

宋代行书发展的背景和行书观

常汉平, 谢春天

(南京师范大学 美术学院, 江苏 南京 210023)

摘要: 宋初行书取法源头有二: 一是从唐代“院体”书家吴通微入手而少创新, 一是规模唐、五代先贤而乏格调, 二者均以模仿为主。北宋中后期“宋四家”力矫时弊, 转变了对书法的认识, 重韵尚意, 张扬个性。北宋末年至南宋, 复古思想渐起, 加以理学推助, 排斥苏、黄、米的欹侧, 这种复古思想启发了元代行书发展的方向。

关键词: 宋代; 行书; 书法观; 院体; 尚意

中图分类号: J29

文献标识码: A

文章编号: 1672-4437 (2016) 03-0001-07

两宋是行书兴盛时期。由于整个两宋时期的书法成就主要表现在行书领域, 因此, 宋代行书的发展状况在很大程度上反映了宋代书法的发展状况。宋代书法成就主要集中在北宋中后期, 即“宋四家”(蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾) 尤其是“苏黄米”崛起之后。北宋初期及南宋, 均处于相对的低谷。南宋沿北宋余波, 成就高于宋初。探讨宋代行书发展的相关背景, 有助于深入理解宋代行书发展的起伏脉络及其成因, 总结可供借鉴的历史经验与教训。

一、宋代行书发展的背景

(一) 宋初书法取法资源之匮乏及笔法传统之中绝

北宋立国之初, 可供取法的书法墨迹资料, 较之唐代, 已大为减少。当时及后来许多人, 都直接或间接提到这一点。如明代李日华《紫桃轩杂缀》

卷三有载:

汉魏以来, 图书奇迹, 梁元帝哀集极多, 江陵之亡, 尽付烈焰。陈、隋稍稍搜聚, 至炀帝益富, 立二台禁中, 一藏古物, 一藏法书名绘。江都之游, 连舫自随。宇文变起, 仓卒亦踵梁智(传清孙承泽《砚山斋杂记》作“梁辙”), 与宝玉俱焚。唐文皇笃意翰墨, 购访日盛, 秘府所藏, 固充牣也。武后专制, 宠臣张易之奏请装治, 因令善工密为摹肖, 窃其真者, 自藏于家。易之被诛, 薛稷取去。稷败, 为惠文太子隆范得之, 而终焚于火。宋淳化所刻, 不知经几番脱整矣……^[1]

这则笔记勾勒了前贤法书真迹历经变乱而愈传愈少的概况。末尾提到的“淳化所刻”, 指宋太宗淳化三年(992)由侍书王著奉敕主持编纂的《淳化阁帖》(简称《阁帖》)。这部刻帖, 係根据当时宫中所藏历代书法名迹遴选、摹刻而成。这些名迹, 是宋统一天下后, 通过各种途径收集而来。《阁帖》虽有十卷之多, 然真伪杂出, 换言之, 真迹实际远

收稿日期: 2016-05-20

作者简介: 常汉平(1965-), 男, 安徽临泉人, 南京师范大学美术学院副教授, 硕士生导师。主要研究方向: 书法、篆刻。谢春天(1979-), 男, 安徽阜阳人, 南京师范大学硕士在读。主要研究方向: 书法理论和创作。

没有那么多。

李日华没有提到五代丧乱所导致的法书散落。宋宗室出身的元代书家赵孟頫,在其《松雪斋集》中记述道:

宋兴,太宗皇帝以文治,制诏有司,捐善賈购法书,聚之御府,甚者或赏以官。时五代丧乱之余,视唐所藏,存者百一,古籍散落,帝甚悯焉。^[2]

赵孟頫特别提到五代丧乱之后前入法书的大量散佚,以彰显宋太宗收集法书、汇刻法帖之功。

古代书迹大量散失,一般学书者无缘就墨迹探求古人笔法。笔法的核心是执笔、运笔。在书法的传承中,笔法的传承是至关重要的,同样重要的是师者的指点。五代战乱还导致书法师徒相授传统的中断,而书法向来是非靠口传手授而不得要领的,其中笔法环节,必须经人亲授、目睹示范,方能得其大要、心悟手从。此犹今人学书,纵有碑帖印刷精美而无师指点,仍不知如何下笔。宋初因笔法中绝而致学书困蹶的情形,应大抵如是。王著等人之所以能够承继唐代院体,当是因为御书院学士可以接触到唐代流传下来的用院体书写的宫廷文件。至于一般文人士大夫,从他们存世的书迹看,用笔不得法或笔法庸俗的现象十分常见。北宋中后期的“宋四家”,都是不世出的特出之士,主要凭借自己的悟性参透古人笔法。米芾即自负于“得笔”,并以是否“得笔”评论蔡京等人的书法(《海岳名言》)。北宋中期的欧阳修(1007—1072)曾与石介(1005—1045)专门讨论书法是否应该有法(《与石推官书》)。欧阳修在笔记中还多次提到时人苏舜钦(1008—1048)好谈笔法,并说:“苏子美喜论用笔,而书字不迨其所论,岂其力不副其心邪?”^[3]又说:“自苏子美死,遂觉笔法中绝。近年君谔独步当世,然谦让不肯主盟。”^[4]上述记载表明,直到北宋中期,真正懂笔法、得笔法者仍不多见,即使是一些知名书家,亦不免对于笔法力不从心,或根本不得要领。而在书法尚未复兴、士大夫笔法意识淡漠或模糊不清之际,欧阳修认为书法必须有法的观点实际上具有极其重要的现实意义。

严重的“古籍散落”造成可供取法的书法资源锐减,丧乱又导致书法教育中断和笔法中绝,宋初书法所遭遇的这些背景因素,极大地抑制了宋初书法的发展,造成宋初百年间书法的沉寂、萎靡。宋初书法的局面,与同是开国之初的初唐法书收藏之

富及多种书体名家辈出的情况,形成鲜明对照。

初唐、盛唐的盛世促成了真、行、草、隶、篆等多种书体的繁荣。书学及科举、铨选对书法的重视,朝野对王羲之及其《兰亭序》的推崇,《集王圣教序》的出现与影响等,有力地推动了行书的大发展,涌现出一大批行书大家。虽然中唐以后的社会动荡部分抑制了书法的发展,但中晚唐行书的成就仍然是宋初无法比拟的。从某种意义上讲,宋初书法是沿着晚唐五代的颓势而进一步衰颓的。

(二)“院体”之流行

“院体”是流行于翰林院、取法《集王圣教序》、贴近皇室趣味、以工稳和圆熟婉媚为特色、近于楷书、趋于程式化的行书样式。院体形成于唐代中期,因出现、流行于翰林院而得名,其影响历五代而及于两宋^[5]。

《集王圣教序》(672)是释怀仁据唐初宫中所藏王羲之行书墨迹集字、摹刻而成(勒石与镌刻另有其人),通篇字字独立,字距、行距均等,章法整饬。虽然从集字、摹刻角度看,此碑在唐代众多集王书碑刻中是最早也是最出色的,然而毕竟是集字,较之即兴书就、位置天然的王羲之行书,在笔势生动性、行气连贯性、章法自在性等方面均有所不逮。院体最初就是在翰林学士学习《集王圣教序》基础上形成的。院体行书,属于敛入规矩的“行楷”,在技术、观念上加入了唐人的审美尤其是宫廷的趣味,同时受到了法度化的“唐楷”的影响。院体是一种偏于实用而较少艺术性的书法体式,这是由翰林学士作为御用书家的身份、职能决定的。院体本质上是一种实用书体、官样书体,习之者彼此趋同、千人一面、千篇一律、缺少个性。

宋初行书的一支,就是从中晚唐书家吴通微的院体取法。院体在唐大约有其名而无其名。较早记载院体的是南唐宋初人张洎(934—997)所辑《贾氏谭录》,其中略云:

中土士人不工札翰,多为院体。院体者,贞元中,翰林学士吴通微尝工行草,然体近隶,故院中胥徒尤所仿,其书大行于世,故遗法迄今不泯,然其鄙则又甚矣。^[6]

“体近隶”是说院体行书近于楷书(唐宋或称楷书为“隶”),亦即“行楷”。句中“隶”字在《南部新书》中作“吏”^[7],属于贬义的评价。中唐徐浩身在吏部,其书有“吏体”之讥,盖言其楷书

窘于绳律，稍乏韵致。这里说吴通微行书近吏，正有此意。五代梁太祖朱温学吴通微行书，就有人评之曰：“梁太祖批答贺表行书，字体虽纯熟，然乏气韵，当时笔吏所书。”^[8]唐代中期的吴通微、吴通玄兄弟是院体的早期典型，宋人批评当朝院体时每每溯及此二人。吴氏兄弟于唐德宗建中至贞元年间任翰林学士等要职，两人书风相似，体近《集王圣教序》，对当时翰林书风影响甚大，成为竞相模仿的典范，“院体”由此相沿成习、自成一脉。《贾氏谭录》的记载表明，院体在宋初依然流行，而更趋鄙俗。《贾氏谭录》是张洎出使北宋期间“录其所闻于贾黄中者”，贾氏为宋初名臣，且曾任翰林学士，故上引张洎关于宋初院体书法的评论，当是有感而发。

北宋中后期对院体的批评增多，反映出后世文人对宋初书法的不满。北宋末年的黄伯思（1079—1118）在其《东观余论》卷下云：

《书苑》云：“唐文皇制《圣教序》，时都城诸释徒弘福寺怀仁集右军行书勒石，累年方就，右军剧迹咸萃其中。”今观碑中字与右军遗帖所有者纤微克肖，《书苑》之说信然。然近世翰林侍书辈多学此碑，学弗能至，了无高韵，因自曰其书为“院体”：由唐吴通微昆弟已有斯目，故今士大夫玩此者少。然学弗能至者自俗耳，碑中字未尝俗也。^[9]

黄伯思所引《书苑》当指北宋周越《古今法书苑》，此书后来失传。黄伯思认为《集王圣教序》本身摹刻精良、趣味高雅，宋初以来翰林侍书辈学《集王圣教序》而成院体、俗书，乃是因为自己俗，或学力不到，无法得其高韵，不能归咎于《集王圣教序》。同时他认为，由于院体遭人诟病而使《集王圣教序》受到连累，所以到北宋士大夫很少有人学习《集王圣教序》。

院体主要流行于唐宋时期的翰林院。宋初院体代表书家是翰林御书院侍书学士王著，其书因柔媚无骨而为人诟病，然在当时声名甚隆，影响及于南宋，时称“小王书”。当时的院体，依然大体保持唐代以来固有的格局，而更趋柔弱。至南宋，因高宗崇尚王羲之，故翰林院依然流行院体，王著的院体书法仍然为时所尚。时人陈槱《负暄野录》对此有记载，兹不具录。

总之，院体是宋代行书发展历程中的重要一脉，特别是在宋初书法不振的大环境下，院体的兴

盛是一个令人瞩目的现象。

（三）从步趋唐人、“趋时贵书”到“重韵”、“尚意”

宋代书法深受唐人影响，御书院书家学唐代院体自不必说，一般文人士大夫亦多从唐朝名家入手。宋太宗淳化年间由王著奉敕选编的《淳化阁帖》，主要用来拓赐近臣，后又不再生赏赐，因此《淳化阁帖》虽然重新确立了王羲之的典范地位，但未对当时的书法实践产生即时性的影响。《淳化阁帖》及其翻刻本到北宋后期才在文人士大夫中间发生较大影响。故宋初书家的行书主要取法中晚唐以来的近人，取径浅近，此亦无可奈何之事。在后起的“宋四家”眼里，宋初书家的书法自然是格调不高。李宗沔学颜真卿有结体肥扁、线条无力的弊端；李建中学张从申而格调卑弱、韵味不高，有乱世衰败的污浊气息；宋授学萧诚，在线条和结体上过于清瘦寒俭；至于周越，也因乏韵而受到指责。总之，在北宋中后期书家看来，宋初书法不论是翰林御书院流行的院体行书，还是一般文人由学习唐人所写的书法，都有格调低下、韵味鄙俗的弊端。这些批评是“宋四家”所代表的北宋中后期书家对宋初书法的反思，同时彰显出北宋中后期“重韵”等书法审美思想。

与此同时，北宋中前期还流行米芾所批评的严重的“趋时贵书”风气，即士人为博取仕途功名而竞相效仿当朝权贵的书风，科考及社会上的书风随权贵的变换而迭经转移，而这些权贵的书法水平原本不足垂范，其结果是“自此古法不讲”（米芾《书史》），朝野书法弥漫着庸俗靡弱的气息。针对宋初书法的空前衰落，欧阳修曾大为感慨，而身为帝王的赵构也不禁哀叹：“书学之弊，无如本朝，作字直记姓名尔。其点画位置，殆无一毫名世。”^[10]宋初书法不振，还有一个外在因素，即宋代取消了唐代以书判取士的政策，致使人们研习书法的热情大减。针对宋初书法时弊，欧阳修在《跋永城县学记》中有这样的写照和疾呼：

唐世秉笔之士，工书者十九。盖魏、晋以来风俗相承，家传世习，故易为工也。下及懿、僖、昭、哀，衰亡之乱，宜不暇矣。接乎五代，九州分裂，然士大夫长于干戈，横尸血刃之间，时时有以挥翰知名于世者，岂又唐之余习乎？如王文襄之小篆，李鹤之楷法，杨凝式之行草，皆足以成家自名。

至于罗绍威、钱俶武人骄将，酣乐于富贵者，其字画皆有过人。及宋一天下，于今百年，学者优游之时，翰墨不宜无人，而求如五代时数子者，世不可得，岂其忽而不为乎？将俗尚苟简，遂废而不振乎？抑亦难能而罕至乎？^{〔11〕}

宋初王著奉敕主持摹刻的《淳化阁帖》客观上具有钦定习书范本的意味，但如上文所揭，《阁帖》并未产生即时性影响，而北宋中期以后，士大夫们对《阁帖》存在的问题多有批评^{〔12〕}，这可能是学书者多不取以为法的原因之一。总体上，北宋人学书仍然以取法唐人为主（唐人书迹在宋代较易见到），间或上溯魏晋而仍以唐人为据点。对此，清人刘熙载（1813—1881）在《艺概》中说：“北宋名家之书，学唐各有所尤近：苏近颜，黄近柳，米近褚；惟蔡君谟之所近颇非易见，山谷盖谓其真行简札，能入永兴之室云。”^{〔13〕}刘熙载认为“宋四家”的书法分别学习、接近唐朝颜真卿、柳公权、褚遂良、虞世南。刘熙载所举只是就“各有所近”而言，事实上“宋四家”所学并不止于唐人，即就唐人而言，亦并非仅学颜、柳、褚、虞数家。况此时（北宋中后期）的学唐与宋初学唐有质的不同，因为欧阳修的疾呼伴着蔡襄的实践，使书家对书法的认识、观念发生了转变（详下文）。继蔡襄之后，由于苏轼、黄庭坚和米芾的思想丕变和不懈努力，宋代行书呈现出一派兴盛局面。要之，苏、黄已不满足于唐代以来奉王羲之为唯一典范，而是将唐代颜真卿、五代杨凝式与“二王”并列齐观，并将其作为前后相继变法出新的新典型大力表彰，从而开创出标志宋代书法高峰的“尚意书风”。

“尚意书风”是后世对于北宋中后期以苏、黄、米为代表的个性书风的概括。所谓“尚意”，主要是针对宋初步趋唐贤、追随时人的风气与弊端，而标举自我、自由的表现，本质上是倡导书法的自然与个性化。“重韵”等则是从内涵、格调上对作品的要求。“宋四家”的思想和创作对北宋末年至南宋书法的影响极其深远。南宋初期，在苏、黄、米引领的新变洪流下，涌现出范成大、陆游等一批“尚意书风”的后劲。与此同时，薛绍彭、赵构、吴说等人崇尚平淡，追求魏晋的书风也在悄然产生，虽然他们的复古倾向未能改变当时的书法大势，直到宋末元初赵孟頫的出现才改变南宋以本朝书家为法的局面，在“当则古，无徒取法于今人也”^{〔14〕}的

号召下，实现了书法的全面复兴（当然赵孟頫的复古思想与实践渊源于南宋）。

总起来看，宋代行书是在多重背景下展开的。这些背景因素及其相互作用，促成了宋代行书在各个阶段的不同景观，塑造了宋代行书发展的起伏脉络。其中有些背景，如唐宋时期科考及铨选制度的变迁、宋初的“趋时贵书”现象等，学界论述已多，限于篇幅，本文点到即止，不再详述。

二、宋代行书观

宋代行书观，主要集中在宋代书论中，部分内化于当时的行书作品中。本文主要就宋代的书论，加以钩沉、探讨。宋人的书论，虽有一些长篇大论如朱长文（1039—1098）《续书断》、姜夔（1154—1221）《续书谱》，但主要的还是一些由简短题跋等汇聚而成的心得见解，大都深刻而值得玩味。这些题跋、笔记对于我们了解当时书家的书法观念、书法实践动向有重要意义。

（一）北宋行书观

宋初行书观，可通过当时的行书实践作一简单考察。院体本身就是行书。宋初院体主要规模唐代吴通微而少创新，一般士大夫则学唐五代人而乏格调，学习者从行书到行书，且重在模仿。值得注意者，不论别人怎么看，院体书家本人是意识不到自身存在问题的，毋宁说他们觉得那样的行书就是理想的院体。上文指出，院体是在一定范围内流行的实用性书体，就实用而言，大体是无可厚非的。对院体提出批评的是一般文人士大夫，他们容易从艺术或文化立场看待院体，并追溯到唐代吴通微等人。事实上，唐人未必有“院体”之名，亦未对院体作出批评，可以想见，唐人并不认为当时的“院体”有什么不好。从唐代“院体”书家的一些行书遗迹及后世一些评论来看，唐代“院体”虽不尽人意，但不算太坏，且笔力、韵致远胜宋代院体，因为唐代“院体”书家兼学《集王圣教序》而保持着与王羲之书法的联系，这与宋人主要就院体而学院体有所不同。至于宋初士大夫阶层，如欧阳修所言：“今之士大夫……忽书为不足学……间有以书自名者，世亦不甚知为贵也。”^{〔15〕}士大夫如此看轻书法，社会上根本不在乎书法好坏，可见士大夫对自己书法的要求很低，宜乎高宗有“作字直记姓名尔”

之叹。

至北宋中期,行书观及对书法的总体认识发生变化,兹择要分述于后,不求面面俱到,旨在勾勒书法观念转变的基本轮廓。

1. 先楷书后行草

北宋中后期的“宋四家”,不提倡学行书从释怀仁《集王圣教序》和唐朝名家行书家入手,而是认识到应当先学楷书,从楷书中汲取笔法等书法规范,然后再学行书;不能楷书而写行草是颠倒本末,是没有根据和道理的;只有明确了楷书的下笔向背等法则,学行草便不至于太难;掌握了楷法,即使放笔作行草,也有法可依,不至于有所缺失,否则会俗气流露,不入法眼。这些从蔡襄等人的书论中可见一斑:

古之善书者,必先楷法,渐而至于行草,亦不离乎楷正……襄近年粗知其意,而力已不及,乌足道哉!^[16](蔡襄《论书》)

前人多能正书,而后草书。盖二法不可不兼有。正则端雅庄重,结密得体,若大臣冠剑,俨立廊庙;草则腾蛟起凤,振迅笔力,颖脱豪举,终不失真。^[17](赵构《翰墨志》)

学书之法,先须楷法严正,得笔之意,然后措点画于落笔之际,则具体而不放。先贤作字,必首为数行楷法,然后肆笔以终其书者,盖所以示其学古之迹,施于行草为有叙……^[18](曹勋《松隐文集》)

两宋时期,占据主要地位的是笔札体的行书。科考不再看着书法,加之活字印刷术的冲击,人们不再像唐朝那样重视楷书的研究,致使两宋楷书成绩平平、远逊唐人。北宋书坛,直到中期才出现蔡襄这样继绝振衰、兼善多体的大家。如果沿着蔡襄等人学书必先楷书而后行草的说法,再引申一步,可以说宋初行书之所以不振,楷书基本功不好是最主要的原因。蔡襄通过自身实践明确提出的先楷书而后行草的观点,正可作为拯救宋初以来行书衰微的良药。其后的苏轼、黄庭坚、赵构等人亦抱同样观点,为宋代行书的兴盛奠定了理论基础。事实上,善行草的“宋四家”、徽宗等人,都有相当高的楷书水平。先楷书后行草的观念,在宋代是一种极具现实针对性、振聋发聩、持续久远的呼声,其回响至今犹在。

2. 取神气、重神韵

蔡襄等人特别强调书法学习中“神气”、“精神”的重要性,提出学习书法不能只图形似,而应形神兼备、遗貌取神。蔡襄晚年把自己对书法的亲身体验作了这样的概括:“学书之要,唯取神、气为佳,若模象体势,虽形似而无精神,乃不知书者所为耳。”^[19]提倡以楷法筑基和注重写神取气,确实是针对书坛时弊的,也是蔡襄大半生的总结,其本人的书法实践在很长一段时间内可以说也是为形所困。后来的苏、黄、米等人,都十分注重书法的精、气、神,强调形与神的宾主关系。至于如何“取神”,黄庭坚的看法是,须“多观”、“熟观”古人法帖,观之入神,且潜心修养、心无俗气,方可达到写神的妙处,他在《论书》中说:

古人学书不尽临摹,张古人书于壁间,观之入神,则下笔时随人意。学字既成,且养于心中无俗气,然后可以作,示人为楷式。凡作字,须熟观魏晋人书,会之于心,自得古人笔法也。^[20]

黄庭坚在强调读帖入神、会心的同时,不忘提醒养心、祛俗,他还特别主张“观韵”。读帖、作书、观书注重神采、韵致,强调远俗,这基本是“宋四家”的共识。

3. 适意、无意

欧阳修、苏轼等人还主张作书当随意、放笔,崇尚不计工拙、无法之法的自然与率意。苏轼“我书意造本无法,点画信手烦推求”、“书初无意于佳乃佳尔”等观点,是此类主张的典型例证。黄庭坚的《论书》和陈槱的《负暄野录》亦有类似看法:

老夫之书,本无法也,但观世间万缘,如蚊蚋聚散,未尝一事横于胸中,故不择笔墨,遇纸则书,纸尽则已,亦不计较工拙与人品藻讥弹。^[21]

学时不在旋看字本,逐画临仿,但贵行、住、坐、卧常谛玩,经目著心。久之,自然有悟入处。信意运笔,不觉得其精微,斯为善学。^[22]

这类观点属于“尚意”的理论层面,且与宋人偏爱的行书十分合拍。率意、随意、适意可能是苏、黄、米行草单字造型千姿百态的内在原因。当然,这种随意不是任意妄为,而是腕下谙熟用笔之法、胸中贮存万千意象之后的从心所欲、信手万变。米芾所谓“心既贮之,随意落笔,皆得自然,备其古雅”^[23],即是此意。

4. 行草宜求“严重”

苏轼云:“真书难于飘扬,草书难于严重。”^[24]

这是极富辩证色彩的观点，颇也切中时弊。这里的“草书”可理解为行、草，“真书”指楷书。楷书偏于静，容易写得平稳有馀而飞动不足。行、草主于动，容易写得散漫轻飘而不够严谨沉厚。黄庭坚也有相似看法：“楷书欲如快马入阵，草法欲左规右矩，此古人妙处也。”^[25]这样的理论，表面看是反其道而行，实际上使楷书与行、草书在笔法、笔意上相互为用，共同服务于书写的畅意与书法的神韵。严谨沉着而不板滞，神采飞扬而不轻浮，是苏、黄等人对于真、行、草诸体的共同要求。看他们所写的楷书，多带行书笔意，与“尚意”的总体精神相一致；其行、草用笔又十分严谨、沉着，符合所谓“沉着痛快”的追求。这正是宋初书法所缺少的。苏、黄、米等人富有创造性的理论与实践，使宋代行、草书在书法史上占有一席之地。

（二）南宋行书观

南宋书法和书法观念，较之北宋有明显转变。苏、黄、米跌宕的用笔和欹侧的结构渐被排斥，渊源于北宋末年的复古派崇尚平正的风气逐渐抬头。南宋姜夔（1155—1221）的《续书谱》在某些书法理念上与苏、黄、米已经有所不同，他说：“所贵乎穠纤间出，血脉相连，筋骨老健，风神洒落，姿态备具。真有真之态度，行有行之态度，草有草之态度。必须博学，可以兼通。”^[26]他虽然认为真、行、草可以兼通，却不惜用排比句式强调真、行、草各有态度，其侧重点已有所转移。他强调法度和中庸思想，与当时朱熹（1130—1200）的理学思想前后呼应，已具复古之意。

朱熹对北宋苏轼所代表的学术、行事风格深致不满，对苏、黄书法提出了极为严厉的批评，而对蔡襄颂赞有加，如云：字被苏、黄胡乱写坏了。近见蔡君谟一帖，字字有法度，如端人正士，方是字。^[27]朱熹强调“一点一画皆有法度”，不喜随意、放纵之书。他以蔡襄为界，全然否定苏、黄以后的书法，而对宋初书法反加肯定，与北宋中后期的书法观念几乎完全相反：今本朝如蔡忠惠（蔡襄）以前，皆有典则。及至米、黄诸人出来，便不肯恁地，要之，这便是世态衰下，其为人亦然。^[28]

朱熹立足于理学，将道学人格与书品直接挂钩，将书法艺术所仰仗、表现的个性、情趣、自由，与其所设定的道学人格完全对立起来，而制约的中介则是他所谓的“守法”。当然，在另外一些场合，

朱熹也以“平常心”和优秀书法家的敏锐，对苏、黄、米书法给予了肯定，表现出其人格的多重性。当然，他并没有从人格多重性的视角去看待书法，否则其观点不至于看起来那么相互抵牾。

南宋末年的赵孟坚（1199—1264）在《论书法》中除了对横、竖、撇、捺等基本技法作了严格规定，在书法审美上也表达出了与苏、黄、米不同的主张，他可能是看到了当时书法又陷入了不太重视基本功的轮回。针对时人不知远溯晋唐而片面模仿苏、黄、米的欹侧，下笔过分随意而欠沉着的风气，他指出：

书之法在乎正恬淡，分间布白，行笔停匀。且如横书，必两头均平，不可如俗书左低右昂……守此法既牢，则凡施之间架，自然平均，便不俗气。

^[29]

平正恬淡、自然平均是赵孟坚的理想。他在《论书法》中抨击苏、米：“跛偃之弊，流而为坡公；欹斜之弊，流而为元章父子矣。”^[30]只有妍丽方直、端庄平正的书法形象才是他的最爱。当然，从他晚年的书法看，仍被时风左右而未能完全践其所论，可见扭转时风之难。赵孟坚的理论对元初赵孟頫的“复古”的书法理论与实践，产生了直接影响，如赵孟頫《论布白结构》云：

澄心静虑，端已正容，秉笔思生，临池志逸……分间布白，勿令偏侧。墨淡则伤神采，绝浓必滞锋毫。肥则为钝，瘦则露骨：勿使伤于软弱，不得怒降为奇。调匀点画，上下均平……^[31]

赵孟頫已没有赵孟坚当时欲扭转时风而不能的压力，其理论和实践是完全统一的。他在书法实践上基本就是按照分间布白、勿令偏侧、调匀点画、上下均平这样的“设计”理念进行的。可以说，赵孟坚等人的书法理想，在赵孟頫身上得到圆满的实现。由赵孟頫引领的元代“复古”思潮，借径唐人，将书法取法的视野上推到魏晋，基本不再以北宋名家为范。虽然赵孟頫的书法理念与北宋苏、黄、米大相径庭，但其对米芾等宋代书家仍然颇为赞赏。这固然显示出一代宗师应有的博大胸怀，但也可能因为他出身于宋宗室、不得已仕于元，因此对宋代颇多好感。而赵孟頫的好友鲜于枢对黄庭坚的批评就直言不讳、毫不客气，认为草书“至山谷乃大坏，不可复理”^[32]，与朱熹的观点遥相呼应，显示出“复古”观念下的书家对于前代具有革新色彩书家

的不满。

参考文献:

- [1] 华人德.《历代笔记书论汇编》[M].南京:江苏教育出版社,1996:331.
- [2] 赵孟頫.《松雪斋集》[M].杭州:西泠印社出版社,2012:272.
- [5] 关于院体源流,可参看董家鸿.《唐宋时期院体书法考述》,郑州:《东方艺术》,2006(4),102—105.
- [6][7]《宋元笔记小说大观》[M].上海:上海古籍出版社,2001:241、336.
- [8]《宣和书谱》[M].杭州:浙江人民美术出版社,2012:9.
- [9] 黄伯思.《东观余论》[M].北京:人民美术出版社,2010:133.
- [11][15]《欧阳修全集》[M].北京:中华书局,2001:1059、2287.
- [12] 苏轼《辨法帖》中说:“今官本十卷法帖中,真伪相杂至多”;米芾《跋秘阁<法帖>》中说:“其间一手伪帖大半”;黄伯思《法帖勘误卷上并序》中说:“《法帖》十卷中,瑶璚杂糅,论次乖謬,世多耳观,遂久莫辨。”玉局翁(苏轼)云:“希白作字,自有江左风味。故长沙《法帖》比淳化待诏所摹为胜,世俗不知,争购秘阁本,误矣。”其中希白不是《南部新书》的作者钱易,是僧人钱希白;长沙《法帖》即《潭帖》。
- [27] 黎靖德.朱子语类[M].北京:中华书局,1986:3336.
- [3][4][10][13][17][20][21][22][23][24][25][26]《历代书法论文选》[M].上海:上海书画出版社,1979:310、310、369、707、592、355、356、379、360、314、355、390.
- [14][16][18][19][28][29][30][32]《历代书法论文选续编》[M].上海:上海书画出版社,1993:196、50、165、50、147、158、156、229.
- [31] 刘正成.《中国书法全集44·赵孟頫二》[M].北京:荣宝斋出版社,2002:499.

On the Development Background and Concept of Running Script of Song Dynasty

Chang Hanping, Xie Chuntian

(School of Fine Arts Nanjing Normal University, Jiangsu Nanjing 210023)

Abstract: In the early Song Dynasty ,the running script started from the following:One was from Wu Tongwei of the academy style in Tang Dynasty with few innovations; the other was from the ancient sages in Tang Dynasty with low taste. They mainly focused on the imitations. In Late Northern Song Dynasty, Song Four transformed the view of calligraphy. Form the late Song Dynasty to the Southern Song Dynasty, the restoration thoughts were growing, and finally the restoration thoughts inspired the development of running script of the Yuan dynasty, with the push of the science.

Key words: Song Dynasty; running script; the concept of calligraphy; the development background ; academy style; Pursue capabilities