

书法研究

第三辑

略论古竹木简书书法

范祥雍

漫话书法的形象性

王学仲

行书十二题

范勍庵

书法教学方法初探

尉天池

书说

叶百丰

沙村印话

沙孟海



法 研 究

第 三 輯

上海書店出版社

书 法 研 究

第 三 辑

《书 法》编辑部编 上海书店出版社出版

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: 4

1980 年 3 月印刷

印数: 1—52,000

字数: 100,000

书号: 7172·131 定价: 0.38元

目 录

行书十二题.....	范初庵(1)
略论古竹木简书的书法.....	范祥雍(18)
述篆书.....	罗君惕(47)
沈尹默先生跋张廉卿草稿.....	李天马(56)
略谈运腕.....	朱守之(59)
漫话书法的形象性.....	王学仲(64)
书法教学方法初探.....	尉天池(71)
书说.....	叶百丰(80)
沙村印话(选刊).....	沙孟海(97)
潘天寿的篆刻.....	林乾良(106)
甘肃洮砚.....	黎 泉(110)
书法小辞典(论著部分).....	(112)

行书十二题

范初庵

史 略

书法爱好者是很少不写行书，或者不喜欢行书的。这是因为行书除了观赏意义以外，还有它广泛的实用意义。今天我们所看到的晋唐以来的问慰帖和稿牍之类的法书遗迹，很多就是属于这一范畴的。

相传后汉桓灵时的刘德升是行书的创始者，但是没有他遗留下来的书迹可供研究；又传钟繇的行押书写得极好，可惜钟的行押书，也没留下什么以供人们欣赏。

不过，在卫恒的《四体书势》里有这样一段话：“魏初有钟胡（昭）两家，为行书法，具学于刘德升，而钟氏小异，然亦各有其巧，今大行于世。”

根据史料，刘德升和钟胡两家都是颍川籍，在当时隶书已经十分成熟的条件下，钟繇胡昭由于乡土的社会关系，从刘学写行书是完全可能的。卫恒是晋人，与魏时代密迹，自己又是书家，他的话应该可以置信。所谓“今大行于世”实际上也是经过了一个多世纪的酝酿激荡，才涌现出来的大好局面。

的确，翻开书法史来看，所谓八王六郗，众卫诸庾，把有晋之世的行书艺术引向一个鼎盛时代，为后世行书的推行，奠定了广漠的基础。被前人誉为“天下行书第一”的兰亭楔序，也就成了这一历史时期的必然产物。难怪有人讲行书到王羲之、王献之父子的手里才最后完成。

体 制

一个国家或民族的文字，一般有印刷体和手写体两种，除了在书籍刊物上应用印刷体以外，人们日常生活中应用得最普遍也最方便的毕竟还是手写体，毫无疑问，我国文字的手写体，就是本文所要着重论述的行书。

行书是介乎正楷和草书之间的一种书体，在嬴秦的八体^①中没有它的地位，在新莽的六书^②里，也没有它的份儿，它完全是在生活实践中孕育起来的一个新兴品种，也正因为如此，所以它能拥有最广泛的群众基础。

小学高年级的学生，在书法方面除了老师所规定的大小楷作业之外，便开始对行书有兴趣了。在书法展览会里，如果你有兴趣做一番统计的话，可能也会发现参加的展品当中，以行书数量为最多，能吸引更多观众在作品面前仔细观摩的，也以行书为最。唐代的孙过庭曾提出“趋变适时，行书为要”的说法，看来也不是偶然的。

从行书本身来说，由于点画省略程度和使转运用习惯的差异，它又有真行与行草两种不同的称谓。张怀瓘论行书时也曾提到：“行书非草非真，离方遁圆，在乎季孟。兼真者谓之真行，兼草者谓之行草。”这是对行书体制的最好说明了。

① 秦书八体 见许慎《说文解字·序》：“自尔秦书有八体，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。”但亦有其它不同说法。

② 新莽六书 见许慎《说文解字·序》：“及亡新居摄，使大司空甄丰等校文书之部，自以为应制作，颇改定古文。时有六书：一曰古文，孔子壁中书也；二曰奇字，即古文而异者也；三曰篆书，即小篆，秦始皇帝使下杜人程邈所作也；四曰佐书，即秦隶书；五曰缪篆，所以摹印也；六曰鸟虫书；所以书幡信也。”

有人爱用“书画同源”这个词，国画中就有工笔、写意之分，能兼有二者之长的，叫做“兼工带写”。在行书里面有工整得近乎楷书的，也有流走得和草体无甚差别的，因此，我们认为书法中的行书，从艺术的角度来说，它和国画中的兼工带写，是非常近似的。

特 征

行书比楷书简括，比草书易识，这是人们所一致公认的。所以从前早就有人下过这样的定义：“其体务从简易，相间流行，故谓之行书。”如果再拿人来做比方，“楷如立，行如行，草如奔，”也是很恰当的。这就是行书在结构和造形方面的特征。

行书在用笔方面，也有它自己独特的地方，显而易见的是在字的点画之间，出现了许多牵丝，把在楷书中较少看到的或是蕴藏着的内在联系，尽情地加以发挥和表现了。所以《书诀》里在提到行书的特征时，就明确地告诉人们：“行笔而不停，著纸而不刻，轻转而重按，如水流云行，无少间断，永存乎生意”。

通过牵丝的媒介，从用笔技法上大大缩短了点画间的距离，有些地方，则干脆由使转来代替点画了。在这种情况下，虞世南唯恐人们过于忽略点画的作用，所以在他的《释行》里引了王羲之的话大声疾呼地要人们“每作点画，皆悬管掉之，令其锋开”，以求劲健。是否王羲之、虞世南对学写行书的人要求过苛了呢？不是！

“是点画处皆重，非点画处，偶相引带，其笔皆轻。”这几句话是后世的姜白石在草书用笔中所揭示的箴言，不消说，草书中的点画是早已被线条混化得很少痕迹了，尚且须要加重用笔，以示区别。因为姜是主张“真有真之态度，行有行之态度，

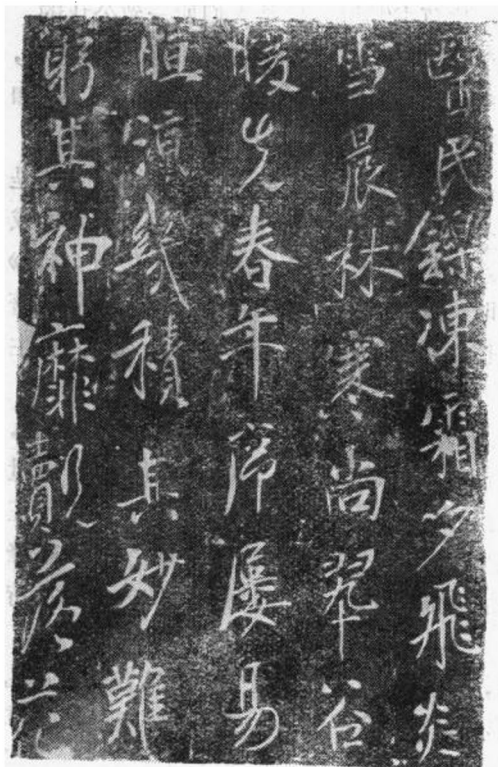
草有草之态度的。”如果把点画和牵丝完全混同起来，恐怕行书的特征，也将因此消亡了。

入 碑

上文提到行书大量应用在问慰帖和稿牍之间，由于追求简便，清规戒律较少，因而也就缺乏篆隶正楷的那种庄严相，同时也由于行书入石，难于深刻，不能久传，所以起先一直没有

人把它应用到碑版上来。自从唐太宗李世民在《温泉铭》中开了新例以后，接着李北海的《岳麓寺碑》、《云麾将军碑》以及武则天的《升仙太子碑》、张从申的《玄静先生碑》等唐碑也都纷纷应用起行书来了。

从问慰帖发展到写入碑版，这是行书变革中的一大飞跃。因为写在问慰帖或是稿牍上的行书，毕竟还是小品，一旦在丰碑钜制上出现，不论在

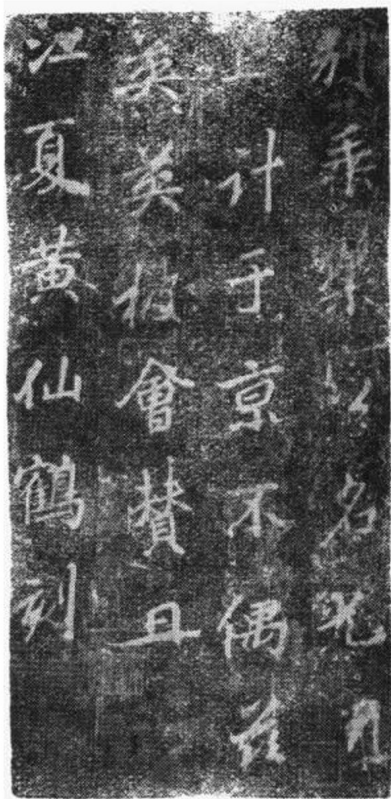


《温泉铭》

结字用笔方面，抑或篇章行款方面，都需要作者在艺术构思时付出更大的脑力劳动，自从唐人用它写碑之后，行书才真正奠定了在书苑中的卓荦地位。

人们都知道唐代是我国楷书的黄金时代，殊不知李世民渴求兰亭的佳话广泛传播以后，又在碑版上用行书开了端，就早已为宋元明以来的行书入碑，以及巨幀大幀上的行书发展，种下了契机。

当然，行书入碑，对刻手的要求，也就相应地提高了。所以李北海写的一些碑，有些就是自己操刀镌刻的。据说，有名的《麓山寺碑》，后面署名为黄仙鹤其人的，就是李北海自己的化名。



《麓山寺碑》

擒 纵

从前有人论张旭怀素的草书称之为颠、为狂，原因无非是他们的结体用笔，把擒纵这一对矛盾，作了最大胆的夸张，所谓“一笔两笔长尺二”，在他俩的作品中，确乎是比较常见的，可以说是放纵得出人意表了。在擒的这方面，我们只消玩味一

下《怀素自叙》后面署款处的那个“日”字，便会发现它所留下的空白，仅仅略大于针鼻，而把前面奔蛇走虺似的千笔万笔悉数纳入孔中，这又是何等的胆识！当然，草书的擒纵范围，又自不同于行书，那我们仍旧紧扣行书来谈吧。

行书在黄山谷的作品里是比较常见的，他的以中宫内敛为擒，以撇捺外射为纵的表现形式，也是深受人们喜爱的，由于他的用笔跌宕奔放，甚至给他的书体冠上一个“辐射式”的雅号，不难理解，由于这种鲜明的擒纵关系，能助长人们一种恣肆豪迈的感情。山谷曾自评其书说：“往岁作字，用笔不知擒纵，故字中无笔。”诚然，在建中靖国以后的书艺中他是从这里打开缺口，跻身于晋贤之室的。

要说行书的擒纵范围，那是比较广泛的：习惯上点画该露锋的地方，反而深藏其锋，该连接的地方，反而加以割断，这也是擒纵；两笔作一笔，一笔作两笔，这又是一种擒纵；上字下字，疏者密之，密者疏之；长画短画，或左或右，忽行忽藏；放眼看去，几乎到处都隐寓着擒纵的关纽和解数。这些关纽和解数在山谷老人所书的《经伏波神祠诗》里，表现得最为集中，所谓穷诂略之理者，又完全被他和擒纵关系贯串在一起了，真不愧是一代大家。

剖 析

剖析是学习的重要手段之一。上文列举了许多有关擒纵的形式，为了让读者结合实际，在读帖、临帖时可以举一反三，引起更广泛的兴趣，这里仍就黄书《经伏波神祠诗》中的一些字，按上开形式择要剖析，不再另起炉灶。

习惯上点画该露锋的反而深藏其锋：

这在山谷的“散水”第三笔（见右方附图）采取暗收



的方法中应用得最为普遍。如波、汉、溪、流、游、洙、济、漫、泥、深等字皆是。

该连接的地方反而加以割断。

在诗后跋语中的“乞书”“漫书”“黄鲁直书”三个“书”字的右上转角处都加以割断，其中“漫书”的“书”字转角，表现得尤为突出。



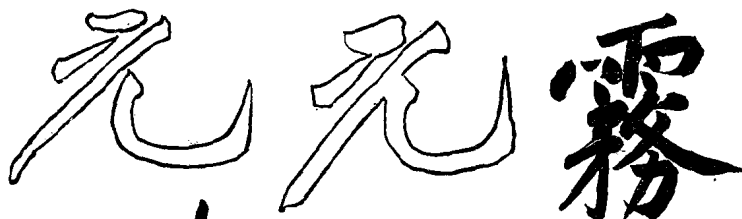
两笔作一笔，一笔作两笔：

“有路上壶头”的“路”字，“足”旁起首的“口”形，转角以后即行封口，而把习惯上用以封口的横画全然略去，由方型而变成角型。“足”旁右侧的“各”字，在长短撇之间用以过渡的短笔，也被巧妙地略去。其后“怀人敬遗象”的“敬”字，“安知恩泽侯”的“侯”字，更是明显地省去第三笔的横画，前者以点撇



为“廿”头，和“句”字的起笔挂上了钩，后者则在两笔斜勒之后紧紧以长掠撇出，形成了一个“柳穿鱼”似的奇伟姿态，这里又岂止是两笔作一笔的单纯省略呢？

至于“元祐”的“元”字和“建中靖国元年”的“元”字，第二笔横画都采用策法仰提，在行书追求便捷的习惯上，这里的横画，本来可以和转弯以后的撇连成一笔写去的，他却另行起收，使一笔变成了两笔。还有一处则更奇了，请看“蛮溪雾雨愁”的“雾”字，那个“雨”头的第三笔，长横起处，仅仅是全字点画中



最轻的一拂，而中断处则被后来居上的点盘踞着，这种大胆的创新，难怪后世的吴原博要称他是一代奇笔了。

上字下字，疏者密之，密者疏之：

例如：“蒙蒙篁竹下”的“蒙”字、“篁”字，中宫紧敛，而把“篁”字“竹”头的部首写得很宽绰，这里的紧敛和宽绰就是擒纵。如果从这一行的整体气势来看，由于“篁”字的收笔是一短横，寓有收的倾向，因此，下面“竹”字的起笔就写得非常奔放，并且拉大了左右两“竹”字的距离，尤其让右面“竹”字的起笔高出其上那一“篁”字的末横，大有奇峰突起之势。如果按常规把两“竹”字写得并在一起，这一行的疏密关系便不能协调，也就不成其

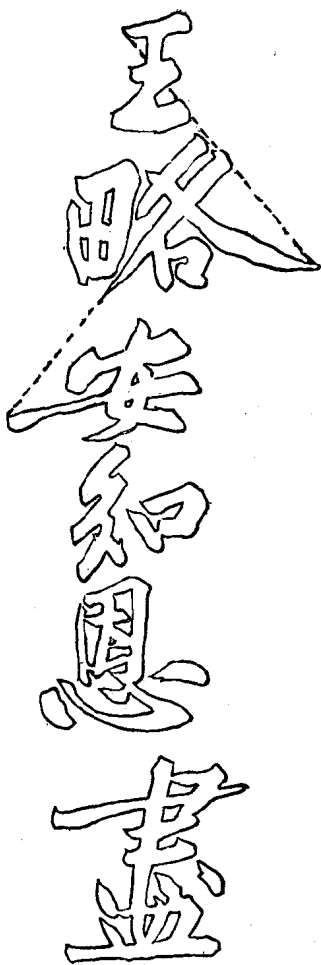
为擒纵了。

长画短画，或左或右，忽行忽藏。

例如：“自负霸王略”的“略”字，把捺脚向右拉得很开，以其收笔处作为行际右翼的突出点；其下“安知恩泽侯”的“安”字，中间一横，向左伸延到和“略”字长撇遥成犄角之势，成为这一行的左翼突出点，而横的右侧出头处，却不及全横的三分之一，这就形成了一个长短画之间左右进退裕如，自为行藏的格局。

至于关纽和解数，则有请读者剖析一下“筋力盡炎洲”句中的那个“盡”字，“亼”的起笔，不让越出直画的左侧，这就割弃了“亼”字左上一个类似的小空白。中间烈火的四点，第二点则径以直画取代，这又使四点中的小空白起了强烈的变化。最奇妙的还有“盡”字上下两个长横的用笔，始则波起而仰提，终则峻落而暗收，这种关纽和解数，

看来只有在我们不断的剖析中，才会揭开古人的创新秘密吧！



博 约

钩、摹、临是学写楷书行之有效的好方法，也是学写行书

的好方法。楷书基本功的高下，和行书的关系至为密切，这已是人们常识所理解，毋须词费的了。我这里只想拈出苏东坡和他的弟弟苏子由在《论书诗》中的几句话，来说明我们学书时应采取的态度。他说：“多好竟无成，不精安用夥？”的确，人们的聪明才智，毕竟是有限的，一个人的爱好太多了，时间、精力分散了，昨天攻篆、籀，今天学草、章，忽而颜柳，忽而钟王，这种浅尝辄止的害处，我是深有体会的。因此“定师”的问题，就显得特别重要了。如果楷书是写秀逸一路的，则行书不妨学《兰亭》、《圣教》、《兴福寺碑》等，如果楷书是学雄浑一路的，则《争座位帖》和《祭姪文稿》等，都是很理想的范本。目前碑帖出版的品类很多，要选择一种和自己楷书笔路相近的行书范本，看来是不成问题的。

问题倒还在于定师以后，要对“见异思迁”这种流行病，早期善为防范，多注射一些免疫剂。因为大量实践证明，只有这样才能把“老师”（指所临范本）的通身解数学到手。苏东坡诗里又说：“吾闻古书法，守骏莫如跛”。“骏”，意味着什么？“骏”就是解数，就是经验。“跛”，意味着什么？“跛”就是“坚强意志”，就是“恒心。”和东坡同时的米元章也说：“精于一则尽善，偏用智则无成。”

看到这里，不免有读者要耽心，照此下去，岂不是所走的路子太狭隘了吗？不是的，我揣度读者产生这种怀疑的原因，无非是对于“博”与“约”这两者的主从关系没有彻底弄清而已。

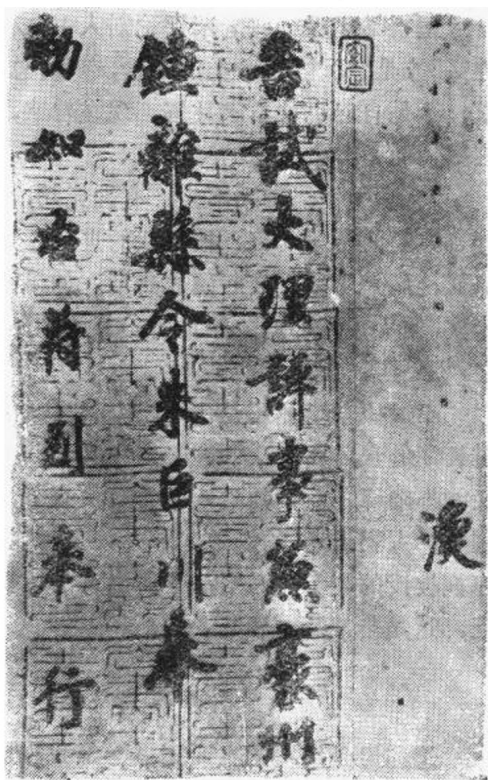
十多年前，笔者曾就这个问题向一位前辈书法家求教过，他说：“书法艺术也是一门不小的学问，以我们的有涯之生，认真学得一两家的用笔方法，以为看家本领，其他诸家只须心领神会即可，不必动手。”我认为这位前辈的看法是颇有现实意义的。这后者分明是要我们“博观”，而前者则是教我们“约取”。

“约取”是主，“博观”是从。“约取”好比穿弄堂，“博观”犹如过广场。穿弄堂是有目的的，过广场也是为了同一个目的，这是必须十分明确的，如果竟被广场上的形形色色所迷恋，乃致歧路亡羊，岂不可惜！

文 质

历来写文章的人讲究修辞、逻辑，搞书法的人重视点画、笔法，两者的表现形式不同，而所追求的艺术效果，却有相似的地方，所以从前有人说：“其为人也多文，有不晓书者寡矣；其为人也无文，虽有晓书者亦寡矣。”这就透露了一个文理和书理相通的认识问题。

笔者为什么要在本文中间胪列这一章呢？因为篆隶真草诸体，人们可以权衡措意的去处较少，而行书的特点，诚如张怀瓘所说：“临事制宜，从意适便；风行雨散，润色开花”在“数体之中”是“最为风流”的。可惜存世的书迹里，看不到张的作品，无



《朱巨川告身》

从推知他的行书风格。而徐浩的《朱巨川告身》则为我们提供了可凭参证的资料。

徐浩在他的《书法论》里说：“夫鹰隼乏彩，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。翬翟备色，而翱翔者百步，肉丰而力沉也。若藻曜而高翔，书之凤凰矣。”又说：“欧虞为鹰隼，陆褚为翬翟焉。”

从徐浩对欧、虞、陆、褚诸家的品评，对照他所写的《朱巨川告身》，我们不难看出他是倾向于“宁为鹰隼”的。这里就包藏着一个美感的经验问题，也就是文与质的问题。

记得早年听一些老辈评论别人书法作品时，总离不开“质胜文”或是“文胜质”一类的评价，当时总以为是老人们故弄虚玄，于是自己也就不求甚解，现在看来，这些提法倒不是故弄虚玄，而是言之有物的呢！

“有功无性，神采不生；有性无功，神采不实。”这是《翰林粹言》里的两句要言，根据我的理解，这前者便属于质胜文的流亚，而后者便是文胜质的典型。如果能到达“功性兼备，神采丰实”的火候，那就象徐浩所美誉的“藻曜而高翔”，成为“书之凤凰”了。

不过比喻毕竟还是比喻，今天凤凰终究是没有的，如果通过长期的艰苦实践，既能险绝，又复归平正；既能内涵筋骨，又能外曜锋芒，要到达一个“夸而有节，饰而不诬”，“文质彬彬”，“人书俱老”的境地，那是完全可能的。前些时候读到朱东润教授的文章，对书法界所出现的矫揉造作的现象，痛下针砭，这是非常及时和必要的。

笔 墨

笔和墨是缮写的主要工具，但我这里所要谈的，不是实物中的笔和墨，而是从书法作品中所表现出来的笔和墨。这是牵

涉到作品艺术效果的大问题，因此必得一谈。

人们知道“乌方光”是馆阁体的致命伤，谁也不愿意再继承那一套笔墨经了。有人甚至连怀仁集的《圣教序》，也认为近乎“院体”而加以鄙弃。这主要因为行书是以流便活泼见长的，它所追求的艺术效果，除了准确、鲜明以外，尤须注意生动。点画使转不肯定，便谈不上准确；结构分布无方法，便谈不上鲜明；夷险燥湿不讲究，也就谈不上生动。

点画使转的肯定与否，当然是和执笔运腕有密切关系的，不过行书的执笔运腕除了执管略高而外，与其他各体并无多大差异，所以不打算多占篇幅谈此问题。我只想提醒学者，千万不要被行书中惯有的牵丝现象所迷惑，而努力从发笔处的着力点，搜求其意趣。有该连处，有不该连处，也有笔断意连处，绝对防止那种舍本逐末的架空缭绕。

行书的结构分布，有它自己的自由天地。它不象擘窠书那样纵成行，横成列。并且可以按照点画结构的繁简，斟酌形体大小正侧，作出屈、伸、断、续的决定，在“趋变适时”，“约定俗成”的情况下，书写者完全可以建立自己的书写习惯，力求在作品中铸造出鲜明的风格来。

字中隐寓着作止语默的动态，也蕴藏着佛郁、瑰奇的感情，这是书法艺术所以能感染人的根本原因。如果都写成算子模样或积薪束苇的样子，那还有谁来欣赏呢？所以行书必须写得生动。

生动有来自气韵的，有来自形象的，也有来自笔墨的。来自气韵的提法，和国画中的气韵生动是一致的，它是就各种表现的总效果而言的。来自形象的，则如前人所比拟的如众星拱月，如绝岸颓峰等，这些都说明作者在构思时，或是观者在欣赏时，把自然界的形象旁通到书法中来的反映，人们这样做，就