

陈振濂 著

品味经典

陈振濂谈中国书法史

大唐太宗文皇  
帝製三藏聖教序  
盖聞二儀有象顯

魏晋  
中唐

浙江古籍出版社

陈振濂  
著

# 品味经典

陈振濂谈中国书法史（魏晋—中唐）

浙江古籍出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

陈振濂谈中国书法史. 魏晋—中唐 / 陈振濂著. —杭州: 浙江古籍出版社, 2006.10  
(品味经典)  
ISBN 7-80715-177-3

I.陈... II.陈... III.汉字—书法—美术史—中国—魏晋—唐代 IV.J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第117155号

选题策划 朱艳萍  
责任编辑 朱艳萍  
            张海钢  
装帧设计 刘 炜

## 品味经典——陈振濂谈中国书法史 (魏晋—中唐) 陈振濂 著

浙江古籍出版社出版发行  
(杭州市体育场路347号 邮编310006)  
经 销 全国新华书店  
印 刷 浙江新华印刷技术有限公司  
开 本 787×1092 1/16  
印 张 13.5  
版 次 2006年11月第1版  
印 次 2006年11月第1次印刷  
书 号 ISBN 7-80715-177-3/J·175  
定 价 38.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换

# 自序 ZIXU

浙江古籍出版社有意推扬中国传统的书画篆刻艺术，拟将我的一部160万字旧稿分册配图出版，分书法、国画、篆刻而起名为“品味经典——陈振濂谈中国书法史”“品味经典——陈振濂谈中国绘画史”“品味经典——陈振濂谈中国篆刻史”，各成2—4个分册，总计合为10个分册。这样的出版思路，正符合当下图书市场的需求规律：一方面，在“读图时代”，我们希望能看到的是图文并茂、形象生动、装帧考究的精品图书。中国书画篆刻本身就是直观的艺术视觉图像，在“读图时代”，它正有广阔的用武之地。但“图”即视觉形象要被“读”而不是被肤浅地一览而过，当然还有待于文字（思想）的展开。基于此，这图文版的“品味经典”系列，也就有了存在并良性发展的极好理由与生长空间。另一方面，在过去习惯于厚重的经典图书出版意识的对比下，今天的出版业界更倾向于化整为零，以便于携带便于翻阅的系列的单册形式来抓住读者，而尽量不再取“砖头”式的厚重的大部头书籍形式，从而顺应当今读书不再只是“正襟危坐”的方式而是寻求灵活自由、轻松有趣的阅读境界的时代走向。这套“品味经典”系列丛书的策划与统筹，应该放置在这样一个“与时俱进”的社会文化背景中来定位。

关于这套“品味经典”系列，在旧稿将近160万字中，我尝试以“经典作品”为主线，对自古至今的近900件书画篆刻作品进行逐一梳理。从“经典作品”中带出书画家人物以及书画篆刻的视觉形式变迁、表现手法变迁、社会文化观念变迁乃至艺术观念变迁：由点及面，由作品核心伸向文化外延。记得当年中华书局傅璇琮、许逸民两位学长在约稿时，曾特别提出：要在对每件经典作品的解读过程中凸显出学术札记与文化随笔的魅力，但又要是严肃的学理推断而不是不负责任的“戏说”，这才是中华书局这样的顶级出版社所需要

的书稿。而我在接受任务后，竭尽全力把握住这些要求，从当时《中国书画篆刻品鉴》出版后的社会反馈来看，大致上是达到了当初傅、许二位学长的期望的。不但如此，由于长期从事书画篆刻史研究，还有机会把一些研究心得、思考成果等融入写作之中。记得在完成全稿后，傅璇琮先生问我最大的收获是什么，我说也许在我这个“当局者迷”的立场说，我最感收获的，是在许多文章中提出了一些新的学术疑点与学术问题——许多问题只是被发现、被提出，限于体例，我们自己也许无法回答与解释，但它却会引出后来者的关注与再研究，从这个意义上说，这部书稿在很多场合下，都更表现为是一部学术问题（课题）集。它为后续的研究，规划出广表的施展空间，开辟出许多过去我们不太注意的研究通道。众所周知，在学术研究中，提出问题有时比解决问题更难能可贵，因为它没有事先的既定目标，要善于从一般中发现独特、从平常中见出异常。我自己在撰稿过程中，时时会体验到一种“发现”的乐趣，其原因即在于这个“问题”意识。从这部旧稿中提出的许多书法史、国画史与篆刻史中的新疑点、新课题，始终贯穿于这十几年我自己的学术生涯，近年来许多新的研究成果的产生，恐怕都是得力于当年的提出问题的契机。

有问题、有思考，就会有学术的未来。在这套“品味经典”系列中，还有许多学术问题尚未有机缘获得解答与求得结论。于是，我也许还有一个意外的期望：“品味经典”是把书越做越薄，从大部头硬精装千页大书分解成10册软精装图文版。但正因为薄了，方便阅读了，文中提出的问题更易受到学界关注了，也许在学术上反而能越做越厚——与“养在深闺无人识”相比，现在的受众更多，从各个新角度来研究、思考、解答问题的机缘当然也越多。这对于学术而言，只有好处而无任何坏处。

这或许也是在时隔十几年后再来重编这部文稿的意义所在吧？

2006年5月于中国美术学院 颐斋

# 目 录

## MULU

自序	1
《龔宝子碑》——有“古佛之容”	1
《嵩高灵庙碑》的成熟与自信	3
寂寞的《大代华岳庙碑》	6
《沮渠安周造佛寺碑》的“胡气”	8
从《龔龙颜碑》谈风格与技巧的区别	10
早期墓志的风格典范——《刘怀民墓志》	12
南齐造像记——《妙相寺造像题字》	14
《晖福寺碑》——予平庸以溢美的典型	16
《汝南王修治古塔铭》的放肆	18
《牛橛造像记》兼及龙门书风的原始力度之美	21
阳文形式——《始平公造像记》的几个特点	23
《元详造像记》与《元详墓志》	25
《杨大眼造像记》——“少年偏将”而已	27
龙门造像记中的粗拙——《郑长猷造像记》	29
以造像记代碑的《魏灵藏造像记》	31
《孙秋生造像记》在龙门造像中的特殊地位	33
“大字无过瘞鹤铭”	36
《萧秀墓碑》——南朝碑的柔弱之感	39
《石门铭》的“无为而治”	41
《郑文公碑》的馆阁之气	43
说墓志，兼及《元羽墓志》与元氏墓志群	45
《元显儁墓志》——竟然取龟形	47

墓志杂谈兼及《刁遵墓志》	49
魏碑中的柔——《崔敬邕墓志》	52
谈《张玄墓志》的恬静感	54
《张猛龙碑》——构架的张力	56
“无寒俭气”的《高贞碑》	58
《敬使君碑》的“浑逸”	61
“纡徐容与”的《泰山金刚经》	63
稚拙型的北齐书——《王子椿徂徕山佛经摩崖》	65
《匡喆刻经颂》——铁山摩崖之冠	67
“分书罪人”——《北周西岳华山庙碑》和它的书者赵文渊	69
从高昌国砖志看高昌文化	71
《龙藏寺碑》的双重标准	73
《曹植庙碑》随想	75
《启法寺碑》——关于书丹	78
《董美人》红颜薄命	80
从苏孝慈其人谈到《苏孝慈墓志》	82
“铁限”“笔冢”说智永	84
《温彦博碑》——欧书第一	86
《九成宫》——结构大师的标志	88
关于文学内容与书风关系的思考——欧阳询《张翰帖》	91
欧阳询的隶书——《房谦彦碑》	94
从《史事帖》看欧阳询述史	96
李怀琳《绝交书》与作伪风气	98
虞世南的“君子风”	100

真伪莫测的《汝南公主墓志》	103
《裴镜民碑》与殷氏父子书家	106
从唐太宗《温泉铭》看行书入碑	108
以法释韵——谈陆柬之《文赋》的时代诠释	111
置身于龙门的《伊阙佛龕记》	113
谈褚遂良《房玄龄碑》	115
《雁塔圣教序》的双重性	117
褚遂良《太宗哀册》的疑问	119
从《阴符经》看褚书唯美主义的倾向	121
《孔颖达碑》——圣裔·疏经·书风冲和醇雅	123
十八学士说《褚亮》	125
关于《圣教序》的集王	127
《王居士砖塔铭》——砖书之正规者	129
“病维摩”——欧阳通《道因法师碑》	131
均衡·变形·连贯——看《书谱》的结构美	134
武则天的“飞白书”	137
“青琐瑶台”的薛稷《信行禅师碑》	139
《夏日游石淙诗并序》——薛曜的取巧心态	141
从《赐卢正道敕》看唐朝皇帝书家	143
魏栖梧《善才寺碑》的遇与不遇	145
从“千唐志斋”谈《顺节夫人李氏墓志》	147
正襟危坐的张旭——谈《郎官石柱记》	149
“张旭三杯草圣传”	152
《纪泰山铭》·唐玄宗·杨贵妃·“丰妍匀适”	154



李白《上阳台帖》的“拂拂仙气”	156
从《麓山寺碑》看“北海如象”	159
《云麾将军李思训碑》的“风骨高骞”	162
弄险的《孝经》与贺知章	165
行书入碑以臻化境——宋儋《道安禅师碑》	167
隶书的馆阁体——史惟则《大智禅师碑》	169
李阳冰《三坟记》——仓颉后身，李斯再生	172
唐法中的晋韵——张从申《李玄静碑》	175
徐浩《不空和尚碑》——“吏楷”乎？功力乎？	177
“椽史家鼻祖”——颜真卿《多宝塔碑》	180
《争座位稿》有“籀篆气”	182
《麻姑山仙坛记》——历史与美学的双重启迪	185
从《祭侄帖》谈欣赏与书法创作的同步体验	187
光照万世的颜真卿	189
《刘中使帖》——法书中神品第一	191
少年上人号怀素	193
从嗜苦笋到食鱼肉——《苦笋帖》随感	195
沈传师变法清劲——《柳州罗池庙碑》	198
书法“建筑家”柳公权	200
附录：中国书法年表（魏晋—中唐）	202

## 《爨宝子碑》——有“古佛之容”

就汉魏时期的华夏正宗观念而言，“二爨”是地道的蛮夷之物，而对六

◎爨宝子碑局部

朝南北分治，中原不再是唯一的政治文化中心而言，“二爨”也依然不脱蛮夷之气。洛阳是北朝的中心，金陵是南朝的中心。而“二爨”所在地，却是遥远的云南。秦汉碑版，江左风流的尺牍翰札，书法的“王化”与政治的“王化”一样，从来也没有遍及如此偏远的异域。我真怀疑在王羲之染翰吟诗、兰亭修楔时，云南是否还是原始部落氏民的天下？诸葛亮平南诏、七擒孟获，为我们勾画出的是一片不毛之地。那么几百年后的南北朝，以当时的交通闭塞，云贵等地在社会结构上是否会有一日千里、脱胎换骨之变？我想也未必吧！

“二爨”的出现是个奇迹，这是在蛮夷之域的两颗“明珠”。《爨宝子碑》成于东晋大亨四年（405），《爨龙颜碑》刻于刘宋大明二年（458）。在短短五十年间，竟有风格如此幽默、神态如此稚拙可掬的两件尤物出现，说是天地精灵之气所钟，大约不为过吧？

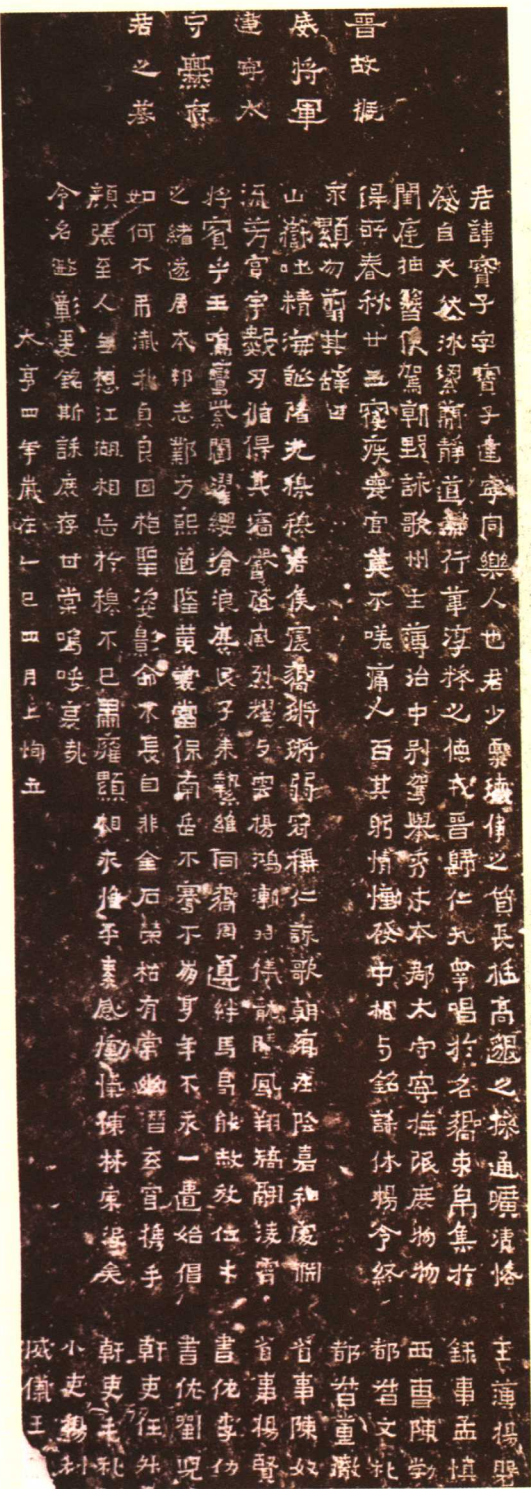
值得注意的是“二爨”碑所沿袭年号均为南朝江左六朝年号。《爨宝子碑》额题“晋故振威将军建宁太守爨府君之墓”；《爨龙颜碑》额题“宋故龙骧将军护镇蛮校尉宁州刺史邛都县侯爨使君之碑”。这意味着两位碑主都是奉南朝晋、宋正朔，并作为晋、宋的振威将军、龙骧将军行使职权的。但从书风上看，我们倒毋宁说它更接近于北朝诸名碑。《爨宝子碑》的结构用笔神似中原的北魏《嵩高灵庙碑》；而《爨龙颜碑》有许多技巧则与北魏《张猛龙碑》酷类。接受南朝封赠、又地处云南的碑刻，本应与江左风流一鼻



孔出气，居然却会与北魏名碑不谋而合，这实在是书法史上最难以解释的有趣现象。

“二爨”碑的共同特征是结构方正近于古拙，并无唐楷那种理性的、无懈可击的空间计算；至于用笔则仍带隶味，线条内钩而向中心裹拢，是一种外宽内紧的体式。有人指它为由隶向楷的过渡书体，我则以为不然。这时的书法早已摆脱了文字演变的桎梏，应该更多地风格方面去寻找理由而不是沿袭旧说。此外，两晋禁碑之制甚严，传世碑版极少，是知“二爨”碑在此一时期更属难得。至于它们的出土时间分别是乾隆四十三年与道光六年，相距也约五十年，与两碑刻立的时距不谋而合，要亦是“二爨”流传的一大谈助。

谈到《爨宝子碑》，我们不禁想起了康有为的一句评论，那是要令人哑然失笑的。在《广艺舟双楫》中，他竟认为《爨宝子碑》“端朴若古佛之容”。其实它何尝有端？何尝见朴？这种稚态毕现的、仰头应尾的笔道，完全是一种活泼的、有生命力的表现，与“端”“朴”完全未可同日而语。康有为好古而大言炎炎，显然对此碑缺乏一种基本的把握能力。古人作书法评语，往往有一种过于脱离实际的弊病，说轻点是不着边际，说重点则是信口雌黄，自宋人米芾到康有为，皆有此症候。从活泼而稚拙的《爨宝子碑》中看出“古佛之容”，我想即是此一症候在作怪也。



◎爨宝子碑

## 《嵩高灵庙碑》的成熟与自信

在《爨宝子碑》与《爨龙颜碑》之外，我们居然在中原也能看到一种奇诡怪异的书风，真是幸运不已。

古拗奇肆的《嵩高灵庙碑》，是孳乳了中原雄厚的篆隶传统，在逐渐演变过程中形成固定风格的。崇尚碑学雄浑大气，又秉承中原尚武精神，体现出强有力的阳刚之美，使《嵩高灵庙碑》即使在楷变的过程中，在走向古拗的风格探险中，也绝对体现出质朴与淳正。问题的关键正在于，《嵩高灵庙碑》所拥有的这些先天条件，远在云南的“二爨”并没有，但《爨宝子碑》特别是《爨龙颜碑》竟与《嵩高灵庙碑》有着十分相近的风格特征——于是，这一种古拗奇肆简直具有超越空间阻隔、超越时间与历史规定的魔力，在云南与中原这两个截然不同的地域不约而同地获得了充分表现，这真是令人百思不得其解。如果说由于“二爨”都集中在云南，因此我们习惯于以这种古拗式的书风为当时“化外”书风的标志，因而并非典型时风、更不能与南朝帖学的精美相抗衡的话，那么《嵩高灵庙碑》却以它身居中原，并且是在历代碑刻最密集的地域崭露头角，向我们提示出一个直截了当的真理。在隶书向楷书过渡的历史进程中，这种对古拗奇肆书风的同步汲取，应该是一个必然的环节。它的逻辑原因是基于书体发展的内部需求，而未必是基于外部的影响与刺激。

也许，曾经有过一个整个时代的非隶非楷风格？也许，是因为同样水平低劣的刻手导致了如此奇诡的线条形态？也许，是当时无论南北都有相同的审美趣味的出现？《嵩高灵庙碑》的出现在中原也并非孤立，就在河南登封，就有与它齐名的《大代华岳庙碑》，风格如出一辙。故而我想：这应该也意味着《嵩高灵庙碑》并非是某一刻手心血来潮率意为之。既然有呼应者，作为一种典型的书风是有依据的。不管它是否可以与云南“二爨”归为同类并强求其间渊源关系，反正它在当时的中原是一种客观存在。甚至，《嵩高灵庙碑》的书者寇谦之与《大代华岳庙碑》的书者刘玄明，自然





# 品味经典

PINWEIJINGDIAN

陈振濂谈中国书法史



◎嵩高灵庙碑

也无任何师承关系可按，他们的不约而同也是一个很好的证据。

但这种风格未必即等于不成熟。我们倘是以后世已经定型了的楷、隶分类视角去看《嵩高灵庙碑》，自然易于从过渡书体的立场上对它进行“解释”，以符合今人分类的立场。但事实上，当时的寇谦之或刘玄明未必作如此想，在他们眼中，这就是成熟的、完整的书体风格。《嵩高灵庙碑》并无半点“过渡书体”必然会有的犹豫彷徨风格，也没有在技法处理上的某种进退维谷、无可奈何的心态，即表明当时的书者或刻者是很自信的，并且对技巧把握也是很娴熟自如的。因此，《嵩高灵庙碑》所体现出的书风特征，尽管后世人可以对它有各取所需的“解释”，但作为当时书者的目的，与其说是被动的暴露，不如说是主动的表达；与其说它属于应用书体的历史制约形态，不如说它反映出书者（或刻者）的审美趣味——这种有机的、控制的美仍然能在碑刻的字里行间点画揖让之中被后人清晰地感受到。



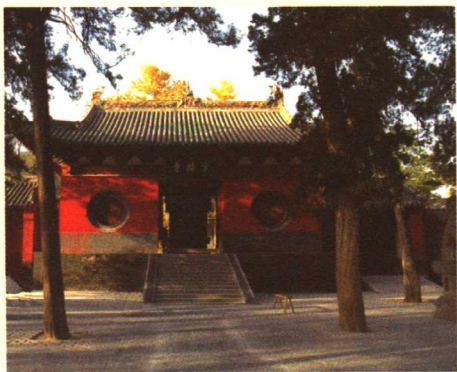
## 寂寞的《大代华岳庙碑》

从两晋到北魏，是一个从帖书走向石刻的大转折。书法史上这样的转折并不多，事实上，恐怕没有一个实在的直线中转的脉络。从现代历史学的眼光看，并非是书法史上本来就存在着这样一个转变过程，而是后世理论家以某种特定的观照予它以转变的历史含义，于是就有了这样一个转折的“历史存在”。在阮元、包世臣、康有为笔下，这一转折是有着决定性作用的。

我颇疑心于当时的北朝书家是否真有一种“取两晋而代之”的愿望。他们本身并不自觉，无论是萧显庆、朱义章或是《大代华岳庙碑》的书者刘玄明，都没有一个要统辖书法史的野心，而只是面对实际的作品本身。把作品写好是他们最朴素的愿望。一旦这个愿望被后世理论家从历史角度不断加以提升与拔高，于是本来十分平凡的北魏石刻忽然间成了“神品”——退一步说，即使魏碑中作品效果真的有卓绝神采，那它也不过等同于汉隶，是“不自觉”的创造业绩，以它与“自觉”的南朝书法相比并硬派孰优孰劣毫无必要。

河南登封有少林寺，故而登封的名声向来绝高；河南登封有《嵩高灵庙碑》，于是登封在书法史上的名声也很高。但在《嵩高灵庙碑》之前，登封还有一方极好的石刻《大代华岳庙碑》，由于名声不显，更由于原石久佚，仅存拓本，世人大多难见真貌。知者甚少的后果是被湮灭无闻，于是就有了一个屈沉日久的《大代华岳庙碑》。

《大代华岳庙碑》传世的条件本来并不差。自宋代欧阳棐《集古录目》、陈思《宝刻丛编》以来，均有著录，并且署有原刻年月。稍一比较，即知它不但比《嵩高灵庙碑》的刻刊要早上近二十年，而且在传世北魏碑刻中，



◎少林寺

# 品味经典

PINWEIJINGDIAN

陈振濂谈中国书法史



也是最早的一方。即此二项,《大代华岳庙碑》应该是不致遭受冷落的。

从书法成就上看,《大代华岳庙碑》的书风以楷兼隶,与《嵩高灵庙碑》的古拙、奇逸不相上下,既非《爨宝子》式的奇而近于怪,也不属隋墓志

式的平而近于瘟,更不似龙门造像记式的险而近于疏,而是刚柔相济、奇正相生,点画之间顾盼有情。既然《嵩高灵庙碑》能享大名如此,《大代华岳庙碑》应该也是足称无愧于名品的。世传书者为刘玄明,这肯定是一位对笔墨有较好理解能力与把握能力的北魏高手,倘以此碑成名,本来也不是不可能的。

要检讨《大代华岳庙碑》何以名声不显久遭沉寂,我以为关键还是在于清代书家的嗜古心态。孙星衍著《环宇访碑录》、王昶著《金石萃编》,至于各地宿儒纂地方金石志者更是代不乏人。清代乾嘉学者的访古成风,本来即是以实地访碑为无上乐趣。《嵩高灵庙碑》原刻在登封中岳庙内,可供嗜古者摩挲领略,发思古之幽情,且也能广传拓本,化身千万。而《大代华岳庙碑》却是原石荡然无存,拓本也甚稀见。既无访寻之趣又无供养之乐,于是不得不逊避其次。尽管此两刻旗鼓相当,并驾齐驱,但相比之下,后人还是从自身立场出发对《嵩高灵庙碑》予以垂青并予拔高,而使《大代华岳庙碑》不得不寂寞多年了。



◎大代华岳庙碑



## 《沮渠安周造佛寺碑》的“胡气”

世传北凉石刻十分罕见。目下我们所知的仅两种：《沮渠安周造佛寺碑》和《封戴墓表》。北凉国祚短暂，又是地道的北胡，地处偏僻，在历史上并未发挥过多大的影响，且不久即为强大的北魏攻灭，因此不会有多少

文献资料流传下来。赖此二碑，我们才能对当时北凉羯族上层的一些情况加以了解。因此，《沮渠安周造佛寺碑》无论从文物上看还是从书法文化上看均是十分重要的。

沮渠安周是北凉的王子，其父即是创建北凉的羯族沮渠蒙逊，这里面即有了一层北凉上层贵族的世系内容在。而北凉的国力是在今甘肃省西，如此偏地，是否有汉人活动，抑或是北凉文明本身已有一定程度？《沮渠安周造佛寺碑》的碑文撰写者是中书郎中夏侯粲，他与北凉皇族之间是什么关系？对北凉文明有什么推动？于是，这方碑又有了历史学的价值，对于考察当时“五胡”之间的关系，与“五胡”对汉人的关系，想必一定是大有帮助的。

《沮渠安周造佛寺碑》于清光绪年间出土于新疆吐鲁番高昌国故城，与20世纪初的众多西域文书同时面世。从古北凉即甘肃省西到古高昌



◎沮渠安周造佛寺碑

# 品味经典

PINWEI JINGDIAN

陈振濂谈中国书法史

