

中国书法赏析丛书



汉书 秦篆

讲述书体发展之流变
揭示书法赏析之奥秘
介绍名家创作之经验
架设艺术教育之桥梁

梅墨生 赵海明

主编

黎东明

著

北京图书馆出版社

中国书法赏析丛书



梅墨生
赵海明

主编

黎东明

著

汉 秦篆书

北京图书馆出版社

图书在版编目(CIP)数据

秦汉篆书/黎东明著.—北京:北京图书馆出版社, 1999.7
(中国书法赏析丛书/梅墨生, 赵海明主编)
ISBN 7-5013-1593-0

I. 秦… II. 黎… III. ①篆书—法书—鉴赏 IV. J292.11

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第17203号

书名 中国书法赏析丛书·秦汉篆书
著者 黎东明

出版 北京图书馆出版社(原书目文献出版社)
发行 (100034 北京西城区文津街7号)

经销 新华书店

印刷 涿州新华印刷厂

开本 787×1092(毫米) 1/16

印张 8.75

字数 218(千字)

版次 1999年7月第1版 1999年7月第1次印刷

印数 1—3000

书号 ISBN 7-5013-1593-0/J·79

定价 23.00元

序 言

—

当此传统书法再度繁荣发展的时代，我们编辑出版了这套规模不算太大的丛书。我们的主观愿望并不在于给本已很热闹的书法百花园锦上添花，而是企望于能给广大

书法爱好者以渴中送水——希望他们的书法知识的了解和书法艺术的学习有所帮助，不敢说一定达到指点迷津的效果，但是，或许可以起到入门引路的作用。与此同时，我们也希望能对书法艺术的研究者有所裨益——至少是提供一种视角和思考的价值。

众所周知，自20世纪80年代初的“书法热”以来，此起彼伏的书法活动和层出不穷的书法出版物实在令人目不暇接。显然，各种活动与出版物的立场、方法、水平、质量等等大不相同。对于有水平和选择能力的书法家、书学家而言，选择其佳者而参与而购买自不在话下，而对于一些初学者而言，则往往于鱼目混珠之中莫衷一是，难以择善。因此，试图邀请一些国内学有所长的中青年研究家分头撰写此丛书得以实施。本丛书一共八本，每本以一、二种书体为中轴，分别述及该书体之产生、发展及变化的流变史，概略介绍该书体之名称与含义；其次，则对该书体之历史性名作予以评介与鉴赏，或侧重艺术风格之分析，或侧重时代背景之剖

白，或侧重视觉形式之阐述，或侧重审美内涵之挖掘，不求完美，但求实在，言之求简，论之求确；最后，奢望能高屋建瓴地从该书体的历史演变中定位于当代乃至当下的书法创作，结合具体的艺术实践予以技法指导，不求琐细，力求精当，不尚空泛，力追平实。总而言之，这是一套融欣赏性与实用性、研究性与操作性、学术性与可读性于一体的丛书。它立足于学术化的普及性，又着眼于普及化的学术性。可以说，每位撰述者都抱有如上的意愿，也各自付出了相应的努力，达到了各自的著述效果。

显然，由于撰述者们的艺术观念、学术功力、审美立场、写作方法等方面的差异，各册之间自不免于水平与著述风格的差异。这种差异我以为并无不可，它正是每位作者自我风格的显现，同时也是自我观念与个体价值的一种完满自由的实现。这种差异恰好体现了研究对象与研究主体之间的巨大张力，我们必须尊重这一真实，我们也确实看到了真实基础上的自然圆融。八位作者的辛勤努力，八本著述的不同风格，为我们提供了来自不同心灵的感动与思考，我谬为主编之一，深为感动，深表感谢。

如果只有不同，这套丛书或许难于统一而不成为一套丛书了。因此，在鼓励和尊重丛书作者的独立见解与表述方法的同时，我们同时也提出了体例一致的要求。可见，统一的体例又是本套丛书的一个粘合剂。这样，读者朋友或许能在松散的联合中感到丛书各册之间的一致性与联系性。

考虑到书法艺术的视觉特征，本丛书大量插图，目的不只在著述者的阐述之便，更在于为读者朋友们提供较为集中的书法图片，增加信息量，满足必要的视觉需要。似乎可以说，这一体例安排本身，便是我们的编辑意图，而透过这一意图，也明示了我们的一点艺术研究观念。之所以未用彩图而是利用黑白图版，主要是考虑到读者朋友的当下消费水平才如此的。

独立去看，每本书的文字数量都在十万字左右，图版都在130幅至200余幅之间，这该算是“小书”了。但每位作者都很用力，并未因它是“小书”而轻视之。有的作者甚至花费了相当大的精力去修改文稿，去搜集图版，这不禁使我想到了著名画家李可染先生一再赞赏的“狮子搏象”精神。中国传统艺术讲究“小中见大”、“简中寓繁”——多么希望这套小书能实现这一所有编辑出版者的共同愿望！昔年国学大师刘师培著《中国中古文学史》仅以七、八万言终其篇，实在是以小见大、以简驭繁的佳作力构，无怪乎被鲁迅先生所推重，认为它“对于我们的研究有很大的帮助”。同样，周作人的《中国新文学的源流》以及鲁迅的《中国小说史略》皆数万言而已，然皆为经典著作而传世。我在这里提及这些，只是想说明一点：小书可以大作，要在言之有物、说之有理、述之有据可矣！

二

关于书法的存在，无人疑其肇

自远古，源远流长；及于书法的演变，则不免于人见人殊，各有异议。若谈到书法与文字的关系——今谓之“本体”者，则尤多歧见矣。虽说早在春秋战国之先便有“六艺”其一为“书”之名，而其“书”或非今日之“艺术”义乃为“文字之学”而已。迨汉晋之际，书法与文字分为两学，但是，书艺托生于汉字终不可分，故纷纭至今，难下断语。20世纪新时期以来，欧风东渐已成鼎沸，东西文化空前交流，于是有关书法思考渐盛，书、字、画之关系渐次澄清，然仍不免于有所争论。

因是之故，我姑且将汉晋之前的漫长历史时期称为“前书法时期”，而将汉晋以后直至本世纪80年代中期所谓“现代书法”出现之前的悠长时段称为“书法时期”，于是，将20世纪80年代中期以后乃至未来时段称之为“后书法时期”。这种划分，虽出于主观，却并未脱离客观，窃以为有其道理。无独有偶，阅陈滞冬先生所著《甲骨文、金文》稿，见有“前艺术史——艺术史——后艺术史”之论说，实与拙见同。尤为可贵的是，陈滞冬先生历史而又辩证地分析了早期文字与后来的书法艺术发展的紧密联系，进行了谨慎而大胆的“理论处理”，实有见地。他大胆提出：“商代铜器铭文的字体，更接近当时日常使用的文字，而甲骨文是因契刻的即兴或处理而变了形的文字”，并认为“盟书所用字体就是当时的日常生活所用字体”，不管读者朋友是否赞同此说，有一点可以肯定：在新出土材料尚且局限于

目前状况时，这种假说至少为我们提供了一种独特而新鲜的思考视角。

如果说陈著《甲骨文、金文》所涉及的是我所谓的“前书法时期”的内容，则黎东明先生所著《秦汉篆书》所涉及的恰是“前书法时期”即将结束而与“书法时期”相交接时的书法存在。黎著大量借鉴西方学说，用以阐释小篆书体之美，有若“借鸡生蛋”，旁征博引而不失其主核所在，紧紧扣住秦汉书论之“势”要，详实有据。话及于此，细心的读者朋友或许已经发现：本丛书虽以书体分册撰写，但若联缀诸册所论诸体，实又形成了一个整体的连续的书法史观。这种分中之合的构置，也确实在主编本丛书之初便有所设想。

从书法史上看，隶书、章草的产生实滥觞于先秦，它们的兴盛衰微既有艺术内部的自律因素，也有艺术外部的他律因素，的确是一段“理还乱”的故账。但是，陈震生与崔自默两位先生却分别在《隶书》与《章草》两著中予以分析，透过陈著的细腻呓语与崔著的密致辨析直揭底蕴，我们当别有收获。实际上，中国书法作为独立艺术的“怀春期”在于“前书法时期”，而它的“青春期”恰在于篆书式微而隶、章迭兴、真、行渐起的东汉与两晋时代。随着历史的推移，进入了“书法时期”以后的中国书法，事实上成为了审美风格的演变期，唐、宋、元、明时代的书法有若盛妆少妇或壮年闺秀，万千风仪，早已出文字之阁而“嫁”作他人“妇”——独立门户了。漫长的“书法时期”

是真、行、隶、篆、草的混交时代，其情状一至于今而无大变，有的是人文观念之裂变而带来的种种表现异趣而已。

刘恒先生的《草书》一著，立论平实，议论中肯，以史为据，论古不忘议今，无冗言妄语，将草书的章、今、大、小、狂诸旨揭橥明了。如他提出“章意”一说，发人未发，又谓“草意概念溢出草书，演变成跨书体的普遍追求”——这轻描淡写的一句点醒，显示了作者的学术积淀。

按通常所说的篆、隶、楷、行、草五体书，是能够大致囊括流衍至今的字体与书体的。但是，紧随魏晋之后的南北朝，却为后人又平生出一朵花——魏碑，这朵花到了清代中后期，开得益发灿烂夺目。我们至今仍笼罩在它的风习之内。我们不能不关注它。因而有了王强先生的《魏碑》一著。这部书稿，文风冷峻而思辨性强，理性色彩颇浓，许多见解不失新见。

楷书大约出现于汉末，却兴盛于隋唐。王元军先生在《楷书》一著中利用了大量翔实的史料，为读者勾画了晋唐以降的楷书史卷。该书稿之引征令人信服。但是，作者并未仅仅将眼光留滞于创造了楷范经典的古代，时常将笔锋及于当前的书法领域，往来古今，而其是非崇抑自在其中。

如果说在今日的书法创作中，哪一书体最受欢迎？回答肯定是行书。由丁正先生执编的《行书》以洋洋洒洒的笔墨和力求全面的议论阐述了行书书体的古今沿革与时下表现，图版信息量极大，一卷在握，

遍览行书历史风貌不为虚言。

综上所述，这套丛书虽不是史书，却又有书法简史性质，不过它是以书体为经纬，这套丛书虽不是理论书，却也不乏相关的理论思考。一些问题的提出，一些分析的结论，对于理论探索不无参考价值，相信读者朋友会自行判断。那么，这套丛书也不是纯技法类的书，尽管它有三分之一左右的内容谈及了书法创作与技术问题。它兼有史、技合一的特点。我们认为这应该是它存在的理由或受到关注的原因。

三

以拙见蠡测，许多热爱书法艺术的人士都不缺乏相应的书法图书，却可能欠缺了一本书体的专著书，这也是我们虽自知时间仓促、撰著或有不足、编辑出版或有不当而仍愿意尽早使之出版的一个充足缘由。勿庸讳言，尽管大家都尽了力，但这套书肯定尚有不少缺憾甚或错误。有关编辑体例、撰写角度、版式印刷等方面的问题概应由主编负责。特别是由力难胜任此责的我出任这一角色，本非所愿，力不从心，学术上的浅薄自不待说，工作时间上的紧迫匆忙就更使得阅稿时间非常不裕，因而，是怀着忐忑之心为此丛书助产的，应该说明作为主编之一，我首先尊重各册作者的学术观点，遇有异议，只是提出自己的看法供作者参酌，除非极

个别之处，一般未敢强加己意。在阅稿过程中，随文欣赏，重温书艺，又增加了一次学习借鉴的机会，也要感谢诸先生对我的理解与支持。

与所有传统艺术文化一样，书法这门古老的艺术也面临着一个新生的问题——它的现代境遇与当下转换也是热心书法的人士所普遍关心的。如果说书法也同样存在着一个传统、现代和当代的历史情境逻辑的话，我们也许会遗憾这套丛书里对于当代部分触及得略显不足。虽然这种不足是可以理解的，但作为主编，我多少有些遗憾——这是由于诸位分册著者们的一种审慎的学术心态所使然。在涉及当代的各体书法时，各位作者都采取了一致的弱化的态度，或许是由于“身在此山中”的某种考虑。也好，让历史后人再去评价今天。

显而易见，这套小书有着一些体例局限，它毕竟不是一种“写给少数人看”的书。所以，我们力求通俗易懂，浅显晓畅，但是，我们却反对泛泛而论、人云亦云，许多书中之见，都是作者的一种独到之得。同时，我们也力求在方方面面做好它，至少主观上如此。

诚恳欢迎读者诸君的批评指教。如果这套丛书能为您提供一点帮助，我们将深以为慰。

梅墨生

1999年新正于北京化蝶堂寓

目 录

序 言

上编 秦汉篆书风格及

流变概述.....(1)

一、名实范畴以及分析方法陈述.....(1)

二、字体和书体大变革时代的产物...(2)

三、秦汉篆书的主要风格类型.....(4)

四、书体变更交替的枢纽

——《石鼓文》.....(11)

五、小篆书体形成于

“书同文”之前.....(14)

六、标准化小篆的示范意义.....(18)

七、丰富多彩的两汉篆书.....(20)

八、秦汉印与秦汉篆书.....(32)

九、秦汉篆书在后世的发展流变.....(38)

(一) 式微期——唐宋元明.....(39)

(二) 复兴期——清代.....(41)

中编 篆书作品个案分析.....(49)

一、《石鼓文》.....(49)

(一) 秩序的建构.....(49)

(二) 文字形体的理性建构.....(54)

(三) 书写特性的成熟与自觉.....(56)

(四) 线条符号的确认.....(59)

(五) “圆笔”风格的确立

与示范.....(61)

(六) 结字空间图式的稳定.....(62)

(七) 章法构成的楷式价值.....(64)

二、秦刻石.....(65)

(一) 字形构造的标准化.....(65)

(二) 对称与均衡的形式规则.....(67)

(三) 笔划的匀净与流动感.....(69)

(四) 另一种装饰性图式.....(70)

(五) 上密下疏的空间图式.....(72)

(六) 中轴式所构筑的崇高感.....(72)

(七) “预成图式”的遵从.....(73)

三、秦刻凿金文.....(74)

(一) 技术手段的纯粹性.....(74)

(二) 结字构形的随象性.....(76)

(三) 操作时空的随意性.....(77)

(四) 没有“预成图式”.....(78)

(五) 轴线变化

——空间运动形式.....(79)

(六) 依形布势

——平面的扩张.....(81)

(七) 跨时空的模式特征.....(83)

四、汉代篆书碑刻.....(84)

(一) 线条意识的强化.....(84)

(二) 倾斜线的运用与

轴线的变化.....(86)

(三) 空间分割的多样性.....(87)

(四) 结字重心的相对下移.....(88)

(五) “对比”的运用.....(89)

(六) “势”的意识与追求.....(91)

五、汉碑篆额.....(93)

(一) 简练的线与形.....(93)

(二) 形的夸张及其动势.....(95)

(三) “刀趣”的显性特征.....(96)

(四) 一额一式

——构形的多样性.....(97)

六、汉代文字瓦当	(100)
(一) 独特的空间图式	(100)
(二) 曲线的韵律美	(102)
(三) 反复与渐变层的 构图手法	(104)
(四) 寓动于静的构图特征	(104)
(五) 装饰性 ——文字的图案化	(106)
七、汉篆刻划金文	(108)
(一) 精确的笔划 与含蓄的笔意	(108)
(二) 笔划的连断 与结字的方化	(109)
(三) 让边——篇章布势的 内聚特征	(111)
(四) 篆、隶字体混用 的现象	(112)

下编 学习秦汉篆书的

几点提示	(115)
一、基本笔划形态 ——直线与弧线	(115)
二、使转中的笔锋运动形式	(116)
三、线条构形在风格中的 意义与作用	(118)
四、方圆兼施，溶注诸体	(119)
五、“势”的关注	(123)
六、清人经验的借鉴	(125)
七、“小学”的意义及其作用	(126)
主要参考书目	(129)
后记	(130)

上 编

秦汉篆书风格及流变概述

一、名实范畴以及 分析方法陈述

这里的“秦汉篆书”是指自春秋战国时期秦国一脉相承的秦系文字、从《石鼓文》在字体、书体方面的逐渐定型，确认中国书法艺术的书写特性和线条符号，到小篆书体的形成，秦篆对文字构成规律性的成功建构，对书法形式规律的内化，空间图式的确立，以及汉代篆书对秦篆的传承发展，并由于工具材料、载体的不同(如刻石、刻凿金文等)、时空的差异等缘故而产生众多艺术风格的历史发展过程。

本专题以这一历史过程为主线，以秦、汉文化为背景，以秦系文字一脉的书法作品为依据，讨论秦、汉篆书的形成、发展、变迁，及其影响下的历代篆书流变之历史面目。分析作品的艺术特色和历史价值，揭示作品为我们所提供的开放性品格和历史意义，并在历史文化大背景的时空中探讨该书体与其他书体之间的相互关系。

“秦汉篆书”作为概念，它只是一种抽象的东西，若不能对其抽象概念所涵盖内的单个作品进行深入的剖析，仅就其历史现象作一番表面的描述，是无法达到认识目的的。因为，“秦汉篆书”的真实本质或真实面目，是隐藏在“秦汉篆书”概念背后的那些为人们所接受的单个作品的客观实在。然而，单个作品的集合体在历史进程的某一个阶段中，又如同一个五颜六色的大拼盘，以往的研究方法往往是把它们看作一个难以分开的整体，也许是担心分解单个作品会导致分歧而落入支解成为几个或甚至多个不同“秦汉篆书”概念的危險境地。但我认为，离开了“秦汉篆书”中的作品个案分析，所谓的“秦汉篆书”概念便会变得苍白、笼统与含糊。因此，对单个作品甚至是单个作

品中的各种构成因素分析得越深刻透彻，其集体概念的内涵便会越加直观清晰地突现出来，使“秦汉篆书”在书法史中所具有的一种独特品格和面貌突现出来，从而避免一种不切实际的、主观武断之结论，转而以一种变化发展的观念去理解书法历史，而不是用一种凝固的、永恒不变的陈旧观念。

简而言之，当我们把“秦汉篆书”在过去的研究所形成的历史性概念，和对作品个案的图式结构特征诸因素关系的分析结合在一起的时候，将会使我们对“秦汉篆书”的认识增加一层历史理解之外的更为客观真实的理解方式，以一种通过视觉化载体表达的方式来思考、叩问秦汉书家的审美追求和艺术建构历程，揭示其内在真实的规律性。

二、字体和书体大变革时代的产物

康有为在《广艺舟双楫》中说，书法在汉代“变制最多，臯牢百代”，“体制至汉，变已极矣。”^① 秦、汉时期是汉文字构形剧变的历史阶段。书法与文字同步发展，是秦、汉书法史的一个鲜明的特征。经殷周先民们对文字的不断简化和美化，汉字的初创阶段那种纯粹描摹自然的构形特性逐渐过渡到抽象线条的强化。西周时期已经开始流露出有意识地追求文字的线条化、规范化和符号化构形的倾向，但字体构形还是很不稳定。随着春秋战国时期的诸侯力政、“礼崩乐坏”，造成各诸侯国之间字体构形的差异。同时，知识分子阶层的兴起并获得相对独立的地位，文化的下移打破了贵族垄断文化的局面，从而使得人们在使用文字之时不会受到太多的限制，地区性色彩的文字构形异化状态非常明显。甚至作为文字附件装饰的、具有图绘特征的所谓鸟、虫、龙、凤书体



图1 先秦《石鼓文》(局部)

也风行于各地，“各个国家都在发展它本国的文化，除了秦国还在继承西周文字传统，北方的大国如齐跟晋，南方的像徐跟楚，都有过很高的文化，虢、郑、鲁、卫、陈、宋、邾、莒、滕、薛，几乎各有各的文字。”^② “六国古文”随意增减，奇诡难识，文字异形的现象十分严重，尤其是六国文字中的俗体字形与西周以来的传统的正体字形有着很大的差别。

秦国民族生活于周地，明显地承接着周文化，而秦系文字更是直接地传承着西周文字



图2 周《虢季子白盘铭》(局部)

传统。相对于其他诸侯国来说,由于秦国初期经济等方面相对封闭和落后的原因,秦系文字的发展并没有其他诸侯国在文字运用中的活跃多变的现象,但却也显得比较稳定和规范,其优势就在于传统的连续性,我们从《石鼓文》(图1)与《虢季子白盘铭》(图2)的对照之中,便可以发现秦系文字对西周文字传统的直接传承性质。而其他诸侯国在同时期的作品中,是无法寻找到这种明显传承性特征的。秦系文字至《石鼓文》为一个阶段性的总结与转变关键。所以,在接下去的个案分析中,我们很有必要将其作为一个关键的个案加以详细分析。它作为一种规范的“范本”效应,直接地开启了通往秦小篆的门径,对秦小篆的诞生与定型有着巨大的积极影响。而秦王朝统一中国之后所建立起来的小篆字体,在其以前的秦系文字基础上“或颇省改”,更加充分地发挥和表达了汉

文字的抽象表意功能,更具有规范性和可读性,最终成为了汉文字定型的基石,后世文字学家或书法家在研究与运用秦小篆以前的字形构造之时,秦小篆往往被作为一种标准的研究尺码;同时,它还是作为今文字与古文字之间沟通和借鉴的桥梁。

由于中国书法艺术的独特品格,汉字在其嬗变的历史进程中,始终与书法艺术的演化互为作用,相辅相成。社会生活中实用的要求,促成了书法艺术的不断变迁,书法艺术的变迁发展,又直接地作用于汉文字的字体构形的嬗变更替;反过来,字体构形的约易变化又促使书法艺术更进一步的演化。字体构形与书法艺术交互作用,互促互变,始终交织在一起。尤其是在春秋战国至秦、汉这一历史时期,书体的嬗变革新,往往可以从另一个角度上看作是字体的变革。吕思勉先生在《秦汉史》中说:“秦、汉之世,为我国文字变迁最烈之时。综其事:则字形变迁之多,一也;字数一面增加,一面淘汰,二也;文字之学,成于是时,三也;行文渐以古为准,浸成文言分离之局,四也;书法渐成艺事,五也。盖文字之用,远较先秦时为宏,故其变迁之烈如此。自经此大变后,其势逐渐趋于安定矣。”^③秦、汉篆书艺术之所以风格繁多、书体丰富,正是由于它们处于文字大变革的历史时期之故。而新的书体形式不断更迭替换的状况,还同时表现在与当时的旧礼坏与新礼生、旧道废与新道兴的历史现实相吻合。同时,我们还注意到,在这样的文字剧变阶段,篆书的草写和篆书的隶化现象非常突出,它也是造就秦汉篆书的多样化的一个重要因素。这种现象自春秋战国到秦、汉时期从未停止过。即便是始终保持着自己文字系统的秦国,在春秋战国时期也同样受到各种俗写字体的影响而出现渐趋简化和线条化的倾向,这既在文字发展史中起着重要的推动作用,同时也在秦、汉篆书艺术中占有很大的分量,扮演着重要的角色。所以,在我们讨论秦、汉篆书艺术的时候发现,这一方面的内容足以与

同时期的“正体”篆书艺术等量观之。

三、秦汉篆书的主要风格类型

秦、汉篆书无论是从字体还是从书体的角度来看，都有着丰富多样的风格类型，这其中既有文字构形的剧变更迭之因，也有工具材料、载体、运用场合的需要以及时空差异等因素不同之故。所以，清晰细致地将它们的风格归类实非易事。在这一段极为特殊的书法史里，显然很难按照作品产生的年代先后来划分其风格类型，诸如“唐人尚法”、“宋人尚意”之类的提法。秦、汉篆书往往在同一时空里诸体迭出，多种书体并行，新的书体书风已经流行于世，而旧的书体书风仍继续沿用着；规范的官方“正体”书风已经确立，而在它确立之前便流行的同一字体的草写体书风仍流行不已（如作为官方的“正体”的秦刻石以及李斯等人所作的诸篇识字课本问世之后，小篆的草写书风仍很风行），诸体并行不悖而流延与潜变。在这种变更交替频繁的轨迹之中所派生出来的装饰化风和诸体杂陈等现象，也同样使人眼花缭乱。面对这无所不包的庞杂作品，的确让人觉得有点难以措手的感觉。因此，区别秦、汉篆书的主要风格类型的方法，拟从制作方法、载体、应用场合以及书体构形的主导面目等因素来进行划分，大致可以划分为三大风格类型。

A、铭石之作

即刻石书体，如《石鼓文》、秦刻石和汉代篆书刻石。这种书体所运用的字体是当时被认为属于比较正统的官方字体，代表着一种正统的书风导向，故其书写形式有着自身严肃性的要求，富于标准性和装饰性。又因其文辞均为歌功颂德一类，也决定了它们较之于其他场合所运用的书体风格，有着相对的稳定性和庄



图3 秦《泰山刻石》(局部)

重色彩，尤其是秦刻石，如《泰山刻石》(图3)、《琅琊台刻石》(图4)等，既是作为秦始皇统一文字政策的产物——标准字体，体现文字易识易用的规范意识，同时又是作为在政治上以整齐划一的行为方式对天下绳之以礼制和秩序的企图——一统天下的法治产物。因此，黄金分割律式的构形手段使之整饬庄严，匀称一致的线条使之中规合矩，皆是在情理之中的事。

就其构形的艺术语言而论，它所强调的是表现和描绘明确而实在的文字轮廓，一丝不苟地追求文字构件的直实性和质量感，以平静和谐的线条，求得构形的准确性、完整性和平



图4 秦《琅琊台刻石》(局部)

衡性品格。它以一种静态的构形方式，给后世的“正体”书风树立起一种永恒的典范与准则。尽管有人(尤其是某些变革主张者)有时会认为它从某个角度上说缺乏艺术表现力，但两千年来的书法史表明，它还是具有不可否认的模范价值的，它以正宗范本的无可替代性，而成为两千年来历代篆书大家所顶礼膜拜的追摹对象，从而以它作为看家功夫，便是很好的明证。汉代的篆书刻石如《袁安碑》(图5)《袁敞碑》、《嵩山开母庙石阙铭》、《嵩山少室石阙铭》(图6)等，均属于这一书体风格。尽管由于篆书的隶化现象在时空发展的递进之中，使之在某些方面与秦刻石稍有不同，具有较为鲜明的时代色彩，并具有个性化倾向的艺术风格，但，这

是因为篆书在汉代应用范围的变迁，秦朝时被作为日常应用工具的文字性质已经改变，它的价值已经开始逐渐向艺术领域转移。但从整个秦、汉篆书艺术体系来说，它们仍然属于秦刻石书风的一种延续。

B、金属铭文

秦、汉篆书中的金属铭文，是秦、汉篆书家族中最为活跃的风格类型，如《秦始皇二十六年诏版铭》(图7)、秦二世诏版、汉代铜器铭文等等。这些金属铭文与周代的金文有着很大的不同，它们的制作大都属于刻划，运用的是小篆书体，由于刻划制作之时追求快捷简化，使之有点“急就章”的意味。它的应用空间场所，决定了它自然随意的

风格，同样的字体，却没有秦刻石那种“应制”之作的庄严肃穆与整齐划一，因为，它只求能让人读懂文字内容即可；同时，它的载体——器物的需要量很大，如秦诏版、诏量、诏权、诏方升等，同一个文字内容在众多的器物上进行无数次刻划，并非一人所能完成。那么，不拘体势、一任自然的风格便随之而出，在某些无意的不对称因素中，形成一种紧张与平衡之间相抗衡的视觉效果。汉代金文施之于钟、镃、升等器物，文字内容仅起记事作用，如制作年代、重量、容量、第几件等字样(图8)，内容极为简单。故其书风也一如器物的使用 and 文字内容，日常生活化的色彩极为浓重，就好似老百姓日常最普通的生活中之吃喝拉

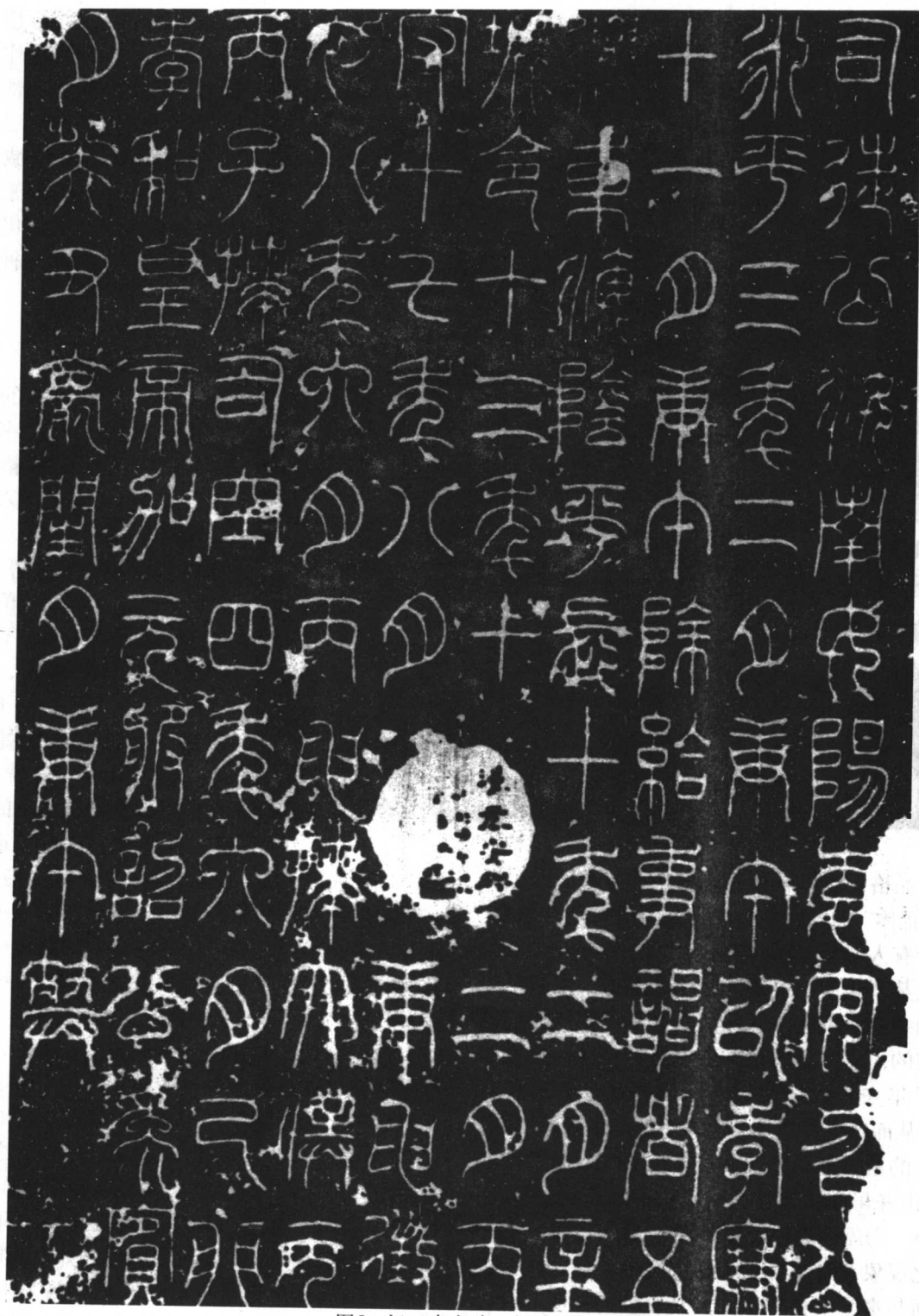


图5 汉《袁安碑》(局部)



图6 汉《嵩山少室石阙铭》(局部)



图7 秦《秦始皇二十六年诏版铭》(之一)



图8 秦《秦始皇二十六年诏版铭》(之二)



图8 西汉《平都犁斛》

撒，用不着拘谨严肃、矜持作态。因此，这种书风类型的突出特点是，字形大小不一，错落参差，有行无列且往往行亦不直，文字结构的随意简化现象亦屡见不鲜，全无雕琢造作之感，而更多的是天真稚拙，因俗就俗。即便是偶然出现某些个别较为工整的刻划铭文，也还是大小不一的构形，行列之间仍然是随意错落，不走直行。

秦系刻划金文还有一个突出的现象，那就是跨越时空的风格类同特征。从秦孝公十八年(前334)的《商鞅量》(图9)到《秦二世诏铭》(图10)这百余年间出现在类似器物上的刻划金文，其书风类同到几近一致的程度，很耐人寻味。这大概是由于刻工在技巧技艺方面，代相传承特性所形成的独特现象。当时的识字水平相当有限，具有文字认识能力的人群，不具备普遍性的社会基础，故写字能手更显得人数有限，而刻字工艺手段也更是局限于师徒传承关系，在传承的过程中存在着一种很强的摹仿性质，属于个体对前人经验的无意识传承色彩，于刻划文字之时，多是凭借对本系统内“预成图式”的回忆来进行创作，图式即为构形。加之又都属于同一应用性质和应用场所，诸多因素结合到一起，便形成了一种纯粹属于技艺性质的产物。就好似民间剪纸艺术，古今手法不变，皆具有拙朴而天真的技艺，自娱与实用的功能，质朴无华而又大胆鲜明的技法，以及手把手传授式的代相传承之工艺特色。

秦、汉时期的篆书类简帛书，与金属刻划铭文存在着许多相似的艺术形式特征，故大体上可以归入这种风格类型。