



书法经典
赏析丛书

CLASSIC CALLIGRAPHY
APPRECIATION SERIES

长江出版传媒 湖北美术出版社

篆书经典赏析



书法经典
赏析丛书

CLASSIC CALLIGRAPHY
APPRECIATION SERIES

篆书经典赏析

罗清忠



湖北美术出版社

长江出版传媒

图书在版编目(CIP)数据

篆书经典赏析/唐翼明主编.

—武汉:湖北美术出版社,2018.2.

(书法经典赏析丛书)

ISBN 978-7-5394-9426-5

I. ①篆...

II. ①唐...

III. ①篆书—法书—鉴赏—中国

IV. ①J292.113.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第018384号

责任编辑:陈菊

技术编辑:李国新

整体设计:孔艺工作室

篆书经典赏析

唐翼明 主编

出版发行:长江出版传媒 湖北美术出版社

地址:武汉市洪山区雄楚大道268号B座18楼

电话:(027)87679985

传真:(027)87679529

邮编:430070

制版:武汉孔艺设计制作有限公司

印制:武汉新鸿业印务有限公司

经销:新华书店

开本:787mm×1092mm 1/8

印张:28

印数:2000册

版次:2018年2月第1版

2018年2月第1次印刷

定价:196.00元

版权所有·侵权必究

学术委员会

主任

陈振濂 中国书法家协会副主席，中国书法家协会学术委员会主任

委员

胡抗美 中国书法家协会原副主席

王岳川 北京大学书法研究所所长、博士生导师

李胜洪 中国书法学院原常务副院长

丛文俊 中国书法家协会篆书委员会原副主任，吉林大学古籍所教授、博士生导师

刘颜涛 中国书法家协会篆书委员会委员，河南省安阳市书法家协会副主席兼秘书长

赵熊 陕西省书法家协会名誉主席，西泠印社理事

王友谊 中国书法家协会篆书委员会原委员，北京市平谷区书法家协会主席

陈龙海 华中师范大学教授、博士生导师，湖北省书法家协会学术委员会委员

张天弓 中国书法家协会理事，西泠印社社长

傅舟 四川美术学院教授、硕士生导师，重庆市书法家协会理事

徐利明 中国书法家协会理事，南京艺术学院教授、博士生导师

金丹 南京艺术学院教授、博士生导师，江苏省书法家协会理事

刘涛 中央美术学院副教授

陈志平 中国书法家协会学术委员会委员，暨南大学教授、博士生导师

祁小春 中国书法家协会学术委员会委员，广州美术学院教授

张金梁 中国书法家协会学术委员会委员，吉林大学古籍研究所所长，博士生导师

封面题字

罗清泉

编委会办公室

主任

唐翼明

副主任

张天弓

何文 中共湖北省鄂州市委常委、组织部长

舟恒划 中国书法家协会理事，书法报社社长、总编辑

吴健华 湖北省中华文化促进会驻会副主席

邱菊生 长江出版传媒股份有限公司总经理

成员

李劲松 中国书法家协会理事，湖北省书法家协会秘书长

陈行健 书法报社编辑

李金豹 书法报社编辑

刘蓓 湖北省中华文化促进会副秘书长

孔艺 孔艺工作室主持

编委会

特邀顾问

张 海 中国书法家协会名誉主席

主 任

罗清泉 第十二届全国人大常委会、环境与资源保护委员会副主任委员，中共湖北省委原书记，
长江书法研究院名誉院长

副主任

姚中凯 湖北省人大教科文卫委员会主任

刘传铁 湖北省教育厅党组书记、厅长

马 敏 华中师范大学党委书记

熊召政 湖北省中华文化促进会主席，湖北省文学艺术界联合会主席

刘永泽 湖北省文学艺术界联合会党组书记、常务副主席，中国书法家协会理事

委 员

陈 锋 湖北省新闻出版广电局副局长

唐翼明 华中师范大学国学院院长，长江书法研究院院长

徐本一 湖北省书法家协会主席，中国书法研究院研究员

金伯兴 湖北省书法家协会名誉主席，中国书法研究院研究员

张天弓 中国书法家协会学术委员会副主任，湖北省书法家协会副主席，长江书法研究院常务副院长

主 编

唐翼明

执行主编

张天弓

力，深受人民群众的喜爱，矗立起一座座艺术高峰。新中国成立以来，特别是改革开放以来，在党的文艺方针的指引下，中国书法呈现出繁荣兴旺的可喜局面，取得了长足的进步。二〇〇九年，中国书法还被列入『人类非物质文化遗产代表作名录』。

然而，在信息时代，纸质媒介的使用大大缩减，人们特别是青少年的兴趣爱好和书写习惯发生了巨大变化，书法面临着严峻的挑战。为此，必须大力传承、创新书法艺术。首先要做好传承工作。中国书法历史悠久、源远流长，在漫长的历史进程中，逐渐形成和确立了以『二王』及历代书法大家为代表的书法经典谱系（包括书法文本、法帖、碑刻和论著）。这些经典，是书法创作的基本规范，是学习书法的基本教材和宝贵资源，是弘扬书法艺术的根基。传承就是要守正用功，取其精华，挖掘和阐发历代经典，维护书法的基本元素，古为今用，世代绵延。创新就是要适应新形势，研究解决书法发展的新问题，要在

崇尚经典的同时，在书法理论、内容和形式、风格、技法等方面，有新的进步和突破。传承是基础，创新是方向。无论是传承还是创新，都离不开经典，否则就是无源之水，无本之木。

湖北作为楚文化的发祥地和集大成者，书法根基深厚。为了弘扬书法文化，培养书法人才，传承、创新中国书法艺术，二〇一二年四月，湖北省文联和省中华文化促进会共同发起，在华中师范大学成立了长江书法研究院。为了做好传承工作，研究院精选历代书法名作，邀请对这些作品研究较深的书法家、评论家，精心撰写作品赏析，力求传神精到，打造《书法经典赏析丛书》，为书法爱好者提供一点帮助。希望能以此为弘扬中国书法文化，繁荣中国书法艺术贡献绵薄之力。

是为序。

二〇一四年二月十八日

总序

传承书法经典 繁荣书法艺术

罗清泉

党的十八大强调，要『建设优秀传统文化传承体系，弘扬中华优秀传统文化』。优秀传统文化凝聚着中华民族自强不息的精神追求和历久弥新的精神财富，是发展社会主义先进文化的深厚基础，是建设中华民族共有精神家园的重要支撑。汉字是中华民族万世一系、万方相认的本源文化依托。书法是中华优秀传统文化的重要组成部分，是独特的艺术瑰宝，被称为『中华文明核心符号体系的核心价值』。传承书法经典，繁荣书法艺术，是推动社会主义文化大发展大繁荣的一项重要任务。

中国书法是汉字书写的艺术，在长期的发展中，形成了内涵丰富、博大精深的书法文化。中国书法也是一门独特而神妙的艺术，具有重要的认知、教育、审美和娱乐功能。它以线条为基础，通过点线组合方式的变化、点线形

态的变化和书体的变化，创造出千姿百态、千变万化的汉字艺术形象，并以独特而简洁的点线结构形式，表达出蕴含其中的深刻哲理和审美价值。同其他艺术形式相比，中国书法确实具有极大的优势。正如鲁迅先生所指出的，汉字具三美：意美以感心，音美以感耳，形美以感目；书法不是诗却有诗的韵味，不是画却有画的美感，不是舞却有舞的节奏，不是歌却有歌的旋律。中国书法也是节奏化了的自然，表达着深一层的对生命形象的构思，成为反映生命的艺术。学习书法不仅可以增强人们的民族自豪感，还可以从中获得文学、历史、哲学、文字学、音乐、美术等方面的知识，提高人文素养，陶冶思想情操，促进人的全面发展。

千百年来，书法艺术因其独特的文化价值和艺术魅

写转化、诱导书体演进有着积极的作用。如果过度地突出以刀代笔之后的契刻意义，则这种可供欣赏、联想的美感势必受到破坏，而只剩下苍白的、以直线为主的字形符号了。

书法艺术的本质在于毛笔软毫的书写之美，控制毛笔不仅有很强的技术性，而且写出来的文字要有美感，让人赏心悦目。与甲骨文相较，商代晚期的金文也可以分为三类，即图画性很强的族名庙号、受装饰风气影响的字形、有明显书写感的作品。后者近于日常用字，与书体演进紧密关联，也是书法史所应关注的作品。从商代晚期到西周早期，这类书写感较强的金文书法基本上处于放任自流的状态，体势风格极不稳定，由此也表现出书法美的多样性和丰富性。遗憾的是，古人并不像我们这样看待书法，在『礼乐文化』秩序美的引导下，西周金文很快就进入秩序——法度的发展阶段。

二、图案化的书写意蕴：正体大篆

大篆书体的主要特征可以用『篆引』二字概括。篆，

指纹样图案，为其字形样式；引，指有如画线般的笔法和粗细均一的线条样式。概言之，凡相向的斜画、竖画，都具有对称性的均衡之美；凡一字之内重复而并列的曲线，都具有等长、等曲、等距的和谐之美；一篇之内，所有封闭、半封闭曲线的留白，与偏旁排列组合的间距大体一致，以强化其图案式的美感；通篇审视，所有的线条无论短长直曲肥瘦，都保持粗细均一的状态，观之和諧有序。与此同时，还进行了字形结构的调整。例如，利用界格，以整齐字形，过繁者进行省简，简者拉伸线条加大摆曲，或增加饰笔美画以充实之；减少偏旁数量，划一书写样式，固定其位置；用新造形声字的办法来替代繁难的象形字和会意字；对过于简略的偏旁，采取增加笔画的方式，并推及其他近似偏旁、字形局部的改造，以此形成类化现象，等等。所有的手段，都是在文字规范、书体演进的前提下进行的，直到西周晚期历史上第一部大篆字书《史籀篇》写定颁行，才告完成。

需要说明的是，大篆是在西周早期文字业已降低其象形程度的基础上，持续进行图案化改造而形成的。所以，

大篆的书体特征是图案化仿形，透过纹样图案，仍可以在一定程度上想象复原其原始的构型涵义。就此而言，大篆书体兼乎象形文字的形象美和纹样图案化改造之后的抽象美，可谓在于似与不似之间，其分寸颇难把握。此外，大篆书体开始具备比较清楚的笔顺、笔势，书写感与书法之美得以凸显，并且遵循其自身规律而发展。这样一来，残留的『画字』意味很容易被掩盖，尤须细心体会，以不失其品质美感为务。

大篆是文字历史上的第一次具有社会公共意义的正体，它是『礼乐文化』秩序的产物，其演进线索就是由秩序支配下的法度不断完善的过程，由朴素不断向精微发展的过程。这种大同趋势在周天子王室作器题铭中表现得相当充分，而以其书写、制范和浇铸完成有多人参与，书法风气也在不断地变迁，遂使其风格能在大同中各尽其能、各显其美。根据文献记载，西周官制中设『外史』一职，负责『掌达书名于四方』，『名』是文字的古称，后来统一称为『字』，也就是负责向王畿之外的四方各诸侯国提供规范、标准的正体大篆，包括字形结构和书体样式两个

方面的内容。从政治上讲，是『礼乐征伐自天子出』，是『王者之风，化及天下』；从文字与书法来说，是统一文字和书体。在此制度下，西周和春秋早期四方各诸侯国作器题铭的书法风格明显地与王室趋同，表现出很强的社会向心力。及至春秋晚期『礼崩乐坏』、王室衰微，诸侯力政，『天子失官，学在四夷』，文字与书法也随着各行其是，战国时愈演愈烈，除秦国外，大篆遂渐告式微。

三、装饰美的追求

装饰美，指在大篆字形的基础上，作进一步的图案化改造，唯美的倾向十分清楚。这一努力先南后北，迅即蔓延开来，并且派生出很多变体，作品主要见于各诸侯王的用器题铭，我们不妨视之为一种新兴贵族政治与文化的象征。概括起来，主要有三大类书体。

（一）美化大篆

所谓美化大篆，指其字形结构与西周至春秋早期大篆没有太大的差异，其不同之处在于字形被明显地拉长，进一步加大线条的屈曲摆动，典型的『S』形曲线成为时尚，

可谓流畅至极，优美至极，标志着书体风格的变化。在这方面，楚国占得先声，并以此带动长江流域各诸侯国的铭书法风气。到了战国早期的曾侯乙墓编钟，字形已被拉伸到极致，纹样图案感极强，惜其过犹不及，后乃衰微。蔡国紧随楚风，而变圆为方，与其他诸侯国风气格格不入，个性虽在，却未臻上乘，可视为变例。徐、楚两国交好，徐器书法几乎与楚如出一辙，殊令人不解。虽然面目近同，但精劲流美稍逊。北方以齐器为代表引领时尚，晋与后来的韩、赵、魏、中山辅之。齐书也是循着拉长字形的路子，但不过分，与南书和而不同，体势也显得宽博雍容一些。晋书及三家分晋后的韩、赵、魏题铭书法都有拉伸字形的作品，入时而不典型，也缺少精品。

（二）鸟、凤、龙、虫书

春秋晚期，楚国出现一种全新的装饰题铭，即《王子午鼎》书法。其字变形颇甚，方形内皆增肥笔，曲线则多转曲并施以粗细变化，观之十分诡异，几乎近于道教的符篆。对此，我们称之为早期虫书，也可以视为其他以物象外饰新体的滥觞。这里还有一个实证，即与《王子午鼎》

同一装饰手法的《王子匱》铭文，其中『匱』字可以混同无别；而『子』『之』二字均加外饰虫类象形字，应该是以鸟、凤、龙形外饰入书的先驱；同时，以『子』字中画线条大幅度摆转、中部加装饰性肥点，正是长江流域虫书的特色所在。由此观之，我们确认《王子午鼎》铭文为虫书，是楚国巫文化的产物，当无疑问。

所谓鸟书、凤书、龙书，主要以字形所饰物象为名，可能与东南地区流行的古老传说中的龙凤文化有关。其中凤形与文字的关系比较特殊，与象征西周文、武二王的兴盛『凤凰衔书』『朱雀集户』的祥瑞吉兆有关；龙形为夔龙，与青铜器纹样中的夔龙相同、近似，惟宋国龙书中的夔龙似蛇而一足，同于战国楚帛画《夔凤人物图》所绘。这三种物象有时无法完成某些字、或全铭的装饰，都需要借助虫书的曲线变化，以使全铭做到变化中的和谐。在具体运用中，或鸟、凤、龙单独与虫书组合为饰，或以鸟凤、龙凤、龙鸟加上虫书变化为之；其中繁者均为物象全形，简者或取物象的首身局部，最简者只用简单的曲线来象物形。这些装饰文字均用在王侯贵族自用的兵器、礼

器、乐器的题铭上面，又以象征权力的兵器最为多见。故而书制精良，铸款后再错嵌金银，观之富丽堂皇，美轮美奂，正与主人身份相符。据考古所见，装饰书体虽发轫于楚，但楚器题铭尚不普遍。效之者如蔡国，有出蓝之誉；其他如曾、郢、番、吴、宋等国则与楚相仿，惟越国堪称后劲，各种器物均用之，数量也大，实属罕见。秦始皇统一天下，废六国文字，这些装饰书体遂告消亡；然而汉代铜器、印章还有承袭，或许出于六国遗民所传和变化，不同的是字形大多换成小篆，是同中有异。

值得关注的是虫书，地不分南北，考古多有发现。长江流域的虫书主要有四类：一是字形增加外饰，数量最少，也不普遍；二是线条有清楚的拟软体虫形的粗细变化，并辅以曲线回叠摆转，最复杂，也最具装饰性，令人叹为观止，以蔡器题铭最有代表性；三是线条回叠、加上大幅度的拉伸摆转，图案化明显，但不做粗线变化，与美化大篆相近；四是变体虫书，在二、三两类的基础上，于线条的局部增加半圆、或垂袋形肥笔装饰，楚、越等国题铭均可以看到。相比之下，北方各国的虫书要简略质朴许

多，如齐、晋、管等国虫书，只作简单的粗细变化，也许是制范、错嵌者在有意保留这种源自于手写体的特色而强化之。惟一的例外是战国中期的中山王方壶二壶和鼎，其铭书写既工，刻款也精。其字体势修美，用刀或重或轻，自然带出粗细变化，个别线条做螺旋状回曲，为惟一能与南书比肩的上乘之作。需要说明的是，铭文中个别字作鸟形，遂有学者称其为鸟书或鸟篆、鸟虫书，非是。该鸟形属于字中被美化的偏旁，而不是增加的外饰，故而列入虫书。

让人意外的是，春秋战国时期的秦国文字中没有虫书等装饰性书体，却在统一六国后保留下虫书，即《说文解字叙》中所谓的《秦书八体》之一。《秦书八体》在汉代进入学校的文字与书法学习教学当中，国家取士课吏都要进行考核；新莽时易名为鸟虫书，是浑言业已极简的鸟书和虫书，汉印中还可以清楚地看出二者的差异。

装饰性书体在汉晋南北朝时期有一个快速的增加，梁代庾元威《论书》自述作一百二十体书，尚有若干种被淘汰不用。庾氏在该文中把装饰性书体统名《杂体》，认为

『杂体既资于画，故附乎书末』。在今天看来，汉代的装饰性书体虽然已是浇漓之末，尚有可观、可以借鉴者，魏晋南北朝以降所作，均形同文字游戏，一无可取。至唐，装饰性书体骤减，韦续《五十六种书并序》所载已不足其半；入宋，释梦英好之，仅得十八体书碑，今西安碑林尚存其迹。

四、古文科斗

古文之名首见于汉代文献记载，指汉鲁共王欲扩大宫室时拆孔子旧宅，于壁中发现的用战国齐鲁地区文字抄写的古书中的书体，又名『壁中书』或『孔壁古文』，是相对于汉代的今文隶书而言。现代学者沿用其名，把先秦时期东南各诸侯国手写体统称为古文，例如出土的春秋末年晋国的侯马盟书、楚简和楚帛书等。

手写体古文的主要特征有二。其一，从出土的楚笔来看，笔身不丰，笔锋细长，这样的笔含墨少，下墨（或朱）快，写出来的笔画头粗尾细，而快速的曲线摆动尤能突出这种风格特点，俗名『蝌蚪书』，即缘于此。其二，

手写体是日常用字，比正体金文要潦草许多，并且多用俗字和异体字，随意性很强，地域、国别的差异相当明显。西汉古文被发现之后，人们只是重视其学术价值，并没有从书法的角度去关注和摹仿。东汉以后，古文经学大盛，古文书法也因此流行开来，名家如邯郸淳、卫觥，均以善古文书法而享誉于世。传承既久，古文最初的潦草书写与结体比较自由的状态逐渐消失，被加以整饬规范，点画线条也都有了协同一律的标准写法，出现了『因蝌蚪之名，遂效其形』的风气。三国时曹魏正始年间书刻《三体石经》，其中的古文即典型的、被美化的蝌蚪状态，可以视为具有明显装饰性特征的新体古文。

与传世古文相比，今天考古发现的侯马盟书、温县盟书、大批楚简和帛书的鲜活生动是古人不曾梦见的。从实用的角度看，这些古文真迹有一些共同点。一是重按轻出，曲线收笔时外摆，形成极其流畅的曲线运动；二是字虽小，而用笔精准娴熟，规律性强，也很有气象；三是曲线为主，便于用笔的快捷与连续性，这一点楚简比盟书尤胜；四是笔迹起止清晰，有助于金文大篆笔顺和笔法的复原。对当代书法

而言，古文有很大的发展潜力，值得投入。

五、古体终结：小篆

秦始皇统一天下之后，诏令罢废六国文字中『不与秦文合者』，国家、各级政府和学校的用字均以新体小篆为准。据《说文解字叙》的记叙，小篆是由《史籀篇》大篆字书改作而成，这与东南各国文字各行其是有很大不同。

《史记·秦本纪》记载，秦本为西周天子的畿内封国，世代服务于周王室。至秦襄公送平王东迁洛阳，以功受封，晋升为诸侯，开始立国。所以，秦人沿用《史籀篇》大篆字书，是很自然的，考古发现的春秋战国时期的秦青铜器铭文、《石鼓文》等都可以为证。一般来说，字书虽然会在长期的传抄流布过程中受到时文的冲击而发生讹误，但字形还是比较稳定的。战国中期以后，随着秦人的南下东进，疆域不断地扩大，文字要能满足征战和统治新占领地的需要，依靠书写繁难的大篆是不够的，于是秦文字日常手写体发生了『隶变』。隶变势必会冲击到正体大篆乃至字书。所以，小篆的改定首先是对秦文字的一种

规范，其次才是用来统一六国文字的新体。就此而言，小篆可以称为古文字书体的终结者，最终借助《说文解字》流传至今。

根据我们的考察，小篆的字形体势有两个来源，并保留在秦刻石上。其一，按照西周王室大篆体式宽博的特点一脉传承，成为正统小篆的基本风格样式，如《秦公钟》《秦公簋》《石鼓文》《诅楚文》《泰山刻石》等；其二，延续西周晚期的《虢季子白盘》，至春秋秦景公大墓石磬刻字、战国《商鞅方升》《秦封宗邑瓦文》、秦《琅琊台刻石》。后者逐渐演化，为汉唐以降『细腰长脚』的风格样式。前者无论线条粗细，均以其体式宽博开阔而具雄强、雄放之美感；后者线条或直或曲、或粗细均一、或有粗细变化，都容易得险峭、挺拔、修美之美感。

汉承秦制，沿用秦书八体，其中最主要、也是最实用的是小篆和新体隶书。汉小篆风格多变，按照古人的标准，每一种独特的风格出现，都会依据其线条样式命名为新体。例如，悬针篆，以竖画收笔出锋有如悬针而得名；垂露篆，以竖画收笔重按成『水露缘丝』的状态而名；倒

薤篆，以曲线摆动，且丰腰锐末有如薤草飘拂的样式命名，实则受古文笔法影响，遗迹如《尹宙碑》碑额『从铭』二字；玉箸篆，以线条粗细均一、起止皆圆、延续秦刻石的风格而追加其名；铁线篆，玉箸篆之极精细者，以其质坚如铁而名，始于汉而传承至今。不过，汉人虽多建树，而如论笔法精妙，当以『二袁碑』小篆为最。

另外，汉代铜器铸款、刻款，也有很多精品妙作，其风格的多姿多彩，令人赏心悦目。这部分小篆、或稍有改变的准小篆作品，过去大多被人们忽略，在书法史上寂寂无名，十分可惜。其他有所变形的碑额、镜铭、砖文、瓦当等器什篆书，也多有可观。总而言之，汉代是一个篆书的全盛时代，惟后人多受《说文解字》和秦刻石影响，专注于正统，很少他顾，这对书法史研究和篆书学习都是一个损失。汉魏以降，小篆再无创意，守成的局面一直持续到清代。

六、小篆书法的式微

与大篆相比，小篆的图案化程度更高，象形则进一步

降低，书写感也随之增强，曲线美和书写技法也更加受到关注。从现存秦代的《泰山刻石》《峰山刻石》《会稽刻石》拓本来看，都是法度森严，为宋人摹刻，自然会加入宋人对小篆的理解、审美旨趣和书写技法，只有《琅琊刻石》所余二世元年补刻辞保留了秦篆原貌，虽然泐损太甚，依然可以体会到圆畅自如的书写意味，绝无前述三种刻石的刻板，这在秦权量诏铭一些工美的作品中也可以得到印证。同时还告诉我们，宋人的摹刻本比之秦篆原貌有明显的偏差。否则，汉代的篆书状态即成为无源之水，无法与秦衔接。就我们所见，汉初的南越王墓铜器铭文、西安出土的上林铜器、新莽嘉量、汉代度量衡题铭等，直承秦篆而来，『二袁碑』亦然。到了三国曹魏的《三体石经》，法度已趋严密，但写意犹在，并不刻板，表明其时古法尚存，鼎盛的书法风气也会对其产生积极的影响。

两晋南北朝是篆书衰落的开始。其时人们竞相学习楷、行、草诸近体书，而小篆只有天生好古者、文字学者习之，这就是李嗣真《书后品》所言之『虫篆者，小学之所宗；草隶者，士人之所尚』的分道扬镳状态。士人不习

小篆，则其必然退出书法的主流风气，古法也会渐至不传。至唐，《学令》明确规定《三体石经》限三年成读，考试则有《说文》四帖，这是欲在书法学习中重振文字学和小篆。同时还表明，唐代小篆的传承，宗师《三体石经》，与古法不涉。尽管国家重视，且有行之有效的教育和考试措施，仍无法保证弥合断裂而重归古法，连《三体石经》的状态都不能复制。很明显，在古法衰绝的情况下，唐人已缺少小篆的审美与书写能力，直到李阳冰出，局面才有所改善。

李阳冰，有唐小篆书法第一人之称，其自视甚高，以者多以为可以上接李斯，其中既有过誉，也有审美能力下降的因素。据载，李阳冰作篆用尖笔，笔画线条中有『一缕墨倍浓』，其法圆齐匀一，有『玉箸』之名。杜甫《秋日阮隐居致薤三十束》诗有『圆齐玉箸头』句，即言其书风格特色，后世学者或以其名上溯论说秦汉小篆。舒元興《玉箸篆志》评其书『其格峻，其力猛，其功大』『若屈铁石陷入屋壁』，是专注其功力，受近体书法影响致视角有异。宋朱长文《续书断》以其书列为『神品』，所评也

不完全得要领，代表了唐宋以降人们对古体审美的隔膜。除李阳冰之外，史惟则等篆书名家虽然品格非高，但均能成其自家面目，以此可见唐人篆书风格的多样性。

入宋，徐铉以工篆名世，所摹秦刻石至今尚存，所校《说文解字》成为公认的善本，对书法史颇有贡献。不过，由于徐铉小篆受李阳冰影响较深，行笔务求圆齐均一，其工致方之李书犹有过之，以此开创宋代小篆的不良风气。据陈槱《负暄野录》记载，宋人率以束毫作篆，『限其小大』，正是黄庭坚批评的『蚯蚓笔法』，而善书者却迎合世俗口味，遂成恶习。自宋以后，书篆用束毫、烧毫、剪毫、退笔、小笔写大字等积习日甚，至今仍可见其余绪。积习既久，连名家书篆也不免捉襟见肘，如赵孟頫、文征明书《千字文》所见，和出土唐代《说文·木部》残本的小篆相去，几不可以道里计。又如，篆书名家李东阳在怀素《自叙帖》前面所题『藏真自序』四字，应该是『蚯蚓笔法』，有枯无变，圆熟而乏劲健，舍秃笔作篆无他。由此可见，宋人之后的病态作篆几入膏肓，古法消失殆尽。

与小篆玉箸之法的式微同时，后人从李阳冰书《谦卦》中获得启示，专务于更瘦的铁线篆。『铁线』，汉代已有其法，但有其实而无其名，谓其瘦劲如铁丝然，而实际情况并非如此。凡习铁线之人，束缚或以他法控制毛笔，务必极细而匀一的方法，比宋人以后的玉箸弊端尤甚。其书写有如工笔作画、作工艺美术的图案纹样，笔法专务于单一的细线，简陋而刻意，毫无奇妙生动可言，而与李阳冰的精劲圆畅，如『屈铁石陷入屋壁』的骨气风神相去甚远。即如清代以篆书称能的王澐、钱坫，也不免苦其病态难臻佳境；今人妍媸不别，效颦者尤无可取，殊令人扼腕。

七、柳暗花明：小篆新生

清代金石学大盛，给书法带来的积极意义是多方面的。仅就小篆书法而言，其变法出新的状态不啻于浴火重生，一直主导乾嘉以后至今的篆书主流，可谓影响深远。为小篆书法带来丕变的第一人，即邓石如。邓石如出身低微，然天性好书，极用功，也极有悟性，浸淫金石拓本多

年，能以隶法入篆，尤善以长锋羊毫作篆，以类于秦《琅琊刻石》细腰长脚的雄风奇姿享誉士林，时人有『石破天惊』之评。这是典型的入古出新，既得公卿胜流的推誉，又有后学的风从，遂再度开启小篆书法的兴盛。其后吴让之、赵之谦、徐三庚、吴昌硕等名贤前后相望，成就墨林一段辉煌。

清代金石学本着眼于访碑、传拓、著录、考订，而溢出的是拓本的收藏、真赝和善本的考订，再溢出的是书法鉴赏、品题、取法，最终导致书法风气的变化。由此可见，学者对古体书法作品的评价与推介，无论是自己的师法，还是推动社会书法风气的转变，都具有导师作用，是至关重要的。这里，还有一个重要的作用，即重新唤起人们的好古之心和热情，向古法学习和借鉴，从中找到自己的寄托和想要的东西。以小篆为言，邓石如借鉴隶势、徐三庚取法《天发神谶碑》、赵之谦倾向北碑、吴昌硕兼取《石鼓文》等，都是其风格所在，也是其出新之处。可以说，没有金石学的启蒙，就没有清代篆书的新生。

此外，还有一个特点值得关注。清代有些篆书家还兼

有印人身份，他们对篆书、印章的领悟与实践，往往有其独到之处，或者说成功之处。例如赵之谦，他的一些体势方侧的篆书与其朱文写篆入印的风格极近，很难说没有印章的影响；黄士陵的篆书平和简净，一如其印；王福庵的字形小大参差、而线条排列极工的小篆，与其细朱文印法如出一辙，等等。他们的尝试，都为丰富篆书艺术做出积极的贡献，今人也应该从他们那里去思考并借鉴。

金石学的大盛带来小篆的新生，今天的考古发现和考古学的大盛远胜于前，却没有使小篆在清人的基础上有所推进，应该引起我们的高度重视。其实，出新不难，难在支撑出新的学养识见等方面，也就是字外功的欠缺。例如，清代杨沂孙借鉴古文笔法作小篆、张廷济以《天发神谶碑》笔势作小篆，章太炎以简率的曲线之法作小篆，都取得了成功而垂名身后。由此可见，学养既备，灵智大开，小试牛刀，即有所成，这也是学书而好古者取得成功的不二法门。

八、古体复兴

清代金石学大盛之后，在篆、隶复兴的同时，还打开了另一扇大门，即金文、《石鼓文》大篆书法的复兴之路。甲骨文晚出，别开一种书法境界。至此，全面向三代秦汉原生生态书法学习借鉴的大格局已告完成。

占风气之先的是吴大澂。吴氏酷爱金石，富收藏，精鉴赏，重学术，朋友圈也都是一些志同道合的名流。政务之余，潜心学问，编著《说文古籀补》，开创古文字学的先河。其书法也以金文、《石鼓文》为主，限于草创，难免以小篆笔法求之，虽然尔雅，但古意或缺。吴昌硕写《石鼓文》，多为临作，而笔势雄浑，力能扛鼎，尽管有耸肩之讥，却无人可比，不足以损其气象。罗振玉作金文、作《石鼓文》，均以分解曲线之法为之，笔势沉潜，象外有余，最具书卷气。李瑞清、曾熙也都是学养深厚之人，李氏『求篆于金』的观点被广为接受，但二人与罗氏相反，是以抖笔涩势展示金石气的美感，务求近古，时誉也佳，惟其笔法有做作之嫌，是以身后不显。在古体复兴的新风气中，最先投入的多是学者，门生也多，影响也大，风从者众，逐渐有后来居上超越小篆之势。