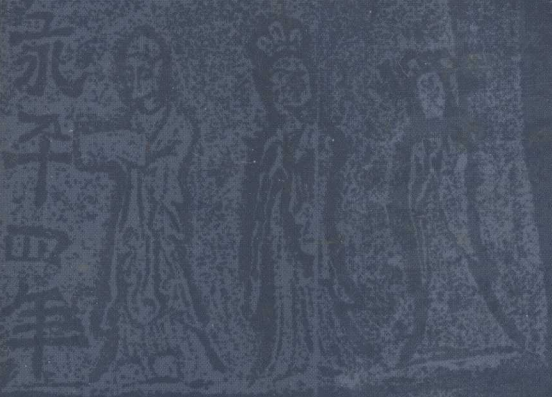


沃兴华

著

上海人民出版社

碑版書法



永平四年

死丘惠可速必息母

沃兴华 著

碑版書法



上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

碑版书法/沃兴华著.

—上海: 上海人民出版社, 2005

ISBN 7-208-05448-7

I. 碑... II. 沃... III. 碑刻—汇编—中国 IV. K877.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 132372 号

责任编辑 赵人俊

特约编辑 季永桂

封面装帧 甘晓培 吴志勇

碑版书法

沃兴华 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海精英彩色印务有限公司印刷

开本 889×1194 1/16 印张 12.5 插页 4

2005 年 5 月第 1 版 2005 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7-208-05448-7/J·65

定价 66.00 元



沃兴华，复旦大学文博系教授，博士生导师，中国书法院研究员，中国书法家协会理事。

在书法创作和研究方面出版的著作有：《敦煌书法》、《敦煌书法艺术》、《中国书法全集·秦汉简牍帛书》上下卷、《上古书法图说》、《中国书法》、《中国书法史》、《书法技法通论》、《怎样写斗方》、《从临摹到创作》、《储云沃兴华书画作品集》、《沃兴华书画集》、《沃兴华书法作品集》、《书法临摹与创作分析》(VCD三碟)、《民间书法研究》、《书法构成研究》、《书法观止》、《金文书法》、《临书指南》、多卷本《金文大字典》(合著，曾获上海市哲学社会科学研究成果特等奖)。



前 言

碑版是指秦汉魏晋南北朝时期凿刻在石头上的文字作品。它引起书法界的关注始于清初，至今已有三四百年。对碑版书法的继承和发展，产生了碑学流派。

碑版与法帖相比：点画厚重，苍茫沉雄；结体开张，恢宏阔大；章法上大小正侧，天真拙朴。总而言之，碑版的艺术特征曰重曰拙曰大。

清以来，碑学逐渐兴起，并取代帖学，成为中国书法艺术的主流。回顾碑学的发展历程，从邓石如的点画厚重，到赵之谦、康有为的结体阔大，再到徐生翁、于右任的风格拙朴，碑版书法所蕴含的艺术特征已经得到相当全面的表现，发展似乎走到了尽头。

接下去怎么办？按照存在主义的说法，行动者只能依靠和他的行动有密切关系的可能性作出决定。今天的书法家要明确这种可能性，必须对碑学进行反思，全面回顾碑学发生发展的过程，总结历史经验，明确发展方向。同时对碑版进行再认识，不仅要搜遗辑逸，寻找和发现更多更好的作品，而且还要对它们的形式特征和精神内涵作出新的理解和阐释。

对碑学的反思和对碑版的再认识就是本书的编撰宗旨。全书分八个部分，第一、二部分讨论碑、碑版、碑学的概念、书法特征，以及发展过程。第三、四、五、六、七、八部分分别介绍碑阙、墓志、摩崖、造像记、砖文等多种类型的碑版书法，每一部分选编了大量代表作品，通过一定的分析研究，提出怎样认识和借鉴的意见，供读者参考。

希望本书的出版对正在思考碑学发展问题的书法家和爱好者能有所帮助。

沃兴华

2004年10月11日



碑版概论

碑学史略

碑 阙

摩 崖

造 像 记

墓 志

砖 文

杂 类

目 录

前 言	/1
第一部分 碑版概论	/1
一、碑的产生和发展	/2
二、碑学与碑版	/3
三、碑版的内涵	/4
四、碑版的书写者	/4
五、碑版书法的特征	/5
六、碑版书法与平民化社会	/7
七、碑版书法的当代意义	/8
第二部分 碑学史略	/9
一、清前期的徘徊、狂狷与探索	/10
二、碑学的觉醒	/14
三、碑学的发展	/18
四、碑学的壮大	/20
五、碑学的成熟	/24
第三部分 碑 阙	/27
一、周秦	/29
二、汉代	/31
三、魏晋	/48
四、南北朝	/53
五、隋	/65

第四部分 摩 崖	/69
一、褒斜道摩崖	/71
二、云峰摩崖	/74
三、四山摩崖	/76
四、摩崖书法的特征	/81
五、论《瘿鹤铭》	/83
第五部分 造 像 记	/85
一、概说	/86
二、造像记书法的借鉴意义	/90
三、作品赏析	/95
第六部分 墓 志	/111
一、墓志的起源与成熟	/112
二、墓志书法的发展	/123
三、墓志书法的特征	/147
第七部分 砖 文	/149
一、概说	/151
二、作品赏析	/161
第八部分 杂 类	/171
一、概说	/172
二、作品赏析	/180



第一部分

碑版概论



一、碑的产生和发展

《说文解字》云：“碑，竖石也，从石卑声。”竖石类似石柱，据先秦文献记载，它有以下几种用处。第一，放在宫室门前，可以根据它的影子来标识时刻，类似日晷，因此《仪礼·聘礼》云：“东面北上，上当碑南。”郑玄注云：“宫必有碑，所以识日景、引阴阳也。”第二，放在宗庙门前，可以用来系缚牲口，因此《礼记·祭义》云：“君牵牲，既入庙门，丽于碑。”郑玄注云：“丽犹系也。”第三，放在墓穴中，可以用来装轭轳，下棺槨，因此《檀弓》云：“公视丰碑。”郑玄注云：“丰碑，斲大木为之，形如石碑，于槨前后四角树之，穿于中间，为鹿卢，下棺以辘绕。”碑的原始意义为竖石，用处如上所述。

以后，人们根据实际需要，在这种竖石上镌刻文字，内容有标识、纪功、颂德等等。徐铉云：“古宗庙立碑以系牲耳，后人因于其上纪功德。”刘熙《释名》云：“碑，被也，本王莽时所设也，施其轭轳，以绳被其上，以引棺也。臣子追述君父之功美，以书其上，后人因焉，故建于道陌之头显见之处。名其文，就谓之碑也。”竖石之上镌刻文字，这就是后来所谓的碑。

根据刘熙说法，“名其文，就谓之碑”的概念产生于王莽新朝之后，人们先是在下棺槨用的石柱上刻字，这类

似于现存的新莽冯孺人墓石柱上的题记(图1-1)。以后，“建于道陌之头显见之处”，这类似于各种柱形的神道碑。再以后，士人重门阙，好标榜，死后也要“刊石立表，以示后昆”(《张迁碑》)，“树碑表墓，昭铭景行”(蔡邕《郭有道碑序》)，碑开始盛行起来，而且，“立表”的文辞非常夸饰，柱状之碑容不下长篇宏文，于是不得不将形制改成为墙状。

东汉的石碑都作墙状，如《袁敞碑》、《景君碑》《郑固碑》、《孔宙碑》、《鲜于璜碑》(图1-2)、《鲁峻碑》、《娄寿碑》、《三公山碑》等。碑上都有孔，叫做穿，马衡《凡将斋金石丛稿》云：“汉碑之制，首多有穿，穿之外或有晕者，乃墓碑施鹿卢之遗制。其初盖因墓所引棺之碑而利用之，以述德记事于其上，其后相习成风，碑遂为刻辞而设。故最初之碑，有穿有晕，题额刻于穿晕间，偏左偏右，各因其势，不必皆在正中。碑文则刻于额下，偏于碑右，不皆布满。魏晋以后，穿晕皆废，额必居中，文必布满，皆其明证也。”

东汉以后，碑的内容不断扩大，从为死者立传到纪功、述德、公私文书等等。明代徐师曾在《文体明辨》的“碑文”类序言中说：“后汉以来，作者渐盛，故有山川之碑，有城池之碑，有宫室之碑，有桥道之碑，有坛井之碑，有神庙之碑，有家庙之碑，有古迹之碑，有风土之碑，有灾祥之碑，有功德之碑，有墓道之碑，有寺观之碑，有托物之碑。”碑的内容之广，涵盖了社会生活的方方面面。

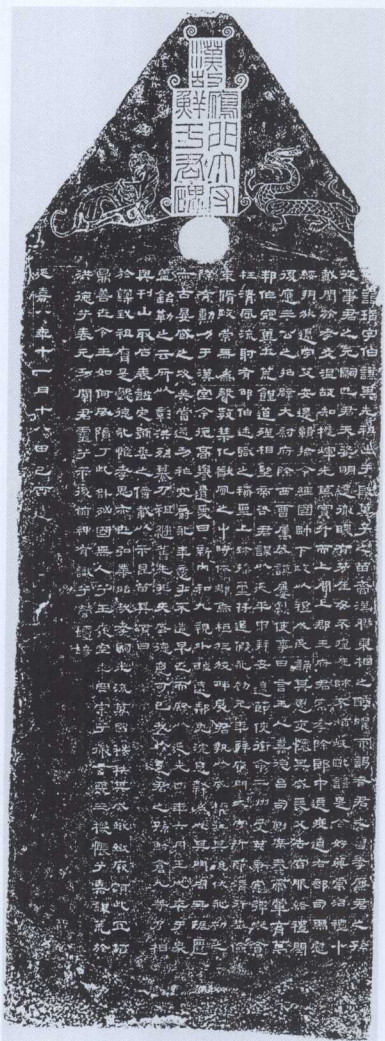


图1-1《冯孺人墓石柱题记》

图1-2《鲜于璜碑》

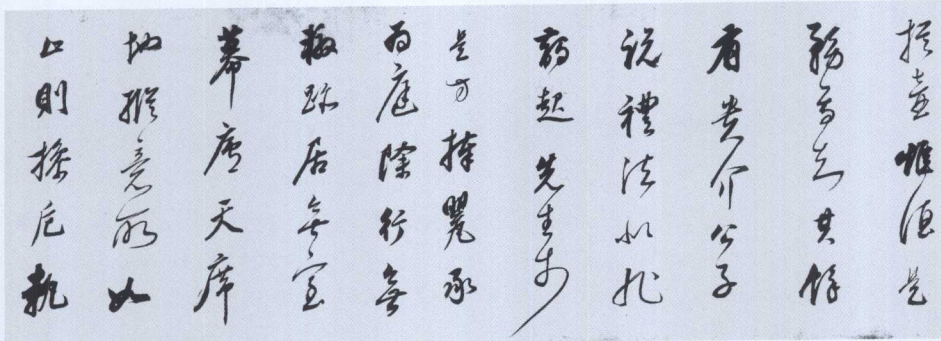


图 1-3 董其昌书《酒德颂》



图 1-4 《惠迁造像记》

二、碑学与碑版

历史上，刻石文字除了碑之外，还有其他许多种类，但是，它们不是刻在竖石上的，因此都不叫碑。有摩崖和造像记，那主要是刻在山崖石壁上的作品；有墓志，那主要是平放在墓室棺椁前的作品；有阙，那是刻在宫殿、祠庙和陵墓前的高台上的作品；有砖文，那是刻划或模印在砖瓦上的作品。

刻石文字历史悠久，种类繁多，字体有篆书、分书、楷书、行书和草书等。即使同样一种字体，书写者的审美趣味不同，处理方法不同，风格面貌也环肥燕瘦，各擅胜场。这样的刻石作品在书法上，可以帮助人们理解和掌握历史上的各种字体书风，可以启发人们的艺术想像力和创造力，具有极其重要的借鉴作用。但是，东晋以后，书法艺术以毛笔和纸张为主要工具，风格偏向于二王的清朗俊逸，形成所谓的帖学流派。当时的书法家对于刻石作品不感兴趣，视若无睹，借鉴作用没有发挥。一直到清代，帖学从盛到衰，各种形式在得到了充分表现之后，山穷水尽，难以为继了，书法家为摆脱困境，才开始关注起千百年来被忽视的刻石作品。他们先是找到了碑，然后逐渐扩展到摩崖、墓志、造像记和各种砖文，先是模仿间架结构的“体样”，然后借鉴苍茫浑厚的点画，承认自然剥蚀所带来的“金石气”具有相当的审美价值，如梁焘《承晋斋积闻录》说：“宋拓怀仁《圣教》锋芒俱全，看去反似嫩，今石本模糊，锋芒俱无，看去反苍老。”又说：“《瘞鹤铭》未经后人冲洗的原本，字虽多有残缺，模糊不清，而本色精神可爱，其经人冲洗者，字却较清而神气不存矣”。人们将剥蚀效果与原作风貌作为一个浑然的整体来加以欣赏和接受，结果，在审美上超越原作，强调自我感受，启发了艺术想象力；在临摹上突破单纯模仿，激发起创新欲望。秦汉六朝刻石超出它的原始含义，在时代文化灌注下，获得新的理解，得到新的阐释，萌生出一种充满了探索与革新精神的书法流派，那就是碑学。

从碑学的角度来看，碑与帖是传统书法的两大类型。它们的表现工具不同，帖是毛笔纸张，碑是刀锥岩石。它们的表现方法和追求风格不同，帖注重技巧，通过不断训练，熟而后巧；碑注重意趣，天真烂漫，不拘一格。帖的运笔酣畅，提按顿挫，跳跃腾挪；碑的运笔凝重，沉稳徐缓，纵横开阖。帖的点画温润遒劲，起笔和收笔处有牵丝回环映带，灵动妩媚；碑的点画浑厚开张，中段行笔跌宕舒展。帖的结体多取纵势，婉转流美；碑的结体多取横势，宽博开张。帖的章法主要强调笔势，努力在一气呵成的过程中，通过轻重快慢、提按顿挫的运笔，通过长短粗细、收放开阖的线条，来强化书写节奏，让观者第一眼无论落在作品的什么地方，注意力都会不自觉地顺着线条展开的秩序前行，在体会书写节奏的同时，领略到音乐的感觉(图 1-3)；碑的章法主要强调体势，每个字造型不稳，左右倾侧，通过上下左右字的呼应配合，建立起平衡协调的关系，使各种造型元素在纠缠绞结中产生出四面发散的视读顺序，以空间的展开和平面的构成营造出绘画的视觉效果(图 1-4)。

碑与帖在使用工具、表现方法和追求风格上截然不同，从碑帖不同的角度来看，所有刻石作品无论碑碣、摩崖、墓志、造像记还是砖文，在帖的对照下，都可以求同存异，视为一种类型，统称为碑。于是，碑的概念发生变化，外延扩大，不局限于竖石上的刻文，开始指所有刻在石头上的文字。对碑的这种概念，为了与它的原始意



义相区别，我们把它叫做碑版。

三、碑版的内涵

碑学的历史是一个发生发展的过程，在不同阶段，追求目标不一样，取法对象各有偏重，对碑版内涵的看法也不尽相同。叶培贵在《碑学、帖学献疑》一文中，把这些不同意见归纳为三种类型：一种专指北碑，另一种北碑加篆书和分书，还有一种是北碑加唐碑，他认为这些意见实在太混乱了。我觉得从历史发展的眼光和艺术审美的眼光来看，所有的分歧都在刻石的范围之内，应当说是正常的，而且是必然的，对艺术现象的认识，我们需要科学的态度(精确的、严密的)，但还需要历史的态度(变化的，发展的)和艺术的态度(个人化的，创造性的)。对艺术现象下概念，应当有一定的弹性，留出讨论和发展的余地。基于这种认识，我觉得碑版的内涵应当有广义与狭义的区别，广义是共通的，狭义可以是各别的，广义的概念指所有刻石作品，狭义的概念指从秦汉到六朝的刻石作品，也就是叶培贵所说的第二种类型：北碑加篆书和分书。

这种狭义的概念将唐碑排斥在外，有以下几点理由。

第一，帖学以行草为主，行草是楷书的潦草写法，它们的用笔方法、点画形式和结体造型都是相通的。梁巘《承晋斋积闻录》说：“学书须临唐碑，到极劲健时，然后归入晋人，则神韵中自有骨气，否则一派圆软，便写成软弱字矣。”唐碑与帖学的关系太密切了。

第二，唐碑的许多作者有墨迹传世，被认为是帖学的代表书家，如果将唐碑拦入碑版范围，会造成这些书家身份的混乱，进而造成碑学与帖学的混乱。

第三，唐碑的楷书，字体和书体都高度成熟，无论点画结体还是章法，都已达到尽善尽美的极致，容不得半点改动，稍有走样，就会破坏秩序破坏和谐，就会丧失魅力，它已没有再事雕琢的可能，没有持续发展的余地，这与求变创新的碑学精神是不相符的。

综合这三点理由，我觉得唐碑应当从碑版中剥离出去。

四、碑版的书写者

据朱杰勤《秦汉美术史》统计，两汉碑版自酈道元以来，见于诸家著录，或存或亡，或残或泐，共约三百多件。其中，注明书写者的作品不多。

《华山庙碑》“书佐新丰郭香察书”。

《孟孝琚碑》“书佐黄羊字仲兴”。

《石门颂》“五官掾南郑赵邵字季南，属褒中晁汉强字产伯，书佐西成王戒字文宝生”。

《严举碑》“□□颖(川)秩巡，书佐文举”。

《弘农太守樊毅复华下民租田口算碑》“掾臣条，属臣淮，书佐臣谋”。

《西狭颂》“从史位下辨仇靖字汉德书文”。

《郾阁颂》“从史位(下辨仇靖)字汉德为此颂，故吏下辨(仇绑字)子长书此颂”。

《南安长王君平乡道碑》“兼户曹掾何童、史道兴造书”。

《白石神君碑》“常山相南阳冯巡字季祖，元氏令京兆新丰王翊字元辅，长史颖川申屠熊，丞河南李邵，左尉上郡白土、樊玮、□祀，掾吴宜，史解微，石师王明”。

《武斑碑》“防东长齐国临菑□纪伯允书”。

《樊敏碑》“石工刘盛息懌书”。

《衡方碑》“□门生平原乐陵朱登字仲□□”。

《羊窋道碑》“书此盛巨，永元十一月九日造”。

上述汉碑的署名，除《羊窋道碑》之外，都标明了书写者的身份，计有书佐、从史、长、石工、门生等。从史为低级属员，门生还没有职业，石工是匠人，防东长据徐畅先生所考，充其量不过是个小县的县令。这些人都





是没有什么社会地位的。署名中书佐最多，将近一半，我们来仔细看看他们的职责和社会地位。

《后汉书·百官志》郡下本注曰：“阁下及诸曹各有书佐，干主文书。”可见书佐是地方郡国行政机构中的书记秘书。《汉书·艺文志》云：“汉兴，萧何草律，亦著其法，曰：吏民上书，字或不正，辄举劾。”《说文解字叙》亦云：“书或不正，则举劾之。”《后汉书·百官志》注引应劭《汉官仪》云：“于县邑务授试以职，有非其人，临计过署，不便习官事，书疏不端正，不如诏书，有司奏罪名。”汉代的律令规定文书的格式要正确，书写要端正，为便于稽查，文书后面都要有执笔者书佐的署名。

据汉简分析，文书的署名格式一般为：掾某、属某、书佐某。《后汉书·百官志》注引《汉书音义》云：“正曰掾，副曰属。”掾属为正副长官，书佐为他们的秘书。《居延新简》EPF22.68的署名为“掾阳守，属恭，书佐况”，EPF22.71A的署名为“掾阳守，属恭，书佐丰”。两枚简上掾和属的名字不变，书佐各为况和丰，是两个人，而两枚简的书写风格完全不同，由此可以证明它们分别出自两位书佐之手，并且可以进一步推断：凡是有书佐签署的文书必定是这位书佐书写的。

1993年，在江苏东海尹湾西汉墓中发现的集簿一号木牍记载：“太守一人，丞一人，卒史九人，属五人，书佐十人，啬夫一人，凡廿七人。”二号木牍记载：“太守吏员廿七人，太守一人，秩□二千石。太守丞一人，秩六百石。卒史九人，属五人，书佐九人，门兵佐一人，小府啬夫一人，凡廿七人。”《故益州太守北海相景君碑》的碑阴题名共54人，其中书佐有17人。从上述木牍和碑阴的记载来看，在行政机关中，书佐人员最多，而且地位很低，仅在啬夫小吏之上，就在上引汉碑署名的排列顺序上，书佐也是叨陪最后的。陈梦家《汉简缀述》一书对汉简所见西汉武帝以后不同等级官吏的月俸列过一张表，共二十八个等级，书佐排名倒数第四，可见其地位是非常低下的。

上述汉碑署名的书佐、从史、门生、石工等，都是社会上不起眼的小人物，因此在讲究礼制等级的封建时代，遭到上流社会的鄙视。汉代王充的《论衡·量知篇》云：“人无道学，仕宦朝廷，其不能招政也，犹丧人服，不能招吉也。能斫削梁柱，谓之木匠；能穿凿穴埴，谓之土匠；能雕琢文书，谓之史匠。夫文吏之学，学治文书也，当与木土之匠同科，安得程于儒生哉。”学治文书的书佐与土木之匠同科，与儒学经师分属两个阶层，地位悬隔，是不能为伍的。

南北朝时颜之推的《颜氏家训》云：“王褒地胄清华，才学优敏，后虽入关，亦被礼遇，犹以书工，崎岖碑碣之间，辛苦笔砚之役，尝悔恨曰：‘假使吾不知书，可不至今日邪。’以此观之，慎勿以书命。虽然厮猥之人，以能书拔擢者多矣，故道不同不相为谋也。”王褒在梁元帝时曾为吏部尚书，“文学优赡，位望隆重”，如书工一样去写碑，当然觉得有失身份。颜之推以此告诫家人“勿以书命”，并且认为书刻碑碣的人尽管有许多以善书而仕进，但都是厮猥之人，不能以道相谋。他是十分看不起写碑之人的。

《晋书》卷十八《王献之传》云：“太元中，新起太极殿，(谢)安欲使献之题榜，以为万代宝，而难言之，试谓曰：‘魏时凌云殿榜未题，而匠者误钉之，不可下，乃使韦仲将悬瓮书之。比讫，须发皆白，裁余气息，还语子弟，宜绝此法。’献之揣之其意，正色曰：‘仲将，魏之大臣，宁有此事使其若此，有以知魏德之不长。’安遂不之逼。”谢安以为榜书匾额类属工匠之役，因此不好意思请王献之去写，而王献之也认为大臣做这种事情是有损于国祚的。

唐徐浩《论书》云：“区区碑石之间，矻矻几案之上，亦古人所耻。”宋朱长文《续书断》云：“御制《元舅陇西王碑》文，君谟书之。及学士撰《温成皇后碑》一文，敕书之，君谟辞，不肯书，曰‘此待诏职也。儒者之工书，所以自游息焉而已，岂若一技夫役役哉。’古今能自重其书者，惟王献之与君谟耳。”连唐宋时代的人也认为区区碑版，属于待诏等胥吏工匠之所为。

上述例子说明汉魏六朝以至唐宋时代的上流文人士大夫一般是看不起胥吏工匠，看不起写碑文之事的，不仅自己不愿意写碑，而且对碑版书法是不屑一顾的。正因为如此，一直到清代，碑版的存在在书法史上是没有意义的。

五、碑版书法的特征

晚清，阮元写了《南北书派论》和《北碑南帖论》，认为：“南派乃江左风流，疏放妍妙，长于启牍；北派则是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜。”又说：“短笺长卷，意态挥洒，则帖擅其长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜。”

两篇文章从历史发展和风格比较上竭力宣扬北碑书法的悠久传统和艺术魅力,将它与二王帖学相提并论。碑版书法成为书法家所关注和取法的对象,其艺术特征也开始得到研究和阐述,康有为《广艺舟双楫》认为它有十美:“一曰魄力雄强,二曰气象浑穆,三曰笔法跳跃,四曰点画峻厚,五曰意态奇逸,六曰精神飞动,七曰兴趣酣足,八曰骨法洞达,九曰结构豪放,十曰血肉丰美”。这些评论今天看来还是过于含括。下面,我们进一步从点画结体和章法三个方面来仔细分析碑版书法的艺术特征。

1. 点画

碑版的点画不管有没有书丹,最后都是刻凿出来的,刀锥打击岩石,以硬碰硬,线条形式一般是方笔多于圆笔,两端往往锋芒毕露。就视觉心理来说,线条形状的角度越小,外形越尖,冲击力越强,具有刚健的性格,这是碑版书法线条的基本特征。但是,自然的风化剥蚀和人为的剜剔椎拓,都会磨损线条的锐角,使它变钝变圆变柔和,产生苍润的效果。这种苍润与原先的刚健相结合,出现的特征就是坚浑。

碑版点画因为石质坚硬,不是一刀切出来的,一点点推进,积点成线,线条节奏就比较舒缓沉着,不激不励,行于所当行,止于不得止,线条两边的形状就不是直线,而是有起伏变化的曲线,给人的感觉如千里阵云,跌宕漓展。

碑版的上下笔画没有笔势连贯,线条两端逆入回收和提按顿挫的动作不明显,一般落笔即起,止笔即收,起笔与收笔的过程很短,行笔则走得非常充分,因此感觉特别长,特别舒展开张。

碑版点画的特征是坚浑、跌宕和开张(图1-5)。

2. 结体

碑版书法的字体大多处于篆书与分书,分书与楷书之间。是分书作品,但是波磔不明显,粗细变化不大,结体偏长,有篆书意味。是楷书作品,但是点画带波磔,结体取横势,有分书意味。这些旧字体的遗留给作品带来了古朴气息。

楷法成熟于唐,唐以后楷书受偏旁概念的影响,偏者次之谓也,凡偏旁都写得比较紧比较小,而汉魏碑版则没有这种影响,在处理会意、形声等合体字的造型时,所谓的三点水、草字头、火字旁等都作为没有差别的造型元素,一视同仁,根据具体情况来安排它们的大小宽窄,这种反唐楷的结体自然就带有古朴气息。

大部分碑版作品产生于从篆书到分书,从分书到楷书的过渡阶段,旧的字体规范被否定了,新的字体规范还没有建立,点画、结体和章法都处在蜕变之中,虽然不成熟,但也没有条条框框束缚,书写时,长一点,短一点,正一点,侧一点,或肥或瘦,或大或小,收收放放,疏疏密密,大家都可以根据自己的审美趣味任意为之,结果造成风格面貌的百花齐放,而且,没有规范限制,发乎情而不止乎礼,夸张奇肆尤其成为一个引人注目的特征。张宗祥《书学源流论》在评《云峰山刻石》时说:“结体奇肆而神态静漠,笔笔舒畅,字字安适,行行流动。观第一笔则不知其第二笔如何着手而后可,观第一字则不知其第二字如何位置而始安,及观其全则又若随意出之而无奇。不求异而人自不能同之,不求工而世自不能过之,此真人力天工各臻其妙。”张宗祥说碑版书法“结体奇肆”,非常中肯。



图1-5《蔡冰志碑》



碑版结体的特征是古朴和奇肆(图1-6)。

3. 章法

碑版书法强调横势，运笔在横向开张的同时，减弱了纵向的上下联绵。为了保持作品的整体感，结果不得不特别强调体势。体势是汉字结体因为左右倾侧而造成的动态。从汉字造型给人的心理感受来说，方方正正，横平竖直，那是静止不动的，稍加倾侧，立即左右摇摆，如果剧烈倾侧，则有动荡跌坠的感觉。这时候，为了维持平衡，必须依靠上下左右字的支撑配合，结果由于体势作用，本来一个个没有笔墨连贯的单字产生出强烈的顾盼与呼应关系，分散的个体结合成浑然的整体。

碑版书法以正体为主，字字独立，不相连属，章法上最容易散漫，为避免这种毛病，一般采用的方法是竖有行，横有列，每个字在纵横坐标上都有一个明确的位置，形成一种秩序，它会将独立分散的单字统摄起来，组成一个整体。但是，这种秩序化的形式比较呆板，因此，许多碑版作品另辟蹊径，对汉字结体加以变形，对字距行距加以调控，有意识地强化疏密虚实对比，密不通风，疏可走马，让各部分造型元素都处在相互对比的关系之中，由此造成整体的感觉。而且，碑版的石面凹凸不平，加上风化剥蚀，有一种斑斑驳驳苍苍茫茫的底子，这个底子是不均匀的，它与笔画结体打成一片，共同作用于人的感官，也会造成章法上的疏密虚实变化，强化作品的整体感。

碑版章法的特征是强调正侧大小和疏密虚实的对比关系(图1-7)。

六、碑版书法与平民化社会

综上所述，碑版书法出于小人物之手，为士大夫所不齿，而且它风格厚重、奇肆、古朴，没有贵族化的精巧、细腻、工致和娴雅，因此不被上流社会所赏识，碑版书法从来就是平民化的艺术。正因为如此，从汉魏一直到清代，正统的帖学书家对他视而不见，阮元《南北书派论》不无感慨地说：“至宋人《阁》、《潭》诸帖刻石盛行，而中原碑碣任其埋蚀。”好像它是一种与书法艺术无关的毫无意义的存在。

要改变这种状况，承认、接受并复兴平民化的碑版书法，前提是要有一个平民化的社会。南宋开始，城市普遍兴起，到明代，资本主义萌芽，近代五口通商之后，城市规模和资本企业迅猛发展，这种以手工业、工业和商业为主的城市汇聚了千百万城市平民，为满足他们的需求，社会文化逐渐从贵族的转向平民的，文化特征逐渐从规律普遍的走向自由浪漫的。通俗文学产生了，曲子、说唱、戏剧、小说盛极一时，书法艺术际此风云，也发生了重大变化，原来是士大夫写给士大夫看的，属于士大夫之间的清玩，现在开始逐渐告别象牙之塔，走向民间，变为民间的欣赏品和收藏品。这是一场伟大的变革，不管平民的需求在当初是多么附庸风雅，但平民阶层以强大的经济实力使文人士大夫不得不为五斗米折腰，唐寅称润笔为“精神”，文徵明称润笔为“市利”，许多人从“致君尧舜”的仕途转向鬻书卖画，成为职业书画家。他们当初在转变时可能是不情愿的，然而一旦走上这条路，就逃脱不了艺术发展的规律，书法风格被牵着一直走到它的必然去处。

书法走向民间的一个重要标志是进入庙宇祠堂等社会活动的公共场所，进入千家万户。书法的展示空间从桌面走向墙面，幅式从小品的尺牍手卷变为宏大的挂轴。为适应这一变化，书法的创作方法发生了一系列变化。首先，字写大了，线条必须浑厚，传统帖学的中段一掠而过，有失空怯，而要浑厚，用笔必须顶着纸面逆行，笔锋在逆行时，辅毫自然打开，走在线条两边，起伏毛糙，有一种厚重苍茫的感觉。然而，线条一旦厚重，结体就必须宽博，传统帖学强调纵势，字形偏长，如果维持不变，会显得局促壅塞，因此结体应当横向取势，打开字形。然



图1-6 《爨龙颜碑》

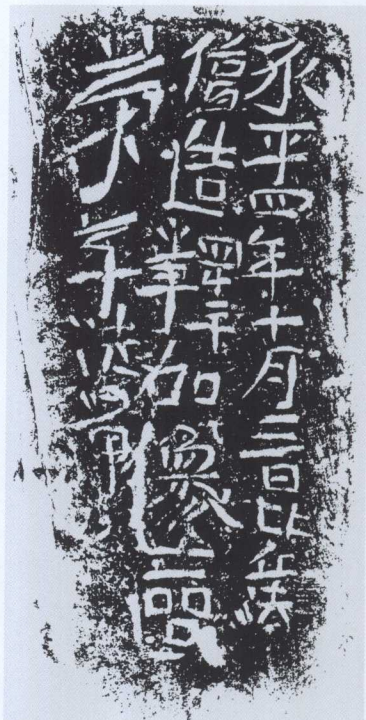


图1-7 《比丘法僧造像记》

而，结体一旦打开，运笔强调横势，就会削弱甚至取消字与字之间的上下连贯，字字独立，造成章法的散漫。为避免这种毛病，不得不强调体势，使每个字结体不稳，通过相互之间的支撑配合，达到新的平衡，同时建立起顾盼呼应的整体关系。这就是艺术规律，书法作品的风格和形式是一个有机整体，牵一发而动全身，在这个规律下，人们发现无论点画的厚重、结体的开张，还是章法的体势，法帖的表现手段都不如碑版，碑版书法的价值和意义开始凸现，大家纷纷把取法的眼光从法帖转向碑版，并将时代文化灌注于对碑版的借鉴之中，推陈出新，实现了碑版书法的伟大复兴(图1-8)。

七、碑版书法的当代意义

从二十世纪八十年代开始，中国社会改革开放，与世界接轨，人们的社会生活日新月异，思想感情和审美观念发生了重大变化。书法艺术追时代变迁，随人情推移，也表现出新的发展趋势。具体来说，书法艺术进入千家万户之后，作为环境装饰的组成部分，为了适应现代居室的变化，为了与讲究大块面大效果的现代装潢相一致，必须

在幅式、字数和风格形式上作出各种应变，以强调它的视觉效果。而且，当代书法交流的主要形式是展览，几百件作品挂在墙上，要脱颖而出，夺人眼目，瞬间给人刺激，当即使人共鸣，也必须强调它的视觉效果。强调视觉效果是当代书法的发展趋势。

加强书法作品的视觉效果，可以从三方面入手。

一是注重对比关系。对比关系越丰富，对比的反差越大，作品的视觉效果就越强烈。这就要求书法创作应当尽量走碑帖结合的路子，将碑版与法帖的各种造型特征充分地发掘出来，通过对立统一的原则组合起来，使各种不同的造型元素在反衬对方特征的同时，实现自身的审美价值，相辅相成，相映成辉，获得最夸张最强烈的视觉效果。要注重对比关系，当代书法的传统借鉴除了法帖之外，离不开碑版。

二是注重作品的直观性。帖学和碑学的章法不同，帖学强调“一笔书”，通过用笔的轻重快慢、提按顿挫，通过线条的长短粗细、离合断续来表现节奏感，让观者第一眼无论落在作品的什么地方，注意力都会不由自主地顺着线条展开的顺序前行，在体会书写节奏的同时领略到音乐的感觉。这种欣赏过程是历时的，因为需要慢慢咀嚼，所以欣赏状态是娴静的，审美标准为“不激不励而风规自远”。碑学字字独立，为了将分散的单字统摄起来，不得不利用体势，使每个字造型不稳，左右倾侧，通过上下左右字的呼应配合，建立起平衡协调的关系。这种章法强调绘画的空间关系，阅读顺序是上下左右四面发散的，所有造型元素纠缠绞结在一起，同时作用于人的感官，视觉效果特别强烈。两种章法比较起来，碑版比法帖更直观，更强烈，更具有视觉艺术的造型特征，因此，在对法帖和碑版的借鉴中，当代书法更倾向于碑版。

三是强调少字数形式。少字数作品具有抽象绘画的意味，但比抽象绘画更简练更概括，以最夸张的方式表现作者最强烈的思想感情，具有爆炸性的视觉效果。少字数作品的字很大，点画不能空怯，结体必须奇肆，章法必须特别强调空间关系，因此在对传统的借鉴上更需要碑版。

总而言之，当代书法的发展离不开借鉴碑版，碑版比法帖具有更加重要的作用和意义。

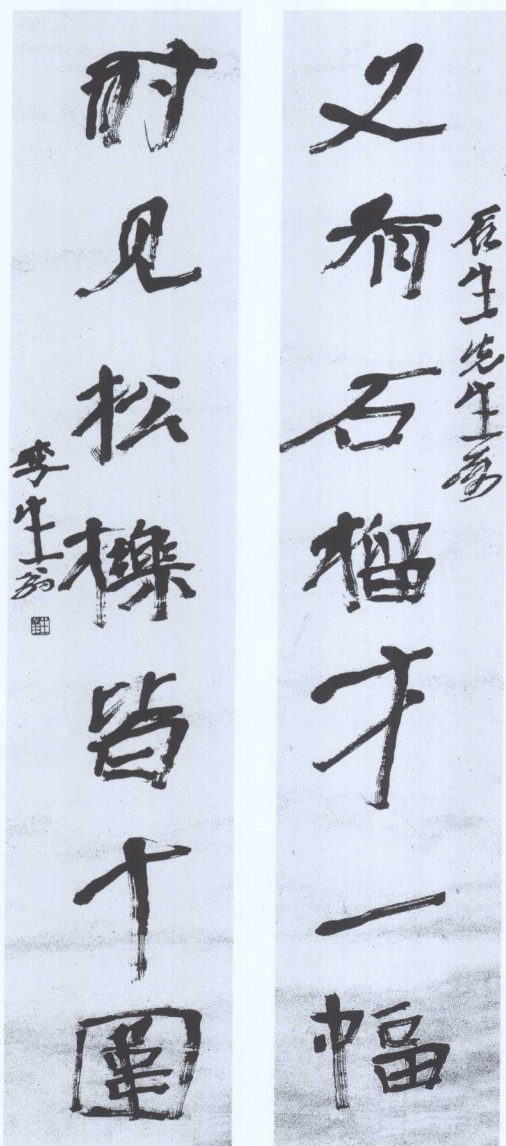


图1-8 徐生翁书

第二
部分

碑
学
史
略