

全国普通高等学校美术基础教材

书法

黄惇 著
李彤



上海人民美術出版社

全国普通高等学校美术基础教材

书 法

黄惇 李彤 著

上海人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

书法 / 黄惇, 李彤编著. — 上海: 上海人民美术出版社,
2008.1

全国普通高等学校美术基础教材

ISBN 978-7-5322-5063-9

I. 书… II. ①黄…②李… III. 汉字-书法-高等学校-
教材 IV .J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 055888 号

全国普通高等学校美术基础教材

书法

著 者 黄 惇 李 彤

主 编 李 新

责任编辑 哈思阳

装帧设计 清 远

技术编辑 陆尧春

出版发行 上海人民美术出版社

(上海长乐路 672 弄 33 号)

印 刷 上海市美术印刷厂

开 本 889 × 1194 1/16 8.5 印张

版 次 2008 年 1 月第 1 版

印 次 2008 年 1 月第 1 次

印 数 0001-4250

书 号 ISBN 978-7-5322-5063-9

定 价 28.00 元

目 录

第一章 书法概论	1	(1) 甲骨文	11
一、什么是书法艺术	1	(2) 金文	11
(一) 什么是艺术	1	(3) 石鼓文	11
(二) 作为艺术的书法	2	2. 小篆	12
二、书法艺术的艺术语言	3	(二) 学习步骤	12
(一) 书法艺术的艺术语言	3	(三) 篆书的技法与训练	12
1. 笔法	3	1. 工具与材料	12
2. 字法	4	2. 选帖	12
3. 章法	4	3. 书写的技法与训练	12
(二) 笔法在书法艺术中的核心地位	4	(1) 石鼓文与小篆	12
三、书法艺术作品美的构成	4	(2) 金文	14
1. 汉字“感目”之形美	4	三、隶书	16
2. 情思表现之美	5	(一) 概论	16
3. 形式技巧之美	5	(二) 学习步骤	17
书法概论思考题	6	(三) 隶书的技法与训练	17
		1. 工具与材料	17
第二章 技法篇	7	2. 选帖	17
一、总论	7	3. 书写的技法与训练	17
(一) 技法学习的阶段性与总体性	7	四、楷书	18
1. 总体目标与阶段性目标的设立	7	(一) 概论	18
2. 总体规划与训练步骤	7	(二) 学习步骤	20
3. 阶段性训练的衔接	7	(三) 楷书的技法与训练	20
(二) 技法学习的方法	8	1. 工具与材料	20
1. 范本的选择	8	2. 选帖	20
2. 技能的训练——临摹	8	3. 书写的技法与训练	20
3. 技能的创造性运用——从临摹到创作	8	五、行书	24
(三) 书法艺术的工具与材质	8	(一) 概论	24
1. 笔	8	(二) 学习步骤	25
2. 墨	9	(三) 行书的技法与训练	25
3. 纸	9	1. 工具与材料	25
4. 砚	9	2. 选帖	25
(四) 写字的姿势与执笔的方法	9	3. 书写的技法与训练	25
1. 写字的姿势	9	六、草书	27
2. 执笔的方法	9	(一) 概论	27
二、篆书	11	(二) 学习步骤	28
(一) 概论	11	(三) 草书的技法与训练	28
1. 大篆	11	1. 工具与材料	28
		2. 选帖	28

3. 书写的技法与训练	28	(二) 初唐时期的书法	54
六、书法的创作	29	(三) 中唐时期的书法	57
(一) 从临摹到创作	29	(四) 晚唐及五代的书法	60
1. 集字法	29	六、宋辽金书法	61
2. 夹字法	29	(一) 北宋时期的书法	61
3. 创作临摹法	29	(二) 南宋时期的书法	66
(二) 书法作品的形式与章法	29	(三) 辽、金书法	68
1. 作品的形式	29	七、元代书法	69
2. 作品的章法	31	八、明代书法	72
(三) 如何提高书法艺术的创作能力	31	(一) 明代前期书法	72
技法篇思考题和学习要求	32	(二) 明代中期书法	75
		(三) 明代后期书法	76
第三章 书法简史	33	九、清代书法	78
一、先秦书法	33	(一) 清代前期书法	79
(一) 汉字的起源	33	(二) 清代中期书法	80
(二) 殷商时期的书法	34	(三) 清代晚期书法	83
1. 甲骨文	34	书法简史思考题	85
2. 金文	35		
3. 简牍书法	36	第四章 历代经典书论导读	86
(三) 西周时期的书法	36	一、赵壹《非草书》	86
(四) 春秋战国时期的书法	37	二、蔡邕《九势》	87
二、秦汉书法	39	三、卫恒《四体书势》	87
(一) 秦代的书法	39	四、王僧虔《笔意赞》	88
(二) 汉代的书法	40	五、陶弘景《与梁武帝论书启》	89
1. 汉代的书体及其演变	40	六、虞世南《笔髓论》	89
2. 汉代的文字留存	41	七、孙过庭《书谱》	91
3. 书法家	44	八、张怀瓘《六体书论》	94
三、魏晋书法	44	九、苏轼论书	95
(一) 三国两晋时期的书法	45	十、米芾《海岳名言》	97
1. 刻石文字	45	十一、姜夔《续书谱》	98
2. 墨迹留存	46	十二、赵孟頫《兰亭十三跋》	101
3. 书法家	46	十三、董其昌《画禅室随笔》	101
(二) 东晋时期的书法	47	十四、笮重光《书筏》	103
1. 以士族为特征的东晋书家群体	47	十五、阮元《北碑南帖论》	104
2. 王羲之与王献之	48	十六、包世臣《艺舟双楫》	105
3. 东晋墓志与碑刻	49	十七、康有为《广艺舟双楫》	106
四、南北朝书法	49		
(一) 南朝的书法	50	作品欣赏	108
(二) 北朝的书法	51		
1. 碑版	51		
2. 造像题记	52		
3. 北朝墓志	52		
4. 摩崖刻石	52		
五、隋唐五代书法	53		
(一) 隋朝的书法	53		

第一章 书法概论

书法,作为一种传统的艺术形式,是中国传统文化土壤上的一朵独特的艺术奇葩,她不仅有着悠久而灿烂的历史,同时,在我国也有着广泛的社会文化基础。因此,有人说书法是最能够代表中国文化的一门艺术。即便时至今日,我们的文化环境已有了很大的改变,但书法仍然还能得到社会的普遍认同和接受,这一方面体现了中国文化的强大生命力和延续性,而另一方面也显示了书法作为一种艺术,其自身的魅力和在中国文化中的地位,可以说,只要你处于中国文化的语境之中,就或多或少地会与书法有着这样或那样的联系。20世纪80年代以后,随着民族文化的全面复兴,书法也得到了迅猛地发展。同时,由于现代书法展览机制的形成和发展、专业报刊的创办以及网络技术的发展,都让我们有更多的可能和机会认识、理解和欣赏书法,而现代社会的文化机制也使得更多人有机会参与到书法艺术活动中来,书法也逐步由传统的精英文化模式走向了社会和大众。

一、什么是书法艺术

书法对于中国人来说并不陌生,但如果要问什么是书法?可能并不是所有人都能回答的,有人说:“书法就是写字”;或是“用毛笔写字”;或言“书法就是写字的方法”;这些回答虽然能从某个方面说出他们对书法艺术的一些直观感受,但却也反映出许多人对书法并不是十分了解;而另一方面,虽然书法对于中国人来说,不仅仅只是作为一门纯粹的艺术形式而存在,同时,由于它和作为中国文化传承和语言交流的媒介——汉字,有着不可分割的联系,加之对文字的审美一直是中国优良的文化传统,因此,即使是一个不十分关注书法艺术的人,也会对文字之美,有着近乎天生的亲善;但是,由于时代的发展,书法艺术的逐步纯化,使得其越来越相对独立于日常书写,对于当代人来说,即使是具有一定的中国传统文化修养,也往往对书法知之甚少,甚至面对一幅具体的书法作品而不知如何进行欣赏。从这一意义上说,书法对于我们许多人来讲,是既熟悉而又陌生的。

那么,什么是书法呢?

应该说,书法固然不能脱离汉字的书写,但书法又不能等同写字,因为并不是所有人书写的汉字都能叫书法,

当然,更不是所有会写汉字的人都是书法家。这是因为,书法并不仅仅是一般简单的写字,它是书法家以审美为目的、以汉字为基础的一种艺术创造。也就是说,书法的意义并不是书写,书写是用汉字的字义本身所承载的语意,来表达我们的思想和情感。书法是以审美作为其艺术的旨归,是一种艺术的创造。因此,书法首先是艺术。要回答书法和艺术的问题,首先就要知道什么是艺术,然后才能谈对书法艺术的理解。

(一) 什么是艺术

艺术是人类社会发展到一定时期的产物,可以说现代社会中的每一个人都或多或少地和艺术有着这样和那样的联系,都能在生活中感受到艺术的存在,当然像欣赏书法、绘画、雕塑;观看戏剧、电影、舞蹈;聆听音乐等更是显而易见的艺术活动。而艺术的目的则是让人能得到审美的享受和心灵的愉悦。

艺术作为人类精神的需求,其意义和价值是不言而喻的。人是有思想和情感的,因而也就不仅有满足生存的物质需求,同时也要满足精神和情感的需求。

艺术活动作为人类生活的一个有机组成部分,是能够让我们感知到的客观存在,没有人会否定艺术的存在,但如果我们追问“艺术是什么?”这一问题,并想得到一个最终的令人满意的答案,却几乎是不可能的,因为我们不可能找到一个所谓的标准答案,来涵盖所有的艺术。因此,早在20世纪70年代这一问题作为传统的形而上学的命题,就已遭到人们的质疑。因此,有人甚至认为“艺术”是无法下确切的定义的,因为艺术自身究竟是何物,并不是可以说清楚的。在这里我们无意纠缠于这一问题的本身,虽然关于艺术的答案有许多种,人们对艺术的看法也千差万别,但是作为我们现代意义上的艺术,其虽然是开放性的,无法用一个封闭的概念来界定,但也并不意味着艺术与非艺术之间是没有区别的、也是不能认识和没有其自身特质的。因为,至少在我们看来:首先艺术是属于一种精神现象而不是物质现象,是社会现象而不是自然现象;其次艺术都是一种主体性活动,不论是从创作还是从欣赏来看;再次艺术都与人的情感有关;另外所有的艺术都有自己的艺术语言和形式。

而就艺术的目的来看,我们知道“艺术的目的并不是

实用，乃是在纯洁的精神的快乐”（宗白华《宗白华全集》）。它是作用于人们的心灵的，是以审美为旨归的；而就艺术的创作而言，则是艺术家借助一定的物质材料，运用艺术语言和形式来表达自己的艺术理想和情感；而艺术的欣赏则是指受者通过对作品的主动性接受，从而达到心灵的愉悦、情感的享受。应该说，这几点都是“艺术”所具有的本身的属性。

作为艺术的一种——书法，虽然有其作为书法自身的特质，但也依然有着作为艺术的共性特征，特别是在书法作为一门纯艺术形式而独立于实用书写的今天，它是作为一种艺术形式而被人们认同的。

（二）作为艺术的书法

如果说书法艺术有什么最根本的艺术特质，那么，以汉字作为载体来进行艺术创造是它本质的特征，从这一意义上说，书法也就是汉字的艺术，而书法创作在一定程度上就是用特定的工具和材料，按照一定的艺术规范书写汉字；而另一方面，由于书法作为一门较为特别的艺术，即使是在完全自觉以后（一般认为中国书法是在汉代步入自觉的），也常常没有或少有独立的艺术作品存在方式，往往是栖身于实用之中，加之书写工具——毛笔也不像今天这样几乎从日常书写中脱离出来。这就很容易导致人们把写汉字特别是用毛笔写汉字与书法混为一谈。其实，作为艺术的书法和日常书写是不能等同的。

首先，书法作为艺术是以审美为目的，而日常书写则是利用文字作为语言的书面形式，借助文字留存、交流信息的；其次，汉字在日常书写活动中是作为一种信息载体，而在书法艺术中则是作为艺术创作的素材；我们知道，汉字有“形、音、义”这三要素，如果说日常书写所注重的是字形的准确以达到表达意义的准确，那么，书法艺术更关注的则是在汉字字形基础上的艺术创造。比如文学和书法都需要借助文字，但作为一个文学家，他所关注的是字义，所塑造的则是语言形象——即通过语义来塑造形象，表达作者的情感和思想；而书法家在创作中更注重的则是字形，他是通过对字形的有度变形加工以及字形之间的组合来进行艺术表现的，当然汉字的字义在书法艺术活动中并不是毫无作用的。虽然，在以毛笔作为主要书写工具的中国传统社会，由于书法艺术的较为独特的生存方式——常常栖息在实用之中，使得我们所看到的大部分古代书法作品并不像我们今天一样，有着独立的艺术形式，而我们在面对古代留存的书迹时，又往往难以指实哪一件该属书法，哪一件不是，甚至有时也不能完全以法度、规范和技法来衡量。况且，书法艺术本身就是从文字的书写中演生出来的一门艺术形式。虽然，要精确地划分书写和书法几乎是不可能的，但无论怎么说，书法作为艺

术，是以审美为目的的，而真正意义上的书法创作则是以书法艺术的规范和标准进行艺术创造。这也是判断书法和书写的主要标准。

鲁迅先生在《汉文学史纲要》中尝言：“今之文字，形声转多，而察其缔构，什九以象形为本柢。故其所含，遂具三美，意美以感心，一也，音美以感耳，二也，形美以感目，三也。”而具有“感目”之形美的汉字是书法艺术赖以生成的必要条件。文字是语言的书面形式，音和义是文字不可或缺的要素。虽然从文字的起源来看，几乎所有的原始文字都离不开象形，但汉字却没有像其他文字那样走拼音文字的道路。汉字与其他文字的不同，恰恰就在于在演进和发展的过程中始终没有丢弃“形”，而这一“形”除了使汉字具有察形见意的符号特点外，无疑也为人们提供了一个可供创造和进行视觉审美的可能性。正是基于此，我们说汉字是书法艺术得以产生的必要条件。

虽然说汉字是书法能成为艺术的必要条件，但这仅仅是基于汉字自身有“形”的一种可能性，而能从汉字书写中演变出书法这一艺术形式，则与中华民族崇尚美的天性和对文字字形的“好”、“坏”异常的重视与敏感分不开，而书法艺术能有如此的魅力和特色，则与我们的祖先所发明的特有的书写工具和材质不无关系，因为离开了得以构化成形而诉诸人们感觉的这些物质材料或物质手段，这一书法艺术作品构成的本性基础，书法艺术也不可能成为现实存在。而其后不论是毛笔、墨，还是纸质的改良，实际上都不仅考虑到了易于书写的实用目的，同时也力图把字写得更加具有艺术性，工具和材料的发明和改良在一定程度上也造就了我们的书法，毛笔“惟笔软则奇怪生焉”的特性、墨与水调和而呈现的“五色”以及不同纸质所渲染出的各具形质的点画效果，皆为书法艺术得以生成和发展提供了物质性的保证。

应当承认，在汉字“形、音、义”三要素中，书法艺术与汉字“形”的关系最为密切。从某种意义上说，书法创作就是建立在汉字字形基础上的“形”的加工和再创造，并通过字与字之间的空间和位置关系的处理，来表达创作主体的艺术匠心。但应当注意的是，书法创作虽然从过程和手段来看，是一种“形”的构造，但绝不等同抽象画，因为书法艺术的最小的“形”的单位是汉字，而不像抽象画是色彩、线条和块面，因此，将书法界定为“线条的艺术”显然是不妥的。仅仅由有表现力的线条和有意味的空间是不能构成书法作品的。因为线条、块面、对空间的分割即使再有意味，也只是抽象画的审美元素，如果脱离了汉字本身，他们将不具有任何的书法意义。另外，欣赏书法与抽象绘画，在审美态度和审美方式上也是不同的。如果我们用毛笔在纸上画一个“人”字形，我们告诉观赏者这是一幅抽象绘画，可能他马上就会感觉到两根斜线对空间的分割，但如果我们告诉他这是一幅书法作品，

那么，不用怀疑，他立刻会回答这是一幅由“撇”和“捺”这两个笔画构成的“人”字。而由此产生的不同审美态度所形成的不同审美方式，也会带来迥然不同的审美结果。如果我们承认书法的载体是文字，那么所对应的最小视觉单位应该是构成汉字的笔画，而不是线条。也正因为如此，书法作为以汉字为载体的艺术，是不能以纯粹抽象绘画的视角去观照的。

从书法欣赏的角度来看，书法也不同于抽象艺术。欣赏书法作品不可能只关注具有形式意味的笔画、空间和构成，而对其中的文字及其组合所承载的字义和文意视而不见。很显然，在书法艺术中，汉字是身兼两职的：一方面作为字义的信息载体，而另一方面也是构成书法视觉形象的单位。因此，只要处于汉字文化语境之中，对于书法作品的欣赏就不可能也不应该只关注这幅作品的视觉形象——笔画、空间和构成；而不在意文字及其组合所承载的字义和文意。虽然，我们不能说书法作品的内容即是文字内容，也不能说文字所表达的文学情感性等同于书法的情感性，但也绝不能割裂两者的关系，随便找几个汉字，通过笔画来构筑空间，以求得“有意味的形式”而以抽象视觉艺术审视，至少，这已经不是传统意义上的书法了。其实，不论是书法创作还是书法欣赏，都离不开汉字字义和语义所负载的情感，而书法艺术意象恰恰是视觉形象和语言形象两者的相得益彰。这既是书法艺术不能脱离汉字的所在，也是有别于抽象画的原因。

因此，如果一定要给书法下一个定义的话，那么，我们认为：书法是以汉字为载体，从日用书写中演进而来的一种艺术形式，它以汉字的字形为基础，通过对汉字字形的艺术化加工，按照审美的原则来塑造视觉艺术形象。

二、书法艺术的艺术语言

（一）书法艺术的艺术语言

那么，什么是书法艺术的艺术语言呢？

书法艺术的艺术语言自然是书法艺术自身产生和发展的产物。一方面，作为书法艺术的独特语言，它为书法家的创作提供了媒介，使得书法家的审美理想和情性得以表达；而另一方面，审美者通过对书法艺术语言的把握，得以解读书法作品，从而得到心灵的愉悦和情感的共鸣。

书法是汉字的艺术，书法创作从某种意义上说，就是建立在汉字字形基础上的再创造，因此，书法作品的最小构成单位是一个个的汉字，而每一种书体的汉字，又是由特定形态的笔画组成。而字与字的组合，就构成了章法。因而书法艺术就是以笔画按照汉字的基本形体进行造型，并通过字与字之间的位置、比例关系来塑造视觉艺术形

象。而笔法、字法、章法则则是书法艺术的造型手段。书法家正是通过用笔、结字、章法布局的变化，创作出风格各异的书法艺术作品。因此，不论是欣赏还是创作，皆必须从笔法、字法、章法入手。

1. 笔法

笔法从广义上说，就是书法用笔的方法和法则。而具体的笔法则与书体和书法风格相对应的。比如说，楷书有楷书的笔画规则、隶书有隶书的笔画特点，其他像篆书、行书、草书也在用笔上有着各自不同的书体要求。当然，即便是同一种书体，由于书法风格不同，在用笔上也会有自己的特点。比如，同为楷书，“颜（颜真卿）、柳（柳公权）、欧（欧阳询）、赵（赵孟頫）”这四大家的笔画形态就不尽相同。



颜真卿 李玄靖碑



赵孟頫 杭州福神观记



欧阳询 九成宫醴泉铭



柳公权 神策军碑

2. 字法

所谓字法是指字形的结构原则,即笔画的组合、比例和位置关系,一方面,构形要尊重汉字原有的结构,而另一方面,书法家又能在不破坏汉字本来字形的基础上,根据书法艺术美的原则进行再创造,因此,不同的书家也会在字形结构上打上自己风格的烙印。

3. 章法

章法是指一幅书法作品的外在形式,以及作品中字与字、行与行之间的组合关系和位置关系。章法的形成既有书法艺术的历史惯例,也和书法家所追求的艺术表现力有关。比如在书写汉碑隶书时,通常就会采用字距大而行距小的章法,这就是一个约定俗成的艺术惯例。而董其昌行书的疏朗、王铎行书的茂密则体现了他们不同的艺术追求。

就用笔而言,由于笔画除了形以外,还有一个质的问题,需要通过水与墨的交融、书写速度、力度等变化,使笔画产生丰富的质感,这又要涉及到通常所讲的“墨法”。而书法作品所呈现出的不同的笔画形式感,正是由于形与质的变化而带来的;而在结字中,则可通过体势的收放、重心的高低、结构的疏密、点画的顾盼、黑白的对比等使字形变得丰富;而章法则是通过字与字之间的位置比例关系,让我们感受到不同的视觉形式。书法家正是通过这些艺术语言的运用,创造出各具特色、千姿百态的艺术作品。

(二) 笔法在书法艺术中的核心地位

当然,作为造型艺术的书法,除了具有其自身的特质外,它的形式美的构造及其审美特征还是符合和体现着造型艺术的一般规律的。

如果仅仅用视觉艺术的眼光来审视,我们不否认,许多优秀书法作品文字的结构和用笔,也是具有独立的审美意义和价值,但却不能因此就将书法审美等同于抽象画的审美。书法作为一门独立的艺术形式,决定了它不同于纯粹的抽象造型艺术,因为,书法美并不完全等同于形式美,书法美的前提,首先是应该属于书法的。如果不符合书法艺术的规范,那么,尽管它们可能不乏审美意味和独立的审美价值,但对书法艺术而言毫无意义,并不能构成书法艺术的美。因此也就不能仅仅将书法艺术视为“线条的艺术”。因为即使我们避开文字所表达的语义不论,笔画作为汉字形体的建构材料,也是具有一定的规范,所谓“横要像横,竖要像竖”,而每一种字体或书体的用笔,又有着各自不同的形态特征。不用说作为规范字的各体正书,就是行书乃至狂草的用笔,也不能完全随心所欲到信手涂抹,或完全按照所谓“有意味的形式”去创造,因为,

一旦失去了这些用笔特征,那不仅会使得书体不成立,甚至会使得“字将不字”,也就更谈不上以汉字为基础的书法艺术了。因此,书法艺术的创作必须是建立在汉字基础上的创造,而不能仅仅一味根据美的法则去随心所欲。

另一方面,从这些笔画形态特征的形成来看,它们都是在长期的书写过程中形成的,不仅与人们的审美追求有关,同时也与我们书写的习惯,特别是书写的有序性即笔顺有关。作为文字书写,行笔是要讲究一定方向顺序的,这也是和作抽象画另一个不同的所在。因此,有人认为书法艺术首先要有“书写性”,因为不论是从汉字自身的特点来看,还是从书法艺术发展来看,“书写性”都蕴涵在书法艺术的审美之中,而所谓的“书写性”在书法艺术中的体现就是用笔和笔法,没有了笔法就没有了汉字的字体和书体,也就更谈不上书法艺术,正是基于这样的原因,我们说笔法在书法艺术中具有核心地位。

三、书法艺术作品美的构成

书法艺术作品美主要体现在哪几个方面呢?作为一个建立在以汉文字为审美基础的艺术,书法艺术作品美主要包括以下四个方面:

1. 汉字“感目”之形美

书法艺术是以汉字作为造型基础来进行艺术创作的,因此,有人说书法艺术在一定程度上是一种“二度创造”。汉字本身就具有“感目”的形美,虽然,书法艺术的创作是建立在汉字自身合理性基础上的美的再创造,但汉字作为书法艺术的原材料,其自身的美则是作品美的基础和保证,因而,不管书法家的“二度创造力”有多强,只要不脱离汉字,作品之美就始终离不开对文字形体自身的依附,所以汉字“感目”的形美是构成书法艺术美的一个重要组成部分。

从汉字的发生和发展来看,汉字字体的形成和发展,皆体现着中国人的智慧和追求。

首先,从汉字的起源来看,汉字是我们先民智慧的创造。汉字起源于象形,它是人们根据所认知的自然物象,通过简化、概括而抽象出来的语言符号。许慎在《说文解字·序》有这样的描述:

古者庖牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作《易》八卦,以垂宪象。及神农氏结绳为治,而统其事。庶业其繁,饰伪萌生。黄帝之史仓颉,见鸟兽蹄远之迹,知分理之可相别异也,初造书契。

可见,文字的产生首先是通过“仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物”

依类象形而抽象出来的。因此，在汉字的字形里就保留了诸多的自然物象的生动性和丰富性。虽然，汉字在隶变以后，由象形意味很浓的古文字变为了符号性更强的今文字，但汉字的演进始终没有走拼音化的道路，一直没有脱离字形，而是在古文字的基础上进一步简化和符号化，在一定意义上就是对字形的进一步抽象化，因此这种自然物象的生动性和丰富性也就不会在汉字字形中完全丧失。

其次，不论是文字的发生阶段的简化、概括和抽象，还是在字体演进的过程中，中国文字的发展始终是以实用为宗旨，同时也兼顾了中国人对文字的审美心理，体现了人们对美的追求，而在对文字美的追求中，既有早期的无意识、自发的对汉字美的探索，同时更与历代书法家对文字改造、定型的创造不无关系。在满足文字实用的同时，将汉字有意识地进行艺术化，则体现了中华民族对汉字美的自觉追求。因此，我们可以说，汉字的每一种书体，不论是在笔画形态上，还是在结构形式上，皆不同程度地展示了我们民族的智慧和审美理想。

因此，书法作品之美首先就体现在汉字“感目”的形美。

2. 情思表现之美

书法艺术虽然是汉字的艺术，书法创作也只是在汉字字形基础上的美的再创造，但书法艺术作品的创造并不仅仅是一个汉字本身“感目”形美的拷贝或再现，否则，书法也不会成为艺术。艺术的创作过程是艺术家心灵的一个物化过程，而书法艺术的创作，实际上就是书法家将自己的情感、意绪、审美理想，运用书法艺术的形式，进行物质化的过程。所谓“性情达于形质，形质本于性情”，言明了艺术形式与情感的关系，诚如包世臣所言：“书道妙在性情，能在形质，然性情得于心而难名，形质当于目而有据，故拟与察皆形质中事也。”

韩愈在《送高闲上人序》中是这样描述草书家张旭的：

“往时张旭善草书，不治他技，喜怒、窘穷、忧悲、愉快、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之华实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地万物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪。”

“喜怒、窘穷、愉快、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。……可喜可愕，一寓于书”。由此，我们不难看出，书法艺术创作实际上就是书法家通过书法艺术“达其性情，形其哀乐”。因此，书法作品之中无不包含着书法家的情感、意绪和审美理想。

但艺术家的情感、意绪和审美理想本身却不是艺术，

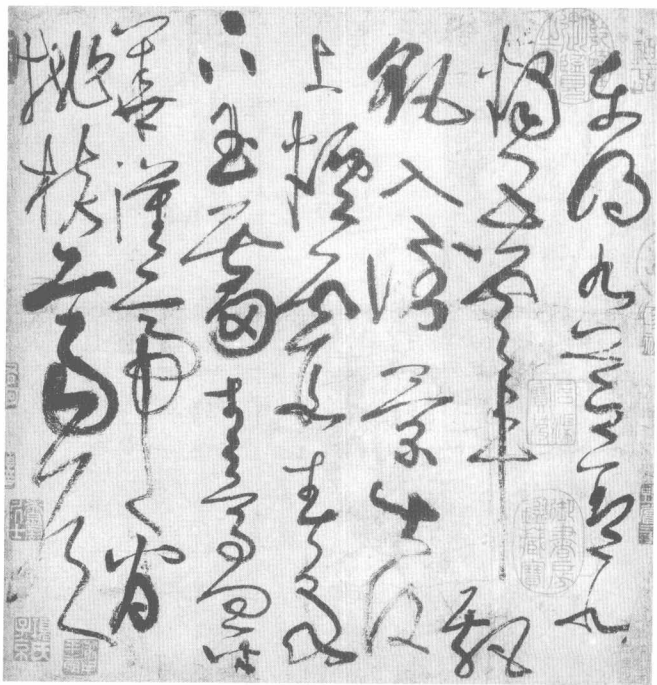
还需要有一个物质化的过程，也就是说，需要运用一定的物质载体，才能将之表现出来，这就涉及到一个如何利用书法艺术的形式和技巧进行艺术传达的问题。

3. 形式技巧之美

技巧是书法创作的必要条件，它不仅是书法家自由、自觉的本质力量的一种外化或对象化，而且直接显示着创作主体的艺术水平的高低和艺术创造能力的大小，对书法作品有着至关重要的作用。

其一，技巧是书家情感、意绪和审美理想得以物化成形的保证。苏轼尝言：“有道而无艺，则物虽形于心，不形于手。”也就是说，如果缺乏技艺，即使胸有成竹，也只能是成竹在胸，而不能将之转化为手中之竹。而作为一个书法家的必要条件就必须具有一定的艺术技巧。

其二，形式技巧本身也是艺术作品美的构成成分之一。它不仅能够作为传达书法家情思的手段，同时自身也具有审美价值。但是艺术创作又不能一味地玩技巧，不可将形式技巧本身就看成是书法的全部，因为技巧美、形式美并不完全等同于艺术美，而形式美自身也不能构成完整的艺术作品。说到底，笔墨技巧只不过是作者“拟容显心，索物托情”的手段而已，也就是说，技巧只是为了更好地表达情感，而形不过是神的载体。因而，在中国传统文化中一直把审美的最高境界描述为“遗貌取神”、“得意忘形”。但辩证地看，“形”和“意”实际上是“皮”和“毛”的关系，“皮之不存，毛将焉附？”因此，也不可否定形式自身的独立审美价值。



张旭 古诗四帖

书法概论思考题

一、

1. 书法与日常书写的汉字为什么不可完全等同?
2. 为什么说书法不能界定为“线条的艺术”? 抽象绘画与书法有什么不同?
3. 什么是书法艺术?

二、

1. 书法艺术的艺术语言主要有哪些?
2. 为什么说笔法在书法艺术中处于核心地位?

三、

1. 书法艺术作品美主要体现在哪几个方面?
2. 为什么说技巧是书法创作的重要保证? 书法美能等同于技巧美吗?

第二章 技法篇

一、总论

技法的学习不同于知识的学习,它不仅仅只是一个知识的接受和内化,更主要的是要能形成和发展相应的能力。也就是说,书法艺术的学习光靠一味的讲解和分析是不够的,而作为学习者即使理解了技法的特点和要领,也不就是掌握了技法本身,它需要通过大量的练习,将对技法的理性理解逐步转化为能力,不断纠错,并形成正确的习惯来获得。因此,对于书法的教学而言,有时候需要言传,而有时候则更需要身教;而学习技法则不能只停留在理解的层面,要主动把对技法的理解运用到书法的实践中,用理解来指导练习,通过练习,将错误的动作习惯纠正后可以加深理解,而加深的理解又可使练习提高到新的水平,如此反复,技法的学习和提高正是在这样的过程中逐步展开的。

学习书法之所以强调练习在技法学习中的重要性,还因为作为技法,有许多十分精微和感性的东西是不易甚至是不能言说的,是属于只可意会不可言传,只有通过自身的感悟和来自实践的真实感受才能体会到的。因此,不通过大量的练习,书法的技法是不可能真正掌握的。

那么,如何进行书法的技法学习呢?

首先,要根据书法艺术自身的特点,选择和运用正确的方法;其次,要有较为明确的解决问题的目的性;再次,要注意阶段性训练的衔接和发展,使训练步骤符合总体规划,使阶段性目标与总体目标相吻合,使书法技法的学习具有阶段性和可持续发展性。

书法作为汉字的艺术,我们首先要理解其技法发展的时序和内部逻辑,弄清楚各种字体和书体之间技法的特点和联系,再遵循技法的学习规律,由易至难,由点及面,循序渐进,融会贯通,不断深入。这里面既涉及到一个技法的基础和提高的问题,也涉及到一个技法的熟练和拓展的问题。

(一) 技法学习的阶段性与总体性

1. 总体目标与阶段性目标的设立

书法技法学习作为一个长期的学习过程,自然不能漫无目的,或者完全随心所欲,否则将不会有太大的成效。如果我们把这一学习过程视为是一个浩大的工程,那么,

就必然要有一个整体的规划和目标,但我们在设立这个目标的时候,既不能好高骛远,不切实际,也不能偏于一隅缺乏系统性,或满足于现状没有更高的追求。一般来说学习的目标既要有长远性的,也要有阶段性的,而且两者还应该是相互统一的。每一个阶段性目标的实现,其实都应该是长远目标的一部分,是我们进一步发展的基础。比如我们制订一个长期书法学习的计划,那么,从什么书体入手,选择什么样的字帖,希望通过这一阶段的学习,达到什么样的效果,下一步怎么衔接和进一步发展,最终想达到什么样的目标……都应该做到心中有数,而不能毫无系统和计划。因此,一个好的书法教师,往往会根据学生的实际,以及教学时间的长短和教学所要达到的目标,制订出切实可行的教学计划和方案。当然计划和目标只能是一个大致的纲要,在实施的过程中,肯定要根据学习的实际情况以及出现的问题来进行调整,但无论怎么说,学习目标的设立和对学习过程的规划都是必要的。

2. 总体规划与训练步骤

良好的教学效果,不仅取决于教学方法,同时也取决于学习进程的安排以及与之相匹配的教学内容的选择。一个好的学习方案,应该说在达到教学目标的进程中,每一个步骤都能体现理念和想法。

在我们看来,如果要对书法艺术进行一次系统的训练,实现教学目标进程中的每一个步骤都至关重要,都有一定的目的性和方法。我们知道,书法有真、草、隶、篆、行五体,从什么书体入手呢?又怎么延续下去呢?我们根据对书法艺术的认识和多年的专业教学经验,把书法的系统学习分为了五个阶段,其顺序是:篆、隶、楷、行、草,而每一种字体又根据用笔和结构形态分为若干书体,由点及面,逐步展开和深入。

3. 阶段性训练的衔接

每一个阶段性的学习,虽然是整个学习计划的一部分,但基本上也具有相当的独立性,比如不同字体在用笔、结构和章法上虽然不是毫无关联,但毕竟都有各自的特质,因此,如何衔接,使书法学习顺利地从一个阶段转换到下一个阶段,而不出现障碍,也有一个方法和策略问题,在我们看来,选择范本尤为重要,因此,我们在五个阶段的学习中,都有较为详细的规定,而且通过多年的

教学实践证明，确实是行之有效的。

当然，我们不能说学习书法艺术只有一个有效的途径和方法，但至少按照我们的方法和步骤学习书法，不失为一条有效的途径。

（二）技法学习的方法

1. 范本的选择

学习书法，范本的选择十分重要，选择得好，不仅能够使人在学习书法技法时少走弯路，而且也能够便于今后技法的拓展与深入。选择范本要遵循以下几条原则：一是典范性。所谓典范性，首先是指所选择的碑帖要有一定的历史经典性，有公认的历史和艺术价值，具有一定的普遍意义和代表性；其次，要有一定的规范性，让人们在师法和学习中便于理解和把握。这类作品即古人所谓的“法书”。而对于那些审美追求较为偏颇，个性风格比较偏激，甚至带有明显个人习气的作品则不宜作为范本来学习，特别是对于初学者来说。二是针对性。针对性是指在学习过程中，要根据特定的学习阶段，为了解决特定的问题而对碑帖进行的有意识地选择。三是拓展性。选择具有拓展性的范本，不仅让我们的技法学习能做到承上启下，具有一定的连续性，而且在横向上也便于我们在技法上的扩展和融会贯通，举一反三。

2. 技能的训练——临摹

学习书法的最好方法即是临摹。虽然我们经常将临摹并称，但临是临、摹是摹。简单地说，临就是把字帖放在一边，照着字帖的样子写；而摹则是将字帖作为底本，进行描摹。古人云：摹帖易于得笔，临帖易于得势。其实不论是临还是摹，都是学习书法的好方法。有许多人比较轻视摹，认为那是比较低级的，其实摹帖有时候恰恰能事半功倍，能让我们更容易体察到一些细微的东西。

如何进行临帖呢？一句话，就是要尽可能地逼近原帖的样子，诚如古人所云，要“察之尚精，拟之贵似”。其实临帖不仅仅只是练技法，而应该是心、眼、手并用。只有心参悟得到，眼睛才能看到妙处，也只有看得到，才会写得出。因此，临帖要一看、二写、三比、四思。看是练眼；写是练手；把自己所写的和原帖进行比较，才能更加容易看到自己的差距和不足，有些人写完以后没有勘比的习惯是不好的；而所谓思，就是要通过“形”来参悟“法”，即一些规律性的东西，和“所以法”，即为为什么要如此的道理。只有真正做到了这四点，临帖才会事半功倍。

3. 技能的创造性运用——从临摹到创作

临摹是学习书法艺术最主要的途径，但临摹本身不是

目的，临摹是为了学习书法，掌握技能，最终为创作服务。那么，如何能做到学以致用，将所学转化为所用呢？又有哪些有效的途径，能使我们顺利地由临摹走向创作呢？

首先要善于学习。临帖就是与古人对话，临帖的过程实际上就是一个向古人讨教“法”和技巧的过程。而所谓的“法”，就是在书法创作中所必须遵守的一些规律性的东西，因此，不管是用笔、结字，还是在章法的处理上，不仅要看到古人作品中的“形”，更要善于总结和思考古人的“意”，从众多的现象中寻绎出规律性的东西，而只有得到了这些规律性的东西，才能在创作中依据“法”去创造。

其次要在创作中敢于运用和试错。艺术创作能力的提高并不是一蹴而就的事，我们对古人书法的理解也不会一下子就很正确和深入，但我们要敢于运用所学去创造，事实上，艺术创作能力的提高过程，实际上就是一个不断试错和不断纠错的过程，因此不要怕创作能力不够，或对古人的理解不深入，就怯于创作和运用所学，而要大胆地在创作中运用所学，创作能力正是在创作中培养出来的。

（三）书法艺术的工具与材质

“文房四宝”是指古代中国文人书房里必备的四样文具，它包括笔、墨、纸、砚，这也是中国书法艺术所必需的基本工具。从某种意义上说，正是由于中国人发明了毛笔、纸和墨，中国书法艺术才会演变成后来的样子。中国书法艺术所强调的笔法、墨法是以毛笔、纸和墨作为物质前提和保证的，因此，要想学习书法艺术，首先就要对这些主要工具以及它们的性能有所了解。

1. 笔

笔是中国毛笔的简称，它的发明时代很早，根据考古所发掘的材料来看，其最早可以追溯到6000多年以前的仰韶文化时期。当然，在漫长的历史发展中，毛笔的制作方式和形制也经历了许多变化，以满足人们的书写和绘画的需要。毛笔发展到今天，可以说是种类繁多、形制各异。应该说明的一点，毛笔式样的改良和增多，是以满足人们不同的用途为旨归的，因而，我们在挑选毛笔的时候，就必须要对各种形制的毛笔性能有所了解，选择最佳的工具，才会达到最好的艺术效果，所谓“工欲善其事，必先利其器”。那么，毛笔究竟有哪些种类和形制呢？

毛笔最关键的部分是笔头。传统的制笔工艺，笔头一般是用禽兽的毛发制成的。一般来说，根据制作笔毫材料的软硬程度，可将毛笔分为硬毫、软毫和兼毫。软毫和硬毫不难理解，就是指笔毫的质地相对的软硬程度。我们常见的硬毫笔一般有：紫毫（山兔毛）、狼毫（黄鼠狼毛）、鼠须、猪鬃等；软毫常见的有：羊毫（山羊毛）、

鸡毫等。而兼毫则是指用软毫和硬毫混合起来制作的毛笔，软、硬毫兼而有之，故谓之兼毫。常见的兼毫笔有：紫羊毫（山兔毛和羊毛），根据成分的多少，又分为七紫三羊、五紫五羊、三紫七羊等，此外还有狼羊毫笔（黄鼠狼毛和羊毛）。

羊毫笔是最常见的软毫笔，其因材料易得，所以价格便宜，而且还有耐用、蓄墨较多的优点。由于柔软，因而在书写中能表现出较为有特色的、丰富的笔墨形态，比较适合写大字和对笔墨效果有特殊要求的书写者使用。羊毫笔正因为软，故一般的初学者往往不容易驾驭。硬毫笔相对来说弹性要强些。兼毫笔则介于两者之间，一般而言，比较适合写小一些和精致一些的字，但由于材料的原因，价格高、锋颖易秃，使用时间不长则是它的弱点。

按形制和大小来分，根据所写字的大小，一般可将毛笔分为小楷、中楷、大楷；按锋颖的长短，又有长锋、中锋、短锋之分；在形制上还有提笔、斗笔、抓笔等。

选用什么样的毛笔，应该根据各人的不同情况而定。首先要根据字体和大小而定；其次又与不同人的生理条件和书写习惯有关；再次则与所追求的笔墨艺术效果有关。有一种说法，认为能用越软的笔写字，书法功力就越深，其实是没有道理的。从历史上看，羊毫笔的盛行是清代以后的事，晋、唐、宋、元的书家所用的几乎很少有羊毫，但并没有人因为工具就贬低他们的艺术能力。因为艺术能力的高低并不取决于工具，工具是为人服务的，只要能得心应手，能达到表现艺术效果的目的，就是最佳的选择。

那么，怎样挑选一支好的毛笔呢？古人云：笔有“四德”，即尖、圆、齐、健。也就是说一支好的毛笔应该达到这四个要求。挑选毛笔首先应当选择适当的大小和种类。其次则要看笔尖，对于中小号的毛笔，一般来说笔尖要尖，特别是写小字的笔，对笔尖的要求更高。还要看笔毫是否圆顺、形制是否规范、散开后笔毫是否齐平等。如果写某种书体，感觉到某种毛笔特别好用，不妨多买一些，频繁地更换不同种类的毛笔并不好，因为那样将不利于掌握笔的特性。

2. 墨

墨，根据所制造的原料和工艺的不同，一般可分为松烟、油烟和选烟三种。唐代以后，以安徽徽州所产的墨最为著名，俗称“徽墨”。古代的墨通常是指墨锭，它在使用时需要加水在砚台上研磨。现在，墨锭还有人在用，但为了方便省时，使用最多的是用炭黑制作的墨汁。像北京产的“一得阁”、上海产的“曹素功”以及安徽产的“胡开文”等品牌，都是质量不错的书画专用墨汁。我们在学习书法时一般用墨汁就可以了，有些墨汁较浓，使用时加适量的水即可。

3. 纸

纸的种类很多，但作为中国书画用纸，目前用得最多的是宣纸，宣纸因原产于安徽宣州泾县而得名。宣纸的种类很多，按造纸的原料分，有特净、净皮、棉料等，按纸性分，又有生纸、半生半熟、熟纸之别，简单地说，就是纸性越生，就越渗化，而墨汁在熟纸上则不易化开，由于生宣有渗化的效果，能很好地表现水墨的层次和墨色，因此在作品中追求墨色变化的书法家喜欢用生宣。一般而言，写小楷和精工一类的小行书不能选用纸性太生的宣纸。

宣纸作为书画用纸，确实有它性能上的优势，但作为书法用纸，也不要对宣纸过分地迷信，其实自古以来，除宣纸以外，毛边纸、元书纸也是书法艺术的常用纸，这两种纸纸性偏熟，也很适合书法，且价格便宜，应该说是学习书法的常用纸。需要说明的是，书法作品不一定非要写在宣纸上不可，也不是只有宣纸才能创作出好的书法作品。

除纸之外，其他常用的书写材料还有绢、帛等。

4. 砚

砚台既可研磨墨锭又是盛墨的容器，因而，好的砚台既要细腻、温润，又要能下墨，最为出名的是广东的端砚、安徽的歙砚、山东的鲁砚、甘肃的洮砚，合称“四大名砚”。古人写字一般都要磨墨，所以对砚台要求较高，后来由于瓶装墨汁的研发成功，现在我们写字一般用墨汁为多，所以对于普通的书法学习者来说，如果不研墨写字，对砚台没有必要太讲究，简单一点，用一个瓷碗、瓷盘也是可以的，只要能盛墨汁、能舔毛笔就行了。当然，在书法创作中，若对墨的成色有特定的要求，需要研墨，那就需要一个好一些的砚台了。

除了“文房四宝”以外，书法创作的辅助工具还有毛毡、笔架、字帖架、水洗等。

（四）写字的姿势与执笔的方法

1. 写字的姿势

写字的姿势分坐姿和站姿。写大字宜采用站立书写，以便于察看作品全局和毛笔的挥运，而写小字一般用坐姿，以便于观察细部，也便于精微地用笔。写字时，不论是坐姿还是站姿，都要能做到头正、脚平、身体端正。如果坐着写字，则不能伏在桌子上或扭曲身体，这样既不利于身体健康，也不便于书写。另外，写字时虽然要精神集中，但也不必正襟危坐，过分紧张，甚至屏住呼吸，而要放松、自然。

2. 执笔的方法

执笔的方法有很多种，有五指执笔法、三指执笔法、二指执笔法以及写大字的握笔法等。即便是运用同一种执

笔方法，不同的人有时也不尽相同。宋代大书法家苏东坡曾经说过“执笔无定法，要使虚而宽”，一个“虚”、一个“宽”道出了执笔的关键。什么是正确的执笔方法呢？正确的执笔方法既不是天定的，也不是神授的，它是无数人在漫长的书写实践中摸索和总结出来的。正确的执笔方法肯定是遵循两个原则：一是符合人的生理特性；二是便于用笔来书写。因此，对于执笔的方法不必过分地拘泥，只要你觉得书写顺手，又可以毫无困难地将字写好，就是正

确的执笔方法。一般对于初学者来说，最常用的，也是最好掌握的就是五指执笔法。

所谓五指执笔法就是用右手的五个手指来执笔，五指各尽其用，即古人所言的“擗、压、勾、格、抵”。五指执笔法的关键，其实就如苏东坡所讲的“虚、宽”二字，不能将笔执得过紧、过死，也不能将手指完全贴在手掌心，那样就不利于手指关节的活动。那种强调执笔一定要“竖腕”，或者是要将悬着的手臂过分抬高的说法是没有道理的。

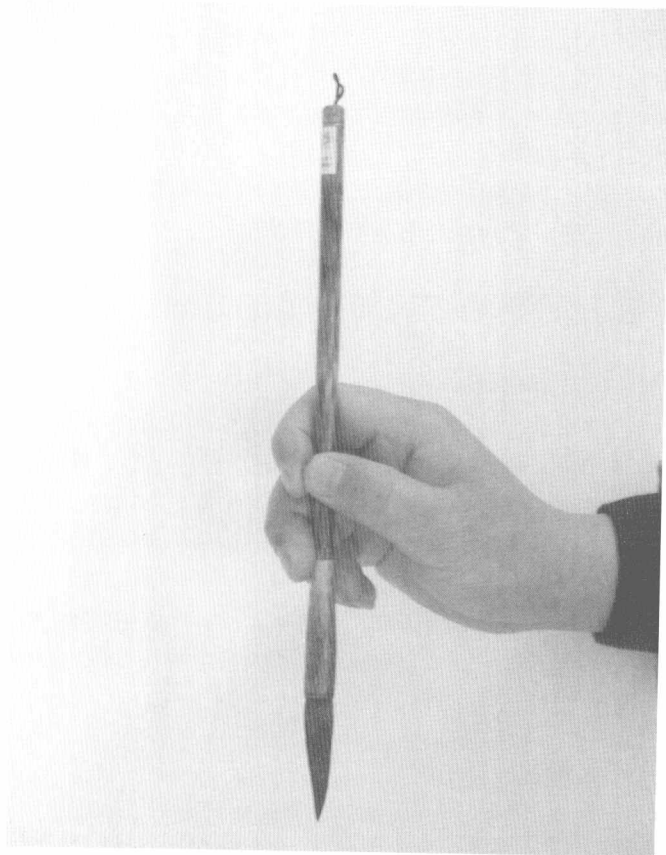
执笔究竟是要高还是低，其实是无定则的，要因人、因书写的书体和习惯而定，执笔高，运笔较灵动，但稳定性相对差一点，执笔低，虽然比较稳，但书写的幅度和笔的转换不及高执笔灵活。总之，一句话，只要你觉得书写轻松、自然，又能用毛笔来充分地表现艺术效果，就是正确的执笔方法。



坐姿



站姿



执笔

二、篆书

(一) 概论

简要地说,篆书包括大篆和小篆,其中大篆是相对于小篆而言的,这里的大小是指它们先后长幼关系的。大篆在广义上囊括了甲骨文、金文、石鼓文以及两周战国时期通行于六国的所有先秦文字。而小篆则是指秦统一六国后,在秦系文字的基础上,结合六国文字加以省改和整理,统一制定的官方标准的正体文字,故又称秦篆。

1. 大篆

大篆是一个总称,包含了秦以前的众多书体,后人根据文字所留存的材质以及书写方式将其命名。今择要简介。

(1) 甲骨文

由于现今所发现的殷商时期的文字绝大部分都存留在



甲骨文

龟甲、兽骨上,故而称其为甲骨文,若根据时代则名之为殷商文字,根据所书写的内容主要是和占卜有关,又称卜辞文字。

由于甲骨文尚属于早期文字,因而字形的象形意味比较浓,也不像后来的汉字那样规整,大小基本统一,同时又由于是镌刻在龟甲、兽骨上,因此文字的笔画瘦硬而多方折。而正是由于文字形体的多变,所以排列起来,就显得参差错落,自然而有天趣,在章法上一般是纵成行而横无列。

(2) 金文

金文是指铸刻在青铜器上的文字,两周和战国时期的文字大多数都留存在青铜器上,故谓之金文,因为这种文字在钟鼎上出现的最多,且乐器以“钟”为多,礼器以“鼎”为尊,故又称钟鼎文。

虽然相对于甲骨文,金文的时代稍后,但金文的象形程度有的还要高于甲骨文,这主要是由于金文一般是先刻在柔软的泥范上,再进行浇注,易于表现的缘故,因此早期的金文在字形结构上,比甲骨文还要多样和丰富。由于浇注青铜器的特殊工艺,使得金文的笔画圆润而流畅,且富有变化。文字结构从早期的形态多姿逐步走向了均一和规整,章法也逐步变得整齐和规范。

(3) 石鼓文

石鼓文,亦称“猎碣”或“雍邑刻石”,是我国现存最早的长篇石刻文字,它刻在十个鼓形的石碣上,内容是记叙游猎、行乐的四言诗。关于石鼓的书刻年代虽无定论,但为先秦遗物当为定论,石鼓文作为秦系文字的代表,较之六国文字,更多地承袭了周文字的传统,加之小篆



金文

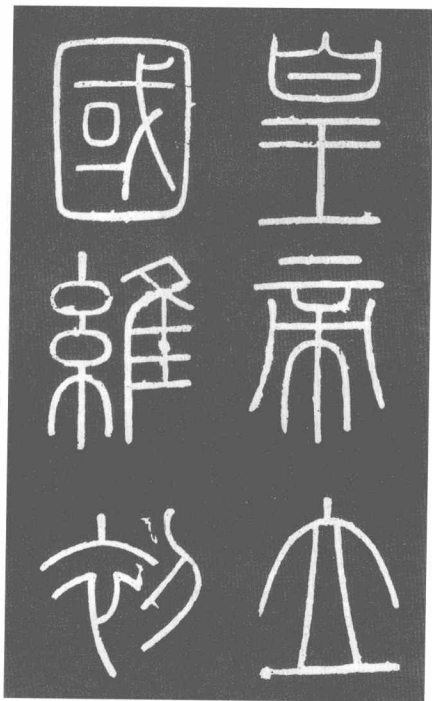


石鼓文

主要是在秦系文字的基础上厘定的,因此它既有同期金文的特点,又和后来的小篆十分地接近,所以学习大篆从石鼓文入手是比较好的。清代的吴昌硕是写石鼓文的代表性的书法家。

2. 小篆

小篆是秦始皇统一天下以后,实行“书同文”的产物,



李斯 峰山刻石

与大篆相比,小篆的形体结构明显地简化了,文字的符号性更强,其文字的笔画采用流畅、婉通的等粗线,所以又有人将小篆称为“玉箸篆”。小篆的结构对称均匀,结体规范,学习篆书从小篆开始,将有利于我们识篆和理解篆书。其代表书家有秦代的李斯、唐代的李阳冰,以及清代的邓石如、吴让之等。

(二) 学习步骤

学习书法从篆书入手,其理由十分简单,就书体来看,正体文字(正书)在用笔上要比行草书相对好掌握一些,首先是规律性比较强;其次,笔画相对独立,每一笔画的起止分明;再次,用笔的速度也相对较慢,且比较均衡。因此,对于没有书法基础的人来说,学习书法从正书开始,入手会容易些。而从汉字的发展来看,文字的演变实际上是在实用(追求迅疾和简便)和审美(力求书写美观),这两个合力作用下的发展,因此,就正体文字而言,由篆书——隶书——楷书的变化,事实上就是文字的结构越来越简化——为了实用;而用笔则越来越复杂——为了审美。有人说就笔法而言,小篆只有一法,隶书有两法(增加了波磔),而楷书若细分可能连八法都不止。因此,从笔法相对简单的篆书开始,对初学者来说是十分有利的。

那么,学习篆书应该从哪一种书体起步呢?由于篆书属于古文字,对于今天的人来说,本来就存在着一个难识的问题,因此选择今文字关系最为紧密的秦篆无疑会减少释读文字的难度,因此,有人主张从小篆开始,这虽然也

是一个不坏的选择,但由于小篆用笔劲挺,工稳细致,要求用笔要十分的沉稳,对于初学者也有不小的难度,所以我们选择和小篆有直接关系的秦系文字——石鼓文作为篆书学习的开始,这不仅减小了学习篆书的开始难度,同时也可在此基础上,下通小篆,旁通金文,有利于进一步的学习。因此,我们的学习步骤为:

石鼓文——小篆——金文——其他篆书

(三) 篆书的技法与训练

1. 工具与材料

石鼓文宜选用羊毫或兼毫毛笔,纸可用纸性半生或生纸;金文,用笔用纸同石鼓文;小篆宜选用长锋毛笔,以便于写出小篆瘦挺、婉通的笔画,纸可选用不太渗化的半生纸。

2. 选帖

石鼓文对于初学者来说,直接临写碑刻拓本不利于理解用笔。开始可选用吴昌硕《临石鼓文》,在此基础上再参照原碑刻拓本。金文一开始可选用较为规整的范本如《牆盘》、《虢季子白盘》等,然后再临习《毛公鼎》、《散氏盘》等。小篆选用唐·李阳冰《三坟记》、秦·李斯《峯山碑》为宜。

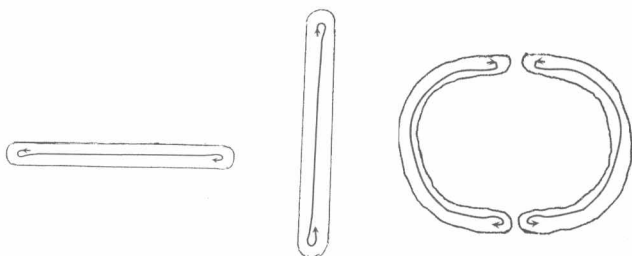
3. 书写的技法与训练

(1) 石鼓文与小篆

石鼓文与小篆,不论在用笔还是在结字的书写原则上,基本差别不大。用笔都是纯用中锋,直线要稳健,横平竖直;曲线要婉转、通畅。只不过铁线篆的用笔要更细挺、更精致一些;而结字的总体原则都是要讲究结构的对称均匀。

1) 用笔

用笔似乎并不复杂,但要做到用笔停匀、稳定,转角圆润流畅,笔画的交接处无迹可寻亦非易事。一个没有经过训练的人,写篆书的横画,很容易将它写得左低右高,不能做到水平。另外,笔画的组合和交接也是用笔的关键。



用笔