

第六届中国书法史论国际研讨会
论文集

文物出版社

2007

第六届中国书法史论国际研讨会
论文集

文物出版社

2007

封面设计：周小玮

责任编辑：李 穆 张 玮 赵 磊

责任印制：陈 杰

图书在版编目（CIP）数据

第六届中国书法史论国际研讨会论文集 / 文物出版社编.

北京：文物出版社，2007. 11

ISBN 978-7-5010-2340-0

I. 第… II. 文… III. 书法 - 美术史 - 中国 - 文集

IV. J292 - 09

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2007）第 159200 号

第六届中国书法史论国际研讨会论文集

文物出版社 编

*

文物出版社出版发行

（北京市东直门内北小街2号楼）

邮政编码：100007

<http://www.wenwu.com>

E-mail: web@wenwu.com

北京美通印刷有限公司印刷

新华书店经销

2007年11月第1版 2007年11月第1次印刷

787×1092 1/16 印张：35

ISBN 978-7-5010-2340-0 定价：98.00元

目 录

从湖南出土简帛看秦汉之际的隶书风貌	陈松长 (1)
上海博物馆藏楚简的笔法特点	洪 娟 (6)
《石门颂》研究及其临习之我见	郭荣章 (14)
王羲之部分书信 (墨本) 注释	王玉池 (27)
王羲之尺牍书式与出土文书	刘 涛 (53)
关于王羲之的晚年书迹问题	祁小春 (64)
《冠军帖》系王献之剧迹论	黄 君 (74)
从嵩高灵庙碑阴文字所见创立时间、书丹人及其他	殷 宪 (121)
试谈东魏北齐铭石书风的转变	刘 恒 (136)
隋代“新体”楷书的确立与其艺术旨趣	
——以隋代墓志铭书法为审查主体	王其祯 (150)
唐代楷书手、书直和经生	朱关田 (168)
琳琅贞珉 镂鏤书史	
——略谈洛阳出土唐代墓志对唐代书史的贡献	赵君平 (184)
张怀瓘的书法史观与书史研究批评	叶培贵 (216)
也说《天际乌云帖》	李志贤 (225)
宋代题跋书法研究	张 彬 (252)
黄庭坚狂草书新论	翁泽文 (268)
法度谨严 意态生动	
——略谈文征明之书法艺术	刘 刚 (280)

清初直隶书家群研究	朱万章 (293)
论阮元、包世臣的书学贡献与书法艺术	叶鹏飞 (307)
激进与变异	
——论包世臣书学思想的两面性	金丹 (323)
书到天机流露处 无今无古天下知	
——从郑板桥书风看书法创新	孙霞 (337)
弄笔一生知此味	
——清代书法家高凤翰左手书法浅析	徐嘉炀 (343)
何绍基篆书	
——兼论清代篆书的两大转折	衡正安 (348)
蒋峻斋与潘伯鹰先生二三事	
——谈《玄隐庐录印》中峻斋师治印	刘绍刚 (370)
淳化阁帖懋勤殿本、潘祖纯本和浙图阁帖相关资料辑注	
施安昌 (377)	
《姑孰帖》刻拓研究补苴	陶喻之 (390)
关于《雁塔圣教序》的几个问题	(日) 荒金大琳 荒金治 (397)
墨皇圣教 辗转弥珍	
——读天津博物馆藏墨皇本《怀仁集王羲之书大唐三藏	
圣教序》帖	马大东 (410)
上虞王氏天香楼藏帖考论	方爱龙 (415)
谈清末及民国时期的影印碑帖	谷溪 (443)
故家世守莫轻视 明珠翠羽携江南	
——大云书库最后一批碑帖旧藏过眼录	仲威 (449)
清宫刻石书法特点探赜	
——兼谈其拓本的装潢形式	尹一梅 (461)

文史知识在书画鉴定中的作用	王连起	(473)
论破体书法的缘起和发展	侯开嘉 蒋培友	(489)
王、赵、文与中国行书书法	马大东 冀克方	(518)
狂草散论	程同根	(522)
中国古代文人书法艺术	卢振华	(538)
汉字书法艺术能否国际化的思考	刘才昌 陆 瑛	(549)

从湖南出土简帛看秦汉之际的隶书风貌

陈松长

在中国文字演变的历史长河中，隶书作为一种特殊的艺术形体，有着它自身产生、发展、形成、定型、成熟的历史脉络。

关于隶书的起源，当代书学史的研究者已经溯源到春秋末年的山西侯马盟书和河南温县盟书，并明确指出：“东周盟书宜为隶变之滥觞”。（见常耀华《开隶变端绪的东周盟书》载《中日书法史论研讨会论文集》，文物出版社 1994 年）这比同书所载日本学者新井光风先生在《关于包山楚简书法的考察》一文中所认为的隶书的萌芽期还要早一百多年。

随着地下考古材料的不断出土，特别是湖北睡虎地秦简的发现，使人们对隶书形成的时间也有了比较清楚的认识，裘锡圭先生就指出：“隶书在战国时代就已基本形成了。”（见《文字学概要》，商务印书馆 1988 年）

中国社会急遽变化的秦汉之际，也正是中国文字隶变过程中最重要的一个时期，我们从湖南出土的秦汉简帛中就可大致地看到当时隶书的各种风貌。

以秦简为例，2002 年在湖南湘西龙山里耶出土的三万余枚秦代简牍中，就有从秦始皇二十五年到秦二世二年的明确纪年，由于这批秦简都是官府文书，因而更能清楚地看到当时书吏所抄写隶书的实际风貌。

例如：“卅四年十月尽四月事曹已事简”木牂

这是一块秦始皇三十四年（前 213 年）洞庭郡所属迁陵县的官府记事木牂，它应是当时主管“事曹”档案的文吏所书。从字体结构来看，尽管还是比较典型的篆书，但其用笔则颇值得玩味：

首先，在线条的处理上，多方起尖收，粗细不拘，并不像泰山刻石那样匀整

规范，特别如“尽”字的线条处理，其下部“皿”这个部首的左撇右捺和横画的上挑，都是隶书意味很浓的用笔。

其次，那个“已”字的末笔已经完全是隶书的长捺，这种长捺出现在篆字构形的文字中，正说明当时的篆书书写已很不规范，已浸透了很浓郁的隶书色彩。

再如：“鄢到销百八十里”里程木牍

这块木牍虽然残损了上半截，但保存下来的这七行文字就很能说明它已不是所谓篆书，而是较为典型的秦隶了，如果将它与湖北睡虎地秦简相比较，虽然尚没有后者的秀劲，但其用笔和书风已很接近，尤其是其中反复出现的几个“江”、“沅”等字，不仅其左侧的三点水已完全隶书化，而且其横画和捺笔也是比较典型的隶书写法。

我们举此两例就可说明，在秦始皇二十五年至秦二世二年之间，秦代的书吏们所书写的字体和书风应该是这样篆隶皆有，而并不是所谓“书同文”的千篇一律。

湖南出土的里耶秦简固然可以说明秦代书吏实际应用的书体和书风的多样性，而长沙马王堆一、三号墓出土的简帛文字，则更能说明秦汉之际所流行的书体、书风的实际面貌。

先以马王堆一、三号汉墓中出土的几十块木牌来与里耶出土的秦代木牍作一个比较，很显然，两者有着篆书和隶书的根本区别。例如“腊兔笥”中的“笥”字，就基本脱尽了篆书的构形要素。再如“唐扶·笥”中的“唐”字，尽管其构形还留存着篆书的一些影子，但那隶书中最典型的波挑笔画，可谓是写得飘逸灵动得很了。因此，我们可以说，秦代书吏书写时篆隶皆用的局面在汉初已由不拘一格、风格各异的古隶所取代。这一点，我们也可从马王堆一、三号墓出土的简牍中得到证明。

马王堆一、三号墓共出土竹木简牍 922 枚，其中除 200 枚医简外，其余都是遣策，这些遣策的抄写时代大致可定，即三号墓主下葬的公元前 168 年左右到一号墓

主下葬的公元前 165 年左右,从这些竹简的抄写书风来看,虽然因抄手的不同而风格各异(具体参见拙文《马王堆简牍书法艺术散论》,载《书法丛刊》1997 年第 1 辑),但其字体却都是比较典型的古隶,这种古隶与秦隶应是一脉相承的一种自由度很大的隶书字体,这说明至少在公元前 165 年左右,古隶仍是占主导地位的一种流行书体。

马王堆三号墓出土的帛书共有 10 多万字 50 种古文献,其抄写的字体大致可分为篆隶、古隶、汉隶三种(具体参见本人编著的《马王堆帛书艺术》一书的前言,该书 1996 年上海书店出版社出版),其中篆隶以《阴阳五行》甲篇(或称《篆书阴阳五行》、《式法》)为代表,其它诸如《五十二病方》、《养生方》等医书都属于这一类,其书风特点与上举里耶秦简的木牂差不多,即基本保留着篆书的结构,形体上纵向取势,但用笔上则多方起尖收,点、撇、波、挑的笔道到处可见,个别字形结构也开始隶化,如“祭”篇中的“淦池”二字,同是三点水旁,但形体写得并不一样,一个写作“水”字,一个则写成隶书中横排的三点水,这无异于告诉我们,这种书体已不是典型的篆书,而是一种处于隶变时期的篆隶字体。这种字体的抄写年代非常明确,因为该帛书上有“廿五”、“廿六”的纪年。这也就说明,这件帛书抄写时代的上限不会超过秦始皇二十六年,准此,我们将其与上举秦始皇三十四年的文吏木牂相比照,至少可以作如下的推论,即从秦始皇三十四年至二十六年之间,这种用隶书的笔意来书写篆书结构的所谓篆隶体仍在使用和流行之中。

帛书中的古隶是和睡虎地秦简中的所谓秦隶以及马王堆汉墓出土简牍中的古隶同一种性质的书体。在形体上,它已不是篆书结构为主,其字型结构的隶变已初具规模,字体的取势已横向发展,用笔则肥瘦不拘,粗细随意,隶书中最有代表性的波、挑、点、折、撇、捺等笔画随处可见,而且各自自由表现,有着很大的灵活度和艺术个性,更加上抄手的书写风格不同,表现在书风上就显得或劲挺、或古雅、或飘逸,具有很高的艺术趣味。

马王堆帛书中用古隶抄写的文献有很多种，其中较有代表性的如《战国纵横家书》，就是劲挺类的代表，其用笔构形都显得剑拔弩张、雄健峻挺、有着一一种不受拘束的豪健之气。而《春秋事语》则是古雅类的代表，它的用笔多弧线形的肥笔，构形多内敛而古拙，看上去颇有一种雍容大度的风范。至于《阴阳五行》乙篇，则是飘逸类的佳作，它在用笔上秀逸舒展，构形上自由灵动，加上字距的安排宽窄得体，因此显得张弛有度，一派自由灵动，秀雅飘逸的气象。

用古隶抄写的帛书中，也有明确的纪年，《刑德》甲篇的“刑德大游干支表”中就有“今皇帝十一年”的记载，所谓“今皇帝十一年”也就是汉高祖十一年（前195年），这也就说明，这类古隶抄写的大致年代应该在汉高祖十一年前后。

帛书中的所谓汉隶是指那类字形扁方、用笔规范定型的一类书体，这种书体与前面所述的篆隶、古隶截然不同，它已没什么篆书的结构，也没多少自由灵动的个性化书风，而是一种很规范化的隶书，这种规范化，不仅表现在布局中行距字距匀整统一，而且表现在用笔上都高度一致，完全没什么变化。最有代表性的是那带长捺的“无”字和“也”字，可以说是千篇一律，在那一个位置都一样，这无异于告诉我们，隶书的规范定型，或者说隶书的成熟在西汉初年就已完成了。也许有人会说，这可能是当时某一个人的书写风格。其实不然，马王堆帛书中用汉隶抄写的古文献有很多种，如《老子》乙本、《黄帝四经》、《周易》、《易传》、《相马经》、《五星占》、《刑德》乙篇等，它们虽然看上去整体风格都差不多，但仔细比较就可发现，它们其实并不完全一样，如《周易》和《相马经》和《五星占》（图十）的书风就有着明显的差异，这说明这类帛书并不是一个人所抄写。因此也就反映出当时的抄手们已非常熟悉这种规范定型的隶书写法。

这类帛书中也有好几处明确的纪年，在《刑德》乙篇中有“孝惠元”（前194）的纪年，这说明它抄写时代的上限不会超过公元前194年。在《五星占》中记载五星的运转周期时，从秦始皇元年一直记到汉文帝三年（前177年），这也就意味着，这件帛书抄写年代的时代上限不会超过公元前177年，这样我们就可以

推断，所谓汉隶抄写流行的时间应该在公元前 194 年至前 177 年前后。

通过以上的分析，我们可以看出，在社会急遽动荡变化的秦汉之际，中国汉字也在经历着剧烈的隶变过程。湖南出土的秦汉之际简帛文物，是我们了解认识秦汉之际汉字在隶变过程中的具体风貌的第一手最可靠的材料，研读这批出土文献资料，我们可以得出如下的认识：秦汉之际的隶书在战国晚期形成的基础上已走向成熟定型，秦汉之际的隶书在走向成熟定型的同时，呈现出“百花齐放”的局面，其中篆隶在汉高祖十一年以后已基本上被书写自由的古隶所取代，尽管当时已完成了汉隶的规范定型，尽管这种书体抄写的文本工细匀整，但最盛行于当时的书体还是最便于书写、也最富有艺术趣味的古隶，这类古隶书体不仅流行于秦汉之际，而且在西北出土的东汉简牍中都到处可见到它的影响和余绪。

上海博物馆藏楚简的笔法特点

洪 娟

上海博物馆于1994年自香港文物市场购得战国楚简千余枚，今大抵整理释读完毕，先后出版六巨册图录。这批竹简的书成时代约为战国中晚期。除了具备极高的史料价值外，上博简的面世又填补了先秦书法的内容。总体而言，上博简书手不可考，但篇章之间风格迥异，除了具备一字多形等战国文字的共同特色外，也有属于书手因个人习惯所使然的用笔特色。

一、横画

横画是汉字最基本的构成元素。从古者庖羲氏始作易八卦，到“永字八法”都离不开横画。上博简横画的起笔方法有五种。第一种如的方折起笔，起笔干脆，有如刀截，收笔亦然，整条横画由始至终都保持偏锋运笔，所以线条的粗细均匀一致，类似清代金农的“漆书”。第二种是的露锋起笔。这种起笔方法与后世的露锋起笔没有两样。第三种见于为滑入式起笔，入笔很轻，然后逐渐加重压力，最后回锋收笔。整条横画头尖尾粗。第四种横画的行笔方法正好和第三种相反，见于回锋起笔，运笔时渐将笔杆提起，及至收笔处，笔锋稍向下，戛然而止。第三、四种行笔方法发挥了毛笔本身的弹性，造成笔画粗细对比、露藏兼备的变化。第五种见于藏锋起笔，形似隶书的“蚕头”。

至于横画的形态更有六种之多。第一种是的水平横线，在《性情论》中

最为常见。其次是的倾斜横画，走势是从左下向右上，这种倾斜的横画在楚简中最为常见。本文在前一节论述上博简书法体势的斜欹及平行时，也提及过书手的书写姿势道致笔画倾侧的问题。而这种斜倾的横画就是造成楚简文字体

势斜欹的关键。第三种横画的结尾婉而向下，见于这种用笔更多见于楚帛书，所以饶师宗颐教授谓楚帛书“体隶而笔篆”。⁽¹⁾从墨迹中可见这类用笔仍沿用“篆引”笔法，笔道均匀划一。这种笔法在马王堆帛书，乃至东汉碑刻袁安碑、袁敞碑中仍见孑遗。楚简尤多从右上转而左下的圆笔，也是与这种横画一

脉相承。第四种是略带“波势”的横画，见于其中及的“三”字及“之”字，横画的起笔及收笔轻且尖，中断行笔略加重笔力，造成笔画中间微呈弧度。笔者推断楚简书手为求书写快速，而容许用笔的草率，尤其是起笔、收笔部分，但尖头、露尾的用笔容易显得笔画中段的肥厚，形态不美，所以书手

在运笔时以弧线代替直线，使线条免于浮肿，久而久之，便形成波势。及“之”字的横画便略见后世隶书的“波磔”了。第五种横画也是篆书用笔，这在楚简当中并不常见，一般出现在“口”部之下，例如及的“员”字及“子”字，其中“员”字的羡画明显是一笔书写，不分两笔，虽仍保有篆势，但实质上已是隶化的笔道了。第六种是最具特色的横画，只见于上博简《民之父母》的

“子”字，如两例，这种横画赘加了一竖，成“L”形。这种笔法之形成，笔者推测有几种可能：第一是把篆书分两笔表示的双手高举之形合并成一笔。

其次有可能是借用“亡”、“曰”等字的笔法（见于及）。至于

上博简的短横羡笔，见于，基本上与其他横画笔法相

一致。在竖笔上添加短画是战国文字最常见的繁饰之一，有时或会以圆点代替，甚或以圆点代替部件横画，这种现象在上博简当中也屡见不鲜，例如“不”字，《孔子诗论》、《子羔》及《鲁邦大旱》三篇的竖笔全加圆点，《性情论》则全用短画，而《从政》（甲、乙）篇则是点、横互用。此外，《孔子诗论》、《子羔》及

《鲁邦大旱》三篇的“内”、“古”、“氏”、“民”、“与”等

字都把部件横画转为圆点。林素清认为凡战国文字增小圆点为饰，或变横画为圆点之字，都出现在比较庄重而正式的文字上，如典雅的宗庙礼乐器，精铸的符节、及装饰华丽的彝器上。相反的，一些日常所用器物，或兵器文字、竹木简文则十分罕见。⁽²⁾上博简的发现，正好补足这方面材料的匮乏。

综合上述讨论，可见上博简横画写法之多样化，但当中除了略见“波势”以外，并未见有“挑法”，所以隶书之端倪所见不多。

二、曲笔

上博简属战国中、晚期之物。虽然大部分楚简产生于古、今文字的过渡时期，无论在结构、体势或用笔上都是篆、隶互用，但上博简的笔画仍以篆书为宗。前文也提及篆书以曲笔为主，体势圆润。上博简书手更善于以曲笔来营造文字的不同姿势，如的五个“也”字，各具意态，这是由于末笔各有取势所致；或圆转、或下垂、或迴旋，各有千秋。在楚简当中，一般像这些笔画较少的文字，若不加羡笔的话，书手便会格外强调其笔意风神。

至于曲笔的运笔方法就更加灵活多变了，如“以”字，有一笔到底的；

也有分两笔书写的。此外，楚简中向右下的圆转最常见的是一笔到底，如

  ，但 的圆转明显有接笔的痕迹。虽然楚简中的圆笔仍沿用篆法，但和甲骨、金文所见的笔法又有所不同。甲骨、金文的笔法讲求对称，战国早期的曾侯乙墓简文字，在字形、笔法上，仍以对称、平行为美。但楚简文字发展

至战国中、晚期，字的重心开始偏右，而左右两边所占的空间亦有所出入，如

及两字，字的右边所占的空间比左边为长，所以楚简可以说是打破了汉字平行、对称的局限，或者说是更能如实地反映手写体的普遍特色。我国书法发展至后世的隶、楷各体，字的体势仍是左低右高。

此外，楚简书手为求书写迅速，会把“小篆”一些分作两笔书写的笔画合成一笔，例如的“串”字、的“卣”字、的“吕”字及的“乃”字等，由此可见楚简书手用笔的草率，但也正因如此，他们为后世提供了大量不加修饰的原始用笔痕迹。楚简的曲笔除了上文提及的由上而下的圆转之外，也有收笔时的圆转，见于  ，整个字的体势藏而不露。

三、竖笔

上博简竖画的变化不大，如今大部分所见都是起笔不藏锋的，但不藏锋的情况也有两种：一种是滑入式起笔，和横画的起笔方法类似，起笔时用笔较轻，稍加压力后，以露锋收笔，急而且轻，形成“鼠尾”，从   的数个字例中，可见整条线条像垂直的“纺锤形”。其次是“钉头”起笔，同样是露锋的起笔方式，只是起笔时用笔较重，起笔处像多了一点。第三种是藏锋起笔，见于《性

情论》。

上博简的竖笔都采用“悬针”写法。至于竖画的形态，除了垂直向下外，也有左摇右摆的。垂直的竖画是一种公正的写法，在《孔子诗论》、《子羔》等篇中常见。第二种竖画是略呈弧形，并向左右摆动，例如及二字，竖画便分别向左、右两边摆动，此二字的竖笔便与《孔子诗论》文字的端庄迥然有别。

四、撇笔

撇笔也是楚简中常见的笔法，一些点、画写得快的时候，就成了撇笔。上博简所见之撇笔，大部分呈“钉头鼠尾”状，从不同类型的撇笔，便可见一斑。这说明书手所使用的毛笔极具弹性，可提按自如，使笔画呈现粗细对比的强烈变化。

五、肥笔

“肥笔”最早见于商代彝器铭文，如小臣俞尊铭文，及至西周却逐渐消失，所以肥笔商、周铭文断代的标准之一。但战国中期的敫戟，其粗细对比强烈的铭文，又再现“肥笔”书法的余韵。

上博简不少字都运用了肥笔，这从中可窥见一二。《缁衣》篇中的“共”字，正写是, 的肥笔简化了上方的“甘”形。此外，还有“卯”、“肥”、“𦵏”，三字的共同特点是把笔画简化，以肥笔代替较为繁复的构件。至于“山”字及“𡵓”字的肥笔，则全为美术上的考虑，有点复古的意味。

至于肥笔的由来，林素清认为是因为春秋末叶以来，三晋及南楚盛行垂直笔画中点加肥笔的写法，而这些字体流行地域又和加圆点为饰之分布地区相当，所以两者之间关系十分密切，由此推测此类肥笔可能由加圆点之观念蜕化而来。⁽³⁾

六、装饰性圆点

以上所列举的肥笔字例，除了“山”字及“雫”字之外，其余的肥笔部分皆呈圆形，与装饰性圆点相似。细察上博简的装饰性圆点，也有几种形态。其一见于笔画字形表第二页  的字例，竖画线条幼细，装饰点浑圆，所以是完成竖画后所附加的。第二种见于 ，这种装饰点呈“纺锤形”，尤其是 ，装饰点不很明显，而竖画的粗细也不平均，推测装饰点是运笔至中断时，笔桿稍加压力后迅速提起，随著笔锋的提按而形成墨块，所以这类笔画的形态介乎装饰点与肥笔之间。第三种装饰点见于《孔子诗论》及《子羔》等篇，这类附加的装饰点比较考究，虽然和第一种的情况类似，同样是当完成竖笔后添加上去的，但装饰点呈“水珠形”，表现出书手的心思。与此同时，另有比较草率的装饰点，如  两例，“装饰点”没有甚么形态可言。从字形表中可见随后的字例，书手以短画代替点作羡笔，这也许是拾难取易的做法吧！

从笔画上看，肥笔确与装饰性圆点一脉相承，尤其是装饰性的肥笔，如上述的“山”、“雫”二字，在运笔上更与装饰圆点异曲同工。这正好印证了林素清认为肥笔由装饰性圆点蜕化而来的推测。⁽⁴⁾

七、装饰性笔画

楚简文字多于一字最重要的横画上、下增加短画，或在竖画上增加横画或圆