

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

新世纪接班人素质培养

艺术素质培养：书法



新世纪接班人素质培养

第一章 书法国粹

书法：亦算是国粹

“国粹”之说，也许源于“五四”时鲁迅等人谈论国人的辫子问题。自从先生晒之，用“国粹”一词鲜矣。然而泱泱大国，竟无一可“粹”之物，也太不合情理，好像一座名山一片名水一方名地竟无一点特产一样叫人扫兴。

实际上国粹何止一种！

“书法居国粹第一当无让焉，”这是我国当代书法家曹宝麟先生的一句话。好一个“国粹”而且“第一”，肯定有很多人跟我一样，觉得这真是再确切不过了。

书法是我国各种艺术门类中最古老的一种艺术形式，它几乎可以追寻到我们祖先结绳记事的时代，同我国文字的形式、发展可以说是同步的。“古者，伏羲氏之王天下也，始画八卦，造书契以代结绳，由是文籍生焉。”（汉·孔安国《尚书·序》）苍颉造字，更是大家所耳熟的故事。从我们看到的绳结和最早的文字甲骨文，谁也不能否定作为艺术的书法与作为文字的符号是同时产生的。西方的许多学者也认为，汉字是世界上最美的文字，是美育及开发大脑的工具，其本身就是独一无二的表态传神的高雅艺术，是世界最成熟的智慧语言。应该说，这无不与汉字结构及书写文字中所衍生的美感有密切的关系。

人类的早期文字原都是表意的。结绳记事的并不单只汉民族，以简单的图形作为文字，也不单只汉民族。实际上世界上所有民族最早的文字都是象形文字。据考证，秘鲁的古印第安人每个落都设有结绳官。专管绳子的结法和解法。以后，绝大多数民族在其发展过程，逐步放弃了从词的意义入手、用表形或表意造字的方法，把早期文字的图形、加以简化和整理，用记音法创造了拼音文字。而只有中国的汉民族一直保持、发展并创造了祖先以表形表意为特征的方块字，也正是这种“表形”的因素，使得汉字的书写本身从一开始就具有了空间艺术的特质。

从广义的概念，任何形式的文字都存在一种“书写法”的问题，都会有写得“美”与写得“丑”的区别。都应当有这种文字的“书法家”。英文就有“Calligraphy”一词，意为“美的字体”或“书法”。然而，我们都清楚，无论是使用我们大家比较熟悉的英文字母 a、b、c、d……组成不同字体的印欧语系的文字，还是用阿拉伯字母组成字体的中东各国文字，抑或类似朝鲜语的文字，其“书法”的可为性是极为有限的，很难构成内涵丰蕴的空间艺术载体。由字母组成的文字，常见的是书为美术体，设计为图案，已经不是“书法”而是“美术”了；它不能直写，不像方块字横竖兼可；它的书写工具只适宜硬笔，更少了提按等笔意的变化。布局就更单一，只求横斜直线的平齐，否则连辨认也成问题。朝鲜字母比较独特，它有四十个字母符号，每个字母都写成一个方形，字母符号与字母符号拼成音节时也写成同样大小的方形。而且，其字母的笔划很明显地是从汉字的横、竖、横折、竖折等笔划假借而成。据史料证明，这种形成于 15 世纪的文字，确实是在汉字影响下形成的，也曾与汉字夹杂使用，南朝鲜至今仍是如此，其商店等设施题款题名的字，几乎全借用汉字。然而，作为朝鲜文字，从比较严格的角度看，如它

们的字母，只有简单的笔法，也很难成为像中国书法这样精深博大的艺术。又譬如，日本的假名，是公元七世纪由汉字蜕化而形成，其五十一个符号，与朝鲜的字母一样，也须与汉字夹杂使用，笔法变化要比朝鲜文丰富，而且有规范的楷体和草体——片假名和平假名（マイウエオあしスセ）。日本文字的这种特点，使得日本文化与中国文化产生了一个极相近的共识，这便是日本的书道和中国的方法。书道和书法，细究起来似有区别，其实又是一回事（后面有专章谈到，此外不详谈），都是通过使用软性的毛笔书写汉字来进行艺术创造。日本还有假名书，但只作为他们书道中一种形式或风格，而从运笔和结体，这种偏旁字母到底还是汉字书写的特殊形式。日本书道，对于日本人来说，是一种地地道道的，“舶来艺术”，所幸的是，他们的强健的民族之胃消化了这门艺术。

可见，“书法”已经摈弃了其广义的涵义，而成为狭义的、特指书写汉字的一种艺术形式。从渊源上看，它直贯中国五千多年的文明史，在日本假名的史前，中国书法已经经历了由篆到隶，由隶到草、行、楷等书体的重大变化，创立了一个接一个的艺术高峰，产生了一代又一代的艺术大师。从其工具看，其笔、纸、墨、砚、印鉴等等，无一处不隐喻着深奥、丰富而变化莫测的艺术和科技手段。从其观念上看，中国书法中那些玄妙的哲学含义、人生内蕴和审美趣味以及其完整的理论，恐怕也是其它国内外的艺术形式所难以比拟的。唯我独有，中国的书法艺术敢对世界说这句话。

在以往的美学论著和艺术概念文学概论的论著中，书法一直是不被列入的“嘿人黑户”，这实在是一种遗憾和理论缺陷。相对于建筑、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影这些艺术门类，书法不论在创作积累和理论的完整上，都能与之匹敌并有过而无不及。德国科学家苏里奥在对艺术进行分类时，把艺术分为线条、体积、色彩、光、动作、语音和乐音等七种基本要素，而每种要素又可以构成两种不同性质的艺术，即一种是抽象的，另一种是模仿的。例如色彩要素可构成纯粹绘画（抽象性艺术）和再现性绘画（模仿性艺术）；体积要素构成建筑（抽象）和雕塑（模仿）；线条要素构成装饰性图案（抽象）和素描（模仿）。我想，如果苏里奥了解中国的书法艺术，他不难发现，中国的书法艺术的线条要素横跨了抽象和模仿的界限，是一种独特的空间造型艺术形式，相似于绘画，它又更加纯粹。色彩还原黑白、空间依着线条，虽不闻声响，却有音乐的节奏，虽为静止的造型，却有舞蹈的飞动——具有如此广大而深厚的艺术形式，可以说，只有中国书法。

我国现代书法大师沈尹默先生：“世人公认中国书法是最高艺术，就是因为它能显出惊人奇迹，无色而具画图的灿烂，无声而有音乐的和谐，引人欣赏，心畅神怡。”

当年，毛主席在接见来访的日本外务大臣大平正芳时，曾把他自己的喜爱的《怀素自叙贴真迹》作为礼物赠送给大平正芳，使一个重大的政治事件参入了奇迹的艺术氛围。东方艺术大师张大千与西方艺术大师毕加索交谊，张大千送给毕加索的礼物是一杆毛笔——这两例，作为此章节的切题，不是很合适的吗？书法，国之粹，此论善哉！

“一手好字”与做人做官

曾看过一篇文章，哪本书上记不清了，其中谈到古代选官的十条标准。其排列是这样的：

一手好字 二等情才 三斤海量
四时居服 五子围棋 六根清净
七步歪诗 八面玲珑 九炼成钢
十分和气

反正也查不到出处，我们就不必追究其真伪了。只细想其中的道理。即使是剥削阶级的统治者，为了维护其统治地位，他总得在不同程度上克制私欲，任贤选能，把能为他效力的优秀分子推上历史舞台。除了科举制，这十条所谓的原则，怕是由他们的组织人事部门内部掌握的。都不难理解：一手好字，意为第一字要写得好；二等情才，说是要有才气和幽雅之质；三斤海量，意为能喝酒，以壮胆气；四时居服，指的是穿着要得体，有风度；五子围棋，其实是琴棋书画，指爱好广泛，有修养；六根清净，依我的理解是指寡欲与廉洁，因为中国封建统治者大多是草寇造反成王，“血统论”不甚强，不会过于重视别人的家庭出身；七步歪诗，说的就是善文章诗赋了；八面玲珑，指机敏和口才及外交能力；九炼成纲，是谓善武，或谓久经考验，能忍辱负重；十分和气，指贤德，与人为善、礼贤下士。如果摈弃其中的封建糟粕、和原意特指的封建统治者的愿意，这十条倒有不少可为今人之楷模的。此是闲话。

之所以用了这么一大段来讲这些，只是便于读者作一个对比。这有道理吗？官为民之父母，竟以写得“一手好字”作为第一条标准。

中国很多人都说这有道理。姜夔在《续书谱·风神》中道：“风神者，一须人品字。”项穆在《书法雅言》道：“宣圣曰‘文质彬彬，然后君子。’孙过庭云：‘古不乖时，今不同弊。’审斯二语，与世推移，规矩从心，中和为的。”又道：“人正则书正。心为人之师，心正则人正矣。笔为书之统，笔正则事正矣。古欲正其书者，先正其笔，欲正其笔者，先正其心。”当代书画潘天寿也说：“品格高，落墨自超。”“艺术作品为作者全人格之投影，故传正：‘士光器识而后文艺’。”“我认为‘笔正则画正’，‘心正则笔正’，人品不高，落墨无法。人格方正，画品亦高；人品不高，画品也低档。后世千百万年，人们所要学习和追求的，是人品高和画品高的艺术。”

还可以举出很多，几乎每个有成就的书画家对此都颇有感触。他们多从人去及书画，因为他们是创作者。而观赏者正好多从书画及人，虽然有时问题不能反正，不是说字写得好人品就好。但是，在多数情况下确实是如此的。在高的境界中则肯定是如此的，字如其人，我们可以还想得宽阔一些。字写得如何，确是一个人的学识修养、审美情趣、气质性格、智商、模仿能力甚至心境、抱负等等素质的综合体现。

大家比较熟悉的唐代书法大家颜真卿，他不仅创造了浑厚雄伟、方正饱满、庄严而规范的楷书，而且在崇尚东晋流美飘逸的书风中，创立了二王以后中国书法史上行书的第二大流派“颜体行书”。无论是他的楷书还是行书，我们都可以感到一股磅礴的浩然正气，殊不知，正因他这么个人，才有这样

的字。据载，颜真卿于唐开元元年进士，在朝中任御史，因被杨国忠排斥，出为山东平原郡太守。安禄之乱时，他起兵抵抗，被诸郡推为盟主。入京后，历任吏部尚书，太子太师、封鲁国公。唐德宗年，李希烈叛乱，颜受命前往劝谕，李希烈反而迫降，颜终不屈，被李所杀。颜真卿为官忠义正直，立朝刚正，对那些结党营私、贪污腐化的邪恶集团非常痛恨，以至拍案而起加以训斥。著名的行书名篇《争座位帖》就是他仗义执言、与杨国忠、郭英、元载、鱼朝恩等恶人的争论中写就的。后人对此贴评价极高，认为其如铸金出冶，随地流走，元气浑然，不复以姿媚为念者，满纸郁勃之气，沉雄飞动，为行书之极致，书风与之当时忠义之心和激越之情十分吻合。苏东坡也为之叹曰：“观其书，有以得其为人则君子小人，必欠于书，是殆不然。……吾观鲁公书，未尝不想见其风采，非徒得其为人而已，凛乎若见其消卢札而叱希烈也，其理与韩非穷斧之说无异。于人之字画工拙之外，盖皆有趣，亦有以见其为人邪正之粗云。”

宋代的黄庭坚和苏轼，诗书皆千古流名，成名之理，亦皆在人品。黄苏二人友谊甚笃，皆为朝廷命官，都不苟附进，直言批判时政的得失，苏轼被贬，黄庭坚受株连，也被贬谪黔南，结果苏贬至海南岛，黄被除名羁管于广西宜山。虽然仕途坎坷，但他们都保持了作为一个政治家和作为一个艺术家的气节。“要须胸中有道义，又广以圣哲之学，书乃可贵。”（黄庭坚语）黄庭坚的书法擒纵洒脱、凝炼欹侧、气韵高昂；苏东坡的书法顿挫沉实、笔挟风云而又端庄流丽，书卷味极浓。他们的书法，都是艺术的外延。

由字及人或由人及字，正是人生与艺术的必然联系；人品与书品的正比关系，也成了一般都被认可的经验。写好字，到头来是个做人问题，至少没有谁否认，字写得好的，总有一般人所不及的智慧或能耐。一个人的书法直接受到他审美趣味的制约，而他的审美趣味的形式又是和他的思想感情、性格气质、社会境遇相联系的，书法可以说是他的精神面貌的外表。

书品和人品，书品与官品，这种微妙的因果关系，说明了书法作为一种艺术的独特的品格。所以，许多人总感到称为“书法”不如称为“书道”更能体现这门艺术的特点。书法虽有了“致道”的含义，但重的还是“法”，是技巧性的东西，而真正的书法艺术只能是“致”而不可“求”的，正如苏轼在《日喻》中所说的“道可致而不可求”。因为这不仅是个技艺性的问题、还是一个做人的问题、颜真卿要张旭传诀窍，是求艺，张旭发怒，则是教他悟道。书道不仅包涵了求法，即求书写的法度，还包含了修身、学问等等诸多方面必须的修养。所以孔子有“君子学以致其道”，而没说“致其法”。

学书法与做官照说不应有太多的瓜葛，因从根本上说，这两码事的人为方式很不相同。学书是属“独善其身”的修身方式，而做官的宗旨在“济天下”，是一种人生价值的外延。但是，中国的这种文化土壤给老百姓的经验是，字的优与劣跟其官的品味关系太大了，他们更希望一个有学问有修养、在人格上立得住而又通艺术的“艺术王”来领导他们。朋友，你的字写得怎么样？是个让人佩服的好人、让人信任的好官吗？

问笔头

书画家多得天年，这已是世人所公认的一种事实。有人曾根据人口普查的资料统计排列出十大促人长寿职业，结果书画家名列榜首。亦有人根据史料，将明清两代的书画家、高僧及帝王的寿命作了比较，结果是书画家寿命最长，高僧次之，帝王的寿命又次之。实际上，爱好书法的帝王寿命也是高的，还以清代为例，康熙活到六十九岁。

乾隆则活到八十九岁，为历代封建帝王中的长寿冠军。从历代书法大家看，也是高寿者林立：林斯七十六岁，钟繇七十九岁，卫夫人七十七岁，欧阳询八十五岁，虞世南八十一岁，柳公权八十八岁，颜真卿被人杀害时已七十六岁，文徵明九十岁，文嘉八十三岁，董其昌八十二岁，刘墉八十六岁，梁同书九十三岁，包世臣八十一岁。最长寿的古代书家是王羲之的七代孙智永，据记载他是“年百岁乃终”。其他的大书家也并不命簿，大多是活至六十多岁，人生么，足矣！

再看近代现代书家：萧蜕九十五岁，罗振玉七十四岁，于右任八十五岁，黄葆戉八十八岁，李健七十五岁，叶恭绰八十七岁，沈尹默八十八岁，林散之八十七岁，沙孟海八十五岁，肖娴九十岁，郝世襄九十岁，马公愚七十九岁，容庚八十九岁。清代科举极重视书法，所谓的“一手好字”，便是头号中举标准，所以应试的人皆须练就一手好字。又由于清代科举制对年龄没有限制，所以出现了不少读书人一生追求功名至百岁仍应试的事情。据载，康熙三十八年，有年届百岁的广东贡生黄章，入考场时，亲书“百岁观场”四字于灯笼上，“令其曾孙为之前导”。乾隆年，广东番禺王健寒入考场试时已九十九岁。也是乾隆年间广东的谢启祚，在乡试时已九十八岁，中举时戏作出嫁诗并书之：“行年九十八，出嫁不胜羞；照镜花生靛，持梳雪满头。自知其处子，人号老风流；寄语青春女，休夸早好逑。”话说回头，这些高寿者之所以高寿并具有这样的活力，不无与他们长期执笔书写有关。

书法能使人长寿，是符合养生学规律的。当今的医学研究表明，生命在于运动，这是众所周知的事实；但生命又在于静养，因为宇宙间万物既是运动的又是静止的存在对立现象。而书法，恰恰是处于运动和精养之间的一种方式。说其运动，是进行书法创作时，书者立定握笔，气运上中下丹田，发力于毫端，如运斫移石，如逆风驻足于船头；说其是静养也不为过，君不见书家写字，常常是几明窗净、绿茶伴左，关门谢客，心无红尘，意无烦嚣，得万籁俱寂，这便是静养的最佳形式。书法两者兼而得之，使肢体肌肉、大脑功能和人体的神经系统得到调节，所以养生。

书法与气功、太极拳、太极剑以至佛家的“坐禅”都有相通之处。在习字练书或进行创作时，因须敛息凝神、心平气和、协调手足身首，寓刚、寓柔、寓健、寓美、寓缓、寓急、太息中和、气穴通畅而阴阳相生。周星莲《临池管见》中道：“作书能养气，亦能助气。静坐作楷书十字或数百字，便觉矜躁俱平；若行草，任意挥洒，至痛快淋漓之候，又觉灵心焕发。”

书家便是在这种心身的沉著中得了悟性、丰富了自己的人格。也因此，书家的处世态度一般都具宽怀和积极的特征，其人际关系一般也较好，这些都为其享受天年创造了条件。“学书用于养心愈疾，君子乐之。”（黄匡《甌北医话》）“书者，抒也。抒胸中气，散心中郁也。故书家每得以无疾而寿。”（何乔璠《心术篇》）这些皆为可信之言。

苏轼有首诗曰：“世人个个学长年，不知长年在眼前，我得蜿蜒平易法，聊将食粥致神仙。”他写的是食粥以求长寿，现我将其改作如下：

世人个个学长年；
不知长年在眼前；
我得鲁公平易法，
聊将秃笔致神仙。

欲长寿，不问鬼神靠笔头，这样的长寿不仅得“长年”，而且得“美年”。

字好聪明

一九九一年国庆，有一个人书法展览轰动了湖南株州，络绎不绝的观赏者在三十幅首卷、屏条、条幅、方斗、扇面、对联等形式的隶书作品前流连忘返，他们几乎不敢相信自己的眼睛，因为这些结体稳健、布局爽朗、笔力遒劲的书法作品，竟出自一个年仅四岁的女孩子之手。

女孩名叫陈晓彦，出身于一个工人家庭，其母亲是位书画爱好者。她两岁开始握笔习书，三岁获“于右任杯”全国书法大赛三等奖，成为中国历次书法大赛中年龄最小的参赛获奖者。以后，她相继十次在全国书法赛中获奖，一九九一年元月，她还捧走了第三届“双龙杯”全国少年儿童书法大赛的金杯，既而又在深圳荔枝节中“红荔枝”书法大赛中获奖。在中国“三大碑林”之一的河南开封“翰园碑林”、河北的“墨缘碑林”和深圳“红荔画廊”中，都有这个小女孩的隶书作品碑刻。为此，她的名字被镌刻在了“千人书法名录碑”上，成为名符其实的书法家。

在中国，像她这样的书法绘画“神童”何止百计！当然名气可能尚没有这么大。但确实确实，书法绘画艺术在少儿智力开发方面有着毋庸置疑的价值。纵观古今，大凡有成就的炎黄子孙，不少人从小就受到书法艺术的熏陶。我们也不难看到这种情形：一个孩子字写得漂亮，大人均以“这孩子真聪明”予以夸奖。从教育学的角度看，童年期的孩子，其主要的思维特点是形象思维；少年期的孩子，其思维特点的还是以形象思维为主，但开始向抽象思维过渡。在这期间，他们的模仿能力特别强，所以一些具有游戏性质的活动如体育和空间艺术门类如书法绘画等，特别适于他们的这个时期的生理特点。也因而，衡量他们这个时期智力发展水平的，最好的无非也是这类活动了。

说这些，无非在讲明这个一个“顺证”而不是“反证”，即字好聪明。一个人，无论他是否以书法艺术作为他的职业或事业成就的中轴，从小学习书法，终生爱好书法，只能玉成他的一切而决无憾可言。

一手好字，终生受益。因为，除却个别所谓的天才，绝大多数人要写好字，都是需要经过长期刻苦的习帖、观察、思考而练就的，甚至是要用人生的挫折才能感悟的。一手好字的另一种最恰切的表述难道不是“沉重的代价”这几个字吗？聪明是一种灵性，它只有在一个人真正运用它的时候才会有所附丽。一手好字，便不仅是你天性中的而是真正属于你的聪明。一般来说，如果一个人连字都写不好，能聪明到哪里去！

一些别出心裁的心理学家曾试图从人的字迹中寻找与之性格、年龄、修养、职业、智力、道德、甚至瘦胖等方面之间的关联，果然概括出了不少道理。如瘦人字瘦，会计的字斜，性急的人字硬朗，浪漫的人字潇洒，笃实的人字沉稳。但有一条却是比较一致的，即字写得好的，一般较富有人情味，重感情，不论从事什么职业，都具有艺术型的思维特征。从血型上看，O血型人的字稳实，多善隶楷；A血型的人字结体较漂亮工整，善行书和小楷；B血型的人字多狂放不羁，善行草和狂草，书风飘逸；AB血型的人字多怪诞，是创作类似“现代派书法”这类实验性书法作品的好手。还有一条比较一致的，即字是一条智商线，除了伟人特殊外，字写得好的人都比较聪明，在同等的教育面前和同等的机遇面前，获得成功的比例要比字写得差的人大得多，当官的比率也大得多。从性格上看，字写得好的人，其性格较容易被人接受和欣赏，其性格的公允性在文艺较大圈内是较大的。我们常看到有性格

怪诞的作家和画家，却很少听到有性格怪诞的书法家。以上说法当然都是相对而言的。

字写得好的人，一般都早慧。这里有两种含义，其一，因为人对某种空间形式感强的事物的接受，主要是在少儿时期，基础是在那时打下的，因为这个时候是儿童形象知觉发展的敏感期。书法尤其是这样，最好的学习掌握（指对基本功）时期也在少儿时期，如果等闲了少年头再提笔，显然要吃力得多，当然也不是说再无法弥补。其二，在少儿时便学书法，相对缺少这方面训练的人，其智力发展快，成熟得也快，是因为他适时而学，事半功倍的结果。如前面所说的四岁女孩陈晓彦就是一个典型的例子。晋代书法大家王献之，从小受其父亲王羲之的影响，七八岁时已以书法名世，王羲之欲偷偷从他背后抽笔，竟然抽不动，可见他握笔如掾木，王羲之感叹曰：“此儿以后当有大名。”王献之果然成为与他父亲齐名的大书法家。他劝其父亲改变草书书体时，年仅十五六岁。而他当时的书法观念，已居时代前锋，甚至连王羲之也有所不及，也因而，最终不是由他名声显赫的父亲而是由他创造了行草书体。以上两例，仅仅还是书法界内的例子，其实在文学或其他自然科学领域内的卓著者，不少人在写字方面，甚至在童年期就表现了出众的才华，他们都是曾经与“书法家”摩肩擦踵过的人，只是因某种机契，使之走上了另一条成功的道路。

一个新兴的科学——人才学的研究表明，一个人创造了才能的初步显露，常常为表现在表露、技能等方面的活动即表露式的创造，书法、绘画、演唱等都属于这种表露式创造范畴。而表露式的创造是其它各种创造的基础。表露式的创造带有很大的模仿性，（当然，像书法、绘画、演唱这些艺术，在它高层次的层面上又决不仅仅是模仿。）所以，在人生的某个阶段这些方面才能的培养，的确是在某种程度上显示一个人的智商和前期教育的优劣，可以在某种程度上预示一个人的前程。

这大概已不是什么无稽之谈了。

第二章 书法入门

笔的由来

中国汉文字构字方式中有指事会意之法。就此，我们不妨“望文生意”。如此看“笔”，便觉得很实在，有竹有笔，二者合而为笔。“笔”的古体字又作“筆”，也有指事会意的味道。《说文解字》中解释“聿”：“手之捷巧也”，而解释“聿”：“所以书也”。极像一人手在秉笔书写，所以“聿”加“竹”，即意为手持之器了，十分贴切。

社会发展到了今天，笔早已不是今昔可比的了，笔作为一种书写工具，也不是毛、竹、手所可以意尽的。今天的人们，已把笔分成两大类：软笔与硬笔。毛笔中除了羊毫、鸡毫、狼毫、兔毫、兼毫、猪毫、獾毫、鹿毫、甚至虎尾、猩猩毛和人造纤维等等毛头材料的花样翻新外，还分长锋、短锋、小楷、中楷、大楷、序号斗笔、条屏笔、特制大笔等等，如连环画、水粉画所使用的毛笔，抑或中西合璧的自来水笔也算入，极难罗列尽焉。硬笔的种类在科学技术高度发展的今天，种类及其功能更是纷繁复杂，其花样也不断翻新。钢笔、圆珠笔、铅笔、蜡笔、粉笔、塑头笔，甚至盲人笔、化学笔、电子笔等等，其功能不一而足。笔的发展，大大丰富了书法艺术的领域和书法艺术表现力。硬笔书法日渐成为与毛笔书法大相径庭的独立的一门艺术，正是书法艺术可喜的发展。

笔的产生、发展史，便开始了笔的创造。一般说来，人类有文字记载的文明史有多么长久，那么，“笔”应该说相应地也有了多长久的历史。据载，远古人在创造文字时就开始使用尖硬的石器、兽骨和树枝在石壁、平地、树皮、甲骨上进行刻字，这大概算是笔的雏形吧。最早的“墨水”是那些随意觅取的深色水和禽兽的血液。后来，人类发现了金属并用于制造生产生活工具。聪明的古埃及人最早用铜片打成笔尖，缚在可蓄“墨”的木管中，这大概也就是最早的“自来水笔了了”，后来，人们又用鹅毛、鸭毛、鸦毛笔不仅比以往的笔更适宜在柔软的纸上书写，而且大大加快了书写速度，在笔的发展史上起到承前启后的作用。在英文中，钢笔“pen”就是直接从拉丁文的“pen”借用过来的，而拉丁文的“pen”意为羽毛。工业革命时期起，英国人运用先进的生产技术对笔进行了新的研制，笔的材料、功用和种类有了明显的进步。我们今天所使用的第一支现代自来水笔却是在一八八一年才由美国人发明的。美国人用14K金与铱钨等金属制成合金笔尖，用硬胶制吸墨管和笔身，使钢笔具有耐磨损、书写流利、便于携带等功能。

铅笔的发明史大约也可以追溯到远古，一般的说法认为铅笔的祖先在英国，但英语的铅笔一词“pencil”却来自古罗马语的“Pencinus”，这里也可以看出拉丁文的“羽毛”的影子，可见，铅笔的前身也是羽毛等。

十六世纪中期，英国的牧羊人从露天的石墨矿捡来石墨，在羊的身上涂写标记，为了防止折断和弄脏手，就用绳子把它包裹起来。十八世纪中期，德国化学家把石墨粉、硫磺、锑、树脂等混合压成型，解决了石墨易断的问题。后不久，法国化学家尼可勒斯奉拿破仑之命研制石墨笔，他在石墨中混入适当的粘土并加焙烤，制出了软硬深浅不同的笔芯。十九世纪初，美国的威廉姆·门罗使用机器在木条上冲槽，然后用两片冲了槽的木板夹紧石墨笔芯，发明了第一支现代观念中的铅笔。据测定的数据标准，现在的一支标准

的铅笔可以划出铅线约二十二公里长，至少可以书写四万五千个字，削二十次左右。据说书写铅笔端的橡皮擦的发明者因其专利还成了百万富翁，这自是另一则有趣的轶事了。

圆珠笔也是硬笔家族的一个大类，同时，也是最年轻的。它是本世纪三十年代末由匈牙利人拜罗、格奥尔兄弟发明的。但当时的活塞式笔芯，缺点很多，便又改成依据毛细管浸润原理送油墨的笔芯。后来，美国研制出用重力输送油墨的笔头，这种圆珠笔很快得到了推广应用。

“笔”在我国古代指毛笔。据传，毛笔是蒙恬发明的。蒙恬是秦始皇手下的一员大将。秦统一六国后，蒙恬率军击溃匈奴，收复了大片土地。当时秦始皇军纪很严，凡重大军情均限时呈报，延误者都以极刑处置。蒙恬为奏报战争的事非常伤脑筋。因为当时奏章均用刀刻竹简，很费时。一急之下，蒙恬拽过麻做的枪纒捆在竹杆上，蘸墨在绫帛上写了一道奏章。但因为不太好使用，蒙恬用过之后便随手把它仍到石灰坑里。后来，蒙恬又受命修北部长城，由于秦皇防患心切，不断询问工程进展情况，蒙恬手下的秘书几乎天天熬夜赶制竹简上奏近情。竣工之日，蒙恬报功心切，决定亲书奏折，但刻竹简太慢，他想到上次扔到石灰坑里的东西，便捞上来再试用，结果发现比上回好用多了，便很快在白绫上写了奏章。以后，蒙恬常用这种笔写奏章，制笔的笔须也改用狼毛，蒙恬就又为此取了名，曰“笔”，意为用毛和竹制成的。其实，依据文史推断，笔的发明创造渊源更为久远，也有一个逐渐改进的过程。我国最早的诗歌总集《诗经》，是我们考证古代先民社会生活的一部极好的活典，其中的《静女》中有“贻我彤管”、“彤管有炜”的句子，有一种解释以为这“彤管”即指笔，诗意为：那漂亮的姑娘送给我一支笔，叫我给她写啊——这当然仅是一说，而且颇有点“似今”的味道的。不过此确据一些专家所释，这是我国最早的“笔”记。如上讲过的那所谓的“蒙恬造笔”，那是很后的事了。当时尚未会造纸，字是写在竹简上的，但已渐以用缣帛代竹简，这就对笔有了新的要求。古笔也许包括上面所说的彤管，笔感较坚硬，一般都有硬芯，谓枣心笔，即笔毛中裹夹硬核，这样较易写在甲骨、竹简上。随着作为“纸”的形式的材料变软变薄，以及书法在笔意上的丰富发展，枣心笔显然需要改进。蒙恬的功绩就在于把枣心笔改造成以兽毫竹管制作的散卓笔，并以不同硬度的兽畜毫做笔蕊和蕊被（即如今天的兼毫笔），使毛笔含墨更为饱满，并且刚柔相济、流转自如。

我国毛笔产生发展的这一脉络，已被我国文物工作者在出土文物的整理发掘中所证实。一九二七年，我国考古文物工作者在蒙古发现了西汉时代的毛笔；一九五三年和一九五四年在长沙两处发现战国时代的毛笔；一九七五年在湖北发现秦始皇时代的毛笔。较早的毛笔，使用的是本杆，杆端劈开几瓣，将兽毛夹在其中，再用细线扎实，笔头旧损时可随时更换；（即古人所谓的“退笔”）稍后出现了竹杆笔，笔头和笔身连成一体，并有可容全笔的笔套。解放后甘肃发掘的一座东汉墓中还发现了簪笔。这种毛笔合汉尺一尺，为当今的二十三厘米，制笔法如前，只是笔头根缠线处加除了因定漆，笔杆尾部削尖。据考证，秦汉人为携带方便，把笔杆的尾部削尖，簪在发髻或冠上，随时可以使用，所以谓簪笔。山东汉墓中的壁画上所描绘的祭祀人，冠上都簪有笔。

在毛笔的发展过程中，笔杆变化并不明显，因为笔杆优劣主要在于圆直与否，所以一般都以竹杆作用场。也有用象牙、犀角、玉石、紫檀木等名贵

材料制作笔杆的，但实用性并不强，价格也昂贵，且重量太大，与笔头的比重不适宜以至影响书写。笔的长短变化也不明显。

毛笔的关键在于笔头，笔头的变化，不仅是艺术进步的要求，也反映了这一代书风的趣味倾向。

从原料来讲，使用兽畜禽毛也是逐渐增加的。总的来说，古人用笔较今人硬朗，多用鼠须、兔毫、鹿毫、狼毫、猪鬃，甚至麝毛、虎仆毛、猩猩毛；也有软笔头的，用鸡毫、羊毫等。此外还有用荆削成的荆笔，白麻束成的麻笔，用竹枝捶成的竹丝笔，用茅草制毫的茅笔。这类笔比较低廉，效果远不及毛制品。明清人字多瘦硬，这与当时的书家几乎弃绝羊毫笔有关。据说钟繇、张芝、王羲之都用鼠须笔；北宋书家米友仁写了一张贴，不满意，就说是因为用了软笔。硬笔弹性较大，这又与古人，准确地说是宋以前的人因无高桌，跪坐悬肘在低案书写有关，其笔不仅要尖齐圆健，还要腰强。鸡毫性软，尚有人用；羊毫笔一直到清嘉以后，由于梁同书等人的提倡才开始盛行的。之后，硬毫笔又渐衰落，至今，用硬毫笔的人就更少了。当然以两种以上的毫制成的软硬兼施的兼毫笔，更受书家们的喜爱。除了原料，以笔头长短。还出现了“长锋”、“中锋”、“短锋”的区别；以笔头的大小粗细又有大、中、小楷分；最小有圭笔，再大，又有以号系列的联笔、屏笔、楂笔、斗笔等等。现在，甚至出现了几尺锋、丈余杆、可书篮球场般大字的超巨型笔，以满足喜标新立异的现代人创造欲。

笔有四德：尖、齐、圆、健。明屠龙《考槃余事·笔笺》中道：“笔毫要坚而尖；多而齐，并且色紫；用麻贴衬得法，则毫紧束而且饱满；选用纯毫，加香狸角水得法，则经久耐用而且健劲。”这里说的是制笔要求，其实也是选笔的道理。选笔时不外就这几个标准。一般说来，先看笔头，肥圆而长，再着笔杆，圆而直；再看笔头与笔杆粘合是否紧密，埋于管内的笔毫是否深，用黄庭坚的话来说“笔长半寸，藏一寸于管中”，这样的笔当然健壮，当然今天的笔入管三分者已算开恩。这三样皆如意了，例可以以少许水润开笔尖，聚拢来看其是否尖，压平来看是否毫齐，使转看是否圆，深压看是否有弹性，测其健。皆如意，即是好笔。

用笔究竟以什么毫为好，各人可依自己的喜好和所求风格而定，以惯熟上手为好。在创作阶段，笔意追求的层次较丰富，一般来说多种笔都置备，以随时选用。从笔性来看，硬毫笔易得瘦硬之风，落款用或小字比较适合，写行草条幅较适合，但都不是绝对的。短锋笔适宜写真书，长锋笔适宜写草书，中锋适宜行书。长锋较短锋控墨和宛转难度要大，但一旦惯熟，长锋笔经短锋笔意象要丰富，因为锋长便柔，以柔写刚，才是上善。

文房四宝中，笔为首，似乎也只有笔由大家立过传。唐代散文大家韩愈因上疏而长期被贬黜，便作《毛颖传》，为毛笔立传。文章构思精巧，韩愈用拟人的手法，抒以了他因文据损的郁愤之情，也讽刺了统治者的“少恩”。这是一篇千年传诵的奇文。自《毛颖传》之后，毛笔又有“毛颖”、“管城子”、“在书君”等别名，可谓雅矣。

纸史传颂

在人类的文明史上，没有纸的日子持续了相当长的时间，这可以说是一种社会性的痛苦。言不能传，意不能达，文字如没有拐杖的一个瘸子。祖先们只好在兽骨上刻，在笔筒上刻，在兽皮上画，等等，可这无非是杯水车薪。

战国时，蒙恬为向秦始皇疾送奏章而“造笔”，以帛代简；古罗马时，凯撒大帝为了统治和征战，在涂有石膏层的木板上刻划战报政令和时事，以示民众，“发明”了世界最早的“报纸”《每日记闻》，并让此持续了五百年之久。当然严格地说来这还只是报纸的雏形罢了。

那时候街头的一张布告，就会使人头挤攒，争相阅读。没有纸，信息则在匮乏的一头爆炸。

如今，无论你识字与否，谁都不能不与纸打交道，吃喝拉撒样样都离不开纸。姑且不论生活的基本需求，只说信息传递一条，目前我国国内有报刊数千家，出版社五百多家，据统计数字表明：我们这个拥有十一亿多人口的大国，人均一年的图书拥有量就达五点六册（一九八三年）；一九八五年出版总印数为 66.73 亿册和 282.75 亿印张。这样一个巨大的用纸量，是我国古代上百年的消耗量。

从纸的种类来看，由于科学技术的进步，如今也早已由蔡伦纸时候的比较简单的手工制书写纸，发现到今天品种纷繁的、适应多种需要的纸张，规格也是多种多样，单就常用于印刷和适宜硬笔书写的就有考贝纸、凸版纸、新闻纸、画报纸、单面胶版纸、双面胶版纸，双胶凹版纸、米黄书皮纸、白书皮纸、白版纸、涂料纸、树脂封面纸、铜版纸等等；如果走进纸张商店，你还可以看到各种各样的绘画纸、蜡光纸、沙纸、宣纸等等，不一而足。同类纸中，还以每张的克重厚薄分有不同品种。没有较深的专业知识，当今恐怕很少人能通晓纸的家庭现状。尽管如此，“洛阳纸贵”的危机还常常困扰着我们，据资料分析，由于我国纤维原料不足，造纸工业设备和技术落后，长期以来纸张供应都很紧张，国家每年都要进口数十万吨纸浆和纸制品来弥补国内需求的缺口。

纸是我国古代四大发明之一，公元前二百多年，我国民间就有人摸索出了用植物纤维造纸的技术。“蜀人以麻、人以嫩竹，北人以桑皮，剡溪以楮为纸”。（宋苏易简《纸谱》）但这种纸很粗糙，厚薄不均匀，易损。到了东汉，蔡伦改进了造纸术，纸的质量才有了革命性的提高；由于蔡伦纸是利用树皮、麻头、破布、旧渔网等废弃物为原料的，解决了原料不足和成本高的问题，从而使纸的生产得到了推广扩大。蔡伦以后，中国古纸生产遍及各地，品种日益繁多，各代也有不少名纸传世，但造纸方式基本都保持了蔡伦的方式，即以树皮为主，佐以麻头破布等物，捣烂成浆，再用细帘捞渣，去水晾干，然后压平研光；只是原料和其中一些工序稍有差别，或再作二次加工。时至明清，造纸术和纸的加工技术已趋完善，纸的家庭几乎有点“光彩夺目了”。古人好彩纸，这大概是因唐时文人雅士好作笺之风所至。我们所知道的诸如染色纸、本色及彩色浆锤纸、本色及彩色粉笺、发笺、黄白蜡笺、油纸、本色胶矾纸、本色及彩色研花笺、本色罗纹纸及布纹笺、泥金银绘彩色粉笺、描金银彩色粉蜡笺、研花蜡纸、彩色研究蜡纸、泥金银绘彩色金花粉蜡纸、彩色云母笺、彩色研花云母笺等等，都是集造纸工艺和艺术为一体的古纸。

古纸各代资质略有差别，汉有网纸、麻纸、宣纸；唐有硬黄纸、薛涛笺，开始讲究装璜色彩；宋纸粗厚且软熟，元纸纹细而薄；明代好宣，以安徽宣、连四纸最佳。

历代的文人墨客对纸特别敏感，诗文中每每牵涉，使得我们今天不难品到古纸味道。南唐李后主因爱澄心堂纸，特地建“澄心堂”贮纸。欧阳修以澄心堂纸赠梅尧臣，梅欢喜之余，作诗道：“滑如春冰密如茧，把玩惊喜心徘徊”，“江南李氏有国日，百余不许市一丈；当时国何所有，帑藏空竭账莓苔。但存图书及此纸，聊备粗使供鸾台。”牵及纸的名家诗词还有：

- “名帖双钩拓硬黄。”（苏轼）
- “麦光铺几浮无瑕，入夜青灯照眼花。”（苏轼）
- “浣花笺纸桃花色，好好题诗咏玉钩。”（李商隐）
- “锦笺传草春词好，银烛烧花夜枕安。”（郭钰）
- “洞房花烛夜，金榜挂名时。”（无名氏）
- “四幅花笺碧间红，霓裳实录在其中。”（白居易）
- “韞玉砚凹宜墨色，冷金笺滑助诗情。”（陆游）

以上诗句中的“硬黄”、“麦光”、“浣花”、“锦笺”、“花笺”、“冷金笺”都是当时有名的古纸。

古纸中作笺的很多，这是古纸中的一大特点。笺是裁成小幅的信纸，据传为唐代薛涛所创。薛涛是当时很有名的女才子、诗人，被称为“工绝句，无雌声”的“万里桥边女校书”。其家以浣花潭水造纸。她因常写诗与元稹、白居易、杜牧、刘禹锡等人唱和，便专门设立了一种“短而狭，才容八行”、并印有花纹的红色小幅诗笺。以后又发展为各色彩笺。薛涛笺的出现，对后来影响很大，既是造笺，又是造纸。不少书画名作，皆于名笺名纸留痕。

中国古纸因要适应毛笔书写的特性，也因为生产条件、方式、技术大至相同，总的来说，其纸质都较接近今天的宣纸。纤维长，吸墨性好；由于长纤维造成的毛细管作用，使其还有渍墨的艺术效果。

当然，不论对于古纸来说还是对于今天的书法艺术来说，最重要的纸张还是宣纸。

宣纸作为毛笔书法包括国画创作的主要用纸，是因为其具备了吸附变化多端的软笔水墨的种种特性。可以说，没有宣纸，就没有中国书法艺术和中国水墨画艺术，此论并不过分。

宣纸是书画创作的主要用纸，古今亦如此，因产地为安徽宣州府，所以名宣纸，又称“徽宣”。它的问世已有一千五百多年的历史了。据传，发明宣纸的是东晋山西造纸工孔丹。他为去世的师傅画像，苦于没有经久不霉变坏损的好纸，便四出寻访，决心造出新纸。后来，他在宣城山中某溪边遇一姑娘和老太婆，她们守在一棵倒在溪水里的青檀树已数年，声称姑娘是守株待嫁，谁问起青檀树起白霜的缘由，便嫁他。孔丹心领神会，先娶姑娘为妻，以后青檀树造纸，在那姑娘和老太婆的帮助下，终于造出了质地绵韧、洁白、不蛀不旧的可寿千年的“宣纸”。宣纸中所谓的“四尺丹”，就是为纪念孔丹的。

宣纸最初以青檀树皮和稻草为主要原料，宋元以后又用楮、桑、竹、麻等数十种植物为原料。大工序有十八道，煮、漂、腌、捣等等，小工序有一

百多道，完成所有工序周期达一年之久，工艺很复杂。

但比之于其它纸张，宣纸更细腻地体现出书画创作中运笔的徐疾急缓、墨色的浓淡枯润待艺术情趣。其用途也十分广泛，除了书法绘画，还可用来印刷名贵的书籍、图牒，作折扇扇面等，因为其防蛀保存都比其它纸好。宋代欧阳修主撰的《新唐书》、《新五代史》及清代的《四库全书》都是用宣纸印刷的。所谓的“纸寿千年”，指的也是宣纸。现存的我国古书画作品，大部分都是用宣纸创作并裱装的，有的已历上千年，至今仍然色泽清高，质地完好。

宣纸又分生宣和熟宣两种。生宣易“吃墨”，即沁透性强，着墨时视水之多少即刻化开。固购纸或着笔前，人们喜用水沾一下，辨别生熟的沁透性。生宣较适用于写意画的书法创作，在书法方面，用来写方寸以上的真行草隶，在墨彩、笔划等方面要求变化起伏大的书法作品，又特别是现代派作品，效果特佳。书法在一般情况下都不用熟宣。生宣中又分为单宣、单夹宣、双夹宣、三层宣等，这主要区别于厚薄。单宣适于方寸以上草、行草、行楷，即字体较大的条幅；夹宣适于写字、楷书、隶书和篆书，以防沁浸过快过大，那些吃墨量特大的大字也宜夹宣，以免划损纸张，生宣中依配料不同又分特净类、棉料类和净皮类。资质依次递减。但也是因人而异，因用途而异，有人喜用质面较粗糙、色泽较显陈旧的宣纸创作。

熟宣又叫“矾宣”、“加工宣”、“素宣”，其特点是不洇水。适于工笔画和写蝇头小楷字。这种宣纸经矾水处理过，除不洇水外，仍保持生宣的各种特性。我们上面所说的“薛涛笺”、“澄心堂纸”等花笺都属熟宣，此外一些用于写对联的各式虎皮宣也是熟宣。

依我的体验，古人写字用墨较实，所以有偏爱熟纸的倾向；但今人书法似乎更注重墨彩，即较重视水墨的变化和层次的丰富，而熟宣在着墨上惰性较重，意外效果值低，在抒情和“求生”这一点上显然不如生宣。特别是探索性的现代作品，熟宣绝比不了生宣。还有，不论熟宣生宣，似乎都需经过时效处理，即置放过一定时间的陈年纸总比新纸好用。还有，书法创作，用纸上还大有文章可做。古今书画家也喜用绫、绢、化纤布等，这说明不必死死守宣。硬笔书法基本已脱宣，成为新时代的一种新书法，毛笔书法在用“纸”上也应创新，不断拓宽毛笔艺术的艺术表现路子。

谈墨

在联邦德国杜塞尔多夫的一家大商场，一天，一个穿着入时妇女在自选衣架上取了一叠衣裙进了试衣室，没几分钟，这位妇女箭一般地溜出试衣室并掩面而逃，只见她的衣服、手、头和脸全沾满了蓝墨水。商店保安人员立刻抓住了她并指控其试图盗窃衣物。

原来，近年来联邦德国频频发生商店商品被盗事件，据说每年因此损失的金额达八千万马克之多，尽管采用了闭路电视监测等防盗措施仍无济于事，老板们为此伤透了脑筋。后来，有人从野蛮时代时囚犯在脸上或者手上被纹上蓝色印记得启发，发明了一种防止和对付偷盗行为的防盗墨水。这种防盗墨水装有一颗微型炸弹内并附在商标上，只有售货员用特制的工具才能将其取下，这当然是在付钱之后，而没有付钱的商品，在出口处就会被监测出来。如果谁想强行撕掉商标，就会引发微型炸弹，其后果就是像前面所讲的那个妇女，偷鸡不成蚀把米，脸上手上衣服上被涂上抹不掉的印记。

墨水用于防盗，可谓是当代社会的一大发明。

中国古代，还曾有包公用墨水破案的故事。据说是某处发案，抓了一群嫌疑犯，任凭怎样审讯，都无人认罪，但根据案情又可断定，其中一人必定是作案者。最后，只好请包公前业断定，其中一人必定是作案者。最后，只好请包公前业断案。包公知情后并不审问，只命那些人光着膀子入一暗房一字排开站定，用湿布在每人身后擦一擦，对他们说，站着别动，等会自有神灵在作案者的背上写上标记。说完关上门就走了。过了一会儿，包公领众人到，叫嫌疑者们伸出双手，其中一人满手墨污，包公即命逮了结案，一拷问，果实是罪犯。原来包公暗中在每人背上涂了墨汁，罪犯作贼心虚，恐神灵真在其背留字，也暗中擦拭，不料正中包公计谋。

商周时期有“墨型”，秦汉时沿袭，称“黥刑”，在犯人脸上刺刻并涂以特制的墨色墨水，以作惩处。这些都是有记载的。

墨的以上这种用途，差不多有点违反其初衷了。当然这是些题外话，但是，墨与我们生活的密切关系是人人皆知却又几乎忘了之所由的。在我们这个文明社会，谁也无法预料，假如有一天，墨忽然消失，这天下会不会比断半个月的粮还要混乱。会计要记账，报纸要出版，一切一切都要写要记，需要墨。墨的产生启发了七色油彩，世界才多了许多缤纷。可墨永远是默默无闻的。

有道说：墨有五色，墨分六彩。

这是并不是指近年已出现并运用书画创作的彩墨，即分朱、黄、蓝等色的墨，而是指黑墨。五色是喻会，六色是实指，黑、白、干、湿、浓、淡，是也。

黑墨也有五色，可谓玄矣。

这当然是一种喻意性质的、鉴赏性质的说法。但在书法艺术中，墨彩已越来越被书家们所器重，并成为当代书家进行艺术创新的重要手段。

和国画艺术一样，书法也是一种墨与白的对比和变化的艺术，所不同的是，书法比之绘画更抽象，有人说是一种线条符号艺术，具有音乐和数字一样的抽象意义。

这种说法也太玄了。但有一点却是对的，就是注意到了线条艺术的单纯性和抽象性。从光谱学原理中我们知道，黑与白的反差最大。白光是“什么

颜色都有”，为七彩之和；墨光是“什么颜色都没有”。黑与白，作为一种概括的色调出现的时候，在艺术世界里，比之七彩，更具魅力。比如摄影，在大师眼里，始终黑白照点据着艺术的最高点；国画，尽管已进入了五色缤纷的“彩墨”时代，但难道你不认为“用色彩最少的”国画家是最高明的么？

在书法艺术中，黑是“加”的艺术，白是“减”的艺术。

使这二者变化无穷的，就是墨。

“墨”，书墨也，造墨，在中国已有几千年的历史，据载，最早可溯至商代。那时人们已懂得用天然的石墨书写。到了汉代，人们开始造烟墨。至唐，奚超和奚廷珪父子首创以捣松和胶等材料造墨，其墨色“光泽如漆”。南唐后主李煜赏其功绩，特赐国姓“李”，从此奚家易姓李，他造的墨也称“李墨”，并有“黄金易得，李墨难求”之誉。宋代后，造墨者名家辈出，制墨法也不断创新，种类也日渐繁多。如除了有书写用的墨外，还有专供鉴赏的集锦墨，其价值也贵得惊人。宋时所称的“墨妖”，以苏合油搜烟成墨，一斤黄金一两墨。清代光绪年间，谢松岱、谢松梁兄创名叫“云头艳”的墨汁，改固体墨为液体墨。至今，由于当代书画家已懒于研墨，对外经济贸易部大多数时候使用墨汁，固体墨逐渐失去市场。墨工也远不如笔工出名了。

中国历代都出制墨名家。三国的韦诞、南唐的李超、李廷珪、宋代张遇、潘衡、叶茂实，明代程君房、方子鲁、汪中山、邵格，清代曹素功、汪近圣、汪节庵、胡开文等。这些一代代的墨工，以他们的聪明才智，为中华书画艺术的发展创造了一种必要条件，同时，它自己本身也逐渐衍化出一种独立的艺术品味。我们上述所说的集锦墨，墨料质地坚细，镌模技巧精湛，绘画生动逼真，漆匣和裱糊锦盒不仅形式美观，还能保护墨质，可见它已不是为书画家造墨，而是在创作墨的艺术；他不仅可以作实用，而且可以作观赏，共观赏价值甚至大于实用价值，完全是一种独立的艺术形式。如清代墨家曹素功，他造的墨有的被当作贡品，有的被收藏家收藏。“紫玉光”为御赐之名，居曹氏名墨十八之冠，它以黄山风景三十六峰为主题作通景图案，并按山势分成三十六锭，每锭正面是画，背面为题诗题款，三十六锭墨合装于一锦盒内。其墨锭短小精悍，其色泽如玉，紫光浮动，芬芳馥郁，质地坚实莹亮。匣内还有大梁邢庵题的仿单，外为螺钿黑漆匣。还有一套名为“青麟髓”的墨集，全套分太极、两仪、四象、八卦十五锭，十分珍贵。曹氏还有配以写实画作的墨集“天瑞”，其中有“草圣”“酒仙”、“真儒”、“隐者”、“羽士”、“侠客”、“高僧”、“美人”、“词仙”、“画师”等十种。以后，曹氏又将其精品合成丛墨。传世有一匣四种和八种的，墨模镌绘精妙，或以“文露”、“天瑞”、“青麟髓”、“紫英”各两笏为一匣。或以“薇露浣”、“岱云”、“紫英”、“苍龙珠”、“紫玉光”、“笔化”为一匣。比曹氏制集墨更早的还有明末的吴叔大，吴氏仿制历代名家墨品，据说他有一套仿古墨“雪堂义墨”，取象肖形，共三十六锭。后人以其名“天深”作墨色。近代制墨名家渐稀，负盛名者数胡开文。他制有“铭园图墨”，墨模上雕刻有六十四座亭台楼阁，全以铭园景式为本。他的墨本驰名中外，远销南洋、日本等地，曾获巴拿马万国赛会金质奖章。现上海博物馆藏有他的“龙节墨”、“地球墨”、“西湖十景图墨”、“黄山图墨”、“仿古十二生肖墨”等。墨与名具，代代相习，制墨从以实用为目的逐渐发展为兼向工艺美术方面发展，并集并多方面的艺术成果和艺术手段，可见中国艺术界对墨的追求很不一般。

墨按功用和质地分品种，所有品种又分三大类。即松烟、油烟和墨汁。松烟出现较早。松烟墨用松树枝焚烧取烟，又经过漂筛，加入皮胶、麝香和冰片等，入模成型。其特点是色墨，深重而不姿媚，但缺少光泽、胶质较轻。汉代出的松烟又称隃麋墨，汉王朝每月发给尚书、仆、丞、郎诸官使用的就是这种隃麋墨。古人作松烟墨还喜皮皴皮，因墨条有皴皮便于研磨。宋制墨家苏泐所制的松纹皴墨，坚致如玉石，在当时就被视为珍品，时人有得寸许者，也争相夸玩，称曰“断金碎玉”。油烟墨是用油烧烟，再加胶料香料等制作，桐油、麻脂油皆可作烧料。汕烟墨较松烟墨淡，但光泽较亮。所以后来的制墨家也喜将松烟油烟混合制墨，二者长处兼而得之。油烟墨较松烟墨更被书法家们推崇。“墨以桐油烟制成的为上等，松油次之”（载《墨经》）。上面我们曾提过的一两墨价值一斤黄金的“墨妖”，便是油烟墨。松烟油烟胶质配料很多，除兽畜皮胶外，还有以鹿角煎膏凝烟的。李廷珪在一斤松烟中调入珍珠三两、玉屑龙脑各一两，再调生漆，捣合成墨，可藏五六十年，胶败再调，入水三年不坏。有谓“黄金易得，李墨难求”。除松烟油烟墨外，第三类墨就是墨汁了。墨汁出现是近代的事，如今已取代了墨条墨块的地位。时代不同了，信息最大，观念广阔，当代书画家已不过能过多地在研墨上耗费时间的精力，加上如今制墨工艺比较先进，加工流程工业化，墨的化学性质也比较稳定，其墨汁比人工手研的质量并不差。另外，在连续创作和创作大幅作品时，用手研墨不仅耗费时间，而且不易得稳定的墨性，因为这一砚墨和下一砚墨肯定不一样，深浅、浓淡的差别，都会使作品产生别痕，影响艺术效果，除了有特殊的构思和要求。当代墨汁都不以松烟或油烟名，只有其胶水的质地别。从本人自己的体验，目前我国国内用于书画创作的主要有“一得阁墨汁”、“中华墨汁”和“李廷珪油烟墨汁”。一得阁墨汁是我国生产历史最早也最长的墨汁，至今已有一百二十多年的历史，为目前我国书画界声誉最好的墨汁，它不仅免去了书画的前研磨的烦苦，而且有墨彩丰富、书写流利、香浓、易干、宜裱、不褪色等上好古墨的特点，尤其适合对墨性稳定要求较高的大幅书画创作。墨汁的出现虽然只有百十来年，但已呈取代墨块的趋势，这不能不说是中国书法艺术中墨的一次革命。

大凡书画家都好墨，文人亦好墨，君王亦好墨，墨也为被收藏家青睐的珍品，所谓“墨宝”不仅指书画作品，也指墨本身。唐后主李煜以国姓赐制墨家李超父子，宋仁宗常以墨作为宫廷佳品赐予近臣，宋徽宗赵佶不耻造墨，以“墨妖”传世，可见其爱墨之至。书画家于笔墨之情自不必说，因此说其“好”，是指超常之好，或珍藏，或以诗人铭志。司马光、苏轼、苏泐皆有好墨之名；何莲还专门写了一本《墨记》。藏墨家有清人宋荦，他著有《漫堂墨品》，专谈历代墨形、款识，同时又有人撰《雪堂墨品》，专谈宋氏的藏墨。清别一藏墨家是袁中舟，他曾以八千金获得郁华阁所藏的明墨三十六锭，以后又经十二年的收集，再得七十二锭；故著有《郁华阁墨品》和《恐高寒斋墨品》。近代藏墨家以四家盛名，即湖北张子高、浙江张綉伯、北京尹润生、广东叶遐庵等四家。后有人集《四家藏墨图录》一书，一九五九年版。

选墨也有讲究，因为其优劣直接影响到书画的艺术效果。好墨简单可概括为“烟细、胶轻、色黑”。《墨经》中对选墨有述云：凡墨色紫光为上品，黑色次之，青光再次之，白光为下品；光和色二者都不可偏废。凡属上品，应黯而不浮，明而有艳，泽而有渍，即所谓紫光。“墨之妙用，质取其轻，

烟取其清，嗅之无香，磨之无声，新研新水，磨若不胜，刀则热，热则生沫，用则旋研，研无久停，尘埃污墨，胶力泥凝，用过则濯，墨积勿盈，藏久胶宿，墨用乃精。”这里把墨之优劣以及研墨之法都点明了。这里有点如烹调，强调色香味。这味，可指为笔味，好的墨，笔感要佳，以不粘、不滞、不涩、细腻、柔滑、乌黑为宜。研用之墨，不宜中途加水，以防止纸过分浸散。研墨还须讲究的，是首放的水要少，水用清凉水。水多水热，会浸软墨块，影响出墨的均细。也有用清酒作水磨墨的。洒发的墨比较香甜，书写时可以醒目提神，挥发也较好，写楷篆不易浸渍损字。如使用墨汁，可选用上述我们讲过的几种名牌墨，因其它杂牌墨汁上宣效果都差，不适用于创作。无奈之时，也可用墨作水，再研磨以墨块然后用。使用墨汁也以每次放少许，用尽再加为原则。这样做有节省用墨和使笔吃墨时涉入浅，保持“不饱不饿”的状态，便于创作时追求墨彩的恒定的意料中的变化。一得阁、中国书画墨汁和中华墨汁一般都偏浓，所以用时都调入些水，调水不必一下全调，可一笔一笔调，即每次沾墨前先用笔尖沾少许水。

宿墨问题，书画先人都主张废弃，认为宿墨不可留用。我以为，此话实在只有参考价值，至少现在是这样的。过去用墨主要靠人工研磨，如旧墨留在砚内，会沉积生垢、堵塞砚台的微孔至滑，好砚也变成了劣砚，不利下次研用；另外，是墨色无光。根据不少人的创造实践说明，宿墨的这两个问题是可以转化的。（一）现在多使用墨汁，或将旧墨留于砚外，便无坏砚之殆；（二）墨色无光就是亚光，亚光也是一种光泽，也是墨的一个层次，我使用宿墨创作，曾获得意想不到的效果。特别是用于有“现代派书法”味道的书法作品创作时，宿墨是完全可以利用的。

品 砚

文房四宝，最后一味为砚。在书法创作中，砚的作用当然不如笔、纸、墨那样直接，它的优劣，都要通过墨才体现出来，然而，文房四宝中，却数其最为贵重，书画之外的余味，也数砚为上。所以历来书画家都以品味为先，实用尚在其次。却也是的，书画之道，也不全在于作品的成败，还有怡情养性。一方好砚，本身就可以激起书画家的创作冲动。

砚在文房中是实用与鉴赏结合得最好和最理想的。在“墨谈”一章中我们可了解到，墨发展到后来，竟然出现了专供鉴赏的分支，如集锦墨，显然只适作鉴赏品，不能两全，一旦使用，就以失去鉴赏价值的代价。但砚台不存在这种对立，再名贵的砚，也是耐用的。

除石砚外，砚又有用铜、铁、陶、玉、竹、木、瓦、纸等制成的。铜砚铁砚出现很早。“古人用铁砚者桑维翰也。洪崖先生欲归河内，舍人刘守璋赠以所雄铁砚。以铁为砚者始自扬雄，维翰效之耳。”（载《徐氏笔记》）据此可断定铁砚产生于汉代；“晋铜砚虽如釜，然顶殊平，以便挥笔。”（见米希《砚史》），可见铜砚也不晚于晋代，其实还可以推至东汉。在出土的两座汉墓均发现铜砚，其制作十分精巧，形如兽，通体鎏金，还镶有多种宝石和饰品。陶砚出现于晋唐，如所谓的澄泥砚，就分有“鳝鱼黄”、“蟹壳青”、“绿头砂”、“玫瑰紫”、“豆瓣砂”等，其艺术价值也很高。

石砚主要分端砚、歙砚、鲁砚和洮砚四大类。端砚产于广东肇庆市东郊。据《端溪砚谱》所载，肇庆东三十里，有一斧柯山，峻峙壁立，登山行三四里即是砚岩，又因沿端溪水一带，故名端砚。砚岩分下岩、中岩、上岩，出石点又称砚坑。下岩又叫水岩，水岩石长年浸在水中，温润如玉，体重而轻，质刚如柔，摩之寂寂无纤响，按之如小儿肌肤，温软嫩而不滑（《端溪砚史》），是端砚中的上品。《纸笔墨砚笺》也称：“下岩天生之石，温润如玉，眼高而活，分布成象，磨之无声，贮水不耗，发墨而不坏笔者，为希世之珍。”水岸初唐时开始产石，一度被列为贡品，所以又叫皇岩。端砚与墨有一相似之处，便是越到后来工艺欣赏价值越高，砚家们不仅以出石好为足，且日益花样翻新地在砚台上雕龙饰凤，而且题材甚大，如山水、人物、花兽虫鱼等，甚至嵌镶以宝石等名贵饰物。端砚在唐武德时开始采掘，历代皆受器重。苏东坡曾描写过人们开采砚石的情景：“千夫挽纆，百夫运介。篝火下锤，以出斯珍。”其砚坑几乎都以独特的纹理石质名世。著名的品种有鱼脑冻、蕉叶白、青花、火捺、冰纹、石眼（又称鸚鹄眼）；名坑除水岩外，还有龙岩、宋坑、梅花坑、坑仔岩、麻子坑等。

歙砚是我国的第二名砚，砚石产地为江西省婺源县龙尾山，此处砚与安徽歙县交界，石砚产于歙州，而自唐宋婺源又为歙州属地，所以歙砚一直又以徽砚名，现歙县和婺源县都有生产。歙砚质地也以细滑、坚韧、纹理精美等品质誉世，为历代书家器重，苏轼有诗云：“罗细无纹角浪平，米丸犀壁浦云泓；午窗睡起人初静，时听西风拉瑟声”（咏《于龙井辨才处得歙砚》）。宋蔡襄也有诗：“玉质纯苍理致精，锋芒都尽墨无声；相如闻道还持去，肯要秦人十五城。”（《咏徐虞部龙尾砚》）歙砚除了实用上的优异外，其玩赏价值亦高，一得其纹理奇异，二得其造砚精工。纹彩以金纹对眉子、水浪纹、雁攒眉子为三纸；造工则以巧用纹理寓意，再辅以浮雕、深雕、半圆雕等技法。安徽歙砚厂生产的歙砚近年来还被评为国家轻工业部优质产品和省

优质产品。

鲁砚产于山东潍坊、淄博、益都等地而得名。鲁砚虽不如端砚和歙砚那般妖冶多姿，但也自有风格，纹理也富特色。大书家柳公权垂青于鲁砚，说：“鲁砚以青州为第一，绛州次之；后始重端、歙、临洮。”（《论研》）青州砚就是鲁砚中佳品。张华《博物志》中云：“天下名砚四十有一，以青州红丝石为第一，端州斧柯山石为第二，歙州龙尾石为第三。依此足见鲁砚之珍贵。晋代大书法家王羲之是山东临沂人，他对其家乡石砚就十分看重。临沂一带也产石砚，有名的“金星石砚”便出临沂，为鲁砚中的上品，后人亦称之为“羲之石”。也许是由于文化发祥较早较快的缘故，鲁砚产地分布较广，种类也较多，主要的名品有博山的淄石砚、墨县的田横石砚和温石砚、临沂的金星石砚、薛南山石砚，徐公石砚、曲阜的尼山石砚、临朐的紫金石砚和龟石砚、蓬莱的鬲砚石砚、莒县的浮莱山石砚、大汶口的燕子石砚等。

洮砚亦称洮河砚，是我国四大名砚之一。产于甘肃临洮县。石出于临洮河床底，采集困难，实用价值非常高。其纹理色泽奇异而美，分绿洮和红洮。绿洮色泽泛青蓝，其“鸭头绿”、“鹦歌绿”有天然的墨色水纹；红洮为土红色，是罕见之物。洮砚历来产量很少，传世品只有故宫收藏的宋洮“蓬莱山砚”和天津博物馆藏的“宋抄手式砚”。解放以后，在政府的支持下，甘肃省恢复了洮砚生产，至今已开发出不少新的品种。其产品远销东南亚等国，在国内书画艺术界均享有很高的声誉。

中国的四大名砚，其中端砚、歙砚、洮砚为天然石砚，以天然石为砚坯，只有澄泥砚为人工烧制而成。在我们所知道的著名的“荷鱼朱砂澄泥砚”正是历代砚的希世珍品。这方砚正面为鱼形，背为荷叶并有隶、楷铭文，形状构思和制作工艺都十分精良。

澄泥砚为陶砚的一种，始产于唐，制法也甚为独特：“缝绢袋至汾水中，逾年而取之，陶又为砚，水不涸。”（宋张洎《贾氏谈录》）“作澄泥砚法，以瑾泥令入于水于授之，贮于瓮器内，然后则以一瓮贮清水。以夹布囊盛其泥而捏之，俟其至细，去清水令其干，入黄丹团和溲如面，以物击之，令至坚，以竹刀刻作砚之状，大小随意，微阴干，烧一伏时，然后入黑蜡米醋而蒸之五七度，含津益墨，亦足亚于石者。”（宋苏易简《文房四谱》大概在制陶中，象制澄泥砚的这种肌绢袋沉水取泥方式也是不多的。澄泥砚为陶砚中的佼佼者，资质也不下于石砚，细润发墨，贮水久。不过今人已不多用了。

时至今日，由于墨汁的大量运用，人们对砚台的实用性的要求急剧降低，除了很特别的创作技术要求，即使是书画家，亦仅求其贮墨研笔而已；相反，对其观赏价值的要求却很高，甚至单纯地将其当作一件只作摆设的工艺品。这也许是一种悲哀了。

文房杂室

按照一般的说法，“文房四宝”，指笔、墨、纸、砚（古人亦有将约列为“文房四宝”之寇的，以纸、墨、笔、砚列）。其实，文房即使除书以外，又何此“四宝”？“四宝”之外，并非不是宝物。有用即是宝物，更何况所用之物多为宝呢！

文房四宝之外，还有笔筒、笔架、笔床、笔洗、砚滴、镇纸、印盒、印泥、印床、印规、铁笔、书画尊等。

笔筒，盛笔之器，宜存放已洗净、滴干水，毫头松蓬的毛笔，有牛来即兴挥毫之便和潇洒。笔筒多以精制陶瓷制造，也有以竹、上等好木刻制而成。

笔床，即笔盒、宜存放未启新笔，或存放洗净晾干，需搬运和久置之笔。有用竹木制，后又以厚纸皮精制而成。

笔架，又称“笔格”，功用与笔筒相近，只是多置放常用的小楷毛笔，依主人喜爱，笔头可顺插可倒插。另外，还有一种卧式笔架，卧式笔架主要用于书写中途临时搁笔之用。笔架花式繁多，有木质、玉质、铜质、陶瓷、铁质等，形状也异态纷呈，特别是卧式笔架，有山水、人物、禽兽、虫鱼，形态自然有趣。唐诗人陆龟蒙有诗云：“自拂烟霞安笔格，独开封检式砂床。”

笔洗，洗笔的小盂，为讲究墨色变化的新书法创作时必须之物，甚至不一而足，每分新池旧池。笔洗以陶制最多，也有玉、铜等制的笔洗。陶瓷笔洗以宋代五大名窑——哥窑产的青色笔洗最著名。

砚滴，又称“水注”、“水丞”。主要作研墨时添水用。研墨讲究边研添水，每次添些水，以免水多浸软墨块，影响墨汁的细腻。砚滴其实就是一控水比较灵敏的小水壶，多以陶次制成。《饮流斋说瓷》中道：“蟾滴、龟滴，由来已久。古者以铜，后世以瓷。明时有蹲龙宝象诸龟。凡作物形而贮水不多则名曰滴。”宋陶穀又道：“欧阳（唐）通善书，修饰文具，其家藏遗物尚多，皆就刻名号……砚滴曰金小相，镇纸曰套子龟。”（《清异录·文用·蛙宗郎君》）晋代人砚滴喜用龟形，称龟滴。龟滴从背后开加水口，近年柳州陶瓷厂出一桃滴，造型十分别致，其入水口设计也独特：从底部加水。可谓别具匠心。

镇纸，平时压笺，作书画时压纸角。一般以长方条形为主，亦有方、圆、角、畸形等，以重为好。制料有石、铜、铁，瓷、檀木、老竹，以至玉等贵重物。名人雅士尤喜在镇纸上刻诗词花鸟等。

印盒，盛印泥用，多圆形，也有方状。多瓷质，亦有玉、石等，不用金属物。

印泥，专供书画图章铃印的印色，一般是朱红色，也有蓝色和黑色。红色是一般铃章时用，黑色一般印款识文用，蓝色是逢哀丧时才用。

印泥质量的好坏，对书画作品的影响绝不能忽视。好印泥必是色深沉着，不渗油，不褪色，鲜、香，夏不吐油，冬不凝冻。

印泥由不干性油、艾绒和朱砂混合而成。说来易，制作难。光时晒油，即须两三个年头。喻文房之中，印泥价值并不在砚、墨之下。如著名的八宝印泥，除油、艾绒、朱砂之外，还含有珍珠、纯金、麝香，珊瑚等八种名贵原料。除了漳州的八宝印泥外，西冷印社的砂亦是较理想的书画印泥。而一般公文、商检、证件盖印用的印油，是绝不能用于书画作品的。

印床是刻印时用以固定印材的木楔。治石、竹印和大印一般不用，但刻

诸如玉、角、金银等质印章，必不可少。此外，用以收藏印章的盒柜也称印床，有唐诗支：“僧来花灶动，吏去印床闲。”（朱庆余《诗集·夏日题·武功姚主簿》）

印规，钤印时用的量规，状如角尺，钤印时靠边落印，不使歪斜。

铁笔，即刻刀。治印是书家必须的一技，或叫基本功之一。以刀当笔，故名。

书画尊多以陶瓷制，状如笔筒，体大，质地华富，一般用来盛放已装裱好的书画作品。

谈临帖

正如佛门坐禅诵经是和尚尼姑们必经的过程一样，学书中，临帖是伴随你始终的一个很基本的学习方法，并非小时才临帖。

要学好书法，非临帖不行。在各种艺术门类中，恐怕没有比书法传统色彩更浓的艺术形式了。中国的书法艺术源远流长，累积有五千多年的优秀遗产，任何书家，都只能在学习和继承先人的前提下创新自立。学书法，就得临帖。

临帖，最初又分摹、临、读几个阶段和内容，在学习深入甚至进入了创作时，这种摹、临、读的阶段界限不存在了。但其方法和内容还是很有实用意义的。摹指摹仿，在学古碑帖时，有以薄纸蒙在上面照样摹写，又有后来的所谓“描红”，事先把字形印于纸上，学生再以笔蘸墨填写；临则是一种看写、照写方式，在白纸上照碑帖进行练习，其书写的字形大小不一定按原帖的规格；读帖指看帖，这种看，即有浏览观赏的意味，更需细细琢磨、入手眼、记乎心，达到离开碑帖而可以临于纸，除得其笔意外，得其风神。三种方法各有所得，缺一不可。临池摹写看来是一种死功夫、笨功夫，然而又是极需持久坚持的一种方式。熟能生巧、熟才能化于心变为己用，这极像读书学习的背诵一样。当然，“临书易失古人位置，而多得古人笔意；摹书易得古人位置，而多失古人笔意。临书易进，摹书易忘，经意与不经意也。”（姜夔《续书谱》）所以我们又赞成以临为主。读帖则是一种心功，这种功夫看似轻巧，实际比手的训练更难，它是一种默临、默记，是一种揣摹，是实现从钩、摹、临的“入帖”到得其字帖的神韵、势度、用笔、行气或结构布局技巧的“出帖”之道。此外，读帖又意味着“博览”，扩充视野，开阔眼界，避免狭窄的和机械的临写。在创作阶段，读帖，又可使自己更多地了解各家各派书风，从而融会贯通选择己道，创立自己的风格。实际上，读比临比写都要多得多。读可以“破万卷”而临摹再多于几千年累积的优秀碑帖也不过凤毛麟角，书道中的“厚积”读非同小可。

我国历代书法名家向来注重临帖的功夫，以至到了如颠如狂的境地。唐太宗为一国之主，学书也做到“皆须古人名笔，置于几案，悬之座右，朝夕谛观，思其用笔之理。”王羲之说自己学书时，临摹钟繇和张芝的字二十多年，把可以找到的竹叶、树皮、山石和木片都用尽了、至于绢、纸、绉纱等，反反复复地用，也不知用了多少。宋代书家米芾每天都要把晋唐的书法真迹摊在桌子上，眼手不停地临学，晚上把这些真迹收藏在小箱子后才能安睡。我国现当代书法家沈尹默先生提倡“学碑能不涉于僻，学帖不能流于俗”，他自己更是身体力行，从欧阳询、褚遂良入手，遍习晋、唐的二王、智永、虞世南、颜真卿等名家，以后又至北魏、汉碑，宋元的苏黄米赵，成为代表我国五四以来书法成就最高的一代大师。可见，学书中的“入帖”苦功，是如何也省不了的。“大家”大入，“小家”小入。所谓的“入门并不难”，并不见得，并不信得！

话说回头，我说临帖于书有不无牵强，就是说这不只是小孩子的事、入门者的事，而是贯彻始终的事。就这一点意义看，书家就是永远长不大的孩子，一辈子，都得老老实实地“临帖”。入门需临，变体也需临。明代书画家文徵明日临万字，至老不渝，这种精神和启示，是值得崇尚的。

既临之，如何选体选帖呢？

古时有人曾问钱泳（清代书家），学书选什么帖好呢？钱泳无言以对，他想了—下才解释道，米芾先学颜字，嫌其太松宽，就去学柳公权，结字始紧密；知柳出于欧，又去临欧阳询，临久了又觉太板整了，就改学褚遂良；后来又临李北海，得秀润肥美之韵；尔后又转临魏晋书迹，得篆隶风骨。米元章这样聪明的人，功夫还下得这样深，可见只从—碑—帖是学不尽书法的妙处的。

钱泳之言有点唬人，遍习百家，谈何容易！从道理上讲，这是无可厚非的，谁临得多，谁下的功夫大，谁就进步快，成就高。但是，这只是问题的—面。在临习上，还有—个方法问题，步骤问题。得法者事半功倍，不得法者，事倍功半。

这里，我们就谈—下选体和选帖的问题。学习书法，究竟从什么体入手？中国书体有行、草、隶、篆、楷等，目前比较通行的是从楷书入手，楷书又以唐人楷书为范本。但如果以书法的源流而论，似乎应从篆隶入手，因为楷书就是从篆隶的基础上发展起来的。根据我的体验，从楷入手，后涉隶草行，不失为方便之门，我就是这样过来的。然而，我又始终感觉到此道过于便捷，因为由楷入行入草很简便，结字运笔比较—致，以后又入隶篆，总有搭了慢车的感觉，笔头缓不下来。这样，隶篆之功容易搁浅，这是就笔法的体验来说的。当然，即使就笔法而言，功夫到，无论先学那—种都是可以触类旁通兼收并蓄的。楷行草在今天实用价值较广大，这又是由楷切入的理由之—。

然而，由楷入手，对于初学者也有不利的一面。如我，易造成后天结字上漂浮，这是其—。其二，楷书除笔法外，在结字上特别讲究，这是两难；不像隶篆，比较强调笔意，笔法上显得较好把握。

因此，也有人主张从隶书入手。他们认为从隶入手有三大好处。—是笔法简易。隶书笔法在于—家—主笔的蚕头雁尾，即—波—磔，而无楷书笔法繁杂的点勾撇折，初学者可较快掌握隶书的笔法结构。二是隶书造型古朴，字体规矩有则，扁平大方。三是自由度大，隶书虽然笔法单—，但古朴大方，灵活自然，求法度而又不严格，只要在主干笔法上作些特殊强调，整个字不论构架还是笔意就基本成立了。从我的体验说，我觉得写隶书运笔较滞结缓慢，慢易出古拙，而写楷书慢则板结。对初学者来说，运笔还是慢好，可较细微地体验握笔、运笔、着墨等—系列笔旨。

在选帖上，初学者常犯的—个毛病就是盲目，—种是茫然不知所措，于是见佛就拜，见帖就临；—种是按图索骥，所得甚微。在此，我们来谈谈关于选帖的—些常识。

—般我们所说的“碑帖”，指“碑刻”和“刻帖”，除此之外的帖本还有真迹和真迹的影印本，称为“手帖”。碑刻与刻帖都以拓印居多，拓印本又称蜕本或脱本；还有更早出现的用纸复在原作的描摹，和先双钩其轮廓然后填写的，称塌本和摹本（当然现在“塌”与“拓”已通用了）。碑刻古称“坚石”，源于东汉，以后日渐兴盛，其用途不断扩充。先是立于祠庙、墓冢，逐渐发展到摩崖、题名，以后又推及筑路选桥等工程及帝王将相行巡纪事、寺允、楼阁、厅堂、石阙、塔铭、造像、表颂等等。碑文由于其内容的制约，除了有—定的格式外，都以工整、匀称的书体为主。隋以前只有篆、隶、楷书，以后大多也是如此，较少有以行书或草书入碑的，据载现仅发现武则天的《升仙太子碑》用草书。造碑碑文由书家直接用朱墨写在石上，再由石工刻凿而成。以后，再以纸墨椎拓下来，便为所谓的碑帖。碑帖在书法

又有北派南派之分，北碑重骨力，固刚劲雄强；南碑尚气韵，固秀丽丰润。康有为认为学碑主要是练骨力的，所以以北碑为好。与碑文不同，刻帖虽然也是刻在石上然后椎拓而来的，但作用的意义却有很大差别。刻帖始于何时，目前尚无定论，仅知最可信的最早刻帖是北宋时斯的《淳化阁帖》。刻帖是将书家真迹摹刻于木板或石头上，专门用于临写和欣赏的。刻帖所选一般为历代或当时名家的名作或代表作，内容不论，家书、信札、书稿都有，或连篇累牍，或片言只语，仅以书法优劣和艺术价值为准，所以刻帖的艺术价值应该说是比较高的。与碑的“坚石”相别，刻帖为“横石”，横石往往高不盈尺，只刻一面。所以我们常见到的刻帖横石，往往都可以镶嵌在墙上。帖刻的上石主要靠摹勒，即用双钩法将书法真迹钩摹于石头，再用刀刻凿。

碑帖和刻帖都闻不开拓，由于影印术是清末才由日本和德国传入我国，而历代书家真迹一由于时代久远，又由于战乱和不易保存，实际所存已很稀少，碑帖和刻帖就成了我们了解和学习历代名家书法的主要资料来源。当然此外还有历代不断的各种摹本真迹，即由后代名家临前代史家的，甚至其摹本又转而为刻帖的，这些当然也有价值，但与原作风格相距就更远了。

拓本历所用材料不同和拓法的区别，有乌金拓、蝉衣拓、朱拓、擦拓、扑拓、填拓等，依据时代纪年又分唐拓、宋拓、元拓、明拓、清拓。据《隋书·经籍志一》中载“其相承传拓之本，犹在秘符”，是否还应有隋拓甚至更久远的拓本也未可知，但有一点却是肯定的，由于金石或木刻会损伤和逐渐平蚀甚至佚散，初拓（旧拓）本犹为珍贵，因此又有存世仅一本的所谓“孤本”，存数本的叫“珍本”，以至千金难求。相传宋人赵子固携《兰亭序》拓本及书画乘船，途中遇大风，翻船，险些丧命，所携书画尽失，只捞得《兰亭序》拓本，欣慰非常，破涕为笑道，得回兰亭，其它皆不足惜了；性命又算什么，这才是宝呀！这一拓本原刻在当时已经没有了，赵子固所携是《定武兰亭》的孤本，所心后世又称《定武兰亭》为《落水本》。

无论是碑刻还是刻帖，在今天，其拓本几乎可以说已皆属珍品，因为原刻绝大部分都已作为各种级别的文物保护单位，偶有椎拓，为数也极少，尚不足收藏家们收藏，没有特别的机遇，是很难得一拓本的。至于真迹，那只有大博物馆的橱窗里方可一睹风采了。然而，相较于古人和前代人，今天，我们仍然有更多的机会浏览和临摹前人的作品。十九世纪中叶，西方影印技术传入我国。从此后，各种碑帖拓本大量面世，价格也大为减低。由于印刷技术的不断现代化，影印出的帖不仅使拓本完全能保持原貌，而且真迹也达到几乎能乱真的程度。运笔的轻重缓急，墨色的枯润浓淡，隐约微妙的牵丝的勾连与断隔，对于当今的印刷术来说已根本不成问题了。影印技术用于整理书法真迹还有“正本清源”的科学意义。如乾隆年间由王帝下旨投资制作的我国最大的书法丛帖《三希堂法帖》，曾被推崇为“天下真迹一等”。但影印法帖出现后，经由专家品鉴，发现了多处与真迹明显存误和有出入的地方。任何刻制椎拓的法帖，由于离不开多次版的旧工艺，总难免失真，只有现代影印术能忠实于原作。这是今人学书的幸事。

为了便于人们研究和临习，五代时，制帖的系列意识开始出现，即出现了所谓的丛帖。据载，我国最早的丛帖是依李后主李煜之命制作的。丛帖是一种“结集”形式。有以书家集，如李煜命制的《澄清堂帖》，均为王羲之书迹集；有以断代选集的，如宋太宗命制的大型丛帖《淳化阁帖》。丛帖的出现，对于我们了解历代书家手迹，了解书法艺术发展脉络或在临习时专攻

某家某派提供了方便。如前面我们提到的《淳化阁帖》和《三希堂法帖》，是我国最著名的两大丛帖，前者共十卷，从苍颉到唐，共收一百一位书家之作；后者共三十二册，从魏晋至明代，共收一百四十五位书家之作。其它较具价值的丛帖有《潭帖》、《霜寒帖》、《十七帖》、《大观帖》、《历代钟鼎彝器款识》、《凤墅帖》、《忠义堂帖》、《西楼帖》、《黄文节公帖》、《宝晋斋帖》、《清华斋帖》、《来仲楼帖》、《停云馆帖》、《渤海藏真》、《戏鸿堂帖》、《快雪堂帖》等。建国以来，特别是近几年，各种书法字帖出得很杂很多，由于其编排技巧的翻新变化和善抓初学者心理，颇具诱惑力的不少。如那些“真草隶篆四体字帖”，“唐诗宋词书帖”等等，此外还有不少当代书家作品集、合集，其中具有学术价值的还不少。

一旦了解了各种书帖的历史、现状及其功用，我们在学书选帖时是不是就有了几分不言自喻了呢？我想应该是的。这里，我仅想特别点一下的是当代人汇编或者编写的一些字帖，如那些四体书帖之类，如果作为辅助性浏览读物尚可，却不宜作临摹脚本。原因有二，第一，未经时间检验，如不是上品甚至是下品，得不偿失；第二，容易引导学子投机取巧，不去细细体味运笔、间架、墨法，而以记住字形特征自足，四体同步，在临帖方法上也不科学。我还是赞成临习以古代书家的字帖为好。

临帖的方式，与读帖的博与杂相反、是求精求专，特别是初入门的人，切不可频频换帖，今天写颜，明天学欧，朝三暮四地临习，这样不会有进步的。如果有心博取众家之长，也需将时间大大地拉开，使自己的字在每一个阶段里都有相对稳定的皈依，学柳有柳味，习米有米气。用潘伯鹰先生的话来说这是书家的“家法”，有了眼的泛滥和手的谨慎，才能在天长日久的努力中学以致用，形成自己的风格。

临习还有一个字的大小问题。究竟以写多大的字为宜？明朝书家丰坊曾道：“学书须先楷法，作字必先大字。八岁即学大家，以颜为法，十余岁乃习中楷，以欧为法。中楷既然，然后敛为小楷，以钟王为法。楷书既成，乃纵为行书。行书既成，乃纵为草为……凡行草必先小而后大，欲其书法二王，不可遽放也。”不论是真草隶篆，他都主张先大后小。据我的体会，这种说法是有道理的，也往往被名家举荐。习大须悬腕，这有利于在初学阶段便养成正确与灵活的执笔方法。关于这一点在执笔一章我们还要谈到。临习的所谓大也只是方寸左右，也不必以斗笔作盈尺之字。而且，大小也可间夹临习。字大易松散，字小易局促，于是正好以习大以防局促，习小以防松散。即使是临同一帖，我也主张若即若离，即先用较原字大的规格来临，后又用较原字小的规格临，再以原字大的规格临。

从创作的实际情况来看，学书法一旦进入了创作阶段，写大字的时候总是居多，即使是落款字，也差不多大至方寸，除非自己决意以小楷见长，所以临习也以大字为好。

握 笔

据传，当年小王献之习字，其父王羲之乘其不备突然从后面猛地抽笔，谁知王献之的笔丝纹不动，而且照书不误。王羲之叹道：这儿子得吾笔法，他日定有出息。后来，王献之果真成了与其父齐名的大书法家，俗称“二王”。这个故事一千多年来一直为人们传颂，并成为教诲书道初入门者的良训。

这个故事的可信性颇值得怀疑，此疑后面再析。但作书尤重执笔，千古皆相同。此道也是看似容易，但实际上谬误很多。正如打乒乓球，握拍的正确与否，与水准的发挥关系极大。错误的握法，不仅水平上不去，且会打坏手，一旦形成习惯，甚至会永远纠正不过来。书法同样讲究手臂、手腕、手指的协调动作，同样关系到技术的发挥。尤其在初学阶段，错误的执笔法，可能会贻害终生。

也许有人会问，这样强调执笔，有无过甚之处呢。君不见有人以断臂挟笔，或以嘴衔笔，或以脚趾执笔者，都写得很好吗？如果再以汉字结字和笔顺特点看，左手执笔更是违反人的生理条件，不也是大有左手作书的人么？成名者自古亦有。清朝阮葵生的《茶余客话》中就有记载说，刑部尚书张泾南骑马摔断右臂，正遇要向皇上送进诗篇，他就用左手写，其楷书使人分不出左右。清李斗的《画舫录》也载：“南阜老人善书法，右瘳不仁，作书用左手，号尚左生，又号丁巳残人。”

其实，这些故事多有夸张之处。奇人绝工，这是完全可能的，但有两点值得注意，其一，古今一流的书法家和书法作品，看来尚有不受束于执笔原理的“左书”者和不用手握笔者；其二，其人其书之所以传世，则多在世人的好奇心理（第一条足以说明问题了）。

关于执笔，自古学书者和书法家们多有论及。东晋卫夫人的《笔阵图》、唐韩方明的《授笔要说》、宋伯思《东观余论·论书八篇示苏显道》、南唐李后主的《书述》、清玉澍《论书·语》、包世臣《艺舟双楫》等均有高见。梁 还作有“执笔歌”云：学者欲问学习法，执笔功能十居八，未闻执笔之真传，钟王学尽徒茫然。一管分为上下中，真字小字靠下拢，行书大家从中执，草书执上始能工。大指中指死力掐，圆如龙睛中虚发，食指名指上下捩，亦须用力相撑插，禁措无用任其闲，手背内坎半朝天，始能沉著坚而实，个中精力悟通玄。笔管上向怀中入，下截笔锋向外出。腕力挺住不须摇，转运全在肘力熟。悬腕悬肘力方全，用力如抱婴儿圆，勿令偏窄贴峰边。总之执笔功期远，紧要著力力无浅，古人有言良不诬，抉破纸兮撮破管。”（《评书帖》）此歌诀除了“死力掐”、“撮破管”易生过分的误会之外，其他倒也在理。卫夫人说的写正楷执笔处离笔头一寸头（今尺度），写行草执笔处离笔头两寸多，也是很有道理的。至于“指实掌虚”掌心处可放鸡蛋，也是对的，但学者不必在习字时置一完卵于掌心也。

据我的体会，执笔因人而异、因情而异、大至规范便可以了。俗话说，结字因字相传，用笔千古不易。小楷枕腕，中楷悬腕，大字悬肘；小字握杆低，楷隶篆握杆低，行书握杆中，草书再稍上；台上作书立腕，地上作书平腕，墙上作书挑腕。总的原则是指实掌虚，以灵活、轻松、自然，用力适中为上，执笔有基本的定势，却无定法，大不可拘泥。我赞赏那些左手书、左右手开弓书，手、口、脚同时提笔书的特技者，是佩服他们的毅力和奇志，却不赞赏这种作法，因这实在是事倍功半，无太多艺术价值可言的。不得已

而为之，尚可理解。

第三间 书法起源及种类

四书的起源和发展

中国最早的文字为甲骨文。根据考古资料，我们知道，已发现的四千六百多个甲骨文字（其中已识辨的有一千七百多个）是公元前十七世纪始，商周时人们占卜时刻在龟甲、兽骨上的。作为一种文字，甲骨文可以说是相当成熟的了，因为其造字基本符合“象形、象事、象意、象声、转注、假借”的“六书”原则（后人也谓“象形、指事、会意、谐声、转注、假借”），语法与后来一般所指的“古文”也差不多。至于成文过程，有两种说法，一种认为是先用软物沾颜料写于甲骨上，再用刀刻，因有人发现出土的甲骨上有漏刻的甲骨字笔划；另一种意见认为甲骨文是直接奏刀镂刻的。从甲骨文字中，我们可以看出远古人已具有相当高的审美趣味。

稍后的籀文，是周秦时期的文字，为大篆的一种，王国维认为是“秦之为字，即周秦间西土字也。”（《史籀篇疏证·序》）唐张怀瓘则认为籀文与大篆有区别，还有人认为广大义的籀文包括了大篆、小篆和古文。从笔法上看，我比较偏向最后一种观点，籀文的“大抵左右均一，稍涉凡复，象形象事之意少，而规旋矩折之意多”。（同上）这一点，从石鼓文（籀文代表作）的刻字上反映得尤为明显。

金文即钟鼎文，是一种铭文，见于殷周时期浇铸成或刻在青铜器上的文字，结字风格近甲骨文，尖角多而使转少；笔意近古今，此话也许反过来说，古今字笔意近钟鼎文。方渐见使转主要不在结字上而是笔法上体现得较明显。金文衍绵年代久长，因此也有人分期概括其特点，认为殷商期的金文近于图画，有很强的象形性质；初周时期的金文中间粗重、两头尖锋；西周后期，笔划粗细均匀而两头浑圆；春秋中期，金文字体变长，笔划变细；战国金文由铸变刻，故纤细浅小。

作为一种通用的书写体文字，秦统一六国文字前，是大篆。大篆是一个广义的概念，它包括甲骨文、金文、籀文等战国前书体，也有人认为狭义的大篆指籀文，我以为把大篆理解为广义性的战国以前文字的书体较合理。大篆的主要特点是图饰性强，更多地强调的是象形，所以字体结构多参差，小篆是秦皇统一六国后由李斯所创。小篆是中国文字书体的一次意义深远的革命，它使中国文字在结体上有了统一而明确的规范。整齐、圆转流畅，比之大篆更概括、更抽象、更规范，在书法美学上有很大的价值。

隶书的产生始于秦代，汉魏风行。据许慎在《说文解字》中所云：“秦烧灭经书，涤除旧典，大发隶率兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易，而古文由此绝关。”事实上也如此，小篆完成了我国文字偏旁代和线条的任务，对大篆实现了根本性的革命，但在书写方面显然尚难适应日益加重的社会需要，因其书写起来无法快捷。“隶书者，篆之捷也”。（晋卫恒《四体书势》）隶书就是急就的篆书。当然也不至于这处简单。隶书的特点一是把篆书的圆转变为方折，二在结构上作了许多省减。隶书的产生，为楷书奠定的基础。时代变了，随着信息量的增加，人们交往的频繁，隶书仍不能适应快捷的要求，于是出现所谓的“急就章”，章草，进而是真书，行书，草书。隶书在东汉时为鼎盛期。汉隶，在中国书法上如唐诗宋词之于中国文学史一样。此外还有“秦隶”、“古隶”、“八分”、“飞白”、“散隶”的说法，

由此可看出，隶书的审美视野大大开阔了。

汉隶在鼎盛期，直书已孕育其中。原因有二；一是审美趣味的开拓发展，二因隶书的方折波磔运行是慢节奏，急则难以奏笔。一般的说法，认为真书为汉隶省改波磔、增加钩而成，其实不止于此。真书的产生，在运笔技巧上又是一次飞跃性的变革。隶书除波磔外，基本还是篆书的运笔方式，横八字（ ）竖八字（8）就是隶篆极典型的运笔方法。真书创立了自己的“横、竖、撇、捺、点、折、钩、挑、戈”等运笔规则。所谓“侧、勒、策、掠、趯、努、磔、啄”的“永字八法”，是对真书笔法很精到的概括，这对于隶篆无疑是丰富多了。真书比之隶篆更适宜人体腕、臂的运作。也更便捷。这就是真书（包括同一运笔系统的行、草）很快就取代隶篆而成为中国书法主流的根本原因。

中国的书法大家，可以说是随真书的创立而涌现的，流派亦是。钟繇、王羲之变体创制，为真书开山祖；既而至唐，出现了欧、虞、褚、薛、颜、柳等断代大家，其中颜真卿柳公权又变古法，创立了雄健之风，代表了唐代书法的最高成就。

草书是一个广义的概念而不是一种书体，各种书体，各个时期都有草书。任何一种书体，以有规律的省简、纠连、变通、快捷地书写，便成草书。因而有草篆、草隶、藁草、章草，今草、狂草等等书体。草书的产生固为实用，可一但成为一种独具风采的艺术，它便成为最能体现人的情性的艺术。草书是每种书体的必然产物。

行书是介于真草之间的最常用的也最实用的书体。所谓的“不真不草”，是曰‘行书’”（唐·张怀瓘）。指结字用真书笔法笔意，也用草书笔法笔意，既工整可辨，又活脱随意“如云行水流，秣纤间出，非真非草，离方遁圆”。（清·宋曹）行书又分行楷和行草，行楷多用楷意楷法，行草多偏草意草法，“真行近真而纵于真，草行近草而敛于草”。（清·刘熙载）

中国书法的发展由篆隶到真草，其书体已基本定型。钟、王以后，字体的变化发展都是“万变不离其宗”，没再产生篆隶真草包括行以外的书体。这就说明，中国文字和书法艺术本身，都是一种成熟的文字和艺术。这大概也是一种暗示性的规定。因为现代派书法的困惑大概就在这里，一方面它不满或曰不甘于书体革命的终结，另一方面它的探索前路确也渺茫，它无法再创立一种新的书体语言系统。那么，它仅仅是国格竞争中一方面的对手么？谁也不敢下结论。此问题我们后面还有专章讨论，此处便不展开了。

篆有篆法

我们明白了篆、隶、真、行、草的起源和发展，只是解决了一个“史”的概念和认识问题。要把握“四书”，关键的还在于掌握其结体和笔法的一般规律及变化，而这一点，是一个实践性很强的问题，需要学子身体力行，在实践中慢慢加以认识和体验，否则，无异纸上谈兵。

别篆识篆，是入篆的首要。由于篇幅关系，恕不展开，读者可从文字学等角度去解决好这问题。此处我们只拟与书法创作篆刻中常遇到的一些问题谈一下别篆与识篆。

从以上我们听谈到的文字书体发展一节里，我们知道篆书包括了甲骨文、籀文、钟鼎文、大篆、小篆等字体，细分起来，似还可以列出草篆、玉筋篆、铁线篆、周篆、夏篆、秦篆、汉篆、唐篆等。仅从甲骨文到秦小篆，篆书可谓已有一千七百年的历史，算至今便达三千多年的历史。因此，篆书在形态方面的阶段性非常明显。不清楚这一点，就会闹出“张冠李戴”、“穿花衣裳”的笑话来。如篆刻一方印，印文中就有可能既有甲骨文形的篆法，也有钟鼎文的篆法，大篆小篆混在一起用，使印章风格的统一性和章法的统一性受到损害。篆法确要讲究用字“标准化”的。这与真草隶方面的章法要求是一致的。只是篆字难辨，比较难以察觉罢了。

识篆，即自己本身对篆文的辨识。一定要在“规范化”的前提下进行创作，自己要识，写时识，过后也要识，不要像那个故事里的草字县衙那样，写字草到自己过后便认不出的程度。只有规范化，才能使自己识也使别人识。篆书与行书草书不同，由于其产生的流行的年代远，不是当今实用型的书体，也不能像行书草书那样自由地挥洒，而只能在公认的规范之内进行创作。当然，我们也不否认有少量的篆书作品，纯粹是出于“展厅效果”的审美构思。此中可省略、忽略或才根本不管“识”与“不识”的问题。但不管怎么说，也还要规范，不能生造。如在印章艺术中，其布局结字中有“重文”、“增损”等章法。这里就必须讲究规范，否则就会产生歧义。从笔法上看，篆书比较简单，主要以粗细均匀的横竖线条、斜线条和圆线条组合而成，即横画、直画、左弧、右弧和圆形，始终皆以划心起笔和划心收笔。即为：直如横用笔，右弧与左弧同，圆由左右弧合成，如此而已。变化较大的是结字，小篆因求工整，结字用笔讲究对称，汉以前小篆转折一般都是圆笔转折，汉代印章普遍处理成了方折，所以汉印丰满而整齐，在篆书艺术中不咎也是一次很有意义发展，这大概是一种篆书书风。大篆基本是大小字并列，无拘无束，布局错落欹侧。用笔很少提案，有“平铺直叙”之感。总的来说，篆书是求趣、求别味，求朴拙，用笔结字都是其次的。

隶有隶规

隶书起于秦代，这已从湖北云梦睡虎地出土的秦简得到了印证，故称秦隶。秦隶是隶书的草创阶段。到了西汉，隶书终取代篆书成为应用最广泛的书体。至东汉，碑刻之风把隶书推上了艺术高峰。然而到了后汉时期，隶书又步小篆的印辙，过份强调书体的整齐化规范化，以至失去了古拙灵活的意味——这大概也是隶书很快被真书代替的原因之一。这大概也是为什么后人学隶，多强调以汉前的碑帖为范本的根本原因。

隶书笔法比篆书更丰富得多。轻、重、提、按、缓、急、顿等笔法均已出现。而在篆书中，运笔始终是恒稳如一的，笔道基本是三种：横竖，即顺8和倒8-8；左右弧，即曲顺8-8；圆形，由两个曲顺8组合而成。但隶书却有平画、直画、波画、捺、撇、弯钩、转折、点等八种笔划的笔法。让我们来看：

平画

左端藏锋逆入，然后竖锋右行，笔心在笔画中，收笔时回锋下转上提：竖画写法与平面相同，只是变从左自右运笔为从上到下运笔。但竖画收笔时常依字势变化，如所谓的悬针笔，即拖笔不回锋，或者笔锋空回取其虚势。初学者常犯的毛病是，入笔时逆势外露，顿头过重；同样，收笔时也露出顿挫形迹；此为“坏手”之笔，值得注意。顺便提一下的是，汉简的平面用笔比较夸张，但只要注意一下，也不难发现除个别波画外，也是无顿头顿尾的。

波画

波画在字中常用于写主要横笔，即横笔中最后一横或最底一横，此横笔常可用“顶格”处理的。如“三”最下一笔，“于”字第二横笔，“横”字共田之间的横笔，等等。一般来说，一个字中，只能用一个波画，所谓翹不双飞；如横画下有捺画，这个横画就不能用波画，如“大”、“天”等，横笔只能用平画。

波画也是逆锋落笔，并向左下角顿压，然后向右上浮顺势拖笔，近终端时又有一个下压即刻上浮的收笔动作，这便形成了一波三折、蚕头燕尾的波笔。波笔处理变化多端，往往是一个字的主要风范特征，最易出情性和奇思，它往往还是字体平衡的主要杠杆，总之波画的处理是隶书中非常关键的笔画。

捺画

运笔近波画，只是由上而下运笔，拖笔中锋呈弧形状：有对还有些微的回锋收势，但此动作决不能“露痕”，露痕则字俗。捺画最要紧是要以中锋写成，而忌贪图省力用侧锋写。

撇画

撇在隶书中变化也很多，但却是最难的一划，因其基本是逆锋运笔逆锋收笔，即如反手球。吾常在此败笔。撇常有的几种写法如下：

钩法

钩与捺运笔方式相近。有些字的钩处理成横捺，只是收笔回锋逆折更大些，不像捺笔收笔的“挑”势如“孔”字，也有处理成拖笔的，也有自然断笔的。

折画

转折，这是隶篆的一个笔法革命，即把圆转变成方折。其写法是平拖到

折处稍停（其实稍作提笔）然后换锋下行，是两笔书。隶书的转折还带很大程度的篆意，即方中带圆转味道，所以总出现楷书的斜角和脱肩。如上面的“祠”字，转折处几乎可看出断意。

还有一种右转字，如“孔”、“已”、“党”、“笔”等最后一笔。这些亦讲究圆匀。如要折角外露，转折时稍稍提笔；而如竖锋行笔，自然转过，即可得圆味。

点画

篆书中无“点”画，隶书开创了“点”的运用。

“点”的面积虽小，但却是一个字的传神之笔，“点”常给字以“活势”、“动势”。

常写楷书的人都不难体会到，隶书的“点”画与楷书的“垂露”点法很不相同，楷书的左轻右重、上轻下重几乎是不可动摇的，而隶书的点画则因字因势或侧或欹，运笔要慢得多也难得多。隶书点画藏锋逆入是肯定的，出锋方向则因字因势因情而定。如以上“对”字的三点，全部精神都因了这三点的出锋方向。上两点一左一右相对出锋，十分幽默；而下一点向下出锋，以紧逼下面勾取得平衡，形成一种倚势，构思颇为独特。

隶书的结字比之用笔画为笔更为复杂，它不仅变化大，而且还有对篆字作简化处理甚至变体处理。从整体布局上看，由于隶书变篆书自上而下的纵势为左右舒展的横势，其布白方式也丰富多了。这些因素加起来，便形成了隶书结字的不同风格和方式。

初学者往往容易有一种错觉，以为隶书是偏于扁形的，这实在是一个误解。隶书给人以扁的感觉，除了确有不少人把其写扁外，也因隶书波磔的舒展有向左右扩张的视差。其实，隶书在结字上乘袭了大篆因字立形的精神，即以字体取形。如横笔多，字体自然变长，横笔少，也不必千篇一律地“作扁”。

其次，隶书字形的方块组合很明显，稳实、纯朴是其很突出的风貌。所以，在结字上，要求各个偏旁部首都能独立存在，各自成形体，各自能平衡，以保证整体字的稳重感厚实感。

点画避让，也是一个原则，如上述点过的所谓“雁不双飞”，“蚕无二设”，便是避让。如上面一“子”字，为突出竖匀一主笔，钩画平拖曳出，而横笔平写，取收势而不是处理波通，这也是让。避让是结字的一种常用的技巧，隶书各名碑书风迥异，很大程度上在于其避让手法的运用。

楷有楷模

在中国书法艺术史上，楷书也就是真书，出现比较迟，但却成为后来人们学习书法必不可少的范本字体。绝大多数书家，在习字阶段都是由楷入门的。

这也是顺理成章的事。楷书的出现，是中国文字和书法史上一次重大的进步。关于这一点，上面章节已有所述，在这里不再赘述。楷法的结字用笔，是行书与草书的基本法则，这一点看来也是不言而喻了的。

入楷可由“永字八法”始，因这是楷书的基本笔法。关于“咏字八法”的起源，比较权威的说法是唐代张怀瓘《玉堂禁经·用笔法》中所云：“八法起于隶字之始，后汉崔子玉历钟（钟繇）、王（王羲之）已下，传授所有八体该于万字。”相传王羲之花了一年十五年专攻“永”字，终得能通所有字的笔法，这故事当然有点夸张。其实，“永字八法”也未包含尽所有笔法，比如“戈”的第二笔，“笔”的最后一笔背挑以及“凤”的第二笔。然而，“永”字在用笔结体上确实具有一定的典型概括性，是典型的楷书笔阵图。下面我们就来谈“永字八法”。

所谓的点、横、折、钩、撇、捺齐全。

点，笔法谓之“侧”。晋卫夫人说：笔划点“、”如高峰坠石，磕磕然实如崩也。形象一些的说法也叫“瓜子点”。写法是以笔尖落笔，左点向左，右点向右，然后下顿成三解形，再向上提收。

如云：侧者侧下其笔，使墨精暗坠，徐乃反揭，则棱利矣。（宋陈思《书苑菁华·永字八法详说·侧势第一》）“点之祖，蹲鸱之势，三过侧法也。起自中而未锋正中出，点有尖、秃、斜、正、随字势而用之。”（清冯武《书法正传》）

横，笔法谓“勒”。“上平、中仰、下偃、空中远抢，以杀其力、如勒马之用缰也。”（元陈绎曾）《翰林要诀·平法》）很明白，横笔以勒势，运笔忌平铺拖带，而呈一波三折，峰回路转之势；

直，笔法中谓“垂露”两种：由笔路中可以看出，直画运笔忌直，直则无力。卫夫人在笔阵图中形容其应为“万岁枯藤”。总之，以“曲”求真，“有引努两端向背之势”，是“努”画之诀。

钩，笔法谓。字义为跳跃，但似已把书法中，笔的动作含义说出了。驾笔末后稍向左顿，然后突然发力向上提挑出锋：清冯武云：“左笔曰，右笔曰挑。”元郑杓《衍极·书要篇》中道：“笔者，蹲锋于努画中衄挫取势为迟涩。得势险激，左出是峻疾。”

策，也是横笔，一般解释为“仰横之笔”。其实，我们在作书时都有这么个体验：无横不仰也。所以，据我玩味推敲，我以为作短横解比较准确。短横笔以策笔处理，这是正解。只是在“永”字里，它偏偏特殊，“勒”笔反而短，“策”笔反而长了。这是因结字需要而异的，但从用笔看，勒是一般长横笔的写法，或者是主横笔的写法，而策则是短横笔、抑或叫次横笔的写法。策笔顺逆锋起笔。清包世臣以策马作喻，说用力在策本，得力在策末，他特别批评策无顿头的无骨力之笔，曰：“后人作仰横，多尖锋上拂，是策末未是马也。”（《艺舟双楫·述书下》）

撇，笔法谓掠。

卫夫人说掠笔要“陆断犀象”，颜真卿亦说“掠仿佛以宜肥”。这里都

点到了要紧处，犀角、象牙，的确可作为掠笔的自然参照物。具体写法是逆锋左折向上，蹲后即回锋左下行笔，尽处飞起。

啄，是短撇，写法与掠基本相同，只是无送往动作，运笔往蹲后回锋即飞起，状如鸟之啄物。

捺，笔法谓磔，亦叫波画。磔笔也是由一系列动作完成：逆锋入笔，渐向下徐行，至最低点略带起意并作一息停顿，然后平拖起笔。宋陈思在《书苑菁华·永字八法详说·磔势第八》中引前入笔诀说磔笔“始入笔”紧筑而微仰，便下徐行，势足而后磔之。其笔或藏锋出锋，由心所好也。”

永字中其实还有一法，即：折。这是由横过渡到直的一个很常见的结字运笔方式。横笔尽头，提锋，顿笔成点，然后引笔下行。

永字八法的这些笔法，可以说是楷、行、草三种书体的基本笔法，下面讲到的行、草、除字体差异外。在笔法上都是由八法变化而来，这是源，变化是流。

笔法的不规范，会带来一系列的败笔，严重地影响整体的审美效果。一个想象力非常丰富、生活体验亦深厚的作家，如果在语言上下规范。在其作品中尽是语病，文不达意，想必是出不了好的作品的。笔法就是书法作品的“语言”，没有美的、规范化的语言，是不可想象的。一些人，硬笔字写得不错，但一旦使用毛笔就不行，其要害是他没有掌握软笔的笔法。下面，我们就专门讲一下笔法的“笔病”。我们还是就永字八法的笔法顺序谈。下面皆为笔病；

点，状如牛头；

横，状如柴担；

竖，状如蜂腰；

折钩，状如鹤膝；

撇，状如鼠尾；

捺，状如条帚；

此外，还有提，状如钉头。

以上这些都是为笔病，是就一书而言的。但也偏有人集此百病而创立瘦金书，如扬州八怪之一金农，其画全用瘦金书落款。与其作品的清谈怪癖相映成趣。可见，在艺术的境界里，可为性是很大的。但对于处于学习阶段的人来说，和作为书法作品的审美标准，这些钉头鼠尾皆为败笔。

楷书的结体

楷书的结体具有很强的规律性，可以说是最规范的一种字体，学好楷书，是学习和掌握其他各种书体的基础。

文字的结体和书法是楷书的结体似乎有相似之处，但其实差别甚远，前者有属于语言学范畴的，后者则是属于美学范畴的艺术情感范畴的。所以，在楷书结体的种种类型中，我们都不难看到那些神秘和美的原则，如对称、等分、0.168、黄金分割。

单体型字笔一般都比较简单，适合在米格作字，其重心在格子的中轴线上，两部对称型亦如此。两部不对称型的比例约在0.168这个地方，这是一个奇妙的数字。在结字上，单体型字最难写，无照应即要八面照应。两部型上下对称的，相同笔画或字型相同的，一般下面要写的大一些，宽一些。如“昌”、“吕”等字，下面宽大些，才托得住。三部型在结字时要忌平分秋色，有的字宜两头大中间小，如“树”、“鸿”、“衍”等；有的字宜两头

小中间大，如“擲”、“徽”等；有的字大小则相同。在两头笔画长短相同时，可使左边笔画写短，如“辯”字，前面的“辛”可写得紧缩一些、短一些，后面则才舒展些，竖笔可长些。全包型可依长和短处理，长者可写狭，短者可略扁一些，笔画相互穿插，避免出现直线的空隙。

以上只是基本类型，除此外，我们还会遇到比较繁杂的情形。因此也有的书家将此概括为繁杂型。繁杂型其实是一种复合型式，它往往是那些结构繁多、笔划繁多的字。如“音”，是由“鄉”和“音”组成：“麗”“鹿”二字合成；“鸚”由四个字组成，对于这种情况，书者可将其分解成几个部分处理，原则是每个部分的字亦按常规处理。整体上，长短处理又要以方格为准绳。

关于结体，素来有欧阳询结体三十六法和李淳进结体八十四法之说。欧阳询的三十五法为：排叠、避就、顶戴、穿插、向背、偏侧、挑挖、相让、补空、贴零、粘合、满不要虚、意连、覆冒、垂曳、借换、增减、应副、撑住、朝揖、救应、附丽、回抱、包裹、却好、大成小、小大成形、小大大小、左小右大、左高右低、左长右短、褊、各自成形、相管领、应接等。这些都要细细体会方悟其旨。李淳进后来又总结出结体八十四法。李是明皇朝臣，他自幼习字，后以研究名世。他先是把陈绎曾的《翰林要诀》（徐庆祥注）中关于楷书结字一百一十三目筛为五十六目，后又根据自己的实践体验总结出二十六目，成为今天为人们较熟悉的八十四法。李淳进的结字法比欧阳询的三十六法更为细了。具体为“天覆、地载、让左、让右、分疆、三匀、二段、三停、上占地步、下占地步、左占地步、右占地步、左右占地步、上下占地步、中占地步、俯仰勾、平四角、平两肩、勾画、错综、疏排、镇密、悬针、上平、下平、上宽、下宽、中竖、减捺、减勾、让横、让直、横勒、均平、纵波、横波、纵戈、横戈、屈脚、承上、曾头、其脚、长方、短方、搭勾、重撇、攒点、排点、勾努、勾裹、中勾、绰勾、伸勾、屈勾、左垂、右垂、盖下、真下、纵腕、横腕、纵撇、横撇、联撇、散水、肥、瘦、疏、密、堆、积、偏、圆、斜、正、重、并、长、短、小、向、背、孤、单、大。

依我的体验，这欧氏三十六法和李氏八十四法虽不能概全书法中结字方式，但尽可举一反三了。自己写不好的字，常以其对照，便可觉察出所以然来，十分实用。

行有行样

我中学毕业时，给自家叔父写了一封信，没想到被叔父批评了一番。他认为我的字写得太潦草，并给我立了一条规矩：小时候只能写正楷，中年时再写行书，老了再作草书。当时我心里颇有微怨，觉得这种做法未免太刻板。现在细细回味，却像含只橄榄。用人生来喻书法，临帖入楷是学站立，行书是走，草书是跑，倒也有几分确切，既是一种学习的顺序关系，又是从结字运笔上对真行草三种字体的概括。

行书是介于真（楷）草之间的一种书体，其实用性和艺术表现的容量以及它在书法艺术发展史上的显赫地位可以说是所有书体所不能比拟的。一个完整的书家形象，无论他专攻的或其主要成就在哪一种书体，他都不能不依靠行书造就自己。单就书画创作而言，落款字多为行书，而款识中的败字败笔，有时甚至比作品主要字幅更抢眼。由于它又能较自由而且自然地将真草隶篆的笔法、结构、章法融入自身、并且大幅度地融入作者的性情、修养，因而，它列能体现作者的思想感情和书法的基本功。用功于楷，专心于行，纵情于草，便是我学书和进行书法创法的一种体验。

关于行书的产生，一般说法是由刘德升、钟繇及二王始。其实，比较接近情理的说法是到了这几位书家的手中行书发展已经成熟并出现了第一个艺术高峰。因为某种书体的创造，都不可能由某些人凭空创造出来，而只能是在前人探索的基础上，包括把流行于民间的新体加工提高使之更规范化。至于行书是产生于真书之前还是真书之后，自古有两种观点。一种认为在真书之前，由隶书变化而来；一种认为是出于真，是“变真以便挥动”的产物。我比较偏重于前一种说法。楷书确立于魏晋之际，而行书却草创于汉末魏初，“魏初有钟（繇）胡（昭）两家，为行书法、俱学之于刘德升，而钟氏小异，然亦各有巧，今大行于世云。”（西晋卫恒《四势书体》）其为证据之一。魏初，汉隶仍然作为正规书体，用于勒碑刻铭和公文告示。而新兴的行书和解散隶意的章草则在民间广为流行。这样，一种吸引了行书笔意又渐脱隶意的规范化书体便日渐成熟，成为“章程书”，拼读就是今天所说的“真书”。人传钟繇当时工三种书体，一是隶，作铭石之用；第二种是章程书，专用以都予秘书和小学者习字；第三种就是行书，专用于平常处。总之，行书看来并不是楷书推行中的衍生物，相把是先贤。后人先攻楷隶而后攻行草，是得了前人的好处而已。

行书成熟于二王之手，或者说二王是那个时代行书法艺术最杰出的代表。王羲之的书法在实践上使传统的运笔结字较彻底地改造了隶意，确立了行楷美的典范。他的《兰亭序》具有里程碑式的艺术发展意义和成就象征，其变“古质”为“今妍”，其尔雅、风浪、秀润的风格直至几千年后的今人几乎无时代的隔膜感，可以说是一个奇迹。他的儿子王献之，主要是发展了“行草”的体格。据说，他自幼跟父亲临池，刻苦聪颖加名父秘传，其书法之秀美，于其父大有过之势头，只是由于他父亲的名气确实太大了，以至掩瑜了他的光彩。他亦是个有宏图大志之人，常说与其父亲说，章草虽好，但总觉得有些拘谨，如今草书不尽人意，这跟泥于古法有很大关系，父亲大人何不领衔改体？事贵变通，只有变通才能使古法兰光大呀！王献之正是因为有了此种胆识，所以才能在盛名的父亲之后又独竖一帜，在行楷和草书外，确立了行草的式样。王献之的行草，非草非行，流便于草，开张于行，草又

处其间，无藉因循，宁拘制则，挺然秀出，务于简易，情驰神纵，超逸伏游，有若风行雨散，润色开花。

二王以后，书法进入新的历史时期，唐王朝的昌盛至使书风更崇高端正雄强，所以唐代真书的发展出现了一个新的高峰；同时，草书出现了张旭怀素这些大师。相对而言，行书的影响比之真书草书要小。其实却是由真书的头号代表人物颜真卿打破的，只是他的真书上的成就实在也太大，常使人们忽略了他在行书发展中的贡献。

颜真卿的行书以其浑雄刚烈天骨开张的豪放之风，突破了王氏风流姿媚、秀雅和悦的书风体格，代表了二王以后行书艺术的最高成就。其主要作品是《祭侄文稿》和《刘中使帖》。

宋代书风尚情性，真书由唐的方正雄强变为欹侧，在真书中亦使用行书的笔法和结体，这便是他们所谓称的虽学古人、不拘成法的纵情书风。苏轼的行书超逸自然，黄庭坚的行书雄劲倔强，米芾的行书豪爽痛快而不失天真，蔡襄的行书和静文雅且雍容。宋代行书更体现出“字如其人”的质感，这是十分难得的。

元明以后，行书已成书坛主流，其代表人物是赵孟頫董其昌。赵感于其时书风过于放纵，提出要以复古为更新、宗法晋唐的主张。他自己也身体力行，取二王笔法，效李邕豪逸奇崛的体势，创出了字体秀丽、笔法圆润流畅的书风，成为与二王、颜真卿、柳公权、欧阳询等并列的大书家。赵孟頫的书法，使二王书风再次风行，直贯元清几代。董其昌正是这路书风突出的代表。他的行书有意拉开字距和行距，逼求意到笔不到，造成清缈与飘缈的美感，这正是他的独特之处。

古人论书法喜用比喻，很少用直接而明了的语言，说明古人比较注意字体形态的审美含义，有点“微言大义”的味道，不由你不细细玩味。对书法的艺术特点，他们喜用山水林岩雷电风雨草木虫鱼等加以比喻，从生命力和运动感两个方面进行描述。如对行书的特点，有道为：“非草非真，发挥柔翰。星剑光芒，云虹照粒。鸾鹤婵娟，风行雨散。”（张怀瓘语）“不真不草，是日行书。晨鸡踉跄而将飞，暮鸦联翩而欲下，贵其承蹑不绝，气候通流。”（同上）联想到他们把真书隶书比作“若钟设张，庭燎飞烟”，把草书比作“兽跂鸟跬，志在飞移，狡兔暴骇，将奔未驰”等语，也不难看出，他们理想中的真行草的审美区别的“静”、“动”、“飞”。真书的精神在于守意立静，寓动于静；行书的精神在于宛动飘移，似动非动，似静非静；草书的精神在于飞动流贯，静中求动，各有各的美感。当然，仅从动势来概括三种书体的区别，当然还不完全。比如，行书结字讲究流丽端严，用墨讲究丰润稳定（不须如草书那样常用多变的墨色），不便于用在那些带有特技成份的实验性书法作品创作。当然其中行草的可为度又比行楷来得大些。

行书的点画技法：

行书书写不论握笔还是运笔结体，可以说基本是楷法，这不仅因字与写间常楷草相间，也指用笔结体。但由于行书书写速度较楷书大为快捷，所以，用笔结字当然有变化。笔划处理上，出现附钩和牵丝，结字上变方折为圆转，（这是十分有趣的现象，由篆到隶，是变圆转为方折，由楷到行，又由方折到圆转）还有减笔、变形等。

点的处理在行书中多有出锋，多带有牵丝，如点断，也与下一字有所呼应，形成形断意不断的势态。当出现几个点时，常常是两点相连，一点断

形。

横 横笔在行书中分启上横和带下横。启上横笔笔锋往上挑，带下横则往下出锋。

竖 竖笔在行书中变化很大，一般很少使用如楷书中的垂露竖，独立的长竖常用悬针竖。其它还有弯弓竖，也用于独立的长竖，如“年”字最后一笔，往往也使用弯弓竖而不用悬锋竖；启右竖，即竖笔未有回锋上挑的笔势，如“坚决”的“竖”书，第一笔竖画常带上挑，以带出第二竖画。此外有带钩竖，笔顺上不再按楷书笔顺，而把最后一笔竖画提到第三笔，为呼应下一上搁横笔，故所以用带钩竖。还有点竖，粗尾竖等。

撇 在行书中有撇不出锋，形成回锋撇或挑脚撇。

回锋撇和挑脚在行书撇中是很常用的。如“林”字，两个撇笔都喜使用回锋撇，王羲之的《兰亭序》中撇笔笔法是最丰富的。其中长锋撇、回锋撇、挑脚撇、平撇、短斜撇都有使用。

捺 捺笔在楷书结字中大多是长笔捺，行书结字却往往处理成短笔，因在行书中有点捺、短捺、反捺以带起下一笔划或字。如果有两捺的字，常使一捺变短。

钩 行书里的钩笔，如按楷法，这种上挑的笔势很难与下一字的笔势形成呼应，破了行气，因此大多钩笔如是本字最后一笔的话，常变成类似直笔的托钩和圆曲钩甚至是点钩；戈钩则变为回钩，总之一般都忌楷法中的出锋勾。

折 折在行书中有用楷法的方折，这与写楷用笔相同，只是速度回快，不滞留；圆笔用得比较多，笔法是稍有提笔后直接转折，起一弧势。行书中，折笔的方圆搭配非常重要，无方不凝重，少圆则缺灵气，要十分注意。

行书笔法，还不止这些，诸如“提”笔，较易处理，就不说了。

写好行书，除了注意笔法的变化外，其偏旁部首的结构形体也有一定的变化规律，也须加以记忆和练习，熟记于心，常习于手，才会在书写中运用自如，取得理想的艺术效果。

草有草韵

从艺术的难度上说，书法中数草书最难。当然这也是相对而言的。草书歌诀中开头即为：“草圣最为难，龙蛇竞笔端，”此乃中书之经验。

草书是实用性较广而艺术创造天地极广的一种书体。我们现在通行的草体称为今草，说是今草，从其产生至如今已将近两千年。一般认为始于魏晋之初。之前，有产生于汉隶兴盛时的“章草”。“汉立而草兴”。（许慎《说文解字》）草草亦可以说是一种快捷写就的间架近似隶书、但结构又有简化的字体，笔画稍有萦连牵带，但字与字间却不相连，行笔波磔很明显。但它却不是“隶草”，而是有独立的书法审美意趣的书体。今草便是在真书和章草的基础上发展起来的新草体。它与章草的区别在于去掉了挑、捺这些隶书笔法，笔画之间的萦带加强了，并在后来长期的探索中形成独特的结字规范。

今草之外，草书中还有狂草之分。狂草是草书中最狂放的，其行笔挥洒自如，意气飞扬，结构奇诡，连绵不断，变幻莫测，是一种适于寄寓激情浪漫书体。自古以来，以此道名于世的只有唐代的两名书家：张旭和怀素，所谓的“张颠素狂”，便是他们草书艺术最形象的评价。

草书有书写简便、快捷而富有变化美感、易于寄情书意的一种字体，但相对于书和楷书来说，它的实用性相对减弱。我偏向于将它归入纯艺术的一种字体。

草书的运笔特点，是兼楷、行以至隶篆用笔的一些特点，但又有其特别的。孙过庭就谈过真草笔之间差异；真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质。依我的理解，是真书要善用使转，否则死，草书要善突出点画，否则易糊涂而失神。初学草书的人，常使点画混于使转中，成为“萦结如游丝一片”，此便是笔病。草书运笔的特点可归纳为三点：审势为先；潜锋逐势；刚柔虚实方圆交织。审势为先指运笔必先取势，意在笔先，意到笔到，不能有笔怯，取势为上，求质为次，潜锋逐势主要指提按要分明。颜真卿在《述张旭笔法十二意》中指出提按的旨趣在让锋末起作用：“末以成画，使其锋健。”这里有强调把笔提起、断其笔画、重新按下的意思。因为不善提笔，就很难让锋尖起作用，其势也难成。潜锋逐势还有顿挫和让笔锋内旋环转的意思。内旋环转之时，笔锋似提非提，似按非按。刚柔两种笔型是互济相生的，方（折）刚而圆（转）柔、实刚而虚柔，都是休一同软笔之下的力感。所以有人析之，“刚，能伸之力也；柔，能屈之力也。”又：“笔画坚强挺拔，不可屈挠之谓刚，屈折旋转圆润有力之谓柔。刚则肥而能壮，柔刚瘦而不枯，不得以木僵为刚，纤弱为柔。”（黄患、黄湘驯《草法金针》）

草书笔法，擒纵自如，变化多端，主要从行书笔变来。也因此，如真、隶、篆的“笔笔中锋”是根本不可能的，而只有八面来锋，实际上偏锋用得更多些。

草书的结字，由于简省、萦带等关系，常常难于辨认，有的是差之毫厘，失之千里。如“曾”与“差”字，“知”与“去”字，“某”与“枣”字，等等，不一而足。所以，人们又将其再抽象为符号，有的按偏旁部首分类。

《草出歌诀》，借助诗歌的韵律节奏，更是便于记忆规范化的草书符号部首的好形式。学草一定要讲规范，否则难以辨认，但这也只是得其形，需神形兼备，方为上品。从神采方面看其结字布局，有名字概括为点画狼籍、布白

方棱、转折必顿、宁断勿弯、宁方勿圆、流线型等。这些都不啻是意味深长的经验之谈。

印章三味

一幅书法作品中，印章是不可或缺的一个艺术构成部分。它既是作为书家的信证，同起到平衡书画、画龙点睛和调整色调的作用。用印得法，万墨当中一点红，几分妩媚，几分古拙，整幅作品都变得生气盎然，余味无穷。加之印文内容别致，书家胸襟情才也溢然纸端。鉴赏趣味高的人，在观赏书法作时，莫不对这寥落红印细加玩味。

识印、品鉴和篆印，为印章三味。识印为第一味。

印章始于周秦，时称为“节”，作为祭祀庙聘和国郡交往之用的一种信物，持佩而已，今天我们所说的“使节”，便是沿袭其涵义而来的。后来逐渐发展到用于书简的封检，即钤于“封条”上。远古使用竹简书写，写好的书简置于囊中或用绳子缚好后，以封泥封后，然后在泥上钤印以防别人开拆。所以其时的印章则见之于泥封。以后纸帛逐渐取代竹简，始使用印泥濡章再钤于书信上。秦以前不管官印私印，刻印使用的材料很自由，金、银、铜、犀角、玉、铁等，大小也无一定规格，六国统一后，秦皇制明法度，尊卑既分，印章称谓、材料、大小也有了区别。天子用印称“玺”，用玉雕刻；臣以下用的印才称为“印”，除少数天子的宠臣的侯王外，一般都不敢用玉。汉时臣民的用印也有叫作“章”的。唐以后，皇帝的印也称“宝”，臣以下的印称“印”或者“记”、“朱记”等。明清时臣下印也称“关防”。至于大小，隋唐以前无论官印私印都比较小，以方形为主，方不盈寸，大多在半寸以下，寸余的已称为巨钤。隋唐以后印章越来越大，以至依尊卑择大小，依大小分尊卑。官印也逐级增大。现在我们在北京故宫中看到的玉玺，已至三寸余见方了。各级官印也有寸半见方。

现在，我国的行政单位在行使职权时仍使用印章，不过已不足“官印”而称为“公章”，反映了一种人民政府为民“公仆”的意愿；印章也由方变圆，大小有相应的级别规定私人用印称“私章”，书画家自称“印章”。不过现在的“公章”和绝大部分的“私章”已完全脱离艺术的轨道，就是说除了是一种信记外，已无金石味及篆刻艺术诸多的品味了，只剩下了实用性这一点了。

书法篆刻界一般都把印章发展分为三个阶段：周秦时期，汉魏六朝时期、隋唐以来。把握住这个脉络和它们之间的区别、承袭关系，在欣赏印章时就容易把握住肯綮了。

周秦印：

周秦印又分古鈇、小鈇和秦印。古鈇年代最久远。篆刻界有谓“古鈇无定制”，是说古你不论用料、大小、方圆周槽、边栏、阴阳等均不拘一格。

可见，周印的体形体例是较多的，尤其是圆、凹、凸、长或者方形界成几片几形的，后人尤其令人多作闲章，而不作姓、名、字、号印；另外，周代的官印一般都有“司徒”、“司马”、“司工”、“司成”、“司禄”等职称，比较好鉴识甄别。

从篆文看，周印字体较多的保持着甲骨文和钟鼎文的体味，不易辨认，方笔较少，其增损、残缺多在笔划交叉部；布局的疏密对比明显。很耐寻味。

小鈇盛于周秦之际，印大小只两三分许，有正方形小鈇、长方形小鈇、圆形小鈇和腰形小鈇。

朱文多宽边，白文一般都有边栏和隔字竖栏，长方形印则有隔字横栏。

字迹近小篆，所以也有将小籀作秦印的说法。孔云白先生对小籀的评价是“整美清丽，或同汉隶；刀画险峻，奇透之气，为列代古印之尤。”这是十分中肯的。

秦印一般以半寸见方，兴白文，有边栏和田字格栏。在内容上开始跳出官印和私印的名文，而以忠孝信义为内容的试训语为刻文。

汉魏六朝印

就篆刻而言，汉印是我国书法篆刻的一座丰碑。以后的篆刻字们都主张从汉印入手去寻找和钻研古印的妙处。特别是初学者，在临习阶段选汉印，如初学书法从颜柳或汉隶入手一样重要。即使进入了创作阶段，钻研汉印，也会起到一种“补课”作用，从而使自己的创作左右逢源、风味纯正。

汉以前，篆刻用字基本是与当时的书写体一致的。到了汉代，书写体字发生了巨大的变化，即隶书终于取代了小篆的地位。由篆至隶，是中国书法史（当然也是文字史）上一个极为重要的转折。篆刻艺术也毫不例外地受到了这一变化的影响。汉印之所以以独立的风范立世，很主要的一点，也是在结字、布局等方面受到隶书审美倾向的影响。

书写字体与印章字体从汉始发生分离。书写从隶，印文从篆。但时尚的隶书以其平正庄严、秀逸健劲影响了篆文，使得汉印形成了一种“肥不臃肿，瘦勿枯槁，有庄重之态，无怪僻之形，古朴浑厚”的独特风格。

汉印种类很多，大至分官印、私印和杂印三类。绝大部分为白文（阴文），世有“秦朱汉白”之说。绝大部分白文印无边栏，如有，则用粗大而比较匀称的边栏；方印圆角；布局以平整对称见著，笔调以粗实饱满为风尚。

以上四枚官印，是十分典型的汉印。汉印中恐怕数官印最为有价值，摹刻汉印，从官印入手收益最大。私印较官印小，二、三、四字不等，分姓名印、表字印、臣妾印、书筒印、总印。此外还有一面印、两面印、子母印，带钩印五六面印、巨印等分别；依其印章体例，又有回文印、朱白文相间印，图案姓名印等。

汉印在如今存物是较多的。需要说明的是其中的回文印。古印中字的排列一般从书写和阅读习惯，即从上到下，从左到右，左下为最后一字。而回文印则以逆时针排字法，从左到右再从上到下再从右到左，即右下为最后一字，一般都是“印”字。如上例，不是“毕印侠君”，类志碑上的恭称“潘公朝文”，将姓与名字隔开；而应读作“毕侠君印”。除了姓名印，其它内容如也用回文，是不符合体例要求的。

隋唐宋元明清印

隋唐以后，印章渐大，特别是官印，以大小见尊卑已成定律，到明清时已大至三四寸见方。印柄也随印大而长。此外，汉魏时的白文印自隋唐易为朱文官印。印文竟抛弃了魏汉传统，而大兴所谓的九叠文。九叠文笔划盘旋摺叠，匠气十足，“不合六书，谬误百出”，无所谓的增损虚实，只有死板僵硬的横竖线条，毫无生气，为后代篆刻界所耻笑。至清时方有所改变。

值得书界注意的除些私印外，是些在内容上颇有新意、或者在用途上摆脱信意而专闲情逸志的杂印闲章。如斋馆印、词句印，花押印，别号印和印藏印。宋代人多有斋馆别号，并刻印为记，作为加盖于书画作品的闲章。如苏轼有“东坡居士”印，米芾有“宝晋斋”印等，这就是斋馆印，为文人、书画家趋雅之物。元代大书家赵孟頫因痛感当时印章的颓势，自己动手设计印章，篆刻则假手于工匠，创作出被人竞相效仿的“元朱文”印章，其中大

部分就为斋馆印。词句印以词句为内容入印，但从篆刻艺术的角度上看价值不大，识者斥之“俗格”，“文人游戏之举”，这种说法当然有失偏激。子母印由一大印和一小印组成，大印中空，小印可装在其中，如抽屉一样。花押印是一种防止人摹仿，具有商标和契文签信作用的私印，印文用变化的草体，所以也称为“花字”、“花书”。宋元较盛。花押在书画作品上用得却很少，其用途倒像如今的私章。

识印除上述的印文、年代的鉴别外，还有辨石。

一般来说，金、银、铁等特别的金属和玉、犀角等特别的印材，不大存在识辨问题。有一点需明了的，是元明以前，印材多用金属，也有少量的玉、角，石印极希罕。所谓的金石家并非指刻印家。金指在金属器上刻字，此中当然有刻印家；但石则指碑版刻石之工，并非已有用石治印。当然，今人已以金石家指谓刻印家，是因为印章的源流、沿革等与金石文字有密切关系，“金石家不必为刻印家，而刻印家必出于金石家”。由于印材特殊，非专门的工匠就难以雕刻，故元明以前文人和书画家治印都得假人之手篆刻，如赵孟頫首创的元朱文印。其实米芾、钱起等家也如此治印。这是其一。其二，大量以石代替金属和玉角等刻印的是明代印家文彭发现了灯光冻石并用以治印后才开始的。灯光冻是青田石的一种呈微黄色，通体半透明，石质坚致细密。相对起金属和玉角等，石材不仅容易雕刻，而且金石味更浓，也更容易表示笔墨的韵味。石材在刻印中的大量运用，不仅使材源丰富，增加了篆刻的艺术表现力，而且吸引了大批文人、书画家也来执刀治印，其意义是十分深远的。

至今，石印已为印章主流。也因此，识辨石质印材，又成了印章鉴赏中不可或缺的内容之一。

我国印章刻石主要有三大名石：青田石、寿山石和昌化石。除这三大品种外，各地亦有可治章用的杂石，如宁波的大松石，福建的莆田石、大田石、宝花石、湖广的楚石，山东的莱石、红埠寺石，陕西的煤精石、艾叶石、云南的绿松石、大理石、河北的房山石、丰润石，北京的黄石，广东的广绿石和广西的东兴石、永福石。

寿山石

寿山石又名塔石，产于福建省福州市北六十余里的寿山乡一带。石坑分布于寿山、角山、九茶山、水晶洞等，又分为田坑、水坑、山坑、石质以田坑最佳，水坑次之，山坑品位列第三。寿山石较青田石坚实、油腻感强。田坑又称田石，有田黄、黑田、白田、红田，皆脱离矿体而散埋于沙土中，质地温润、细腻、坚实，透明度高，并隐有水纹状，所谓的“无根而璞”。田黄是寿山石中最名贵的品种，素有“石中之王”的美誉，世也有“黄金有价，田黄无价”的说法；田黄表面大多包有一层灰黑皮，俗称“乌鸦皮”。石肉以呈橘黄、有萝卜丝状或橘瓤纹最佳，其次是金黄、桂花黄、熟栗黄等。黑田以纯黑、呈萝卜丝状为上，白田白色，透明，间有血色红筋。红田呈粉红色，半透明，更为稀少。水坑又叫坑头石，因长期浸于水中，所以叫水坑，水坑石是结晶石，呈透明状，有玻璃光泽，是寿山石中“冻”和“晶”的主要石坑。分白水晶、黄水晶、开天蓝冻、朱角冻、鲜草冻、鱼脑冻、环冻、冻油、瓜瓤红等，斑斓多彩、质地优良。山坑石品种和数量均居寿山石之冠。山坑石质比较粗松，刻时较易崩裂，杂质多，色亚，无萝卜丝纹，亦缺“冻”和“晶”的油腻感，颜色多间杂。这种品质是相对水坑和田坑上品石而言的，

实际上我们用得最多的都是山坑石，山坑石也有不少好石，如都灵坑的枇杷黄，色泽仅次于田黄。都灵坑还出玛瑙红和葱绿石或黄、红、绿相杂的印石。山坑还有迷翠寮、尼姑寮、蛇瓢、芦阴、底目格，碓下黄、高山石、水洞、白水黄、月尾石、艾叶绿、拷拷山、寺坪石、老岭、九茶岩、奇良、垵洋绿、独石、金狮峰、马头良、吊笕、鸡母窠、饭洞岩、连江黄、柳坪、野竹桁、半山、竹头青、溪卵黄等。

青田石

青田石出自浙江省青田县，是最早用于印材的石料。青田石以青为主，有黄、白、豆青、淡绿、黑褐、红色等。上好的青田石通体明莹，微黄色，又称灯光冻，是青田石的最佳品。其次是鱼脑冻，石质呈半透明，青田石种类较寿山石少，除上两种外，还有白果青田、紫檀、田白、田黑、封门蓝、松皮冻、酱油青田、冰纹青田、兰花青田等。青田石硬度与寿山石同，但花色较单调。

昌化石

昌化石出于浙江省昌化县。昌化石刻印有粘刀感，不如寿山石和青田石样流畅。其石地也有五色，红、黄、白、紫、天蓝、豆青等间夹，其中数鸡血石最名贵。

印章从一产生就与雕刻结下了不解之缘。印章柄端往往因材刻上立体雕像，或刻以浮雕，古印钮就多刻以兽形，工艺欣赏价值也相当高，成为印章艺术中一个很突出的内容。

品鉴为第二味。

今人也好，古人也好，石质也好，用途也好，一方印章的真正价值，还是要看其达到的艺术高度。宋以前篆印多为实用，宋以后文人书家加入，篆印就成了高雅之举，印章的艺术品位高涨，与其它艺术一样成了言志之物，所以有所谓的“篆不配不刻；器不利不刻；兴不到不刻；力不余不刻；遇俗子不刻；不是识者不刻；强之不刻，求之不专不刻；取义不佳不刻；非明窗净几不刻”（朱简《印章要论》）等“六不刻”、“八不刻”、“十不刻”等说法，治印者况如此，况鉴赏者乎？

印章优劣，第一看刀法。

朱简在其《印经》中云：“刀法浑融，无迹可寻，神品也；有笔无刀，妙品也；有刀无笔，能品也；刀笔之外而有别趣，逸品也；有刀锋而似锯牙燕尾，外道也；无刀锋而似黑猪钱线，庸工也。”

篆刻是以刀当笔，在金石镂刻后印于纸上，因为一般说来，印章本身还不是作品的终至，作品的终至往往是由印泥翻印的样品。一枚印印刻得如何，打印出来才知道。它的价值形式可以必须是它本身的影印本。从某种角度上，篆刻与雕刻艺术有相似之处，它是一种加或者减的艺术。刻阴文（白文），它使用的是加的艺术；刻阳文（朱文），使用的则是减的艺术；每一刀都使白加一分朱减一分。篆刻当然又截然不同于雕刻艺术，雕刻是一种视觉的三维空间艺术；而篆刻从其使用文字的角度看是时间艺术，从其结字艺术的角度看则是一维的空间艺术，它通过视觉中线条的变化来表现内涵。这种二重性使篆刻欣赏包涵着丰富的和复杂的艺术特质。而刀法，可以说就是体现这些特质最重要的因素。

刀法，宏观地说体现为一种章法，它要与整个印章作品构思的内容、总体风格吻合和协调，或细腻，或粗放，或刚劲，或柔软，或方，或圆。我们

拟以齐白石的印章为例：齐白石先生的印章与他的画风一样，以单纯简练独树一帜。白石印入刀非常坚决，细笔几乎都是单刀成形，我们可用“方”、“刚”、“欹阙”来概括他的印章作品。他的刀法是和整体构思是浑为一体的，所以达到了很高的境界。我们不妨又来看一下李骆公的这枚印章：这幅作品的特点是其虚实、方圆的处理非常独到。字心偏往左上，重心上翘，立意幽默，虚实看似失平衡，但由于刻的是粗厚的白文，平衡又不成了问题。从结字的特点看，也以方刚见殊，但李先生在几处转折使用了圆笔，形成一种刚柔相济的味道。与之相应的刀法，这时便可见情趣了。李先生在多处着刀口摇滚逆进，形成残破拙味，使粗厚的笔道不至单调，同时也暗示印文“争”的意味。与齐白石先生比起来，也许李骆公的“刻意”还是嫌失之太“刻意”了，未到那种自然而然的境界。

刀法，如微观地看，大约就是所谓的技法了。如果说书法的技法，是用毛笔的技法，那篆刻的技法很大程度就是用刀的技法了。没有用刀的技法，印章的笔意是不可能得到完美的体现的。“章法字法虽具，而丰神流动。庄重古雅俱在刀法。”（《印指》）

篆刻的刀法很多，在一枚印章中不可能全都用上或在一件作品中全都得到体现。但一般来说，在一枚印章中，运用多种技法，体现多种技法，往往就是这枚印章艺术成就高低的一个标志。

据上海书画出版社出版的《书画篆刻实用辞典》中开列的条目，篆刻中用刀技法有切刀、冲刀、埋刀、侧入法、单入正刀法、奏刀、双刀法、双入正刀法、补刀、挫刀、平刀、涩刀、迟刀、轻刀、覆刀、复刀、飞刀、舞刀等二十多种。

微观的评价刀法，就是看其纯熟程度和融会贯通的程度。利落、准确、简练、沉实、丰富多变的刀迹便是好的刀法创造的。如上所见的齐白石印，每一刀都给人以坚决的一往无前的畅快淋漓的感觉。“中国长沙湘潭人也”中“沙湘潭”三字边旁均为点水旁，白石翁的处理可谓大胆泼辣，寓变于细微处。“潭”字三点水其中两直，显然是使用冲刀摇进而成；“沙”字三点也为竖线，使用的却是复刀；“湘”字其中两竖笔，很可能是一刀刻成。整体是统一的，但局部处理极有味道。这种味道就是炉火纯青的刀法创造的。

第二看章法。章法主要指布局和结字。这一点是篆刻艺术最广阔的创造天地。总的来说，就是讲规范，讲变化，讲继承，讲创新，讲情性，讲异味。在上面，我们在介绍各朝代印章发展变化的情况，对此已有评论。章法也可归纳为“分朱布白”之法，指印文在方寸之间的朱白对比、轻重虚实、增损、方圆、正斜疏密等关系。对此，古人多有论述。

篆刻的布局结字本身就体现为章法，这与它更近于绘画的构图这一特点有很大关系。真草隶是从象形的意味走出来的新书，其特点是强调笔法，而篆书基本还是甲骨文的同胞，其基调是象形的，偏旁部首更不用说。篆刻在字体结构和整个印章很大程度上也强调象形的意味，所以我们说它近于绘画。一枚好的印章，人们首先注意到它的结字特点是很自然的。当然，真正的味道还不在于其规范这一点上，而更主要的是规范前提下的变化和别具心裁的灵感。《说文解字》只提供了篆字的典型的规范，但将其作为千篇一律的文本，刻出的印章一定是呆板的，毫无艺术生气的。

我所理解的章法，不是一般的结字布局法则，而是就每一件作品而言的，所以说其“法无定法”。在一件作品中独特而统一的风格就是其章法。像我

们看郑板桥的“难得糊涂”，其结字一反平日他字体清秀漂亮的风格，而以一种似醉非醉、似天真实老辣的“童体”书字，布局随心所欲，一种玩世不恭的、反讽的幽默与书写内容相映成趣，这便是成功的章法，有魅力的章法。同样，在印章里，艺术创造的大部分含义全在章法上了。

评头品足

在书法作品中，就一个字而言，结构和笔法是主要的，就整幅作品而言，章法是主要的。章法是整体布局、总体构思的方式方法。一幅成功的书法作品，除却内容和情性等因素，单就书法技巧而言，章法第一，结构和笔法第二。

章法好比人的五官关系和体态。人的美丑，首先在于五官的是否均称，位置是否得处，体形是否合度。关键总在一个关系问题、布局问题，这是宏观的。宏观上过得去，美就基本确立了。笔法和字的结构，是眼、鼻、口、耳、皮肤等，因素排列稍次。我国著名演员巩俐有两颗虎牙，这本来于小姐是不利的，但人们还称其漂亮，那是由于气质好和五官位置布局很好，不仅遮了丑，相反还有人觉得那虎牙也漂亮了。身材也是这样，男讲魁梧女讲窈窕，肩、腰、腿、胸、臀、个子，男有男的讲究，女有女的讲究，健美者，纵有百种风韵，都在于全体协调、得光。

书法章法并无成规，我们只能从古今成功的书法作品中概括出某些关系。如：疏密、大小、长短、粗细、浓淡、干湿、萦带、连绵、远近、向背、虚实、顾盼、错落、肥瘦、首尾、气运、偃仰、起伏、款识、印章、等等。除了款识（也叫落款）和印章有一定的规则外，其余甚至都可以加两字缀尾，如疏密变化，大小变化、长短变化等。即使款识和印章，在当今新的创作中也不甚森严了，大家也是以求变求新颖为旨趣。日本的少字数书法，则全部免去落款，只钤少量印章。

不同字体的作品和不同形式的作品，章法要求也不一样。一般来说，篆、隶、楷讲究工整，行与行之间，字与字之间，整齐如经纬。行书草出，章法变化如云流水，究其疏密，则疏处可以走马，密处不使透风；究其粗细浓淡，则计白以光黑，奇趣叠了。条幅、中堂、横匾、楹联、扇面、手卷、横幅、方片（装框字心）等，不同的形式也有不同的章法要求。皆须细细揣摩，在实践中形成自己的章法风格。

篆、隶、真书的章法当然也不是整齐二字可以概括。古代书家很早就研究这种关系，因而提出“大九宫”之说。包世臣在他的《艺舟双楫·述书下》是这样解释的：“每三行相并，至九字又为大九宫，其中一字为中宫，必须统摄上下四旁之八字，而八字皆有拱揖朝向之势。逐字移看，大小两中宫皆得圆满，则俯仰映带，奇趣横出矣。”又云：“九宫之说，始见于宋，盖以尺寸算字，专为移缩古贴而说，不知求条理于本字，故自宋以来，书家未有能合九宫者也。两晋真书版不传于世，余以所见此魏、南梁之碑数十百种，患心参悟，而得大小两九宫之法。上推之周、秦、汉、魏、两晋篆分碑版存于世者，则莫不合于此。其为钟、王专为可知也。世所行《贺捷》、《黄庭》、《画赞》、《洛神》等帖，皆无横格，然每字布势奇纵周致，实合通篇而为大九宫。如三代钟鼎文字，其行书如《兰亭》、《玉润》、《白骑》、《追寻》、《违远》、《吴兴》、《外出》等帖，鱼龙百变，而按以矩形，不差累黍。降及唐贤，自知才力不及古人，故行书碑版皆有横格就中。九宫之学，徐会稽、李北海、张郎中三家为尤密，传书俱在，潜精按验，信其不谬也。”照包世臣的说法，大九宫是从结字的“小九宫”悟出的，而大九宫又可举一反三，不但适合于楷、篆、隶之体，行书也是如此。从目前来看，还未有比“大九宫”更具体的章法观点了。

书法既是白纸上黑纸条的变化艺术，因此也有书学家把章法视为布白守黑的变化法则。字幅的节奏韵律，皆随墨迹的疏密粗细起伏变化。这些说来都比较悬。依我的体会，就墨色来说，真、篆、隶、要求均匀一致，其变化靠点划粗细、笔划的疏密处理；行书墨色也基本一致，但常变于枯润、肥瘦之中；而草书融真行隶篆的手法于一炉，另外还有浓淡、飞白、牵丝等手法。就字的排列来看，真、隶、篆经纬成格，行书成行，草书可成行也可以行与行之间穿插腾挪，字与字之间更为自由和浪漫了。

不论何种字体何种形式，第一个字都非常要紧，轻易不得，下笔时犹疑再三，往往是为第一个字。此乃书家们共同的体验。因此有人称第一个字为“管领”。唐代的张敬玄说：“法成之后，字体各有管束，一字管两字，两字管三字，如此管行，一行管两行，两行管三行，如此管一纸。”请代书家宋智说：“凡作书，首写一字，其气势便能管束到底，则此一字是求变中的统一。所以，即使是草书，头一个字为了明示内容，往往起笔比较沉稳，结字也相对较为方正易懂。

落款和印章，也是章法中不可或缺的一部分。一幅书法作品，往往是主体内容写出后面行落款，这样，如落款钤印得当，可使作品内容和布局更完整、平衡，锦上添花；相反，如毫无法度，往往会破坏作品的美感，给人以画蛇添足、佛头着粪的感觉。

除了现代书法和少字作品，一般作品都落有下款，即在正文后或左侧写明作品内容出处、书写时间、地点、名字、谦词或书写意图。时间一般用旧历，以求古雅；地点一般用雅称或简称；名字可作姓名全称，也可用字或号或名。如：“李白诗送孟浩然之广陵庚午中秋彭洋书于羊城”，“张继枫桥夜泊诗庚午荷月阿洋漓江得月楼即兴书”。如果字幅是送给别人或者有特指的，还要落上款，上款一般写在正文右侧。主要是写明所送人，如：“陈征先生雅属”有时条幅写得过满，上下款也可以合并到下款处。

钤印的规矩很多，如大小、形式、位置、排列、轻重、风格、幽默风趣、切题拓意、符合礼仪等。名字印多在下款后，以一名一字为正，落款用姓名，用字号印；落款用字号，用姓名印；款有姓，用名印；款无姓，或不落款，用姓名印。盖印忌多而无度，姓名、字号、斋馆、闲章尽戳于上，与落款内容重复。切题拓意指闲章内容，一般以宽泛自然、有弦外之音为好，如“古淡天真”、“大方无隅”、“宠为下”。郑板桥的“二十年前旧板桥”，更是性情洋溢了。符合礼仪主要是指送人之作的印章，给尊长，当用名印，给平交辈用字印，给卑幼，用号印即可，否则，贻笑大方。印泥一般用朱色，亦有受制于旧礼俗，逢丧时，用青泥色。

用印之大小、形式、位置、排列、轻重，也是影响甚大的章法要素。大小讲究适中，看款文而定，一般以小于款文为宜，最好为款文的三分之二或二分之一。忌用大于款文印章。无款大字，用印可大胆些、便亦以小少为上。形式要善择。名、姓、字号多用方形、其它如引首章、腰章等闲印多选半通、长方、瓦当、圆形、椭圆形、肖形等形式，朱白不一，多种印面形式可避免雷同感。用印数最忌两方作对，多少都用奇数为宜，故有“用一不用二，用三不用四，盖取奇数，斯夫阳抑阴之意乎”之说。（陈目《篆刻针度》）朱白皆以参差为好，但忌阴盛阳衰，故可多用朱文印，以扶阳。钤印位置，名字号一般在下款尾或款下左侧，两印间隔至少在半方以上；引首印位在作品右上方，多字的条幅位于第二字或最三字对角处，内容为年号、月号、斋号

和雅趣字名等；横幅首印位可与第一字平齐或稍下。

腰章多用于长条幅，内容为作者的籍贯或生肖的肖形印。一般为小圆、小长、小长形印。此处忌大，多用朱细义。

钤印还有活用法。如联屏，中间的屏条可视墨迹的虚实、疏密用印章点缀，以增加整体感。有些长卷，字心接头处上下可加盖小印以证真伪。有些作品天头地角有显平板和失重的，也可选择一二处加盖印章，以求平衡和活性。现代书法作品用印更灵活，但却遵守绘画的构图规则。

章法是最难的，但创新的可为性又最大。

最后说说装裱。广义地说，装裱也是整个作品章法的一种外延。尽管在大多数情况一，装裱是由别人来完成的，但书家也并不是完全被动和无为。作为书家，在创作作品时或创作后，都应该考虑到装裱程序和效果。一些有经验的书家甚至认为，字写到七分便可以了，余三分劲，由装裱艺术家完成。在书法创作中，把书写和装裱作为一个系统工程进行统筹处理，这是十分明智的。

传统的装裱是一门很专门的、艺术性和技艺性都很强的工序，此处不拟一一介绍了，只想谈一些新动向。在此，我想再引进一个用语，即“装裱”。

目前的书画作品，除用传统的裱装形式外，那种不安卷轴、以片或托片字心直接装入镜框的方式渐渐流行起来。原因有三，一是当代家庭居室层高变低，室内陈设现代化，为协调起见；二是装框的展场效果好，在高大的展览厅内，现代感强；三是收藏远送方便，便于书家携带。现代书法，几乎全部用新的装饰形式，形式感强，感染力也大，而且，形式与内容结合的自主余地也大。人靠妆马靠鞍。漂亮的人尚须七分打扮，何况书法作品呢！

第四章 书法创作中的特技与效果

书法创作中的特技与效果

一幅成功的书法作品，除了其思想内涵和传统功力的深厚外，往往还由于其技巧运用的得当。运用特技来取得通常情况下得不到的艺术效果，是书法艺术在新的历史生活氛围下一个值得注意的一个方面。日本前卫派和少字派书法，以及中国现代派书法之所以也具有一定的艺术魅力，很大程度上也是运用了一系列的特技技法。

首先应该强调的是，特技的运用，应该是在不违反书法总体的创作原则为前提的。如使用毛笔、宣纸而不是别的，也许更明确地强调的就是必须是使用毛笔一挥而就的。这是一个极为严格且严肃的前提，不容动摇。

因此，书法特技主要是在用笔（其中包含沾墨、运笔）、用墨（其中包括使用浓淡墨、使用胶水和白矾水、使用颜料色彩等）、用纸（其中包括残破法、折皱法、重叠法）这三个方面。

（一）用墨的特技

古代书法用墨比较单调，比较多的是枯润变化，这与古代只使用墨块磨墨和墨的质量有关。此外，从书法作品传递的媒介看，古代没有像今天的展厅，其作品大多是自娱、或赠送，没有像如今展厅洋洋大观精华荟萃的作品展。这些，都影响了书法在墨的运用上的艺术的追求。当代书法艺术领域开阔了，加之现代科学技术带来的便利条件，使墨的运用在艺术试验实践中成为可能也成为必然。

a) 浓淡墨的运用技巧

书条作品中的枯润、飞白等变化，如采用浓淡墨进行处理，有着奇异的艺术效果，而作品内容的意蕴也会得到拓展。

浓淡墨，就是利用水和墨不同的比例、利用水与墨在宣纸上聚散速度、着色度不同，使用一个笔划中或一个字一幅作品中出现过渡自然、浓淡相间的墨意。

浓淡墨的运用，关键在于蘸墨，其次在控制水量，三是及时进行吸墨吸水处理。蘸墨有二法。一是蘸水，后蘸墨，具体做法是让笔在笔洗中大至洗净，撇至五成湿，然后让笔锋一侧蘸墨，马上进行书写；二是先用笔蘸墨，然后快束蘸水，即刻书写。这种用墨法极象国画中浓淡墨的运用，所不同的是国画可以复笔，而书法绝不能复笔，必须是一挥而就，再就是运笔速度比较快，不容犹疑和迟滞。写时还须用旧宣纸和废宣纸及时吸干，以免出现“墨猪”。

如果是书写大幅字，笔划粗大，可用小笔沾墨抹上大笔上，使水墨相间的层次更多。

浓淡墨的运用，不仅增加了少字书法作品中字的艺术感染力，在条幅中运用，效果也很突出。比如，我在创作大中堂条幅《李白送孟浩然之广陵》中使用浓淡墨，其中“碧空尽”三字不仅让其有大片飞白和留空，而且这三个字皆用极淡的墨，在展览中深受观赏者喜爱。我的另一幅作品《虚融淡泊》亦使用了浓淡墨，让大量的水将墨推至笔划与笔划间沉积，较成功地突出了书法内容中超脱飘逸的情境。

b) 墨底白字的效果取得

墨底白字在书法作品中已常被书家所喜用，因为这本身既有“拓味”又得帖的肌润。具体做法有二。一先用白矾水（按1：8左右的比例调成）写到生宣上，待其干透后，再用墨涂其背面，自然得到这种黑底白字的效果。二是用广告粉写到生宣上，再用墨涂前面，也可以得到相同效果。二者的区别在于：使用广告粉书写，由于干后粉末剥落，字面有残缺感，这对于追求古拙味当然有利，但在书写时由于水粉化散效果不如稀薄的矾水，所以字体显得较为干涩。总之各有千秋，书者可根据内容和艺术需要选择，另外，底面着墨时亦可调入色彩，以增加异味。

c) 胶墨的运用

胶墨主要是用于淡墨创作中。有些作品，如想全部使用淡墨时，便可以使用胶墨法来取得色调比较一致的淡墨效果。上面曾说的浓淡墨法，只适合有浓淡变化的创作中，如果用于淡墨作品创作，恐有难处，因水太盛，不好控制，而且一些较细腻的笔道，淡墨不易表达。在这种情况下，可用较高级的胶水用水加以稀释，再调入适量的墨汁，这样，书写时便很少遇到使用水墨时笔划化开太快、难以控制的问题了。

d) 宿墨的利用

宿墨的利用，有时可收到意外效果。墨洗中的一得阁的宿墨，墨与胶质及水三者呈分离状。撇开表而浮水后，可作大字，其水印干后有沉迹，似淡墨，呈环状。笔画中部，则可呈焦墨效果，宿墨色亚，也别有风味。

（二）用水的特技

中国画素来有水墨画之称，犹为讲究水的运用，似乎还以水为先。然而，传统书法却很少重视水在书法创作中的作用，这不能不是一种遗憾。

其实，在书法创作中充分发挥水的活性、柔性和稀释作用，可大大增强书法作品的艺术魅力。如上述所介绍，浓淡墨中对水的运用，就是其中一例。

在创作过程中，还可以有如下的特别用途。

泼水法

生宣吸水、散墨，根据这一特性，在使用浓淡墨进行创作时，可在书写完毕后，对需要继续大面积扩散的笔划，可使用泼水法，即用清水泼下，使笔划上的墨迹，再次散化。

喷水法

作用和步骤与泼水法相同，只是为了更便于控制、或局部需要作此处理的，可使用喷水法。喷水可使用喷枪（如烫衣的喷壶、杀蚊虫的喷筒和喷罐甚至用嘴）有目标地喷洒清水。

使用泼水法，笔画边沿会依低纹的粗细呈现墨迹的散射状，肌理一般比较均匀细腻；使用喷水法，字迹边沿除呈扩散状外，还呈现星星点点浓淡不一的点状墨团，亦别有味道。

洒水法

同样的用清水，或使用喷松枪，或用手洒，只是为了区别时序的先后，故特别用“洒”字。洒水法的水是在书写之前，先把水洒到生宣纸上，其未干时即在纸上书写，以求得别的散墨效果的用水法。用洒水法所得的散墨效果是不规则的，字迹比较模糊以至残破，粗犷的笔划中如有水滴先于书写前，其处便出现隐隐约约的水印。

笔者使用洒水法创作过一幅作品，这幅作品在多次展览上皆受到注意和观众的反复玩味，艺术效果甚佳。

这幅作品字心为 60cm × 60cm，浓墨大字字面为“聪明一世”，后面分别用淡墨篆书写着“糊涂、糊涂、糊涂，误人、误人、误人”，“莫莫莫、错错错”，此外还有大小不一，顺序不一，模糊不清各种小字，诸如“卿卿算尽太聪明，反算了卿卿性命”，“难得糊涂”、“不如糊涂”等等。在四个大字“聪明一世”中，其中由于“一世”二字是用了洒水法处理，显得有点“糊涂”。我的整个构思是这样的：这是一张人生答卷，观众完全可以从不同的人生体验和思想层次上去理解我的这个作品。“聪明一世”，是谁都希望有的，是好事，但事实上不可能，理想和现实存在矛盾。从另一个角度看，聪明一世未必是好事，也许是一种错误，人不能太精明，太算计了，君不见“反算卿卿性命”的先例、古训？由上可见，这样的内容，有点“非要这种形式不可”的味道了。

矾水特效

白矾、其化学学名为金属硫酸盐含水晶体，具有沉淀水污的功用。当然，我们也不用管这么多，只要知道它在宣纸上的奇异作用就行了。

我们知道，宣纸分生宣和熟宣两种。据说熟宣即是用矾水漂过的宣纸。

矾水的奇效，在墨法特技一节中有所涉及，即用来取得墨底白字的效果，可见其有阻隔墨色的作用。

用矾水喷洒、滴淋生宣，使其成为生熟相夹的生熟宣，可得其效。

请看后面作品选“虎”字。

这幅作品是我前年创作的经过多次展览，均引起观众和书画家们的兴趣。这幅作品有两个特点，一是结字。几千年来，草书的“虎”，均是直写成“虍”，而这个“虎”变立写为卧虎，而有点俏形，形如一头受困笼中的卧虎，仰天长啸，悲苍而雄浑。二是墨色的奇特效果：浓淡墨自然聚散，其迹酷似虎斑。这是我用了“酷似”二字，我想凡看过这幅作品真迹的人，无不同意我的这种说法的。其斑纹的细腻，也是工笔画家们大为赞叹的。

我就是运用喷洒矾水和喷水法及浓淡墨法获这种艺术效果的。具体做法是这样的：

以 2 : 8 的比例开矾水，即二分矾八分水，还可以再稀释些。选安徽单生宣或都安生宣，用矾水均匀地喷洒在纸在背面（最好选用手枪式塑料喷壶喷洒），干润面积比例为 3 : 2，待其干透，最好晾至一个对时。创作时有矾水的一面朝下，即着墨还是在宣纸的正面。书写时以浓淡墨沾墨法沾墨，但要明显增加水量，增至不过滴垂为止，急就而书，紧接着大量喷洒清水，使水墨浮于纸上，自然化开，但要注意不要用宣纸吸墨，以免影响墨色的光泽，宁糊勿墨死。

除了均匀的喷洒外，还可以有点滴法、画格法，联合法等多种，书家可根据自己的想象力尽情发挥。这里我再选用几幅本人的个人书法展览作品引作例子。

有一幅“井”字。这个字下面有一行落款：“这个字是一笔写成的你可能不信也不敢问是吗？”这幅作品在展厅里常引起围观，人们常常为其究竟为何字争论推敲，莫衷一是。其实这是个方方正正清清楚楚为“井”字，应该说是不该有什么疑义的，但观赏者却被我的落款（应该说还有那奇特的墨色效果）弄糊涂了。我创作这幅作品出于几点隐衷；其一，是想利用观众的心理直接取得一种幽默风趣的展厅效果。使作者和观赏者形成一种必然的对话，开个玩笑，达到一种契；其二，是针对那么一种心理，人在简单的事物

面前往往反而会迷惑和动摇，明眼的事物，自己本来已认清的事物，往往犹豫甚至不敢认了；其三，井字是一个稳架结构，我以为十分形象地反映了中国思想观念方面的值得反思的一种状况。

创作这幅字，我先用矾水在单宣背面打方矾，打格使用锋宽二十毫米的油画笔，然后再乱洒几处。干后复正纸面，一笔写成井字，紧接着使用喷枪喷射“井”字的两个横划，有时直喷浓墨处，使之化开，时而喷字迹外沿洁白处，让水诱导墨锋。这样，一幅浓淡墨层次丰富、墨色走向有方有圆有散射的作品“便形成了。其墨迹自然形成的方砖镶嵌的效果，突出了字义本来的内涵。内容和形式是相统一的。

另一幅“飘”。原作为大中堂，用整幅四尺宣写成。如看原作，其中“风”字的笔道呈几处明显的刀刻斧凿的规整深沟，极富金属味，但又明显不是画出来的。还有一幅“寿”，此字中含三个字：“春长寿”，或“千年寿”，这是结字技巧，用墨方而也颇值玩味，即有几处呈圆形或弧状散墨痕迹。这两个字都是预先用了矾水点画宣纸背面的结果。

食盐吸水法

反食盐洒在刚写成的字迹上，利用食盐吸取空气中水分的特性，亦可收到特别的墨色效果。我有一幅作品《熊》，就是使用了撒放食盐的手法，使整个“熊”字呈很肖似的毛质感。作法是：在墨迹未干时撒上些许食盐，如需放射状的效果，便在笔划中间撒让较密集的一堆。当然，我的那幅《熊》，除使用食盐外，还使用了滴洒矾水的技法。

（三）用纸的特技

纸的处理，也是一幅成功的书法作品不可忽略的一个因素。

纸的处理对墨色效果影响甚大。

一法：抓皱。写前反纸团起抓皱，稍加摊平即可作书；也可以随意在裁好的纸上抓皱几处，抓皱的纸因出现凹凸状，笔锋过去，凸处着墨，裱托后字迹自然显斑驳状。使用浓淡墨重笔书写，凸处先着水墨，凹处后着水墨，由于浸化时机不同，便会形成自然的效果，可得到特殊的笔画肌理感。

此外，我故意在上面用烟头烧出几道窟窿，溅上几滩宿墨，使书面显出狼藉感。整个字面俨如一个伤痕累累困兽犹斗的壮士的英姿。这幅作品在展厅中犹得在经济领域中奋斗的厂长、经理们青睐。

三法：叠写

一张纸叠成二层，重笔写下，使上下两纸出现一模一样的字迹。这个难度比较大。笔者曾用此法作书一幅，题为《影》，就写此一字，摊开后，互为倒影，十分有天趣。

（四）其他杂技

甲，残旧法

书法作品有时为了求得古味，须使字心甚至裱装的绫帛等变残旧以至生霉斑。便可用以下的方法。

可选用旧纸甚至有水印霉变的纸，再不然使用新的宣纸亦可，先写好、钤上印章，或者先使用颜料调出淡褐色染在宣纸上待干后再书写钤印。搁置一个月后（主要是让墨迹干透），用湿布包裹，放在阴湿处约十天半月，具体可视当时气温定，使其发霉，之后，再令其干透，托好后便可用漂白粉洗刷几次，然后揭去托纸重新装裱。如要字心成裂纹状，可在托裱后用火烤煨，微焦，用手搓卷，再行装裱。所裱的绫或绢也可以用水洗刷使其失去光亮而

显旧味。

乙，彩墨彩底法

现代书法有两种流向，一是字入画，使字有画意。二是画入字画，大胆地在原来只有黑白变化的书法创作中使用作画的颜料，的确也可以获得新的意境。这样，也就出现了新的技法。

我曾创作有一个条幅（字心 1.2 米 × 0.4 米），单个字，占据大部分字心的是一“莲”字，用水墨加国画颜料一笔写成，沿莲字那拖长的竖笔有落款“予独爱莲之出淤泥而不染”等字，总体效果颇佳。具体作法是用颜料调在水中洗笔作为淡墨部分的色彩，写时，蘸墨之前先加蘸较浓的颜料团，写后再行喷水。

为了取得油画的闾色效果，一些作品可选用质量较好较厚的夹宣或高丽宣，因要反复衬染，单宣承受不了，写字前先染重色，写完字后再依需要反复在背面加彩衬染，染时如抓皱字心，可得碎玉纹。

书法中的特技，是书法创新中的一种手段而已，随着科学技术的发展和书家们的刻苦试验和探索，还会不断地丰富。然而，作为一个书家，应十分清醒地认识到，特技的作用，远远不是书法艺术的主流，创新的主攻方面总是在运笔结字等方面；另外，也并不是所有内容所有作品都使用特技，匠心太重，便成字匠，所以要非常注意形式和内容的统一性、自然融合性，而不能太刻意。为特技而特技的书法作品，肯定不是佳品，慎用色彩，切记！

书法创作的三种境界

境界问题，是经常困扰文学艺术家的一个很重要的问题，因为作为创作者，只有当他心悟境界的所在，他也就感受到了自己所处的艺术阶梯。由入门到入境，由较低的境界到较高的境界，也正是艺术家所期待的。

清代学者王国维曾提出了文学艺术的三种境界。他指出，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”为第一境界；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”为第二境界；“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”为第三境界。王国维的境界说，从普遍的意义概括了艺术家的创作历程，即从生活到艺术、从必然王国到自由王国的实践轨迹。书法家当然也不能例外。

亦如其它艺术形式一样，要成为一个书法艺术上成功者，在第一个境界中，他必须跨越三个阶梯；自我选择——读万卷书——生活积累。

这差不多还属创作的准备阶段，但这个阶段非常重要，几乎每个阶梯都决定了他今后书法作品的品位。

自我选择是书法家走向成功的第一步。这意味着书家本身首先得使自己的选择（笼统地说是书法，更具体地说是书法中的某种字体，某种风格）成为一种科学的选择，使自己从一般的对书法的爱好和笼统的对书法的某种字体某种风格的爱好，变为性格、气质的自我发现与把握，因为书法创作不是单凭韧性就能成功的。只要你学书不只是为了附庸风雅和打发时光，你就不能不考虑它的结果，就不能不考虑怎样才能使自己成为真正有建树有影响的书法家的问题。尽管任何踏进书法艺术这个门坎的人都要经历从楷及隶及篆及行及草，或由隶及楷及行及草及篆的临摹阶段，但进入创作阶段便需有所专攻和专精。有的人适合楷，有的人适合攻隶篆，有的人善行善草。这都需要各人根据自己的意趣，最重要的是根据个人的气质去作出选择。

唐代草圣怀素是个放浪形骸的和尚，其性灵豁畅，嗜酒如命，一日九醉，被时人称为“醉僧”。不论在当时还是在书法史上，其草书都是独树一帜的。所谓的“癫张狂素”。在书法上他所下的苦功，不可谓不深。开始时他因穷无纸可书，尝于故城种芭蕉万株，以供挥洒；书不足，乃漆一盘书之，又漆一方板，书至再三，盘板皆穿。每遇寺壁、衣裳、器皿靡不书之。弃笔椎埋于山下，号曰笔冢。”依他的功夫，真草隶篆都不一般，但他却专于草书，终于成为张旭之后风格独立的大师。怀素的成功，有刻苦用功的因素，但更多的是在于他那种狂放而浪漫的气质与狂草书这一形式的契合。

看看自己到底是哪一块料，这种选择是十分严峻的。人们往往过分看重了自己的爱好，过分相信了自己的聪明，而忽略了自己性格、气质这一至关的因素。不知道错误的选择意味着用生命作低押去进行冒险，意味着事倍功半的徒劳，意味着一场天大的误会；而正确的科学选择，就意味着自己踏上了成功的第一个阶梯。

读万卷书，这对搞书法的人来说似乎比一般人要难得多。一方面，是博览群书、使自己通六艺，明事理；另一方面，指在书法的行当里，更是要博，这种博，甚至包括了大量的临摹功夫，即所谓的“手谈”“笔读”，因为书法技艺性特点非常强，非得有如此特别的读法。读万卷书，旨在使自己首先是个鉴赏家。俗话说“眼高手低”，好像有贬意，事实上，这却是带普遍意义的真理，对书法家来说更是如此。因糲眼低手就更低，尤其对于书家，鉴

赏力是创造力的引导者，在鉴赏与创作间，永远是一个大于号。而鉴赏力又是以读书之多寡广博与否为基础的。

大书家都是些大学者，一流书家皆为一流学者。小家子、二流者，皆在读书、学问上逊色。古往今来，这条铁律淘尽了多少风流！这第二个阶段是无法跨越的，只能一个脚印一个脚印走下去，更别无捷径。

在创作的第一境界里，生活积累起着比较明显的推动作用。生活是创作的源泉，书法艺术丝毫不例外。广博深厚的生活积累、深刻的人生体验，对其作品中所展示的生活内容和自然生态的捻熟，是推动书家生发创作欲望和创作出好作品的条件。有了这些积累，才有可能对其作品在程序上完成内容，题材以至形式方面的选择和提炼。在创作的第一个境界里，生活积累往往成为一种最活跃的因素，它甚至可以弥补艺术表现力的不足。

书法家只有一步一步地跨过创作的一个境界，才可能到达更高的境界。在同一境界里，书家在各个阶梯所达到的高度是不一样的。三个阶梯中其中任何之一，都有可能在这个书家的创作因素中占有优势。一流书家、大手笔，在三个阶段上均显优势。单纯的学者，没有他们那种艺术气质和敏感，没有他们那种艺术气质和敏感，没有他们那丰富的生活积累和体验，没有他们那种洋溢的激情；一般的书家，又缺乏他们那样的学者素养。这就是大家风范。而所谓的二流三流书家，往往就是在某个阶梯上没处高点，或择不明智，或书山欠功，或积累不足。纵观古今，书家的大小高低缘由不过如此。

“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，这实在是意味深长的。肢而望矣，不如登高之博见；终日思矣，不如须臾之所学，“望尽”二字，会使人人惭愧、小家畏缩、大家奋然。

“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”——如果说，创作的第一境界严格地看来还只是准备阶段，那么，在第二个境界中差不多就体现为一种具体的实质性的创作实践阶段，其中包括实验性的探索。在这一境界里，书家所受的煎熬是空前的。其指路牌上就写着：在此惟粹。

超常的毅力、忍耐、寂寞和刻苦的创作，构成了这一境界的全部。这里也有几个阶梯。

第一阶梯：长期不懈的艺术实践，其中包括临摹和创作。书家的价值最终都要体现到其作品中去。在第一境界里，他的自我选择、破万卷书、深入到社会生活的各个层面去摸爬滚打，目的前在于将这一切熔铸成自己的艺术作品，而实现这一目的唯一途径，就是写。不实践，尽其然只得所知、看知，而实践才可得真知、已知、深知。无论在创作中还是在非创作的程序里，写都是书家必须坚持的长期的基本功。因为其鉴赏力与创造力的差距只能靠这种训练来缩短，否则，纵然你读书万卷，这“如神之笔”还只是一厢情愿而已。大书家颜真卿在书坛崭露头角的时候，已入知天命之年，而当时他对书法艺术已有几十年学习和创作实践。这种长期的磨炼和探求是他成功的一个重要原因。

保持创作态的心理机制，是这一境界的一种特征，也是一个阶梯。书法创作也是一种非常复杂的精神生产活动，我们当然很难严格地给书法家创作的整个过程做些机械的划分。我这里所说的创作态，是指一种期待意识。因为，灵感只会光顾那些有准备的头脑。

宋代书法四大家之一的苏轼的有句诗云：“作诗火急追亡逋，情景一失后难摹。”其实，他作书作画又何尝不是如此！明代李日华在《六砚斋笔记》

中载道：“东坡先生虽天材卓逸，其于书画二事，乃性所笃嗜，到处无不以笔砚自随。海南老媪，见其擘裹灯心纸作字。……其在黄州，偶途路间，见民间有丛林老木，即鸡栖牢之侧，亦必就而图之，所以逸笔草草，动有生气，彼固一时天真发溢，非有求肖之余也。”清代金圣叹也曾说过：“文章最妙是此一刻被灵眼觑见，便于此一刻放灵手捉住，盖于力量前一刻亦不见，略后一刻便亦不见，恰恰不如何故，却于些一忽然觑见，若不捉住，便更寻不出……遂总付之泥牛入海，永无消息。”

像苏轼这样的文学艺术大师，之所以有这样广泛而巨大的艺术成就，很大程度就在于他们始终自己处于极敏感的创作态下，使与之交臂而过的灵感和冲动都被挽留下来，真正成为他艺术创造的智慧。“寻他千百度”的心弦使他成为灵感的宠儿。

处于创作态和非创作态，在构思一件作品时的情况是很不相同的。书家处于创作态时，得到的是细节讯号：用笔、用墨、结字、用纸、印章、落款、内容、布局等等，第五个奇思异想都是具体的；处于非创作态时，出现的是概念、非情节性和体验性的笼统的观念，是原始生活积累的一种期待，或叫做“一厢情愿”。前者主要是形象思维，后者较多的粗糙的、模糊的理性的思维。

处在这一境界的书家，此时心理压力是很沉重的。一方面，是他的创作欲、情绪线、智能处于最高点，另一方面，他的自信心往往又处于最低点，这种反差造成的痛苦是最耐难忍的。不可避免的自愧形秽，不知“天时”如何、有无地利，画眉深浅入时无，丑小鸭、丑媳妇、灰姑娘，怀疑和自责伴随着他的社会期待，贯穿在他创作的全过程——叫人如何不憔悴！

众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处——这一境界对所有书法家来说都是最高的。追求的有了结果，汗水辛劳换来秋实。

结果，书家到了一个比较自由的境界，他会发现，那原以为远不可及的东西，离他却是这么近，他苦苦寻求的东西，原来也是他本来拥有的。

在这一境界里，书家可以高瞻远瞩。他首先跨上了头一个阶梯，通常是一发而不可收，他突然陷入灵思如泉的境地。处女作总是难产的，第二胎第三胎往往变为顺产。这种情形，差不多都出现在大部分书家身上。可喜，亦堪忧。可喜者，出作品是好事，是成就的标志；堪忧者，生育过多，难免粗糙，总不如厚积薄发之作。据我的观察和研究，书家中二三流者，停留在这一阶段者甚多，他们似乎从表现的热闹中得到良好的自我感觉，恰恰忘记了自己应在灯火阑珊处，这是很可惜的。当然，这是相比较而言的，毕竟达到这一境界这一阶梯者并不多。

这一境界的更高的阶梯是大彻大悟，其思想道德修养方面达到相当程度的完美。不追逐时髦也不因循守旧，视名利荣华富贵如粪土，宠辱不惊，不失节，不媚俗，不为五斗米折腰；创作厚积薄发，介于写与不写之间；艺术上返璞归真，由繁到简，变前期的造作、刻意求工为随意和漫不经心。这已是大方之家了。

三种境界，在书家的整个创作历程不外如此，在艺术作品中也是如此。境界中都有不同的阶梯，就看你就在哪一级上。我总觉得，有的人主要因书读得尚少，悟性不足，因此尽管涉足了三个境界，却总在较低的阶梯上，殊不知入门不难，入境也不难，难就难在踏在什么样的阶梯上。

书法作品的三种品位

书法创作的不同的境界下，不同的境界又有不同的阶梯，这主要是就书家修养方面来说。如果我们从作品鉴赏的角度看，情况又如何呢？

古人历来有给书家和书法作品分列等次的习惯。南梁时庾肩吾在他的论著《书品》中将自汉至齐梁的一百多个书家及其作品分列为：“上之上、上之中、上之下、中之上、中之中、中之下、下之上、下之中、下之下”九品。唐李嗣真《书后品》又分为：“超然逸品，上上品、上中品、上下品、中上品、中中品、中下品、下上品、下中品、下下品”后又有人分为“神、妙、能”三品，再后又分为“神、妙、能、逸、佳”五品。包世臣道：“平和简净，道丽天成，曰神品。酝酿无迹，横直相象，曰妙品。墨守穷源，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。”

（《艺舟双辑·国朝书品》）康有为则分为“神品、妙品上、妙品下，高品上、高品下，精品上、精品下，逸品上、逸品下，能品上、能品下”十一等。

艺术品之间的差距不能像体育中的竞技那样硬性划一、尺度分明。艺术品的评价，可以说基本是主观的，个体的一种神会。我认为甲作品好，你认为甲作品不行。同一幅书法作品，在一百个人的眼里会有一百种不同的评价，甚至会产生截然相反、大相径庭的评价。因此，客观的、公允的评价，差不多也是一种相对一致的神会而已。书家和书法作品品位的划分，却比较清晰的描述了这种极微妙的艺术档次。包世臣的“神、妙、能、逸、佳”五品划分，是比较中肯的。明代高廉在论书画时曾提出“三趣”，说：“天趣者，神是也；人趣者，生是也；物趣者，形似是也。”他的观点很能解释书法五品中的差别。神品和妙品，得的是天趣，那是造化 and 心原、审美对象和审美主体高度完美统一的产物，如神来之笔，自然天成，毫无做作的痕迹。能品和逸品得的是人趣。人趣比天趣要逊一等，因虽有人情生意、奇思与哲理，但同时也不免有了人工雕琢气，便审美重心偏向心原一边，失去了契合于大自然的那种风采。佳品得的是物趣。物趣在三趣中最低，所以墨守迹象，雅有门庭，仅仅在形似，在于对应于客体的外观方面有所成，尚未摆脱“为物所役”的局限。

书法名师极悟个中三昧，在他们艺术实践中以及他们的作品中，无不可看到这一点。王羲之就是极注重从自然物中领司书法真谛的。相传也极喜欢观察鹅，以手书换白鹅，并言书法执笔食指要如鹅头那样昂扬微曲。运笔要像鹅的两掌齐力拨水的样子，结字如鹅穿水柳，他那个名蜚四海的“鹅”字，便如天工造化。“全身精力到毫端，定台先将两足安。悟入鹅群行水势，方知五指力齐难。”（包世臣诗）写的便是王羲之这种独特的对自然物的感悟。

颜真卿年轻时曾在张旭门下学书，入门数月，张旭只让颜真卿对前代名家字迹“倍加工学”，反复揣摩，并要他多用心于自然万象，颜真卿不禁失望，人投师一心只想取得笔法的精微密窍，找一条捷径，成天叫“倍加工学”和“领悟自然”，何必来拜门求师？有一天，他带着满腑怨气地向张旭说了这番心思。张旭听了很不高兴，但还是开导颜真卿说：我常说，我是见公主与担夫争路而察笔法之意，见公孙氏舞剑而得落墨神韵，除了苦学就是师法自然，哪有什么诀窍呢！颜真卿仍以为是推托之词，他一把抓住张旭的衣角，

苦求笔法诀窍。张旭气冲冲地斥道：“凡是要一心寻求什么诀窍的人，永远不会有成就的。”说完便袖而去，再也不理会颜真卿了。颜便是在张旭的教训中明白了书法之道的。以后他再不去寻找捷径，而是苦学苦练，把从自然万象中领悟到的神韵熔铸于笔端，终于成为一代书法大家。

可见，心师造化，是书法艺术一种极高的境界。所谓的上品中品下品，神品妙品能品逸品佳品，无非也是看其在心师造化天工这个点上悟到什么程度，师到什么程度。“万象为宾客”（张孝祥《念奴娇·过洞庭》句），这词句非常准确地说出了艺术家与造化间的密切关系。唐代书家李阳冰“于天地山川，得方圆流峙之形；于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得霏布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于须眉口鼻，得喜怒惨舒之分；于虫鱼禽兽，得屈伸飞动之理；于骨角牙齿，得摆位咀嚼之势。”（《佩文斋书画谱》卷一）历代书家非常重视将观察到的自然界中的一些优美的线条，运用到书法艺术中。以“屋漏痕”比线条自然圆泣而含蓄者；“壁坼”比喻线条险劲

而生动者；“折钗股”、“万岁枯藤”喻线条圆硬而遒劲者；“狐蓬自振”比线条瘦劲而刚健者。而笔病同样也以“牛头”、“鼠尾”、“蜂腰”、“鹤膝”、“竹节”、“棱角”、“折木”、“柴担”、“蚕头鼠尾”、“墨猪肉鸭”、“枯骨断柴”、“布棋布算”、“春蚓秋蛇”等等作为形象的比喻。

宋代书画鉴赏家姜白石把书法的笔划比作人体的各部分：点，要如顾盼有神之眉目；横竖，要如匀正之骨骼；撇捺，要如伸缩有度之手足；要如行走之步履。以人比字，还有清代的包世臣，他在《艺舟双楫》中说：“古帖字体大小颇有相径庭者，如老翁携幼孙行，长短参差而情意真势、痛痒相关。”宋代的岑宗旦在谈到颜真卿的书法时说：“真卿淳谨，故厚重如周勃”

（周勃为汉王朝开国功臣，刘邦说其“厚重少文”）。真是言简意赅，前者把字与字、行与行间那种偃仰顾盼、笔断意连的血脉关系生动形象地描述了出来；后者则从人的气质中揭示了书法风格的旨趣。

真是造化玉成书家。几乎所有名家，差不多都受益于此。

怀素“夜闻嘉陵江水”，“观夏云多奇峰，辄尝师之”，所以笔走蛇龙，得骤雨狂风之势；张旭见公主担夫争道而得书法布局间架之意，观公孙大娘舞剑而悟彻书法的节奏和气韵，等等。心师造化，这可以说是一种无上臻美的艺术境界，所有艺术门类都毫不例外在这一点上是共通的。宗教与哲学恰恰在这一点上直接艺术通融，庄周佛祖。不也是从造化中觉悟的吗——

“庄生晓梦迷蝴蝶”、“道法自然”、“天下莫于秋毫之末，而泰山为小；莫寿乎殇子，而彭祖为天”；禅语中的“柳绿花红”、“不雨花犹落，无风絮自飞”、“风来疏竹，风过而竹不留声”、“失过断桥水、伴归无月村”、“白马入芦花”、“老婆亲切”、“吃茶去”、“是亦梦非亦梦”、“平常是道心”等等，不一而足，造化中，蕴含的却是如此深刻的哲理。与自然造化相通的艺术，应是上上品了。

