

经典碑帖临摹教程

柳公权玄秘塔碑

邓宝剑◎编著

学习碑刻与刻帖，难点在于用纸、笔临摹刀刻的字迹。本套教程既有技法解析，又有临帖示范，或介绍『透过刀锋看笔锋』（启功先生语）之方法，或参酌拓本上的刀刻之痕而将其化为纸上的『金石气』。如此种种，皆旨在启发学书者探知书法艺术之门径。

经典碑帖临摹教程
柳公权玄秘塔碑

邓宝剑◎编著

责任编辑 / 肖志娅

封面设计 / 龚黎

技术编辑 / 李国新

图书在版编目 (CIP) 数据

柳公权玄秘塔碑 / 邓宝剑编著 .

—— 武汉 : 湖北美术出版社 , 2014.9

经典碑帖临摹教程

ISBN 978-7-5394-7126-6

I . ① 柳…

II . ① 邓…

III . ① 楷书—书法—教材

IV . ① J292.113.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 201298 号

柳公权玄秘塔碑

© 邓宝剑 编著 .

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市洪山区雄楚大街268号

电 话: (027)87679522(发行)87679564(编辑)

传 真: (027)87679529

邮政编码: 430070

制 版: 武汉浩艺设计制版工作室

印 刷: 武汉精一印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 9.75

印 数: 3000册

版 次: 2014年9月第1版

2014年9月第1次印刷

定 价: 32.00元

临帖指要

练习书法，和学习绘画一样，一方面要“学古人”，一方面要“师造化”。然而有所不同的是，书法家对自然造化的师法往往只在一念感通之际，而非如画家那样面对自然对象仔细观察、模仿。张旭之于“公主与担夫争道”，怀素之于“夏云多奇峰”，颜真卿之于“屋漏痕”，黄庭坚之于“长年荡桨”，都是在灵机乍现之际生出艺术的灵感和想象，而非着意地对诸种自然景物进行模拟。对于画家而言，写生与临摹或许是平分秋色的功课，而对于书法家而言，临摹前人经典是最需用功的修习方式。进一步而言，若无对于经典法帖的刻苦研习，恐怕是无法从自然的景象中获得启发的。就像那些参禅者，若不能在平日勤修定慧，也就不会在机锋、棒喝之下有顿然的开悟吧。

习字所包含的方法、内容颇多，并不尽于临摹，一个好的学书者并非埋头于临帖而对其他环节不理不睬，而是应该恰当地把握临帖与其他环节之关系。临帖本身亦当讲求方法，若方法不当，难免事倍功半。本文拟详细阐述这两个问题，以期对有志书道者有所裨益。

一、临帖与其它习字环节之关系

1. 临帖与读帖

学书不能不临帖，亦不能不读帖。所谓读帖，并非着眼于阅读帖中的文辞，而是重在欣赏其书写形式，揣摩作品的用笔、结构与章法，领会其中的审美趣味。当然，我们也可以阅读文辞，随着阅读的进行，字迹之美亦有序地呈现，由此可品读书法与诗文之双重意蕴。赏读前人法帖，久而久之，便能对古人表现的趣味心领神会，眼力逐步提高。清代周星莲将读帖的个中趣味描述得颇为到位：“临摹既久，则莫如多看，多悟，多商量，多变通。坡翁学书，尝将古人字帖悬诸壁间，观其举止动静，心摹手追，得其大意。此中有人，有我，所谓学不纯师也。又尝有句云：‘诗不求工字不奇，天真烂漫是吾师。’古人用心不同，故能出人头地。余尝谓临摹不过学字中之字，多会悟则字中有字，字外有字，全从虚处着精神。彼钞帖画帖者何曾梦见？”^①

读帖之时，一方面要尊重自己的内心体验，一方面也要参考他人的评价。有时候，一件在历史上评价甚高的作品陈于目前，读者未必能马上体会其高妙之处，甚而对其颇为不喜。这时如果武断地对此作品施以负面的评价，从此弃之不顾，则会阻碍自己审美能力的提高。最好的办法是抱着一种存疑的态度，多赏读、多比较，细心品味诸多书作之间的相似与差异、渊源与流变，在潜移默化中，审美的视野会与以前不同，从前

^①周星莲：《临池管见》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979，第722-723页。

不喜欢的作品可能让你心驰神往，从前激赏的作品可能让你觉得浅俗非常。

读帖与临帖是相互促进的。审美的眼光提高了，对古帖的理解深入了，临帖才能更加到位。另外，临帖亦能促进读帖的能力。欣赏书法经典，有过临摹体验和没有临摹体验的人感受是大不相同的，临帖深入的人和浅尝辄止的人感受也是大不相同的。孙过庭《书谱》有云：“察之者尚精，拟之者贵似。”意即读帖贵在达于精微，临帖贵在与原帖逼似。其实，察之能精，拟之方能似；拟之能似，察之方能精。

2. 临帖与创作

临帖又与创作相对而言。临帖是学习、摹仿他人的书法，而创作则出于自运。学书者临习范本，从简单处说，可以从前人那里学习表现的技巧；从更高的标准看，可以从前人那里获得创造性的启发而自出新意。临帖与创作在修习的过程中是交替进行的，不宜分作两截。

有的临书者以为需临帖若干年之后才能创作，理由是“临得都不像如何能创作”，此种态度并不可取。正如儿童学习语言，听别人说话与自己说话总是并行不悖的，听有助于说，说亦有助于听。孩子并不能全然听懂大人的话，但是他并非等到全然听懂了之后才去学说话。临帖与创作的关系亦当如此，你不可能等到全然临像了才去创作。当临摹一段时间法帖之后，便用此帖的技巧与风格尝试创作，这时便可以巩固临写时学来的技巧；在创作时或许会遇到诸种难以处理的技法问题，带着问题意识再去临帖，定会事半功倍。

又有人认为书家达到相当水准而能自成一格之后，便无需临帖了，此亦肤浅之见。真正的艺术风格从来不是某种封闭的式样，杰出的作品总是与前人经典构成复杂的交互性。一个书法家不管形成多么鲜明的艺术个性，总需不断从前人经典中汲取力量，从而让自己的作品充满生机。

二、临帖的诸种方法

1. 临与摹

“临摹”通常指的是“临”而非“摹”，事实上，临与摹是不同的。“临”指的是面对法帖而仿照学习，“摹”指的是以薄纸覆于帖上依样而写。临和摹各有长处和短处。摹帖时在原帖上蒙了纸，所以对笔法的精微之处很难看得清楚，但是临写者可以根据隐隐透过来的字形准确地摹写字的结构；临帖时能够将帖中的笔法看得清楚，但是很难将结构写得准确。故而周星莲云：“临书得其笔意，摹书得其间架。”^①朱和羹亦云：“临书异于摹书。盖临书易失古人位置，而多得古人笔意；摹书易得古人位置，而多失古人笔意。”^②

摹帖时看不清楚字帖且易弄脏字帖，人们想出种种方法来解决这个问题。比如有的习字纸将帖中的字印成红色，或用红色线双钩，以此练习称为“描红”。另外启功先生曾介绍一种方法，即用塑料膜覆于帖上，并在墨汁中加肥皂水书写，这样字帖清晰可见，亦能使墨汁在塑料膜上留得住。摹帖是初学书法时的一种重要方法，却并不限于初学者使用。训练有素的人进行摹写，亦可对字帖有新的发现，精益求精。

此外，还有一种介于临与摹之间的方法。将较薄的纸蒙在帖上，用铅笔单钩出字的骨架（即各个点画的中线），之后在这张薄纸上进行对临。由于行笔的轨道已经固定，所以既能集中精力学习笔法，又能有效地规范结构。

学习书法，一般以临为主，以摹为辅。临帖时，学书者必须有积极主动的意识方能奏效，故而能让学书者印象深刻。而摹书在很大程度上降低了难度，即便在不经意时也能写出大概的模样。朱和羹把其中的缘由说得很明白：“临书易进，摹书易忘，则经意不经意之别也。”^③

^①周星莲：《临池管见》，《历代书法论文选》，第722页。

^②朱和羹：《临池心解》，《历代书法论文选》，第734页。

2. 对临与背临

对临是面对字帖临写，背临则是不看字帖而默写出帖中的字形。在临与摹二者之间，有经意与不经意之别；在背临与对临之间，亦有经意与不经意之别。对临时眼前有所参照，一目了然，却也可能形成对帖的依赖。背临全凭记忆，难免模糊，但是能够调动学书者的主动意识。学书者常有这样的困惑，即对临时写得有板有眼，而独自书写时便方寸大乱。要消除自己对帖的依赖，背临便是很好的对治手段。

在练习的过程中，对临和背临最好交替进行。背临可以检验、巩固对临的学习效果，而对临可以进一步纠正背临时的偏失之处。

3. 临帖与集字

在临帖与创作之间，集字也是一道沟通二者的桥梁。集字分为两种，一是对帖集字，将拟写辞句中的字一一从帖中找出来，对照临写，这样的集字其实和对临差不多；一是背帖集字，即书写时凭借记忆力求逼近字帖，这样的集字其实和背临差不多。在实际的集字练习中，这两种集字方式往往是互相补充的，心里有把握的字便默写出来，没有把握的字便从帖中找出来进行对临。

集字的难度要大于临帖。由于集字所写的辞句和字帖中的辞句不同，每一个字处于新的章法环境之中，所以集字时并非将原帖中的字原封不动地照搬，而往往要有所调整。

当一个人能够对某家某帖自如地进行背帖集字时，便可娴熟地以某种风格书写了。在历史上，颇有一些书法家具备这种功夫，比如南朝羊欣学习王献之、唐代薛稷学习褚遂良、宋代吴琚学习米芾，皆可做到惟妙惟肖。当然，学书者还应有更高的追求而不止步于此。若要得书法之三昧，还需博采众家而融会贯通。比如八大山人早年学习董其昌的书法亦能形神兼备，但终究自成一格，了无痕迹。

4. 精临与泛临

临帖贵在能够处理“专”与“博”之关系。如果博而不专，频繁换帖，浅尝辄止，自然难有收获。如果专而不博，固守某家某帖，也并不能对这一家、这一帖有深入的学习。常有人自称数年甚至数十年专攻某家某帖，其实只是贻笑大方。学某家的书法，便需对其独特之处有所会心，然而对某一书家独特风格的领会，是在与其他书家的比较中获得的。就如同一个终老于出生之地的人，恐怕并不能对自己的家园有深刻的理解，反而是那些四处周游的人，更能体验故乡风土人情的殊胜之处。

要避免上述两种弊病，便应合理地进行精临与泛临。精临与泛临类似于阅读中的精读与泛读。所谓精临，是说主攻某家某帖，力求准确、深入，细微处亦不放过。而所谓泛临，是说临帖时无需花太大的功夫，有所体验、有所收获即可。每个人的精力都是有限的，不可能对所有帖进行精临，故而在一定的时间段内，最好在精临某帖的同时配合一种或数种进行泛临。

精临和泛临的对象往往又是相互转化的。某个精临的对象，过一段时间可能变成泛临的对象，而某个泛临的对象也可能变成精临的对象。

5. 交替临习

为了提高书写技巧，学书者在临帖的过程中可以进行交替临习。交替临习，可以变换临帖的方式，也可以变换临帖的对象，主要有以下几种方式。

(1) 同种字帖变换大小进行临习。面对一本字帖，学书者可以接近字帖的原大进行临习，也可放大或缩小进行临习。如果只能写大而不能写小，或者只能写小而不能写大，说明临写者尚执着于法帖中的细枝末节而不能变通。比如在当代，很少有人以唐人楷书的风格写大字或榜书的，这和囿于碑刻而对唐人笔法比较陌

①朱和羹：《临池心解》，《历代书法论文选》，第734页。

生有关。其实,若能掌握唐人之笔法,欧、褚、颜、柳诸体,皆可写擘窠大字,也可写蝇头小楷。

将原帖展大或者缩小,并不是成比例地照搬。用笔的力量、节奏,乃至结字的样态,都会因为字形大小的变化而有所不同。比如,将小字放大,用笔的节奏要更沉缓,点画须去除纤巧之处而增强浑厚之感,结构一般情况下也要比小字更加稳重。通过变换字形大小进行临习,可以锻炼自己牢固掌握先贤的手法。这与绘画亦颇相通,马蒂斯就曾谈过类似的经验:“构图的目的就是为了表现,构图要依据它利用的画幅大小进行调整。假如我拿一张尺寸固定的纸,我的素描就要适合这纸的幅面,我不会在另一张不同比例的纸上重复这个素描。比如,在代替正方形的长方形纸上重复。如果我必须把这素描移入同样比例的十倍大的纸上,我不会仅仅满足于把它放大。一幅素描必须具有一种能使它周围的事物富于生机的扩展力。一位艺术家想把一幅构图从一块画布移入另一块更大的画布之中时,为了保留它的表现力,必须重新构想它:他应当改变它的特征而不仅仅是把它转移到更大的画布上。”^①

伴随着字形大小的变化,临作与原作的幅式也常常有所不同,我们可以将尺牍、手卷临成中堂、条幅。这时,原作的章法也往往需要有所调整。比如,王铎将《淳化阁帖》中的尺牍临成高堂大轴时,无论点画、结字还是章法,都有富于匠心的改变。

(2) 不同风格的字帖交替临习。在一定的时间段之内,可以交替临习风格差异比较大的字帖,比如,交替临摹褚遂良的楷书与颜真卿的楷书。褚体灵巧纤劲,颜体朴拙雄浑,交替临摹,可以锻炼对毛笔的掌控能力,以及加深对二人独特风格的把握。经常进行这样的练习,可让自己下笔时能够自如地变换,为创作时自由地容纳各种异质造型元素打下基础。

(3) 风格相近的字帖交替临习。这样的练习可以锻炼自己对法帖的观察与临摹达到精致入微。在反差极大的字帖之间进行转换固然有相当的难度,而在差别甚微的字帖之间进行转换更有不易之处。比如,同是欧阳询的书法,《九成宫醴泉铭》和《皇甫诞碑》就有所不同;同是颜真卿的书法,《颜家庙碑》和《颜勤礼碑》亦有不同。如果我们能把相近似的作品的特点一一表现出来,说明临习已经趋于深微。如同给一对孪生兄弟画像,如果他们的母亲能够从画像中辨认出何者为兄、何者为弟,那么足以见出画像者技巧的高超。

(4) 不同字体交替临习。在篆、隶、楷、行、草各体之间,多有可以相互借鉴之处,故而可以交替临习。比如,在学习楷书时,如果配合行书的临习,将会非常有益。楷书能够帮助行书结构端稳,行书能够帮助楷书笔意灵活。当我们临摹某家的楷书时,如果配合临习这一家的行书,会有相互参证、相得益彰之效果。

(5) 刻本与墨迹交替临习。书迹刻于石上或枣木板上,总有或多或少的变形。由于刀刻、持久捶拓等原因,刻本上的字迹显出“金石气”“枣木气”等独特趣味。发扬此种趣味固然能够独辟蹊径,不过,把握书法家原初的笔法而不被碑石、枣板所障目,当是学者首先致力的目标,而这一目标便是启功先生所说的“透过刀锋看笔锋”。要做到不囿于“刀锋”的“看”,不仅需要读碑、读帖,还需要将刻本与墨迹交替临习的实际经验。

举例而言,学习汉隶,除了临习诸种汉隶碑刻之外,还应参以近世出土的汉代简牍。此外,清代书家如金农、邓石如等人热衷临习汉碑,积累了宝贵的笔法经验,他们的隶书墨迹也颇值得参考。再如欧、褚、颜、柳诸家楷书,多以碑刻形态传世。如果能够配合诸种楷书墨迹——如柳公权《〈送梨帖〉跋》、颜体《告身帖》、褚体《阴符经》以及诸种唐人写经——进行临习,将会大有裨益。另外,现存日本的智永《真草千字文》墨迹是追溯魏晋、贯通唐代的极好范本,对领悟唐代楷书碑刻的笔法有重要价值。

^①马蒂斯:《画家笔记》,见常宁生编译:《现代艺术大师论艺术》,北京:中国人民大学出版社,2003,第5—6页。

6. 实临和意临

所谓实临，是尽可能地弱化临写者的个人书法特点而逼近原帖；所谓意临，是不特别追求与原帖的相像，而以自己的意趣与原帖的风格进行融合。初学阶段，应当多下实临的功夫，等到积累了相当的功夫，便不妨进行意临的尝试。

实临和意临的区分只是相对而言，从究竟处说，一切临摹皆是意临。因为临写者无论如何都不可能完全消除自己的书写习惯而达到和原帖一致。历史上临摹《兰亭序》的名家多矣，然而他们的临作各各不同。其实，他们即使想摆脱自己的特点也是不可能的。初学书法的人渴望逼肖法帖而不能，而形成独特的艺术格调之后则想摆脱也很难。无论是初学者还是自成一格的大书家，临帖时都不能完全吻合原帖，二者的区别是，初学者那些写不像的地方是杂乱而混沌的，而大书家写不像的地方是有序、鲜明而值得欣赏的。

当临某帖时，可参看其他书家之所临，但应当对其独特处有足够的敏感。比如，在观看王铎所临《淳化阁帖》时，我们应当分辨王铎所临与原帖的不同之处。这样，我们自己临帖时便有了主动性，可以自觉地借鉴其临帖方式，也可以提醒自己不受其影响。如果对他人临本的独特处没有觉察，那么自己临帖时便很容易笼罩在此人的格局之下。貌似学古帖，其实学的是某家所临古帖。人们尤其难以远离当代书家的影响，学生打上老师的烙印更是司空见惯，原因便是学书者对当代书家的独特处往往缺乏清楚的分辨意识。

每个人临帖，都是以自己的方式阐释原帖。清人王澐云：“临帖须运以我意，参昔人之各异，以求其同。如诸名家各临《兰亭》，绝无同者，其异处各由天性，其同处则传自右军。以此思之，便有人处。”^①面对同一个帖，每个人由于天性不同、审美趣味各异，所以觉察、领悟的东西便各不相同，下笔临摹出来的样子也就各异。古帖并非一个封闭的对象，它是在历代人们的阐释中实现其审美价值的。除了静观式的欣赏，临帖也是一种特殊的阐释方式。我们总是带着王澐所云之“我意”去临帖的，“我意”与古帖处于一个相互成全的动态过程中。一方面，不同的临写方式发扬了古帖中的不同艺术趣味。同是临摹《兰亭序》，赵孟頫所临精致秀雅，董其昌所临恬淡虚和，王铎所临浑朴劲健，他们的临本皆不同于原帖，然而又非脱离原帖，就好像让人们透过不同的窗户看到不同角度的屋外风景一样。另一方面，临摹古帖也在成全临帖者的艺术个性。每个人临帖时都带有“我意”，然而“我意”应当是虚灵不滞的。我们带着“我意”去临摹古帖时，古帖也在改变、更新着“我意”，我们便又带着新的“我意”去临摹古帖……这是一个将艺术境地不断引向深入的循环过程。吴昌硕自称：“予学篆好临石鼓，数十载从事于此，一日有一日之境界。”正可印证个中趣味。临帖贵在打破对于自我的执着，若固着于某种书写习惯，便难以看到法帖的新鲜之处，也不会从法帖那里获得新变的力量。当我们不执著于“我意”的时候，“我意”反而充满生机。

邓宝剑

^①王澐：《翰墨指南》，崔尔平编选：《明清书论集》，上海：上海辞书出版社，2011，第783页。

目 录

柳公权《玄秘塔碑》笔法与结构指要	1
一、《玄秘塔碑》笔法诸问题	2
二、《玄秘塔碑》的结构特征	8
《玄秘塔碑》经典临作	14
一、梁岷临《玄秘塔碑》	15
二、黄自元临《玄秘塔碑》	20
三、启功临《玄秘塔碑》	27
《玄秘塔碑》临范	34
柳体创作举例	134
《玄秘塔碑》碑文及注释	138
柳公权书法集评	142

柳公权《玄秘塔碑》笔法与结构指要

柳公权所书《玄秘塔碑》立于唐会昌元年（841年）十二月，裴休撰文，全称《唐故左街僧录内供奉三教谈论引驾大德安国寺上座赐紫大达法师玄秘塔碑铭并序》，亦称《唐故左街僧录大达法师碑铭》。这件作品清劲挺拔，而且由于字数众多、拓片清晰，所以最为学者所珍视。历来学柳体者，多以此为范本。柳公权的另一件大楷作品《神策军碑》更为浑厚老练，笔画上的刻痕亦少，但由于磨泐严重，所以反而不及《玄秘塔碑》影响之大。

一、《玄秘塔碑》笔法诸问题

自古以来学柳体者众多，然而人们常常只是将其作为入门的途径，而一旦稍有功夫，便弃之不习，甚而痛贬之以举体刻板、抛筋露骨。之所以出现这样的情况，一个重要的原因就是柳体的笔法被碑刻所掩盖，而学书者不能有透过一层观。碑刻拓本上的字样显得方严道劲，然而一旦运用于纸素，则很难再现此种风貌。所以要想让“颜筋柳骨”从碑版上走下来，成为鲜活的笔墨，必须首先“透过刀锋看笔锋”（启功语），去领会原汁原味的柳体。

领会被碑刻所掩盖的柳体笔法，最直接的方式便是通过碑刻与墨迹的对比。柳公权的楷书墨迹仅有《送梨帖》之后的四行跋语（附图），然而这弥足珍贵的十二个字已经可以让我们直接面对真正的柳体。《送梨帖》跋和《玄秘塔碑》诸碑的差异是一目了然的，如果一个人全然认定碑刻上的字样就是柳体的原貌，那么见到这四行跋尾或许会不以为然，甚而疑其为伪。叶公好龙，此之谓也。陈继儒称赞此十二字“真神品也”^①，是深有体认之语。董其昌称柳公权“用笔古淡”^②，也可从此跋尾获得验证。

除了将柳公权的碑刻与墨迹进行对比之外，我们还可以在柳公权的各种传世碑刻之间进行比较。因为刻工有精有粗，拓本有早有晚，所以距离柳体的原貌也就有远有近。《玄秘塔碑》刻工虽已颇精致，然而亦多有方硬锐利之处，而《神策军碑》则饱满圆润，更近于书写的状态。此外，敦煌本《金刚经》笔画圆润，颇能传柳体笔法之秘。研习《玄秘塔碑》，如果参照《金刚经》和《神策军碑》，可以避免板刻之习。

另外，我们还可以将柳体碑刻与其他书家的墨迹进行对比。由于颜真卿对柳公权影响极大，所以可以从颜体墨迹《告身帖》中看到与柳体笔法的诸多相近之处。由于欧阳修、黄庭坚等宋代大家受柳公权的影响甚深，我们还可以从他们的墨迹中看到柳体笔法的遗韵，比如黄庭坚的《松风阁诗》，就将柳体笔法中的一波三折发扬得淋漓尽致。

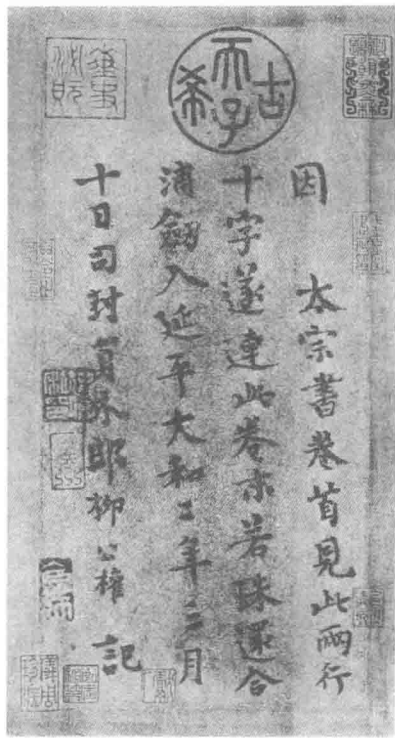
以下便是对柳体笔法相关问题的具体讨论。

1. 藏锋与露锋

关于柳体楷书的藏锋和露锋问题，古来就有争议。欧阳修云：

唐世碑碣，颜、柳二家书最多，而笔法往往不同。虽其意趣或出于临时，而模勒镌刻亦有工拙。公权书《高重碑》，余特爱模者不失其真，而锋芒皆在。至《阴符经序》，则蔡君谟以为柳书之最精者，云“善藏笔锋”，与余之说正相反。然君谟书擅当世，其论必精，故为志之。^③

欧阳修看到摹刻的工拙对笔画的形态造成了不同的影响，并认为有锋芒的笔画才是柳体的原貌，没有被碑刻所改变。而蔡襄则喜爱那些不露锋芒的碑刻，认为其“善藏笔锋”，为柳体之最精者。



《送梨帖》跋语

①陈继儒：《妮古录》，印晓峰点校，上海：华东师范大学出版社，2011，第19页。

②董其昌：《画禅室随笔》，《历代书法论文选》，第548页。

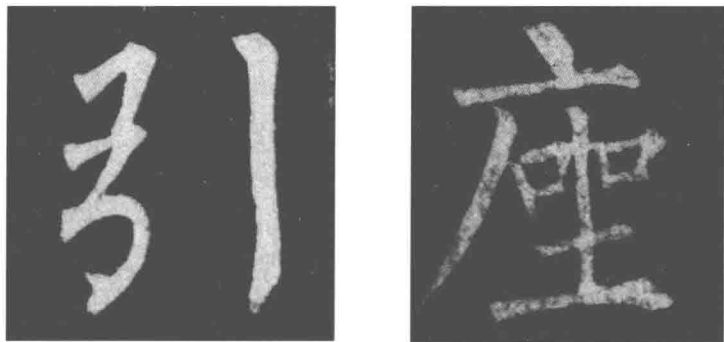
③欧阳修：《集古录跋尾·唐郑潜阴符经序一》，《欧阳修全集》，李逸安点校，北京：中华书局，2001，第2292页。

这个问题略显复杂。一方面，碑刻确实容易掩盖书写的锋芒，让本来是露锋的笔画显得像是藏锋；另一方面，从柳公权的墨迹《送梨帖》跋以及颜体墨迹《告身帖》看，颜、柳的运笔有藏有露，而且确实比较看重藏锋。

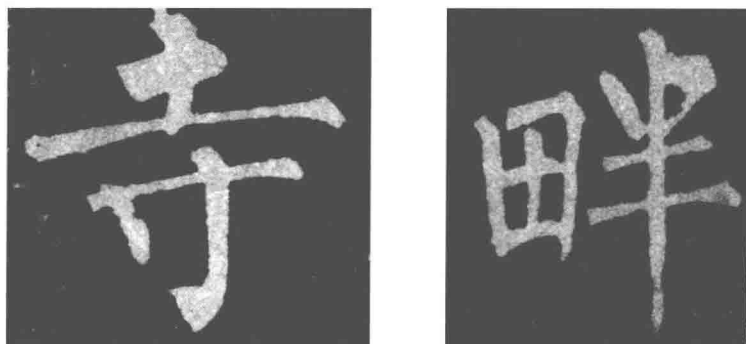
笔者以为，柳公权的笔法究竟多藏锋还是多露锋，要考虑所书字形的大小，小字一般要比大字多露锋芒；如果同样是大字，也要考虑其不同的书写状态，不可一概而论，正如欧阳修所说“其意趣或出于临时”。

对于《玄秘塔碑》而言，有一些笔画是明显的露锋，有一些笔画是明显的藏锋，另有一些笔画则不能做贸然的判断，临摹时或藏或露，临时从宜。

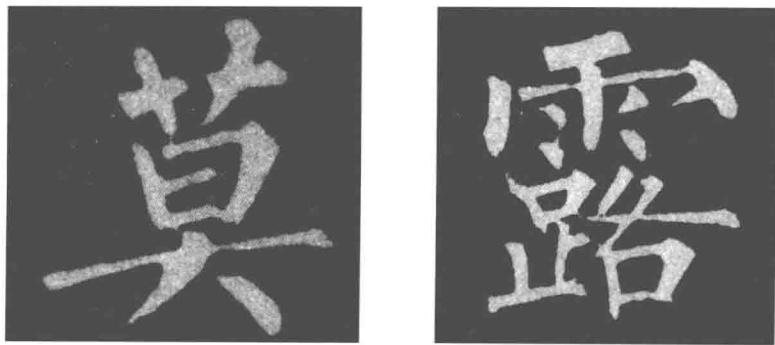
笔画明显为露锋者，比如下图“引”字第一笔的入笔以及右边竖画的入笔皆锋芒外露，另如，“座”字“广”部的横、撇起笔处皆为露锋。



笔画为藏锋者，如“寺”字长横的起笔，“畔”字“田”旁第二笔横折的起笔。



另有很多笔画我们不能简单地判断其原本的状态是藏锋还是露锋。比如“莫”字长横的起笔，“露”字第一笔短横的起笔，拓片上没有呈现出锋芒，而书丹时有可能是藏锋，也有可能是露锋。随着落笔时笔毫与纸面接触的不同状态，藏锋与露锋的表现自然有所不同。



一个值得注意的问题是:如何藏锋?藏锋的写法有两种,一是入笔时直接切下,保持锋芒不露,然后运行,二是入笔时逆锋起笔然后运行。关键是第二种方法,究竟怎样逆锋起笔?

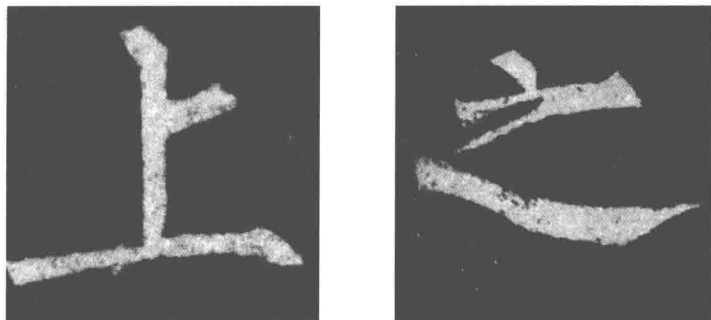
在很多指导柳体书写的教科书中,几乎每一个笔画都被规定要逆锋起笔,并示有运笔的路线图,比如横和竖的写法图示为:



这样的图示并不适用于所有横和竖的写法,如果通篇按此书写,便忽略了柳体中的露锋,以及直接切入形成的藏锋。另外,即便是逆锋起笔,这样的运笔路线也不能亦步亦趋地实行,其实逆锋的动作几乎是在空中完成的,笔尖触纸时的逆行动作是非常轻巧而几乎难以察觉的。这样的路线图作为初学时的方便法门固无可,但如果一味地照着路线图所示去描画,那么写出来的笔画非常容易显得死气沉沉。

2. 笔画中的棱痕

《玄秘塔碑》中,笔画的两端和转折处显得有棱有角,特别方便。比如下图“上”“之”二字,处处呈现出刀劈斧削的样子。



对于这种情况,很多书家都认为柳书抛筋露骨。与众不同的是,董其昌以为柳书“用笔古淡”,这与拓片中的字样给人的直接印象大相径庭。董其昌有此评价,和他对刀痕的警惕是分不开的。他说:“作书最要泯没棱痕,不使笔笔在纸素成板刻样。”^①正因看透了这一层,所以他能对柳公权的书法有别具只眼的见地。从柳公权《送梨帖》跋墨迹看,其用笔确实没有那么多的棱痕,浑圆饱满,古淡天然,可见董氏之评堪为妙悟。

尽管《玄秘塔碑》的刻工邵建和、邵建初兄弟已经尽力去传达柳书的笔意,然而毕竟还是留下了很多刀痕。人们无论对这方便之处是赞赏还是贬斥,都只是针对碑刻的形态去做判断,而没有准确地把握柳书的原貌。

由于碑刻中的笔画处处方便,柳书又历来以骨力著称,所以学柳书者常常把字写得干枯僵硬,有骨而无肉。朱和羹说:“窃见今之学欧、柳者,尽去其肉;学赵、董者,尽去其骨。不知欧、柳之雷霆精锐,不少风神。风神者,骨中带肉也。赵、董之冰雪聪明,自多老劲。老劲者,肉中带骨也。有志临池者,当以慧眼区别之”^②,这是

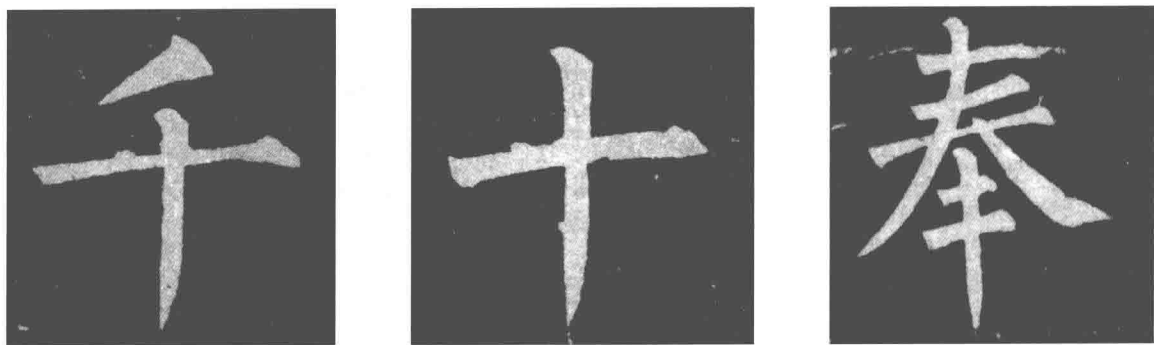
① 董其昌:《画禅室随笔》,《历代书法论文选》,第540页。

② 朱和羹:《临池心解》,《历代书法论文选》,第741页。

切中肯綮之语。

3. 中锋与侧锋的运用

大约自清以来，人多强调中锋运笔，乃至学童习字，以中锋为金科玉律，习柳体者亦然。然而仔细分析《玄秘塔碑》中的笔画，可以看到大量的侧锋运笔。很多笔画，非侧锋无以尽其妙处。兹举一例，便可说明这个问题。



上图“千”“十”“奉”三字的末笔皆为悬针竖。其中“千”“十”二字末笔的形态近似，竖画收尾处的两个边缘并不对称，左边缘大体垂直而右边缘逐渐向左靠拢。“奉”字末笔的收尾处有所不同，左右两个边缘大体对称，都逐渐向中线靠拢。之所以形成不同的形态，是因为前者偏于侧锋，而后者偏于中锋。

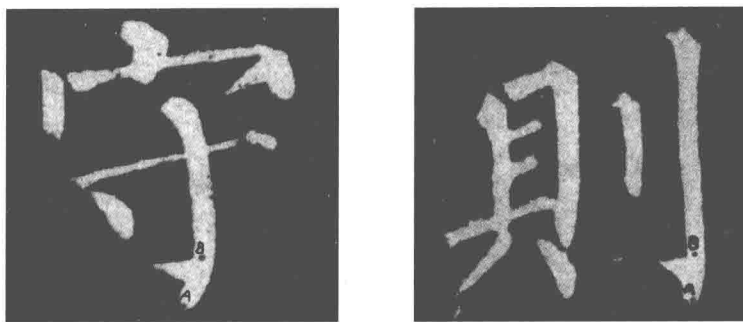
既然很多笔画是侧锋运笔，那么笔毫运行时笔尖所指的方向、所处的位置便值得注意，因为不同的笔尖指向会带来不同的点画效果。比如，侧锋运笔时，一般情况下，写竖时笔尖偏向左，写点时笔尖偏向左下方，但《玄秘塔碑》中的笔画写法非常丰富，除了采用惯常的写法外，也多有相反的情形：



“朝”“思”“輔”“史”几个字中左上方的短竖，笔尖皆偏向右；“判”“慈”“为”的第一个点，“僧”字“曾”旁第一个点，笔尖皆偏向右上方。这些写法和惯常的写法构成补充和对比，整幅字的形态显得丰富多变。

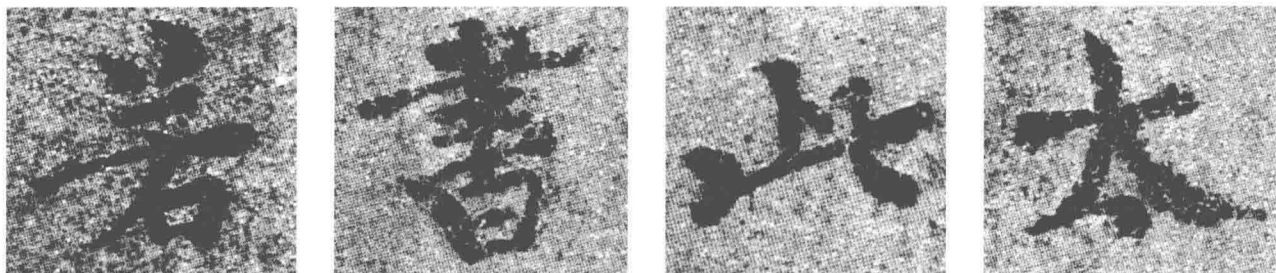
另外还需注意侧锋和中锋的转换，一些较长的笔画，入笔之时以及行笔之初尚为侧锋，但由于纸张对笔毫的阻力，笔尖自然转向于行进方向相反的方向而变成中锋。比如下引图表中“守”“则”二字的末笔，长竖在起笔时尚为侧锋，而笔毫到了末端便已经成为中锋的形态。笔画底部（A处所示位置）正是笔腹所处的位置，

出钩的地方（B处所示位置）正是笔尖所处的位置。出钩的时候，笔腹略抬起，然后侧锋向左钩出，便形成这样的笔形。



4. 运笔中段的变化

学柳书者，多喜欢把笔画写得硬直。比如当代溥儒先生研习柳公权楷书功力甚深，其所书《金刚经》劲健清雅，点画端直若引绳。如果仔细体味便可发现，溥儒先生的行笔其实更近似碑刻的效果，而与柳书原貌颇为不同。柳公权《送梨帖》跋墨迹中的笔画无一硬直之处，而骨力自在其中。比如：



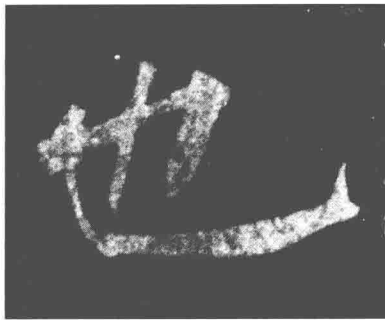
《送梨帖》跋

几乎每一个笔画都带有自然的提按和弯曲，字中的长横尤为明显，如山路一般蜿蜒。从行笔节奏上看，柳体楷书绝非以怒张为能事，而是在悠游不迫之中表现了沉劲的风骨。

碑刻总是容易让弯曲的笔形变得平直，让丰富的笔形变得简单。然而尽管如此，我们如果仔细体会《玄秘塔碑》中的笔画形态，还是能够透过刀刻的面纱而看到柳体鲜活的样貌。

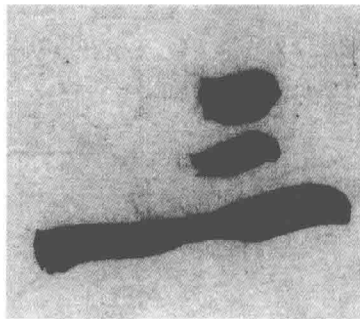


例如，上引“侍”“紫”“者”“玄”四字之中，其中所有的横画——无论是短横还是长横——都并非一味平直。“侍”和“者”上方的短横向下弯曲，四个字中的长横在行笔时都蕴含了丰富的提按。看似平直，却又弯曲；看似简单，却又丰富。在上引字形之中，不仅横画如此，其他笔画亦然。我们固然知道柳体楷书的捺画一波三折，对于其他笔画，也应当看到其“常三过其笔”的妙处。以下再举两例，以表明柳公权楷书笔画中段之丰富变化：



“左”字的长撇，“也”字的末笔，皆在行笔的过程中运以微妙的提按。

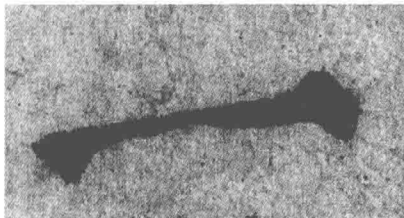
黄庭坚受柳公权书法影响极大，他的笔法将这种趣味发挥得淋漓尽致。以他的《松风阁诗》为例，轻重、直曲的变化无处不在，尤其是那些长笔画，真如千里阵云，起伏不定。



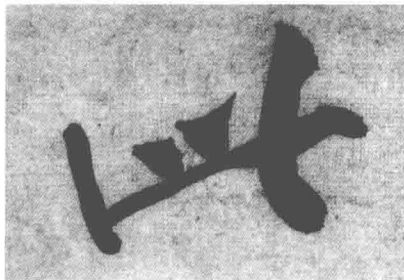
松风阁诗

值得注意的是，笔画中轻重、直曲的变化是和运笔的缓急相关的。黄庭坚说：“盖用笔不知擒纵，故字中无笔耳。”^①所谓“擒纵”，如同骑马，擒之则迟重，纵之则轻快。笔画的粗重之处往往是行笔的迟缓之处，笔画的轻细之处往往是行笔的快捷之处。擒则随时可纵，纵亦随时可擒，全在书家指腕的掌握之中。

在《玄秘塔碑》中，横画的收笔处往往有一个上耸的尖角，比如上引“侍”“紫”“者”“玄”四字长横的收笔。为了写出这样的形状，临习者常常刻意地完成三个动作：向右上抬、向右下按、向左回收。其实，这个“垫肩”式的形状是由书写时的起伏造成的，并非描画而成。



告身帖



松风阁诗

上引两个字形，“一”字出于颜体楷书《告身帖》，“此”字出于黄庭坚《松风阁诗》。对于柳体楷书而言，颜体是其“来龙”，黄庭坚书法是其“去脉”。无论是颜体的“一”还是黄庭坚的“此”，长横末尾的顿笔都是在笔势的起伏中顺势一顿，这时笔尖自然地向上方顶出，从而形成一个高耸的凸起，这个高耸的凸起在碑刻中会由于刀刻的作用而显得非常锐利。

^① 黄庭坚：《山谷题跋》，屠友祥校注，上海：上海远东出版社，1999，第144页。

综上所述，刀刻的痕迹让柳公权的楷书显得更多了些藏锋，因而少了些许灵巧；更多了些棱痕，从而少了些许圆润；更多了些平直，从而少了些许丰富。品鉴柳公权的楷书，一方面要参考诸种墨迹中的笔法而挣脱碑刻的限制，一方面也要对碑刻中留下的笔法痕迹有更多的敏感。

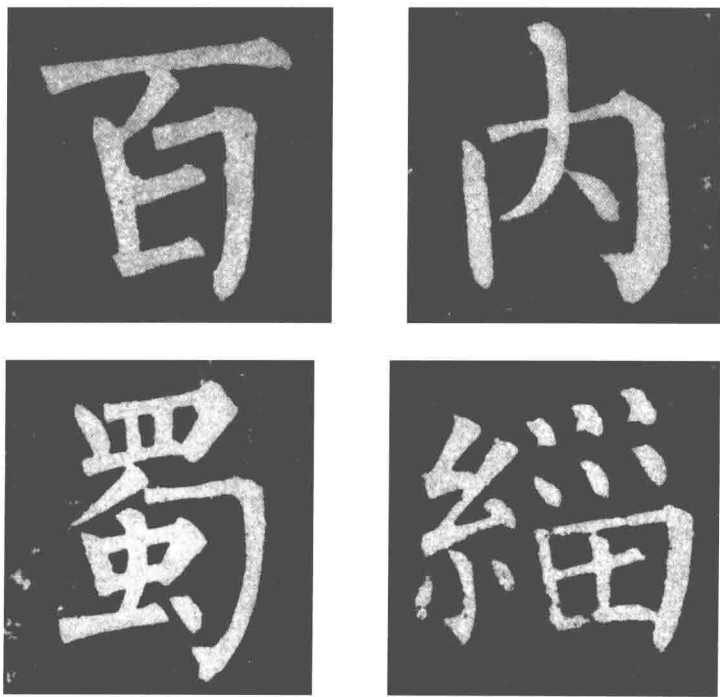
二、《玄秘塔碑》的结构特征

1. 字形的宏观样态

柳公权的楷书在结构上汲取了欧阳询的险峻挺拔，却不取其内敛紧收，故而比起欧体来更加宽博；汲取了颜真卿的宽博圆浑，笔画却不如颜体丰肥，字内的空间由此更加开阔，显得清朗舒张。

在宏观的轮廓上，柳体楷书随着字形本身的特点而呈现出不同的态势。上下结构、上中下结构的字一般偏于纵长，左右结构、左中右结构的字一般偏方或偏扁。

在楷书中，横画的走向和竖画、折笔的形态对结构的宏观形态影响很大。就像一座建筑，横梁与柱子构成了基本的间架。柳体楷书的横画一般比较明显地向右上方倾斜，而较长的竖画常常向外拓展，这样的一种结体形态可以称为“斜画宽结”，如下图所示：



那些外拓的笔画呈环抱之势，好像承受了来自字形内部压力的曲铁，向外弯曲却又有向内弹回的态势。这种形状和欧体恰恰相反，欧体用笔内擫，笔画好像承受着来自外部的压力，却又有向外弹出的态势。

在柳体的结构中，有些字形明显地向左倾倒，比如：