

書譜

第六卷

伍

總36期

蘭亭和九集羣觀映以懷
蘭亭和九集羣觀映以懷

● 傅青主墨蹟
● 智永千文和馮摹蘭亭
● 漫談書法欣賞
● 第一屆國際書法展覽

之

普

海



書譜 叁陸

特稿

漫談書法欣賞

許寶馴 8

智永千字文和馮摹蘭亭

熊秉明 18

金石篇

篆刻璣談

楊宗安 4

陳巨來爲曾孟樸刻印

茗屋 5

閒話印泥

郁明 6

我愛上了篆刻

鍾雅倫 7

每期專題

傅青主論書重人格

阿碩 26

傅青主墨迹選

26

專欄與連載

古硯田

朱孔揚 58

編後話

這一期，我們刊出了傅青主的墨迹，配合阿碩先生談傅青主的專文。

長久以來，我們希望每期有個小專輯，較爲集中地介紹一位書法家，包括他的生平，他的藝術成就與特點，介紹他的墨迹，等等。尤其是明、清兩代，書家輩出，各具面貌，很值得把他們的資料逐一作初步的集中與整理，在出版業方面這個工作還未見系統地做過。可惜我們的能力有限，總沒法子有充分開展，只能時斷時續地做一些。上期有金農的小專輯，本期有傅青主的小專輯，還有一些稿件在約寫中，希望能夠一直做下去，並且逐步的做好。

熊秉明先生論蘭亭，意有未盡，本期再詳論智永千字文與馮摹蘭亭的關係，料必引起愛好《蘭亭》讀友的興趣。但篇幅所限，熊先生的《中國書法理論的體系》只好停一期，事非得已，只好向讀者致歉。

傅山墨蹟

不人思

書壇動態
唐碑百選
書法十講

本刊輯 17、55

施舍 71
白蕉 74

其他

楊凝式墨迹真偽各本的考證
張即之的書法
第一屆國際書法展覽觀後
東魏高歸彥造像記拓本

徐邦達 46

拓濤 56

謝醴興 72

羅福頤 78

雅集

《古槐書屋詞》手寫本出版
何物「鴨頭丸」
何紹基的隸書

梅萼華 50

補舊居士 52

矯毅 53

扉頁題字：陳若海
每期楹聯：趙之謙
封面設計：蘇亮

山人
鬼
陰如陽

出版：書譜出版社

SHU PU PUBLISHING CO.

社長、督印：梁披雲

編輯：本刊編委會

地址：香港灣仔道107-111號

慶邦樓三樓A座

電話：五二七二六〇〇九

Flat A, 2nd Floor,

107-111, Wanchai Road,

Hong Kong.

Tel. 5-726009

發行：利源書報社

Lee Yuen Subscription Agencies

九龍砵蘭街18-26號仁俊大廈一樓A座

Flat "A" 1st F., Yen Chun Mansion,

18-26, Portland Street, Kowloon, H.K.

Tel: 3-844483

承印者：大眾橡皮印刷公司

香港英皇道六五九號八樓

定價：每本港幣六元

本期贈送：宋黃庭堅書七言詩

篆刻瑣談

楊宗安

「廣雅書院院長」章 青田石料、瓦紐

這方石章是黃士陵（牧甫）替梁鼎芬（節庵）刻的，鈐樣初見於一九三三年左右上海西泠印社出版的《黔山人黃牧甫先生印存上集內》，翌年又見於北京晨報星期圖畫週刊，此章雖是仿漢從排列看平正中顯出流動，用刀明快挺拔不呆板在整潔中突出擬漢手法，邊款有着雍、困敦、知是作於清光緒十四年，若吳大澂於光緒十三年邀黃牧甫到廣州廣雅書院工作，推斷此章是他旅居北京時刻的。

這方章是我於一九六四年夏在北京琉璃廠慶云堂買的，據稱曾有一批黃牧甫替梁鼎芬刻章因石料不佳先後分散賣出，知有「植樹廬」三字章被潘某買去，追索知已轉送人，由到該店尋索得其子、黃石「四柿亭」條章檢《遐庵談藝錄》一〇一頁列有梁節庵別號條內有「四柿亭」別號。

牧甫子黃石原名廷榮，字少牧，曾隨父游幕北京、承家學，繼業刀法稍弱結體疏散；能畫銅器、端方之《陶齋吉金錄》所摹各器多出其手。



「鹿巖精舍」章 赭色青田石料

旅遊北京京郊香山一帶，是遊覽重點名勝古跡地點，鹿巖精舍就在香山園北古剎臥佛寺隔壁西北櫻桃溝內，主人周肇祥字養庵號退翁紹興人，他一九〇九年左右就清初孫承澤（著有庚子消夏記）的別墅廢墟上重建起來，規模不大點綴花木到也清雅，當地人俗稱周家花園園內有巨石中空，成石室，名「鹿巖」因得名，當地居民俗稱周家花園，園早圯經市園林局修葺整理，栽育花木比前範圍擴大。

此章作者唐源鄭字醉石在前北京印鑄局工作，一九三二年前曾將歷年作品鈐拓四冊名《醉石印藁》行世，一九三三年上海西泠印社出版的《現代篆刻集》有他的專集。他治印從浙派入手上溯秦漢直到晚年所作未脫離浙派軌範，排字勻襯用刀穩健是其長處。這方章邊款有乙丑年（一九二五）款是他居北京時所作。

陳巨來爲曾孟樸刻印

茗屋



鄭逸梅先生《印壇名宿陳巨來》（刊今年第二期《書譜》）一文中，提到陳巨來先生曾爲曾孟樸刻過三方印章。很巧，十多年前，巨來老人曾將這三印的自鈐印蛻惠贈筆者，現尙在篋中，仍得以奉獻在讀者諸君面前。

曾孟樸三印，一爲「東亞病夫造」，巨來先生以漢鑄印式出之，東亞病夫者，曾孟樸之別號也；另二方是對印，一曰「曾樸印信」，取法漢鑄私印，二曰「孟樸長壽」，仿六朝朱文式。三印均典雅秀潤，洋溢着乃師趙叔孺的風味。

據巨來老人回憶，這三印石質極爲精良，對印爲田黃，係老人平生所刻百五十餘方田黃之最也；另一方則爲鷄血上品。三印俱長一握，貯在一錦匣中。由于隔了半個世紀，邊款上刻

了些什麼，老人已經記不起來了。

巨來先生當時年僅二十又二，歲在丙寅（一九二六年）。是時，已從鄭縣趙叔孺學刻二年。由於巨來先生顯示了非凡的才具，取得了傑出的成就，趙叔孺親自爲他訂下了印例（見附圖），石印每字二元。而第一位委刻者，即是鼎鼎有名的《華海花》作者曾樸。既是「第一」，加上印材名貴，巨來先生着意經營，深雕細琢，刻得極爲精彩，的確是他早期作品中的代表者。刻成以後，巨來先生曾經興沖沖地拿給袁世凱之子袁克文（寒雲）觀看，袁氏畢竟是輕裘美姬的公子哥兒，竟然大詬之，說如此佳石爲何要刻得這樣的深，真是暴殄天物！而曾孟樸畢竟是曾孟樸，他屢屢稱讚這三印深得古印神髓，而且一再感激這位年青作者的重視和道地，表現了文學藝術家的藝術胸懷和伯樂一般的深刻觀察力。

曾孟樸請陳巨來刻印時，已經放棄了令人厭倦的政治生涯，重又回復到文藝生活上來了。他那時正計劃着在上海開辦一家書店，一方面發表一些自己的作品，另一方面也借以聯絡文藝界同志，朝夕盤桓，造成一種法國沙龍式的空氣。遺憾的是，陳曾二位始終沒有機會碰上一面。而曾孟樸後來經營眞善美書店也並不很順利，雖然以前入過兩江總督端方幕，又曾以候補知府分發浙江，然而宦囊蕭索，沒有什麼積蓄，再加上連年荒歉，常熟老家中接濟告竭，上海居大不易，遂于一九三一年秋回歸故里，去過蔣花種竹的閑散生活了。三年以後，意外地死于一場我們黃帝子孫一向不甚重視的感冒。

這三方巨來先生所刻的印章不知流落到什麼地方去了，即便是印蛻，恐怕筆者所珍護的三紙也是僅存的碩果了！

陳巨來印例

巨來從余學印未及四年技日大進因求者踵至爲定印例如下
石章每字二元 牙章加倍 螭文及蠟封同字例 慈大極倍之
劣石不應 不如例不應 先潤後刻 約期不誤

丙寅正月

趙叔孺代定

閒話印泥

郁明

印泥是我國特有的文房之寶，幾乎每個家庭都離不開它，每個人都使用過它。只要仔細觀察，你就會發現它紅而不躁，沉靜而不浮泛，其香幽幽然而不膩，把它鈴在藏書或書畫上，時間愈久，色澤愈鮮。所以它不僅深受人們的喜愛，而且聲騰域外，受到友邦人士的高度讚揚。

印泥和印章是孿生的兄弟。據近代考古的發現和史書的記載，印泥的發生、發展已有二千多年的歷史。春秋秦漢時的印泥和現在的形式頗不相同，它是一塊貨真價實的「泥」。彼時公文和書信是用漆書寫在竹簡書木牘上，封口時于繫繩處封上泥巴，再用印章鈴上印泥發出去。《後漢書·隗囂傳》中王元說囂曰：「請以一泥丸，東封函谷關。」試問：一粒小小的泥丸子，何以東封函谷關呢？此典自來注家諱而不注，讀者亦不了了之。其實，此處所謂「泥丸」者，即當時封公文、書信用的印泥。王元之意是：封函谷關易如封書信公文，故以一泥丸相比擬。因漢時用典失傳，故上述文字為後人不解。直到光緒末年，西北出土的木簡中附泥封，此典才由王國維先生考出。今天的封泥印譜，乃是後人用現在這種印泥拓出，並非當時印泥之色。那時的印泥即地下的粘土，或加些膠，平時搓成泥丸子，臨用以水濕透，施于簡牘的繫繩處，鈴上印作為封檢的標記。故春秋秦漢時印泥，也可就說是「泥丸」了。

簡牘泥封上的印紋渾樸自然而不見起止，圓健厚重而貴多澀勢，所以後人在評價好的法書用筆時常用「如折釵股、如拆壁、如屋漏痕、如印印泥」（《法書要錄·董內直書訣》）形容之，其「如印印泥」之典即由此而出。

《漢舊儀》稱：「天子六璽皆以武都紫泥封」，《東觀漢記》謂「鄧訓好以青泥封書」。此「紫泥」、「青泥」常為墨客引用，如《論印絕句》中馮念祖之詩云：「凸處為陰凹處陽，封題常帶紫泥香」云云。此處的「紫泥」即是在用時用水調泥丸拌些紫色，調以青色者即「青泥」。此紫泥或青泥，並非明

末清初諸公篆刻學書中所云玄說及其製作品。

東漢時，雖然蔡倫發明了造紙術，但紙質低劣，書信公文的往來仍然是簡牘，此法一直沿用到魏晉南北朝，故這一大段歷史時期均用「泥丸」封信。隋唐以後，造紙術得到相當改進，從唐人寫信之用紙，和歐陽詢嚮揚定武蘭亭之說看來，隋唐之紙已達相當規模，故彼時簡牘全完廢止，公私書信一律用紙。此時泥封已不適用，乃改用水調朱（硃砂），塗于印面，再印于紙上，故有「水泥」之稱。後來，人們又以蜂蜜調朱，所以謂之「蜜印」。這就是現在印泥的雛形吧！唐多用水印，宋多用蜜印，水蜜乾後朱易脫落，故宋以前的書畫及收藏書每不見印記。也許即是這個緣故吧。到了元代始有油泥即現在用的這種印泥的出現。

現在的印泥是用朱、艾絨、蓖麻油（或經年的菜子油）稍加點麝香、冰片，按一定的比例調製而成的。其色澤，大體有兩種。一種紅中見微紫，一種紅中見微黃。前者由硃砂調製而成，後者由朱標調製而成。偶見煉金汞印泥，其色老黃或淡色，極其沉靜雅致，印色隨年代增長而逐漸變為深黃、橙黃、橙紅直至大紅。歷為鑒家所珍寶。其實，調這種印泥的朱，是由古代方士用硃砂精煉過的。用現代化學的觀點來看也不神秘。煉金汞即現在之氧化汞，係由上等精純之硃砂（即硫化汞）放在敞口的器皿中加熱而製得。所得煉金汞調製而成的印泥所鈴的印文，隨着年代的增長，逐漸吸收空氣中的硫化氫，慢慢轉變為硫化汞（即硃砂），其顏色也漸漸加深。

相傳乾隆御題之後之印文，凸起處鮮紅欲滴，世稱「非八寶之功，無此奇蹟」，被譽為「八寶」印泥。所謂「八寶」者，一曰珠粉，二曰辰砂，三曰真臘（即紅寶石，真臘即今日之柬埔寨），四曰赤金粉，五曰石鐘乳，六曰珊瑚屑，七曰東渠粉，八曰水晶粉。珠粉、珊瑚、東渠磨細後無色，珊瑚極易發霉，寶石硬度僅下金剛石一等，非一般工具可研碎，故比「八寶」印泥可信程度，當待進一步查考。

市售印泥有優劣、真假之分。優劣以色淺厚、不粘印，鈴在紙上不向外滲分之。色淺厚者朱好，不粘印者艾絨好，不外滲者油質好，真假之分，則將其拓好的印蛻，用火柴燻，邊文發黑者即假或摻假，燻後其色澤鮮艷如故者即真。



金石篇

(全)集跡墨之羲王

「帖虞上」現發新最附

元六册每 版出經已

書譜專冊

我愛上了篆刻

鍾雅倫

(Jones Allan)

這四個月以來，我很幸運的能在舊金山加州州立大學與李光啓老師共同研究刻印的藝術。李老師是從台北來的名金石家，你可能曾懷疑，為什麼一個美國人會對印章有興趣呢？很少美國人知道中國的篆刻藝術與西方發展很久的木刻及版畫有密切的關係，我從這個觀點上去研究中國的篆刻藝術覺得很有趣。篆刻有它傳統的歷史和派別，李老師每週提出一個刻印在章法上的原則，利用大量的幻燈片，作詳細的分析和講解，使我感到刻印還有這樣多的理論。同時每週也介紹一種印石，也是我從來沒有見過的。

爲了提高同學們的興趣，刻印的工具和材料，李老師都早

有準備，有的同學本學期刻了十幾方印，至少也有三四方的，李老師在課程的進行中，安排得很好，在短短的兩個多小時內，先講理論，再介紹篆字，除李老師當場刻一方印作示範外，並指導同學親自動手。

印章大致分爲兩類——即朱文與白文，朱文又稱陽文，白文又稱陰文，印上刻的字與書法有密切的關係，當然還有其他的因素，線條的粗細曲直，是否能構成黑白的對比，及畫面的協調等問題，最爲重要。在一方印中，相同的字如出現兩次或三次，一定要改變其形式，否則就減少畫面的美觀了。中國字體，有各種不同的形式，有的太長，有的太寬，有的太大，有的太小，所以在印文的安排上，必須對字的變化及其書體，有相當的瞭解，才處理得恰當，有一次李老師說：「如果要我刻一方兩個字的印，可能會有十個或二十個不同的形式出現」。

我聽了真是大爲吃驚，中國的文化實在太難太深了。本學期非常謝謝李老師，每星期他給了我們興趣而喜歡的一次課。

文聯莊書畫筆墨用品總匯

荆鴻署

文房四寶最集中

最齊備

最精良

最具規模

心中物購一唯

書畫名筆	豹狼聯筆	裝裱字畫	代寄郵包
宣紙徽墨	北狼屏筆	教授裱畫	碑帖畫集
國畫顏料	山馬毫筆	裱畫工具	書畫冊頁
硃砂印泥	蘭竹畫筆	枝木鏡架	代補舊書
新舊端硯	山水畫筆	對聯屏軸	裝訂線書

名家書畫陳列

供欣賞

裱畫作坊

歡迎參觀

(索備表目價)

號29/35街吉永港香
座B/C樓2厦大豐恒
五六九六四四話電
四〇四四號掛報電

漫談書法欣賞

書法是一門藝術。欣賞一件好的書法作品，是一種美的享受。現在，如何欣賞書法藝術，已成為大家共同關心的問題。對於書法藝術的欣賞，有人以為很簡單：中國人只要不是文盲，字的好壞總是看得出的；另外有人則反之，他們把書法欣賞描繪得玄妙異常，莫測高深，似乎「欣賞」只是少數專家的事。其實這都是一偏之見。書法欣賞，從欣賞者的角度來看，指審美而言，當然是主觀的意識活動，因此隨欣賞者情況不同，的確是仁者見仁，智者見智；但既要欣賞，就要有客觀的書法作品作為審美的對象，而作品一經產生，它的藝術價值就是客觀存在的，不以人的意志為轉移的。主觀的欣賞必然要受審美對象的制約。因此，真正的書法藝術欣賞，也就是充分地發掘書法作品客觀存在的藝術價值。當然，從個人的藝術欣賞來說，不一定就能完成這一任務，因為個人受時代、出身、教養、環境等等因素的限制，要探測藝術作品的全貌可能有困難；但欣賞不僅是專家的事情，而且是愛好者的事情，大家從不同角度去探索不同的價值，各家之言相互輝映，相互補充，也就會逐漸接近作品的全貌。為一般大眾所掌握的書法欣賞，揭示出真正的藝術價值之後，就不僅可以使人欣賞中忘却一天工作的緊張和疲勞，感到一種內心的喜悅，而且對學習書法和研究書法者來說，更是一種與臨池一樣不可缺少的實踐。通過不斷的鑒賞，不僅可以提高學習書法的興趣，開闊眼界，更主要的是：前人的經驗教訓自會告訴你精華糟粕之所在，可以直接或間接地從中吸取養料，作為今後創作的必要借鑑，有沒有這個借鑑是大不一樣的。書法藝術達到一定水平後，能否再不斷進步，提高鑑賞眼力也是一個重要的因素。從這一意義來說，真正的書法欣賞也就是書法藝術的再創造。書法欣賞的重要意義即在于此。

但是，說來容易做來難；在實際接觸中，對一位書家，或一件作品的欣賞和評價，往往是眾說不一。因此，如何恰如其份地介紹書法藝術欣賞是困難的。其所以困難的原因是多方面的：

一、藝術不同于自然科學。自然科學，比如說數學，「 $1+1$ 」等于幾，每個人的答案（正確的）都是相同的。但藝術問題可沒有這樣簡捷。相同的題材可以創造出千姿萬態的畫面，其效果當然也不會相同。例如寫一個「天」字，單從「用筆」和「結構」兩個方面來說，已是「各如其面」的每個人不會相同，更何況書法藝術遠不是祇有用筆和結字兩個方面。因此，藝術的欣賞不能像科學那樣，用一個公式或定義來規定它。只有掌握書法藝術的固有特點（即後面所談的書法藝術由「形質」和「性情」兩個部份所組成），才能很好地去理解它、欣賞它。

二、審美觀不同。在欣賞一件書法作品時，經常可以聽到的評論是：「好看」和「難看」。這種好看和難看的看法，好像問紅顏色和綠顏色哪一種顏色好看一樣，是不可能一致的。有時這種的不一致，不僅是程度上的差別，還可以說截然相反。這種例子在日常生活上也不少，拿動物園裏的一隻山魈來說，有的人認為極醜，也有人認為極美。再如煙、酒、蔥蒜、霉臭（指霉乳腐一類發酵食物）食物，愛吃的人以為香，不愛吃的人以為臭，感覺截然兩樣。當然，各人都不可以自己的偏好否定別人的嗜好。生活上如此，藝術欣賞上也不例外。

藝術欣賞，簡單地說來無非是一個好差美醜問題。而好差美醜的標準，是不能用重量來區別它；或像球賽那樣賽一場來分個高下。更何況這裏面還有受主觀上、客觀上的各種因素影響而產生的審美觀不同；由于欣賞的角度不同，在自然界中一般人所謂的「醜」，在藝術

賞

許寶馴

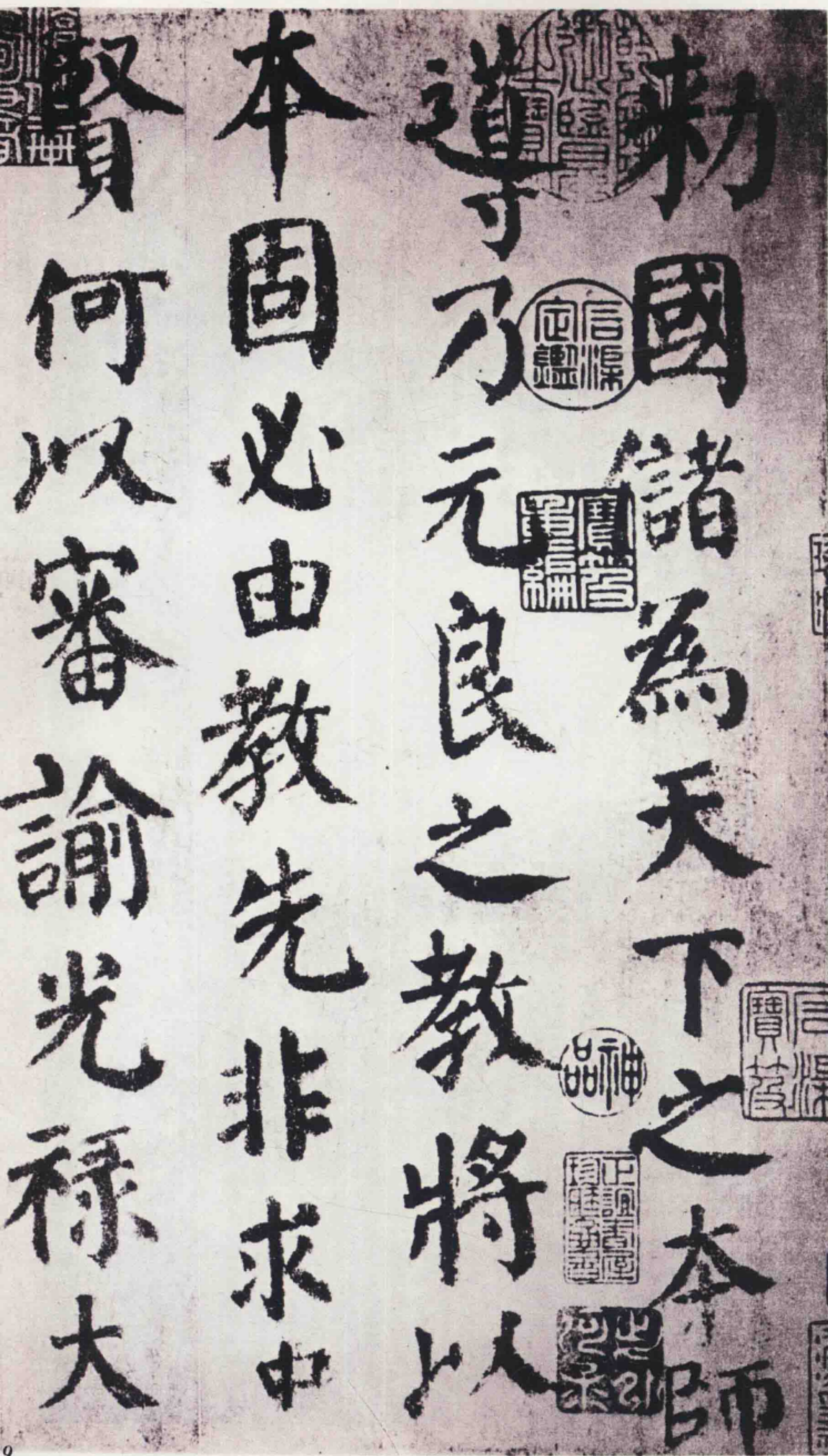
凜然不可侵侮的顏真卿書法

中能變成極美的關係存在。因此，由于審美觀的不同，若有兩個人各執己見的爭論一件書法作品的優劣，可以爭上三天三夜，也是誰也說服不了誰的。

這種審美觀與每個人的嗜好興趣有關。一個人的嗜好和興趣不是一成不變的。由于嗜好和興趣的變化，欣賞的對象亦隨之而變。這種

嗜好和興趣的變化，是和年齡、性格、修養、情緒、地區、地位、環境和時代風尚都有關係。

關於時代風尚影響審美觀的問題，我和已故畫家來楚生先生曾有過一段很有趣的談話。他說：「我小的時候，男人頭上都留有辮子。偶而看到一個人頭上沒有辮子，總覺不倫不類，看不順眼。民國以後，男人的辮子都剪掉了，



日久也習慣了，偶而再看到一個頭上留辮子的人，反而覺得不倫不類，不順眼了。其它如高領、低領；長旗袍、短旗袍都一樣，隨風行不風行而變。」這是因時代風尚的不同，欣賞眼光也隨之而不同。至于因年齡、性格、環境等的不同而不同，祇要你凝神一想，我想你一定可以舉出許多例子來的。這裏就不贅述了。

三、藝術上有許多地方是很難辨析的。如豪放與粗野、厚重與笨拙、寬博與鬆散、拙樸與呆板、凝重與滯拙、劍拔弩張與雄偉豪放、流暢與浮滑等等，這裏面的消息祇差一點點而優劣懸殊，但具體界限却很難劃分。這也是一個既不易言傳；又不可能有絕對統一看法的一個方面。至于藝術上含蓄的地方，甘苦之處，要讓欣賞者自己去聯想或與作者起共鳴的地方，更是非旁人所能代替的事了。

四、對這一門藝術的熟悉了解程度不同，欣賞的深度也不同。這一點是很重要的，所謂：「外行看熱鬧，內行看門道」。比方甲站在樓上，乙站在樓下，那麼，甲能夠看到更遠、更多的景色，而乙則無此可能，雖然景色是客觀存在的。且由于水平不同，看到的深度不同，往往共同語言也就少了。

書上有一段唐書家懷素與顏真卿論書法的記載。懷素說：「每觀夏雲多奇峯，輒常師之。」顏卿說：「何如屋漏痕？」懷素說：「得之矣！」他們談的不是用筆、結字，而是夏雲多變和天雨屋漏。這對初學書法的人來說是不可能理解的。這就是因為懷素和顏氏兩人水平相當，都已達到師法造化的地步，故能互通其意。

書法有很多方面與音樂很相似。古典音樂的藝術造詣是很高的，但能欣賞古典音樂的人少，欣賞輕音樂的人多，要到對音樂有一定修養後，才能領會古典音樂的妙處。我初對書法感興趣的時候，喜愛趙孟頫的字而不喜愛王羲之的字，總懷疑是否因為王羲之的名氣太大了，

大家不敢講他不好。多年後稍識其中甘苦，才認識到王羲之的不可及。同樣，拿書法中的用筆和結字來說，雖然一開始學習書法就知道要筆筆中鋒，字字平正，但不可能一開始就真正理解中鋒與平正的，一定要隨本身對它的不斷認識而逐漸理解的。這一點倒很容易去證明它的：你揀一張自認為寫得好的字，把它保存好，一面繼續練習，隔一二個月再拿出來看，你就不一定覺得好了。這是你分辨能力有所提高了的緣故。

我認識一位油畫家，他的作品在國際上得過獎。晚年他對學生說：「我到八十歲才懂得一點用色。」這句話很耐人尋味的——他從學油畫的第一天起就接觸到顏色；教了多年學生也一定每天要談到用色，難道他一直不會用色嗎？聯想到清代畫家王翬（石谷）在題畫中也曾說他三十年作畫至今才知用色的話。可見要真正理解一件事，像冰凍三尺一樣，決非一日之寒。

綜上所述，可知書法藝術的欣賞，因受各種因素的影響，看法是不可能都一致的，也是不必去強求統一看法的。那末，照這樣說法，書法藝術的欣賞本是各人各看，是毫無標準的了？那也不是這樣。上面所談的，祇是說明書法欣賞為什麼是各人各看，不能取得一致的原因，至于藝術上的優劣標準、欣賞原則還是有的。下面試就我個人對書法藝術欣賞的理解，寫將出來與同好們共同研討。

書法藝術雖有用筆、結構……之分，但它是一個整體。比如拿用筆與結構來講，是「用筆生結構，結構生用筆」，它們之間是相互影響着的，不能孤立地去看它。同樣，欣賞書法作品也應是整體的去欣賞。但為了便于分析，故且把它分成兩個部份來談。這兩個部份，即清包世臣《答三子問》一文中所講到的「書道妙在性情，能在形質」的「形質」與「性情」。

「形質」，凡是紙面上看得見的東西都屬「形質」。它包括點畫運筆的剛柔、輕重、粗細、緩急；章法的安排以及墨色等。單從形質上，就可以分別整齊與零亂，精細與粗糙的美醜。且就形質來說，也是沒有底的，精益求精。但是，這還不過是書法藝術的外面形狀。真正的書法藝術精神所在，是在「性情」上的發揮。沒有精神的藝術，好像泥塑木雕的人，縱能到亂真的程度，終究不是活的。演員演戲要能進入角色，藝術創作亦要能把自己放進去，融成一體。「性情」就是書家的個性、修養與書寫時的思想，通過「形質」表達出來。不灌注情感的藝術品是不會有大的藝術力量的。這種「性情」的說法，似乎是屬於抽象的，實在它並不虛空神秘，祇是與國畫「六法」中的「氣韻生動」一樣，不易言傳而已。

當書法中「形質」與「性情」高度地交融在一起的時候，確能把欣賞者引到一個美妙的意境，奇趣橫生，耐人尋味，節賞不盡！這種記載在歷史上很多，像唐朝書家歐陽詢看見晉代書家索靖寫的碑，走也走遠了，想想捨不得離開，還要回去再看看。他站得腿酸了，索興坐下來看。最後是睡了下來看。這樣，他竟在碑下看了三日之久。唐太宗的愛《蘭亭叙》也是這樣，連死了還要陪葬昭陵。這些記載好像有些誇張，其實這不僅是書法如此，任何上乘的藝術都是一樣，確會有如此感人的魅力，欣賞者已非置身局外，可以將整個思維沉浸在裏面，忘懷一切。所以，這些被書家們美化了的文字，已不是刻板的文字，而是活的、有生命的藝術品了。故詩有「心聲」之稱，書有「心畫」之說。

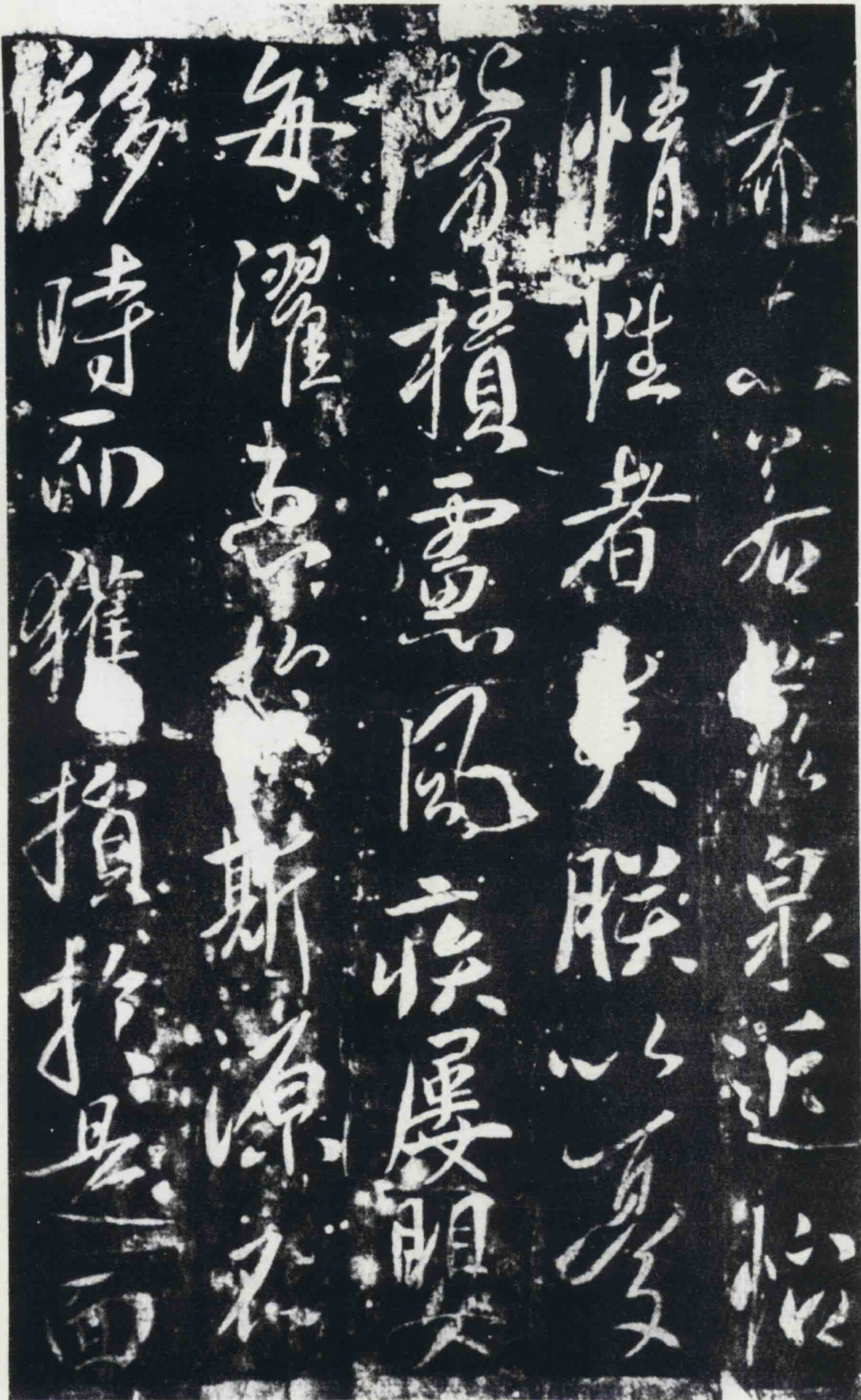
關於怎樣具體地來欣賞書法藝術，下面試分為點畫、結字、章法、行氣和氣息幾個部份詳為分析：

一、點畫。點畫是書法上最重要的基子。

點畫寫不好，要想寫出一幅好的書法作品是不可能的。好像從自行車廢品堆裏檢出一套自行車零件，要求裝配成一輛高質量的自行車一樣，是不可能的。唐朝書家孫過庭寫的《書譜》中說過這樣一句很精辟的話，他說：「或乃就分佈于累年，向規矩而猶遠，圖真可悟，習草將迷。」他明確地指出了書法最重要的是點畫，

如果不講究點畫用筆，專求外表形式的交排（分佈），最後是什麼也得不到的。所以要寫好書法，首在寫好點畫。欣賞書法也同樣脫離不了點畫的欣賞。那末，點畫要寫得怎樣才算寫好寫美呢？這與用筆有很大關係，完全是一種線條的表現。不管是點、畫、撇、捺，用筆的最終目的是要求線條筆筆圓潤、飽滿、自然、靈

巧、有力、有變化、有生趣、不肥不瘦、不枯不乾，或若枯不枯、剛健婀娜、挺拔秀麗、鋒穎畢呈、精巧細緻、玲瓏剔透……。前人所謂作點要有高山墜石這樣的氣勢，如蹲鴟，如大石當路；作兩點要上下呼應，左右顧盼；眾點齊列要為體互乖，落落乎猶眾星之列河漢。一點失度，好像美人眇一目，多麼遺憾！反之，



有英爽氣度的李世民書法（唐太宗 溫泉銘）

用得當就有畫龍點睛之妙。作一橫畫，要像千里陣雲那樣空靈而意思深遠；幾橫並列，要有變化，有俯有仰，有虛有實，有斂有放，輕如蟬翼，重若崩雲。作豎要有向（一）有背（一），有懸針與垂露的區別。懸針的鋒芒畢露，垂露的圓渾晶瑩。作一長豎如萬歲枯藤，蒼勁有力。圓轉處如折釵股，婉轉圓勁。運筆如錐畫沙，筆筆中鋒，無起止之跡；沉着如印泥（亦可作「意在筆先」解）；行筆如屋漏痕，因勢運行，自能有姿。若點畫能寫到如此，則自然就美了。反之，若寫得粗細不稱、殘缺不全、扁、僵、板、軟；像蟹爪一樣的鉤、死蛇一樣的長豎，則如何能稱得上點畫美呢？一件書法作品的能否久看不厭，經得起推敲，點畫的優劣是起決定性作用的。

二、結字。藝術欣賞可分為局部美和整體美。如以點畫為局部，那末進一步由點畫組成字的結字，就是整體。結字，亦是一個不可忽視的重要部份。它也可以說成是一種造型藝術。好比做一件衣服，用最好的料子、最好的線……而式樣做得不好，還是不為人們所喜愛一樣。元朝書家趙孟頫在《蘭亭十三跋》中有這樣一段非常有心得的話：「書法以用筆為上，而結字亦須用工。蓋結字因時相沿，用筆千古不易。」他明白地說明了用筆雖是根本，但也不能不講究字的結構架子，不過架子比用筆的靈活性更大而已。字的結構，是點畫組成的。字中點畫的安排，好像「七巧板」的運用不能盡言；亦好像人的面孔，同樣是眼耳鼻。而形態、部位人人不同一樣。它們有一個大致的部位，而無一定的程式。祇要符合文字規範，各人可以各人的安排，但要達到既穩又巧，有變化，有呼應，有姿態，自然大方而不感到做作；長者不覺其長，短者不覺其短（既可指整個字形，亦可指其中個別點畫），渾然一體，千姿萬態。中國文字源于象形圖畫，有的字的結體活像一

幅圖畫。故結字亦像繪畫所講的佈局一樣，疏密相間，密處不使透風，疏處可以走馬，錯落如扶老挈幼，參差若樓觀飛驚；雄偉如壯士荷戟，安祥若忠厚長者；雄強飛動，嫵美閑雅如龍跳天門，虎卧鳳閣；若天女散花，金花遍地，像這樣的結字，真能使人神往，觀賞不盡了。

三、章法。上面談了點畫和結字的欣賞，但書法藝術不僅是欣賞一個字兩個字的問題，除少數匾額、引首是二三個字外，大多是成篇成幅的。如進一步拿一個字作為局部，那末整幅書法就是它的整體。這種整幅書法的「分行布白」即謂之「章法」（一幅書法作品亦有祇寫一個字的，這一個字在整幅中怎樣安排得好，亦有它的章法）。欣賞一件書法作品，最容易被人接受和第一眼給人的印象就是章法，其次才是書法本身的欣賞。所以章法亦是書法藝術的一個重要部份。

通常所稱的章法包涵着兩層意思：一是指款式（如對聯、扇面、屏條和上下款等），款式在習慣上是有一定的格式的，章法再奇也不能不合規格；一是指分行布白（如字距、行距、行數、字的大小、款式的高低、天地頭留白等），這是自由安排的。章法的安排，好像佈置房間裏的陳設，同樣的傢俱，佈置得不好，看去零亂不舒服；佈置得好就妥貼舒適。

章法和書法，兩者雖是一不可分割的整體，但却又是兩回事：章法好不等于書法好；書法好不等于章法好。有的作品逐字拆開來看並不很好，整體看去很協調好看，這是章法好。反之，書法雖好而整體缺少安排，也會使書法大為遜色的。王羲之書法之所以妙，不僅字字精能，整幅的章法也是龍騰虎躍，相映益彰。

書法亦可說是「線條的組合」。這就和西方的繪畫、攝影等藝術理論是相通的。整幅作品中的水平、垂直、傾斜、曲和折的線條，相互要有適當的配合，在縱橫交錯之中要能和而

不同，違而不犯，不平正而平正，平正中寓變化。一般來說，特別突出的（刺眼的、醒目的）線條不宜重複出現。這和隸書裏「雁無雙出」的道理一樣。若第一行裏有一筆「長豎」，第二行裏就不宜再出現「長豎」了。這是講的線條，整個字的勢也是一樣，直勢、橫勢、斜勢也都要有適當搭配和變化。

布白的意思，就是說整幅作品的空白處要佈滿，好像油漆一塊板壁，不能空一塊不漆。但書畫的布白遠比油漆板壁複雜得多：它有「計白當黑」，「此時無聲勝有聲」等關係存在。國畫裏有在一幅紙上畫滿了梅花的章法，也有在一幅紙上祇畫一枝梅花，僅佔其一角而其餘皆空白的章法。前者要不覺其悶、多、亂；後者佈置得好，整個畫面也不會覺得空處太多的，再加些什麼倒反嫌多了。有的畫面需要長題，有的畫面不宜長題；有的畫面宜題大字，有的畫面宜題小字。書法的落款也一樣，該長該短，都是從章法的需要出發的。

章法的安排和結字一樣，也是「初求平正，既能平正，務追險絕，既能險絕，復歸平正」。唐書家張旭和懷素的狂草，不僅字與字的大小相懸殊，有時前一行的字會侵佔到後一行裏去。這種「險而奇」的章法，安排得好是精采，若功力、修養不逮，即成「怪俗」。

書法的章法，字少並不比字多的容易安排。沈尹默先生為桂林題「登翠山」三字時說：「這三個字中，『登翠』兩個字筆畫多，字形長；『山』字筆畫少，字形扁，真不好辦。」潘伯鷹先生也曾說：「『登泰山而小天下』這七個字寫一條橫幅可真夠難的。」但往往正由于難却益見功力，如清書家伊秉綏寫給張桂岳的「十三峯草堂」匾，他把「十三」兩個字寫成一行，「峯草堂」三字三行，章法可謂巧極，再加上他力能扛鼎、神完氣足的隸書，堪稱傑作。

書法章法和繪畫章法相通的。虛實疏密的處理，畫家的書法往往勝過書家，是書家應向畫家學習的地方。

雖然說章法好可以使書法增色，但是一幅好的書法，還是要靠書法本身的過硬。高明的書法，完全可以不要修飾，本身的價值就可發出不朽的光輝。

總得來說，章法是無定法的，貴在自然，精熟了是無可無不可的。章法是為書法服務的，

高古端莊的歐陽詢書法（九成宮醴泉銘）

應服從于書法和內容的需要。祇要美觀、大方、有趣，完全可以因地置宜，隨機應變，別出心裁地自由發揮。

四、行氣。行氣，就是字與字、行與行之間的連貫、呼應關係。打個比方說：若將一行草書抽去中間一二個字，再把上下連接起來，連接起來的地方，上下字必不連貫、不順遂的。這種的上下不連貫、不順遂即謂之不貫氣，行氣不好。這是講一行裏字與字之間的行氣，行與行之間也是一樣。章法不好，重新安排一下

是可以得到改進的；行氣不好，不是重新安排一下就好的，但祇要寫得熟練了，寫時是一氣呵成的，字行之間是自然而然的會有行氣的。它不是每個字的大小一樣，行次間隔一樣就有行氣，每個字的大小懸殊，行次參差就無行氣。它要有內在聯系，連貫協調，成為一個整體。所謂好，這要講裏面是否氣韻生動。一行裏面，整幅裏面的行氣要鬆動流暢有變化，好像線穿珠玉，珠玉的外形、大小不都是一樣的，但縱然它是左右欹側、大小參差，乃至左彎右曲，

純和飲食不貴，獻則
醴泉出飲之，令人壽
東觀漢記曰：光武中
元元平醴泉，京師

它是自然的，它有一根內在的線連貫着的。這種自然而又貫氣的錯落，是錯落有姿的、有天趣的。唐詩人白居易《琵琶行》中的「大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑，出咽流泉水下灘」幾句詩，借來形容書法中的行氣，倒也是非常恰當的。

書法裏的行氣與文章行文一樣，它也有起承轉合，有委婉處，有一瀉千里處，有頓挫處，有行雲流水處。如唐書家張旭寫的草書，驀然看去真有驚雷閃電，龍蛇盤鬱之態；懷素寫的草書，有如草裏驚蛇、飛鳥出林；宋徽宗趙佶的正書，字裏行間，蕭蕭然如有風行之聲。

五、氣息。行氣外，更進一步就要論到「氣息」。「氣息」是書畫藝術裏的一句術語，裏面還有「雅」、「俗」、「格調」之分。談到藝術欣賞，不能否認這裏面有雅、俗和格調高低的關係存在。它雖是僅對氣息而言，但它對一件作品的藝術價值影響極大。若是一件作品被評上了一個「俗」字（庸俗之俗，非通俗之俗），則這一件作品是不可能列入上品了，甚至中品也列不上，祇能是下品了。但是，怎樣用恰當的語言來闡明雅俗關係是困難的。它也是一個祇能意會不易言傳的問題。但若不能弄清這個問題，要真正解決書法藝術的欣賞問題是不可能的。爲了與同好們共同探索這裏面的奧秘，勉強在這裏寫下我個人對這問題的理理解，當然是很不成熟、很不完美的，也可能是完全錯了，祇是希望能起一個拋磚引玉的作用，把這裏面的奧秘發掘出來。

有人認爲雅與俗的說法，是屬於士大夫們的美學觀，是有局限性的；不同時代有不同的雅俗標準。我以爲雅俗不能用時代或階層來劃分的。同一時代，同一階層都有雅俗之分。封建帝王中有雅的帝王，俗的帝王。同樣，官僚中有雅俗，讀書人中有雅俗，一般人當中也有

雅有俗。人的雅俗如此，藝術上的雅俗也是一樣，它並不決定于作者的身份。假使說它是時代性、那麼過去西方文藝復興時期的作品，在今天的時代看來應該是沒有什麼價值了；古代的所謂「法書」，在今天看來也應該不是什麼「法書」了。而事實上並不如此，這些藝術品的高度成就至今猶爲世公認。包括歷代的藝術觀點、書法評論，至今還是正確的。可見一件藝術品的價值是客觀存在的，藝術標準與評價不可能祇是一家之言，一家專有的。它是人類所共有的。它是有一個客觀的標準的，並不專屬於哪一時代，哪一階層，某一個人的。

雅俗和格調雖然是通過形質表現出來的，但點畫精到，結構穩健並不等于雅。反之，點畫軟弱，結構鬆散並不等于俗。雅俗和格調是和作者的修養、志趣統一的。所以要提高氣息，必需首先是提高作者的修養和志趣。且欣賞者能否辨別雅俗，也和欣賞者的修養和志趣是統一的。

所謂雅俗，我的見解是：高尚的、不庸俗的。雍容文雅、落落大方、安祥靜穆、端莊溫和不、平淡簡靜者謂之雅；低級趣味、矯揉造作、不倫不類，故作奇怪、野狐參禪者皆成俗韻。

關於「格調」的高低，可以打這樣一個比喻：假使有一件書法作品，掛在極雅緻的書房裏能相稱而不覺格格不入，這就算格調高的。反之，不登大雅之堂即爲不高。至于「氣息」的說法，猶如一個人的儀表態度，樸素率真、瀟灑個體、道骨仙風之類都屬高的；市儈面目、油腔滑調、獻媚作態、裝腔作勢之類都是低的。唐太宗李世民的書法，有一種英爽之氣；唐書家顏真卿的書法，望之有一股忠義之氣，凜凜然不可侵侮；元書家趙孟頫的書法，有一種娟好嫵美之氣；唐書家歐陽詢的書法，如廟堂之器，高古端莊而不作姿媚。

大凡氣息的雅俗，與人的學問修養有關。

前人有這樣一種說法：「經生之書莊而雅，詞章家之書淳而化，金石家之書古而樸，畫家之書如所畫」；「賢哲之書溫醇，俊雄之書沉毅，奇士之書歷落，才子之書秀穎」。這種說法雖不是絕對如此，但仔細研究起來也不是一點沒有道理的。像宋朝歐陽修、王安石的書法，確是溫醇秀穎；唐書家虞世南寫的《孔子廟堂碑》我覺得從字裏行間可以看出他其他修養極好，不像匠人寫的招牌字，缺少含蓄蘊藉。大概氣息，格調高的必雅，低的近俗。這裏面的關係，祇要用功久長，經常比較揣摩是能夠體會到的。

上面從形質和性情兩個方面分析了書法的欣賞，實際上兩者是一體的，是互相映發的。南齊王僧虔說：「夫書道之妙，神采爲上，形質次之，兼之者，方可紹于古人。」這句話很說到要處。書法形質的精妙尚屬「技術部份」，神采才是進入了「藝術境界」。神采是通過形質表現出來的，不可能無形質而光有神采的字，即所謂「皮之不存，毛將焉附」。有形質而無性情神采的書法是不會有多大藝術力量的，是經不起反覆觀賞的。反之，有神采性情而形質稍差的書法，猶繪畫裏的「文人畫」，應不愧爲畫家之流。

清朝的館閣體（又稱台閣體，是封建時代科舉取文寫考卷的字），大小勻落，橫豎整齊，筆道光滑，字字工穩，在形質上可以說是具有相當功力的，但它近乎「印刷」，今天寫來如此，明天寫來亦如此；心情歡暢如此，意思怫鬱亦如此，好像一個人纏過小腳，再放也放不了多少，想脫盡館閣味是困難的。這種書法雖不能說毫無藝術性，但總是藝術價值不高的。這就是館閣體歷來被人輕視的緣故。下面試舉唐書家孫過庭《書譜》中的一段話來看看晉書家王羲之是怎樣因文生情來創作的。他說：「止如《樂毅論》、《黃庭經》、《東方朔畫贊》、《太師箴》、《蘭亭集敘》、《告誓文》，斯

西方好瓊樹，
得高空彌覆。
七重珠寶網，
莊嚴百億妙。
華宮裏衆天童，
金地上欄。
栴繞重，
華雨飄，
香散漫。
樂音嘹亮，
鼓清風，
聞者樂。
無窮。

並代俗所傳真行絕致者也。寫樂毅，則情多佛鬱；書『畫讚』則意涉瓌奇；《黃庭經》則怡懌虛無；《太師箴》又縱橫爭折；暨乎『蘭亭』興集，思逸神超；《私門誠誓》情拘志慘。所謂：『涉樂方笑；言哀已歎』……」

在欣賞一件作品時，往往有三種情況：一種是乍一看很好，但經不起多看細看；一種是初看亦平常，多看看會覺得好起來的；另一種是粗看好，細看亦好。這三種情況，據上述欣賞標準，是很容易來解釋它的。第一種情況是點畫、結字的基本功不過硬，徒以外貌悅人，細接觸就原形畢露了；第二種是基本功好，點畫結字過硬，經得起細推敲。至于初看亦平常的原因，可能是章法不討巧，因此第一貌不順眼，但亦可能像古典音樂一樣，太高的藝術一時不易理解接受；第三種則是雅俗共賞的作品。

基本功是每一個書家都必須過關的。欣賞一件書法作品若再要論他的點畫、結字基本功不夠，好像看文學家的文章，裏面還有錯別字，病句一樣，是笑話。所以前人對書家的評書語，只評其格調、風貌，沒有去論點畫、結字的基本功的。如梁武帝《評書》：「王僧虔書猶如王謝家子弟，縱復不端正，奕奕皆有一種風氣，羊欣書如婢作夫人，不堪位置，而舉止羞澀終不似真；王右軍書字勢雄強，如龍跳天門，虎卧鳳闕，故歷代寶之，永以為訓；梁鵠書如龍威虎震，劍拔弩張。」這都是「評得其綱」的評語。

書法這一門藝術，若純粹是從寫字到寫字總屬不高。字總是以人傳的。歷代流傳下來的書家，很少光是書法一門好，大多在其他方面也有所成就。蘇東坡說：「古之論書者，兼論其平生，苟非其人雖工不貴也。」故欣賞一件書法作品，亦應與作者的為人聯系起來。

總之，書法欣賞是受多方面的因素所影響

着，其中三昧，不是三言兩語所能講清的，是祇能意會而不易言傳的。但話又得說回來，儘管一件書法作品的藝術價值暫時是像「盲人摸象」那樣各得一體，而其真正的藝術價值是該作品一經產生即客觀存在的，是一定會被完整地發現的。時間，就是它最公正、最正確的鑒定者。虛假的必將為歷史的考驗所淘汰，真善美的藝術是永遠富有生命力的。它必然會「如鏡磨面」那樣越磨越亮。試回顧一下整個書法史，不是有的「永以為訓」，有的「曇花一現」嗎？

時代是在前進的。在書法藝術上，我們也應該「不薄今人愛古人」。我們今天學習書法，研究書法，欣賞書法所追求的趣味與意境，應與古人是有所不同的，應是適合當前的時代面貌，是積極而進步的。書法和它藝術都一樣，既有作者的個性，也有時代的共性。不能一味復古，自鳴清高，脫離現實。古人有古人的時代，現代人有現代人的氣概。如果一味跟着古人跑，不僅不可能超越古人，亦將一輩子是古人的奴隸。

書林點滴



行與草

·懋義·

宋代釋惠洪撰的《冷齋夜話》裏記載一段很有意思的事：

張丞相雖好草聖而不工，流輩皆笑之。一日得句，索筆疾書，滿紙龍蛇飛動。使其侄錄之，當波險處，侄惘然，執所書問曰：「此何字？」丞相熟視久之，亦不自辨，詎曰：「何不早問？」致吾忘之。」

這裏所說的丞相，指的是宋代張商英。張商英自己寫的「龍蛇飛動」的草書，自己也認不得，而且還罵人「不早問，致吾忘之」。文過飾非，使人好笑又好氣。

笑後思想，頗覺有所啓發。

一次，學生作業上有「藤」、「驟」等字，書寫得牽聯扭屈，似是而非。問他，他說：「我寫的是行書。」請他當場改作楷書，久而難成，臉赤汗下。原來他對這些字的正確完整的筆畫，心中根本無數。是自欺欺人的寫法。

另一次，談到懷素《自敘帖》。友人說：「大家說好就好起來了。懷素草書我看不懂，究竟好在哪裏？」接着他指了指帖中一行詰我。我也不很有把握，不過總算沒被考倒。我說草書不能作「字」看待，它是「書」，應作為藝術——如「畫」，來看待。友人不甚滿意，說：「畫是你們說的！」

把行書看得太隨便，或把草書看得太無稽、太玄秘，都不對。寫出來的字，別人看不懂，字行不通，起不了字的作用，是「自家行」而人家不行之行書。行書有行書的法則可通，草書有草書的規律可依。這裏關係到對書法的基本認識。字是書法的基礎，有了文字方有書法，有聯系，但書法是文字書寫的藝術，兩者又不盡相同。弄清楚書的筆順，是掌握行楷、草書筆法來龍去脈的根底。從實用觀點說，行書草書是楷書的快寫法。行書、草書講究氣韻，就好像國畫上的寫意、潑墨；就好像文學上的浪漫色彩，它應以工筆、寫實為前提、為基礎的。

張商英認不得自己的草書，或許他的草書沒有基本的楷法基礎，再則他的「得句」也可能並不認真，否則難以設想形式（草書）和內容（句）一起忘了。行書要行，草書不草。對始學作者說，這故事不是沒有教益的。