

清代书法的取法与风格演变

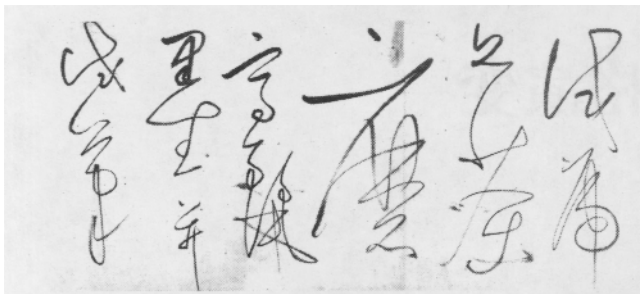
孙学峰

“碑”、“帖”的取法分类和“碑学”、“帖学”的风格流派分类不能揭示清代书法史发展的内在规律，在“风气囿人”的影响下，清代书法的取法和风格演变都是士人审美变化的结果。正体化书法创作的倾向在清代书法发展中具有重要的影响，在书写观念、书写习惯和审美需求的综合作用下，清代前中叶书法取法和风格的变化顺应了不断明显的正体化倾向，晚清取法北朝碑版则是部分书家对过于严格的正体化倾向的反拨。

清代在中国书法史上是一段动荡的时期，大批金石碑版文字进入书法取法的范围，书法风格也发生了极大的变化，以致在探讨清代书法发展历史的时候，研究者往往将取法对象进一步概括为“碑”和“帖”，由此产生取法不同的“碑学”和“帖学”两个书法风格流派。这种书法史的叙述理路由来已久，比如阮元在提出学“碑”主张的同时，便曾对各种刻帖辗转翻刻、面目失真的情况有所涉及，康有为则明确指出“碑学之兴，乘帖学之坏”的观点。在康氏看来，“帖学”之“大坏”有两层涵义：一是“帖学”范本的败坏，“纸寿不过千年，流及国朝，则不独六朝遗墨不可复睹，即唐人钩本，亦等凤毛”；而各种刻帖“名虽羲、献，面目全非，精神尤不待论”。二是清代“帖学”书法成就不高，“国朝之帖学，荟萃于得天、石菴，然已远逊明人，况其他乎”。这两层涵义属于因果关系，因为“流传既甚，师帖者绝不见工”；至于“碑学”，其兴起是“帖学大坏”之后的“物极必反”。研究者承袭这一书法史的叙述方式，对简单的感受清代书法史有积极的作用，现在的问题是，在北朝碑版被纳入取法范围的“碑学”以前，清代书法发展的状况和趋势究

总括阮元的书论，有关刻帖的问题大致分为三种情况：首先，各种刻帖辗转摩勒，原帖出入顿挫、锋棱转折的笔毫使转痕迹丧失，丰富的笔画变化全部改为“浑圆模棱之形”（《复程竹簠编修》）。其次，原本个性鲜明、各具面目的各家书迹变得千篇一律，风格相近，他说“《阁帖》中标题一行曰：‘晋某官某人书。’皆王著之笔，何以王、郗、谢、庾诸贤与王著之笔无不相近？可见著之改变多不足据矣”（《复程竹簠编修》）。再次，各种刻帖所据范本真伪淆杂，其中很多托名的伪迹，并不能代表书家本人的风格，他说“汉帝、秦臣之迹，并由虚造，钟、王、郗、谢，岂能如今所存北朝诸碑，皆是书丹原石哉”（《南北书派论》）？本文所引阮元书论均以中华书局1993年据文选楼丛书排印本为准，下皆同，不再赘举。阮元：《擘经室集》，中华书局1985年版，第553—566页。康有为：《广艺舟双楫》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社2002年版，第754—755页。

竟如何?取法的改变与风格的变化是什么关系,其主要动因又是什么?进一步追问,“碑学”和“帖学”范本之间是否判若江河而没有内在的联系?“碑学”和“帖学”的划分是否能够勾勒出清代书法发展的脉络?客观地了解这些问题,有助于我们认识清代书法史的真实面目。



董其昌草书局部
(日本东京国立博物馆藏)

客观地说,对任何取法或风格流派的分类,都意味着某种属性或特征被忽略,但从中可以更加突出取法和风格流派的本质属性,彰显其区别和联系,以便找到更合理的书法史叙述方式,揭示书法史发展的内在规律。因而,分类标准的制定和具体操作都应是一个慎重的过程,否则就会导致书法史研究的诸多不便。目前有关“帖学”和“碑学”的界定很多,论说也不尽相同,总的说来,二者的区别在于是否取法魏晋名家书迹尤其是二王书迹,是否追求传统的“中和”审美情趣。关于“碑学”,狭义的所指是取法北朝碑版的书法,而广义的所指是取法唐以前二王体系以外的金石文字,以追求古朴稚拙的书法。尽管“碑学”和“帖学”的界定都是以书法取法和审美取向为标准,但名称却来自“碑”和“帖”两种载体,因而,在实际操作过程中表现出混乱不清的状态。

钟、王名家书迹是伴随着书法艺术的自觉而产生的,在这一过程中,魏、晋颁布禁碑的法令,帛、纸等书写材料则逐渐被大量使用。之后,这些以“帖”为载体的书迹,尤其二王行草书迹,被看作代表性的风格,成为取法的典范,滋养着后世书法的发展,并逐渐形成以“中和”为审美旨归的书法传统。在这一过程中,大量艺术水平不高或不符合主流审美情趣的书迹(即使以“帖”为载体的书迹)被自觉排除在书法传统之外。因而,以二王体系来界定书法意义上的“帖学”也是有一定道理的。但值得注意的是,这种典范为社会接受之后,书写材料便不限于“帖”。比如唐碑,在“太宗独善王羲之书”的时代氛围中,多数唐代书家受到二王书法的熏陶,但出于碑版书写的需要,唐碑又完全丧失了“魏晋风流”和“疏放妍妙”的特点。有鉴于书写载体和取法的交叉,唐碑尽管是贯穿清代始终的书法取法范本,但在以“碑学”和“帖学”交互斗争为叙述理路的清代书法史研究中却一直找不到合适的位置,以致有研究者在“碑学”和“帖学”之外另设“唐碑”一系,而唐代以后名家书写的大量碑版,则根本不能进入书法史的研究范围。同时,所用的字体也不仅限于楷书和行草书,比如,元代赵孟頫兼善篆、隶书,明代宋克擅长章草,尽管取法并非完全来自钟、王,但书法史从未对这些书家作品的“帖学”归属提出疑义。另外,这种界定还忽略了取法二王一系书家的风格差异,真正的书家很少愿意被人讥为“奴书”,在成功地取法前贤之后,总是努力创造出新的面目。因而,各个书家风格之间也表现出巨大的差异,这种差异甚至比“帖”和“碑”两种载体之间的书迹的差异大得多。

再来看大量早于钟、王名家的秦汉碑刻和不能被二王书风完全笼罩的北朝碑刻。由于时代或地域的悬隔,这些碑版很难归入钟、王体系;在书法传统的形成过程中,又由于字体演变、时代风尚等原因,长期处于书法取法的边缘位置。但其中很多碑版书刻都很精美,比如《曹全碑》,无论从字体还是载体来说,都很难将其归入“帖学”系统,但它们和传统的名家作品并没有很大的隔阂,因而在出土之后不久的明代万历年间便成为书家临摹的范本;只有康氏指出的一部分“穷乡儿女造像”才真正与传统书法取法发生冲突,但除了书写的原因之外,尚有刻工制作的缘故,书法史家在对刻帖进行批判的同时,对宋人“石刻不可学”的论断漠然置之。另外,秦汉碑

沙孟海:《近三百年的书学》,《沙孟海论文集》,上海书画出版社 1997 年版,第 52 页。

白谦慎:《与古为徒和娟娟发屋》,湖北美术出版社 2003 年版,第 8—9 页。

米芾:《海岳名言》,载《历代书法论文选》,第 360—364 页。

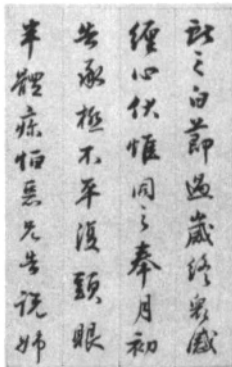
刻和北朝碑刻之间历史环境、书家群体、使用字体以及刻制情况各不相同,风格相去甚远,并没有足够的证据说清他们之间是否存在时间上的取法传承关系,取法这些碑刻的书家也不好归为同一个流派。清代前中叶秦汉碑盛行,后期北碑逐渐进入取法系统,尽管书法史家以“前碑学”和“后碑学”加以区分,也尽管从文字发展史的角度来看隶书可以发展为隶、楷相杂的字体,但“碑学”的所谓前期和后期之间并没有必然的联系,也没有足够的证据说明“后碑学”是由“前碑学”发展而来。以上问题说明,取法分类的不合理决定了书法风格流派的划分和书法史的叙述方式并不十分合理,有必要进一步探求各种取法范本之间的内部联系,来寻找清代书法史发展的规律。

二

时代书法风格的形成在于“风气囿人”,书家注定只能在既定的社会环境中,运用社会环境赋予的审美知识和审美风尚选择取法范本、进行艺术探索。因而,从艺术接受的角度来看,书家在接受一种范本进行取法之前,总存在一种先在的审美期待视野。如果某种书迹完全超越书家期待视野之外,那么这种书迹很难引起书家的共鸣,更难进入书法取法范围。反过来说,如果这种书迹能够进入书家取法的行列,说明它与书家既有的期待视野具有一定的相通之处,同时又符合整个社会的审美风尚、暗合书家潜在的审美需求。从这个意义上说,通过对清代各个历史阶段书法取法的艺术特点进行历时对比,我们不但可以直观地了解书风的发展变化,更重要的是,我们还可以推测书家期待视野的变化和书法风格的变化趋势。

传统法书屡经摹勒、面目失真在明代便已是不争的事实。启功曾指出:“明人少见六朝墨迹,误向世传所谓晋唐小楷法帖中求钟王,于是所书小楷,如周身关节,处处散脱,必有葬师捡骨,以丝絮缀联,然后人形可具。”但后世书家诸如王铎等,依然沉醉于《阁帖》,并通过自身的领悟,创造出一番天地。可见,刻帖的面目失真不是取法转移的主要原因。而另外一个有趣的事实是,人们在谈论二王书迹屡经翻刻而带来后世取法的不便时,却往往忽视了魏晋以后取法钟王的书家对清代书法发展的作用。康有为对清代书风变化的描述也反映出取法变化的情况:“国朝书法凡有四变:康、雍之世,专仿香光;乾隆之代,竞讲子昂;率更贵盛于嘉、道之间;北碑萌芽于咸、同之际。”从纯粹哲学意义上说,这一说法未免粗疏,因为任何一段历史时期,具体到每一个个体,都不可能是单一的取法范本和书法风格,都可能存在例外的个体和现象。但是,既然这种简括的粗线条勾勒大致能够概括时代风格的特点,对代表性取法范本的概括大致也应该是准确的,从中我们可以观察到取法变化趋势的端倪。当然,还需要注意的是,任何书家都是血肉丰满的个体,所擅长的书体风格也绝对不是单一的,后世对他们的取法则有所取舍。比如说,董其昌擅长楷、行和草书,康、雍之世多学习其楷书和行楷书,而对诸如《罗汉赞等书卷跋尾》之类的草书风格则极少涉猎;尽管赵孟頫诸体兼善,乾隆之代也多取法其楷书和行楷书;至于欧阳询,对清世影响最大的还是《九成宫》、《化度寺》等楷书风格。对这些取法范本的具体所指有所了解,是我们分析、比较和研究问题的又一关键。

自东晋以来,二王书法便成为人们竞相效仿、临摹的对象,《阁帖》等刻帖也因以二王为代表的魏晋书迹为主要内容而逐渐经典化,成为后世学习二王书法的主要范本。通过清代各个历史时期取法风格与二王书风的比较,可以观察到清代书法风格的变化趋势。客观地说,董其昌、赵孟頫和欧阳询都不同程度地受到二王书风的熏陶,但受时代审美风尚、个人审美情趣和其他

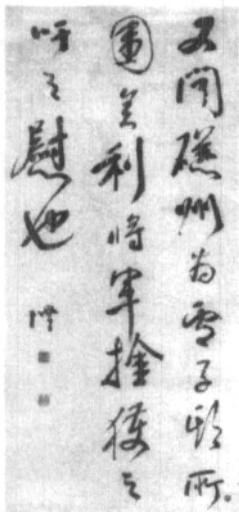


铁保临晋人书局部
(北京故宫博物院藏)

启功说:“风气囿人,不易转也。一乡一地一时一代,其书格必有其同处。故古人笔迹,为唐为宋为明为清,入目可辨。”(启功:《论书绝句》,三联书店2002年版,第249—250页。)

启功:《论书绝句》,第162—163页。

康有为:《广艺舟双楫》,载《历代书法论文选》,第777—778页。



钱泮草书 湖南省博物馆藏)

取法风格的影响而表现出不同的风格;在书写时,又受不同的功用和书写要求的限制,表现为更加丰富的形态。从静态的角度观察,相对来说,董其昌的书法,尤其其他的行草书,无论丰富的笔法变化、流畅跌宕的行气,还是飘逸的精神气质,无疑最为接近二王风格的精髓,楷书和行楷书则去之较远;赵孟頫虽然毕生追求“晋韵”,楷书作品也多有行书笔意和气韵流动的感觉,但在具体的技法操作层面却趋向程式化和简单化,结字也趋于方正,因而曾被后人讥为“千字一同”;欧阳询则以楷书森严而名世,完全丧失了灵动的笔意。从董其昌、赵孟頫到欧阳询,越加注重单个笔画起收动作的完整性和单字体势的完整性,点画形态相对固定,结字端庄稳重,章法排布整齐有序,清代前中叶的书法取法尽管都属于师法二王的作品,却逐渐背离二王书法超逸、洒脱、流美、疏放、妍妙的典型风格。那么,我们可以断定,二王书风逐渐淡出清代书家艺术审美的期待视野,也逐渐不再符合清代的审美风尚和书家的审美需求,甚至可以进一步推断,北碑进入书家的审美视野并被纳入书法取法的范围,绝非“乘帖学大坏”的契机,也不是出于“帖学大坏”而寻觅其他取法范本的被动变革。

三

事实上,“风气围人”包括两层涵义:第一是社会环境也即“风气”如何;第二是“风气”如何“围人”,也就是社会环境如何影响书家所属士人阶层的书写观念、书写习惯和审美需求。正是“风气围人”的影响,形成了清代前中叶的正体化书法创作倾向:不仅表现为文字构形层面与标准字书的一致,绝少异体、别体,还表现为点画用笔的踏实沉稳、起收动作的完整,单字体势的完美、端庄,字与字之间缺少意态或游丝的呼应连带和章法排布的大小匀称、界格方严等。

阳明学说客观上造成晚明思想、道德和行为评判标准的混乱,以至于顾炎武认为,心学所造成的思想秩序混乱是明王朝覆亡的主要动因。究其原因,一方面在于心学与主流思想的激烈冲突;另一方面则因为阳明后学逐渐取消了达到“良知”境界之“致”的探讨,过度强调心灵的自觉,王学内部也呈现混乱的趋势。表现在书法创作领域,随意书写各种隶古定构形或异体字,书法经典的权威性受到怀疑、亵渎和挑战,也出现了众多个性强烈的面貌。清王朝建立之后,朝廷推出一系列措施,包括提升朱子地位、重用和表彰理学名臣、颁发道德训诫性质的法令、发行《朱子全书》等理学著作、举行科举考试、严厉惩治异端等,运用理学来取消民族壁垒、重整政治和思想秩序,巧妙地利用“政统”兼并了“道统”,平息了士人“亡天下”的担忧,也垄断了士人评判社会和指点江山的话语权,以致士人“不能不自觉依照这种天经地义的原则说话,否则就有被指责为‘离经叛道’的危险”。当然,这种状况还来自理学主张本身,比如,理学将“道心”和“人心”看作心灵的两端,强调只有“道心”才符合“天理”,造成“人欲”和“天理”的过度紧张;上贤和下愚都存在“人心”也都存在“道心”,之所以存在后天的差别,是因为下愚的“道心”被私欲蒙蔽,必须要“修身”以彰显“道心”;而“天理”存在于自然界的万事万物和人类的一切知识之中,只有长期、反复、仔细地观察体验万事万物,不断地学习各种知识,才能使“危者安,微者著”。这样,政治的高压、名位和财富的诱惑,加之真理性的训诫,使士人个体思想空间迅速压缩,形成端正文雅、严谨慎微的性格和拘泥于规范、顺从于权威的人生态度,在政治、思想领

董其昌曾评价他与赵孟頫的书法说:“与赵文敏较,各有短长,行间茂密,千字一同,吾不如赵。若临仿历代,赵得其十一,吾得其十七。又,赵书因熟得俗态,吾书因生得秀色,赵书无弗作意,吾书往往率意,当吾作意,赵书亦输一筹。”(董其昌:《容台集》,载《明清书法论文选》,上海书店出版社1994年版,第220页。)

顾炎武对心学王阳明和李贽等的批判见《清代学术概论》和《中国近三百年学术史》。钱穆:《中国近三百年学术史》,商务印书馆2006年版,第143—174页。梁启超:《清代学术概论》,上海古籍出版社2005年版,第7—9页。

白谦慎:《傅山的世界——17世纪中国书法的嬗变》,三联书店2006年版,第40—85页。

黄惇:《中国书法史》,江苏教育出版社2002年版,第181页。

顾炎武有“有亡国,有亡天下”的著名论断,“亡国”是指政权的交替,而“亡天下”则是指文化的沦丧。

葛兆光:《中国思想史》(第二卷),复旦大学出版社2005年版,第380—381页。

域都保持与朝廷最大限度的一致。因而,与晚明入仕途径的多样化和社会生活的多元化相比,参加科举考试几乎成为清代士人进入社会生活的惟一途径。士人须由院试、乡试、会试和殿试考取生员、举人和进士功名,然后授官。从幼年学习到授官,顺利者最少需要近二十年的努力。伴随着士人素质的提高和数量的增多,士人需要参加朝考,优秀者进入翰林院,经过散馆、大考等。其中,院试是士人考取功名的初阶,岁考关系到生员有无膏火,科考则为乡试制造名册,均需文法、楷法兼重。乡试和会试尽管采用誊录制度,但由于其后的殿试等考试楷法重于文法,考生必须做好预先的准备,况且,楷法不端,也不利于考卷的誊录和磨勘。步入仕途之后,很多士人为了显示勤勉和忠心,对各种楷法甚严的公文和奏章,都会亲自书写,随着考试规则的完备和要求的严格,所谓“楷法”更重视文字构形与标准字书的一致、用字的避讳、用笔的踏实沉稳和起收动作的完整、单字体势的完美和端庄、章法排布的大小匀称甚至界格整齐等。因为考生必须在遵照各种规则的前提下,在固定的空间内整齐、清楚地写完答卷的全部内容,这不仅为了便于批阅或誊录,在阅卷之后,还有磨勘官查阅考卷是否避孔孟和本朝皇帝的名讳,书写和排列格式是否准确,是否使用别字错字,是否涂抹等,留有瑕疵者则给予降等或革除功名的处罚。

尽管今天的研究凸显了实用书写和书法艺术的区别,但在以毛笔为书写工具的时代,实用书写者和书家之间、实用书作品和书法作品之间,并没有判若水火的关系,区别只在艺术造诣的高下和艺术含量的多少。实用书写者经过系统的训练,其作品必然具有些许艺术的美感。而高明书家的作品,无论比较率意的《兰亭序》、《祭侄稿》,还是书写规整的《九成宫》、《玄秘塔》,都源于实用的目的,具有极高的艺术水准。当然,这并不意味着书法艺术属于实用书写的附庸。实用书写和书法艺术从来就没有另外一种不同的文字书写符号,也从来没有截然不同的文字书写规则和书写训练方式。书法作为一种以书写汉字为表现形式的艺术,产生于实用书写,并一直为实用书写服务,人们总是根据特定的书写目的和要求,选择恰当的字体和书体,以达到书写目的、要求与书法风格的和谐统一,离开了实用书写,书法就失去了现实的土壤。因而,书法艺术中不仅包含诸多艺术因素,也包含着诸多实用因素,无论突出艺术因素还是实用因素,或者突出哪些艺术因素和实用因素,都会导致不同的风格形态。当严格、具体又具有可操作性的书写要求与名利、地位和前途相联系的时候,便形成清代前中叶书法正体化的书写观念。而后,这种基于特定书写目的和要求的书写观念又泛化为书家用笔、结字和谋篇的经常性指导思路,持续地作用于士人的书写,并与生理运动的习惯性机制相结合,形成实际操作层面的正体化书写习惯,在不同的书体甚至不同字体的书法创作中显现出来。

当然,更重要的是,这种正体化倾向与主流审美风尚影响下的士人审美需求也是相符的。由于理学全方位的渗透,“中庸”或“中和”已经深入人心,但这种纯粹观念领域的概念落实到具体的书法创作时,又受社会环境和个人知识背景的限制,表现为诸多不同的形态。比如,明代项穆论书主“中和”,以晋人行草书为宗。而在清代,由于政治上一统控制和思想上不参异说、不立宗旨的统治策略,有道德责任感的士人对心学造成的社会混乱深恶痛绝,更多表现出端正、

张仲礼的研究指出,清代士人考中进士的平均年龄是36岁,中举的平均年龄是31岁,中生员的平均年龄是24岁。参见张仲礼《中国绅士——关于其在19世纪中国社会中作用的研究》,上海社会科学出版社1992年版,第92—136页。假定士人七岁读书,则中生员至进士的平均时间需要十八年到三十年左右,尽管这一统计没有体现出士人个体的情况,但对了解士人整体沉湎于科举有很大的帮助。

清代前中叶,针对读卷大臣多偏重楷法的情况,朝廷多次有殿试策文但敷衍陈词而不必拘泥于成格的旨意,但并无成效。参见商衍鎤《清代科举考试述录及有关著述》,百花文艺出版社2005年版,第136页。

即以阮元为例,便曾收到嘉庆皇帝“朕观卿之摺奏,皆系自缮,若此则不胜其劳,恐有妨公事。俟后密奏之摺应自行缮写,寻常例奏应令人代写,稍省精神。特谕。钦此”的上谕,以示委婉的劝诫,但从中也可以反映出阮元此举所换取的朝廷信任。参见张鉴《阮元年谱》,中华书局2002年版,第28—29页。

项穆:《书法雅言》,载《历代书法论文选》,第526—527页。

事实上,这种思想取向在清初就出现了,比如前文所提到的顾炎武对王阳明和李贽的批判;又如,汤斌等曾对江浙戏曲小说进行禁止来贯彻理学的理论原则,而由于对思想整合的贡献,汤斌后来得以从祀孔庙两庑。

顺从的处世态度,丧失了严格意义上独立的艺术思维;同时,伴随着清代建立以后政治逐渐稳定,利用理学实施教化、进行礼仪和道德秩序重建的重要性愈加突出,各种出于维护礼仪和道德秩序目的的书写越来越多,出于对这一功用特点的强调,不但晚明式的“‘狂’和‘怪’不再是令人欣赏的美学诉求”,风流、洒脱、妍妙、超逸的晋人行草书逐渐被排挤到边缘位置。书法史的研究一直将清前中叶书法的取法归结为帝王的爱好,但帝王爱好又何尝不是在一定历史环境中“风气囿人”的结果?

这种正体化的书法创作倾向在清代中叶阮元的书论中得到集中体现,“减笔至不可识”、“疏放妍妙”的“南派”二王行草书因为不符合“纪帝王功德”、“为卿士铭德位”的目的,处于被贬斥的行列;主要师法二王、作为清代取法范本的唐代欧阳询、褚遂良、李邕以及北宋蔡襄、元赵孟頫、明董其昌等的楷书却被划为“北派”。“界格方严”和“端书正画”的书写要求则是这种分派方式的标准和依据。

清代前中叶书法的取法和风格演变自觉顺应了不断明显的正体化倾向。比如,尽管张照和刘墉被康氏誉为清代“帖学”的代表,但他们的取法并不是纯正的晋人书法,而是更接近欧、颜等唐人的风格。即使铁保所临晋人作品也以“淡宕”之风替代了晋人的“纵横”之气,增添了几分雍容、大度,用笔踏实,体态端庄,笔画和单字之间游丝连带也不多。个别的书家对以使转用笔为特征、书写速度快、节奏变化大以及有取消单字的独立完整性、背离结字端庄要求趋势的草书书写已经不太适应,透过钱沣、吴荣光等人的草书作品,我们可以观察到,在书写节奏加快后,由于书家对笔锋操控不力,造成了点画形态的呆滞;也由于单字体势变化单调,造成了章法布局的平庸。书法史的研究忽视了正体化的书法创作倾向,而将清代书法的取法和风格简单地划分为“帖

学”和“碑学”,则不仅掩盖了“风气囿人”的影响,不能顾及到所谓“帖学”的发展和变化,更割裂了所谓“帖学”和“碑学”取法书法风格的内部联系,这将是下文讨论的问题。

四

由于朝廷对士人个体思想和生活空间持续不断地压缩,士人不能逃逸到皇权不能到达的地方生存,也不能逃离理学作为真理话语的压迫。于是,在公共场合不得不遵循官方的话语套数,而在另外的场合表达自己的思考和智慧,造成“社会话语”和“学术话语”的分裂,引发了乾嘉汉学的兴盛,因而,更多的金石文字资料被用来考订经史、阐发义理,士人也理所当然地继承了晚明人的兴趣,将篆隶碑版作为玩赏、临摹的对象。但是,正如汉学经世致用的色彩完全丧失、学者不得不“六经尊服、郑,百行法程、朱”一样,通过那个时代遗留下来的一些作品,我们看到,尽管清代前中叶的篆、隶书创作延续了晚明的兴盛局面,却表现出完全不同的发展趋势:相当重视文字构形的理据,极少出现规范小篆和汉隶之外的异体、别字或重新造字的现象;更加重视点画用笔的精细踏实、结体取势的端庄方正和章法布局的严饬整齐;在范本方面,篆书多《泰山》、《琅邪》,隶书则偏于《曹全》、《礼器》等写刻规范而精致的石刻。在正体化书写观念的影响下,书家创作用笔过程踏实、完整,书写速度缓慢、节奏变化不大的书写习惯与篆隶的书写特点是相近的;同时,尽管在文字学研究中,小篆属于古文字范畴,汉隶属于今文字范畴,但二者均注重结字的端严、方正、稳重、平衡和章法的整齐有序,与当时的审美观念也是相符的。伴随着朝廷

白谦慎:《傅山的世界——17世纪中国书法的嬗变》,第331页。

启功诗云:“差喜天真铁梅叟,肯将淡宕易纵横。”(《论书绝句》,第38—39页。)

葛兆光:《中国思想史》(第二卷),第397—402页。

刘恒:《从篆、隶书体的发展看晚清碑派书法的成就》,载《中国书法全集》(76),荣宝斋出版社2001年版,第12—16页。

乾隆隶书(故宫“天府永藏”展出)

对文化的重视和士人素质的普遍提高,当楷书作为通行正体在实用领域被无休止地使用,而由于固有的书写观念、书写习惯的限制,在书法领域又无法创造出新的面目时,已经退出实用领域却曾作为正体使用的篆隶似乎更具有表现书家才华和情趣的性质,更具有书法艺术创作的色彩,因而在表现文化节操、学术生活、社会礼仪的领域被广泛使用,书写的文词内容也多与文化、学术、赏玩、情操有关。琥珀鼻烟壶乃宫廷日用器物,乾隆皇帝在高六厘米、宽四厘米的壶体两面以隶书书写了有关宫廷生活的七言律诗,因器物精致玲珑,书刻精美,文辞华丽,非常有利于把玩和赏阅,另有乾隆书写在竹炉、玉磬、碧玉大盘和珍珠地牡丹枕上的篆隶作品,清楚地表明朝廷对篆隶创作的喜好和对篆隶字体的赏玩态度。而谢墉、赵慎畛、赵秉冲等所书悬挂在倦勤殿、养心殿、长春宫的篆隶书对联,和珅进献乾隆的隶书对联,董邦达的《伯远帖》隶书跋尾,以至于阮元的隶书奏章等,都表明是当时整个士人群体而非单纯的“碑学”书家才热衷于篆隶的创作。

五

由于“风气囿人”的影响,在书写观念、书写习惯和审美需求的综合作用下,清代前中叶正体化书写的倾向不断明显,书家艺术审美的期待视野也完成了由较为自由的个性化书写到较为功利的实用性书写的转变。但是,对实用和功利的过度强调势必过分压制个性的艺术追求,从而导致个体求变观念的回归。乾嘉时期,一部分书家诸如郑板桥、金农、伊秉绶等,在书法创作中表现出新的面目。而在阮元的书论中,尽管一部分北朝碑版因“破体太多”、“六书混淆”的文字构形和“体格猥拙”的风格而受到评判,但作者史无前例地将其作为一种取法类别单独提出来,也可从侧面看到这部分碑刻为少数士人把玩的迹象。

伴随着道光的即位和曹振镛的主政,在科举考卷和奏折等的书写中,赵、欧、颜等依然是取法的最重要范本,但文字书写是否正确、点画是否有破损、排列是否整齐、卷面是否整洁等却成为最主要的准则,大部分士人依然遵循着正体化创作的思路,形成“衰时馆阁书”;伴随着国势的衰微和社会环境的变化,一部分高层士人或科举失意的底层士人,由于暂时远离“馆阁书”的书写环境和书写要求,则感于单字黑、大、光、圆而章法布局如排算的书写形式,而对过于强调功利性实用规范的、面目单一的正体化书写进行了全面的反拨。在既有书写观念和书写习惯的限制下,书家取法传统范本很难创造出有别于当时环境的新面目,于是,他们将批判的矛头直接指向传统的范本,而根据特定的书写要求临习这些范本出现的缺点也成了批判范本的理由。比如,包世臣批判赵孟頫书法“如市人入隘巷,鱼贯徐行,而争先恐后之色人人见面”,康有为批判欧阳询等唐人楷书“不复能变,专讲结构,几若算字”,都很难说是这些取法范本本身的缺憾。在由于正体化倾向影响而晋人行草书逐渐淡出书家审美期待的前提下,针对“馆阁书”过于严饬、呆滞的外在形态,一部分不规整、有趣味的“穷乡儿女造像”进入书家审美视野。但很显然,这部分书迹进入书法取法的范围,并不在于其载体是不是碑版,只是由于金石学的发展,这部分碑版文字在大量“新理异态”的书迹中成为最先被大批发现的对象,因而才出现“碑学”的名称。作为这一趋势的延续,大批后来出土的、并非以碑版为书写载体的非名家书迹也得以进入取法的范围。从这个意义上说,晚清书家批判刻帖辗转翻刻,却缺少对碑版制作的技术性分析,很大程度上只是一种主观的漠视,而不是客观的忽略。另外,仅有新的取法是远远不够的,比如,何绍基



和珅隶书(故宫“天府永藏”展出)

碧玉大盘隶书、珍珠地牡丹枕隶书、竹炉隶书、玉磬篆书于2007年上半年故宫博物院“天府永藏”展陈列。

阮元所书奏章曾于2003年下半年在故宫博物院“明清宫廷书画展”中展出。

启功:《论书绝句》,第192—193页。

包世臣:《艺舟双楫》,载《历代书法论文选》,第665页

康有为:《广艺舟双楫》,载《历代书法论文选》,第812页。

临习《张黑女墓志》，“异常肖似，顾自运之迹，竟无复《黑女》面目”。而包世臣、康有为的书法风格也很难说与北碑有明显的关系，可见尽管审美情趣的变化对书家的书写观念有所影响，但既有书写习惯的限制又是如此之深。因而，清代书家诸如何绍基、包世臣、康有为等，在具体操作层面提出一套完全不同于传统的要求，对执笔、运笔、运腕等进行了艰深的探索。

但是，这次反拨的重要对象应该是形成既有书写观念和书写习惯的实用性功利书写要求，当晚清书家以一种新的取法来替代传统书法取法的时候，这种批判就产生了事实上的错位，因而，这种对传统取法进行批判的行为本身也是需要加以批判的。尽管清代中叶以后新的取法和风格吸引了书法史家的眼球，取法传统范本的书法淡化为书法史研究背景，但在既定的社会环境中，由于名位、财富、前途的诱惑甚至入世的基本需要，绝大多数士人依然养成既定的书写观念和书写习惯。多数晚清书家在这种社会氛围中沉浸已久，对书写现状深恶痛绝，完全忽视了传统取法和书写技法的优点，在取法这些“穷乡儿女造像”的时候，缺少甄别、研究和防范的心理，而那些完全割断传统经验的具体操作方面的探索并不十分成功，因而也遭到后世的诸多批评，以致康有为晚年也说：“今若使我再续《书镜》，又当尊帖矣。”

今天，有关清代书法的取法与风格演变的问题已经成为纯粹的史学现象，无论采用哪种书法史的叙述方式都不会造成存在事实的改变。但是，作为书法传统中的重要一环，当今书坛的诸多现象在清代就已萌芽，诸多探索也是清代书法史的延续，那么，从这个意义上说，理清清代书法发展的脉络，洞察其中的规律，对今天的书法取法和书法史的健康发展就有极大的借鉴和启示意义。

（作者单位 北京师范大学文学院）

责任编辑 金宁

启功：《论书绝句》，第 12—13 页。

何绍基、包世臣、康有为等在具体技术层面的探索，分别见何绍基：《何绍基东洲草堂书论钞》，载《明清书法论文选》，上海书店出版社 1994 年版，第 833—859 页；包世臣：《艺舟双楫》，载《历代书法论文选》，第 640—679 页；康有为：《广艺舟双楫》，载《历代书法论文选》，第 838—853 页。

孙晓云：《书法有法》，知识出版社 2003 年版，第 127 页。