

書法叢刊



書法叢刊

第二十二輯

文物編輯委員會編
文物出版社出版

書 法 叢 刊

第二十二輯

文物編輯委員會編

文物出版社出版

北京五四大街29號

新華彩印廠印刷

文物出版社出版發行

新華書店經銷

850×1168 1/16 印張：6

1990年6月第一版 1990年6月第一次印刷

ISBN 7-5010-0394-7·J·168

定 價：2.40元（凸版紙）

我國書法藝術源遠流長，具有悠久的歷史傳統。《書法叢刊》是爲了滿足書法界和廣大書法愛好者研究和欣賞的需要而編印的。

《書法叢刊》發表古代書法作品。主要從國內各文博單位的藏品中精選，同時適當發表有關的專題研究和分析介紹文章。各件藏品皆附簡要的說明。對較難辨識的篆書、草書及行草書，盡可能附以釋文。

《書法叢刊》所發表的作品，一般都經過鑒定。但是一些流傳有緒、藝術本平較高而真贋尚有爭議的作品，我們也尊重收藏單位（或個人）的意見予以刊載，以期推動討論。

《書法叢刊》自一九八八年起定期出版，每季度末出版一輯。每輯內容力求以一個收藏單位或時代、個人、流派爲中心。本輯所發表的是故宮博物院的部分藏品。

本刊已出版二十二輯，深受廣大讀者的關注，不斷得到熱情的鼓勵和誠懇的批評建議，我們謹在此表示衷心的感謝。希望讀者繼續支持我們的工作，以便在可能的條件下不斷改遠。

目 錄

書法中興的清代書壇	單國強	1
清代的館閣體書法	王玉池	8
清代發現的漢碑及其對清人書法的影響	施安昌	11
何紹基的行楷詩冊	趙志成	17
作者小傳		18

圖版目錄

王鐸行書五言詩軸	20
王鐸草書臨帖軸	21
程正揆行草書五言詩軸	22
傅山草書杜詩軸	23
傅山行草書五律詩軸	23
查士標行書詩卷	24
王夫之楷書《雙雀瑞舞賦》卷	25
鄭簠隸書七律詩軸	28
笪重光行書七律詩軸	29
八大山人行書十三札冊	30
八大山人行書題畫詩橫軸	38

書法叢刊

22

- 姜宸英行書《勉齋說》軸 39
玄燁行書詩軸 41
金農漆書軸 42
張照行楷書臨《郎官壁記》軸 43
鄭燮行書七言詩軸 44
王文治行書詩軸 45
翁方綱行書《論絳帖》卷 46
鄧琰篆書《四箴》屏 50
錢澧行書詩軸 52
永理楷書雜體詩冊 53
伊秉綬隸書五言聯 56
包世臣行書《題富春山圖詩》軸 57
何紹基行書雜詩冊 58
何紹基楷書《封禪書》冊 63
莫友芝篆書七言聯 81
楊沂孫篆書四條屏 82
張裕釗行書七言聯 84
趙之謙楷書五言聯 85
趙之謙篆隸書冊 86
吳大澂篆書七言聯 88
楊守敬行書八言聯 89
吳昌碩節臨《石鼓文·靈雨》軸 90
康有為行書軸 91

書法中興的清代書壇

單國強

清代堪稱中國書法藝術史上的中興時期，其主要標誌即為碑學的倡興。清代中期以後，發現、出土了大量秦漢、六朝、唐代的碑碣、墓志、金石、銘刻等實物。許多書家從豐富的古人書法原蹟中溯源尋流，從秦篆、漢隸、魏體及唐楷中汲取營養，逐漸扭轉帖學日趨靡弱的風氣，弘揚剛勁雄強的書風，開拓書法藝術的新領域。使書道由衰轉盛，重新展現出燦爛前景。

清代書法藝術中興所取得的傑出成就主要表現在：湧現出一批影響深遠、堪稱一代宗師的碑學名家，如鄧石如、伊秉綏、何紹基、趙之謙、吳昌碩等；沉寂數百年的篆、隸稱體，既重整旗鼓，又脫古鼎革，形成新的風格流派，代有傳人；真、草、隸、篆各體相互汲取和交融，形成以隸入篆、以篆寫草、草隸相間、隸楷互參的多種風貌，標新立異，驚世駭俗；帖學、碑學的交替消長，促進了它們彼此取長補短，注意剛柔結合，尤其使帖學獲得了新的生機，力糾靡弱，突破成規，繼續有所發展，並湧現出稱譽一時的諸多名家。有清一代書壇名家之夥，流派之衆，風格之多，面貌之新，是晉唐以後各代難以企及的。

清代書法的發展，一般可以概括為前期帖學、後期碑學兩個階段。較細緻地加以區分，則可以斷為早、中、晚三個時期。（一）早期大致為順治、康熙、雍正三朝，主要沿續明末書風，盛行帖學。其間董字風靡一時，朝野仿效；傅山、王隸等人承緒黃道周、倪元璐倡導的硬倔、怪異書風，直抒個性，一些人涉足秦漢碑刻，重倡篆隸。（二）中期包括乾隆、嘉慶、道光三朝，在沿習帖學的同時碑學倡興。朝廷崇尚趙體，形成清代「館閣體」，主宗帖學者汲取唐碑之長，湧現出翁、劉、成、鐵四家等名人，稱譽一時；以「揚州八怪」為代表的書畫家涉足碑刻，自創奇異書體，開碑學之先河；碑學興起，主宗唐碑，出現鄧石如、伊秉綏等開宗立派的巨匠。（三）晚期指咸豐、同治、光緒三朝，其時碑學主宰書壇。真草隸篆諸體均湧現出別開新意的名家，如趙之謙、何紹基、吳昌碩等人，碑學名派代有傳人，帖學亦另闢蹊徑，出現轉機。

現在結合故宮博物院的清代書法藏品，概述清代書法早、中、晚三個時期的發展情況。

一、早期（約順、康、雍三朝）

（一）盛行帖學和崇尚董字

明末清初，書壇仍以帖學為宗，近法兩宋，遠追晉唐，以學習代嚴王、唐代顏柳、宋代蘇米為上；同時，書壇還風靡董其昌的字體。董其昌生前的社會地位和藝術影響，使他成為晚明書畫界的泰斗，擁有無數追隨者。至清初，以仿董字著稱的沈荃任職朝廷，成為康熙帝的書法老師。康熙帝稱「沈荃教朕字蓋六十年弗衰」，因而也酷愛董字，凡董其昌的海內真蹟，遍訪盡收，珍藏秘閣。一時朝廷考試，齋廷供奉，皆以董字為尚，董字變成了仕途捷徑的「干祿」正書，于是朝野士子悉心學董。董字固然未離二王創立的姿媚風範，宗學者又削弱了他的生拙之趣和率真之情，一味崇尚圓潤、秀逸，這種藝術格調，與皇家所追求的柔媚、細膩、甜俗、秀麗最為合拍，其平和、清淡、雅逸的文人意韻也十分適合新朝士人的口味，故而朝野競相仿效，風靡四海。

清初書壇，著稱一時的有「康熙四家」，即姜宸英、何焯、汪士鋐、陳邦彥，亦有將陳邦彥換為笥重光的。姜宸英善作小楷，長于摹古，先學董其昌和米芾，以後上追晉唐諸家，自成飄逸秀俊風格。行書《勉齋說》軸為其小楷代表作，行中帶楷，出鋒、藏鋒相間，筆勢圓勁，結體清秀，姿態瀟灑，既具晉人之風神，又有董字的秀逸。何焯亦工楷法，喜臨晉唐法帖，能融唐人筆法和晉人結構於一體，形成瀟灑娟秀的風格，如楷書臨《提菴老師陶詩》軸，行書則融有董其昌筆法，秀中高拙，如行書五言詩軸。汪士鋐與何焯并稱「汪何」，又與姜宸英并稱「姜汪」。亦工楷體，宗法晉唐，汲取褚遂良、趙孟頫之長，運筆瘦硬，結體端麗。楷書《陸機文賦》軸點畫剛柔相濟，字姿疏朗端正，更多趙字意韻。陳邦彥宗晉唐和董其昌，也以小楷著稱，風格寬展秀發。笥重光出入蘇、米，用筆緩逸揮灑，行書七律詩軸字體正欹錯落，筆法方圓并用，極似米芾、蘇軾。以上諸家，在宗法晉唐中都融有董其昌之法，共具秀韻，體現了康熙朝的書風傾向。

這一時期受董其昌影響的書法家還很多，如沈荃、普荷、祁豸佳、查士標、龔鼎孳、梁清標、查昇、王鴻緒等人。他們均直接師承董其昌，

以圓勁纖秀見勝，但都趨于柔弱，而少生拙天真之趣。陳奕禧、方亨咸、吳雯、楊賓、吳山濤諸家，在宗學晉唐法帖同時，也融入董字之法。如陳奕禧專法晉人，時出媚態，方亨咸皆仿二王，貌近董字；吳雯仿學米字，兼有董之拙味；楊賓宗王近董；吳山濤法米似董等等。這些都可看出董字在當時書壇的風靡情況。

（二）追求硬倔、怪異書風的書法家

明末清初，有一批書法家刻意追求硬倔、怪異的書風，也形成了一股不小的藝術潮流。一方面是他們在書藝上力圖衝破帖學的固有程式和一味推崇董字的柔弱時習，另闢蹊徑，別創新格；另一方面是動蕩的時代激發起他們的憤懣感情和激蕩心緒，他們要借書抒懷言志，而不是一味追求賞心悅目的姿態美。故而書風倔強、奇特、以狂怪勝。此風肇始于明末黃道周、倪元璐，成熟于清初的傅山、王鐸。

傅山是明末遺民，為人剛直不阿，富有正義感和民族氣節，康熙朝時被舉薦博學鴻詞不就，數十年隱居山林。他學識淵博，經史、文學著述甚富，又精醫學，擅長金石篆刻，工書畫，尤以書法著稱。他在書法領域裏廣涉諸家和各體，上自東晉二王，唐代顏、柳、張、懷，下至同代張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸、真草隸篆，均稱精妙。他學字注重書品，年輕時曾習綿孟類、董其昌，愛其圓轉流麗，仿效能够亂真，以後鄙夷趙的人品，決心摒棄趙體，改學顏真卿，體會其勢吞敵虜的浩然正氣，攝取其剛勁雄渾的書法神韻。他提出的「寧拙勿巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧真率毋安排」的藝術主張，是他人生觀與藝術觀相統一的結果，也是他書法特點的最好注腳。「四寧四毋」，就是要在正中見奇，拙中現巧，而反對人工雕琢的奇巧和投世所好的乖巧；於樸實無華、力成奴俗的醜中顯妍，而反對格調低下的媚俗；在松散披離中呈天趣真情，而反對輕飄油滑；於真實質樸中見耿直之情，而反對故作安排故而其書風怪拙而不失乎正，率意而不離矩矱，勁厲中含圓轉，疏傲中具緊密，對立的美學因素達到了一定程度的統一和諧，耐人尋味。

傅山最擅長行、草書，特色也最鮮明，其中「連綿草」尤富新意。這種「連綿草」明末已經出現，傅山更加以發展。若干字往往用，筆

連綿寫成，一個字的點畫又以婉轉之線盤繞起來，纏成一體，拆不散，扯不斷，運鋒迅疾流暢，自然而行，又有頓挫跌宕，縱而能敘，簡化的草體結構中，施以繁密的點畫，內斂外張，疏密相間，猶如古樹盤藤，龍蛇飛舞。這種郁勃雄強，縱逸拙樸的草書，是對以往草體的重大突破。草書杜詩軸、草書《孟浩然十八首》卷等，都反映了他「連綿草」的典型面貌。至于行書、楷書，亦多筆鋒凝重，點畫披離，結體欹側，章法錯落，呈現拙中藏巧、動中寓靜、剛中含柔等特色，如行草書五律詩軸、楷書《李御史詩》冊等。

王鐸與明末黃道周、倪元璐并稱「明末三大家」，清初與傅山齊名。他早年即立下革新書風之志，數十年苦練不輟，遍臨魏晉唐宋諸賢字帖，集刻自書的《擬山園帖》、《諸體悉備》。他重視學習傳統，行草宗二王，楷書法鍾繇，提出「書不宗晉，終入野道」；又注意脫古創新，認為「書法之始也，難以入帖，繼也，難以出帖」；為「出帖」，提出「學書不參通古碑，書法終不古，為俗筆多也」。于是涉足篆隸古碑，以突破帖學局限。故而他的書法既以晉唐正統帖學為根底，又很少一味柔媚之態，奇而不怪，狂而不野，具蒼郁雄暢之氣。

王鐸亦擅長行、草書，其源出于二王、米芾，師承與董其昌相近，但格調完全不同。他既掌握了米芾以中鋒為主、求八面出鋒的運筆法，在圓轉中轉折，注意含蓄，又時常參入折鋒，以增剛健之勢，起筆、收筆及運行中的輕重、起伏富有變化，頓挫較大，時出顫動的點畫，墨色亦由濃及淡到枯，層次豐富，呈現出奇肆的骨力。結體連筆較多，姿態欹側，緊密而又奇險。章法疏密相間，上下錯落，但又不是字字相連或個個東倒西歪，做到縱而能敘、不極勢而勢不盡。他的書風蒼老勁健，以骨力勝，功力較傅山深厚。所作草書臨帖軸、行書五言詩軸，體現了他的書風特點。他的楷書，小字宗鍾繇，大字法顏、柳，大楷有「顏筋柳骨」之謂。

由黃倪開創，傅王確立的奇崛書法，在明末清初影響一時。饒寶、查繼佐、法若真、毛奇齡、丁元公等人，都力棄柔媚，追求奇崛。王鐸之子王無咎的書法及魏象樞的行書，均酷似王鐸。宋曹剛柔相濟的「連綿草」，則與傅山相近。這路書風是社會新舊交替時的產物，有

其特定的時代背景，因此隨着康熙以後治政權的進一步鞏固，就銷聲匿迹了。

(三) 涉足碑刻，重倡篆隸的書家

清代初期，有些書家立志突破閣帖束縛，扭轉圓媚柔弱的時尚，于是涉足秦漢碑銘，潛心篆隸。他們將各體摻揉在一起，創立了奇特、怪異的真草隸篆各種新體，雖未臻成熟，却亦標新一時。其代表有鄭簠、趙宦光、朱彝尊、石濤等人。

鄭簠創立的「草隸」最富有成就，他最初學明代宋珏，以楷書的方折筆法來寫隸書，學了二十年，感到「日就支離，去古漸遠」，轉而學漢隸原本，其中沈酣《曹全碑》達三十年，遂悉知「真古拙真奇怪之妙」。他在隸書中參以草法，新創「草隸」，用筆放逸縱肆，點畫粗細，頓挫富有變化，將漢隸的沉穩改為放肆，結體扁平舒展，秀中見拙，變漢隸的緊密為開拓。這種飄逸奇宕的風格，突破了循守唐隸的時尚，富有新意，也推進了以後碑學隸書的發展。隸書七律詩軸反映了他的「草隸」面貌。當時追隨他的有朱彝尊、萬經等人，直到十八世紀，還有不少宗學者，如高鳳翰、高翔、朱屺瞻等人。

趙宦光則在篆書方面創立了「草篆」，據記載是從《大發神識碑》變化而出。他善用硬筆直線，轉折棱角分明，一反圓潤婉轉的古法，點畫在一筆之中即有粗細、濃淡、徐疾、枯潤的變化，不同于平穩細勻的玉筋篆，字體中融入草書的連筆，大小雖均衡，却別具自由飛動之勢。這種篆書，也是對傳統的突破，由于過于怪異，清中期以後遂絕迹不見。

朱彝尊將篆體融入行、草書中，面貌亦很奇特。他早期從帖學入手，曾受董其昌影響較深，後吸收篆法，自成面貌。所作行、草書，筆鋒鈍禿、圓轉，以藏鋒和直筆來書寫粗細均勻的點畫和結構勻稱的字體，在端正中通過簡化的字形來求變化，在平衡中依仗行間的錯落來求奇險；字與字之間連筆很少，主要以柔和、流暢的運筆來體現草書的特色。他的書體奇特而又工整，誇張而又均衡，透出一股簡樸閒適的情趣，具有鮮明的個性。草書《盧鴻草堂詩》冊、行書題畫詩橫軸，都具有這種格調。

石濤的行、楷書則綜合了真草隸篆各體，力求豐富的變化。筆畫的粗細、字形的大小、結構的欹正、佈局的疏密，都無一定常規，但追求誇張奇特的效果。一篇之中，有的取蘇軾之豐厚，有的似黃庭堅之舒展，有的近倪瓚之細勁，有的具鐵錐之古拙，有的融入隸書之結構，有的參以北碑之雄勁，有的又像篆字般圓潤。全篇跌宕縱橫，揮灑自如，與他的繪畫格調相近。

二、中期（約乾、嘉、道三朝）

（一）「館閣體」及翁、劉、成、鐵四家

帖學至乾隆年間，隨着乾隆帝弘曆對趙孟頫書法的特殊喜愛，尚董的風氣轉為崇趙，圓腴豐潤的趙體，取代了纖弱疏秀的董字。同時，書法被正式列為科舉中的重要考核項目，朝野崇尚的趙體強化了其規整、圓潤、端麗、柔媚的一面，成為仕途進取的「干祿」書，于是形成了清代的「館閣體」。這種書體，講求烏黑、方正、光潔，大小一律，端秀華美，適合于書寫試卷、奏摺、上諭、賀表等，也與皇家雍容華貴的氣息吻合。但由于千人一面，千字一律，缺乏個性和變化，遏制了書法藝術的創新和發展。隨着清皇朝的沒落，這種書體也必然衰亡。乾隆時，代表書家有張照、董誥、汪由敦等人。

張照歷仕康、雍、乾三朝，官至刑部尚書，擅長行、楷書，有「蒼萃帖學」之譽。書法初從董其昌入手，繼而出入顏真卿、米芾。喜用露鋒，運筆流暢，結體秀潤。楷書端麗，行書多聯綿之筆，比較圓潤。所作行楷書臨《郎官壁記》軸，在董字疏秀的格局中融入顏體雄健的筆力，清潤而又渾厚，為其楷書代表作。行書七律詩軸以來字為基礎，結構比較欹側，然又不失均衡，點畫也較流潤，具董其昌筆意。他的書法雖非典型的「館閣體」，却深受乾隆帝賞贊，常受命代筆。董誥、汪由敦的楷書，端正勻稱，烏黑光亮，圓潤豐美，堪稱標準的「館閣體」。今存內廷很多墨蹟都出自他們之手。

乾隆年間，也有一些崇尚帖學的書法家，泛宗諸家，涉足唐碑，書風頗具個性，成就比較突出，一時稱譽書壇。最著名的有北方的翁方綱、劉墉，成親王永理、鐵保四大家及南方的梁同書和王文治。

北方四大家中，翁方綱比較循守古法。他精于金石考證和碑帖鑒

定，將考據之法用于書學，對古人書蹟悉心追摹，一點一畫，皆考究不差毫釐，仿效精微，功力很深，但缺乏創新。他主宗唐代顏真卿、歐陽詢、虞世南三家，評者認為「撫摹三唐，面目僅存」。所作行、楷書，沉厚質樸，頗具功力，但稍嫌鈍滯，不夠超逸。行書《論語帖》卷，點畫粗重豐腴，渾厚而又柔和，兼融顏真卿、虞世南兩家筆法，呈外柔內剛特色，確具唐人風範。劉墉的書法較有創造性。他初學趙孟頫、董其昌，後泛學諸家，七十歲以後潛心北朝碑版，遂自成一厚骨勁、氣蒼體道的風格，被稱為「集帖學之成也」。他學古人不求外表的形似，而注重于用筆之法，所謂「本不求似，亦遂無筆似」。寫字起筆喜用藏鋒，欲右先左，欲下先上，在逆鋒折回後再運行，頗得含而不露，轉折處用倒臥的偃筆作折鋒，以示厚勁骨力，筆畫柔和飽滿，又內含剛勁，猶如綿裏鐵。用墨濃重，兼施干墨，做到帖潤互映，拙中見巧。結字中心緊湊，一角放寬，形成黑白相間，有疏有密。他的字比較豐厚，與宋代蘇軾相仿，有人譏為「墨豬」。然細細品味，其實並非一味肥厚，其運筆無鈍滯之弊，飛動有神，提按富有變化，輕重得宜。這種剛柔相濟，貌豐骨勁的韻味，一般書家是難以達到的。所作行草楷書卷，集中反映了他行、草、楷書的風貌，也體現了其書風的主要特點。成親王永理為乾隆帝之子，他少學趙孟頫，後上溯歐陽詢，融合趙之端秀和歐之勁健，而自成工穩秀媚風格。從所作楷書雜體詩冊中可以看出，他受趙孟頫的影響比較深，端美多于勁險。鐵保宗學晉唐，楷法上顏真卿，草法出自王羲之，旁及懷素、孫過庭，筆法比較精熟，但聲望和成就均不及其他三家。

南方的梁同書、王文治與劉墉并稱當世。梁同書的書法初宗趙、董，纖法頗、柳，中年學米芾，晚年筆力雄厚，縱橫自然。善寫大字，氣魄更壯，所書碑版、題額、墓志，遍及江南、日本，琉球亦重他的書法。他的行書《論語》軸，在董其昌疏秀之體中，融入米芾欹側的構架和自由的運筆，形成縱橫秀逸的格調，反映了他書風成熟後隨筆所至、任其自然的特色。王文治書法亦源自趙、董，得秀進飄灑之韻，後學張即之，結體更趨瘦長。擅長行、楷，用筆逸宕流暢，點畫圓潤豐美，結體端正瀟灑，風格清麗嫵媚。評者認為「夢樓太守風流個儔，

書如其人”。更有人比喻爲「女郎書」，「如秋娘傅粉，骨格清纖，終不莊重耳」。他的書法專取風神，與專講魄力的劉墀形成鮮明對比，故時有「濃墨宰相，淡墨探花」之謂。王、文治書法風格深得乾隆帝賞識，京師士大夫也多寶重。所作行書詩軸筆法飄逸，字體俊秀，婀娜多姿，反映了他的典型面貌。

乾、嘉、道三朝，還有許多帖學書家，師承亦不離黃、趙和晉唐宋諸家。他們各執一體，也名噪一時，但由於帖學已呈衰微之勢，所書又少新意，故對後世並無太大影響。乾隆朝較著名的有姚鼐、錢澐、梁國治、梁燾、蔣衡、繆曰蓀、法式善、王芑孫等人。姚鼐專精王羲之，善寫方寸行草，用筆姿肆，得疏逸之氣。錢澐上宗顏真卿，兼參褚、歐，風格蒼勁厚重。梁國治、梁燾與梁同書并稱「三梁」，國治得力于唐人楷法，燾源自李邕。蔣衡宗法趙孟頫。繆曰蓀出入歐、褚。法式善初備趙體。王芑孫逼似劉墀。嘉、道年間帖學家有郭尚先、張問陶、洪亮吉、吳榮光、王學浩、高垲、顧純、英和、宋湘等人。郭尚先小楷宗唐人，精工端麗。張問陶行書放逸險勁。洪亮吉行書稍變董字。吳榮光脫胎于蘇軾，世稱「爛蘇」。王學浩楷書從歐人褚，行書蒼勁渾厚。高垲小楷取姿于趙，樹骨于歐、虞。顧純宗學歐、虞，運筆英挺。英和少時師趙孟頫，晚年兼取歐柳。宋湘書風豪邁個儻。

(二) 探索融碑入帖、鼎革圖新的揚州八怪

雍正、乾隆年間，隨着金石考據學的熾盛，發現和出土的三代金文材料，秦漢碑銘越來越多，這些可靠而豐富的實物，爲碑學的興起創造了客觀條件。同時，囿于帖學的書法藝術，路子越走越窄，日見衰微，許多書家立志變革創新，另闢天地，圖變的主觀條件也日趨成熟。馳名畫壇的揚州八怪，在繪畫上不趨時尚、標新立異的主張，也用於書法，進行了有益的探索。他們的變革雖未臻成熟，而失之于「怪」，却有力地推動了破舊立新的浪潮，堪稱書道中與的先聲。其中以鄭燮、金農兩家的書法最富獨創性。

鄭燮是乾隆年間著名畫家，擅畫蘭竹，以書法之筆入畫，瘦勁奇崛，獨樹一幟。書法亦別創新體，雜糅隸、楷、行三體，形成一種非楷非隸的字體，自稱「六分半」書；同時又將畫蘭竹之法用于寫字，

點畫、波磔極爲奇古。他運筆標富變化，不拘一格，自由揮灑，點畫或呈隸書之波磔，或現北碑之撇捺，或有行草之連筆引帶，或具黃庭堅之一波三折，或如蘭葉的顧逸，或近竹葉之挺勁，抑揚頓挫，鏗鏘有力。結體誇張奇異，取隸楷之扁方，又帶行草之欹側，大小錯落，伸縮自如，富有節奏感。章法亦正斜相揖，疏密相間，在凌亂中見規整，人有「亂石越街」之喻。這種怪異的書體前所未見，確是「別開臨池路一條」。所作行書七言詩軸與楷書七律詩軸，雖有行、楷之分，但風格特點却是一致的。

金農的書法也很奇特，呈現與繪畫相近的沉雄古樸格調。他的字得力于《天發神籀碑》和龍門造像碑等，並融合漢隸和魏楷，自成一種筆畫方正、楞角分明、橫粗堅細、墨色濃重的新隸書，自稱「漆書」。筆鋒銳去毫端，書寫時越平如扁刷，故起筆方正，轉角見楞。尤善作擘窠大字。這種漆書，以重爲巧，以拙爲妍，蒼古沉雄，前無古人。漆書軸即反映了他的典型面貌。

「揚州八怪」中的其他諸家，也均擅書法，面貌都很狂怪。如高鳳翰在右臂病廢後用左手所作的行草書，極具飛動酣暢、蒼勁老辣之趣。李鱣的行、草則另呈拙樸、自由之貌。黃慎的草書點畫紛披，結體疏落，章法散亂，似斷又連，顛筆燥墨，獨具一格。汪士慎的隸書出自漢隸，別有細秀高雅之韻。八怪的書法雖不如繪畫影響大，仿效者不多，但勇于變革的精神，却給後人以有益的啓迪。

(三) 碑學的倡興和名家的崛起

嘉、道年間，隨着出土碑石數量的激增，摹拓、臨學的風氣也越來越濃，碑學遂日見興盛。同時，倡導碑學的書法理論相繼出現，也有有力地推動了碑學的傳佈。乾隆年間阮元就提出「南北書派論」和「北碑南帖論」。嘉道年間的包世臣，在所著《藝舟雙楫》中，進一步提出尊碑主張，並盛贊碑學書法家，遂使碑學逐漸佔據書壇主位。在創作實踐方面，鄧石如和伊秉綏，以傑出成就和全新的書觀，成爲開宗立派的一代大師。

鄧石如是盛譽當世的篆刻家和書法家。篆刻用漢《祀三公山碑》和三國吳《瘞癰山碑》的體勢筆意入印，創立了「鄧派」。書法兼擅

篆、隸、楷、行各體，均具新意。其篆書被譽為「集篆之大成」，源自秦代李斯、唐代李陽冰，又悉心臨寫秦漢以來金石碑刻，將金文、隸書、瓦當、碑額的筆法和結構融入篆書，徹底改變了傳統玉筋篆勾整纖細、婉轉圓潤的格式。用筆以殺鋒取勁折之勢，而非一味圓婉，點畫具輕重頓挫，直中寓曲的變化，以凝重取代細勻，結體在對稱均衡中尋求不規則的變異，字型微方，大小參差，突破了規整的格局。這種篆體，更多陽剛之美，婉而通，一洗陳習，開創新格，予後世以極大影響。篆書《四箴》屏為其存世傑作。他的隸書亦具新意，廣學漢魏、六朝碑刻，以篆意入分，在扁方的體勢中融進圓潤之筆，又汲取魏楷的嚴整渾厚，故兼具剛勁與柔潤，古樸與道麗，形成古茂渾樸、道麗淳質的風格。隸書《峽口新洲》軸反映了這一典型面貌。他的楷書和行書，植根于篆、隸，又汲取北碑，也富有特色。如楷書《十七言聯》，取魏碑方整之姿和勁折之勢，又融以行草引帶之筆，既雄渾又飛動，俊偉瀟灑。包世臣、康有為對鄧石如評價極高，《廣藝舟雙楫》贊其「上掩千古，下開百機，後有作者，莫之與京矣」。

篆書在清初已逐漸得到復興，出現諸多名家，但他們大多恪守傳統，承緒李斯、李陽冰以來的玉筋篆，纖細勻稱，圓潤規整，無重大突破。如康熙朝王澐、乾隆時桂馥、洪亮吉、孫星衍、錢坫，嘉慶間萬承紀等人。鄧石如崛起後，人多追隨鄧，形成聲勢煥赫的新派，如嘉道時有程峯、吳熙載等人。程峯為鄧石如弟子，受業數十年，篆書極似其師，方中見圓，篆中兼隸。吳熙載為包世臣入室弟子，篆刻曾師鄧石如，其秀逸圓勻的篆書，亦受鄧石如一定影響。

伊秉綏以隸書最負盛名，被譽為「集分書之成」，是與鄧石如并稱「啓碑法之門」的著名書法家。他早年師事劉墉，臨學過《蘭亭序》帖，尤得力于顏真卿，後受桂馥、黃易、孫星衍等金石書法家的影響，上追漢魏、六朝碑刻，在隸書上着力，遂創立新格，古勁而富金石氣，愈大愈壯。他的隸書，出自漢隸，但點畫很少明顯波磔，而更多篆書玉筋的痕迹，均勻圓潤，起筆和收筆有時還帶北碑的方折，結體也變漢隸的扁平為方整，緊密為舒寬，大小高寬不一，上下左右也不求勻稱。這種字體，凝重拙樸，帶有一定裝飾性，而開以流潤之筆和錯落

之陽，並不顯刻板，在勁健中寓有秀媚，大字尤其雄圓之勢，十分適合書寫對聯。所作隸書五言聯就反映了大字隸書的典型面貌。他的行、楷書成熟較早，行書學李東陽，楷書宗顏真卿，也兼融了一定的金石筆法，活潑清新。

清代各個時期在隸書方面都出現了一些變革者，清初有鄭簠創「草隸」，乾隆朝有金農的「漆書」，桂馥、巴慰祖、黃易在深研漢隸同時，也汲取金石碑刻之長，增添雄強、險勁、古拙之趣。他們的隸書雖各有新意，但或未臻成熟，或沒有完全突破舊範。伊秉綏的隸書，則能將篆書、金石、北碑有機地融入隸體，集中各體所長，使面貌煥然一新。故嘉道以後，諸多隸書家都遵循他的路子，開拓新的天地。如錢楷以篆入隸，樸古奇逸；錢泳圓潤中稍增妍媚；阮元篆、碑兼取，郁盤飛動，不求工整；張廷濟承草隸而融北碑，放逸中具沉雄之氣，陳鴻壽以金石之法作隸，細勁疏爽；趙之琛書隸近篆，姿態奇特。

三、晚期（約咸、同、光三朝）

（一）上宗北碑，兼善諸體的名家

此時期碑學大熾，並從嘉道年間的主宗唐碑和秦漢刻石轉為主宗北朝碑刻。這是由于南北朝碑刻如墓誌、墓誌銘、造像題記、摩崖石刻不斷發現或出土，這些未經捶拓或未遭剝蝕的原石，較之磨損較多的唐碑和秦漢刻石字蹟要清晰得多，其雄奇茂密的字體，也為人所鮮見，於是日益受到書家重視。此時出現了兼善諸體的著名書法家何紹基、趙之謙、吳昌碩。

何紹基擅長楷、行、隸、篆各體，尤以楷書著稱。他早年學顏真卿，後宗碑版，中年極意北碑，晚喜分隸。他的楷書，取三代兩漢之精意，自成一派，小楷尤精。其書以顏體為基礎，吸收篆字婉通的筆法，北碑寬博的結體，隸書平整的格局，在豐厚中見秀勁，端嚴中顯道麗，在歷代學顏諸家中，最富有創造性。楷書《封樺書》冊為其存世精品。他的隸書亦負盛名，與伊、鄧并稱。其源出于漢隸，取各碑之長，合而匯之，尤得力于「張遷」、「禮器」諸碑，又隸以它法或別體，使而脫古而能立新，在沉雄道勁中透出靈通之氣。他的行書則多參篆意，圓轉恣肆中兼具勁健，縱橫欹斜而不失端秀。所作行書雜詩冊，

頓挫跌宕之筆，率意圓潤之姿，反映了他行書的特色。其篆書宗法鄧石如，而更多草法和金石味。

趙之謙是晚清著名書家、書法家和篆刻家，書畫均融以治印之法，富金石氣。他亦工楷、行、隸、篆各體，而以楷書最精美。早年學顏真卿，後改習北碑，作楷書以魏碑為框架，沉雄方整，又施以顏體之力，渾厚豐潤，形成端整道麗、血肉豐美的風格，有「顏底魏面」之稱。如楷書五言聯，出鋒尖峭，轉折圓轉，方峻端正而又流動灑脫，實開魏體新貌。行書近似楷書，而更流美、巧麗。篆隸均學鄧石如，並融以漢碑、三代金文、北朝碑刻，也別具新意。如篆隸書冊中，篆字方圓合度，藏露相間，顯然汲取了北碑、治印之法，而隸體則有篆法的圓潤和北碑的方厚，更顯生動流美。

吳昌碩是清末至近代的著名書畫、篆刻家，治印獨樹一幟，創立「西泠印社」。書法以篆字最著名，初學鐘鼎文，後專習石鼓文，並吸收篆刻用筆和畫梅之法。篆體上下參差，蒼勁樸茂。臨石鼓文軸，取石鼓文體勢，運鄧石如筆法，方圓相兼，勁逸結合，風格雄健酣暢。楷書始學顏真卿，繼宗鍾繇，行書初法王鐸，後融歐、米筆法；隸書上追漢代石刻。這些書體，也都具有剛健蒼勁的特色。

何、趙、吳三大家，繼續推進碑學的發展，自立新格，對晚清和近代的書壇都產生了很大影響。

(二) 各種體式的碑學諸家

晚清書家大都主宗碑學，有的力學北碑，有的兼法唐碑，有的上追秦漢三代，有的汲取帖學之長，他們追隨名家，各擅一體，形成真、草、隸、篆競相爭艷、各放異彩的局面，餘緒直至近、現代。

篆書方面，在鄧石如流派影響下，湧現出楊沂孫、莫友芝、吳大澂等人。楊沂孫在學鄧同時，融入石鼓、鐘鼎，將金文、大小篆融為一體，自具新意。所書篆書四條屏中細勁的筆畫，既具鐘鼎之金石味，秀麗的體貌又出自小篆，反映了他的典型風格。莫友芝書學《少室碑》，占拙有金石氣。從篆書七言聯中可以看出，他也學鄧石如的篆書，姿態趨于端美。吳大澂着重吸收古籀文，以規矩整齊為勝，篆書七言聯即具此特點。

隸書方面，有楊峴、俞樾等人。楊峴於漢碑無所不窺，從《韓勅

碑》中學用筆，從《石門頌》中取結體，而自成縱逸面貌。其體點畫顛動西折，運筆粗細誇張，墨色幹濕濃淡變化顯著，結構亦奇姿不求嚴正，流于怪誕，失之沉穩。俞樾以篆入隸，點畫少波磔和按捺，起、收筆多呈方形，中段運筆却很平穩圓勻，呈方圓結合之勢，結體在方整中摻以連筆和圓轉的篆體。這種隸書也是很特殊的。

楷書方面，較出名的有張裕釗、翁同龢、李瑞清等人。張裕釗專習北碑，尤得力于《張猛龍碑》。其楷書，落筆必折而呈方，轉折處提頓翻筆，形成外方內圓的形態，收筆時含蓄不露，又以圓為方。這種險勁外露、筋骨內含的字體，實創魏碑新體，衍變至今，即成為流行的「新魏體」。行書七言聯難作行體，仍可窺見其書風。既。翁同龢的情書融匯碑學、帖學之長，早年學董其昌和米芾，中年由錢澱上及顏真卿，晚習漢碑。書風以顏體為主，而用筆較為奇肆率意，結體也很寬博開張，有時還流露董、米瀟灑多姿的體態，是何紹基以後學頗較具新意的書法家。李瑞清初學黃庭堅，後宗北碑、鐘鼎，楷、行均以蒼勁勝，但波折太多，一意顛掣，失之于露。

行、草書方面，較突出的有沈曾植、康有為、楊守敬等人。沈曾植擅長草書，學包世臣，而更增縱橫馳驟之勢，雖不平穩，却另具繽紛披瀝之美。還喜寫章草，使章草在晚清再度復興。康有為以行楷書著稱，初學歐陽詢、趙孟頫，又師蘇軾、米芾，宗諸帖後又習北碑，主習《石門頌》，道自成一格。他的運筆法比較特殊，運指而不運腕，專講提頓，疏于轉折，故筆鋒頓挫跌宕，富有變化，但較少含蓄，以指控制毫端，雖有縱有敘，但不講求轉折的力度，仍顯得外露和率意。所作行書軸，用筆縱逸，點畫誇張，粗細驟變，字形舒張，確具奇宕之氣，然亦有外露、粗率之失。楊守敬擅長行書，宗法歐陽詢、翁方綱，亦摹鐘鼎。從他的行書八言聯看，點畫粗重，渾厚之處近似翁方綱，但較為縱逸，不夠細緻，結構既有顛體豐腴之態，又有歐字瘦長之迹，諸家之法尚能達到和諧，但功力不夠深厚。由于他曾出使日本，並傳佈碑帖和書藝，故其書風在日本頗有影響。

有清一代，書道中興，名家輩出，存世書蹟十分豐富。本文極粗略地概述，難免掛一漏萬，以偏概全，定有失當之處。謹拋磚引玉，誠望方家斧正。

清代的館閣體書法

王玉池

在北京故宮或頤和園等清代皇家園林裏，可以看到許多圓潤端莊、平和典麗、風格秀美的字蹟。不論是匾額、楹聯，還是鐫刻或裱糊在牆壁上的詩詞，它們的書體面貌都大致相近，與當時的建築及周圍的擺設顯得相當和諧。這些清人留下來的字蹟，一般都屬於館閣體的範圍。

館閣體，以及它的前身或變體——院體、台閣體、干祿字書等，有過很長的發展過程，而至明清，特別是清代，發展到了頂峰。

館閣體作為書法藝術百花園中的一個品種，它的產生和發展，是由特定的環境、特定的功用以及特殊的指導思想和審美趣味所決定的，其本身具有獨到的特色。它作為一種書法流派，自然也有明顯的不足之處。這些都必須結合具體的歷史條件來考察。

早在北宋，黃伯思就曾經寫道：「《書苑》云：『唐文皇製《聖教序》，時都城諸釋謫弘福寺懷仁集右軍書勒石，累年方就，逸少刪蹟咸萃其中。』今觀碑中字與右軍遺帖所有，纖微克肖，《書苑》之說信然。然近世翰林侍書輩多學此碑，學弗能至，了無高韻，因自曰其書為『院體』。由唐吳通微昆弟已有斯目，故今士大夫玩此者少。然學弗能至者自俗耳，碑中字未嘗俗也。非深于此者，不足以語此。」（《東觀餘論·題集逸少書〈聖教序〉後》）黃伯思的題跋明確地記述了唐代產生了一種新的書法風格或流派，當事人主要是一些翰林。產生的原因是學「王聖教」未得其法，學走了樣。其主要

特點或說缺點是「了無高韻」和「俗」，而「始作俑者」是唐代吳通微、吳通玄兄弟。據記載，二吳兄弟唐德宗建中年間皆為翰林學士、知制誥，當時翰林院中胥徒皆效仿其書，時稱「院體」。明人王世貞《弇州山人叢書》曾評吳通微的字說：「清圓有餘，遒勁不足。」北宋沈括《夢溪筆談》亦有「三館楷書不可謂不精不麗，求其佳處，到死無筆是矣」等語。從歷史記載看，唐代開始專立書學一門，書法成為唐之國學，書法的好壞成為銓選人材的重要標準之一。從唐代院體書的一些基本特征如流行範圍是翰林院、筆畫特點是清圓少韻、指導思想是為迎合皇帝的喜好等幾個主要方面看，毫無疑問，院體書（或稱「館書」）也就是後來的館閣體。

據黃伯思的記述，院體書在宋代也有，只是在士大夫中還不大流行。而到明代，有了突出的發展，當時稱「台閣體」。「台閣」一詞，起源甚早。《後漢書·仲長統傳》云：「光武皇帝愷數世之失權，忿疆臣之竊命，矯枉過直，政不任下，雖置三公，事歸台閣。」注云：「台閣謂尚書也。」一般也泛指台閣的長官。台閣直接受皇帝控制，後世權力越來越集中於皇帝，故台閣事務繁多，其書牘形成一種獨立風格是很自然的事。

明初名臣宋濂，曾官翰林學士承旨、知制誥，其小楷精整，「一黍上能作字十餘」，實為台閣體之濫觴。而明代「台閣體」一名，大約最先見於建文帝時的楊士奇、楊榮、楊溥等人。楊士奇建文初（一三九九年）以名儒薦徵，授翰林，後累官華蓋殿大學士，贈

太師，善行草，筆法古雅而少風韻。楊榮、楊溥皆建文二年（一四〇〇年）進士，又皆授編修，分別為謄身殿、武英殿大學士，他們的字學趙孟頫，以姿媚著稱。「三楊」久處台閣，制誥碑版多出其手，一時「海內宗之，號台閣體」。但明代最具代表性的台閣體書家當推沈度、沈榮兄弟。《皇明世說新語》云：「太祖徵善書者試而官之，最喜雲間二沈學士，尤重度書，每稱曰我朝王羲之。」沈度後來成了明成祖朱棣的侍書，凡金版玉冊，皆命其書。沈榮善行草。他們的字以端莊婉麗勝，很適合書寫制誥等應制之作。故清代著名書法家王文治作詩說：「沈家兄弟直詞垣，簪筆俱承不次恩。端雅正宜書制誥，至今館閣有專門。」

凡事無不以時代條件為轉移。明初皇帝為了鞏固自己的統治，施行嚴刑峻法，在科學制度上又推行格式極古板的「制義」即八股文，極大地限制了人們的思想自由。成祖時書寫制誥力求精工，並詔選中書舍人等二十八人專學二王書法。這無疑都為台閣體的發展創造了有利環境並引導了發展方向。在這種環境中也確實培養出不少擅寫台閣體的高手，如天順年間（一四五七—一四六四年）擢升中書舍人的姜立綱。王世貞《藝苑卮言》稱「立綱小變二沈為方整，就其體中，可謂工至」，又說姜書「結法固熟端勁，妙不可言」。大約在明代中期以後，隨着文禁的鬆動和商品經濟的發展，祝允明、文徵明、王寵等人的比較自由的書體出現于書壇，風氣才有所改變。

二

台閣體至清代，一般改稱為館閣體。「台閣」與「館閣」雖名稱不同，其實質並無多大差別。「館閣」之名，起源亦甚早。宋葉夢得《石林燕語》說：「端拱中分三館書萬餘卷，別為秘閣，命李至兼秘書監，宋泌兼直閣，杜鎬兼校理，三館與秘閣始合為一，故謂之館閣。」「台閣體」與「館閣體」作為書法形式的稱謂，現代人甚至部分明、清人多不加區分。如果深加分析，作為有沿襲關係的書法形式，清代的館閣體比明代的台閣體在實踐上有很大的發展，形態上更加純化，成說更加極端化，理論的闡發（包括反對意見）也更加鮮明和尖銳。

與明代皇帝一樣，清初皇帝也都愛好書法。如康熙帝好董（其昌）字，乾隆帝喜趙（孟頫）書，對所好字蹟的收集也不遺餘力。上行下效，習董學趙一時成為風氣。趙字、董字都主要源自王羲之，亦都略乏王字雄強之氣。故從師承上說，也使館閣體更增加了柔媚之姿。清初文字獄甚于明代。清代科舉制度不論對文體（八股文），還是對書體（館閣體），要求都更加嚴格，從館閣體本身的發展來說，至少從乾隆中期以後，體式逐漸定型，要求更加苛刻，從而也更加加深了人們的憂慮。

如乾、嘉時期的洪亮吉說：「今楷書之勾圓豐滿者謂之館閣體，類皆千手雷同。乾隆中葉以後，四庫館開，而其風益盛。」四庫全書館始開于乾隆三十七年（一七七二年），詔命館臣繕抄《四庫全書》七部，每部七萬

九千餘卷，歷十年方就。試想當時，衆多的翰林學士終日以恭謹的小楷連續抄書達十年之久，怎會不形成一種館閣氣的書風呢！接續此風並使之更加強化的應推曹振鏞其人。曹氏乾隆四十六年（一七八一年）即《四庫全書》抄畢之年舉中進士，歷仕乾隆、嘉慶、道光三朝，官至太子太保。他曾兼任翰林院掌學達十八年之久，並任兩朝《實錄》、《河工方略》、《明鑑》、《全唐文》等多種叢書的總裁。《清史稿》說他「嚴廷御試必予校閱，嚴于統纂忌諱，遂成風氣」。據說館閣體的烏黑、方正、光潔和大小一律等苛刻的格式要求就是在他之手最後形成的。可以認為，館閣體書法中「烏、方、光」三字訣的出現標誌着此書體的定型，同時也標誌它的僵化和走上末路。

有清一代館閣體書家層出不窮，乾隆時期的張照、汪由敦及董邦達、董誥父子等都是代表性人物。乾隆以後，擅館閣體的人已不可勝數，直至光緒甲辰的末科狀元劉春霖，書法圓勻平正，仍是典型的館閣體書。

總的說來，清代館閣體是由唐宋院體、明代台閣體發展而來，是院體和台閣體的集成形式和最後階段。典型的館閣體是一種皇帝御用書體和干祿字體，因此它不能不受到皇帝個人愛好和宮廷環境要求的影響。它的主要用途是寫制誥、書大卷或白摺，以及抄寫書籍等。它要求所寫字蹟烏黑、方正、光潔和整齊一律，它所追求的是「穩端莊、圓潤、上穩、富麗的美感」。它的主要缺點是所謂「千手雷同」，缺少書寫者個人的情感抒發。

和藝術的獨創性格。它一般表現為韻致不足甚至「了無高韻」。

以上所說是典型的館閣體的基本特點，如果將其中某些特點加以強調，亦可將一切寫得勻齊刻板、缺少韻致的字蹟稱作館閣體。如歷史上的北朝墓志，多以外形粗獷、富于變化著稱，其實北魏元氏墓志中面貌雷同、缺少變化的亦不少，它們可以說是北朝墓志中的「館閣體」。至于清代以後乃至現在人們的書蹟亦或被指為「館閣體」，那只是借用這一歷史名詞表示作品中的某些缺點，已非嚴格意義上的「館閣體」了。

三

不論院體、台閣體還是館閣體，它們有一個共同的弱點，即形式刻板、千篇一律，缺少情感和韻致。書法作為一門藝術，應以表現人和人的思想感情為最終目的，形式要多樣化，作品要高度個性化，這是藝術的本質。館閣體正是在這個至關重要的問題上表現不足甚至無所表現，從而失去了引人入勝的藝術魅力，也就失去了藝術的生命力，故受到有識之士的卑視。說它的出現阻礙了書法藝術的發展，也不是沒有道理的。

但是如同對一切事物都要具體分析一樣，對館閣體和館閣體書家也不應該一概否定，而要作具體分析。館閣體作為書法藝術中的一個品類，也還有其不可忽視的成就和藝術特色。

首先，館閣體書家一般功力較深。功力（或工夫）是藝術魅力的基礎之一，失去了這個基礎的「創新」，在歷史上總是站不住

的，這已被整個藝術史所證明。功力可以表現在許多方面，包括筆法精妙，結構精確等。康有為在《廣藝舟雙楫·干祿第二十六》中，曾贊揚館閣體的結構：「其配製均停，調和安協，修短合度，輕重中衡，分行佈白，縱橫合乎阡陌之經，引筆著墨，濃淡燦乎珠玉之彩。縮率更、魯公千分釐之間，運龍跳虎卧于格式之內，精能工巧，邁越前載。此一朝之絕詣，先士之化裁，晉唐以來，無其倫比。」康氏此說，不無道理。館閣體的結構安排，的確已經精確到了無以復加的地步，充分顯示了館閣體書家的功力。

其次，館閣體創造了一種美的典型。館閣體作為一種書體，在其內部即各館閣體作品之間缺少變化，雷同較多，但它作為一個整體出現于書法藝術之林，却是一種獨特的創造。它創造了一種與宮廷環境相適應的端莊、富麗、圓潤、典雅的美的典範。這是其他任何式樣的作品所不能替代的。而這總的美學風格的呈現又是其許多局部創新的成果，如它的結構本身也是一種借古創新。康有為說：「惟考其結構，頗與古異，察其措抹，更有時宜，雖導源古人，實別開體制。」這一論斷，自然也是對的。

再次，它最適合實用的需要。許多藝術都是與實用相結合的，書法藝術中的許多作品也首先是為了實用，在實用原則下加以美化。而在這一方面，館閣體條件最為優越。譬如書籍用字，館閣體在印刷體出現以前曾是主力，印刷體出現以後，它所創造的許多經驗仍然最有借鑒作用。

在其他方面，諸如在書法的啓蒙教育方面，在匡正某些書法流弊方面，館閣體都發揮過作用，這裏不再詳論。

館閣體及它的前身院體和台閣體是一個龐大的羣體，有很長的發展歷史和比較豐富的內涵。在其發展過程中，曾經出現過許多優秀的書家和精美的書法作品。故在對待屬於館閣書派的書家和具體的書法作品上，宜採取慎重態度，不可一概否定，輕蔑了之。如相傳為唐鍾紹京所書《靈飛經》，圓勻規整，同後來的館閣體有相近之處，有人視為經生書而予以藐視。但也有不少有識之士肯定其藝術價值，視為書林瑰寶。明代沈是台閣體的代表書家，沈度書《婉麗飄逸、雍容矩度」，其他書家的作品實難取代。如果因為他是台閣體書家而否認他在書史上的地位或無視其作品的藝術價值，則是藝術鑒賞上的偏頗。清代館閣體代表書家張照，大概因他曾為乾隆帝代筆，人們就將他劃入館閣書家行列。實際上他的渾法極廣，很難為館閣體書風所包容。關於他的書法成就，自然不必如康熙帝作「羲之後一人」那樣高的評價，但也不能過于低估。他的字似乎很不穩定，有時確有俗筆俗字，但他的功力不淺，關潤之中蘊藏著渾渾之氣。如上海博物館藏張照草書李商隱《東還詩》，筆墨酣暢，氣勢雄渾而神采飛動，就是放在諸書法大家的作品中也失為一件精品。可惜他的如此精作數量不多。

清代發現的漢碑及其對清人書法的影響

施安昌

清代金石學的昌盛對隸書創作產生了重要影響，本文試就這方面談一些史實和看法。

一、漢碑的發現

清代考據學的興起和金石學的昌盛，導致了漢碑的大量發現。刻石出土日多，摹拓流傳也廣。可以說，我們今天能夠見到的兩漢刻石，大部分是在那時發現或重新發現的。所謂發現，是指清代以前未見記載，著錄過的；所謂重新發現，是指清代以前有過記載，後來曾長久埋沒，又被清人發掘或訪得，並加以保護和宣揚。

現將清代發現的漢碑大體按發現時間先後列出，墓碑之外的其他有銘刻石也包括在內。三國曹魏的隸書碑數量不多，也，并列入。

《延光殘碑》，篆隸相間。康熙六十年（一七二一年）在山東超然臺故址出土。

《黃初殘石》，即「利第」，「少昊國鳥」，「黃初」，「石我君」四石，曹魏，隸書。康、乾間于陝西郿陽出土。

《王基殘碑》，曹魏景元二年（二六一年）四月，隸書。乾隆初年于河南洛陽北五十里出土（圖）。

《祀三公山碑》，東漢本初元年（四六年）二月，篆隸相間。乾隆三十九年（一七四四年）王治岐訪得于河北元氏縣野坡。

《魯相謁孔廟殘碑》，隸書。乾隆四十二年（一七七七年）十二月何元錫在曲阜孔廟洗出拓之。

《范式碑》，曹魏青龍三年（二五五年），隸書。乾隆四十二年（一七七八年）膠州崔氏先得碑額于濟寧州學，五十四年（一七八九年）濟寧李氏得碑殘石于學宮。

《膠東令王君廟門斷碑》，曹魏黃初五年（二二四年），隸書。乾隆四十四年（一七八九年）四月李東琪于學宮大成殿西掘得。

《華嶽廟殘碑》，碑陰，隸書。乾隆四十四年（一七八九年）于華嶽廟出土。

《武氏祠石闕銘》，東漢建和元年（一四七年）三月，隸書。乾隆五十年（一七八六年）黃小松于山東嘉祥訪得。

《熹平殘碑》，東漢熹平二年（一七三年）十一月，隸書。乾隆五十八年（一七九三年）十月黃小松于山東曲阜訪得。

《宛令李孟初祠碑》，東漢永興二年（一五四年）六月，隸書。乾隆年間自河水

漲衝出，咸豐十年（一八六〇年）移置南陽府署。

《韓仁銘》，東漢熹平四年（一七五年）十一月，隸書。金正大五年（一七八八年）榮陽令李天翼發現。康熙年間一度傳云失所，後重新發現，移至河南榮陽縣署（圖）。

《安陽殘石》，隸書。嘉慶三年（一七九八年）于河南安陽西門約祠內發現「劉君」、「子游」、「正直」、「遺孤」四石，一九一三年又出「賢良方正」一石（圖）。

《廣陵中殿石題字》，又稱甘泉山刻石，古隸。嘉慶十一年（一八〇六年）出于江蘇江都甘泉山惠昭寺。

《李君通閣道記》，隸書。嘉慶十九年（一八四四年）王森文于陝西褒城石門西壁訪得。

《楊叔恭殘碑》，隸書。嘉慶二十一年（一八一六年）馬邦玉得于山東巨野昌邑集。

《萊子侯刻石》，新莽天鳳三年（公元六年）二月，古隸。嘉慶二十二年（一八一七年）顏逢甲、孫生容、王輔仲得于山東鄒縣南卧虎山下，後送入孟廟（圖四）。

《樊敏碑》，東漢建安十年（二〇五年）