

谢权熠 著

撫 觀 煙 雲

白謙慎題



浙江工商大學

谢权熠 著

格觀煙雲

謝權熠題



浙江工商大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

抚观烟云 / 谢权熠著. —杭州: 浙江工商大学出版社, 2014. 10

ISBN 978-7-5178-0681-3

I. ①抚… II. ①谢… III. ①汉字—书法—文集
IV. ①J292.1—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 242141 号

抚观烟云

谢权熠 著

责任编辑 沈 娟
责任校对 何海峰
封面设计 王好驰 刘 谊
封面题签 白谦慎
扉页题签 谢权熠
责任印制 包建辉
出版发行 浙江工商大学出版社
(杭州市教工路 198 号 邮政编码 310012)
(E-mail: zjgsupress@163.com)
(网址: <http://www.zjgsupress.com>)
电话: 0571-88904980, 88831806(传真)

排 版 杭州朝曦图文设计有限公司
印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司
开 本 880mm×1230mm 1/32
印 张 7.875
字 数 152 千
版 次 2014 年 10 月第 1 版 2014 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5178-0681-3
定 价 36.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江工商大学出版社营销部邮购电话 0571-88904970

赵之谦的性格 ——从对吴让之态度的考察	157
雍正书法的面目	165
康、雍、乾三帝的盛世翰墨	173
清中期帖学书家对《十七帖》态度的考察（纲要）	181
读有关褚遂良资料札记	189
由李叔同、马一浮交历到李叔同书风之转变	199
孤芳甘寂寞 ——应均书法与他的文人情怀	209
看余任天对黄宾虹、潘天寿的评述	217
各领风骚数百年 ——漫谈中国书法传统的流变	229
后记 《抚观烟云》的另一种解读	240

目录

清代帖学与馆阁体的『合』与『分』	1
张照书法与清代中期的馆阁体	15
张照书风散议	25
张照的『事与愿违』	31
张照书法综论	37
张照书法年表简编	61
由《湛园书论》看姜宸英的书学观	97
梁同书书学思想初探	109
关于《两般秋雨庵》的主人	129
被忽视的浙派骁将董洵	139
写出兰亭真龙面	149
——由赵执信行书《永州龙兴寺东丘记》轴说起	

清代帖学与馆阁体的『合』与『分』

清季康有为著《广艺舟双辑》，臆举碑学，其语及有清一代帖学大家与成就，则有“国朝帖学，荟萃于得天、石庵”^①，盖以张照（字得天，1691—1745）、刘墉（字石庵，1719—1804）为清代帖学之最高峰。这是一个十分有趣的现象。因为康有为在这里将张照、刘墉作为清代帖学的代表，而他们两个同时也可以算得上康熙到乾隆时期馆阁体书法家的代表人物。以张照为例，其早年宗法董其昌书法，后参以赵孟頫书法，可以说是以个人书法的取法与风格转变引导了康熙到乾隆时期的馆阁体书法的风格变化。^② 馆阁体书家的特征往往表现为在取法上的迎上跟风，具体的形象往往是点画上的干净整齐，乃至发展到最后的千人一面。不可否认，统一的规范化书写，其本身有利于辨识，并无什么不好，只是以之为书法，不免局限了艺术的生命，容易走向工

① 康有为：《广艺舟双辑》，载上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第576页。

② 关于张照书风的形成、变化，以及由此引发的馆阁体书法的转变问题，参见谢权熠：《张照书法与清代中期的馆阁体》，载《书法导报》2007年5月30日。

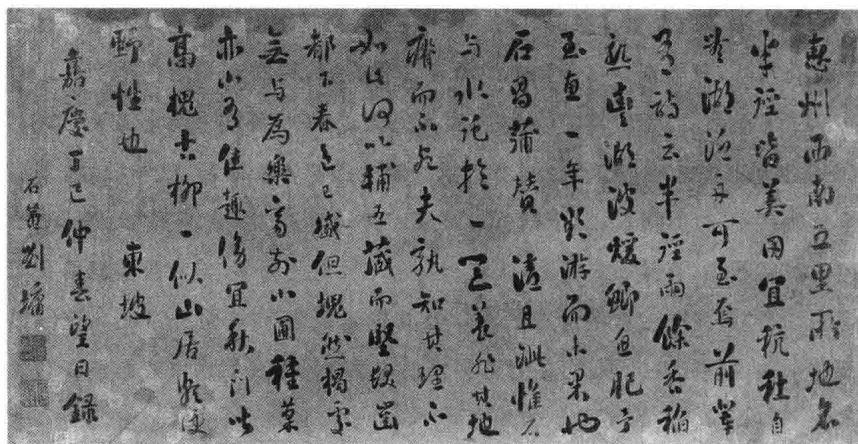
艺化的极端。由于书法学习具有传承性,清代帖学书家与馆阁体书家不管如何变化写法,只要不是出于完全的职业抄手需要,其取法必然还是不离于对“二王”的追慕,而近法赵孟頫、董其昌及时人名家,也算得上是不离于“二王”序列之间。戴逸先生对清前期书法状态概括道:“乾隆以前,帖学独盛,书法家远溯二王,追摹唐贤,归于赵、董,继承传统,发扬光大,各具风格。”^①“归于赵、董”的状态,有其历史渊源,也包括受帝王偏好的影响,这种影响就是在无形中使得“最高统治者推动正统帖学及其理论研究”^②。而从帝王本身到馆阁体书家风格的偏向来说,还有对明代书法的传承及董其昌书法影响在清代前期江浙一带为主有着息息相关之处。^③由于流风之尚,清代帖学发展自觉地转向了对董其昌书法取法,而馆阁体书家也在这个转变的群体之中,他们更以其本身特有的社会身份、学术地位,同时也包括书法功夫,使得帖学书家的代表人物与馆阁体书家的代表人物上产生了一定的重合性^④,可以说是两者“合”状态的具体表现。这些人,不仅仅是馆阁体书家中的领军人物,也是帖学书法中的骁将。如高士奇、张照、汪由敦、梁诗正、董邦达、刘墉、董诰、励宗万、于敏中及晚清的潘祖荫、刘春霖等。由于馆阁体书家的队伍庞大,上至名公大臣(甚至可以说是包括帝王本人在内),下至士子乡绅,馆阁体在这些

① 戴逸:《清代书法浅识》,载《中国文化》1997年第15、16期。

② 姜寿田:《中国书法批评史》,中国美术学院出版社1997年版,第266页。

③ 关于董其昌书法在清代受到普遍追捧的现象,帝王的“示范”意义自然十分重要,而其影响范围与审美趣味上为江南士人所偏爱也十分明显。这种风格与审美使得他的书法在接受人群上比较大。参见刘恒:《中国书法史·清代卷》,江苏教育出版社2009年版,第62—63页。

④ 关于对于这一现象,刘恒在《中国书法史·清代卷》中巧妙地在论述清代前、中期帖学与馆阁体书法时,同时归于“清代前期的崇董书风”这一命题下来展开讨论。这本身也说明这一时期的帖学和馆阁体问题,其具有同一性,可以称的上是两者“合”的时期,无法明确地分离,是你中有我、我中有你的状态。



刘墉 行书《东坡游记》

群体中都得到了渗透,不可不说影响广泛。以张照为代表的书家在乾隆初期进行努力与突破,而引导出由学董其昌书法之优美到参取赵孟頫书法加以敦实的书风转变。这个群体依然以馆阁体书家为主体,刘墉也是其中的骁将。但乾隆以后,整个书风并没有像董其昌书法在康熙年间那样风靡天下。这种转变使得书法的趣味格调大跌,馆阁体书家和帖学书家在取法上变得多元发展,两者最终因为对实用与艺术的不同追求上而分道扬镳。

还有一点必须指出的是,所谓馆阁体书家是一个十分巨大的群体,不仅仅只是本文所举例的几位朝臣,能与帖学时风并驾齐驱,自然是在朝野上下拥有较多追随者,“乌、方、光”标准化“作业”使得馆阁体的表现呈现出明显的同一性,在这个书法群体中其领袖人物的标杆意义自然尤为明显,故本文仅以具有代表性的朝臣来展开讨论。

二

清代帖学与馆阁体书法的“合一”，有其历史的巧合，也有帖学发展与馆阁体书法特定时期下发展的必然。当然，深究其“合一”之处，还在于两者创作人员的同一问题，之所以形成此番“情景”，笔者试做以下几点考察。从本质上说，历史上某一种势态之发生与变化，往往是“成也萧何，败也萧何”，其由来与改变似乎是一念之差。

（一）工整的“工作”抄写与潇洒的自由书写

从一般意义上来看，馆阁体书法给人的印象，往往是工整规矩的楷书，这是由其作用与性质决定的。内廷与中央各部的公文往来与大量丛书的编撰是促使馆阁体书法大量涌现的因素之一，如康熙四十四年（1705）圣祖南巡，从苏州选取了六十一名书法精熟者，以备内廷供奉抄写。《四库全书》《石渠宝笈》等所需抄写人员就更多了，因为丛书的誊写需要一大批写得一手工整小楷的写手。这些写手书写工整，数人同写一份，前后不同人，但看上去如出一人之手。“这就是馆阁体书法的极致了，千人一面，就像现在的打印机一般。地方各部衙门同样需要这样的人才，这些都是馆阁体盛行的必然性。”^①对于大臣来说，若非机密奏本，也往往会让府内写手代笔，免去精力不济之苦，千言万语的套话毕竟索然无味，也太耗神力。所以一些以书法名世的大臣，其奏章未必出于亲手。

此现象根源于清代朝廷谕旨、臣工奏章、文样官书都有明确的书写要求与规定，出于政治的严肃性，这些文件必须要谨书敬录，绝不能草草逸笔，以

^① 谢权熠：《馆阁体书家们的际遇》，见《中韩兰亭国际书法展暨学术研讨会》，2011年12月韩国世宗韩文书艺协会刊印本。

之张扬个性。雍正在处理年羹尧案时,也不忘记对其“本内字画潦草”^①大加指责,这种看似细枝末节的批评,更加能在雍正惩治年羹尧时进一步说明他的“不敬”了。从实质上讲,这也反映了古人要求对上以“敬”的精神。而前文提及的朝廷谕旨、臣工奏章、文样官书这些具有明显“工作性质”且体现政治严肃性的书写中,书法精彩自然是不可多得的优点,而文字传达与上下关系的体现才是关键。如此,工整划一,与“书同文”目的是相一致的。若及馆阁体书家(尤其是帝王的文学侍从)们,在敬录御制诗文等时,其一笔一画更是工工整整,现实上也是不允许有所放肆的。这就使得供职内廷的文学侍从们在诗文之外,还需要工于“书法”。康熙三十八年(1699),上云“查嗣韩、查升具善书,不可使离翰林院”^②,翰林院之去否,竟有决以善书与否者,这无疑是对书法在仕途上重要与否的又一次肯定。在御前书写,书以文字,求其工整,自然是不可随意造次的,对上喜赵、董书法的迎合也在这个书写过程中自觉地融入了。若作信手书写,摆脱了政治上的严肃性,反而能够探求董其昌书法的潇洒浪漫之处。但由于平时大量书写楷书,过分注重点画整齐,缺少了对书写行气的关注,也导致他们在行草书写中具有无法避免的制约。^③以张照书法论之,其平时作品不免“有刻意见长之病,若出自率意,尽有神妙之

① 中华书局:《清实录·世宗实录》卷十八,中华书局1985年版,第461页。

② 昆岗:《清会典事例》(第十一册),中华书局1991年版,第473页。沈德潜在《国朝诗别裁集小传》中对于查升因书法而得康熙器重有所论述,尤其指出他是取法董其昌,并位在南书房:“书法得董文敏之神,入值南书房,圣祖屡称赏之。”

③ 关于馆阁体书家的书法创作往往过于循规蹈矩,注重整齐干净失其点画流畅。而今碑学兴起是也往往取法楷书,这也是清代尤其是清代中期缺少草书名家的两个比较值得注意的因素。另外,馆阁体之所以深为后世诋毁者,在其点画僵硬,无生气故。相反,帖学之妙,则正在其点画灵动,得之流美。

作”^①。此“刻意”与“率意”之别，在一为应上以战战兢兢；一为无意于佳之草草寸札。“率意”而意韵生动，张照辈本书宗于董其昌，偶然放肆于笔墨，流美自现。如刘墉书“得‘古雅’二字，不似馆阁体”^②，在其不见刻板故也。御前馆阁体书家虽然未必个个似张照、刘墉之书学有成，但皆称得上是笔墨功夫积数十年的“实力派”了。其以放笔自作于寸札之间，一规矩，一放松，同出一人之手，而面目各异。一则是馆阁体书法，一则是帖学流变之佐证。十分功夫，显见于偶然放肆。

（二）帝王之好与时风之尚

论及清代帖学的发展，往往度以帝王好恶而影响臣工书学取法与变化。这方面的论述汗牛充栋，无须赘言。康有为就总结道：“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。”^③仅以康熙朝来看，董其昌书法风靡朝野，自有其历史与时代的多重原因。比如，董其昌书法因为延续晚明以来的影响，为童子所习者众多，尤其是江浙地区，盖董其昌书法流传以江浙为多，也令这一现象也更加明显。更深一层去看董其昌书法在江浙一带的连绵传承，还在于其雍容典雅与潇洒飘逸的书法风格契合了江南文人士大夫内心深处的审美倾向。故而“董书在明末已靡然于江

① 梁同书：《频罗庵论述·答陈莲汀论书》，载崔尔平选编点校《明清书法论文选》，上海书店出版社1994年版，第690页。

② 王潜刚：《清人书评》，载崔尔平选编点校《历代书法论文选续编》，上海书画出版社1993年版，第814页。

③ 康有为：《广艺舟双辑》，载上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第777—778页。另，清代上层社会的时尚对社会风气具有导向作用，帝王与其近臣的爱好也就容易为社会所效仿。参见冯而康、常建华：《清人社会生活》，沈阳出版社2001年版，第457—459页。

南”^①。康熙帝之所以喜欢董其昌书风，其本质上也是时风影响下的结果。只是他以帝王之尊，取法董书，无形之中更加推动了时风的传播与深化。以康熙帝所亲近的书家论，沈荃、孙岳颁、高士奇、王鸿绪、查升、陈邦彦、张照等，都是时风的领袖人物。康熙帝再与他们“赏花钓鱼，剖析经义，无异同堂师友”^②，南书房中如此与文学侍从相处之，其必受诸人影响，喜董其昌书法也在情理之中了。由帝王喜好而扩展为朝野上下来学董书而迎合其口味。这种相互“传染”，或者说相互引导的情况，可以概括为一方面是时代书风影响帝王，另一方面当时风为帝王喜好后再转过来影响整个朝野的书法气氛，这种情况起到的推动效果是无法小觑的。所以后人也有关注这点者，马宗霍在《书林藻鉴 书林记事》中论及清代书法时就指出：“宗赵宗董，固有自殊，其为帖学，则一也。”^③这也是明确提出帖学书法与馆阁体书法两者之间这种“合一”性质的论述。当然，因为前文一再提及的政治严肃性问题，在楷书尤其是御前书写的状态下，董其昌书法的流美产生了一个微妙的转变：就是由飘逸转变为端庄了。试以康熙、雍正、乾隆三帝书法而论，世多持以“有宏博气度，但却失去了董书生秀的神韵”^④。窃度康熙帝深受汉文化熏陶，聪慧好学，才智过人，何至于以学潇洒飘逸见长之董书而未就，独得宏博气度而非其他？思之帝王心态，岂仅仅于翰墨？书虽小技，而可以载道，帝王关注更多的必然是在能为教化之用。以雍正书法为例，其在登大宝前，书学董其昌，风格

① 马宗霍：《书林藻鉴 书林记事》卷十二，文物出版社1984年版，第192页。

② 昭桂：《啸亭杂录》续录卷一，《南书房》，中华书局1980年版，第398页。另，“康熙好读书与书法……高士奇等人入侍内廷后，大大开阔了康熙帝视野。从隽永的诗词和丰富的书画艺术，康熙愈发体会到汉文化的博大精深”。可见康熙书法受高士奇等人影响的深远。见清史编委会：《清代人物传稿（上编）》，《高士奇》，中华书局1995年版，第172页。

③ 马宗霍：《书林藻鉴 书林记事》卷十二，文物出版社1984年版，第192页。

④ 徐建融：《重识馆阁体书法》，载《中国收藏》2002年第9期，第54页。

飘逸潇洒。这一方面自然为讨好其父的欢喜；另一方面，如此书风也与他的身份及状态有关。一旦登极称帝，其书风就有了十分明显的改变。^①从书法环境的角度来看，宫殿之中正大气，确实是需要具有“宏博”气象的书法才显得相得益彰，也更适合一种皇家或者说权力机构的气度与审美。这些倾向与要求显然和帖学追求的灵动流美的审美追求属于不同的范畴。这就难怪，馆阁体书家在对董其昌或者赵孟頫书法的追摹与学习的同时，还在颜真卿书法上颇费功夫，以期在颜真卿书法上汲取“宏博”的元素，而另开局面。这也使得馆阁体书家的率意挥写中多见赵、董意趣，而楷书中的表现则往往多敦实宏博者。以上种种，不难窥见馆阁体书家的书写带有强烈的“工作性质”，而非发自内心的艺术体悟。这种因迎上带来的追捧与原来既已风靡的时风的契合，看似历史发展的必然，但由于其原因和目的、要求的不同，注定两者的“合一”实质上只是一种相对表面的状态，并不能保持长久。同时，帝王倡导加剧了以学董、赵为核心的气氛和范围，短时间的“繁荣”，就像物品的燃烧，火愈旺，烧尽者愈快。从逆向来看，就是缩短了这种带有时代性烙印的发展时间，进一步催生了碑学的勃兴。

（三）碑学兴起的身份归属问题

馆阁体书家与帖学书家在表象上，都以行草见长。其所宗法者，也一本于《阁帖》。受赵孟頫、董其昌书法的影响，或为时风所尚，或为师承有序，当然更不乏迎上之好者。至于乾隆中期以后，在碑学的倡导者看来，清代中前期帖学之流，至此已然因汇帖辗转翻刻，而笔法全失，以致书风僵板单一，靡

^① 谢权熠：《从康雍乾三帝书法看雍正》，载《中国收藏》2008年第9期。此文将雍正书法在登基前后做了对比研究：前纯学董书，得其飘逸三昧；后唯存宏博之气，未见丝毫飘逸。当然，雍正随意的书写还是流露出董其昌的风度。从这个方面来看，可以将其与前文馆阁体书家等同而观之。

弱以极。对此,阮元就提出:“(南北)两派判若江河,南北世族不相通习也。至唐初,太宗独善王羲之书,虞世南最为亲近,始令王氏一家兼掩南北矣。然此时王派虽显,缣楮无多,世间所习,犹为北派。赵宋《阁帖》盛行,不重中原碑版,于是北派愈微矣。”^①

阮元所论,无疑是将馆阁体书家放置到了与碑派书法相对立的另一面,在馆阁体书法尚不至走到极端的时候,其完全是一股主流力量。这才有康有为在碑帖互立之时,评以张照、刘墉为帖学代表。但值得注意的是,金石之学兴起,主要在乾隆中期,之前虽然已经出现了不少学者的访碑活动,尚只是零星现象,纵开风气,而未成气候。帖学一统后,馆阁体书法作为帖学中的一脉,其变化和发展,亦靡然于《阁帖》,而碑学兴起,碑、帖之间壁垒立现。从阮元的相关论述中可以简单地概括为帖学宗法“二王”,碑取碑版文字入书;前者以行草为主,后者以篆隶为主。他虽然也试图将唐代李邕等纳入碑学范畴,显然是为了使得在论述碑派书法时,更显其渊源有序罢了。乾隆中期碑学的兴起,不仅仅是得隙于帖学受到冲击,也图馆阁体书法在更见狭隘的帖学范围内走向了完全的实用化,如科举中的应试书写,如此,作为艺术的生命力就更加显得苍白无力,为后人所诟病了。道光、咸丰以后,这种整齐无趣的书写现象在时下严重至极。一方面,在朝廷上有类于曹振鏞(1755—1835)之辈对书写的挑剔与苛刻。他在对嘉庆帝无暇批阅堆积的奏本时提出:“皇上几暇,但抽阅数本,见有点画谬误者,用朱笔抹出。发出后,臣下传阅,知已览及,细微不遗,自不敢怠忽从事矣。”^②

① 阮元:《南北书派论》,载上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年版,第630页。

② 陈康祺:《郎潜纪闻·二笔》卷十一,《殿廷考试专尚楷法之由》,中华书局1984年版,第522页。

曹振鏞所提出的建议有其王道的考虑,客观上则导致了不务实的风气,就书写本身带来的恶劣影响来看,科场之比首当其冲。钱泳就此批评道:“凡应制诗文、笺奏、章疏等书,只求文词之妙,不求之精,只要均称端正而已,与书家决然相反。”^①另一方面,与碑学的勃兴相对的则是帖学的式微。馆阁体书法的大环境变化了,其走向了专注于实用而难以再问津帖学之源流了。这也就令其走向了与帖学不同的方向,而此时碑学的星星之火,已然呈燎原之势。

三

陈方既先生在概述关于书法作品追求“古”的审美时,认为“古质”是早期的质朴相对于后期的精巧。但他认为质朴在碑,而帖中似乎没有。^②古质而今妍,这种表现在以“二王”为核心的帖学序列中同样是十分明显的,说帖中没有质朴,是无视这样一个历史事实。当然对于“二王”作品来说,米芾是走向了精巧,对于米芾来说则董其昌也是走向了精巧。从整体来看,帖学发展流变展现的就是以风韵超逸、淡泊消散为特征的书法发展轨迹。而针对碑学兴起(也就是陈先生认为的“质朴”),我们可以做出如下的表述:质朴—精巧(帖学)—质朴(碑学)。

这一变化显然是一种此消彼长的自然发展规律,若考察当时的学术状态,正如梁启超所说:“夫清学所以能夺明学之席而与之代兴者,毋亦曰彼空

^① 钱泳:《履园丛话》,载上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年版,第627页。

^② 关于这一观点,可参见陈方既:《书法美学原理》第十章,新华出版社2003年版,第189—194页。

而我实也……清学以提倡一‘实’字而盛。”^①清代学术之实，不啻经、史，于他处学问亦然，乃至天文地理，皆作形而下之论也。此或清代学术之一大特色，成之败之，间出于此。以“实”对“虚”本身就是辩证的应对模式。清代中期以后，帖学发展与馆阁体书法的变化上出现了一种极为靡弱的现象，就是对于“二王”的理解，无论如何，在落实到学习和取法上往往只局限于一家，此般现象的出现不仅导致无法很好地取法前人，反而导致单调和片面。翁方纲对于当时学习董其昌的状态有所描绘：

不求实学而专事虚机，其来久矣。董文敏天资笔力实务古作者，故能卓立自名家，若后人无其骨力而效其虚机，以禅倡为笔髓，渐且竟可不讲古帖，自骋笔锋矣。董文敏处明末艺林熟习帖括时而能天挺神秀，是以论者谓书道结穴于华亭也。实则其前尚有米南宫，同时尚有孙汉阳精研古隶，岂可废乎？^②

不难看出，喜慕董其昌书法之“虚机”者，自然是读懂了董其昌书法中最吸引人的精髓之处，而仅照本临摹取法，不知“前尚有米南宫”，无论晋人唐贤了。若只是依样画形，徒有其表，书风日糜也就在必然之中。张照为董其昌嫡传弟子，一生勤学其书，也难免失于如翁氏所指者。张天资卓越又得大量抚观董其昌真迹，这是时人无法比拟的优越条件，以其学习心得来看，他十分

① 梁启超：《清代学术概论》，岳麓书社2010年版，第66页。另，许洪流也指出：“深一层次的看，这种书风（转变）首先源于文化界普遍的学术风气。只有这种学术风气所引发的审美观作用下，《清代碑学》才会普遍的以‘质朴’作为书法审美的价值取向。”见许洪流：《技与道——中国书法笔法论》，浙江人民美术出版社2000年版，第108页。

② 翁方纲：《复初斋文集》卷三十二，《跋董文敏〈论书帖〉》，载崔尔平选编点校《明清书法论文选》，上海书店出版社1994年版，第724页。