

学书津梁丛书

丛书主编 欧阳中石 刘守安

篆书津梁

赵 宏

高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

篆书津梁/ 欧阳中石, 刘守安主编. —北京: 高等教育出版社, 2000

ISBN 7 - 04 - 009516 - 5

. 篆... . 欧... 刘... . 篆书 - 书法 .
J292 11

中国版本图书馆 CIP 数据核字

学书津梁丛书·篆书津梁

丛书主编: 欧阳中石 刘守安 本书作者: 赵 宏

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号 邮政编码 100009

电 话 010 - 64054588 传 真 010 - 64014048

网 址 http

http

经 销 新华书店北京发行所

印 刷

开 本 850 × 1168 1/ 32

版 次 年 月第 版

印 张 9. 75

印 次 年 月第 次印刷

字 数 230 000

定 价 18. 40 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

内 容 提 要

学书引论是“学书津梁”丛书之一，内容主要包括：篆书概说、篆书发展通览、篆书书论析要、篆书名家述评、篆书名迹赏鉴和篆书学习导引等。本书阐述了篆书的基本理论和知识，对丰富汉字文化知识和提高篆书书写水平都有很大帮助。

本书可作为各类院校艺术教育、素质教育教材，也可供广大书法爱好者学习使用。

责任编辑：李承孝

责任编辑	李承孝
封面设计	王凌波
责任绘图	朱 静
版式设计	周顺银
责任校对	尤 静
责任印制	

“ 津 梁 ” 之 要 (代序)

“ 津梁 ” 一词原出

有难急也。”意思是在桥梁之上，便可接引而过，化解了所有障碍。也就是说，津梁是一个便利通向彼岸的桥梁。

学习，是一个由此及彼，从而取“得”的过程。当然，通过了学习的过程而达到了真正的“得”到，那是再好不过的事。但“得”到是不那么容易的，常常是“白白辛苦”，似乎“得”到，实际上“朦朦胧胧”，“彼为彼，我为我”，彼此“似曾相识”而已。为了不致“自欺”而达到真正的“得”到，不能不采取真实可靠的办法，走一条径直不枉、步履简直的道路。所以必须要有一个“遇水可过”的“津梁”才好。为此，我们辑成了这一部“津梁”，希望为学书的同道同好提供一个“可通”“无失”的稳捷津梁。

在这套丛书中，我们先作了一个“引论”。旨在说“书学”之中涵盖哪些内容，有些什么理论，沿革发展大致情况，重点名家名作，对诸多内容作了一个鸟瞰。以俾读者先能来一个“概览”，做到心中有数，以免茫然。

然后分体专论：篆、隶、楷、行、草，各成专册。读者如想浅尝而后决定，当然可以先作泛泛浏览，然后再集中一点进行专攻，所谓“博而反约”；如想单刀直入直取其一，未必不可，这里尽力务求其备，都作详求，任读者析取；如果志在“求全责备”，但计划有先有后，逐一试之，则篆、隶、楷、行、草，粗略备齐，至于孰先孰后，则悉听尊便矣。

在学书的历程上，诸家说法不一：有的认为遵循历史，与史同步，当然不能说不行；但今天一个学习者的学习过程，不必遵循书法发展的历史过程，因为今天的一个学习者没有必要走那几千年的迂阔道路，自然以捷便为好。有的以先学隶书为好，当然也无不可；但为实用奏效，不如学今体楷书更方便。有的认为直接就学行书，更为捷便，当然也行；但没有楷书的基础，便虽便了，而规矩不下来了，惟恐“流”起来拢不住了。

我个人的意见，不在于先哪个后哪个，务在“得”字。不论先后，惟“得”是求。若要不“得”，先后何益？

只要能“得”，以快为高，用时间愈少愈好。用时间若多，岂不是浪费生命？一个人的生命有效期是个“常数”，这里用多了，必占用了别处，其他方面必然用得少了，总数就亏了。所以，不论做什么都尽可能地少用时间，多“得”一点就便宜一点。所以，我总算经济账，少用时间，多得收获，最好最好。

我以为学书，不管学某种书，总要求快学，用的功夫和收获不应该是“正比”，如能用得时间少，而“得”却多，成“反比”则是最便宜的事。取“得”之后即转向下一个。转取

愈多愈好。如果不“得”便转，徒劳无功还不如歇会儿更为实惠。

“津梁”之要何在？在一个务求之“得”字上。这里把应该涉及到的内容，尽量提供出来，不必白费心思的，尽量删除，这已是最为简捷的路了。尽量免除掉可能的浪费，尽量做到应有尽有，也不必再用更多的力气去搜求。正所谓：应有尽有，应无尽无。这样，真正的关键就在一个字：“得”。

只要能“得”，“得”这一些就足够了。只要能“得”，别的“不得”也足够了。

欧阳中石

2000年11月

前 言

“学书津梁”丛书共六册，分别为
论》

法爱好者和书法工作者提供一套理论与实践相结合的普及读物，同时又力求具有一定的理论深度和学术价值，在一定程度上体现字体书体研究方面的新水平。

该丛书各分册力求总结近年来书法研究成果，特别是字体书体研究方面的成果。编写中注意不仅从艺术角度，而且从源远流长的中国文化的发展中考察中国书法的发展演变、审美特征、文化内涵，对有关的书法观点作较细致的评述、辨析，对各类字体书体各家的生平及主要贡献作切要的介绍与评价，对书法史上各类字体书体名迹进行客观的评价与赏析，对各类字体书体的学

习作切合实际的导引。

“学书津梁”各分册要求做到纲目体例大体一致，力求立论稳妥，论述深入浅出，内容安排详略适当，资料引用准确可靠，碑帖字例的选择具有代表性。

丛书有关字体书体各分册的内容统一分为六章：一是概说。其内容包括字体书体名称释义

字体书体产生时间的界定

字体书体的审美特征、在中国书法史上的地位和意义等。二是发展通览。按照时代顺序，根据该字体书体本身发展的实际情况划分若干时期、阶段进行叙述论析，勾画出该字体书体发展、演变的轨迹，在叙述中注意阐明不同时期的政治、经济、文化对该字体书体形成与发展的影响，注意该字体书体在发展中与其它字体书体的相互影响、消长变化。三是书论析要。在该字体书体发展过程中，一些著名书家、学者对此种字体作过许多论述。此部分力求从大量书论著述中搜求出有关该字体书体的论述，或按照书论产生的时代概括论列，或按书论的具体内容分若干部分举要评析，注意引述、分析与评说的紧密结合，注意有关书论观点对书法实践的影响。四是名家述评。选取不同历史阶段在该字体书体的发展中作出重要贡献、产生重大影响的书家，对其生平、书学成就、历史地位简要介绍和客观评价，特别是对该字体书体方面的艺术成就和历史贡献给予介绍和评价。五是名迹鉴赏。对该字体书体有代表性的作品进行介绍，包括对流传下来的著名书家的作品和书家虽不著名

和影响的碑帖名迹给予介绍、赏评。六是学习导引。此部分内容对学书者实用性强，力求对该字体书体的书写特征、用笔要领等作具体切要而不是浮泛玄虚的介绍，注意图文结合，选取不同的碑帖范本进行章法、结构、点画的分析，通过解剖字例、比较分析，对临写方法、步骤、注意事项作“导引”，力

求具有可操作性。“导引”部分对古人关于用笔、用墨、点画、结构、章法方面的论述作出评述，肯定其可取之处，摈弃其玄虚、空疏之害。丛书各分册大致包括以上六个部分，至于说每个部分之内的具体安排，各分册撰稿人根据具体内容的情况又有不同的处理。

以上是编纂这套丛书的指导思想，其中不免有许多疏漏和错误之处，敬请广大读者指正。

编 者

2000年12月

目 录

第一章 篆书概说	1
第一节 篆书名实的考察/ 1	
第二节 篆书的审美特征/ 7	
第三节 篆书在书法史上的地位及对学书的意义/ 14	
第二章 篆书发展通览	19
第一节 先秦时期的篆书/ 19	
第二节 秦汉时期的篆书/ 79	
第三节 魏晋六朝时期的篆书/ 99	
第四节 隋唐五代、宋元明时期的篆书/ 103	
第五节 清代的篆书/ 122	
第六节 民国时期的篆书/ 136	
第三章 篆书书论析要	141

- 第一节 汉魏六朝/ 141
- 第二节 隋唐五代/ 147
- 第三节 宋金元明/ 151
- 第四节 清代/ 164

第四章 篆书名家述评 177

- 第一节 李斯/ 177
- 第二节 李阳冰/ 179
- 第三节 邓石如/ 181
- 第四节 赵之谦/ 188
- 第五节 吴昌硕/ 191

第五章 篆书名迹赏鉴 199

- 第一节 先秦时期/ 199
- 第二节 秦代/ 210
- 第三节 汉魏六朝/ 213
- 第四节 隋唐五代、宋元明/ 216
- 第五节 清代/ 218

第六章 篆书学习导引 229

- 第一节 识读篆书/ 231
- 第二节 篆书的书写/ 280

第一章

篆书概说

第一节 篆书名实的考察

我们要学习、研究一种字体，除应了解这种字体在书法发展史上是如何产生、如何发展以外，还要对它所存在的主要形式、面目，即这种字体的“实”有较清晰的认识，然后再将这种字体的一些名称是何时产生以及这个名称与它所对应的文字实物相吻合，使“名”与“实”相符。这样，我们对这种字体的认识就相对准确和深入多了。一种字体的产生与其名称的产生在时间上并不同步，一般来说“名”总比“实”晚，是后人总结出来的，有时对一种字体的称谓很混乱甚

至互相矛盾，“篆书”一词亦然。所以，对篆书进行阐述就应首先将篆书的“名”、“实”搞清楚，我们采取的方法是“循名而责实”，即先了解篆书名称的来历，再将书法史上的各种篆书书体与之相对应，以使大家对篆书有一较清晰的认识。

一、篆书释名

这里首先对篆书的“篆”字作一番探讨。“篆”字从“竹”，“彖”声，是形声字，“引”，

曰：“上下通也。引而上行读若囟，引而下行读若退。”可见，“引”字义为开弓，又有拉长的意思，是个动词，“引书”即是把笔画拉长的意思，亦即书写的意思。唐代的张怀《大篆》

社会实用功能的角度，利用训诂学的“声训”法来解释“篆”字，是书写的引申义，非本义。那么“篆”字产生于何时呢？我们遍寻

字中皆无篆书之“篆”字，而且检索

“篆”字，

未曾提到“篆书”这个名称，可见“篆书”一词最起码在秦时尚鲜见。

文献中最早专门提到“篆”字的是班固的他在述小学篇目中，第二篇是一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。”“六技”，王先谦引王应麟说，

认为“六技”即是所谓的“亡新六书”。韦昭乃三国吴人，在其之前述“八体”最详细的是许慎《说文解字》：“初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。李斯作

篇》

有八体。”并引

乃得为吏。又以八体试之。郡移太史并课，最者以为尚书史书，或不正，辄举劾之。”

兴，萧何草律，亦著其法，曰：‘太史试学童，能讽书九千字以上，乃得为史。又以六体试之，课最者以为尚书御史、史书令史。吏民上书，字或不正，辄举劾。’”并对六体有解释：“六体者，古文、奇字、篆书、隶书、缪篆、虫书，皆所以通知古今文字，摹印章，书幡信也。”

汉高祖立国后不遑礼文之事，而多沿用秦法，所谓“汉承秦制”。但秦法过于严苛，故丞相萧何曾“摭摭秦法，取其宜于时者，作律九章”，上文所举

满 17 岁的学童能背诵、讲解、书写九千字以上的有关

的课本即是秦时的

称就应是萧何“草律”时所定的名称了，而“新莽六书”则是新朝对前朝在字体上的改作了。

那么为何要用这个“篆”字，而不用诸如“引”或“籀”字呢？郭沫若在

于汉代，为秦以前所未有，究竟因何而名为篆书呢？我认为是对隶书而言的……施于徒隶的书谓之隶书，施于官掾的书谓之篆书”，认为篆书的定名是以所施用的对象不同，为区别上

下尊卑来命名的。又据

， 间谓之枚。”据钟的实物可知，钟带多由回旋宛转的纹饰所组成，与“篆”字的“引书也”有相似的体势，另外“篆”同“ ”同音，与“椽”、“缘”等为一组同源字，“ ”是“雕刻为文”的意思，亦可作玉器上的花纹解释，“椽”是屋顶上彩绘的圆形木条，“缘”是衣服周边的华饰，可见以“篆”为声符的字，皆有圆长美的意思，而且

有云：“功名著乎

“铭刻”，隶书是不登大雅之堂的字体，而篆文可铭刻金石，且婉转流美，因此汉初就以“篆”来命名这种当时作于较庄重场合的字体。所谓“秦书八体”当即是萧何等人据秦时文字的状况，结合当时的实际应用，加以区分制定出来的。而“新莽六书”与“秦书八体”则有明显的继承关系，古文、奇字是当时因所见先秦文字

即指隶书，乃佐篆书之未逮，鸟虫书即虫书，缪篆即摹印篆的发展。

在书法史上还没有哪种字体像篆书这样有如此繁复的称呼，若能搞清楚它们之间的关系，对深入理解篆书的名实不无帮助。启功先生在

即以小篆为秦文

之俗体书，以虫书为篆书之变体

书、殳书言篆书

“秦书八体”中各字体之间的关系。王国维在《序》中亦很明确：

自许叔重序

参见裘锡圭

见王国维

小篆、虫书、隶书并为八体，于是后世颇疑秦时刻符、摹印等各自为体，并大小篆、虫书、隶书而八，然大篆、小篆、虫书、隶书者以言乎其体也，刻符、摹印、署书、殳书者以言乎其用也。

这段话点明了“八体”之间是“体”和“用”的关系。其中大篆、小篆、隶书是“字体”的区别，而虫书是篆书的美化，它可能来源于先秦时吴越楚等国，与小篆形体上区别较大，故观堂

书、殳书则是因篆书在实际生活中不同用途以及因载体、书写方式等的不同而造成了不同的形体，遂有不同的名称，如“摹印”施于印章，“刻符”施于虎符，署书用于简牍的题署，殳书则刻于兵器之上，但它们仍属于篆书。至于石鼓文、甲骨文等针对性很强的篆书名词，“名实”较为清楚，这就不多说了。

二、篆书所研究的范围

后世一般笼统的认为篆书包括大篆和小篆。秦朝的篆书称为小篆，广义的大篆则包括秦以前的各种文字，二者是相对而言的，狭义的大篆即“秦书八体”中的“大篆”，或认为即文》

一样，有以文字的载体

文、陶瓦文字、简牍书、帛书、缁书、殳书、刻石文字等；有以文字载体的样式来命名的，如石鼓文；有以文字内容来命名的，如盟书、诅楚文、泉布文字等；有以人名来称呼的，如籀文；有以朝代来命名的，如商代文字、战国文字等；有以国别来命名的，如秦系文字、六国文字等；有以文字的区域来命名的，如东方文字、西方文字等；也有以文字自身形态来命名的，如鸟虫书等等，不一而足，它们互相有交插、重合、平

行。我们不应被这些名称所迷惑，应力求搞清楚它们所代表的含义。方法即是以时间为经，以空间为纬，再明了其所命名的原因，如侯马盟书，是春秋时期晋国贵族用以盟誓的产物，将时代、国别和用途弄清楚后，再与盟书前后期及同时期的其它文字相比较，自然就会对它在文字、书法发展史上的地位有更深的体会。

秦汉以后的篆书名称基本延续前代用法，虽然各时期对一些名称有不同的理解，如唐张怀
仓颉所造，是文字的源头，大篆、籀文为周宣王太史史籀所作，石鼓文即属籀文等。其实从现在的研究看，古文

文字，籀文

承了西周文字的秦系文字。还有所谓的“奇字”，应即是古文的异体字，同为六国文字。

从历史上看，各种字体中名称最多的恐怕就是篆书了。篆书属于古文字，人多不识，遂有好事者以其炫惑人世，据唐韦续

籀，得十二时书，皆象神形。在道教的一些神符里，我们也能看到那些类似篆书的线条，盘曲缠绕，故能玄虚，惑人眼目。我们再从韦续书中所列的各种篆书字体来看，名称花样极多，如龙书、云书、龟书、倒薤书、鸟书、填书、仙人书、麒麟书、芝英书、藁书、尚方大篆、鹤头书、蚊脚书、垂露篆、悬针篆、飞白书、八分书、蛇书、龙爪书、虎爪书、鬼书等等，除少数是沿袭前人对篆书的称呼外，多荒诞不经。宋朱长文

皆得于传闻，因于曲说，或重复，或虚诞，未可尽信也。学者惟工大小篆八分楷草行草为法足矣，不必究心于诸体尔。”

所言极是。我们尽可不理睬这些名称，而径从实际的篆书来学习。

所以我们研究、学习篆书的范围应是以先秦时期的文字如甲骨文、两周金文、秦小篆以及唐宋以来及至清代的篆书大家为主，参以出土的其它文字如盟书、简牍书、帛书等，在明了篆书源流演变以后，自觉地确定所要研习的目标。

第二节 篆书的审美特征

一、由汉字的起源看篆书的审美来源

文字的发明和应用，是人类进入文明时代的标志。

篆书主要是指可供我们学习、取法的从殷商以后的文字，如甲骨文、金文、石鼓文等。但可以肯定的说，在殷商甲骨文之前，中华大地上一定有文字存在，因为甲骨文已是相当成熟、相当成系统的文字了。探讨甲骨文以前的文字形态也即篆书的来源问题，使我们既可了解汉字的来龙去脉及其形体的演变，亦有助于我们理解篆书字体的发展和篆书美的根源。

在世界上最古老的三种文字中，只有汉字从产生以来，一脉相承，源远流长，从未有过断层，一直到现在仍在使用。汉字最早形成的确切时代，由于实物资料的缺乏，暂时还难以准确回答。而自古以来人们对于汉字的起源就有各种各样的说

另外两种文字是美索不达米亚地区

内

后，但至公元前第4世纪即消亡了；古埃及的象形文字出现于公元前2100年前后，至公元前第5世纪即不再使用了。

法，如“结绳说”、“八卦说”、“起一成文说”“仓颉造字说”等，但结绳只是先民辅助记忆的手段，八卦主要用于卜筮，其八个符号本身并无明确的音和义，“起一成文说”过于穿凿附会，至于仓颉，传说是黄帝的史官，他作为远古时期专门掌握、使用文字的高级知识分子，对以前零散无序的原始汉字有搜集、归纳、整理、加工、规范甚至创作之功，努力使之成为一套有系统的文字，是有可能的，故古人把仓颉描绘成“四目”的样子，以示对这位为人们带来智慧的英雄的崇仰。但把汉字说成是仓颉一人所造则不尽合理。文字作为一个民族交流思想的工具，应是由人们在漫长的社会生活实践中逐渐积累、缓慢形成的，仓颉并非是从无到有地创造了汉字，他只是远古众多“仓颉”中的一员，对汉字的逐渐成熟起着重要作用的一位代表人物。

所以我们探讨汉字的起源还应依据考古的发现。据目前所能见到的有关实物资料看，属于新石器时代仰韶文化的陕西西安半坡遗址出土的陶器刻画符号及原始图画与原始文字有很大的关系。据统计，半坡出土陶器上的各种刻画符号约有 100 余个

《易经·系辞》

注：“结绳为约，事大，大结其绳；事小，小结其绳。”

《易·系辞》

法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作易八卦，以通神明之德，以类万物之情。”

下也，始画八卦，造书契，以代结绳之政，由是文籍生焉。”

宋郑樵

，至 则环绕势，一之道尽矣。”

《韩非子·五蠹》

么谓之公。”

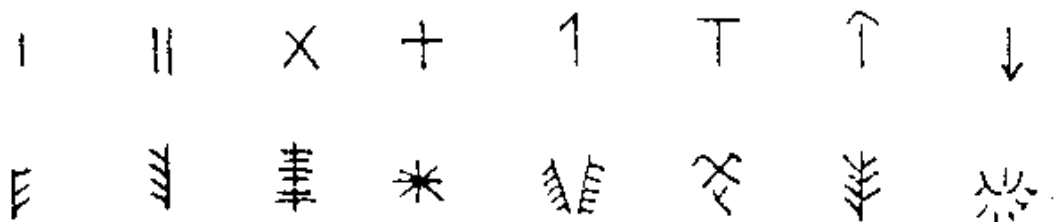


图 1 - 1 半坡出土的陶器上的刻画符号

其中类似数学的符号有可能属于文字的低级形态。除此之外，
比较重要的尚有姜寨陶文

马厂类型文化

文化

仰韶文化距今约有六千年之久，我们虽无法证明这些符号已具备文字的功能，但它作为文字的萌芽和起源之一是可以肯定的。在半坡陶器上，除了刻画符号之外，还可见生动的图画，我们从这些陶器上绘以的各种丰富的花纹和图案来看，先民们已经摆脱了简单模仿自然界事物的阶段，而能熟练运用点线的大小、长短、曲折、交叉等手段绘出令今人赞叹不已的极富于想象又变化多端的图案。从图中的那些人面纹、鸟纹、鱼纹图案的发展、变化可以看出，他们已开始具有了对自然现象的抽象、概括能力，有些图案如鱼形、网形，与甲骨文的鱼字、网字是很接近的。这种比较并非是说甲骨文的鱼和网字是由半坡陶器上的图绘直接演变而来的，二者在时间和空间上还有较大距离，这里只是为了说明图画与象形文字的关系，即所谓的“书画同源”。我们注意到上述这些符号和图画都是用线条来表现的，虽还不能起到交流语言的作用，但已经启示人们在追忆、记载社会生活现象时，不必再用逼真的图形去模拟实物，而可以通过线条去摹仿自然实物，这无疑对以后以象形、指事手法来创造文字有强烈的启发作用，并使后代创造文字时能够“汇备万物之性状，博采众美”。我们若从这个角度来理解我国文字为何天然即具有很强的艺术素质，以及张怀 所说的书法

的线条笔画具有“囊括万殊，裁成一相”的道理，就会发现中国的汉字形体和线条来自大自然的各种变化，蕴涵着自然界各种美的规律，它的笔画、线条浓缩着先民们对于美的认识，这是中国书法的精髓。

此外，距今 4000 ~ 4500 年左右的、属大汶口文化的、山东莒县陵阳河遗址出土的陶尊外壁接近口沿部位有下面几个符号

金文的某些文字形体颇为相近，有些古文字学者已将其作为文

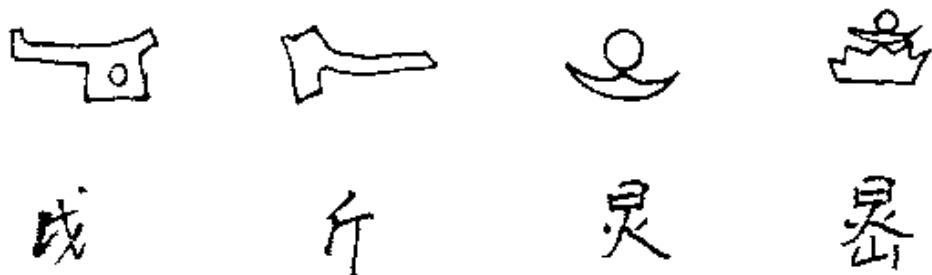


图 1 - 2 山东莒县陵阳河大汶口文化遗址出土的陶符

字来考释，如于省吾、唐兰、李学勤等，其数量不多，形似图画，还看不出与语言之间的关系，但与仰韶文化的刻画符号有着本质的区别，仰韶文化的符号还是抽象的刻画，而大汶口文化的符号已具备了“画成其物”与“比类合谊”的造形方法，这与古汉字的造字方法是一脉相承的，故保守的说，山东大汶口文化后期的陶器符号已经有了从图画向象形文字转变的迹象。因此可以认为，汉字大约在四五千年前

石器时代中后期
展。

见

见

报》

见

字初阶》

二、画成其象，博采众美

张怀 在

得其文理，故谓之曰文。母子相生，孳乳 多，因名之为字。题于竹帛，则目之曰书……日月星辰，天之文也；五岳四渎，地之文也；城阙朝仪，人之文也。” 文中认为文字源自天文、地文、人文，并将仓颉描绘成“颡首四目，通于神明”，他是通过“仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美”后，才创造出文字，致使“天雨粟，鬼神哭”，认为天机被泄露了。中国文字公认来源于象形，造字之初，文字是“象天法地”、“远取诸物，近取诸身”，以“随体诘屈”的方法创造出来，它包罗了天地万物和人自身的形体结构，所谓“依类象形，故谓之文”，而后孳乳成字，再历经后世“能者”的千锤百炼和不断的发展，遂有了今天的书法艺术。李则厚、刘纲纪《中国美学史》

结着中国民族的审美意识和对美的规律的认识。”而“按照美的规律来造型”

象形美的特性深深地浸入到汉字的核心，以后发展至隶书、楷书、行书、草书，它仍潜移默化的存在。著名美学家宗白华先生说：“中国字在起始的时候是象形的，这种象形化意境在后来‘孳乳 多’的‘字体’里仍然潜存着，暗示着。在字的笔画里、结构里、章法里，显示着形象里面的骨、筋、肉、血，以至于动作的关联。” 故可说汉字原始形态内蕴涵着书法艺术形态美的根源，后世书论中认为书法能够“书乾坤之阴阳”、“禀阴阳而动静，体万物以成形”的原因即在于此。清末刘熙

《历代书法论文选》

宗白华

载在其

论书也，谓于山川、日月星辰、云霞草木、文物衣冠，皆有所得。虽未尝显以篆诀示人，然已示人毕矣。”李阳冰的“篆诀”就是“通三才之品汇，备万物之情状者”，从自然万物中体会方圆、曲直、起伏、俯仰、斜正、疏密、离合、虚实、屈伸、疾徐等的变化以及美的规律，迁想妙得，运用到篆书创作中去。

在书法诸体中，篆书的象形性最强，无疑应是最能体现上面所说的原则的，它将每个字形原本所包含的底蕴和意趣用一种类似抽象图画的手法表现了出来，它本身还体现和寄托了先民们对自然、生命的美好情感和审美意味，也反映了中华民族特殊的思维和审美心理，它以世上本不存在的线条

线是不占空间的，绘画中的线在实际中也不存在，物体只是以面形式存在

结合在一起，构成了一幅幅生机勃勃的画面。后世书论家们也每每从这个角度来赞美它，如汉末蔡邕在

曰：

紆体放尾，长翅短身。颀若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之棼。扬波振撇，鹰鸟震，延颈胁翼，势欲凌云。或轻笔内投，微本浓末，若绝若连，似水露缘丝，凝垂下端。纵者如悬，衡者如编，杳杪斜趋，不方不圆，若行若飞，。远而望之，若鸿鹄群游，骆驿迁延。

西晋卫恒在

其曲如弓，其直如弦。矫然突出，若龙腾于川；渺尔下颀，若雨坠于天。或引笔奋力，若鸿鹄高飞，邈邈翩翩；或纵肆婀娜，若流苏悬羽，靡靡绵绵。是故远而望

之，若翔风厉水，清波漪涟，就而察之，有若自然。

卫恒文后又说上述的形容乃是“睹物象以致思，非言辞之所宣”之产物，可见篆书最易给人以这方面的联想，也是篆书受到人们喜爱的原因之一。

三、圆劲古雅，停匀婉通

书法在用笔上主要有中锋、侧锋等，传统上极其强调中锋用笔，而所谓的圆笔中锋即源自篆籀。在各体书中，篆书用中锋是最纯的，尤其是小篆，几乎是笔笔中锋，故后世亦称中锋笔法为“篆法”，以有“篆法”为高古、古雅，是人所欲追的目标，如米芾在

气”，文彭称赞怀素的狂草“笔法高古”，其原因即是他们用笔中多有“藏锋内转”

法写出的笔画形态上粗细变化不大，给人以圆润、典雅、庄重的静态美。“篆书之圆劲满足，以锋直行于画中也”

它要求用笔的起收，含蓄蕴藉，以圆笔为主，在圆曲中又得劲直之致，而绝无松弛疲敝之憾；篆书取势委婉攸长，贯通畅达，孙过庭在

赅，金针度人，它要求行笔之时，气韵冲和，平心静气，徐缓前行，左戾右引，使气脉随着圆转延连的线条婉转畅达，直至收笔，仍具余势。可以说，只有真正掌握了篆书的书写，才可能正确理解、悟出中锋的含义，并对体会侧锋的用笔有着极大的帮助，也才能体悟前人所说的“钗折股”、“锥画沙”、“印印泥”等中锋用笔的含义，从而真正理解中国书法用笔的真谛。

王澍在

和章法，极具辩证。篆书初视似乎都是整齐划一如算子，实际

上即使工整如秦篆，仔细观察也会发现其字形并非是大小一律的，而在金文大篆中这种“参差”后的“整齐”更是其主要特色，米芾曾说：“书至隶兴，大篆古法大坏矣。篆籀各随字形大小，故知百物之状，活动圆备，各各自足。”

之形间，形体或正、或斜，各尽物形，奇古生动。章法亦复落落，若星辰丽天，皆有奇致。”我们来看一些钟鼎彝器的金文，如

短，或俯或仰，欹斜跌宕，参差错落，“使人见之如仰观满天星斗，精神四射”，宗白华先生曾说：“中国古代商周铜器铭文里所表现的章法美，令人相信仓颉四目窥见了宇宙的神奇，获得自然界最深妙的形式的秘密……通过结构的疏密，点画的轻重，行笔的缓急……就像音乐艺术从自然界的群声里抽出乐音来，发展着乐音间相互结合的规律，用强弱、高低、节奏、旋律等有规律的变化来表现自然界社会界的形象和内心的情感。”对这种落落若星辰丽天的章法之美，我们可以用“停匀”二字来概括，是一种极其协调的美。

第三节 篆书在书法史上的地位及对学书的意义

我们知道，中国的书法是以汉字为载体，以书写汉字为表现形式的艺术。书法与汉字的关系，犹如毛之于皮，“皮之不存，毛将焉附”。所以，学习书法就应首先对汉字、对汉字发展的源流正变及其字体沿革等方面有深入的理解。本书所要介绍的篆书正是处于汉字“源”头，它广义上应包括秦以前所有

的文字，其起始时间从盘庚迁殷起，至秦统一中国，最保守的估算也有约 1200 年，近乎整个书法史的三分之一的的时间，若再加上秦和秦以后的篆书不绝如缕的发展，可以说，篆书艺术的发展贯穿于整个书法的发展史。虽然篆书自汉魏以后，由于楷、行、草书的发展，逐渐丧失了它的“正体”地位，退出了实际生活领域，但它在一些庄重场合仍作为首选的字体，如徐铉在

金石，至于寻常简牘，则草隶足矣。”可见一直到唐宋以后，篆书仍有它的用武之地。

篆书作为各体发展的源头，它本身又具有的雍容浑穆、端庄典雅的风格，以及“示威强，服海内”那样威严、从容、大度的气势，学习后会觉得篆书绝非仅仅是由一种单调的笔画构成的类似几何的图形，而是品目繁多，笔法丰富，风格多样，值得我们取法的更是数不胜数。孙过庭

“旁通二篆，俯贯八分，涵泳飞白，包括篇章”，就是说我们习书不能局限于一体，应通过对各种字体的广泛涉猎，来体会书法中、侧锋不同用笔的方法，从而更好的理解笔法的变化及奥妙，以使我们在创作中能够融会贯通，厚积而薄发，写出自己的风格和面目来。故学习篆书的意义还可从它对学习其它字体的帮助上来看出。

1. 对楷行书的影响：有两个方面，一是笔法上，历史上有不少以篆法入楷书、行书的书家，如唐代大书家颜真卿，其楷书正直遒峻，行书亦遒劲郁勃，笔法用所谓的“外拓”笔法，折笔圆转，气势开张。这种“外拓”笔法依古人分析即是从篆书笔法演变而来，米芾在其“籀气”，应即是指鲁公之书行笔用篆法，写出“笔势曲折如盘钢刻玉，劲峭之气不少变”睹之惊人”

书家伊秉绶，他以隶书知名，但其行书古拙有趣，格调不亚于

其隶书，其原因即在于用笔有“篆法”。二是字的写法上。仍以颜真卿为例，真卿先辈世为文字、训诂之学，精通篆籀，其先祖颜师古、颜之推等都是历史上有名的学者，其本人也是深精此学，他曾以小楷书写过其叔父颜元孙据颜师古的

还将他具备的文字学知识运用到楷书上，故颜真卿所书诸碑上的字形极为讲究，如“为”字作“为”，上从“爪”；“明”字作“𡩋”，左不从“日”而从“𠂔”，其来历即是从篆籀之结构，学者不可不知。这种参考篆书结体来写楷书的方法，自清初小学兴起后，在文人中颇为流行。

2 对隶书的影响：从现在的考古材料上看，隶书主要来源于先秦秦国的文字以及部分六国古文，在秦统一六国之前已有萌芽，但主要处于“佐书”的地位，以其相对的简略、快捷为人们所应用并飞快的发展，至西汉末逐渐演变为类似东汉标准隶书的形态。但它的演变除了取决于书写的简捷因素外，还要受当时官方的正体文字——小篆的制约，所谓“不究于篆，无由得隶”一语的含义即在于此，清人桂馥曾云：“作隶不明篆体，则不能知变通之意；不多见碑版，则不能知其增减假借之意；隶之初变乎篆也，尚近于篆，既而一变再变，若耳逊之于鼻祖矣。”

系，若没有篆书的基础，隶书也很难写得高古。在笔法上，有些隶书如

上，我们甚至可以直接以篆书的结构按隶书笔法来书写，清人的隶书多采取这种方法来进行创作。

3 对草书的影响：草书表面上看与篆书相差甚远，但在笔法亦有相通处，如“颠张狂素”皆为唐代狂草大家，二者书风的差异行外之人绝难指出。但我们若从笔法上看，张旭草书主要用侧锋，且提按丰富，笔画的粗细变化较大；怀素为出家人，心境纯一，李璿云：“藏真既食鱼食肉，公然举以向人，

计其胸中当无一毫讳吝，所以书法超妙，至于如此。”上人心既清静，其草书亦是用篆法，即行笔中少顿折，弱化提按，多圆转，笔画粗细变化不大，文彭评曰：“怀素草书清净经，笔法高古，精神焕发，真有骤雨旋风之势。”怀素这种“藏锋内转，瘦硬通神”

的篆法。我们以此笔法来区别二位狂草大家的草书，触目即辨。

康有为在

者能坚，精于隶者能画，精于行草者能点、能使转，熟极于汉隶及晋魏之碑者，体裁胎息必古，吾于完白山人得之。”每种字体和书体都有其特色，学书应转益多师，多方取法，才能不断充实自己。而篆书作为各体的渊源，掌握的好，对其它字体的掌握无疑有很好的帮助。

马宗霍
同上。

第二章

篆书发展通览

第一节 先秦时期的篆书

“先秦”应包括秦始皇统一中国以前的所有时期，但由于上古文字实物无存，故这里主要指的是有文字可考以来的历史。汉武帝时司马迁著《史记》

国从黄帝以来的历史。而对于商史研究，由于连学识渊博的孔子在 2700 多年前就曾苦于文献不足，说过“夏礼吾能言之，杞不足征也；殷礼吾能言之，宋不足征也。文献不足故也。足则吾能征之矣”这样的话，人们对

所载的夏商周——三代的历史也就一直抱着存疑的态度了。但自 1899 年在殷墟故地发现甲骨文以来，经一些著名学者如王国维等人的研究，基本证实了

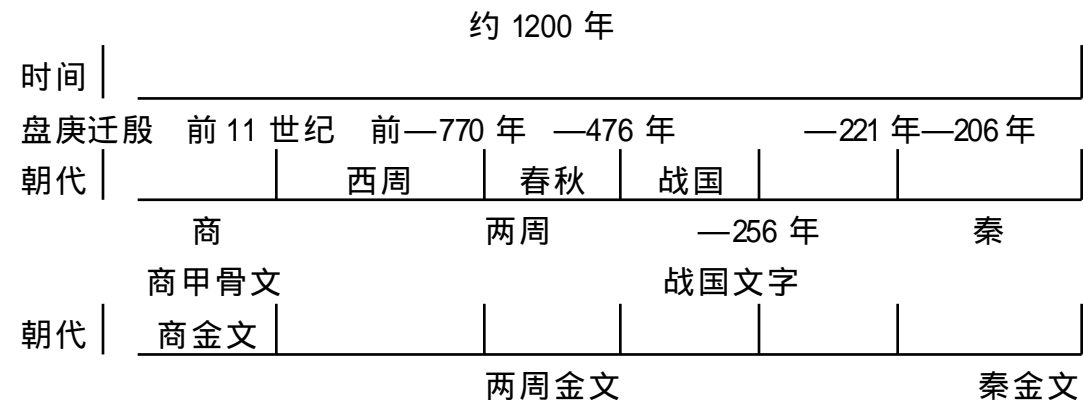
的可靠，也证实了

殷，至纣之灭，二百七十三年更不徙都”的记载的准确，使这些史书的价值更为人所重视。研究先秦时期的历史和古器物的发展，离不开对文字的考证，故研究这个时期文字的面貌，也就成为历史学家、文字学家、金石学家们共同的事业，而上述学者们的研究成果，对于研究这一时期的篆书艺术也同样有着重要作用。因为篆书属于古文字的范畴，写篆书若想达到“心手合一”的境界，却对此时期的文字从字体演变、形体结构、文字背景及释读等所知甚少的话，是很难想象的。

对这一时期的文字从汉代开始就有研究，宋代金石学兴起后，研究日甚，到了清代，朴学兴盛，随着出土文物的日增，对此的研究更是取得了很高的成就。二十世纪以来，随着考古学的建立和科学考古发掘方法的运用，研究更是日趋精深、准确了。由于这个时期的文字状况极为混乱，仅各种名称就令人眼花缭乱，我们为了叙述的方便，也是为了对这一时期的文字有一较清晰的认识框架，就先以示意图形式来说明先秦时期的文字概况

本书对这一时期文字的叙述，尽量既照顾到约定俗成的因素，也力图能较科学地体现对此时期文字的分类和书史的发展。如一提到商代文字，大家立刻会想到甲骨文，但“甲骨文”和“商代文字”这两个概念并不一致，甲骨文虽然是我们今天所能见到的最主要的商代文字材料，但据现在能看到的当时的文字还有青铜器、陶器、石器、玉器等上面的铭文，光以甲骨文是不能概括所有的商代文字的，实际上，甲骨上的字只不过是使用锋利的工具契刻而成的应用于特殊场合的文字。据考古发现，商代人们日常书写还应该使用毛笔的，

些甲骨和器物上书写的文字，风格与契刻而成的甲骨文有所不同。同时，由于甲骨文用于占卜这一特殊用途，用字是有限制的，不能认为甲骨文已经包括了当时人们使用的所有文字。下面基本以时间为序，据具体情况



说明：目前对先秦文字的研究有三个分支研究，可作为认识此时期字体的主要依据，即甲骨文、青铜器铭文

材料来命名的，后者是以时代来命名的，时间上有交错亦有平行。其中战国文字又分秦系西方文字和六国东方文字两个体系。战国文字分别又包括有金文、刻石文字、陶文、砖瓦文字、古玺文字、简帛书、缙书、泉布文字、兵器文字等，这些文字本身又有国别的区分。甲骨文以殷朝为代表，但绝非只是殷商才有，西周、春秋亦有。

图 2 - 1

一、 甲骨文

(

约公元前 14 世纪，商王盘庚迁都于殷，至公元前 11 世纪商纣王

国都，故商又称殷或殷商。殷人信鬼神，认为自然界有至高无上的神在主宰。故商王对诸如战争、祭祀、天气、农业丰歉乃至出行、生育、疾病等事，无论巨细，都要占卜，按神的意志

决定行止。甲骨文即是殷王室刻在龟甲和兽骨上，用以占卜问事所记录的文辞，故又称卜文、卜辞、契文。其内容极其丰富，“俨然是一部记录商王平素处理政务和日常生活活动的日志”。

甲骨文被发现以前的两千余年里，古代典籍对此毫无记载。甲骨最初是村民翻地时偶然发现，或以其能愈刀伤而被作为中药的龙骨贱卖至药材店，或竟被悉数填以枯井，多为无知者所毁，殁者不知凡几，思之令人扼腕。

现在一般公认是在京的金石学家王懿荣 于清光绪二十五年

骨文的第一人。王懿荣发现甲骨的经过颇有趣，据说一日，王氏生病，大夫所开的处方中有一味名叫“龙骨”的中药，当从宣武门外菜市口达仁堂买回药时，王懿荣发现“龙骨”上面有用刀契刻而成的篆文，甚为惊奇，立即觉出此绝非一般药材，遂将“龙骨”字迹清晰者全部选购，并追问其来源，致使甲骨文得以为人所识。王氏并“细为考订”，“始知为商代卜骨，至其文字，则确在篆籀之前”。但可惜的是王懿荣前后所收的一

高明著

页。

参见罗振常

研究》

王懿荣

庚辰

任职于南书房行走、国子监祭酒的王懿荣，投笔从戎，奏请回籍筹办团练，欲与日寇决一死战，因

攻陷北京，身为办理京城团练大臣的王懿荣以身殉国。王氏是与翁同龢、潘祖荫、吴大澂等“并称其学”的清末著名的金石学家，他“性嗜古物”，于文物鉴赏和古文字研究方面颇有造诣，著有

泉精选》

千五百余甲骨片，未来得及深入研究，即投井殉国。1902年，其长子王翰甫为还债，变卖家中古物，将甲骨全部转卖给曾作《官场现形记》

的帮

助下，于1903年墨拓了1058片甲骨出版，即

甲骨学史上第一部著录甲骨文之书。此书虽然因出版较早，传拓不精，印刷也较差，使辨认文字较困难，还收入了一些伪片，但其“筚路蓝缕，使甲骨文从收藏家书斋中的‘古董’，变成了可资学者研究使用的科学资料”，自有其不可替代的功劳。将甲骨文的发现，归功于王懿荣，并非是否认在此之前的村民等的发现，只是说若非遇上王氏，若非他有精湛的学识和显赫的学术及社会地位，埋藏了几千年的甲骨文还很难真正为世人所知，甲骨文的价值和意义也很难体现，王懿荣对保护和发扬我国古代文化遗产及为后世甲骨学的建立作出了不可磨灭的功勋。

对甲骨文的发现和研究贡献最大的还有罗振玉。他对甲骨文发现的贡献在于他打破了古董商们对甲骨收购的垄断，他经过近十年的苦苦追寻，于1908年终于探访到甲骨的确切出土地点——河南安阳小屯村，这对甲骨学的研究的意义也是极其重大的。因为它首先是扩大了对甲骨文材料的搜求，减少了甲骨文资料的损失。罗振玉直接派出古董商和自己的亲属

罗振常

令遗”，不像古董商那样只是为沽取“善价”，而“但取其大者”；其次，对出土地其它文物的搜集，这是罗振玉比一般金石学家高出一筹的地方，这些各时期古器物的出土，对甲骨文研究有着极好的参照作用，也扩大了金石学的研究范围，使古

罗振玉

浙江上虞人。

王守信

器物之学也开始兴起；再次，为小屯村是商朝晚期都城问题的研究提供了线索，据此，才有了1928年开始的由国家主持的大规模的殷墟科学发掘工作，为我国近代有科学意义的历史考古学的萌芽开了先河。所以，对甲骨文出土地点的确认，可以视为罗振玉甲骨文研究的主要成就。

甲骨文发现以后，很快成为学术界研究的一个热点。王懿荣虽曾认为甲骨文是“在篆籀之前”，但却未留下什么考证文字。刘鹗在

文进行较系统研究的应首推孙诒让，他在
二年

上写出了甲骨学史上第一部研究著作

文是“殷人刀笔文字”。但孙书原稿1914年在上海才被王国维发现，1917年才得以出版，影响并不大。1910年，罗振玉出版了

帝王名谥十余，乃恍然悟此卜辞者，实为殷室王朝之遗物”，并从考史、正名、卜法、余论等数方面对甲骨文进行了较为系统的研究，自此以后，甲骨文为商朝遗物，为学术界所接收。从此，我国近代学术史上又一新的研究领域开始蓬勃发展起来，并形成了一门世界性的学问——甲骨学。郭沫若曾评价道：“甲骨出土后，其搜集保存传播之功，罗氏当居第一，而考释之功亦深赖罗氏”，是书“使甲骨文字之学蔚然成一巨观。谈甲骨者固然不能不权舆于此，即谈中国古学者亦不能不权舆于此。”

郭沫若

诗人、文学家、历史学家和革命家，亦是学识渊博、才华卓异的学者。

郭沫若

页。

另外，与罗振玉关系在师友之间和有连襟之谊的王国维也同样有杰出的贡献，他所释甲骨文新字虽不多，却都极为关键，颇多精辟不易之论。王氏尤长于他所提倡的二重证据法，即善于将地下出土的实物资料与传统的文献资料相互印证，其所作的

实了

诬，并系统的考证了商代先公先王的名号，勾勒出一个大体可信的商代世系，这为以后甲骨文字的断代研究及进一步深入研究奠定了基础。郭沫若评曰：“中国之旧学自甲骨之出而另辟一新纪元，自有罗、王二氏考释甲骨之业而另辟一新纪元，决非过论。”故后世称二人所创学派为“罗王学派”。

郭沫若则是能够在罗王研究基础上，自觉地以马克思主义研究古文字的第一人。他是在1929年为躲避蒋介石的迫害旅居日本后，才开始研究甲骨文的，其目的是“想通过一些已识未识的甲骨文字的阐述，来了解殷代的生产方式、生产关系和意识形态”。1930年所写的

骨文的材料阐述商代社会的经济基础和上层建筑的突出著作。

在甲骨文研究上，其

纂》

方面，如文字考释、卜法文例、分期断代、断片缀合、分类纂释等方面，都做了全面系统的研究。郭沫若的甲骨文研究虽在个别文字考释上，有过于想象、疏于分析、欠于严谨之处，但从宏观、整体上把握，贡献很大。

在对甲骨学的研究上，有所谓的“四堂”，成就很高，即雪堂

王国维

同。

郭沫若

四位先生。下面再介绍一下彦堂先生。

董作宾

只有对甲骨文进行断代分期,找出其早晚不同的发展阶段,才能将杂乱无章的甲骨变为有序的、可利用的科学资料,才能使进一步研究商代的历史、典章制度等成为可能,故甲骨文的分期问题,学术界极为重视。从书法艺术角度看,对甲骨文的分期断代,也更有利于我们把握甲骨文的书法风格演变。反过来,研究甲骨文字本身的字形发展演变也有助于甲骨文的断代。

甲骨的断代,王国维已发其端。他利用卜辞称谓来确定时代的方法,虽寥寥数片,却给后来者很大的启迪。1932年,董氏

第一期 盘庚、小辛、小乙; 武丁

第二期 祖庚、祖甲

第三期 廪辛、康丁

第四期 武乙、文丁

第五期 帝乙、帝辛

示。

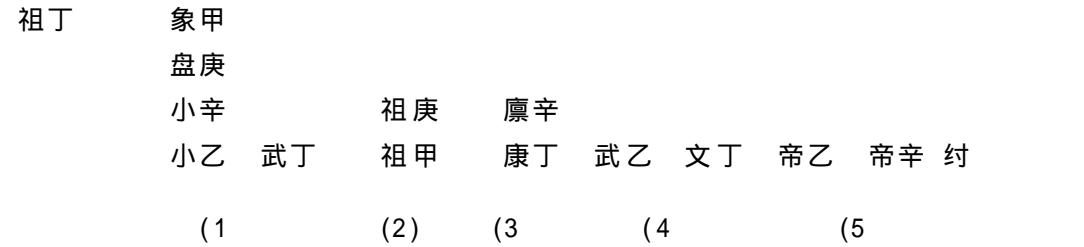
董氏又有据以分期的十项标准,包括:世系、称谓、贞人、坑位、方国、人物、事类、文法、字形、书体。并指出:“十条断代标准中,世系、称谓、贞人、坑位四者,是直接标准,方国、人物、事类、文法、字形、书体六者是间接标准”。在断代标准中,有一项是“贞人”,也可称为“卜人”,是占卜时卜问命龟、记事并签名的史官,由于每个贞人活动的时间都

董作宾

国学门肄业,前中央研究院历史语言研究所研究员。他曾在1928年至1934年8次主持或参与安阳小屯殷墟的发掘,随后专门从事甲骨文的整理和研究工作。

有一定的局限，若考定出他们活动在那一位商王执政的时代，那么，经他贞卜的卜辞的时代也就自然确定了，故对“贞人”的发现，郭沫若誉之为“顿若凿破鸿蒙”

些“贞人”应是甲骨文的直接书写、契刻者，用今天的话说，是当时的“书法家”。据同版共卜的关系，将这些同一时期活动的贞人联系在一起，组成一个贞人集团，即所谓贞人组，如第一期武丁时期的前期有宾组、午组，晚期有师组、子组，第二期有出组兄群、出组大群等等，其组名是取每组的代表贞人。



说明：商先祖帝喾、契、大乙
 迁殷至帝辛亡国，共 273 年，历八世十二王，甲骨文即是在此期间殷王室的遗迹。

图 2 - 2

下面介绍一下这些贞人是如何占卜的及占卜的内容。
 占卜的程序是对甲骨先经过锯削、刮磨整治，然后对甲骨进行钻凿，以使龟甲兽骨变薄，易于见兆，然后再对其灼，使甲骨的正面裂出纵横的裂缝——兆璽，并爆发出“扑扑”的声音，卜字即应是兆璽的象形，其读音也与灼龟爆裂之声相近。见到兆璽之后，再将占卜的内容和结果刻或写在甲骨上，此即刻辞。刻完卜辞之后，为了美观，有的还在字的笔道中涂上朱砂或墨，以示庄重，一般是大字涂朱，小字涂墨，或正面涂墨，反面涂朱。甲骨上的文字，绝大多数是用刀刻的，但也有极少数是用毛笔书写上去的。

甲骨文的书刻问题与我们理解甲骨书法亦有较直接的关系。那么甲骨文究竟是先书后刻，还是直接契刻？董作宾先生

根据“卜辞有仅用毛笔书写而未刻的，又有全体仅刻直画的”，认为甲骨文是先书以作为规范，再据以契刻。刻时则是先刻直画，然后再刻横画，这从一些甲骨上只刻了直画而没有刻横画可以证明。但也不能否认有直接契刻的，因为甲骨文中有一些小如蝇头的，不容易先书后刻，故陈炜湛先生认为：大字是先书后刻、小字是直接刻的。我们从甲骨上的墨书或朱书来看，当时的书写者运用毛笔极为熟练，轻重疾徐、起落转收、变化多姿。商代运用毛笔的遗迹还可从1932年第7次发掘殷墟时出土的陶片上，有一个墨写的“祀”字，约一寸见方，笔画粗壮且爽利，风格近似于铜器铭文者的用笔。具体到殷人是用什么样的工具在坚韧的甲骨上契刻



图 2-3 墨写的“祀”字

出如此精美的文字呢？据推测，当时刻字用的刀子是青铜制的，也间或有用玉的，很锋利。郭沫若在文中曾说：甲骨可能是事先在酸性溶液中浸泡过的，待其软化后再行契刻。但经一些人的实验证明，采取用不同角度和斜

度的青铜刀具“在骨料上刻字，无论是含水较多的新鲜骨料，或是已经干硬的陈骨，不经软化处理完全可以进行”，“用青铜刀具直接向不加处理的骨料上刻字，不仅是可能的，而且经模仿古人刀法，已经达到比较近似的程度”。

甲骨上的刻辞内容从形式上分，通常包括四个部分：前辞（序辞

百，少者仅三、四字，一般多在二、三十字，其中前辞主要是记录占卜的时间和占卜人的名字；命辞是占卜人贞问的事情；占辞是卜兆所显示事情的成败和吉凶；验辞是记载应验与结果。由于验辞需待事情发生以后才能追记，故一般皆无验辞，有的则是省略掉前辞或占辞，甚至命辞，而四项皆全者为数甚少。下面是一较典型的卜辞：

癸巳卜，争贞：今一月雨？王曰：丙雨。

癸巳卜，争贞：今一月不其雨？

旬壬寅雨。甲辰亦雨。

368 片

是前辞。癸巳卜，即记录占卜时的时间；争贞，争是占卜人的名字，是第一期武丁时期的贞人。贞即问的意思。

是命辞。即所贞问的问题。问现今一月份之内下雨吗？

是占辞。是据兆璽而作出的判断。王曰：丙日将要下雨。

占辞，是对同一问题的反问。即现今一月之内不会下雨吧？

是验辞。结果是在下一旬的壬寅日下了雨，在甲辰日

赵铨、钟少林、白荣金

一期。

下了雨。

甲骨文的行款基本与后世相同，皆为自上而下竖列书写，竖列到底后，有时自右向左进行，有时自左向右进行。

对甲骨文的研究考释，除上面所说的四位先生外，著名的学者还有王襄、于省吾、唐兰、商承祚、丁山、徐中舒、胡厚宣、叶玉森、杨树达、朱芳圃、张政 等人，其中唐兰的《记》

卓著，除释出大批前人未释出的难识字外，还总结出了一套系统的考释方法，使甲骨文字的研究更加科学。自 1899 年发现甲骨文至今，据统计，共出土了约十万片甲骨，1949 年以后只出土了五六千片，甲骨单字 4 000 多字，由于甲骨文早期出土非科学挖掘，损失很大，而且甲骨易碎，初为一片而碎为若干片是常有的事，故一片甲骨往往分散数方，故以后甲骨学又有所谓“缀合”的学问。但经过近百年来学者们的不懈努力，现存的这些甲骨文字中，公认可识的已有 1 700 余，其中见于余，虽仍有 2 900 多字尚未完全考定，这其中或有经某人考释而尚未取得一致的意见，或形音义三者俱不可考，或义可揣度而音莫可知，或为地名、人名等专称而其字音义已亡，或系残辞碎片而无文句可寻，尚待学者们的继续探索和不断努力，已经基本能够作到不影响通读了。

有关甲骨文的著录，早期有：刘鹗的《殷墟书契》

王襄

史馆馆长，是最早发现、研究甲骨文字的学者之一。

商承祚

书法家，中山大学教授。

据陈炜湛

页。

究院历史语言研究所在 1928 年开始对小屯有计划的科学发掘，
经过十余年代努力，由董作宾编为

《屯殷墟文字乙编》

有：商承祚

《卜辞》

二三集、于省吾

国社会科学院考古研究所于 70 年代在殷墟又进行了两次发掘，
并编成

主编的

甲骨文之巨帙，也堪称是最权威的和最全的著录。

至于要全面了解甲骨学的著录、研究状况，从甲骨文发现
到 50 年代前这一阶段的，有胡厚宣的

《结》

方面的新进展，有王宇信

的

一辑

(







在董作宾甲骨文断代的十项标准中，与书法关系最密切的
当属字形和书体两个断代标准了。将甲骨文字前后各期字形的
差异和书法风格的变化作为断代的标准，既简便又实用、准
确，无论卜辞是否残损，仅据这两条，就可大体判断出时代
来。而对于学习甲骨文的书法来说，掌握甲骨文字前后期的字
形变化





我们临习、创作甲骨文书法无疑是很重要的。






1. 甲骨文字形







甲骨文中有些字前后差异不大，如数字以及牛、羊、豕、
犬、大、小、木、禾、年、又、田、文、受、目、亡等等，有
些字则有明显的变化，或增损笔画，或增加偏旁

旁 变象形为形声等等。这些字总的趋势是增加笔画，变得繁复。下面就分别举一些常见字，如：


雨字，第一期作，上像云，下象雨滴；第二期有作形，第三期以后，上述两形并存；第五期则演变为和，中间两滴雨点连成一竖，这就与金文之，小篆之较接近了。


其字，早期、中期大多作，像畚箕之形，到了晚期一般都作了，上面加一笔，以后的金文则以形为通例，作者少见。

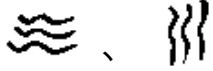




王字，第一期作，像兵器之形，乃 本字；第二期特别是祖甲以后，上面又加一横画作，第五期中间两画又逐渐靠拢而作、，或干脆合为一笔，成为，与金文、小篆无异。

增加形旁者，如宾字，早期作，晚期作，加“止”旁；羌字早期作，像人首带羊角之形，中期以后作、、，又加绳索之形，以示羌人乃俘虏或奴隶。





增加声旁者，如鸡字，前四期皆是象形字，武至第五期始增加声旁“奚”，转变为形声字，如凤字，卜辞中假凤为风，

武丁时写作 ，乃一禽鸟的象形，以后在其一侧

加一声符“凡”，转化为形声字，作 。

其它还有如灾字，则属于前后期字形差异极大的一类，需要特别记住。早期的“灾”是象形字，作“”，像洪水横溢之状，本是水灾的象征，引申为一切灾异不祥之事；中期作“”分别从戈，从，而皆以“”，”，

亦从才声，变为形声字了。

从单字结论来看，殷代的甲骨文字是逐渐趋于繁复，即由简到繁，说明汉字在甲骨文时代正在不断的创造、丰富之中。当然，甲骨文字的发展变化，是长期积累的结果，并非是一朝一夕突然发生的，我们也应注意这种渐变性。如甲骨文月夕二字都有，早期月字作为通例，夕字作为通例，在中期，二者混用无别，晚期则变为以月字作为通例，夕字作为通例了，二字经过二百余年的演变和互用，才逐渐定型，商末、两周的金文中二字的写法就是继承了这种字形。

我们再来看看甲骨文的书法风格特点。虽然现在对于贞人和契刻者是否为同一人还有疑义

法风格往往也有不尽一致的地方

贞人表现出与众不同的个性，这一时期的贞人又表现出本期与它期不同的风格，即所谓时代风格这一点上来看，同书法史上其它时期是相一致的。董作宾在其

商史曾有如下分析，很有参考价值：

在早期武丁的时代，不但贞卜及所记的事项重要，而且当时史官书契的文字，也都壮伟宏放，极有精神。第二、三期，两世四王，不过守成之主，史官的书契，也只能拘拘谨谨，维持前人成规，无所进益；而末流所至，乃更趋于颓靡。第四期中，武乙终日游田，书契文字字形简陋。文丁锐意复古，力振颓风，所惜的当时文字也只是徒存皮毛，不见神采。第五期帝乙帝辛之世，贞卜事项，王必躬亲，书契文字极为严密整饬，虽届亡国末运，而文风丕变，制作一新……

甲骨文受使用工具和材料所决定，笔划绝大部分是直线，较难刻出流丽圆转的弧形线条，其中少数弧形的线条，也往往由许多短的直线构成。这些各种各样的笔划，交错组成富有变化的不同字形，即形成甲骨文书法艺术的特色。

2 甲骨文书法风格特征

一般来说，各期书法风格是不同的。

体较小者也是结构严整；武丁晚期的字体则别成一格，多小字，细如毫发。

中，行款整齐，字形端正。

不少工整的书体，但大多已流于草率，幼稚、柔弱、纤细、错乱、讹误的文字数见不鲜，不过我们仍可从其篇段错落参差中看出些许烂漫之致来。

则又趋严整。

匀称有力，虽字体细小，却极精致俊秀。

另外，论述甲骨文字的风格，大都从契刻的角度来考虑，并注重与铸在铜器上的金文相异之处，这未尝不可。但应知道，在甲骨文中有一部分刻辞与同时期的金文很接近，其结构体势，笔划粗细与金文简直没有什么区别。

这些刻辞，显然是用毛笔写好之后，再用刻刀认真细致的加工，务求与原形相合，与后世刻帖，务求与原帖丝毫不爽的出发点是一致的。观此，我们也能够从中体会到当时用笔书写时的痕迹。

(

早在 1940 年，就有人推测除殷商以外的地区也应有甲骨文的出现，直到 1954 年，在山西省洪赵县坊堆村周代遗址第一次发现了带字的刻辞甲骨，打破了凡谈甲骨则必殷商的传统看法。特别是 1977 年以来，考古工作者在陕西岐山、扶风两县之间的周原遗址先后两次发现大批甲骨文字，共清理出甲骨 21 000 片，其中有字甲 293 片，共计约千余字。这批周原甲骨文，小如粟米，要在放大镜下才能看得清楚，字体也有直笔、圆笔、粗体、细体之别，记载的内容有祭祀、畋猎、征伐、出入等等，时期大体与殷墟晚期相当。

二、殷周金文

(

金文是指古人铸或刻在青铜器上的铭文，古时人们把金属铜称为“金”

格的区分

参见王宇信

页。

如

佳也，美也，故吉金乃当时青铜器之雅称，后世也就以“吉金文字”来称呼青铜器上的铭文了；又因为我国的青铜器以钟

为钟鼎文；又习惯上称青铜器上凹下去的字为“阴文”，又称“款”，“款”是“刻”的意思，凸出来的字叫“阳”文，又称“识”

又称钟鼎款识。

从金文的定义上看，金文应包括所有铜器上的文字，上起殷末，下至秦汉，时间跨度相当大。战国时期的金文字形结构变化极大，学术界一般都把此时期的金文按文字发展阶段分，划归到战国文字中作为专门研究；秦汉时期的金文皆为小篆或缪篆，辨识较易，并非是古文字学研究的主要内容。而殷商末期至西周时期的金文即一般所说的商周金文则在古文字学上占有重要地位，它是古文字发展史的中间环节，上承甲骨文，下启战国秦汉文字，甲骨文的许多字，就是靠着金文这个中介才得以认识的。从书法的角度来看，西周的金文文字较规范，数量又多，风格多样，是我们学习金文的最佳和最常用的范本，故西周金文是这里介绍的重点。

从青铜器铭文的产生来看，古人很早就有将文字刻在金石上以求久远的传统，

人，取其牛马粟米货财，则书之于竹帛，镂之于金石，以为铭于钟鼎，传遗后世子孙。”

以为表经”，都反映了这种意识。

铭，铭者自铭也，自名以称扬其先祖之美而明著之后世者也。”

我们从这时期的存世古器来看，如舀鼎、格伯簋、散氏盘、小孟鼎、宗周钟、大克鼎、兮甲盘等，或为记事，或为记功，正

与此相合，郭沫若说：“此阶段之彝器与竹帛同科，直古人之书史矣。”这种具备书史性质的青铜器以西周遗器为最著，自春秋中叶以降而渐衰微，原因或是竹帛之用逐渐增多，文辞亦逐渐茂密，鼎彝则逐渐容纳不下了。故东周以后，书史之性质一变而为文饰性质，如钟上的铭文多韵语，款识镂刻于器表，且极为规整，其字体亦多作波磔而有意求工。郭沫若说：“凡此均于审美意识之下所施之文饰也，其效用与花纹同。中国以文字为艺术品之习尚当自此始。”逮至晚周，青铜器时代渐趋终结。此时铸器日趋于简陋，勒铭亦日趋于简陋，铭辞之书史性质与文饰性质逐渐丧失，此时铭文亦始粗略，而多属于工匠的“物勒工名”了。

青铜器制造技术的发展以及文字的应用，是青铜器铭文产生的物质基础。根据考古发掘表明，一般认为在夏文化的河南偃师二里头文化时，青铜器的铸造技术已相当的成熟，此后属于商代早期的郑州二里岗古遗址中常有成套的青铜礼器出土，表明商早期的青铜器使用也已有了一定的规模。故我国的青铜时代从公元前二千年左右形成，经历夏、商、西周和春秋时代，在商的晚期和西周早期，青铜的冶铸业作为生产力发展的标志而达到高峰。与之相对应，青铜器的铭文也在这一时期发展到高峰。

青铜实际上是红铜与锡或铅的合金，是人们用高温使它们熔合在一起，青铜作为一种合金，与纯铜相比，其优点是硬度高，熔点较低，金属光泽和抗腐蚀性能好。故在铁器未普遍使用之前，世界很多民族都经历过青铜时代。

青铜器的铸造，古代一般有范铸和蜡铸两种方法。范铸又

郭沫若

版，第314页。

同上。

分浑铸和分铸两种，其步骤都需要经过塑模、翻范、烘烤、浇注等一系列工序。具体是首先按照欲制造的器物塑出泥模模

饰、文字，然后再在泥模上削出范芯或另外制作出范芯，范芯与外范之间的距离，即为浇注后铜器器壁的厚度。外范和范芯阴干、晾晒后，组合放入烘范窑中烘烤，使之脱水和定型。一般是出窑后趁热进行浇铸。大件器物还须挖坑固定，用槽注法浇注。一次浇注完成的称为“浑铸法”；较复杂的器形则是先铸附件，后铸器身，或先铸器身，然后再将附件铸接上去，此称为“分铸法”。商代已开始使用分铸法，用此法可铸出较复杂的器物。

蜡铸又称失蜡铸造，在我国历史也很悠久，但在文献的记载上却比较迟，宋王溥《

后在蜡样上掐一甲痕，因此钱上留有掐痕。这或是有关熔模法的最早记载。以后宋赵希鹄《

用失蜡法铸青铜器可制作出花纹极其精细、繁饰的器物，过去有国外学者说此法是“随着佛教的传播由印度传入”，但从考古发现来看，我国在春秋中期和晚期之际，已能用失蜡法铸造很复杂的器物了，如1978年在湖北省随县擂鼓墩曾侯乙墓出土的尊和盘，河南省浙川楚王子午墓所出土的铜禁，都有多层套合的镂空的细密花纹，此非失蜡法不能作。但失蜡法有一明显的弱点，即制作一件器物需制作一件与器物相同的蜡模，浇注铜液后，蜡模即毁去，难以大批量、大规模的制造，故先秦时我国的青铜器用此法制作的极少。商代和西周的铭文，一般认为都是铸造而成。从东周以后，由于铁器和钢的广泛使用以及淬火技术的进步，铭文逐渐变为刻画上去。

(

商周时期的铜器和铭文，史载最早发现是在汉代，这时的青铜器工艺已经衰退，青铜器多趋向于日常器皿的制作，对于商周时期青铜器甚为陌生，将其的发现或视为神瑞，或书之于史册，甚或因此改换年号，如汉武帝时，“得鼎汾水上”，遂更年号为“元鼎”。据

得鼎，献之有司”，人多主张援武帝旧例，以鼎荐于宗庙，只有京兆尹张敞反对，因张敞通习古文字，对铭文做了释读：“王命尸臣，官此 邑，赐尔 鸾、黼黻、 戈。尸臣拜手稽首曰：敢对扬天子丕显休命。”认为此鼎是周朝一个叫尸臣的大臣受到王的赏赐，“大臣子孙刻铭其先功，藏之于宫庙”，故不宜荐于宗庙，使以得鼎为祥瑞的谬说不攻自破。从今天来看，张敞所释基本上是正确的，他可称是历史上第一位研究青铜器铭文的学者。自此以后，历代的考释、研究绵延不绝。

北宋初期的刘敞作

例，随后欧阳修著

成了一门以金石文字为研究对象的新学科——“金石学”。其中“金”主要是以殷周时期的钟鼎彝器为大宗，旁及兵器、符节、玺印、诏版、泉布、铜镜等物；“石”则以碑碣墓志为大宗，旁及摩崖、造象、经幢、石阙等物。金石之学自宋以来，历经元明传至清代，再经过有清一代朴学的洗礼，学者辈出，他们坚持实事求是的学风，用考据的方法，把金文与史学、“小学”结合起来研究，无论是在资料的搜集、整理和学术的研究方面，都为后人留下了非常宝贵的财富，其中著者有阮元、吴荣光、吴式芬、陈介祺、方浚益、吴大澂、端方、刘心源等等。清代末期和辛亥革命后，随着出土实物的日益增多和出版摄影技术的完善，金文的著录、研究更是有了极大的发展，王国维作

代至清代的金文有关著录做了总结；罗振玉所出
存》

文4 800余器，传世铭文大致完备，鉴别亦精，印刷尽善尽美，为人所称，乃金文研究案头必备之书。以后对此书有所补充的有建国后于省吾所出的

收器 616 件，多拓自三十年代以来出土铜器，多为
文存》

编的

的资料加以集中，颇便搜寻。以上三书几乎包括了现有的金文资料。另外，社会科学院考古研究所编辑的

收录的金文资料包括了宋代以来各家著录和国内外博物馆、其它单位和个人藏品以及各地历年考古发掘品采集品，总数在万件以上，内容包括铭文、图像、释文和索引，共 16 册，是书编纂体例科学适用，印刷精良，堪称是一部最新的金文集大成的钜制。这一切为我们的学习研究提供了完备的资料和极大的方便。

金文的研究、考释，也有了很大的进展。如清末孙诒让著《古籀拾遗》

古文字，为后来金文的研究，奠定了科学的基础。在孙氏之后，最有成就者当首推罗王二人，罗振玉的最大贡献在于对金文资料的不遗余力的搜集、整理和刊布这些基础工作上，而王国维的贡献则主要在古器考订和铭文训释等方面，其这方面的成果主要收在

高。在其后的金文研究，著名的有郭沫若，他在 1927 年至 1937 年旅日期间，有关金文的著述就有
究》

年
年

成就的学者还有容庚、唐兰、商承祚、柯昌济、杨树达、于省吾、徐中舒等等，在金文研究各方面各有著述、研究。

对殷周青铜器的命称，我们也应有所了解。宋代金石学兴起后，

高：“凡传世古礼器之名，皆宋人所定也，曰钟、曰鼎、曰鬲、曰

、曰盘、曰

以名之者也。曰爵、曰觚、曰觶、曰角、曰

辞中均无明文，宋人但以大小之差定之，然至今日仍无以易其说，知宋代古器之学，其说虽疏，其识则不可及也。”器物和铭文的关系是很密切的，我们不应认为与金文书法似乎关系不大而忽视它。

金文分期断代对史学的研究极为重要，因为如果不知道数千以上的青铜器铭文的时代，那么这些金文就是一盘散沙，很难被利用，故一些史学家、金石学家、文字学家对此都十分重视，郭沫若曾说：“夫彝铭之可贵在足以征史，苟时代不明，国别不明，虽有亦无可征。”殷商金文的断代分期不但可使我们对金文认识连贯起来，对把握金文及其书法的发生、演变也有重要的作用。郭沫若所创的著名的标准器分期法，贡献颇大。他利用器物形制、花纹特征、铭文书法等几个方面综合比较、分类排比，找出时代确切的标准器，以此作为断代的基点，然后归纳与标准器有关联的诸器，将一堆杂乱无绪的两周铜器分别系于年代和国别之下，使其成为一套有系统的文字史料，这使

323 器，实践证明其结果是很成功的。我们依据这些标准品，拿着其它的青铜器，按照它的花纹形制或铭文的文体字体进行

王国维

郭沫若

年版，第 309 页。

比较，可以较有把握地判定它的相对年代了。以这些断代为基础，郭沫若又在其所作
中，将中国的青铜器时代划分了时期。我们根据容庚、张维持先生的
为：

第一，滥觞期：目前还没有充分的材料确定其年代，但“殷之末期铜器制作已臻美善，则其滥觞时期必尚在远古，或者在夏殷之际亦未可知”。此期大概在夏殷之际。

第二，鼎盛期：从年代上说来，这一期当于殷代后期及周初文、武、成、康、昭、穆诸世。器物以鼎、方彝、无盖之簋、尊、卣、爵、
、铎为多，鬲、钟少有。器制多凝重结实，绝无轻率的倾向，也无取巧的用意。花纹多全身施饰，否则纯素。花纹种类大率为夔龙，夔凤，象纹、雷纹等奇怪图案，未脱原始的风味，颇有近于未开化民族的图腾画。铭文方面，文体简约，字体端严而不苟且。

第三，颓败期：这一期大率起自恭、懿、孝、夷诸世以迄于春秋中叶。器物上，鼎、鬲、簋、
、钟、
之类渐多，方彝、卣、爵、
、觚之类绝迹，盘、
、
、壶初见。花纹中前期盛行的雷纹、象纹绝迹。饕餮纹不再占主要地位。铭文的文体及字体也渐疏散而多草率，有草篆，文字字数较前一期为多，但多夺落重复

观，故能知其夺落重复——郭沫若语

第四，中兴期：自春秋中叶至战国末年。这时期的一切器物呈出精巧的气象，敦、
新出，编钟之制盛行，前期中的鬲、
之类少见。由于印板的发明和使用，器物的纹饰多为同一印板的反复

郭沫若

版，第 319 页。

方面在前二期均施于隐蔽处者

现在则每施于器表的显著地位，且文体多韵文，排列上也讲求对称，字数多少与其安排，颇见匠心。因而铭文不仅具书史性质而且极富装饰成分和艺术意味。铭文的字体追求美化，这一期中并有美术字体出现，字之笔画极意求其美化，或故作波折，或多加点饰。甚至有“鸟篆”出现，将字体多变为鸟形，或加鸟形为装饰。这种风气尤以南方的器皿为甚，如《剑》

第五，衰落期：自战国末叶以后，因青铜器时代行将更易，一切器物复归于简陋，但更切合实用，轻便朴素，花纹几至全素。铭文多刻入而非铸入。文体均简陋不堪，大率只记载斤两容量，或工人自勒其名而已。

(

郭沫若在

其或施以文镂，巧其形制，以求美观，在作器者庸或于潜意识之下，自发挥其爱美之本能，然其究极仍不外有便于实用也。”青铜器铭文就是在实用的基础上“发挥其爱美之本能”而制作出的。现依时代顺序，按照王位的世系，结合具体的铭文和上述郭沫若对青铜时代的分期，有重点的介绍各个阶段金文的书法风格特点，以明了书风的演变。

1. 殷商时代

殷商青铜器铭文的上限约略与甲骨文同时，商的青铜器较少，且有铭文的也不多，即使有铭文，字数也不多，早期的青铜器铭文，一般只有二三字，至晚期才出现长达四、五十字的铭文，金文的风格特点相差不大。殷商的世系在以前的甲骨文介绍中我们已涉及，殷商金文的具体年代又很难确定，这里就不完全以时间顺序来说明了。

1975—1976 年，中国社会科学院考古研究所在殷墟五号墓发掘出轰动一时的妇好墓，其中有 20 多件器物上铸有“妇好”的铭文，据考证“妇好”是殷早期商王武丁的一个后妃。这证明了简单的金文在殷早期已出现。



图 2 - 4 司母戊方鼎器铭

1939 年于河南安阳武官村商墓出土，鼎呈方形，四足，通高 139 厘米，器口 110×78 厘米，重 875 千克，是我国目前发现的最大的青铜礼器。现藏中国历史博物馆。其腹壁铸有“司母戊”三字。

“司”通“祀”，祭祀之意；“母戊”二字指商王的一个叫“戊”

的母亲，据考是武乙配偶。此鼎系商王祭祀母戊而作。铭文只三字，“司”独占尚部空间，有高屋建瓴之势，“母戊”二字在下左右排列，略有错落，显得揖让有节；三字形体笔画丰腴饱满，用笔特显锋芒，肥瘦相兼，风格雄健凝重。

所铸，为“其三卣”之一

四祀、六祀

现存商代青铜器铭文字数最多的。此铭文铸在卣底的圆形平面上，布局十分困难，但作者却能在行列安排上采用疏密交错的方法，每行字数依器形而变，每行字中又使字形大小相映成趣，大小一任自然，处理得当，毫无局促之感。用笔既有尖锋露笔，亦有藏锋圆笔，间用肥笔，笔画劲健有力。通篇让人感到雄健凝重之余，又有一种从容安详之气。

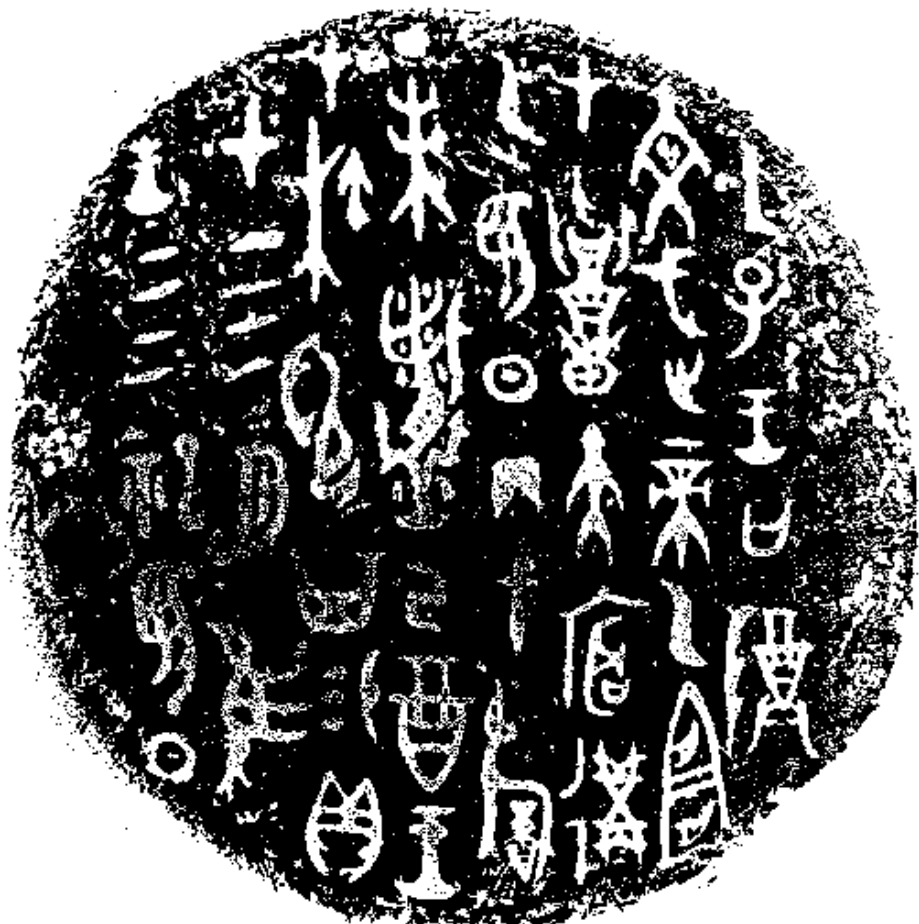


图2-5 四祀 其卣

同上面二器风格相似的还有

殷商的金文风格除上面这种风格外，还有一类是形体瘦筋，笔画多挺直，不露或少露锋芒，而早期金文常见的肥笔却很少，显得遒美挺拔，代表作品有1959年安阳后冈出土的《嗣子鼎铭》婉秀之气。

总的说来，殷商时期的金文字体比较长方，笔道雄劲遒美，行气疏密有致，结体严谨形势凝重，但各篇又各有风韵。此时的金文内容简单，主要是用作徽记和祭辞，记事内容的很少。徽记的作用是标识器主，其中颇有不少象形性很强的字体，如“象”字，很像站着侧立的象，长鼻翘起，很是生动。



图 2 - 6 成嗣子鼎器铭

其它还有“鱼”、“虎”、“羊”等字及人抱子形、人持戈形，一般认为是古代氏族的表识，即所谓的图腾，它们淋漓尽致的表现了那个时期宗教神秘的色彩，很有特点。

2 西周时期

郭沫若在

大率含盖殷周二代。周乃后起民族，武王以前器未见，成康以来则勃然盛兴。其因袭殷人，固明白如火。”周本是殷商的一个方国，以后逐渐强大，经过几代人的努力，终于灭了商朝。但周的文化不如殷人发达，周人是在随着伐商的军事胜利，商王朝铸造青铜器的工匠相继归周的基础上，逐渐建立起自己的青铜文明，并形成自己的风格的。由于周人对礼制的大力提倡和宗法制度的完善，铜器铭文得到了极大的发展，金文开始繁荣昌盛，长篇大论的铭文也开始出现，二三百字的铭文司空见惯，金文的风格也瑰丽多姿。据近人考证，周朝金文铭文字数在十字以上的达 700 余篇。“周监于二代，郁郁乎文哉”，难怪孔子发出这样的感慨了。

一般学者都把西周青铜器及其铭文依其嬗递变化，分为早、中、晚三期，金文书法的风格亦与之同步，即：

西周初期基本上是继承了商代晚期金文的字体风格而又有所发展，与殷商后期同属于青铜器发展史上的“鼎盛期”

前

雄强凝重一类，间有清秀隽美的；行款布局自如，结构也严谨精道，用笔首尾一般有明显的出锋和明显的波磔，且多用肥笔。在字的结构方面也有它的特点，如宝、宗、室、家等字所从的“宀”头，两边斜行方折，作四笔书写，形如侧视的屋顶；“贝”字的下两划在内部，相对向上或相连；“公”上部的

两划作竖直或斜直与口字相连，口字椭圆或上方下圆；“其”字上两划与两侧划垂直；“宝”字上从“玉”；“文”字中间有心形。其中文王、武王的专用字文、武多从“玉”旁等等，可为我们鉴赏此期的金文作一参考。

这时期著名的青铜器铭文有

亡簋铭》

铭》

彝铭》

方彝》

铸铭 4 行 32 字，文中有涉及武王伐商和立国事，特为史家所重。字体既平易古朴又严谨，书风蕴藉，结体大小依偎，用笔不露或甚少露锋，少有肥笔。此簋继承了殷商文一路的风格，朴素大方，书写便捷，代表了以后书法发展的方向。书风近似的还有

县礼村出土，曾归潘祖荫，现藏中国历史博物馆。铭文 19 行，291 字，记康王 23 年王对孟锡命之辞。为西周金文所记载中赐人数量最大的。字体体势谨严、端庄，瑰丽奇，用笔起止锐圆因势而异，线条饱满朴茂、遒劲挺拔苍劲多变，间使用肥笔，字的大小因体而施，非常得体，为西周前期金文书法成就最高的一品。

西周中期、后期的金文大率属于青铜器发展时期上的“颓败期”，恭王十五年时有六行末竟有“敢对曹”三字衍文，可见当时的不严谨。铭文字体也有向简约草率发展的趋势。但这是相对于青铜器的制作、器形、铭饰等整体而言的，铭文的草率或可使书写的意味更加浓厚，艺术性更强呢！此期金文总的来说是向着书写便捷发



图 2-7 利簋



图 2 - 8 大盂鼎

展。穆王之世许多铭文还保留着肥笔和首尾出锋的现象，恭王以后则完全脱离了早期端严矜持的作风和凝重瑰 的气氛，逐渐形成一种笔刀柔和、圆浑的风格。在字体结构上，中期前段，特别是穆王之世，“王”字下部仍显肥硕，“亠”头作锐顶耸肩，两侧略有弧度；数目字一至四的横划，仍像早期那样前粗后细；“其”字头上仍作平笔；“贝”字下两笔或在内或移在左右两笔的顶头；“文”字有从心的和仅作一点的两种；文王、武王这两个专用字不再从王旁。中期后段，“王”字下部肥笔不明显，甚或消失；“亠”头均作弧肩圆折；“贝”字下两笔移出外边，或封口或不封口；“其”字顶上的两笔向两边斜杀等等。

这时期著名的青铜器铭文有

铭》

《师遽簋铭》

王

土。此盘是恭王时史官的礼器，铭文 18 行，共 284 字，重文五，合文三，是此期铭文字数最长者。据考，铭文乃史墙亲自书写，内容分两部分，前半部称颂西周六世先王及时王之业绩，后半部则述史墙家史，颇有史料价值。铭文通篇端庄秀丽，古奥典雅，气势凝练；字体结体均衡，行款疏朗整齐中又有参差逸趣，用笔圆润遒美，起收皆藏锋，转折柔圆。

的书法风格在西周中期是最流行的风格，已有后世小篆“引书”的特点。此盘字迹清晰，少锈蚀残泐，极便于学习。

土，曾归潘祖荫，今藏上海博物馆。铭文 28 行，共 290 字。铭辞系追述克祖师华父辅协恭王室事。令人注意的是，铭文前段还留有阳线格栏，后段却无，或是格栏在制范时抹去，类似



图 2 - 9 墙盘



图 2 - 10 大克鼎

的情况在同时期亦有，如
润、劲健，结体端庄舒展，行款规整，与
种类型。

西周此时开始走向由盛而衰的阶段，政治格局动荡，“国之大事，在祀与戎”
到金文上，如
辅协之事，是一篇著名的训诰之辞；
与 狝的战事；
纷……，诸如此类的事情周人都铭铸在青铜器皿上，以示庄重。这造成了铭文的极大发展，上述三器字数之多远过前人，字体书写虽显草率，其变化之丰富却远非前世可比。某些字的写法逐渐规范，如“王”字三平划粗细均匀；“其”字头上的两笔斜杀，且出现从“丌”的写法；“宀”头行笔圆滑；“贝”字下部封口。

这时期著名的青铜器铭文有：

盘》

59 厘米，重 60 公斤，是西周青铜簋中最大者，内底有铭文凡 12 行，124 字，记周厉王姬胡
事。铭文字体优美，笔画圆润，用笔起止视情形或藏或露，字形大小参差却极为相称。

庆中入内府，现藏台北故宫博物院。铭文凡 19 行，共 350 字。此金文的书法艺术水平极高，历来备受书家珍爱。此金文宽博欹侧，章法恣肆狂放，一反其它金文规整均匀的格式，是为“草篆”的代表。粗看好像杂乱无章、粗率佻脱，但仔细品味，便会逐渐体会到其中集率意与稳健、稚拙与老辣、空灵与凝

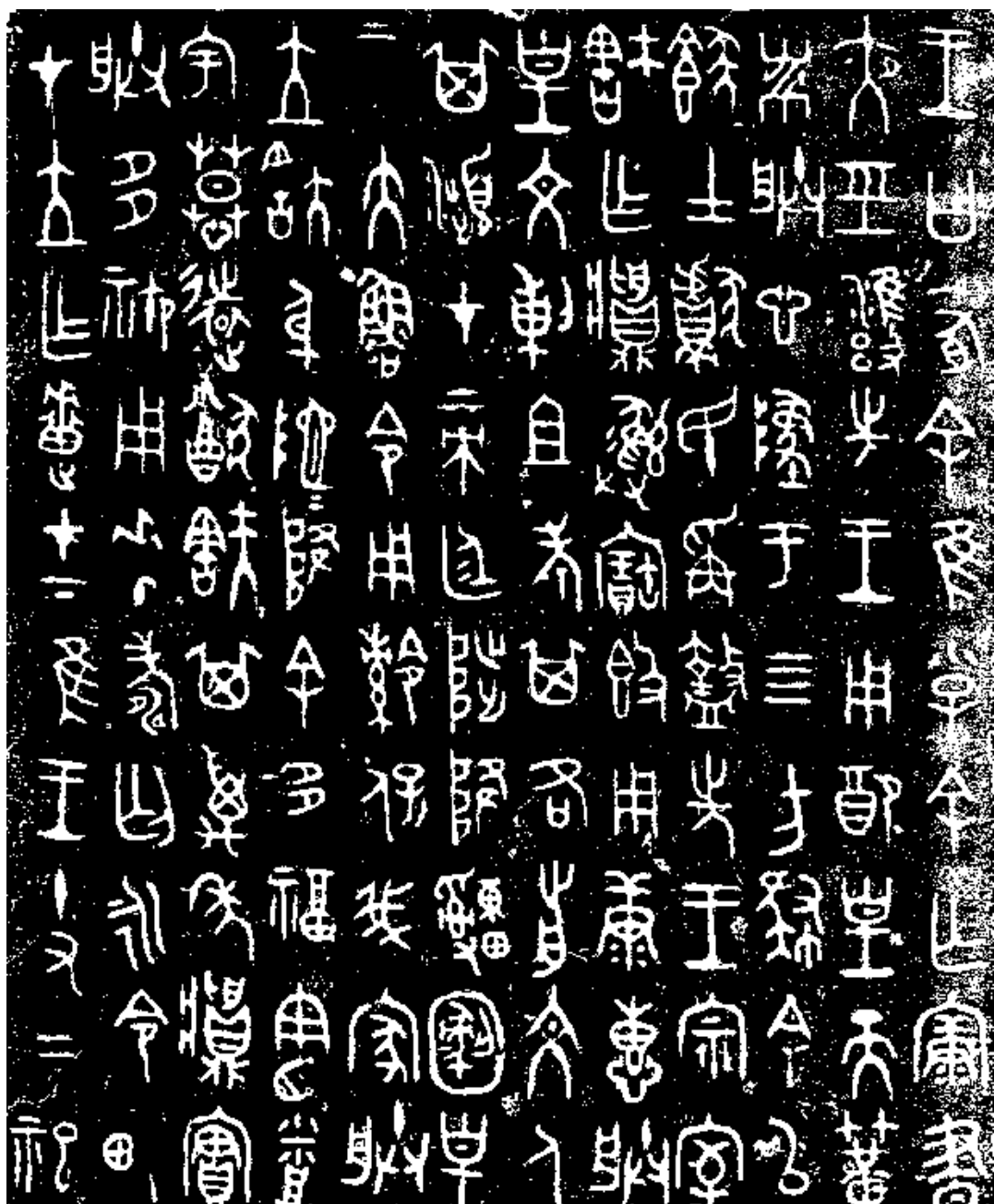


图 2 - 11 簋

重、粗放与含蓄与一身的妙趣。此篇我们将作为重点在以后仔细分析。

递藏于陈介祺、端方等处，今藏于台北故宫博物院。为西周重器，铭文凡 32 行，共 497 字，字数在先秦青铜器铭文中首屈一指。铭文记载宣王时天下动荡，时政艰难，王命毛公辅佐

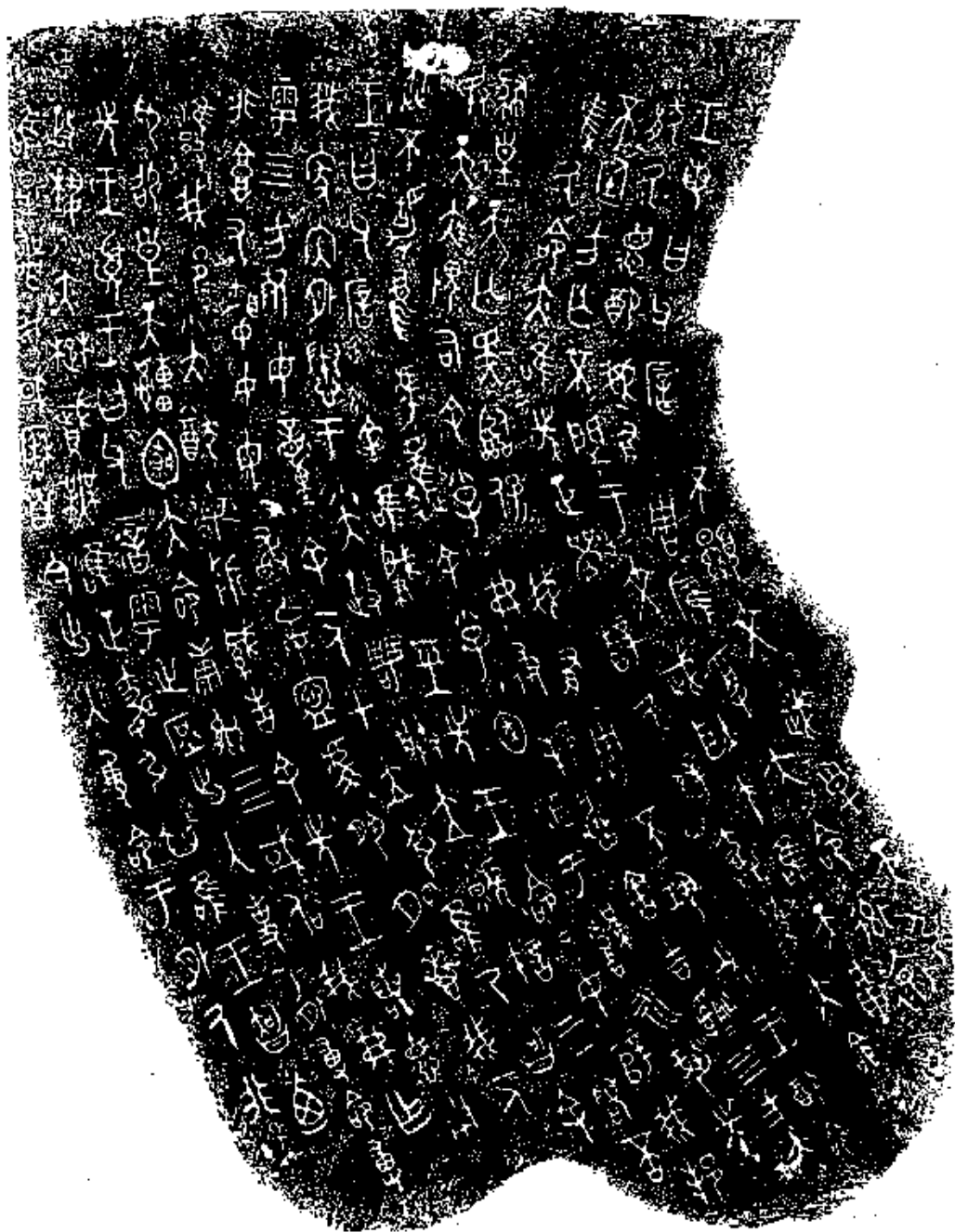


图 2 - 12 毛公鼎

朝政，为感谢王对自己的重用和赏赐，毛公特铸鼎纪念。此铭文字体当是西周晚期王室所使用的标准书体，字迹严谨优美，中规中矩，亦方亦圆，笔画圆润，用笔精道，结体多瘦劲，通篇气势磅礴，历来视为金文中之瑰宝。

博物馆。铭文凡 8 行，共 111 字，记载了虢季子白“搏伐 狁于洛之北”凯旋后，受到周王嘉奖的事情。铭文结体亦很严谨，笔画圆润遒丽，用笔灵动，章法疏落大方，字距、行距相差较远，显得体势既平正凝重又流动潇洒。

以上
的

3 春秋、战国时期

公元前 770 年，犬戎入侵，申侯、曾侯与西夷策应，杀周幽王于骊山之下，西周灭亡。这时周平王在晋、郑等诸侯国的援助下，迁国都于雒邑

称这一时期为“东周”。但周王室则从此衰落，诸侯国逐渐强大，历史进入诸侯争霸的春秋时代。自春秋中叶以来，这时的青铜器艺术开始进入“中兴期”，由于各国各自为政，互相征伐兼并，称霸会盟，使这时期的文化呈现极强的地域性，也使此时的金文艺术逐渐形成了异彩纷呈的局面，千姿百态，蔚为大观。

此器的青铜器艺术依郭沫若的分期大部分属于“中兴期”。进入东周，尤其是春秋中期以后，由于王室衰微，各国诸侯僭越礼制，器皿愈作愈精巧，铭文也由器物的隐蔽处变至器物的显著部位，并且十分讲究文字的装饰作用，对文字极尽修饰之能事。战国初期铁器开始大量使用，工具的改善也为青铜器的装饰打下了物质基础，故战国的金文率以凿刻为主，其技艺之精湛，令人叹为观止。此时的金文已不只是用于记事等实用目的，而开始向装饰化发展，此风南北皆同，如北方的

《壶》

无不及，如

等，以龙凤鸟虫等为装饰，线条婉曲，人称“鸟虫篆”，有着强烈的艺术感染力，反映了先人们审美潜意识的涌现。郭沫若

在

字作为艺术品或者使文字本身艺术化和装饰化，是春秋时期末期开始的。这是文字向书法的发展，达到了有意识的阶段。作为书法艺术的文字与作为应用工具的文字，便多少有它们各自的规律。”

地处西方的秦国世居戎狄之间，文化亦受其影响。秦襄公因护送平王有功而被封于周人的故土，自是秦始立国。但由于文化较中原各国落后，在春秋中期还被各国以“夷狄”视之。故秦在立国之初，是全面、直接地承继了周的文化，也使秦的文字有着浓厚的宗周色彩，我们从

刻石》

期的

称此为西方秦系文字；而关东各国则在西周文字基础上，因不同的追求而逐渐形成了各自的特色，我们统称其为东方六国文字。下面分述之：

专门著录秦系文字的有 1914 年罗振玉的

1931 年容庚作

器；1990 年有王辉

个，基本囊括了秦的金文。

现存最早的秦器应是西周晚期的

其兄伯氏奉周王之命讨伐 玁之事，字体同当时其它金文完全一致，还未有秦人自己的风格。春秋早期的青铜器有秦武公时期的

期的金文风格，与

是以气度稍逊。春秋中晚期时有

时期，面目与上述二器近似，但线条粗犷厚重，虽工美不及

待石刻文字中再详细介绍。战国中后期至秦统一这期间的秦国金文少见长篇钜制和像西周那样重器，而多金文的小品，如兵器、权量、虎符、编钟等等，著名者有秦孝公 18 年

344 年

符》

很规范的小篆了，这距秦始皇统一六国，尚有 120 余年。这期间的秦国器物有明确纪年的大约还有 20 件兵器，这些器物上的铭文，基本上也是小篆，只有少数形体是古籀的子遗，个别的字甚至已是隶书的写法。根据这些可靠的物证，完全可以认定小篆已是战国时期秦国通行的文字，在秦始皇统一全国以前，至少已通行 120 余年。小篆是从籀文变来的，它和秦以外的战国文字同时，只是通行的地域不同。在战国后期，在秦小篆的基础上，出现了像青川木牒

309、前 307 年

形结构较多的“古隶书”，它们的规范化程度很高，比混乱且奇诡的六国文字进步许多。这说明了秦在统一全国之前，早就推行了“书同文”的政策，到了秦始皇统一中国以后，此措施是在全国范围的重申。我们据科学的考古发掘的实物证明，由来已久的小篆创制和通行于秦统一全国后，隶书也兴起于秦始皇时的说法，并不完全符合历史实际。

铭 53 字，器铭 51 字，共 104 字，盖器铭文相接。铭文从拓片上看，每字一格，应是以事先做好的字模钤于陶范上铸成，故有时上下两字的重心并不在一条线上，别有趣味，字形上承西周文字，字体规范，结构匀称而趋于扁，显得方正瘦劲，与早于

参见

川辞书出版社 1985 年版。



图 2 - 13 商鞅方升

折、刚狠、精劲，卓有勇武之气。
 期的大篆籀文与小篆之间的金文，既不失一定的规范，又有金文大篆的苍劲雄浑，颇值得仔细演习。



图2-14 秦公簋

王国维提出将战国时期文字分为西土和东土两大系，但由于时代所限未及见到出土丰富的六国文字，故未对东方文字再作进一步的分析研究。50年代，李学勤先生在《述》

即秦系、楚系、三晋、齐鲁、燕系，基本反映了当时的文字状况，一直为人们所遵循。如果只从书法的风格来划分，则可以划分为三大系统，即：

西方秦系风格：包括秦、晋、虞、虢等国。

北方中原风格：包括燕、魏、齐、鲁、邾、莒、杞、薛、滕、宋、卫、陈、郑等国。

南方楚系风格：包括吴、越、徐等国。

西方秦系风格上面已经有所表述，此不再述。

北方中原青铜器书法，早期继承西周书风，笔划以圆转为主；中期笔划趋向方折，字形逐渐修长；晚期结体方圆结合，笔划两端呈尖锋，风格朴实浑厚。春秋中晚期中原有部分又受楚书风的影响，如河北中山王墓铜器铭文和湖北曾侯乙墓的铜器铭文两者有相似之处。北方青铜器书法的代表作品有：

共8行36字，记陈侯午以诸侯所献青铜为其皇妣作祭器事。字形长方，书法精丽工整，笔意凝练，其体势由西周的方整结构，演变为上紧下疏的长形结构。

今藏台湾中央博物院。共10行52字，铭文书法表现春秋中期齐国金文的体势，开春秋晚期笔划均称，形体修长的书风。

铭文4行22字，记陈曼为其皇考献叔作器事。结体工整多变，笔画横粗且方，竖则细而圆，用笔严谨精劲，章法疏落大方，为齐书的代表作品。



图 2 - 15 陈曼

北省平山县中山王一号墓中。内容叙述燕王哙宠信子之而酿成国内动乱事，有极高的史料价值。从盖至腹，共有铭文 77 行，行 6 字，共 469 字，现存战国青铜器中，以此器字数为最。铭文系凿刻而成，技艺十分精湛，堪称鬼斧神工。字体修长纤细

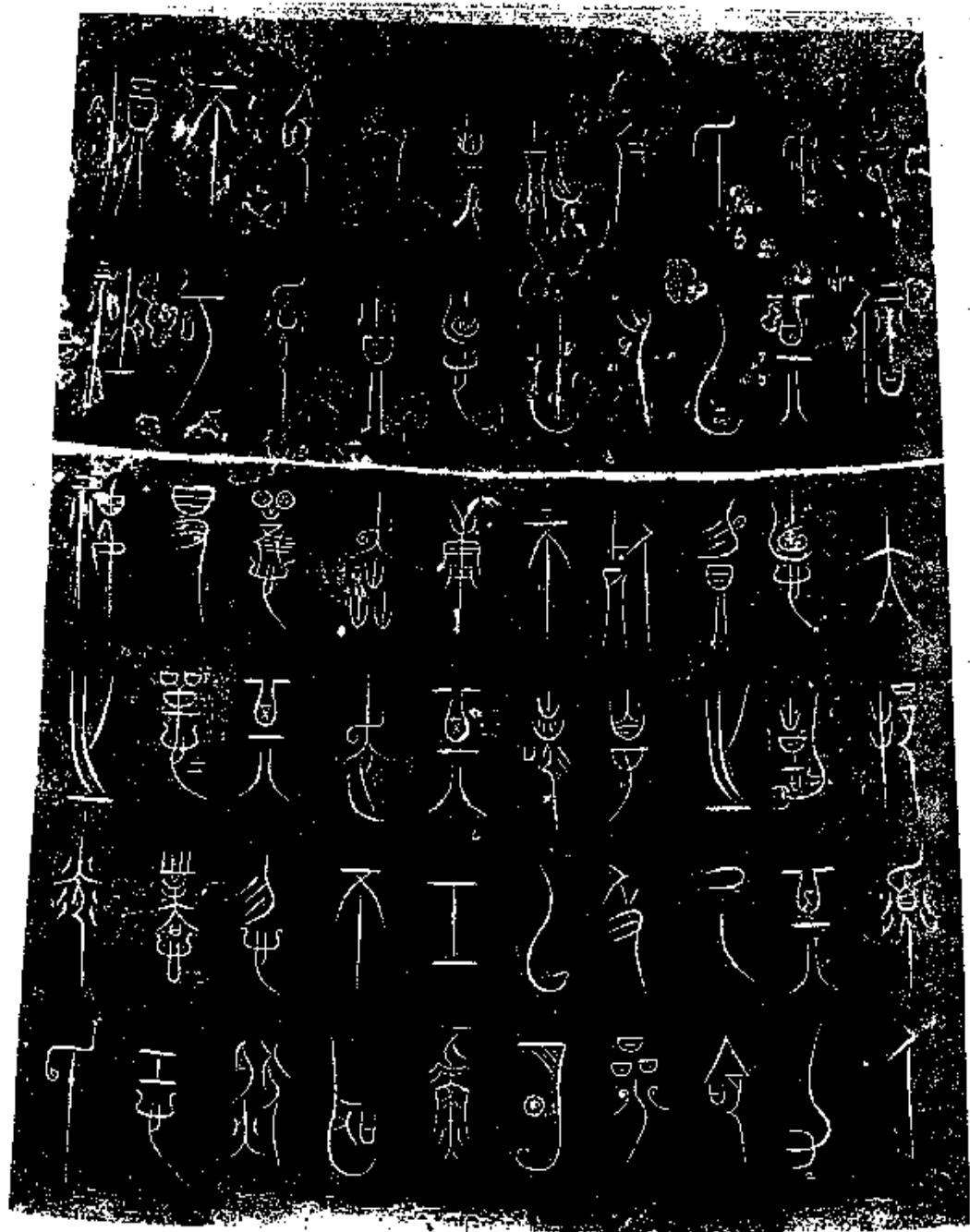


图 2 - 16 中山王 鼎铭

而优美，笔画锐劲而飘逸，笔画两端以出锋为主，行款整齐有序，通篇华丽鲜明，极富装饰效果。另有与其同出土的
王 壶铭》

徐无闻先生以书此体知名，若习此体，亦应参看。

南方楚系风格：楚系以楚国为代表，此外吴、越、徐、蔡等国一定程度上从属于这一系统。楚系铜器铭文崇尚华丽，富有装饰性，字形秀美，结构活泼，颇多浪漫色彩。其典型作品如：

墓出土。今藏中国历史博物馆。共 8 行 52 字。铭文笔划多婉转盘曲，但笔划圆转又不失刚健挺拔，线条细如游丝又不流于纤巧，加以行气整齐疏朗，形体修长，故多富意趣。

条盘曲婉转，主要起装饰效果。这类鸟形的书体即所谓的“鸟篆”，流行于春秋战国时期，在当时是一种“美术字”。

体与楚帛书、仰天湖楚简相同，书法活泼生动，为当时楚地区流行的书体。

两种，车节 9 行 164 字，舟节 9 行 147 字。节为楚怀王时发给受封在湖北鄂城的鄂君启的水陆通行的符节，并享有免税的特权，制于楚怀王六年

金，异常精美，书法圆劲，富有装饰性。

郭沫若也曾按江淮流域诸国为南系，黄河流域诸国为北系，来说明南北风格的差异：南文尚华藻，字多秀丽，北文重事实，字多浑厚。这是西周立国以来的总体差异，但事物又是发展的，自春秋而后，“民族畛域渐就混同，文化色彩亦渐趋画一。证诸彝铭，则北自燕晋，南迄徐吴，东自秦，构思既见从同，用韵亦复一致。是足征周末之中州确已有‘书同文，

行同伦’之实际，未几至嬴秦而一统，势所必然也。”此结论极有见地。因为车不同轨，书不同文的状况是十分不利于文化、思想交流的。战国以来，各国的交往日渐频繁，可以想见，若文字差异过大，各国如何对话。所以自战国以来，文字开始有了要求统一的趋势，并最终由异体较少，较规范的代表宗周风格的秦国文字所统一，这亦是大势所趋吧。

三、先秦的刻石文字

在商周文化中，石刻文字的遗存很少。这是个令人费解的现象。从殷墟、周原等地出土的大量玉雕来看，当时的琢玉技艺已十分高超，刻石应该不是很困难的事。但是，至今仍未见这一时期成型的石刻。究其原因，或是我国古代建筑以土木为主，较少采用石料。此外，商周时期的宗教、风俗、礼制以及雕刻工具、技艺不够完善等都可能阻挠石刻的发展。当然也不排除因年代久远而多被毁坏的可能。

先秦石刻最著名的应首推被称为“石刻之祖”的石鼓文。实际上年代早于石鼓文石刻文字殷墟也曾出土过，1976年在河南安阳小屯村的殷墟妇好墓出土的石牛石磬上所刻文字，年代属殷商武丁后期，如石牛下颌上刻的“后辛”二字，用刀犀利，笔画劲挺，用笔的起止，丝丝可见，极为清晰传神。此字用双刀刻成，与甲骨文大字的契刻方法和效果相同。另外还有刻有铭文的石簋，字数达12字，是商代石刻文字中最多的。30年代中期河北省平山县三汲镇的中山国王墓区也曾出土过“守丘刻石”，原石为一未作任何加工的大河光石，石长90、宽50、厚40厘米，上刻文字2行，共19字。另外就是早已面目全非的由宋人摹刻于

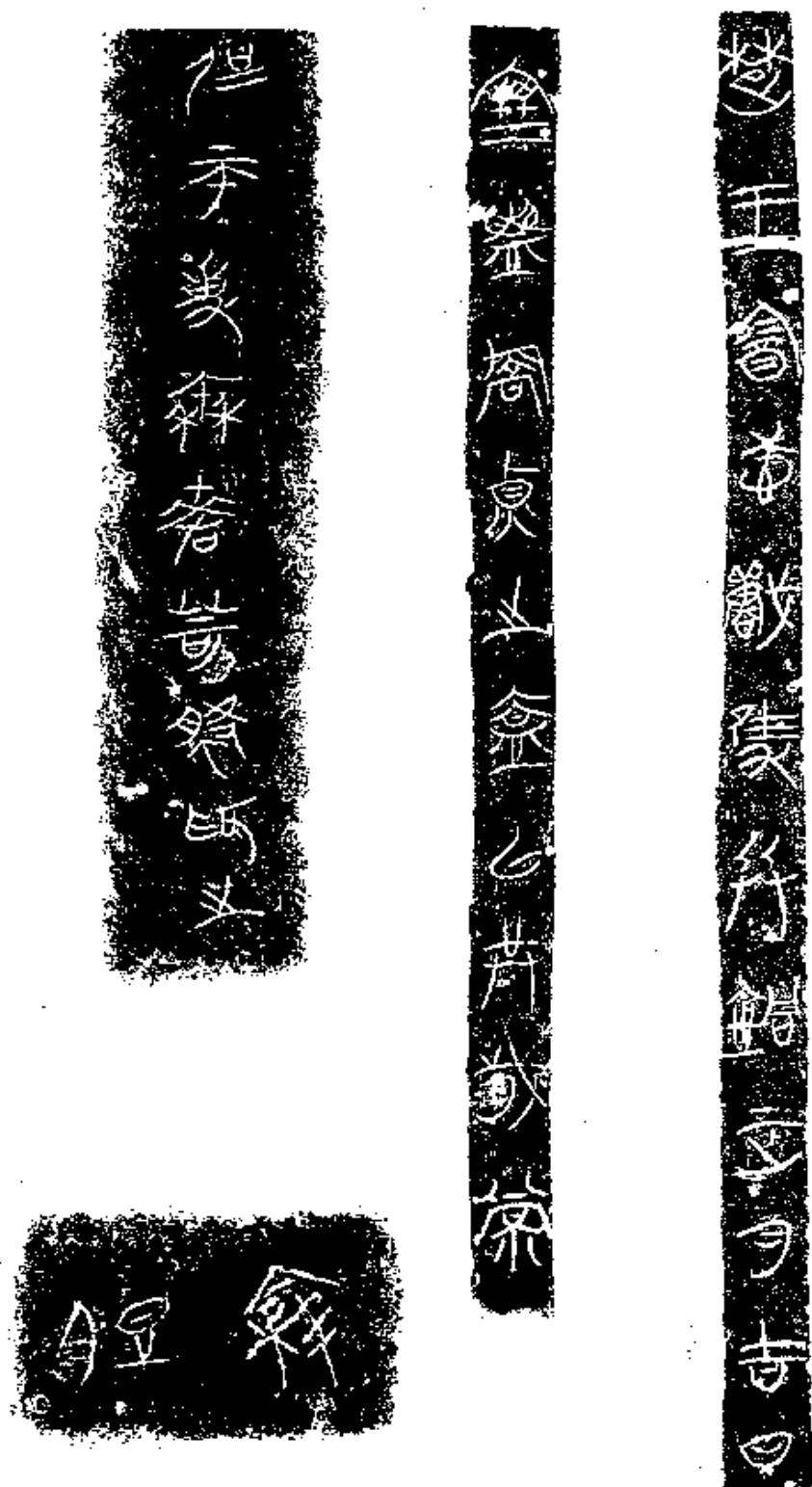


图 2 - 17 楚王 肯鼎铭

器物上的刻铭了。

(

1. 石鼓文

代表内容。它是春秋时期秦国的文字，内容主要是以四言诗的韵文形式

大小不等、高度约二尺、直径约有一尺多的馒头形的石头上，每一石刻一首诗。因古代一般称圆形的碑为“碣”，故石鼓文又有“猎碣”之称。十鼓分别是：车工鼓、田车鼓、銓车鼓、沔鼓、灵雨鼓、作原鼓、吴人鼓、吾水鼓、而师鼓、马荐鼓。

石鼓，唐初发现于陕西凤翔。唐贞元时移至凤翔夫子庙。五代时因战乱又失散民间。北宋人们找到它时，已有一石被凿成石臼，后入内府，大观年间移入汴梁国子辟雍。后又移至保和殿。宋徽宗以金填入字中，不复再拓。金国破宋入汴后，将石鼓和其它珍宝一起移至燕京

字残损。以后，除在抗日战争中转运往西南保管之外，一直未离开北京，现存故宫博物院。原石应有 700 余字，到了唐宋时期已多有残缺，现仅存 300 多字，其余皆模糊不清。韩愈《鼓歌》

有拓本，可惜没有流传下来。历史上有著名的范氏天一阁藏北宋拓本，乾隆年间毁于火。清道光年间，锡山安国后人分家产，拆售天一阁时在梁上得安氏所藏

为

沈梧所得，秘不外传，鲜有人知。民国初落于锡山秦文锦之手，曾在其开设的“艺苑真赏社”影印行世。以后秦氏将此三本及安国所藏另一宋拓本悉数售于日本河井荃庐氏。郭沫若在日本时，曾据此三本著成

石鼓的时代历来说法不一，唐张怀瓘、韩愈以为是周宣王

时物，韦应物以为是周文王之鼓，宋董 、程大昌以为是周成王时，郑樵以为是秦时，金人马定国以为是北朝宇文周时，清武亿以为是汉刻，俞正燮以为是北魏太平真君时……，可谓众说纷纭，莫衷一是。自王国维始，考古学家如郭沫若、马衡、唐兰等都一致公认为先秦时物，具体年代有春秋秦文公、穆公及襄公 8 年和战国秦献公 11 年等说。我们从 1986 年在陕西凤翔南指挥村秦王陵区出土的

过对字形作对比，二者应是先后之作，而
代一般已公认为是春秋中晚期的秦景公时期，那么
年代亦应是在此时期或在春秋战国之交。

石鼓自唐初出土后，因其所具重要的文物、书法、史料价值而备受重视，历代对其著录、吟咏、注释、考证的专著和论文达数百种之多，几乎形成一门关于石鼓的学问。如唐代韦应物、韩愈的

的

清代任兆麟的

的

辉的

文》

的

石鼓文的书法艺术历来备受推崇，如韩愈有
曰：“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯。”张怀 在
赞道：“体象卓然，殊今异古，落落珠玉，飘飘缨组。”清康有为在
不烦整截，自有奇采。体稍方扁，统观虫籀，是体相近。‘石

参见祝嘉

社 1982 年版，第 34 页。

鼓’既为中国第一古物，亦当为书家第一法则。”绝不为过。石鼓文结体严谨、茂密、奇崛，字形呈长方形但略见方，整齐而匀称。用笔圆劲挺健，笔道遒劲凝重，线条较金文更匀整、圆转。章法疏朗均衡而如晴空星月，都堪称典范。

2 诅楚文

寺出土。共有 326 字，其中 34 字以漫灭不存；一为大沈厥湫文，宋治平年间得之于朝那湫旁

为亚驼文，有 325 字，郭沫若定为宋人仿照以上二文的伪造之作。三石今均已不存，唯

追叙秦穆公与楚成王的友好关系，又历数了当今楚王熊相之罪状，表明秦国被迫反击，同仇敌忾的决心，并请求神灵显示力量，护秦国战胜楚军。其文字形体与有个别接近六国古文的写法。

其它的先秦石刻还有岫嵒碑、坛山吉日癸巳刻石、比干墓字、吴季子墓碑等等，但真伪、时代难辨，与学习书法关联不大，这里就不多说了。

(

陶文是指陶器上的文字，分为书写、刻画和钤印三种，以钤印流传下来的数量最多，它是用玺印在陶器的泥胚上钤印而成。陶文以齐鲁故地如邹县邾国故城及齐国都临淄等地出土最多，其内容一般都是记作者、用者姓名，地名，器名，官名，或陶工姓名等，古拙浑朴，富以变化。但陶文由于一般字数较少，容量有限，以之入印，更受篆刻家的青睐。

属战国秦物。1943 年出土于陕西户县的沔河沙滩上。瓦书为长条板状，颇似瓦形，是在细泥坯上以尖硬器具刻后，经高温窑烧后再在笔道中涂以朱色，故字迹清晰，色泽鲜艳。瓦文有 100 余字，内容记载了当时封邑的详细经过，出现了很多的地

名、官职、人名、年代等，对了解秦时的封君、封邑制度有很大的史料价值。瓦书已可称为小篆，但又有明显的隶书意味，还流露出不少秦简及帛书味道，与以后的秦权量、诏版上的风格一脉相承，应是战国秦时官方文书的规范流行体。其字笔划多有方折，线条遒劲挺拔，结构紧严，章法布局上也很有特色，由于字形大小参差错落，字距、行距又浑然一体，给人以“大珠小珠落玉盘”之感。

四、先秦的墨迹

这里的先秦墨迹是指用毛笔书写的文字。历史上曾有过秦始皇时蒙恬造笔的传说，现在看来我国毛笔的使用远远早于蒙恬的发明，蒙恬顶多是一位改造加工者。从六千年前半坡遗址出土的彩陶上就有一些图形文字和精美图案，如人形、鱼形、人面形、奔跑的兽形、草木形等，画得栩栩如生，得心应手，若非用毛笔是不可能的。殷墟出土的甲骨、陶片、玉石器上也有用毛笔书写的朱书和墨书文字，从文字来看，毛笔应十分精美。20世纪50年代以来，在河南信阳长台关、湖南长沙左家公山、湖北荆门包山、湖北云梦睡虎地等地分别发现了六枝战国时期的毛笔，是迄今所发现的最早的毛笔，这些笔长度在20厘米左右，长锋和短锋都有，皆有竹笔筒保护。从这些毛笔中我们可以想象古人在仅几毫米宽的竹筒上是如何以其高超的技艺提按顿挫、挥洒自如的书写，为我们留下了丰富的文化遗产和精美的书法艺术品。

从整体上看，先秦所留下的篆书墨迹大宗主要有简牍文字、盟书、帛书文字几大类。

可参见傅嘉仪

(

古代玉器以其质地坚硬、滋润，给人以特殊的美感而被视为智慧、财产、身份等的象征，在庄重的场合使用，用于典册亦是其一。在

之称，是当时为了某些重要事件举行集会，制订公约，“对天盟誓”的誓词，亦称“盟书”。它客观地反映了王室权力衰微，统治阶级利用盟誓、借助鬼神来达到团结内部，维护统治地位的目的。盟书书于玉册，以表重视和庄重。盟书在当时都是一式两份，一份藏于“盟府”；一份埋于地下或沉在河水之中。今天我们所看到的盟书就是埋在地下的那份。出土的著名的盟书有 1965 年出土于山西侯马晋城遗址的

年在河南省温县武德镇出土的盟书》

秋晚期晋定公十五年—二十三年

元前 497—前 489 年

以圭形为主，大者长 32 厘米，宽 4 厘米，厚 0.9 厘米，共约五千余件，可识读者 656 件。现藏山西省文物工作委员会。册上多为朱书，少数为墨书。这可说是出土先秦数量最多的、最集中的毛笔书法原作。盟书的盟主

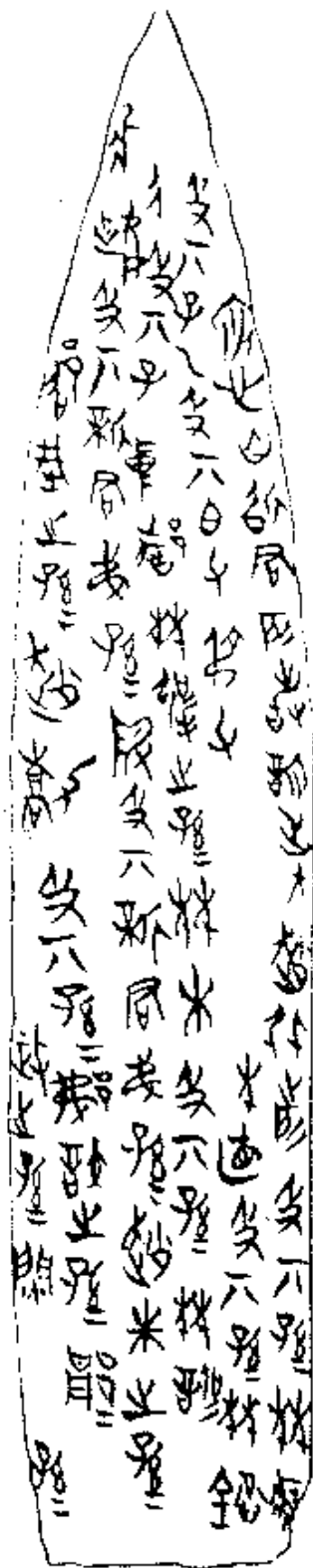


图 2 - 18 侯马盟书

据考为赵鞅，他为团结宗族、战胜对手而组织了这次盟誓活动。

侧锋取势，收笔细，笔画多呈圆弧形，形似蝌蚪，应即汉唐人所谓的蝌蚪文。它与战国时期其它的手写体如楚国简书、帛书，以及

圆扁，笔画多呈圆弧形，少方折用笔。因用笔速度较快，常流露出上下笔画欲相连的笔势。结体因横画多向右上倾斜而多有欹侧，起笔多用侧锋，行笔则中、侧锋常有转换。

体结构与当时的铭刻体没有多大区别，唯笔道的粗细因起笔侧锋而不能整齐划一。我们深刻体会这一点，理解手书和刻铸之间的关系，从而对理解篆书和其它字体的笔法不无小补。

结体更加空灵、恣肆。

(

战国至魏晋时代的书写材料主要是削制而成的狭长的竹片或木片，竹片称简，木片称札或牍，又统称为简，稍宽的长方形木片叫方，若干简编缀在一起的叫策

先秦的简牍在古代就有发现，据史载有汉武帝时，鲁恭王坏孔子旧宅，于壁中发现用古文书写的



语》

汲郡人不准盗发魏安王墓，得竹简数十车，即所谓“汲书”。这两次出土对中国学术史的影响很大，惜原物早已荡然无存了，只在

出土的简牍很多，先秦的简牍皆为战国时期，主要集中在秦和楚两个国家。楚系简牍多在湖南、湖北、河南出土，如湖南长

参见徐畅

沙的仰天湖、五里牌、杨家湾，湖北随县擂鼓墩、江陵天星观、江陵望山、荆门包山，河南信阳长台关等地，秦之简牍则有四川青川郝家坪、湖北云梦睡虎地、甘肃天水放马滩等地出土。这些简牍内容包括古书、遣册、法律文书、记事、家书、墓主记、编年记、日书等，反映了当时社会生活的各个方面，其极高的史料价值不容置疑，学术界有所谓“简牍学”来专门对此作为研究。在书法上，这些简牍也为我们提供了观瞻先秦墨迹手书，研究字体演变，体悟笔法发展的机会。

内容是遣册，由湖北省博物馆收藏。同出土的有闻名于世的大型成套的编钟。曾，又作缯、，曾国即史籍中所载的随国，此时的曾国已沦为楚国的附庸，故也可称其为楚国文字，字形结构也与已见的楚简相仿，起笔粗重，收笔出锋却细瘦坚挺，此恐受三晋地区的文字如主，多有长笔弧线，显得婀娜多姿。

100余支，共约1400余字。内容是竹书和遣册。此简末墨书一行，全为篆书笔法，用笔藏头护尾，除个别笔画落笔较重外，大部分线条均匀，笔画精道，结体工整横扁，章法既疏宕潇洒，又显妩媚恣肆。

简278支，共12472字。内容包括文书、祷辞、遣册，颇有史料价值。因非一人所书，故艺术风格多样，可说是全面放映了当时楚国书写文字的基本面貌和实际使用情况。这批文字简多且自字迹清晰，风格有浑厚、瘦劲、率意、洒脱、秀丽、凝重等等。

土，计两件，一件模糊不清，一件46×2.5厘米，两面书字，清晰可辨，一面121字，一面33字。现藏四川省博物馆。此



图 2 - 19 信阳楚简



图 2 - 20 包山楚简

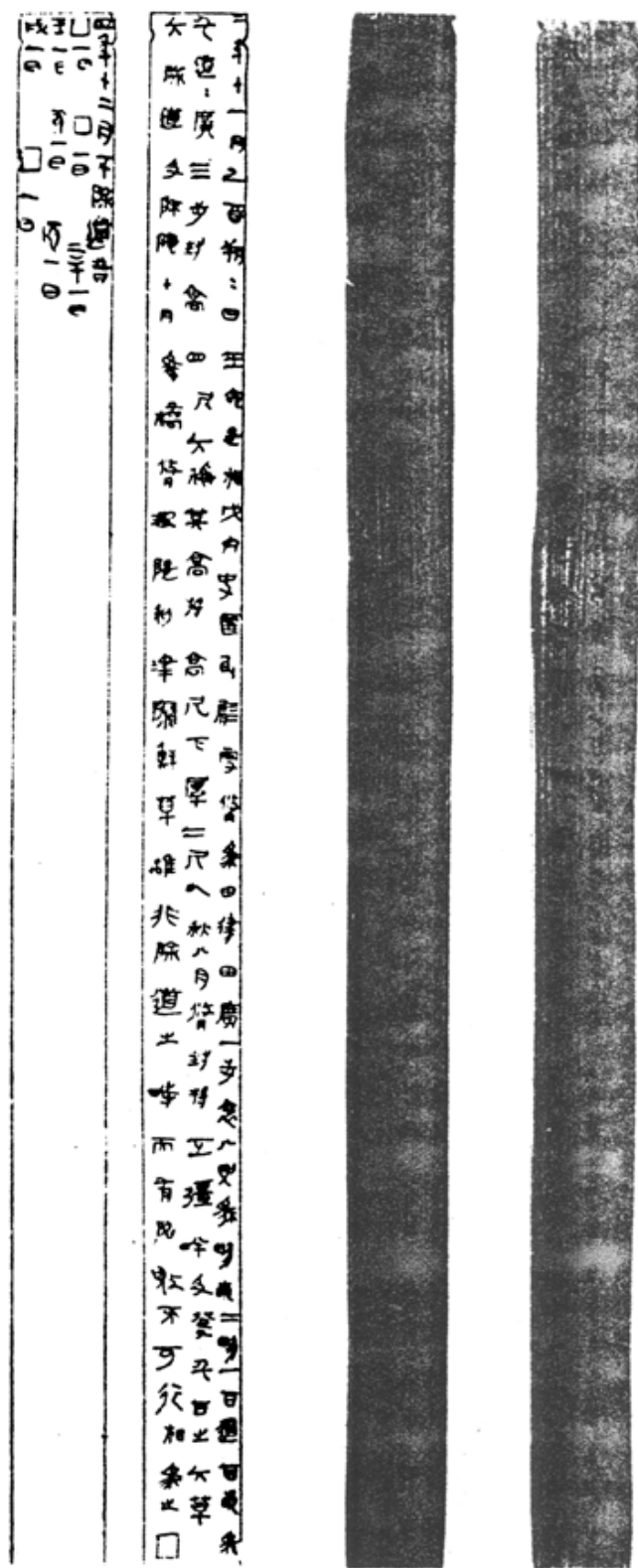


图 2 - 21 青川木牍

牋书写时间上距秦灭蜀 7 年，下距秦始皇统一中国 86 年，内容是有关土地制度的律令。此牋之文字是迄今发现最早的公认为“古隶”的字体，其中既有与篆书笔法形体完全相同的字形，亦有与汉隶相当接近的字形，且大多数字形已出现隶书的笔势、笔顺和笔划连结方式，这种介于篆隶之间而又非篆非隶的所谓“古隶”的出现，将“隶变”的时间提前到战国中晚期，为我们研究书法史和文字史上古今文字的嬗变的轨迹，即隶书形成的时期，提供了极可靠的例证。牋文并无隶书的波势和挑势，结体自然随意，布白疏朗，书法秀劲清丽。

(

1942 年盗掘出土于湖南长沙东郊子弹库冲楚墓中。纵长约 38 厘米，横长约 47 厘米。以墨书古文以丝织品上。1946 年流入美国，现藏纽约大都会博物馆。帛书四周有十二月神的彩绘图像，色泽鲜明，具有很强的装饰性。文字经用最先进的航空摄影红外线胶片摄制，可辨 919 字，内容涉及神话故事、天象、祭祀的禁忌及历法岁时等，是数术五行一类的文献资料。郭沫若在

人，无疑是当时民间的巫覡。字体虽是篆书，但和青铜器上的铭文有别。体式简略，形态扁平，接近与后代的隶书。它们和简书、陶文等比较接近，是所谓民间的‘俗体’。”帛书字体结构呈横扁形，起笔往往侧锋取势，头重尾轻，几乎所有笔画都呈圆弧拱形状，行笔中锋，笔画精道，线条圆润，章法疏密匀称，落落大方，给人以安详神秘的感觉。帛书的用笔和体势已开了古隶书先河，饶宗颐先生说：“楚帛书用笔浑圆，无所谓悬针，起讫重轻，藏锋抽颖，风力危峭，于此可悟隶势写法之所祖。”帛书与同为楚系文字的

近。我们如果要在在这方面深入学习的话，应结合此时期的简牋、金文等作全面考察研究。

第二节 秦汉时期的篆书

公元前 221 年，秦始皇统一了中国，开后世不朽之功勋。在此之前诸侯过各自为政，“言语异声、文字异形”的现象极其严重，如此十分不利于统一的秦朝政令、律令通达于全国，故采纳李斯的“同一文字”的建议，以秦国现行文字为标准，“罢其不与秦文合者”，废除与秦文不符合的六国文字和秦国曾经用过的一种繁体文字

称为“小篆”。最标准的小篆当是秦始皇巡视全国时在各地所竖立的传为李斯书写的六块刻石，另外篆书还有秦为统一度量衡所颁布的诏书，即诏版和权量文字，也是用小篆书写，唯稍草率，由于它主要是刻在铜板上，故也属于金文的范畴；秦的小篆墨迹以前闻所未闻，但本世纪 70 年代中期以后，陆续发现了

手笔，后者属战国末期，我们已作了介绍，前者亦多是战国末期之作，但其中的

后是“今元年”，即秦始皇元年；在

字，并改为“端”字，故可证明有相当一部分应书于秦始皇时期。

此前书就，故这里将此批竹简作为秦物介绍。

一、秦小篆

(

公元前 220 至前 210 年，史载，李斯随秦始皇多次出巡，先后登峰山、泰山、芝罘、琅琊、碣石、会稽，并撰文作书刻石纪功，文字为秦的标准小篆，书写一丝不苟，毕恭毕敬，将

篆书的特点发挥至极致。李斯书写时有为全国作一典范之意甚明。我们学习篆书亦应作为标准范本来学习。现将各刻石介绍如下：

年

石中最早的一块，内容是歌颂秦始皇统一天下，废分封、立郡县的功绩。原石已不在，相传是魏武帝曹操登山时令人推倒。唐代大诗人杜甫曾有“峰山之碑野火焚，枣木传刻肥失真”的诗句，但他所说的枣木本今亦不复见，现在所能看到的最早的本子是宋淳化四年，郑文宝据其师南唐徐铉的摹本重刻于长安的“长安本”，原石现在陕西省西安“碑林”内。

颂秦德而作，主要内容是在全国申明法令，以保证国家的各项制度。据宋刘

原石高约 263.3 厘米，有四个相同的棱面和主面，铭文分别刻在四个主面的上半部，共刻铭文 22 行，计 223 字，字径 6.1 厘米。前 12 行为始皇刻辞，计 144 字，后 10 行为二世诏书，计 79 字。宋大观年间汶阳刘岐山手拓本，尚存 223 字，北宋末年，始皇刻辞大部分磨灭。明代原石被移置碧霞元君祠东庑壁间时，只存二世诏书中的四行 29 字了。乾隆五年祠失火，石失所在。嘉庆 20 年访得时仅存 10 字，宣统 2 年筑亭保护时又损一字，原石现存泰安岱庙东御座院内。目前所能见到的最佳本是明锡山安国所藏 165 字本及 53 字本，乃北宋拓本，其它明拓只有 29 字。

德而作，二世元年立，原石在山东诸城县东南，今台已不存，

据姜丰荣编注

年出版，第 7 页。



图 2 - 22 峯山刻石

石刻今移置北京历史博物馆内。石四面环刻，明代已中裂，今只存西面十三行，共 86 字，其它面则皆漫漶不辨字形。清严可均曾按

年

石，但都未能保存下来。宋大观三年王 所摹刻的卷中，收有据 28 年所刻石中的二世诏“久远也如后嗣成功盛德臣去疾德”14 字，笔意全失，唯存字形。清严可均也曾按

215 年

秦德，二世元年立石。原刻久已不存。清嘉庆 21 年钱泳自云以南唐徐铉临摸的双钩本刻石，笔意全仿之字神趣索然，恐为钱泳辈写本。

37 年

二世元年立石。原石早已不存，元申徒 曾摹刻于绍兴府学，与他所摹刻的

(

皇统一全国后，采取“车同轨、书同文”等一系列政治、经济、文化措施。为诏示全国，就把始皇 26 年统一度量衡的诏书刻在很多权、量上。二世时，为了说明这些是始皇时的刻辞，又在许多权、量上加刻了一道二世的诏书，一些二世时新造的权量，则同时刻上两道诏书，这些权量上的文字为秦“书同文”的小篆，后世以其载体命名为“权量”文字。又有不少权量是将刻有诏书的铜版嵌或钉在其上的，这些刻有诏书的铜版即一般所谓的“诏版”文字。这两类文字与秦刻石一样，都是秦代官方的标准正体——小篆，

但与小篆相较,由于用途、场合不同,风格亦各异,一个是笔画圆转,结字匀称,布局整齐划一;一个则刻得相对草率

当时工匠所刻的数量是相当可观的

成行而行不成列,有时连纵行也打破了,但其中由于笔画的疏密而自然造成的参差,显得生动、活泼,别有天趣,故常为书家特别是篆刻家们所喜爱和取法。

现在传世的权量、诏版实物

数百件,其书法风格之多,都远远超过现存的秦刻石。与秦刻石相比,总体来说是草率的,但从它们整体来看,也有工整和潦草之分,如大 权

要刻的圆转如秦刻石的,如“北府铜椭量”,外壁刻秦始皇二十六年诏,底刻二世诏,由于“北私府”为秦宫室收藏、保管皇家器物的机构,故刻得很精心,尤其是二世诏,将笔画刻得相当圆转。

(

北省云梦县城西睡虎地第 11 号墓。有 1 155 枚竹简,大部分清晰。内容计有下列十种:

，这些文字绝大多数是此墓墓主即一个叫“喜”的文职小吏所书录。简牍文字很小，最大不过二分，但字体工整端秀，笔画浑厚朴茂，且又纵横奔放，变化多姿，其点画已具有明显的起伏变化，尤其是其中的“波势”已初具规模，与比它稍早的

见丘光明编著

第 196 页。

睡虎地秦墓竹简整理小组编

1978 年版，第 2 页。

体和用笔取势，它应是汉隶的前身。这说明古隶和小篆同是从大篆分化演变而来，且古隶与小篆是并行发展、演进和使用的，但在秦时小篆成为标准正体以后，小篆对隶书的演变又有一定的规范作用，即所谓的“不究于篆，无由得隶”。在秦简中，有很多字仍具有篆书的结体，如平直或向右上倾斜，或略呈弧形，且结体横扁已具隶书特征，这可见篆书在书写快捷之后所产生的隶变后果。我们学习篆书如果能在这些古隶上作些工夫，除对篆书笔法有更好的体会外，对以后的隶书学习和提高也当大有帮助。

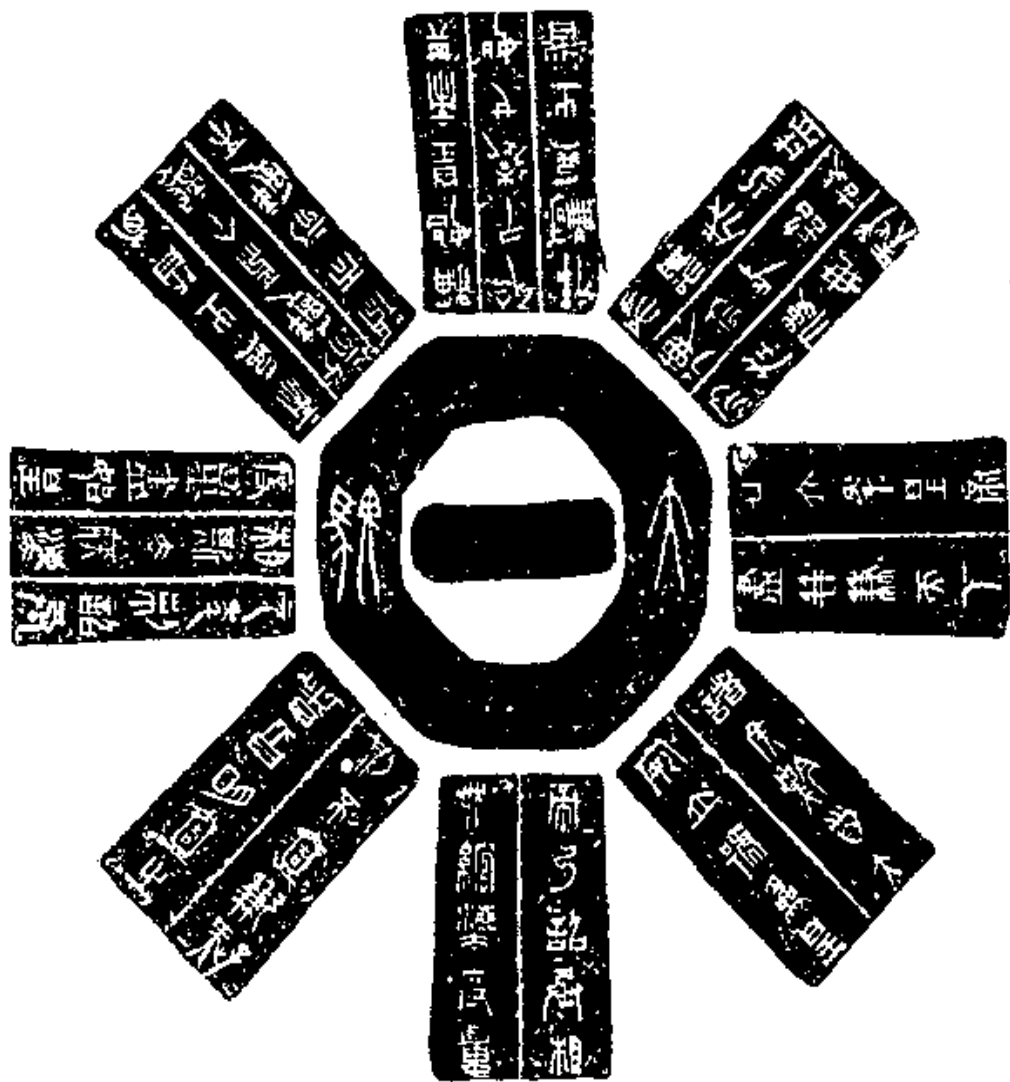


图 2 - 23 大 权

歲雖弗效新更與居更望
扁少禾粟冬積禾粟而貼
石山動千石雙由畜夫一甲
大費敗禾粟：雖敗而尚

图 2 - 24 云梦睡虎地秦简

二、两汉的篆书

两汉的书法以隶书著称。古隶在战国时已有萌生，在秦或汉初时隶书还被列为“秦书八体”之一，从出土的简牍、帛书来看，武威所出土的木牋

成熟。不过成熟的隶书直至东汉中期才大规模的出现。两汉时期的篆书虽在日常使用上逐渐被隶书所代替，但在庄重的场合仍作为标准正体为人们所使用，在西汉篆书刻石很少，且多只是“物勒工名”的范畴，金文也少长篇大作，多记器物所属、容量、重量等，但存世却远较刻石为多。东汉时，篆书碑刻随隶书碑刻的兴盛也有出现，如

汉碑篆额等，并形成了与秦小篆不同的特色，是为汉篆。两汉时砖瓦尤其是瓦当上的篆书也形成了自己独特的面貌，它充分发挥篆书线条可塑性强的特点，随物赋形，将篆书依所处的空间塑成各种各样的形体，极富装饰性，其中的各种变化值得仔细琢磨。汉人的墨迹从本世纪以来被大量发现，但除了极少数是篆书以外，多是隶书，这是篆书无可奈何的事实，也是汉字字体发展、演变的大趋势。

(

1. 西汉

西汉的碑刻传世甚少，目前所能见到的仅十余种，多是小品。其中原因，据宋人陈说：“闻是新莽恶称汉德，凡所在有石刻，皆令仆而磨去，仍严其禁，不容略留。至于秦碑，乃更加营护，遂得不毁，故至今尚有存者。”此说未见宋以前人称引，或是宋代金石学兴

见

起后，宋人对西汉无碑的猜测吧，亦可聊备一说。此期的刻石有篆有隶，其中篆书刻石仅数种，著者有：

清道光年间发现，存“赵二十二年八月丙寅群臣上 此石北”一行 15 字。

年在山东曲阜城北灵光殿旧址出土，原石现存北京大学。存“鲁六年九月所造北陛”4 行 9 字，刻在一砖石上。

1957 年于陕西兴平县霍去病墓前发掘时发现，共二石，一石隶书计 10 字，一石篆书“左司空”3 字。

元 7 年

明诚的

曲阜孔庙。

二石书法如出一人之手，用笔浑圆、茂密，东汉的嵩山石阙与此颇为相近。

此外，近些年西汉篆书也有出土，如出土于陕西西安三桥的文字相媲美。

2 东汉

东汉在书法史上是个极为重要的时期，不但隶书登峰造极，而且真、草、隶、篆诸体俱备，汉字形体也达到了定型。汉代隶书成为社会上的通行文字，到了东汉后期的桓、灵二帝时，隶书从前期的尚未脱离篆意的样式发展到完全成熟，当时的碑刻上绝大多数用这种隶书，近 200 余种，而且“一碑一奇”，风格多样，极为后世所推崇。此时的篆书已非社会上的日常通用字体，但它作为前代所使用的字体，以其典雅、庄重仍用于郑重的场合，如

诏书，注引

书，三曰诏书，四曰诫敕。策书者，编简也，其制长二尺，短者半之，篆书，起年月日，称皇帝，以命诸侯王。三公以罪免亦赐策，而以隶书，用尺一木，两行，唯此为异也。”蔡邕的

功的文字已由篆书变为隶书，但其标志部分如汉碑额，绝大多数仍是以篆书题额，此传统一直延续到北魏、唐代甚至明清近代，在碑额、墓志盖上以篆书题写，以示庄重。篆书作为秦汉正体，对隶书的演变也一直有着一种规范作用，所谓“不究于篆，无由得隶”，但反过来，篆书也不可避免地受到当时隶书写法的影响，其中又以印章中所用的“缪篆”为甚。

东汉的篆书除了

的

载，著名的书家如曹喜、崔瑗、班固、蔡邕等也都善篆书。

元初四年

10行，行14至23字不等，石在河北元氏县，清翁方纲考为常山相冯君所立。书体在篆隶之间，梁启超曾评曰：“观此碑则知吴之

琅琊、泰山刻石是否毛颖所书，尚属疑问，而李温一派俗所称铁线篆者，昔人或谓须烧秃笔锋作之，即未必尔然固伤矫揉矣。”

年造，石在河南省登封县。在嵩山石阙铭中，唯此二铭是篆

范晔

王敏辑注

书，余皆是隶书。二铭书法当出于一人之手，是比较标准的汉篆，结体略带方正，用笔雄浑。康有为在六》

碑只存二种，可谓希世之鸿宝，篆书之上仪也。”

发现于河南偃师，存 10 行，行 15 字。

四年

行 5 至 9 字不等。由于墓主身份较高，故碑文用篆书，刻工亦精。此二碑出土较晚，残蚀很少，所有之字用笔都极清晰，其起笔的藏锋，行笔转折的略带提按，收笔的时见出锋，殊见笔意，有人甚至称其为下真迹一等。二碑或是同一人所书，可称是汉篆的典型，笔势遒劲，结体宽博，不同于秦小篆用笔的单一和结体的整齐划一，此二碑存字较多，是研究、学习汉篆的极好资料。

东汉的篆书还大量存在于碑额上，其字虽然不多，但风格、形式各异少有雷同者，也可作为研究和取法的好的资料，其中著名的有：

“汉故益州太守北海相景君铭” 2 行 12 字。字体近方形，转折有方有圆。

郎中郑君之碑” 二行 8 字。风格潇洒流丽，用笔有提按、轻重的变化。不逊

极为流畅润美，提按明显。清吴让之的篆书似受其影响很多。

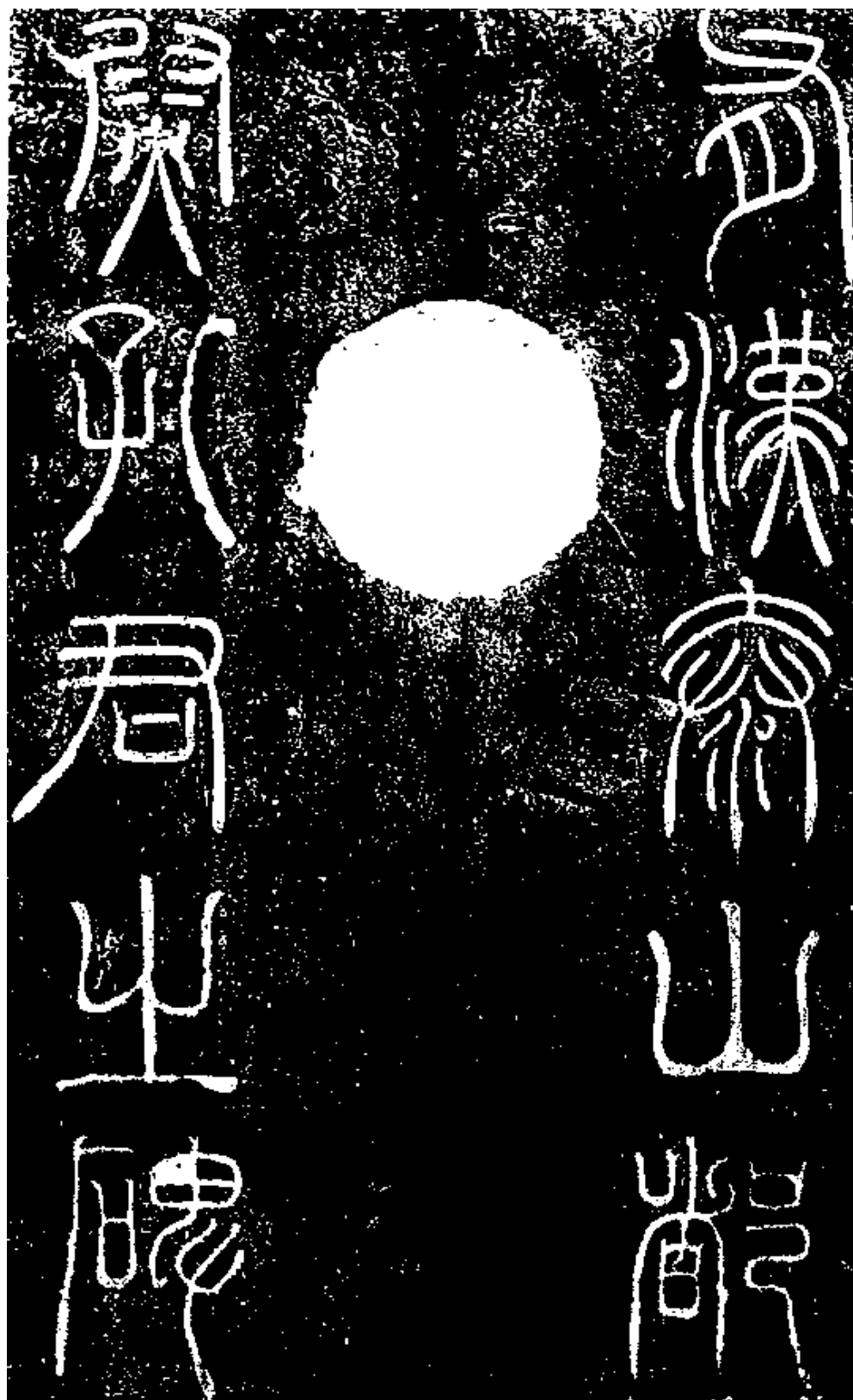


图 2 - 25 孔宙碑额

岳华山庙碑”三行6字。书法形方笔圆，章法疏落有致，用笔的变化也颇为丰富。

故雁门太守鲜于君碑”十字

于它是阳文，为汉碑额中仅见，方劲挺拔，排列犹如汉印章，大小长短参差，别有趣。

171年

趣。

吏故闻熹长韩仁铭”二行10字。此额用笔极为活泼、流畅，又不失庄重，方中有圆，刚中见柔，字形大小一任自然，姿态横生。

城长荡阴令张君表颂”12字。此额为汉篆中最奇特、最精彩者之一，通篇气势雄伟，笔力矫健，布局绵密，变化多端，用笔方而转折圆劲，柔中有刚，字形安排也多能出人意表，堪称逸品。

另外，尚有

等，各有特色。

(

两汉时的青铜器属于青铜时代的衰败期，此时青铜器从庙堂走向了日常生活，而漆器却以其精巧繁饰又取代了青铜器皿部分使用范围，遂使青铜器物概以简单实用为要，轻便朴素，几乎没有花纹，铭文皆刻在器物的表面，内容大率只记载斤两容量，或工人自勒其名而已。两汉金文中有一值得注意的事情，即除了镜铭、铜洗和泉布文字皆是阳文范铸以外，其它率是阴文凿刻，由于制作方法的区别，便在书体风格上也呈现出



图 2 - 26 鲜于璜碑额

明显不同的体系。

至于铭文的字体，则篆书、隶书皆有，西汉早期以篆书居多，但有草率向隶书发展的趋势，西汉中期金文隶书开始出现频繁，一般工整规范的用篆书，稍草率的用隶书，如 1981 年在陕西兴平茂陵一从葬坑中出土的武帝时期的 23 件铜器中，既有用篆书者，如

和 。两汉金文篆书与秦刻石小篆也有不同，或是刻凿的缘故，笔画多以平直为主，折笔以方如隶书，但结体仍是篆书，很类似专用以印章中的“缪篆”，故沙孟海先生云：“至于铜器铸款，非篆非隶，平方整齐，此体从秦代符玺文字出来，可说自成一派。”两汉金文篆书以此风格居多，但也有刻得圆转

觥》结体舒展，笔画秀润，颇为精致。铜镜和铜洗上的文字也是汉代金文中不可忽略的一个方面，它们的制作和使用在当时极普遍，铭文皆为阳文范铸而成，言多吉语，与精美的纹饰图案相协调，显示了汉人高超的驾驭文字结构的能力和审美水平。新莽时期，有所谓的“新莽六书”，其中一体为“缪篆”，它直接上承“秦书八体”中的“摹印”篆，用于官私印章上，这种文字本是秦小篆的应用文字，但受印章方形样式的限制和隶书结体的影响，形成了自己的特色，平方正直，屈曲密填，变小篆的长方形为正方形，其中对篆书的变化和安排颇值得我们参考。

图见

版社 1992 年版。

沙孟海编著

出版社 1991 年版。

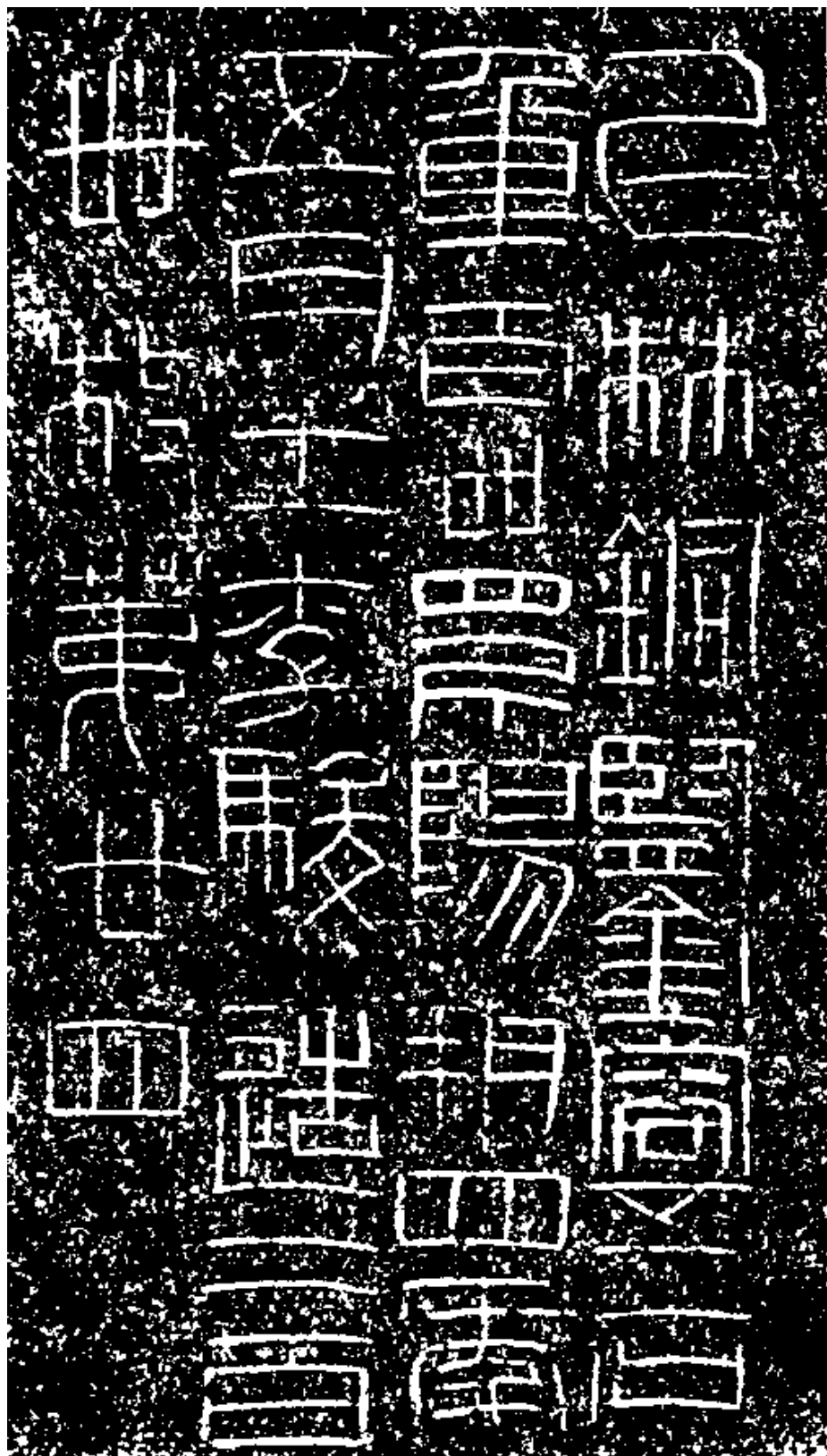


图 2 - 27 汉上林铜鉴

和造工的姓名。文字为凿刻而成，线条虽变化不多但爽劲有力，变秦小篆的圆转为方折，用笔收尾常有露锋，结体宽松却又整齐，字的大小随字形的繁简而变化，并由此而造成了有行无列的章法，却极自然、随意而无丝毫做作。其中部分字已可说是隶书了，如“李”字。

河南孟津出土。现藏中国历史博物馆。此嘉量设计巧妙，合五量为一器，刻铭详尽，仅此一器，便可得到汉代长度、容量、衡重三者单位量值，为刘歆亲自设计制造。此量铭文为极规范的小篆，字体修长，长与宽相差近一倍。后世悬针篆即仿此而夸张之。铭文排列工整，虽体势同前汉金文趋于方正有别。但若将其下垂笔画遮住，其用笔仍是方圆兼备，与新莽官印文字风格也很相似。

铸，共2行19字。大部分字可说是标准的缪篆，与当时玺印上的文字无异，字形大小参差，章法布局好似一方精美的朱文印章。

(

瓦当是筒瓦顶端下垂的部分，作用是用以蔽护屋檐，并增加建筑物的牢固和美感。瓦当早在周代即有使用，一般在上面饰有花纹。瓦当使用在秦汉时达到了鼎盛阶段，并开始出现文字瓦当。它既是实用物，又是艺术品，其内容有表示宫殿、官署、陵园等建筑物以及祠堂冢墓等名称的，如“薪年宫当”、“长陵西当”、“上林”、“巨杨冢当”等等，也有相当部分是吉祥语和纪念性词语，如“千秋万岁”、“永受嘉福”、“延年益寿”、“长生无极”、“汉并天下”、“长毋相忘”、“单于和亲”、“千秋万世长乐未央昌”等等。瓦当是圆的，在粗粗的边框里面装饰着花纹和文字，形式一般是以中间的乳钉为中心，通过直线圆线组成各种各样几何形体，再在其中以装饰文字和花



图 2 - 28 新莽铜嘉量

纹，因是模印而成，故文字都是阳文。汉瓦当文字绝大多数是篆书，堪称汉代篆书的一棵奇葩，它依字数多寡的不同，在这些各种形式的几何空间里充分发挥篆书线条的排叠性、屈曲性进行变形，其想象力可说是已达到了随心所欲的地步。如《天无极》

汉代还有很多砖上的文字，字体篆书、隶书皆有，其中有些砖文也颇可观，如篆，模印极规范，字体工整，不逊于刻石。

(

两汉的墨迹出土很多，如山汉简》

但率皆是隶书、章草等，鲜见篆书墨迹。1956年以来，在甘肃武威磨咀子汉墓发现了四件帛书，据考证是铭旌，覆于棺盖

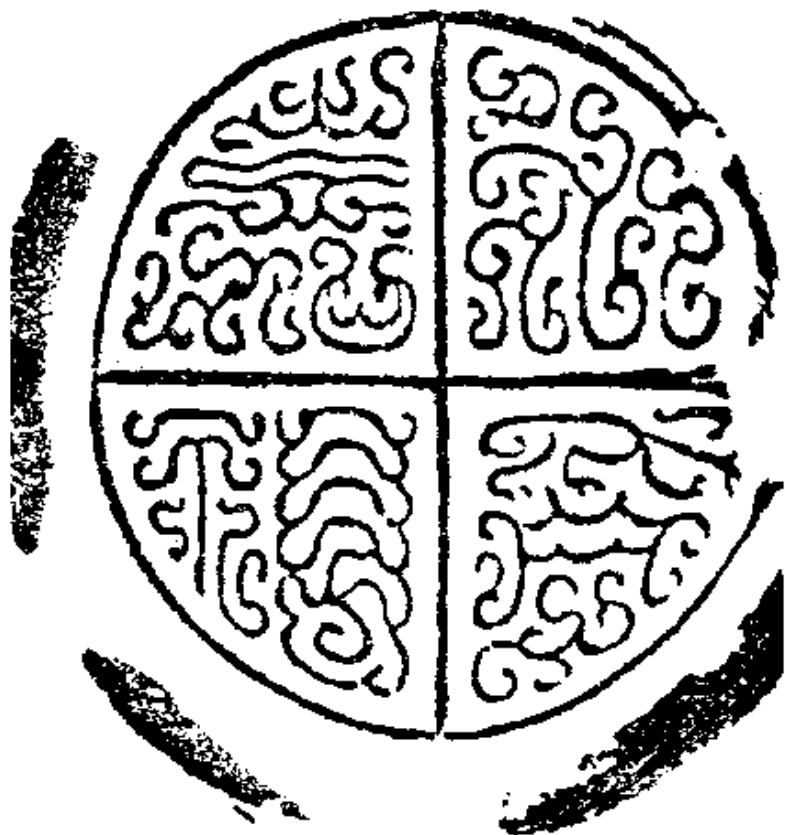


图 2 - 29 永受嘉福



图 2 - 30 张掖都尉 信

上。其中 1959 年发掘的 23 号东汉墓铭旌较有代表，题书：
“平陵敬事里张伯升之枢过所毋留。”

录》

有人称之为“虫书”。其书线条蜿蜒，但一直能保持中锋行笔，其中“事”结构和用笔极为标准，有类秦小篆，可见当时的篆书书写水平。

1973年甘肃居延肩水金关遗址出土有红色丝织物，上有“张掖都尉 信”

书墨迹。有人以其字笔画“故作蜿蜒”，认为此字体即是“八体”中的“虫书”，为书幡信所用。但据

篆刻编 》

是原物出土时，“已团成皱折，绢面已破损，虽经修整亦未能恢复原貌，故使某些笔划带有‘婉’状。”故应将其视为笔画曲直自然的篆书，这时我们会感到汉人的篆书水平，不论是在用笔和结体都极精到，一丝不苟，其章法犹如一方精美的新莽时期的印章，空间匀停，疏落有致。

第三节 魏晋六朝时期的篆书

东汉时期由于社会、经济等方面的原因造成了东汉碑刻的大发展，也为我们留下了丰厚的文化遗产。但东汉的碑刻多是隶书，篆书甚少。东汉的文人以书著称有不少，如杜度、曹喜、王次仲、师宜官、张芝、崔瑗、刘德升、蔡邕等，他们或工篆隶，或工草行，如曹喜，人称其工篆隶，善悬针垂露之法（见宋陈思

斯、曹喜之法，为古今杂形”，并曾撰

魏晋时期，战乱频仍，民生凋敝，曹操遂废弃厚葬，严禁立碑，史载：“汉以后，天下送死奢靡，多作石室石兽碑铭等

物。建安十年，魏武帝以天下凋敝，下令不得厚葬，又禁立碑。”晋武帝咸宁四年，又进一步重申：“此石兽碑表，既私褒美，兴长虚伪，伤财害人，莫大于此，一禁断之。其犯者虽会赦令，皆当毁坏。”故此期的碑刻急剧减少，皇室特许的如

书遗存的只有

显赫，著名的

劲气势在书法史上屹立千古；蜀国偏居一隅，诸葛亮又以务实、军纪严明著称，碑刻之类的虚饰概莫能存，故史家历来有蜀国“片石无存”之说，其篆书书迹自然不得一见。西晋武帝太康二年

挖掘了战国时魏襄王的墓，出土的带字竹简除用作照明烧掉以外，尚有数十车这批竹简后来被官府没收，并集中了当时名学者如束皙、荀勗、和峤、傅赞以及秘书丞卫恒等进行整理，得古书75篇，16种之多，号称“汲冢书”，可惜这些书和竹简我们已无法看到了。对这些文字的赞美，我们可从卫恒的

愈来愈远，社会上一般人都已难识篆书了，在“汲冢书”出土不过十年，有人在嵩山下得到一枚竹简，上有两行“蝌蚪文”，人们“传以相示，莫有知者”，司徒张华拿去问博学的尚书束皙，才认出是汉代明帝时显节陵中的策文。可见当时的人们对篆书已经很生疏了。

碑刻载体的减少和人们荒疏使篆书艺术在这个时期处于衰落期。南朝仍承两晋禁碑之令，碑刻极少。而此时书写载体已由轻便、精美的纸张代替了笨重且不易挥洒的竹简木牍，遂使简札风行，自二王以下，率皆以潇洒妍妙的行草相互激赏，形

见
见



图 2 - 31 天发神讖碑

成后世所称的所谓“帖学”，阮元称为：“南派江左风流，疏放妍妙，长于启牋；北派是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜。”帖学宜于行草，用笔纵放流利，多以侧锋取势，与篆书多不相

见阮元

涉，故篆书在南朝鲜有精通者。史书虽有记载某人善篆书，如梁大书家萧子云，少善草、行、小篆，诸体皆备，而创造小篆飞白，但恐亦是“齐梁”之际曾风行一时的所谓“杂体”一类，不足取法。

北朝相承中原古法，而无碑刻之禁，故石刻以北朝为至多，碑刻、墓志、造像、摩崖，林林总总，蔚为大观；字体亦以北朝为至备，尤其是真书，后人赞为尽善尽美，康有为并以“魏碑十美”极尽吹捧之能，形成与“帖学”相对峙的所谓“碑学”。北朝以少数民族入主中原，文化虽不如南朝先进，却标榜直承古法，将游牧民族的新鲜血液溶化进汉民族的血管里，以其的朴拙、雄浑和不拘一格改造、发展着前人的文化。在书法上，北朝的成就主要在真书上，隶书碑刻虽有，但距汉隶之雄浑博大尚远甚，行草几乎不传，篆书在此时继承汉代书于碑额的传统，而多出现在墓志的盖上，以示庄重。篆书于盖，形式主要有两种，一为阳文，如北魏

《
等，
墓志盖上的篆书皆是书于事先打好的方形的格内，字体占满空间，有汉印遗风。

总的来说，此时期的篆书可取法者少，是为篆书艺术的衰微期。值得介绍的只有如下数种：

《
秋》
体，过去学者多有讥其怪诞妄作者，从现在我们所见到出土的

以上图版皆见于梁披云主编
社、广东人民出版社 1987 年版。

战国简牍来看，这些古文大部分还是有所本的，它大部分笔画为露锋，中间粗，两头细，同春秋时期的小篆则工稳严谨不如秦篆，疏放浑厚不如同时期的碑》

绳墨而少创作之激情的缘故。但我们可从中看出当时篆书的书写水平，因为这毕竟应是当时高手所为的。

故俗称

为苏建书。碑在江苏宜兴张朱镇。四周环刻，43行，行25字，篆书。康有为于

今”、“浑劲无伦”。此碑间参隶法，圆转、方折并用，字形较方正，笔画凝重肥厚，自有一种恣纵之势。

碑》传为皇象所书。三国吴天玺元年7月立。石旧在江苏江宁尊经阁下，呈圆幢形，四面环刻，宋时由于断为三段，故又称为

拓本共存200余字，重刻本甚多。此碑以怪诞奇异著称，褒之者誉为“若篆若隶，字势雄伟”

伟惊世”、“篆隶之极”

第四节 隋唐五代、宋元明时期的篆书

一、隋唐五代

(

两汉以后，由于隶书、楷书、草书等字体的广泛使用，篆书作为古体字不再是人们日常使用的文字，而只是作为文字学

家们研究的对象和特殊场合才使用的字体，魏晋南北朝长时间的兵燹及政治上的混乱以及学术上的衰微，使人们不太讲求文字的使用，连作为日常使用的正体楷书尚且错讹连篇，就勿论篆书这种古文字了。篆书虽也出现在如墓志盖、碑额等较为庄重的场合上，却已是古法无存，无复秦小篆的典雅、辉煌了。尽管如此，篆书仍是余音袅袅、不绝如缕的发展着。到了隋唐时期，中国进入封建社会的繁荣时代，唐代的文化呈现出一片光辉灿烂。为适应政治上大一统的需要，唐太宗令孔颖达撰

纷争的经学状况归为一尊，使经学在唐代得到高度的统一，从而也使为经学服务的文字之学获得了发展，鉴于文字使用的混乱局面，唐太宗又令颜师古考定

一经书字形，开了唐代所谓“字样”之学的先河。对文字进行辨析异俗、匡正讹误，自然就要“随宜剖析、曲尽其源”，重视文字之学，也使作为古文字的篆书，不管是在研究上还是书写上都开始全面复苏，尽力讲求了。

唐代篆书的复兴，首先应得力于唐的科举制度。唐承隋制，以科举取士，常设的考试科目有秀才
废)明经、进士、明法、明书、明算，书为六科之一。据《唐六典》

考，以懂得训诂，兼能杂体书法者为及第，及第者“从九品下叙”。明书科虽然地位并不高，但究竟为下层人士提供了出仕的机会。其次篆书的复兴与唐代的学校教育制度也有很大的关系。古代的书法教育与实用及学术(主要是文字学)

务，东汉末，灵帝创鸿都门学，从艺术的角度提高了书法在教

《大唐六典》

1991年版，第49页。

育上的地位，自魏、西晋始设书博士，置弟子教习，以钟一席之地，据

并立博士为教。但仅是初创，社会的板荡，使其未能巩固。直到大唐，随着政治的稳定、经济的发展、文化的繁荣，书法在官方的最高教育机构才有了牢固的地位。唐在京城设置了隶属国子监的六学：国子学、太学、四门学、律学、书学、算学。书为六学之一，是专门习书的学校，有一定的编制，设书学博士二人，从九品下；学生三十人；典学二人。书学博士职责是“掌教文武官八品以下及庶人子之为生者”，学习内容是“以

体书限三年业成，。此外，在国子学、太学、四门学这些已经定为主修内容的学科，也明确规定生员研习书法：“学书，日纸一幅，间习时务策，读《说文》

崇文馆，招收“贵臣子弟有性识者为学士，内出书命之令学”，教授者多为书法大家，如虞世南、欧阳询、褚遂良、冯承素等都曾为官任教。我们从科举和书学内容上看，其学习计划、安排完全是以解经为目的，所用教材，几乎皆是文字学方面的著作。

经文的标准字体；

字学专著，收字 9 353 个，按文字形体及偏旁构造分列 540 部，以小篆为字头，兼有古文、籀文等异体，对每字之形、音、义作出注释，习之可明悉造字原理、字之本义、引申义；七卷，西晋吕忱所著的字书，亡佚于宋元之际。此书依

而有所增益，收字 12 824 字，是以隶书为字头，但又“不差篆意”，在当时广为学者所征引，地位很高。由上可知，当时既要学习古今不同字体的书法，也要明了字体的源流正变。正是唐代这种严格的训练，结束了南北朝以来文字的混乱局面，开始了唐“尚法”的风气，也使人们对篆书认识的水平大为提高；另外，古文字在社会上仍有其地位和用途，据载，时有校书郎正字之官，其职责是掌管典籍校雠、文字刊正工作，校刊整理的书籍共有五种字体，第一是古文，已废弃；第二是大篆，只在刊载石经时使用；第三是小篆，用于印玺、幡碣；第四是八分，用于石碣、碑碣；第五是隶书行的楷书)

予不同的用途的方法一直到宋初仍在实行，徐铉在《文表》

常行简牍，则草、隶足矣。”可见，篆书经常出现在碑额、墓志盖等上，是有其社会基础的。因以上原因，社会上出现了一批擅长篆书字体的书家，如欧阳询，张怀

小篆为能品，评曰“八体尽能，笔力劲险，篆体尤精”；颜勤

甫，祖籍琅琊临沂人，颜真卿之祖，草、隶、书，与内弟殷仲容齐名，而劲利过之……尝得古鼎廿余字，举朝莫识，尽令读之”；殷仲容，殷令名之字，武后深爱其才，官至申州刺史，张怀

李嗣真
之”；司马承桢
隶书，玄宗令以三体写
兴就成为很自然的事情了。
(

见颜真卿书

在上述的环境下，李阳冰应时而生。

李阳冰，字少温，约生于唐玄宗开元年间，卒年不详。曾官当涂、缙云县令，集贤院学士，晚为将作少监，故世称李监。赵郡（今河北赵县）

碑》

篆文，崩云使人惊，吐辞又炳焕，五色罗华星。”于其时颇有声誉，当时颜真卿书碑，必请李阳冰题其额，欲以擅连璧之美。唐人吕总在其

云：“若古钗倚物，力有万夫。李斯之后，一人而已。”宋徐铉在

慕，篆籀中兴”。李阳冰本人也非常自许，据李肇

代更是备受推崇，宋朱长文

真卿、张旭外，即是李阳冰，文中称“阳冰篆品入神，自秦李斯以仓颉、史籀之迹，变而新之，特制小篆，备三才之用，合万物之变，包括古籀，孕育分隶，功已至矣”。故其篆书历来被宗为楷模，对后来书坛影响极大。

李阳冰传世书迹很多，有

记》

新驿记》

以篆书知名的还有尹元凯、瞿令问、李潮、韩择木等。能篆书者还有张怀瓘、田琦、袁滋、李灵省、周墀、杨涉、褚翼、华明素、司马承祯、卢元卿、释元雅等。

尹元凯，生卒年不详。瀛州乐寿人，与张说、卢藏用相友

崔尔平选编

第 31 页。

崔尔平选编

第 326 页。



图 2 - 32 般若台记

厚，诏起右补阙，负文辞。有篆书

尚稳妥，用笔竖画多用悬针法，笔画略为薄弱，有个别字参用

石鼓文，可见其取法还是欲古的。康有为称此碑“结体方扁，大有

瞿令问，生卒年不详。唐代宗时人，与元结相友善，历道州江华县令。工古文、篆书。精于文字之学，清瞿中溶《山馆金石文编》

此见公篆学之精深，实于唐宋诸儒中卓然可称者。”瞿令问传有篆书

行，行16字。元结撰文。原石刻于湖南祁阳县浯溪崖石上。此铭最大的特色是以标准的悬针篆书之，结体阔肩长足，笔画“字必垂画细末，细末纤直如悬针”，这种书体源于新莽时期的嘉量文字，在东汉末和魏晋时的印章上也常有出现。由于它以很长的纤细曳脚增长了字的长度，而过于夸张了长方形的篆书结体，使人得到有摇摇欲坠之感，虽不失妩媚，终非取法乎上，但此体对后世影响却较大。

像》

大篆书，21行，行32字。宋董

古，行笔精绝”；据李肇

日不去，自恨其不如，以槌击之，今缺处是也。”我们现在看来，其书为大篆，字多有不合法处，以唐时这种写法罕见，故人多妄称之。李阳冰笔法胜之远甚，以李阳冰之高自推许，取法此碑或为推测。

在五代时以篆书知名的有徐锴、王文秉、苏武功、释贯体、释昙域等，其中尤以王文秉为著，赵明诚“文秉在江南，篆书之精，远过徐铉……笔甚精劲。”李日华亦

田润霖著、刘绵第注释

第80页云此碑别刻本现存新绛中学内。

说其：“工次篆，自号王逸老，欲与逸少相抗。”可见其自负，惜未有书迹流传。

二、宋元明

(

公元 960 年，后周禁军首领赵匡胤于陈桥驿发动兵变，建立宋朝，结束了五代十国军阀混战的局面，随后又“杯酒释兵权”，解除武将威胁，重用文臣，示天下以文治。太宗时更是特重文人，致使有宋以来，虽武备松弛，然文化却是相对极为发达，堪称“郁郁乎文哉”。政府以国家的力量编撰了数部大书，如百科性质的类书

《广记》

的类书

展起了不可磨灭的贡献。

太宗曾语近臣曰：“朕君临天下，亦有何事？于笔砚特中心好耳。”并遣使购求历代名臣书家手迹，命侍书王著摹刻禁中，共十卷，即所谓的法帖之祖——

《淳化阁帖》。帖之风。“上有所好，下必甚焉”，文人们也就逐渐形成以书佳为美的风气。由于知识分子的地位得到提高，思想相对放松，士人也就以挥洒为意趣，所谓“宋尚意”是也。最能表现文人胸中逸气的自然以行草书为佳了，又有各种法帖辗转摹刻，推波助澜，故大家辈出，苏、黄、米、蔡以下不知凡几。宋时书法艺术还有一个明显的特点，即书法似乎成了文人们的专利，唐代及以前的书家除了文臣学士外，还有大量的工匠等民间书

见马宗霍著

页。

转引自



图 2 - 33 碧落碑

法家，书法家们重要的用武之地是书写碑版和墓志，而宋代以后的书家挥洒的载体却主要是卷轴和启牋了，这使得一般以碑刻的形式为存在方式的篆书相对运用的机会减少了许多，故有宋一代，虽然不乏好古之士，但篆书艺术却显得捉襟见肘，没有出现能够为后世广泛承认的大家。

金石学是以青铜器及其铭文与石刻为研究对象的学问。宋时，商周的青铜器出土日多，收集和研究的金石成为士大夫的一时风尚，仅见于

肇、祖择之，丞相吕微仲、王禹玉，内翰赵元考，学士晁无咎，公卿杨南仲、苏翰林、宋莒公，以及洛阳赵氏、刘氏，岐山冯氏，颖昌韩氏，蜀人邓氏，方城范氏，南京蔡氏等二十余家。与此同时，亦出现了几部有影响的著作，如刘敞的《古器图》

和《博古图》

如赵明诚在

《金石录》内自京师，达于四方遐邦绝域夷狄，所传史以来古文奇字、大小二篆分隶行草之书，钟鼎、簠、尊敦、鬲、盘之铭，词人墨客诗歌、赋颂、碑志、叙记之文章。名卿贤士之功烈行治，至于浮屠、老子之说，凡古物奇器、丰碑巨刻所载，与夫残章断画、磨灭而仅存者，略无遗。” 欧阳修集录金石铭刻的现。

宋代的金石学保存和传布了一大批金石文字资料，结合地下出土资料来对文字进行研究，在一定程度上突破了文字学主要研究小篆的传统，加深了人们对汉字发展历史的认识，如李公麟就曾指出：“彝器款识真科斗文字，实籀学之本原，字义

见金文明校证赵明诚的

第1页。

之宗祖。”这一切为以后清代朴学的兴起奠定了基础。金石学与古代文字有着密切的关系，宋元时期将“金石”之书归于“小学”类

即是文字，就少不了传拓模写，以上诸金石学类书籍如图》

然后再上石印刷的。在摹写的过程中，必定也要讲求书写的技法，这无疑对篆书的发展有着积极的作用，薛尚功的《鼎彝器款识法帖》

其中寓意恐不仅只是为了文字考证吧！

另外，在能说明金石学研究成果的宋元人笔记中，屡次涉及到对篆书的描述，如陈 的等，也说明当时对篆书地位的重视。

北宋时还曾刻过 9 种经书，为

嘉 六年完成，又称作嘉 石经。又因为它用篆书和楷书两种书体刻成，所以也叫二体石经。可见篆书在当时人们心中还是有相当的地位的。

(

宋代没有篆书大家出现，并不是说篆书没有发展。这时期对篆学的贡献最大的当是徐铉对

徐铉，自鼎臣，广陵人。初仕南唐，后归于宋。好字学，善篆隶，初学李阳冰，后得李斯势。朱长文

绝，而铉于危乱之间，能存其法。”宋太宗雍熙三年奉诏与句中正、葛湍、王惟恭等校定定的

的一些漏落，纠正了不少时俗讹变之字，勘正了而产生的错误，并附益许多的俗要用的新字，共 402 字，附于各部之后，仿

解释分析，他还对书中的字以孙

反切，极便学者。由于原书编帙过于繁重，徐铉又将每卷各分上下，共为 30 卷，并增加了注解。总之，由于徐铉等的努力，使

金，仕于南唐，卒于南唐亡国前夕。他曾著卷，世称小徐本，又有文》

子监雕版印行，广为流传，清代“说文学”的发展，实直接得力与二徐，对后世影响深远。

郭忠恕

间召为宗正丞兼国子书学博士。入宋后为国子监主簿。后遭贬谪，死于途中。忠恕幼时即能诵书属文，七岁童子及第，长于绘画，兼通小学，最工篆籀，又善史书。郭氏“常痛屋壁遗文、汲冢旧简年代浸远，谬误滋多”，故作了

文，共收字 2 962 个，是对宋以前传世古文的一次全面的整理和总结。以前对度，近几十年来，由于战国古文字的大量发现和研究的日益深入，其价值才逐渐为人们所认识，对古文字学的研究起了积极作用。

两宋士大夫大多擅长抒情畅意的行草书，对篆隶留意者仅少数书家，如李建中，史称其草隶篆籀八分具妙；尹熙古，

能见到的宋人篆书作品来看，可取法者少。米芾素以好古知名，常穿戴前朝的峨袍宽带招摇过市，

“大抵书效羲之，诗追李白，篆宗史籀，隶法师宜官。”但其所写篆书和隶书，今人多会笑其拙陋的。这或是行草书多以侧锋取势，用笔提按强烈，与篆书用笔的相对静态迥异有关吧。书

史上所记载的善篆书者如下：

释梦英

人。曾至汴梁，太宗召至 前，赐紫服，游终南山，善“玉箸篆”。著有《字文》

郑文宝，字仲贤，洛阳人。师承徐铉，先传秦即是其据徐铉摹本上石而刻的。善篆书，释文莹云其曾以篆书

深，徐铉赞其曰“篆难于小而易于大，郑子小篆，李阳冰不及，若大篆可兼尔”，评价甚高。

蔡襄，字君谟，兴化人，官至端明殿学士。

其：“工字学……至于蝌蚪、篆、籀、正、隶、飞白、行、草、章草、颠草，靡不精妙……推为宋朝第一也。”

赵克继，秦王廷美曾孙。

隶，仁宗曾赞其曰：“李阳冰唐室之秀，今克继，朕之阳冰也。”

李元直，字通叔，长安人。

年，覃思甚苦，晓字法，得古意。

黄伯思，字长睿，邵武人。在其自著

“仆自弱龄喜篆法，初得岱宗秦刻石及朝那石章学之，后得岐鼓坛山字及三代彝器文识又学之，仰其高古，惟是之师，而汉魏碑首印章，亦时寓目，下此者未尝过而问焉。”可知这时的学人已知取法高古，惜不得见其书迹。

史载宋善篆书者还有不少，此不一一列举，只是真迹难觅，且处于篆书的衰微期，即使有，亦只是可作为书史上所研究的对象，而难成临习的范本。

(

金为女真族入主中原，灭北宋，与南宋相对峙。文化远较宋人落后，故很快就被汉文化所同化，如金章宗完颜 ，“嗜

好书，悉效宣和，字画尤为逼真”

《书诀》

的古老文化。书法上工篆书者以党怀英最为著名。

党怀英，字世杰，冯翊人。官翰林学士承旨。称其工篆籀，当时称为第一，学者宗之。刘熙载称：“怀英既精篆籀，亦工隶法，此人惜不与稼轩南耳。”元好问评价都甚高。

(

元以武功兴于蒙古，初未及文治，待世祖混一区宇，方颁行国字，并渐重儒学。至仁宗、英宗时渐喜文翰，并时有手书赏赐群臣。至文宗时于书法之好，几足媲美唐太宗，曾设奎章阁，有专门书吏和鉴定书画者，元代著名书家虞集、柯九思就尝侍于其中。故元虽以异族入主中原，享国也仅 90 余年，在书法艺术上也有着与前人不同的风格。他们提倡直接规范晋唐，强调法度，一变宋代的过于率意师心和“趋时贵书”而导致恶札流布的弊端，在某种程度上使晋唐书法传统得以恢复。

赵孟

字子昂，号松雪道人，宋宗室，仕元官至翰林学士承旨。既言复古，作为所有字体中最古的篆书理应能够书写，称赵氏于篆籀分隶真行草书，无不冠绝古今，我们从传世的赵孟书写的

书、草书六体皆有，其中篆书渊源，据同时的杨载在《书学源流》

鼓》

体。”清王澐曾评曰：“篆法自斯、喜

振于唐，至李少温不独冠绝唐代，自宋以来又数百年莫有继者。中间虽郭忠恕、僧梦英亦能步趋，然各带习气，无古人神骏之意。独赵吴兴复振起于宋末丧乱之余，渊雅峻峭，比其行

楷尤为殊绝，直可上追斯喜，下比少温。”又说：“篆学自李丞相后，一振于少温，再振于子昂。自子昂后，又四百年矣，转眼来学无能继者。”以今天的眼光来审视赵氏的篆书水平，结体欠严谨、乏均衡，用笔少含蓄、多露锋，无篆书的妩媚、典雅和庄重，也不见石鼓文的遒劲浑厚，这或是以六体书之，各体用笔方式的转换较难以接轨且用笔速度较快的缘故吧。赵孟 其它的篆书书迹主要见于其所书碑的碑额上，据云有元一代丰碑巨制，多出于赵氏之手，依古例，篆书碑额颇显庄重，如赵孟 延 六年撰文、书丹的

其中“建闽海道萧政廉访”八字系后人摹补，这些篆书结体略方，有时字的结构并非全用小篆，用笔则藏头护尾，颇为熟练。其它还有

氏篆书在当时颇有时望，其原因一是他的行草及其它字体有很高的成就，二是当时人的篆书水平普遍不高。赵孟 的篆书现在看虽不足取法，但他兼通各体，务求融通的精神还是值得我们学习的。赵孟 还以他的篆书为我国的篆刻艺术作出很大的贡献，他将篆书书写在印章上，请人镌刻于镌刻)

篆书的流行，相应的也出现了一些有关方面的著作，如应在

旁点画辨》

列出了篆书和楷书的差异，如开篇即云：“试看奉、奏、春、秦、泰，隶首同春篆不侔；文、市、方、言、交、永、主，难将点画一般求。”上举两组字，在楷书中上部是相同的，但在篆书中则各不相同，决不相混。这种歌诀的形式类似于传统上

《虚舟题跋》

《历代书法论文选续编》

同上，第 661 页。

用于识字发蒙的兔园蒙册，易诵易记，故后代包括草书歌诀等多有仿行。

元代写篆书能不失前人规矩，又能跳出古人窠臼的当属周伯琦和泰不华了。

周伯琦

曾奉元顺帝命篆“宣文阁图书印”和“宣文阁宝”印。著《书正讹》

从李阳冰到二徐以及张有、郑樵、戴侗的文字之学，阐发各家著作相互之间的得失，其中

同，以小篆表示经其校订了的字形，故以后作为写篆书和篆刻的指针被广泛应用着。周氏篆学赵孟頫，上师徐铉、张有，但行笔结字殊有隶体，传世作品有

45字，结体偏方显得严谨端庄，笔势沉稳丰润，用笔方圆并施，转折也是有方有圆，与流俗所盛行的纤细孱弱的篆书大有不同。张雨在其后题云：“伯温篆书为本朝冠，而偏旁画点皆有来历无间然者。”信然。

泰不华

名达普化，进士，授集贤院修撰，迁浙东道宣慰使，追赠浙行省平章政事，封魏国公。擅长篆隶、楷书，篆书师徐铉，但用笔温润遒劲，能变其法，自成一家，代表作有篆书

此幅篆书很有意义，除了具备一般篆书的圆活姿媚以外，最大特色是其中吸收了汉代碑额的笔法，用笔稍有提按，收笔时有露锋，高古可尚，堪称创造。我们知道清人篆书取得那么大的成就，与邓石如吸收汉代篆额的笔法，首创以隶法写篆书有很大的关系。而泰不华在元时已经如此书写了。

元代以篆书知名的据史所载还有不少，如吾丘衍（1311年）

代独步，盖不止秦唐二李间。”他又著有

古编》

举》

“印宗秦汉”的审美思想，为功甚伟。

另外还有赵孟頫之子赵雍，
篆，篆法二李”；俞和
杨桓，字武子，兖州人，

大篆金文，
钟鼎中出也。”柳贯

1358 年)

等等，此不一一列举。

(

明代自太祖成祖以后历世皇帝皆喜书法，成祖曾诏求四方善书之士以写外制，其尤善者于翰林写内制，并授予中书舍人的官职。故学书者盛。但明代承宋元以来的末流，崇尚帖学，专攻行草书，马宗霍曾评明书云：“故明人类能行草，虽绝不知名者，亦有可观。简牍之美，几越唐宋……至若篆隶八分，非问津于碑，莫有得笔，明遂无一能名家者。”明初“三宋”

小楷，为台阁之体，以邀干禄，以此风气，使“篆籀八分，几于绝迹”。但明代中期以后，篆刻艺术逐渐进入文人的领域，讲求六书的正误和篆书的书写也曾蔚为风气，如万历 22 年李登编纂的

马宗霍
祝嘉

文、古文、籀文，按韵进行了分类，此外还有魏校编纂的《书精蕴》

明人篆书著名者有以下诸人：

程南云

永乐初为中书舍人，正统中任南京太常卿。诗文奇古，精于篆隶。其篆法工整，笔画圆润，当时颇有声名。传世有《字文》



图 2 - 34 藏真自叙

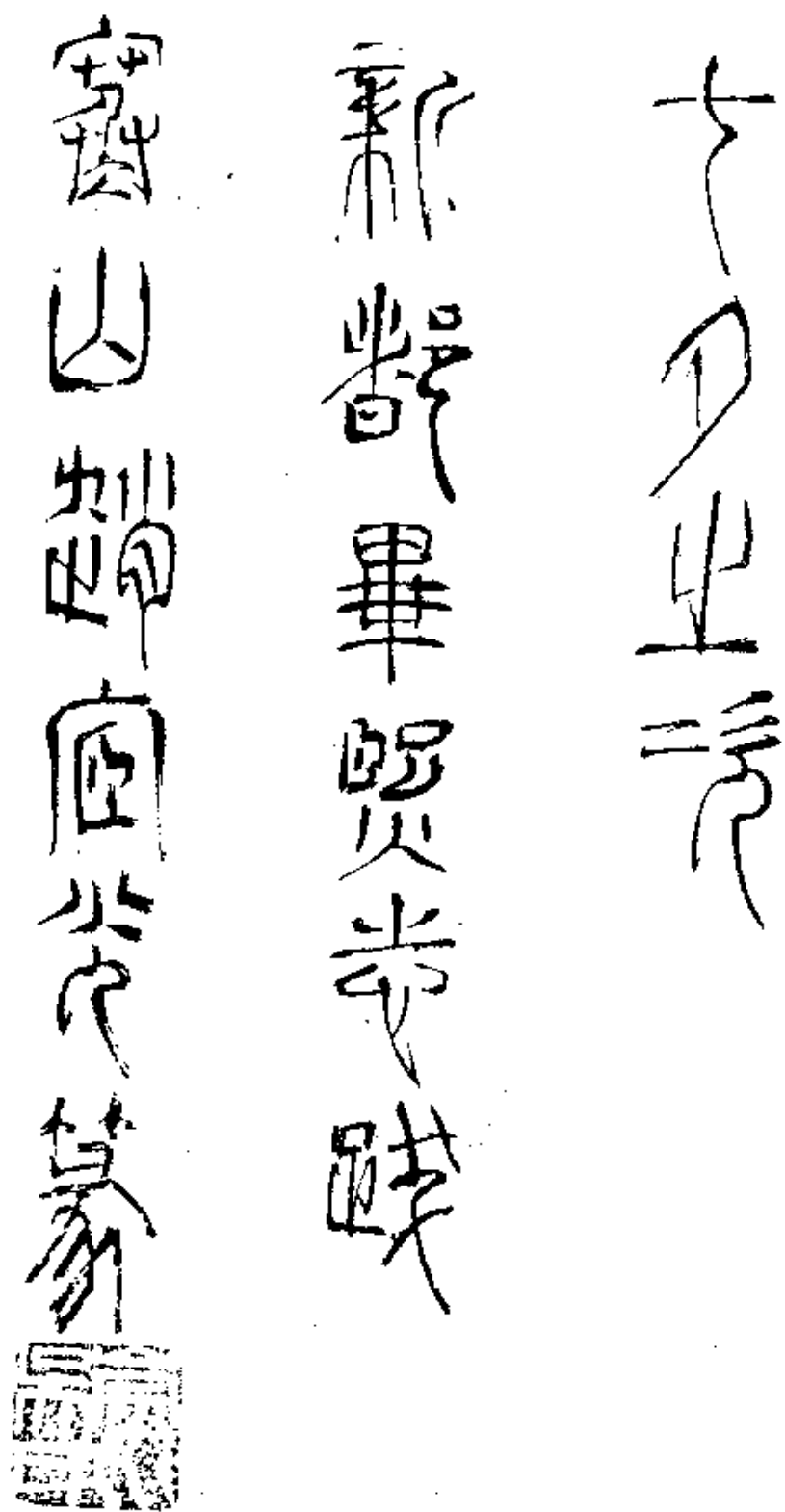


图 2 - 35 赵 光草篆

李东阳

锋圆笔，行笔稳重但又不乏灵活，不见锋芒，但仍在赵孟 的影响之下，作品有手卷题额“藏真自序”

宫诗”等。他可贵处是能融会贯通，将篆书笔法运用到他的行草书中，风格劲健，自成一体。

文彭

士，文征明长子。少承家学，工篆隶真行草各体，通“六书”，精于篆刻，首创以灯光冻石刻印，阳文宗元朱文，印文直承秦汉，被后世尊为篆刻鼻祖。

赵 光，字凡夫，太仓人。精于字学，著有

篆”

看出，篆书至明中后期，有很多人已经不满足完全以“二李”为宗了，而是试图创新。虽然以时代所限，格调谈不上高古，其书也未必足以取法，但从中透露出的求变思想却值得思考，他为清人在这个领域的开拓打开了思路。

第五节 清代的篆书

清代是我国最后一个封建王朝，是由满族所建立的政权，自 1644 年至 1911 年，历时 268 年。清初，汉族知识分子中的有识之士开始思索明朝灭亡的经验教训，并著书立说。清廷一方面对中原文化存情宏奖，以系汉族士子之心，另一方面又屡兴“文字狱”，以高压政策对付知识分子中的不满怀旧情绪。而这时的中国文化、学术又已走到应全面总结的时期，知识分子们在反清复明无望的情况下，抛弃了清初学术“经世致用”的目的，埋头学术，以毕生的精力去整理前人浩如烟海的文献

古籍，他们讲求“实事求是”，作学问凡结论皆有依据，人称“朴学”，以其盛于乾隆嘉庆年间，又以考据为主要手段，故又称“乾嘉考据学派”。这个学派是以“证经订史”为目的，而正确的理解儒家经典又非通文字、训诂、校勘之学，这使“小学”几乎成了当时知识分子们必备的学问，对

就达到极盛，达数十百家，其中尤著者有段玉裁的

注》

筠的

来，金石出土日多，先秦、秦汉、六朝时期的文物举凡钟鼎彝器、瓦甓刻石等层出不穷，传拓日广，使有宋以来的“金石之学”复又开始发展。学者们结合这些出土文物，利用上面的文字，对传统的小学进行验证，从而又使金石学飞速发展达到鼎盛，为清末以后的近代考古学的发展奠定了基础。

清代书法的发展与上述学术的演变有着千丝万缕的联系。据马宗霍先生对清代书法的分期，清初为帖学期，崇尚以行草为主的宋明以来的书风，董其昌、赵孟 书风先后流行；清中期，即嘉庆、道光以后，帖学盛极而衰，碑学乃得以乘之，是为碑学期。碑学期的出现又是与金石出土日广，考据之学日盛的背景相一致的，这些文物初用以证史，后资以学书。碑学期首先是以书宗唐碑为起始的，至咸丰同治间，学习北碑才真正形成风气，当然，帖学并非就已消亡，而是继续发展，并在清末碑学极盛时又出现一股与碑学融合的趋势，如何绍基、赵之谦等人的行草书。

碑学书法并非仅是学习魏碑，它还应包括对先秦、秦汉的篆书、隶书的取法，而且可以说，碑学的形成是首先以篆隶的复兴为契机的。清初，在帖学一统天下的时候，有王澐、钱坫、陈潮等人埋头书写篆书，有郑 等人潜心临习汉隶。王澐

篆
书
津
梁

等虽然仍是局限于“二李”的范围，书写着玉箸篆、铁线篆，还有所谓烧毫之讥，但从他们的整体水平来看，笔画之婉曲，结体之均衡，均非以前书者所能，钱坫自负其篆书是“斯冰之后，直至小生”，虽有识见狭隘之讥，但也可见清初的篆书水平确实已经有了很大的提高，这些人皆是当世学者，于潜心著述的同时操毫挥觚以篆名世。除此之外，像程邃、朱彝尊、汪士敦、顾蔼吉、黄经等学者也都工于篆籀，形成了一种风气。清中期，书坛上，横空出世一位“四体书为国朝第一”的布衣书家——邓石如，由篆刻刻石而悟笔法，先以“二李”为法，后又“稍参隶意，杀锋以取劲折，故字微方，与秦汉瓦当额文为尤近”

汲取秦汉六朝书法的营养，在“二李”玉箸、铁线篆的基础上，以长锋羊毫书写篆书，创造出一种风格沉雄朴厚、用笔凝重顿挫而不失“婉而遒”的新篆体，一改以往篆书匀整拘板、婉转圆润的笔法。这种笔法与以前束毫写篆的矫揉做作相较，技法相对容易且能写出性情。故康有为称：“完白山人未出，天下以秦分

白山人既出之后，三尺竖僮，仅解操笔，皆能为篆。”“篆法之有邓石如，犹儒家之有孟子，禅家之有大鉴禅师

皆直指本心，使人自证自悟，皆具广大神力功德，以为教化主。”可见评价之高。确实，称邓石如为“广大教化主”毫不为过，有清一代的书法，自邓石如起，始有大的转机，不再完全因循前代帖学的末流，学书也不再仅以辗转翻摹已失本来面目的历代丛帖为范本了。清代书法就邓石如的出现划出了一条分界线，可以说，清中期的碑学的形成与他的大力实践是分不开的。我们这里仅就其篆书的影响来看，他以后的以篆书名家的鲜有不受其影响的，如莫友芝、吴让之、赵之谦、吴育、

见康有为

徐三庚、杨沂孙、吴大澂、赵之琛、吴昌硕等等。纵观清代篆书，我们又可将篆书的发展分为两条线，即一是纯以“二李”为宗的；二是受邓石如影响的。第二条线又有分支，其一是师承顽伯，谨守家法或略有所变的；其二是以顽伯为宗，掺以金文大篆有所变化而形成自己的风格的。

第一条线著名的有王澐、钱坫、洪亮吉、孙星衍等。

王澐

等，江苏金坛人，后徙无锡。康熙壬辰进士，官主吏部员外郎，后致仕归。据

裁官，著有

《书剩语》

书取法李斯，专写铁线篆，笔画虽细却遒劲如铁，时颇有声名。王潜刚称其“生平于书实有甚深功力，无体不备，亦无体不深切研讨，且勤于学问，故下笔有书卷气。”但他在其《墨指南》

必览录”中，所列篆书仅

章钜

不足以见腕力。”此亦是王氏常为人所讥处。作品如图2-36。

钱坫

史学家钱大昕从子。乾隆甲午举人，以副贡游关中，累官知乾州，兼署武功县。居毕沅幕时，与洪亮吉、孙星衍相与讨论训诂舆地之学。著有

《考》、

《熟习经史、精究

书挺秀入古，但未脱“二李”窠臼。他很自负，曾刻一石章曰“斯、冰之后，直至小生”

太过。嘉庆二年，右手偏废，乃以左手作篆，反而突破了他规



图 2 - 36 王澐作品

模前人的板滞姿态，而有古茂生动的奇趣，颇为后世所推崇。作品如图 2 - 37。

洪亮吉

苏阳湖人。乾隆庚戌榜眼。官编修，督学贵州，于书无所不窥，尤精舆地学，以诗文擅名。篆宗玉箸篆，用笔婉曲遒劲，甚有笔力。

孙星衍

爰或眇物窮詠巧粉泉二亦形乎二
 地勢靡一絲水經一縷細人貢空矣
 山徧光想壁縣石煒燁中王舉既落
 而等夾通福語用動金熱山乃歸岐
 數鄭止無羣此舞秘拂靜震暑引餘
 眇詞或云質賤人少空上

徐孝賢書
 錢坫篆

图 2 - 37 钱坫作品

隆丁未榜眼，授编修，官山东督粮道。引寂归，主钟山书院，与同里洪亮吉齐名。他深究经史文字音训之学，旁及诸子百家，精研金石碑版，曾辑刊

称善本。著有

录》

又工篆籀之学，其篆书宗铁线篆，极精到，笔画细劲婉曲，无一丝火气，功力深厚，书卷气浓厚。孙氏曾认为

朝宇文周时物，极误。近人王潜刚评其曰：“夫学篆不临鼓》

第二条线之师承顽伯，谨守家法或略有所变的，著名的有吴让之、邓传密、莫友芝、胡澍、赵之谦、吴育、徐三庚、张祖翼、黄子高等。

吴熙载

讳，乃更字让之，或署作攘之，号晚学居士，堂号师慎轩，江苏仪征人。诸生，从包世臣学，为邓石如再传弟子，书法篆刻都能传邓石如衣钵。工画，书法各体具能，以篆书最为人称道，甚得邓石如意，人赠诗云：“……求书人识布衣尊，怀宁蝉蜕安吴逝，篆势苍茫孰与论。”其篆书虽无顽伯的苍茫雄浑之气，但却在顽伯篆书体势基础上更增加了圆转之势，用笔极为灵活，起、收、转折处，皆有微妙的提按，虽古朴逊于邓，灵动、婉转、典雅则过之，如

三忧帖》

石如，但在篆书、篆刻方面还是有他自己的特色的，可谓青出于蓝而胜于蓝。但康有为曾评其曰：“程蘅衫、吴让之为邓之嫡传，然无完白笔力，又无完白新理，真若孟子门人，无任道统矣。”马宗霍亦认为：“让之……篆体以长势取姿，如临风之

《历代书法论文选续编》

见

草，阿靡无力。”何绍基亦对其亦不以为然，认为顽伯作书“于准平绳直中自出神力，柔毫劲腕，纯用笔心，不使斜，备尽转折”，而吴让之则“于平、直二字，全置不讲，扁笔侧锋，满纸俱是，特胸有积轴，具有气韵耳，书家古法扫地尽矣。后学之避难趋易者，靡然从之”。让翁篆书笔力弱于完白为不争之事实，但也并非毫无发展，其篆书以长势取胜，婀娜多姿，是其特色，亦是其出蓝之处，康、马、何诸先生所评过于苛刻，事实上，因邓石如的作品流失散佚很大，过去见之不易，而人们都认为吴让之是邓石如嫡传，故后世学者多舍邓趋吴，不能言后学皆是“避难趋易”，事实上赵之谦、徐三庚、吴昌硕、黄士陵等人均曾受益于让翁，对清代后期篆书、篆刻的影响不容低估。

何绍基

州人。道光丙申

编修，充文渊阁校理，国史馆协修、纂修、总纂，武英殿协修、纂修、总纂，曾历典闽、黔、粤东乡试，得士甚盛。又先后任在济南泺源书院和长沙城南书院讲学，并曾主持扬州、苏州书局，校订

诗文皆有著述，尤精小学，旁及金石碑版文字、书画，才学甚富，为晚清著名学者。其书法初宗颜真卿，得其神髓，复精研北碑、篆、隶，创“回腕”执笔法化为自家之貌。他四体书皆精，于精通篆隶、北碑之同时，尤善行书，融汇碑帖于一炉，时极负盛名。他用功甚勤，据说一些著名汉魏之碑他都曾临摹至百通或数十通，虽舟车旅舍未尝偶闲，至老尤勤。他的篆书能上溯三代钟鼎款识，写小篆不求流俗的玉箸、铁线之类，而是以其学识、天机，于神融笔畅之际行笔走龙蛇之态，故其篆书看似不工，却饶有生机，毫不板滞，为篆书的极高境界，杨

守敬在

为工”堪为的评。后世能与 叟相颉颃者惟有章太炎，殆学识足以辅其毫翰也。

莫友芝

州独山人。道光十一年举人，曾客曾国藩幕。晚清宋诗派诗人，通文字音韵及版本目录之学，著有《略》

亭知见传本书目》

而有金石气息。其书字形笔势内敛，不以姿取容，但用笔甚活，无丝毫吃紧处，故章太炎云其篆书有“闲理”，其书用墨甚重，往往一笔之中前重后轻，凝重又不失灵动。传世有《老子语》

胡澍

绩溪人。咸丰九年举人，曾官户部郎中。他一生淡于宦情，殚心著述，精通音韵、训诂之学，群经百氏多有考订。工书，善画梅。篆书从邓石如一路出，用笔多用侧锋切入，收笔多以出锋，配合其修长、婀娜多姿的结体，灵动妩媚不失端庄，融刚柔于一体，峭拔遒美，无偏锋孱弱之感，有沉雄郁勃之气。胡澍与赵之谦为至交，学术上的造诣亦不相上下，二人相互切磋最为默契，曾同在缪荃孙幕中为僚。 叔对胡澍很是推重，他在同治元年

书，以邓顽伯为第一。顽伯后近人惟扬州吴熙载及吾友绩溪胡甫。熙载已老…… 甫陷杭城，生死不可知。 甫尚在，吾不敢作篆书。”胡澍年秩大于 叔，而赵之谦的篆书风格颇近甫，胡澍对赵的影响可想而知。惜其命运多舛，中年夭逝，卒年只有 48 岁，未能尽展其才。

徐三庚

荐禾道人、金 道人等，浙江上虞人。他一生未仕，以布衣告终。他幼年因家境贫寒，曾为吴山文昌阁道士，游寓杭州、上

海、天津、北京、广州、香港等地，以鬻艺为生。其书曾遍习秦汉诸碑，各体皆能，尤擅篆隶，亦是晚清著名的篆刻家。他篆书喜用两种面目出现，一是取法篆。但都有共同的特色，即篆法是以侧锋取势，结体布白遵循顾伯“疏可走马，密不容针”的方针注重虚实变化，笔画则是婉丽流畅，给人以“吴带当风”的美感。徐三庚以鬻艺故，书体有时过于追求妍巧以迎合世俗，而使习气过甚，显得纤弱而浑厚不足。徐氏用笔技巧极高且熟，仍坐此病，学者亟须注意。三庚书法篆刻在日本国很受欢迎，园山大迂等金石家都曾专门来华向其问业。

赵之谦

叔，号悲、无闷、憨寮等。浙江会稽人。咸丰九年举人，历官江西鄱阳、奉新、南城等县。他是清末著名书画篆刻家，才华横溢，善诗文，精于金石碑版考证，著有

书初学颜鲁公，又于北魏造像及篆、隶中博采众长，自成一格。赵之谦篆书初师邓石如，但能加以融化。邓氏以隶法写篆，叔则以其写北碑之法写篆书，起笔均以方笔入，收笔则微按而出锋，气机流宕，别有生面。向评其云：“深明包氏钩捺抵送万毫齐力之法，篆隶楷行，一以贯之，故其书姿态百出，亦为时推重，实乃邓派之三变也。”学邓而又不拘于邓，真具大才力者。但赵之谦身后，亦曾遭非议，马宗霍《

陈，援之不能起，而亦足以动人。”乡愿之评，甚为严厉。对他的北碑，康有为评云：“赵叔学北碑，亦自成家，但气体靡弱，今天下多言北碑，而尽为靡靡之音，则赵叔之罪

也。”所言过于刻薄。其实 叔以其才气，融碑于帖，丰富了篆隶书的笔法，在顽伯之后又进了一步，亦实为清末以后书法发展开一新的方向， 叔去世过早，风格未能完善，致使其书有以姿态取悦于人的嫌疑，但实不宜求全责备。

第二条线以顽伯为宗，又掺以金文大篆而形成自己的风格的。清前中期，即有朱奎临

年)

孙、吴咨、吴大 、黄士陵、陈介祺、吴昌硕、杨守敬等，或直接取法金文大篆，或融会大小二篆，形成自己风格。

杨沂孙

道光三年举人，官至凤阳知府，以丁父忧归居，自署濠叟。著有

隶，篆书名满天下，其书取法猎碣和钟鼎款识，503 卷载其自称“吾书篆籀颇颇邓氏，得意处或过之，分隶则不能及也”，又尝自信其书能“万劫不磨”。清徐珂云：“濠叟工篆书，于大小二篆，融会贯通，自成一家。”甚合。杨沂孙篆书汲取了石鼓文和金文的用笔、结体，而以小篆的面目出现，笔法精严，线条遒劲，结体平正稳妥，功力深湛，不求怪异，极易初学，如其所书

2 - 38) 吴昌硕早年受其影响很大。

吴大

斋，江苏吴县人。同治进士，累官湖南巡抚，曾勘界吉林，立铜柱于中、俄边界，自以大篆勒铭其上。他 18 岁时学篆书，22 岁时从陈奂习

见

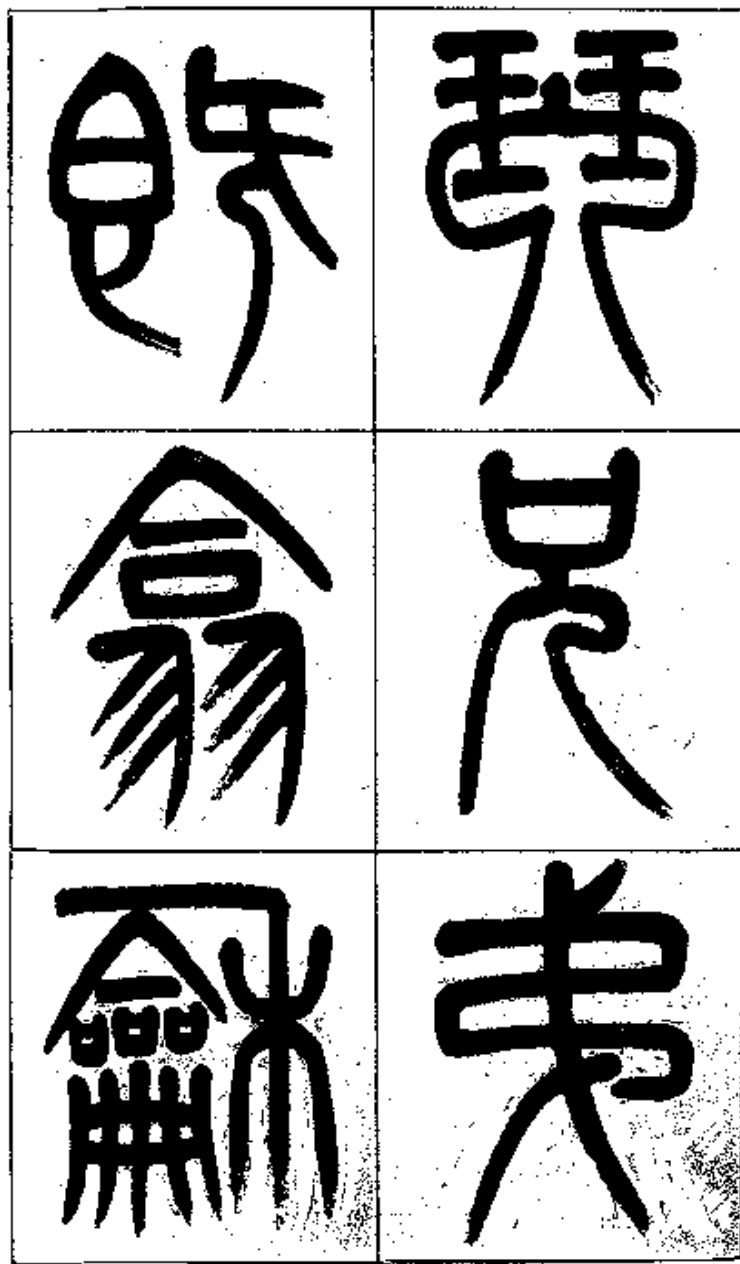


图 2 - 38 杨沂孙篆书

林时与陈介祺书札往来，常用籀体作书，可见嗜古之深。他是清末著名的金石文字学家，著有《录》

见

《古玉图考》

献很大。吴大 早年篆书酷似李阳冰，中年以后，参以先秦钟鼎铭刻作篆书，为世所重

2 - 39)

家之一。

“ 斋好集古，所得古器最多，手自摹拓，而下笔无一豪古意，其篆书整齐如算子，绝不足观 ”，此语似有过激。我们看其所书

文合款共计 357 字，字径 7 厘米，从头到尾，神完气足，无一懈笔，笔笔精道，浑若天成，“奇肆有逸致”的特点大率不失，前人写金文者少有此境界。吴大 平日里所书篆书对联，不同于邓、吴篆书的婉转姿媚，而是在小篆基础上，融入金文的结体，化浑穆于规矩，凝练简劲，用笔亦圆亦方，饶有刚健之气。对此沙孟海持论甚平：

“ 严格说来，他的篆书功力有馀，而逸气实在不足。但拿去和赵之谦相比较，那么严妆冶态，风范自然两样。所以我们不能不认他是个大方家数。”赵之谦、吴昌硕的篆书纵横变化，特具书家气势，为篆书一种

见
沙孟海



图 2 - 39 吴大 篆书

风格；吴大澂的篆书用笔、结体确乎过于平直，少变化，但温文尔雅，不激不励，这恐是“学者字”与“书家字”的气势夺人不同之处吧！我们不应过于厚此薄彼，他们同是艺苑之奇葩。

吴昌硕

以后更字昌硕，七十以后以字行，又有仓硕、苍石，号缶庐、破荷、苦铁、大聋、破荷亭长等，浙江安吉人。幼贫，二十二岁补试秀才，五十三岁曾保举浙江安东县令，一月即辞去。晚年寓居上海，以鬻字卖画、刻印为生。他少年时便酷爱篆刻、书画，一生诗、书、画、印无一不精，堪称四绝。吴昌硕之篆书最为世所重。早年师承杨沂孙，中年后广采博取，于秦诏版、秦石刻、散氏盘、汉砖文均有涉猎，尤醉心于石鼓文。吴昌硕六十五岁时常自言：“余学篆好临此，一日有一日之境。”

烂漫，苍劲老辣，已臻化境。传世作品如六十岁所作《书联》

脱离石鼓之形貌，使

气度雄沉，带草篆之意，结字拉长，左低右高，使之差参错落而增其动势，故其虽学杨沂孙，或言从邓石如、吴让之取法，但其篆书在质感、情趣及笔下的表现力均超出前贤。

黄士陵

幼喜篆刻，父母早逝，生活艰难，曾背井离乡至南昌谋生，后又至广州，经人介绍于1885年赴北京国子监学习，主攻金石学，得王懿荣、吴大澂等人指点，艺事大进。其篆书近师吴大澂，远溯两周金文，融会大小篆，别具一格，用笔稳健厚实，结构雍容茂美，布局匀称，行次规整，朴拙自然。精于篆刻，世称“黟山派”，与吴让之、赵之谦、吴昌硕并称“晚清四大家”。

此外，有清一代学者，受清代总的学术思想的影响，多精

于小学、文字、金石之学，故学者们在考证、研究之余，也以能写篆书相互矜尚，清末此风更盛，一些著名学者如王懿荣、李文田等皆为高手。

第六节 民国时期的篆书

1911年清朝灭亡，从此时直至1949年中华人民共和国成立，共38年里，史称中华民国。这段历史是中国历史上一个社会大振荡、大变革时期，但中国的书法艺术在此期并未因外界的影响有何让人吃惊的变化，而是仍沿着固有的发展规律前进，并产生了与前人不同的特色。

从总体上看，清末碑学之盛，势头丝毫未减，并随着出土实物的增多而愈加发展；帖学并未因碑学的兴盛就偃旗息鼓，从清晚期就业有苗头的碑帖融合、碑帖互用趋势日益走向自觉，南北书风也在融合，地域性特点正在趋于模糊。篆书的发展则有了如下新的变化：

的专利，进入民国以后，由于金石之学早已成为一般学者的应具有的知识，对钟鼎、秦砖汉瓦等古代文字资料学人们大都已经较熟悉，故书写者众多，整体水平也有很大的提高。小篆的书写仍是继承清中期以后的路子，或宗“二李”、玉箸、铁线篆，或师法顽伯、让翁、叔等；

鼎金文书法有了极大的提高，且风格多样；

出土，书写甲骨文也成为一项时尚。从篆书书写者本身来看，这个群体仍是以一批对金石、文字、训诂之学颇有素养的学人为主，这一点应为今世的学书者特别是学篆书者所理解、深思。此期篆书名家有：

李瑞清

人。辛亥革命后，他改穿道服，以遗老自居，鬻书上海，与曾

熙

之称。门人颇多，张大千亦为其弟子。其少习北碑，工于大篆，并能以篆籀之意行于北碑，自成面目。瑞清下笔坚实，能博通兼善，是其长处。但其用笔有时过于追求所谓金石之气，率以颤抖书之，古意反失，不无矫揉造作之处。

叶玉森

江人。宣统己酉优贡。嗜金石，精研甲骨文，著有《沉》

为同好所称。

齐白石

改名璜，字濒生，号白石、借山吟馆主者、寄萍老人、木人等，湖南湘潭人。是横跨两个世纪的著名书画篆刻家。少家贫，学木工并习绘画，1919年定居北京。其篆书得力于《山碑》

碑，书人所不敢书，影响深远。

黄宾虹

黄山山中人等，祖籍安徽歙县，生于浙江金华。历任上海、北京、杭州等地美术学校教授。著有

与邓实合辑

文有很精的研究，所书篆书结合金文，初看似不经意，实则质朴清新、古雅清健。

罗振玉

浙江上虞人。著名学者，致力于古文字研究，收藏鼎彝、碑版等金石之物甚富，眼界甚高，于甲骨文考订贡献亦极大。精鉴赏，工书法，篆隶楷行皆典雅有致，晚年尤喜书甲骨文集字集联送人。1921年有

出版社重新出版。所书甲骨以小篆笔法出之，用笔稳妥，醇厚古朴，颇有书卷气。

章炳麟

号太炎，浙江余杭人。著名国学大师。早年发起光复会，后入同盟会，主编

氏国学讲习会，以讲学为业。亦工书，尤善篆书。其篆书古朴飞逸，书写极其放松，可谓“看似容易实奇崛”，其中古雅并非积学可致。

赵时

，字叔孺，晚号二弩老人，浙江宁波人，后居上海。清末诸生。精金石书画，印宗秦汉参以宋元，自成一家，书法各体皆能，尤擅篆书，所书秀逸典雅之致。

王襄

后任天津市文史馆馆长，是最先发现、鉴定殷墟甲骨文的学者之一，一生从事甲骨文的搜集研究，著有

《殷契类纂》

的笔法写甲骨文，古朴厚重。

王福厂

号福厂，又号屈瓠、罗刹江民，斋名麋研斋，浙江仁和人。70岁后，自号持默老人。承家学，喜蓄印，工书法，能大小篆，其篆书清秀精劲古雅，有时以小篆笔法书以大篆结体，甚有趣，自立风貌。精制印，得浙派神髓。1904年，与叶铭、丁仁、吴隐共同创办西泠印社，影响至大。有

邓尔雅

雅、郑斋，广东东莞人。幼承家学，曾留学日本学美术，回国后任教。其篆书师法邓石如、吴让之，又能不为所囿，笔画浑厚有力。

董作宾

南阳人。甲骨学专家，曾任中央研究院历史语言研究所代理所长，中央研究院院士，对甲骨文的断代分期研究成果最为人所称瞩目，主编

文，他曾亲见出土的殷人 笔未刻的龟版，主张写甲骨文要写出契刻的味道，故其书入笔稍重，收笔稍细，用笔爽劲，干净利落。

丁佛言

人。喜研究古器物，精鉴别，工书及篆刻，善篆籀，曾著《文古籀补补》

民国时期擅长篆书的书家学人甚多，除上述外还有如创立湖社的金拱壮，伊秉绶后裔伊立勋，大力兴学的南通人孙诒，早期同盟会会员吴稚晖，同创西泠印社的叶为铭，任里昂中法大学校长的吴敬恒，碑版学家褚德彝，许敬武、杨天骥、张靖、王师子、张凤 、蒋吟秋、童大年等等，举不胜举。由于当今的书法是直接承继了民国时期的成果，我们应对这一时期的书法发展状况有较深刻的了解，这样才能比较容易的看准自己学习篆书包括其它字体的立足点，才能在前人艺术的基础上有所发展、有所创新。

第三章

篆书书论析要

第一节 汉魏六朝

现在一般认为中国的书法艺术大约在东汉末期至魏晋时期，才开始成为具有现在意义上独立的成熟的艺术，此时的书法已不完全是为了实用和功利目的，而是在前人所创作的极美的文字基础上，有了更自觉的审美追求，有了其表情达意的功用，这当然是在“人的自觉”、“文的自觉”的时代大背景下完成的。书法艺术成熟的标志之一即是书法理论的出现，这应看作是人们对书法审美经验的反省和思考。书法史上最早的书论著作是东汉末崔瑗的

编撰的

较早的专论草书的文章，前人多将此篇作为第一篇书论看待，实际上崔瑗的文章要早于

低，而欣赏性、艺术性较强的草书所发出的赞叹和议论，这一点也颇令人玩味。

篆书作为秦汉时期的“正体”，虽然日常生活中的应用多已被隶书所取代，草书、楷书、行书也已出现，但庄重场合仍可见到篆书的身影。篆书古朴、典雅的风姿和先人们“尚古”意识的作用，使篆书一直让人们怀着某种神秘，甚至敬畏感。三国吴时的

们所认为的祥瑞之事，当非偶然。所以，有关对篆书的论述也很自然的出现在汉魏六朝时期的书论中。

一般书法史上提出的第一个大书法家是李斯，他曾以秦代的标准小篆书写了峯山、泰山、琅琊、之罘、碣石、会稽等六块颂秦德的刻石，又曾力主“书同文”的文字政策，并曾作

名的论书之作，如宋朱长文的

收有李斯的

小学类”亦曾收入，全文仅130字，但文中论笔意有“或卷或舒，乍轻乍重”之语，显与秦篆不合，又文末有“吾死后九百四十年间当有一人代吾迹焉”语，据说此话应在唐篆书家李阳冰身上，因阳冰曾自言“斯冰之后，直至小生”与这预言遥遥相应，如此的神话反暴露出唐以后人作伪的破绽来。书史上第一个篆书大家并没有对篆书作过阐述。

一、许慎

一部字书，它是在东汉“古今文经之争”的学术大背景下产生

的，作为古文经学者的许慎有感于当时的“俗儒鄙夫”不了解前代文字的来龙去脉，却“乡壁虚造不可知之书”、胡乱“说字解经”而发愤所著之书，目的是为了“理群类，解谬误，晓学者，达神旨”。这部书是以小篆作为字头来讲解文字，保存了秦代和先秦大量的古文字及其训诂，除对正确理解古代的书籍，认识商、周时代的文字，了解汉字形体的演变、词义的发展及古音系统有重大作用外，亦是学习篆书的必读工具书。因为篆书属古文字，对篆书的识读也就成为今人学习篆书最大的障碍之一，而若要精通“六书”，理解篆书字形的构造，不能不借助于这部

他对文字及篆书的认识，虽然并不侧重于书法，但对认识文字尤其是篆书的来源、演变无疑有其重要作用，故这部分首先择取其序中要点予以简要注述。

古者庖羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作易八卦，以垂宪象。及神农氏结绳为治而统其事，庶业其繁，饰伪萌生。黄帝之史仓颉见鸟兽之迹，知分理之可相别异也，初造书契……仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而浸多也；著于竹帛谓之书，书者，如也……其后诸侯力政，不统于王，恶礼乐之害己，而皆去其典籍。分为七国，田畴异，车涂异轨，律令异法，衣冠异制，言语异声，文字异形。秦始皇初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作

篇》

篇》

。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。自尔秦书有

八体，一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书……及亡新居摄，使大司空甄丰等校文书之部，自以为应制作，颇改定古文。时有六书，一曰古文，孔子壁中书也；二曰奇字，即古文而异者也；三曰篆书，即小篆，秦始皇使下杜人程邈所作也；四曰左书，即秦隶书；五曰缪篆，所以摹印也；六曰鸟虫书，所以书幡信也。……盖文字者，经艺之本，王政之始，前人所以垂后，后人所以识古。

注释：

这一段讲了汉人所认为的文字的起源原因以及先人们创造文字的方法。“八卦”和“结绳”被认为是文字的前身，而文字之所以产生则是为了适应社会的发展所造成的“庶业其繁，饰伪萌生”的现象，具体创造文字的黄帝的史官仓颉是根据自然界中各种事物的差别和特征，加以整理而造出的。这是古时对文字创造最流行、最权威的说法。

从讲解“文字”二字的意义入手，言简意赅地叙述了文字由少至多的过程和文字孳乳增多的方法，即从象形至形声，是“六书”中两个最基本和最常用的造字方法。

这个“如”字并非是后人常说的“书如其人”的意思，古时“如”、“书”二字读音接近，是叠韵字，故许慎采取声训的方法释“书”字，谓文字初造之初，是如其形状，即象形的之义。但后世加以发挥，遂使“书如其人”成为书论史上一个重要命题。

讲了东周以后，由于周室衰微，诸侯力政，摒除西周以来的各种典籍，以致逐渐造成战国时各国的文字差异很大，有显著的地域性。

言秦统一中国以后，采取了“书同文”的措施，以利于政令通行全国，方法是以字书的形式颁发各地作为标准，学童识字也要以此为据。

此段讲了先秦古文灭绝和隶书产生的原因，虽未必十分准确，但说文字字体的演进是为了适应社会的需要，以求简便、快捷而出现的，应是极其正确的。而所谓的“秦书八体”和“新莽六书”各种字体的划分，其实也无不是为适应社会的需要而所立的名目，如缪篆，是用以摹印，鸟虫书，是用以书幡信等。

这几句话，从历史的角度和统治阶级的眼光，将古时对文字的社会功用以及对文化的传播所起的重大作用，作了极准确的描述。由于古人在书论中常将“书艺”与文字混为一谈，故此语后人引用的频率相当高。其实二者既有联系又有区别，很难几句话说清楚，这里应明白一点，即古人将书法艺术看做是从实用基础上发展而来的，汉字是中国书法的基础和载体，我们学习书法若对汉字没有深刻的理解是难以达到很深的高度的。

二、卫恒

卫恒

山西夏县北)

所杀。其书法宗尚东汉张芝，善草、隶、章草、散隶四种书体。父 ，弟宣、庭，子 、 ，皆以书法著名。

传》

起源，兼及遗事，带有书史性质后再系以赞辞。文中叙事部分皆为卫恒自撰，而赞辞部分，

和崔瑗撰写，其它二赞辞则应是卫氏自撰。其文中叙事部分分别介绍了每种字体的起源、发展演变及后人的有关研究，并在每种字体中以时间为序，历数了擅长有关字体的书家和当时的掌故轶闻，一些学术史、书法史上著名的事件，如

记的“太康元年，汲县人盗发魏襄王冢，得策书十余万言”一事，堪称是我国学术史、考古史上继汉武帝时，鲁恭王坏孔子宅，得到先秦古文所书之

从而引发了学术史上著名的“古今文经之争”的事件后，又一重大发现。卫氏除参加整理外，还对其中的一卷从书法角度上给予了赞赏：“其一卷论楚事者最为工妙，恒窃悦之，故竭愚思以赞其美。”其

的

。我们这里录出

字画之始，因于鸟迹。仓颉循圣，作则制文。体有六篆，巧妙入神。或龟文针裂，栉比龙鳞。紆体放尾，长翅短身。颓若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之棼纒。扬波振撇，鹰鸟震，延颈胁翼，势欲凌云。或轻笔内投，微本浓末，若绝若连，似水露缘丝，凝垂下端。纵者如悬，衡者如编，杳杪斜趋，不方不圆，若行若飞，。远而望之，若鸿鹄群游，骆驿迁延。迫而视之，端际不可得见，指不可胜原。研桑不能索其诘屈，离娄不能睹其隙间……。

蔡邕的这篇

有六篆”已说明了本文所述之体包含了大篆、小篆等。全篇采用了汉代常见的赋的文体形式来赞美篆书，除前面有数句是叙事外，多是以自然界中的各种美好的事物来比拟篆书的形态，研、桑二人是古代传说中的数学家，离娄是古之明目者，蔡邕举之以说明篆书诘屈的特点和篆书各笔画间既参差又整齐的空间。蔡邕除了有这篇描绘篆书形态的要欲阐明篆隶笔法的

夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出焉。藏头护尾，力在字中，下笔用力，肌肤之丽……凡转笔，宜左右回顾，无使节目孤露。藏锋，点画出入之迹，欲左先右，至回左亦尔。藏头，圆笔属纸，令笔心常在点画中行。护尾，画点势尽，力收之。

注释：

蔡邕这里是将文字与书法统而论之。文字由自然而生，书法内部各个部件之间由于位置、大小等而构成的阴阳关系及生生不息之势，也是与自然规律相一致的。

言如果能做到中锋用笔，笔画就会有生命，就会产生如肌肤一样诱人的润泽光彩来。

应是指篆书最有特点的弧笔，他要求流畅婉通而不应有凸出碍滞的“节”。张怀

无角节”是合古道，与此一脉相承。

以上是对中锋及中锋的具体笔法“藏头护尾”的解释。其中“令笔心常在点画中行”是后世描述篆法的最常用的文字及中锋的最基本的要求；后世言欲左先右、欲上先下的基本笔法亦是导源于此。

三、江式

江式

字法安，官骁骑将军。家累六世传篆籀文字训诂之学，他于延昌年间有感于“世易风移，文字改变，篆形谬错，隶体失真。俗学鄙习，复加虚造，巧谈辨士，以意为疑，炫惑于时，难以厘改”，本乎孔子“正名”之训，依据许氏例，欲撰集字书

是述为何作字书的缘由，虽全文主要是叙述文字问题，很少涉及篆书的书写，但于我们了解南北朝时期的文字状况和篆书的发展还是有帮助的。

第二节 隋唐五代

一、张怀

张怀

海陵

善真、行、小篆、八分，自视甚高，曾自谓真、行可比虞、褚，草欲独步于数百年间，惜其墨迹片纸无存，他有关书法的著述极丰，罕有其匹。著有

三卷，又有

经》

在

题作

行书、草书六体源流、特点之后，再附以总论，谈学书途径、方法、心理及指笔法，皆甚精辟。

章草、行书、飞白、草书等十体书法，亦是先各述其源流，再附以赞辞，后系以总论。中卷、下卷将能书人名分为神、妙、能三品，每品再以书体分类，并按书家时代先后排列。各品去其重复，计有 86 人，又有附见 38 人，共 124 人。此书记录唐及以前的书家事迹甚详，评论允当，有丰富的史料价值。所论各体，可与

条理清晰，言简意赅，证引宏富。虽从现在的研究来看，一些观点多有商榷之处，却可以说代表了当时学术界的最高水平，对研究唐时文字学的发展和有关篆书的书法理论，是不可缺少的依据。张怀 在对篆书名称的界定上，有古文、大篆、籀文、小篆四种，基本延续了许慎

类，其中“古文”，张怀 认为是黄帝时的史官仓颉所造，乃“虞夏商周之书”，后又经周公、宣尼

色”，直至“秦用小篆，焚烧先典”，古文方才灭绝。文中又引前代故实，将汉代及以后有关对“古文”的发现、研究详为叙述、考证，文中多有引卫恒

王冢得古书，其中的文字书法已是“随世变易”，且以其中

中论楚事者最妙等等)

的文字，这一点，从现在出土发掘和文字研究来看，是不准确的，这些所谓的“古文”，不论是汉文帝时秦博士伏生所献《尚书》

的古文，绝大多数是战国时期的文字，不会早于西周。

有唐一代，或是中国“尚古”思想的缘故，言书法必探其源，探其源又必称斯、籀，张怀瓘《书断》即使不把篆书作为重点论述，所谓“古文、篆籀，时罕行用者，皆阙而不议”（《书断》），

为三估，以篆、籀为上估，钟、张为中估，羲、献为下估。

古，大篆为上古，小篆为下古，三古为实，草隶为华，妙极于华者羲献，精穷于实者籀斯。”在他们眼里，楷书、行书等是由篆籀而来，学书应返于本，如

各归其根，复本谓也。书复于本，上则注于自然，次则归乎篆籀，又其次者，师于钟王。将师法自然、篆籀置于学习钟王之上，而且即使是“但有其象，盖无其迹”

作为书道之理想标准来崇拜。当然，张怀瓘的师法自然、篆籀还是为了能得到自然的神采和内在精神规律，其

可尽之于词，妙不可穷之于笔，非夫通玄达微，何可至于此乎？乃不朽之盛事，故叙而论之。夫草木各务生气，不自埋没，况禽兽乎？况人伦乎？猛兽鸷鸟，神采各异，书道法此。”对于难于言说的、玄虚的书道，他主张首先抓住其“生气”、“神采”。张怀瓘又特别强调汇通诸体，如

也……合而裁成，随变所适，法本无体，贵乎变通。”这与孙过庭的主张是相一致的，古今通人也莫不如此。

二、李阳冰

李阳冰，所作

对篆书的理解：

吾志于古篆，殆三十年，见前人遗迹，美则美矣，惜其未有点画，但偏旁摹刻而已。缅想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉。于天地山川，得方圆流峙之常；日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得霏布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于须眉口鼻，得喜怒惨舒之分；于虫鱼禽兽，得屈伸飞动之理；于骨角齿牙，得摆拉咀嚼之势。随手万变，任心所成，可谓通三才之品汇，备万物之情状者矣……

龔

爽，风行雨集。文字之本，悉在心胸，识者谓之仓颉后身。”李阳冰之所以在有唐一代有如此大的声名，观上文绝非偶然，他“以淳古为务，以文明为理”，深明文字创始的“六书”之旨，又能取法自然界的各种物象，体悟天地人“三才”的汇通之理，将其篆书艺术的各种取势形态与自然万物之美联系在一起，并能“随手万变，任心所成”，故使其篆书达到了化境。小篆虽然仍有一定的象形性，但其符号化已十分明显，故李阳冰的这段文字并非是说写篆书要对天地万物进行单纯的模仿，而是要通过自身心灵的感悟和想象去创造文字的美，这一点与张怀瓘的“书者法象也”是相通的，与韩愈评张旭“天地事物之变，可喜可愕，一寓于书”也是相通的，只不过李阳冰是用篆书的形式表现出来，而张旭是以草书

此段原文是：旭善草书，不治他伎，喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。

的形式表现出来，从这个角度来看，李阳冰的这段自述将篆书的表情达性的作用与公认最能抒发人之情感的草书相提并论，可说是对篆书理论的极大贡献。

三、孙过庭有关篆书的论述

孙过庭的

历史的、辩证的观点论述书法理论，几乎涉及到书法的各个方面，他认为事物的发展是“驰鹜沿革，物理常然”，反对“今不逮古”的说法，故论述多以东晋以后的书法为主，对属于质的范畴的“六文”、“八体”的篆书论述相对较少，但孙过庭很强调创作要融通各体，主张“傍通二篆，俯贯八分，包括篇章，涵泳飞白”、“铸虫篆，陶均草隶”，所谓“兼善者也”。他认为各种字体各有不同的功用，“虽篆隶草章，工用多变，济成厥美，各有攸宜”，并分析各字体不同的特征：“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵历代流而畅，章务检而便”，这四句评语，确实挠到痒处，已成为历代书论中的经典，明杨慎《琐录》

各种字体的要诀泄密殆尽。

第三节 宋 金 元 明

一、朱长文

朱长文

夫。吴县

元 中曾为太学博士，迁秘书省正字。书法著作有

宋神宗熙宁之间的书家，依神、妙、能三品立传品评。神者，杰立特出；妙者，运用精美；能者，离俗不谬。其中神品只选三人，即颜真卿、张旭、李阳冰。文中称李阳冰是在自汉魏以来，千载之间学书者惟攻真草，致使篆学中废，而李阳冰虽“去古远而难于独立也”，但其“精探小学，得其渊源，遍观前人遗迹”，以复兴“篆籀之宗旨”为己任，最终得以“光大于秦斯矣”。又借舒元舆赞道：“斯去千年，冰生唐时，冰复去矣，后来者谁？……后千年无人，篆止于斯。”

朱长文

锴、郭忠恕、句中正、释梦英、王文秉、郑文宝、查道袭、李无惑、吴浩等人，对研究篆书发展史颇有补益。

二、宋人对篆书的论述

宋元时期，笔记甚为盛行，文人们将日常所见和研究的一些课题，以笔记的形式写成条目，虽不成系统，但所涉及的范围极广，天文地理、风物人情、政治制度、文化艺术、前代故实、名人轶事、科技发展、学术研究等等，其中所记颇有代表当时研究的水平的，如沈括的

等等。有关文字、书法的记述也大量散见在各种笔记里，如蔡

的

录》、

《东观余论》

人们开始注重篆书的研究和论述。

(

黄伯思

宾、好云林子，福建邵武人。元符三年进士，官至秘书郎。著

有

家商、周、秦、汉彝器款识，研究字画体制，悉能辨正是非，道其本末，遂以古文名家。”喜篆法，

“仆弱龄喜篆法，初得岱宗秦汉刻及朝那石章学之，后得鼓》

哀其平时题跋所成，共 105 篇。其中多有涉及书法碑帖者。其中有关篆书者如下：

篆法之坏，肇李监

分之俗，肇韩择木。此诸人书非不工也，而阙古人之渊源，教俗士之升木，于书家为患最深……彼观钟彝文，识汉世诸碑，王、索遗迹，宁不少乎？

终才三载，正暮年迹也，故结字比

古质，殊类钟元常，浑浑然犹篆籀意，非真赏未易遽识也。

上述三人皆为有唐以来各种字体的名家，黄伯思竟称之为“坏、弊、俗”，并指出三人为何如此的原因是“阙古人之渊源”，果与众不同。抛开“好古”偏颇的一面，只就篆隶而言。我们可看到黄伯思作为金石学家，其所见确已远过唐人，正是这种识见的提高，为以后清代金石学大兴后和篆书的鼎盛埋下了契机。黄伯思称王羲之暮年字有“篆籀意”，揭千载未识之秘。王字的特点是在“备精诸体”的基础上，形成了逸少“龙跳天门，虎卧凤阙”的风格，岂一个“姿媚”能道清楚的！黄伯思确有卓识。

崔尔平选编、点校

1993 年版第 83 页，“论书八篇示苏显道”条。

同上第 91 页，“跋逸少升平帖后”条。

(

陈 ，南宋书家，长乐

名取

卷，论石刻、篆法、诸家书及学书之法、笔墨纸砚等，颇为精到，

评价甚高。中又“篆书总论”条，述篆书笔法颇有参考价值：

小篆，自李斯之后，惟阳冰独擅其妙，常迹，其字画起止处，皆微露锋锷。映日观之，中心一缕之墨倍浓，盖其用笔有力，且直下不 ，故锋常在画中 。此盖其造妙处。江南徐铉书亦悉尔，其源自彼而得其精微者。余闻之善书者云：“古人作篆，率用尖笔，变通自我，此是 法。”近世鹤山魏端明先生亦用尖笔，不愧昔人 。常见今世鬻字者率皆束缚笔端，限其大小，殊不知篆法虽贵字画齐均，然束笔岂复更有神气！……。

注释：

前人赞赏李阳冰的篆书中锋纯正

篆书执笔当直，但下笔后锋已散开，所谓“万毫齐力”，笔画中间并没有锋颖，且今以宣纸书写，入纸即涸，无法见到这种效果。古人不我欺哉！

这段话表明了当时的篆书书写水平。从现在能见到的宋人篆书手迹看，起止无藏头护尾，多露锋颖，恐即是这种思想在作怪。因为这里所说的“古人”笔法，不过是唐人“变通自我”的产物，格调并不高，不足取法。

可见在邓石如以长锋羊毫书写篆书之前，清初一些篆书家烧毫、剪毫、束毫并非没有渊源，但终究不是正眼法藏，宋人已觉其丑陋了。

(

董 ，字彦远，号广川，东平人，宋学者、考据家。对钟鼎款识、汉唐石刻、书画题跋皆广为搜求鉴别真贋，详究源流。本文即为董氏考证钟鼎款识、碑版法帖之作，多有史料价

值。其中涉及的篆书者有“延陵墓字”，对传为孔子所书提出疑问；“峰山铭”，称其所见为唐人摹本，极有史料价值；“程邈篆书”，称其得见程邈篆书，与史称程邈创隶书相左，而董氏颇信服，此亦可广异闻；“碧落碑”，为考证之作；“李阳冰篆千字”，对李氏的赞赏无以复加。

(

姜夔

道人。鄱阳人。有

人诗集》

未发，凡20条，分论书体、用笔、用墨、章法、气韵等，多有精论。但此书主要是针对真、行、草诸体而作，涉及篆书不多，其中有：

真行草书之法，其源出于虫篆、八分、飞白、章草等。圆劲古澹，则出于虫篆，点画波发，则出于八分……

又作字者亦须略考篆文，须知点画来历先后，如“左”、“右”之不同，“刺”、“”之相异，“王”之与“玉”，“示”之与“衣”，以至“奉、秦、泰、春”，形同体殊，得其源本，斯不浮矣。

白石道人主要是从真行书源流上讲篆书，这种学习后世字体须参稽前代字体的观点自晋时即有，如卫夫人

“结构圆备如篆法”语，王羲之

亦复须象篆势”等语，唐代的张怀 等也有类似论述，姜白石亦是祖述前人之说，他的“作字亦须略考篆文”则主要是从写楷书正误角度来说，与他人取“篆”之“意”不同，更切合实用。类似的说法后世还有很多，如元郝经

书须学篆隶，识其笔意，然后为楷，则字画自高古不凡矣。”

明汤临初

也；行草，其花叶也。譬之江河，篆其源也；八分与真，其滥觞也；行草，其委输也。根之不存，华叶安附？源之不，委输何从？故学书而不穷篆隶，则必不知用笔之方；用笔而不师古人，则必不臻神理之致。”张绅

皆有本原，偏旁俱从篆隶，知者洞察，昧者莫闻。是以法篆则藏锋，折搭则从隶，用笔之向背，结体之方圆，隐显之中，皆存是道；人徒见其规摹乎八法，而不知其从容乎六书。”王澐

不成字。”又云：“作书不可不通篆隶。今人作书，别字满纸，只缘未理其本，随俗乱写耳。通篆法则字体无差，通隶法则用笔有则，此入门第一正步。”等等，其目的皆是让人学真行亦应上溯至篆隶，不仅于用笔取势有关，亦关乎字之正误，学者不可不查。

三、元人有关篆书的论述

(

郑，字子经，莆田人

中

篇首二字为篇名，全书叙述并无系统，遣辞简古，难明其义，幸赖有与郑同郡、同时的刘有定为其注疏，诠释赅洽，相得益彰。

郑论书力主尊古尚法，刘有定注中云“今古虽殊，其理则一”。他们认为从蔡邕至钟王，虽变新奇而不失古意，欲以古法来矫正有宋以来妄变古法之弊端，与元代赵孟“用笔千古不易”以及韩性“异者其体，同者其理”之论异辞而同理。郑氏恪守古法还表现在推本六书，崇尚篆隶。其有语曰：“草本隶，隶本篆，篆出于籀，籀始乎古文，皆体于自然，效法天

地。”故从理上强调篆、籀、隶、楷之法是相通的，如“‘张

“篆贵圆，隶贵方，八法不同，郡六书则同。篆用直，分用仄，用笔有异，而执笔无异。”强调了各字体在结体和笔法上的相通之处，这就为他的崇古尚法提供了依据。

(

郝经

代，金亡后仕于元，官至昭文阁大学士。他的这篇《书法书》

法象之端，人物器皿之状，鸟兽草木之文，日月星辰之章，烟云雨露之态而为之，初无工拙之意与其间也。”即当时并无书法之说，后来随着“世变日下，渐趋简易，故变古文为篆，又变大篆为小篆，又变小篆来隶，为楷，为八分，为行……。废刀为笔，废竹用帛，废帛用纸，皆与世变而下也。”叙述极为简练、精辟。随后又说：“道不足则技，始以书为工，始寓性情、襟度、风格其中，而见其为人。专门名家，始有书学矣。”将书学的形成与在书写中是否寄寓了性情联系在一起，史无前例。郝经又依此逻辑推理，认为李斯“刻薄寡恩人也，故其书如屈铁琢玉，瘦劲无情；其法精尽，后世不可及”，也就是说他认定李斯可作为书学史上第一个篆书家。

(

吾丘衍

州人，寓于钱塘

凌物傲世，不求荣进。善书，精于篆，独步当时。其书论有

三十五举》

如何才能写好篆书，后十八举以汉印为核心，探讨印章艺术的规律，倡导师法秦汉的篆刻风气。是书对明清两代篆书家、篆

刻家影响甚巨。这论篆书的部分，后人多奉为经典，故择其要尽量收入：

科斗为字之祖，像蛤蟆子形也。今人不知，乃巧画形状，失本意矣。上古无笔，以竹点漆书竹上，竹硬漆腻，画不能行，故头粗尾细，似其形耳……。

今之文章，即古之直言；今之篆书，即古人之平常字，历代更变，遂见其异耳。不知古初有笔，不过竹上束毛，便于写画，故篆字肥瘦均一，转折无棱角也。后人以真、草、行，或瘦或肥，以为美茂，若笔无心，不可成体。今人以此笔作篆，难于古人尤多，若初学未能用时，略于灯上烧过，庶几便手。

学篆字必须博古，能识古器，则其款识中古字神气敦朴，可以助人；又可知古字象形、指事、会意等未变之笔，皆有妙处，于此事未尝用力故也，若看模文，终是不及。

凡习篆，
与。

篆法匾者最好，谓之“螺匾”，自谓“吾晚年始得螺匾法”，凡小篆，喜瘦长，螺匾法非老手莫能到。

小篆一也，而各有笔法：李斯方圆廓落；李阳冰圆活姿媚；徐铉如隶无垂脚，字下如钗股稍大；锴如其兄，但字下如玉箸微小耳。崔子玉多用隶法，似乎不精，然甚有汉意。李阳冰篆，多非古法，效子玉也，当知之。

写成篇文字，只用小篆，二徐、二李随人所便。切不可写词曲。

小篆俗皆喜长，然不可太长，长无法。但以方楷一字半为度，一字为正体，半字为垂脚，岂不美茂。脚不过

三，有无可奈何者，当以正脚为主，余略收短如幡脚可也。有下无脚如“生”、“白”、“之”等字，却以上枝为出。如草木之为物，正生则上出枝，倒悬则下出枝耳。

凡学碑匾，字画宜肥，体宜方圆，碑额同此。但以小篆为正，不可用杂体。

以鼎篆、古文错杂为用，无迹为上，但皆以小篆法写，自然一法。此虽易求，却甚难记，不熟其法，未免如百家衣，为识者笑。此为逸法，正用，废此可也。

写篆把笔，只须单钩，却伸中指在下夹衬，方圆平直，无有不可意矣。人多不得师传，只如常把笔，所以字多欹斜，画亦不能直，且字势不活也。若初学时，当虚手心，伸中指，并二指于几上空画，如此不拗，方可操笔。此说最要紧，学者审之，其益甚矣。

凡篆大字，当虚腕悬笔，手腕著纸便字不活。相多有人不能用笔，用棕榈条及纸筒等物，皆俗夫所为，士大夫不宜用此¹。

注释：

此条即古人常说的所谓“漆书”来历，流传甚广，实际上是错误的。科斗非最早文字已不用辨，言古人以漆写字，亦是想当然耳，所谓“漆书”不过是战国时的手写体，有些笔画呈头粗尾细之状，如《马盟书》

言篆书是古人平常字，甚确，知此即堪称通人。但吾丘衍教人烧毫写篆书，每令识者所讥，此恐亦是时代所限耳。

学习篆书应通金石文字之学，要见多识广，要通实是“度世金针”。若做不到，即使是前人篆书也难有古气。

于写篆书还是应多方取法。

小篆以瘦长为常态，吾丘衍以逆向思维认为，将篆书写扁了方是高手。他并以

刻石相较，略微带方，但仍以长势为主。这与后人片面理解的讲篆书写得越扁越好，并不相同。

而其风格却可以写成多样，笔法也微有差异，吾氏所言诸家之差别，读者可仔细体味。

词曲在元代为不登大雅之堂的作品，而小篆属于庄重、典雅的字体，故吾氏极反对以小篆书之。可词曲现在又属于“雅”的范畴了，以篆书书之，想吾丘夫子不会再反对了吧！

此处具体说明篆书的写法，应是吾氏心得之言。

此两则一是对小篆在不同用途时有的不同的要求；二是涉及到大小篆合用的问题，对这个问题，吾氏相当开通，认为可以“错杂为用”，但应以“无迹为上”，不能写成“百家衣”。

此言写篆书如何执笔，读者可认真琢磨。

1 言如何写篆书大字，对某些人以纸筒等书写，作者认为属俗人所为，真正学者不可如此。

四、明人有关篆书的论述

(

丰坊，明嘉靖年间书法家。初名坊，更字道生，字人翁、存礼，号南禺外史。浙江鄞人。官至吏部考功主事。博学能文，五体皆能。

学书法者而作。由于丰氏书学极博，故其论极为全面，多有前人未到处。在

淳古，使转劲逸”并要求深明六书之旨，此已为通说，未见其独到处；而随后在论篆书六种及其用途时，将宋以来的金石学著作如

为仓颉所制的“古文”，现在看来，似不足一晒，但此中透露出一种信息，即金石学家的研究成果开始为书学界所认识和接受，并力图加以取法。

这在丰氏的

第”条，从当时实际出发，认为学书之序，仍是从楷书、行书、草书、章草，务使熟悉正锋，再学篆学隶，以充古意。文后附有“学书次第之图”，童蒙自八岁学楷书，至十三岁即可学篆书，篆书初以小篆，以

周伯琦、蒋冕近人书为法；十八岁以后可习古篆，以文》

要的各种版本名称，很见其博学，他认为学篆书应先今后古，先易后难，以

选自薛尚功的

壶》

选多是春秋战国之器，较少西周典型的金文重器，或是上述文字的诡异难识，使他认为正是所谓仓颉古文吧，这受当时文字学研究水平的限制，无可非议，但他明确学篆书须学金文，为日后学篆书的广博取法伏下了契机，也启发了后人，在行草书盛行的明代，他的认识确显得与众不同。

(

费瀛为明隆庆、万历间人，潜心文史，邃于字学，精于六书。我们从以上的介绍中似可看到一有趣的现象，即凡是书学思想尊古崇法、较为保守的书家或书论家，多是精于经史、文字方面的学者。费瀛亦然，他在

字”条，谓自“汉唐以来，读书而不识字者，亦已多矣”，故极力主张作书尤须明了六书，并于卷下作“原古”条，叙述各种字体之渊源，虽多为摘捡前人之说，也可见其修养，后尚有罗列有古以来各种篆书的名称，对这些“龙蛇云露之流，龟鹤花英之类”令人眼花缭乱，费瀛的态度极为可取：“昔陶弘景

崔尔平选编点校

页。

以一事不知为深耻，诸如此类在博雅君子亦当考而知之，但弗溺焉可也。”即不要沉溺于中，聊为谈资即可。

(

赵 光

县人。隐居于寒山，足不知城市，深通六书，著述数十种，著者有

法

之未发”的自抒心得之作，共两卷，上卷有

义》

书极为全面、精到，由于作者长于篆书，又是文字学者，论篆书多能切中肯 。

在

粟衣丝，而不知蚕茧禾苗所出也”，故主张先学篆隶，而后真草。学篆书还应取法高，所谓“学大篆必籀、鼓，小篆必斯碑”，务使笔画达到“铁画银钩”，骨力强健，因篆笔为实笔，要求笔笔到家，故可治世俗“蜂腰鹤膝、头重末轻、左低右昂、中高两下”的俗态。此篇还就篆书之名称尤为浑乱的现象，对各种名称说明其来历，也代表了当时文字学最高水平。最后他还提到“篆书一笔不得杜撰，而字字皆可变化；徒隶俗体杂陈，而一笔不可转移”的原因，是“古者万国，人自为法，变是其本分耳。至于后世，作者不兴，同文有禁，所谓依样葫芦者非邪？此亦人之大不幸矣”，从中还透露出作者隐居寒山所追求的人格独立的个性。

在

书，即使乱真，无过假迹，书奴而已。”故其要求学篆，“必籀、鼓，斯碑，博之意

“二李”的书家，识见高下不啻霄壤。对于初学篆书者，易受“隶、真、草三体之左右倾侧”的影响，赵氏也有其具体救失

之法：“学篆者，须取平分，诸篆及左右反体相向诸字，书之薄蹄

失，非翻覆数四不易得也，要在入门正耳。”也即从正反两面的来看篆书的结体是否平正，此法极有效，初学者可一试。

在卷下的

知”语，认为作小楷指不动是可以的，而作大字篆书，“篆法圆转相续处，若指不转，锋何粘续”？一破前人成规，可见他思想之通达处。后世邓石如正是运用“锋随指转”的捻管法，写出了远超前人的篆书来，不知顽伯是否得见赵氏此语。赵光的见识高明之处除了不为前人所囿，与众不同外，还可从其自成一格的“草篆”上体现出来。关于他的“草篆”，时人、后世多有讥讽，反对意见主要集中在古无此法上。他自有理论：“余喜作草篆，以续飞白之脉，其任率自好，若谓前无作者……既谓之篆，惟古是遵，何得改辙？……凡事取真不取假，用实不用浮，贵自然不贵勉强。大小篆书必有大小篆器，今器异昔，何堪效颦？必如昔书，势必虚假勉强而后可……古今兴革，故有不可知者。”并深自信：“子姑执笔临楮，然后破我，未晚也。”凡夫“草篆”得失暂不论，其入古能新之精神和其自信之态度，已足后人学习。

在

款识部、符印部，因在他看来，“字须遵古，古文故烦，惟篆可法；上以溯古，下以通时，篆明而诸体具”。文中对各种篆书碑帖的版本、流传述说甚详，并兼评价得失、如何取法，都堪称精论。在“字义部”中，简要评点了自

二徐、梦英、周伯琦、张参等人的文字学著作，以及其作文长笺》

第四节 清 代

明末清初以来，朴学渐兴，金石学研究亦逐渐蔚为大观，学者罕有未及，在对钟鼎款识、秦汉碑刻摩挲考证之余，亦兼论及书法，故对篆书的论述，散见于此时及以后的各种金石学著作中，在专论书法的著作中论述篆书者也是触目皆是，有汗牛充栋之谓，难以一一检查，这里就检其要者予以叙述。

一、傅山的论述

傅山

学，兼精医术、书画，工书，大小篆、隶亦精。论书有后人辑《霜红龕书论》

曰：“楷书不自篆隶八分来，即奴态不足观矣。”又：“不知篆籀从来，而讲字学书法，皆寐也。适发明者一笑。”又：“楷书不知篆隶之变，任写到妙境，终是俗格。钟、王之不可测处，全得自阿堵……及其篆隶得意，真足吁骇。觉古籀真行草本无差别。”

二、王澐

王澐

江苏金坛人。官至吏部员外郎。积学工书，篆法李斯。有《书剩语》

下：

篆须圆中规，方中矩，直中绳。——言篆书方圆、曲直

皆有所法。

篆书用笔须如绵裹铁，行笔须如蚕吐丝。篆书有三要：一曰圆，二曰瘦，三曰参差。圆乃劲，瘦乃腴，参差乃整齐。三者失其一，奴书耳。——喻篆书的笔画特点及行笔要求甚切，蚕所吐丝虽圆润而较柔弱，故需如绵裹铁方可；又他所要求的篆书圆乃劲、瘦乃腴、参差乃整齐也颇辩证，值得琢磨。此二语亦可看作王澐对其篆书之自评。

在

颇精到。王澐又有作，颇有自述心得之语，如“吴天玺纪功碑”条称其“书法厉奇崛，于秦汉外别构一体，然是篆书之变。”也堪称通达。在“篆书第一”条评价明代篆书：“篆学绝于有明，李怀麓阳）能屈精华者。至赵寒山篆法之陵迟，至斯极矣。”亦中是处；又言其作篆书：“余学之三十年，略得端绪。每作一字，不敢以轻心掉之，必正襟危坐，用志不分，乃敢落笔。竟成一本，凡经半月，心力弹瘁，乃仅成之。”他在定，目不旁睨，耳不外听，虽疾雷破柱，猛虎惊奔，不能知也。用是，乃得窥见斯。喜妙处。当其运思落笔，指腕珊珊作响，到得意处，自谓子昂以后，直至小生，有明三百年不足多也。”既可见其对篆书用心精瘁，亦可叹其篆书伤于做作的原因。

三、包世臣

包世臣

史。安徽泾县人。泾县古名安吴，故人称其为包安吴。曾官新喻知县，力主抗英。他于兵、农、政、刑、治河、漕运等也素有钻研，并非纯为空言之人。他 28 岁时得识邓石如，遂师事之。他学书初学唐宋，后法北碑，并大力鼓吹北碑，对清代后期碑派书风的大行于世为功甚巨。著作有

《双楫》

《双楫》

包世臣在其

逸、佳五品论有清以来书法，其中神品惟一人，即邓石如的隶及篆书，所谓“平和简净，迥丽天成”是也。他不以篆隶书名世，但对篆书很为重视，自言“余性嗜篆分，颇知其意而未尝致力”，故其论书时经常强调要有“篆分遗意”，如在

《谭》

形，体势错综；小篆就大篆减为整齐；隶就小篆减为平直；分则纵隶体而出以骏发；真又约分势而归于迥丽。相承之故，端的可寻。”又称北碑好处在于“导源分篆”，故北碑中的公碑》

多偏曲，骨血峻秀，盖得于秦篆”，就连怀素的草书也以有无篆意定真伪，“醉僧所传大、小

《快雪内景二帖》

上。”但是如何判断真书等字体有“篆分遗意”呢？他在《载九问》

问：自来论真书以不失篆分遗意为上，前人实之以笔画近似者，而先生驳之，信矣。究竟篆分遗意寓于真书从何处见？

答：篆书之圆劲满足，以锋直行与画中也；分书之骏发满足，以毫平铺纸上也。真书能敛墨入毫，使锋不侧者，篆意也；能逸锋摄墨，使毫不裹者，分意也。有涨墨而篆意湮，有侧笔而分意离。

在对笔法的探求上，包世臣可说是历代书论家中最用力者，从其法，他曾先后向翟金兰、钱伯、邓石如、黄乙生、昂之、王良士、

艺始于指法，终于行间”，故很重要，要点在于以“双钩”法，“管须向左迤后稍偃，若指鼻准者，锋乃得中”，而且特强调“管随指转”；在运笔上，他“学裹笔廿年而后得”，但“不假力于副毫”、“只形薄怯”，遂“继求之古，悟其用意伤浅，力除之”，而用吴育“凡下笔使笔毫平铺纸上，乃四周圆足”

也即“用逆以换笔心，篆分之秘密”

的结体和章法上，他传以邓石如的名言：“字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。”验之顽伯篆隶书，最合此言。我们由此可知，慎伯一生所追寻的笔法，很大程度上是篆书的笔法，故他说“余性嗜篆分，颇知其意”，现在看来他所探寻的所谓笔法未必都是正确的，康有为就曾力辟其“管随指转”之说，以为“粗谬可笑”贻误后学。但客观的讲，对以后书家探讨北碑、篆书的用笔无疑是有其推动作用的。

篆书津梁

见康有为

四、刘熙载

刘熙载

江苏兴化人。道光进士，因文学优等、善于书法，被任命为庶吉士，授编修，官至詹事府左春坊左中允并督学广东，后乞归，晚年主讲于上海龙门书院 14 年。撰有

《双声》

《存》

学，无汉、宋门户之见，兼取程朱、陆王，于经史诸子、道释、文字、音韵甚至天文算法，靡不通晓，主张“真博必约，真约必博”。其所作

《概》、“词曲概”、“书概”、“经义概”六个部分，为文艺及美学理论史上的名著，我们从这些标目上就已可知融斋先生的博学和躬行了，故美学史上常把刘熙载的美学视为中国古典美学终结的代表性人物。

用札记形式，共 246 条，初看似零乱，其实颇有系统，精论迭出，他述书体、书家、书作、用笔技巧、结字章法、书法风格与审美及书与人之间的关系等，可说已涉及到书法艺术的各个方面，单就书法理论来讲，金学智先生就将

《本质论、方法论、技巧论、书品论、创造论五部分》。在《概》

的：

周篆委备，如

将大小

篆质、妍之别与笔法之别一言即概之。

玉 之名，仅可加于小篆……顾论其别，则颉籀不可谓玉 ；论其通，则分、真、行、草亦未尝无玉 之意存焉。——篆法与它体相通之处明矣。

孙过庭

劲，通而愈节乃可。不然，恐涉于描字也。

篆书龙腾凤翥，观昌黎歌

无变化，则槩人优为之矣。篆之所尚，莫过于筋，然筋患其弛，亦患其急。欲去两病， 笔自有诀也。——上两条将写篆书之要求及避忌谈得很清楚。

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。——甚确。

书凡两种：篆、分、正为一种，皆详而静者也；行、草为一种，皆简而动者也。——从整体上将篆书归类，也点明了篆书的风格特点。

汉人书隶多篆少，而篆体方扁，每 欲入于隶。惟《少室》

程，于兹未远。——点明了汉篆的特色。

“篆尚婉而通”，南帖似之；“隶欲精而密”，北碑似之。——刘熙载每欲浑通南北。

李阳冰学

自论书也，谓于山川、日月星辰、云霞草木、文物衣冠，皆有所得。虽未尝显以篆诀示人，然已示人毕矣。——刘熙载为少温知己，后学者亦当从中有所体悟。

李阳冰篆书，自以为“斯翁之后，直至小生”。然欧阳省，则当代且非无人，而况于古乎！——这里并非指责阳冰大言，乃言篆法自古以来从未中绝，代有传人。学者宜当广为取法。

学草书者，探本于分隶二篆，自以为不可尚矣。张长史得之古钟鼎铭科斗篆，却不以见之。此其视彼也，不犹海若之于河伯耶？——读此可知张旭何以能成为“草圣”。

徐鼎臣

奇而杂。英固方外，郭亦畸人，论者不必强以徐相度也……要之，徐之字学冠绝当时，不止逾于英、郭；或不苛字学而但论书才，则英、郭固非徐下耳。——堪称持平之论。

字形有内抱，有外抱。如上下二横，左右二竖，其有若弓之背向外、弦向内者，内抱也；背向内、弦向外者，外抱也。篆不全用内抱，而内抱为多；隶则无非外抱。……。——将篆书内、隶书外拓的笔势特点很形象的表现出来。

总之，刘熙载认为篆书与后世其它字体在笔意上是相通的，但篆书之高妙，并不一定在其古上，而在其笔法上，所谓“凡书之所以传者，必以笔法之奇，不以托体之古也”，可见他认识问题之深邃。

五、康有为

康有为

生，南海

主事，曾七次上书光绪皇帝，力主变法图强，1898年领导“戊戌变法”，参与“百日维新”，失败后逃亡海外。其著作有

《艺舟双楫》

二者主导思想亦一脉相承，故名之。论者多将这部著作指为“提倡碑学，攻击帖学”之作，并不准确，因康有为是卑唐却

不卑晋的，他并不反对晋人乃至宋、明以来杰出书家的成就，甚至还对颜真卿欣赏有加；亦有人称此书是为其变法维新作舆论的工具的，也过于强调了它的政治功利性了。实际上，此书固有其持论偏激、好为大言之弊

气盛)

成体系，为前无古人之作。全篇既有对书法理论的系统阐述，又有对碑帖资料的较全面的基础整理工作；既有对书史的全面溯源，又有对某一时字体、书体的深入研究、评价，还涉及到有关笔法、墨法、用纸以及学书轨程、经验等等各个方面。它对清代碑派书法的影响，已远远超过了阮元和包世臣。由于康有为的书学思想体现在强调一个“变”字上，故他能深究各种字体历史上的发展和演变，力图从中探寻、把握到书法发展的脉络，并最终落足到“尊碑”的主旨上。故他在大谈北碑、南碑、隋碑时，也每每都要追溯它们的渊源，对书法史上的篆隶书也多有阐述，

篆书、隶书等及其演变的，我们从中尽可体会康有为对于篆书的论述。

如在

明：

钟鼎及籀字，皆在方长之形间，形体或正、或斜，各尽物形，奇古生动。章法亦复落落，若星辰丽天，皆有奇致。秦分

《琅琊》

上寿》

庙》

益茂密……建初以后，变为波磔，篆、隶分。

并认为“盖自秦篆变汉隶，减省方折，出于风气迁变之自

然”

期能明了源流，辨析是非，先秦书迹则盛称石鼓文，“

斯：“相斯之笔画如铁石，体若飞动，为书家宗法”，具体书迹即秦之刻石。对唐人篆书则不以为然，称李阳冰“笔法出于

矣。夫自斯翁以来，汉人隶法莫不茂密雄厚”，认为少了汉代最要紧的“茂密”二字。故对汉人的篆书备加褒扬，“吾于汉人酷爱八分，以其在篆隶之间，朴茂雄逸，古气未漓”，文中并举出汉代篆书凡32种，有刻石、碑、阙、碑额等，称“诸碑中苍古则

则

它书体如砖瓦、金文等亦在取法之列：“又秦汉瓦当文，皆廉劲方折，体亦羸扁。学者得其笔意，亦足成家。”又将汉金文多归于缪篆之列，称其书“贵有新意妙理”。总之，“凡汉分为金、为石、为瓦，有方、有圆，而无不扁密者。学者引申新体异态，生意逸出，不患无家数也”。康有为并在本篇中认为邓石如之所以能模范百代，为一代教化主，即在于能师模汉人：

完白山人出，尽收古今之长而结胎成形，于汉篆为多，遂能上掩千古，下开百祀，后之作者，莫之与京矣。完白山人之得力处在以隶笔为篆……完白山人未出，天下以秦分为不可作之书，自非好古之士，鲜或能之。完白既出之后，三尺竖僮仅解操笔，皆能为篆。吾尝谓篆法之有邓石如，犹儒家之有孟子，禅家之有大鉴禅师。皆直指本心，使人自证自悟，皆具广大神力功德以为教化主。

对邓石如评价极高。文中并为他人指出了学篆的道路：

但以

分辅之。驰思与万物之表，结体于八分以上。合篆隶陶铸为之，奇态异变，杂沓笔端，操之极熟，当有境界，亦不患无立锥之地也。

康有为在

吾之术以能执笔、多见碑为先务，然后辨其流派，择其精奇，惟吾意之所欲，以时临之。碑临旬月，遍临百碑，自能酿成一体，不期其然而自然者。加之熟巧，申之学问，已可成家。

多广见识乃书家必具之过程，能悟笔法亦是书家之首务，故康有为有

腕竖锋”，以除包慎伯“运指”伤于婉弱之弊。在运笔之妙，见于笔画方圆之态，故详言何以能悟出方圆之法：

书法之妙，全在运笔。该举其要，尽于方圆。操纵极熟，自有巧妙，方用顿笔，圆有提笔、提笔中含，顿笔外拓。中含者浑劲，外拓者雄强，中含者篆之法也，外拓者隶之法也……圆笔者萧散超逸……圆笔使转用提，而以顿挫出之……圆笔用绞，方笔用翻，圆笔不绞则痿，方笔不翻则滞。圆笔出以险，则得劲……妙处在方圆并用，不方不圆，亦方亦圆，或体方而用圆，或用方而体圆，或笔方而章法圆，神而明之，存乎其人矣。

将书法用笔的方圆之态叙述的极其辩证，可谓精论。

清人论篆书有见解者还有侯仁朔

碑”条云：

书关世运，非可强合，我既生非其世，万难臻其古雅。秦之不能为周，犹汉之不能为秦，魏晋以下之不能为汉也。作篆文者，于秦汉碑版但宜以精神解领，得其意于点画形象外，斯为能手。不然，牛鬼蛇神萦绕笔端，自谓古雅无前，而识者且目以为妖矣！

堪称真识。

六、梁章钜

梁章钜在

书，而年力有余者，竟当从小篆入手。先觅一旧本字摹仿，到掩卷悉能自运后，再觅旧本崖篆字，李阳冰各石刻，精心学之。腕力自然坚定，结构自然谨严。”梁氏不擅金石学问，识见不广，故持论亦甚为狭隘，仍是局限于从先秦、秦汉中探求气息，是难以跳出二李的窠臼的。

七、翁方纲

翁方纲作为清代中期的书家和金石家，为书虽属帖学一路，却精于文字、碑帖考证，他也时有对篆书的见解，如《篆解》误之谬者，时有杭人丁鲁斋亦作是论，翁氏乃力辨之。他引证

《明清书法论文选》

同上，第 806 页。

古籍，认为“缪”之为“谬”乃借音，而“新莽六书”定“缪篆”之名时，“未有取器借音以‘谬’为‘缪’者也，且如果欲别立一篆法，谓与寻常书势不同，则其标目亦当选取嘉名为新异可喜之词，不当以‘纰缪’、‘错谬’自诬也……夫印信所以达政令于四方，而焉有以错缪为词者哉？”并阐明作此文的原因是这个问题“凛然于文体学术之攸关，世道人心所由系焉”。

第四章

篆书名家述评

第一节 李 斯

李斯

荀卿学帝王术，入仕于秦，吕不韦以为客卿。后上

国，一统天下，任李斯为丞相，协助秦始皇定郡县制，统一度量衡、货币、文字等，力主“焚书坑儒”。始皇帝死，李斯追随赵高合谋矫诏，废太子扶苏，立胡亥为秦二世皇帝。后为赵高所诬，腰斩于咸阳市，时年约 70 岁。李斯是我国书法史上第一位有名传世的书法家。

李斯对书法的贡献首先是“书同文字”，以

小篆统一全国的文字，许慎
下，丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作
中车府令赵高作
籀大篆，或颇省改，所谓小篆者也。”其次，他还是小篆书法
的主要书写者，传
些典型的秦篆皆是李斯所书，晋卫恒
斯号为工篆，诸山及铜人铭皆斯书。”故李斯在书法史上地位
极高，甚至有着某种象征意味。南梁袁昂
不知如何评价，只言“世为冠盖，不易施平”，唐李嗣真
品》
怀 在
书“画如铁石，字若飞动，作楷隶之祖，为不易法门……李斯
即小篆之祖也”。
古，立后学之宗祖，如残雪滴溜，映朱檻而垂冰，蔓木含芳，
贯绿林以直绳”；明赵 光亦评曰：“秦斯为古今宗匠。一点
渠度不苟，聿遒聿转，冠冕浑成，藏奸猜于朴茂，寄权巧于端
庄，乍密乍疏，或隐或显，负抱向背， 仰承乘，任其所之，
莫不中律，书法至此，无以加矣。”确实，秦的刻石小篆
“灿若舒锦”、“骨气丰匀，方圆妙绝”，历代皆奉为学书的典
范，李斯也被视为有象征意味的“宗祖”了。我们来看历史上
习篆之人，在邓石如之前，也确实皆以李斯为宗，而且包括李
阳冰，都未脱离李斯的矩矱，都是在所谓玉箸篆、铁线篆门限
内描方画圆。这就是李斯对后世的所产生的不可估量的影响。

见

引自马宗霍

第二节 李 阳 冰

李阳冰所处的时代虽开始对篆书有所重视，但毕竟“历两汉、魏晋至隋唐，逾千载，学书者惟真草是攻，穷英擷华，浮功相尚，而曾不省其本根，由是篆学中废”。所以，李阳冰最大的功绩应是对篆书的中兴所起的重要作用。李阳冰的篆书在唐时名声颇著，时韩云卿以文显，李阳冰以篆显，韩择木以八分显。天下欲铭其先人功者，不得此三人，不称三服。至于其学书的渊源，窦蒙在

李斯

龙，劲利豪爽，风行雨集，文字之本，悉在心胸，识者谓之仓颉后身。”由此可知李阳冰篆书是以览前人的篆迹，神明变化而来。

他不但工于篆书且以复兴篆籀古学为己任，如他曾上书李夫人，请刻石作篆，立愿。在上书中李阳冰云：“见前人遗迹，美则美矣，惜其未有点画，但偏旁模刻而已！常痛孔壁遗文，汲冢旧简，年代浸远，谬误滋多。蔡中郎以丰同，李丞相将束为宋，鱼鲁一惑，泾渭同流，学者相承，靡所迁复。每一念至，未尝不废食雪泣，揽笔长叹焉！”他深明仅工篆书是不够的，所以又十

宋朱长文

版，第 326 页。

孔子的

而我们从李阳冰所流传的书迹看，皆是玉箸小篆，应属古人随意攀附而已。

同，事见第 327 页。

见

分重视文字之学，在他之前，虽有前人对
究，但多已亡佚，影响不大，至李阳冰才真正开始了对
的研究，他曾刊定
声，别立新义。对李阳冰的刊定
词，如徐铉就称李氏是“排斥许氏，自为臆说”，是“师心之
见”，从之学者是“贵耳贱目”；其弟徐锴并作
阳冰之说。我们这里暂且勿论李阳冰刊定
之乱后，典籍散佚严重，唐初尚比较受重视的文字学逐渐衰
落，若非李阳冰的刊定，经安史之乱、唐末的藩镇割据、五代
十国的大分裂，
乱之中。所以，李阳冰对古代文字的流传和文字学研究都有着
其积极的作用。从历史上看，若非有李阳冰的大力倡导篆籀之
学，形成一股书写篆书的风气，使篆书不绝如缕的发展，就很
难说有后世篆书的真正中兴，宋朱长文称“阳冰篆品入神，自
秦李斯以仓颉、史籀之迹，变而新之，特制小篆，备三才之
用，合万物之变，包括古籀，孕育分隶，功已至矣。”故其篆
书历来宗为楷模，对后来书坛影响极大。

至于李

“小篆自李斯之后，惟阳冰独擅其妙，尝见真迹，其字画起止
处，皆微露锋锷。映日观之，中心一缕之墨倍浓，盖其用笔有
力，且直下不欹，故锋常在画中。此盖其造妙处。”说的极其
神妙，惜李阳冰的真迹我们现在无法看到，只能从石刻上观其
仿佛。李氏的作品用笔都是中锋，是标准的“玉箸篆”，早年
所书

笔法才愈见淳劲。但其作品确有笔力过于细瘦孱弱者，结构
也少秦篆上密下疏而自然形成的疏朗典雅，而变为上下松散的
安排，少有大唐雄浑的气势，故有人谓其“得大篆之圆而弱于

骨，得小篆之柔而缓于筋”

实。其实我们客观的看，李阳冰由于受时代的限制，没有见到历史上更多的篆书遗迹，只学秦

得，最重要的是在书法史上由于他对篆书的提倡，才使这门字体得以让世人瞩目，篆书笔法得以绵延不绝，其功莫大焉。

第三节 邓 石 如

一、生平

邓石如

嘉庆帝讳，遂以字行，更字顽伯，以示“人如顽石，一尘不染”之意。因居皖公山下，故又号完白山人、龙山樵长、凤水渔长、笈游道人、古浣子、叔华等，安徽怀宁人。少处僻乡，祖父士沅，秀才，以布衣疏食终其身；父一枝，号木斋，善诗文、工书画，好刻石，但一生以教书为生，未有任何功名。邓石如从幼年起，就“家贫甚”，曾“采樵贩饼饵，日以其赢以自给”。但他在祖父和父亲的影响和培养下，十三四岁即习篆隶书，对金石、诗文也有浓厚的兴趣，17岁时为人书《

时，原配潘氏故去，顽伯遂远游，以课徒鬻字度日，其足迹遍及祖国的名山大川和大江南北。31岁时，识秦潮为邓石如故里怀宁学正)

书，在这里他结识了当地寿春循理书院的主讲梁 。

梁 ，嘉庆间书家，安徽 州人，以工李邕书名于世，时与梁同书并称“南北二梁”。著

梁 看到石如为书院诸生所书

子未谙古法耳。其笔势浑鸷，余所不能，充其才力，可以 辄数百年钜公矣。”遂为石如治装，荐于其友江宁举人梅 处。梁 堪为伯乐，慧眼识英才，由于他的举荐，使“少产僻乡，眇所闻见”的邓石如得以在梅家广开眼界，成为人生的一个重要转折点。

金陵

成，是清代著名的数学家，自北宋以来为江左甲族，家中藏有“秘府异珍”和秦汉以来历代金石善本甚富。邓石如来客，他们不仅“尽出所藏”，供顽伯纵观博览，悉心研究，而且更为邓石如“具衣食楮墨之费”。在这里，邓石如前后断续凡八年，开拓了视野，奠定了扎实的基础，也明了了书法中最重要的“雅俗”之分，使邓石如不至于沦落到书匠地位。包世臣在《完白山人传》

石》 汉

各百本。又苦篆体不备，手写
毕

天需写篆书 1 000 余字)

碑额，以纵其势，博其趣。每日昧爽起，研墨盈盆，至夜分尽墨乃就寝。寒暑不

李为宗，元纵横阖辟之妙，则得之史籀，稍参隶意，杀锋以取劲折，故字体微方，与秦汉当额文为尤近……故山人自谓吾篆未及阳冰，而分不减梁鹄，余深信其能择言也。

包世臣

见包世臣

邓石如以其天才卓识和过人的勤奋，师法古人和前代法帖，又内法心源，外师造化，创造了可与“二李”争英的篆书艺术。邓石如书艺的取得，也与他在此期间，直接或间接地通过梅氏兄弟或同属皖人的关系，在南京、扬州、镇江等地结识的一些学人并互相切磋有很大关系，这使邓石如在各方面的修养都得到普遍的升华，如“经学家”程瑶田、以诗文著称的叶天赐、南郡画家毕兰泉、“扬州八家”之一的罗聘、当涂画家黄、 “风流才子”袁枚、盐城国子监肄业生徐嘉 等。以后随着邓石如书艺的提高、交游的日广，求书、求印、求篆者接踵而至，竟成“把臂争与君相知”的人物。如“阳湖派”首领武进编修张惠言，歙县修撰金榜，大司农曹文植，金石学家方君任

石如尤为钦佩，他所修的家庙甚为壮丽，楹联、贞石、匾额皆其亲自精心写作，乃百易而后定。及见邓石如书，大叹服，即命工匠“斫其额”，“架屋而卧楹”，请顽伯书之，刻成再重建，可见其钦服。48岁那年，乾隆皇帝八旬圣节，欲为“鹿鸣之宴”，大司农曹文植

穿草鞋，骑毛驴，后曹三日行。因山东发水，曹绕道而行与石如相遇于开山，时巡抚以下官吏皆郊迎文植。石如策驴过辕门，门者呵止之，曹坐堂上，遥见石如，立即趋出延入，让上座，向众人称赞道：“此江南高士邓先生也，其四体书，皆为国朝第一。”在座大惊，欲为具车马。曹文植曰：“吾屈先生甚矣，乃肯来都，卒不肯同往，愿诸公成先生之志。”从此事可见邓石如“人如顽石”的品格。

邓石如曾自刻闲章，文曰“胸有方心，身无媚骨”。观其一生，以布衣终其身。在中国书法史上，完全以自己的努力得到各阶层人士广泛的承认，取得如此之高的成就，对后世产生如此大的影响，却从未跨入仕途，恐怕是绝无仅有的。时海内皆尊邓石如为“大名士”。顽伯42岁时曾续娶盐城沈绍芳之

女，沈氏时年 21 岁，有“英鉴卓识”，自誓非海内名士不嫁，卒经徐嘉介绍而归邓石如，可说是适得其所，后有子尚玺，即后来“能绍述先业而昌大之”的邓传密。以邓石如之名望和交往，谋求仕途也并非没有可能，但邓石如似乎真的是“天遣”而来，只为书法艺术而生，与交者皆名人学士、贵官公卿，都将石如“延至其家，待若上宾”，而在石如看来，他人虽“不以韦布为贱而弃绝之”，自己却“不妄有所希冀”，且每“与人论艺，所持侃凿，丝毫不肯假借，布衣棕笠，贵客公卿间，岸然无所诎也”，自始至终保持他那“从不因人热，甘于自守卑”的布衣本色。

邓石如一生喜饱览河山，以助挥毫之兴，正如张约轩所说：“山人每足迹所经，必搜求金石，物色贤豪。或当风雨晦明，弛担逆旅，望古兴怀，濡墨盈斗，纵意作书，欲舒胸中郁勃之气，书数日必游，游倦必书，客中以为常。”他为访求秦代石刻，曾几度攀登泰山、峯山，他为了搜求“残碑断碣”，曾屡次“蛇行猿挂”至匡庐绝顶，一次竟至八天没有吃饭，仅以野果充饥。他上黄鹤楼，泛洞庭，走衡岳，访岫嵎碑，游九疑，上岳阳楼，登大别山，吊伯牙台，在京游盘山、西山，谒昌平十三陵，至居庸关……足迹遍及祖国的大好河山。顽伯还应有武功，据说他“气刚力健，能伏百人”。50 岁时，他客楚登匡庐时，借宿寺庙，“一日夜半，有群匪聚踞僧舍，僧不能制，应门稍缓，匪怒捶僧，石如起而救僧，一匪前斗石如，石如拳至轍踣，众匪齐进，又连踣十数人，遂大骇窜去”有过人的身体和精力，有超乎常人的毅力和兴致，又有“壁立千仞，无欲则刚”样的气节、胸襟和自信，这一切，使他能入古

张约轩

安徽教育出版社 1983 年版第 13 页。

见上书第 69 页。

出新，创造了雄浑无比的书风。

至京后，有相国刘镛

石如书大惊，亲自上门拜访，曰：“千数百年无此作矣。”后内阁学士翁方纲以石如未至其门，乃力诋石如，“耳食者”亦共和其说。石如遂顿蹠出都。文植为治装并致之于兵部尚书两湖总督毕沅幕中。毕沅深器其高尚

裘马都丽，独石如布衣徒步。三年后石如辞归，毕沅为其设酒送行时说：“山人吾幕府一服清凉散也，今行矣，甚为减色。”四座有惭色。以后的邓石如仍是作江湖之游。1802年秋60岁时，在镇江遇包世臣，收为弟子，包世臣有诗赠石如云“无端天遣怀宁老，上蔡中郎合继声”，极为钦仰。次年，钱坫与包世臣同游镇江焦山，见壁间有篆书

作，而楮墨才可百年，世间岂有此人耶？此人在，吾不敢复搦管矣！”及知此

处。钱鲁斯素服邓石如篆隶书为绝业，及见到邓石如行草书，亦叹曰“此杨少师

却因顽伯执笔法与己不同而助钱坫诋石如甚力，后又深惭之，终与顽伯交善。

1805年，邓石如63岁，所蓄养已寿至百岁之雌雄双鹤先后死，顽伯亦乘鹤仙去。

二、篆书艺术成就

邓石如书法是四体皆精，楷书学六朝，在当时馆阁体盛行，满地皆是“欧、颜、柳”之时，他的真书确堪称特立独行了，虽未臻于完善，已开后世取法六朝碑碣之风；其行草书，包世臣评云“虽纵逸不入晋人，而笔致蕴藉，无五季以来俗气”，甚确。但在当时和后世其影响最大的无疑是其篆隶书，尤其是篆书，康有为称其是“集篆之大成”，所以能如此，乃

是“完白山人尽收古今之长而结胎成形，于汉篆为多，遂能上掩千古，下开百祀，后之作者，莫之与京矣”。我们来分析邓石如篆书的渊源，吴育曾云顽伯：“初学刻印，忽有悟，放笔为篆书，视世之名能篆者，已乃大奇，遂一切以古人为法，放废俗学，其才其气，能悉赴之。”可知邓石如是从刻印悟笔法，再效法古人，远离社会上庸俗的篆书，以其才气，在广开眼界后，遂纵横无所忌，横空出世。与王澐、洪亮吉等人以二李为宗一样，邓石如亦是，但王、洪等人专以瘦劲取胜，有时再佐以烧毫，以至他们的篆书有“骨瘦如柴”之感，而邓石如则是用长锋羊毫，不加剪裁，书写时“五指齐力，笔锋自正；毫端着纸，如锥画沙”，自然写出“茂密浑劲，苍古奇伟，雅健妙丽”的篆书来。邓石如早期的篆书，如 39 岁时所书的《卦篆书轴》

用笔瘦劲、婉转，一丝不苟，结体稳妥，与李阳冰所书的《卦铭》

气的原因，他的创新是在前人的基础上的创新，他所书的铁线篆丝毫不比前人差，然后再以此为基础吸收汉人的用笔，即所谓的“以隶笔为篆”、“杀锋以取劲折”，遍习

《母庙石阙》

《发神讖碑》

石如之所以能够成功，就在于他“所见博，所临多，熟古今之体变，通源流之分合。尽得于目，尽存于心，尽应于手。如蜂采花，酝酿九之，变化纵横，自能成效”

我们在其 48 岁中期时写的

可以看出，既有秦

流畅，行笔中略有提按，刚健婀娜的篆书特点。

皇	災	知	申	爆	天	小	冥	故	久
和	局	无	咎	且	陸	火	昶	曰	止
用	莫	物	十	鍾	莫	秀	而	食	璽
止	不	機	猪	八	彖	厶	昶	其	久
皇	蕪	十	三	說	覓	程	不	時	暴
公	賊	曰	詎	大	莫	巧	何	百	物
禽	皇	天	書	言	彖	生	不	觀	止
止	樂	止	知	卦	短	天	昶	理	璽
粉	姓	變	申	前	君	昶	而	數	三
十	餘	恩	咎	六	子	明	所	冥	璽
氣	皇	而	暴	言	得	出	已	機	既
生	靜	火	猪	後	止	天	昶	暴	固
者	姓	恩	世	後	固	冥	曰	加	三
成	廉	生	生	初	解	璽	月	旁	十
止	天	詎	无	一	水	機	秀	久	既
根	止	雷	物	還	久	七	數	短	旁

图 4-1 大篆阴符经

代毕沅书邓氏祠堂八字联》
公四斋铭轴》

是其晚年之作，它们结体茂密浑厚，笔画刚健婀娜，不再追求秦小篆的简单的均衡对称、疏密匀整，而是充分发挥其字划“疏处可以走马，密处不使透风”的书学主张，这应是邓石如数十年书写实践经验的总结，也是邓石如对书论的最大贡献，以此法观顽伯的作品，晚年精粹之作莫不与之相合。这时候的邓石如已不是像前人那样是用笔去描篆书，而是真正意义上用笔去写篆书了，可说是“已经驾凌于九字》

邓石如还有一幅大篆作品
洛在其

见之作，意取参古文小篆而用之。行笔则一以猎碣为法，可谓后来作籀者轨范。”但今观之，由于是邓石如所书大篆的仅见之作，也可说是其的探索之作，结体散乱，用笔也显过于随意，字体掺和大小篆却时有齟齬相犯处，并不成熟。邓石如篆书功在小篆，但此幅大篆毕竟使人开始思考大篆的书写了，为以后杨沂孙、吴大澂、吴昌硕等人书写大篆提供了借鉴。

第四节 赵 之 谦

一、生平及学识修养

赵之谦

君、憨寮、悲庵、无闷、梅庵，自署“二金蝶堂”、“苦兼室”，

会稽

庭，但到他 15 岁时，家兄讼败，家庭败落，连去省城参加乡试亦需乡人筹措路资，故他自少即能“苦思自奋”，以求重振门风。赵寿钰

甫二岁，即能把笔作字；稍长，读书过目辄成诵，又好深湛之思，往往出新意以质塾师，塾师不能答……盖自髫髻至成童已便便然称学笥矣。”17 岁时，曾从浙东山阴沈霞西先生学金石之学，对他以后的学识增长帮助很大。20 岁时中秀才，由于生计艰难，曾开馆授徒。在 22 岁时，曾入缪承梓

为僚，“凡兵农钱谷诸大政，若盐荚、若漕储、若郡县之宜、律令之要，其委屈繁重者皆通之”，颇具行政能力，故赵之谦积一生的精力谋求入仕，虽仕途迂曲，亦不改初衷，欲一展其怀抱耳！在此期间，他与绩溪胡澍、溧阳王晋玉、余姚周暨相友善，论文论艺甚相洽。25 岁时曾在杭州鬻书卖画以补不足。咸丰九年

间。期间内乱烽起，他亦曾“北行阻寇”未果，贤妻、淑女丧于兵燹，遂改号“悲庵”。同治初入京，与胡澍、沈树镛、魏锡曾等交往，访碑寻古，他的书画、篆刻受到毛昶熙、潘祖荫等激赏，艺名大振，誉满京城。但会试屡屡落第，44 岁时，以国史馆 录议叙知县，外发江西，主纂

于 50 岁时方始委署江西鄱阳县令，53 岁时署奉新知县，55 岁时任南城县令，后以疾卒于任，时仅 56 岁。任官期间，“锄强挹豪，兴废举坠，所至翕然”，颇有政声。

赵之谦家庭由曾“富甲一方”而走向破落，使他在性格上从小即有一种争强好胜之气，他曾刻过一方印章，名曰“血性男子”，这颇反映了他的兀傲性格。他又才高自负，据其自述“少负气，论学必疵人，乡曲皆恶”。故以其性格本很难容于官

场，但赵之谦读书致仕的念头似乎终其一生亦未悔悟。他一方面要保持自己的性格和气节，另一方面又要委曲求全，他曾刻“为五斗米折腰”一印，可想其无奈，这是赵之谦的悲剧，也是封建社会文人艺术家的矛盾。他晚年时虽有“天若假我以年，笔墨以外，更潜心著述，完我夙愿”语，但以心力交瘁，病魔缠身，未能在学书和艺术上再作出更大的贡献。

赵之谦有着多方面的艺术修养和学识，在金石学、文字学上，有

魏锡曾同时号称“金石巨子”；在诗文方面，有荫曾赞其诗文“二百年来无此手”；在绘画方面，他兼学元、明清诸大家，写意、写实并重，以书法笔法和艳丽色彩兼施并用，是近现代“海派”画风的开创者之一，吴昌硕、齐白石皆受其影响；在篆刻上，他为“晚清六家”之一，能自出机杼，熔铸浙皖两宗，他理论上力主在“印内求印”和“印从书出”的基础上，要“印外求印”，“为六百年来摹印家开一生面”，卓然一代宗师，识者称是。黄牧甫、齐白石等无不受其影响。

二、篆书艺术成就

取北碑、造像以及秦汉篆隶，可谓博采众长，自成家法。但赵之谦对待艺术的态度是用孔子所说的“行有余力，则以学之”，他一直视艺事为小道，视艺术为生存的手段而非目的，如他在44岁时，一经吏部选，就“画不多见”对于篆刻更是“誓不奏刀”了，惟以书法为日常应酬。但这一切反使他能以一种较轻松甚至“玩”的心态对待他的艺术，少有顾忌，少有程式，少有拘束，由于他天才卓绝，绝非是死学、傻学之人，故他能将写北碑时所悟出的笔法，一以贯之的运用到所有的字体中，这并非易事。他的篆书与同时许多人一样亦是学邓石如，但惟有他具大才力，引北碑法

篆，掺以行书笔意，以致脱出邓氏窠臼，形成自家风貌，堪称极大的创造。用笔上他汲取包世臣行笔铺毫、万毫齐力的方法，遒健结实；入笔常以方笔，行笔时又多有提按，收笔时有出锋，故笔画既显得婉曲有姿媚，又不失刚健有力。但其失处在于用笔摇曳过甚，使人有魁梧的东北大汉用假嗓扭着身躯唱青衣的感觉。故王潜刚评其曰：“赵之谦篆书曾见数幅，用笔轻隽少沉着，未尽平直。且以刻印之法写篆，印人之习往往如是，终究有风姿而少古意。”这与康有为评其字如“靡靡之音”，马宗霍评其字如“乡愿”的意思是相同的。但康、马二人所评似语过其分，赵之谦能将碑与帖两种风格的巧妙地融合在一起，为后世篆书的发展提供了借鉴。若真能假叔以年，他定会有所改变取得更大成就。

他主要的篆书作品有
等等，江苏广陵古籍刊印社曾出版有

第五节 吴昌硕

一、生平及思想修养

吴昌硕，清道光二十四年
孝丰县 鄞吴村。其父吴辛甲，咸丰辛亥科举人，截取知县，出身于世代官宦和书香门第，但家境已没落，需靠耕作养活全家，辛甲不失文人气质，喜诗文，精于书法、篆刻。昌硕幼时即喜看书，在其父的熏陶下，对写字及刻印产生了浓厚的兴

《历代书法论文选续编》

时属孝丰县，但古时鄞吴村属安吉县，乡人仍沿旧习，称“安吉鄞吴村”，1958年并入安吉县。

趣。1860年，太平军起义，清军南下，鄞吴村惨遭兵燹之灾，十七岁的吴昌硕随父流浪于湖北、安徽等地五年，受尽甘苦和饥寒交迫。同治四年

县城的芜园，开始了为期数载的耕读生涯。

稍后吴昌硕中安吉县补试庚申科秀才，但吴昌硕性耽艺文，对八股之文殊无志趣，这以后就绝意场屋，在家勤习诗文、书法、绘画、篆刻，名书斋曰“朴巢”。大约1870年，为了求学、求艺和进一步的发展，也为了生计，吴昌硕告别家乡开始游学生涯。他先至杭州，得列当时著名学者俞樾的门下，在“诂经精舍”随曲园先生习辞章和文字训诂之学；1872年，29岁的吴昌硕又至湖州、上海、嘉兴、苏州、杭州等地寻师访友。对他影响最大的是在湖州，吴昌硕有缘结识了当时著名的学者、书法家杨岷

硕有很大的帮助，且为人处世坦荡耿介，热心鼓励、提携后进，缶翁欲以师事之，但藐翁坚辞而允以兄弟之称，缶翁则始终以师尊之礼待之，晚年在诗中还自称“寓庸斋

老门生”。使吴昌硕受益匪浅的还有缶翁游学苏州时，在时为苏州知府的吴平斋家中任西席，吴为江南著名收藏鉴赏家之一，尤嗜金石，学问功底甚佳。吴云很器重缶翁，将家藏金石尽示之，并详加点拨，诉其原委。吴昌硕晚年还曾对其好友吴待秋说过这样一句话：“没有平斋，也就没有我吴昌硕了。”可见吴昌硕对平斋先生的感激之情。

1899年秋末，吴昌硕所在的扬州盐运署分到一个安东县，缶翁时年55岁。但吴昌硕慵于宦事，仅过了一月即辞官而去，回苏州以卖

据刘江

页。又按：吴民先
硕》

画为生了。后刻过“一月安东令”印和“弃官先彭泽令五十日”印，以鸣心志。

吴昌硕曾有_____，所记皆是早年为他人所刻印主的小传与印样，详载了他所结识的文人、学者和艺术家，从中可以看出，吴昌硕所交师友，多一时文学书画界胜流名士，如杨岷、吴山、方益、凌霞、章绶銜、金树本、吴云、胡_____、周作_____、施补华、潘祖荫、胡公寿、金杰、顾_____、吴祥、吴滔、蒲华、杜文澜、潘瘦羊、任伯年、端方、吴大_____、陆廉夫、诸贞壮、沈石友、高邕之等等，这些知交师友在学问和为艺上各有特色、文化修养又高，与他们的交往对吴昌硕的成长和进步无疑是巨大作用的，也是吴昌硕的幸运，吴昌硕晚年曾说：“自余策名微秩十余年来，风尘奔走，德业不加进，每思之未尚不悔，独幸所遇宪贤豪长者，往往契合，非伏处岩穴所能庶几，此则差自慰矣。”

吴昌硕在1911年移居上海的“去驻随缘室”，是年缶翁68岁。在此之前，吴昌硕已是名满天下，诗书画印都取得了很高的成就，他的到来，为上海的艺术界增加了新的活力，使赵之谦、胡公寿、虚谷、任伯年等所创的所谓“海派”艺术，更增添了一位主帅人物。

光绪30年

隐

体，吴昌硕得知此事，极为赞成并支持。经过十年的准备，于1913年9月，正式成立西泠印社，以“保存金石，研究印学”为宗旨。吴昌硕以其声望、年资和艺术成就，被公推为首任社

见沙匡世校注

月第一版。

引自

第216页。

长。吴昌硕因以篆书撰写一联：“印诂无源？读书坐风雨晦明，数布衣曾开浙派；社何敢长？识字仅鼎彝瓿鬲，一耕夫来自田间。”联、书堪为双璧。

吴昌硕幼受庭训，好读书，既聪明颖悟，又能勤奋自励，虽未在学术上有什么专著，但他散见在一些论诗文、金石的序跋和题字中的文字，文辞雅训，或考释金石文字，或研究拓本优劣真伪，或阐述文字、拓本渊源流传，或对书法优劣详加描述，时常精论迭出，诸宗元谓缶翁：“文不苟作，然其考核金石，或自为书画题记，下笔数千言，虽工于文者，见辄叹服。”吴昌硕书法以篆书享大名于世，小学的功底很扎实，但他仍要精益求精，为了更深入研究篆法，他常向在北京的罗振玉请教，二人相约书札来往皆以篆字，相互订正。一次在长达数百字的书信来往中罗振玉错二字，缶翁错七字。于是他就对人说：“篆法吾不如罗先生，还得好好研习。”

吴昌硕胸襟开阔、怡淡，朴实无华，为人坦荡耿介，待人以诚，他又毅力坚韧，视艺术为生命。在清朝末年那个令人难以回首的时代，国难频仍，军事衰颓，内忧外患，但我们的艺术并不以国势的衰落而颓丧、衰微，反而以一种恢弘的格局和豪放的气势屹立于世界艺术之林。这要感谢吴昌硕的艰苦努力和辛勤耕耘。

二、篆书艺术成就及其影响

吴昌硕以诗书画印四绝称誉艺坛，为公认的清末民初的艺

引自

第 240 页。

吴民先

1986 年 12 月第一版，第 31 页。

坛泰斗，他所开创的雄浑、苍茫、大气磅礴的大写意艺术风格，将中国的书法、绘画、篆刻艺术推向一个崭新的时代，他影响提携了一个时代，他所达到的高度，至今难有人比肩，与他同时或稍后的人鲜有未受其影响的，他篆隶草行皆擅，尤以篆书为甚，在追求艺术内涵的同时，亦强调作品的表现形式，有极强的视觉的审美冲击力。但凡人们提到缶翁篆书，随即会想到石鼓文。大约 1885 年，好友潘瘦羊将汪鸣銓手拓的《

刻画年复年，心摹手追力愈努；葑溪新居南园邻，种竹移花满庭户；清光日照临地，汲千古井磨黄武。”从此，他以“汲千古井”的毅力，无一日不临石鼓文，他曾说：“予学篆好临石鼓，数十载从事于此，一日有一日之境界，惟其中古茂雄秀气息未能窥其一二。”向亦评曰：“昌硕以邓法写石鼓文，变横为纵，自成一派。”其实缶翁早年学篆受另一位篆书大家杨沂孙的影响很大，杨沂孙篆法参稽金文、石鼓等大篆，又以平正出之。故缶翁初习石鼓文时，写得也极平正，随着临习的深入，开始参以己意，符铸评其篆书云：“其结体以左右上下参差取姿势，可谓自出新意，前无古人，要其过人处，为用笔遒劲，气息深厚，然效之则病。”缶翁书石鼓一反小篆匀整的体势，而是以竦峭取势，结体向右耸肩，把石鼓文写得浑脱有生气，线条亦凝聚缶翁数十年功力，凝练遒劲，刚柔相济，妩媚奇崛。王森然将缶翁与赵之谦比较时说：“赵之谦作篆时，不主故常，随时有新意；先生故常，故亦随时有新意。但赵之新意，专以侧媚取势，所以无

原注：时以黄武砖为砚，见第 128 页。

见
马宗霍

当大雅；先生则极力避免捧心龃齿之状态，以三代钟鼎、陶器文字之体势，揉杂其间，故较赵为高也。”

吴昌硕的篆书的成就众所共知，他一辈子浸淫于石鼓文，再熔冶三代鼎彝、石刻文字等的体势，形成他那既拙厚凝重，又遒媚俊逸的篆书风格。

马宗霍

为之，纵挺横张，略无含蓄，村气满纸，篆法扫地尽矣！”这也是对吴昌硕的不同评价，虽言语有些刻薄，但也可使我们从中探寻一些应如何学书的道理，祝嘉先生说缶老：“有些笔画写得很靡弱，甚臃肿，结构笔法都不对，问题或者就在于写了几十年了，太烂熟了，产生了自满情绪，弃去规矩。”商承祚先生亦说：“吴俊卿以善书‘石鼓’闻，变‘石鼓’平正之体而高耸其右，点画脱漏，行笔骛磔，‘石鼓’云乎哉！后学振其名，奉为圭臬，流毒匪浅，可胜浩叹！”他们认为，缶老写得过于烂熟，已失去规矩，而多了习气，有些字还写错了，如“鱼”、“吴”字。吴昌硕以其如此成就及地位，尚有此讥，后学者焉能不予警觉！

吴昌硕对近百年的影响是巨大的，齐白石有诗云：“青藤血个远凡胎，老缶衰年别有才。我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”可谓推崇备至。吴昌硕又是具有国际影响的艺术家，与缶翁有过密切来往、对传播缶翁的艺术起了很大作用的国际友人，有日下部鸣鹤，他与吴昌硕同嗜石鼓文，号其斋为“石鼓室”，与吴昌硕早在1897年就有交往，吴昌硕曾为其画了一幅梅花图，并极称其书法，在“法徒争先”很是推崇。1922年，日下部鸣鹤卒，吴昌硕亲书篆文墓碑，遥寄深情，至今仍屹立在日下部鸣鹤故土。手岛右

王森然

上引均见祝嘉

卿、金子鸥亭、广津云仙、村上三岛、金井凌云等都是他的第二、三代弟子。在日下部鸣鹤影响下，其门生友朋来华请益缶翁者络绎不绝，河井仙郎为其中最著者。河井仙郎

1945 年)

治 33 年

后其弟子小林斗庵、西川宁亦并为日本书坛、印坛著名人物。

长尾雨山

石隐，日本赞岐高松人。他与吴昌硕名兼师友，是与缶翁结游时间最长且感情最深的一个日本汉学家。缶翁对其人品、诗才、学识颇为敬佩，二人曾结邻三载多，过从常以数典读诗为乐，吴昌硕在为其所作

如鸳鸯”、“双宿双飞不暂离”语，可想见交情之深。长尾雨山归国后，二人仍唱酬不辍，缶翁一直将其引为知己。

与吴昌硕交往的外国友人中还有一位韩国的契交——闵泳翊

阜、藪石亭、七里香庄和千寻竹斋等，字号多至四十余个。他是韩帝国时代的勋臣、外戚，又是韩国有成就的书画艺术家。1897 年后，因国内政届斗争所驱，浪迹于香港、上海等地，因此有缘与吴昌硕结下了深厚的友谊。

第五章

篆书名迹赏鉴

第一节 先秦时期

一、甲骨文

1. 笔画有契刻效果的

骨》

赏鉴： 这是罗振玉所收的一片长 32.2 厘米，宽 19.8 厘米的巨大牛胛骨，正面刻辞 4 条，百余字，背面刻辞 2 条 50 余字，字迹涂有朱砂，是甲骨一期的作品。内容涉及商王武丁所进行的祭祀活动以及商王室人员的伤、病、死和当时的



图 5 - 1 甲骨文

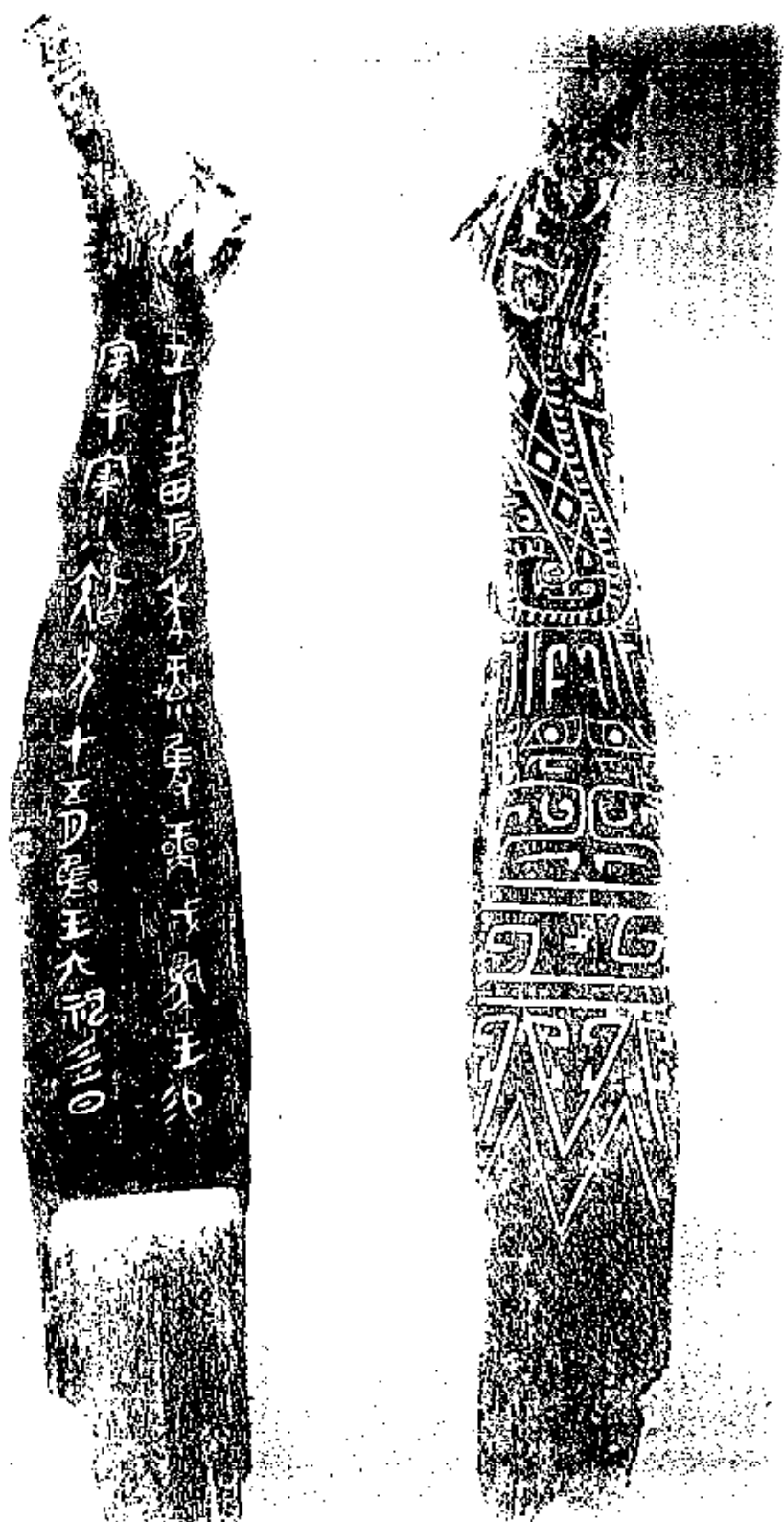


图 5-2 宰丰骨

天象。主要部分以细线划出竖线，分为三栏。由于并非是一时间所刻，故使文字的风格略显不同。正面刻辞的左部笔道最为粗重，右部次之，中部最细，也最见契刻的感觉。此片甲骨为殷墟出土中的上上品，文字刻画精美、熟练，一刀一笔，收纵自如，整体气度俨然，笔势恢宏雄健；整体章法作者并无费心安排，却是天然而成，疏密得当，如众星之列河汉。再细分之，左部似有覆刻的痕迹故笔画圆润，如“旬”、“ ”、“日”字，用笔相当圆转，笔画起收也较含蓄不露。中部甲骨文则以单刀契刻，笔画两端尤其是收笔，全是出锋，其“若”、“旬”字的笔画，仍可在其圆转处看出接笔搭刻的痕迹。左部的覆刻描摹是为了更接近原来书写的样式，以致有后世“玉箸”体的风格，而中部则更体现了甲骨契刻的趣味，我们尽可从此版甲骨中体味篆书的笔法。

殷墟曾发现一玉戈，上有朱砂写就的数个文字，但多有描摹的痕迹，字中的“肥笔”也有存在，整体感觉与商代金文如

合的原因吧！而在甲骨中发现的墨书或朱书文字，由于它并非是用于语言的交流，也或是只作为契刻用的草稿，故手写的感觉很浓。用笔既圆转又犀利，起止多露锋，与后世以毛笔摹仿甲骨契刻的笔法很类似。殷墟出土著名的

形器，用牛骨刻成，柄部一面刻图案，并嵌有绿松石，另一面刻文字二行，记宰丰受到商王赏赐的事，文字明显是用双刀刻就，粗壮雄伟，想当时契刻者乃是尽量一丝不苟的勾刻出来的，使它与同期的甲骨文所用单刀刻成的文字大不相同，而与同期的商代金文几乎没有大的差别，只是略显飞动、潦草而已。从而可知，在商代最正式的文字应当是这种带有图案性较繁复的文字，如“壬”、“王”、“丰”、“十”字，其笔画起笔以

侧锋入，符合人的生理习惯，所出土的后世手写体墨迹如《马盟书》

常用字的样式应与此相差不大。通过比较，我们可从中体悟所谓甲骨文、金文不过是由于载体的不同、书写用途不同而产生的差异，甲骨文只不过是偶然的原因被大量的保存下来，使现代人感觉它反而是商代文字的主要面貌了。

二、金文

1.

其后人捐献国家。文字内容是载王命孟伐鬼方，俘获了大量的人口、车马、牛羊等物资后，班师回朝举行献俘典礼，王赐孟大量的弓矢等物，是西周金文中所记载的赏赐数额最大的。

赏鉴：大孟鼎铭文是西周前期金文书法成就最高的一品。其特点首先是字体结构谨严、庄重，各部分的安排十分妥帖，无一丝荒率之感。其次是笔画线条的苍劲有力，充分表现了金文浇铸时产生的“金石之气”，其笔画的形态又是变化多端，有丰中锐末的，如“方”、“王”、“井”、“孟”、“大”等字的横画，有侧锋入笔、收笔出锋的，但因文字是铸成，侧锋的薄弱也为其所弥补，反而笔画显得有众多的变化，如“四”字等，四个横画皆如此；大孟鼎铭文的笔画还有一个最突出的特点即是肥笔的运用，这也是西周早期金文的一个特色，如其中的“王、在、天、厥、有、足、民、子”等字，肥笔用得非常自然，并未因与其它笔画粗细不同而显得有何不妥，相反却使整体更增加了瑰丽奇的气氛。我们临习时应注意它严谨的体势的同时，又不能写得板滞；其用笔时有露锋，但临习时却应注意出锋要缓、要实，不要出虚尖；整体章法上，字距行距大多数相差无几，但其中笔画少的字所占空间并不少于它字，这样使整体布局既显得疏密有致，又井然有序。

厘米，底径 41.4 厘米，铭文刻铸于盘中底部。此铭文的作用类似后世的契约，中有许多的地名不可考。文中述矢王侵夺散邑，引起纷争，结果是散氏获胜，并得到赔偿。由此可知，西周土地占有权转让十分严格，须首先勘探边界定以标志，再使有关人员协商订盟，并宣读誓词，写契约，铸盘铭，本文后即有誓词，刑罚和指法者的签名，极其庄重。

赏鉴：散氏盘铭文在西周金文中，其风格是最为奇特的，这种写法恐亦是仅见。它全篇很难找到一个规整、平直的线条，也看不到此时本应十分成熟的金文规整的形态，所有的字都具有一种体势，即所有的笔画皆往右下倾斜，字体结构亦一般是左高右低，这种体势同我们今天日常写字的习惯是相反的，在其以后的侯马盟书等手写墨迹中又类似的体势，但以后就逐渐消失了。其字体不同于一般大篆的修长体势，而是略带扁圆、多横向的体势，且无一字不欹侧，但它又使字里行间笔画相互呼应，随势生形，可以说是无一字不稳妥，此有些类似草书创作时讲求的“随势生形”，它使铭文的造型奇态百出，妙趣横生，令人目不暇接，如其中的数个“之”字、“封”字及“湖”字等。与其相应，线条粗犷豪放又含蓄凝重；章法则朴茂空灵，与字体取势横扁相适应，每字所占的空间多是正方形且大致相等，这样将率意和稳健、飞动与凝重、粗放与含蓄以及字体的俯仰、欹正、平险等全部糅合在一起，如繁星丽天，有着强烈的艺术感染力。

清末以来写金文者鲜有未书过此铭文的。但我们应注意，此金文结体欹斜过甚，过与不及都不能体现出原作的风采，用笔要十分注意笔与笔之间的势态联系，可以强调它“草篆”飞动的一面，但又要保持金文线条的凝重遒劲。散氏盘属于“写意”一路，不能写得拘谨，这就需要对铭文很熟悉，掌握它的结字规律。所以初学金文不易从此盘入手，而应从较平正的



图 5 - 3 散氏盘

此鼎与

年)

胜利后，才归故宫博物院。此鼎通耳高约 58 厘米，蹄足，素腹，铭文是一篇典型的诰命体文章，与

构、语气和文风均很相似。全文共分五个部分，每部分皆以“王曰”起首，洋洋洒洒，语重心长，近 500 字的长文再现了宣王中兴、选贤任能的情景。文中宣王谆谆告诫毛公 不要任意制定徭役赋税，要严整吏治，不能贪污中饱，虐待鳏寡。李瑞清曾说：“毛公鼎为周庙堂文字，其文则

学

赏鉴：郭沫若说此铭文：“铭全体气势颇为宏大，泱泱然存宗周宗主之风烈。”诚然。此铭文因铸于鼎的侧内壁，故章法布局呈环状，有列无行，通篇看来如众星之落河汉，行气流畅，气势磅礴，浑为一体；此铭结体取纵势，有时横竖比例甚至达到一比三的程度，如“画、踵、尊”等字，显得修长、优美、瘦劲，很严谨，有规矩；此铭笔法亦十分精严，刚柔相济，无一丝懈怠处，堪为金文中的代表作。它通篇应规入矩，字数又多，极易初学。

司出土。口横 86 厘米，纵 137.3 厘米，腹深 37 厘米，腹围 400 厘米，重约 225 公斤。始出土时，村民曾当作水槽饮马，被人以廉值购去。太平天国时，刘铭传陷常州，于太平军护王府中得到，运至合肥老家，解放后，由其后人捐献。

赏鉴：“盘”在上古一般是用来盛水和承接水的器物，但大家若在北京中国历史博物馆见到实物的话，肯定第一感觉不会将它当作“盘”来看，它远大于一般的盘，如散氏盘，而完全可以作为成人用的澡盆。此器的铭文最大的特色是在章法布

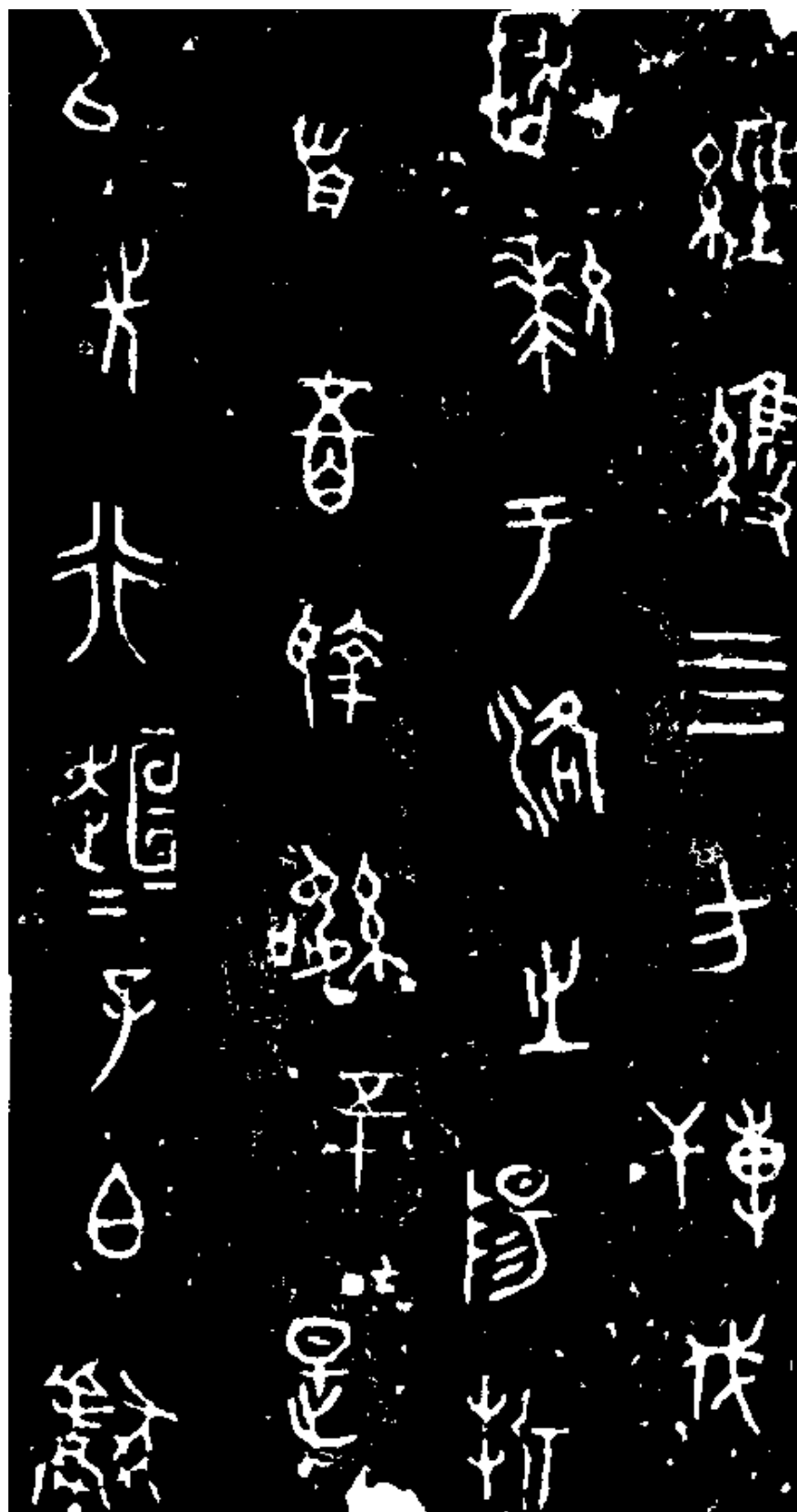


图 5 - 4 虢季子白盘

局上，字与字之间、行与行之间相距很远，显得疏朗有致，此或是与盘的形制硕大有很大关系。铭文的字体很严谨，是标准的西周字体，用笔从容、娴熟、洒脱而又轻松，充分体现了篆书的“篆引”的感觉，毛笔的韵律感十足，它的提按、入锋、出锋交待的很明晰，但从整体上看，其笔法已很接近小篆的婉转圆曲。这种字体后来为秦国所继承，并一脉相承，逐渐发展到秦的小篆。有些字如“行、赳、其、宣”等字与春秋时秦的石鼓文及其相像。

笔灵动，临习时可以用小篆的笔法来写，但应注意它的结体仍是标准的大篆，字中有错落，大小有参差；章法疏落犹“大珠小珠落玉盘”。

楚王

文书体与楚帛书、仰天湖楚简相同，书法活泼生动，为当时楚地区流行的书体。

三

赏鉴：石鼓文不但是我国最早的石刻，也是大篆转化到小篆的过渡性的文字，学此上可以追溯大篆，下可以复习小篆，堪为书法艺术的瑰宝。石鼓文的书法雍容和穆，笔势雄强浑厚，朴茂自然，显得端庄凝重，是从继承下来的。用笔粗细匀称，结体方正严谨，元朝的吾丘衍曾说篆法以扁的为最好，成为蝶扁，此是据徐铉的说法，所谓非老手不能做到，即是指石鼓文，因石鼓文与当时流传较多的秦的小篆相比，结体确实稍扁了些。其实字之好坏，与字的扁长关系并不大，而在于用笔是否有笔力，是否浑厚遒劲。石鼓文人称其笔力惊绝，内含刚劲，有如屈铁，全是中锋；字距行距



图 5 - 5 石鼓文

既有规矩又有变化;结字极其稳妥,笔画匀整而又错落有致。清刘熙载

朔也评曰:“石鼓文天然浑成,略不着意,如日月星辰之丽天,仰视若无他奇,稍一增减,便成妖异,是为碑版鼻祖。”方朔《经堂金石书画题跋》

轩太史所谓,劲者山立,柔者禾垂,行若奔云,止若据槁。一字之内左右相生,一简之中稀疏适历。固当远超二李,近轶两徐矣。欲学篆书,舍秦刻间架,此鼓笔画奚从哉。”石鼓文作为“篆之宗”和“书家第一法则”,学者自应认真领悟。

第二节 秦 代

一、

始。前为始皇诏,144字。“皇帝曰”以后为秦二世诏,79字,字略小。


种:长安本、绍兴本、浦江郑氏本、应天府学本、青社本、蜀本、邹县本、其中公认长安本最好。长安本为北宋初郑文宝以其师徐铉所藏本于宋淳化四年


现存西安碑林,园首方座,通高218厘米,宽84厘米。小篆书,两面刻字。虽为重刻,犹存秦篆遗意,历来被奉为学习小篆的佳本。

赏鉴:此碑虽非原石,然犹存斯篆遗意,有一些字如“长”字,

见崔尔平选编点校

1994年版,第656页。

作“”，与传本

”不同，而与

据。由于秦代的其它刻石或散佚或漫患，而所存字数又多，基本反映了李斯小篆篆法的遒劲圆润之貌。秦刻石上的小篆，为玉箸篆之祖，宋刘篆，古今所师。”元郝经铁碾玉秀且奇；千年瘦劲益飞动，回视诸家肥更痴。”清宋思仁

铭，为汉金石刻之前步焉。”清侯仁朔赞其“规模结构如良工制器，备极精妙。”

秦刻石上的小篆，整体给人以端庄、沉着、典雅的感觉，它以均匀的笔画作整齐的排列，在纵长的方框内匀称地分布着点画，均衡地分割空间，使结体端严规整，在此基础上，有时延长垂脚，使重心上移，自然形成上密下疏的结体，有时又上伸笔画，使重心靠下而成下密上疏的布局，这种疏与密、实与虚、放与敛的对比，既稳重又大方，又以其刻在巨石之上，以居高临下之态，显逼人仰视的威严，前人云“其形端俨”或即指此。它字里行间所具有的婉转通畅的笔势，整齐如一的线条贯彻始终，不求以参差错落或牵引连属来追求迭宕放纵，而是以其井然有序的疏密、虚实、收敛的对比，不动声色、静静的显示着它的安详、它的威严和它“横扫六合”一统华夏，“周定四极”、“化及无穷”的气势。

二

量衡，统一文字等措施，其中统一度量衡的办法就是在量器、衡器上刻上秦统一度量衡的诏书，或将刻好诏书的铜版钉在上



图 5 - 6 秦诏版

面，以诏示全国。上面用的文字应当是秦时的标准字体——小篆，以示庄重。但我们发现这些诏版上的篆书与能代表秦的标准小篆的秦刻石上的篆书相较，却有不小的差别，它变圆为方，将曲笔变为折笔，显得刻画随意，不加雕琢，而且行文大小错落，字体结构也疏密斜正不一，有人认为这就是所谓的“古隶”，并认为隶书即是由此演变而来。其实这是误会，秦时已有古隶，

书的形态。诏版上的篆书刻的如此草率，乃是因为时间紧迫，要把全国的度量衡器征集再刻上诏书，然后再分发至全国各地，工作量相当可观，故不能像泰山封禅那样从容而相对具有随意性，但再随意，他也要用规定的用于统一文字的正体——小篆。我们尽可以用“草篆”这样的名称来称呼它。

赏鉴：现在所发现的诏版皆是用刀直接凿刻而成。这就使刻作者处于两难境地，凿刻以直线为易，而小篆却多为圆转的笔画。可以肯定，刻者是欲把笔画刻圆的，某些字也确实作到了，如“天”字、“帝”字、“乃”字等，但大多数是将圆转易为了方折。工效和工具的原因使我们无意中看到了秦篆圆润匀称的另一面，线条刚劲有力，结构奇肆险峻，通篇古朴自然，充满了天真烂漫的趣味。在我们已经具备了一定的小篆功底后，再尝试临习诏版上的篆书，感觉会很放松的。

第三节 汉 魏 六 朝

一、汉金文

赏鉴

上的文字取横势不同，它通篇取纵势，将重心多放在字形的上半部，下部则将笔画拉长。与秦刻石小篆相比，它较方正，或许是国家重器的缘故，文字刻的很精，将本应是方折的部分也刻的有些圆转的意味了，遂显得整体笔画亦方亦圆，极其传神。

二、刻石

1.

赏鉴：此碑篆书近缪篆，吸收汉印文字和瓦当文字的一些特点，结构有奇趣，以方取胜，字形长短大小不拘一格；横画起笔、收笔多用方笔，竖画收笔则多下垂出锋，但绝无纤弱之感，线条则古拙生辣；转折采用隶法，方折明显；风格方劲瑰伟，殊有特色，近代书画大师齐白石的篆书即从此化出。

2

据

小石青白色，长四寸，广二寸余，刻“上作皇帝”字，因改元“天玺”。此石即是为此事而作，相传为华 文，皇象书。

发神讖碑》

清人周在浚的

吴玉 的

的

赏鉴：封建社会臣民伪造祥瑞以邀统治者欢心是常事，此碑即是因此而刻，字体用这种篆书恐与“祥瑞”之事不无干系。篆书多用圆笔，而此碑别开生面，独用方笔，且笔力雄强无比。此碑结体用篆法，而字形取方，用笔则多杂隶书体势，横画方起方收，旧有“折刀头”之称，其转折取方，最奇者为其下垂之笔，露锋出笔，画越长越见其笔力惊人，如利刃森



图 5 - 7 祀三公山碑

森，或谓是古代“悬针”笔法之遗留，亦有人称之为“倒薤篆”；其起笔亦极有特色，尤其是横画，落笔处有一重顿，人多异之。其实这种笔法实有所祖，楚帛书中就曾使用，每作落笔多作重点，横画起笔则多先作一纵点，然后再接写横画。祝嘉先生说：“学此碑必须悬臂运腕，使全身的力达到毫端，才能写得好……铁画银钩，不是用全身力是做不到的。”张叔未称其“雄奇变化，沉着痛快，如折古刀，如断古钗，为两汉以来不可无一，不能有二之第一佳迹。”堪称的评。

第四节 隋唐五代、宋元明

书，栗光刻。原石久佚。北宋大中祥符三年时姚宗萇曾重刊。篆书 14 行，行 26 字，现藏陕西西安碑林。

赏鉴：

本一致。李阳冰作篆，力求直接斯篆，用笔应规入矩，笔笔中锋，虽细如玉，却重若千斤，特胜骨力；此碑篆书之结体并没有像秦篆那样重心靠上，而是安排较匀整，再辅以变化生动的弧线作顾盼状，使线条或如垂柳之摇曳，或如流云之舒卷，显得活泼生动。体现出李阳冰篆书自己的特点。宋

云：“有唐三百年以篆称者，惟李阳冰独步。”让我们拿此与

名，亦非虚妄。

祝嘉



图 5 - 8 栖先茔记

第五节 清 代

一、邓石如

1.

赏鉴：此册篆书为

间在嘉庆四年

行4字，共283字。文物出版社曾印有简装单行本，市面上极易得到。此字属于邓石如摆脱二李篆法束缚，广采博取后化为自己面貌且已十分成熟的代表作品。我们知道邓石如对篆书的最大贡献是将前人已经书写得近乎僵化的篆书放松出来，也即简化了篆书的书写方法，在顽伯以前写篆书要求笔正腕平，完全中锋，入笔逆锋、行笔出锋、收笔回锋，结体严谨，一丝不苟，写时书者需屏住呼吸……可以想象，先秦及秦汉时期的人们书写篆书时，是绝不会如此的，他们不过是以当时体，书当时字而已。而至后代却让人们套上了神秘的光环，以至非“好古之士”鲜有问津，一般人皆望而却步。但自邓石如后，“三尺竖僮，仅解操笔”亦能挥毫写篆书了，个中原因就是顽伯“以隶笔写篆”

那样讲究得近乎苛刻，而是起笔处时见方笔，行笔时有轻微的提按，收笔时甚至有出锋的现象，接笔时也不是令人不见起止，而是锋芒显露，多有方折；在结体上的要求也不是那样严格的均衡、对称。当然，在整体上仍不失篆书“婉而通”的特色。这对于写惯了楷、行、草书的人们来说，要放松了许多，更主要的是使人们思想解放了，原来篆书竟还可以这样写？这



图 5 - 9 邓石如 韩山朱公

对人们摆脱篆书只是单一均衡的“铁线”概念有着极重要的作用，也为顽伯以后的篆书发展呈现多姿多彩的面貌奠定了基础。我们试看册中之字，如“之、 、此”等字起笔处多用方笔，“局”字转折处竟以方折，“善、恶”等字收笔用出锋而近

尖形，全篇的字形都略带微方。除了这些特点外，这篇字与其晚年所写篆书行笔转锋绞毫、纵横恣肆不同，而是保留了其早期如 39 岁时所书

行走，笔画婉转流畅、刚健婀娜的特色，又参以隶书的方笔，方圆结合；接笔处如“口”等，虽有类似方折的写法，但仍是方圆具备。这一切使我们感到一种亲切，写篆书不再是战战兢兢，如临深渊，如履薄冰了，更让人体会到放笔去写而非是描笔画、描字形了。

2

10)

赏鉴：是书为冷金笺，凡四幅，每幅篆书四行，隶书款 1 行，行 8 字，计 166 字，书于 179.8×50.8 厘米

上，内容是书写南朝梁文学家庾信的赞文四则，即

成子》

解围》

上海博物馆。

这幅字书写于邓石如去世的前一年，时年 62 岁，但我们从中丝毫看不到有任何衰靡的

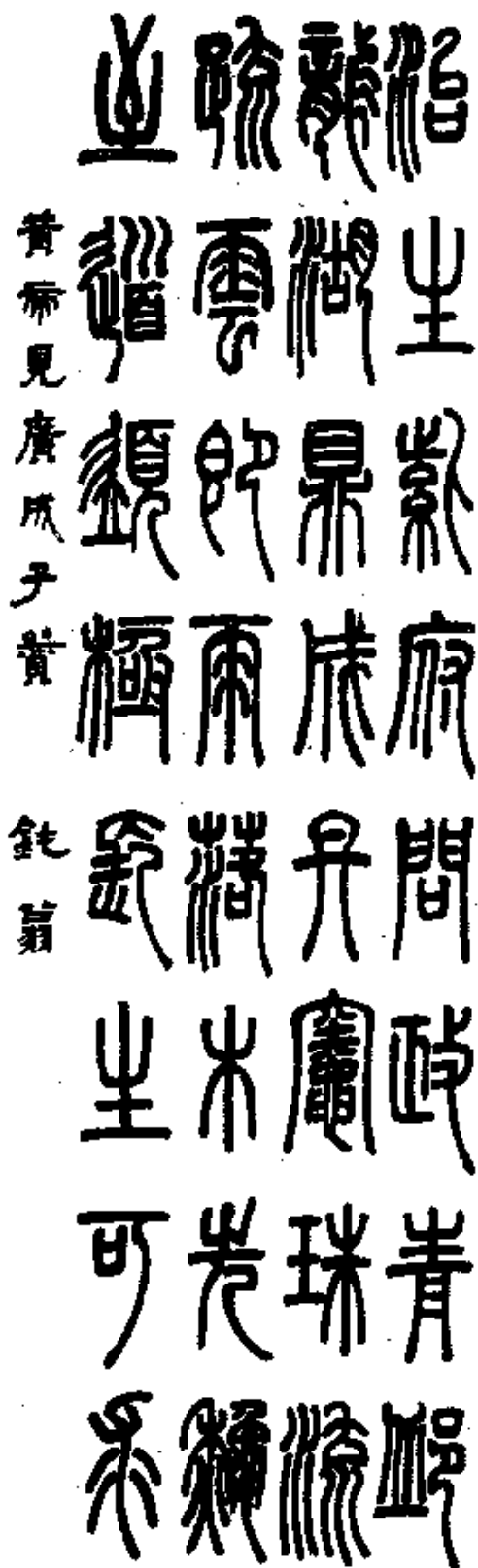


图 5 - 10 邓石如 庾信

四赞屏

气象，而是通篇真气弥漫，首尾如一，无一懈笔，其使转之苍厚浑鹜，行笔之纵横驰骋，令人叹为观止，故有人观原作时竟有“惊心动魄”之呼。“人书俱老”，信谓！包世臣赞曰：“盖自武德以后，间气所钟，百年来书学能自树立者，莫或与参，非一时一州之所得专美也。”毫不过誉，有此字足以传万世而不朽。此幅字已经彻底摆脱了“二李”的枷锁，用笔转毫绞锋，收笔“杀锋以取劲折”，方圆兼备，特显刚健；结体茂密并参以隶意，转折处亦方亦圆，字形虽取秦篆之长，形势却非圆乃方，字之上部密集，下部长脚放曳同秦之刻石却又远离纤弱；章法布局上字距远而行距近，使全篇浑然一体，落款一反常规，不用行草，却用隶书，但不显呆板，反愈庄重。总之，全篇无一点轻靡取巧之处，浑鹜苍劲，大气磅礴，凌轹古今，让人睹斯迹如见斯人。

二、吴熙载

赏鉴：攘翁作为邓石如的再传弟子，所遇似乎不公，康有为评其曰：“程蘅衫、吴让之为邓之嫡传，然无完白笔力，又无完白新理，真若孟子门人，无任道统矣。”杨守敬言》

为世所重，但让之尚远。”马宗霍更认为让之：“篆体以长势取姿，如临风之草，阿靡无力。”实际上，攘翁在篆书上的特色还是很突出的，由于他并无邓石如那样的人生经历和过人之气魄

伯晚年那种苍茫浑鹜的风格，而是根据自己性情，以温婉清爽出之，汲取汉篆的婉转灵活和笔势多变，篆书体势以圆转为主，行笔略微提按，收笔怡然出锋。其笔力虽乏刚健，却不无秀美清朗。此二帖则充分体现了让翁篆书的特色，一收一放，

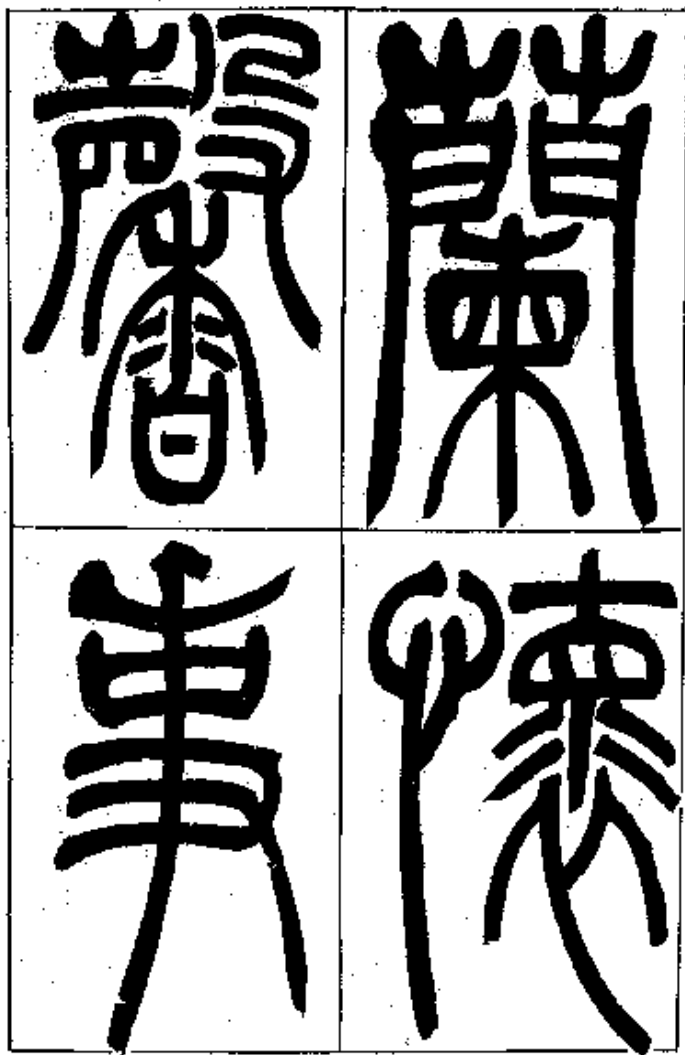


图 5 - 11 吴熙载 宋武帝与臧焘敕

依篆法的藏头护尾，结体稳妥，笔势婉转，颇易初学；
帝与臧焘敕》

虽快却无失措，提按恰到好处，可感觉到他手指的敏感和用笔的细腻，将让翁篆书婀娜多姿的体势表现得淋漓尽致，出锋时见尖笔，但其锋颖并无偏侧，而是全用中锋，这从其毫颖是从笔画中间流出可以得知。结体取纵势，有时长短的比例已近二比一的关系，修长的体势更增其秀美婉转，让我们充分体会了篆书“婉而通”的特点。吴让之晚年似乎也感到他的作品过于

柔媚，故尝试借鉴吴

笔，收笔出锋，虽不失成功，却殊乏原碑之浑雄，而多自身之妍丽，但这种勇于改变自我的精神很值得我们学习，他的探索也为我们应如何学习古人提供了宝贵的经验。

三、赵之谦

赏鉴：近人向 评赵之谦云：“ 叔书初师颜平原后深明包氏

贯之。故其书姿态百出，亦为时所推重，实乃邓派之三变也。” 叔亦是一天才型的艺术家，多才多艺，且皆能开一时风气，其画为“海派”巨擘，以其艳丽色彩和笔墨造型功夫为画界所称道；其篆刻艺术在印史上的地位更为尊崇，他合浙、皖二派于一身，又“印外求印”，利用他的金石学方面的知识，广泛汲取多种金石材入印，“为六百年摹印家立一门户”，贡献极大；其诗文当时也颇有声誉，为“江南三叔”之一；其书四体皆精，但正如向 所说，他是在悟得“万毫齐力”的用笔法后，一以贯之，篆隶楷行几种字体所用笔法大致相同，其篆书则是继邓石如、吴熙载后的再次的变化。他继承了邓石如的篆法，也汲取了吴熙载篆书的婀娜的体势，但用笔多以侧锋取势，故笔画的粗细变化大，变化多，有时还时有露锋，方笔亦不少见，如“土、臣”字的横画与隶书已无多大区别；他的篆书结体以取圆势为主，方圆互见，笔画左右摇曳，弯曲的弧度大多很大，并时有让头舒足，笔画使转和结体的安排时见 叔过人的艺术想象力和创造力，能发人所不能发，想人所不能想，佳处是姿态流美，仪态万千，为人所誉则是“取

悦众目”，难登大雅之堂

靡之音”。确实，赵之谦的篆书有气势体格靡弱的一面，但更多的是灵活生动，气机流宕，变化多姿，我们应学习他刚健浑厚、活泼自然，而摒弃他的过于“让头舒足”的习气。

四、杨沂孙

杨沂孙可以说是学者型书家，他中过举人，做过知府，归隐后效庄周濠梁观鱼之事，自号濠叟，精研小学，专务学问，日以著述、翰墨为乐，故其见识独高，取法亦高，写篆书能汲取金文、石鼓，将大小二篆融为一体，化为自家面貌，对后世影响很大，近代名家吴大澂、吴昌硕、罗振玉等都曾学习过杨氏篆法。此

字首尾相贯，无一懈笔，结体工整紧严，取以方势，但又亦方亦圆，方圆兼备，用笔转折处虽呈方折，但绝不死板，仍具婉通之态，行笔中提按较少，但收笔时多不回锋，而是自然流出，因为执笔很正且稳，中锋直出，故并无虎头蛇尾之态和偏颇靡弱之感，整体章法布置匀停、整齐，字距、行距相差无几。马宗霍

亦备，所乏者韵耳。韵盖非学所能致也。”认为他篆法过于整齐少情趣。杨守敬在

“款题未能相称”，我们试看他的行草书和篆书作品的行书题款，殊少宗法，拘谨且少使转变化，确实不太高妙，与其篆书不在一个层次上。我们拿杨沂孙与邓石如相比，艺术天分确有上下之别，顽伯是“四体书皆为国朝第一”，以篆隶见长，但楷书一反当时馆阁体之恶习，宗法六朝，虽未十分成熟，但也是开碑学之先河者；行草书虽不入晋格，却也天机勃发，非同流俗。邓氏的书法艺术成就无疑与其过人之天分有关。而濠叟

[illegible]

图 5 - 12 吴昌硕临庚黑

专精篆书，以其学力、学识修养弥补其艺术天分的不足，更值称扬。因为天分是先天的，我们大多数是普通人，如何才能最大限度的发挥自己的潜能，杨沂孙为我们做了榜样。杨沂孙的匀整，实际上这正是他的高明处，若一味求同，怎有变化，怎能写出自身风格？濠叟正是发挥了自己的长处。老子云：多则惑，少则得。诚然！

五、吴昌硕

赏鉴：吴昌硕一生浸淫于石鼓，得力于石鼓，使他近乎所有的艺术创作都带有“石鼓文”的痕迹，如其行书多取斜势，横画左低右高，字距紧而行距松，用笔掺以篆籀笔法，重气势，同其所书石鼓有明显的融通关系，其篆刻之浑融雄健古拙与其石鼓亦有异曲同工之妙，连他的画亦有人说有“石鼓气息”。吴昌硕临石鼓，号称一日有一日之境界，所临多且熟，人多有所论，这里就不再溢美了。但吴昌硕对书写金文大篆的贡献却少为人道，我们知道，金文自清代杨沂孙、吴大澂等人提倡并身体力行以后，其魅力逐渐为人所认识，书者渐多，但多依杨、吴二人笔法，过于工稳少气势，金石气不足，张廷济、朱为弼、赵之琛、徐同柏辈书写金文大篆，或失之散乱，或失之狂怪或失之拘谨，未能再有大的突破。而吴昌硕以“石”过渡到“金”，以石鼓文的笔法写金文，这幅

他写石鼓文的结体取势，如“佳、既、于”等，高耸右肩，紧峭字形；用笔比他一般写石鼓时更加老辣，下笔没有丝毫犹豫，纵横恣肆，没有任何顾忌，笔画中屡见飞白和分叉之笔，如“望、羸”等字，但他并不重视这些细微末节，而是从整体、从大气势入手，这从他的整体章法安排上可以明显看出，

篆文共四行，可能书写时没有考虑到字数多少和纸的大小，前两行字较大，后两行字只占前面一行字的空间，但整体并不让人感到突兀和不舒服，而是很自然的过渡。这种章法或是偶然，却打破了数千年的成规，令人击案叫绝。总之，吴昌硕用他数十年书写石鼓文所凝练而成的线条，创作书写不能称为临了)

虽有人讥其作品“村气满纸”，可其中充满的博大、浑雄、厚重、古拙的阳刚之美，以及散发的浓厚的“金石气”征服了几乎所有的人。

第六章

篆书学习导引

学习篆书一般有两类取法对象，一是墨迹，包括出土的先秦、秦汉的篆书墨迹和唐宋以来尤其是清代篆书大家之手泽；一是金石拓片，多为三代、秦汉金石文物之遗迹。相对而言，入手以墨迹为好，这样能看清运笔之起止和运行轨迹，而金石拓片则经过书写、刻铸、传拓等程序以及时间等因素，本来面目已模糊。从墨迹入手一般是指从清人墨迹入手，因为清人篆书水平较高，名家众多，可选择性强。

学习篆书入门较易，深入很难，成大家更难。说学习篆书容易，一在于篆书的笔法相对简单，楷书有所谓的“永字八法”，隶书亦有“大

字三法”，而篆书仅有“一法”；二在于篆书属正书范畴，章法、结体皆为平正，只是写在格中即可。言学习篆书深入难，一是正因其笔法简单，更难在简中突破，形成风格，行草书是动态的，用笔提按、顿挫、使转丰富变化多，而篆书则相对来说是静态的，少正侧、提按、转折等的变化；二是习篆对于字外的修养要求更高。篆书属于古文字，与我们今天使用楷书相差很大，若想能自如的书写篆书，必须对文字学、古文字学有较深入的学习理解和学习，这并非朝夕之功。从书史上看，以篆书名家者远少于其它几种字体的书家，书史上号称能篆书者如米芾、赵孟頫、文征明等，现在来看，皆不足取法。当然，这有时代的因素。

已故著名书法家康殷先生尤以篆书为世所称，曾说过习篆的甘苦之言：

学习和欣赏篆书，要比学、看其它体书复杂困难一些，因为它是流行于两千年以前的文字，距今时代太遥远了。要书写篆书就必然牵涉到古文字的一般知识。即以较易学的小篆而言，书写者只能死记住五、六百个篆书的“部首”——偏旁，以及不少特殊构造的字形，懂得一点文字构造的规律

书写，此外别无捷径可走……这只是篆书中的知识性问题，还不包括艺术修养，所以记住这些，还不等于会写篆书。古文字学者也不一定就是篆书家。小篆已经很难了，甲骨、金文更古老，也就更难了。

所以学习篆书并非仅下“写”的功夫即可成家。一般认

见康殷先生

年12月版，第119页。

为，学习篆书应包括以下三个方面：

第一方面是篆书的笔法学习，有篆书的用笔，篆书的结构特点，篆书的书写笔顺问题，篆书的章法问题，篆书的创作等等。

第二方面是要了解篆书发展的源流正变，篆书的理论以及有关篆书的方方面面，它可使我们明白从何入手和如何入手学习，知道各种篆书的用笔的差异、结体的变化、风格的多样等等，本书的前五部分主要是起这个作用。

第三方面是识篆。学篆书若对字的写法不熟，下笔则会无措，更谈不上抒发性情、写出风格了。这部分要涉及文字学和古文字学等方面的知识，以及如何使用工具书等，其中对《说文》为重要。

古语有云：受人以鱼，不如授之以渔。本书力争将学习篆书的方法介绍给大家，使大家学会自己“打渔”，学会使用工具书和判断篆书的正误等等，而不仅仅依靠书中所举出的些许例子。下面我们就先介绍一下如何识篆的问题。

第一节 识 读 篆 书

篆书的书写一般来说经过一段时间的练习即可达到一定的程度，但深入起来却较难，其中最大的障碍就是对篆书的识读。这涉及到对篆书的理解，如果对篆书的构造、源流、演变不十分明了，而想对做到对字形准确无误的书写以及体势上的连贯，是不可能的，只是依葫芦画瓢是很难进步的。对理解篆书结体帮助最大的无疑是传统上的“六书”理论和第一部说解篆书的工具书——

一、用传统“六书”理论去理解篆书结构

“六书”一语最早见于

代用来教育贵族子弟的“六艺”：“一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数”。但并未具体解释“六书”的内容。汉代学者始将其解释为关于汉字构造的六种基本原则，班固

保氏掌养国子，教之六书，谓象形、象事、象意、象声、转注、假借，造字之本也。”郑众在注

形、会意、转注、处事、假借、谐声也。”以上解释与名称与许慎

所不同，许慎是：指事、象形、形声、会意、转注、假借。后人一般是袭用许慎的六书名称而用

“六书”理论是汉字史上第一次对汉字的文字形体作系统的、全面的、深入的研究和探讨，许慎就是在继承前代的文字学家如孔安国、张敞、刘歆、班固、贾逵等的基础上，对“六书”进行了诠释，近两千年来一直被奉为金科玉律。现在看来“六书”理论虽然有诸多的不完善之处，有些字拿“六书”理论也很难解释清楚其构造，但作为我们理解篆书各部分的构造，它仍是最有效的工具。下面就依班固的顺序，许慎的名称和解释，通过举例对六书作些介绍。

——“象形者，画成其物，随体诘屈，日月是也。”

画出客观事物的具体形象来表示此事物的含义，从而形成文字是整个人类文字产生的共同特征，其他的文明古国亦莫不如此。但只有中国没有走表音的道路，成为世界上惟一的表意的文字

意的)

的象形字与图画同源，但绝非等同，它是经过规则化、线条化、符号化了的，也可说是将客观图像典型化、抽象化了的符号，它并非是如其它文明古国的象形文字那样如实地、详尽地描绘物体的造型，从而走入难以表达语言的死胡同，而是用中华民族特有的对客观事物敏锐的观察力，以写意的方法来完成的。它“象”的程度有限，多是仿佛其意，抓住客观事物的基本特征即可，而非是百分之百的“随体诘屈”。其手法一般有以下几种类型：

1. 抓住事物的明显特征，以简洁的线条勾勒出它的整体面貌。例如：



在突出象的长鼻的特征后，再勾画出整体外形。

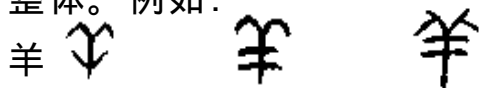
在突出鹿的角的形状后，再勾画出整体外形。

在突出虎的花纹后，再勾画出整体外形。

在突出犬的尾巴上卷的特征后，再勾画出整体外形。

在突出猪的尾巴下垂的特征后，再勾画出整体外形。

2 只选取事物最具代表性的特征加以描绘，以部分代表整体。例如：



突出了羊的头部及羊角的特征。

牛   



与羊的构形方法相同，突出了头部及牛角。

3 依附相关的事物烘托出所要表现的事物。例如：




果  

若只画出果实，难以让人理解，故再以树木来烘托之。

瓜  

齿  

为表现牙齿连带画出嘴的轮廓，小篆更加止以表其声。

身  (甲)  (金)  (小篆)

身的本义是腹或指妇女有妊，画出人的整个身体来表现腹部。

关于象形字的定义历代学者争议不多，对一些常见的独体象形字也无异议，如：


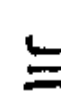

山   

水   

日   

月   

刀  

气   

马   


鱼   

但对一些从小篆字形看是由两部分组成的象形字却有不同
的意见，如上述的果、瓜、齿以及朵、逆、 等字，段玉裁、
章太炎等学者则认为属于合体象形

有过复杂的分类，如宋代郑樵的

兼生三大类，其中兼生类又分形兼生、形兼意两种；近人林义光

列象形五类，相当繁杂，有时甚至混淆了象形与指事、会意、形
声的区别，对认识象形字并无作用，此不深究了。象形字多是有
具体涵义的名词，有鲜明的形象特征，如日月星辰、风雨雷电、山
川草木、鸟兽虫鱼以及人体器官等。但这种通过描绘事物的形
象的造字方法有很大的局限性，因语言里有大量的词语是抽象
的，如表示人心理活动的词以及语言运用中的虚词等，还有一些
虽有具体含义但它们之间的个性差异却难以用象形的方法一一

表现，如“木”可造“”，表示所有的树木，但松、柏、杨、柳、

桃、李等就难以用象形的方法造字了。故古文字中的象形字为
数并不多，据王筠





象形字不过 264 个，仅占约百分之三多一点。但这些字虽然所
占比重不大，却多是汉字构形的基本单位，也多是
首，所以正确的理解象形字亦十分重要。


——“指事者，视而可识，察而见意，上下是也。”





许慎的定义比较含混，易引起误解，因为象形字也是“视
而可识”，会意字也可“察而见意”。我们从其所举的例字和

象之形，而非是具体之形，即它是象事，而不是象物，这是同
象形的根本区别；二为它既不是独体字，也不是合体字，即它
不是两个以上独体符号的结合，而多是在独体符号之外加上一

个指事符号。故亦有人以“指”是“标指”即用符号标指之意，“事”即字义，指抽象的事物概念，来解释“指事”的含义。据此，指事字可有如下的构形方法：


- | | | |
|---|---|---------------------------------------|
| 1 | | |
| 本 |  | 本义是树根，是在象形字“木”的下端加标指符号来表示根所在的位置。 |
| 刃 |  | 以标指符号表示刀锋之所在。 |
| 亦 |  | 《说文》
立的人形的两腋部位加标指符号表示腋的位置。 |
| 寸 |  | 《说文》
即表示手与肘之间的脉口处，以标指符号置于手的下端，表位置。 |

上述篆书中的“”即是标指符号，它具有依附性，离开了它所依附的象形字就失去了它的指事功能。此类型还有未、朱、立、叉、牟、甘等字。

- | | |
|---|---|
| 2 | |
| 上 |  |
| 三 |  |
| 小 |  |
| 回 |  |

此外所有的数目字都应是指事，这可能来源于早期的刻画符号，它并不表示什么具体之形，而仅表示抽象概念。这种刻画符号早于象形字的产生，因此许慎就将指事放在象形的前面。有的书中将一些方向改变的字亦称为指事字，如逆



义，来顺逆之“逆”的本字；臣

“囚俘”的本字，以目竖表示屈服。另外还有殷、今等字亦是。但从甲骨文的特点来看，甲骨中正反同文、倒逆成文的现象很普遍，保守的看，在甲骨文时期，用这种方法表示字义的字还极其少见，应是汉人对已经较规范的小篆所总结的规律。

指事字的数量也不多，据王筠的统计，在129个字，比象形字还少。

——“会意者，比类合谊，以见指，武信是也。”

段玉裁云：“会者，合也，合二体之意也。一体不足以见其义，故必合二体之意以成字。”颇中肯。据此，会意字的特征应是会合两个或两个以上的单字相互比合而成一个具有新义的字。会意字按形体分有以下类型：

1. 二体合成，会意字大多数是二体的组合，如：

莫

《说文》

即“暮”的本字，会合“从日在 中”以见日暮之义，而与单独的日、

秉


《说文》

初概念是一束禾，谓手能握的禾束，犹现在所说的“一把。”

及

《说文》

前人也”，人在前，自后及之，即逮及之义。

取

《说文》

取左耳。

古文献中所记载的斩首敌人后，斩取其左耳来表示“取”的本义。

兵 

双手持斤

莽 

(篆)

莽，从犬莽，莽亦声。”以一只犬在莽莽草原中逐兔的画面来会合草多的意思，颇有诗意。在西周金文中从“ ”与从“ ”无别。

2 三体合称。如：


祭 

《说文》

持肉于示前，示为祭坛。


叟 


《说文》

此形体结构不完全清楚，故阙疑，说明他治学的严谨。其实此字甲骨文作“  ”，与小篆

基本相同，当释为“从宀，从手持火”，“宀”

为“深屋”，叟字乃会从手持火在屋中搜求之义。“老叟”为其后借之义。

艺 

 (篆)

种之。”字形表示人种树于土上，为树艺之“艺”的初文。

盥 

《说文》

掬字。此字为双手于皿中捧水之形，为盥洗之义。

3 三体以上。如：

暴



《说文》

是晒干的意思，暴字是日出时拿出米来晒，以会暴的含义。成语有“一曝十寒”，曝字古用暴字，即用此字的本义。

寒



《说文》

之，下有冰。”冰代表寒冷，人在屋中用很多草取暖。以四个字符会“寒”义，犹如一幅生动的图画。

爨



《说文》

升推林内火。”双手持甑
灶下两手将柴木推入灶火中。爨字烧火做饭的本义形象地展现在我们面前。

4 叠体。汉字有不少两个或两个以上的独体字叠合在一起会合为一个字义。如：

森



珏



卉



聂



这些叠体字，或以为是象形者，不妥。因象形字必须是独体，故仍以会意字为好。

会意字较之象形和指事，在造字方法上前进了一步，它有较强的灵活性，对一些含义较抽象、隐晦的字也能表达出来，故在

仍有相当大的局限性，一些字很难以会意法造出，一些字造出后也会有歧义，如“莫”，取“日在中”来会合“暮”的意思，但我们认为是会太阳初升之义也未尝不可。故真正使汉字走出愈造愈繁的，难以识读的困境的构词方法是形声字。

——“形声者，以事为名，取譬相承，江河是也。”

段玉裁解释说：“以事为名，谓半义也；取譬相承，谓半声也。江河之学，以水为名，譬其声如工可，因取工可成其名。其别于指事象形者，指事象形独体，形声合体；其别于会意者，会意合体主义，形声合体主声。声或在左或在右，或在上，或在中，或在外。”将形声字的造字的方法、与其它造字方法的区别和构形特征说得很清楚。形声字与上面三类字根本不同之处在于它所具有的表音成分，其义符一般可代表这个字的在事物上的一种类别，如水、土、金等义符，就大概表明了这个字符所代表的事物性质的属性，从水的一般同水有关，从金的一般属于金属性质。郑樵

声尚声；天下有有穷之义，而无有穷之声。谐声者，合声成字，不可胜举。”形声字抓住一个词语不论意义多么抽象，多么微妙都可用有声语言来表示的本质特征，用“形”和“声”结合的办法构形，有效地解决了上三类造字方法构形繁复的缺点，它使汉字由单纯的表意文字变为以表意文字为主兼有表音因素的表意文字。以其法构形，字形可至无限，使形声字既有义符可以大概归类，又可以不同的声符较简单的区别此义符所在事类内部的差异。这种造字方法创造新字极其方便，是古代

汉字的一种最重要的“孳乳”方法，至今仍在使用，如新的化学元素的命名以及 1956 年简化汉字有很多简化字也是采取这个方法。它使古老的汉字没有像古巴比伦文字和古埃及文字那样逐渐为拼音文字所代替，而是“柳暗花明又一村”，走出困境，至今仍焕发着青春，功莫大焉。

甲骨文中的形声字只约占总字数的百分之二十左右，
文》
字中形声字则约占总字数的百分之九十以上，可见形声字的重要性。形声字从结构上分有以下六类：

左形右声：江、河、松、柏、沟、恤等

右形左声：鸠、鸽、鸡、雉、雄、雌等


上形下声：草、藻、焚、麓、霖、震等

下形上声：婆、娑、常、赏、裂、壁等

外形内声：圆、圃、国、囿、固、園等

内形外声：𠂔、𠂔、輿、徽、学、瓣等

形声字的形和声的排列不出这六种形式。当然早期的形声字如甲骨文、金文形与声的位置往往不很固定，直到秦代统一了文字，对形体加以规范，形声字的结构才固定下来，所以小篆、隶书、楷书中除少数字的形与声的位置可以互换外，绝大多数的位置是固定的。对于我们书写篆书而言，正确认识形声字很重要，这样才能正确无误的书写。但有些形声字并非可以一眼就能看出来，因有些字中有形体散裂者，如𠂔、褻、褻、褻、𠂔等，将形符分裂；又有些形声字从楷书尤其是从现在的简化字楷书看很难得知哪部分是声符，如：

年 



父声。

春 



从寸，之声。

贼 𠂔

𠂔

冉声。

泰 𠂔

𠂔

从戈，丁声。

责 𠂔

𠂔

丙声。

在 𠂔

又由于文字在书写时要求简易，在结构上要求平衡，使某些字的义符和声符失去了原形，此即是形声字的变例“省形”和“省声”。如

寐

考

屨

以上为省形。

融

疫

进

以上是省声。

形声字中的声符表示此字的读音，这是形声字造字的本义，按理说，同一声符的字读音应该相同。但由于语音是变化的，在同一时代尚有区域方言的不同，不同的时代语音的发展变化就更大了，可以肯定的说，在造字之初，代表声符的字音

与用这个声符所造之字的读音应是相同的，如江字，从水工声，“工”与“江”读音现在相差很远，但我们从“女红”这个词来看，“红”旧读“工”音，保留了古音，而江字的读音则有了新的变化。据范可育、高家莺对
中的 5 990 个正字的统计，字音与偏旁读音完全一致的只有 1 578 个，可见有将近四分之三的形声字的音符的表音功能已基本丧失或完全丧失，其字形与字音之间的关系是相当松散的，这也是我们不能依照它的声符去读音的缘故。

汉字形声字声符字音的不确定性，是汉字同表音文字最大的区别，表音文字中的音符是专为语言里的音位或音节设制的，它的数量决定于记录这种语言的音位或音节的数量，因此表音文字中的音符有严格、有限的定量，如英文中的 26 个字母，日文中的五十音图。而汉字中的音符则与汉语的数百个音节没有关系，亦不是专为汉语中的数十个声母、韵母而制的，它是用现成的汉字为音符的，从理论上讲，任何一个汉字都可以被借为音符，其数量是一变量，据朱骏声
计，在

有形成独立的、有序的、定形、定音、定量的字符系统。所以，汉字形声字的表音功能是不完全的，这还表现在形声字声符本身除了表音以外，有不少还兼有表意的作用，例如“多”有盛大之义，从“多”得声的字，往往也有盛大的意思：

哆

传：“大貌。”

侈

“于臣侈矣”注：“奢也”。

转引自王世征、宋金兰著

1997 年版，第 15 页。

参见上书，第 10 页。

又如“句”字，

形声字大多蕴含此义，如 𠂇、𠂆、𠂇、𠂆、𠂇、𠂆、𠂇、𠂆、拘等字义亦皆有弯曲不直之义。这是合乎情理的，古人在造字时，往往会自觉不自觉地选择与此字意义相关的同音字来充当声符，如一派肃杀之秋景使人有凄风苦雨之感，古诗所谓“何处合成愁，离人心上秋”、“秋风秋雨愁煞人”，

“愁，忧也，从心秋声。”古人选择“秋”来作“愁”的声符恐非无意。这种现象宋人王圣美已经注意到，并提出所谓的“右文说”：“凡字，其类在左，其义在右。如木类，其左皆从木。所谓右文者，如𣎵，小也，水之小者曰浅，金之小者曰钱，歹之小者曰残，贝之小者曰贱，如此之类，皆以𣎵为义。”

括

能推广到所有的形声字，认为同一声符的字，意义一定相同，就犯了以偏概全的错误了。

——“转注者，建类一首，同意相受，考老是也。”

清著名学者戴震在

的“四体二用说”，认为六书中的前四书是造字法，而转注、假借为用字法，影响颇大。但看其是否为造字法，应看其能否孳乳文字，答案是肯定的，转注能产生新字。我们先看一下前人对此的解释，由于许慎所下定义极为模糊，后世也是众说纷纭，自唐以来，解者不下数百家，大体说，主要有三大派：

一派主张形转，以南唐徐锴

故》

着眼于字形来探讨转注，认为“类”就是部类，即540部，“首”是指某一类字所从的部首，同部首义同或义近的字都是转注字。但这样以来，几乎所有的字都是转注字了，

混淆了与会意、形声的界限。

一派主张义转，以清人戴震、段玉裁、江永、朱骏声为代表，着重从词义的角度来探讨转注，认为凡可以互训的字都是转注字。但互训属于训诂的范畴，不属于文字的范围，互训虽可叫做转注，但决非六书的转注，戴震认为转注是用字法即是混淆了训诂学上的转注与文字学上的转注。

一派主张音转或音义转，以宋代张有《转注古音略》

表，着重从字音的角度来探讨转注。认为凡意义相同声音相同或相近的同一语根的字，就是转注字。但语言中的同义词，固然有很多声音上的联系，但也有没有声音上的联系的，声音并不是转注字的主要条件，过分强调声音的联系，有较大的片面性。

据现在学者研究，转注字应是一种造同义字的方法，所谓“同意相受”则转注字显然是一组组的同义字，是为适应语言中出现的同义字而产生的。章太炎在

之未造，语言先之矣，以文字代语言，各循其声。方言有殊，名义一也，其音或双声相转叠韵相，则为更制一字。此所谓转注也。”正确地说明了转注产生的原因。“建类一首”是说建立字类要一其首，即统一它们的字首：“同意相受”是言如何统一字首，方法是授予其一个同义字，也就是说用一个同义字来注释，作为它的义符。如语言里已经有“老”这个字形和读音，称为母字，后来语言有了变化，将母字“老”读为“

“考”，这种用同义字辗转相注的方法即是转注。“考”虽是用形声的方法造出，但字的孳乳却是因转注而起。可以知道，转注字是在原有字形的基础上稍加改异后造出的，这个转注字与它所脱胎的母字在字形上相似，在字音上相近，在字义上相通，这也是成为转注字的三个重要条件。转注字解决了语言中

同义词的创造问题，也是孳乳文字的一个重要方法。

下面举几组

𡗗、耆，黑、𠂔，火、𠂔、𠂔，舟、船、舸，至、到、臻，命、令等。

——“假借者，本无其字，依声托事，令长是也。”






社会在不断的向前发展、进步，人类的思维也日趋复杂，生活也不断丰富，接触的客观事物也日益增多，需要不断的造字来满足交流，若依上面的五种造字方法来逐个制造，会感到很困难，有些词只有语法意义而无实际意义的词就更难造了，而利用假借就十分简易地解决了这个问题。孙诒让在《壮论假借书》



例，则逐事而为之字，而字有不可胜造之数，此必穷之数也，故依声而托事焉。视之不必是其字，而言之则其声也；闻之足以相喻，用之可以不尽；是假借可救造字之穷而通其变。”准确地说明了假借的作用。所以，假借就是借用已有的同音或音近的字来寄托新词的意义，是一种不造字的造字方法。如“令”，




言中发号令的人如县令、令长等，和发号令的令同音，遂就假借它来寄托县令、令长的意义；“长”亦同，它本像人长发髻之形，语言中长久的长、长老的长、县长的长，与长发之长同音，遂以其假借来作为长久、长老、县长等意义。

假借的前提是“本无其字”，方法是“依声托事”，它与“本有其字”的通假有着本质的区别，通假是在书写时借用别的同音或音近的字来代替本字，原因或是提笔忘字、张冠李戴、心理的因素，约定成俗也占很大成分。通假在先秦古籍中较为普遍，如壶—瓠、畔—叛、信—伸、矢—誓、矢—屎等等。通假属于用字的范围，我们在书写篆书时，可依惯例使用通假字，但在内心应明了它与六书中的假借字的不同。





假借的使用十分广泛，汉语的各类词中都有相当多的假借字，如几乎所有的专用名词、所有的虚词都是假借字，现分别举出一些例字：






名词：“泉”篆作，本义是水原，借为货泉之泉，后又借用为“钱”字，而“钱”本是一种田器，被借为钱币的钱；“殿”篆作，本义是“击声”，借为宫殿之殿；“族”篆作，本义是箭头，借为家族、民族、族类之族；“戚”篆作，本是“钺”乃一种斧头，借为亲戚之戚；“才”篆作，本是“草木之初”的含义，借为人才之才，等等。





动词：“求”篆作，本义是“皮衣”，与裘是异体字；升降的“升”，篆作，本义是“十合”；“能”、“须”、“可”、“肯”等动词都是假借字，它们各有本义。

形容词：“难”篆作，本是鸟名，借为艰难之难；“易”篆作，本义是蜥蜴，借为容易之易；“久”篆作，本是“从后灸之”义，借为久远之久。

数量词：“百”、“千”、“万”、“亿”皆为假借；古人用天干地支来表示序数，甲乙丙丁等十字为根本，称为“”，后

借用“干”，“干”本是一种兵器。子丑寅卯等十二字为枝节，称为枝，后又借用“支”，“支”本是手持树枝之形；天干、地支的二十二字也都是假借字，如“申”，篆作，乃电的象形；“酉”，篆作，金文作，乃酒坛的象形，是酒的初文；“斤”篆作，本义是斧斤，借为量词。

虚词：“余”本义是“语之舒”；“尔”本义是窗棂间的明爽；“汝”的本义是水名；“予”的本义是推予；“孰”的本义是食饪；“未”的本义是“木重枝叶”；“又”的本义是手；“於”本是乌的异体字；“在”的本义是草木初生之义；“然”是燃烧的意思，为“燃”的本字；“而”是胡须；“耳”是耳朵之耳，借为助词；“夫”是丈夫之夫；“所”是“伐木之声”；“焉”是鸟名；“邪”为邑号……。另外所有的方向词亦都是假借字，如“北”篆作，乃背之初文，借为北，“背”则另加肉“”，为形声字“”；“西”篆作，甲骨作，乃“鸟在巢上”之形，是“栖”的初文。

这些假借字如“其”，篆作，本义是簸箕，借为虚词后，其假借义与原义无丝毫关系，为表示簸箕之义，加竹字头表示其物质属性或类别，“其”为声符，篆作，成为一形声字；“何”甲骨文作，篆作，本义是担荷，

借为虚词后，以

此意义上说，假借字对汉字的孳乳也起了不少的作用，这与它本身有节制文字孳乳的作用是相对应的。所以，假借字虽部分解决了汉语的难题，但也产生了一个缺点，就是导致了数字共用一字的现象，即形同义异的矛盾，影响了记录语言准确。

二、

上面谈了对理解分析篆书十分重要的“六书”理论，除此外还应
对最早使用“六书”来讲解文字的
《说文解字》

字的解说，十五卷是叙目。

造的体例和说解文字的方法对后世产生了巨大的影响，若要对此书进行深入的了解，不明其体例，是难以理解其内容及作者作书之意旨的。

通人”；“其建首也，立一为 一。方以类聚，物以群分，同条牵属，共理相贯。杂而不越，据形系联，引而申之，意究万源”。但
一部具有 133 441 字的早期著作，在当时的环境下，要想做到始终严整如一，是不可能的，故书中出现些许疏漏是自然的，我们这里只就其大概从以下几个方面予以简单介绍：

一是编排方面：

《说文解字》

的编排方式不同，它首创以 540 个部首，每部各建一首，依据“以类相从”的原则，以一共同的字来统率全书 9 353 个字，如“示”部是以“示”为意符，从此部者均与神祇礼仪之事有关，显得有条不紊，后世字书鲜有不受其影响的。

“万物生于一，毕终于亥”之说，以“一”部为始，“亥”部为末，其它部首大体上是采取“据形系联”和“共理相贯”的办法来排列次序，如第一卷共14部，其先后顺序是：一、二

土、丨、𠂇、𠂆、蓐、𠂇，其中上、土与上有关，三、王、玉、珏与“三”有关，𠂇、蓐、𠂇与“𠂇”有关，是以形系联。其它如第四卷：目、眉、盾、自、白、鼻、习、羽、隹、鸟、乌、歹、骨、肉、筋、角；第十卷：马、鹿、兔、犬、鼠、熊等等；在“理”与“形”上皆有一定的联系。

将意义相近的字放在一起，这些字又有“先吉后凶、先实后虚”之分，如“示”部，礼、禧、祜、𠂇、𠂇、祥、祉、福等字在前，均有吉祥之义，𠂇、𠂇、𠂇、崇诸字在后，均有灾祸之义；又如“行”部，先列道路的名称，如𠂇、街、衢、𠂇等，次列有关行走的形容词和动词，如衙、𠂇、𠂇等；又如“水”部，凡水之专名在前，形容水的状态者在后。还应知道的是，凡东汉皇帝的名讳，必列于一部之首，如“秀”为禾首，汉光武帝之讳，“庄”为𠂇首，汉明帝之讳，“𠂇”为火首，汉章帝之讳，“肇”为戈首，汉和帝之讳，“祐”为示首，汉安帝之讳。另外，正文中凡与部首形体重叠者以及相反者，皆列于该部首之末，如𠂇、𠂇、𠂇、𠂇、𠂇等，“𠂇”列“彳”部之末等。

另外，

如：

示部：文六十，重十三。

玉部：文一百二十六，重十七。

文，指小篆字头，重，即重文，包括古文、籀文等异体字。这对我们掌握每部的字数有帮助。

二是说解方面：一般是先解释字的意义，然后说明其形体构造及声音。释义时或用一个词如“语，论也”，或用一个词组如“牋，书版也”。解释字义一般只收许慎认为的本义，若不止一个义项，则多用“一曰”来补充，如“煦，𠂇也，一曰赤𠂇。一曰温润也”。在对字义的解释中，有时需“复句为读”，如“寻，绎

理也”、“肆，极陈也”。句子很是晦涩，若读为“绎也，理也”、“极也，陈也”就清楚了。另外，释义中还有一种“连篆来读”的情况，如“离，黄仓庚也”，应读为“离黄，仓庚也”。离黄是一鸟名，亦名仓庚；又如“参，商星也”应读为“参商，星也”，参、商是不同的星座，一升一落，永远不会同时出现在天空。还有“昧爽，旦明也”、“湫隘，下也”等。这种连篆而读的方法为钱大昕在


许慎将“参”释为“商星也”是“昧于天象”。

曰“指事”，少数也用“象某某之形”来表示；会意字则言“从某从某”或“从某某”；形声字则曰“从某，某声”，至于用“从某，从某，某亦声”者，则是会意兼形声的字。如：

目 人眼。象形。

么 小也。象子初生之形。

高也。此古文上，指事也。

苗 草生于田者，从，从田。

是 直也。从日正。

诂 训故言也。从言，古声。

舒 伸也，从舍从予，予亦声。

因东汉时尚无切音，许慎对文中的声音多用直音注明，如“读若眉”、“逝读若誓”等，有时也兼明其通假关系，如逝与誓。现通行本中的反切注音是唐以后所加，如大徐本的切音是据唐孙 的

解说字义时，许慎还多有引用经传来说明字义或读音，如《经》

“小篆”为正，兼收“古文”、“籀文”、“奇字”，同时又列有“或体”、“俗体”等名称，现分别解释如下：

“皆取史籀大篆，或颇省改”后的文字，篆。由于许慎所见先秦文字有限，故文中说解多是利用小篆字形，以致多有讹误。

文字，据说是周宣王太史籀所作，官教学童书也，与孔子壁中文异体。”共 15 篇，自注云：“周宣王太史作大篆十五篇，建武时亡六篇矣。”可见到了东汉初年它只存了 9 篇，至晋代就全部亡佚了。籀文在

其数实不止此，因小篆是取自史籀大篆或颇省改，那么必定有一部分字形与籀文相同。其特点是形体较为繁迭，如败，籀文作

，囿，籀文作 。

字体，一是泛指先秦文字。其来源有三，一是殷周，云：“郡国亦往往于山川得鼎彝，其铭即前代之古文，皆自相似。”但汉代青铜器出土极少，许慎未必见过。二是孔壁古文，其序云：“壁中书者，鲁恭王坏孔子宅，而得《春秋》

“北平侯张苍献

了

源。

本是战国末期东方六国的一般书写体，比籀文简单，也不似金文那样工整，而是形体诡异多变。

古文而异者也”。所以奇字当是“古文”的特异写法，盖出于古文逸经，也应属于古文，同为战国文字。

篆之外的都是异体，但由于

“或体”就应指篆文异体，它与古籀不同之处是有层次时代之别，“或体”虽不能说没有由于时代不同而造成异体分歧，流传下来，并存使用造成异体的可能，但它大多数是处于同一时代层次中的异体。

代流行的、不合于正篆的异体。如“𠂔”下说：“俗从忘”、“凝”下说：“俗冰从疑”等。但许慎在书中所注明的“俗体”，在后世大多变为正体。这或是而所谓“俗体”是相对秦篆而言的，汉时通用字就变为“俗体”的地位了。

以部首来归纳整理汉字，使汉字能够作到“分别部居，不相杂厕”、条分缕析和有条不紊，堪称许慎对中国文化最伟大的贡献。这 540 个部首，既体现了他对汉字性质与形体规律的深刻理解，也可看出我们先民对自然万物中各种事物的一种分类，许慎归纳出的这种科学方法，对后世产生了巨大的影响，段玉裁赞道：“此前古未有之书，许君之所独创，若网在纲，如裘挈领，讨原义纳流，执要以说详，与史籀篇、仓颉篇、凡将篇杂乱无章之体例，不可以道里计。”故以后的字书皆沿用之。如晋代吕忱的

马光的

部首重新分类，改为 214 部，清代的

这 214 部，一直到现在的

编检法的影响以外，由于

将汉字的部首看作是古人对客观事物的科学分类的观点并提高到中国文化的高度，是恩师欧阳中石先生的一贯主张。

形体，人们从汉字孳乳的角度来研究它，遂形成了所谓的“字原学”或“偏旁学”，著者有北宋林罕的
释梦英的

原》

的

全依靠

古文、金文等入手分析，其中有日人高田忠周的
以及岛邦男

164部，颇有参考价值，著名古文字学家康殷先生也积数十年
研究古文字的功力，撰成

主，以构成篆文的部首为辅，删掉

杂讹误的180余部，增加新的必需的古文字部首约80部，共
440部，并设“副部”约40个，亦当为一家之言。

通过前人的研究可知，

540部中，竟有多至37部没有所属字，如才、久、吹、
克、易、能、燕、它、率及不少天干地支中字，固然许慎有
坚持体例完整的因素和有待新字补充的意思，但部首独字过
多，总有失部首之本义。另外，






一，有多至四百以上的，如“水”部有468字，重文39；“草”
部445字，重文31；“木”部421字，重文39；这些字在部首
内虽有大致次序，但不能说很严密，很难查找。又有些部内仅
收一字，如气、告、爻等，有些字分属部首也有可议，如郑樵
就曾指出，拘当入手部，钩当入金类，栗当入木部，粟当入米
部，等等。这对我们的查检也带来了困难，徐铉就曾说过
文》

所编字典辞书沿用其分部，却精简其部首数目和按字的笔

见康殷

参见宋均芬

画多少来安排部首和部内字的次第，也说明了它的不合理处。

对于我们学习篆书而言，熟悉
 先来帮助我们有条理的理解、记忆篆书的结构和有益于我们查
 检篆书所在部首。如“艹”部，在卷一下，部中有七字，重文
 三，有常用字屯、每、毒、芬、熏，“艹”为草木初生之形，
 “屯”篆作，属指事字，上一横是地平面，“艹”尾部弯
 曲表草木初生时很困难，故曰“难也”，有停顿之意，如屯兵；
 “每”篆作，从木声，是形声字，本义是草木茂盛；
 “毒”篆作，为毒草之意；“芬”篆作，亦声字，
 为芳香之义；“熏”篆作，从艹从黑，燃草以熏黑也，

人理解“熏”字上部与“重”字上部并非相同。我们理解了上
 面几个字的解释，就会对这几个楷书字形差异很大的字书为何
 都从“艹”部就会有更好的理解了。其它如“必”从八不从
 心，“分”亦从八而不从人或入，𠂇、𠂈、蔑上并非从草部，
 而从𠂇，敬字作上乃羊省形，实亦从𠂇，等等。可见熟悉
 文》

一些常用字的归属与“六书”联系起来记忆的话，我想对于识
 篆来说帮助会很大的。

三、识篆的难点


篆书属于古文字，时代久远，与楷书尤其是现今通行的简




化字形体差别很大，所以识篆是妨碍我们深入学习篆书的最大障碍之一。篆书难识，不但今人有此感觉，古人亦然。前人曾针对篆楷字形的差异和用字等问题，编过不少的口诀以供记忆，如元应在



蕃




一字多形、一形多用的字以歌诀的形式写出来，易于讽诵，亦易于记忆。如

是言上列五字之首楷书均作“ ”形，而篆体各不相同，故曰不侔。但我们还应在此基础上深究，还应明了这几个字的“六书”源流，这与只是死记住这些字的字形，是不可同日而语的。


奉字，篆作，“承也，从手，从升，丰声”；奏字，

篆作，“奏进也，从，从升，从，上进之意”；春

字，篆作，“从，从日，春时生也，屯声”；秦字，

篆作，“从禾，春省”，而春字篆作，“ 栗也，

从升持杵临臼上，午，杵省也”，秦地适宜种禾，故由禾、春

得字；泰字篆作，“从升，从水，大声”。这种理解后的

元代人，字止善，句章

于作篆。

记忆，要比死记硬背强上许多。再举出几组楷书字头接近，而篆书相差较大的字：

方 言 交 永 主 市

京 文 六 音 妾

要 贾 栗 栗 覃 票

并 兼 美 益 差 羞

粪 翼

夹 来

礼

鹿

岳 兵 丘

日 甘

日 口

桓

没 役

表 素 责 青

丧 辰 畏 展

丸 瓜 爪

失 矢 夫

台 弁 弘 私

赞 辇

普 替

壺 壹

饰

鱼

熊

羔

燕

象

马

为

舜

爵

爱

受

朋

明

胡

服

黄

梦

万

最

冕

曼

庚

唐

荒 流

届 宙

活

登 发 祭

小篆中还有不少字在形体和笔画上互相接近，即形近易混者，还有篆书字形与另一字的楷书结构相似，实非一字者，在实际书写中都很易写错。下面就举一些例字，以期引起大家的注意：

夔 夏 、 牛 午 、

券 、 覆 履 、 塞 寒 展 、

丈 支 女 、 戒 戌 戌

、 兢 、

兔 免 、 郭 孰 、 面 回 、

折 段 、

冂 几 、王 玉 、允 兄 充

克 、句

干 于 千 、胃 、

商 商 、父 又

篆书中篆楷的差异是我们学习篆书的难点也是重点，若能够将古人所编排的这些歌诀的差异加以总结，讽诵之后再加以理解，就可逐渐能够自如书写篆书了。篆书和楷书虽然有很大的差异，但从整体来看，它们的形体构成大多数还是相同的，只要我们熟练掌握了部首的写法，记住有较大差异的这部分形体，识篆这一关会很顺利的。这些歌诀如“忸非心畔丑”、“岂月依农”、“蝶是虫边”、“蜂从逢下”、“弥是长非弓”、“津旁非聿字”、“须知饮从”等等。

在实际运用篆书时，常会碰到篆书一字多用和一个篆书有多种写法的问题，对前者来说，主要属于文字、训诂学中的古今字和通假字问题；后者则主要是所谓异体字问题。我们先分别简述一下。

古今字是由于上古时字的数量较少，随着社会以及人们思想、认识和语言的发展，在原来的词中不断引申出新的词义，

这些逐渐产生的新词刚开始记录时，往往由原有的字兼任，后来为区别新旧词，也为减少交流时一字多义所易造成的麻烦，就在原字形体基础上，或增加偏旁，或改变偏旁，另造一个新字，这种文字现象就成为古今字，有人亦称为区别字。古今字是一些有时间差异的字，一般古字所表达的意义宽一些，它们在形体上关系也较密切。但由于篆书主要是秦汉时或以前的文字，而今字大多是六朝或更晚以后才出现的，写篆书又很忌讳依楷书结构造字，故写篆书时众多的今字仍由古字承担，这就造成了一个篆字代表多个楷书的现象。如“昏”字，本义是黄昏，因古人的婚礼都在黄昏时举行，故渐渐引申出婚姻的意思。后为区别就加了一个偏旁“女”，造了“婚”字。但此字造的较早，

字，篆作，像人两手叉腰，本义是指人的腰部，以后

“要”又有了纲要、需要、重要等词义，就加“肉”旁写为“腰”来表示其本义，

的“腰”时就须写“要”了。上面所举之例是增加偏旁的，还有改变偏旁的，如“说”字上古还有表示喜悦之义，后来此义另造一“悦”字，但

字。另有古今字在形体上差别很大的，如“亦”字，本义是“腋下”，后“亦”借为副词，本义逐渐失去，遂另造“腋”字表示。下面就将一些

在书写时一定要书写古字：

道——导(导)

脏(脏)

舍——衰——蓑、

参见洪成玉著

字和通假字》

写——泻 县——悬 责——债
 知——智
 风——讽 求——裘 景——影
 须—— 禽——擒 其——箕
 卷—— 丞——拯 ——、艺(艺)
 共——拱、供、恭 两——辆 贾——价(价)
 属——嘱、瞩 亨——烹 十——什 北——背
 专——砖、 号——号 左——佐 右——
 佑、
 州——洲 到——倒 芒——茫 奉——俸、捧
 厌(厌) 压(压)
 ——贮、伫
 冒
 叉——钗、杈 展——辗
 尊——、樽 闵——悯 府——腑 升——
 牟——眸 主——炷 颠——
 ——洁(洁)
 ——仰、昂 冈(冈) 岗(岗)
 ——暮
 止——趾 然——燃 虚——墟 熏—— 原
 ——源
 韦——围 意——忆 采—— 杖——仗 谕
 ——喻
 欧——呕 ——埋 刚——钢 历—— 版
 ——板
 杭——航 赴——讣 ——藤 藉——借
 佗——驼、驮 没——殁 说——悦 弟——第
 ——茶 陕——峡、狹 雅——鸦 佩——
 朴——璞

濯——棹、 、擢 摩——磨 濒——滨 ——
帆、蓬
志——识(识) 帜(帜)
吕——膂 陈——阵 张——涨、胀 敖——螯、
遨

造成篆书一字多用现象的另一原因是古字的通假问题。通假字实际上就是写别字，是古人在写字时由于种种原因没有印刷术，书籍全靠口传手抄)义本不相关，只是有音同或音近的特点的字来代用，后相沿成习，约定俗成。通假与假借字有本质的不同，假借是一种造字的方法，前提是“本无其字”，结果是有了字的孳乳，而通假字的前提是“本有其字”，并不产生新字。与古今字的差别是通假字与本字是同时存在的，没有时间的先后，在意义上与本字也毫无联系，在形体上也大都没有联系，通用的前提只是因为音同或音近。下面我们略举一些例字：

蚤通早 矢通誓 矢通屎 暴通搏 罢通疲 还通旋 倍通背 离通罹 要通邀 谊通义

对于通假字，我们在篆书创作中，除了是书写前人现成的语句中有大家很常见的通假字外，应尽量少用，而多用原本字，以免造成误解。

至于篆书中的一字多形问题，则多是所谓异体字造成的，异体字是指字形不同而音义完全相同的字，它可在任何语言环境中互相替换，而语义不变。其产生一般有以下几种情况：

1. 由于形符义近而产生的异体字。因形声字的形符知表示词义的类别而不表示具体的意思，这样，一些类别相近的形符有时可以通用。如彳

别，但皆与行走有关，故有时可互相通用，如 蹊、跬 、迹等。其它尚有隹与鸟、豸与豸等等，例字有 与鸡、雁与、憔 、悴 、玺 、 歌、哲 、征 等等。

2 声符不同而产生的异体字。汉字中同音字很多，故表示同一读音的字可用不同的声符来表示。如时 、俯 、、杯 、柄 、模 、吟 等。

3 由偏旁位置不同而产生的异体字。如峰 、界 、略、慚 、翅 、秋 、朗 、稿 、和 、期 、群 等。

4 因造字方法而产生的异体字。汉字中有一些形声字是从象形、指事、会意等字发展而来的，从而造成了异体的产生，如网罔等。

异体字与古今字的差别是古今字在意义上只有部分相同，多数情况下，古字可以替换今字，而今字不能完全替换古字，今字只替换所分担意义上的古字，如知与智，“知”可替换“智”，而在“知道”等意义上“智”，却不可代替“知”，这样一来，就造成了一个今字却分别使用古字和今字的现象，这也造成了一字多形。异体字同通假字的区别是通假字只是临时借用，不能在任何情况下都可以互换，不能简单地删除淘汰，而异体字则是在任何情况下都可互换，也可对之进行整理。

异体字实际上属于汉字书写过程中产生的混乱现象，为汉字的使用增加了困难，故历史上以不断的淘汰和整理，秦时的“书同文”应是规模最大、影响也最大的一次，故秦汉时的小篆对后代的文字一直有着某种规范意味。上面谈异体字是从文字学的角度来谈，实际上后代字，在写篆书时并不能使用，如上述的 暖、猿 两组字，在篆书中只能用 和 字，这种异体字也属于篆楷形体差异的一种。那我们如何判断使用呢？原则上应以我们可以参考前文所述的

含义，但在

异体，过去书家也多有取籀文等形体来书写小篆的，并形成固定的写法，其中小篆的异体也有不少，如 集等。对于我们来说，多掌握一些篆书的写法有助于提高创作中的应变能力。

四、篆书的查检

1. 《甲骨文编》

孙海波编著，中华书局 1965 年 9 月第一版。原书 14 卷，合文 1 卷，附录 1 卷，备查 1 卷，1934 年哈佛燕京学社石印出版。1965 年中国科学院考古研究所邀请唐兰、商承祚、于省吾、张政 、陈梦家等学者共商改编体例，而有孙海波编纂。书中正编 1 723 字，附录 2 949 字，共收录 4 672 字，仍按文》

已经著录的资料，甲骨刻辞中所见的已释和未能释定的单字，大致搜集齐备。目前甲骨刻辞中所见到的全部单字的总数，约在 4 500 字左右，能辨认的 900 余字，较从前所能辨认的五六百字已增益了许多。此书改订后大体堪称完备，为学习研究甲骨文者案头必备之书。

2 《甲骨文大字典》

徐中舒主编，四川辞书出版社 1989 年 5 月第一版。甲骨文自殷墟被发现以来，被公认是今日通行汉字的本源，我们只有正本清源才能明了汉字发展的流变，并对汉语言文字的研究、古籍的阅读和整理以及古代社会历史研究提供方便。从已出土的约十数万片有刻辞的甲骨中，学者们已经从中整理出 4 000 多不同形体的字形，其中与后世有联系并能辨识确定的

有 1 000 多字，而所余三分之二的字，多数是地名、人名等专用名词，即使不能确定，于通读甲骨刻辞也妨碍不大了。甲骨文工具书中，孙海波的

字形的收集和描摹上，李孝定的

说考释上，都堪称巨制。但前者所汇字重复庞杂，间有摹写失误，对文字也未加分期归类；后者罗列众说，材料芜杂，有失精当，不易利用，且二书皆成书于 60 年代，未能反映近二十年学术界的研究成果。此书即是以上书为借鉴，择采近年出土的资料和研究成果，历时八年而成。是书编纂体例，仍依《文解字》

字，按偏旁隶定，附于各部首之后，无法隶定者，均归入与其字形相近之偏旁部首之后；正文有选字、解字和释义三部分，选字精选有代表性的字形，按断代标准分列于董作宾氏的五期分期中，以期能反映各期的字形演变特征，选字皆注明出处；解字部分中的考释文字，博采众长，分析审核，概括主旨都堪称允当；释义部分，所列义项后均举出卜辞辞例加以隶定说解之，并注明出处。所撼者，对字形的解释若能标明该字古音的声纽韵部，则可使读者对理解甲骨文字的假借、通假的使用，更有帮助。书的前面有依部首安排的检字。

3 《金文编》

容庚编者，中华书局 1985 年 7 月第一版。属金文字典，此类字典的编撰，发端于吴大澂的《补》继作者有丁佛言的

这类字典中最著者。

国维、马衡、邓尔雅序和自序，1939 年再版时作了增订，抽去罗、邓两序，增沈兼士序，1959 年又出第三版，1985 年由中华书局出版新修订本。全书分正编 14 卷，皆按部首编次，

上，形声之未识者、偏旁难于隶定者、考释犹待商榷者，为附录下”

“凡例”，卷末附有

张振林的

个，重文 19 257 个，附录 1 352 个，重文 1 132 个。

以摹录精确、收字全面、考释严谨著称，历来是文字学者案头的必备工具书，亦是学习金文书法的重要工具书。

4 《金文常用字典》

陈初生编纂，曾宪通审校，陕西人民出版社 1987 年 4 月第一版。真正认识金文，形、音、义三方面缺一不可，在当今的金文字书中，

高的

者无音义解释，后者过于浩繁，不利初学。此字典即是兼及形音义三方面的主要收集金文的字典，共收青铜器铭文中习见的音义比较明确的一千个常用字，通此，对于通读一篇普通的铭文当无大碍。其字按

楷书为字头，次列小篆，再行注音，注音先用汉语拼音字母及同音字注今音，用反切注中古音，用古韵钮标上古音，使读者不仅可省查检之烦，还可窥知语音发展的大概。之后再录以

各种器铭上的不同形体，并注明出处，目前金文常用单字及其异构大体齐备。再下面即是本书的主要部分“析形”，将此金文置于甲骨文、其它金文、各类战国文字和小篆的发展系列中，联系字的音义，以辩证发展的观点去剖析每字的形体结构，尽力挖掘造字的本义；“析义”则是分项归纳了该字在金文中的主要用法，从铭辞的实际情况出发，为说明某字在铭辞中的具体含义和各种关系，一般于义项中举若干辞例为本证，并引有关古籍古训

义、引申义、假借义为序排列。这样，将一个字的形、音、义

放在一起，读者将它们加以比较，自可深刻理解此字。另书后附有楷书、小篆、金文、甲骨文常见偏旁的对照表，常见青铜器形态图，也值一看。此书所制的笔画和音序两种检字方法，极适用当前的一般读者。总之，此字典对于学习金文帮助极大，若欲深入学习金文，应置之。

5 《古文字类编》

高明编，中华书局 1980 年 11 月第一版。全书共分三编。第一编为古文字，通分四栏，大体按时代顺序排列，以便观察每字的形体演变，眉端先标注楷书，依次为商周甲骨文栏，依董作宾的五期划分每字时代；商和两周的金文栏，将西周铜器分为早中晚三期，武王至昭王为早期，穆王至夷王为中期，厉王至幽王为晚期，东周则只分春秋和战国两大阶段，每字皆按上述阶段归属；第三栏为春秋和战国时代的石刻、竹简、帛书、载书、符节、玺印、陶器以及泉货等文字；第四栏为秦篆。第一编共收单字计 3 056 字，连通重文共计 17 005 字。第二编为合体文字，共收 304 种。第三编为徽号文字，共收 598 种。书中每字之下都附有小字简注，说明其出处和时代，所收录的文字主要是公认已识的古文字。书后有引书目录以及笔画检字索引。

6 《汉语古文字字形表》

徐中舒主编，四川人民出版社 1981 年 8 月第一版。此书是为配合

表中大体按文字发展的历史层次分殷代、西周、春秋战国三栏排列，收甲骨文、金文、战国文字字头约三千字，收字约一万多个，绝大多数是从原拓本或原件照片中摹取出来的。字形选取保留

的如周原出土的甲骨文、新出铜器、战国简帛书、侯马盟书、战国陶玺、泉币等也分别加以采用。书后附有笔画检字表。

7 《秦汉魏晋篆隶字形表》

此书是

字典》

字的条目下，能够反映此字形体演变的关系，所收字形尽可能地利用解放后出土和发现的新资料，对传世的资料也尽可能地去伪存真地利用，对前人纂集的取材、摹写严谨的字形书如容庚

也根据需要选用，并仍

演变的轨迹为准程，而不受器物种类的限制。此书共收字头 5 453 个，形体 21 780 余个，大体上能展示这一历史阶段文字使用的实况。其中新资料主要指 1949 年以后出土的帛书、竹简和木简，如

子兵法》

律》

大量零散的文书、簿册、书信、遣册等，尽可能从原件拓本、照片和影印本中临写或摹写，皆是第一手资料，引用可信，内容宏富，学术价值颇高。此书依照

能与其它工具书如

秦、西汉、东汉魏晋三栏排列字形，以反映形体演变关系，每字都以简称注明出处，尤与它书不同者，在于它将字形所在的文句，一律依字头和字形的顺序摘抄于全表之后，释文兼采众说，颇利于研究者，亦堪称严谨。

8 《常用汉语古文字字典》

王延林编，上海书画出版社 1987 年 4 月第一版。本书共例释 1 167 个常见的古文字，按许慎卷，以真书、篆书二字体为字头，每字先释其意，引用众说，参以己意，尽量反映当前古文字学的研究成果，对误在引用甲骨、金文为证后也予以了说明；后再举以甲骨文、金文、古玺文、汉魏印文、汉金文诸体，与前文释意相参证，并力求反映字的形体演变。每字下注明出处，附有两种检字方法，一按

虽不算多，但释义较严谨，是初学古文字学熟悉汉字形义的一部较好的实用参考书籍。

9

(日)

字墨迹的字典，采录的范围为自清初至清末民初以及部分近人，将有清一代篆隶名家共 221 人搜罗殆尽。所收字均按一定比例放大或缩小为同样大小，每字皆有真书字头，因清人的篆隶书是在经过近二千年后得以复兴的，虽汲取了金石考证之学的成果，但书家和印人所书有时难免有舛误，故书中的篆书首列

字亦收，对

补充，并在每字下注明：隶书则收录有清人顾霭吉 540 部》

清书家次序按时代为序。本书可贵之处是在遇到现今通行而于《说文》

楷书的结体来凑合篆书的用笔，如暮、影、花、村等字，在检字中皆可查出，但在正文中，却提示它们的本字为莫、景、华、，这为对篆法不甚熟悉的初学者来说，帮助甚大。此外，书后附有

字所具有的异体如

俗体都可依笔画多少查检得出，也可为初学者提供方便。书首还列有所收载书家的生卒年表以供查找。此书对查检篆隶书以及篆隶书创作作用甚大，为必备工具书。

10 《小篆疑难字字典》

王同愈著，顾廷龙校，上海书画出版社 1992 年出版。小篆检索之难，并非仅在于对小篆结构和
解，一些工具书如中华书局所出大徐本
文字字形表》

本义和假借义等相关问题上所引起的疑难字，却仍然不能解决，如“参”字，在

宿名；人参之参作“𠂔”，篆作“𠂔”，属“人”部，“人

，药草出上党”；参差之参则作“𠂔”，属“木”部，义释为“木长”，次木参声，诗曰：参差荇菜”，或作“𠂔”属“竹”部，义释为“差也，从竹参声”。故可知参差、人参之参绝不可写做“参商”之参。作者为清末金石、文字大家吴大澂著籍弟子，于文字音韵训诂深有研究，有感于此，依黎棫《通检》

有笔画检字。但因此书成书较早，过于墨守《说文》故在本书为我们提供线索的基础上，可再深入核查其它工具书。

11. 《康熙字典》

是清代的一部官修字典，从康熙 49 年(1710 年)至康熙 55 年(1716 年) 47 021 字。乃删张自烈《字通》误而成。

214 部，又按笔画多少将这些部首分属在子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥十二集，每一部中的字亦按笔画多少排列，其中带“增”的字是

音，反切采自

书为证解释字义，一字有数形者，或在本字或在另一字下解说；后还有补遗和备考。

六书，搜罗百氏；每字详其声音训诂，皆先今韵，后古韵，先正义，后旁义；又备载古文，以溯其本，兼列俗体，以订其

讹;义例精密,考证赅洽,自

矣。”评价甚高。该字典有小篆字头,书写精严。书中对异体和字义的解释,对我们辨析篆书的用字有较大的帮助。

我们若利用

右,翻检极为不变。有些字的画数同现在通用字的笔画尚有差异;利用部首检字,应是最合理的方法,也是我们首选的方法,但在一些大部首如“竹”、“水”等部中由于字数多,查检仍很麻烦。实际运用中以部首检字最大的困难是由于有些篆字与楷书差异较大,依据楷书并不知它在篆书中属于

局影印的清陈昌治据孙星衍覆刻的宋刻大徐本

将

将此部首中常用却很难看出篆书的部首的楷书列出来,并标明页数,以方便查阅,亦可供理解其含义:

卷一上:

一部 P7: 吏 上部 P7: 帝

P10

玉部 P10: 理 P12: 碧、 | 部 P14: 中

卷一下:

部 P15: 屯、每、毒、

葬

卷二上:

八部 P28: 分、曾、尚、詹、介、公、必、余

采部 P28: 番、悉、释

半部 P28: 胖、叛 牛部 P28: 牟、牢 告部 P30:

口部 P30: 吞 P30、名 P31、哲 启别)、

喧本字部 P35: 严、单 哭部 P35: 丧

止部 P38: 归、

部 P38: 登 步部 P38: 岁(从步戌声)

卷二下:

正部 P39: 乏 部 P39: 随 P39、递(递)

彳部 P42: 退、得、予 P43 部 P48:

部 P48: 册部 P48: 嗣、扁

卷三上:

部 P49: 器、器 干部 P50:

商

句部 P50: 拘、 部 P50: 纠 十部 P50: 丈、支、

千、博、廿

部 P51: 世 言部 P51: 信 P52、谊、护(护) 诉

部 P58: 响(响)

P58: 童、妾

部 P58: 业、丛、对 部 P58: 仆

升部 P59: 奉、丞、奂、弄、戒、兵、具、奕

部 P59: 樊 共部 P59: 龚 部 P59: 戴

部 P59: 与、兴 臼部 P60: 要 晨部 P60: 农(农)

爨部 P60:

卷三下:

爪部 P63: 孚、为 部 P63: 、熟

又部 P64: 右、 、叉、父、叟

叔、取、 、友、度 P65

部 P65: 卑 史部 P65: 事 支部 P65:

部 P65: 肃 部 P65: 笔、书 部 P65: 昼(昼)

隶部 P65: 隶 部 P65: 紧、坚 臣部 P66: 臧

殳部 P66: 役 部 P66:

寸部 P67: 寺、将、浔(寻) 专、导

夂部 P67: 彻、故、政、更、攸、寇

教部 P69: 学为或体)

用部 P70: 甫、庸、 部 P70: 尔、爽

卷四上:

目部 P70: 相、眷、看 眉部 P74: 省

白部 P74:

隹部 P76: 雅、雀、 、雁 部 P77: 夺(夺) 奋(奋)

萑部 P77: 、旧(旧)

羊部 P78: 羸、美、羌、 、羴 部 P79: 双(双)

部 P79: 凤、

鸟部 P82: 焉

卷四下:

部 P83: 毕、粪 部 P83: 冉 幺部 P83: 幼

部 P84: 幽、几 部 P84: 惠 玄部 P84: 兹

予部 P84: 舒、幻 放部 P84: 敖 部 P84: 爰、乱、

受、争

部 P84:

部 P85: 殊、 、

部 P86:

肉部 P87: 胃、膏、肖、胤、胄、隋、 、胥 P89: 、散、

刀部 P91: 利、切、罚 P91、制、券 P92 刃部 P93:

伤)

角部 P93: 衡 P94

卷五上:

竹部 P95:

左部 P99: 差 工部 P100: 式、巧、巨

甚

臼部 P100: 曷、沓、曹 部 P101: 宁(宁愿)

P101: 奇、哥

兮部 P101: 羲、乎 号部 P101: 号 亏部 P101: 亏、粤、平

旨部 P101: 尝 喜部 P101: 部 P102: 、彭、嘉
部 P103: 、部 P105: 主

卷五下:

丹部 P106: 彤 青部 P106: 静 井部 P106:

创)

部 P106: 即、既 部 P106: 爵 食部 P106: 养

部 P108: 合、今、舍 入部 P109: 内、全

缶部 P109: 矢部 P110: 射、侯、知、矣 高部 P110:

亭、毫

冂部 P110: 市、央 京部 P111: 就 部 P111: 厚

部 P111: 良 嗇部 P111:

部 P112: 致、忧(忧)

舛部 P113: 舞 桀部 P114: 磔、

卷六上:

木部 P114: 李、杏、荣、某 条、

朵、

休、泉

林部 P126: 郁、楚、麓、森

卷六下:

部 P127: 桑 部 P127: 师 出部 P127: 卖

市部 P127: 索、南 束部 P128: 束、刺 部 P128: 囊、

囊

口部 P129: 回 贝部 P129: 、赢、赖、负、宾、赛

卷七上

日部 P137: 晋、昌、

晶部 P141: 星、参 月部 P141: 霸、期

夕部 P142: 夜、梦、外、 虍(虍)

部 P143: 栗 粟 禾部 P144: 颖、
部 P146: 兼 米部 P147: 气、窃(窃)

卷七下:

宫部 P152: 营(营)
部 P156: 冕、胃、昌、
部 P158: 、覆
巾部 P158: 帅、带 P158、
帛部 P160: 锦

卷八上:

部 P168:
P169: 从、并
北部 P169: 冀 丘部 P169: 虚 部 P169: 、聚
临(临)
衣部 P170: 袞、表、袁、襄、 杂(杂)
老部 P173: 耄、寿、孝、考

卷八下:

尾部 P175: 属(属)
舟部 P176: 俞、朕、服 部 P176: 兀、儿、允、兑、充
见部 P177: 视、觉(觉) 亲 欠部 P179: 钦、吹、次
部 P180:

卷九上:

部 P184: 悬(悬)
部 P185: 彦 司部 P186: 词 部 P186: 令、厄、
卷、 卯部 P187: 卿 勺部 P187: 、 、旬、冢
苟部 P188: 敬 部 P189: 畏、禺 厶部 P189: 篡
嵬部 P189: 巍

卷九下:

山部 P190: 、 部 P197: 隤

卷十上:

马部 P199: 𠂔、冯 P200、

部 P202: 荐(荐)

犬部 P203: 𤝵、状 P204、倏、类 部 P206: 狱

能部 P207: 熊、

火部 P207: 然、烈、丞、 P207、尉、灸、

黑部 P211: 党(党)

卷十下:

部 P212: 窗 大部 P213: 夹(夹)

夭部 P214: 乔(乔)

幸部 P214: 执 部 P215: 奏、皋 部 P215: 、奚

夫部 P216: 规 立部 P216:

思部 P216: 虑(虑)

心部 P217: 庆(庆) P218

忧、

卷十一上:

水部 P224: P228、 茱(茱) 湿、湿) 准
(准)

部 P239: 流、涉 川部 P239: 邕、

卷十一下:

部

部 P240: 冰

云部 P242: 鱼部 P242: 渔

飞部 P245: 翼 非部 P245: 靡 P246、靠 部 P246: 茺

卷十二上:

部 P246: 孔、乳 不部 P246: 否 至部 P247: 到、台

西部 P247: 鹵(鹵)

耳部 P249: 圣(圣) 声、

手部 P250: 拳、承、举、失、摩、摹、

部 P258: 脊

卷十二下:

女部 P258: 姜、羸、妻、威、嫂、妆、佞、妄、

母部 P265: 民部 P265: 氓 部 P265: 弋

部 P265: 也 氏部 P265:

戈部 P266: 肇、戟、贼、戍、或、武 部 P266: 戚

我部 P267: 义 琴部 P267: 瑟、琵琶 部 P267:

直

部 P267: 乍、无、

区、匹

部 P268: 匠、弓部 P269: 弯

(弯)

部 P270:

孙、繇、

卷十三上:

糸部 P271: 茧(茧) 继()

虫部 P278:

卷十三下:

部 P283: 蚕(蚕)

二部 P285: 亟、恒、 、竺、凡

土部 P286:

墨 P287: 压、 、圭、垂

部 P290: 尧(尧)

田部 P290: 甸、畿、当、

里部 P290: 艰(艰)

力部 P291: 胜、劣、 、募

卷十四上:

金部 P293:

处或体)

且部 P299: 俎 斤部 P299: 斧、斫、所 P300

斗部 P300: 、斡、斜、 、升

车部 P301: 輿 P301、载、军、 、辈、斩

部 P303: 官

卷十四下:

部 P307: 缀 部 P308: 禽、离 离) 万、禹

部 P308: 兽 乙部 P308: 乾、乱(乱)

成

辛部 P309: 辞(文辞)

P309: 辩

子部 P309: 孕、字、季、孟、存、疑 部 P310: 育、

疏

丑部 P310: 羞 辰部 P311: 辱 申部 P311: 舆、曳

酉部 P311: 酒、医、酱 酉部 P313: 尊

第二节 篆书的书写

一、执笔及写字的姿势

执笔是习书的第一个环节，执笔的正确与否，直接关系到书写的效果。历代书论中有关论述执笔的方法很多，诸如单勾法、双勾法、龙睛法、凤眼法、撮管法、回腕法、拨镫法等，不一而足。但我们应明白，这些执笔法皆为古人根据当时书写的条件、场合的不同而采取的不同方法，没有必要完全遵循，如在唐宋以前，人们日常生活里并无现在使用的这样高的桌椅，古人多席地而坐，面前有案几，执笔写字时自然悬肘，但

执笔并非像有些前人所说的那样中锋用笔时，要以笔杆对准鼻尖，而是很自然的执笔写字。所以我们应既不拘泥古人的各种成说，但又要找出适合自己的写字方法来。一般来说，可视所写字的大小来决定用坐姿或立姿、悬腕或悬肘以及执笔的方法及高矮等。对于篆书而言，在选择了坐姿或立姿以后，最好采用悬肘的方法，因篆书用笔时笔杆一般较竖，悬肘可使运笔的范围更大一些，执笔位置也应比写其它字体如楷书、隶书稍高，执笔方法则与写其它字体无大的不同，坐姿时用所谓的“五字执笔法”即 、压、钩、格、抵，立姿时用所谓的“撮管法”为好，原则上也要求“指实掌虚”。“指实”是指五个手指各司其职，分别起不同的作用；“掌虚”是指手指执笔杆时，让手心有一定的空间，目的是保证运笔时的灵活，写篆书的弧笔或转笔时有很微妙的捻管转笔动作，把笔紧、死就很易僵直无力，东坡居士说“执笔无定法，务使虚而宽”就是这个道理。执笔只是手段而非目的，我们写字尽可据笔之大小、软硬，写字字体的大小、书体，以及书写场合、条件的差异来调整写字的姿势、执笔的方法。

二、篆书的笔法

中国书法的魅力很大程度上体现在用笔的美。它以圆锥状的柔软兽毫，在纸上通过毛笔起止的藏露，行笔的提按顿挫，再加上用墨的干枯浓淡，从中孕育着无穷的变化。故古人极讲求笔法的学习和运用，一个人是否领悟了中国书法的真谛，很大程度上取决于他是否悟出笔法的秘奥，赵孟 云“用笔千古不易”，或让我们感觉到笔法的重要。据传说，钟繇曾在韦诞处见蔡邕笔法，求与不给，自拊胸尽青以至呕血，魏太祖操)

了从此以后的从卫夫人——王羲之——王献之——羊欣——王

僧虔……以至虞世南、欧阳询、张旭、李阳冰、颜真卿的笔法传授。那么，蔡邕的笔法又从何而来呢？据云是从神人那里学到了“八角垂芒”的笔法，而此笔法“颇似篆焉，写李斯并史籀等用笔势”

才弄通了其中的道理。蔡邕或许即是从古人所写的墨迹中悟出用笔之法的。但由于时代的限制，前人所能看到的古人墨迹很少，西晋陆机的

了。直到近一个世纪以来，随着西北简牍、殷墟甲骨等的出土，才使我们看到了与李斯、史籀同时甚至更早的古人墨迹，使我们能直接从中体会到古人的用笔使转和各种变化。这里先对所能看到的先秦墨迹进行分析，也许不但对理解篆书的笔法有帮助，亦恐对理解其它字体的笔法有益处。

笔法的主要内容是指笔的运动过程，我们可将此过程分为三个部分，即起笔、行笔、收笔。起笔有藏锋、露锋两大类，行笔有中锋、侧锋两大类，收笔亦有回锋、出锋两大类。先秦时的篆书，宽泛地说已经包容了上述所有的笔法，唯不具备或不普遍具备后世那样丰富复杂的点画形态。篆书是以中锋为其基本特征的，先秦文字亦是以中锋为主的，但从其起笔、收笔上看又由于藏、露、回、出的不同而有两种效果：一是丰中锐末

等粗的所谓玉箸体。

第一种其实就是一种很简单、自然也很原始的用笔形式，书写时把笔侧倒沿笔画方向顺势一拖，即出现了上述的笔画形态，如殷商廪辛、康丁时期的墨书卜辞、朱书石牌“小 出”等，若方之刻石、刻辞甚至铸铭，如武丁时期的大版甲骨卜辞、后辛石牛刻字等就是以刻刀单刀直入的刻法刻就，金文虽是铸成，但其欲与书写的字样保持一致是合乎逻辑的，

戊鼎》

中一直占主导地位，如帝辛时期的
期的

第二种是在书写时落笔藏锋逆入，欲右先左，笔划势尽再回锋收笔。用笔较复杂，所书笔画形态一般是笔道粗细较均匀。代表作品是武丁时期的朱墨书石质柄形器等，以后西周的《墙盘》
文》
的

玉箸

用笔的篆书表现了端庄、肃穆的气氛，可称是篆书最常见的面貌。这种笔法的变化有：起笔藏锋，中锋行笔，若收锋却以出锋为之，即是所谓“悬针篆”；在中锋行笔时让毛笔有提按动作，使笔画稍有粗细的变化，代表作是汉篆尤其是汉碑额上的篆书如

总的来说，第一种笔法锋芒毕露，线条劲挺、锋利，笔势外拓，秀美俊俏；第二种则线条遒劲有力，笔势内，显得雄浑庄重。

先秦篆书中还有一种以侧锋取姿的用笔，如殷商时期著名的“祀”字墨书陶文，横画落笔时毛笔向右下斜按后再向右或向右上挑出。其它还有如著名的“宰丰骨匕刻辞”及“安阳玉璋朱书文字”等。毫无疑问，这种用笔方式是最符合人以右手写字的生理习惯的，也符合书写要快捷、简便的要求，所以多见于手写体。春秋晚期的载书
体的发展，落笔侧锋且重、收笔出锋且轻，以至形成钉头鼠尾的形态，这或就是古人常说的所谓“蝌蚪文”吧。以后的

侯乙墓竹简》

《居延汉简》

书起笔时的侧锋取势的技法即是此法的合理发展。这也是为何从真书以后，再也没有字体产生的缘故之一，因为真书已是最合乎人之用笔习惯的字体了。

其实，上述只是我们对古人一厢情愿的分析，古人当时书写时并没有考虑那么多，如上文的“祀”字和《辞》它们的笔画有时是三者皆有的。我们对此要有清醒的认识。通过对先秦墨迹的分析，我们知道了篆书笔法的几种方法，也应理解为何“玉箸体”的篆书在以后一直作为篆书的正宗而为人们所临习，它除了典雅庄重以外，还有它笔法的相对复杂和难以掌握，如果我们学习并掌握了这种笔法以后，再临习其它样式的篆书就会相对游刃有余了。故这里就首先介绍“玉箸体”也即小篆的笔法。

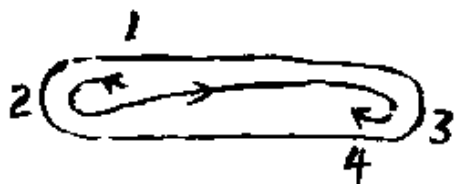
三、小篆的研习

“箸”同“𥵓”，即今之筷子，“玉箸”乃言其笔画形态如玉制的筷子，遒润圆匀，绵里藏针，柔中有刚。这里就最严格、标准的秦刻石书篆来说明小篆笔法的特征。它的笔画外形是两头皆圆，粗细均匀，横平竖直，不偏不欹。它的基本笔画只有两个：直画和弧画。直画有横和竖画两种，弧画有左向弧和右向弧以及由其构成的圆圈。



篆书的笔画由起、行、收笔三部分组成，以横画为例，其起笔应欲右先左，藏锋逆入，即由 至 ，稍提笔调整好笔锋，顺势向右中锋行笔，保持好用力的均匀和笔锋的弹性，绝少提按，至 勿顿，轻提锋颖，向左在笔画中将笔锋收住至

，这就是前人常说的“无往不回，无垂不缩”；在弧画的行笔过程中，要“藏锋内转”，即保持中锋，使锋颖一直保持在笔画



的中间，转弯时向顺时针方向略微提笔，捻动笔管并与手腕的内转动作相配合，勿使笔画疲软，这里可以想象一下古人所说的“折股钗”，遒劲浑融，收笔与横画相同。圆圈的写法：此笔画的难点在于两个笔画的搭笔如何能不露痕迹，这也是令篆书“外行”不解的地方，一般的书中在两笔的连接处都有藏锋、回锋，但在实际中若如此，由于宣纸的洇墨效果，两笔相重必使墨重，以至露出痕迹，所以我们在书写时，在接笔处可对藏锋逆入和收笔回锋的动作有所保留，动作稍轻一些，或将另一笔从前一笔画中直接写出，省掉逆锋之用笔。总之，写小篆的笔画要注意不断地调整笔锋，不管笔画多么曲折，始终保持笔锋在画中运行。书写时还应注意运笔的节奏，行笔过快则宜枯疏，过慢则宜臃肿，而且在行笔中它也并非是绝对的均匀，它仍有极微妙的提按轻重变化，学者应查之。

对于清代书家的小篆而言，由于他们的笔法参稽了汉篆的写法，起笔同上，但也有在逆锋时有顿笔的动作，以致成为略方的起笔；行笔尤其是转笔时有较明显的提按变化，线条如行云流水，极为流畅，吴熙载的篆书最能体现这个特点。在收笔上不少书家多不回锋，而是取驻收或顺势提收的笔法，驻收时笔画末端呈方形，或有笔锋显露，既凝重又不乏灵动，杨沂孙的篆书是其典型；顺势提收时笔画末端呈椭圆形且有笔锋显露，显得舒展流畅，潇洒自然，吴让之、徐三庚堪为极致。

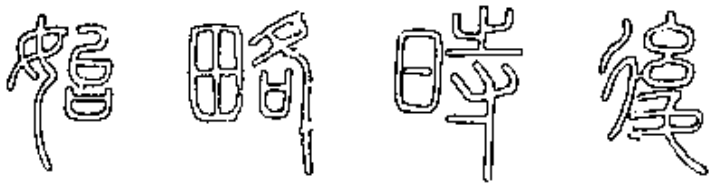
写篆书总的原则正如孙过庭

唯如此，方能写出圆润均匀婉通遒健的笔画来。此外，笔笔精到，一丝不苟亦是书写篆书应遵循的。据说，将李阳冰所写小篆“映日观之，中心一缕之墨倍浓”，原因是“其用笔有力，且直下不，故锋常在画中”，徐铉书亦能精微如此。

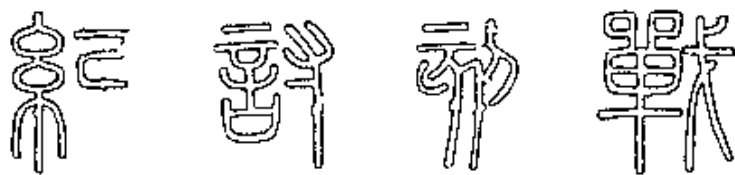
小篆的结体与隶书、楷书不同，从体势上说，一般楷书近方形，隶书稍横展，小篆则取纵势，形近长方，修长流美。在结体上最大的特点就是对称均衡、疏密相间，这其中，竖画的作用更突出，它是对称的基点，左右笔画向它靠拢和平衡，从而使字形自然呈现长方或椭圆的形态；均衡则是相对笔画的分布而言，它力求均匀整齐，笔画之间的距离大致等距，这是与甲骨文、金文率意颠逸、姿态百出的结体形态最大的区别，从中可看出经秦“书同文”后文字的极严格的规范化。不但每个字的结体是这样严格的要求，对全篇来说亦同样如此，“大小如一，行气舒徐”乃其章法上的特点，一篇之中，不能忽大忽小，不论笔画繁简都基本占据同样的空间，这使整体的节奏显得舒缓、悠长，虽无大起大落，但其通篇之中因笔画的繁简所自然构成的整体疏密差别，却另有一种令人心动的波澜起伏，散发着典雅、庄重甚至威严的气息。

小篆的结体在左右上下力求对称、均衡基础上，从疏密角度分析有下列几种

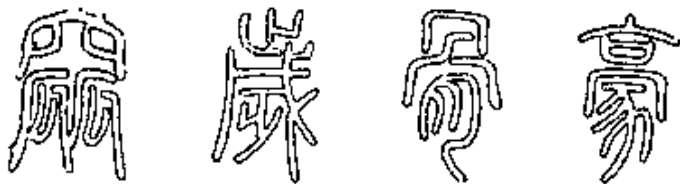
左疏右密：始 略 时 后



左密右疏：纪 诗 刻 战



上疏下密：岁 骨 豪



上密下疏：乐 晋 禁 集



许多字中的笔画安排，相互穿插挪让，极为妥帖，如“初”字，由衣刀两个偏旁组合而成，“衣”占的较宽，其上的一横占位较多且右端正好插入“刀”字上部的空处，而“刀”的下两斜笔，反插入“衣”字下部的空处，互相补空，让两个部分融为一个整体，化篆书结体上的板而为活了。

对于初学者来说，写篆书常不知从何下笔，掌握篆书的笔序是首要之事。笔序其实并不难，属于初学比较容易掌握的，就好比国画中的山水画，初学者对其中繁杂的树石起初也不知从何下笔，但掌握方法后再经过一段时间的练习，就不算问题了。篆书的笔序其实同楷书、隶书并无大原则上的区别，也一般是先左后右，先上后下，先横后竖，先外后内。但有时为了笔与笔之间的衔接、对应，结体更易写得对称和均匀，有时可采用与平时相反的笔序，这多依个人习惯而定。

在篆书中还有些笔画本是一笔，但在书写时却很难一笔完成，这时可将其分为数笔写成，如“风”字，

，分三笔完成，以顺应从左向右行笔的习惯，

但若十分熟练，一笔而就亦未尝不可；还有些字，某些笔画写后不能一次完成，需为其它笔画预留空间，待其它笔画书写完

毕，再接着书写，如“虎”字，，。

下面就附上一些平常经常使用的较典型的字和笔序有

夕 左 右 回 弓 凡 虫 糸 马 甲 泉 角 弟
通 佳 女 鸟 明 申 水 壹 为 老 者 庶
虚 鹿 走 象 象 录 鱼 万 康 於

1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 2

1 2 1 2 1 5 1 7 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



我们从古人的金石拓片上分析，小篆通篇的章法主要有两种，一是与楷书章法类似，字体排列整齐，行距与字距基本一致，如秦

及唐李阳冰的

较宽，而左右行距同上，如秦

李阳冰

二种，杨沂孙喜用第一种，两者都很适用于篆书，学者可依据自己的爱好选择之。篆书章法还有两种变例，一是如秦的版》字形大小参差错落，多是有列无行，其纵肆处有时连列也被打破了；二是如汉

而左右行距略宽。这两种篆书章法虽比较少见，我们在创作时偶尔借鉴也未尝不可。

至于篆书落款，一般用行书、行楷或行草书体，清代有的书家喜用隶书落款，亦很显得庄重，但以楷书落款，则易呆板，故尽量避之。草书过于放纵难识，与篆体殊难协调，故也少用。篆书章法的样式同其它字体一样，有中堂、条幅、条屏、对联等。对篆书章法的灵活掌握，最主要的应是多看前人

的作品，仔细分析、咀嚼，玩味其体势变化和章法之配合，久之，自然应裕于胸。

学习小篆是习篆的基础，只有有了写小篆的功夫，再书写金文大篆、甲骨才能应裕自如。学习篆书应从小篆入手，前面讲了小篆的取法有金石拓片和墨迹两条路，我们这里就结合前人和教学中的经验，为大家提供一个学习轨程，以备参考：

1. 以

上石时所据乃师徐铉的摹本很精，现在好本子字迹很清晰，有些字形如“长”字等，

可见徐铉应是见过原石拓片的。

修长优美，用笔一丝不苟，纯是中锋，初学本不适宜，因为初学者在书写时既要照顾到字的间架结构，又要照顾到笔的使转灵活，殊难两顾。但正因如此，以其入手，若能息心静气，依上面所介绍的方法练习，经过一段时间后，即可略有规模，使初学者对篆书的中锋用笔和结构有一定的认识。临写时需注意的是：执笔要正；中锋要纯，藏头护尾一丝不苟；笔画要润，不要出现飞白和臃肿的笔画，这须墨汁浓淡适宜，过浓易枯且滞笔，过淡易涸且易涨墨；书写用笔的速度也要合适，行笔过快易行止失措，墨浮于纸，过慢易涨墨难于劲挺。另外，临习时还要和

中秦篆的雍容典雅之气息，仍充溢于其中，观之可救写易出现的笔画过于瘦弱、形体易于拘谨的弊病。

2 临摹邓石如、吴让之的篆书字帖。

邓石如对篆书的最大贡献是在二李的基础上，汲取了汉代篆书和隶书的写法，简化了篆书繁琐的用笔，对篆书结构也不像玉箸篆那样要求严格，易于发挥毛笔的性能和抒发书者的性情。选择邓石如已形成特色而又较为规矩的篆书入手，典型者

是邓石如书

和收笔，他的起笔成方形和收笔的露锋以及行笔时较为明显的提按起伏正是邓石如与前人不同处，也是他的创造处，也是他的容易入手处，它使篆书不再板着面孔，而是散发着灵动和活力。吴让之将顽伯上述特点发挥至极致，若有了基础，再以攘翁的婉转灵动出之，则既可得秦篆之庄重，又可得清人篆书之清新。

3 进一步广泛临习。

当然我们尽可以邓吴的篆书面貌名世，若意不止于此，则下一步我们既可回溯秦汉如

上，再努力创造新的风格，又可向下继续学习清代其他大家的篆书，如赵之谦的流转姿媚、徐三庚的“吴带当风”、杨沂孙、吴大澂的庄重稳健、吴昌硕的大气磅礴、章太炎的漫不经意……。赵光

入作者阃奥；不泛滥

博涉的关系说的很是辩证，“学宗一家”是为“变成多体”，“博涉多优”是为增强识见，最后目标也是为了写出自己的面目、风格。

初学小篆，成篇的作品较难完成，可先尝试一下书写古人的集联。这样，既可下笔有由，又免去篆法上容易犯的失误和翻检字书之苦，不失一个锻炼自己创作的好办法，如集联等，市面较易得到。

四、甲骨文的研究

甲骨文绝大多数是契刻而成，再经过数千年时间的侵蚀，经传拓后呈现在我们面前，由于它出现在小篆和金文大盛的清代末期以后，书写甲骨文者又多是研究这方面的学者和篆书方

面的专家，写甲骨文必定会借鉴小篆和金文的写法，故使甲骨文书法一开始就呈现出多方面的风格。其笔法我们据近百年的书家墨迹来分析，主要有：

1. 模仿甲骨文刀契之痕，以较谨严的学者为主，如董作宾、潘主兰等为代表。
2. 参以小篆笔法书写甲骨文，主要有罗振玉、商承祚等。
3. 参以金文笔法，用笔多加以裹锋绞转，如王襄等。
4. 结合 1 和 2，并参以草法，用笔追求率意，这种写法近些年来颇为流行。

不论上述笔法是如何书写，总的原则应是既要表现出毛笔的笔意，又要体现出刀刻的韵味。以顺锋拖笔的笔法书写时，要求既要追求刀锋，又要含蓄、凝重，笔画以清挺、流畅而又不失浑劲为上；藏锋绞转行笔时，笔画应力求苍茫、雄浑有立体感。在写甲骨文的弧画时，应明了甲骨文虽多是契刻而成，致使其转折处以两笔或两笔以上完成，呈现方折的趋势。可我们从出土的甲骨文书迹上看，当时的书写者还是力求写圆转的，依样契刻时也是力求与原作的圆转相一致的。另外，甲骨文还有一些折笔，当时是用两刀刻成，我们书写时也应两笔书成，但连接处勿使痕迹过甚，显露筋骨，有擦梯搭垛之嫌。

由于甲骨文结体尚有不定型的特点，一个字有多种写法，多者至数十种，其偏旁位置既可互换，又可增省，既可正写又可反写，而且同一字，可多写几笔，也可少写几笔，自然造成繁简的变化，这种结体上的不规范性，虽增加了辨识的难度，但对我们的书法创作来说，却提供了某种方便。故在甲骨文创作的章法上，后世一些章法的技巧都可用到甲骨文书法中。甲骨文的字形大小、方圆、长扁、欹侧相差很大，即使欲将其安排为“算子”之状也不甚易。所以，我们在书写时只要能够抓住章法上虚实相映、疏密得体、相互揖让、顾盼生姿的基本要求和特点，注意书写时的韵律和节奏，选择好字的繁简、工

拙，因势用形，随形布势，辅以生动，自然就可使章法疏密停匀、错落有致以及统一和谐。至于甲骨文书写时的笔顺，我们只要有小篆的基础，再书写甲骨文这种较随意的字体，自可应裕自如了。

初学甲骨文书法我们也可采用书写前人所集联语的方法，这方面的资料有罗振玉 1921 年贻安堂石印的《

由该校出版社重印，中有姚孝遂先生的校记，订正了其中受当时研究水平的限制而造成的误字；此外还有杭州丁辅之 1928 年出

契萃编》

的，濮茅左、徐谷甫编纂的

法上乘者千余字，重文 6 000 余，分期放大编排，并附笔画索引，甚合实用。

五、金文的研究

与甲骨文相较，金文在形体和风格上都有明显的特征，虽然早期的金文与甲骨文本是同时代的文字，但由于书写载体的不同、书写方式的不同

骨文和小篆有了较大的区别。由于多是铸成的缘故，使金文笔画之厚重雄强，线条之含蓄凝练，无与伦比。而且，金文横跨区域大，流存时期长，出土数量多，风格也是多种多样，前人研究的也更深入，故前辈书家对金文的用力也更大。它使我们在学习金文时，有更多可以取法、参考的范本。我们现在学习金文主要是取法西周时期的书法风格，它有早、中、晚时期风格的差别，也有这些彝器个性的风格，或凝重古朴，或拙厚雄

强，或柔和圆润、雍容平淡，或豪放宽博、瑰丽醇厚，故对于金文来说，所谓笔法其实都是后人在书写时，结合旁人的、自己的经验对毛笔的运用。我们根据前人所书的金文大篆来看，他们所采用的笔法无外乎以下几种类型：

一是以小篆的笔法来写金文的结体。用笔一般柔和圆润，遒劲天成，笔画上与小篆略无区别，只是少些严谨，如入锋和出锋时未必都是藏头护尾，与小篆最大的不同主要体现在结体及文字结构的构成上。这一类型的书家主要有杨沂孙、吴大澂、黄士陵、罗振玉、丁佛言以及容庚、商承祚等，多是在金文方面学有素养的学者，作品有浓厚的“书卷气”。

二是所谓的“书家字”，追求“金石气”，用笔在中锋的基础上，讲究翻笔、绞笔、裹锋等，又辅以提按、顿挫、疾涩、轻重的变化，充分发挥了笔锋各个部位的作用，所书的笔画不像第一种类型那样相对柔和均匀，而是或笔酣墨浓，首重尾轻，或重挫轻提，疾涩前行，时露飞白之笔。这类写法与甲骨、小篆差别最大，它重整体的气势，不在乎某字局部的特征，有时笔画甚至是“粗头乱服、衣冠不整”，最有金文的特色，一般称所谓金文大篆笔法即指此。这种写法似开端于吴昌硕，并与他的石鼓文相颉颃，当今写大篆者多学习这种笔法，并时掺入草法。总之，金文用笔，贵在凝练厚重而不露锋芒，最忌用笔横扫，锋未入纸，以致笔画薄弱，尖锋侧出，气势不贯，或故作潦草，名曰飞动，实乏庄重，仍少雄浑。

学习金文还应注意它结体上的特点和规律，金文与小篆的外形规整不同，而是“因部施形”，也即“结字体势施形无定”，它的字外形变幻不定，或方或圆，忽长忽短，时而齐整，时而参差，大小不一且斜不定，即使同处一器相同的金文，也很少具有相同的外形的，世俗有所谓“百寿图”的，由100个不同字形的“寿”字构成，俗手写之则不堪入目，但有大书家书之，则能入上品。其实在金文中寿字何止百数，检

编》

构造的不同。但也有相当数量的寿字即使构造相同，由于其部件位置的不同、字形取势的不同也使人感觉有很大的区别。金文的形体构造虽灵活多变，体势也是或取长、或取短、或取方、或取扁，但整体组合起来却又不失平稳端庄，这是金文所具有的诱人魅力之一。我们对待金文的结体，最好能熟识其构造，在不违六书的基础上，安排其各偏旁位置和整体字形的取势，注意各部分笔画空间的疏密分配，作到全篇诸字虽然大小悬殊，姿态各异，也能使整体融合、默契。

注意每个字的空间安排，并扩展到全篇，实际上也就是全篇的章法了。金文的章法总的特点是以竖成行，横不成列。这也是由其文字的长短不一、大小不拘的特点所决定的。故书写时以顺势而下，似直非直的方式为最合理、最顺手的章法处理格式，常见的著名金文如

也有力求照顾到左右横列之间的平正对应关系，从而使字与字之间的距离加大，如

》

应，每行字数基本相同。最后一类则是竖成行、横亦有列的章法，以

行距都更加疏朗，字形严谨，风格典雅清秀。

学习、掌握金文的章法，应首先从每个字的字形、偏旁构造出发，再尽量保持其行气的顺畅，并进而照顾到左右两行字间的关系，使得全篇疏密合理、体势圆通。但对于初学金文的创作，我们还是提倡先书写金文的集联，以先锻炼我们掌握字与字之间的气势贯通的能力，再进而书写成篇的作品。