

第三卷 清代書法 一

明清名家書法大成

全八卷

上海書畫出版社

編者 《明清名家書法大成》編纂委員會

本卷主編 樂心龍 莊新興

攝影 丁路寧

版面設計 左 萍

責任編輯 舒 華

技術編輯 吳蕃中



80025 75540

江山代有才人出

——清代書法芻論

樂心龍

歷史為每一時期的藝術家所提供的創作條件，是複雜而不同的。清代書法，在歷史經歷了漢魏和晉唐兩個藝術高峰以後，這個如何進展的問題，就顯得格外嚴峻。

縱觀有清一代書法，由特定社會和個人雙向作出的選擇，步履維艱。就其藝術探索的主流來看，順治、康熙和雍正為早期，這時期明末董其昌書風餘韻猶在，晉唐刻帖盛行，僅有少數人發為奇古書體；乾隆、嘉慶和道光為中期，這時帖學向嚴謹的極端——館閣體和「神似」兩個相反的方向發展，碑帖相參的方法在金石學的先導下蔚然成風，既出現了畫家兼書家的怪才和學者、篆刻家兼書家之類的人才，又樹立了出入碑帖的全才典型；咸豐、同治、光緒和宣統為晚期，碑學覆蓋書壇，帖學退居幕後，實踐與理論相輔相成，各體兼工的大家和一體獨精的高手如群星競輝。這三個時期的變化，大體從帖學起，經過宗帖參碑、碑帖互參和宗碑融帖階段，以乾隆、嘉慶間為前期帖學和後期碑學的轉折點，而趨向唯碑學的新境地。

歷史昭昭在目，對碑學的獨有選擇，使清代書法顯示出滄海橫流的浩浩氣勢，影響至今。它似乎告訴我們：「望今制奇，參古定法」^①是一條藝術得以繼承和超越前人的重要規律。

清代早期，有兩股書風從明末拂來，其中一股是做效董其昌書體、追跡晉唐法帖著名刻本的風氣，即帖學之風。另一股則是不能用帖學一言以概之的「遺民」書風。

由于清代早期有不少書法家是從明末生活過來的，因此其書風很自然地 and 明末的傾向相接。有些人在宗法晉唐的基礎上融合董法，如康熙朝的姜宸英、何焯，汪士鋐和陳邦彥等。有些人特別注意董字的某種筆致和韻味，如查士標、龔鼎孳、梁清標、查昇、王鴻緒、陳奕禧、方亨咸、吳雯和楊寶等。

董字對清代早期書壇的影響，首先是一種社會慣性。再則，以做董著稱的沈荃等上層人物的宣揚，康熙皇帝的偏嗜，促使識事務者產生了趕上新朝廷時髦的心理。而在科舉考試中，「干祿」書也以董體為尚，這就使大部份不能全拋名利，乃至僅為謀生而活動的文人，也不由自主地匯入了這股潮流。

然而，這一係列原因的背後，似乎還有一個重要的內驅力，那就是長期

受儒道文化薰陶的文人，對中國藝術平和、清雅和淡逸的審美趣味已形成的血肉性傾向。結合這一點看，當時的董體書法削弱董子原有的生拙、真率而趨向細巧、柔媚的共同調子，並非一概是屈服于權威勢力或盲目自從來的結果，其中也含藏着自為幽蘭、閨中立品的「退士」心理，致使所作與朝野崇董現象在面貌上表面會合。只有從這審美取值去深入分析，這才能理解當時尚帖書法家汲取他體之長、參入己意，以表現個體特點的邏輯可能性。如宣重光指出：「光之通明在分布，行之茂密在流貫，形之錯落在奇正。」（《書筏》）宋曹體會，楷書要「習熟不拘成法，自然妙生」，草書要「悟生于古法之外，而後能自我作古，以立我法也」（《書法約言》）。又如祁彥佳所作《七言詩》「青天蜀道不難攀」，在字大筆疏處用勁筆利勢，已瀉出些許奇意。吳山濤所作《書札》，用米筆董意而趨于簡樸，已離開甜俗和嬌艷。這些潛在的變化，是純粹帖學以後能不沈淪于玩弄技巧陷阱的希望之光。

在清代早期帖學書法的微小變化中，畫家和有些繪畫實踐的詩人等也起着不可忽視的作用。如蕭雲從、髡殘、法若真、興賢、梅清和方以智、顧炎武、朱彝尊、仇兆整等，他們在全篇的布白、結構的錯落、筆勢的動感或綫質的豐富性上，在書寫的乘興或成局的隨意情調上，較少地受到人同我趨的干擾，因此有不同程度的內省感受帶來的特點。也許，他們不以書法為仕進或其他表示身份的工具，反而使所作多了些許蕭散氣息吧！

清代早期另一股從明末拂來的書風，那是眼看「時力正掉，著氣太渾」⑥，「寧拙毋巧，寧丑毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排」⑦合于抗拒滿族入侵，哀泣明亡心情的黃道周、傅山、倪元璐書風。這一股書風下的創作，個性明顯，不無倔強的精神、激蕩或沈郁的氣質，難以完全用秀雅雅雅帖學去衡量。

和這一股書風貌異而調同的進入清代社會環境中的書法家，大都是從明代生活過來的「遺民」。但由于愛新覺羅氏登上絕對統治地位後，立即以各種「恩禮」漢族地主的方式，去衝淡被統治者的對抗情緒，又馬上開始「鄉試」，重修《賦役全書》，實行「輕徭薄賦」政策，並結合「逆我者亡」的制裁手段，因此，「首丘大明」，將書法作為「忠節」精神一個側面對峙的硬骨頭人物已所餘不多，著名的有朱耷、石濤、髡殘、今釋等。也許和他們所處環境的壓抑、削髮為僧的生活隱逸、內省心理的深入孤寂有關，他們的書風雖人各異貌，但已較黃、傅、倪書更多傾向于奇特的冷峻，那種筆勢上的郁勃之氣，每轉換成結體上的獨立不羈。

如果說入清後最早涉足篆隸而自立一法的要算朱耷和石濤的話，那「同能不如獨詣」的藝術思想很可能還聯係着他們對漢隸久歷史文化的自負心理。朱耷用篆筆煉行草，以簡馭繁，姿態奇古冷淡；石濤採篆體鑄行楷，自拾為一，格調渾成，他們的作品折射出倚靠在本民族藝術的大樹下面獲得的生命支撐力，並似乎借獨特的書與畫在滄世中華民族的自主信念。當然，在生活的審美批評和藝術的審美追求上，像這兩位和尚藝術家那樣一致的情況，並不能看作藝術史的普遍規律，但他們的存在畢竟使我們思考：後來碑學的拓展，在藝術求變的原因之外，大約還包含着民族獨立

心態的基因和尋根覓母的作用。

當然，在書法與實用功利有緊密聯係的社會制度下，表現藝術個性的意願通常不得不縮小到私人信札、詩稿、題跋等範圍中，而在書寫所謂正規的試卷、奏摺、上諭和賀表時，就難免入境隨俗。

清代中期，帖學的時尚又有了變化。乾隆皇帝酷愛趙孟頫書體，於是趙字替代了董字的流行地位。在官場對趙字趨之若鶩的實踐中，為便于速成敷用，加速了對其規律性的歸納。這為「干祿」小楷向盡可能勻整、圓潤華擺奠定了基礎。

乾隆三十七年到四十六年（公元一七七二——一七八一年），衆多翰林學士共同繕抄《四庫全書》七部，每部七千九百餘卷，遂形成了館閣體。此後，加上曹振鏞等官僚對殿試書寫中的「疵累忌諱」百般挑剔^④，那以烏黑、方正、光潤為特征的「千手雷同」、「了無高韻」的館閣體，就從官場、考場，擴大影響到其他衆多領域的善書者了。

館閣體的形成，主要是實用功利促使的。它對字法規範的要求（除了避諱、擡頭敬稱等與封建禮教有關的內容），雖不及于書法藝術的本質，但仍有學字的一般意義。它對字法極工、極勻、極華美的追求，一方面折射出清代宮廷的審美時尚，另一方面却也可能包含着只此「恭敬」寫字便是人生修養這種理學家所贊揚的理想人格的思想因素^⑤。

館閣體把優美書體推向了實用程式的極端。這足以使我們反省：藝術必須有活躍的生命力，但它却是明確而嚴格的規律所歸納不到的東西。在館閣體程式成熟以後，清代有藝術敏悟力的書法家已意識到必須改弦易轍，至少不能在萎弱的抄書體道路上再自我陶醉了。

然而，帖學畢竟不是保守的必然代稱。事實上，乾隆年間的好帖書法家已露出食古欲化的端倪。其中，翁方綱、劉墉、梁同書、王文治比較引人注意。

翁、劉在厚重方面和趙、董異趣，這大約和他們的顏書底子有關。再則，翁方綱有長期的歐體實踐，加上觀摩衆多金石文字的素養，故所作雖然拘謹而不舒展，但却另有一種茂密感。比較而言，劉墉較富創意，他學過趙、董，得力于蘇字，但自稱「本不求似，亦遂無一筆似」，七十歲以後還潛心北碑，追求「飛騰綺麗」的風格，所作濃重而不濫，外形密滿而內氣迴旋，終成一家體勢。

如果說翁、劉也是帖學中人的話，那他們參古的範圍比梁、王等已較多注意到唐碑和漢魏的筋骨。梁同書出身世家名門，博學多文，到九十多歲還能為人書寫碑文墓誌，所以享名數十年，其實書作較平較弱，難以和翁方綱、劉墉匹敵。王文治學趙、董而崇拜《蘭亭》，後參入張即之法，他雖借鑒過米芾和蘇軾，但生性喜歡秀逸的情調，因此在放手揮寫時，難免有輕薄流滑之憾。

清代中期帖學，在部分書家審美多層次的探索中並不是硬槓木板一塊。當時人稱劉墉為「濃墨宰相」，王文治為「淡墨探花」，連墨法的試驗也被講入視野，苦心孤詣可知一斑。如果說清代早期帖學不到委頓垂亡的程度，主要是由于不少書家還借過米字之健的話，那么清代中期帖學的發展，

就和更多書家打過顏楷基礎，並多少在其他唐碑及漢魏碑誌上下過功夫有較大關係了。

這時的許多書法家，往往同時是著名的學者、詩人、文學家或金石考據家，因此對所書的個性追求有較自覺和興到的構想，如果說他們的主攻方向不是書法的話，那正可以從博學之餘，旁及碑帖，乘興游手，自得機杼去理解。如乾隆時的姚鼐、梁燾，前者有《桐城派》文學家之一，能以恣肆的筆法寫王羲之體，得疏逸之氣；後者著有《承晉齋積聞錄》，筆力勝過清初的張照，而作品富書卷氣。如嘉慶、道光時期的張問陶、洪亮吉、王學誥、高壇和宋湘等，其中張、宋是很有個性和勇于創造的詩人，張書時出險勁，宋書如人蒼茫，都令人深思。盡管詩書的實踐技巧形式完全不同，同樣的創造觀念並不能保證詩書俱妙，但對書法藝術的成就來說，創新的心態畢竟是我們所需要的吧！

清代書法在嘉、道之際，還有可歸入閣帖和趙、董調子中的少數書家，如洪亮吉、王學誥等，這和他們並不把主要精力放在書法的藝術方面有關。但由于這時期金石資料不斷涌現，更多有所謂于書法藝術的人，却大都走上了碑帖相參的道路。這固然和書法家求變的內在需要遇到了新鮮資料的條件有關，但另一方面，從康熙朝開始，到乾隆中期還大興的文字獄，使漢族官史和知識分子在惶恐中已自行降下了進入科場、宦海的热情，以至在乾隆、嘉慶時期吉金陶瓦、漢魏碑誌不斷被發現的條件下，許多文士逃向不問「義理」的訓詁、考據之學。如此這般，一旦碑帖互參的條件趨向成熟，又得到理論的推波助瀾，清代晚期帖學的退隱就非常自然了。

大量為避免對歷史作價值評價而推出的文字學專著等，既在一定程度上排遣了從來自恃「以天下為己任」的知識分子的內心苦悶，同時也引發了在書法中尋找另一種書境的意思。在封建專制統治的高壓下，無人宰割而無所依傍的文人急需找到一種自我肯定的方式，寒窗治學雖是無奈中的一種支撐，但這畢竟是理性的靜默的肯定，對於一些時有情感涌動的學者，特別是更希望離開文字內容而用形象形式來作自我對話的人，書畫似乎才更合適。

清代中期，那不願在腐敗的官場中消磨精力而又有奇才才作自我對話的「揚州八怪」等，正是在個人意向和社會條件能相應、正契合的點上，發揮了自己的藝術創造才華。其中的鄭燮、金農、高鳳翰、黃慎和李鱣等，融碑入帖，取法各異，成就各為一格，但貫穿着生活和藝術審美的同一倔強。在不願說違心的同流語言的生活美學觀的動力的下，鄭燮用橫向向下的隸書精神，結合篆、真、草之形，參入蘭竹筆法，形成了獨特的「六分半書」；金農以隸筆、碑法，調動方拙外形中的參差結構，用疊石刷帚之功，創造了所謂「漆書」；高鳳翰憑左手之拗峭，借隸書的渾厚與篆書的虬健，發為意氣振蕩的行草書；黃慎以密布局，曲折斷續綫夾如星散布點，表現了前人無有的神秘書境；李鱣以篆隸之生拙，間借間草，構築了躍動寓拙樸的書貌，分別實踐了與孤傲心態相應的藝術審美觀。

應當說，當時人稱他們「怪」，既是對他們生活和藝術審美形態的不滿不道的批評，同時也包含了對他們書畫的特異的情感渲泄方式的一種驚

嘆，乃至于感受到了某種不可言傳的滿足。至少在他們身上，人們已發現社會美學觀和藝術審美形式之間的矛盾，已不能用傳統儒道美學的一體性理想來理解、解釋和對待了。從而為藝術突出個體創造性的思維，開啟了不妨拋開外部評價的開門。

清代中期對碑刻書法的重視，使許多書法家從以學帖起步向從唐碑起步，以碑帖互參為尚發展，並提高了對剛健雄強的漢魏碑刻的興趣，這和阮元提出《南北書派論》、《北碑南帖論》之後引起爭議也有關係。「北碑」「南帖」的爭議，表面是兩種書法審美趣味的矛盾，是不會有結果的。爭議中關於碑、帖界說的錯落，以及由各人的模糊概念引出的偏執之論，又使這爭議陷于複雜化。但是，透過這兩個層面，我們必須看到當時書壇對帖學進入過份細膩、拘謹、甜俗和薄弱而藝術生命垂亡的憂患，同時還要更深刻地體會那碑比帖古，用復漢文化之古的形式以張揚本民族精神生命的需要在。由是，阮元對帖學的偏執批評也好，包世臣《藝舟雙楫》對黃乙生「始良終乾」筆法的癡愛也好，對生活在浮沈無定社會牛籠中作品感自身渺小的文人，通過書法的新鮮有力的藝術方式和更見陽剛氣質的深處安身立命都自有實踐價值了。這時對陽剛書風的呼吁，固然可以批評為審美主義生活方式的表現之一，但畢竟為已式微的帖學書法注入了新生命。

在篆、隸為主要素材的文字學的前導下，嘉慶、道光時期的書法，首先在篆、隸上涌現了巨匠。其中成就最大而影響深遠的是鄧石如的篆書和伊秉綏的隸書。前者在「運腕轉指」、「萬毫齊力」的新筆法下，以隸法改造碑額篆體，樹立了筆意新穎而情調古厚的篆體宗派，以其有力的實踐導引了包世臣的書學理論；後者在漢隸與唐楷的糅合化用中，開創了萬靈氣于拙健的隸書新風氣。鄧、伊在筆法和結體上化碑為我的成功，喚醒了許多後起的篆、隸愛好者。更由于他們是各體兼擅的全才，因此對後來書法的創造性啟示，就不局限於一朝一體了。

清代篆、隸以方法新、氣魄大、風格多而顯示出中興的氣象。追溯其探索歷程，可以說從康熙時鄭重用行草筆法寫「草隸」，趙宦光試為「草篆」就已開始。後來，那以「會古」為主的鑽研，就要推乾隆時的王澐、錢坫、桂馥、孫星衍等人了。如果說乾隆以後的篆、隸書能含著古之氣和石如的筆法及普遍使用羊毫筆有一定關係的話，那還不能忽略同時兼工篆刻的書法家在其中的特殊作用。當時的篆、隸書家普遍擅印，且不說鄧石如開創了鄧派印學，如吳熙載入鄧派、巴慰祖為徽派、蔣仁、黃易、趙之琛屬浙派，他們的印名甚至還大於書名。魏錫曾評鄧石如「書從參入，印從書出」（《續語堂論印匯錄》），揭示了這些書家書作刀筆互參，對書作顯示金石氣息有濃郁的興趣和高度自覺追求的奧秘。

從這一點去欣賞作《印人傳》的周亮工的行楷，創制「曼生壺」的陳鴻壽的隸書，通碑文鏡銘的吳廷康的篆書和留有印譜的莫友芝的行楷，那我們對清代書法越到後來面目越多的現象，就可能作出更全面而有再發展意義的解釋了。

不過，雅俗共賞仍是一個很難回避的問題，現實生活中，許多書家在甘為「布衣」、「我用我法」的同時，仍面臨著基本生計問題，難免要用字換

米。這就碰到了如何解決「俗賞」的問題。儘管隨着清代中期碑式新體的出現，「雅賞」的口味已不再盲目崇拜秦篆漢隸的原樣；但「俗賞」仍有天然的端正、平穩的要求，這大約是以鄧體為代表的篆、隸、碑楷不得不注意吸收唐代隸、楷整飭性質的原因之一吧。為此，我們再綜觀乾、嘉後著名書家的各體書後發現，那書作正文之後的題記、款識、署名所用的書體大多是行書或行草，反而坦露出人性本色。

當然，這並不是要否定書家在主攻字體方面的創造與成就。清代晚期主宗碑刻，兼善各體，而別開生面的書法家，如何紹基，以前人少用的清代晚期的隸書，用隸筆、顏真卿行書法、參入《張黑女墓誌》意的行楷，趙之謙糅合北碑法的隸書與篆書，融合楷、行法的北碑書，都值得重視和激賞。但從書法家進入更無拘牽的藝術本體說，似乎除了何紹基的行草還受到較高評價，趙之謙及其它成就在碑學的書家的隨意書寫，却長期被人漠視。其實，當他們全力追求碑體新風的時候，為爭取必要的外部肯定，那種端正的寫法很容易受「俗賞」標準的影響，這也是事實。而在落款、題記，給至親好友的信札和自留的詩稿中，真功夫、真性情才少一些掩飾，雅自為雅，奇自為奇，我書我意，煥發出熠熠生輝的「神彩」。

我們從厲志的《山中留客詩》和《七言詩》、莫友芝的《致丹臣書》、陳介祺的《致潘祖蔭書》、蒲華對聯的題識、楊守敬的《致翰臣書》、胡鏡的《致晉仙書》、黃士陵的《致公東書》和譚嗣同的《書札》可以看到，其筆法的豐富性、筆勢的隨機合律性和筆意的自由個性等等，都相當充分而集中地表現出碑學書法家的胸臆和才華。對清人行草書不及某朝某代的舊有評論，已到該重新審鑒的時候了。

清代晚期，吳昌碩以石鼓文體篆書驚世、莫友芝以大家得名、張裕釗以北碑式楷書享譽、李瑞清以金文與北碑書馳俗。他們成名的書體固然有創意與成就。但並不能掩蓋從纠正帖學的孱弱轉入到強持碑學力度的造作的缺憾。也許，他們的作意書和隨意書的反差，表現在李瑞清的身上尤為明顯，沈曾植就曾敏銳地指出過：清道人的題款小字尤其出色^⑤。如果說書法也需要「真意」的話，那回過頭去看看，趙之謙不隸不碑、不正不草的書蹟，恣肆蒼渾、意態萬方；吳昌碩用篆法粗寫，團緊王鐸行草氣勢的詩札、書信，江流直下，萬夫莫擋，都顯示了晉唐所無的新格調。

「江山代有才人出，各領風騷數百年！」

由於理論的爭議和實踐的多方位展開，嘉道之後堅持嚴正的寫法，雖出現了吳大澂、楊沂孫的篆書，楊岷、俞樾的隸書，錢澐、翁同龢的楷書，但在更重視通變的藝術家那裏，已由鄧石如的「計白當黑」和何紹基的「橫平豎直」延續到出現目光遠大而更具體係的書學理論了。康有為著《廣藝舟雙楫》，將社會變革和藝術創造作一體觀，鼓吹「變法變體」的美學觀，又提出了尊碑卑唐、博習眾碑，逐時換帖的實踐觀，所作志大氣粗、邁勁雄強，潛孕着一股勢不可擋的勃勃生機；沈曾植為自己確立了「置我三王二爨間」的碑帖融鑄方法，追求融液屈曲，不穩之穩的超妙書境。^⑥尤其在他的晚年，使筆裏碑意而人大草，所作力沈，勢揚，氣雄而罕有人匹；李瑞清則提出了學書當從大家入，參考三代吉金錯落章法，以求精進出新。他們明確

的創造性指向以及窮一生精力以踐之的創作活動，不啻對民國年間的書法產生了深刻的啟示和巨大的推動力。

綜上所述，清代書法輩代積輩的實踐與成果，並不遜于中國書法史上的前兩個高潮，雖然有過曲折和反復，但他們的探索何等自覺，參究的構想何等廣闊而活躍，離開實用功利而投入藝術本體的創造何等真誠和深入，發展體係理論的時間跨度和空間密度又何等獨特而新穎，他們遺留下來浩如煙海的藝術佳作，是中華書法史上的璀璨瑰寶，值得我們去再審視，再研究，再發展。

注：

- ① 劉勰《文心雕龍》。
- ② 黃道周《墨池偶談》。
- ③ 傅山《霜紅齋集》。
- ④ 《清史稿》。
- ⑤ 清代提倡理學。康熙已開始尊崇朱熹，見《東華錄》。
- ⑥ 《清道人遺集·玉梅花盒臨古跋》。
- ⑦ 馬宗霍《書林藻鑿》。

- 一 致書翁書 王時敏
二 書札 蕭雲從
三 七言詩 查繼佐
四 書札 吳偉業
五 題珍珠泉 吳偉業
六 七言詩 漸江
七 書札 方以智
八 七言詩 冒襄
九 論畫語摘 李漁
一〇 七言詩 周亮工
一一 雜偈 髡殘
一二 五言詩 歸莊
一三 七言詩 法若真
一四 致次耕書 顧炎武
一五 致義行書 查士標
一六 七言詩 查士標
一七 七言詩 龔賢
一八 五言詩 周容
一九 七言詩 宋曹
二〇 放鶴亭記 王弘撰
二一 書札 徐枋
二二 浣溪紗詞 鄭燮
二三 書舊作 毛奇齡
二四 書札 笄重光
- 二五 春草閣詩三章 梅清
二六 七言詩 梅清
二七 七言詩 吳山濤
二八 書札 吳山濤
二九 書札 沈荃
三〇 語摘 朱弁
三一 臨河序 朱弁
三二 書札 朱弁
三三 書跋 姜宸英
三四 觀書跋 朱彝尊
三五 五言詩 朱彝尊
三六 七言詩 朱彝尊
三七 譬學一則 吳歷
三八 致葵老道書 王翬
三九 臨帖 惲壽平
四〇 書札 宋肇
四一 五言詩 鄭梁
四二 呂叔簡格言 仇兆鰲
四三 致文翁書 石濤
四四 七言詩 王鴻緒
四五 書札 高士奇
四六 書札 王概
四七 七言詩 查昇
四八 五言詩 查昇

四九 七言詩 陳元龍

七三 致南莊書 金農

五〇 七言詩 玄燁

七四 書札 金農

五一 西京雜記 汪士鋐

七五 致迂翁書 金農

五二 書札 汪士鋐

七六 七言詩 金農

五三 五言詩 汪士鋐

七七 書札 金農

五四 七言詩 萬經

七八 七言詩 黃慎

五五 七言詩 呂潛

五六 書札 米漢雯

五七 七言詩 祁豸佳

五八 七言詩 祁豸佳

五九 七言詩 史大成

六〇 致小米書 劄嘉珍

六一 致古堂書 方苞

六二 書札 王澐

六三 十一言聯 王澐

六四 致東山書 蔣廷錫

六五 愛蓮說 沈德潛

六六 五言詩 華岳

六七 書札 高鳳翰

六八 七言詩 高鳳翰

六九 寄訊友人 高鳳翰

七〇 書札 邊壽民

七一 書札 汪士慎

七二 七言詩 李蟬

利後日勞愁寒腸為寸裂是以催散之信猶逾
熾炭語史革皆自通欵方望杖屨少以接信不
意竟成罄掃強殫力強營未能沒害毫芒恒命
之受時刻不保弟曰惡惡成疾夜來忽發寒熱
今早則肢體虛搖遂成重瘧睡臥一榻如
仁懷遂忘馳奉次又因次兒寓中穢症遂
中待甚均始得檢納其中穢症不主與
必異同雖異代少之便解症亦有據昭受
不便示人幸

為兄秘之覽畢仍即擲還亦也力疾字
後諸宮指平趨膝不

小弟付啟 何

書為老仁兄丈人閣下

書札百華妙選也 且志

稱今侯明

而不官

弟
云
安

天
子下
道
不
鳴
鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

鳴
草
極
窓
後
鵬
梅
白
臨
深
林

三 七言詩 查繼佐

盧公跡次相見屈

指骨肉以

足下告之但必保固

佳相見方便此時福

提塔益

足下安以勿汲之也保

自有道止耳

如所



非素至報物