

书法研究

第一辑

人民群众与书法艺术

郭绍虞

书法学习讲话

白蕉

欧阳结体三十六法摘录简释

祝嘉

关于笔的执使

黄绮

齐白石的治印艺术

黄养辉

漫谈印章

丁吉甫

2

6

书法研究

第一辑

上海书画出版社

书 法 研 究

第 一 辑

书法编辑部编 上海书画出版社出版

上海衡山路 237 号

新华书店上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 3.625

1979 年 5 月印刷

印数: 1—110,000

书号: 7172·113 定价: 0.35元

目 录

人民群众与书法艺术	郭绍虞(1)
书法学习讲话	白 蕉(11)
欧阳结体三十六法摘录简释	祝 嘉(33)
“违”与“和”	
——读《书谱》札记	金学智(43)
关于笔的执使	黄 绮(50)
怀素的神力	
——《观怀素草书歌》试解	赵一新(66)
管城子小谈	老 舟(75)
齐白石的治印艺术	黄养辉(81)
漫谈印章	丁吉甫(85)
《辞海》书法词目选登	(95)

人民群众与书法艺术

郭绍虞

我国的书法是一种艺术。我国又是一个书法艺术发达的国家。这种艺术究竟是怎样形成的呢？首先应当归功于劳动人民的创造能力，创造了一种良好的工具——毛笔。

我国的笔是用兽毛制成的，是柔软的，是不容易使的，但是，使用得好，又可以随心所欲，使之轻重适宜，快慢应节，产生多种多样的变化。这就对书法艺术起了决定性的作用。正因其软，不好使，所以要讲究运笔。运用熟习，就可在线条中显出技巧，这是书画同源而又同法的原因。

古人谓蒙恬造笔，其实不然。历史上有很多这样类似的事都是不可信的。据湖南省文物管理委员会发表的《长沙左家公山的战国木槨墓》一文所载，就发现战国时已有毛笔。不仅如此，即甲骨文中也不完全是用刀刻的字，也有毛笔书写后刻上的字如（图一）。这种字体与全用刀刻的有些不同，但与殷代青铜器铭文则比较一致。尤其明显的，则是一九三二年第七次发掘殷墟所得的墨书陶片。可知毛笔的创造是比较早的，所谓蒙恬造笔之说，可能他在原有的基础上再加以发展改进而已。

人民在劳动中创造了语言，也在劳动中创造了文字，事实上即是在劳动中创造了历史。古人称文字是仓颉创造的，这同样是不可信的传说。我于一九六一年九月号的《学术月刊》发表一篇《从书法中窥测字体的演变》，说明一般人讲字体，总指真



(图一) 殷代鹿头刻辞

草隶篆，其实这只是书写的字体，没有从文字的本质上看问题。如果从本质上看，那就只须分正草二体。任何各种书写的字体，都是同时包括正草二体的。因此，紧接着在十一月号和十二月号的《学术月刊》，又发表了《草体字在字体演变中的关

系》一文，说明从篆(包括甲骨金文各体)到隶，从隶到楷，都是草体字(书写体)在中间所起的作用。草体为什么会起这种作用呢？即因文字的应用有两个目标：一个要求辨认清楚，一个要求书写便利。这两个目标是有些矛盾的，然而书写字体的演变正是在这个矛盾运动中发展起来的。在以前，统治阶级也要使它容易辨认，所以经常厘定字体。这是所谓标准体，也即正体。但人民群众为了书写便利，又经常减省笔画以趋约易，或随笔转折不符规格，这就成为变体，也即草体。人民群众创造力是无穷的，所以草体又经常能主动地推翻一种旧体，完成一种新体。等到这一种新体正规化以后，人民群众又自然会再创另一种新兴的草体，一直要到这矛盾逐渐能够解决，才会暂时静止一个时期。所以书写字体的演变都是文字内部正体和草体的矛盾性所引起的。这是中国的书写字体所以会发生演变的原因。同时也是书法所以能成为艺术的原因。

以前约略看到这问题的只有刘熙载。他在《艺概》中说：“书凡两种：篆分(隶)正(楷)为一种，皆详而静者也；行草为一种，

皆简而动者也。”我就取他简而动之说作为草体的特征。罗振玉《殷墟书契考释》谓“古人文字有繁简二体”。假使说繁的是正体，那么简的就是草体。阮元《积古斋钟鼎彝器款识》于乙亥鼎铭云：“草篆可识者惟‘王九月乙亥’及‘乃吉金用作宝尊鼎’、用‘孝享’等字，其余不可尽释。”恣意简损，即是草体的一种性质。阮氏又于戈扶鼎盖器铭云：“扶字笔画纠连，篆体之近乎草者。”纠连，又是草体的另一种性质。重在简，还有由于刀刻的关系；重在连，则是由于毛笔墨写的关系。因此，我所得到的结论是：“我们强调草体尚简的特征，正说明了草体之起是随文字而俱来。什么时候有文字，必然会有这种文字的草体。”

后来，看到了郭沫若同志《古代文字之辩证的发展》一文（载《考古》一九七二年三月号），也有同样的见解。不过他认为广义的草书先于广义的正书。我则认为简体可出于繁体，稍有不同而已。实则这两种说法都讲得通。他是从实物中观察得来的，看到人民的创造力，看到距今六千年左右以前汉字已有相当发展；我则是从书本中推测得来的，所以认为甲文中的简体可能出于繁体。这恰恰说明了仓颉造字和蒙恬造笔之说同样是不可靠。但是仓颉与蒙恬在造字和造笔的过程中有一定的贡献则是可以肯定的。这就是毛主席所指出的“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”

于是，我们可以再进一步讨论书法艺术的问题，也即是讨论书法家的字体的问题。讲到书法艺术似乎应当归功于少数书法家了。但也不尽然。少数书法艺术的专家同样是从民间书法中吸取营养才能成长的。他不可能离开了社会，离开了历史，离开了人民大众而忽然别树一帜，独创一体。

关于这方面，郭沫若同志也有很好的意见。他说：“本来中国的文字，在殷代便具有艺术的风味。殷代的甲骨文和殷周金文，有好些作品都异常美观。留下这些字迹的人，毫无疑问，

都是当时的书法家，虽然他们的姓名没有流传下来。但有意识地把文字作为艺术品，或者使文字本身艺术化和装饰化，是春秋时代的末期开始的。这是文字向书法的发展，达到了有意识的阶段。”这就说明了人民既创造了文字，也创造了书法艺术。汉字是从象形字中发展来的，所以昔人会有书画同源之说。汉字当人民创造的时候就已带有图画性质，单独成形，所以汉字称为方块字，而在每个整块形状都讲结构，讲布置。即在一行或几行方块之间，也可以讲疏密，讲照应，使它成为一幅完整的艺术品。当然，专家在这方面所起的作用可能更多一些，但是开始向书法艺术方面注意的毕竟还是出于无名的专家。因此，昔人所谓史籀作籀书（大篆），李斯作小篆，也不能完全相信。他们只是在人民群众创造的基础上，一方面使文字成为规范化，一方面又使书写的艺术达到标准化而已。以此类推，即程邈作隶书之说也不能相信。这在郦道元《水经注》中已指出过，所以程邈也只是从战国时流行的草篆加以整理，使之规范化而已。我们只须把一九五七年从河南信阳长台关出土的战国竹简和近在长沙马王堆一号汉墓出土的竹简相比较，就很容易看出从草篆演变到草隶的痕迹。战国竹简还多少保留一些篆体。至如马王堆出土之汉简，距离就较远。这可能正是许慎《说文叙》所谓“汉兴有草书”之证。我于前文说过：“程隶是秦篆之草，虽变而不致过甚。隶草亦秦篆之草，同时又为隶书之草，所以变得更多一些。”

关于书体与字体关系的问题，可分三个时期来说明。在汉以前，竹简的书写者当然不必特别注意到书法艺术，即使金石文的书写者可能注意到书法艺术了，但并不想以是擅名，所以象李斯这样，虽以工书著称，也没有在碑上题名。这时书体与字体还是比较统一的，不会发生混淆。这是第一个时期。在汉代，一方面从字体讲是处在篆隶到楷剧变的过程中，一方面从书法艺术讲，又是开始发达的阶段。当时如杜操、崔瑗、崔实

以章草著称，张芝以今草著称，蔡邕以八分飞白著称，刘德升以行书著称，而王次仲又有始创八分与始作楷法之说，于是书家一家之法，逐渐形成其书法艺术，但仍不妨称为字体。因此，书家的书法由于与字体相混，还不容易看出书家在书法艺术上所表现的独特的风格。这是第二个时期。到魏晋以后，楷体既已完成，于是以楷为正体，而行与草就成为楷书的草体了。此时书家的书体，才成为书家在书法艺术上所表现的风格。此后一直到现在，所谓颜体、柳体等等就只指书家一家之体。这就进入了第三个时期。

就第一个时期言，籀篆隶这些书体，虽不是史籀、李斯、程邈这些人所创造，但这些人可能是写这种字体比较突出的书法家。就第二个时期言，尽管字体与书体有些相混，但是我们仍可清楚地看出字体的演变同样是出于人民群众的创造。因为在那时，文字的正体，主要是今隶，也即是具有波磔之体的分隶。“昔人称这种书体是东汉章帝建初时王次仲所作，说得晚些，也有以为至东汉末蔡邕开始完成的，其实，此体的开始亦早在章帝以前。我们只须看《居延汉简甲编》就可看出此体在西汉时早已形成。如昭帝始元六年的五四三简，元凤三年的二七〇简已具波磔之体。至宣帝时的木简更是如此。从本始年间二六三简到甘露年间的二三八简所有木简都带波势。因知昔人所谓“汉元帝时，史游作急就章，解散隶体粗书”之说同样不可信。史游所作，只是就当时民间流行之体加以整理或改进而已。这是章草所由形成的过程，同时也是东汉时所以会以分隶作为当时正体的原因。《居延汉简甲编》中的六七六简只有“孝文皇帝五年”数字，很近分隶。我以此简仅此数字，未叙事实，可能是后人追溯之辞，所以不以此简为最初的章草，但用来说明这种波势之体，正是后来书法家造成分隶的基础，那还是可能的。因为证明了草体在字体演变中所起的作用，是符合当时的历史事

实的。

可能有些人对于隶带波势，成为正体还不生怀疑，但对急就的章草，同样也带波势，就难理解。其实这也不足为奇，因为这正说明毛笔的妙用。我以为篆之变隶，其运笔重在横画，所以一带草势自成波磔；隶之变楷，其运笔重在直笔，所以一带草势，又成悬针垂露之体。这是波势之隶所以能成为正体，又成为草体的原因。再有，这横笔与直笔的偏重，可以有先后的分别，但在实践上又是相互关联，所以汉简之中，于横画可带波势，于直笔可以拖长或加粗。我们只须看《居延汉简甲编》九七 A 简就可知波势与悬针垂露是同一作用。后人只知悬针垂露之体是草书的笔意，而不知波磔之体也同样是草书的笔意。这种笔意，一方面是隶或楷的草体，一方面却又为隶或楷创造正体的条件。因此，只有从人民群众创造历史的观点来看问题，那么一切问题都可迎刃而解。否则，在这书法艺术的演变与字体的演变交相混淆的时期，加上异说纷纭、莫衷一是，真如乱丝一堆，要理清这些问题是比较困难的。

至就今草与楷体而言，好似书家的作用为多。但事实也不完全如此。我们固然不应抹煞书家的创造能力，但他们创造的根据，往往还是出于人民群众的智慧。这也是不容忽视的事实。

先论今草。从章草转变到今草，是比较容易的。章草今草都用圆笔，不过章草略带波折，所以只能写成不连脉之体；今草则纯用圆笔，也就容易成为连脉之体了。今看《流沙坠简》中《小学术数方技书》第四页下第二简于“十八”两字即一笔连书，《居延汉简甲编》中一点四简的第一简于“正月”两字也一笔连书。至如《流沙坠简》的《简牍遗文》中则类似草书飞舞之简就更多。所以张芝也不是无所依据，恣意创造的。

再论楷体。在隶草的基础上，写得端正一些，取便认识这

也是自然的事。于是就逐渐形成成为楷体。观成帝绥和二年锡壶上的文字与东汉桓帝永寿二年三月甕的文字相比较，就可看出它的演变之迹。至如一九六三年日本新出的《木简残纸集》如第三卷中三页之抄本，六页与五三页第二纸之书简，更可作楷书形成较早之证。从隶到楷，由方笔复变为圆笔，于是一方面既便于辨认，而行草之体也利于书写，字体的演变遂也暂时告一段落。

楷体既成为文字的正体，于是行草就成为文字的草体。此后字体不变而书家辈出，所以到魏晋以后，书法家的书体就成为书家所独创的风格，而不复与字体相混了。因此，这种书体可成为家学，可成为流派，也可说是绝诣，这就和人民群众的关系变得比较少了。于是以前的论书者往往强调他们用力之勤，用心之专，如举钟繇入抱犊山三年学书，智永学书四十年不下楼为例，都是张芝“临池学书，池水尽墨”说的翻版。此后这种传说也一直不绝。但是过分重视书法的艺术性，说得神秘化了，也不合现代社会的要求。以前封建社会的士大夫，本属有闲阶级，也许可以这样长期地脱离社会，而现在则不应提倡这种风气。再有他们强调家学渊源和师承关系，如钟繇之有钟会，王羲之之有王献之，欧阳询之有欧阳通，类此之例也多不胜数。至如魏晋间之卫氏、谢氏，北魏之崔氏，这更是当时门阀制度的反映。至于师承关系则钟繇学于曹喜、蔡邕、刘德升，王羲之学于卫夫人，都是彰彰较著者。其它诸家也往往各矜师承，形成流派。从这几点看，人民群众对于书法艺术好似不起什么作用了。

然而，我的看法还不完全这样。我们只是说在那时的书法艺术和人民群众的关系较少而已，却不是说人民群众的作用在书法史上根本谈不到。我们可以说离开了铸工、刻工、拓工、裱工以及纸工、墨工、笔工、砚工等许多劳动人民的业绩就谈

不上书法艺术，因为这都是书法艺术的组成部分。可是在现在的文献中，只有对于纸墨笔砚的工人还有一些可靠的记载，至于其他的工人就不容易考知了。只有刻工，有时还在碑上留个名字，但也极少。希望此后写书法史者注意这一点。

这还是比较小的事情。现在专就书法艺术来谈几个问题。

第一点，即使是专家也不妨取法于无名书家。比如颜真卿体，正如苏轼所谓“雄秀独出，一变古法”者。然而我们看到一九五八年在南京挹江门外老虎山南麓发掘的东晋墓，其中有砖刻的颜谦妇刘氏墓志，用笔凝重颇与颜体相近，何尝不可说是颜体的渊源所自(图二)。当然，我们举这个例，并不是说颜真卿



(图二) 东晋颜谦妇
刘氏墓志

一定要看到这墓志才能获得启发，而是说民间的无名书家只须用笔凝重一些，也会形成这种风格，所以颜氏不必看到这一墓志，但看到群众中有些凝重的笔路，与他端正方严的性格，配合起来，便可促进颜体的发展与成就。这种情况也还是可能的。一九七七年《文物》第十期载金开诚《颜真卿书法》一文，谓“前人探索颜氏书法渊源……，特别是看不到颜真卿也从民间书法吸取了某些营养。”因此，他说“隋唐之际的民间书法，现在所能见到的有抄写的佛经和一些书籍文件，其中……不少人在书法上作了新探索和改革，这种探索和改革，由于不符合当时统治阶级提倡的所谓优雅华美的标准，而被讥为‘俗书’，然而都有

着强大的生命力，以‘俗’破‘雅’，正是当时书法中的民间新创造。”于是肯定地说：“颜真卿书法在精神上很得到民间书手

敢于创新的影响。”这个意见是正确的。说明了颜氏所以能“一变古法”的原因。

第二点，清代碑学帖学兴替的原因，论者虽多，但不得要领。我认为这是向书家学习与向群众学习两条路线多少有些关系的问题。当然，这话也不能看得太死。但是在帖学风行的时代，向专家学习的倾向总特别明显一些，则是事实。从碑入手，则师资既博且广，尽管同样以古人为师，但这个“古人”是古代的群众而不是古代的专家。所以所谓碑学，一般都不重唐碑而是指唐以前的碑。唐碑是在书法已经形成风气之后，碑上大都具姓名。翁方纲是学唐碑的，但康有为就说他“终生欧虞，褊隘浅弱。”因此碑学帖学之争，事实上成为书法界内部新派与正统派斗争的问题。唐以前碑的书写者，即使说这些群众在当时也是书家，总与唐以后有名的专家不同。汉碑之可考其写作者，只有仇靖、仇绋几人，北碑之具名者，也仅王远、王长儒等少数人，都不是当时名家，所以碑学之盛正以其出于群众，体多变态，学者遂可从多方面得到启发，自成一家。清代许多书家，早一些的如金农、郑燮之书，怪怪奇奇，实则正从汉碑中出，参用隶笔所造成的。碑学既兴，如邓石如、伊秉绶、陈鸿寿、包世臣、何绍基、张裕钊、沈曾植、康有为直到曾熙、李瑞清等大都得力于金石碑版之学，这就是多师为师的成果。

因此，我们所谓多师为师，并不等于说“向群众学习”，但多少有些向群众学习的意义。

因此，所谓向群众学习，也不要看得太死。总之书法艺术，可以从正统派的帖学入手，也可以从碑学入手，不必象缪荃孙这样轻视碑学，认为“摆脱规矩入险仄，扫除文采趋佻荒”。我看到许多画家的书法，很多能自成一家风格，远远超出于颜体、欧体、赵体、董体之外。所以我认为历代帝王们的提倡书法艺术虽有它有利的一面，但也有起反作用的一面，即是偏重在帖

学，限制了人民群众的智慧和能力，束缚了书法艺术向多方面发展的倾向。我们现在工农兵群众都拿起笔杆子来了，都注意到书法艺术了。那就应当尊重群众的智慧，不要束缚于陈规旧套的书学书法之中。

第三点，《说文叙》称“秦书有八体：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。”我们如果以大篆小篆隶书作为应用的正规书体，那么“刻符”、“虫书”等五种书体即可看作是另一种美术字体。这类美术字体是写于各种器物上的，应当是劳动人民所创造的了。但这与正规的书法艺术还是藕断丝连，不是绝无关系的。那么从这种字体得到启发，可以说是向群众学习了。碑学之兴，固然不能说是向群众学习，即书家之特创一格，也与一般人所理解的“群众”不同，但“刻符”、“虫书”、“摹印”、“署书”、“殳书”五种书体，虽与书家的正规字体不同，但书家要放宽一些尺度，不妨向这些非正规的书体学习，那还是应该的。昔人称蔡邕见役人以瓦甓成字，遂创飞白书之体，可知这种美术字体也是不能随便扼杀的。近人称邓石如初学刻印，其篆书是从刻印中得到启发而成功的，那么“摹印”、“刻符”这种非正规的美术字体也在可师之列。

总之，我们一方面要吸收古人书法艺术之长，一方面又不要轻易抹煞人民群众的创造力。人民群众的创造力是无穷的，当它初生的时候，虽然可能有些不足之处，但好好爱护，也可能将来会成为奇葩异卉。就书法言，真只须“学一点”而已；我们不能为了学好书法，而把应该做的工作丢在一旁。就书法艺术言，我们又应当全力以赴，在理论方面写出一些完整的书法史和书法理论，在实践方面创出一些古人所没有的新的风格，绝对不要满足于我们自己现有的一些成就，要教人闯，也要教人创，总之，要使下一代超越现在这一代。

书法学习讲话

白 蕉

按：这是作者生前的一篇关于书法学习的讲稿，现经其家属整理，发表出来供书法爱好者研究、参考。

字，人人写，应该写得正确、清楚、整齐。我们大家也爱看别人写得清楚、整齐、好看的字。对音乐、绘画等艺术的爱好欣赏，不一定人人天天接触。书法不同，因为它是人人接触、常常应用的。

书法又是我们祖先长期积累起来的写字艺术化的经验，这份传留下来的宝贵遗产，我们需要批判地继承，要能够交给工农兵大众，为工农兵大众服务，为社会主义服务。

书法学习问题是个具体实践的方法问题，但也是个思想方法问题。有些朋友比较迫切希望快一些写好字，往往提出这样一个问题：“我到底能不能写好字？”或者提出那样一个问题：“字无百日功，是不是悠悠之谈？”

字，人人能够写得好的，也一定能写得好。对于书法学习的基本技法的掌握，一百天时间也许是可以过关的。问题是在于学习的态度，是不是能持之以恒；同时还要具体了解和掌握学习的关键，认真对待，集中力量各个解决。如果在思想上准备充分一些，态度又很积极，那末进步快一些也是可能的事。

这里我分五个部分来谈：

(一)传统的学习方法

书法学习究竟怎样入门，值得谈一谈。

任何事，都有法。种水稻、木棉有法；造房屋、做桌子有法；骑马、射击有法；音乐、舞蹈有法；京剧武打，满台人马混战一场，混而不乱，双方大将，一个长矛猛戳，一个大刀飞舞，打得天翻地覆，双方都没有受伤，是法；杂技表演，观众看得惊险万分，不免提心吊胆，可是演员却从容自若，是法。法，就是法则，某些地方叫做“程式”。事物的规律被发现后，人们掌握了它，就有办法。书法，就是写字的方法。这里先谈一下如何入门的方法。

我小时候的学习方法现在想想很有道理。那是传统的办法，在初学时从执笔开始，循序渐进，描红、填黑、映格、脱格（脱一字、二字……一行），到最后才是临写。这个办法很切实际，安排也是很科学的。事实上，描红、填黑这两步，意在一开始先教人们逐步体会怎样才能把毛笔的笔毫铺开，怎样才能使笔心在笔画中行，把字写得笔笔圆满，务使点画先就范，笔笔能够听话。如果不能铺笔使笔心在笔画中行，红字就不能被盖罩，空心字就填不满，这道理是很明白的。同时写的时候不许有复笔。再进一步，写映格、脱格，这时候就在教人们怎样去初步掌握字的组织法，掌握分布（间架、结构），同时锻炼人们的观察力，逐步引向临写阶段。可是这样做的用意，事先并不说明白为什么，而恰恰是要人们在实践中自己去摸索，自然而然地学会必要的以至是关键性的技法。

当人们已具有从描红开始到脱格写的一系列基础之后，就到了完全临写这个阶段。这仿佛学校教育，读到了中学，已具有了各科知识的一般基础，然后再前进一步，分科分系来求专业知识了。这个专业学习阶段很重要，因为一般说来，人们在

这个时候，已经具有自觉的或至少是半自觉的精神，自觉要求攀登学术的高峰，同时迫切要求有相应的辅导，好使自己作出学习上科学的安排。这个时候，有必要很好地贯彻“三定”方法——定师、定时、定数，其中定师是主要的。

一“定”：定师。寻师、拜师，要跟定一个老师，就是说选定某一种碑帖做自己学习的对象。这个老师是不说话的，拜不说话的老师，正需要调查研究，选定自己所喜爱的一种字体，这样既容易吸收，进步也可以快些。但实际上，人们往往不知道究竟学哪一种碑帖好，因而要求别人代选一种字帖。对于这个问题，我向来认为“老师提名，自己选择”比较好。老师可比作“识途老马”，谈一些个人经验心得给人家参考，完全可以。各人的喜爱不同，有喜爱雄伟有气魄的，有喜爱秀丽多风致的，因此主要靠自己选择，不需勉强。小时候听老一辈说：“颜筋柳骨”，写字一定要学颜柳字。颜、柳字好不好？好。诚然可以取法，确实可以拜为老师，但问题是叫人都去学颜、柳字，那书法艺圃里就仅有两朵大花了，而花圃里需要的是万紫千红，不光是两朵花。

楷书是书法学习的基本功。学习楷书，最好从隋唐人入手。寻师拜师，最好把隋末和唐代有代表性书家的代表性碑帖都看一看，以决定究竟喜欢哪一家。也许你喜爱的有三家，那末在三家中再挑一挑，最喜欢的究竟是哪一家？这一家中你最爱的是哪一部帖？要郑重地作出选择。这样做比较妥当。

选定了这一家，就把这一家的代表性碑帖分主要学习的对象(其中一本帖)和次要的学习参考的对象(另外几本帖)，而把别家的碑帖统统束之高阁。手头的碑帖只留属于自己所学的和参考用的。总之是学定一家。壁上墙上所张贴悬挂的(如整幅的拓片)，也是这一家。眼中、笔底不要接触别一家，甚至周围环境我认为也都得注意安排好。