

书法技法讲座

唐——欧阳询

九成宫醴泉铭

〔きゆうせい きゆうれい せんめい〕

楷书

〔日本〕二玄社・余雪曼编・林怀秋译



湖南美术
出版社

书法技法讲座

唐——欧阳询

九成宫醴泉铭

〔きゆうせい きゆうれい せんめい〕

楷书

〔日本〕二玄社・余雪曼 编・林怀秋 译



湖南美术
出版社

《书法技法讲座》丛书
九成宫醴泉铭

原 著	欧阳询
编 者	余雪曼
译 者	林怀秋
责任编辑	许 涌
美术编辑	许 涌
责任校对	向朝晖
出版者	湖南美术出版社 (长沙市雨花区火焰开发区四片)
经 销	湖南省新华书店
印 刷	长沙化勘印刷有限公司
开 本	889 × 1194 1/16
印 张	6
字 数	3万
印 数	1-5000册
版 次	2004年7月第1版 2004年7月第一次印刷
书 号	ISBN7-5356-2041-8/J·1902
定 价	19.90元

著作权合同图字：2004-18-008号

图书在版编目(CIP)数据
九成宫醴泉铭/(日)余雪曼编;林怀秋译. —长沙:湖南美术出版社, 2004
(书法技法讲座)
I. 九: II. ①余: ②林: III. 楷书—书法—教材 IV. J292.113.3
中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第031577号

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-4787105 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。

九成宫醴泉铭

初学书法的人，通常先从楷书开始。

这是因为楷书具有书法的基本结构和用笔，在各种书体的书法中占有最为重要的位置。宋代的书法学者赵子固曾经说过，楷书入门以虞世南的《孔子庙堂碑》，或欧阳询的《九成宫醴泉铭》、《化度寺碑》为好。其中尤以《九成宫醴泉铭》作为样本是最理想的。它的字形大、正规而端庄严谨，具备了楷书的一切特点。在本卷中，从唐代楷书的名品《九成宫醴泉铭》中系统地选出了完好字二百八十八个，扩大为样本，进行了详细的分析和说明。中国书画家余雪曼先生按照书法规范，给予了恳切而完整的指导。

书法技法讲座 凡例

一、书法技法讲座，是从历代的名笔中选出的各种书体、书风，为了领会其基础性的用笔、结构法，将觉得适合的笔迹作为样本。

二、在各卷中只限定一种笔迹，在字数多的笔迹的情况下，为了学习上的避繁就简归纳其技法，把视为该书法的典型的完好字以及其部分，系统地选出进行了排列，排除了其他。

三、为了对该技法的理解与练习变得容易，名笔样本对各种笔迹放大到认为适当的尺寸，为了收到对照之便，另外也把原来大小的笔迹作了登载。

四、技法的解说，是以入门水平的自学者为对象的。

五、书法技法讲座，从各册是该书体、书风的入门书的见地，并没有特别定出学习的顺序。

关于本书的编辑

一、本卷作为书法技法讲座的第一次发书，是按本丛书的凡例构成的，但基本上是香港的中国书画家余雪曼先生的著作《图解欧阳询九成宫醴泉铭》的译本（一九六五年四月，香港·雪曼艺文院发行）。

二、中国与日本在习字上的习惯，稍稍有趣味不同的方面，在本卷中，将其一部的构成予以改变，其他在如下的解释下，照样予以采用。

① 在原本的样本中，把原来的笔迹，以约二倍的扩大率，每页以八个字来构成，但在本卷中考虑到以每张半张写六个字大小的日本的习惯，决定以约四倍的扩大率，每页六个字来构成。

② 原本的样本，照旧用拓本（黑地白字），但在本书中，认为九成宫醴泉铭多为供入门的第一册使用，为了消除初学者在感觉上的抗拒心理，把黑白作了颠倒，恢复为亲笔的状态。

③ 之所以对每个文字加了九等分割的红线，是因为依从于原本，考虑到了初学者领会结构法上的方便。

④ 散见于插图中的著者的持笔方法，是中国式的，但也没有必要固执于特定的执笔法，因此作为一个例子，就照旧登载了。

⑤ 起笔的藏锋（是把笔尖从相反的方向进入而又折返，为了把力藏于内，把起笔包于画中的笔法），就是在九成宫这样的锐利地打进的场合，从楷书的依从基本的用笔的主旨，采取了一从其旧。

⑥ 为了把本卷当作创作的基础而学习的人们，请今并凌雪先生将其指针附记在这里。

⑦ 为了较为正确地传达著者的本意，对原文进行了忠实的逐句翻译，引用文字避免了意译，用训读留了下来。

欧阳询的一生及其作品

余雪曼

欧阳询是由陈、隋至唐的初期的书法家。比虞世南年长一岁，其事迹在新旧唐书中作了如下的记载：

「欧阳询（五五七—六四二）别号信本，潭州临湘人。其父欧阳纥，曾为陈之广州刺史（行政监察官），因与某事件有关联被处死刑。询容颜非常丑陋，但特别聪明，平时读书一目十行。于是广为穷究学问，仕于隋，任太常博士（司礼仪之官）。询与唐高祖李渊曾为朋友。高祖即位后，询成为给事中（皇帝的侧近官），与裴矩等共同编辑《艺文类聚》一百卷。询一开始学习王羲之的书法，后逐渐改变书风，其笔力之强，当时无人及。据说人们一旦将其书简弄到手，便都成了样本。高丽（朝鲜）也重其书，千里之路亦不畏远，几至派遣使者求其笔迹。」

「相传，某日他在路边看到了晋代名书法家索靖所书之碑，已经走过去两三步了又返回来，在其旁停留了三日，才总算回去了。」

贞观年间之初被任命为太子率更令（看太子的任务）。于是便把询的绰号称之为「信本」或「率更」了。太宗设弘文馆，选学生使之研究书法，他与虞世南一起作为第一流的书法家，还兼任其学士（教官），担当对后进的指导。后被授予渤海男的爵位，贞观十五年，八十五岁没。

欧阳询是隋代培育的人。他深入研究书学，于青年时代曾学习过王羲之的《黄庭经》。贞观之初，还学习过《兰亭序》。因此其结体合乎晋法，健康而雄伟，还很整齐。这就是南派的特征。然而他的严整强力之处，即下笔如刀砍斧劈的快钝味之好，是受了北派的影响。他所书写的房彦谦的碑，显示着他是北派的书法家。这种把楷书与隶书的笔法搀合在一起似的书体，他那折了刀似的入笔方法，即是其证据。

写字平稳容易，奇特也容易。然而欧阳询的书法看上去既奇特而又平稳。奇达到极限就成为正了。这可不是一件容易的事。这是为什么呢？这是因为他对字的结构作了深入的研究，从这些实践中，才能够创造自我。点和画的俯仰向背、分合聚散要与力的均衡相协调，据此将拥挤

的地方、空旷的地方、弯曲的地方、平整的地方，适当地予以布置，成为了富于变化的东西。所以他的字，即使是拥挤着，空着，却能扎扎实实地沉稳平静。这恰如倾着身子让车快跑的身影，看上去非常安定而优美，而且决不会倒是一样的。欧阳询的结体的巧妙也正像此。也就是说其特征，在王羲之父子的技法上，又采纳了北碑的强处，还有汉隶、章草等种种要素，下定决心产生了新的样式。它没有局限于一种，所以他写的字即使是有棱角，笔也有圆味，既平稳又强劲。而且南北两方的长处兼备，可以说给我们（中国）的书法艺术开拓了新的境地吧。

下面让我就他的楷、行、草的各体作一说明。

一、楷书

皇甫诞碑 是贞观年间刻制的，碑在陕西省西安。

皇甫诞是隋朝人。这个碑是唐的贞观年间，由其子无逸追建的，欧七十岁以后写的。王世贞这样说：「率更所写的皇甫诞碑，与他的其他诸碑相比最为险劲，这就是其子兰台（欧阳通）的书法的根据的所在。兰台的道因碑的笔法中，之所以都有跳出，是来自于乃父之法。」

欧阳询之子欧阳通官至兰台郎。成为其书的道因碑，例如「涂」「里」这样的字的主要横画，都跳得出得长长的。即根据隶书的笔法。这个碑上的「光」「啦」也「等」字，最后的笔也是来自于隶书的笔法。表现出的笔尖的锋芒毕露，字形的瘦长，锐利而强劲，是没有哪个碑能胜过它的。强劲而严厉是其特征。唐期的张怀瓘在《书断》中之所以评论说「森森然如武库之矛戟」，多半就是指的这类碑吧。在文明书局以及日本的二玄社有宋拓影印本。

房彦谦碑 这是七十五岁书写，贞观五年三月刻的。碑在山东省章邱县。

彦谦字孝冲，唐太宗时的宰相，房玄龄之父。他是隋代北派的书法家。询夸赞他说「书法的出色，为当时最高」。此碑上也多用隶法，横画与跳出是有所谓的燕尾的跳法的遗迹。其结体谨严而笔势强劲。这也是隶书与楷书的混合体。当在碑上想表现庄严的气氛的时候，就无论如何也不得不在书写时变得僵硬起来。于是在运笔和转折的时候，看上去就像有点儿不灵活似的。所以与九成宫、化度等碑的书风不同。



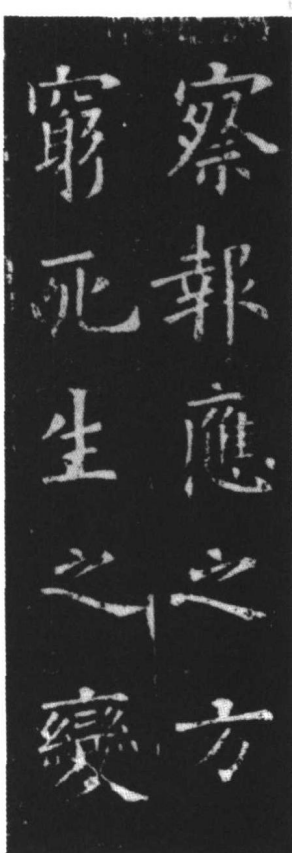
黄庭经



皇甫诞碑



房彦谦碑



化度寺敦煌本



温彦博碑

化度寺僧禅师碑

这是七十五岁书写，贞观五年十一月刻的。正如宣和书谱上说的那样，「化度寺的石刻，其墨本（拓本）为世人所重，学者拼命寻找也弄不到手」，从南宋时代起拓本与原石均已不存，铭文皆为翻刻之作。翻刻之作有南北两座，南座过瘦，北座过肥。此碑较九成宫字粒小。南宋的书法家姜夔夸奖欧的小楷说：「作为精神洒落逼近钟王，后者无论如何也不及」。还说「化度胜于醴泉，駸駸而入神品」。在宋以后的书家中，（元的）赵孟頫、康里子山，从（明的）李东阳到清代的王文治、翁方纲等，都同意姜夔之说，对此碑的评价非常高。化度寺碑的杰出之处，在于结体的精妙。它被认定为胸怀宽广，有超越世俗之世的气氛。而且其形的齐备，蕴含着常人所不及的构想。盖邕禅师是位悟悟的高僧，多半是受了所谓的如同仙露的明珠那样一尘不染的影响的吧。为此，写这个碑的时候，韵致甚高，另外含蓄也深吧。可惜的是因为字有点小，拓本不清楚，对于初学者来说不合适。但有幸的是，在敦煌石室里发现了残本。还残留着二百三十六个字。据罗振玉的考证，这确实是唐时代的拓本，还非常有精彩。我认为学习化度寺还是以这个残本为好。李宗瀚旧藏的所谓宋拓本，实则完全是令人泄气的东西，没有传达原碑真貌。

九成宫醴泉铭

书于七十六岁，刻于贞观六年。在陕西省麟游。

这个碑是欧阳询奉皇帝之命书写的。特别正因为是专心致志地挥毫，在用笔和结构上没有丝毫的舛错。心境既高品格也好。在欧阳询所书写的碑中，字粒比较大，形也是最完美的。其他的碑也美而严肃，但因为是按「内逼法」（也叫背势），点和画都集中到了中心。但是本碑的结体舒展，用笔也是所谓的七擒八纵，完全自由自在。最为优秀之处在转折与弯曲处，把笔进、停听其自然地抽脱。这样一来，似有棱角的地方而无棱角，似圆之处而不圆，就会出现与《黄庭》和《乐毅》一样的笔意。此碑在乍看之下，感受到像整齐地排列算命用具似的，但仔细观察，横画与横画之间的间隔，纵画与纵画之间的长短和间隔，决不是一律的。画数多的字，其把短画缩短把长画伸长，在横画、纵画、跳画等混入的地方。以所谓的「四面停匀，八边俱备」均衡的协和之中，存在着很难说的变化。然而此碑因过于有名，而采了许多拓本，所以如果不是相当好的拓本，这些事就弄不清了。宋拓影印本有近于十来个种类，据笔者仔细地比较研究之后认定，日本

东京的二玄社以及清雅堂刊行的有钱大昕、杨守敬的跋的某氏藏本，能够洞悉锋芒，既不过肥也不过瘦，是最好的拓本。前些年，在故宫博物院精印的明代驸马都尉李祺本，稍微有点肥过劲儿，但存家最多，也可以说是善本吧。

虞恭公温彦博碑

八十一岁书写，贞观十一年刻制。碑在陕西省醴泉。

王虚舟的跋中说：「史书上记载，欧阳询以八十五岁死于贞观年间，此碑写于贞观十一年。这恐怕是率更最晚年之作吧。四年后有名为小楷千字文的，从这件事也可以看出，此碑是八十多岁写的吧。圆润、丰满之感，与醴泉、化度一样。它不仅是唐代的最为优秀的作品，就是今后也应该是永远的最高的样本吧。」王之把此碑说成是「与化度一样」，有点过于粗糙。想来，醴泉铭字形正方，结构严整，继承了二王之法，也可与右军的《兰亭序》相比，对后代的影响也甚大。化度寺碑把笔力蕴含在内，使之将韵致洋溢在外，有超逸绝尘之趣。可以说已达最高境界。然而此碑比九成宫更美，更严谨，比化度更清爽，也没有皇甫那样锋芒毕露。我觉得在欧书中它最温雅雄健，得到了中和之美。碑的全文为二千八百字，而现存者约八百字，都很清楚。在日本的二玄社，把化度寺碑与温彦博碑合并刊行，化度寺的敦煌残本也被收录进去了。

苏轼在《书唐代六家书后》中说道：「欧阳率更之书，妍紧拔群，尤其小楷优秀。」欧的小楷是从二王的书出发的，这在前面化度寺处引用的宋人的见解中已经看到了，把化度寺看作小楷，把它与羲之的《黄庭经》《乐毅论》相提并论。道士陈景元的书法，就是由于学习化度，学到了晋人的书法。以欧的小楷流传于世的更多，而有名的有如下两种。

九歌

真迹早就佚失了，宋代在长安曾被刻出。在南宋时代刻石已丢失。但拓本如今还流传着。孙退谷在庚子销夏记中曾说董其昌曾在朱御医家见到过宋本，他说：「其字画之精妙，恰如真迹。」有艺苑真赏社的影印本，其结体整齐，疏密适宜，适于初学者。

般若波罗密多心经

这个帖是贞观年间，欧在白鹿寺书写，在饶州刻的。原石早已丢失。有越州石氏的复刻本。日本的二玄社将其影印于《晋唐小楷》中。

孙退谷评论说：「楷法精严而宽展自如，笔墨之外有方丈之势，郭恕先之画楼阁，纤微合

度，遂如无安排，诚千秋之绝调。」此帖为蝉翼（拓本的一种手法）之旧拓，直至出现于笔的各个角落，如同看见了真迹。另外，其字与字之间，行与行之间自然展开的光景，洋溢着难以言表的好气象。可以说是与羲之的《黄庭经》《乐毅论》、献之的《玉版十三行》等是同类之物。赵孟所写的《汲黯传》的清劲飘逸之处，觉得受到过此帖的很大的影响。

小楷千字文

此帖为宋人的宝刻类编所著录。这是欧在贞观十五年，写给其子明奴与善奴的。当时欧年八十五岁，这成为了他的绝笔。诚然是风骨清峻，没有一笔是松劲的。他喜欢临书《黄庭经》，翁方纲说：「在率更的小楷中，九歌、姚恭公碑早就没有了真本。这千字文是他进入老境以后写的，但每一笔都彻于晋法，的确可算是欧书中的无上神品。」可惜的是，现存者是双钩本，尽管身影传下来了，却缺乏神气。有艺苑真赏社的影印本。

二、行书

卜商帖

帖仅有六行，只存五十字。「唐欧阳询书」的题字，是宋徽宗的瘦金体。这个帖点画丰满，把精华包于内，字略微向右倾斜，仍然是宗王之法。作为欧的行书流传下来的作品中，这是第一个可以推出来的。帖中的「孔子」如日月之代明「等字，强而雄健，似奇而反正，与米襄阳（米芾）之书实在很相似。据说一看群玉堂帖，就知道米芾学过欧的书法，喜欢他那严肃的姿态。虽然仅仅只有五十个字，但其笔势啦，姿态之美，却给了米芾很大的影响。帖中的「离离」二字，我的友人石俊指出它与王羲之的丧乱帖有共通点，我觉得所言不差。只是字形纵长，加上严肃，于是自然而然地有着自己的特征。

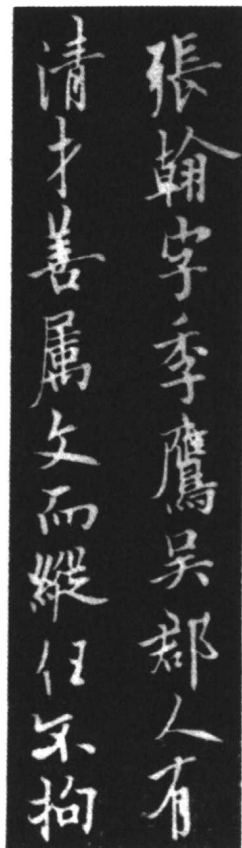
张翰帖

这个帖是十一行，九十八字，白麻纸本。刻在三希堂法帖中。徽宗题曰：「唐太子率更令欧阳询书之张翰帖，笔法险劲，如果猛锐长驱，智永将避其锋。鸡林（朝鲜）曾遣使求询书。高祖闻而叹曰：询之书名远播四夷乎。晚年笔力益刚劲，有执法面折庭争之风。有如孤峰之耸，四面峭立，人言非为虚誉。」

此帖被宣和书谱所著录，这与载于谱上的徽宗的评语大致相同。这是基于张怀瓘的《书断》的见解。日本嵯峨天皇的李峤百咏的行书，就是出自这种笔法。



卜商帖



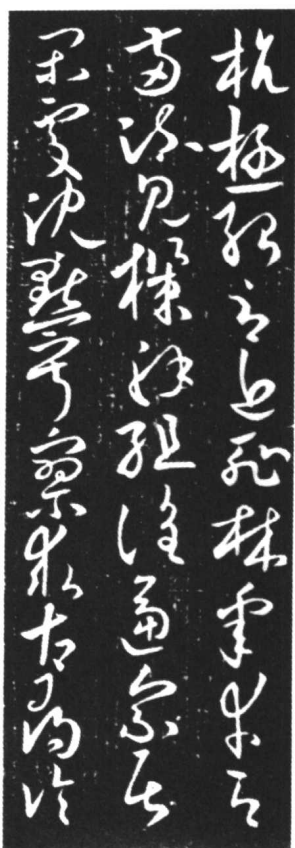
張翰帖



夢奠帖



定武蘭亭



草書千字文

夢奠帖

此帖九行，七十八字，有宣和的小印，附有郭天錫、趙孟頫、楊子奇、高士奇的題跋。无不對此帖作出高度評價。郭天錫說：「此書勁險刻厲，森森然如武庫之矛戟。向背转折，皆得二王之風氣，世之歐之行書中第一之帖。」我認為這個評語毋寧說是否與卜商帖更加相稱呢？這個帖也把右軍的法很好地學到了手。「彭」這個字與蘭亭序相似；「墓」與「痛」二字也與喪亂帖相似。但是「七十有二」這四個字写得有点儿生硬，没有趣儿。顾复在《平生壮观》中评论它的姿态说「丰稜凛凛」「卜商、张季鹰帖，比梦奠优秀得多」。我觉得，在现存的欧的行书中，除了千字文、卜商帖第一、梦奠帖在其次，张翰（季鹰）帖为再次。这是我在观察欧书的发展阶段之后综合出来的结论。

行书千字文

千字文是我国（中国）古代的字书之一。欧阳询所写的东西，无论是小楷也好行书也好，都是以周兴嗣本为依据的。这个帖，被宣和书谱所著录，是北宋时代的有名的鉴赏家王洙之物。有他的长跋，据说苏东坡也对欧书甚是看重。墨迹如今在故宫博物院。全部共一零四行，这是现存的欧阳询的最可贵的重要作品。这个帖多半是他年过七十的东西吧，被认定为在贞观初年自临书《兰亭序》以来更后之作。其中的「短」「乐」「尽」「流」「嘆」「阴」「犹」「今」等字，与定武兰亭非常相似。在这千字当中，原封不动的楷体也混在一起。我建议学习欧书的朋友，如果你们在就是临书九成宫和化度寺也领会不到其笔法的时候，试试练习这个笔迹。只要是直到对点画的使转的微细之点都仔细地探寻而作出努力，就会自然地地理出头绪来的吧。黄庭坚曾说过：「唐的彦猷，得到率更的真迹数行，拼命地学它，终于扬名于世。」今天，我们能够看到千字文的全貌，这是何等幸运啊。有故宫博物院的影印本。

定武兰亭序

《兰亭序》，作为王羲之的书法最为名气高。在贞观的初年，太宗把它弄到手，让当时的著名书法家临摹，其主要者分为两个系统。从褚遂良的系统出来的，叫作《唐临本》，从欧阳询系统出来的，叫作《定武本》，褚遂良是欧阳询的晚辈（年轻三十九岁），他学王书学得最好。被收进内府的二王的真迹，都经过他的鉴定。该临书，用笔精熟，得其真髓，不逊于欧阳询。欧阳询的书法，其前期者，从王羲之的风朝着险劲的方向，拼命地学习索靖和北碑，其后期者又从险劲之风回到了王羲之的这边。也就是由于临写《兰亭》受到了其影响。他临摹《兰亭》时，

已经年逾古稀（七十岁了），然而重又受到了新的启发。其书体强劲，而且不仅齐备，还更成为韵致高的东西了。生硬之处还消失了。只要看看他写的九成、化度那体方笔圆的字，就很明白这件事了。定武的刻本，多达二百余种，但笔画模糊，异说最多。在现存的拓本当中，以故宫博物院的赵孟頫的藏本为第一。（此帖中，有后来孟頫本人所临的《兰亭序》，明的王绶等的跋。）

次于它的有柯九思所藏的所谓《兰亭真本》（故宫印），《吴炳本》（有正印），独孤残本（日本印，附赵孟頫《兰亭十三跋》，艺苑真赏社刊行的《兰亭斋本》，较为清楚。董其昌大为夸奖的《开皇兰亭》，是近于艺苑本者，但其实不是定武《兰亭》那条线儿的，也还不是隋刻。

三、草书

草书千字文 在欧阳询所书写的千字文中，在楷、行书之外，也有草书。流传至今的楷、行两体的千字文是完整的，但草书却缺损而不完整。有人说「被董其昌的戏鸿堂帖翻刻出来，仅仅能窥见到笔意。姜夔的续书谱中《以真为草》。恰与索靖是一样的。以楷书的法为本写草书，而且其法正确。这个残本，的确接受了索靖的章草的笔法。其自由地跃动的样子，是属于「纵横跌宕，变化自在」之类的吧。这儿也是它的优秀之处。被宣和书谱所著录的他的草书，此外还有孝经和盈虚、京兆等诸帖。据说米芾的书史中谈到欧的孝经「在薛绍彭的手里」，现在却不见流传下来。

结语

石涛在画语录中说「笔墨的确必须跟上时代」，不仅画如此，书法也完全是一样的。欧阳询在书法方面的辉煌成就，并不止于对古典的继承上。他冲破了二王的铁壁，更进了一步。他与虞世南，共同在楷、行、草书方面自不必说，在一切方面都是学了王羲之的。然而虞世南直到最后都走的是南派的路线，在美的这一点上是卓越的，但却有着骨力不足之恨，而与此相对，欧阳询却既学过隶书又学过章草，特别是索靖的书法成为其基础。索靖是敦煌的人，相当于被称为草圣（草书之神）的张芝的外孙。张芝也是敦煌的人。在汉魏六朝的时代，从凉州地方有不少书家辈出。索靖的书法，也学习了韦诞，其笔方折多，其险峻之处更加出色，其影响也广，终于成为了

北宗的本源。欧阳询笔力之险绝，无非是受了它的影响。在北朝因为重视碑版，所以其表现也得严格和郑重才行。著名的书家崔悦和卢湛等，也都是继承索靖的法，在此基础上成为了一家。欧阳询对南帖与北碑的笔法兼收并蓄，做到了温雅雄强，方圆并用。对字的结构进行了详细研究之末，他真的到达了「既赴险绝，又归平生。四面停匀，八边俱备。长短合度，修短折中」的结果。他综合了南北两派的优胜之处，给唐代新样式的楷书建立了前代所没有的光辉的规范。

欧的行草书，与写楷书一样，所谓的斩钉截铁之法，与北碑相似，他把二王和索靖的笔法合在一起，结体成为纵长力强而严峻，类似于奔赴战场的兵士的凛然而不可侵犯的样子，虽虽强了，但也并非没有稍稍意气用事的僵硬的感觉。宣和书谱上欧的名望之所以高，据说是由于他的正书，还有人说「询以正书成为翰墨之冠，行书也富于变化，次于正书」。

如果下结论的话，欧阳询的书风，在他的一生中，大约有三次变化。第一次是学习王羲之的各种体的字，用内挾法，从《乐毅论》和《黄庭经》等帖，进行了点画布置的原则的研究，建立了楷书的法则的时期。第二次的变化，吸收了隶、草以及北碑的笔法，从王羲之风变成险劲的体，用笔方峻起来，结构变得谨严了。然而即使骨力有余，却有欠缺韵致之恨。第三次的变化，临写王羲之的《兰亭序》等名迹，还从险劲的体返回到王羲之风，兼收南北的优长，并用方、圆，又让险势之中充满平静，虽说是强却变得中有柔软。在这儿，能够看到他所到达的艺术的奇妙境界。

欧阳询的最优秀的作品是楷书。锐利而强劲，而且沉稳，最好地表达出他的用笔的，是以化度寺为代表。其次是，行草书好，强劲严峻，采取稳健表现的卜商帖以及行草千字文是其代表。

好学欧书的人，是因为其书有规矩，有骨气，每个字都扎扎实实，每一笔都蕴含着着力，扎扎实实地停止，悠然自得地把笔抽出。这儿包含着强大的生命力。欧书学得不好的人，点画生硬，结体也粗笨受到拘束，有骨而无肉，因此而流于寒险，做不到高境界，深含蓄。

一九六五年 香港

为了学习九成宫醴泉铭的人们

今井凌雪

书法与艺术

与余雪曼先生的相逢,那已经是五六年以前的事了。在大阪的日航等待,共同进餐,谈了两个半小时。先生的话语平静,但一谈到书画时,就饱含着热情。对店主人说是为了纪念而拿出的画帖,先生一面一句句地想着,写了一首七绝。翩翩起舞的轻妙而锐利的点画,也许叫作中国流吧,他那有特征的执笔法,给我留下了深刻的印象。在分别的时候,先生在给我一本名为「中国文学欣赏」的著作的同时,送给了我两册习字本。当时看了书和练习本所感受到的,是中国与日本的现在的书道,是不是经历了颇为不同的道路。

中国的书法,有着巨大的传统,如果不是具有相当卓越才能的人,就不能与之对垒。正像书法一词所象征的那样,它是集中众智,花费时间,把书法典型化、理论化了。因此,动不动就会使个性失去了其发挥的场所。在日本却缺乏书道的传统,另外,到了近代,因为其实用性后退,有只是艺术意识变得过剩的感觉。再则,把按古典的技术的修炼,当成了细节,有一种轻视的倾向。像这样的一种状态,我想称为书艺的这个新词儿,就是很好的象征。

日本的书道的历史上,有它独自の展开,但不断地受到中国的影响。但是在这个世纪之间,两国的社会变动过于巨大,特别是战前战后的这三四十年,书道方面的交流几乎没有了。幸而到了最近,书道有关人员的交流啦,作品的交换变得时行起来。这对于书道的未来,是件可喜的事。

余先生对本书的解说,周到细密,对此没有什么可补充的。但是,与写实性的修炼那么原封不动就可起作用的的中国不同,在日本,作为为了创作打基础,学习碑法帖的人很多。在这方面,想稍稍陈述一下私见。另外,让我先领略一下先生的说明的周边,如果能够抓住其中心,就让我斗胆添添蛇足。

在书法史上的地位

汉字各种书体的发生、发展的情况,相当复杂。篆、隶的两体,各自是于秦、汉时代完成的,但两者都是在此之前,经历了很长时间的准备期间。同样,楷、行、草的三体,也是从发生起到完成为止,用了数百年的岁月。楷、行、草三体,我认为先前后,是从汉末到三国前后发生的。在发生之初,似乎在形态上、笔法上仍有许多共同点,其混沌的样子,在当时是真实的木简上的文字很好地作了揭示。当然,在晋朝时代楷、行、草的区别,已经清楚地存在着了吧。就这样,在艺术上的香气很高的作品也留下了很多,但在样式上或笔法上的最后完成,我想是到了隋唐之间。

王羲之确实是位实在的人物,也是一位书法的名人。但是,通过他的作品所见到的王羲之,多半是被偶像化了。那是托罕见的天才王羲之的名字,后代的人们为了追求书的理想像。当时由于没有照相和印刷这样科学的复制技术,每当翻刻的时候,多半就会换进当事者的主观,也许加强了那样的倾向。如此想来,可以说楷、行、草的书法,是以王羲之为中心,在魏晋间的名人们的名义之下,经过逐步的研磨,建立起来的。但是,这件致力于研磨的工作,因为先人们到达的境界非常高,与其追求更高层次,不如转换为探讨技法上的典型化和形式化。于是,对这种典型化,在唐初时期,由最与之相称的楷书来完成的,这就是欧、虞、褚三大家。其中特别是欧阳询的诸作,把感情性的东西,深深地埋在心底,一心一意地扑在书法上。

艺术最重要的是心,其次才是技术。虽说是其次,但是,没有技术,作者想诉说的东西,就无法使人通。这几体现出技术的重要性。书法是把书写的表现技法,从理论上体系化了。有志于书道者,在努力提高自己的艺术境界的同时,还必须熟悉书法才行。学习书法,学习古人的作品,是条捷径。然后不仅是学习哪个字怎么写,而是通过它,发现其深处所存在的法则,希望成为在任何情况下都能够应用的人。学习楷书书法,以欧阳询的作品,特别是这个九成宫醴泉铭为最合适。其理由,余先生的解说中说得 very 详细。但称得上古典的作品,都具有其所以称之为优秀的个性。个性就是特征,就是倾向性。有倾向性的地方,就是为此而被强调的美点的同时,也必然伴随着学书者容易陷进去的危险。让我们在这一点上把视野聚焦,来观察一下九成宫的特征吧。

很好地抓住整体感

本书的每一个字，成为一个解说的单位。楷书の場合这样就可以，但为了抓住特征，把几个字集中到一起，同时进行观察比较好。另外，如有可能，与其他楷书古典比较一下更加明白。

九成宫的文字一般来说略微纵长，有一种耸立的感觉，经过充分锻炼的手脚伸得长长的，胴体紧缩着。因我住在奈良，常常打药师寺附近通过。于是每当看到那片松林中巍然耸立向天空的三重塔的时候，便想起了九成宫的文字。塔的身影，与周围的自然十分调和，非常美丽，但那美却不是自然美，而是机能美。九成宫的文字之美，与此相通。

在临书研究之际，一点一画，再又直到对使笔细部进行分析是重要的事。但也不要忘记牢牢地抓住整体的感觉。因为不然的话，就会使练习失去区别和一致。

书表现的要素与书风

书的表现技法，分为用笔（点画的写法——使笔），结体（构造法——字形）、章法（摆列法——大小与位置）三个方面。这三者具有紧密的因果关系，形成作品的书风。例如九成宫的字形中，那样的线质最适合，写了几个字的时候，把原碑上所看到的那样宽的余白，拿到文字的周围摆列的方法最为合适。把这三者的任何一个与其他的书风的东西来替换，九成宫的书风就不会成立，其美丽也会失去。这样一来，九成宫的用笔、结体和章法也固然重要，然而把这三者的因果关系衡量的法则方面是比较有根源的，就会明白它是重要的。可是，在现实中，冷不丁地是抓不住它的。除了首先把有特征的九成宫的用笔、结体和章法一个个地深入挖掘之后，再去寻找隐藏在其背后的普遍性的法则之外，别无办法。而且，对外的姿容的观察分析越具体越细密，就会越容易越快体会到普遍性的法则。

单纯的点画

九成宫的点画，一般来说缺乏表情。这与刻法和碑面的磨泐似乎有关系。但是，与大体上



千字文断简

是同时代的雁塔圣教序的点画充满着变化与流动相比，毕竟是把绷着个脸的写字的姿势，积极地放在心上吧。然后，由于把它推进到极限，相反地在表现从内部涌起似的力感上取得了成功。唐代一般的用笔法，比方说，像在光明皇后的《乐毅论》和张金界奴本兰亭中所见到的那样的屈曲多，我想那多半是考虑缜密的。九成宫的点画，是不是也与外观上的质朴相反，内藏着复杂的用笔法呢？把它如实地揭示出来的，就是近卫家藏的千字文断简。只有「菓珍李奈」的四个字和「坚持雅操」以下二十个字，字数极少，笔者也情况不明，但明显地是把欧法流传下来的书法。一看这个作品，或者上述的光明皇后《乐毅论》和刻本张金界兰亭，因为九成宫的文字成为了碑刻，便使人想到是不是失去了胖瘦、润泽以及使笔的细腻神韵。

起笔

照上面那样的想法，外观上虽然像斜着切下来的，但含满力量的起笔，使人感到从用笔法来说，也是蹊跷的事。即纵画等，看起来很简单，用的却是深深地从相反的方向像抚摸似的砌上去，又返回到原先来的道路上去双重的运笔方法。更且，像口字的第一画的起笔那样的场合，一度轻轻地向纵方下笔之后向右方打进，然后将它向下拖，使精心地用笔。这样的用笔法，只要一看前记的真迹类，就会非常明白。在横画的起笔方面，尽管小，却看得出使劲儿把锋尖抑制一下，给笔增加锐利和弹力。

横画

整体上有质朴感，除去短的之外，都具有含着强韧弹力的劲头儿（松弛、翘曲、弯曲）。但是其弯曲度极小，近于直线。其形状，画着圆弧，不会在哪儿突然弯曲。再则，其力和重量的配置，头部略轻，越靠近后半收笔越重。肥瘦也是越向右进越稍肥。像这样的横画的力的配置，与九成宫的字形的采用法，有着很深的关系。

纵画

近于直线，但其字的态势使人感到在中心部紧缩，就是说，向成为背势的方向稍稍弯曲着。重要的纵画头部大而力量强，有向上撞出的感觉，脚部经过自然的治理不太粗。

左撇

如同刀法这个名字，不松弛地强而有力。而且，与纵画和横画一样，是加了圆弧的

翘曲法。它与「风」和戈法,还有「气」字的第四画等的场合也一样。像这样,无论是什么场合,都做着描绘圆弧的弯曲这件事,对于涌现这个作品的简洁而有力的感觉,起很大的作用。

右撇 它正确地遵守着三过折法,是直线性的,不大显现抑扬。再则,跳出的部分比较短,锐利,而且充分有力量。

跳 在纵画之终末,或者在「风」的右下方有的那种「跳」,短而含着力,而且锐利。而它之所以不带刺儿,是因为它把跳出的内侧的角度总保持着直角。

字形

右上抬的态势与字座 九成宫的字形一般来说右上抬。这已如前记,其原因在于横画的形状与其力的分配。文字无论如何也需要在其周围有可以称之为其势力范围的余白。我们把它叫作字座。字座根据该文字的力的强度可宽可窄。还按文字的组合方式也发生变化。例如,像九成宫这样的字形,因为组合方式的紧凑,字座如果不宽点儿,就会有挤得慌的感觉。相反,在文字的内部如果使之带有广阔的余白的组建的组合,例如像颜真卿的楷书那样的场合,就没有必要有很宽的字座了。因此,写什么字的时候,就是写得挤一些,也不难看。像这种情况,就一点一画也可以这样说。根据画整体的力的强度和指向性,各部分力的分配,字座的宽窄和形状也不同。九成宫的横画,因为其后半部分加了力度和重量,所以其字座的右边就会变宽而成为卵形。把点画组合起来作成一个字,以及几个字写下去的场合,各自的字座一重叠,即使点画本身、文字本身没有重叠,也总会感到不舒畅。相反,如果把字座的宽度开得过大,充实感就会消失掉。当然,这不过是感觉的问题,所以尽管无法作出严密的规定,但是这种现象还是确实有。



说明有点走题了,如果说九成宫的横画的字座右侧是宽卵形的,这种情形如果重叠下去的场合,就不得不越往上越变得越往上抬的姿态了。也就是横画变成了向右方呈放射性打开的形了。这样的状态在碑中各处都能看到,在临近末尾处的「庆」字。我想是个适当的例子。如果说九成宫的文字是向右上抬的,其原因是在于横画的力的分

配,那么也可以考虑与此相反的场合。例如高贞碑的文字,总有些往右下坠的性质,而这是因为其横画是头部着力的写法。在这儿成为最根本的问题是横画的状态,即线质问题。这样,因为线质是根据作者的个性和学习书法的经验来决定的,所以在这儿,把字座作为媒体,个性——线质——字形——章法这种系列就得得以成立,此以为骨架,就产生书风。

补偿背势的缺点 谁都知道九成宫是背势的,学习它的人,把这一点当作学习目标的人很多。虽然这是当然的,但我觉得还是得稍稍想一想才行。把字形取背势这件事,对产生紧张感是好的,但仅只有紧缩的话,就会变得挤得慌,僵硬,容易变成萎缩的东西。一般来说,书风这种东西,是一种倾向性,有倾向性的地方,必定在有长处的同时,也缠绕着缺点。长处想强调,然而缺点不愿意给人看。如果说无论如何总有缠绕物的话,那么怎样来补偿,这方法是必须考虑的。一看九成宫的文字,就会知道它的补偿方法,实在是高明。于是我认为在学习九成宫的时候,比起模仿它的特征来,还不如对学习补偿缺点兴趣更深,并且更为有用。

九成宫的结体为了让紧缩感开放,尽可能地把左右撇和长横画、纵画的头部等写得长一些。当然啦,把每一个画都写长也没有效果,所以只强调一条或一对,而其他紧缩,互相关照以取得效果。

接着使用的是相让相避和补空的方法。说到相让相避等等,因为这是结体法的常识,所以这是谁都知道的事,而九成宫对此巧妙而彻底地实行着。文字中的短点画,特别是画数多的文字的点画,它很注意在配置时不互相触碰。九成宫的点画从拓本的字来看有点粗,但像本书这样扩大之后来看,比想象的要细。另外,如前所述,因为把起收笔和转折以简洁的形整理出来了,这对于互不触碰地来书写很合适。密处不透风,疏处可走马的这种说法,就是结字的要谛,九成宫对此完全实行着。现在试验一下,请打开第一页及第二页看看吧。被泉、夏、则、长等所围起来的小横画,和左右哪条纵画都不接触,写得稍稍离开一些。这对挽救窄巴巴的感觉起很大的作用。同样的事情,对于阁、周等周围被包围的文字的内外关系,也可以这样说。把一般认为粘在一起的地方,加进风去,作为有宽阔感的,可以举出钅的巨、殿的展。还有铭、敕、棘字的各自偏中的两个点,更有监、孟字的皿中的两画等,无论哪个都按不使它接触周围留出空白来配置,让它看起来宽宽的。就这样,在学习九成宫时,好好观察字中的点画互相之间以什么样的关系被组合起来的,特别是紧跟着呢还是离开着的,这件事很重要。更且把暑字的第一画的小

鉅殿勅竦

監益暑壑

横画，使之不要比第二画的纵画向右方出的更多（向左方出的约为向右方的两倍），不要接触第四画左撇的头部，一点儿都要让它不接触整个字的复杂的点画，把冠、竦的元、立的两个横画，向着中心（右方）略微打开。让中心部看起来舒畅之点等，实在称得上绝妙。这样一些手法都不仅在楷书里，在别的书体里，也是能够应用的事情，但看漏的人实在是多。

关于均间 再次把字座提出来，就均间的问题，让我们考虑一下。所谓均间，一般来说，就是把点画之间弄整齐。所以，一般往往容易把它用平面的宽度与距离的感觉来考虑。但是，如果把点画的字座这一因素一加进去，就不是那么简单了。因为点画上有力度感和势，就必须按其强弱把点画进行配置，变得仅只间隔距离整齐已经不行了。就这一点来说，九成宫也显示了它是个好模范。例如宫字的五条横画之间的间隔，一般的都弄成等间隔，但九成宫の場合，没有这样做。字冠下边的最宽，在两个口字中间的那画最窄。这是因为被复杂地围起来的“冠”的下边，无论怎样也会乱七八糟的看起来很窄，所以把它弄宽，口与口之间，因为与外边的余白相通看起来就宽，所以就把它写窄了。同样的情形，就“無”字的三横画也可以这样说。第一和第二之间要比第二和第三之间还宽。这多半是考虑了四条纵画的头，在第一、第二间整齐地出来之故吧。这样的事数不胜数，这叫作分间布白。让我再举一个例子。鑿字的右的右侧的两个点，打出来了下边金字的中心的正上方。为此，这个字看上去该是多么宽阔，而且有系统的呢。

安定的手法 九成宫的文字向右上方抬，有端起肩的感觉者多。另外，头上像打着伞似的

采取上开的结体多，因此，在这种场合，怎样才能使之有安定感，是个大问题。在九成宫中，由于把下部向右方挪蹭，把这个问题解决得很出色。例如宫、靈、贊等。宫字把下边的口，靈字把巫的纵画，即把中心，把正中间儿的口的一半往右靠，贊字把寸的纵画，比上面的木的纵画向右方突出，防止成为锚肩，巧妙地使整体安定下来。

谈到安定，口字等的被四面包围当中四方余白的取法实在高明。口字的外形下方收缩有紧张感，但因中间的余白成为矩形，这就产生了安定感。这就是，把口字右侧的纵画作成三角形，把外形与内形改变了，大凡被画包围的余白的角，越是接近于直角，越是产生出健壮的安定感。在前面用笔法处已经说过，跳跃的内侧的角度之所以成为直角，也是与此同样的原理。

写在最后

对于章法，没有什么特别要说的。从形式上来说说是均齐形式，因为是一字字的秩序井然的摆列的形式。只是，像概述的那样，这个碑的文字，是比较地需要余白的，让我们记在这里。

以上，就是说了我至今为止从九成宫所学到的事情的一部分。但是，其所以称为古典之古典的原因，根据学习它的人的力量和程度，不论多少，不论到什么时候，我想都是在受教育的这一点上。所以，我自己，打算还要扎扎实实地学习下去。但是，如同书上写的那样，就是仅以至今为止所学的事情，就已经充分起作用了。我在写楷书的时候，并没有怎么想如何像九成宫。毋宁说用行草写条幅作品，在文字的态势和点的打法上走到死胡同的时候，忽然想到了九成宫，想从中找到解决的办法的事，实在是多。

欧阳询九成宫图解的入门

要想学习书法，首先必须从楷书开始。其理由是：

实际上，楷书是近代通用的书体。我们日常接触的文字，无论是写的、看的、读的，几乎都是楷体。楷书的字形，比篆书、隶书亲近，比行草易读。所以现在用途最多。另外从时代来说，篆书的起源非常古老，比楷书还古老，因此笔法也好字形也好都单纯，变化少。楷书中钩、捺、八法俱备，结构多样，用笔也复杂。上与篆隶通，下与行草接，在各体书法中占有重要的地位。初学书法的人，要想打下其基础，必须首先学习楷书才行，这是一个理由。

楷书，是于唐代完成的。宋代的书学家赵子固说，必须是从虞世南的孔子庙堂碑，欧阳询的九成宫、化度寺入门。还说：「今求楷法者，除此三者外，南辕而北辙（反其道而行之）。」

唐人对孔子庙堂碑评价非常高，视为「青箱之至宝」（秘传书），认为这才是流传下来的王羲之的正脉。可惜的是，从五代直到宋，不止一次地被翻刻，神气全失，已经不是传达真面目的东西了。

化度寺近于小楷，原石早已丢失，在敦煌的残本上仅存二百余字，称为旧拓的东西，都是翻刻，加之又不清楚。

九成宫碑，缺损少，看得出笔意较好，可以说是大体上理想的样本。第一，它字形正，在虞书和欧书中，其他体都纵长过度，不合于楷书的标准。第二，字与其他碑相比，字也端严。与规定的标准分毫不差，完全满足了楷书的基本条件。第三，原石今天仍然存在，即使与古代的宋拓本相比，也没有那么模糊不清。大致上能够看见笔法。第四，长短相称，粗细适宜，点画的位置也是一经定下来之后，就决不能再移动，合于他的笔诀的法则。第五，受二王、卫（瓘）、索（靖）之法，更且，广为采纳南北朝的宏碑巨刻，将其融合为一，清澈而力强，显示了特殊的风貌。第六，这个碑是奉敕命写的，因此时年已七十五岁。在他的一生中，是最为精心书写的。可以说是上承魏晋，下辟三唐之作吧。在此后有名的楷帖中，有褚遂良的圣教序，颜真卿的多宝塔，柳公权的玄秘塔等，这一切都或多或少地受到这个影响。

正因为此碑非常有名，所以采拓本的人过多，把笔画给弄得瘦细了。后来又被加凿弄粗，终于又渐渐变肥，完全变成了气氛不同的东西了。现在，影印本有近十种。从笔者所看到的来说，艺苑真赏社的秦氏重刻本略粗，商务印书馆的端楷斋本与文明书局的孙退谷的跋本略细，文物出版社的李祺本字数最多，然而有点肥。只有日本的二玄社与清雅堂的带有钱大昕、杨守敬的跋的某氏藏本，既不肥也不瘦，最好地传达了原来的身姿。于是在这儿，用它作为图解的底本。

这个图解本分为三个部分。图解的第一个部分，是以用笔的八法为基础的东西，因此就横画、纵画、点、钩、挑、撇、捺、折各自的笔法，用图解揭示了运笔的过程。还揭示了全部共四十九种笔势，就各自分别作了说明。例如，在横法中，把圆头、方头、左尖、右尖的四势，把每个势各自的两个字作为例子列举出来，在栏外将其用笔法作了说明，以容易理解。其他也是一样。

图解的第二部分，是关于「结构」。结构与笔法不同。笔法就是一笔一画的写法，而结构是字的间架，把各个点画合起来，构成一个完整的形体。所以叫作「结字」。以宋人的欧阳询结体三十六法与明的李淳的大字结构八十四法为基础，参酌碑文，重新定名四十四法，每一个结构举两个例子，以图解的方式对偏旁的组成方式与字的中心的问题作了说明。例如「上盖下法」中，把「宫」「字」两个字举例，把两条斜线立在字的两侧，这类的字，把上面弄宽下面弄窄，揭示上面的笔画必须覆盖下面才行。其他也是一样。

图解的第三部分，从这个碑中选出必须当样本的字，列举有代表性的偏旁四十六部。每个字各选两个，列举出与其本体的组合进行了说明。例如在「女」部中，把「如」「始」二字作为例子，揭示女字偏的写法与其他部分的结合，以使之明白分布的原则。其他也是一样。



孔子庙堂碑

九成宫的用笔八法与四十九势

唐代是完成了楷书的时代。书法家们，就楷书的笔法，中国文字的一切千变万化，形的不同的结构作了研究。然而，那不外乎是以八种的基本笔法构成的。在所有的人们都尊崇王羲之的《兰亭序》的时候，恰如在其开头的「永和九年」的「永」字那样，它由八种的用笔法组成，其中包含着所有的笔法。只要把这些笔法弄懂，就能够应用它书写所有的文字。张旭、颜真卿等人也就楷书根据此说，把这个字作为代表举出并作了注释。所以在《怎样学习书法》这本书中，也就「永字八法」作了主要说明。

永字的第一笔的点叫「侧」，第二笔的横画叫「勒」，第三笔的纵画叫「努」，第四笔的钩叫「趯」，第五笔的挑叫「策」，第六笔的长撇叫「掠」，第七笔的短撇叫「啄」，第八笔的捺叫「磔」。「掠」与「啄」是撇的伙伴，用笔也好像相同，所以还是放在一起好些。楷书是从隶书产生的，折笔多，因为特别重要，所以进行了补充。在这儿把八法，用图解来揭示其运笔的过程。每一笔都有长短、粗细、斜直、正反等各自不同的书写方法。所以把古今的书法作为比较参考，把它进行了折衷，重新称为四十九势，各自以两个字为例进行解说，以使之易懂。



执笔法

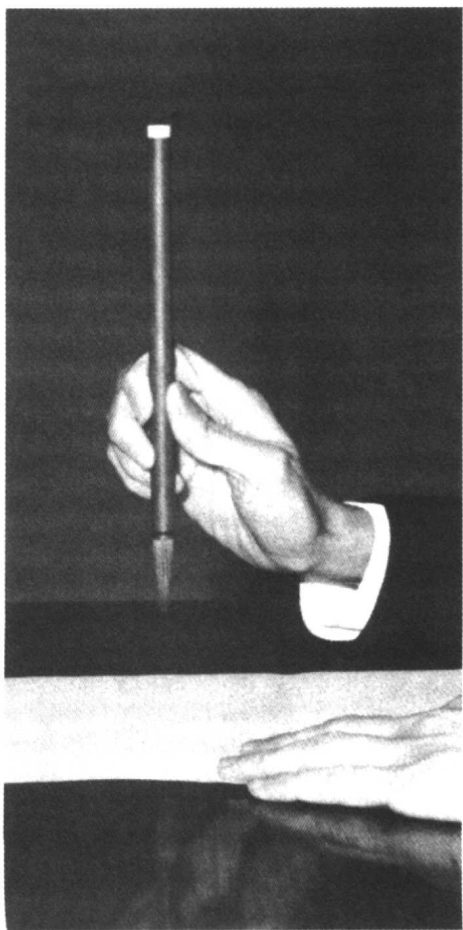
执笔法有两种，即双钩法与单钩法。

双钩法，如同照片那样，把拇指的第一关节向外，使之扎实地紧贴着轴，把食指和中指向内侧像钩似的弯着按压，使之与此相对。无名指以背向外顶，小指陪衬它们。这样扎实地一支撑，它那整洁的样子，就会成为恰如莲花的花蕾似的。要让手指的力量充实，让手背鼓得圆圆的，手掌有余地，不要僵硬地握紧。这叫「指实掌虚」，是自古流传下来的执笔法的要点。

单钩法，是用拇指、食指和中指支撑轴，食指是从笔管的外侧把钩朝向内侧，把笔放置在食指和中指之间，让拇指与它相对。宋代的苏轼和近代的日本书家多用这种执笔法。单钩法的长处，是自然地变得轻快，用侧锋来整理形也容易。但是，这对写大字也是不适合。五根手指头需要均等用力的双钩法，写起来鲜活而又有力量，对于运笔也合适。

关于执笔法，可参考沈尹默的《谈书法》，潘伯鹰的《中国书法简论》，中国书法研究社的《怎样学习书法》。

译注：关于执笔法，在日本和中国，可看到稍有差别。著者解释说日本的书家是使用单钩法的，但在日本一般来说也是大字按双钩法，单钩法多用于细字。



丹

百

正

有

五

時