

从临摹到创作

100幅经典名篇的启示

庆旭 著

西泠印社出版社



从临摹到创作

100幅经典名篇的启示

庆旭 著

西泠印社出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

从临摹到创作：100幅经典名篇的启示 / 庆旭著
— 杭州：西泠印社出版社，2011.1
ISBN 978-7-80735-904-3

I. ①从… II. ①庆… III. ①汉字—书法—作品集—
中国—现代 IV. ①J292.28

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第218324号

从临摹到创作 100幅经典名篇的启示

庆旭 著

责任编辑 林鹏程
责任出版 李 兵
装帧设计 王 欣
出版发行 西泠印社出版社
地 址 杭州市西湖文化广场32号E区5楼
邮 编 310014
电 话 0571—87243279
经 销 全国新华书店
印 刷 杭州正之包装印刷有限公司
制 版 杭州如一图文制作有限公司
开 本 889mm×1194mm 1/16
印 张 15.5
书 号 ISBN 978-7-80735-904-3
版 次 2011年1月第1版 第1次印刷
定 价 38.00 元

目 录

第一章 篆书

一 《甲骨文》：透过刀锋看笔锋——甲骨文的书写	1
二 《大盂鼎》：坚实肥厚的典范——《大盂鼎》	4
三 《散氏盘》：繁花翻飞《散氏盘》	6
四 《毛公鼎》：静穆的《毛公鼎》	9
五 《虢季子白盘》：疏朗萧散 道丽天成——《虢季子白盘》	12
六 《石鼓文》：大小篆的衔接点——《石鼓文》	14
七 《峰山刻石》：由此窥见李斯书法之一二——《峰山刻石》	17
八 《秦诏版》：“草篆”——《秦诏版》	19
九 《袁安碑》：汉篆的标准样式——《袁安碑》	21
十 《祀三公山碑》：非篆非隶似篆似隶的“缪篆”风格——《祀三公山碑》	23
十一 《天发神讖碑》：像篆又像隶——雄伟的《天发神讖碑》	25
十二 《李阳冰城隍庙记》：“玉筋篆”的线条形式——《李阳冰城隍庙记》	27
十三 王澐篆书：篆书有“三要”——王澐篆书	29
十四 邓石如篆书：清代中叶的篆书第一人——邓石如	31
十五 吴让之篆书：邓石如书法篆刻虔诚的继承者——吴让之	34
十六 杨沂孙篆书：篆书的基础学习——杨沂孙篆书	36
十七 赵之谦篆书：篆书中更加成熟的隶书笔法形态——赵之谦篆书	38
十八 吴昌硕篆书：篆法入画——吴昌硕的成功合并	40
十九 黄宾虹篆书：苍润古雅 虚和自然——黄宾虹篆书	42
二十 王福庵篆书：识篆的基础——王福庵书《说文部目》	44

第二章 隶书

- 一 《马王堆帛书》：古拙老辣“无正形”——《马王堆帛书》 46
- 二 《居延汉简》：从隶书到章草——《居延汉简》 49
- 三 《开通褒斜道刻石》：“石纹式”的东汉摩崖——《开通褒斜道刻石》 52
- 四 《石门颂》：绵延万里——关于《石门颂》 54
- 五 《乙瑛碑》：最可师法的汉碑——《乙瑛碑》 56
- 六 《礼器碑》：汉隶第一——说《礼器》 58
- 七 《华山碑》：汉隶辉煌中途连通篆楷的代表书风——《华山碑》 61
- 八 《封龙山颂》：细筋入骨也丰腴——《封龙山颂》 63
- 九 《鲜于璜碑》：汉碑中清脆爽朗的方笔形式——《鲜于璜碑》 65
- 十 《衡方碑》：汉碑中肥厚圆浑者——《衡方碑》 67
- 十一 《孔宙碑》：东汉孔氏诸碑的代表——《孔宙碑》 69
- 十二 《史晨碑》：隶书严谨法度的标准——《史晨碑》 71
- 十三 《夏承碑》：隶法时有篆籀笔——《夏承碑》 74
- 十四 《郾阁颂》：大智若愚 大巧若拙——《郾阁颂》 76
- 十五 《西狭颂》：雄浑宽博 疏宕瑰丽——《西狭颂》 78
- 十六 《杨淮表记》：东汉碑刻“写意派”的代表——《杨淮表记》 81
- 十七 《韩仁铭》：疏秀疏宕《韩仁铭》 83
- 十八 《曹全碑》：秀逸妩媚《曹全碑》 85
- 十九 《张迁碑》：沉厚的历史见证——《张迁碑》 88
- 二十 《好大王碑》：憨意十足的隶书——《好大王碑》 90

第三章 楷书

- 一 《荐季直表》：楷书源头的代表作品——《荐季直表》 92
- 二 《宣示表》：钟繇最有影响的楷书——《宣示表》 95
- 三 《玉版十三行》：魏晋小楷中古雅又流美的极品——王献之《玉版十三行》 97
- 四 《爨宝子碑》：有隶书意味的楷书——《爨宝子碑》 99
- 五 《嵩高灵庙碑》：古雅野逸的北魏名刻——《嵩高灵庙碑》 101
- 六 《爨龙颜碑》：所谓“云南第一古石”——《爨龙颜碑》 103
- 七 《始平公造像记》：魏碑书法中惟一的阳文形式——《始平公造像记》 105

八	《石门铭》：飘飘欲仙《石门铭》	107
九	《郑文公碑》：魏碑圆线的极则——《郑文公碑》	109
十	《瘞鹤铭》：浑厚中现散逸——《瘞鹤铭》	112
十一	《张猛龙碑》：魏碑书法斜划紧结的集中反映——《张猛龙碑》	115
十二	《张玄墓志》：墓志书法教学的理想范本——《张玄墓志》	117
十三	高昌墓砖书法：刻碑前书迹的纯真再现——高昌墓砖书法	120
十四	《龙藏寺碑》：从北碑转向唐楷的过渡之作——《龙藏寺碑》	122
十五	《雁塔圣教序》：美人婵娟——褚遂良《雁塔圣教序》	125
十六	《倪宽赞》：容夷婉畅的《倪宽赞》	128
十七	《阴符经》：褚书中的大字——《阴符经》	130
十八	《灵飞经》：唐人小楷经典——《灵飞经》	133
十九	《麻姑仙坛记》：坦荡胸怀此中现——颜真卿《麻姑仙坛记》	135
二十	《自书告身》：颜楷筋力取胜的代表作——《自书告身帖》	138

第四章 行书

一	《集王圣教序》：由集字走向创作——《怀仁集王圣教序》的启示	140
二	《王羲之尺牍》：精妙绝伦的王羲之尺牍	142
三	《兰亭序》：天下第一行书——王羲之《兰亭序》	144
四	《鹅群帖》：从章草到新体行草——王献之《鹅群帖》	148
五	《伯远帖》：晋代书风之最可信者——王珣《伯远帖》	151
六	《梦奠帖》：欧阳询行书中第一品——《梦奠帖》	153
七	《李思训碑》：从《集王圣教序》到《李思训碑》——李邕的变法	155
八	《争座位帖》：篆籀之气顿生——颜真卿《争座位帖》	157
九	《祭侄文稿》：鲁公行书第一——《祭侄文稿》	160
十	《韭花帖》：另一种“兰亭”趣味——杨凝式《韭花帖》	162
十一	《土母帖》：唐宋书风的连接点——李建中《土母帖》	165
十二	《蔡襄尺牍》：“宋四家”中最守家规者——《蔡襄尺牍》	167
十三	《寒食诗帖》：无意于佳乃佳——苏轼《寒食诗帖》	170
十四	《苏轼尺牍》：强烈的“书卷气”——苏轼尺牍	173
十五	《寒食诗跋》：“辐射状”的结构——黄庭坚《寒食帖跋》	175
十六	《米芾尺牍》：直追“晋人格”的米芾尺牍	177

十七	《蜀素帖》：米芾书法中法度严谨的代表——《蜀素帖》	179
十八	《城南唱和诗卷》：明显的局部精微动作——杨维桢《城南唱和诗卷》	181
十九	《董其昌蜀素帖跋》：有女性化的阴柔书风——《董其昌蜀素帖跋》	184
二十	王铎行草书：王侯笔力能扛鼎 五百年来无此君——王铎行草书	187

第五章 草书

一	《平复帖》：文人书法第一帖——陆机《平复帖》	190
二	《十七帖》：草书学习从《十七帖》开始	192
三	《书谱》：理论和实践的双丰收——孙过庭《书谱》	194
四	《孝经》：狂客的风流——贺知章《孝经》	197
五	《古诗四帖》：狂草艺术的最高峰——张旭《古诗四帖》	200
六	《自叙帖》：醉里得真如——怀素《自叙帖》	203
七	怀素《小草千字文》：人书俱老归平淡——怀素《小草千字文》	206
八	高闲《草书千字文》：旭素之外别有洞天——高闲《草书千字文》	208
九	《太白忆旧游》：宋代草书的制高点——黄庭坚《太白忆旧游》	210
十	《诸上座帖》：有禅书风采——黄庭坚《诸上座帖》	212
十一	康里巎巎草书李白诗卷：生而拗的异域风格——康里巎巎草书李白诗卷	215
十二	《急就章》：章草的复兴之作——宋克临书《急就章》	217
十三	《前后赤壁赋》：此书一出天下惊——祝允明大草《前后赤壁赋》	220
十四	王宠草书：奕奕有晋人风气——王宠草书	223
十五	徐渭草书：非理性到了极点——徐渭草书	226
十六	张瑞图草书：以“横撑”为主要特点的张瑞图草书	228
十七	黄道周草书：内敛中的豪放——黄道周草书	231
十八	倪元璐行草书：涩势与流畅的完美结合——倪元璐行草书	233
十九	王铎草书：浪漫中不失理性——王铎草书	235
二十	傅山草书：以丑为美——傅山草书	237

附主要参考文献	239
---------	-----

后 记	241
-----	-----

第一章 篆书

一 《甲骨文》

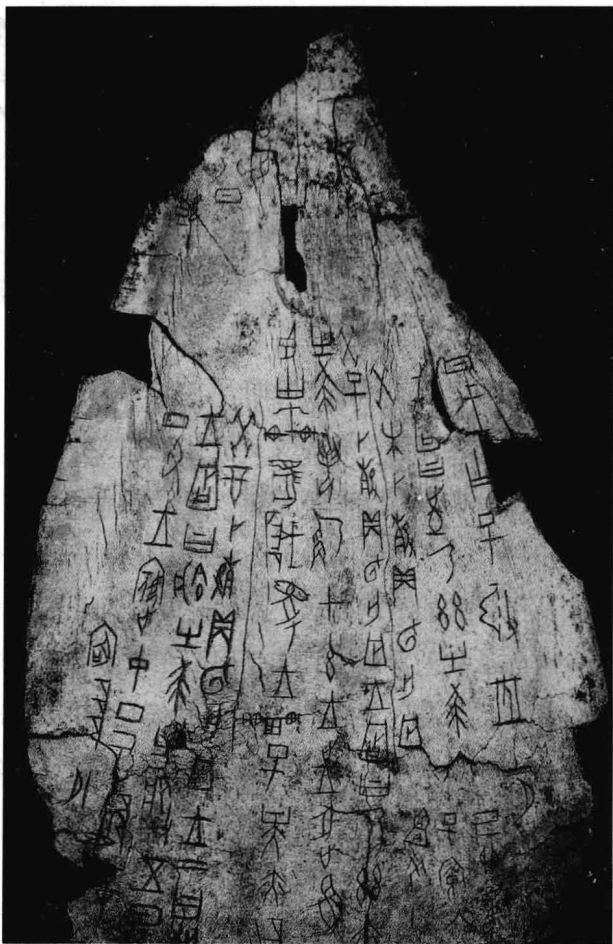
透过刀锋看笔锋——甲骨文的书写

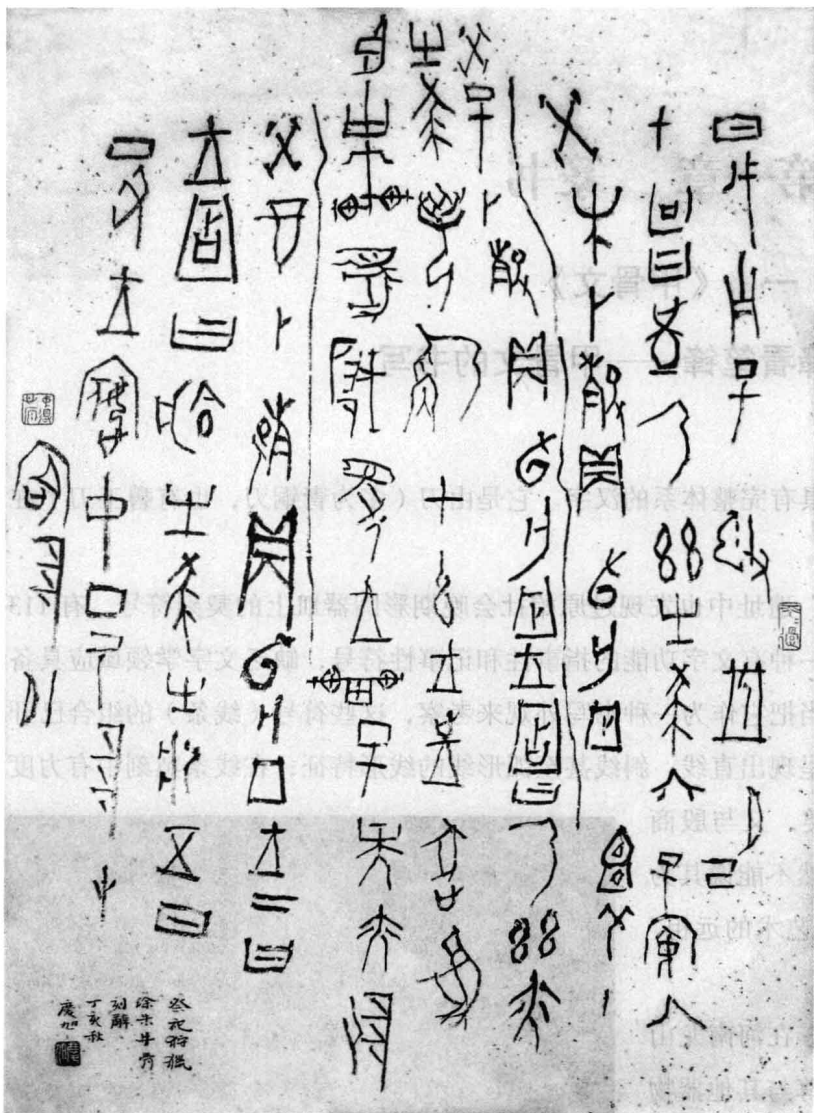
商代甲骨文是迄今为止发现的最早具有完整体系的汉字。它是由刀（多为青铜刀，也有碧玉刀）在龟甲或兽骨上刻画而成。

在商代之前半坡氏族的“仰韶文化”遗址中也发现过原始社会晚期彩陶器皿上的契刻符号，有113个之多，但这些刻画痕迹只能说是具备一种有文字功能的指事性和记事性符号，缺乏文字学领域应具备的系统性，更不能说是“书法”了，但当把它作为一种书写外观来考察，这些符号（线条）的组合已开始注意到形式的变化；单个线条的形态呈现出直线、斜线甚至弧形线的线形特征；在线条契刻中有力度深浅之别（呈现出粗细）等，诸如此类，又与殷商甲骨、金文有一定范围的暗合，所以虽然不能说其为“书法作品”，但暂且认为它们是“书法艺术的远祖”倒是有一定的文字实物资料作依据的。

夏朝是否有文字也是一个未解之谜，在河南龙山文化晚期的二里头夏文化遗址中的大口尊与其他器物上也发现刻画符号二十多种，与商代甲骨文在结构、形体上有相似之处，“若以二里头文化刻画符号与商代甲骨文契刻特点作一番仔细比较之后，其结果是令人惊讶的：两者的刻画力度、深浅以及运刀手法是那样相近。直线、横线、斜线、弧形的笔顺，几乎都是从右向左、自上而下。弧的形成，也是连绵不断而无间隔”。所以虽不能说夏朝的刻画符号是书法，但这些确实是在商代成熟的文字体系之前文字演化的漫漫旅途中一个一个坚实的积累，而且如此成熟的商代甲骨文不可能一朝之内快速形成，它必经一个符合事物发展渐进性的原理而后才能成为可能。

清光绪二十五年即（1899年）国子监祭祀酒王懿





第五期：帝乙、帝辛时期。工整严密。

甲骨文发现的文化意义首先体现在文字学上，这种形态完整、规则严密的文字体系的出现标志在遥远的殷商，中国已出现成熟的汉字。随着研究的深入，一些学者通过对甲骨文的临写或集字创作，使这种龟甲兽骨上文字的原始形态逐渐演化成书法艺术视野中的一种书体。

从甲骨文的制作方式上，我们可以获得对甲骨文书风特点的认识。

首先从线上看。甲骨文是用刀在龟甲兽骨上刻划（大多采取单刀方式），两者都较坚硬，不易表现圆转、粗壮的线条，在组合字形的时候只能以线条而不易用块面的形式来表现，所以笔画形态比较单一，多呈直线或折线状，即使出现弧形线，其弧度也较大，偶尔出现的圆形，也多以较短的弧形线拼接而成，留下质地明显的刀锋走过的痕迹。正因此，甲骨文线条的视觉形象往往具有瘦硬、尖刻、爽直、匀称的特点。

其次在结构上。甲骨文的单字造型多为纵势长形，这种“长形”有其产生的机理，即与其排列有关。

荣（1845—1900年）及其门客刘鄂（字铁云，1857—1909年）在中药中偶然发现甲骨文。

1903年刘鄂将其收藏的甲骨，通过分类、筛选、整理、拓印成册，取名《铁云藏龟》，共六册，全书收入刻有文字的甲骨1058片，这是我国第一部有关著录甲骨文的著作。

近现代对甲骨研究卓有贡献的有孙诒让（1848—1908年）、罗振玉（1866—1940年）、王国维（1877—1927年）、董作宾（1895—1964年）等人。根据董作宾先生的分析，甲骨文可分为五个时期。

第一期：武丁时期。大字气势磅礴，小字秀丽端庄。

第二期：祖甲、祖庚时期。字迹工整，有浓重的装饰意味。

第三期：廩辛、康丁时期。草率粗糙。

第四期：武乙、文丁时期。苍劲洒落。

裘锡圭先生在《文字学概要》中说：“汉字自上而下的直行排列法，显然早在商代后期之前就已经确立。所以在甲骨文里，不少原来宽度比较大的字，如‘犬’、‘豸’、‘疒’、‘虎’等字，已经由于直排的需要而改变了字形的方向。”

对称性是其结构的另一显著特点，这也许是先人在对称均衡方面的朴素表现。

另外在章法上的突出贡献。其一，自上而下、自右向左书写方式的确立。其二，纵无行、横无列，纵横取势，错落有致。其三，根据整体（整块龟板）形状来布局安排内容。此处所列不过为可视层面一些要素组合，还“没有触及到这种章法何以成为一种超稳定的书写机制和艺术机制的原由”。所有这些都为后世书法创作在形式感塑造方面提供了最初范式，而当一切原初的敏感被固定为所谓的“理法”之后，艺术将渐趋僵化，回首一下瓦釜时代先民的创造精神，定会为日渐疲惫的形式审美送来缕缕清新的凉风。



二 《大盂鼎》

坚实肥厚的典范——《大盂鼎》

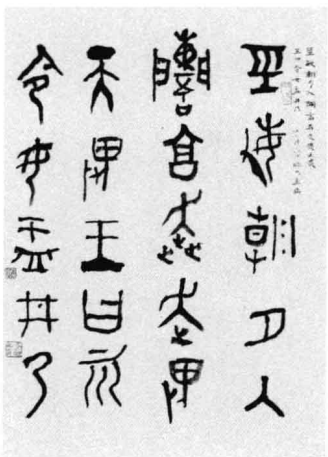
《大盂鼎》，西周康王（公元前11世纪—前10世纪）时期的金文，为西周初期重器。道光初年（1821—1830年）出土于陕西郿县礼村，现藏中国历史博物馆。内壁铭文19行，291字，器通高101.8厘米，口径77厘米。内容为康王追述商亡周兴之由，命盂要引以为戒，效法祖先，尽心辅佐周室的故事。后人将其与《散氏盘》、《毛公鼎》、《虢季子白盘》并称为“四大国宝”。

从流传下来的书法（文字）遗迹上看，早在先秦就因材料的不同出现了像契刻书（殷商甲骨）、铸

造书（商周青铜铭文）、朱墨书（春秋战国）等三种书写艺术形态——刀刻、铸造、用笔书写——由此产生书法审美视野中的诸如“刀味”、“金石气”、“笔味”、“书卷气”等审美品格。

在大篆体系中，甲骨文的刀刻和金文的铸造形成了审美意象上的巨大反差。甲骨文因用刀在坚硬的龟甲兽骨上刻划（有不书而刻、先书再刻、书而未刻等方式），线条方折、尖细、劲挺，成形方式非常简单。金文的制作方式却复杂的多，虽然有一例为不经书写而是直接用刀在青铜器上刻写文字，这是少例，需要高级工匠才能完成。更多的程序是铭文与青铜器一起铸造而成，“要经过书——刻——铸——清砂等四道工艺过程。用毛笔写好铭文，刻成字模，或一字一模，或数字一模，合成全文镶嵌在青铜器铸造时所制成的陶范上。陶范分内范和外范两部分。镶嵌在内范上的字模，铸成的铭文在器物内壁；在外范上的字模，铭文即在器物的外壁。有的铭文也铸在器物的盖、柄、耳、口、环、足等部位。”

由此可见，厚重的金文书风其审美成因是多方面因素相组合的结果：一是书写者，应该是一个有文化的人，当然也可能是器物的主人，拥有这种器物者本身一定是一个贵族，而在周代，贵族阶层从小就要接受规定的教育，于是也可说是个文化人。二是刻工，因制模泥坯可塑性较强，刻工就可根据书迹细致刻画，尽可能地保持笔画的原貌。这就可以做到甲骨文所不能完成的一些粗大的团块效果。另外，阴文铭文的字模是凸出的，为了不使笔画在



高温青铜液的冲洗下脱落，就需加强笔画相交处的牢度—加宽、加圆，于是出现变化丰富的金文线条。三是铸造，因青铜器的铸造需要极高的温度，当这种高温青铜液冲进字模时无疑会磨损刻好的字形笔画，使字口模糊，从而产生浑圆的感觉。四是清砂，脱掉陶范，打磨器物，青铜器是光滑明净了，但铭文却进一步变得更加圆浑。

经过这些步骤，金文线条的锋芒无法锐利，缺乏锐利质感的线条，在后世的手迹作品中虽然不能够在风格取向上作为一种追求，但却于无意之中形成了西周金文书风的时代标志——敦厚、坚实、淳朴、圆浑。

《大盂鼎》在“四大国宝”中，其线条是坚实肥厚的典范。作为西周前期金文的代表，《大盂鼎》虽已初具圆浑朴茂的金文线质，但同时在书写上又多有殷商甲骨锲刻遗风，线条起止常出锋芒，爽利劲挺的笔画随处可见，具有强烈的笔书意识，较少人工修饰痕迹，一任手书的原生状态，当然这也是西周早期金文的共同特点。

有一点很明显，《大盂鼎》中块面、团块类的笔画较其他三宝要多见，这大约秉承商代的青铜铭文吧，商代的青铜铭文图像意识、符号意识很强烈，《父辛卣铭文》就是一尊这样的作品，外形考究，图像精致，各类符号无不表现出平衡、整饬的美感。《大盂鼎》在风格上与此相似。

在临习时用笔的重点要放在把握线条质感上，用笔提按合度，起收爽劲有力，避免拖泥带水，过于迟涩。所用毛笔要偏大些，这样在表现肥厚线条和团块类效果时才有开合的余地。《大盂鼎》笔画中段较为肥厚，两端呈尖状，这种过渡要自然，特别是收笔处，不可飘浮。

《大盂鼎》的字形结构，多纵势长形，已初步形成中原正统篆书纵向取势的基本面貌。左右结构与上下结构的字大多结合紧凑，同时又通过笔画的穿插避让，使其顾盼生情，俯仰自得。与诸多充满理性色彩的西周晚期金文相比，在临习《大盂鼎》时，更要注重其浑然天成的自然体势，甚至通过夸张变形以求其趣，不可过于理性，一味求整、求齐、求方。

与早期西周青铜铭文不一样的是，原来金文的忽大忽小的字形结构到《大盂鼎》时已经有了相对统一的规范，说明在结构上明显受到人为方面的控制，从而展现出较为清晰的序列感，这意味着周人成熟书风的即将到来。

西周金文的章法，大致可以分为三类。第一类竖行排列，纵有行、横无列，以《天王簋》、《毛公鼎》等为代表；第二类在第一类纵行排列的基础上，照顾横向的排列与顾盼，以《大盂鼎》、《散氏盘》为代表；而第三类强调横向的有序排列，形成纵有行、横有列的规整划一的章法格局，以《墙盘》、《虢季子白盘》为代表。练习《大盂鼎》在章法布局上，既要考虑到普遍字形的纵向取势，又要注意上下字间的大小错落与呼应贯通，同时也应注意横向字间的左右顾盼与疏密开合，从而使整体上产生节奏感和律动感。



三 《散氏盘》

繁花翻飞《散氏盘》

《散氏盘》又名《散盘》，西周晚期金文，19行，350字。现藏台北故宫博物院。内容为矢散两国划定疆域界线的盟约。从书体风格上看，《散氏盘》诞生于周人书风确立、成熟、发展和表现方式多样化时期。在这一时期众多面貌各异的金文中，《散氏盘》以其质朴率意，恣肆烂漫的艺术风格而卓然不群。

金文，从广义上讲，泛指铸刻在金属物件上的各类文字，上至商周青铜铭文，下至民国钱币上的文字。但在传统文化视野中的金文是指秦汉以前铸刻在青铜器上的铭文。青铜器制作是商周特别是西周时期特殊的社会现象，其中以礼器和乐器最为常见。礼器以鼎为多，乐器以钟为多，所以金文又称钟鼎文。目前，作为书法创作素材的金文样式，郭沫若先生说得好：“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，有好些作品都是异常美观，留下这些字迹的人，毫无疑问，都是当时的书家，虽然他们的姓名没有流传下来。”（《古代文字之辩证的发展》）

金文书风在发展过程中呈现出明显的阶段性和地域性特征。第一时期为殷商金文和西周前期金文。殷商金文不为多见，字数也较少。其书风特点与同时代的甲骨刻辞近似，朴茂自然。西周前期（武王、成王、康王时代）的金文，字数比殷商金文明显增多，笔道中段肥壮宽大，两端多呈尖状；字形大小不拘一格，处处体现着手书的原生状态，这一时期的代表作有《天亡簋》、《令簋》、《大盂鼎》等。

第二时期为西周中晚期（自昭王至幽王）金文。这个时段的金文，线条相对匀净，前期突兀性的肥厚之笔逐渐消失，起笔、行笔、收笔三段得到应有的控制；字形结构也逐渐趋于方整匀称；行列秩序清晰可辨。《毛公鼎》、《散氏盘》、《虢季子白盘》等是这一时期的代表。

第三时期为春秋战国时期的金文。春秋战国时期，因特殊的政治因素，诸侯分裂，小国林立，思想活跃，艺术风格多姿多彩，从而带来书风上的浓郁的地域色彩。陈振濂先生在其《书法史教程》中把金文的风格分为四大类，用在此处的东周列国时期更有实际的意义，“第一种类型是齐鲁型，在山东一带。包括齐（鲁）、杞、戴、邾、薛、滕、铸。第二种类型是中原型，在河南、陕西一带。包括郑、卫、虞、虢、（蔡）、（陈）。第三种类型是江淮型，在长江中下游一带，包括楚、吴、越、徐、许。第四种类型是秦型，在今陕西与山西一带，包括秦、（晋）。”这四种类型的金文与该地域的文化特征十分吻合，齐鲁型和中原型诞生在华夏文明的发祥地—黄河流域，黄河流域博大精深、敦厚纯朴的文化传统不会不对这里的金文书风产生影响，我们只要把各种类型的金文放到一起，即可明显地看出齐鲁型、中原型的对西

周敦厚风格的继承，在儒家正统思想的牵引下，表现出气度非凡的君子之态。这与浪漫巧丽、追求完美的江淮型金文有着本质的区别。区别虽然从直接的来源上看是形态的差异，但根本还在于艺术观念的取舍。“屈原的《天问》、《九歌》出于楚而不出于齐秦燕赵，是个人的偶然规定，也是历史、地域的规定。没有楚文化的滋养就不会有屈原，那么没有楚文化也就没有楚金文的奇肆。吴大澂称江淮型吴楚金文是‘奇肆’，实在是正确的。”而相比之下，秦型金文，则处处体现“法家”的严整思想，线条纯正，结构方整，从艺术方面而言，似乎是极力保持着一种严谨的秩序，它的美不在变化而在和谐对称。这一时期的金文代表有：晋国的《书氏缶》、郑国的《叔上匜》、蔡国的《蔡侯申盟》、越国的《越王勾践剑》、楚国的《王子午鼎》、秦国的《秦公殷》等。

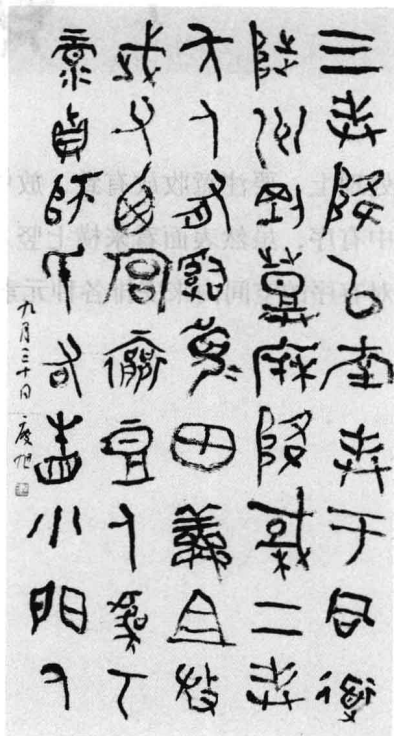
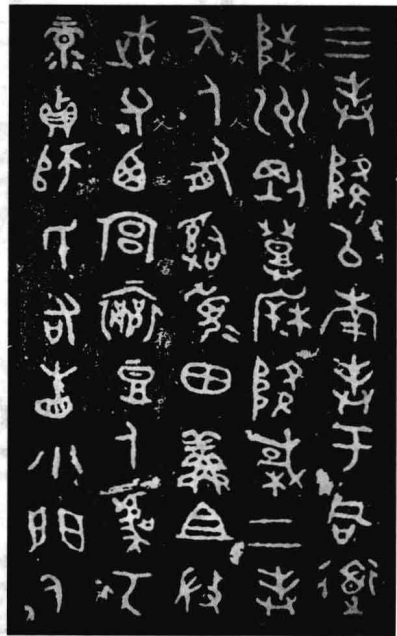
《散氏盘》是西周厉王时期（公元前9世纪）金文代表，这个时段金文的形态已经逐渐走向规范化，点画圆匀，结构长方，章法整齐，而《散氏盘》则介于规范大篆与率意手书之间。

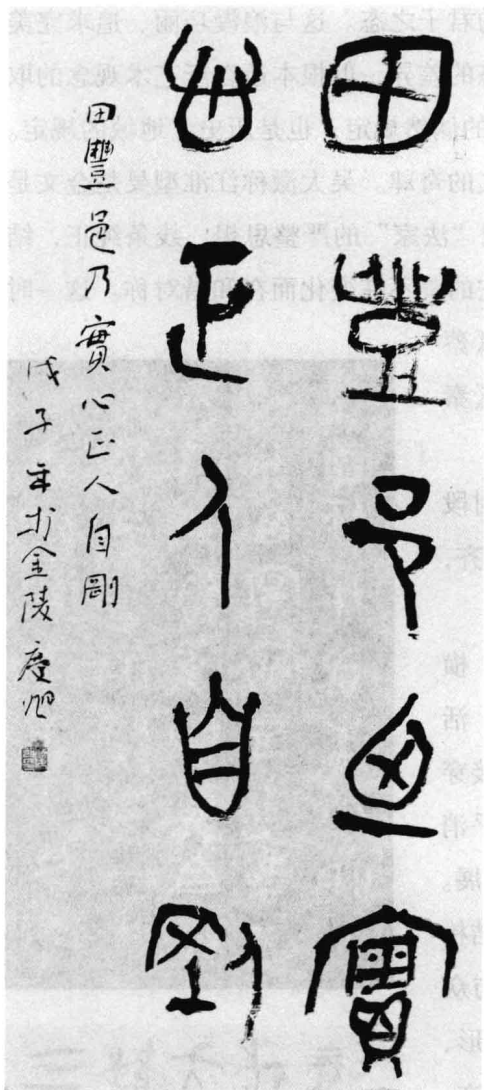
从技法构成上分析，《散氏盘》点画不讲平整，处处震荡波动。横画皆呈斜势，或者左高右低，或者左低右高，排叠横画走势多变，活泼生动；相并竖画多有长短之别，其收笔亦有高低变化，笔画相接穿插自然，方圆并用，早期金文线条相接的或方或圆的团块面貌几乎消失殆尽。其结构，一反典型大篆的纵向取势，而多扁平，向横向发展。整个字的重心点往往移在下部，即交叉线条多在下部集结，这种结构无疑给摇曳多姿的艺术风貌平添几许古拙憨厚。《散氏盘》的章法与众多金文相似，是依形而制，即根据物件的具体形状（如圆形、方形、椭圆形）而摆布所刻内容。《散氏盘》就是铸于盘内底部上的方形铭文，从现代的平面构成原理看，它是属于满构图的一类，通篇看来，有如繁花满天，烂漫飞舞，潇潇洒洒，一派生机。看似漫不经心，但又处处停匀，这种人工天趣，合而为一，欹正相生，活泼自由的艺术境界在金文中是并不多见的。

《散氏盘》是目前篆隶创作群中，被取法相对较多的一类，因其艺术内涵的构成要素丰富多样，所以，在临习时要有所讲究。

一、先从工具上看，长锋羊毫的选择无疑是正确的。《散氏盘》线条的绵延感非常强烈，这种“绵延”非长锋羊毫莫属。

二、从用笔上看，“篆引”之法至关重要。许慎《说文解字》称篆为“引书”，启功先生据《说文解字》称引为“划线”。所以，结合起来就可理解篆书的笔法特征为“篆引”。“西周早期，是‘篆引’的发现与发展阶段，作品的数量也在逐步增加，但不具备明显的优势。西





周中后期，‘篆引’迅速地成为主流风尚，精品杰作不断涌现，标志着大篆书体开始走向成熟。”（丛文俊《中国书法史·先秦·秦代卷》）作为西周中晚期诞生的《散氏盘》，如何篆“引”？除了遵循大篆篆“引”的共性规律外，还要挖掘《散盘》的独特个性，一是要注意节奏速度。《散氏盘》以轻松自然、生动奇古取胜。所以控制笔锋时，除了要表现出大篆均匀凝重的线条这一物质基础外，还要散落怀抱、放松心情，以表现出它的烂漫情怀。二是要注意“八面出锋”。这种用笔评判多指后世的米芾，米芾自己称用锋，人多用一面，他用八面。事实上，《散氏盘》早已如此。另外，草情行意在《散氏盘》中也表现得尤为突出，这是在目前发现的两周金文中是十分少见的，因为有了行草的笔意，所以在用笔上表现出的节奏就非常丰富，线形变化粗细相间，加上笔画的摇曳抖动，使简单的一根线顿时变得姿态多情，趣味十足。

三、从字形结构上看，《散氏盘》的总体趋势是圆中带扁，通过各种斜线对空间的分割，力避篆书的对称性特点，打破平行。在字字处理上，每个字又注意随字赋形，有大小方圆之别，变化多端，富于感染力。练习《散氏盘》多取大字练法，这是因为《散氏盘》线条的可塑性极大，有创造发挥的余地，长线条大大增强了对“势”的表现。其结构切忌板滞一不平行、呈斜势、动感强是《散氏盘》结构的显著特点。

在练习《散氏盘》时有两点非常重要：一是在单个线条的处理上，要注意收放有致，放中有收，不可一放到底，使线条散漫，内气外散。二是在线构上要注意乱中有序，虽然表面看来横七竖八，错落交杂，但其实它还是在大致圆中带扁的外形控制之下，在一个相对有序的空间内来安排各种元素。

四 《毛公鼎》

静穆的《毛公鼎》

《毛公鼎》，西周著名青铜器，成形于西周宣王时期（公元前827年—前782年），清代道光年间出土于陕西岐山，原鼎现藏台北故宫博物院。铭文共32行，497字，为周代青铜器铭文中少见的长篇，也是至今为止所见最长的一篇金文。清道人李瑞清说：“《毛公鼎》为周庙堂文字，其文则《尚书》也。学书不学《毛公鼎》，犹儒生不读《尚书》也。秦篆近隶，汉篆实分，故篆舍周末由。而孟鼎之直质，克鼎之宽博，散盘之英骜，齐侯之变化，若佩琚鸣玉，穆雍趋跄，则断推此鼎矣。”可见《毛公鼎》在书法史上的地位。

从艺术风格上看，《毛公鼎》是一篇与同时期诞生的《散氏盘》十分迥异的金文。在许多典籍文献或书法赏评中常常会把这两篇金文放在一起讨论，这其中自然有诸多可比之处：

（一）产生的时代背景相似，这两篇金文都诞生在西周中晚期。自周昭王到周幽王，是周人书风确立、成熟、发展和表现方式多样化时期，这个时期的金文“点画中带有突兀性的肥笔逐渐消失，点画两端和中段也日益匀整，显得线条匀净，字体结构日趋方整匀落，章法秩序也日益明朗，字距行距清晰。这种规整、和谐、静穆的书风表现了周人礼法秩序的完善和确立，当然也是书体演变向线条变化发展的结果。”《散氏盘》和《毛公鼎》是这一时期的代表。

（二）制作方式相似，都是依形而制，即根据物件的具体形状（如圆形、方形、椭圆形）而摆布所刻内容。《散氏盘》就是铸于盘内底部上的方形铭文，《毛公鼎》也是依鼎而制，刻于两壁内部，呈两条环状分布。

（三）铭文字数都较多，《散氏盘》19行，350字；《毛公鼎》32行，497字。

（四）艺术含量较高，这两篇金文无论从线条（都从团块向线条转变）的表现力，单字构成方式，成熟完整的章法，还是艺术格调和对后世的影响上看，都具备其它金文所不可替代的地位。

当然今天，用艺术分析的眼光，重新审视这两篇经典，更多的还是二者的不同之处，也正是这些不同点才使它们能在众多的金文中耀眼夺目，后世楷模。

主要从笔法和结构上看。

“《散氏盘》点画不讲平整，处处震荡波动。横画皆呈斜势，或者左高右低，或者左低右高，排叠横画走势多变，活泼生动；相并竖画多有长短之别，其收笔亦有高低变化，笔画相接穿插自然，方圆并用，



早期金文线条相接的或方或圆的团块面貌几乎消失殆尽。其结构，一反典型大篆的纵向取势，而多扁平，向横向发展。整个字的重心点往往移在下部，即交叉线条多在下部集结，这种结构无疑给摇曳多姿的艺术风貌平添几许古拙憨厚。”而《毛公鼎》呢？笔法严谨，体势劲健，线条凝练拙朴，极富理性色彩、井然有序的纵向取势和章法排布是《毛公鼎》给后人的最明显的感觉。这种艺术艺术效果的形成有其内在原因，其中有政治因素或礼法的制约。《毛公鼎》的内容为周宣王为整肃纪纲、中兴王室、革除积弊，策命重臣毛公厝忠心为国、辅佐朝廷，并赐酒食玉帛等以示宠幸等记载。如此情境下诞生的作品势必带有庄严静穆的色彩，充满着严谨和秩序。如果从书法发展史的角度分析，这种严谨和秩序是另外一种规律或规定，也许有其存在的理论。这只要把与此前产生的一些金文作比较就可发现。如周成王时期（约前1042年—前1021年）的《何尊》、《令彝》等，这些金文无论从单字结构（随意性大于规律性），还是行间布局（错落穿插大于理性秩序）等上都能看出文字发展从殷商甲骨的天然奇崛走向两周金文整饬有序的趋势，《毛公鼎》从字形上看大小统一，没有突兀的伸长或收缩，底部齐整，在纵向取势的同时显出平整温婉的氛围，动荡欹侧不多出现，郁郁庙堂之气。这种从无序到有序，从粗率到精确的发展轨迹在书法史的许多地方都相暗合。