



中国历代书法名作

隶书卷

● 章祖安

● 白砥

J292.3
27

中国历代书法名作

隶书卷



山东美术出版社
●章祖安 ●白砥

编辑委员会

主 编	章祖安	
副 主 编	王经春	白 砥
编 委	章祖安	王经春
	白 砥	杨文军
	金 琤	

图版选编	白 砥
撰 稿	
篆书卷	白 砥
隶书卷	白 砥
楷书卷	金 琤
草书卷	白 砥

策 划	王经春	白 砥
责任编辑	杨文军	李 晋
装帧设计	王承利	杨文军
作品摄影	徐 彬	

图书在版编目 (C I P) 数据

中国历代书法名作. 隶书卷 / 章祖安主编; 白砥编著.
济南: 山东美术出版社, 2002. 1
ISBN 7-5330-1502-9

I. 中... II. ①章... ②白... III. 隶书—书法
IV. J292. 11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 082837 号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司印制

开 本: 787×1092毫米 小8开 13.25印张 4插页

版 次: 2002年1月第1版 2002年1月第1次印刷

印 数: 1-2000

定 价: 108.00元

序

非艺术成分正在疯狂地窜入艺术领域，从而导致某艺术的异化。

买上千元左右一张入场券听某腕儿唱歌。听众以五位数计，伴舞者以三位数计，现场维持秩序的警察以四位数计，音响震耳欲聋，舞台自动大幅度升降，歌手忽上忽下，服装如川剧变脸般换得快。多数观众只能从现场的电视屏幕上看到歌手。听众随着击掌跺脚，混着刺耳的口哨声。这哪里是听唱歌，不就是一场狂欢会吗？心头的郁结或高兴发泄得淋漓尽致，出了钱买个痛快，值！

现代人正在丧失细细品味艺术作品的耐心与能力。需要消费享乐主义和休闲文化。『艳俗』不但从形式中消解了高雅的形式感，而且潜藏着钝化我们视觉悟解力的杀机。优美范畴和抒情风格被放逐了。视觉冲击力摧毁了含蓄、隐秀、水中月、镜中花、象外之象等传统的审美范畴，代之以轰动、同步、直接和被冲击后得到的发泄与快感。

曾被丰子恺先生称为中国艺术最高代表的书法在这样的大气中就显得有些可怜了。书法艺术的国际化是很困难的。尽管我们很喜欢说：越是民族的，越是世界的。中国书家曾作出种种努力，包括求助于绘画艺术，甚至用上了色彩，效果也并不理想。破落户大家闺秀涂脂抹粉，强颜欢笑，沦落风尘，看了更不是滋味。

基于中国书法的『顽固性』，我们编辑了这套《中国历代书法名作》，选的都是传统的经典作品，在一片创新呼声的氛围中，真有些『顶风作案』的感觉，但目的是希望书法不要被异化——发展不同于异化。

一、『用笔千古不易』辨

技之基本因素为笔法，正确的用笔为书家之基本能力，舍此无由入门成家。

先民发明了毛笔，与汉字结合而产生了书法艺术。《书概》载：『蔡中郎云「笔软则奇怪生焉」。余按此「软」字有独而无对，盖能柔能刚之谓软，非有柔无刚之谓软也。』刘熙载对『软』字的解释，用现代汉语的『弹性』一词可以概之。这样一撮锥状的有弹性的毛，使用得好，笔下便生出奇奇怪怪、千变万化。至元赵孟頫乃提出『用笔千古不易』的理论。赵氏此论后世反对者不少。至当代沙孟海先生犹谓：如指执笔，则赵氏『没有历史知识』；

如指运笔，则『更不对头』。（《沙孟海论书丛稿》一百八十页）启功先生竟谓：『他才活了六十岁，还「千古」什么？』（一九九八年《书法报》第四十期第六版）我是赵孟頫此说的拥护者，对二老之说自然不敢苟同。天上天下固无千古不变之事理，否定『千古不易』者自是立于不败之地。但于人本的角度言之，凡云变易，即有不易，须知变易非对不易言之，对于人来说，并无意义。比如地球无时无刻不变易，然固地球也。只有作如是观，人方能对宇宙有所认识，这才叫『至动而不可乱』。王某天天在变，但还是王某，所以他去年作的案，今年破了，照样找他算账，他不能以『今我非故吾』，即现在的我不是过去的我来赖账，这就因为自有『不易』的王某在。周星莲《临池管见》谓：『尝见某帖跋尾，有驳赵文敏笔法不易之说者，谓欧、虞、褚、薛笔法已是不同，试以褚书笔法为欧书结构，断难相合，安得谓千古不易乎？余窃笑其翻案之谬。盖赵文敏为元一代大家，岂有道外之语？所谓千古不易者，指笔之肌理言之，非指笔之面目言之也。』他拈出翁方纲诗学的『肌理说』融入书论，所谓『笔锋落纸』、『分肌劈理』，使人想到提按使转、顿挫擒纵这些书家必备的技巧。离开了相对质的规定性来谈变易毫无意义。书法自有千古不易之『用笔』在，否则书法将变成别的什么。陆游《与儿辈论文章偶成》：『吏部仪曹体不同，拾遗供奉各家风。未言看到无同意，看到同时已有功。』钱钟书谓：『窃谓易「已」字为「始」字，则鉴赏更深一层。』韩愈、柳宗元作为古文大家，他们的风格不同；杜甫、李白作为大诗人，他们的风格也不同。但既同为古文大家，他们必有『同』处。同样，同为大诗人，亦必有他们的『同』处。后代或前代被称为文豪与诗人者也必有和韩、柳或杜、李的『同』处，所谓『千古不易』者亦即千古之所『同』者。书法亦须看到千古之『同』处，始有功矣。

用笔既是最基础的，也是最高层次的，鉴定名迹，结构之似不难，若用放大镜细察其用笔，则高低真伪立辨。

二、技道不二

因为有了『技进乎道』一语，许多人产生了误解，即认为『技』是低层面的，『道』是高层面的。殊不知高层面的技即是道，并不是技之外尚有一个独立的道存在。

《庄子·养生主》庖丁解牛的故事甚是有名：

庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然响然，奏刀割然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。文惠君曰：『嘻，善哉！技盖至此乎？』

庖丁对曰：『臣之所好者道也，进乎技矣。』

误解盖由庖丁自己的话『臣之所好者，道也，进乎技矣』引起。其实《庄子》描述的只是施技的过程，文惠君赞叹的也是『技』，庖丁自述之『道』——目无全牛，『以神遇而不以目视，官至止而神欲行』，即『依乎天理』，也就是依自然之理，指牛体的天然组织解剖结构，仍然是『技』的范畴，不过庖丁之技熟练高超，其运动形式（即施技过程）已仿佛加入音乐节奏，又如舞蹈般的优美。我正是由此得出的结论：技固有高低之分，但最高级的技则进乎道。道体现于施技之过程，所谓道者实指技之本身，舍技无由言道，技道不二。

武术中之技击高手于此理体会最深。如比试前之静坐，（影视中经常出现武林高手静坐参禅，甚或向神祇、祖师、祖宗像顶礼膜拜。）均为取得心理平衡，以利于临场充分发挥竞技状态。蔡邕《笔论》正是论述书者应有的精神状态：『书者，散也，欲书者先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。』孙过庭书谱中所述之『五乖』、『五合』，最终落到施技效果之优劣。凡此种种，均足说明技道不二。高超之技必进乎道。我至今尚未发现一幅有道而无技的书法作品。

可笑的是时下一些论及书法的文章中，常出现这样的句子：『没有学养，写得再好，也只能停留在技巧层面上。』我一看便知是外行话。殊不知没有学养，他要把高超的技巧『停留』在作品上是肯定做不到的。当然，并不能反过来说有了学养便能做到。凡带有手工操作性质的活儿，总是要点技巧的，一只不圆的厚薄不均的碗，制作出来也要技巧，但那只是次品或处理品。这种技工是要下岗的。

现代画坛先驱林风眠先生早在一九三三年《前途》的创刊号上就指出：『（中国画家）徒慕「写意不写形」的那美名，就矫枉过正地群趋于超自然的一路去了。』『绘画上的基本练习，应以自然现象为基础，先使物象正确，然后谈到「写意不写形」的问题。我们知道，古人之所以有「写意不写形」之语，大体是对照那些不管情意趣致如何，一味以像不像为第一义的画匠而说的。在我们的时代，这种画匠也并不是没有，不过他们已不为水平线以上的画家所齿及，而且他们的错处倒有不如我们抄袭家那样为害更烈的趋势：于是我们就得努力矫正我们自己的，而不是那些画匠置之话下的了。』

六十三年前画家林风眠的话，至今对书法界仍有借鉴作用。当今不知笔法为何物的『家』们，却大谈『无意于佳乃佳』，『无法之法，乃为真法』等等，不一而足。互相抄袭俗而又浊的流行书体，不是比书奴书匠之书为害更烈吗？中国有句『熟能生巧』的话。什么

熟练？是技。『巧』是什么？就是『奇怪生焉』的『奇怪』，这个『巧』字，或许就成『道』了。所谓『点画振动，神采飞扬』，我曾问过好些青年朋友，什么是『振』？多数答不出来，我说你讲不出，做给我看看。我递笔蘸墨给他，他根本做不来。点画不得振动，何来神采飞扬？凡书坛大师必有属于自己的独特的高难度之技法现于其书迹，因其千锤百炼而成，不仅表明其至深功力，也正是其作品的防伪标志。

三、清、厚、奇、古四者备而杰作成

书有骨始清，有筋方厚，用笔、结构有出人意表之美则奇，古雅则全凭学养，四者备而杰作成。

这是我数十年学习古人书迹书论所领悟到的。今分而论之。

（一）清

①《说文》：『𦏧也，𦏧水之貌。』段注：『𦏧，明也，𦏧而后明，故云「𦏧水之貌」。』
农按：『𦏧』为『澄』之本字，水清不流谓之『澄』。《淮南子·说山》：『水莫鉴于沫雨，而鉴于止水。』指静止之清水可以当镜子。

②明也。《易·豫卦》中《彖辞》：『圣人以时动，则刑罚清而民服。』虞注『清』字：『犹明也。』

③洁也。《论语·微子》：『身中清，虑中权。』马云：『清，纯洁也。』谓虞仲、夷逸身处乱世，能洁身自好，远避政治舞台以免难。

④有空虚之意。如『天』称『太清』，见《鹖冠子·度万》。『太清』又为道家『三清』之一。《抱朴子·杂应》：『上升四十里，名曰太清，太清之中，其气甚刚。』

⑤了结之意，如曰清算、清理、清账，总是交代清楚的意思，比如澄清问题。反之则谓一笔糊涂账。

综上所述，『清』之诗学内涵（或曰美学内涵）有清澈透明、清雅脱俗、清虚空灵、清新简洁等，它集中体现了中国古代文人的生活情趣和审美倾向，实为古典艺术的审美理想之一。

我之所以首拈『清』字，除『清』在中国艺术美中之本然地位外，主要是受到『清』之反对『浊』与『俗』的恶性刺激。

『浊』者浑浊，或曰肮脏，此书坛通病之一，盖深中『以丑为美』之病。『俗』者凡庸不

雅之谓。古人有云：诸病可医，惟俗不可医。可见易俗之难。书法作品之俗，表现在作者将劣视做优而于作品中得意地强调之（少儿不会在已作中强调缺点，故只有稚气，而无俗气），遂成俗不可耐之习气。本来，浊是浊，俗是俗，原是两种病，但不知从何时起，两者联手污染书坛，以丑为美，加上所谓‘阳刚之气’，遂变成恶浊加恶俗，于是粗头乱服，脑满肠肥，癞皮相，牛皮癣，甚者如大小便失禁，污秽不堪矣。犹美之为‘酣畅淋漓’，大可笑也。

这可是舍弃了‘清’字付出的代价。何以能清？其要在骨，所以说：‘书有骨始清’。故有云‘骨格清秀’，而无有云‘皮肉清秀’者。‘肮脏’尚有‘体胖也’一义项，见《集韵》。

当然，‘清’也有‘负面’的内涵，最要注意者，即清易导致‘弱’。中国词语组合很能说明问题，如‘清寒’、‘清苦’、‘清贫’、‘凄清’、‘冷清’，清虽避免了酒肉气，但容易出现疏筭气，甚者寒酸气。必往‘清健’、‘清刚’、‘清奇’诸方追求，乃为周全。

（二）厚

①山陵之阜（笃厚之意）也。见《说文》。

②不薄也。有指物体、德行、待遇之别。如《礼·乐记》：‘穷高极远而测深厚。’《论语·学而》：‘民德归厚矣。’《左传·成十年》：‘厚为之礼而归之。’

③厚度。指物体之厚薄，包括薄者。若云‘有厚度’或‘没有厚度’，则‘厚度’专指厚者。

④大也。《战国策·秦策》：‘厚轻诸侯’，谓大轻视诸侯，根本不把诸侯放在眼里。

⑤重也。如厚礼亦可称重礼，《说文》：‘重，厚也。’足底之厚茧曰‘重趼’（趼读为茧）。两种读音之‘重’，皆有厚义。

总上义项，厚之表现在书法中风格为雄厚、浑厚、厚重，体现于字画中则为遒劲。

‘厚’之反面为轻薄，轻薄亦书坛通病之一，乃飘逸、潇洒工厂之假冒伪劣产品。武术中的花拳绣腿，戏剧中调戏民女之纨绔小花脸似之。

‘厚’之关键在于得‘筋’。然‘筋’字颇不易解。人知‘多骨丰筋者圣’，然问其‘筋’究为何义，则茫然不能对。余观古书论，惟‘中实’二字解得筋字。此旨包慎伯言之最明晰：‘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，

不能倖致。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，则人人共见矣。’（《艺舟双楫》）体育竞技用之木双杠，中有钢筋；建筑用的预制板，中亦有钢筋。硬物易折，犹骨也，易折者脆，脆必不得厚，惟筋不易折，有弹性，方能厚也。包氏言‘骨势洞达’，刘熙载《书概》亦言‘洞达’，且解释之曰：‘中透为洞，边透为达。’‘筋’必中透，‘洞’字甚形象，谓通而透也。必使筋所能至，使之内气通而外劲出。早生于包氏的笄重光于其《书筏》中已言：‘欲知多力，观其使运中途；欲知丰筋，察其组络一路。’又言：‘筋之融结在组转’，有骨而无筋腱，则不能伸缩弯曲。笄氏以为筋必通贯全字，包括使转组结之处。现装修用之电线线路之保护管，极坚硬，加热后方可弯曲并随线路之布局转折，操作时必须先通入一金属条，与之一同弯曲转折，成形后，抽出金属条，管子通畅无阻，电线可顺利通入拉出，如不预先通入金属条，一弯曲必然折闭，亦即不得‘洞达’。以此理解笄氏论，当无碍矣。

知‘厚’之要在筋，即知厚与笔画粗细无关。笔画再粗，无筋亦薄；笔画再细，有筋亦厚。林散之晚年线条有细如丝者，但似细铜丝，仍不为薄。

‘遒劲’一词，乃形容笔画之厚劲，不能随便与人。遒，聚也，固也，劲也。正谓团结使固而劲。观大吊车吊重物之铁索，和万岁枯藤可知。聚得锋紧，方能得遒。马一浮教人为书要得篆籀气象，除古趣外，大抵为了这个‘筋’字、‘遒’字、‘厚’字。

‘厚’亦有负面内涵。厚者易成质朴，质朴易成呆木，甚者臃肿，这也是必须时时注意的。

（三）奇

①异也，一曰不偶，见《说文》。段注：‘不群之谓。’

②出其不意曰奇。《老子》曰：‘以奇用兵。’

‘奇’字甚易解，然极不易得。无奇则为平庸。凡绝艺必奇，未有不奇之绝艺者。总上义项，‘奇’者必异常，出其不意亦因异常之故；又‘奇’者必卓尔不群，故曰‘不偶’。凡‘奇’者必有新奇之意，故为大伙所追求。而欲至‘奇’境难度又极大，实为多数人所不能至。这是一大矛盾：心向往之，实不能至，又必欲至，遂流而为怪。此‘奇’最易产生之副作用。《国语·晋语》已云：‘奇生怪。’老祖宗早已知之矣。奇而不怪，谈何容易。此‘怪’字非‘怪才’、‘怪杰’之怪，因‘怪’亦有奇异非常之义。本师陆维钊先生有言：‘装法新而至于违反情理，线条奇而至于装腔作势。’可为贬义之‘怪’字确解。不言‘章法’，而曰‘装法’，更是妙不可言，深中其病，说明不是写出来的，而是装摆而成。包慎伯言：

『结字本于用笔。古人用笔悉是峻落反收，则结字自然奇纵，若以吴兴平顺之笔而运山阴矫变之势，则不成字矣。』（《艺舟双楫》）余视『奇』字甚高。学焉未必能至，实关天分为多。周星莲曰：『取法乎上，仅得乎中，人人言之。然天下最上的境界，却非人人所能到。』

看天分做去，天分能做到，则境到矣。天分不能到，到得那将上的地步，偏拦住了，不使你上去，此即学问止境也。但天分虽有止境，而学者用功断不能自画，自然要造到上层为是。』（《临池管见》）

周氏之言，甚得吾心，余学书数十年，结成自以为奇而又别于古人之字仅得十字左右，且均在并不欲奇之际成功，若有意欲奇，必显做作而与同幅诸字不能协调，适成害群之马。故整幅固不必字字皆奇，只需有一二奇者于其中起画龙点睛之作用，足成杰构。抑又有进者，若个人风格鲜明，真正能做到卓然不群，则虽无奇字，亦自奇矣。

（四）古

①故也，见《说文》。指古今之古。凡为时间上过去之陈迹皆谓之古，如古人、古物等等。

②异于时俗之谓，如云『高古』。司空图《诗品》即有『高古』条。

③古道。谓上古之道。后世谓守心不阿者皆称古道。如文天祥《正气歌》之『古道照颜色』，又称人之有古风者曰『古道热肠』。

④古雅。王国维创立之美学范畴。

我所提倡的『古』字，不是古今之古。对于中国艺术来说，实有其特殊之含义，主要表现为一种文化的积累与典雅的风度，乃受王氏『古雅』论之启发，又受艺术中高古苍凉风格之震撼。

谈到艺术美，古今中外论者多矣，然不外阳刚、阴柔或优美、崇高之别。夫阳刚即崇高，阴柔当优美，论艺者多从之。惟王国维认为在优美与宏壮之美外，尚有『古雅』之美存在。而且这种美不如雄壮、优美那样是人们天赋基础上之造就，而全仗后天的积学。前两者不能少了古雅，而古雅则可独立于两者之外。以王氏此论衡量书法艺术，鉴别书法家，洞若观火，何以故？书法这门学问少了学养便不成也。至于高古的境界，更非常人所能及矣。

我拈出清、厚、奇、古四字，实从几十年心慕手追《石门颂》悟出，鄙见以为《石门颂》于以上四项各得满分。《石门颂》骨力强，故极清；丰筋，故极厚；奇自不待言，可谓字字皆奇；至于古，《石门颂》真可称为高古。何以能得满分？因为清而不弱，厚而不木，奇而不怪，古而弥新。传统的极致就是现代，现代人一心在追求的阳刚之美，《石门颂》体现得很充分，《石门颂》是座挖掘不尽的宝库。

当然，本集选的均属名作，《石门颂》只是一个杰出的代表而已。

本丛书由章祖安任主编，王经春、白砥任副主编。篆书、隶书、草书卷文字均由白砥撰写，楷书卷文字由金琤撰写，编辑原则是精选历代最有代表性、最经典的作品。所有作品由白砥负责选定，我则最后审定，并撰序。不当之处，敬请读者指正。

章祖安

二〇〇〇年六月于中国美院

目录

序

隶书概述

汉

马王堆帛书老子乙本

马王堆汉简一号墓遣策

马王堆汉简三号墓遣策

马王堆汉简十问

居延汉简

居延帛书

武威仪礼汉简(一)

武威仪礼汉简(二)

木牋

五凤刻石

三老讳字忌日记

石门颂(一)

石门颂(二)

石门颂(三)

石门颂(四)

乙瑛碑

礼器碑(一)

礼器碑(二)

礼器碑(三)

礼器碑阴

安国墓祠题记

甘谷汉简

封龙山颂碑

衡方碑

〇一

〇三

〇四

〇五

〇五

〇六

〇七

〇八

〇八

一〇

一一

一二

一三

一四

一五

一六

一七

一八

一八

一八

一八

二〇

二一

二二

二三

史晨前碑(一)

史晨前碑(二)

史晨前碑(三)

史晨后碑(一)

史晨后碑(二)

肥致碑

肥致碑

夏承碑(一)

夏承碑(二)

西狭颂

孙仲隐墓志

熹平石经

朝侯小子碑

池阳令张君碑

张角残碑

成阳界至

曹全碑(一)

曹全碑(二)

张迁碑(一)

张迁碑(二)

张迁碑(三)

完城旦史仲砖

刑徒墓砖铭

陶洛残碑

尚府君残碑

魏晋南北朝

孔羨碑

曹真碑

黄初残石

鲍捐、鲍寄神座

二三

二三

二四

二五

二五

二六

二六

二八

二八

二九

二九

三〇

三一

三一

三三

三三

三三

三四

三四

三七

三九

四〇

四〇

四二

四二

四三

四四

四五

四五

四六

四七

当利里社碑	四八
杨阳神道柱	四八
石眇墓志铭	四八
好大王碑（一）	五〇
好大王碑（二）	五〇
广武将军碑	五二
韩弩真妻王亿变墓碑	五三
西岳华山神庙碑	五三

唐宋元明

张庭珪墓志	五五
辛公妻李氏墓志铭	五七
范仲淹神道铭	五七
萧 勰·无逸篇卷	五七
吴 叡·离骚	五九
陆士仁·千字文卷	五九

清

王 铎·三潭诗卷	五九
朱彝尊·诗轴	六〇
朱彝尊·临曹全碑轴	六〇
郑 簠·隶书轴	六一
郑 簠·谢灵运石室山诗轴	六二
金 农·相鹤经轴	六三
金 农·临华山庙碑	六四
金 农·隶书轴	六四
金 农·隶书轴	六六
高翔·诗轴	六七
丁 敬·诗轴	六八
丁 敬·题文昌道院诗轴	六九
桂馥·语摘	七〇

黎 简·七言律诗轴	七一
邓石如·崔子玉座右铭	七二
邓石如·隶书轴	七四
邓石如·六朝镜铭轴	七四
巴慰祖·诗轴	七五
黄 易·七言联	七六
黄 易·隶书轴	七七
伊秉绶·五言联	七八
伊秉绶·五言联	七九
吴熙载·诗屏（一）	八〇
吴熙载·诗屏（二）	八〇
陈鸿寿·赠愚溪三兄轴	八二
陈鸿寿·五言联	八三
何绍基·临张迁碑	八四
何绍基·隶书屏	八四
杨 峴·五言联	八六
杨 峴·隶书屏	八六
赵之谦·始学篇	八八
赵之谦·水经河水注大夏龙雀铭	八八

近现代

吴昌硕·四言联	八九
杨 逸·临石门颂	九〇
黄葆戉·八言联	九一
马一浮·隶书轴	九二
陆维钊·五言联	九三
陆维钊·三言联	九四
林散之·毛泽东诗词	九五
沙孟海·汉碑篆额	九六

隶书概述

隶书有古隶与今隶之分，如同篆书有大篆与小篆之别，都是因文字演变生成的结构差异。古隶的时代可从春秋战国起源时起至东汉今隶产生时止，而今隶除了在东汉既具有文字定型性质又具备书家创作性质的时期外，以后各代皆有之。

《说文》：『隶，附著也。』《后汉书·冯异传》训作『属』，即辅助、附着之意。

可见『隶』是相对于『篆』而言的，是篆字的附属、辅佐文字，即在篆字不能胜任速度时，以隶代之，而非史籍所记为隶人所书，更非程邈所创。秦统一时，隶字并没有如小篆般地标准化，而若为某人所创，必具标准体式。这也可说明隶字只做辅佐文字的角色，而秦代只是隶字的过渡阶段。隶字的成熟，一直要到其替代篆字作为普及文字并在结构上秩序化与规范化时才可得。

一、隶书的空间形态

(一) 直而折

隶字的结构，变篆字的圆转为方折。隶字方折的出现，一方面与书写笔顺的改变有关，即将篆字的连笔改为分笔。如《云梦睡地虎秦简》中的『皆』字，『日』部按篆法当先写横，再一笔画成下部，再写里一横，共三笔。而简书中已成五笔，圆底裂为三笔，出现角，笔顺也有所改变。东汉隶书中除却撇等少量笔画还有一定的弧度，其它基本为平直。另一方面也与用笔出现提按顿挫有关。在运笔过程中，转折处施之以顿，较易调整笔锋，以至书写顺手。

直而折在甲骨文及某些小篆体式中也有存在。甲骨文的直而折是将一定的弧线以直线或直折线替代，这是由于单刀刻画不能使刀趋圆的结果。但甲骨文的直折并不是用笔或原有的形态。小篆也有直而折的，秦《诏版》是个典型的例子。但《诏版》的直与折如甲骨文一般是因刻造成的，而且事先未经书写。隶字的直与折在一定意义上与《诏版》相同，都是出于方便、顺手，只是隶字是用笔的方便，而《诏版》则是用刀的方便罢了。

(二) 点画形态的改变使隶字趋扁

篆字的点画形态，不论横、直、弧线，粗细基本一致。而隶字因提按顿挫的出现及运笔的速度变化，最终造成点、横、竖、钩、撇、捺的分化，这是隶字最具革命性的地方，

也是古文字与今文字的本质区别所在。

我们兹从具体点画分析之。

横：篆字平直，无起伏变化，首、中、尾粗细基本一致。隶字分为三类：第一类延续篆制，多属框内横画；第二类有蚕头而无雁尾，势态较缓；第三类为蚕头雁尾式，一波三折，起伏明显，有雁尾的横一般为字的主笔，起平衡作用。

点：篆字中的点，小篆一般为短竖、短横、短斜线等与点较相似的笔画。金文则多为雨点点或丁字点等。隶字的点与篆点较接近，而许多也与短横、短竖、短挑等相似。

竖：小篆中竖笔一般作垂露，但形态不夸大，与运行的线条粗细相近。大篆有作悬针式，即将锋尖出。但此二者，并不如楷书中的区别大。隶字有沿袭篆字者，也有以方笔收锋者。但总体而言，隶字的竖画与点一样是隶变中保持篆意最多的笔画。

撇：篆字中无撇。撇为隶定后新生的汉字点画。撇的前身一般为篆字中左势的某些弧线，如『元』为『元』；但也有处右面的一些短弧线或连接线，如『为』为『为』，等等。隶字中的撇除了保持一定的弧度外，收笔顿后上挑或方折回收，但也有少量出锋，与楷书撇相似。

捺：隶字捺与撇正好相对，势向右，收尾如横画雁尾。隶字中雁尾很可能吸收了大篆中的『ㄣ』字重压（或描画）的一个特殊笔画形态，比较顺应毛笔提与按的转换习惯——提而后按。

钩：篆字中均无勾挑现象。隶变将某些撇或竖弯度加大，加之用笔惯性作用，形成平钩，使隶字平添一个笔画。

隶字横画的蚕头雁尾及撇捺的左右展开，使其形体趋扁。故东汉隶书又称『八分书』，因『八』字形态左撇右捺，向两边展开，正好代表了东汉隶书的基本特征，故有此名。

(三) 偏旁的固定

隶定后的汉字，与小篆有些共同点，它们都是一字一格，颇具标准化。而隶字在偏旁上的简化与写法的固定，使隶字形象得到新生。

变盘曲而为简笔点画，是隶定后偏旁的一个特征。如篆字『𠂔』旁，隶写做『𠂔』；『𠂔』旁，变为『𠂔』；『𠂔』旁，写成『𠂔』；『𠂔』旁，写为『𠂔』；『𠂔』为『𠂔』，等等。有些偏旁在左或在右、在上或在下形成不同的写法，如『𠂔』在左写为『𠂔』，在下写为『𠂔』；『𠂔』在上作『𠂔』，如『𠂔』字，在下作『𠂔』四点。也有将原先不同的偏旁混为一式者，如右『𠂔』旁写为『𠂔』，与『𠂔』之变一式。秦、秦、秦上部篆字分别为『𠂔』、『𠂔』、『𠂔』，隶定后都变为『𠂔』。还有将原先相同的

分化为不同的，如𠂔变成𠂔（兵），𠂔（弄）、大（彘）等；𠂔变为『又』，『ナ』（左）、ナ（寸）、𠂔（雪）、𠂔（父）等。隶变的这种合一、省改、分化，皆出于规范与实用的要求，而隶字扁形及每字所占空间的一体化，使有些原本相同的偏旁变为两种形态，如上举『心』例，在左为『忄』，形狭长，在下为『心』，形扁。

二、创作：隶欲精而密的局限

隶定后的文字，并没有如秦小篆般停留在标准化的样式内，而是走向了艺术的风格追求。我们知道，汉代是汉字书写走向书法艺术，并与传统哲学产生关联的时代。汉隶点画形态的丰富及用笔提按顿挫的有效显示是文字书写趋向纯书法创作的最基本前提。而对点画形态及结构的风格化追求则使汉隶成为完整意义上的书法。

汉隶可分为手写体（汉简）及石刻体（碑隶）两类。手写体虽然不能说没有风格上的差异，但这种差异相对于碑隶而言则要小得多。手写趋急的目的在汉代已有所改变，有认真与不认真之别。认真者如早期的一些简帛，马王堆出土的一批简帛便有较明显的风格差别；不认真者字迹潦草，实际上在尚没有完全隶定时即具有行草的意味了，是一种杂体。东汉手写体多草率，但碑刻文字严肃，故东汉的隶书风格基本上存在于碑隶之中。从这点可以看出，艺术当是认真中事。

如果我们较系统地将近汉隶中具有艺术品格的作品作一考察，可将其在风格上归为几类：

（一）笔法精到、结构匀整型

这类风格基本在东汉。西汉时期的隶书笔法尚没有达到完全隶定规范的程度，自然难以做到精到。八分隶中既具有标准化意味，又不失书写风格者有《乙瑛碑》、《礼器碑》、《张景碑》、《孔庙碑》、《史晨碑》、《曹全碑》等。

（二）篆而隶型或隶中有篆意型

西汉时期的古隶，基本属于由篆向隶的过渡字体，故篆意较浓。但东汉时期也有一些隶中带篆意者，却是一种有意识的创作。从用笔上看，是完全隶定后的笔法，但作者匠心独运，将某些结构恢复篆意，另有一种情趣。如东汉《北海相景君碑》、《夏承碑》、《尹宙碑》等。

（三）用笔方劲、结构拙朴类

汉隶多用圆笔，但少数碑刻则以方代圆，构成汉隶用笔的另一道景观。有人以为方笔的产生乃刀刻的作用，其实并不尽然。譬如《张迁碑》，大多数起笔用方，转折用方，甚

至有些收笔也用方。但其中少数的圆笔也很自然。可见刻手并非不能圆，而是因为书写时即用方笔。《张迁碑》的结构不同于一般汉隶，较少程式，敦厚中有拙朴相，在隶书中独树一帜。另有《张寿碑》结构亦多不拘一格，但与《张迁碑》相比又稍觉正规。

（四）线条圆劲、结构宽疏类

与《张迁碑》的方折沉厚相反，汉隶中还存在《石门颂》一路的书风，其线条圆细而涩，横捺、雁尾不明显，结构疏松宽和，而神态飞动，气势逼人。另有《杨淮表记》等与《石门颂》类似。

以上数类，皆隶定后的风格隶书。而作为隶字的标准体式，第一类无疑比另几类更能体现『精而密』的本质特征，也正是鉴于此类隶书的精密，后世皆将其作为基础学习的楷模及取法对象。然而，从另外一种角度看，我们却发现，另三类正是由于精密不足，造就了结构的自然情致及点画的丰富多变，如《张迁碑》、《石门颂》，字形的大小、扁长、方圆对比性很强，结构上下左右偏旁之间的关系既奇特又天然，点画形态千姿百态，线条曲动而内含。《景君碑》隶中带篆，使点画既有隶之起伏波挑，又有篆之中含婉通。后三类比第一类显然更具古朴、古雅、自然的审美特质，这些特质比之『精而密』，或许更能让人回味无穷。

东汉至南北朝，隶向楷过渡，但同时仍有一些隶书碑刻存在，过渡字体中偏于隶书者也不少，《广武将军碑》、《好大王碑》等，结构简洁奇拔，线质沉郁，可与《张迁碑》媲美。南北朝后直至清代，虽也有书家涉足隶书创作，但大多为程式化较强的刻板书，成就难以达到汉隶水准。清代随着碑学的兴起，出现了一批隶书家，寻根于汉魏南北朝，并有个性的发挥。如果说清篆的创作一方面未能使探索作品得以成熟，一方面受制于斯篆的格式化的话，清隶则正好相反，其探索作品得以大成，而规范隶书则不成气候。这或许是清人离汉人近，见到的碑刻多；离篆书远，多只能以小篆为基础的缘故。清代隶书家如郑簠、金农、邓石如、伊秉绶、陈鸿寿、何绍基、杨岷、赵之谦等皆有个人独特的创造，而取法乎上，气息多古朴纵横不拘成法。从清代隶书创作的成就看，把隶书美仅仅局限于『精而密』，只是从隶字标准化的角度审视，而没有上升到对立面相反相成的高度，恐难以成为隶书审美的最高准则。

春秋战国晚期，篆书已逐渐向隶书演化。至西汉，隶变仍在过程之中。这一时期的字体，字形渐由长为方，甚至扁，但体式仍多样。点画一改篆书线条的均匀，用笔动作日益显露，尤其作为隶书的标志性用笔——蚕头雁尾日见端倪并逐渐成型。《马王堆帛书》为二十世纪七十年代出土的西汉时期隶书手迹，有《春秋事语》、《战国纵横家书》、《老子甲本》、《老子乙本》等，内容众多。其风格同中有异，但皆古朴可爱，既得篆书之肃穆宁静，又有隶变过程中的灵活与奇崛。《老子乙本》在这众多的帛书中更见宁静之致。其结字已多横向势态，但尚没有过分展开，偶见一些撇、捺或钩较为放意；用笔含蓄，气敛而不局促；章法错落有致。隶书的这种章法形式，随着其形态的日趋定型而变得单调。故在今天看来，古隶无论在结字、章法上比东汉隶书更多地给予我们在隶书空间探索上以启发与参照。

極陶主伯內已詳陶陽育詳二
 人強下弱人何國不声人貴下
 星目小多育豨八度香用土稽
 所長本和而止心人土稽七美亞
 册不吾身水育癰果弱春无罪
 人女樂玩好嘴林乳土至七引祭

木文犀一角象首一荀

玉犀一廣四尺長文生龍犧

各才席一其四第

至夏席三錦犧一青犧

夏席二其一青犧一錦犧

各才土珠金一

集金如大物者千斤一荀

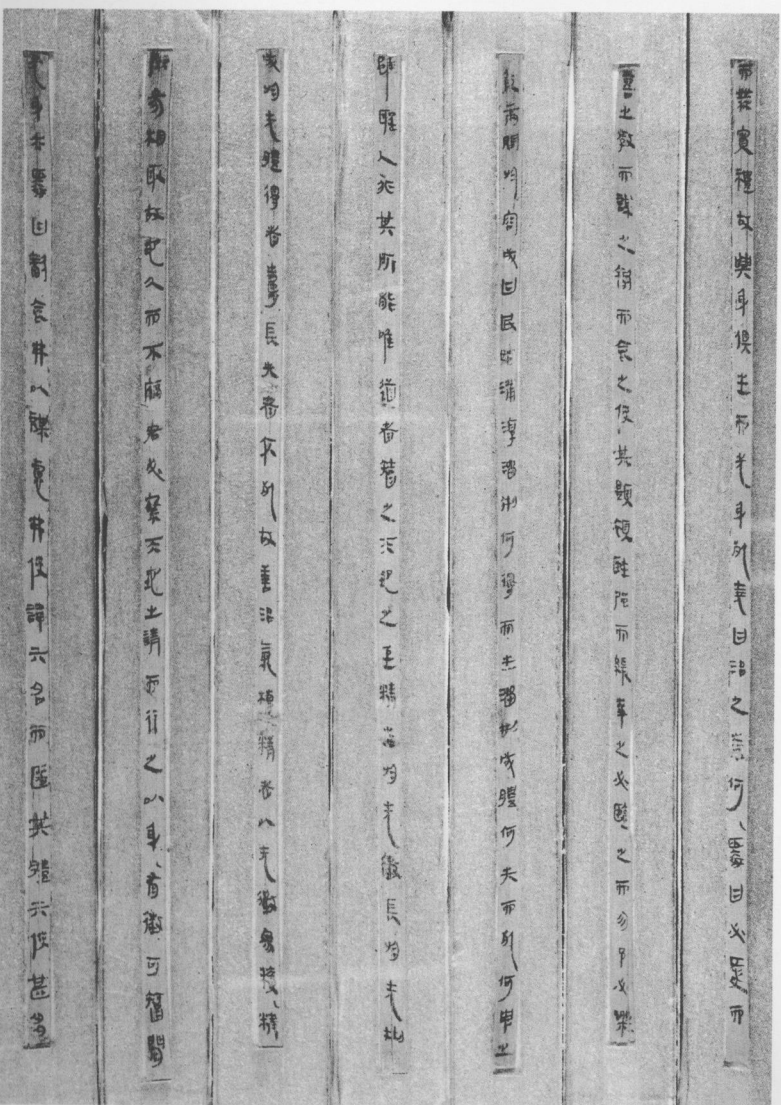
清度席一續犧

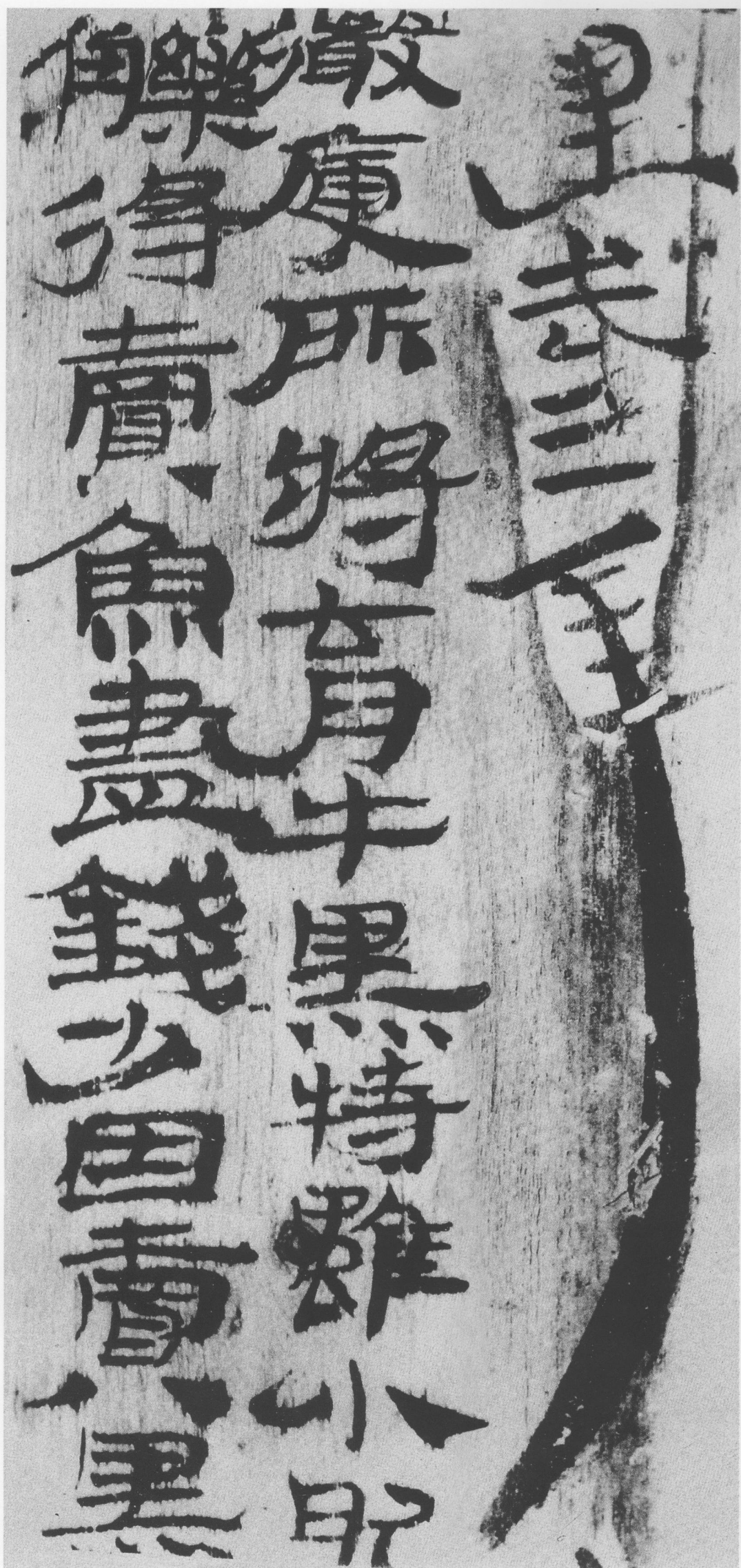
图二 马王堆汉简《马王堆汉简》

图四 马王堆汉简十问 汉

马王堆出土书法除帛书外，尚有简牍一类。简牍与帛书的不同处，在于简牍书写在竹木片上，往往一行一条或数行一条，而帛书面积较大。尽管我们说字体风格不完全依材依形而定，但书写空间的不同对于结字与章法无疑构成一定的影响。

图三 马王堆汉简三号墓遣策 汉





图五 居延汉简 汉

尽管隶变的动机可能是由于篆书书写繁难而隶书快捷，但真正规矩的隶书虽在用笔上得到一定的解放，却仍不能满足日益快写的需要。在《居延汉简》中，书写人的这种意图一目了然。尽管我们仍将其列在隶书的范围内，但无疑结字的随意、字与字组合的随意及用笔的随意已有一种草化的趋势。快捷不仅加强了字形的多变，同时使提按用笔更趋明显，线条形态也更趋多样。

為書貴

孫少者遺種

手筆三下

月廿一

度之米財予詠可以市者

弘史之良友
小荀盛之
益益肺旺主肺友之也

信以地再拜多聞
次君平足下
厚遺信能身二信筆墨寂時信而子君平近忘強酒食寧事安自易信筆墨薄禮

同輩一信再拜送君平末將醫寄書使信奉問次君平安恙信筆墨以再拜

次君平足下
昨頭多聞

丈人處時
昨頭領丈人近衣解筆酒侵初昨頭筆墨初寄
韻結希二月
廿丈人離寄書

使初聞丈人安恙初昨頭筆墨丈人遺初手衣已到

圖六 居延帛書 漢



图七 武威仪礼汉简（二） 汉
图八 武威仪礼汉简（二） 汉

《武威仪礼汉简》约书于西汉成帝时期，书风已逐渐走出古隶的格局，变凝重为简畅。其用笔变化日趋丰富，尤其是提按关系明确，线条粗细反差加大，一些短点、短撇等甚至与后来的楷书或行书相像。这批书简既规矩又放达，可与东汉碑刻隶书相媲美。