

张又栋 主编

书法创作大典

启功题



顾问 启功 沈鹏

篆书卷

张永明 编著

新时代出版社

张又栋 主编

書法創作大典

启功题



顾问 启功 沈鹏

篆书卷

张永明 编著

新 时 代 出 版 社

· 北京 ·

新
时
代
出
版
社

PDG

图书在版编目(CIP)数据

书法创作大典·篆书卷 / 张永明编著. — 北京: 新时代出版社, 2001.1

ISBN 7-5042-0572-9

I. 书… II. 张… III. ①汉字-书法-中国 ②篆书-书法-中国 IV. J292.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 54066 号

新时代出版社 出版发行

(北京市海淀区紫竹院南路 23 号)

(邮政编码 100044)

北京市李史山胶印厂印刷

新华书店经售

*

开本 787 × 1092 1/16 印张 21¹/₂ 564 千字
2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月北京第 1 次印刷
印数: 1—5000 册 定价: 58.00 元

(本书如有印装错误, 我社负责调换)

新
时
代
出
版
社
PDG

序 言

沈鹏

以汉字为造型基础的中国书法艺术,有生动的形式美,有深厚的文化和美学内涵。

从艺术作品来分析书法(暂将书法广泛的文化性质放在一边),它是“艺”与“技”的统一体。没有对“艺”的追求,优秀作品无从产生;而对“艺”的追求,一点也离不开“技”的根基。历来学书法从“技”入手,也是致力于书法自身的基础,是天经地义的事情。但是也产生一些片面性弊端,比如为“技”而忘“艺”,更不用说深层文化的追求;又比如有的说教过分玄奥,有的则胶柱鼓瑟,授人以死法。这种情形,至今还在继续着。

实践中如何掌握技法,有许多不同的途径。临帖是公认为良好的也是必经的途径。但是临帖的方法也因人而异,有“临”与“摹”结合,有“对临”与“背临”,有“实临”与“意临”。还有以何种字体入手,多数主张以楷入,也有主张从篆入,至于从某家入手则更是因人而异。就教育者的主张是“因材施教”,就学习者的立场,要善于找到自身兴趣的切入点。兴趣加勤奋,乃重点。临习与创作,是学习书法过程中的一对矛盾。在临习阶段,初学者就自己感兴趣的某些碑帖反复练习,从而掌握其笔法、结构和章法。在创作阶段,人们将自己的思想感情和笔墨技巧融汇贯通,凝聚成个性化的艺术作品。这两个阶段是交互进行,循环升华的。前面说的临帖中的“死法”的缺点,在于脱离了生动活泼的创作实践。反之,所谓“进入”创作过程也是相对而言的,并非入了创作之门即与临习一刀两断。真正的艺术家,即使达到了艺术的高水平,也不忽视基本练习,而会比初学者更加理解基本练习的重要意义。话说至此,我们联想到书法创作中

又一对矛盾统一的概念——继承与创造，它比“艺”与“技”的对立统一涵盖更为深广。书法理论上的许多重要问题其实都是由这些基本问题展开的。

曾经编纂《书法字海》的张又栋、张永明、李松、孟繁禧等，是一个甘于寂寞和肯于下苦功夫的中年书法家群体。他们有比较丰富的创作经验与感悟，积累了历史上的书法鉴赏知识，融合理论上的修养，编著了这部《书法创作大典》，对古今中外数千种碑帖、墨迹进行了系统的筛选、研究，经过两年多的艰辛劳动完成了多卷的编写。青年学者李一忱就书法常用词汇进行了认真选编。

《书法创作大典》共介绍历代碑帖及作品1430余件，囊括了甲骨文至当代的书法精品，并遴选了海外7个国家若干汉字书法作品。编著者对每件作品作了简明分析，重点介绍其笔法、结构、章法和艺术创作机理等特点。撰文中尊重历史定论和权威评述，提取精髓，用简短的语言启发临习者参酌运用。

这是一部以书法创作为中心，知识性、实用性、工具性相结合的大型典籍。读者结合各自的需要，参考斟酌，心领神会，必定能有所得。唐代大书论家张怀瓘有言：“是故学必有法，成则无体。欲探其奥，先识其门。有知门不知其奥，未有不得其法而得其能者。”这段话可借来说明本书的作用在于帮助读者通过实践“知其门”“得其法”，至于如何“知其奥”“得其能”，则在于个人了。而“成则无体”，则是由“似”到“不似”，由“有法”到“无法”的高超境界，是我们追求的崇高目标。

最后，几位谦虚的编著者，托我下一转语：希望书法界的朋友在阅读、应用时指出本书之不足，以便不断修订完美。这种止于至善的精神，很值得显彰。

内 容 简 介

本书遴选了自我国先秦至当代及日本、韩国等国家和地区的篆书代表作品 270 余件，各附以适当的文字说明（包括碑帖、作品简介、笔法、结构、章法及创作取法要点等），用以指导篆书爱好者进行创作。此外，本书还附有《书法创作解析简论》一文和 600 余条与书法创作有关的词条及其解释，对书法创作的诸多方面作了理论上的阐释。

对于书法家和篆书爱好者来说，本书具有较高的应用价值。同时，本书又可以作为一般意义上的篆书创作发展史，因而具有一定的学术价值和书法史研究价值。

目 录

篆书创作概述	1	商尊铭	29	跳簋器铭	55
一、先秦至秦代编		大保簋铭	30	禹簋器铭	55
甲骨文(一)	7	旅鼎铭	30	大师虺簋器铭	56
甲骨文(二)	8	德鼎铭	31	梁其鼎铭	57
甲骨文(三)	9	戒鬲器铭	31	猷簋器铭	58
甲骨文(四)	10	趯趯簋器铭	32	多友鼎器铭	59
甲骨文(五)	11	鬲玟鼎铭	33	虢叔旅钟器铭	60
早期象形装饰金文	12	县妃簋器铭	34	散盘器铭	61
小子𠄎卣铭	13	师酉簋盖铭	35	史颂簋盖铭	62
作册般鬲铭	14	卫盂器铭	36	颂壶器铭	63
小臣𠄎鼎铭	15	墙盘器铭	37	虢季子白盘器铭	64
戊甬方鼎铭	15	免簋铭	38	毛公鼎器铭	65
宰枋角口内铭	16	召卣铭	38	仲义父鼎器铭	66
葡亚器角器铭	16	吴方彝盖铭	39	虢文公子鼎器铭	66
四祀邲其卣器铭	17	即簋铭	40	旌叔樊鼎器铭	67
六祀邲其卣盖铭	18	五年师族簋器铭	41	犀伯鱼父鼎器铭	67
戊嗣子鼎铭	19	疾钟铭	42	仲师父鼎器铭	68
虎簋	20	二式疾钟器铭	43	伯矩食簋器铭	69
乃孙作祖己鼎器铭	20	三式疾钟之第一钟铭	44	苏甫人匜器铭	69
利簋器铭	21	师兑簋器铭	45	师麻旂叔簋器铭	70
禽簋铭	22	启尊器铭	46	季良父作宗妣媵簋 器铭	71
宰甫卣铭	22	疾簋器铭	47	杜伯盥器铭	72
𠄎方鼎铭	23	伯公父簋铭	47	柞钟器铭	73
叔作彝器铭	24	三年疾壶铭	48	吴王御土簋器铭	73
𠄎簋器铭	24	十三年疾壶盖铭	48	王子午鼎器铭	74
保卣铭	25	无彘簋器铭	49	诸稽型炉盘铭	75
大孟鼎铭	26	中簋器铭	49	王子申盥器铭	75
麦方鼎器铭	28	大克鼎器铭	50	楚王盦志鼎盖铭	76
鲁侯尊器铭	28	小克鼎器铭	51	越王朱勾剑铭	77
折觥铭	29	己侯簋铭	52	无壬鼎盖铭	77
		叔噩父簋铭	53	姑冯勾鐙铭	78
		小臣守簋盖铭	54		

- | | | |
|---------------------------|------------------------|-------------------------|
| 义公簋盖铭79 | 阳陵虎符铭108 | 南越文帝句镞铭138 |
| 蔡侯朱缶铭79 | 鄂君启节铭109 | 三体石经138 |
| 郡公平侯鼎器铭80 | 封宗邑瓦书110 | 天发神讖碑139 |
| 曾孟嫫谏盆盖铭81 | 石鼓文111 | 张回妻苏恒墓志盖140 |
| 曾子适簋器铭、曾侯乙簋
器铭82 | 始皇诏楠量112 | 荐福寺大戒德律师
碑额140 |
| 国差甗器铭83 | 始皇诏方升113 | 李阳冰篆书141 |
| 盂簋器铭84 | 始皇诏版113 | 碧落碑142 |
| 齐侯孟器铭85 | 廿六年诏版114 | |
| 陈曼簋器铭86 | 大魏两诏权115 | |
| 鲁伯愈鬲器铭87 | 琅玕台刻石116 | |
| 鲁伯愈父匜铭88 | 泰山刻石117 | |
| 杞伯敏亡簋器铭88 | 峯山刻石118 | |
| 铸叔簋器铭89 | 会稽刻石119 | |
| 鲁伯愈父簋铭89 | | |
| 邾公钲钟铭90 | | |
| 莒大史申鼎器铭91 | | |
| 叔上匜器铭92 | | |
| 邾造遣鼎器铭92 | | |
| 纪伯璽器铭93 | | |
| 邾遣簋器铭93 | | |
| 栾书缶器铭94 | | |
| 中山王𦣟鼎器铭95 | | |
| 中山王𦣟壶器铭96 | | |
| 新淦壶器铭97 | | |
| 赵孟介壶器铭98 | | |
| 戴叔庆父鬲器铭98 | | |
| 苏治妊鼎器铭99 | | |
| 商丘叔簋盖铭99 | | |
| 乐子敬補簋器铭100 | | |
| 芮大子簋器铭101 | | |
| 芮公壶器铭101 | | |
| 王中妣穉簋器铭102 | | |
| 秦公铸铭103 | | |
| 秦公簋铭104 | | |
| 曾姬无卣壶器铭105 | | |
| 高奴禾石铜权铭106 | | |
| 新郢虎符铭107 | | |
| | 二、汉至唐代编 | |
| | 袁安碑120 | |
| | 袁敞碑121 | |
| | 嵩山少室石阙铭122 | |
| | 韩仁铭篆额123 | |
| | 张迁碑篆额124 | |
| | 鲜于璜碑篆额125 | |
| | 张掖都尉荣信126 | |
| | 新莽铜嘉量铭127 | |
| | 乘舆御水铜钟铭128 | |
| | 上林铜鉴铭129 | |
| | 寿成室鼎铭130 | |
| | 光初七年铜洗铭131 | |
| | 大好王铜洗铭131 | |
| | 左作货泉陶片132 | |
| | 都元始五年瓦文132 | |
| | 海内皆臣砖文133 | |
| | 长乐未央砖文134 | |
| | 富贵昌砖文135 | |
| | 卫字瓦当文136 | |
| | 陆字瓦当文136 | |
| | 京师仓当瓦当文137 | |
| | 无极瓦当文137 | |
| | 三、宋至明代编 | |
| | 范仲淹神道碑篆额143 | |
| | 文勋篆书144 | |
| | 朱济道篆书145 | |
| | 王翬志碑铭146 | |
| | 王拱臣墓志盖铭147 | |
| | 赵宗彦墓志盖铭148 | |
| | 勃兴颂149 | |
| | 竹鹤碑149 | |
| | 张普照墓志盖铭150 | |
| | 程震墓碑篆额150 | |
| | 胆巴碑篆额151 | |
| | 周伯琦篆书152 | |
| | 昆山县学重修记153 | |
| | 香山潘氏祠堂记
篆额153 | |
| | 四、清代编 | |
| | 杨法五言诗轴154 | |
| | 戴震七言联155 | |
| | 段玉裁八言联156 | |
| | 洪亮吉警句轴156 | |
| | 邓石如篆书157 | |
| | 钱坫篆书160 | |
| | 孙星衍七言联161 | |
| | 王虚舟册页161 | |
| | 高日濬五言联162 | |

胡长庚汉鉴铭轴 ·····163	伊立勋篆书 ·····193	王福庵篆书 ·····223
陈豫钟清静经跋轴 ·····163	萧蜕篆书 ·····194	王福庵临石鼓文 ·····224
张廷济临汉镜铭轴 ·····164	齐白石篆书 ·····195	马公愚篆书 ·····226
吴育书蔡邕九疑山 碑轴 ·····165	黄宾虹金文七言联 ·····196	陈延桦篆书 ·····227
徐桐柏金文七言联 ·····166	吴本善篆书 ·····197	谢随安集散氏盘联 ·····228
邓廷桢书赠林则徐 篆书轴 ·····167	罗振玉篆书 ·····198	董作宾甲骨文 ·····229
赵之琛篆书 ·····168	孙倬甲骨文十二 言联 ·····199	党沅七言联 ·····230
达受八言联 ·····169	叶为铭篆书 ·····199	容庚金文扇面 ·····231
邓传密篆书 ·····170	褚德彝七言联 ·····200	钱瘦铁篆书 ·····232
吴让之篆书四条屏 ·····171	金拱北七言联 ·····201	王个簃篆书 ·····233
吴让之五言联 ·····172	姚茫父九言联 ·····202	邓散木篆书 ·····234
莫友芝八言联 ·····173	叶玉森甲骨文轴 ·····203	陆维钊篆书 ·····235
杨沂孙说文序轴 ·····174	章炳麟四条屏 ·····204	吴玉如篆书 ·····236
杨沂孙四条屏 ·····175	王襄甲骨文七言联 ·····206	谢玉岑篆书 ·····237
王孝禹篆书 ·····176	商承祚甲骨文 八言联 ·····206	段绍嘉七言联 ·····238
吴咨七言联 ·····177	赵叔儒七言联 ·····207	朱复戡篆书 ·····239
王尔度七言联 ·····178	冯文凤金文轴 ·····208	陶博吾集散氏盘联 ·····240
左宗棠七言联 ·····179	金禹民篆书 ·····209	方介堪篆书 ·····241
胡澍七言联 ·····180	张伯英篆书 ·····209	诸乐三篆书 ·····242
徐三庚篆书 ·····181	方逵篆书 ·····210	来楚生篆书 ·····242
赵之谦书史游急就 篇轴 ·····182	赵子云篆书 ·····210	庞白虹五言联 ·····243
吴大澂篆书 ·····183	童大年篆书 ·····211	袁公亮临金文轴 ·····244
杨守敬说文序轴 ·····184	马吉樟篆书 ·····212	顾廷龙篆书 ·····245
王懿荣七言联 ·····185	杨天骥篆书 ·····212	齐燕铭七言联 ·····246
黄士陵四条屏 ·····186	陈师曾八言联 ·····213	童雪鸿篆书 ·····247
	丁佛言篆书 ·····214	陈恒安篆书 ·····248
	许敬武篆书 ·····215	徐无闻篆书 ·····249
	张广仁篆书 ·····215	黄松涛篆书 ·····250
	张靖十二言联 ·····216	于安澜篆书 ·····251
	王用吉临散氏盘轴 ·····217	徐穆如篆书 ·····252
	张凤翔篆书 ·····218	潘主兰甲骨文轴 ·····253
	邓尔雅七言联 ·····219	葛介屏七言联 ·····254
	王师子临秦诏版轴 ·····220	唐炼百集石鼓文轴 ·····255
	许道元甲骨文 八言联 ·····221	李鹤年篆书 ·····256
	蒋吟秋篆书 ·····222	陈大羽篆书 ·····257
		邱星篆书 ·····258
		黄养辉篆书 ·····258
		刘自棣篆书 ·····259

五、近现代编

吴昌硕篆书

四条屏(一) ·····188

吴昌硕篆书

四条屏(二) ·····190

吴昌硕临石鼓文轴 ·····191

沈恩孚五言联 ·····192

张乐天篆书 ·····193

蒋维崧篆书	260
沙曼翁九言联	261
周节之篆书	262
徐植篆书	263
康殷篆书	264
刘江篆书	266
杨鲁安篆书	267
欧阳中石篆书	268
刘炳森篆书	269

六、海外编

日本国	270
梅舒适篆书	270
今井凌雪篆书	271
稻村云洞篆书	272
韩国	273
金斋仁篆书	273

李泳珍篆书	273
姜蓉淳篆书	274
朴龙禹篆书	275
韩铉大篆书	276
附录1 书法创作解析 简论	277
附录2 书法常用名词 术语简释	303

篆书创作概述

李一忱

广义的篆书包括甲骨文、金文、籀文、战国时通行于六国的文字和小篆。甲骨文大约是殷商时期直至西周初期通行的文字，因书刻于龟甲兽骨上而得名。从商代后期开始流行的在青铜器上铸铭文的风气，到周代达到高峰。先秦称铜为金，所以后人把青铜器上的文字称为金文。西周宣王时期有一部名为《史籀篇》的字书，书中的字体被称为籀文。《史籀篇》早已亡佚，尽管其中一部分字形还保留在《说文解字》里，但因数量太少而不敷应用。在春秋时代的各个主要国家中，建立在宗周故地的秦国最忠实地继承了西周的文字传统。秦国本来就比较落后，又地处西僻，进入战国时代以后，各方面的发展比东方(指函谷关以东)诸国迟滞，文字的剧烈变革开始得较晚。因此，文字学家大多把战国时代的秦国文字跟东方诸国的文字区分开来，前者跟春秋时代的秦国文字和秦代的小篆合称为秦系文字，后者则称为六国文字。秦始皇统一全中国后，以本国文字为标准进行“书同文”的工作，小篆得以定型。汉代以降，篆书家族再也没有可与上述各体并列的新成员出现。篆书创作便是在上述诸体的范围内展开的。

篆书各体发生发展的早期历史(先秦、秦)是否就是其创作史，曾引起了一些争论。我们认为，尽管没有证据证明各种早期篆书遗迹是艺术创作的结果，但同样没有证据证明相反的结论，而其书法美又是客观存在的、有目共睹的，因此，我们还是将其纳入书法创作的范畴进行讨论。汉代以后，篆书的书写只为少数专门家所掌握，并出现了有关篆书艺术美的著述，篆书创作也作为书法创作的一个特定领域受到书法实践者和研究者的重视。本文试结合历代书迹对自先秦至当代的篆书创作加以探讨。

一 先秦、秦：从多元化发展到定于一格

绝大部分甲骨文是用刀刻出来的，有的是先以黑色或硃红写成再刻的，有些是刻好后再填色的，也有少数写而未刻的。不论哪种形式，都展示了甲骨文书法的奇异魅力。甲骨文不仅是篆书创作的源头，同时也是书法史的源头。欧阳中石《中国书法史鉴》：“我们之所以认为书法史应从甲骨文谈起，在于它成字的本身就是一种艺术的结晶。忽视了它们对美的追求的高度自觉性与创造性，是很不应该的。”

甲骨文书法的成就还在于在其发展过程中出现了风格美的流变，近世学者对此多有论述。郭沫若《殷契粹编·自序》：“(甲骨文)文字作风因人而异，大抵武丁之世，字多雄浑，帝乙之世，文咸秀丽。细者于方寸之片，刻文数十，壮者其一字之大，径可运寸。而行之疏密，字之结构，回环照应，井井有条。固亦间有草率急就者，多见于廩辛、康丁之世，然虽潦倒而多姿，且亦自成其一格。凡此均非精于其技者绝不能为……足知存世契文，实一代法书，而书之契之者，乃殷世之钟、王、颜、柳也。”从本书所选的不同时期、不同创作手法的甲骨文作品中，我们可以

初步领略甲骨文书法蕴含的丰富的艺术美。

商代青铜器上的铭文虽然也流露出甲骨文的痕迹,但既然出于铸造,自然与刻制而成的甲骨文存在着一些差异,二者的差异表现在笔画、字形及整体气息等方面。铭文中弯曲的线条很多,笔画粗细变化较大,并且还包含不少根本不能算作笔画的呈方、圆等形状的团块,通篇效果跌宕起伏,颇具艺术感染力。

西周金文的形体,最初几乎完全沿袭商代晚期金文的作风。西周中期和晚期是周人书风确立的时期。点画中突兀的团块逐渐消失,线条匀整,结体渐趋整齐方正,字距、行距清晰可辨,章法颇具条理,显示出周人礼法秩序对艺术创作的渗透。更为可贵的是,该时期作品所展示的审美取向是多种多样的。以本书所选为例,《散簋》笔画匀净凝炼,结字端庄肃重,章法规整;《散氏盘》笔意极重,结字呈横阔之势,字间呼应巧妙,通篇奇崛古朴而又流畅飞动,大有行草恣肆的情趣;《毛公鼎》结字多纵向取势,静中有动,整体效果不激不厉。

春秋时代各国的金文在开始的时候都还沿袭西周晚期金文的写法。后来各地区逐渐形成了自己的特色,其特色主要表现在书写风格上,字形构造大体上还是相似的。在一部分春秋中晚期的金文作品中出现了美术化的倾向,如字形狭长、笔画作宛曲之态等方面。进入战国时代以后,随着政治、经济、文化等方面的巨大变革和飞速发展,文字的应用越来越广,文字的形体发生了前所未有的变化,作品面貌因时地不同而呈现出千姿百态。除形体变化的因素外,战国中期以后的铭文往往是在器物制成后用刀刻出来的,这与此前铸造而成的铭文自然大异其趣。

上文提过,春秋时代的秦国文字、战国时代的秦国文字和秦代的小篆被称为“秦系文字”,它比较保守地继承着西周文字的统绪。从现存作品考察,这样的特点清晰可见。

《秦公簋》和《秦公钟》是春秋时代秦国的金文作品,从笔画、结字到通篇布局都与西周金文一脉相承,法度十分严谨。《石鼓文》是春秋、战国间的秦国石刻作品。此作虽与同时的金文作品有所不同,但就其格局看,仍具有强烈的秦系面目,法度也一丝不苟,将其视作秦代小篆的源头也不为过。《新郢虎符》和《阳陵虎符》是战国晚期秦国的金文作品,其线条粗细基本匀等,字形方整,与同期六国作品相比,绝少浪漫之态,这样的书风已经开启秦代“书同文”后小篆的先河。王国维《观堂集林》评价《阳陵虎符》说:“文字谨严宽博,骨劲肉丰,与《泰山》、《琅琊台》刻石大小虽异而体势正同。”

在这样的情形下,规范化的小篆已呈水到渠成之势。秦统一后,便锐意于文字的划一。据记载,赵高作了《爰历篇》,胡毋敬作了《博学篇》,李斯作了《仓颉篇》,为“书同文”提供范本。又秦始皇巡行天下,在峰山、泰山、琅琊台、芝罘、碣石、会稽等地刻石铭功,秦二世又在每处刻石加刻了一道诏书。这些刻石作品是秦代篆书艺术的代表作,均匀的笔画、长方的形体、协调的结构是其共有的风格。这种从多方向发展而最终定于一格的情形是其他书体创作发展史上罕见的。

二 从汉至唐:成就不及前代,仍有名作名家

西汉时期通行的主要字体是隶书,辅助字体是草书,东汉晚期出现了行书。汉魏之际,又出现了楷书,经过魏晋时代200年左右的时间,楷书最终成为占统治地位的主要字体。在这样的情形下,篆书失去了原先的地位,虽然还被用于某些场合,但篆书创作的参与者难以形成规模,其成就自然无法与篆书流行的时代相比。尽管如此,从汉至唐,仍出现了一些名作,甚至还有一些

专以篆书擅名的书法家。这些名作名家虽不能使篆书创作再现昔时的辉煌，但其成就及艺术风格自有独特的感染力，这当然是篆书创作史上不容忽视的事实。

篆书递至汉代，虽仍然沿袭着秦篆的一些法式，但变化的迹象已十分明显。从笔画上看，一些圆转之处为方折所取代，如《张迁碑额》、《鲜于璜碑额》、《新莽铜嘉量铭》、《上林铜鉴铭》及一些瓦当作品。从取势上看，纵势多变为横势，以《袁安碑》、《袁敞碑》与《泰山刻石》相比，便可清楚地看到这一点。从结字上看，秦篆那种上部笔画集中，下部稍加放纵的格局变成了满格均衡调整，因而更显匀称。从作品章法上看，有的竟打破每字一格、互不相涉的限制，而改成了上下可以间插的局面。正因为上述不同，后人往往以“汉篆”来与秦篆对举，足见汉代篆书自有制度。

魏晋时代的篆书创作也有一些可称道处。魏《三体石经》中的小篆便十分注重法度，虽然气息稍显薄弱，但篆法规范，自是篆书正脉。吴《天发神讖碑》是一件颇受瞩目的作品。该碑传为皇象书，笔法凝涩险劲，略带隶书笔意，变化百出，字势雄伟，甚至有人称其为“两汉来不可无一、不能有二之第一佳迹”。后世很多篆书大家致力于研习此作，有的则从该碑中汲取创作的灵感。

两晋南北朝是楷书、行书、草书共领风骚的时期，作为今文字的隶书尚且很少有人问津，篆书则几乎被人遗忘。篆书只偶尔用墓志盖上，且多用双钩描摹之法求其轮廓而已，加之书者多以己意为篆法，殊不足观。这种状况直到隋代还在延续。

几乎间断的篆书创作直到唐代才得到一些恢复。唐例立碑，碑额多用篆书，这在客观上对篆书书写提出了要求。许多书家培养了一定的作篆能力，虽不见得很强，但毕竟可以写得出来。尹元凯、史惟则、瞿令问等人都是负有盛名的篆书家。

唐代的篆书巨子当推李阳冰，论者以为“李斯之后，一人而已”。传世书迹有《李氏三坟记》、《缙云城隍庙碑》、《般若台题名》、《栖先茔记》、《滑台新驿记》、《谦卦》等，作品风格各有特色，可见作者很有变化的能力。作品中既有作者自出机杼的成分，也有秦篆、汉篆的痕迹，从本书所选的《般若台题名》和《栖先茔记》中可以看出这样的特点。

五代并没有在唐代的基础上更进一步，50多年的五代又是一个分裂动荡的时代，书法遗迹流传稀少，篆书尤其罕见，著录中也难得一见。

三 从宋至明：偶有作者，不见起色

从著录上看，宋代颇有一些以篆书得名者，但其创作水平则多属仅能略得其形体而已。本书选录的赵楨、文勋、朱道济、文彦博、唐英等人的篆书作品，大多笔力不强，结字也欠稳妥，篆法时见谬误，很难让人称道。

宋代最有名望的篆书作者是“二徐”，即徐铉、徐锴昆仲。徐铉曾受诏校订《说文解字》，以匡正天下字学。今存《大篆千字文》残卷、《峰山刻石》摹本，皆传为徐铉所书。其作品虽上追秦斯，但从结字体势上看，汉篆的影响颇为明显，稍乏高古之气。

金代的党怀英、李冶等人虽然也有作品流传，但其水平也不过尔尔。

元代的赵孟頫对篆书作了一定的研究，除有包括篆书的各体《千字文》传世外，还有一些篆额，如本书所选的《胆巴碑》篆额，看得出其功力不俗。但是，赵氏作品远没有达到可以授人以法或启人以智的高度。后来的周伯琦似乎稍胜于赵孟頫，康里子山称“周伯琦篆书，今世无过之

者”。从本书所选的《宫学·国史二箴卷》可以看出作者有着高古的追求，但毕竟为时代所限，作品中失衡局促之处还是比较多的。

明代的文征明在篆书书写方面与赵孟頫十分类似，他的传世作品甚至也是《千字文》和若干篆额，虽不比赵氏靡弱，但也难见高妙。倒是王理之所书《昆山县学重修记》有一些可观之处。此作结字方正匀称，笔法竟有玉箸之意，篆法也基本不失规矩。

晚明赵宦光和明末遗民傅山的篆书作品较多，但二人之篆书风格草率而离奇。它们在通常意义上的书法美尚可讨论，但就篆书创作而言，则正是穷途末路的象征。

四 清代：逐渐复兴，百家争鸣

清代是考证学十分发达的时代，由于碑版鉴定的推动，金石学已在酝酿之中。从铜器铭文到石刻作品的各种篆书遗迹在被作为考证经史的材料的同时，也普遍被书法家用作临池的范本，古老的字体再度焕发了青春。清代篆书的繁荣表现在两个方面，一是从事篆书创作的人数多，二是高水平的作品多。

当然，清代篆书也不是突然之间走向辉煌的。清代较早的篆书名家人往往只是对宋、元、明篆书稍加改进而已，有的甚至显示出了相当的迷茫。如生于康熙年间的杨法，他将小篆、隶书、金文、玺印文字等任情杂糅，并施以悬殊的轻重对比，完全抛开了文字学的要求，充其量只能算一时之艳而已。

值得肯定的是，一批学者书法家在文字的规范与书写的情趣方面有了均衡的把握，这样也就逐渐把篆书创作引入了正轨。如戴震、段玉裁、洪亮吉等，他们作品既法度严谨又富于意趣。

乾隆年间的邓石如是篆书创作史上的一位里程碑式人物。邓石如对篆书创作的突出贡献在于改变了以前的描填，而采用一笔而就的书写方法，并保持高古的正统，因而达到了如包世臣所谓“气满”、“平和简静、迺天成”的境界。

与邓石如几乎同时的钱坫则精于书写圆挺瘦劲的线条，其篆书界于“玉箸”与“铁线”之间。钱氏自负不凡，尝刻一石章，曰：“斯、冰之后，直至小生。”稍后的孙星衍是清代的著名学者，他的篆书绝少书家习气而富于学者器宇，因而被称为斯篆的正宗。

此外如高日潜、胡长庚、张廷济、徐同柏、赵之琛等人也都是篆书创作领域的风云人物，所作或金文，或秦篆，或汉篆，各臻其妙。

邓传密是邓石如之子，作篆一如乃父，可谓家学不坠。但真正得到邓石如不传之密的是吴让之。吴氏在继承邓石如风格的基础上，更施以起伏之法，使线条益发富于姿态。

此后，篆书创作领域更显现出争奇斗妍的景象。杨沂孙所作典雅古朴、凝重庄严，抓住了篆书固有的肃穆气质，尤可师法。吴咨将金文与小篆相结合，颇得新意。胡澍用笔精准，结字巧能布白。徐三庚篆法流畅而有绰约之姿，多所经营。赵之谦用笔有姿，结字尤能寓动于静。吴大澂的篆书虽有板滞之消，但法度之严十分罕见。杨守敬以小篆立其体格，参以金文笔法，巧妙和谐。黄士陵虽略嫌局促，但其趣雅、其意古。

综观清代篆书，百花齐放，百家争鸣，其成就超宋、明，越汉、唐，上接秦斯，远窥三代，称清代为篆书的复兴期，当不为过。

五 近现代：创作范围宽广，作品面貌新颖

近现代是篆书创作史上的重要阶段。在清代复兴的基础上，书法家们总结历史上的得失，结合新面世的篆书遗迹，从甲骨文到金文、石鼓文、小篆等各个领域都进行了大胆的探索，创作范围尽情拓展，作品风格异彩纷呈。

吴昌硕是清末民初的一位篆书大家。他独辟蹊径，着力于先秦的《石鼓文》，得其神髓，并能自出新意，气息至为浑厚。吴氏之后，取法《石鼓文》者颇夥，虽未能超越吴氏，要自各得其妙。

稍后的萧蜕既能精研诸家，又能折衷取舍，其篆书在形体上大异于前人，介于方、长之间，美丽而端庄，个人风格十分明显。画家齐白石则得力于汉《三公山碑》、吴《天发神讖碑》，运笔如刀，雄奇俊拔，力屈万夫，别具一格。同为画家的黄宾虹则致力于甲骨文和金文，所作轻松自然，意境幽深。

著名学者罗振玉于甲骨文书法创作方面取得了前无古人的成就，其作品高古典雅，对后学影响巨大。其金文作品以匀净为主调，质朴简约，了无俗韵。与罗氏同年的孙倣也以甲骨文擅场，从本书所选作品可看出作者精深之功力。此后的叶玉森、商承祚等人也都是甲骨文书法创作的佼佼者。

章炳麟、王襄、赵叔儒、张伯英、金禹民、童大年、陈师曾、丁佛言、张靖、邓尔雅、王师子等人，或为学者，或为书法家、画家、篆刻家，都对篆书创作有所涉猎，且气格不凡。

王福庵是西泠印社的创始人之一，他的篆书以平正为主，精劲古雅，自立矩度。值得注意的是，他取法《石鼓文》的作品虽与吴昌硕同类作品大异其趣，但其格调同样高不可攀，这从一个侧面展示了近现代书家非凡的创作能力。

董作宾是著名的甲骨文专家，他的甲骨文作品又不同于前人，所作十分注重用笔的轻重变化，舍弃了一些刀刻意味，而代之以润泽的笔意，开甲骨文创作的又一局面。容庚也是著名的文字学专家，其金文作品流露出浓重的书卷气息。

此后，钱瘦铁、王个簃、邓散木、陆维钊、吴玉如、朱复戡、陶博吾、方介堪、诸乐三、来楚生等都允称篆书创作的行家里手，其造诣之高超十分惊人。

篆书创作范围的扩展和风格的多样化一直在继续。徐无闻钟情于中山王三器，潘主兰的甲骨文作品再现刀趣，李鹤年继承了清人的风范，陈大羽在齐白石的风格上稍加平正，刘自桢更强调线条的弹性，蒋维崧遍临金文而出之自然，康殷兼顾高古与美观，刘江笔法结体并重，欧阳中石汲取金文及秦诏版之精神，刘炳森则着重把握飘逸的体势。此外，当代的一些中青年书法家也在用自己独特的思路和实践，对篆书创作的风格美进行进一步的挖掘。

六 海外：推波助澜，偶尔露峥嵘

海外的篆书创作发展得不太均衡。大致来说，日本、韩国水平较高，其他国家和地区篆书作者尚且十分少见，遑论创作水平。

日本的篆书创作比较注重笔墨情趣，线条质感强烈，且能注意虚实转换，结字不求过分匀整，大胆布白，作品时露奇气。本书所选的梅舒适和今井凌雪的作品便突出地体现出以上特点。稻村

云洞则以灵活的笔法见长，中锋、侧锋兼用，重按、轻提并施，与中国传统篆引之法迥异，但作品极具感染力。

相比之下，韩国作者的创作态度比较保守。他们往往恪守中国传统古法，注重对线条的平实和结体的平正的把握，金斋仁、李泳珍的小篆作品和姜瑢淳、韩铉的金文作品都流露出上述特点。朴龙离取金文中狭长一路，强调笔墨情趣，字形大小相参，但通篇意态还是比较平静。应当注意到，韩国作品在感染力方面逊于日本作品，但前者的雅正气息正是后者所缺乏的。

与中国的篆书创作相比，海外的篆书创作规模不大，总体水平不高。但是，海外也偶尔出现几位才气横溢的艺术家，他们在中国篆书创作所涉及的风格美之外另树一帜，令人耳目一新。

佛说一切流转相，例分四期，曰生、住、异、灭，篆书创作的历史也符合这样的规律。

先秦的篆书创作辉煌灿烂，表现出无限的生命力。秦代在完成了篆书的规范化的同时，也扼杀了部分继续发展的生机，这与馆阁体对楷书的戕残是类似的。汉、唐篆书创作尽管承袭了秦篆的某些法式，但从作品旨趣上看，它们实际上是对秦篆的反动，只是这种反动表现得不那么有力而已。唐以降至清以前，篆书创作极度颓废，虽偶有作者，但绝无佳构，这自然是一种“灭”的状态。

清代篆书创作的复兴正是建立在此前“灭”的废墟上的，作者往往抱有极大的热情，对传统进行了力所能及的挖掘，继承之外更有创新。近现代篆书作者继续着清人的脚步，创作范围不断拓展。当今的篆书创作队伍也日渐壮大，精品不断涌现，海外作者也在推波助澜。我们期待着篆书创作取得更辉煌的成就。

一、先秦至秦代编

甲骨文(一)

甲骨文是殷商时期(公元前十四—前十一世纪)通行的文字,也是迄今人们公认的我国最早的、系统的、成熟的文字。“甲骨文”是个总称,是指刻在兽骨和龟甲上的文字。因为最早发现于殷商王朝的都城河南安阳的小屯村,故又称“殷墟文字”。因其所书刻的内容大多是卜辞和与占卜有关的文字,所以又称“卜辞”。古代把刻称为“契”,故又有“契文”、“殷契”、“殷墟书契”等称谓。

甲骨文一般为先书后刻,也有以刀作笔,书刻一次完成的;还有刻后又填色(墨或朱)的。其刻写大多为单刀,也有少数为双刀刻成。由于甲骨文是早期文字,其形体象形性很强,字形一般长方形居多,少数呈方或扁形,其形体不固定,正反不定,同一字有时笔画多,有时少(即只取其形,不计正反、笔画多少)。这是总体而言,因为甲骨文通行年代约三百余年,共分五个不同时期,各个时期的风格特点各有所不同。但应该说同一时期,尤其是同一书刻作者的形体,风格还是比较统一的。

甲骨文的章法有较大随意性,有的横竖成行成排,字的大小比较一致;有的只分竖行,不计横列,字的大小长短任其自然(如本图)。

今天用毛笔书写甲骨文作品,除要认真揣摩拓片外,还要借鉴近现代名家的作品,学习他们的笔法、章法、技巧,才能将这一古老的书法艺术形式用现代的工具、材料、手段表现得更理想、更完美。

