

书法教程

《书法导报》已经以《庆幸书法有『谱』了》一文对本书第一版作出评价，称赞本书既是《书谱》续论佳著，又是一本完善的书法教材。

第2版

张文华 著

中国科学技术大学出版社

. 014014901

J292.11

33

2

张文华
著

书法教程

第②版

中国科学技术大学出版社



J292.11
33-2



北航

C1701555

200910410 .

图书在版编目(CIP)数据

书法教程/张文华著. — 2 版. — 合肥: 中国科学技术大学出版社, 2013. 11
ISBN 978-7-312-03352-0

I. 书… II. 张… III. 汉字—书法—教材 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 248988 号

出版 中国科学技术大学出版社
安徽省合肥市金寨路 96 号, 邮编: 230026
网址: <http://press.ustc.edu.cn>
印刷 合肥市宏基印刷有限公司
发行 中国科学技术大学出版社
经销 全国新华书店
开本 710 mm×960 mm 1/16
印张 11.75
字数 227 千
版次 2008 年 8 月第 1 版 2013 年 11 月第 2 版
印次 2013 年 11 月第 2 次印刷
定价 26.00 元

前 言

为了继承、发展书法艺术,我于八十岁勉强接受书法同仁的建议,带病把所撰写的《书艺技法问答》书稿,按照《书谱》的宗旨和体例,改写成《书谱补佚》。为便于初学书法人士的学习,对真、行、草、隶、篆字体的特点和写法,作出了概括的论述。因而,本书既是指引书法写作的书谱续论,也是书法教学可用的教材。这也便于书法学习者结合实用先学好字体写法,进而学习书法的道理和技法,符合书法学习的逻辑进程,这样的学习容易奏效,易于达到学习的目的,遂将本书先以《书法教程》出版,供教学和学书者使用。

张文华

目 录

前 言	(I)
绪 论	(1)
第一章 执笔法	(9)
第二章 运笔法	(19)
第三章 结字法	(36)
第四章 章法	(45)
第五章 楷书写法	(57)
第六章 行书写法	(67)
第七章 草书写法	(78)
第八章 隶书写法	(90)
第九章 篆书写法	(99)
余 论	(107)
附 图	(113)
后 记	(178)

绪 论

一、汉字与书法的起源

中国的书法,源远流长,辉煌而奇特,不但是中国文化艺术的结晶,东方文明的重要象征,而且已经为西方文化艺术界所重视,尤其为现代画派所景仰。现代画派模拟中国书法的线条,创造出奇特的抽象画。随着文化艺术的发展,中国的书法必将为全世界人民所了解,成为世界各族人民共赏的艺术奇葩。

中国书法之所以辉煌奇特,是由于书写的一体一音一意的汉字,无论是字体的创造,还是书法的构成,都是“书肇于自然”。汉字与书法,是古人依据对自然万象的观察和感知,遵循宇宙自然运动的规律,天人合一,物我同一,主客观统一,不断创造而形成的,所以能通三才万物的性情义理,成为“功宣礼乐,妙拟神仙”的独特文字和奇妙艺术,充分体现中华民族“以化成天下”的伟大人文精神。黑格尔也曾称赞:“中国书法最鲜明地体现了中国文化的精神。”

大约在六千年前,我国先民把简单的文字刻在木条上(后通称书契),这就是文理“肇自太极”。“太极”是《易》中的名词,意为派生宇宙万事万物的本源。《易》亦称《周易》,通称《易经》,是我国的哲学经典。《易·系辞》说:“易有太极,是生两仪(阴阳),两仪生四象(四时),四象生八卦。”八卦是《易》中的八种基本图形,用卦爻符号象征自然变化和人事休咎。《易·系辞》说:“古者,庖牺(伏羲)氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是,始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”《易·系辞》记载书契的创造取法于八卦:“上古结绳而治,后世圣人易之以书契,百官以治,万民以察,盖取诸夬。”夬即夬卦,是六十四卦之一。《易·系辞》又说:“河(黄河)出图,洛(洛水)出书,圣人则之。”《尚书·序》也说:“古者,伏羲氏之王天下也,始画八卦,造书契,以代结绳之政,由是,文籍生焉。”这些早期的记载说,始祖伏羲用制作八卦的道理和方法,创造了书契,称作“龙书”。伏羲既能制作八卦,自当也能用相同的理法,把人们自行画作记事的一些符号收集起来,结合自己观察到的各种可以记事的图像,创制成记事通用的书契。

后来书契不断发展,神农氏见嘉禾而作穗书;黄帝见庆云以云纪官,命右史沮诵作云书;少昊氏见凤鸟以鸟纪官,作鸾凤书;高阳氏作蝌蚪书;高辛氏作仙人书;帝尧见巨龟而作龟书;夏禹铸九鼎而作钟鼎书。这些传说,虽然古今阻绝,坠绪难绍,但是与当时的社会演变和时代崇尚是基本相符的,也是象形文字演变的正常现象,已经发现的一些古文字也可以证明。至于黄帝的左史仓颉“仰观奎星圆曲之势,俯察龟文鸟迹之象,广伏羲之文,造六书,是为古文”(《书史会要》),虽然不符合六书是逐代繁衍而形成的实际情况,但是,仓颉和沮诵都是仰观俯察,天人合一,推动书契的发展。这也是书契的俗成,特别需要有力的约定和推行,才能广为应用的缘故。关于先民“通三才之品汇,备万物之情状”(李阳冰《论篆》),主客观统一地创造发展书契的情况,先哲早已作过精辟的诠释。

许慎说:“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文;其后形声相益,即谓之字。文者,物象之本;字者,言孳乳而浸多也。”他还把收入《说文解字》中的 9 353 个字,按照前人造字归纳出来的条例,分为指事、象形、会意、形声、转注、假借六类,做了精细的注释。

刘勰说:“从文之元,肇自太极,幽赞神明,易象惟先。”(《文心雕龙》)

蔡邕说:“书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形气立矣。”(《九势》)

王羲之述天台紫真传授笔法说:“若书之气,必达乎道,同混元之理……阳气明而华壁立,阴气大而风神生。把笔抵锋,肇乎本性。”

先哲对于汉字和书法的精辟阐释,说明了“书肇于自然”,这里的“自然”是“道法自然”的自然,即指书契“肇自太极”,自然和太极都是指阴阳两仪产生前的客观自然界,即宇宙,并不是自然科学研究的无机界和有机界。所以蔡邕说到“书肇于自然”时,紧接着说“自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形气立矣。”蔡邕所说的“书肇于自然”,显然与王羲之所述的“若书之气,必达乎道,同混元之理”,是完全相同的道理。这说明汉字与书法产生和发展的原理,与《易经》的哲理是一致的,即“易者,象也”。

由此可见,汉字与书法的起源,肇自广义的自然界,以东方的象征哲理为导向。六书的形成,都不可能依照狭义自然界的实物形体依样摹绘,而必然是以“法象万物”的哲理和方法,通过仰观俯察,则天法地,遵循宇宙混元的义理,秉承阴阳相生的运动法则,象征自然万物的情状,物我合一,由三才万殊同构的一种宇宙生命形象。这也如同张怀瓘《书断》所说:“尔其初之微也,盖立象以瞳眈,眇不知其变化,范围无体,应会无方,考冲漠以立形,齐万殊而一贯。”“囊括万殊,裁成一相”。这样万象一寓于书的书契和六书,就自然具有不息的生命力,能够“以通神明之德,以类万物之情”,显示“其称名也小,其类物也大”的精神力量,起到促使“百官以治,万民以察”的社会作用。

先民依据对自然界的感知,创造发展汉字与书法的思想观念,这种思想观念尽管是原始朴素的,表述往往是玄虚的,但其实质是符合宇宙自然发展法则的,与上

帝创造世界的观念有本质的区别。因而,它能浸透炎黄民族的思想感情,成为华夏文化艺术发展的主导思想。书法直接体现这种主客观统一的思想,形成“万民以察”的书契,就自然成为炎黄民族的精神“图腾”、华夏社会的文明标志,也成为同化域内其他民族的强大力量。

汉字与书法产生的基本因素和形成的社会基础,决定其在发展过程中,不但能够相辅相成,由单一的象形字进化成为系统的六书,而且沿着“无往不复”、否定之否定规律的曲线发展,能互辅而行,保持其一体一音一意的字体和书写的特点,不断简化和美化,衍变成为“不象形的象形字”(鲁迅《门外文谈》)和奇特的书法艺术。这就是为什么汉字与书法,不但没有被人们为了便于学习和实用,把它改造成拼音文字及写法,而且还被一些邻邦移植为本国文字的根本原因。汉字与书法产生和发展的奇异情况,及其形成的特点和优点,是任何一种文字和书法都不能相比的。

例如,同是古文明国家的埃及,虽然也有光辉灿烂的文化,并有辉煌而神奇的金字塔,但其原始象形文字却是模拟实物的图画。因而,它不能演变成为表意文字,以适应社会生活发展的需要,后来被淘汰了。蒋彝在《中国书法》中,曾将埃及和中国的象形文字列表进行比较,他说:“在这里可以看到:中国字的构成是概略示意性的,而埃及字却是精细准确的。中国字是有力的简化线条,是‘理想主义的’,而埃及字是‘照相式的’,是一种‘现实主义’的图画。埃及字达到它最完美的地步时,书写已不方便,无法进行修正以满足日常使用的需要,因而泯灭了。但中国字保持了巨大的发展潜力,因而仍有它的生命力。”

总而言之,汉字与书法产生发展的历史和现状,都充分证明其之所以能成为独特的文字、奇妙的艺术、中国的国粹、东方文明的象征,并不是偶然的现象;而是“书肇于自然”,以东方的象征哲理生存进化的必然结果。这也就是以汉字为载体的书法艺术,特别抽象而奇妙,“不可言宣”,形成了“学者如牛毛,成者如麟角”的奇特书史的缘故。这当然也是书法忽而被当作“四旧”扫除,忽而变得无比狂热,几年冒出的“书法家”,竟比几千年来形成的书法家还要多,却又难以见到真正得法的书法家的根本原因。

二、书法的形成与昌盛

我国的汉字与书法,发展成为六书以后,继续遵循对立统一运动规律,随着社会进步、思想观念更新、书写工具改良,不断发展和完善。文字的字体受书体嬗变的推动,其体形不断简化美化,而字体种类逐步增多,终于完全衍变成意美、音美和形美的独特文字,也成为书法的完美载体,为书法的发展奠定了坚实的基础。书法

伴随着字体的进化,由范铸雕刻的实用技艺,发展成了以书写为特征的艺术,经过若干年书写实践,形成了书法特有的法则、法度和技法,由实用技艺升华为具有实用兼审美特征的双重性艺术。

汉字发展的历史情况,商代以前还弄不清楚,而殷商时期的甲骨文,确已发展成为系统文字。甲骨文虽然是不同于篆书的一种字体,但是因为难以辨释等缘故,所以前人都把它列入篆书。篆书是周代、秦代的通用文字,有大小篆的区别。隶书形成于秦,通用于汉,并由“隶变”形成了草、行、真(楷)三种字体,至东晋发展成熟。在字体递变过程中,出现过多种书体,在过渡性书体中残存着字体衍变的痕迹,而魏碑是过渡书体的典型,从魏碑中能看清隶、楷递变的情况。

书法的发展虽然与汉字相辅相成,但是因为书法具有实用和艺术二重性,而其艺术性必须通过依法书写才能体现出来,所以书法发展的途径和形式更为曲折而复杂。书法的发展是由简略到繁难,由朴拙到精巧,由雕刻到书写,由制作到创作,由实用到审美,由技术到艺术而演进的。在通用篆书的春秋时期,书契虽然已经称为书艺,但是范铸雕刻的技能,与射、御等一并列入六艺。书法显然是属于技艺范畴,而不是名副其实的艺术。到了文化艺术昌盛的汉代,隶书由篆书的圆曲线条演变成横平竖直的笔画,笔法由中锋变成中侧并用,加上笔墨的改良和纸张的发明,书法有了迈进的条件,经过“领袖如皂、唇齿长黑”的书写实践,形成了“横鳞、竖勒之规”,以藏头护尾的笔法,把郁拔纵横的隶书,写成“凶险可畏”的八分书体,此时书法升入艺术妙境。同时,形成了草、行字体,经过整合发展,又萌生了真书。动乱不安的后汉,成了字体书体纷呈的书法盛世。精通经史、天文、音律和书画的书祖蔡邕假托神人传书,撰著《九势》,揭示书法的实质和规则。经过战火纷飞的三国,书法不但没有衰落,而且继续改进,由刘德升及其弟子钟繇和胡昭等书家,把真、行字体推向成熟,成为后人学习的楷模。

书法经过汉、魏的发展,至西晋成为最重要的艺术。人们从书写实践中,认识到“书之为征,期合乎道”,既能“使百代无隐”,又可以“标拔志气”后,学习书法成了自觉行为。晋武帝立书博士,设弟子员,教学书法,大力推行钟、胡新书体,为东晋书法大发展铺平了道路。晋朝南迁后,虽然偏安东南一隅,但是崇尚书法的风气没有减弱,南迁的“东晋士人,互相陶染”,仍以能书为高雅,朝廷用人也以善书为贤能,从而促使书法迅猛发展,终于达到与汉文唐诗相媲美的境地,通称为“唐诗晋字汉文章”。王羲之聪明好学,自幼从名师学习书法;青年得志,官至右将军;晚年辞官幽居,专心研究和传授书法,博采众美,创造出新书体,起到继往开来的历史作用,与其子王献之合称“二王”,成为后人学习书法的典范。

在长期分裂的南北朝时期,北方经过十六国的混战,文化艺术受到严重破坏,书法陷于倒退停滞状态。鲜卑拓跋氏统一北方后,建立北魏朝,从平城(大同)迁都

洛阳,孝文帝锐意学习汉文化,派特使到南朝请求书法,被齐武帝断然拒绝(《齐书·王融传》)。在多朝建都的京城洛阳,由西晋时兴的钟、胡新书体,倒退到又学用隶、楷过渡书体,留下了狂野粗俗的魏碑。与此同时,南朝继承东晋的书法传统,书艺不断演进,以至于把书法当作文明的标志、抵制异族统治的精神武器,拒绝特使的学书请求。到了隋朝,文化艺术向北回迁,北方人以能学到南方书法为幸。王羲之七代孙智永北上传授书法,欧阳询、虞世南等人亲聆教诲。

唐朝建立后,唐太宗通晓书法,为了改变许多地区仍在学用过渡书体的落后状况,仿效晋武帝推行钟、胡新书体,沿袭南朝历代继承东晋先进书法的做法,尊王羲之为书圣,并带头学习书法。从而掀起朝野学习书法的高潮,促进了书法大发展,不仅很快地改变了广大地区书法长期停滞的落后状态,使得书法又一次升至高峰,成为后代继承发展书法的榜样,而且使书法传播域外,促进邻国文化艺术的发展。

欧阳询和虞世南都成了唐朝君臣的书法师友。虞世南指出书法微妙,“机巧必须于心悟”。欧阳询教人学书要遵循法规,以法弘艺,撰书论《八法》,并在《用笔论》中指出:“书法者,书而有法之谓,故笔落纸上,即入‘法’中,动静皆能含法为上乘。”就是说,书法是用纸笔对汉字的含法书写,以体现天人合一、文质两彬的高级艺术;书法是书写汉字的法则、法度和技法,以纸笔的含法书写而升华为艺术的。他对书艺的诠释,与蔡邕、王羲之借用军师董戎的成规时习,假托神仙示意,揭示书法的实质和基本内容是相符的,与约定俗成的书法名称是完全一致的。

书法的法则是书法发展的规律,也就是书法“必达乎道”的道。这种道,当然是“一阴一阳之谓道”,“道法自然”,“道一以贯之”,“技进乎道”的道;而不是近代的一些日本人,把书法与其茶道、剑道等,并列通称为书道的那种“道”。书法当然也与其他事务一样,有其产生和发展的客观规律。书法艺术是由书契的技能,经过雕刻范铸的技艺沿革,升华成为“书而有法”的艺术的。笔法的执笔法,是由就几榻的几案书写养成的三指执笔“拨镫法”,经过四指执笔的“平复法”演变,形成五指执笔的五字法的。运笔法是由篆书的“篆引”描摹,经过隶书“横鳞竖勒之规”的书写,发展成楷书横勒竖努的“永字八法”的。因而,书法的艺术创作,只有遵循其规律依法书写,才能成为书法艺术品。

书法的法度是指规矩、准绳,也就是书法“同混元之理”的理。书法沿循其萌生的原理,在由实用向艺术发展的过程中,与文字衍变互相推进,顺理成章地形成了一系列特有的法度:阴阳相生,虚实互成,方圆并用,奇正结合,妍质适度,动静共济,形神兼备,有法有化。这些蕴含着辩证关系的法度,也是书法艺术特有的范畴,并与内容和形式等范畴互相结合,反映书法艺术的本质关系,显现其生生不息的生命力和特有的规定性,以至成为公认的准则规矩。古代书贤在“从心所欲,不逾矩”的书法实践中,洞悉法度的意义和作用,明确地指出:“倘或一点失所,若美人之病

一目；一画失节，如壮士之折一肱，不可不慎。”“差之一豪(毫)，失之千里”。连自称“我书意造本无法”的苏东坡也不能不由衷地说：“不失法度，乃为得之。”由此可见书法的法度，既是书法艺术创作必须恪守的准则，也是区别书法实用和艺术、书法家和善书者的标志。

书法的技法，主要是指实现书法艺术的科学方法，也就是赖以达道通理、表性传情的独特而高妙的技术。古人训诂艺术说：“艺者，绝技也。”书法既然是用简单的工具毛笔，经过神融笔畅的含法书写而成为天人合一的奇妙艺术，自然具有更为精湛而奇绝的创作技法，以保持其艺术性和生命力。书家以达乎道理的精确方法，经过“翰不虚动，下必有由，一画之间，变起伏于峰(锋)杪；一点之内，殊衄挫于豪(毫)芒”的精巧书写，臻于理法俱备，形神兼美，以维护书法艺术纯正性。以技达于性情的高妙方法，通过“穷变态于豪(毫)端，合情调于纸上，无间心手，忘怀楷则”的自由挥运，臻于“达其情性，形其哀乐”，体现书法艺术文质两彬的人文精神。至于书法的提按、徐疾、浓淡等具体方法，也都是蕴含着辩证关系的科学方法，即所谓“起不孤，伏不寡”；“如轮扁斫轮，不徐不疾”；“留不常迟，遣不恒疾，带燥方润，将浓遂枯”。书法圣贤的这些教导，说明只有这样巧妙地用笔，才能创作出法道相通、物我合一的书法艺术品。否则，聪明睿智的张芝、钟繇和王献之，怎么会苦练得池墨、被穿、缸干，而苏东坡怎么也说：“笔成冢，墨成池，不及羲之即献之；笔秃千管，墨磨万锭，不作张芝作索靖”呢？我们处于科技昌明的时代，自当更懂得技法的重要性，充分发挥技法的作用。

总之，书法的涵义就是书而有法，这是由书法的性质决定的。古人抛弃了书事、书道、书学、书艺等名称，长期称为书法，并确定了笔法、结字法和章法三要素，就是对书法本质的深刻理解和切实体现。各代崇尚的书法的势、韵、意、态，也无非是依法书写而表现出来的效果，若无法，势、韵、意、态由何而来？

书法的笔法、结字法和章法三要素，既是构成书法的特有要素，也是表现书法内容与形式的法则和方法。笔法也称用笔，就是运用执笔、运笔的法则和方法，把各种字体的点画写得既符合字体的规矩，又生动多姿，如高峰坠石，千里阵云，惊蛇入草，飞鸟出林，以类万物的情状，体现主客观统一的艺术效果。结字法也称结构，是用点画构成字体的法则和方法。结字的原则是：“因时相传”，逐代相沿，按照结字的规则，把字体写得正确无误，以适应实用的需要；有法有化，派生新巧结构，以符合艺术要求。章法就是篇法布局，也称间架布白。章法具有随遇而书的特点，构成的方法是临时根据所书的文字内容 and 应用需要，采取适合的字体笔法、篇幅形式、分间布白和势态节律，一气贯注而书写成章的。这也充分证明：书法的实质就是书而有法，也只有称为书法才能名副其实，名正言顺。

三、书法的徘徊与复兴

书法既是由“法象万物”的象征哲理萌生的,又是由“技进乎道”的高妙书写升华成为艺术的,所以特别抽象而奇妙,形成了所谓“只可意会,不可言传”的奇特艺术。其实,书法言传固然甚难,意会也并不容易,言传者必须配合手授作示范,并常常要用“画沙”、“印泥”之类的比喻来启迪;而意会也往往要靠集古字、听音响、观舞蹈、曳车、撑船等启发而彻悟。由于书法“难妄传授”,缄秘不传,或穿凿附会,讹传误导,以致书法早就被人们弄得相当混乱,就是书法大发展的唐代也不例外。

在唐朝早期,精研书法的孙过庭总结了书法发展情况,指出:“自汉、魏已(以)来,论书者多矣,妍蚩杂糅,条目纠纷;或重述旧章,了不殊于既往;或苟兴新说,竟无益于将来;徒使繁者弥繁,阙者仍阙。”他针对当时的书法现状说:“方复闻疑称疑,得末行末;古今阻绝,无所质问;设有所会,缄秘已深;遂令学者茫然,莫知领要,徒见成功之美,不悟所致之由。”他为了纠正书法的陋习时弊,指导人们学习书法的艺理技诀,撰写了《书谱》,其内容与书法的名称和要素完全一致。但是由于主客观原因,其撰写的“执、使、转、用”之法未能传世,书文双绝,被后人称为“运笔篇”的序文,在唐代也未能得到应有的重视。

五代后,书法的师传基本中断。宋朝学研书法艺术的人几乎全靠自己心悟意会,形成了宋人“尚意”和书法滑坡的情况。欧阳修在《笔说》中指出:“字法中绝,将五十年”,并慨叹:“书之废,莫甚于今!”米芾以集古字悟得笔法后,论书多从笔法评定,有“勒、排、描、画、刷”字的妙论,并称:“善书者只得一笔,我独有四面。”其实,从他的书迹上看,也就是善于中侧锋结合运笔。到了南宋,词人姜夔为了复兴书法,撰著《续书谱》,但其所续也如《书谱》序所批评的那样:“妍蚩杂糅,条目纠纷……”由于书法(主要是笔法)的师传中断,杂乱情况逐代加重,终致书法陷于长期徘徊下滑的状态。

元、明两代的书家,虽然都思慕晋、唐书法,但是,除了鲜于枢、赵孟頫(晚年)悟得笔法外,其他人因为悟不出笔法的妙诀,所以多从结构上考虑把字体形态写得美观,形成了“尚态”的习气。例如,自称“吾书因生得秀气”的董其昌,在《画禅室随笔》中说:“晋、唐人结字,须一一录出,时常参取,此最关要。”这样集字参取而派生秀巧体态,虽然是书法“巧在结构”的体现,但是,这显然不能与前人集字而悟得笔法的奇妙相比。同时,有些人看出古人不乏侧锋运笔的情况,就一味偏侧用笔,把字写得侧棱板滞,如破筯败蔓;或触笔涨墨,缭绕斜倒,俗浊不堪,反以为新奇。

到了清代,书法阻绝困惑的状况,恰如章惇所说:“夫于师法不传,字学废绝数百年之后,欲兴起之,以继古人之迹,非自强神悟不能至也。”由于人们对书法更加隔阂,加上政治黑暗的影响,书法蜕化成“馆阁体”(板滞的实用字)。反“馆阁体”的

人士,因为坠绪难绍,“欲变而不知变”,所以都把标新立异当革新,以丑怪为美奇,以古旧为高新,并以写“馆阁体”的笔法,用秃笔模拟篆书,用软毫笔描画隶书,造成了严重的混乱。康有为妄以单楫广人双楫,抛出《广艺舟双楫》;又大讲“尊魏卑唐”,把过渡书体说得比最成熟的字体还高妙,混淆是非,加重混乱。虽然他晚年在书信中承认其别有用心,说:“至《书镜》(《广艺舟双楫》),尊碑,乃仆有所为而发。若仆再续《书镜》,又当赞帖矣。”他的高足梁启超也公开指出尊魏卑唐“非笃论矣”。但是,给书法造成的混乱,并不像其他混乱那样容易清除。

由于新文化运动的冲击,尤其是通用钢笔以后,人们对书法艺术更加隔阂,最重视书法技艺的书法家和书法教育家,也不免自误而又误人。诸如:只承认五指执笔法,而否认三指、四指执笔的历史存在和现实作用;只知运腕,而不知运指运臂之妙;死抱住笔笔中锋的偏见,而不顾在无数书体中,仅有小篆是裹毫中锋运笔。这就使得学习书法的人囿于一偏,不能自拔,“徒见(古人)成功之美,不悟所致之由”,真正得法的书家难以见到了。被人称为书法“泰斗”的启功教授,依然发出“两三百年来没有什么真正的书法家”的感叹。

书法在“文革”中被作为“四旧”扫除。现在社会上出现了空前的书法热,这是物极必反的自然表现,也是对书法艺术更为严峻的一次考验。人们因为不理解书法具有实用和艺术二重性,其艺术性又特别奇妙的情况,所以就凭热情一哄而上,还未跨进书法的大门,就称家称派,吵闹创新、转型、多元化、逆传统、弃汉字、打出接轨……同时,璠珉杂糅的书论书教,致使学书的人无所适从,有的人盲从蛮干,以描画代书写,以制作代创作,以野俗代文雅,以返祖退化为现代化,以杂体俗字为艺术作品。这就正应“教俗士之升木,于书家为患最深”的古训。老书法家忧虑书法艺术性质被扭曲,致使书法异化变质。林散之发出了“书法热坑害了书法”的告诫;祝嘉衰年著《书法罪言》,激愤地揭批毁灭书法、危害后代、为国出丑、貽笑邻邦的胡作非为。一些关心书法的有识之士,也不断发出“危机”的呼喊,并献计献策。但都如杯水车薪,无济于事。我的书友有鉴于此,纷纷要求我作匡正,撰写“书谱补佚”,使得学习书法的人有法可依,以便得法成家,继往开来。

我自幼习书,时近七纪,并趁通晓文史哲及日文之便,研究中、日书法多年,幸悟艺理技诀。又经亲自办学,教学相长,才写出执笔运笔等文,为一些学校用作教材。我身为国家干部,自当不惮老病艰险,接受同仁建议,按照《书谱》的宗旨和体例,撰写本书,供作参酌。但是,书法经千年徘徊,已成很难理解的微妙艺术。而今书法形盛而实衰的情况,更令人触目惊心!因此,要解除“闻疑称疑,得末行末,古今阻绝”形成的疑难阻碍,改变今人指斥的“扭曲了书法艺术性”、“中青书展明显不如近代书家遗作展”的衰退现状,实现真正复兴书法艺术的宏图,任重道远。这就必须由书法的有关组织负责人与方家里手,共同正视书法的特征、历史和现实,实事求是,通力协作,为书法真正复兴繁荣而奋斗!

第一章 执 笔 法

书法在发展过程中,形成了笔法、结字法和章法三要素。其结字法和章法是可以看得见,也能够说得清的,而“不可言宣”的奇妙,几乎全在笔法方面。因此,书家强调“书重用笔”、“书法以用笔为上”、“妙在执笔”、“妙在运笔”的论述,早已成了书法的常识和通论。

书法的笔法,也称用笔,主要是指执笔、运笔的法则和方法,也就是对字体点画书写的规律、规则和技术。笔法的技艺,因为有些难言或难懂的奥妙,就形成了一些所谓“秘诀”,也酿成了“笔法不传”的陋习。由于缄秘“不传”,就出现了种种讹传和误导,以致到了唐代,笔法就已被搞得相当混乱。这正如《书谱》(序)所说:“方复闻疑称疑,得末行末;古今阻绝,无所质问;设有所会,缄秘已深;遂令学者茫然……”《书谱》所述的“执、使、转、用”之法未能留下来,以致“古今阻绝”等情况依然存在。

自唐至清,书法虽然有些沿革,但是笔法由于五代之乱,师传手授的技法失传,造成“字法中绝”,所以混乱的情况不仅未能好转,而且逐代趋于严重。现今,书法界虽然对笔法作了一些研究和论述,但是亦如《书谱》所说:“妍蚩杂糅……徒使繁者弥繁,阙者仍阙。”学习笔法的人们,常常感到无所适从,以至于囿于偏见,不能自拔。因此,在学习笔法时,就需要首先对执笔法发展的历史和现实情况,进行必要的了解,以端正对执笔法的认识,掌握执笔的科学方法,为正确运笔打好基础。现将执笔的性能、变革和方法概述如下。

一、端正对执笔法的认识

1. 执笔的重要性和复杂性

现在,一些书法名人因为不理解执笔的重要性和复杂性以及执笔与运笔的密切关系,所以他们都把执笔法说得“很简单”,如说:“执笔的方法说来很简单,只是‘指实掌虚’而已。”“笔能如人意在纸上划出道来,也即是执对了。”“执笔便易就

行”，“我只承认五指执笔法”等等。其实，执笔并非那样简单，多种运笔需要有多种执笔方法相适应。这就是执笔不仅出现了多种名称，而且千百年来一直争论不休的缘故。张旭向颜真卿传授笔法时说：“妙在执笔，令得圆转，勿使拘挛。”《执笔论》中说：“学者欲问学书法，执笔功能十居八”。“执笔不得法，纵令临古人墨迹，皆无是处也。”人们把执笔法说得过于简单，不仅不符合笔法的实际情况，而且会使人漠视执笔的科学方法，信手握笔，以致影响复杂而巧妙的运笔实践。现今那些名人的书法作品，笔法单调，点画板滞，“千字一面”，被人称为“新馆阁体”，恰是因为执笔不得法，不能灵活运笔。

2. 执笔具有定法成规

现今有不少“书法家”和“书法理论家”都说“执笔无定法”，这显然是不正确的。执笔有约定俗成的定法成规。无论操持什么工具、武器或乐器，都有一定的方法，执笔当然也不能例外。书法这门艺术，长期通称书法，就是强调“书而有法”。欧阳询说：“书法者，书而有法之谓……动静皆能含法为上乘。”我们不能因为今人与古人执笔的方法有区别，写榜书与写小楷不相同，或者熟能生巧，不拘一法，或者残疾人用特殊的方法，也能写出好看的字，就否认执笔有定法。

主张执笔无定法的人都常引用苏东坡说的“把笔无定法”作为论据。其实，据史料记载，到了苏东坡所处的宋代，四指执笔法已经通行。但苏东坡仍然学用三指执笔的祖传古法，并为此引起过同代人对他的讥讽。可见苏东坡说“把笔无定法，要使虚而宽”，显然是自相矛盾，言行不一致的。他惯用的三指执笔既然是古法，当然就是定法；“虚而宽”也是早已公认的定法，怎么能说没有定法呢？“法以砥焉，化愚为智。”苏东坡说的“不失法度，乃为得之”，才是他的由衷之言。

3. 执笔法发展和变革

执笔的方法，随着字体、书体的发展，特别是随着社会生活的演变，必然要发生一些变革，产生新的方法，代替旧的方法，以适应时代和书法的需要。这是历史发展的客观规律，也是笔法变革的必然法则。

我国在唐朝以前，用的“桌”和“床”都很低，常把桌子放在床上使用，统称几榻，就像日本的“榻榻米”那样（“榻榻米”就是仿效几榻）。那时候的人写字，因为居高临下，臂手空悬，就自然会形成三指执笔，所以强调“虚拳直腕，指齐掌空”，“腕竖则锋正”，而不言“腕平”、“悬腕”和“悬肘”。后来，随着社会生活的演变，几案逐渐改成了高腿桌子，随着桌面的提高，就必然由三指执笔，逐步发展成为四指、五指执笔，也自然会形成“掌竖”、“腕平”的执笔情况了。同时，为了运笔灵活，也必须“悬腕”、“悬肘”书写了。

这种逐代衍变的书史情况,对于古人来说,他们认识不到是完全正常的。赵孟頫十分精明,虽然能够看出“古人动称下笔有千仞之势,此必高悬手腕而能之”的情况,却又不免作出“用笔千古不易”的片面论断,致使自己用笔长期守法不化,“有熟无生”,也使后人因不知其晚年变法,常受其害。令人感到遗憾的是,到现在为止,仍然未能弄清笔法发展的历史情况!这也就使笔法中的许多问题,长期争论,不得要领,而今人争辩不休,却又言而不中。笔法的情况愈久愈乱,成为书法长期徘徊下滑的重要原因。

二、执笔法发展沿革概况

1. 三指执笔与“拨镫法”

人们对三指执笔的说法,尽管不很一致,但总的说来,存在三指执笔法的历史事实是无可置疑的。古人三指执笔的方法,与近代人用三指执笔的方法不一样,却有点像现代人拿硬笔写字那样,所不同的,前者是“腕竖则锋正”,后者是“腕平而尖斜”。三指执笔,拇指与食指捏住笔管,中指在右下方托住笔管,就形成所谓“单包”;而把中指也放在笔管外侧,就形成所谓“双包”。古人称“包”而不称“钩”,并强调“指齐”,都是与“直腕”、“腕竖”有直接关系的。古人把三指执笔法称作“拨镫法”,曾有人用“推、拖、撚、拽”四个字作解释(如图 1.1 和图 1.2)。

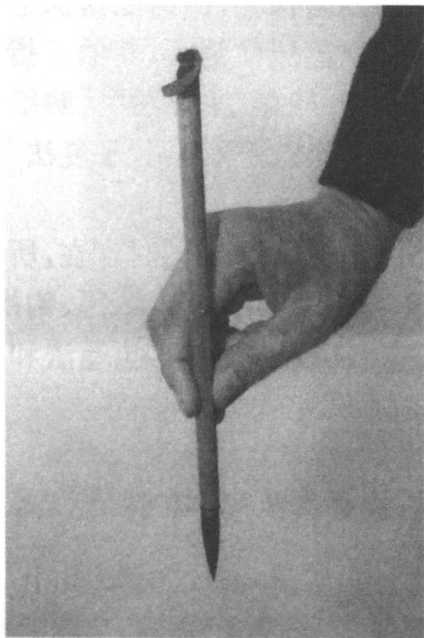


图 1.1

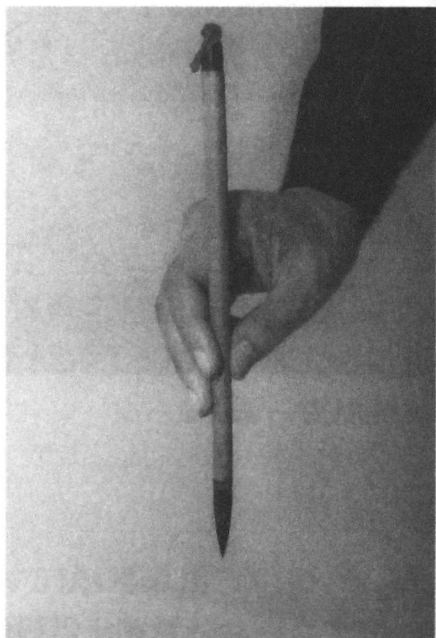


图 1.2

对于“拨镫法”的“镫”字,应当读成平声,也就是古人点灯的“镫”字。这个“镫”字的字音和字意,在较老的字典里,都解释得很清楚。过去用菜油灯时,人们在灯下读书写字,为了保持灯光的亮度,大约每过十来分钟,就得拨一次灯。古人学习很勤奋,“三更灯火五更鸡”,“韦编屡绝铁砚穿”,在灯下用三指执笔写字,与用三指拿灯棒拨灯十分相似,自然就很容易作出这两者如同一法的合理联想。后来有了专用的“灯”字,一些人由于不了解三指执笔法和“镫”字演变的历史情况,也不懂得骑马要重踏镫、轻着鞍,才能防止被颠得腰酸肚疼的常识,就很容易对这个古“镫”字望文生义,以致手足不分,执踏不辨,牵强附会地将“镫”与马镫子扯到一块了。到了采用四指、五指执笔时,一些人为了强调新法符合古法,将新法与“拨镫法”混为一谈,以致越谈越乱,严重影响了后人对前人用笔的正确理解。

2. 四指执笔与“平复法”

四指执笔的方法,是随着书桌的提高,由三指执笔法演变而形成的,是三指执笔发展成五指执笔的过渡形式。执笔法也与其他事物一样,在发展的过渡时期,过渡时期的特有形式与前一时期和后一时期的新旧形式同时存在,因而只有看清了过渡时期的复杂情况,才不至于把新旧不同的形式混为一谈。黄庭坚不避讳其师苏东坡执笔论笔的失误,针对当时执笔的混乱情况,反复强调四指执笔法,说:“用笔之法,欲双钩回腕,掌虚指实,以无名指倚笔则得力。”(《跋张载熙书卷尾》)。这可见古人治学的坦诚与四指执笔法的重要。

四指执笔法,比三指执笔法多了无名指,而比五指执笔法少了小指。四指执笔的基本方法有两种:一是小指敛缩不参加执笔,其他四指执笔,由与三指执笔相似过渡到与五指执笔大致相同;二是大指横掌而出,从里侧压住笔管,其他三指一并从外侧扶住笔管(如图 1.3 和图 1.4)。四指齐力执笔,叫做“平复法”。解缙论述前代人用笔时说:“拨镫以下,莫如平覆……宋、元人颇尚之。”这说明“平复法”的存在和作用是不可忽视的。

在三指执笔发展成为五指执笔的过渡时期,因为几种执笔法同时存在,所以很容易发生混淆的情况。南唐李煜对“拨镫法”的阐释是:“所谓法者,捩压、钩揭、抵拒、导送是也。”这是一种更为混淆不清的说法,把新旧几种执笔法,执笔法和运笔法,都统统混为一谈了。