《裴将军诗》刻帖与宋代的“颜真卿”

邱才桢

内容提要　本文以《裴将军诗》忠义堂帖刻本为研究对象，认为其中楷书、行草书均显示了颜真卿独有的“屋漏痕”篆籀中锋特征，此作当为大历六年（771）前后所作。从唐到南宋，对于颜真卿其人其书的接受经历了不断扩充的过程，北宋中晚期到南宋之初，已完成了对颜本人及其《裴将军诗》笔法、风格、内容等的全面接受。

关键词　颜真卿　裴将军诗　忠义堂帖　篆籀中锋　破体

一　《裴将军诗》忠义堂刻帖本真伪辨

传为颜真卿所书的《裴将军诗》〔图一〕收入《忠义堂帖》，《忠义堂帖》于南宋嘉定八年（1215），由留元刚编集颜真卿墨迹、经工匠摹刻上石于浙江温州忠义堂上四壁[1]。后二年（1217）巩嵘续刻增补，共收录45种书帖，《裴将军诗》为其中之一，无署款及书写年月，宋拓本现藏浙江省博物馆。当代学者对其真伪多有讨论，意见不一。这件刻帖原迹是否为颜真卿所书，与颜真卿在唐到南宋之间的影响和接受呈现何种关系，值得进一步探讨[2]。

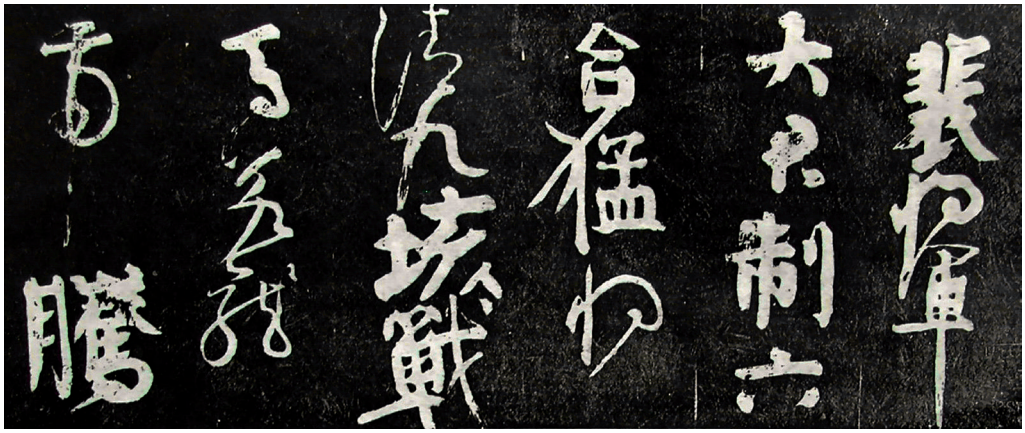
这件作品融合了篆书、楷书、行书和草书四种书体。其中的楷书字字独立、笔笔分开，起笔处或圆笔藏锋，或露锋顿挫，皆中宫疏朗、外形饱满，力度雄强。行草书笔画相对较细，笔画简省、连绵圆转。楷书和行草书之间几乎并无过渡，往往是上一字是笔笔独立的楷书，尔后即是连绵圆转的行草书，显示出点画的停顿、粗细、速度、力度、节奏的丰富变化。而这些，都以圆浑雄强的篆籀中锋用笔统摄在一起。

颜真卿早年楷书的个人面目并不突出，唐开元二十九年（741）所书的《王琳墓志》、天宝八载（749）所书的《郭虚已墓志》均较为稚嫩靡弱，天宝十一载（752）《多宝塔碑》开始显示出他对点画和结构精微

‹1›　《忠义堂帖》在温州的刊刻情况，见潘猛补《〈忠义堂帖〉与温州——兼论颜真卿〈自书告身〉真伪》，《图书馆杂志》2014年第2期，第105—108页。

‹2›　《裴将军诗》忠义堂刻帖本的真伪大致有两种意见，沙孟海、朱关田认为真，见沙孟海《颜真卿行书〈蔡明远〉〈刘太沖〉两帖》，氏著《沙孟海论书文集》，上海书画出版社，1997年，第632—633页；朱关田《初果集：朱关田论书文集》，荣宝斋出版社，2008年，第235—236页。徐邦达认为伪，见氏著《古书画伪讹考辨》，江苏古籍出版社，1984年，第123—125页。另有一件同名同内容的墨迹本，纸本，尺寸不详，故宫博物院藏。徐邦达认为是元代临本，见前揭氏著《古书画伪讹考辨》，第123—125页；杨仁恺认为是摹本，见氏著《沐雨楼书画论稿》，上海人民美术出版社，1988年，第220页；朱关田认为是赝品，前揭朱关田《初果集：朱关田论书文集》，第235—236页。

〔图一〕唐颜真卿《裴将军诗》忠义堂刻帖本（局部）
宋拓本　浙江省博物馆藏



而又稳定的控制。天宝十三载（754）所书的《东方朔画赞》开始增强点画的厚度、横画的仰角以及结体的圆浑饱满，预示着他个人风格的形成。大历六年（771）的《大唐中兴颂》点画更粗，这种特征在同年的《麻姑仙坛记》〔图二〕中趋于极致，饱满圆浑的篆籀中锋起笔、转角与疏朗的中宫、环抱鼓形的外形结合在一起，极具视觉张力。与此类似者还有大历七年（772）《八关斋会报德记》、大历十二年（777）的《李玄靖碑》。建中元年（780）《颜氏家庙碑》，则显示出对早期露锋起笔和线条粗细对比风格的回归，又重新回到《麻姑仙坛记》的路线。《裴将军诗》中的楷书，无论从点画、中宫、转角还是结构来看，均显示与《麻姑仙坛记》的风格密切关联，应书于此作之前不久。

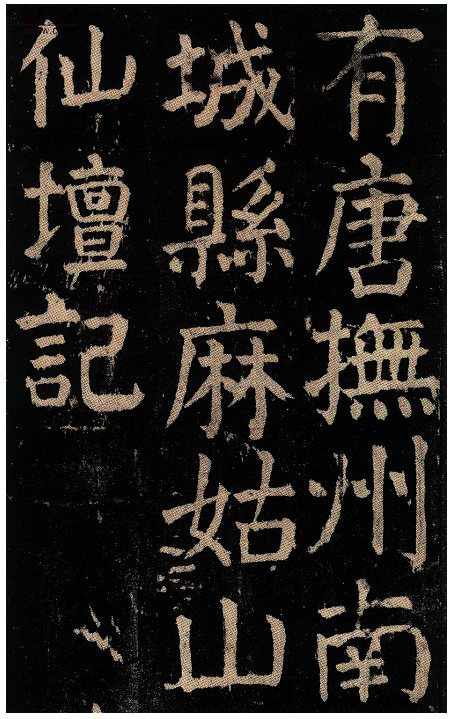
颜真卿行草书中的篆籀笔法最早可见于乾元元年（758）所书的《祭侄文稿》，这件名作在疏朗的中宫、环抱的外形等方面已然显示出颜真卿独有的风格特征。所用秃笔，其起笔、转角和收笔处圆浑朴拙，几乎不见露锋痕迹。因是祭文，颜真卿在书写中尽量保持庄重，大多数是字字独立，随着情绪的推动，其书写速度逐渐加快，字和字之间出现连笔。广德二年（764）的《争座位帖》与此类似。到大历十年（775）《刘中使帖》〔图三〕中发生了较大变化，前面五行字的结体饱满外拓，延续了《争座位帖》的特征，但第六行“卢子期所围”则出现压缩的连绵字体及空间，使整幅作品呈现新奇的节奏。而这种特征在《裴将军诗》中同样出现，如“随风萦且回”“归来报天子”等字组中线条连绵，形成线条组合和语义组合的完整统一。而“奴不敢”“马若龙”等三个字的连笔组合出现在这首五言诗中，意味着它们前后都是楷书，造成了书写节奏与语义节奏的疏离，也增强了这件作品节奏上的丰富性，是与《刘中使帖》时间更为接近的作品。

《裴将军诗》这种作品中同时出现楷书和行、草书书体的现象被称为“破体”。“破体”在书法文献记载中最早见于唐代徐浩（703—782）《论书》：“厥后钟善真书，张称草圣，右军行法，小令破体，皆一时之妙。”[1]这里的“破体”是指王献之对王羲之书风样式的改变，有学者认为特指王献之行草书的“连绵”性质[2]。唐代张怀瓘则认为是“非草非行”，即介于行书、草书之间的书体，若其所说：“子敬之法，非草非

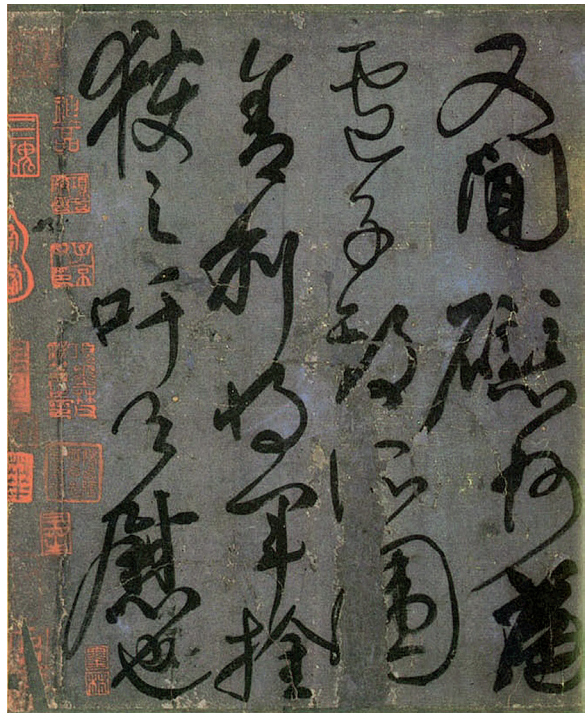
‹1› 《论书》又称《书法论》，见（唐）张彦远撰，刘石校理《法书要录校理》，中华书局，2021年，第166页。

‹2› 魏玉豪、池长庆《“破体书”概念原义与来源考辨》，《美术大观》2024年第11期，第63—66页。

〔图二〕唐颜真卿《麻姑仙坛记》(局部)
明拓本翻刻本　台北故宫博物院藏



〔图三〕唐颜真卿《刘中使帖》(局部)
墨迹　行书　纵28.5厘米　横43.1厘米　台北故宫博物院藏



行，流便于草，开张于行，草又处其中间。”[1]《裴将军诗》中有四种书体，显然比“子敬之法”更为丰富。而这种类型的作品在颜真卿书作中并非孤例，《忠义堂帖》第二册中就有两件这样的作品，一为《修书帖》，帖目又称《贼军帖》，于天宝十五载(756)书于平原郡[2]。该作第一行为楷书，略带行书笔意，用笔、结体接近《麻姑仙坛记》而稍显瘦削清峻。第二、三行出现楷书、行草书间杂的现象，第三行的下部出现压缩的字形和空间，与《裴将军诗》中“奴不敢”“马若龙”类似。另一件为《守政帖》，于大历二年(767)书于赴任吉州别驾途中，其中“道苟时为千古罪人也，虽贬居远方终身不”十七字，裱工将其误入《广平帖》[3]。该作第一、二行以楷书为主，间有一个草书，字和字之间存有牵连，楷书接近《麻姑仙坛记》风格，第三、五行均出现楷书、行草书间杂的现象[4]。两件作品表明，颜真卿在天宝十五载即有“破体”作品，然后不断在书体的多样性及结构、空间和章法的丰富性方面进行拓展，尤其是力度表现上，增强了篆籀笔意，因而《裴将军诗》为颜真卿所作是完全可能的，而且是件难得的精品。综合上述分析来看，《裴将军诗》应该书于大历六年(771)前后。

‹1›　(唐)张怀瓘《书议》，上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室编《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第148页。

‹2›　朱关田主编《中国书法全集》第26卷《隋唐五代编・颜真卿卷二》，荣宝斋出版社，1993年，第416页；前揭朱关田《初果集：朱关田论书文集》，第230页。

‹3›　《守政帖》著录首见于洪迈《容斋四笔》，相关考证见前揭朱关田《初果集：朱关田论书文集》，第230页。

‹4›　美国学者倪雅梅(Amy McNair)注意到这两件作品，认为“这一小部分作品，由一些结构大而松散的楷书、行书和草书形成的奇怪的混合体组成”，并认为苏轼《临争座位帖》“是借鉴了颜真卿《裴将军诗》的豪放的方式来表达自我的”。[美]倪雅梅著，杨简茹译《中正之笔：颜真卿书法与宋代文人政治》，江苏人民出版社，2018年，第106—121页。但苏轼这件《临争座位帖》为伪作，也没有证据表明苏轼见过《裴将军诗》。

《裴将军诗》楷书、行书和草书等几种书体，以圆浑雄强的篆籀中锋用笔统摄在一起。篆籀用笔为颜书核心特征，宋人早已注意到这一点，米芾有云：“与郭知运《争座位帖》，有篆籀气，颜杰思也。”朱长文认为颜真卿书法“合篆籀之义理”。颜真卿书法中的这些特征，与颜氏一门传承有绪的家学有关，其著名于世者除训诂、正字两学之外，便是书法。颜真卿在《草篆帖》中云：“真卿自南朝以来，上祖多以草隶篆籀为当代所称。”所撰《颜氏家庙碑》历数家族善书的传统，如颜腾之“善草隶书，有风格”，颜勤礼“工于篆籀，尤精诂训”，颜真卿父亲颜昭甫“尤明诂训，工篆籀草隶书”，伯父颜元孙“特以草隶擅名”，《颜元孙碑》中也称其伯父“尤善草隶”。另外，颜真卿之母殷氏家族对他也有着重要的影响。自南北朝起，颜、殷两家即世代联姻，殷氏从伯父殷仲容“以能书为天下所宗”，而仲容最为擅长的即为篆隶，张怀瓘《书断》云：“殷侍御仲容善篆隶，题署尤精。”颜真卿在颜氏、殷氏两大家族的影响教育下，重视篆籀，编撰有音韵文字著作《韵海镜源》‹1›。

《裴将军诗》和《韵海镜源》都指向大历年间，这时候也正是书法史上以李阳冰为代表的“篆籀中兴”时期，由南唐入宋的徐铉《进〈说文解字〉表》云：“唐大历中，李阳冰篆迹殊绝，独冠古今……于是刊定《说文》，修正笔法，学者师慕，篆籀中兴。”‹2› 有学者整理了755至800年间的小篆作者，至少有史惟则、李阳冰等二十八位篆书家‹3›。李阳冰为颜真卿旧友，两人在书碑上多有合作。大历五年（770）所立的《徐秀碑》，正文为颜真卿所撰，韩择木隶书书写，李阳冰篆额。此外还有《颜氏家庙碑》《王密碑》《元次山碑》，均由颜真卿楷书书写正文、李阳冰小篆碑额‹4›。这个时期，篆书已由悬针篆向垂露篆转变，圆笔藏锋的篆籀中锋成为主流‹5›。《裴将军诗》正处在这一书法史的潮流之中。

颜真卿书法中的“篆籀笔意”当然并不只是垂露篆，陆羽《释怀素与颜真卿论草书》对此有生动描述‹6›：

> 怀素与邬彤为兄弟，常从彤受笔法。彤曰：“张长史私谓彤曰：‘孤蓬自振，惊沙坐飞，余自是得奇怪，草圣尽于此矣。’”颜真卿曰：“师亦有自得乎？”素曰：“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。”真卿曰：“何如屋漏痕？”素起，握公手曰：“得之矣。”

这段文字显示了张旭、邬彤、颜真卿、怀素四人对于草书的理解，有同调，也有拓展。“孤蓬自振，惊沙坐飞”与“夏云多奇峰”“飞鸟出林、惊蛇入草”显示了张旭、邬彤、怀素对于草书中速度迅疾的理解，他们

‹1› 前揭朱关田《初果集：朱关田论书文集》，第64—65页。

‹2› （南唐）徐铉著，李振中校注《徐铉集校注》，中华书局，2016年，第688页。

‹3› 衣雪峰《中兴与终结：8世纪小篆的嬗变》，中央美术学院硕士学位论文，2007年，第35—38页。

‹4› 前揭朱关田《初果集：朱关田论书文集》，第72页。

‹5› 衣雪峰《安史之乱、古文运动与八世纪小篆风格的转变》，《中国书法》2011年第2期，第94页。

‹6› （唐）陆羽《释怀素与颜真卿论草书》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第283页。陆羽《僧怀素传》中有类似内容，增加了“古钗脚”和“屋漏痕”的类比，见（清）董诰等《全唐文》卷四三三，中华书局，1983年，第4421页。

用不同的自然物象表述了类似的心得。“屋漏痕”与“坼壁之路”显示了颜真卿和怀素对于笔迹中缓慢而凝重特质的共同感受，这也显示了颜真卿与张旭、邬彤的不同，而怀素则兼而得之。

《裴将军诗》中的楷书和行草书的篆籀中锋，正反映了“屋漏痕”这种缓慢而凝重的用笔特质，体现在起笔和中段的藏锋、圆浑饱满的转角以及凝重迟缓的收笔，形成颜真卿书法特有的基调。外形上与李阳冰的垂露篆类似，但凝重雄浑的力度，为李阳冰所无。这点也与张旭不同，怀素《自叙帖》中，有一段论及张旭既能写姿性颠逸的草书，也可以写精详真正的楷书：“虽姿性颠逸，超绝古今，而模楷精详，特为真正。”‹1›两者特色分明。而颜真卿的楷书、行草书则可以通过“屋漏痕”的篆籀中锋统一在一起‹2›。

《裴将军诗》全诗内容如下：

大君制六合，猛将清九垓。战马若龙虎，腾陵何壮哉。将军临北荒，恒赫耀英材。剑舞躍游电，随风萦且回。登高望天山，白云正崔嵬。入阵破骄虏，威声雄震雷。一射百马倒，再射万夫开。匈奴不敢敌，相呼归去来。功成报天子，可以画麟台。

诗中的“剑舞”和“破骄虏”都指向唐代裴旻，这在唐代公私文献中多有记载。同时期的诗人王维用瑰丽之笔赞美了裴旻这两方面的业绩：“腰间宝剑七星文，臂上琱弓百战勋。见说云中擒黠虏，始知天上有将军。”‹3›其剑舞得到皇上青睐，唐代乔潭《裴将军剑舞赋》记载了天宝元年(742)皇上诏其“舞剑”：“羽林裴公献戎捷于京师，上御花萼楼，大置酒，酒酣，诏将军舞剑，为天下壮观。”‹4›裴旻与当时文艺圈也多有交集，唐张彦远《历代名画记》记载了他为吴道子作画助兴的故事：“开元中，将军裴旻善舞剑，道玄观旻舞剑，见出没神怪，既毕，挥毫益进。”‹5›文宗时，诏以李白歌诗、裴旻剑舞、张旭草书为“三绝”‹6›。裴旻亦参与北伐，并大获胜：“旻尝与幽州都督孙佺北伐，为奚所围，旻舞刀立马上，矢四集，皆迎刀而断，奚大惊引去。”‹7›颜真卿作为与裴旻同时代人，对于裴旻其人其事，应是非常熟悉的。

《裴将军诗》之诗是否为颜真卿所作？颜真卿本人能诗善文，《四库总目》记载了其自编和他人编纂的文集及其在宋代遗佚的情况：“其集见于《艺文志》者，有《吴兴集》十卷，又《庐州集》十卷，《临川集》十卷，至北宋皆亡。”此后，又有吴兴沈氏、宋敏求编纂本，“至南宋时，又多漫漶不完”‹8›。以至于南宋楼

‹1› 这段文字为颜真卿《怀素上人草书歌序》，作于大历七年(772)，见怀素《自叙帖》，台北故宫博物院藏。

‹2› 明代王世贞在故宫博物院藏的《裴将军诗》墨迹本题跋中提到：“书兼正、行体，有若篆籀者，其笔势雄强劲逸，有一掣万钧之力，拙古处几若不可识。然所谓‘印印泥’‘锥画沙’‘折钗股’‘屋漏痕’者，盖兼得之矣。”后收入《弇州山人题跋》，见(明)王世贞、(明)孙鑛撰，汤志波点校《弇州山人题跋 书画跋跋》，上海书画出版社，2020年，第68页。

‹3› (唐)王维撰，陈铁民校注《王维集校注》，中华书局，1997年，第187页。

‹4› 前揭(清)董诰等《全唐文》卷四五一，第4610页。

‹5› (唐)张彦远撰《历代名画记》，浙江人民美术出版社，2019年，第144—145页。

‹6› 《新唐书》卷二〇二，中华书局，1975年，第5764页。

‹7› 同上。有学者认为裴旻北伐事或即在先天元年(712)，见周祖謨主编《旧唐书文苑传笺证》，凤凰出版社，2012年，第569页。

‹8› (清)永瑢等撰《四库全书总目》，中华书局，1965年，第1284页。

钥见到《裴将军诗》时称：“鲁公集中不见此诗。”[1]

现存颜真卿诗作不多，但题材风格多样，有宁静幽远的田园山水诗，如《谢陆处士杼山折青桂花见寄之作》；也有惆怅伤怀的赠别之作，如《赠僧皎然》；也有慷慨豪迈之作，如《咏陶渊明》，其中“张良思报韩，龚胜耻事新。狙击不肯就，舍生悲缙绅”等语[2]，与《裴将军诗》风格近似。如果再参照颜真卿的《祭侄稿》《争座位稿》等悲愤刚直的文字，我们可以确信，颜真卿是完全可以写出《裴将军诗》的。而且，同时代以宁静幽远禅境诗意著名的王维，也有《赠裴旻将军》这样的豪迈之作。这也反映那一时期的豪迈诗风，以及裴旻作为诗歌对象对于同一时期个体诗风的激荡。也有学者认为，创作此诗之时，颜真卿正处于刚考上进士的人生豪迈阶段[3]。

二　宋代的“颜真卿”

《裴将军诗》为何直到南宋才被留元刚刻入《忠义堂帖》？从其诞生的唐大历年间到进入刻帖的南宋嘉定，四百多年的漫长岁月里，此帖一直少有人提及，与其说是客观历史原因，毋宁说这反映了对于颜真卿及其书法作品接受的曲折过程[4]。

唐人对于颜真卿基本停留在“忠臣”的道德认知上，释亚栖从“变”的角度将颜真卿纳入书法史的系列中[5]。欧阳修通过《新唐书》的历史书写树立了颜真卿的忠臣道德形象：“真卿立朝正色，刚而有礼，非公言直道，不萌于心。天下不以姓名称，而独曰鲁公。”[6] 又通过《集古录》将其道德形象与书风对应在一起，如对《麻姑坛记》的题跋：“颜公忠义之节，皎如日月，其为人尊严刚劲，象其笔画。”对《唐颜鲁公二十二字帖》的题跋：“斯人忠义出于天性，故其字画刚劲独立，不袭前迹，挺然奇伟，有似其为人。”[7] 以上“刚劲”既属于人格用词，也是书格用词。欧阳修对于颜真卿书风也有基于风格史的比较和描述，如

‹1› 楼钥是在一件墨迹本上的题跋，见(宋)楼钥著，顾大朋点校《楼钥集》，浙江古籍出版社，2010年，第1354页。

‹2› (唐)颜真卿著，(清)黄本骥编订，凌家民点校《颜真卿集》，黑龙江人民出版社，1993年，第199页。

‹3› 朱关田认为“颜真卿是诗，似作于当年甫擢进士，正意气风发之时”。前揭朱关田《初果集：朱关田论书文集》，第472－473页。颜真卿于唐玄宗开元二十二年(734)登进士第，王维《赠裴旻将军》诗亦作于同时。

‹4› 关于北宋对于颜真卿的接受的论文与论著不少，代表性的有前揭[美]倪雅梅著，杨简茹译《中正之笔：颜真卿书法与宋代文人政治》；叶培贵《北宋书法史家论颜真卿》，《中国书法》2000年第5期，第63－66页；梁培先《从书斋走向神龛——北宋中后期的“颜真卿热”现象考辨》，中央美术学院硕士学位论文，2008年；张家壮《异代如何接武：北宋书学之从“二王”到颜真卿》，《艺术学研究》2016年第11期，第336－365页；朱天曙《“宋四家”与颜真卿经典形象的构建》，《中国文化研究》2021年第3期，第99－112页。本文角度与此有所不同，将聚焦于艺术本体，尤其是关于“篆籀中锋”等方面的探讨。

‹5› 叶培贵注意到这个问题，见氏著《北宋书法史家论颜真卿》，《中国书法》2000年第5期，第63页。释亚栖的理路较为混乱，把颜真卿置于褚遂良与虞世南之间，见前揭《历代书法论文选》，第297－298页。

‹6› 前揭《新唐书》卷一五三，第4861页。

‹7› (宋)欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》，中华书局，2001年，第2261页。

谈到《干禄字样》，表露对“小字”的疑惑：“鲁公书刻石者多，而绝少小字。”但因为“笔力精劲可法，尤宜爱惜”‹1›。对于《小字麻姑坛记》之“小字”困惑，也因“此记遒峻紧结，尤为精悍”而释怀，进而认为“笔画巨细皆有法，愈看愈佳，然后知非鲁公不能书也”‹2›。可以看出，欧阳修对于颜真卿楷书的认识已然涉及笔力和结体等细微层面，且对颜真卿书法的鉴定已颇有心得，但上述用词，尚不能将颜真卿与其他书法家完全区别开来。

欧阳修的推崇并不能完全统摄人们对颜真卿书法的认识。在此之前，南唐后主李煜就以东晋及王羲之为标尺，对王羲之的继承者们进行了褒贬：“善法书者，各得右军之一体，若虞世南得其美韵而失其俊迈，欧阳询得其力而失其温秀，褚遂良得其意而失其变化，薛稷得其清而失于窘拘，颜真卿得其筋而失于粗鲁。”‹3›至于如何“粗鲁”，李后主的回答是：“真卿之书，有法而无佳处，正如扠手并脚田舍汉耳。”‹4› 李后主所批评的，应该是颜真卿楷书饱满鼓形的结体。宋代魏泰对于南唐到宋初书坛的风格尤其是形体演变有长时段的观察，指出“其间杨凝式至国初李建中妙绝一时，而行笔结字亦主于肥厚”‹5›，而杨凝式正是颜真卿的追随者。米芾也注意到，宋代“趣时贵书”潮流中，就有颜真卿的追随者宋绶和韩琦，称：“宋宣献公绶（991—1041）作参政，倾朝学之，号曰朝体。韩忠献公琦（1008—1075）好颜书，士俗皆学颜书。”‹6› 而米芾对于颜真卿楷书是持批评态度的，他说：“颜真卿学褚遂良既成，自以挑踢名家，作用太多，无平淡天成之趣。”甚至认为，“大抵颜、柳挑踢，为后世丑怪恶札之祖，从此古法荡无遗矣”。“挑踢”即顿挫提按笔法。对颜真卿的行书，米芾则认为“浑厚纯古，无挑踢，是刑部尚书时合作”‹7›。米芾细微地辨析了颜真卿的行书和楷书，并给予了不同的评价，称“颜鲁公行字可教，真便入俗品”‹8›。

作为欧阳修弟子的苏轼延续了欧阳修对于颜真卿其人其书的道德与书风的判断：“吾观颜公书，未尝不想见其风采，非徒得其为人而已。”‹9›并更多地以王羲之为支点，对颜真卿进行进一步审视和评价，他从颜真卿的《东方朔画赞》中发现其临自王羲之：“其后见逸少本，乃知鲁公字字临此书，虽小大相

‹1› 前揭（宋）欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》，第2248页。

‹2› 前揭（宋）欧阳修著，李逸安点校《欧阳修全集》，第2242页。

‹3› 前揭（宋）楼钥著，顾大朋点校《楼钥集》，第1188页。

‹4› （宋）魏泰撰，燕永成整理《东轩笔录》，大象出版社，2019年，第315—316页。

‹5› 前揭（宋）魏泰撰，燕永成整理《东轩笔录》，第315—316页。

‹6› （宋）米芾撰，吴晓琴、汤勤福整理《书史》，大象出版社，2019年，第168页。

‹7› （宋）米芾撰，辜艳红点校《米芾集》，浙江人民美术出版社，2019年，第216—217页。

‹8› （宋）米芾撰，吴晓琴、汤勤福整理《海岳名言》，大象出版社，2019年，第130页。

‹9› （宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局，1986年，第2177页。

悬，而气韵良是。”[1]比较现存王羲之和颜真卿同名作品，两者相距甚远，很难找到后者临习前者的证据。这说明，苏轼选择了相信而非事实。与苏轼用“气韵”描述不同，黄庭坚则更多地从笔法角度进行描述，并从这个角度把颜真卿对王羲之的传承连接起来。黄庭坚从《瘗鹤铭》入手，注意到了颜与羲之二人大字之间“极近之”[2]。《瘗鹤铭》是圆笔中锋的代表之作，黄庭坚称这种笔法为“屋漏痕”，并认为“未减右军锥画沙”[3]，这里不仅提示两者之间的相似，也提示了王羲之的笔法为“锥画沙”。在黄庭坚看来，这是与“屋漏痕”并列的笔法词汇“锥沙屋漏”：“不见鲁公断石，谁家为础为杠。笔法锥沙屋漏，心期晓月秋霜”[4]。黄庭坚为王羲之这种笔法找到了更早的“秦篆”来源，并将颜真卿置于王羲之这一路的笔法体系之中：“右军自言见秦篆及汉石经正书……王氏以来，惟颜鲁公、杨少师得《兰亭》用笔意。”因而，黄在《题颜鲁公麻姑坛记》中，认为颜真卿“真行草书隶皆得右军父子笔势”[5]。

宋人对于颜真卿篆籀中锋的“发现”不惟在楷书上，也体现在对其行草书认识的转变上。直到苏轼、米芾所处时代，宋人对于唐人草书评价都不甚高，米芾《评草书帖》中，在以“晋人格”的标准下，除对怀素稍加宽容之外，对于张旭、高闲等人的评价几近刻薄：“草书若不入晋人格，辄徒成下品。张颠俗子，变乱古法，惊诸凡夫，自有识者。怀素少加平淡，稍到天成，而时代压之，不能高古。高闲而下，但可悬之酒肆。”[6]苏轼在《题王逸少帖》中，对于张旭、怀素就几近谩骂了：“颠张醉素两秃翁，追逐世好称书工。何曾梦见王与钟，妄自粉饰欺盲聋。有如市娼抹青红，妖歌嫚舞眩儿童。”[7]苏轼难掩对张旭、怀素追求迅疾速度、眩目姿态的厌恶。直到宋人在颜真卿的行草书，尤其是《争座位帖》中发现“篆籀气”之后，这种状况得以改变。

北宋收藏家安师文曾于不同时期将《争座位帖》的真迹借与苏轼、黄庭坚、米芾临摹，苏轼得观“颜鲁公与定襄郡王书草数纸”，认为“比公他书尤为奇特”[8]。米芾揭示了其核心笔法特征：“有篆籀气。颜杰思也。”继而认为“柳与欧为丑怪恶札祖”[9]。米芾所指的“丑怪恶札之祖”曾包括颜真卿，这是已把颜真卿挪出这个“黑名单”了。米芾甚至把这件作品与颜真卿人品叠加在一起：“想其忠义愤发，顿挫郁屈意不在

‹1› 前揭（宋）苏轼撰，（明）茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》，第2177页。

‹2› 原文为：“大字今都不见右军父子遗墨，欲学书者当以丹阳瘗鹤铭字为则，大字难为结密，唯此书无点检处，颜鲁公书《宋开府碑》瘦劲端重，极近之。”黄庭坚认为，《瘗鹤铭》为王羲之所书大字，颜真卿《宋开府碑》与之相似。见（宋）黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，中华书局，2021年，第1543页。

‹3› 前揭（宋）黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第1044页。

‹4› 前揭（宋）黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第1038页。

‹5› 前揭（宋）黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第686页。

‹6› 米芾《论草书帖》，纸本，草书，纵24.7厘米，横37厘米，台北故宫博物院藏。前揭（宋）米芾撰，辜艳红点校《米芾集》，第221页。

‹7› （宋）苏轼著，李之亮笺注《苏轼文集编年笺注》，巴蜀书社，2011年，第266页。

‹8› 前揭（宋）苏轼著，李之亮笺注《苏轼文集编年笺注》，第490—491页。

‹9› 前揭（宋）米芾撰，吴晓琴、汤勤福整理《海岳名言》，第128页。

字。天真罄露，在于此书。”‹1› 黄庭坚也对颜真卿的行草书给予了高度评价，并认为：“颜鲁公书，体制百变，无不可人。真行草书隶皆得右军父子笔势。”‹2›“颜鲁公书虽自成一家，然曲折求之，皆合右军父子笔法。”‹3›

黄庭坚更是将具有“篆籀气”的若干笔法统和在一起，称：“张长史折钗股，颜太师屋漏法，王右军锥画沙、印印泥，怀素飞鸟出林、惊蛇入草，索靖银钩虿尾，同是一笔。”‹4›在这里，“折钗股”“屋漏法”“锥画沙” “印印泥”等“同是一笔”，因此，唐人张旭、颜真卿、怀素就与晋代索靖、王羲之产生了内在的联系。尤其是对于张旭、怀素，黄庭坚关注到他们的凝重而缓慢的篆籀中锋用笔，也提升了他们在以王羲之为轴心的书法史理路的合法性。当然，这个名单时有增减：“盖自二王后，能臻书法之极者，惟张长史与鲁公二人。”‹5›苏、黄、米对此多有评论，如黄庭坚在此基础上完善了传承体系，补充了五代的杨凝式：“由晋以来难得脱然，都无风尘气，似二王者，惟颜鲁公、杨少师仿佛大令尔。”‹6›“唐末书格甚卑，唯杨景度行书与颜鲁公壁拆、屋漏同意。”‹7›渐渐地，颜真卿成为唯一可以接踵王羲之的大师：“余尝评鲁公书，独得右军父子超轶绝尘处。书家未必谓然，惟翰林苏公见许。”‹8›甚至超越王羲之：“故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”‹9›

颜真卿成为新的标杆之后，自然也成为宋人的比对对象。黄庭坚就经常以苏轼的书法来比对颜真卿：“大字多得颜鲁公《东方先生画赞》笔意。”‹10›“子瞻昨为余临写鲁公十数纸，乃如人家子孙，虽老少不类，皆有祖父气骨。”‹11›有意思的是，苏轼还自比于颜真卿，并获得黄庭坚的认同：“东坡先生尝自比于颜鲁公。以余考之，绝长补短，两公皆一代伟人也。” ‹12›这样一来，书法传承的法脉就自然地落实到宋人身上。黄庭坚本人也是如此，他通过对草书中篆隶之法的溯源，把自己确定为张旭、怀素之后的第三位得道者：“近时大夫罕得古法，但弄笔左右缠绕，遂号为草书耳，不知与科斗、篆、隶同法同意。数百

‹1› 前揭(宋)米芾撰，吴晓琴、汤勤福整理《书史》，第146页。

‹2› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第686页。

‹3› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第696页。

‹4› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第614页。

‹5› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第686页。

‹6› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第650页。

‹7› 前揭(宋)米芾撰，辜艳红点校《米芾集》，第189页

‹8› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第686页。

‹9› 前揭(宋)苏轼撰，(明)茅维编，孔凡礼点校《苏轼文集》，第2210页。

‹10› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第1455页。

‹11› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第1303页。

‹12› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第700页。

年来，惟张长史、永州狂僧怀素及余三人悟此法耳。”[1]

以黄庭坚为代表的宋人通过“篆籀笔法”，完成了从王羲之到颜真卿书法史谱系的转换，并最终确立了他们在书法史中的地位。

三　颜真卿的“新形象”与《裴将军诗》

随着对颜真卿其人其书认识的不断扩充，对其书法与忠义的道德形象之间的描述也产生了相应的改变，以米芾为例：“颜真卿如项籍挂甲、樊哙排突，硬弩欲张、铁柱将立，杰然有不可犯之色。”[2] 从“项籍挂甲、樊哙排突，硬弩欲张”这些词汇，可以想见米芾面对颜真卿书法时，在结体、速度、力度等多方面感受到的强烈冲击，这似乎与米芾所重视的“平淡天真”的审美趣味有别，但在米芾看来，这也是符合“天真”的范畴的：“(《争座位帖》)此帖在颜最为杰思，想其忠义愤发，顿挫郁屈，意不在字。天真罄露，在于此书。”[3]“天真”与“忠义愤发，顿挫郁屈”奇异地联接在一起，因而书法“字相连属，诡异飞动”，而且“天真烂然”：“争坐位帖为颜书第一，字相连属，诡异飞动，得于意外，盖由当时义愤勃发，意不在书，故天真烂然，自合矩度。”[4]甚至“纵逸”可以成为追溯师承的标准：“杨凝式字景度，书天真烂熳，纵逸类颜鲁公《争坐位帖》。”[5] 值得注意的是，在米芾看来，杨凝式尽管“纵逸”，依然是“天真烂熳”的。如果对照欧阳修与苏轼、黄庭坚、米芾等人对于颜真卿的评价，我们可以注意到如下转变：对于颜真卿楷书的接受，逐渐扩大到对其行草书的接受；对于其端正风格的接受，扩大到对纵逸风格的接受。

朱长文《墨池编》对颜真卿人品、书风进行了全面总结。颜真卿被他列入“神品三人”之中：张旭、颜真卿、李阳冰，这三位都是篆籀中锋书法的代表。如同欧阳修、苏轼、米芾一样，他的评价结合了颜真卿人品和书品：“鲁公可谓忠烈之臣也……其发于笔翰，则刚毅雄特，体严法备，如忠臣义士，正色立朝，临大节而不可夺也。”他从多个书体的角度，认为颜真卿“碑刻虽多，而体制未尝一也”，“自羲、献以来，未有如公者也，其真、行绝妙”，“公正书及真、行，踰妙及神”。自此，颜真卿全方面的形象得以确立。此外，朱长文对有人质疑颜真卿“殊少媚态，又似大露筋骨”进行了申辩，认为：“求合流俗，非公忠志也。又其大中筋骨者，盖欲不踵前迹，自成一家，岂与前辈竞其妥帖妍媚哉？”“公于柔媚员孰，非不能也，耻而不为也。”进而认为“魏晋而下，始减损笔画以就字势，惟公合篆籀之义理”且“善之至也”。这样，朱长文从书法史的内在理路上，确立了颜真卿与王羲之不同的“合篆籀之义理”且“自成一家”的新型审美范

‹1› 前揭(宋)黄庭坚著，刘琳等点校《黄庭坚全集》，第1462页。

‹2› 前揭(宋)米芾撰，辜艳红点校《米芾集》，第215页。

‹3› 前揭(宋)米芾撰，吴晓琴、汤勤福整理《书史》，第146页。

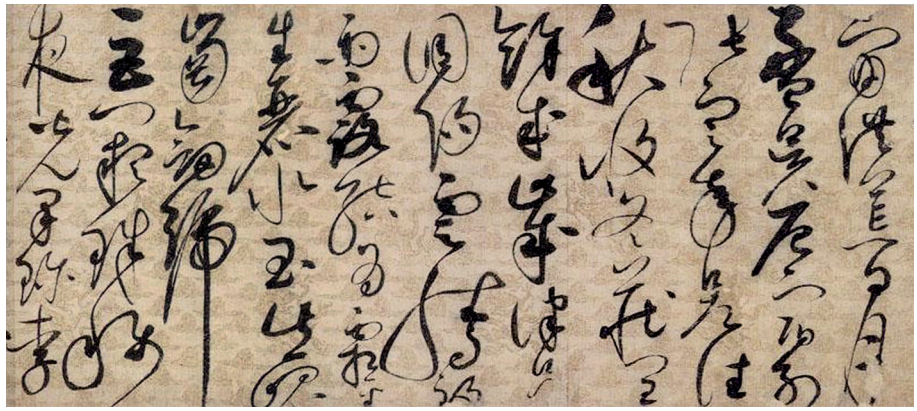
‹4› (清)王澍著，李文点校《竹云题跋》卷四《颜鲁公论坐书稿》，浙江人民美术出版社，2019年，第337页。

‹5› 前揭(宋)米芾撰，吴晓琴、汤勤福整理《书史》，第155页。

〔图四〕宋徽宗赵佶《秾芳诗帖》卷（局部）
绢本　楷书　纵27.2厘米　横265.9厘米
台北故宫博物院藏



〔图五〕宋徽宗赵佶《草书千字文》（局部）
描金云龙笺　草书　纵31.5厘米　横1172厘米　辽宁省博物馆藏

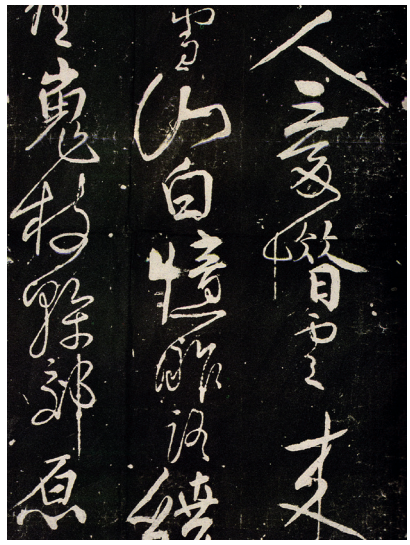


式，且是“二王”之后最高成就的代表[1]。

对颜真卿接受的扩容，也为《裴将军诗》的接受创造了条件。

唐代是楷书和草书的高峰，楷书的核心笔法是提按，唐代楷书提按笔法的代表书家即颜真卿与柳公权；草书的核心笔法为使转，唐代使转笔法的代表书家，有张旭、颜真卿和怀素。这两种笔法多有牴牾。也就是说，颜真卿在两种绝然不同的书体与笔法间均达到顶峰。而这样的大师，书法史上屈指可数，在颜真卿之后，宋徽宗赵佶也有这方面的突出贡献。

〔图六〕金任询《古柏行碑》（局部）
清拓本　原碑现藏西安碑林博物馆
采自《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第46册，中州古籍出版社，1989年，第68页



宋徽宗赵佶（1082—1135）早年书法的学习对象是薛稷，并发展了其顿挫、瘦劲的书风特征。以其《秾芳诗帖》卷〔图四〕为例，其收笔处、转角处均有挺劲甚至凶狠的顿挫，这种力度感和迅疾收笔的顿挫感书法史上前所未有。而其《草书千字文》〔图五〕则圆转飞动，用圆笔中锋在光滑细致的纸上作出迅速挥洒、盘旋、飞舞。这种游弋于两种笔法之间，同时具有强烈顿挫和飞动速度的书风显示了其卓绝的创造力，也是北宋中晚期时代风尚的延伸，对南宋初期和金代的书风不无影响。朱熹（1130—1200）的《书易系辞册》就用粗率的用笔，呈现楷书、行书之间的杂糅。金代任询（1133—1204）行书杜甫《古柏行》〔图六〕显示了楷书、行书之间的书体自如切换，是“破体”书风的佳作。

南宋之初，正值金兵南下、领土沦丧，朝野间对于北伐呼声高涨之际，《裴将军诗》的内容重新引发了强烈关注。抗金名将岳飞之孙岳珂（1183—1243）记载了宋高宗赵构（1107—1187）于绍兴九年（1139）赐给岳飞御书唐乔泽《裴将军舞剑赋》一事，从岳珂的描述“惟是书以游戏翰墨”来看，宋高宗这件御书具有非比寻常的表现方式，而岳珂“复伸蠡测，辄陈芜赞”，则回应了宋高宗的“维中兴，焯人文，燀皇灵”之志，即“臣有剑，淬三河，苞两京。舞绝世，决浮云，开太清”。内容和气势上与《裴将军诗》相呼

‹1› （宋）朱长文纂辑，何立民点校《墨池编》，浙江人民美术出版社，2019年，第276—277页。

应[1]。这一时期，宁波学者楼钥（1137—1213）发现了一件《裴将军诗》墨迹，题名为《颜鲁公书裴将军诗》，题跋中可见他对文词内容与书法从疑惑到肯定的过程："鲁公集中不见此诗。""裴将军不知为谁。既言剑舞，疑为裴旻。""而后世皆以为颜子不疑。"最后，他认为："此书不见姓名，其剑拔弩张之势，非忠肝义胆不能为。此所谓言言如严霜烈日，真可畏而仰哉！"[2]从内容、书法等多方面，对于这件作品出自颜真卿做了充分的肯定。而他的依凭，正是北宋中晚期以来对于颜真卿多方面认识的进一步延伸。

也正是在这一时期，温州人留元刚与《裴将军诗》墨迹相遇，将其刻入《忠义堂法帖》。他的刻帖行为，与宋高宗、楼钥以及后来者岳珂并无二致。而且，他所依凭的原帖，极有可能就是楼钥所见的那件墨迹。

［作者单位：清华大学美术学院］

（责任编辑：盛　洁）

‹1› （宋）岳珂编，王曾瑜校注《鄂国金佗稡编续编校注》，中华书局，1989年，第1153—1154页。

‹2› 前揭（宋）楼钥著，顾大朋点校《楼钥集》，第1354页。