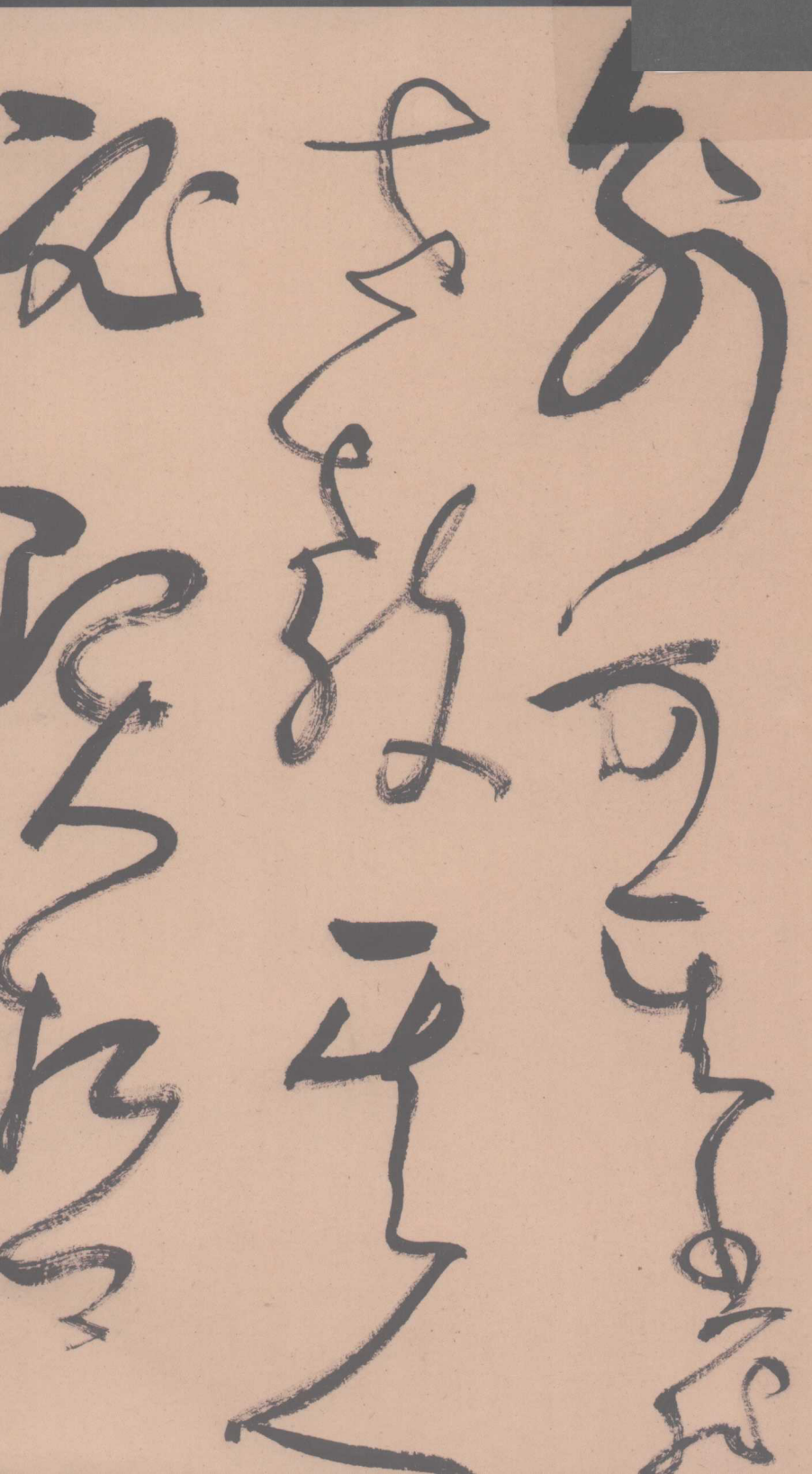


白砥

临古书法精粹
狂草卷



白砥 著
湖南美术出版社

白砥
临古
书法
精粹
狂草卷

白 砥 著



湖南美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

白砥临古书法精粹·狂草卷 / 白砥著. — 长沙 :
湖南美术出版社, 2010.3
ISBN 978-7-5356-3608-9

I. ①白… II. ①白… III. ①草书—书法 IV.
① J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 042790 号

狂草卷

白砥临古书法精粹

著 者: 白 砥

责任编辑: 胡紫桂 彭 英 邹方斌

特约编辑: 李 婷

整体设计: 赵爱民

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

设计制作: 杭州典集文化艺术有限公司

印 刷: 杭州富春电子印务有限公司

(杭州市西湖区三墩镇西湖科技经济园区)

开 本: 787×1092 1/8

印 张: 7

版 次: 2010年3月第1版 2010年3月第1次印刷

印 数: 1—3000册

书 号: ISBN 978-7-5356-3608-9

定 价: 38.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0571-85779196

狂草性格

白砥

狂草，作为书法发展史上一个特殊的现象，与明清之际的『台阁体』、『馆阁体』楷书正好形成鲜明对照，一方是走草书的极端，一方是走正书的极端。但是，从审美意义上讲，楷书走向极端，无疑是磨灭个性；草书走向极端，即狂之极，却是个性最直接的暴露。

书法史上能够称得上狂草的，首推张旭与怀素两家。而两家相比，张旭则比怀素过甚。

张旭与怀素生于颜真卿前后。张旭虽生卒年不详，但作为颜师，想必在颜之前；怀素生于737年，比颜真卿小28岁。

一、狂草渊源与基垫

王羲之之前的草书形式，我们一般认定为章草，字与字之间不连带。王羲之将笔法完善后，使草书的连带成为可能。王氏父子书中，已见不少的连带。传米芾临王献之《中秋帖》，上下连带似乎在一气之中，即一笔书，成为草书表现的一种方式。从王献之个性看，其原本是否好此连带，当属肯定。初唐数家为法所囿，学书多不作快写。一直到张旭的出现，王家草书的连带才真正有了创造性的发展。

〔一〕卢携《临池诀》，《历代书法论文选》第293页。上海书画出版社，1980年版。

〔二〕李嗣真《书后品》，《历代书法论文选》第139页。

定距离。但智永为王家后人，家藏先祖遗迹。作为智永弟子的虞世南，一定见过不少王书真迹，且世南入唐后由太宗引为秦王府参军，贞观七年授秘书监，封永兴县子，授银青光禄大夫等。作为太宗近臣，其能亲见王书真迹，自不必说。虞传陆柬之，陆柬之有行书《文赋》等传世，其韵近世南，但右军风骨已多不存。陆柬之传子彦远，陆彦远传张旭。这种私门相授的做法在古代很普遍。但从智永、世南、柬之各自的书迹看，已非王书遒丽天成的气度。可以说一代弱于一代。但何以张旭能在日益弱化的王系书风中力返晋人，除了张旭个人的创造意识的强烈及崇尚骨气的审美情趣外，王书摹本在唐代的被普遍传习，或与张旭能直接取益于王书，可能有直接的关系。这一点，我们从地位卑微的孙过庭能写出得王书风气的《书谱》，可足资证明。旭书取益于王书，主要从《肚痛帖》见出。

《肚痛帖》首两字『忽肚』，与王书变体前的章草体式相似。张旭未必见过魏晋时代的墨迹章草，故拟从王书《姨母帖》、《初月帖》等处学得。《姨母帖》、《初月帖》为《万岁通天帖》中前两帖。《万岁通天帖》钩摹于唐武周万岁通天二年（697年），张旭可能在此前后出生，故其见到王书此二帖钩摹本，极有可能。而智永、世南、柬之所作，皆出于《兰亭序》等新变后的结字笔法，与王书此二帖有一定差异。可见张旭此书有超过前代书家而对王书的直接吸收。自『痛』下所书用笔，则与王书手札中连带的方法相近似。不过，旭书更见环绕，连带也多。旭书的这种环绕，以圆性用笔为主，而王书则间有折顿。如王羲之《丧乱帖》中『当奈何奈何』、『深奈何奈何』、『哽不知何』等处，虽几乎连带，但转折处按而复提的动作尤为明显。尤其是末第二行『奈何』二字由下往上翻笔及末行『何』字末尾，行使时均见有明显的顿笔。旭书不能说没有顿折，但似乎按下的分量不及王书，如首行『可』与王书『何』右部之『可』，二行『知』与王书『知』，等等。顿折用笔固然增强力度，却往往妨碍整幅的大面积连带，故旭书变顿折为圆环，或正是其走向狂放的潜在方法，也是其走出王书笼罩走向自我创新的一条道路。从《肚痛帖》的线质看，也与王书较接近，为圆实清丽，与《古诗四帖》所具『锥画沙』的那种感觉尚有一定距离。

不过，不论是具有精致用笔的缠连的线条形态，还是有圆实清丽的线

注释：

〔三〕董道《广川书跋》、《中国书画全书》第一册第800页，上海书画出版社，1993年版。

〔四〕见怀素《藏真帖》。

〔五〕转引自《中国书法文化大观》第507页，北京大学出版社，1995年版。

〔六〕转引自马宗霍《书林藻鉴》卷八。

〔七〕苏轼《东坡题跋》、《中国书画全书》第一册第635页。

质，都说明张旭狂态背后的清新与坚实的基础。而其楷书《郎官石柱记》的精密敦秀，似乎更让人明白这一道理的千真万确。也便是说，如果没有以王书等作为坚实的基础，其要使书法在狂乱中见真精神是不可能的。而其实，《古诗四帖》线质的坚实沉涩与笔线连续运行元气淋漓的表现结果已足可证明这种基础的存在与作用。与怀素《自叙帖》一样，所谓的狂草，其性格之中最内在的一面，便是坚实的基本功。犹如舞蹈家在快速的动作之中立定精神，更需要平日加倍的训练一样。

与张旭不同的是，怀素并没有留下楷书作品。不过，据董道《广川书跋》载：『今其书自谓「真出钟，草出张」』〔三〕。从每一个人的学书经历看，不习楷书，似乎是不可能的。怀素所传行书也不多，惟《藏真帖》、《律公帖》等，且多间以草书。此二帖为怀素晚游中州后书，其记有「所恨不与张颠长史相识，近于洛下偶逢颜尚书真卿。」〔四〕从此二帖笔意看，学颜者多，间有怀仁集《圣教序》意趣，当然，也有一定的长史笔法存在（从邬彤、颜真卿处受授）。从颜真卿与怀素的对话中，我们可以感受到其对长史笔法的领悟。颜公谓张旭「虽姿性颠逸，超绝古今，而模楷精详，特为真正。」〔五〕「夫草书于师授之外，须自得之。」怀素回答为：「贫道观夏云多奇峰，辄常师之。夏云因风变化，乃无常势，又无壁坼之路，一一自然。」鲁公曰：「噫！草圣之渊妙，代不绝人，可谓闻所未闻之旨也。」〔五〕

《论书帖》可能为怀素早期作品，其与右军《上虞帖》、《七月帖》、《都下帖》、《长风帖》等书风相近，可见其对右军笔法的追求。明项元汴曰：「怀素平日得酒发兴，要欲字字飞动。圆转之妙，宛若有神。」《论书》一帖，出规入矩，绝狂怪之形，要其合作处，若契二王，无一笔无来源。不知其肘下有神，皆以狂称之，殆亦非心会者。」〔六〕这些，都是怀素狂态中深厚的积淀。

从《自叙帖》（作为怀素狂草的唯一传世作品）本身看，虽上下连带，左冲右突，但究其用笔与线质，其得自王书处，可谓多多。而其圆环之态，与张旭《肚痛帖》中细笔迹者相近。所以，从相比于初唐的流美与法度谨严的角度看，狂草似可称狂；但若沉浸在狂草之中，却让人觉得这狂决非轻狂，而是笔笔有来历的。

二、狂草形态

然之所以称之为狂草，必又有与其他草书之不同处。

狂草给人最直接的外部形态印象，便是几乎字字缠带。在今草作品中，我们仍见行、草夹杂的许多例子（如王书手札），即使是纯草书，也非一定字字连带。王书中《远宦帖》、《妹至帖》、《长风帖》等连带并不见多。小王字多连带，但却非纯草书，而常为行书。行书的连带由于受笔画繁密的影响，缠带的速度及字形的变化定非能如草书般快捷与随意。不过，小王的这种意识，或许正给后人提供了参照。

狂草的第二个特点，是字形摆荡起伏大。《肚痛帖》首行略正规，后则有一纵千里之势，末数字与首行「不可堪」字形差距甚大。《自叙帖》起首也平稳，越往后则越急宕，至「戴」、「来」、「奥」等处可谓到达高潮。《古诗四帖》则一开始便进入激荡的旋涡之中。

由于摆荡的急越及字的大小、长短等反差的拉大，行的空间及行列的觉明显弱化，甚至不见有行距。《古诗四帖》即将本该是行距空间之处完全「侵占」，密处甚至发生左右字点画的碰撞。《自叙帖》略有行距感，但行势或左倾、或右倾，也有呈弧形线势的。这种「密」与倾侧的行势绝非事先预想设计，而是「急就」之中有意无意而成的。

其第三个特点，是书写的速度快捷。所谓狂，是相对于平静而言的。故如没有一定的速度，其形态便不能致狂。不过，在旭、素的狂草中，快速之中仍有耐人寻味之处。也即是说，这种快速，并非如跑步之类，而如快速中的舞蹈。苏东坡尝言：「今世称善草者，或不能真行，此大妄也。真生行，行生草。真如立，行如行，草如走，未有未能行立而能走者也。」〔七〕从旭、素的狂草之中我们不难看出其「立」、「行」的基本功。也因其基本功的坚实，其狂草才不至于胡乱地缠绕。

狂草因其速度的快捷，更需结构的简洁。故一般狂草必须用纯草书，不能行、草夹带。在明清之际的一些较狂的草书（如王铎、傅山）中，由于常夹带行书，故显得缠绕的线条过多而成繁琐，影响了作为狂草的格调及视觉效果。这是唐人高于后人之处。

以上是狂草的基本特征。但具体涉及书家，又各自有所不同。在此我们试将旭、素之狂草作一对比：

（一）旭肥素瘦。黄山谷《山谷题跋》云：「张妙于肥，藏真妙于瘦。」^①肥、瘦均用妙字，可见其各有神到处。张旭用肥，但并非如墨猪之肥，而是线形粗实；怀素固瘦，也非剔肉见骨之瘦，而是紧实。这根源于两人不同的用笔方法。怀素《自叙帖》用笔紧敛，法度严密，故而瘦；张旭《古诗四帖》多超然于法度之上，点画不拘用笔的规范，故多出其不意的形态，而成肥。

（二）旭涩素丽。就《古诗四帖》与《自叙帖》两者线质而言，旭有悟于「锥画沙」，线质多疾涩；素因用笔的紧实，狂动之中仍得肌肤之丽。然旭又有旭之丽，素也存素之涩，只是所占比例及大体印象有所不同而已。旭之丽在笔画细处，素之涩在点画疾处。而往往旭之涩与丽相间；素之丽与涩并重。

（三）旭线形多变，素则基本保持一致。在挥运缠连的过程中，张旭善于轻重缓急，故线条形态有细有粗，有浓有枯，这表明张旭对提按用笔的灵活运用及两者过渡与衔接的微妙把握；怀素线形多保持一致，说明怀素对笔力极强的平衡能力。怀素的这种线形，或根源于秦篆。秦篆如《峰山碑》等，粗细衡一，唐人写篆也多如此。故后人凡学《自叙帖》者，若能先以《峰山碑》为基础练习线条，当是一种途径。

（四）旭任情恣性，素相对理性。从《古诗四帖》及《自叙帖》整体摆宕的幅度与趋势看，张旭肆意挥洒，一落笔便进入境界，怀素则一开始相对平和，后渐入佳境。从缠绕的形态看，张旭松动，怀素紧张；张旭四面伸展，怀素多有定势；张旭圆环方法各有不同，怀素则多相近，加之线条粗细的不同，总体而言，张旭之狂草似比怀素更狂，更见纵心所欲。

唐人狂草之后，宋代有黄山谷草书，跌宕多姿，但收势明显，虽狂意不及唐人，但亦被列入狂草范畴。米芾《清和帖》后两行，笔画连带如一，无疑受了唐人的影响。元代无人问津狂草。明人有喜作连绵草者，但多小气局促，惟祝枝山与徐渭之草书，时见宏大之气魄，但无论用笔、线条形态及整体变化，均难及唐人。故作为草书形态一种的狂草，后世多有涉及，但作为一种精深的艺术形态，狂草始于唐，成于唐，在一定程度上也可说终于唐。

注释：

〔八〕黄庭坚《山谷题跋》，《中国书画全书》第一册第684

页。

三、狂草的思想基础

艺术的发展，一方面顺着其自身的规律，一方面又无不受哲学等其他学科的影响。而每一时期书风的形成，又一定与当时的时代风尚与思想观念相关。所谓「晋尚韵、唐尚法、宋尚意……」，均与当时的思想崇尚有一定关系。魏晋时士大夫文人好玄学，故当时的书风多追求自然洒脱中的韵致，钟繇、王羲之等无不如此。王书尽管从笔法上讲有谨严的一面，但这种谨严仍然寄寓于洒脱之中，如《兰亭序》便是典型。唐初尚法，与崇尚儒家相关，故唐初书家多吸收王书中的法度而不及其洒脱的一面，盛中唐书家多追求个性与创造，追求自然与狂逸，与中唐时期的道家风气及佛禅思想的影响是分不开的。狂草的出现，除却作为草书的自然发展规律的必然性外，与书家个人的个性品格、审美倾向及时代风气均有一定关系。

张旭与怀素个性均较一般人特殊。两人都嗜酒成癖。张旭虽曾做过金吾长史，但微官薄禄，淡于名利。一生唯有「酒」与「书」，「不治他技」（韩愈语）。怀素自幼出家，虽在他人看来是一个追俗的和尚，但其对书艺之酷爱，却非常人所及。怀素一生拜过许多名师，转辗南北，也可以说是把书法作为毕生的事业追求。两人对酒与书法的嗜好，以及癫狂、倜傥的品性使他们共同成就了狂草。当然，从时间上讲，张旭是狂草的「始作俑者」，怀素则是张旭的步尘者。

酒与狂草之间是否有直接联系？我认为，两者没有必然的联系。世人嗜酒者众，何以惟旭、素写狂草。但酒加之个性的狂逸，两者互为作用，再加上对草书的偏爱，终于滋生出狂草。张旭、怀素都与李白有过交往。李白作为一位浪漫主义诗人，对中国文学的影响至为深刻。李白同样嗜酒成性。文人之间个性的相似极有可能形成互相的思想陶染。当时李白等一批诗人亦对狂草极为赞叹。这种时代的崇尚更使旭、素的艺术走向峰巅。

张旭所处的时代，官方除信依儒家之外，还提倡道家学说。张旭品性的一任自然正可以说明其对于道家思想的浸淫与体现，而其草书的放纵流变，一方面是其个性的展露，另一方面也是其对自然万物之道的领悟与体验。韩愈曾说：「张旭善草书，不治他技，喜怒、窘穷、忧悲、愉快、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山

注释：

〔九〕韩愈《送高闲上人序》，《历代书法论文选》第292页。

〔十〕蔡希综《法书论》，《历代书法论文选》第273页。

〔十一〕苏轼《东坡题跋》，《中国书画全书》第二册第635页。

〔十二〕董道《广川书跋》，《中国书画全书》第一册第797页。

〔十三〕同上。

〔十四〕转引自《中国书法鉴赏大辞典》第539页。

〔十五〕陆羽《怀素别传》。

〔十六〕颜真卿《怀素上人草书歌序》。

〔十七〕钱起《送外甥怀素上人归乡侍奉》。

水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪。〔五〕前一句讲的是张旭作草的动因，后一句讲的是其对自然的领悟。

我们固然不可否认书法自身的技法要素在张旭狂草中的积累与铺垫作用，但成就了张旭狂草的，更多的是其对于自然之常变的悟解，或者说是其对于技法的超越。颜真卿《述张长史笔法十二意》末所记『锥画沙』以及后人对旭书的许多赞叹，都说明了这一点。如唐蔡希综《法书论》云：

意象之奇，不能不全其古制，就王之内弥更减省，或有百字五十字，字所未形，雄逸气象，是为天纵。又乘兴之后，方肆其笔，或施于壁，或札于屏，则群象自形，有若飞动，议者以为张公亦小王之再出也。〔一〕

《东坡题跋》云：

长史草书，颓然天放，略有点画处，而意态自足，号称神逸。〔二〕

『天纵』、『天放』，似非凡人手笔，皆言及其神采之自然。又，宋董道《广川书跋》云：

长史于书，天也，其假笔墨而有见者，是得其全而加之手尔。岂知曲直法度而全规矩所削间耶。观其书者，如九方皋见马，必得于若恤若失若亡其一，不可求于形似之间也。……反而内观，龙蛇大小，络结胸中，暴暴乎乘云雾而迅起，盲风异雨，惊雷激电，变怪杂出，气蒸烟合，倏忽万里，则放乎前者，皆书也。岂初有见于毫素者哉！而书果不可为矣。彼其全于神者也，至于风止云息，变怪隐藏，循视其初，更无径辙，将一毫不得误矣。是昔之昭然者已丧故耶！〔三〕

董道进而将旭书视为『技进乎道』的典范：

百技原于道，自一心存者致于内，然后可以格物，则精复神化于炉锤间者，此进乎道也。世既以道与技分矣，则一涉技能械艺，便不复知其要妙藏乎至精，此岂托于事者、游泳乎道之辙迹者耶？余谓张旭于书则进乎技者也，可以语此矣。〔四〕

『技进乎道』，与后来的『无法而法』，均是指技法上升至无迹可寻、『游刃有余』的地步，从而得到了『自然』，是道家学说的一个重要原则。

旭书常乘酒兴而作，『忘乎所以』，故其书如得天意。项穆《书法雅言》谓

『其真书绝有绳墨，草字奇幻百出不逾规矩。』〔四〕技进乎道并非说没有技法，而是法度处在变幻莫测之中。这一点，怀素似稍逊之。故项穆又言『怀素岂能及哉』。我们已将两家作过对比，怀素之狂，时为法所囿，尽管他也能淋漓纵横，但终不至旭书之天数也。

怀素的这种境地，无疑是其俗心与身处净地的矛盾心态的直接体现。一方面，他不禁酒肉，颇得禅意；另一方面，又常不自禁地流露出对规则的依循。

怀素所处的时代，正是佛学禅化的时代。佛家以清静为本，规则很重。禅家则将中国本土的道家与儒家（尤其是道家）文化融入佛学，使之成为中国式的佛学。而道家崇尚自然无为，人的本性当然属于自然的一部分。故禅宗以体验本性为目的，所谓『见性成佛』、『众生皆有』，以『本觉』与真如佛性的融一为最高境界。正是这一思想，在一定程度上与『天人合一』的观念相一致。

怀素『幼而事佛』（《自叙帖》），不可能即通禅意。而每一入寺的和尚有谁不受佛规的束缚？故怀素必然经历过受法的时期，而且这一过程可能在怀素心里记忆很深。但其本性『疏放，不拘细行』〔五〕，这种『身』、

『心』相异的矛盾，常使怀素内心很痛苦。《食鱼帖》记其在长沙食鱼，在长安城中多食肉，『为常流所笑』，而有『深为不便』之感喟，以至『久病不能多书』，都说明了这一点。这种痛苦，使其一方面我行我素，一方面又常常反思自己，有所顾虑。《自叙帖》所表现出的纵横之中的『恪守』，或也是这种心态的流露。所以怀素虽自谓『贫道观夏云多奇峰，辄常师之。夏云因风变化，乃无常势，又无壁折之路，一一自然』〔六〕。但相比于张旭，这种自然性及狂态多少打了点折扣。怀素后期草书的渐趋平淡（《小草千字文》等），与壮期『狂来轻世界，醉里得真如』〔七〕已完全不同，如果说复归平淡是怀素草书艺术的升华，那么，其晚年审美趣味的改变，是否意味着对壮年狂态的反思与否定？

狂草在空间上对草书的拓展使其完全脱离了原本仅作为快写的实用目的，虽然其书写在一定程度上比原先的速度更快捷，但它在形式上的大起大落与缠连使其更多地具有了表现的因素。也因其缠连，书法这一视觉平面的艺术才更多地具有了与音乐相类似的时间特征。这一点，是其他书体所不可比拟的。

『张颠』之颠

狂草书始自唐代。唐以前书家写草书，虽也有连绵环转者，但顾盼揖让大多囿于基本法则，纵横跌宕之气尚欠。王羲之、王献之父子草书精绝，但仍不能作连绵大草。世传小王善用外拓法，一变大王内擫，令字上下气势连接，《鸭头丸帖》便是。然《鸭头丸帖》字势虽连，字形变化仍小。故草书之为狂草，唐代张旭出方可算数。

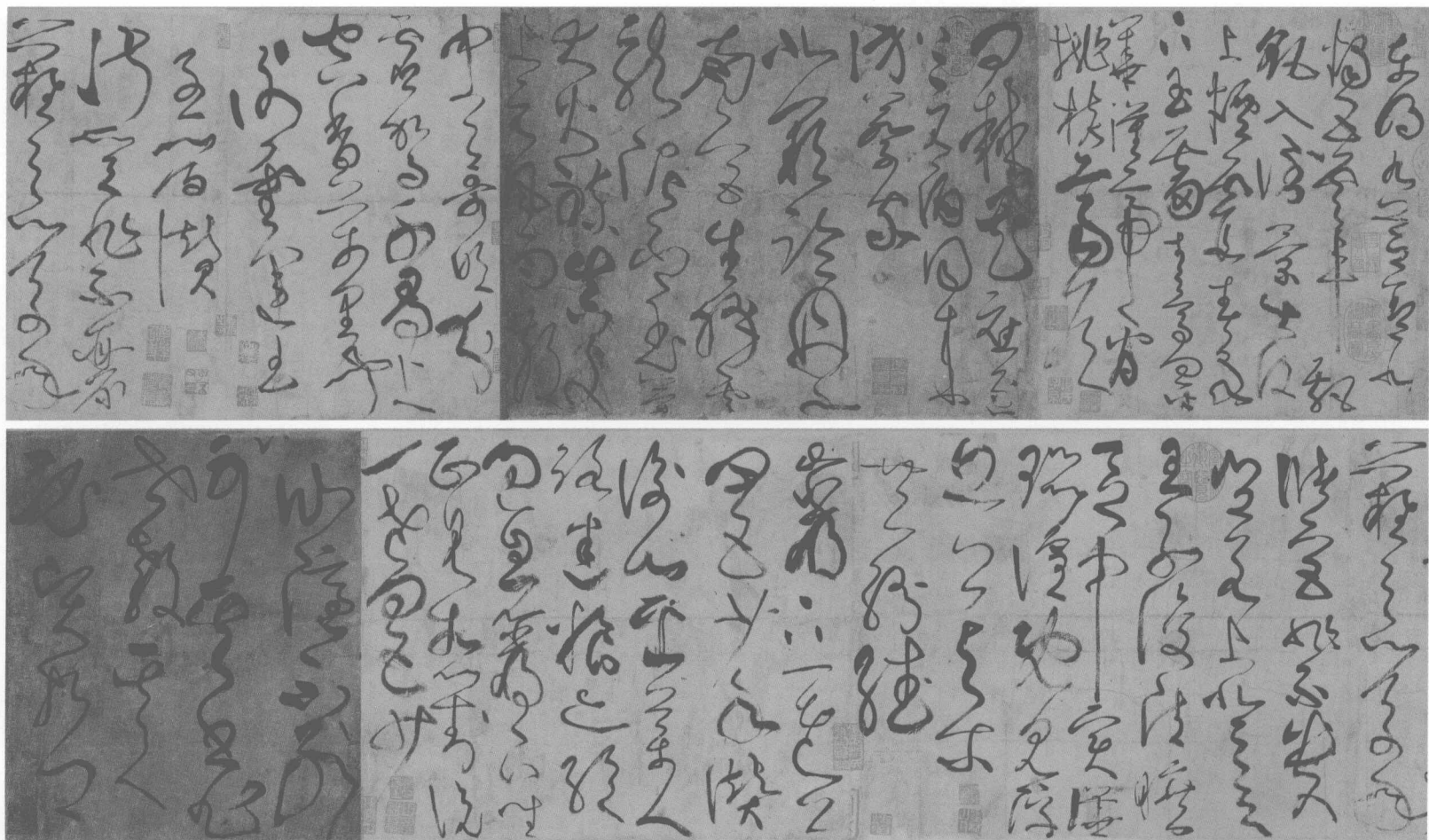
张旭，性癫狂，嗜酒，与李白、贺知章等被誉为『酒中八仙』。其草书出张芝、右军，而能上下连贯，左右顾盼。其提按用笔并不显露在笔画转折关节，但线条极尽变化，线质浑实劲涩，可谓有唐一代对线条最具表现力的书家。传颜真卿《述张长史笔法十二意》曾记录张旭对线条质感理解，可见出其非常人能及的眼量及实力：

予传授笔法，得之于老舅彦远曰：吾昔日学书，虽功深，奈何迹不至殊妙。后问于褚河南，曰：『用笔当须如印印泥』。思而不悟，后于江岛，遇见沙平地静，令人意悦欲书。乃偶以利锋画而书之，其劲险之状，明利媚好。自兹乃悟用笔如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着。当其用笔，常欲使其透过纸背，此功成之极矣。真草用笔，悉如画沙，点画净媚，则其道至矣。

印印泥、锥画沙，都是对线条内质绵劲而外表古涩自然的比喻。虽然前辈如褚遂良、张彦远等已曾悟得，但观他们的书迹，这一观念并不能完全体现出来。而比照张旭《古诗四帖》，我们发现，这种感觉确在其追求并实践之中，而且，『其劲险之状』，体现充分。草之为狂，若仅以环转圈绕、跌宕起伏为能事，此尚不足以惊世。正是在其跌宕多变中内蕴古质，有印印泥、锥画沙之美感，方为高妙。此亦张颠之为狂草巅峰书家缘由所在。

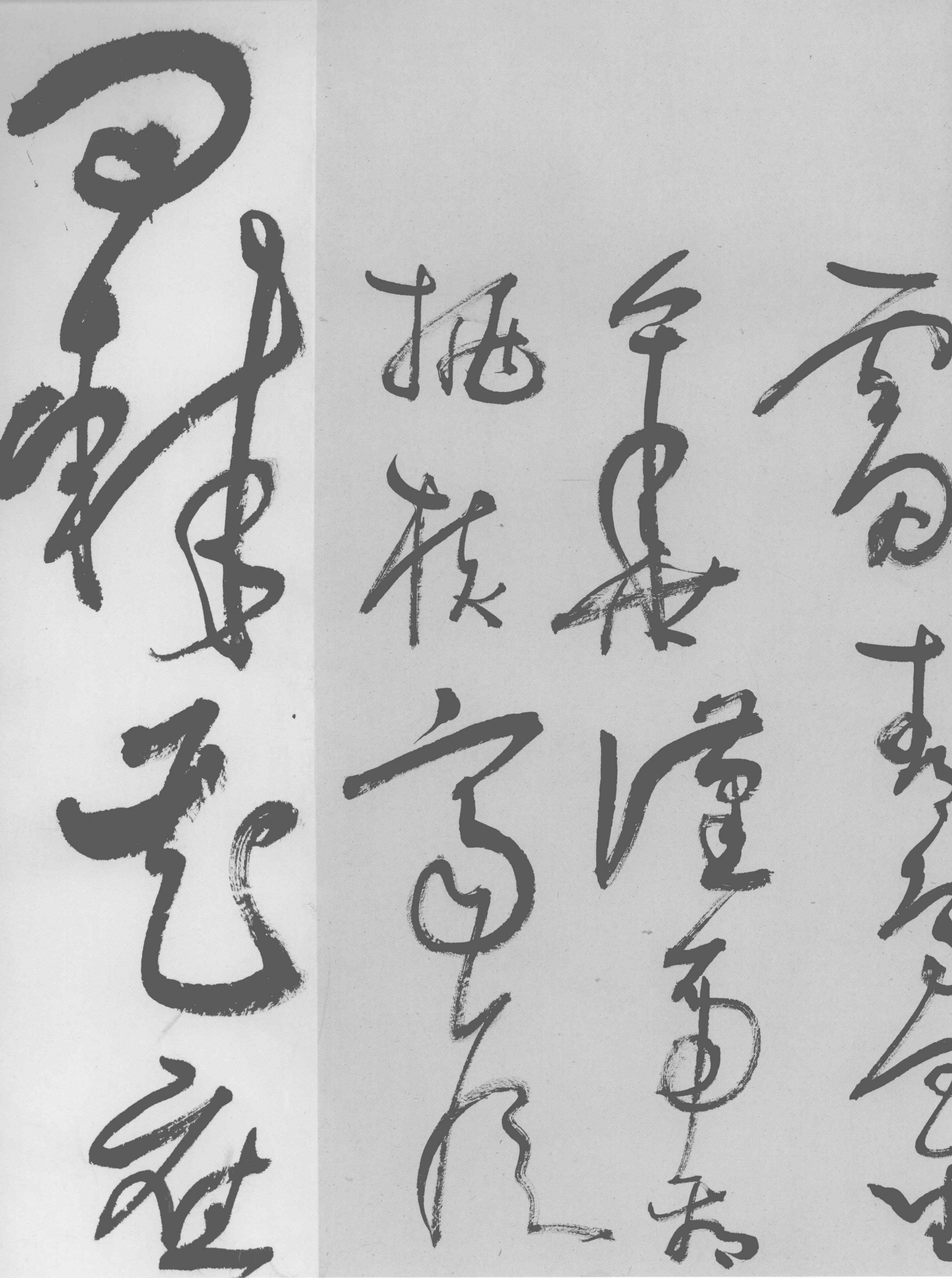
临写要求：

- 一、张旭书从二王出，故不学二王，难觅张旭草书门径。
- 二、汉碑魏碑线质浑劲古涩，实对学张旭草书大有裨益。
- 三、体验『疾涩』二字内涵，非疾无以至狂，但若是轻滑粗糙地快速，谁都能简单做到。
- 四、使转宜藏，顿挫不得暴露在线外，但绝不可无顿挫。



唐 张旭 古诗四帖

東風吹柳絮
燕子剪輕盈
紅入春心
綠上柳條
春風吹柳絮
燕子剪輕盈



临张旭 古诗四帖（局部一） 74cm×671cm 2006年

东明九芝盖北烛五云车飘飘入倒景出没上烟霞春泉
下玉雷青鸟向金华汉帝看核桃齐侯问棘花应

无边行

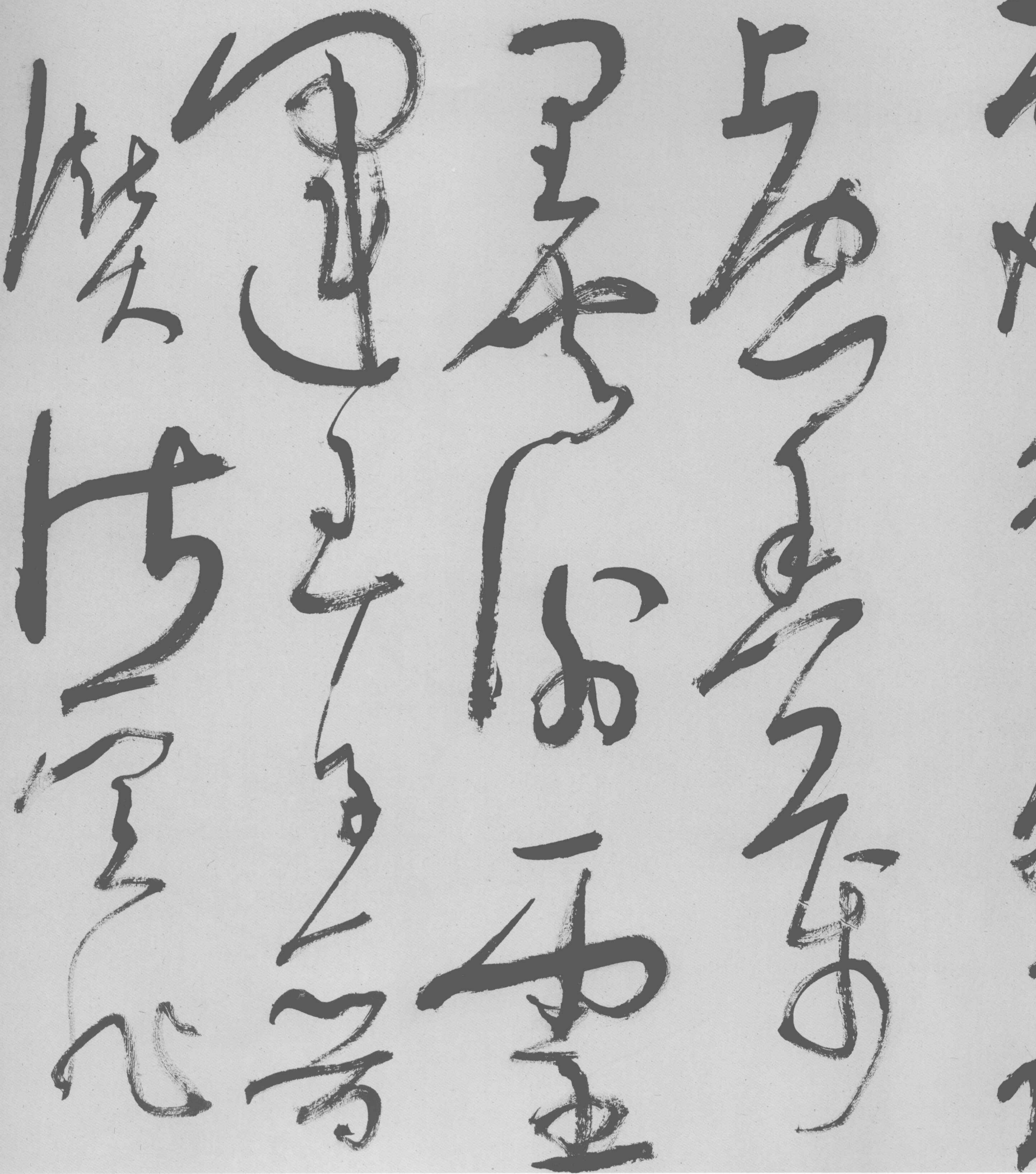


临张旭 古诗四帖（局部二）

逐上元酒同来访蔡家北阙临丹水南宫生绛云龙泥

學
少
香
大
心

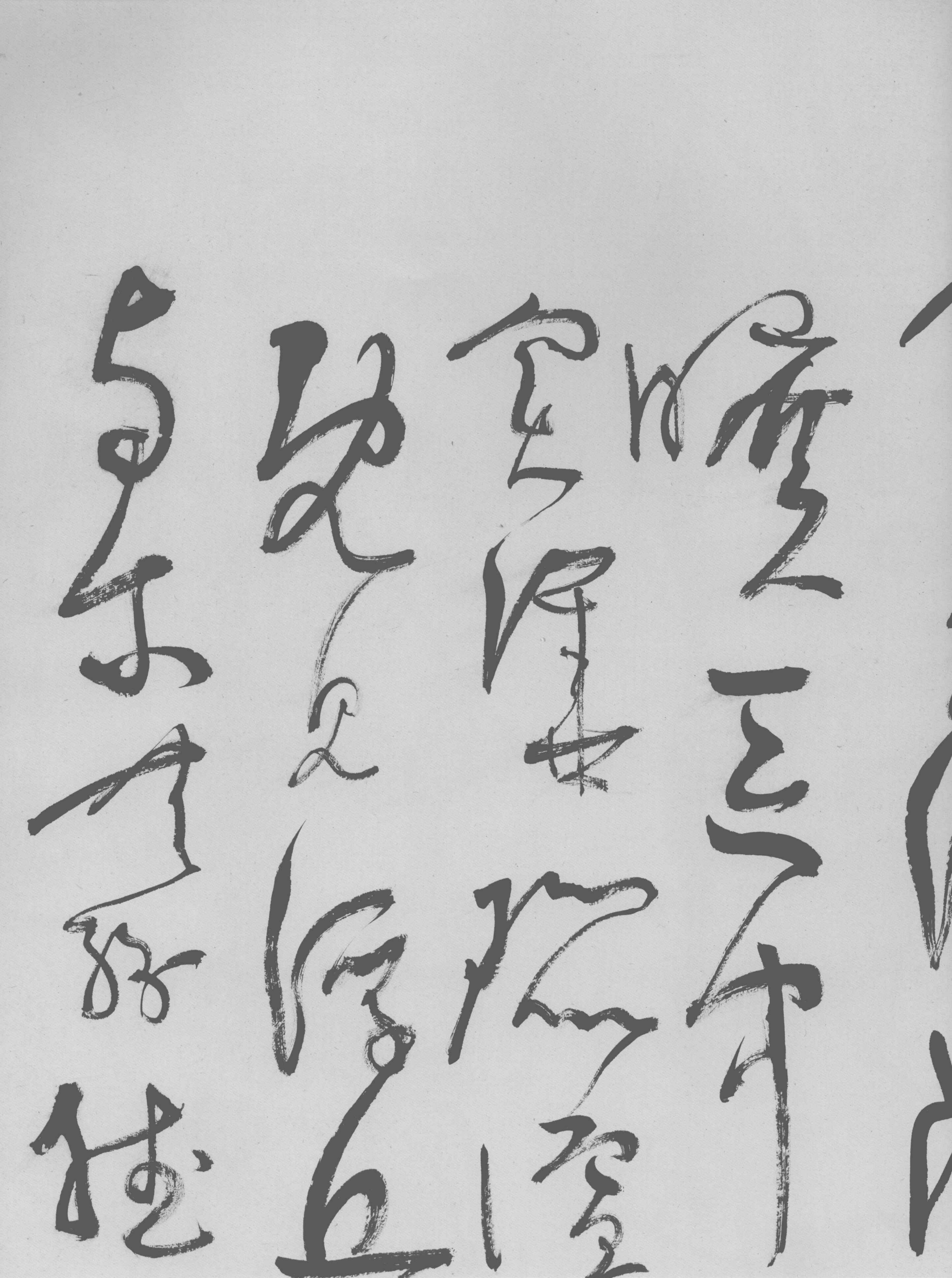
了
元
新
風
為
教
心



临张旭 古诗四帖（局部三）

印玉简大火炼真文上元风雨散中天歌吹分虚驾千寻上空香
万里闻谢灵运王子晋赞淑质非

12



临张旭 古诗四帖（局部四）

不麗難之以萬年儲宮非不貴豈若上登天王子復清曠區中實
晬器喧既見浮丘公與爾共紛翻

