

中国书法赏析丛书

計校相繼國自二百廿幾

龍興有張景

辛酉四月三月
辛酉四月三月

隶书

讲述书体发展之流变
揭示书法赏析之奥秘
介绍名家创作之经验
架设艺术欣赏之桥梁

梅墨生 赵海明 主编

陈震生 著

北京



J292.11/31

中国书法赏析丛书



梅墨生
赵海明

主编

陈震生

著

隶书

北京图书馆出版社

ADB10/09



首都师范大学图书馆



21551201

图书在版编目(CIP)数据

隶书/陈震生著. —北京: 北京图书馆出版社, 1999.7
(中国书法赏析丛书/梅墨生, 赵海明主编)
ISBN 7-5013-1586-8

I. 隶… II. 陈… III. ①隶书-书法-艺术史 ②隶书-作品-鉴赏
③隶书-书法 IV. J292.11
中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第11719号

书名 中国书法赏析丛书·隶书
著者 陈震生

出版 北京图书馆出版社(原书目文献出版社)
发行 (100034 北京西城区文津街7号)
经销 新华书店
印刷 涿州新华印刷厂

开本 787 × 1092(毫米) 1 / 16
印张 10.125
字数 240(千字)
版次 1999年7月第1版 1999年7月第1次印刷
印数 1~5000

书号 ISBN 7-5013-1586-8/J · 77
定价 25.00 元



梅墨生，又名觉予、觉公。1960年7月生于河北。现为中国书法家协会会员，中华美学学会会员，中华诗词学会会员，任教于中央美术学院中国画系。习艺多年，有缘问业于宣道平、李天马、李可染等先生。兼事书法、绘画创作与艺术史论研究。作品曾获首届全国电视书法大赛一等奖、中意杯龙年国际书法篆刻大赛书法金奖等。书学论文曾获全国第四届书学研讨会三等奖、中国青年书论家协会书谱奖等。传记收入多部辞典。编著出版有：

- 《现代书法家批评》
- 《中国书法全集·何绍基卷》
- 《书法图式研究》
- 《精神的逍遥——梅墨生美术论评集》
- 《中国人的悠闲》
- 《梅墨生书法集》
- 《梅墨生画集》等。



赵海明，字子谦，祖籍黑龙江省呼兰县，1962年9月出生于海南省海口市。现为中国书法家协会会员，中国翰墨文化促进会书法创作委员会副主任，北京印社社员，北京图书馆出版社副社长、副研究馆员。其书法篆刻作品入选（国家级）：第三、四届全国书法展，第三届全国中青年书法篆刻展，第一、二届全国篆刻艺术展，荣获北京地区篆刻大奖赛一等奖。出版著作有：

- 《石刻叙录·法帖》
- 《赵海明印选》
- 《印章边款艺术》
- 《颜楷书法入门》等。



陈震生,1966年3月出生在那台地震之后的防震棚。自幼喜欢画画。1984年毕业于河北司法学校法律专业。1986年留校任书法课教学工作。1989年拜张守中先生为师学习隶书。1996年写出中青年书法家评论系列,并在1998年《书法报》连载。

ISBN 7-5013-1586-8



9 787501 315864 >

讲述书体发展之流变
揭示书法赏析之奥秘
介绍名家创作之经验
架设艺术教育之桥梁
学会欣赏中国之书法

序言

—
当此传统书法再度繁荣发展的时代，我们编辑出版了这套规模不算太大的丛书。我们的主观愿望并不在于给本已很热闹的书法百花园锦上添花，而是企望于能给广大

书法爱好者以渴中送水——希望对他们的书法知识的了解和书法艺术的学习有所帮助，不敢说一定达到指点迷津的效果，但是，或许可以起到入门引路的作用。与此同时，我们也希望能对书法艺术的研究者有所裨益——至少是提供一种视角和思考的价值。

众所周知，自20世纪80年代初的“书法热”以来，此起彼伏的书法活动和层出不穷的书法出版物实在令人目不暇接。显然，各种活动与出版物的立场、方法、水平、质量等等大不相同。对于有水平和选择能力的书法家、书学家而言，选择其佳者而参与而购买自不在话下，而对于一些初学者而言，则往往于鱼目混珠之中莫衷一是，难以择善。因此，试图邀请一些国内学有所长的中青年研究家分头撰写此丛书得以实施。本丛书一共八本，每本以一、二种书体为中轴，分别述及该书体之产生、发展及变化的流变史，概略介绍该书体之名称与含义；其次，则对该书体之历史性名作予以评介与赏析，或侧重艺术风格之分析，或侧重时代背景之剖

白，或侧重视觉形式之阐述，或侧重审美内涵之挖掘，不求完美，但求实在，言之求简，论之求确；最后，奢望能高屋建瓴地从该书体的历史演变中定位于当代乃至当下的书法创作，结合具体的艺术实践予以技法指导，不求琐细，力求精当，不尚空泛，力追平实。总而言之，这是一套融欣赏性与实用性、研究性与操作性、学术性与可读性于一体的丛书。它立足于学术化的普及性，又着眼于普及化的学术性。可以说，每位撰述者都抱有如上的意愿，也各自付出了相应的努力，达到了各自的著述效果。

显然，由于撰述者们的艺术观念、学术功力、审美立场、写作方法等方面的差异，各册之间自不免于水平与著述风格的差异。这种差异我以为并无不可，它正是每位作者自我风格的显现，同时也是自我观念与个体价值的一种完满自由的实现。这种差异恰好体现了研究对象与研究主体之间的巨大张力，我们必须尊重这一真实，我们也确实看到了真实基础上的自然圆融。八位作者的辛勤努力，八本著述的不同风格，为我们提供了来自不同心灵的感动与思考，我谬为主编之一，深为感动，深表感谢。

如果只有不同，这套丛书或许难于统一而不成为一套丛书了。因此，在鼓励和尊重丛书作者的独立见解与表述方法的同时，我们同时也提出了体例一致的要求。可见，统一的体例又是本套丛书的一个粘合剂。这样，读者朋友或许能在松散的联合中感到丛书各册之间的一致性与联系性。

考虑到书法艺术的视觉特征，本丛书大量插图，目的不只在著述者的阐述之便，更在于为读者朋友们提供较为集中的书法图片，增加信息量，满足必要的视觉需要。似乎可以说，这一体例安排本身，便是我们的编辑意图，而透过这一意图，也明示了我们的一点艺术研究观念。之所以未用彩图而是利用黑白图版，主要是考虑到读者朋友的当下消费水平才如此的。

独立去看，每本书的文字数量都在十万字左右，图版都在130幅至200余幅之间，这该算是“小书”了。但每位作者都很用力，并未因它是“小书”而轻视之。有的作者甚至花费了相当大的精力去修改文稿，去搜集图版，这不禁使我想到了著名画家李可染先生一再赞赏的“狮子搏象”精神。中国传统艺术讲究“小中见大”、“简中寓繁”——多么希望这套小书能实现这一所有编辑出版者的共同愿望！昔年国学大师刘师培著《中国中古文学史》仅以七、八万言终其篇，实在是以小见大、以简驭繁的佳作力构，无怪乎被鲁迅先生所推重，认为它“对于我们的研究有很大的帮助”。同样，周作人的《中国新文学的源流》以及鲁迅的《中国小说史略》皆数万言而已，然皆为经典著作而传世。我在这里提及这些，只是想说明一点：小书可以大作，要在言之有物、说之有理、述之有据可矣！

二

关于书法的存在，无人疑其肇

自远古，源远流长；及于书法的演变，则不免于人见人殊，各有异议。若谈到书法与文字的关系——今谓之“本体”者，则尤多歧见矣。虽说早在春秋战国之先便有“六艺”其一为“书”之名，而其“书”或非今日之“艺术”义乃为“文字之学”而已。迨汉晋之际，书法与文字分为两学，但是，书艺托生于汉字终不可分，故纷纭至今，难下断语。20世纪新时期以来，欧风东渐已成鼎沸，东西文化空前交流，于是有关书法思考渐盛，书、字、画之关系渐次澄清，然仍不免于有所争论。

因是之故，我姑且将汉晋之前的漫长历史时期称为“前书法时期”，而将汉晋以后直至本世纪80年代中期所谓“现代书法”出现之前的悠长时段称为“书法时期”，于是，将20世纪80年代中期以后乃至未来时段称之为“后书法时期”。这种划分，虽出于主观，却并未脱离客观，窃以为有其道理。无独有偶，阅陈滞冬先生所著《甲骨文、金文》稿，见有“前艺术史——艺术史——后艺术史”之论说，实与拙见同。尤为可贵的是，陈滞冬先生历史而又辩证地分析了早期文字与后来的书法艺术发展的紧密联系，进行了谨慎而大胆的“理论处理”，实有见地。他大胆提出：“商代铜器铭文的字体，更接近当时日常使用的文字，而甲骨文是因契刻的即兴或处理而变了形的文字”，并认为“盟书所用字体就是当时的日常生活所用字体”，不管读者朋友是否赞同此说，有一点可以肯定：在新出土材料尚且局限于

目前状况时，这种假说至少为我们提供了一种独特而新鲜的思考视角。

如果说陈著《甲骨文、金文》所涉及的是我所谓的“前书法时期”的内容，则黎东明先生所著《秦汉篆书》所涉及的恰是“前书法时期”即将结束而与“书法时期”相交接时的书法存在。黎著大量借鉴西方学说，用以阐释小篆书体之美，有若“借鸡生蛋”，旁征博引而不失其主核所在，紧紧扣住秦汉书论之“势”要，详实有据。话及于此，细心的读者朋友或许已经发现：本丛书虽以书体分册撰写，但若联缀诸册所论诸体，实又形成了一个整体的连续的书法史观。这种分中之合的构置，也确实在主编本丛书之初便有所设想。

从书法史上看，隶书、章草的产生实滥觞于先秦，它们的兴盛衰微既有艺术内部的自律因素，也有艺术外部的他律因素，的确是一段“理还乱”的故账。但是，陈震生与崔自默两位先生却分别在《隶书》与《章草》两著中予以分析，透过陈著的细腻呓语与崔著的密致辨析直揭底蕴，我们当别有收获。实际上，中国书法作为独立艺术的“怀春期”在于“前书法时期”，而它的“青春期”恰在于篆书式微而隶、章迭兴、真、行渐起的东汉与两晋时代。随着历史的推移，进入了“书法时期”以后的中国书法，事实上成为了审美风格的演变期，唐、宋、元、明时代的书法有若盛妆少妇或壮年闺秀，万千风仪，早已出文字之阁而“嫁”作他人“妇”——独立门户了。漫长的“书法时期”

是真、行、隶、篆、草的混交时代，其情状一至于今而无大变，有的是人文观念之裂变而带来的种种表现异趣而已。

刘恒先生的《草书》一著，立论平实，议论中肯，以史为据，论古不忘议今，无冗言妄语，将草书的章、今、大、小、狂诸旨揭橥明了。如他提出“章意”一说，发人未发，又谓“草意概念溢出草书，演变成跨书体的普遍追求”——这轻描淡写的一句点醒，显示了作者的学术积淀。

按通常所说的篆、隶、楷、行、草五体书，是能够大致囊括流衍至今的字体与书体的。但是，紧随魏晋之后的南北朝，却为后人又平生出一朵花——魏碑，这朵花到了清代中后期，开得益发灿烂夺目。我们至今仍笼罩在它的风习之内。我们不能不关注它。因而有了王强先生的《魏碑》一著。这部书稿，文风冷峻而思辨性强，理性色彩颇浓，许多见解不失新见。

楷书大约出现于汉末，却兴盛于隋唐。王元军先生在《楷书》一著中利用了大量翔实的史料，为读者勾画了晋唐以降的楷书史卷。该书稿之引征令人信服。但是，作者并未仅仅将眼光留滞于创造了楷范经典的古代，时常将笔锋及于当前的书法领域，往来古今，而其是非崇抑自在其中。

如果说在今日的书法创作中，哪一书体最受欢迎？回答肯定是行书。由丁正先生执编的《行书》以洋洋洒洒的笔墨和力求全面的议论阐述了行书书体的古今沿革与时下表现，图版信息量极大，一卷在握，

遍览行书历史风貌不为虚言。

综上所述，这套丛书虽不是史书，却又有书法简史性质，不过它是以书体为经纬，这套丛书虽不是理论书，却也不乏相关的理论思考。一些问题的提出，一些分析的结论，对于理论探索不无参考价值，相信读者朋友会自行判断。那么，这套丛书也不是纯技法类的书，尽管它有三分之一左右的内容谈及了书法创作与技术问题。它兼有史、技合一的特点。我们认为这应该是它存在的理由或受到关注的原因。

三

以拙见蠡测，许多热爱书法艺术的人士都不缺乏相应的书法图书，却可能欠缺了一本书体的专著书，这也是我们虽自知时间仓促、撰著或有不足、编辑出版或有不当而仍愿意尽早使之出版的一个充足缘由。勿庸讳言，尽管大家都尽了力，但这套书肯定尚有不少缺憾甚或错误。有关编辑体例、撰写角度、版式印刷等方面的问题概应由主编负责。特别是由力难胜任此责的我出任这一角色，本非所愿，力不从心，学术上的浅薄自不待说，工作时间上的紧迫匆忙就更使得阅稿时间非常不裕，因而，是怀着忐忑之心为此丛书助产的，应该说明作为主编之一，我首先尊重各册作者的学术观点，遇有异议，只是提出自己的看法供作者参酌，除非极

个别之处，一般未敢强加己意。在阅稿过程中，随文欣赏，重温书艺，又增加了一次学习借鉴的机会，也要感谢诸先生对我的理解与支持。

与所有传统艺术文化一样，书法这门古老的艺术也面临着一个新生的问题——它的现代境遇与当下转换也是热心书法的人士所普遍关心的。如果说书法也同样存在着一个传统、现代和当代的历史情境逻辑的话，我们也许会遗憾这套丛书里对于当代部分触及得略显不足。虽然这种不足是可以理解的，但作为主编，我多少有些遗憾——这是由于诸位分册著者们的一种审慎的学术心态所使然。在涉及当代的各体书法时，各位作者都采取了一致的弱化的态度，或许是由于“身在此山中”的某种考虑。也好，让历史后人再去评价今天。

显而易见，这套小书有着一些体例局限，它毕竟不是一种“写给少数人看”的书。所以，我们力求通俗易懂，浅显晓畅，但是，我们却反对泛泛而论、人云亦云，许多书中之见，都是作者的一种独到之得。同时，我们也力求在方方面面做好它，至少主观上如此。

诚恳欢迎读者诸君的批评指教。如果这套丛书能为您提供一点帮助，我们将深以为慰。

梅墨生

1999年新正于北京化蝶堂寓 ·

目 录

序言

上编 隶书流变概述.....(1)

- 一、隶书的出现——书法的黎明.....(2)
- 二、早期隶书——书法稚朴
天真的儿童期.....(5)
- 三、成熟隶书——灿烂的花季.....(13)
- 四、汉朝以后隶书——难再
昔日的辉煌.....(19)

中编 隶书作品赏析.....(35)

- 一、战国时期青川木牍.....(35)
- 二、战国秦云梦睡虎地竹简.....(37)
- 三、西汉.....(38)
 - (一)群臣上寿刻石.....(38)
 - (二)马王堆简牍书、帛书.....(40)
 - (三)霍去病墓石题字.....(43)
 - (四)五凤刻石.....(44)
 - (五)莱子侯刻石.....(46)
 - (六)连岛西汉界域刻石.....(47)
 - (七)甘肃汉简.....(49)
- 四、东汉.....(54)
 - (一)三老讳字忌日记.....(54)
 - (二)开通褒斜道刻石.....(55)
 - (三)大吉买山地记摩崖.....(59)
 - (四)栾镇村画像石题记.....(59)
 - (五)幽州书佐秦君神道
石阙铭文题字.....(60)
 - (六)贤良方正残石 子游
残石.....(62)

- (七)祀三公山碑.....(63)
- (八)裴岑纪功碑.....(66)
- (九)景君碑.....(66)
- (十)石门颂.....(68)
- (十一)乙瑛碑.....(71)
- (十二)永寿二年二月陶瓮
永寿二年三月陶瓮.....(73)
- (十三)礼器碑.....(75)
- (十四)许安国祠堂题记.....(77)
- (十五)孔宙碑.....(79)
- (十六)封龙山颂.....(80)
- (十七)华山庙碑.....(82)
- (十八)衡方碑.....(83)
- (十九)史晨碑.....(85)
- (二十)许阿瞿墓志铭.....(87)
- (二十一)夏承碑.....(88)
- (二十二)西狭颂.....(90)
- (二十三)郾阁颂.....(92)
- (二十四)熹平石经残石.....(94)
- (二十五)曹全碑.....(95)
- (二十六)张迁碑.....(97)
- 五、三国曹真残碑.....(99)
- 六、清代.....(101)
 - (一)郑簠隶书.....(101)
 - (二)金农隶书.....(103)
 - (三)邓石如隶书.....(105)
 - (四)伊秉绶隶书.....(106)
 - (五)何绍基隶书.....(108)
- 七、近现代及当代.....(111)
 - (一)马一浮隶书.....(111)
 - (二)来楚生隶书.....(113)
 - (三)华人德隶书.....(114)
 - (四)何应辉隶书.....(115)

(五)方传鑫隶书	(116)
----------------	-------

下编 隶书创作技法

(118)

一、基础技法

(118)

(一)基本笔划

(119)

(二)中锋行笔问题

(119)

(三)刀刻效果和漶泐痕迹的
取舍

(122)

(四)字形结构

(124)

(五)字形的平正和欹侧

(127)

(六)结构中的疏密

(129)

(七)整体章法

(131)

(八)字的大小斜正在隶书章法
中的作用

(134)

(九)简牍隶书与无波磔隶书的
章法

(135)

二、创作的准备

(135)

(一)对优秀传统文化的了解

(136)

(二)独立的艺术观念

(137)

(三)形式

(140)

(四)隶书以外营养的吸收与
储存

(141)

三、创作技法

(143)

(一)对笔触的体验

(143)

(二)找到一种艺术感觉

(144)

(三)对书写工具的熟练驾驭

(146)

(四)意象的塑造

(147)

(五)保持书法的法度

(147)

(六)保持中正的品位

(149)

(七)设计自己的符号

(149)

主要参考书目

(150)

后 记

(152)

上 编

隶 书 流 变 概 述

隶书的产生、发展和成熟，时间在自战国到汉末这一段。从那以后，隶书作为书法诸体中的一体，便再也没有达到过胜过秦汉的繁荣。清朝中晚期是隶书的又一次大的勃兴。可相较起两汉那耀眼的辉煌，它便显得不够明亮和持久。至于晋、南北朝、隋、唐、宋、元、明诸代，从某种意义上说，隶书被人们所深深误解，被看作是一种用笔僵死，形状固定的字体，而很少有人书法的意义上不断地生发、升华它的美感。现代和当代，社会节奏的加快，把整个书法艺术挤压在了比以往任何时候都更为狭仄的空间之中。但是传媒的发达和许许多多具有见识有才情的人们的努力，却顽强地继续传着隶书这把神圣的火种。

自古以来有八分书之说，或指隶书中的某种风格，或即代隶书之名，常使人们不明其实指，摸不着头脑。如南朝宋羊欣《采古来能书人名》中说：“上谷人王次仲，作八分楷法。”唐张怀瓘《书断》也说：“八分，秦羽人上谷王次仲所作。”而元代吾丘衍《字源七辨》则言：“八分者，汉隶之未有挑法者也。比秦篆易识，比隶书则微似篆。若用篆笔作汉隶字，即得之矣。”至清包世臣述之，又反吾氏之意，《艺舟双楫·历下笔谈》云：“秦程邈作隶书，盖省篆之环曲，以为易直。世传秦汉金石，凡笔近篆而体近真者，皆隶书也。及中郎变隶而作八分。八，背也，言其势左右分背也。魏晋以来，皆传中郎之法，则又以八分入隶，始成今真书之形。”等等，还有许许多多其他说法，不再一一例举。要之，其诸多说法可概括为两种：或说八分为波磔之前隶书，或说八分为波磔具备隶书。刘熙载在《艺概·书概》中说：“小篆，秦篆也；八分，汉隶也。秦无小篆之名，汉无八分之名，名之者皆后人也。后人以籀篆为大，故小秦篆；以正书为隶，故八分汉隶耳。”“未有正书以前八分但名为隶，既有正书以后，隶不得不名八分。名八分者，所以别

于今隶^①也。”他的意思是说，八分就是隶书。我们同意刘熙载的看法，因为现在楷书的名目已经固定了下来，则隶书再称八分，便失去了意义。郑诵先先生在他执笔的《各种书体源流浅说》中指出：“隶书和分书的分别，自来论说很多，以编者看来，隶和分本来是一种书体，而用了两个名称。自晋唐以来这两个名称就混淆不清；后世的人沿用了这两个名词，或叫作隶书，或叫作分书，还有叫‘隶书’和‘分隶’的。但是究竟隶和分有什么区别，却始终没有人说出所以然来。如硬要把隶和分说成两种字体，就势必模糊牵强，使学习的人难以捉摸。”

为什么在这里用力来分辨这个名目？因为，在今天我们仍能看到许多人把有明显波磔出现的隶书叫作“分书”或叫作“分隶”，以区别于前期的无波磔隶书。我觉得，这种沿用在历史上有过不同含义的名词来确指某一事物，经常会带给读者一些不必要的模糊之感。如果确实有必要分讲隶书的不同阶段的风格的话，早期隶书与成熟隶书、无波磔隶书与波磔隶书这两组相对应的概念，似乎可暂作替代词——我的行文即交叉使用着它们。

一、隶书的出现—— 书法的黎明

清朝中后期，是书法史上一个特别引人注目的时期，在这一期间，载入书法史册的书家人数超过以往，且各种先前人们不太着力的书体，如金文、大篆、小篆、隶书，逐一不落地成了大家关注和研习的焦点，较晚时候，甲骨文的用于书法，更是名副其实的“填补了空白”。如此这般，原因众多，其中十分重要而其他时期所没有的一个，便是大量前代带有文

字的文物的出土和一些散佚在民间、山野的故物的重新发现。据前人所没有，见往日所不见，使得人们有兴趣、有可能对上述那些字体进行新的研究和新的艺术的再创造。这一点，早已被许多学者和书法理论工作者所言说。但是，时至20世纪80年代，书法得到了又一次勃兴，对于这次勃兴，人们已经从书法艺术本身及文化学、社会学等诸多方面做出了许多较为详尽、较为深入的阐释，却恰恰忽略了文物发现对其产生的巨大作用。我觉得，如果谨慎数点一下我们在书法、篆刻中所真正得到的东西——前人没有或前人不擅长的，我们会清楚地看到，起自建国初期，迄至今日，前人较少或绝对没见到过的文字文物的出土，是构成当今书法这串美丽的珠链中最为硕大而精彩的一组。这些，虽为部分学者和书家所关注和应用，但全面、深入、系统地研究者，尚属欠缺，而更把它们看作是书法重新勃兴原因之一的论说，似还未曾闻见。并且，这些资料中有关于我们这本小书所要注目的隶书的，尤其丰富——于是，当主编将此篇目分派给我时，我暗地里很是高兴——这无疑为我们尝试着从这一角度对书法进行一些观照，提供了一次格外良好的机会。

讲到隶书的源起，我们不妨引用姜亮夫先生的文字：

小篆体系，虽是变革了甲文金文，但与甲文金文的“体势”，基本上还是相同的。我们可以用一个“篆”字来代表它。但在小篆稍后(或稍前)有一种“体势”大变的文字，它不用“篆”而用“写”。写是一笔一笔地写，这种字体，名曰隶书，《说文序》说：“是时秦烧灭经书，涤除旧典，大发隶卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易，而古文由此绝矣！”“以趣约易，而古文由此绝矣”正说明隶书与篆以上的古文字时代意义的不同，及语言文字发展的有效定向！他又说：“自尔秦书有八体；……八曰隶书，……秦始皇帝使下邳人程邈所作也。”^②

这个传说，班固《汉书·艺文志》、卫恒

《四体书势》、张怀瓘《书断》、蔡邕《圣皇篇》(姜文原注:《书断》引)、汉武《上古今文字表》,下至颜之推《家训》等,都大致相同,可能是一种定论吧!但一种文化的定型,不会有突变的事,程邈一手包办,正是突变的例子,从社会发展来说,是不可靠的。按战国末期的六国文字,草率的极多,其实已经有了‘隶’法!请参看商鞅量等器铭文,即能知之!而秦代的权、量、虎符诏版上的字体,凡与民众有关的文字,也极与隶体相近。如《商鞅量》、《新郿虎符》(图1)等,都可以看出线索,大概是当时民间流行的字体。程邈不过是整齐划一,下一番整理工夫的人,有如李斯之于小篆,并非小篆是李斯造的一样,所以八体中有它的份。”③

而在钟明善先生,则更大胆地把隶书的孕育期推到了比战国还要往前的时期,其叙说简捷而明了,不避其烦,摘录如下:

秦统一文字,不仅指统一篆书为小篆,而且也指统一隶书。……晋卫恒《四体书势》、唐张怀瓘《书断》都先后说:“秦既用篆,奏事繁多,篆字难成,即令隶人佐书”,“以

赴急速,为官司刑狱用之。”其中说秦“始造隶书”,不妥。“隶自古出,非始于秦”。唐兰先生也说:“隶书比篆书简易,因为有一部分是承袭六国古文的。”④……汉字发展中的任何一种形体,都绝不是某一个人所能创造出来的。它应当是千百万人书写实践中逐渐形成的。说程邈搜集、整理、推广民间散在的隶书,使之成为小篆的辅助书体是可信的。这种笔道方折、结构简易的字体可以说在汉字的童年期(如甲骨文)就已萌芽,到了秦代就更多了。”(钟明善《中国书法简史》)

接着,他列举了咸阳秦都遗址和临潼出土的战国陶文论证了自己的观点。

倘若二位先生得出他们的观点,依靠的还只是他们异常深邃的洞察力和尚显零散而模糊的出土资料(钟明善先生已用到了秦简)的话,那么,1975年湖北云梦县《睡虎地秦墓中墨写竹简》(图2)的重见天日,对他们是一强有力的支持。睡虎地秦简揭开了秦隶顶盖两千多年的面纱,使我们得以清楚地看到了成批的、较为早期的隶书的真实模样。



图1 战国·秦《新郿虎符》

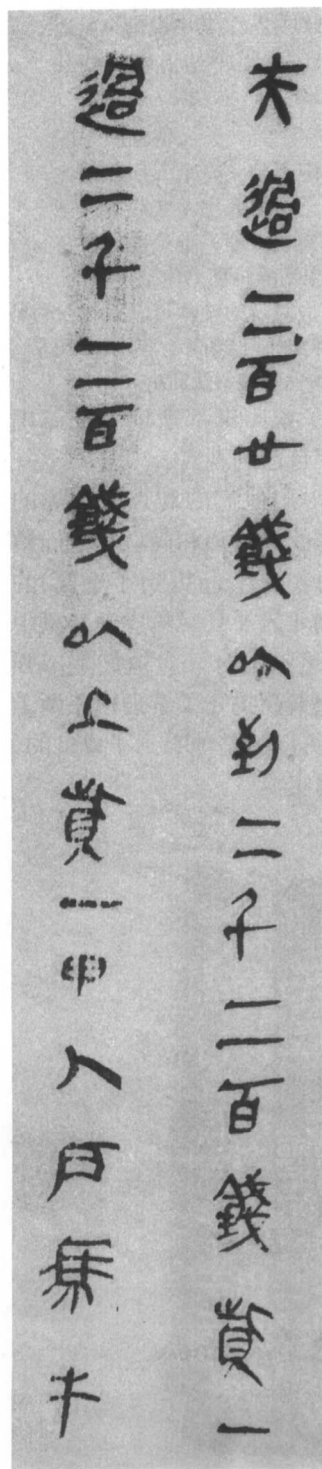


图2 战国《睡虎地秦墓竹简》(效律)

李学勤先生在给张守中先生撰集的《睡虎地秦简文字编》写的序言中,有这样一段话:

睡虎地秦简的发现,对于中国古文字学的研究尤其有关键性的意义。东汉许慎《说文解字·序》,曾讲到“秦烧灭经书,涤除旧典,大发隶卒,兴戍役,官狱职务繁,初有隶书,以趣约易,而古文由此绝矣。”现在我们在秦简上亲见的,正是当时的隶书。这种隶书虽有比较长久的起源,其滥觞已见于战国中晚期,但普遍施行,或即如《汉书·艺文志》所说:“是因为官狱多事,苟趋简易,施之于徒隶。无论如何,秦隶的广泛流行,是文字史上一大转捩,而睡虎地秦简给我们提供了系统而且丰富的标本。”^⑤

作为秦简文字编的序言,上述文字自然是站在文字学的角度对睡虎地秦简的重要性而发言。不过,文字和书法,就如同双刃剑,缺其一面,则有碍于“剑”的概念。明朝书法理论家陶宗仪说:

汉魏以来,善书之人未有不通六书(笔者注:文字学)之义。六书之义不通,则文字之情不得;文字之情不得,则制作之故不审,接受之本不明,犹得为善书乎?^⑥

故此,我们认为,李学勤先生那一席话,对书法史中隶书一体的产生的研究来讲,同样具有启发、指导的作用。

据此,我们是否可以这样分析:文字自从由描摹实物和记事符号等原始的阶段发展到六书齐备那一刻起,便一直伴随着简化书写和字形趋于一统的要求及进程。隶书之前,文字的识别系统(名称)虽然十分繁杂,但以下面两个最具概括性和最为大多数人所熟知:甲骨文、大篆(含金文、籀文)。甲骨文所在时期较早,我们目前尚难以找到它与隶书显在的、足以说明问题的联系;广义上的大篆,连接着甲骨文之后至小篆、隶书间的那段历史,它早于后两者,是后两者生成的基地。其中,小篆是人所共知的秦始皇用以统一全国文字时推行的字体,它是在统一前的秦国的文字的基础上,吸取其他诸侯国文字的优长而形成的较为严谨和完善的文字体系。然而,小篆的推广实行却不是十分成功,它的识读的困难和书写时的缓慢,从一开始就影响到了它的推行的进程。——我们在今天能见到的当时的权量诏版兵符铭文之中那些并非严格意义上的小篆的写法与布局上,便能清清楚楚地感受到上述事实。另外,这一事实的造成,还有一个大家容易忽略的原因——小篆的地位,是秦的强盛的中央集权政治所赋予它的,并不是当时社会真正的需求(当时是需要文字的统一,但人们选择、渴望的不是难懂难用的小篆,而是早已在民间被使用着的古隶)。这样,隶书,这一更加实用、

已普遍被大众所接受的字体，默默地、一点一点地靠近了文化、政治的中心，等待着走向历史舞台的时机。赵平安先生指出：“大篆至少从战国中期开始解体，解体后成为一种新的综合性的通用文字，用现在的眼光看，它的主体是小篆和古隶。……小篆和隶书都只是通用文字的组成部分，本身并不是通用文字，后来由于行政手段作用，小篆一度成为通用文字，但没有形成很大规模。古隶则在综合文字的自然演进中于西汉中期成为通用文字。”（赵平安《隶变研究》）关于这一点，裘锡圭先生在其《文字学概要》中有更为肯定而明确的表述：“在秦代，隶书实际上已经动摇了小篆的统治地位。到了西汉，距离秦朝用小篆统一全国文字并没有多久，隶书就正式取代小篆，成了主要的字体。所以，我们未尝不可说，秦王朝实际上是以隶书统一了全国文字。”由此可见，中国历史上真正地在全国范围内稳定持久统一地使用的文字，就是隶书。

隶书成为全国通用文字的时刻，就是孳衍了数千年的古文字作为主角而退出历史前台的时刻。这一时刻在书法上的重要意义是：从那时起，书法具有了脱离于实用的功能和发展的空间，书法艺术有了被人们自觉追求的可能。任平先生在他的《说隶》全书的结语处，谈到隶书的研究于书法史的作用和意义时，有如下文字：

汉字形体的演变，是由繁复趋于简约，由象形性趋于符号性。汉字经历了甲文、金文、小篆、隶书、楷书等阶段，而书法艺术也是沿着汉字字体的发展而演进的。书法艺术演进的特点是由装饰性渐趋写意性，从便于表现形式美渐趋表现内在精神之美。汉字史与书法史在这方面恰能对应，即汉字以象形为主阶段、书法艺术主要体现一种装饰性、一种空间的、静态的美（尽管甲、金文的时代未必有自觉创作的书法家，但那些用心书成的文字反映了一定的审美意识及标准）。当汉字走上抽象表意的符号阶段，书法也相应地表

现出明显的写意性，不只表现空间结构的美，更注重表现内在精神及情感在时间流程中的各种变化。……汉字史上由篆到隶这次重大转折，也正是中国书法艺术的一次飞跃！当然，书法艺术的觉醒还有许多因素使然（隶书阶段还未进到真正自觉艺术创作），就同汉字的关系而论，“解散”篆体，走向符号化显然使书写者摆脱了具象（这里指象形较强的古文字）的束缚而使“意”可以尽情发挥。人的内心世界具有一定的抽象性及模糊性，感触、意想之类，往往是“不可言传”，无法图示的。抽象的“意”宜用抽象的“形”来表达。当汉字成为一种抽象的符号后，“书法”从此便有了新的含义与魅力。说得夸张一点，没有汉字史上的“隶变”，便没有今天意义上的书法；甚而言之，便没有中国艺术精神中那种“书法思维”。隶书阶段已是中国书法成为自觉艺术的前夜。

潘伯鹰先生更说道：

就中国文字和书法的发展看，隶书是一大变化阶段。甚至说今日乃至将来一段的时期全是隶书的时代也不为过。草书和楷书为千余年来流行的书法。它们在形体上，由隶书衍进，固是无待多言的事实，尤其在技法上，更是隶法的各种变化。（潘伯鹰《中国书法简论》）

就此，我们不妨大胆一点说，掌握了隶书书法的规律，便如同掌握了打开书法宝库那扇沉重的大门的钥匙。

二、早期隶书——书法稚朴天真的儿童期

在匈牙利英籍探险家斯坦因(Mark Aurel Stein)掘得敦煌汉简(图3、4)并在其后辗转由国人渐次著录介绍之前，谈到早期隶书(古隶)，基本上全凭古人的记叙或依据石刻文字。可古人考证，多语焉不详；又由于种种原因，西汉