“秋蛇春蚓”一类的字势，不仅不美、反而为丑，是历来的书家所要防止的一种“病书”，当然更谈不上“通神”。唐太宗曾尖酸地批评过这种“秋蛇春蚓”书。他说：“子云近世擅名江表，然仅得成书，无丈夫之气，行行若萦春蚓，字字如绾秋蛇……虽秃千兔之翰，聚无一毫之筋；穷万谷之皮，敛无半分骨，以兹播美，非其滥名邪？”唐太宗在这里说得很清楚，“春蚓秋蛇”书没有“半分”、“一毫”的筋骨，哪里谈得上美而“通神”？因此，苏氏这种美丑、“通神”无一定标准的说法是不当的。至于他说的“读书万卷始通神”的主张，则是十分正确的。也就是说，书法要达到很高的艺术造诣，能“通神”，光是临摹，“退笔如山”还远远不够，还需要读、看

许许多多的碑帖、墨迹和其他各种书籍，以多方面的艺术修养来促进自己书法艺术的发展和成熟。这是一条为历代书法家所证实了的，也是从他长期的书法实践中总结出来的宝贵经验。他自己说过：“作字之法，识浅见浅学不足，三者终不能尽妙；我则心、目、手俱得之矣”。事实也充分表明，历史上任何一个有成就的大书法家，不是单一的书家，而往往是身兼数家。如苏东坡本人就是这样，他不仅是宋代著名的“四大书家”之首，即“苏（东坡）、黄（庭坚）、米（芾）、蔡（襄）”，而且也是著名的文学家、政治家。苏氏这一“读书万卷始通神”的观点，可以说是对书法理论的一个重要贡献。末了，还得一提的是，苏、杜二人的“通神”说的论述角度是不同的。苏说的“读书万卷”指的是怎样才能“通神”的途径方法的问题；杜说的“书贵瘦硬”，指的是怎样才算“通神”的前提、标准的问题。两者并不矛盾。

王安石说的“不必勉强方通神”，用一句通俗的话说是，只有自然得体而不是勉强、装腔作势，才能表现出字里行间的精神和生气来。王安石的这一观点，完全符合任何事物和一切艺术的内在规律，历来的书法家也是这样强调的。王羲之在给他的儿子王献之传授经验时说，字要“自然宽狭得所”，“分间布白，远近宜均，上下得所，自然平稳”；唐代李嗣真在评论褚遂良的书法时也说：“褚氏临写右军，亦为高足，丰艳雕刻，盛为当今所尚；但恨乏自然，功勤精悉耳。”这里所说的“乏自然”，就是很勉强、矫揉造作的意思。张怀瓘甚至认为王羲之的艺术成就“独擅一家之美”的关键在于“天质自然”。

（二）认为书法尤其是篆书和草书要力求古朴、淳厚。杜甫认为：“吴郡张颠（即张旭）夸草书，草书非古空雄壮”；吴融说：“篆书朴，隶书俗”；清代朱彝尊主张：“一艺期至工，必也醇乎醇。请君薄流俗，专一师古人。”这里所说的“醇”，就是淳厚、古朴的意思。诗人

们的这些看法与书法理论家们的看法是一致的。虞和在评论与他同时代的书法家王僧虔的书法时说：“寻得其术，虽不及古，不减郗（愔）家所制。”其意思是，王僧虔的书法艺术虽然没有达到很“古”的程度，但已具有晋代书法家郗愔“古而且劲”的遗风。到了清代，随着书法上“帖学”衰、“碑学”兴的大变化，评论家们更强调一个“古”字。方文批评唐代碑刻欠古，“汉碑瘦硬能通神，唐碑肥软少古意”。康有为甚至把王羲之父子书法艺术上的成就和人们之所以达不到“二王”水平的原因统归结到一个“古”字。他说：“然‘二王’之不可及，非徒其笔法之雄奇也，盖所取资皆汉、魏间瑰奇伟丽之书，故体质古朴，意态奇变；后人取法‘二王’仅成院体，虽欲稍变，其与几何，岂能复追踪古人哉？”他还以“浇淳散朴，古意已漓”为理由，鄙视唐代的楷书艺术。由此可见，在书法评论上强调古朴，并把它作为批评标准之一的观点，诗人和评论家们是一致的。我们认为，这种观点也有它的两重性：对的一面是，书法艺术本身有着强烈的继承性，只有在继承古人的书法艺术的基础上，才有可能发展今人的书法。没有对古意的继承，便没有新意的产生。因此，从这意义上说，强调“古”是对的。但是，如果把“古”作为唯一的批评标准，用“古”来衡量一切书法艺术的优劣，则未免太绝对化了。因为时代在前进，书法艺术要发展，“因时而异”，要发展就不能老是停留在“古”字上。更何况，发展是目的，继承“古”是途径、手段，是为了更好地发展。否则，也就失去了继承“古”的意义。两者的辩证关系就是这样密切，要是过分地强调，甚至不恰当地把某一方面作为唯一的批评标准，那是片面的，也是不符合书法艺术自身的客观规律的。这一点，某些有远见的书法家和诗人们也注意到了，不赞成把“古”抬高到不恰当的地步。因此，提出了书法艺术要有“新意”，并把它作为批评标准之一的观点。这就是我们接下去要谈的第三个方面。

(三)认为书法艺术不能墨守成规,只停留在“古”上,应该而且必须“变法出新意”,只有这样才显得更有艺术性、时代性。所谓“新意”,就是标新立异,具有时代气息。唐代诗人权德舆认为:“变化纵横出新意,眼看一字千金贵。”苏东坡在评论颜真卿书法时说:“颜公变法出新意,细筋入骨如秋鹰。”他又说:“吾闻古书法,守骏莫如跛。”末了两句的意思是说,对待古人的书法,与其说死死守住不放,紧紧勒住千里马而不敢越雷池半步,还不如于古人书法有所创新,让跛足病马自己走的好。因为前者再好,被勒住了,毕竟寸步难行。后者虽然有疾,但它毕竟能前进几步。苏氏的这一比喻何等的好啊!学习书法不正是这样吗?古人书法再好,毕竟还是古人的,终究代替不了今人。学习古人书法,没有一点创新,学得再像,也只不过是古人的“奴书”。如果在古人书法的基础上有所创新,即使有些走样,毕竟还有自己的风格。正如宋代黄庭坚所说:“随人作计终后人,自成一家始逼真。”诗人们用这种“创新”的观点来评论书法,是符合历史唯物主义观点的。它可以激励人们在继承古人书法的基础上大胆创新,熔铸进生气勃勃的时代气息,逐步形成自己的风格,有益于我国书法艺术的不断发展。

### 三

“论书诗”的作者们以极其简洁扼要的语言总结了他人和自己书法实践中的体会,为人们学书提供了极其宝贵的经验。我们把它归纳起来,除了“通神”、“新意”这两条外,还有如下几条经验:

(一)要“心手相师”、“手随意到”。这是诗人们在自己和他人的学书过程中,从正反两方面总结出来的一条经验。唐代戴叔伦说:“心手相师势转奇。”宋代梅尧臣说:“端劲随意行,曾无一画失。因看落纸字,大小得疏密。”明代高启说:“手随意到不留阻,正似突骑阴山行。”清代方文说:“我学颜(真卿)书非不专,但恨落笔心茫

然。”这些诗句，深刻地告诉人们，要学好书法，必须首先处理好手与心的密切关系。一旦落笔，手就要无条件地在心指挥下运笔，要做到“手随意到”，有条不紊。如果心手两离，手不从心或“落笔心茫然”，不是这里缺腿，就是那里少臂，更谈不上笔意的连贯和挥笔疾书了。这些，书法家们也都有同样的感受。汉代赵壹说：“心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手。”王羲之认为：“凡书贵手沉静，会意在笔前，字居心后，未作之始，结构成矣。”唐代虞世南还作过生动的比喻：“心为君，妙用无穷，故为君也。手为辅，承命竭股肱之用，故也。”孙过庭要求做到“心不厌精，手不忘熟”。说的都是这个意思。

（二）学书必须持之以恒，坚持长期的临摹。“今日后生思仿效，临池须费十年功。”这是元代杨载在评论赵孟頫书法后的感慨，也是书法家们共同的深切体会。书法和其他艺术一样，“非一朝一夕所能尽美”，“宜白首攻之”。唐代诗人裴说、杨凝式在总结怀素的草书艺术成就时，分别指出：“笔冢低低高如山，墨池浅浅深如海”；“十年挥素学临池，始识王公学卫非。草圣未须因酒发，笔端应解化龙飞。”从这里，诗人告诉我们，怀素草书艺术成就的取得，是他几十年如一日地刻苦临摹学书，秃笔堆积“高如山”，墨水汇积“深如海”的结果。也是他在实践中深刻地认识到王羲之学书不光是卫夫人一家，而是综合众家之长，自成一家的道理，从而才促使自己向纵深发展。怀素是这样，王羲之父子也是这样。宋代刘克庄说得好：“‘二王’万古擅书名，闻说临池学始成。”

（三）认为学书必须以一家为宗，并在这基础上多多临摹其他名家的书体，然后“撮合百家，自成一家”。清代郑燮在评价书法家音布“书法峭崛含阿那”的艺术成就的同时，还总结出了一条带有普遍意义的成功经验，这就是音布除刻苦学习，“墨汁长倾四五斗，残毫可载数骆驼”外，还吸收了诸家经验，把他们的精华熔铸在自

己的书法艺术之中,即所谓“陶颜铸柳近欧薛”。这是历来的书法家所走过的必由之路,也是提高书法艺术的宝贵经验。

(四)认为学书还要善于观察天地万物中的变化,尽可能地把这些变化融进自己的书法艺术中。这就是元代柳贯所说的“泛观造化物,足想构结工”,清代黄鹗来所说的“担夫争道公孙舞,妙处往往由神悟”。卓有成就的书法家也在这样尝试着,在诗人的笔下都有不同程度的描绘和反映。如唐代皎然曾对张旭挥笔草书时描述:“有时凝然笔空握,情在寥天独飞鹤”。张旭为什么要在挥笔疾书时,突然“笔空握”呢?原来,他正在思考怎样把他平时所见到的蓝天白云中展翅翱翔的独鹤那种神态活生生地在草书的字里行间再现出来。唐代草书大家怀素在和颜真卿交流书法经验时曾深有感触地说:“吾观夏云多奇峰,辄常师之,其痛快处如飞鸟出林,惊蛇入草,又遇坼壁之路,一一自然”。明代诗人高启在诗中转述了书法家张宣的深切体会:“自言静里观万物,故能变化穷其精。”其他的如书法理论中的“屋漏痕”、“折钗股”、“雨夹雪”、“铁画银钩”一类笔法,都是书法家们从自然界的物态变化和人们的日常生活中得到启发,并应用到书法中去,然后加以概括提炼而成的。

#### 四

宋代诗人王禹偁说:“书诚一艺尔,小道讵可忽。”他认为,书法这一种艺术,要靠大家去重视,去创造,只有这样,才能使它代代相传,永不泯灭。正因为书法是一种传统的艺术,所以,历来受到人们的普遍重视。不少文人、书法家不论怎么忙、生活怎样苦,总是孜孜不倦地临摹学书,其精神很是令人感动。这在“论书诗”中均有不同程度的反映。如宋代大文学家、历史学家欧阳修到了晚年,又患眼疾,可他仍然坚持学书。“学书不觉夜,但怪西窗暗。病目故已昏,墨不分浓淡。”然而,他还决心追赶蔡君谟的书法艺术,“醉翁不量力,

每欲追其辙。”方文在诗中叙述了这样一个故事：当时，有个名叫徐东田的贵公子，他为了学书，求得书艺，竟置功名富贵于度外，终日练字不止。到了晚年，因此而倾家荡产，一贫如洗，靠耕钓度日，但他还是坚持学书，最后，终于写出了一手“以是书法备众妙”、“草庐万古生光辉”的好书法。

书法以它特有的强烈的艺术魅力，深深地吸引着世世代代的人们。它不仅丰富了人们的文化生活，给人们以无穷的艺术美的享受，而且几乎成了人们不可缺少的精神食粮。一幅好的书法作品，常常令人爱不释手，赞叹不绝。正所谓“口呿汗下屡太息，十日把玩不得食”、“嗟我岂能识字法，见之但觉心眼开”。即使是写字前的磨墨，也同样可以使人浮想联翩：看到砚池上乌釉釉，闻到香郁郁的墨花，犹如进入了别有憧憬的神话世界，“古墨轻磨满几香，砚池新浴灿生光”。这一切，为诗人们吟诗作词提供了丰富的创作题材。正如吴宽所说：“观书得诗吾获利，室有双壁非全贫。”从而，产生了这许许多多的“论书诗”，成了中华民族文化遗产中不可分割的一部分。

在这里，还值得一提的是，在大量的“论书诗”中有相当一部分是以“文房四宝”笔、墨、纸、砚为题材的咏物诗。诗人们从各个不同的侧面吟咏了“文房四宝”的品类、制作、保存和使用的方法，以及它们的价值和历史。这些，对于我们研究“文房四宝”的上述内容都有一定的参考价值和现实意义。例如：唐代齐己的《谢人自钟陵寄纸笔》诗中，就告诉我们两个问题：一是“文房四宝”在当时的文人中，除了必不可少的用品外，还作为彼此间相互赠送的珍贵礼物，把它看作比金还宝贵，“所惠何殊金错刀”；二是剡溪的纸、宣城的笔在当时还很流行，“霜雪剪裁新剡纸，锋芒管束本宣毫”。这对于研究“剡纸”、“宣毫”何时分别由“宣纸”、“湖笔”替代的历史很有裨益。又如唐代李都《李延珪藏墨诀》诗，虽然只有短短几句，却清楚

地介绍了用、藏墨的宝贵经验：“泉清研须洁”，“壁署悬葛囊，临风度梅月”。又如宋代梅尧臣的《答宋学士次道寄澄心堂纸百幅》诗中，就着重介绍了“澄心堂纸”——剡藤纸的制作方法：“寒溪浸楮春夜月，敲冰举帘匀割脂”，“烘干坚滑若铺玉”，也指出了当时“澄心堂纸”即将或已经失传，“而今制作已轻薄，比于古纸诚堪嗤”，“古纸精光肉理厚”。诗人的这番话，对于我们研究“澄心堂纸”的始末提供了重要而可靠的线索，可以作为一个有力的佐证。

我们认为，作为一个书法家和学习书法的人来说，上面提到的一些关于“文房四宝”的常识应当有所了解。为此，我们也把它们作为本书选注中的一部分，有代表性地选录几首，附在各代后面。

上述所论及的仅仅是“论书诗”全豹中的一斑。“论书诗”所涉及的范围之广、内容之多，远非笔者的水平所能及。即使论及到了的，也必有不当之处，恳请大家批评。

裘成源

于浙江师范大学

一九八三年五月