

摇摇摇摇摇摇前摇摇言

“越是民族的，就越是世界的”的说法，已被无数的艺术实践所证明。书法作为中国传统艺术的精粹之一，在当今仍然焕发着青春活力。大学生作为传承民族文化的主力军，学好书法十分必要。各类高校也将书法教育作为提高大学生文化艺术素养的途径之一，普遍开设了各种形式的书法艺术课程；许多高校还设立了书法专业。在书法教育取得丰硕成果的今天，书法教材的编著工作变得十分迫切与必要。为了适应大学生对书法理论、技法、创作、欣赏等方面的知识需求，我们编写了《书法与书法欣赏》一书。

本书由长沙理工大学王元建任主编，长沙理工大学印华江、刘亚东任副主编，湖南省部分高等学校的专职书法教师参编。全书共 12 章，各部分的执笔人是：第一章（书法源流概述），长沙理工大学印华江；第二章（文房四宝），长沙理工大学王元建；第三章（基本技法），长沙理工大学王元建；第四章（篆书），长沙理工大学王元建；第五章（隶书），长沙大学邹常伟；第六章（楷书），长沙理工大学刘亚东；第七章（行书），长沙大学邹常伟；第八章（草书），湖南科技大学周平；第九章（篆刻），长沙理工大学王元建；第十章（硬笔书法），长沙理工大学刘亚东；第十一章（书法创作），湖南科技大学周平、邹和平；第十二章（书法鉴赏），长沙理工大学印华江；历代书法简明图录由印华江选编。

本书由王元建、印华江统稿并定稿。

本书的编写人员均为高校专职书法教师，长期在教学一线从事书法教育工作。本书特色是书法理论与技法并重、书法创作与

欣赏并重，既强调知识的系统性，又强调教学环节的可操作性。因此，本教程可作为高校书法专业和非书法专业的大学生以及有一定基础的学书者学习中国书法的教材或参考书。

我们在编写本书的过程中参考了许多专家、同仁的著述，如金开诚、王小川主编的《中国书法文化大观》、宗白华的《美学散步》，启功的《书法概论》，冯亦吾的《书法探索》，祝敏申的《大学书法》，祝敏申的《大学书法》，刘小晴的《中国书学技法评注》《行书基础知识》，刘炳森的《中国书法艺术》，王冬龄的《书法篆刻》，洪丕谟、晏海林的《新编大学书法》，陈振濂的《历代书法欣赏》，朱仁夫的《中国书法史》，曹建的《大学书法鉴赏》，陈振濂的《历代书法欣赏》，朱仁夫的《中国书法史》，曹建的《大学书法鉴赏》，黄惇、李昌集、庄熙祖的《书法篆刻》，中国青年报的《篆刻函授教材》，邱振中、吴鸿清主编的《书法艺术》，汤大民的《中国书法简史》，蒋兴国的《大学书法教程》，王惠中的《书法基础教程》，韩盼山的《书法艺术教育》等，还有《历代书法论文选》《历代书法论文选续编》，《中国书论辞典》，《宋代书论》，《书论选读》，《中国书法鉴赏大辞典》等，在此说明，除向原著作者致谢之外，还为读者提供查阅之便，遗漏之处，敬请见谅。

本书在编写、出版过程中，得到了各位专家、领导和同仁的大力支持与帮助。长沙理工大学党委副书记李明作为本套丛书的主编之一，在百忙之中关心本书的编写进度；中南大学出版社梅敦诗、谭小平、陈滨老师为本书的出版付出了艰辛的劳动，在此一并表示诚挚的感谢。

由于编写时间仓促，也由于我们水平有限、资料不足，故书中不能令人满意甚至错漏之处在所难免，敬希广大读者批评指正。

编 者

国 原 年 缘 月 猿 日

目摇摇录

第一章 书法源流概述	1
第一节 先秦书法	1
第二节 秦代书法	9
第三节 汉代书法	11
第四节 魏晋南北朝书法	15
第五节 隋唐五代书法	21
第六节 宋代书法	24
第七节 元代书法	26
第八节 明代书法	27
第九节 清代书法	30
第二章 文房四宝	33
第一节 毛笔	33
第二节 墨	36
第三节 纸	38
第四节 砚	40

■ 第三章 摇基本技法	42
第一节 摇身法	42
第二节 摇指法	43
第三节 摇腕法	44
第四节 摇临摹	45
■ 第四章 摇篆摇书	47
第一节 摇感受篆书	47
第二节 摇篆书技法	65
■ 第五章 摇隶摇书	81
第一节 摇感受隶书	81
第二节 摇隶书技法	84
第三节 摇历代隶书名作名家	92
■ 第六章 摇楷摇书	103
第一节 摇感受楷书	103
第二节 摇楷书的萌起与发展	104
第三节 摇楷书的技法	108
第四节 摇楷书结构规律	118
第五节 摇楷书赏析	123
■ 第七章 摇行摇书	135
第一节 摇感受行书	135
第二节 摇行书沿革和历代行书名家	138

第三节摇行书的用笔特点	148
第四节摇行书的基本点画	150
第五节摇行书的结构特点	157
第六节摇《兰亭序》的章法特点	158
■ 第八章摇草摇书	160
第一节摇感受草书	160
第二节摇草书技法	164
第三节摇草书范本赏析	192
第四节摇草书符号例举	199
■ 第九章摇篆摇刻	212
第一节摇篆刻溯源	212
第二节摇篆书与篆刻的辩证关系	221
第三节摇篆刻工具与材料	223
第四节摇篆刻工具书	228
第五节摇篆刻技法	235
第六节摇篆刻临摹	247
第七节摇篆刻边款艺术	250
第八节摇篆刻章法	258
第九节摇汉印	263
■ 第十章摇硬笔书法	267
第一节摇感受硬笔书法	267
第二节摇硬笔书法的技法	272
第三节摇硬笔书法字帖推荐	283

第十一章 瑶书法创作	291
第一节 瑶临摹与创作	291
第二节 瑶风格与审美	296
第三节 瑶情感与法度	312
第四节 瑶内容与形式	316
第五节 瑶创作要求	326
第十二章 瑶书法鉴赏	333
第一节 瑶书法鉴赏的特点	334
第二节 瑶书法鉴赏的标准	338
第三节 瑶书法鉴赏的内容	343
第四节 瑶书法鉴赏的方法	364
瑶主要参考文献	367

书法源流概述

第一节 摇先秦书法

从远古到秦始皇统一中国(公元前 221 年)这一段漫长的历史时期,为了生存生活的需要,华夏先民创制了文字。这种神奇的方块文字蕴藏着丰富的审美元素,随着它的演化定型,汉字成为艺术的表现对象,汉字书法成为人类历史上独一无二的艺术奇葩。因此,我们要考察书法源流,必先追溯汉字的产生与发展轨迹。

一、关于汉字的神话传说

在我国战国到东汉时期的文献中,记载着许多关于汉字起源的传说,概括起来主要有三种:

员 援仓颉造字说

相传在遥远的年代,黄河流域的首领黄帝派他的史臣仓颉去造字。仓颉之名最早见于《荀子·解蔽篇》:“故好书者众矣,而仓颉独传者,一也。”可见,荀子认为当时“好书者”很多,而仓颉之名独传,是因为仓颉的成就最高。可是后来的典籍多不提“好书者众”,而直接认为“仓颉作书”,如《韩非子》、《吕氏春秋》等。《淮南子》和《论衡》等书,则不仅讲“仓颉造字”,而且说他“生而能书”,“指与鬼神同”,甚至说“颉首四目,通于神明”,是他“仰

观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟兽之象，博采众美”(张怀瓘《书断》)而创制了文字。

圆 庖牺氏始作八卦说

相传伏羲王治理天下的时候，有龙马背负一图，出现在黄河边上，故成语有“河图献瑞”一说。伏羲氏根据河图画成了八卦，又名“龙书”。它是以 8 种不同的符号象征事物。如：☰代表天，☷代表地等。《周易·系辞下》云：“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”《尚书序》亦云：“古者，伏羲氏之王天下也，始画八卦，造书契，以代结绳之致，由是文籍生焉。”

这些说法是把八卦作为文字的起源。但有人考证，从甲骨文、金文中找不出八卦的痕迹，怀疑这种东西只是周家的巫者，用以刻画记事的符号。

猿 结绳记事说

《周易·系辞下》记载：上古结绳而治，后世圣人易之以书契。“结绳为约，事大大结其绳，事小小结其绳。”(《周易》郑玄注)根据这些记载，有人考证说，中国文字以点画为基本单位，绳子象征笔画，绳结象征点，以此证明结绳记事为中国文字的前身。

上述三说，由于没有史料和实物的印证，学术界认为俱不足信，但这些传说都明确指出了汉字是人造的，而非神造的。鲁迅先生在《门外文谈》中说：“但在社会里，仓颉也不止一个，有的在刀柄上刻一些图，有的在门户上画一些画，心心相印，口口相传，文字就多起来，史官一采集，便可以敷衍记事了。中国文字的由来，恐怕也逃不出这个例子。”可见，汉字绝非一时一人所造，而是中华先民集体智慧的结晶。

二、书法的萌芽：原始图画和契刻

现代古文字学的研究成果和考古发现证明，“汉字起源于原始纪事方法，特别是图画和契刻”（陈炜湛《古文字学纲要》）。

目前为止，考古所发现的原始图画是附着在陶器上的，新石器中期（约公元前5000年）仰韶文化的彩陶图案即是一种典型的原始图画；而后逐步向“图画文字”过渡，如我国辛店出土的仰韶后期（距今约5000余年）的陶文已经具备一定的抽象化符号因素；山东大汶口文化时期（距今约5000—4000年之间）的陶尊上的刻图，许多学者认为是代表一定语义的复合文字；而在已成体系的甲骨文中，具备了语音、语义的象形文字占了较大的比例，直接证明了汉字起源于原始图画。

而在我国发现的新石器时期的陶器上，古人留下的原始契刻符号则更多。时间较早的距今已有约7000年~6000年，这些陶符形状多种多样，但笔画简单，风格大同小异。郭沫若认为“可以肯定地说就是中国文字的起源，或者中国原始文字的孑遗”（《古代文字之辩证发展》）。

原始图画、“图画文字”和契刻符号等汉字的萌芽形态中孕育了书法的审美基因：

1. 象形

“美感起源于形象直觉”（朱光潜《文艺心理学》）。汉字由原始图画进化为“象形文字”，而“象形”的实质是对具象事物的高度抽象，正是这种由具象而抽象的造字方式使汉字本身具备了艺术特质，从而为书法提供了审美载体。

2. 线条

原始图画、“图画文字”以及契刻符号的主要构成材料是线条，或为具象的轮廓线，或为指事性示意线，这些线条或刚劲，或柔美，或抽象，或简约，是一种“有意味的形式”，为书法成为

一种线条组合艺术提供了母本。

独立结构

萌芽状态的汉字，无论是彩陶绘画，还是陶器刻符，其组合方式已是独立的结构。而在这相对独立的空间中，只要符合或象形或表意的前提，其线条组合可以带有较大的随意性，这就造成了汉字字体的变化多端，为以后书法的用笔、结体、章法提供了广阔的空间。

综上所述，汉字起源于仰韶文化时期的原始图画和契刻符号，距今已有近四万年以上的历史，它是先民仰观俯察、博采众美的产物，而书法的萌芽就孕育在这种神奇的文字之中。

三、书法的发端：甲骨文书法

目前所见到的最早的成系统的文字，是商代刻在龟甲和兽骨上的文字，叫甲骨文。而甲骨文以前，仰韶文化陶文之后这一大段历史的文字由于实物和史料的不足，我们无从判断。因此，学术界大都认为，甲骨文是书法艺术史的开端。到目前为止，出土最早的甲骨文距今已有约四千年~约三千年。

甲骨文是商朝宫廷占卜问事的记录，故称甲骨卜辞。因约公元前14世纪发现于河南安阳殷墟遗址，故又称为殷墟文字。最早发现并搜集、整理甲骨文的是著名金石学家王懿荣。约1898年，刘鹗编成《铁云藏龟》一书，这是第一部甲骨文著录资料。此后国内外学者对甲骨文展开了大量考释、汇编等研究工作，形成了“甲骨学”这一专门学科。在历年研究整理的基础上，中国社会科学院历史研究所编纂了《甲骨文合集》，共收录历年所出甲骨五万片，是资料最丰富的甲骨文著作。

今天看来，甲骨文里蕴涵了书法的基本成分，是先民们在敬神、媚神活动中的无意识的审美创造。一方面由于甲骨文字型处于发展变化之中，另一方面由于“贞人”（卜辞刻写者）的刻写风

格不同，因此不同时期甲骨文的书法风格也不同。高明先生在《古文字讲义》中说，如果能掌握不同时代的书法特点，对辨识卜辞时代最有助处，因为卜辞残片很多，只要它保存只字残语，皆可用书法判定时代。一般认为，现在所发现的绝大多数甲骨，都属于以下五个时期：


- (贞) 盘庚至武丁时期，大字气势雄伟，中小字庄严瑰丽；
- (圆) 祖庚至祖甲时期，书法工整谨严，端凝秀雅；
- (猗) 廪辛至康丁时期，书法草率颓废，常有讹误；
- (源) 武乙至文丁时期，书法粗犷疏厉，奇姿多变；
- (缘) 帝乙至帝辛时期，大字丰茂峻伟，小字秀丽晶莹。

总起来看，甲骨文书法具备了用笔（刀）、结体、章法三大要素。据现有资料统计，甲骨文使用的文字有源圆多字（异体字除外），丰富的字型为书刻者提供了线条搭配组合的广阔天地，而甲骨文句式、语意的完备和行款的规范化，为书法的章法提供了最早的模式。


甲骨卜辞有些是先写后刻的，因此贞人刻写甲骨时使用的工具是笔和刀。从用刀上看，线条犀利挺直、瘦劲峭拔，筋骨分明，饱满而有张力，其刻法也不拘一格，体现了古人对线条极强的把握能力。正是古人创造出这些高度抽象的、有意味的线条，才使得书法与绘画区别开来。从结字上看，甲骨文字型总体上偏于瘦长，结构均衡对称而又变化多姿，为后来篆书、楷书的结体提供了有益的启示。从章法上看，甲骨文基本上是随骨片之形状、大小取势，而其行款已很严谨，大多为竖行排列，竖行到底后，或向左或向右另起一行，与后世的书写行款基本相同，仅个别处稍有差异。布局疏散者错落有致，工整者严谨端庄，有天真烂漫、自然天成之美。

四、金文书法

商、周时代，铸刻在青铜礼器、乐器及其他器皿上的铭文，后世称之为“金文”或“钟鼎文”。早期的铭文一般与铜器同时铸成，从战国开始，有些铭文是在铜器铸成后再刻的。铸刻的文字一是凹入的阴文，称为款；一是凸出的阳文，叫识，故金文又叫“彝器款识”、“钟鼎款识”。内容分为“自名式”和“记事式”两类，或传达王命，或称颂祖先，或自我旌功，或训诰后人。

金文传世资料很多，到目前为止，所发现的器皿不下万件，铭文篇数愈万。其书法一般可分为殷商、西周、春秋战国三期。

殷商早期就有了青铜器，铭文却迟至殷商中期，几乎与甲骨文同时出现。铭文字数一般较少，有明显的图画意味和威严、神秘、狞厉的色彩，如鸡鱼鼎、司母戊鼎。目前所发现的商器中铭文字数最多的是《四祀邕其卣》，字形奇特诡异，行笔粗拙雄浑，是殷商金文的书法杰作。

目前所发现的西周最早青铜器是《利簋》，远在陕西临潼出土，书法风格雄健雅致。总起来看，西周早期金文分为两类，一类笔画首尾尖细，存蝌蚪文字遗意，结体随形取势，代表作有《大盂鼎》、《折觥》、《商尊》等；一类笔画短粗圆融，体势斜侧，疏散烂漫，代表作有《大丰簋》、《何尊》、《丰尊》、《鬯鼎》等。西周中期金文总体上也分两类，一类笔画圆匀劲挺，结字穿插避就，严谨稳定，代表作有《墙盘》、《即簋》、《卫盂》、《卫鼎》、《大克鼎》等；一类笔势瘦劲，体势渐趋纵长方正，代表作有《朕匚》。西周晚期金文浑厚雄健，代表作有《猳斝》、《毛公鼎》、《颂鼎》、《禹鼎》、《宗周钟》、《散氏盘》、《虢季子白盘》、《驹父盥盖》等。

春秋战国时期，诸侯割据，群雄争霸。金文书法也是百花齐

放，呈现出强烈的地域化、装饰化特色。总体上可归纳为三派：西北诸国以秦国为代表的“秦派”，东北方诸国以齐国为代表的“齐派”，南方诸国以楚国为代表的“楚派”。

秦派金文书法承西周余绪，风格浑厚，笔力遒健，结体匀称舒展，线条圆韧挺拔，开玉箸体先河，代表作有秦公钟、秦公敦。齐派金文早期布白错落，用笔圆转，如《国差簠》；中期以后用笔劲挺，结体趋长，如《十四年陈侯午敦》；晚期归于严谨，如 灵寝元年～灵寝元年在河北平山县出土的中山王𣥂鼎壶，器皿之多，铭文之长，世所罕见。其书法技巧纯熟，风格谨严，为齐派金文之最。楚派金文结字狂怪、随势斜侧，笔势流动轻捷，开鸟虫书之类奇幻诡异的装饰文字的先河，代表作有《王孙遗者钟》、《楚王𣥂𣥂鼎》《楚公钟》等。

与甲骨文相比，商周金文的形式美和装饰美有了较大的进步，风格也有了多样性的特征，反映了古人下意识的审美思维的逐步觉醒，特别是“东周以后，史书之性质变而为文饰，如钟鐃之文多韵语，以规整之款式镂刻于器表，其字体亦多作波磔而有意求工”，“中国以文字为艺术品之习尚当自此始”（郭沫若《青铜时代》）。

五、石鼓文书法

春秋战国时代，在书法史上产生了优秀的石刻精品《石鼓文》，被后世称之为“书家第一法则”。石鼓共十面，每鼓高约 28 厘米，直径 30 厘米，上下皆削平，作鼓型，其上环刻十首四言古诗，记载了秦国君王游猎的盛况。原石现存北京故宫博物院。石上文字残缺严重，其中一石已无字，二石仅存数字，余者也多不完全。现存最早拓本有明代锡山安氏石鼓斋所藏的北宋拓本三种，临摹本以清末吴昌硕所临最传神。

在文字演变史上，《石鼓文》字型是青铜器铭文向秦代小篆过

渡的代表形态，在书法史上更以其雄强浑厚、朴茂自然的风格，圆劲挺拔、圆中见方、有如玉箸的笔画，方正纵长、重心稳定而疏密相间的结体，开阔均衡、大度雍容的行间布局而称雄百世，影响了一代又一代书家。

六、先秦盟书和简帛书法

除了著名的甲骨文、青铜器铭文和石鼓文外，春秋战国时期的盟书和简帛书，也是弥足珍贵的书法史料，反映出毛笔墨书在先秦时代就已经普遍使用。

考古发现的商代陶片、玉片、兽骨上有用朱砂或墨书写的字迹，证明商代已有毛笔。从这些殷人墨书或朱书的用笔看，线条已有粗细、轻重、疾徐的变化，有一定的节奏感，转折处方圆兼备。

盟书又称“载书”，是春秋战国时代诸侯国之间、各诸侯国和卿大夫之间订立的盟约和誓词。春秋时期六七十年代在山西侯马晋国遗址出土盟书 3000 多件，其中 2000 多件字迹清晰可辨；在河南温县韩氏墓坑，仅 1 号墓就出土了盟书 1000 多件。盟书全部用毛笔书写在玉石上，字迹为朱红色或墨色，字型如蝌蚪，均为小字，起笔重，行笔快，笔画略有弧度，线条富有弹性，笔画之间映带揖让、笔断意连，外型趋于方正而有圆转意味，墨色有先润后枯的变化。

简帛书是简策、牍版、缣帛书迹的总称。简策是用细竹片或细木条编连而成；牍版是薄木板，没写字的叫版，写了字的叫牍；缣帛是丝织品。简帛书都是用毛笔蘸墨书写的。迄今出土的先秦时期的简帛书，多为战国时代楚国的简帛和秦国的简牍。战国早期的楚简有 1978 年河北随县曾侯乙墓出土的竹简 2400 多件、1978 年河南信阳县长台关出土的竹简 1500 件、1978 年湖北江陵望山出土的竹简 1500 件；战国中期的楚简有 1978 年湖南长沙五里

牌出土的竹简 猿件、员猿年长沙杨家湾出土的竹简 苑件、仰天湖出土的 源件；战国晚期的楚简有 员猿年江陵藤县一号楚墓出土的 圆片 源字残简、员猿年江陵长湖南岸天星观出土的竹简 苑件和长沙子弹库出土的帛书。战国楚简帛书的共同特点是字型趋于扁平，起笔略顿后行笔，收笔顺势很快提起，书体介于篆隶之间。战国时期秦国的简牍有 员猿年四川青川县郝家坪秦人墓葬出土的两件木牍，字形扁方，书体已减省盘曲，化繁为简，用笔轻重变化频繁，有“蚕头燕尾”之隶意。

第二节 摇秦代书法

秦始皇统一中国后，在文字上“罢其不与秦文合者”，实行“书同文字”制度，以西周以来秦系文字为基础统一了全国文字。这是文字发展史上的巨大进步，标志着汉字形体的简化和规范化。

一、小篆

秦朝统一的文字，称为“小篆”或“秦篆”。据许慎《说文解字序》，当时有李斯作《仓颉篇》、赵高作《爰历篇》、胡毋敬作《博学篇》，这三部字书是小篆范本和学童启蒙的识字课本，可惜没有流传下来。小篆书法主要保存在秦代刻石、刻符和诏版、权、量中。

据《史记》记载，秦刻石有泰山、琅邪台、之罘、碣石、会稽、峰山刻石，是秦始皇炫耀文治武功、天下一统的纪念碑，相传为李斯所书，字体是标准的小篆。《泰山》刻石仅存 苑字，现藏山东泰安岱庙，其拓本以明代安国所藏 员猿字本最佳；《琅邪台》刻石仅存残石一块，藏中国历史博物馆，传有明代拓本 员猿行，行 愿字；《之罘》、《碣石》二碑早毁；《会稽》刻石现存元重刻本的再刻

本；《峰山》碑亦为后世重刻，现存西安碑林。秦刻石是小篆书法的典范，无论笔法、结字、章法都堪称“万代之法式”，篆书之津梁。

符是古代朝廷调兵遣将、传达命令的信物，上面刻有文字。秦代刻符的代表作有现藏中国历史博物馆的阳陵虎符，“文字谨严宽博，骨劲肉丰，与泰山、琅邪台刻石大小虽异而体势正同”（王国维《秦阳陵虎符跋》），字为错金小篆书，不能墨拓。《秦汉金石录》收有摹本。

权是秤锤，量是斗斛。秦代权量之上多刻（或铸）有统一度量衡的诏书，称为诏权、诏量；或将诏书刻在铜版上，称为诏版。秦诏版权量存世较多，字体主要是小篆，有的也有隶书笔意。著名的权量有《高奴权》、《商鞅方升》和《圆年陶诏量》，而诏版有始皇二十六年诏版和二世元年诏版两类。

二、秦隶

除小篆外，秦代下层官吏和社会各阶层中还广泛应用着一种沿袭春秋战国时期简帛书的手写体，叫秦隶。隶书之名最早见于班固《汉书·艺文志》，班固认为隶书“起于官狱多事，苟趋省易，施之于徒隶也”，晋卫恒《四体书势》说：“秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，既令隶人佐书……隶书者篆书之捷也。”可见隶书改篆书的繁难而趋于简易，这在文字发展史上又是一大进步。

史书相传，是下邳人程邈搜集、整理甚至创制了隶书，但无实证资料可考。公元前213年，在湖北云梦县睡虎地秦墓出土了2000多枚竹简，字体融篆隶为一炉，是典型的秦隶。

三、关于秦书八体

东汉许慎说：“秦书八体：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。”

大篆也叫籀文、籀篆、籀书，传为周宣王太史籀所作，原著已失传。秦代大篆当为西周以来的秦系文字，如《石鼓文》、《秦公钟铭文》等。小篆是当时的标准字体，而刻符如《阳陵虎符》等，字体也是小篆。虫书又叫“鸟虫书”，以鸟虫鱼形变为笔画，属于装饰性的篆书字。摹印，也叫缪篆，是书于印玺上的文字，入印文字有大篆，也有小篆。署书也叫榜书，题门榜、匾额所用，多为秦篆或秦隶。殳书，是题在兵器上的文字，多为小篆。隶书用于官府事务。由此可见，所谓“秦书八体”，实际上只有大篆、小篆和秦隶三种而已。

第三节 摇摇汉代书法

汉代是书法走向成熟的重要阶段。首先，汉字形体发生了重大变化，隶书定型并成为这一时期的代表字体，这在文字史上称为“隶变”。隶变是一次伟大的变革，是古文字向今文字过渡的里程碑，其重大意义是沿着先秦、秦代以来对篆体文字的简化、草化和书写快速化的路线，不仅使隶书本身成为法理完备的书体，而且为楷书、草书、行书等书体成型于民间奠定了思想基础，为书法艺术的发展提供了广阔的空间。其次，汉代经济、文化的稳定发展和毛笔、纸张的改良为书法艺术的成熟提供了物质基础。特别是教育的普及，书写群体的日益扩大，从根本上为书法人才的脱颖而出提供了广大的群众基础。再次，统治者大力提倡书法，重用“善书”人才，为书法艺术的发展提供了契机。

至东汉后期，书法逐渐成为一种独立的艺术形式。以审美为目的的书法欣赏、创作活动相当普及，出现了群众性的书法热潮。如蔡邕等人用篆、蝌蚪、隶三体所书的《熹平石经》立于洛阳太学门外时，“其观视及摹写者，车乘日千余辆，填塞巷陌”（《后汉书蔡邕传》），“观者如市，叹美不及”（宋陈思《秦汉魏四朝书

法》)；而草书虽然“朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备”，而学习的人“专用为务，钻坚仰高，忘其疲劳，夕惕不息，仄不暇食，十日一笔，月数丸墨，领袖如皂，唇齿常黑”（赵壹《非草书》），体现了当时文人对草书艺术的痴迷与疯狂。据史书记载，其时书法名家辈出，如曹喜、杜度、崔瑗、王次仲、张芝、蔡邕、张昶、刘德升、师宜官、梁鹄等人，书法均盛极一时。书法理论也相继出现，有力地推动了书法实践的发展。书论史上的第一篇重要著作——赵壹的《非草书》，虽然是对当时痴迷草书现象的批判，却由此而揭开了书法理论研究的序幕。稍后的蔡邕不但是当时书家的楷模，而且是书法理论的权威，他在《篆势》、《笔势》、《九势》、《笔论》等著作中，提出了“书者，散也”，“欲书先散怀抱，任情恣性”等著名观点，对书法的形式美和抒情性进行探讨，具有开创性的意义。

一、汉代简牍、帛书

西汉书法主要见于大量出土的简牍和帛书。其中属于西汉早期实物的有长沙马王堆简牍和帛书《老子》（甲、乙本）、《战国纵横家书》，湖北江陵张家山简书；西汉中后期至东汉的有《银雀山汉简》、《居延汉简》、《流沙坠简》、《武威汉简》、《敦煌书简》等。汉简帛书直接继承了先秦简帛与秦隶的传统，浑厚质朴，仪态万千。墨迹中有篆书圆融流动的笔意，八分的波磔，行草书的连笔，楷书的源头，可谓篆隶楷行草诸体并存，风格多样，是极其宝贵的书法资料。

二、汉代碑刻与八分书

西汉刻石文字留存至今的较少，较为著名的有《群臣上寿刻石》、《五风刻石》（又称《鲁孝王刻石》）、《莱子侯刻石》（又称《天凤刻石》）。至东汉，树碑立传之风日盛，而隶书经过整理和

美化，已成为蚕头燕尾、波磔分明、体式开张的所谓“八分”书体。

八分书产生于东汉后期，对它的解释有三种。其一，认为八分书是合于篆、隶之间的中介书体。吾邱衍《学古编》云：“八分者，汉隶之未有挑法者也，比秦隶则易识，比汉隶则微似篆，若用篆笔作汉隶字即得之矣。”其二，认为八分是介于隶楷之间的中介书体，亦称“八分楷法”。南齐竟陵王萧子良云：“灵帝时王次仲饰隶为八分。”其三，以为八分书就是隶书的美化。翁方纲《两汉金石记》云：“汉人有波之隶则由隶渐增笔势，其形象八字分布，故曰八分。”翁氏据此将隶书分为古隶、分隶、楷隶三个发展阶段。

汉隶碑刻著录于文献的约 ~~四百~~ 多种，有拓本传世的约 ~~四百~~ 多种，其中有许多经典名碑，是后人习隶的楷模。从风格上分，茂密雄强、浑朴厚重的，有《褒斜道刻石》、《郾阁颂》、《西狭颂》、《封龙山碑》、《衡方碑》、《夏承碑》、《尹宙碑》、《耿勋碑》、《潘乾碑》、《赵闾令碑》、《景君碑》、《裴岑记功碑》、《樊敏碑》等；方整劲挺、斩截爽利的，有《张迁碑》、《子游残石》、《张寿碑》、《鲜于璜碑》等；法度森严、中规中矩的，有《熹平石经》、《礼器碑》、《曹全碑》、《乙瑛碑》、《史晨碑》、《华山碑》、《孔宙碑》、《朝侯小子残石》、《韩仁铭》、《杨叔恭残碑》、《白石神君碑》、《刘熊碑》等；舒展峭拔、烂漫多姿的，有《石门颂》、《杨淮表记》、《沈府君神道阙》、《冯焕神道阙》、《仓颉庙碑题铭》、《三老讳字忌日记》等。

三、章草与今草

“汉兴而有草书”（卫恒《四体书势》）。汉代简帛书中已经可以看出章草、今草混用的痕迹，如《武威汉简》的《武威医简》、《居延汉简》的《永元兵物簿》，这说明章草、今草几乎同时孕育和

适用。

员爰章草

唐张怀瓘云：“章草者，史游所作也，此乃存字之梗概，损隶之规矩，纵任奔逸，赴速急就，因草创之意，谓之草书。”可见章草是带有汉隶特点的草书，史游《急就章》是章草的代表作之一，东汉杜度、崔瑗也以章草著名，人称“崔杜”，惜无作品传世。

员爰今草

今草是不带隶意的草书，传由东汉张芝变章草而来，特点是体势连绵、笔意奔放。张芝（？～约 员圆年）字伯英，敦煌酒泉人，后世尊称为“草圣”。习书勤奋，“凡家之衣帛，必先书而后练之；临池学书，池水尽墨”。（卫恒《四体书势》）其时民间已经流传今草的体制，张芝加以整理提高，创立了“一笔书”，即今草。张芝的草书对后世影响很大，遗憾的是现在所传张芝的草书已寥寥无几，且真伪莫辨。

四、行书与楷书

行书、楷书在西汉时期就已经产生。《流沙坠简》、《武威汉简》、《居延汉简》中均有类似于今日行书、楷书的字形，而行书的成熟早于楷书。

员爰行书

宋代《宣和书谱》云：“自隶法扫地而真几于拘，草几于放，介乎两者间行书有焉。于是兼真则谓之真行，兼草者谓之行草。爰自东汉之末有颖川刘德昇者，实为此体，而其法盖贵简易，相因流行，故谓之行书。”可见行书是介于真书、草书之间的书体。

员爰楷书

楷书，也叫正书、真书。相传“后汉章帝时，上谷王次仲以古书字形少波势，始作八分楷法，谓有楷法也”。（唐唐玄度《论十体书》）其特点是在隶书基础上字形趋于正方，改汉隶中波磔为钩

撇，笔画趋于平直。王次仲的“楷法”今人无缘得见，但从《流沙》、《居延》诸简和《王稚子双阙》中可见楷书的形貌。

五、砖瓦、印玺文字

汉代砖瓦文字别有韵致。砖文在西安、洛阳出土较多，内容多为“延年益寿”、“子孙益昌”等吉语，字体多为篆体，也有隶书，线条奇拙，自由豪放，如西安出土的《十二字砖文》等。瓦当，是古代建筑屋面檐口勾头瓦的瓦头，秦代瓦当多图案，汉代瓦当多文字，有圆形、半圆形等。文字瓦当以篆体为多，分为宫殿类（如兰池瓦当）、官署类（如上林农官）、祠庙类（如秦灵嘉神）、吉语类（如延寿万年）、记事类（如单于和亲）等，对后世篆刻有一定影响。

对篆刻的发展影响最大的是汉代印玺。

印玺承继商周青铜器铭文余绪，最早出现在春秋中叶，至战国时代已广泛应用，现存先秦古印玺有 ~~三百~~四百以上。汉代印玺大盛，其数量之多、质量之高远胜先秦，是篆刻史上光辉灿烂的一页，习篆者皆以宗法汉印为门径。


汉代印玺可分为官印、私印、箴言印、吉语印、烙马印、肖形印多种。印材有金、银、铜、玉、琥珀、玛瑙、木等，形状有正方形、长方形、椭圆形等多种，印文分白文（阴刻）、朱文（阳刻）两种，字体为小篆、缪篆、鸟虫书等，字数有一、二、三、四字不等，四字以上叫多字玺。汉印中还有一种“封泥印”，是当时传递公文、信件时用的加密印章。汉印成就很高，是难得的书法、篆刻精品。

第四节 摇魏晋南北朝书法

魏晋南北朝是我国历史上一个政局混乱、多灾多难的时代。这一时期，战乱纷起，社会动荡，政治腐败，门阀制度森严。文

人仕子为了逃避现实，纷纷谈玄论道，崇尚老庄，精神上追求自由和解放。他们游戏山水、品藻人物，在艺术创作中追求个性的抒发。于是，这一时期的书法艺术取得了空前的发展，是书法史上最辉煌的时代之一。特别是东晋书法，追求神韵、意趣和创新，讲究个人情感的抒发，书法理念有了质的飞跃和升华，后人称之为“晋书尚韵”。马宗霍《书林藻鉴》云：“书以晋人为最工，亦以晋人为最盛。晋之书，亦犹唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之尚也。”

一、魏晋书法

考察魏晋“尚韵”书风的成因，一是书法艺术在社会上得到高度重视，统治者出于“记载道德、纪纲万事”的需要，“立书博士，置弟子教习”，文人以善书为荣；二是楷、行、草书成为这一时期的主流书体，这些从篆、隶等古体演化而来的“今体”，更能适应于抒写性灵，表达审美情趣的需要；三是这一时期纸张逐渐成为重要的书写材料，如历年出土的楼兰文书、高昌及吐鲁番《三国志》残卷、敦煌写经等，都是这一时期的纸本文字材料，现存最早的名家墨迹——陆机（）《平复帖》也是纸本墨迹；四是这一时期出现了以“二王”为代表的一批书家，雄视百代，光照千古，这些书家以姓氏家族为群落，具有风格沿袭相传的世家特征，如袁宏《述书赋》中有“博哉四庾，茂矣六郗，三谢之盛，八王之奇”的说法，庾、郗、谢、王即为当时的书法世家；五是书法创作的辉煌成就，促进了书法理论的发展，书学在魏晋时期逐渐成为一种专门的学问，书法批评蔚成风气。主要的书学著作有卫恒《四体书势》、成公绥《隶书论》、索靖《草书势》、传为卫夫人（卫铄）的《笔阵图》、传为王羲之的《题卫夫人笔阵图后》、《书论》及《笔势论》、王僧虔的《论书》及《笔意赞》、袁昂《古今书评》、庾肩吾《书品》、萧衍《古今书人优劣评》等。这些著作从理论上对

创作经验进行了总结，具有较高的学术价值，也推动了书艺向前发展。

员爰钟繇(员貌~ 圆魏)

字元常，颍川长社(今河南长葛县东)人。魏明帝时官至太傅，亦称钟太傅。学书勤奋，“若与人居，画地广数步，卧画被穿过表，入厕终日忘归”。(陈思《秦汉魏四朝用笔法》)师法工篆隶的曹喜、善八分的蔡邕、创行书的刘德升，博采众长，成为一代宗师。钟繇对于真、行二体有创始之功，尤以真书成就最高，“秦汉以来，一人而已”(《书断》)，“备尽法度，为正书之祖”。(《宣和书谱》)其传世书作有《宣示表》、《贺捷表》、《荐季直表》、《力命表》、《墓田丙舍帖》，据传均为王羲之等后人的临摹或翻刻本。

圆爰王羲之(猿魏- 猿晋)

字逸少，琅琊临沂(今属山东)人。官至右将军，世称王右军。楷、行、草各体皆工，尤以行书成就最高，是一位集大成的书家，时人号称“书圣”，对中国书坛的影响十分深远。南梁武帝萧衍评曰：“王羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙，故历代宝之，永以为训。”传世的楷书摹本及刻帖有《乐毅论》、《告誓文》、《黄庭经》、《东方朔画像赞》、《孝女曹娥碑》等，均为小楷，其中《黄庭经》后人以为右军楷书第一。行书《兰亭序》被后世誉为“天下第一行书”，其用笔、结体、章法和笔势、气韵，均达到了完美、和谐、生动等多样统一的境界。据传《兰亭序》真迹已随葬昭陵，存世的只有临摹本和刻本，而以“神龙本”最佳。王羲之行书名作还有《快雪时晴帖》、《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《姨母帖》、《平安帖》、《何如帖》、《奉橘帖》、《二谢帖》、《得示帖》、《频有哀祸帖》等，均为唐摹本。此外还有唐代僧人怀仁集《圣教序》。草书有《十七帖》和《淳化阁帖》收录的草书帖，如《远宦帖》、《寒切帖》、《上虞帖》、《初月帖》等。

猿媛王献之(猿原 猿元)

字子敬，小字官奴，官至中书令，人称“王大令”，以书出名，与其父王羲之并称“二王”。以行、草书见长，用笔外拓，神骏妍美，逸气纵横，虽功力不及父，然秀媚过之。传世已无真迹，现存行、草书有摹本《鸭头丸帖》、《地黄汤帖》、《中秋帖》、《送梨帖》、《廿九日帖》和《保母砖志》，楷书有刻本《洛神赋十三行》。

除上述几人外，魏晋之际著名书家还有皇象、邯郸淳、卫凯、韦诞、卫瓘、索靖、卫恒、卫铄、王珣等。

皇象，字休明，生卒年不详，广陵江都（今扬州市西南）人，三国孙吴的著名书家。自幼工书，师法杜度，善篆书、章草，相传皇象所书《急就章》为章草典范之一，书法简古、笔力劲健。孙吴名碑《天发神讖碑》相传也是皇象所书，字体“若隶若篆”，笔法上篆隶参合，取隶书方折之法，却无“蚕头燕尾”之迹，雄强无比，有强烈的艺术个性。

邯郸淳，一名竺。相传他八体皆工，尤精古文，有“淳法”之说。

卫觊，字伯儒，河南安邑人。笔法上变隶书的“蚕头燕尾”为方笔，世称“折刀头”，是魏碑笔法之祖。传魏《受禅碑》为其“金针八分书”。

卫凯之子卫瓘(公元300~376)，字伯玉，官至尚书令。善草书，《淳化阁帖》中收有《顿州帖》。

索靖(图3-1-10)，字幼安，甘肃敦煌人。善草书，与卫瓘同事尚书台，故有“一台二妙”之称。创“银钩趯尾”笔法，有章草《月仪帖》、《出师颂》、《七月廿六日帖》等刻本传世。索靖章草点画的简省和停顿、书风的稚拙和顿宕，大大启发了东晋书法家们流美简便的审美意识；是东晋行草盛行的前奏。

韦诞(？—192)，字仲将，京兆人。善题署，善制墨，有“仲将之墨，一点如漆”的美誉。

王珣(猷之弟),字元琳,官至尚书令。善行草书,行书真迹《伯远帖》清代收藏于宫廷,乾隆把它与王羲之《快雪时晴帖》(唐响拓本)、王献之《中秋帖》(米芾摹本)合称“三希”,并以“三希”之名刻丛帖《三希堂法帖》。

两晋禁止民间树碑立传,因而后人见到的晋代碑版极少。但也有少量名碑,如西晋时期的郭休碑,灵寢元年出土,现藏北京故宫博物院,该碑是碑刻字体由隶转楷的代表作,风格朴茂古拙。现存云南曲靖的东晋名碑《爨宝子》书体亦在隶楷之间,纯用方笔,如同刀切斧削,笔力雄健,该碑与稍后的《爨龙颜碑》合称“二爨”。现立鸭绿江边集安县的《好大王碑》(又称《高句丽碑》),高圆丈有余,气势雄伟,书体亦楷亦隶,方正醇厚,朴茂遒古。

魏晋书法的卓越成就,不仅对中国后代书法发展起过不可低估的作用,而且书泽远被,极大地推动了日本等国书法艺术的发展。据日本《书法目录》记载,唐朝时日本高僧游学中国,带回了大量的中国典籍,其中就有许多“二王”及其流派的法帖。鉴真和尚东渡日本,也带去了《王右军真迹行书》等大量晋人字帖。日本王室珍爱王羲之书法,宫廷中王羲之法帖收藏颇丰。被日本书坛誉为“三笔”、“三迹”的嵯峨天皇、空海、橘逸势和小野道风、藤原佐理、藤原行成都是深受“二王”书法的滋养而成为日本书坛巨擘的。

二、南北朝书法

东晋灭亡后,出现了南北割据的政治局面,书法艺术也随之分为南北两大派,南派因禁碑而多尺牍,北派无碑禁而多碑榜。总的看来,两派书风各有特点,南媚而北朴,故有“北碑南帖”之说。

南朝书坛承续“二王”风气,书风婉丽清逸,其中王献之对南

朝书法的影响尤著，有“比世皆高尚子敬”之说。主要书家有羊欣（獭园·源颢）、王僧虔、萧子云、智永等。山阴永欣寺僧智永，是王羲之七世孙，在南朝书名最盛，人称“永禅师”。他习书刻苦，“退笔成冢”，居于永欣寺阁上源年，写真草千字文愿多本，施与江东诸寺。求书者磨穿了门槛，后用铁皮裹上，称为“铁门限”。

南朝传世墨迹，主要有王僧虔的《太子舍人王琰帖》，智永的《真草千字文》等。南朝未开碑禁，但也存少数名碑如《爨龙颜碑》、《萧蟾碑》、《瘞鹤铭》等。

北朝书迹主要见于碑石，有碑版、摩崖、塔铭、造像记等多种形式，尤以墓志、摩崖、造像记规模最大，数量最多，书法艺术成就最高。其书体以独具风貌的楷书为主，书风粗犷豪放，开隋唐正书之先河。后世因北魏石刻最能代表北朝书风，故称这种书体为“魏碑”。魏碑主要有三类：

员爨造像记

集中在当时首都——洛阳的龙门石窟。最著名的有《龙门四品》，即《始平公造像记》、《孙秋生造像记》、《杨大眼造像记》、《魏灵藏造像记》。后经历代书家精选，又增加了《比丘道匠造像记》、《解伯达造像记》等为《龙门二十品》。康有为认为造像记书法“自成一体，意象相近，皆雄俊伟茂，极意发宕，方笔之极轨也”。

员爨碑志

著名者有《元祥墓志》、《元悦墓志》、《元晖墓志》、《司马悦墓志》、《刁遵墓志》、《元怀墓志》、《崔敬邕墓志》、《李璧墓志》、《张黑女墓志》、《吊比干碑》、《张猛龙碑》、《恽福寺碑》等。这些碑志书法技巧纯熟，艺术上乘，是魏碑的代表作。

獭爨摩崖

“就其山而凿之曰摩崖”。北朝摩崖，一类是以《石门铭》、

《郑文公碑》为代表的歌功颂德的作品，一类是佛经，如《泰山经石峪金刚经》。北朝摩崖多为擘窠大字，气势雄伟，与壮阔的自然山水相辉映，显示出与天地同寿，与日月争辉的豪情。

第五节 隋唐五代书法

二百多年南北分裂的局面终于伴随隋朝的建立而宣告结束。隋文帝统一中国后，南北文化出现大融合。体现在书法上，这种融合是将南朝的韵致流美和北朝的刚健拙朴合为一体，开始向规范、法度的方向发展，书风趋于匀整、平正，拉开了“尚法”书风的序幕。《董美人墓志》、《龙藏寺碑》、《曹植庙碑》、《信行禅师砖塔铭》、《贺若谊碑》、《孟显达碑》、《启法寺碑》、《苏慈墓志铭》、《赵芬残碑》等是隋代书法的代表作。

唐贞观之治后，社会稳定，国泰民安，政治、经济、军事、文化达到空前繁荣。国内各民族文化艺术相互融合，国际上的文化交流也十分广泛，诗歌、书法、绘画、音乐、舞蹈均获得了巨大的成就。唐太宗以书为教，他吸取前朝经验，在京都国子监设立书法专业，教授学童；开设弘文馆，要求五品以上京官进馆学书；设立书学博士；搞科举取士，书法被列为重点考试科目，成为擢拔人才的重要标准之一；对书法遗产进行了广泛、系统的搜集，特别是对他喜爱的王羲之书法。在唐太宗的大力倡导下，书法教育空前普及，书法名家辈出，各擅其长，传世巨作层出不穷，掀起了书法上继魏晋后的又一高潮。

唐代书法诸体具备，尤以楷书最为突出，“楷法晋唐”之说由此而来。唐代书法多崇法度，出规入矩，讲究工整严谨，势平稳妥，后人以“尚法”二字概括之。唐代书学论著丰富，名篇有孙过庭《书谱》，张怀瓘《书断》，窦泉《述书赋》，张彦远《法书要录》，韦续《墨薮》，徐洗《论书》，颜真卿《述张长史笔法十二意》，欧阳

询《八诀》、《三十六法》等。

一、初唐四大家

欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷并称为初唐四大家，均以楷书成就最大。

欧阳询(缘苑~远勋)，字信本，潭州临湘(今湖南长沙)人，贞观初任太子率更令，人称“欧阳率更”。初学王羲之，“八体尽能”，以“欧体”楷书名世，书风瘦硬，法度谨严，笔力险劲，被称为唐人楷书第一。传世楷书有《九成宫醴泉铭》、《温彦博碑》、《皇甫诞碑》等。行书《梦奠》、《卜商》、《张翰》三帖亦独具自家面目。其子欧阳通，亦精于楷书，与其父并称“大小欧阳”，可见书名之盛，代表作有《道因法师碑》。

虞世南(缘谿~远懿)，字伯施，越州余姚人(今属浙江)，官至秘书监，封永兴县令，世称“虞永兴”。书法与欧阳询齐名，号称“欧虞”。师承智永，与二王书风一脉相承。楷书代表作为《孔子庙堂碑》，该碑刻成后，车马填集碑下，捶拓无虚日，故不久碑毁。此碑书法峻朗圆润，端雅静穆，为唐楷典范之作。行书代表作有《汝南公主墓志铭》等。

褚遂良(缘远~远象)，字登善，钱塘(今杭州)人。高宗时封为河南郡公，故称“褚河南”。师承二王，并借鉴北朝石刻。楷书代表作为《孟法师碑》、《雁塔圣教序》；行书代表作有《枯树赋》等。

薛稷(远忍~远谔)，字嗣通，蒲州涿阴(今属山西)人，官至太子少保，世称“薛少保”。以楷书著称，书风继承褚遂良一脉，有“买褚得薛，不失其节”之说。书迹有《信行禅师碑》等。

二、颜筋柳骨

颜真卿和柳公权是唐代最负盛名的两大书法革新家。他们一反初唐诸家的精工秀媚，创造了雄强博大、遒劲丰润的艺术风

格，而颜书以丰筋胜，柳书以骨力见长，故世称“颜筋柳骨”。

颜真卿(701-785)，字清臣，琅琊临沂(今属山东)人。曾为平原太守，世称“颜平原”，又封为鲁国公，故称“颜鲁公”。为人刚正不阿，嫉恶如仇，书风与人品互为表里，书法对后世影响深远。其楷书雄强方正，浑厚古朴，世称“颜体”。代表作有《多宝塔碑》、《东方朔画赞》、《颜勤礼碑》、《元次山碑》、《颜家庙碑》、《大唐中兴颂》等。其行书备受推崇，《祭侄文稿》被称为“天下第二行书”。

柳公权(773-843)，字诚悬，京兆华原(今陕西耀县)人，官至太子太师，“笔谏穆宗”传为书坛佳话。楷法刚劲挺拔，以骨力见胜，世称“柳体”，名作有《玄秘塔碑》、《神策军碑》等。

三、颠张醉素

张旭，字伯高，吴郡(今江苏苏州)人，官至金吾长史，故世称“张长史”。精工楷书，《郎官石柱记》为代表作。草书尤其著名，是狂草书体的创始人。喜饮酒，往往大醉后作草书，或以头发濡墨而书，时人谓之“张颠”。传世草书有《千字文》、《肚痛帖》《古诗四帖》等。

怀素，字藏真，俗姓钱，长沙人。性灵豁畅，嗜酒如命，一日九醉，谓之“醉僧”，是唐代又一狂草书大家，与张旭合称“颠张醉素”。其书如奔蛇走虺，骤雨旋风，是狂草的典型代表。存世遗迹有《苦笋帖》、《千字文》、《自叙帖》等。

四、孙过庭《书谱》

孙过庭，字虔礼，吴郡人，唐代著名的书法理论家、草书家。《书谱》是千古传诵不辍的书学名篇。《书谱》书法用笔精到，结体遒美，草法周详，为后世习草者开一门户。

五、“书中仙手”李邕

李邕，字泰和，扬州江都（今属江苏）人，曾官至北海太守，人称“李北海”，有“书中仙手”之美誉。代表作有《麓山寺碑》、《云麾将军碑》等。

六、五代杨凝式

唐代衰亡之后，五代时期出现了割据混乱的局面，这时期无论是书法家群体还是卓然独立的书法家，都十分有限。杨凝式是五代最负盛名的书法家。

杨凝式（~~愿~~ 873~ 907），字景度，陕西华阴人。在五代梁、唐、晋、汉、周各朝都做过官。曾佯疯自晦，人称“杨疯子”。喜题字于壁。今人潘伯鹰说：“可惜杨凝式的字迹多在墙上，容易损毁，因之真笔至今已极难见，深为惋惜。”现传世的《韭花帖》、《神仙起居帖》、《夏热帖》等少量墨迹，十分珍贵。杨凝式书法得益于颜、柳、二王而推陈出新，是唐至宋之间承上启下的关键人物。黄庭坚诗云：“世人但学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨疯子，下笔便到乌丝阑。”对杨凝式善于学习、不落前人窠臼的师古方法表示赞赏。

第六节 宋代书法

宋朝因淳化三年太宗命王著编次摹刻的《淳化阁帖》问世之后，帖学大兴。此后，翻刻增减《阁帖》不断。丛帖的汇刻，使许多名家书法得以保留，并为士子提供了习书的范本。但宋刻《阁帖》采择不精，且真伪杂糅，给后世书法带来了消极影响，加上《阁帖》书法以晋唐为主，羲、献为宗，多为小楷或行草书体，限制了习书者的视野，故宋元以后帖学派书风渐趋柔媚。这一时

期，还出现了“趋时贵书”的干禄书风，一些文人把书法作为仕进手段，不仅趋帝王之好，取法《淳化阁帖》，而且趋权贵所好，宗法其书。米芾《书史》记载：“李宗谔主文，士子皆学李，李书肥浊，一时书皆尚肥。韩琦好颜书，士俗皆学颜，蔡襄主政，士庶又皆学蔡，王安石为相，书法一时趋瘦硬。”这种“投权贵所好”的风气，不利于书法的推陈出新，因而从总体上看，宋代书法未能出晋唐人窠臼，继承多而创新少。唯有苏、黄、米、蔡四家，虽都宗法晋唐，但更讲究“意趣”，是“尚意”书风的杰出代表。他们追求“天真烂漫”、超脱凡俗的风格，与晋唐面目、法度有很大区别，故能自成一家。

苏轼，字子瞻，号东坡居士，眉山（今属四川）人。宋代大文豪。书法以行书见长，以《赤壁赋》、《洞庭春色赋》、《黄州寒食诗》为代表。

黄庭坚，字鲁直，洪州分宁（今属江西）人。自号山谷道人，人称“黄山谷”。善行、草，代表作有《松风阁诗》、《诸上座帖》等。

米芾，初名黻，字元章，自号鹿门居士，海岳外史。曾官至礼部员外郎，人称“米南宫”。为人颠狂，时称“米颠”，其行书成就较高，有《蜀素帖》、《苕溪诗卷》等名作传世。

蔡襄，字君谟，兴化仙游（今属福建）人。真行草隶并善，而行书第一。《茶经》、《荔枝谱》、《暑热帖》为代表作。

宋代出了一位最负盛名的皇帝书家——宋徽宗赵佶。赵佶（~~元徽~~—~~元徽~~）政治上昏庸无能，在艺术上却很有造诣。他工诗能文，擅山水、人物、花鸟、墨竹，书法擅长楷、行、草，堪称为一代大家。书法自创“瘦金体”，草书《千字文》是一件异常珍贵的艺术品。佳作还有《御书临写兰亭序绢本》、《欲借风霜二诗帖》、《掠水燕翎诗纨扇》、《恭事方丘敕》、《夏日诗帖》、《欧阳询张翰帖跋》等。

第七节 摇元代书法

元代书法沿袭宋代帖学之路，特别是在继承二王方面成就突出。书法以行草书居多，取向较为单一，未能脱离二王窠臼。这一时期的著名书法家有赵孟頫、鲜于枢、康里巎巎、柯九思、杨维桢等。

总的来说，元代书坛是在晋人书风笼罩下发展起来的，它不像唐、宋两代有那么多风格鲜明、标新立异的个性书法家，加之赵孟頫在元代的巨大影响，使朝野许多学书者取法于他。因此，多向取法、全面发展的局面受到了限制，但是在继承魏晋的书法传统上力求臻于完善，元代的书法家们作出了卓有成效的贡献。

赵孟頫，字子昂，号松雪道人、水晶宫道人，湖州（今浙江吴兴）人。宋宗室。入元后官至翰林院学士承旨，封魏国公，谥文敏。世称“赵松雪”、“赵文敏”，是元代集晋唐书法大成的著名书法家。诸体皆工，尤精楷书、行书。代表作有楷书《三门记》、《胆巴碑》，行书《二陆文赋跋》、《洛神赋》等。对这位宋代王孙改仕新朝的赵孟頫，正统的士大夫谴责其“人品”，不齿他的“贰臣”行为，故后世书坛对其非议颇多。如清代的傅山出于对民族气节的维护，坚决反对学习赵字，针锋相对地提出了写字“宁拙毋巧，宁丑毋媚”的艺术主张。然而，在元代艺坛上，赵孟頫的盟主地位却是大家所公认的。他诗文清俊，书画出类拔萃，是一位具有全面才能的艺术家。山水、竹石、人物、花鸟无所不能，成就很高。在书法上，赵孟頫诸体皆能，“篆籀分隶真行草无不冠绝古今，遂以书名天下”。元代以后，明清两代书坛同样深受赵孟頫书风的影响。

元代书法明确提倡复古，号召重振晋唐书风。这一回归使书法家重新全面领略晋人的风采，使元代书坛又充满了清雅和圆

润。赵孟頫以他过人的学识和精力，领导了这一历史潮流。赵孟頫学习书法以量大而著称，据记载，他每天可写小楷一万多字，元代画家黄公望钦佩地说，如果不是亲眼看到他飞一样地落笔，真不敢相信世间竟有这样快的高手。他创造的“赵体”，能与“柳体”、“颜体”、“欧体”相匹称，在元明清三代书坛中享有很高的地位。时至今日，“赵体”仍享有盛名。

第八节 摇明代书法

明代 1368 年间，书法家队伍十分庞大，并且继续以帖学为重，由宋元书法上溯到魏晋和唐代。明代皇帝均喜好书法，促使帖学风靡，许多人试图通过写好书法而得到奖赏，进而谋得一官半职。因此，明代的文化人精心钻研书法，擅书者众。据《书学史》记载，明代书法家计三百五十余人。其中杰出的书法家有祝允明、文徵明、王宠、徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、王铎，以及“束茅代笔”、厚重老辣的陈献章；“得右军骨”、清劲绝伦的王守仁；眼界极高，“以山阴为宗，唐宋名家，不以屑意”的邢侗；得益于米芾家法的米万钟；欹侧取势、险峻不凡的倪元璐；豪爽放纵、极富变化的陈淳；“怪伟跌宕”、“震撼一世”的张弼，都可称得上是明代书家中的佼佼者。他们标新立异，力矫时弊，无异于一股股清风，给墨守成规的明代书坛带来生气。从这个意义上讲，他们的贡献是不可低估的。

一、明初

明初较有水平的书法家有“三宋二沈”：“三宋”即宋璡、宋克、宋广。尤其是宋克的章草，茂美冲和，可入晋人之室。“二沈”即沈度、沈桀，有“云间二沈”之谓。以沈度名声最大，篆隶真行俱能，尤以小楷见长，婉丽飘逸，雍容矩度，极受明成祖的

喜爱，称之为“我朝王羲之”。士子多法其书，逐渐形成了明代的“台阁体”。

二、明中叶

明中叶以祝允明、文徵明、王宠等吴中书家为杰出代表，当时有“天下书法归吾吴”之说。

祝允明（1461~1527），字希哲，号枝山，江苏苏州人。与文徵明、唐寅、徐祯卿并称“吴中四才子”。祝允明缘岁时就能写出一尺见方的楷书，怨岁能诗。他勤奋好学，上至汉魏唐诸家，下至宋元诸贤，转益多师。祝允明诸体皆擅，他的小楷，取法钟繇的古朴和二王的秀妍，《出师表》有“明代小楷第一”之称。草书成就突出，继承了尚意书法传统，大草深得张旭、怀素、黄庭坚的神韵，真情挥洒，率意而作，无拘无束，形成了风骨烂漫、天真纵逸的艺术风格。草书佳作有《草书诗翰卷》、《李白诗卷》、《狂草扇面》《自书诗卷》等。

文徵明（1470~1533），号衡山居士，江苏苏州人。缘岁时授翰林院待诏，人称“文待诏”。在明代书画界，文徵明称得上是成就重大、影响广泛的书画全才。他能诗、会画、擅文，真草隶篆样样皆能，尤以行书、小楷名气最大。文徵明是勤奋学书的典型，为后人树立了勤奋、严谨的书画家形象。少年时书法不佳，但他刻意临池，无数次严谨的训练终于使文徵明在书坛初露头角。他师法二王，兼取苏轼、智永笔意，并得益于赵孟頫和康里巎巎，师承面很广。书法风格以秀雅、工整见称。文徵明为后世留下了大量宝贵的墨迹，《四体千字文》法帖在民间流传很广。此外还有《金刚经》、《离骚经九歌册》、《自书诗卷》、《真赏斋铭并序》、《西苑诗》等。

三、晚明

晚明书坛名家荟萃，主流是以继承传统为主，但也不乏标新立异、独辟蹊径的书家。重要书家有邢侗、张瑞图、米万钟、董其昌、徐渭、倪元璐、黄道周、王铎等人。

徐渭（号青藤），字文长，号天池、青藤，浙江山阴人。一生际遇坎坷，晚年尤甚，其个性孤傲倔强、愤世嫉俗。徐渭才华出众，诗文、戏曲、杂剧、绘画、书法皆擅。自称“吾书第一、诗二、文三、画四”，对书法成就极其自负。他早年师承黄庭坚，后期学米芾，笔意奔放、沉着痛快，以豪迈不羁、直抒性灵的气质见长。明代表宏道评他的书法如“八法之散圣、字林之侠客”。徐渭书法成就以草书最高，主张作草“信手扫来”，“醉抹醒涂”，“扫”是徐渭最常用的笔法，极具特色。徐渭有诗云：“枝枝叶叶自成排，嫩嫩枯枯向上栽，信手扫来非着意，是晴是雨凭人猜。”他还用大草笔法作画，开创了笔墨恣肆、大气磅礴的大写意画派（青藤画派），对后世产生了深远的影响。郑板桥曾自刻一枚印章，自称“青藤门下走狗”，现代画家齐白石则自谓恨不能早生徐渭年，来为徐青藤磨墨理纸。徐渭著有《徐文长集》、《徐文长佚草》。其书法传世佳作亦十分丰富，著名者有《杜甫秋兴八首》、《天瓦庵诗卷》等。

董其昌（号思白），字玄宰，号思白，香光居士，华亭人。举进士后曾任太常少卿、侍读学士等职。据传少年董其昌赴乡试时，由于书法难以入目，被判为“二等”。此后他刻苦学习书法，一生临池不辍。初师“颜体”、“虞书”，继而师法王羲之、钟繇。临摹“二王”作品几可乱真，由此声名鹊起。他擅长行草书，代表作有《行草书卷》、《项元汴墓志铭》、《李白月下独酌诗》等。综观董其昌的书法，可用“疏散和雅”四字概括，观其书有“清风出袖，明月入怀”之感，故在当时就“名闻外国，尺素短札，流布人

然而在明代台阁体泛滥的历史背景下，清初书法走进了“馆阁体”的死胡同，书坛上下一片“乌、方、光”，千人一面，毫无新意与创造。

清代中期，碑学逐渐兴起，出现了一大批融碑帖于一炉的书法家，书风与前清迥然不同，特别在篆、隶、魏碑诸体的继承和发扬上，这些书法家的贡献大大超过前代。因此说清代书法的最大成就是碑学的中兴。碑学的提出和中兴，开拓了一条被人遗忘多年的新路，打破了帖学的一统天下，结束了馆阁体泛滥的局面，使清代书坛绝处逢生。一千多年前北魏的断碣残碑、墓志造像记，复又为人们所青睐。阮元的《南北书派论》和《北碑南帖论》、包世臣的《艺舟双楫》、康有为的《广艺舟双楫》都是当时推崇、鼓吹碑学的强音，为碑学实践提供了理论指导。

一、清初

傅山、朱耷、石涛、金农、郑簠、郑燮等人成就较大。

傅山(1607—1684)，字青主，号山，号公之它、石道人、啬庐等。入清后又名真山，号朱衣道人，晚称老蘖禅。山西阳曲人。他极力反对当时柔媚做作的书风，明确提出了“宁拙毋巧、宁丑毋媚，宁支离毋轻滑、宁直率毋安排”的主张，故其书作老辣苍劲。

朱耷(1626—1705)，南昌人。别号常用“八大山人”，题暑时四字连缀，似“哭之”又似“笑之”，寓托沧桑兴亡之痛。书法以行草书为主，晚年创秃笔书法，如钢筋铁线，老干枯枝。

金农(1687—1764)，原名习农，字寿门，号冬心，人称“金冬心”。客居扬州，擅画，为“扬州八怪”之一。善隶、楷，创“漆书”。

郑燮(1693—1765)，字克柔，号板桥。“扬州八怪”之一。其书隶、楷、行、草四体相参，加入兰竹笔意，号曰“六分半书”。

刘墉(1733-1804)，字崇如，号石庵。山东诸城人，官至体仁阁大学士。书从赵体入手，又学魏晋和苏、黄、米、董。康有为以为他是“帖学集大成者”。中年以后自成一家，喜用浓墨，有“浓墨宰相”之称，是馆阁体的代表人物。

二、清中叶后

清中叶后，在碑学旗帜下涌现出一大批优秀书家，如邓石如、钱沅、钱坫、孙星衍、桂馥、伊秉绶、陈鸿寿、何绍基、吴让之、杨沂孙、张裕钊、赵之谦、吴大澂、吴昌硕、康有为、李瑞清、曾熙等。

邓石如，安徽怀宁人。初名琰，以字行，后更字顽伯，号完白山人。篆、隶成就突出，翁方纲推邓书为“国朝第一”。

何绍基，字子贞，号东洲，晚号媛叟，湖南道州人。擅隶、草。喜以颜楷笔法写隶书，或以北碑、篆隶笔法写草书，均出神入化。

“工欲善其事，必先利其器”，这是孔子《论语》中的一句话，用于指导书法的学习是再好不过的了。因为你想学习书法，把字写好，就得首先将写字的工具选好，了解使用方法，择善而从。自古以来，文人们将笔墨纸砚美其名为“文房四宝”。可见对此是何等的重视和钟爱。

第一节 摇摇毛摇摇笔

毛笔作为中华民族特有的写字工具，几千年来，它为中华文化，尤其是书画创作的繁荣，立下了不可磨灭的特殊功勋。我国新石器时代的陶器物上的纹样就已表明。随后从殷墟出土的甲骨和陶器上的书写痕迹也可判断。建国初期，我国考古界发掘出战国时代和秦代的毛笔更深刻证实。

“笔”是秦统一后的称呼。战国时，称作“聿”，吴称作“不律”，燕称作“弗”。早先的笔，是以木为杆，兽毛为笔头，笔头可以卸下，笔头中间有枣核似的小木心，后来去掉了小木心，才有了现在这样的笔头。笔头和笔杆也固定下来，毛笔笔杆通常用竹，但帝王也有用珍奇木料，镶金嵌玉而成，有时一支笔价值连城。传说秦代大将蒙恬是制笔名家，秦始皇封诸管城，拜中书，故毛笔亦有“管城王”、“中书君”之号。汉代著名书法家张伯英亦是制笔高手。据传有的书家非伯英笔、左伯纸、韦诞墨不书。

到汉代，毛笔的生产已有相当规模，当时的制笔中心，一在宣州，世称宣州笔派。在东晋时，宣州陈氏之笔，深为王羲之所推崇。在唐代，宣州诸葛氏之笔，复为柳公权所争购。白居易曾撰诗歌颂之。在宋代，诗人文士赞誉宣笔，达到空前程度。宋南渡后，笔工南流，导致湖州笔派的兴起。湖笔初起于吴兴之善琚镇，受到元代大书法家赵孟頫、钱选等人的赞颂而逐渐扩大。造笔名手辈出，驰名于元明两代，影响东南地区，并及全国。在明清时代，作为京师的北京聚集了不少造笔名家。他们根据文人名士、达官贵人的要求，特制各式毛笔，逐渐形成风格，被称为北京笔派。

宣州、湖州、北京三地的制笔史影响至今，被称为三大流派。目前，全国各地造笔的省份很多，如湖南、山东、广东、江西、江苏、上海等地都有较强的实力，各有特色。如宣州的笔以制硬毫为擅长，湖州以制软笔为精致，北京以制兼毫为优秀，发展到现在，这三种笔，各地均能制作。

一、毛笔的分类

从制作原料的性能分

可分为“硬毫”、“软毫”和“兼毫”三种。硬毫笔是以一种兽毛制成，如称为狼毫的笔就是用黄鼠狼毛制成，称为“紫毫”笔的是以野兔毛制成，还有用鼠须、鹿毛、豹毛、猪鬃、石獾等兽毛制成。优点是弹性强，锐利劲健，练习容易上手，不足之处是濡墨少。

软毫笔常用山羊毛、青羊毛或黄羊毛制作，常称为羊毫笔，也有以鸡毛制成的“鸡毫”笔等。优点是笔软圆润，濡墨多，不足之处是弹性较硬毫差。

兼毫笔则常用两种兽毛制成，它的性能软硬兼有。如用山兔毛和山羊毛合制成“紫羊毫”笔，按其成分比例多少来称呼，例如七紫三羊、五紫五羊，就分别以七份兔毛、三份羊毛或兔羊毛各

半制成。兼毫中，羊毫成分的比例越大，笔性就越软。

圆援按锋的长短分

有长锋、中锋和短锋三类。长、短锋笔能产生一些特殊的效果。对于初学者，以使用中锋为宜。

猿援以适合书写字体大小分

有大楷、中楷和小楷。比大楷大的，有屏笔、联笔、提笔和斗笔，还有更大的。比小楷小的，有“精工”、“红豆”及规格不同的圭笔。

二、毛笔的选择

毛笔的性能与书写的效果有着密切关系。硬毫刚劲挺直，弹性大，下墨快，在吸水性不强的纸上书写，还好控制，但如果是吸水性很强的生宣，初学就难以驾驭；又硬笔毫健，笔画线条易于挺拔，但惟挺而易瘦，不易血肉丰满。特别是写大字，如果不善边写边调，笔毫易叛散，初写者常感棘手。软毫性柔，聚附力大，含墨持久，书写线条湿润妩媚，但弹性弱，不善提。按调锋者，一按下难再起，确也令初学不便。兼毫则取二者之长，笔性中和，较适合初学。对于有一定书法功力者，硬毫雄健，运笔生锋毕露，可增其笔力，又能发其意趣，还会觉得如虎添翼。古代书家中，据传张芝、钟繇都用鼠须。王羲之的《兰亭序》亦用鼠须。在用笔上，建议初学者先不妨首先用软毫或兼毫，对用笔稍有经验体会后，再择善而从。

好的毛笔，历来要求具备“四德”。即看笔头是不是合乎“‘圆’、‘齐’、‘尖’、‘健’”四条标准。

圆：是指笔头周围饱满圆润，圆锥状不凹不凸，不扁不瘦。

齐：将笔尖捏扁后，尖端的毛须整齐而无长短参差的现象。

尖：指笔锋尖锐，不秃不叉。

健：指笔毛有弹性，铺开后易于收拢，撇弯后，提起时能较

快收束变直并恢复尖挺原状。

古代笔偈即称：“心柱硬，覆毛藻，尖似锥，齐似凿。”

除笔头外，还要注意笔杆要直，歪曲笔杆如朽竹篙舟，曲箸哺物，殊不得力。

三、毛笔的保养

新笔使用前，用温水可以较快发开，涤去笔中胶质，即可使用。大字笔可以全部化开，小字笔往往发笔至笔的腰腹，这样支力点近锋，毫的弹性倍增，写小字得力，爽爽有神。相反，笔全泡开，则不好用了。

毛笔用后，以水涤清，将笔毫捋顺，笔朝下置放，使余水下

第二节 摇墨

在新石器时代的物品上，就有先民们用以当墨的矿物颜料画出的痕迹。人工造的墨始于战国时代，从出土的战国笔上的残存物和简牍文书的墨迹即可得知。秦时由于庞大帝国各方面需求，制墨工艺得到改进，并广泛使用，只是当时还没有固定为墨锭，仅是散粒，称“墨丸”，放在砚台上用砚石碾磨，到东汉才改进为固定块状。在汉代，人工墨是向宫廷进贡的物品，也作为皇上的赐品。《汉官仪》载：尚书仆丞郎，月赐隃糜大墨、小墨各一枚。当时墨的生产可以想见。唐代末年，易州墨工奚廷圭父子迁徙歙州，以黄山松为原料，是徽墨之始。三国时代出现了后代制墨者奉为鼻祖的韦诞。他改进制墨工艺，提高了墨的质量，史传韦诞墨“一点如漆”。其后，南唐元宗召奚廷圭为墨务官，并赐国姓为李，为其造墨。所产的墨“坚如玉、纹如犀、色如漆”。后宋徽宗将歙州更名为徽州，也就将李氏及其他各家之墨定称为徽墨。随

后墨的原料构成更丰富，制作手法也越精，品类式样争奇斗艳，使墨的收藏超出实用意义，成为一种风雅。明清此风更盛，一锭古墨，价值万金，令人咋舌。

一、墨的分类

我国墨的品种很多，其质地主要分为两大类，即松烟，油烟。两者都是通过墨窑燃烧原材料，提取烟熏面上累积的黑色粉末，再经捣搅，提纯，加皮胶与各种香料调制而成。松烟墨的原料是带脂油的松枝，它的特点是胶轻质细，黑而无光泽，色调稍带有发灰倾向，故显清淡古雅，为山水画家所喜爱。油烟墨选上好桐油、猪油、菜油等植物脂油燃烧提炼，墨质细腻，色彩乌黑沉着，墨干有光。书法创作，多用此类。

二、墨的质量

墨的质量好坏，历来是看其是否具备“质细、胶轻、色黑、音清”的特点。

质细：是指墨中无杂质，无气泡或气泡少、小，坚洁细腻，耐磨。

胶轻：是指墨中配入的胶质适中，磨出的浓墨不泥，不涩笔。

色黑：指墨色沉着，有神采，磨出的墨以墨中泛紫光为最好，纯墨次之，溢青光的又次之，泛白光的最差。

音清：是指研磨时发出的声音清细。

符合并具备这些特点的即为好墨，否则就是较差的墨。

三、墨的使用

研墨自古有讲究，墨块要垂直，水一次不宜多，磨至稠状再加水。研墨使力要均匀徐缓，自外而内。所谓“握笔为壮夫，磨墨如病夫”。慢磨发墨才能细腻，磨好的墨手感滋润而紧，发墨

墨宜随磨随用，新磨的墨书写爽快，色泽鲜亮，效果较宿墨为好。墨锭磨后，宜用干布或纸擦干，放在盒内，不要浸泡在砚台的墨水里或曝晒，以免浸烂或开裂。

第三节 摇纸

东汉蔡伦在总结劳动人民制纸经验的基础上,改进和提高造纸技术,造出了比较轻便和实用的植物纤维纸,即“蔡侯纸”。

宋代,造纸业向多品种高质量方向发展。宋苏易简《纸谱》载:“蜀人以麻,闽人以嫩竹,北人以桑皮,剡溪以藤,海人以苔,浙人以麦面稻秆,吴人以茧,楚人以楮为纸。”元代发展了皮纸生产。明清时代,品种更多、工艺更精,清光绪年间上海兴办造纸局,改用机器制纸。

獯

宣纸从唐代起已开始使用。史载以产地安徽宣城而得名。宋末元初，造纸工曹大三迁到安徽泾县西乡小岭，利用当地盛产青檀，泉水洁净的自然条件，安居造纸，世代为业，至今仍以泾县盛产的“红星牌”宣纸最负盛名。泾县产以青檀树皮为主要原料的宣纸，拉力大，纤维长，洁白、细腻、柔软，纹理美观，吸水性强。用于书画，墨润层次清晰，着墨深固。墨迹干后，将纸浸在水中，墨色不化，也便于长期收藏保存。

宣纸的分类。按纸性可分为三类：一为生宣，二为熟宣，三为半熟宣。熟宣经矾水而成，吸水性较弱，适用于工笔画或蝇头小楷，不宜于表现墨韵，故为书家不取；生宣纹理细腻，有的薄如蝉翼，洁白如雪，在历史上曾传下了种种美名。生宣质地柔软，吸水性强，渗化快，笔过墨发，再加一笔，重笔之处就会有一道白色水痕，运笔轻重快慢，墨水浓淡，都会渗下不同的燥润效果，极富于表现力，因此数百年来，广为书画家和文人雅士所爱。风日晴和之时，把笔抚纸，挥毫泼墨，真乃人生一乐。半熟宣性能在生宣与熟宣之间，亦为书法的理想用纸。

按制造材料工艺不同分，有单宣、夹宣、净皮、罗纹，棉料、玉版等。不同名目之间，使用手感略有差异，各有其笔墨表现之宜，好的宣纸对灯张开，纹理细密匀和；垂执抖晃，声音柔软，辅之传统中还有一些特殊宣纸，如红色冷金笺、混金笺等。光滑一面为正，粗糙一面为反。

学习书法是要有一定条件的。墨可将就，笔不可太劣——否则钝刀宰牛，劳而无功。纸也不能太随便，废旧报纸可以练习结构，却难体会用笔。在此基础上，必有一定时间，用吸水较好的纸练习，如皮纸、元书纸，高丽纸、毛边纸等，纸质较细，价格低廉，性能接近生宣。宣纸价格较高，大都只用于创作。选用质量较好的宣纸，方能更好地表现笔墨关系，取得满意的艺术效果，也便于装裱收藏。宣纸买回后，应设法放在阴凉干燥的地方保

存，避免受潮和风吹日晒，以免变质。从写字效果看，陈纸优于新纸，有条件者可多贮存备用。

第四节 砚

每书必研墨的古代，砚不仅是书家案头之宝，也是文人官宦包括帝王之家必备的贮墨工具。俗称“砚池”，又称“砚田”。大型的砚也称“墨海”、“色先生”，韩愈称“陶泓”，苏轼称“万岁君”，黄庭坚称“石泓”等。

据考查，我国早在新石器时代即开始使用砚。不过，东汉以前，砚的概念及使用同现在有所不同，当时不是直接用手将墨在砚上磨，而是以另一块研石将墨在砚上捣碎研细。湖北云梦秦墓出土的石砚中，就附有研石及墨。人工造墨大量出现以后，才进入墨在砚器上的直接研发。汉代以后，用以作砚的材料如石、陶、玉、瓦、瓷、铜、砖，各种砚台大量出现，式样各异，雕饰精美。到唐代，石砚的生产有了突飞猛进的发展，涌现出端砚和歙砚两大名贵品种。端砚以产在端州（今广东肇庆）得名，歙砚以产于安徽歙州得名。此外，山东青州的“红丝石砚”，山西绛县的“澄泥砚”，甘肃临洮的“洮砚”也享有盛名。后人将它们合称“中国五大名砚”。唐代大书家柳公权《论砚》称：“蓄砚以青州为第一，绛州次之，后始重端、歙，临。”唐诗人李贺还有赞美端砚的诗：“端州石工巧如神，踏天磨刀刻紫云”。宋代出现专门研究砚的著作，如米芾《砚史》，高似孙《砚笺》等等。明代屠龙说：“砚以端歙为上。古端之旧坑下岩，天上石子，湿润如玉，眼高而活，分布成象。磨之无声，贮水不耗，发墨而不坏者，为衡世之珍。”元代以来文人书斋更发达，由刻印而刻砚，在砚台上镂刻诗文、铭言，标榜志气，并相赠答，使砚台更成为集雕刻、书法、绘画为一体的综合艺术品，蔚成一代之风，以收藏砚土为乐的好古之

土，为一方古砚，可以破家相求，简直到了狂热的程度。

选砚的标准是看其石质是否细腻，发墨效果是否好，凡石质密实而能发墨，墨汁在砚中久贮不涸的即是好砚。好砚还有如下特征：发墨不损耗，呵气即润泽，质地细腻、润泽、坚实，不渗水，无磨声。

现代社会中，硬笔取代了日常生活中的毛笔，现成的高质量墨汁又为书家省去磨砚之劳，所以砚台的实用机会已越来越少了，珍贵名砚，如“大小金量数石颗，秋云似浪满天涌”的龙尾砚，属稀世珍宝。世既不多，藏家亦不忍使用，只能贮之锦匣，以作宝观。寻常写字，练习书法，可以买最普通的贮墨砚，或以碗碟代替。

笔墨纸砚的辅助者还有如下几种物品，尚可选用。

垫毡——写生宣易渗化，所以在宣纸下面要垫东西，可以垫稍能吸水的纸，最好是用垫毡。毡宜平，不宜过厚。

镇纸——写作品，临帖，在无人帮助按纸的情况下要用镇纸，将纸按平压牢不使移动，才能运笔自如，力透纸背。镇纸的作用不能忽视。

水盂——开笔洗笔，以及表现墨色变化，都离不开水盂，有时还可用瓷碟以调墨色。

印泥——书法作品钤印，印泥要讲究，不要用普通印油（油易渗化，与印色脱节，钤后色浅）无厚度。

印章——书法作品完成后，须落款钤印，印章须由高手刻制，而且不同形式的印章应多备几方，以便满足章法变化的需要。

基本技法

书法是一门艺术，必须以特殊的工具——毛笔来书写，正确的姿势能辅助有力的执笔，人们要在轻松愉快的状况下，运笔自如地抒情达意，要做好并不容易，下面所说反映了古今书家无不重视的执笔技巧和方法，以及总结出的许多宝贵经验。归纳起来，包括三个方面的内容，即“身法、指法、腕法”。

第一节 摇身法

常用的方法有坐姿，适合写二寸以内的字，其要领是“头正、身直、臂开、足安”愿个字。

- ① 头正：书者坐稳后，头稍前倾，两眼视线正好落在纸上。
- ② 身直：端坐后，要求挺直腰背，便于两臂自然分开，有利握笔。
- ③ 臂开：右手握笔，左手按纸，两手臂自然分开，有利左右各司其职，切勿两肘靠近肋处，以免拘谨，影响书写。
- ④ 足安：腿膝自然弯屈，两膝稍许分开一点，安稳着地。
三寸以上的字则采用立姿。
要求：头俯、身躬、臂悬、足开。
- ① 头俯：纸平放桌面，视线朝前倾，头部自然低俯。
- ② 身躬：上身稍微向前弯曲。
- ③ 臂悬：臂肘几乎达到垂直的状态，右手悬肘执笔。

④ 足开：为使立姿站稳，足须开，两足放置一前一后，或左右随意。书法家书写条幅、中堂等，通常是用这种姿势。初习者也可采用。还有一种为方式，即将纸贴在墙上书写，似古人题壁书诗。那就要求：头平、身正、臂曲、足稳。不管采取以上哪种方式，一定要注意保持头身的端正，其心才正，心正笔正，笔正字才正。

还有一种蹲姿。单腿跪着，用笔较大(叫楂笔)，蘸水在地上写，或画幅面较大的画，此法，有利臂的舒展与力度。

第二节 摇指法

历来的书家对指法都很重视，有许多说法和讲究，但惟有五指执笔法，被书坛当作主要的方法。事实上这也是一种合理的执笔方法，得到公认。

① 擗。实为按，是用大拇指第一节内面紧贴笔内方，力量由内向外。

② 押。即压，是用食指第一节紧贴笔的外方，与大拇指相对用力，夹住了笔。

③ 钩。用中指第一节钩住笔的外方，加强食指的力量。

④ 格。实为顶，是用无名指指甲根部抵住笔内方。

⑤ 抵。用小指紧靠无名指，辅助无名指顶向外。

每个手指自然舒展下伸，呈半握拳状，提住笔，笔则处在几种力的交合作用当中，指实，掌虚，既紧密，又灵活(掌中空圆)；掌竖，腕平，能使整个胳膊肌肉紧张起来，与之协同作战，来体现字的美。

第三节 手腕法

执笔是为了运笔。运笔中腕的作用很重要，要求运腕必灵，就是用手腕灵活地操纵笔锋运行。为做到这一些，执笔写时腕也有不同的姿势，主要有四种。

一、着腕

腕部附在桌面上，偏重于指力，此法运用于写小字，尤为蝇头小楷。

二、枕腕

以左手作枕，即将左手掌垫在右手腕下。

三、提腕

右腕提起，但右肘仍不离开桌面，适用写再大一点的字。

四、悬腕(肘)

右腕悬空，右肘也离开桌面，适用写更大的字或整篇流动、连贯性强的行、草书。

以上第三、四种方法腕均悬空，只是肘着不着桌面有别，所以也有将二者都称悬腕的，或把前者称为悬腕，后者称为悬肘。

以上四种方法，是从所写字大小的需要及写字时身心的舒适程度而定的，究竟采取何种方法这就要视主观和客观因素而定，与此同时还牵涉到执笔高低的问题。启功先生主编的《书法概论》曾通俗而形象地阐明：对执笔的高低，要不要提腕悬肘等问题，可根据所写字的大小来定。有一种既科学又实用的方法，即书写落笔之前，先用笔向空中画个圈圈，所要写的字，以不超出

这个圈圈范围之外，那么就说明你这时执笔的高低，提不提腕，悬不悬肘等，是符合要求的也是自然的。如画一小圈，即使腕贴纸上，也能划出；如画一大圈，腕肘不提起，是画不成的。一句话，执笔要自然灵活、便于书写。这里的“便于书写”是完成书法形式的目的，而“自然灵活”则是书写时身心上的愉悦。

第四节 摇临摹

临摹是在掌握了正确的执笔技巧后，进入到书法技能训练的实践阶段了。为什么要临摹？这是因为书法的各种技巧、原则都是古代先贤的创造，总结并通过作品流传下来的，在临摹古代书法时，就如同作曲家熟悉古典大师的作品一样，是为了学习他们的技巧及他们的表达方式，体验其内在的韵致。

具体说来，临摹一般有五个步骤：

一、读帖

指的当然是反复读看精典的名帖。读，在此不是一般的读文章领会，而是从它的内容及书写背景、条件等各个方面去理解，着重理性地对该帖的风格特点，尤以它的用笔、结体、章法等方面思考，分析寻找技巧的特色与规律，为技能训练中实际操作做准备。经过反复读帖，可提高审美情趣，读帖是为了心领，而临帖则是为了手应。

二、影摹

即以透明纸覆在字帖上摹写，但这种方式易使墨浸坏字帖。于是就用铅笔在覆盖字帖的纸上钩出轮廓，再以毛笔填写。这一步可仔细体会原字的点画、间架的微妙之处，其效果是易得字的形。

三、对临

是把字帖放在前面对着临写。它适用于有一定的影摹基础和书写能力的人。这也是常见的临帖方式。这一步更要求动脑,对所临的字须将间架看清,揣摩透后再动笔。要从整体上学习字帖的风格技巧,不要看一笔写一笔,重要的是看一个字写一个字或看几个字写几个字。这样的练习,能将笔画之间的连贯与呼应体会到,也能把蕴藏其中的艺术奥妙悟到。此法易得字的神。

四、背帖

指的是背着帖进行临写。这是一种综合性的练习,因为前面几步都经历了一定的时间,其中如认真看帖,包括找出字的细微处特点及规律,熟记于心。再凭着记忆和理解进行背帖。几个字、一行、数段,直至整幅字,将帖背过去,一气呵成地写来。这样做有利于锻炼自己的记忆力、理解力,还对帖中的技巧、动势、韵律把握揉进自己对艺术的理解和追求,为日后的创作及抒发个人的情性打下基础。

五、习作

这是为真正进入自由创作,创造书法艺术美的一个铺垫和过渡。它的目的是检验前段训练的效果。习作中可采用集字的方法,将原帖中的字经过挑选,搭配组成有意义的内容。此法的好处在于离帖较近,便于写出帖的原貌。虽创作成分较少,但经过选择组合,从文意上寄托了自我性情。这是因为字与字的重新组合必然要考虑连贯呼应等变化,因此就不同于单纯的临摹。作品中有署名落款,须自己写出,并与整幅和谐统一,必然含有创作的意思。此练习易给人以成就感,在加深审美感受的同时也提高了书法创作的兴趣。

篆摇书

篆书是指汉代隶书以前的古代文字，按照远古至今的顺序，有殷商甲骨文，两周金文，先秦石鼓文，统称为大篆。秦统一中国后规范化的文字就叫小篆。各体尽管字形不同，但在演化的过程中，它们的基本特点仍是：不管采用何种载体材料，都是使用毛笔书写。文字上应物构形，因形主义，以象形为主，书体上以线造型，左不见撇，右不见捺。

第一节摇感受篆书

篆书概括的文字类型要比其他书体文字类型多上好几倍。这是因为篆、隶、草、行、楷五大书体，是以同一的界限为标准来区别的，即字形结构和点画形态，而大小篆之别是以规范化程度为标准的，小篆是规范化很强的书体，大篆则包括秦统一文字之前的各种字形，主要以甲骨文、金文的形式呈现，也包括少量的墨书和刻石。

当篆书中的各种文字呈现在我们面前时，人们的神秘之感油然而生，诸多的感受定会激发我们为之好奇，为之振奋，为之探索。

一、大篆

(一) 甲骨文

甲骨文又叫卜辞、殷虚文字等，是指殷商时代刻（写）在龟甲兽骨上的文字，古人一般把刻字称为“契”，因此又叫做“殷契”，殷商统治者迷信鬼神，每有祭祀、战争、狩猎、出行、疾病、生育等等，事无巨细，都要占卜以问吉凶，并把占卜的内容和应验的结果都刻在龟甲兽骨上。这些特殊的文字资料，随着商王朝的灭亡和商都（今河南安阳小屯村）变成废墟而长期埋没于地下，后来当地农民耕地，时有发现，把它当作“龙骨”卖给药材商人，到了1899年，才被北京的好古文人发现并得以知道这是殷墟的遗物。后经多次考古发掘，先后出土十五万余片，约五千多单字，可识读一千七百多字。

甲骨文是我们现在所能见到的记录了大量上古语言的早期文字，大者径逾半寸，小者细如芝麻，镌刻技巧娴熟，字形简练美观，郭沫若先生曾惊叹地说：“卜辞契于龟骨，其契之精而字之美，每令吾辈后人神往。……足知存世契文，实一代法书，而书之契者乃所世之钟、王、颜、柳也。”

甲骨文象形、象意的“图画性”还比较强，并且尚未定型，一个字往往有繁有简，异构很多，还有不少合文；偏旁部首的写法及位置也常不固定；字的长短、大小、正方也略无定则。从书法的角度来观察，甲骨文质朴、古雅，其结体较活泼自由，不像后世一些字体那样法度谨严，但它注意笔画分布的匀称、平衡；特别是对那些还保留着绘画色彩的象形字，既注意到作为文字的笔画安排，又不失却其素描式的写意神态。

甲骨文是先书后刻，还是直接用刀信手刻成？根据已发现的甲骨文来看。这两种情况都存在，有的甲骨上留有未刻的部分朱

墨书迹，有的甲骨上留有未刻成字的刀痕而不见朱墨书迹，这些朱墨书迹或不构成字的刻痕，与刻好的甲骨文同存在于一块甲骨上，说明书与刻这两种操作程序的使用是因人而异的，先书后刻的方法就是后世书丹刻石的方法。

甲骨文虽然出土较晚，但它古朴健劲，富有天真烂漫的情趣，所以获得不少艺术家的垂青。随着书法艺术的繁荣和对书法艺术研究的深入，探古究幽、溯源追本的风气在书法界日为盛行，甲骨文书法队伍逐渐庞大，各种甲骨文书法渐多，所以对书法爱好者来说，甲骨文也就不再像过去那样古奥陌生，似乎让人不敢问津了。

总体看来，书法中粗犷豪放与严整柔美的不同风格，此时已见端倪，甲骨文长方形的结体，确定了汉字的基本格局，其参差错落，穿插避让等结体原则及疏密有致、整齐而又不僵板的空间布置，也为后世书法艺术的发展奠定了坚实的基础。

（二）金文

金文，是古代青铜器上的文字，因多铸或刻在钟、鼎之类的金属器皿上，故又称为“钟鼎文”，又因刻、铸在钟鼎上的文字凹下的为“款”，凸出来的为“识”，所以又称“钟鼎款识”。款识的主要内容记载器物的所有权，记叙战功、祭祀及受王赏赐之类，其文字称为“铭文”。

在青铜上铸铭文，始于商代，盛行于两周。而商代铭文字体跟甲骨文相近，且字数少，因此，罕见有几十字的记言记事的长铭。周代之初承袭商代，后来不仅铭文的字数显著增多（最长的铭文达四百字），而且字形也发生了较大的变化，逐渐形成了一种独具风格的新书体。从总体上说，周代金文，较之商代的甲骨文已进一步稳定、规范，简化和符号化（即“依类象形”的笔意减少）了，书法上所指的金文，主要以周代所呈现的书体特点为代

表。金文的字形变化多样，有的繁缛，有的简洁；字体风格众多，有的圆转流畅，有的峻厉挺削。宗白华先生说：“我们要窥探中国书法里章法、布白的美，探寻它的秘密，首先要从铜器铭文入手”；“中国古代商周铜器铭文里所表现章法的美，令人相信传说中仓颉四目窥见了宇宙的神奇，获得自然界最深妙的形式的秘密”。

青铜器种类很多，但以礼器和乐器最为常见。礼器以鼎为最多，乐器以钟为最多，钟鼎的使用有一套礼制规格，古人称之为彝器，故金文又叫彝器文字、吉金文字，属王者和贵族所有，器物上的文字与器物主紧密有关。

金文的美，除了历史地域，人文条件方面诸多因素外，还与其物载体的制作方法有着直接的关系，大致有三种方法：

第一种是子模镌刻，将文字先刻在事先做好的泥胎上，再翻模烧成陶瓷，然后浇筑。

第二种是母模雕刻，将文字反刻在未经烧制的母模上，使铸出的铭文呈凸体的阳文。

第三种是铸胎刻凿，即用刀在已铸好的青铜器上，直接把铭文刻凿出来。

金文具有丰富的笔画形态和章法布局，浑圆、凝重、厚实的线条质感。从以上的工序过程可以看出，金文无疑既是泥沙和青铜的结晶，也是文化人和工匠参与的结果。

早期金文明显保持了甲骨文的质朴、凝重特点，如《大丰簋》、《猷彝》、《大孟鼎》等。其后更向抽象符号化前进了一大步，书法风格也从尖利、瘦峻、质朴，一转而为浑厚、凝重、雍容，线条如流金泻地，富有模铸的特殊韵致，即所谓的“金石味”。在凝重浑厚的“金石味”的大体基调下，金文的风格已多样化，有严整雍容，有纵逸潇洒，汪洋恣肆、纤巧俊秀，各尽妍态，可以说是美不胜收。历代推崇的著名作品有毛公鼎、散氏盘、大

孟鼎、虢季子白盘等铭文。

（三）石鼓文

又称石碣，是指从周代遗留石鼓中获得的文字。石鼓发现于唐代，从陕西凤翔出土，共有十个，高约二尺，直径三尺许，每鼓四周刻四言韵句一首，全文约七百余字，风格类似《诗经》，十首一组，记载秦国国君游猎情况，内容主要是歌颂田原之美和国君游猎之感，史学家又称为“猎碣”。

原石现藏北京故宫博物院，但经过一千多年的展转迁徙，字迹已经残泐过半。其中一鼓的文字早已磨灭，今天我们能见到的石鼓文帖，是据宋代的拓本翻印的。石鼓文字体，是周代金文到秦代小篆的过渡桥梁，它的体势用笔以至行款格调，上与周时的《虢季子白盘》等相接，下与秦始皇时代的《泰山刻石》、《峰山刻石》等相通，其承前启后的过渡形态，比任何别的战国文字都明显。其结字严谨端庄，大小一致，笔道的走向和疏密布白都已有了严格的法度，偏旁部首的写法和位置也基本固定了，其线条圆润平和但柔中有刚。

秦始皇统一六国文字是以石鼓文这一派正统文字作基础的，因为石鼓文与小篆已非常接近，多数字从结体到用笔已与小篆没有差别或差别甚小，又因为它和《说文解字》所附籀文大致相近，所以也常把它作为籀文的代表。

石鼓文的体态堂皇大度，圆活奔放，它的气质雄浑古朴，刚柔相济，近于小篆而又没有小篆的拘谨。在章法布局上，虽字字独立，但又注意到了上下左右之间的偃仰向背关系，在古文字书法中，是可以称得上别有奇彩，独具风神的，并受到历代的高度评价。近代书法家杨沂孙、吴大澂、吴昌硕等人的篆书，都曾得力于石鼓文。

二、小篆

小篆是秦始皇兼并六国以后，为加强中央集权，“车同轨，书同文”，而统一颁行全国的官方正统文字。从我们现在可见到的资料看，战国时代的不少文字，已同秦小篆相同或相近，但是秦并天下之初，六国文字写法彼此差异很大，很不方便。当时的宰相李斯提议，并与中书府令赵高，太史令胡毋敬合作，以秦国通用文字作为基础，“罢其与秦文不合者”，同时对其进一步整理，将文字简化，并标准化，敕行全国。史载统一文字时，李斯作《仓颉篇》，赵高作《爰历篇》，胡毋敬作《博学篇》，作为天下标准式样。但这些东西都未能传世，倒是秦始皇好大喜功，巡游天下，到处刻石记功，由李斯作书，因而给后代留下了秦代小篆的石刻资料，使我们能一窥堂奥。

小篆多刻于铁器、石碣、石碑上，如度量衡器、符印、货币、兵器及诏版上的铭文等。这类铭文因出于实用，且急就而成，故而书写随意，大小参差，过于质朴粗放。无疑，典范代表是李斯作书的秦刻石。小篆在古文中属于纯线条的字体，它的笔画无论横竖，都是粗细等匀的线条，其直者似陈玉箸，曲者如弯金丝，藏头护尾，不露锋芒，圆润之中又颇有筋力。小篆笔画的分布十分讲究均匀对称，整体结构环抱紧密，多有团聚内向的精神。在小篆中，象形字虽然都高度抽象化了，但极少数字的图画性质仍然依稀可见（如明、乌等字），别有情趣地保留着一丝古汉字象形表意的特点。小篆章法平正划一，每个字大小一样，排列方正，横竖成行，很能给人以整齐美感。尽管它在历史上作为官方正式字体使用的时间只有极短暂的十几年，但它在书法艺术史上却占有相当的地位。据记载，秦刻石有《泰山刻石》、《峄山刻石》、《之罘刻石》、《琅琊刻石》、《碣石刻石》、《会稽刻石》。值得一提的是《秦诏版权量刻辞》，虽为小篆体却不同于刻石上的标准小

篆，因其都为下层官吏书法。它承袭了两周金文真率、自然的风格，书写随意，书势散纵，奇肆多姿，笔力工稳遒劲，线条刚劲爽利，结构诡异多变又率真烂漫，章法参差错落，从艺术的角度而言是很有价值的，是难得的传世精品。

三、六书

我国的文字多达数万，这是世界上任何文字都无法与之比拟的。东汉许慎的第一部字典《说文解字》就收入篆字九千三百多个。那么多的不同形的文字是怎样形成的呢？其实，文字的发展和其他一切事物一样，有它的内在规律性。形、音、义的三者结合，这就是我国文字的结构方式，也就是造字的方式、方法。了解了我国文字的结构方式、方法，才有助于更好地掌握篆书。关于我国文字的结构方法，古人也早已重视研究。“六书”就是前人分析汉字造字方法而归纳出来的六种条例。

六书指的是象形、指事、会意、形声、转注、假借六种方法。

六书的提出，最早见于战国时代，《周礼·地官·保氏》中谈到：“掌谏王恶，而养国于以道，乃教亡之六艺：‘一曰五礼，二曰二乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数，’”当时，仅提出六书的总称，并没有进行分名，六书理论的成熟，是在东汉末年。班固在《汉书·艺文志》里指出：“古者八岁入小学，古周官保氏掌养国子，教之六书。谓象形、象事、象意、象声、转注、假借，造字之本也。”郑众在《周礼·地官·保氏》注里提出：“六书：象形、会意、转注、处事、假借、谐声也。”许慎在《说文解字》序中则提出了六书：一曰“指事”，二曰“象形”，三曰“形声”，四曰“会意”，五曰“转注”，六曰“假借”。并对每书作出了定义。

虽然东汉三家对六书的具体分名有所不同，次序也各异，其基本的意思还是一致的。如今流行的六书分名，基本上都采用许慎的说法。

六书中的象形、指事、会意、形声对说明汉字按形、音、义的方法构成起到了积极的作用。这特别对初学篆刻的人识篆，作用就更大。下面对其分别进行具体介绍：

（一）象形

象形——用线条来描绘事物的形状特征的造字方法。字义是：“象形者，画成其物，随体诘屈。”（“诘屈”其意是“曲折”和“弯曲”）象形是勾画出客观事物的形状为记录语言的符号，因而象形文字与图画有着本质上的区别。但尽管如此，象形文字所“画成其物”的效果，还是非常逼真的。

现按动物、植物、工具、物品、人体、天体气象等不同类别的事物的象形文字举例如下：



——甲骨文的“鱼”字，象鱼形。《说文解字》云“水虫也，象形”。籀文写作，小篆写作



——甲骨文的“龟”字，象龟形。《说文解字》云：“象足、申、尾之形”。籀文写作，小篆写作



——甲骨文的“燕”字，象燕子形，《说文解字》云：“玄鸟也，籀口、布翅、枝、尾、象形。”小篆写作



——甲骨文的“马”字，象马形。《说文解字》云：“象马颈，髦尾，四足之形。”



——甲骨文的“禾”字，“谷之连稿者谓之禾”，上象穗和叶，下象茎和根。籀文写作，小篆写作。



——甲骨文的“木”字，象树形，上象枝柯，下象根抵。大籀写作，小篆写作。



——甲骨文的“舟”字，象舟形。籀文写作，小篆写作。



——甲骨文的“帚”字，象帚形。籀文写作，小篆写作。





——甲骨文的“衣”字，象古代人之衣服形，特别强调了古服的衣襟的部分。籀文写作，小篆写作。









——甲骨文的“鼎”字，象古鼎形。籀文写作，小篆写作。






——甲骨文的“耳”字，“主听也，象形。”籀文写作，小篆写作。

——籀文的“身”字，象袒腹的裸体人形。小篆写作.

——甲骨文的“日”字，象太阳的形状。籀文写作，小篆写作.


——甲骨文的“月”字，象月亮的形状。籀文写作，小篆写作.




——甲骨文的“雨”字，象雨水从天下落下来的形状。籀文写作，小篆写作.

（二）指事

指事——用抽象的纯粹符号性质组成，或者在象形文字的基础上，加上指示性的抽象符号。《说文解字》序中对指事所作的定义是：“指事者，视而可识，察而见意。”因为象形文字也可“视而可识，察而见意”，则也适用于会意文字，所以这个定义是不周全的。

指事文字可以分成两大类，现分别举例如下：

纯粹符号性质的指事文字

——甲骨文的“上”字，一条长的横线代表位置的界限，一点在线的上面，就表示“上”。籀文写作，小篆写作.


——甲骨文的“下”字，一条短横在长线的下面，以表示“下”。

图 在象形的基础上，增加“指事”符号的指事文字



——甲骨文的“腋”的本字。《说文解字》云：“人之臂亦也。”从“大”，象两腋之形， 是人的全体，加两点就表示腋之所在。籀文写作，小篆写作。



——籀文的“本”字。在象形文字木字下部增加一点，表示“根本”之所在。小篆写作。



——甲骨文的“朱”字。《说文解字》云：“赤心木，松柏属。”在木字的中部加上一点，以表明颜色为木心之赤。



——小篆的“刃”字。《说文解字》云：“刀坚也，象刀有刃之形”。



——甲骨文的“至”字。箭射出后，落到了地上，表示至的意思。籀文写作，小篆写作。






——甲骨文的“出”字。出上部的，象足形，下面的线条象征房屋，表示人脚从屋里出来的意思。籀文写作，小篆写作。



由于用抽象符号来表示语言里某些词的意义局限性较大，许多字都不需要用“指事”的方法来造，所以，我国汉字里用“指事”




方法造的字是比较少的。




(三) 会意




会意——也称“意象”。是用两个或者两个以上的象形文字组合成字。这个解释，仅针对隶书以前的篆书而言的，因为隶书的出现，破坏了象形字的结构，会意字就不是以象形为基础了。

——甲骨文的“监”字。象人俯首面盘中的水面照看的状态。（古时无铜镜，是用水来照看自己的）文字是由人的形象与器皿的形象两部分组成。籀文写作，小篆写作.

——籀文的“限”字。人在瞭望而却步时，目光受到了山崖的阻蔽，表示“阻限”的意思。小篆写作.

——甲骨文的“司”字。象用手遮于嘴边，大声疾呼，十分符合生活的实际，表示发号施令，以告四方的意思。籀文写作，小篆写作.


——籀文的“走”字。象人两手摆动走路的状态。籀文也写作，小篆写作.

——甲骨文的“涉”字。象“徒行历水”的状态，像两只足在水中走。籀文写作，小篆写作.





——甲骨文的“并”字。象两人并排站在一起。籀文写作




，小篆写.




——甲骨文的“北”字。象人相背，为向背的本字。“乘

也，从二人相背”。籀文写作，小篆写作.



——甲骨文的“刑”。象人被关在牢狱中。籀文写作,

小篆写作。由此得知，“刑”的右边本不是从刀，而是从人的。





——籀文的“舀”字。象伸手到盛器中去掏东西的状态。

小篆写作.





——甲骨文的“得”字。象手中持具，表示有所得的意思。

籀文写作, 小篆写作.





——甲骨文的“莫”字。象太阳西下，落入天边的草丛之


中，“日且冥也”。籀文写作, 小篆写作.



——甲骨文的“牧”字。象手中执鞭牧牛之形态，以表示


牧牛的意思。籀文写作, 小篆写作.





——甲骨文的“家”。在屋中养豕(猪)的,表示是家,这也表明此字产生于正是农业发展以养殖牲畜为主要生产方式的时期,反映了当时人们对家的一些看法。籀文写作,小篆写作

作.





——籀文的“寒”字。象形人在屋内,四周围都铺满了草来取暖,然而还结冰(冫),以表示天气的寒冷。小篆写作.



——甲骨文的“盥”字,象在器皿中洗手。籀文写作,小篆写作.



——甲骨文的“争”字。象两个人争一件东西,以表示“争取”之意。籀文写作,小篆写作.

(四) 形声

形声——是一种半意半音的结构方法,即在形声字的结构中,有表音成分的声旁,还有一个表意成分的形旁。《说文解字》中云:“形声者,以事为名,取譬相成。”段玉裁注云:“以事为名,谓半义也,取譬相成,谓半声也。”如“江河”两字就是形声字,水是两字的形旁,“工、可”是两字的声旁。

形声字是在象形字、指事字、会意字的基础上产生的，因而不论它的形旁或声旁都是从这三者来的。在六书中，形声字是最多的，特别是后世创制的新字绝大多数都是形声字。这是因为象形、指事、会意三种结构方式的局限性很大。一方面是象形符号和抽象符号有限；另一方面是这些符号也要受约定俗成的制约，新添的符号是不一定行得通的。所以，汉字中形声字多。

形声字基本上都是一形一声组成的。即一个字中义符是一个，音符也只有一个。例如骑字，“马”是义符，“奇”是声符。湖字，“水”是义符，“胡”是声符。

对形声字的形旁和声旁的配合主要不外乎以下六种方式：

员援左形右声

柯、胸、论、诘、爬。

圆援左声右形

欣、颈、胡、期、功。

猿援上形下声

草、霜、箕、宇、药。

源援上声下形

基、育、思、婆、辜。

缘援内声外形

病、国、裹、固、近。

远援内形外声

问、闽、闻、辨、辨。

大部分形声字的义符可在另一部分的形声字中当作音符使用，形声字的义符大部分都兼有音符的作用。例如：

“土”在“堤”、“坊”、“堡”、“墅”等字里是义符，但在另一部分字里则是音符——“杜”、“肚”、“吐”等。

“金”在“钟”、“铁”、“铺”、“钱”、“铜”、“铢”等字里是义符，但是在另一部分里字则是音符——“钦”、“锦”等。

还有一部分义符，不能当作音符使用，例如“大”、“牛”、“水”、“髟”、“页”、“网”等。

形声字的结构，并不是杂乱无章的，如果说甲骨文的结构还没有完全定型化，字的方向可以变换，偏旁可有可无，点画可多可少的的话，那么到籀文阶段，就要系统化一些，特别到小篆阶段，基本上就已相当系统化了。

以“竹”、“草”、“宀”、“广”、“髟”作为义符组合成的形声字，音符都是在下面的。例如：

“竹”——“蓝”、“竽”、“箫”、“篇”、“篆”、“篋”等。

“艹”——“草”、“药”、“落”、“苍”、“荷”、“蔡”、“苑”等。

“宀”——“宛”、“宵”、“完”、“宇”、“客”、“宿”、“室”等。

“广”——“序”、“庭”、“庶”、“廊”等。

“髟”——“髮”、“髻”、“鬚”、“髦”、“髻”、“鬢”等。

以“口”作为义符组合成的形声字，音符都在里面。例如：

“口”——“固”、“圉”、“圃”、“囷”、“囫”、“園”、“園”、“园”等。

以“皿”作为义符组合成的形声字，音符都是在上面的。例如：

“皿”——“盅”、“盂”、“盛”、“盟”、“盆”、“盞”等。

以“金”、“木”、“水”、“土”为义符组合成的形声字，声部的位置就有这样两种情况：

如果是左右组合式的，音符便一定在右边。例如：

“金”——“钦”、“钟”、“银”、“锡”、“铜”、“铭”、“钩”等。

“水”——“波”、“浪”、“淋”、“洒”、“泥”、“注”、“洛”等。

“木”——“材”、“杷”、“板”、“枉”、“松”、“柏”、“桃”等。

“土”——“坡”、“场”、“地”、“坤”、“坦”、“均”、“址”等。

如果是上下组合式的，音符便一定在上面。

例如：

“金”——“鎔”、“鑿”、“銓”等。

“水”——“漿”、“颍”、“滢”等。

“木”——“柔”、“杲”、“案”等。

“土”——“壁”、“垒”、“堂”等。

以“欠”作为义符组合成的形声字，音符都是在左边。例如：

“欠”——“欲”、“欣”、“歇”、“歌”等。

一般的义符是没有固定位置的。例如：“系”

“系”——义符在左边：“红”、“约”、“绸”、“纳”、“组”等。

义符在右边：“繇”、“繁”、“縣”。

义符在下边：“紫”、“絮”等。

在音符相同的条件下，义符的位置移动，有的依然是同一个字。例如：

吻—詈、概—槩、岷—崑。

但是有一些字，义符位置移动之后，就成为另一个字了。例如：

含—吟、君—呻、怡—怠。

有关形声字的结构规则，还有不少方面的内容，这里仅作简单的介绍。因有些由于篆书的结构方式不太严密，篆刻艺术为了章法上的需要，常常利用篆书结构方面的特殊性，采用改变结构方式的表现手法，以取得出其不意的艺术效果。所以，了解上述这些汉字的基本结构，不仅能帮助我们识别篆文，而且还能帮助我们提高篆书与篆刻在章法处理上的艺术性，避免产生错别字。

（五）假借

假借，许慎的定义为：“本无其字，依声托事。”即异其义同其字。清代学者孙诒让在《与王子壮论假借书》中谈到：“天下之事无穷，造字之初，苟无假借一例，则逐事而为之字，而字有不可胜造之数，此必穷之数也，故依声而托以事焉。视之不必是其

字，而言之则其声也；闻之足以相喻，用之可不尽；是假借可救造字之穷而通其变。”这种论述正说明了假借的起源和作用，也表明假借并没有造新字，而是尽可能利用已有的同音字。假借完全是从声音相同或者相近这一点出发，而假借字和被借字之间可以毫无意义上的联系。也就是说被假借字是当作一个纯粹表音的符号来使用的。例如：

離——本是一种鸟名，又称黄仑庚。《说文解字》云：“黄仑庚也，鸣则蚕生。”后世假借为“分离”、“离别”。如今只用假借义。

難——也是一种鸟名，后世假借为“难易”。

自——“鼻”的象形字，《说文解字》云：“鼻也，象鼻形。”甲

骨文写作，后来假借为“自己”的“自”。

理——《说文解字》云：“治也，从玉，里声。”现在假借“管理”、“修理”、“整理”。

笨——《说文解字》云：“竹里也，从‘竹’、‘本’声”。竹其表曰箨，其里曰笨，假借为“笨拙”之“笨”。现只用假借义。

能——本是“熊”的象形字。后来假借为“贤能”和能愿动词“能”。于是另外借用“火光熊熊”的“熊”为“熊属”的“熊”。后世只知道“能”和“熊”的借义，而不知道它们的本义。

東——本来是一个象形字，有的说像囊囊之形，有的说像植物的根茎，总之是物形。后假借为四方之名，现在只用假借义。

假借也并不限于“本无其字”，“本有其字”也可以假借。例如：金文“子子孙孙永宝用之”，也可以假借“保”字写成“永保用之”。

简化汉字有一部分就是根据同音假借制定的。例：

鮮——《说文解字》云：“新鱼精也。”是“新鲜”的“鲜”的本字，用三个“鱼”叠成，结构太复杂，于是就借用本义是鱼名的同音字“鲜”来代替它。

麤——《说文解字》云：“行超远也。”于是因此字太复杂，就借用另一个同音的本义是糙米的“粗”来代替它。

现阶段的简化汉字，采用这样的同音假借就更多了。

越古老的文字中，假借字就越多，甲骨文里大部分是假借字。篆书篆刻是表现古文字的艺术，因而假借方面的有关知识，对书法篆刻艺术来说，就更显得有其重要意义和特殊地位。

（六）转注

转注——《说文解字》叙：“转注者，建类一首，同音相受，‘考’、‘老’是也。”就是指同一个部，意义相同，可以互相注释，“考”可以解释作“老”，“老”也可以解释作“考”。转注的实质，是“异其字同其义”，也可以帮助认识转注的含义。

转注涉及到的文字并不广，对学篆书者来说，关系并不大，因此从略。

第二节 摇篆书技法

篆书的用笔与其字形构造密切相关。篆书是汉字中象形文字的典型代表，超乎自然，随体诘屈，应物立象，画成其物，其线性感特别强。虽有“书画同源”之说，但“画成其物”并不等同于绘画，毕竟书与画的用线是有着本质区别的，因为画取多，书取少，画因形而着物，书则因形而会意，所以，相对画来说，书法的线条就更简约、更概括，更具有文字符号性的特征。

当我们学习篆书之时，首先就应对这一书体有一个整体的把握，原始阶段的篆书在用笔上是非常简易，不问藏露与中侧，更不谈提、按、折、翻，只有竖锋用笔。篆的各体依据时序而发展，如早期的甲骨文，尖起实收，顺入顺出。金文时期有藏有露，藏露结合。到后期的秦小篆，笔笔才藏其锋，显出它笔法的谨严和有序。

一、甲骨文技法

（一）甲骨文的笔画

（员）甲骨文的线条往往是两头尖，中间粗。过去人们认为是锥和刀在有竖纹的骨质上刻镂的结果，这没错，但从出土的朱书甲骨看，其原因还不完全在此，恐怕是当时使用毛笔书写文字时，还甚简率，没有后来那么多运笔的讲究，操笔直划，只求下笔划出线条成字即可，刀刻亦如此，所以形成尖削劲瘦面目。

（圆）甲骨文保留了很多象形性因素，书手刻手还没有自觉的造型意识，文字也很不成熟，同一字笔画有歧异，结构上下左右颠倒也很常见，似乎还不能更好地安排各个部分，但惟其如此，其结构似不经意，更显意趣天成。

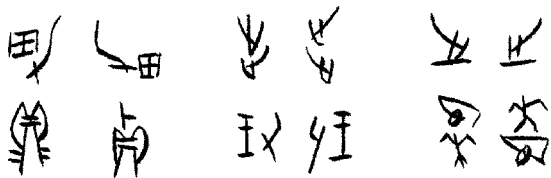
（二）甲骨文的结构

甲骨文线条的不同表现形态，赋予了它结构造型上的多变性和丰富性。罗振玉先生说：“左文因物赋形，繁简任意，一字之异文，每至数十，书写之法，时有凌猎，或数语之中倒写者……”可以说因形造势，因势生态是甲骨文结构造型的总体特征，比如甲骨文结构造型中笔画的繁简任意，一字之异的不同造型形态，偏旁部首的任意互换或增减以及合体，合文通假等都是比较典型，富有个性的。

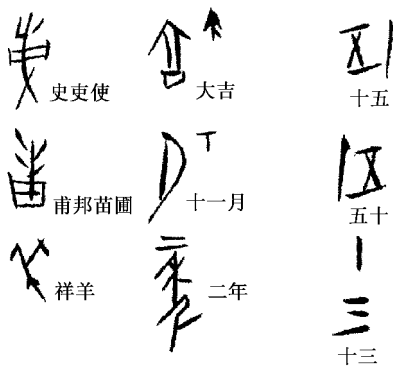
（员）繁简任意，一字之异的不同造型举例。



(圆) 偏旁部首任意互换，增减的不同造型举例。



(猿) 合体，合文，通假并用的造型举例。

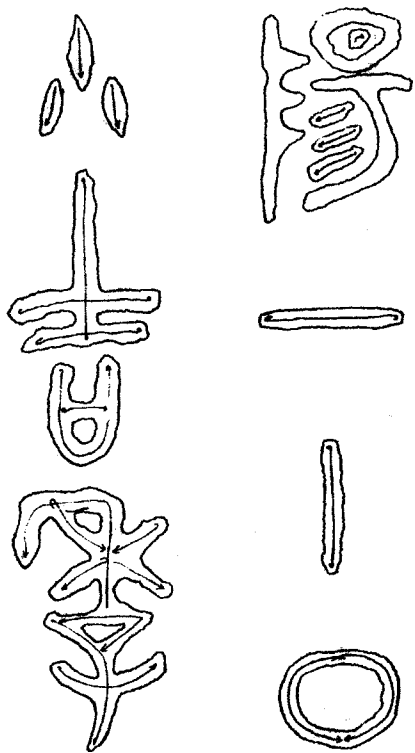


学写甲骨文者不乏其人，取法与创作的道路上两类，一是刻意模仿甲骨瘦劲、凌历、质朴的风格，运笔凝重，无疑是甲骨书法正脉；二是在甲骨文字体构架中，溶入行草、汉简一类显动多变的书体写意，追求一种朴茂、秀丽、飞动的风格，“发纤秣于简古”，这是我们当代书家的创造，其中已多自由创作的意识，艺术的情趣较之以再现刀刻契味为旨的前一类作品，更具欣赏意味。

二、金文技法

(一) 金文的线条

由于受青铜器铸造制作工艺过程的制约，人们对线条的表现形态不可能有一个准确的把握，即每一道工序过程，都可能成为线条表现的物质依据，正是在这样一个飘忽不定，相互消长的过程中，正面与负面的影响同在，消极因素与积极因素共存。在这一过程中，使得金文少了些人为的痕迹，多了一些自然的面貌。凝炼与厚重的线条，使得内在的张力与弹性，柔韧与刚毅等都得到了最好的协调与统一，不同凡响的金石意蕴显露出来。与此同时，铸造过程中，金属熔



液不规则流动，因而在线条的转折、交叉、交接、连带等重要环节中，显现出原始的、自然天成的韵味，书法品评中“屋漏痕”的审美标准在此可找到注脚，再加上青铜器千百年来的被埋没，地质的流动与变异，使其自然斑驳，更增强了金文的艺术魅力。

（二）金文的结构

金文与甲骨文在结构造型上有些类似，它们都具有因势生形，灵动自然的结构特征。甲骨文是契刻，一次或两次写刻而成，具有浓重的“人本意识”，金文则在几乎失控的状况下产生，“人本意识”几乎是无法贯彻，所以它更具有自然的审美意蕴。从一些青铜铭文代表作中，可以寻到答案。

《天亡簋》随形造型，疏密有致；

《天孟鼎》俯仰得体，顾盼生情；

《墙盘铭》体端势稳，祥和迢丽；

《散氏盘》欹侧交错，宽博散逸；

《虢季子白盘》疏朗隽秀，姿态飘逸；

《毛公鼎》依势生态，宽博萧散。

（三）金文的章法

因受青铜器形状如鼎、盘、尊、彝、簋等的影响，款识（音扣）文字的自由度受到器物本身的限制，由此不同器物形状带来了金文章法构成的先天优势。不拘一格的章法构成格局的主流倾向，即以竖行行款突出为主，横列不显为次。

下面几种类型如：

第一种：《天亡簋》、《毛公鼎》、《令鼎》以竖行行款排列，顺势而下，井然有序，形成竖有行、横无列的格局。

第二种：《墙盘》、《虢季子白盘》与第一种相比，已经形成了在以竖行行款排列布阵为主的同时，明显地突出横向的规整与统一，基本形成了竖有列，横成排的章法构成格局。

还有一种，更具鲜明的个性特征，这类金文线条流畅舒展，结构造型均衡匀称，章法构筑上极具装饰意趣，“书法的美术化倾向”味较浓，这是在书写篆书中必须提及并应重视的。

（四）金文的临写

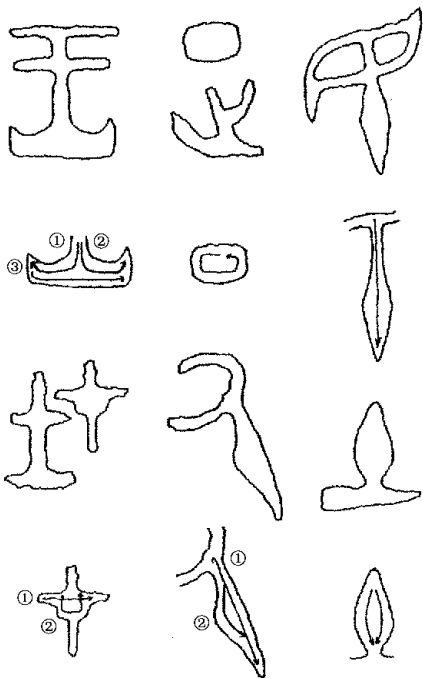
金文的笔道比甲骨文要粗实圆浑，用笔曲线较多，早期的金文常有尖头，捺脚，偶尔出现块面或肥笔；中晚期则以圆笔中锋为主，讲究藏头护尾，圆起圆收。须注意的是：由于范铸的原因，有些金文在铸造时会出现一些粘连现象，因此，在临写之前，应对篆书有所了解，以免画蛇添足，写出错字。初写宜选择两周晚期用笔圆匀，笔道清晰，结体安稳，高度成熟的字体作为临习范本。

金文点的形态多种多样，既有圆，也有方，既有三角形，也有形状不一的短线点，运笔要中锋，逆入涩行，回收力求圆润。

直线笔画则比甲骨文浑厚，用笔稍重，笔势有方圆，入笔有藏露。其不同写法，要避免虚怯之病，时刻注意线条的沉着浑厚。

曲线笔画相对甲骨文较圆转，圆形或半圆形孤线在金文类作品中大量出现，显得婀娜有致，须注意的是转折处要浑圆，不露方角。

特殊笔画也是金文风格的代表，有一种奇谲的金石钟鼎古意，在学习的过程中，能一笔完成更好，不能完成也可用复笔补



填。书法艺术是一种重结果的视觉艺术，并非看动作过程的表演艺术，因此，只要能出好效果，临习者尽可自辟蹊径，便也是一种笔法的创造。

三、石鼓文技法

石鼓文是战国时代秦国的古文字，实属大篆籀文一路，唐张怀瓘《书断》称赞它：“体象单然，殊今异古，落落珠玉，飘飘纓组，仓颉之嗣，小篆之祖。”近代康有为《广艺舟双楫》赞美说：“石鼓文笔出浑厚凝重，结体略趋方正，布局疏朗均衡，风格朴实古雅，虽不知何人书写，但不难发现与李斯小篆的血缘关系，称‘小篆之祖’是颇为得当的。”

四、小篆技法

秦小篆《泰山刻石》、《琅琊台刻石》可作为初习范本，目的在掌握基本写法、了解规则，在此基础上再学习秦以后篆书，例如唐朝李阳冰、清朝邓石如等的小篆名作，从中吸取营养。与此同时，还应借助工具书学会识读篆字，写起来才会得心应手，不至生疏而弄错。

（一）小篆的识别

学小篆，可先查阅《说文解字》篆部部首，记到能像今天的文字一样随意写出来，为进一步写好小篆打下扎实的基础。

（二）小篆的笔法

小篆笔画与金文差不多，仅有横画、竖画和几种弧形线与曲线，书写时，起笔均须藏锋逆入，收笔处须圆起、圆结；行笔过程自始至终要保持中锋运行，转折处要提锋“圆转”。做到转而不折，韧劲婉然，不使笔锋扁侧，笔画线条须粗细均匀，深厚圆润、刚柔相济。弧线和圆线是由一笔或两笔以上线条拼接而成，拼接

在弧线的转弯处，尤须两笔连接处要自然吻合，不露痕迹。

小篆的笔画虽简单，笔笔中锋却是要义，一笔画中藏头护尾，稳中寓法，让线条在圆匀凝炼，婉转通达中达到柔中有刚，不飘不滑，富有弹性和活力的美感。

篆笔顺

与楷书笔顺有较大的差异，这是因笔画的弯环曲转和结构的左右对称所至，如小篆字中凡有竖的字或部首，一般先写竖画，再写对称笔画。



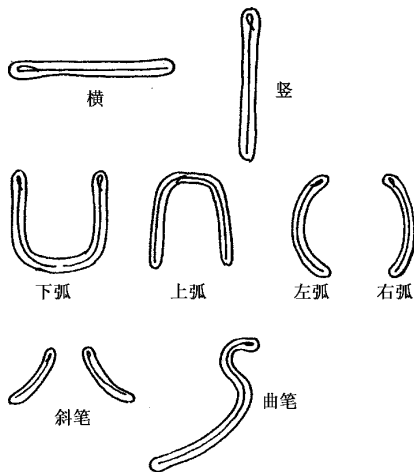
圆笔画写法

横画：起笔为逆锋，从右至左再转笔向右，以中锋涩行，结笔时向左回锋，或停笔略驻再提笔空收回锋。其势平正而含蓄。

竖画笔锋逆向由下向上起笔，再转笔往下，涩行以中锋至收

笔处回锋。其画正而垂直，均匀。

下弧弯：可分为两笔，由中向左右两边书写，不露接痕，须注意两边长度由弧度的大小来定。



上弧弯：也由两笔合写而成，只是由左上和右上分别从中间接笔，应不露交接痕迹。

左右弧弯：两笔或对称，或各自成形。一左一右，须尽其态势，或特弯，或微弯。

斜笔：分左右向斜，以逆锋起笔，结束时要含蓄收笔。

曲笔：一笔书成，内部由不同方向的转笔组合。流畅自然中显出婀娜婉转的曲线美来。

笔笔中锋：行笔应平铺笔锋不偏不侧，才能显出线条的立体感来，弧与曲的线条中笔锋要随行随转，笔心始终处在笔画中心。

藏头护尾：为了使篆书线条自然与含蓄，在其笔画的起止处须藏锋。采用方法是：起笔要逆锋，收笔则回锋，熟练后，可逆入平出，虽不着实回锋，但应提笔空回。

粗细均匀：规范的小篆其笔画非常均匀，显出统一的美感。

以转为主：小篆除横竖直线外，就是弧线和曲线，其拐角均以转笔或稍带折笔之意。这也透出古朴与秀逸来。如“牛、卯、生、竹”等字和草字头、三点水等偏旁的书写等中间有主干结构，左右笔画或结构部分对称的字，如“庚、雨、火、夫、乡”等字，大都先写中间结构部分，再对称地安排书写左右的笔画或结构部分。主笔贯穿全字的字，如“马、鸟、矛、力”等，须先写主干笔画，再写其他笔画。两封闭型的字或字中结构部分，如“面、四、目、田”或同类型的偏旁等，不像楷书那样先写里面的后封口，而是先封口，再写里面的笔画。

（三）小篆的结构

长形，对称，圆转，均衡，重心得当，装饰性强。每字的长宽比例，大体是猿圆或圆员，与数字中“黄金比例”大体相合，因为只有满足“黄金分割比例”的长方形才最富有美感。以下是以篆在重心结构上的一般规律的字例：

员援字的重心在上部

“洁、舆、不、石、莫、乐”。这类字较多。要求上部尽量紧凑，下部要飘逸舒展，如舞女的衣裙，造成上实下虚的明显对比。

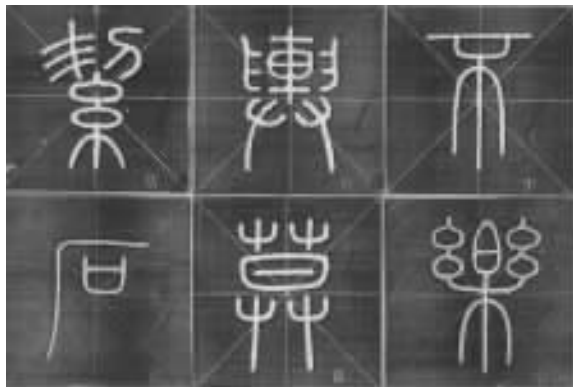
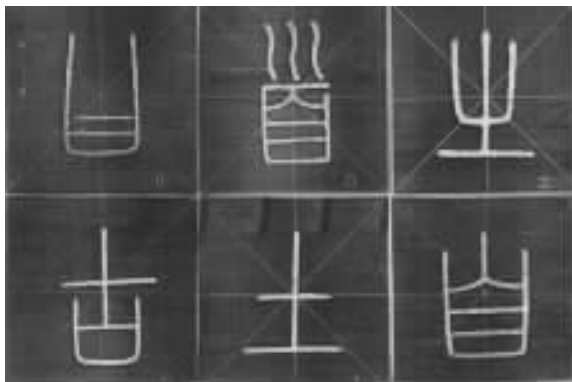


圖 援字的重心在下部

如“日、首、之、古、土、自”等字。这些字与上面举例正好相反。重心都在底部，全字稳定安详。



猿 援字的重心在左边

如“黔、战、载、纪、初、形”等。这类字要写得左旁集中紧密，右部轻盈修长。右下脚一画适当拉长些，借以稳住全字，起到少而不轻的作用。



源援字的重心在右边

如“远、情、以、祸、伐、灾”等字。这些字自然是右边要写得结实紧密，左边窄长松散。下脚部分，左边应比右下脚短些（最长也只能与右下脚相等）。



缘援字的重心在中部

如“侧、御、蜥、衡、辩、坳”等字。这类字的中间部分尽量收紧，左、右两边比例相等，对称。因笔画多容易写得过分宽大，要精心拿准各部分占的位置比例，恰当安排。



远援左右对称的

如“善、高、贵、并、否、帝”等字。这类字左右笔画相同而方向相反(或相顺)。要细心注意两边的对称情况,不能马虎。左右、上下对称,均衡是小篆图案装饰性的体现,应当反复琢磨,认真对待。



苑援通体结构均衡

匀称的字如“习、辟、式、临、外、群”等字。这类字通体匀称,写时要注意各笔画的弧度形态,要长短适当,穿插合理,掌握重心和笔和衷共济分寸。在这一点上,篆书也许比楷、隶能度大一些。



愿字的重心部位难掌握的

如“名、年、力、有、子、舟”等字。这类字的重心往往落在空虚处，不好掌握。但认清全字特点，精心写好关键笔画，使弯弧合宜，边写边校正。



愿包围、半包围结构的

如“国、因、家、四、臣、周”等字。这些字包框结构是难点。框架好了，填框容易。包框时要聚精会神，一气呵成。



员援字的笔画参差不齐的

如“世、无、于、在、功、长”等，这类字笔画结构不对称，不整齐。写时注意各字各部位和笔画特点，务求重心适当，在参差中展现美感。



以上简单介绍了 员种类型的结字方式和应注意的问题，在初学的过程中，通过这些字例可掌握学篆的方法，为写篆打下较好的基础。

商承祚先生指出：学篆应先从小篆入手，以《泰山刻石》为最标准的临本，还可临《峄山刻石》、《会稽刻石》，基础打好后，再临金文或汉篆。金文可先写《毛公鼎》等较整体的，汉篆可写《开母庙》务求平正，只有先做到平正，才能再去追求奇崛。

附：篆书与楷书类别

一、楷字首同而篆字首不同的字



波画是隶书的特征性笔画，一般都以字的主笔出现，它因起笔处如蚕头而落笔处酷似雁尾而得名。在隶书笔画中很多地方还有篆书的一些痕迹，而波画完全打破了这一形态。波画有优美的曲线，有“一波三折”的说法。而且，在不同风格的碑刻中表现出不同的姿态。图 缘原分别为《乙瑛碑》、《张迁碑》、《曹全碑》、《礼器碑》、《史晨碑》、《张景碑》、《封龙山碑》中选字，从中我们可以看出波画优美的形态和丰富的变化。



图 缘原员 摇波画的形态

前绝后的鼎盛期。东汉盛行立碑刻石的风气，碑本身就是一件石刻艺术品，碑文要和碑构成完美的艺术形式。汉碑有数百种之多，其中重要的代表性作品约二三十种。将东汉碑刻隶书加以分类，大体可分为两大类型：一类字形比较方整，而法度谨严，波磔分明，如《乙瑛碑》，《乙瑛碑》是隶书的典型形象，往往被作为初学隶书的范本；另一类书写比较随意自然，法度不十分森严，有放纵不羁的趣味，如《张迁碑》，变化万千，自然天成，历史上很多人都学习《张迁碑》，然而都呈现出不同的面貌，可见其造诣之高。如图 缘原圆缘原猿分别为何绍基和伊秉绶对《张迁碑》的临习，不仅体现了原碑的一些特点，而且有各自的面貌，对于隶书的学习有很好的启示。

第二节 摇隶书技法

汉碑法度谨严，发展成熟，造形变化多姿。学习隶书从汉碑入手最易得法。现以汉碑为例，对隶书的技法作一分析。

一、隶书的用笔特点

（一）用笔出现侧法，提按明显

前人称篆书笔法为“玉箸”，即玉作成的筷子，其笔法横平竖直，均匀圆润。字的结体规矩严谨，较少变化。隶书则不然，它的点画分明，粗细有致，波画有蚕头燕尾，一波三折。用笔有方有圆，或方圆兼济。结体或险峻跌宕，坚挺雄健；或秀丽工整，圆静妩媚；或坚守中宫，凝重端庄；或大开大合，意气飞扬，可谓千变万化，各臻其极。近人康有为极力推崇汉隶，他在《广艺舟双楫》中写道：“书莫盛于汉，非独气体所高，亦其变制最多，皋牢百代。杜度作草，蔡邕作飞白，刘德升作行书，皆汉人也。晚

画，这是隶书笔画的一个特点。其笔法为：

(员) 逆锋起笔，提笔折锋右行；

(圆) 中锋行笔；

(猿) 提笔回锋收笔。



图 缘原 隶书横画举例

(二) 波画

波画是隶书的主要特征，起笔较重，以达到出锋饱满有力的效果，收笔下按后向右提笔，一波三折，波画要写出抑扬俯仰之势，给人以特殊的美感。其特征是“蚕头雁尾”，一般是一个字的主笔。其写法为：

(员) 逆锋圆转，形似蚕头；

(圆) 中锋行笔，略顿；

(猿) 顿笔渐提，上挑出锋，呈雁尾状。



图 缘原 隶书波画举例

(三) 竖画

竖画写法与横画大致相同，只不过由横写改成竖写。除了横写的要求外，要注意收笔时切忌写成楷书的垂露。要求自然收

(员) 逆锋起笔；
(圆) 向右下行笔，下按；
(猿) 略顿提笔，向右上挑出。



图 缘原 瑶隶书捺画举例

（六）钩画

钩画亦为显示隶书笔法特点的笔画之一。有左钩、右钩两大类。分斜钩、折钩、横钩、竖钩等。隶书的钩较特别,不像楷、行书的钩上挑和短小,而是写得较长平,转而无挑。右钩则用捺代之。钩的变化较多,视各字的结构变化而应用。隶书中的钩画常常省略或以其他笔画代替,如向左的钩由竖弯撇代替,如“孔”字。

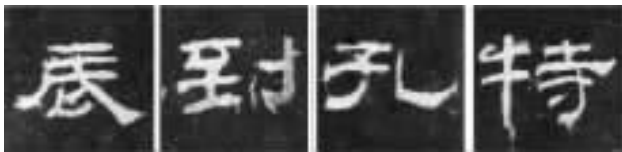


图 缘原 圆 隶书钩画举例

侧点、捺点、横挑点、上对点、下分点、左两点、右两点以及三点的呼应、四点的开合、多点的参差，还有短横、短竖代替的点。要写得生动而富于变化。其写法为：



图 缘 隶书点画举例

- (员) 逆锋向上起笔；
- (圆) 折锋向右上按笔；
- (猿) 提笔向右下；
- (源) 回锋收笔。

二、隶书的结构特征

(一) 平稳匀称摇字取横势

隶书以平稳匀称为主，结构横平竖直，有一种肃穆严整的静态美感。然而平稳而变化多姿，宁静而充满动感，所谓稳中寓奇，平中有斜，直中含曲。如《乙瑛碑》中的“酉”字，虽然字型平稳，但仔细分析一下，下部两竖成相背之势，左竖在方框之外有意伸长，使字形更加活泼灵动。隶书的字形和其他书体还有一个重要的区别，它的字形扁方，取横势，结构上中间收紧，压缩上下的高度，而将撇画和波挑向两边伸展，形成竖短横长之势。如“日”、“垂”等字，形如一个横放的枕头。虽然有的字字形本身偏长，如“鲁”字，但字势仍为横势，如果从局部看，“鱼”部和“日”部的空间特点仍然是横向的。这是隶书结构的重要特点。

第三节 摇历代隶书名作名家

自古传下来的隶书遗迹常见的是碑刻。由于历史风尚的原因，西汉碑刻寥寥无几，东汉碑刻众多。近代以来考古事业的发展，使隶书遗迹中增添了简牍和帛书。简牍、帛书的出土，使人们确知隶书萌芽于战国末期，经短暂的秦代和西汉的过渡，至东汉臻于成熟。汉代以前的隶书具有浓厚的篆意，形体的隶化还不完全，与后世习见的隶书有所区别，称为古隶或秦隶；汉代的隶书则称为汉隶。汉隶遗迹分为汉碑和汉简两大类。

一、汉碑隶书

汉碑大都为当时的书法名家精心书写后的刻石之作，按刻石所处场所不同分为摩崖刻石和庙堂碑刻两类。摩崖刻石处于自然环境中的悬崖峭壁或山坡石壁上，书刻的条件与自然风化的影响使得其字的笔画、结体和章法大都极具古朴自然之美；庙堂碑刻相对于摩崖刻石而言有较小的面积、较安定的书刻和保存环境，使其形体比较工稳、规整。

汉碑通常按其书法的艺术风格来分类。由于汉碑隶书大都是纵成行、横成列的章法（少数摩崖隶书例外），体现其艺术风格的只能是其字的结体和用笔。结体是直接可见的，其用笔风貌则只能根据碑刻笔画的外形加以感应和想象了。

（一）按字体结构形态的美学特征分为三大类

第一类，规整的（或称规范的）：如《礼器碑》、《乙瑛碑》、《孔宙碑》、《华山碑》、《史晨碑》、《曹全碑》、《张景碑》、《韩仁铭》、《朝侯小子残石》、《景君碑》等。

第二类，朴拙的（或称质朴的）：如《封龙山颂》、《西狭颂》、

猿媛石门颂

汉代大型隶书摩崖石刻，全称为《故司隶校尉犍为杨君颂》，汉桓帝建和二年（公元 192 年）刻。结体大小不一，笔法瘦劲恣肆，雄健舒畅，颇多趣味。今人祝嘉论此石刻曾说：“石门巧多于拙，瘦处多，肥处少，且喜用长势，多用圆笔。布置巧妙，错综变化。”（《书学论集》）

源媛华山碑

汉代隶书，全称《西岳华山庙碑》，延熹四年（公元 163 年）四月刻。此碑与《礼器碑》一样被誉为汉隶中典范。结字堂堂正正，字、行距齐整，波磔秀美。清代朱彝尊评此碑说：“汉隶凡三种，一种方整，一种流丽，一种奇古。惟延熹《华岳碑》正变乖合，靡所不有，兼三者之长，当为汉隶第一品。”（《金石文字跋尾》）。刘熙载也说：“汉碑萧散如韩敕、孔宙，严密如衡方、张迁，皆隶之盛也，若华山庙碑，磅礴郁积，流漓顿挫，意味尤不可穷极。”（《艺概》）

缘媛衡方碑

全称《汉故卫尉卿衡府君之碑》，建宁元年（公元 169 年）九月立。原在山东汶上县，清雍正八年（公元 1730 年）汶水泛决，碑陷，后邑人重立，今在山东泰安岱庙。此碑字体方拙朴实，以拙取胜，间架稳实厚重，如虎卧阙下。笔画端正粗壮，笔笔如磐石，折角棱条分明，有严峻之态。章法行密字满，于平正之中存欹斜之变。结体方正，凝重浑朴，从平正中求变化。用笔寓险峻于平整，寓古朴于丰腴，与《张迁碑》可相仲伯，在布白上行密格满，亦极相似；有谓明人文徵明、清人孙星衍、伊秉绶均学此碑。其笔致遒劲灵秀，属古拙一派。此派流风影响后世，至深且巨。翁方纲称：“是碑书体宽绰而润，密处不甚留隙地，似开颜真卿楷书之渐。”杨守敬《平碑记》也说：“此碑古健丰腴，北齐人书多从此出，当不在《华山碑》之下。”

员援郾阁颂

《郾阁颂》，汉代隶书摩崖。全称《武都太守李翥析里桥郾阁颂》，与《西峡颂》为姊妹篇，建宁五年（公元 员圆年）二月刻，在陕西洛阳县白崖。此颂为摩崖，刻在栈道转角处。现存者为南宋人摹刻，后明人又作补刻。字大一寸七分，书风古朴，多含篆意，有人谓蔡邕书。此石字体多含篆书意味，笔画圆润，波磔不大明显，但字形结体多取横势，方折突出，章法茂密，风格古朴中含沉郁，所以清代万经曾说字样险怪，下笔粗钝，而康有为评云：“吾尝爱《郾阁颂》，体法茂密，汉末已渺，后世无知之者。惟平原（颜真卿）章法结体，独有遗意。”（《广艺舟双楫·本汉》），可见此石对后代书坛的影响。清万经评其书云：“字仿佛《夏承》而险怪特甚，相其下笔粗钝，酷似村学堂五、六岁小儿描硃所作，而仔细把玩，一种古朴、不求讨好之致，自在行间。”

员圆援杨淮表记

《杨淮表记》有多种异称，如杨淮碑等。东汉熹平二年（公元 员缘年）刻，在陕西褒城（今陕西勉县）西门西壁，为摩崖刻石。书法古雅奇逸，参差古拙，与《石门颂》相类。康有为评其书云：“润泽如玉，出于石门颂而又与《石经·论语》近，但疏荡过之。”

员猿援鲁峻碑

《鲁峻碑》亦称《鲁忠惠碑》。东汉熹平二年（公元 员缘年）立，在山东济宁市。其字体方整丰肥，宽博厚重，存古雅之趣。碑阴古朴自然，尤多天趣。传为蔡邕书，但全无根据。

员源援韩仁铭

《韩仁铭》刻于东汉熹平四年（公元 员缘年）。现置山东茌阳六中。字体疏朗开张，行笔遒劲峻逸，为汉隶另一流派。杨守敬评其书云：“清劲秀逸，无一笔有尘俗气，品格当在百石卒史之上。”

员援熹平石经

《熹平石经》，也称《石经》。汉灵帝熹平四年（公元 175 年），蔡邕等建议在太学建立正定的六经标准文字，以免贻误后学，为此而立。碑石共 366 个，太学旧址在今洛阳市，碑立太学门前。几经动乱，原碑早已无存。自宋以来，常有残石出土，据说现已集存 1300 多字，字体方正，结构谨严，是当时通行的标准字体。现在所称《熹平石经》为隶书，也有称其为三体者，并无定论。隶书一体之石经残石多为小件，清代钱泳曾摹刻其中二三块，因精摹，故有名；但字体方整，中规入矩。全失自然意味，沦为隶书末流，为当时标准的馆阁书。相传原石为蔡邕书，也有说非一人所书者。

员援曹全碑

《曹全碑》全称《汉颍阳令曹全碑》，又称《曹景完碑》，东汉灵帝中平二年（公元 184 年）立，明万历初在今陕西合阳县出土。清康熙壬子（公元 1662 年）后断裂缺字，公元 1829 年移存西安碑林。此碑结体扁平匀整，清丽流畅，左右舒徐，逸致翩翩；用笔以圆笔为主，珠圆玉润，在汉碑中自成一格。此碑虽秀润典雅，但其稍乏朴素雄健之趣。清万经评其书云：“字法秀美飞动，不束缚，不驰骤，神品也。”朱履真称：“潇散自适，别具风格，非后人所能仿佛于万一。此盖汉人真面目，壁坼、屋漏，尽在此矣。”

员援张迁碑

《张迁碑》全称《汉故谷城长荡阴令张君表颂》。东汉灵帝中平三年（公元 185 年）立，明朝出土，原石在山东东平县，今藏山东泰安岱庙内。杨守敬评此碑：“篆书体多长，此额独扁，亦一格也。碑阴犹明晰，而其用笔已开魏晋风气，此源于西峡颂，流为三碑（上尊号奏、受禅表、孔羨碑）之折刀头，再变为北魏真书始平公等碑。”碑额书题“汉故谷城长荡阴令张君表颂”十二字，意在篆隶之间而屈曲填满，有似印文中之缪篆。碑文多别体，故有

人怀疑为摹刻者，但就其端直朴茂的特点而言，非汉人不能，所以可肯定为当时之物。清万经评其书云：“余玩其字颇佳，惜摹手不工；全无笔意，阴尤不堪。”孙退谷评其书云：“书法方整尔雅，汉石中不多见者。”

元朝侯小子残石

《朝侯小子残石》又称《小子碑》。宣统三年（公元1911年）在陕西长安县出土，今藏故宫博物院。刻石年代不详，石已残，因首行有“朝侯小子”四字而得名。其书体酷似《史晨后碑》，而秀劲过之。秦文锦跋其碑云：“书体在《孔宙》、《史晨》之间，逊其浑厚而劲利过之。”

二、汉简隶书

简牍书法是数千年前古人书写的墨迹。有的书于竹片，有的书于木板，有的书于绢帛，还有的书于石玉上，分别称为竹简、木简和帛书。据现今出土的实物考察，竹木简、帛书书写的年代上自战国，下至秦汉。战国末期的竹木简牍字体已有向隶书过渡的笔意。秦简已是半隶半篆，汉简则是典型的汉人所作隶书墨迹。据史籍记载，宋代曾于天都附近发现汉代竹木简（据《河南邵氏闻见录》），但限于当时条件而未见实物流传。自1906年新疆古楼兰遗址发现木简以来，简牍时有出土。配合当代照相和影印技术，能窥察前人隶书墨迹，这给学习和研究隶书提供了极为有利的条件。由于历史风俗的原因，汉隶碑刻大多为东汉后期之物，少有年代更早的产物，而汉简的年代上自西汉初期，下至东汉末期，因此汉简隶书书体繁富。有的篆意犹存，有的波磔明显，有的趋向草隶，各具特色，且都为墨迹，可清楚地看到用笔的精微而不像汉碑隶书那样模糊残缺。

简牍上的汉隶远不像碑刻上的那样严整、肃穆、气势恢宏，而是活泼灵动、变化多端，甚至漫不经意，富于幽默感。如果把

书宛然可读。出土未久佚失，其文未传。故墨拓上截，传称为“断碑”。其书法与《曹全碑》相近，而流美更过之。

源齐太公吕望碑

《齐太公吕望碑》又称《吕望碑》，西晋太康十年（公元 289 年）刻，在河南汶县孔庙。碑阳有直行界线，碑阴剥蚀严重。清钱大昕谓其书“字划颇古雅，不似东魏之率意”。

缘好大王碑

《好大王碑》于清光绪年间在吉林集安县出土，刻于广开大王薨后三年（公元 926 年），四面环刻，书法方整醇厚，遵古朴茂，体在隶楷之间，并多含篆书遗意；宽博大方，甚为古雅可赏。

四、唐代的隶书

唐代隶书点画遵守汉碑笔法，笔致圆润，结体趋于平正规整，故字形方正，风格一律，世称为“唐隶”。唐代主要隶书名家有韩择木、蔡有邻、李朝、史惟则四人；欧阳询、徐浩以楷、行书著称，但他们的隶书颇具六朝书法遗风，也极精美可观。

唐代传世的隶书碑刻计有：欧阳询书《房彦谦碑》，书法劲健俏厉，介于楷隶之间，取法魏晋，有板刻之嫌，由于欧阳询所传楷书多而隶书少，故此碑为世所重。李邕撰文、韩择木书《叶慧明碑》，其隶法清瘦，风骨爽劲。韩是当时名家，但存书不多，此为典型。唐玄宗李隆基撰文并书的《纪泰山铭》，字径四五寸，“虽小变汉法，字体雄逸，有飞动之势。”此刻于泰山东岳庙后的摩崖刻石高三丈多、宽丈五，是自汉以来碑铭之最大者。李林甫撰文、徐浩所书《嵩阳观记》刻在河南登封嵩阳书院。由于书法出于古法，笔力劲健、结体工整宽博而得以流传。

五、唐代以后的隶书

宋代由于印刷术的发明，书籍不用手抄，隶楷不再盛行，书

如先学篆书五年，篆书既成，又学隶书，临《史晨前后碑》、《华山碑》、《白石神君碑》、《受禅表》等各五十本，三年分书成。”包氏颂扬邓石如的隶书“道丽淳质，而变化不可方物；结体极严谨而浑融无迹”。包世臣推崇邓石如隶书为唯一的神品。金农隶书亦有盛名，但金农以趣味见长，而邓石如以骨力取胜，故清代隶书，论功力仍推邓石如为第一。

（缘）伊秉绶（1754~1815），其隶书用笔劲健沉着，笔画平直，显得方严整肃。笔力雄强挺拔，结体在方正中求疏密变化。熔铸《衡方》、《张迁》、《郃阁颂》诸碑为一炉，故严正而不板滞，体态宽博，气韵生动。康有为认为伊秉绶的隶书是“集分书之大成”并将他与邓石如并提，认为他们两人是清代碑学的两个开山鼻祖。

（远）何绍基（1799~1873）六十岁始攻隶书，勤于临习，遗貌取神，有《何子贞临汉隶十种》传世。精于博取，妙于以篆入隶，风神独具，到晚年更将草篆分行，融合为一。其书风沉雄峻拔，他自称仰承其父的家教，写字惟以“横平竖直”四字为律，粗看其字，貌似纵横倾斜，而实则腕平锋正，正中求欹，寓险于平，丝毫不离绳墨。向粲说：“世称邓世如集碑学之大成，而于三代篆籀或未之逮，媛叟通篆籀于各体，遂开光宣以来书派。”如此肯定何绍基在清代书坛的地位，是很确切的。

楷摇书

楷书又称正书，或称真书。楷是法则的意思，应讲究法则来写好楷书，因此楷书就成了标准字体。在篆、隶、草、行、楷五种字体中，楷书是最端庄规范，学书人数最多且较为实用的字体。它由隶书演进而来，萌芽于秦汉，魏晋时期达到成熟，至唐已趋鼎盛。

第一节摇感受楷书


面对一件精美的楷书范本或作品，欣赏者会得到美的享受，或者为那刚劲有力的线条所吸引，或者为那端庄而又富于变化的结体所折服，或者为那静中寓动的境界而痴迷。正因如此，书法史上历朝历代的书法家都非常重视楷书的学习与创作。钟繇、二王、初唐四家、颜筋柳骨、唐人写经、北魏碑刻自不必说，即便是以草书著称于世的张旭、以行书影响深远的苏轼、以行草名世的何绍基等均擅长写楷书。在今天，无论是研究汉字的演变还是学习书法艺术，楷书依然是人们重视和学习的对象。

楷书的成熟极大地丰富了书法艺术的表现形式与技法，可谓众美兼具，八法具备。汉字书体演进至楷书，笔法达到最完备的阶段，为学习书法提供了技法规范，也为书法艺术创作提供了变化的丰富性。同时学好楷书也为学行书打下良好基础，这也正是历代书法家大多主张学书先从楷书入手的主要原因。

楷书以其端庄、匀称、规范成为书法中的标准书体之一，其端庄平和的姿势同儒家的人格修炼道德标准十分契合，故楷书的学习与创作，不可避免地对人带有文化认同的某些规范、约束、引导的美育作用和道德教化。书法史上人们总是喜欢把人品和书品联系起来，颜真卿因其忠，故而他的楷书被喻为“忠臣义士，正色立朝，临大节而不可夺也”。而赵孟頫的楷书虽精美，但由于他“二臣”的经历而被贬为“媚俗”。同时，楷书也因其严谨、规范，不像行、草书那样易于发挥出书家的个性，致使当代的书法创作中楷书所占比例少于行、草书，这是受时代审美趋向，工作、生活节奏等诸多因素影响的结果，并不说明楷书的艺术性比其他字体差。正如在南北朝时期，北朝的书法绚丽多彩，变化多姿，风格各异，却几乎完全在楷书的领域里展开。这说明楷书不是不能体现书家情趣、个性，只是这种情趣个性的体现更依赖于扎实的功夫、开阔的视野、灵巧的思维以及平和的心理状态。

第二节 摇楷书的萌起与发展

一、发展期

关于楷书的产生，人们有过种种推测，有人说是东汉时期王次仲所创。其实一种字体在社会上广为流传，不是某一个人的力量所能做到的，它需要全社会人民的共同推广。而从文字的演进过程来看，楷书是从隶书中演化而来的。目前我们所能见到的最早的楷书是三国时期魏国的大书法家钟繇书写的楷书。钟繇（），字元常，今河南长葛人。官至太傅，世称钟太傅。唐张怀瓘《书断》称其“真书绝妙，幽深无际，古雅有余”。现流传的钟繇楷书均为小楷，如《宣示表》、《力命表》、《荐季直表》、《贺捷表》等。这些楷书稍有隶书笔意，显得古拙，对王羲之的楷

天下至尊的地位大力倡导书法，使书法达到前所未有的繁荣局面。尤其是唐代的楷书，大家辈出，在书法史上有着深远的影响。其中，以欧、虞、褚、薛、颜、柳等成就最大。

欧阳询(缘苑~远园)，字信本，今湖南省长沙人，由隋入唐官至太子率更令，银青光禄大夫。欧阳询初学王羲之，后又取法北碑，楷书险劲森严，用笔瘦硬而不失圆润，结体谨严，稍取纵势，于平正之中见险绝，极尽变化之能事，世称“欧体”。传世楷书代表作有《九成宫醴泉铭》、《化度寺邕禅师塔舍利铭》、《皇甫诞碑》、《虞恭公温彦博碑》等。其子欧阳通承父之法，险峻过之，代表作有《道因法师碑》。

虞世南(缘恩~远恩)，字伯施，浙江余姚人，由隋入唐封永兴县令。其楷书受王羲之的影响很大，温润遒丽，秀丽典雅，外柔内刚，深得唐太宗喜爱。代表作品有《孔子庙堂碑》等。

褚遂良(缘远~远象)，字登善，浙江钱塘人，其楷书清健遒逸，丰艳流畅，变化多姿，人称其书“字里生金，行间玉润”。传世楷书代表作有《雁塔圣教序》、《孟法师碑》、《阴符经》、《倪宽赞》等。

薛稷(远恩~远稷)，字嗣通。官至太子少保，礼部尚书。楷书笔画纤细又不失劲健，遒丽多姿，对宋徽宗的瘦金书有极大影响。传世楷书代表作有《信行禅师碑》等。

颜真卿(远恩~远缘)，字清臣。官至吏部尚书，封鲁郡开国公，人称颜鲁公。颜真卿正色立朝，刚而有礼，其人品为世人所敬。颜真卿楷书一反初唐书风，化瘦硬为丰腴雄浑，结构宽博舒朗，气势恢宏，用笔遒健、圆厚，结构外紧内宽，集历代雄浑楷书之大成，开创继王羲之后中国书法史上的第二座高峰。楷书代表作有《多宝塔碑》、《颜勤礼碑》、《颜家庙碑》、《大唐中兴颂》、《东方朔画赞》、《麻姑仙坛记》等。

柳公权(远恩~远缘)，字诚悬，今陕西耀县人。官至太子少

师。柳公权“笔谏穆宗”传为书史之佳话。其楷书取法欧阳询和颜真卿，兼欧之劲健，颜之遒劲，劲拔威严，与颜真卿并称“颜筋柳骨”，世称柳体。当时公卿大臣家碑版，不得公权手笔者，人以为不孝。传世楷书代表作有《玄秘塔碑》、《神策军碑》等。

唐代楷书大家众多，除上述之外，尚有徐浩、沈传师、钟绍京等人，均对后世有较大影响。

三、承袭期

自唐朝的繁荣之后，楷书发展日趋缓慢，特别是明、清“台阁”、“馆阁”体的形成，造成书法风格千人一面，缺乏艺术个性。同时因宋元以来行书备受青睐，使楷书更加不如唐代繁盛，仅有苏轼、赵孟頫、文徵明、王宠等人的楷书对后世有较大影响。

苏轼（公元1037—1101），字子瞻，四川眉山人，号东坡居士。苏轼是集诗、词、散文、书画于一身的奇才，书法有极深的造诣，书法理论亦有精辟见解。楷书融徐浩、颜真卿而力求个性，其楷书茂密丰厚。代表作为《丰乐亭记》、《醉翁亭记》等。

蔡襄（公元1006—1057），字君谟，福建仙游人。其楷书取法先贤，融会贯通，婉丽蕴和。代表作有《万安石桥记》、《昼锦堂记》等。

赵孟頫（公元1254—1322），字子昂，号松雪道人，今浙江湖州人。入元仕翰林学士承旨，荣禄大夫。其楷书既不同于魏晋，亦与唐楷拉开了较大的距离，秀美飘逸，灵动俏丽，可谓集古今妍美楷书之大成，世称“赵体”。楷书作品有《胆巴碑》、《三门记》、《妙严寺记》等。

文徵明（公元1496—1559），名璧，以字行。善写草书、行书、楷书，尤精于小楷。传世楷书代表作有《金刚经卷》、《楷书千字文》等。

四、复兴期

自清代乾嘉以来，阮元、康有为、包世臣等大力倡导“碑学”，使碑学兴起，特别是在阮元的《南北书派论》、《北碑南帖论》，包世臣《艺舟双楫》和康有为《广艺舟双楫》的大力倡导下，将北魏碑刻提到无以复加的程度，使楷书异军突起，出现全新的发展，楷书又重新展现了它往日的艺术魅力。这时期楷书名家高手众多，其中影响较大的有何绍基、张裕钊、赵之谦等。

何绍基(1793-1855)，字子贞，号东洲，湖南道县人。何绍基学书极为刻苦，其楷书初学颜真卿，后上溯秦汉古法，心摹手追，自成一家。执笔别具一格，采用回腕执笔法，运笔喜取涩势，以求线条之劲健。楷书代表作有《黄孝子传》、《祁大夫字说》、《西园雅集图记》等。

第三节 摇楷书的技法

一、楷书的笔法

所谓笔法，是指用笔的方法和技巧，即操纵使用毛笔的方法和技巧，字体不同笔法也不同。楷书在自身的发展完善过程中，逐渐形成了独特而完备的笔法。书法中的任何点画，都包括起笔、行笔、收笔三个环节，楷书各种基本技法都贯穿在起笔——行笔——收笔这三个环节当中。只有掌握好这三个环节，写出来的线条才具有美感。

(一) 行笔

线条美的审美标准

尽管书法的线条千变万化，形态各异，但是，凡能给人以美

感的线条，都是一种有力度的线条，在传统书学中称为“笔力”。线条有无“笔力”，是判定线条优劣的审美标准。

写出有力线条的关键在于，行笔的过程中是否注意到了“圆”和“涩”。

“圆”是一个立体的概念，是“中锋”行笔的结果。由于毛笔的特殊构造，在行笔的过程中，笔尖的地方墨多，两侧墨少，行笔时笔尖在线条中间行走即为“中锋”。这样写出的线条中间墨色浓，两侧稍淡，充分表现出立体感和浮雕感，这样的线条会给人一种力度强烈的感觉。在传统书学中用形象的“锥划沙”来形容中锋行笔的艺术效果。

和“中锋”相对的是“侧锋”。“侧锋”指在行笔的过程中，笔锋不在线条中间，而是稍微偏向一侧。“侧锋”书写出来的线条虽然力度感不及“中锋”，但也能衬托出“中锋”线条的力度，同时“侧锋”的线条往往有妍美、飘逸的艺术魅力。不过“侧锋”不可用得太多，以免喧宾夺主。“中锋”为主，“侧锋”为辅，是较理想的选择。

“涩”，是指在行笔的过程中笔与纸的摩擦所形成的阻力。需要说明的是这种阻力要恰到好处，力小则线条浮滑无力，力过大则线条板滞而显不灵活。在传统书学中用形象的“屋漏痕”形容“涩”势行笔的艺术效果。

保持中锋行笔的基本要领是在运笔过程中，要力求笔锋和纸面保持垂直状态，使笔锋在点画中间行走，若要达到这一要求，关键在于“提、按”。

圆提笔与按笔

提笔，就是在行笔过程中把笔稍微上提而笔锋不离开纸面的运笔方法。目的有两方面，其一能够使笔画变细，其二是使笔锋恢复垂直状态，使下一笔仍保持中锋。

按笔，亦可称顿笔，就是在运笔过程中，用力把笔锋下按，

使笔画雄浑有力。

转笔与折笔

转笔与折笔是行笔至改变方向时用到的笔法。“转以成圆，折以成方”，用转笔的方法所得到的效果是圆折，相反用折笔形成方折。转笔使线条圆实厚重，柔中带刚且富有弹性；折笔写出的笔画果断明快，骨力外拓。

转笔与折笔是一对矛盾，在具体的运用中要灵活掌握，要做到方中有圆，圆中含方，方圆并用，以收到刚柔相济的效果。

起笔与收笔

起笔与收笔往往决定着点画的形象特征：是方笔还是圆笔，是悬针还是垂露，一般起笔要果断，有笔势，收笔要含蓄，有余味。这就是所谓的“藏头护尾，力在其中”。

（一）起笔及其方法

起笔是书写一个点画的开端，起笔的方法不同，点画起笔处的形态也不同，其用笔方法主要有逆锋起笔和露锋起笔两种。

① 逆锋起笔

逆锋起笔（亦可称藏锋起笔），即先向行笔的相反方向起笔，即欲右先左，欲下先上。逆锋起笔不仅可以使笔画含蓄有力，筋骨劲健，同时又使笔画气势充足。在楷书里面大多数基本笔画多用逆锋。

② 露锋起笔

露锋起笔即起笔不用逆锋，而是顺锋直入，落笔即走。

逆锋起笔和露锋起笔是对矛盾，各具特色：“逆锋能含其气，露锋易纵其神”，逆丰其肉，露伸其骨。在实际书写当中，若能做到藏露兼施，就能使点画呈现出多姿多彩的面貌，表现出不同的风格特征。

（二）收笔及其方法

收笔是笔画整个书写过程中的最后环节，主要有回锋收笔和

露锋收笔两种情况。

① 回锋收笔

和逆锋起笔一样，回锋收笔也是为了所写的笔画具备含蓄蕴藉的艺术效果。回锋收笔是指收笔时笔锋朝笔画运行相反的方向回收，使笔锋藏于点画之内。如写横时，从左至右行笔至末端后，笔锋稍提，接着向右下作顿，然后回锋收笔。

② 露锋收笔

露锋收笔，能收到轻灵、明快的艺术效果，即在收笔时顺着笔势直向把笔逐渐提起，笔锋慢慢离开纸面，使笔锋外露，如写悬针竖、撇、钩、挑等笔画多用露锋收笔。

我们书写任何点画，都离不开起笔、行笔和收笔这三个环节。三个环节是紧密关联的，下笔合法度，接着行笔才可能达到如意的效果。

二、楷书点画分析

学习书法，从楷、隶、篆书入门为宜，而历代书家又大多主张从楷书入门。这主要因为汉字发展至楷书阶段，笔法最完备，学习楷书，最能体会用笔的原则，扎实掌握用笔的基本功。

对于楷书的基本笔画，古人常用“永”字八法归纳，如图：



即点为侧、横为勒、竖为努、钩为趯、挑为策、撇为掠、短撇为啄、捺为磔。需要指出的是，在古人收纳的“永”字八法之中，

并未包括“折”，而在我们书写楷书的过程中，“折”是非常重要的一个笔画。因此在古人“永”字八法的基础上，今人又提出了“新八法”，即：横、竖、撇、捺、点、钩、挑、折，把“折”包含在内。

（一）点

点虽然是形态较小的笔画，但变化丰富且形态各异，常见的有侧点、横点、竖点、撇点、挑点、垂点等。姜夔说：“点者，字之眉目，全藉顾盼精神、有向有背、随字异形。”这就是说，点很重要，有画龙点睛的作用，且随字赋形，字不同，点的形状也有别。

点的变化：

① 侧点



摇摇



② 垂点



③ 挑点



④ 撇点



⑤ 竖点



（二）横

横画在字当中，起着横梁的作用，对一个字的重心是否平

稳，有着重要作用。一般来说，楷书中的横画是左略低而右略高。横画的写法是：先从右向左稍逆起笔，稍顿后成方笔随即稍提调整笔锋成中锋，然后铺毫右行，至收笔处向右上略提笔，然后向右下顿笔，再向左回锋收笔。如图：

横的变化：

① 短横摇摇



摇摇摇摇



② 长横摇摇



③ 左尖横摇摇



④ 右尖横摇摇



（三）竖

竖就像房子中的柱子一样，在字中起支撑作用、字的重心是否平稳，竖的作用很大，竖要写得挺拔雄健。竖按收笔的形态划分，主要有悬针和垂露两种。

垂露竖

因其收笔圆润，似露珠倒垂，故名。其写法是：逆锋起笔成方形，转笔成中锋铺毫下行，至收笔处稍提笔后作顿，向上回锋。

垂露竖：摇摇



圆头悬针竖

因其收笔尖细，似针尖空悬，故名。其写法仅在收笔处与垂露竖不同，采用露锋收笔。

悬针竖：摇摇



竖有长短向背曲直等变化，要灵活运用，力求写得生动有致。

(四) 撇

撇画是向左下伸展的笔画，由于在字中所处位置不同，撇在形态上亦有不同变化，有斜撇、竖斜撇、竖撇、回锋撇、平撇等。写撇画要做到力度贯注撇尖，既飘逸又有力。撇画的写法是：逆锋起笔呈方笔，稍提并调整为中锋向左或左下方（视不同形态而定）行笔，力贯撇端收笔。

撇的变化：

① 平撇（短而平）



摇摇摇



② 竖斜撇



③ 回锋撇



④ 竖撇



⑤ 斜撇



⑥ 兰叶撇



(五) 捺

捺画是向右下方伸展的笔画。其形态一波三折，俏丽多姿。写法是：起笔藏锋，向右略顿随即向右下方行笔，笔毫渐渐铺开，至捺尾处轻提向右出锋。出笔处锐利如刀，整个捺画要流畅自然。捺常见的形态有三种：即斜捺、平捺和反捺（即长点）。

捺的变化：

① 斜捺



② 平捺



③ 反捺



(六) 钩

钩有多种变化，写法大同小异，主要有横钩、竖钩、戈钩、浮鹅钩、弧钩、提钩、背钩等。以竖钩为例，写法是：起笔和中间行笔同竖，至钩处稍驻，蓄势后向左上方钩出。

钩的变化：

① 竖钩



② 横钩



③ 戈钩



④ 卧钩



⑤ 提钩



⑥ 浮鹅钩



⑦ 背钩



(七) 挑

挑，又称“提”，是基本笔画中最易掌握的一种，其写法和形态也没有大的变化，主要分长挑、短挑和平挑。其写法是：逆锋起笔，向左下顿笔，随即中锋向右上方渐渐收笔。

挑的变化：

① 长挑



② 短挑(即挑点)



③ 平挑



(八) 折

折是两种笔画连贯书写时的转角，主要有横折、竖折、斜折、撇折和圆折。

写折时行笔至转角处，提和按起关键作用。提笔可使笔锋恢

复原状，使行笔方向改变后亦能做到中锋，按笔则可继续保持中锋行笔，书写出有力度的线条。以横折为例，其写法是：逆锋起笔写横，至折处稍向右上方提笔，然后向右下方顿笔转笔成中锋写竖。

折的变化：

① 横折



② 竖折



③ 圆折



④ 撇折



⑤ 斜折



第四节 摇楷书结构规律

汉字虽数量众多且千变万化，但都是基本笔画按照一定的规律构成的。基本笔画在字中的布置和处理，又称“结字”、“结体”或“间架”。

笔画和结构是相辅相成的，没有运笔技法，点画必不精美，而点画再好，如果没有整体结构，亦无字体之美。因此，只有笔画和结构俱佳，才能把字写美。古往今来，书法家们在这两个问题上各抒己见，仅就结构而言，就有欧阳询《结字三十六法》、明李淳《大字结构八十四法》和清代黄自元《间架结构九十二法》等较有影响的研究成果。

汉字结构基本可分为两大系列：独体字和合体字。独体字是由基本笔画组合而成的独立的汉字，大多数笔画较少，这类字一定要处理好笔画之间的关系才能写好。合体字是由两个或两个以上的结构单位构成的，包括上下结构、左右结构、上中下结构、左中右结构、半包围结构和全包围结构。合体字一定要处理好各部分之间的关系才能写好。

汉字结构虽然复杂，但经过历代书家研究还是发现结字中的一些重要规律，如平正、匀称、疏密等。这些共性规律对于我们快速掌握汉字的结构是有益处的，现简要作一介绍。

一、重心平稳

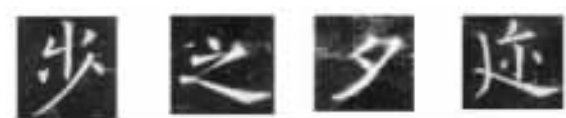
“重心平稳”是任何一种字体结构的总要求，尤其是篆、隶、楷书对这一要求极高。行草书虽然某个单字的重心可以是不稳的，但它可以通通过字与字之间的相互欹侧补充来达到整体的平稳。

每一个字，都有重心和主笔，只要掌握了它的重心和主笔，字就稳了。一般来说左右对称的字，其重心较易掌握，如：



有些字其重心不易掌握，但只要找到它的主笔，并把主笔写好，字的重心就稳了，如：

撇捺为主笔的字：



钩为主笔的字：



二、点画呼应

苏轼说：“真书难于飘扬。”其含义是楷书不像行书那样可以有牵丝相连，因此要处理好楷书点画之间的呼应要比行草书难。虽然如此，楷书的点画之间还是应做到气韵畅通，虽不像行草书那样呼应明显，但楷书点画的呼应却是必不可少的。如果割断了笔势的呼应，写出来的字就是散沙一团，毫无生气。

如：



三、形态变化

唐代孙过庭说：“初学分布，但求平正。既能平正，务追险绝。既能险绝，复归平正。”在这里，“但求平正”仅是楷书结字的第一个阶段；务追险绝是第二阶段，也就是要追求变化；“复归平正”是第三阶段，是有变化的平正。把字的重心写平稳，较易做

到，而难在平稳中富于变化。如：



四、参差有致

当一个字有两个或两个以上同样单体，就要通过“一收一放”、“一小一大”、“一轻一重”等方法来处理，使之富于变化，错落有致。一般来说，上下重叠者，上小下大，左右重复者，左收右放，如：



五、疏密匀称

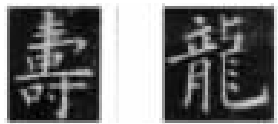
汉字数量众多，有的笔画多，有的笔画少。对于笔画少的字，要把点画写粗一些，字形写小一些，不使其显得松散，而笔画多的字则应将笔画写细一些，字形可稍大，不使笔画之间过于拥挤，也避免了字形臃肿的毛病。

如：

笔画少的字：



笔画多的字：



六、偏旁容让

点画和点画或偏旁部首之间应有容有让，协调一致。如：

左让右：摇摇摇



上容下：摇摇摇



右让左：摇摇摇



下托上的字：摇



第五节 摇楷书赏析

一、学会欣赏楷书的意义

在漫长的书法发展历程中，各种书体的流派很多，多种多样的碑帖，有如百花齐放。要想学好书法，首先要学会选帖，选择自己喜欢临摹的范本。选择水平高的范本，而若要选好帖，就必须提高自己鉴赏能力，要能够鉴别出各种流派，各个历史时期书法的不同特点，以及在特定历史时期的书法为何会呈现出此种面貌，这种面貌产生在什么样的历史背景之下，等等。可以说，大学生学习书法，是应该具备开阔的视野，具有较好的鉴赏力的，只有这样才能学好书法。

在书法的五种字体当中，楷书是最端庄规范的字体，在塑造个人风格方面，不如草书、行书来得灵活。也就是说，书家在书写楷书过程中，不管你怎样强调个性，都不能违背楷书的基本规律，都不能忽略楷书端庄谨严的特点。这就不像行书那样既可借鉴楷书、草书的笔法，甚至也可借用隶书、篆书的笔法，因此楷书在变化的伸缩性上不如草书和行书灵活。

然而，仔细观察和分析书法史，我们会发现，历史上任何时代的书家均非常重视楷书的学习与创作，而楷书在各个历史时期都呈现出不同的时代特征。魏晋楷书、南北朝楷书、唐楷、唐人写经等等，这些经典的楷书作品给人的审美感受丝毫不次于其他字体。这个事实有力地告诉我们，楷书虽端庄规整不易发挥个性，但并没有阻止历朝历代的书家对楷书的学习与创作。正是他们的不懈努力和追求，为我们留下了精美的楷书经典之作，这些作品会给人深刻的审美感受！学会欣赏书法史上著名的楷书作品，对于提高我们的鉴赏能力，对于认识和鉴别祖国宝贵的书画

艺术财富，都有重要的意义。

书法史上最早见到的楷书为三国时期魏国钟繇的楷书。东晋则有二王父子的楷书影响百代，成为后来的典范。至南北朝时期学书者均重视对楷书的学习，楷书风格丰富多彩，蔚为大观。隋统一后，出现了南北书法风格的大融合，为唐朝楷书的成熟奠定了基础。进而至唐，楷书名家辈出，达到鼎盛。

文字的演变，总是随着时代前进的，总体上来看是由繁趋简，如由篆而隶，由隶而楷即是。书法的演变亦遵循这个规律，由难趋易。但在艺术技巧上，每个历史时期都风格各异，晋韵、唐法、宋意，多有不同，有着明显的时代气息和书家的个人风格。

二、历代楷书经典作品欣赏

（一）魏晋楷书

钟繇《力命表》赏析

钟繇是三国时期魏国最杰出的大书家，钟繇的楷书是我们目前所能见到的最早的楷书。他善写隶、楷、行、草诸体，而尤精于楷书。钟繇对书法有着浓厚的兴趣，练书法非常刻苦，其书法结体朴茂，出于自然，形成自己独特的面貌，取得较高的成就。

对于钟繇的书法，历代均有较多的评价，而又均认为其楷书是其最妙者。钟繇楷书代表作有《宣示表》、《力命表》、《贺捷表》、《荐季直表》等。

此件《力命表》楷书作品结体略趋扁方，隶意较浓，古雅朴拙之余不失灵动之气，虽为小楷之作，但笔笔精到，用笔圆润含蓄，笔断意连，笔势厚重，结体朴实严密，开创了由隶入楷的新貌。对东晋二王楷书有较大的影响。

王羲之《乐毅论》赏析

王羲之是中国书法史上的“书圣”，之所以千百年来人们尊王

羲之为“书圣”，是因其书法诸体皆精，且能够一变汉魏以来质朴书风，创妍美流便的新体，其书法技法高妙，内涵深厚，到晚年已至登峰造极之境。

在书法史上，以楷、行、草三种字体名世的书家虽不在少数，但若论所取得的成就，却无人能及王羲之。其行书《兰亭序》被后人称为“天下第一行书”。其草书和楷书均对后世产生深远的影响。王羲之楷书大字少见，小楷有《乐毅论》、《黄庭经》等。此件《乐毅论》小楷作品字形不再呈现扁方，而稍趋长方，隶书意味基本消失。笔势流畅，肥瘦相称，疏密得当，受钟繇楷书影响而已完全成为自家风范。笔法清健，结体古拙中含秀美，为历代学习小楷的书家所重视。王羲之在学习书法上，能够在学习古人方面师古而不泥古，勇于创新，这种学习态度和孜孜不倦的探索精神是值得我们学习的。

猿援王献之《洛神赋十三行》

王献之是王羲之第七子，生长在书香门第的王献之很小就开始从父学书，其书法与父齐名，被书法史上称为“二王”。

对于王献之的书法，书法史上是存在争议的。唐太宗就曾一再提倡学王羲之的书法，而对献之持否定态度。究其原因，王献之的自视极高，自称书法胜过父亲，这是颇重伦理纲常的封建观念所不容的。

至宋朝后，王献之的书法才逐渐为世人所称颂。王献之的书法的确也值得人们称颂，王献之的六个兄长均学父亲书法，但均未能成自家之风范。南朝时学王羲之书法，蔚然成风，虽智永有较大影响，但也未能摆脱王羲之的影子，个性不强。事实上，书法史上父子均擅书法不仅羲献父子，但极少有儿子书法风格冲出父辈樊篱的。欧阳询与欧阳通、米芾与米友仁概莫能外。这又恰好说明王献之的非凡才智，只有具备极大的勇气和智慧才能打破父亲的书风束缚，成自家风貌。

此件小楷《洛神赋》十三行妍美秀丽，疏朗明快，和其父的风格已有明显的不同，更加妍美飘逸。

（二）南北朝时期的楷书

员援南朝《爨龙颜碑》赏析

此碑全称《宋故龙骧将军宁州刺史爨龙颜碑》，现在云南省陆凉县。与《爨宝子碑》并称“二爨”。

《爨龙颜碑》神韵高古，论者推为六朝碑版之冠。此碑结体方正古拙，用笔带有隶书笔意，清代学者桂馥评价其“楷法兼用隶法，饶有朴拙之趣”。康有为《论书绝句》写到：“铁石纵横体势奇，相师笔法孰传之！汉经以后因尘绝，惟有龙颜第一碑。”该碑结体内紧外松，值得指出的是，此碑虽刻于南朝宋，碑在云南，但其风格却接近北魏的碑刻。

《爨龙颜碑》在方起方落的笔法中稍有圆润之意，笔法看似不完备却又显得意志横生，活泼天然，结体俯仰辑让之间，险中求稳，静中有动，疏密自如。

对此碑，清代阮元称其为“云南第一古石”，康有为更赞其为“雄强茂美之宗”。并将其列为神品第一，冠于南北碑版之上。

员援《张玄墓志》欣赏

全称《魏故南阳太守张府君墓志》，避康熙帝玄烨讳改称《张黑女墓志》。原石早佚，作者无从查考。清代何绍基甚爱此碑，认为“化篆、隶入楷，遂而无神不妙，无妙不臻，然遒厚精古，未有可比肩黑女者”。

在北魏众多的碑刻中，《张玄墓志》较之《石门铭》、《龙门二十品》和《二爨》来说，是比较规矩的楷书作品。在结体和用笔方面，较以上三家碑刻易找出其内在的规律。其结体略趋横向取势，字形扁平仍带有隶书笔意，间架平正，线条富于快慢轻重的节奏变化。为了增强顾盼之姿，该碑有行书笔意，如三点水、四

点底等的连写。在北魏的碑刻中属于隽秀恬静的类型。康有为列此碑为“质峻、偏宕之宗”。的确,《张玄墓志》俊美古雅,风流跌宕。在魏碑中,水平是出类拔萃的,可代表北魏墓志的最高水平。

猿援《张猛龙碑》赏析

《张猛龙碑》全称《魏鲁郡太守张府君清颂之碑》。此碑在山东曲阜孔庙。

此碑一直以来被推为北碑中之极品,用笔凝重稳健,沉着痛快,结体随字赋形,从心所欲,收放有致,无拘无束。整体气势雄强拓展,变化大胆,险劲异常。杨守敬说:“《张猛龙碑》整练方折,碑阴则流宕奇特。”康有为也甚爱此碑,谓其“正体变态之宗”。

《张猛龙碑》结体精妙,变化无端,从此碑对后世的影响来看,有人称其在北碑中应首屈一指,也的确非过誉之辞。

源援《始平公造像记》赏析

北魏时期崇尚佛教,大大小小的寺庙不计其数,凿石窟刻佛像盛行一时。而佛像凿刻成后,往往要用文字题记,《始平公造像记》即是,现存洛阳龙门石窟。龙门石窟中的碑刻数量众多,其中最有名者为龙门二十品,而二十品中又首推《始平公造像记》。孟达撰文,米玉章书。

此碑一反南朝靡弱之书风,大胆创新,化柔为刚,纯以方笔书之,露锋多于逆锋,有雄浑刚健之气势。质朴雄强之中又见灵秀,疏中有密,方中蕴圆,字势方正中富于变化。

北魏《龙门》碑刻雄峻浑穆,刚健雄强的风格确实和当时的江南含蓄蕴藉的秀美书风形成了鲜明的对比,这种阳刚之美构成了书法史上又一审美类型。

缘援《郑文公碑》赏析

《郑文公碑》自清以来声名显赫,清人叶昌炽曾评此碑为:

“不独北朝第一，自有真书以来，一人而已。”康有为亦赞此碑为“魏碑圆笔之极轨”。此碑功力极深，中锋运笔的效果已达极致。

清包世臣认为《郑文公碑》为北朝著名书家郑道昭所书。郑道昭在北朝书名之盛甚至可与王羲之一较高下，有“北方书圣”之美誉。

鉴于古人对此碑的过高赞誉，当代著名书法理论家、书法博士生导师陈振濂教授却提出了不同的观点，认为此碑虽为北朝名碑，但推为北朝第一，却不甚合适，原因是此碑过于端庄谨慎、正襟危坐，法度过于严谨，失去了北碑率真天然的雄浑之韵，甚至可以说是魏碑中的“馆阁体”。可谓一语中的。

远观《泰山经石峪金刚经》赏析

在浩瀚的书法史上，书法艺术和自然景观融为一体的壮观景象确给人以震撼！在山东泰山龙泉山谷的石坪上，残存着书法史上的鸿篇巨制——《泰山经石峪金刚经》。千百年来，这些字径逾斗的大字，从远处望去，蔚为壮观，一直使欣赏者发出由衷的赞叹。此摩崖刻石被尊为“大字鼻祖”。清代以来，对此碑评价较多，晚清书法家包世臣称其“有云鹤海鸥之态”。康有为认为颜真卿、李邕、吴琚等书法史上善写大字的书法家水平均在此碑之下。

而此作艺术水平之高绝不仅因其字大。可贵的是擘窠大字而显神闲气定，意态安祥，雍容大方。该刻石用笔不露锋芒，线条带有篆隶遗意，显得高古苍茫。通篇看上去凝重含蓄，静穆平和，器宇非凡，给人一种博大精深的审美体验，作品已与充满神秘色彩的佛教完美结合在一起。此刻石作者能将佛教静穆平和境界平平淡淡地表现在自己笔下，的确是一位了不起的大书法家。清杨守敬说：“北齐《泰山金刚经》，以径尺之大字，如作小楷，迂徐容兴绝无剑拔弩张之迹。擘窠大字，此为极则。”

（三）隋唐时期的楷书

隋朝虽然历时甚短，但在书法史上却有承前启后的重要作用。南北朝复归统一，出现了南北文化的大融合，书法上也体现了这个特点。隋朝书法把南朝书法之秀丽和北朝书法之雄强已完美地融合在一起，为唐朝楷书的繁荣奠定了基础。隋朝的《龙藏寺碑》、《董美人墓志》、《苏孝慈墓志》、《孟显达碑》都体现了这一特点。至唐，楷书已趋鼎盛，已至法度严谨之高峰。初唐四家，颜筋柳骨，均泽被千古。

员媛《龙藏寺碑》赏析

此碑现在河北正定龙兴寺内，故亦称《正定府龙兴寺碑》。

我们说隋代书法融合南北朝书风，而在楷书上又直接影响了唐楷，这一特点在《龙藏寺碑》上有明显的体现。

此碑雅正冲和，气脉贯通。笔画纤细，然由于书写时造成的线条粗细对比，又使线条极富于变化。该碑在结体上略扁，但笔法已完全是楷法，且笔画之间内在的呼应较明显，更显神采灵动、形神兼备。

杨守敬说：“细玩此碑，平正冲和处似永兴（虞世南），婉丽遒媚处似河南（褚遂良），亦无信本（欧阳询）险峭之态。”康有为也对此碑评价较高：“观此碑足当今古之变。”认为《龙藏寺碑》“六朝集成之碑，非独为隋碑第一”。

圆媛欧阳询《九成宫醴泉铭》赏析

《九成宫醴泉铭》是欧体楷书的代表之作，是书法史上最有影响的楷书范本之一，为欧阳询七十五岁高龄时所书。

对于欧阳询书风的形成，最常见的说法是：“初效法王羲之，后险劲过之。”而仔细分析欧字，我们会发现欧楷中有隶书笔意，又兼北碑遗意，因此可以说欧阳询善于学习和思考，能做到法为我用，古为我用，善于融汇贯通而成自家风格。唐楷的高度成

熟，初唐欧阳询功不可没。

欧阳询书法功力极深，据说他作书从不选择纸笔，随便使用什么样的纸笔都能写出好作品。尤精于楷书和行书。

欧阳询书法的最大特点就是险劲，打破了二王以来温和一脉的书风，开一代新风。欧楷用笔圆润精到，笔画遒劲有力，方笔圆笔并用，藏锋露锋兼施，厚实而又显灵活。结体中宫收紧，外部舒展，法度森严，结体的最大特点是险绝。清王文治讲“欧书以险绝为平，以奇极为正”。唐张怀瓘谓其书“八体尽能，笔力劲险”。欧阳询的结体方式被后人总结为“结体三十六法”。当代书法理论家陈振濂教授，在他的《历代书法欣赏中》肯定了欧阳询在楷书结构即空间布局研究上的成就，称其为结构大师。

猿爰虞世南《孔子庙堂碑》赏析

《孔子庙堂碑》是虞世南楷书的代表作品。唐太宗喜爱虞世南的人品和书法，赞其有五绝：“即德行、忠直、博学、文辞、书翰。”虞世南为人正直，为学勤奋，在书法上曾得到王羲之七世孙南朝智永的嫡派真传，因此虞世南用笔得王羲之之法，其作外柔内刚，温文尔雅，含而不露。

宋黄庭坚《山谷集》中说：“虞永兴常被中画腹，书末年尤妙，贞观间亦已耄矣，而是书之工，唐人未有逮古者。”莫云卿说：“虞书气秀色润，意和笔调，外柔内刚，修媚自喜。”

唐太宗喜爱王羲之书法，而虞世南书法深得王羲之神髓，因此唐太宗也很看重虞世南书法。在唐代，欧阳询和虞世南是年龄相近的同期书法大家，但在虞世南去世后而欧阳询尚健在时，唐太宗感叹无人可与论书。《宣和书谱》说：“虞内含刚柔，欧则外露筋骨，君子藏器，以虞为优。”

客观地讲，虽中国古代以淳厚温柔审美理念认为虞字的品格在欧字之上，但从对后世的影响和个人风格的塑造上来说，虞书虽深得二王神髓，但失之个性不够强烈，欧字由于个人风格较

强，对后世的影响又超过了虞字。

源媛褚遂良《雁塔圣教序》赏析

《雁塔圣教序》也称《大唐三藏圣教序》，此碑在陕西西安慈恩寺大雁塔下。此碑为褚遂良的晚年之作，用笔灵活，有隶书笔意，且以行书气韵入楷，因此整体给人流畅飞动，风姿绰约，瘦劲飘逸的美感。

由于此碑是唐太宗所撰序文，而褚遂良又是朝中重臣，因此，选用当时最好的刻碑手书刻，刻工精湛，完美地再现了褚遂良的书艺水平。

杜甫曾在其论书诗中提到“书贵瘦硬方通神”的观点，而《雁塔圣教序》正是瘦硬书风的典型代表，用笔瘦劲轻灵，笔势呼应。而由于笔画纤细，为避免中宫松散，力求字的结体内紧外松，舒展大方，顾盼有致。神韵高雅，颇得二王法书之妙，作品透露出一股轻逸刚健之气。

清人《评书帖》认为：“褚书提笔空，运笔灵，瘦硬清挺，自是绝品，然轻浮少沉着。”褚书对后世影响较大，薛稷、颜真卿都从褚书中有所受益。

同时，褚遂良又是一位书法史上了不起的书画鉴定专家，唐朝内府所藏书迹，褚遂良均能鉴定出真伪。

缘媛颜真卿《颜勤礼碑》赏析

颜真卿是为国捐躯的一代忠臣，正因如此使得他高超的书法技艺和他高尚的人格魅力融为一体，后世学书者对颜真卿既敬且佩。

颜真卿出身于书香门第，他的五世祖颜之推是北齐著名学者，著有《颜世家训》。

颜真卿是继王羲之后又一伟大书法家，他创造了中国书法史上第二座高峰，开创了雄浑书风，他的楷书可谓集历代雄浑楷书之大成。颜真卿的行书作品《祭侄文稿》被世人公认为是天下第

二行书。

《颜勤礼碑》又名《颜君神道碑》，是颜真卿楷书的代表作品，最能体现颜书大气磅礴、雄浑刚健的特点。从此碑中，我们可以看出颜真卿楷书以圆转浑厚的笔致代替方折峭拔的魏碑笔法，以中松外紧，浑厚大气的结体取代了王羲之妍美秀丽之书风，这正是颜真卿在书法上敢于大胆改变古法的可贵之处。

《颜勤礼碑》横轻竖重，笔画轻重粗细的对比较为明显，在笔画的起笔和收笔处有明显的篆隶古法之遗意，苍劲浑圆，朴拙老辣。

后世对颜真卿的书风评价很多，如欧阳修说：“颜鲁公书如忠臣烈士道德君子，其端严尊重，人初见而畏之，然愈久愈可爱也。”又说：“斯人忠父出于天性，故其字画刚劲独立，不袭前迹，把然奇伟，有似其为人。”

远援柳公权《玄秘塔碑》赏析

《玄秘塔碑》为柳公权远源岁时所书，充分体现了柳体楷书的特征。该碑道媚劲健，结字精严，法度谨严至无以复加，为众多初学者选为范本。

柳公权在晚唐书名甚高，与颜真卿齐名，世称“颜筋柳骨”。他是继颜真卿之后，唐代又一位楷书大家。柳公权书法初取法王羲之，后又广泛涉猎隋唐诸名家的作品，融会贯通，自出新意。

《玄秘塔碑》在笔法上短横写得较粗，与瘦劲的长横恰成鲜明的对比。起笔多用方笔，收笔处方圆并用，转折处提笔顿挫，骨力劲健，结体瘦长，内紧外松，形成了瘦劲精挺之风格。

柳体楷书个性鲜明，虽对后世影响较大，但也有人指出其不足，如米芾说：“柳公权师欧，不及远甚，而为丑怪恶札之祖，自柳，世始有俗书。”

柳体楷书筋骨外露，法度过于严谨而少趣味当为其不足，但并未动摇柳体在书法史上的地位和影响。可见，欣赏书法作品，

我们既要认识到它的局限，但更要看到它的长处。

（四）唐代以后的楷书

楷书发展至唐代达到鼎盛。至宋，书法成就主要体现在行书方面，宋以后楷书虽又有复苏，但成就均未超过魏晋唐时期的楷书。仅有赵孟頫、王宠、文徵明、何绍基、赵之谦等人的楷书对后世影响较大。

员援赵孟頫《胆巴碑》赏析

对于赵孟頫的书法，书法史上一直褒贬不一，这其中关键的一个原因就是他以赵宋宗室子的身份入仕元朝，在很多人眼中这是没有民族气节的表现，称其为人是软骨头，自然也评其书为奴颜媚骨，不足为法。

客观地讲，以人品论书本身就缺乏说服力，赵孟頫不愧是一位书法宗师。他的书法直接取法二王，他看到当时很多人学颜体，便大声疾呼恢复魏晋书风，在复古中走出一条创新的路。他虽水平和二王稍有差距，但其天资英迈，积学深至，篆隶真行无不冠绝一时，且下笔迅疾，一日能书万余字，技法精湛。他楷书最负盛名。他曾提出“书法以用笔为上，而结字亦须用工，盖因结字因时相传，用笔千古不易”的艺术主张，对后世学书者有较大的影响。

赵孟頫的书法可谓集古今妍美书风之大成。元代大书画家倪瓒称赞其书为“结体妍丽，用笔遒劲，真无愧隋唐间人”。

然而赵孟頫各个历史时期的书法作品风格均较接近，千纸一面，风格单一，且由于行笔过快致使线条缺乏必要的弹性和提按动作，这也是美中不足吧。

圆援王宠小楷《前赤壁赋》赏析

在书法理论中经常强调“人书俱老”，即书法艺术水平随着书家年龄的增长而不断提高。一般来说，书家的年龄越大，书艺水

平就越高。这个观点固然有一定的道理，但也不绝对是这样。明代大书法家王宠只活了 36 岁，但却以他天才的资质在书法史上留下了他闪光的一页。王宠，当之无愧的书法天才！

王宠的小楷，取法魏晋，以韵取胜。此件《前赤壁赋》小楷作品是王宠书法的代表作品，给人最直观的感受是含蓄蕴藉，通篇作品钩画基本省略，以顿笔回锋取代。撇画短小，捺画舒展而收笔处较含蓄。结体宽舒有余，所谓“小字难于宽绰而有余”，此件作品注意到了点画之间的分间布白，更显韵味。此件作品给人另一个强烈的感受是前后协调，首尾一致，几乎无一懈笔，体现了作者高超的技法。

赵之谦楷书赏析

赵之谦这位清代的大书法家的确是一个艺术上的全才。书法诸体皆精绝，而在绘画上，他也是一位开辟新风的“海上画派”领袖；其篆刻也是书法篆刻史上少数几位有影响的大家之一。

受清代书家邓石如的影响，赵之谦的书法取法汉碑，既有朴拙雄强之大气，又不失流畅秀逸之韵味。在清碑学风气的笼罩下，赵之谦的书法无疑受到了碑学的影响，同时也推动了碑学的发展，但对于帖学他也一直执着追求，是融碑帖于一炉的先行者。他在学习北碑的过程中，尝试着以帖法写北碑，北碑在他的笔下已是温润秀丽的格局。这种大胆创新的精神，恰好弥补了由于单纯学碑所形成的单调的朴拙风貌。我想这种对艺术创作始终抱着积极探索精神的态度，是赵之谦之所以能够成为一代书画大家的重要原因吧。

结体宽博而气势恢宏，骨力遒劲而气概凛然，这种风格也体现了大唐帝国繁盛的气度，并与他高尚的人格契合，是书法美与人格美完美结合的典例。他的书体被称为“颜体”，与柳公权并称“颜柳”，有“颜筋柳骨”之誉。《祭侄文稿》，原不是作为书法作品来写的，但正因为无意作书，所以使此幅字写得神采飞动，笔势雄奇，姿态横生，得自然之妙。张晏评云：“告不如书简，书简不如起草。盖以告是官作，虽楷端终为绳约；书简出于一时之意兴，则颇能放纵矣；而起草又出于无心，是其手心两忘，真妙见于此也。”此帖渴笔和牵带的地方都历历可见，能让人看出行笔的过程和笔锋变换之妙，对于学习行草书有很大的益处。《争座位帖》是唐广德二年（公元750年）颜真卿与郭英之书信稿，行草书，刻石现在陕西西安碑林，墨迹不传。苏轼称赞曰：“此比公他书犹为奇特，信手自书，动有姿态。”此帖为颜真卿行草书精品，后世行草书有成就者大都对此帖下过一定的功夫。通观全篇书法，一气贯之，字字相属，虎虎有生气。此稿系颜真卿因不满权奸的骄横跋扈而奋笔疾书的作品，故通篇刚烈之气跃然纸上。此帖本是一篇草稿，作者凝思于词句间，本不着意于笔墨，却写得满纸郁勃之气横溢，成为书法史上的名作。

行书发展的第三个高峰是宋代。宋太祖赵匡胤发动陈桥兵变，自立为帝，建立赵宋王朝。从公元954年至1127年，三百多年间，书法发展比较缓慢。宋太宗赵光义留意翰墨，购募古先帝王名臣墨迹，命侍书王著摹刻禁中，这就是《淳化阁帖》。“凡大臣登二府，皆以赐焉。”帖中有一半是“二王”的作品。所以宋初的书法，是宗“二王”的。此后《绉帖》、《潭帖》等，多从《淳化阁帖》翻刻。这种辗转传刻的帖，与原迹差别就会越来越大。所以同是宗王从帖，宋人远逊唐人。总之，帖学大行和以帝王的好恶、权臣的书体为转移的情势，影响和限制了宋代书法的发展。其中以苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄为代表的“宋四家”引导了宋代

露，长短粗细，体态万千。结字也俯仰斜正，变化极大，并以欹侧为主，表现了动态的美感。世人评蔡襄行书第一，小楷第二，草书第三。蔡襄为人忠厚正直，知识渊博。他的字“端劲高古，容德兼备”。《颜真卿自书告身跋》得鲁公笔法，可为楷则。蔡襄书法得力于二王、颜、柳，作品有《万安桥记》、《扈从帖》、《思咏帖》、《入春帖》等。

第二节 摇行书沿革和历代行书名家

行书产生的时期大约与楷书相同或略早于楷书。对近年在西安出土的“桓帝永寿二年瓮”（即东汉末年，公元192年）所写的行草，我们可以这样认为，它出于当时工匠之手，浑然质朴，颇有流动感，但这是一种不成熟的行书，而真正的行书至东晋时才成熟起来。

一、东晋时期

这一时期是我国书法史上的重要时期，当时的门阀贵族封建士大夫之流为逃避现实斗争，隐迹山林，谈玄论道；且雅好翰墨，殚精以赴，寄托情操，书翰往来，相互争胜。另一方面，晋人书法以理相尚，以韵相胜，所谓“晋人书以韵胜，以度相高，夫韵与度，皆须求工于笔墨之处也，韵从气发，度从骨见，必内有气骨以为之干，然后韵敛而度凝”。晋人书法注重气骨，既上接汉魏古质渊懿之风，又能增损古法，得新裁之意，故特别在行书的表现上，有一种出尘之势，给后世以极大的影响。这一时期最负盛名的是王羲之、王献之父子。王羲之在书法上最突出的成就在于他能增损古法，“裁成今体”，在汉魏以来质朴书风的基础上创新出一种妍美流便的行书。

王羲之行书的一大特点即结体似欹，反正，线条的穿插仿佛

漫不经心，穿插的结果却十分平稳，然而它又不同于“状如算子”的平正。就字来说重心是稳的，就线来说长短疏密错落有致，巧妙地处理了欹与正的辩证统一。行笔若断还连是其另一显著特点。行笔不激不厉，速度适中，既不是一掠而过，也不是迟滞盘旋，而是从容挥洒，时有节制，欲行则行，要止便止。时轻时重，这是腕的提按所致；内敛外张，这是腕的导送使然。轻、重、浮、沉、疾、徐、便、涩，凌空取势，但又准确细腻，从而奠定了运腕行笔、提按导送、轻沉便涩笔法技巧的基础。犹如太极拳，动中有静，静中有动，虚实变幻，刚柔相济，自始至终充满着生机，给人一种清新、醇厚、典雅、劲健的艺术享受。

王羲之的书法艺术对后世产生了极大的影响，开宗立派，笼罩着我国千余年的整个书坛，可惜真迹无一传世，留下来的书法作品除《兰亭序》（唐人摹本）外，还有唐人双钩墨迹，如《快雪时晴帖》、《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《奉橘帖》、《哀祸帖》、《二谢帖》、《何如帖》、《修载帖》等。刻本存《怀仁集王羲之圣教序》等。

王献之擅长行、草，幼学父书，后又取法张芝，并上溯秦篆。用笔以“外拓”为主，气势开张，自创一格。其行书以逸气取胜，传世作品有《鸭头丸帖》、《地黄汤帖》、《中秋帖》、《东山帖》、《廿九日帖》等。

二、唐代

唐代的初、中期，国家的统一，政治的稳定，经济的繁荣和文化的发达，为书法艺术的发展提供了十分有利的条件。一方面，佛教盛行，大量的佛经书籍需要依靠手抄，因而在民间出现了“经生”和“书生”的抄手。从敦煌石窟中发现的上万卷唐经卷，我们可以看到确具较高艺术水平，它是唐朝书法艺术发展的社会基础。另一原因，是帝王喜欢写字，特别是唐太宗李世民，常在

夜深人静时，秉烛习书，重金求购羲之墨宝，并设立书学院、“弘文馆”，“以书取士”，因此上行下效，学书之风盛行。

在行书方面，其成就被楷书和草书所掩，但仍有颜真卿和李邕二人富有创新精神。颜真卿以篆法入行，运以中锋，用疾涩之法，这是他行书的特色。由于他功底扎实，其书痛快酣畅，意不在书，但天真罄露。他善用裹锋，故有一种清腴之气，他留下的《祭侄稿》写得遒劲郁勃，激越顿挫，字势飞动，如锥画沙，字里行间仿佛流露出一种悲愤激昂之情，被称为“天下第二行书”。其他作品还有《争座位帖》、《祭伯父稿》、《刘中使帖》、《送刘太冲序》、《与蔡明远帖》。李邕擅长以行楷入碑，这是他首创的一种写碑书体，其行楷用笔雄健浑厚，虽时露锋芒棱角，但劲挺凌厉，毫无怯弱之态，结字茂密，体势虽方，而笔调圆活，于欹侧中有沉着庄和之态，给人一种气势磅礴，凌厉无前的艺术感受。他的作品以碑刻为多，最负盛名的是《麓山寺碑》，其用笔博取钟、王和北碑之长，浑朴雄健，结字纵横相宜，其浑厚凝重的笔姿，奇崛多变的体势，标志着“书贵瘦硬”时代的终结和盛唐气象的来临。著名的作品还有《云麾李秀碑》、《云麾李思训碑》、《叶有道碑》、《法华寺碑》、《东林寺碑》等。唐末，国势日衰，干戈连绵，尤其到了五代时期，国家分裂，士大夫亦无闲情雅致留心于翰墨。虽处书道凋零之际，仍有异花独放，最负盛名者是杨凝式和李建中二人。杨凝式性格恣狂，常佯疯自晦，被人称作“杨疯子”。其书法与他的为人性格一样，在结体和章法上奇奇怪怪，倏忽万变。行书出入二王，有鲁公之遗意，最著名的是《韭花帖》行楷墨迹，点画精劲含蓄，章法疏散有致，平正中寓险绝之态，此帖对于我们研究王羲之的用笔有着重要的借鉴作用。另外还有三件墨迹都很有特色，《神仙起居法》参差变化，淑诡纵逸，《卢鸿草堂十志图》题跋密集紧结，《夏热帖》字画奇古。他对后世之影响较大，宋四家中苏、黄、米都曾师法，明代董其昌吸取杨的

有《前赤壁赋》、《祭黄几道文》、《洞庭春色赋》、《中山松醪赋》等。

黄庭坚在书法学习历程中有三个特点：一取古人之神。他认为看帖比临摹更重要，看帖即不局限于字形，而是察其神韵，用心去领悟体会。二要依靠自己的悟性。其悟性主要表现在他善于抓住古人的长处，总结历史发展轨迹，对自己进行不断地反思、否定、修正。尤为重要的是从大自然中求得感悟。三为多读书以提高修养。他认为，有这种学问修养，就能够使一个书法家在人品书品方面超凡脱俗。他草书学张旭、怀素，行书学杨凝式，得笔法之妙，后又从《瘞鹤铭》、《石门颂》中得到启示，遂能自创新意。行草用笔沉着痛快，矫变纵横，势若飞动，超逸绝尘，给人一种气势开张的艺术感。他的字舒展开张，但不疏松；体势欹斜，但不倾倒。流传下来的作品有《松风阁》、《华严疏》、《伏波神祠卷》、《苦笋赋帖》等墨迹。

米芾的书法，历来盛赞者颇多，其用笔大体来说，即善于在正侧、偃仰、向背、转折、顿挫中形成飘逸超迈的气势，沉着痛快的风格，自谓“善书者只有一笔，我独有四面”（《宣和画谱》）。他用“三”字三画异，表明他不满足于用笔的平板和缺乏变化，力求在统一中求异。简单的“三”画，其长短应不同，距离也应有不同，三画的起笔落笔和呼应也应不同，这样就能产生错综复杂变化的美。他写字时，起笔往往颇重，到中间稍轻，遇到转折时，提笔侧锋直转而下，捺笔变化也很多，下笔的着重点有时在起笔，有时在落笔，有时却在一笔的中间。这些都是为了增加用笔的变化。他传世行书作品有《苕溪诗卷》、《蜀素帖》、《研山铭》、《跋东坡木石图》、《乐兄帖》等。

四、元代

元代诸帝雅好翰墨，还设置“奎章阁”，专门收藏法书名画，

在这种背景下，文艺出现了复兴现象。元代书风几乎为赵孟頫一人笼罩，虽有康里巎巎、邓文原、鲜于枢、倪镇、张雨都擅长行书，而从整个元朝书风看，是一个复古时期，在艺术成就上远远不及唐宋二代。

赵孟頫在书法上是一个难得的多面手。“篆、籀、分、隶、真、行、草无不冠绝古今，遂以书名天下”。（《元史·本传》）他在临摹古人法帖上，每临一帖，多至数百遍。天赋、学问、功力三者促使他在书法上的成功。他的行书，就像一个风流潇洒、俊秀清逸的江南才子，显得恬静、优美，翩翩动人，是典型的江左风格。赵孟頫流传有绪的大部分作品多为行楷行草书，如《行书千字文》、《前后赤壁赋》、《归去来辞》、《玄都坛歌》、《纨扇赋》、《行书杜甫诗》等，还留下不少墨迹和书札。

康里巎巎(元图录-员图录),蒙古族康里(新疆)人,字子山,号恕叟,又号正斋。官至翰林学士承旨,在元代负盛名,行草宗王羲之,书风遒劲逸迈,转折圆劲,名重一时,论者谓“元代以书名世者,子昂而后即公也”。流传墨迹有《谪龙说》、《归去来辞》、《颜鲁公传张旭十二法》、《致彦中尺牋》、《秋夜感怀诗》等。

鲜于枢(1256—1301)，渔阳(北京市密云)人，字伯机，号困学山民、寄直老人。擅行草，用功较深，用笔遒劲，笔势婉转，意气豪放，酒酣兴到时作字，更为奇态横生。他才气横溢，声价几与赵孟頫相抗。存世的墨迹有《渔父词》、《透光古镜歌》、《韩愈石鼓歌》、《苏轼海棠诗》、《老子道德经》等。

五、明代

明代诸帝雅好翰墨，重视帖学，以书取士，士大夫无不悉心研究书法。文人雅士笃好书学，富商庶民也都喜欢于室内张贴字画。这种种因素，促进了书法艺术的发展。

祝允明(1461~1527)，长洲(江苏吴县)人，字希哲，因生有

摇摇摇摇摇摇摇摇第七章程行摇书

枝指，故自号“枝山”。与同郡文士唐寅、文徵明、徐祯卿交游，人称“吴中四才子”。祝允明生长在一个有文化素养的环境中，受书香门第的熏陶，耳濡目染，书艺自然进步快。他的行书主要得力于米芾和黄庭坚，追求整幅字的精神境界和纵横酣畅的气势，而不斤斤于点画之间。他这种以大节为上而不拘小节的创作方法，即是当时的一种风尚。他的墨迹流传下来的较多，著名行书墨迹有《古诗十九首》、《六诗赋卷》、《五言古诗》、《题石田杂赋》、《嵇康琴赋》、《文赋》、《怀知诗》、《乐泉记》等。

文徵明(1494~1583)，长洲(江苏吴县)人，名壁，字徵明，以字行，更字徵仲，祖籍湖南衡山，故号衡山居士，曾授翰林待诏，故人称“文待诏”。他小时并不聪慧，稍长即学书于父之好友李应祯，学文于吴宽，学画于沈周，三人皆有真才实学，故起步极高。他的行书笔力遒劲苍润，体态姿媚雅正，章法上下呼应，左右映带，气贯神溢，表现出一种清劲秀美的风格。至晚年，行书有黄山谷遗意，纵横舒展。传世墨迹有著名的《赤壁赋》、《滕王阁序》、《奉天殿早朝诗》、《阿房宫赋》，以及大量的尺牍、条幅、中堂等。

王宠(1494~1533)，字履吉，号雅宜山人，吴县人。他很有才气，富有个性，行书婉丽道逸，奕奕动人，虽结法小疏，而天骨烂然，姿态横出，绝无甜俗之态。流传的行书墨迹有《五忆歌》、《七绝诗卷》、《西苑诗》等。

董其昌(1555~1631)，字玄宰，号香光，另号思白、思翁，松江华亭人。他是晚明书家最负盛名的首席。他不但在书法上有很高的造诣，同时又是一个著名的画家和鉴赏家。在书画方面还有很高的理论修养，他的行书不矜奇炫异，而追求一种清劲绝俗、平淡自然、天真烂漫的风貌，有清秀醇美的气息，是典型的南派书风，擅尽江左风流妍媚之美。他流传的行书墨迹很多，著名的有《古诗十九首》、《琵琶行》、《书杜甫诗醉歌行》、《评东坡先生

家对馆阁体沉闷板刻的书风日渐厌恶，两周金文、秦汉刻石、摩崖石刻、造像、砖铭、印玺等在风格上面目多样，变态无方，给人以新鲜之感，再加上阮元、包世臣、康有为、梁启超等人在理论上极力提倡，推波助澜，尊碑抑帖，遂成风气。

清人在行书上，喜以六朝古法，参以篆隶笔意；书风崇尚质朴自然之美。很多的书家以金石篆隶见长或以写北碑而蜚声书坛。而帖学与摹学唐碑并未绝响，努力从汉魏隋唐中汲取营养，与碑学相参悟，互为融贯，而卓然成家，行书尤表现出突出的成绩。

民国后，废除科举，加上书写工具的改革，因而对书法的基础训练就不如前代的严格。还由于教育制度的改革，读书人将眼光放在对社会起重要作用的数、理、化等科学知识上，求知的范围扩大，分散了他们对书法的注意力。这时，书法逐步开始由实用转向艺术欣赏了。虽然如此，仍有较多的书家，专攻石鼓，或擅长北碑，或精于篆隶，或推崇唐楷，博采众长，碑帖并举，从而形成不同的风格和流派。

清朝、民国时期擅行书的很多，重点介绍如下几位：

傅山(1687~1744)，字青主，山西阳曲人，号白道人、真山、石道人、朱衣道人、侨黄老人，是明末清初著名的医学家和书家。他的行草书笔力雄健，姿态跌宕，连绵飞动，气势磅礴，很富有生气。传世作品有《丹枫阁记》、《集古梅花诗》、《行书题画诗册》、《孟浩然诗》等。

王铎(1632~1705)，字觉斯，河南孟津人。他的行草笔力苍劲俊迈，气势壮阔，尤善巨幛大幅，纵横奇宕，形随势生，显得极其挥洒自如。章法上，欹正大小，疏密浓淡，错落有致，风采动人，是典型的北派风格。他的字奇，却绝无怪异之态，奔放，但绝无飘浮之状。他的作品著名的有《行书诗册》、《秋兴诗》、《杜诗》、《王铎书法选》、《琅华阁帖》等。

吴俊卿(1890-1943)，字昌硕、仓石，号缶庐、苦铁。他是近代著名画家，金石、书画、诗文皆绝。其行书初学王铎，后将欧、米熔于一炉，加上他有坚实的篆书基础，以篆隶笔法写行草，以欹侧参差的姿态，极尽雄厚恣肆，酣畅淋漓之势，自创一格。

沈尹默(1873-1953)，原名君默，字中，浙江吴兴人。他是近代很有影响的书家，他的行书遍临各家，博采众长，字妍媚而不甜俗，俊秀而不佻浮。时出奇宕之姿，达到了出神入化的境界。其书作是典型的南派风格。

先贤们留下的优秀作品及他们的艺术见解和经验，是可贵的遗产，为我们学习和研究行书艺术提供了丰富的资料。

行书用笔以楷书为基础,但行笔较楷书为快,点画变化较大,所以,行书用笔有自己鲜明的特点。

第四节 摇行书的基本点画

初学书法，一般从临摹开始。在临摹之前，有必要对字体的基本点画加以分析和学习。下面以王羲之的《兰亭序》为范本，来学习行书的基本点画。《兰亭序》共二十八行，三百二十四字，~~原迹已佚~~。元郭天锡跋曰：“此定是唐太宗朝供奉拓书人真弘文馆冯承素等，奉圣旨于兰亭真迹上双钩所摹。”唐孙过庭曰：“但王右军书，代多称习，良可据为宗匠……此如《兰亭序集》斯并代俗所传，真行绝致者也！……既乎兰亭兴集、思逸神超。”宋黄庭坚《山谷题跋》：“《兰亭序》草，王右军平生得意书也，反复观之，略无一字一笔不可人意，摹写或失之肥瘦，亦自成妍，要各存之以心，会其妙处耳。”米芾曰：“天下法书第一。”明董其昌曰：“章法为古今第一，其字皆映带而生，或大或小，随手所如，皆入法则。”清朱和羹《临池心解》：“正锋取动，侧笔取研，王羲之书《兰亭》取妍处时带侧笔。”作为王羲之行书代表作，其用笔之随势而变，酣畅婉转，左右映带，使沉静与流美相一致，轻画与重画相和谐，字的结体能各尽其态，忽而相揖，忽相让，忽而放纵，忽而收敛，盘旋、曲折，千姿百态，虚虚实实，似欹反正，既无过当，亦无不及，增之失于有余，损之失于不足，得八面变态之妙。其章法因出于草稿，信手而书，无心工拙，涂窜之余而笔黑萧散，得意之态跃然纸上，自有天然奇趣。

一、横画

（一）启首横

顺锋入笔，行笔时注意提按俯仰的变化，至末端略顿即收，如“世”、“可”、“有”、“在”等字的首横。

世可有在

（二）过渡横

过渡横常有牵丝映带，起笔时与上一笔有呼应关系，收笔则映带下一笔。起笔有上起、下起，如“无”字三横起笔均为上起，“情”字“青”旁的一二两笔为下起。收笔有带上和带下之分，如“左”字第一横收笔为带上，“昔”字中横为带下。

無情左昔

二、竖画

(一) 悬针竖

顺势由左而右入笔，转锋下引行笔，竖末自然提笔出锋，出锋清健。如“毕”、“带”、“年”。

年 帶 畢

（二）垂露竖

起笔如悬针竖，收笔时略顿回收，如“引”、“竹”两字中的竖或空抢上收，如“仰”、“列”两字的最后一竖。

引竹仰列

（三）牵带竖

牵带竖有左牵左带、右牵右带、左牵右带、右牵左带四种情况，书写时应顾盼呼应，因势成形。如“畅”、“情”、“悟”、“畅”等字中的竖。

暢 情 悟 暢

三、撇画

（一）短撇

行书的短撇要写得轻快而灵动。起笔有逆势、顺势之分，出锋轻快锐利。如“和”、“形”、“或”等字的短撇。

和 和 形 或

（二）长撇

长撇是难度较大的笔画，要多加练习。书写时要注意运笔的方向和用笔的提按。写法可参考“今”、“少”、“天”、“夫”等字中的长撇。

（三）点状捺

为丰富笔画形态，使书写更为便捷，有的捺画以点代替，写时用笔由轻到重下按。如“足”、“大”、“之”、“欣”等字中的捺画。



五、钩画

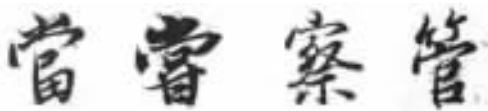
（一）竖钩

露锋入笔，略提后向下行笔，至末稍停，趁势钩出。钩的形态变化多姿。如“事”、“殊”的钩为左平钩，“亭”、“宇”的钩为圆曲钩。



（二）横钩

横钩附着于横画，写完横画至钩处略顿钩出，笔势连接下一笔。如“当”、“尝”、“察”、“管”等字中的横钩。



（三）弯钩

弯钩的形态多样，有竖弯钩、浮鹅钩、横折左弯钩、横折右

弯钩等。如“老”、“惠”、“为”、“风”等字中的钩。

老 惠 为 风

(四) 戈钩

斜落笔，右下行笔，提笔折锋向上钩出。如“盛”、“感”、“哉”、“咸”等字中的戈钩。

盛 感 哉 咸

六、挑画

挑画分为弧挑和直挑，弧挑成一弧形，如“或”字中的挑画，直挑基本同楷书，挑画在笔画中有很重要的牵带作用。

或 雖 地 攬

七、折画

(一) 横折

折中带转，一气呵成。《兰亭序》的转折常化方为圆，圆转用笔增多，更具流动感。如“尤”、“觞”的折画。

事 由 猶 觴

（二）竖折

原则上分两笔，有时亦为一笔折过。

幽世山世

八、点画

（一）侧点

形态变化较多，有长短，露锋与不露锋之分。如“之”字的点为短而不露锋的点，“不”字的点为长而露锋的点。

之外詠不

（二）竖连

指竖向的连点，要求形断势连。

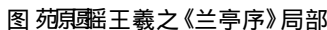
况於流清

（三）横联

指横向的连点，书写时应笔势相连，点和点之间应该有长短、大小、俯仰等变化。如“兴”、“当”、“为”、“丝”等字中的点画。

興當為絲

《兰亭序》(见图 苑原圆)在章法上属于纵有行,横无列的形式。和一些更多注意章法处理的现代书法作品比起来,《兰亭序》的章法显得自然平和,气韵生动,内涵丰富。



一、字距行距变化微妙

《兰亭序》中字与字之间没有一处连写，但字与字之间气韵连贯，其间距时远时近，虽然变化的幅度不是很大，但却使得章法更加丰富多彩。行与行之间初看大致相等，但仍有宽窄的变化。行首和行尾有天头平齐，地脚参差的特点，参差的幅度也不是很大。

二、用笔轻重有致

《兰亭序》用笔时而轻盈，时而重浊，有一种轻音乐般的节奏感。比较而言，笔画轻的字居多，笔画重的字较少。如图 苑原图中“室”、“放”、“浪”、“骸”、“不”、“遇”、“然”等字用笔较重，另有作了修改的“因”、“向”、“之”等字用笔也很重。

三、中轴线自然生动

书法作品要求整体协调，平衡有序。《兰亭序》每行字看上去是笔直的，但字的中轴线有细微的变化。如图 苑原圆中用线条将其中的两行标出，可以发现中轴线并非简单的直线，而是随着字的欹侧变化，出现生动的左右摇摆。

二、草书特点——分析基本特征

草书的称谓历来很多，如“赴急书”、“草稿”、“篆草”、“隶草”、“章草”、“急就”、“半草”、“今草”、“全草”、“小草”、“大草”、“狂草”、“醉草”、“连绵草”、“一笔书”等，令人眼花缭乱。其实仔细分辨一下，就会发现，有些名称讲的实则是同一种草书，只不过是不同的角度去理解罢了，如从时间角度来命名的“赴急书”、“急就”、“草稿”，从书写状态角度来命名的“狂草”、“醉草”、“大草”等。总的说来，草书体可以分为三大类，即章草、小草和大草。这种分类不仅揭示了草书是从篆隶的快写中演绎而来的特点，也遵循了草书的发展轨迹。

（一）章草

章草又名“隶草”、“急就”等，最早出现于秦末汉初之际。章草之“章”，有篇章、章法、章程、章则之意，都含有法度的意思。

章草是隶书的草写体，“军书交驰，羽檄纷飞，故为隶草，趣急速尔”（东汉赵壹《非草书》），所以章草的特点是：横画收笔多上挑，折画如篆多圆转，捺画如隶多波磔。结体简约，以横式为主，字字独立，笔画之间则多有映带，如图 愿原员愿原圆

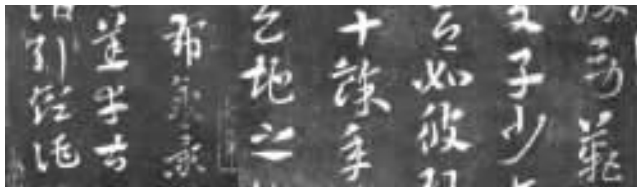


图 愿原员摇摇晋索靖(月仪帖)

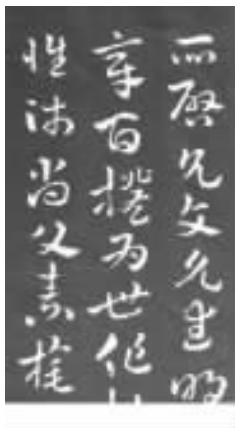


图 晋索靖《出师颂》

（二）小草

小草又名今草，是自东汉以后流行至今的一种草书字体，传为世称“草圣”的张芝所创。“临池学书，池水尽墨”即是张芝当年习草的写照。我们从传为张芝的《冠军帖》来看，它已完全不同于章草的范式特征，而已形成了今草的流畅简洁的风范。

小草成熟于东晋。笔画清晰，提按丰富，讲求引带；字形由章草的扁方变为长方，多取圆势，流畅放纵，书写的速度增强，如图 愿原缘愿原愿

（三）大草

大草又名狂草，其显著特点是笔势连绵不断，笔意洒落奔放，如图 愿原缘愿原远 这种书体自东晋时期即已萌芽，如传为王献之的《中秋帖》即是。但大草的真正成熟，是在唐代，而且以其蓬勃的艺术生命力，在草书体例中独树一帜，深受人们的喜爱。

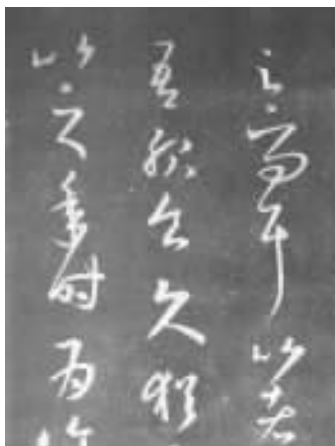


图 愿原魏晋王羲之《十七帖》

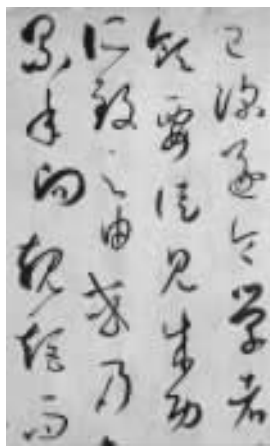


图 愿原魏唐孙过庭《书谱》

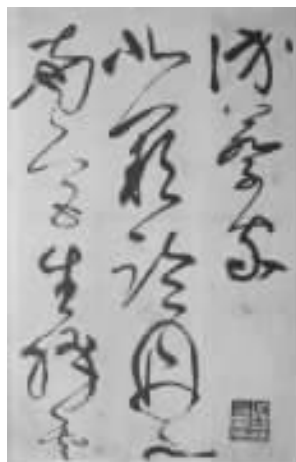


图 愿原魏唐张旭《古诗四帖》

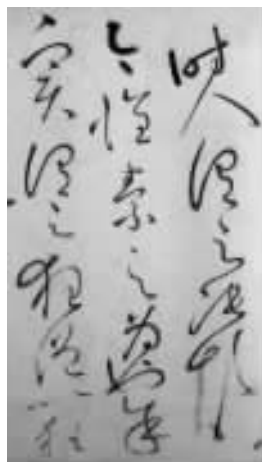


图 愿原魏怀素《自叙帖》

一、笔法

笔法主要指笔锋入纸的整个运动过程中所需的技巧方法，从总和分两个方面来说明。总，指任何一个笔画都是由起笔、运行和收笔三个步骤完成，运行的过程我们称之为中途笔；分，指组成一个字的基本笔画，即横、竖、撇、捺、折、挑、钩、点等八种基本笔画。笔法中还包含有对笔本身的控制方法，前面章节中虽有专门的论述，但有一点还须强调，即学习草书时必须悬腕，最好是站着悬肘书写。其一，草书起笔后大都是将连接在一起的一组或多组线条一次完成，只有悬腕才能行笔通畅；其二，运行过程中由于行笔的方向在不停地变换，经常会出现“破锋”、“扁笔”的现象，要克服这些现象，使其骨气通达，就必须对笔锋进行不断地调整，这种调整首先要做好的就是悬腕；其三，能保持非常好的视野范围，以便掌控全局。

（一）体会过程：起笔、收笔、中途笔

草书的起笔，不管是章草、小草还是大草，中侧、方圆、藏露都有，而且在不同的种类和风格中，有着不同的表象。一般说来，草书的起笔动作要比正体书如篆、隶、楷等的动作要简约得多。正体书的起笔，每一个动作都非常明显，如逆锋轻起，转换方向按下后稍作停顿以调整笔锋再中锋运行。草书的起笔，即使是藏锋，也是在一个快速的小幅度动作中完成，是在笔锋入纸的瞬间与中途笔交融在一起进行的。起笔的动作，很多都是在空中完成，而不落实到纸上，也就是说，只需有逆入藏锋的意念即可。

草书的收笔，因种类不同而变化很大，这在后面还会详细谈到。在章草、小草和大草中，都存在着一种共同的现象，就是收笔时出锋引发承接笔画的笔势的意态和形状都非常明显。所出之锋，或含蓄或尖锐，或短或长，都应做到笔虚而气贯，切忌一挥

基本上在空中完成，笔锋入纸后下按，再迅速转为中途笔运行，如“子”的横画，“少”的竖画，以及“气融”的部分笔画。

收笔中最具代表性的笔画是横画和捺画，这是章草从隶书演化而来的典型特征，名之为“燕尾”。其收锋的动作与隶书中的“燕尾”基本相同，出锋时沿着笔画的上边沿线轻轻送出，且动作幅度不宜过大。如“章”、“子”的收笔横画，“气”的捺画，“融”化点为捺的末笔等。其实章草在出现之初，“燕尾”是非常含蓄的，从居延西汉木简、玉门花海西汉木简以及陆机的“平复帖”，都可以看出这一点。所以，在临习的过程中，要视具体情况予以分别对待。“燕尾”以外的其他笔画，有的顿、收的动作明显，如“章”、“百”、“世”的长横，“作”的钩画；有的顺势送出后空收，如撇画、钩画等。

图 愿原愿原愿原愿为小草，图 愿原愿愿愿原愿为大草。可以看出，小草已基本剔除了章草笔画中明显的逆入藏锋。初起笔画之起笔，凭借空中逆入之势，当笔锋切入后便迅速转为中途笔运行；承上字出锋之势的起笔，有明显的承接之痕迹，小草中这一特征非常清晰。大草中除具有上述特征以外，起笔之后多有单字或数字构成的一组线条的连绵不断。收笔时有的顺势送出，提锋在空中以蓄下一笔之势，有的则在笔画内轻轻收回，有的则较为含蓄。顺势送出时，有的尽势而为，这要视创作时的情绪，或布局的具体要求，灵活处理。这在小草和大草书中都基本相同。

图 愿原愿中途笔

章草范例中以“百”字为例：第二、三、四、五、六五个笔画联结成一笔完成，起笔后轻提轻按成右弧之势，稍顿后折而上提，连接横折时顺势由按而提再转向重按下行，至底端成圆转之势向左提锋钩出，虽成细丝状而锋尖不离纸，势尽处复转向右上再右下按行，收锋于折画之中。整个过程说起来啰嗦半天，写起来却是一挥而就，见图 愿原愿晋索靖《出师颂》选字。

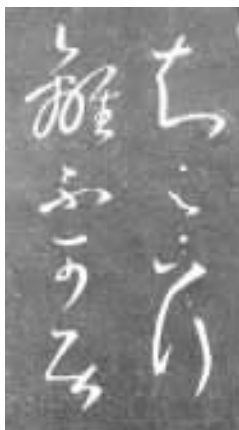


图 愿原瑶王羲之《十七帖》

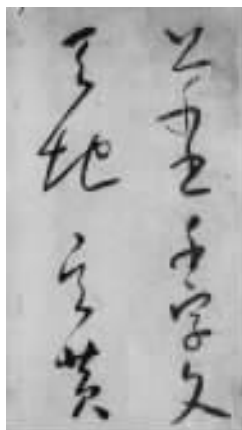


图 愿原瑶怀素《小草千字文》

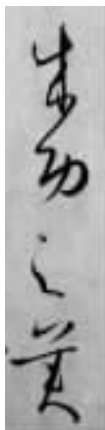


图 愿原瑶孙过庭《书谱》



图 愿原瑶张旭《肚痛贴》



图 愿原愿 怀素《大草千字文》

摇摇小草范例中先看图 愿原愿 王羲之《十七帖》中的“下行”二字：“下”字末笔与“行”字左边双人旁连接省减成一笔，在三次改变方向的运行中，顿挫、提按、转折之法都融入其中，峻利而又厚重；再看上图孙过庭《书谱》中的“成功”二字：“成”字所形成的草书符号，由两笔完成，第二笔收笔时又与“功”字连接成一个方向变化更加丰富的线条组合，不但顿挫提按广泛运用于线条之中，而且方圆、曲直、长短、疏密等形态和构成关系在连续不断的运行中自然生发。

从运动的过程来看，顿挫提按等属于三维立体运动，方圆、曲直、长短、疏密等形态和构成关系则属于二维平面运动。在二维和三维的综合运动中，草书特别强调对笔迹形态和笔本身的控制，亦即使转的控制。孙过庭在《书谱》中对“使转”作了这样的

解释：“使，谓纵横牵掣之类是也；转，谓钩环盘纤之类是也。”通俗地说，“使”，指笔锋上下左右的二维平面运动和提按顿挫的三维立体运动；“转”，指运行过程中因方向的改变所出现的曲线的转换之法。草书中各种形态和变化的产生，都是在使转中进行，又在使转中完成。在草草和小草范例中，我们可以看到使转的综合运用。在大草中，更是强化了这种运动。

图 愿原图张旭《肚痛贴》中，“致数服大黄汤”六字，一笔写出，有如高山流水，顺势而下。线条变化细腻，方折处如屈铁，圆转处如百炼钢，气势连贯，圆润畅达。图 愿原图袁怀素《大草千字文》中的“游鯤独运”四字，可分成两组来看：其一，“游”字所构成的草书符号；其二，“鯤独运”三个单元符号所构成的新的符号。线形的粗细、方圆、曲直、虚实，构架的长短、疏密，各种变化关系在快速的挥运中一气呵成。

我们可以再来看看怀素《自叙帖》中被强化了“戴”字。见图 愿原图字中枯润浓淡等各种对比关系都被作者强化到了极致，而最精彩的部分当属左下的“異”部：五个横画以及横画之间斜向的连线构成一条优美的曲线，曲线中横画和连线间的方向、轻重、弯曲度，转角处的内外角度等无一相同，而且连线的摆动由开始的下弧过渡到直线，并直接挑出变成了提画的最末一横，导出略微上弧的刚性十足的撇画，再由点画引出虽枯却柔劲的右弧的撇画收笔。整个“戴”字枯润相生，刚柔互换，笔法、墨法、平面的组合关系和空间的构成关系都堪称完美；情感的渲



图 愿原图怀素《自叙帖》

泄，个性的张扬，都从这一杆柔毫底下破空而来。唐吕总《续书评》说其“援毫掣电，随手万变”。宋米芾《海岳书评》说：“释怀素如壮士拔剑，神采动人，而回旋进退，莫不中节。”代表着中国草书最高水平的就是这个被后人称为“狂僧”的僧人怀素。

中途笔的各种技法在不同种类的草书中有不同的侧重。章草中提、顿、转法运用较多；小草则各种技法兼施，不过更多的是以单字为对象；大草的技法以使转为主，在使转过程中渗以提按之法，其线形多圆润，少棱角。

（二）考察笔画

草书笔画虽多牵连成新的草书符号，但其基本点画仍是由横、竖、撇、捺、折、钩挑、点等构成。在考察笔画的过程中，我们将面对大量的范字。为了分析的系统、规范和便利，我们选用了草法规范、字数众多、艺术水平高而且文辞优美的唐孙过庭《书谱》，现分而述之。

员爰横

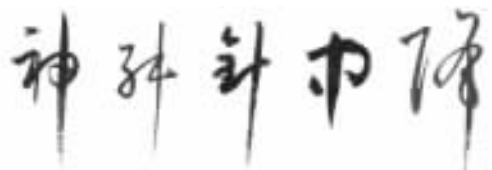
草书中的横画，可以分为长横和短横两类。如果以正书作为类比，则很多长横转化成了短横，很多短横变成了点或别的笔画组合。孙过庭《书谱》中的笔画，绝大多数都是顺势露锋入纸起笔。所谓“顺势”，一指顺空中逆锋之势入纸，一指顺上字收笔出锋之势入纸。入纸后或重按再转为中途笔运行，如“工”、“其”、“木”、“敬”、“仁”等字；或直接边按边运行，如“古”、“三”、“忘”等字。收笔时，有的在笔内轻收，笔与笔之间断开；有些则变化成点画；有些则出锋与下一笔连接。长横多断开，短横多连接。短横的连接中更多的是重新构建成一个草书符号，如“异”、“其”等字。横画中中途笔的运行，与上下笔画的方向、位置和情状关系很大，藏露、方圆、曲直、粗细等随笔势的变化而各有不同，这在范字中可以清楚地看出。其实，前面已经讲过，草书是中国书

法艺术中变化最为丰富的书体，相同的内容在不同的环境中，在不同的情绪下，经常会表现出完全不同的形态。书上所谈到的，只是一些基本规律，也只能是一些基本规律。在学习和借鉴的过程中，我们应该掌握这些基本规律，更应该灵活地运用这些基本规律。



圆缓竖

草书中的竖画仍然是悬针和垂露两类。垂露表现为笔画送至尾端时嘎然而止，或提笔空收，再顺势挥向下一笔的起笔处，如“评”、“井”的左竖；或稍作停顿后出锋与下一笔相连接，如“降”、“将”的左竖，“评”的右竖。悬针在草书中经常被强化，笔锋入纸之后，稍作运行便乘势尽兴送出，收笔之势完全在空中完成。这种笔画给人以果断、刚狠的感觉，如“神”、“舛”、“针”、“降”、“蹄”等字。但如果过了头，就容易出现一个虚弱、飘浮而难看的尾巴。悬针一般是一个字的最后一笔，但意外也会经常发生，“情”字就是其中的一例。



平井諦書情

猿爰撇

草书中的撇画，其变化同样是很丰富的，我们可以从长短来看，也可以从撇画所处的位置如一个字的起笔、中间笔或末笔来看。作为一个字的起笔，撇画通常情况下是比较粗的，特别是起笔即重按，然后迅速提笔运行到出锋虚收，如“企”、“多”、“右”等；也有起、收笔都轻的，如“仍”、“傍”等字；还有起笔较轻而收笔较重的，如“太”字。总之，这要视这个字所处的具体环境来看。作为草书中的中间笔，多起笔即顺势进入中途运行状态，收笔时或提笔出锋，再顺势入纸进入下一笔的书写；或直接与下一笔连带写出。撇画也是这样，如“仍”、“更”、“又”、“太”等字。作为一个字的最后一笔，撇画在很多时候都是尽势送出。与悬针竖相类似，其方向则有时向左下，如“少”、“傍”、“身”等字；有时左下转而向左方，如“妙”字。撇画的书写速度一般较快，快则干脆利索，但要做到快而实、快而厚则不容易，最忌拖出尖而细长的老鼠尾巴。

企多仍右更又太

少傍才妙

草书中捺画的变化是非常丰富的，平捺、短捺、反捺都有，很多时候还将捺画转换为点、横、竖折或横折，更多的则是写成反捺。“过”、“逾”、“达”、“遏”、“遽”等字的捺画都以竖折的形态出现，起笔时不管是与上一笔相连还是断开，动作通常都比较轻，形态变化也不大。收笔则不同，有的在笔内轻收，如“过”、“逾”；有的稍作停顿后折笔出锋与下字首笔相连，如“达”字；有的则侧而向上出锋空收，如“遏”字；有的则顺横势提笔出锋空收，如“遽”字，可见变化之丰富。说到“遽”字，有一点请注意，即收笔处笔迹有一点移位，这可能是书写时纸张有褶皱的缘故，从垂直上方的相关笔画能够看出这一点，而且这种现象在《书谱》中相当普遍，希望大家在学习时注意，而不要刻意去做成这种效果。捺画写成横折如“秋”、“隶”两字的最后一笔，写成横画如“令”字，这在草书中也比较多。更为普遍的是将捺画写成反捺，下面的范字中有一排都是这样。反捺的形态变化也非常丰富，有的直接与上一笔连接而来，如“终”、“遽”、“大”、“后”等；有的则另为轻起，如“使”、“及”、“复”等。反捺的运行有边行边按，也有按后转提。收笔时有笔内轻收，如“使”字；有向下送出轻收，如“及”、“后”、“复”等字；还有收笔时挫锋再带出，如“终”、“大”等字，不一而足。当然也有例外，如“入”字，顺势露锋入纸后，保持一样的粗细运行一段后再提笔出锋空收。一般来说，草书中的捺画不宜过长，长则难于和谐。然黄山谷刻意夸张捺画，状如长枪大戟，是其风格形成的一大构成元素而备受称颂。所以，对草书中捺画形态的控制，要视风格特征及书写情境而定，和谐是最重要的因素。



秋聲言終遠
又及大及收入

缘爱折

草书中因笔画多连接，故折画随处可见，横折、竖折、撇折、折撇等各种折画甚至同时出现在一个字中。不过，草书中的折画并非单纯的折法，而是与转紧密联系在一起的。折中有转，以使其圆润而流畅；转中寓折，以增其苍劲而挺拔。全用转法的也很多，特别是在大草中。所谓全用转法，就是在转折时写出圆润而流畅的形状，当然这种圆润流畅的形状必须服从于笔画的基本组合关系，不能因为圆转而画成完全的圆弧，如“由”“目”“圆”以及“庸”字中间的上下两个转折等。折与转的区别在于：折以成方，转以成圆。从《书谱》中所选的上述范字中可以看到，方折一般是在竖折和撇折时出现，即竖画或撇画运行至尾端时，稍作停顿后折出，角度非常小，如“穷”、“虑”、“巧”、“见”等。折中有转，指折时稍带挫动，其形状方中带圆，如“穷”字的第一折，“见”字右上角的折等；转中寓折，指圆转过程中方向改变时略微停顿或稍作挫动所出现的圆中有方的形状，如“巧”字的右上角，“图”字的左下角，“庸”字的右下角等。应该注意的是，折画在书写时速度都比较快，特别如折中有转、转中寓折，是在快速流畅的运行中的细微的动作，其难度非常大。要熟练掌握这种技巧，一是勤练，二是有意为之，当达到心手双畅时，笔下便会自然表现出来。

窮通多製乃見
由圖日圓庸見

远援钩挑

挑和钩本是两种基本笔画，合而为一的原因，是因为正书意义上的挑画在草书中已基本和与其相联的笔画连接在一起，变成了草书符号中的一个组成部分而非单独的挑画。在钩画的挥运时又经常带有挑的动作，故将钩挑合而述之。

草书中的钩画，同样有横钩、竖钩、斜钩、浮鹅钩等多种。写横钩用转法的较多，如“究”、“同”、“丹”、“词”等，也有转折结合的，如“池”、“学”等；竖钩、斜钩则多用折法，如“丹”、“执”、“寸”、“代”等，当然用转法的也不少，如“同”、“词”、“博”等字；浮鹅钩中，笔锋行至尾端时顺势向上挑出，如“必”字，侧锋向上挑出，如“非”字，挫动后向上钩出，如“老”字等，形式多样。在钩画的各种变化中，有的含蓄，如“耽”、“池”、“或”等字在笔内空收；有的张扬，如“驰”字稍作停顿后反向尽势送出与下字相连，“究”、“代”二字尽势向上钩出；有的轻巧，如“既”字轻轻挑出；有的粗犷，如“非”字的浮鹅钩。这也是“草无定则”的最好诠释。

耽池馳乃究

同舟共济情才

代求必恒老学

顿点

点画可以是一个最小的构成元素，也可以是一个节奏段中最重要的音符。在草书中，点画可以分为起点、收点和连点三类。作为起点，有将承接上字收笔之势顺势切锋入纸的痕迹明显表现出来的，如“初”、“变”、“而”、“奇”、“状”等；也有直接露锋入纸的，如“众”、“派”等；有轻起轻收，整个点画都小而精致的，如“变”、“众”、“奇”、“太”等；也有起笔后匀力较长距离运行的，如“疾”字；还有含蓄而粗重的，如“下”字。作为收点，起笔后发力按下运行后嘎然而止向下出锋空收，如“哀”、“多”、“必”、“义”等，是一种形式；起笔运行后改变方向，状如折画的也有，如“分”字；“不”字的收点则非常刚狠，狠劲按下后如撇画侧锋尽势向左下方送出。连点的变化更为丰富，有左右连、上下连、两点连、三点连、四点连、对面连、隔画连、虚连、实连，等等。不管是哪种连法，顾盼呼应的笔势要流畅，这是第一点。第二，连点之间的粗细、大小、藏露、收放等要有变化。第三，左右连点不要在一条水平线上，上下连点尽量避免在一条垂直线上。

初变而众奇疾

太伏东为分

况以不美必

在草书字帖中，经常会看到一些单个字或相邻的几个字是由一笔写成的，各种笔画都连接在一起，完全变成了一种新的符号，给辨识和临习带来了困难。其实，这种草书符号不管是单字还是多字联合，都有规律可循：① 符合草法；② 通过转折和轻重的变化，可以清楚地判断出笔画的基本特点；③ 从线条组合的疏密关系和方位，一般都可以辨明字内连接及字与字之间连接的区别。对这些通常被称为“一笔书”或“连绵草”的单个或多个字，可以从以下方式入手：① 分析各转折段的提按、长短、曲直等关系以及各转折点的顿挫提按特征；② 分析线条组合过程中的疏密、聚散所形成的块面构成关系，如“纸”、“断”、“得志”、“阳舒”等；③ 通过字法来识别草法。（②③两点在下面章节中还有详述）

字 形 是 阳

草书中，除笔画本身的变化之外，笔画之间的互换也经常发生，如点画写成横画或竖画，横画写成点画，撇画写成点画或竖画等，这是草书约定俗成的一些写法，而非书家的随意而为。另外，草书笔画的书写是快速、连贯而流畅的，讲述时需要有大致

的文字，挥写时却是一挥而就。所以，面对字帖，我们应该细心地观察，认真地分析，反复地揣摩、体味，做到心中有数，力争做到如孙过庭所言的“察之者贵精，拟之者贵似”。

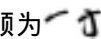
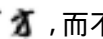
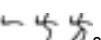
二、字法

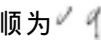

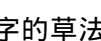
字法是学习草书的一个重要关卡。草书字法包括：草法的来源、偏旁部首的特定写法，笔画减省的基本规律，笔势、笔顺的连接特点等方面。可以说，不识草书字法，便无从谈论草书。

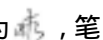
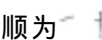

勇爱识别源头



在人们日常观念中，把楷书笔划连起来写得快一些，就成了“行书”，再快一些就成了“草书”。人们习惯认为，书法的发展过程就是由篆书向隶、楷、行、草书发展的过程。这种观念是错误的，因为，从书体的演变过程来看，是篆、隶、草、行、楷依次更替的，甚至于隶书体的确定，都有草书的功劳，这从睡虎地秦简、两汉楚简可以看出，而行书和楷书体的确定，很多字都是直接从草书体演变而来。草书是从篆书或隶书的快写减省而发展起来的，草书的字法体系是按草书自身的发展规律而发展着。


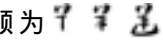

下面试举数例以作说明：


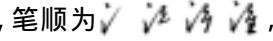

(员)“方”，草法为，笔顺为，而不是楷、行书中的先写点画。因为草书的“方”，源自于篆书，其笔顺为。如果草书中的“方”字写成点为起笔，则是不懂“方”字字法的缘故。

(圆)“甫”，草法为，笔顺为。从楷书的角度来看，横画应是由左至右，点画是最后一笔，实际上“甫”字的草法源自于篆书，其笔顺为。

(猿)“亩”，繁体字为“畝”，草法为，笔顺为，这也是从篆书演化而来，其篆书写法为。

(源“器”，草法为，中间不是“犬”字而是“工”字，这是从隶法中演变而来的，其隶书写法为。

(缘“逆”，草法为，笔顺为，也是从隶书的字演变而成的。




(远“淮”，草法为，笔顺为，从楷书角度来看，“淮”字是左中右结构，其书写顺序是先左后中再右，草法中却变成了左右结构，这也是从隶书的字演变而来的原因。

这样的例子太多了。

从上述所举的几例不难看出，草书字法从篆隶演化而成的渊源，同时也证明了草书产生于行楷之前。

关于草书对楷书的影响，略举二例以作说明。

其一，“乐”，篆书之“乐”为，隶书为，草书为，

其二，“楼”，篆书为，隶书为，草书为。

可以看出，我们今天的“乐”和“楼”就是从草书的“乐”和“楼”演化而来的。

所以，草书字法的特殊规律，不能凭我们对楷书的认识而主观臆断，而是应该严格遵守的。

圆笔记忆符号

汉字的构造虽有六书之说，但由意符和声符所组成的形声字却占有绝大部分。这种意符和声符，即构成了我们今天的已经固定了的偏旁和部首，草书中的这些偏旁部首则变成了各种草书符号。因此，记忆草书符号，便成了我们学习草书的一大捷径。

草书符号的写法，我们的古人已经做了大量的研究和整理。《草诀百韵歌》即是其中流传甚广的读本，如“有点方为水，空挑即是言”，指三点水和言旁的区别，只是竖挑上面有无一点；“长短分知去，微芒视每安”，最后横钩的长短即是区分“知”和“去”

的依据，“每”和“安”的差别仅只细微一点；“玉出头为武，干衔点是丹”，“玉”的竖画如果向上出头，就是“武”的草书写法，而“干”字两横中加一点的话，就是草书的“丹”字，等等。以韵文的形式，把不易区别的字组合在一起，指出其差异之处，便于初涉草书者学习。应该说明的是，古代的草书，每一个字都有多种不同的写法，《草书百韵歌》只是介绍了草书符号的最基本的规律。









援体悟特征

草书线条的基本特征可以用“简”和“动”两字来概括，“简”者，简练、简约、简捷、简明扼要；“动”者，运动、动荡、激动、动如脱兔。草书线条的这种“简”、“动”特征，是在与正书线条的“详”、“静”特征的对比中得来的。正体如楷书的笔画，起收笔的藏头护尾，转折的提按顿挫，钩画的挫、折、衄，每一个动作都要求准确到位，充分体现出“详”的内涵，而整体又给人以平和、静穆之感。当然，草书的“简”和“动”是相互关联的，要表现出“动”就必须要有“简”，因为“简”，更加强了“动”。这种“简”，是遵守着严格的草书符号规律的。

宋姜夔《续书谱》云：“古人作草，如今人作真，何尝苟且。虽复变化多端，而求其源流，无一点画不该规矩者，或谓张颠不颠者是也。”古人的评论告诉我们一个道理：草书线条虽然最富有变化，最富于传达性情，但在挥运时，却丝毫不能苟且。

我们可以从这几方面来理解草书“简”的特征。















(员) 偏旁部首的删繁就简

如：以代三点水，以代绞丝旁，以代马字旁，以代月字旁，以代言字旁，以代四点底，以代走字旁，以代草头或竹头，等等。

这种偏旁部首的以简代繁的直接效果是流畅性增加，书画速


















度加快。


(圆) 整字的减省

如：行—— 摇摇摇亦—— 摇摇摇智——
然—— 能—— 事——
犹—— 身—— 论——
其—— 翰—— 道——
谓—— 谢——

孙过庭说“草贵流而畅”，正是这种偏旁部首以及整字的减省连贯，从而使草书从汉字的笔画结构上最大限度地达到了“流而畅”。

必须反复强调，草书的减省连贯是绝对不能随意而为的，在这种特殊的草书符号中，加一点或少一点，甚至一个笔画伸长一点点就成了完全不同的字。

如：柔与矛： 
禾与手、乎：  
承与年： 
赋与慰： 
去与知： 
守与包： 
染与流： 
友与发： 

贼与岁、成、哉、几：


草书符号在演变过程中所出现的这种意相远而形相似的现象，对于学习草书的人来说，确实是一大难题。解决这一难题的办法，一是强记，二是至少准备一本工具书，如由林宏元先生主编、中外出版社出版的《中国书法大字典》，由启功先生等主编、文物出版社出版的《草字汇》等，就是非常好的书法工具书。当遇到不熟悉的字或记忆模糊的字时，便去请教工具书这位包罗万象的老师。

源辨明笔路

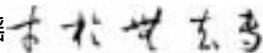
草书因其符号性特征，笔顺与我们熟悉的楷书有了很多的不同，正确地掌握草书的笔顺，对书写的流畅和便捷是非常重要的。

一般来讲，草书的笔顺特征有以下几个方面：


① 先上后下

如：莫、愈、异、云、赏


② 先横后竖

如：才、于、无、去、专


③ 先左后右

如：辄、理、题、私、后


④ 先中间后两边

如：乎、不、率、余、乖

⑤ 先竖后绕

如：年、聚、成、笔、华

⑥ 先包后围





如：或、緘、厥、威、南

⑦ 先外后内

如：图、周、风、固、向摇



以上七种类型是草书笔顺的基本规律，而且绝大部分的草书笔顺都遵循着这些基本规律。

不过也有一些特殊的情况，如沛(微)字，一般情况下的笔顺是从左到右的，但也有一些人先写中间，然后再写两边，变成了。还有如：节(节)写成, 老(老)写成, 职(职)写成, 等等。

不管一个字的笔顺发生了何种变化，它仍然是有规律可循的。草书因起笔的露锋和收笔的出锋，牵丝映带的笔势连接痕迹很清晰，只要认真仔细地观察，基本上都能准确地把握其笔顺。在分析笔顺的时候，找准第一笔至关重要，因为草书的笔势是连绵不断的。找准第一笔以后，根据行笔的势态就可以顺势而下，对于有些字中反复的穿插和牵连所造成的一些不清晰，可以根据草法来源，偏旁部首的写法以及笔势的走向进行仔细地分析，或查找工具书上不同书家对这个字的处理，相信所碰到的问题都能得到解决。

理解了草书字法的来源，草书符号的写法，明白了省减、牵连的类型和方式方法，通过对各家法帖的心摹手追，慢慢地就可以体味出草书艺术的精微和真谛。

三、章法

“一点成一字之规，一字乃终篇之准”，这是孙过庭在《书谱》中关于章法的论述。每一笔的长短轻重，每一字的大小取势，每一行的腾挪错让都是整体中不可分割的部分，而且都对整体产生着巨大的影响。另外，笔墨线条的体现，必须借助一些载体，如

墨汁、宣纸等。墨汁的黑与灰是作品中实的部分，而由实的线条所分割的白的空间，构成了作品中虚的部分。实和虚同时产生，相辅相成，在注重线条质量的同时，对留白形态也要同样地关注。所以笥重光在《书筏》中说：“精美在于挥毫，巧妙在于布白，体度之变化由此而分。”戴熙在《习苦斋画絮》中说：“画在有笔墨处，画之妙在无笔墨处。”因此，学习草书必须研究章法构成中的各种关系。

（一）把握符号

作为草书章法构成的基本单位，草书符号可以分为两类，其一，平正型；其二，变异型。在草书中随着比拟化的牵连、省减和替代虽然经常出现，但变异形才是其基本体质。变异形又可分为错位、欹斜、收放、夸张等态势。

员媛平正型

主要指字型平稳，线条对空间的分割组合较为匀称的形状。



这一组字的线条粗细变化不大，空间分布比较匀称，向左右伸展的部分也基本对称。重心都在其中心线上，属典型的平正型。当然，平正型还包括其他的结构形式，只要符合上述特征，都可算作平正一格。如“寡”、“穷”、“奇”、“势”、“劲”、“纵”、“图”等字。



圆变异形

变化是草书的基本特征，即使是同一个字，或相同的主要笔画，如长竖、长撇、捺画等，在不同的位置出现时也会有不同的变化。

（员）错位

改变笔画原有的位置或大小，使字形发生变化，强化虚实对比关系，形成新的视觉平衡。



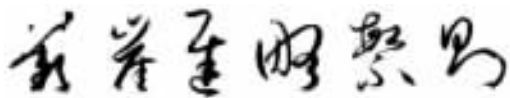
（圆）欹斜

将偏旁部首或笔画组合处理成倾斜状，以增强其运动感。表现为两类，其一，偏旁部首倾斜，而重心线并未改变；其二，改变某些笔画的位置，使整体字形形成倾斜状。



（猿）开合

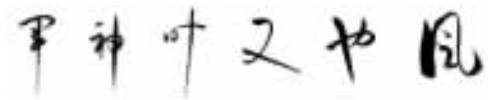
将一个字中部分笔画之间的距离收紧，而将另一部分笔画之间的距离拉开，或将某些笔画伸长，使整个字形结构产生强烈的疏密对比。



（源）夸张

错位、欹斜、开合等变异形态都含有夸张的成分，之所以单列一条，专指书写过程中根据环境和情势对某些笔画或整个字形

在错位、欹斜和开合的基础上更加强化的处理方式。



以上所举的几种变化形式，只是草书众多变化中的一些特殊形式，而且，各种变化形式并非独立出现，而是经常交织在一起，对章法构成产生着影响。所以说，草书的变化万千，是随着不同的作者、不同的环境、不同的情绪在快速的运动中不断变化着的。

我们在掌握这些基本特征的时候，一定要用变化的眼光辩证地对待，千万不能生搬硬套，机械地去模仿。

（二）调控段落

图愿原缘是孙过庭《书谱》中的一组以线条的多字连接为单位的组合变化，有的圆融流畅，有的粗犷劲挺，有的虽笔画连在一起，却字字分明，有的笔画虽有断开，其势却浑然一体，犹如一字。这种不同特点的小组合同时出现在一幅作品中，不仅没有出现不协调，反而增强了作品的表现力和感染力。为什么？其一，《书谱》是一个长卷，洋洋三千多字，从头至尾共三百多行，犹如一首交响乐，需要有不同的节奏点来支撑；其二，挥写过程中，由于内容的变化而使作者的情绪波动起伏，这种情绪的波动自然地流露于笔端；其三，作者的技巧手段非常高明，驾驭各种线形、线质和线构得心应手，而且，虽然在不同的段落中有不同的节奏变化，通篇却又一气呵成。所以说，孙过庭《书谱》受到历代学习草书的人们的推崇，不是没有道理的。

段落的调控，取决于用笔方法、字形的大小、字距的疏密、字势的顾盼呼应等因素。从下面的三个节奏段落来体会这些因素，应该会有所收获。



释文 非专精也

字形、取势各不相同，线条的穿插、组合富于变化，从起笔、收笔到运行中途的使转变化，都以转法为之，整体给人以圆润流畅之感。



释文 时而书有

用笔的跳跃轻灵，结字的随形取势，段落构成的开合自然，作者此时的轻松畅快之情跃然纸上。



释文 偏工易就

用笔的刚狠和干脆是该段落的最大特点。刚狠表现于用笔的重，干脆体现在连笔时的毫不拖泥带水，在刚狠和干脆的同时又不乏细腻，孙氏技巧的高超由此可见一斑。

图 愿 孙过庭《出谱》选字

(三) 驾驭篇章

这是一组以墨的浓淡润枯为单位的狂草线条。

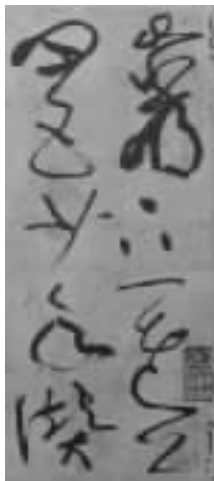


图 愿原瑶张旭《古诗四帖》局部

释文 岩下一老翁 四五少年赞

张旭草书逸势奇状,连绵飞舞,妙绝古今,世有“草圣”之称。《古诗四首》为其代表作之一,大开大合、大收大放的章法布局,展现出一幅生机勃勃、雄伟壮阔的画卷,这从左边的局部中也可感受到这一点。第一行的“一老翁”与第二行的“五少”用笔的轻和结字的疏与“岩下、四、年赞”用笔的重和结字的密形成的强烈对比关系,正是这种特征的体现。



图 愿原瑶怀素《白叙帖》局部

释文 固非虚荡之所

怀素草书纵横变化发于毫端,奥妙绝伦有不可形容之妙,与张旭合称为“颠张狂素”。《自述帖》为其晚年的代表作,笔笔中锋,如锥画沙盘,纵横斜直无往不收;上下呼应如疾风骤雨,字无独立,行无准绳,空间分割的大密大疏,不故作安排,纯以一气贯之。足见作者豪情勃发、心手双畅之情景。

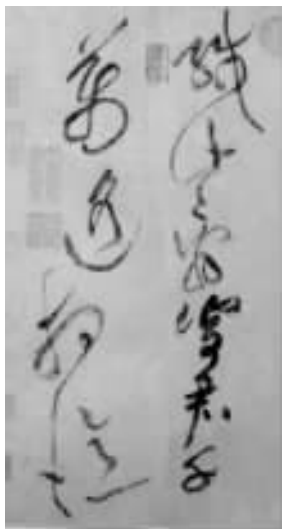


图 愿原为瑶宋·黄山谷
《李白忆旧游诗》局部

释文 緘此辞，寄君千万遥相忆

黄山谷书法深得张旭、怀素草书飞动洒脱的神韵，而又具有自己的风格。《李白忆旧游诗》为其草书代表作之一，写完“辞”字后，新蘸一笔墨，顺“辞”字左倾之势，飞驰而下，一如李白“银河落九天”之势态。“相”字之所以脱出前面两字所形成的重心线，实是“遥”字构成所形成的右斜之势使然。“相”字左偏虽稍有过分之嫌，但“忆”字的巧妙承接，使整个篇幅变化多端而又和谐统一。

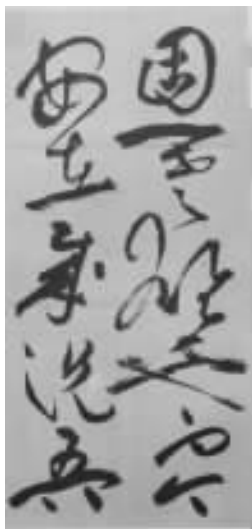


图 愿原为瑶明·祝允明
《前后赤壁赋》局部

释文：固一世之雄也，而今安在哉？
说吾

祝允明的书法以狂草成就最高。他取法张旭、怀素、黄山谷，加之自己豪迈的气质，形成了奇肆绝俗、铁画银钩的风格，有“有明第一书手”之称。《前后赤壁赋》为其代表作之一，虽落笔很重，但干脆利索。狂草多连笔而成连绵不断之势，祝氏此作反其道而用之，多作短线，甚至将一些笔画点状化，字距紧密，行距收缩，穿插挪让，见缝插针，给人以乱石铺街，却又秩序井然的美感。

个段落,这与笔毫的长短、纸的生熟、字的大小以及个人习性有关。这些都是篇章构成的基本要素。

所谓驾驭篇章，即将这些基本要素充分调动起来，聚点画以成字，字字连接以成行、成篇，在书者特定情境之下，疏密、欹正、变异、夸张，当行则行，当止则止，使各元素之间既矛盾又调和，既对立又统一，从而使文字、线条、笔墨以及构成关系和谐地聚合于既定的整个篇幅之中。

笔法、字法、章法是草书技法中最基本也是最重要的部分，只有了解它，掌握它，才能通过它去深入经典的堂奥，品味经典创作时的真正意味，也才能在不断学习、不断积累的过程中完成自己“达其性情，形其哀乐”的草书创作。所以，技法只是草书学习的一个过程，只是打开书法之门的一把钥匙，而真正的目的，应是把自己对书法艺术的认识、对自然物事的感悟、对现实生活的体验、对爱情事业的追求等等所孕育出来的情感，通过草书这一载体表达出来，使自己愉悦，也愉悦他人。

第三节 摇草书范本赏析

一、东汉·永元兵器册简

永元兵器册简出土于甘肃、内蒙交界的居延烽燧遗址中，属东汉时期的遗物。从书体上看，属于成熟的章草。其用笔特点，既有篆书的丰厚圆转，又有隶书的波磔挑脚，同时又具有草书的简便流利；其结字造型虽受到简牍形制的制约，却又能充分发挥其形制的优势，即纵向的舒展和随意。这种适合日常应用且已被熟练掌握的书体，应是当时的手写书体。从永元兵器册简及后来出土的大量同时代的书迹来看，章草由历史上某人所创的说法是站不住脚的，而应该是人们在广泛的实践中逐渐形成的一种习惯写法。


二、晋·皇象《急就章》

皇象，字休明，生卒年不详，三国时东吴著名书法家，官至侍中、青州刺史。精篆、隶、章草书。唐张怀瓘《书断》云：“象草书入神，八分入妙，小篆入能，章草师杜度。右军隶书以一行而众相，万字皆别；休明章草，虽众相而行一，万字皆同，各造其极。”

《急就章》传为皇象所书，亦有为钟繇、卫夫人、王羲之所书之说，均无实据。墨迹不存，只有刻本传世，其中以明初吉水杨政据叶梦得所摩旧本刻于松江者最为著名。

《急就章》点画简约、凝重、含蓄，隶书笔意浓重。笔画之间虽多牵连，但法度严谨，简练自然。字字独立，行列井然，惟横、捺、点画多作波磔，向右或微微向上挑出，起到了调解节奏的作用，使通篇拙中寓巧，古朴温厚，是学习章草的优秀范本。

三、晋·索靖《月仪帖》

索靖（），字幼安，甘肃敦煌人，后汉张芝姊孙，西晋著名书法家。官至尚书郎、酒泉太守、征西司马。年轻时就洛阳太学，时称“敦煌五龙”之一。善草书、隶书，尤精于章草。唐张怀瓘《书断》云：“幼安善章草，书出于韦诞，峻险过之，有若山形中裂，水势悬流，雪岭孤松，冰河危石，其坚劲则古今不逮。”

《月仪帖》传为索靖所书，章草，凡十一章。孙过庭《书谱》云“篆贵婉而通，隶欲精而密，章务简而便，草贵流而畅。”“简”与“便”是章草最基本也最重要的审美要素。纵观此帖，“简”、“便”二美堪称极致。通篇结字既简洁又易辨识，毫无矫揉造作，这是“简”；无一笔见草率，又无一笔不是草，这是“便”。字字独立，却又字字活跃，字字流畅，字字气息相衔，浑然一体。习章草从此帖入，当为最佳选择之一。

四、晋·王羲之《十七帖》

王羲之(321~379)，字逸少，东晋著名书法家，山东琅邪人，迁居浙江会稽，官至右军将军、会稽内史，故后世多称其为“王右军”。王羲之少年学书于卫夫人，后博采众家之长，自成面目，楷、行、草俱佳，在当时即以善书著称。唐代以后名声更高，被尊称为“书圣”，其书迹历代争相宝之。王羲之在书法史上占有极其重要的地位，其书法一变汉魏的古朴质拙，开创了飞动流畅的新风貌。隋唐以后，历代著名书法家几乎都受过他的影响。

《十七帖》历来被认为是最近王羲之真面之作，以方笔折笔为主调，左冲右突，有切金断玉之力；其圆转处，不作任何姿媚之态，一扫章草浮丽之气；字字独立，极少牵丝之形，极尽含蓄蕴藉之意。奉《十七帖》为草书圭臬，帖中神品，是有其充分理由的。

五、唐·张旭《肚痛帖》

张旭，字伯高，吴县(今江苏苏州市)人。官至金吾长史，一说率府长史，人称“张长史”。工书法，精于楷、草，草书尤为知名。相传他每嗜酒大醉，呼叫狂走，下笔愈奇，人称“张颠”。尝云：见公主与担夫争道而悟笔法；观公孙大娘剑器舞而得神韵。唐韩方明《授笔要说》称张旭：“始弘八法，次演五势，更备九用，而万字无不该于此；墨道之妙，无不由之以成。”传世书迹有《古诗四帖》、《肚痛帖》、《郎官石柱记》等。

张旭的草书，倾注了艺术家不可遏止的激情，气势连贯，自由畅达，一切都是随机性的，难以预料。《肚痛帖》第一行“忽肚痛不可堪”六字，前三个浓墨粗笔，稳定厚实；后三个轻笔连绵，顺势而下。前如高山稳实，后如流水潺潺。整幅字在饱蘸一笔墨后，一次书写数字至墨竭为止，这样做既可控制笔画的粗细轻重

变化，同时也可以保持字与字之间气势的连贯，尽情地挥洒。在这种强烈的对比转换中，充分表现出了艺术家开阔的胸襟，无拘无束、自由奔放的气质以及丰富的想象力。

六、唐·张旭《古诗四帖》

盛唐时期，以张旭、怀素为代表的草书风靡一时，它打破了魏晋时期拘谨的草书风格，把原来字字独立的结构变为了上下两字或多字的笔画紧密相连，把原来匀静疏朗的章法变为了密处不可透风、疏处可以走马的疏密对比非常强烈的布局，把原来“匆匆不及草书”的平缓的书写速度变为了一任情感宣泄的“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”式的奔放和写意，从而谱写了中国书法史上最具豪放和情感色彩的精彩篇章。

《古诗四帖》通篇气势豪放，变幻莫测。线条丰盈充实，正侧、方圆、轻重、浓淡、顿挫、转折包罗万象。似可感受到张旭观公孙大娘舞剑器、见担夫争道等情景。韩愈云：“凡天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。”信然。

《古诗四帖》为五色笺纸本，共 28 行。纵 28.5 厘米，横 149 厘米。前两首为庾信的“步虚词”，后两首为谢灵运的“王子晋赞”和“岩下一老公四五少年赞”。原迹现藏辽宁省博物馆。

七、唐·怀素《小草千字文》

释怀素（~~737~~—~~797~~），俗姓钱，字藏真，长沙人。为玄奘门人，善书，尤好草书。

怀素学书曾下过一番苦功。相传他为了练书法三十年没有下楼；他写坏的毛笔笔头堆起来像一座小山，号曰“笔冢”。据说他在自己住所前后种了许多芭蕉，用芭蕉叶子为纸练字，故名所居为“绿天庵”。其书学张芝、颜真卿，草书“援毫掣电，随手万变”。因喜饮酒后作书，时人把他与张旭合称为“颠张狂素”，对

后世影响极大。传世作品有《自叙帖》、《苦笋帖》、《食鱼帖》、《论书帖》、《大小千字文》等。

此帖用笔圆通，点画清晰，无过多的牵丝引带，显得虚灵高古。结体平稳匀整，法度谨严。筋骨内含，笔淡而意浓，体静而神耀。人誉为“一字千金”，遂有“千金帖”之说。明莫是龙云：“怀素绢本千文真迹，点画变态，意匠纵横，初若漫不经思，而动遵型范，契合化工，有不可名其妙者。”于右任云：“此为素师晚年最佳之作，可谓松风流水千年调，抱得琴来不用弹矣。”

此帖为绢本墨迹，愿行，共 321 字。

八、唐·怀素《自叙帖》

怀素善饮，及酒酣兴发，无论何时何地皆挥笔书之，这种非理性状态下的创作，被西方人称之为“酒神精神”。而怀素的《自叙帖》可以说是把书家的非理性倾向，亦即“酒神精神”推到空前的表现高度，即进入颠狂状态的创作美、人性美的淋漓尽致的表现。

《自叙帖》为怀素中年时所作，其艺术特点表现在以下三个方面：① 圆转矫健的线条。此帖首尾贯通，尽管给人以迅即骇人的感觉，但每个字的点画体势都准确地体现了草法。明文徵明云：“藏真书如散僧入圣，狂怪处无一点不合规范。”② 奔放流畅的体势。通篇笔墨酣畅林立，气势豪迈俊逸，如骤雨狂风，奔放洒脱，充满着浪漫主义的艺术色彩。③ 恣意放纵的布局。时而字字紧密，呈稠密状；时而字字洒落，呈松散状。行列中或横向伸展，打破界格；或纵向穿插，透出虚白。笔触忽重忽轻，墨色忽浓忽枯。这种密和散的结合，纵与横的交错，枯润浓淡的变化，都是那么和谐，那么自然天成。《自叙帖》“成就了中国书法艺术史上最辉煌的珍品和最崇高的理想”。

《自叙帖》为纸本墨迹，纵 28.5 厘米，横 75.5 厘米，全篇 321 行，共 321 字。原迹现藏于台北故宫博物院。

九、唐·孙过庭《书谱》

《书谱》是唐代孙过庭撰文并书写的一篇书法理论文章，也是历代传诵的书法名作精品。

孙过庭(约 远愿~ 苑圆),字虔礼,一说名虔礼,字过庭。精于书法,尤以正、行、草书擅名。唐张怀瓘《书断》称他:“博雅有文章。草书宪章‘二王’,工于用笔,俊拔刚断。”

唐吕总《续书评》云:“过庭草书如悬崖绝壑,笔势劲健。”《宣和书谱》称孙过庭:“得名翰墨,间作草书咄咄逼羲献,尤妙于用笔。”传世书迹除《书谱》墨迹外,尚有草书《千字文》、《景福殿赋》(疑为假托)。

《书谱》在书法艺术上的成就与他在书法理论上的成就是相统一的。孙过庭书法上追二王,旁采章草,融二者为一体并出之己意,笔笔规范,极具法度。“用笔破而愈完,纷而愈治。飘逸愈沉着,婀娜愈刚健。”(清刘熙载语)有魏晋遗风。

《书谱》为纸本墨迹,纵 圆圆厘米,横 愿圆厘米。共 猿行,猿圆余字。原迹现藏台北故宫博物院。

十、宋·黄山谷《李白忆旧游诗》

祝允明评论此帖:“驰骤藏真,殆有夺胎之妙。”深得张旭、怀素草书飞动洒脱的神韵,而又具有自己的风格。黄庭坚的书法在笔画方面与宋朝其他书法家迥然不同,这是因为他受《瘞鹤铭》的影响造成的。康有为《广艺舟双楫》云:“宋人书以山谷为最,变化无端……至其神韵绝俗,出于《瘞鹤铭》而加新理。”“若其笔法瘦劲婉通则自篆来”。

《李白忆旧游诗》为山谷草书之代表作,其用笔深沉而流畅,虽然线条极为沉重,但并无半点运行不动的感觉。结体错落有致,随形造势,出神入化,变幻多端。

《李白忆旧游诗卷》，纸本墨迹，无款。据《石渠宝笈》记载，纵猿圆厘米，横猿圆厘米。前缺猿字，共猿行，猿余字。原迹现藏日本。

十一、明·祝允明《前后赤壁赋》

祝允明(原姓-员姓)，长洲(今江苏吴县)人，字希哲，号枝山。与徐祯卿、唐寅、文徵明，合称“吴中四才子”。善诗文，精书法。祝允明的书法以狂草的成就最为突出。他取法张旭、怀素的草法，又参以黄山谷的挺拔奇崛，加之自己豪迈的气质，形成了自己奇肆绝俗、铁画银钩的草书风格。由于他有坚实的楷书基础，所以能够落笔准确，运笔自如。他的狂草章法有时候完全打破了行与行之间的界限而能相互呼应，参差错落，如天女散花，妙不可言。流利的线条、坚实的点画、别出心裁的章法，构成了一幅完美画面，给人以美的享受。

《前后赤壁赋》为祝允明草书代表作品，纸本墨迹，纵146.5厘米，横15.1米。共115行。原迹现藏上海博物馆。

十二、清·王铎《草书杜甫诗卷》

王铎(1592~1639)，河南孟津人，字觉斯，号嵩樵。明天启壬戌进士，官至东阁大学士，入清官礼部尚书。谥文安。王铎是明代杰出的书法家。

《昭代尺牘小传》称：“铎书宗魏晋，名重当代，与董文敏并称。”他以数十年的辛勤探索，创作出大量的在形式上饶有意味又十分优美动人的书法作品。王铎是一个各体皆能，风格多样的书法全才。无论是伟岸遒劲的大楷，高古朴厚的小楷，还是他那龙腾跳跃的行草，在晚明书坛上都是一流的。

王铎是书法史上的革新人物，但他对传统的继承也是极有力量的。他的书法基本取法“二王”和米芾。即或唐宋诸家，也是以

“二王”和米芾的笔法加上自己的理解去临习。这样临出的作品自然去真迹甚远，而离自己预期的效果更近。

《草书杜甫诗卷》全面反映了王铎草书的风貌。该帖纸本墨迹，纵猿圆厘米，横迹缘厘米。原迹现藏上海博物馆。

第四节 摇草书符号例举

员援单人旁

但似信信何

同字异形：仪

儀儀儀儀儀儀

圓援提手旁

把把把把把把

同字异形：接

接接接接接接

猿援木字旁

樹樹樹樹樹樹

同字异形：楼

樓 樓 樓 樓 樓

源 ㄟ 三点水

源 源 源 源 源

同字异形：汉

漢 漢 漢 漢 漢

缘 ㄟ 双人旁

緣 緣 緣 緣 緣

同字异形：德

德 德 德 德 德

述 ㄟ 言字旁

述 述 述 述 述

同字异形：识

識 識 識 識 識

秋 禾字旁

秋 秋 秋 秋 秋 秋

同字异形：秋

秋 秋 秋 秋 秋 秋

愿 火字旁

愿 愿 愿 愿 愿 愿

同字异形：烛

烛 烛 烛 烛 烛 烛

怨 耳字旁

怨 怨 怨 怨 怨 怨

同字异形：声

声 声 声 声 声 声

郎 月字部

郎 郎 郎 郎 郎 郎

同字异形：有

有 有 有 有 有 有

纟 绞丝旁

素 幼 幼 纟 纟 纟 纟

同字异形：终

终 终 终 终 终 终

忄 竖心旁

情 情 情 情 情 情

同字异形：情

情 情 情 情 情 情

辶 车字旁

辶 辶 辶 辶 辶 辶

同字异形：轻

轻 轻 轻 轻 轻 轻

员援示字旁

福祿禁祿祥糸祿

同字异形：神

神神神祢神神

员援金字旁

鉦錯鍾鐘鍵鑄鉦

同字异形：鉴

鑒鑑鑒鑒鑒

员援抱耳旁

郢郢郢郢郢

同字异形：都

都都都都都

员援足字旁

之濯潞涉蹀涉

同字异形：路

路 路 路 路 路

彳 援戈字部

戎 戎 戎 戎 戎

同字异形：我

我 我 我 我 我 我

亠 援王字旁

瓊 瓊 瓊 惡 詠 玗

同字异形：理

理 理 理 理 理 理

囙 援女字旁

娥 姦 姦 姦 姦 姦

同字异形：妇

婦 婦 婦 婦 婦 婦

圆援走之旁

重 通 止 道 步 国 子

同字异形：道

道 道 道 道 道 道

圆援月字旁

胸 胸 胸 胸 胸 胸

同字异形：胸

胸 胸 胸 胸 胸 胸

圆援日字旁

时 是 是 是 是 是

同字异形：是

是 是 是 是 是 是

圆援土字旁

地 地 地 地 地 地

同字异形：墨

墨墨墨墨墨墨

同字异形：顿

顿顿顿顿顿顿

同字异形：顿

顿顿顿顿顿顿

同字异形：独

独独独独独独

同字异形：独

独独独独独独

同字异形：歌

歌歌歌歌歌歌

同字异形：歌

歌歌歌歌歌歌

图 援 马字旁

马 馳 駟 駟 駟 馳

同字异形：腾

騰 騰 騰 騰 騰 騰

图 援 食字旁

哺 饜 饜 饜 饜 饜

同字异形：养

養 養 養 養 養 養

图 援 反文旁

放 放 放 放 放 放

同字异形：数

數 數 數 數 數 數

图 援 衣字旁

被 被 被 被 被 被

獾 暖 米字旁

表表表表表

獾 暖 米字旁

粗粉粒能通筛

猿猿媛草字头

精精精精精

猿猿媛草字头

美子為榮華公

獬豸宝盖头

美善美善美善

獬豸宝盖头

富宜卷宜安寐處

家家敬愛

猿援山字头

山 崑 崑 崑 崑

同字异形：峰

峰 峰 峰 峰 峰

猿援雨字头

雨 雲 雲 雲 雲 雲

同字异形：灵

靈 靈 靈 靈 靈 靈

猿援病字头

症 疫 疾 痰 痛 痺 痛

同字异形：病

病 病 病 病 病 病

猿援连三撇

形 形 形 形 形 形

同字异形：影

影影影影影影

猿援四点底

猿猿猿猿猿猿

同字异形：无

无无无无无无

漏援心字底

漏漏漏漏漏漏

同字异形：思

思思思思思思

源援竹字头

源源源源源源

同字异形：笔

笔笔笔笔笔笔

源 闾门字框

门 闾 闾 闾 闾 闾

同字异形：开

开 开 开 开 开

源 援口字旁

善 善 善 善 善 善

同字异形：善

善 善 善 善 善 善

源 援口字框

国 国 国 国 国 国

同字异形：国

国 国 国 国 国 国

如将这三枚小型铜器定为“商玺”，则最古老的印章就定于距今三千多年以前，这在印学研究中具有重大意义，也为我们加深理解先秦古玺的发展及其成就提供了宝贵的资料。春秋、战国时期的古玺再也不是无源之水，它与商玺的关系，正像两周金石文字之与商代金文、甲骨文一样，是商代文化的历史演变与发展。因而，这意味着与“书画同源”一样，印章和书画也是同宗的，是孪生姊妹。从另一个侧面看，商玺的发现有助于我们全面地了解商代文化。

对于三枚商玺的发现与认定，老一辈如沙孟海先生《印学史》中就对此存有疑问，他说这三枚古铜玺形象接近铜器的图徽，应该是早期作品，但定为商代作品还缺乏科学根据。因为，商代既然已有印章行世，就不应当仅此三枚，而安阳殷墟的考古发掘工作做了好几十年，至今也一直在做，但在殷商文化层中从不曾发现过一件玺印，原因何在？沙老推测“三玺”的出土情况不详，很可能出自上层堆积中，所以，《印学史》在论及印章起源的问题时，虽然引录了这三枚铜玺，但并没有肯定它们的时代。这既表明了前辈治学的严谨，也是一种进退有度的权宜之策。

三枚铜玺刻的是什么内容，至今没有得出一致的看法，又由于西周至春秋这数百年中尚无可靠的玺印实物或资料发现，因此，我们考察印章艺术就从战国时期开始吧。

印章在战国时期已有了官印、私印、词语印、肖形印、烙印（烙马、烙木器等）的区别，其后在各历史时期的发展中，它们的消长情况比较明显，除上面提到的各种大的区别外，还出现了鉴藏印、书画款印、花押印，流派印，印章边款等大类，也就大大地丰富了印章的内涵。

一、官印

官印和私印与社会的关系最为密切，因此其发展也最富持久

性与稳定性。官印是政治权力物化的产物，它较早的被运用于取信的场所。“执政所以执信也”，东汉许慎《说文解字》就这样单独阐释过官印的重要作用。另《左传·襄公二十九年》记载：“季武子取卣，使公冶问玺印，追而与之。”这一事实说明早在春秋时期官印已被运用到文书方面了。各朝代，各政权的印式存在明显差别，显示出复杂的历史现象，如官印的大小、阴阳、纽式、文体、质地、高低等区别，以及艺术优劣之分。

印文多是五字或六字，其中“宰”是县令的意思，还有“司马、徒丞、空丞”等特有的官名，爵称中有“子、男”。

魏晋颁发所属少数民族官印中，印首冠以“魏、晋”字样，易识别。其他官印，一般为凿制，刻工草率。

隋唐官印的特点：尺寸增大，缘~远厘米左右见方，并用朱文，对于部分笔画少的字采取屈曲盘绕的方法铺满印面，称为九叠文。

宋代官印除采用九叠文外，还以楷书入印。

二、私印

私印与社会的个体——单个的人相关联，是其所持有的一种信物。对玺印的严格分类除了官印及一些特殊印类如宗教法印，行业性商标用印记之外，其他印信均可划属私印范畴。姓名印、斋馆堂、图印、词语印、肖形印、花押印都在此范围内，较官印显得自由，但受时代风气影响，在某些朝代仍要受到官府的某些制约，如在宋代律法中明确规定私印不准用铜质印材。仅就这一点而言，印材质地不同，从而决定了允许其表现的天地较官印更为丰富，艺术性明显富于官印，其大小、文体、阴阳的表现就显得纷繁与多彩。

西汉私印：印面较官印要小。

新莽私印：与官印略等，也有小的，多为五字。

东汉私印：有铸有凿，朱文为多，也有朱白相间的，还有四灵边相结合的，两面印、套印、三套印式也创作出来了。

曹魏私印：书体近似魏正始石经中篆书，多悬针篆一路，套印与六面印出现。

晋代私印：六面套印，多朱文印。

三、闲章

词语印是文人雅士的一种游艺，内容十分丰富，大凡吉语、警句、成语、俗语、牢骚话等均可入印，是玺印发展中的一大类型，在战国时期就呈现出繁荣的景象。由于战国是大变革时代，因而社会矛盾错综复杂，人们对当时社会中许多问题，各有自己



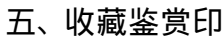
的态度与主张、展望与要求。在那诸侯割据纷争时代，统治者无法推行文化专制，因此出现了许多学派，被称为诸子百家，有儒家、墨家、道家、法家、阴阳家、名家等。他们著书立说，阐明各自的思想观点。这一时期的印，也受到诸子百家思想的影响。秦始皇统一天下后，焚书的烈火吞噬了千年典籍，坑儒的浩劫一度



四、肖形印

肖形印是一种非文字性图像印章，习称为图形印，商周时可见零星踪迹。最初，肖形印与青铜器、陶器上的纹饰极为相似，至战国其表现动态逐渐地丰富起来，题材广泛，构图新颖活泼。秦汉的文化氛围促成了肖形印空前绝后的繁荣局面，奇墨巧构之作比比皆是，是彼时人们生活的一幅幅缩影，种种生活场景和动物形象非常概括地放在方寸之地。值得注意的是，肖形印在魏晋突然降温，隋唐已难觅踪影，宋代开始复苏，元代的肖形印与花押印并存。明清之际，随着文人印的崛起，肖形印呈迅速发展之

摇摇摇摇摇摇书法与书法欣赏



圆愿

作品上见到的最早鉴藏印是唐太宗时期的“贞观”年号印，唐玄宗时期的“开元”年号印。它昭示了时代的特征。由于皇帝对鉴藏书画的雅好与推崇，“一时间朝野上下竟蔚然成风，官方的如“弘文之印”、“翰林之印”，私家的如“窦蒙审定”、“张氏永保”、“彭城侯书画记”等。这类与鉴藏有关的印章，使得鉴藏的属性



更为明确，其功用正如张彦远所云“明跋尾印记，乃书画之业耳”。这层作用后又扩及典籍图书的收藏方面，绵延至今而长盛不衰。由于鉴藏印直接与书画作品发生关系，因而印章这一作用的出现，事实上导致了印章与书法艺术的结合，使其自觉或不自觉地介入了艺术殿堂。

六、书画款印

书画款印系指代表书画家身份而又专门用于书画作品之上的一种书画家自用印章。但真正的书画款印尚未在唐以前的书画作品上出现，仅有一些题款，且置于画中乱石或树根等一些不起眼的地方。目前能见到的书画款印，出现在北宋欧阳修、苏轼、米芾等人的尺牍书法作品之上。南宋时有所发展，元代才真正形成风气。这一时期，由于文人参与篆印这一环节，并逐渐使得书画款印的创作进入了一个新的发展时代。明清两代由于篆刻名家与派别的出现，使得书画款印的创作也日臻上乘。印章成了书画作品密不可分的有机组成部分。如欧阳修“六一居士”印，是其晚年“一张琴，一局棋，一壶酒，一万卷书，一千卷金石集录和衰



颙一老翁”所取的号。它在尺牘上既代替了作者的名款和取信，又标明了作者的情趣与爱好。

七、花押印

源于押署，而押署这一“签押为据”的形式早在汉朝就有了，唐代社会几成风气。由于用笔画押多有不便，于是宋代开始出现了以持用者设计好的符号制于印上的花押印。元朝是花押印的一个高峰，这是由于蒙古贵族统治者的许多高层官员目不识丁，更甬说认识汉字，而日常公务又有许多公文经由他们“审批”，即用画押以示通过。就性质而言，花押印应属私印范畴。由于篆刻是以汉篆为其基本形式的一种艺术表现形式，元以后，这类实物就少多了。篆刻家偶或刻一两方，实为文人篆刻的小宗。



八、印款

印款是印章的重要组成部分，但可见最早印款实物据说是“万石”印“正元三年”（公元 958 年），边款普遍出现尚在隋唐时期从官印开始的，一般刻年号与铸印机构。元代赵孟頫用印始凿名款，至文彭、何震才将其进一步推向艺术化，使边款的创作成为篆刻艺术中相辅相成的组成部分。印的创作所留下的余韵在此得到发挥，印外之趣尽在其中。

九、流派印

任何事物的发展都是一个由简单到复杂，由低级到高级的历史过程，印章也不例外。至清代，由于各派学术思想不同，文艺创作的派别就非常的多了。

从流派篆刻的角度看，例如清代就有歙派、莆田派、浙派、皖派、黟山派等，各流派的发展与兴衰情况均不一致，或代代相因，历数十年而不绝，或传一二代，即自动退出历史舞台。清代流派篆刻中值得重视的现象是派中生派，支系林立，从而推动了流派篆刻朝健康积极的方向发展。篆刻艺术发展至清代犹如迎来了万紫千红的春天，“印外求印”的大家开拓了印章发展的新领域，大大地丰富了篆刻内涵，绵延至当代。

以上只是简述了印章的分类，使大家在感受与欣赏的过程中有一条线索。其实印章在具体使用中，还可细分为封泥、印陶、烙印、印子金，这些印式无疑极大地丰富了篆刻艺术的表现形式。

第二节 摇篆书与篆刻的辩证关系

篆刻艺术是篆书和雕刻结合的艺术。在学习篆刻之前，就应具备一般篆书的基础。篆书基础越厚实，在篆刻中则越能体现其文字的笔墨意趣，否则刻制技能再熟练，也难表现出印之精神，更谈不上别开生面了。

写是理解的前提和必须，但也不必死写，因为方寸之间，不但有“书的韵味”，还有“刀的意趣、画的情致、诗的境界”，是篆刻家综合素养的体现。篆书和篆刻应是两个不同的概念，它们之间有联系，但也有相对的独立性，当篆书不被篆刻所用时，它仅仅是作为一种书体而存在，反之，它则是篆刻的基础。毕竟“篆”

在前“刻”在后，篆刻艺术的成就，在很大程度上取决于作者对入印的篆书进行合理的配置、优化组合的能力。因为条件和载体都发生了变化，篆书已由原来的宣纸书写转移到了印石的钩摹。这种空间的转换，使我们有时不得不对篆书进行改造、重构。这一过程，我们常称之为印化的过程。所谓“印化过程”，是指通过无数次反复创稿，删改和取舍，使篆书适应于方寸之间的章法安排，如疏密、虚实、变形、夸张等。而这些分朱布白，有时候并不一定要通过“高明”的篆书来完成。

篆刻家只要通晓篆书，懂得篆刻的章法经营，处理好篆字与印石的构成关系，那么，创作出高明的篆刻作品是有可能的。

然而，这仅仅是篆刻创作的前奏，最终完成，还需倚仗刀法的运作，而刀法的刻凿，往往能使印石产生许多意想不到（也可以有预见）的线条效果，呈现诸多审美气象，或生辣，或斑驳，或朴茂，等等。这种因刀法作用所产生的某种气息，包括根据章法需要和自己的意愿，对某些笔画作适度的并笔或残损处理，它在一定程度上又弥补了篆书功力的不足，在印石上是无法写出来的，为什么我们在欣赏某种篆刻作品时，会觉得它“印味”十足，“印感”很强，又为什么当我们面对某一方连文字都无法辨识的古印时，有时候会产生一种心倾神往的感觉，会发出由衷的赞叹呢？这就是气息，一种不可名状的，有时难以用语言来形容的某种气息。这里有刀法原因，是写不出高明的篆书，也不妨碍刻出高明的印章之原由。反之，如果缺乏丰富的用刀手段和对刀法的深切感悟，不懂得合理有机地将篆书熔于印中，即使是最好的篆书也难以体现出其高明之处。

邓石如是清代开派的大家，作为一代宗师，倡导“印从书出”，其表率作用，影响了后来晚清的诸位大家。但是，他自己某些不成功的作品，恰恰是以他倡导的“印从书出”为旨归，如“我书意造本无法”以及其他一些作品（只是人们不敢说）。于是就有

了后人“完白(邓石如)不如让翁(吴让之)”的说法,这里无丝毫贬邓之意,只是想说明篆刻与篆书之间确有关联,而只有找到了两者之间的契合点,篆书的优势才能体现出来。当然,话是不能说绝对的,如果你想成为一名出色的篆刻家,精通篆书,深究篆法,是必须要做的日课。写总比不写要好,能写好总比写不好要好,而写得高明则更好,因为邓石如所开创的“印从书出”的理念,已越来越被广大篆刻家所接受,是篆刻家成功的条件之一。

第三节 摇摇篆刻工具与材料

一、工具

(一) 刻刀

刻刀是篆刻的必备之物。根据历来篆刻家的经验,刻刀虽有斜口、单头、平口,薄、厚、长短、轻重等不同型制,但刻石章一般认为刀口平、单头,不必太薄,要有一定重量,普通钢笔长度即可。其刃口为双面开,其角度在 45° 左右,刀角大些,便于把线条刻得厚重,刀角小些,便于把线条刻得挺劲。太锐或太钝都不利,太锐利刻出的线条因接触刀刃太快而光削滑溜,没有力感厚度,线条显得单薄而轻浮。太钝刻出的线条往往破碎迟涩,失去应有的气势与节奏,缺乏劲捷之感。

刻刀可到文物商店、书画社或文具店选购,一般有大、小各一把即可,贵贱任由选择。如条件允许,可采用锋钢或白钢材质自制,刃口的另一头可磨成不方不圆的形状,以使成为印面追求特殊的艺术效果的辅助工具。刀杆上可用粗糙点的麻绳,塑料绳缠绕,以利手指的用力,避免不适之感。总之,可经过一个较长时间的摸索,找到适合于自己使用的刻刀。

（二）笔

备狼毫或兼毫小楷二支（如“七紫三羊”类），用于摹印、起稿、反书上石用。羊毫笔大小各一支，大者用于临写篆字和设计印稿，小者用以拓边款时蘸清水用。

（三）墨

书画墨汁一瓶（曹素功、中华、一得阁墨汁均可），还可备油烟墨一锭，墨汁加工研磨，以不黏笔写出为限，印稿后不易渗化，上石清晰。

（四）砚

砚主要有端砚和歙砚、红丝石砚、澄泥砚。名砚，首重其质，以质地细润、发墨如油，宜笔宜墨为上，加之雕琢，产生文物价值。初学者用砚不必选购价格昂贵的名砚，只要选一质地细、易发墨、带盖的青石砚即可。平时保持砚的清洁，尤其是拓款时用墨，要事先将砚洗净，然后研墨，否则拓出印款，墨色易灰暗。

（五）纸

篆刻用纸可分为三个过程，用纸各不相同。一是试写印稿草样时可用元书纸、毛边纸。二是正式写印稿并要将其翻复到石章上去，可用拷贝纸。因其质薄透明，且有韧劲，可反复磨擦。三是铃印可用细腻而薄匀的连史纸，其他宣纸亦可。

（六）砂纸

砂纸（砂布更好）粗细各一种，用于磨平印面，先粗后细。磨时用力均匀，二三个来回后，调换石头边缘朝向，再磨，以避免印面倾斜不平。当然平坦质细的水泥板也可利用。

（七）印床

木质或金属制品的夹具，用于固定印章之用，镌刻时便于运刀、省力，尤其刻硬质地或较小的印材时更为方便。但篆刻家们用得较少，一般是以左手扶持代替之（初学方便，不妨备一个）。市面有购，也可自制。

（八）印规

钤印时定位工具。像木工的角尺，用以框正印章落下的位置。印紧靠印规内侧钤盖，使之不偏不歪。万一第一次印不匀，不清晰，印规压住不移动，印可依框重钤数遍至印文更厚重鲜艳。印规市面有购，也可自制，只要规角成90°，两边各长约三至四厘米，厚约五至十毫米即可。

（九）印箸

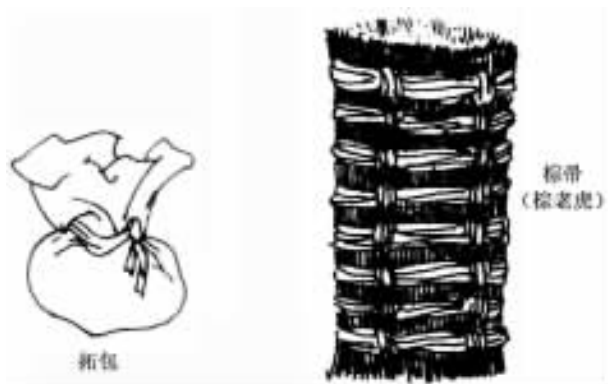
用以调拌久不用或天冷时易冻的印泥，可避免油沉渍渗出，或稍加烤热使其变软。市面有骨质印箸出售，也可用旧牙刷柄锉制。

（十）棕帚

又名“棕老虎”，拓制边款时用。市面购回后，还须加工。以工具刀在棕老虎的一头直杀入，反复多次，并拍打，将其过粗和过杂的棕丝去掉，使之均匀疏松，有弹性。再在砖石、水泥地上磨擦，使其变软。最后擦上少许菜油，使之光滑。

（十一）拓包

用于拓制边款。自制时可剪取一元硬币大小硬版纸，外包以棉花，尤须底部垫厚实些，再裹以保鲜塑料薄膜，外加呢子布一



层，其后以软丝绸缎式的的确良布包扎。底部使之成扁圆状，上部用细绳扎紧即可。

（十二）刷子

用于刷去制印时产生的石屑粉尘，也可在钤印前清刷印面，避免脏物带入印泥。牙刷可替代。

（十三）小镜

用于察看印上文字及制印过程中印面效果，能及时调整文字笔画的分布及利用不同刀法，避免反书文字产生的错觉。

（十四）其他

条件完善，更有助于艺术创作，因此，诸如钤印用的硬橡皮垫板、擦拭印章的毛巾或软布，收装打磨印石粉末的小瓶，裁锯印石的钢锯条，保护印章的印盒或自制的印套等均可随时添置，也可利用相应的物品替代。

二、石料

篆刻用的材料是很多的，如铜、金、铁、象牙、牛角、水晶、玛瑙、玉、黄杨木等。相传自元末王冕发现了花乳石能刻印后，就为篆刻印材开拓了新的领域。许多地方产的各类石料成了篆刻的主要印材，艺术家利用石质的差异和运用不同刀法，加上独特的构思，为印艺这块园地创造了丰硕的成果，促进了印艺的发展。今天，篆刻家们的印材就是石头。究其原因，石料细腻脆爽，易于镌刻奏刀，并能表达出苍劲郁勃，气势酣畅淋漓的金石气韵。另外，石料取材方便，易于购买或自采。

下面分别介绍几种常用的印石，供大家选择。

（一）青田石

产于浙江省青田县城南郊二十余里的山口至方山带。近年在邻近各县也发现石源。该石质地细腻、湿润、不硬不燥，易于镌刻。名称根据质地颜色、分布、纯净的程度等来命名，如五彩冻、老虎花、墨青花等，最为名贵的是封门青。一般青田石虽不如冻石佳妙，但仍为印材中价廉物美，学习篆刻的理想的首选。

（二）寿山石

产于福建省福州市郊区下察乡寿山村一带。石质较青田石细腻，受刀不如青田石爽快，但细润光洁，亦是印材中之佳品。其色彩丰富，有黄、白、红、蓝、青等。其中较为珍贵的如田黄、田白、牛角冻、瓜瓢红等，其中田黄价同黄金。

（三）昌化石

产于浙江昌化县。石质温润，略有腻涩，走刀不如青田石爽快。昌化石分水坑和旱坑两大类，因水坑质地细腻故较为名贵。

优劣之别，一看质地，二看含“血”。白如玉又半透明的羊脂冻为最佳，顺次为乌冻、黄冻、灰冻、牛角冻等。石中含红色成分的，俗称“鸡血”，以鲜红为贵。按含血的多少，又分全红、四面红、对面红、单面红、顶脚红、局部红。旱坑中产的石质不但枯燥质硬，常常石中多砂钉，篆刻家不取，因砂钉伤刀伤神。

（四）赤峰石

内蒙赤峰产，石质与寿山、昌化石类似，其也有红似鸡血的，被商人假冒成鸡血石销售。

（五）楚石

产于湖南洞口、广东一带。暗黑色，有如黑漆退光，其质地松软，奏刀时易崩裂。

以上石料又以青田中的灯光，寿山中的田黄，昌化中的鸡血被誉为我国印章中的名品，价格依品相加雕琢而攀升，也成为书房案头的欣赏品。而作篆刻学习用石，只要能运刀而不伤刃，只要质地软、脆、坚、腻兼备，价廉物美，同时就地取材，何乐不为。

其他还有大松石（宁波）、菜石（山东）、莆田石（福建）、煤精石（陕西），还有宝花石、古田石、绿松石、广石、房山石、丰润石等。初学者应根据当地的实际情况来就地取料，不必过分强调石料的品种，而是以易于奏刀，不爆裂，能表现艺术效果者为宜。

第四节 摇篆刻工具书

篆刻用的工具书主要分为三大类。

一、字帖

学习篆刻必须先临习篆文，并要持之以恒，这是篆刻的基本

功。即通过临习篆文来了解掌握篆文运笔，结构及行气布局的特点，便于处理好印章上篆文字的组合。历代所留下的篆书碑帖较多，都是我们学习的范本。限于篇幅，介绍以下几种仅作参考。学者可根据自我喜好选取。

员援《泰山刻石》、《琅邪台刻石》

传为秦代著名书法家李斯所书。用笔劲秀圆健，结构严谨，为传世的小篆代表作。

圆援《三坟记》

唐代李阳冰所书。笔法圆转秀逸，结构婀娜多姿，开铁线篆之先声，为以后的一些书法、篆刻家所宗法。

猿援《邓石如篆书》

取法李阳冰的铁篆，其中有以隶笔作书的意味。笔力遒劲，体势沉着，是邓石如传世墨迹中的代表作。邓石如的学生包世臣在《艺舟双楫》中曾说：“完白山人篆法以二李为宗，而纵横捭阖之妙，则得之史籀，稍参隶意。杀锋以取劲折，故字体微方，与秦汉瓦当文尤近。

源援吴让之篆书

吴让之篆书取法邓石如而加以变化，篆法舒展生动，韵味醇厚，结体稳健和谐，起伏多变，功力极为浑厚。

缘援《吴昌硕书石鼓文》、《吴大徵篆考经》、《王福厂书说文部首》等篆体字帖，亦可作初学者参考临习之用。“熟为临摹，以广其用”，它直接关系到篆刻艺术水平的提高，因为，篆印是篆刻的开始，而篆刻是篆印的继续。

二、印谱类

印谱是历代篆刻印章的汇编，是篆刻所必需的参考书。学篆刻者根据财力，选购若干本即可。

员援《上海博物馆藏印选》

上海书画出版社。是从上海博物馆藏印中选出，包括战国、秦汉至清初各个时期的各类官私印中有代表性的印，并将上海博物馆复制的战国中至晋印章的泥封墨拓本一并选入附于该印下，籍以使人了解古代检封泥上的印章文字。该印选收录了较多的汉印，可以作为汉印的基本印例临摹参考与研习。因为印章作为权益和凭信的工具，战国时期已普遍使用，至汉极为兴盛。鲁迅先生曾称之为“入汉弥盛”，“盖粹然艺术之正宗”。就在汉印的方寸之间，笔划的纵横之中，运用分朱布白的手法，披露了典雅雄浑、苍劲古朴的金石韵味，表现了巧拙互用、丰神跌宕的笔情刀趣。印文章法自然而富于变化、虚实相依，往往在不平衡中取得整体和谐的美感，显示了文字结构上的辩证效果。因此，学习篆刻从汉印入手，是许多有成就的篆刻家的成功之路。

圆援《二百兰亭斋古铜印存》

西泠印社出版。收集了先秦两汉以来的各类官私印，其汉印较多。此印存选印较精湛，印面清晰，而且钤拓较近，版面洁净。

猿援《古玺文编》

罗福颐主编，文物出版社出版。古玺是指秦汉以前的官私玺印。目前传世的官私玺，大都是战国时期的遗物。在过去已有编集，但多散见在各家藏品印谱中。为此，故宫博物馆在编辑《古玺文编》的同时，将《古玺文编》所用的古玺加以整理成此古玺印谱。共收录古玺五千七百零八方，其中官玺三百八十一方，姓名私玺三千三百九十一方，复姓私玺三百八十一方，成语玺七百八十五主，单字玺六百八十一方，补遗一百七十二方。可见各类古玺收录是颇为丰富的，反映了古玺的概貌。玺印的书体姿势奇放、古秀苍逸，章法精巧自然、疏密舒展。官印则颇为雄健挺拔，私印小玺则清丽峻奇，是颇有艺术特色的。但由于古玺大都是战国时期的遗物，所以采用的文字都是当时六国的文字，往往一字

有多种写法，已不易辨认。因此，初学者可在有了一定的小篆、缪篆的基础后，再临习古玺为好。而且初学者要注意的是：研习或临摹古玺，主要是学习其笔法、刀法、章法的艺术特征，而不是以取冷僻字、怪僻字入印。

《故宫博物院藏印选》、《伏庐藏印》等印谱中也有较多好的泥印。同时在这类印谱中也有一定数量的秦印，初学者亦可参考临习之用。秦印大多为白文凿印。正方形的官印四周多采用“由”字框，将印文平均分布，使文字生动、章法规范而疏密有致。低级官吏多采用长方体的“半通印”，多数采用“日”字框，将文字一分为二。秦私印也有类似章法处理，笔法均匀沉着，章法呼应贴切。

源媛《明清篆刻流派印谱》

方去疾编订，上海书画出版社出版。我国传统的篆刻艺术，从明代中期到晚清之间，是篆刻艺术发展史上继汉代之后的又一兴盛期，涌现出了不少的风格与不同的流派，如文彭为代表的吴门派，何震为代表的徵派，程邃为代表的皖派，丁敬为代表的浙派，邓石如为代表的邓派。此外还有泗水派、莆田派、扬州派、如皋派、云间派等，可谓流派纷呈。为此编选了这本明清篆刻流派的印谱，其选择了各家各个时期、不同风格的作品，附发少数边款，并宗以传略，可以使学者了解明清篆刻的概况及各个代表家的艺术特征。

缘媛《西冷前四家印谱》、《西冷后四家印谱》

西冷印社出版。以丁敬为代表的西冷八家，是在清代乾隆年间崛起于印坛的。他们对金石学都有较深的讲究，在上窥古玺、取法秦汉印的同时，将权量、诏版、镜铭、陶砖、摩崖、石刻等金石文字的丰富养料溶化在自己的篆刻作品中，一洗过去纤巧婉丽的作风，创立了雄健苍古的浙派风格。二百多年来，一直影响着印坛。此二本印谱收录了八家主要的代表作，印蜕丰富，拓工精

良，并且附有边跋释文。前四家是丁敬、蒋仁、黄易、奚冈，后四家是陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松。

远援《赵之谦印谱》

上海书画社出版。汇编了赵之谦二十余岁至四十余岁的印作。他的自用印部分，依印文多少为序，其余各人用印章部分则分别编录。赵之谦的篆刻初学浙派，进而取法古玺及秦汉印、宋元朱文及皖派篆刻。他从邓石如使用各体篆文刻印得到启发，广泛地将秦汉诏版、汉碑篆额、钱币、镜铭等篆体入印，意境清新，刀法传神，突破了秦汉玺印的程式。

苑援《吴让之印谱》

上海书画社出版。收集了吴让之较多的篆刻作品，概括地展现了他的篆刻艺术风格特征。吴让之的篆刻章法稳健，虚实呼应，在工稳中见变化。运刀取势轻浅，纯任自然，很好地表现了笔意刀趣，富有立体感。晚年运刀，流畅遒劲，更入化境。用行书体刻边款，信刀游刃，生动秀丽。

愿援《黄牧甫印谱》

西冷印社出版。黄牧甫篆刻作品的特点是：平正中见流动，挺劲中富秀雅，既无板滞之嫌，也无狂怪之失。他取法广泛，善于变化通融。以汉砖瓦文字及参合三代铜器文字入印，章法疏密穿插，运力酣畅挺拔，篆法方入圆出，以巧为拙。

怨援《吴昌硕篆刻选集》

上海书画社出版。重点选择了吴昌硕中年和未经发表的有代表性的作品。为了便于读者了解吴昌硕各个时期的刀法和章法演变过程，所有作品皆按创作年岁编排。可以窥见他初学浙派，后继邓石如、吴让之，遂将石鼓、泥封、砖瓦等文字融化入印，使用“出锋钝角”刻刀，运刀雄浑苍劲，古朴厚重，章法宽绰宏放，疏密自然。行楷边款，洒脱劲健。

三、字典类

篆刻，顾名思义是先篆后刻。篆体入印及如何识篆、习篆是很重要的。因此，须备几本篆刻字典书籍。

圆媛查小篆的

《说文解字》，汉许慎著，是我国第一部系统的分析字形和考究字源的经典著作，收字九千三百五十三，又重文一千一百六十三。按文字形体及偏旁构造，分列为五百四十部，首创部首编排法，字体以小篆为主，有古文、籀文、金文等体，则列为重文，每字下的解释，大抵先说字义，再说形体构造及读音，依据“象形、会意、指事、形声、假借、转让”六书说解文字。所以，初习者花一定精力认真地阅读此书，不仅可以熟悉小篆，而且可以了解文字形义原理，对于今后的篆刻创作大有益处。篆刻大师何震曾指出：“篆书不精邃入神，而能驱刀如笔，我不信也。”特别强调了从文字学、书法学的基础上提高篆刻水平。近年出版的《说文解字》，后面还附有笔画查找表，更便于初学者查阅。

圆媛查汉篆的

《汉印文字征》，近人罗福颐编写。这是一部关于汉代官、私印文字的资料工具书。文字均据明清以来各收藏家印谱摹写，伪造之印，均剔除不予收录，所以考证较为精确。而且所引用的四十多种印谱，大多数未刊行。如《说文解字》已版的字，本书用小篆列作字头。《说文解字》无字而形声可识的字，附于各部之末，用楷书作字头。所收汉印文字共三十二字，后边有检字表，便于查找。因为汉印是篆刻艺术发展史上的鼎盛期，汉印文字又称缪篆，是经过变革后专门用来篆印的汉字，线条生动简约，遒劲朴茂，结构方中带圆，所以，认真地掌握汉印文字是初学者所必需的。

猿查大篆的

《古玺文编》，罗福颐主编。全书共编二千七百七十三字，其中正编一千四百三十二字。合文三十一字，附录一千三百一十三字，本书所用资料为故宫博物院所收藏古玺，有关单位的收藏部分古玺打本，《文物》、《考古》杂志所发表的解放后新出的古玺，以及传世印谱中著名的古玺印。每字编辑顺序，依照《说文解字》。

《古玺汇编》，徐文镜编著。编集了甲骨刻辞、钟鼎款识，周宣石鼓、秦汉吉金以及古玺、古铜、古币、古兵器物类文字，依诸家之解释编辑而成，是一本大篆文字量较多的书，查篆可基本够用。

另有一些书也可参考，如容庚的《金文编》、《金文续编》，吴大澂编写的《说文古籀》等。还有一些篆刻体字典的书，由于作者考证或编辑不精确，谬误甚多，初学者不适宜使用，以免谬种流传，误人不浅。如汪仁寿编的《金石大字典》卷本繁多，取材杂芜，谬误百出。此书虽文字极多，但多取后人杜撰者奇形变态，不可入印，初学者不宜采用。另外还有《四体大字典》近年来也有重版，但该书甚为杂芜，初学者亦不宜采用。

我们特别强调选择字典书的准确性，因为篆刻之道，识篆习篆为入门的第一步，如盲目选择字典书就容易在第一步导致失误，必然会影响今后的学习效果。为什么有些初学者也包括一些有一定基础的篆刻作者的印章中，常出现错字及臆造之字？其中一个重要原因就是初学起步时没有很好地选择字典书籍，缺乏较扎实认真的识篆习篆基础，又不理解文字构造形义原理，所以在使用篆文入印时就易出错。

猿查甲骨文的

《甲骨文编》，孙海波主编，中华书局出版，是目前查阅甲骨文字最好的一本工具书。

如有条件，也可留心各种鼎彝器铭辞，权量诏版、瓦当砖甃，钱币碑额等文字拓片，以及明清流派，或现代名家的篆刻作品中收集资料，以备日后攻习之用。

在不断达到以上条件的同时，在习篆与刻石临摹等基础功夫外，平时要多看印谱，翻阅字书，以提高审美能力，养成“眼高手低”这样一种较高的审美能力以此来指导学习，不断地取得新的进步。

第五节 摇篆刻技法

书写是篆刻的基础。方寸之地上的布局即使构思再好，也得靠刀去最终实现，可以说刀法是对笔法、章法的再创造，是使印面文字生动起来的特殊的艺术手段。印章经刀的镌刻产生一种独特的韵味，即人们常说的“金石味”、“金石气”。其原因在用手写在纸上与用刀镌刻成印章后盖在纸上效果不一样，前者是平面的，而用刀加工后就打破了平面格局，使印章文字凸现出来。产生出浮雕多层面的表现效果。

一、执刀

“工欲善其事，必先利其器”，篆刻常用执刀有两种方法：



执笔式

以拇指、食指、中指用力握住刀杆，无名指抵刀后。运刀方向是自右向左，或刀杆可略向右倾斜，以看清运刀变化。执笔式

圆掣拳式

一般来说，初学宜用执笔式执刀法，它将指力、腕力合用，能较易掌握控制线条的变化。也便于在摹印临刻时较细腻准确地表现线条效果。握拳式虽容易发力运刀，但作为初学者暂还难以准确地掌握控制，印文线条的起伏转折的微妙变化也较难表达。待经过一段学习，学者可根据自己的需要，使用其他方法，不必拘于一法。总之，“刀法者，运刀之法，宜心手相应，自各得其妙”。

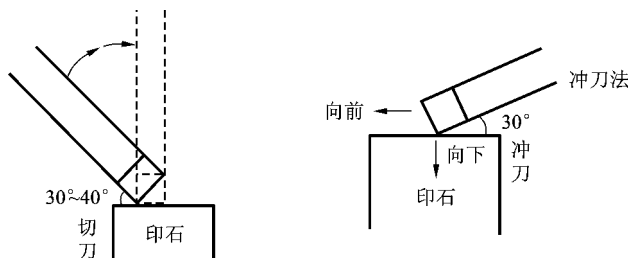
二、冲刀法、切刀法

前人有用刀十三法之说，诸如：正入正刀法、单入正刀法、双入正刀法、冲刀法、切刀法、涩刀法、迟刀法、留刀法、复刀法、轻刀法、埋刀法、舞刀法、平刀法。后人又根据自己的实践不断地补遗，林林总总，令人眼花缭乱。但越是条分缕析，穷尽详实，越容易让后学者不得要领，故后来有识之士仅取冲刀法和切刀法作为篆刻的基本刀法，至于其他刀法大多是冲、切二大刀法体系的演变。十三法名目繁多，其实不利初学，能认真地学习

掌握冲和切，在刻印的实践中不断使其熟练而准确地运用，且固于成法，随机生发，将事半功倍。

冲刀法即以刀刃一角着印石，刀杆略向后倾斜，依靠腕力来带动指力，在待刻线条起端把刀顿刻下并顺着印文线条冲走运行。为安全起见，要用无名指与小指顶住石章的后侧，以防止冲行时滑刀凿伤执印左手。

学习冲刀，用力适中，刀刀扎实，字字经意，以渐而进，不疾不滞，注意力度与节奏，努力把线条刻得挺劲畅达，刚健浑厚，显示冲刀的艺术韵味。



切刀法，仍以刀刃入石，刀杆略向后倾斜，运刀时以全部刀贴印面文字线条切下，然后再连接前一刀切下，就这样一起一伏地重复切刻。长的线条往往要连续切刻数次才能完成。切刻时要有起伏，快慢、顿挫结合，节奏感强，其切刻的印文线条锋颖秀逸，古朴苍劲，显露出切刀古拙朴茂的艺术效果。

用切刀法，要避免刻线的琐碎以及过于屈曲扭弯，同时也不要刻得太平，无起伏变化。

冲切两法在运刀的方法上有所不同，但其刀法要素仍要保持，力求使线条既镌刻得扎实遒劲，且具有力度与气势及雕刻的质感。因此在使用刀时不要修修补补，犹豫迟缓，拖泥带水，而须运刀前审看印文，构思用刀之法，做到意在刀先，运刀时稳健爽捷，肯定干脆。要“手知心晓，亦全凭眼察毫芒。所谓得以心，应

以手。刀刀着意，字字精思，了无苟且，方称完美”。关于刀法，其后还得谈到至关重要的一点：冲刀切刀只能被看作是主体，如同一株大树的树干，然仅有树干的树是没有生命的，于是“枝叶”生矣，神采现矣。这“枝叶”就是冲刀切刀的“灵活运用”。前人所以列那么多刀法名目，实际上就是将这“灵活运用”的一些东西定名、定性了。今天我们更强调面对具体的印面，为达到理想的印面效果而变异、丰富冲切刀法。

三、刻印步骤

了解了刀法，接着我们就得实践着去刻印，其程序一般有以下几点：

首先是处理印面，商店购回的印石需刻的那面常不平整，需自行将细砂纸摊在光滑平整的台面上（如玻璃板），手握印石左右往返两三次磨擦后再将石转动一面，重复两三次，有了几个回合视印面平整光滑即可。

其次是设计印稿，先将薄型纸覆盖在印面上，再用手掌紧握一下，让纸印上石面轮廓，即可用毛笔在其上面设计文字了。印稿设计的优劣，直接影响成印后的效果。因此可在设计阶段多花些时间，多写几种处理手法不同的印稿加以比较，反复推敲，在此基础上确定印稿。

印稿用较浓的墨写出，再复到石章印面上，其位置须对接准确后用干净毛笔施以清水，再以吸水性强的如毛边纸、宣纸复上吸干其上的余水，取去湿的纸再复盖干的纸，随即可用拇指甲或印泥磁盖用力磨，让印稿的墨迹字形翻印在印石面上，揭去复印稿，露出复印墨迹，此时可对着小镜，在此基础上用墨笔勾描或以刻刀轻刮，予以修改。

有了以上的准备工作，就可以刀刻石了。

须特别提醒的是，在刻制过程中产生的石屑的处理，往往由

于小屑影响印面印文的清晰，而用嘴去吹除，扬起的灰尘易吸入肺部，影响健康。我们可以化有害为有益，即轻轻地用手指轻抹，部分石屑嵌入刀痕，更见用刀效果，另一部分石屑可用事先准备的纸或软布接住，待印章刻好，最后一次清除。

印石刻好后，下一步就是钤盖印样。须先用刷子（牙刷之类）除去粉屑，再以软布擦净，然后将印面变化角度多次轻蘸印泥至均匀，盖于纸上。钤盖印样，不宜在纸下垫过厚的纸，以免走样失真。

四、章法及其他修养

章法及其他修养是刻好印章的前提。

刻印也叫做制印、刊石，它的刻制过程经过几次练习较易掌握，但如何才能使作品更具艺术性，须在以下几个方面努力：

篆书是篆刻结构之本

学习篆刻，除了临习篆书之外，还应根据自己的爱好写些隶、魏、行、楷等诸体，吸取各体文字的用笔、结构、行气以及布局上的学问来丰富篆刻的表现力。

临摹是获得篆刻方法的重要手段

临摹时要寻找和体会范印里带规律性的东西，汲取养料，去芜取精，化为己用。盲目地乱刻乱凿，这是对优秀的传统作品视而不见，易走弯路，影响进步。要避免单从形式，依样画葫芦地描刻。

章法是篆刻结构优美与否的关键

刻印前，入印文字多与少，在印面上如何组合，即对印章进行布局构思，这就是章法。清吴先声在《敦好堂印论》中说：“章法者，言其成章也。一印之内，少或一二字，多至十数字，体态既殊，形神各别，要必浑然天成，有遇圆成璧，遇方成珪之妙，无危兀而不安，无齟齬而不合，斯为萦拂有情，但不可过为穿凿，

致伤于巧。”袁三俊在《篆刻十三略》中也指出：“章法须次第相寻，脉络相贯，如营室造庐者，堂户庭除，自有位置。大约于俯仰向背之间，望之一气贯注，便觉顾盼生姿，婉转流通也。”从以上立论我们知道，一方印章内无论一字或数字，都是严谨完整而和谐协调的一个整体，字字呼应连贯，气息相通，而不是简单的堆积硬凑；行行映带左右，承上启下，而不是机械呆板地排列。章法即通过“形状大小，虚实疏密，俯仰相背，和谐变形，写实夸张”等形式显示出来。

韩天衡先生曾讲过“一”的例子，对我们在章法学习上很有启示。他说：把“一”刻成朱文还是刻成白文，把“一”放在印面上方、中间或下方，平放还是斜放，把“一”拉长还是缩短，加框还是用框，粗笔还是细笔，这就需要考虑位置、长短、粗细之间怎样结合的问题，那么在诸多设想中，必定会在比较中找到妥贴的一种章法，其选择得当，艺术性就好，处理不当，艺术性就会削弱。综上所述，“一”字入印，尚且如此，而要把数个字甚至更多的字安排在印面内并处理好，就得更精心，不厌其烦地作多种构思，并善于从中作出果断的有效的抉择。

基于此，往下我们介绍一字至七字印的章法分布排列，以便于学习者对章法有一个直观而具体的了解。

一字印式的排列：须将一字作适当的疏密屈伸变化，以避免呆板与单调。



例：“沈”印的下部作了适当的疏密分离，“水”旁上下通天地，“尤”却靠上，留出下部大量的空白。同时，一字印也可根据

文字形状因字造型。“昌”字取圆，组成了一个适合的形式，字随印形变化，情理并茂。

二字印式的排列：可以左右或上下式，还可根据笔划的多少而适当分布部位，笔划少可取小部位，笔划多者可占大部位。



如：“剑士”即是右大左小。而“心画”则是上小下大。

三字印式的排列：此法常见，分布时可右一左二，或右二左一，也可分上中下直式或左中右横式。而名章三字印大都是姓右一、名左二，汉印“傅方始”即是。闲章“武陵人”则将笔划多的放在“右”边，占了三分之二，而将“人”放在右边，这样就将笔划多少的矛盾解决了，而又变化多端。“心灵美”是上中下式。



四字印式的排列：此法常见而实用，其分布采用二二式，汉印中四字大都是这样安排，视笔划繁简而作占地大小的变化。秦

列。“人间何处有此境”突出“境”该字最大，故作三二二式。“乘风破浪万里浪”突出“乘”字故作一三三式。

八字印式的排列：可采用二三三式、三三二式、四四式、三二三式等。“长寿万年单左平政”用二三三式，“百化齐放百家争鸣”作三三二式。



百花齐放，百鸟争鸣



长寿万年单左平政

多字是比较难以排列的，不能机械地呆板排列，至状如算子，又不能臃肿局促，至沉闷板滞。解决的方法既根据具体字的笔划多少采用疏度变化与迎让轻重。“二金蝶堂双钩西汉刻石之记”运用秀丽的小篆印，笔划婉丽多姿，利用舒展伸缩的变换来互为呼应。“追摹古人得高趣别出新意成一家”印的布排以工稳取胜，但也有屈伸迎让的变化，在静中寓动，工中寓变，颇耐人寻味。“主戌岁海虞沈煦孙得史颂鼎名所居日颂庐”，长达十八字，作者以格线分界，每字一格，使之协调匀称而从容严谨。特别是加了格线后，很有汉碑的风韵，显得庄重持穆。

重复字的处理：一方印中如遇到重复字，即同一字重复，章法较难处理，可取借用法。即在上一个字的下面加“二”，或“丨”，作为借上一字的符号。借用法既可借用整个字，也可借用某个部首。如“必达达斋记”印中“达”下“二”，即借用“达”整个字。“桃花潭水”，“潭”字水下“二”即借用水部。另外，重复字在一方印中二次出现也可采用不同的章法，以避免雷同。

五、章法与字法的关系

章法是入印文字的组合。因此，字法与章法也有着内在的联系。如果忽略了这一点，或不意识其相互的关系，将影响章法的艺术效果。程彦远曾说：“圆融洁净，无嫩散，无局促，经纬各中其则，此字法也。”字法者，就是入印文字的运笔，结构之法。每个入印文字都应根据点划的长短粗细、疏密迎让、舒展伸缩来组合结构。而运笔也有轻重快慢，方圆转折，退涩藏露之分，从而表现出或粗犷豪放、潇洒雄浑，或清秀灵动、婉丽多姿的运笔效果，而这些与章法都有着内在的相互影响关系。

字法中的运笔就像上面所讲的那样有不同的表现形态，因而也适宜不同的章法安排。如运笔粗犷老辣，厚重遒劲一路的作者，其章法布白也相对豪放潇洒。吴昌硕印即是如此。他掺合石鼓、封泥笔意，凝重火辣、洒脱朴拙，因而章法也酣畅淋漓，俯仰造势。齐白石运笔纵横不羁，因而其章法也疏密突兀，大开大合，恣肆宏放中见功力浑厚。

邓石如的运笔清秀灵动，飘逸流畅，运用了他那舒展和畅，婉约多姿的章法造型，如“家在环峰漕水”印，笔法流转，章法和谐，使字法与章法融为一体。而吴让之效法邓石如，运笔也劲捷畅达，使转自然。所以他的章法疏密相间，秀逸绮丽，给人以左右逢源之感，如“岑仲陶父秘笈之印”。

字法中的结构是指笔划之间的搭配组合，篆书字体很多，入印文字也不拘于一体。正因书体不同，所以表现形态也不同。小篆上紧下松，体势下展，方形偏长。缪篆结构匀称，带有隶意。大篆形体恣肆，潇洒不羁，可根据字形与字势而伸缩舒展。这些字体结构的差异，对于章法也有相应的变通方法。小篆的章法大都疏密自如中见流畅谨严，如“长陵旧学”。缪篆印章法大都端庄工稳中见古朴简静，如“军司马印”。大篆的章法大都变形夸张，



以上所述,不同的刀法适宜于不同的章法,并不是对章法与刀法作机械单一的硬性规定,而是为了一方面便于初习篆刻者理解,另一方面是指不同的刀法与章法各有其适应的侧重点。关键是择善而从,手段为目的服务。

第六节 摇篆刻临摹

学习篆刻，须从临摹开始。为什么这么说呢？我们知道，绘画雕塑，表现的是人是物，因此可以通过写生，再辅以临摹而学到基本的表现技巧。书法篆刻则只能通过临摹来作为学习篆刻艺术的主要方法，其理由有以下几点：

(五) 在临摹过程中,可以逐渐掌握篆刻的表现方法,由看热闹者变为深入堂奥者,逐渐地理解优秀篆刻艺术在字法、章法、刀法、款法上的表现技巧和艺术手法。

(圓) 从临摹入手,可事半功倍。不从临摹入手,花时费力难入其门,还可能误入歧途,其作品不是板滞之字,亦是剑拔弩张之刀,沾上了世俗妩媚之气还很难自拔。

（獭）在临摹的基础之上，旁取博采，融入他法，能在前人优秀作品百花丛中采粉酿蜜，别出新貌，自成一家。

（源）历代的篆刻高手，无一不是从临摹入门，善于学习，开宗立派的：明代中叶的何雪渔，他广泛吸收秦汉印的神髓，法古

不泥古，苍劲猛利，开皖派之先河。朱修能仿制汉铜印，几可乱真，于印学理论方面，独树一帜。汪关专攻汉印，极得其神，仿汉之印，专家也难辨真伪。但他在篆法与结构方面略参斯篆之法，独开秀穆一路。其后的邓石如、赵之谦、吴昌硕等，无一不是从汉印入门，打下基础的。

从以上阐述我们看到一个有趣的问题：印章临摹从什么名印上下功夫？此处指出“从汉印”上。其原因就像“唐诗、宋词”是学练诗词的最高典范，而学印先是学“汉印”就理在其中了。因为汉代是中国古代印章艺术的极盛时代，不论官印私印，制作都是很精美的，流传至今的也很多。汉印具有简练、厚重、大方等特点。而在印面文字处理的规律上，也较规范，横平竖直，平稳匀称，易入其门，也易掌握。陈鸿寿临汉印很多，他曾告诫后人说：“初学治印以汉为宗，心摹手追，必求神似，才能使印章成为上品。”汉印面目宽广，选取某一特征加以充实发展，定能别开生面。

一、临摹的步骤

选择范印的选择是临摹的第一步

当确定了学习汉印的大方向后，此时又应避免另一倾向，即以为汉印一切都好，临摹时不加挑选往往以劣代优，以差当好，白费不少力气，还走到弯路上去了。

选临汉印的一般原则：首先应先选取较规范的，又适合自己水平和兴趣的。总的来说：由易到难，由浅入深，由工到放，由简到繁，由直到曲，由正到变，由朴到茂，由平到奇，循序渐进。具体地说：由白文到朱文，由铸到凿，由粗到细，由少到多。

圆篆摹描是其第二步

即用半透明的拷贝纸，覆于所选印花上，以极细尖的铅笔沿着印文勾描。此其一，得位置。

在此基础上，再以毛笔蘸浓墨沿铅笔线填充，得形体。白文

朱文均可用此法，以黑代白或以白代黑来处理不同粗细的印文。摹写出来的稿子离开原印拓后，仍可参照逐笔检查，修填至与原印拓形似神存的模样。

准确的摹稿也可作为摹刻印稿。利用其水印上石法，前面已作介绍。第二种方法是反书上石法，即将摹描印样翻转即成反字（置于正对灯光，光线充足一面）或用小镜将需摹刻的印样反射，再照反文描写上石，然后就以我们前面掌握的刀法去刻印了。

摹印经过一定量的练习可以说是对汉印的结构特征及刀法有了初步的实践和认识，临印同样与摹印的步骤一样，只是不一定斤斤计较于范印的某些细微之处，而从大处着眼，求形似更在求神似。

猿援笔临

可直接用毛笔在印石上照印拓书临（这时仍将印拓置于镜前，反射出来的字清晰可见）。主要临取精神，一次临不像，一而再，再而三，在石上也可轻轻刮削墨痕或添笔，做做加减法，为进一步临刻打下基础。

在纸上用笔临写，同样能加强对所临范印的章法、结体、笔法、刀法心领神会的效果，不妨在平时多练。

源援刀临

篆刻，一是篆，即写，是笔意。刻是刀在石上除必须要表现笔意外，还能表达出书法所不能表达的特有的艺术效果，这就是“金石味”。

通过刀临，可锻炼眼光，使审美的能力得到提高。在实践中，可将原印中的字法、章法、刀法和特有的风格意趣融合贯通，为我所用。清人钱松先后临汉印二千余方，在多种风格陶冶中，悟出切中带削的新刀法，刻出的线苍茫浑厚，遒劲古朴，极尽变化。

印面释文，制作和颁发印章年月、编号等文字。又如隋代官印“广纳府印”，印背凿有“开皇十六年十月一日造”（缘年）的楷书字样；私印如南宋“张同之印”、“野夫”一印的四侧，也刻有“十有二月，十月四日，命之曰同，与予同生”的篆文款字。

虽然这些做法还不足以视为艺术，但就形式而言，却是后来文人印边款艺术形成的直接诱发因素，开了明清时期边款艺术的先河。



边款在侧，弹丸之地，然而却能小中见大，方寸之间，有着广阔的天地，文人印边款，其内容自然突出地反映为儒雅的文人氣和文化学识风采。能够充分借助和调动印侧西面和顶部的幅面，记年署款，交述往事，诗文题记，考证鉴赏，论述印写乃至刻上文字名篇，应有尽有，这在极大程度上跃出了隋唐官印背款单一“指事”的范围。文化人才情的投入，使之具有了艺术的品格和美学的层次。

边款的好坏，除刻之外，还要有文采。文句的思考，应考虑印侧空间有限，有话则长，无话则短，语言要精练简洁，一般以文言或半文言的句式为好，既能显示“古雅”之意趣，也可以节省字数。

邓石如“江流有声，断岸千尺”印，边款富有浪漫色彩，款曰：“一顽石耳。癸卯菊日，客京口，寓楼无事，秋多淑怀，乃命童子置火具安斯石于洪炉，顷之，石出幻如赤壁图，恍若见苏髯先生泛于苍茫烟火间。噫！化工之巧如斯夫。兰泉居士吾友也，

节《赤壁赋》八字象于石，赠之。邓琰又记。图之石壁如此云”。百余字短文，写得何等情景交融，富有节奏感。“化工之巧”正出自作者的才艺之巧。石章经火烘烤出现变色现象是极为普通的事情，然而勾起作者的联想，想象力又是何等的丰富、奇特。如果我们欣赏印章的同时，诵读款文，不就更能与作者共鸣，感情起伏，在一个节拍之上跳跃吗！

一、边款的刀法

文彭和何震，是明清流派印章艺术的创始人，不仅开创了印面艺术的新时期，而且也奠定了边款艺术的基础，“是署款之最著者”（陈鸿寿语）。文彭套用刻碑法刻边款，采用“双刀”精雕细刻的手段，给人以精美。何震则采用直接施刀刊刻法，一刀一道笔痕，誉为“刽子手段”，其快意感是利用石性松脆的特点自创单刀切刻，较之文款双刀法来说，要简捷得多，虽不及双刀刻法光滑润，但神趣却别有韵致。粗看之，毫不经意，但在回味之中，便能感到，其笔划错落有致，特别富有北魏刻石的那种天趣和险势。他那高古拙朴，雄恣激越艺术风格的边款，金石味与印面风格趋于一致，为后世印人接受和推崇。

继明代文彭、何震之后，西冷八家（丁敬、黄易、蒋仁、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松）相继统治印坛近一百五十余年。在边款艺术发展上作出了巨大贡献。他们之中，各家的切刀手势有很大的差异：丁敬首创切刀，形成了“浙派”的篆印艺术，也形成了切刀边款的技法。刀法的特点是外露生辣，方式是平刀横切，由点推进的碎刀，逐切成线。在刻的过程中，成字在胸，切刻一点，便为一笔，下刀不作更改，其字大小不一，刻时速度有快有慢。分行布白，不受行列所拘，时连时断，时疏时密，笔气深厚，意态跌宕。

清末的钱松在切刀边款上另辟蹊径，形成了自己的操刀特



赵之谦刻



吳昌碩刻



陈鸿寿刻



趙之譜刻

点，即着刀偏浅，他用的刀具较钝，入石时刀锋偏坦，稍带涩意，运刀沉着安详。其作品更显古拙凝练，醇厚渊深。

吴昌硕的边款艺术是在吸收皖、浙两派的基础上，全力取法石鼓、钟鼎、泥封等各种表现形式后而耀古开今。其特点一是竖



钱君陶刻

横笔划，不平不直略带欹侧之势。一字之间笔断势连，斑驳有致。二是注重运腕。吴昌硕之前，作边款是“以石就锋”，吴昌硕作边款时，石基本上不动，采用以腕运刀，以刀就石的方法，运腕时着刀更能灵活多变，体现了书法的运腕特点。

刻边款一般不事先作毛笔书写。而目前流行的切刀法刊石，在此作重点介绍。切刀有以下四个特点：

（夙）横向用笔时，刀势与笔势相反，自右向左入石奏刀。

（圆）运刀以刀角入石，刀迹呈三角形，以此表现不同的粗细、轻重、长短等笔画的变化。

（猗）因一笔一刀，其笔势都较为平直，少转折变化，笔划也较短。

（源）由于偏斜进刀，产生的线条呈现出一侧光洁而一侧微毛。

切刀的具体表现方法如下：



摇点——用上锋角一按即成点。



摇横——从右向左刻去即成。（微见右高左低）



摇竖——从上向下刻即成竖。



摇撇——上锋向左斜刻成撇。



摇捺——下锋角向上按即成捺。

笔划中有较长的线条，可用两个节奏处理刻成。如撇：刀的上锋入石后已有了一段线条，不离开原有刀位置再重按左下移，线条就够长了。其他笔画须延长皆用此法。



摇戈钩——弋有长短之分。刻时将刀杆向前左外侧倾斜，用刀外角，切按入石，然后将刀杆稍竖起，再用刀一切。此笔要用两个节奏切成。刻时，也是刀杆向外倾斜用刀外角，刻切入石，然后将刀口转向左方，平势切下，刻成后在右端来的出锋处，再用外刀角补上一刀即成。平势部分除上述的刻法之外，还可以用另一种刀法处理，即另外起刀，由右向左，稍轻冲一条平线，然后在右面的起刀处补上一刀，以显示出向上一钩。

学刻边款同样需参考各种优秀的作品，从平整一路入手，也可从龙门十二品等碑刻上体会运刀和结字。当然，首先可作一些分解笔划的刀法练习，然后再选结构较简单的独体字进行练习，循序渐进。

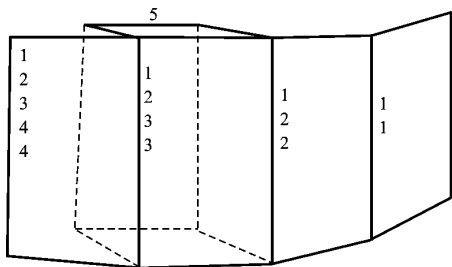
二、款向

一般情况下，边款总结在印章的左侧，因右手钤印时，只有这一面露在外面，并在视线之中，于是钤印时一望便知印文正否。这就决定了其他各面基本的格局，视边款文字多少而定，需刻二面，则始于朝己胸的一面，终于左侧。

刻三面，则起于右侧，经后侧，终于左侧。

刻四面，就起于前面，经右侧，再后面，而终于左侧。

如刻五面，除同四面款外，而终于印顶。



以上是无纽印石，如有禽兽钮的则多以尾部一端向己，其头无论朝向任何一方均可。

三、款式

（一）单款

款向只刻作者姓名。或名字，下加“刻”字或“刊”、“凿”、“制”、“镌”、“造”、“篆”等，还可加刻年、月、日、地点。也有根据印文仿什么风格而用“某某仿汉铸”或某汉印等，位置可灵活地偏左或右，美观即可。

（二）双款

即有上款和下款者。上款刻古人名号等后，再根据与作者关系而系以称谓，平等尊称为“同志”、“先生”；如是艺术方面的内行，可尊称为“方家”、“法家”，再系以“指正、正之、正腕”、“正篆”、“斧正”、“雅属”、“大鉴”等；而对长辈，则以家族称谓，如某某伯爷大人等；如系长辈朋友则称老伯、世伯、世叔教等；老师可称为“夫子”、“业师”；如系学生则可称“学弟”、“贤弟”、“同学”等。另一行则刻作者姓名，加时间地点等。

款识并存式，款字有阴文也有阳文，这可使款面主次分明，有变化。

在印款中，不少优秀的作品可供我们欣赏，鼓励着我们发挥联想的同时，也等待我们去创造更好的作品。

四、边款拓印方法

边款不能用印泥蘸上钤盖在纸上，它的流传展示是通过拓片在纸上实现的。

拓边款要利用我们在工具篇中介绍的工具了。

拓款的步骤如下：

（一）清洁石章着水覆纸，着力刷擦

（员）清除石屑。有油污应用肥皂清除，有白腊要削尽，以免影响拓款的工艺过程。

（圆）在印款上均匀地涂上清水或极稀的白芨水，覆以连史纸或薄宣纸，务使纸面平整。稍以另纸吸去部分余水。再以塑料薄膜（保鲜袋）覆盖，以棕老虎或牙刷轻刷扑打印款处，至款文字字清晰。再用拷贝纸覆上后，照以上方法扑拓，刷擦，反复换纸三至四次，拓纸就紧贴石上，字迹更至清晰，拓纸既不粘连拷贝纸，又呈现半透明状就可进入拓墨过程了。

（二）着墨

用拓包在砚或玻璃上蘸上薄薄的一层浓度适宜的墨，先在废纸上拍去一层不均匀的饱墨，然后在拓纸上从上至下，从外到里，从无字处到有字处轻捷拍打，反复拍至全款墨匀净为止。拓纸揭下后，将四角整平，置放于书籍内。

传统的拓款有称为乌金拓的，也有称为蝉翼的，其实就是墨的浓与淡，厚与薄。该取那种形式，自可灵活掌握。

由于拓款是一个繁复的工艺过程，每一步都须完成后才能走下一步，因此它能锻炼人们的耐心和毅力。

第八节 摇篆刻章法

章法,单从印文排列上达到的平衡、完整是不够的,它将使作品单调浅薄,而下面介绍的常用处理手法无疑会丰富篆刻的表现力,从而体现出更雅的艺术性。

一、平正

该法是印章基本法,不论字数笔划多少,均匀占有印面位置,力求予人以工稳端庄之感。初学适宜该法,但须避免机械呆板的排列或绝对平分。注意字里行间微妙的变化处理。



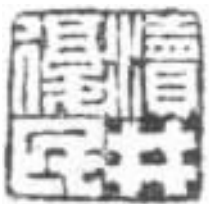
部曲督印



天如

二、轻重

笔划繁者轻，笔划简者重，调节其目的是为了协调平衡整方印章的比例关系，这包括一印中一字至数字，某笔与某印面的轻重，或数字的各自某一笔划增粗或减细。



读井复民

三、疏密

扩大、突出文字笔划多寡和地位空间的矛盾，使之密更密、疏更疏，使笔划多的字迭在一处而不沉闷，笔划少的字迭在一处不松散。



四、增减

数字组成一方印，笔划繁简自然穿插是够理想的，但有时也会碰到全是繁或全是简。这就需要入印文字作或繁或简的增减，以协调分布。汉印中用繁简增减之法很多，查阅《汉印文字征》等书，一个字中，有多种写法，选繁选简，任由选择。



五、屈伸

根据印文的笔意，将一笔或数笔，随势伸缩，打乱字与字的地位，使之左顾右盼，上穿下联或多头穿插，让章法变得气脉相连，呼应有致。

八、离合

具体来说，笔画起始离，取笔而合；有偏旁印首离，整个结字而合，也有此字离，彼字合；或是以字散离，以边收合，或左离右合，等等。当遇到印章中各字挪得过分局促，就要想法“离”，而有些印文显得松散，或印件零乱，就要想法“合”。



九、并笔

适宜入印文字笔画繁多，如有横画多者，也有竖画多者，即可采用此法，使印章浑厚凝重，以避免一笔划过来过多致机械排列。



十、夸张

对于某些字或某些笔划部首作恰到好处的变形夸张，对整字来说，化方为长，变长为方，这使章法产生自然新的效果。

当然这一些应放在后一点练习，因初学者基础还欠缺的情况下盲目变形夸张，会使章法失于粗野狂怪。



十一、界格

在印中根据印文的多少而加线分界,使其均衡分布,达到装饰、美化、规范的效果。有“田”、“日”格,有十字格、井字格等。



十二、边框

边框是印章的有机组成部分，重视对印边作不断或断、搭边、粗边或细边等合适的处理，当可加强印章的艺术效果。



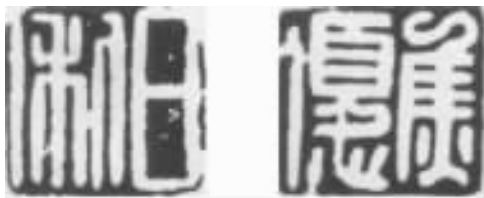
章法分类的分析给人以清晰明了的印象，其实艺术的表现手法何止这些。现代篆刻家邓散木在《篆刻学》中说：章法“为道多

“厚”则是质朴浑厚。可以说，整印绝无做作、怪诞，而只有氤氲之气，印文相互谦让而团结，温良恭俭，予人以敦厚淳静之感。

“势”是态，超然。印中各字，不论铸或凿，其表现是生机勃勃。各印随遇而安，妥贴中见情理，收放中见气势。线条曲直灵动而自然。

“变”是情势并茂，气象万千。其章法中揖让穿插、顾盼呼应，且都多姿多态。而字法中的分朱布白或繁简或粗细，或巧或拙，笔法上时挺拔曲劲，时方折有致。

选临一方汉印，要有目的，临一方解决一个至数个问题。但汉印中也存在优劣之分，学习中要认真选择，遇到矛盾，应分清主次，辩证地去理解与处理，不钻牛角尖，领会与掌握汉印的精神实质。例如学习汉印的最大特点之一——平稳匀称时，如过分地追求，则不免有凝滞呆板之嫌，而解决此问题的妙招是变化。变化乃在平静水面中丢入一颗石子，产生涟漪，在烧菜中加入适量盐，更觉有味，但过于变化，各行其是，则易使印面像一盘散沙，毫无美感可言。



为便于初学者习印起见，兹选数枚印例试作分析。

“日利”两字在一方正的印面中，多为长方形，两字的笔划多少悬殊，如作一半分状，“日”的留朱太刺眼，如此处理，“日”仅占三分之一印面，使朱白得到调整，且“利”之上撇拖长下引，增加密度，在“禾”和“丩”上留朱，以呼应“日”之朱地。线条粗细变化，头尾各异，欣赏时平和亲切之感油然而生。

“焦优”，此印方正利用曲笔，上下参差呼应。跳皮弯曲的线条在左右平正线条的管束下，服服帖帖，“优”字“亻”旁，“焦”字左长笔与中长笔，构成印面的顶梁柱，增加了全印挺拔敦厚之势。

三字印“赵未卿”取一二式，各字相聚或偏旁相处，偏旁中某些笔画，常使空间伸出或挪移，以求布满；或你伸我缩的穿插，使之有迎让。赵字内就有此章法，极为生动。

《孔翁伯》则在粗细上使笔画变化，孙印整体上是上细下粗，而且右粗多左细多，既压住了阵脚，也形成斜角朱白的对比，很有份量。“赵未卿”印则中粗四边细。粗中有残破，再与四周某些细线的意笔相呼应，显出平凡中的不平凡。“四字印”中“巧工司马”印系铸造，浑厚有加。从整方印看，四字的笔画多少不一，印工利用这一特点，并加上笔画粗细的对比，还结合字的转角处采用了不匀处方内圆的变化，巧妙地分割了本易死板的空白，从“马”开始顺时针方向由密至疏形成节奏到达“工”字处，由此，“巧工司”形成了“冂”的朱地，既包裹着“马”的白色，还与刚述说的四字中多个“转折”地，济济一堂，有大有小，使十分平整的印面好不热闹。

“櫟榆长印”印中文字采用横平竖直法，大面积中施以适当变化。在上有少数短的斜线穿插其间，粗细处理上做到笔画少者粗，笔画多者则细，顺任字划自然安排。“榆”中三“木”则宽窄上下，高矮左右，大大小小，长长短短，似群横登台，极尽姿态，更增美的致趣。另在笔画较多的字上，如“櫟”、“俞”某些笔画粗细搭配适当留空，既与其他各笔中细笔呼应，又避免了呆板。

“东郡守丞”。印章的学习中强调平正，线条布置停匀，用刀爽利，但从此方印看，由于时代久远，水土的腐蚀氧化，部分字口和线之间的距离，时隐时现，有的完全消失，构成了印面浑穆的效果，线失面生是作者始料不到的。反而让神秘的自然给予再

造，生成了新的美学元素，使得印文产生了奇趣。字中的偏旁部首线距本就疏空，朱白对比更强烈。



五字印：“凌江将军章”。此印面文字的横线有一种左低右高斜势，而数根竖线则斜直穿插，上下错落，粗细相间。“凌”、“江”两字的水旁既将在印中很难处理的矛盾化解得恰当妥贴，使左倾之势在些许中竖的竖笔画抗争下既保持平衡，又使动感加强。印章布局采用二二一式，右边凌字大，江字小与右边“章”字上细下大构成上下两个**■**楔合，其“章”、“军”两“田”和“将”上部“**𠂔**”，“凌”右下“**𠂔**”形虽同，但通过大小、斜正、直曲手法相呼应，像一幅征战图，兵马、剑戟是应有尽有，浩浩荡荡。篆刻艺术美的形式表现是多样的，除了章法美、刀法美、书法美、字法美外，还有时代美、流派美、意境美、款式美、形象美、边款美，以及纽首美、材料美等诸多方面的美。更有与书法作品结合，而交相辉映的色彩美，使书法作品大为增色。这是因为书法是黑白的艺术，黑与白皆为中性颜色，当钤上一枚至数枚朱色的印章时，就使整幅书作显得特别鲜艳而富有神采。俗话“万绿丛中一点红”，正好说明了色彩对比在其中的妙处。

硬笔书法

钢笔字(或称硬笔字)是我们每个人在日常工作和学习当中经常用到的,写得特别好的硬笔字或硬笔书法作品虽然不具有毛笔书法作品那样强烈的视觉冲击力,给欣赏者带来深刻的审美感受,但写得好的钢笔字或钢笔书法作品一样能使人欣赏起来获得轻松、恬静、流畅等审美感受,看起来使人觉得赏心悦目,爱不释手。而当我们看到一些字迹潦草,难以辨认的钢笔字时,既浪费了时间和精力,也影响了工作、学习效率,总觉得反感、厌烦。

第一节 感受硬笔书法

长期以来,广大的青少年朋友,特别是大学生,都想练好一手漂亮的钢笔字,以利于今后的学习和工作。

其实,练好钢笔字,本应是在中、小学阶段完成的教学任务。政治家、文学家郭沫若先生在 1954 年为《人民教育》杂志题词时指出:“培养中小学生写好字,不一定要人人成为书法家,总要把字写得合乎规格,比较端正、干净、容易认。养成这样的好习惯有好处,能够使人细心,容易集中意志,善于体贴人。草草了事,粗枝大叶,独断专行,是容易误事的。”通过这段话我们可以看出,郭老对于中、小学生写好钢笔字是很关心的。

著名教育家叶圣陶也曾语重心长地指出:“我赞成中、小学生练习钢笔字,因为学好钢笔字是工作、学习和生活的需要。”

然而，由于长期以来应试教育带来的升学压力，中小学的写字课程没有得到足够的重视，导致大学生的钢笔字书写水平普遍偏低，这也是广大大学生急于练好钢笔字的一个重要原因。其实，不但大学生要求写好钢笔字，各行业的人都有练好字的愿望。

随着电脑的普及，有人对钢笔字的实用性表示担忧，提出钢笔的实用性书写会不会遭到电脑的冲击而淘汰。其实，电脑技术虽然发展迅速，但钢笔还是不会被淘汰，钢笔以其小巧灵便和富有人情味的优势还会倍受青睐。

一、硬笔书法的发展历程

几千年来，中国人一直是以毛笔为日常主要的书写工具。直到 19 世纪初期，钢笔从欧洲传入我国后，才使钢笔的使用逐渐得到普及。由于钢笔、圆珠笔等硬笔携带方便，书写便捷，从而节省了时间，提高了工作效率。因此，钢笔、圆珠笔等书写工具越来越深受人们的喜爱。发展到今天，我们已经一天也离不开钢笔、圆珠笔等硬笔了。

毛笔文化源远流长，积淀丰厚，致使在钢笔传入我国后的较长一段时间里，并没有引起重视。相反，很多对毛笔文化有深厚感情的文人墨客感受到了钢笔在实用性方面会给毛笔带来极大的冲击，因此对钢笔持否定态度，反对使用钢笔。然而，随着工作、生活节奏的加快，越来越多的人选择了钢笔作为日常主要的书写工具，硬笔逐渐在实用领域替代了毛笔。

在这种情况下，怎样把钢笔字写得清楚美观就成了广大群众所关心的一个问题，一些研究钢笔字写法的字帖和书籍相继问世。

1923 年，陈公哲先生书写了一本《一笔行书钢笔千字文》，此书是我国早期研究钢笔字快写法的佳作。该字帖每字一笔写成，

笔画遒劲有力，线条飘逸流畅，在群众中产生了广泛的影响。1983年，著名书法家邓散木、白蕉两位合著了一本《钢笔字帖》，用真、行、草各体书写，由于二人均为毛笔书法名家，故这本《钢笔字帖》笔画粗细富于变化，蕴含古意，将实用的钢笔字书写引入美的领域。1985年，上海师范大学教授黄若舟先生书写的《钢笔字快写》出版，这是研究硬笔字快写的成功之作，一版再版，发行量超过一千三百万册。1988年，上海教育出版社出版了林似春先生的《雷锋日记钢笔字帖》，该帖字体清秀自然，显示出作者对钢笔较高超的驾驭能力，此帖既具有毛笔书法的韵味，又写出了硬笔书法的特色。

以上这些字帖的出版曾在推广和普遍提高广大人民群众钢笔字书写水平方面起到了一定的促进作用，但这些字帖又局限于技法的层面上。尽管很多专家学者经常强调写好钢笔字的重要性，但是直到20世纪80~90年代，全国未举办过一次钢笔书法比赛与展览，也未举办过一次学术研讨会。可以说，20世纪90年代以前，钢笔字书写能否成为一门艺术并没有在全国达成共识，钢笔书法发展的大气候还远没有形成。

与我国钢笔书法发展缓慢恰好相反，日本受中国传统文化影响，早在20世纪50年代时，他们已经很重视钢笔书法。20年代，日本就有硬笔书法课本。至20世纪50年代，各种硬笔书法学术团体相继成立。日本钢笔习字研究会有会员140万，曾举办过200余次日本钢笔书法竞赛，并创办了多种硬笔书法的刊物。

文革十年，我国硬笔书法没有大的进展。1978年，十一届三中全会后，改革的春风吹遍了神州大地，人们对学习科学文化知识极为渴望，在这种氛围的感召下，文学艺术有了极大的发展，硬笔书法进入了欣欣向荣的发展期。此间各种硬笔书法的学术团体相继成立，全国范围的硬笔书法大赛此起彼伏，各类硬笔书法函授学校先后成立。

1989年，共青团中央委托《浙江青年》杂志社发起了“全国首届青年钢笔书法竞赛”参赛人数达到了140余万，借此契机，“中华青年钢笔书法协会”成立，并从140余万作品中精选出2400多件作品首次在北京中国美术馆向人民展示了硬笔书法艺术风貌。从此钢笔书法展现了生机勃勃的发展态势。《书法报》、《中国青年报》、《青少年书法报》等报刊设专版介绍硬笔书法发展动态，发表优秀硬笔书法作品和理论文章，硬笔书法逐渐引起全社会的重视。

1984年8月，由中华青年钢笔书法协会、《中国钢笔书法》、《中国青年报》、《工人日报》、《中国妇女报》、《中国青年》、《东方青年》和上海永生钢笔厂联合主办的“1984年中国钢笔书法大赛”，共收到来自全国各地和海外的100多万件硬笔书法作品参赛，收稿数量创历史之最，这说明硬笔书法有着广泛的群众基础，说明广大人民群众对写好钢笔字有着强烈的愿望，对硬笔书法有炽热的感情。

在全国硬笔书法大赛良好氛围的感召下，全国不少大中城市

和企事业单位或成立了硬笔书法协会，或组织硬笔书法比赛、展览，既丰富了人们的业余文化生活，又提高了硬笔书法的整体水平。同时，一些有实力的硬笔书法家纷纷著书立论，出版字帖，为提高全社会的硬笔书写水平奠定了良好的基础。

由于国家对文化教育事业的重视，才得以形成 20 年代的硬笔书法热潮，推动了硬笔书法事业的快速发展，同时硬笔书法事业的发展也得到了老一辈书法名家的大力支持和肯定。值得一提的是，确有个别的硬笔书法家在这场热潮中起到了推波助澜的作用，这其中首推庞中华。

20 世纪 70 年代，庞中华在四川从事地质工作。文革期间，作为一个有志向的青年人，庞中华不甘浪费大好时光荒废学业，刻苦地练习硬笔书法。功夫不负有心人，1974 年，他出版了第一本钢笔字帖《谈谈学写钢笔字》。此书向青少年朋友介绍了作者学习硬笔书法的心得体会，介绍了作者练习硬笔书法的经验，此书得到了原中国美协主席江丰同志的肯定，为该书写了序。此书一出版发行，就受到青年读者的普遍欢迎，随后《人民日报》、《中国青年报》等报纸向读者推荐了这本书。1978 年，江苏电视台和中央电视台先后邀请庞中华作钢笔书法讲座。1980 年，中央电视台开播庞中华主讲的《钢笔书法讲座》，连续播出达一年半之久，使钢笔书法通过电视荧屏进入到千家万户。同时，庞中华在郑州开办了“中华硬笔书法函授中心”，面向全国招收函授学员，在一定程度上促进了硬笔书法的进一步普及。

随着国家经济发展，出版业的繁荣，国内外很多硬笔书法家纷纷著书立论，仅近些年就出版了大量的钢笔字帖和硬笔书法教程，这都为提高全民族的硬笔书写水平奠定了良好的基础。

20 年代以后，硬笔书法进入了理性发展阶段，这具体表现在各类硬笔书法比赛有所减少，而群众的硬笔书法的实际书写水平却有了较大提高，经过 20 年代的硬笔书法热潮，人们对硬笔书法

的发展方向和艺术特色有了更加理智的思考。任何一门新艺术门类出现时，人们都会经历一个对它由陌生到熟悉的过程，硬笔书法亦如此。自从硬笔传入我国后，有的人赞成使用钢笔，有的人坚持使用毛笔，随着时间的推移，硬笔终于赢得全社会的欢迎，成为人们日常生活当中最主要的书写工具。当 20 世纪 40 年代初期，硬笔书法迅速发展时，也有很多书法家对硬笔书法持否定态度，认为硬笔缺乏弹性，线条纤细，缺少像毛笔那种丰富的变化和艺术表现力，因此不能称为书法。对此，热衷于硬笔书法的人也提出了很多不同的见解，认为不能以毛笔书法的审美标准来要求硬笔书法，正如不能以钢琴的审美标准要求小提琴一样。

艺术界存在各种各样的争论都是正常的。其实，很多艺术观点、见解只有通过时间来验证。唐太宗喜欢王羲之的书法而对王献之却一再贬低，但这并不影响唐代以后对王献之的公正评价。20 世纪 50 年代初，余秋雨的一篇散文《笔黑祭》在文学艺术界曾掀起轩然大波，但也不影响今天书法艺术的繁荣和发展。一门艺术的发展和广大群众的审美需求是紧密联系在一起的，强大的群众基础是艺术得以旺盛发展的源泉，这一点，毛笔书法和硬笔书法都不能例外。硬笔书法有着广泛的群众基础，我们相信硬笔书法有着很好的发展前景，我们也呼吁，大学生都应重视学好硬笔书法，写出一手漂亮的钢笔字！

第二节 硬笔书法的技法

一、硬笔书法的含义

我们通常所讲的书法，一般指的是毛笔书法，硬笔书法名称中的“硬笔”是相对于毛笔而言的。顾名思义，硬笔书法所使用的工具不同于柔软的毛笔，而是硬性笔尖，弹性较小的笔如钢笔、

圆珠笔、铅笔、粉笔等。我们平时为了实际工作、学习需要所写的字，一般都是实用硬笔字，而若将实用硬笔字上升为艺术范畴，使其符合硬笔书法美学的要求，并富有个性，具有一定的欣赏价值，才能称为硬笔书法艺术。既然毛笔书法是以汉字为表现对象，以毛笔、墨、纸、砚等为书写工具的一门线条造型艺术，那么，硬笔书法也可以说是以汉字为表现对象，以硬笔为书写工具的一门线条造型艺术。

毛笔书法和硬笔书法所表现的对象都是汉字，因此二者关系密切。由于所使用的工具等因素不同，两者又有很大的区别，了解这些，对于学习过毛笔书法的硬笔书法爱好者来说是很有益处的。

两者的相同点：首先它们所表现的对象相同，都是汉字，所以字的间架结构规律基本一致，对此，硬笔书法的结构安排可以借鉴毛笔书法的结字规律。其次，两者之间的用笔规律也极其相似，均重视用笔轻重、快慢、顿挫、流畅等变化。

两者又有很大的区别：由于书写工具的性能不同，毛笔笔锋柔软，很容易写出富于粗细变化的线条，硬笔弹性小，不容易写出粗细对比悬殊的笔画，但却可写出坚实、挺拔、独具特色的线条。同时，我们每个人都是从小就使用硬笔，故对硬笔的驾驭能力较强，比毛笔易掌握。其次，硬笔书法的实用性远高于毛笔书法。硬笔书法提倡用简化字，且书写速度较快，同时多采用现代人所习惯的从左至右横式书写方式。

二、工具的选用及保养

硬笔的种类很多，钢笔、圆珠笔、铅笔、粉笔、记号笔等都是我们经常用到的。笔不同，书写效果也不同，对此，学习者可针对自己的习惯和实际需要选择。一般来说，钢笔是初学硬笔书法最理想的书写工具。

正所谓“欲善其事，必利其器”。一支得心应手的好钢笔，书写的效果也会好一些，所以我们要考虑如何选购令自己满意的笔。

一般来说，一支好用的笔必须具备笔尖圆润、出水流畅均匀的特点。所以开始练硬笔书法，最好选用笔尖光滑、不划纸、出水流畅、书写不滞涩且有一定弹性的普通钢笔为宜。

选中一支使用起来得心应手的钢笔并不容易，所以要注意钢笔的保养。要定期清洗笔囊，以保持出水流畅。钢笔不用时要盖上笔帽，保护笔尖，书写时用力要适当，要用笔尖的正面书写，避免在粗糙的纸或木板上书写。书写时可多垫一些纸，以增强钢笔的弹性，使笔尖不受磨损。

三、硬笔书法的学习

对于大学生学习硬笔书法，从实用的方面考虑，主要练硬笔行书(我们通常所说“实用硬笔字”)较为合适，但若长期练习硬笔书法，还是从硬笔楷书入门比较好，把楷书练好了，便为学行书打下了基础。对此，每个人可以根据自己的实际情况来选择。

(一) 硬笔楷书

汉字为数众多，但却都是由八种基本笔画组合变化而成，因此，学好硬笔楷书首先要写好笔画。

和毛笔楷书笔画的写法相比，硬笔书法笔画的书写便捷很多，基本上省略了毛笔楷书的逆锋起笔和回锋收笔，起笔采用露锋起笔或顿笔稍驻的起笔方法，收笔一般稍顿即可。行笔也没有像毛笔那样繁琐，只要略有轻重快慢的变化，写出富有挺拔劲健的线条即可。

硬笔楷书的结构基本上和毛笔楷书的结构规律一致，可以借

鉴欧阳询《结构三十六法》或黄自元《间架结构九十二法》。

我们先来讲述硬笔楷书基本笔画的写法。

侧点

硬笔楷书的点变化丰富，有侧点、垂点、竖点、挑点、撇点、横点、长点等。在一个字当中，点虽小，但若写得形态不对，位置不当，对字的整体美会造成极大的破坏。同时，每一个笔画其实都是点的延伸，所以写点时不要掉以轻心。

侧点：从左上方由轻到重向右下方行笔，稍顿收笔。

如：摇 


垂点：从右上方由轻到重向左下方行笔，稍顿收笔。

如：摇 


竖点：起笔顿笔后向下稍行笔，向上回锋收笔。

如：摇 

横点：由左向右轻落笔，稍向右行笔，略顿回锋。

如：摇 


长点：起笔、收笔和侧点同，行笔时要稍写长一点即可。

如：摇 

挑点：起笔稍顿，向右上方短挑。

如：摇 

撇点：起笔稍顿，向左下方短撇。

如：摇 

圆顿横

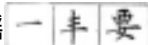
硬笔楷书的横，主要有长横和短横两种变化。通常我们说“横平竖直”这“平”并非“水平”，而是左略低而右略高，略有

倾斜。

短横：轻落笔，顺势向右行笔，稍驻回锋。

如：摇 

长横：起笔稍顿，然后由左向右行笔，收笔时稍驻回锋。要求中间行笔稍快，两端稍慢，中间稍细，两端稍粗。

如：摇 

竖

硬笔楷书的竖分为悬针竖、垂露竖和短竖。写竖的基本要求是直，不可歪斜。


悬针竖：起笔稍顿，顺势下行，然后边行边提向下出锋，收笔处如针尖悬空呈尖状。

如：摇 

垂露竖：起笔稍顿，然后向下行笔，至收笔处稍顿回锋。

如：摇 

短竖：起笔稍顿后用力下行，末端稍驻，向上回锋收笔。

如：摇 


撇

主要有斜撇、平撇、竖撇和竖斜撇四种。写撇要注意不可太快，要求力到锋端。


斜撇：起笔略顿，然后向左下方行笔，然后边行边提，出锋收笔。

如：摇 


平撇：特点是既短又平。起笔稍顿，然后迅速向左撇出。

如：摇 

竖撇：起笔略顿后向下行笔，至末端向左下方行笔，收笔出锋。要求整个撇一多半接近竖的角度，一少半向左下撇出。

如：摇 

竖斜撇：起笔稍顿向下写竖，至一半处向左下方撇出。要求上半部分接近竖的角度，下半部分向左下方撇出。

如：摇 

缘爿捺

分斜捺、平捺和反捺。由于反捺的写法和形态同长点，这里我们只介绍斜捺和平捺。

斜捺：斜捺一般和斜撇相呼应。起笔轻落，向右下方行笔，驻笔后向右提笔捺出。

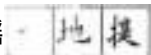
如：摇 

平捺：回锋起笔，再提笔向右下方行笔，收笔前稍驻，然后向右捺出，要求角度稍平。

如：摇 

远爿挑

按长短可分为短挑和长挑。短挑和长挑仅是长短之分，写法基本相同，即起笔用力顿笔，再向右上方挑出。

如：摇 

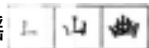
苑爿折

硬笔楷书的折有横折、竖折、斜折等，转折处要用力顿笔，沉稳有力。


横折：起笔与横同，至横的收笔处，稍提笔后再用力顿笔，稍驻后写竖。

如：摇 

竖折：起笔写竖，至竖的收笔处稍提笔，再用力顿笔，稍驻后写横。

如：摇 

斜折：形态较多，要求注意提按变化，使折角处坚实有力。

如：摇 

愿爱钩

有横钩、竖钩、提钩、斜钩、卧钩、浮鹅钩、背钩，钩要短小，含蓄有力。

横钩：起笔写横，至横的收笔处用力顿笔，然后迅速向左下方钩出。

如：摇 

竖钩：起笔写竖，至竖的收笔处用力顿笔，然后迅速向左上方钩出。

如：摇 

提钩：起笔写竖，至竖的收笔处用力顿笔，然后迅速向右上方钩出。

如：摇 


斜钩：落笔稍顿，然后向右下方慢慢行笔，最后稍顿用力向上钩出。

如：摇 


卧钩：轻落笔，随即逐渐用力向右下方作弧状运笔，至钩处略顿，然后向左上方钩出。

如：摇 

浮鹅钩：首先写竖，行笔至折处用转笔使折呈弧形后继续向右行笔，顺势向上钩出。

如：摇 

背钩：先写横画，至横收笔处稍顿，再向右下方作弧状运笔，然后顿笔向上钩出。

如：摇 

（二）硬笔行书


行书是介于楷书和草书之间的一种书体，它既比草书容易辨认，又比楷书流畅便捷，因此是最为实用的一种书体。写得规矩一些，接近于楷书的称之为“行楷”；写得比较奔放，接近于草书的称之为“行草”。

行书兼具楷书和草书两种书体之长，笔画简练便捷，体态活泼且易于辨认，因此深受人们的喜爱。平时的工作、学习中，行书是人们最喜使用的。

硬笔行书笔法：

援点法

① 带下点：从左上方方向右下方由轻到重顿笔，然后向左下方钩出。


如：摇 

② 带右点：从左上方方向右下方由轻到重顿笔，然后向右挑出。

如：摇 

③ 三点水：先写带下点，顺势写竖，至末端稍顿，然后向右

上挑出。


如：摇 

④ 四点底：可用横钩代替，或用连写的三点代替。

如：摇 

圆缓横法

① 长横：落笔稍顿，顺势右行至末端顿笔回锋。

如：摇 

② 上挑横：先写长横，至收笔处稍顿，然后上挑，与下一笔相呼应。

如：摇 

③ 下钩横：先写长横，至收笔处稍顿，然后向左下钩出，与下一笔相呼应。


如：摇 

猿缓竖法

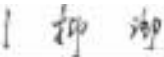
① 悬针竖：侧落笔稍顿，随即下行，边行边提，顺势出锋。

如：摇 

② 垂露竖：侧落笔稍顿，随即下行，至末端略顿回锋。

如：摇 

③ 左钩竖：侧落笔向下写竖，至末端稍顿，然后迅速向左上方钩出。

如：摇 

④ 右钩竖：侧落笔写竖，至末端稍顿，随即向右上方钩出。

如：摇 

源撇法

① 斜撇：侧落笔稍顿，顺势往左下行笔，边行边提笔，出锋收笔。

如：摇 

② 短撇：侧落笔稍顿，顺势往左下方迅速撇出。

如：摇 

③ 钩撇：先写斜撇，至末端稍顿，向左上方挑出，与下一笔呼应。


如：摇 

缘捺法

① 斜捺：捺要求写出“一波三折”之势。首先轻落笔，顺势向右下行笔，逐渐用力顿笔，再转笔向右出锋。

如：摇 

② 平捺：起笔取逆势，顺势向右下行笔，要求角度要平，逐渐用力顿笔，再转笔向右出锋。

如：摇 

③ 回锋捺：和斜捺不同，回锋捺至末端稍驻，即折笔回锋，要求含蓄、内蕴。

如：摇 

④ 反捺：由轻到重从左上方行笔，至末端顿笔回锋。

如：摇 

远钩法

① 竖钩：先写竖，至末端略顿，随即向左下方迅速钩出。

如：摇 

② 提钩：先写竖，至末端略顿，随即向右上方迅速钩出。

如：摇 

③ 弯钩：先写弧形竖，至末端略顿，随即向左下方顺势带出。

如：摇 

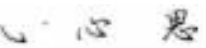
④ 横钩：先写横，至末端稍顿，然后迅速向左下钩出。

如：摇 

⑤ 斜钩：侧落笔稍顿，随即向右下行笔，至末端顿笔向右上钩出。

如：摇 

⑥ 卧钩：由轻到重落笔，向右下行笔，顿笔向左上钩出。

如：摇 

⑦ 浮鹅钩：侧落笔运笔直下，提笔右转向右行笔，顿笔向上钩出。

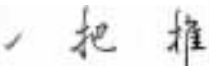
如：摇 

⑧ 背钩：先写横，顿折直下，向右下略作弧形，顿笔向右上钩出。

如：摇 

挑法

侧落笔稍顿，向右上迅提。

如：摇 

愿爱折法

① 圆折：在折处用转笔的方法书写，形成圆折。

如：摇  而  猶 

② 方折：在折处用折笔的方法书写，形成方折。

如：摇  司  羽 

硬笔行书的结字规律可参看毛笔行书的结构规律。

（三）硬笔书法的章法

把硬笔书法的章法单独列出来讲，是因为它和传统的毛笔书法章法有较大区别。

传统的毛笔书法在章法方面给硬笔书法提供了很好的借鉴，但毛笔书法基本用竖式书写格式，硬笔书法的书写格式结合时代和硬笔书法本身的特点，可分为横式和竖式两大类。

竖式基本上是沿用和借鉴毛笔书法的书写格式，可以参看毛笔书法章法，而横式是现代硬笔书写所采用的书写格式，是在实用的基础上产生的，现代在硬笔书法艺术创作上进一步发展了横式书写。一般来说横式书写首行应空两格。

值得一提的是毛笔书法一般使用繁体字，硬笔书法繁体字、简化字均可使用，但不能繁简混用。

第三节 摇摇硬笔书法字帖推荐

一、字帖推荐

学习硬笔书法和毛笔书法一样，必须临帖，提高硬笔书法的有效途径是在入门阶段主要临习硬笔字帖，有了一定水平后可临写毛笔字帖。这里我们推荐一些比较好的硬笔字帖和毛笔字帖供

参考。

（一）硬笔类

《邓散木白蕉钢笔字范》、黄若舟《汉字快写法》、《外国著名抒情诗钢笔字帖》、林似春撰《钢笔书法入门》、《锦绣中华硬笔书法》(收录了全国十位著名硬笔书法家的精心书作,如刘惠浦、顾仲安、任平、骆恒光等)、高惠敏书《钢笔行书字帖》、沈鸿根著《钢笔字快写》、《钢笔书法精品选》(大开本,计源装页,全书有钢笔书法佳作缘幅,均为历届全国硬笔书法大赛中的佼佼者所书)。同时,《中国钢笔书法》杂志主办的历届硬笔书法大赛获奖作品集等。另外,在历届全国硬笔书法大赛中的确涌现出很多有影响的硬笔书法家,如曹宝麟、卢中南、吴玉生、陆维中、徐国庆、李纯博、史小波、庞中华、王正良、杨为国、丁永康、司马彦、司马东、李洪川、赵彦良等,他们的作品较适合临摹。

（二）毛笔类

行书:王羲之《兰亭序》、《圣教序》、《智永真草千字文》、李邕《麓山寺碑》、《李思训碑》、苏轼行书、米芾《苕溪诗》、《蜀素帖》、赵孟頫《洛神赋》、文徵明行书、唐寅《落花诗帖》、董其昌行书等。

楷书:钟繇《宣示表》、《还示帖》、《力命表》、《贺捷表》、《荐季直表》、王羲之《乐毅论》、《黄庭经》、《孝女曹娥碑》、王献之《十三行》、欧阳询《九成宫碑》、褚遂良《雁塔圣教序》、钟绍京《灵飞经》、虞世南《夫子庙堂碑》、赵孟頫小楷、文徵明小楷、祝允明小楷、王宠小楷等,均适合作为学习硬笔楷书的临摹范本。

二、如何临写古代经典碑帖

中国书法艺术源远流长,在数千年的历史长河中涌现出许多

卓有成就的书法家，为我们留下了千古不朽的书法经典作品。在古代的这些经典作品中，各种书体千姿百态，异彩纷呈，为我们学习书法提供了无限广阔的天地。古代这些书法作品都经过了各个历史时期的筛选和考验，因此都是水平高超至登峰造极的经典之作。这些作品既是学习毛笔书法的取法之源，同时也可以说是学习硬笔书法最好的老师。

毛笔和硬笔虽有很大的区别，但在书法范畴内它们所表现的对象都是汉字，因此在字的间架结构，运笔的轻重快慢，疾涩流畅等方面都有共同之处，用硬笔直接向传统的毛笔书法汲取营养，无疑是提高硬笔书法水平的捷径。

然而需要指出的是，古代的书法碑帖风格各异，且经过千百年来风化有些碑帖上的字已经模糊不清。对此，初学者最好选择既适合硬笔的实用性书写，又保存较完整清晰的碑帖来临写。

一般来说，硬笔的弹性较毛笔小，字形变化有限，表现力也不如毛笔丰富，不适合临写毛笔书法碑帖中雄浑大气的作品，而以取法飘逸秀丽，线条明快流畅的碑帖为宜。

下面介绍几本古代碑帖的临写要点和需注意的问题，并附钢笔临作，以供参考。

员爰钟繇《力命表》

练习钢笔楷书当然以取法古代的小楷字帖为最佳。古代小楷作品在字的大小、结体规律和笔画粗细等方面和钢笔较接近，用钢笔临写便于抓住其主要特点加以吸收和融会贯通。

钟繇的小楷作品如《宣示表》、《力命表》、《贺捷表》、《还示帖》都



适合用钢笔去临写，现仅就《力命表》为例，对临写中所要注意的问题加以分析。

钟繇的楷书从隶书简化而来，省去了隶书中蚕头雁尾，用笔质朴平实，结体生动自然，显得古意醇厚，神态天真，气韵古雅。用钢笔临写钟繇小楷除要注意体现这些特点之外，还要注意这样一些细节：

首先要注意钟繇的小楷在折笔处基本上不用棱角分明的方折，而使用含蓄的圆折，钩画均较短小蕴藉，结体上稍取扁势，隶意较浓。长横较舒展，短横短小灵活，撇捺同时出现时，撇略高而捺略低，善用点法，形态多变。

圆 援王羲之《乐毅论》

王羲之书法一变汉魏以来的质朴书风，开创了飞动流畅的妍美书风。王羲之善写楷书，《乐毅论》、《黄庭经》、《孝女曹娥碑》为其小楷代表作品。从这些作品中我们可以看得出受钟繇的楷书影响较大，尚存在朴拙意态，然已是王羲之自家面目。尤其在结体上已经改变了钟繇楷书扁方的特点，字形略长，稍取纵势。



钢笔临写王羲之小楷注意：

笔画流畅，点画之间的呼应关系较明显，意态活泼，神采飞扬；笔致清劲和穆，字形圆厚古茂；长横稍向左伸展，长捺向右伸展，撇较短小；转折处厚实有力，横折处横和竖的粗细对比比较明显。笔画的提按顿挫富于变化，灵活多变，姿态横生。

猿 援王献之《洛神赋》

王献之《洛神赋》，隶行，计 圆 猿 余字，是王献之小楷的代表

作。结体宽绰秀雅，神态端庄雍容，字迹珠圆玉润，为小楷中之精品。

王献之书法承袭王羲之，敏锐善思，富于创新，其小楷和王羲之在风格上已拉开了较大的距离，较其父更加妍美，俊秀轻灵，风神洒脱。

用钢笔临摹此件作品应注意：

结体舒展开放，用笔外拓，外柔内刚；用笔轻灵，线条明快，却又不乏力度；字形安排大小不拘，体势参差错落而又富有韵致；通篇灵活飞动，飘逸洒脱，温润遒丽。章法上行距稍宽，字距稍密而显浑然一体。

源王羲之《兰亭序》

《兰亭序》是王羲之微带酒意，神闲气爽，心情欢畅的情况下信笔挥洒而成，极自然、极生动，被后人冠以天下第一行书的美誉。

虽是随手挥洒之作，却极尽变化之能事，通篇用笔或藏或露，字形或偏或正，或大或小，用墨或浓或淡，或枯或湿，足以展示王羲之精湛的技艺和非凡的才智。

用钢笔临写此件作品，由于钢笔的局限性，很难体现原作的神韵和丰富的变化，但对提高用笔和结体上的驾驭能力是大有益处的。

要想临好此帖，最重要的是仔细观察、分析、思考原帖的神



韵、变化。用笔上方圆并用，点画灵巧，字里行间活泼流畅，血脉贯通，结体形状极富变化，重复的字写法绝不雷同，多姿多彩；笔画间的呼应关系相当精巧，笔意畅通，如行云流水。

缘王羲之《圣教序》

《圣教序》是王羲之行书的集字作品，在王羲之的真迹已失传的情况下，这件作品在保存王羲之书法面貌方面无疑有非常大的价值。然毕竟是集字本，和《兰亭序》相比较，行气不贯，气韵不流畅的弱点也是明显的。但《圣教序》字数远远多于《兰亭序》，可以弥补《兰亭序》字数较少的不足。

历来学习行书临写《圣教序》的人都很多，现在学习硬笔书法的人临写《圣教序》的也不在少数。建议把《兰亭序》和《圣教序》结合起来临写，这样既可学到较多王羲之的行书范字，又可弥补因集字而行气不畅之弊。

缘张黑女墓志

此碑是北魏墓志中的名品，后人对其评价较多，其书法秀逸雅致，结体疏朗劲健，整齐而又富于变化，用笔精到，是学习钢笔楷书极好的魏碑范本。

钢笔临写此碑要注意该碑结体稍呈扁势，有隶书笔意；折笔处



或圆或方，但均厚实有力。笔画的起笔处取侧势，收笔有露锋、有回锋、富于变化；线条凝重有力，用笔的提按变化体现得较生动。

颜体欧阳询《九成宫醴泉铭》

在唐代楷书当中，颜体和柳体在起笔和收笔处往往有明显的顿挫，这种强烈的修饰性动作，毛笔为之很轻松，而钢笔却不易表现出这样的效果。因此，在唐楷诸家中，欧阳询、褚遂良、虞世南的楷书较适用钢笔去临写，而又尤以欧体最适合作为钢笔临写的范本。

用钢笔临写此碑要注意欧字结体严谨，平正中富有险绝，方整中寓变化，笔画刚劲有力，安排紧凑匀称、线条丰润；起笔处方圆并用，藏露兼施，收笔较含蓄；用笔妍润内敛、骨气劲峭。

颜体米芾《苕溪诗》

在宋代的大书法家当中，在个人风格的塑造上，米芾无疑是最出色的，尤精于行书。米芾书法功力至深，作书不择笔纸，其书神采飞动、气势逼人，历来深受人们的喜爱。他的行书，无疑也是我们学习钢笔字取法的重点对象。

钢笔临写米芾行书要注意：米芾行书笔法苍劲老练，变化丰富；行笔沉着而畅快；清雅绝俗，



出神入化。结字舒展，通篇气韵潇洒飘逸。用钢笔临写时要注意行笔的快慢变化，用笔的提顿变化和结体的收放变化。

赵孟頫《洛神赋》

赵孟頫之所以在书法史上影响较大，一个重要的原因就是他的字雅俗共赏！《洛神赋》是赵孟頫行书的代表作品，该作妍美秀丽，笔意畅通，且易于辨认，无疑是学习硬笔行书的极好范本。

临写时要注意用笔要果断利落，注意笔画间的呼应关系，要仔细观察分析其清秀雅致的笔调和严谨精到的结体。经过长期训练，将其洒脱飘逸的风格展现在自己的笔底。



王宠《前赤壁赋》

王宠擅长小楷，而《前赤壁赋》是其小楷中的精品。笔意拙巧互用，格调高古、通篇温润之中含挺秀，神韵超逸。

临写王宠小楷要仔细分析其字特点，再动笔写。王宠小楷用笔极富变化，清秀飘逸，骨力内敛。撇画短小，捺画舒展，折笔处多用圆折；起笔露锋，而收笔处回锋较多，钩已基本省略，以顿笔回锋取代，笔画之间笔断而意连。由于捺向右下舒展，而以结体左倾来调整字的重心。用笔的提按变化较强烈，较适合作钢笔楷书临写范本。



之一：他们善于广泛地汲取前人的艺术成就来作为自己创造的借鉴，在继承中实现创新，而且对传统的理解越深刻，创新的可能性也就越大。

临摹不是继承传统的惟一途径，但却是最基本、最直观、最具有普遍效果的方法。历代优秀的书家莫不身体力行，投入了极大的精力，并在实践中积累总结出了丰富的经验：一方面“察之者尚精，拟之者贵似”。临摹的直观效果是力求“几欲乱真”，并且“终身由之，殆未有止境也”。这种对临摹的要求，不管你的创作水平如何，都是进一步提高的必须而有效的手段。其次，在临摹对象的选择上，一是应取法乎上，“学书须步趋古人，勿傍时人”。二是宜先以一家为主，而后博采众长。“不专攻一家，不能入作者阃奥；不泛滥诸帖，不能辨自己妍媸。”如清朱和羹《临池心解》云：“凡临摹须专力一家，然后以各家纵览揣摩，自然胸中饫饩，腕下精熟。久之眼光广阔，志趣高深，集众长以为己有，方得出群境地。若未到此境地，便冀移情感悟，安可得耶？”清王澐《论书剩语》云：“习古人书，必先专精一家，至于信手触笔，无所不似。然后可兼收并蓄，淹贯众有，然非淹贯众有，亦决不能自成一家。若专此一家，到得似来，只为此家所盖，枉费一生气力。”他提倡“非尽百家之美，不能成一人之奇；非取法至高之境，不能开独造之域”。反对终身死守一家，亦步亦趋，墨守成规的“书奴”，也不提倡见一家换一家，今日学王，明日学颜的泛泛而为，即如俗语所云：“见一个菩萨磕一个头，不免终身门外汉耳。”因为“尚未独善，何望兼济？”

就临摹的作用而言，主观上的愿望在于继承，但客观的效果要求有创新。学古不泥古，或者“学宗一家，而变成多体”，或者“兼济众美，自成一体”，只有锐意求新，凸现个性，自成面目，才有可能卓然成家，备受推崇，毕竟“随人作计终后人，自成一家始逼真”。这类尊古为新的典范代不乏人，如宋四家中最具代表

（一）集字法

在掌握一定的书法技巧，对临摹的对象有一定认识之后，可选择字数较少的一幅对联或一首诗词，再从原帖中找出相对应的字，在忠实原帖的前提下进行创作。选择的原帖，可以从一本逐步过渡到多本，但必须是同一书家风格相近的作品。从忠实的临摹开始，逐步尝试对所选内容从笔画、结构等方面进行大小、疏密、轻重、欹侧的细微调整，以体会在大量临摹的基础上适当的加入一些主观意识所带来的乐趣与快感。（图 原原原）



图 1-1 原原原汉曹全碑集字

（二）演绎法

先从原帖中选择单字进行细致临摹，然后选择一个或多个与之结构相近的字，力求以相同的趣味进行书写，如然与愁、贤与贫、资，扬与阳、杨、汤、场，等等。在单字的训练较为熟练后，可循序过渡到词组、单行和段落的训练。这种方法较之集字法更能加深对原帖的理解，强化临写者的主观能动作用，使过渡与转换的过程变得有迹可寻。（图 原原原）

（三）意仿法

在集字法、演绎法取得一定的心得，对原作有较深入的理解



图 员原圆 摇扬摇(北魏《崔敬邕墓志》)

和把握的基础上，可以进入意仿法的训练。意仿法分两个层次，第一个层次是一种不拘泥于原帖的点画、结构等个别因素，着重对全帖整体的风神和气格上的把握。这种遗貌取神不脱离原帖文字内容的临摹，通常称之为意临，其表现方式可以是对临，也可以是背临。第二个层次是用原帖中与自己个性和审美相契合的某一品质，或笔法、或笔意、或趣味，不拘泥于原帖的文字内容，通过仿写表现出来。在这个层次的仿写中，实际上已经更多地加入了作者的艺术观点和审美情趣，是一种对原帖“借题发挥”式的“再创造”。古代一些优秀书家的“仿作”，本身就完全是一种创作了，如王铎意仿二王的系列作品中，有一件草书立轴，内容为王羲之的二种草书帖和王献之的一种行书帖，王铎却将三帖写成为一幅和谐完整的大草作品，虽然完全是王铎个人风格的真实流露，可他在落款时却申明此乃“临作”。（图 录原稿）



图 常摇(唐怀素《大草千字文》)

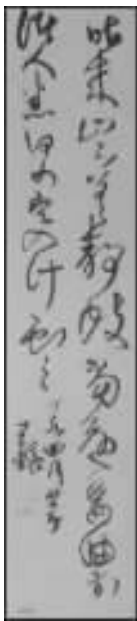


图 芑原邕清王铎临王献之帖局部



图 吴昌硕临《散氏盘》

第二节 摇风格与审美

学习书法风格与书法审美的有关知识,可以增加对书法艺术本质的了解,提高认识欣赏水平,培养“眼力”,从而有的放矢,提高创作水平。

一、书法的风格

书法作品的整体风貌、特色，通常称之为书法风格。书法风

格是书法艺术家在创作实践中，通过主观的审美意识、作品的内容、个人独特的技巧所表现的艺术特色，是书法家独特的心灵外现和创作成熟与作品完美的标志。

（一）书法风格的形成

书法风格的形成，主要决定于书家个人性格、知识结构等主观因素，同时，也受到时代、民族、地域等客观因素的影响。

主观因素

① 基本因素：先天气质

气质，指人在情绪体验的快慢、强弱，情绪表现的隐显及动作反应的灵敏或迟钝等方面的相对稳定的心理特征。现代心理学把人的气质划分为胆汁质、多血质、粘液质、抑郁质四类。这些分类是否能概括人类所有的气质特征姑且不论，但不同的人存在气质上的差别，却是不可否认的。

不同气质的人，有着不同的艺术潜能。正是这种不同的气质类型，决定了书家的不同风格和审美取向。胆汁质型的书家，对新事物具有很高的兴奋性，喜欢选择纵横恣肆、劲健豪放的风格；而粘液质的书家，具有埋头苦干、稳定的注意和忍耐的优势，偏爱含蓄高古，宽博端严的风格。同时，由于气质的差异即使取法相同，也会出现不同的结果。如“二王”父子，书风一脉相承，但面貌各具特点：羲之用笔“内恹”，笔画精妙潇洒；献之用笔“外拓”，更加俊逸风发。元代赵孟頫，极力推崇“二王”，亦步亦趋，惟恐不肖，但我们绝不会把赵氏之书误为“二王”墨迹。再如钱南园、何绍基学颜真卿而不同，都是气质差异在书法学习中的体现。对此，唐孙过庭《书谱》曾予以深刻地揭示：“虽学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为姿：质直者则佷挺不遒，刚狠者又倔强无润，矜敛者弊于拘束，脱易者失于规矩，温柔者伤于软缓，躁勇者过于剽迫，狐疑者溺于滞涩，迟重者终于蹇钝，

轻琐者流于俗吏。”而现实中更多的人是在基本具有某种类型的气质的同时，亦兼具一些其他类型。学书的过程即是逐步认识，加强修炼，发挥个人气质特长的过程。结合自己个性的特征进行选择往往会自然地产生一种内在的、不知不觉的而又是巨大的推动力，这种作用力在一定程度上决定了领悟的快慢及成就的大小，不可等闲视之。

② 决定因素：知识结构

书家在形成自己书法风格的过程中，带有气质色彩的审美取向使他在组织自己的知识结构时往往独具慧眼，而这种独特的知识结构又反过来不断地影响调整书家先天的气质，使之朝着高度完美的方向升华，从而最终造就书家所独创的风格。

生活中常常会出现这种现象：一个积极热情的人，渐而变得急躁、任性甚至萎靡不振、毫无生气；而一个孤僻、羞涩的人却变得情感深刻稳定或发展成生气勃勃的人……这是气质变异造成的结果。美学家朱光潜指出：“天生的是资禀，造作的是修养；资禀是潜能，是种子；修养使潜能实现，使种子发芽成树，开花结实。资禀不是我们自己力量所控制的，修养却全靠自家的努力。”

气质的先天性影响了人的智力活动，大致规定了书家的风格审美取向，但书家最终风格的确立，却必须依赖书家的后天修养，即书家的知识结构来完成。

书家的知识结构包括书家对社会生活、客观事物的感悟；对书法本质、书法历史的研读；对文学、哲学、美学、心理学的了解；对音乐、绘画、舞蹈的涉猎，等等。虽然穷个人一生的精力，对知识的了解也只能是沧海一粟，但只有不断地学习才能不断地带来新的发现，这是不争的事实。

我们知道，对传统的继承是每一位书家通向成功的必经途径。在学书之初，因气质的不同会对不同的学习范本发生兴趣，有人喜颜体的厚重博大；有人喜欧体的严峻瘦劲；有的偏爱狂草

之纵逸；有的则独嗜小楷之精谨……并因偏好来构筑自己的知识结构。但随着知识水平的不断提高而达到一定层次时，又会反过来影响甚至改变原定的探索与追求方向。有“书圣”之称的王羲之，便碰到过这种情况。他说：“予少学卫夫人书，将谓大能，及渡江北游名山，见李斯曹喜等书，又之许下，见钟繇梁鹄书，又之洛下，见蔡邕石经三体书，又于从兄洽处见张昶华岳碑，始知学卫夫人书徒费年月耳。”王羲之的这种认识，一是悟到了取法的高下之别，二是感到了视野扩大后的博涉多优。在学书过程中，随着知识的积累，必然会给原来的认识带来影响，有些人会沿着既定的取向不断调整、加强，有些人却从根本上改变了自己的追求取向，从而彻底改变自己的风格。

③ 成长因素：艺术实践

有先天气质为前提，有知识结构作后盾，但如果没有书家漫长而刻苦地临池实践，要构筑自己独特的成熟的艺术风格，仍是一座虚无缥缈的空中楼阁。匀·沃尔夫林在《艺术风格学》中对此有过一段精妙的分析：“在人的生命感悟的连续性里，其最终的艺术风格的形成体现了各种完全新的可能性和心得感觉，无论如何了不起的人，他最终完美的风格都必须立足于艺术实践和艺术理论相吻合的前提上，而这又必然以两个最基本的事实为前提：体力和脑力。”

艺术没有一蹴而就的成功，书法艺术更是如此。它的内在规律决定了其艺术风格成熟的时间周期和频率。张芝临池学书，池水尽墨；钟繇入抱犊山习书十年，木石尽黑；智永学书于吴兴永兴寺，登楼不下达四十年之久……这些书法史上冠绝古今的大家，无一不是通过刻苦而漫长的书法实践，不断地总结、充实和完善，逐步由必然王国进入自由王国，最终才获取成功的。

客观因素

① 时代和地域因素

“艺事之体随时代而异”。包括书法在内的整个艺术审美形态的变异，与不同的政治、经济、文化等环境有着密不可分的联系。虽然书法的迭变与朝代的更换并不同步，但各个时代的书法作品都无可避免地、明显或不明显地打上了那个时代和地域环境的烙印，却是无须置疑的客观事实。

“艺术家不是孤立的人。”（丹纳《艺术哲学》）人都是生活在一定时代，处在一定的社会环境中，必然在自觉或不自觉中对书家的思想感情、风度气质产生一定的影响。同时，由于书法共时性的特征，人们很容易把在一定历史条件下形成的书法意识、观念、审美要求，视作天经地义、无可替代，从而在一定的时代使书家对风格的追求具有趋同性和相对的稳定性，使书法在总体上呈现出一定的时代特色。

如梁嶽在《评书帖》中指出：“晋尚韵，唐尚法，宋尚意。”这种“尚韵”、“尚法”、“尚意”，即是晋、唐、宋三个不同时期的不同时代特色。

晋代，两汉经学统治已逐渐走向崩溃，好老庄、尚轻淡、重风韵成为新的社会风尚。“手挥五弦，志轻轩冕，游心太玄，俯仰自得”（嵇康语），“神散宇宙内，形浪濠梁津”（虞说《兰亭诗》），即是这一时期的真实写照。唐代作为我国封建社会的鼎盛期之一，疆域辽阔，国力强盛，表现出一种如人到中年的精神焕发。这一时期的人们，对书法极为重视。再加之书法的自律性历程也进入极重法度的楷书成熟的特定阶段，使得寻找法则、建立法式、应规入矩成为唐代书学的审美典范。宋代，程朱理学大兴，由唐之平稳自然历五代十国之乱，重情感、重主观、重个性逐渐取代重外在客观、重自然法度，从而形成了时代审美精神的主流。

正是由于这三个时代不同的时代审美精神，分别形成了晋以羲献父子为代表的潇洒脱俗、英俊豪迈的尚韵风格；唐以欧、虞、

颜、柳为代表的崇尚法度、风正格峻、应规入矩的尚法风格；宋以苏、黄、米为代表的追求态势、充溢深厚意念色彩的尚意风格。

地域对书法风格形成影响，最明显的莫过于南北方之别。南宋赵孟坚在《论书法》中指出，晋宋以下，书风分南北，“北方多朴，有隶体，无晋逸雅”。清冯班在《钝吟书要》中发挥董其昌画有南北宗说，认为“画有南北，书亦有南北”。阮元更是对此进行了系统的研究、考证，写出了《南北书派论》、《北碑南帖论》两篇重要专论。他以地域划分为南北书派，并对其不同风格特征作出了论说：“南派乃江左风流，疏放妍妙，长于启牋，减笔至不可识……北派则是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜……两派判若江河，南北世族不相通习。”

阮元之说问世之后，既为部分学者推为创见，又遭到以康有为、王国维为代表的众多异议。客观来说，阮说也确有其褒南贬北的偏颇和绝对化之处。所以后来的刘熙载在《艺概》中辩证性地提出了令人信服的观点：“南书温雅北书雄健。北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也。”梁启超《饮冰室文集》也作了比较中肯的论述：“南帖为圆笔之宗，北碑为方笔之祖。遒健雄浑，峻峭方整，北派之所长也；秀逸摇曳，含蓄潇洒，南派之所长也。”

在当代，地域对书法风格的形成和影响仍然存在，如以河南为首的推重雄强、注重气势、提倡鸿篇巨制的中原书风，和以江浙为首的崇尚性灵、追求气韵、讲究精致典雅的江南书风，即时常为学人论及。由于政治稳定，经济发达，科技日新月异，特别是信息传播方便迅速，从而出现南北交融，地域特征不断弱化的状况，这也正是当代大文化背景下的时代特征。

② 书体和工具材料因素

“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务简而变”。孙过庭对不同书体的风格特征和书写要求作了简要的概括。书法自

汉未走向成熟，至唐而八法立，篆、隶、草、行、真诸体演变完毕。唐以前书法风格的变化与书体的演变密不可分，严格说来更属于一种书体风格的演变。唐之后，“浸乎竞美”，才成为一种对艺术个性风格的主动追求。作为书写对象是附丽于文字的艺术，在文字确立后，风格的创新就一直受到文字字体制约。我们固然可以对书法的风格进行多取向的追求，但却无法摆脱这种书体所带来的局限。所以，章祖安先生在《论书法对汉字汉文的依存》中指出：“所谓创新，实质上主要是形式的创新，而非内容。这对形式感占绝对主要地位的书法艺术来说，似乎更其如此。”

中国书法能作为一种独特的艺术形式，与独特的工具材料关系至深。这种工具材料就是我们常说的毛笔、宣纸、墨汁和砚池。毛笔以材料分，有硬毫、软毫、兼毫三类。硬毫富弹性，但易于锋芒毕露；软毫含墨量多，但易于臃肿；兼毫则取二者之长，便于掌握。以形制分，则有长锋、短锋之别。长锋的优势在于提按使转往往能出现意料之外的效果并富于节奏感；短锋则因其提按幅度小，宜表现厚重浑朴的风格。

宣纸因其渗化程度不同，有生宣、熟宣、半生半熟宣之分。生宣吸墨快，扩散速度也快；熟宣吸水量极少，墨色变化不大；半生半熟宣介于二者之间。

墨汁有松烟和油烟之分，以松木等薰烟制成的称松烟墨，以桐油等动植物薰制成的称油烟墨。松烟黑而沉，油烟乌而亮，各具特色。

砚池最初作磨墨之用，以安徽的歙砚和广东的端砚最为有名。现因成品瓶装墨的大量使用，其功用大多只作为盛墨的容器。

每个书法家都有自己偏爱的工具材料类型，有条件的书法家更是采取自己加工的办法或向厂家定制，“量体裁衣”，以最大限度达到心手相依的表达效应，从而形成不同的艺术特色。

刚，耿介特立”的柳公权等。另外，甲骨文字因属以刀刻于龟甲贝壳之上，也具有刚健瘦劲的风格特征。

③ 峻峭者，险峻高绝也。以峻爽的用笔和险峭的结体为主要特征，节奏鲜明甚而带有一些夸张的色彩，给人以不稳定、紧张、躁动的动感，具有一种明显的扩张力。如《龙门造像记》、《张猛龙碑》、《石门铭》等碑刻，以及宋四家中的黄庭坚、米芾，明代的张瑞图、倪元璐等，大都倾向于这种险劲遒刻、峭拔峻键的风格类型。

④ 犷野者，粗豪恣肆之意也。一般以乱头粗服、肆意放荡、天马行空的面貌出现，以体现强烈的个性色彩和激越率真的天性为主要特征。北魏时期大量的墓志造像作品多属此类，元代的杨维桢、明代的徐渭是这一风格的代表书家。若以“肆意放荡、天马行空”来看，唐代的张旭和怀素则更具典型性。

圆阴柔风格

阴柔风格表现出的主要特征是：秀逸、姿媚、文静、超逸、温润、圆融、清雅等，通过“圆、藏、曲、缓、润”等手法，推崇“淡雅”、“和畅”和“气韵”，有一种“怡和”、“清劲”、“高逸”的书卷气息。

① 秀逸：秀逸和雄浑构成了最鲜明的对比，是典型的阴柔风格。秀逸者，清雅超逸也，是一种“既得笔墨外姻缘，有尽笔墨之能事”（清张照语）的成熟、理性的锤炼结果。法国哲学家顾乐说：“秀美的动作总是伴着两种相邻的情感，一是欢喜，一是亲爱。”秀逸除了给人这两种感觉外，更有一股出乎自然、清丽脱俗的逸气，可亲可爱可敬。

秀逸风格的代表是元代的赵孟頫。与赵同时代的著名学者虞集评其为：“笔既流利，学亦渊深，观其书，得心应手，会意成文。楷法深得《洛神赋》而揽其标；行书诣《圣教序》而入其室；至于草书，饱《十七帖》而变其形，可谓书之兼学力天资，精奥神化而不

刚柔与阴阳只可偏胜而不可偏废。刚中有柔，柔中含刚，刚柔与阴阳互含互用，互济互成，在事物的两极中寻求恰到好处的中正，由此而产生中和之美。《中庸》云：“喜怒哀乐之未发，谓之中。发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位矣，万物育矣。”这种含蓄、恰好、和畅、生发，以孔子的中庸思想为哲学基础的中和风格，成为了中国书法风格的最高原则标准。中和之美要求把各种对立因素、成分和谐地统一起来，不片面地强调某一方面而否定另一方面，从而形成一个协调的整体。这种朴素而唯物辩证的思想，对中国书法产生了深远的影响。

代表着这种最高原则标准的书家是被后世推崇为“书圣”的王羲之。唐太宗《王羲之传论》云：“详察古今，研精篆、隶，尽善尽美，其惟王逸少乎！观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连，凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端。心慕手追，此人而已。”唐张怀瓘《书断》亦云：“逸少可谓‘韶’，尽美矣，又尽善矣。”可谓称颂至极。

二、书法的审美

宗白华先生在《中国书法里的美学思想》一文中指出：“中国人写的字，能够成为艺术品，有两个主要因素：一是由于中国文字的起始是象形的，二是中国人用的笔。”也就是说，中国书法作为一种艺术形式，其魅力体现在两个方面：一是源于“象形”的字形构造的空间美，二是通过毛笔书写的过程所传达的时间美。空间美是线条运动的静态表现，是动态与静态二者交织成的一个均衡的整体。时间美是运动过程中线条变化本身所传达的各种信息。正如沈尹默先生所言：“不论石刻或是墨迹，表现于外的，总是静的形势，而其所以能成就这样的形势，都是动作的成果，动的势。”本小节即从空间和时间两方面对书法的审美进行介绍。

提供了广阔的用武之地，通过书家的巧妙处理，“数画并施，其形各异，众点齐列，为体互乖”，从而升华成了书法的构架美。为了使这种“构架美”具有可操作性，人们总结出了很多规律，如唐欧阳询《三十六法》认为，结字构架有三十六种具体方法：如排叠、避就、顶戴、穿插、向背、偏侧、补空、覆盖、垂曳、小大成形等，使构架之美得以提升；明李淳《大字结构八十四法》指出“欲使其四方八面，俱拱中心，勾、撇、点、画，皆归间架，有相迎、相送、照映之情；无或反、或背、乖戾之失。虽字形有千百亿万之不同，而结构无出于此法之外者也”；清黄自元在总结前人成果的基础上，提出了更加细致的《间架结构摘要九十二法》，使构架之美得以细化。通过点画的联结、搭配与组合，实画与虚白的相辅相成，形成了不同字体、不同字法，大小、方圆、长短、宽窄等仪态万千的书法构架美。

援布局——章法美

明张绅《法书通释》云：“古人写字……终篇结构首尾相应。故云：一点成一字之规，一字乃终篇之准。”明解缙《春雨杂述》亦云：“上字之于下字，左行之于右行，横斜疏密，各有攸当。上下连延，左右顾瞻，八面四方，有如布阵：纷纷纍纍，斗乱而不乱；浑浑沌沌，形圆而不可破。若右军之叙《兰亭》，字既尽美，尤善布置，所谓增一分太长，亏一分太短。鱼鬣鸟翅，花须蝶芒，油然粲然，各止其所。纵横曲折，无不如意，毫发之间，直无遗憾。”清刘熙载《艺概》则云：“书之章法有大小，小如一字及数字，大如一行及数行，一幅及数帖，皆须有相避相形，相呼相应之妙。”又称“章法要变而贯”。综上所述，可知章法对一件书法作品而言，实在是成败的关键。

章法之美在于“无笔笔凑合之字，无字字叠成之行”的布局变化之美与“变而贯”的整体和谐之美二者的结合。梁巘《承晋斋积闻录》云：“苏长公（苏轼）作书，凡字体大小长短，皆随其形，然

于大者开拓纵横，小者紧练圆促，决不肯大者促，小者展，有拘、懈之病，而看去行间错落，疏密相生，自有一段体态。”这种“行间错落，疏密相生”，即是变化与和谐的完美结合。“空间使物彼此发生了关联并消除了某个个体的封闭性，正是这种充满着自然气息的空间使物具有了时间特质，并使之卷入到了宇宙现象的交互更替之中，而且在万物之中，人们首先看到的是这样一个事实，即这样的空间并没有被分化为个体”。不同的局部组合而成整体，局部的不同特征构成了整体的丰富性，局部的矛盾与不足又在整体中得以调和。在书法作品中，特别是行草书作品中，经常可以看到一些字的重心有明显的倾斜，一些笔画重叠在一起，某个笔画特别的突出等，充满着矛盾的局部。其实，这些“矛盾”的局部是书家在有意与无意之间制造出来的，也因为这些“矛盾”的局部使整幅作品变得更为丰富、更为完美。正如包世臣所说：“古帖字体大小颇有相径庭者，如老翁携幼孙行，长短参差，而情真意挚，同样相关。”这种局部看似有缺陷，而整体观之非常完美的现象，丰子恺深有体会：“有一次我看到吴昌硕写的一方字，觉得单看各笔画并不好，单看各个字各行字也并不好，然而看这方字的全体，就觉得有一种说不出的好处。单看时觉得不好的地方，全体看时都变好，非此反不美了。”这就是书法章法美的无穷魅力。

（二）书法的时间美

“一画之间，变起伏于锋杪；一点之内，殊衄挫于豪芒。”（孙过庭语）书法创作的过程，通过笔锋上下、左右、缓速的运动，形成了书法艺术独特的节奏韵律，体现了书法的时间美。

员媛提按轻重美

在书写过程中，用笔的提按顿挫也即笔锋的空间运动，造就了线条的轻重之美。“横如千里阵云，点如高峰坠石”，就是因笔

毫的提按运动而形成的美妙联想。提按能产生轻重之美，轻者令人生有隽永超越之情，重者使人有沉著痛快之感；轻者纤细，重者丰腴；重能得势若崩云，轻能得象如蝉翼。但轻和重是有节度的，其妙处在轻重兼施，轻中寓重，重中见轻，使笔画纤细与丰腴兼备，在轻与重的对比、交错中形成丰富的节奏和韵律。应避免因过轻而流为“轻佻”，因过重而变成“墨猪”。所以，清周星莲《临池管见》云：“用笔之法，太轻则浮，太重则蹶。到恰好处，直当得意。唐人妙处，正在不轻不重之间，重规叠矩，而仍以风神之笔出之。”南朝王僧虔《笔意赞》亦云：“粗不为重，细不为轻，纤微向背，毫发死生。”把轻与重的变化尺度视为衡量作品高下优劣的标准。当然，轻与重的艺术处理完全是一种随手妙变的驾驭，是艺术家们经过长期的艰苦历练而获得的心手相应。正如唐虞世南《笔髓论》所云：“轻重出于心，而妙用应于手。”也只有得之于心，应之于手，才能把握好轻与重相随、相倾、相含、相衬的辩证关系，才能把自己的个性和情感通过轻和重的变化流露于笔端。

用笔的提按节奏因书体不同而有别，在正书中的过渡是“笔画中实”的和缓，而在行草书中则是“风樯阵马”的跳跃，提按顿挫在笔画和缓与跳跃的运动旋律中给欣赏者以美的视觉愉悦。

圆缓曲直刚柔美

笔画的曲直是笔锋平面运动的结果。曲指盘旋弯曲之形，直呈纵横率直之状，曲和直都是建立在用笔的劲健圆润、骨肉俱丰的基础之上，由此形成书法艺术曲直相辅的刚柔之美。曲和直是相对的，过直易脆，过曲则软，应曲与直互含互用，曲中寓直，婉而能通。所以，清刘熙载《书概》云：“书要曲而有直体，直而有曲致。”既要有平直笔画劲健凝重的神气，还须有婉转飞扬的韵致，从而构成线条刚健婀娜的刚柔之美。如人体的曲线美一样，或俯或仰，或向或背，或俯仰相生，或向背相参，皆自然而有致。

王羲之在《书论》中称：每书欲“十曲五直”，指出在书法的创作中，应以曲为主导。清包世臣《艺舟双楫》对此亦有论述：“古帖之异于后人者，在善用曲。《阁帖》所载张华、王导、庾亮、王廙诸书，其行画无有一黍米许而不曲者，右军已为稍直，子敬又加甚焉，至永师，则非使转处不复见用曲之妙矣。”古人多用曲，今人多用直，盖时代不同，技法亦有所演变。但“横斜曲直，钩环盘纤，皆以势为主”，曲直的变化当顺势而为之。

自然万物的生命律动，亦寓含着曲与直的互含互用之理。“大山之麓多直出，然步之，则措足皆曲，若积土为峰峦，虽略具起伏之状，而其气皆直。为川者必使其直，而循岸终见其直。若天成之长江、大河，一望数百里，瞭之如弦，然扬帆中流，曾不见直波。少温（人名）自矜其书于山川得流峙之形者，殆谓此也。”人在与自然的对话中，不仅能深谙其理，并能从中获得创造之源，如张长史观公孙大娘舞剑器而悟草书真谛，黄鲁直见长舟荡桨而得纵横挥洒之法，即是书法韵律通于自然妙理的顿悟。

疾涩律动美

“疾”与“涩”主要用于对笔势的评述，它的内涵由用笔的快慢、力度的强弱、笔锋的顺逆等方面组成。“快慢”有“迟急”、“缓急”、“徐疾”、“迟涩”、“捷速”等说法；“力度”源于创作者的“技巧之力”，与笔墨线条中体现出的“形质之力”；“顺逆”则主要指运笔过程中对藏锋、露锋、顿笔、挫笔等的把握。由此构成了书法用笔的律动之美。唐韩方明《授笔要说》云：“执笔在乎便稳，用笔在乎轻健，轻则须沉，便则须涩，谓藏锋也。不涩则险劲之状无由而生也；太流则便成浮滑，浮滑则是为俗也。”灵活而平实的执笔，使笔锋能挥洒自如，当提则提，当按则按，当疾则疾，当涩则涩；轻捷稳健的用笔，则轻重、曲直、方圆、藏露，应手而来，巧拙、刚柔、虚实、润燥，随心而得。然迟急宜有度，顿挫宜有方。“留不常迟，遣不恒疾。”（孙过庭《书谱》句）以

迟为主，以急为辅，迟而不滞，急而不浮。如王羲之《书论》云：每书欲“十迟五急”，唐孙过庭《书谱》说得尤为详尽：“至有未悟淹留，偏追劲疾；不能迅速，翻效迟重。夫劲速者，超逸之机；迟留者；赏会之致。将反其速，行臻会美之方；专溺于迟，终爽绝伦之妙。”

用笔的疾涩在不同的书体中有不同的偏重，一般正书宜偏迟，以求含蓄蕴藉，法备形端，行草宜偏急，以求流动飞扬，神充气足。但这种不同书体间的迟与急也是辩证的。“然真书过迟，难求生活，草书过捷，亦少蕴藉”。对此，清刘熙载作出了一语中的的总结：“行笔不论迟速，期于备法，善书者虽速而法备，不善书者虽迟而法遗，然或遂贵速而贱迟，则又误矣。”

第三节 摇情感与法度

一、书法艺术的情感内涵

任何艺术，都是通过一定的形象来反映生活、表达思想感情的社会意识形态。它的突出特点就是要求创作主体把强烈的主体意识，如思想、情感、意向、心境、愿望等渗透到创作过程中，物化到作品对象里，“达其性情，形其哀乐”。在创作过程中，情感意识始终是一个不可或缺的最活跃的元素。书法艺术同样如此。

中国书法之所以绵延数千年而不衰，与其内涵丰富复杂的精神意味密不可分。哲学思想从书法萌生之时，就与其结合在一起，从“仰则观象于天，俯则观法于地”的造字立象，到“岂知情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心”的阴阳相济的易经学说；从儒家的中庸、释家的明心见性到道家的自然无为，哲学对书法艺术的形成、丰富和发展的影响作用巨大，它和作为核心要素的人格象征意味一起，成为中国书法精神构成的主要

内涵。

书法以汉字作为载体，汉字的抽象性使书法情感的表现具有超实指性和非具体性的特征。所以，书家的情感不能作直接的描绘和表现。谁又能直观地从《丧乱帖》中看到王羲之“痛贯心肝”的感觉，从《祭侄稿》中看到颜真卿“呜呼哀哉”的义愤填膺呢？书家是通过笔法、笔势、笔意将自己的精神状态在书法作品中流露和表现出来，是“将情感抽象为某种情绪的基本状态，通过书法动态空间的疏密安排，线条的快慢节奏，表现一种或激动或闲和、或奔放或平静的情感境界”。这种情感境界的价值不仅存在于创作过程，也存在于欣赏之中。如韩愈就从张旭的草书创作中体会到了张旭的情感境界：“喜怒窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醇、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。”孙过庭也从王羲之的作品中感受到了王羲之在不同情境下的笔情墨性：“右军之书……写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉隗奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诚誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”

二、情感与法度

书法家把自己的情性熔铸于点画线条之中，通过点画线条的形质来抒情、写志、遣怀，绝非乱涂一气的胡乱发泄，而是在严格的法度约束之下的“戴着镣铐的舞蹈”。情感使书法焕发神采，法度使形质完备，“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人”。怎样才能使情感与法度在矛盾冲突中取得统一和协调呢？

首先，学书者应加强法度的训练，养成良好的书写习惯。“初学之士，先立大体，横直安置，对待布白，务求其均齐方正矣。然后定其筋骨，向背往还，开合连络，务求雄健贯通也。次又尊其威仪，疾徐进退，俯仰屈伸，务求端庄温雅也。然后审其

神情，战蹙单叠，回带翻藏，机轴圆融，风度洒落；或字余而势尽，或笔断而意连，平顺而凛锋芒，健劲而融圭角，引伸而触类，书之能事毕矣！然计其始终，非四十载不能成也。”这是明代项穆在《书法雅言》中关于书法学习过程的一段论述。学书有序，先正骨格，次求笔势，继知韵律，终追神情，一旦水到渠成，豁然贯通之时，自能触类引伸，变化无穷。王羲之八岁时曾偷读父亲藏于枕中《笔诀》而书法大进，至“五十三岁时称成书”；智永学书，登楼不下达四十年之久；米芾七八岁时能抵壁写大字，其曰“至壮岁未能立家，人谓吾书‘集古字’，盖取诸长，总而成之，既老始自成家，人见之，不知以何为祖也”；王铎四十岁前，极力造作古人，四十岁后，无意合拍，遂成大家；何绍基自谓学书四十年，“外间人见子贞书，不以为高奇，却以为怪诞，岂知无日不从平平实实，匝匝周周学去，其难与不知者道也”。让后人顶礼膜拜的大师们尚须如此，更何况我辈平凡之人。因此，不要急于求成，欲速反而难达，正如清包世臣《艺舟双楫》所云：“后人作书，心中之部分，既无定质；毫端之转换，又复鲁莽。任笔为体，脚忙意乱。形质尚不具备，更何以说到性情乎。”如能先求形质，以理法固其根本，则“及乎书道现成，则画沙、印泥，从心所欲，无往不通。所谓因筌得鱼，得鱼忘筌”。

其次，学书者应自觉培养高尚的情操。艺术表达的是人类美好的情感，书法是用文字符号来传达书家的情感，文字符号的线条、造型、布局中所流溢出的万象之美，即是书家按照美的原则创造出的心智的果实。所以，汉魏著名书法家钟繇说：“流美者，人也。”情感的雅俗决定了书品的高下，书品的高下又以人品作为衡量的标准。人不足称，虽工不贵，“昔颜清臣（真卿）书，书家推为唐代之冠。良由公平生忠义凛然，后世重其人，兼爱其书也。蔡元长（京）写《离骚》，董华亭（其昌）以为千古忠魂，不当为奸人之手所污。心声心画，殆感发出于自然。若人品不足称

为我们提出了解决冲突的最高标准，历代书家也为我们树立了不少情法均衡的典范。被李白许为“草书天下称独步”的怀素，其代表作《自叙帖》变而有源，狂而有度，情感与法度在这里得到了淋漓尽致发挥，同时也获得了完美的统一。元赵孟頫在《跋怀素自叙帖》云：“怀素所以妙者，虽率意颠逸，千变万化，终不离魏晋法度故也。”清高士奇亦在跋《自叙帖》中评曰：“唐怀素书，奇纵变化，超迈高古，其自叙一卷，尤为平生狂草，然细以理脉法度按之，以仍不出于规矩法度故也。”是为一证。

第四节 摇内容与形式

一、文辞内容对创作主体的影响

文辞内容对创作主体的影响大致有三种：

其一，文辞的雅俗。书法创作是书法家借助文字载体，以表达其情怀和感悟的高品位的艺术产品。人们对书法的喜爱，一是作为载体的汉字本身所具有的亲和力；二是作品内容所起的或警示、或教化、或祝福、或激励、或怡情的作用；三是创作者的功力、性情、风格、形式等赋予作品的艺术品位。因此，书法作品的文辞内容宜从雅不从俗。试想，如“大力提倡一对夫妇只生一个孩子”之类的标语口号，恐怕再高明的书法家也难以将其创作成一幅优秀的书法作品。民国时期著名书法家于右任曾应一卫生管理员之请写了一则告示：“不可随处小便”，如此粗俗的文辞，于氏随手写过之后，便一笑了之。不久，有人拿来一幅装帧精美的作品请于氏鉴定：“小处不可随便！”意义虽不算高深但很有些情趣，用笔结字风格却也系自己所为，可自己何时写过这样一幅作品？待来者说明原委之后，于氏捋须大笑，并说，这几个字没写好，我给你重写一张。原来，这件作品是一位酷爱于氏书法的

摇摇摇摇摇摇摇摇书法与书法欣赏

中堂

Handwritten Japanese calligraphy (likely a signature or seal) in black ink.

摇图 夙原遥中堂

圆爱对联

对联的书写形式有常式、龙门对、琴对三种。

猿愿

字，位置在下联左边的上、中、下的适当的位置。对联的字体不限，但篆书和草书宜配上行楷书释文以便识认。对联正文的字形较大，但不宜把字形或笔画拉得太长，以免和对联形制（竖长条）产生视觉上的重复。落款的字形宜小，以与联句形成明显的主次对比关系。（图 摇摇苑）

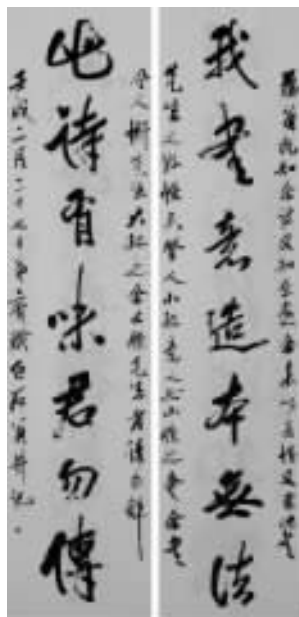


图 摇摇苑 摇摇对联

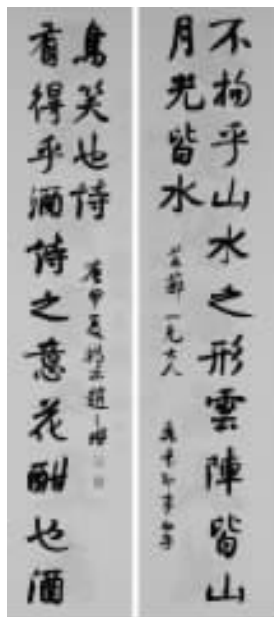


图 摇摇苑 摇摇龙门对

摇摇龙门对一联的字数一般在十二个字以上，几十字、上百字不等，如孙髯翁为云南“大观楼”写的对联，就长达九十字一联，而且还有比这幅更长的。因联文较多，须写成两行或两行以上，上联从右向左写，下联自左向右写，上下联头尾须整齐相对，如“门”字形状，因而得名。龙门对落款字数不宜太多，上下款分别

落在上下联结尾的空白处，下款首字一般比上款首字略低，以示尊重。（图 夙原恩）

琴对指联文集中书于上部，款文置于联文之下，其整个形状恰如一张琴的对联形式。琴对一般是在联文字数少（三到五个字）而所择纸幅较长的情况下，可选用这种书写形式。款字可写成二行、三行至五行不等，但不宜写得太长。（图 夙原恩）



图 夙原恩 琴对



图 夙原恩 琴条幅

摇摇条幅与屏条

单幅窄长的长条形书作，称为条幅，如图 11-1-1 以偶数排列起来则称为屏条。条幅是现代展览机制下的一种主要表现形式，六尺和八尺最为常见，一丈或丈二也时有之。家庭悬挂则以四尺为宜。书体不拘，形式多样。常见的形式有从上至下的多行组合，或将一个条幅分成二段、三段、四段、六段的多块组合。也有由三五个圆形或扇形组成一个条幅的。屏条从二屏到十二屏，甚至二十四条屏不等，是由屏风的形式演化而来的。屏条因其条数众多，创作和收藏都有很大的难度。创作的难度表现在章法的过渡要自然，字势、笔势要和谐统一，通篇要一气呵成。收藏的难度表现在屏条宜单独占用一个空间，以免散失，故有人将一组屏条的系带结在一起，不失为一良策。

屏条的字体不限，但宜以一种字体统摄全篇，也有用不同字体组成一个屏条的，这种情况大多出现在各条幅都有一定的独立性的时候。（图 11-1-2）



图 11-1-2 摇摇屏条摇摇于右任作品

源爱横幅

尺幅横长竖短且比例较大的作品称为横幅。古时的横幅分为两类，一类称为横匾，如皇上赐的“御匾”，起昭告警示作用的“昭匾”，还有如“馆匾”、“楼匾”、“斋匾”等皆属此类。字数在三、五、十个字不等。另一类称为横披，主要是与对联配合着使用，起相互映衬、画龙点睛的作用，字数一般为二个或四个。现在则将横式书写，尺寸在八尺以内的作品统称为横幅。横幅可从右至左每行写一个字，如匾额，也可每行写多个字，视文字的多少和尺幅的大小而定，讲究各字大小、粗细、枯润以及取势的变化与协调；字数较多时，应讲究势的变化与衔接，整体的呼应与调和。字体则可楷、可行、可草，亦可篆、可隶。（图 员原圆）

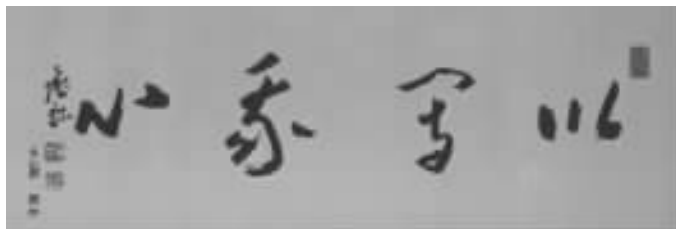


图 员原圆 横幅清黄慎作品

缘爱长卷与册页

尺幅比横幅更长，且书写连贯的作品称为长卷，如怀素《自叙帖》、王铎《草书杜诗》都是有名的长卷。由于长卷过长，不利悬挂，只能手捧着摊开欣赏，所以又叫手卷。由小尺幅（一尺左右）的若干张单片连在一起，装裱成折叠式的一册谓之册页。册页可以先单片书写再装裱，也可先装裱成册页再进行书写。

长卷和册页的相同之处在于尺幅都很长，八尺、一丈到数十米都有，有的甚至还分为上、中、下多卷多册。书写内容也没有

在也是书家们十分喜爱的一种创作形式。(图 贡原源)

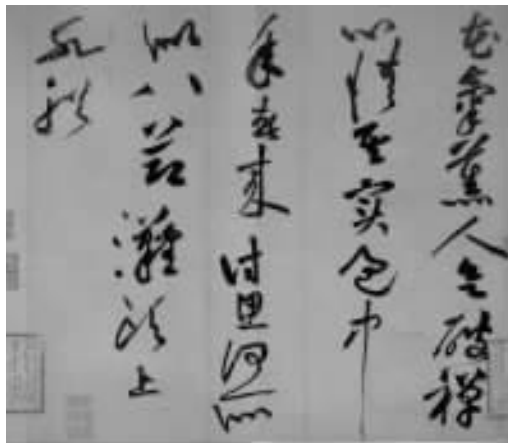


图 宋黄庭坚《花气熏人帖》尺寸 猿伊藤聖

扇面

扇面因其艺术性与实用性的巧妙结合而深受人们的喜爱。王羲之为老嫗题字于扇上而使其抢购一空的故事脍炙人口。扇面的形制有折扇和团扇二种。圆形或近似于圆形的称为团扇，书写时每行字数宜就着形制来排列；折扇一般上大下小，状如弓形，书写时常采用长行间短行的手法，或适合扇面弓形规律的章法，以通篇的协调统一为基准。（图 5-1-10）

愿爰拼接式

当代学院派的重要表现形式,因材质和形式的不拘一格而深受年轻人的喜爱。拼接式主要采用制作拼接等手法,汲取装置艺术的一些技巧,如在宣纸上做色,加入几何符号和色块,以旧书报、旧布、旧木料为底材等,强调书法作品要有构思,要有主题,强调技法服务于形式,强调“形式至上”。一件作品可同时使用几

第五节 摇创作要求

本章第一节中所谈创作，着重从宏观的角度，就传统与创新、临摹与创作等问题进行分析，本节着重从微观的角度，就具体的创作问题进行探讨。

文辞内容的选择

文辞内容对创作者的影响是多方面的。那么，什么样的文辞最适合创作者心理，最能激发创作者的激情？我们知道，创作是一种典型的个体劳动，艺术创作又更具其特殊性，生活经历、知识结构、情感类型、创作环境等因素对每一个创作者而言，都千差万别，任何优美的文辞内容都不可能适合所有创作者个体心性。所以，我们讨论“文辞内容的选择”及具体创作相关的其他问题，都只能从共性的角度来阐述。

选择内容，首先是个人爱好。汉魏六朝歌赋、唐诗、宋词、元曲，警句、格言、谚语，等等，只要自己喜欢，都可进入选择范围。如果自己能写出调清词雅的格律诗词或散文诗，则更能体现出创作者的优势。现在有很多的征稿启事都明确写出“尤其欢迎自撰诗词”，倡导创作者提高文学修养。其次是文辞的风格意境。李白诗的夸张，杜甫诗的写实，柳永词的婉约，稼轩词的豪放；抑或抒情、言志、自然风物、心灵感悟的诗篇，总有符合创作者个性的内容。第三是创作者的心境。作为社会的人，必然受到社会的制约。喜怒哀乐，人皆有之。不同的心境选择一些适合的诗句进行创作，能很好地展示创作者的个性和追求，能很好地将自己或喜悦、或激动、或抑郁、或悲伤的情绪渗透到作品之中。另外还要考虑作品的用途，参加国展的作品书写送朋友新婚的内容总是有些不合适。所以，参展、参赛，或送楼堂馆所收藏，或予个人欣赏，都应不同对待。一般来说，参展、参赛的作品，宜选

握在创作者自己手上，作品的大小、款式、布局、用色等，则完全可以按照创作者的个性和欣赏品位进行设计。

用自己擅长的书体，选择合适的款式，对创作者主体的发挥和客体的接受都非常重要。就主体而言，有的人一生专攻行草，有的人只对篆隶感兴趣；有的人习惯于书写对联，有的人书写横幅得心应手，也有人只擅长于尺牍式的小品。毕竟篆书、隶书、楷行草书，对联、中堂、条幅、横幅、册页、斗方，不同的书体有不同的用笔方法，不同的款式有不同的创作要求。应充分发挥自己的强势，展示自己最美好的一面。从客体角度考虑，对书体一般不会有过多的挑剔，但对尺寸和款式却有很多的要求。个人欣赏宜小不宜大，参加展览则宜竖不宜横，都是场地的限制所致。

材质包含的内容很多，如纸，有生熟之别，又有素色之分，条件允许还可用绢代纸；如墨，有瓶装的成墨，也有手工磨的墨。“墨分五色”主要指磨墨的细腻效果，有新墨，还有宿墨。古时称刚磨好的墨为新墨，现在则把刚从瓶里倒出的墨也叫新墨，未用完而过了夜的墨称为宿墨。新墨和宿墨表现出的效果不同，有的人为了特殊效果而专用宿墨；如笔，长锋、短锋，硬毫、软毫、兼毫，成分不同，效果各异；还有制作和装裱，在纸上染色或贴金箔、银箔，将不同颜色的纸张进行拼接，钐上一组或多组印章，等等，都属于制作手段；是按传统样式装裱成立轴或横幅，或裱成镜片装入镜框，还是直接装裱于硬底如木板之上？使用深色还是浅色？用单色还是多色搭配？不同的装裱有不同的效果，应视展出环境的变化作一些不同的选择，以使环境协调生色为原则。

艺术品的功能是愉情逸性，既愉悦自己也愉悦他人。艺术品的创作者对形式予以足够的关注，将使自己的作品更加具有吸引力。

猿猿情绪的培養

天时、地利、人和讲的是创作时内因和外因的统一，主体与

所以“动心骇目，有不可形容之妙”，是颜真卿以真挚情感主运笔墨，激情之下，不计工拙，无拘无束，心手两忘的天成之作。所以，作品中生动的形象和深刻的意蕴是作者以情感主运笔墨，一切基于心性驱使的结果。要做到这一点，关键在于创作者情绪的培养与激发。

源媛作品的锤炼

王羲之、颜真卿等有感于心、融情入书而成无上妙品，对当代人来说，毕竟只是一种理想。我们必须立足现实，对作品进行反复的锤炼。使自己的创作水平能最大限度地发挥出来。

作品的锤炼过程是一个艰苦的过程，它既是创作者自身对作品的不断认识、感悟和提高，不断地发现问题，不断地解决问题；也是第三者如同行、师长的理性分析，甚至是根本不懂书法的人的直观感受，对创作者的提示和启发。全国第七届中青年书法篆刻展览获奖作者座谈会上，一位草书获一等奖的作者说他的那件作品曾经写了将近六十遍！每一次写到自己较为满意时，即张贴在墙壁上，然后躺在床上从整体到局部再从局部到整体反复琢磨。当然，我们并非提倡每一件作品都要经过“六十遍”的锤炼，有些人面对一个内容首次书写时很有激情，但写到三四遍时便索然无味，再也提不起兴致。我们强调的是：好作品不一定要经过反复的锤炼，但反复的锤炼经常能产生好作品。

作品的锤炼首先是字法的推敲。不同的书体有不同的字法体系，特别是篆书和草书，细微的差异，就变成了形和义完全不同的两个字。如篆书中的“王”（王）和“王”（玉）只是中间一横的位置不同而已；又如“差”（差）和“羞”（羞），楷书字形的差异仅只下部的短横和短竖，而篆体从字形到笔画都完全不同。如草书中“禾”（禾）和“手”（手）、“乎”（乎）、“岁”（岁）和“哉”（哉）、“贼”（贼）等稍不注意就会出现错误。如果创作者不懂字法，不对字法

进行推敲，便有可能闹出笑话或成为“硬伤”而使作品遭到淘汰。

技巧语言的和谐统一也是作品锤炼的一个重要内容。我们经常看到一些作品，其中某些字是“王铎”，某些字是“颜真卿”，某些笔画又是“黄道周”。究其原因，是对大师风格特征的崇拜心理和创作过程中的集字心理在起作用：只要是大师的，就是好的；把大师的技巧手段集合在一起说明自己也离大师不远了。这是认识上的误区。大师的意义在于给后人提供了标准和规范，大师的技巧手段只有通过学习者的综合、内化和提炼后，以学习者个性的、和谐的、有文化品位的形式出现才具有审美价值，才具有存在的意义。宋米芾的“集古字”，是在对古帖特别是二王法帖的深入理解的基础上，“心既贮之，随意落笔，皆得自然，备其古雅”（米芾《海岳名言》），而不是简单的位移和拼凑。

还有章法和布局。字内空间的组合变化，字与字、行与行、块与块之间的对比、穿插、虚实、呼应等关系的处理，以及字距与行距的间隔、行与行上下的齐平或错落、正文与落款的位置，等等，都应不断地调整、改进与完善，必要时甚至应该打破原有的思路而重新构思创作。

书法之所以成为艺术，原因很多：汉字本身所具有的造型性特征，特殊的工具和材料及其由此而形成的技法系统，作品的风格、审美和情感特征，作品的内容与形式特征，书法的理论体系以及几千年传承下来的书法家及其作品，等等。作为书法创作，既受到生活经历、知识结构、审美品位、情感类型等的制约，同时也受到文辞内容、作品形式、工具材料、即时情绪等的影响。而且，书法创作有着与其他艺术形式不同的特点，即书写过程的不可重复性。一笔下去之后，要么一气呵成，要么换纸重来，中间的修改和重复都是不允许的。这就要求创作者在动笔之前要做好充分的准备，一旦挥毫落墨，就要放下一切包袱，摈弃一切顾虑，心无旁骛，让思想飞扬，任激情渲泄，全身心地投入到创作

欣赏和接受，它才能成为真正的艺术品；而书家通过反馈，听取了意见，又会进一步提高其艺术水平。这是螺旋式的、一级高于一级的反复。哪个书家如果忽视了欣赏者的信息反馈，则不可能使自己的艺术深深植根于时代之中，时代不予承认，当然更谈不上历史的选择了。所以，书法的创造过程应包括鉴赏在内，书法家赋予作品以潜在的生命，而只有通过鉴赏者的鉴赏过程，作品所蕴含的一切才可能获得现实性，书法美才能显现出来，而鉴赏者也自觉不自觉地参加了创作。这就是书法鉴赏在整个书法创造中的地位。

第一节 摇书法鉴赏的特点

一、能动性

书法鉴赏是鉴赏主体通过观摩、品味书法作品而进行的一种审美活动，同其他艺术鉴赏一样，也是一种主客体之间的双向运动。在书法鉴赏中，一方面，书法作品作为审美客体，是鉴赏主体进行审美欣赏活动的对象和客观依据。另一方面，书法鉴赏是一种积极、主动的审美再创造活动，具有较强的能动性。从表面上看来，书法鉴赏似乎是一种被动的接受过程，其实不然。原因并不复杂，任何欣赏者的头脑都不是一面镜子、一张白板，原封不动地接受、复现整个书法作品，他总是将自己已有的人生经验、艺术素养与作品进行交流融合，补充修正，在同化与顺应中完成审美欣赏活动。沈尹默先生也是在《书法论丛》中说：“不论石刻或是墨迹，表现于外的，总是静的形势，而其所以能成为这种形势，却是动作的成果。动的势，今只静静地留在静的形中。要使静者复动，就得通过耽玩者想象体会的活动，方能期望它再现在眼前，于是在既定的形中，就会看到活泼地往来不定的势。

在这一瞬间，不但可以接触到五光十色的神采，而且还会感觉到音乐般轻重疾徐的节奏。”可见，“耽玩者想象体会的活动”过程实际上是与书法作品进行交流融合、补充修正的过程。书法史上留下了许多对前代书法的经典评语，是古人在欣赏过程中发挥联想和想象的最佳例证。如评论王羲之书法“如龙跳天门、虎卧凤阙”，评王献之书法为“美女婵娟，不胜罗衣”，评虞世南书法若“罗绮娇春，鹄鸿戏海”，评欧阳询的书法似“草里惊蛇，云间电发”；评怀素的草书如同“惊蛇走虺，骤雨旋风”。这些评语瑰丽新奇，都是由书家的作品而引发的联想和想象，完全是一种艺术的再创造，是鉴赏者主观能动性发生作用的结果。反之，鉴赏主体如果没有丰富的想象、联想作补充，像认字一样把书法作品只看成是一些抽象的符号，就谈不上对书法作品的鉴赏了。只有通过欣赏者展开想象和联想的翅膀，才能使作品中静态的“形”与动态的“势”结合起来，书法鉴赏才得以实现。

二、差异性

书法鉴赏是一种认识活动、思维活动，它带有很强的主观色彩。由于每个人的兴趣和爱好不同，立场和观点不同，文艺修养和思想意识不同，美感经验和心理素质不同，再加上时代、民族、阶级、个性、社会生活、政治哲学、道德观念、宗教信仰，以至年龄、职业等因素的影响和制约，在书法鉴赏中，就会产生出不同的感受、体会和意见。面对同一件作品，不同的鉴赏者褒贬不一；对同一件书法作品，同一个鉴赏者随着人生阅历的增长，文化修养、鉴赏能力的提高，其感受也会不尽相同。认识的主观性导致了审美的差异性，这是书法鉴赏活动的又一重要特点。

应该说，书法鉴赏差异性的存在是正常的，即使是历史上著名的书评家，也难免有偏袒失实、褒贬不公的现象。如颜真卿的书法，汲取了汉碑雄浑的气韵，自创新意，援篆入楷，熔铸出一

派雄浑质朴、庄严宽博的书风，在书史上无疑是独树一帜的大家。但对他书法的评价，却有褒有贬。如苏轼夸赞颜真卿书法“雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天纵，奄有汉魏晋宋以来风流。”更有人赞扬他“字如其人”，如《书林藻鉴》说颜书“如项羽挂甲，樊哙排突，硬弩欲张，铁柱特立，昂然有不可犯之色”；“平生碑刻正书，其峻耸如山岳，其利若戈戟，其严毅庄重，如端人雅士，垂绅正笏于庙堂之上”。而南唐李后主却讥笑颜书“有楷法而无佳处，正如叉手并脚田舍汉”，宋代的米芾言辞更为激烈，说“颜、柳挑剔，为后世丑怪恶札之祖，从此古法荡无遗矣”。对颜真卿这样的大书家，评价竟然如此悬殊，足见审美认识活动的差异性和主观性。又如，对元代大书家赵孟頫的评论就有三类，一类是因人废书，认为他以南宋宗胄身份仕元，有亏大节，故冯班《纯吟书要》说赵“为人少骨力，故字无雄浑之气”；李桢伯更讥诮赵体为“奴书”；傅山说：“予极不喜赵子昂，薄其人遂恶其书，近细视之亦未可厚非，熟媚绰约，自是贱态；润秀圆转，尚属正脉。”（《霜红龕集》）。另一类是极力褒扬，如明解缙以为“文敏神明英杰，仪凤冲霄，祥云捧日”，“天资英迈，积学功深，尽掩古人，超入魏晋”。这种盛誉之赞评，又从一个极端跳到了另一个极端，也很明显地带有主观上的好恶。还有一类持中立态度，如明王世贞说，“评者有奴书之诮，则太过，然直接右军，吾未信也”。又例，唐太宗李世民笃爱王羲之，对大王书法推崇备至，他说：“尽善尽美，其惟王逸少乎！观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反正。玩之不觉为倦，览之莫识其端，心慕手追，此人而已。”相反却极力贬低王献之，“观其字势疏瘦，如隆冬之枯树；览其笔踪拘束，若严家之饿隶”。李世民扬羲抑献，也带有明显的个人偏嗜与好恶。董其昌曾感慨地说：“昔人以翰墨为不朽事，然亦有遇与不遇，有最下最传者；有勤一生而学之，异世不闻声响者；有为后人相倾，余子

悠悠，随巨手讥评，以致声价顿减者；有经名人表彰，一时慕效，大擅墨池之誉者，此亦有运命存焉。”

三、批判性

鉴赏包括欣赏和批评两方面。欣赏与批评虽然都是一种审美活动，但欣赏往往只是凭观者对作品的感受、体味、领悟，从中获得审美的愉悦，他可以有自己的好恶，因此比较偏重于一种感性认识。而批评必须具有很高的审美能力和判断能力，从一定的立场、观点、方法出发，对艺术作品和创作这幅作品的艺术家进行由浅入深、由表及里、从整体到局部、从感性到理性的观察，剖析其成败得失，评价其是非功过；它必须爱憎不栖于情，喜忧不落于意，不偏于个人的好恶，从而作出一种比较合乎情理的评价。因此，从某种意义上来说，批评要比欣赏更富有理性的色彩。

人们一般都认为，欣赏重于情感，批评重于理性，前者是后者的基础，后者是前者的升华。其实不然，就书法鉴赏而言，欣赏与批评是一对孪生姊妹，伴随欣赏活动的始终。只要书法作品陈列出来，欣赏者即使不是行家，也总会评头论足。这种短时间的判断虽然简单、粗糙，但批评的色彩已经相当浓厚了。

总之，书法鉴赏是能动的、主观的，也是带有差异性、批判性的。我们承认书法鉴赏的主观性、差异性，并不等于说书法鉴赏只能是“仁者见仁，智者见智”，没有一定的标准和尺度。相反，书法鉴赏只有建立在相应的审美标准的基础上，其批评才会显示光华，其鉴赏才是正确的、有价值的。鉴赏过程中片面强调欣赏者的主观性而否定书法鉴赏的共同语言，或片面强调审美标准而排斥欣赏者的主观意识和判断，两者都是有害的。

第二节 摇书法鉴赏的标准

由于书法鉴赏的差异性和主观性，作为品评衡量一件作品成败得失的尺子，书法鉴赏的审美标准只能是相对的，它随着时代审美风尚的改变而改变，随着批评家立场和观点的改变而改变，也随着欣赏者审美趣味的改变而改变。以中和为美者，提倡温柔敦厚的书风；以自然为美者，提倡朴拙古雅的书风。有的崇尚形式美，有的崇尚内涵美；有的人尚法，有的人尚意。张怀瓘《书断·序》中谓：“昔之评者，或以今人逮古，质于丑妍，推察疵瑕，妄增羽翼，自我相物，求诸合己，悉为鉴不圆通也。”在书法鉴赏中“鉴不圆通”的现象，自古而然，于今更盛，悉观当今书评，八股式的乱捧或者莫名其妙的乱伐，都是存在的。那么如何才能找到一把比较合理的“尺子”呢？书法艺术相对的审美标准究竟是什么呢？

事实上，古代书论对书法审美标准已经有过很多的论述。如唐张怀瓘在《玉堂禁经》中提出的“天书第一用笔、第二识势、第三裹束，三者兼备，然后为书。”并在《文字论》中提出：“深识书者，唯见神采，不见字形。若精意玄鉴，则物无遗照，何有不通。”其后宋代的姜夔在《续书谱》中提出八条审美标准，其曰：“风神者，一须人品高，二须师法古，三须笔纸佳，四须险劲，五须高明，六须润泽，七须向背得宜，八须时出新意。”元代赵孟頫在《方鹏昆山志》中提出“学书有二：一曰笔法，二曰字形。笔法弗精，虽善犹恶；字形弗妙，虽熟犹生。学书能解此，始可语书也已”。明代项穆在《书法雅言》中提出“书有三要：第一要清整，清则点画不混杂，整则形体不偏邪；第二要温润，温则性情不骄怒，润则折挫不枯涩；第三要闲雅，闲则运用不矜持，雅则起伏不恣肆”。赵宦光在《寒山帚谈》中也提出“字有四法：曰骨、曰

脉、曰格、曰调。方圆肥瘦，我自能主，谓之骨；缓急从意，流转不穷，谓之脉；取法乎上，不蹈时俗谓之格；情游物外，不囿法中，谓之调”。清初傅山在《霜红龕集》中提出了“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离勿轻滑，宁真率毋安排”的四条标准。刘熙载在《书概》中也提出“凡书，笔画要坚而浑，体势要奇而稳，章法要变而贯”。王澐在《竹云题跋》中则提出“筋骨、血肉、精神、气脉八者全具，而后可为人，书亦犹是”。朱履贞在《书学捷要》中又提出“书有六要：一气质，二天资，三得法，四临摹，五用功，六识鉴”。周星莲于《临池管见》中则认为“字有筋骨、血脉、皮肉、神韵、脂泽、气息，数者缺一不可”。在品格上，古人又置神、逸、妙、能、佳，以五品划分高低、雅俗。综合以上所见，技巧的高低、功力的大小、品格的雅俗是品评书法艺术最基本的三大要素。据此，今人刘小晴提出“十大审美标准”如下：

一、点画的形质美

“用笔”是构成书法艺术最基本的物质因素。宗白华说：“中国字若写得好，用笔得法，就成功一个有生命有空间立体味的艺术品。”纵观历代书学理论，都是将“用笔”放在首位。清人《书法秘诀》云：“能用笔便是大家、名家，必笔笔有活趣。”从欣赏的角度来看，精美的用笔往往能给人以一种持续的审美愉悦，特别是墨迹中一些微妙的变化和富有内涵的质感往往能使人玩绎不尽，正如赵孟頫《松雪斋文集》中所谓：“学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意，乃为有益。”

二、笔调的韵律美

“韵律”就是用笔节奏的变化，它是指通过用笔的轻重、徐疾、肥瘦、动静以及墨色浓淡、枯润的变化所表现的一种空灵动荡的意境。书法艺术中一切性情和意蕴往往就是通过韵律流露在

字里行间，并感染给欣赏者，使本来无生命的形质变得富有生命的意趣，使本来无情感的点画变得富有情意，或明快、或隐晦，或强烈、或细腻，或豪放、或婉约，或沉静、或痛快，或热情、或冷峻。不论何种书体、何种风格，只有当其笔调中富有一种和谐的韵律时，才能活泼地展示出一个“舞”的世界，于跌宕顿挫中，交织着优美的旋律；于起伏动静中，洋溢着丰富的情趣。

三、用笔的力度美

“力度”是功力的体现，是驾驭笔墨技巧能力所体现的外在形式。不论何种风格，都必须以“力度”为基础。没有笔力，妍美的作品就会变得甜俗，质朴的作品就会变得荒率，秀媚的作品就会变得佻浮，丰腴的作品就会变得臃肿，即使是优美的形式也会变成丑恶的东西。

四、通篇的气势美

不论何种书体或风格，都贵有气势。气势美由笔势、体势、行气、章法所构成。一般地说，篆书、隶书、楷书势从内出，盘纤于虚，为无形之使转。草书则势从外出，盘纤于实，为有形之使转。而行书则介于真草之间，虚实并见，锋势时藏时露，体势时斜时正。“势”在书法艺术中有三个重要作用：一能产生笔力。力必须以气为凭借，有气自然有力；二使点画妥贴；三使血脉流通，精神贯串，意境活泼。有气势的作品能将全幅字贯注成一片，从而表现出一种精神团结的意境。

五、结构的形式美

“结构”是研究每一个字中点画与偏旁部首的搭配方法，是研究书法艺术形式美的重要组成部分，是在用笔的基础上进一步研究结体的奇正、疏密、虚实、长短、大小、阔窄、高低、肥瘦、开

合、伸缩、宾主、参差、错落的方法。结构在形式上虽然不主故常，千变万化，但其中却蕴含着一种内在的规律。其中平衡协调、对比和谐、多样统一是构成形式美的主要法则。结构的形式美是书法艺术欣赏的中介因素，它起着一种诱导作用。一切优美的形式能引人入胜，并逐渐向书法艺术的内在形式过渡；相反，一些不合情理的怪异之作，一些大胆随意挪动点画或偏旁部首而破坏了形式规律的谪厉之作，虽然能给人以一时的刺激，但不能给人以隽永的回味，甚至使人观而不赏，不愿卒读。

六、章法的布局美

章法的布局美具有先声夺人的优点，它能产生第一视觉效果。在欣赏和品评的审美活动中，映入眼帘，给人的第一印象便是通篇的章法和气势，因此优美的章法和优美的结构一样，也能通过它，产生出诱导、深化欣赏的作用。对于创作者来说，可以在这广阔的“空间天地”自由地驰骋自己的才华。章法的布局美虽然是一种处于表象的整体效果，但它却与内涵和局部之间保持着千丝万缕的联系，从而组合成一个完整而统一的网络关系。只有每个局部的细腻，才能显示出整体的完美，因此作为书法艺术的创作，不应只注重整体的第一视觉效果而忽视了局部的第二视觉效果；也不能只注意局部的精到完美而忽视了整体的气势。凡板滞、窒塞、松散、杂乱皆是章法布局的弊病。

七、形式的变化美

形式是否富有变化，是关系到作品是否成功的关键之处。变化包括点画、结构、章法等外形式的变异，这是书法艺术一个很大的特点。一个人的造诣愈深，其作品的变化就愈大；变化愈大，就愈觉无止境；愈无止境，给人的审美愉悦就愈无穷尽。王羲之的书法如神龙在天，矫变异常，出没无穷，乍显乍晦，若行

若藏，几令人莫测其端倪，从而达到一种炉火纯青的神变之境。正如虞世南《笔髓论》所谓：“字虽有质，迹本无为，稟阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主。故知书道玄妙，必资神遇，不可以力求也，机巧必须心悟，不可以目取也。”

八、内涵的意蕴美

所谓“意蕴”即在作品中溶入了创作主体的思想、意趣、个性、情感及其审美理想，从而使作品染上感情的色彩和自然的趣味。它是贯穿在整幅作品中的一种精神境界，它是超然于法度之外的一种心灵反映，是作品的“灵魂”。因此，从某种意义上来说，评判作品，其审美的最高标准并不是卓越的技巧，而是作品的“灵魂”。在这方面，古人已早有论说。可见“法”与“意”构成了书法艺术中最富有本质意义的两个方面，一如王僧虔《笔意赞》中曰：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”

九、人化的“自然美”

人化的自然美是一个书法家在创作过程中所达到的一种“从心所欲不逾矩”的“自由王国”的境界，是工之极、美之极、巧之极、奇之极，圆熟之极、绚烂之极、造作之极、雕凿之极。它看上去平淡质朴，却蕴藏了作者极大的功力。当一个书法家达到了这种境界，他才有资格抱着“游戏三昧”的“逸”的精神去从事书法创作，于“无为”、“真率”、“意不在书”和“不求工”的态度去创作一幅作品。总之，因物付物，纯任自然，天机流宕，变化从心，轻松自如，不着意于笔墨而神在意行，这种“无为”的创作可以说是书法艺术中最高创作境界。

十、风格的个性美

“风格”作为书法艺术创作的最终目标，在品评中就显得分外

愁、若喜，举止笑语间精神流露，风采毕见，满纸光彩！因此，“形神兼备”是书法艺术的追求目标。当我们以“十大标准”作为鉴赏书法的武器时，实际上也是把“形神兼备”作为品评、欣赏书法的主要内容，包括欣赏点画的线条美、结体的造型美、章法的整体美乃至由此而形成的全幅作品的意蕴美、风格美。

一、书法的形质

形质，是指书法的形体，是由用笔的轻重、急涩，点画的长短、高下、多寡、肥瘦，结构的疏密，以及分行、布白的虚实等形成的，是书法审美的重要范畴之一。

鉴赏书法时，表现于外的总是书法的形质之美。甲骨文的方折契刻、悬针垂韭，龟甲上疏密调和的布白，西周金文的肥笔波磔、错落自然的结体、浑然天成的布白，小篆均一的玉筋、严密整饬的结体、纵横匀称的布白，汉隶蚕头燕尾的纷翻波挑，晋书行云流水般的线条，唐楷那种庄重的结体，宋人行书那种写意的字态，明人那种求趣的字形，清人那种尚朴的结字，无一不追求形质美。在书法的形质上，不同书家有不同的风格、独特的形质美。胡昭、钟繇并师刘德升，虽然同出一门，却是“胡肥钟瘦”，胡书以肥为形质美，钟书则以瘦为美。书法史上的众多名家，各有自己的面目。大王内敛，小王外拓；颜书以丰筋胜，柳书以骨力胜；宋四家苏、黄、米、蔡也是各异形质，各逞美妙。

而书法的种种形质，无一不是从“法”中体现出来的。作为一种艺术形式，书法艺术是直接以“法”来命名的，可见，“法”在这门艺术中的重要性。苏东坡云“我书意造本无法”，但后人以为坡翁之“无法”本身就是“一法”，亦即所谓“无法即有法”。因此，鉴赏书法的形质美，首先是看书法作品是否“得法”，包括鉴别、分析书法作品的笔法、墨法、字法、章法，以及由此而展现出的笔力（筋骨）、气韵、造型、整体的美。

（一）由笔法看笔力

汉字是书法的表现对象，它由点画组成，点是线的浓缩，线是点的延伸。书法中汉字的点画是用一种特殊的工具——毛笔来表现的。如果用笔方法对路，得心应手，就能写出质量很高而富于变化的线条来。书法中强调笔法的根本目的，在于使写出来的线条具有高质量。

首先，笔力是点画形质美的主要因素。所谓“笔力”是指书写的线条在人心唤起的力感。笔力雄健者，“力透纸背”、“入木三分”，这样才能给字以骨骼，生出形势的美妙来。对笔力的重视，古今皆然。如唐太宗李世民《论书》中说：“今吾临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生耳。”他批评笔力柔弱者是“行行如萦春蚓，字字如绾秋蛇”。又如，近人胡小石说：“有一要义，须深切注意者：凡用笔作出之线条，必须有血肉，有感情。易言之，即须有丰富之弹力。刚而非石，柔而非泥。取譬以明之，即须如钟表中常运之发条，不可如汤锅中烂煮之面条；如此点一画始能破空杀纸，达到用笔之最高要求。”再如，宗白华先生在《中国书法里的美学思想》中谈到：卫夫人在《笔阵图》里说，点如高峰坠石，磕磕然实如崩也。这是何等石破天惊的力量！一个横画不说是横，而称为勒，是说它的“势”，牵缰勒马，跃然纸上。美就是势、就是力，就是虎虎有生气的节奏。

笔力雄健，不仅使字形有立体感，具有形势美，又使字形具有生命力，显示生命的美。无笔力者，则病态苍白，了无生机。早在汉代蔡邕的《九势》中就说：“下笔用力，肌肤之丽。”沈尹默先生解释说：“蔡邕的这两句话，乍一看来，不甚可解；但你试思考一下，肌肤何以得丽，便易于明白。凡是活的肌肤，它才能有美丽的光泽；如果是死的，必然相反地呈现出枯槁的颜色。有力才能活泼，才能显示出生命力，这是不言而喻的事实。”

“笔力”之“力”，传统书论中往往称为“骨力”、“筋力”。所谓“筋力”，就是点画坚韧遒劲，具阴柔之美；所谓“骨力”，就是点画铁画银钩，坚实有力，富阳刚之美。筋和骨都是使线条具有力感的主要因素。刘熙载说：“字有果敢之力，骨也；有含忍之力，筋也。”颜真卿《述张长史笔法十二意》中又提到：“力谓骨体，子知之乎？曰：岂不谓超笔则点划皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎？长史曰：然。”而早在晋代时，卫夫人《笔阵图》中就说：“善笔者多骨，不善笔者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”

体现笔力的因素还有“立体感”和“涩感”等。米芾说：“得笔，则虽细为髭发亦圆；不得笔，则虽粗如椽亦扁。”这里所谓的“圆”即“立体感”。具有“立体感”的点画线条深沉厚重，即使细如发丝，也有“入木三分、力透纸背”之妙；扁薄浮浅的线条，写得再粗，也是像条布带，毫无力感可言。所谓“涩感”，是指点画行进中遇到了强劲的阻力，好似逆水行舟不进则退般给人心理上的一种力感。刘熙载《书概》中说的“惟笔方欲行，如有物拒之，竭力与之争，斯不期涩而自涩矣”便是对涩感这一审美意趣的追求。

其次，点画的形质美还体现在用笔的节奏感上。唐代张怀瓘在《书议》中曾把书法称为“无声之音”，主要是指书法用笔轻重徐疾，抑扬顿挫，就像音乐一样能唤起鉴赏者的节奏感。人对节奏最敏感的器官固然是听觉，但人的视觉也具有一定的节奏感受能力。作为视觉艺术的书法中，节奏主要是利用既连续又有规律变化的点画线条，引导人的视觉运动方向，控制视觉感受的变化，给人的心理造成一定的节奏感受，并由此而产生一定的情感活动。“一画之间，变起伏于峰杪，一点之内，殊衄挫于豪芒”就是线条节奏感的形象展现。

再次，点画呼应也是体现线条形质美的因素之一。呼应是指

点画相互之间的关系，“起笔为呼，承笔为应”。用笔讲究“笔断意连”，“笔断”使点画有起有止，起止有度；“意连”使点画有呼有应，启承分明。这种或断或连，似断还连，上下呼应，左右顾盼的线条，成为一种“有意味”的形式，往往能表现出书法家的种种情绪意志，风神状貌，使作品具有特殊的美感力量。如果点画只是机械地拼凑在一起，互不关联，就只是“图写其形，未能涵容，皆支离而不相贯穿”。

（二）由墨法看墨韵

包世臣认为“墨法尤书艺一大关键”。康有为在《广艺舟双楫》中也说：“书若人然，须备筋骨血肉，血浓骨老，筋藏肉莹，加之姿态奇逆，可谓美矣。”书法是表现生命节奏和韵律的艺术，非常讲求筋、骨、血、肉的完满。字的“血肉”就是纸上水墨。墨虽然只是一色的黑，但在书法作品中却是富于变化、多姿多彩的，它往往能以黑白、干湿、浓淡的变化，造成水晕墨华、明暗远近的艺术效果，古人称之为“墨韵”，即墨的神采、韵味，也称之为“墨分五彩”，即“渴”、“润”、“浓”、“淡”、“白”。

关于“黑”与“白”，著名的说法有“知白守黑”、“计白当黑”等，是说一件书法作品中，空白处也是作品的有机组成部分，书法中的章法，讨论的就是黑白处理的问题。关于“浓”与“淡”，有个基本要求，即大至一幅作品，小至一个字，总要墨色和谐，各尽其妙。浓墨欲其活则墨彩艳发，气韵深厚；淡墨欲其华，则神采焕发，元气淋漓。只有水墨调和，墨彩绚烂，才能达到筋丰骨劲、脉气贯通的境界。关于“渴”与“润”，也有个基本要求，即用墨时要做到先润后渴、渴润结合，给人以苍劲之感的效果。

墨法虽有种种变化，但用墨要始终受到笔的控制，做到“墨到之处皆有笔在”。清代沈宗骥《芥舟学画编》说：“用墨秘妙，非有神奇，不过能以墨随笔，且以助笔意之所不能到耳。盖笔者墨

之帅也、墨者笔之充也；且笔非墨无以和，墨非笔无以附。”这段话对墨法和笔法的密切关系做了很好的说明。因为以笔控墨，作者才能用墨自如，而不会受制于墨；以笔控墨，才能真正做到“意在笔先”、“心手相应”，避免“有墨无笔”的现象。

墨法的浓淡枯润能传达出书法作品的意境美。书法是在黑白世界中表现人的生命节律和心性情怀，在素绢白纸上笔走龙蛇，留下莹然透亮的墨迹，使人在黑白的强烈反差对比中，虚处见实、实处见虚，从而品味到元气贯注的单纯、完整、简约、精微、博大的艺术境界。作品中的墨色或浓或淡、或枯或润，可以造成或雄奇、或秀媚的书法意境。润可取妍，燥能取险，润燥相杂，就能显出字幅墨华流润的气韵和情趣。清代的书画家郑板桥的书品格调高迈，意境不同凡俗。究其原因，除了人品清正、书法用笔天真毕露、章法追求乱石铺街的自然生动以外，还与他非常考究墨的浓淡枯润有关。他的“六分半”书，墨色用得浓，不凝滞，若春雨酥润；枯不瘠薄，似古藤挂壁，给人以流通照应、穠纤间出的意境美感受。同时，墨色的或浓或淡的追求，在一定程度上又体现出书法家不同的艺术品格和审美风范。清代的刘石庵喜好以浓墨写字，王梦楼善于用淡墨作书，“时有浓墨宰相、淡墨探花之目”。现代书法家都十分讲究墨色的浓淡转换、枯润映衬，力求造成一种变化错综的艺术效果，表现出空间的前后层次，从而达到了笔歌墨舞的美的境界，形成各自不同的艺术风格。

（三）由结体看造型

有人说书法是一种以汉字为载体的线条造型艺术，可见汉字的结构造型，在书法中具有相当的重要性。书法家如何使用点画，在有限的空间中别出心裁地进行组合或分割，把有固定结构的汉字“塑造”得有特色、有感情，是体现书家个人风格和衡量书家水平高低的重要尺度。而人们欣赏书法，一般不会去全孤立地

看字的点画线条，而是欣赏每个字的结体造型。正如明代陶宗仪在《书史会要》中所说：“夫得不偿失，兵无常势，字无常体：若坐，若行，若飞，若动，若往，若来，若卧，若起，若日月垂象，若水火成形。倘悟其机，则纵横皆成意象矣。”我们看王羲之在《兰亭序》中写的二十个“之”，尽管该字点画简单，姿态却各不相同，极尽变化之妙，充分表现了结构的造型美。

“结体”，古人也称之为“结构”、“间架”、“分布”、“结字”等，是“指字点画之间的联结、搭配和组合，以及实画和虚白的布置”。要使笔下的字写得有风度、有韵致，点画之间的组合，必须处理好主次关系、欹正关系、违和关系、虚实关系。

主次关系中要求写好主笔。清刘熙载说：“画山者必有主峰，为诸峰所拱向；作作者必有主笔，为余笔所拱向。主笔有差，则余笔皆败，故善书者必争此一笔。”清朱和羹也说：“作字有主笔，则纪纲不紊。写山水家，万壑千岩经营满幅，其中要先立主峰。主峰立定，其余层峦叠嶂，旁见侧出，皆血脉流通；作书之法亦如之，每字中立定主笔。凡布局、势展、结构、操纵、侧泻、力撑，皆主笔左右之也。有此主笔，四面呼吸相通。”

欹正关系在结体的变化中起着很大的作用。唐孙过庭说：“至如初学分布，但求平正，既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。”平正使结构趋于稳定，欹侧使结体富有变化。“欹”与“正”在每一个字中总是互为依赖地存在着，没有平正之笔的稳定之态，显不出欹侧之笔的生动之美，没有欹侧的姿态，感觉不到平正的重要。笔笔平正，固然呆板；笔笔欹侧，则字形堕落。自“宋人尚意”之风大盛之后，凡是有成就的书家追求欹侧之美成为不衰的风尚，然而都能处理好“似欹反正”的关系，达到矛盾的统一，取得新的和谐。那么如何能达到这个境界呢？刘熙载说：“书宜平正，不宜欹侧。古人或偏以欹侧胜者，暗中必有拨转机关者也。画诀有‘树木正，山石倒；山石正，树木倒’，岂可执一木一

石论之。”这正体现了人们的习惯审美心理：一个字的众多欹侧之笔，一定要借助于某几处平正之笔展开活动，才能取得“似欹反正”的效果，这就是“拨转机关”之所在，也就是清末李瑞清先生所说的“其要在得书之重心点也”。如索靖《月仪帖》，在以欹侧取姿取势的行草中，可以使几个字处理得特别欹侧，然而它们并不孤立与突兀，必然受到上下左右其他字的干预与影响，或更鼓其气而畅其势，或遏其势而救其坠，从而在更大的范围内取得新的平衡与和谐。

结体时点画的长短、粗细、方圆，参差不一，互不相同，即为“违”，反之则为“和”。为了追求变化，在一个字中过分地讲究点画的“违”，就会出现彼此侵犯干扰的“杂乱无章”的现象。应如孙过庭所说的“违而不犯”，用“和”来约束住过分的“违”，这样的“违”才是恰如其分地追求变化。反过来，如果“求稳怕乱”，一味追求每个字与每个字之间与内部各点画间的整齐划一，那么书法创作就难以形成生动活泼的局面，因此，孙过庭同时提出了“和而不同”的要求：在统一中求变化，在整体中管局部。“违而不犯”、“和而不同”是矛盾的统一，具有灵活的辩证关系。一般说来，静态的书体如篆、隶、楷的结体偏于“和”；动态的书体如行、草的结体偏于“违”。风格温雅的书法，结体较“和”，风格豪放的书法，结体较“违”；但不管倾向如何，成功的书家，总不违背“违”与“和”的原则。

“虚”、“实”关系就是研究点画之间的空白处理。不同的艺术意趣与意境，全赖于对空白的处理。实处之妙，皆由虚处而生，虚实相依相生，相映成趣，给欣赏者留有审美想象的广阔天地。邓石如“计白当黑”说，便是这一美学原则的具体运用。也就是有笔墨处重要，无笔墨处也重要；字里行间均有笔墨，有情趣。字的空间的匀称、布白停匀和字形点画具有同等的审美价值。在“虚实”处理上，书法强调合理而巧妙地安排“开合”，正如宗白华

先生所说的“合中有开，实处见虚，就打破了闭塞性，避免了局促感，空间美被充分表达出来了”。颜体字中宫敞豁，颇有恢宏之气；柳体字中宫收紧，就有劲健之势。《泰山金刚经》平画宽结，很有坦荡之气概；《张猛龙碑》斜画紧结，顿生峻急之感……而这些书家和碑版所书的都是标准的汉字，却因空间虚实的不同处理，作用于人的感受是多么的悬殊。宗白华说：“汉字升华为书法艺术后，在极有限的方块范围里，经过点画有限的移动，却造成了如此丰富变化的空间意趣，成为一个有生命的空间立体味的艺术品。”

（四）由章法看整体

构成书法艺术整体美的重要因素是章法。所谓章法，是指在安排布置整幅书法作品中，字与字、行与行之间呼应、照顾等关系的方法。古人称章法为布白。通常“布白有三：字中之布白，逐字之布白，行间之布白”。一字之中的点画布置和一字与数字之间的布置的关系称为“小章法”，整幅字的布置称为“大章法”。

明张绅《法书通释》说：“古人写字正如作文有字法、有章法、有篇法，终篇结构首尾呼应。故云：一点成一字之规，一字乃终篇之主。”明董其昌《画禅室随笔》也说：“古人论书以章法为一大事，盖所谓行间茂密是也。余见米痴（米芾）小楷，作《西园雅集图记》，是纨扇，其直如弦，此必非有他道，乃平日留意章法耳。右军（王羲之）《兰亭序》，章法为古今第一。其字皆映带而生，或大或小，随手所如，皆入法则，所以为神品也。”清刘熙载《艺概》则说：“书之章法有大小，小如一字及数字，大如一行及数行，一幅及数帖，皆须有相避相形、相呼相应之妙。”又说：“凡书，笔画要坚而浑，体势要奇而稳，章法要变而贯。”可见古人对章法是很重视的。章法的布局美在于“无笔笔凑合之字，无字字叠成之行”。它们之间应有内在的联系，通篇体现出连络呼应，流贯通

气，构成生动自然、和谐统一的整体，符合构图形式美的法则。如王羲之的《兰亭序》，终篇结构，首尾相应，上下画之间，笔意顾盼，前后行之间，行气连贯；结体偃仰起伏，似欹反正，句式整齐变化，若断还连；所以在布局上达到了上下承接，左右照应，打叠成一片，通篇收到了团聚不散的效果。它像一支优美抒情的曲子，是那样的完整、精妙、和谐，令人赏心悦目，悠然神远。一幅书法作品，如果点画与点画之间，顾盼呼应；字与字之间，遂势瞻顾；行与行之间，递相映带，那么整幅作品就会显得意气相聚，精神挽结，而给观赏者以一种笔势流畅、气息贯注、神完气足的艺术感受。所以章法虽是一个独立的部分，但却与运笔的节奏、墨韵的变化，以及笔力的强弱、气势的大小，乃至结构的好坏、意境的深浅等诸方面有着密切的关系。一幅作品就是一个统一的整体，它通过字形的大小、长短、伸缩、开合以至用笔的轻重徐疾的节奏、墨韵的浓淡枯润的变化，在笔势的管束下，组成一个平衡而统一的有机整体。这就是章法之妙所在。

二、书法的内蕴

书法的内蕴，可以包括两方面的含义，一是书法通过纵横有象的线条表现，产生图画般的审美效果；二是书家在作品中表现出来的审美情趣（情调）和审美理想（境界）。一件优秀的书法作品既要概括地表现天地万象的神采风貌，又要灌注书家的心性和性情。古人在书论中经常谈到的品格、神采、骨气、性情、意象、气韵、风格等，都属于内蕴美的范畴。王僧虔在《笔意赞》中篇首警策之言便是：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者，方可绍于古人。”与形质相比较，书法以讲神采为主、为上，神采等内蕴之美要高于筋骨血肉等形质之美。鉴赏书法的最高境界，应该是对书法作品内蕴之美的理解与欣赏。

（一）品格

书法讲究品格。品格或指书家的人品，或指书法的品第、格调等。清朱和羹在《临池心解》中说过：“学书不过一技耳，然立品是第一关头。品高者，一点一画，自有清刚雅正之气；品下者，虽激昂顿挫，俨然可观，而纵横刚暴，未免流露诸外。故以道德、事功、文章、风节著者，代不乏人，论世者，慕其人，益重其书，书人遂并不朽于千古。”书法的美与丑、高与下是与书家品格的美与丑、高与下相关相联的，这是书法审美的一个重要特点。宋代的蔡京，书法有相当高的造诣，但是人品卑劣，其书不被后人看重。董其昌说，蔡京“书法似米南宫，以其人掩书”。据说宋四家，本指苏轼、黄庭坚、米芾、蔡京，但因蔡京品格卑劣，后人以蔡襄代蔡京。明张丑《管见》云：“宋人书例称苏、黄、米、蔡者，谓京也。后世恶其为人，乃斥去之而进君谔书焉。君谔在苏、黄前，不应列元章后，其为京无疑矣。京笔法姿媚，非君谔可比也。”元代赵孟頫以书名天下，篆籀分隶真行草书，无不妙绝古今，但是后人也因其为宋宗室而降元，甚轻其品节，或轻其书艺。这些例子都表明，传统书法审美中都以人品作为重要的审美标准。

重其人而益重其书者，书学史上也不乏其例。李瑞清在《玉梅花盒书断》中说：“学书先贵立品。右军人品高，故书入神品。决非胸怀卑劣而书能佳，此可断言也。”颜真卿因其人品高而其书更为人所重。蒋衡说：“颜鲁公忠义大节，唐代冠冕，故书如端人正士。”宋欧阳修说：“斯人忠义出于天性，故其字画刚劲独立，不袭前迹，挺然奇伟，有似其为人。”这又可以看到人品与书艺兼美者，受到人们何等的推崇！

“品格”在传统的书艺鉴赏中往往还指书法的品第、等级、格调。项穆《书法雅言》专立“品格”一篇，分为五等，即“正宗”、

“大家”、“各家”、“正源”、“傍流”，并云，“并列精鉴，优劣定矣”。南朝梁庾肩吾曾著《书品》一卷，载汉至齐梁能真、草者一百二十三人，分为九品。唐李嗣真《书后品》分为十品，其中“逸品”为李嗣真所创。唐张怀瓘又在《书断》中设三品：神品、妙品、能品。宋朱长文认为，如果分品太繁则乱，其升降失中者多，品简则易推，所以在《续书断》中也设神、妙、能三品，并为其定义：“此谓神、妙、能者，以言乎上、中、下之号而已，岂所谓圣神之神、道妙之妙、贤能之能哉！就乎一艺，区以别矣，杰立特出，可谓之神；运用精美，可谓之妙；离俗不谬，可谓之能。”自庾肩吾开始的这种品定书法等级的做法影响深远。一直至清包世臣也曾将清代书家分为五品九等，并诠释五品：平和简净，遒丽天成，曰神品；酝酿无迹，横直相安，曰妙品；逐迹穷源，思力交至，曰能品；楚调自歌，不谬风雅，曰逸品；墨守迹象，雅有门庭，曰佳品。包世臣的分品，又有同一书家的书法分属不同书品的，如邓石如之隶及篆书属“神品”，而邓石如的分书、真书，又归之“妙品上”，而其草书则归之“能品上”。其后康有为撰《广艺舟双楫》，在《碑品》中又对南、北朝碑品列，分六品十一等。

（二）意象

意象是指书法作品所展现的“艺象”。这种“艺象”是从观察现实的审美表象，通过书家心智的抉择、情意的统一产生出来的。

我国古代书论，很早就强调从大自然中攫取天地万物之意象，化而为书。东汉蔡邕说：“夫书肇于自然。”又说：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书。”纵横可象自然万物之美者，方得谓之书，谓之书法艺术。张旭见担夫争道、闻鼓吹、睹

结、形质与神采交融、情感与理趣的汇合。这便是书法意境的创构。

（三）神采

神采，指书法作品中表现出来的精神和风采。在古代书论中神采，或称为“精气神”，或称为“风神”。

书法形质容易把握，但神采却隐而难辨。唐代张怀瓘在《书议》中说：“夫草木各务生气，不自埋没，况禽兽乎？况人伦乎？猛兽鸷鸟，神彩各异，书道法此。”书法贵法象，象中露神采。书法家虽是书写一幅字，但字已不是表达概念的符号，而是表达物象的结构和生气勃勃的势态，或进而是精神飞扬的血肉生命。书家所显现的神采，可以分为三级：如草木生气勃郁是书法的一种神采；如果进而像龙、虎、鹰、鸷般显示生命的动势和洒落，是高一级的神采；如果再进而把书作为人，那么就可以抒情写志，喜怒哀乐一寓于书中，进入最高的一级。

然则书家怎样才能获取“神采”呢？清朱和羹《临池心解》云：“作字以精、气、神为主。落笔处要有力量，横勒处要波折，转捩处要圆劲，直下处要提顿，挑越处要挺拔，承接处要沉着，映带处要含蓄，结局处要回顾。操之纵之，六辔在手，解衣磅礴，色舞眉飞。”可见要操纵笔法，给字以力量，给字以生命，最后又落到书如人然，“解衣磅礴，色舞眉飞”。清王澐《论书剩语》云：“作字如人然，筋、骨、血、肉、精、神、气、脉八者备而后可以为人。”宋苏轼《论书》云：“书必有神、气、骨、肉、血，五者阙一，不成为书也。”总之，作字要赋予字以生命，赋予生命以形象，赋予形象以动作和情感。书法要像人那样有骨、筋、血、肉，形体健全，然后才会气足神完，具动静之状，表刚柔之情。宋代朱长文《续书谱》还专设一节讨论“风神”。他提出八种做法：一须人品高，二须师法古，三须笔纸佳，四须险劲，五须高明，六须润

泽，七须向背得宜，八须时出新意。最后朱长文仍是用书若人然来拟喻书法的种种风神，“自然长者如秀整之士，短者如精悍之徒，瘦者如山泽之癯，肥者如遗游之子，劲者如武夫，媚者如美女，欹斜如醉仙，端楷如贤士。”各具形状，各显不同的风神，也即各显不同的神采。

明代丰坊的《笔诀》云：“书有筋骨血肉。筋生于腕，腕能悬，则筋骨相连而有势，骨生于指，指能实，则骨体坚定而不弱。血生于水，肉生于墨，水须新汲，墨须新磨，则燥湿停匀而肥瘦适可。然大要先知笔诀，斯众美从之矣。”丁文隽《书法精论》又进而详其理：“人之骨支形体，筋司动转，骨贵劲健，筋贵灵活，必须点画劲健灵活，纵横无碍，见刚柔之情，生动静之态，自然神气完足。故曰筋骨相连而有势，势即赅刚柔动静之情态而言之。书以点画为形，以水墨为质，于人筋骨血肉同属于质，于书则筋骨所以状其点画，属于形，血肉所以言其水墨，属于质。无质则形不生，无水墨则点画不成。水湿而清，其性犹血，故曰血生于水。墨浓而浊，其性犹肉，故曰肉生于墨。血贵燥湿合度，燥湿合度谓之血润。肉贵肥瘦适中，肥瘦适中谓之肉莹。血肉惟恐其多，多则筋骨不见。筋骨惟患其少，少则神气全无。必须四质停匀，始为尽善尽美。然非智巧兼优，心手双畅者，不克臻此。”

书法重神采，又进而讲究神化，讲究化境。项穆在《书法雅言》中，曾专立“神化”一篇予以阐述。他说：“人之于书，形质法度，端厚和平，参互错综，玲珑飞逸，诚能如是，可以语神矣。”又云：“书之为言散也，舒也，意也，如也。欲书必舒散怀抱，至于如意所愿，斯可称神。书不变化，匪足语神也。所谓神化者，岂复有外于规矩哉？规矩入巧，乃名神化，固不滞不执，有圆通之妙焉。”在项氏之前孙过庭有过“五乖五合”之说，五乖是：心遽体留、意违势屈、风燥日炎、纸墨不称、情急手阑。“若五乖同萃，思遏手蒙。五合是：神怡务闲、感惠徇知、时和气润、纸墨相发、

偶然欲书。五合交臻，神融笔畅，畅无不适。”又有“三得”之说，即“得时”、“得器”、“得志”。“五合三得”，则书家妙逸忘情，墨洒神凝，此时心、手、笔、纸、墨、形、神，都已达到高度默契，形与心手相凑，而忘神之所托了。王羲之写《兰亭序》时，春日融和，雅客咸集，可谓“得时”，又有茧纸和鼠须笔，可谓“得器”，又深味人生之意义，可谓“得志”，从而逸兴神飞，心手双畅，物我无间，写下了天下第一行书《兰亭序》。可以说《兰亭序》等杰作即是这种相时而动、五合交臻后的神化之作。

（四）气韵

宗白华先生说：“气韵，就是宇宙中鼓动万物的‘气’的节奏、和谐。”书法中的气韵，是指书法作品中的生气、气势、韵味、韵致等，是书家撷取节奏化、韵律化的意象，又化入自我，并通过线条的律动传达出来的节奏，使欣赏者有一种音乐感，一种味之无穷、想象丰富的美感。

中国画论中有谢赫的“六法”，居首一法即是“气韵生动”。书法作品也以得气韵，气韵生动、高逸为上，而书法审美也以气韵之有无、高下、厚薄而分判。刘熙载《艺概》评王右军书法，除了从“力”着眼，还从“韵”上品评，认为“韵高千古”。康有为《广艺舟双楫·述学》谓张裕钊书法“其神韵皆晋、宋得意处，真能甄晋陶魏，孕宋、梁而育齐、隋，千年以来无与比”；谓邓石如书法“其气息规模，自然高古”。在碑刻方面，康有为赞扬《云峰山石刻》“体高气逸，密致而理通，如仙人啸树，海客泛槎，令人想象无尽。若能以作大字，其秾姿逸韵，当如食防风粥，口香三日也”。叶昌炽也曾评唐碑的气韵有一变化过程，他说：“唐碑至会昌（武宗年号，引者注）以后，风格渐卑，气韵渐薄。”

“‘韵’者即有余不尽。”（黄庭坚语）书法作品之气韵，是一种节奏、韵律，是书法家通过自己的慧心把节奏化、韵律化的自然

从书法艺术中表现出来，在节奏、韵律中传达出生气、气势、韵味、韵致，使欣赏者从中获得一种音乐感、节奏感，从而产生丰富的联想、想象，体味无穷。张旭就是听见鼓吹的音节，看到舞蹈的姿势，并与行笔往来的轻重疾徐理通神会，从而表现出这种节奏和韵律之美，从而体会到其书法作品中的气韵。

气韵又有“内气”、“外气”之分。“内气”是从一字有气势、有韵味而言，“外气”是指字与字、行与行乃至整幅作品联络照应有气势、有韵味。要使每字有气势、韵味，就要在点划之间巧施匠心，将其疏密、轻重、肥瘦等调停和谐，使之错落有致。要使一幅作品有气势韵味，就要有更高的艺术技巧，纯熟地运用书艺辩证法，安排其虚实、疏密、管束、承接、映带、错综等。正如清代蔡和在《学书要论》中云：“一字八面流通为内气，一篇章法照应为外气。内气言笔划疏密、轻重、肥瘦，若平板散涣，何气之有？外气言一篇虚实、疏密、管束、接上、递下、错综、映带，第一字不可移至第二字，第二行不可移至第一行。”这是一种高超技法的操纵、驾驭。

古代书家讲“气”，又往往是“精气神”结合。蔡襄说：“学书之要，惟取神、气为佳；若模象体势，虽形似而无精神，乃不知书者所为耳。”清朱和羹《临池心解》：“作字以精、气、神为主。”气韵又与“骨气”相联。刘熙载说：“书之要，统于‘骨气’二字，骨气而曰洞达者，中透为洞，边透为达。洞达则字之疏密肥瘦皆善。”

（五）情性

情性，是指书法传达出来的精神、意趣等，是书家性情在书法作品中的流露和表现。扬雄云：“书，心画也。”蔡邕说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”清代刘熙载《艺概》说“故书也者，心学也”，“写字者，写志也”，而且响亮地

喊出：“笔性墨情，皆以人之性情为本。是则理性情者，书之首务也。”无独有偶，康有为在《广艺舟双楫》中强调：“能移人情，乃为书之至极。”把书法的抒情写志作为第一要务，把书法能够移人情性作为至极，这是对书法抒情性质及其重要性的深刻认识。今人潘伯鹰也说得好：书家以其自己的各方面生活与书法打成一片，甚至融合而不可分。他们的一切悲欢、喜怒、歌颂和谴责，连接到内在的精神世界都隐隐约约地、但却是真实地蕴蓄在笔画之中。可见由书家之情性为本，熔铸入书中而成笔性墨情，是一个真正书家的真正创作，而从书法作品中欣赏到笔性墨情，进而返观书家的情性也是一个真正的鉴赏家的真知鉴赏。

要使笔墨有情性，首先书家要有自己的情性。清朱和羹《临池心解》中云：“作书要发挥自己性灵，切莫寄人篱下。”而书奴之书作不仅形质是他人的，无本家面目，即使其中的笔墨情性也无“自我”在。其实不仅不同的书家其笔墨情性各异，即使同一书家不同作品也有各自的情性。如孙过庭剖视王书，情多怫郁者是《乐毅》，意涉瑰奇者是《画赞》，怡怗虚无者是《黄庭经》，纵横争执者是《太师箴》，思逸神超者是《兰亭》。又若观颜真卿书《祭侄稿》，因感情郁结，为忠愤所激发，书法中抒写了激愤、悲怆、哀思的情感。有人谓“严原《祭侄稿》更胜《座位帖》，论亦有理。《座位帖》尚带矜怒之气，《祭侄稿》有柔思焉，藏愤激于悲痛之中，所谓‘言哀已叹’者也”。古代鉴赏家从颜真卿抒发同一激愤情调的作品中，还能独具慧眼，析其差别，实是令人赞叹。

然而书家发挥自己的性灵，又要通过形质来表现，以置形来抒情、写志、遣怀。书法家把自己的情性熔铸在点画、线条之中。以真书中的点来说，可比作为字之眉目，有向有背，随字异形，借其顾盼传达出精神。横直画乃字之体骨，欲其坚正匀静，有起有止，所贵长短合宜，结束坚实，而撇捺就化为字之手足，挑剔化为字之步履，在伸缩异度、变化多端、翩翩自得中，流露精神

风采。点划如此，那么结字、行间、布白也可以寄情寓性的。

书法家的笔墨性情也是千变万化、巧妙无穷的。元代陈绎曾在《翰林要诀》中指出：“喜怒哀乐，各有分数。喜则气和而字舒，怒则气粗而字险，哀则气郁而字敛，乐则气平而字丽。情有重轻，则字之敛舒险丽亦有浅深，变化无穷。”这是说出情性之喜怒哀乐和字之敛舒险丽有一定关系，且又变化无穷。明代解缙在《春雨杂述》中也说过：书法创作时，“喜而舒之，如见佳丽，如远行客过故乡，发其怡；怒而夺激之，如抚剑戟，操戈矛，介万骑而驰之也，发其壮。哀而思也，低回戚促，登高吊古，慨然叹息之声；乐而融之，而梦华胥之游，听钧天之乐，与其笙瓢陋巷之乐之意也”。笔墨情性之千变万化，灵活多变，妙不可测，此正可以窥书法艺术的精蕴。

值得指出的是，书法各种书体都可以显示笔墨情性，但是又以草书艺术最能传达书家的笔墨情性。唐代书论家孙过庭说：“虽篆、隶、草、章，工用多变，济成厥美，各有攸宜：篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务检而便。然后凜之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅。故可达其情性，形其哀乐。”然而草书最具抒情性，最善抒情写志。刘熙载在《艺概》中曾引苏东坡和庄子的话加以精辟地阐述：“观人于书，莫如观其行草。东坡论传神，谓‘具衣冠坐；敛容自持，则不复见其天’。《庄子·列御寇》篇云，‘醉之以酒而观其则’。皆此意也。”一个人的性格情性支配着这人的行动，做什么与怎样做。草书就如人坐卧行立，揖逊忿争，乘舟跃马，歌舞擗踊，一切动态都可以流露出个性特点。只有在行动中，才能更好地表现性情，敛容自持就不易流露真情，庄子的“醉之以酒而观其则”也是说的这一点。另一方面，草书充满强烈的运动感，如电掣雷奔，龙蛇出没，鹰搏隼击，夏云变幻，这是对事物、生命运动的最充分的体现，为其他书体所不及。因此运用草书线条的强烈的运动节奏，可以较

自如地传达出书家内心情感的起伏变化。

（六）风格

风格，是指从书法作品的整体上所呈现出来的代表性特点，是由书家的主观方面的特点和作品的内容、笔墨技巧所表现的形质、神采等融汇后显示的一种独特的风貌。

中国书法最讲究有自己的面目、精神、风采，最贬斥那些亦步亦趋的“奴书”。因此书家讲究融汇前人而变化，表现出独特的书艺风格来。只有使书艺具有鲜明的艺术个性，具有独创的风格，才算得上是一位真正的书家。书法史上书法家们各施匠心，深造自得，形成各种风格，如奇花争艳，异峰峙立。萧衍《古今书人优劣评》曾通过比喻的方式评论三十多位书家不同的风格：钟繇书如云鹄游天，群鸿戏海，行间茂密，实亦难过；王羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙，故历代宝之，永以为训；蔡邕书骨气洞达，爽爽如有神力；韦诞书如龙威虎振，剑拔弩张……虽然不是一种精密的分析，但是让我们可以意会到这些书家的书风特点是互不相同的。我国数千年的书学史上，书法家创造了各种风格，美不胜收。

不同时代所形成的书风各有其特点。汉代的书法表现出气势的雄厚，魏晋南北朝的书法则表现出潇洒神韵，隋唐书法崇尚法度，宋人书法推崇写意，元人书法重视意态，明人书法注重雅趣，清人又尚质朴。古代书法家又常以唐代为界，将书法分为两大阶段，显示不同书风特点。王澐说：“唐以前书，风骨内敛；宋以后书，精神外拓。”而康有为所述最为典型，书法“自唐为界，唐以前之书密，唐以后之书疏；唐以前之书茂，唐以后之书凋；唐以前之书舒，唐以后之书迫；唐以前之书厚，唐以后之书薄；唐以前之书和，唐以后之书争，唐以前之书涩，唐以后之书滑；唐以前之书曲，唐以后之书直；唐以前之书纵，唐以后之书敛”。书风

与时代相关联，一时代有一时代之书家，有一时代之书风。

书风又因地域之异而显示不同特点。东周之时，列国纷争，诸侯各霸一方，文字异形，书风也渐呈不同流派。比如齐国的金文书风大多表现出严整刚正之美，而楚国的金文风格大多是变动流利之美。魏晋以后南北书风表现出不同的特点，引起了人们的注意。南宋赵孟坚《论书》中就指出，晋宋而下，书风分为南北，“北方多朴，有隶体，无晋逸雅”。至清代阮元著《南北书派论》则以“东晋、宋、齐、梁、陈为南派，赵、燕、魏、齐、周、隋为北派。南派由钟繇、卫瓘及王羲之、献之、僧虔等，以至智永、虞世南，北派由钟繇、卫瓘、索靖及崔悦、卢湛、高遵、沈馥、姚元标、赵文渊、丁道护等，以至欧阳询、褚遂良”。而“南派长于启牍，北派长于碑榜”。阮元之说既为一部分学者推为创见，又遭到另一些学者的批评。我们认为，阮元所论也揭示了南北书风的不同特点，但又不能绝对化，不能因南北地理位置不同而至极端之论，认为书风殊异。关于南北书风不同的特点，阮元之后，刘熙载也说过：“南书温雅，北书雄健。南如袁宏之牛渚讽咏，北如斛律金之《敕勒歌》。”“然此祇可拟一得之士，若母群物而腹众才者，风气固不足以限之。”“北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也。”这样对待南北书风就比较辩证。

风格可以分类型。陆维钊曾总结出朴茂、飞逸、方峻、圆融、端重、清健、精妙、静穆、雄厚等几种著名的风格类型，分门别类进行过研究。此外还有许多风格，如“奔放”、“苍老”、“质朴”、“潇洒”、“新奇”、“清丽”等。不同书家其风格又有相近、相似者，也可以划分为风格类型。比如以唐代书家论，陆维钊曾从真书方面分为：严峻一派当以欧阳询为代表，其子欧阳通属之；韶劲一派以虞世南为代表；逆逸一派以褚遂良为代表；雄健一派以颜真卿为代表，柳公权、裴休属之；浑穆一派以李邕为代表。这就形成了各种书法艺术的流派。

第四节 摇书法鉴赏的方法

书法鉴赏活动，大体可以分为三个步骤。第一步，鉴赏者首先感受到的是作品的整体效果，获得的是一种直观的审美愉悦。一件优秀的书法作品，往往能从整体上抓住鉴赏者，感染鉴赏者。相反，一件作品如果失去了整体，局部的“美”也就不存在了。第二步，鉴赏者通过进一步的剖析、品味，由整体到局部，由表象至内质，逐步渗入想象、联想、感情，从而开始了审美再创造活动。第三步，欣赏者由形象思维进一步将想象到的归纳起来，突破空间形式的界限，深入渗透到作品内涵的质中去，“以神遇而不以目视”，从而达到理性的审美境界。因此，鉴赏一件书法作品的方法包括整体观察、局部分析、遗貌取神三个方面。

所谓“整体观察”，即欣赏作品时首先要对作品的章法布局 and 整体气势的形式美作一直观的整体观察。“整体观察”是看整体的大效果，是看由局部而组合成的综合性效果。赵宦光《寒山帚谈》中说：“鉴赏须取其全体。”要把握“全体”，就要与作品保持一定距离，作品的整体布局、意味，都会在一一定的空间距离外闪现出来。整体观察时，捕捉到的还只是一种“艺术初感”，是对一件作品产生的初步印象，这种“初感”往往会诱导鉴赏者对其抓住的一些深入而细微的东西，进一步加以玩味以至思考。值得注意的是，一些审美经验不足的人又往往会因其错误的“初感”，而对一些外形拙朴无华而内质中藏的作品产生误会。相反，一些甜媚耀俗之书，初见悦心，乍观肥满，待进一步的寻味其美，却已宣泄殆尽，了无意蕴，失去了美的持续性，时人所谓“只能粗看，不能细瞧”、“不耐看”，即指此也。因此作为一个欣赏者或批评家，绝不能走马看花，只重视第一感觉，而忽略了书法艺术质的内涵。正如刘正夫《书法钩玄》中所谓：“字美观则不古，初见之使

人甚爱，次见之则得其不到古人处，三见之则偏旁点画不合古者，盈在眼矣。字不美观则必古，初见之则不甚爱，再见之得到古人处，三见之则偏旁点画历历在眼矣。故观今人之字如观文锦，观古人之字如观钟鼎，学古人字期于必到，若至妙处如会道，则无愧于古矣。”拙朴古雅之书，如商彝周鼎，虽斑驳成文，宝色黯然，但其体质愈陈愈古，色相愈变愈奇，使人愈玩而愈觉无穷尽，因此善鉴者更当于粗观之后进入审美的第二阶段，以探求作品的真实妙境。

所谓“局部分析”，即审美活动由整体转向局部、由表入里、由浅入深、由形及质进行更深入仔细的观察，并将整幅作品肢解分割成许多独立的片面，去进行剖析、研究。这一阶段，主要是看笔法技巧上的成败得失，是对局部效果的分析与审视；这一阶段，要玩味作品结构的奇姿、点画的异趣、字势的承接、用笔的质感、意蕴的内涵。一幅作品愈精到，愈富有内涵，就愈经得起玩味，愈经得起推敲。“局部分析”有助于欣赏者了解书法艺术的内涵，有助于鉴赏者发掘作品深层次的艺术成就，也可以使鉴赏者了解作者笔法技巧的熟练程度和艺术功力的深浅厚薄。文震亨《长物志》中谓：“观古法书当澄心定虑，先观用笔结体，精神照应；次观人为天巧，自然强作；次考古今跋尾，相仿来历；次辨收藏印识，纸色绢素。或得结构而不得锋耀者，模本也；得笔意而不得位置者，临本也；笔势不联属，字形如算子者，集书也；形迹虽存而真彩神气索然者，双钩也。”这种局部分析的审美方法也适宜于真伪的鉴定。

所谓“遗貌取神”即在鉴赏过程中，由局部的形式把握过渡到整幅字的意境探寻，将自己已有的人生经验、艺术素养与作品进行交流融合，补充修正，并充分地发挥自己的想象和联想，神与物游，思与境偕，在同化与顺应中完成审美再创造活动。正如张怀瓘《文字论》中所谓：“深识书者，惟观神采，不见字形。”故凡

精于鉴赏者，必以神遇而不以目视，以意味而不求形色，正如《列子·说符》中所谓：“得其精而忘其粗，在其内而忘其外，见其所见，不见其所不见，视其所视，而遗其所不视。”这种遗貌取神、舍形求意的审美境界体现出禅宗“味”的精神，不能领略其味，就谈不上真正的欣赏；只有“味”才能抓住书法艺术内部的特征和本质，才能唤起观赏者弥久无尽的审美体验。

以上三种鉴赏方法，贯穿了书法鉴赏活动的全过程。鉴赏者通过对作品的总体观察、局部分析和遗貌取神，先观章法布局，次察结构点画，后见神采意蕴，目的在于揭示书法艺术质的内涵，使审美主体和创作对象之间处于一种默契，力求与作品呼吸相通，意气相契，从而达到一种理想的审美境界。

主要参考文献

- [贡] 启功：《书法概论》援北京师范大学出版社，**员992**年**员**月版
- [圆] 刘炳森：《中国书法艺术》援中国人民大学出版社，**员995**年**愿**月版
- [猿] 王惠中：《书法基础教程》援湖北教育出版社，**员995**年**怨**月版
- [源] 韩盼山：《书法艺术教育》援人民出版社，**圆004**年**员**月第**员**版
- [缘] 刘小晴：《行书基础知识》援上海书画出版社，**员995**年**怨**月版
- [远] 冯亦吾：《书法探索》援北京出版社，**员995**年**愿**月版
- [苑] 王冬龄：《书法篆刻》援中国美术学院出版社，**员995**年**员**月版
- [愿] 洪丕谟，晏海林：《新编大学书法》援复旦大学出版社，**圆004**年**远**月第**员**版
- [怨] 黄惇，李昌集，庄熙祖：《书法篆刻》援高等教育出版社，**员994**年**员**月第**员**版
- [员0] 摇《历代书法论文选》，《历代书法论文选续编》援上海书画出版社，**员993**年**员**月、**员995**年**愿**月版
- [员1] 摇《中国书论辞典》援湖南美术出版社，**圆004**年**员**月第**员**版
- [员2] 摇《宋代书论》援湖南美术出版社，**员995**年第**员**版
- [员3] 摇《书论选读》援河南美术出版社，**员995**年**圆**月第**员**版
- [员4] 摇《中国书法鉴赏大辞典》援湖南出版社，**员995**年**员**月第**员**版
- [员5] 摇宗白华：《美学散步》援上海人民出版社，**员995**年**缘**月第**员**版
- [员6] 摇刘小晴：《中国书学技法评注》援上海书画出版社，**圆004**年**员**月第**圆**版
- [员7] 摇汤大民：《中国书法简史》援上海古籍出版社，**圆004**年**员**月版
- [员8] 摇蒋兴国：《大学书法教程》援中南工业大学出版社，**员995**年**员**版