

# 晚清书法的尚“形”观念 与北碑取法的介入

孙学峰

---

有关“碑学”、“帖学”的论述没有从具体操作层面揭示北碑介入取法的原因。在馆阁书和金石学研究等实用书写要求的影响下,晚清的书法创作形成了尚“形”的观念。士人逐渐趋向于对静态笔墨外形的关注,而忽略了对内在创作规律的探讨,也失去了对既有范本的继续开掘和创造能力。在日常使用的楷书和二王行草书都无法与作为审美主体的士人保持适当心理距离的前提下,北碑被引入书法取法的范围,从而满足了一部分士人的审美享受。

---

今天,我们回顾晚清书法史,最显著的特点莫过于以北碑介入书法取法为标志的“碑学”的兴起。自康有为以来,研究者多将产生这一变化的原因归结为两点:一是各类刻帖经过辗转摹勒而造成的“帖学之坏”,二是“金石学之大盛”<sup>①</sup>。的确,范本的“坏尽”给书法学习带来极大的不便,但如果没有审美取向的根本转变,人们似乎应该以风格相近的书迹来代替原来的取法,在以“碑学”、“帖学”为叙述方式的清代书法史研究中,“碑学”、“帖学”之间范本的转换并非如此。另外,清代中叶多数士人依旧认为,这其中的一部分碑版属于“拙书”<sup>②</sup>“大半为俗工刻坏”<sup>③</sup>,在晚清,康有为则认为“魏碑无不佳者”<sup>④</sup>,但“碑学”、“帖学”的叙述方式又没有揭示士人的审美态度发生转变的根源。笔者曾撰文,从清代书法创作的具体操作层面出发,以“正体化”这一概念将清代书法的取法与风格演变轨迹贯穿起来,取法北朝碑版被认为是对不断强化的正体化倾向的反拨<sup>⑤</sup>。在此基础上,我们有必要继续追究,作为一种在当时乃至后人看来迥别于传统取法的风格,以“穷乡儿女造像”为代表的北碑在艺术特点上与当时的正体化创作具有什么相通之处?又以什么契机介入士人的书法取法?对这些问题的探讨,有利于我们窥测“碑学”、“帖学”的划分所忽视的一些书法史现象,更加深刻地了解“碑学”、“帖学”的关系,进而更加深入地探讨书法史发展的动因。

研究者充分注意到道光年间在实用书写领域的转向：朝廷对应制书书写的要求更加严格，在科举考试中也以“楷法”判定优劣。更多的叙述将责任归咎于道光皇帝和当时的大学士曹振鏞，但这一现象还应该有更深层次的历史原因。明、清两代的科举考试一直以程朱理学为指导思想、以传统的儒家经典为考试内容，以便进入精英阶层的士人具备较高的文化素质和统一的意识形态。但是，伴随着社会的发展和形势的变化，科举考试的具体实施总不如预设的那样理想，而是在实际操作中暴露出了诸多的弊端。比如，八股文是最主要的命题形式，由于出题范围完全局限于“四书”，考题经常出现相近的情况。因而，编写八股程文很早便蔚然成风，许多考生依靠借鉴他人的学术成果，甚至直接抄袭他人的文章，便可以应对考试并取得晋升的机会。为此，朝廷采取了诸多措施，并力争使成绩的判定具有可操作性的标准，从而暂时保证了考试的顺利进行。但从长远的趋势来看，考生只能疲于应对各种各样的限制，无暇顾及个人才情的发挥，以致答卷如同填写模板，无法反映考生的知识、智力和思想水平。自清初以来，在不实行誊录制度的殿廷考试中，依据“楷法”判定成绩的趋势越加明显<sup>⑥</sup>。今天看来，这一评价方法尽管对科举制度的走势产生了严重的恶果，但在当时却不失简单、有效。殿廷考试一般不牵扯人员的淘汰，而只涉及名次的重新排列，由于答卷所体现的思想和风格、所使用的格式甚至作文用语都无限相似，考生的知识水平也相对接近，考官劳动量又相对繁重<sup>⑦</sup>，既然文章水平不能判定成绩的高下，那么，采取一种更为直观、外在和形式化的评判标准，使之“一望而得”<sup>⑧</sup>，无疑方便了选拔的程序。为了尽快进入社会生活，争取更好的境遇，许多士人在书写训练中不再临习古帖，而是直接模仿比较优秀的应试书<sup>⑨</sup>，朝廷也只能进一步细化各种评价措施，以便对“楷法”的评价都具有可操作性。最终，士人的书写也逐渐忽视个性的发挥，直至形成千人一面的“衰时馆阁书”<sup>⑩</sup>。在这里，所谓“楷法”，既包括“苛求之点画之间”的书写风格要求，也包括“有一字古体、帖体、依《说文》篆隶而不合时式者，即工楷亦置下等”的文字构形规定<sup>⑪</sup>。那么，尽管“楷法”作为科举评判的标准并不十分合适，但它与正确、美观的文字实用书写要求却是基本一致的，因而，“楷法”以其便于识读、端稳大方的特点适应了很多方面的要求，成为弥漫于整个社会的书写风气。所以，即使“殿廷考试用誊录”的局部改良得以实施<sup>⑫</sup>，这一社会现象也不能得到根本的改观。新的考试评判取向只是提醒我们，其积弊在道光时期终于引起世人的广泛注意。但是，毫无疑问，书写要求的转向是多种因素长期发生作用的综合结果。

今天，人们对“衰时馆阁书”黑、大、光、圆的概括，简略地描述了馆阁书在点画、结字、章法以及用墨等各个方面的特征。如果从发展的角度来说，则表现为清代前中叶以来正体化倾向的过度强化。当然，这些说法只是就士人书写的外部艺术特征而言，最关键的是由此带来的创作主体书写观念和书写习惯的进一步改变。比如，书写是毛笔与纸之间相互作用的过程，这个过程既包括毛笔与纸面相互摩擦形成笔画的环节，也包括毛笔离开纸面后在空中运行的环节。当毛笔在空中运行时，笔锋无法在纸上留下有“形”的痕迹，也不大容易通过视觉观察到，所以，无论是文字的识读，还是艺术的赏鉴，都只能以毛笔在纸面留下的静态痕迹为参考对象。但是，这并不意味着毛笔在空中运行的过程毫无意义。如果我们将毛笔在纸上和空中运行的轨迹描画下来，单个汉字甚至整篇作品的书写就会组成一条循环往复的毛笔运行曲线。这显示了汉字的书写是一个历时的过程，各个书写单位则只是过程中的一个环节<sup>⑬</sup>。据此，王澐

提出“隔笔取势,空际运笔”的操作措施<sup>⑩</sup>。其中,“隔笔取势”乃就毛笔在纸面写成的有“形”的笔画而言,是指书写时根据上一笔的位置、写法、形态,来决定下一笔具体怎么写;因为有“形”的笔画之间还有一段无“形”的运行,所以,还需要经过“空际运笔”,以便借助毛笔在空中运转时积蓄的动势,调整好笔锋,照准落笔的位置,迅疾下笔,一气呵成,写好下一笔。这样做的结果是,笔画之间既能保持密切的联系,又能保持内部气韵的贯通和血脉的流动,整个字甚至整篇作品浑然成为一体。

如果充分照顾到历时创作过程中笔画之间的联系和内部气韵的贯通,有“形”的笔墨便会呈现出诸多特点,比如,毛笔在落纸、离纸时经常流露出丰富的笔触变化,笔画的走向表现为柔和的曲线,形态多样而毫无做作,节奏变化丰富,体势也各不相同。诚然,从艺术的角度来说,这些特点可以起到耐人寻味的效果。但是,如果从实用的角度来说,这种状况很容易造成文字排列在外部观感上的凌乱。从“楷法”的要求出发,“袁时馆阁书”必须凸显单个笔画作为书写单位的独立性,进而保证单个构件乃至汉字的独立性,以免造成文字构形的变异和识读的困难。这样,士人的书写加强了对有“形”笔墨的重视,而逐渐放弃了对无“形”的内在联系的追求。原本处于运动过程之中的片断被看作独立的运行单位,在书写完一个笔画之后原有的动力、惯性丧失,新的笔画必须重新启动新的动力,相应的节奏感被打破,笔画之间也不再具有贯通的气息。伴随着书写要求的更加严格和规定的进一步细化,“袁时馆阁书”趋于工艺化,线条趋于平直化,最终变得全同印版,逐渐失去了书写的属性。

由于具体而严格的实用书写要求对士人书写带来的严重影响,士人尽管依然在取法传统的范本,但是,其书写观念已与以往有极大的不同。人们不再强调笔势的连贯,而是越发重视单个书写单位在空间内的排布组合,这些今天看来属于“碑学”的创作特征,在“袁时馆阁书”中已经具有鲜明的体现<sup>⑪</sup>,从这其中,我们也可以看到所谓“碑学”、“帖学”之间纠缠不清的关系。士人沉浸在“袁时馆阁书”的书写模式中,即使诸多匡正过失的观点也很难超越“袁时馆阁书”的樊篱。比如,以这种书写模式创作大字时,容易造成笔画中截的空虚,包世臣因此提出“中实”的概念<sup>⑫</sup>,并详尽地论述了笔画书写时“行”与“留”的辩证关系<sup>⑬</sup>,对当时的书法创作具有非常重要的意义,但严格说来,大抵只能算作“苛求之点画之间”的另一种形式吧!在创作方面,金农等人在书法创作中表现出新的面目,但是,他的一大宗楷书作品直接写出印刷体“状如排算”的形态;至于张裕钊,被认为是清代“碑学”创作的顶峰,其结构的严整却较唐楷有过之而无不及。

## 二

在清代汉学思潮的笼罩下,金石学研究原本出于为经史研究提供资料来源和考证依据的目的。士人“稽考古籍国邑大夫之名,有可补经传所未备者,偏旁篆籀之字,有可补《说文》所未及者”<sup>⑭</sup>。以学术研究为出发点,士人更侧重于文字外在形态的把握,其中包括文字的构形理据、构件组合以及点画的具体形态、空间关系等,以便完成文字的识读、意义的解析等基本的工作。随着金石学的发展,金石著录不断问世,需要在研究著述中保留金石资料的图样,以便作为阅读、理解、研究和评论的参考;许多暂时不能识读的文字则只能以存疑的形式客观地保留下来,以便向其他的学者请教或给后来的研究提供资料。那么,书写只是出于客观保留文字资料的目的,最好的办法当然是描摹文字的外在形态。其中,许多形制较大的器物图样,还需要使用“缩临”的方法,即将原器物上的文字、图案等按照一定的比例缩小并客观地临摹

下来。

为了达到“形”的相似,研究者尝试使用了很多临摹手段,最为常用的则是“九宫格”,即在每一个方格内界画一个“井”字,将方格分为九个部分。以这些纵横交错的细线为坐标,点画形态的描画、位置的排布就有了重要的参考。所以,在进行临摹时,只要“牢记某点在某格中,某画在某格之内,记熟,则出笔自肖法帖,且能伸能缩,唯我所欲矣”<sup>①</sup>。但是,这种以可视外形作为关注重点的处理手段并不顾及书迹外在形态的形成原因,更不注意笔锋运动的内部规律。因而,包世臣称其“以尺寸算字,专为移、缩古帖而说”<sup>②</sup>,在这里,“移”是指按照金石器物原本的形制描摹下来,而“缩”则是“缩临”。本来,金石学领域的描摹手段与纯粹艺术领域的书法创作没有太大的关系,二者之间在书写目的方面也具有本质的不同。但是,金石学最初接触的是秦、汉甚至时代更早的金石碑版,士人面对这部分文字时,甚至连“字学”的问题也没有完全解决好,当然谈不上丰富的艺术创作经验,只能客观、机械地描摹文字的外在形态。所以,从实际效果来说,古文字书法创作和“但务识字,已矜绝学”<sup>③</sup>的金石学描摹过程是相似的,士人古文字书法创作所达到的艺术水准,也很难说是通过学术研究的途径或是艺术训练的途径达到的。

这反映了一个问题,金石学的描摹手段与书法学习初级阶段的目标是一致的。直到今天,各类指导书法学习的初级读物中,依然不乏以“九宫格”为参照手段的书籍。因而,尽管已经认识到九宫格“不知求条理于本字”的局限性<sup>④</sup>,很多士人在临摹古帖时依然运用这种方法。包世臣甚至以“九宫格”的方法临习行书《兰亭序》<sup>⑤</sup>,这固然有助于对范本某些特征的把握,但也带来不太理想的后果。比如,在具体操作时,单字作为基本单位被放在方格内,字与字之间的相互联系便遭到漠视,错落有致的章法布局被不自觉地均匀化,进入方格后,单字的丰富欹侧变化被不自觉地端正化,许多临事从宜的体势变化因为失去了书写情景而被模式化、固定化;尽管临习者力求“转锋布势必尽合于本”<sup>⑥</sup>,但是,将单字之内的笔画平均分配到“井”字形的九个小方格内,血肉丰满、气势贯通的作品便被肢解为支离的笔画。因而,在“衰时馆阁书”形成以后,许多士人主张将范本中的字“移”或“缩”到“馆阁书”书写中去<sup>⑦</sup>。“九宫格”的临摹方法甚至带来更为严重的问题:如果遇到范本出现过的文字,士人的书写会与范本异常肖似,且技法水准特高;相反,如果范本中没有出现的文字,因为不了解书写的内部规律,士人的书写便与范本风格有所不同,甚至也不好谈艺术水准的高下了。

### 三

伴随着人的自觉而趋于自觉的书法艺术,高度重视书家作为创作主体的参与,这种要求反映在艺术作品中,则产生了“神采为上,形质次之”的评价取向<sup>⑧</sup>。当然,“形”和“神”在作品中相互依赖、不可分隔,“神”必须借助“形”的躯壳表现出来,一定的“形”也必然表现出某种“神”。那么,临习者倘若认真地临习范本,必然表现出与范本相似的“神”;或者如果学书者掌握古人的创作规律,也必然表现出与古人书迹相近的“形”。我们的阐述之所以将“形”和“神”看作对立的观念,主要在于,人们对“形”和“神”强调的出发点有根本的不同,其中,“形”是单就作品而言,“神”则将创作主体的创造行为和审美情趣也考虑在其中。因而,如果对“形”或“神”甚至对“形”或“神”的某一层面表现出相应的偏重,创作主体在实际操作时对具体技法手段的运用便会表现出相应的差异。比如在晚明,董其昌认为,对法书外在面目的把握其实是微不足道的,最为重要的是,对范本要观之入神,会之于心,掌握书写的内在规律,从而达到与古



人精神的契合：

盖书家妙在能合，神在能离，所欲离者，非欧、虞、褚、薛诸名家伎俩，直欲脱去右军老子习气，所以难耳。哪吒拆骨还父，拆肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身。晋、唐之后，惟杨凝式解此窍耳。赵吴兴未梦见在。

临帖如骤见异人，不必相其耳目、手足、头面，而当观其举止、笑语、精神流露处。庄子所谓“目击而道存”者也。<sup>②7</sup>

对于董其昌以“遗形取神”的方法所产生的临作，我们只能隐约感觉到与原作之间具有某种内在气息的相似，却没有足够的能力指明到底在哪个具体的形式层面相似。实事求是地说，对于这一稍涉玄虚的领域，研究者和创作者都感觉无能为力。研究者缺乏比较深入的研究，没有成熟的研究思路，甚至找不到合适的术语进行称说，那么，书法创作者也就不容易找到合适的文字加以记载，因而，今天也没有文献描述作者的临习心得和体会。这些临习作品引起后人的诸多猜测，以致有的研究者只好称这类临作为“臆造性的临书”<sup>②8</sup>。可见，在“神”似的统摄下，“形”的展现应该是丰富多彩的，大量取法二王的书家所创作出的风格各异的作品便是最有力的证明。我们甚至可以大胆推断，如果书法创作能够一如既往地注重主体的能动性，又能恰如其分地在创作主体与书法范本之间保持合适的距离，那么，书家对范本的开掘能力应该是无限的，士人即使坚持传统的取法范本依然能够创作出新的面目。正是基于此，在书法传承的过程中，一直强调师承的传授，通过从“内”到“外”的途径，由导师讲授书法艺术创作各个层面的内在规律，使创作主体了解形成外在形态的原因，逐渐领悟“所致之由”并实现“成功之美”<sup>②9</sup>。即使范本临习的途径，也并非单纯描摹法书的外在形态，而是强调从“外”到“内”，要求临习者通过临摹、观察法书的外在形态，分析、提炼范本中所包含的艺术属性，进而力求再现作者的创作过程，达到“如见其挥运之时”的境界<sup>③0</sup>，从而实现了解书法创作规律的目的。

从理论上讲，在师承传授方面，只要导师合理地讲解各种艺术风格的创作规律，学生则以此为指导较好地运用各种技法，就能够比较真实地还原范本书写者原初的创作状态，也能够比较成功地复现范本的艺术魅力。在范本临习方面，只要范本的书写者能够熟练运用各种技法实现艺术构想，即使经过反复的摹刻、椎拓，范本仍能够真实地反映书家的创作原貌，或者至少保持外在笔意的流畅和内部气韵的生动。临习者能够充分发挥自己的主观能动性，通过范本全面地领悟和掌握各种书写规律，那么，两者之间大概只是具体路径的不同，最终都有可能达到形神兼备进而遗形取神的境界。但是，现实的书写状况并不总像理论的假设那样毫厘不差。士人受“馆阁书”和金石学研究等实用书写要求的影响，忙于应对各种外在形态的限制，通过范本临习的途径并不能实现由“外”向“内”的转变。这一状况在清代中叶时似乎已经相当明显，钱泳曾斥责米芾、董其昌“临古人不必形似”的观点乃是“聪明人欺世语”，他说，临《兰亭序》“全用自己戈法，亦不用原本行款，则是抄录其文耳。岂遂谓之临古乎”？在他看来，求其形似尚且不能，当然也就不能达到临帖的效果<sup>③1</sup>。翁方纲则呼吁不要“虚言神理”、“高谈神肖”、“忘结构之规”、“忽临摹之矩”，并将这些主张提到“关于士君子持躬涉世之正”的高度<sup>③2</sup>。至于师承传授方面，士人也逐渐不再注重内在规律的探索，对书写的讲解多侧重于单字的具体形态，而不去分析造成这些形态的原因。基于此，晚清的许多书论更像学童写字的启蒙教材，这一现象在黄自元《大字结构九十二法》中得到集中体现。作者经常从具体的部首甚至单个笔画的角度来讲解某些单字的写法，尽管相对于以往的结构分类更加具体，但是所谓“九十二法”

并没有统一的分类标准,也缺少严格的逻辑性。因此他的讲解不能真正地总结汉字结构的内部规律,更不能概括汉字结构的所有类型。

当两种完全不同领域的书写形式全部指向文字之“形”的时候,士人对书法创作的态度发生了重要转变:在具体的书写过程中,他们逐渐忽略了对内在创作规律的探讨,将有“形”的笔画看作完全独立的单位,相对忽视了在书写中使转、蓄势、速度、节奏、气脉等历时的、动态的、更加强调主体参与的书写性元素。因而,汉字的书写并不能复现范本的创作过程,创作主体也无法捕捉到不为外物所囿的心手双畅的感觉。他们尽管主张通过“形”似达到“神”似,却不能真正达到“神”似的境界;甚至尽管他们在追求“形”似的目标,却因为忽视了对达到“形”似原因的探索,也不能真正实现“形”似的效果。同时,这种完全从作品外“形”出发的行为意味着创作主体无暇顾及对艺术创造的诉求,也标志着他们失去了对既有范本的继续开掘和创造能力。因而,他们不再是能动创造者,只能作为书写的被动参与者。

清代中叶以后,日益兴盛的金石学研究加剧了士人书写对“形”的重视。由于研究不够深入,在面对新的取法对象时,士人没有足够的创作经验可以借鉴,也没有导师可以指导临习的路径,不得不像初学写字一样,亦步亦趋地描摹这些新出土文字的外形。无奈之下,士人只能以观摩碑刻为手段,试图达到“所见博,所临多,熟古今之体变,通源流之分合,尽得于目,尽存于心,尽应于手”的目的<sup>③</sup>,以便弥补没有师承的缺憾,但实际的效果并不明显。所以,士人尽管在书论中强调“古人论书,以势为先”,但是,这种由来已久的论断并不符合当时士人对书法的认识,所以,他们又不得不在此基础上强调“有形则有势”,进而提出“盖书,形学也”的论断<sup>④</sup>。这标志着士人在书法创作中对文字外形的重视达到极致。

#### 四

在具体而严格的实用书写要求的限制下,晚清的书法创作逐渐趋向于对静态笔墨外形的关注。当取法传统范本时,尽管人们无法达到与既有范本的完全相似,却也很难创造出有别于当时环境的新面目。在这种尴尬的语境中,当“衰时馆阁书”弥漫为整个社会的书写模式时,士人便不再顾及其中高超的技法水准,也不再顾及其中或多或少的艺术创造成分,将之视为实用的书写过程。进而,针对“衰时馆阁书”严饬、呆滞的外在形态,他们企图以外在形态有所不同的取法范本对这种过于强化的正体化倾向进行反拨。

从阮元等人对书法流派的划分可以看出,以二王为代表的行草书风格与清代中叶以来的正体化风格属于不同的类型<sup>⑤</sup>。但值得注意的是,士人对正体化倾向的反拨正是在正体化的书写环境中进行的。日益加剧的正体化书写观念和书写习惯波及到草书的创作,使清代中叶以来已呈现出的衰微之势进一步加剧,以致“京城名士以书负盛名者,披其简牋,与正书无异,不解使转顿挫”<sup>⑥</sup>。如果追究这种“正书”的具体形态,则是与“馆阁书”相近的<sup>⑦</sup>。因而,尽管士人在书论中不得不沿史家之品题,依旧奉二王书法为最高典范<sup>⑧</sup>,但是,他们在实际的书写中较少以二王行草书为范本,创作的风格去二王书风越来越远,很多士人甚至对二王书法外在面目的认识也发生了天翻地覆的变化<sup>⑨</sup>。二王风格正在逐渐成为士人美好的梦,他们无力也无心去追求这一渺不可及的目标。

在日常使用的楷书和二王行草书都无法与作为审美主体的士人保持适当心理距离的前提下<sup>⑩</sup>,一部分相对保持单个书写单位独立、封闭和完整性却又相对活泼、能够表现艺术情趣的书迹才得以进入人们的审美视野,诸如苏轼、黄庭坚等人的作品,便得到人们的青睐<sup>⑪</sup>。当

然,北朝碑版中的一部分“穷乡儿女造像”,因为首次介入书法取法的范围,引起书法创作者和研究者的广泛注意。但是,客观地说,大概除了赵之谦等少数书家取得了较高的成就之外,晚清士人的探索并不十分成功。失去了范本开掘能力的书家对新的取法同样缺乏继续开掘的能力,他们尽管一再强调刻帖的失真,却不能像今天的研究者对“穷乡儿女造像”进行细致入微的考察,并且对造成其外在形态的原因也缺乏充足的防范意识,尽管已经认识到北朝碑版“不署书者之名”的事实<sup>②</sup>,也没有像今天的研究者那样考察这些碑版的书者身份和书写心态。这固然受制于当时学术发展和研究水准,但是,对这些问题的探究属于学术研究的任务,只有既进行大规模的金石搜集又有实际镌刻经验的士人才能切实意识到问题的重要性。由于这些碑版在文字构形上不像“袁时馆阁书”那样要求严格,甚至出现了诸多错刻、漏刻的现象<sup>③</sup>,在书写风格上也不像唐楷或“袁时馆阁书”那样过分地追求严整,还出现了篆、隶笔形杂糅的情况<sup>④</sup>。因而,对于大多数士人来说,他们只是更多地为北碑有违常态的整体特征所吸引<sup>⑤</sup>。但诚如前文所说,“神”必须以一定的“形”作为依托,士人在面对这些类似“仙迹”的作品时更多地侧重于描摹文字的外形<sup>⑥</sup>,他们无心也无力顾及到笔锋的运动规律,彻底忽略了笔势的连贯和血脉的畅通。另外,在具体书写时,他们又不得不受正体化倾向的影响,不自觉地将各个书写单位重新组合,将单个笔画、单个字排列均匀,乃至写成缺少变化的刻板形态,诸如李瑞清、曾熙、陶浚宣等人的探索甚至被后来的研究者冠之以“馆阁书”的称谓<sup>⑦</sup>,可见,这种反拨竟表现得如此脆弱。

## 结 语

今天看来,晚清士人的探索尽管存在这样那样的缺憾,但北碑介入书法取法已经成为晚清书法史最为亮丽的风景。在尚“形”观念的作用下,北碑作为反拨正体化倾向的重要措施毕竟满足了一部分士人的审美享受。伴随着清王朝的覆亡,影响尚“形”观念形成的诸多实用书写要求不断放松,书家不断积累艺术创作的经验,以北碑为主要风格的书法创作逐渐趋于成熟,所谓“碑学”所追求的金石气息也被不断地凸显,乃至成为重要的审美取向之一。从这个意义上说,我们全面了解北碑介入取法的真实动因,不仅有利于书法史的研究,更会对今天的书法创作具有重要的启示意义。

①④⑤③④⑥ 康有为:《广艺舟双楫》,《历代书法论文选》,上海书画出版社2002年版,第755页,第827页,第861—868页,第757页,第845页,第858页。

② 阮元认为,北朝碑版之“尤佳者……岂皆拙书哉”,从中反衬出北朝碑版中的一部分文字属于“拙书”的范围(阮元:《南北书派论》,《擘经室集》,中华书局1985年版,第556页)。

③ 钱泳:《履园丛话》,中华书局1997年版,第239页。

⑤ 在拙文《清代书法的取法与风格演变》中,笔者提出“正体化”的概念,认为正体化的倾向表现为楷书和篆、隶等正体文字书法的兴盛,文字构形与朝廷规定的标准字书的一致,绝少异体、别体;点画用笔的踏实沉稳,起收动作的完整,单字体势的完美和端庄,字与字之间缺少意态的呼应,章法排布的大小匀称甚至界格整齐等(孙学峰:《清代书法的取法与风格演变》,载《文艺研究》2007年第3期)。

⑥ 邹忠倚、孙承恩、归允肃、蔡升元、汪绎等皆因善“楷法”而中状元(王士禛:《分甘馀话》,中华书局2006年版,第29页)。顺治年间曾有“题目字句不得错落,真稿篇数不得短少,誊真不得用行草书,涂抹不得过百余字,卷页不得越幅、曳白及油墨污染”的规定,但这些规定似乎针对整个社会注重“楷法”的现实而发,而不是当时的实际情况,否则也不会出现众多的因为“楷法”而中状元的现象(叶晓川:《清代科举法律文化研究》,知识产权出版社2008年版,第90页)。另外,尽管乾隆年间也屡有不以“楷法”为进退的旨意,但并没有实际的效果(商衍鎏:《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)。



- ⑦ 殿试一般于四月二十一日在保和殿举行，二十四日即需由读卷官带领前十卷贡士引见并由皇帝钦定甲第，其间大致只有两天的阅卷时间。
- ⑧ 梁章钜说：“策文必详细研求，而字迹则一望而得，是亦避难就易之一端。”（叶晓川：《清代科举法律文化研究》，第229页）
- ⑨ 比如，包世臣少时“家无藏帖，习时俗应试书，十年，下笔尚不能平直，以书拙闻于乡里”（包世臣：《艺舟双楫》《历代书法论文选》，第640页）。
- ⑩ 启功：《论书绝句》，三联书店2002年版，第192页。
- ⑪⑫ 陈康祺：《郎潜纪闻》，中华书局2008年版，第522页，第522页。
- ⑬ 古人有“一笔书”的说法，大概就是这个意思。
- ⑭ 王澐：《论书剩语》《明清书法论文选》，上海书店出版社1994年版，第595页。
- ⑮ 沃兴华在对“碑学”、“帖学”的比较中，将强调笔势和历时的“音乐的感觉”看作“帖”的特征，将强调体势和平面的“绘画的视觉效果”看作“碑”的特征（沃兴华：《碑版书法》，上海人民出版社2005年版，第3页）。
- ⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 包世臣：《艺舟双楫》《历代书法论文选》，第653页，第646页，第648页，第648页，第640页，第640页。
- ⑳ 这是阮元在《积古斋钟鼎彝器款识》序言中对朱为弼的评价，我们可以看到金石学与经史研究之间的密切关系（阮元：《积古斋钟鼎彝器款识序》《擘经室集》，第595页）。
- ㉑ 王澐：《翰墨指南》《明清书法论文选》，第611页。
- ㉒ 刘熙载：《艺概》《历代书法论文选》，第683页。
- ㉓ 王僧虔：《笔意赞》《历代书法论文选》，第62页。
- ㉔ 董其昌：《画禅室随笔》《历代书法论文选》，第547页。
- ㉕ 参见白谦慎：《傅山的世界》，三联书店2006年版。
- ㉖ 孙过庭：《书谱》《历代书法论文选》，第126页。
- ㉗ 姜夔：《续书谱》《历代书法论文选》，第394页。
- ㉘ 钱泳：《书学》《履园丛话》，中华书局1997年版，第294页。
- ㉙ 翁方纲：《复初斋论述集萃》《明清书法论文选》，第724页。
- ㉚ 在《南北书派论》、《北碑南帖论》等文章中，阮元将以二王为代表的行草书划为南派，将汉隶、北碑、唐楷乃至蔡襄、赵孟頫、董其昌等人的楷书划为北派，可以看出当时士人的认识。当然，从阮元将作为“馆阁书”范本的唐楷、赵孟頫、董其昌等与北碑划为同一个流派来看，“馆阁书”与北碑取法确实存在某种程度的相通之处，这也可以侧面验证笔者对后文的论述。
- ㉛ 康有为称“馆阁书”为“院体”，他说：“后人取法二王，仅成院体，虽欲稍变，其与几何，岂能复追踪古人哉？”（康有为：《广艺舟双楫》《历代书法论文选》，第794页）又说：“即如《兰亭》、《圣教》，今习之烂熟，致谓院体者。”（康有为：《广艺舟双楫》《历代书法论文选》，第796页）
- ㉜ 即使推崇“北碑”的康有为也说，书法“以晋人为最工”，“盖隶、楷之新变，分、草之初发，适当其会，加以崇尚清虚，雅工笔札，故冠绝后古，无与抗行”，而二王则是在这样的时代氛围中“独出其间”的（康有为：《广艺舟双楫》《历代书法论文选》，第804页）。
- ㉝ 刘恒：《清代书家与〈兰亭序〉》，《兰亭论集》，苏州大学出版社2000年版。
- ㉞ “心理距离”是指审美主体对于作品所显示的事物在感情上或心理上保持的距离。这种距离消除了我们对作品的实用态度，使我们对眼前的事物产生崭新的体验。主、客体之间的距离太远，就会发生“差距”现象，审美客体会给审美主体造成虚幻、不真实、不可想象的感觉，二王书法相对于当时士人大概就是此类情况，相反，如果心理距离太近则会形成“超距”现象，审美客体逐渐沦落到失去美感的实用境地，作为“馆阁书”范本的唐楷、赵孟頫、董其昌等大概属于此类情况。
- ㉟ 康有为在论述金国书法时说，诸如赵闲闲、李屏山等士人多学苏轼书法，逐渐成为金国书法的时俗。他还说：“今京朝士夫多慕苏体，岂亦有金之遗俗邪？”康氏对时人喜爱苏轼书法原因的推究不一定正确，但他指出了苏体兴盛的事实（康有为：《广艺舟双楫》《历代书法论文选》，第777页）。至于黄庭坚，沃兴华说：“黄山谷在纠正帖学之偏的时候表现出了碑学的某些倾向，因此到清代，碑学逐渐兴起的时候，书法家对他的字特别感兴趣。”为了证明他的观点，沃先生引用了杨宾《大瓢偶笔》、康有为《广艺舟双楫》的话，但是，杨宾属于清代前中叶，那时严格意义上的“碑学”还没有兴起。按照沃先生的说法，黄庭坚“在笔画中段增加了上下提按的动作，使线条出现粗细起伏的变化，这种变化强调中段的厚实与丰富”的作品大概在其草书中更加明显，当时士人则多学习黄庭坚的行楷书作品。另外，黄庭坚书法“不强调纵向的笔势映带”，“变纵势为横势”，“强调空间关系的章法形式”，并非“碑学”所独有，这在上文中已经论述到，这里特别指出，顺便表达笔者向沃先生



- 的请教之意(沃兴华《碑版书法》,上海人民出版社2005年版,第84页)。
- ④② 阮元《南北书派论》,《擘经室集》,第555页。
- ④③ 华人德《分析〈郑长猷造像记〉的刊刻以及北魏龙门造像记的先书后刻的问题》,《六朝书法》,上海书画出版社2003年版。
- ④④ 这一情况为书法史的研究者所注意,但对其产生的原因则有不同的认识。比如,启功认为,在真书通行以后,篆、隶已经成为古体,在尊崇古体的思想支配下,在郑重用途上,就出现了一些变态的字体。就这些碑志的书写年代来说,篆、隶、真早已过渡完成。因而,这些字体至多可以说是沿用了过渡体,或说是向前追摹(参见启功《古代字体论稿》,文物出版社1999年版)。华人德认为,书写者是出于清理道教秘乱法术的意图,吸收篆、隶文字符号,从而形成“古文鸟迹、篆隶杂体”的现象(参见华人德《论北朝碑刻中的篆隶真书杂糅现象》,《六朝书法》)。白谦慎则认为,一些书写者没有经过严格的书写训练,因而他的书写是“无古无今”的,至于篆、隶杂糅的笔意,则是后人在观察这种不合常规的书写而得到的新鲜感,并不是书写者有意而为之的结果(参见白谦慎《与古为徒和娟娟发屋》,湖北美术出版社2003年版)。研究者得到不同的结论,原因在于研究者用以论证的材料不同,论证的角度也有不同。比如,启功是以《夏承碑》等为例,从字体发展演变的角度进行论证的;华人德是以《寇治墓志》等为例,从文化史的角度进行论证的;白谦慎则是以刑徒墓砖等为例,从审美接受的角度进行论证的。
- ④⑤ 比如,康有为多次使用“新态异理”、“新态妙理”、“新体异态”、“奇态异变”、“奇思新意”、“新意异态”、“殊形异态”、“独标俊异”、“新理异态”、“奇姿异态”、“新理异采”的概念,可以看出当时士人对北碑的关注重点。
- ④⑥ 启功在评说北碑的特点时曾有“可望难追仙迹远”的感叹,他还推测,包世臣说《张猛龙》难以临摹的原因即在于镌刻因素的作用(参见启功《论书绝句》)。
- ④⑦ 参见陈振濂《现代中国书法史》,河南美术出版社1993年版。

(作者单位 首都师范大学书法文化研究院)

责任编辑 陈诗红