

書譜珍藏本「一九七四—一九九〇」

伍

一九七五・肆

書譜編委會編

上海辭書出版社

書譜

雙月刊
第五期
一九七五年
八月

題書畫藝文院書畫展

余吳練青

華夏書法由來久，上溯史籀下顏
柳，中經石鼓些碣石，妍麗獨出
鍾王手。代之意象以經營，立足
誰甘俯低首。或如長江白浪翻，
或如雄關一夫守。或把矛戟揮
虎豹，或簪奇葩佩琮玖。列
星耀河漢，赫之白日大如斗。迺知
此道羅眾思，情性形質各異馳。
廟堂藏德富天下，古今窺探
識者誰。嗟予力弱空歎息，不得登
臨後攀涉。妍醜未必盡天工，陶匠學
力庶可通朝華。風規近法式，少秀
餘披未可窮。鳴嗟乎，安得語
君化雲龍，半霞爛熳遊太空。

編後話

書法藝術的天地是寬闊的，可以作多方面的探討。「書譜」出了五期，介紹了一些碑帖名跡，發表了一些通俗的書法、篆刻介紹，也發表了一些書法藝術方面的論述，組織了一些座談會、筆談會，報導了書壇上的一些動態。但有許多應做的事還沒有做，以後將要逐漸使「書譜」的內容充實起來。

* *

這一期新闢了「書法理論探討」專欄。幾千年來，古代的書法家留下不少經驗談和書法藝術的理論，值得分析，取其精華為今所用。這一期先發表了達堂先生對清代書法家笄重光所著「書筏」的研究。

這一欄，當然不只限於研究古代的書法理論。我們也希望有當代的論說。

在這裏順帶重申：本刊發表的文字，其中見解，主要是作者們負責，有不同見解時，歡迎作平心靜氣但不妨針鋒相對的討論。只有在討論中，才能夠把問題認識得更清楚，而且在討論過程中，可以使更多人的認識得到提高，這才更有意思。

* *

本期發表的唐代詩人杜牧所書「張好好詩」，是很出名的書法瑰寶，許多讀者希望得到的。請讀友們留意。

* *

下一期，「書譜」將有一個專輯，由本港幾位著名畫家、書法家座談「中國畫的題款」，中國畫與書法關係很深，有「書法同源」之說。這只是兩者關係中的一個題目。

配合這個座談記錄，並將選刊若干幅古今國畫，以供參考。

書譜

雙月刊 第五期

出版：書譜出版社
SHU PU PUBLISHING CO.,

督印：梁披雲

社長：李秉仁

編輯：本刊編委會

地址：香港德輔道中 287-291 號

長達大廈一九〇二室

電話：5-437145

Rm. 1902 CHAMPION BLDG.,

287-291 DES VOEUX RD., C,

HONG KONG.

TEL. 5-437145 5-451297

發行：利源書報社

Lee Yuen Subscription Agencies

香港西營盤安寧里一號

TEL. 5-473324

承印者：大眾橡皮印刷公司

香港美芝路六五九號八樓

定價：每本港幣四元

一九七五年八月

書

壇

潘文題



目錄

封面題字：集張玄墓誌（將分刻） 2

封面設計：歐陽

扉頁題字：潘受

書法理論探討・「書筏」臆說 達堂 2

小品 韓素音譯李清照 吳令湄 6

蘇曼殊譯女郎詩

李煜的書法

蘇東坡與荔支 梅萼華 羅隼 30

唐杜牧書張好好詩 11

小說・蘭亭修禊記（續完） 任遜 22

廣東書家・吳榮光之爛蘇 契子 28

武則天昇仙太子碑（續刊） 30

簡明中國書法史（四） 辛莊 69

壽山石隨筆・逛摩羅街刻小閒章 史仲鷺 74

書譜信箱 76

中國篆刻發展概述（五） 楚天舒 78

說臆《筏書》

達 堂

宣重光（一六二三——一六九二），字在辛，別號江上外史，亦號鬱岡掃葉人，江蘇丹徒人，曾舉進士，官御史。他是清初一位著名書畫家，特別長於書畫理論。他所寫的《書筏》，在清代書學論著中，是一篇頗為精粹的佳作。宣氏之所以採用這樣一個篇名，意思是說，這篇東西是為書法藝術的普渡後學而寫的，但它只是一具粗陋的過渡到彼岸的竹筏而已。顯然，這是著者的謙遜。《書筏》為什麼會被後世的書法研究者們所推崇呢？看來有如下的特點：（一）短小精幹，要言不煩。《書筏》分為二十八則，每則少者十餘言，多者亦不外七十字，全文只有九百七十餘字，却綜論了筆法、墨法、結字、章法、風格等諸問題，真有「縮龍成寸」的本領。（二）從實踐經驗出發，富有創造性。宣重光有很深的書學修養，在康熙雍正年間，與姜西溟、汪退谷、何義門被稱為四大家。他之所說，均從實踐中來，同時能跳出古人的窠臼，道前人所未道，如第二則、第六則、第七則、第十四則等，就是孫過庭《書譜》，姜夔《續書譜》這樣的名篇也未嘗論及，無怪名書家王文治在篇末跋道：「此卷為宣書中無上妙品，其論書深入三昧處，直與孫虔禮先後並傳。」這番評說，看來並不虛誇。（三）參用畫理畫法來分析書法。宣氏不僅善書，同時還精於繪畫，所著《畫筏》一書，也是有名的畫論著作。他在此書第十二則及第七則所談布白問題都是從畫論中虛實對比的角度來談的；第六則所談的「散亂之白」，亦復如此。至於第十一則談到的破水用墨，澀毫行筆，更是與繪畫有密切聯系的技法。這是一般書論家所不易接觸到的。這些都是《書筏》一書明顯的特點。

由於《書筏》的文字比較精煉，言簡而意賅，索解不甚容易，現先錄原文，並於每則之後，試為臆說：

「一、筆之執使，在橫畫，字之立體，在豎畫；氣之舒展，在撇捺；筋之融結，在紐轉；脈絡之不斷，在絲牽；骨肉之調停，在飽滿；趣之呈露，在勾點；光之通明，在分布；行之茂密，在流貫；形之錯落，在奇正。」

宣氏在這裏用了七十個字，却談了十個問題，大抵前四十九個字，七個問題，主要談運筆和結構。後二十一個字，三個問題，談的是布局和章法。所談的都是書法的要領。這是極其精煉的概括。如能在「橫畫」、「豎畫」、「撇捺」、「紐

「轉」、「絲牽」、「飽滿」、「勾點」、「分布」、「流貫」、「奇正」等十方面深下功夫，那運筆、結構、布局、章法、便可迎刃而解。這些問題，在下面各則中多有闡述，如橫畫、豎畫的作用，在第十七則中已簡明指出；「紐轉」的應用在第三則；「骨肉」問題在第二十四則、第二十八則；「分布」則在第七則及第二十則；而第九則，第十九則，談的又是「流貫」和「奇正」的課題。姜夔在《續書譜》一書中曾把「點」比作字的眉目，「橫直畫」比作字的體骨，「撇捺」比作字的手足，「挑」、「趯」比作字的步履，所論對本則談到的「橫畫」、「豎畫」、「撇捺」、「勾點」等的理解很有啟發，可供參考。

「二、橫畫之發筆仰，豎畫之發筆俯，撇之發筆重，捺之發筆輕，折之發筆頓，裏之發筆圓，點之發筆挫，鈎之發筆利，一呼之發筆露，一應之發筆藏，分布之發筆寬，結構之發筆緊。」

《永字八法》以「側」、「勒」、「努（弩）」、「趯」、「策」、「掠」、「啄」、「磔」，分別形狀「點」、「橫」、「豎」、「勾」、「挑」、「長撇」、「短撇」、「捺」等的用筆的情味。宣氏這裏用「仰」、「俯」、「重」、「頓」、「圓」、「挫」、「利」、「露」、「藏」、「寬」、「緊」等字，來點明「橫畫」、「豎畫」、「撇」、「捺」、「裏」、「點」、「鈎」、「呼」、「應」、「分布」、「結構」等發筆落墨的特色，叫法雖然與《永字八法》不同，而捕捉其精神趣味則一。

「三、數畫之轉接欲折，一畫之自轉貴圓；同一轉也，若誤用之，必有病，分別行之，則合法耳。」

這裏是就不同要求的「轉法」的辨別和運用而說的。「數畫之轉接」用「折」來體現，這容易從外表上看得出來的，如「乃」的「乚」就是如此。「一畫之自轉」，實際就是米芾所說的「無垂不縮，無往不收」，主要是通過運筆，使線條圓勁耐看，因此在外表較難察覺。兩種不同的「轉法」，有區別，也有聯系，要「數畫之轉接」表現得好，那得靠「一畫之自轉」有良好的基礎才行。

「四、橫之住鋒，或收或出；豎之住鋒，或縮或垂；撇之出鋒，或掣或捲；捺之出鋒，或迴或放。」

這是談「橫」、「豎」、「撇」、「捺」的不同收筆方法。怎樣用？這要看具體情況，如「豎」，「一」的一筆只能是

「縮」（即「垂露」），「平」的末筆，必定是「垂」（即「懸針」）。「撇」，用於「今」字的，適宜用「掣」（即順勢的「長直撇」），用於「未」字的，適宜用「捲」（即曲勢的「蘭葉撇」）。「捺」，「近」、「起」的末筆顯然宜於「迴」，「東」、「文」的末筆則以「放」比較好。「橫」的「收」、「出」雖不如「豎」、「撇」、「捺」那樣變化明顯，但「木」、「才」在左旁的，筆勢要左重右輕；而「寸」、「才」在右旁的，筆勢要左輕右重，這也是要適當斟酌的。

「五、人知起筆藏鋒之未易，不知收筆之出鋒甚難，深於八分章草者始得之，法在用筆之合勢，不關手腕之強弱也。」

八分，章草最講究收筆的出鋒。孫過庭對收筆出鋒，曾說過「留不常遲，遺不恆疾」的話，大抵八分重於「留不常遲」，而章草則須兩者兼之。出鋒得好，便有餘韻無窮，耐人尋味之妙。這是方法問題，不是氣力問題。光懂得起筆藏鋒，而不掌握收筆出鋒，就會線條忽厚忽薄，氣勢有呼無應，呈現前後左右不相協調之弊。

「六、匡廓之白，手布均齊；散亂之白，眼布均稱。」「匡廓之白」，就是接近方正的墨道留下來的空間，這些用手量也是比較整齊的。「散亂之白」，就是不方整的空間，這些手量是不均齊，但在視覺中却感到勻稱、舒服，因為，它是天然的，有變化的。兩種不同的「白」，要相互為用才有美感，光用前者，變化就顯得不夠，完全是後者，也可能失之紊亂。看來，宣氏對「散亂之白」所做成的多采多姿的形象是比較欣賞的。

「七、畫能如金刀之割淨，白始如玉尺之量齊。」

筆畫（「畫」）和空間（「白」）是互相依存、互相制約的。空間的齊整與否，這當然取決於筆畫是否爽利明淨。這裏啟示了一個重要的道理：有筆畫的地方安排合適了，就可以控制好沒有筆畫的空白之處。這樣，有筆畫的地方由於空白之處的襯托，便顯得美妙可觀。中國繪畫構圖的虛實對比，強調既要看著筆的部份，也要看空白的部份，原理與此相同。鄧石如在篆刻創作上提出的「計白當黑」之論，它的精神跟宣氏所說的，便有相通之處，彼此可以互相參究。

「八、精美出於揮毫，巧妙在於布白，體度之變化，由此而分，觀鍾王楷法殊勢而知之。」

書法藝術有兩點基本要求：一是要綫條有美感，這點，是要靠對毛筆的使用技巧和基本技法的嫺熟來體現的，這就是「精美出於揮毫」；二是結構優美而有情趣，這點則關係到藝術構思和作者的性情，這就是「巧妙在於布白」。鍾王之所以同成大家，因為「揮毫」都很「精美」；鍾王之所以風格各異，因為「布白」各有「巧妙」。其中道理，很值得我們尋味。

「九、真行大小，離合正側，章法之變，格方而棧圓，棟直而綱曲，佳構也。」

「狀如算子」是章法上的大病。怎樣避免它呢？宜氏指出：這要「格方而棧圓，棟直而綱曲」，具體來說，就是上下字之間，左右字之間，行與行之間，既要大小，肥瘦，長短，方圓，疏密，偃仰，巧為參錯，還要做到包世臣說的「左右牝牡相得」，能夠如此，章法就變化多樣了。

「十、人知直畫之力勁，而不知遊絲之力、更堅利多鋒。」

直畫有勁，可以把骨格撐持起來。游絲如鋼綫盤屈，則活潑而又遒健有力。

「十一、磨墨欲熟，破水用之則活，蘸筆欲潤，變毫用之則濁；黑圓而白方，架寬而遊絲緊。」

破水用墨，大抵始自畫人而兼書家，這樣的人，元明以來都不少，如徐渭、道濟等都是。他們在繪事已畢之後，信筆即行題記，筆多數還是繪畫時用的，筆鋒不免帶着一點兒水份，而又驟然蘸上些較濃的墨，筆鋒是濃，筆腹是淡，行筆起頓，便有濃淡不同，因而產生新的韻趣。書家們所說的「張墨」就是從國畫技法裏脫胎出來的。宜氏在這裏叫人在墨磨得過濃時破水而用，就是用筆蘸了濃墨，然後再沾些清水來揮寫，如果能夠熟練地掌握宣紙和筆墨的性能，這不但有助於行筆的流暢，而且綫條墨色也活潑有變化，有意想不到的風致。但一定要深知其要竅才好。包世臣、康有為等都喜愛表現他那種履險如夷、因難見巧的本領。這樣的一種方法，偶爾運用，未嘗不可，但過份了，弄得筆畫溼漸，仗以體現字的神采的綫條，反而看不清楚了，這就走向它的反面了。

字要寫得有骨肉有血脈，筆酣墨飽很重要，所以蘸墨一般不嫌其潤。但過份潤濕也容易做成見墨不見筆的毛病。在這種情況下，用燈毫（燈，音促，即斂毫）行筆可以得到一定的節制，使墨瀋不易一下子都跑了出來。這是變通的辦法。但過多

地燈毫行筆，筆勢便開張不起來。與其如此，似乎還是蘸墨時適可而止好一些。

所謂「黑圓而白方」，就是墨道與空白間既有色素的不同，同時還要有綫條特色的變化。至「架寬而游絲緊」，那是寬綽的形體通過游絲的索引，以達到互相映帶，加強彼此的關係，改變視覺效果的目的。

「十二、古今書家同一圓秀，然惟中鋒勁而直，齊而潤，然後圓，圓斯秀矣。」

這是達到「圓秀」的具體方法的介紹。「圓」才能秀，而「圓」則關鍵在於中鋒使用得當。

「十三、勁拔而綿和，就是骨肉相濟；「圓齊而光澤」，就是筋血同榮。骨、肉、筋、血處理得停勻得當，字不但活，而且能健，這自然要很高的技巧才能辦到的。」

「十四、將欲順之，必故逆之；將欲落之，必故起之；將欲轉之，必故折之；將欲掣之，必故頓之；將欲伸之，必故屈之；將欲拔之，必故擲之；將欲束之，必故拓之；將欲行之，必故停之；書亦逆數焉。」

書法創作講求奇正、曲直、屈伸、抑揚、潤燥、相引相拒、相反相成的變化，能夠這樣，所作才能韻趣盎然。

「十五、卧腕側管，有礙中鋒，佇思停機，多成算子。」

這裏談兩個問題：一、不能懸腕，筆管不正，對中鋒運筆有碍。這是技法問題。二、「佇思停機」就是神思呆滯，不能意在筆先，因之「多成算子」。這是情思問題，也關係到學養。這裏透露了這樣一個問題，技法之外，還需要性靈、學問。書家與書匠其所以殊途，就在於此。

「十六、活潑不呆者，其致豁；流通不滯者，其機圓；機致相生，變化乃出。」

這是談風格創造問題。「致」是情趣，「機」是技巧，兩者總合起來，相生相發，風格便悠然而生了。

「十七、一字千字，準繩於畫；十行百行，排列於直。」

方塊漢字大多數是橫畫多於直畫的，因此橫畫處理不好，不僅字與字間有問題，就是一個獨立的字也是不舒服的；豎直

之所以在行方面起作用，因為它起了上下相承的效果。

「十八、使轉圓勁而秀折，分布勻豁而工巧，方許入書家之門。」

「使轉」是運筆的範圍；「分布」則屬於結構。運筆和結構都到家了，那便可以跨進書法藝術的園圃了。

「十九、名手無筆筆湊拍之字，書家無字字疊成之行。」

「筆之湊拍」，就是不懂得結構的俯仰，向背，揖讓，僅求字畫齊備停勻，不敢犯險；「字字疊成」，就是不懂得上下字之間要講求呼應和變化。包世臣在《藝舟雙楫·答熙載九問》一文中曾評論過趙孟頫的字，認為它上下直如貫珠，而勢不相承；左右齊如飛雁，而竟不相顧。當然，這是懸着極高的標準來談的。他說：「吳興（即趙孟頫）書筆，專用平順，一點一畫，一字一行，排次頂接而成，古帖字體，大小頗有相逕庭者。如老翁攜幼孫行，長短參差，而情意真摯，痛痒相關。吳興書則如市人入隘巷，魚貫徐行，而爭先競後之色，人人見面，安能使上下左右空白有字哉！」這一番話，對幫助我們認識「湊拍」、「疊成」之忌，頗有啟發作用。

「二十、墨之量度為分，白之虛淨為布。」

這是談「分」和「布」的不同內涵，應與第七則並參。

「二十一、橫不能平，豎不能直，腕不能展，目不能注，分布終不能工，規矩終不能圓備，規矩有虧，難云書法矣。」

橫要平，豎要直，腕要舒展，結構也要講究，這些都是書法的基本功。當然，連基本功也沒有，要侈談書法藝術，豈不是「緣木求魚」嗎？

「二十二、起筆為呼，承筆為應，或呼疾而應遲，或呼緩而應速。」

這裏談用筆的呼應問題。其所以「或呼疾而應遲，或呼緩而應速」，這有結構方面的要求，也有情味方面的抒發。字的活不活，跟呼應恰當與否很有關係。

「二十三、橫撇多削，豎撇多肥，卧捺多留，立捺多放。」

這是談兩種不同的撇和捺的用筆。橫撇如「重」字之頭；豎撇如「月」之左；卧捺如「之」字的收筆；立捺如「散」的末筆。位置不同，筆意便異，所以用筆有削、肥、留、放之分。

第四則也有談撇捺的問題，「掣」、「捲」與「削」、「肥」不同，但「迴」、「放」即同「留」、「放」，可以比照共研。

「二十四、骨體筋而植立，筋附骨而榮旋，骨有修短，筋有肥細，二者未始相離，作用因而分屬，勿謂綿軟二字為劣，如掣筆非第一品紫豪不能綿軟也。」

這裏談骨和筋兩者的依存關係。有筋骨的「綿軟」，是「綿裏藏鐵」，劉石庵晚年便做到這一境界，這與有肉無骨的「墨豬」根本不同。

「二十五、欲知多力，觀其使運中途；何謂豐筋？察其紐絡一路。」

筆畫中的「力」與「筋」是密切聯系着的，但兩者的具體表現却不同。笄氏提出在筆畫的「使運中途」觀「力」，在轉接之處的「紐絡一路」察「筋」，這不僅是觀察「筋」、「力」的要竅，同時也是表現「筋」、「力」最需要注意的地方。

「二十六、筋骨不生於筆，而筆能損之益之；血肉不生於墨，而墨能增之減之。」

書法作為一種有生命的藝術，它是有筋骨血肉的。而這些，主要是靠書家熟練的藝術技巧來體現。但工具也發揮它的作用。因為，筆的好壞能損益字的筋骨，墨的優劣也可增減字的血肉。笄氏辯證地論述了技巧與工具的關係，技巧是首要的；工具雖有影響，但它是附從的。

「二十七、能運中鋒，雖敗筆亦圓；不會中鋒，即佳穎亦劣，優劣之根，斷在於此。」

這跟上一則所指有一定關係，同樣認為工具是次要的，但這裏着重是點明中鋒的藝術效果，及其在書法技法上的重要地位。

「二十八、肉託豪穎而腴，筋藉墨瀟而潤；腴則多媚，潤則多姿。」

第十二則談了「圓秀」，這裏又提出「腴」、「潤」，及其所以致之之道。把「圓」、「秀」、「腴」、「潤」匯合起來，便達到「四美備」的妙境了。

笄氏這一著作，是一種札記式的文字，雖為甘苦有得之言，但有它的局限性和缺點，如先後次序就不大妥適。如果把幾個要論述的中心擺得更系統些，內容相近的都歸在一起，這樣，不但可免前後重複之弊，而且對讀者的研究和聯系思考，也會方便多了。

作家書話
吳令湄

韓素音譯李清照



女作家韓素音很少用中文著述，毛筆字更罕見。這幅字是她特為本刊書寫的，從巴黎寄來。

一提起韓素音，人們就容易想到：外國話、外國文、外國文化。由於她多年居住在外國，著作又一律是英文寫的，不少時候演講用的也是英文，見過她的人還會加深這樣的印象：她的樣子也很有幾分像外國人。

不錯，她的血液裡是有着外國傳統的，她的母親是比利時人。儘管她用英文寫作，早些年寫的雖是長篇小說，近年來寫的是有關中國的文章，演講的也多是中國問題。她的小說當然是新文藝的，她所寫、所講的，也都是新的而不是舊的中國，傳統的中國，但她對中國古典文學却是愛好而有研究的。前幾年，這裡的英文「東方月刊」上，就發表過她所譯的中國舊體詩詞，其中一首是李清照的「尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚，乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他、晚來風急？雁過也，正傷心，却是舊時相識。滿地黃花堆積，憔悴損，如今有誰堪摘？守着窗兒，獨自怎生得黑？梧桐更兼細雨，到黃昏、點點滴滴。這次第，怎一個愁字了得！」譯文很能傳原作之神。

但中國字她就很少有機會寫了，更難得的是用毛筆寫的中國字，這「心潮逐浪高」五個字，是她特別為「書譜」寫的，想來寫成這五個字一定很不容易，包括在巴黎那樣的地方去借一支毛筆。真是難為她了。

蘇曼殊譯女郎詩

談到譯詩，不禁找出蘇曼殊的一紙詩箋來。箋上寫的不是他自己的詩，也不是中國古詩人的作品，是一首他所譯的詩「樂苑」：「萬卉市唐園，深黝乃如海，嘉實何青青，按部分班采。鬱鬱曼皋林，井闔疎蒼柱，木縣揚朱唇，臨池歌嘯喻。明月穿疏篁，眉憮無比倫，分光照箇閨，幻作一區銀。佳人勸醇醪，令我精魂奪，佇貽復佇貽，樂都長屑屑。」

詩後有註：「梵土女詩人佗露哆爲其宗國告哀，成此一首，詞旨華深，正言若反，嗟乎此才，不幸短命！譯爲五言，以示諸友，且贈其妹氏于藍巴干，藍巴干者，其家族之園也。」

下款是一個「雪」字。雪，是雪蝶，曼殊的一個別號。曼殊的字畫流傳都不多。見到他的一些詩箋又多是用鋼筆寫的，毛筆寫的就只見過這一紙。他的字畫也像他的詩，秀氣逼人。鋼筆字更是娟秀如出于女性之手。

談到曼殊，人們心目中恐怕多半是一個年紀輕輕的，出家而又似乎并不出家的人，出家少一點，不出家多一點，儘管稱他爲大師或上人。總之是一個俊逸少年的印象。

但今天而談曼殊，他如在世，應是九十一歲的老翁，到一九八四年就滿一百歲了。他實際上却只活了三十四歲。

曼殊的瘦
俊逸如人
清，字的

樂苑 A PRIMEVAL EDEN BY TORU DUTT (HINDOO POETESS 1890-1908)

萬卉市唐園深黝乃如海嘉實何青按部分
班采一解鬱鬱曼皋林井闔疎蒼柱木縣揚朱
唇臨池歌嘯喻二解明月穿疏篁眉憮無比
倫分光照箇閨幻作一區銀三解佳人勸醇
醪令我精魂奪佇貽復佇貽樂都長屑屑
四解

梵土女詩人佗露哆爲其宗國告哀成此一首詞旨華深正言若反嗟乎此才不幸短命譯爲五言以贈其友且贈其妹氏于藍巴干者其家族之園也

哲夫居士斧正 雪拜

李煜的書法

梅萼華

稍為涉獵過中國古代文學作品的人，都知道李煜在詞的發展史上，佔有一個不容忽視的地位。

他初名從嘉，字重光，號鍾隱（別號太多，不具錄），是李璟的第六子，南唐最後的一個皇帝，世稱李後主。在政治上他昏庸無能，不能整軍經武；在生活上他征歌逐舞，寄情聲色。

他做了十五年皇帝，過着奢靡綺麗的生活。據史籍記載，他在皇宮的四壁，用白銀釘瑣瑱來押着銷金紅羅，又以綠鈿刷隔眼，糊上紅羅，在外面種上梅花。每逢七夕乞巧，就命令宮人用紅白羅百匹，佈置成爲月宮天河的景色，極盡揮霍之能事。

這樣胡里胡塗的只知酷信佛教，廣造寺廟，享受富麗豪華的生活，直到宋朝的軍隊造浮橋渡江，快要打到金陵來了，他還以爲是兒戲的；全城被圍困起來，矢石如雨，人人憂懼的時候，他還在淨居室聽和尚德明講楞嚴圓覺經。

終於不得不「倉皇辭廟」，肉袒出降了。他被宋太祖封爲違命侯，過着穿白衣戴紗帽，日夕以淚洗面的生活。公元九七八年七夕，由宋太宗派人用牽機藥結果了他的生命，剛好是在四十二歲的壯年。

正是這麼的一個人，由於出身教養關係，却是工詩文，善書畫，洞曉音律，是一個相當全面的封建文學藝術家。尤其是他的詞，儘管缺乏深刻的思想社會內容，容易把讀者引入不健康的頹廢感傷的情緒中，但却以善於概括，富於暗示，感染力強，形象生動的藝術表現，把詞發展成爲一種特有的文學形式。

這一些該由文學史家去談了，我們這裏只談他在書法藝術方面

的事情。

正如歷代皇帝佔有大量文物書畫，形成對書畫鑽研非常有利的情况一樣，李煜對於書畫鑑賞，造詣甚深，在書學史上做了一件很了不起的大事。昇元二年，他把秘府的珍藏，命令當時任散騎常侍、著名的小學家徐鉉彙刻於建業文房，摹勒入石，分成四卷，稱爲「昇元帖」，這實在是宋代淳化閣帖的藍本，創刻帖的先河。

李煜的時候，徽州地區的宣紙製造已經發展到相當高的水平，能夠達到「膚卵如膜，堅潔如玉，細薄光潤，冠於一時」。李煜對這種長者五十尺一幅，自首至尾，勻薄如一，號稱「澄心堂紙」，十分珍愛，也就專建了澄心堂來貯藏。到了北宋時代，澄心堂紙散落人間，歐陽修把一些贈給了梅堯臣，使梅堯臣高興得寫起詩來，可見其被珍視的程度。

李煜的宮中藏有不少鍾繇、王羲之的墨跡，對他的書法藝術自然頗起陶冶作用。他對於王羲之的字十分推崇，曾經總論二王和唐代的書法家成就說：「善法書者，各得右軍之一體：虞得其美韻，而失其俊邁；歐得其力，而失其溫秀；褚得其意，而失其變化；薛得其清，而失於拘；顏得其筋，而失於粗；柳得其骨，而失於生；徐浩得其肉，而失於俗；北海得其氣，而失於體格；張旭得其法，而失於狂；獻之俱得，而失於驚急無蘊藉態度。」

雖然他對於柳公權的書法不無批評，但實際上他自己學柳公權的。後人說他的字「作顛筆樛曲之狀，遒勁如寒松霜竹」，稱之爲「金錯刀」或「鐵鉤鎖」體；又說他「作大字不事筆，捲帛書之，皆能如意」，稱之爲「撮襟書」。不管怎樣說，他的字都脫不了柳體的影響。黃庭堅評他的字「筆力不減柳誠懸」，陸游說「元宗（引按，李煜的父親李璟）學羊欣，後主學柳公權，皆得十九」，也是點出他的師承。

從米友仁鑒定的李煜墨迹看，他的字正如陶宗儀在「書史會要」中說的一樣：「落筆瘦硬，而風神溢出，然乏姿媚。」相傳他是傳撥證八字法：「擻、壓、鉤、揭、抵、拒、導、送」的人。這個方法據說出自衛夫人，經過鍾繇、王羲之而傳到唐代的歐陽詢、褚遂良、顏真卿等書法家的。直到李煜得之於陸希聲再傳，他擔心將來學者不知道而記下來，還增加「導、送」二字。但從書法實踐上看，他還是未盡其旨的。

歷來讀過他的詞的人不少，而見他的字的人可能不多，看看他的墨跡，倒是別開生面的。那麼，我們對他的字就不必太苛求了。

此事兩不為
則深於書也

古心
鍾隱

李煜
初書此於此

大蹟臣宋友仁奉



蘇東坡
與荔枝

羅隼

蘇東坡是宋代著名書法家，他的字，人稱「筆挾風濤，天真爛漫」。像許多書法家一樣，他練字很勤，據說光是洗硯，就使一池塘的水變黑了。據說如今那個池塘的青蛙，口亦變黑了。是真？是假？恐怕只是傳說而已，有一點可相信的，則是蘇東坡必定是勤練字的。

作為書法家的蘇東坡，同時亦是一位著名的食家，他喜歡河豚、江鱈柱，生果則對荔枝入迷。河豚有毒，許多人雖喜其肉幼滑，却怕中毒，蘇東坡却拼死要食河豚。對荔枝，則有「日啖荔枝三百顆，不辭長作嶺南人」的名句。他說：「予嘗謂荔枝厚味，高格兩絕，果中無比，惟江鱈柱、河豚魚近之耳。」其實依本草綱目說：「荔枝氣味純陽，其性畏熱，鮮者食多，即齰腫口痛或衄血也。」

想來，東坡由於對荔枝具有特別愛好，所以他食荔枝，也許從新造「三月紅」食起，而「妃子笑」、而「桂味」、「糯米磁」，以及神品「增城掛綠」，日食夜食，日日三百顆，引致常流鼻血也不在乎，還抱着拼死精神，寫詩言志云：「我生涉世本為口，一官久矣輕蓴鱸。人間何者非夢幻，南來萬里真良圖！」

「增城掛綠」真正產「掛綠」貢品的只有半株樹，所以產量很少，別說三百，他一人要日食三兩顆，以他半生三湖長（揚州、杭州、惠州均有西湖）的官階，想來也沒有如許福氣，如果他生在今天還可排隊買一兩顆哩。當然，他未嚐過亦不足奇。他長惠州時，惠州至增城以當時交通來說，就非容易，加之這果中神品，在當時只有皇帝才夠資格佔有。

眉山蘇法

守經堂原板

南	不	荔	次	春	浮	眉
人	辭	枝	第	盧	山	山
	長	三	新	橘	下	蘇
	作	百	日	楊	四	軾
	嶺	顆	啖	梅	時	羅

唐杜牧書張好好詩

唐杜牧書「張好好詩」，是歷代流傳有緒的書法名蹟，距今有一千一百多年，現藏遼寧省博物館。

杜牧字牧之，生於唐德宗貞元十九年，卒於宣宗大中七年（公元八〇三——八五三），年五十一歲。他是唐代著名的詩人。他出身家族，自魏晉至唐的數百年間，都是高門世族，但他的思想作風却與當時新興的進士階層接近，對國計民生，主張削平藩鎮，加強統一，收復失地，鞏固國防。他個性耿介剛直，不拘繩檢，有自己的抱負和理想，對人對事，不肯隨時俯仰，苟合相容。

序言中記載，這首詩寫於大和三年之後五年（公元八三四年），那時杜牧三十二歲，但有些學者認為大和八年，杜牧還在揚州，未到洛陽，此外，詩中「門館慟哭後」是說沈傳師已死，沈卒於大和九年，故恐記年數字有誤。如果是大和九年的話，杜牧寫這首詩應是三十三歲的時候。

關於這卷墨蹟，朋嚴復「平生壯觀」卷一有記載：

張好好詩硬黃紙書，宣和收藏，大小諸璽俱備，草書如古錢。

牧之此詩，紙墨頗佳，書成欲舞，後紙麝燼，兩向字不可讀，何傷全體，愚意以為收大名之物，如不恰意，何如此詩及深慰札之類為可喜也。」

初唐楷法，結構完備，提按使轉，已臻善境。杜牧這篇墨蹟，給人的感覺是：氣格雄健，筆勢放縱，深得六朝遺法，故前人說，牧作行書，與其文章相表裏。

附釋文，以供參考。

張好好詩并序

牧大和三年，佐故吏部沈公江西幕，好好年十三，始以善歌來樂籍中。後一歲，公鎮宣城，復置好好於宣城籍中。後二年，沈著作述師以雙鬟納之。又二歲，余於洛陽東城重睹好好，感舊傷懷，故題詩贈之。

君為豫章姝，十三纔有余。翠茁鳳生尾，丹臉蓮含跗。高閣倚天半，晴江連碧虛。此地試君唱，特使華筵鋪。主公顧四座，始訝來踟躕。吳娃起引贊，低徊映長裙。雙鬟可高下，纔過青羅襦。盼盼下垂袖，一聲離鳳呼。繁弦迸關鈕，塞管引圓蘆。衆音不能逐，裊裊穿雲衢。主公再三歎，謂言天下殊。贈之天馬錦，副以水犀梳。龍沙看秋浪，明月遊東湖。自此每相見，三日已為疎。玉質隨月滿，艷態逐春舒。絳脣漸輕巧，雲步轉虛徐。旌旆忽東下，笙歌隨軸轡。霜凋謝樓樹，沙暖句溪蒲。身外任塵土，躡前且歡娛。飄然集仙客，著作任集綽綽賦期如。聘之碧玉珮，載以紫雲車。洞閉水聲遠，月高蟾影孤。爾來未幾歲，散盡高陽徒。洛陽重相見，綽綽為當爐。怪我苦何事，少年生白鬚。朋遊今在否，落拓更能無？門館慟哭後，水雲愁景初。斜日掛衰柳，涼風生座隅。「灑盡滿」襟淚，短章「聊一書」。



張好詩



牧大知三年佐太吏部沈
公江西少常好年十三始
以善歌舞來樂籍中
後一歲公鎮宣城復召
將之於宣城籍中後二年

沈若作迷師以雙膝納
之又三歲余於汝陽東
城重覩好威舊有舊懷
叔題詩贈之
徐翠生鳳生尾井吟

