

大槪美學物學研究



天行健君子自強不息

草書藝術研究社
沈鴻



筆墨意象

目錄

鳴謝		
編輯概要	1	
一. 前言	2	
二. 草書演變簡史	3	
1. 書法發展簡史	4	
2. 草書的發展史	5	
3. 源於篆隸的狂草字形	10	
三. 太極美學與狂草	11	
四. 狂草的視覺規律	14	
1. 結體變化八大法則	15	
2. 狂草結體變形	17	
3. 視覺美九大法則	18	
五. 四大名家作品分析	21	
1. 張旭	22	
2. 懷素	25	
3. 黃庭堅	31	
4. 王鐸	36	
六. 鑒古開新	43	
1. 源於古人的用筆	44	
2. 創造性的結體	46	
3. 計白當黑的佈局	47	
4. 借鑒現代西畫觀念	48	
七. 狂草教學提要	49	
1. 點線質素的要求	50	
2. 草書符號	52	
3. 以太極美學為狂草創作的指引	53	
八. 現代狂草創作要點及易犯缺失	55	
1. 現代狂草	56	
2. 狂草創作以太極美學為最佳理論根據	56	
3. 初學者易犯的錯誤	56	
4. 點線面的組織	57	
5. 技進於道	57	
6. 中西融合須分清主賓	58	
結語	59	
附圖	60	
辭彙	66	
參考文獻	67	
出版資料	68	



鳴謝

草書藝術研究社這次能獲香港藝術發展局資助出版本書，可說是香港促進中華傳統美學的傳承及再創造所踏出極重要的一步，深具歷史性意義。我們在此向香港藝術發展局深致謝意。



編輯概要

2011年本社出版「現代狂草創作教程」，原是作為短期草書師資培訓班的教材。經過實踐，以香港中小學教師為草書培訓對象有困難，因此本社回復以對視藝有興者為推廣草書的對象，增刪原書內容，遂改書名為「太極美學狂草創作研究」。

用最新觀念的狂草教學，在香港由本社金嘉倫社長首創。他在修訂原書時，檢討以往幾年教學的得失後，在本書加添第八章「現代狂草創作要點及易犯缺失」。如果初學者能時常核對第八章的要求，就會克服常犯缺失而完成佳作。

為了使讀者更容易明白現代狂草，在本書最後的「附圖」中，除了狂草作品之外，尚加插古今中外各種視覺藝術加以比較。目的是使讀者不再以傳統書法的觀念來欣賞現代狂草，而改用欣賞其他具有創新觀念的各種視藝相類似的創作觀念。也就是從事藝術創作必須用開放態度對待。

人類天生有審美潛力，讀者只要消化本書的內容努力以赴，人人都能夠創作有水準的現代狂草。更加珍惜的本書是第一本有關現代狂草創作研究的書本，當然必有所不足，本社將以精益求精的心態更深入研究。期望由此促進中華藝術瑰寶的狂草，邁向全新領域。

一. 前言

重現中華藝術瑰寶—狂草再生

古文明國族中，唯有中華民族在二十一世紀仍顯示其不可低估的堅韌力量。究其原因，實歸功於中華文化的深厚底蘊所致，也可說體現「周易」所示「天行健，君子以自強不息」的發奮而永不鬆懈的古代智慧。目前中國的國勢蒸蒸日上，明顯的在物質上已迎頭趕上世界先進國家，但是在精神文明方面還有甚大距離尚待改進，如能實現，始能真正恢復昔日的大國風範。要達此目標的最佳途徑就是復興傳統中華文化精華。除了仍繼續吸取西方的可貴經驗之外，更重要的是應以中華文化為本位的「中西互為體用」態度，求實現中西文化互利為目標，才能使未來的中國兼具獨特的民族文化素質及現代化的物質文明，而興盛不衰。

中國書畫在中華文化中佔有極高地位，因為它們是受道家哲學滋潤而生長，道家的「道法自然」觀念為中華文化所獨有。草書藝術研究社所標榜的太極美學源自易經，也就是道家思想根源。

中國傳統的行書、草書、寫意畫之所以境界高超，莫不是因為吻合太極美學的原則而創作，書法中的狂草可說是太極美學的藝術媒介。曾有學者認為草書是中國藝術皇冠上的一顆明珠，筆者認為此明珠應屬草書的狂草無疑。

狂草在一千三百年前的唐朝由張旭所創，懷素繼而發揚，到了宋朝黃庭堅進一步在結體及用筆上有所突破，明末清初王鐸在草書中借用了國畫墨色的乾濕濃淡變化。經過上述大師的創新努力，使狂草開拓了中國書法藝術可以發揮極大自由度的領域，其點線及造型打破了篆、楷、隸、行書體的限制趨向抽象的純視覺元素的組織，可以肯定的說它遙遙領先西方到二十世紀才有的抽象畫，況且

毛筆通過墨韻在宣紙上所產生的高質視覺效果舉世無匹。可是到今日此種中華藝術瑰寶竟然無以為繼，狂草衰退到目前成為書法中最弱的書體，令人嘆息不已。

為了挽救此頹勢，筆者深入研究狂草發展的來龍去脈，首創一套可以短期見效的狂草學習方法，經過多年的狂草教學實踐，證明即使對沒有書法基礎的初學者，只要循序漸進都可以在短短一年中得到意想不到的成效。


草書除了狂草之外，尚有章草及今草，有人會問是否會對狂草有偏愛？原因是章草由隸書演變，屬草書最初形態，十分呆板且欠缺變化；今草雖生動活潑，但仍以個別字為單位，書寫時會關注每一筆劃的完善性，即使想豪放，仍會受相當節制。狂草因為已解除「永字八法」的束縛，其線條趨於抽象，使每個狂草字的任何筆劃都擔當了與整體中其他線條的“脈絡相通”的角色。欣賞狂草時不是注重個別字是否美觀，更重要的須從整體來觀賞，因氣勢連貫及陰陽互濟而達到的整體和諧。

狂草是草書發展的最高境界，欣賞狂草絕不要被“認字”觀念所阻礙。看狂草如同欣賞現代西畫一樣，是欣賞其造型及點線抽象組織所引起的氣韻生動視覺美感。

此書出版是期望能引起教育界及對草書有興趣之人士注意，因而推動此中華文化獨有的藝術瑰寶—狂草再生。所謂再生是繼承傳統中華藝術內富於生命力的精華，並創造出舊傳統所缺乏但為現代中華藝術所需的新視覺美。由此可使狂草逐漸成為中華新文化運動中的重要藝術媒介。

金嘉倫

草書藝術研究社社長



二. 草書演變簡史



1. 書法發展簡史

中國的書法藝術，是隨著漢字的發展而演變的，已有數千年的歷史了。要瞭解草書的演變，我們首先要瞭解中國書法的歷史和發展。

我們所認識的書法字體通常分為篆書、隸書、楷書、行書及草書數種，簡稱篆、隸、楷、行、草。由於草書在漢字的書體中是最簡略的，我們會很自然地認為先有楷書，是寫得草些便成為行書，之後更加簡化而演變成草書。但這個推論是錯誤的，若是根據它們出現的次序，則應是篆、隸、草、楷、行。其實草書的出現比楷書還要早。不過，各種書體亦互相影響，如草書之今草亦有受楷書及行書的影響。

以我們現在所知最早出現的文字是殷商時期的「甲骨文」，這些是刻在龜甲和獸骨上的卜文，主要是直書的線條。在商周時期出現的鑄刻在青銅禮器上的「金文」。在周朝也出現了「石鼓文」和「籀文」，石鼓文是我國最早的石刻文字，籀文是指周宣王太史籀釐定的文字。以上幾種加上春秋戰國之六國文字，廣義上都統稱為「大篆」，大篆的線條出現了弧線曲線。

「小篆」則是秦統一中國之後，由丞相李斯以籀字為基礎，淘汰其他字體而推行的官方字體，線條則更圓轉均勻，字形修長，結構嚴謹工整。

「隸書」則由篆書簡化而成，以克服篆書結構的迂迴繁複、書寫太慢之弱點。隸書早在戰國時秦國民間已出現，漸盛行於漢，線條由圓曲變曲折。凡秦漢時期波磔不甚顯露的隸書，都屬「古隸」。東漢隸書運筆更趨向橫式，加上左右波挑的擺動筆法，有「八」字左右分背的意趣，又名「八分書」。自此漢字書法因有提按而沿更細緻的運筆動作之

路向逐漸演化。

在秦末漢初，八分書經過省略、快寫，便成為「章草」。章草有波磔，在漢末開始棄波挑橫式，書寫更快速，運筆更圓轉，上下相連，便成了今日的草書體—「今草」。至唐朝的張旭、懷素筆勢揮舞如醉漢狂奔呼叫，開創了「狂草」的書體。草書盛行於東晉，隋、唐、元、明、清，迄今不衰。草書的發展將會在本章第2節有較詳盡的介紹。

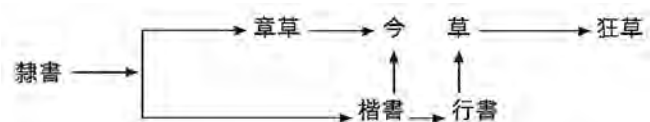
「楷書」則由隸書演變而成，故有「金隸」之稱，楷書改隸之波挑為頓挫，字體平正有度，筆劃分明，可為楷模，故稱「楷書」，又稱「正書」、「真書」。楷書字型之結構再簡化，但每筆的線條卻越趨複雜，筆法著重轉折及起筆收筆之提按，自此運筆之技法已完全確立。楷書始於漢，盛於魏晉南北朝，而集大成於唐代。

「行書」始於漢而盛於魏晉，字體既具楷書之端莊凝重，又具有草書之飄逸。行書中楷法多於草法者稱為「行楷」，草法多於楷法者則稱「行草」。行書因通俗易懂而民間沿用至今。

總括來說，書法的發展是朝著兩個大方向演變的。作為傳達訊息的使用功能方面的發展，在唐代確立了以楷書作為官方文字，直至現在。另一方面，漢代楊雄提出「書，心畫也」，亦即書法逐漸朝著追求個人思想感情抒發及藝術創作的方向走，王羲之和王獻之的今草至張旭和懷素的狂草啟發了後來者將書法推向高度藝術的境界，因此中國書法史是由唐代為分界。唐以前傾向以書體發展，主要是以不同時期文字的演變過程為主。唐以後，文字及書體的變化已經定形，書法史是以風格史為主，及著重每個時代的書法家如何表現文字造型的美感。

2. 草書的發展史

讓我們現在較詳細地談談草書的發展歷史。
以下為簡單的草書書體發展示意圖：

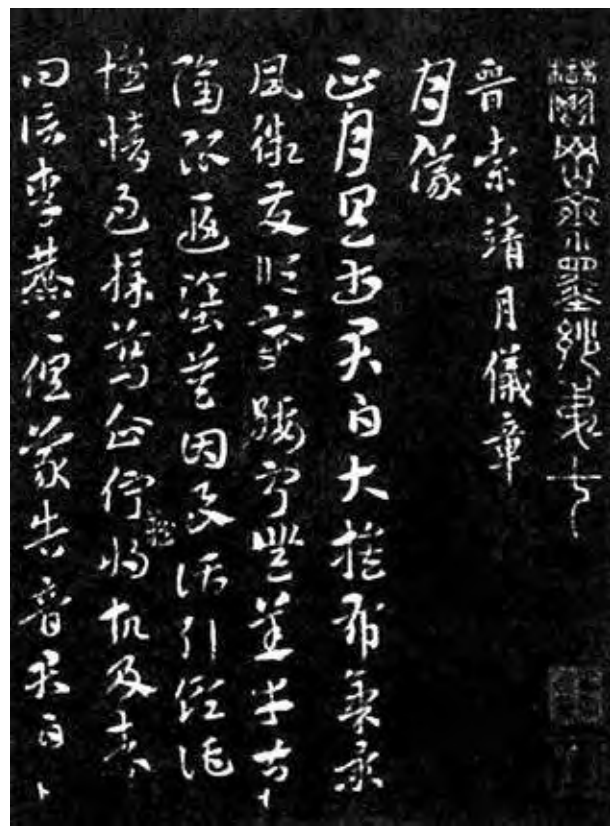


草書是在秦末漢初因應書寫方便快捷而由書寫繁難的篆書和隸書衍生而成的簡易字體，後來逐漸規範而成「章草」。章草仍保留隸書之波磔挑勢，筆劃勾連，運筆帶圓轉，體勢稍扁橫，但字與字之間不相連，書寫速度的加快只在單字範圍之內，還沒有發展出字與字之間的貫氣。

皇象是三國時期吳國著名書法家，章草書《急就章》傳是出自他手筆。西晉章草名家有杜預，其《歲終帖》為章草代表作，索靖之《月儀帖》及《出師頌》為章草典範，衛瓘亦有《頓首州民帖》傳世，這些都是拓本。東漢至西晉是章草的盛行時期。自三國至隋，章草因楷書已逐漸確立為官方文字及今草的衝擊而式微。



皇象《急就章》



索靖《月儀帖》

漢末張芝不僅以章草著名，他變革章草，棄隸體的波磔寫法，在字與字之間順筆勢上下字相連接而成「今草」，亦即現今所指的草書。唐張懷瓘論曰「章草即隸書之捷，今草即章草之捷」。西晉衛恒《四體書勢》，記錄張芝草書，「下筆必為楷則」。其字體「字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脈不斷，及其連者，氣候通而隔行，又稱一筆書」。張芝擅章草，創今草，世稱「草聖」。《冠軍帖》、《終年帖》、《欲歸帖》、《二月帖》、《八月帖》等傳為其作品。

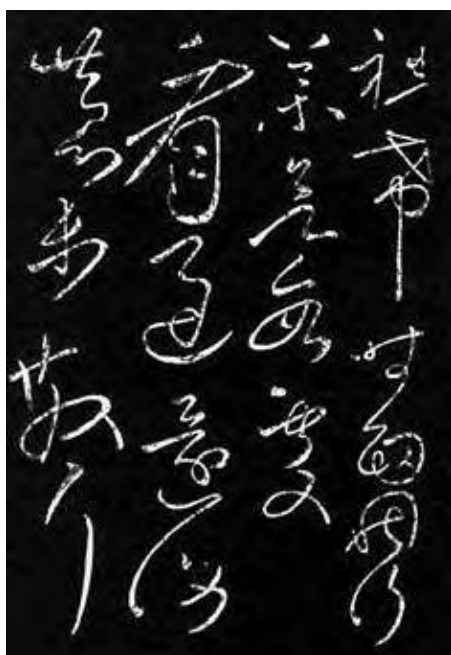
西晉之陸機《平復帖》之字體介於章草和今草之間，其草書若篆若隸，筆法古雅。

東晉之王羲之各體書藝皆臻極境，特別是把行書的筆法運用到草書中，將行、草書推向成熟，被尊為「書聖」。其草書筆劃連屬，但字與字之間則很少相連，《十七帖》為其

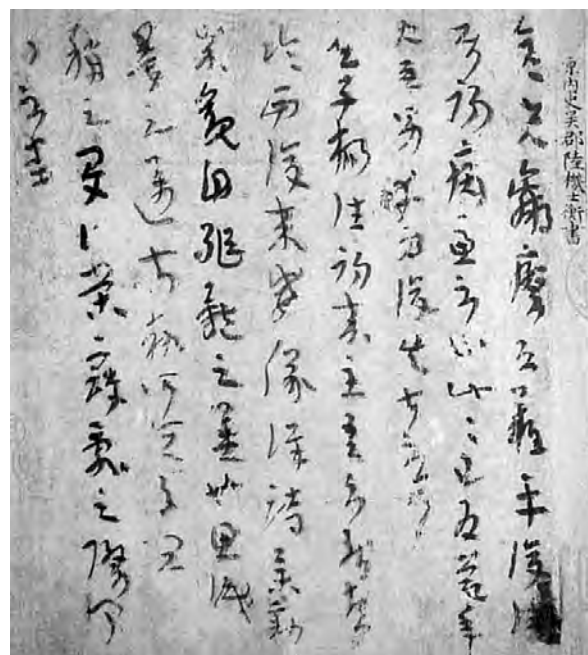


草書之代表作。其子王獻之亦精於行、草書，著名之草書作品有《寶晉齋法帖》中之《十二月割至》，行草書則有《鴨頭丸帖》及《中秋帖》。魏晉南朝陳至隋間王羲之的七世孫智永則寫了傳世之《真草千字文》，本是蒙童課本，今日已成為認識草字的重要範本。

唐代楷書大盛，亦進一步影響了草書，使轉多有方折提按，唐代孫過庭尤以草書擅長，其作品以《書譜序》最有名，另外顏真卿之行草書影響深遠，其傳世作品有《祭侄文稿》、《爭座位帖》等。



張芝《終年帖》



陸機《平復帖》



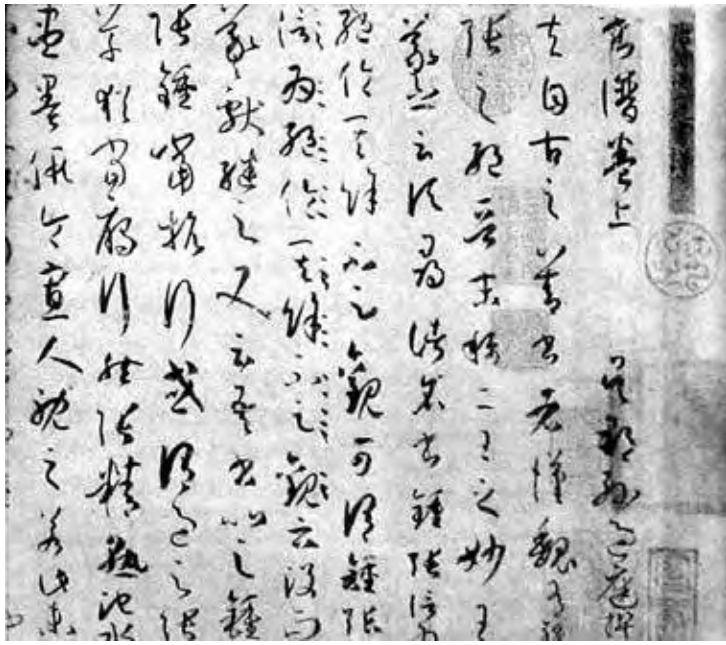
王獻之《中秋帖》



王羲之《十七帖》



智永《真草千字文》



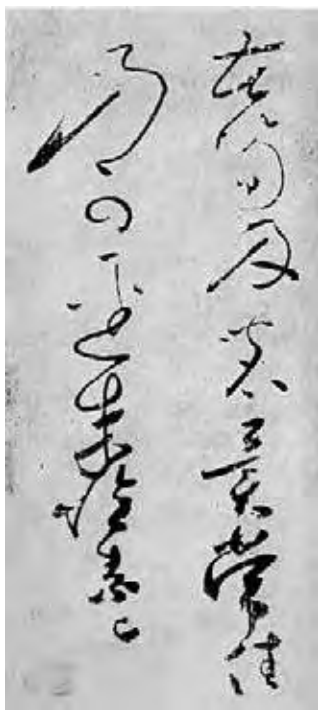
孫過庭《書譜序》



顏真卿《祭侄文稿》

唐代張旭將今草大加發揮，形態怪奇縱逸，體勢連綿，飛揚磅礴，因而有「顛草」之稱，與張芝並列為「草聖」。僧人懷素「以狂繼顛」，其書法氣勢恢宏，起筆連綿不絕，體勢更為狂放，故稱「狂草」。張旭、懷素被稱「顛張狂素」，現統稱此書體為「狂草」。狂草用筆「融篆入草」，並突破永字八法每種筆劃之固定寫法。書法發展到狂草，

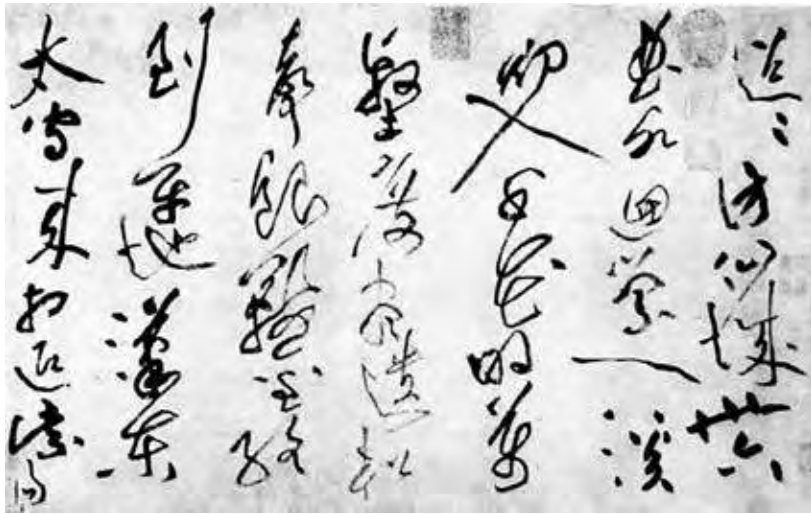
把漢字從實用的功能提升為表現書法家個人風格與抒發感情而自成一家的獨特寫法，講求線條律動與墨色變化，具備了創新、創作和抒情的高層次藝術品位，是草書高度藝術化的一種書寫形式。另外，唐朝以來，毛筆及製墨工藝加以改良，筆鋒較長，蓄墨量較大，便於揮寫連綿放縱的狂草，亦為狂草的發展創造了條件。張旭之名作有《古詩四帖》、《肚痛帖》、《千字文》等。懷素傳世之作有《自敘帖》、《食魚帖》、《苦筍帖》、《大草千字文》等。



懷素《苦筍帖》

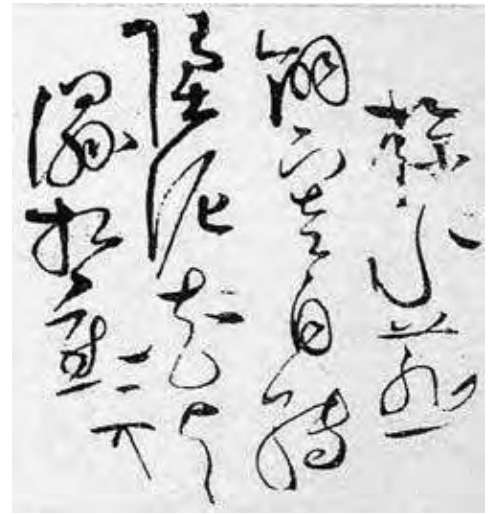


張旭《肚痛帖》



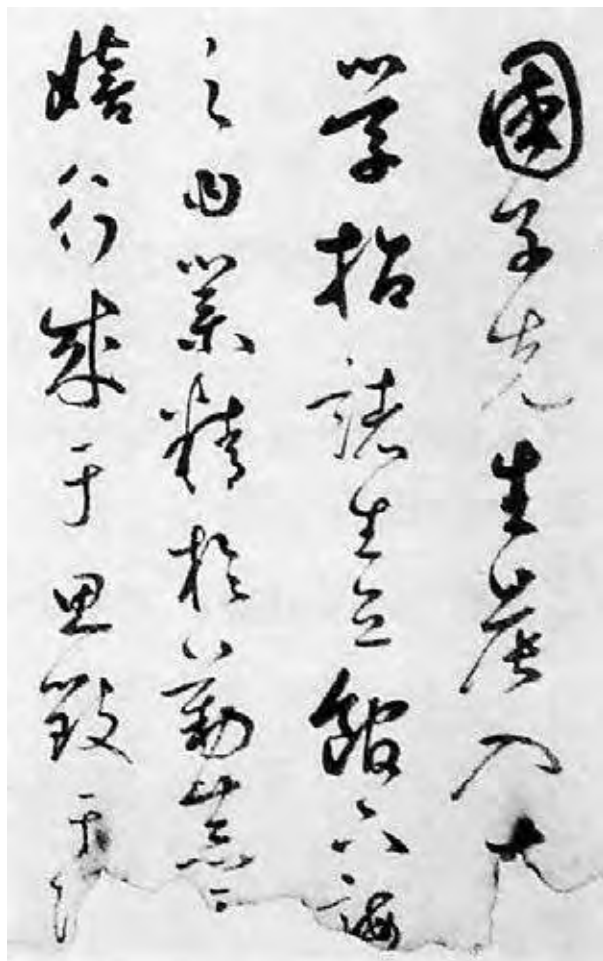
黃庭堅《李太白憶舊遊詩》

宋代趙佶（宋徽宗）之草書很出色，見其《草書團扇》及《草書千字文》。黃庭堅善草書，尤以狂草著名，其代表作有《諸上座帖》及《李太白憶舊遊詩》等。米芾草書亦很有名，其代表作有《元日帖》、《吾友帖》等。



趙佶《草書團扇》

元代趙孟頫亦精於行草，並將章草筆意融入到行草書中，其行書代表作為《四體千字文》及《急就章》，鮮于樞之出色草書作品有《韓愈進學解草書卷》、《杜甫茅屋為秋風所破歌卷》等。



趙孟頫《急就章》



鮮于樞《韓愈進學解草書卷》

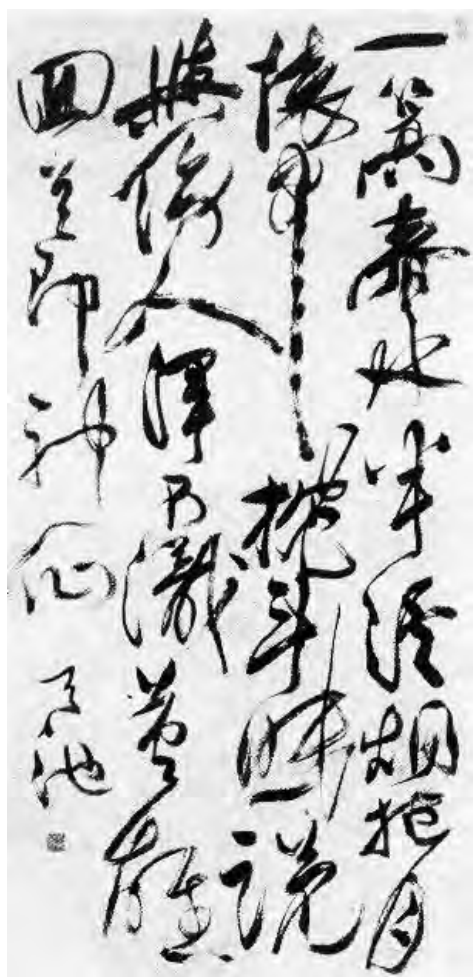


明代多位書法家都在草書有很深的造詣，他們追求個性，使草書發展走向另一個高峰。

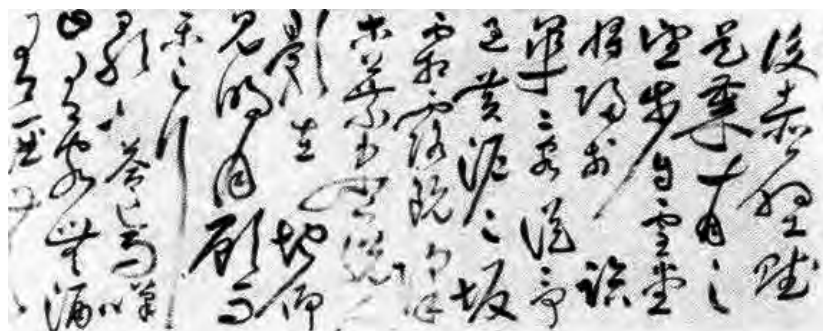
祝允明之草書為明代之冠，尤精於狂草，其傳世作品有《赤壁賦》、《自書詩卷》、《將歸行詩卷》等。文徵明的代表作有《草書詩卷》及《黃庭堅竹枝詩兩篇並作識》等。陳淳著名之作品有《杜甫秋興八首詩卷》、《草書詩卷》、《古詩十九首卷》等。徐渭的代表作有《草書七絕詩軸》、《李白詩草書歌行》、《詠墨詩軸》、《杜甫秋興八首》等。董其昌之名作有《唐人詩卷》、《試墨帖》、《贈張旭卷》、《李白月下獨酌詩卷》等。明末清初之著名狂草大家則有王鐸，其代表作為《杜甫詩卷》及《草書軸》。

清代由於大量碑碣出土，導致金石學、文字學以至篆、隸書體的復興，其他書體如草書之受重視的程度減退。但亦有書法家試圖把碑學和帖學融會貫通，並創了新的風格，其中以于右任為表表者。于右任於1932年在上海創辦標準草書社，以易學、易寫、準確、美麗為原則，整理、研究與推廣草書，整理成系統的草書代表符號，集字編成《標準草書千字文》，影響深遠，至今仍在重印。

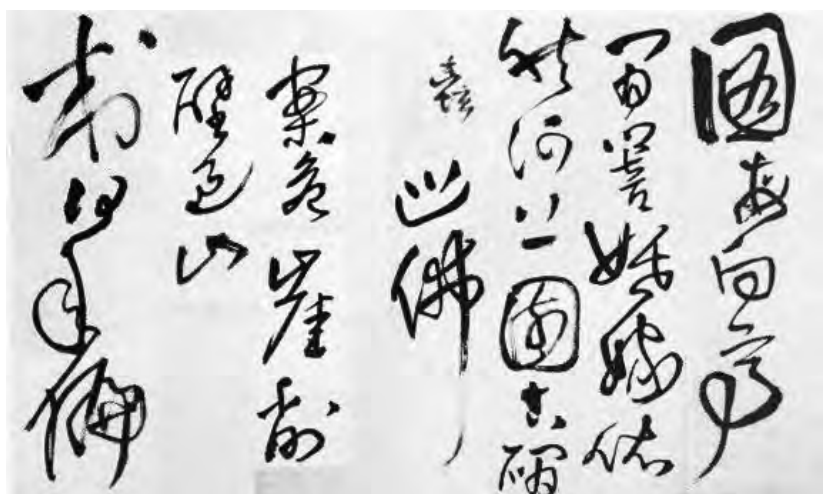
本書將在第五章詳細地介紹四位狂草大師張旭、懷素、黃庭堅及王鐸，以其代表作分析其風格及創作特點。



徐渭《草書七絕詩軸》



祝允明《赤壁賦》



王鐸《杜律秋興八首》




3. 源於篆隸的狂草字形

狂草雖在唐朝已經成熟，但某些字仍受篆、隸影響，正如本章指出，草書的出現及發展比楷書早，所以草書字形不太受楷書影響，有些草書的字形與楷書頗為不同。從以下一些例子，可看到草書字形的源流：

但是今日與唐朝相隔久遠，我們也不必墨守成規，大可以根據已定型的楷書另創現代的狂草字形。當然亦可沿用古代的草書字形，以求變化多端。

楷書	篆書	隸書	草書
𠂔		𠂔	𠂔
虎		𠂔	𠂔
師		𠂔	𠂔
爾		𠂔	𠂔
端		𠂔	𠂔
嚴		𠂔	𠂔
漢		𠂔	𠂔
雲		𠂔	𠂔
貌		𠂔	𠂔
珍		𠂔	𠂔
旨		𠂔	𠂔
鹿		𠂔	𠂔
寡		𠂔	𠂔
舊		𠂔	𠂔
辨	借辯為辨	𠂔	𠂔



三. 太極美學與狂草



太極美學是金嘉倫社長從易經的太極陰陽變化的原理得到啟發而極力推廣的一套藝術創作理念。他認為上乘的藝術離不開易經的所展示的太極核心觀念。以此觀念引伸到視覺美學上，可歸納為：氣勢連貫，陰陽互濟及整體和諧。以此理念應用到書畫中，可發揮無限創意。狂草是所有書體中最具備現代抽象視覺藝術元素、變化最大和最可發揮創意的書法。這些元素是其他書法所無或不能及的。

陰陽互濟在草書上可表現為墨色、線條、字體、字裏行間疏密留白的互動變化。墨色上的陰陽互濟可體現為濃淡、乾濕、枯潤等相互關係及變化。線條上的陰陽互濟可體現為輕重、粗細、虛實、方圓、節奏徐疾等變化。字體的陰陽互濟可體現為大小（主次）、長短、曲直等，還有字與字之間，行與行之間的疏密對比、互動、穿插、呼應等。書法與空間留白的相互關係緊密相扣，如太極圖的陰陽互動互濟，陰中有陽，陽中有陰，構成一個有機的組織。

氣勢連貫可以用筆勢（如或虛或實的牽絲、或筆斷意連）造成字與字之間緊密的連繫，達至一氣呵成，連綿不絕的效果；又或是字與字之間以結體（如一凹一凸）或互相穿插，造成體勢的連貫及氣勢的流動方向。

整體和諧是關乎整體風格的一致性來造成和諧的感覺，例如一幅整體陰柔圓渾的書法，假如中間突然出現一個其棱角剛勁的結體，就可能產生突兀的感覺，整體和諧就會被破壞。

本書會在第四章較詳盡地闡述以上太極美學的三個要素。在創作上太極美學的應用請參照在本書第七章3節所寫的指引。


現在以金嘉倫社長的一幅書法（見附圖）來說明如何從太極美學的角度欣賞狂草的作品。這幅書法「損益盈虛，與時偕行」，可以說是把太極美學發揮得淋漓盡致。「損」字的線條雄厚與「益」字的纖細成了陰陽對比，「盈」字的結體豐盈又與「虛」字的結體虛空成陰陽對比，「損」、「益」之間共用一點，「盈」字的第一筆就寫在「益」之下方，以達到陰陽互濟、體勢的連貫。「與」字、「時」字、「偕」字、「行」字都是以體勢連貫起來，「與」字剛好寫在「時」字上方的空位，「時」字的最後一筆與「偕」字的「亻」共用，而「偕」字最後一筆亦與「行」字的「彳」共用一筆，因而造成體勢和氣勢的連貫。

「損」字起首一筆從紙張左上方橫切飛入，「行」字從下面穿出，把紙張的框框打破，使人的想像力可以不受紙張限制，發揮到無極。這幅書畫氣韻很生動，再加一條紫紅色長帶來帶動觀賞者的視覺，以加強其動感，同時亦寓意損益盈虛陰陽互濟像時間長河，與時偕行。除紫色彩帶外，亦在「損」、「盈」、「時」、「偕」的結體空白位置加上紫、紅色以為彩帶造成呼應及整體和諧一致的效果。



損益盈虛，與時偕行

金嘉倫作



四. 狂草的視覺規律



狂草結體變化多端，創作時可滲入感情因素，率情任意性較強，惟要留意視覺規律，離不開下列結體變化八大法則和視覺美九大法則。狂草在形體結構和章法佈局上以氣勢為主，其中對視覺的要求甚高。通過認識結體變化八大法則和視覺美九大法則，對鑒賞和創作草書有清晰的品賞視覺效果。能讓初學者明白作品優劣及特點所在。

1. 結體變化八大法則

a. 減省法:

減省個別漢字中重複的點、劃等筆劃，以簡化字形結構。



例如「寫」字中有四點，這四點都可減省為一點或一劃。



例如「書」字有多個橫劃，一個豎劃。橫劃可以被減省為兩或三個橫劃，大大簡化了字形結構。



例如「朋」字有兩個「月」字，其中四個豎劃減省為三個豎劃，「月」中的兩點減省為一點。

b. 移位法:

把字的結體部分由上下、左右等不同方向移動位置。



例如「胸」字由「月」及「匈」部分組成。「月」部分及「匈」部分可以從左右並排變為上下排列。



例如「聚」字中「取」部分在上，可變換位置變成「取」部分在下。



例如「慨」字由左邊旁的「心」字部首及「既」部分組成。而「既」部分的「艮」部分可以從「慨」字的中間位置被移往上方而非並排。

c. 借用法:

把字的結體部分相鄰筆劃互相借用，或是兩字之間某些筆劃共用。



例如前述減省法的例子「朋」字有兩個「月」字，其中四個豎劃減省為三個豎劃，即其中一個豎劃被共用。



例如「飄」字由「票」及「風」部分組成，「票」部分的「示」部分與「風」部分的「几」部分融合共用。

d. 連轉法:

改折線為曲線的運作。



例如「帶」字、「那」字和「調」字，字中多條折線都變為曲線。



例如「驛」字及「洲」字，其中直線筆劃都變為相連曲線。



e. 伸縮法：

結體不拘泥於筆劃長短，反是順應太極美學的應用，長線變短，或是短線變長。



以邑部首最後一筆為例，可以伸長縮短，隨意變化，創造不同的空間感。



例如「鄧」字和「都」字，其邑部首中的豎劃被縮短為一點。

但在「郭」字和「邪」字，邑部首中的豎劃卻被拉得很長。



例如「也」字也可把最後一筆誇張地伸長為一長線，或誇張地縮短為一點。



例如「聞」字，由「門」部分和「耳」部分組成。其「門」部分原本包圍在「耳」部分的外邊，卻縮短變成「耳」部分的上方。



例如在「岡」字中，圍在外邊的筆劃被縮短為字體的頂部。

f. 離合法：

離開的筆劃可以相合，反之相合的可以分離。



例如「上」字中三劃都是相合的，但可以變成分離的三點。

同樣的還有「下」字。



例如「那」字中邑部首的筆劃由原來相合變成三筆分離。



例如「心」字中的筆劃都是分離的，但可以相合為一條曲線。



更多的例子是把分離的三、四點變成相合為一條線，例如「流」字中的三點，合成一條線。





g. 轉向法:

改變筆劃的方向，甚至可以180度轉向。



例如「怪」字中的「又」部份轉向變成「匕」。



例如「幾」字中的勾「乚」本是向右的，但變成勾的方向「丿」向左。

h. 表意法:

是以用一點、一筆或是一個單元替代結體的某部分。



例如「倫」字中的「厶」的部分，用一點代替。



例如「今」字中「勹」由一點代替。

2. 狂草結體變形

狂草結體變形的自由度十分大，不但字形可方可圓、可長可扁，筆劃也可根據上述結體變化八大法則變化無窮。附圖是古人寫狂草的「風」字變化，其中的「乚」部在狂草簡化為三點。在附圖中的三點用「離合法」可以有如此多的變化，可見中國傳統書畫中是以狂草為最具創意的藝術媒介是可以肯定的。





3. 視覺美九大法則

草書創作除了要注意上述個別漢字結體變化外，亦須留意整篇書法中字與字間、行與行間的變化，上下、左右、行列間的關係和呼應，從而創造出無窮變化的整體視覺美效果。

狂草藝術創作採用視覺美九大法則以營造整體視覺美效果。視覺美九大法則為：

- 統一：**整幅作品作為一個有機的整體，各部分統一，個中變化而不各取極端
- 比例：**局部與整體之間的各種大小長短比率可有變動
- 平衡：**左右、上下、對角線平衡，偶爾可無中生有多加一點以作平衡
- 對比：**輕重、虛實、乾濕、濃淡、大小、曲直、粗細等的對比
- 方向：**線條的方向決定與周圍線條或形態有關
- 主次：**整體視覺觀感有主次之分，焦點集中在主體部分
- 節奏：**借自音樂，即視覺組織須有連續的疏密、輕重的變化
- 呼應：**類似形態重複出現以達和諧、統一整體的效果
- 變化：**打破平均，類似形態也須略有不同



創作中利用視覺美九大法則便更容易注意到線條方圓粗細變化、方向順逆、轉折、墨色蒼潤轉變等來產生整體變化，造成視覺美效果。

例如下圖王鐸的《草書杜律卷》，除了看到有線條的輕重、墨色的乾濕、節奏的徐疾外，還有比例上的大小及主次，同時整體卻毫無突兀之處，可說是統一中見和諧。

且看其中（a）、（b）及（c）三行書法為例。

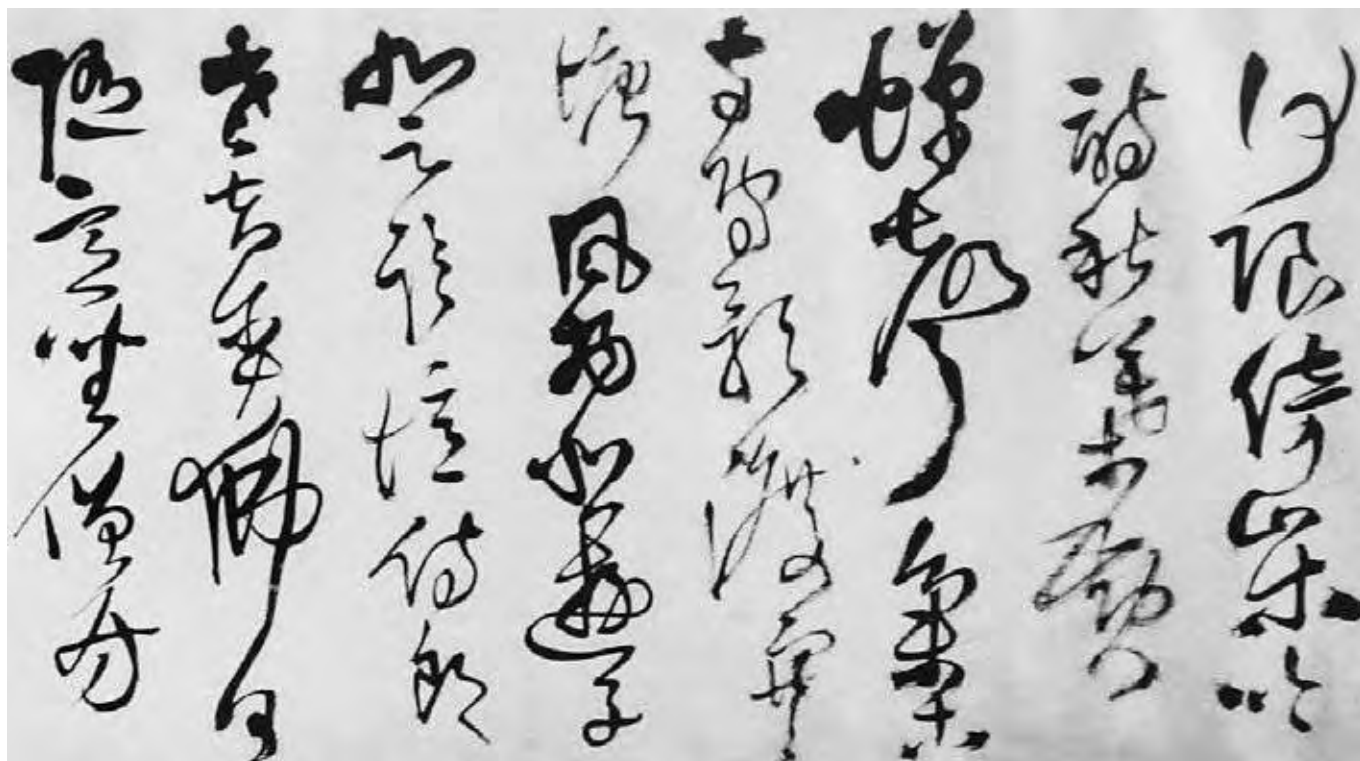
（a）行中「蟬聲集古」四字採用誇張比例，突顯視覺美效果。「蟬」字濕潤且帶有墨色略為化開的效果，字體方正；「聲」字墨色由開始濕潤漸變乾枯，字

體下半部變得窄長，且向右傾側擺動，並與「蟬」字牽絲相連，突顯兩字間的連貫；「蟬聲」兩字在運筆中有提按頓挫，增加線條粗細變化。

墨色變化方面，隨後一行（b）「寺鳥影渡寒」的墨色更見乾枯，帶有飛白效果。（c）行「塘飛物悲遊子」的墨色則有「塘」字的乾枯回轉濕潤。

（b）行「寺鳥影渡寒」的線條雖輕細卻相當有勁力，行筆節奏輕快，動感明顯。「渡」字的右上方無中生有多加一點以作平衡。

整體主次分明，主位焦點明顯在「蟬聲」兩字，更有陰陽互濟，進而有整體和諧的視覺美。



王鐸《草書杜律卷》

(c)

(b)

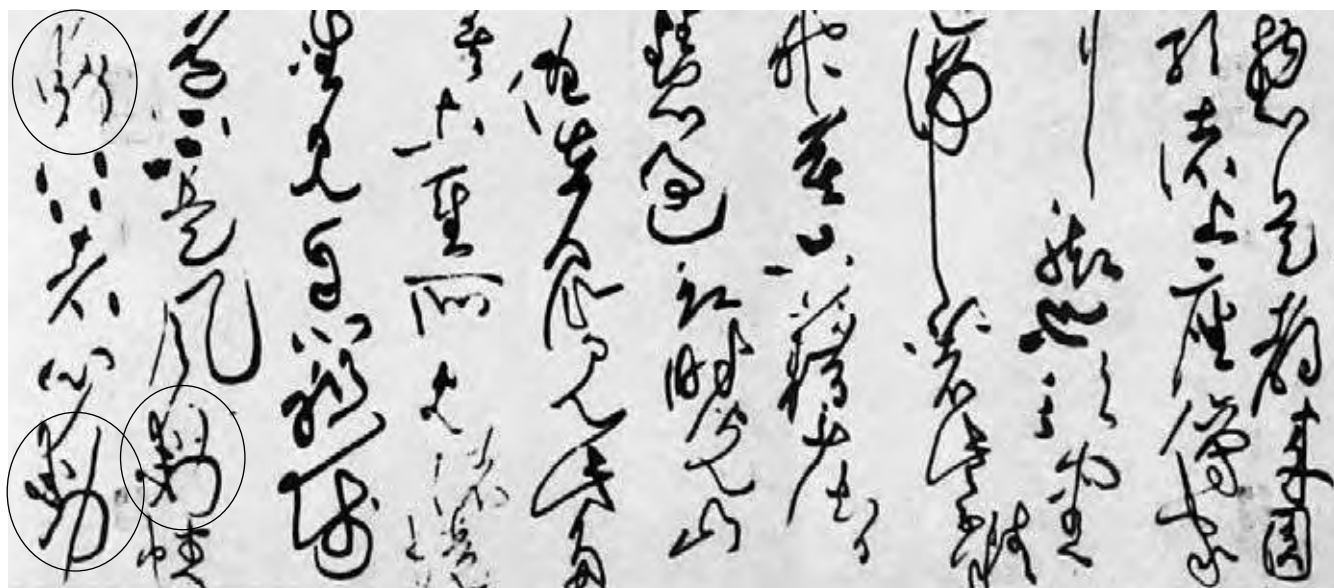
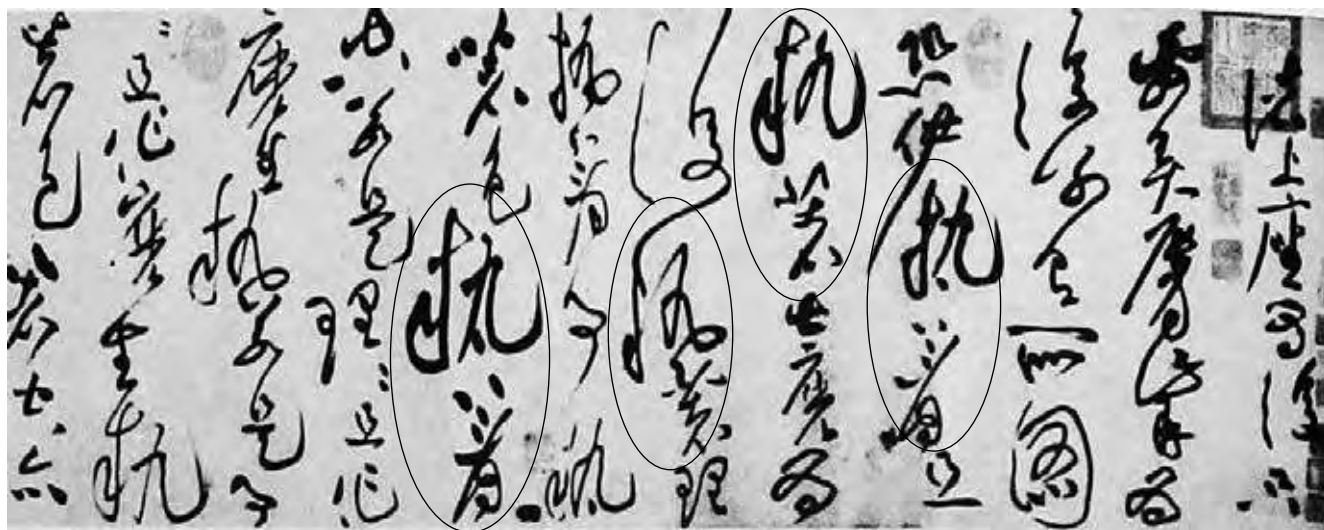
(a)

另一例子是黃庭堅的《諸上座帖》。


下述作品中「執」字、「著」字和「動」字在同一篇幅出現了多次。它們在結體、筆劃粗細、大小、墨色上都變化多端，不拘一格。

篇幅中出現很多點，但各有不同，有粗有細、有大有小、不同方向。

靈活運用上一節所述八大結體變化的法則，可以使同一個字重組結構，變化成富創意的結體，不受原來方塊字的繩規所限，即使同一篇文中雖有同一個字重複出現，能運用視覺美九大法則來營造整體視覺美效果，使草書整篇變得生動活潑、多姿多彩。



黃庭堅《諸上座帖》



五. 四大名家作品分析



1. 張旭

一. 生平

張旭生於唐上元三年（公元675年），約卒於天寶九年（公元750年），享年約76歲，蘇州吳郡人。字伯高，一字季明，官至金吾長史，故世稱「張長史」。他擅草書，嗜酒，大醉後呼叫狂走，竟以頭髮濡墨而書，故人們稱他為「張顛」，其書為「顛草」。與顏真卿「錐畫沙」的一席話，更傳誦千古。

張旭的狂草，是突破了晉人的今草規範，運筆縱逸率真，從藝術角度上盡情發揮，自創新格，引人矚目。他的草書造詣早已名聞天下，故被尊為「草聖」，並與李白詩歌，裴旻舞劍，合稱為「三絕」。

他提倡師事自然和面向現實，從民間生活中找尋藝術真理，而反對抱殘守缺和拘古不化。他的作品《肚痛帖》、《古詩四帖》及《千字文殘石》都是遊走於今、狂草之間，書體如雲煙繚繞，變化無窮，恰如杜甫所云：「揮毫落紙如雲煙」。

二. 張旭草書之特色

他的狂草帶有強烈的即興性，卻是筆法精熟下的放縱表現。中鋒運筆，圓渾流暢，迴環提按，到處分明，絕無草率之病。他把筆劃字勢的連續性，控制得灑脫俐落，氣脈相通，毫不紊亂。

在盛唐自由開放的社會風氣下，尚筆意的張旭，承繼著張芝與王獻之的「一筆書」再發揚光大。他自言見公主與擔夫爭路，參得其意，後又見公孫大娘舞劍

器時那股凌人的氣勢、飛速的動作，而參得其神，運用到書法行筆上。從此寫出草書大氣磅礴，如江河迂迴流竄，充滿動感與激情，形成張旭「狂草」在承傳上創新的獨特面目。就以《千字文殘石》為例，氣魄之大幾是後無來者。

明王世貞評曰：「張長史《肚痛帖》及《千文碑帖》出鬼入神，倘恍不可測」。他的草書已經昇華到用抽象的點劃來表達作者思想感情的高度藝術境界。就像莊子的無為無不為，極富太極美學，令人歎為觀止，絕妙！蘇東坡讚道：「頹然天放，略有點劃處，而意態自足，號稱神逸。」

三. 作品分析

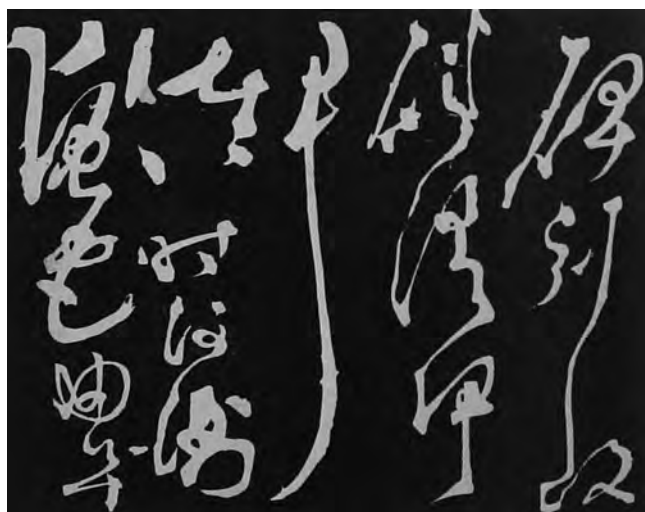
(1) 結體

張旭的狂草，在結體造型上大膽創新，變化多端，為後世狂草藝術創作奠定了深厚的根基，成為狂草初學者的典範。現以只殘存二百餘字的《千字文殘石》首段（圖一）的結體為例，便可看到他在結體造型的創意及精妙。

（圖一a）的「刻」字及（圖一c）的「尹」字，均是採用伸縮法把「刻」字的豎筆及「尹」字的一撇拉長，（圖一b）的「礮」字的移位法及減省法將「采」字下兩點移左，與減省到一點的「田」字部位連接起來。而（圖一d）的「佐」字的「亻」字傍是刻意用離合法把兩筆分開，然後用伸縮法把一豎筆壓縮成一點，再把這一點欹側轉向靠右，同時把邊旁的「左」字從右上向左下的一撇用轉向法把它變成從左向右上的一筆



，因而營造出字中很多的空間。「佐」字下面的「時」字的一豎筆是用伸縮法刻意的縮短。（圖一e）的「奄」字是同時採用了離合法及轉向法，把「大」字的橫劃變成從右上往左的一小撇，卻又與下一筆劃刻意的分離，原來的左撇卻變成了向下的一豎筆，把筆劃的方向都徹底改變了。隨後的「宅」字亦是用減省法及離合法把原來的一點與下面減省的部份串連起來成為流暢的曲線。



圖一 (e) (d) (c) (b) (a)

釋文：(a) 碑刻銘 (b) 磻溪伊 (c) 尹
(d) 佐時阿衡 (e) 奄宅曲阜

(2) 氣勢連貫

我們重看圖一《千字文殘石》的首段，看看張旭的狂草如何造成氣勢連貫的效果。在(a)這一行中，「碑」字與「刻」字是筆斷意連，而「刻」字與「銘」字是以實線連貫起來的。第二行(b)的「磻溪伊」三字全都是用牽絲連貫，但「磻」字與「溪」字的牽絲卻是刻意的欲斷還連，使三字雖在一氣呵成的感覺下，仍有變化。(c)這一行雖然只有一個「尹」字，但「尹」字的一撇筆由上至下，微微靠右後再向左彎出，

線條立體而堅拔有力，甚有氣勢。(d)這一行雖然「佐」字與「時」字好像中間有很多空白，像沒有連貫性，但「佐」字的字形微微向左右兩方傾側，而後三字亦分別往兩方傾側，以調整行氣，「時」字與「阿」字是筆斷意連，「阿」字與「衡」字是以牽絲連起來。所以這一行四字連貫的方法雖然很不同，但仍然做到氣勢連貫的效果。(e)「奄宅曲阜」這一行中，「奄宅」、「曲阜」是分別以實線筆勢連貫的，而「宅曲」二字是以體勢連貫起來。

至於《古詩四帖》，雖獨立的點劃常出現，卻不礙其氣勢的暢通連貫。又因是墨蹟，更易看出字間的筆斷意連之勢。

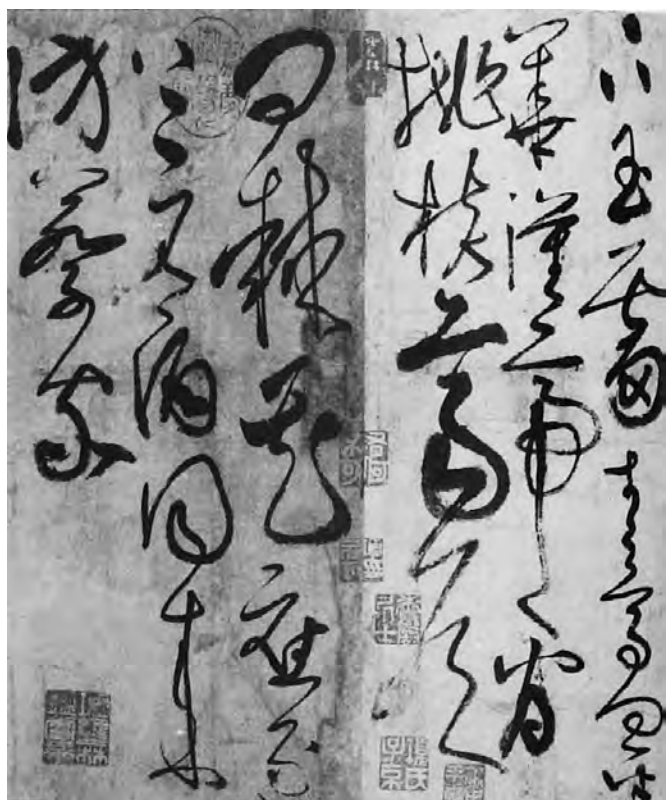
再以《肚痛帖》(圖二)為例，由(a)到(e)均是一氣呵成，連綿不絕，可謂氣勢如虹。其中(a)到(d)均為筆勢的連貫，但末行(e)的「非臨床」中的「臨床」二字不但是筆勢的連貫，因「床」字的一豎筆直插進「臨」字的中間同時造成體勢上的連貫。整篇的節奏與情感的融合，由靜至動逐漸鋪排的張力，那鮮明的韻律變化，盡在短短的三十字裏表現出來，是氣勢連貫的最佳典範。



圖二 (e) (d) (c) (b) (a)

(3) 陰陽互濟

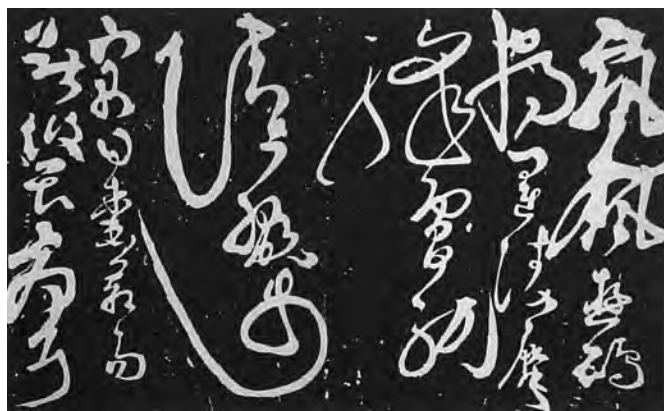
在《古詩四帖》首篇詩中（圖三），（a）的「下玉霽」三字都較粗大，與下面「青鳥向金」的壓縮及纖細線條形成陰陽對比，與（b）行的「華漢帝」的線條也造成陰陽對比。「霽」字的一橫劃伸展至鄰行「漢帝」二字中間的空位，而「帝」字亦剛好佔用了鄰行「霽青」二字中間的空間，所以不單只在乾濕、粗細、疏密造成陰陽對比，而且行與行之間、字與字之間都造成互動互濟。（c）行中的「齊」字線條特別粗、用墨特別濃，與上面的「桃核」及下面的「侯」字的乾枯線條又形成陰陽對比同時亦與鄰行的「帝」字對比，還有互動互濟的效果，因「齊」字的一橫劃，剛嵌入「帝」字凹處，而「齊」的下半部份的圓轉線條也與「帝」字的空間配合。同時「侯」字最後一筆也伸展到前一行的「看」字左下角，除了產生了乾濕對比外，亦造成了互動互濟的效果。



圖三 (f) (e) (d) (c) (b) (a)

（d）行「問棘花應逐」的「應逐」二字的壓縮與上面「棘花」二字的恣意奔放亦成陰陽對比。（e）「上元酒同來」這一行中，「來」字是刻意伸長，營造出疏落的空間、與上面「上元酒同」及前行亦造成疏密對比，加上筆觸的力度與墨色的變化，使作品更形生動。

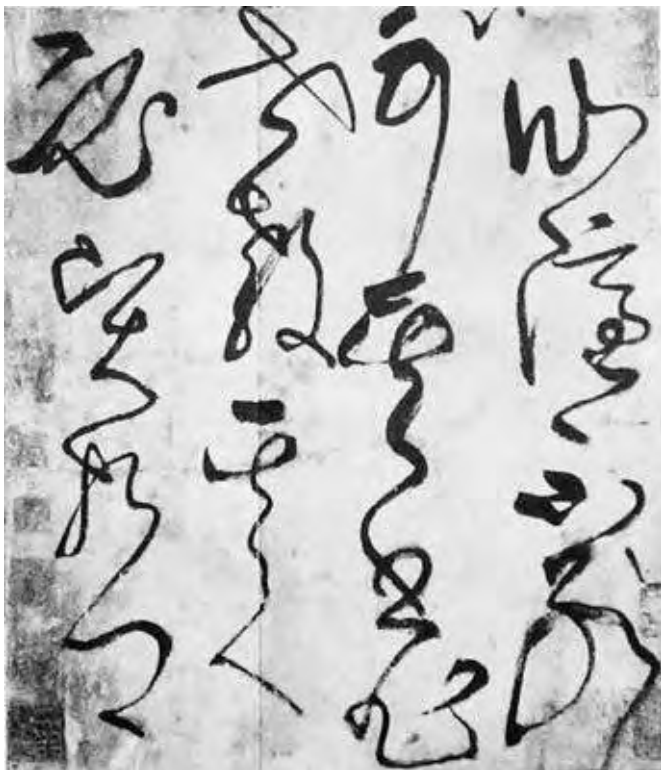
至於《千字文殘石》的字體大小欹側，激昂誇張的表現手法，更形氣韻生動，既筆力縱橫，又不失法度，直達「心畫」之境界，如上文（圖一c）的「尹」字拉長的「撇」形成的虛位有如換氣位，造成疏密呼應。再看《千字文殘石》另一段（圖四d）「讀翫市」三字，因前一行（c）「絳霄耽」之「絳」字左邊是奇大而影響至傾斜，但「市」字之收筆迴轉至左上補位，打破空間結構，使視覺得以平衡。此計白當黑的手法與鄰行（e）「寓目囊箱易」數字的緊密壓縮，形成聚散大小的比例，錯落參差，使線條更覺跳動，誠如一幅抽象的圖畫。



圖四 (e) (d) (c) (d) (a)

(4) 整體和諧

現藏於遼寧省博物館之《古詩四帖》，董其昌考訂的是張旭所書之墨蹟本，極為珍貴。特別是最後一首謝靈運的詩，更是身心合一的感遇——「衡山采藥人……仙隱不別可。其書非世教，其人必賢哲。」（圖五）一張旭顛醉欲忘情，極其羨慕隱居生活的神態，躍然紙上。此帖字字雖緊密相連，行筆卻徐疾有緻，結體虛實有度，連綿迴繞筆墨處理往往出人意表。



（圖五）（d）（c）（b）（a）

詩中最末三句，疏密呼應的佈白，乾濕相間的墨韻都極富波折頓挫的變化。例如（a）「仙隱不別」中的「仙隱」快轉連筆、至「不」字上畫斷筆放慢再起，形成疾緩的節奏感。又其中濃淡乾濕的墨韻，如「別」字的枯筆乾墨，與（b）行「可其書非」的「可」字的濕筆淡墨等陰陽互濟的章法，卻處理得乾淨俐落，在不經意的對衡中，表現出統一與和諧。

2. 懷素

一. 生平

懷素字藏真，俗姓錢，湖南長沙人，生於公元737年，卒年不詳。幼年為僧，為唐玄奘三藏法師弟子。他幼年已醉心書法，因家貧無紙可以練字，便種植了萬餘棵芭蕉樹，以蕉葉當紙以供書寫，其居所故名「綠天庵」。他練字非常刻苦勤奮，把自製練字的漆板也磨穿，毛筆禿廢很多，他將成堆的棄筆埋於山下，號曰「筆塚」。

懷素最初真書學鍾繇，草書初學二王（王羲之、王獻之）。懷素約三十歲時已以草書聞名於家鄉。但他不滿足於地方名聲，四十三歲時拜會書法名家徐浩，請教書法，之後前往長安及洛陽，得顏真卿傳授張旭草書筆法之精髓，並結識了多位當代名士及書家，也有機會觀摩到許多前輩書家如二王的真跡，受到了啟發，學習前人經驗的同時亦開創了自己的新風格。流傳至今的草書墨蹟多是摹本，傳誦的《自敘帖》也是精摹本，只有《苦荀帖》是真跡。拓本刻帖有《東陵聖母帖》、《藏真帖》、《律公帖》以及宋搨《大草千字文》。

二. 懷素草書之特點

懷素雖為僧侶，卻喝酒吃葷，不拘佛規，性格狂逸不羈，稱為「醉僧」。懷素中鋒用筆，以篆入草，線條圓勁瘦挺流美，行筆徐疾變化流暢，轉折處變為曲線、方形字變為圓形字。其用墨富枯潤濃淡變化。相傳懷素書寫時喜以酒助興，狂放地進入忘我境界。字的結體時大時小，或長或短，險絕奇美，充滿創意。行筆連綿不絕，左右擺動，收放自如，氣勢飛躍，激情澎湃，如行雲流水，

表現出大自然的和諧、生命力、變化無窮的氣象。懷素在草書的領域裏創出新的風格，其草書狂怪奇詭，看似無規則可循，卻暗裏合乎守則，充滿太極陰陽互濟變化。其草書以「狂」繼「顛」，在書法史上，與被稱為「張顛」的草書大家張旭齊名，人稱「張顛醉素」或「張顛狂素」。

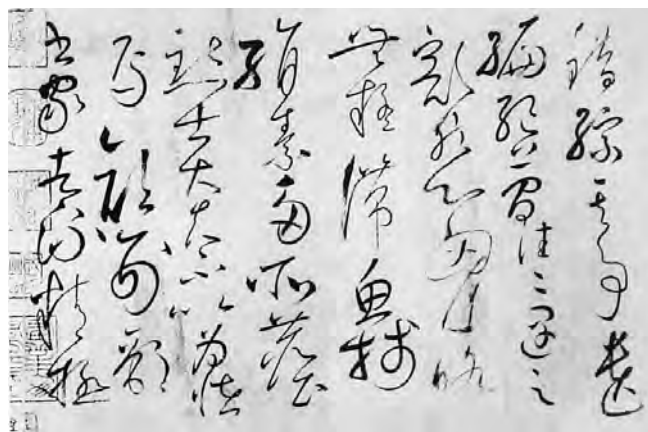
三. 作品分析

《自敘帖》的主要內容是懷素描述自己學習及寫作狂草的經歷及當代名人對其書法的評價。整篇佈局變化非常豐富。每行的字數由二至八字不等，字形大小不同，疏密聚散不一；每行的字體排列曲直正斜不同，左右搖擺，卻取得動態的平衡，充分顯示出懷素書寫時率意姿肆的節奏感；行距也有變化，各自上下交錯，互相穿插，營造出疏密有緻，渾然一體的視覺效果。另外整篇佈局開始時比較規矩和緊密，（首六行為宋代蘇舜欽所補寫），字形大小尚屬勻稱，到了後半部，字體的大小的落差很大，方向擺動加劇，顯明了懷素書寫時的心情由平靜逐漸變為興奮奔放。最後數行的字體非常大而疏空，行距亦加大，懷素似乎想把餘下的紙張空間盡用，這也突出了懷素不受常規束縛，率意而行，氣韻生動的狂草風格，對太極美學的高度掌握和運用自如。

我們以下就用懷素的代表作《自敘帖》來闡述其狂草的特點及風格。

(1) 結體

懷素的狂草結體千變萬化，創意無窮，對草書結體變化之八大法則的應用達極高境界。他對字體的簡易和繁複、欹側與平正、疏密和虛實、伸展與壓縮、呼應與牽絲的應用與控制揮灑自如，把狂草推向藝術的高峰。以下我們用例子來闡述懷素在結體方面的創意。



圖一 (e) (d) (c) (b) (a)

圖一(a)「豁然心胸略」的「然」字右上部是用分離法把直線化為兩點，使這字有了全新的面貌；「胸」字則用移位法把左右兩部變為上下兩部，把字形拉長而營造出疏空的視覺效果，和上面的「然心」兩個相連而壓縮緊致的寫法形成對比。另外，「胸」字的寫法上半部用筆圓渾，下半部「月」字則起方角而形成圓方的對比。

圖一(b)「無疑滯魚棧（箋）」的「滯」字左半部下筆雄健有勁，和右半部的輕柔成對比，「魚箋」二字則筆劃較粗及緊緻，和「滯」字的右半部輕細與疏空構成了疏密、粗細的對比。

圖一(c)「絹素多所塵」之「絹」字，左半部線條寫得較為粗、下筆較重，右半部則纖細修長，左右相距則營造中間

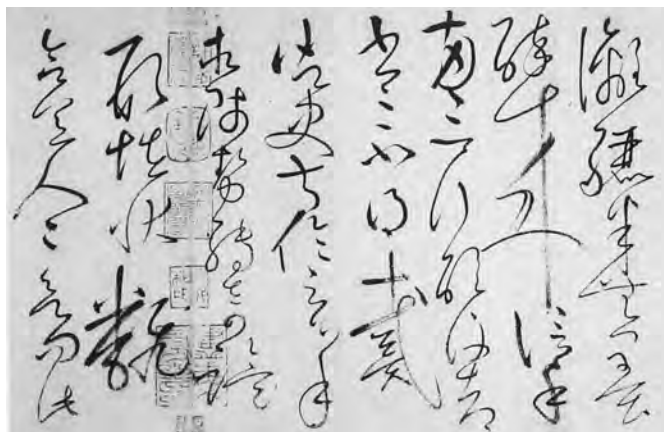


之疏空感。「絹」字之「月」字用減省法，打了一個圈便連接下面的「素」字。下面的「多」字則採用離合法把上半部變成兩撇，第一撇並加重用筆以平衡下半部。由於「素多」二字偏右，便在這一行的中間留出空間，構成疏空的視覺效果。

圖一(d)「點士大夫不以為怪」的「點」字，上半部左右兩邊寫得特別疏離及體積比下面幾個字為大，以造成對比。「不」字引用伸縮法把橫、豎、撇全部縮成「點」，但每一點的形態、大小、方向、疏密都不同，充滿動感和緻趣。「夫不」二字緊湊相連，「為怪」亦是如此，襯托出中間「以」字的疏落。「怪」字的右半部偏右，而下面的豎寫成斜線加回筆，又和諧地和左半部相呼應。

圖一(e)「焉顏刑部」之「焉」字的上半部寫得較短，下半部則寫得低與長，和慣常的寫法不同而有新鮮感。「顏」字落筆很重，左邊三撇縮為很低的一點，然後以直線連接右半部。左右半部的用墨潤枯有別。另外「顏」字的方和重與上下其他各字的圓和輕構成陰陽對比。「刑」字造形創新而優美，有圓折的對比，左密右疏，行筆流動呼應。「部」字的字形亦是非常特別，頂部的點和橫劃相連變為一「ㇿ」，下面的「口」字成一圓形而左上翻連接右邊，線條輕柔，弧度與邊旁的線條相呼應，好像絲綢舞的彩帶凌空飛躍，再徐然降下。

圖二(a)「瀉纒半無墨」全行一筆寫成，各字之牽絲皆有變化，墨色由濕潤漸變為枯乾，「半無」二字緊密相連如一字，「無」字最後一筆和「墨」字第一筆也是相連，和「墨」字其他筆劃則構成



圖二 (e) (d) (c) (b) (a)

疏離的感覺。「墨」字之橫劃由左至右向上傾，和上面幾個字構成平正和敬側的對比。

圖二(b)「醉來信手」的「來」字用伸展法拉得很長，字體亦較上、下、左、右的字大數倍但毫不突兀，它的沙筆和富韻律的曲線和周遭的字互相呼應，並有體勢的連貫。「信」字左半部向右敬以呼應其右半部的「言」字的向左側，其中間特留白以安插上面「來」字的長豎，而「言」字與「手」字緊密相連，「信手」二字整體達到平正的效果。

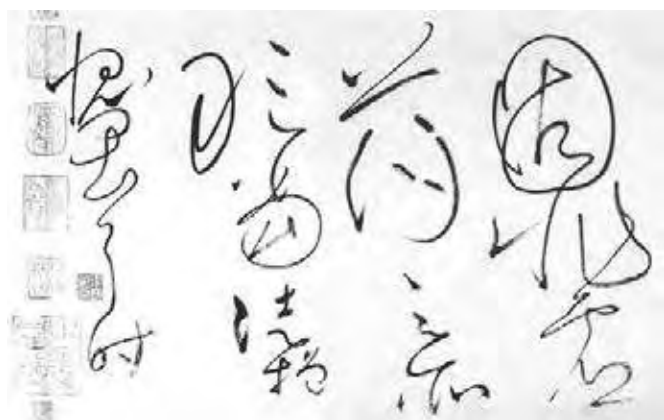
圖二(c)「書書不得戴」的第二個「書」字的重複符號的兩點和「不」字的一橫點好像構成一個三字，但每一點的長度及斜度都有變化。「不」字的寫法和圖一不同，豎劃向右傾而左右兩點則牽絲相連並回筆和下面的「得」字有筆斷意連的寫法。「戴」則寫的很大和快以加強動感，字右邊的點和鈎和右邊的一行字亦有體勢的連貫。

圖二(d)「御史叔倫雲心手」之「御」字下半部偏右以連接「史」字之上半部以留出空間給「史」字的下半部作較大的左翻轉。「叔」字和「倫」字則採用表



意法，以簡化字形，營造疏空的效果。「倫」字中間留空，以提供空間給下面的「雲」字的一點。「雲心」二字用縮法把所有筆劃用短短的弧線接起來，非常有韻律，至「手」字則用伸展法把整個字拉長以營造疏空的感覺，和左右兩行的緊密造成對比。

圖二(e)「形怪狀翻」的「形」字左半部線條直而起角，和右半部的圓形線條成對比，左半部的緊緻也和右半部的疏空成對比，這字的結體和圖一e又完全不同。「翻」字體積較大，用筆較重而快，和上面數字的纖細成陰陽對比。



圖三 (c) (b) (a)

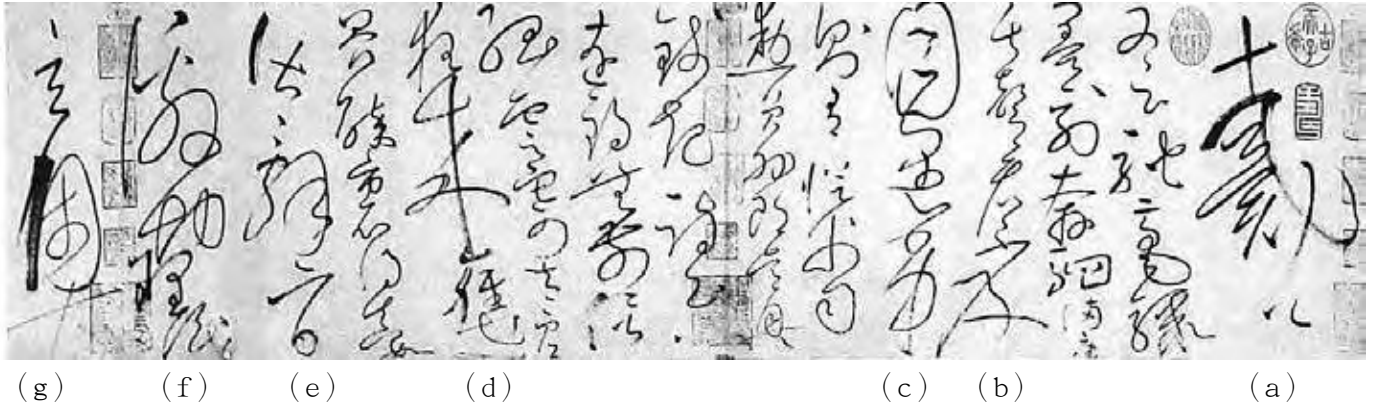
圖三 (a)「固非虛」的「固」字用環形寫法，用圓形的筆觸把中間的「古」包起來，第二筆向上回轉，和第一筆交叉而構出創新的結體，中間的「古」字則帶方而疏鬆。「固」字之收筆直接如瀑布瀉下，作為「非」字的第一筆，非常有氣勢。「非」字右半部作右翻，連綿斜接「虛」字，飄逸優美。「虛」字用筆亦很輕柔而偏向右方，留出左邊的空間以供下一行伸展。

圖三(b)「蕩之所」的「蕩」字寫得比右邊的「固」字更大，其結體非常有創意，「易」字簡化成三點和一條弧線，就如抽象的點線畫。「蕩」字原本的繁複字體演變成一個非常疏鬆的圖案，和下半部的「之所」的緊密營造出強烈的對比。

圖三(c)「敢當徒增」的「敢」字結體亦是全新創造，左右半部營造出高低、疏密、圓直線條的對比。「當」字和「敢」字連貫在一起，「當」字再次強調了疏密與圓直線條的對比，「當」字左邊的一點正好穿插在「敢」字中間的虛位而使「敢當」二字渾然成一體。「徒」字左半部落筆重和快，右半部則輕柔簡略，中間卻非常疏鬆，左側右欹，相互顧盼，形成輕重、乾濕、曲直、疏密的對比。「增」字則連接「徒」字而再往右挪，二字緊密相連如一字。「增」字結體左半部為直線，右半部則為曲線，「土」字邊旁寫成剔手，充分體現狂草結體的變化多端。這一行和前兩行一樣都是整行由左至右傾斜，就是因為如此，三行字卻又非常和諧。



圖四



(2) 陰陽互濟

圖四(a)「戴公」之「戴」字佔了差不多三行的空間，其用筆墨雄健而乾枯，右上角和左下角都留下大量空間，和左邊數行形成一個強烈的對比，這包括空間疏密、用筆輕重徐疾粗細、墨色枯潤的陰陽互濟。

圖四(b)「失聲看不及」各字的字形逐漸加大，左右欹側擺動，卻又互相呼應，到最後的「及」字達到高潮，整行來說，上半部偏右而「及」字大幅度偏左而取得這行重心的平衡。

圖四(c)「目愚劣」三字字體亦相當大，用筆快速，「目」字用環抱法，外部以兩大弧形線條包著內部疏落、大致上平放的兩橫劃，和下面二字的圓渾、靈轉、緊密的線條形成陰陽對比。

圖四(d)「狂來輕世」整行向右傾斜，「來」字把長豎拉長，更突出了此行的傾斜度，「世」字甚至和右邊一行的「虛」字碰到一起，下半行的左邊留下大片空白，和周邊的緊密佈局形成對比。

圖四(e)「皆辭旨」的「皆」字把第一點伸展成有弧形的長豎，筆力雄健粗豪，整個字以較直的線條為主，與左右二行及本行下面的「辭旨」的輕快乾枯及較圓，打圈的線條形成對比。

圖四(f)「激切理識」的「激」字寫得特別大，字劃疏朗，「切理識」三字則寫得非常緊密，「切」和「理」字的左半部互相穿插，這三個字形成一個半圓形，「理」字右邊留下空白和右邊的一行「旨」字左邊的空間互相呼應。這一行的佈局擺動非常明顯，卻仍取得重心之平衡，既有聚散疏密擺動，亦有墨色枯潤之對比，充滿了陰陽互濟的動態美。

圖四(g)「玄奧」最特出的「奧」字的豎筆刻意地用筆快速粗豪而有勁，富爆炸性，這一筆和周遭其他線條形成直與曲、重與輕、潤與枯的陰陽對比。



(3) 氣勢連貫

圖四(b)「失聲看不見及」這一行的筆法連綿不絕，氣韻生動。「失」、「聲」及「看」字都是以牽絲貫連。「看」字的兩點與「不」字亦以牽絲相連，「不」字最後一點向左折斜下作為「及」字的一撇，而這一撇與「及」的第二筆則是筆斷意連。

圖四(c)「目愚劣」三字也是一氣呵成，每一筆和下一筆都有連繫，如非牽絲則是筆斷意連，各字亦以牽絲相連，充份表現出懷素放縱恣肆的書寫風格。

圖四(f)「激切理識」的「激切」也是一氣呵成，以牽絲相連。「切」字的收筆和「理」字的起筆則是筆斷意連。「切」字和「理」字則是運用體勢連貫，以「切」字的左半部插在「理」字左右兩部之間，以體現兩字的緊密聯繫。「理」字和「識」字則是一筆寫出，直至墨色枯乾。四字氣勢連貫，筆勢流動，由中至右、至左再至右擺動，充滿動態。

(4) 整體和諧

懷素《自敘帖》在用筆、用墨、結體及章法佈局各方面的變化都非常豐富，部份結體造型險絕獨特，但以整篇來說卻可做到疏密有致、呼應顧盼，雖然後半部字體的大小和行距疏密的落差比前半部為大，但這正好反映了文章的情緒由平淡到激昂的轉變而達致和諧統一，酣暢淋漓，富自然天趣，實乃狂草創造的極佳典範。

3. 黃庭堅

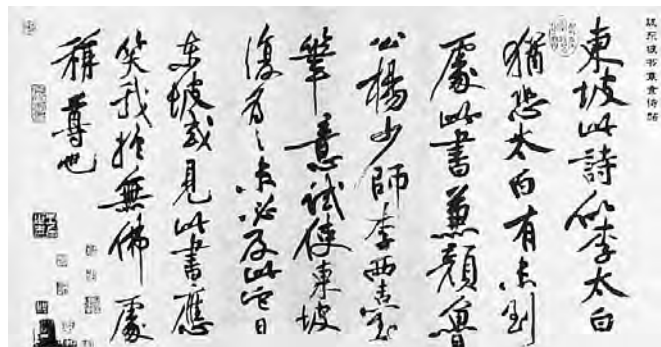
一. 生平

黃庭堅北宋（公元1045—1105年）洪州分寧（江西修水）人。字魯直、清風客、山谷道人、涪翁、山谷老人等。自幼聰慧，二十八歲其詩文已被蘇東坡賞識，為「蘇門四學士」之一，卻與蘇東坡關係密切，亦師亦友。山谷因追隨東坡以致屢捲入新舊黨爭，仕途崎嶇，兩遭貶謫，客死宜州（廣西）。然而他在學術上卻有非凡成就，開創了江西詩派；其書法更是繼往開來，卓然成家，是「宋四家」之一，影響深遠。山谷雖仕途坎坷，幸而他早已參禪學道，常置榮辱於度外，即使在坎坷的流放路上，內心得以慰藉，他不受世俗羈絆的心境都反映在其文學書法作品中。

他在貶謫到（四川）黔州及戎州六年期間（51—56歲），因才學人品都受人景仰，故求學及求書者眾，先後書寫《廉頗藺相如傳草書卷》、《跋東坡寒食詩帖》、《諸上座草書卷》等傳世墨蹟。徽宗即位，獲赦卻辭召，在荊南期間，書有《經伏波神祠詩卷》等名帖。惜好景不長，蔡京得勢，蘇門等人之學術著作遭禁，並兩度被立奸黨碑示眾。在鄂州期間，寫下傳誦千古的《松風閣詩卷》。山谷因《承天院塔記》之文詞，被誣謗國，而再被流放至宜州。書法作品有《李白憶舊遊詩草書卷》等，其中為宜州別駕俞若著所書的《范滂傳》更是表現氣節，兼以自勵之作。最後舊黨雖被平反，卻詔書未到已仙遊。

二. 書法特色

黃庭堅書法是師承百家，博采眾長。他一生向前人研習，終成一代巨匠。影響他較大的是周越、蘇軾、懷素和顏真卿。他主張學書除臨其神、非其形之外，更要重人品與學養。故此有高尚愛國氣節的顏真卿及才德兼備的蘇東坡是其學習對象。他努力從古典中擷取精華，變成自己面貌，《瘞鶴銘》及《蘭亭序》更是他大小字的標準。觀其行楷字體縱長、中宮緊密、向四方輻射的結構，突破了晉唐以來均勻平穩的書體。如《跋東坡寒食詩帖》中（圖一），可見他刻意增加提按波折的澀筆，亦直接影響其狂草的的筆觸。



圖一

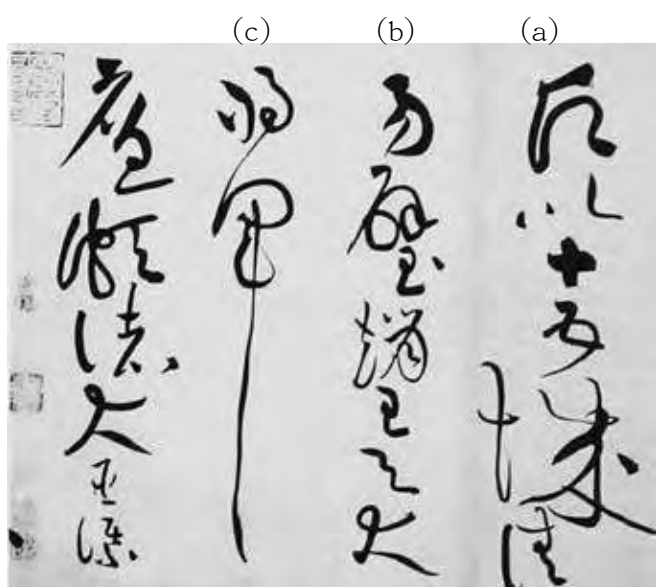
黃庭堅少時已喜作草書，十七歲學於周越，行筆剛勁沉著，卻被評為「草書多俗筆」。而與蘇軾交往期間，深受其思想影響，主張要「入神」，用筆要「拙多於巧」，提倡創出有個性的自我風格，在書藝力求進步的過程中，他自述紹聖年間在涪陵得見《自敘帖》真跡，而忽得「草書三昧」：「得藏真（懷素）自於石楊休家，諦觀數日，恍然自得，落筆便覺超異」，又有詩曰：「晚學長沙小三昧，幻出萬物真成狂」。

山谷作草，喜高持筆管，用筆起伏擺蕩



，章法欹側錯落，向各方伸展的長劃，使行筆的節奏放慢，筆劃有如蛇行，我們可從《廉頗藺相如傳草書卷》《寄賀蘭銛詩帖》《諸上座草書卷》及《李白憶舊遊詩草書卷》等作品中，看到其出神入化的運筆，著意安排的空間處理，與禪學融合的超脫意境，使其書法藝術臻至高峰，獨步宋代，在草書的發展史上更超越張旭、懷素。其力求創新的書風影響至今。

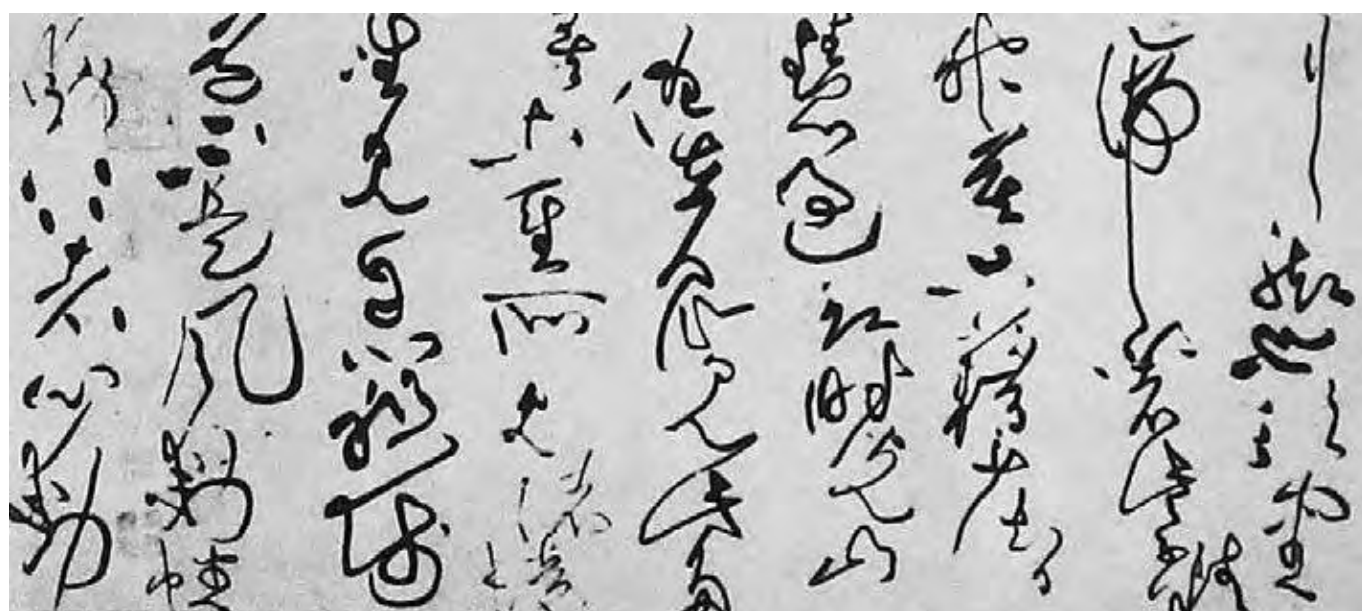
他在《廉頗藺相如傳帖》的運筆方法是直接落筆，故多露鋒。從帖中的墨色變化看到信手不工的中側鋒夾雜的用筆，如圖二（a）行中的「城」字。整篇字體連環圓轉，恣意欹側抖動，如（c）行的「軍」字，豎筆中鋒曳行，卻無匆匆收筆之弊。在此帖可見他雖極力跳出唐人的法規，但筆劃仍存懷素及孫過庭的影子。



圖二 《廉頗藺相如傳》

但到《諸上座帖》（圖三A）及《李白憶舊遊詩卷》帖，其筆法已趨圓熟，他將自己的行書用筆融入到狂草中，儼然自成一格，結體纖長精勁，動作快捷的藏鋒起筆與中鋒行筆，到處周到。

他把「線」變「點」的獨創字形—如下節結體分析中的例子（「仁」字及「著」字），或將虛寫實線，及實線虛提的創意（如「也」字），與及空間的刻意穿插，形成起伏跌宕的整體，都是使黃庭堅成為冠絕古今的藝術家。

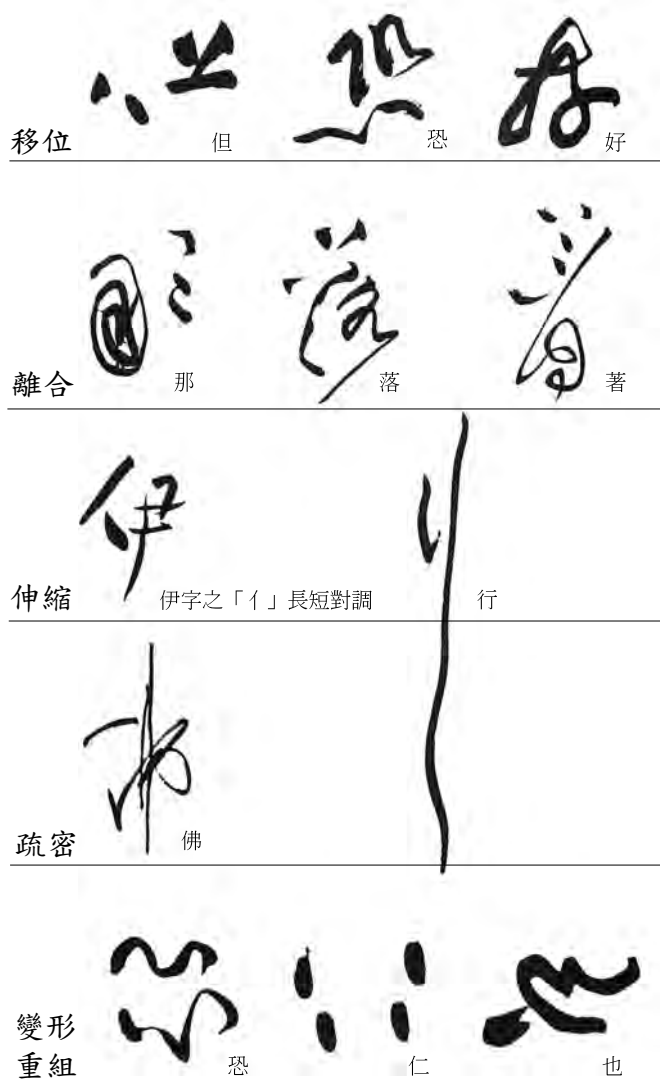


圖三A 《諸上座帖》

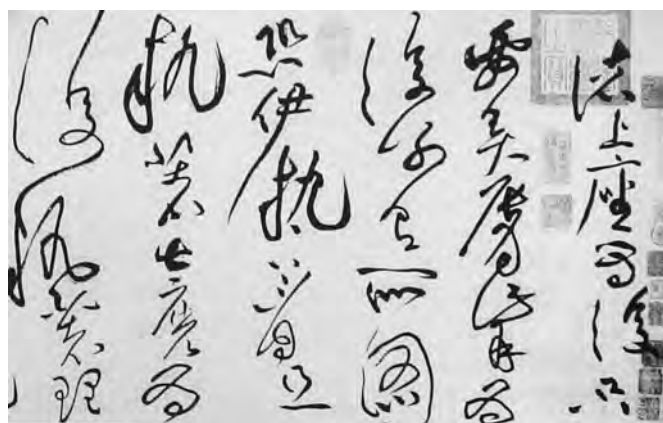
三. 作品分析

(1) 結體

黃庭堅狂草作品最吸引之處是其字體結構的突破性變化，是前無古人，尚無來者，皆因他能靈活運用各種結體變化法則。例如：

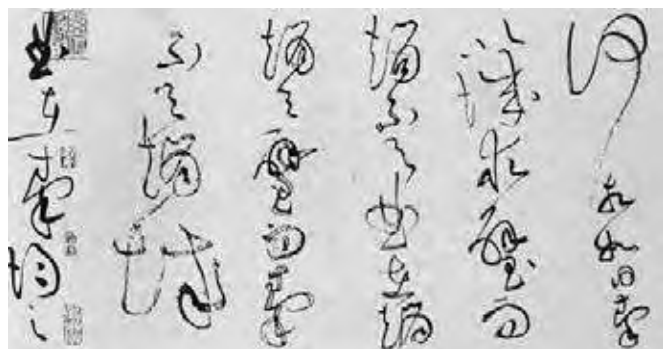


「要弄唇為」及 (e) 行的「復執著理」等字的疏密處理，而字與字之間的欲斷還連的牽線，與點劃間的顧盼呼應，及虛筆實線與體勢營造出連貫的氣勢，如 (b) 行的「復別有所圖」，(c) 行的「恐伊執著且」，(d) 行的「執著甚麼為」，(e) 行的「復執著理」，等數行營造出來的跌宕筆勢的動態與空間感，表現的灑脫韻味，都是氣勢連貫的體現。



圖三B (e) (d) (c) (b) (a) 《諸上座帖》

又如《廉頗藺相如傳》(圖四) 很容易看到由濕潤寫至枯乾的墨痕筆觸，如 (d) 行「趙與壁而秦」至 (e) 行「不與趙城」中「壁而秦」到「趙城」的墨量已極少，卻仍靠著筆的緩緩擺動一氣呵成地寫至墨乾盡，立見氣韻筆墨的連貫性。



圖四 (e) (d) (c) (b) (a)

(2) 氣勢連貫

第4章討論視覺美九大法則的範例中，引用了黃庭堅在《諸上座帖》的範例，請翻往前頁作參考。從範例圖中可看見字體結構的實線連貫，如圖三B (a) 行的

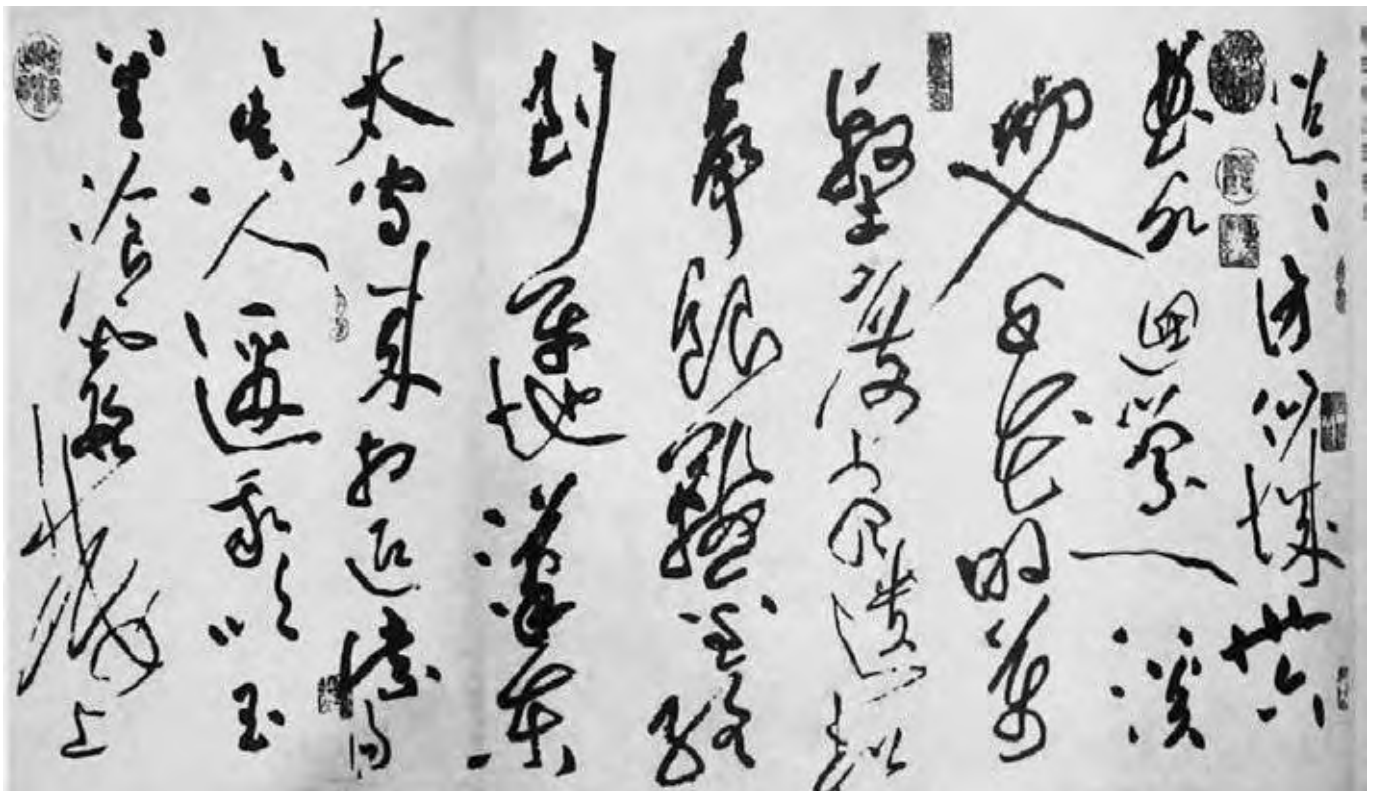
(3) 陰陽互濟

山谷的草書筆劃變化創新，更銳意加入誇張的點劃，來營造空間與時間的突破。用輕重頓挫的點劃，使筆勢放緩，讓字裏行間的處理可考慮周詳些，使作品更呈現視覺美感。現將其《李白憶舊遊書卷》部份稍作分析(圖五)。

釋文：

- a. 迢迢訪仙城卅六 b. 曲水迴縈一溪
c. 初入千花明萬
d. 壑度盡遺松 e. 聲銀鞍金絡 f. 到平地漢東
g. 太守來相迎紫陽 h. 之真人邀我吹玉
i. 笙滄霞樓上

(b) 行之「一」字，(c) 行之「入」字，及(i) 行之「樓」字，雖故意誇大，行筆如蛇走，卻是互有呼應。而「一」字的斜向嵌入前(a) 行的「城卅」之間空位，「入」字與上字「初」及下字「千」的互讓與穿插，「樓」字與上字「霞」的空間疏密處理，上部移左像抱著粗筆的「霞」字，而下部輕筆變大的字形對比，是著意平衡行間虛位。這樣左穿右插而前後呼應，黑白相間而虛實互補的陰陽互濟的格局，表現出來的既是統一又和諧的整體美感。



圖五 (i) (h) (g) (f) (e) (d) (c) (b) (a)



(4) 整體和諧

陰陽之間的相生相濟的作用是導至整體和諧的表現，再以山谷草書特徵的「點」來分析：如上圖 (a) 行之「六」字 (b) 行之「縈」、「溪」兩字、(e) 行之「金」字、(f) 行之「漢」、「東」兩字、(h) 行之「之」、「真」、「吹」三字及 (i) 行之「笙」、「滄」二字等，其「點」的位置與方向的精到處，反映出是經過深思熟慮下的安排，與 (c) 行「千花」、(e) 行的「銀鞍」、(f) 行的「到平地」、「漢東」、(i) 行的「霞樓」等筆劃連貫，線條連續，形成字體結構的疏密對比變化，增添行間的擺動，所造成的跳動節奏是和諧，毫不衝突，是各方平衡下的統一。

從 (b) 行與 (c) 行看出，「行」字的可以左縮右伸長，整行卻各自獨立地漸

向左偏移，而「諦」字右邊放射式連轉，左邊卻密集拉長，並減壓縮連書數字，由正方再向右方傾斜，而兩個拉長的字特意造出疏朗的空間佈白章法。

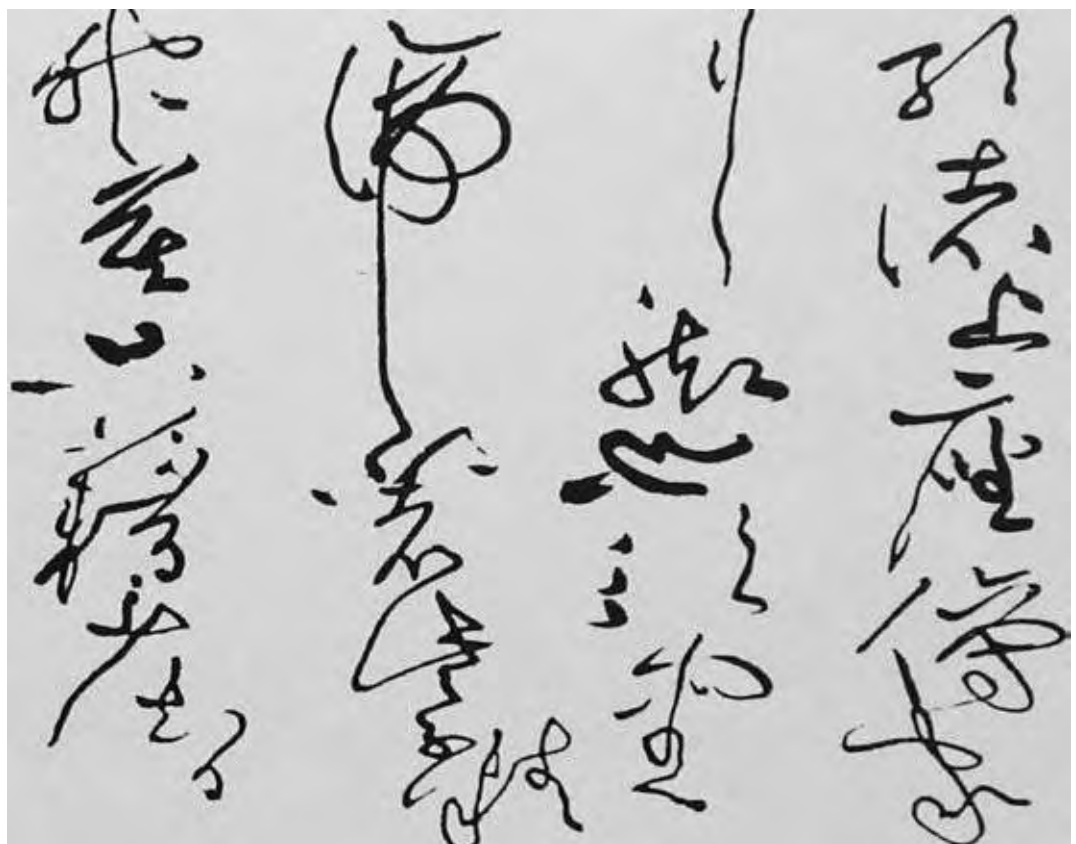
其實自 (a) 行的「傍家」二字向右斜致使隨後兩行的字體左右擺動配合，到 (d) 行「藉少」的左傾、及「智」字在「少」字右下擺佈，都是為了平衡虛實位。

又 (b) 行「也」字偏左，與上方「腳」字及下方「須」字間的補位，又再下方「審」字嵌於「須」字之空間。(b) 行「腳也」與 (d) 行「莫只」的重墨粗筆，及壓扁的字體，加強了離合疾緩，大小粗細的比例，造成統一的生動氣韻，使整體視覺效果更和諧。

再以《諸上座帖》
(圖六) 為例

釋文：

- a. 取諸上座傍家
- b. 行腳也須審
- c. 諦著些子精
- d. 神莫只藉少智



圖六 (d) (c) (b) (a)



4. 王鐸

一. 生平

王鐸，字覺斯，又字覺之，號嵩樵，石樵，癡樵，癡庵，雪山，別署煙潭漁叟等。河南孟津人，人稱王孟津。生於明萬曆二十年，卒於清順治九年（公元1592-1652年），終年六十一歲。天啟二年三十一歲中進士，崇禎十七年擢禮部尚書，經筵講官等職位。隨福王至江南，福王即帝位後授以東閣大學士，曾力圖恢復明朝，但於順治二年不敵而降，入仕清為明史副編修，累官至禮部左侍郎，禮部尚書。

王鐸以書法聞名於世，隸楷行草皆所擅長，自認行草出自二王，正書出自鍾繇，然而他遍臨魏、晉、唐、宋名賢書法，能兼收並蓄。他的書法功底深厚，臨摹不間之餘，還創出自己的風格面貌。《倪氏雜記》中提及他「一日臨帖，一日應請索，以此相間，終年不易」，其在書法一生不斷努力下苦功可見一斑。

王鐸傳世作品甚豐，刻帖最著名有《琅華館學古帖》、《擬山園帖》。行書墨蹟大多為臨王羲之、王獻之、柳公權等行草書，有《七律詩軸》（山西省博物館藏）、《五言詩行書軸》（晉祠博物館藏）等。草書最有名的有《杜陵秋興詩卷》、《贈鄭公度草書詩卷》、《贈張抱一草書詩卷》、《草書杜律卷》、《為葆光長老親翁書草書卷》、《書商丘道詩》（開封市博物館藏）、《遊房山寺詩》（山西省博物館藏）等。

二. 王鐸草書之特色

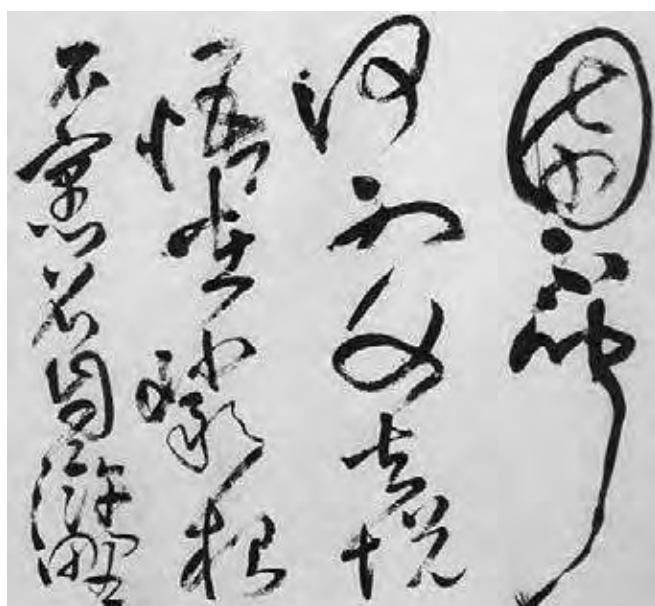
王鐸書法以其行草成就見稱，建基於「二王」秀逸靈動的基礎上，特別是橫卷

上的草書，表現了他揮灑恣肆，蒼勁雄健之筆力，鋒迴轉折、方圓並舉的筆法，濃淡乾濕、忽漲又渴，變化無窮的用墨，奇特之結體，疏密有致的章法，連綿不斷、飛躍跳動，豪邁奔放之氣勢，充分表現了太極美學的氣勢連貫，陰陽互濟的特徵。

三. 作品分析

(1) 結體

王鐸的草書，能達致「疏可走馬、密不透風」的境界，有賴於他在草書結體變化八大法則嫻熟巧妙的運用。例如在《贈鄭公度草書詩卷》中的「園不聞」（見圖一（a）的「不」字是用伸縮法把一些橫、撇、豎劃縮短為點，使整個字結體變成緊密，然後「聞」字用伸縮法把「耳」字的一筆拉長來營造出疏空的效果。翌行（b）「何處去悅」中的「處」字是刻意用離合法去把「處」字的上半部與下一半分開，來營造疏空的感覺，因而與鄰行（a）的「不聞」的緊緻造成陰陽對比。

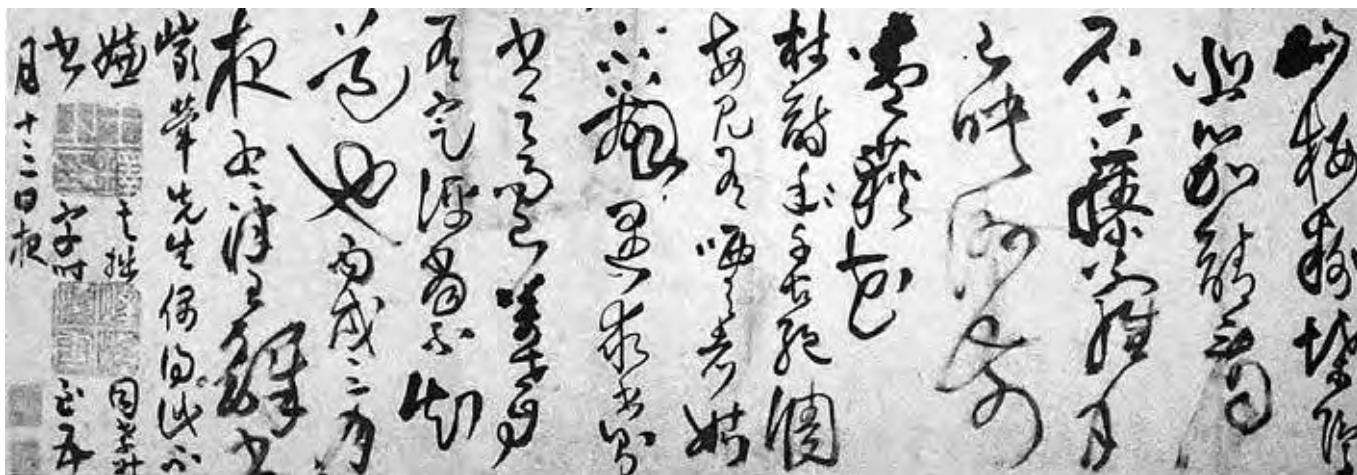


圖一 (c) (b) (a)



再看王鐸在《杜陵秋興詩卷》（見圖二）如何運用結體的變化來達至視覺美的效果。「石上藤蘿月」（b）這一行中，「石上」是採用伸縮法把筆劃縮短成數點，但「上」字下部份保留橫劃以添點線之間的錯縱變化，二字筆劃縮短後便可增加空間及疏空感。「藤蘿」二字的結體卻是非常緊密，因而與上面「石上」及下面「月」字的疏空成強烈的陰陽對比。在「不辭遇求書則」（d）這一行中「不辭」二字的結體也是以相近的方法來造出疏密的對比。

王鐸在《草書杜律卷》中（見圖三），「多少殘生事」（a）行中的「多」字的結體，是採用了離合法以增加疏空感。（b）行「飄零任隨轉」的「飄」字採用了借用法，「風」字借用了「票」字旁的一筆以增加「飄」字線條的緊湊及流暢，亦使「飄」與前一行的「多」字的疏空成陰陽對比。



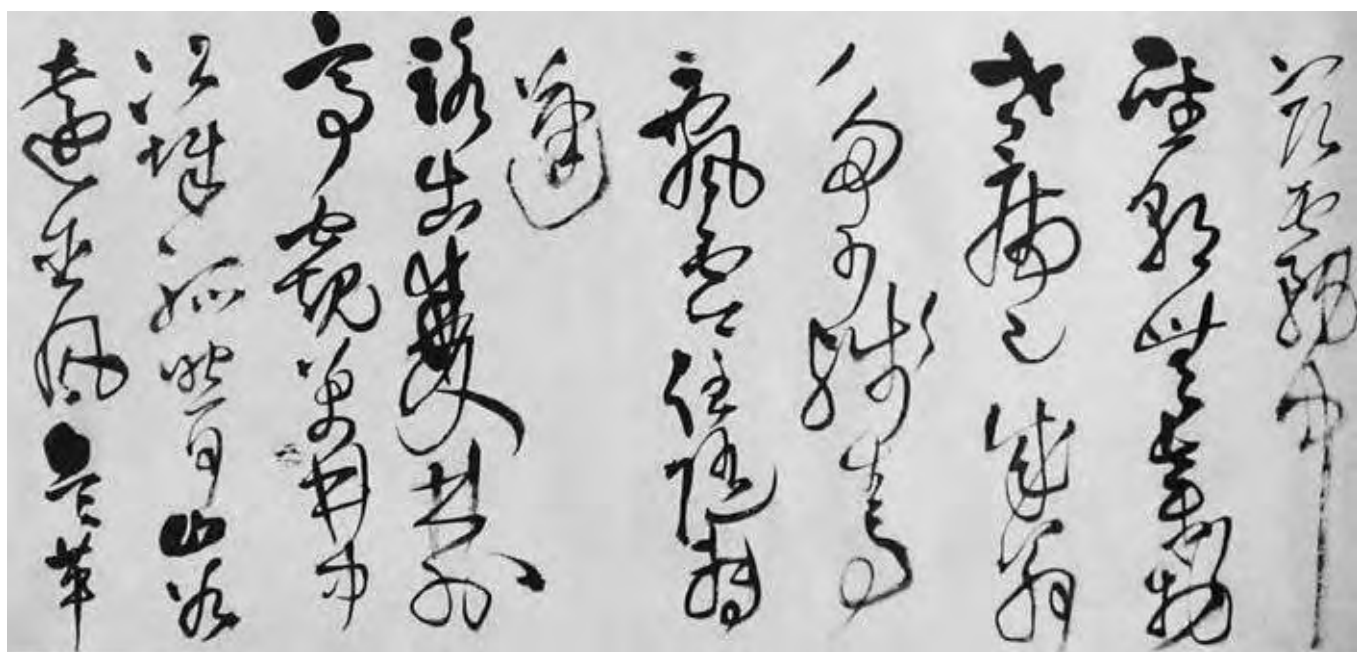
圖二

(d)

(c)

(b)

(a)



圖三

(b)

(a)

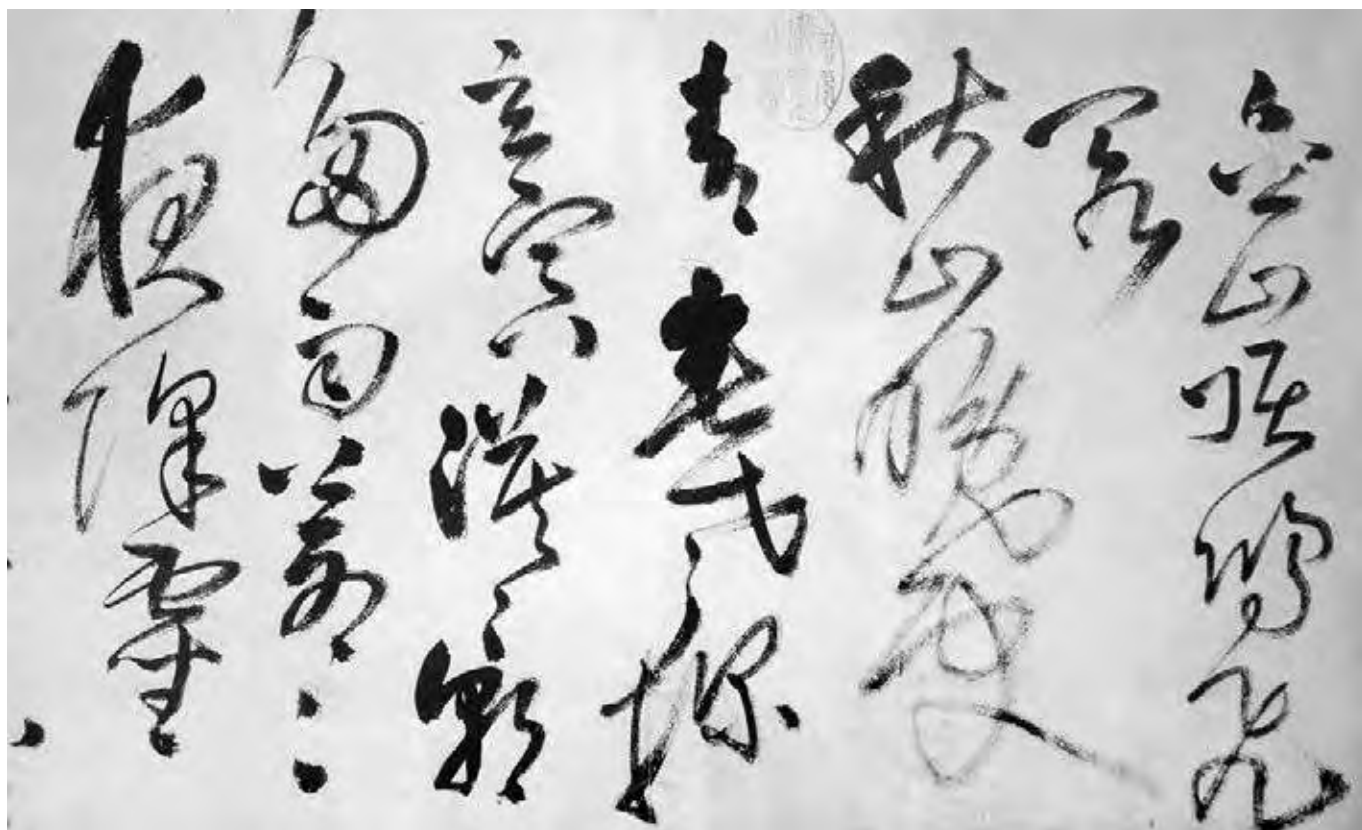


(2) 陰陽互濟

現以王鐸的《贈鄭公度草書詩卷》來舉例及分析他的書法如何符合太極美學的陰陽互濟原則。

首先看王鐸在首七行中（見圖四），第二行（b）「閣」字獨立成一行，以營造空間，因為王鐸深明「計白當黑」，在草書上留白（造成黑白陰陽互動效果）的重要。隨後第三行（c）「秋山晚更」，墨色由濃濕至乾枯，表現陰陽對比之變化，「更」字的一捺更伸展到「閣」字這一行的空間，造成與第一行的「飛」字有呼應及互濟。第四行（d）的「青垂老探」中，「青」和「垂」字墨濃而筆重，與前一行（c）「山」「晚」二字之乾枯成陰陽對比，（d）「探」字的「扌」邊旁是刻意的寫得比較長，另一邊縮短來營造出空間（留白）來。

第六行（f）「多雨蒼蒼」中，「多雨」二字墨色稍乾、筆力較輕，與「蒼蒼」之濕潤、厚重、成了陰陽對比。第七行（g）「夜降靈」三字中的「夜」字的一豎筆刻意的用筆特別雄健、及墨色較濃，與前一行（f）的「多雨」，及下面的「降」字之筆墨乾輕造成強烈的陰陽對比。「靈」字結體上寬下窄，以營造多些空間出來、以收留白之效。



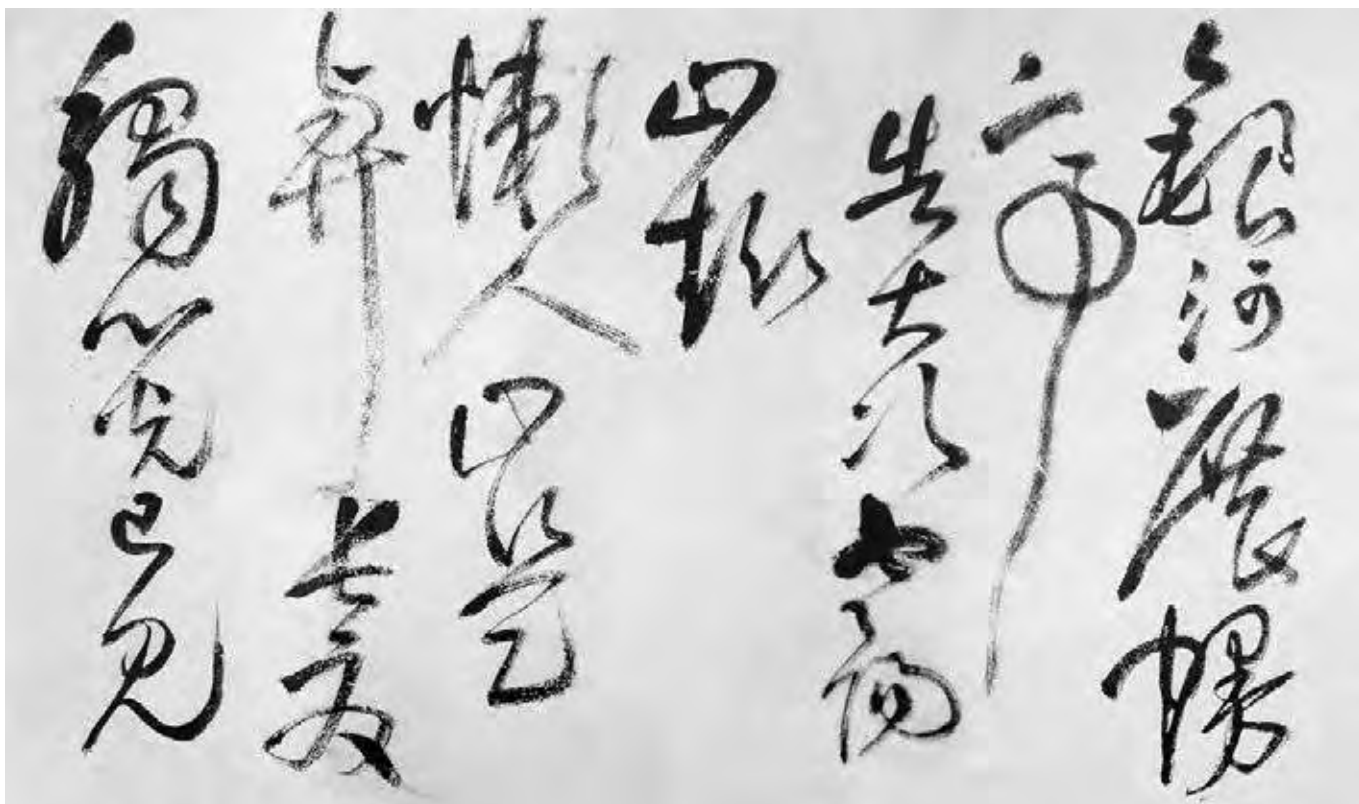
圖四 (g) (f) (e) (d) (c) (b) (a)



再看在「銀河展幔」至「觸心光已見」這七行中（見圖五），又可見王鐸的用筆及章法如何達至陰陽互動互濟的效果。「銀河展幔」（a）中的「河」字特意寫得較小，與上面較大的「銀」字及下面的「展」字成為陰陽對比。翌行的（b）「亭」字一字獨佔一行，豎筆氣韻很生動，擺動與翌行（c）「告大次寒陽」的空間產生互動互濟的效果，而且墨色的乾枯與前一行（a）「銀河展幔」的濕潤成為強烈的陰陽對比。下半行營造出的空間與翌行（c）「告大次寒陽」之緊密也造成疏密陰陽對比的效果。

「告大次寒陽」（c）這行中，「告」字、及「寒」字的起首用筆較重、墨色較濃，與「大次」及「陽」字的乾枯成陰陽對比。隨後「山趣」（d）又自成一，留下空間以收留白之效。翌行（e）「懶人山是」的枯筆與「山趣」（d）的濕潤又成陰陽對比。

「與長夏」（f）這一行的「與」字的最後一豎筆寫得特長以造成空間感，與左右兩行之「觸心光」（g）及「懶人山」（e）之緊密成陰陽對比，營造出疏密有致的效果，加上「與」字（f）的乾枯，與下面「長夏」及左邊「觸心」（g）的濕濃亦造成強烈陰陽對比。



圖五 (g) (f) (e) (d) (c) (b) (a)



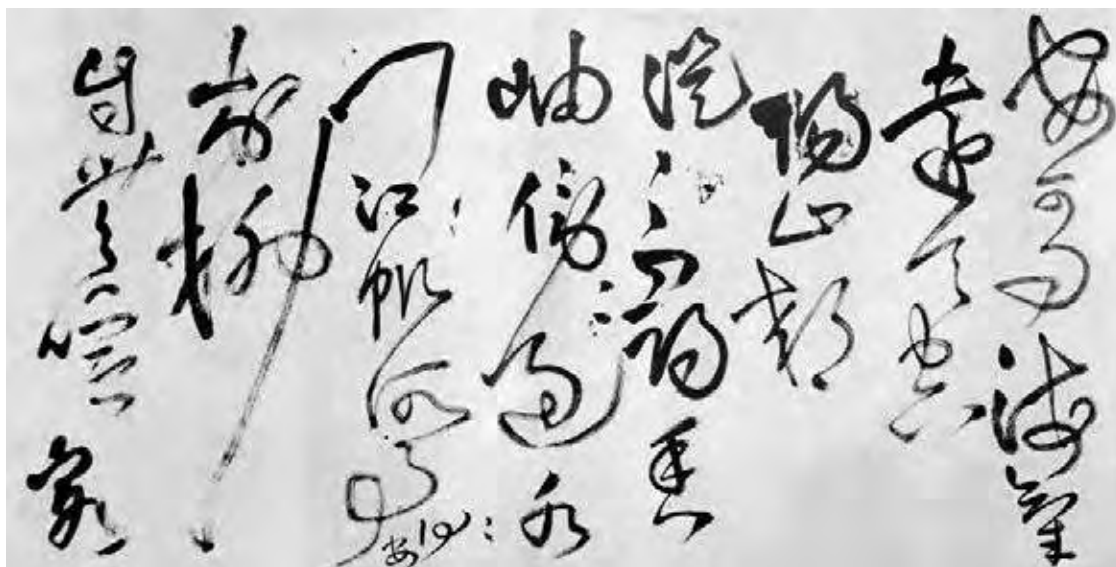
再看由「安可問海氣」(a)至「自無喧客」(h)這八行(見圖六)。「安」字(a)起筆墨色較濃，寫至「可問」已成乾筆，與隨後的「海」字的濃、濕造成陰陽對比，「氣」字的結體刻意上寬下窄及偏右以營造左邊的空間。翌行(b)「遠天空」特意在行的下端留出空間，造成留白，「遠」字(b)之濕潤及粗線條與「天空」的輕細成陰陽對比。跟著「陽山郊」(c)這一行與「遠天空」(b)處理手法相近，也是故意縮短以營造空間，因此這三行下面營造出來的空間(留白)便較為顯著：又「陽山郊」(c)這行的「陽」字刻意沒有從行頂開始，而是寫在稍低的位置，以營造出頂格的空間來，留白的空間與周遭緊密的書法造成盈虛對比，也是呈現陰陽互濟的方法。「陽」字線條之雄健、墨色之深濃與「郊」字線條的輕細亦成強烈陰陽對比。

「湜湜尋香」(d)及「岫傍傍過水」(e)這兩行整體來說是寫得比較緊密，而「傍傍過」(e)巧妙的地方是「傍」字特意採用上面兩點的結體，與右行(d)的兩點及右下角重複「傍」的

兩點造成呼應，而「過」字的一筆寫到很貼近右行(d)的「尋」字。因而造成行與行間的呼應及互動。

接著下來「門江帆所事(安何)」(f)及「村柳」(g)二行更見王鐸筆法及佈局上陰陽互濟的精妙。「門」字(f)斜斜的從左往右上再往下之一筆，鋒迴轉折，由濕到乾，而且線條變化多端，「門江帆」墨色濕潤與「所事」的乾枯成陰陽對比。翌行(g)的「柳」字最後一筆斜斜的從「門」字(f)下端(「柳」字的右上角)寫到行末的左下，這一筆是神來之筆，既堅挺遒勁、亦變化多端，墨色由濃至乾，橫跨兩行，打破了行與行間的距離及限制；既造成「柳」字(g)與右鄰的「門」字(f)的呼應，亦在行的下端營造出空間，增添視覺藝術美感。

「自無喧客」(h)中首三字，墨色由濕至乾，表現出陰陽變化。「客」字較濃的墨色與「喧」及「柳」字(g)的枯筆造成陰陽對比，而「客」(h)字刻意寫在偏左位置，以增強在「村柳」(g)這一行的空間感及疏密陰陽互濟的效果。



圖六 (h) (g) (f) (e) (d) (c) (b) (a)



(3) 氣勢連貫

王鐸的書法素以連綿不斷、一氣呵成的氣勢見稱，現再以王鐸的「贈鄭公度草書詩卷」來舉例及分析他的書法如何符合太極美學的氣勢連貫、氣韻生動之原則。

再回看圖四王鐸在首六行中的用筆及章法如何達至氣勢連貫。在開首「金山頂鴻飛」(a)一行中，「金山」二字表現的是筆勢的連貫，「山」之最後一筆與「頂」字的頭一筆有筆斷意連之妙。然後「頂」、「鴻」、「飛」皆以牽絲貫連，以造成氣勢連貫。

隨後第三行(c)「秋山晚更」四字全是以實線筆勢連貫，有連綿不絕、一氣呵成的效果。

第四行(d)的「青垂老探」中，「青」字結尾的一點與「垂」字的藏鋒起筆又是互相呼應，有筆斷意連之效。「垂」字與「老」字以筆勢連貫，而「老」字與「探」字卻是體勢的連貫。

第五行(e)「玄冥漠漠朝」中，「玄」、「冥」是用牽絲來造成連貫，「冥」字與「漠」字便是用體勢來造成連貫，以「漠」字上面的一點剛寫在「冥」字下面兩點之間來造成二者的關係及體勢上的連貫。此行用筆便是由輕至重，且有擺動造成氣勢的流動，筆勢走動的方向由左至右，然後又向左。

第六行(f)「多雨蒼蒼」中，「多雨」二字是以牽絲連貫，而「蒼」字與「雨」字便是體勢上的連貫了。第七行(g)「夜降靈」三字均是以牽絲筆勢連貫的。

再翻看圖五在「銀河展幔」(a)至「觸心光已見」(g)這七行中，亦可見王鐸書法氣勢連貫之精妙。

「告大次寒陽」(c)及「山趣」(d)這兩行中，主要是以虛線牽絲為筆勢之連貫，而「懶人」(e)，「山是」(e)均是以虛線牽絲為筆勢連貫，而「山」字剛好寫在「人」字下面的空間，這便是體勢的連貫了。

再看圖六由「安可問海氣」(a)至「自無喧客」(h)這八行。「安可問」(i)是以筆勢連貫，而「問」與「海」是筆斷意連，「海」與「氣」卻是體勢連貫(以「氣」字起首的一筆寫在「海」字「水」旁下面以騰出行末左下角的空間來打造兩字的緊密連系。)翌行(b)「遠天空」特意在行的下端留出空間，三字均以牽絲筆勢作連貫。跟著「陽山郊」(c)這一行，「陽」與「山」字是筆斷意連。

接著下來「門江帆所事(安何)」(f)及「村柳」(g)二行中，「門」字與「江」字是體勢的連貫，而「江帆所事」卻是實線及虛線牽絲造成的筆勢連貫。翌行(g)的「柳」字與「村」字是靠「柳」字斜斜的一筆從「村」字右下方的空間開始寫起，一直帶到行末的左下角以造成體勢連貫，氣勢的流動及氣韻生動的效果。

圖一(第36頁)「園不聞」(a)這一行是王鐸以體勢連貫的好例子，「不」字的一點剛好寫在「園」字左下方凹入去的空間上，而「聞」字的第一筆剛接在「不」字左下方的一點下，而「聞」字



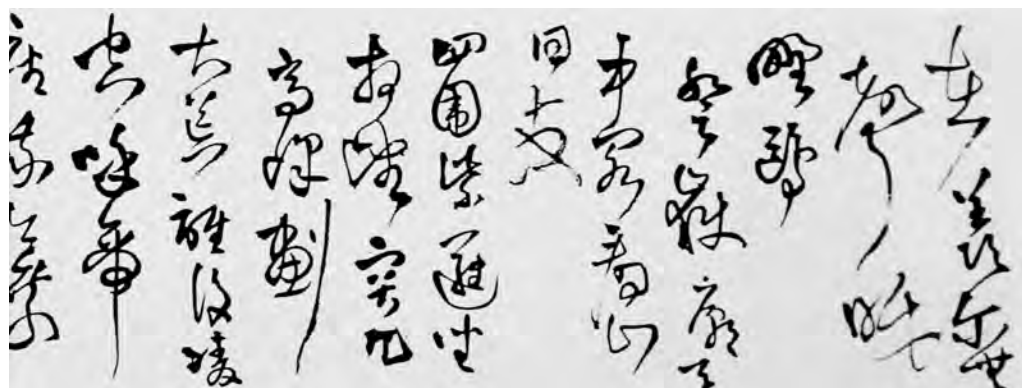
最後的一筆就從「不」字右下角的空間開始拉到行末，使「園不聞」這三個字好像混然一體。再看隔行（c）「悟在」這二字，又是很巧妙的把「在」字的豎筆從「悟」字的左下方的空間開始寫起，使「在」字這一筆好像插入「悟」字，造成難分難解的體勢連貫效果。

(4) 整體和諧

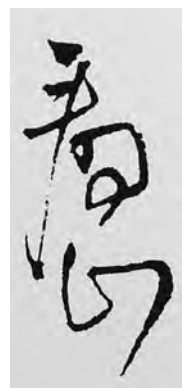
雖然王鐸無論在結體、用墨、筆法及章法佈局上都變化多端，疏密有致，乾濕互動，但他的書法整體風格都和諧一致，縱使創新（如用漲墨，見圖二「杜陵秋興詩卷」中的「山樓粉蝶隱」（a）及「蘆荻花」（c）二行中的「山」字及「蘆」字），亦從不會給人突兀的感覺。

無論他的筆法如何方圓並舉（見《贈張抱一草書詩卷》圖七及圖八）、八面出鋒，乾濕相間，忽漲又渴，但整體都能達至和諧（見《杜陵秋興詩卷》圖九）。

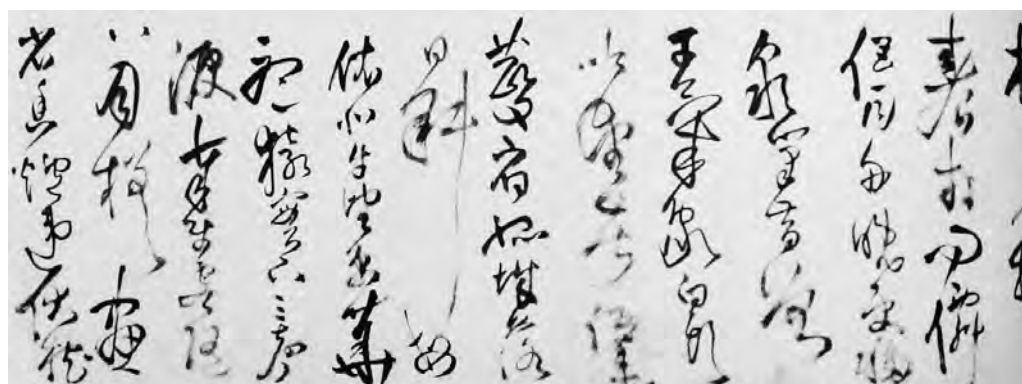
如以上的例子不單在《贈鄭公度草書詩卷》中、而且在王鐸其他書法作品中（如《杜陵秋興詩卷》、《草書杜律卷》等），比比皆是，不勝枚舉。王鐸書法造詣高超，富有藝術創意及現代視覺藝術感，從太極美學角度看來，可說是極符合太極美學的上乘佳作。



圖七



圖八



圖九

六. 鑒古開新



狂草由唐代張旭始創，從他成熟期的作品《古詩四帖》來看，早已顯露十分富創意的苗頭。隨後的大師懷素、黃庭堅、王鐸對狂草發展的貢獻都值得今人去承傳及加以發揮。本書所提出的太極美學理念均在這四大名家的狂草傑作中充份體現。是以初學者在創作中應貫徹太極美學。

歷代狂草作品固然是極珍貴的文化遺產，然而今人借鑒傳承之餘，應同時作出批判，去蕪存菁，然後再借鑒傳統國畫及現代西畫一些觀念，便能開創不同於古人面貌而具現代感的新狂草。大家必須認清一點：視覺藝術最珍貴的特性是推陳出新，而絕非重複前人所為。一位書畫家是否成為上乘藝術家，他的藝術技巧、經驗、及知識固然重要，但更重要的是他是否有突破性的觀念及思維方式。

1. 源于古人的用筆 —— 繼承上述四大名家的筆法

中華書畫的主要工具媒介是毛筆，而毛筆要經過不斷操練，我們才能控制它而運用自如。初學者必須仿倣習武者所謂「拳不離手」的態度來勤練，逐漸就會熟能生巧，揮灑自如，此即所謂功力也。一般都是在重複臨摹名家作品中始能領悟用筆的巧妙，然後吸收運用，轉化為自己的技巧。換言之，用筆功力是通過勤練累積的用筆技巧及操控毛筆的能力。筆力是書法美的基礎，當然不能輕視。

本書推薦參考張旭、懷素、黃庭堅、王鐸四大名家之用筆為學習狂草的楷模，從臨摹中可體悟到狂草已突破了其他書體的固定筆法。初學者宜以懷素的《自敘帖》作為學習狂草的基礎。該帖大部份線條類似篆書的用筆，即所謂「融篆入草」。所以草書用筆可說基本源於篆書，以使轉及圓筆為主，但是亦不排除方筆，故狂草用筆可謂變化無窮。張旭的《古詩四帖》線條則較多變化，值得多臨摹學習。黃庭堅的《諸上座帖》，點與線條都有突破，他的點與行書的點與點之間有呼應很不同，變得各點獨立而抽象；而他有些線條也增加了扭動感。至於王鐸的用筆是四位中保留最多行書筆法的，他與懷素不同的是他在筆法上圓方兼用，並常用折鋒以造險峭之勢。他最值得令人學習之處是用筆時注意墨色的乾濕濃淡變化；他更有創意的是用了「漲墨」。他在「漲墨」的創意給我們的啟發是：凡具高藝術境界的書法家，皆敢於突破成規的束縛。王鐸就能把常人認為墨色滲化的「漲墨」缺點轉化為創新的書法表現方法。從上述各種變化創新的例子而言，可知狂草是變化



無窮的高層次的藝術，是章草及今草所不及的。

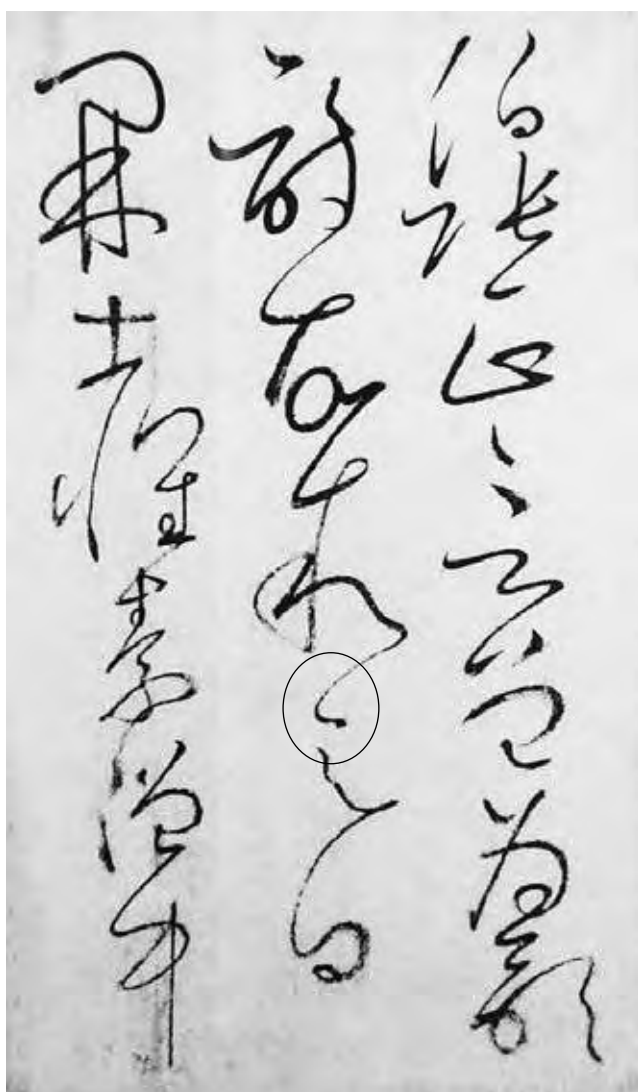
以上四位大師在狂草筆墨創意方面已為今人豎立了變化多端的先例。初入門應當重複仔細觀察及臨摹四大名家代表作（張旭的《古詩四帖》、懷素的《自敘帖》、黃庭堅的《諸上座帖》、王鐸的《贈鄭公度草書詩卷》），因為上述四位的一些早期草書作品，仍屬今草範圍，尚未到成熟期的狂草階段，否則徒令初學者感到混亂，無所適從。

就上述四位大師成熟期的作品的用筆來看，便可知狂草是不受固定筆法所限，也可說徹底顛覆了「永字八法」，而藝術必須先求突破才有創新，所以不應局限於某一種特定的筆法。以《自敘帖》中大部份的字為例，如果截取某字的部份給人家猜猜是屬於「永字八法」中那一筆劃，一定覺得很難猜。《自敘帖》中有少數的字裏原來的一點（例如右圖「故敘之曰」中的「之」字的一點），竟也可變化為短線。

實際上狂草的筆法，不像其他書體注重個別單字的筆法，而是視乎整體的氣韻生動效果而決定個別單字的用筆及結體變化，因此狂草的筆墨處理可說與寫意山水畫異曲同工。

狂草用筆既然與國畫殊途同歸，近代畫家黃賓虹的「平、圓、留、重、變」用筆要求應是狂草初入門者的上佳指引。

「平」是用力平均穩定，「圓」是圓渾。「平圓」兩種用筆方法充分體現在篆書上，簡言之，就是中鋒用筆。「留」，是用筆不輕浮，能力透紙背。「重」是具有重量感，下筆有如高山墜石，常與「留」互通。「變」則是所有藝術創作的大原則，「變」涉及運筆快慢、提按、正側、順逆等變化。當然千變萬化最後必須達到整體統一和諧，是太極美學的最終目的。



《自敘帖》



2. 創造性的結體

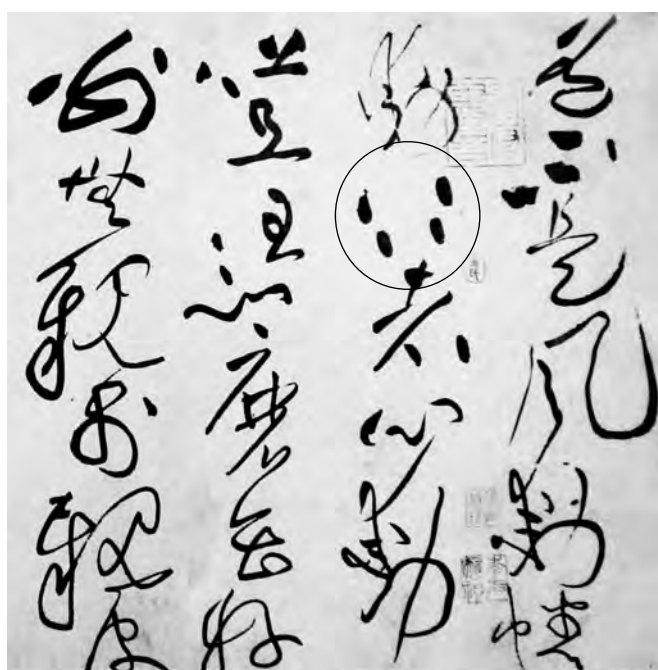
狂草無可置疑是中國國畫中最具創意的視覺藝術，因為狂草完全是抽象的點線組織，它比國畫中的寫意畫更具抽象性。狂草的造型美是純由中華本土文化培養長成，它雖屬古文化的重要一環，但即使以現代視覺藝術角度來看唐朝張旭《古詩四帖》的結體造型，仍是非常富現代感，而這正是狂草所潛藏的現代感，可為未來中國書法的發展開展廣闊的天地。

以上述四位狂草大師作品的結體來看，以黃庭堅最有創意，更可說是前無古人。現以《諸上座帖》為例，看看他在結體的創意如何令人歎為觀止。在吉林文史出版社發行的《諸上座帖》第十四頁，編者如同很多書評家一樣，把「仁」字誤釋為「風動幡動」的重複，因為他們不懂草書結體變化的法則，看見四點，便馬上以為是重複上文「風動幡動」的符號。

其實那四點是「仁」字變了形的結體。「仁者心動」是有出處的：源自禪宗六祖惠能在《六祖壇經》中所言，「不是風動，不是幡動，是仁者心動」。黃庭堅是運用什麼結體變化法則來把「仁」字變為對稱的四點的呢？首先它先以伸縮法把「仁」字的四字筆全部壓縮為四點，再以移位法重新排列四點的位置。他藝高膽大，竟把四點排列成草書中所忌的對稱形式。但是該四點並沒有造成不協調的感覺，因為該四點決非孤立，而是與下一字「者」字的兩點，下一行的「但」字的兩點，「恁」字的兩點，「麼」字的一點，最後一行「別」字的兩點，全都有呼應。可知狂草的結體點劃不是單獨存在，而是要看整體來考慮

個別結體筆劃應以何種形態表現。黃庭堅處理「仁」字的結體的創意，正可用來說明狂草的視覺元素組織在人類藝術史上的先進性。

所以說能掌握靈活運用結體變化的八大法則，就可發揮無限創意。

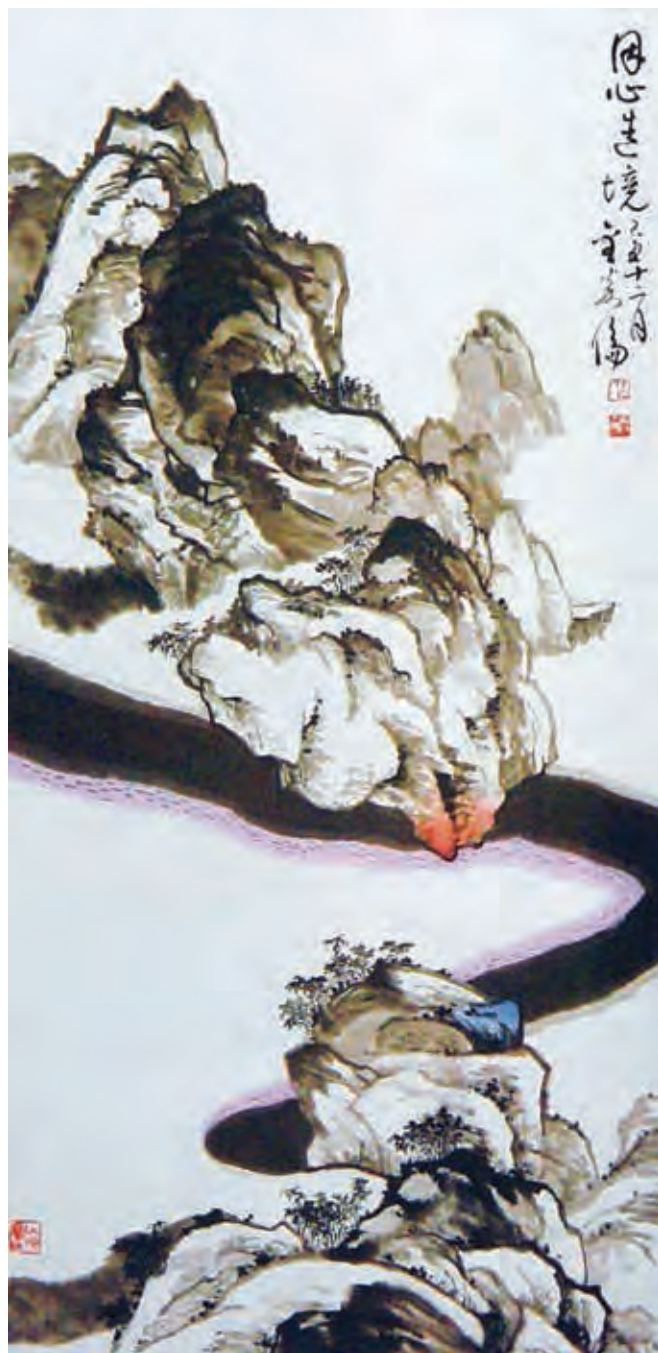


《諸上座帖》

3. 計白當黑的佈局 —— 借用國畫的大面積留白

金嘉倫社長的草書藝術課程便是以太極美學為創作指引的，其中「陰陽互濟」乃是中國書畫的重要創作理念。正如清代方士庶所云：「因心造境，以手運心，此虛景也；虛而為實，是在筆墨有無間」。中國畫的佈局注重「計白當黑」，所以國畫的無筆墨處的留白與有筆墨處的實形是同樣重要。

傳統的狂草作品多屬寫很多字句的整篇文章，所以即使注意空白處，但仍不可能如同國畫般留下大片的空白。時至今天，書法已失去昔日用以傳達訊息的實用功能，訊息科技發達遂使書法逐漸趨向藝術性的一端發展。所以今人應該用新思維來對待中國書法，把書法從為要達到傳遞訊息要求而須平正、規矩的舊觀念解放出來。古人寫篆、隸、楷書時，主要是為傳達訊息而寫，故字形較規矩缺少變化，也沒有運用計白當黑的概念。然而狂草原本就是最自由奔放的書體，早就拋棄實用功能而趨向高層次藝術發展。時至二十一世紀，西方視覺藝術已經沒有任何禁忌，可以天馬行空，難道在唐朝已登上藝術高峰的中華藝術瑰寶之狂草，今天不能再有新發展嗎？其實狂草最應借鑒的是國畫的大片空白佈局，（看附圖國畫「因心造境」之佈白）。張彥遠曾說「經營位置畫之總要」，畫的經營位置就是佈局，它是首先影響觀者的視覺感受。所以狂草如能利用計白當黑的大片留白，在與傳統書法平均的佈局相比較，它的視覺效果已先勝一籌。當然注意留白的同時，必須堅守太極美學中筆墨要氣勢連貫的要旨。



因心造境

金嘉倫作

4. 借鑒現代西畫觀念 —— 堅守傳統優點, 開創新貌

西方現代繪畫自十九世紀的後印象派（Post-Impressionism）開始，不再滿足於重現肉眼所見形象及色彩，而是要觀眾欣賞隱藏於表象之內的純視覺元素，例如線條、造型、色彩之美。此與寫意國畫重視優質筆墨及陰陽變化的審美觀相類似。

二十世紀初的抽象畫創始者康定斯基（W.Kandinsky）的作品中，見不到現實中的具體形狀，呈現的全是抽象的線與形，再加上悅目的色彩。（見附圖）

康定斯基的主要作品題目多採用音樂名稱，諸如《樂曲》，《即興曲》，《構圖幾號》等。他的抽象點、線、面、色彩，正如同音樂有創造性的聲音帶來悅耳享受，康氏的抽象視覺元素同樣予人視覺美的欣賞。

同樣道理，狂草脫離了文字本身傳達訊息的實用功能，邁向抽象的優質點線組成的創造性結體，及虛實相濟的氣韻生動章法，與現代西畫注重非寫實性的視覺元素組織，可說具異曲同工之妙。狂草在一千多年前的中華土地上已遙遙領先類似現代西畫的創意思維，只是可惜當今能繼承張旭、懷素、黃庭堅、王鐸等大師的藝術精髓者寥如晨星。


為著不要故步自封，未來的中華書畫藝術應吸取現代西畫的純視覺元素組織觀念。但最重要的是不能喧賓奪主，不要抹殺中華藝術的文化優點。什麼是中華藝術的文化優點？簡括而言是優質筆墨效果及太極美學的發揚。以狂草創作來說，如果能兼顧張旭、懷素、黃庭堅的用筆及王鐸的墨色變化，自創結體，注

意計白當黑的佈局，借鑒現代西畫觀念，就能容易達到鑒古開新的目標。（參考第三章太極美學與狂草之附圖）。



即興26

康定斯基作



七. 狂草教學提要



1. 點線質素的要求

初學狂草，在用筆方面究竟是以什麼為標準？學狂草的執筆法，一開始必須堅持用懸腕法，否則日後很難寫出自由奔放及揮灑自如的點線。對沒有任何書法基礎的初學者來說，要他掌握一枝柔軟的毛筆而寫出有力的線條，實非一朝一夕便可辦得到的。不過若持之以恆，大多數都能掌握過得去的點線。對初學狂草人士，在授課前期老師不必太計較筆力要達到專業標準，大家都知道書法的功力是要苦練累積的。

正如在第六章所說，狂草入門以從臨摹懷素的《自敘帖》開始為佳。《自敘帖》中大部分字的線條是融篆入草，即以用力平均的曲線為主，打破了楷書永字八法的束縛。該帖很多字乍看頗似今日的硬筆書法線條，使以「行」為單位的各字間之筆劃連綿流暢，氣勢連貫。在能掌握均勻流暢的曲線之後，第二階段是在《自敘帖》的線條基礎上增加提按，就會使點線有粗細、輕重的視覺變化，此時應以臨摹張旭的《古詩四帖》較適當。

中國書畫並稱，兩者共同以筆墨為主要表達為媒介，其中「筆」是指運用毛筆的出神入化技巧，更應明白的是所謂**筆墨是以用筆為主，運墨為輔的筆精墨妙準則**。因此，狂草與所有書體一樣，對線條有甚高的要求：圓渾感，有氣有力，節奏變化。換言之，**不論國畫或書法，離開優質線條的變化，就等於將傳統精華連根拔起，不再適宜稱為中國書畫。書法更因為與現實中任何形態無關，優質線條就成為用筆的先決條件**。但不得不強調：如果不努力鍛煉用筆功力，則結體及章法即使甚佳，也就不成其為

具書法特性的中華視覺藝術。

狂草是中華藝術在全人類藝術史上前衛藝術的先導者。它脫離了文字傳達訊息的實用功能，轉向純視覺美；並且衝破了楷書「永字八法」的束縛而邁向抽象美的符號化線條，遙遙領先西方遲至二十世紀才出現的抽象畫。所以**狂草創作須忘記楷書或行書的筆法，才能創出具氣韻生動的抽象視覺效果**。

對於狂草線條要求與其他書體有所不同，且以「文」字七種用筆為例，說明如下：



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(7)

- (1) 狂草用筆主要「融篆入草」，用中鋒書寫，所以輕易達到「平、圓、留」的效果。起筆及收筆以藏鋒為主，偶爾可用露鋒。
- (2) 仍用中鋒書寫，但運筆速度較(1)為快，所以產生「飛白」，有虛實對比效果。
- (3) 用逆鋒運筆，除了有「重、留、變」效果之外，更予人有金石味的「澀」感。
- (4) 用側鋒書寫，就無「圓」的效果，但卻有「重、留」感。此法可偶爾使用，以增加「變」的效果，但不能喧賓奪主。
- (5) 運筆輕率，沒有「圓、重、留」效果，予人輕浮感，應避免。
- (6) 用散鋒運筆，是目前常見的敗筆，「氣」散而無韻味。
- (7) 信筆書寫，看來似乎豪放，實際是太草率。

狂草線條要求如上述例子所示，主要是以篆書的中鋒用筆書寫，但須以太極美學的「陰陽互濟」求變化，要避免如同篆書線條無變化的千遍一律。狂草用筆不受行、楷成規束縛，追求抽象線條美的突破，它與國畫用筆殊途同歸。簡言之，狂草線條可用於國畫，使國畫在邁向現代化的道路上增強新的視覺效果。此也正是草書藝術研究社推廣草書的另一重要願望，就是使當今的中國畫回歸到以用筆為主的傳統筆墨原本特性。

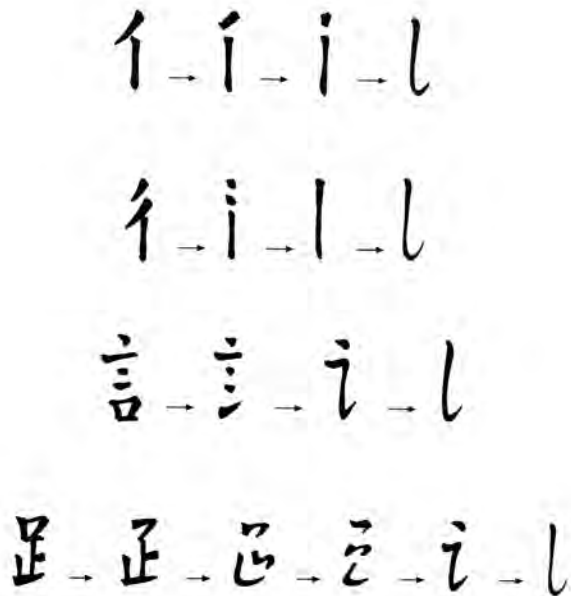
2. 草書符號

草書的符號簡稱「字符」，以下均以字符稱之。狂草字符則比一般草書字符更為誇張，不少甚至變形為抽象的造型。狂草字符由於趨向抽象，因此可以說它早已潛伏可以向前無限發展的因子，使狂草今後的發展具備廣闊的空間。

字符這概念在中國書法中只有草書才有，它不是無中生有，而是通過縮短、移位、省略、轉向的規律，逐漸簡化而成。字符是代表部首或局部的字的符號。

一. 同一字符可代表不同部首或局部的字

不同部首或局部的字在簡化的過程中因為趨向類似形態，於是用了同一符號來表示，所以在狂草中常會有不同部首的字卻用相同的字符（如下列例子）。在此情況下必須從上文下理來判斷究竟所寫是何字。

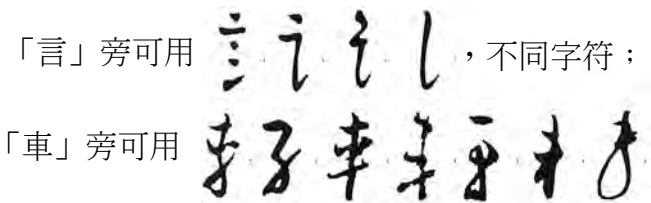


從上列例子可知：

字符 (或) 可以代 不同部首。

二. 不同字符可以代表同一部首或字的局部，

例如：



，以求更多變化。

不同字符代表同一部首例子。





三. 某些字符是依據特定規律而成 例如：



因為字符變化有很多規則，不一而足，初學草書不容易記得所有字符，唯有依靠查草書字典。然後先作草稿，為求有變化，不宜用太多相同字符以避免單調。初學者如能多查草書字典及多讀草書字帖，日久就逐漸能熟悉各種字符，便能熟而生巧，運用自如。

有關字符的詳細變化，請參閱范潤華的《狂草探微》（天津人民出版社）。該書內容是傳統狂草研究，作為本書的輔助讀物。

3. 以太極美學為狂草創作的 指引

中華文化歷史悠久深厚，《易經》是中華文化中最古老的經典，是華夏祖先的智慧結晶，被儒家尊為五經之首，它顯示傳統文化的哲學與宇宙觀。太極圖中陰陽兩元素在互相依賴中達到平衡狀態，可謂表達了《易經》的核心思想、象徵人世間萬物互濟的變化。

如前面所說，太極陰陽不是單純的西方對比觀念，而是陰中有陽，陽中有陰的和諧平衡狀態，所以太極圖中黑魚狀中有白圓點，白魚狀中有黑圓點。我們若審視古代的中國寫意畫及狂草的筆墨組織，便會察覺其中莫不處處體現以陰陽互濟為核心的太極美學。不以太極美學為指引便難以進入狂草創作殿堂。因此在狂草創作中應堅守太極美學的原則，方可創作出上乘的作品。

以下三點是太極美學的核心理念在狂草創作上的運用：

a. 氣勢連貫

「氣」及「勢」的觀念是中華文化藝術獨有的重要元素。可以肯定地說，如果不懂掌握氣與勢，則所作書畫不會是高層次的中國書畫藝術。氣是指高度生命能量，在書畫上與韻相連，合起來稱氣韻生動。氣韻的產生必須借用「勢」，氣加上勢便產生一種生命力的運動感，組合成一個有機的和諧整體，這樣就能達到氣韻生動的高層次書畫境界。氣勢有連貫，整幅作品就不至於散漫無序。




b. 陰陽互濟—陰陽不等同對比

不論古今中外的藝術創作，最基本的兩大原則是統一及變化，最終必須兩者達到平衡，偏向各一端皆非成功之作。即是太統一缺少變化就會有單調平凡之感；太多變化缺少統一就產生雜亂無章之感，能夠將陰陽各種變化，諸如疏密、虛實、黑白、輕重、粗細、乾濕、大小等處理得恰到好處，就會產生豐富的視覺享受。但正如前面提及，中國陰陽觀念不等同西方的對比，而是陰中有陽，陽中有陰，例如字體大小或筆劃粗細不應對比太大而有不協調現象。陰陽互濟就是陰陽調和，兩者相得益彰。陰陽互濟的作用，正如同唐代孫過庭在《書譜》中提及的「違而不犯，和而不同」的情況。

c. 和諧整體

張彥遠所說的「經營位置畫之總要」，是指一幅畫首先吸引觀眾的是經營位置的視象。這相當於見到一個陌生人的第一印象是好是壞很重要。因此未作一幅畫之前，對各部分組織關係的構思十分重要。實際上就是如何將各種視覺元素組成一個和諧整體，因而能體現高層次的藝術效果。

時至今天的電腦訊息時代，書法已完全拋離昔日用以傳達文字訊息的角色或作用。尤其是狂草，應該承擔進入劃時代的視覺藝術創作的新一任務。它與繪畫所擔當的藝術角色，應該不相伯仲。所以「經營位置」的重要性，就成為狂草創作者不容忽視的前提。要達到和諧整體的效果，在創作之前必須仔細整體考慮字與字之間的節奏，及陰陽的各種互濟變化。簡言之，就是老子所言：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」，然後儘量借鑒國畫之佈白，及現代西畫的抽象性的視覺元素組織。如此則具時代感的狂草作品將水到渠成。



八. 現代狂草創作要點及易犯缺失



1. 現代狂草

現代狂草是指在繼承傳統狂草精華基礎上的創新突破。狂草是唐朝張旭所倡，到宋朝黃庭堅有所突破，黃氏最具創意的例子，是將「仁」字的四個筆劃全部縮為四點，並將四點重新排列成與原字形毫無關係的新形態(參閱46頁)。黃庭堅的前衛創新早已為狂草現代化立下範例。所以今日創作現代狂草，只要符合本書所示的草書結構變化八大法則，應可以更抽象的另創狂草新形態。

狂草雖然在唐朝已由傳達文字訊息功能轉向純視覺美的藝術表達，但是直至今日百分之九十以上的狂草，仍是依據書法慣例由上至下及右至左的密麻排列章法。如果我們視現代狂草為二十一世紀中國的新視覺藝術，就必須突破傳統書法的平均分佈章法。首先可從書法的姊妹藝術「國畫」借鏡，利用大幅「空白」體現虛實、疏密的「陰陽互濟」。中國書畫美學受道家的「無」及佛學的「空」影響，因此善用「無」、「空」就保留了有別於西方藝術的中國文化特色。

2. 狂草創作以太極美學為最佳理論根據

目前有人作書法的創新嘗試，因為沒有一套理論根據，常有以下的弊端：

- a. 只求佈局特別，完全忽視書法最重要的線條所顯示的精、氣、神。嚴格來說已不能稱為中國書法。(見最後的「附圖」13)
- b. 用設計觀念，類似書法著作的封面設

計，違反了書法是以筆法、結構、章法三位一體的觀念。

- c. 用筆太隨便，類似半世紀前不懂中國書法的西方人所作的抽象表現主義。

當然現代書法家創作不僅限於狂草，但是狂草是書法中最具變化潛質者，所以其向前發展的能量最大。而且它更能體現中國哲學宇宙本體論中陰陽互動的生生不息生命力運動的根本原則。太極美學就是宇宙萬物的陰陽「一分為二」與「合二為一」的對立統一動態整體觀，成為現代狂草創作最理想的理論根據。

3. 初學者易犯的錯誤

陰陽兩元素不是西方觀念的對比，而是陰中有陽，陽中有陰，兩者相得益彰，所以狂草創作最重要的是儘量發揮陰陽兩者恰到好處的變化，也就是實踐「打破平均」四字真言。切記陰陽不是對比。以下是初學現代狂草創作易犯的錯失，尤其是忽視陰陽互濟：

- a. **線條** 缺少陰陽變化：粗細、輕重、乾濕、濃淡。**運筆**缺少快慢、藏露、順逆。要注意各種陰陽對比不宜過份。
- b. **結體**：不能充分運用結體八大法則，使字體缺少變化。出現甚多平行線，包括字與字的牽絲在內。
- c. **章法**：不能掌握章法中最重要的疏密對比，缺少運用「體勢連貫」，不懂「計白當黑」，故仍多採用傳統書



法陳舊的平均章法，改進方法當借用國畫的「留白」章法，達到虛實相生的新視覺效果。

- d. **太多直線**：狂草用筆主要是「融篆入草」的使轉法，線條以曲線為主，使整體更流暢及連貫，故應減少直線的出現，因此牽絲也應減少為佳。減少牽絲的方法：善用「體勢連貫」，少用「筆勢連貫」。
- e. **點的形態變化**：狂草原已打破漢字傳達訊息的實用功能，因此現代狂草應更注意抽象的視覺效果。點線面三者是平面視覺組織的主要角色，在書法上很難產生面的效果，但增加點的視覺效果是較容易做到的，根據草書結體法的「伸縮法」，任何一條線均可縮為一點，因此增添點的數量是輕而易舉的。此外，為求「打破平均」，所有的點應該有不同的形態及方向，黃庭堅《諸上座帖》的點是好榜樣。
- f. **局部與整體**：狂草創作近似音樂及舞蹈，具有連續性的時間感受，是頗具民族特點的視覺藝術，應予以發揚光大。如同欣賞音樂及舞蹈，狂草也是局部從屬於整體，因此狂草創作是不宜太注意個別字而忽略更重要的整體組織。所謂「只見樹木，不見森林」是狂草創作要避免的要點，即是個別字須變形以配合整體氣勢。

4. 點線面的組織

平面視覺藝術最影響審美感的基本組成元素是點線面。狂草中點的創造性已由

黃庭堅開創先例，線條也由張旭、懷素打破了傳統書法「永字八法」的束縛。其實，狂草點線組織的審美效果領先於西方二十世紀流行的抽象畫，況且狂草的線條品質高於西方抽象畫，它的點也較現代西畫厚重有力。至於「面」，狂草至今尚待我們向前探索，當然色彩也應是要開拓的新領域。如47頁「附圖」圖7最後的所示，色彩的運用不但在狂草創作中加添另一視覺元素，而且大面積的色彩同時解決了「面」的問題。面及色彩是傳統狂草所無的視覺元素，今後的現代中國書畫藝術正待我們「取法於無得乎上」的觀念，邁向新里程。

5. 技進於道

高境界的視覺藝術絕非只是公式化的技巧展示，而是高難度的進行一項出神入化，水到渠成的審美活動，我們且稱它為「道」。莊子「庖丁解牛」故事，是說屠宰牛隻，能順乎肌理骨骼結構去解剖整隻牛，就能輕而易舉快速完工。它如同從事音樂或舞蹈跟隨自然之道的韻律而進行。狂草創作正需要技進於道的出神入化的高超境界的追求。

老子說「道可道非常道」，其中的「道」是指聖人之道，不是平常人所行走的道路，「道」是指合乎宇宙萬物變化生成的高超規律。此正可啟發今人須視狂草創作類似宇宙萬物生生不息的陰陽互濟的演變過程。「陰陽互濟」配合「氣勢連貫」就能達到「整體和諧」的合乎宇宙變化的高超審美境界，此三重點也就是本社所提倡「太極美學」的根據。



6. 中西融合須分清主賓

以哲學思想為前導的中國文化藝術，十分具有民族獨特性。只是近代中國教育制度十分西化，出現了中國文化斷層的現象，非常可惜。由於大多數書畫家對中國道釋兩家的基本觀念忽視，因此目前的中國書畫境况趨於漫無目的混亂現象，近於用直覺所作的「兒童畫」，也如兒童畫般，好與壞兒童並不很清楚，好壞只是偶然，不是必然。因為沒有理論根據，即使想中西融合也會產生不中不西的情況，而且大部分所謂的中西融合，是以西為主的不屬於中國哲學範疇的藝術。當今強調多元化，但不是漫無目的之直覺產物。1912年西方的達達主義否定一切藝術成規，杜尚（Duchamp）用現成的小便兜，標題「噴泉」（Fountain）成為達達主義的經典作品，也成為藝術求突破的極端例子，今日再作類似達達主義的「否定」不是突破，只是模仿而已。因此今日作達達主義的反藝術成規已毫無意義，我們必須回歸視覺美的根本，否則就變成走火入魔的虛無混亂狀況。但不應誤解為要停留在傳統的漩渦中為滿足。（附Duchamp的Fountain圖）

中國文化從歷史角度看，並非封閉而是開放型的，唐朝文化興盛，正是它能吸收胡文化及印度、阿拉伯等異族文化，以相容並蓄的大氣派創造朝氣蓬勃的新漢族文化，若以視覺藝術的書畫境界而言，同時代歐洲中世紀的繪畫觀念瞠乎其後。

中西美術史的發展，莫不是記錄後浪推前浪的創新思維。今日書畫家必須由唯師是從的封閉技巧中解放出來，當今中國出版業非常蓬勃，可以從理論書籍及

畫冊上向歷代書畫大師學習。然後在傳統書畫精華基礎上，以「取法於無得乎上」原則汲取傳統所無的其他藝術養分，其中最重要的是二十世紀西方現代藝術。但是千萬不要喧賓奪主，將自己中華文化精華拋棄而成為西方藝術的分支。例如不懂用筆的「寫」及傳統書畫和太極美學的「意」，則雖用了中國的筆、墨、紙作為標榜的「現代書畫」，實際已淪為西方現代藝術的分支，並切斷珍貴的中華文化特質，反賓為主。



Fountain

Duchamp 杜尚作



結語

草書藝術研究社編撰的《太極美學狂草創作研究》是以太極美學為教學及創作核心。太極美學並非草研社所獨創，它實在早已潛藏於傳統中國書畫中，只是很少人清楚指出其無可限量的發展潛力。本社希望通過推廣太極美學在狂草的運用，使狂草藝術創作可以繼往開來，既有文化傳承，亦有突破創新。期待此久已式微的中華藝術瑰寶—狂草藝術，在草研社同人共同努力推動之下，於不久的將來在中華文化孕育的廣大國土上，以嶄新的面貌出現。

最後以唐朝張懷瓘的說法為草書作終結：「草書」是「以風骨為體，以變化為用」。「風骨為體」是指狂草創作應以有骨力的點線體現神采；「變化為用」是指狂草須運用以「打破平均」的各種變化原則來創作，以太極美學而言，就是充份發揮陰陽互濟。

附圖

以下圖片包括古今中外的視覺藝術，逐幅分析其藝術質素，使讀者明白古今中外高層次藝術有共通性，絕非只是傳達訊息或辨認是什麼的實用功能。因此今後狂草的現代化發展，將以視覺藝術新角色出現世人眼前。

圖1. 古代草書結體變形

霞飄兩字是古人所寫。霞字a，是一般草書寫法，霞字b則進一步發展到抽象的造型美，即使以現代設計標準來評論，也有令人歎為觀止的高水準。飄字a是普通草書，飄字b則如同霞字般重新組成抽象的曲線變化，其造型也同樣有現代感。

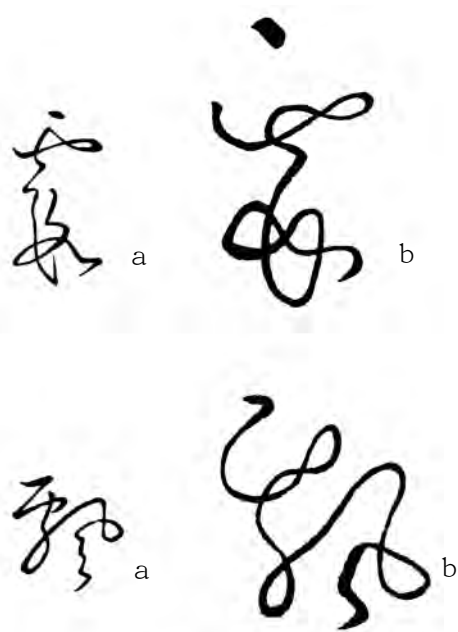


圖2. 戰國時期銅印

此是距今約二千五百年前戰國時期的銅印，釋文是「日庚都萃車馬」。它的佈局首先是「氣勢連貫」，其次是線條粗細、虛實的「陰陽互濟」，最後「整體

和諧」。即使遠古時代的中國人對視覺美的處理，已吻合太極美學。請看左下角的「馬」字，雖有五條平行線，但線條有粗細、斷續變化，打破了呆板的平均感。此印早就體現有無相生的中國文化獨特性。



圖3. 舊石器時代野牛畫

此畫是舊石器時代（距今約五萬年至一萬年之間）的西班牙洞穴(Altamira Cave)壁畫。史前竟有如此高水準的動物畫，令人驚歎不已，此畫比例掌握甚佳。牛身的濃淡處理雖不是有如近代寫實畫般的立體感，卻具有體積感。更妙的是野牛有留空白之處，例如頭部、近尾部，四腿均是故意留空白，在視覺上符合本社提倡太極美學的核心「陰陽互濟」重點，也就是黑白、虛實的陰陽變化，如果不說此畫屬舊石器時代的畫，很多人會錯覺它是一幅近代繪畫。





圖4. 新石器時代石壁畫

此畫屬西班牙史前新石器時代的狩獵畫。最令人驚奇的是此畫運用了「氣勢連貫」及「陰陽互濟」的疏密佈局，加上變了形的造型，可說是另一幅運用合乎太極美學的古人類傑作。因此太極美學可說是古今中外藝術佳作的共通創作依據。



圖5. 李鱣實踐「陰陽互濟」

李鱣是清朝揚州八怪畫派中堅分子，此畫充分體現國畫創作中「寫」及「意」兩項核心價值：他的用筆如同寫書法一樣，下筆果斷有力；他所描寫的不是現實事物的立體光暗，而是以「陰陽互濟」濃淡、粗細、疏密的陰陽變化來體現豐富的視覺效果，也就是實踐國畫的「

意」。現在有很多花卉、人物水墨畫，用寫實素描觀念創作，實際上拋棄了國畫的「寫」及「意」。目前很多以寫實素描觀念所作的水墨畫已屬西方寫實畫的分支，主要是未曾深入研究中國畫史及其哲學根源才誤入歧途。



圖6. 八大山人的變形鳥

此幅明末清初八大山人作品中的局部，是以點線面組成一隻變形的鳥，充分發揮國畫重「意」的特性。它的超時代感遙遙領先西方現代藝術，西方現代繪畫直至二十世紀初才有變形出現。因此我們可以明白高層次視覺藝術不是現實的再現，而是點線面視覺元素的審美組織

，該鳥的造型組織是經過深思熟慮的，從最左一點代表鳥的眼睛為起點，連續有七點向右作曲線上升，各點逐漸由小變大，此七點就是「氣勢連貫」。至於黑白、虛實變化就體現了「陰陽互濟」，可見古今中外繪畫中只要有意或無意運用太極美學，都會產生豐富的視覺效果。



圖7. 太極美學狂草

此圖是本社金嘉倫社長的作品，釋文是「雷聲千嶂落，雨色萬木多」。「雷聲」兩字之間用筆勢連貫，請注意其間沒有牽絲存在，而是利用「聲」的第一筆的「轉向法」，即起筆改為自右至左，就使「雷聲」兩字連貫。「千」字第一筆的撇虛化，以顯示運筆時的輕重節奏。「千嶂」兩字以「體勢連貫」合成一體。此作整體氣脈連貫成為一個具生命力的有機組織。線條有粗細、虛實的陰陽變化。「取法於無得乎上」是中國書畫向前突破的關鍵，在傳統書法中只有

點與線沒有面的視覺元素，此作品用了色面，可說補充了書法沒有「面」的缺憾。正如同上述八大山人用點線面的組織方法，就會產生豐富的視覺效果，實際上全套的視覺元素尚須包括色在內，本作品完全包含了現代視藝所需的點、線、面、色的重要組成元素。



圖8. 石濤山水畫

石濤是清朝四僧畫家之一，他的「一畫論」其實就是太極美學。石濤畫語錄開始有一段：「一畫者，萬有之本，萬象



之根」及「立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也」。此幅以山水畫首先有S形的「氣勢連貫」，繼而從左下角顯示黑、白、疏、密的進程，體現「陰陽互濟」。特別須指出中國畫超越現實的時空限制，從此畫來看，遠處的山峰處於統率的地位，是全畫中造型變化最多的主峰，而且十分清晰，絕非如現實空間的遠處山峰，朦朧一片。請看右下方近處的山石，相比之下反而簡單得多。



圖9. 陸儼少山水畫

近代山水畫家中以陸儼少為最優秀，他在筆墨上已超越清四僧，而且他是充分

實踐「太極美學」的大師。此畫顯示陸氏不受寫實西畫的「近濃遠淡」觀念所左右，請看右下角最近處的山石淡而輕，反而遠處的山石濃而重，而且形態較近處的山石形態更有變化。中國畫重「意」，它所表達的是藝術空間，不是現實空間。山水畫發展的第一次高峰是元四家，第二次高峰是清四僧。筆者認為他攀上了第三次高峰，是因為他明顯發揮了太極美學，並且在點（樹葉）、線（山石）、面（墨塊）組織實踐上有了新的突破。此畫首先「氣勢連貫」，其次充分發揮了輕重、疏密、虛實、黑白等的「陰陽互濟」原則。由於「氣勢連貫」是他作畫的專長，再配合「陰陽互濟」的節奏，輕易達到氣韻生動的「整體和諧」。





圖10. 太極美學山水畫

此幅是金嘉倫社長的山水畫近作。自古以來，中國書畫並稱，尤其是書法中的狂草與山水畫互通，現代狂草主要是抽象的點線組織；山水畫也是抽象點線面的形態組織，山水畫較花鳥畫、人物畫更能表現「氣勢連貫」，換言之國畫中以山水畫最能實踐太極美學。

所謂「以少勝多」，即創作時以「精簡有力」最易引起視覺衝擊力，反之太繁複就易使欣賞者注意力分散。他的狂草及山水畫都走精簡路線。此畫保留國畫最重要「寫」及「意」的關鍵，然後以太極美學為理論，就會產生豐富而有力的視覺效果。高層次視覺藝術類似音樂用抽象和諧的聲音來打動人，達到無中生有的視聽享受。現代山水能兼收傳統國畫及現代西畫觀念，就能攀上前無古人的中國山水畫新高峰。欣賞現代視覺藝術，不要問是什麼而是看能否獲得視覺美的享受。美本來就不是傳達它是什麼的訊息，例如面對美女或醜女，你不會問她是什麼，而是由比例、五官位置、曲線、衣飾等視覺美的標準而定美或



醜。所以欣賞此幅山水畫是不該問貫通全畫的一條潤黑帶是什麼？該黑帶的審美功能是連貫所有山石，以產生氣勢為目的。其次與其他點線面互動，產生節奏感並引發一種視覺震撼力。所有視覺元素，包括線條、墨塊、形態、色彩的安排，全部為了達到氣韻生動的整體和諧效果。

圖11. 狂草構圖千變萬化

此作仍為金嘉倫社長所作，釋文：「天行健君子自強不息」，目的是視狂草創作為一種天馬行空的具有中國文化特質的嶄新藝術媒介。以「天行健」貫穿上至下的氣勢表示「天」是整體環境主宰，並以紫色替代墨色。「自強不息」有點線面的組織，又有用筆速度快慢及線條疏密的變化。

此作品使大家明白狂草構圖可以與其他各種視覺藝術一樣，有很大的自由度能發揮創作潛能。

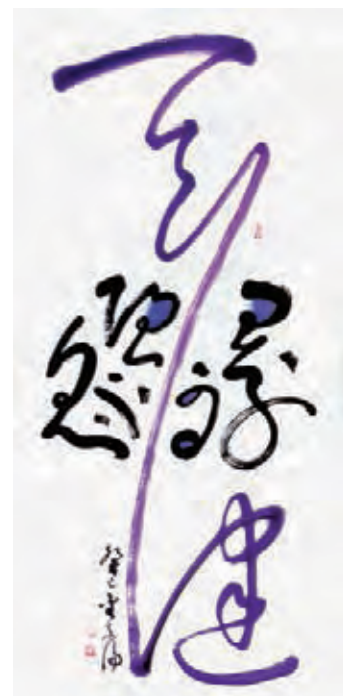




圖12. Gottlieb 的抽象畫

Adolf Gottlieb是二十世紀美國抽象表現主義畫家，此畫作於1961年，題目是「滾動」(Rolling)，抽象畫的題目只是表示該畫的名稱，大多數沒有什麼作用。他的典型作品是上方只有一個紅色圓形，下方為黑色粗線條。他早期的畫明顯影響香港新水墨畫宗師呂壽琨於七十年代所作的一系列「禪畫」。此畫是他成熟期的著名作品，上方多了一個藍色圓形，畫面組織較他的典型畫只有一個紅色圓形的作品，在視覺上多了變化。或者他不一定知道中國文化藝術中的陰陽觀念，但是在畫中因為他無意用了「陰陽互濟」的太極美學的核心原則，就使此畫有了豐富的視覺效果，藍紅兩個圓形就是代表陰陽兩大元素。下方的粗黑線明顯有「疏密」的陰陽觀念，大量的留白顯示「無」與有形態的「有」，體現「有無相生」的道家觀念。



圖13. 忽視線條品質的「新書法」

此是一幅新派的書法作品，是採用現代西畫的點線組織法以求突破傳統書法章法的局限。只是中國書畫創新不能不顧及最基本用筆品質要求。作品雖然在結體及章法上有創新，但是沒有繼承書法之所以為書法的舉世無雙的線條品質，嚴格來說它已非以筆為主的中國藝術。連書法線條最基本的「護頭藏尾」也沒有，遑論其他優質線條應具備的標準。此例說明中國書畫要求創新，須兼顧傳統精華的繼承。當今很多標榜創新的水墨畫也犯了未曾繼承傳統精華之錯，因此只可歸納為現代西畫的分支。





辭彙

為使讀者更明白下列本書常見名詞，
分別解釋如下：

1. 書法

一般是指中國文字的書寫藝術，具有審美目的之傳達訊息功能。

2. 狂草

它是草書發展的巔峰，形態十分放縱。它的筆勢及體勢連貫，不受「永字八法」束縛，重視審美多於傳達訊息。

3. 章法

是指字與字、行與行之間的疏與密的組織方法。

4. 視覺藝術

視覺藝術就是從前稱為「造型藝術」，包括一切視覺美的藝術，例如書法、國畫、西畫、雕塑、設計、工藝、建築等。

5. 抽象

它的相反詞「具象」是指存在於現實中可辨認的形象。所以抽象是不存在於現實而無法以具體名稱表示的形象。

6. 書法藝術

是指漢字通過書寫技巧，表現視覺美為重要任務的審美活動。它的要求是藝術表達高於傳達訊息功能。狂草是書法發展的巔峰，幾乎置傳達訊息於不顧地步。

7. 現代狂草創作

繼承古代狂草的筆法，但在結體及章法上有所突破的狂草新貌。

8. 澀筆

以逆鋒運筆，產生有阻滯感的線條。

9. 漲墨

筆鋒吸取多量墨汁，下筆時就有墨色滲化的效果。王鐸常採用漲墨法。

10. 筆墨

中國書畫所指的筆墨，是以用毛筆為主運墨為輔。因為中國書畫的主要工具是毛筆，氣韻生動的「氣」須經過如同「寫」才能體現出來。所以「筆」是指運用毛筆的功力，主要是顯示優質線條的豐富變化。墨是指乾濕濃淡，體現氣韻生動的「韻」。

11. 視覺元素

視覺元素是包括構成視覺藝術的基本元素點、線、面、色。視覺藝術是通過點、線、面、色，並依據統一、比例、平衡、對比、方向、主次、節奏、呼應、統一的視覺美法則，組成有審美效果的視覺成品。

參考文獻

工具書籍

1. 張旭 《千字文殘石》
華夏出版社

2. 張旭 《古詩四帖》
上海書畫出版社

3. 懷素 《自敘帖》
河南美術出版社

4. 黃庭堅 《諸上座帖》
吉林文史出版社

5. 王鐸 《贈鄭公度草書詩卷》
河南美術出版社

坊間有不同的出版社印刷以上四位書法家的狂草字帖，和不同的出版年代，只要選擇印刷良好如有釋文在旁者更佳。

6. 《草書大字典》
上海書畫出版社，2007年

7. 《草書字典》
黑龍江美術出版社，2006年

8. 《草書字典》
吉林文史出版社，2011年

初學者可先考慮購買第7或第8本，以備應用，也可以只選購第8本。

延伸閱讀

1、范潤華，《狂草探微》，天津人民美術出版社，2011年

2、莊天明，《書法的最高境界》，江蘇教育出版社，2003年

3、王鎮遠，《中國書法理論史》，上海古籍出版社，2009年

4、周膺，《書法審美哲學》，西泠印社出版社，2011年

5、白鶴，《中國書法藝術學》，學林出版社，2010年

6、胡抗美，《中國書法藝術當代性論稿》，榮寶齋出版社，2012年

7、書法文庫書法編輯部編，《美的沉思·美學篇》，上海書畫出版社，2008年

8、平山觀月（日）著，喻見十譯，《書法藝術學》，四川人民出版社，2008年

9、卞重和，《書法哲學》，黑龍江人民出版社，2007年

10、陳良運，《中國藝術美學》，江西美術出版社，2008年



出版資料

太極美學狂草創作研究

總編輯：金嘉倫

編輯小組：招炳坤、陳壽南、曾志豪

排版設計：嚴泉蔭

出版發行：草書藝術研究社

全書字數：約46,000字

印數：1000本

書號：978-988-15486-2-7

資助：香港藝術發展局

出版日期：2013年10月

定價：非賣品

氣勢連貫 陰陽互濟 整體和諧

封面書畫是同用太極美學創作而成，明顯是兩者用筆相同，有粗細、濃淡、乾濕之陰陽變化，畫中的山石更能表現虛實、疏密、黑白的變化。



草書藝術研究社 
Society of Cursive Calligraphy Studies

社址：香港九龍尖沙咀漆咸圍 6 號紀德樓 5 樓
網址：<http://www.cursive-calligraphy.com>



香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council 資助

香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，
本計劃內容並不反映本局意見。