

当代名家诠释经典

戴氏簪风格创作

张韬 著



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

当代名家诠释经典

策划：刘顺德
主编：张韬

戴氏簪



格创作

张韬 著



天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

承 传 与 颠 覆

近些年来，我在思考这样一个课题——用思想创作。由此而派生出种种书法创作的有关问题：用思想创作的主旨是什么？从临帖到创作的距离有多远？如何快捷、有效地从临帖进入创作阶段，建立具有主观意识的个人艺术风格？这也是令当下书法创作者普遍感到困惑的一个问题。在高等院校书法专业，上述问题在科学化、专业化的教学体系中，在理论与实践有序结合的课程设置中可以找到对应策略。而书法创作队伍的集群构成是社会各阶层人士，他们不可能有专门的时间来高校从事书法专业的学习、研究，解决有关书法创作中的种种问题，这便是我们编著这套《当代名家诠释经典》作品集的初衷——尽最大可能为社会各阶层书法创作者提供从临帖到创作立场转换、进入创作环境、走向创作自我风格建立的有价值的参考文本。

作为书法人，我也曾经沧海，是全国书法展览、全国中青年书法展览狂热的参与者；也曾有过为从临帖到创作立场转换不得其法、不入其门的痛苦，也曾为书法作品入展、获奖而感欣喜。当我以学科化、专业化立场讲授书法创作时，即感到了一份责任与使命。如何将这种学科化、专业化立场由大学课堂延伸到社会，让各阶层的书法作者都受益，这是我们编著这套书的又一想法。

当代书法作品的审美功能，早已从古代人的实用、修性娱情的自我陶醉、文人士大夫的雅玩、商人政客的附庸风雅走向作为艺术审美的独立，成为社会文化艺术门类中的独立学科。社会各阶层书法作者，以“书法家”光荣使命为奋斗目标，寄希望于早一些进入创作阶段，建立具有个人独立主观创作意识、风格的作品，在国家级的书法展览中入展、获奖。编著《当代名家诠释经典》丛书，正是符合社会各阶层书法作者的迫切愿望。有了编著这套文库的美好初衷、责任与使命感，又有广大书法作者的迫切愿望，使这套文库得以顺利出版。



《当代名家诠释经典》丛书，在具体的风格创作过程中，特别强调了一个重要的创作思想——承传与颠覆。前者指向对古代碑帖技法形态、审美风格的承传性；后者指其在承传基础上的创造性，即创作者的主体观念、意识对经典法帖的审美关怀与审美表现，由此渗透，创作出具有独立思想、观念、审美风格的书法艺术作品。

一部中国书法创作史，不仅仅停留在对古典技法的承传与绵延，它总是在继承中求变化，在发展中求创造（创新）。无论是颜鲁公、苏东坡、黄山谷，还是米襄阳，尽管他们的技法原则是建立在对古典法则承传的主流学理观念的拥护、称颂与弘扬之上，而并非是非主流形态层面的相悖、破坏，或者是颠覆，但事实上，在承传的过程中，自觉或不自觉，自主或不自主，主流观念或非主流意识已悄无声息地潜入创作者的意识行为。一切意识、观念中的运筹、谋划与实践过程中的意识、体验、感悟种种，都在接受（对古典法则）的主动与被动的互动中变得玄奥与神秘，这是一种前所未有的意识期待。作为书家主体，意识期待重要的不是在接受过程中承传什么（因为承传古典传统是必须的），更重要的在于提升了创造的意识觉醒。如此觉醒，对古典法则范式就会在主流形态的学理层面构成无意识的相倾与相悖、重构与破坏、批判与颠覆。

一部以技法史的承传与绵延为主线的书法发展史，从技法到风格，从个体到流派到朝代，其承传过程，无论是前理解与意识期待，还是后创造与背叛、破坏与颠覆，都在接受过程中层累积淀，耸立起中国书法创作史上一座座丰碑。由此说来，颠覆与承传具有等同的价值。

作为一种承传与颠覆创作思想意识期待的学术倡导与艺术实践，在本套文库中将得以立体、多元地展现，因为颜鲁公、苏东坡、米襄阳、王觉斯、徐文长、傅青主诸位大师已为我们指明了走向未来的创作方向。

圣贤有训：三人行，必有吾师焉。本套丛书每本碑帖风格创作文本，都是创作者独立的艺术思想、精神世界的陈述与展现，无论是从技法的物质形态，还是风格的审美意态，必将会为当代书法创作提供有价值的艺术参照。参与的创作者，或为大学书法专业教授、博士、硕士生导师；或为当代著名书法艺术家、书法“获奖专业户”，每位都有在某一书体、某一碑帖创作中的看家绝活，希望我们的劳动成果，能与广大书法创作者共享。

张韬 丁亥三月六日于大风堂雨窗

大篆笔法论	1
创作观念的培养与提升——《散氏盘》创作导读	11
审美风格临帖——老辣	14
审美风格临帖——空灵	15
审美风格临帖——以拙寓丑	16
审美风格临帖——厚重	17
夸张——强调竖线线性方向感	18
夸张——强调横线线性方向感	19
左图右史 矢舍散田	20
五州相义 九有来同	21
微月刚于三五既 新丰还可十千沽	22
天下为公	23
子襄用武 宰我有辞	24
率 真	25
义田执德 原道从师	26
游于艺	27
有若传道 子莫执中	28
师还一旅 月散三边	29
仁 义	30
九牧来周道 一率克淮西	31
鸿图州十二 虎旅人三千	32
东西二都赋 左右九州图	33
图象传中散 丰工嗣武襄	34
和 风	35
新周微义王正月 师武同心赋小戎	36
有司执筮豆 新宫赋沮洳	37
悟已往之不谏 知来者之可追	38
抬头见佛	39
凤 舞	40
都邑自有则 道义为之门	41
筮豆同襄则为小相 宰割用假乃登大廷	42
天下母亲	43
五谷丰登	43
黄宾虹大篆七言联赏析	44
解读《青铜时代》	44

大篆笔法论

书法是以生命为中心展开的艺术。书法的灵魂是线条，构成线条质量的核心是笔法。故而，一部中国书法发展史，从技法形态的纯物质立场认知，是以笔法为核心而构成的历史。于是，从东汉到清代及至当代，便有了种种关于笔法的论述。在汗牛充栋的笔法论中，有关篆书尤其是大篆笔法的论述百不见一。经典的“千里阵云”^[注释1]，“高山坠石”^[注释2]，“万岁枯藤”^[注释3]等，均是以楷法而论。孙过庭“篆尚婉而通”^[注释4]所论，是指篆书笔法后的形态结构或者线条形状——婉转而通畅。《篆法总论》中，亦仅有“……常见真迹，其字画起止处，皆微露锋锷。映日观之，中心一缕之墨倍浓，盖显其用笔有力，且直下不敬，故“锋常在画中”^[注释5]之论，乃指李斯、李阳冰小篆。

一、古代书中关于大篆笔法的检索

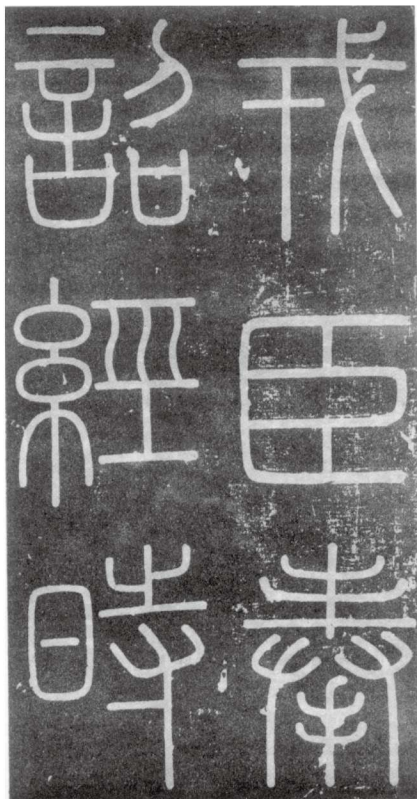
中国书法，是以笔法为核心、线条为灵魂、字法字构为原则的艺术。大篆笔法是笔法核心的源头。在以笔法为核心的书法史册中非常重要。它不仅是构成以笔法为核心的书法史册中的中国书法笔法之源头，而且是研习真、草书体所必须领会的旁通之法。如此重要的大篆笔法在古代书论中，关于篆书多有论及，然而关于大篆笔法的具体论述却未见其详。《周礼·地官·保氏》载：

养国子之道，乃教之六艺。一曰五礼，二曰六乐。三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。

这是周代教育贵族子弟的内容，其中的“六书”即是指“象形、会意、转注、处事、假借、谐声”，乃汉字的六种造字法则。（这是东汉注家的理解，后人阐述六书理论，多采用许慎说，即：象形、指事、会意、形声、转注、假借）至宣王中兴，太史籀运用成熟的大篆之法写成《史籀》15篇，作为学童教育的识、读、书写课本。学童教育中文字的识、读、书写训练的范本教材固定与规范，标志着王者之风化及天下的政治谋略，在文字、教育双向的秩序建立与政策落实。从正面的立场认知，既然教授学童书写，就必须有如何执笔、运笔、使转、收笔等种



楚金文



峰山刻石 局部



秦诏版 局部

种关于笔法的有序训练，而大篆笔法中的藏、露、逆、中锋等笔法意识自然会蕴涵其中。由此，一整套规范有序的大篆笔法的初成形态自然形成。以此而论，大篆笔法自然是构成以笔法为核心的书法史册中的中国笔法的源头。然而，如此结论，是以当下学书立场对笔法的认知，毕竟未见有关用笔的记载。此为古代例证之一。

古代例证之二是孙过庭论述未见详细。孙过庭《书谱》中云：

篆尚婉而通。

指其笔法与线条关系。又云：

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，回互虽殊，大体相涉。故亦旁通二篆，府贯八分，包括篇章，涵泳飞白。

“旁通二篆”明白指为大篆、小篆。但关于大篆具体用笔方法仍未见其详细论述。

古代例证之三是张怀瓘论篆。张怀瓘《六体书论》中云：

大篆者，史籀造也。广乎古文，法于鸟迹，若鸾凤奋翼、虬龙掉尾，或花萼相承，或柯叶敷畅，劲直如矢，宛曲若弓，铍利精微，同乎神化。

此为以形喻意之论。若云山雾水，不见大篆笔法详细。

古代例证之四为元人论书。元人吾丘衍写《论篆书》，通篇论篆，所指大篆者不明。如：

学篆字必须博古，能识古器，则其款识中古字神气敦朴，可人助人……可知古字象形、指事、会意等未变之笔，皆有妙处，于《说文》始知有味矣。

古代例证之五是清代论书。清人钱泳《学书·钟鼎文》所论所述，概为钟鼎文形状，唯最后云：

虽后世亦有依式仿造者，而其铭文之古奥，字画之精严，决非后人们所能伪作。故读书者，当先读六经，为文章之源流；讲篆隶者，当先考钟鼎文，为书法之源流也。

此论乃做学问之道，与大篆笔法似乎关系不大。又云：

汉人用篆法作隶。^[注释6]

亦未能见详论其大篆笔法。

此论前者“博古、识器”可理解为指大篆，但指向识篆，而未详其大篆笔法。后者又指向《说文》，亦未见大篆笔法论述。又云：

写篆把笔，只须单钩，却伸中指在下夹衬，方圆平直，无有不可意矣。人多不得其师传，只如常把笔，所以字多欹斜，画亦不能直，且字势不活也。若初学时，当虚心手，伸手指，并二指于几上空画，如此不拗，方可操笔。此说最要紧，学者审之，其益甚矣。^[注释7]

此论为执笔方法论述，仍未详述其大篆笔法。

综上所述，可以看出，大篆作为中国书法的起源书体，历代书论家都多有重视，也多有论及。然而一旦落实到具体的用笔方法论述中，又笼统而未见具体。古人论篆，多以书体源流、执笔、古文字识读，或以形喻意空而未实指（如上引张怀瓘所论）。真正关于大篆的用笔方法论述实为罕见。孙过庭的“篆尚婉而通”，张怀瓘的“劲直如矢，宛曲若弓，铍利精微，同乎神化”便是对大篆笔法最直接的描述。

关于大篆笔法的论述与实践，在清代及近现代三位艺术大家中，从其论书论画及大篆创作作品及中国画山水、花鸟作品中方可解读到对大篆笔法的理论阐释及笔墨创作作品中的实践体验。

今以吴昌硕、黄宾虹、陆维钊的作品为例。吴昌硕以诗、书、画、印独领近代艺坛领袖之位。作为上海画派的盟主，吴昌硕的中国画以其深厚、苍老的籀篆笔法、线条乃至意境构成。《中国现代艺术史》中记载：

吴昌硕画风得力于书法，以篆书的笔底，集八大、石涛诸家的长处，自创一格。所作松梅兰石气魄雄健，与任伯年先后辉映，足以称雄于现代画苑。

王伯敏先生评吴昌硕中国画：

由于缶翁的书法根底深，其所作画，无不见出他的书味浑然于其中。书法用于画法，使书画相通。这是中国文人画具有一种文化内涵的好传统。缶翁继承并发扬着这个好传统，在晚清画坛上，无疑是他的成就突出。他画梅干松枝，显然是在写篆书，他画葫芦、葡萄、紫藤，那些飞舞的藤条，无异是他的草书。^[注释8]

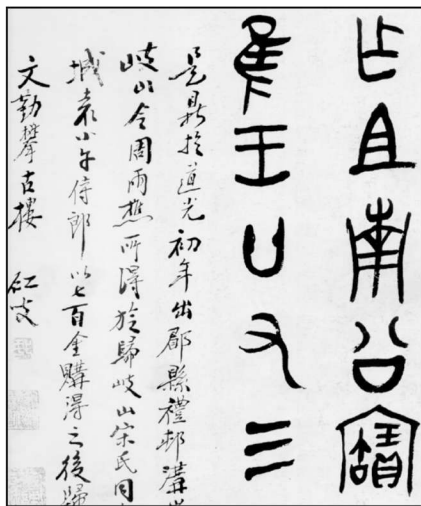
吴昌硕亦有诗为证：

离奇作画偏爱我，谓是篆籀非丹青。^[注释9]

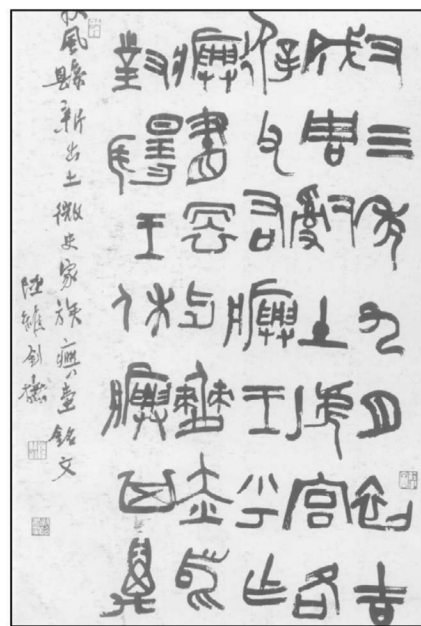
黄宾虹以山水画名世。他高超豪迈、浑厚华滋、笔墨淋漓的山水意境，俨然一座山水画的高峰。黄宾虹卓然超群的山水画意境，用笔大都来自于书法，尤其是以大篆笔法为依据的用笔性格的主题强调，这在他对笔法的论述中，或是他的山水画艺术创作中，都有极为充分的体现。黄宾虹曾明确指出：“中国绘画的用笔源自书法。书法与绘画中的笔法不是从同一源头流出，书法为始基，中国绘画在此基础上生成。”此论可以从黄宾虹所创作的大篆书法作品中得到验证。他在大篆书法作品的创作中，对用笔中锋、侧锋的互助转接，对毛笔提按、使转幅度的着意调控与回互，以及线质刚毅、柔韧的轻松把握，都极力地传递出他对大篆笔法理解的具体、透彻、入木三分。“一勾一勒”与“一波三折”作为黄宾虹山水画中的核心笔法，的确是来自于大篆中锋笔法。



吴昌硕作品 局部



黄宾虹作品 局部



陆维钊作品 局部



方中寓圆，圆中有方



中锋尖意：求用笔疾速；强调书写笔语秩序意识，气脉连接；线质凝练道劲中见老辣，方中寓圆。



中锋尖圆起收笔



中锋圆笔：水墨淋漓，线条交叉处古拙、笨重，是“焊接笔法”旨意。



圆笔中锋：线质坚韧，富于弹性。

陆维钊的书法，先大篆，后“二王”帖学，再唐楷，又北碑，汉隶，最后归结为篆书，创造出篆法独具、风格独特的“螺扁”体。元人吾丘衍《论篆书》云：

篆书扁者最好，谓之‘螺扁’，……非老手莫能到。^[注释10]

上述古史之证及今证，都证实了大篆笔法作为以笔法为核心的中国书法史笔法源头的价值与意义，证实了大篆笔法对楷、行、草、隶笔法的影响、作用以及在中国画创作中笔法的重要作用、重要价值。

在古代书论中少有论及的大篆笔法，在具体的书写训练、创作实践中是怎样的一种物质形态？如此物质形态中的技法含量与篆书的艺术审美之间的关系又将如何？是接下来要论述的重点问题。

二、书写训练中大篆笔法的物质形态解读

“书写训练”在此是指学习大篆的临帖与创作训练方法，我称其为“大篆笔法的训练”。如此训练，是大篆笔法从理论阐释到具体创作实践及教学训练程序展开的双重分解。

中锋与侧锋：

中锋，是一个古老而经典的概念。五种书体中都用到中锋，以楷、篆、隶三种书体最为普遍。中锋与圆密切相关。圆、尖是毛笔笔锋的固有的形状；侧锋与方、扁相关，是书写过程中毛笔笔锋运动所致。

大篆临帖创作的书写训练中，一般情况下有圆笔、尖笔和方笔三类，即古典范本范字起、收笔所呈现的三种物质形状。在笔法的解读中，可以有细致的分析：

圆笔、尖笔、方笔与中锋、侧锋分析比较表

形 状	中锋——侧锋	线形——线质
圆	中锋	浑圆、厚重、绵密、雄健
尖	中、侧并用	与中锋笔法线形线质相似
方	中、侧并用，圆中寓方	起笔扁方，运、收笔多呈圆意，趋同于中锋笔法中线形线质

大篆笔法中的方笔，起笔方形，后转为中锋行笔，谓之圆中寓方方中寓圆形态。相对汉隶中《张迁碑》、《鲜于璜》方中寓圆形态及楷书《始平公造像》中的纯粹方笔，其形其意都有别。大篆中的圆笔或尖笔中锋，在强调中锋“圆笔属纸，令笔心常在点画中行”^[注释11]外，更

强调起、运、收笔法的纯度与力的贯穿的一致性，防止笔力软弱而导致线条的中怯（线条中间段偏软之说）。

用笔之法，见于画之两端，而古人雄厚恣肆令人断不可企及者，则在画之中截。盖两端出入操纵之故，尚有迹象可寻；其中截之所以丰而不怯，实而不空者，非骨势洞达，不能悼致。更有以两端雄肆而弥使中截空怯者，试取古帖横直画，蒙其两端而玩其中截，则人共见矣。^[注释12]

笔触：

笔触是指毛笔与纸接触瞬间所呈现的点画形态。笔锋触纸，便密实而凝重。大篆的临帖、创作书写训练对笔触的要求，可以从形、意两个方面来认知。笔触是用笔的讫始，在水墨淋漓之际笔锋触纸的瞬间，将大篆中锋用笔所具有的圆、垂、密、实的技法形态与圆实、凝重、绵密、圆浑意态都要尽情表现、完成。此中奥妙，可拟形于翰墨，布诸怀抱（用于具体的用笔方法书写训练与水墨变化，调动真情实感），在书写过程中真切实在地去感受、去领悟、去把握。古人说意在笔先，面对一个具体的物质书写过程，“形”又何尝不是在用笔之先呢？王羲之云：

用笔神妙，不可得而详悉。夫赋以布诸怀抱，拟形于翰墨也。^[注释13]

笔性：

笔性，泛指临帖、创作书写训练过程中对毛笔所具性能的理解、控制与把握，它是建立在书写者对篆书笔法的理解与书写训练具体运用过程中。比如，不同性能的毛笔（软、硬、兼毫）、弹性、圆笔中锋、尖笔中锋、方笔中锋、方笔中的中、侧锋并用、八面出锋、万毫齐力以及润笔、枯笔、湿笔、渴笔笔痕与线条质量间的关系等等。

圆转：

一般而言，大篆书写过程中，凡横竖衔接的方折笔画，均以圆转笔法为之。这是大篆笔法区别于楷、行、草、隶书体最明显的形态，亦是区别于楚金文、秦诏版使转中的方折之笔，而与《峯山刻石》相类。当然，也有例外。在青铜器铭文中，一些单字方折与圆转笔法兼而有之。

圆转笔法，要求书写时对毛笔技术性能的控制能力特别强。凡是与圆转相关联的笔画，从对毛笔笔尖、腹、根部的要求，到提笔、按笔的幅度（毛笔笔锋与纸的夹角度），转锋的角度与力度，运笔的节奏快慢以及按笔力感的轻重等，都有细致的规定与要求。在课堂书写训练过程中，每一种与圆转有关的笔法运用，都有详细的技术分解。对圆转笔法的细解，技术性能的把握，均应做到不露圭角，不着痕迹，圆转而通畅，与范本临写的技术要求先求象形而后求神似。



方笔圆意



方中寓圆，圆中有方



中锋圆起圆收



圆转笔法：圆笔圆意，又兼方意，线质饱满、浑厚。



提按笔法：线条灵动、鲜活。



顿挫笔法：线质刚柔相济，枯润兼得。



顿挫笔法



顿挫笔法：关注线条与块面构成关系。

提按：

大篆笔法中的提按，不像行草书中笔法的提按那样清晰、险要。一般认为，提按笔法，只有在行草书中才重要，尤其在墨迹的行草中体现得较明显。其实提按笔法在大篆笔法技法形态中同样重要。提，在大篆笔法中极为重要，只是被浑圆、厚重、绵密的线条所包容，裹挟其中未能显见。尤其是在青铜器铭文拓片的线条中，更被隐藏其中而难寻端倪。在大篆墨迹的作品中，即可显见。按，是大篆笔法中最普遍，最常用的笔法。一般认为，大篆中的按笔容易写，没有特难的技术含量，殊不知按笔之法与其它笔法一样同样具有较高的技术含量与书写要求。在具体的物质书写过程中若一味按笔，线条就显得板滞，有生硬之坏败，无血脉流畅之神采；若水墨控制欠佳，恐成“墨猪”或成苍白无韵之枯笔、燥笔。故而，提按笔法是一对矛盾的共生共存体，提按得当，毛笔笔锋富有弹性，线条才具柔韧与张力，要提得起，按得下，用得好，才臻佳境。

在提按的书写训练中对提按笔法的技术要求：提笔，强调提笔幅度、速度，在笔锋自转上提的瞬间，体验手感之力度，活用一分笔（毛笔笔尖）之弹性与圆转之柔韧度；按笔，强调毛笔在书写过程中的笔力、节奏、按中有提的笔锋控制能力，充分运用二分笔（毛笔笔腹）、三分笔（毛笔笔根）力量所具有的厚重绵密之特性，从中体会、领悟提笔的弹性、张力、空灵与按笔的圆浑、绵密、雄健种种与审美品评相关笔法的奥妙。近代黄宾虹的大篆作品，对提按笔法有着一流的把握。

黄宾虹在金文的书写中加入颤动、波动、提按、留驻，同时运用中、侧锋的自由转接（有时在一笔画中几次转换笔锋）致力表现铭文残缺的感觉，但部分笔画接驳处没有仔细衔接，似乎是故意留下某些对书写的暗示。他没有一味强调力量的使用，而在控制行笔中的生涩意味时，同时还表现出轻松的一面。^[注释14]（参见封三作品）

顿挫：

顿挫笔法，在大篆笔法中不太显见，但却是不可或缺的。顿笔运用，一是用于圆笔中锋起笔之瞬间，即笔触后的顿笔。它要求在书写的潜意识、意念中完成，不可有丝毫懈怠。所谓稍有不慎，会全盘皆输。二是用于线与线的交叉点。大篆文字因铜液浇铸过程中所形成的线条与线条的交叉点厚重、朴拙、荒率，甚至有些粗糙。大篆用笔，若要表现其朴拙之形之意，在书写线与线交叉时，当有意识加重顿笔之法。提、按、顿三者紧密结合，在瞬间完成后，稍加提笔意识向前推进。“顿之则山安”，是否可视为大篆顿笔之法之要义。

挫笔在大篆临帖、创作书写训练中所呈现的技法形态为：多为逆向运笔。比如圆形结构单字书写时由右下向左上方向行笔推进，斜线以右下向左上方向行笔推进以及点画的逆向运笔等等。在书写时，毛笔笔锋圆中有散锋、叉锋出现；若用力过重，笔锋甚至会全部散开，这就要求书写者对毛笔笔锋运用、控制所具有的一流技法水准。

另有个别情况，毛笔逆向推进，衄挫裹锋，三分、二分笔先行而一分笔裹入其中随其后而行。

绞转：

绞转笔法在大篆笔法中不见常用却有重要价值。绞转与顿挫笔法，在大篆笔法中所对应的技法形态与圆笔中锋基本相类，唯有线质厚重中更见凝练、遒劲，铁画银钩。若绞车转动中的麻绳，五股合力，被相互裹挟、绞转，合成一股。千里阵云中若现龙腾翻转，万岁枯藤上又见烟岚、雨露。

大篆书法作品中线质的雄浑、绵密、雄健、刚柔相济中的弹性、柔韧之美，都与绞转笔法有关。大篆笔法中的绞转笔法，当理解为绞锋、裹锋与圆转笔法相合相生。在大篆的书写训练中，绞转笔法寓形于意之中，在运笔的过程中，集绞锋、裹锋、圆转、顿挫、提按种种笔法于笔端，集千钧力于一发，抱万毫筋于一线，其金之柔、铁之秀、钢之韧融会于笔力与线条之内，诚所谓：“藏骨抱筋，含文抱质”是也。

撕裂笔法：

撕者，左右两手内力向外驱张、爆发。比照书法，执笔、运笔为单手所为，故而，撕笔执笔当执其毛笔笔杆顶端，全身贯注万钧之力聚于毫端，在顿、挫中用力向外推抛，瞬间挥就，戛然而止。气与笔意相生，韵与势相合。具体用笔方法：长锋羊毫，浓墨、重笔，执笔点在毛笔笔杆最顶端，三指、五指执笔均可。运笔过程：欲左先右，欲下先上，裹紧中锋，紧敛二分笔，下压三分笔，向怀中挽力，疾势向外甩笔出锋，出而能收，将气团团回拢。此笔法多用于长横、撇和捺笔。撕裂笔法类若章草的反捺笔画，但又气势磅礴。若以物质物象比拟，若乒乓球反手撇球打法，方向外而力内含。其笔力是由腕而毫端向外发散。由气而势，得势而韵，身心合力，爆发于瞬间。其线质遒劲凝劲，血脉旺盛，骨力洞达而柔韧，充满张力与弹性；又可生涩、老辣，达天崩地裂之象。

焊接笔法：

焊接笔法，严格意义上说，是笔触、提按、顿挫笔法的综合运用。它是基于青铜器铭文的线条空间物质形态而来。青铜器铭文，由于它



绞转笔法：线质绵实中见空灵。



绞转笔法（裹锋）：线质刚柔相济，富于弹性。



绞转笔法（裹锋）：线质刚柔相济，寻求千钧之力。



撕裂笔法：线质老辣又具弹性。



撕裂笔法



撕裂笔法



撕裂笔法



撕裂笔法



撕裂笔法：线条厚重有体积感。



焊接笔法：线质古朴，笨拙中见张力；空间构成密中有疏，憨态可掬。



焊接笔法：强调笔触交叉点厚、实、密，空间构成疏密有度。



焊接笔法：笔与笔交叉、连接处敦厚，空间分割虚实相间。



轻与重：轻者，细线，颇具铁画银钩之意；重者，粗线，笨拙中见弹性。

是浇铸而成，其间工艺程序复杂，在线条与线条交叉的地方往往形成厚重的“点”形态，犹如手工业中的“电焊”、“氧气焊”后所形成的物质形状。是故，谓大篆线条与线条交叉处为“焊接点”，我将此而演绎为“焊接笔法”。它的技术要领为：毛笔笔锋触纸瞬间落点在线条中间部位，方向感明确，比如“田”的横竖线条。当毛笔行之与横线交叉“十”的部位时，应先具提笔意识，然后下按、顿笔、提笔恢复原行笔势运笔。其特征为：能较好体现青铭器铭洗铸线条交叉部位的浑圆、厚重、饱满的体积感。

轻与重：

大篆临帖、创作书写训练中，轻与重笔法属意态范畴，它不可能落实到具体、细微的技法点分解过程中。轻，相对应的具体笔法是提笔，线形细，多用一分笔。其线质的要求力量感强，富于弹性，飘逸中的厚重。从某种意义上说，轻笔细线，最能检验一个书法家作品中的技法含量。亦即是说，只要关注不同书家作品中的轻笔细线条的质量，即可分出他们在技术方面的积累与艺术水准的高度。在大篆临帖、创作书写训练中，轻笔、细线的技术要求、技法含量要求更高——与重笔粗线条比较，其质感处于同一审美高度。重，所对应的具体笔法是按笔，线形粗，多用二分或三分笔。其线质要求浑圆、凝练中的柔韧，富于张力。轻重笔法与提按相辅相成，在大篆笔法中提升着线条质量的纯度——若绵里裹针，刚柔相济，将百炼钢化作绕指柔。

简与繁：

大篆笔法书写训练中，简与繁相对应于提按、轻重、顿挫、绞转笔法。从笔法形态立场认知，它更趋于意态的把握，临帖、创作书写训练中的提与按，顿与挫及绞转笔法，都可以进行细致的笔法元素的步骤分解，即用笔过程中用笔动作的细分解。比如提笔的合理位置，提笔的幅度大小，毛笔笔锋与纸面的夹角角度及提笔的时间概念；按笔的力感、毛笔三分笔位置在按笔中的运用、毛笔笔锋与纸面的垂直形状，提按之间的呼应关系处理、提按互回与圆弧、转笔、圆笔、翻卷、腕力、肘力、臂力之间的互动关系处理等。繁与简则趋向意态性，它要求在书写训练分解过程中，应繁中见繁，对每一个技法点的分解、解读、领悟要繁而又繁。但在具体的书写实践过程中，应繁中求简。即将所有技法点化解、融入不经意或者潜意识的意态中而不露痕迹。如此书写训练，是对书写者在书写过程中运用、控制毛笔能力、悟性的检验与提升。

到与不到：

相对于轻与重、繁与简在大篆临帖、创作书写训练中的价值而言，

对到与不到的领悟、实践更具抽象性，属纯粹的形上范畴。若从风格立场领悟，即常说的审美批评中的艺术理念与艺术精神。风格是一个相对的“实概念”，而艺术理念、精神是一个相对的“虚概念”。“到”是形下的用笔经验、能力表现的具体注释。姚孟起说：

字须笔笔送到。^[注释15]

大篆的笔法训练，强调笔笔送到。笔笔送到，线形圆润、厚重，线质雄浑、饱满、凝练、遒劲，力感由此而生。“不到”是人文意识与艺术感觉在风格审美批评中的提升与艺术精神的铸造。从创作的立场领悟，笔到意到，乃为实，笔不到意到，乃为虚，笔不到意不到乃为妄。妄则败坏。实则厚重，过则板滞，甚至落俗。虚则空灵，过则缥缈，无踪迹可循。“到与不到”之境，全凭书写者对笔法的领悟。若以词之境界比照，可以王国维“境界说”^[注释16] 相较。若以书法比照，孙过庭《书谱》中名言可参照：“到，乃初学分布，但求平正之笔；不到，乃既知险绝，复归平正之喻。”到与不到、实与虚、厚重与空灵全依一个“意”字。对“意”之顿悟，当由书者日积月累渐悟而升华。



繁与简



繁与简：线质厚重、遒劲，枯润兼得；空间虚实有度，疏可走马，密不透风。

[附]大篆笔法对应的线条、风格、审美批评类型

大篆笔法	中锋	侧锋	圆转	笔触	提按	顿挫	绞转	撕笔	焊接
线条形状	圆	方、圆	圆、不露痕迹	圆、尖	粗、细	圆、不规则	圆、粗、细	圆、不规则	圆
线条律动	匀速	平稳、稍快	快速	疾进	迅疾	缓中有急	涩行	疾而涩	逆向 顺向
线条构成	精练	险劲	绵密	清晰	丰富	率意	繁杂与简约	繁中寓简	厚
线条质量	浑圆、雄健	厚中有逸	厚实、遒劲	水墨淋漓 中虚实相生	充满弹性 与张力	筋骨相连	老辣、生拙	柔韧、张力、 弹性、生拙、 老辣	古拙
风格审美范畴	以壮美风格为旨归，追求浑厚、凝练、豪放、雄健、大气磅礴之风格。拓展尚拙与尚逸并存共生之审美高境。融金之柔、铁之秀、钢之韧、将百炼钢化为绕指柔，千里阵云中若现神龙腾转，万岁枯藤上又见烟岚、雨露。达天崩地裂之象。								



到与不到：起收笔呼应，气脉贯通。



到与不到：笔不到而意到。



到与不到：线质实而空灵，收笔意到。



到与不到

三、结论：大篆笔法在书法艺术笔法中的价值体系

综上所述，可显见在以笔法为核心的中国书法发展史中大篆笔法所具有的价值体系：

一、大篆笔法，实为中国书法一切笔法发展的源头活水。

二、大篆笔法对楷、行、草、隶四体笔法发展、衍变的影响与作用。

三、大篆笔法尤其以中锋为核心而构成的种种笔法如笔触、提按、顿挫、绞转种种形态，在其具体的临帖、创作书写训练过程中所具有的笔法意义与价值。

四、大篆的种种笔法在中国画创作中的重要作用与价值。

五、丰厚的大篆笔法资源，可能为大篆书体本体技法形态的空间拓展与尚拙求逸审美风格的提升所具有的意义与价值。

如此丰厚的大篆笔法体系，为广大书法作者临习古代大篆范本、创作大篆书法作品提供一些借鉴；同时当为当代高等书法教育课堂教学大篆书写与训练中的理性帖摹、感性临帖、从临摹到创作、创作，提供技法理论与书写实践双重学理高度的支持；同时也有可能为当代书法创作中发掘、运用、提升大篆笔法的丰富性，提供理论与实践的双重参照。

期望大篆笔法的书写训练与创作，每一笔都有思想。

[注释1]、[注释2]、[注释3]：卫铄，《笔阵图》，《历代书法论文选》。

[注释4]、[注释5]：孙过庭，《书谱》，《历代书法论文选》。

[注释6]：《历代书法论文选》。

[注释7]：吾丘衍，《论篆书》，《历代书法论文选续编》，上海书画出版社。

[注释8]、[注释9]：吴昌硕《老山林外无魏晋》，张韬著《个案杂陈》，河南美术出版社。

[注释10]：《历代书法论文选续编》。

[注释11]：蔡邕，《九势》，《历代书法论文选》。

[注释12]：包世臣，《艺舟双楫》，《历代书法论文选》。

[注释13]：王羲之，《用笔赋》，《历代书法论文选》。

[注释14]：邱振中，《黄宾虹书法与绘画作品笔法的比较研究》。

[注释15]：姚孟起，《学字忆参》，《明清书法论文选》。

[注释16]：王国维，《人间词话》，卷上。

创作观念的培养与提升

——《散氏盘》创作导读

《散氏盘》为西周时器铭，于清乾隆初年在陕西凤翔出土，现藏台北故宫博物院。拓本，大篆，19行，计357字，郭沫若《两周金文辞大系图录考释》等均有收录。在众多的青铜器铭文中，《散氏盘》是一件风格独特的作品。前人曾把《毛公鼎》、《虢季子白盘》、《大盂鼎》及《散氏盘》并称为“四大国宝”，足见它的重要价值。

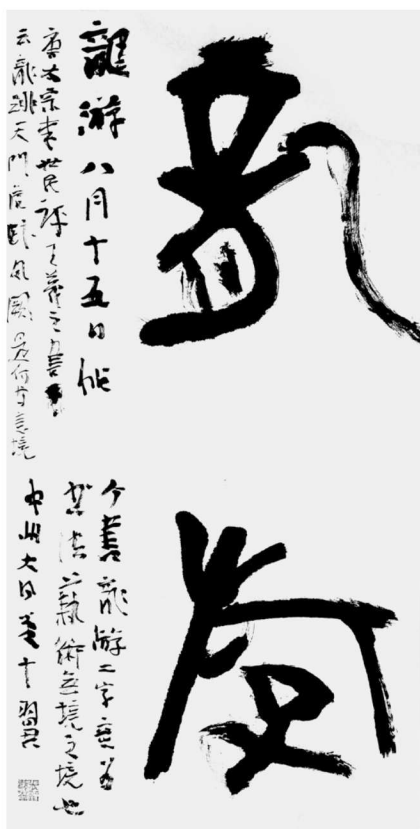
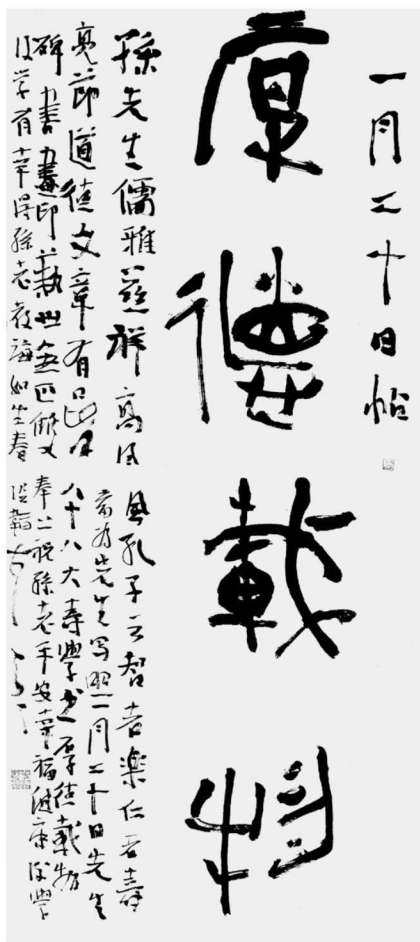
《散氏盘》铭文具有极高的书法艺术价值，它奇拙朴茂，恣肆豪放的艺术风格与西周晚期成熟期金文的规整纯熟、华丽精美风格形成鲜明的对照，因此被书法界称为“金文中的草书”。《散氏盘》独特的艺术风格受到历代书法创作者的喜爱，尤其是清代一些篆书大家，多选择以此作为大篆书法创作的范本风格依托。当代书法创作中，选择《散氏盘》为风格依托的书家也不少。如何借鉴《散氏盘》技法与风格的古典形态为自己的创作服务，我以为对创作观念的培养与提升至关重要。

书法创作首先指向观念。观念的培养和提升需要一个相当长的时间过程。对传统法帖技法形态的承传，是创作观念建立、培养达到提升高度的基础。对传统法帖承传的唯一有效途径是临帖。临帖的过程，是对经典范本笔法、墨法、线条、结构、行气、章法种种技法形态及其不同风格审美意态经验的积累和审美风格判断能力的培养过程。从临帖的立场认知，人的观念、意识对客体（范本）的全部接受、学习，是书法艺术较之其它艺术独特的学习方法。以创作的标准判断，创作，是既往对经典范本临帖过程中所积累的一切技法形态与审美风格意态经验的取舍、追加后的主观观念的凸现——创作观念是独立的，创作意识是主动的，创作作品是富有创造性的。

以《散氏盘》为审美风格创作依据的集联、集古字创作，对创作观念的培养与提升当注重如下一些课题的思考。首先强调古典技法形态与审美风格意态在创作作品中的运用与表现。其次，创作观念、意识的独立性与主观性在创作过程中的陈述与表达。第三，倡导从古典范本中寻找个人书法风格形成、确立的古典风格支持，并能从艺术层面阐述它所依据的学术理由。顺延上述课题的思考，我们可为以《散氏盘》审美风格为依据的创作提供有关创作思想的展开。



《散氏盘》铭文选页



强调古典技法形态与审美风格意态在创作作品中的运用与表现。以此为思考课题，可以提示出如下一些创作参照。比如，“集古字”方法在创作作品中的运用；以清代、近现代书法家篆书作品为风格参照。

“集古字”方法，不是我们创造，早在米芾处即有显见。米芾所倡导的“集古字”方法，为今人开阔了创作视野，是古为今用的创作观念，而不是抱残守缺。《散氏盘》乃至所有篆书的集字创作，其创作作品的有效性价值检验，首先是指向技法的承传。笔法、字法（篆法）、墨法、线条、字构、行气、章法。在承传的技法形态中，字法即篆法、字构即结字规律的重要性是显而易见的。大篆中的每一篇铭文，同一个汉字即有几种不同的书写方法，或者说是不同的篆法，有时可以指代不同的汉字。而同一个汉字，在不同器物的青铜器铭文中其篆法有别、指代的汉字也有同有异。故而，“集古字”在大篆书法创作中是对古典范本最有效的承传方法。行气、章法对每位创作者来说，不会有太大困难。尤其是笔法及所对应的线条质量，与审美风格直接相关。笔法的技法含量及重要性，前述《大篆笔法论》已多有论述。线条质量的优劣，是成就书法大师的关键技法点。总之，笔法、线条与墨法是要靠创作者的独立思考与领悟。青铜器铭文所提供的物质形态，是拓片文字，不见书写中的笔法、墨法痕迹，起收回护、藏露中侧、浓干枯湿以及线律、线质等线条的会意要素都要由创作者进行独立的判断、领悟、承传与再创造。其次，是指向审美风格的承传与创新。承传与创新，是旧瓶新酒。技法形态的笔墨语言关系、字法字构关系如果弄不明白，审美风格的承传与创新就会沦为空谈。

相对青铜器铭文“集古字”的创作方法而言，以清代、近现代书法家大篆作品为风格参照更具直观性和客观性。笔墨语言、字法字构关系、线条质量种种，在墨迹作品中一览无余，为当今创作者大篆作品创作提供了有价值的可视参照。但也还有问题，一是得见原作机会太少；二是参照作品的承传与再创造或者说超越。比如黄宾虹的大篆作品，当代大篆创作者有几人能经常拜读、研习、临摹原作作品？研习、临摹原作十之得五足矣，况且我们见到的多为印刷品。研习、临摹印刷作品十之得十又能如何呢？况且黄宾虹大篆作品经常得见的机会也不会太多。就此一点，江浙的创作者大概要幸运得多。如此状况，承传与再创造或者是说超越，必须付出超乎寻常的代价。

注重作品观念、意识的独立性与主观性在创作过程中的陈述与表达。主观性即是主体观念、意识的自觉，作用于客体（范本）的创作过程。它强调自我的主观感悟在物质类的创作（书写）过程中的具体体现。比如对《散氏盘》即有古典技法形态诸如用笔、线条、字法字构形态的提炼、加工与再创造。比如用笔、线条。青铜器铭文用笔无迹