

书法技法讲座

东晋——王羲之

十七帖

草书

〔日本〕二玄社 村上三岛 编
蒋京蓉 易见 译



湖南美术
出版社

《书法技法讲座》丛书（二十八本）

- 《孔子庙堂碑》唐 虞世南
《九成宫醴泉铭》唐 欧阳询
《北魏墓志铭》北魏
《高贞碑》北魏
《雁塔圣教序》唐 褚遂良
《多宝塔碑》唐 颜真卿
《颜勤礼碑》唐 颜真卿
《兰亭序》东晋 王羲之
《书谱》唐 孙过庭
《西岳华山庙碑》汉
《集字圣教序》东晋 王羲之
《张猛龙碑》北魏
《争座位稿》唐 颜真卿
《曹全碑》汉
《苏东坡》北宋
《李思训碑》唐 李邕
《木简》汉
《龙门造像记》北魏
《孟法师碑》唐 褚遂良
《怀素千字文》唐 怀素
《智永千字文》隋 智永
《道因法师碑》唐 欧阳通
《王羲之尺牍》东晋 王羲之
《兴福寺断碑》东晋 王羲之
《枯树赋》唐 褚遂良
《乐毅论》东晋 王羲之
《清人篆书三种》清 邓石如 吴让之 赵之谦

ISBN 978-7-5356-2704-9



9 787535 627049

定价：20.00 元

书法技法讲座

东晋——王羲之

十七帖

草书

村上三岛 编 蒋京蓉 易见 译



湖南美术
出版社

十七帖

在草书当中似乎有某种规矩，但是严格地说来又可以说是没有规矩的。这是因为草书会根据人或者被使用场所的不同，而进行微妙的变化。在哪里进行怎样的变化呢？对于初学者来说，被一致地认为『草书难学』当我们这样认为的时候，就必须到古典中去寻求典范。《十七帖》是书圣王羲之的代表作，自古以来，就被当作草书的圣典而受到尊崇，现在也依然作为书法学习者独一无二的教材备加重视。在这个讲座中，已经出版发行了《王羲之尺牍》，它就草书一般形式的多样性进行了讨论；而在这本书里，我将就王羲之的用笔法进行更进一步的挖掘考证，希望可以借此给草书学习者补充必要的基础知识。

书法技法讲座 凡例

一、《书法技法讲座》是为了学习各种书体、各种书法风格的基本用笔和结构法，而从历代名家书法中选取合适的笔迹编辑而成的字帖。

二、各册只限定一种笔迹，字数较多的笔迹为了避免学习的繁琐及归纳其技巧，系统地选出了这种书体中具有典型性的完好的文字或者其中的一部分进行排列，而排除了其他不必要的部分。

三、为了使读者明白易懂地理解其技巧并易于练习，将各种笔迹进行了适当的放大，还登载了原来尺寸的笔迹以便读者对照。

四、对技法的解说是以入门阶段的自学者作为对象的。

五、《书法技法讲座》的各册只是各种书体、书法风格的入门用书，因此，没有特意规定学习的顺序。

关于本书的编辑

一、本卷作为《书法技法讲座》当中的一册，是按照该系列的凡例构成的。
二、刊载的墨迹是从《羲之十七帖》当中，选择能把握草书特征的重要的文字部分，并且依照该卷的主旨进行排列而成的。

三、《十七帖》有各种版本，本卷是将最广泛使用的馆本系列中的三井本十七帖作为底本。有关各种版本的详细情况请参照卷末的《十七帖之诸本》一文。

四、范本为尽可能仔细地探讨草书法的变化，刊载了许多相同文字的不同用例。

(1) 基本的用笔。关于各个笔画，详细地说明其笔法的变化。六、五五页。

(2) 由笔法引起的字形的变化和连绵。

▷ 起笔 五八、六四页。◻ 收笔 六五、七三页。○ 扁平 七四页。□ 断笔 七五、八零页。◼ 连绵 八一、八六页。

(3) 刊载原尺寸的拓本。八七、九四页。

五、文字解说中考虑到笔法的连续动作，故以草书当中毛笔的运用方法作为关键点。

六、范本中的文字是将原拓本黑白反转后，按每张纸六个字进行扩大而构成的。再考虑到学习结构的方便，对各个文字附上了九等分割的朱红线。

七、关于用笔，考虑到让学习者具体地理解笔尖的动作和笔杆之间的相关关系，我们使用了由自动摄影机拍摄所获得的分解照片。

致《十七帖》的学习者们

村上三岛

十七帖的优秀性

对王羲之及十七帖的考证文字已经发表，书迹名品丛刊、技法讲座等已经介绍了许多这方面的知识，在这里，我们就将这些内容省略不说了，而是专心于研究《十七帖》。

《十七帖》作为草书的圣典，距今已经千百年，如今依然光辉灿烂、耀眼夺目，实在是令人吃惊，同时我们也不得不景仰其书写的作者王羲之是何等的卓越超群。

尽管如此，王羲之的真迹却已经损失殆尽，没能留下什么。我们最接近的是藏于皇室家族的《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《奉橘帖》、《游目帖》（在战争中被烧毁）那样的双钩填墨品；其次就是刻在石头上的诸多法帖之类。法帖也是以宋代所刻的《淳化阁帖》为祖帖，而且屡屡被复刻，虽然署名是王羲之，但是恐怕已经被伪造得面目全非了。即便据说是王羲之书法的《乐毅论》、《黄庭经》以及小楷，在某种程度上较接近王羲之的真迹，但那或许也已经远远地超出了我们的想象。技法讲座中刊载的《兰亭序》等据说在宋代已有两百种之多，真是了不得。

但是，该《十七帖》在大量的被传闻是王羲之书法的作品当中，具有可以和前面所说的《丧乱帖》等优秀的双钩本相媲美的价值，而且有许多根据推测认为接近真迹的事情。

其一，奉唐太宗之命进行拓摹的说法，据说在当时属于一流的人物撰定了王羲之书法之绝妙，担当了将它们刻于石头之上的重任。在帖末有「勅」字，馆本的最终是褚遂良的名字，这是我们首先就可以相信的。而且据说集中在在一起的尺牍的数字是二十八帖。

而且从发掘出来的楼兰遗迹中得到了许多的尺牍断片，将当中的文字进行对比来看，可以发现它们也是独草（每一个字独立地书写），其韵味十分接近《十七帖》。发掘出来的尺牍断片当中也有接近王羲之当时的「晋」这一年号的，当时的手写体十分清楚。和被称为「书圣」的王羲之

的书法进行比较的话，已经分辨不出是谁写的了。我们今天能够看到的《十七帖》，似乎传达了当时书法的样子，从旁支持了它距离王羲之的真迹不太远的说法。

作为最好的版本的三井本、上野本，虽然不是属于当时最初的石刻，但是已经得到了许多考证，证明「它是不低于那个时代的书法作品」。

《淳化阁帖》当中，处处分散地刻有《十七帖》中的各帖，与其他的相比较非常简洁、高古，虽然也许不是那么引人注目，但是如果静静地观赏的话，其稳重沉着沁人心脾，令人无法看尽当中最深沉的韵味。

楼兰发掘的李柏尺牍栩栩如生，运用朴素无杂作的线质，是将当时人们的情感自然地表现出来的优秀的作品，但是如果把这种线质应用于《十七帖》中再来看的话，却似乎并不会出现理想的效果。

乍一看平凡无奇，但是过后却怎样也百看不厌的作品，我认为不可能是靠追求奇特的形状，而应该是通过其中包含的笔意将感情吐露出来，绝对不能追求奇特。该《十七帖》在每一个文字中都有相当的变化，详情在后面会叙述。如果不是天才的话，是绝对做不到的，无论怎么说都是令人惊异的。

十七帖的疑问

这里在讲《十七帖》的技法之前，我想提出几个相关的疑问。

一、独草体

其一，就是在尺牍中为何使用这种独草体。《丧乱帖》、《孔侍中帖》都运用的是独草，前面所列举的楼兰发掘的尺牍也多数是独草，这是因为如果是轻松愉快的内容的书信的话，可以更加连续地写。现代中国人写的草书，连绵也是极少见，然而王羲之的作品中则相当多地运用了连绵。看他书法中一个字的终笔，与后一个字的连绵态势至少有一半以上。

仔细地看起笔处与前一个字相连的笔意，与其说是连写，倒不如说是更多地运用了重新落笔而写的方法。

《十七帖》的文字横向稳稳地展开，纵向也具有动态，其威风凛凛的原因之一，我认为就是重新起笔的缘故。一个文字的起笔采取与上面相连接的姿态中的某一个，纵向的流动即使表现得非常好，但是也难以写出威风凛凛之作来。

而对于不管什么马上想到连绵的日本人（受假名的影响），对于这种每一个字重新起笔的草书的写法抱有疑问是理所当然的，特别是前面所说的书信的场合合理应会有那样的想法。

二、期间

据说这封书信大概是写给周益州的，但是大约是哪年呢？

从开头到结尾看上去似乎是一天一气呵成的。如果是好几年间收集的尺牍的话，难道可能隔开那样久吗？假如是有五年的岁月的话，难道会是这样的笔调一致吗？即使是我们自己的书信的话，五年之间应该也会有相当大的变化了。因为雕刻的人是在短时间之内完成的，所以我们能够想象得到，这个人也是在他的雕刻习惯下一气呵成的。

三、最小的笔画数

像《十七帖》这样笔画数少的草书在别的地方不可能看到，这全部都是王羲之创造出来的吗？有这样的疑问。

当时的王导、王敦，王羲之家族的书法虽然非常相似，但是也似乎并未达到这种程度。

我们在将文字进行最简略地书写的时候，几乎一定是依据王羲之的草书。这是为什么呢？后人随意地信手而来的作品是不会通用的。所以还是符合和参照王羲之的草书方式进行规定。

在当时，隶书也是盛行的，草书、楷书一定也被广泛地使用。然而其他人的作品就像月端的星星一样全部都消失了，只有王羲之的草书依然存在着。除此之外，将文字进行简略化的人大概就没有了吧？我们就只能这样去想象了。

四、相互连接的地方皆断开

《十七帖》的结体具有所谓的「连所皆断，断所皆连」这样的关于转折的问题。这是雕刻的时候雕刻者为了简单刻意而做出来的，还是原物本身就是使用这样的笔意而明显地做出来的呢？这已是不得而知了。《丧乱帖》、《孔侍中帖》不管怎样去观看，似乎都会不一样。理所当然应该如此起笔、转折的原则即使明显地暴露了出来，但是也没有觉得任何的不自然。像这样的例子，诚然是作为练习的极好的资料，毫无累赘地张开，而且作品具有朴素的、极高的韵致，原本的王羲之书法果真就是这样的吗？

五、一样的粗细

书法在多样的书写过程当中，因为用墨、速度的关系，以及文字的笔画、草书方法的关系，纤细的字、粗粗的字会连续出现，这是我们自然而然就能想到的。然而像《十七帖》这样整然有序地排列出来真是不可思议，那是单纯的同一程度的粗细。将它和草书文字数最少的《书谱》进行比较的话，就会非常清楚。如果是誓约文的话，可以说其稳重谨慎，然而它是出现在人们尺牍当中，这究竟是什么呢？

而且，如前所述，我们会想象：假如是经历了好多年的尺牍的话，那岂不是有时候会是极细的文字，又或者也会写出任意粗的文字呢？或许是与双钩填墨不同吧。但是要怎么解释才好呢？

六、渴笔

本来刻本，将贯穿于真迹当中的润、渴笔表现出来是非常困难的。整体地来看这本《十七帖》，可以说渴笔非常的少。一般认为，如果在原本中有许多这样的渴笔的话，熟练的雕刻者是尽可能地保留其渴笔的，但是像这里的这样地少，究竟是真迹当中其本身就是渴笔少，还是雕刻者……？渴笔是和速度相联系的，润、渴有时候会成为速度的标志，也会与纸张有关系，没有润、渴笔的书法事实上是不可能有的。正因为这样的一种状态，所以我们应该怎样去思考呢？

拓本的学习

这里提出了许多疑问，它们都几乎是与雕刻有关的问题。因为该《十七帖》仅仅是作为石刻而保留下来的，所以现在已经无法确定。而且据说每出现一个与原作者不同的人，因其手法有巧拙，所以也就会有不同程度的面貌改变。它如果是经过两次、三次复刻的话，大概已经远离原迹了吧，谁也无法想象。

因此，拓本始终是原迹的影子，即使能够看见其大概的样子，也必须要想已经和原来的相差甚远了。从这样的观点来看的话，我们可以知道：运用拓本来进行学习，比起看亲笔所写的来进行学习，既存在有相当的不便之处，也具有不能看清楚其真实的一面的不利之处。

但是，这依然还是既有利又有弊的。说到可以看看亲笔所写，其姿态样子自然不必多说，为了

能够看清楚其细小的轮廓，甚至于眼睛看到的颜色，都会被真迹束缚，然后脱离出来，以及在思考真迹之外的事情的时候，总之都会毫无用处地被真迹关闭起来。因此，在练习写得并不是很好的老师的亲笔所写的作品的的时候，就不能从这位老师的书法当中抽身出来了，多数情况下也会陷入怎样也摆脱不了的困境之中。正因为拓本就好像是在看影子一样，所以容易进行猜想，变为自己所喜欢的东西。

如果是书写亲笔手写的摹本的话，就会受到速度的制约；但是如果是书写拓本的话，速度想写得快或慢全由个人自由地决定。而且，如果是书写亲笔手写的摹本的话，似乎还会因为毛笔的软硬出现粗细、长度的不同，然而如果是书写拓本的话，这些就完全由自己决定。

假如只是取拓本当中的形的话，则是无济于事的，当然也包括如何去解释该拓本产生之前的本来的手写体这一难题。

一边看着影子，一边尝试着凭自己的能力去想象该影子本来的样子，这虽然有些过分，但是在道理上，却有较多的形成新性格的可能性。因此看一本拓本，绝对不可以去推断它是应该写得快，还是应该写得慢。从影子那儿得到什么，感受到什么，创造出什么，理应是练习者自身的东西。

这本《十七帖》千百年来曾被多少人练习过已经不得而知，但是我认为他们都得到了各自不同的情趣，由此也诞生了几十、几百位作家。

再就是，有时候会因为这本《十七帖》是一本拓本而觉得不可思议。在日常进行草书练习过程当中，感到自己写出来的书法变得俗气、格调低下的时候，肯定也是把《十七帖》给忘记的时候。自己是这个样子，周围的其他的人也似乎是朝向了俗气的方向。在感觉奇怪的时候，就多数会说到「再试着重新练习一遍十七帖吧」。于是虽然反感，但还是重新去练习了一遍十七帖，格调不由得变高了，我经常会有这样的经验。

从这种意义上来说，这确实是一本灵验有效的法帖，在《十七帖》的文字群中究竟隐藏着有什么，真是感到不可思议。那既是朴素，也是落落大方，既是无技巧的技巧，也一定是在那之外还含有某种不一样的要素，我们完全不能想象得到的。

另外，在实际练习的时候，我想分成以下六个部分来进行思考。

一、抑扬

毛笔的运动必须在东南西北四个方向自由自在地运用自如，这一点当然是不必多说的了，而

且还必须上下运用自如。这就是指一边东南西北地运动，一边上下地运动。如果不这样地运动的话，就不会产生出立体感来。

笔压没有变化，其书法当然就是平面的了，因此有必要在某些时候将毛笔紧紧地插入纸面，而某些时候又需要稳稳地、自然地鸡毛笔拔去，这就是所谓的「抑扬」。身体紧绷僵直、使劲用力的写法严格地来说是不行的，因为使劲用力地写从一开始就会使运动显得不自然，所以一定要在自然的身体状态下持笔书写。

而且，不管使用哪一种毛笔，都必须事先训练自己的手对于该毛笔的弹力的手感。如果无视毛笔的弹力，而是用腕力使劲地拖拽的话，那是绝对不行的。不管怎样柔软的毛，都必须充分地去感受，运用它来达到抑扬的目的。

要做到这样的抑扬，我认为：将毛笔直立或倒下都是不行的。毛笔依然还是不加修饰地运用才是看不厌的。这里的抑扬并不是使用手腕的力度。不管怎样短的一条线条，都应该使用肩部的力量来书写，运用腕力写出来的线条形式会变小。运用肩部的力量写出来的曲线和运用手腕的力量写出来的曲线一看就会明白，手腕写出来的字有点儿像卖弄小聪明的小孩儿，一点儿也不落落大方。

二、丰满

《十七帖》可以说是比较丰满的书法。虽然因为拓本不一样而各有不同，但是如果是来自于同一块石头的拓本，越丰满的就越会是从前的好东西。所指的就是接近于原来的物品。作品刻在石头上，采用挖掘的方法刻到底部，会逐渐地变窄。经过多次反复地取拓之后，其表面就会磨秃，或者也会因为风化，文字渐渐地变细。附带提一下，我在北京故宫观看陈列的法帖的时候，陈列在那里的帖比起我以前所见的全部都要粗，我曾经为此感到吃惊。我吃惊于《九成宫醴泉铭》等显得特别得粗。比较起我在此之前所看见过的任何一种相当好的照片版都要粗。我不禁感叹到：古代的、好的拓本难道就是像这样粗的吗？

不可思议的还有：像拓本一样的黑底白字，以及与此相反的白底黑字，这两种情况下呈现出来的粗细是不一样的，而这本《十七帖》不管什么时候去看这样的黑底白字都会认为非常的粗，但是把它变为黑字去看，令人吃惊的是看起来却非常的细。这或许就是所谓的错觉吧，觉得白底黑字显得细的人大概也不仅仅只有我一个人吧。总之，也许正因为《十七帖》粗粗的、显得丰满，才看起来落落大方吧。

三、速度的缓急

《十七帖》既有人说它写得快，也有许多的人说它写得慢。但是所谓的速度只是主观的，即使

设定所谓的每秒几米的这样的速度的话，也会出现有说它快或慢的人，所以很难决定快或慢这样的问题。

所谓「速度」是指画一条线的速度，而不是指写完一个字的速度的。因为一个字是好几条线条的集合体，所以即使每一线条写得很快，如果在往下一线条移动的时候花费了时间的话，写完这一个字就会变慢；而另一方面，即使画线条的时候比较慢，然而在向下一线条移动的时候如果快速运行的话，也可以说这个字完成的速度快。一边用手指和手掌去感觉毛笔的笔尖的弹力，一边尽可能地做到不发生纠葛，能够非常顺利地、没有停滞地运动就是理想的，在修炼到能够这样的操控毛笔之后，才会出现所说的缓急的问题。也可以说如果不能充分地把握好毛笔的笔毛的话，就没有余地去思考缓急这样的问题。

这里也说一下题外话，我曾在北京琉璃厂的荣宝斋，看到两幅精巧的、看起来似乎相同的版画。其中有一幅是原画，而另一幅才是版画。造得非常不好，首先颜色和形状就难以分辨出来。画上有十个字左右的题跋。「你能想象出来哪一幅才是原画吗？」不一会儿，我就回答说「右边的原画」。店员问道「是的，右边的是原画。您是怎样知道的呢？」我回答「因为我是书法家，所以比较起来的话，我的直观感觉是首先看其书法，我首先比较这两者的书法。于是，从原画的文字我看见了线条的抑扬，感觉到了其速度感。然而左边的那幅画其文字的线条没有速度。」我记得店员听了之后，似乎说了「版画也到了难以看懂的地步」。我想象着：如果是一位画家的话，他能够从一根根线条，感觉到其中的速度感或者其他的一些什么东西，来猜中原画吗？

书法当中，这种速度的缓急是绝对有必要的。假如在原画当中的题跋也是没有缓急的、像死了一样的文字的话，或许就感觉不到这种速度感了。好几条线条的组合当中，既有快，也有慢。大概正是因为有了所谓的缓急，才能够分辨得出来的吧。

因此，书法中的缓急（节奏）是绝对有必要的，通过怎样把握节奏，来决定书法写得好或坏。像《十七帖》这样的拓本，就好像版画当中的题跋一样是完全没有节奏的。怎样把握这种节奏，就是生或死的问题了。

练习者只有练习出符合自己本身步调的节奏。这靠嘴巴是不能够解释清楚的，可以说，他的笔意和节奏才是他书法的生命。

四、转折

在古今的拓本当中，像《十七帖》中这样特殊的转折也十分罕见。在人们认为理所当然应该相互连接的地方，却是将毛笔松开一下再写；然而在认为可以断开的地方，却是连着写。即所谓的「连所皆断，断所皆连」，究竟是怎样做的呢？

我们试着假定原本如果就是这样的话，接近独草体，应该更加具有张力，而且为了表现落落大方的骨气，才这样而为之的；也或许是在不知不觉之中，带入了草草体，为了体现出简单朴素、直截了当的感觉而为之的。《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《游目帖》等等，在它们之中虽然也零星散落地见到这种将笔断开、重新来写的地方，但是没有这么多。总之，它不是敷衍了事拖拖拉拉地连绵，而是清清楚楚地、一笔一画地、包含着充分的笔意，千真万确地进行书写。

从它被雕刻为当作范本的最高水平的馆本这一点来思考，因为其笔意、笔势明了，雕刻者是刻意这样做的。也就是说，编者、雕刻者的意志夸张了原本的笔意。

连绵草流行、实画和虚画都不考虑，认为只要是连绵就有趣的人，应该再好好地将这本《十七帖》练习一次，做到一笔一画都不会敷衍了事。

五、波折

试着和具有所谓草草的波折进行一下比较。阁帖当中的汉朝章帝之书、索靖的出师表等皆是后人的伪作，由当时的八分书转变而出现楷书、草书的时候，就好像在楼兰发掘的写经等当中能够看到的那样，八分、楷书，无论说哪一种都可以的书法，作为方便的书写体，被许多的人使用，想把它更简便地书写的李柏尺牍，虽然将八分、楷书、草书混合在一起书写，这似乎是事实。该《十七帖》有六十多处好像波折。

六、书品和豁达开朗

《十七帖》的字形总的来说圆形的，字体鼓出、扁平。这样显得胸怀宽广，不会产生小里小气的感觉。在横画应该扩张的地方就充分地动作，形成落落大方的形状。

原来普遍都是使用这样扁平的字形去书写独草体，每行看起来断断续续不成作品，但是这本《十七帖》却是气脉贯通、落落大方、非常漂亮。这样漂亮的作品不论在字里行间是隔开或不隔开，连贯或间断，都没有影响到相通的气脉。而且中间即使出现了一个不稳定的文字，也会通过下一个文字来进行改变和弥补。通过左右偏旁间的组合以及彼此间的距离，将作品中出现的强弱等协调均衡整齐这是至关重要的。

原本草草的作品有八成都是平的，后来产生出了纵长的结体，从而苗条的书法开始流行。但是不管怎样，扁平的书法格调还是在其之上的。说到扁平，总会使人感觉沉着稳定，虽然缺乏在纵向去的节奏感，但是书品好。拿《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《游目帖》的拓本与之进行比较，《十七帖》虽然大体上扁平，这却是成为我喜欢《十七帖》的原因。现在流行长条幅之类的作品，有许多变成了在纵向胡乱地进行拉长的创作。当然这对于展览是非常方便的，因为比起横向形式的作品来，它更加符合建筑的美感。这种纵向形式的作品较多地被写出来，是从明初开始的，在宋朝之前纵向悬挂起来进行欣赏的书法作品是极为稀少的。

创作纵向形式的书法作品的场合，为了强调由上而下的动作，多使用竖长的文字。那样的字形相似，而且节奏也容易出来。或许是那样的缘故吧，明代以后纵长的字形就比扁平的字形使用得较多，而且如同前面所叙述的那样，格调及书品渐渐地下降了。

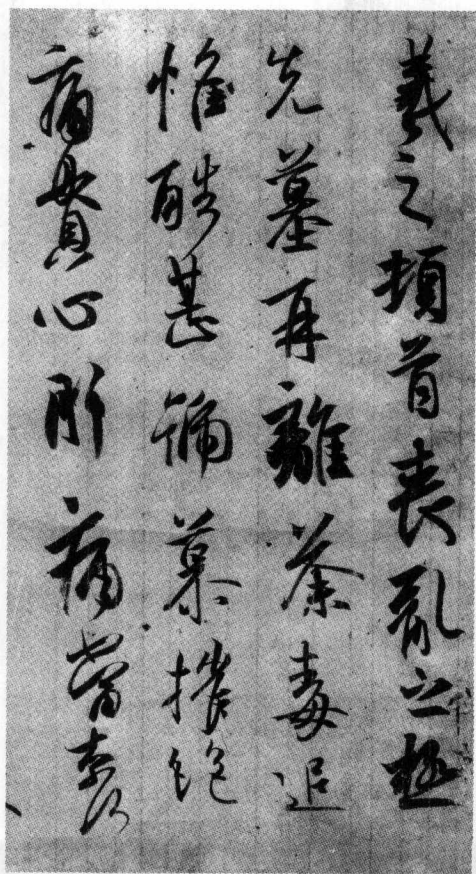
即使是在现在纵长字形也是陷入僵局，变得没有意思。在要求高格调作品的时候，一般认为应该返回到遥远的汉代、东晋，去一次其故里似乎才是最极致的。

时间的流逝真是不可思议，自古以来好几次流行，都在各个时代盛行或者消亡了。这其中如果诞生了一位高手的话，其书法风格会风靡一世。这样的事情周而复始地发生着，一直延续到现在，然而现代的我们无视时代的流行，做着自己喜欢的的事情，这实在是难得。随着摄影技术的发展，任何一个时代、任何一个人的书法都能看到，并可以将逸品作为资料，放在随手可以取到的地方，出生在这样的时代真是值得感激。

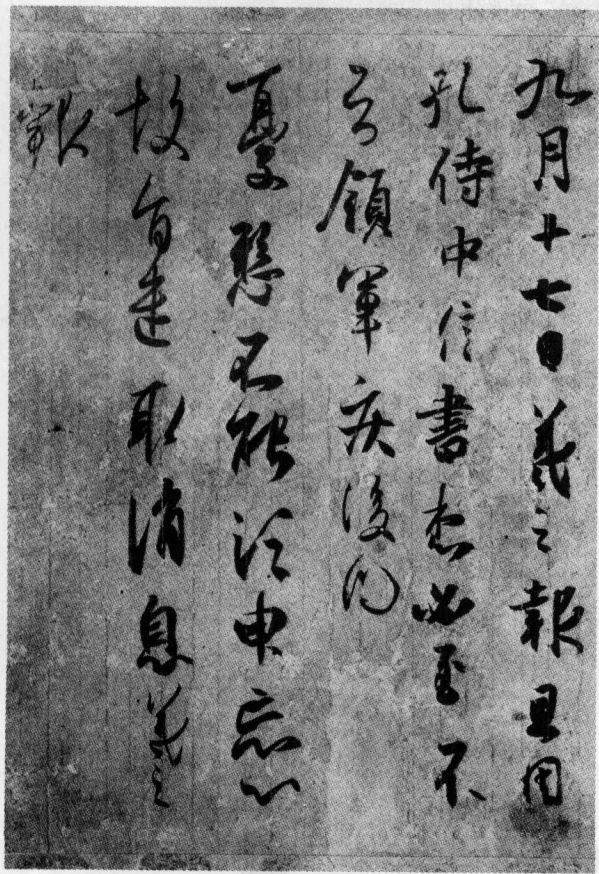
因此在再一次欣赏这本《十七帖》的时候，我们不得不再一次认识到王羲之这位高手是何等的伟大和出色。不管科学如何发达，即使已经能够到月球去了，即使在如今电脑已经能够代替人类的脑力和劳力的时代，只要是学习书法的话，就必须学习千数百年前已故的王羲之的书法，就必须学习这本《十七帖》。从我们现在的生活来说，王羲之是接近于原始人的。其家是怎样的，吃的是什么，使用的道具，一定全部都是我们不能想象的原始的东西。尽管如此，我们却不能在他的面前迈开一步或半步，甚至就连模仿也不能够，这究竟是因为什么呢？

这是因为无论科学如何发达，我们在出生的时候全部都是只有零，艺术也必须由每个人自身从零开始积累。如果是得过一次V的人能明白的学问的话，那么得过B或C的人也能明白同等程

度的学问。因此，学问在既成的事实基础之上，会不断地积累。如今的高中生或许会比百多年前的伟大的科学家们知道更多的事情。但是艺术却不是那样的。这是因为只要那个人自身不去努力积累的话，无论到何时都永远只会是零。



丧乱帖



孔侍中帖

之

十

年

七

復

苦

(1) 第一笔的横画相当强势地落笔。毛笔的穗端位于上部，在上部的穗端被拔出时，从波折的最上部带有向上意味地放开。「十」的纵画也从左用露锋点入，毛笔的穗端不动，将毛笔的笔腹拉起快速拖动。在停笔的瞬间顺势离开，穗端经过笔画的左端。

(2) 第一笔画的写法和「十」字的大致相同。纵画虽然落笔方式也大致和「十」字的相同，但是毛笔不需要浮起，只要顺势往下拉动，然后向右轻轻地拖动之后再停住。

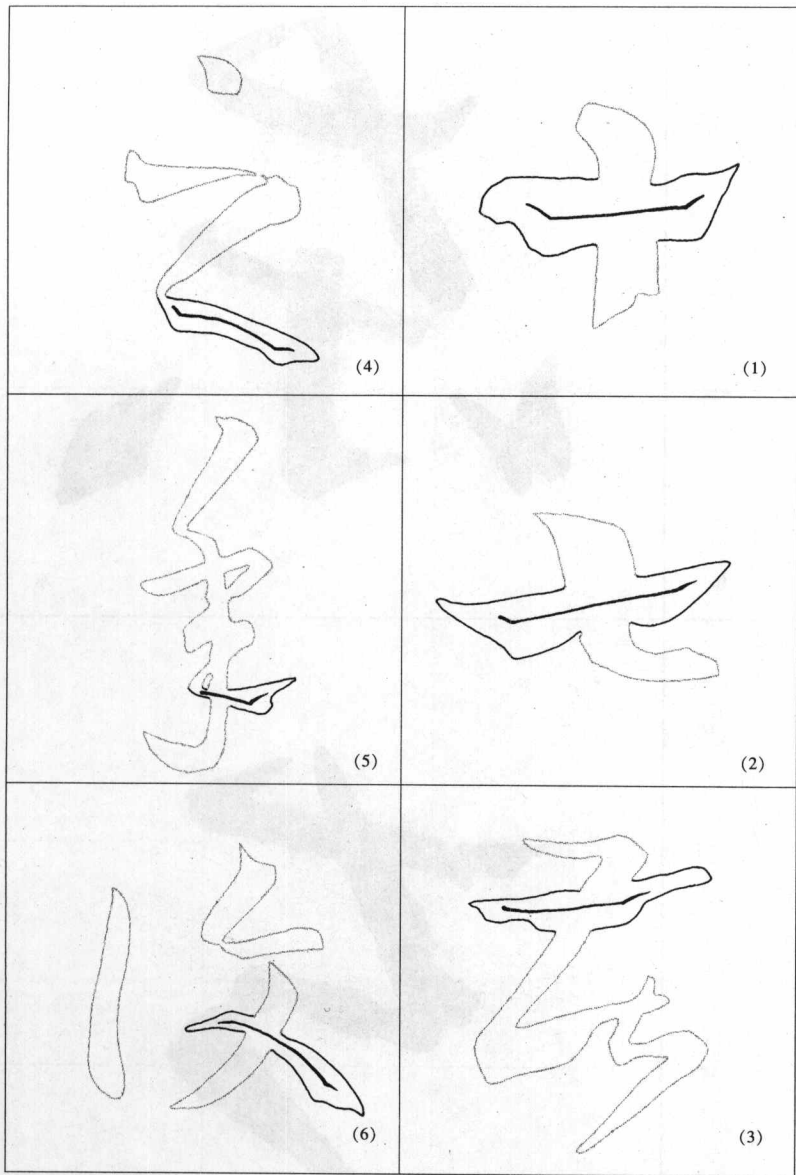
(3) 第一笔画的写法比「十」字的尖锐，好像一架飞机正在滑行的样子，稍微附上了一点足部，而且好像要上升似的，速度也加快，毛笔的穗端由上部通过。第三画也是运用

和第一画极为相似的用笔方式离开。

(4) 终笔波折状的线条是将毛笔再次落入纸面，毛笔朝向自己这方尽力地倾斜。笔穗仍然由上方通过。离笔的时候，停顿一下，由笔腹处浮起，最后毛笔的穗端如果不可能地离开纸面的话，就写不出这个样子的笔画来。

(5) 没有较大的波折，轻轻地，只是让毛笔的穗端在纸面上挥动，然后离笔写出来和隶书中的波折极为相似的形状。

(6) 和「之」字的波折相同的写法，但是在写的时候，带有那种沿着上端画一个大大的圆那样的心情，然后突然地停顿，在与线条同样的方向鲜明地拔出毛笔来。在这样的角度拔笔是具有难度的。



孙过庭《书谱》中的例子



至

其

东

东

者

者

甚

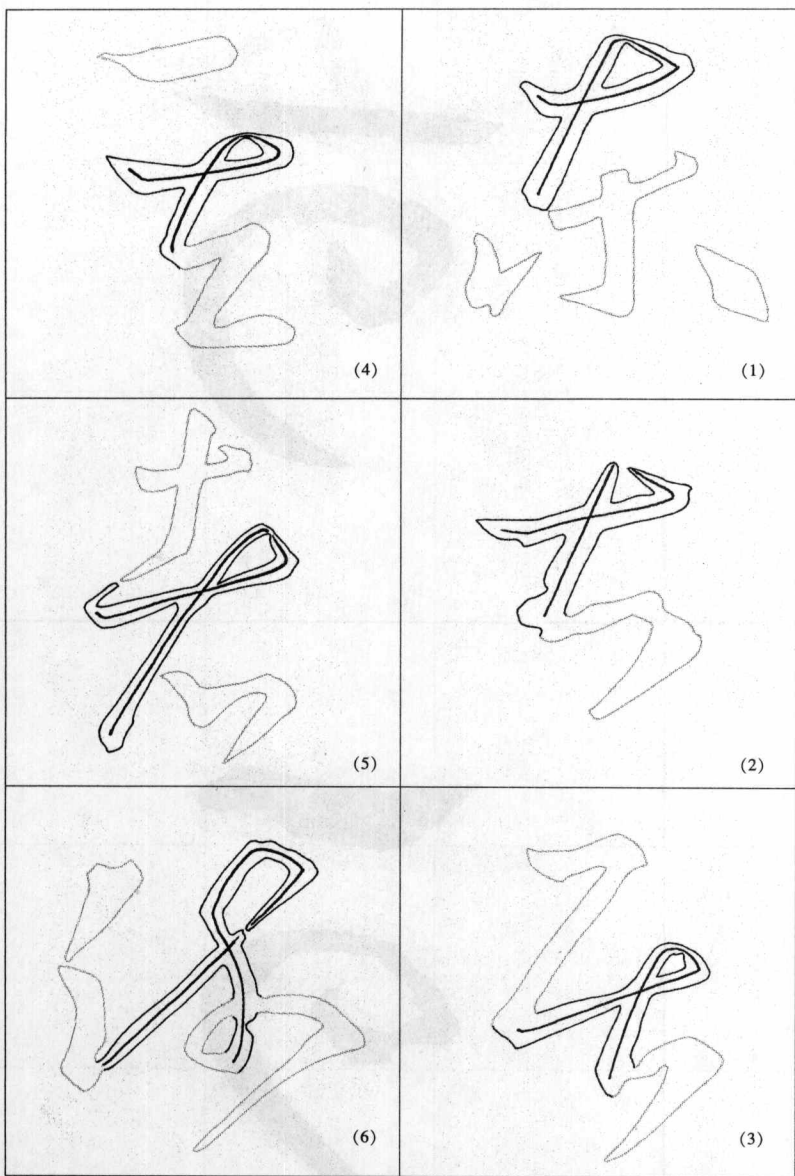
甚

流

流

居

居



(1) 第一笔静静地落笔，然后好像从下方举起来似的写出一个上翘弯曲，在停住的地方轻轻地挑上来，再在适当的地方停住，顺势进入第二笔。此时，是在线条最细的地方往后移笔，理所当然也就在向下移动的时候逐渐地变粗。

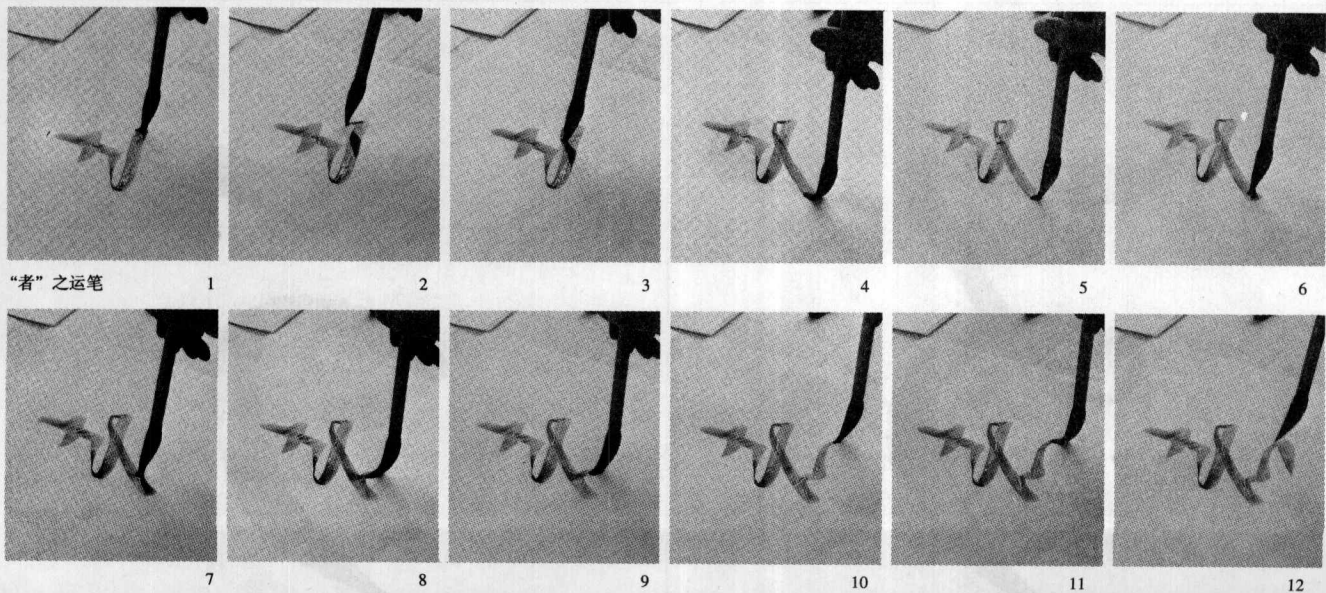
(2) 第一、二笔画好像断开了似的，这里的写法和「东」字相同，不管是断开，还是不断开，用笔方法是不变的。像这样的毛笔挑上来之后由其终笔到第二笔画的起笔，在横画形成的举起来的形式，这些都容易写。

(3) 在这个「居」字也是一样的，横画写成好象抛物线那样的反翘，第二笔画如果不把毛笔再次重新置入的话，就会很难写，也会写得不好。在《十七帖》中也仅有这一例。

(4) 「其」字也是相同的，由第二笔画向第三笔画移笔的时候，在没有往上举起的姿势（有两例）的情况下，第三笔画开始变粗；有往上举起的姿势（有四例）的情况下，第三笔画则开始变细。

(5) 横画不是由横向开始写起，而是从上方开始写的场合，和横画往上举起的姿势入笔情况的写法相同，往上的挑笔容易写，能够写出与后面纵画的连绵。

(6) 与横画的人笔情况一样，往上反翘的挑笔，朝上挑笔，然后与接下来的线条顺畅地联系。不管怎样，如果拖动横画线条的毛笔穗端不由该线条的正中央通过的话，就会很勉强。



“者”之运笔

可

可

可

可

可

可

可

(1) 作为从横线往纵向移动的例子，我列举了「可」字。第一画写成波折，再重新从上方毫无做作地进入，像日语平假名的「の」那样地将毛笔旋转一次写出来。

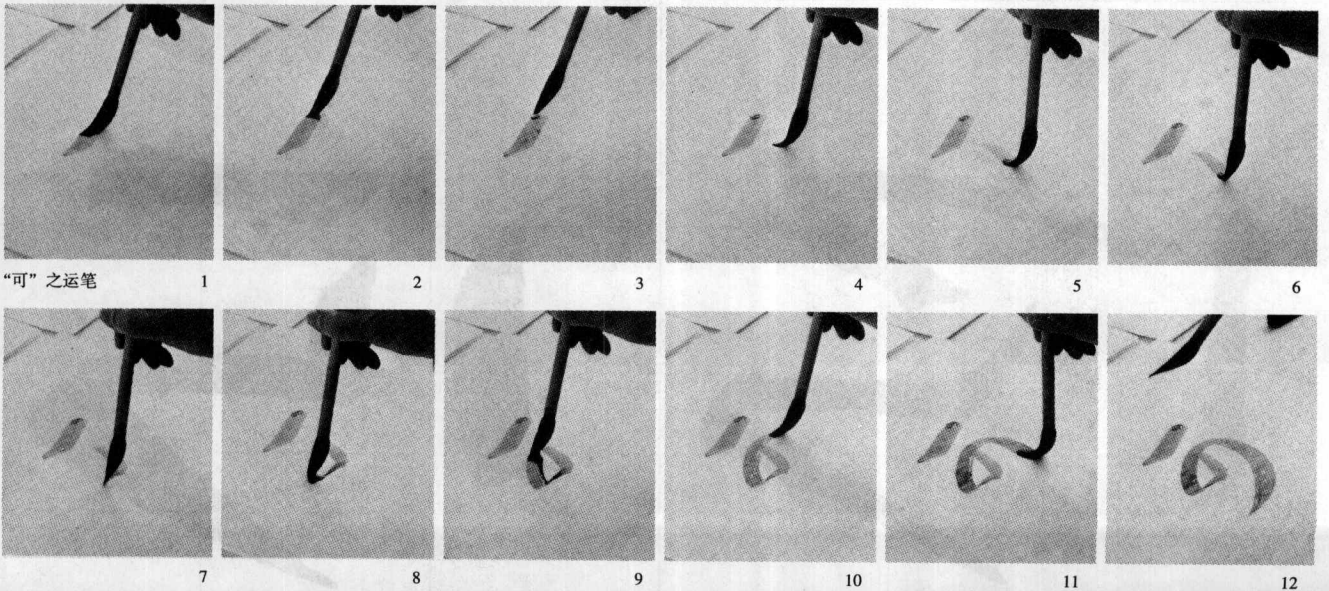
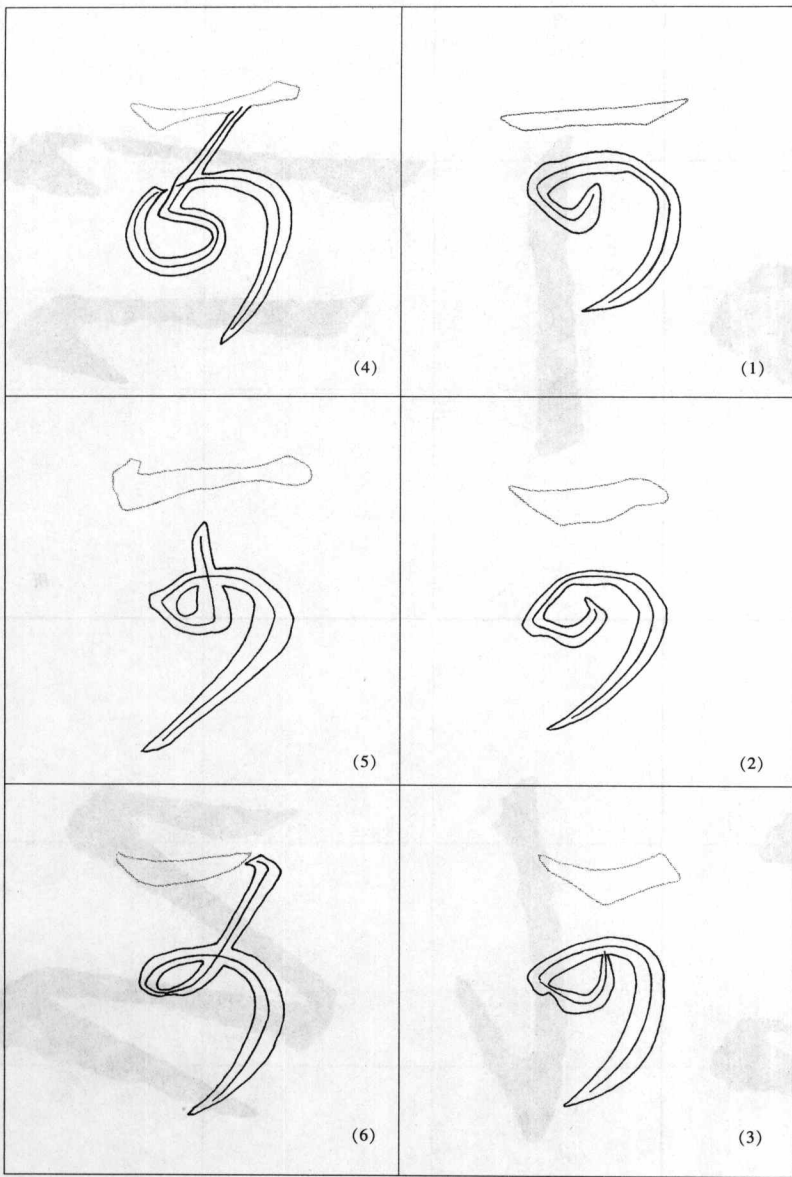
(2) 第一笔画向上抬起之后停住，第二笔画由左方进入像画螺旋线一样旋转一次。「の」的触角虽然没有伸出来，但是书写时的速度慢。因此在写「の」的圆环的时候，在左边将毛笔停顿一次，稍微带出一些棱角。

(3) 横画正中的凸出是因为承接了上一个文字的笔势而形成的。像这样，「の」的触角不伸出来的字例有六例。它们的书写速度均比将触角伸出来写的速度慢。因为速度慢，所以「の」的部分粗壮。

(4) 从上方一口气写下来，这一次是完全好像画一个圆似的写出来，在十六个「可」字当中，这一个字的姿势是最差的一个，可能是匆忙中写出来的。我们可以感觉到，其他的十例将触角伸出来的例子全部都预先考虑了圆环处的书写准备。

(5) 来自上方的笔意拉出「一」，再重新起笔，「の」的触角伸出，稍稍进行整理。写得堂堂正正的，有所说的横梁的感觉。

(6) 在上方有好几个文字，不断旋转的毛笔由上到横画嗖地一下落下，「一」的终笔轻轻地拔出毛笔，朝向纵画毫无做作地入笔，借着该笔势旋转。



“可”之运笔

所

所

所

所

所

所

所

所

所