



清代碑学 研究与批评

马新宇 著

人民美術出版社

清代碑学 研究与批评

马新宇 著

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

清代碑学研究 with 批评 / 马新宇著. -- 北京: 人民
美术出版社, 2015.8
ISBN 978-7-102-07277-7

I. ①清… II. ①马… III. ①石刻—研究—中国—清
代②碑帖—研究—中国—清代 IV. ① K877.404
② J292.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 181045 号

清代碑学研究 with 批评

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部: (010) 56692185

(010) 56692193

邮购部: (010) 65229381

责任编辑 白劲光

装帧设计 鲁明静

责任印制 赵丹

印刷 北京启恒印刷有限公司

经销 全国新华书店

2016年1月第1版 第1次印刷

开本: 700毫米×1000毫米 1/16 印张: 18.5

印数: 0001—2000

ISBN 978-7-102-07277-7

定价: 51.50元

版权所有 侵权必究

序

丛文俊

清人倡碑，前期并无与传统帖学争衡的企图，少数人从传拓中看到魏碑楷书的异样之美，遂为推誉，并为之梳理论说，所做工作颇为简陋。及至康有为撰《广艺舟双楫》行世，碑学始初成体系，其影响也大而深远。

在今天看来，初期的简陋源乎发轫，议论皆本于书法艺术，有失误也属于正常。康有为的著述名为论书，骨子里却浸透了维新变法的思想，其笔下的碑学主张颇似维新变法的舆论，与其《新学伪经考》、《孔子改制考》等异曲同工，所谓“醉翁之意不在酒”是也。然而碑学的追随者大都祖述康氏，称引其说，陈陈相因，不知其非。例如，康氏所见所重北朝碑版皆孝文帝迁都洛阳以后的作品，十六国及鲜卑居平城的百年罕有遗迹，康氏却设立《原书》、《说分》、《本汉》、《传卫》诸节，意在为魏碑找到一个良好的出身，惜缺环太多，论说牵强，不足以取信于人；为北碑设立的《十家》、《十六宗》大抵出于想当然，在“不遑文教”的北朝，未免太过理想化了；所设《榜书》、《干禄》二节，不过是站在既定的士大夫立场上的改良，审美价值取向又回到原点。康氏竭力鼓吹“穷乡儿女造像”的“骨血峻宕”，却在《碑品》、《碑评》中一拓不具、一言不及。康氏力陈碑学之兴是乘“帖学之坏”，亟欲使碑学取而代之，而帖学绵延传统，至今不衰。诸如此类，不复赘言。总而言之，康氏之作，颇有点英

雄欺人的味道，很值得反思。

马新宇同学励志于书法研究，駸駸有成。在其攻读博士期间，对碑学关注颇多，心得亦富，遂选取康有为《广艺舟双楫》的研究为论文题目，并使之成为全面检讨碑学的一个典型例证。几阅寒暑之后，论文初成，余读之再三，勉励其再做更为缜密的思考与析说。及至答辩，专家给予一致好评，认为新宇是一个善于思考、肯于用力的好学生。今天，新宇的博士论文在广泛听取意见、认真修改之后，即将付梓行世，请余为之草序以增其色。余闻之欣然命笔，以助成其全功。余以为，如果当代书法研究多做一些反思，认真检讨各种旧说，开拓新领域，必然有所成就。

希望新宇同学的新书能为碑学研究的不断深入，尽一份绵薄。

2012年7月8日

目 录

绪 论	1
一、问题的提出	1
二、康有为及其《广艺舟双楫》	6
三、本课题研究现状	9
四、本课题研究意义	11
五、本课题研究的基本内容	11

上 编 清代碑学研究

第一章 碑学兴起的历史文化语境	19
一、篆隶书法发展与清代的“篆隶复古”	21
二、“书宗篆隶”与清代书法审美取向的转变	23
三、金石考据与汉魏六朝石刻拓本的文化生存空间	30
第二章 碑学理论的形成及其基本理论述评	43
一、“碑学”的提出与界定	45
二、清代碑学理论形成的历史契机	47

三、“中原古法”与清代碑学理论的初步阐释	54
四、“尊碑贬帖”观念的形成与碑帖之争	61
 第三章 以拓本为唯一考察依据的学术性问题	73
一、金石考据与清代碑学研究的先天不足	75
二、石刻拓片“原生状态”与作为唯一考察依据的学术性问题	84

下 编 《广艺舟双楫》 批评

第一章 《广艺舟双楫》 的基本书法史观	103
一、“变者，天也”与《广艺舟双楫》理论阐释的起点	105
二、书法以“形变”为主与邓石如的楷模意义	108
三、“古学”、“今学”的界定及其理论指向	116
四、“碑学大播”与“俗尚成矣”	122
五、书学改良思想及其书法观的内在矛盾	129
 第二章 “汉魏古法”、“晋宋风流”与碑版遗迹的性质	149
一、“汉魏古法”与“本汉”正名	151
二、关于“晋宋风流”问题	158
三、“汉魏古法”、“晋宋风流”与汉魏碑版遗迹的性质	160

第三章 北朝名家楷模的重塑与经典问题的反思	175
一、关于北朝正史名家楷模的追认	177
二、“十家”与北朝名家楷模的重塑	179
三、新品第观及其参照标准	187
四、关于经典问题的反思	192
第四章 “尊魏”、“卑唐” 及其反传统倾向	203
一、“北碑莫盛于魏”	205
二、“取隋” 与新理异态的进一步阐述	208
三、“尊魏”、“卑唐” 的反传统倾向	214
第五章 碑学审美批评、 技法理论与石刻遗迹的性质	231
一、“盖书，形学也”	233
二、“龙门体” 与魏碑体的界定与分析	238
三、造像题记的性质及代表性	241
四、碑学技法理论阐释的局限	248
五、“静态解析”、“动态还原” 与笔法的考察标准	254
六、“常态书写”、“非常态书写” 与作品的品评标准	259
结 语	277

主要参考书目 281

后 记 287

绪 论

一、问题的提出

1. 清代书法发展的先天不足

书法是古代士人游艺志道的重要艺术形式之一，带有鲜明的雅文化特征。唐、宋以降，以“二王”为代表的魏晋名家楷模的确立和以刻帖的临摹、取法为核心的经典传承方式经由儒、道思想的浸润和阐释，逐渐形成了后世以“中和”为旨归，以“不激不厉，而风规自远”为审美基调的书法传统。遗憾的是，魏晋名家墨迹在唐代已难得一见，作为晋、唐名家汇刻帖之祖的宋代《淳化阁帖》，在刊行伊始便面临作品来源不清、翻摹失真等先天不足。明代刻帖兴盛，但辗转翻摹中渐失其真等问题愈发严重，流通甚广的肃府本《淳化阁帖》也不例外。时至清代，坊间刻帖大都“一改唐摹本为‘圆深模棱之形’”¹，晋韵风流所剩无多。事实上，为了弥补刻帖自身存在的缺陷，宋代以来的书法取法一直以名家唐碑作为补充。试图借径唐碑上溯古法的思路也在清代达成了共识，但名声显赫的名家唐碑流传至此，同样面临着类似的问题，由此也造成了清代书法在经典传承与现实取法之间的两难境地。

另一方面，代表官方意志的馆阁书风及相应的审美与观念也在客观上阻碍了清人对古法的认识。馆阁楷法以晋唐名家楷书为基础，并由此形成和确保了雅正清刚的审美基调和官方色彩。重在匀整端重的制艺楷法并非出于纯粹的艺术考虑，却依然以其无可比拟的功利性引导占据时人习字的

核心地位，由此导致徒解字形而“昧于学古”之风的泛滥²。与此同时，馆阁体的盛行也带来了名家经典的庸俗化、功利化等不良倾向，进而引发了清代书家对晋、唐楷法及董、赵新法的逆反心理。帖学之衰、篆隶复古及碑学之兴，均适逢其时。

需要说明的是，尽管馆阁体泛滥给清人对古法的认知带来诸多隐患，但罪不在馆阁体本身。世人趋之若鹜，乃利禄之路使然。刊刻于乾隆年间的徐用锡《字学札记》云：“书俱描字样，诗只打腔口，此弊不自今日为然，而今日尤甚。书无点画，何问法与骨势？诗无意思，何问性情关系？”³所言描字样、书无点画之弊，即与馆阁之兴、羊毫之用相关。晋唐书家均以硬毫做字，故风神凛烈而能意居形外。清人以羊毫软笔描摹字形本已软媚无骨⁴，又言必中锋，书必晋唐，古法荡然而不自知，却片面归罪于时贤名家或馆阁。碑学倡导者更是把古法的失落完全归结于刻帖、唐碑及拓本辗转失真等问题之上。

综上，清代书法发展的先天不足大致可以分为两个方面。其中，刻帖与唐碑辗转失真是外因，干禄之途对清人学习古法的障蔽则是足以致命的内因。相较而言，前者之失或可借径宋明帖学名家来弥补，纵不逮前贤，也未必一蹶不振。但清初篆隶复兴与晚清碑学均把注意力转移到金石碑版遗迹的探讨与取法之上，“古”的权威也大大削弱了几百年来帖学的光芒；以尊碑抑帖为理论导向的碑学思潮，更试图将传统帖学推向前所未有的边缘境地。后者之失，则直接造成清代书家对古法的认识偏差和艺术创造力的萎缩。诸如姜宸英、张照、刘墉、梁同书、王文治、钱澧、翁方纲等帖学名家，均自幼接受馆阁干禄的洗礼，等到他们有闲情逸致综览碑帖、留心古雅的时候，大都积弊已深，悔之晚矣。

2. 清代碑学发展及其流弊

客观地讲，尽管清代书法面临种种先天不足，但这些问题本身并不足以改变宋、明以来书法发展的轨迹，更无法根本改变清代书法的基本格局，除非具有某种鲜明时代特征又能涵盖几乎所有文化艺术领域的大变革产生。

清初，汉学兴盛，复古之风盛极一时。“其影响及于全思想界者，一言蔽之，曰‘以复古为解放’”⁵，正是在这种时代氛围之下，由官僚、学者书家引导的篆隶古体书法随之复兴，书坛也掀起尚古、尊古的新风，取法则重在秦汉。但是，由于对各类金石文字遗迹的材料性质及其风格美感等问题缺少足够的学术准备，以致尚异好奇而徒具形貌的摹拟之风随之而来⁶。乾、嘉以后，随着考据学、金石学、文字学的发展和学术风气的进一步转变，六朝碑版文字遗迹也逐渐从经史研究的学术视野渗透到书法研究和借鉴取法的实践领域。风尚所及，以传统帖学为核心的书法史观也因碑学的逐渐兴盛而发生转变。或者说，正是学术思潮的变迁与复古之风的兴起，彻底改变了清代书法艺术的发展进程⁷。

当然，尽管书法复古思潮贯穿了清代早期的篆隶复兴和晚清碑学两个阶段，具有浓郁的文化反思和汲古出新的学术色彩，但二者的侧重点却有秦汉与六朝、篆隶与楷书的根本区别。以后者而言，既包括对汉魏六朝书法史的重新梳理，也包括对传统帖学的经典作品、名家楷模及审美认知体系的检讨等诸多方面。乾嘉学者阮元所著《南北书派论》、《北碑南帖论》二论，则被视为碑学理论标志性的开山之作。

阮元二论以新出魏晋南北朝时期碑版文字遗迹为参照和论证依据，对唐代以前的书法发展脉络做出迥异于前人的理论阐释。他“彻底否定了宋代以后风靡天下的刻帖在认识书法史以及作为临习范本等方面的价值和作用，倡导学习汉魏北朝石刻，并以此作为扭转帖学流弊、重振汉魏古法

的唯一途径”⁸。尽管他的观点大都侧重于学术自身的探讨，并未真正动摇当时传统帖学的主流地位，但是“北碑”却因此获得了与“南帖”平等的学术关注和初步的身份认同。

其后，以嘉、道时期包世臣所著《艺舟双楫》为标志，碑学的理论阐释与风格技法的探讨已经结合起来并落实到了具体的书写实践环节。包氏以北朝碑版为依据，结合自己对长锋羊毫、生宣纸等新的书写工具和材料的实践经验，对北碑的书写技法、风格类型及审美特点等问题加以阐发。尽管后世学者书家对其理论颇有微词，但借径北碑拓展楷书艺术空间的思路已经受到更多书家学者的关注。⁹光绪年间，康有为著《广艺舟双楫》，推阐阮、包之说，总结并发展了乾、嘉以来的碑学理论，明确提出尊碑抑帖的口号。领袖人物的振臂高呼和理论体系的建立，终于使书法风气和书学观念产生了历史性的变化。至此，碑学成为与篆隶古体和帖学三分天下的新生力量，帖学独尊的历史局面也不复存在。

事实上，由于清人对碑刻作品的关注与阐释更多建立在复古的文化视角之上，缺少对碑版遗迹史料性质及其工艺性、“二次加工”属性的充分学术论证，其弊病早已显露端倪。康有为《广艺舟双楫》“导源”、“十家”、“十六宗”中所提出的书派源流、楷模与经典系列等主观臆造、穿凿附会之处，实为以拓本为唯一考察理据及其流弊的集中体现。然而，在当时的历史环境下，汲古出新的学术理念、好古尚奇的鉴藏风气、拟古移情的书法时尚以及流通出版领域的发展等因素交织在一起，却使尘封已久的六朝碑版笼罩上了“古法”的光环，甚至连那些粗俗鄙陋的“穷乡儿女造像”也突然焕发了青春，俨然成为可与传统帖学平起平坐的“新经典”。

尽管一些学者书家对六朝碑版有失书写原貌等问题加以阐发，但以古为尊的权威之声、标立个性的逆反心理仍然使众多的时尚追随者沉醉其

中。道光书家周星莲对当时的浮躁风气颇有感触：

今之讲字学者，初学执笔，便高谈晋、唐，满口羲、献，稍得形模，即欲追踪汉、魏。不但苏、黄、米、蔡不在意中，即欧、虞、褚、薛以上溯羲、献，犹以为不足。真可谓探本穷源，识高于顶矣。¹⁰

事实上，乾隆年间王澐等人便有书道关于世运的感慨，但碑学兴起所带来的尚异好奇之风足以使书法的发展偏离传统帖学的大道，耻言赵、董，不屑晋、唐的现象也屡见不鲜。晚清刘咸炘则云：

书之多变与诗文同，故其派别风势，亦可以论诗文者论之。乾、嘉以前，沿溯唐、宋、元、明；嘉、道以后，乃有返于六朝之说，正与文同。至光绪时，六朝乃大盛，近更有高论三代派别者，其流弊为高而幻，偏而蔽，夸而欺，正与何、李之论诗文同。故眼广气平者多兼取唐宋，亦正与近世言中唐北宋诗者同。意吾论诗文亦初高狭而后宽平，故于书亦初喜康氏之说，而后不尽从也。¹¹

“返于六朝”之说始于乾、嘉时期，又以阮元为代表；六朝大盛、高论三代派别则与晚清包世臣、康有为、李瑞卿等人的某些观点有关，“高而幻，偏而蔽，夸而欺”的流弊也由此滋生。可以说，碑学思潮及其带来的冲击力直接导致了传统帖学赖以生存的、由取法经典而确立的精粹力量的消解，书法艺术的发展也出现了缺少真正意义上的经典与楷模的混乱局面，这种状况一直延续到今天。

丛文俊先生对清代碑学的历史地位曾有颇为中肯的评价，他认为，

“百余年的碑学和碑派书法虽未能一花独放，但毕竟为沉寂的书坛带来新鲜空气，改变了恪守传统的惰性，使人们因以全面审视反思三千年书法史，在全面的复古当中推进书法的发展，其影响至今犹存。就此而言，碑学的意义早已超出其自身之外，应该得到肯定”；他同时也指出，“考之碑学议论，其失误与偏颇不在少数，虽为矫正帖学积弊，而其反传统的倾向一望即知。所赖诸多名贤在认识的层面，誉碑习碑，但在其灵魂深处，仍执着于传统的立场，节制在‘离俗不谬’的界域之内，我们仍可以使之归于传统”。¹²或者说，尽管晚清碑学理论带有鲜明的反传统性质，但碑学的倡导者无法也未能彻底与传统决裂，传统文化的洗礼与浸润早已深入骨髓。今人尚碑，又另当别论。

进一步讲，晚清碑学倡导者在理论与实践之间出现的明显反差也足以说明其理论自身存在严重的缺陷或偏失。以其理论为指导，势必流弊滋生。因此，如果能在清代书法发展的整体关照之下，从学术角度探寻碑学发展的来龙去脉，必将有助于我们摆脱清人的偏失，进而为今天书法艺术的发展提供有益的启示。这也是我们力图还原清代碑学发展历史语境、重新审视其利弊得失的缘起。

二、康有为及其《广艺舟双楫》

康有为早年尚古文经学，但很快发现古文经的训诂、考据之学与他的理想相距甚远，遂对“考据括帖之学”厌而弃之。据《康南海自编年谱》记载，这一转变大致发生在光绪五年（1879年）。¹³当时，康氏居广东樵山白云洞，初知“京朝风气，近时人才，及各种新书”；游历香港之后，原来视西人为夷狄的观点有了很大转变，并开始收集西学之书，此后，便走上学习西学、寻找经世致用道路的探索时期。光绪八年（1882），康有为

参加乡试后，游京师，购碑刻，讲金石之学；又途经上海，大购西书以归，并负有“自创一学派，而归于经世致用”的理想¹⁴。在此期间，其所著宣扬维新变法理论的《人类公理》、《公理书》、《实理公法全书》等基本上是通过从西书了解到的“浅显的公理化体系和逻辑演绎方法推衍而成”¹⁵，却无法帮他建构一套真正有效的维新理论体系。

1888年，康有为两次上书光绪帝，书陈大计，请求变法，反遭到朝臣攻击。在挫折和苦闷之中，康有为以心学、今文经学作为理论依托，发掘传统儒家经典中的微言大义，意欲托古改制，为他的维新变法思想谋求理论依据。《广艺舟双楫》、《孔子改制考》、《新学伪经考》等均是这一时期完成的重要著述。

如果说“二考”是康有为维新变法理论形成的重要标志，那么《广艺舟双楫》便是他以书法为试金石的小试牛刀之作，三者之间有着相似的逻辑和阐述方法。¹⁶王国维认为，康有为对学术“非有固有之兴趣，不过以之为政治上的手段，荀子所谓‘今之学者，意味禽犊者也’”¹⁷。事实上，康有为视书法为无用之末艺，却又看重以此来微言大义、弘道扬法的教化功能，进而发愤著述《广艺舟双楫》的目的，正如王国维所言。“可著圣道，可发王制，可洞人理，可穷物变”的著述旨趣¹⁸，正说明《广艺舟双楫》并非一部纯粹的论书之作，诸多偏激之辞和臆断之说也是他竭力鼓吹新变思想的极端表现。

1891年初版后的七年里，《广艺舟双楫》一书屡遭禁毁，但重印次数竟达18次之多，其影响力可见一斑。严格来讲，该书被禁的根本原因不仅在于康有为是“戊戌变法”的领导者之一，更在于他的理论带有强烈的求变思想和反传统色彩。有人认为：“《广艺舟双楫》也的确表现了康有为排弃陈习、另辟蹊径的进取精神。他力斥书坛帖学萎靡之风，惟陈言

之务去，倡言学习六朝碑刻，给书坛带来了一股清新的空气。”¹⁹其实，该书中有悖于书法经典传承真实发展脉络的偏激理论和观念对传统人文价值体系的破坏力更为显著，影响也更为深远。因此，此书出版后褒贬不一²⁰，批评最为深刻尖锐的要算朱大可《论书斥包安吴康长素》²¹和刘咸炘《翰墨余沉》。启功先生则认为：“康南海志在变法，撰《新学伪经考》，意欲托古改制。作一时一家之政论观，自无可，其于科学考古，固无关也。所著《广艺舟双楫》，亦颇烜赫有名，以其词辨可喜也。学者或案其说以学书，又未有不生茫然之叹者。所述书法宗派，某出于某，更凭兴会所至，信手拈来。包慎伯已骋舌锋于前，此更变本加厉焉。”²²所言切中要害，但书中对于碑刻作品审美批评等艺术问题的阐述显然并非完全出于变法的考虑。

康有为在阐述自己的书学思想时，首次明确提出“古学”与“今学”、“帖学”与“碑学”及“形学”等新观点，并以碑学作为书法史研究的审美参照，全面阐述了自己的书法史观和艺术见解。这些观点及其连缀成为康有为书学思想和理论阐释的逻辑起点与核心。以概念先行建立书学理论体系，以逻辑演绎加以推衍阐述，既是《广艺舟双楫》不同于此前所有书法理论著作的最大特点，也是产生内部种种矛盾、遭致批评乃至诟病的根本原因所在。

大体而言，《广艺舟双楫》主要涉及以下四个方面的问题。首先，阐述了汉魏六朝书法史发展变迁的基本脉络及整个清代书法与碑学发展的序列关系；其次，以汉魏南北朝金石碑版拓本为依据，从形学角度出发，对汉唐时期碑刻书法风格进行审美评述；第三，依照传统帖学体系的基本发展序列²³，把汉魏南北朝碑刻书法连缀成一个貌似合理的发展序列，明确了清代碑学理论和碑派书法的基本价值取向和审美定位；第四，对榜书、