

碑帖导临

褚遂良

阴符经

主编 江吟
西泠印社出版社



碑帖导临

褚遂良阴符经

主编 江吟
西泠印社出版社

碑帖导临

褚遂良阴符经

主编 江吟
西泠印社出版社

编者按

书法是我们中华民族的传统艺术，它博大精深、源远流长。随着社会的发展和人民生活、生活的需要，汉字的书体经过多次演变，从诡谲奇崛的甲骨文逐渐发展到苍茫浑厚的金文，再到规整匀净的篆书、严整肃穆的隶书、端庄成熟的楷书和连绵飞动的草书、不拘不放的行书等多种书体。每种书体都有自己的艺术特色。行草书具有更为广泛的实用价值，能快写，又易识别，同时优秀的行草书作品，也具有极高的审美价值，如王羲之的《兰亭序》和孙过庭的《书谱》就分别是用行书和草书书写的，它们不但形体优美，而且意境高远。书家以娴熟的用笔技巧、精妙的笔法，塑造出完美多变的字体造型，营造出幽雅的意境，给人以美的感受。行草书在我国的书法艺苑中和书法史上都具有重要的地位，历史上各个时期出现了许多的行草书名家，留下了大量的优秀作品。

艺术技巧是书法创作的必要条件，它不仅是书家自身本质力量的一种外化和对象化，而且能充分体现创作者才能智慧的高低和创作能力的大小，影响着作品整体美的构成。书法学习的主要任务，一是学习范本的用笔技巧，二是学习范本的结字布白方法。我们学习笔法不仅仅是起、行、收笔处的运笔程式，笔法的目的是塑造线条质量，体现笔法自身的表现力，连接点画线条，使其间关系合理，以调整笔锋的状态。笔法的选择与线条质感直接相关，通过对笔触的分析，线条质感的判断，原作工具材料等客观因素的考查等为背景，通过点线轮廓将笔法还原到笔触面的笔锋着纸状态及决定笔锋的运笔动作层面，这样才能实现笔法的全过程。结构作为线条的框架，决定线条质量的有效程度，结构的审美是书家风格、品味、格调的反映。结构因时相传，更因时、因地、因书体风格而不同，但还是有其内在规律可循的。

本丛书选取古代具有代表性的篆、隶、楷、行、草书法帖，采用高科技最新数码还原专利技术，进行放大处理，放大而不失真。并有简体释文，供临学者和书法教学工作者作教学辅导和参考，对于书法教学工作者和具有一定基础的书法爱好者及初学者研习都不失为一本好书。对于书法教学工作者而言，由于原帖字普遍较小，对各种笔法和结构往往不太容易看清和理解，放大后，对帖中字每一个笔画的用笔细微之处如提按顿挫、方圆藏露、转折映带等的丰富变化都能清楚地看到，可以通过对笔画线条外轮廓的分析，还原其用笔过程。同时，对结构的比例、轻重、大小、疏密等也更为直观，更易分析和讲解。对学习来说，一帖在手，不仅增加对帖的感性认识，而且对进一步理解技法有较大的帮助，让初学者少走弯路。

每种书体都有各自结字规律，每种帖都有自己的结字特色。我们对篆、隶、楷、行草书的结构规律进行全面梳理。总结出每种书体十二种结字原则，同一种书体中不同书家和碑帖又有自己的个性。十二种法则包括大部分的共性原则（对比原则）和少量个性特征。每个结构原则又选用字帖中的十二个字来「图说」这个结字原则。这些原则均出自历代书论经典著作，归类总结后集聚起来，根据每种帖的特征进行举例讲解，深入浅出，帮助出帖。

褚遂良 阴符经

褚遂良（596—658），字登善，唐朝政治家、书法家。钱塘（今浙江杭州）人，一说明翟（今河南禹州）人。褚遂良博学多才，精通文史，隋末时跟随薛举为通事舍人，后在唐朝任谏议大夫、中书令等职。贞观二十三年（649）与长孙无忌同受太宗遗诏辅政，后坚决反对武则天为后，遭贬潭州（今湖南长沙）都督，武后即位后，转桂州（广西桂林）都督，再贬爱州（今越南北境清化）刺史，显庆三年（658）卒。褚遂良工书法，初学虞世南，晚年取法钟繇、王羲之，融汇汉隶，丰艳流畅，变化多姿，楷书自成家法，点画遒劲瘦铄，结字清远，微杂隶意，古雅绝俗，与欧阳询、虞世南、薛稷并称『初唐四大家』。传世书迹有《孟法师碑》《雁塔圣教序》等。

《阴符经》纸本墨迹，楷书，九十行，共四百六十一字，钤有『建业文房之印』『河东南路转运使印』等鉴藏印。有宋苏耆、杨无咎、明夏原吉、清宋荦、徐倬、高咏、姜宸英、魏家枢、施闰章等跋。

《阴符经》略近《雁塔圣教序》，使转细微，行笔灵活，顿挫分明，使笔划圆润而又骨力内含，部分捺笔重压铺毫，深具『二王』行书笔意，北碑意趣和古隶之美。总体结构方中见扁，结字多取横势，欹正相生，寓拙于巧，变化多端，不落蹊径。

传为褚遂良所书《阴符经》另有小楷和行书两种刻本流传，然字迹很小，难窥庐山真面，而此帖字大盈寸，历代学者对其赞誉有加。宋苏耆评此帖云：『笔力雄贍，气势古淡，深合魏晋遗法。评书者谓如瑶台婵娟，不胜绮罗，詎能尽其妙也。』元杨无咎云：『草书之法千变万化，妙理无穷，今于褚中令楷书见之。』

突出主笔

身

五

中

五

中

身

我

心

我

心

風

风

也

也

利

利

刘熙载《艺概》曰：“画山者必有主峰，为诸峰所拱向，作字者必有主笔，为余笔所拱向，主笔有差，则余笔皆败，故善书者必争此一笔。”姜夔《续书谱》曰：“每字有一笔是主，余笔是宾，皆当相顾。”主笔就是一个字中起决定作用的一二笔，余笔皆应相顾主笔，笔画组合应该以该笔为主，并起关键的作用，一般说，主笔写好了，整个字就平稳，就有精神。

横和竖往往是一个字的主笔，如“五、中”两字。“风、我、心”等字的钩要长而右下伸，放纵伸展，此笔不可太弯，否则乏力。“也”字竖弯钩要舒展，动中求平稳，若写呆板，整个字就没有精神。另外，竖钩和横折钩往往也是一个字的主笔，如“利、木、月”。“功”字的撇长伸，似斜反正。捺画向右伸展，常作为字的主笔，如“大”。有的字中有两笔是字的主笔，如“身”字的横折钩和撇，形态都很长。

木

木

月

月

功

功

大

大

火也

火

也

謂

謂

在氣

在

氣

觀宙

觀

宙

恩

恩

風師

風

師

違萬

違

萬

疏密，指结字时笔划安排之宽疏与紧密。疏密相得方为佳作。宋姜夔《续书谱·疏密》云：“书以疏为风神，密为老气。如‘佳’之四横，‘川’之三直，‘鱼’之四点，‘画’之九划，必须下笔劲净，疏密停匀为佳。当疏不疏，反成寒乞；当密不密，必至雕疏。”明李淳《大字结构八十四法》云：“疏排，如‘爪、介、川、不’。疏排之撇须展，不展则寒乞孤穷。缜密，如‘继’、‘緘’。缜密之划用蹙，不蹙则疏宽开放。”又云：“疏，‘上、下、士’。疏本稀排，乃用丰肥粗壮。密，‘羸、裔、龟’。密虽紧布，还宜自在安舒。”清邓石如曰：“字划疏处可以走马，密处不使透气，常计白以当黑，奇趣乃出。”元陈绎曾《翰林要诀·方法》云：“结构，随字点划多少，疏密各有停分，作九九八十一分界划均布之。”明赵宦光《寒山帚谈·格调》云：“书法昧在结构，独体结构难在疏，合体结构难在密。疏欲不见其单弱，密欲不见其杂乱。”

作书时须随字之形体，调匀其点划之大小、长短、疏密，务使密处不相犯，疏处不相离，点划位置匀称，分间布白协调。所谓排之以疏其势，叠之以密其间。疏密相得，方为佳作。画少则疏，如“火、也、在”。画多则密，如“气、观”。“恩、气”两字上密下疏，“宙、风”两字上疏下密。“师”字左密右疏，“谓、违”两字左疏右密。“万”字则中间密上下疏了。

向背顾盼

死

死

物

物

向，指点划结构之两部分相向者，如“昌”“物”等。背，指两部分相背者，如“施”“风”等。无论“向”或“背”均要各有体势，须相互顾盼呼应，神气贯通。欧阳询《三十六法》云：“向背：字有相向者，有相背者，各有体势，不可差错。相向如‘卯、好、知、和’之类是也。相背如‘北、兆、肥、根’之类是也。”明李淳《大字结构八十四法》云：“向者虽迎，而手足亦须回避。如‘妙、舒、好’。背者固扭，而脉络本自贯通，如‘孔、乳、兆’。”宋姜夔《续书谱·向背》云：“向背者，如人之顾盼、指画、相揖、相背。发于左者应于右，起于上者伏于下。大要点划之间，施設各有情理，求之古人，右军盖为独步。”隋释智果《心成颂》称：“分若抵背，谓纵也，‘卅’、‘册’之类，皆须自立其抵背，钟、王、欧、虞皆守之。”

纵向线条之间应有向背关系，包括相向和相背两种态势。相向如“有、昌”，左边竖画向右，右边竖画向左。相背如“风、九”等字。结构的两个部分之间也有向背关系。“根、巧、静”字的左右两部分相向，“龙、蛇、施”等字的左右两部分相背。处理好向背关系，能使结体更有变化，笔画更有情趣。无论相向、相背，都应互相顾盼照应。

风

风

九

九

有

有

昌

昌

根

根

巧

巧

静

静

龙

龙

蛇

蛇

施

施

萬 律

万

律

邪 執

邪

执

我 是

我

是

雷 蠢

雷

蠢

師 知

师

知

于

于

鬼

鬼

《心成颂》云：“回互留放，谓字有磔掠重者，若‘爻’字上住下放，‘茶’字上放下住是也，不可并放。”《书法三昧·大结构》：“炎、茶，两捺之字，或上捺或下捺，各宜所重。”须有收有放，或上放下收，或上收下放。

清代包世臣《艺舟双楫》中说：“凡字无论疏密斜正，为有精神挽结之处，是为字之中宫。”所谓精神挽结是指字之精神风采，字之灵魂。因此要懂笔势，须要识得九宫，而九宫之中，以中宫最需留意。一般说，处在中宫位置上的笔画宜紧凑，不可松散，宜内敛，不宜外放。如“万”字，紧收中宫，使上下舒展，字更显得俊俏、飘逸。

一个字中须部分笔画取收势，部分笔画取放势，收和放造成对比。收处紧，放处松，一紧一松产生节奏，这样，字就更加有生气。

黄自元《间架结构九十四法》：左右有直，宜左收而右展，如“律”字。右直左撇，宜左缩而右垂，如“邪”字。左直右撇，宜左敛而右放，如“执”字。

《阴符经》中收放对比强烈，如“我”字竖收斜钩放，“是”字上收下放，“雷、蠢”两字上放下收。“师”字左收右放，“知、于”两字左放右收。“鬼”字上收下放，撇收钩放。

开合变化

无

也

而

也

而

无

风

风

易

易

遂

遂

物

物

根

根

隋释智果《心成颂》：“间合间开，‘无’字等四点四画为纵，上心开则下合也。”表述的是线条同时并列时，不能平行。“无”字，四短竖在中间，呈上开下合之势，下面四点的形态与之对应，呈上合下开之势，这种不同的开合变化构建成参差错落的线条组合。明李淳《大字结构八十四法》：“开两肩，要上两肩开，而下两脚合，法忌直脚卸肩”，如“也、而”两字中的左竖、右折自上向下斜，不可垂直。《大结构五十四法》：“皿、四，四柱之字，左右上开下合。”线条之间的平行给人以呆板、单调之感，不平行即有开合关系，运用开合对比的方法来避免一个字中各种线条之间的平行，是结字常用的方法。一个字的各个部分之间也可以运用这个方法，避免平行，把一个部分处理成不同的开合对比关系，在字形的外廓上就形成了不同的参差关系。

“遂、易”两字三撇呈左开右合之势。“风”字形呈上合下开之势。“物”字左右两部分呈上开下合，“根”字则上合下开。

“尽”字中间上合下开。“莫、禽、奇”三字则呈现多重开合关系。

莫

莫

盡

尽

禽

禽

奇

奇



然

然

聖

圣

张怀瓘在《论用笔十法》中说：“点画编次，无使齐平，如鳞羽参差之状。”左右组成的字，要处理成参差错落方显异趣横生。如：“修、觞”等字，左右结构，长短参差。黄自元《间架结构九十二法》：“点复者，宜偃仰向背以求变，画重者，宜鳞羽参差以化板。”如“必、然”等字。

刘熙载《艺概》：“字体有整齐，有参差；整齐，取正应也；参差，取反应也。”要在整体中求参差，又当于参差中求整体。

众多笔画并列时，须长、短、正、斜，参差不齐。横画和竖画在字中占据多数，尤其要注意它们的变化。如“圣”字，上下九横，左右五竖并列，应有长短、正斜、向背之别；“甲、生”的三横，须有长有短。“虞”字中重复、并列的笔画很多，均须使之变化。

“万”字的六竖变化丰富，上四竖长短不一，上部参差不齐，互相间呈相背状分布，下部两竖一长一短对比明显，左短竖呈点状，中长竖上下贯通。“固”字五竖长短不一，或疏或密。“星”字六横，参差不齐。“窳、覆”等字的撇画形态多变，各显参差。“昼”字的转折法各不相同，各横画长短变化，使左右尽显参差。

纵横交错

瞽

瞽

愚

愚

宜

宜

地

地

是

是

见

见

契

契

圣

圣

聾

聾

化

化

以

以

巧

巧

朱和羹《临池心解》：“其实分行布白，不外间架；间架既定，然后纵横变化，无不如志矣。”

字有取纵势，向上下方向伸展，如“宜”字。有取横势，向左右方向伸展。如“地”字。从内部结构看，是取纵势和横势交互组合。“瞽”字上横下纵，上部左右结构，向横势伸张，下部则处理成瘦长，呈纵势。“愚、是、见”等字上纵下横，“契”字尽管上部也是左右结构，缩横伸竖，呈纵势，下部则伸横缩竖，撇短竖长，呈横势。“是”字将上部写得瘦长，下部伸展撇捺，呈横势。“见”字则把两竖伸展，上部呈纵势，下部伸钩呈横势。“圣”字将上横伸右，呈纵势，下部收缩横画，呈纵势。通过强化取势对比，增加字形的变化美和节奏美。如写“圣、聾”字，应有意使上部左右舒展，写得扁阔一点，使下部上下伸展，写得狭长一点；左右之间也有纵横的变化，“化”字从外部看取横势，内部看，左纵右横。如“以、巧”两字，左横右纵，“以”字将左边缩成点状，增强横势，右边撇点连写呈纵势。“巧”字左边竖短，呈横势，右边形长呈纵势。一纵一横，形成对比，使结体更加美观。

左右高低

巧 知

巧

知

勑 潰

勑

潰

于 故

于

故

順 術

順

術

師 蛇

師

蛇

化

化

卦

卦

明李淳《大字结构八十四法》：“让左，须左昂而右低，若右边有谦逊之象。”如“助、幼、即、却”等字。“让右，宜右耸而左平，若左边有固逊之仪。”如“晴、绩、峙”等字。字头字脚齐平，方方正正，不符合变化美的原则。在行笔中，应保留并强化汉字结构中本来不齐平的特点，改变结构中齐平的形体成为不齐平。如左右结构的字，右边笔画较多而且取纵势的，有长撇画向左伸展的，或者右边有横折竖钩、竖弯钩或长竖的，左边部分笔画都要向上提，成左高右低之势。

左右两部分大小悬殊的，如“口”字旁的字，在右边要居中或靠下，如“知”字；左边“工”部靠上，如“巧”字；左右高低不齐，但参差幅度不一，如上部基本齐平下部有高低，如“于”字左低右高，“故”字左高右低。左右高低的变化幅度有大小，如左低右高的，字呈上斜之势，如“化”字；有左高右低的，字呈下斜之势，如“卦、顺、师”。也有下部高低差距不大，上部高低明显的，如“勑、溃”。左中右三部分的组成的“术”字则左高右低，各显参差。

重轻对比

機

机

雷

雷

姜夔《续书谱》云：“尝考其字，是点画处皆重，非点画处偶相引带，其笔皆轻。虽复变化多端，未尝乱其法度。”李淳《大字结构八十四法》：“下占地步，‘众、界、要、禹’，要下面宽而划轻，上面窄而划重。中占地步，‘蕃、华、冲、擲’，要中间宽大而划轻，两头窄小而划重。”

笔画细则显得轻，笔画粗则显得重，如“师”字。“公”字的八字头画粗则重，下部画细而轻。“百”字日部画细，下重上轻。

字的一部分和另一部分须有轻重对比，不可平均分量。笔画多的显得重，笔画少的显得轻，如“雷”字，上重下轻；“起”字左部笔画多而粗重，右部笔画少而轻细，“公”字与之相反的处理方法，画少而重，画多而轻，上重下轻。“尽”字对比明显，下部呈横势，线条粗壮，上部呈纵势且细小。“文、气”两字上部小且轻，下部大且重，“机”字则将上部处理得轻，斜钩夸张且粗重。

左右结构的字通常是笔画少的轻，笔画多的重，如“昭”字；也可以将笔画多的部分处理得小而轻，将笔画少的部分写得大些，如“沉”字。

師

师

師

师

公

公

百

百

起

起

盡

尽

文

文

氣

气

昭

昭

沉

沉

子

子

天

天

胜

胜

推

推

既

既

以

以

迅

迅

气

气

爰

爰

鬼

鬼

机

机

巧

巧

作书时点划虽断，而笔势相连续，谓“笔断意连”，亦谓“意到笔不到”。字形点划有不相交者，或点划散布而笔势相反者，结体时应注意起伏照应，务使形势不相隔绝。如此，字形虽断而意仍相连。欧阳询《三十六法》云：“意连：字有形断而意连者，如‘之、水、心、必、小、川、州、求、以’之类是也。”唐太宗李世民《王羲之传论》云：“所以详察古今，研精篆素，尽善尽美，其惟王逸少乎！观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。”唐张彦远称张僧繇、吴道子作画云：“离披点划，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”

点画之间可连也可断，“子”字虽笔断而意相连。笔笔相连则气塞，笔笔均断则骨散，“天”字连和断相结合。“推、胜、以、既”四字左右两部分笔画虽断，但之间有牵丝呼应，意仍相连。线条间的连断，需根据结体因字制宜，连处多了则断，断处多了必连，要根据书写时的需要，熟练而又恰当地去安排。如“迅”字“辶”部均用连笔，与左部之间断开，虽笔断而意连。笔画有连有断，“气、鬼、爰”等字也是连断结合，气脉贯通。

避就穿插

既

機

施

机

施

既

物

取

物

取

静

殺

水

静

杀

水

《玉篇》：“避，回避也。”《广韵》：“就，迎也。”即相迎。指作书时为使结构之险易、疏密、远近得以调和恰当，须讲求“避”与“就”。清戈守智《汉溪书法通解·结字卷第五》：“避者，惧其相触。就者，恶其相离。如一抛法，‘鸠’字，避也。‘鹅’字，就也。如一捺法，‘颇’字，避也。‘蕤’字，就也。”又云：“避就之法，须‘古人所有则可，今人不得擅作也。’”欧阳询《三十六法》云：“避就：避密就疏，避险就易，避远就近，欲其彼此映带得宜。又如‘庐’字上一撇既尖，下一撇不当相同。‘府’字一笔向下，一笔向左。‘逢’字下‘辵’拔出，则上必作点，亦避重叠而就简径也。”欧阳询此说亦是变换之法。

笔画与笔画之间发生抵触时，有的笔画要“避”，笔画孤单离散时，有的笔画要“就”。需要避的时候，往往也需要就，避和就总是结合在一起的。例如“既”字，左部末笔原是点，因为和右边相犯，写在上竖末，同时，右边撇画左伸，一避一就解决了矛盾。“巧”字的右部上横画起笔尖细，不与左横相触，是避与就的完美结合。

“机”字画多，各部分通过牵丝映带，使孤单的笔画相联接。

虞

虞

聖

圣

巧

巧

勝

胜

固

固

器

器

制

制

返

返

鬼

鬼

绝

绝

理

理

宙

宙

性

性

可

可

圣

圣

烈

烈

张怀瓘《玉堂禁经·结裹法》云：“夫言实左虚右者，‘月、周、用’等字是也。”朱和羹《临池心解》：“作行草最贵虚实并见。笔不虚，则欠圆脱；笔不实，则欠沉着。专用虚笔，似近油滑；仅用实笔，又形滞笨。虚实并见，即虚实相生。书家秘法：妙在能合，神在能离。离合之间，神妙出焉。此虚实兼到之谓也。”

包世臣说：“中宫有在实画，有在虚白，必审其字之精神所在，而安置于格内之中宫。”书法家骆恒光论书法时说：“如果把清晰处看做实处，那么模糊处便是虚处，实中有虚，虚中有实，虚虚实实……”

笔画之分布需有虚实对比，方显得灵动俊俏。通常以笔画茂密者为实，疏朗者为虚；笔画所占面积多者为实，少者为虚；空白少者为实，多者为虚。如“固”字外实内虚，“器”字中间虚四周实，“宙”字中间虚上下实，“返”字上下虚实处转换，“鬼”字上实下虚。“制”字左实右虚，“性”字左右实中间虚。“可”字上实而重，下虚而轻，对比明显。“圣”字在左右之间留空以求虚，右边上半部虚而下部实，一字之中虚实变化较多。“烈”字整体上实下虚，上部又呈左实右虚之势。