

中国书法 创作技法

宝典

山东美术出版社



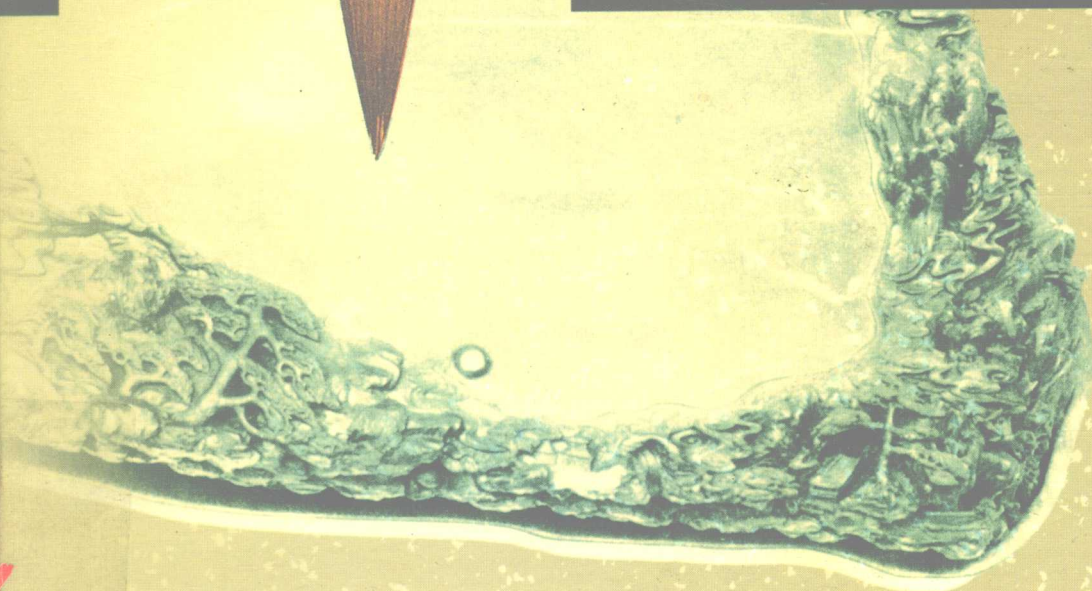
教
夢
畫
索
裁
太
力
嚴
境
乾
夜
亞

戲
多
俞
曲
廟
婦
可
乾
夜
亞

納
厚
之
中
埃
圖
之
立
林
乞

斷
拾
援
捕
寢

唐
惡



中国书法创作技法宝典

曹 萌 主编

江苏工业学院图书馆
藏书章

山东美术出版社

图书在版编目(CIP) 数据

中国书法创作技法宝典/曹萌等编. -济南: 山东美术出版社, 2003.5

ISBN 7-5330-1729-3

I. 中… II. 曹… III. 汉字-书法 IV. J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第011227号

出 版: 山东美术出版社

济南市经九路胜利大街39号(邮编:250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市民生大街43号楼3楼(邮编:250001)

制版印刷: 山东莒县彩印有限公司

开 本: 889×1194毫米 大16开 270千字

版 次: 2003年4月第1版 2000年4月第1次印刷

印 数: 1-2000

定 价: 698.00元

《中国书法创作技法宝典》

编委会

主 编：曹 萌

副主编：樊文艳 王清涛 周 林

卢建成 杨文华 盛 岩

编 委(按笔划顺序)：

王清涛 卢建成 周 林 汪小安

张晓曼 杨文华 曹 萌 曹建军

谢广才 盛 岩 樊文艳

中国书法创作技法宝典

目 录

楷 书 卷

目 录

- (1) 第一章 综述
- (3) 第一节 历代楷书的发展及其特征
- (6) 第二节 楷书的书艺特点及创作体系
- (7) 第三节 成功楷书作品的创作过程
- (16) 第四节 怎样欣赏优秀的书法作品
- (25) 第二章 楷书创作基础
- (27) 第一节 执笔与姿势
- (28) 第二节 选贴及临贴
- (31) 第三章 楷书的基本笔法技巧
- (33) 第一节 笔法
- (37) 第二节 运腕
- (38) 第三节 笔势
- (39) 第四节 笔意
- (41) 第四章 楷书的创作笔法
- (43) 第一节 基本笔画及其变化
- (64) 第二节 偏旁部首分析
- (81) 第五章 楷书的间架结构
- (83) 第一节 结构原理
- (84) 第二节 独体结构
- (91) 第三节 上下结构
- (97) 第四节 左右结构
- (104) 第五节 包围结构

(111)	第六章 楷书的形体构成及结体方法
(113)	第一节 楷书的笔画关系
(116)	第二节 楷书的形态构成
(117)	第三节 楷书的体势变化
(119)	第四节 楷书的结字要点
(125)	第七章 楷书创作的章法布局
(127)	第一节 布局要领
(129)	第二节 行列形式
(132)	第三节 书写格式
(137)	第八章 历代楷书名家作品赏析
(139)	第一节 魏晋南北朝编
(164)	第二节 隋唐五代编
(194)	第三节 宋元明清编
(239)	第四节 近现代编

综

迷

《说文解字》(小篆)中,“王”字之字形如左:

第一节 历代楷书的发展及其特征

何为楷书？顾名思义，应系指具有法度、庄重、严谨，可作楷模的法书。换言之，凡具有法度并可作楷模之书法可称之为“楷书”。然而这一概念与书法艺术中所指的楷书有所不同。书法中所指的楷书实为真书，亦称正书，即字形端庄的手书正体书法。在漫长的书法发展的历史中，楷书已为大家所认同，是区别于篆书、隶书、行书和草书的一大类书法艺术的书体。

楷书产生于汉代末年，由汉隶省却波磔、增加钩趯并避免草率，逐步演变而成。从那时期的砖文物上的书写文字来看，书法已开始脱离隶书的形态。这些文字的书写都系出自民间无名氏之手，由此可以看出，最初的楷书实际上是由下层平民或低级官吏所为的。

楷书由隶书演进、转变的过程，在其内部凝聚、贯穿着一种强大的推动力，这种推动力源于人们对书写快速、简化和审美的需求。

一、三国至魏晋南北朝的楷书

从流传的书迹来观察，我国现存最早的，也可以说具有相当艺术成就的楷书作品，当首推三国魏国钟繇的《力命表》、《宣示表》、《贺捷表》、《调元表》、《荐季直表》等“五表”。此“五表”虽说均系小楷，且真迹亦早已无存，仅有宋以来的法帖刻本传世，但毕竟保存了钟繇楷书的大致风貌。钟繇在我国书法发展史上，是一位十分重要的人物。他不仅继承了蔡邕书法的优良传统，而且还旁及曹喜、刘德升等前朝名家，博采众长，尤擅隶、楷等书体。关键是他食古能化，善于、也勤于思考，笔法结字上总不断出现一些新奇的意趣。东汉末年，虽然楷书已出现萌芽，但使楷书彻底从隶书中分离出来，则还是魏、晋之际的事。这期间，楷书创立与创作的最有成就者当属钟繇。后世人们对于钟繇书法的造诣，给予了极高的赞誉，称其书作“点画之间，多有趣意，可谓幽深无际，古雅有余，秦汉以来，一人而已。”

如果说钟繇所书“五表”作为我国古代最早楷书刻帖的话，那么我国现存最早的楷书碑刻，当属刻立于三国东吴凤凰元年(272年)四月的《谷朗碑》。由于汉魏之时没有其他楷书碑刻流传下来，因此《谷朗碑》的书法历史地位，也就非常引人注目了。《谷朗碑》是一块书风古朴的楷书名碑，康有为在《广艺舟双楫》中曾赞评此碑“以其由隶变楷，是考源流也”，“上为汉分(隶书)之别子，下为真书之鼻祖也”。

三国之后，作为过渡，社会上使用的文字出现了隶书与楷书并存或混写的局面。其中楷书作品流传至今的又很少，此后直到东晋王羲之出现，经过他的酝酿改革和创作推动，楷书才广泛流行起来。

王羲之从小时起，因受父亲王旷影响，极喜书法，并拜卫夫人为师学字。随着年龄的增长，视野进一步拓展，他草书学张芝，楷书学钟繇，又遍学李斯、曹喜、梁鹄、蔡邕等人的篆、隶书法，由于他博采众家之长，融会贯通，最后终于把汉魏以来的质朴书风，一变而成为雅俗共赏、法度严谨、妍美流便的今体。王羲之在楷书发展的历史上的功绩不仅在于把钟繇质朴的楷书改造为今体，使人人喜欢，并迅速、广泛地社会上流行起来，同时还在于为我们留下了许多书法理论遗产。《题卫夫人〈笔阵图〉后》、《书论》等，皆系王羲之书法创作方面的经验总结，对于后世书法家的研习和创作，起到了重要的作用。他的书迹流传，除唐摹多种行草书外，尚有小楷书法，如《乐毅论》、《黄庭经》、《孝女曹娥碑》、《告誓文》、《东方朔画赞》、《佛遗教经》等。

与王羲之在楷书上相媲美、相辉映的另一个重要人物,即是王羲之的小儿子王献之。他曾提出书无定法、事贵变通的主张,在王羲之变法改体的过程中,起到了重要作用。他颖悟好思,天资高逸,其小楷《洛神赋》清逸典雅,在书坛一直占有较为重要的位置。《洛神赋》原写在麻笺纸上,一直传至宋朝方才残佚。后南宋权相贾似道觅得九行,此后又寻得四行,总计十三行,而后摹刻于石上,便于传世。此《洛神赋》在魏晋以来的小楷书作中,可谓登峰造极。后人追求晋人书法劲健刚毅之风骨、妍丽流美之气韵者,无不以王献之《洛神赋》为尺度、为标准。

东晋以后,到了南朝,政局动荡,宋、齐、梁、陈频繁改换朝代,楷书名作屈指可数。书风亦承袭东晋拙朴气质,其著名楷书有《爨龙颜碑》等为数不多的几种。

而北朝由于石刻艺术的大发展和楷书的普及,从而成为我国楷书艺术一个辉煌的历史时期,特别是北魏楷书,占据着十分重要的位置。

北魏是个佛教盛行的时代,龙门石窟是中外驰名的佛教石刻艺术宝库。北魏时期的楷书造像题记达二千余处。后世学者为便于学习,从这二千余种楷书造像题记中,进行艺术上的筛选,并由此出现了“二品”、“四品”、“五品”、“十品”、“二十品”、“五十品”等多种选本。其中以“龙门二十品”选本最受人喜爱。综合分析《龙门二十品》的艺术特点,一是其结字质朴,极少带有人为雕琢的痕迹,也极少受各种清规的束缚;二是笔法简洁,起笔、收笔处大多棱角鲜明,用笔以方笔为主。康有为曾将“龙门石刻”称之为方笔的最高准则,并将魏碑书法分为三大类,除了“龙门造像”以外,还有“云峰石刻”,“冈山、尖山、铁山、葛山摩崖”。这三大类中,“云峰石刻”与“龙门造像”相对应,为圆笔的最高准则,而几处“摩崖”是贯通隶意、方圆兼备的擘窠书最高准则。

如果对南朝和北朝的楷书做一比较,我们可以看到南朝的书作大多出于王羲之、王献之等名人士大夫之手;而北朝楷书却大多来自于民间。再加上南方多山清水秀、北方地势雄峻等多种因素,因此在书风上,南朝多清逸流美,北朝则质朴犷悍。

二、隋唐五代的楷书

隋朝虽然在历史上只匆匆而过,但由于南北统一,使得此一时期成为我国楷书发展史上一个极为重要的承前启后阶段。隋朝楷书名作迭出,风格多姿多彩。这些碑志的艺术造诣精深,在总体风貌上,“内承周、齐峻整之绪,外收梁、陈绵丽之风”,既有古来的朴拙,又初泛后起的精严,其变革时期继往开来的桥梁作用是显而易见的。

生活在南朝至隋代的智永和尚是王羲之七世孙。其楷书承袭祖传,追求新意,为后世所重。另从隋代写经的楷书看,其法度和气韵都比南北朝楷书前进了一步,明显地透出唐楷的端倪。

楷书到了唐朝可谓是其发展的鼎盛时期。在漫漫历史长河中,一代代书家经过不断地探索、研究,延续到唐代空前发展是历史的必然。加之唐太宗李世民对书法的酷爱,在开科取士中,书法亦成为一项重要内容。在这样的氛围里,非但书家人才辈出,就是文人、诗人,甚至以抄写佛经为生的“经生”,也都写得一手好字。因此唐代的书家队伍空前壮大,各种书体均佳作如林。然而就其整体成就来看,唐代书法最为出类拔萃的,在书法发展史上为人们所认可、所称道的,即是唐代的文人楷书。

唐楷的出现,是中国书法史上的极为重要的一页,它的形成、发展、成熟、演变和影响,几乎贯穿了整个书法史。从传世的唐楷名作来看,此间系由南朝文人和北朝民间楷书兼收并蓄发展而来,并融于精严的法度,为后世学子提供了极为丰富的艺术楷模。

欧阳询、褚遂良、颜真卿、柳公权等先后创作了各具风格的楷书,分别被称为欧体、褚体、颜体、柳体等,为后世广泛流传和效法。从本卷所选的其他碑刻、墓志和写经等作品分析,唐楷的兴盛与

名家辈出绝不是偶然的,而是在长期的历史积累和广泛的民间创作基础上形成的,当然也与唐代经济文化的高度发展有关。

三、宋元明清的楷书

宋代也是一个书法艺术兴盛的时代。宋朝文人试图继承唐代楷书的风格,并力求有所创新。他们一方面对过于森严的唐楷法度有所变革,追求灵动,另一方面也向魏晋楷书汲取古朴的风貌。这种情况在范仲淹、苏东坡、黄庭坚、米芾、蔡襄等人的作品中都可发现。他们的探索与追求虽然没有达到唐楷那样的成就,但却极大地推进了其行书创作,使之达到了王羲之以后的又一个时代高峰。可以看出,他们行书或草书方面的巨大成功都与其楷书基础有着密切的关系。另外,他们的楷书研习与创作还为宋徽宗创制“瘦金体”、为赵孟頫创制赵体楷书进行了前驱性的试验。

宋徽宗赵佶政治上昏庸,但酷爱书画。其小楷清秀灵动,并以瘦劲精细和灵动舒展的特色创制出前无古人的“瘦金体”楷书。这种把楷书笔画写得不能再细的情形被人称为典型的悲剧形态。

宋末元初的赵孟頫,传承宋代名家对楷书的追求,以灵动和简洁为特色创制出有别于唐楷的赵体楷书,已影响中国书坛数百年。赵孟頫对于真、草、隶、篆诸体,样样精通,是元代书坛的领袖。对于前贤传世名作,他无不涉猎,并能取长补短,兼收并蓄。由于他勤于学习,精于治学,经过不断地探索研究,终于走出了自己的路。

元、明两代书法家多以楷书为基础,以行、草书名世。这一现象实际上从宋代已开始,一直延续到清代乃至当今。究其原因,可能是楷书的艺术表现力不如行、草书那么强烈。仔细查阅书法历史资料,不难发现大凡有成就的书法家,其楷书造诣都是相当高的。宋、元以来,姜夔、龚璘、欧阳玄、杨维桢、王蒙、柯九思、李东阳、文征明、董其昌、洪升、金农、林则徐等人的楷书或上追魏晋,追求古朴自然;或法宗隋唐,得以严谨;或兼收并蓄,自出机杼。从所选作品中可以看出,明、清两代,虽无震撼书史的楷书大家,但楷书的发展还是百花齐放的,也不乏名赫一时的人物。

在这里有必要提一笔的是明朝的沈度兄弟。沈氏楷书字形端庄秀丽,深得朝廷的喜爱,经常为皇帝抄写诏书和诰命,字体虽端正,但从艺术欣赏角度来看,不免乏味。可正由于沈氏兄弟书法有着端庄秀丽的特点,因此不但适于抄写书诰,而且有利于士子应试,从而开具了程式化的台阁体盛行之先河。

清代书家众多,流派纷呈,掀起了一股书法中兴的热潮。楷书方面,受明代楷书及来自于上层的影响,“台阁体”日盛。然在嘉庆、道光以前,帖学大兴于天下,被称之为“帖学期”。以后则碑学大兴,称为“碑学期”。在碑学期,书坛为之一振,出现了邓石如、何绍基、赵之谦、康有为等书法大家,对当时乃至后世的书坛产生了较大的影响。

当然,尊北碑太盛如同抑唐碑太过一样失之偏颇,康有为等人炮制的“凡北碑皆好”式的论调让一些昧于书理的人走了不少弯路。直到民国及以后科学书法思潮的兴起,这样的状况才有所改变。

四、近现代楷书

民国以来,楷书的创作与发展延续了清末以来的兴盛局面。同时,书坛人物除清廷遗臣之外,又增加了海外留学人员及其他成分。其创作理念除传统帖学、清代碑学之外,时有中西美术及数理思想渗入。另因制版印刷技术的提高,碑帖资料传播广泛而利于人们研习。因此,楷书创作的普及化、多样化是空前的,从而出现了一大批卓有成就的书法家,其中不少人的楷书造诣也是不逊于古人的,如朱孝臧、谭延闿、李叔同、沈尹默、吴玉如、邓散木、赵朴初等。活跃在当今书坛的一批大师巨匠,其楷书创作也多有独到之处,令世人叹服。

当今的书法界,承载着极其深厚的历史积淀,在瞬息万变的信息时代,同样面临着来自各个方面的冲击与挑战。冷眼观之,书法状态亦可谓为壮观。无论形式上、风格上,书家的创作理念及创作手法,其多样性深刻地表现出了当今书法创作队伍的成熟。但作为楷书,如何在书坛上得以继续生存、发展,则是不容忽视的一个实际问题。苏东坡曾这样评论过楷书,“书法备于正书,溢而为行草,未能正书而能行草,犹未尝庄语而辄放言,无足道也”。楷书是学习书法的基础,也是书法艺术中的一座高耸入云的峰巅。用静态的线条来表现作品的勃勃生机,正是楷书艺术语言的精邃之处,亦是楷书的极致。只把楷书作为学习书法的初级阶段来看待,是极其片面的。

第二节 楷书的书艺特点及创作体系

楷书,顾名思义,因为形体方正,笔画平直,又是依循隶书的用笔而减省波磔而做楷则的。它和其他书体相比较,显得用笔稳,点画清晰,搭配匀称,结体规正,这样自然也就通篇排布整齐了。因此,初学书法多由楷书入手,先以此掌握规矩,打牢根基。蔡襄说:“古之善书者,必先楷正,渐而致力于行草,亦不离乎楷正”。楷书虽较平稳工整,但并非板滞一律,它在用笔方法、点画形态以及间架结构上所呈现出的体貌风姿,也是变化多端的。一般将楷书概括为两大体系:即唐楷与魏体。唐人楷书在取法魏晋的基础上创立新局,用笔法度谨严,结字精求形貌,着力追求风格,各自成家;魏碑中的楷书,隶意较浓,用笔沉着雄放,结体质朴自然,显出天机流荡,意趣横生。两大体系之中又各自有别,以长期雄踞书坛并对后世产生了巨大影响的欧、颜、柳、赵四家为例,也是各具风格。人们通常所谓“欧劲、颜筋、柳骨、赵体肉”,就说明了他们书法的各自特点。

欧阳询的书法,据《唐书本传》介绍:“询初效王羲之书,后险劲过之,因自名其体。尺牍所传,人以为法。”这里用“险劲”二字来概括他的书法特色,是精当的。欧书给人的感觉是笔力强固,结构平实稳重,规矩森严。但仔细琢磨,却在稳固平实的规矩之中寓有险劲峻峭的变化,字形一般较窄长瘦挺,而又依笔画的繁简就势安排,所以显得长短大小不一,疏密适度,并不板滞。笔画基本上是横平竖直,起笔收笔多为逆起回收,有一种斩钉截铁的刚挺利落之感;其竖画弯钩向右上顺锋斜出,不同于一般作钩形式,含有明显的汉隶笔意;“戈”法舒展夸张,取势特别长,但弧度却较小,既大方而凝聚紧凑;三点水旁写法也与众不同,第一点作斜撇,第二点作上钝下锐的直撇,第三点用挑笔。这些构成了欧书险劲刚健的显著特点和风貌。

颜真卿的楷书,从结体上看,端庄宏伟,宽博舒展,外密而中疏,似正而反奇,给人一种充实饱满、大气磅礴之感。用笔上逆入平出,遒劲豪健,点画墩实圆浑,但提顿皆有微妙之迹;转折处多提笔另起,不折不顿,蓄势回锋趯钩,钩、捺出锋处往往呈现缺角,锐而拙辣;下笔住笔,圆劲丰厚,粗细有变,棱角锋芒毕露。《唐书》本传说他“笔力遒婉”。“遒”与“婉”两种看来相互矛盾的对立因素,恰如其分地统一在他的笔下,显得骨劲肉丰,以拙为巧、雄秀兼备,非同一般。

柳公权楷书融欧阳询、颜真卿笔法于一身而自成面目。瘦劲险峻处取欧,行笔转折处学颜。他的字,点画劲峻,方圆兼用,骨气洞达,转、折、钩等处行住提顿,凝聚有力,很有颜体意味;但结体却是中宫敛聚,四围撑放,字形瘦长,较颜体更为紧密,有一种豪俊爽利、清瘦古淡的感觉;下笔那种斩截刚断、精悍练达,与欧法则相似,但其干净利落之处或有过之。杨守敬说他是“平原以后,莫与竞者。”

赵孟頫书法力追“二王”,并且探源远古,广泛吸收隋唐书法用笔,形成了自己的体貌。前人说他“楷书深得洛神赋而揽其标”,又说他是“晚乃学李北海”。总的看来,他的字确实具有《洛神赋》的

风神,形体上亦多采用李北海,但却较李北海稍欠骨力,显得洒落有余而凝重不足;用笔上极为娴熟,有一种落笔方折而富有斩截飞动的意趣,但也有人批评他“撇欲利而反弱,捺俗折而愈戾,”就是说有点过于甜熟反致伤雅的味道,流媚花美,秀婉腴润,而缺乏刚劲雄放的气概,这当然是从缺点方面来看的。对于精神产品的评价,本来就很难完全一致而且也不必强求一致,何况书法这一抽象性很强的艺术。就连大名鼎鼎的颜真卿,江南李后主也曾鄙之曰:“真颜书有楷法而无佳处,正如扭手并脚田舍汉耳。”而且他的后世同行米芾挖苦得更厉害:“颜书笔头如蒸饼大,丑恶可厌。”他们有他们的认识过程、审美趣味或者政治上的种种原因,这里暂且不论。我们认为,作为不同的艺术风格,不可用固执的偏见去强求;作为学习,不妨根据自己的爱好来选择。同时,最好是虚怀若古,博览约取。

通过以上介绍分析,我们可以看出楷书的体貌也是多姿多彩的,它的艺术表现力同样是丰富的。在用笔上,有的偏于方折,有的侧重圆润,有的则方圆兼用、藏露得宜;在点画形态上,有的偏于瘦劲,有的偏于丰腴,有的则粗细相间、对比适度;在间架结构上,有的偏于精紧茂密,有的偏于拓展疏朗,有的则疏密相间,随势留放;在体貌风韵上,有的端严肃穆,有的雄健豪宕,有的潇洒活泼等,更是千姿百态。我们在学习时,应当潜心探索,多加比较,并且留意各家之长,融会贯通,兼取众美,灵活运用,不必拘于一格。姜白石主张楷书也应当“各尽字之真态,不以私意参之”,并且认为“真书以平正为善,此世俗之论,唐人之失也。”清代的傅山也说过:“俗字全用人力摆列,而天机自然之妙,竟以安顿失之也。”都是说,楷书要写得自然活脱,避免僵呆板律、故意做作的安顿摆列。这确实是应当引以为戒的。但姜白石对唐人严整工稳的楷书一概持否定的态度,却未免有点偏颇,倒不及傅山所谈更为确当。

楷书又有大楷和小楷之别。小楷因为要适应其“小”的特点,所以在笔势、点画和结构上有自己的规律。宋代苏轼说:“大字难于紧密而无间,小字难于宽绰而有余。”明代祝枝山也说:“大字贵结密,不结密则懒散无精神”,小字贵开阔。小字易得局促,须令字内间架明整开阔,写起一似大体段。长史所谓大促令小,小转令大是也。”这些都是经验之谈,其中包含着艺术处理上的辩证关系。小字因为“小”,在人的视觉上容易产生密集紧缩的感觉,因而要强调清朗工整,舒展开阔,并且具有精神气韵,方可获得艺术的魅力。如王羲之的《黄庭经》、《曹娥碑》,王献之的《洛神赋》,文征明的《离骚经》,都是笔势绰约、点画振宕、风神蕴藉、各备情态,为人们学习小楷所公认的范本。

第三节 成功楷书作品的创作过程

一、临帖与创作

学书之开始在于选帖,选好字帖对于书法艺术的成长具有重要的作用。历史上不乏这样的书法家,由于选帖不当,走了不少弯路,也浪费了不少时间。选字帖一定要有一个严格的要求,特别是初学书法,对于书法没有较好的把握,如果眼光放低,选帖不当,时间一久容易沾染不良习气,以后要改,十分费力。总之,“学法书,必不可先学下品轨辙。”古人云:“法上仅中”,即取法上品,所能达到的仅为中品。中品由上品而来,下品由中品而来,不学其师,而师其徒,这是十分不明智的。学书有一定成就的人,一般不主张师法今人,今人无不从古人而来,他们只能从某一个方面对书法有所体会,倒不如直接从法帖中入手,自己体会,溶化到自己的书法中。古人所说,“大篆必籀鼓,小篆必斯碑,古隶必钟太尉,行草必王右军,徒隶必欧、虞诸公之书,从此参求古今名迹而后可。”

每个人对书法认识的深度不同、书法水平不同,对于选帖也有不同的见识,但是选帖不仅仅是一个初学者首先面临的问题,也是一个书法研究者终生的课题。王铎书法水平达到很高的境界,未尝离开临习古人。不论如何忙碌,他总是临帖一日,创作一日,几乎一生未尝改变。米芾更是如此,是集古成家的典范。一生追求书法的人,在选帖上可能经过多次反复,这完全是正常的。期间可能要走一些弯路,这也是完全正常的,甚至于书圣王羲之也免不了走弯路。他曾说,少年时学卫夫人,认为将有所成就。但是渡江北游名山之后,他看到李斯、曹喜的书法,又来到许昌,见到了钟繇、梁鹄的书法,到洛阳之后,又见到了蔡邕的《石经》三体书,又从从兄王洽处,见张昶《华岳庙》,遂得出结论,“始知学卫夫人书,徒费年月耳。”于是改本师,在众多的碑石书法中汲取营养。任何一个大师无不从师法与扬弃中走来。实际上就连书法家本身也不会知道他下一步的临习法书会被哪一种帖子所吸引,因为书法家在不断总结中有些观点可能发生改变。任何人如果试图制订哪几种固定的帖子作为终生临写的法帖,那将是不明智的。

无疑,最有效的方法不是具体解释哪一种书体该如何去写,而是从法帖中总结出规律性的东西,看哪一种更能适合自己的性情。

在选帖的过程中,还应该有一个创造所应该持有的态度。徐无闻先生曾说:“创作就是写典范作品。创新是应该的,但要按自身规律来创,按书法自身的规律来创,不要先想好一个模式来创。字的变化要靠自身的劳动,靠自己下工夫。”这段话是很中肯的。有些人从学书开始就想独辟蹊径,从冷僻的碑帖入手。按照个人的习性选择不同风格的帖子固然无可厚非,但因为一开始学书,对于书法的鉴赏能力稍差,往往会将丑的视为美,而将美的因素视而不见,或者甚至视为丑,结果必然会堕入邪路野道。且不说历史上任何一位正统书法大家都无一不从前代或当代的典范作品之中汲取营养,即使被视为有浓厚个性的书家实际上也是在充分师法传统的基础上才形成自己的风格。新的艺术,没有一个是无根无源突然出现的,总要承载着先前的遗产。张旭、怀素如此,王铎、傅山也是如此。谁能说郑板桥的“六分半书”中没有浓厚的传统的影子?颜真卿没有说自己是在创新,而实际上他已经创新了。苏轼《东坡题跋》曾说:“笔成冢,墨成池,不及羲之即献之。笔秃千管,墨磨万锭,不作张芝作索靖。”无疑,在很大程度上说,书法是一个人功力的再现。创新是自然而然的事,先定好框框再去创新,或者只想从旁门左道中寻找突破口,这是违背书法发展规律的。书法的创造没有什么捷径可走。唐代书论家孙过庭《书谱》实际上已经总结了作为创造的一般的规律:“初学分布,但求平正;既知平正,务追险绝;既能险绝,复归平正。初谓未及,中则过之,后乃通会。通会之际,人书俱老。”厚积才能薄发,循序才能渐进。学书的开始就应该不断提高自己的眼力,加强基本功的训练,笔墨功夫尚不到位就奢谈创新,是一个错误,或者是不切实际的空想。

二、楷书的结体联想

楷书贵在既能端重,又能飘逸,真正有成就的楷书总是要兼有两者。有人虽能写得一手漂亮的行书或者狂逸的草书,但一写楷书便觉十分吃力。于平正中寓变化,才是最难于表达的,也才是书法中的高境界。颜楷无一丝造作之气,平正端庄仍给人以壮士拔剑般的力度美;柳公权楷书横竖之间也没有刻意追求某种东西,但线条间似可体会到钢丝般弹性的美。类似的书作在敦煌写经卷子中也时有体现。这种美似未外露,但他创造的意象完全可以使人想像得到。因此我们说,“大道无形”,“至法无法”,真正艺术上的楷书会使人透过法的规则看到道的真意。世人有不重楷书的倾向,认为它含有美的因素太少。毋庸置疑,楷书与行书、草书相比,表现得面孔稍微单调了一些,但这并不等于说楷书的魅力就比其他书体逊色。如果说行草书各种笔法的应用、老嫩线条的穿插所构成的是一个盆景的话,那么,结构端庄而不乏错落的楷书也同样可以构成一座很美的建筑。行云流水

的连笔书法当然能给人以审美上的愉悦,而雍容大度、错落有致也同样可以唤起人们的美感。这种美的不同完全是由于所表现的手法不同而已,决不能扬此抑彼。

上面谈及颜真卿、柳公权书法美的时候,我们已经涉及到“物象”与“意象”两个范畴,这在书法的创作过程中起着很重要的作用。书法不仅要靠勤学苦练,有时候更需要想像和顿悟。就实质而言,书法之所以美,关键是它能够通过点面的构图、线条的组合,给人以想像。而这种想像不外两种因素,一是借助于这些因素,勾起人们对于自然美的忆念;一是通过书法造型,唤起人们对于人类自身美的联想。因而不难明白,历史上几乎所有的书法家的物象联想都离不开这两种情况。任何一种书体的书法,如果不能引起人们在这两方面的联想,那可以说是没有艺术性的。如何才能使自己的书法中融入丰富的联想,或者说,如何将平时对自然对人类美的联想化入自己的书法中,这是一个漫长的过程,这个过程要比简单的点画临摹要复杂得多。

同样花费很多精力学习书法,有些人能够很快入门,领会到书法的精神实质;有些人却终生不得其意,仅是一个书匠,这其中,我们万不可忽视顿悟在其中所起到的作用。这种顿悟,似乎没有时间地点的约束,一旦情至兴来,便会触类旁通,一发不可收拾,进入到质的飞跃。虞世南在《笔髓论·契妙》中说:“故知书道玄妙,必资神遇不可以力求也;机巧必须心悟,不可以目取也。”这里所谓的神遇,实际上就是“心悟”,就是灵感。心悟有两种,一为“意在笔后”,完全是灵感的反映,不受笔前之意的影响,心理状态表现为激情冲动,兴奋异常,因而作品也往往充满动感,这样的作品以行草书居多。“意在笔前”往往体现了人的意志,经过深思熟虑,落笔成竹在胸,在规矩与法度中获得高度的自由。虞世南《笔髓论·辨应》中说:“心为君,妙用无穷,故为君也;手为辅,承命竭股肱之用故也。”这样的事例在中国书法史上简直是不胜枚举。如,“担夫争路”、“夏云奇峰”、“飞鸟出林”、“惊蛇入草”、“死蛇挂树”、“石压蛤蟆”等,还有上文已经提到过的“锥划沙”、“印印泥”、“屋漏痕”等。这其中,主观的想像、抽象的思维无一不在发挥重要的作用。

当然,这里说的体悟要与自己的书法实践相联系,不可盲目学习模仿别人。苏轼《东坡题跋》卷四《书张长史书法》曾讽刺了这样的人:“世人见古德有见桃花悟者,便争颂桃花,便将桃花作饭吃,吃此饭五十年,转没交涉,正如张长史见担夫与公主争路,而得草书之法,欲学长史书,日就担夫求之,岂可得哉?”

人的思维可大体分为抽象思维、形象思维和灵感思维,真正的书法家大都要经过三个思维过程。我们看一看具体的灵感、顿悟是如何作用于我们本身的:

1、书法与自然。艺术本身与自然的关系可谓最为密切。自然美是人最先体验到的,也是司空见惯的,人们喜欢用自然美比附书法美。书法品评说到底是一种对美的感受的表达,就美感的产生而言,最根本的是离不开人类生活的自然环境和人类生活的群体环境即社会环境。特别是在中国古代,人们对自身生活所需资源的自然产生了一种亲密感,自然界的山光物色之美已深植于人们的审美观念之中。人离不开自然环境,审美之中也就离不了自然审美观,即使在人类自身创造的书法艺术中也同样离不开以对自然美的感受来品评对书法美的感受。苏轼《东坡题跋》卷四《跋王巩所收藏真书》条云:“……余尝爱梁武帝评书,善取物象而此公尤能自誉。”

2、人的体貌。人在关心自然的同时也在关心自己,或者说,对自然的观照、研究说到底是为了更好地观照人生。因而书法与人的关系才是最为密切的关系。任何一种艺术归根到底是要表现人的思想感情的。书法与人的关系最主要的是将书法赋予人的品格。如苏轼《东坡题跋》卷四《论书》曰:“书必有神、气、骨、肉、血,五者缺一不成书也。”由此可见在中国古代,书法是被视为同人的生命一样具有同样意义的生命艺术。它同样有骨血有神气,不具备骨架的书法不是好书法,而不具备神气只有外观的书法同样也不是精彩的书法。颜真卿书法遒劲的笔力也与人的精神体貌发生了直接

的关联。如所谓的“鲁公书如荆卿接剑，樊哙拥盾，金刚瞋目，力士挥拳。”米芾《书史》也说：“真卿如项羽挂甲，樊哙排突，硬弩欲张，铁柱特立，昂然有不可犯之色。”以笔者看来，这些比喻更像是针对颜真卿的行书来说的。实际上颜真卿的楷书宽博大度，很容易使人想起所谓的“庙堂气象”一类的比喻。其结体沉雄厚古，含刚劲于雍容之中，四面停匀，不以险、奇、怪取胜，笔画舒缓平和，从容不迫的姿态跃然纸上。如《麻姑仙坛记》中的“东”、“尺”、“北”、“有”等字，运笔舒缓，态度安详，很容易使人想起打太极拳的姿态，充分反映了中国艺术的儒家精神内核，无怪乎千百年来一直受到人们的顶礼膜拜。欣赏褚遂良的作品，特别是他的《阴符经》，总给人以不同于初唐其他书家的强烈感受。初唐承接南北朝，书法属于从魏碑向唐楷过渡时期，难免带有一种雄强、刻厉的风格。而此作一派风致雍容、秀雅之气扑面而来。仔细体会其妙处，乃在于褚遂良能充分运用毛笔的弹性，将线条粗细、枯润等不同的质感发挥得淋漓尽致。特别是线条饱满而富于弹性很容易使人想起：“美女婵娟，不胜罗绮”的比喻。美女婵娟在舞蹈时所体现出来的幽雅美、姿态美、甚至神态美，都与线条美有直接的关系。很多优秀的书法作品总能与人的形貌精神相联系，实际上就是发掘出了线条所具有的质感——富有弹性而不松弛，蕴涵变化而不板滞，既无剩肉又无弱肌。这一点对于学习书法的人来说往往是熟视无睹而又十分重要。古代的“四大美女”，可谓各有情态，均可以给人以美感。书法也是如此，所谓“自然长者如秀整之士，短者如精悍之徒，瘦者如山泽之癯，肥者如贵游之士。劲者如武夫，媚者如美女，欹斜如醉仙，端楷如贤士。”任何一种书法达到一定境界，都可以移人情，可以状物态。

3、与其他艺术的联系。张旭见公孙大娘舞剑器，书法大进。艺术是相通的，从事书法创作往往会陷入当局者迷的境地，而换一个角度，以旁观者的角色欣赏其他门类的艺术往往会获得意想不到的灵感，进而融入到书法艺术中、甚至于不一定是从艺术中、生活中，自然中的一个偶然的景象都有可能触发艺术灵感，这种灵感进而成为推动书法艺术进步的催化剂。正如前述，书法也能体现出音乐美。鲁迅先生《汉文学史纲要》说：“中国的文字有三美，意美以感心，一也；音乐以感耳，二也；形美以感目，三也。”书法艺术虽然是供人们欣赏而非给人以听觉的享受，但是书法是无声的音乐，节奏化的线条通过笔触流露出来。“譬之抚弦在琴，妙音随指而发。”书法是凝固的音乐，但这主要是指行书、草书而言，楷书更易于表现静态的建筑美，或舞蹈的造型美。

三、楷书的平面造型

造型是眼睛把握物理的主要特征之一。造型并不是指明物体在何处，造型最主要的是体现物体的外貌，如书法，或风姿绰约、或雍容大度、或筋骨瘦劲等。纵观历代有成就的书家，莫不在其作品的分行布白上运用巧思，创造出自己的独特的造型。

如果我们把毛笔在纸张上的运行所出现的线条不仅仅看作是线条本身，而是以同样重要的眼光看待白色的空间，我们会注意到，线条在纸张上的运动实际上把纸张分割成几个不同的部分。从线条与黑白两种因素都考虑的角度，我们也会发现书法在一定程度上是黑白艺术，白与黑有同样重要的作用。换一个角度，如果我们把纸当作一个舞台的话，那么借助于毛笔在白纸上泼墨就是舞蹈家在舞台上的演出，黑墨在白纸上的运动就如舞蹈家的优美造型。我们从《元略墓志》选出两个字，作一平面切割，发现组成楷书的不同“板块”，经过不平衡的切割，造成视觉上的动感，使楷书静中有动。所以，运笔的节奏、线条的粗细、结体的态势这些因素都具有了立体的效果，直接影响着这一“舞台上的形象”。过去我们一味注重墨的造型，忽视了白纸的切割效果，这是一个失误。正如有的学者所说：“白纸上的黑线条、黑字形，固然值得品味，如果没有白的衬托，也就显现不出他的美了。而空间空白的美，正隐藏在笔墨线条之后。‘大音希声，大象无形，大隐无名。’”楷书的线条切割虽

不如行草书那样酣畅淋漓,但同样可以表现出丰富的艺术效果。褚遂良书法的线条偏于瘦,如《房玄龄碑》,而颜真卿书法的线条偏于肥,如《家庙碑》。褚遂良书法线条,内含刚劲,线条细瘦,使得字的空白处就显得很小,亦同样给人以享受。疏密变化十分有趣。“密不容针,疏能走马”,如果能有效地体现在楷书之中,必将使其增添耐人寻味的魅力。当然所谓的布白切割,表面看起来简单,但却是十分困难的艺术创造,一味地人为地搞所谓的切割,只能增加令人厌烦的造作气,只能是在有意无意之中,巧妙完成,不露痕迹。楷书的穿插、避让、参差、错落正是可以摆脱方整、齐平、单调乏味的有效方法。观察唐代的楷书,无不在这方面有惊人之举。以楷法著称的欧阳询《九成宫醴泉铭》,在错落的安排上有着过人的胆识。

对于初学者来说,要理解、掌握楷书的空间造型这一基本的要求,可以借助于一种对于空间作解剖划分的空间切割方法,如“九宫格”、“田字格”、“回宫格”等,这种最基本的平面切割方法包含了中国传统的宇宙观与空间观,也能较为直接地展现传统书法技法与审美的统一。

回宫格,顾名思义,就是汉字大体都是方块字,如果以“回”字做比喻的话,那么字的主体一般在“回”字内部的“口”字中,就比如人的主体在于主干,而四肢外围伸展的部分应在回字的两个线框之间。人们习惯于将内框部分叫做“内宫”,内外框之间的部分叫“外宫”。人体立正时,可视为长方形,两手臂左右伸展时,相应为正方形,但是由于手臂的上下留有大块空间,因此在视觉上,人体仍为长方形。书法,特别是楷书体就如人体,主要部分在躯体,其他笔画伸展可能构成正方形,但是给人的视觉仍是长方形。以《孔颖达碑》为例,将其笔画较为清晰者挑出二字,确实如此,由于这些字都为上下结构,恰如人体垂直站立,字体呈长方,字势往下伸展,给人以挺拔之美感。而又以隋《苏孝慈墓志》为例,挑出“物”字,发现这字由于是左右结构,如人体充分展开,给人以气势张开、舒展自如之感。但是,字型忌刻板,因此虽然如人体展开,但基本偏于扁。无论是哪一种姿态,因为都符合最基本的艺术规律,因而适合人的审美需要。以回宫格临习书法,可以将汉字分成几个部分,初学时,将字帖的每一个字的不同部分分别填于内宫和外宫之间,这样采取几何图形分布状况的方法可以帮助初学者更好地理解汉字结体的规律,当然这种有意安排也只是适合初学。一旦掌握了汉字结体的基本规律,就不必再借助于这种方式,用笔顺畅自如信手写来,类似回宫格的还有九宫格、田字格、米字格。包世臣极力提倡九宫格,以每字为方格,格内用细线划成井字,以这种方法检验法帖,体会其精神,这对于检验每一个字是否有重心,每一个字是否有凝聚力、向心力都是很有帮助的。初学者用九宫格、米字格、田字格,固然可以便于临写时对照范本字型,掌握点画的部位,但是,这毕竟是一种机械的学习方法,不利于将书法视为一种有机体来看待。回宫格将字块与人体相类比,无疑可以使人更形象地以生命体来观照书法。如“久”字,置于回宫格中,主体及中心均在里面的长方形中,其延伸于长方形之外的部分,恰如人的肢体向外伸展。框框越少,越容易通畅地表达生命,因而就各种学书的“格”而言,回宫格最为适当,既让人从规矩入手,又不会使人步入拘谨。

启功先生勤习唐楷,常喜欢用蜡纸钩拓影印观察欧阳询楷书之细处,有成功的经验。他曾有诗曰:“用笔何如结字难,纵横聚散最相关。一从证得黄金律,顿觉全牛骨隙宽。”启功对此处所说的黄金律解释如下:用世俗流行之九宫格、米字格作字,上字之脚每侵入下格,递侵之余,常或一行四格之中,只能容得三字,以注意力必聚于格之中心也。偶以放大画图所用划有细小方格之坐标玻璃片,罩于帖上,详量每字中笔划之聚散高低,始知结字之秘。盖字中重点,并不在中心一处。其法将每大方格纵横各划十三小方格,中间三小格纵横成十字路。自左上一交叉点言,其上其左俱为五,其下其右俱为八。此十字路中四交叉点,各为五比八之位置,合乎黄金分割之理。这是著名书法家集多年探索经验所成的心得,值得我们认真体会。