

法大城巖

了五子

方一騰

陵何共

常

品七荒口

常

了五子

書法入門叢書之三

草書入門

左宜有
林耀川 編著
世界圖書出版公司

為

法

為

法



· 书法入门丛书③ ·

草 书 入 门

左宜有 林耀川 编著

台湾艺术图书公司 出版
世界图书出版公司

广东顺德桂洲印刷厂印刷

广东省新华书店发行

1988年11月再版

开本 787×1092 1/32 印张 3.5

定价：2.60元

ISBN 7-5062-0237-9/G·12

099241

書法入門叢書之三

草書入門

左宜有·林耀川編著

世界圖書出版公司

本書之編輯

一、本書爲「草書入門」，是本公司「各體書法入門叢書」系列中之一本。

二、本書所掲載者爲摘自隋智永真草千字文中典型的代表字，是本書的主體。

三、將原帖作適當的放大，有的每頁排列兩字，有的排列六字。

四、本卷的構成如次：

甲、綜合解說；介紹、分析有關智永千字文的一切，並詳述草字的學習法。

乙、智永千字文的用筆法；爲了給學寫草字者的方便，摘出千字文中最重要的用筆法並加以說明。

丙、根據偏旁分類 千字文中的字一律根據偏旁分類排列成表，一索即得。

五、爲了初學者的方便，各字以線畫分爲九等分。

六、常見草書字體索引、草書作品的構想，草書的歷史、歷代草書精品欣賞。

希望能幫助了解草書。

4 ● 草書入門

- 4 ● 草書的誕生
- 9 ● 草書寫形的形成途徑
- 10 ● 草書的書型
- 12 ● 草書的書法

16 ● 寫給學習草書者

- 16 ● 從智永千字文談起
- 16 ● 關於千字文
- 16 ● 智永真草千字文
- 17 ● 關於草書
- 17 ● 草書之發生
- 18 ● 草書的種類
- 19 ● 草書的性格
- 20 ● 草書的學習法
- 20 ● 法帖之選擇
- 21 ● 法帖的學習法
- 21 ● 法帖的意義
- 21 ● 臨帖的意義
- 21 ● 臨帖的目的
- 21 ● 臨帖的種類和方法
- 22 ● 臨帖的態度
- 22 ● 從法帖到創作
- 22 ● 學習草書注意事項

24 ● 草書的寫法

- 24 ● 橫畫之筆法
- 30 ● 縱畫的筆法
- 34 ● 左撇的筆法
- 38 ● 右撇的筆法
- 40 ● 左右撇的筆法
- 42 ● 右迴旋的筆法(一)

44 ● 右迴旋的筆法(二)

- 48 ● 左迴旋的筆法
- 52 ● 左右迴旋的筆法
- 54 ● 左右迴旋的筆法
- 56 ● 其餘的用筆

60 ● 草書索引·依偏旁分類

81 ● 草書作品的構想

- 81 ● 關於書作
- 81 ● 今後的建道方向
- 83 ● 古典中所表現的東西
- 84 ● 關於草書

92 ● 草書的歷史

94 ● 歷代草書精品欣賞

- 94 ● 漢代的草書
- 95 ● 樓蘭殘紙
- 96 ● 晉·王羲之·十七帖
- 97 ● 隋·智永·真草千字文
- 98 ● 唐·孫過庭·書譜
- 99 ● 唐·賀知章·草書孝經
- 100 ● 唐·草書經
- 101 ● 唐·懷素·自叙帖
- 102 ● 唐·懷素·千金帖
- 103 ● 宋·黃庭堅·李白憶舊遊詩券
- 104 ● 宋·米芾·元日帖
- 105 ● 元·懷素·李白古詩
- 106 ● 明·祝允明·赤壁賦
- 107 ● 明·黃其昌·行草書詩卷
- 108 ● 明·倪元璐·草書七絕
- 109 ● 明·王鐸·臨王羲之帖
- 110 ● 清·包世臣·七言聯

草書入門

林耀川

◇草書的誕生

楷行草、真行草，這種字眼已經一般化；大多數人以為，草書在漢字的書體中是最簡略的，所以，先有楷書，寫得草些就成爲行書，而後更簡略化，而變成草書。但是，事實上恰恰相反，在這三種書體之中，草書是最早的，在漢代就出現，其次是行書，三國時代始出現，楷書則和行書大致是同時代出現，而比行書遲些才完成。

草書的產生乃至變遷的路徑，以往似乎沒有人說明過，但因非常有趣，而且重要，因此藉這個機會談談。

根據目前已知的，在前漢，西曆紀元前一世紀左右，作爲實用文字的隸書之「快寫」（即草寫），很是普遍。當時流行的是，以濃厚的波勢去橫畫的末尾處，寫出美觀的波磔，連着寫下去。漢木簡的大部分，便是這種書法，也就是近來俗稱的「草隸」。

（此處所說的「波勢」，便是指在點畫的基礎構造上，點一波而後滑溜溜的滑出去的筆勢。在正確的隸書，出現在畫末的三角形裝飾性之「一撇」這種「波磔」，也是由於波勢的結果而出現之型，有時連這個「波磔」也叫做波勢。筆者則將波磔與波勢，暫予區別使用。）後來對於較爲常用的字，加以大膽省略的特別的字體，亦即草書模樣的字體，逐漸開始出現，時常混在草隸中

使用。雖然有些不大自然的感覺，不過，這就是草書的萌芽。就從這兒開始說吧。

(1) 漢代筆寫的文字，自現在可追溯的限度內之最初階段——前漢、西曆紀元前一世紀起，原始草書即已現身。草書化的程度，可以從插圖上看到大致情形（見插圖1）。在西曆一世紀編輯的「說文解字」的序裏面，有「漢興即有草書」等語，可見草書的萌芽，可能比這一階段更早，而這兒所說的草書，想必是一如插圖的草書。

這種簡略體，隨着時代而進步，到了後漢的初期，在西曆五十年左右，則在相當廣泛的範圍之文字，全面被整理爲類似草書的簡略字畫，後來隨着時代的遷移，而次第純化（見建武三十一年簡、永元七年簡等）。

到了後漢末期，有杜度、崔瑗、張芝等草書的名手出現。在崔瑗的「草書勢」裏，曾經談到流行的草書，不過是爲着方便之書體，而不是古法；到了漢末，趙壹在「非草書」裏，也引用了崔瑗這句話，批評當時的人們一窩蜂的醉心於草書，由這些記載看來，便可了解當時草書流行的情形。

不過當時是隸書時代，一點一畫都在波勢的統制下，所以並非後來的草書那樣的徹底。

(2) 由後漢經過了三國，到了西晉，在泰始五年（西曆二六九）出現了一種稍爲不同的字體。雖然還有波勢，但漢代時期的濃厚已經變薄，而轉趨明亮。然而，在另一方面，可以看到在畫末的筆勢，稍微誇張，顯得有些裝飾氣和波磔味，似乎很滑順。

例如梁鸞的木簡即是。這種明朗而華麗之風，當時似乎頗受歡迎，在此一百年後的東晉升平八年的木簡（西曆三六四年的古品



2. 吐爾番出土的木簡



3. 樓蘭出土的紙片文書·急就章

1. 居延出土的木簡



在吐魯番出土，見插圖2）這類作品，以豐腴的筆，在畫末以和緩的波磔出現，非常華麗。這個梁鸞——升平木簡的系統，以漢代的草書言，頗為自然，不失為十分洗練過的一形，這就是後來被稱為「章草」的原形。升平是王羲之去世那一年之前後。

在更早的時代，在前漢元帝時（西曆前四十九至三十三年），史游所作的急就章，是認識文字的最基本的教科書，迨至六朝中期，西曆六世紀初葉，千字文出現以前非常盛行。

以草書寫成的急就章之古例，於史坦因第三次探險時在樓蘭地區所發現的紙片文書中，可以看到這個時代大概是比升平稍早，可能是永和初期，亦即西曆四世紀中葉的前後。

這個出土品（見插圖3），看來像是習字的斷片，並非洗練之筆，所以不容易掌握其書體性格，不過由其具有相當大的波磔等處看來，恐怕還是章草一類的。

根據法帖的例子，即有傳說依據漢末杜操之書而刻出急就章的松江本；這是一種堅硬的字，不美觀，而且看來很差，但是，實際這就是和普通草書在字畫上相異的草體，也就是強調了波磔的所謂章草。

其次，雖然不是急就，如果在章草的古例中，去求法帖，則在元祐秘閣續帖裏面，有晉的叫做「索靖」的月儀帖，在澄清堂帖裏有「王羲之」的帖。以「書」而言，比松江本高級得多，但有

唐人味的新風。在這些法帖裏可以看到的字樣便是已完成的、所謂章草之樣本，晉人的舊貌早已不復可尋，並且早已變成與杜操、皇象等作品毫無關係的東西，升平以後的所謂章草，恐怕就是沈澱於這一方向，並且朝此方向整理和定型化了。

至於目前的草書之前身，對於具有波磔的叫做「章草」，雖已

成爲一般常識，但章草並非一如上述的那樣簡單。首先，章草這個名稱，何時才出現？在西晉衛恆（西曆二九一年）的四體書勢中，雖有草書之記載，却没有章草之名，到劉宋的羊欣（西曆三七〇—四四二）的古來能書人名裏，首次出現晉的郝愔善寫章草的文字。嗣後在宋的虞龢的論書表（宋明帝泰始六年，西曆四七〇年）中也出現。在後來的書籍上，也頻頻出現過。章草這個名稱，恐怕就是在這個時期，亦即西曆五世紀左右產生的。

就急就章而言，古時候有杜操、鍾繇、皇象、索靖、衛夫人、王羲之等人所寫的，但自北魏、北齊，乃至六朝後半期之後，則有作注解、諷誦者，屢見不鮮。

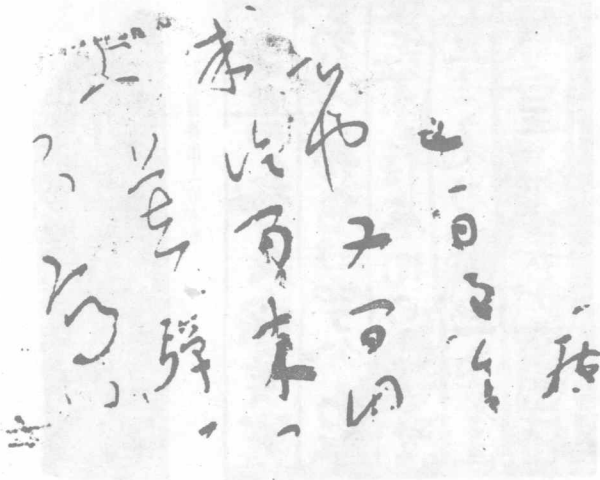
然則章草之名，在宋齊（五世紀）時已粗定，恰巧此時急就章成爲知識人注目之的，那麼「章草」之名，當爲急就章用的草書體之意。關於章草的字義，自古以來即有種種說法，筆者認爲作此想法，當爲最接近事實的自然的解釋。

在西曆第五世紀，原始楷書漸被整理，而終於有了三節構造這種基本骨法成立定着，這時候已與升平木簡相距一百年，急就章的書寫形態，也到了加上清清楚楚的波磔之定形階段，所以自然有了章草這個名稱之產生。

未幾到了六世紀，有了千字文，即將急就章取代，但有關急就的注解之學依然不斷的進展，到了顏師古（西曆五八一—六四五年）始見其大成。以上是大致的背景情形。

(3)照如上所說，漢的草書，似乎是在五世紀以前，一路奔向有波磔裝飾的「章草」方向，實則同時另有一個方向。

在史坦因於樓蘭所發掘的東西之中，S，九二七（見插圖4），



是和西晉泰始六年（西曆二七〇年）以及永嘉六年（西曆三二二年）等出土品同一個地方出土的，年代大概是在這個年代前後的。

字的筆畫在這個作品中已有草書式的簡略模樣，筆法也轉趨簡素，有些文字採右轉的方向，有些字則採左轉的方向，筆尖的轉動非常巧妙，可以看出已達到與今日之草書不相上下的進步，整個字體輕盈、明朗、穩定，不過由於尚未完全自波勢這種節奏脫離，所以，雖有不能與草書系作品作顯明區別之處，但其特點為不像草書系那樣使手腳漂亮的擴展，而作簡素的了結，其中不乏可作後世草書的粗形之傑作；其與梁鸞簡大致同時出現的這個事實，是值得注意的。

時代進展到東晉，就出現了在與行書篇也顯示的李柏尺牘（西曆三四六年）同時出現的作品——如同樣有李柏之名的草書斷片（見挿圖5），以及與李柏時代的張超濟之斷片中所以可以看到的清爽的草書，這些作品，當為比草書系前身的升平簡早十八年，亦即比王羲之的去世早十五年左右，而且堪與王羲之的十七帖等原型比美。

由於這是在楷書的三節法構造之確立以前的事，所以很難說是已經完全脫離了波勢，但已變成與我們眼中的草書極其接近的東西了。

此後在六朝後半期，並無確切的例子，所以無法追溯這個系統的去向，這是很可惜的；不過，在此期間，楷書已確立三節法構造，因此在行書以及草書，自然也漸洗練成爲趨向其根本構造，而自古以來具有統馭作用的波勢這種節奏，至此始被追放，只是尚無足可實證的南朝純粹草書實例而已。

(4)到了隋代，便有了真草千字文（小川本），進入唐代，即有

孫過庭的書譜（一一九頁），這便是根據在西曆四至五世紀所成立的三節構造這種基本法，而重新建立的新的草書姿態。

楷書的每一畫，有譬如「頓、滑、頓」三個節之成立，這本來是以楷書來實驗、實現的骨法，而這種根本構造一旦成立，則不僅是楷書，連行書、草書也就不能不避開這個原理。

草書本來在運筆旋轉時，可以作成圓形的旋轉，所以在三節構造以前的早期草書之波勢，是極其方便的骨法。

在三節構造法以後，在草書裏既無一如楷書的起筆、止筆，也沒有轉折，也沒有縱的撇（趨勢），波磔，但是，儘管如此，在右肩轉回處、捲回處、折筆轉向處，以及撇出去等處，仍然強烈的潛在着骨法上的「節」型。

所以在隋唐的草書，便由於這種筆勢，而形成了新的草書之骨法，其一點一畫更加分離，而成爲「構造化」，印象變成明快。此一時期，便可以看到所謂草書的完成，以上是自漢代發生以來一直到隋唐的草書所經過的徑路。

智永的法書的真相，如今已無法知曉，但智永似乎是綜合王羲之二派的技法的人。至於孫過庭，根據現存的書籍，顯然也是成功於王派的綜合之人物。不過這兒所再生的王法，顯示着與王的時代完全迥異的隋唐古典主義。草書的古典主義也於此成立。

未幾，針對着草書古典主義的反古典主義的主張也出現了。古典主義成立以後的草書，以藝術表現而言，乃隨着時代的思潮顯現出形形色色的各種各樣的變化。關於這一點，本文不加敘述，但是筆者認爲本篇的歷史的一部分，當可代爲作答，同時，假如各位讀者能够依循筆者在行書篇裏所敘述的次序，去追尋其表現的特色及其與時代思潮的關係，一面重新回顧各時代草書系統的特

代表作品，則當可了解全貌。不過有一點，在草書的歷史上，在唐代中期以後所出現的「懷素」的意思，在行書的場合却沒有，這是筆者認為應該附加的一點。至於草書之名，當係草率之意，亦即不是正式的略體之意。

◇草書字形的形成途徑

關於草書的字形，由何而來，這點可由楷書以及行書了解的，其中也有不少是很難了解為何變成此種形樣的。不過一如前述，草書本來就是從隸書脫化而來的，所以有些字由隸書方面去想就可以懂。現在舉幾個例子，列在表上（見附表），並加以說明。

表上首先列出漢隸或漢瓦當、漢印，或者準於這些的例子，其次列出草體的實例，並排出漢晉人的木簡或紙上文字，或者取自晉人之法帖，依序排列。置於括弧（即（ ）內）裏的是理應存在的假想的文字（見挿圖6，草書的成立徑路）。

1 武：使「戈勢」向右斜下一撇這一畫為中心，並使之直立，成為軸，乃產生今日之草書形。

2 成：左邊第一畫先寫，然後寫上面的橫畫，其次加上戈勢的斜畫，而後再加上「丿」和「ノ」，最後加一個「點」。依照這個次序，左邊下垂的一畫和上面的橫畫，乃連貫為一而且筆帶過，然後把戈勢的斜畫，和「武」的情況同樣使其「直立」。此處將「丿」與「ノ」的連筆，改變其方向而出於右下，恐怕是受了「來」字的草體之影響。

3 歲：這個字在上面以及中下方，含有方向相反的兩個「止」字；下面的方向是面向相反方向的。在碑的例子裏，鄰閣頌等碑

表現的筆畫很正確，但仍依着「成」的例子，先寫戈勢的斜畫，然後自中間的橫畫着手，最後寫出下面的山形（止）。順着隸書的波勢的「成」字式的連筆，似乎極為方便，到了張遷、武氏石闕，這個部分已經儼然變成「成」字了。歲與成兩個字，在晉的方面有共通之處，所以不久之後，也就出現了省略下面「止」字而只剩下上面的「止」下面僅接上「成」字的。這是在瓦當可以看到的例子，其次所舉出的漢人墨畫的例子（西曆三九八年或居延木簡）等，也似有此種傾向，草書的「歲」的形於焉成立。

4 款：

5 辦：「4」與「5」這兩個字，似無須特別說明。

6 尉：乃將「尸」下面的數筆省略，而直接以「寸」字隨即接上。這是和下面一個字「慰」，是有着關連的。

7 慰：只看這個字，會感到無法理解，但實際上只是「尉」下面的「心」（ ）有了變化，變成一橫畫而已，最後一個「點」料必係一如在其他情況下也採用的，以補空的效果為目的。

8 憂：這個字的草體，也看似無法了解的形，實際則將中央的「心」字，趕到下面去，而改為一筆橫畫。在漢碑裏，將中間之「心」趕到下面去，並且省略了「丿」蓋的字，在漢印裏也可以看到好幾個同形的，由此可以了解這是在「夏」字下面加一個「心」字的形，所轉化而來的。

9 愛：在篆書裏「心」在上方，「反」在下方，但在碑上，有將「心」寫在左方，將「反」寫在右方的。也有將此再來一個旋轉，將「心」寫在下方的，在漢木簡（西曆五一八年）裏可以看到一些。想必是這種寫法再被簡略化，就變成現在的草書字形。

10 款：這大概是將左邊的上下之中心兩畫連接的變形，這恐怕

和下一個字有關連。

11 隸：在隸書裏，將右邊寫成「又」和「米」，便是將「隶」分析成兩個部分，在草書裏面，有與「款」同「偏」的，也有將兩個橫畫上通一筆縱畫，而後再捲上去的；後者由於前述右邊的「又」部分被連結而成之形，與「擊」、「擊」的上方相似，因此寫成與「擊」、「擊」同一個形。

12 疑：左邊的「匕」、「矢」，也有寫得像是「士」、「禾」的。寫成「士禾」的例子，雖無漢魏之例，但與「款」的左邊相似，在字典裏，舉出「款」為「款」之俗字，由此可知，似乎曾經有過將「疑」的左邊和「款」的左邊視作相同的時代。其次，「疑」字的右邊，原來並非「マ疋」，而是在「子」的下面加個「止」字（說文小篆），或者加上一個類似「匕」變形之形（秦權量）。在樓閣的草書紙片所可見到的疑字，顯然保存着秦權量原形。在書譜裏，「文」下面不是兩個「點」，而是像「乙」字形的寫法，可能就是由於出自古形。後來經過演變，「乙」字變成兩點，寫成一如「多」字。

以上雖然只有少數幾個例子，大致說明了草書特殊形體顯然是從隸書轉變而來的。

草書的書型

草書的書型，有些乍看是不容易看懂的，但並非任何一個字都難懂，其間自有其條理，例如「扁」或「旁」等，構成一個字的每一個部分，都有某一種程度的定型，所以如果加以組合，便完成了一定的字。因此成爲基礎部分的定型，必須先記好。

以這種基礎部分之定型爲標準，而分類排成字典式的，有「草

書法要」等書。這是日本寬政年間，脇田順（號赤峰）所著的，把草書的定型，分成左旁、右旁、上截、下截、全體等五類，分別輯成一卷，共五卷，雖爲苦心之作，但甚散漫，若藉藉此掌握完全的草書體，反而無用處。（見挿圖7）

看了別人所整理的，不如自己吃些苦頭，則由其經驗而自然產生的印象就強烈，記憶也正確，所以，最有益的方法是靠書體字典等書籍，親自來探究。

不過草書的形雖然簡單，其節奏或律動則流動性甚強，因此模稜兩可的字也很多。

例如「イ」、「イ」、「シ」、「言」等字旁，雖然也都有其特殊形態，但也有互相變爲相似的。

各位如果看了書譜的例子（見挿圖8），便可以發現如下事實：

「イ」：(1)照原形，輕輕寫兩畫的——30字

(2)寫成一筆的——8字

「イ」：(1)寫成一筆的——7字

(2)照原形寫成三畫的——11字（徇）

(3)寫成「シ」形的——11字（微）

「シ」：(1)「シ」之第二、三點連畫的——48字

(2)寫成一筆的——1字（治）

(3)一筆中央加上一點的——1字（漢）

「言」：(1)寫成一筆的——30字

(2)上面點一點，第一橫畫下面，寫成一縱畫的——1字

（詞）

(3)寫法與前相同，但縱畫落筆到下方時，向右轉一圈然後接向右邊的——2字（記訛）

イ (1) 位 位
位 位

(2) 何 何
便 便

イ (1) 住 住
彼 彼
(2) 徇 徇

(3) 池 池

イ (1) 池 池
海 海
(2) 治 治

(3) 懂 懂

言 (1) 任 任
說 說
(2) 詢 詢

(3) 礼 礼
訖 訖

從插圖上可以看到每一型的情形，不過以直寫的一畫可以通的條件，則上述每一個字都有，這種傾向並不只是書譜如此，而是在其他人的場合，也大體相同，可以說是草書一般的傾向。所以，照理說，不論是「イ」、「イ」、「シ」或「言」，都可以用一筆直畫，但在實際使用方面上言，很容易弄不清楚，所以還是應該多多考慮，不過在作品上，則完全要重視「表現」，因此怎麼寫都可以。

雖然也有人認為，不論在什麼情況或什麼場合之下，都必須寫出正確的字來，但是，表現是和筆畫沒有關係的。

順便就「不易辨別」，再舉一個例子（見插圖9）。在插圖9所舉出的五個字，本來都是互不相同的字，但是一旦變成草書，則頭三個字就非常相像，後面兩個字則去掉左邊就成為非常有趣的例子。

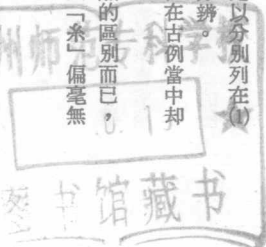
「孫」、「綠」、「綠」等三個字，可以說都是以分別列在(1)的形為標準體，但在分別列於(2)的，則幾乎無法分辨。

「綠」字普通大多用(3)，這就不必担心弄錯，但在古例當中却反而少見。

「轉」與「轉」的比較，就(1)來說，只是有無點的區別而已，「車」偏，大體上有如圖三種，但其(1)之形，則與「糸」偏毫無兩樣。

這些地方在實用時，也必須加以注意。

由於草書有些字難以辨認，因此從前有人作過一首「草訣百韻歌」，據說這是北宋的米芾搜集了王羲之的書而作成，而在明萬曆二十年由范文明刻於帖上（見插圖10）。由於寫成五言韻歌，作者自然十分得意，但其實這只不過是明代文人借用米芾和王羲之



9. 不易辨別的草書

孫 (1) 孫 (2) 孫

綠 (1) 孫 (2) 孫 (3) 孫

綠 (1) 孫 (2) 孫

縛 (1) 縛 (2) 縛

轉 (1) 轉 (2) 轉 (3) 轉

10 草訣百韻歌

集古草訣

宋書學博士米芾集
音在將軍王羲之事

草聖取法難

龍蛇競筆端

字下家為難
龍蛇競筆端

草聖難啟辨

龍勢更須完

言家難臨
龍蛇競筆端

之的名字之戲作而已。不過，或許由於萬曆年間是草書相當流行的時代，所以有這種需要。（同樣在萬曆年間，另聞有郭誥所作的草韻辨體五卷，草訣百韻一卷，後韻草訣續韻一卷等，但迄未見及。）范文明的書在日本也有附加日文「訓點」，用左版印刷的，大概是隨德川時期唐風流行而產生的。

草書的書法

談到草書的書法，如果要筆者來說明，就不得不想想應該怎樣來說明才好，最簡單的說法是，可以說只要懂得草書的筆畫省略方法，而能够暢順的，自然的寫出來就可以了。

就第一階段來說，這種說法並沒有錯，但是到了稍微進步的階段，遇到有名的作品而且有些來歷，並且看得出來時，就想來研究和解決問題，因此也才有進步。

何況只注意暢順和自然，則唯流暢是圖，也就在不知不覺間傾向於裝飾趣味，那麼只能顧到技巧，作品就變成只是圖案而已，今天在日本的書道界，不少的一羣就是如此。其實，即使我們無此能力，也應該深入的研究，這當然是當務之急，也是一大樂趣所在。

草書最重要的基本事項是什麼？常常有人說，要培養一種沒有癖性的字，但這和「暢順、自然」的字是沒有什麼不同。

沒有癖性的字，倒不如骨氣的、有真理的、有誠心的，更能使學習者值得去學，並且便於以此為基礎，而產生走向自我的表現途徑。凡事沒有癖性的，也就是沒有個性的，總是令人意猶未盡。

筆者除了過去自己所做的方法以外，也沒有什麼訣竅可言，下

(1) 不

(2) 貌以爲原

(3) 之

(4) 情相澄

(5) 花為不際京

情淨少孫且重

(6) 之

(7) 之

(8) 之

(9) 之

(10) 之

(11) 之

面只舉出孫過庭的書譜爲例，作概略說明。

孫過庭的書譜，其文章的內容也是唐初代表性的書論，但就書法本身而言，是能够充分分析王羲之的手法，並且加以巧妙整理完成的（雖然當時也有人批評爲俗書，筆者也似乎能够了解），亦即代表初唐期的古典主義之名作。其字形巧妙，線體清潔而又艷麗，運筆則快利而又流滑，同時又有高度技巧的「衄挫」，如果要想把這一切都毫無遺漏的去學習，是一件非常艱難的事，但也是一樂。

現在以這個書譜爲例，探討其中一些問題，當然筆者並未將整個書譜加以分解研究，現在只是先把筆者所感覺到的一些感想說出來，和各位共同研究（見插圖11）。

(1) 落筆與止筆，可以用銳、輕、清三個字來形容，以銳角，非常輕盈的迅速落筆，然後緩緩的進行，最後又迅速拔出，毫無過分用力的現象，像這個「不」字，以點爲三角來完成，第三、四筆是非常爽朗的三角形。一方面由於是短鋒的關係，但不把筆握緊，此種明麗的快利的技巧，將其明智表露無遺，這就是古典主義的第一步。

(2) 筆的轉換：

觀（原書譜第五行）、此（第十一行）、安（第三十二行）、庾（第八十六行）等，到處表現着鮮麗無比的筆的轉換。原則上每一筆都有轉換。「安」字的轉換情形，非常有趣。

(3) 構成之一——均衡：

過（第一行）、事（第十三行），就單體之定型來說，已建立了極其巧妙的均衡感。

在「過」字裏，第二折的縱筆，右旋轉後的一個小圓圈，以及

末尾部分，幾乎成爲一直線，使整個字以此線爲中軸，使中下和右左所形成的袋形部分，獲得均衡。

在「事」字裏，第二折的縱筆，和最後的縱筆，成爲一直線，以此線爲中軸，來支撐向右突出的袋形，以長腳站立的姿勢，簡直像一隻駝鳥。這是和普通的構成完全不同的地方。

(4) 構成之二——向背與牽引：

情（第八十四行）、疑（第八十九行）、湮（第一四八行）等字，細部都分別成爲向背之勢，偏與旁都互相牽引，顯出寬裕的結構。這種向背與牽引的效果，是非常巧妙的。

(5) 構成之三——圓規：

飛（第五四行、一〇九行、二一七行）這個字成爲七節之筆，而其每一節就好像以圓規在遠近畫成的弧形。同時在際（第二三二行）、察（第二五三行）、情體（第二三四行）、當緣思慮等（第二三七行），到處可以看到這種合理主義的天衣無縫，令人驚訝。

(6) 構成之四——字中的空間：

審志氣和平（第二三八行）的每一個字，中間都有十分寬敞的空間，這和前面三種條件相反的，故意使有些地方空蕩蕩的，倒也顯得寬綽。

7) 構成之五——大外：

而（第三十行）、專（第二十五行）、門（第一二六行）、陽（第三二七行）等轉向右邊的筆，不用輕快的廻轉，而由右下向左方十分深沉的轉過去，就像柔道中的「大外刈」，十分痛快。這也就是他所說的「使轉」的特別表現，也就是使之有如此單純字畫的「構造性」之主張所在。此處乃有緊湊之美的成立，由日

本人的輕妙之趣味立場上看來，似乎有些過分，然而由此亦可知此事實與日本人拋棄此種構造性之貧乏真相。

(8) 構成之六——肩部的強調：

像「而」（第二十六行）這個字，同樣是「而」字，有時就前面的「而」字不同，不把轉向了右邊的筆腳尖，深入到左邊，而在右肩轉彎處，像楷書的轉折那樣，作成一個節，用力寫，並以此爲支點，把筆尖轉上，這是常見的手法，也是構造性的一種主張。

(9) 構成之七——散開：

散（第三十五行）、不亦謬哉（第七十行）、作（第三一五行）等字，便是前述各種感覺的表現，具有非常洒脫的效果，也很有趣。

(10) 構成之八——屈折手法：

這種手法是和散開相反的，使筆尖十分屈折的技巧，例如：長草雖（第二十七行）、安所（第三十五行）等即是，在這種情況之下，自然而然的，其節奏就無法以一個字就停止，而成爲兩三個的連續。後世的連綿草乃始於中唐的懷素前後，在初唐時期尚未出現，儘管如此，兩三個字的連綿，歷史更早，事實上自晉宋時期就有了。只是在書譜的情形下，是一種細膩的屈折，凝縮的節奏，所以效果特殊。

(11) 扭挫的技巧：

書譜的料紙，是將在縱約二十七公分，橫約四十四公分的紙，折成約十八行，每行寬約二·四公分，所以筆者在寫的時候，往往由於正寫得起勁，就忽視了每一行的折線，文字就寫到折痕上去，就好像遇到扇子的折痕一般，筆就和折痕衝突，而形成一個

節。這種「節」是一種表情，會產生有趣的效果，但這到底是由於偶然的衝突所產生的，一般認為並非孫氏原來的表現之本質。但在筆者看來，並非如此。當然這是始於折痕上所發生的偶然的結果使然，但孫氏却充分能够認清這種效果，而在折痕處就特別鼓舞其筆，使此「節筆」成爲一種技法。

孫過庭曾經這樣說過：「一畫之間，使起伏變爲峰杪，一點之內，以屈挫寄於毫芒。」乃將一種表現上的波瀾，建立爲一種技法。關於這點，此處不再詳述；不過，像第一九八行的「眞行絕致者也」的「者也」二字的連綿之筆，絕非只因衝突之偶然使其出現的。

這種叫做起伏、屈挫的「屈折」、「頓挫」之技法，在第一八五行以下的書譜舊「下卷」中，尤其顯著出現，乃衆所週知。古典主義下的這個波瀾，就成爲不久就出現的反古典主義突破口。

孫過庭也說過：眞書是以點畫爲形質的，以使轉爲情性；草書則以點畫爲情性，以使轉爲形質（第一〇三行至第一〇五行）。

這點也就是前面所列舉的構成特性深處，不斷發生作用的要義。首先必須提出的是兩個概念，一爲作爲書法的表現「形象」的根據之「點畫」。

另一爲作爲表現「活動」的根源之「使轉」。

同時，提出作爲表現的實體之「形質」，以及作爲表現的性格之「情性」。

然後再想想，在楷書和草書的比較上，點畫和使轉，究竟有些什麼關係？

楷書表現的實體，在於點畫，而情性則全由筆的使轉所支撐，但在草書的情況下，却完全相反，假定說，表現的實體作用存於

筆的使轉，而情性是由點畫上油然而生。

那麼，就造型表現的原型來說，點畫永遠是實體，而使轉的作用，則必然是爲了支撐性情，楷書乃保持此一原型不變，但就草書言，則使轉這種筆的作用，左右了表現的實體，點畫這種形象，左右了情性。

孫氏的意思就是說，筆的作用這種活動，是草書表現的根據，然而在草書中容易被忽視的點畫，其實是極其重要的，事實上由點畫來支撐草書的情性，在草書中，如果犯了往往只重視使轉的這種危險，則容易流於甘甜的流暢，而無法達到眞正的書法表現上高階段的情性。於是，以保特容易忘却的點畫，來確保草書表現上眞正的情性。這種說法，實乃基於對孫過庭深刻的認識所產生的。基於此，現代部分人士的所謂設計技巧主義就被否定，且可確知前面所顯示的孫氏的種種技法，並非僅是求變化的技巧。

孫氏接着又說了這樣一句話：

草書如果違反了使轉，則不能成字。

這是把草書中的使轉之重要，特別再說一遍，來加以強調使轉極爲重要。

而選擇書譜的理由，是根據自己的經驗，總覺得它在草書中是最棒的作品。後來在學過書譜之後，原想學習小川本的眞草千文之草書，以及賀知章的孝經，但後來由於在練過書譜之後，覺得太麻煩，也就放棄了。

後來筆者又醉心於明末的王鐸、傅山等人作品，以及包世臣、鄧石如的，不過筆者的草書的基礎，可說百分之百是得自書譜。現在筆者的草書，早就走了樣，與孫過庭的樣本不像，但總覺得以往就書譜所學的，自然是構成骨髓部分，密不可分。