

清代法書分類叢書

清代行書

光明日報出版社

目 錄

一	清代書法概述	單國強	(一)
二	清代行書概論	華 寧	(五)
三	圖版		(一八)
四	圖版說明	華 寧	(一三八)

圖 版 目 錄

一	錢謙益	七律詩軸	(一九)	一九	管重光	五律詩軸	(四九)
二	王 鐸	行書卷(部分)	(二〇)	二〇	沈 荃	七絕詩軸	(五〇)
三	王 鐸	藕潭纂峨嵋山紀覽之作卷	(二一)	二一	朱 在	題熊子璧本北蘭寺記軸	(五一)
四	程正揆	五律詩軸	(二五)	二二	姜宸英	節臨蘭亭叙軸	(五三)
五	傅 山	丹楓閣記冊頁(部分)	(二六)	二三	惲壽平	題畫詩冊頁	(五四)
六	傅 山	古詩十九首冊(部分)	(二八)	二四	王士禎	行書詩軸	(五五)
七	冒 襄	柴門詩軸	(三六)	二五	石 濤	記雨歌軸	(五六)
八	周亮工	七律詩軸	(三七)	二六	米漢雯	七絕詩軸	(五七)
九	歸 莊	七絕詩軸	(三八)	二七	王氏丹	行書札頁	(五八)
〇	今 釋	七律詩軸	(三九)	二八	王鴻緒	杜詩軸	(五九)
一	宋 曹	登飛來峰詩軸	(四〇)	二九	陳奕禧	行書詩軸	(六〇)
二	顧炎武	書札頁	(四一)	三〇	陳奕禧	七言詩軸	(六一)
三	查士標	七絕詩軸	(四二)	三一	查 昇	壽詩一章軸	(六二)
四	龔 賢	五律詩軸	(四三)	三二	汪士鋐	白居易吳郡詩石記軸	(六三)
五	王夫之	大雲山歌軸	(四四)	三三	玄 燁	臨董詩軸	(六四)
六	呂 潛	七絕詩軸	(四五)	三四	高其佩	題畫詩屏條	(六五)
七	毛奇齡	七律詩軸	(四六)	三五	何 焯	七律詩軸	(六六)
八	梅 清	春草閣詩三章軸	(四八)	三六	王 澐	臨古法帖軸	(六七)

三七	楊賓	行書詩卷	(六八)	六〇	奚岡	檀園論書一則軸	(九八)
三八	張廷玉	行楷詩軸	(七一〇)	六一	洪亮吉	七絕詩軸	(九九)
三九	沈德潛	五言聯	(七一)	六二	永理	七絕詩軸	(一〇〇)
四〇	華岳	七絕詩軸	(七二)	六三	永理	手札卷(部分)	(一〇一)
四一	李蟬	絕句四章軸	(七三)	六四	鐵保	七言聯	(一〇三)
四二	汪士慎	十三銀鑿落歌卷	(七四)	六五	法式善	五律詩軸	(一〇四)
四三	金農	行書札頁	(七五)	六六	伊秉綬	行書屏條	(一〇五)
四四	張照	杜詩軸	(七六)	六七	伊秉綬	臨柳公權尺牘軸	(一〇六)
四五	鄭燮	七律詩軸	(七七)	六八	伊秉綬	臨蘇軾尺牘軸	(一〇七)
四六	皇甫欽	桃花源記卷	(七八)	六九	王芑孫	行書札頁	(一〇八)
四七	弘歷	麥莊橋記軸	(八〇)	七〇	張問陶	七言聯	(一〇九)
四八	劉墉	評平復帖軸	(八一)	七一	阮元	下楚南清浪灘舊作軸	(一一〇)
四九	劉墉	臨蘇軾書黃庭經頁	(八二)	七二	張廷濟	七言詩軸	(一一一)
五〇	梁同書	行書詩軸	(八三)	七三	陳鴻壽	行書臨帖軸	(一一二)
五一	袁枚	行書札頁	(八四)	七四	陳鴻壽	臨鶴鶴頌軸	(一一三)
五二	錢大昕	跋語一則軸	(八五)	七五	李兆洛	七絕詩軸	(一一四)
五三	王文治	待月之作軸	(八六)	七六	吳榮光	十一言聯	(一一五)
五四	梁巘	七絕詩軸	(八七)	七七	吳肅	臨語軸	(一一六)
五五	姚鼐	游江東詩冊	(八八)	七八	包世臣	七律詩軸	(一一七)
五六	翁方綱	斜街行軸	(八九)	七九	林則徐	錄語軸	(一一八)
五七	鄧石如	錄文冊頁(部分)	(九四)	八〇	祁雋藻	行書軸	(一一九)
五八	錢澧	七絕詩軸	(九五)	八一	何紹基	行書軸	(一二〇)
五九	黃易	行書札頁	(九六)	八二	何紹基	行書四幀	(一二三)

八三 吳熙載 七言聯
 八四 戴 熙 行書軸
 八五 李光炘 周太谷遺詩卷（部分）
 八六 莫友芝 太湖行營雜詩軸
 八七 曾國藩 官箴軸
 八八 張裕釗 行楷詩軸

（一三四）
 （一三五）
 （一三六）
 （一三〇）
 （一三一）
 （一三二）

八九 趙之謙 抱樸子內篇佚文軸
 九〇 趙之謙 五律詩軸
 九一 翁同龢 行書軸
 九二 吳昌碩 普寧寺牡丹詩軸
 九三 康有為 五言聯

（一三三）
 （一三四）
 （一三五）
 （一三六）
 （一三七）

清代書法概述

單國強

清代堪稱中國書法藝術史上的中興時期，其主要標誌即為碑學的倡興。清代康、乾以逢，隨着考據學的興起和金石學的昌盛，發現、出土了大量秦漢、六朝、隋唐的碑碣、墓志、金石、銘刻等實物。如此豐富、新穎的古代書法文字資料展現在書法家面前，也使書壇掀起了一股濃烈的臨碑風氣，如馬宗霍所述：「新碑層出，變態無方，蟬聯陳目，引人入勝。小則造像，大則摩崖，人習家臨，遂成風氣。」許多書法家從商周金文、秦篆漢隸、魏體唐楷中汲取營養，逐漸扭轉了帖學日見靡弱的趨勢，有力弘揚了剛勁雄強的書風，從而使書道由衰轉盛，開拓了書法發展的新領域。

清代書法藝術中興所取得的杰出成就，主要表現在以下幾個方面：涌現出一批影響后世深遠、堪稱一代宗師的碑學名家，如鄧石如、伊秉綬、何紹基、趙之謙、吳昌碩等，沉寂數百年的篆、隸兩體，既重整旗鼓，又脫占鼎革，形成新的風格流派，真、草、隸、篆各體相

互汲取和交融，在用筆、結體、分布、行氣、神韻諸方面交相互用，或以隸入篆，或用篆寫草，或草隸相間，或隸楷互參，形成折衷共濟、標新立異的多種體貌，帖學和碑學的交替消長，促進了它們彼此取長補短，剛柔結合，尤其使帖學獲得了新的生機，力糾靡弱，突破藩籬，繼續有所發展，並涌現出稱譽一時的諸多名家。

清代書法的發展演變，一般概括為前期帖學、後期碑學兩大階段，細致區分，則可斷為早、中、晚三個時期。早期大致為順治、康熙、雍正三朝，主要沿續明末書風，盛行帖學，中期包括乾隆、嘉慶、道光三朝，在沿習帖學同時倡興碑學，晚期指咸豐、同治、光緒三朝，碑學主宰書壇，名家諸派代有傳人，帖學亦另辟蹊徑，出現轉機。

一、清代早期

書壇主要以帖學爲宗，近法兩宋，遠追晉唐，以學晉代鍾王、唐代顏柳、宋代蘇米爲主。同時還風靡董其昌的字體，宗學者削弱了董字中的生拙之趣和率真之情，變爲一味流潤、秀逸、柔媚，這種藝術格調適合新朝皇室和士子口味，遂成爲仕途捷進的「干祿」正書。康熙帝即十分喜愛董字，其書法老師沈荃也深受寵幸。當時，稱譽書壇的有「康熙四家」，即姜宸英、何焯、汪士鋐、陳邦彥（或換爲笄重光），他們均宗法晉唐，並融入董其昌之法，共具秀潤之致。追蹤此風的還有陳奕禧、方亨咸、吳雯、楊寶、吳山濤等人。直接師承董其昌的有沈荃、普荷、祁豸佳、查士標、龔鼎孳、梁清標、查昇、王鴻緒等書家，然都趨於柔弱，殊少生拙天真之韵。

明末清初，還有一批書法家刻意追求硬倔、怪異的書風，也形成了一股不小的藝術潮流。此風肇始於明末黃道周、倪元璐，成熟於清初傅山、王鐸。傅山廣涉諸家各體，兼善真草篆隸。學字注重書品，初習趙孟頫，後鄙夷其人品，改學顏真卿，領會其浩然正氣。提出寧拙毋巧，寧丑毋媚，寧支離毋輕滑，寧真率毋安排的藝術主張，書風怪拙而不失平正，率意而不離規矩，勁厲

中含圓轉，疏散中見緊密。所作草書尤具特色，若干字往往用一筆連綿寫成，一個字的點畫又以婉轉之綫盤纏起來，草體結構加以簡化，若干筆劃又很密集，內斂外張，疏密相間，猶如古樹盤藤，龍蛇飛舞，運鋒迅疾流暢，又有頓挫跌宕。這種鬱勃雄強、縱逸拙樸的草書，富有新意，被稱爲連綿草。王鐸從帖學入手，上追晉人，認爲「書不宗晉，終入野道」，又主張「出帖」，脫占創新，所謂「書法之始也，雖以入帖，繼也，難以出帖」，又強調要學碑，提出「學書不參通古碑，書法終不古，爲俗筆多也」。故其書法既以晉唐正統帖學爲根基，又不一味柔媚，奇而不怪，狂而不野，具蒼鬱雄暢之氣。楷書有「顏筋柳骨」之謂，行、草書更富奇肆的骨力。當時追求奇倔書風的還有王無咎、魏象樞、宋曹、龔賢、查繼佐、法若真、毛奇齡、丁元公等人。

清初還有一些書家，立志突破閣帖束縛，扭轉圓媚柔弱的時尚，於是涉足秦漢碑銘，潛心篆隸。他們將各體摻揉在一起，創立了奇特、怪异的真草隸篆各種新體，雖未臻成熟，却也標新一時。如鄭簠創立的「草隸」，用筆放逸縱肆，點畫粗細、頓挫富有變化，將漢隸的沉穩改爲放肆，結體扁平舒展，秀中見拙，變漢隸的緊密爲開拓。這種「草隸」新體，當時追隨者即有朱彝尊、萬經等人，至乾隆年間尚有高鳳翰、高翔、朱屺

篆」，點畫在一筆之中即有粗細、濃淡、徐疾、枯潤的變化，不同於平穩細勻的玉筋篆，字體轉折處棱角分明，一反圓轉之姿，大小雖均衡，但連筆的運用却使體貌別具自由飛動之勢。另外，朱存將篆體融入行、草書中，筆劃細勻，結構均衡，然字形又簡化誇張，行間亦錯落起伏，面貌十分獨特；石濤的行、楷書，綜合各體所長，力求豐富變化，一篇之中，有的取蘇軾之豐厚，有的似黃庭堅之舒展，有的近倪瓚之細勁，有的具鍾繇之古拙；有的汲取隸書之結體，有的參以北碑之雄勁，有的又象篆字般圓潤。其跌宕縱橫，奇張奇特的風貌，亦自具特色。

二、清代中期

帖學至乾隆年間，發生一定變化。崇尚董字轉寫追跡趙體，趙孟頫圓腴豐潤的風貌深受乾隆皇帝喜愛，朝野亦競相仿效，代表書家為張照，常替乾隆代筆。趙體進而強化其規整、圓潤、端麗、柔媚的一面，遂成為朝廷流行的「館閣體」，大小一律，端秀華美，適合書寫試卷、奏摺、上諭、賀表等，代表書家有董誥、汪由敦。也有一些主宗帖學的書法家，泛學諸家，涉足唐碑，書風頗具個性，著名的有北方翁方綱、劉墉，成親王永理、鐵保四大家和南方之梁同書、王文治。還有一些書家雖

無突出成就和新意，然各執一體，也名噪一時。如乾隆朝有姚鼐、錢灃、梁國治、梁巘、蔣衡、繆曰藻、法式善、王芑孫等人；嘉、道年間有郭尚先、張問陶、洪亮吉、吳榮光、王學浩、高澥、顧繩、英和、宋湘等人。

雍、乾年間，隨着金石考據學的熾盛，發現的出土的三代金文、秦漢碑銘越來越多，為碑學的興起創造了客觀條件。許多立志變革創新的畫家，也力圖冲破帖學藩籬，另辟蹊徑，圖變的主觀條件也日趨成熟。馳名畫壇的揚州八怪，在書法上也不隨時尚，敢於標新立異，作出了有益的探索。最富獨創性的當推鄭變、金農兩家，鄭變雜糅隸、楷、行三體，形成一種非楷非隸的字體，自稱「六分半書」；金農融合漢隸和魏碑，創立一種筆畫方正、楞角分明、橫粗豎細、墨色濃重的新隸書，自稱「漆書」。其他諸家如高鳳翰的左手行草、李鱣的拙逸行、草，黃慎的紛披草字、汪士慎的秀雅隸書，也都呈狂怪的獨特面貌。

至嘉、道年間，臨碑的風氣越來越濃，碑學遂日見興盛，並出現了開宗立派的一代大師鄧石如和伊秉綏。鄧石如以篆書著稱，被譽為「集篆之大成」，他徹底改變了傳統玉筋篆勻稱纖細、婉轉圓潤的格式，用筆以殺鋒取勁折之勢，點畫具輕重頓挫變化，結體大小參差，字型趨方。這種篆體更多陽剛之美，一洗陳習，開創新格，形成聲勢煊赫的新派，追隨者有程峯、吳熙載等人。

伊秉綬以隸書最負盛名，被譽為「集分書之成」，他融篆入隸，點畫很少明顯波磔，而趨於均勻圓潤，起、收筆有時還帶北碑的方折。結體也變扁平為方整，改緊密為舒寬，大小不一，左右不勻。這種隸書凝重拙樸，勁健中寓秀媚，大字尤富氣勢。他將篆書、金石、北碑有機地融入隸體，創立新貌的路子，給後人以重要啓迪，錢楷、錢泳、阮元、張廷濟、陳鴻壽、趙之琛等人的隸書，即受他影響而各領風騷。

三、清代晚期

碑學占據書壇主位，並由主宗唐碑和秦漢刻石轉為崇尚北朝碑刻。此一時期兼善諸體的著名書法家有何紹基、趙之謙、吳昌碩。何紹基擅長楷、行、隸、篆各體，尤以楷書著稱，小楷最精。其楷字以顏體為基礎，吸收篆書婉通的筆法、北碑寬博的結構，漢隸平整的格局，在豐厚中見秀勁，端嚴中顯適麗，隸書源出漢隸，取各碑之長，脫古立新，在沉雄邁勁中透出靈通之氣，行書多參篆意，圓轉恣肆中兼具勁健，縱橫欹斜而不失端秀，篆書宗法鄧石如，帶更多草法和金石味。趙之謙亦工諸體，而以楷書最稱精美。作楷以魏碑為框架，施

入顏體之力度，形成端整適麗、血肉豐美的風格，有「顏底魏面」之稱，行書近楷，更顯流美、巧麗，篆、隸均學鄧，並汲取北碑、金文、治印之法，方圓合度，剛柔兼具。吳昌碩最擅篆書，初學鐘鼎文，後專習石鼓文，並吸取篆刻用筆和畫梅之法，體貌蒼勁樸茂，楷書始宗顏真卿，繼法鍾繇，行書初習王鐸，後融歐、米筆法，隸書上追漢代石刻，這些書體也都透出剛健蒼勁的自身特色。三家進一步推動了碑學的發展，對晚清乃至近現代都產生了很大影響。

晚清大多書法家均主宗碑學，他們追隨名家，各擅一體，形成真、草、隸、篆競相爭艷、各放異彩的局面。篆書方面，主要受鄧石如影響，涌現出楊沂孫、莫友芝、吳大澂等人。隸書方面，楊岷、俞樾等人融各體入隸，面貌奇異。楷書方面，張裕釗專攻北碑，險勁外露，筋骨內含的字體，衍變而成「新魏體」，翁同龢和融匯碑學和帖學之長，以顏體為主，字型則寬博開張，用筆亦奇肆率意，學顏而頗具新意，李瑞清初學黃庭堅，後宗北碑、鐘鼎，以蒼勁勝，筆畫顛掣，波折較多。行、草書方面，沈曾植喜寫草草，康有為以行楷著稱，楊守敬擅長行書，都各有特點。這些各擅一體的書家，對近現代也均有一定影響。

清代行書概論

華寧

行書發展到清代，可以說進入了一個前所未有的、繁榮多姿、蔚然大觀的新階段。除了在繼承前代書家流派風格上學有所成、造詣精深之外，主要表現在能够越出前人重重樊籬，開拓一片新天地。繼承與求變，是清代行書演化脉絡和主題所在。爲了能更好地說明這點，我們有必要先將清代以前行書做一番歷史回顧。

一、清以前的行書發展進程

行書一詞在唐張懷瓘《書斷》中是這樣下定義的：「不真不草是曰行書。」又說：「行書即正書之小譌，務從簡易，相間流行，故謂之行書。」即說它是從正書即楷書中演變而來，而較楷書簡便易行。可以說，行書綜合了楷書清晰易認和草書表現力豐富、揮灑自如的特點，「如雲行水流，穠纖間出，非真非草，離方遁圓」（清末曹語）。

行書又有真行、草行之別。真行即是現在的行楷，草行則是現在的行草書。清劉熙載《藝概》云：「真行近真而縱於真，草行近草而斂於草。」

一般認爲，行書起於東漢劉德昇。三國魏初，鍾繇、胡昭二家爲行書法，俱學之劉德昇。鍾繇三體，其一爲行押書，所謂「行押書」就是行書的早期稱呼。到了東晉，隨着楷、隸、草（包括章草和今草）諸體的成熟，行書自身也有了長足進步，逐漸脫離初創時的稚拙面目，進入了自我發展、自我完善境地，並被普遍認識和掌握，成爲人們日常書信往來時最常用的一種文字寫法。從現存墨迹和刻帖所收晉人作品中，可以看到絕大部分是「近草而斂于草」的草行體。王、謝、郗、庾諸士家大族中產生了衆多書家，其中以羲、獻父子、王珣、謝安、郗愔、庾翼等最爲著名。永和九年（公元三五三）王羲之與謝安、孫綽等四十一人，在山陰（今浙江紹興）蘭亭「修禊」，會上各人作詩，由羲之爲叙。羲

之酒酣意濃，援筆成就，《蘭亭宴集叙》就此誕生了。王羲之的被後人尊為書聖，他初學書於衛夫人，後渡江北游，見李斯、曹喜、鍾繇、梁鵠諸家書迹及蔡邕三體石經，張昶華岳碑等，「乃於衆碑學習焉」。他的最大貢獻在於「主動地把純粹出乎自然發展的書法引向一個較為注重技巧華美特徵而又不斷錘煉以見精致的境界。」（陳振濂《書法學綜論》）這種貢獻在他的得意之作《蘭亭叙》中得到了充分反映。其用筆、結構和布局變化千姿百態，精麗完美的程度不僅超過以往，而且令後人望塵莫及，被公認為「天下第一行書」，其影響力歷經千餘年未衰。除此之外，象《孔侍中帖》、《頻有哀禍帖》、《喪亂帖》、《奉桔帖》、《何如帖》等亦為行書中的巨蹟。王獻之的行書一改其父勢巧形密，意疏字緩，淡雅姿媚的中庸風格，於規矩之中具豪放爽快之氣，唐張懷瓘對其評價甚高：「子敬才高識遠，行草之外，更開一門，非草非行，流便於草，開張於行，草又處其中間，無籍因循，寧拘制則，挺然秀出，……筆法體勢之中，最為風流者也。」他的行書代表作有《永嘉帖》、《中秋帖》、《新婦帖》、《鴨頭丸帖》等。

以王父子的作品為主要標志，行書完成了既富於造型感又能充分展示線條形態與節奏起伏變幻之美的演化過程。後人將這種以妍媚為主旨的格局稱為「晉韻」。

唐代的行書一方面在李世民的崇倡下，衆多書家以王羲之《懷帖》為宗，悉心體察，發揚蹈厲。唐初四大家歐、虞、褚、薛都在行書上有獨特造詣。李世民的《晉祠銘》、《溫泉銘》開行書入碑之先河，使行書不僅僅用於簡札，而且以莊嚴鄭重的姿態鑄刻於碑銘之上，為行書走出輕松流便的簡札書卷狹小天地，不斷豐富提高藝術表現能力，充實其獨特內涵等方面做了有益的創新嘗試。懷仁集王《聖教序》正是適應了社會對王字和行書的喜愛需求而出現的，是對王字的一次輯錄和總結，為後人研習王羲之行書提供了規範化樣式。另一方面，隨着顏真卿的崛起，行書的面貌由王、虞的妍美輕盈融進了雄強、豐厚、精警成份。《裴將軍詩》《爭座位帖》《祭侄文稿》等代表着顏氏在行楷、行草上的建樹，顯示出書家更為注重情感抒發和技巧表現，更主動地追求個性風格。這也是唐代行書發展的必然趨勢。

與唐代行書在形式技巧上的成熟完美相比，宋代出以恣肆之筆，沉於對精神境界的追求闡釋，而不過於關注結構和技巧。蘇軾在「我書意造本無法」和「無意於佳」的觀念下，一反二王的妍媚、顏柳的端莊，以濃重筆墨，豐腴體態，創出自家面貌。同樣，黃庭堅的雄健開張，米芾的險絕豪爽，都突破了晉唐格局，成一家之體。「宋四家」的精深功力和別開生面，代表了宋代行書最高成就，被視為「尚意」精神的主倡者。宋代行

書發展的另一條主線是隨着《淳化閣帖》的出現而興起的刻帖之風。其所收者以晉唐諸家墨蹟為主，又以二王法帖占的份量最重。這中間以《閣帖》摹刻逼真，精神完足，被譽為諸家法帖之冠。餘者如《大觀帖》、《潭帖》、《絳帖》等均略遜一籌。《閣帖》的影響是巨大和深遠的，它為研究考察行書發展和風格流派的形成及特點，臨摹諸家法帖提供了真切直觀的資料。

以《閣帖》為藍本，重輯翻刻的法帖在宋代為數可觀。造成的流弊是使原帖的筆致、體態、精神都大為減損，使觀者難以從中體味晉唐風韻。這種現象持續到元代就更加突出。另一方面，蘇、黃、米的突破和創意，也使二王的傳統地位在一定程度上被動搖了。而趙孟頫作為元代書壇領袖人物，則立足於振興傳統，恢復以二王為核心的晉唐矩度。他的行書技法嫺熟精采，風格道媚婉約，功力深厚，法度謹嚴，出入《蘭亭》、《聖教》間。元人楊載曾於《翰林學士趙公狀》中評曰：「行草法逸少、羲之，不雜以近體。」「近體」即是指以蘇、黃為代表的新風和南宋衰頹之氣。統觀元代書壇，鮮于樞、虞集、張雨、鄧文原、泰不華、康里巎巎、李倬等人的書風，也無不被以崇尚回歸晉唐一派的時風所浸淫，形成復古主義藝術思潮。元代行書是沿着這一主線發展的。

到了明代，上窺宋人氣格，兼融晉唐法度，成為行

書創作的主流，不再囿於趙孟頫的復古格局。在這種比較活躍寬松的藝術氛圍下，既造就了取法蘇、黃，成就卓越的文徵明、沈周、祝允明、吳寬，也使王寵、李應禎、唐寅等人在出入晉唐矩度，開自家風氣的創作道路上取得了巨大成功。深悟古法而不拘泥其中，重在表現自我精神和審美情趣，是這些文人書家創作的基本特徵。董其昌不僅追隨了這種時代風尚，而且加以發展。他主張書法要表現性靈，體現文人的書卷氣，強調平淡天真，反對甜熟平正，刻意經營和陳因古法。他在行書的創作上，由唐人上溯魏晉，兼師歷代大家之法，加以變化，在章法、結體、筆法、墨韻方面都具有獨到之處，形成董字特有的飄逸、秀潤、典雅、生動和疏宕蕭散的特點。他的理論和創作實踐不僅在當時，而且對清代前期行書發展都產生了深刻影響。明代晚期，以邢侗、張瑞圖、米萬鍾、倪元璐、黃道周等書家為代表，形成了另一創作群體，他們都具備深厚的古法功底，但最終又與傳統之旨相背而馳。其大膽創新的藝術觀點和形式技巧，為行書注入了新的內容，也為清代行書創作者開辟了進一步探索之路。

從鍾、王以降至明朝終結，行書經歷了千餘年的歷史積澱，形成了龐大而完善的理論體系，遺存下難以勝記的書家作品，這就為清代行書含英咀華、繼往開來，奠定了最堅實的基礎。

二、清代行書幾大勢態

清代行書的發展大勢主要受兩種力量所驅動。受清代特殊的歷史環境、不同歷史時期的各種文化現象、以及由皇帝的個人好惡而導致的社會時尚等諸多因素的影響，清代書壇呈現出前所未有的多變局面，而不再被某種觀念或某種形式所貫穿始終。行書必然會隨着這一主流的延伸而運動和變化，這是其一。另一種驅動力同樣不可忽視，那就是行書自身發展規律的制約。這一規律的物質內涵就是二王所創立的行書典範以及歷代書家圍繞二王所進行的藝術探索和實踐。清代的行書創作者依然遵循這個規律，但在繼承的同時更富於大膽的創新求變精神。

受這兩種因素的制約和影響，清代行書呈現出如下幾種勢態：

（一）承襲明末書風

明代末年，以董其昌為核心人物的華亭書派最為盛行，這一強勁勢頭隨着大批追隨者入清後的創作活動，自然而然的形成了清初最具影響力的書法流派。而最終使董字定於一尊的，應賴於聖祖玄燁的大力崇倡。玄燁對董字的偏愛是受到他的書法老師沈荃的影響。沈荃工詩文，學行醇潔，書法師米芾、董其昌。「繼董

文敏而為時所重」（《昭代尺牘小傳》）。清·方苞《望溪集外文》載：「聖祖嘗召入內殿賜坐，論古今書法，凡御制碑版及殿廷屏障御座箴銘，輒命公書之。上自元公鉅卿碑版之文，下至遐陬荒徼琳宮梵宇，爭得公書以為榮，以是公名動天下，與趙承旨、董文敏相埒。」他教玄燁字蓋六十年弗衰，「每侍聖祖書，下筆即指其弊，兼析其由」（同上）。對此康熙皇帝感嘆到：「朕初學書，宗敬之父荃實侍，屢指陳得失。至今每作書，未嘗不思荃之勤也。」在沈荃的悉心傳授下，康熙皇帝酷愛董其昌書體，學之可至神形兼備境界，是一位很有造詣的書法家。除此之外，他還將董其昌海內真蹟搜訪殆盡，玉牒金題，彙登秘閣。由於皇帝的喜愛和提倡，董其昌書「聲價益重。朝殿考試，齋廷供奉，干祿求仕，視為捷塗，風會所趨，香光幾定於一尊矣。」（《書林藻鑒》）

受這種風尚的醞染，衆多書家象龔鼎孳、王鴻緒、查昇、查聲山、方亨咸、吳雯、宋比玉、朱彝尊、吳山濤、梁清標、王澐等人，或為華亭派健將，或在風格上接近和仿效，以董書為入門之徑。其中以查士標、笪重光、姜宸英、陳奕禧、陳邦彥、張照最負盛名。

查士標的書法從米字入手，又出以董體，得其神髓，有「米董再出」之譽。是遺民書家中的佼佼者。

笪重光初學二王，出入蘇米，以圓勁為主。後融進董字柔淡飄逸的筆墨情趣和疏散的章法布局，使文人

化氣質愈加鮮明。

姜宸英少時學米董書即負名聲，後上追晉唐諸家，兩相結合，形成獨特面貌。《雲岳樓筆談》評：「西溟晚達，其書雖瑩秀可悅時目，而清光澹韻，則涵山林之氣爲多，亦賴此方能入品。」這種將晉唐謹嚴端莊與董字生拙脫俗融於一體的創作方法，應該說在當時具有普遍意義。

陳奕禧走的也正是這條路子。只是更加注重姿致的流動變化，自具幽邃意境。

陳邦彥之書，得董香光精髓，有亂真之筆，好事者往往將他平日臨董習作截去款識，以僞充董香光，售得善價。不僅使收藏家難辨真僞，就連最喜董書的聖祖玄燁，「遇外吏進呈之本有疑者，輒沉吟曰：『其陳邦彥書耶。』」（《書林紀事》）由此可知陳邦彥學董達到了出神入化的程度。

張照與董字的關係更爲密切。他早年學書受教於他的舅舅、董其昌的再傳弟子、著名書法家王鴻緒。初不得要領，常被舅舅呵斥，于是「匿山人作書之樓上三日，見山人先使研墨盈盤，即出研墨者而鍵其門，乃啓篋出繩，繫於閣枋，以架右肘，乃作之。得天出，效爲之經月。又呈書，山人笑曰：『汝豈見吾作書耶。』」（見《藝舟雙楫》）從這段有趣記載中，我們可以窺見張照於董字之用心勤奮。除董字之外張照的行書中兼有顏、

米、黃、趙等諸家筆法，所以能將圓健雄渾、奇矯縱意、平淡秀潤等多種風貌融於一處，天然自放。只是後來由於迎和乾隆皇帝對趙孟頫書的欣賞，字體趨向平正豐圓，使其書法的文人風度和個性成份被部分地削弱了。

董其昌的影響除表現在書法實踐上，還表現在清代早期書法理論對他的文人化思想的接受與闡釋方面。對於董其昌主張書法「平淡天真」特點，朱彝尊言到：「占人詩文不欲自露其才，恒以淡泊見滋味，於書法亦然。」（《曝書亭書畫跋》）孫炯也主張書法「庶血脉起伏，有一種天行之趣」。（《硯山齋書記》）張照云：「書著意則滯，放意則滑，其神理超妙，渾然天成者，落筆之際，誠所爲不居中外得中間也。」（《天瓶齋書畫題跋》）宋曹則更明確指出：「筆意貴淡不貴艷，貴暢不貴緊，貴涵泳不貴顯露，貴自然不貴作意。」（《書法約言》）他還談到書法中「生」與「熟」的辯證關係，「熟則巧生，又須拙多於巧，而後真巧生焉。」「書必先生而後熟，既熟而後生。先生者學力未到，心手相違，後生者不落蹊徑，變化無端。」這就是董所強調的「字須熟後生」的意義所在。關於「奇」，笥重光云：「行間之茂密在流貫，形勢之錯落在奇正。」（《書筏》）王澐也說：「結體最患方整，長短大小，字各有態，因其自然而與爲俯仰，一正一偏，錯綜在手，所以能盡百物之情狀。」（《竹雲題跋》）至于董最重視的「出神」，論述也很多。

如「臨帖不在得其形，而在得其神。欲得其神，先得其意。意得神斯得矣，否則終屬優孟衣冠。」（楊賓《論學書》）「思翁臨帖，貴神味不貴有形。」（張照《跋自臨董思翁汲古堂帖》）

考察清代早期行書創作對明末董派書風的承襲時，可以看到，絕大多數書家，以深厚的董書功底，通過參加科舉考試而登上仕途；有的則以才情過人爲皇帝睿賞，入值南書房御用，書名也隨之顯赫於世；對那些布衣隱逸者，董字秀雅、淡泊，具有樸拙蒼清的山林之氣，也十分符合文人士大夫的傳統審美心理，所以亦能被接受，而不由自主地匯入崇董的潮流中。這種朝野上下趨從於時尚，又反過來影響和引導着時尚的發展之現象，正是清代早期特殊的歷史環境、社會條件、文化傳統等諸多因素共同作用的結果。

前面提到，與華亭派書法同時期，明代末年另有一股強勁書風爲世人矚目，這就是以倪元璐、黃道周等人爲代表的追求奇崛狂怪獨特個性的書風。王鐸、傅山是這一書派的主要書家。入清，他們雖然選擇了截然不同的入生道路，但從書法創作風格的總體把握上看，都是承襲了明末倪、黃風貌，並使之成熟和發展。在清朝建立初期，朝代更替的特定時代背景，使一些憤世疾俗的遺民書家步入了這一書派的行列，以狂放暢快的筆墨抒寫內心亡國之痛和被異族統治的忿忿不平。與此同

時，和風靡當時的董派書風清雅、秀媚、纖細的特點相比，王鐸、傅山書法中雄健奔放，充滿陽剛氣勢和突出個性的追求，爲書壇增添了勃勃生機，使人耳目一新。一些書家從中受到啓發，在創作上進行了大膽嘗試，從而使這路書風的影響力進一步擴大。

王鐸在書法上的才能是多方面的，而成就最高的是在行、草書方面。他取法高古，師法山陰父子，尤得力於《宋拓淳化閣帖》，終生研習不輟。在董書盛熾之時，他能力排時俗，主張「書不宗晉，終入野道」。他爲自己定字課一日臨帖，一日應求索，勤奮刻苦，臨寫了大量王和晉人帖。在此基礎上，又廣泛涉獵李邕、顏真卿、張旭、懷素諸家，而對米芾用力極深，米書獨特的用筆、結字和風格對王鐸產生了很大影響。但他並不一味摹古，提出「敏而好古」的主張，認爲「書法之始也，難以入帖，繼則難以出帖」，繼承的最終目的是爲了脫占創新。

王鐸的行書有精緊穩健一路，也有縱於行而斂於草的行草書風。前者常用於書寫尺牘信札、詩文卷冊，字體工穩，法度勁結，風度古雅，主要受《聖教序》、《米襄陽帖》和顏魯公書法影響，得其勢巧形密，邁勁沉着的意韻。如作於崇禎十三年（一六四〇）《行書永嘉居士答陳公虞十七問》，順治四年（一六四七）的《行書峨嵋山記》，順治六年（一六四九）《行書枯蘭復

華賦》等均屬此類作品。另一類行草書，多為臨帖，書古詩及自作詩等長幅立軸作品，這類作品充分體現出王鐸在脫古創新，別樹一幟方面的獨特風格和突出成就。首先，他深諳古法，博采衆家之長，却不拘泥於古人的「一點一畫」，而是以自家筆法合於古人神理。除着意摹仿某家之外，絕大部分作品，既具有雋永的古韻，又具有鮮明個性。其次，王鐸能十分理性化地把握點與綫的運動，不一味縱筆取勢，而是縱而能斂，急緩相交，將真、行、草融於一體，形成痛快流暢的精熟與頓挫支離的生拙有機結合的情性之美。這一特色在他的行草書上有充分體現。另外，王鐸的行書在筆墨情趣和章法布白上具有個性特徵。他吸收了碑版筆觸，增加了方折筆法，使字型更能表現剛硬老辣之態。他主動追求「漲墨」效果，墨色變化豐富多姿，生動感人。在結體和章法上欹側錯讓，險中求穩，以奇求正，疏密相間，創造了既動蕩又穩定和諧的藝術空間。

王鐸的書風在當時就被人推崇和效仿。其子王無黨，王無咎，王無顏，書法家魏象樞等，均師法王鐸而酷似之。

和王鐸相比傅山在書法領域涉獵範圍更為廣泛，上自魏晉鍾、王，唐代顏、柳、張、懷，下至同代張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸，旁及漢魏碑版，無不精研深究。於真書、漢隸、小篆、章草，無不精妙，最擅長

行、草書。他作書最重骨氣和書品，早年喜愛趙孟頫字的圓轉流麗，臨之可亂真。已而乃嘆曰：「即如人學正人君子，只覺觚稜難近，降而與匪人游，神情不覺其日親日密，而無爾我者然也。行大薄其為人，痛惡其書淺俗，如徐偃王之無骨。」（傅山《霜紅齋集》）于是復宗魯公，取其高潔純正的人品和書法中剛勁雄渾的神韻。他還諄諄告誡兒孫學書之法：「寧拙毋巧，寧丑毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排。」（同上）反對刻意做作安排投世所好，力戒俗媚，主張於樸實真率中表現書家性靈。他的這種美學觀一掃元明以來書法偏狹精巧之積習，扭轉了沿承日久的審美定勢，使之走向更廣博的境界。他的書法創作是其理論的具體闡發。所作行書，古法淳厚，却毫無着意摹仿之態，筆鋒凝重，剛柔相濟，章法參錯錯落，於支離古拙中體驗起伏輕靈、天真自然的趣味。他曾說：「凡字、畫、詩文，皆天機浩氣所發。一犯酬酢請祝、編派催勒，機氣遠矣。」（見《霜紅齋集·雜記》）「天機」與「浩氣」正是傅山行書的神韻所在。在他的追隨者中，以宋曹連綿暢快的行、草書最為相近。

由倪、黃開創，王、傅確立的雄奇書風及書法理論，在清初乃至其後的書壇都產生了一定影響。王光承、程正揆、龔賢、查繼佐、法若真、毛奇齡、丁元公等書家的創作，均力棄柔媚，追求奇崛雄健之風，為清初書壇

增添了生機活力。

(二) 貪欲化之風的盛行

到了乾隆年間，董派書風由於陳陳相因，無復生趣，漸趨衰微之勢，代之而起的是尊趙風尚昌盛一時。究其原因，除「其時承平日久，書風亦轉趨豐圓，董之纖弱，漸不厭人之望」外，高宗弘歷對趙孟頫書的喜愛和提倡，使「趙書又大為世貴」。但正如當時人就指出的：「學書在得筆法而會古人之意，不在學其規模。不則，……學趙近俗，學董近油，反成不治之疾矣。」（楊寶《大瓢偶筆·卷七》）趙字的效仿者，亦過多注重趙孟頫書法熟媚綽約之姿而忽視了其潤秀圓轉、清神雅態之韻，終塞怯局促，無法自振。而更多有卓識的書家，不步趨於時俗之後，專注於古法帖的研習，並能在兼取諸家之長，融匯貫通的基础上，成自家體貌，一時稱譽書壇。最著名的有北方的劉墉、翁方綱、鐵保、永理四大家及南方的梁同書和王文治。

劉墉在清代書壇占有重要地位，被推為有清一代集帖學之大成者。他所處時代，董、趙書風盛行於世，而他的書法却不受時風影響，偏於厚重豐腴，與董，趙完全不同。劉墉擅長楷、行、草書，初從趙松雪入手，後學董文敏，又借鑒鍾、王、顏、柳、蘇、黃、米等諸家法，最得蘇字三昧。晚年潛心北朝碑版。他的行書，用豐潤的濃墨重筆濡染，不露鋒芒，雄渾涵泳。但粗筆

肥墨却無刻板滯遲神態，墨色鋪排之中，內含筋骨之妙，線條蘊藉內斂，筆下時時顯露出靈動之氣，王文治曾評曰：「石庵於軌則中時露空明，拙中含姿，淡中入妙」。在字型結構上，絕少連帶飄動，流暢華美的形態，每字自成回獲，內聚而不外張，以稚拙求生動，以端嚴求變化。康有為謂：「近世行草書作渾厚一路，未有能出石庵之範圍者」（《廣藝舟雙楫》）《松軒隨筆》的評價更為切要：「貌豐骨勁，味厚神藏，不受古人牢籠，超然獨出」又說他「厚而能脫，入乎古人而出乎古人」。劉墉的成功就在於此。

與劉墉的大膽創新相比，翁方綱的行書則以質厚韻道見長。他精於金石考證和碑帖鑒別，對顏真卿、歐陽詢、虞世南三家及諸漢碑，悉心追摹，考究精微。同時也兼收米芾、董其昌書風。將沉厚樸質和使轉輕松相結合，形成外柔內剛，古雅清勁的自家特徵，較其精細規矩的小楷更具超縱之氣。

鐵保取法晉唐，「臨池之下，天下莫及」（《鐵工神道碑》）。成親王永理「自幼精專書法，深得古人用筆之意。博涉諸家，兼工各體，數十年臨池無間。」（《嘉慶九年上諭》）兩家都將深厚的古法融鑄於筆端，又化為一家體貌。書名稱盛當時，堪與劉、翁比肩。

南方梁同書，是著名書法家梁詩正之子。承繼家學。初法顏柳，上追二王兼習董趙，中年用米法，晚年