

书法技法讲座

唐——孙过庭

书谱

〔しよふ〕

草书

〔日本〕二玄社·今井凌雪 编·林怀秋 译



湖南美术
出版社

书法技法讲座

唐——孙过庭

书

谱

〔しよふ〕

草书

〔日本〕二玄社・今井凌雪 编・林怀秋 译



湖南美术
出版社

《书法技法讲座》丛书
书 谱

原 著	孙过庭
编 者	今井凌雪
译 者	林怀秋
责任编辑	许 涌
美术编辑	许 涌
责任校对	罗 玲
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	6.5
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	ISBN7-5356-2068-X/J · 1929
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

书谱 / (日) 今井凌雪编; 林怀秋译. — 长沙: 湖南美术出版社, 2004
(书法技法讲座)
I. 书... II. ①今... ②林... III. 草书—书法—教材 IV. J292.113.4
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 031592 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。

书 谱

草书学习的基础，首先就在于对用笔法的领会。一般来说，初学书法的人，在书写像行书和草书这样的连笔字时，往往只顾其笔势的连贯，而对点画容易忽视。这一点，《书谱》对起笔、转折等的运笔，分析得非常明白，揭示出草书运笔的规律，可以说它是学习草书基础的最佳教材。本书以《书谱》笔法分析整理为中心，作为临摹书贴的法则，并把古来著名的书论翻译成通俗易懂的译文，此外还把草书的字如何简化加以分类，列出草书一览表，对《书谱》进行了多方面的解剖。本书是编者多年来缜密研究的结果，已远远超出了入门书的领域，而成为综合性的书法学习用书。

书法技巧讲座 凡例

一、《书法技巧讲座》是从历代书法名家中选出各种书体、各种风格的字，将凡是认为其基本用笔、结构法适宜于学习、模仿的真迹挑选出来，作为范本。

二、在每卷中只限定了一种真迹，在字数较多的真迹中，为了避免学习之繁，将其技巧简约，把被视为其书法典型的完好字、或者部分，系统地精选出来排列，其他的则略去。

三、著名书法范本，为了让人容易学习和理解其技巧，把各真迹放大到合适的大小，并另把原尺寸的真迹也刊载上，以作对照之使。

四、关于技巧解说是以入门阶段的自学者为对象的。

五、《书法技巧讲座》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》的一册，按照这套丛书的凡例构成。

二、所登载的笔迹，是从《孙过庭·书谱》中选出其草书的典型性的文字，按本卷的主旨加以排列的。

三、本书的构成如下：

(1) 为书谱的学习所做的一般性的解说

(a) 关于临书

(b) 关于草书

(c) 关于书谱

(2) 将原书放大的范本部分

(a) 以运笔为中心的排列

(b) 与结体相关的排列

(c) 按书谱的名句排列

(3) 书谱的口语译文

(4) 草书体一览表

四、范本的文字，将原帖放大到半纸（一种日本书法用纸的规格）六个字大小，实施了九等分割的红线。

五、关于用笔，按动画的连续写真，照顾到能够具体地把握锋芒的作用。

为了学习书谱的人

一、关于临书

「临书」的意义与目标

「临书」这个词，在高中教科书等地方经常与「创作」一词并列使用。然而这二者，原来并不一定必须使之对立、对比。就书道而言，「创作」一词开始使用，是战后的事而比较新。书道历史短浅的我，在初中的时候（1937、1938年），也是没听到过这个词。与此同时，却有「自运」一词。

所谓「临书」，是以为「范」的古典作品等的文章、文字自不必说，特别指的是按照其形态和书风进行练习、书写的事。与此相对的「自运」，是不受其他书风的拘束，按自己的风格书写。在「临书」与「自运」之间还有一种「仿书」。这种「仿书」是效仿他人及其作品的书风，书写另外的字、词。此外，还有「摹书」一词。它与「临书」非常相似，然而其模仿性比临书还强，也使用照底样描绘等方法，好似制作一种复制品一般。如此罗列起来一看，临书可见非常复杂，具有广泛的意义。从所谓的创作性的角度来考虑，临书将原本上的文字的尺寸或作品的形式予以改变，也可以用笔自由地表现刻本的趣味，所以像摹书一样不受原本的拘束，毋宁说在许多情况下，需要笔者主观上的创意。如果说在书道方面，创作这个词作为虚构的译文在使用，那么，作为写字这一实际行动的结果而产生的书道，在是否是属于创作类这一问题上是有疑问的。只要临书是属于写字，就当然产生书道，产生书写之美，一想到这一点，就与自运并无差异。尽管如此，当然这两者不是一码事。对于自运在书美表现上，想写这个词，以及正确地书写文字，只有这一点是唯一的当然的拘束，而临书却受拘束于原本的字句，书体且不说，细部的技法啦，由此而来的表现的书风也受到拘束。接着是，更进一步，还涉及到书风背后的某一作者的心态啦，以至人类的思想性以及时代性。

书道产生于书写文字。书写文字的一般性的目的，是为了传达一种意思。书写是附随于这种动作而产生的，具有文书的侧面性格。书写文字的东西，即文书，具有言语性与艺术性的不可分割的两面性。即使把笔者与观者的某一方作为重点或写或观，而不能使其一方实际上独立。只有在观念上才可能使之独立。在这种意义上，可以说书写也即是观念。

关于艺术性与言语性虽然无暇叙述，然而古典的作者们却曾积极地想书写具有艺术性的文字。即使不是如此，正因为他们的字带有丰富的艺术性，才被确认为古典的。这虽然是极其粗略的说法，但在古典中所表现出来的艺术性的中心，我以为那就是「生命的表现」。他们是想把生命的秩序与变化的状态表现于笔的运用和字形上。他们不是积极地想提出什么。最近人们常说的个性啦时代性啦，我以为是自然的出现的。大而言之，可以说它附随于宇宙生命的形象化这一大目标，之所以在古典作品中，显著地表现出笔者的个性和时代性，这是由于在书作以前，他们都是有个性的人类，扎扎实实地生活在那个时代，就自然地表现出来的吧。如果有意识地想表现出来的话，他们那劣根性的暴露，正是书道的难处和趣味所在吧。

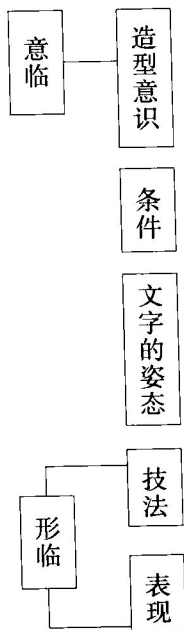
关于书道作品，之所以有以上的种种感觉，它固然来自于所书文字的写法和字形、构成、墨色，但我们通过这些，最终的固定的姿态，能够回溯想象在其背后所有的东西。表现的直接背后的东西，是由于笔的运动和造型的原理，也即技法的作用，然而衡量它们的是笔者的心，美的感觉。而这里如果说有某种倾向性的话，我想那就是来自于笔者的修养，时代的影响。就这样，在书道产生的过程中，把具有互为因果关系的诸要素并列起来，可以构成「纵的系列」。越是漂亮的书法，这种纵的系列中的诸要素既纯粹，因果关系也就更明快。所以，固定于其末端的书法是独立的，不允许其他的東西介入。

请从书写方法的角度重新审视我所说的纵的系列吧。假定有那么一位确立了自己书风的书道家。这个人，并不是就自己的书风以把几千个文字，一一记住单词的形式来记忆的。我想他只是头脑中，具有漠然的造型意识。对此，由于把各种条件加以应用，像计算机那样，具体的文字的身影就会浮现出来。所谓的各种条件，就是把什么字，用何种书体，在什么场合下，用多大的尺寸书写，另外，在书写的过程中，前后左右的文字状态啦，润渴等等成为条件，被提了出来。在该人的造型意识里，前文中的诸条件显示出来所浮现的文字，通过表现技法，在纸上固定其身影。将此图示。如后图。

造型意识是由该人的资质和至今为止的全部经验，以及思索的积累而完成的。仅以书道而言，在实习中，他具有什么样的爱好和倾向，师事什么样的人，处于什么样的时代，他是怎样思考的等等都有很大的影响。技法当然来自于实习的经验。

技法是为了在纸上表现浮现于头脑中的文字的形态和感觉的技巧与法则。这一点如果做不到,你就是按造型意识怎样在头脑中浮现出漂亮的文字姿态,也无法把它书写出来。另外,如前所述,在考虑到「纵的系列」时,因处于表现出的书写的立即动手之前的位置上,书道练习的最初的目标,就锁定在这一带。书道的练习就是学习古典作品,也即「临书」占了大部分。因此,我们才用下面的形式,把在古典中所表现出的文字的形态和感觉,将占据临学前的位置的技法掌握作为目标而进行临书,称之为形临。

古人对书道的纵的系列的进攻,当然不能停止在形临的程度上。造型意识即使是相同的,但由于所给予的条件不同,而使得细部的姿态变化无穷,处于不安定状态。但是,只有通过这样的不安定的姿态,才能上溯到其背后,因此,临书是以从形临入手才是顺序。然后,通过形临,如果在某种程度上学到了一些技法,还必须探究其根源所在的古典作者的造型意识。上溯到这个阶段,我们把自我造型意识有关的实施的临书,称为意临。



有人把临书看作是单纯模仿的反复而瞧不起,我想看了以上说明,就会明白决不是那么回事。考虑到书道是书写文字,文字又是人类智慧的产物,而为了掌握其技法,通过书道提高自己,以前人优秀的书道作品为尺度,为对象进行练习的临书,是理所当然的方法。

临书就是这样一种就古典磨练技法,进一步深化鉴赏能力,认识其本质,提高自己的方法。所以,作为其结果,问题在于是否有益于自己,可以说在途中所写的临书作品不成问题。但是,临书作品本身,也可以作为书道作品加以评价。当然啦,没有走出形临范围的作品,只不过是测定临书者的技法高低的程度,而形临毕了业进到了意临的技法与意识的临书作品,作为该人的书道作品,就具有了充分的价值。所以,即使仅只临书没有作品,也已经是了不起的事,可以充分享受与古人对话的乐趣。

关于古典

只要是临书以书道的古典为对象,就有必要就古典加以叙述。

所谓书道的古典,就是具有作为书道美的典型的价值的作品。这样的作品,在具有超越时代和人的书法原理的同时,还必须兼有该作品的独自性格才行。

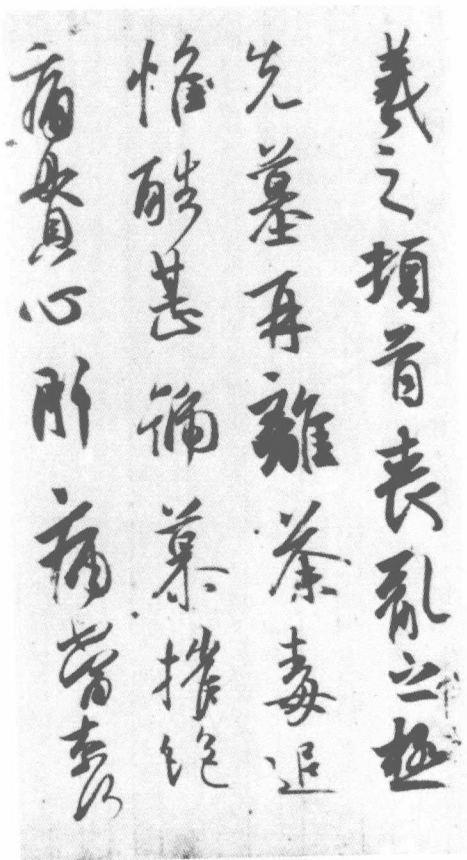
1、根据学习者的程度,必须是具有对于无论什么要求都能回答的广度与深度,具有多方面的性格的作品。

2、必须是具有相当字数,具有学习效应的作品。

就古典作了以上说明,也许可以了,但使之与现代的书作相关联,现在必须稍作思考。

举凡所谓的古典,并不是该作品完成时就成为古典的。无疑那天生就是优秀作品,而作为古典的地位,是到了后世才给予的。古典这种东西,比起作品本身来,给予这种地位的一方,更须瞩目。这一点,即使对照书道史上的事实,也是明确的。

王羲之的诸多作品,从他在世的当时起,就受到高度的评价,而作为古典的地位,是由于南朝贵族的玩赏与唐初名人们的尊崇才确立的。初唐的名人们一面把羲之确认为书美的典型,自己又提出了各自的风格。可是当典型只是作为形式上被继承时,就产生了对此的反击和对抗。其发端从颜真卿即可寻到答案。颜真卿的书法本来是自成体系的,而现实却是采取了对羲之这一典型的对抗形式。从宋到元、明之间,交互出现了继承这一态度的人们与向典型复归为目标的人们。在这期间,颜真卿获得了与羲之并列为古典的地位。另外,在继承羲之的态度上,



王羲之·丧乱帖

相对照的赵子昂与董其昌,互相都得到了信奉者,变得在后人中具有了影响。在明末清初,就像反映了当时的世态似的,诞生了唯美性的作品。及至到了清朝中期以后,受到金石学者和收藏家爱好的影响,篆隶之美被再认识,周代的金文啦,秦篆和汉隶获得了古典的地位。另外,在此以前不为人所瞩目的以北魏为中心的碑版之类作为古典也显露头脚。

如此概观一下,可知书道的古典,是各个时代的人们,站立于传统与时代的十字路上,作为路标由自己选择的。

同为东洋人,而日本与中国在文化风土上各异。另外,过去的中国与现在,在社会结构上与文化的规模上,在内容上有着显著的差异。我们必须以这样的观点,对书道的古典,对过去的评价一面充分尊重,一面重新进行再评价、再选择才行。

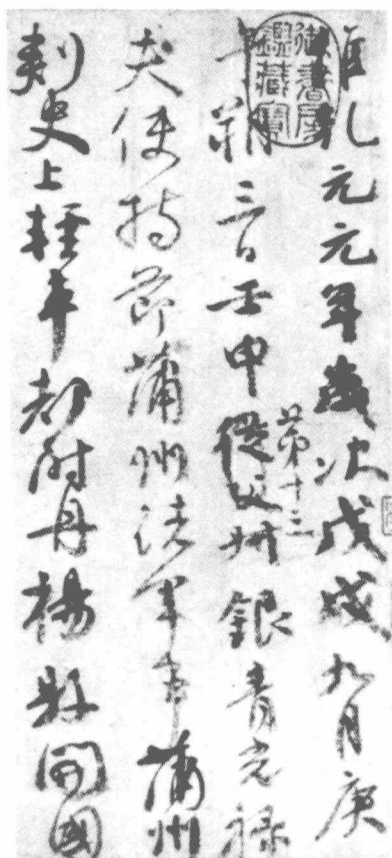
「临书的方法与效果」

1、尽可能地真实

在实际临书之际,说一说不必须注意的事项与必须留意的事项。

临书必须从对古典的仔细观察与鉴赏开始。书道被称为视觉艺术,当然是用眼睛看着而感觉的。因此它不是诉诸听觉与触觉的东西。看而后感的是色与形。颜色大体上是一色黑的,只是它的浓淡与形状。然而这里所说的形状,并不单是单纯的字形。书道用语中有「线质」一词,是它的汉字和假名的组合,不是所谓的线,而是点画。点画有粗细、各种形状与方向性。例如书道中的一条横画,其上边与下边的线弯曲度应该各异,由起收笔所描画出的左右两端的形状形色色。如果它是真迹,给它加上浓淡啦润渴的状态,而刻本时,也是有一点缺欠啦、刀痕很大,而把视觉效果改变。所以,哪怕是一条横画,却有着相当复杂的性格。更何况这些点画互相呼应,边动作边设法保持力的均衡地组合起来的字形这种东西,非常难以抓住它的「机关」。我在作着古典的临书的时候,曾为发现古人实在巧妙地利用错觉而吃惊。因此,虽然是简单的字,也不能轻视。本想仔细地看,却看漏了,随随便便地就这样信以为真的部分随处可见。对整个细部,尽可能地详细观察,这种视觉性的效果的再现,便是临书的第一步。

当然,书道这种东西已如前述,即使是同一个人连续写同一个文字,也会因小小的条件的



顏真卿·祭侄帖

差异而使字的姿态发生变化。但却不能因此而能够说对眼前的古典的一点一画可以粗心大意。只有通过对它较为严密地观察、再现,才能把握住在它背后的技法和造型的原理。

因此,我建议临书尽可能地真实地进行。「其程度不管你怎样地真实,都决无真实。当你追求之手松懈的时候,你就去想「这就是你的界限。」我常常对人们这样说。古典作品比我们想象的程度要高得多,那儿长时间有着无数的人们的较为美丽而自然地想写下去的愿望,结出了丰硕的果实。

2、依靠反反复复,才能见到效果

我曾写到首先临书是把鉴赏深化了,从实际技术这一点来说,光只知道哪个部分是怎样,它具有什么效果,还是没有意义的。我们在面临亲自写作时,应用它,直到能够实行为止,否则没有意义。加之,书道表现和运笔的速度与节奏有着很深的关系,所以必须体会比形还重要地捕捉反射性的运动。如果从这样的观点来看,临书的效果如何,可以说姑且在能够模仿之后,关系到作多少次的反复上。大体上能够模仿时,通过临书作品所看到的自己的看上去的力量,很不容易长进。但是,不管怎样,仅只模仿着才写得出来,则临书的效果是提不高的。我建议利用一切机会,反反复复地进行临书。

3、总是用新鲜的眼光来看

在临书之际必须反反复复,已如前述。然而,反复本身,也是容易使观察的眼光变得迟钝起

米的。我认为所谓艺术家的才能，在于能够使我被不怎么起眼的东西所感动，所震惊。书法的古典对于感性迟钝的人，只不过是——张陈旧的纸片吧。我觉得我们要经常地磨砺自己的书道的感觉，使之敏锐起来对待古典。

4、分出阶段扎实前进

临书中有形临和意临，而这还有顺序，我们已触及到了。同样的形临程度有所不同，形也好运动也好，一下子全领会到，那太勉强了，仅列举例，从一个个的点画的形而进入字形，还必须向全体构成前进。就运动而言，当然也是一样。重要的是，考虑到自己现在的实力与水准，扎扎实实地前进。还是这种务实的态度，要比好高骛远者能够更快地进步。

5、带着就书法作品的疑问进行临书

临书本身就有乐趣，还是有价值的东西，而为了提高其效果，我认为自己自由地学习制作作品为好。自己书写作品这事，没有一定程度实力的人做不到，即使是有实力的，也是相当艰难的工作。所谓艰难，指的是：一、想写这样的东西，却不知道如何是好；二、明明知道不能弄成那样，可是无能为力；等等。对于总是带着这样的问题和疑问的人，古典的临书，是发现其解答的最恰当的地方。另从临书方面来考虑，正因为带着这样的问题，才能够收到加倍的效果。

二、关于草书

【记住草书】

1、查明读法

「习字」这个词，原来似乎具有很强的「修整」的意思。把平素书写的文字的笔迹，按照漂亮的范本，较好地加以矫正。可是现在，因为平时拿笔的事情少，习字的意思也好，习惯于用笔即运笔，练习的内容也发生了变化。与此相同的状态，在草书的学习中也是一样的。在用笔从事日常书写的时代里，任何人都知道相当数量的基本草书体。而现在因为楷书和一部分行书成为了日常书写的基本，作为书法的学习，必须先从记住草书体开始才行。

虽说是要记住草书，也不必勉强过急。只要边学习草书的古典，边从从容容地记住就行了。但是，自己本身如果没有精神准备，则很难记住。最近练习草书的人们，往往热衷于运笔和字形的有趣，写的是什么字，甚至于眼前写的是一个字还是两个字都分不清还在书写的人，竟意外之多。这样怎么会记住草书呢？古代法帖有的将断简零墨七拼八凑地编辑在一起啦，有的在反

复翻刻中笔画发生了讹变，还有的连简法都看不清。还有的对苦心书写的内容即使作了调查，发现与书道毫无关系，尽是一些无聊的东西。所以，初学者对文书的内容，虽然从一开始没有深入了解的必要，但对那是什么字，如有可能，大体上是什么意思还是希望弄清楚。只要是把这样的事情稍稍放在心上，就会顺顺当当地把草书记住。照猫画虎固然高明，但对草书不大了解就困难了。

2、系统地记住

如果把草书的古典学到某种程度，有关草书体的知识扩大以后，把它们用各种各样的形态来加以整理，至关重要。把带有相通的字草法集中到一起也行，把很相似的草法集中起来进行异同的比较研究也行。另外，在草书中，与楷书及行书体好像没有任何关系的形状的字也有很多，把这些东西收集起来也行。

书谱幸而字数很多，从中几乎能够找出草书体的例子。虽然还不够充实，草书体的例子集中起来的地方，见S页起的另外一张表。

现在查找草书体的字典类出版了若干册，但为了记住草书体而制作的辞书却少。其中自古就广为流行的东西，多半还是《草诀百韵歌》吧。据说那是宋代的米芾收集了王羲之的书法制作的。共五言二句成对的20对，显示了草书体的一般原则。果然是米芾制作的吗？集了字的原本作为羲之的书法，是否值得信任尚属不明，但对记住草书是很方便的。可是，因为草书体原来是仓促之间为了使用而创作的简体字，因此，别体、异体字比较多。在这一点上百韵歌过于简洁，有时发生一些疑义。弥补这一缺陷的，是明代范文民的《草诀辨疑》。这本书，例如曾引用《草诀百韵歌》中的「有点正成水，空挑却是言」（打点之后纵画一引便成三点水，只引纵画一引向右上挑则成言边），为了显示古人的全部草书并非如此，举出了形形色色的例外实例。《草诀百韵歌》与《草诀辨疑》，与词句一样，文字本身就漂亮，这一点就非常重要。因为得不到可信的刻本，最近没有怎么出版。我手中有一本井上灵山的解说《草书要诀》的末尾有「新都范文明摹勒」，多半范文明著作《草诀辨疑》时将《百韵歌》也一起摹刻了吧。此外在旧书店中时常看到在古代中国和日本有两三种复刻或影印的书。

作为《草诀百韵歌》以外的便于记住的书，有冈田起作的《草海》。此书在文官考试鼎盛时期，似乎参试者颇为受益，1926年以来曾多次再版。

要学草书，希望这两本书必备案头。

3、认真地查字典

此外，在自己写什么草书作品时，要留心认真地查字典，好好查找草书体、变体的草书体。草书字典仅在把楷书体变成草书体时起作用而所写草书是个什么字却难以查证。虽然不方便，经常养成查字典的习惯，是记住草书的捷径。

「如何选择草书的古典与草书古典的学习方法」

1、学习方法的顺序

草书的古典，与楷书和行书相比，我认为量决然不少。但是作为基本的东西，字数有相当多，而归纳起来的却没有多少。学习书写的阶段和顺序从何下手，怎样进行，会自行决定。

我对学习草书的人，尽管是常识性的，提出分作如下的阶段，学习的顺序作如下的说明。

第一阶段——学习草书的大纲和如何运笔。

智永千字文 十七帖 书谱

第二阶段——学习草书的流动美、变化美。

在以淳化阁帖为中心的集帖上见到的王羲之、王献之的草书、怀素的千金帖、自叙帖

第三阶段——学习作为作品的归纳法。

米芾、黄山谷等宋人的草书。明人清人的草书

当然，这儿所示的各阶段的目标，是主要的，当然互相共通。另外，第一阶段所示的三者，并非单只作为基本练习的范本才优秀。如前所述，优秀的古典，具有对学习者的任何要求都能回答的广泛内容。

2、集中到一个古典上

上述阶段，是为了指示学习草书的基本，了解其美的大要。书道的学习并非一日可以成功的。尽管草书的古典少，为了专心致志地学习，必须集中于其中喜好的一点或两点，执著地投入才行。为了集中于自己喜爱的古典，以及为了了解该古典的本质与特征，需要广泛地学习。所以，按照第一阶段列举的古典或指导者的范本，把草书的基本学习之后，再把第二、第三阶段的東西和第一阶段的其他作品等，广泛地学习后，渐渐地把重点集中在一、二种为好。然后，为了

把它较为深入地学习下去，还要时常地学习其他的作品。我认为这就是合理的练习法。

3、学习的场所（集中在一个古典上）

例如从古典作品中拿出一个横画来看看。我们学书道的人，仅仅这一幅，就能够当作练习和鉴赏的对象。这就是直观性地感受那横画的表情，把它在心中与其他古典的横画作比较，作为表现技术的问题，得以思考用笔啦运笔啦其形态等等。可是，对于书道不关心的人来说，那不过单纯地是一个字而已。我举这样一个例子，说明学习书道的场所。对于关心书道的人来说，这条横画也能够成为一个充分的学习场所。正因为学习书道的人们在这儿发现了学习的场所，才发奋于练习与研究，这场所的宽窄因人而异。就是在学习古典上，也是按该人的资质与鉴赏的高低，有着各个人理解的界限。我们须得尽可能地把这个界限加以扩展，把学习的场所扩大才行。书道的学习，是一种眼和手，也即鉴赏与表现力的赛跑。而这种赛跑，总得眼睛领先才行。眼的这边超前太甚也不好办，手和眼并列于同一高度就不会长进。学习古典的场所也只学习了那么两三回便自己随便毕业，相继地移向其他古典的那种人，他们不知道那就是自己的界限，而胡乱地仰赖于量的增加。而抓住一个古典，一研究就是几年锲而不舍者，才是深知该古典的人，具有长进的可能性的入。

4、真迹与刻本

当作范本的，亲笔真迹最好。因为它连运笔和墨色等细节都清清楚楚。但据说纸的寿命不超过一千年。若不十分仔细地保存好，就会磨灭风化，起不到范本的作用了。在这一点上，刻在岩石和木头上或者铸到金属上的则寿命长。但是，刻本不管多么精妙，真迹的味道却出不来，而且也把原本的风貌给大大地改变了。刻本有刻本独特的风貌，也有人喜欢它，细细想来，只要是感到美，就无论怎样和原本感觉不同，作为范本就起作用。比方据说良宽学过的秋萩帖啦黄山谷的刻本，与原本的感觉大不相同。但对于学习技法性的东西，依然还是真迹易懂。同是刻本，也有忠实地体现出真迹风味的东西，与归纳运笔直截了当地雕成之作。先师过本史邑先生把这两种称之为真迹系与刻本系。以书谱为例，天津本为真迹系，元佑本为刻本系。此外，类似真迹者，有依据双钩填墨的复制本与临本。前者是精致的描绘的复制品，所以次于真迹。丧乱帖等便是其例。临本也有出自名人之手的忠实于真迹者，这固然很好，但也有只不过展示原来的图案的，此点请注意。王羲之的蜀都帖啦，最近再度面世的瞻近、汉诗帖等，我想都不过是临本。但与十七帖中的相同部分一比较，就感到相去甚远。这多半是法帖范本化的一个佐证吧。这种东西

作为古代的临本,我认为是有价值的,然而到底在多大程度上传达了原本的身影,只能是疑问。在选择古典时,上述之点请留意。

【草本的特征】

1、是一种简略体

草书乃是汉字的简略体,已如众所周知。汉字的种种书体,它应各个时代的任务,为了书写上的要求,自发性地产生,经过淘汰与洗练,作为几种型而固定下来的形体。汉字一字一义,其象征性,最近似乎重新受到了瞩目。为了把想表达的意思明确地传达下去,并不是只要简略就行。另外,从写文章时的思考的速度和美的要求出发,也要求有某种程度的复杂性。从这种意义上来说,从读方与书写方的处境出发,有了着落的便是楷、行、草三体。草书体是简略体的极限,比这再简,已经没有用了。在它身上诞生了曲线以及流动感为主的独特的书法美,然而在这时也出现了简略得过火,把很相似的形弄成了完全相同的东西。从这一点考虑,有必要在书写时,要比楷书和行书更严格。因为由于小小的运笔的差异和形体的差异,就成为另一个字的危险。记不得是谁了,有一位草书的名人说过:「因为没有用草书书写的闲暇,那就写楷书吧。」这多半是为了告诫那些胡乱用草书书写,而让人不知为何字的人的话吧。

2、流动美与变化美

书道之美有各种各样,而草书之美,在于笔速与流淌般的流动美与形形色色的姿态及其展开而带来的变化美成为中心。其结果,是草书字形的变化多而没有一定。也就是所说的动态。但是,它也可以比喻作人的舞蹈的姿态,即使是姿态千变万化,而作为人的骨骼和肢体的比率却并未变。

3、草书的种类

草书有独草与连绵草之别,另外还有称之为章草的。独草与连绵草,仅只一个个的字断开书写或几个字连续书写,在点画与字形上没有根本性的差异。只是从书美的方面来说,相对于前者一字一字的字形啦,构造以及形状等出现于表面,后者是以连绵游丝之美成为中心的。而章草是以八分隶特征的留下了波磔的特异的姿势,依此能够缅怀草书的成长。在从汉末至晋以来的木简中,可以看到章草风而未完成的草书,把这些称之为古草,而王羲之以后所出现的形式完整的草书,称之为今草。

三、关于书谱

【书谱的魅力】



古草(居延简)

学习书道时自主性之必要是当然的,然而却不能说无论是什么人,都是从一开始就有自主性。记不得是谁的书论了,他说:「少年时冒出来来不好,到了老年我冒不出来也不好。」窃以为初学时遵从古代的定论,广泛地学习的经验是必要的。

我也与书谱长时间地打交道,但却不是从一开始就喜欢书谱,而是觉得它高明才开始学习的。在教导之下,得知书谱是规格正确的草书,真迹本的留传,运笔细腻,不久后知道它是逼近王羲之的牙城的捷径。但是,在继续临书当中,渐渐地便被它那优秀和高明给迷住了。

作为文章的书谱,系孙过庭的著作。这是确定无疑的。但我们当作范本的书谱,是否是孙过庭的真笔,还未弄清。这个问题,只要是相当强而有力的证据找到之前,恐怕解决不了吧。但是,不能因此就否定现在的书谱是名笔。以不能证明的孙过庭的真笔这件事为前提,就出现书谱是临本啦、写本啦之说。但我仍然认为这多半是孙过庭的真笔。如果即使不是孙过庭的,也不是临本。临书这种东西,实际操作看看就会知道,但越想忠实,便越是在运笔中出现抵触。书谱中却全然没有这种事。也许是长文之故吧,调子转来转去,这事本身,就是并非临本的证据吧。在这本书的一半以后,一看所大量出现的「节笔」,就能够很好地窥见接二连三奋笔疾书的笔者那颗心的跃动的样子。这样的调子,是想模仿原本本书的气氛和字形的临书中所找不出来的。再说,这也不是从只单纯地书写他人文章的消极态度中所能产生出来的。

著作中在好几处所出现的重复误写部分,从其仅是因眼花而看错之处来看,可以推测出书谱恐怕不是孙过庭本人书写的。但是,写长文的汉文,把它作为作品来书写时,在笔者心理上,我不理解内容的一贯性与书写的感兴是如何起作用的。总之,一看书谱的笔迹,与写文章不同的是,有一种「书法就是这么回事」的极其面向正面的表现态度。在多次临书中明白了这一点,开始思考书谱既不是临本,也不是写本,关于书写和书法,是对自己的实力有自信的人,作为自己的作品而写的。而能够做到这件事的人,多半是一世的名人吧。因此,即使是认为笔者是孙过庭本人,也不算是期待落空,就算不是如此,我变得确信书谱就是名品。

以上是总体上的印象,就技巧来说可学之点多得很,对我来说具有极大的魅力。就这一点给予解明也是本书的目的。书谱像楷书之于九成宫啦雁塔那样,是建立在扎扎实实的足以充当典范的法则之上的。而且该法则不粉饰,在自由地性情吐露的自然表现中,出色地溶入这一点上,展示了书道的真正的身影,感到它具有顶极的魅力。

另一个我对书谱所感觉到的魅力,是孙过庭的有关人物的事。孙过庭的传记我不清楚。传承下来的是除书谱之外仅有两三件作品和书名。在唐代留下书名的人们,大体上是在正史上有名的人物。与这些人相比,孙过庭我觉得像是只顾在书道上精进的专业人员。一般来说,书道这种东西,很难有大成者,因此,只要不是旷世天才,是需要非同一般的修炼的。为了完成一种书风和流派,准是经过若干代众多人们的努力积累。作为这样庞大的团体的代表者,只有几位可数的人们留下了书名。我想这就是书道史的实态。书道史的背后,准是有过终身热衷于书道,不断地保卫书道的传统,使之前进的众多专业人员。在这其中,也有过幕后人物,也多半有过用拓模和翻刻的技术作为配角参加过的人吧。当然,也有众多进行了创造性的工作,创立了一流一派的人。只要是想想在欧阳询死后,诞生了李峤诗那样的名作,冠上鼎鼎大名的书道家和收藏家之名的明代清代的集帖,到底是出自何人之手实际制造出来的就行了。前几天见到了在台湾住了四五年最近归来的友人。说是夫人跟着从北京来的道貌岸然的老学家学过书法,讲起了于右任的话题。夫人笑着说:「于右任的真品有吗?在台湾怕是小小的滩床那么点大点的店子,几乎可以说是都打出于右任的招牌呢。于右任再有本事也写不了那么多吧。听说有个能够书写和于右任的书法一模一样的字的秘书,在他代笔的故事哟。」虽然真伪难辨,但有于右任风的书法的擅长者也没有什么奇怪的,这也可以说作为专家他的作品也是属于上乘的

吧。这也许有点思虑过分,在历史的背后,肯定有这样的人。虽然孙过庭并不是无名的人,他把短短的一生似乎全都埋头于书道了。在书谱的接近尾声时有这样的一节:

「我有时拼命地写字,写得出色就感到满足。可是当我把这个作品拿给当时的所谓有识之士看的时候,他对我写得好的部分丝毫不加赞赏,却夸奖我那败笔。这些人们并不懂得作品,他们只是用知识来评论事物的。另外,他们倚仗着年龄和官职高,随随便便妄加批评。我想既然如此,就把这幅字重新装裱得漂漂亮亮的,写上古人名人的名字请他们再一次过目时,这回却变了一副面孔,发出高声赞叹佩服得五体投地。然后极力称赞笔头的小小技巧,而失败的地方却无人指出。」

孙过庭写书谱,据说是为了与当时书坛新派抬头,王羲之的古法不断衰微的一股的潮流相对抗。但是,在上述一节中,孙过庭称为「有识之士」而加以蔑视的,到底是一些什么人呢,那并不是什么新派啦,忘记了王羲之的古法之类的人物,而是不了解对书道热衷的人的心情,不了解在细微的技巧上的苦心与修炼的人,还是这样理解比较合适。我对孙过庭这种贯彻于书法中的专业性十分喜爱,被将这些作为书法作品以及书法论结晶而成的书谱给深深地吸引住了。

我就上述各点感受到了魅力,但其书风,其他优秀的古典也大都如此,并不是能对最近的展览会出品直接起作用的。我认为这一点是很重要的。古典不是可以直接省事地就用于书法作品的。因为我们是专家,一见到优秀的作品,就对它进行技术性地分析,想就这样地把它收进自己的作品里。而这样就需要修炼,有这样的过程我想倒也不坏,具有某种水准以上的人在这点上马虎过去,我认为是不行的。另外我们从书道以外的东西,例如从陶器之美中寻求书法作品的构思的也很多。以质地和手法都相异的东西之美为媒体的书法,是有趣而又有意义的。书谱对我来说,对书作不直接起作用,在这个意义上,与陶器处于相同的位置上。现代的书作,还远远抓不住我的心。加之,我喜欢在技法上,也能够成为解明与练习的对象的东西。

特征与学习方法

1、与其他的法帖相比较

临书首先从详细的观察开始……此事已见前述。这是为了抓住涉及细部的特征。为了抓住特征,与其他的法帖相比较为好。书谱的情形,与十七帖和智永的千字文等作比较,如有可能在

练习中比较着看看较好。

2、整体的调子

书谱是所谓的心手双畅、一气呵成地写成的东西。正如孙过庭对张怀瓘的书断所评论的「所谓功用虽少有天才」那样，他似乎是心的闪光直接迸发于笔端的天才式的人。通览全卷之后，觉得开始的部分也许是由于慎重之故吧，有点缺乏动感。中间的大部分实在是畅快淋漓，发挥着笔者之本领。作为整体是一种洋溢着速度感的书姿，但其中有节度和抑扬的变化，把整体勒得紧紧的。终结的部分文字也变得大起来，是一种略带粗犷的书姿。主张尊崇书道中庸的人，似乎对这一部分不大褒奖，然而我却喜欢这种调子。随着这样书写下去，运笔的调子变得跃动起来，从气氛渐渐昂扬处来看，毕竟多半还是一气呵成的吧。或者也许在半路途中作了小休止程度的吧，好像不是花费了几天的时间写成的。记不得是什么时候的事了，我能览全书时，花费了十个多小时。现在试验了一下，把复制本一页七行写在一张半纸（一种日本用于习字、写信用的纸）上临书一下看，用了约八分钟。这本书全部共五十二页，我的写法因为有点欠慎重，所以写一页需十分钟，共需九个小时左右。因为书谱的笔者多半是按自己的想法，用相当快的速度书写下去的吧，所需时间觉得大幅度地缩短了，实际上可以认定了用六七个小时吧。可是紧张持续了这么久真是不得了，大约花了一整天。把这样的原本的笔写速度与情绪昂扬的样子，把它好好地装在脑子里，这对于进行临书的人，是件非常重要的事。有的前来接受修改的人中间，有一种不给他写的东西在哪儿用红笔修改形状和用笔就不答应的人。我觉得这是当然的事，但越是这样的人，无视整体的调子和速度感的事越多。与其说是无视，他们是拒绝速度和时间的。尽管他们连用笔和字形都达不到要求，让他们和着原本的调子写，也是勉强的，我们认为首先得学好用笔和字形才行。把用笔和结体分开进行分析性的研究固然可以，然而只要是活生生的动态，也即按笔意连接不上，是产生不出鲜活的书法来的。也可以说，用笔也好，字形也好，都是按笔意的样子反过来起决定作用的。当然，作为顺序，从用笔啦字形入手也可以，但最终还是它在全体的调子中弄不活，还是没有意义的。

3、用笔与线质

从书谱的点画所受到的感觉，并不是日本人爱好的细致的所在。立体性而包含着力，朝气蓬勃而有光润。我觉得这是羲之以来的理想的线。对此从技法的角度来看，能够举出锐利的起

笔与轻快而包含着力度的运笔，强调节奏感，勒紧整体的顿挫、节势等要素。另外，这线的润泽度，毕竟要源于笔纸的精良吧。

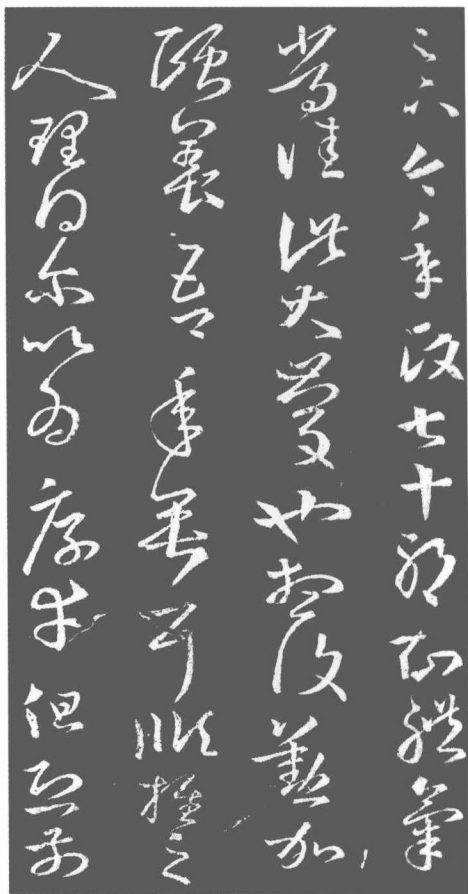
再详细地通观全局，就明白两种线在被巧妙地分别使用着。其中之一是与其叫做线不如叫面更合适的粗笔浓墨的点画。这些是用起笔啦转折的部分，按照把笔锋往纸上摆放，在点画的各个点上制作尖锐的棱角，防止它变得钝重。另外一条，是细长刀身而把笔尖包在里面，使之具有粘性而圆形的线。当然并不是所有的点画都能够截然地被分为两种的。中间性的线也有许多，然而把这两个具有对照性性格的点画，使之巧妙地展开，让它在纸面上出现明暗、远近的变化与深度，却是事实。

4、断笔与节笔

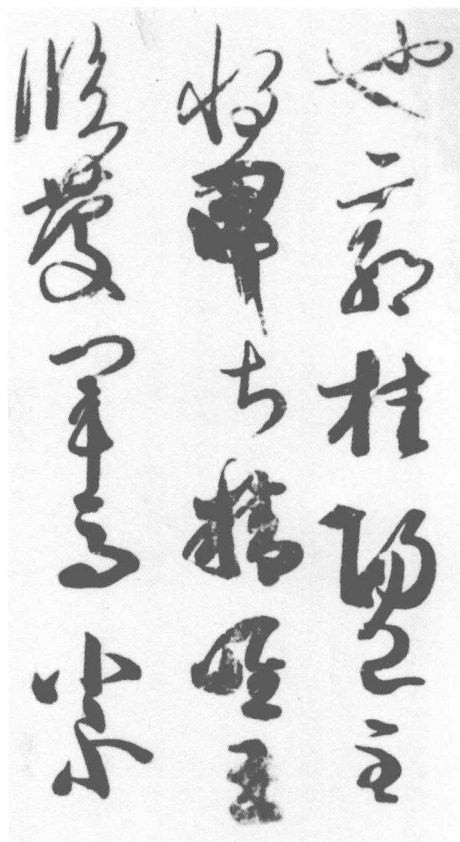
书谱上特异的用笔有两个，即断笔与节笔。从内容来说是列入前项的，但属于特殊，另外再提。

我把断笔也称为「重弹」。虽然不怎么打眼，但仔细一看，遍及书谱全篇，在各处都能有所发现。断笔到底是什么，只要是学过三井本十七帖的人，应该是很了解的。这个用笔，被称之为所谓的是宣示「笔笔断然后起」的草书用笔秘诀。但是，如果像三井本十七帖那样极端地分成段落的自豪感，就会欠缺自然性了。那么，把断笔使用到什么程度为好呢？我们能从书谱的用笔中发现其具体的例子。我认为看上去好像不怎么显眼，而实际上使用得很巧妙。

汉字的点画中，有起笔、收笔、转折等部分。在这些地方，使用把笔锋或整理或把弹力蓄存起来似的笔法。另外，各方向的点画因此平均地出来，因此，即使是不用很在意，笔尖也会自行地起来，对运笔没有什么不自由。但是，草书的时候，因为它的起笔和转折与楷书相比较少，随着往下写，笔锋对纸的跳跃和弹力，就会减弱下来。于是在拐弯处等地方，一旦把笔要离开时，有时会重新钉进来，向下一个方向前进。这就是断笔。像三井本十七帖似的，如果断笔过多，就会变得像楷书似的，失去了流畅度。反之，没有节度地写些疙瘩字的话，笔势会减弱下来。视情况如果适当地使用断笔的话，笔流就会拉圆，能够增加笔势。想来，三井本十七帖的刻者，多半是想防止运笔变得不顺畅，才强调断笔的吧。至于现在的情况则是「一屯、斯、屯」式的习字教育过于彻底，初学者的草书大多缺乏流动感。所以我们不断地强调运笔的动和流，我觉得在书谱上所见到的程度的断笔和接下来要讲述的节笔依然还是必要的。



王羲之·十七帖(三井本)



王羲·尊体安和帖(万岁通天进帖)

下面是节笔。我在小学时代学过顿节。在行书中写「口」字，在第二画的终了时，轻轻地把手按一下，就像小小地起舞似的在空中画个弧，然后移向最后一画。精于习字的老师说，这种稍微接触就加节似的用笔法，就叫顿节。行草中的这种节笔，与前项的断笔一样，具有防止笔势弛缓的意义。断笔是以转折的部分被应用，而节笔是用于笔画与连绵线的半路上的。

可是，论到书谱，情况就略有不同了，极端地冒了出来。特别是到了一半以后，情况愈甚。于是乎节笔到底具有什么意义？而真迹问世之前，始终没有弄明白。

据说书谱的真迹写真介绍到日本，是1934年。这就是说在此之前，我国的书道家们只见到了刻本。

刻本的主要者，是天津本（安麓村本）与元佑本（薛氏本）。元佑本书如其名是宋代的刻本，它的刻法简洁苍古而又每行的字数比真迹还多。这个本就像后边要谈的，是出自真迹本，但不知什么时候，随便地把每行的字数变了。天津本是与真迹相仿的精刻，但为了把原来的卷子本的东西收进册页，而把文字的位置改变，虽然只有一点点，却把行的歪斜修正过来了。由于这样，节笔的位置变了，其用意所在没有弄明白。可是由于真迹本的问世，节笔的秘密才弄清。

这一值得纪念的发现者，是松本芳翠先生。先生在此之前，觉得书谱的节笔那极端的出法可疑，似乎为了解开这谜而费了一番苦心。及至真迹本介绍过来，先生与刻本作了详细的比较研究，发现在真迹本的节笔的出法上，有下面两个特征：

• 在一行中的节笔，就像把符号合并上（完全一致）似的，都在一条直线上。

• 把节笔纵向连接的直线，用约八分的间隔有规则地体现出来。

从以上两点，先生得出了如下结论：「节笔恰似把文字写在扇面上的时候那样，在用纸的折印上下笔自然地完成的。」一开始在合着八分间隔的折印上写，但随着往上写，乘兴笔激动起来，文字越过了折印。据说这时便诞生了书谱独特的节笔。

松本先生和书谱的节笔与依据于纸的折印一事相关联，证明这个真迹本不是双钩，此外，他还有一个重要的发现。这就是一见之下觉得具有别系风貌的元佑本，毕竟也是来自于真迹本。书谱的末尾附近有一个「也」字（第23行倒数第4字）。这个字在最终画的下端附近。例子的折印上通过，加上有墨附着，出现了污染。其状态一看真迹本就明白，在元佑本上「也」字是偶然来到行末的，右边的污迹是双钩和翻刻的时候讹变的呢，还是跳上去刻出来的。还有，第23行的「义」字上，同样左侧有污染，这也被元佑本作成纵画，变成了「议」字。先生基于以上的事实，证明真迹本是元佑本的底本。因为仍然还会碰到元佑本与真迹本似乎是别系本的解说的，因此在这里介绍一下。松本先生的这篇论文，最初发表于1939年3月到5月其主编的《书海》杂志上，我在孩提时代没看见过。我读到的是1937年9月，重新发表于《书苑》杂志上的。

可是，这节笔，实际上不是书谱的专卖。断笔不仅只在三井本十七帖上有，好像在书谱上也出现了一样，以羲之为中心的法帖上也常常出现。而且据前页所揭示的例子，书谱也两样在一

直线上。此外其他本子虽然没并列在一直线上，有原来在一直线上，由于翻刻而变了位置的有数例。从这样的例子来考虑，我以为节笔多半是有意图的一种笔法，孙过庭是一位熟悉此道的人，不知确否。我读了松本先生的论文之后，感到原来如此，于是实际折纸做了试验。可是不知是纸太薄了，还是折法不好，没有达到书谱的水平。自那以后，一面佩服折印说，认识到没达到要求是自己功夫不够而死了心，即使是没有折印，不，向着没有折印却能够学得像的方向不断地练习下去。如今觉得节笔确实是折印，而这需要修炼和技术，孙过庭的当时，是不是并非是一种笔法呢。前些天，在电视里就书道史的话题请教中田勇次郎先生时，谈话偶然涉及到智永千字文，先生指出了真迹本的特异的用笔问题。草体的「人、文、入」等字的末画之后，打着一个滴露一样的小点。还有，楷书「子」字下端的跃法，一度向左方运笔之后，再往上跳出。这些都是具有特殊意义的形式化了的笔法，后者似乎特别称之为「虎爪」。节笔是否也是这类的特别用笔呢？松本先生好像说过节笔是偶然出现的，所以没有故意模仿的必要，但对我来说，是麻子脸上的酒窝，喜欢那种调调儿，赞赏那种异想天开的精神。

还有一个与节笔相关联的，西川宁先生在《书品》106号《唐临赵补右军二帖卷》的记事中，涉及到用纸的粗条一事，指出书谱的节笔也是其一例（P4）。如果说书谱的节笔是源于八分间隔的折印的话，那就是等于全部向着同一的表面方向折过去的。这有点可疑。另外，书写书谱的笔好像是相当强劲的东西，而用强劲的笔写出那么轮廓分明地出现节笔的折印，不是很容易点上的。所以，认为是用像小竹板样的东西，从内侧费力地加进去的线，这种想法是妥当的。



智永·真草千字文(部分)

5、结体与章法

按用笔法进行变化的线质，与点画的组合法，也即结体与文字的排列法。就是说章法的三者，具有一贯的因果关系。

草书的字形是按笔的流动而变化的动态，笼统地看看，也不是能够看出它们具有各自的特征。这只要是与其它作品比较，就会很清楚。书谱的字形与十七帖等一比较，稍稍纵长而近于椭圆形。纵长是唐代一般的特征吧，就椭圆形，我想补充一句。完成的东西看上去是椭圆形的，然而在写的时候，还是以打算制作成扇形上开形的为好。练习不充分而又对完成的字形不会预测的人，无论在前半部分中如何慎重而写得小，到了后半部分一旦觉得不要紧了，忽然将点画延长，很多就成了下开形。为了防止这样的倾向也好，还有实际上的观察书谱的文字也好，我认为还是在上半中使劲打开，把点画之间扩展，在下半中渐渐收拢下来为好。这种扇面形的格局也是王羲之的草书一般的倾向，但书谱把它略微弄成纵长了。一想是鸡蛋的倒立形就行了。在下半收拢，与假名的情况相似，也是为了与下一个字的连接进行得轻松一些。这从章法来说，也是一件重要的事。

一般来说，书谱的字形如前，但每个字的姿态却多种多样。它是依重心的位置和倾向而变化的。比方说在重心偏左时，必须把点画向右方突出而保持均衡才行，重心倾斜时当然需要与之呼应的格局。

草书的运笔，是以旋回运动为中心的。其结果，是同样的运动重叠起来，线的交叉变成了锐角，容易变得单调。书谱因为线的交叉成为近于直角，整体使人感到明快，从结构性来看也给人以扎实的感觉。

书谱的所谓的独草体，几乎没有连绵之处。但是，在各个字的末画上有着充分的余韵，由于把适当的放上面拍节，以便向下一个字转移啦，巧妙的展开肥瘦大小，相互间按姿态出色地呼应，把整体好生汇总，那你的富有深意的结构就成功了。

另一个请注意的，是行末处理的巧妙程度。我认为这不是有计划的事先安排，而是临机应变的结果，在狭窄的地方巧妙地写入小文字，或者从容地书写大的文字，这实际上就是在巧妙地处理之中。

章法的问题，在初步阶段，怎么也得变成其次，将来到了书写条幅作品时，成为很大的参

考,因此愿你从平素开始,不要忽视了观察。

6、关于笔和纸

遗憾的是,我还没见到书谱的实物。从写真啦复制品上看到的是,表面光滑,墨色圆润,其上伸好,写在了令人羡慕的纸上。据在台北见到实物的人说,它呈现出一种微妙不可言的颜色,据说原来用的多半是白纸。所用的笔据说是腰部相当结实,笔尖也很好使,而且平滑流畅。细笔的锋尖容易磨秃,但书谱上这种情形全然没有,画出来的线条实在是太美了。从我的经验来说,唐笔紫毫最为合适。因为它能把滑润感与粗糙两者巧妙地表达出来。纸是从未见过的极品。如果有二号唐纸如今罕见的稍稍肌理细腻的就好了。当然了,上述笔纸的话题,我在近于原作尺寸的摹书风地在半纸和条幅上临书的时候,不那么讲究。其理由已在「关于临书」那一项中说过了。在多数场合下,我就照样使用平常使用的磨笔羊毫。纸也是普通的改良半纸。在进行比原本大的临书时,根据其目标和印象,利用渗润和飞白,因为这是把整体涂厚的需要。

【书谱的内容】

书谱作为书,不仅是一本优秀之作,作为文章也是唐代有代表性的书论,受到很高的评价。然而现在的书谱,不是一件完整的東西,而是原作的一部分。是多程度上的一部分呢?或者是只写了这么多未完成而中止了呢?这不得而知。既然称作谱,便可以想象为是集古来之成的作品,事实上本文中就是似乎如此的口吻。第一,一开始便有《书谱卷上》的字样。既然有卷上,就可以有卷下或卷中、下。另外,本文的终于附近有这样的文字:「自汉魏以来,书论者多。妍蚩杂揉,条目纠纷。……」接下去写的是:「今撰为六篇,分成两卷。第其工用,名曰书谱。……」还在别处写着:「代有笔阵图七行。(中间略去一部分)常俗所既有,不藉编录。至于诸家之评,多涉浮华,(中略)今之撰处,亦无取」从这些来看,孙过庭的计划,似在整理编辑古来的书论。如果是这样,现在的书谱,从其内容来说,就成为了序文。卷上如果是序文,卷下或卷中、下就成为了本文,但是写到这里因无成为「规定者」的证据,而无定说。就这个问题在后面将再一次接触。

但是,如今的书谱是有归结的,这是事实。书论这种东西,作为其具体内容,是多为评说过

去的书家啦,作品的品第评价与学书的方法的。而它的目标,好像是理想的书是什么。书谱也是取那样的形式,它所要评说的,似乎是敷衍了从来的羲之为中心的想法的。也即书崇尚中庸与调和,作为其具体者,给了王羲之古今第一的地位,再加上钟繇、张芝、王献之三人称为四贤,据说必须以这四个人为目标。(在书谱中对王献之没怎么说。但想来这有过特别的理由)所以从梗概的意见来说虽然不是什么新的东西,但在一个个的说明中,有很多尖锐的分析和意味深长的话语,受到启发之处不少。制作书谱的垂拱三年(公历800年),曾是羲之信奉者的太宗驾崩后仅三十七年。在这样短的期间里,排斥羲之古法的重视个性表现的思潮变得强烈起来。据说书谱是为祈愿恢复古法而写的。

读书的人每每被其文章的晦涩而不知所措。这是缘于所谓骈俪文的书谱的文体。骈俪文是用对句偕韵的,因此,如果照本宣科地读,听起来也许好一些,但在表现上相当勉强。另外,从那序文的性格上,想到哪里就把各种事并列起来,也许原因在这里。但是按照中田勇次郎先生的学说,通览之后可以从大的方面分为四个部分。(《书道全集》卷八)第一,是对古人的书法作品的一部分。在这儿评论了钟张二王的优劣,因为王羲之在各种书体上具有平均的实力之故,被推为其首位。第二,是就书体进行了评论的部分,从汉字各种书体的特征开始,操着点画与使转,形质与性情这种相对立的语言,巧妙地论述了楷书与草书在表现上的相异。第三,在有关技法的论述部分中,首先介绍了执使转用之说,接着便涉及到技法 and 表现的问题。第四,在就学书的方法的论述部分中,就随着年龄和程度而变化的学书过程,进行了分析性的论述。

请务必读一读书谱,在这儿把容易到手的解说书介绍两种。

樋口铜牛著《孙过庭书谱衍释》(晚翠轩1974年),虽然这是一本相当旧的书,但古旧书店常常出售。我一开始就是读的这本书。书如其名,在每一节里都附有大意和被称为「衍谈」的自由而内容丰富的书谈,非常有帮助。

田边万平著《书论新讲书谱》(日本习字普及协会1980年)。据说这本书是他以大学的讲义笔记为基础的。为了帮助理解艰深的骈俪文,在每一节里把对句用表列出等做法,是下了功夫的。另外,书论类的书,拘泥于语句和文字的解释,难以直截了当地把握文意,在这一点上,也特别花费了苦心。

朱建新著《孙过庭书谱笺证》(上海中华书局1983年)。在语句的出典和解释上详细。总

之,书论这种东西,你就是苦心阅读,也不会对写字直接起作用。这从古来的论书家也未必都是优秀的书法家即可知道。前些年在中国发行的《中国书法》一书的开头处,作者潘伯鹰先生就写道:「与其阅读书法入门之类的书,不如拿起笔来用古代法帖来练习更好。」也就是说不管你懂得多少道理,你不动手是不行的。但既然如此,是不是就不需要书论了呢?决不是。对于技法来说,由于有理论根据,会取得更好的练习效果,因为我认为一般来说,评论在我们前进路上是不可缺少的指南。

四、书谱笔记

1、书谱真迹的现状

书谱现在在台北的故宫博物院。写了书谱的则天武后的垂拱三年,是公历687年,距今约一三〇年了。书谱度过了漫长的岁月,大体上保持了完整。当然不是像我国正仓院的宝物那样平安无事地到了今天的。

现在的书谱在其中部,缺失了第13行以下的5行15个字。加之,这些地方的污损严重,因此使人推想,是不是曾经在这附近分为两部来看。

除上述15个字之外,第13行以下的三行35个字缺失了,或剥落或者残损的文字相当多。此外,原来第13行必须有「留一乖也……」以下的三行,误装进了第15行之下处。

还有,既然是有着如此名气的名品,序和跋全无,这也令人费解。作为像样的东西,只有传言为宋徽宗亲笔的《唐孙过庭书谱序》签题。只看这种状态,就会知道这个真迹所经历的富于波澜的命运。

二玄社的书迹名品丛刊本的书谱,把缺失或剥落的文字,用元祐本把黑白写真翻拍后补足起来,对误装部分也进行了订正。如此这般地恢复了原貌的书谱全文,共30行311字(这个解说中展示的行数,都是这一复原后的行数)。在这当中如众所周知那样,在几处有衍文(误重复了的部分,原本就标着旁点的)。这种情况合计38个字,所以正确的本文,也包含着标题和款记,共378字。据说本纸高26.5公分,长9.米零8公分。

2、关于书谱的原形与上、下两卷(作为作品的书谱)

按照各种的著录,能够探寻其坎坷的流传踪迹。另外还可以由于综合这些记述,想象一下书谱本来的身影是什么样子。当然还会遗留很多问题,因话题变得复杂起来,先把我的推论

写出来。

书谱如其名,非书论集成不可。然而,现在的书谱,主要是论述对孙过庭的书的想法和态度以及技法问题,与这书名不合。另一方面,张怀瓘的书断和宣和书谱上有「孙过庭写过运笔论」的论述,从内容来看这方面正相吻合。从这一点来考虑,我想作如下的推论。

即孙过庭在老早以前作为书的专门家,就基于自己的体验与实践,进行着自古以来的书论的研究。他完成了资料的收集,也完成了整理,因此为了后学者,才汇总归纳公之于众的。他所创立的构想,是「今撰为六篇,分成两卷」。另外,这种书,无论如何也是需要解说和序文的。于是写就的,就是现在的书谱。此书自然地展示了孙过庭的书道观的精髓。再则,在整体的编辑构想中,先写上书谱卷上,吴郡孙过庭撰,接着书写相当于序文的东西,我想是极其自然的。

我不知道当时的书籍是以什么形式公之于众的,但我想如果孙过庭这一构想完成了,以完整的形式流传下来的话,当然会在现在的书谱之后,古来的书论漂漂亮亮地编辑出来了吧。把编辑出来的书论的部分,想象为分作六篇的卷下也可以,或者卷上是卷上,序即现有的书谱,与此相接的还有可称作本文的各种书论,另外还有卷下,也可想象为这也有序和本。以这样的构想同世的书谱,因为没有发现查明它的资料,所以是完成了呢还是没完成弄不清。但是,在我国传说有空海亲笔书谱两种断简,其中的一种(宽永年间刻印的集古续帖中的)「书风不必说,就连语句都不一样(多二十八个字)」,只看这一点,作为著书的书谱,好像在空海入唐的当时,就流布得很广似的。

在这儿如果听任异想天开的话,书谱的本文,即把古来的书论集中起来的那一部分,与孙过庭的意志相反,也许没有受到世人的欢迎。因为在书论里不能进行技术性的忠告。像在书谱中第11行以下出现的笔阵图啦,诸家的势评啦,或者是笔势论十章啦什么的,孙过庭举出种种理由,述说没有列入书谱中,但从这个例子来想象,所被采用的东西,也大多是抽象而困难的東西吧。另外,同种的东西在书谱中也写了一样,当时广为流布着呢,所以作为著作的书谱,好像生命不是很长的东西。但是,把序文作了净书的孙过庭的原稿,恰如现在有名的文士和学者的原稿被看重一样,不,作为比那还远远重视的草书的名品,我想流传到千年之后去了。这样流传下来的书谱,从内容来看,正像一开始写的那样,被称为运笔论,也并非是不自然的。作为书籍的书谱,尽管早已消亡,但是从作为书迹残存下来的书谱中的语言,我们可以想象书谱作为