

首都师范大学中国书法文化研究院 研究生会 编

第四届全国书法

研究生書學學術周

論文集

首都师范大学出版社

第四届全国书法研究生书学学术周论文集

首都师范大学中国书法文化研究院研究生会 编
首都师范大学出版社 出版

图书在版编目(CIP)数据

第四届全国书法研究生书学学术周 / 中国书法文化研究院研究生会编.——北京:首都师范大学出版社,2008.5

ISBN 978-7-81064-700-7

I.第… II.中… III.汉字-书法-中国 IV.J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 071780 号

第四届全国书法研究生书学学术周·论文集

中国书法文化研究院研究生会 编

首都师范大学出版社出版发行

地 址 北京西三环北路 105 号

邮 编 100037

电 话 68418523(总编室) 68982468(发行部)

网 址 www.cnup.cnu.cn

E-mail cnup@mail.cnu.edu.cn

北京睿特印刷厂大兴一分厂 印刷

全国新华书店发行

版次 2008 年 5 月第 1 版

印次 2008 年 5 月第 1 次印刷

开本 889mm × 1194mm 1/16

印张 23.5

印数 0001-400 册

定价:98.00 元 (2 册)

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

周學術書研究生研究

題石中



学术顾问 (以姓氏笔画为序):

王学仲 张 飙 沈 鹏 陈永正 林 岫 欧阳中石 金开诚 钟明善 赵长青 尉天池

学术指导委员会 (以姓氏笔画为序):

于茂阳 王 镛 王冬龄 王岳川 王继安 丛文俊 叶培贵 甘中流 田伯平
祁小春 任 平 宋 民 刘守安 刘灿铭 向 彬 吴震启 张同印 张旭光
张传旭 李 一 李宗玮 苏士澍 邱振中 郑 工 罗红胜 陈初生 陈洪武
陈振濂 周永健 周志高 郑晓华 侯开嘉 赵振乾 祝遂之 郜锦强 徐 超
徐利明 秦永龙 曹宝麟 黄 惇 彭利铭 薛夫彬

编委会成员名单:

邵仲武 杨家伟 戚荣金 张爱华 贺炜炜 臧 华 刘 琳

前 言

近些年来,全国许多高校都相继开办了书法专业,书法高等教育呈现出蒸蒸日上的景象。为促进书学蓬勃发展,弘扬我国传统艺术,加强各高校书法专业研究生的交流与学习,首都师范大学中国书法文化研究院举办了“全国书法研究生书学学术周”,已成功举办了三届。此次第四届书学学术周,依然秉承前例,在欧阳中石先生的深切的关怀下,在首都师范大学中国书法文化研究院和全国各兄弟院校的通力合作下,已获得圆满成功。此次学术周共收到来自全国各兄弟院校的作品一百八十多件,学术论文七十余篇,数量之多,质量之高,令人振奋。

在本次学术周期间,我们除了举办书法作品展,召开硕博论坛之外,还开展了一系列活动:参观首都师范大学书法文化博物馆,举行了书法交流笔会,并邀请广州美院祁小春教授作了专题讲座,使大家不仅在专业水平上得到了交流和提高,同时也加深了彼此间的友谊。书学学术周的连续成功举办,对全面提升全国书法专业研究生队伍的学术理论和实践水平,发挥了积极作用,因此也得到了国内同仁的广泛好评。

此次学术周收到的书学学术论文涉及的内容十分广泛,包括文字学、诗学、儒学、道学、佛学、书法、绘画、篆刻等诸多方面。几乎涵盖了书学的各个领域,引用文献资料丰富,论点鲜明,论证充分,基本代表了当前在读研究生的学术水平。

书学论文原则上由各位作者的指导老师把关。同时,为了提高学术品位,我们还专门聘请了一些德高望重的专家学者作为艺术顾问,并聘请部分院校的研究生导师和相关专家组成了学术指导委员会,对参选文章进一步审核,以求把优秀的论文展现在大家面前。出版论文集时,为尊重文章原貌,我们均未作任何改动。

在作品集付梓之际,我们研究生会谨向各位老师和同仁表示衷心的感谢!由于时间仓促,本书难免存有不尽如人意之处,敬请大家不吝赐教!

中国书法文化研究院研究生会

目 录

北京师范大学

- 汉印文字(缪篆)成因初探 洪在范 (1)
- 从王羲之传本墨迹看行草书的点画用笔 孟兆波 (6)
- 浅析汉代篆书的变异 邱维伟 (9)
- 简论行草书对北朝碑刻楷书字形的影响 徐秀兵 (12)
- 浅论古砖铭的流变及其书法学意义 高运刚 (16)
- 徐渭之文艺观及其行草书艺术浅析 韦 佳 (19)
- 也谈传统
- 兼论当代书坛对传统与创新认识的几个误区 乔雁群 (26)

河南大学

- 浅谈三种不同的书法美学思想在唐代各时期的表现 张 静 (33)
- 清代金文印章初探 王梦笔 (37)

吉林大学

- 北宋国子监书学杨南仲考 李慧斌 (43)
- 巩义皇陵等敕写石刻与北宋御书院祇候官 王力春 (48)
- 窦臮、窦蒙与《述书赋并注》 赵华伟 (59)

南京师范大学

- 王澐的帖学审美观(节选) 吴 胜 (64)
- 试论异体字与书法表现 陶小军 (76)
- 试论“绞转”笔法在草书实践中的美学价值 庆 旭 (81)

南开大学

- 历代书法“象”论解析 李海亭 (86)

辽宁师范大学

- 浅论中国书法之“气韵” 杨乃新 (92)

浅论狂草艺术	刘艳平 (95)
浅谈禅宗美学对书法审美意味的影响	黄晓琳 (98)
对高等书法教育的几点关注	于专有 (101)

聊城大学

试论蔡襄的书法学习观	罗小利 (104)
赵孟頫眼中的鲜于枢	丛喜艳 (107)
于右任书墓志铭风格递嬗	李永辉 (110)
元代书家康里巎巎大事系年	李群辉 (115)
康有为尊碑卑唐思想探究	纪祥 (119)

陕西师范大学

北朝时期山东石刻风格特点	许婷婷 (124)
--------------------	-----------

四川大学

徐浩书论再探讨	蒋培友 (133)
探析《说文解字》无“刘”字缘由	程慧颖 (138)
下笔有神难仿佛,为将篆籀作丹青 ——浅谈担当有关书画关系的理论与实践	蒋新南 (141)
浅析吴大澂金文书法艺术的局限性	洪权 (145)
书学理念与实践的不同步现象管窥 ——以唐太宗学习二王书法为例	王书峰 (150)
天高雁远野蓬孤 ——试析元代道教思想对倪云林艺术之影响	杨德明 (157)

西安交通大学

汉字发展成为独立艺术的内在原因	杨晓萍 (163)
-----------------------	-----------

西南大学

傅山的遗民心态与书法创作	徐传法 (166)
傅山与王铎草书比较研究	李宇平 (172)
论叶昌炽书法品评的碑学立场	李永 (177)
技道之间 ——当代书法艺术教育之定位	颜以琳 (182)
书法演画法 丹青气自华 ——吴昌硕、黄宾虹、潘天寿书画同源论	徐海东 (185)
吴荣光书法师承与其书法观之关系	周利锋 (189)

南京艺术学院

- 董其昌与项穆的书法继承观····· 杨 亮 (195)
- 中、日、韩和新加坡甲骨文书法之比较····· 陈爱民 (197)

广州美院

- “心慕手追,此人而已”?
——唐太宗书法里究竟有多少王羲之?····· 周 成 (203)
- 手绘 pop 字体与书法的关系····· 彭志文 (209)
- 记录、传播、推动
——论中国城市美术馆在当代书法发展中应起到的作用····· 王子婧 (216)

中南大学

- 浅探“二爨”书法艺术与北朝碑刻的演进····· 孙晓光 (222)
- 儒、道、佛的合流与笔法的自由化
——宋代“尚意”书风成因初探····· 滕 晖 (226)
- 清代碑学兴起的重要意义····· 刘亚东 (228)

厦门大学

- 水牛山摩崖刻经书法美刍议····· 钱先广 (230)

山东师范大学

- “独抒性灵”与晚明书派
——以徐渭和董其昌为例····· 吕文明 (232)
- 汉末草书发展及其精神内核论纲····· 徐 惠 (237)

山东工艺美院

- 徐三庚、赵之谦篆刻艺术之比较研究····· 杨国栋 (240)

淮北煤炭师范学院

- 略论欧阳询书法的“瘦”与“险”····· 肖三喜 (247)

西安美院

- 扩招以来学院化书法教育教学的现状评估····· 刘天琪 (250)

山西师范大学

- 魏晋书法自觉意识的当代意义····· 柳国良 (255)
- 书法临摹与创作浅论····· 杨二斌 (258)
- 楷书结体浅议····· 岳俊萍 (262)

首都师范大学

书法“本体论”蕴涵哲学美的诠释	梁新颖 (265)
唐“明书科”考辨	李正庚 (267)
试论祝允明的《奴书订》	杨坤衡 (272)
浅析王世贞书法思想中“古雅”说	陈俊堂 (277)
《名画猎精录》与《历代名画记》之关系研究	王 祥 (282)
“尽善尽美”新辨	王亚辉 (288)
“大观”葫芦印考略	张爱民 (293)
匾额书法文化初探	朱海玲 (297)
浅谈书法中“教条化”概念	
——以“藏锋起笔”为例	霍 玮 (306)
南北朝钱币书法浅析	陈 敏 (308)
赵宦光“草篆”探源	殷德军 (314)
三晋货币文字简化异化现象研究	杨 勇 (318)
由隶书异名现象看隶书的发展演变	张站立 (326)
上海书画版《〈衍极〉并注》文本辨误	敖朝军 (330)
政治帷幕下的书法文化	
——历代帝王封禅祭祀泰山之题刻遗迹探微	马方胜 (335)
清代遗民书画的先驱——担当	胡吉连 (341)
中国古代书法艺术理论对“意象”观念的追求	尹冬民 (345)
辨证——中国书法形态美的核心	宋吉昊 (347)
书法的流波之美	王祥北 (354)
浅谈书法艺术中的绘画美、音乐美与建筑美	臧 华 (357)
书法艺术之我见	吕丽军 (360)

汉印文字(缪篆)成因初探

洪在范

印章到了汉代,形成了中国印章史的一座高峰。印章无论规模、形制还是艺术个性都达到了空前的水平。其以平实、朴厚的总体风貌而被后人奉为学习的典范。汉印是上承秦印发展而来的,汉以前的印风大体有先秦六国玺印和战国时秦国的印风。秦统一后,其它六国的印风当然也要唯秦国的马首是瞻。秦书八体中有“摹印”一体,是秦印章专用文字,它是与小篆同时期存在的一种特殊字体,在篆法上通过对形体和笔划的一些改变而使其符合印面形状的需要。这种规范的印章专用文字最终促成了秦印风格的统一。秦印有官印和私印,私印的形制多为半通印或圆形印(图1、2、3、4)。而官印则多为正方形带“田”字格的形制,字形方整、平实。(见图5、6)汉印便是承继这类官印的印风发展而成。



图1



图2



图3



图4



图5



图6

汉印对秦印的发展主要体现在几个方面:一是界格被逐渐废弃。印面施以界格是秦印典型的特征,西汉初期的部分印章与秦印有明显的承继关系,即半通印施以日字格,方形印施以田字格,印文亦用摹印篆。至西汉中期界格逐渐废弃,印文排列更趋规范,印风庄重典雅,汉印风格趋于成熟。二是入印文字由“摹印篆”变为“缪篆”。缪篆字体较之摹印篆更加方整,这也是导致界格被废用的重要因素。三是由于缪篆的运用使得印面更加完满充实。总体呈现出朴茂端庄、浑实堂皇的风格。(见图7、8)



图7



图8

汉印专用的文字被称为缪篆,是从小篆和摹印篆发展而来。“缪篆”这种称谓最早见于许慎《说文解字·序》:“新莽六书……五曰缪篆,所以摹印也。……”^①由此看来,缪篆与秦摹印篆属于同一种字体。

① 许慎《说文解字》,长江文艺出版社,2005年1月第1版。第1页。

《缪篆分韵·序》开篇说：“秦厘八体，五曰摹印，汉定六书，五曰缪篆，缪篆即摹印，所用也古文。二篆繁简不同，而结构皆圆，以篆刻印宜循印体，则变圆而方……”^①这里也将缪篆与摹印篆等同。我们对摹印篆与缪篆是否可以等同来看呢？从它们的功用上，可以等同，都是印章的专用文字，只是使用时代不同；而从它们的形体上来看，二者还是存在着一些差别的。缪篆较之摹印篆更加齐整精严，其结构的匀满，笔划的一致，变化的巧妙都大大超过了摹印篆。

缪篆与小篆的差别更加明显。清人姚晏在《续三十五举》中说：“小篆与缪篆判然两途。”^②丁敬有一首《论印绝句》是这样的：“说文篆刻自分驰，鬼琐纷纶街所知。解得汉人成印处，当知吾语了非私。”^③其中《说文》即指小篆，“篆刻”也就是指缪篆了。邓散木《篆刻学》中提到：“（缪篆）……稍变小篆之形体，使之平直方正，变小篆之形式，不变小篆之义法，近隶之结体，而不用隶之挑磔。”^④诸家所言皆是二者的区别，试看“印”、“海”、“文”、“上”、“平”等字在不同字体中的形体：



所谓“变小篆之形式，不变小篆之义法”，一目了然。当然，这种说法有些以偏概全了，缪篆里有大量的字出现了讹变，已经与小篆义理大相径庭了。这一点我们留待后面讨论。

缪篆的最终形成至少与两个方面有重要关系，一是印章的形状，由于汉印多为方形，故入印文字就必须就其方而方，这是客观因素；二是作印人的审美取向，也可以说汉印时代的主流审美取向。这种取向应该是偏于精整划一、朴厚端庄，从而导致缪篆字形的方、结构的匀、线条的粗细趋于一致，这是主观因素。客观因素限定了文字的外形宜方，没有太大的变化空间。这样对入印文字改造时，只能是在笔划和结构上做文章：增减笔划或挪移结构，从而出现了一字多形的情况。关于“缪篆”的名实，有一种说法是“缪”应解为“谬误”，即错误。笔者以为缪篆中虽然有很多不合标准篆书即小篆义法的字，但是不能一概认为是错字。长久

以来，人们对这部分字表现出无所适从。那么能否找出一个标准，来厘定这部分字能否使用？首先应该找出其变化的规律，并确认这些规律的合理性。

我想从以下四方面来讨论缪篆的变化情况：

一、缪篆保留了金文的一些构形特征

罗振玉在《古玺汉印文字征·序》中提到：“至汉两京印信，遂文字不免省变，而去古未远，可据以求仓史之旧。”^⑤正由于金文时代去汉代不远，故而缪篆在某些笔划的书写上是直对金文，而不是金文以下的小篆。

例如：“应”字金文写法为,《金文编》中该字写法收入18种，靠近“佳”字的笔划皆写作一竖，而小篆写法为，变“”为“”，《缪篆分韵》中“应”

写作,与金文相合。

“农”字，小篆作,《说文》将其列为形声字：

“耕也，从，𠂔声。”在《金文编》中，农字共有十种

写法，典型的有：、“”、“”、“”、“”、“”等。《金文编》首农字下注：“农，从

田，说文从𠂔，乃传写之伪。”缪篆“农”作,与金文相合。

“金”字《说文》篆作,释为形声字：“从土，

今声”。而金文作原本为会意字，后将

讹为,缪篆写作,与金文相合。

“悬”字《说文》篆作,释：“系也，从系持。”

① 桂馥《缪篆分韵》，上海书店出版社，1986年4月第1版。第332页。
② 韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999年8月第2版。第1页。
③ 韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999年8月第2版。第807页。
④ 邓散木《篆刻学》，人民美术出版社，1979年5月第1版。第14页。
⑤ 马国权《缪篆研究》，《古文字研究》第5辑，中华书局，1981年1月第1版。第279页。

金文作“”，原意为以木悬梟首。缪篆作“”，虽“首”讹为“目”，但字理与金文相合。

另外，金文有偏旁位置不固定的现象，如：

、、、、等等，还有整体字形或

局部部件的方向的变化，如：、、等，这样的一些变化规律在缪篆中也随处可见。例：

、、、、等等。缪篆所保留的这些特征，也是在其发展过程中优化选择的结果，前面我们提到缪篆在方寸间为求得变化，只能在线条和结构上做文章，利用部件的挪移或方向的变化来与印面的其他字求得和谐统一，以达到较好效果。

二、缪篆对小篆特征的保留和改造

缪篆是对小篆的隶化，晚清陈沆《摹印述》说：“摹印以缪篆为字主，而缪篆仍当以小篆为根本。”又说：“缪篆之体，方正缜密，其字较小篆有省有变……”^①清孙光祖在《六书缘起》中说：“以玉箸（小篆）之文，合隶书之体，曲者以直，斜者以正，圆者以方，参差者以匀整。其文则篆而非隶，气体则隶而非篆，其点画则篆隶相融。”^②可见，汉印文字对小篆最基本的改造，就是把小篆文字的形体变方，笔划变平直。下面我们看一下以小篆结构为基础的缪篆的几种变化方法：1、忠于小篆结构者：这类缪篆写法与小篆相同，部件和笔划不增不减，只是化圆为方，变曲为直。例如：

“忠”小篆作“”，缪篆作“”；

“意”小篆作“”，缪篆作“”；

“恭”小篆作“”，缪篆作“”；

“屋”小篆作“”，缪篆作“”

“元”小篆作“”，缪篆作“”

“牧”小篆作“”，缪篆作“”

“临”小篆作“”，缪篆作“”

“岁”小篆作“”，缪篆作“”

2、部件的构形与小篆相同（或基本相同），只是它们的相对位置有所变化。例如：

“觶”小篆作“”，缪篆作“”；

“移”小篆作“”，缪篆作“”；

“悝”小篆作“”，缪篆作“”；

“滋”小篆作“”，缪篆作“”；

“圻”小篆作“”，缪篆作“”；

“晬”小篆作“”，缪篆作“”；

“璽”小篆作“”，缪篆作“”；

“岩”小篆作“”，缪篆作“”；

“冠”小篆作“”，缪篆作“”；

“囂”小篆作“”，缪篆作“”；

3、结构与小篆基本相同，不增减笔划或稍作增减，在某些笔划上作一些盘曲伸展。例：

“昭”小篆作“”，缪篆作“”，将“刀”部曲展。

“江”小篆作“”，缪篆作“”，将“工”部中间一竖盘曲。

“忌”小篆作“”，缪篆作“”，将“已”部

① 韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999年8月第2版。第371页。

② 韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999年8月第2版。第277页。

最后一笔伸展。

“骨”小篆作, 缪篆作, 将“目”内部两横盘曲。

三、缪篆对隶书形体特征的吸收利用

我们知道,从西汉开始,隶书已经作为日常通用的书体了。篆书只是在少数场合使用。早在秦代,就已经有了隶书的雏形,隶书对于篆书的改造早在秦代就开始了。睡虎地秦简上的文字已经不是正规的篆文了,其笔划多数已被改成方折、平直的笔道。如“又”正

规的小篆是, 而睡虎地秦简写作。小篆隶化是文字书写的简便的要求,在这种大趋势下,与这个进程并存的缪篆难免会受到“隶变”规律的一些影响,这是客观环境使然;另外还有主观因素,就是在方寸间处理笔画繁复的字的时候,有省减笔画的要求,以达到均匀的要求。具体表现在:

1、笔画的隶化趋向:这是最显而易见的变化。缪篆的笔画变曲线为直线,变圆转为方折等都是隶化的结果。无须再作说明。

2、部件的变化:主要表现为省减部件或将篆书的某些部件直接用隶书写法。

(1)省减部件:

“津”小篆作, 缪篆作, 将省掉;

“霍”小篆作, 缪篆作, 将“佳”省掉;

“集”小篆作, 缪篆作, 将两个“佳”省掉……

(2)部件用隶书写法,很多缪篆偏旁已与汉隶相同,如“水”旁从变成,“雨”字头汉隶写法

有, 缪篆也有此格,如“零”字缪篆写作

,“言”旁小篆为,隶书为,缪篆

写作等。具体字例:

“汀”:小篆作, 缪篆作, 将

改为;

“经”:小篆作, 缪篆作, 将

改为;

“细”:小篆作, 缪篆作, 将“囟”改为“田”;

“终”:小篆作, 缪篆作, 将改为。

3、结体的变化:有一些缪篆写法与汉隶极其接近,只是少了隶书的波磔而已。例:

“栗”小篆作, 缪篆作;

“宾”小篆作, 缪篆作;

“万”小篆作, 缪篆作;

“州”小篆作, 缪篆作等等。

四、缪篆对草书形体的吸收利用

汉代通行的字体,除隶书以外还有草书,草书改造隶书的方法有很多,其中与缪篆有关的就是省并笔划。缪篆中有一些部件的写法是有草化的痕迹,例如:

“通”,小篆作, 一般缪篆作、

, 有一个字形为,“”旁省并为;

“马”,小篆作, 一般缪篆作, 有

一个字形为, 下部四点省并为一横。这些都带有明显的草化倾向。

以上归纳的四种规则中所举的例子,有一些与小篆写法相去甚远,但他们都有自己变化的原则和规律。

这些字,我认为在篆刻创作中可以使用,不能算作讹误的篆法,而一些毫无道理的变化则应慎重对待,下面我们列举一些这样的例子:

“莫”,小篆作“𣎵”,其为会意字,本意是日落于

𣎵

草中。缪篆作“𣎵”,其中“日”变为“目”,会意主体被改变了,此即是没有道理的讹变;

“彭”,小篆作“𪔐”,《说文》:“鼓声也。从

𪔐

𪔐声。缪篆作“𪔐”,变“𪔐”为“𪔐”声符被改变,其构形原理不可复见;

“纯”,小篆作“𦍋”,亦为形声字:“丝也。从糸,

𦍋

屯声。”缪篆作“𦍋”,将声符“屯”误为“毛”,改变

了字理。

朝

朝

“朝”,金文作“𠂔”,小篆作“𠂔”,缪篆作

𠂔

𠂔

“𠂔”,金文中部件“𠂔”,象潮水状,小篆误为

𠂔

𠂔

“𠂔”,缪篆更谬为“𠂔”,谬之千里。……

凡此种种,皆为谬误,在识篆、用篆的时候不可不察。

通过以上的分析我们可以看到,对于篆字的改造一定要遵循一个最基本的原则,就是不能改变字的构形理据,这也是我们在进行篆书篆刻创作时,改造字形所要遵循的原则。

(作者:洪在范 北京师范大学艺术与传媒学院 05 级博士研究生 指导老师:秦永龙)

从王羲之传本墨迹看行草书的点画用笔

孟兆波

我们在临习王羲之行草书作品时,常常被他那精妙绝伦的点画用笔,意想不到的结体取所折服。王羲之做到了真正地将字“写到”纸上而不是“平躺在纸上”,从而“呈现出飞动神情”,^[1]因而其书法作品,是当之无愧的“法书”。前人对王羲之书法的赞誉,极尽溢美之辞,云“虎卧凤阙”、“凤翥龙蟠”、“尽善尽美”等等。然而,作为后世学书者的我们,面对着这些传世的经典作品,除了对其笔势之起伏跌宕,形态之舒卷多状叹为观止之外,还应该怎样去具体地学习和取法羲之的书法艺术呢?

对于初习行草书的学书者,准确把握每一个字的间架结构是首要的。在此基础上,要进一步做到丰富作品的艺术性,则须对每一个点画用笔进行具体地分析和巧妙地处理。只有充分认识点画用笔在书法中的多样性和重要性,并通过不断的实践精熟地掌握处理点画用笔的种种技巧,才能在创作时做到得心应手,使作品的艺术性得以增强。

既然点画用笔对于行草书的艺术性具有如此重要的作用,那么,我们首先必须准确地认识点画用笔的定义。在书法中,“点画用笔是指利用笔和墨的特殊性能,运用一定的方法技巧,并按照书家自身的审美情趣来造就特定的点画形态的过程和结果。”^[2]

启功先生评价王羲之《丧乱帖》云“笔法跌宕、气势雄奇,出入顿挫、锋棱俱在,可以窥知当时笔毫之健”。^[3]现在,随着印刷技术的提高,我们可以十分清晰地看到这些经典的法帖墨迹的精微之处。孙过庭云“一画之间,变起伏于峰杪;一点之内,殊衄挫于毫芒”,是将书法艺术中点画用笔的情态一语蔽之,同时也是从侧面对我们学习古代经典法帖的点画用笔提供了启示。在临习这些作品时,对一点一画我们都要“斤斤计较”,加以仔细琢磨。通过具体分析法帖的点画形态,体会它们的细微变化,我们可以推知书家在书写时的具体过程;通过具体的临习,我们可以探索他们用笔的技巧。从正确、细致的取法中吸收营养,力求做到生动巧妙、灵活多变、自然天成、心手双畅,这就是我们对点

画用笔的最高要求。

以传世的王羲之传本墨迹为例,我们对其部分单字的具体点画用笔进行一些简单的分析,可以总结出行草书点画用笔的以下几个特点。

一、笔锋互换,使转连带

“若求古人笔法,须于下笔处求之”。在下笔时,笔锋落笔的方向与点画行进的方向经常是不一致的。

例如“奈”字横画的入笔,先是逆锋往上,然后才是将笔锋调到笔画运行的方向。还有“九”字的撇画,“忧”字的横画,入笔后都要对笔锋方向进行调整。

准确把握笔尖离开点画的方向,对于准确临写笔

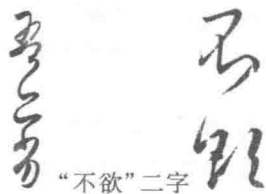
意连贯的数个点画也具有重要的意义。“取”字

左右部分点画的衔接,“悉”字各点画之间的转换,自然流畅。这就需要笔尖方向在离开一点画时,及时调整,为下一点画做好准备。

行草书中的点画用笔应以中锋为主,适当的加以侧锋,只要协调自然就好。

孙过庭云“真以点画为形质,使转为情性;草以点画为情性,使转为形质。草乖使转,不能成字;真亏点画,尤可记文”^[4]。大量使用使转是草书区别于其他字体的本质特征。

如“安”字、“求”字俊秀遒劲,一笔完成,不同点画之间的使转、连接都极其自然流畅,气韵生动。



“吾亦劣”三字，“不欲”二字点画之间已经不仅仅是映带联系，一个点画的收笔同时就是下个点画的起笔，几乎是一笔书成。

二、提按有度，轻重分明

《游目帖》中“蜀”字非常精彩，充分体现了点画的轻与重、缓与急，从中我们甚至可以看出当时书家写字时的节奏，即先顺锋入笔，马上转锋向左下行笔，再翻笔上行，复折笔下行，圆弧笔势末又翻笔重按完成转折。

《远宦帖》中的“远”字，“问”字，《二谢帖》中的“剧”字，以及《得示帖》中的“吾”字

字，这些字横折的处理，非常有特色。横画中锋行笔到中段以后，顺时针捻管调锋轻提，然后再折笔。在转折之前的这段笔形，前后轻重有对比强烈，给人一种似裂而非断的视觉感受。这种在一个点画之中，行笔时笔锋的转换调整之灵活，轻重对比之强烈，给人以深刻的印象。

这类笔形在王羲之的行草书尺牍作品中，相当常见。

例如“安”字，“忘”字，“当”字的第二笔，“再”字的末笔，“忧”字都有这样的处理。

在临习这类点画中，我们需要注意的，是横画行笔到中段时捻管提笔要顺畅自然，不要弄巧成拙，尤其是像“当”字这样的笔锋转换的长笔画，更要充分发挥手腕的灵活性，切忌僵硬刻板。

“墓”字、“想”字、“迟”字、“慕”字横画入笔都是顺锋顿笔，然后迅速提笔，这样也有比较明显的轻重对比。

“心肝”二字

“肝”字的第一笔撇画，入笔后也不是垂直下去而是略往外弧行笔。

“感”字的首笔撇画，先是露锋入笔，中段轻

提，然后回转向上收笔。“百”字的横折在折臂转锋后没有直接垂直行笔结束，而是向内调锋提笔，令体势不致平板。

点画的轻重变化主要通过用笔的提按和笔锋的转换来完成。与正体字较为舒缓的用笔节奏不同，行草书的用笔节奏要有变化得多，而笔锋的转换使点画的轻重变化更为丰富，形态更为活泼。

三、方圆兼备，点画生情

草书与其他书体相比较，最大的特点就是书写更为迅速，用笔更加婉转流畅。孙过庭《书谱》中言“草贵流而畅”，如何达到流畅的目的呢？那就是多用圆笔，少用方笔。姜夔《续书谱》云：“方圆者，真草之体用，真贵方，草贵圆，方者，参之以圆，圆者参之以方，斯为妙矣”。^[5]

如“获”字、“彼”字，都是圆笔为主。“霜”字则方圆结合。

在王羲之的尺牍作品中，常常可以看到许多具有形象意味的点画。这些点画虽然形态各异，彼此之间却不乏呼应映带的。

如《远宦帖》中的四个“足”字：相同点画之间，不同姿态的变化，都给人以丰富的遐想。“抽如雉啄，点如兔掷。”^[6]梁武帝萧衍《草书诀》中这句对草书点画的描述，用来形容王羲之的草书的点画形态可谓十分形象。

再如，“其”字末两点，“下”字的三点，也都相互呼应，顾盼生情。

这种形象意味的点画以及点画之间前后呼应、相互映带的关系，使得每个字都具有了不同精神面貌，呈现出丰富多彩的姿态。

笔锋互换、使转连带；提按有度、轻重分明；方圆兼备、点画生情，行草书点画用笔的这些特点在历代优秀