

《书与画》丛书

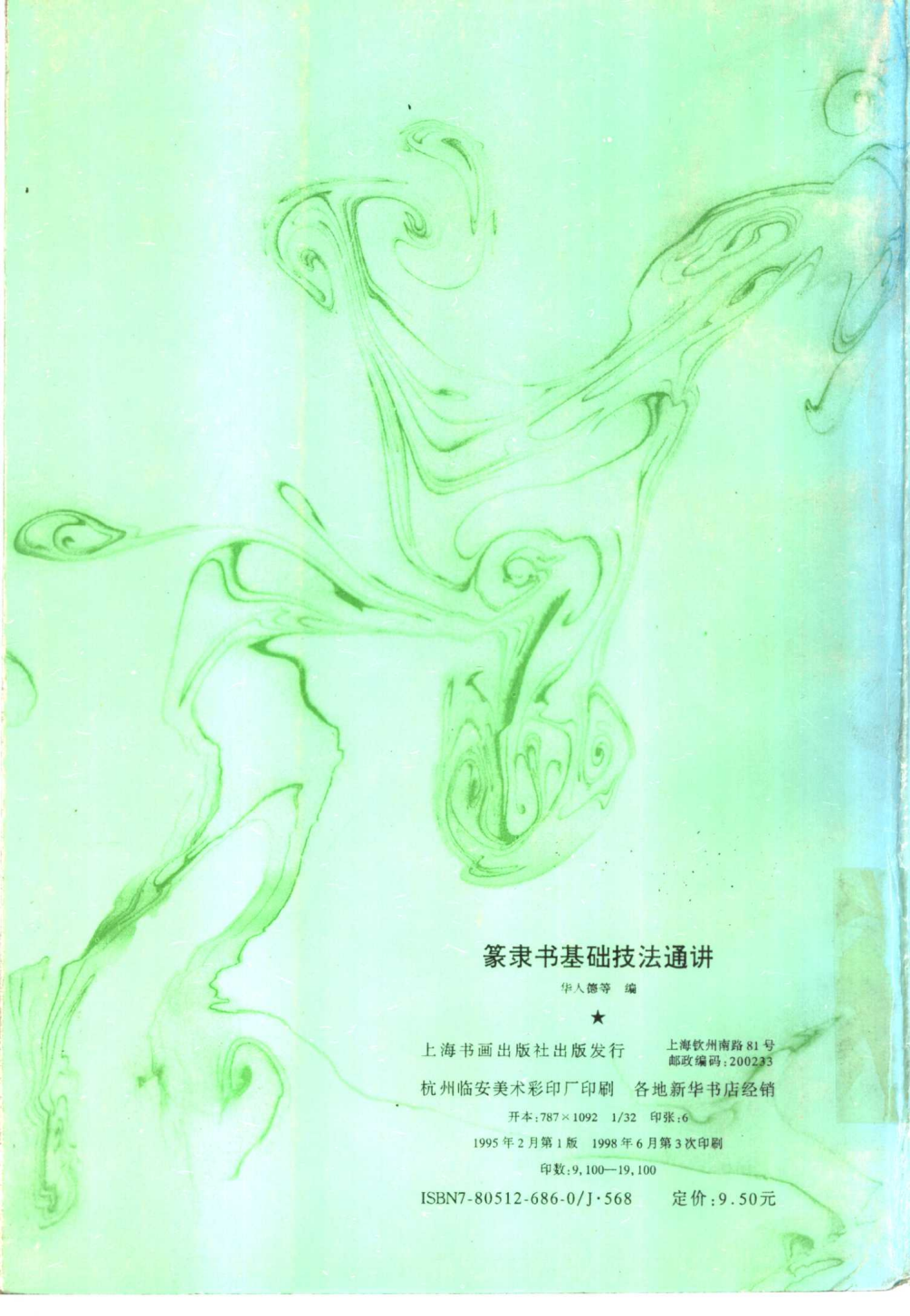
The background of the cover is a light green color with a complex, organic, swirling pattern in a slightly darker shade of green. The pattern resembles ink wash or marbled paper, with fluid, interconnected lines and shapes that create a sense of movement and depth. The pattern is most prominent in the upper and lower portions of the cover, framing the central text.

篆隶书
基础技法通讲

《书与画》编辑部选编

篆隶书基础技法通讲

上海书画出版社



篆隶书基础技法通讲

华人德等 编



上海书画出版社出版发行

上海钦州南路 81 号
邮政编码: 200233

杭州临安美术彩印厂印刷 各地新华书店经销

开本: 787 × 1092 1/32 印张: 6

1995 年 2 月第 1 版 1998 年 6 月第 3 次印刷

印数: 9,100—19,100

ISBN7-80512-686-0/J·568

定价: 9.50 元

《书与画》丛书序

世界上没有哪一个民族的绘画与他们的文字书写形式有着那么密切的联系；也没有哪一个民族文字的书写能不依赖于任何工艺制作而形成独立的艺术——书法，并以它的内在精神和具体技法作用于绘画；进而，虚实关系作为书法与绘画构成中主要的共同因素，通过刻刀和印材浓缩为中国艺术的又一特殊门类——篆刻，并以它的不可替代的功能参与书法与绘画的创作，显而易见，印章早已越出印信和凭证的作用，而成为书画作品中不可或缺的一部分。更有甚者，实现这三种各自独立的艺术门类的才能往往兼备于同一个高层次的艺术家身上，使他既成为一名成功的画家，又是成功的书法家或篆刻家。人类艺术史上这种绝无仅有的文化现象是建筑在以下三个基点之上的：

1、中国书画对中国文学，特别是它的韵文体裁——诗(包括词曲)的依赖和融通。

2、评判人物伦理道德规范与精神状态的标准和鉴赏书画作品优劣的标准高度一致，所强调的都是气息、气质、气度等玄虚的、可以意会而难以言传的概念。

这两个方面是这些艺术门类，几乎也是所有中国艺术如音乐、舞蹈、戏剧等所共有的特性。前者以其特具的韵律、

节奏以及通过它们所传达的情感和构成的意境创造着中国书画(包括篆刻)深层的内涵,后者以它独到的风采、神韵、格局规范着中国书画的品位。

逮至东晋,中国书法已获得空前成熟的高度发展,六种书体都已确立,往后的漫长岁月主要是风格与流派的变易,书法之所以历久不衰,除了人们对抽象意义上的形式美的鉴赏和象征性感悟的需要外,还不得不归结于文字内容在状物、叙事、体情、达意等实际功用中的文学性美感,不可想象一段拙劣的文字能形成优秀的书法作品。

由于“成教化、助人论”的社会思想的作用,中国绘画中最先发展起来的是人物画。到了东晋,山水画已从人物画的附属配景中分离出来,日渐发展成独立的画科并占据了国画的主导地位。至宋元而抵于鼎盛。这是人对自然美不断加强的觉醒、依恋和寄托的结果。花鸟画发展虽早,成熟却在五代,至明清而大盛。中国绘画的这个发展过程,表明绘画的作用由社会功能向个人情感寄托的转移,而个人情感的寄托又由宏观的山水景象向日常细微接触物(周围的花鸟和世俗人物)的转移,这是人的自我意识的加强,也是审美意识的深化。

出于相同的原因,中国绘画中先人物,后山水,再花鸟的发展顺序,也正是中国诗歌大致的发展顺序。当然,诗歌作为文学(人学)的一部分,总是以写人为主的,这个顺序只是指各时期的相对侧重而言,先秦的《诗经》,南朝开始的山水诗和宋起日兴的咏物诗,也正是以人物——山水——花鸟为序列的,这种暗合决非偶然,因为中国画内涵的核心就是诗,人的自我意识的加强和审美意识的深化,也正是认识

不断“诗化”的过程。苏轼评价王维的“诗中有画、画中有诗”，正是中国画家对自己最普遍的自觉要求。

篆刻分篆法、章法、刀法三方面，简言之，篆法指文字结构，章法指笔画布置，刀法指制作技巧。章法是篆刻艺术的关键，它上可增删篆法的疏密，下可规范刀法的趣味，印材方寸之间笔画的安排莫不与绘画的构图、诗文的繁简规律相吻合。其印文除姓名、斋名、郡望等内容外，多为书画家喜爱或用以明志的警句格言，更浓缩着文学的深意。虽然篆刻（古玺）起源极早，但至南宋以后才与书画相关，自元代文人画家参与治印至明清而得以流派纷呈，蔚为大观，也正是因为它蕴含着与文学，与书画共通的精神、法则和趣味所致。

由此可见，文学正是将中国书法、绘画、篆刻组合成独具民族特色的艺术统一体的纽带。一位卓有成就的画家除了同时是书法家或篆刻家外，又往往是杰出的诗人，享有“三绝”或“四全”的殊荣。

而文学是历史的、社会的、思想的产物，既然不同的历史时期，不同的社会生活和社会思潮都会充分地反映在文学作品中，当然也不可避免地会在中国书画或篆刻作品中反映出来。事实也正是这样，中国书画篆刻历代各不相同的风貌，除了其本身处于不同的发展阶段所具的必然属性外，不能不说是各种时代精神和社会思潮相作用的结果。

不同的时代，不同的思潮，不同的流派，不同的理论共同构筑起数千年中国书画篆刻绚丽多彩而又宏富庞杂的精神世界。对其中某一时代，某位作者，某件作品的鉴赏评判，可以由不同的视角、不同的出发点而提出不同的标准，但于纯精神方面的，与“气”有关的（如气息、气质、气度等）这些既

玄虚又极其重要的评判标准却是共同的,不变的,甚至是至为严厉的。气息有文雅粗俗之分,气质有高贵卑贱之分,气度有宏大猥琐之分。文雅的、高贵的、宏大的品质是一切中国书画篆刻共同的理想境界,而粗俗的、卑贱的、猥琐的状态则是谁也避之不及的。这与历来对人物的评判是何其相似,何其一致。在评判作品的同时,其实也是对人的评判。这并不止于所谓“书如其人”、“画如其人”。同样,我们在《离骚》中看到屈大夫;在《史记》中看到太史公,在唐诗中看到李白、杜甫……岂不是“文如其人”、“诗如其人”么?一切优秀的中国学问都映照着一代优秀的中国文人,这正是中国文化重人伦,主融通,统一地认识世界,和谐地把握世界的高明处。于是,“技进乎道”,一切文化艺术,一切为人处世的最高原则都必须合乎疏而不漏的“道”。“道”是什么?老子说:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”道由自然产生,存在于自然之中,亦即自然。构成“道”的因子是“气”,所谓“天地有正气,杂然赋流形”。于此,不难理解作品的气息、气质、气度在中国文化艺术中具有那么不容置疑的特殊地位。故而不能进乎道的技,只能是“雕虫小技”,于文明无补,为世人所不屑。

显然,老子所言的“自然”,是指“大自然”,亦即“自然界”,而在艺术审美中所言的“自然”与否,则指作品中是否存在做作的、虚假的、扭曲的、畸变的形迹。这既是精神的(如构思等),也是技术的。

书法研究用笔、结体、行气、章法;绘画研究笔法、墨法、点法、章法、色彩、造型;篆刻研究篆法、章法、刀法,都莫不讲究自然。但这些都是方法、技巧和操作上的“自然”,目的

在于通过它表达出合乎自然的思想和情愫，那就需要多种学养的补充，除了文学外，还必须对历代书画篆刻发展演变状况及其基本理论有所了解，鉴古知今，充实心胸，开拓眼界。在掌握具体技法的艰苦、琐碎而漫长的过程中，时刻将自己的精神境界与大自然、与前人的智慧和经验联系在一起，是理解传统精神的有效途径。

正是基于这样的认识，《书与画》杂志十年来在大量介绍各种书画篆刻技法的同时，对历代书画篆刻优秀作品的鉴赏、历史发展概况、各种流派的来龙去脉和历代重要的理论也作了深入浅出的介绍，形成一组组脉络分明的系列。现在我们把散见于各期的同类文章汇编成这一套丛书，重新修订了文字，配置了插图，希望对读者全面地、系统地学习、理解和掌握我国书画篆刻的优秀传统有所帮助。

虽然这套丛书的每一本都是独立的，自成篇章的，但它们既重技法，亦重“精神”的出发点都是一致的。不揣浅陋，谨为此序之所言，即为各篇什中未能专述的这个“精神”，未知当否，敢望读者教我。

周阳高 1992.11.16.

目 录

概况综述

篆书简述	华人德	10
篆书艺术	天 慰	16
东汉的隶书	王壮弘	22
古今隶书艺术述要	柳曾符	26

技法述要

写篆书的有关知识	王壮弘	34
篆书基础技法	程质清	42
圆笔属纸 尚婉而通		
——试谈篆书风貌及其用笔特点	颂 华	52
怎样书写钟鼎文	自 牧	56
篆书选帖管见	柳曾符	59
隶书的点画与结构分析	张 森	65
隶书用笔十二法	怡 斋	73
隶书碑帖的选择和临习方法	任 政	78

临习讲评

先工后放 奋笔如龙		
——王个簃先生评析篆书习作	郑丽芸	88
若篆若隶 字势雄伟		
——《天发神籀碑》的艺术特点及临习	夫 凡	93
隶书作品评析	许宝驯	98

《张迁碑》临作评析	王学仲	102
笔力薄弱平庸者的良药		
——谈临习《衡方碑》	吴 申	104
名篇欣赏		
隶中之草——《石门颂》	王晓云	110
汉《乙瑛碑》欣赏	顾建平	115
汉隶气魄之大,无逾于此		
——《封龙山颂》赏析	张伟生	118
《史晨碑》书风初探	程质清 潘振元	120
方朴古拙 峻实稳重		
——试析《张迁碑》的艺术特色	吴 申	124
饱含意蕴 匀而不匀		
——吴大澂大篆赏析	郑丽芸	126
清代隶书之翘楚		
——郑簠、金农、伊秉绶隶书欣赏	张伟生	129
书论集萃		
历代篆、隶书书论评注选	一 瓢	136
附录		
历代篆隶书名作概览表	熊凤鸣	152

概况综述

篆书简述

华人德

篆书是汉字书体之一。《说文解字》云：“篆，引书也。”篆书，为引笔在竹木缣帛等载体上写出笔画圆转、线条匀称的书体。狭义讲，篆书仅指大篆与小篆。广义讲，篆书指甲骨文、金文、籀文、春秋战国时列国的古文及小篆，还包括一些富有装饰性的杂体篆。

我国所能见到的最早文字是殷商的甲骨刻辞，其时代在盘庚迁殷至帝辛亡国，虽然都是发现于河南安阳小屯村——殷墟一地，但书法有着明显的时期特征。殷高宗武丁是中兴之主，国势强盛，刻辞多雄伟整齐，代表了较早时期的甲骨文书风。而后几代随着国势的衰弱，其刻辞也渐渐由整饬而变得散乱萎靡。到帝辛时期，刻辞多工丽娟秀，有的甚至细如黍米，一丝不苟。甲骨刻辞往往是先用朱笔书写，然后用刀刻成，有的在刻好后还用朱漆涂描。传世的商代青铜器也较多，在这些器物上一般都铸有铭文，大多为阴文，称作“款”，极少数为阳文，称作“识”(zhi)。字数都很少，大多为氏族的徽识，这是一些图画文字，由远古社会遗存下来的，故难以辨识。从书法上讲，铭文的笔画粗壮，有直有曲、有方有圆，丰富了甲骨文较为单一的细直线条。此外还有零星的玉器、石器和陶器，上面也刻有文字，甚至有朱、墨书写的字。

两周的文字，主要是铜器上的铭文，称之为金文。周代尚文，铜器主要是礼器和乐器，类型极多，有

钟、磬(qing)、钲、铎、鼎、彝、尊、壶、簋(gui)、簠(fu)、匱(yi)、鉴,以及兵器、刀布(钱币)等等。其中礼器以鼎最常见,乐器以钟最常见,故前人又把金文称为钟鼎文。

西周初期,铜器铭文大小、行款均不拘,到中后期,铭文渐渐增长,如大盂鼎、匱(ha)鼎、虢(guo)季子白盘、大克鼎、毛公鼎,都是长达数百字的诰命典谟。文字也整齐雄浑、雍容典雅,显示了宗周气象。

相传周宣王时的太史籀(zhou)著大篆十五篇,以供作识字用的范本。周平王东迁到洛邑以后,秦国的所在地就在西周的京畿一带,自然地也就承袭了西周的文化。故秦系文字即为大篆,也就是《史籀篇》所用的文字——籀文。《史籀篇》在汉代以前就渐渐亡佚了,到东汉初只存九篇,其文字在《说文解字》里明确标出有数百个,石鼓文即是这种字体。所谓的石鼓共有十个,分刻秦国国君游猎情况的四言诗,故称“猎碣”。每石七十余字,字径有二寸许,这在先秦是煌煌巨刻了,其字体圆劲凝重、规整朴茂,为玉箸篆之权舆。相近时代的秦公钟、秦公簋的铭文,则比石鼓文更为生动紧密。以后的商鞅量和吕不韦戈上的刻文,则瘦劲刚健,字体也逐渐简化。至于新郢虎符,虽是秦统一六国前之物,但上面的文字已完全是标准的小篆了。

春秋战国时期,列国纷争,各自为政,致使言语异声、文字异形。有的文字学家把秦系文字以外的列国文字统称为古文。由于年代长、地域广、国别多、传世出土的器物丰富,因此书风也显得绚丽多彩,并带有浓厚的地方气息。大国如齐国文字多修长工细,像《陈曼簠》、《太宰归父盘》;楚国文字多雄强豪放,像《散氏盘》、《楚公钟》;而晋

国、吴、越的器物铭文多喜作鸟虫篆和错金书。近年考古不断发现战国时期的竹简、缣帛、玉器、漆器，上面的文字用毛笔书写，头粗尾细，简率自然，为我们提供了丰富的书法资料。

秦兼并六国以后，实行了一系列加强中央集权的措施，“书同文”是其中之一。对和秦国文字不合的其他地区的异体字一律罢除，而在大篆的基础上把一些繁复的字加以省改，成为小篆，由丞相李斯作《仓颉篇》、中车府令赵高作《爰历篇》、太史令胡毋敬作《博学篇》，以为小篆范本。秦始皇在巡行天下时，于沿海地区刻石记功颂德，前后凡七处，分别为邹峰山、泰山、琅琊台、之罘、之罘东观、碣石、会稽。这些刻石相传为李斯所书，今仅残存琅琊台、泰山二刻石，另有宋人翻摹刊刻的峰山、会稽、之罘刻石文字。从善本碑拓看《琅琊台刻石》，结字狭长，上紧下舒，笔画流畅，圆劲浑厚，为小篆典范。《泰山刻石》字形稍方，结构略嫌谨饬。文献记载秦代通行有八种书体，为大篆、小篆、刻符、虫书、摹印、署书、殳书、隶书。其中隶书已把篆时圆转的笔画变为方折，书写起来最为简捷，于是成为实用的书体，并不断发展演变，其他几种书体在秦代以后也还作一些特殊的用途，如写刻在碑刻、铜器、印章、瓦当、明旌、匾榜等上面，或示庄重，或作装饰。

两汉以隶书为极则，篆书则多不合六书^①，常为文字学家所诟病，然而在书法艺术上自有其独到之处。有古拙敦厚、庄重质朴的《霍去病墓刻石》、《鲁王墓石人胸前题字》；有笔画轻灵、方圆兼施的《群臣上寿刻石》、《鲁北陞刻石》、《赵葑碑额》；有笔势遒健、结体宽博的《袁

安》、《袁敞》二碑，《少室》、《开母》二阙；有奇丽瑰伟、修短率意的《祀三公山碑》、《延光残碑》；有清刚峻拔、端严方正的《鲜于璜碑额》；有雄放矫健、不可端倪的《张迁碑额》、《张伯升》、《壶子梁》二明旌；更多见的如《郑固碑额》、《孔宙碑额》、《华山碑额》、《西狭颂惠安西表题字》、《韩仁铭额》、《尹宙碑额》、《赵宽碑额》等，流利华艳、灵动飘洒，方中有圆、柔中寓刚，中画稍粗，或在收笔时略按后出锋提起，形同倒薤(xie)、垂露，而《少室石阙额》则为铁线篆之肇始。《新莽嘉量》、《郑季宣碑阴额》、《唐公房碑额》垂脚特长，收笔尖细，犹如悬针。《白石神君碑额》五字阳文，以隶笔作篆书，方严凝重，为北朝墓志篆盖之书风先声。汉曹喜“工篆隶著名，尤善悬针、垂露之法”，“垂枝浓直若薤叶”；崔瑗“效李斯，点画皆如铁石”；蔡邕“有篆籀八体之妙”；邯郸淳“善《苍》、《雅》、虫篆”，“八体悉工”。这些当时的书法名家，其篆书遗迹虽不可见，而传世的碑刻、铭文所展示的汉篆，风格之多，面目之奇，实令人赞叹不已。

承汉余绪，曹魏有《正始石经》，列古文、篆、隶三体。孙吴末年则有《天发神谶碑》、《禅国山碑》，世传为名手所书，似篆似隶，锋棱崭露，字形奇古，浑劲无伦，以至有人目为“牛鬼蛇神”。其实这是少见多怪，汉碑额中早已有此等法式。

自晋至唐三百年间，篆书几乎绝响，偶可在碑额志盖上见到，其篆书多带装饰意味。

唐代，书家作篆书渐多，或写古文、奇字，或写悬针、玉箸。而中兴功臣，当推中唐时李阳冰。阳冰初学《峯山碑》，

后见伪刻孔子书吴季札墓碑字，便变化开合，又爱《碧落碑》，从中取法。其所书铁线篆《谦卦》，王澐《竹运题跋》称之为“运笔如蚕吐丝，骨力如绵裹铁”。而《滑台新驿记》、《般若台题名》则雄伟淳劲。他很自负，尝言：“斯翁之后，直至小生，曹喜、蔡邕不足言也。”而世人亦往往以二李并称。同时代还有李潮亦擅小篆，杜甫曾作歌咏其书云：“况潮小篆逼秦相，快剑长戟森相向。”有人以为潮与阳冰为一人②。纵观唐篆，虽有新意，总觉气格不高。

宋代徐铉、郭忠恕、薛尚功辈亦以工篆名世，然已等而下之。至释梦英作十八体篆，向壁虚造，全无古法。金、元、明则有党怀英、赵孟頫、李东阳，均以篆书为当代第一，而南风不竞，与其时楷、行、草诸体难以匹敌。

清代乾(隆)嘉(庆)间盛行考据、金石之学，出土碑刻、古器物日多，学者也多爱考释研究古文字，这对篆书艺术的发展极为有利。文字学家戴震、洪亮吉、孙星衍、严可均等皆工篆书，而能称得上一代宗匠的是邓石如。石如少年时好篆刻，仿汉印，及长，在友人家得观秦汉以来金石善本，眼界大开。于是潜心临写《石鼓文》、秦刻石、汉碑阙及李阳冰小篆各百本，又手写许慎《说文解字》，并旁搜三代钟鼎及秦汉瓦当、碑额，以加重笔势趣味。每天黎明起身，研墨一大盘，写到半夜墨尽方才就寝，如此五年而篆书成。他作篆一反时人烧毫而专事匀称的陋习，以长锋羊毫“双勾悬腕、管随指转”而书。其篆书参以隶势，结体微方，藏锋以取劲折，博大精深，越阳冰而追斯、喜。包世臣评清朝书品，列石如篆书为神品，当之而无愧。另有钱坫以左手作篆，别具一格，其后吴熙载断邓氏之法，唯骨力稍怯。杨沂孙大小二篆，融会