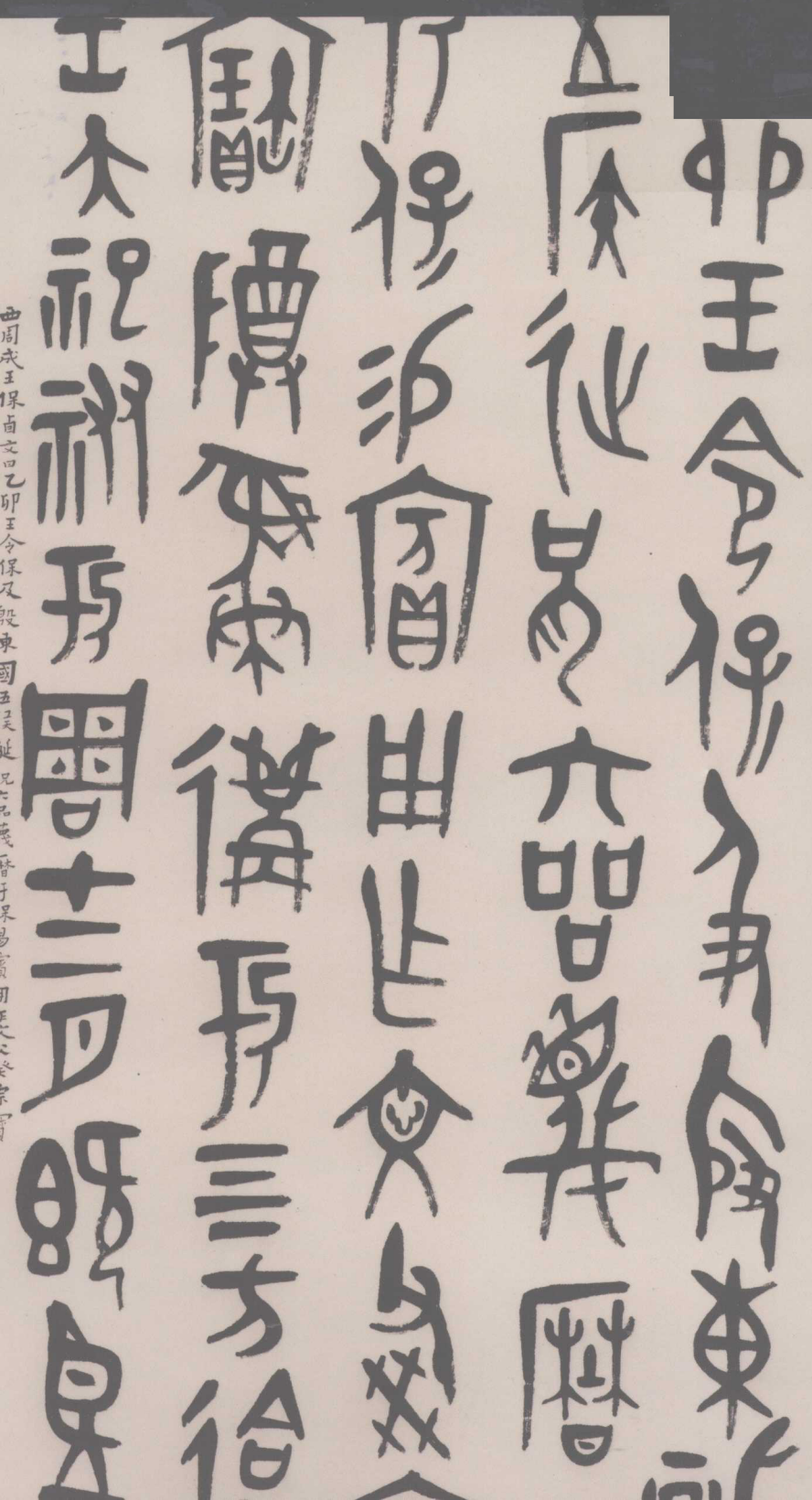


白砥

篆隶卷
临古书法精粹



白砥 著



湖南美术出版社

白砥临古书法精粹
篆隶卷

白 砥 著



湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

白砥临古书法精粹·篆隶卷 / 白砥著. — 长沙:
湖南美术出版社, 2010.3
ISBN 978-7-5356-3611-9

I. ①白… II. ①白… III. ①篆书—书法②隶书—书
法 IV. ①J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 042794 号

篆隶卷

白砥临古书法精粹

著 者: 白 砥

责任编辑: 胡紫桂 彭 英 邹方斌

责任校对: 彭 慧

特约编辑: 李 婷

整体设计: 赵爱民

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

设计制作: 杭州典集文化艺术有限公司

印 刷: 杭州富春电子印务有限公司

(杭州市西湖区三墩镇西湖科技经济园区)

开 本: 787×1092 1/8

印 张: 7

版 次: 2010年3月第1版 2010年3月第1次印刷

印 数: 1—3000册

书 号: ISBN 978-7-5356-3611-9

定 价: 38.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0571-85779196

关于篆隶古法

白砥

人的智慧，手工之精巧无不能及。以陶艺而论，三代乃至汉唐，工艺粗，造型朴，相比后来明清的瓷器，其精细相去自然远矣。但这样一个事实不能忽视，大凡论工之精巧的活，最后大都沦为工艺，作者们往往成为工匠（现在则有工艺美术大师），陶瓷如是，木雕也如是，难以登上纯艺术的殿堂。书法的发展，在历史上也有走向工艺化的危机，比如春秋时代的鸟虫书，精巧不可一世；后来的台阁体、馆阁体，笔笔精到、字字停匀，但最后都遭到淘汰，在书法艺术史上难以留足。故艺术的审美不得以精粗论高下，这在西方艺术史中也被广泛认同。

问题在于，是否真的如赵之谦所说「以不学书，不能书者为最工」？儿童绘画的研究与取法在东西方都不是一个新课题。西方现代艺术史上的大师许多都从儿童画得到启示。而中国文人画的产生，似乎更是基于求简、求朴的美学根柢。中国古代的人物画，很少有比例准确的，往往头大，手足则小，看起来多少有些怪。是中国古人连基本的精确都做不到？绝对不是。梁楷的《泼墨仙人图》，甚至把人物简化到丑陋的程度。显然，准确、精致与否不在一些画家考虑的范围內，他们想的则是怎样用最简单的方法传神。如果一个题材本要一千笔才能画到传神处，而有人能以十几笔便可达到，此精者难还是简者难，恐自不必多言。这或许便是中国艺术的玄妙所在，也是中国文化的精髓。

儿童艺术的朴，可认为是一种「稚拙」，因无知而本真，因本真而可爱。「不学书，不能书者」与儿童相差无几。但在艺术现象中（尤其是中国艺术），那些艺术大师的杰作看似与儿童艺术相似，其实远非儿童艺术的审美特征所能比拟。一种由精而能返朴的实践使他们的作品具有老到、沉着、静谧、深邃而看去又是一派天机，这种「大巧若拙」与「稚拙」貌是相近，其实有着天壤之别。唐代孙过庭这样理解结构之美：

初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。〔三〕

何以要「复归平正」，是让人回到四平八稳？非也。这「复归平正」的平正自然不同于初学时求的平正，孙过庭显然要让人在险绝之后能够走向沉着、深邃，而沉着、深邃是险绝难以达到的，又非初级的平正能为。再如吴德旋《初月楼论书随笔》：

书家贵下笔老重，所以救轻靡之病也。然一味苍辣，又是因药发病，要

米襄阳《海岳名言》曾经谈到「书至隶兴，大篆古法大坏矣。篆籀各随字形大小，故知百物之状，活动圆备，各各自足。隶乃始有展促之势，而三代法亡矣。」〔二〕汉隶使字之布局落入界格的窠臼，一字一格，自然不能顺随大小自然，米芾认为这是对大篆古法的破坏。这里我们可以看出，字之古法，当须大小自然，不能强为一律，这是从结构上对古法的理解。当然，米芾并没有作深入的研究。虽然我们说大小顺随自然是结构古法的第一条件，但徒有大小，「古」意并不一定能够体现。因为，若按此逻辑，行草书的大小反差之大，自比篆隶过甚，但其是否一定体现古法？故窃以为，所谓结构之「古」，当须有「朴素」感。

清末赵之谦《章安杂说》的一段话，颇令人深思：

书家有最高境，古今二人耳。三岁稚子，能见天质，绩学大儒，必具神秀。故书以不学书，不能书者为最工。夏商鼎彝，秦汉碑碣，齐、魏造像，瓦当砖记，未必皆高密、比干、李斯、蔡邕手笔，而古穆浑朴，不可磨灭，非能以临摹规人方为之，斯真第一乘妙义。后世学愈精，去古愈远。一竖曰吾颜也、柳也，一横曰吾苏也、米也，且未必似之，便似，亦因人成事而已。有志未逮，敢告后贤。〔二〕

在这段话中，赵之谦提出了「古」与「精」的矛盾。「精」者巧也、雕也，「古」者拙也、朴也。那些非名家遗留的手笔，反而能古穆浑朴，而斯、邕、颜、柳、苏、米及后世学者，则「学愈精，去古愈远」。这是一个很严肃的审美话题，同时也是中国文化传统的一个根本问题。以中国古

注释：

〔一〕米芾《海岳名言》，《历代书法论文选》第363页，上海书画出版社1980年版。

〔二〕赵之谦《章安杂说》第3-4页，上海人民美术出版社1989年版。

〔三〕孙过庭《书谱》，《历代书法论文选》第126页。

注释：

〔四〕吴德旋《初月楼论书随笔》，《历代书法论文选》第597页。

使秀处如铁，嫩处如金，方为用笔之妙。〔四〕线条「贵老重」，又不能一味「苍辣」。「苍辣」是走向了极端，苍而能秀，而能嫩而能润，这「苍」才有看头。

这是中国美学的玄机。

如果我们简单地把西方文化视为从一个起点不断向前延伸的一条直线，中国文化则是一个有核心的圆。西方人在起步后就不再回到起点，中国人却始终围绕着一个核心转。所以，西方的审美意识中常常会走向极端，从无到有，无和有是绝对对立的，无便是无，有便是有。中国文化则似乎没有顶端，顶点之后还有更高更深的，故又常常折向起点。「有」与「无」到最后不是一个相对的概念，而常常是「无中生有」，无中有大有。所以老到极处是返璞归真，而不是走向死亡，更不是将精雕细琢视作成熟或极致。这种意识，使中国文化比西方文化多了许多玄奥不测的东西。所谓「柔弱胜刚强」、「柔能克刚」、「大朴不雕」、「大巧若拙」等等都缘于此。

故艺术大师们所求的朴，所现的朴，是一种折回，这是一个更高境界的感知，迥然不同于儿童的「稚拙」。

赵之谦所见三代古文、秦汉碑碣、齐魏造像等，皆非古人写迹。这种书迹的载体（青铜、碑石等）历经千年风雨，表面皆为自然侵蚀，而生一种斑驳之相，使原本或许尖锐的刻画褪去斧痕，刀口变得柔和，线条变得屈曲多姿，故而有一种「古」意。而其原来写迹，或非这等模样，这或是平民手迹成为赵之谦慨叹「古穆浑朴」之原因所在。当然，平民手迹没有书家那般写得整齐划一（如李斯），这更从另外一个方面使他们的作品有「朴素」感而少雕琢味，这一巧合，铸就了后代不少书家追寻的完美。

篆隶古法，除却这一层特殊意义外，自然还与其中实的点画意识相关。篆书（甲骨文、金文、石鼓文、小篆等）线条的两端没有后起隶、楷书的「出入操纵」（包世臣），线条整体形象朴实稳定，中截丰满殷实，力含线内。小篆线条渐趋平匀，有时过于追求粗细的一致，反成刻意，虽少两端的动作造型，但已少朴实。我们今天看到的隶书，多数则为东汉的碑刻隶书。隶在西汉古意尚多，如《五凤刻石》等，东汉始成八分，左右展势，渐趋一律。点画也来了个「蚕头燕尾」，贴上了一个所谓的「美」的标签。当然，

汉隶面目风格众多，故存古意者仍有不少，如《张迁碑》、《石门颂》等等。隶至隋唐则大坏。唐隶如同楷书在明清的「台阁体」、「馆阁体」，已入俗格。

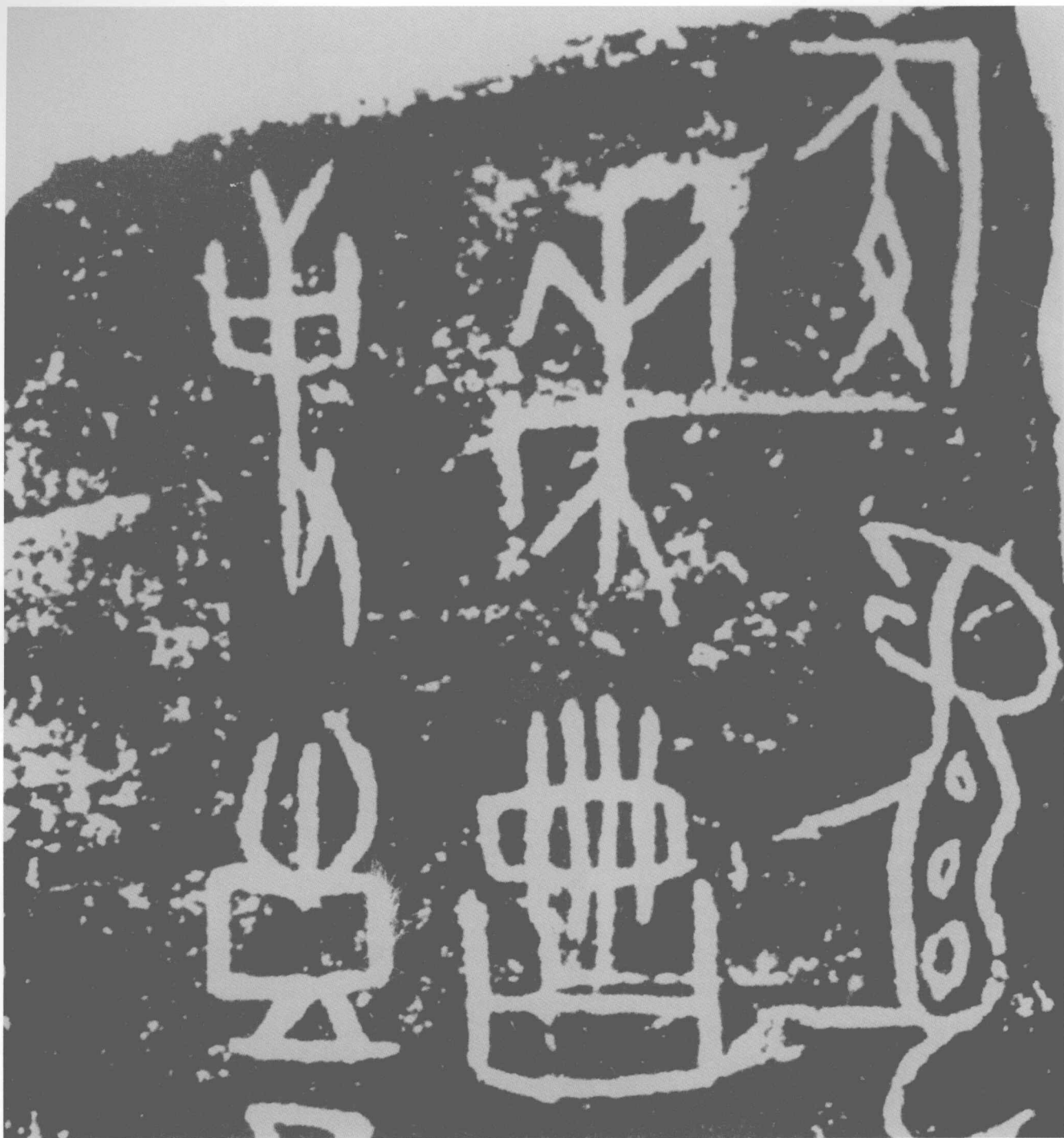
汉隶之能得古意古法者，恰恰不是那种具有十足「蚕头燕尾」标识的作品。《礼器碑》、《张景碑》、《孔庙碑》、《史晨碑》等，结构匀整，点画规范性强，其古意多由于线条的风化而成。但显然，与《张迁碑》、《石门颂》等比起来，则要逊色许多。后者结字不多定式，朴实中透出一种巧思，线条中截绵实，点画波挑起伏少，即使有挑锋，势也较缓，加之斑驳的自然因素，古意盎然。前者除却结构多规正外，点画或过于平直，或过于具有「蚕头燕尾」意识。由于「蚕头燕尾」的抢眼，线条中段变化见少，使人们徒然对之增加了雕饰感，古意受到一定程度的「伤害」。另如《夏承碑》、《曹全碑》这类，古意则在线与结构的舒和幽雅之中。

魏晋南北朝，八分隶书逐渐向楷书过渡。尤其在南北朝，由隶入楷，那些既非隶书又非楷书的「作品」，在文字发展角度而言是一种不成熟，但其「奇」、「古」、「拙」、「朴」的审美特征却反比定型后的唐代楷书要强得多，所以，尽管许多为「穷乡儿女造像」，但「骨血峻宕，拙厚中皆有异态」（康有为）。由于许多碑刻笔道厚实，历经风化，其古意横溢，美不胜收。如东晋《爨宝子碑》、南朝《爨龙颜碑》、北朝《中岳高灵庙碑》、《郑文公碑》及大字刻经《泰山金石峪金刚经》等，这类刻石，可以说承接了源自三代的古朴浑穆的篆分遗意，表现出了中国文化传统中由简朴而至极美的境界。

篆隶古法的形成与发展，基于篆隶书早先点画线条不同于后来行、草、楷书的飞扬及动作形态的定式与规则，又由于古代篆隶书多以铸刻文字流传于今，那些线条大多风化，使原来厚实的美感更见古意，当然，更有赖于后来书法家及理论家们对线条审美的深刻认识、理解与实践。清代碑学的中兴，很大程度上是因为大量篆隶书及南北朝碑刻的发现，邓石如、伊秉绶、何绍基、赵之谦、康有为、沈曾植等一批书家，通过与帖学书法的不断比较，从中认识到「古」、「朴」、「浑」、「穆」的审美价值。而其实，更早如张旭、颜真卿、杨凝式、黄庭坚、杨维桢、张雨乃至八大、金农等，已经从篆隶古法中取益良多，或使线条沉厚古涩，或令结构自然有姿，使后来行草书的创作与审美承传三代秦汉的传统，对中国书法的继承与发展起到了积极的作用。

卜文本相

甲骨文是已知中国最早的文字，因刻在龟甲、兽骨上而得名。甲骨文所刻基本为占卜文辞，故又称卜文、卜辞。卜辞有先书后刻、未书即刻几种方式。有发现已书未刻的卜辞，线条温润平和，线形有一定粗细变化。这似



殷商 甲骨刻辞

乎说明，我们现今理解的甲骨文，其实并非当时日常书写的原貌。

因为龟甲、兽骨质地坚硬，为便于镌刻，一般多用单刀，这使原本或粗或细富有变化的线形变得尖细，以致三千年前的文字与20世纪的钢笔字相仿佛。为顺合刀势，原本带有弧度的点画也多趋于方折，这使得清末才被发现的这一最古老文字形式与稍晚的青铜器铭文有较大的反差——从金文的圆融及线条的『厚』度反视，我们应当相信，稍早的甲骨时代的墨书与金文大概相差无几的。

当然，也有一些甲骨刻辞与金文相近，显然这些刻辞不是单刀所能有的效果。因之，对于后世的甲骨书家来讲，如果拿软性的毛笔去模仿尖刻的单刀痕迹，似乎没有什么道理。当然，在形式上我们适当可以保留一些方折，及刀痕的强劲猛利，只不过不能以折为折，而应以表现毛笔意味为目的。

临写要求：

- 一、对照早期金文，让甲骨文变得丰和一些。
- 二、尖刻与转折的方折，须以毛笔意味不受损伤为前提，不可依样画葫。
- 三、甲骨文结构自然错落有致，不可写成一律大小，形如布算。

羽來中
豐
喜

甲骨文為現今發見之
吾國家最早文字
目刻於
龜甲獸骨而得之

己丑歲夏七月 白氏



金文的风格

通常，我们把书法艺术的自觉定在魏晋南北朝，或许是因为此期行草书的发展使书法的风格表现领域大大拓展的缘故。但当我们仔细去检梳更早的书法时，却发现早在青铜器时代，作品的风格已然存在，而且，在美感表现方面，丝毫不亚于后起的时代。这似乎在提醒我们，对艺术自觉的界定需要十分谨慎，尽管那时的作品都没有作者可考。

《大盂鼎》、《散氏盘》、《墙盘》、《毛公鼎》、《虢季子白盘》等可称为金文书法风格表现的代表作。在距今二千多年的青铜时代，中国的书法艺术已经达到如此璀璨的程度，确实是令人感慨的。

《大盂鼎》是西周康王时期的书法。其体态端庄雅静、正中见奇，线条凝实平和，用笔多藏锋入纸，尖锋出笔，但尖锋不尖刻。整篇中有粗重的块

面，但面而不平，有厚重的质感。

《散氏盘》为西周晚期的金文。这是一篇金文中的「草书」，其字形趋扁，结字多具随意性，但疏密有致；线性自由，与一般金文的严正不同；字与字没有严格的排列关系。除却随意之外，此盘结构的大开大合是最具特色的，往往点画少处反疏，点画多处更密，形成「疏可走马、密不容针」的空间效果。

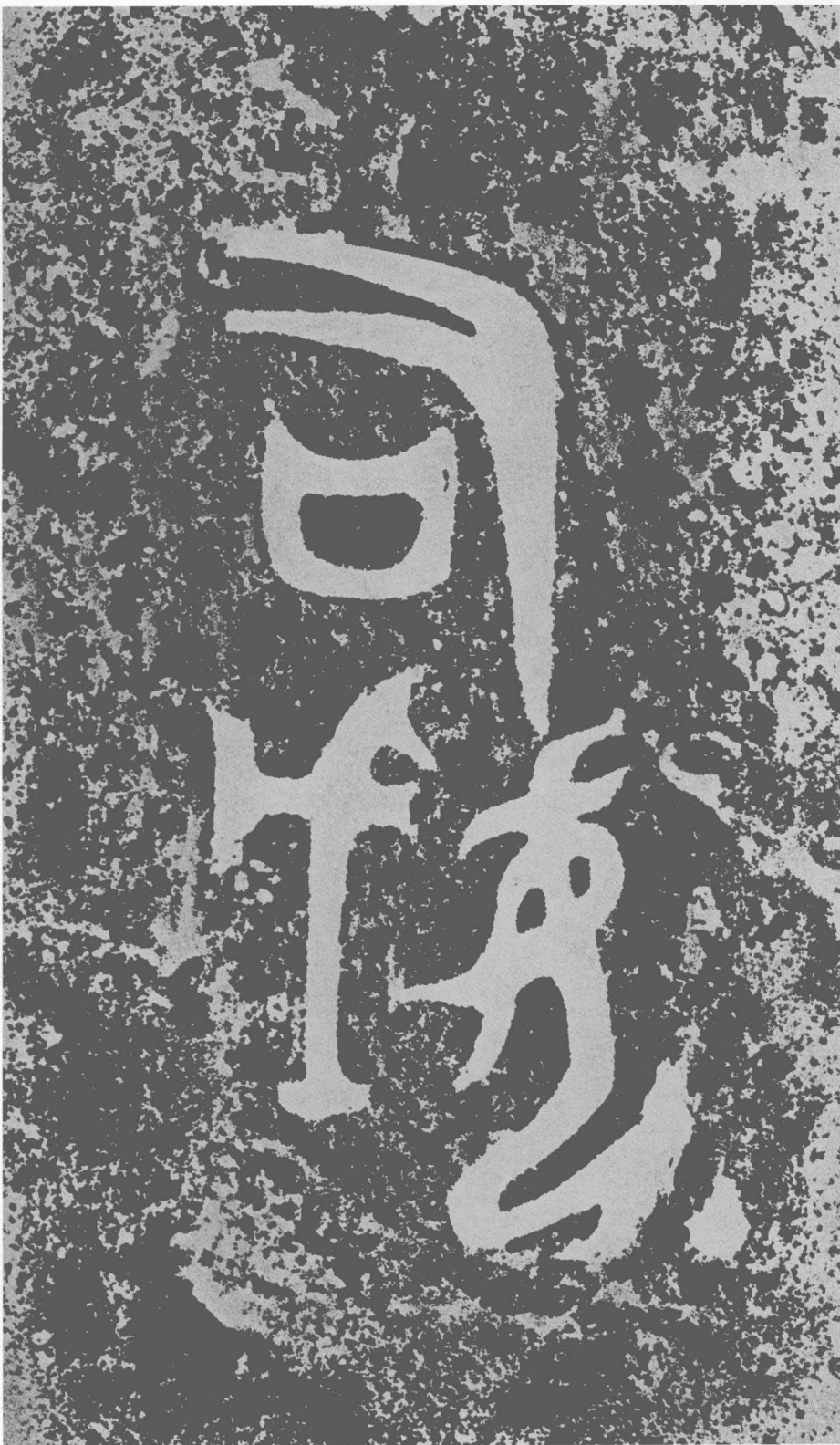
《墙盘》结字工稳秀雅，章法茂密整齐，线条粗细停匀。与《虢季子白盘》相比，《墙盘》、《毛公鼎》等匀称大方，《虢季子白盘》颇具装饰意味。不过，《虢季子白盘》的这种装饰意味与后来趋向于鸟虫篆的那种装饰性不同。鸟虫篆已过于繁复，而《虢季子白盘》则显得简洁。所以，西周晚期的作者能对结构有如此高眼力的把握，说明在金文这一领域里，两千多年前的书法家已然是完全的艺术家了。

临写要求：

一、《大盂鼎》气味醇厚，《散氏盘》萧散错落，《墙盘》整饬严谨……每篇青铜器铭文，都有一定的风格面目，须细加区别。

二、金文线条温醇蕴藉，是书法艺术审美中「金石气」的美感原生地之一，也是「古」意的原型之一。学习金文当取汲其古、厚、醇、朴的审美特征。

殷商 母戊方鼎



司母戊

母戊方鼎元三季出土
於河南安陽現藏中國歷
史博物館銘文古厚雄
奇布置巧妙為殷商期
難得之筆 乙丑歲夏七月山陰白旻臨





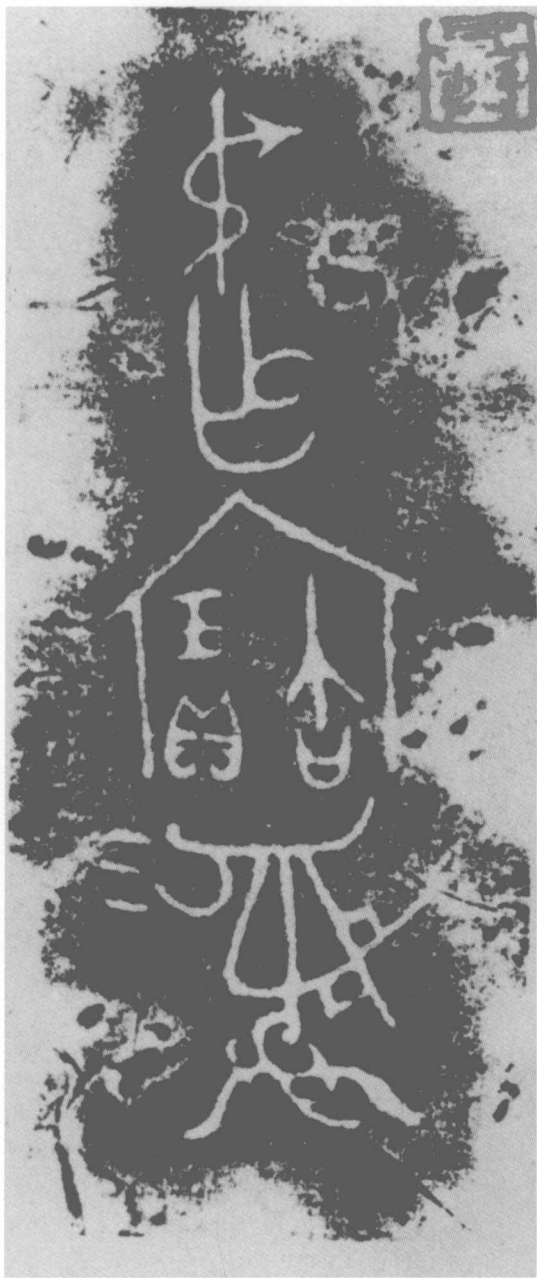
殷商 荀亚器角

临荀亚器角 188cm X 50cm 2009年
丙申王易荀亚器奚贝才口用乍父癸彝



丙申王易荀亚器奚贝才 用乍父癸彝

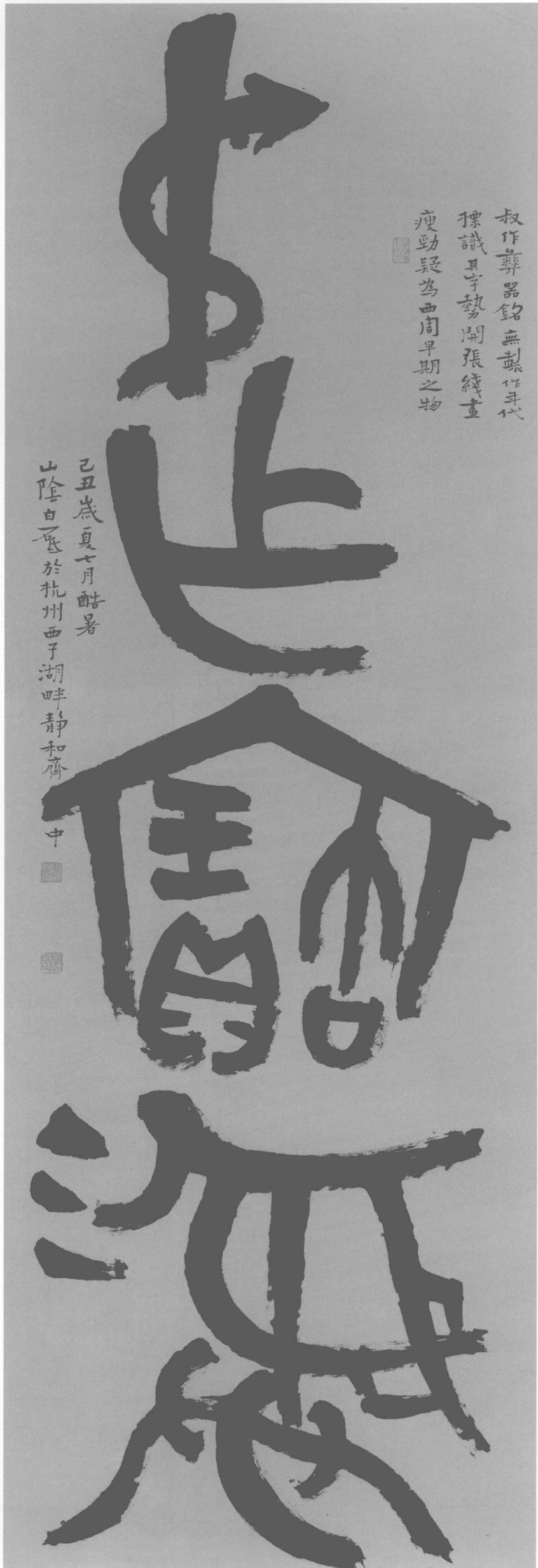
荀下脱 奚字
商荀亚器角铭文 山陰白一氏



西周 叔作彝



西周 保卣



叔作彝器銘無款作年代
標識其字勢開張綫畫
瘦勁疑為西周早期之物

己丑歲夏七月酷暑
山陰白晝於杭州西子湖畔靜和齋
中

臨西周 叔作彝
179cm X 59cm 2009年
弔(叔)乍(作)宝彝

临西周 保卣 178cm X 97cm 2009年
 乙卯王令保及殷東國五侯誕貺六品蔑
 历于保賜宾用乍文父癸宗宝尊彝邁于四方迨
 王大祀祐于周才（在）二月既望

乙卯王令保及殷東國五侯誕貺六品蔑
 历于保賜宾用乍文父癸宗宝尊彝邁于四方迨
 王大祀祐于周才（在）二月既望

西周成王保卣文曰乙卯王令保及殷東國五侯誕貺六品蔑曆于保易賓用乍文父癸宗寶
 傳彝邁于四方會王大祀祐于周才二月既望 己丑歲夏七月旦臨

西周 大孟鼎

天子受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令

孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令
孟王受王命周令

临西周 大孟鼎

138cm X 70cm X 4 2009年

佳九月王才（在）宗周令孟王
若曰孟不（丕）显玟（文）王
受天有（佑）大令在玟（武）
王嗣玟（文）乍（作）邦闡（厥）
匿（慝）匍（敷）有四方眈（眈）
王眈（眈）正毕民在事（于）
知（御）事猷酉（酒）无敢醜
（酖）有鬻（紫）彝（蒸）祀
无敢醜（擾）古（故）天翼（翼）
临子瀍（廢）保先王口有四
方我闻殷述（墜）令佳殷边
侯田（甸）聿（与）殷正百辟
率肆（肆）于酉（酒）古（故）
丧自（师）已女（汝）妹（昧）
晨又（有）大服余佳即朕小
学女（汝）勿剋余乃辟一人

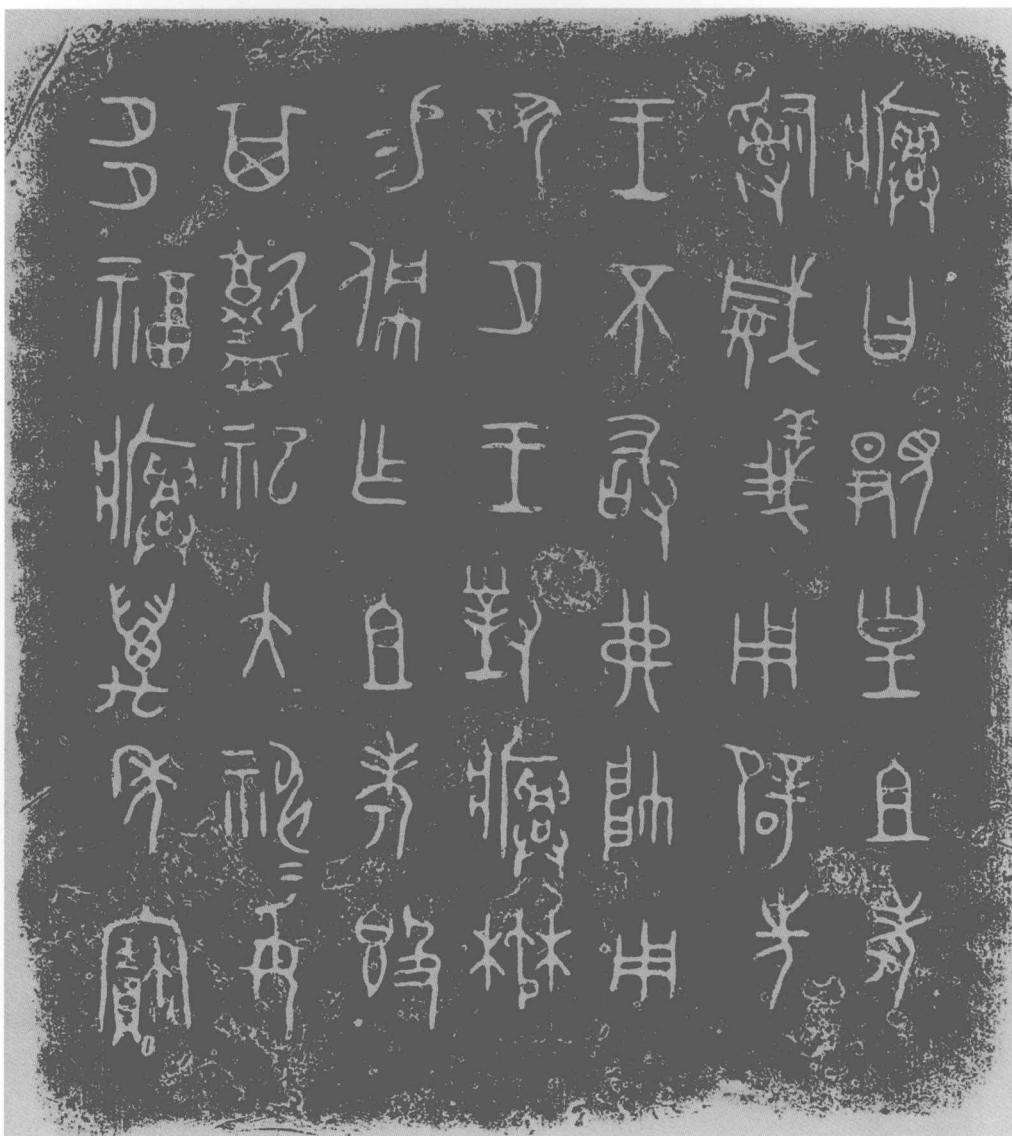
王才九月王才
若曰孟不显玟
受天有佑大令
王嗣玟文乍作
邦闡厥匿慝匍
敷有四方眈眈
王眈眈正毕民
在事于知御事
猷酉酒无敢醜
酖有鬻紫彝蒸
祀无敢醜擾古
故天翼翼临子
瀍廢保先王口
有四方我聞殷
述墜令佳殷边
侯田甸聿与殷
正百辟率肆肆
于酉酒古故丧
自师已女汝妹
昧晨又有大服
余佳即朕小学
女汝勿剋余乃
辟一人

王才九月王才
若曰孟不显玟
受天有佑大令
王嗣玟文乍作
邦闡厥匿慝匍
敷有四方眈眈
王眈眈正毕民
在事于知御事
猷酉酒无敢醜
酖有鬻紫彝蒸
祀无敢醜擾古
故天翼翼临子
瀍廢保先王口
有四方我聞殷
述墜令佳殷边
侯田甸聿与殷
正百辟率肆肆
于酉酒古故丧
自师已女汝妹
昧晨又有大服
余佳即朕小学
女汝勿剋余乃
辟一人

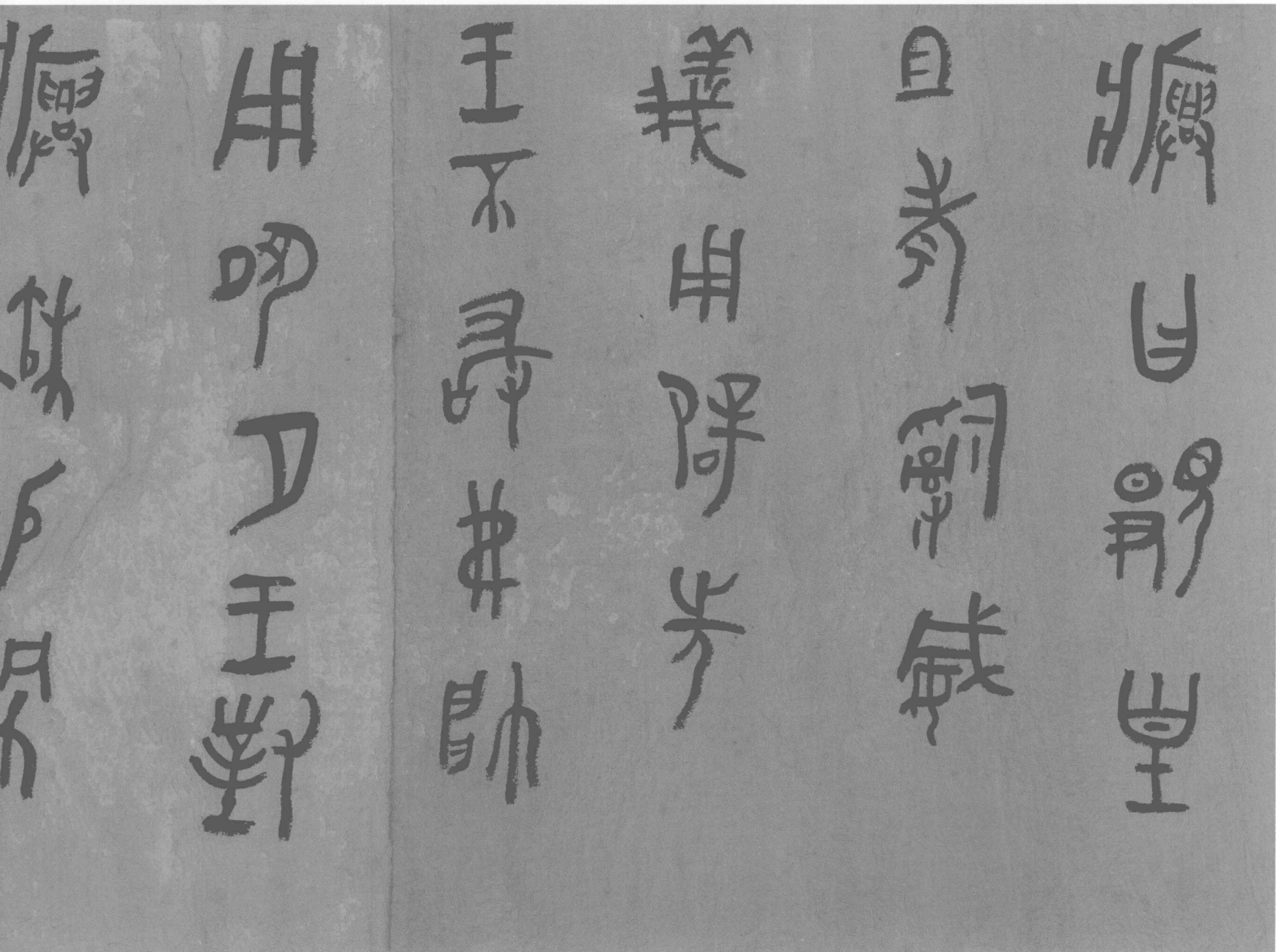
節臨大孟鼎銘文

乙丑歲夏七月山陰白氏

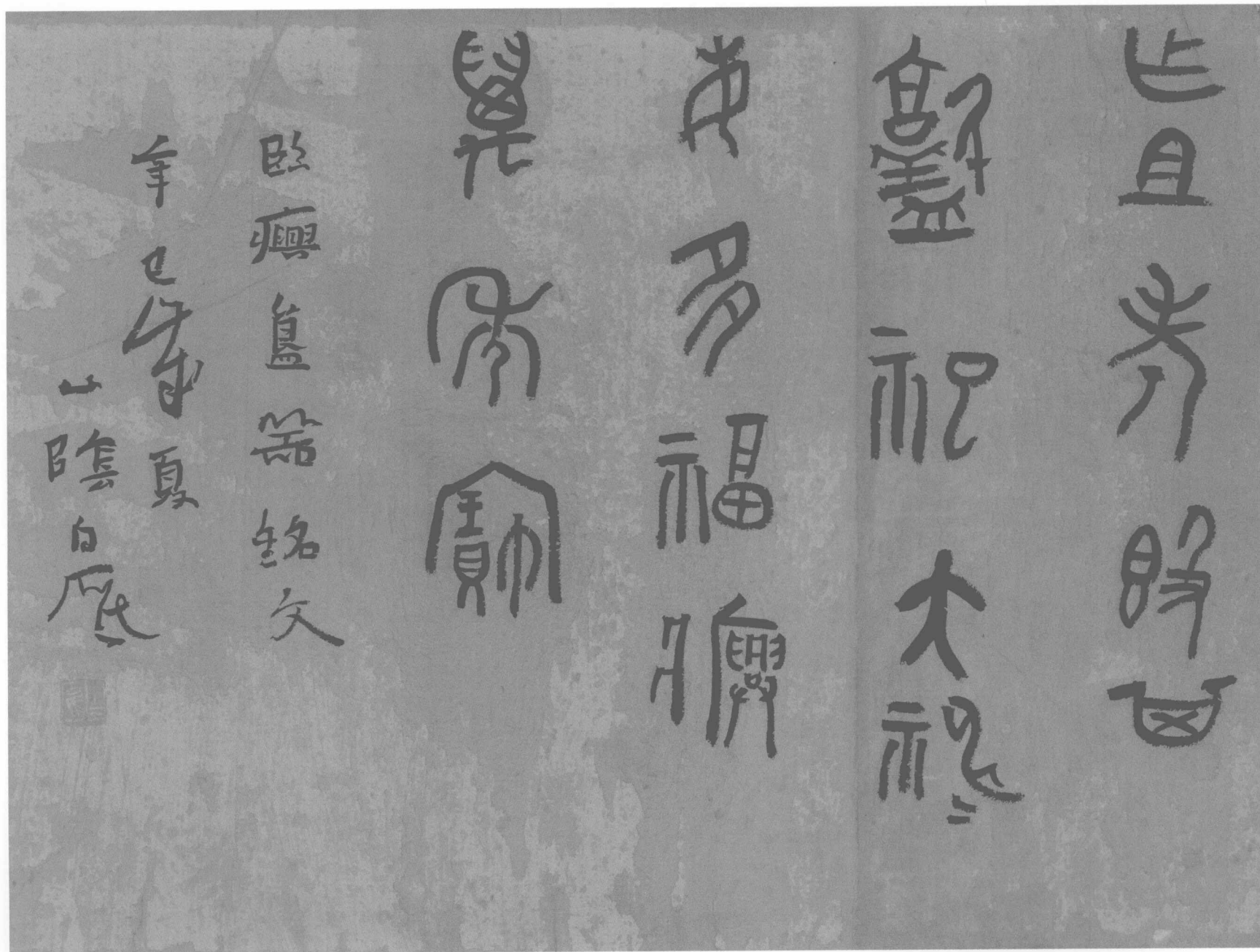




西周 癸簋



临西周 癸簋
47cm X 133cm 2001年
癸曰癸皇且(祖)考嗣(司)威
义(仪)用辟先王不敢弗帅用
夙夕王对癸祿(懋)易(锡)佩
乍(作)且(祖)考簋其黝祀大
神大神妥(绥)多福癸万年宝



临西周 墙盘(局部一)
47cm X 114cm 2001年

曰古文王初敎(盤)穌(和)
于政上帝降懿德大鬯(抚)
有上下迨(合)受万邦韜圉
武王適征(正)四方达(挹)
殷峻民永不巩(恐)狄(惕)
盧兕伐尸(夷)童(东)害(憲)
圣成王左右穀(柔)敝(会)
刚鮫(渔)用聿(肇)斲(彻)
周邦

