

中國美術分類全集

中國法書全集

元 1

殊
恨
心
尔
来
想

桐
川
相
望
古
迹
旧

士
老
弟
坐
右
以

孫



中國古代書畫鑑定組 編

中國美術分類全集

中國法書全集

9

元
1

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國法書全集．第9卷，元．1 / 王連起主編；中國
古代書畫鑑定組編．— 北京：文物出版社，2011.12
(中國美術分類全集)
ISBN 978-7-5010-3303-4

I. ①中... II. ①王... ②中... III. ①漢字—法書—
作品集—中國—元代 IV. ①J292.21

中國版本圖書館CIP數據核字 (2011) 第211566號

中國美術分類全集

中國法書全集

第9卷 元1

中國古代書畫鑑定組 編

出版發行 文物出版社

(北京東直門內北小街二號樓)

本卷主編 王連起

責任編輯 李穆

製版者 文博利奧印刷有限公司

印刷者 文物出版社印刷廠

經銷者 新華書店

二〇一一年十二月第一版第一次印刷

書號 ISBN 978-7-5010-3303-4

印張 四九·二五

定價 四九〇圓

版權所有

中國古代書畫鑑定組成員

謝稚柳 原上海博物館顧問 書畫家

啟功 北京師範大學教授 書法家

徐邦達 故宮博物院研究員 畫家

楊仁愷 遼寧省博物館名譽館長 研究員

劉九庵 故宮博物院研究員

傅熹年 建設部高級建築師 中國工程院院士

謝辰生 原國家文物局顧問

《中國法書全集》編輯委員會

主編 啟功

副主編 蘇士澍

編委 (以姓氏筆畫為序)

王家新 王連起

王靖憲 宋鎮豪

李穆 陳卓

馬寶傑 崔陟

單國霖 蕭燕翼

編輯組成員

何巧珍 李諍

張瑋 程同根

趙磊 孫霞

凡例

- 一 《中國法書全集》以中國古代書畫鑑定組在全國巡迴鑑定中遴選的法書精品為基礎，酌收大陸內外博物館所藏的部分重要作品編輯而成。
- 二 本書收錄以甲骨、銅器、玉石、磚陶、竹木簡牘、絹（含帛、綾）、紙等為質地的中國古代法書作品，各個歷史時期的碑刻、法帖等將分別另編全集。
- 三 本書按中國的歷史朝代編排，各朝代中以作者的生存年代為序。同一作者的作品，按自署的創作年代先後排列。無名款的作品，按時代風格排在各該朝代的後部。
- 四 許多流傳久遠，宋元明清以來一向被稱為真蹟的著名法書，盡量沿用原題原名。對經研究、考訂重新確定時代、作者的作品，據歷代著錄在圖題後的括號內加註「舊題……」，以備檢閱。對少數鑑定意見不一致的作品，在圖版說明中加以註述，便於研究參考。
- 五 為反映各歷史時代的面貌，個別作品雖係摹本，亦仍置於底本所處的時代內，在作品圖題後的括號內註明為何時摹本。
- 六 合卷、合冊中的作品，分別編排於各自作者的作品中。合作的作品，僅列於諸作者中一人名下，其他作者在圖版說明中註明。
- 七 本書所選作品，除楷書、行楷書或字數較多者，均附有釋文。
- 八 本冊內容分四部分，一為序言，二為概述，三為圖版，四為圖版說明。

序

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處互相習染，互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在卻曾中斷過一段時間的並不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族家庭的組成部分，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了眾多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得的對人民的啟發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物的直觀插圖。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不『勝讀十年書』！

現在我國文化、教育事業隨著經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種種角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代

表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充，更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中並非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部分的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正。

啓功

一九九七年四月

前言

王連起

元朝結束了自唐末以來中國數百年的分裂局面，建立了一個空前統一的大帝國。但這個統一，是蒙古鐵騎武力征服的結果。蒙古立國之初的統治者，皆重武力而未遑文治，雖然窩闊台用耶律楚材言，設經籍所於平陽，但那是非常初步的。蒙古統治者根據征服的先後和臣服的程度，將國人分為四等：國人（蒙古人）、色目人（西域人）、漢人、南人（南宋境內漢人）。南宋被視為漢文化的代表地域，而其人地位則最低下。蒙元統治者只是在政權建立的過程中，才逐漸認識到漢文化對統治中國的重要。所以，元世祖忽必烈不僅命太子真金學習漢文，而且還將令程矩夫到江南「搜訪遺逸」的詔書，也改作了漢文。元世祖、仁宗對趙孟頫的優禮，表明了蒙元朝廷對漢族文士的重視和對漢文化的嚮往。仁宗以後諸帝，甚至產生了臨池作書的興致。袁桷《清容居士集》記載了仁宗曾書《除官贊》。清代《懋勤殿法帖》即刻有仁宗的《勅李孟帖》。元英宗的字，陶宗儀《書史會要》稱之為「雄健縱逸」。元文宗更是雅好藝文，其書『永懷』拓本及康里小正書跋原件至今存世。其書雖云臨唐太宗《晉祠銘》而書，風神則更近於唐釋懷仁的集王書《聖教序》，有相當的功力水平。天曆二年，文宗設奎章閣學士院，追攬了一大批文士。著名書法家虞集、柯九思、揭傒斯、李洞、雅琥以及歐陽玄、康里巎巎、周伯琦等，都曾先後在此供職。陶宗儀《奎章政要》記載：『文宗之御奎章閣日，學士虞集、柯九思常侍從，以討論書法名畫為事』。在征服者以武力征服的同時，高度發達的漢文明，也開始了對征服者的征服：同化或曰華化他們！一些蒙古人和隨蒙古人來中原的色目人，很快接受了漢文化，並

成了傑出的文藝家，如高克恭、貫雲石、康里巎巎、薩都刺、泰不華、盛熙明、廼賢等。其中高克恭在繪畫、康里巎巎在書法方面，都曾一度被人比肩趙孟頫，在中國美術史上，佔有很高的地位。

但是，總的看來，蒙元帝室貴族華化的程度不如契丹（遼）和女真（金）人。很多蒙古達官不僅不懂漢文，甚至不能執毛筆畫押，他們對文宗優禮漢族士人，嚮往漢文化是反感的。柯九思、雅琥就是在得寵不久便被蒙古貴族以『挾其末枝，趨附權門，請罷黜之』的。但也正因為這樣，統治者對文藝的控制，特別是思想的束縛，就遠遜於其前後的朝代。蒙元統治者的種族和地域歧視，元廷遲遲不開科舉，使得漢族（尤其是文化水平較高的南方）士人仕途不暢，反而促進了文人書畫家們藝術專業化傾向。

元代書法，直接南宋和金，但其藝術風格、書學主張和審美標準卻同宋、金有極大的不同，以書法發展的角度看，甚至可以說是對宋人書的反動。

由於社會歷史環境，宋人最崇尚顏真卿書。但一些書法家崇顏，卻是意在變法，蘇軾就曾明白宣示他的書法是『不踐古人，自出新意』。他還曾說：『吾雖不善書，曉書莫如我。苟能通其意，嘗謂不學可』。所謂宋人書『尚意』，其實就是書貴自運，從而也就輕視了法度。歐陽修、蘇軾論書，還不同程度地肯定了『醜』的審美功能，改變了晉唐以來中和雅正、『不激不厲而風規自遠』的追求盡善盡美的書法審美理念。特別是宋朝的局勢、理學觀念的形成，使得宋人論書，往往將人品、書品攪在一起，導致很多人學『權貴書』。朱熹與人論書，字儘管寫得好，卻因為『書學漢賊（鍾繇）』而自愧，而那位書學『唐之忠臣（顏魯公）』的人，儘管寫得不好，卻能理直氣壯。這種種因素，使得宋人書自蔡襄以後就很少有人能寫楷書和篆隸了。南宋以降，更是競相『以意為書』。基本上是輕肆躁露的行書，書風到了非變不可的地

步。關於宋元書風的嬗變，虞集有一段話堪稱是總結性的：

『……大抵宋人書，自蔡君謨以上，猶有前代意，其後坡、谷出，遂風靡以之，而魏晉之風盡矣。米元章、薛紹彭、黃長睿諸公方知古法，而長睿所書不逮所言，紹彭最佳而世遂不傳，米氏父子書最盛行，舉世學其奇怪，不惟江南為然，金朝有用其法者，亦以善書得名。而流弊南方特盛，遂有于湖之險，至於即之之惡謬，極也。至元初，士大夫多學顏書，雖刻鵠不成，尚可類鶩，而宋末知張之謬者，乃多尚歐陽率更書，纖弱僅如編葦，亦氣運使然也！』

書風要扭轉，書壇要變化，是勢在必行了。所以，在趙孟頫成名以前，一些書法家已經對宋人師法不古、行書獨盛的局面有所不滿，收入本卷的篆、隸書《無逸篇》的作者楊桓、蕭顗等的書法都已呈現出溯流探源的復古趨勢。但託古改制、掃蕩宋末書風流弊的代表人物，只能是趙孟頫，因為只有趙孟頫書法、繪畫、詩文、音律、賞鑒乃至篆刻皆能，是古今少有的藝術全才通才。其二，他是宋宗室，是元朝廷用以『藻飾太平之美』無人能替代的人選。他以師法魏晉為旗幟扭轉書壇頹勢，以在真、行、草、篆、隸乃至章草諸體書取得的傑出成就來影響和帶動當時的書法家，書風終於得到轉變，虞集上文接下來說：『自吳興趙公子昂出，學書者始知以晉名書，然吾父執姚先生說：此吳興也，而謂之晉，可乎！此言蓋深得之。』趙孟頫以晉名書，師古是旗號，目的是要恢復法度，回歸二王。但無論是趙孟頫本人還是其他元人的書法，卻還都是元人的審美意識，帶有元人的時代風格，是一種藝術的再創作。趙孟頫曾補唐人臨王羲之《講堂帖》、《瞻近帖》，雖盡力斂其華美而效古勁，但較之唐人的質樸沉重，其精緻、雍容、熟練仍不可掩。這就是前人所謂的『時代壓之，不能高古』，或謂『古質而今妍』。所以，儘管趙孟頫和其他元人書師法魏晉（或曰晉唐），但仍是他們自己的風貌。

這種師法魏晉的風氣，至元代後期，開始有了改變，一方面學趙孟頫者日多，棄源從流，藝術上的探索和創新減弱，風格趨於定型，趙孟頫原本是「師古」的，學他的人則變成「師今」了。書風自然日見平庸。另一方面，民族矛盾、社會矛盾日益尖銳，政治局勢的動亂也日漸引起人們社會心理的躁動不安。中和雅正、雍容虛婉的審美意識，開始受到欹側動盪、鬱勃不平思想的衝擊。一些不甘心囿於常人面貌的書法家，開始有意識地避開或擺脫趙孟頫工穩秀媚書風的影響，而向欹側、縱放、古拙甚至怪異方面另闢蹊徑。楊維禎是這方面的代表人物，他有著強烈的嗜古超凡和標新立異的意識，為了避開平正圓熟，甚至不惜將字寫得橫斜扭曲。人稱其書有「亂世氣」，就是指社會動亂引起的社會心理傾斜在書法藝術上的折射反映。元末最有影響的是康里巎巎的迅疾書法，經繞介、宋克等人的變化，行將開啟另一種時代風氣。

元代書法，最大的亮點無疑是趙孟頫。同時代人已經說他的書法是「上下五百年，縱橫一萬里，舉無此書。」後人更說他是「超宋邁唐，直接右軍」。還有一點也是空前的，就是他的諸體兼善。《元史》趙孟頫本傳云：「篆籀、分隸、真、行、草書，無不冠絕古今。」在歷代大書法家中，趙孟頫的墨跡傳世最多，但偽書也最多，這就給認識趙書、評價趙書帶來了問題。特別是明末清初以來，一些人因趙以宋宗室而出仕元朝，便說他沒有骨氣，借短趙以抒亡國的憤懣，進而貶斥他的書法為軟媚流滑。其肆意抵毀和大言欺人處是非常明顯的。另外，很多人標榜學趙書，實際上是只求字畫平直工整，以為場屋干祿之用。而大多數所謂學趙書者，只見刻本。甚至學的是偽趙書。寫得平庸疲弱，根本沒有趙書的鋒棱鮮活勁媚。晚清的包世臣、康有為等不能區別，卻以攻趙書而短館閣，實際上，趙孟頫的真跡，無論早晚，都沒有軟媚流滑之病。甚至早中年書較之中晚年，反而顯得更厚重、古拙。這是因為他為了反對宋金以來書法的刻露輕肆風氣，力主師法魏晉造成的。趙孟頫的師法魏晉，早年偏重

於魏，後來專注於晉特別是二王。在《哀鮮于伯幾》詩中，他說自己二十餘歲是『我方學鍾法』。至五十六歲跋早年書《楔帖源流》時，說當時是『規模鍾元常、蕭子雲』。不僅學鍾，鮮于樞、文嘉、詹景鳳還都說他早年學過沈馥的《定鼎碑》，即北魏太武帝東巡御射碑。鍾繇傳為楷書的創始者，尚未完全擺脫隸意、屬過渡性書體，古拙有餘而靈逸不足。《定鼎碑》則是典型的拙樸類魏碑。趙孟頫早年的行楷書《杜詩秋興四首》、《陋室銘》、《二圖二贊詩》都屬於這一類。結體方闊，筆力厚重，呈古拙之貌。直至五十歲所書的玄妙觀兩碑《三門記》、《三清殿記》，還有很濃的北碑意味。只不過不似清人那樣的按模脫鑿，而更類唐代顏師古「師古」的《等慈寺碑》，見筆法而結態自然生動罷了。清代後期興起了所謂的「碑學」、「帖學」論，實際上是學碑學帖，但論者所指的碑，主要指魏碑，按這個標準，趙孟頫反而可以稱康有為等「碑學」的祖師了！而此時的行草書，主要學智永，所以較學鍾的楷書要縱逸流便些。如為張景亮所書草書千字文、跋保母碑等。

趙孟頫四十五歲前後，經過長期探索臨摹，融合貫通，開始形成了他的書法風格。兩個行書《洛神賦》（為張清夫書、為盛逸民書），是他離古拙向靈逸變化的代表性作品。而《赤壁二賦》、《玄都壇歌》、《採神圖題跋》、《國賓山長帖》等中年書法，點畫精美、骨肉匀亭、妍潤道媚，是姿媚為主要特點的「趙體」代表作。而他在五十五歲以後之書，筆漸提起，書法進一步精美成熟。體勢由方圓兼顧而化為頎長健拔。如《崑山淮雲院記》、《湖州妙嚴寺記》、《蘭亭十三跋》等。筆力勁健，結字穩妥，學王書雄秀多於姿媚。是向晚年書風的轉變過渡期。

趙孟頫六十歲以後，人書俱老，其書縱橫任意而筆到法隨。可謂達於化境，作品傳世也最多。這時，鍾書影響已絕不見痕跡。但「鍾書三體」的啟示則終其一生，這就是根據用途的不同，所施用的書體也各有區別。如詩文的流美蘊藉，書劄的任意

灑脫，小楷的精緻工麗、碑版的體勢莊嚴。趙氏書碑，五十多歲後多參李邕書意。但其詩文書劄，無論早晚都不見李書意味，而是以《蘭亭》、《洛神》取法。碑版主要是取法六朝和唐人。寫得鴻朗莊嚴有氣勢而又勁媚灑脫見靈動，剛健而含婀娜。這種點畫精美而結構安詳、備古法而見生氣的書法，似平常而極不平常。除天資學養外，還需極深厚的功力才能愈工愈精。趙孟頫也是在五十多歲以後才達到用筆結體的完美統一的。因此，儘管元代及後世學趙書者甚多，學得好的卻並不多。元代書家中，俞和、錢良右錢逵父子功力最深。能得趙書的間架結構；柯九思得點畫精美而易其體勢；張雨得其勁健而不注重筆法，開啟明人學趙風氣之先；郭昇得其俊爽朗健；張淵得其神似；趙雍、朱德潤得其灑脫自然。其他，則幾乎只見規模形似了。

元代前期，趙孟頫外，鮮于樞、鄧文原是成就最高的書法家。

鮮于樞，《元史》無傳，據盛彪題其父墓誌可知，他比趙孟頫年長八歲。其學書師承，元劉致跋其書《進學解》云：『始學奧敦周卿竹軒、後學姚魯公雪齋、為湖南憲司經歷，見李北海《嶽麓寺碑》乃有所得，至江浙，與故承旨趙公子昂諸人遊處，其書遂大進』。在當時以趙孟頫為代表的扭轉宋人書風的託古改制的書法變革中，鮮于樞是起了重要作用的。他批評宋人書就比趙孟頫激烈得多。其跋《保母磚帖》嘲笑米芾：『卻笑南宮米夫子，一生辛苦讀何書』。對黃庭堅的批評更甚：『至於涪翁，全無古人意』。甚至說草書是『至山谷乃大壞，不可復理』。雖然他同趙孟頫都是以『師古』來變今，但二人在這方面是有明顯區別的，趙取法魏晉，後來主要是師二王。以姿韻稱勝；鮮于樞則基本上是學唐人。從虞世南、顏真卿至孫過庭、懷素、高閑為師，以骨氣見長。

鮮于樞早年為吏，作書不擇筆，到江浙後眼界漸開，本人也有了收藏，書法有了長足的進步。他的《張公行狀稿》，從章法形式到結字用筆都可以看出仿學顏真卿

《祭姪稿》的痕跡。該帖當時即藏於他的手中。而元貞二年所書《唐詩》，亦可見追蹤孫過庭《書譜》、賀知章（傳）《孝經》的意味。楷書《老子道德經》上卷，是鮮于樞唯一存世的楷書長篇，體勢略顯頹長，點畫筆法精美，是從虞永興書脫胎。鮮于樞存世墨跡包括題跋，約四十餘件，其大字行草卻是元人書中最多的。草書《杜詩魏將軍歌》，字字連帶、筆走龍蛇，顯得酣暢奔放。明顯受懷素《自序帖》這類平面運動多於提按起伏的草書影響。而更多的行草書，如《石鼓歌》等，則可見唐代高閒書的意態。清代朱彝尊甚至懷疑，傳世的偽高閒書偽張旭書都是鮮于樞所作。

鮮于樞的大字行書，結構疏鬆而筆勢雄渾。元陳繹曾《翰林要訣》記他向鮮于樞請教寫懸腕書，伯幾瞑目伸臂曰：「膽、膽、膽！他的大字在元人中以骨力氣勢見長，但也確實有鼓努呈勇之勢。後人評他的書『少韻度』，『乏姿態』。大概也是相對趙孟頫書而言，伯幾到杭已近四十，五十六歲便去世了，這也是影響他取得更高成就的一個因素。」

鄧文原在元代，也曾與趙孟頫齊名一時（見黃潛為鄧氏所撰的神道碑），但傳世墨跡更少，原因或可能如張雨跋其章草《急就章》所說：「中歲以往，爵位日高，而書學益廢」。鄧文原的學書師承，《書史會要》說是「早法二王，後法李北海」。其字頗類趙孟頫，因此有人將他歸入了學趙的行列。其唯一的楷書長篇《清居院記》就是因為比較像趙書而被人懷疑是偽作，其實，此帖用筆結體雖然有些似趙孟頫書，但同任何時期的趙書都有區別。而其結構的穩健、筆法的勁媚、藝術水平之高，又是任何作偽者所難達到的，所以，這只能歸為師承相同造成的殊途同歸。有一例可助說明：故宮藏宋元人跋《保母磚帖》，有鄧文原一跋，在趙孟頫至元丁亥跋前，可知為三十歲左右書，其書用筆結體取法二王，較之同卷趙孟頫，鮮于樞跋而顯得勻稱秀美更像趙孟頫十年後書，而趙孟頫此時的小楷還是學鍾繇、智永、褚遂良，還有些「規

模八分』的古拙。趙孟頫的楷書要到元貞、大德初年才轉向二王書的流便新體。鄧文原的代表書章草《急就章》的楷書自識，也是工穩秀美，像趙孟頫書法成熟後的楷書。所以，與其說鄧氏學趙，倒不如說趙的楷書後來轉師二王或可能多少受到鄧的啟示，只不過後來趙孟頫名氣越來越大，人們便認為鄧是受趙影響了。

元代前期，很多書法家還可見南宋和金書法對他們的影響。特別是師承方面，如白珽、李侗、袁桷學米元章，溥光學黃山谷，姚樞、仇遠學歐，張仲壽、元明善書甚至還可見宋高宗書的遺意。白珽、仇遠宋末已有詩名，稱咸淳名士。白珽書直至晚年米意猶存，但不輕肆奇險而是疏放中略見拙樸。仇遠則前後變化較大，早年的《自書詩》三十八首卷，還有些學歐的寒斂之態，但也可見學趙孟堅帶來的縱放。晚年出入智永及顏行書，如《莫景行詩引》，體勢寬展，用筆變化亦多，楷行草甚至章草筆意皆見。袁桷亦以詩文名世，學米縱逸求態，欹側弄姿而能筆法精緊，他曾問學於趙孟頫，趙告訴他米書有『芒角刷掠，求於橫韞川媚，則篋有也』的缺陷，因此他上求晉唐，尤得力於唐人寫經。

元代還有很多書法家，如龔璘、馮子振、陳基、沈右、陸廣、陸居仁、饒介、危素，以及與奎章閣有關的虞集、柯九思、揭傒斯、周伯琦、李洞等，或有相當的水平、鮮明的個性，或兼擅諸體，一些畫家如吳鎮、王蒙、倪瓚、朱德潤、方從義等人的書法，亦各有特點及較高的藝術水平，這裏就不一一介紹了。

元代篆、隸、章草書重現書壇，是元代書家糾正宋人尚意輕法的託古改制的一個藝術成果。《書史會要》記載的元代書家能寫篆隸者竟超過了百人，而且很多人都有文字學方面的著述。這固然同當時普遍存在的藝術復古傾向有關，同時也體現了對篆隸在文字與書法發展過程中重要性的再認識。因為書法作為一種獨立的藝術，嚴格講應是在漢字基本定型即隸書產生後的事，只有這時作為書法藝術最基本因素的筆法和

結體才開始完備，並獲得了充分的藝術變化空間。篆、隸在文字學和書法藝術發展史上，是有特殊意義的。在已不作為日常通用文字時，要寫好篆隸，精通六書就是必然的了。

元代篆書書法家有楊桓、趙孟頫、吾衍、周伯琦、吳叡、泰不華、趙雍、趙期頤、俞和等。楊桓篆書，結體修長，運筆婉轉。體似小篆而筆畫比斯、冰以來的篆書曲折複雜，行筆有轉折，入筆出筆見筆鋒，與《詛楚文》、《毛公鼎》更相近。這就打破了秦漢以來篆書只寫小篆的傳統，元以前書雖有『玉筋』、『鐵線』之別，但基本上是尚婉而通，筆畫圓轉勻稱的。宋樓鑰甚至有『燒筆使禿而用之』說，這種篆書可謂『筆筆中鋒』，但卻明顯缺乏變化而顯得單一。楊桓變通大小篆而書，從而使筆法變化顯得豐富。

趙孟頫的篆書，除傳世書碑墨跡的幾個碑額外，還有《四體千字文》中的篆書千文。筆法圓勁，結構勻稱，雖含《石鼓》、《詛楚》之法而不失斯、冰小篆風規。楊載為之撰寫的《行狀》說他『篆則法《石鼓》、《詛楚》，隸則法梁鵠、鍾繇』。但《石鼓》、《詛楚》的影響反不如楊桓、吳叡等人。但他將其篆書施於印章，卻在篆刻史上進行了有意義的革新。他曾親自摹古印三百四十枚，並撰文考證。著成《印史》一書。以使篆刻『改弦以求音，易轍以由道』，掃除當時的新奇纖巧俗惡之弊。傳說他曾自製圓朱文印，對以後的篆刻起了很大影響，這方面，吾衍是他的同道，吾衍篆書名氣很大，但存世作品極少。唐杜牧《張好好詩》墨跡，宋游似藏《蘭亭》拓本上各有他的觀款題名。吳叡是吾衍的弟子。其篆書《千字文》自識『用《詛楚文》法為如川寫』。《詛楚文》戰國時秦人書，尖筆出鋒，尚見金文籀篆遺意，是石鼓文向秦刻石的過渡性書體。吳叡篆隸書傳緒矣，承傳有緒。

虞集、周伯琦是趙孟頫後兼善諸體的書法家，虞集博學多識，尤以詩文著名，書

名似為所掩，但元內府璽印『奎章閣寶』、『天曆之寶』皆為虞集所篆。周伯琦得益《石鼓文》為多，臨本至今有藏於故宮者，而一些題跋，『篆則毫聚，分則毫鋪』，籀篆分隸筆法融於一爐，疏密適宜，樸茂精美。元順帝改奎章閣為宣文閣，『宣文閣寶』印璽即周伯琦所篆。

泰不華、錢達、俞和等篆書，亦各有特點。這裏就不一一介紹了。總之，元人書篆，上參金文籀篆，下及斯（李斯）、冰（李陽冰）、二徐（徐鉉、徐鉉），甚至漢碑碑額。筆法生動多樣而又應規合矩，實開清代一些篆書家之先河，而緊接其後的明代篆書，反而僅限於勻稱圓轉和藻飾性。對元代篆書開啟的方向，似未理會。

元代書法，有兩個明顯特徵：復古和守法。篆書偏重復古，隸書則更重視守法，所以元隸多取法於隸書成熟時期漢魏之際如蔡邕、梁鵠、鍾繇，甚至於唐隸。這方面最明顯的還是趙孟頫，其四體文字文中的隸書，精整規範有餘而渾厚自然稍遜。蕭顗、吳叟、俞和、錢達、褚奐等皆有隸書長篇存世。大都結體方整，用筆精到，左波右磔，蕭顗等書後還特意寫明是『作漢隸』。但這些人的隸書，也多顯晉唐人隸書的刻板而少漢隸的含蓄渾厚，這是因為，漢隸由篆書演變而來，其筆意『以峭激蘊紆餘，以倔強寓款婉』，其蠶頭燕尾的波磔，既是篆書紆餘圓轉筆法的隱藏含蓄，也是其自然的省減變化。所以顯得淳古渾厚。而楷書成為通行書體之後再寫隸書，其體勢波磔無不成為有意的做偽。因此就顯得誇張和做作。楷書的平直舒展用筆之意就會時時流露出來。但虞集、杜本、蘇大年等能取法漢隸，於精整中見蕭散，就顯得較為淳古。元人長於隸書者還有石巖、顧祿、邾經、莫昌、吳志淳、孫作等，皆有墨跡傳世。

元人所書的章草，當是漢代趙壹所『非』的那種草書，即有專門的藝術形式和章法的隸書草寫的特種書體，而非為了快速『解散隸體而粗書之』的古草。這種章草，