

秦汉篆隶研究

刀笔相仍——汉碑之于中国书法史的意义

秦隶墨书初探——以北大、岳麓书院、里耶等秦简牍为例

“隶势”与秦隶：秦汉简帛的关联性解读

汉代石碑书法的功用特征

《熹平石经》的特点及文化价值

《建初买地刻石》研究

对湖北巴东《元和四年刻石》与其他东汉刻石的书法比较研究

小篆不是隶书源头

“草篆”再探讨

汉隶在北朝的存在与消融

秦篆古意与北宋篆书观念嬗变

晋衍与秦汉篆书——兼谈元代复古思潮与传统印章的新变

论明清时期“宗法汉隶”观念的形成

清代中期对碑派书法笔法的整理——从阮元、包世臣论书看基于篆隶的碑派笔法

论“大家之书必通篆隶”

“摹印”何以成为篆刻的标准书体

汉碑额与清代中后期篆刻的繁荣

秦汉篆隶研究



荣宝斋出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

秦汉篆隶研究/中国艺术研究院中国书法院编. —北京: 荣宝斋出版社, 2013.11

(中国艺术研究院中国书法院书法史论丛书·文集)

ISBN 978-7-5003-1605-3

I. ①秦… II. ①中… III. ①篆书—研究—中国—秦汉时代②隶书—研究—中国—秦汉时代 IV. ①J292.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第080042号

特邀编辑: 肖文飞 周 延

责任编辑: 刘 芳

责任印制: 孙 行 毕景滨

装帧设计: 王 玺 安鸿艳

QINHAN ZHUANLI YANJIU

秦汉篆隶研究

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市西城区琉璃厂西街19号

邮 编: 100052

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

开 本: 787毫米×1092毫米 1/18

印 张: 21.55

版 次: 2013年11月第1版

印 次: 2013年11月第1次印刷

印 数: 0001—2500

定 价: 68.00元

前言

《中国书法史论丛书》是由中国艺术研究院中国书法院组织编撰的一套理论研究的系列丛书，收录当代书法理论家在书法史论领域的最新著作，旨在全面反映书法史论界的最新研究成果，进而推动书法史论研究并带动书法创作向前发展。

中国艺术研究院中国书法院是国家级的书法艺术创作与学术研究机构，艺术创作、学术研究和教学是中国书法院的三大主要任务，而其中之一的学术研究将最终确立中国书法院的学术品质，并促进艺术创作和教学的开展。

时至今日，书法仍是最具中华民族特色并最受大众喜爱的艺术形式之一。但由于社会的发展，环境的改变，在当代，书法有着从传统社会的中心位置逐渐向边缘滑落的趋势，面临着极大的挑战。在坚守自身核心本质的基础上，书法如何介入当代文化，积极参与到当代艺术层面的对话中，成为其中最活跃的一部分，在当代文化建构中发挥作用并建立起足以对其他艺术门类产生影响力的话语权，从而摆脱书法在当代社会自吟自唱的尴尬局面？书法的理论研究无疑要起先导作用。因此，一方面，要在传统书法史论的基础上进一步挖掘和升华；另一方面，要借鉴其他艺术领域的研究成果、研究思维和研究方法，从而使书法的理论研究既是与传统的对接和延续，又呈现出开放性，成为整个当代学术研究领域中的有机部分并积极参与到当代的文化建设中。本丛书即尝试在这两个方面都能有所建树和突破。

丛书的出版希望能够得到广大专家学者的大力支持，相信这套丛书能对书法理论研究和创作提供一些有益的启示。作为国家级的书法艺术创作与学术研究机构——中国书法院也将和其他学术机构一样，努力为中国的书法事业做出自己应有的贡献。

原中国艺术研究院中国书法院院长



目录

梁培先	刀笔相仍——汉碑之于中国书法史的意义	1
王晓光	秦隶墨书初探——以北大、岳麓书院、里耶等秦简牍为例	33
邢文	“隶势”与秦隶：秦汉简帛的关联性解读	57
杨子墨	汉代石碑书法的功用特征	79
宋廷位	《熹平石经》的特点及文化价值	119
梁少膺	《建初买地刻石》研究	155
谢春华	对湖北巴东《元和四年刻石》与其他东汉刻石的书法比较研究	167
张士东	张 晞 小篆不是隶书源头	189
范秋晗	“草篆”再探讨	203
黄 辉	靳慧慧 汉隶在北朝的存在与消融	225
刘 镇	刘 珊 秦篆古意与北宋篆书观念嬗变	239
王茵薇	吾衍与秦汉篆书——兼谈元代复古思潮与传统印章的新变	263
陈 硕	论明清时期“宗法汉隶”观念的形成	277
李阳洪	徐 涛 清代中期对碑派书法笔法的整理	
	——从阮元、包世臣论书看基于篆隶的碑派笔法	303
赵 辉	杨 刚 论“大家之书必通篆隶”	317
陈 岩	“摹印”何以成为篆刻的标准书体	339
杨 帆	汉碑额与清代中后期篆刻的繁荣	359



梁培先

刀笔相仍

——汉碑之于中国书法史的意义

【摘要】

汉碑是对中国古代铭刻文化之刀法、符合文字刊刻之礼仪美观需要的一次综合。其刀法的上古源头是玉器，直接源头则是画像石。

汉碑并不十分追随墨迹的刊刻表现，使得中国文字书写由线条表现转向了形体塑造。这促成了中国书法笔法系统的成熟，并深刻地影响到此后中国书法史的运行轨迹。

【关键词】

刀法 汉碑 笔法

中国古代碑刻的本来职能是承担礼仪、制度、文献、标识等的文字记载和文字表达，其初衷并不在于使书法成为一种特别的艺术。但正是这种特殊的方式，裹挟着历史社会风情的变化，最终推动了中国书法史、尤其是唐以前书法史的重大变迁。汉碑是中国古代碑刻文化走向成熟的重要标志，它的成形不仅为中国文化提供了一个可以传承千载的稳定载体，更使中国的文字书写与世界其他范围内的文字书写拉开了明确的距离——汉碑刀法影响下的毛笔笔法系统的完型，将中国的文字书写与运用在汉代之后的数百年里迅速地推进到鼎盛时期。

长期以来，在唐人之后形成的“碑帖分治”的语境中，人们习惯于将碑刻视为不甚尊重墨迹原貌的“二次创作”、甚至是破坏者，如米芾所说“石刻不可学，但自书使人刻之，已非己书也”。但是，通过对汉碑刊刻工艺之演变历史的考察，我们认为，后世这种观念与由先秦至汉魏时期书法史的真实脉动之间存在着巨大的错位。或者说，以碑刻简单比附墨迹、视碑刻为墨迹之仆从的后世观念，在汉代并不存在或者并没有被完全做实。相反，刀笔相仍现象在汉碑中的集中体现，使我们看到了碑刻对中国书法形成过程的特殊贡献。

本文的写作目的就是要努力回归、还原出这个历史的真实。

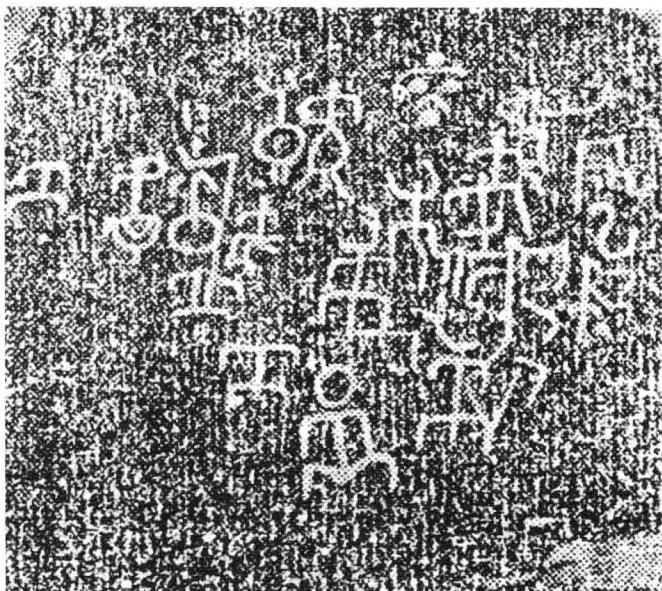
一

碑刻肇兴的技术基础必然落实于刀法，但刀法的产生却不始自碑刻，而应追溯到史前文化。史前的石质砍砸器、尤其是新石器时代的石器，已经牵涉到类似于刀法的刮削问题，今天出土的石器文物仍可以找到一些端倪。

原始石质工具催生了原始岩画等早期艺术的萌芽，并深刻地影响了后来文字的铭刻。中国大地上的许多原始岩画，其铭刻意义要远远早于文字，如泉州仙字潭摩

图1 仙字潭摩崖

1 崖石刻的原始神秘符号(图1),“比甲骨文和前期金文更加原始”^[1],到底是岩画符号还是早期文字虽莫衷一是,但与原始岩画一脉相承的关系却非常清晰;再如殷商时代三件石编磬上的文字,文为“永启”、“永余”、“夭余”,是目前所见最早的石质文字。这



些都可视为原始岩画、原始刻符的自然延续。一直到战国以前的文字石刻,中国人都还以这种方式为主:简单工具的单向刻画,间或为了突出铭刻的线条质感而使用双向。因其比较粗陋,故而谈不上系统化的刀法。

新石器时代与旧石器时代的本质区别在于石器磨制、钻孔工艺的发明,它表明人类在使用工具的范围和智力介入的深度两个方面都产生了巨大的飞跃。^[2]进入青铜时代之后,尽管金属工具逐步代替了石质工具,但石器时代的磨制、钻孔工艺并没有消失,而是更多地表现在玉器的制作加工上。“磨制石器工艺是用切割、打磨、钻孔三种工艺完成的,这三种工艺完全为早期制玉工艺承袭下来。”由石器时代到青铜时代,“制玉工艺与制石工艺并未完全脱离,很可能石、玉匠还是在同一作坊内,玉匠仍借用磨制石器的工艺来制理玉器”^[3]。此外,由于石器、玉器制作的共生、承接关系,使得后来的石质物体刻画(如画像石、文字刻石)与玉器的处理工艺一直保持着相当密切的关系。因为早期玉器如红山玉、良渚玉就是岫岩、透闪石之类的石头,中国人对于真正的玉石——和田玉的使用要迟至春秋时期。

图2 良渚玉琮神鸟纹饰

玉器制作工艺与后来众多的石质铭刻、雕刻之间存在着一种明显的历史顺接关系。因此，有必要略加陈述。

制作玉器主要使用砣机。“制玉砣机的诞生启用，标志玉工艺从石工艺中彻底的分离。”早期的“砣具以石、木、骨陶等自然材料即非金属材料制造而成”，“夏、商、周三代改用青铜砣头”，“秦汉—南北朝改用铁砣头。”^[4]砣机最早可能出现于新石器时代，“良渚文化玉器神徽图案、兽面纹图案可能兼用砣子、手刻两种工艺，用原始砣机处理细纹”。红山、凌家滩、良渚“都有可能发明原始砣机，可能性最大的还是杭嘉湖平原”^[5]。良渚玉器上的神徽、兽面纹图案，有的可能兼用砣子、手刻两种工艺，尤其是那些细小的物象纹饰，“常见仅1毫米的宽度内刻有数根细线条”^[6]，原始砣机研磨远不如直接手持利器刻作便利。因而，有可能已牵涉到刀法的问题。相关的例证还有，二里头文化遗址（距今大约3800—3500年）发现的迄今为止中国最早的铸铜作坊遗址出土有铜刀一枚，而良渚与二里头文化具有一种明确的前后衔接关系；其后的马家窑文化（前3280—前2740年）也有铜刀出土。上述新石器时代晚期的遗物都证明，不排除此时的玉器工艺使用金属刀具的可能性。^[7]我们今天通过放大镜看到的早期玉器上那些细小的线段，也可以支持这一推测：这些线段大多细小而又断续不匀，远古的砣机研磨很难做到这一点，唯有并不十分锋利的

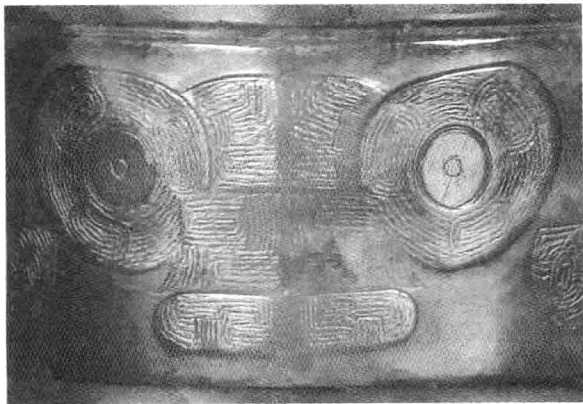


图3 甲骨文的刀法

- 3 金属器材略可仿佛，而这恰好符合那个时期铜质刀具的特征（图2）。

值得注意的是，线段细小而断续不匀的问题在甲骨文中并不存在，甲骨文大多是对称型的双刀线条，且切口多为等腰三角形（图3）。这种刀法保证了线条的均匀流畅和画面的美观整齐。自然，这与甲骨的硬度低于玉石有关，不过，由此亦可推证，远古玉器细线交接不匀的现象确有其技术工具上的无奈，非是不愿，而是不能。

商代玉器出现了模仿青铜器的现象，人物、动物、玉龙、玉凤、玉鸂鶒等富有立体感的形象开始出现，单阴线的平面刻画显得有些不足敷用。于是，在单阴线之外，又产生了双钩阴线和阳线的刻作技巧。此三者大多由砣机完成，单阴线是砣机单线研磨而成；双钩阴线则是往复两次平行的研磨；而“双阴挤阳”——将两条阴线的距离尽量靠近则产生隆起的阳线——阴阳之间实现了自由无碍的转换。商代玉器多圆雕，即是得益于后二者的技巧发明——这三种线形也是后来文字碑刻的基本套路，所不同的是一为研磨、一为刀刻。

西周时期玉器图案更为繁缛复杂，在双线勾勒的基础上，周人又创造出一种一面坡粗线、一面细阴线镂刻的琢玉技术，俗称“一刀阴、一刀阳”——线口呈现为不等腰三角形或直角三角形（图4）。这种技法使玉器的线条刻画延伸到线与面相结合的刻画，为塑造富有浮雕感的画面创造了条件，并直接催生了后来的透雕法——通过刀在空间中的穿行塑造玉器空间形象的一系列刀法技巧的成熟。后世碑刻刀法之于笔锋或左或右、或前或后、或绞转、或扭错的表现，在此也可以找到源头出处。甚



图4 西周中期凤龙纹饰



至可以说，碑刻只是运用了玉器成熟技巧中的某个局部而已，远不如玉器那么繁杂，借用这种技巧不存在什么困难。

春秋时期，碾玉普遍使用解玉砂（金刚砂、石英等），砣头也开始使用铁制的，玉器制作工艺相应也得到了提高，出现了俗称“游丝描”的细线纹，线条纤细爽利，走势扭曲蜿蜒，似乎不厌其繁。到了汉代，得益于精钢冶炼技术的运用，砣头、刀具更为锋利灵便，进一步消除了春秋以来细线急转弯处的毛口现象，技术上更为完善、完美。如明人高濂《燕闲清赏笺》所说：“汉人琢磨，妙在双钩，碾法婉转流动，细入秋毫，更无疏密不均交接端绪，俨如游丝白描，毫无滞迹。”关于这一点，除了出土的两汉玉器之外，汉玉印——玉器制作工艺用于文字

雕刻——也是最好的证明。

此外，汉代有可能出现了“软玉法”——使玉石变软的方法。这个问题，到目前为止尚有争论。具体的方法首见于《宋史》列传第二百二（文苑）李公麟传：“绍圣末，朝廷得玉玺，下礼官诸儒议，言人人殊。公麟曰：‘秦玺用蓝田玉，今玉色正青，以龙蚓鸟鱼为文，著‘帝王受命之符’，玉质坚甚，非昆吾刀、蟾肪不可治。雕法中绝，此真秦李斯所为不疑。’文中提到的“蟾肪”，有的学者认为就是蟾蜍皮内的毒腺，以之涂抹玉石表面可使之变软。但高濂则认为“刻玉之法，别无药物烘炙诡异”，认为汉玉印文字应是花钢煅制的刀具直接刻出（《燕闲清赏笺》之《论汉唐铜章》）。无论争议的哪一方结论成立，对于汉碑来说都是“利好”：倘若确有“软玉法”，则汉碑直接借鉴此法，等于降低了刊刻的难度；如果确如高濂所说是“花钢”刀具所为，则证明两

图5 东汉建初六年买地券

5



汉玉器刀具的使用更为频繁，延伸而及于汉碑，直接取法玉器的刀法应没有任何技术上的障碍。因为玉的硬度一般在摩氏4.5—6.5之间，而汉代碑刻大量使用的花岗岩的硬度也在摩氏6左右，二者质性基本接近。

玉与文字刊刻的密切关系，还体现为两汉文字刊刻有时直接使用玉石，两汉时期的买地券——这种早期道教文化影响下的丧葬文化的副产品，就是将文字直接刻作在玉石上面。如东汉建初六年（81）买地券（图5），采用多刀修琢的方法将文字刻于玉面，除线条略感生涩之外，

基本上能够反映出必要的书写感。事实是，将玉石视为高级的石料，以增强碑刻权威性、神圣感的做法，一直到明清时代仍不绝如缕，如陕西城固五门堰的《重修五门堰记》、《重修六堰记》两件明代碑刻均采用汉白玉。其目的是通过立碑的形式解决水利纠纷，选用玉石就是为强化立碑的神圣感。而前述两汉买地券之所以选用玉石，亦是因为在早期道教的语境中，农业之外的挖地动土是扰乱神明，人死之后的下葬必须通过向神明“买地”——经过神明的同意之后，方可下葬。因而，买地券使用玉石，亦是基于丧葬礼仪之庄严郑重的考虑。

从今日所见上古秦汉时期的文字铭刻来看，早期本无材质载体的区别，金属、非金属、石料等都可以铭刻文字。所谓“物勒工名，以记其诚”（《礼记·月令》），文字

铭刻的最初功能应是便于事后问责，而非有意美化文字。但是，伴随着此类铭刻工作的日益繁多，人们不得不选择石质材料作为主要载体。原因是，石比玉更容易获得，而且玉的体量一般都不大，金属的铸造工艺又过于繁复，大量的文字刻写不得不选择石料。

中国文字铭刻的滥觞还包括青铜器、陶器的铸模工艺以及石雕工艺等，它们或多或少也牵涉到用刀的问题。如商周青铜器的“装饰绘画存在着两种手法：一种是将花纹图画刻于陶范、模上，印铸于铜器；另一种是直接用尖刀或锐利的金属器在青铜器壁上鑿凿、刻画出图像。尤以前一种方法较为普遍”^[8]。从今天所见实物来看，这两种手法运用的范围主要依器形大小而异，大的器形须多个模范合铸而成，有足够的空间在模范上预刻文字；而小的器形则必须手刻。就刀法表现的多样性和成熟度来说，它们皆不如玉器丰富和完善。或者，有的只是玉器工艺技巧的另外延伸，所以本文就不再赘述了。

文字铭刻原始的标识性功能一直为后代所沿用。先秦、西汉时代的石质文字刊刻，大多不是为了表现文字与刻作的工艺美感，而是为了标识、记录、问责等，如叶昌炽《语石》所说：“周石鼓、秦刻石以降，石刻字体简质，似不经意。石面恒不加平镌，以刀直下，刻画而成，类似锥凿。或有不书而刻者，以校同时之铜漆诸器题识，迥不相侔。”^[9]这说明，文字铭刻之依托不同载体的表现，其技术累积的过程相当歧异。与青铜器的文字铭铸、丝织品的文字刺绣等的成熟工艺相比，一定时期内，石质文字刊刻依然保留着最初的原始作风，一直比较粗糙。这与不同介质材料的文字使用、基于不同器具各自服务的场景礼仪之需要是息息相关的。所以，虽然到了东汉时期，不同载体之文字铭刻的经验积累已非常丰厚、成熟，但汉碑的繁荣并不是瓜熟蒂落之事，历史机遇的催化以及汉碑对相关技术、技巧的整合工作也还需要时间。

二

先秦时代专门记载各种手工工艺的《考工记》一书中，并没有石工的文字记载。可以想见，此时石工的地位并不显著，官方对于他们的归类尚且阙如，有可能将他们归到“攻金之工”的“筑”之中，即土木工程中的石工。汉初曾设“将作大匠”一职，专门管理宗庙、路寝、宫室、陵园木土之工。不出意外，石工就在此列。而相对应的玉器雕工则属于《考工记》中所说的“刮摩之工”，汉初，归尚方令管理。到了东汉末年，由于手工技艺种类的日渐繁多，“分尚方为中、左、右三尚”，统管工匠之事，石工、玉工皆在此列（《文献通考》卷五十七·职官考十一）。中央政府之外，各诸侯国、大的郡县亦设有工官、服官等低一级别的机构，以方便工匠的使用与管理。汉代的这一系列举措，后世称为“工官制度”。

土木工程之石工虽与汉碑之石工有所区别，但后者应是从前者蜕化而出，故他们的联系亦相当紧密。

汉人已完全告别此前的穴居状态，木石建筑成为主体，宫殿、陵寝更是大量使用石料，如西汉未央宫前殿“重轩三阶”、“疏龙首山以为殿台”，就是以凿切方整、表面略为毛糙的石料铺阶。西汉中期以后，“凿山为陵”的风气逐渐盛行，墓室、甬道、回廊、墓道等墓葬建筑亦多为砖石混砌而成。在此过程中，石工必须具备鉴别不同石质的能力，如石灰岩、砂岩等易风化的石料自然要排除在外。后来的汉碑用石亦大多固定为花岗岩、大理石等摩氏硬度在6左右的石料，即是受益于土木工程建筑的经验。此种石料质地纹理均匀、易出大料，利于开采成规则的形状；同时兼具表面硬度大、抗压强度高、吸水率低、不易风化等优点，既是建筑用石的上佳之选，也符合碑刻的用料要求。而且，早期的刻石亦不为文字刊刻而特殊制作，如新莽时期的《莱子侯刻石》，本身就是一件墓室建筑的封墓石。从该石的表面处理来看，极有可能是在一块

图6 武梁祠画像石

建筑石料上的直接书写刻画,之后再略加些边栏的线条装饰,其实质与建筑用石并无区别。

汉碑碑石表面的光滑处理亦受益于墓室建筑中的画像石,而画像石亦多为建筑石料的直接移用,或者直接在建筑墙壁的石面上刻画而成,相当于建筑墙面的一种图画装饰。



早期的画像石表面只略做平整处理,大多并不光滑。昭帝、宣帝以后,尽管画像石数量大增,但表面光滑者亦少。东汉中期、晚期墓室建筑竞相奢靡,画像石也达到了它的鼎盛时期,各种复杂雕刻技术的运用,催生了石面光滑处理的要求,如山东嘉祥武梁祠画像石就是比较典型的例子(图6)。对于这一石面处理工艺,金岷彬先生《书法家优美的字形如何转移到碑石上》一文认为:“碑面在用铲刀铲平整后,还要磨平。具体的操作,是用一块与碑石材质相同的石头,也加工出平整的一面,压在碑石坯上对磨,其重量是两个人能搬上碑石并推动它。”^[10]金先生说的是后世的做法,汉代是否如此则很难遽断。但无论如何,进入东汉以后,画像石在前、碑石在后,二者表面处理之光滑,历两千年之洗劫,今日仍清晰可见,已足证当时石工工艺之精湛。

图7 山东鱼台东汉画像石



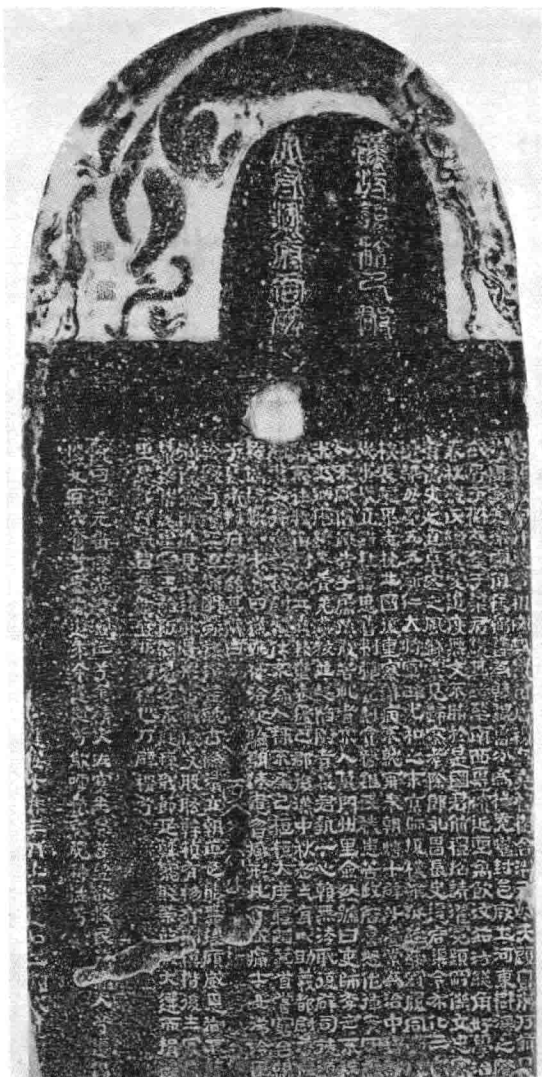
东汉时期业已成熟的画像石之纷繁复杂的雕刻工艺，更是汉碑碑面文字之刀法与碑身之纹饰雕刻、碑额之动物透雕技术的最直接来源。

一般而言，画像石“在雕成画像以前，是先用朱、墨、黄、绿等线条勾勒出画像的轮廓才雕凿”^[11]。其具体雕刻技术，依据历史演进的顺序先后出现了“阴线刻、凹面线刻、凸面线刻（减地平面线刻）、浅浮雕、高浮雕、透雕”六种手法。^[12]如西汉晚期的画像石，采用阴刻线的手法描绘图像，基本是单刀刻画。山东南部、江苏北部、河南南部等地相近时期的墓葬中都有实物出土。阴线刻是在一种表面凿出平行条纹的粗糙石面上，用阴线刻出物象的轮廓，画面大多原始而简单（图7）。东汉末期有所更新，样式更为精致、复杂，但基本方式没变。凹面线刻是把原有阴线刻出的物象，整体加以凿平、形成凹面，再以更深的阴线刻画物象的细节部位。此种技法盛行于东汉早期，以南阳一带杨官寺画像石最有代表性。减地平面线刻是东汉中期、晚期最流行的技法，具体手法是：先将石面磨平，物象以外的部分以减地处理，以突出物象，再

图8 汉《樊敏碑》整个碑面

以阴线刻画物象的细节部位,以山东嘉祥武梁祠画像石为代表。而浮雕、高浮雕、透雕等方法则到东汉晚期才出现,其中透雕法大多用于石梁、石础等部位的物象刻画,已接近于石质的装饰性雕塑。

做一简单的对比,不难发现,画像石的六种雕刻方法在两汉碑刻中都有非常明确的对应,或者说,这些雕刻方法足以应对文字碑刻的技术要求。如早期刻石《三老讳忌忌碑》、《王君平阙》等基本为单刀阴线;《衡方碑》碑额、《幽州书佐秦君神道阙》等为阳刻文字,接近于凸面线刻和浅浮雕;大多数汉碑皆为双刀阴线刻;而浮雕、高浮雕的技巧则体现在碑额的动物纹饰浮雕(图8)和碑座龟趺等处。由画像石到汉碑,皆由石工所为,故不存在任何技术转换的问题。



画像石的雕刻技术由萌芽到成熟前后不过200年的时间,如此快速成长的动力来自于哪里?我们认为,应与当时已完全成熟的玉器工艺有着密切的关联。道理有二:1. 两汉画像石的六种刻作技巧,就演进轨迹来说,与玉器刀法的演变历史高度重合,都经历了由线到面,再到浅度空间、深度空间的渐进过程。而且,技巧成熟的