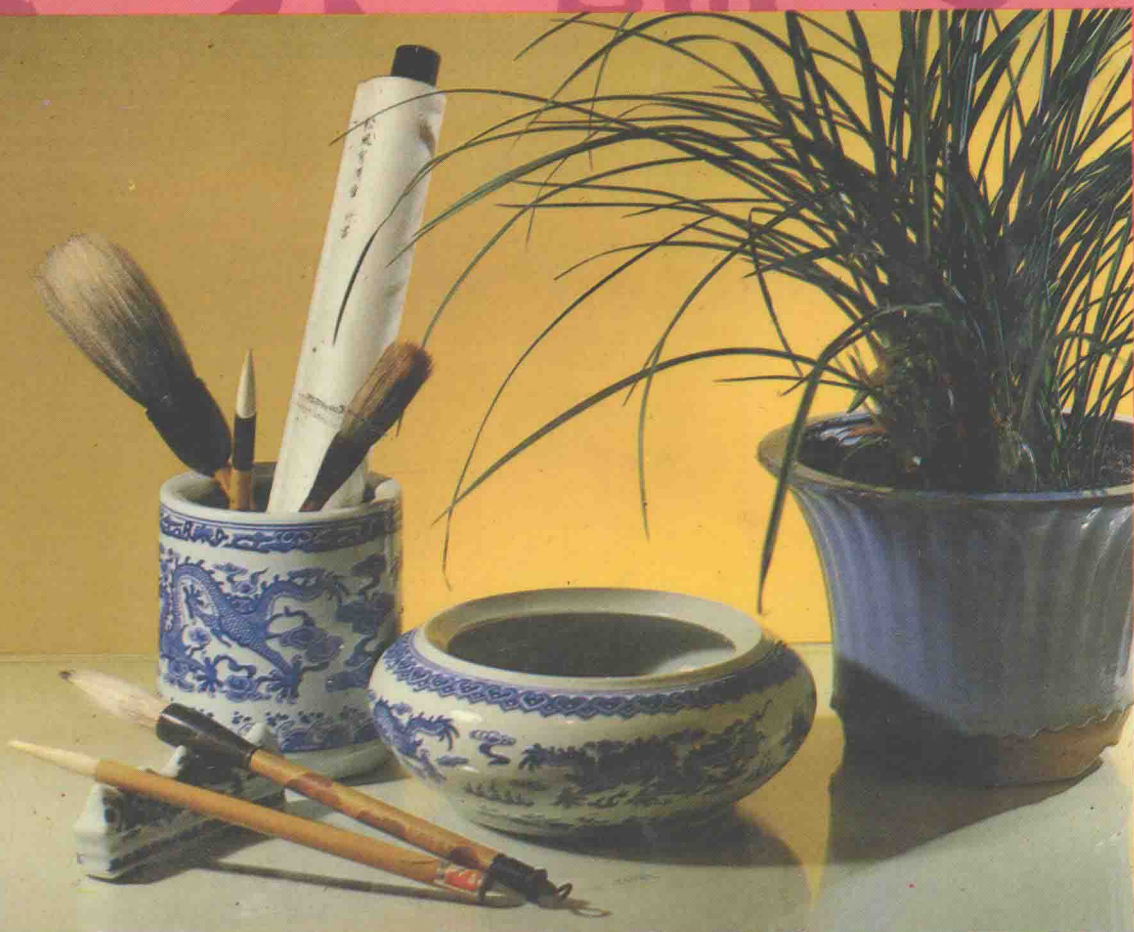


《书法教学丛书》

隶书教程

陈大中 来一石 著
吕金柱 汪永江

家 與 講 談



中国美术学院出版社

中国书画函授大学

隶书教程

中国书画函授大学
教材

中国书画函授大学
隶书教程



书 法 教 学 丛 书

隶 书 教 程

陈大中 来一石 著
吕金柱 汪永江

中国美术学院出版社

本丛书顾问：沙孟海 启功

(浙)新登字第11号

书法教学丛书

隶书教程

陈大中 来一石

吕金柱 汪永江 著

1994年4月第一版

中国美术学院出版社

出版

1995年5月第二次印刷

中国·杭州 南山路218号 邮政编码310002

杭州之江印刷厂

印刷

全国新华书店

经销

开本：16开

规格：787×1092

印张9.75

字数：85千

图82幅

印数：3000—8000

ISBN 7-81019-307-4/J·275

定价：9.80元

书法教学丛书总序

中国美术学院出版社社长、教授 宋忠元

建立完整意义上的书法学科,是目前书法界急待进行的工作。书法自古没有高等教育的概念。书法艺术与写字在观念上的混淆,曾经严重阻碍了我们的步伐,书法在十年大潮之后陷于停顿,应该看作是这一弊端所带来的直接后果。浙江美术学院具有优秀的艺术传统,是国内成立最早、历史最悠久的艺术学院,迄今已有六十多年的历史。由蔡元培、林凤眠、黄宾虹、潘天寿等一代大师开创、哺育下的艺术摇篮,在艺术教育现代化的进程中,它一直是作为时代前驱受到国内外众口一辞的推扬。在一九六二年,以潘天寿、陆维钊、沙孟海、诸乐三等老一辈艺术家为代表,以卓见睿识,缔造了有史以来第一个高等书法教育的机构:浙江美术学院书法科。三十年后的今天,当我们置身于这享誉海内外的浙江美术学院书法科之中,回顾潘天寿、陆维钊、沙孟海、诸乐三等先生的辉煌业绩,看到书法的发展正呈现出一日千里之势,并且越来越显示出对高等教育的急切期待之时,我们由衷感谢老一辈艺术家开创新世界的筚路蓝缕之功,也才开始真正意识到书法高等教育的重要价值。老前辈们的远见卓识,为后人的继续奋进创造了一个不可多得的优良环境,也为我们的继续开拓奠定了一个扎实的学术基点。

三十年来,尽管书法科经历了风风雨雨的时代变迁,但它的卓著成就是有目共睹的。一批批大学本科生、研究生走向社会,对于现代书法的发展起到了不可估量的作用。他们已成为书法界的中坚力量。目前,我们已有了较系统的书法教育学体系,包括教学法、教材、教师与专业课程设置,书法专业的教学科研工作,并在国家级的优秀评奖活动中屡获大奖,在海内外已成为一面旗帜。目前书法专业有大学本科生、研究生、外国留学生、进修生等各类教学层次,还拥有教授、讲师、助教配备齐全的教师队伍,他们的努力工作已获得显著的成绩。随着书法事业的发展需要,我相信他们的工作将会有越来越大的反响。

为总结书法专业教学工作经验,我院出版社决定出版成套书法教学丛书,特请我院著名书法教授和教师以及兄弟院校的书法教师共同编写,以期推广和满足社会之急需。在书法界高等教育成果十分匮乏、许多书法家尚未了解书法高等教育当如何着手的情况下,推出这样的教材,使它能在更大范围内发挥效应,积极推动书法的发展,我以为是十分及时的。这套教材丛书每章节后均有思考题,作业布置,是比较实用的书法教材,希望它的出版对推动当前书法进一步向高层次发展产生积极作用。也希望它的出版能使更多的人了解书法的艺术蕴奥。以它为人门的向导,走向书法的专业水平。

感谢著名书法家沙孟海先生和启功先生欣然应允为本丛书顾问。

目 录

总序	(1)
第一章:技法概论	(1)
第二章:隶书作品风格特征分析	(12)
第一单元:秦简	(12)
汉简	(14)
第二单元:石门颂	(18)
第三单元:礼器碑	(22)
第四单元:封龙山颂	(26)
第五单元:衡方碑	(30)
第六单元:史晨碑	(36)
第七单元:西狭颂	(41)
第八单元:曹全碑	(46)
第九单元:张迁碑	(50)
第十单元:金农隶书	(54)
第十一单元:邓石如隶书	(60)
赵之谦隶书	(64)
第十二单元:伊秉绶隶书	(69)
第三章:隶书发展简史	(74)
附图	(88)

第一章 技法概论

隶书的定义及其特征

对隶书的最早定名及对其特征有所概括的是《前汉书》卷三。《艺文志》云：“是时（当指秦始皇“书同文字”前后）始造隶书矣，起于官狱多事，苟趣省易”；又赵壹《非草书》云：“盖秦之末，刑峻网密，官书烦冗，战政并作，军书急驰，羽檄纷飞，故为隶草，趣急速耳”；以及《晋书》卷三六“卫瓘传”后所附卫恒传有其《回体书势》云：“秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，即令隶人佐书，曰隶字，汉因行之……隶书者，篆之捷也，上谷王次仲始作楷法。”

从以上摘录的几段古人论书中，约略可以知道：隶书在秦已出现，起因是“官书”（秦篆）烦冗，不利交通，因而采用了隶人所写的“草篆”来辅佐“难成”的篆字，以便于政治、军事等活动。其特征是“简捷易写的篆书”。这可以说是最早的隶书风貌了。现在我们有幸看到的秦简就是这种“篆的佐书”。西汉承袭此风，广为流行，则是我们所看到的汉简风貌；东汉王次仲再根据约定俗成，犀入某些楷法（指较为规矩的笔划，如隼尾、波笔）才得以真正完成并确立隶书的定型。这便是我们通常所指的（东汉）隶书。隶书由草创到定法粗别为二，即有古隶、今隶之分。

古隶可定义为篆书的简约与急就；今隶可定义为草篆的楷法化。

但这种隶书上的古今之分，不唯时代还以技法特征。如流派纷呈的清代隶书，不可以“今隶”一概而论。因其有取法古隶者，也有取法今隶者。

一、古隶的技法特征

古隶的早期，如秦简、汉马王堆帛书。可以说多采用了实用性的用笔。这种实用性的用笔多侧重于笔毫圆健。这一工具特性也率意而使，缺乏意识上的用手把握各种笔毫使线条有意的“或粗或细”。使在同一木简中的诸线条在力度上处于一致但缺乏墨韵；又古隶早期的书写必服从于“简捷书写”这一根本要求。可以说古隶早期在结字上处在相对无要求性，因而在改秦篆的圆转为方折的同时，也产生了一些破坏“平衡结字”的笔划，这种笔划多流露于文字的最末一笔。即“隼尾”的最早出现。到了古隶

较为成熟的西汉，如流沙坠简、居延汉简，又在此基础上，将竖笔，横笔都犀入了隼尾。这种变化，使古隶早期不太平衡的结字又趋向平衡，相对更多地流露了书者的天真。古典的成熟可以说是由横、竖笔划上的夸张所带来。翁方纲在《两汉金石记》卷三〇《隶八分考》中曾说：“约而言之，汉初所造之隶，初省去篆文之圆折（转），则但以有直有横者为隶，此在今日曰古？”然古隶的成熟以及在技巧上的渐趋定法，未尝有艺术的自觉，仍基于“苟趣省易”这一宗旨。

二、今隶的技法特征

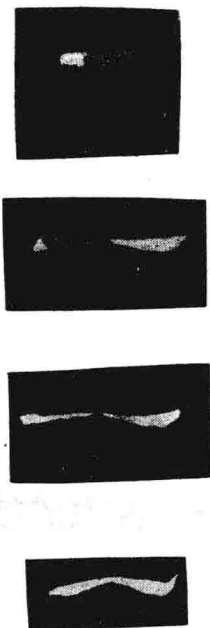
今隶对古隶的改良以及定法，使隶书艺术从不自觉进入到自觉的阶段。且不论其意境深远与否，作为今隶的辉煌时期如东汉隶书，从其普遍用之于歌功颂德这一时代特征而有意识地使结体显示庄重和典雅，在笔划上注重造型并使结字求得均衡，令全局笔法达到和谐，则是显而易见的。以今隶技法的显著特征来说，它已不再满足象古隶那样率意的“一直一横”，也不再拘泥古隶用笔上的“意随笔使”；而是更多地把握了“书艺的主观愿望”，从而使各种用笔“或切锋入纸、或藏锋护尾”，都有了一定的导向，有效的向学者提示了“意在笔先”这一艺术技巧。今隶在完善了起、收笔各种艺术技巧的同时，更为丰富和发展了古隶中的单纯“行笔”。如横划在“汉简”中，其行笔动作只是一种平直的运行，虽也有“由轻渐重”的行笔，但仍是“一勒之势”的首笔；而在《石门颂》及《史晨碑》等东汉碑隶中，行笔“或使力屈曲，或一波三折”，极具波澜之势。动作上的“淹留转截”以及与此相应的“其势波折左右，其形连屈钩连”（赵宦光语）的结字，构成了今隶在技巧、法度上的主要精神。

隶书的点划特点

一、横划

在隶书中，横划也经常被称之为波划，含一波三折之势，故名。波划在隶书中是作为调节结字取势的主笔。我们先来讲述这一笔划的由来和学习这种笔划容易犯的错误，而后详述这个笔划的特点及其运用。

在图一中我们由上而下看四个笔划：第一个笔划是篆书中的横画。隶书中的短横，大致继承了篆横的书写技巧，能理解“藏头、护尾、盈中”这三个要素，便能有效地书写出这一线条；第二个笔划是东汉隶书中最具特征且常



图一

见的波画。它多座落在凝重的点下以及被几条短横所倚靠。这个笔划的开张与否，直接关系到结字的疏朗与凝重(可用《石门颂》和《张迁碑》比较)。在这个笔划中，我们看到，它比第一个笔划增多了起笔和收笔上的顿按与飞挑，也就是我们常说的“蚕头雁尾”。由此，我们也就深切的体会到“先生大人们”在讲述隶书时所经常提醒的“不究于篆，天由得隶”这一书法术语了。第三个线条是某些学者拘泥于“蚕头雁尾”而忽视了“起笔、收笔”之间的“行笔”而造成。其缺点是缺乏中心环节而使前后下垂，使形象上波划的飘逸流畅及技巧上波划的起伏弹挑因失去“行笔参照”而尽失；第四个笔画是理解了波划，而在实际书写时常易犯的错误：两边太重如骨头，中间瘦弱如弓背。

在略述了这几个笔划后，我们可以知道这个隶书笔划的由来和其用笔、特点了。笔划虽从篆书中来，而用笔、特点完善了(或说夸张了)篆横的“起笔、运行、收笔”三个过程。在图一的波画中，我们所以添加了“起头、运行、收尾”这种文字说明，正是要在此详细叙述的原因。

起头，如文章中的起首、起句，在书法中称起笔，在此不说起笔而曰起头，为了论述方便，不是另造名词。既然说起头，也就是说起各种各样的“头”，也不一定要起“蚕头”。起“圆头”、“平头”都可以。事实上，我们只要翻看一下隶书的技法演绎史就可知道这话的正确与否了。

在古隶中，其起笔大多是以锋的各种方向逆入来完成，例如正锋逆折、上侧锋逆入、下侧锋逆入、钝笔直逆等技巧。这种起笔上的逆锋，在实际用笔中，又可分为“实逆”和“虚逆”二种技巧。“实逆”指笔锋在倏落纸面时，作一“欲左先右、欲右先左，欲上先下，欲下先上”的逆反动作，待纸面留下逆笔痕迹时再翻笔运行。其优点在于纸面因留有“逆锋”痕迹，可较为有效地控制铺锋的范围以及较轻松地写出具各种形质的点和圆润的中锋笔划。其用笔较为迟缓，可用意于笔先。有时，“实逆”也被称之为“实落”。“虚逆”指笔锋落纸的一瞬间，利用笔毫的自然回弹辅以完成，逆锋和翻笔几乎同时进行，即所谓落笔虚势以行。因而，它是否能做到“意在笔先”，完全依赖于书写者的熟练程度。概括地说：“实逆”可较为理性地运笔；而“虚逆”多凭一种意兴和感觉来运笔。对学者来说，用笔上的取盛“实逆”或“虚逆”，取决于他对所学范本的熟练掌握程度。

如前所述的古隶逆锋起草，则较多地用了“虚逆”之法。“虚逆”又可称之“顿落”或“空回”。适宜于硬毫的行笔，其优点在于随着用腕、用指的细小差别，利用笔毫弹性，可书写出颇具微妙的中、侧锋及“钉头笔”，较具写意、自然。而对古隶加以完善并有所定法的今隶，其起笔由于严格的“艺术自觉”，从而使得形象上、神态上都要比古隶来得丰富多采。古人描述“波划”写法的八个步骤(落、起、转、提、行、驻、磔、收)即是指今隶而言。而其中的“落、起、转、提”这个起笔过程非“实逆”不可。如写《张迁碑》波划的刚劲、方整，其起笔从锋颖切落到笔毫弹起而转而提至正笔运行，可以说是又一种“实逆”之法；至若写《史晨》、《曹全》等碑中“波划”的起笔，从划外取势，俯冲斜下，折锋划一虚线，随即顺势翻笔而起，尽用腕力，变虚为实，下按其锋以盖虚线，势蓄锋藏。更是

将起笔当作一大段文章来写了。因而，我们在临习中，对于“波划”的起笔，应首先将“实逆”作为主要技法来练习，待渐熟练，可参用“虚逆”之法，造其意趣，使线条更趋自然生动。在讲述了“波划”起笔的特点和各种技巧后，再来看行笔和收笔。

行笔和收笔，一般意义上取决于起笔的“繁”和“简”，如古隶的起笔，相对与今隶来说要简略一些，则其行笔也简略一些；而如今隶的起笔，较繁难一些，则其行笔、收笔也较繁难。我们先来看与“蚕头”相呼应的“雁尾”，即收笔。如果说“波划”是表现隶书结字的开拓之势；则也可以说“雁尾”是张“波划”的开拓之势了。

秦简作为距今最为古远的隶书，在线条的收笔处，几乎没有任何技巧可言，值得学习的只有它在继起笔后的匀速行笔及轻重一致的用笔一直保持到终笔而已。到了西汉简隶和东汉碑隶乃在波划的收笔处加以夸张、形成妍美的“雁尾”，并将这种妍美的“雁尾”引申到“撇、捺”之划。这种“雁尾”的用笔特点，使于西汉简隶，则多用“弹跳”；使于东汉碑隶，则多用“磔挑”。但东汉碑隶如《石门颂》等碑也有将“弹跳”和“磔挑”并用的，但很少。从用笔技巧上讲，“弹跳”收笔，侧重于行笔过程中由轻渐重的突起奋笔；“磔挑”收笔，则侧重于行笔过程中时起时伏的“一磔一挑”。从用笔意识上来说，一则重于使毫；一侧重于使腕。

作为行笔，相对起、收笔来说，要简略一些，但也要做到随提随按，顺逆相和。不仅在形象上要具波澜之势，更要在用笔上“长使笔锋划中行”，便如宋人姜白石所说的：“尤当布置首尾匀停，腰腹肥满”而不可“前面有余，后面不足，前面极工，后面草草”。这样，从折锋入纸到蓄势奋笔，一个劲足力健的波划乃告完成。

二、折笔

隶书改变和发展了篆书的又一个主要特征，便是化圆转为方折。为此，我们如何理解方折呢？在理解方折以前，我们先回顾一下，在我们已经掌握的各种起、收笔技巧中，能书写出多少形状各异的线条，或者说在秦汉诸隶中有多少情趣各异的线条（相对于横划而言）。而后在书写转折上我们不使用任何用笔技巧，只是将书写出的各种横划加以拼搭，在这种机械的拼凑笔划中，我们是否会考虑到笔划内部隐含的笔意以及考虑到风格的谐和？如果我们在书写隶书中所有笔划都会考虑到笔意和风格的谐和，那么，在转折的书写技巧上，只要熟练并灵活地掌握了横划的书写，便能较为轻松的做到这一点。

如图二中，我们只要将这波划从中切开，用前一笔和末一笔相交首笔，即是隶书中最为基本而具风



图二

格的隶书转折了。这种剖析，不但能提示学者在“按部就班”的一笔一划临摹之外，可以有一种别致的思想；更在于这种剖析及训练，能比较容易把握基调和使风格统一。我们如果将这种训练移入对《张迁碑》、《史晨碑》等优秀隶书的临摹，同样简单易行。假如我们只是片面地理解“一波三折”、“蚕头雁尾”；只知道惬意地“圆转”、“方折”，便不可能领会隶书的真正技巧。清代隶书的成就，正是灵活和熟练地掌握并使用了每一种技巧。作为转折的形式，大致上可分方折、圆折回锋折及斜折几种。

左方折



右方折



图三

圆折



图四

回锋折



图五

右斜折



图六

如图三一图六。而其用笔，逆锋落笔划一虚痕(若实逆的话)再提转铺毫进入运行，至转折处渐提转或换锋重复前一用笔动作。这种转折一般都笔划相连；当笔划断开时(如图七)在承袭一般转折用笔的同时，还应在起承处略作挑势，方可使笔断意连。总之，任何技法都不能拘泥，而应随时随势作适当的变化，方可使“死技法”化为“活技巧”。

三、撇、捺

隶书中的“向背分明、波磔飞动”在笔划上即是指掠笔(撇)和磔笔(捺)。在隶书中没有如楷书中的勾划。所有在楷书中的“左勾、右勾”在隶书皆由掠笔及磔笔的不同走向来替代了。如隶书中的“分”、“孔”、“力”等字都由掠笔和磔笔以不同的斜度、弧曲、伸缩、轻重来表现撇、捺、勾的笔势。作为书写技巧，和横划相仿佛，逆锋起笔或上逆或平出皆可，略具笔痕，提转正锋后，逐步顿挫，运笔下行，至颈部又略加提转方可掠去，收笔如篆势回锋，轻上挑；遇磔画可稍加重笔肚之力而后如横划奋笔出之。总之，这二个笔划是相辅相成的，掠笔较瘦长，磔笔较粗重。再从“掠”和“磔”这二个字的文字意义上大致也



图七

可以知道它们之间的关系了。但作为隶书，不类楷书由草书演变而来。从其由篆书演进这一点来看，在书写时还是应当对中锋行笔的时时把握，即对提、按、顿、挫的把握。

对掠笔和磔笔的又一种剖析，可以回归到对横划的剖析。我们假如把一个具备“蚕头燕尾”的横划从中切开的话，可以看到前后二部分宛如掠笔和磔笔的拼接。如图八，假如将交叉着的撇划和捺划加以按平，即是较具规模的划了。当然，这不过是撇捺用笔的剖析性提示罢了。随着我们对隶书中各笔划的逐渐熟练，还将有许多新的思想。在隶书最为常见并具特征的有圆头捺，曲头捺，尖尾撇，圆尾撇，方尾撇等（如图九）。然形制虽异，用笔技巧和波划的用笔仍趋一致。



图八

四、隶点

隶书中点的形状变化没有楷书那么多，也没能如行、草书中点那般的轻灵，隶点一般较为厚重。如果说在行草书中是以“积点成划”的话，那么在隶书中，更多地是采用了“截线成点”的形式。这是因为，隶书多以波划，掠笔取势，而不如行、草书中可以灵活地用线（长划）取势，也可用点（短划）取势。点在隶书中，相对地处于辅佐之位。可以说，行草书由于“轻灵的笔划”（相对而言）的衬托，可以将一个文字中的许多笔划浓缩成一点，而隶书则不可以。居于辅佐之位的隶点，虽然如此，但为了整个文字的灵活，还是有斜点、捺点、横挑点，或以短横、短竖替代的点，约略的从取势上又可分独立点和呼应点。独立点的形状如平点、圆点以及在此基础上辅以用笔轻重等技巧的掠点等等。呼应点，顾名思义，大概可以知道有二点的分背，三点的呼应，四点的开合，及多点的参差。其形状及用笔技巧和独立点相同。以“平点”为例，能做到方不露锋（圭角）圆不臃肿即可。所谓方不露锋，指从切锋向下划一墨痕又提转至铺毫运笔至提笔成点，须将折笔（切锋）所划的墨痕尽可能被“铺毫”所掩盖，亦即是说，切笔向下所划的墨痕有多长，侧铺毫便有多宽（这也是基于平点的厚重而所应掌握的用笔技巧），如图十。而切忌折笔（切锋）甚长而铺毫甚窄，以免使提转不到位。能举一反三，对各点的书写便较为容易了。至若《张迁碑》的掠点侧重啄势，《石门颂》的掠点侧重波势，以及汉简中掠点的率意等等，都是为了点和线取得和谐一致。这也是“截线成点”的原因之一。

圆头斜捺

尖尾撇



曲头斜捺



图九



图十

隶书的结构特点

隶书的结构从总的来看,由于其注重“分背之势”,因而形体多取扁方。扁方的结字,一方面顺应了“波划”、“掠笔”的展势,并使“波划”、“掠笔”有所夸张的同时重心稳定;另一方面为考虑到隶书有较美的构成,主要在波划、掠笔的“展势”上,就规定了“蚕不双波,燕无双飞”及“左分右背”的原则。而这种规定实则上是对纯由点划构成的汉字,如“人、生、亡、水、天、日”等等(根据汉字的组织来看,有单体字和合体字两种类型,单体字是指线由点画构成的汉字;合体字是指由点画、偏旁、部首和某些单体字构成);这种单体字的结构特征,是以某一主笔的取势来定位(确切地说,其主笔是由“波划”来完成的)。从某种意义上说,由于隶书中主笔的存在,往往使重心偏移而不处中心位,这一点,在楷书中是很少见的。只要我们将隶书中的“心、力、交、主”字与楷书中同样的字作一比较便可知。因而,基于这一点,我们在书写及临摹时,可以加重和延长这一主笔来造势。当然,这种“主笔的造势”并不用之于普遍的汉字。在由较多点划和诸偏旁构成的合体字中,多是以文字的繁简、开合而取势。由于文字本身的繁简开合,文字内部的空间已由单体字仅存笔划间的空间发展到由笔划间的空间和诸偏旁部首相邻的空间所构成,这样,主笔在合体字中便不能任意加重或延长,而需要考虑到左右的和谐。如林字,不能由两个夸张掠笔的“木”字构成,而只能各取一笔来完成“林”字的结体。(如图十一)



图十一

这种在文字中不能尽情展势笔划的结果,使某些笔划不得不有所伸缩,以达到文字的完整性。与此同时,较为规律的空间也被打破。在单体字中,一般只要考虑与笔划相

应的空间；而在合体字中，在考虑这种单纯的的空间的同时，还将考虑相拼接的空间是否灵活而不致窒塞。（如图十二）假如单体字中我们所要掌握的空间只是将其“线条化”的话，那么这种空间还是处于辅助之位，可以说是“计白当黑”；而在合体字中的空间，便要有所筹划和设计了，应该说是“知白守黑”。将空间提高到主导之位。也就是说，只有事先对空间有一全面的设想和把握，才能守住笔划、偏旁所造之形才不至陷于孤立。从深一层角度讲，对结字上的用意，将直接考虑到章法的用意。比如同样写一个“日”字，在隶书中大多书写成倒三角和扁方状。这二种形状多少有些呆板和不稳重。所以，在东汉相当普遍的隶



(1)



(2)



(3)

附图



图十二

碑中、都在线条上下功工，用以拗救。拗救“呆板”、“不稳”的结字所采用的线条多呈“弧”状。但在“拗救”的过程中，也容易出现差错，一是如将

每条线都作“弧”形，得不偿失，反趋浮滑（附图中 3）；二是不注意“弧”形的方向，以致背道而驰，缺乏和谐，（附图中 2）的二条竖划内陷，呈骨节状，不美；三是缺乏变化，（附图中 1）的三条横画皆上弧，二个竖画皆绷直，不够自然。因而，用“弧线”来“拗救”结体板滞的过程，一定要做到既有呼应，又有变化，既有流动处、又有挺拔处。可以参看《张迁碑》、《礼器碑》中“日”的写法或类似于“日”字的“转折”交替处。在隶书的结构用意上，我们还可以观察，普遍地有三种特征，一是在笔划上的有意断连来结字，（如图十三）这种用意使得隶字的基调在平正中透出灵气；二是由行气的前后照应而有目的地结字，这种结字上的用意，在考虑到本身诸笔划构成的大致轮廓这一前提下，这得考虑到上一字和下一字的结字轮廓而使结体在用笔和形体上有所取舍。即是说，或侧重于笔划的轻重，或侧重

于形体上的或方或圆来避免与上下字重复。三是由文字本身的繁简而随意结字。前二点多见“匠心”；后一点多随“自然”。

隶书的墨色

东汉碑隶，由于其凿刻石面这一特殊性，在我们看来固然无法了解其墨色，但从碑隶为“歌功颂德”而使隶书刻意整饬这一层来看，实在也不需要太多的墨色变化。因为太多的墨色变化，总是想提示读者看到作品中的“静、动”。而隶书作为稳重的正字，过份地追求墨色之变，往往会适得其反致使全局隐于浮躁。虽然如此，我们还是要谈一些隶书的墨色。因为在秦汉简以及清代隶书中，我们会发觉从隶书的实用阶段到隶书的艺术阶段，不时的透露墨色上的

消息，并且影响到隶书在全局上的构造。如清人伊秉绶在学习取法汉碑隶的基础上，减少波划，代以厚重湿润的墨色，且较为完美地表现了汉碑隶朴实厚重的风格。从这个例子中，我们会或多或少地认识到，不论学习哪一个帖子，都要有所取，有所舍。而不可能只取不舍。一方面全盘承袭，一方面恣意掺加，肯定是盲目的。对于汉碑隶而言，我们虽然不可能全盘承袭（因为历史对原石的剥蚀，致使原石的文字，线条造成石花而模糊了笔意，是不可能学到家的，而且也没有必要效颦的）。但创造性的去学习，我们便会掌握墨色在文字、笔划上所处的位置。那怕是不经意的石花，墨斑都有可能活用而形成新的内容，恰如汉印的残蚀被后人引发产生了许多生动刀法一样。针对隶书的笔墨关系而言：用笔瘦挺，则用墨宜清淡；用笔粗重，则用墨宜浓湿；结字平实，则用墨宜湿润；结字诡异，则用墨宜干枯。当然，这只是一般性的技巧，作为艺术，不可能千篇一律，况且存在的隶书之多，学者的修养、性情的各异，都会创造出与笔划、结字相谐和的墨色来。



图十三





隶书的章法

积划成字，积字成行，积行成幅，通篇有如一气呵成，这就是章法。至于章法的完美程度，还要看到笔墨是否生动。一般来说，有笔处即有墨色。笔墨相融即成韵，而无笔处虽无墨色，但存空的宽狭，势将影响笔划的宕展和收缩，所以我们经常能听到“无笔而有墨”这一类训示。事实上，无笔处是没有墨的，只有空间。而把这种空间当做生生不息的“气”，并以此“气”养笔，“笔”才能真正生动。而这种衬托“笔划”生动的空间也可以算是“墨彩”了。

我们所看到的隶书，尤其是汉碑隶，又是没有墨色的，即使其有笔触也然。这固然是因为它凿刻于石上之故，但清代写隶书的高手，还是能从这有笔无墨处看到墨色。因而，在他们写来，宛然是增添了墨色的汉碑。可以说，在隶书中，无墨处的墨色把握，是完善章法的一个重心点，但反过来书写篆隶，并不要太重视墨色，而在于“自然”。用单纯的墨色布满全局如同单纯的线条布满全局一样，虽然会招致全局溃散的危险，但只要自然流露，汉字本身繁简所构成的参差，自然会达到“破险”的功能。而所有这一切，都在于我们活用各种技法。真正的“权威性章法”是不存在的。针对隶书，结构一个字，要尽力使点划完美并到位；对一行字的排列，要尽可能使各字之有顾盼、对比，宛如字间的偏旁、部首；对整个全局，则要对某些笔划有所取舍，某些结字有所侧重，并对构成章法的“黑处”、“白处”有所选择。整篇要有一个或空灵或凝重的基调。不能希望每个字有一样的重心，每个笔划一律的完美。大多的汉碑隶正文，由于其“完美”了每个字以及具体的每个笔划，相对地在行气、全局上便趋于平淡。其格式往往是作一纵横行列的次序，因模拟创作时，由于在笔墨上的运用已异于凿刻的汉碑隶，作大篇巨制，或许会嫌平板呆调；但书写“少少字”的作品，尚可取法。清代伊秉绶在这方面的创造性，我们完全可以借鉴。汉碑隶的碑阴、碑侧、画像题字以及秦汉简，在使文字规矩而行列有序的同时，夸张某些波划，使得行空更为流动、自然。这种章法正如邓石如所说的“疏处可以走马，密处不使透风，常计白当黑，奇趣乃出”。

总之，作为隶书的章法，一定要笔笔有呼应，有照顾，并使每个字以及每一行痛痒相关，行气贯注，才能构成一个完美的整体。

附：隶书点画的总结(图十四)

<p>锋折痕隐 笔转蚕头 行笔起伏 蓄势磔按 力挑雁尾</p>	
<p>截头刳尾 点具千姿</p>	
<p>利断波划 首可成撇 尾足成捺</p>	
<p>首尾接踵 顿成转折</p>	

图十四