

何绍基墨迹

(一)

湖南美术出版社

何绍基墨迹

(一)

湖南美术出版社

何绍基墨迹(一)

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民路 61 号)

编著:何绍基墨迹编委会

责任编辑:童曼之 责任校对:吴凤媛

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本:787×1092 毫米 1/8 印张:21 字数:3 万

1996 年 7 月第 1 版 1996 年 7 月第 1 次印刷

印数:1—3000 册

ISBN 7—5356—0824—8/J·757 三辑总定价:237.00 元

编委名单(按姓氏笔画排列)

王启初 刘勉怡 刘志盛

萧沛苍 萧大毅 童曼之

执行主编 童曼之

出版说明

何绍基的书法，「运肘欽指，心摹手追，遂成一家，世皆重之。」（《清史稿》卷486）何绍基对书法艺术的改革和创新，影响深远。

编入本书的何绍基书法作品共318件，按其流传情况和作品类型，分三类结集。

第一辑，楹联、中堂、屏条、斗方等。这些作品取自我社八十年代出版的《何绍基墨迹选汇》一、二、三辑。《何绍基墨迹选汇》的编辑得到故宫博物院、上海博物馆、山东省博物馆、湖南省博物馆、湖南省图书馆的大力支持，问世后得到读者喜爱。今扩展内容重新结集，依然重之。

第二辑，未刊的何绍基日记手书。均选自湖南省社会科学院图书馆珍藏的何绍基日记原稿。日记原稿九册，跨度自清·道光十四年（1835），至清·同治十年（1871），中有空缺。日记书于松竹斋笺纸上，字迹流美，在恣肆中见逸气，页页皆为佳构。囿于篇幅，除同治十年的《题襟日记》一本是全部刊印外，其余均为选录。按年代顺序排列。

付梓之日，湖南省社会科学院图书馆的同志找资料翻箱倒篋仍满面春风之状历历在目。

第三辑，书信诗笺手札、墓志、题跋等。主要来源于湖南省图书馆，部分来自民间私人藏品。其中大部分为首次面世。有的手札残缺，无法补遗，请读者谅之。在此，特别感谢湖南省图书馆的友好合作。

何绍基不论在朝在野，喜爱游历，墨迹流传广。因其名高，他生前死后作伪渔利者众，赝品流传亦多。鱼目混珠，扑朔迷离。因而编书二载，不敢懈怠。如审慎不够，仍有疏漏，请读者正之。

编者

何绍基的书法艺术

王启初

近百年来的中国书坛，道州何氏书法艺术，享有盛誉。自何文安凌汉（1772/1840）始，一门风雅，代有传人。而何绍基手执牛耳，艺居何门之冠，一举成为清季杰出的书法家。

一 笔冢如墙 举凡篆隶真书全变面目

何绍基（1799/1873）字子贞，号蝮叟，湖南道州（今道县）人。道光乙未科（1835）湖南乡试解元，道光十六年（1836）进士，入翰林院庶常馆，三年后散馆，授编修。在此期间，历充文渊阁校理，国史馆总纂、提调，武英殿总纂等职。此后历典福建、贵州、广东乡试，皆得士称盛。

咸丰二年（1852）任四川学政，力主整顿改革，建树良多，深得民心。以不畏权贵，直陈时弊，奏参督抚，结果招致权贵以「肆意妄言」，于咸丰五年（1855）夏免去学政。此后绝意仕进，赋诗饮酒，挥毫展翰，执教课徒，校刊典籍为事。先后主讲山东泺源书院、长沙城南书院达十一年之久。

同治九年主苏州扬州书局校刊《十三经注疏》，旋又主浙江孝廉堂讲席。

何绍基的学书历程

生平好学，无所不窥，博览群书，于六经子史，皆有著述，尤精小学，旁及碑版文字，历朝掌故，亦无不了然于心。所著有《惜道味斋经说》、《说文段注驳正》、《东洲草堂诗文钞》等。

其子何庆涵在《先府君墓表》中说：「生平于诸经、说文、考订之学，用功最深。文章师法马、班、昌黎，诗宗李、杜、韩、苏诸大家。书法溯源篆、分，下逮率更父子、鲁公、北海、东坡，神明众法，自成一体。旁及金石、图画、摹印、测算，博综覃思，实事求是。」

曾国藩曾说：「子贞之学，长于五事。一曰仪礼精，二曰汉书熟，三曰说文精，四曰各体诗好，五曰字好。渠意皆欲有所传于后，以余观之，字则必传千古无疑矣！」杨翰称其书「数百年书法于斯一振」。《奕人传》谓「有清二百余年一人」。谭泽闿说：「先生与钱南园、刘石庵和翁松禅，并为清代四大书家。」1963年四五月，陈叔通老人亦两次在给笔者的信函中说：「蝮叟清代杰出之一人，其品质至足重视」；「何为清代杰出之书家，翁（同和）不如远甚」。众论翕然，何氏当之无愧。

其学书，曾经历了艰苦磨练过程。年少时，为了寻碑觅古，常头顶草笠，足履芒鞋布袜，不畏山高水险，栉风沐雨，风餐露宿，也得目睹亲拓一碑为快，见者不知其为贵公子。每至镇江焦山，必手拓《瘞鹤铭》。1832年严冬，冒雪去焦山拓碑，诗纪其事：「我昔渡江冬扬舲，笠戴大雪拓鹤铭。登山瞻之疑有灵，雪色石气交晶荧。」

写字临碑，是其日课，自少至老，无论寒、暑、舟、车，从不间断，且数十年如一日。他自己说过：「平生肆力在书律，毡蜡搜寻遍寰宇」，「午窗描取一两幅，夜睡摹想画破衾」，「名笺古砚殷勤意，未了浮生翰墨缘」，「三十年来为《鹤铭》，颠风断渡屡扬舲」，「摩挲十日不忍释，

老腕钩出多细筋”。这些都说明他习书的勤奋不怠。

他学书法，自谓「从篆分入手，故于北碑无不习，而南人简札一派，不甚留意」；「学书四十余年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分人真楷之绪。」始学颜鲁公，便用悬腕作藏锋书，日书五百字而不间，以为常课，大如碗，横及篆隶。因其书根篆、分，通会欧阳询父子及颜鲁公、李北海、苏东坡诸大家，故自成一体。

何庆涵说：「先公六十岁后，喜临分书，两京诸碑摹写殆遍，而于张公方、杨孟文二碑临本尤多，各百余通。」其长孙何维朴亦说：「先大父年六十在济南泺源书院始专习八分书，东京诸碑次第临写，自立课程。庚申（1860）归湘主讲城南，隶课仍无间断，而于《礼器》、《张迁》两碑用功尤深，各临百通。」

从他亲属的这些追述，人们从而可知蠖叟一生为书法艺术执著追求的精神，至老不衰，真是难能可贵，实后学楷模。

何绍基各体书赏议

蠖叟书工各体，早岁力楷，中期兼行，晚年专攻篆隶。所书为书苑重视，故广为流传。现分体赏鉴之。

第一，他的楷书，早年从颜书入手，并兼习欧阳通《道因碑》及北魏《张黑女墓志》。经其苦心孤诣，熔冶锤炼，深得三者神韵，所以内涵十分丰富，成为别树一帜的楷书。

其所以宗颜真卿，不仅爱其书格，尤重其人品德。他曾说：「晋世已遥，右军神品，真迹难觅，存者模糊于斑驳残石中，求右军神妙，是何可得？颜书虽天分逊右军一筹，而真力弥满，浑然天全，去今尚近，完好宜摹。且鲁公为人刚劲不阿，观其书，如睹其人。吾爱其书格之高，实仪其立身之峻。右军人品非不高，然不善学之。必遗其神而得其粗，是为妍皮裹痴骨，赵、董诸人皆是。观一时人士书法，足见其风俗柔靡，岂得谓六艺之末，不关挽回风会耶？」其论书陈义之高，真可以起衰砭俗。

从他的诗、跋中，也可见其摹习颜书的勤奋和崇高，如「拓成七字不可复，磨崖百丈皆动摇（昔年冒雨手拓《中兴颂》，只得「匹、马、北、方、独、立、一」七字而已）」；「归舟十次经活溪，两番手拓中兴碑。外观笔势虽壮阔，中有细筋坚若丝」；「唐人书易此碑法，惟有平原吾所师」；「鲁国书名盖天壤，后来趋步难肩随」；「两公（颜平原及李北海）遗刻世不少，半世搜虔勤装治。活溪大字曾手拓，至今雪气寒心脾（冒雪手拓）」；「柔毫硬纸写无停，文采当时动大廷」；「大好江南山色里，勤摹颜楷读班书」；「瀛石年少善书，于鲁公有微尚，所志与余同」等等。

《忠义堂颜帖》，是宋人编辑颜真卿书而成，流传极少。因蠖叟厚爱颜书，乃亲手钩摹翻刻，方得以传世。这些都充分说明他崇尚颜书的坚定和有恒，确是寻常人所难以比拟的。

道光二十年（1840）三月书「典册法书，众英聚集；紫芝朱草，太平机关」楷书八言联时四十一岁。又书「安得仙人九节杖，壮哉昆仑万丈图」楷书七言联，这是贺长辈欧阳厚均寿联，两者约为同期作品。

二联笔势劲健，字体丰肥，字径逾尺，宏伟雄深，气体质厚且均以圆胜，一望便知其书出自颜楷笔意。

前联中之「芝」字、「朱」字、「太」字、「平」字、「法」字、「英」字的蚕头鼠尾笔画明显出现，结字丰伟纵逸，风棱射人。而后联望去，则令人有俨若正人君子之概，真是力可扛鼎，满纸充盈刚毅之气，点画圆整，墨酣意足，其书点如坠石，画似夏云，戈若发弩，钩类屈金。书作雄伟奇特，有如颜书自足笼罩一代。从整体来看，两联均系继承传统的作品。何书一般没有书作年月，而上述八言联书有如此详细的时款，在何书中实属罕见。这为研究何书提供了可靠依据。再则联长34.3厘米，宽达51.3厘米，如此巨联宽幅，这在何书中也是少有的。

第二，蠖叟书碑甚多，其毕生究书多少？尚不得而知，就我所见，仅道光时所书，就有其父《何凌汉神道碑》、《何凌汉碑文》、《谕祭何凌汉

文》、《两江总督陶澎碑文》、《谕祭陶澍碑文》、《陶澍人祀名宦并建专祠碑文》及《涿州药王庙碑》。这些碑文均是颜体楷书，分别书于道光十九年、二十年、二十一年及二十五年（1845）。楷法精详，古厚盘礴，笔力沉雄，结体丰腴。

《谕祭何凌汉文》，十四行，行二十九字；《何凌汉碑文》十三行，行三十字。字字谨严法备，丰润饱满，予人以无比雍容壮美之感。《何凌汉神道碑》，七十行，行四十七字，字体较《谕祭文》略小，笔势道劲郁勃，劲伟而又缓绰。朴多于华，而拙多于巧。结字端严，运笔裕如。展促方正，大小合一，格满而行间无余地。其圆转浑厚的笔致，平稳端庄的结构，使三千二百余字的长篇巨制，通篇气势磅礴，雄健清整，神骨开张，展示了颜体宽大宏博的艺术风格。

据传羲叟书乃父神道碑时，身具衣冠，伏碑按文稿逐字书于框格，故较他人摹勒上石的效果更佳。他对碑版研究很深，他认为古人刻石不是「先神气而后形模」就是「专取形模，不求神气」，所以「书律不振，皆刻石者误之」。为不使书作原貌失真，他总是就石直书，然后刀刻，故他临习碑拓，师体不师刀，着意在神气而不拘于形模。

《涿州药王庙碑》，书于道光二十五年（1845），正书十八行，计四百六十八字。其书笔力直注，显其颜书笔意。虽笔画不及上述碑书的肥度，结体也不及前碑书作的丰伟，但笔力仍道劲雄逸，方圆兼用，刚柔相济，显得苍茫浑厚，从中可以窥其北碑的遗风余韵。从而也证实了他自己所说的「余学书四十余年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分人真楷之绪」的书学情况。

「肆书搜尽北朝碑，楷法原从隶法遗。斐几名香供《黑女》，一生微尚几人知？」这是他题《黑女志》三首七绝之一，也充分说明了其颜体楷书，参以《张黑女墓志》笔法，故其书沉雄而峭拔。

第三，欧阳通《道因法师碑》，为历代书法家赞赏，向为楷书学习范本。杨守敬在其《学书述言》中称：「欧阳通《道因碑》，较信本（欧阳询）尤险劲，而论者谓其瘦怯于父，殊非定评，学欧书者，从此碑入手，虽不合时眼而绝少流弊。」杨守敬还在其《平碑记》中说《道因》：「碑森耶若武库矛戟，真堪移赠。」

羲叟于道光十一年（1831）随父试学浙江，于苏州获旧拓《道因碑》，时年三十二岁，至其六十岁，曾一临再临，据其子何庆涵笔记详述，所临仅七通最足珍异。笔者所见系其第三通临本墨迹，乃1880年四十九岁所临，这是书赠儿媳之兄李概者。他在给李概的信中说：「每日晨起临十页，得百八十字，汗流肱背矣，真消寒妙法也！然中间有事耽搁，即此晨不得临写，大约须二十余日方可毕一通。若得二十、三十通，或书理当有进耳！」从此信中，我们便深知羲叟临《道因碑》的勤奋和刻苦。

他予欧阳通《道因碑》高度评价，且推崇备至，津津乐道。在其一则题跋中说：「率更（欧阳询）模《兰亭》，特因上命以无意仿前式，手眼中谓有右军，吾不信也。兰台（欧阳通）善承家法，又沉浸隶古，厚劲坚凝，遂成本家极笔，后来惟鲁公、北海各能出奇，可与是鼎足，而有唐书势，于是尽矣。」他在此跋中，将颜真卿、李邕、欧阳通三人并称，谓三人书法艺术鼎足而立，代表了有唐一代书势，可见其对唐人书艺研习见解之深！所临第三通《道因碑》，计二千四百八十二字，字体大小，墨色浓淡，书体风格，自首至尾，精神面貌一致，其功力之深，确是一般凡手难可比拟的。

曾农髯尝跋其第五通《道因碑》云：「兰台取乃父八分以入真，于唐碑独开生面，且示后人由八分入真法门，然分书至隋与真楷无甚差别。何羲叟从三代两汉苞举无遗，取其精意入楷，其腕之空取《黑女》，力之厚取平原，锋之险劲取兰台，故能独有千古……海内有志学书得此可以超凡入圣矣！」曾氏在这里既指出了欧阳通书《道因碑》的特点，又列举了何绍基临《道因》的特点和造诣。诚书家卓见，立言千古，给后学以无比启示。

其所书「鹏鸢鹰羽翼，龙鸾炳文章」五言联，戈戟森森，锋颖四出，厚劲坚凝，雄健深雅。其似欧非欧的笔意，殊令人捉摸，书艺之高妙，真令

人醉倒。该联颤笔显露，应是作者中年后手笔。

吴敏树撰《新修吕仙亭记》，乃螭叟同治八年（1869）六月书作，正书五十四行，行十六字，共八百六十四字，同样以《道因碑》笔意书成。方笔多于圆笔，劲挺而有力感。字凡撇者，蚕头鼠尾显出，这当是《道因》肩吻大露的特点。

螭叟碑书具有「上字之于下字，左行之于右行，横斜疏密，各有攸当。上下连延，左右顾瞩，八面四方，有如布阵。纷纷纭纭，斗乱而不乱，浑浑沌沌，形圆而不可破」的显著效果。这是他七十岁的手笔，精神面貌不减当年，虽书中有个别误笔或倒置情况，但仍不失为佳构。

综观上述，螭叟各类楷书，无不显示出作者驾驭线条的高度技巧与才华，既具唐人的法度，又兼六朝的风骨。熔铸古人，别开生面，而自成一

家。

第四，螭叟传世小楷，据笔者所掌握的资料和见到的墨迹，有道光十七年（1837）至道光二十六年（1846）所书的《册封琉球赋》、《黄庭内景玉经》、《黄庭经》；咸丰七年（1857）书《黄孝子传》；据霍邱裴氏《壮陶阁帖目》所载有《木假山记》、《解疑》、《发愿文》、《跋奚移文》及《士大夫食时五观》；还有在《佛遗教经》、《黑女志》、《法华寺碑》、《黄石斋赤牍》册子中的小楷题跋。

他的长孙维朴在跋《黄孝子传》说：「吾祖为高平祁君属书昆山归先生所撰《黄孝子传》全篇，在咸丰丁巳（1857）九月间。吾祖五十九岁时方侨居济南……友朋文字之乐，极一时之盛。兴会既佳，腕力弥健。故所作书亦以是时为最多且精。此传凡三千字，以分书小楷书三日始毕。又重其为巨孝遗迹而精神愈益专萧，自首至末，无一倦笔。」又说：「吾祖六十以后目力渐衰，小楷遂不复作。世之重吾祖书者，多止见行草大字或晚年随意之笔，似此精书则见之者益渺。」从何维朴的这一题跋中，便可知何绍基六十岁后已不复作小楷。

张古虞藏有螭叟道光二十六年（1846）所书小楷册，同治四年（1865）张出小楷册索题，何得观本人二十年前自书小楷，有感而题「东华散直惜居诸，细楷精严韵颇余。廿载故吾来眼底，梅花绕几墨初香」。他六十六岁自审其四十七岁时小楷书作，认定书作精严，从而可以想见该册小楷的奇妙。

道光二十三年（1843）他为姻亲李仲云书小楷《黄庭内景经》，拟刻石刊于芋园，刻者以笔画细不容刀，乃再索写《黄庭经》刻之，现两册完好如新。前册计小楷三千二百五十字，后册一千二百二十三字。前册规抚山阴而笔法浑厚精劲，多从小字《麻姑坛》笔意，尺幅有千里之势，似搏兔亦用全力。三千余字分书小楷，自首至尾，字字珠玑，无一懈笔。结体谨严，古雅如鼎彝，用笔横逸疏宕，苍劲厚远之气昂然。他自谓其书法无一笔不从横平竖直中来。

何书小楷，实由《麻姑坛》入《黄庭》、《乐毅论》，故能神和气厚。是册小楷，饱满圆润，无一笔兼行，可知当时格律谨严，不容逾越，亦可见何氏于诸礼无不工神明于规矩中，不为格律所囿，乃为何书小楷的极则。清末翰林书法高妙者不多，其原因是埋头卷帙，不知导源碑版，故终身陷人凡庸不能超拔。如刘石庵、钱南园已稀于星凤。何书从规矩入，又复从规矩出，作字既熟，熟便神气完实有余，虽不能比龙跳虎卧，但也非流俗笔所可比。

清末著名书法家杨翰于1872年得观何书《黄庭内景玉经》后，便就册末题「何贞老书，专从颜清臣问津，积数十年功力，溯源篆隶，入神化境。此册书黄庭，圆劲精浑，仍从琅邪上掩山阴。数千年书法，于斯一振。如此小字，人间不能有第二本」。其评价之高，无以复加。

米芾说：「书字需要骨骼，肉须裹筋，筋须藏肉，帖乃秀润。」从螭叟书《黄庭经》册来看，米芾说可从中窥其竟略。

「观此帖横直撇捺，皆首尾直下，此古屋漏痕法也。二王作草亦是此意，唐人大家同此根巨。」

「临帖之法，须字大于原帖，方得舒展。想象古人意思，惟《黄庭》以静逸精妙胜……偶得闲暇，藉作楷寻静理，今年遂已写得《黄庭》两过。」

「神虚体直，骨坚韵深。神味秘远，尤耐寻思。」

「合南北二宋为书家度尽金针，前惟《黄庭》，后惟《化度》，中间则贞白《鹤铭》，智永《千文》耳。」

从上述几则题跋中，可见其对《黄庭》研习体会之深。正因为他对《黄庭》宝重若此，所以一临再临。

第五，世人于何书多所称道，但所称道的，一般系指其刚健婀娜、婉媚遒劲的行草书。他传世的书作，行草量多于他体，且以对联为多，所以人们津津乐道于「何对」。

援叟学书，涉古面广，其行书根底颜真卿《争座位帖》及《裴将军诗》，并掺以北碑笔意能得其神髓。他尊古创新，别开生面，坚持走自己的路，形成他那种苍劲凝练，古朴自然而又独特的行书风格。

徐珂在《清稗类钞》中说：「行体尤于恣肆中见逸气，往往一行之中，忽而壮士斗力，筋骨涌现。忽又如衔环勒马，意态超然。非精究四体，熟谙八法，无以领其妙也。」

杨守敬在《学书述言》中说：「子贞以颜平原为宗，其行书天花乱坠，不可捉摸。」

何绍基的行书用笔圆润而又遒劲，相似的是在转折处用的提笔婉转流利，矫若游龙。而晚年行书多参篆意，纯以神行，看起来纵横欹斜，天花乱坠，似出于绳墨之外，其实是腕平锋正，蹈于规矩之中。

他中年书《苏东坡语》八条屏，十六行约一百五十五字，系作者精力充沛的中年书作。一笔书来，诚似高山银瀑，一泻千里。字与字、行与行的疏密开合，随心所欲而又统一和谐，取得了首尾相应、上下相接，粲然盈楮的效果。虽分八纸书写，而整体结构显著布阵。幅中书字，以行体为主，而又穿插了楷草，融入了篆分。北魏笔法，故予人以飘逸洒脱、高雅古淡、惊矫纵横、不可端倪的感受。

晚年所书《题李伯时画》巨轴，行草书七行，行十二字、十三字、十五字或十六字不等，共九十六字。行书或直或斜，似直非直，似斜非斜。通篇字体大小连贯而又相称。无论其笔亦重抑轻，但皆遒劲古拙，婉转流利。且篆分笔法参杂，落笔跳跃飞动，圆劲秀挺，变化多姿。真神来之笔，令人莫测。

幅中字体，随处可见方正、奇肆、恣纵、虚实、肥瘦等气格。如所书「为、人、文、会」等字的撇，「锋、伯、神、耳」等字的悬针，任意挥洒，更显飘逸奇纵。

援叟用笔，正如前人所说的「心能转腕，手能转笔，书字便如人意」。他既能「入古」，但又善于「出新」，重神而不求形，不落古人窠臼，展转腾挪，直泻性灵，富有生机。其书法既保持古法特色，又具书家情趣。

他晚年的诗稿，草篆分行共冶一炉，烂漫挥霍，变化神奇，妙不可测。初看有如藤蔓蝌蚪，似无从辨认，然一一认之，乃可识别。其书律之精，虽髦岁行狎，直如篆籀。曾农髯说：「五岭人湘起九疑，其灵气殆尽输之先生腕下矣！」细观诗草，神融笔畅，妙绪环生。曾农髯对何书如此评价，看来似非过誉。

综观其行草，真是导之则泉注，顿之则山安，纤纤乎似初月之出天涯，落落乎犹众星之列河汉。其根底渊深莫测，真足以凌铄百代。

第六，其篆书出自周秦籀篆，极重气韵，不以分布为工，而以挺拔隽逸见长，以圆润婉道见胜。晚年所临《蔡殷》、《楚公钟》、《毛公鼎》等皆自出机杼，用笔上非一概中锋圆笔，而是方圆尖扁兼施并用，以垂露法收锋，故神融笔畅，遒劲古拙而有奇趣。

媛叟五十二岁时，曾篆书其母廖太夫人墓表，共四百二十字，另篆额大书十八字。其墓表行格尺度凝重圆腴，与书其父神道碑同，一作篆体，一效颜法，皆精整无比。

笔者尚见其画格宣纸，篆书廖太夫人墓表，字体略小于拓本字体，此或碑文上石前，同样照宣纸画好行格，再对照宣纸所书内容，一行一格，一字一句的直书碑石。这样既避免镌石的错误，复又避免他人摹勒有损书家原作精神面貌。他这种严肃认真的态度，殊难能可贵。

墓表篆书，用笔圆润而婉丽，线条挺拔，姿态多变，结字丰腴遒劲。通篇工整端严，圆劲典雅，予人以豪肆肃穆之感。

第七，媛叟自云：「东京石墨皆我师。」他毕生于汉隶用力至勤，凡东汉名碑临写殆尽，且一临再临，有的多达百余通。他临碑不重形似，惟注意神韵的摄取。写隶书以楷书笔意，故其腕力遒劲，波磔甚古，变化多奇，且大气磅礴。他自云：「书法须自立门户。其指在熔铸古人，自成一派。否则习气未除，将至性至情不能表现于笔墨之外。」著名书家谭泽闾说：「媛叟致力于汉碑至勤，东汉诸碑临写殆遍。六朝而后言八分无能过也。」其所临《石门》杂出《礼器》的笔法，临《张迁》则又杂出篆籀笔法。笔者观其临《石门颂》原墨，系其晚年临本，细筋入骨，妙到毫颠，《礼器》笔法杂出其间，显得古朴稚拙，苍劲涵纳。他的分书以咸丰十一年（1861）及同治元年（1862）所书恰到好处，前此韵胜而力有不及，后此力过而奔放太甚，但均非伊秉绶和邓石如所能及。

曾农髯说：「本朝言分书，伊、邓并称，伊（秉绶）守一家，尚涵书卷之气；邓（石如）用偃笔，肉丰骨啬，转相抚效，习气滋甚。道州（何绍基）以不出世之才，出入周秦，但取神骨，驰骋两汉，和以天倪。当客历下，所临《礼器》、《乙瑛》、《曹全》诸碑，腕和韵雅，雍雍乎东汉之风度。及居长沙，临《张迁》百余通，《衡方》、《礼器》、《史晨》又数十通，皆以篆隶入分。」

马宗霍说：「真能集分之成者，要惟何媛叟。每临一通，意必有所专属，故一通有一通之独到处，积之既久，各碑神理，皆得之于心而应之于手。及乎自运，奔赴腕下，不假绳尺，和以天倪。」

其所书「驾言登五岳，游好在六经」隶书五言联，章法严谨，疏密得当；笔致矫健挺拔方圆兼备，予人以气势磅礴、雄强豪放之感。自其风格来看，是取法《张迁碑》、《礼器碑》和《乙瑛碑》笔意，圆劲古拙，有金石味。上下行款自然洒脱，全联结构和谐稳健，古朴而又自然。

章太炎见其临《石门颂》册后，即席书跋：「媛叟篆隶皆以草行之，小篆如兰叶当风，披靡四出。隶稍严整，石门势本奇宕，故得行其意耶。谓舞女低腰，仙人啸树者庶其似之。」

细观媛叟篆隶，然后玩味章跋，立论精辟，予研究何书者不无启示。

二 清季佳士 成就千年书法革新之业

康雍之际，董其昌书风盛极一时；而乾隆又崇尚赵孟頫，故朝野上下，帖学风靡一时，道光帝旻宁书尚工整，欧、虞、褚、颜唐碑代而兴之。阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》首创尊碑之学，继之包世臣的《艺舟双楫》亦大倡碑学。但前者在书法创作实践上建树殊薄，而后者书法「于北碑未为得髓」。惟何绍基熔铸百碑，孕育成自己独特的风格，成为晚清碑学大师。

何绍基在《题张婉训女史肆书图》中说：

余尝谓书为六艺之一，而学者所从事未有限于此者也，一心运臂，臂运腕，腕使笔，笔使墨，墨使指，指肖心，扞格太多，得于心，不能应于手，一难也；纵习古人碑碣筒牍而沿袭肖似，不克自成门径，与此事终不相涉，二难也；师友指示，不能攬吾腕底，不比文章学问可以破昧为

明，改懦成勇，又一难也；落地如铸，无可修饰，又一难也；非砥行严读书多，风骨不能峻，气韵不得深，又一难也。古人论书势者，曰雄强，曰质厚，曰使转纵横，皆丈夫事也。今士大夫皆习簪花格，惟恐不媚不泽，涂脂傅粉，真气茶然，江浙儒雅之帮，此风尤盛。今夫人克承家学，写北碑运腕擘窠，骏骏入古，余每观其书未尝不叹所志之特，所趋之坚，惜不得隔纱幔一纵谈此事也。仲远出示此图，因走笔及之，不知夫人谓然否？乌乎！是可以愧天下之以丈夫而为女子书者矣。顾以丈夫为女子，又岂独书也哉？

他在这里既举出了「五难」，复又提出了「丈夫书」和「女子书」，无疑他在碑学上、用笔上、字外韵及创新等方面，深具精辟的见解。这不仅给予碑学竭诚的肯定，而且对当时书法出现的媚泽书风也是一种有力的冲撞。

谭组厂先生在其《题道州残字册》诗中曰：「北派意多南派少，几人能识道州心」，「碎金安石存遗制，片玉崑石有旧闻」。从谭诗中亦足见螭尊碑的情况。

因为螭尊性嗜北碑，极力宣扬碑版，而且他又主张「古意挽可回，俗书期一荡」，「腕间创出篆分势，扫尽古来姿媚格」。不论这一主张是否偏颇，因为他是极富创造性的书法家，极力宣扬碑版的主张，对当时拘谨刻板僵化了的「馆阁体」给以无情的鞭挞，无疑导致了晚清书道的中兴。鄙意此为螭尊书学成就之一。

螭尊论书、作书，均以「横平竖直」四字为准则。而学书则主张「学书重骨不重姿」，又说「书家须自立门户，其旨在熔铸古人，自成一派，否则习气未除，将至性至情不能表见于笔墨之外」。他以这样的态度来学习碑版，全是他自己的笔法，没有与原碑完全相似的，但其神韵昂然。这种「遗貌取神」的临碑方法，是全凭自身的思力、创力和韧力，不弃门户，不脱宗派，而能重结灵气，另树风格，再造旋律，为书法开辟新天地，正是其难能可贵之处。

螭尊执笔，除用「捩、押、钩、格、抵」五字法外，他还用其独创的回腕悬臂执笔法。笔者曾见其回腕悬臂作书画像，像为道、咸时写真名家吴騄所绘。其姿态是腕肘并举，手掌反转过来，指背朝左，虎口向上，四指和大指相对夹管。

他在《猿臂翁》诗中曰：「书律本与射理同，贵在悬臂能圆空。以简御繁静制动，四面满足吾居中。李将军射本天授，猿臂岂止两臂通。气自踵息极指顶，屈伸进退皆玲珑。平居习书颇悟此，将四十载无成功。吾书不就广不侯，虽曰人事疑天穷。」他这种别具一格的执笔法，是从李广「猿臂善射」法悟出来的宝贵经验。这种执笔法的效果怎样？他在1857年冬在《跋魏张黑女墓志拓本》中说：「每一临写，必回腕高悬，通身力到，方能成字，约不及半，汗浹衣襟矣！因思古人作字未必如此费力，真是腕力笔锋天生自然，我从一二千年后策驽骥以蹶骐驎，虽十驾为徒劳耳，然不能自己矣？」回腕执笔法如此地费力，不论其法是否科学，但他能持之以恒，贯彻始终，倍受其苦，迎难而上，终能不泥守定法，摸索出别具个性的法则来，获得了神奇的效果，难中出奇，诚为书坛独创的先驱。

马宗霍先生在他所著《霁岳楼笔谈》中说：「先生每一临碑，多至若干通，或取其神，或取其韵，或取其度，或取其势，或取其用笔，或取其行气，或取其结构分布。当其有所取，则临写时之精神，专注于某一端，故看来无一通与原碑全似者。昧者遂谓叟以无法临古，不知螭尊欲先分之以究其极，然后合之以汇其归也，且必如此而后能入乎古，亦必如此而后能出乎古，能人能出，斯能立宗开派。」

米芾曾自述学书云：「学书贵弄翰，谓把笔轻，自然手心虚，振迅天真出于意外。所以古人书各各不同，若一一相似，则奴书也。其次要得笔，谓骨、筋、皮、肉、脂、泽、风神皆全，犹如一佳士也。」以米芾这一论说来衡量螭尊书法，既非奴书而又是一佳士，这就是何书的真面目。故陈彬和在论螭尊书时说：「不依傍他人门户，唾弃一切古法古诀，自成一派，凡篆隶真草，全变面目，此诚千余年来书法革新之业也！」

他写大字以羊毫为主，羊毫柔软，舒展自如。著名书法家潘伯鹰先生认为，羊毫的使用，清代到了何绍基「才集大成而收了前所未有的效果。凭

这一点，他是一个开辟书苑新天地的英雄”。

羲叟作书，无不悬手，仰可题壁，俯可题襟。使笔如使马，衔辔在手，控制自如，平原则一驰百里，崩崖及小勒即止。所作小字，亦腕肘并运。他在《德研香陪游存古阁》诗中有句云：“束带叩头看写字，何人更似研香痴。”其诗又注云：“研香见余悬臂回腕作书法，伏地叩头曰，佩服佩服。”其独特的悬臂回腕作书法，写出了别有风格、面目一新的何字。其入古出古，革面创新，在书法上独树一帜，此应为羲叟书学成就之一。

羲叟主张学书要从楷书学起，他曾就此说过：“欲习鲁公书，当从楷书起。先习《争座位》，便坠云雾里。未能坐与立，趋走伤厥趾。乌乎宋元来，几人解此道。”先楷而后各体，按部就班，循序渐近，然后学方有成，否则事倍功半，而成效甚微。

“横平竖直”，是他论书的规范之一，当其幼时，他父亲每以此四字“训儿”，所以便毕生毋忘庭训，总以这四字为律令。他对于清代书家，褒邓石如而贬包世臣，也同样以此四字为准则。故他能用灵动之笔，作严整之书。教人学书，先从《和尚碑》（即玄秘塔碑）、《道因碑》二家人手，而后归依于颜真卿或李北海，颜真卿书，气体质厚，如端人正士，不可褻视。所以羲叟主张要学颜书必先学颜鲁公楷书。如先习行书《争座位帖》，便会如人之坐立尚未学会就先去学跑，这样就必然会损伤其趾足。

唐代楷书形体方正，笔画横平竖直，讲究笔笔中锋而又逆入回锋，笔法单一，起顿分明。故羲叟书以“横平竖直”为律令，从规矩入，而又从规矩出，人而能出，惟大家使然。

他说：“书法备于正书，溢而为行草，未能正书而能行草，犹未尝庄语而辄放言，无是道也。”羲叟的这些主张，对后世学书者和书学教育者都是莫大的启示和教益，以“横平竖直”为准则，以学楷为先导，这已成为何绍基身后书坛的定规。笔者认为这应是羲叟书学成就之三。

其书由颜鲁公以上追秦汉六朝，所取极博，功候深湛。汉碑中《石门颂》的雄健恣肆，飘逸新奇，《史晨碑》的端正谨严，古厚朴实，《礼器碑》的精妙峻逸，瘦劲雄强，《张迁碑》的方整多变，雄健酣畅，《黑女志》的骏利疏朗，道厚精古，《瘞鹤铭》的雄强秀逸，昂藏郁拔，《道因碑》的雄强劲险，绵密峻拔，以及李北海的道劲妍丽，凝重雄健，颜鲁公的严整凝重，浑厚雍容，这些在他的笔底熔冶一炉，以其研之深、习之广、探之微、索之细、思之奥、蓄之精、用之妙，加之平平实实、匝匝周周地学，乃“从平实中生险妙”，故能晚年作书力求不稳。曾农髯说：“翁覃谿（方纲）一生稳字误之，石庵（刘墉）八十后到不稳，羲叟七十后更不稳，惟下笔时时有犯险之心，故不稳，愈不稳则愈妙。”（《书林藻鉴》）因为他已具备了深厚的功底，在此基础上精进，就能如康有为在《广艺舟双楫》中所说的“驾驥馵与骐驎，逝越轶而腾骧”。这样进而求“不稳”，求意境，求个性的发挥，求创造性，才真能自成面目，书法乃能革新。此应为羲叟书学成就之四。

综上所述，何绍基书法艺术的形成，上自周秦两汉古篆隶，下至六朝碑版，吸取精华，千锤百炼，融会贯通于自己的笔墨，卒至成为近代书苑卓越的大师。其所以能成，是因为他染翰临池，日夜不倦。自少至老，虽百忙千冗不废临池，到了晚年，临碑仍不间断，有的多达百通以上。“半年笔冢高如墙”，形象地道出了他书写的刻苦精神。杨守敬在《书学述言》中说：“论者谓子贞书纯以天分为事，不知其勤笔若此。”其临碑重骨不重姿，人古而能出新，不依傍古人，他自己说：“外间人见子贞书，不以为高奇，即以为悻悻。岂知无日不从平平实实，匝匝周周学去。其难与不知道也！但愿从平实中生险妙，方免乡愿之诮，岂惟书道如此哉！它凡百皆同此理。”故终成清季出类拔萃的大师。

时至今日，百余年后，何绍基的那种意随笔走、笔随意转、外柔内刚、外圆内方的何字，以及他的学书方法和精辟的书论，仍可为当代书坛所借鉴。

何绍基其人其书

苏白

清代之中国已进入了封建社会晚期，即便也曾出现所谓的「康乾盛世」，但亦无法掩盖政治日趋黑暗，经济日益凋敝的大势。与随之出现的社会思想与文艺逐步僵化保守的趋向相悖，清代书坛却出现了异乎寻常的昌盛景象，书学之隆，书家之众，几欲超越唐宋。何绍基便是实现此「书道中兴」的一员健将，不但在世时一峰独尊，领袖群伦，「简幅流传，海内争宝」，「有清二百余年一人」之誉，更于身后至今百年内仍具持久魅力。

一 人生之旅

以「高韵深情、坚质浩气」^①来评价何绍基的人格精神并非言过。虽则位卑职低，致仕于学政的他并未在中国历史上留下辉煌的政绩，他的正直忠诚、卓然不群屡为「权贵侧目」，以致「谤焰炽腾」，然何绍基一生秉持自我的操守和原则，并将其独特的人格力量融入书法、诗文的创作。正如何绍基在《题冯鲁川小像册论诗》所言：「诗文字画，不成家数，便是枉费精神。然成家尚不从诗文字画起，要从做人起，自身心言动本末始终，自家打定主意，做个甚么人，真积力久，自然成就」；又云「书虽一艺，与性、道通，固有大根矩在」^②。可见何绍基是十分强调书艺与为人之间传统的相关性，而其本人亦身体力行。因此要理解和品评何氏的书法艺术，就不得不论及他的宦海沉浮与磊落人生。

何绍基（1799—1873），字子贞，号东洲山人、东洲居士，晚号蝮叟、猿叟，道州人（今湖南道县）。祖辈虽「明经茂才，儒业相继」，但此时却是「家有四壁立，粮无三月余」（何绍基诗句），家境十分窘迫。其父何凌汉为传统文人之典型，为人端正谨严，擅长书法。在父亲的指授下，何绍基敏而好学，其幼年是在「架上三万签，经史任所取」的书斋生活中度过的。六岁时因父「以一甲三名进士，授翰林院编修」而随之入京。京师的求学生活无疑开拓了何绍基的眼界，与其时名流时俊如龚自珍、魏源、包世臣、阮元、祁雋藻、林则徐等人的交往尤使他能在学习、书艺等方面博采广收，揽众之所长，而道光十五年（1835）归湘拜访大收藏家吴荣光获见所藏书画名帖的经历更为其今后书艺发展奠定了眼力视见的基础。

少负才名的何绍基并未如时人所企盼的那样：在科场上如鱼得水，一试即中，既而顺利地走上仕途。而是屡试屡败。直至道光十五年（1835）方中解元，越明年联捷成进士，入翰林院。此时的何绍基被时人视为国士，而何氏之志向才学也不仅在其历任翰林院庶吉士散馆、编修、文渊阁校理、国史馆（协修、纂修、总纂）、提调、武英殿（协修、纂修、总纂）、教习庶吉士各职时发挥出来，同样亦展露于其典京兆和外放闽、黔、粤为乡试主考官各任上。政绩斐然、屡获佳誉使得何绍基的内心充盈着无比的欣喜与自豪，于是此时期的诗文、书法也相应地显现出一种非同寻常的豪迈和恢弘气度。

咸丰二年（1852），年逾半百的何绍基出为四川学政，然而他依旧保持着「斤斤自守」的人生志行，以「所蓄童仆，无月给，遇年节，则随意书楹联若干副予之。童仆持之出，售于人，辄得数十金」^③的事实展示了其清廉，以外出不乘轿马体现其敦良纯朴；更以家境清寒而「屡捐军饷」来表达其拳拳报国之志。在政绩方面，他充分发挥其治文识人之才，督学勤勉，唯才是举，饰裁陋规，致使西川僻地迅速地「文教蔚兴」^④；于克尽职守的同时，何绍基还系心民生疾苦，尤以「平反命案枉死者十七人。奏参总督、布政司、按察司、知府等员，置承审官七人于法，阖闾快之，咸以为天

眼开」^⑤，以致「士皆畏悦」^⑥，更因在皇帝的特谕下如实将「地方一切情形随时访察具奏」而恩宠有加，到达了其事业功名的顶峰。与何绍基此时志得意满的心绪相一致，其诗词、书法亦愈见纵逸洒脱。

咸丰五年（1855）是何绍基人生的转折点。由于他的刚直、卓然不群以及屡屡「如实禀报」，于是佞恶小人纠集起来群而攻之，以致帝皇震怒，责以「肆意妄言」而由部议私罪降调。虽则蜀地士民立碑送匾，意创草堂书院并延其为主讲加以挽留，但蒙冤后的何绍基已看透仕途的艰险。世态的炎凉，毅然绝意仕途，「意欲卜居终南」。

在随后的岁月里，何绍基始终过着一种远离尘嚣，轻松适意的诗酒生活，或「青鞋布袜，徜徉山水间」^⑦，登西岳、临岱顶，游川陕、访江南，足履大江南北；或主讲书院、校勘古籍：曾先后主持山东泮源书院（1856—1860）、长沙城南书院（1861—1869）、浙江杭州孝廉堂（1870—1872）；又受曾国藩、丁日昌之邀主扬州、苏州书局，校勘大字《十三经注疏》（1870—1872）。然而他更钟情于对古代艺术传统的研摩，总结：每至一地，不顾舟车劳顿，必先四处寻找古迹名碑，临摹敲拓，不遗余力；同时「溯源篆分」，进入了其书法创作的鼎盛时期，并为后人留下了大量精辟的书论和绝妙的书迹。

二 书学主张

清代君王雅好文艺，对于汉字书写，各有所趋。顺治帝喜欧阳询书，暇时所作，皆仿欧体。康熙初爱羲之书，后尊重其昌，故华亭一派颇为盛行。乾隆醉心书翰，诏刻《三希堂》等帖，分赏诸王公卿。而尤重子昂之书，臣下摹仿，遂成一时风气，于是圆润丰泽的赵体取代了纤弱疏秀的董书。而清初开科举士，必选书法之优者，故而上之所好，利裙所趋，以致清初书坛溯源「二王」的帖学大盛。虽然对于晋唐颇具法度之书体的尊重与研究，纠正了明末狂怪纵逸的书风，但是规范谨严、黑大圆光的干禄正书的品鉴标准，最终导致「馆阁体」的形成。呆板、庸俗的风气不仅使书法逐渐失去了艺术情趣和个人风格，也促使帖学走向衰颓。与此相反，一些书家以继承传统为主流，不屑蹈袭，力图创新。他们从晋魏而上，探索更为高古纯朴的书体。于是在秦、汉碑铭中得到启发，主张以古朴怪拙的书风来更正纤弱的时尚。在乾隆朝，朴学大兴，随着金石、考据学的发展，汉、北朝的碑刻出土日多，摹拓流传甚广，因而书法也逐步开拓了「碑学」的新领域。坚持个性发展的书家们在清初诸隶书名家的探索基础上，开风气之先，融合篆、隶及北朝碑刻的用笔，以整肃和奇变各生新意。而阮元之《南北书派论》、《北碑南帖论》以及包世臣之《艺舟双辑》等著作皆以系统化的论证为「碑学」张目，对于碑学兴起，书风丕变而推波助澜。

早年与阮元、包世臣等人交游的经历，使何绍基成为「碑学」坚定的支持者。在《跋汪鉴斋藏虞恭公温公碑拓本》中何绍基写道：「书家有南北两派，如说经有西、东京，论学有洛、蜀党，谈禅有南北宗，非可强合也。」在论及其学书经历时，其崇碑贬帖之意溢于言表：「余学书从篆分入手，故于北碑无不习，而南人简札一派，不甚留意」^⑧；「余学书四十年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分入正楷之绪」^⑨；「余既性嗜北碑，故摹仿甚勤，而购藏亦富，化篆分入楷，遂尔无种不妙，无妙不臻」^⑩。对于时习，何绍基也作毫不留情地批判，如在《张婉纫女史肆书图张仲远属题》即有：「古人论书势者，曰雄强，曰质厚，曰使转纵横，皆丈夫事也。今士大夫皆习簪花格，惟恐不媚不泽，涂脂傅粉，真气茶然，江浙儒雅之帮，此风尤甚。」然对于「帖学」之祖的「二王」何绍基却推崇有加，认为二王「行草书，全是草草笔意」，「深备八分气度」，「必不徒以纤婉胜」^⑪；「二王虽作草，亦有《古屋漏痕法》意」^⑫；而「二王楷书，俱带八分体势」^⑬；同时又明确地指出书史中的帖学宗师皆有将南北合一，融会贯通之功：「右军南派之宗，然而《曹娥》、《黄庭》则「力足以兼北派」，「唐初四家，永兴专祖山阴，褚、薛纯乎北派，欧阳信本从分书人手，以北派而兼南派，乃一代之右军。」^⑭然而为何至清帖

学由盛转衰呢？何绍基认为原因有三：一者，晋唐宗师原迹世人罕见，故多数习书者皆以原迹或临摹本中优者之拓本为据，原迹翻拓况且与真本存在出入，临摹本之拓本纵有精品，也是原神已无！故而谬帖流传，贻害后学。「《榷本》传本，大抵以纤婉取风致，学者临摹，遂往往入于飘弱」^⑤，而「今世《黄庭》皆从吴通微写本出，又复沿模失真，字势皆屈左伸右，为斜迤之态，古法遂失。元、明书家皆中其弊，苦不自悟者，由不肯看东京、六朝各分楷碑版，致右军面目被掩失久矣」^⑥；二者，北宋之后集帖盛行，其中「《戏鸿》、《停云》疵议百出，弊正坐此。而《淳化》则罕有雌黄，特因其所从出者，世不睹其初本，不能上下其议论耳。以余臆见揣之，共炉而冶，五金莫别，宋人书格之坏，由《阁帖》坏之。类书盛于唐，而经旨歧类，帖起于五代、宋，而书律堕。门户师承扫地尽矣。古法既湮，新态自作，八法之衰有由然也。怀仁《圣教》集山阴樵几而成，珠明鱼贯，风矩穆然，然习之化丈夫为女郎。缚英雄为傀儡，石可毁也，毡椎何为贵耶！汇帖遂循于此，重性她缪更相袭，《淳化》遂为祖本，尊无二上。南渡以后，灾石未已，试看汇帖于古人碑版，方重之字不敢收入一字，非以其难似乎？简札流传，欹斜宛转以取姿趣，随手勾勒，可得其屈曲之意。唐碑与宋帖，低昂得失，定可知矣」^⑦；三者，「古人刻石，先神气而后形模，往往形模不免失真，神采生动殊胜。后人刻石，专取形模，不求神气，书家嫡乳殆将失传。描头画角，泥塑木雕，书律不振，皆刻石者误之。」^⑧对于「碑学」中人，何绍基亦屡有新论。如在《书邓完伯先生印册后为守之作》中云：「石如先生篆分及刻印，惊为先得我心，恨不及与先生相见，而先生书中古劲横逸，前无古人之意，则自谓知之最真。」从另两则品评邓石如和包世臣书艺的题跋中，不难窥见何绍基的志趣高尚和对碑学自身发展中逐渐出现之恶习的警惕：「（邓石如）先生作书于准平绳直中自出神力，柔毫劲腕，纯用笔心，不使欹斜，备尽转折，」而「慎翁于平、直二字全置不讲，扁笔侧锋，满纸俱是，特胸有积轴，具有气韵耳，书家古法扫地尽矣。后学之避难趋易者，靡然从之，竟谈北碑，侈为高论。北碑方整厚实，唯（邓）先生之用笔斗起直落，舍易趋难，使尽气力不离故处者，能得其神髓，篆意草法时到两京境地矣。」^⑨「包慎翁之写北碑，盖先于我二十年，功力既深，书名甚重于江南，从学者相以包派，余以「横平竖直」四字绳之，知其于北碑未为得髓也。」^⑩

何绍基始终认为习书是一件极为艰苦的工作，「余尝谓书为六艺之一，而学者所从事未有艰于此者也。一心运臂，臂运腕，腕使笔，笔使墨，墨使指，指肖心，扞格太多，得于心不能应于手，一难也；纵习古人碑碣简牍，而沿袭肖似，不克自成门径，与此事终不相涉，二难也；师友指示不能攢吾腕底，不比文章学问，可以破昧为明，改懦成勇，又一难也；落纸如铸，无可修饰，又一难也；非砥行严，读书多，风骨不能峻，气韵不得深，又一难也。」^⑪然如何脱尽时习成为一位有作为的书法家呢？何绍基根据自身多年的实践经验给时人许多忠告：首先，他强调师古时要尽量「多看篆分古刻，追溯本原」^⑫，最终还要自成门径，否则便是「枉费精神」。在《使黔草邬鸿逵叙》中又云：「书家须自立门户，其旨在熔铸古人，自成一大家，否则习气未除，将至性至情不能表现于笔墨之外」；同时作为书家的何绍基更注重在书写的姿态、用笔的方式上「用一番精力」。在咸丰五年（1855）的《猿臂翁》诗中，何绍基明确地提出自己迥异于时流的作书方法，「书律本与射律同，贵在悬臂能圆空」，「气自踵息极指顶，屈张进退皆玲珑」，将作书与射御并置并强调要达到「圆空」和「玲珑」的境界。《与汪菊士论诗》则进一步阐释道：「气何以圆？用笔如铸元精，耿耿贯当」中，「气贯其中则圆，如写字用中锋然」，如此便能得厚重、神韵、雄浑及淡远，值得注意的是何氏独特的执笔法，即以五指环列，虎口正圆，执笔管顶端，高悬肘腕，而掌向内回转使手腕着力的「回腕法」，而「握笔时切要提起丹田，高著眼光，盘曲纵送，自运神明，方得此。」何绍基常以这种「悬回腕」、「伸筋拔骨」的独特方式进行临摹或创作，「回腕高悬，通身力到，方能成字，约不及半，汗浹衣襟」^⑬。此法虽费神劳力，却是何绍基能够创造出令人「深可太息」书风的基石。

三 书学承继与个性风格

何绍基书法作品传世之多，是历代大家无法比拟的。这一方面说明其创作之勤，一方面则见其书写之速。而创作形式之丰富、风格涉猎之全面、前后书风不变之剧烈亦可称冠。

纵观何绍基一生之创作，大致经过了三个阶段，即近人马宗霍所言：「早岁楷书宗兰台《道因碑》，行书宗鲁公《争座位帖》、《裴将军诗》，骏发雄强，微少涵淳；中年极意北碑，尤得力于《黑女志》，遂臻沉着之境。晚喜分篆，周金汉石，无不临摹，融人行楷，乃自成家。」^②其不同书体的风格成熟时期亦不尽相同：楷、行在中年时已入佳境，而篆、隶则晚年方成。

何绍基的成就主要体现在行书创作方面，这是被公认的事实。其早年之作绝少存世，有纪年作品中现知最早的已是何氏不惑之年之作了。「幼承家学」的何绍基无疑受到其父的极大影响，而何汉凌「书法重海内，朝鲜疏球贡使索书，应之不倦」^③，而风格宗法欧、颜两家。故何绍基学书由颜真卿、欧阳通入手，精研《忠义堂》、《争座位》诸帖应是「仰承庭造」，不惑之年的何绍基在行书创作领域已显露出个性端倪，这些作品继承了颜字的恢弘开张，又融入欧书的笔意，于艺术的内涵上更着意温柔敦厚、和雅内敛。对于中年之制，何绍基十分自得，「以为非晚年所能，尽量收买，自叹自赏。」^④年过半百之后，何绍基行书之风为之一变，臻至其行草书创作的最高水准。这与此时其倾全力于汉碑密切相关。此一时期的行书作品，「行体尤恣肆中见逸气，往往一行之中，忽而似壮士斗力，筋骨涌现；忽又如衔杯勒马，意态超然」，这种以篆隶为底蕴，以断、斜为主构，辅以笔墨轻重燥润之强烈对比，拙中见巧、飘逸脱俗之风格的出现，是对巧媚柔弱的清代帖学的反拨，同时也实现了碑帖的结合，给传统帖学融入更多的内容，开拓出一片书法创作的崭新领域。何绍基晚年的行书更为奇险，用笔轻重徐疾，出神入化，着意险峻，虽有时行笔略显刻露或偶有迟滞之病，然异态百出，不可端倪。

何绍基于篆隶上亦着力甚多。早岁即上追秦汉分篆，于汉碑拓本，每每临写数遍乃至百通。然此时临碑主要服务于其行草的创作，多为练习之作。六十岁之后，何绍基始专攻篆隶，遂臻完善。其篆注重字的结构间、字与字间、行与行间的联系呼应，行之疏密与字之结构，回环照应，井井有条又无死板呆滞之气，其用笔圆润遒劲，不似他人之瘦硬劲直、均匀无变，而是笔画有粗有细，运笔松散而畅达，并强化了字体肥厚大小、明显的波磔和浓厚的书意，其中又融入颜字的俊发强雄、张黑女的劲挺柔润，别具一种渊雅之气。所作隶书，亦被书史誉为「何隶」，字取纵势，体类真书，分布疏朗，笔势方折奇崛，不为媚姿，而苍劲涵纳，虽筑基于汉碑，却一反汉隶方扁横势之旧习，突出表现了自己的风貌。

除了具有公众性的轴与楹联之外，何绍基还为后世留下了大量的简札、日记和诗文稿，它们皆属于私密性的创作，有着明确的承受者和传播范围，因此研究者甚少留意。然古之研书者常曰：品评书家之优劣，应以简札为先。何也？真实性也。这些书写更加随意，运笔节奏、结体、章法更为自由的书法作品，不仅真实地凸现了何绍基的生命流程，也使观者能够进入到何绍基那种「忘情」的创作状态，体验到他创作时的心态、激情，以及这种心态、激情与其日常生活中人格、性情的重合与叠加，感受到从其创作时的激情中分离出来的那种纯属于生活的情感活动——一种从未被创作、展示的心态所干扰、玷污的特质。

注释：

①刘熙载《艺概·书概》

②何绍基《东洲草堂书论钞·跋张涛山藏贾秋壑刻阁帖初拓本》