

经典碑帖临摹教程

张迁碑

虞晓勇◎编著

学习碑刻与刻帖，难点在于用纸、笔临摹刀刻的字迹。本套教程既有技法解析，又有临帖示范，或介绍『透过刀锋看笔锋』（启功先生语）之方法，或参酌拓本上的刀刻之痕而将其化为纸上的『金石气』。如此种种，皆旨在启发学书者探知书法艺术之门径。

长江出版传媒

湖北美术出版社

经典碑帖临摹教程

张迁碑

虞晓勇◎编著

J292
447

0200080

责任编辑 / 肖志娅

封面设计 / 龚黎

技术编辑 / 李国新

图书在版编目 (CIP) 数据

张迁碑 / 虞晓勇编著 .

—— 武汉 : 湖北美术出版社 , 2014.9

经典碑帖临摹教程

ISBN 978-7-5394-7128-0

I . ①张…

II . ①虞…

III . ①隶书—书法—教材

IV . ① J292.113.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 201304 号

张迁碑

© 虞晓勇 编著 .

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市洪山区雄楚大街268号

电 话: (027)87679522(发行)87679564(编辑)

传 真: (027)87679529

邮政编码: 430070

制 版: 武汉浩艺设计制版工作室

印 刷: 武汉精一印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 6

印 数: 3000册

版 次: 2014年9月第1版

2014年9月第1次印刷

定 价: 22.00元

临帖指要

练习书法，和学习绘画一样，一方面要“学古人”，一方面要“师造化”。然而有所不同的是，书法家对自然造化的师法往往只在一念感通之际，而非如画家那样面对自然对象仔细观察、模仿。张旭之于“公主与担夫争道”，怀素之于“夏云多奇峰”，颜真卿之于“屋漏痕”，黄庭坚之于“长年荡桨”，都是在灵机乍现之际生发出艺术的灵感和想象，而非着意地对诸种自然景物进行模拟。对于画家而言，写生与临摹或许是平分秋色的功课，而对于书法家而言，临摹前人经典是最需用功的修习方式。进一步而言，若无对于经典法帖的刻苦研习，恐怕是无法从自然的景象中获得启发的。就像那些参禅者，若不能在平日勤修定慧，也就不会在机锋、棒喝之下有顿然的开悟吧。

习字所包含的方法、内容颇多，并不尽于临摹，一个好的学书者并非埋头于临帖而对其他环节不理不睬，而是应该恰当地把握临帖与其他环节之关系。临帖本身亦当讲求方法，若方法不当，难免事倍功半。本文拟详细阐述这两个问题，以期对有志书道者有所裨益。

一、临帖与其它习字环节之关系

1. 临帖与读帖

学书不能不临帖，亦不能不读帖。所谓读帖，并非着眼于阅读帖中的文辞，而是重在欣赏其书写形式，揣摩作品的用笔、结构与章法，领会其中的审美趣味。当然，我们也可以阅读文辞，随着阅读的进行，字迹之美亦有序地呈现，由此可品读书法与诗文之双重意蕴。赏读前人法帖，久而久之，便能对古人表现的趣味心领神会，眼力逐步提高。清代周星莲将读帖的个中趣味描述得颇为到位：“临摹既久，则莫如多看，多悟，多商量，多变通。坡翁学书，尝将古人字帖悬诸壁间，观其举止动静，心摹手追，得其大意。此中有人，有我，所谓学不纯师也。又尝有句云：‘诗不求工字不奇，天真烂漫是吾师。’古人用心不同，故能出人头地。余尝谓临摹不过学字中之字，多会悟则字中有字，字外有字，全从虚处着精神。彼钞帖画帖者何曾梦见？”^①

读帖之时，一方面要尊重自己的内心体验，一方面也要参考他人的评价。有时候，一件在历史上评价甚高的作品陈于目前，读者未必能马上体会其高妙之处，甚而对其颇为不喜。这时如果武断地对此作品施以负面的评价，从此弃之不顾，则会阻碍自己审美能力的提高。最好的办法是抱着一种存疑的态度，多赏读、多比较，细心品味诸多书作之间的相似与差异、渊源与流变，在潜移默化中，审美的视野会与以前不同，从前

^①周星莲：《临池管见》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979，第722-723页。

不喜欢的作品可能让你心驰神往，从前激赏的作品可能让你觉得浅俗非常。

读帖与临帖是相互促进的。审美的眼光提高了，对古帖的理解深入了，临帖才能更加到位。另外，临帖亦能促进读帖的能力。欣赏书法经典，有过临摹体验的人和没有临摹体验的人感受是大不相同的，临帖深入的人和浅尝辄止的人感受也是大不相同的。孙过庭《书谱》有云：“察之者尚精，拟之者贵似。”意即读帖贵在达于精微，临帖贵在与原帖逼似。其实，察之能精，拟之方能似；拟之能似，察之方能精。

2. 临帖与创作

临帖又与创作相对而言。临帖是学习、摹仿他人的书法，而创作则出于自运。学书者临习范本，从简单处说，可以从前人那里学习表现的技巧；从更高的标准看，可以从前人那里获得创造性的启发而自出新意。临帖与创作在修习的过程中是交替进行的，不宜分作两截。

有的临书者以为需临帖若干年之后才能创作，理由是“临得都不像如何能创作”，此种态度并不可取。正如儿童学习语言，听别人说话与自己说话总是并行不悖的，听有助于说，说亦有助于听。孩子并不能全然听懂大人的话，但是他并非等到全然听懂了之后才去学说话。临帖与创作的关系亦当如此，你不可能等到全然临像了才去创作。当临摹一段时间法帖之后，使用此帖的技巧与风格尝试创作，这时便可以巩固临写时学来的技巧；在创作时或许会遇到诸种难以处理的技法问题，带着问题意识再去临帖，定会事半功倍。

又有人认为书家达到相当水准而能自成一格之后，便无需临帖了，此亦肤浅之见。真正的艺术风格从来不是某种封闭的式样，杰出的作品总是与前人经典构成复杂的交互性。一个书法家不管形成多么鲜明的艺术个性，总需不断从前人经典中汲取力量，从而让自己的作品充满生机。

二、临帖的诸种方法

1. 临与摹

“临摹”通常指的是“临”而非“摹”，事实上，临与摹是不同的。“临”指的是面对法帖而仿照学习，“摹”指的是以薄纸覆于帖上依样而写。临和摹各有长处和短处。摹帖时在原帖上蒙了纸，所以对笔法的精微之处很难看得清楚，但是临写者可以根据隐隐透过来的字形准确地摹写字的结构；临帖时能够将帖中的笔法看得清楚，但是很难将结构写得准确。故而周星莲云：“临书得其笔意，摹书得其间架。”^①朱和羹亦云：“临书异于摹书。盖临书易失古人位置，而多得古人笔意；摹书易得古人位置，而多失古人笔意。”^②

摹帖时看不清楚字帖且易弄脏字帖，人们想出种种方法来解决这个问题。比如有的习字纸将帖中的字印成红色，或用红色线双钩，以此练习称为“描红”。另外启功先生曾介绍一种方法，即用塑料膜覆于帖上，并在墨汁中加肥皂水书写，这样字帖清晰可见，亦能使墨汁在塑料膜上留得住。摹帖是初学书法时的一种重要方法，却并不限于初学者使用。训练有素的人进行摹写，亦可对字帖有新的发现，精益求精。

此外，还有一种介于临与摹之间的方法。将较薄的纸蒙在帖上，用铅笔单钩出字的骨架（即各个点画的中线），之后在这张薄纸上进行对临。由于行笔的轨道已经固定，所以既能集中精力学习笔法，又能有效地规范结构。

学习书法，一般以临为主，以摹为辅。临帖时，学书者必须有积极主动的意识方能奏效，故而能让学书者印象深刻。而摹书在很大程度上降低了难度，即便在不经意时也能写出大概的模样。朱和羹把其中的缘由说得很明白：“临书易进，摹书易忘，则经意不经意之别也。”^①

^①周星莲：《临池管见》，《历代书法论文选》，第722页。

^②朱和羹：《临池心解》，《历代书法论文选》，第734页。

2. 对临与背临

对临是面对字帖临写，背临则是不看字帖而默写出帖中的字形。在临与摹二者之间，有经意与不经意之别；在背临与对临之间，亦有经意与不经意之别。对临时眼前有所参照，一目了然，却也可能形成对帖的依赖。背临全凭记忆，难免模糊，但是能够调动学书者的主动意识。学书者常有这样的困惑，即对临时写得有板有眼，而独自书写时便方寸大乱。要消除自己对帖的依赖，背临便是很好的对治手段。

在练习的过程中，对临和背临最好交替进行。背临可以检验、巩固对临的学习效果，而对临可以进一步纠正背临时的偏失之处。

3. 临帖与集字

在临帖与创作之间，集字也是一道沟通二者的桥梁。集字分为两种，一是对帖集字，将拟写辞句中的字一一从帖中找出来，对照临写，这样的集字其实和对临差不多；一是背帖集字，即书写时凭借记忆力求逼近字帖，这样的集字其实和背临差不多。在实际的集字练习中，这两种集字方式往往是互相补充的，心里有把握的字便默写出来，没有把握的字便从帖中找出来进行对临。

集字的难度要大于临帖。由于集字所写的辞句和字帖中的辞句不同，每一个字处于新的章法环境之中，所以集字时并非将原帖中的字原封不动地照搬，而往往要有所调整。

当一个人能够对某家某帖自如地进行背帖集字时，便可娴熟地以某种风格书写了。在历史上，颇有一些书法具备这种功夫，比如南朝羊欣学习王献之、唐代薛稷学习褚遂良、宋代吴琚学习米芾，皆可做到惟妙惟肖。当然，学书者还应有更高的追求而不止步于此。若要得书法之三昧，还需博采众家而融会贯通。比如八大山人早年学习董其昌的书法亦能形神兼备，但终究自成一格，了无痕迹。

4. 精临与泛临

临帖贵在能够处理“专”与“博”之关系。如果博而不专，频繁换帖，浅尝辄止，自然难有收获。如果专而不博，固守某家某帖，也并不能对这一家、这一帖有深入的学习。常有人自称数年甚至数十年专攻某家某帖，其实只是贻笑大方。学某家的书法，便需对其独特之处有所会心，然而对某一书家独特风格的领会，是在与其他书家的比较中获得的。就如同一个终老于出生之地的人，恐怕并不能对自己的家园有深刻的理解，反而是那些四处周游的人，更能体验故乡风土人情的殊胜之处。

要避免上述两种弊病，便应合理地进行精临与泛临。精临与泛临类似于阅读中的精读与泛读。所谓精临，是说主攻某家某帖，力求准确、深入，细微处亦不放过。而所谓泛临，是说临帖时无需花太大的功夫，有所体验、有所收获即可。每个人的精力都是有限的，不可能对所有帖进行精临，故而在一定的时间段内，最好在精临某帖的同时配合一种或数种进行泛临。

精临和泛临的对象往往又是相互转化的。某个精临的对象，过一段时间可能变成泛临的对象，而某个泛临的对象也可能变成精临的对象。

5. 交替临习

为了提高书写技巧，学书者在临帖的过程中可以进行交替临习。交替临习，可以变换临帖的方式，也可以变换临帖的对象，主要有以下几种方式。

(1) 同种字帖变换大小进行临习。面对一本字帖，学书者可以接近字帖的原大进行临习，也可放大或缩小进行临习。如果只能写大而不能写小，或者只能写小而不能写大，说明临写者尚执着于法帖中的细枝末节而不能变通。比如在当代，很少有人以唐人楷书风格写大字或榜书的，这和囿于碑刻而对唐人笔法比较陌

①朱和羹：《临池心解》，《历代书法论文选》，第734页。

生有关。其实,若能掌握唐人之笔法,欧、褚、颜、柳诸体,皆可写擘窠大字,也可写蝇头小楷。

将原帖展大或者缩小,并不是成比例地照搬。用笔的力量、节奏,乃至结字的样态,都会因为字形大小的变化而有所不同。比如,将小字放大,用笔的节奏要更沉缓,点画须去除纤巧之处而增强浑厚之感,结构一般情况下也要比小字更加稳重。通过变换字形大小进行临习,可以锻炼自己牢固掌握先贤的手法。这与绘画亦颇相通,马蒂斯就曾谈过类似的经验:“构图的目的就是为了表现,构图要依据它利用的画幅大小进行调整。假如我拿一张尺寸固定的纸,我的素描就要适合这纸的幅面,我不会在另一张不同比例的纸上重复这个素描。比如,在代替正方形的长方形纸上重复。如果我必须把这素描移入同样比例的十倍大的纸上,我不会仅仅满足于把它放大。一幅素描必须具有一种能使它周围的事物富于生机的扩展力。一位艺术家想把一幅构图从一块画布移入另一块更大的画布之中时,为了保留它的表现力,必须重新构想它:他应当改变它的特征而不仅仅是把它转移到更大的画布上。”^①

伴随着字形大小的变化,临作与原作的幅式也常常有所不同,我们可以将尺牍、手卷临成中堂、条幅。这时,原作的章法也往往需要有所调整。比如,王铎将《淳化阁帖》中的尺牍临成高堂大轴时,无论点画、结字还是章法,都有富于匠心的改变。

(2) 不同风格的字帖交替临习。在一定的时间段之内,可以交替临习风格差异比较大的字帖,比如,交替临摹褚遂良的楷书与颜真卿的楷书。褚体灵巧纤劲,颜体朴拙雄浑,交替临摹,可以锻炼对毛笔的掌控能力,以及加深对二人独特风格的把握。经常进行这样的练习,可让自己下笔时能够自如地变换,为创作时自由地容纳各种异质造型元素打下基础。

(3) 风格相近的字帖交替临习。这样的练习可以锻炼自己对法帖的观察与临摹达到精致入微。在反差极大的字帖之间进行转换固然有相当的难度,而在差别甚微的字帖之间进行转换更有不易之处。比如,同是欧阳询的书法,《九成宫醴泉铭》和《皇甫诞碑》就有所不同;同是颜真卿的书法,《颜家庙碑》和《颜勤礼碑》亦有不同。如果我们能把相近似的作品的特点一一表现出来,说明临习已经趋于深微。如同给一对孪生兄弟画像,如果他们的母亲能够从画像中辨认出何者为兄、何者为弟,那么足以见出画像者技巧的高超。

(4) 不同字体交替临习。在篆、隶、楷、行、草各体之间,多有可以相互借鉴之处,故而可以交替临习。比如,在学习楷书时,如果配合行书的临习,将会非常有益。楷书能够帮助行书结构端稳,行书能够帮助楷书笔意灵活。当我们临摹某家的楷书时,如果配合临习这一家的行书,会有相互参证、相得益彰之效果。

(5) 刻本与墨迹交替临习。书迹刻于石上或枣木板上,总有或多或少的变形。由于刀刻、持久捶拓等原因,刻本上的字迹显出“金石气”、“枣木气”等独特趣味。发扬此种趣味固然能够独辟蹊径,不过,把握书法家原初的笔法而不被碑石、枣板所障目,或是学者应当首先致力的目标,而这一目标便是启功先生所说的“透过刀锋看笔锋”。要做到不囿于“刀锋”的“看”,不仅需要读碑、读帖,还需要将刻本与墨迹交替临习的实际经验。

举例而言,学习汉隶,除了临习诸种汉隶碑刻之外,还应参以近世出土的汉代简牍。此外,清代书家如金农、邓石如等人热衷临习汉碑,积累了宝贵的笔法经验,他们的隶书墨迹也颇值得参考。再如欧、褚、颜、柳诸家楷书,多以碑刻形态传世。如果能够配合诸种楷书墨迹——如柳公权《〈送梨帖〉跋》、颜体《告身帖》、褚体《阴符经》以及诸种唐人写经——进行临习,将会大有裨益。另外,现存日本的智永《真草千字文》墨迹是追溯魏晋、贯通唐代的极好范本,对领悟唐代楷书碑刻的笔法有重要价值。

^①马蒂斯:《画家笔记》,见常宁生编译:《现代艺术大师论艺术》,北京:中国人民大学出版社,2003,第5—6页。

6. 实临和意临

所谓实临，是尽可能地弱化临写者的个人书法特点而逼近原帖；所谓意临，是不特别追求与原帖的相像，而以自己的意趣与原帖的风格进行融合。初学阶段，应当多下实临的功夫，等到积累了相当的功夫，便不妨进行意临的尝试。

实临和意临的区分只是相对而言，从究竟处说，一切临摹皆是意临。因为临写者无论如何都不可能完全消除自己的书写习惯而达到和原帖一致。历史上临摹《兰亭序》的名家多矣，然而他们的临作各各不同。其实，他们即使想摆脱自己的特点也是不可能的。初学书法的人渴望逼肖法帖而不能，而形成独特的艺术格调之后则想摆脱也很难。无论是初学者还是自成一格的大书家，临帖时都不能完全吻合原帖，二者的区别是，初学者那些写不像的地方是杂乱而混沌的，而大书家写不像的地方是有序、鲜明而值得欣赏的。

当临某帖时，可参看其他书家之所临，但应当对其独特处有足够的敏感。比如，在观看王铎所临《淳化阁帖》时，我们应当分辨王铎所临与原帖的不同之处。这样，我们自己临帖时便有了主动性，可以自觉地借鉴其临帖方式，也可以提醒自己不受其影响。如果对他人临本的独特处没有觉察，那么自己临帖时便很容易笼罩在此人的格局之下。貌似学古帖，其实学的是某家所临古帖。人们尤其难以远离当代书家的影响，学生打上老师的烙印更是司空见惯，原因便是学书者对当代书家的独特处往往缺乏清楚的分辨意识。

每个人临帖，都是以自己的方式阐释原帖。清人王澐云：“临帖须运以我意，参昔人之各异，以求其同。如诸名家各临《兰亭》，绝无同者，其异处各由天性，其同处则传自右军。以此思之，便有人处。”^①面对同一个帖，每个人由于天性不同、审美趣味各异，所以觉察、领悟的东西便各不相同，下笔临摹出来的样子也就各异。古帖并非一个封闭的对象，它是在历代人们的阐释中实现其审美价值的。除了静观式的欣赏，临帖也是一种特殊的阐释方式。我们总是带着王澐所云之“我意”去临帖的，“我意”与古帖处于一个相互成全的动态过程中。一方面，不同的临写方式发扬了古帖中的不同艺术趣味。同是临摹《兰亭序》，赵孟頫所临精致秀雅，董其昌所临恬淡虚和，王铎所临浑朴劲健，他们的临本皆不同于原帖，然而又非脱离原帖，就好像让人们透过不同的窗户看到不同角度的屋外风景一样。另一方面，临摹古帖也在成全临帖者的艺术个性。每个人临帖时都带有“我意”，然而“我意”应当是虚灵不滞的。我们带着“我意”去临摹古帖时，古帖也在改变、更新着“我意”，我们便又带着新的“我意”去临摹古帖……这是一个将艺术境地不断引向深入的循环过程。吴昌硕自称：“予学篆好临石鼓，数十载从事于此，一日有一日之境界。”正可印证个中趣味。临帖贵在打破对于自我的执着，若固着于某种书写习惯，便难以看到法帖的新鲜之处，也不会从法帖那里获得新变的力量。当我们不执著于“我意”的时候，“我意”反而充满生机。

邓宝剑

^①王澐：《翰墨指南》，崔尔平编选：《明清书论集》，上海：上海辞书出版社，2011，第783页。

目 录

《张迁碑》的书法艺术兼及其它	1
一、概述	2
二、书艺特征	3
《张迁碑》经典临作	7
一、何绍基临《张迁碑》	8
二、伊秉绶临《张迁碑》	16
《张迁碑》临范	18
《张迁碑》碑文译注	82
《张迁碑》集评	85

《张迁碑》的书法艺术兼及其它

在东汉中期，中国书法史上出现了一大批从形制、内容到书法艺术都很成熟的汉隶名作，它们不仅给金石学、文字学、历史学研究留下了丰富的史料，而且它们的书法艺术也成为书史上的一部部煌煌经典。这些汉隶名作无不折射出浑朴的气格和典雅的风仪，清人刘熙载所说的“汉碑气厚”就是对它们艺术风格的最好概括。《张迁碑》就是其中极具代表性的作品。

一、概述

《张迁碑》全称《汉故谷城长荡阴令张君表颂》，东汉灵帝中平三年(186年)二月刊立。关于此碑的出土地点，阮元在《山左金石志》中就有记载。其云：“东汉时东郡置谷城、东阿二县，北齐省谷城为东阿。宋时凡三迁，明时乃迁谷城镇，即今东阿县治，今东阿属泰安府，在唐宋元皆隶东平府。《旧志》云：‘此碑明时掘地得之，未详其处，意必汉时谷城旧境也。’”在清代，《张迁碑》被南向立于山东东平州学明伦堂前，现藏于山东泰安岱庙东庑。此碑高314厘米，宽106厘米。圆首方趺，中无碑穿。碑阳文字共15行(第13行后空1行，再接第14行)，每行42字。另外，在第14行正文“刊石立表”之“表”字旁，还刊有一个字形像“衣”的字。碑阴共有3列，上中列均为19行，下列仅有3行。据叶昌炽《语石》记述，《张迁碑》的碑首“四面蟠螭，圭首锐处两鹄相对，此亦汉画之至精也”。碑首阳面偏左刊刻有题额两行，即“汉故谷城长荡阴令张君表颂”12字。方朔在《枕经堂金石书画题跋》中对此评论道：“碑额十二字，意在篆隶之间而屈曲填满，有似印书中缪篆。”其书刻风格独特，饶有古趣。字势扁方峻整，笔形屈曲，以方取圆，不同部件在相互避让与穿插中，表现出一种浑然天成、自然质朴的意趣。此外，这12字排列还采用了纵书直写的形式，这又为后人考证古代“署书”的书写格式保留了实物资料。由于《张迁碑》的题额具有很高的艺术价值，清以后的不少书法篆刻名家，纷纷汲取其中的元素，以此丰富自己的书法与篆刻创作。

清代金石学家叶昌炽在《语石》中曾依据立碑的原由，将古今碑刻分为四种类型，第一种即为“德政碑”，它们大多是“郡县吏民为其府主伐石颂德”，《张迁碑》的刊立就属于这类情况。此外，明人都穆根据《张迁碑》记述的内容，还将《张迁碑》称为“去思碑”，他认为之所以刊立此碑，起因是由于张迁“为谷城长，多惠政，后迁荡阴令，吏民追思其德，聚钱立石记之”。实际上，不管是“德政碑”，还是“去思碑”，其性质都是一样的，只不过前者笼统，后者较为精细而已。在东汉，这种“吏民为其府主伐石颂德”的社会风气是有特定的政治文化背景的。东汉士人入仕的途径一般有三种，即公府辟召、郡国荐举以及京内外长官(包括县令)聘请士人作本府属吏，能走这三条仕途的士人一般精通经学，或者擅长辞章。这一方面在客观上促进了东汉经学的发展，刺激了士人好名之风日盛。另一方面，由于荐主和被荐人之间的连带关系，因此在某一个官员周围往往会形成一个庞大的“门生故吏”群，荐主和被荐人之间在政治上有“君臣”之义，在个人情感上则有如同“父子”般的关系。再者，东汉自开朝以来，在丧葬制度上，便有“以厚葬为德，薄终为鄙”的风气。到了桓灵时期，奢侈好名之风更是与日俱盛，不少门生故吏为了给其故主颂德立碑，往往不惜费力殚财。在许多汉碑碑阴中出现的“故吏”“故从事”“门生”“弟子”等出钱若干，为故主伐石立碑的文辞正是这一社会现象的真实体现。《张迁碑》的碑阴便是一个典型的案例。为了歌颂故主的美德，故吏在撰写的碑文时，常会出现不计事实、随意渲染的情况。《张迁碑》中叙述张迁先祖的内容就大多虚诞不经，如称张迁西汉的先祖有张良、张释之与张骞。根据史书记载，张良是韩人，张释之则是南阳人，而张骞是汉中人，张迁在宗系上与三人绝无瓜葛，可见这些内容都属于夸饰之辞，这从一个侧面也反映了东汉时期盛行的士人好名之风。

明中叶以来，人们对《张迁碑》争议最多的就是碑阳的文字，有的学者甚至还以此认为《张迁碑》是后人的伪作。例如，顾炎武在《金石文字记》中指出：“其文有云‘荒远既宾’者，宾之误。‘中謇于朝’者，忠之误。而又有云‘爰既且于君’则暨之误。古字多通，而宾旁加歹已为无理，又何至以一字离为二字也(指原文中‘既且’二字为‘暨’上下相离而成)……岂好事者得古本而摹刻之石，遂讹谬至此耶！”顾炎武提出的文字问题是有一定道理的，他的观点也得到了研究者的认可。但如果我们仔细考虑一下当时的书刻文化环境，就会有新的发现。汉人立碑，与宋元以后大不相同。据《语石》记述，“宋元以后，撰书、篆盖，

始皆大书特书于首，且系结衔”，这是当时的通例。而在唐以前，士大夫大多将书丹碑石视为劳役，因而不愿书碑。此外，从现今发现的汉晋碑刻看，如无特例，立碑人一般为撰碑人，而书碑人如无特殊说明，则多由身份低下的石工兼任。因此我们推测，《张迁碑》的撰碑人有可能是碑文14行所言的故吏“韦萌”，书丹者则为“石工孙兴”。如果我们明白了这个道理，对于碑文中出现的文字问题便不难理解了。例如将“暨”字离析作“既且”，可能是由于石工的文化素质不高而被误刻。又如第6行的“艺于从政”，从文意而言，实在不通。查阅《鲁论》，其中有“求也艺，于从政乎何有”一句，联系《张迁碑》中的上下文语境，可知碑文本应作“艺于从政”。但是，由于书丹人不通古籍，于是误将“政”刻成了“政”。

《张迁碑》的拓本以明拓本为佳。根据都穆《金薤琳琅》记载，他所见明初拓本仅缺数字。近人方若在《校碑随笔》中对《张迁碑》拓本的流传情况也作了详细的说明，其云：

明季出土本，第八行“东里润色”四字完好无损，第九行“颀颀”之“颀”字右半未泐，都氏《金薤琳琅》载其文仅阙五字，不及“东里润色”，然则，“东里润色”完好本为明拓本无疑。都氏尚谓：官京师时，于友人处见数十年前拓本，仅阙数字。都氏官京师在正德间，所见拓本当是明初拓本矣。至国初（指清初）拓本，则只“色”字完好，下“君”字左未损。第九行“随送如云”之“如”字，口右上角亦未损。乾隆年间，拓本首行“讳”字，“韦”旁下垂，二笔尚可辨。第八行“东里润色”四字，“东”字泐半，然上左角来与上“恩”字并连，“里”字泐，“润”字泐半，其水旁尚存中点。“色”字与下“君”字泐大半。

据此，后人也将“东里润色”四字的保存程度作为鉴别该碑拓本年代的重要标准，明拓本也被称为“东里润色本”。明以后，此碑逐渐风化残损，其拓本与明拓相比，也相去甚远。另外，清代中叶还出现了翁方纲的摹刻本，但神气全失，了无生趣。

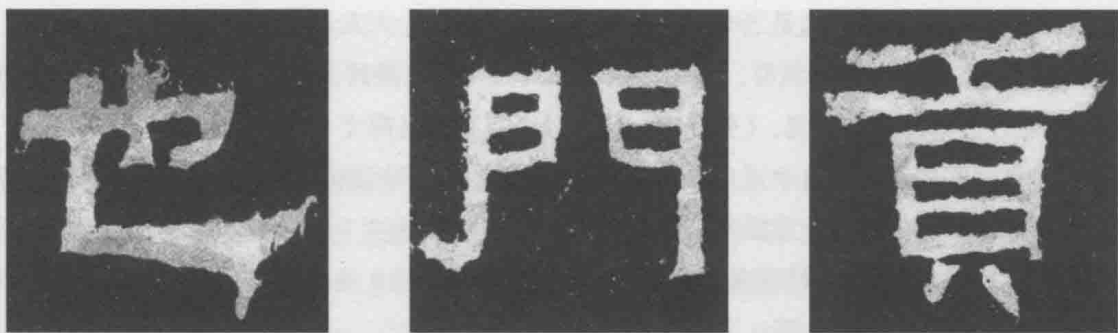
二、书艺特征

在书法艺术上，《张迁碑》具有非常鲜明的特色。早在明代，研究者便从不同的角度论述了它的书艺价值。例如，王世贞云：“其书不能工，而典雅饶古趣，终非永嘉以后可及也。”杨守敬在其《平碑记》中又说：“其用笔已开魏晋风气，此源始于《西狭颂》，流为黄初三碑之折刀头，再变为北魏真书《始平公》等碑。”通过对《张迁碑》原作的鉴赏，并结合前人的评述，我们认为该碑的书法艺术特色主要体现在以下两方面。

1. 方峻端浑

从历代书家的评论中可以看到，《张迁碑》被人们视作“方笔”汉隶的代表，比如孙承泽在《庚子消夏记》中就提到：“书法方整尔雅，汉石中不多见者。”同时，此碑方厚凝重的笔意也往往被学书者看作是治疗笔弱之病的良方，因而学习《张迁碑》如果不能够得其“方”，也就谈不上得其情味，甚至是登堂入室了。基于此认识，不少学书者在临习该碑时，常常会刻意摹画，甚至夸张其笔画的“方”形，力求做到棱角分明。但是这样处理的结果，却不能尽如人意，随之而生的，则会有死板、僵硬、做作等问题。那么，对于《张迁碑》的“方”，我们究竟应该如何理解呢？

从笔画层面上看，《张迁碑》的“方”主要是由于刀刻二次加工所致，例如“也”“门”“贡”等许多字都表现出浓厚的刀刻痕迹，究其缘由，与石刻书迹所适用的矜持、方严的风格有着密切关系。因而，当有些人还斤斤于《张迁碑》笔法之“方”的时候，实际上已经落入了言筌。由于刀刻痕迹浓重，我们很难从中清晰地看到毛笔锋颖最初运行的痕迹，所以要理解《张迁碑》的“方”，我们绝不能仅仅从笔法的层面去理解，而



是需要悉心体会其中丰富的意趣。这种“方”趣是书丹与刊刻混合作用的结果（刀刻的作用更大），同时在历史的洗礼下也被注入了一种凝重与浑厚的色彩。它具有两种内涵。其一，峻而能健。峻指的是方硬之中棱角分明的审美意味。在汉隶石刻作品中，这种笔意的形成与书丹时笔毫的性能以及刊刻时刀刻意味的程度相关。梁武帝在《答陶隐居论书》中曾云：“婉婉暖暖，视之不足；棱棱凛凛，常有生气。”可见在笔画的起收处表现出鲜明的棱角，便能增强笔画的力感，并展现出令人肃穆的风神。但这种棱角必须具有特殊的质感与生命力，才会表现出丰富的意态美，否则会有单薄死板的弊病。《张迁碑》的方笔往往具有浑厚饱满的张力，这种张力也就是我们所谓的“健”。例如“迁”字的末笔波磔，在方峻中便包含了强劲的筋力，这种“筋”的质感极大增强了方笔的表现力与感染力。其二，峻而能朴。所谓“朴”即指一种自然成形，毫不做作的审美意味。不少人在临习《张迁碑》时，常会把方笔处理得呆板滞涩、机械雷同。但我们仔细品味《张迁碑》的方笔，可以发现其魅力不仅表现为劲健的力感，更体现在形态不一的笔形上，这是一种朴实无华、自然尚真的秦汉文化精神的自然流露。例如“吾”与“兴”字的长笔横波就很有代表性，前者犹如凝重的青铜古器，而后者则好似曲铁古藤。因此作为临习者而言，如果不能发现与品味其中多变的情味，而仅仅囿于机械的方形，那结果无疑是缘木求鱼。《张迁碑》中多变的笔形之所以能够自然生动，一个重要的原因即在于这些笔画的形态是随势而生的。比如“吾”字，笔画较少，那么浑厚的横波就可以大大充实字内的空间，其产生的张力足以使其它笔画聚引在它的周围。而“兴”字的笔画较多，尤其是上部部件的分量很重，因而其横波一方面要显现出力扛千斤的韧性，同时笔形又不宜过重，以免产生气息滞涩的问题。质言之，只有做到“朴”，“方”才能具有特殊的生命感，我们临碑的过程，也才会具有一种真正的书写感。

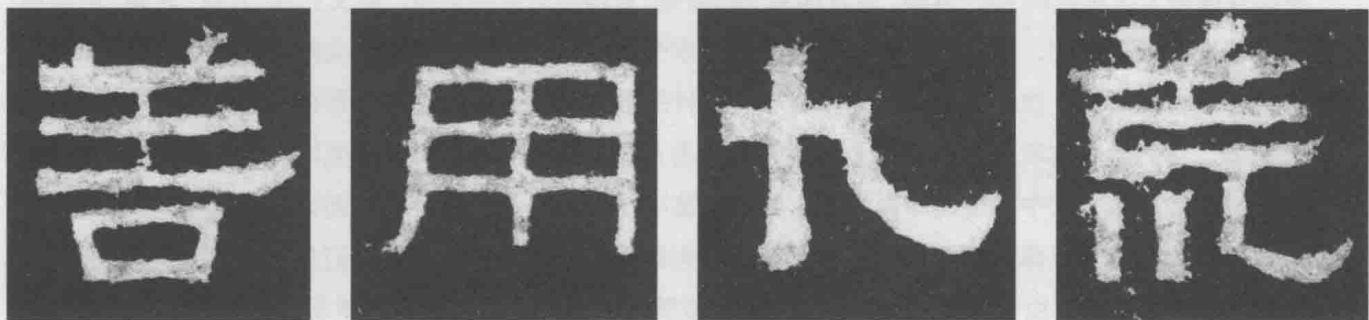
从体势层面上看，“方”也是《张迁碑》的一大特色。和《曹全碑》《石门颂》《华山碑》等汉隶名作相比，



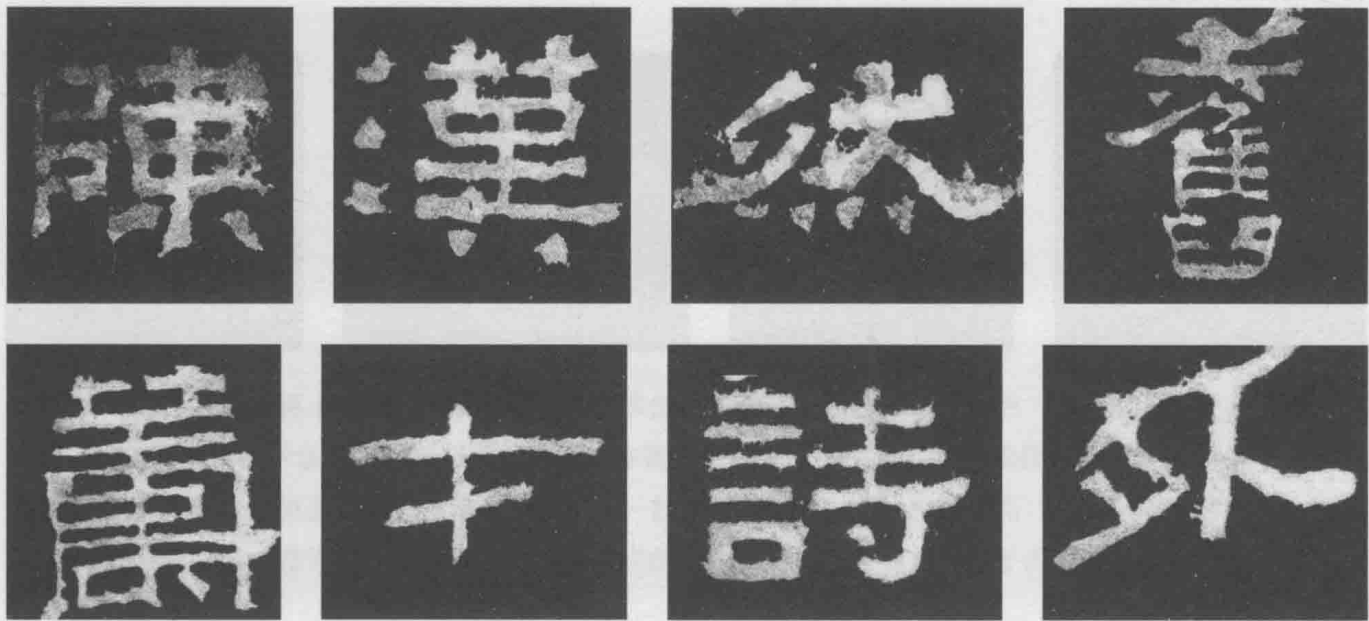
《张迁碑》的体势具有鲜明的端方朴茂特色。从字形上看，该碑多为正方、扁方或是长方。和《曹全碑》等作品不同，其弱化了主次笔之间的长度反差，使整个字的外形趋于齐整化，整字的张力也由此具有了向内聚敛的特点。为了达到字形端方，《张迁碑》中还采用了一些特殊的手法。比如，在笔画处理上，主笔力求横平竖直，外框的转折则是方直挺劲，以此构建大的方正框架，像“善”“用”“国”等字都很有代表性。在字内的布白上，该碑笔画的分布也强调一种齐整化的效果，它往往会弱化隶书笔画的“波”势，使笔画之间的关系表现得匀

实而茂密。例如“九”“荒”等字的处理就颇有意思，为了做到笔画布白匀实，其变斜为直，化圆为方，原本应为波挑的笔形被改造成了竖画。

《张迁碑》的方整体势也充满了艺术性与自然率性之美，它的“方”往往具有“朴”的特色。南宋姜夔在



《续书谱》中曾说过：“魏晋书法之高，良由各尽字之真态，不以私意参之。”这句话原本是用来形容魏晋楷书的体势生动自然，毫无刻意做作的痕迹。此语借以形容《张迁碑》的体势之美也很合适。谛察该碑可以发现，碑中每个字在整体方正的基调下，确实做到了极尽“字之真态。”其或端方，如“陈”与“汉”；或呈扁态，如“且”与“然”；或为长形，如“旧”与“鲁”。有的字形偏大，如“筹”；有的则小，如“才”。有的端严方正，如“诗”；有的则斜侧弄险，如“外”。它们形态各异，八面足势，这些美感充分体现了《张迁碑》在取势过程中随形布势的特点。



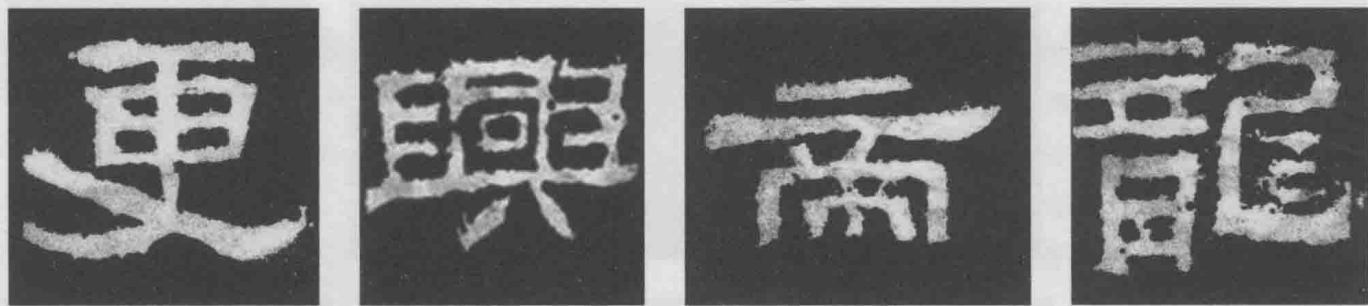
2. 古趣盎然

王世贞曾评价《张迁碑》“典雅饶古趣”，“古趣”是该碑书法的另一大艺术特色。所谓“古”是与“今”相对的一个审美范畴。唐代窦蒙的《〈述书赋〉语例字格》中对此界定道：“除去常情曰古。”可见要符合“古”的标准，一定要免俗态，避工巧，要善于运用独特的手法，自然而然地表现出一种浑朴大气的美感。那么，《张迁碑》的古趣又体现在哪里呢？

在笔画形态上，《张迁碑》尽管以方峻意味作为基调，但仔细品味其中的范字我们可以感受到，在斩截峻拔的方笔中，时常会参用遒劲浑厚的圆笔，以此达到刚峻之力与含忍之力的完美统一。圆笔的运用一方面可以极大丰富笔画的意趣，增加其艺术性，避免由于过于追求方峻而带来的单一与刻板。另一方面，从传统笔

趣而言，适当运用圆浑的笔形也能够增加篆籀气，并由此带来古趣。例如“更”字就很典型，其波挑直中带曲，波磔更在劲拔中显现了一种浑圆的意蕴，这种方圆笔意的有机融合，使得该字的力感得到了极大的升华，给人以古拙敦厚的气象。

在结构体势上，《张迁碑》的“古趣”多表现为一些夸张、直楞与突兀的形态。前文已述，凡有“古趣”的事物，必与工巧精致的意味相左，它往往具有某种特殊的艺术个性。这种个性给人以博大沧桑的历史感，有时甚至会带有一种远古的野性。在《张迁碑》中，有不少部件的形态已被改变，这种变形使这些部件脱离了常规的视觉平衡感，它们给欣赏者带来了心理上的压力与冲击。比如“兴”字，以常理而论，上面的部件明显有过重之虞。但细加品味，其中的情趣却很深厚。如果将该字比作一个人的某种动作的话，那么中间的一横犹如他的双臂，下面的两点好像他的两条腿，而上端的超大部件则好似千钧重物。我们分明可以感受到，这位力士双肩上顶，力托重物。由于上部的压力极大，他的双腿前绷后蹬，腿部的肌肉承重力也受到了很大的考验。所以，这种部件的变形给我们带来的是来自不同方向的力量抗衡，没有这种超常规的大胆变形，就不会产生如此剧烈的力感冲击。而“帝”字变形所产生的美则有一种崇高感。以常理而言，该字的中竖多被突出为主笔，但《张迁碑》却极大强化了上部横画与半包框的力度。它粗犷而强悍，在其强压之下，下端“巾”部中竖的笔形甚至出现一定程度的扭曲，这种力量同样也对给每一位欣赏者以心灵的震撼。再像“龙”字，其左右厚重的部件在相互抵撞中，产生了独特的生拙之美，一种直楞与突兀的野性在部件的对立中，被表现得淋漓尽致。所以，我们学习《张迁碑》的结构体势绝不能以汉字结构美的常理去加以分析，而应体味蕴含在这些独特体势中的深层次美感。



在许多学书者印象中，经典的法书必然是与某位书法名家相系，从中国书法史上看，“书以人名”也似乎成为了一条重要规律。但毋庸置疑，真正的艺术品一定需有生命与文化，这其中生命精神更是艺术品的根本所在。许多曾经因“人名”而显赫的书迹，就由于缺乏这一根本性的元素而被后人逐渐抛弃。《张迁碑》尽管不是名家手笔，但它在经历了千年之后依然迸发出的勃勃生机，使我们每一位欣赏者都为其生命精神所感染，这就是它的艺术价值所在。

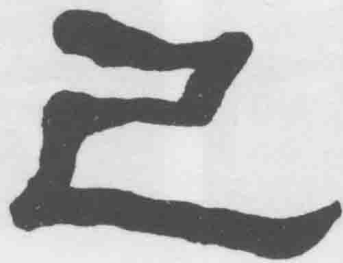
《张迁碑》经典临作

一、何绍基临《张迁碑》

何绍基(1799—1878)，字子贞，号东洲居士，晚号蝓叟，一作猿臂翁，道州(今湖南道县)人。曾任武英殿国史馆协修、总纂，福建、贵州、广东乡试主考官，四川学政等职。晚年寓居湖南长沙，并主持扬州书局。精通金石书画与经术辞章，尤以擅书知名于世，有《说文段注驳正》《东洲草堂金石跋》《东洲草堂集》《文钞》等著述传世。

何绍基学书十分勤奋，曾言：“余学书四十余年，溯源篆分。楷法则由北朝求篆分入真楷之绪。”他精通篆、隶、楷、行各体书法。楷书初习颜体，中年后对北朝书法情有独钟，其中北魏墓志《张黑女》对他的影响很大。其楷书笔力刚健，体势端严，楷法中融入篆隶笔意，十分高古。在清代隶书史上，何绍基是一位很有成就的书家，蒋宝龄在《息柯杂著》中赞道：“探源篆隶，入神化境。”他对于汉碑用功很深，曾临摹《曹全碑》《张迁碑》《衡方碑》《礼器碑》等名作有百遍之多。在隶书创作中，他将篆、分、行诸意熔为一炉，笔力雄浑，体势倔强，古雅厚重，金石气息浓厚。

何氏的《张迁碑》临本，深得原碑神趣。在忠实原作的基础上，它还表现出鲜明的个性色彩。在用笔上，何绍基加重了行笔的涩意与拗势，苍劲沉实，古意十足。以“己”字为例，何氏的一方面保留了原作笔形的主体风格，比如折画方峻硬朗，主笔横波磔含蓄凝重；此外，他还通过独特的艺术手法增强了临作的“古拙”



意趣。在何绍基的笔下，“拙”趣主要表现为逆势与拗势的运用。明代笄重光在《书筏》中曾解释了逆势的作用，其云：“将欲顺之，必故逆之；将欲落之，必故起之；将欲转之，必故折之；将欲掣之，必故顿之；将欲伸之，必故屈之；将欲拔之，必故擻之；将欲束之，必故拓之；将欲行之，必故停之。”可见在笔画运行中，恰如其分的逆势可以起到生发笔力的作用，笔毫运行的反方向作用力，往往会使笔力沉涩紧劲。何绍基正是明白了此中的妙趣，在行笔过程中，既增强了起伏与顿挫，又强化了笔形的拗曲度，以此使自己的临作多了几分拙朴沉涩的意味。另一方面，和原作相比，何绍基的用笔并没有刻意追求方硬的笔形，他常常化方为圆，以篆籀笔法融入汉隶之中，这便是何氏临作中的“古”趣。像“留”字就很有代表性。《张迁碑》原字上端的两个“口”部棱角分明，而何绍基在临写中则将笔画交接处的方折变成了圆转，并极力保持了笔锋运行的浑圆之态。这样的处理大大增强了临写的生动性，也使临作表现出一种高古的意趣。