

全集

書法

中國

75 清代名家二

金雨龍出
酒亦易祥

主編 劉正成

本卷主編
本卷副主編
主編助理

劉正成
劉智先
陳化強
孫同德
楊帆

75

清代編

清代名家卷(二)

中國書法全集

圖書在版編目(CIP)數據

中國書法全集. 75, 清代編. 清代名家卷. 二 / 劉正成主編. -北京: 榮寶齋出版社, 2018.6

ISBN 978-7-5003-1903-0

I. ①中… II. ①劉… III. ①漢字-法書-作品集-中國-清代 IV. ①J292.21

中國版本圖書館CIP數據核字(2018)第061092號

顧問	馬五一 邵宗遠 龔如甲
策劃	王鐵全 劉正興 傅淑群
責任編審	張建平
技術編審	孫行
責任校對	王朝暉
責任編輯	劉智先 陳化強
技術編輯	陳化強
監製	嚴峻
地圖編輯	李森
封面設計	羅洪
版式設計	崔志強
扉頁題簽	劉正成

中國書法全集 第75卷

劉正成主編

出版發行: 榮寶齋出版社
地址: 北京市西城區琉璃廠西街19號
郵編: 100052
排版: 北京載天文房文化有限公司
印刷: 廊坊市佳藝印務有限公司

開本: 889毫米×1194毫米 1/16 印張: 23
2018年6月北京第1版 2018年6月第1次印刷
ISBN 978-7-5003-1903-0

定價: 320.00圓

凡例

- 本書所收書法作品上迄商周，下迄當代，總計一百餘卷。立卷分兩大類：一、斷代卷；二、書家卷。各卷按時代歸入十編之中，另有篆刻、論著、附錄、補遺四編。
- 斷代卷編入作品，主要指宋和宋以前無書者署名之甲骨文、金文、簡牘、帛書、陶瓦磚文、碑刻、墓誌、刻石、摩崖、造像、寫經等。此類作品分類後斷代編出。
- 書家卷分三類：甲類卷為單人成卷者；乙類卷為二至四人成卷者；丙類卷為某一斷代中多人和衆人合卷者。
- 本書各卷目次除序言、總目錄外，按兩類立卷體例分列。斷代卷為：原色器物或搨本圖選頁，概論和專論、作品圖版、圖版考釋、年表、器物與作品出土分佈示意圖、主要引用參考書目和文獻、圖版目錄。書家卷為：書家畫像（甲類卷）、原色法帖或原色作品選頁、書家評傳和專論、斷代書法概論（丙卷類）、作品圖版、作品考釋、書家書論選注、書家年表、書家行蹤示意圖、主要引用參考書目、圖版目錄。
- 甲類書家卷中之附卷書家，為本家之親屬和親授弟子，以明晰其相互之影響。
- 附錄編包括：中國書法紀年（附名人索引、作品索引）、少數民族文字書法簡史圖錄、海外書法簡史圖錄、文房四寶簡史圖錄。
- 補遺編若干卷，將編書過程中所未能容納和遺漏的重要作品分類編入。
- 本書各卷所作示意地圖，皆以譚其驤主編之《中國歷史地圖集》為底本。
- 本書全部採用繁體字排版，以避免古今文字異同之誤。

序言

人類的發展，有了精神創造。這精神創造，首先用來改造自然，同時用來改造自己。於是，改造人類自己的活動——藝術誕生了。

有人說，書法是線的藝術。那麼，當人在畫出第一條線時，不是用來從事改造自然的勞動，線的藝術便誕生了。這線的藝術，便是人類為改造自身的精神創造的產品。線的藝術先於文字，但當中華民族的先民們所創造的、始於象形的文字出現以後，線的藝術獲得了最為成功的發展。這就是書法。書法靠一種不斷約束自己，並創造自己的規範，把人類自己富有思維與理智的精神創造活動，表現得如此淋漓盡致；同時，又在不斷創造前所未有的「自己」，即創造的理想境界——意境。

書法的技藝是如此玄妙莫測，有時候，一點一劃，使你終身追求而不得。而書法的意境，即他所包容的精神、意識、情感的藝術創造部分，絢麗非凡，魅力無窮，一點一劃，會使你頂禮膜拜，陶醉終生！

愈有民族性，便愈有世界性。書法藝術的世界性，便存在於創造和運用它的我們先民們遙遠的藝術創造史，和這種藝術創造所達到的高度與深度。它並非能為這個世界上所有的人理解，但它不是不可理解。理解了我們的民族，便可理解它；當然，理解了它，便可能理解我們的民族，我們民族的精神、意識、情感與心靈，我們民族如此驚人的創造能力與技藝，理解到人類在改造自身時那麼多美好的追求。線的藝術——書法，在這一點上，是我們所能看到的最直接、最單純、也最高的人的真實。

因為它是真實的，所以它美好而崇高。張芝、王羲之、懷素、顏真卿，這些「草聖」、「書聖」，他們的隻字片紙，為什麼今天價值連城，萬金不易？就因為他們在表達人的心靈與情感上，達到了超凡入聖的境界。

人類發展到今天，改造自然的力量和成就出現了奇蹟。工業化、原子能、電腦、太空技術、遺傳工程……這眼花繚亂的一切，幾乎使人類遺忘了自己，遺忘了最需要創造和建設的那個部分——人的精神和情感現象——人之所以能君臨萬物、能創造這個世界上屬於最崇高、最美好的那個部分。因此，皈依藝術的熱潮興起來了。億萬中國人，甚至於所有漢文化圈的人，在拿起筆來作一種創造的時候，便同時想到為了「自己」的那種因素——書法藝術，並熱烈地投入其中，去實現、創造更為美好的「自己」。

回顧中華民族的歷史，並非到了今天才有「書法熱」。先民們剛剛創造了文字，便紛紛把它「書」在祭祀、占卜的龜甲、牛骨上，「書」在一切器皿、工具上，「書」在崖壁

石上。他們爲能創造『自己』而激動振奮、驚喜異常。在創造和普及了紙和毛筆的那個時代——漢代，書法出現了有文字記載的第一個熱潮。第二個熱潮，是在從外飾的輝煌走入內心的玄想的東晉。從唐代以來，幾乎每一個時代，上自帝王將相，下至士民百姓，甚至企圖逃離人世的僧侶，多少人奮身投入其中，以至終其一生，造成一個又一個新的熱潮；多少美妙絕倫的『心靈圖畫』應運而生，令我們爲『自己』而驚嘆不已。金石與紙俱會銷燬，人們運用物質手段不斷翻錄下來，流傳永遠。唐太宗的宮廷，最先開展大規模的響搨摹製工作，複製二王書蹟。宋太宗則開展了更爲大規模的複製工作，即刻搨《淳化閣帖》。民間亦風起雲從，上行下效，叢帖蔓生。清高宗弘曆運用強大的國力，編輯、刻搨了更爲浩大的《三希堂法帖》，流傳於今三百年而不廢。鄰邦日本，在二十世紀運用現代印刷術，編輯出版了幾套卷帙浩繁的《中國書道全集》。這對我們是一種幫助，亦是一種激勵。今天，當我們已經有了能力來自己動手的時候，爲什麼要延誤時機？

王羲之云：『一死生爲虛誕，齊彭殤爲妄作。』任何個體的生命，在天地運行中，祇是一瞬。但是，歷史的大創造，又往往在一瞬之中完成。我們在一瞬中存在，又在一瞬中創造和完成。存在、創造當然與一定條件相聯繫。目前，我們的國家尚未達到十分富裕的階段，所以，我們不得不採用民間的手段，聚集民間的人力、物力、財力，來繼續我們的前人樂此不疲的工作，延續書法藝術這條生命鏈。爲了歷史，也爲了明天。於是，便有了這部《中國書法全集》。儘管這個創造如此匆忙、很不理想、很爲有限，我還是要感謝將自己可貴的『一瞬』投入這個創造性勞動的所有人。

中華民族數千年的藝術創造勞動，留存於今者，亦浩如烟海。這部全集，雖浩浩百卷，亦祇是其中一瞬。而每一件入選作品，又祇是書家的一瞬。然而，我們的全部研究、編纂工作，即從這『一瞬』出發。翻開這部書的時候，你會發現，不管是『斷代卷』，還是『名家卷』，都是以作品和書家研究爲中心。緒論、評傳、考釋、年表等等，都圍繞這個中心而設計和完成。因爲我們還有一個現實的目的，即爲熱愛書法、研習書法、創作書法的愛好者和書法家服務。藝術作品，是藝術創造活動的開始和歸宿。因此，我們選擇了這種方法。我們目的是有限的，但它爲我們提供延續和創造的空間是無限的。

希望您喜歡它，批評它。

劉正成

公元一九九一年九月一日於八方齋

總目錄

凡例

序言

清代中期書法綜論——近古書法的第二個轉折點

劉正成

乾嘉學人幕府與碑學

張俊嶺

清代名家作品選

汪士鋐 萬經 何焯 趙執信 陳鵬年 王澐 王圖炳

方苞 高其佩 蔣衡 張廷玉 沈德潛 胤禛 年羹堯

蔡世遠 華岳 邊壽民 錢陳群 丁敬 汪由敦 董邦達

錢維城 勵宗萬 曹秀先 王璋 梁巘 弘曆 袁枚

梁同書 紀昀 王昶 孔繼涑 趙翼 錢大昕 朱筠

畢沅	姚鼐	顧光旭	翁方綱	段玉裁	錢伯坳	董誥
蔣仁	巴慰祖	黃易	錢坫	奚岡	洪亮吉	黎簡
法式善	孫星衍	王芑孫	吳鼎	石韞玉	宋湘	錢泳
謝蘭生	秦恩復	張惠言	張崑	張問陶	朱昂之	顧莛

作品考釋

清代名家（二）年表

清代名家（二）行踪示意圖

主要引用參考書目

圖版目錄

清代中期書法綜論——近古書法的第二個轉折點

劉正成

沙孟海先生在二十四歲的時候寫了一本傳世之作，書名叫《近三百年書學史》，所謂三百年即從十七世紀中期的晚明開始的，到他撰寫這本書的年代即二十世紀三十年代，正好三百年。我在這裏所謂的近古是五百年，即從晚明上推一百年，到生於十五世紀中期的祝允明（一四六〇—一五二六）、徐渭（一五二一—一五九三）的時代；下推一百年，即從此書問世到當下將近一百年。這五百年近古書法史發生了三個轉折變化，第一個變化即發生在明代中、晚期一百年間，其藝術斷代史特徵是廳堂掛軸書法的出現和書畫市場的形成，書法作品從傳統的實用兼審美的形態變成以藝術審美為唯一目的藝術書寫，並成為書法創作的主流形態。第二個變化發生在此後二百年即十八世紀中、晚期的清代乾隆、嘉慶時代，其藝術斷代史特徵是碑學書風興起，並在道光時代（一八二一—一八五〇）及其以後成為書法作品風格的主流形態。在這一九三五的乾隆元年到一八二〇的嘉慶二十五年這將近一百年時間內，由於大尺幅掛軸書法作品的取法需要，和以阮元、包世臣等為首的文字學、金石學對篆、隸、北魏碑刻書法的學術關注，形成了以金農、鄭燮、伊秉綬等為前導的前碑派書法潮流，最終促成以鄧石如、趙之謙為書壇主將的碑派書法時代，並綿延至當今時代。

當然，清代中期這個書法轉折發生時，碑學書風還不是當時書壇的主流，以張照、劉墉等為代表的帖學書風仍然處於乾隆、嘉慶時代的主流地位。

一 乾隆、嘉慶時代帖學書風的代表性書家

從書法審美主流觀念的遞變來看，清代前期，是康熙皇帝推崇和主導的董其昌書風，到了清代中期，即乾、嘉時代，是乾隆皇帝推崇和主導的趙孟頫書風。趙孟頫、董其昌與晉唐書法是一脈相承的經典書風，這被後來的康有為書學理論稱為「帖學」。由此，乾隆時代與康熙時代一樣，仍然是帖學書風的天下。帖學書風的末流則是館閣體，而能在趙孟頫、董其昌的書法模式之外稍加變化，上溯唐人並形成一些自家面目者便成名家。其中，在清代中期書法史上最具風格價值的是劉墉，其他雖名噪一時，終究等而下之。

（一）劉墉是帖學末期補天派的重鎮

劉墉（一七一九—一八〇四），號石庵，山東諸城人，累為世家。乾隆十六年進士，因清正廉明，雖有任職失察遭貶之短期經歷，乃乾隆一朝受到皇帝信任的重臣，因之其善書之名遠播海內。在清朝初、中期皇帝偏愛的董、趙書風盛行，加上科考館閣體的約束，以及世代為官的傳習，劉墉學書也必走此路。楊守敬在論其書學淵源時是明確把他定為純粹鐘、王的帖學「大家」。其《學書邇言》云：「劉石庵初學松雪，晚師鍾、王，用筆如綿裏裹鐵，卓然大家。」①《中國書法全集·劉墉卷》引《皇清書史》中趙懷玉所云：「今世爭重劉石庵先生書，不知先文正公，亦以書法雄一代。石庵先生自松雪入手，文正則神似松雪，學

了中、晚明吳門、松江二派的文、董諸巨子，尤其不像董其昌那樣爲了窮極姿態失去唐人雄強的風骨。這在帖學的末流時代，劉墉堪稱爲晉唐一脈補天的大師了。劉墉的書法受到有清一代廣泛的贊譽，大概也在這

御刻三希堂法帖卷之六十一

元趙孟頫書

每日欲波岷山西倒著接
羅花下迷襄陽小先齋拍
手摘箇字唱白銅鞮傷人
借問笑何事以殺山翁醉
以泥鸕鷀杓鷓鴣杯百年
三爲六子口一曰泪似三百杯
處看漢水帝頭綠恰似

三希堂法帖

一點上的貢獻了。

然而，在掛軸書法爲主流的時代，劉墉對書法史的貢獻是無法比擬徐渭與晚明六家即董其昌、張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸、傅山諸人的貢獻的。劉墉最精彩的作品不在掛軸中堂、條幅中，而在手卷、冊頁之中，耐得在手中把玩品賞。除了部分對聯作品外，他的創作焦點在以單字爲結構的内部點畫處理上，他在「計白當黑」的作品空間視覺審美創造上，缺乏前述諸家廳堂懸挂而「遠觀」的掛軸作品的視覺衝擊力。這也是劉墉書法的時代局限。

由於劉墉在乾隆時期有着巨大的影響力，在他的交遊圈和晚學中明顯可見，張其鳳《劉墉交遊匯考》中亦作了一些梳理。與其有長期交遊而書風相近者，有紀昀、英和、趙翼、謝墉、瑛夢禪、鐵保、王昶、永理等，其中成就與影響較大的是鐵保和永理。

鐵保（一七五二—一八二四），其年齡雖與劉墉相差三十來歲，並傾慕劉墉，但其書與劉墉、翁方綱、成親王齊名，在乾隆朝號稱「翁劉成鐵」。永理（一七五二—一八二三），第一代成親王，其書植根於歐陽詢，晚學趙孟頫，他對劉墉執弟子禮，但因其親王地位當世書名與劉墉相當。

（二）張照與乾、嘉時期帖學的回光返照

張照 弘曆

張照（一六九一—一七四五），江蘇松江人。其書取法其鄉賢、明代松江派鼻祖董其昌及其酷肖董氏的舅父王鴻緒，然後再揉入顏真卿、米芾面目，秀媚婉麗中沉着厚重，形成更接近趙孟頫的自家面目。他於康熙四十八年（一七〇九）十八歲即進士及第，六年後入值南書房，官至刑部尚書，後因鎮撫苗疆不力遭貶。張照在年輕時包括其書法才藝即得到康熙皇帝器重，其後又受到雍正皇帝賞識，得御賜「得意居士」名號，事事效法其祖父的弘曆愛惜多才多藝的前朝寵臣張照，於乾隆二年（一七三七）將其赦免，起爲內閣學士，再入值南書房。耽於傳習漢族

文化的弘曆在書法上與祖父稍有不同，他更喜歡趙孟頫，於是特別推崇張照書法，乾隆早期常常讓張照代筆，張照死後賜給的謚號都與趙孟頫、董其昌雷同稱「文敏」。加之，張照領銜編著《秘殿珠林》、《石渠寶笈》，據此刻製《三希堂法帖》，書法地位在乾隆一朝成了風向標，朝野效法，名重一代。與張照書風相近、同樣得到乾隆皇帝寵幸的還有梁詩正、董邦達董浩父子、于敏中、汪由敦等。

弘曆（一七一—一七九九），在天子之位六十年，御筆立碑遍天下。馬宗霍《書林藻鑒》評當時書法云：「於是香光告退，子昂代起，趙書又大為世貴。」他的書法觀自然具有清代中期書壇的主流地位，直到今天崇富崇貴的收藏風氣影響下，其書仍受到民間收藏與投資的追捧。

這一時期的帖學名家在乾隆時期有較大社會影響的尚有梁同書、王文治、梁巘、翁方綱、錢澧、袁枚、姚鼐、張問陶等，其中對清代晚期書法影響較大者為梁同書、王文治、翁方綱、錢澧、張問陶。

梁同書 王文治 翁方綱 錢澧 張問陶

梁同書（一七三—一八一五），號山舟，乾隆皇帝八十大壽時為進京賀壽的他加侍講學士銜。曾主持《三希堂法帖》的摹刻，吳修《昭代尺牘小傳》曾稱其「負盛名六十年，所書碑版遍環宇」。當時書名可比之唐代歐陽詢和明代文徵明，並播名於日本、朝鮮等海外地區。

王文治（一七三〇—一八〇二），號夢樓，江蘇丹徒人。學書從鄉賢笄重光入手，後來力學董其昌，中年以後以好佛而取法唐人寫經和唐鍾紹京《靈飛經》，並運用董其昌淡墨法，在秀麗柔美中更有風流個儻氣度。乾、嘉之際與劉墉齊名，有「濃墨宰相，淡墨探花」之稱。在碑學家楊守敬是有貶斥的，他在《學書邇言》中稱：「王夢樓秀韻天成，而或訾為女郎書。」^⑦

翁方綱（一七三—一八一八），號覃溪，北京大興人。雖然他與畢沅、黃易、阮元等一樣，是乾、嘉時期金石學、文字學的推動者、碑學理論的前導人物，但在書法創作上仍囿於歐陽詢、虞世南等為核心的

唐碑，後收藏蘇東坡《天際烏雲帖》自號「寶蘇齋」，固其書肥厚多東坡韵致。與劉墉、永理、鐵保齊名。

錢澧（一七四〇—一七九五），號南園，雲南昆明人。其書完全脫離董、趙模式，因傾慕顏真卿忠烈剛正的品德，專學顏真卿，其楷書與顏形、神皆肖，行書與《劉中使帖》、《爭座位帖》也極相像，但因用筆流暢，氣度從容，雖有顏楷特徵誇張處，不似一般學顏者的呆滯習氣。他的這種學習唐碑的方法，直接影響到其後的何紹基、翁同龢等人。

張問陶（一七六四—一八一四），號船山，四川遂寧人。詩與袁枚、趙翼同稱性靈派三大家，金石學與孫星衍、石韞玉、王芑孫、伊秉綬交。其書頗有張照遺風，在帖學時風中越出董、趙範圍，兼學顏、米，固既有唐人厚重氣息，又有宋人姿肆風度，亦算乾、嘉晚期的帖學重鎮之一。

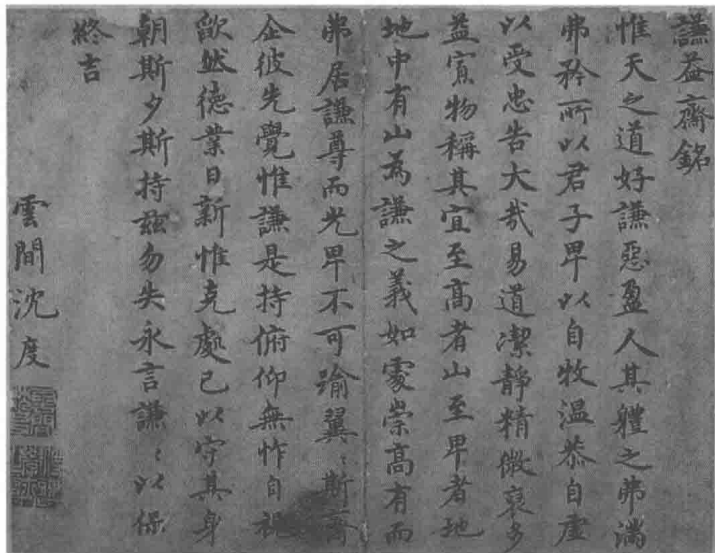
（三）帖學末流的館閣體風行於世

文字與書法的發端與發展，總是伴隨在實用審美與藝術審美的悖論中。實用的要求是規範、平正、光潔、流麗、圓潤、飽滿，這種實用審美的終極形態被簡化為三個字：烏、光、方。這種實用悅目的泛藝術審美觀以「插花美女，舞笑鏡臺」之義形容為「簪花格」書法，^⑧最終成為極端化非個性化風格審美的對立物。尤其在唐宋以後，皇家和政府的文件抄寫工作不斷增加，在實用辨識中的審美成了使用文字與書法的官方規範。例如唐代經生書、宋代院體、明代臺閣體一脈相承，到了清代被稱為館閣體。實用的另一個重要方面是科舉取士，而科舉考試的主持者又由這些館閣官員所構成，於是館閣審美標準又成了奮鬥在科舉場屋中成千上萬士人，即一代又一代政治與文化精英人物的書寫審美準則。

清代中期以後，科舉考試中甚至發展成祇重書法，不重文字的「以書取士」^⑨的極端現象。以少數民族而入主中原的清朝，因缺乏傳統文化積澱而又十分重視統治者文化身份認同的康、乾兩朝皇帝，與前朝如宋徽



北海公園閱古樓陳列的《三希堂法帖》刻石



明代館閣體書家沈度《謙益齋銘》

為例，其自家記錄同治三年三月書寫了一百零六副對聯，同治七年二月，則寫了一百四十六副對聯。更有甚者，何紹基道光二十四年四月

宗這樣懂得藝術創造個性化原則而精詣書畫的帝王不同，他們積極努力地參與選擇是一把雙刃劍，從而導致宮廷書風主導的館閣體在清代中、晚期發展成了有史以來最為精緻和技術化水平最高，又最為死板劃一泯滅個性的視覺形態，進而走向以個性化原則為宗旨的藝術審美的反面，使清代中、晚期書法成為晉唐經典書風最為衰落的時代。不可否認，這一時期的書法的表面繁榮論

其規模在歷史上是空前的。最近，白謙慎發表在上海市書法家協會微信平臺上名為《「寫應齋字，腕欲脫矣」——晚清官員日常生活中的書法》一文，稱「寫應齋字比到官署辦公還要忙碌」。以大臣曾國藩

十一日，在京師「寫對聯將百副」，次日，「寫大字對聯七十餘副」。題目中「寫應齋字，腕欲脫矣」是何紹基本人的嘆息所錄。乾隆皇帝為了弘揚書法，繼宋太宗之後開展了最為浩大的編纂、刻製《三希堂法帖》的文化工程，表面上標榜以王羲之《快雪堂帖》、王獻之《中秋帖》和王詢《伯遠帖》為命名的東晉二王經典審美標準，而實際上是推行趙孟頫、董其昌所演變出來的官方經典審美模式。主持《三希堂法帖》編纂、摹刻的張照、沈荃、王鴻緒、梁詩正、董邦達父子、于敏中、汪由敦、嵇璜等，追隨帝王書法審美傾向，起到了為館閣體書風推波助瀾的作用。這些為朝廷所推舉並委以文化重任的書法名家的書法，也成了館閣抄寫與科舉標準化所追捧的書法模式，實際上形成了「顏底趙面」、「歐底趙面」的千篇一律的「簪花格」書法。由於這種宮廷或士宦文件抄寫的實際需要，許多科舉失意而具備館閣體書法才能的人，也能找到職業。郭尚先、徐恩莊便是這種「歐底趙面」的能手，時人紛紛效法，徐恩莊竟有「徐派」之稱。高士奇就是未經科舉充任抄寫序班進而被推薦給康熙皇帝受到重用的。這個時代善寫小楷的特別多，形成書家應酬中除了寫對聯外，專寫小楷扇面的現象。為了適應這種龐大的社會需求，康有為在他宣揚碑學思想的《廣藝舟雙楫》中也不得不專辟《千祿》一章，傳授科考和奏折的館閣體書法，可見其館閣書風的强大勢力。

二 碑學書風興起的內在原因

阮元約於嘉慶十六年（一八一—）前後發表了《北碑南帖論》，⑩第一次提出了「碑」與「帖」這種相對比類的書法風格與流派的審美概念。他有兩段將碑帖區分的論述：

隸字書丹於石最難，北魏、周、齊、隋、唐，變隸為真，漸失其本……是以北朝書家，史傳稱之，每日長於碑榜。今榜不可見，而瓦當、碑頭及《天發神識碑》可以類推。



江蘇儀徵陳集中學阮元雕像

晉室南渡，以

《宣示表》諸蹟為

江東書法之祖，然衣

帶所攜者，帖也。帖

者，始於卷帛之署

書（見《說文》），

後世凡一縑半紙珍藏

墨蹟，皆歸之帖。

今《閣帖》如鍾、

王、郝、謝諸書，皆

帖也，非碑也。

所謂碑者，先「書

丹於石」，然後鐫刻摩挾

的作品。北魏、周、齊、

書法所設置的。

（一）館閣書風盛行中法書名帖浩如烟海

康有為《廣藝舟雙楫·尊碑》中對乾、嘉時代碑學興起的原因做了理論闡述。云：

晉人之書，流傳曰帖，其真蹟至明，猶有存者，故宋元

明人之為帖學宜也。夫紙壽不過千年，流及國朝，則不獨六朝

遺墨不可復睹，即唐人鈎本已等鳳毛矣，故今日所傳諸帖，無

論何家，無論何帖，大抵宋明人重鈎屢翻之本，名雖義、獻，

面目全非，精神尤不待論。譬如子孫曾玄雖出自某人，而體貌

則別。國朝之帖學，蒼萃於得天、石庵，然已遠遜明人，況其

他乎？

而這一結論也成了其後一百多年以至今日的定論。其實，這是與事

實相左的。

隋、唐的碑刻、摩崖等石刻文字書法作品統稱為碑，於是有漢碑、魏碑、唐碑之說。所謂帖者，即為「墨蹟」，如鍾繇《宣示表》，相傳乃晉室南渡時王導（二七六——三三九）將此表縫入衣帶携走，後來傳給他的堂侄王羲之，這就是確定《宣示表》為「法帖之祖」而著名的「衣帶過江」的故事。而稱為「帖」者，又包括宋以後對前代墨蹟的摩挾捶搨，如《淳化閣帖》等。

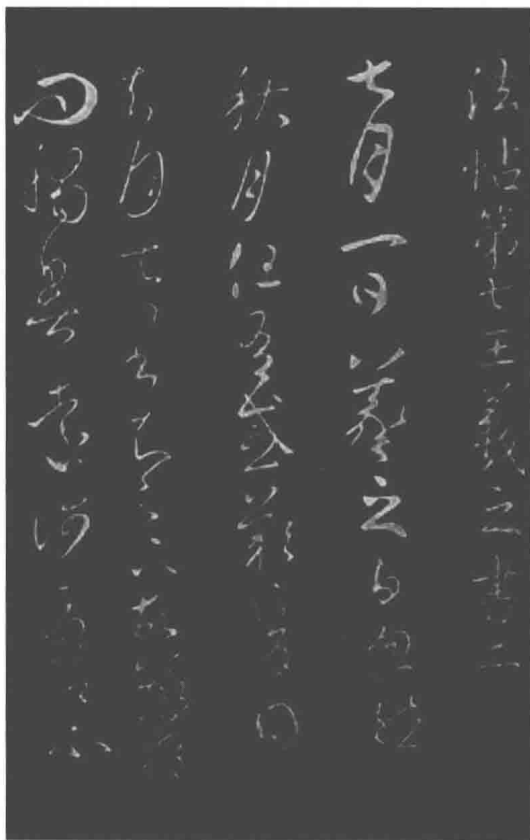
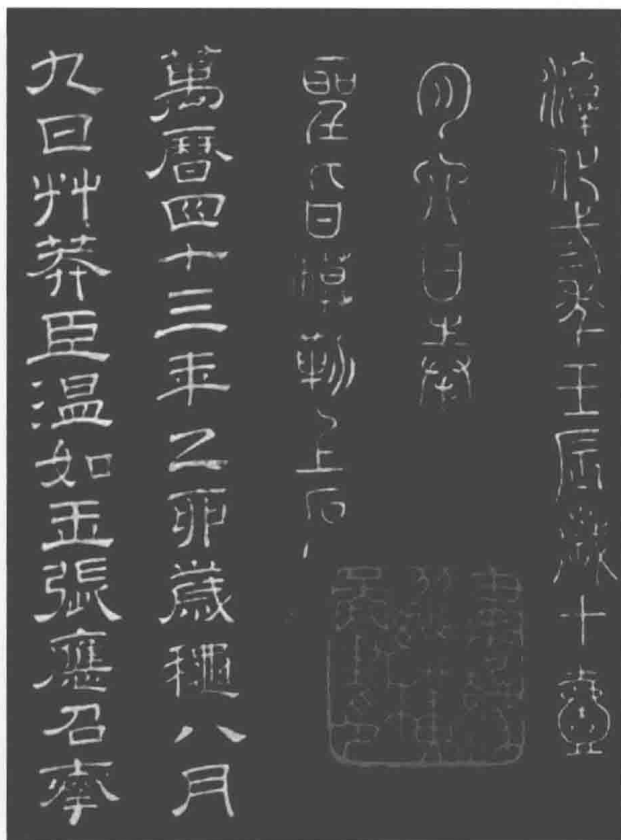
所謂「碑學」，是康有為於光緒十四年（一八八八）所著《廣藝舟雙楫》正式提出來的，這是清代書法史上第一次以「學」界定學術研究系統的分野。《廣藝舟雙楫·尊碑》①云：

晉人之書流傳曰帖，其真蹟至明猶有存者，故宋、元、明之為帖學宜也；碑學之興，乘帖學之壞，亦因金石之大盛也。

從此便有「碑學」、「帖學」之說行於學界。阮元、康有為的上述理論界定，皆是為清代乾、嘉時期所興起的新的書法創作形態，即碑派

清代繼承明代的書法收藏與刻帖十分豐富，黃惇在闡述明代內府收藏時查《明史·太祖本紀》載：「（洪武八年）庚午，徐達入元府，封府庫圖籍，守宮門，禁士卒侵暴。」①元內府收藏全部為明所接收，並未有金人入汴京時燒掠不禁的情形。就私人收藏來說十分富有，以嘉靖時權臣嚴嵩、嚴世蕃父子收藏書畫為例，文嘉《鈐山堂書畫記》②記錄提學賓涯何公檄他往閱官籍嚴氏書畫名作三千多件，其中包括傳世墨蹟《王獻之鴨頭丸帖》、《索靖出師頌》、《顏真卿書朱巨川誥》、《孫過庭書譜》、《懷素自叙帖》等。尤其值得提到的是，由於蘇州地區書畫市場的繁榮，明代的私家收藏十分繁富。當時，著名的收藏家有華夏之真賞齋、黃琳、文徵明父子孫三代之停雲館、項元汴之墨林堂、王世貞兄弟之弇山堂、董其昌之戲鴻堂等均有收藏書畫著錄。除了名家收藏以外，財力巨大的徽商作為財富儲存和社交需要亦有海量收藏。沈振輝《明代私人收藏家百例辨析》一文則列有一百零七位明代藏家基本情况表，足見收藏之風盛行之一斑。明代本朝人朱存理的《珊瑚木難》、

都穆的《寓意編》、汪珂玉的《珊瑚網》、張醜的《清河書畫舫》等，皆著錄了這些存世的大量歷代法書名帖。作為歷代書法作品傳播媒體之刻帖，是繼北宋之後的另一次高潮。著名的明代官帖即有《東書堂集古法帖》、《寶賢堂集古法帖》、《肅府帖》等。而私帖則有著名的《真



《淳化閣帖明刻肅府本》

賞齋帖》、《停雲館帖》、《餘清齋帖》、《來禽館法帖》、《戲鴻堂法帖》、《墨池堂選帖》、《鬱岡齋墨妙》、《玉煙堂帖》、《潑墨齋法帖》、《渤海藏真帖》、《寶彝堂刻帖》、《有美堂法帖》、《清鑒堂帖》、《淨雲枝藏帖》、《天益山顛帖》等。明代自萬曆年間開始亦十分重視將本朝書家作品刻帖傳世，著名的本朝書家合集有《寶翰齋國朝書法》、《金陵名賢帖》、《澄觀堂帖》、《晴山堂法帖》、《舊雨軒藏帖》等。而名家個人刻帖更十分繁富，黃惇所著《中國書法史·元明卷》在羅列此類刻帖時列有一表，著名的個人刻帖則有如《停雲館真蹟》、《來禽館真蹟》、《玉煙堂董帖》、《琅華館真蹟》等三十餘種。

清代公私收藏和刻帖皆勝於前朝。清繼明後，書畫收藏達到歷史的高峰期。清初承襲明代之風，文人士大夫收藏風氣十分濃厚，截止到乾隆朝之前，最負盛名的收藏家有孫承澤、馮銓、梁清標、宋荦、高士奇、卞永譽、安岐等人。順治時期的孫承澤收藏書畫既多且精，就其書法來說就有東晉王羲之《裹蚱帖》、王獻之《地黃湯帖》、唐代陸柬之《陸機文賦》、《孫過庭書譜》等巨蹟。所著《庚子銷夏記》一書八卷，除了對自己的收藏進行著錄還進行考證。同時期的馮銓則收藏有西晉陸機《平復帖》、東晉王羲之《快雪時晴帖》、唐代歐陽詢《卜商帖》、《張翰帖》、孫過庭《書譜》等，並將其大部分歷代藏品匯刻入他的《快雪堂法書》。梁清標的收藏既精且富，他挑選其部分收藏精品摹勒上石刻成八卷本的《秋碧堂法書》。宋荦（一六三四——一七二三）青綸館藏有曹魏鍾繇的《薦季直表》、唐代杜牧的《張好好詩》等名蹟。高士奇（一六四五——一七〇四）著有《江村銷夏錄》和《江村書畫目》，後者列載有書畫精品而「永存秘玩」的就達五百二十種，他死後，其藏品全部被乾隆帝沒入宮中。卞永譽（一六四五——一七二二）著有《式古堂書畫匯考》六十卷，皆為其收藏考證的實錄。安岐（一六八三——一七四四）著有《墨像匯觀》四卷，其中兩卷為法書，財力雄厚長住揚州，其鑒賞又精，端方在其書序裏稱「以故法書名畫之



明文徵明、文彭《停雲館帖》國圖本

歸鹿村者，若魚之趨藪淵』，可見其收藏之富。李自成和滿清軍隊進入北京後，造成社會混亂，宮廷和豪門收藏書畫流散民間，所以北方的民間收藏亦富。劉恒在《中國書法史·清代卷》中引孫承澤在其《庚子銷夏記》中記載：『滄桑後，名畫滿市。』談遷在《北遊錄·記郵下》中說可以很便宜地在市場上買到大量書畫，包括馬遠、宋高宗、蘇軾、吳鎮、馮子振、張居正等人的作品。同書記載吳偉業回憶：

先朝節慎庫內圖書，俱宋宣和物。金人入汴，歸之燕，元仍之。明初，徐中山下燕，封府庫圖籍。甲申之變，李賊遁，都入清宮。同年孫北海身入大內，見封識猶中山時也，今散佚無壹存。向分賜諸臣書畫，北海得大觀殿法帖，宋高宗所賜喻零者，多鍾王秘蹟。^⑭

除孫承澤外，宋權、宋犖父子也從皇帝得賞賜珍品，其中書法即有宋徽宗、米芾、李之儀、陳昇之、康里子山等宋元名家作品。到了康熙朝後，皇帝開始重視書畫收藏，大臣則反過來向皇帝進貢，於是內府收藏逐漸豐富。康熙二十三年（一六八四）皇帝來曲阜，賜『萬世師表』四大字，衍聖公孔毓圻則將所藏王羲之《黃庭經》等書畫進貢內廷。到了乾隆時代，皇帝的書畫收藏興趣達到高潮，《秘殿珠林》、《石渠寶笈》所錄清代內府書畫收藏則見其洋洋大觀。

清代初期繼承明末風氣，刻帖之風和收藏之風同樣興盛。當時的刻帖即有著名的孫承澤《知止閣帖》、馮銓《快雪堂法書》、梁清標《秋碧堂法書》、卞永譽《式古堂法書》等。由於藏家鑒賞水平高，故作品可靠，所用刻工技術精湛，刻帖均十分精美。馮銓的《快雪堂法書》五卷，首列王羲之《快雪時晴帖》，其他均晉唐宋元名家法書，作品質量和勾摹鑄刻俱極精善，被稱為有清一代最佳刻帖。梁清標的《秋碧堂法書》則刻有陸機《平復帖》、王羲之《上虞帖》、杜牧《張好好詩》及唐宋名家書蹟多種。安岐則將孫過庭《書譜》墨蹟勾摹上石，形神俱佳，世稱下真蹟一等。乾隆時代內廷刻帖達到高峰，乾隆十八年（一七五三）刻成《御刻三希堂石渠寶笈法帖》三十二卷共收入魏晉至



曲阜孔廟大成殿康熙皇帝書“萬世師表”匾



北京孔廟大成殿康熙皇帝書“萬世師表”匾

明代一百三十五位書家的三百四十件作品及二百多種題跋，規模之大，收羅之廣，鏤刻之精，均為歷代所未有，其全部原石至今仍在北海公園白塔西側閱古樓嵌置可鑒。

由此可見，康有為所謂「不獨六朝遺墨不可復睹，即唐人鈎本已等鳳毛矣，故今日所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋明人重鈎屢翻之本，名雖義、獻，面目全非，精神尤不待論」均為不實之論，其將之歸結為這一時期藝術發展史發生變化的原因也是站不住腳的。

(二) 掛軸作品幅面變大尋求新的取法資源

明王朝初期的時候等級制度嚴格，不僅官、民服飾有嚴格的規定限制，官員可以穿綢緞錦綉，老百姓祇能穿布衣，穿單色的衣服。同時，官居與民居建築業均規定了高度限制，什麼級別的官，房子能修多高都是有標準的，所以民居建築一般都是比較低矮的建築。低矮的建築沒有掛條幅的地方，所以廳堂中主要的書畫裝置方式是屏風。明代中期以後，王朝統治力量衰落，蘇州地區製磚業的發達，民居建築的土木結構建築迅速拔高，高堂大屋在民間實現了普及。蘇州地區建築高堂大屋把原來放屏風的地方昇高以後，這個屏風就成為通屏，它和屋頂聯在一起的是一個固定的牆板，人從通屏左右兩邊進出。外面來客人了，家眷婦女不能來前面，可以在通屏後面張望張望看看前面什麼人。通屏出來以後就有掛軸書法、掛軸繪畫，在明代以前幾乎是沒有中堂、條幅這種書法作品幅式的，其幅式的主流形態是書札、手卷、扇面，祇有極少數作品是屏風幅式，以供王侯之家的裝飾之用。《中國書法全集·明代名家卷》第一卷是洪武到弘治一百五十年間，收入四十位明初書家的六十二件作品，條幅掛軸作品祇有七件，每幅高度均在三尺以內，就說明這個條幅在當時還是剛剛興起。文震亨在所著《長物志卷五·書畫十·單條》中說：「宋元古畫斷無此式，蓋今時俗製，而人絕好之。齋中懸挂，俗氣逼人眉睫，即果真蹟，亦當減價。」^⑮明代自永樂以來蘇州地區這種民居建築結構的改變，於是長條形的中堂、條幅經過裱褙