

THE CALLIGRAPHY
AND PAINTING GALLERY
OF THE PALACE
MUSEUM · PART VII

故宫书画馆·第七编

故宫博物院 编



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House



图书在版编目(CIP)数据

故宫书画馆·第七编:汉英对照/金运昌主编;傅红展等撰. —北京:紫禁城出版社, 2010.3

ISBN 978-7-80047-944-1

I. ①故… II. ①金… ②傅… III. ①汉字—书法—作品集—中国—古代 ②中国画—作品集—中国—古代
IV. ①J222.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第024067号

故宫书画馆·第七编

故宫博物院编

主 编:金运昌

编 委:华 宁 张 震 李艳霞 李 湜 聂 卉

英文翻译:李 杨 庄 颖

英文审稿:姜斐德

摄 影:胡 锤 冯 辉 赵 山

图片资料:故宫博物院资料信息中心

责任编辑:杨占丽

编辑助理:赤 新

整体设计:北京颂雅风文化艺术中心

王 梓 卜秀敏

出版发行:紫禁城出版社

地址:北京东城区景山前街4号 邮编:100009

电话:010-85007808 010-85007816 传真:010-65129479

邮箱:ggzjc@vip.sohu.com

制版印刷:北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本:889×1194毫米 1/16

印 张:13.5

字 数:43千字

图 版:154幅

版 次:2010年4月第1版

2010年4月第1次印刷

印 数:2000册

书 号:ISBN 978-7-80047-944-1

定 价:240.00元

THE CALLIGRAPHY
AND PAINTING GALLERY
OF THE PALACE
MUSEUM · PART VII

故宫书画馆·第七编

故宫博物院 编



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House

前 言

中国书法与绘画艺术源远流长。它们同起源于原始符号，同在华夏文明的土壤中滋长，使用相同的笔墨纸砚，均以线条为基础的造型手段，追求共同的笔墨技巧和抒情写意的审美意趣。虽然尔后它们发展为两个独立的艺术门类，前者更侧重抒写性情，后者更强调传神写照，但二者数千年来始终相互借鉴，共同发展。书中有画，画中有书，相辅相成，相得益彰。也正因此，书画艺术在诸多中国传统艺术门类中，至今仍历久不衰，欣欣向荣。中国书法与绘画艺术以其悠久的历史、独特的表现方法和审美意趣，在世界美术之林中占有重要的地位。

晋唐宋元时期是中国书画艺术构建体系、创造经典的重要时期。晋代王羲之天才的创作实践大大提高了汉字新兴书体的艺术品位，成为后世书法审美的基准坐标。以顾恺之为代表的人物画创作也已达到很高的水平。隋唐画坛在人物画继续发展的同时，山水楼阁、鞍马走兽等画科也相继繁荣，阎立本、展子虔、韩滉等人的名作无不呈现一派恢弘富丽的盛世气象。唐代欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷、颜真卿、柳公权等楷书大家所确立的汉字结体用笔规范，影响深远，沿用至今。

五代两宋绘画更趋成熟完备，山水、人物、花鸟名家辈出，风格崇尚写实，精能高雅。这与当时皇家设置画院、奖掖人才的措施以及文人士大夫阶层对艺术创作的广泛参与有很大关系。宋元的文人书家，强调在“守法”的前提下张扬个性，表现“书卷之气”，书法在实用的基础上被赋予更深厚的文化内涵，“宋四家”和元代鲜于枢、赵孟頫皆为代表人物。同样，“元四家”高张“文人画”旗帜，提倡抒写性情，不求形似，为明清绘画的发展开辟了广阔天地。

明代是中国书画史上承前启后、流派纷呈的重要阶段。其书法绘画继承了宋元传统，在创作理论和表现技法上都取得了较大发展，并在不同阶段出

现了以地域为中心的艺术群体，展现出丰富多彩的艺术面貌。明早期书法以“三宋”草书和“二沈”的“台阁体”楷书为代表；绘画则以戴进、林良等人粗犷纵横肆的“浙派”、“院体”风格主导画坛。明中期以后，吴门（苏州）地区成为书画创作的中心，吴宽、王宠等人在书法上摆脱“台阁体”束缚，“吴门四家”以清雅淡丽为主的人文画风代替了宫廷中富丽堂皇“院画”；而陈淳和徐渭在写意花鸟画方面的创新丰富了绘画的表现形式与笔墨内涵。明晚期董其昌完善了书画创作理论，成为文人书画的集大成者，对当时及清代影响颇广；同时，“松江派”的赵左、沈士充，杭州的蓝瑛、陈洪绶，均能领袖一时，自具风貌，为明末社会动荡中的艺坛增添了一抹亮色。

清代书画在传承与创新中形成繁荣局面。清初王铎、傅山等书家承袭明末书风，以雄奇跌宕的挥写表露孤傲愤世的遗民心态，“康熙四家”清劲秀润的书风则承续着董其昌的遗韵；绘画上“四王吴恽”以摹古集大成而居画坛主流，“四僧”、“金陵八家”及“黄山画派”等则以自然为师而开辟山水新境界。清中期盛行崇古立新之风，刘墉、翁方纲等力追晋唐而带来帖学的繁荣，邓石如、伊秉绶等则以金石文字入书而渐开碑学之风；宫廷绘画以西画技法丰富中国画的表现形式，“扬州画派”又以张扬的个性为画坛注入活力。晚清书坛碑学愈盛，以何绍基、赵之谦、吴昌硕最负盛名；“海上画派”和“岭南画派”则以雅俗共赏的画风拉开近代绘画之帷幕。

故宫博物院收藏有丰富、系统的中国古代书画遗存。其中既有年代久远的稀世孤本，亦有各时代名家的代表作品，可以清晰地反映中国古代书法与绘画艺术发展的历史脉络。为了感受经典，分享中国书画艺术的高迈与神秘，展示中华优秀传统文化的博大与精深，我们将分批展出历代书画家的精品佳作，以供广大观众研究、欣赏。

故宫博物院

目 录

古代书法史上的“碑学”与“帖学” / 006

01. 东晋 顾恺之 列女图卷 / 016
02. 唐 周昉 挥扇仕女图卷 / 020
03. 唐 颜真卿 楷书竹山堂连句册 / 024
04. 五代 杨凝式 行草书神仙起居法卷 / 030
05. 宋 赵伯驹 江山秋色图卷 / 032
06. 宋 李嵩 货郎图卷 / 036
07. 宋 林椿 果熟来禽图页 / 038
08. 宋 葛长庚 草书足轩铭卷 / 040
09. 元 赵孟頫 秋郊饮马图卷 / 044
10. 元 黄公望 丹崖玉树图轴 / 048
11. 元 吴镇 渔父图轴 / 050
12. 元 迺贤 行楷书南城咏古诗卷 / 052
13. 明 沈度 楷书敬斋箴页 / 054
14. 明 王绂 墨竹图轴 / 056
15. 明 解缙 草书自书诗卷 / 058
16. 明 杜琼 山水图轴 / 060
17. 明 沈周 卧游图册（十七选四） / 062
18. 明 杜堇 题竹图轴 / 066
19. 明 文征明 行书七律轴 / 068
20. 明 陈道复 草书七绝诗轴 / 070
21. 明 谢时臣 策杖寻幽图 / 072

22. 仇英 莲溪渔隐图轴 / 074
23. 文伯仁 万壑松风图轴 / 076
24. 周天球 墨兰图轴 / 078
25. 徐渭 水墨牡丹图轴 / 080
26. 顾正谊 江岸长亭图轴 / 082
27. 丁云鹏 三教图轴 / 084
28. 董其昌 关山雪霁图卷 / 086
29. 董其昌 楷书恭读翰林院箴诗轴 / 088
30. 尤求 品古图 / 090
31. 袁尚统 岁朝图轴 / 092
32. 黄道周 草书答王觉生途中见怀诗轴 / 094
33. 陈洪绶 童子礼佛图轴 / 096
34. 张凤 北固烟柳图轴 / 098
35. 王时敏 山水图轴 / 100
36. 王鉴 四家灵气图轴 / 102
37. 王翬 仿巨然烟浮远岫图轴 / 104
38. 恽寿平 山水花卉图册 / 106
39. 王原祁 仿黄鹤山樵山水图轴 / 112
40. 傅山 草书临大令帖卷 / 114
41. 王弘撰 草书语录轴 / 116
42. 梅清 黄山天都峰图轴 / 118
43. 朱耷 秋林独钓图轴 / 120

44. 石涛 陶渊明诗意图册 / 122
45. 汪士铤 行书访颜鲁公八关碑近作轴 / 130
46. 万经 隶书诗轴 / 132
47. 陈枚 万福来朝图轴 / 134
48. 袁江 山水楼阁图轴 / 136
49. 丁观鹏 无量寿佛轴 / 138
50. 金农 行书游禅智寺诗轴 / 140
51. 罗聘 药根和尚像轴 / 142
52. 翁方纲 行书诗文轴 / 144
53. 华冠 余世苓菽水图轴 / 146
54. 黄易 嵩洛访碑图册 / 147
55. 阮元 隶书七言联 / 156
56. 张裕钊 行书七言联 / 157
57. 费丹旭 夏仲笙像轴 / 158
58. 任熊 姚燮诗意图册 / 160
59. 虚谷 梅鹤图轴 / 168
60. 赵之谦 牡丹图轴 / 170
61. 任颐 云山策马图轴 / 172
62. 吴昌硕 牡丹水仙图轴 / 174
63. 王芑孙 行书轴 / 176
64. 康有为 行书轴 / 177

古代书法史上的“碑学”与“帖学”

中国古代书法史上存在着“碑学”与“帖学”两大艺术流派。了解它们的起源、发展和各自的艺术特色，对于我们欣赏、研究古代、近代乃至现当代书法作品，很有必要。

“碑”是学术界对于古代石刻文字的通称。细分起来，有许多品类。

商周时候，人们把需要传之久远的文字信息铸在青铜器上，留给子孙。可是大家不久就发现，珍贵的青铜器作为邦国之宝，是战争的重要掠夺对象，被迁徙、毁坏或被重新熔铸的几率很高，作为信息的载体，谈不上十分安全。于是，“材巨形丰”，很难搬动，不易毁损，本身又没有什么经济价值的石头，逐渐代替鼎彝，被刻上了文字。

早期的石刻文字就刻在原始状态（或略作加工打磨）的大石块上，形制古朴，称作“刻石”。战国时期中山国的“公乘得守丘刻石”和秦国的“石鼓文”都是传世实物。汉代人正式打造成功了我们现代意义上的“碑”——在光洁平整的大石板上镌刻应规中矩的文章，碑头碑座还以螭龙、夔凤等造型加以装饰，美轮美奂。这样的石碑不仅立在亡人的坟墓前，以尽孝道而致追思；而且还广泛应用于社会生活的其它方面，如祭祀活动纪念、工程竣工纪念、表彰官员政绩、记录重大事件等等，需要长期昭告民众的政府文件、民间契约，也往往刻在碑上。儒家《六经》的标准版本，也被刻碑立于太学门外以供学人誊写校对，史称“石经”。汉末，曹操为制止奢侈之风禁立墓碑，于是便出现了将墓碑变形转入地下的“墓志”。佛教传入中国后，信徒以雕造佛像为功德，造像人在石窟寺壁、造像碑上或者像座、背光处刊刻题记，是为“造像记”。又有打破碑石限制，将文字大书深刻于天然石壁之

上者，叫“摩崖”。

古人刻碑的目的十分单纯：为了保存和流传碑文的内容。古代碑刻作为珍贵的文献资料，也的确受到历代研究者的重视。然而在相当长的时间里，古碑所保存的另一宗文化遗产——书法艺术，却被忽视掉了。实际上，从战国到魏晋南北朝这近一千年时间，正是汉字字体演变最迅速，面貌最纷纭的时期。大篆、小篆、隶书、楷书这几种应用字体“你方唱罢我登场”，加上时代、地域、个人风格等因素的穿插，汉字书法可谓“百花齐放”。当时的书写载体——竹简、木牍、缣帛和纸张，质地皆非坚牢，故古人墨迹，极难越千百年不朽，传诸后世。因此石刻文字便成为了解唐代以前书法艺术最重要的资料。古人做事认真，凡郑重立碑，必择善书之人书石，然后刻之。书者多为地位不高的胥吏，不署姓名。但他们高超的书艺，却赖贞石而长存。可惜自唐至明，“帖学”鼎盛，“馆阁”当道，汉魏碑版所承载的书艺，被长期“冷冻”起来，无人问津。直到清代才被发掘出来，大行于世，此是后话。

且说中国人自古重视书道，收藏赏鉴之事，由来已久。最早的文献记载，可推《汉书·陈遵传》：“（陈遵）性善书，与人尺牍，主皆藏去（弄）以为荣。”古时没有美术馆，也不搞书法大赛、大展，文人之间交流、品评书艺，主要靠通信的方式进行。陈遵的信写得漂亮，收信人都把它珍藏起来，而且经常向人炫耀，以为荣光，客观上就起到了宣传的效果。难怪晋代的王献之精心用意地写信给谢安，心想对方一定收藏；不料谢安“文人相轻”，不肯成人之美，竟于信后作答，把原件又送了回来，使献之“深以为恨”，认为丢了面子。

被收藏的尺牍之类墨迹，人们往往各加一题签以为分别，这个题签古称“帖”。后来干脆就用“帖”字称代墨迹本身，从书写内容中摘取关键词冠之，如《快雪时晴帖》、《伯远帖》之类。由于它们书艺精妙，足供取法，故亦尊称“法书”或“法帖”。

对于名家法书，人们不仅乐于无偿收藏，还肯出善价购买。《晋书·王羲之传》记载，羲之有一次见到货品滞销的卖扇老姥可怜，便随手在她的六角竹扇上各题五字，结果这批竹扇很快以百钱一把的价格被抢购一空。

王羲之在生前有如此魅力，身后又被尊为中国千百年来唯一的“书圣”，不是没有原因的。他所生活的时代，正是隶书式微，新兴的楷书蓬勃崛起但尚未成熟的时代。这一点我们从他的“太老师”钟繇的几份奏稿中可以看得很清楚：娟秀的小字，已绝非汉隶的神貌；而扁方的字形和浓重的隶书笔意，又说明它尚未“破茧而出”，只能称为楷书的萌芽或雏形而已。羲之本人的早期行书尺牍《姨母帖》也是如此：想要快捷行笔，却被“隶意”牵绊，难以洒脱。与他后来“龙跳天门，虎卧凤阙”的新体差距甚远。我想，王羲之人品高洁，厌恶官场争斗，一生精力，萃于翰墨。最大的功业，就是正确把握了时代脉搏，认真总结研究了汉末以来字体发展演变的规律，将一种新兴的字体，一下子提升到成熟的程度，而且又在正书之外，创制行书、今草两套快写符号。使汉字应用书体彻底告别了隶书时期，进入一个新的发展阶段。这一套繁重的创造性工作，居然由一个人在一二十年间完成，不能不说是个奇迹。由此可见王羲之在书法艺术方面的伟大天才！王氏新体方便实用，在审美上又能深合中国传统美学的“中和”

之旨，在当时就得到了文化界广泛的推崇，风行江左。

然而，东晋善书者并非仅有王羲之一人。“王体”在作者身后七百年左右的时间里能够不断发扬光大，从“领袖群伦”走向“一枝独秀”，长期统治中国书坛，其原因除了自身禀赋的特别优异之外，我以为有三方面的外因发挥了重要作用。

1. 王氏家族的承传与弘扬。

琅琊王氏家族是魏晋南北朝时期最显赫的官僚世家之一。王家子弟风雅博学，善书者众。羲之之后名气甚大的，是他的儿子王献之和族侄王珣，清乾隆帝将此二人的作品与羲之《快雪时晴帖》并列“三希”，煊赫至今。其实王家的书法高手还有一大批。武周万岁通天二年，武则天向羲之后裔王方庆访求其祖上遗墨，方庆进献十一卷，作者除王导、王洽和王羲之外，属于羲之晚辈者有二十五人。武则天命人将这些作品摹制副本后原物赐还。其摹本称《万岁通天帖》，至今仍有残卷存世，藏辽宁省博物馆。我们看其中王荟、王徽之、王僧虔、王慈、王志等人墨迹，从风格到水平，确实当得起“家学渊源，不坠宗风”八个大字。更值得一提的，是羲之七世孙，隋代僧人智永。他“蕉叶习书”、“退笔成冢”的故事历来传为勤学佳话。刻苦练成的书艺逼似乃祖，以至有学者怀疑《兰亭序》实际出自他的手笔。他曾八年不下楼，书写《真草千字文》八百本，布施浙东各寺。实际是在当时的民众社交中心广泛推出“王体书法教材”，用心良苦。正是由于后辈人的承传与弘扬，王字的影响连绵不绝。

2. 唐太宗李世民的推崇与研究。

唐太宗万机之暇，雅好书道。在前代大师中，他对王羲之最为推崇。即位之后，不遗余力地搜求

王羲之遗墨（“萧翼赚《兰亭》”的故事虽未必属实，但却是这次搜求行动的文学写照），得到“真行凡二百九十纸，装为七十卷；草书二千纸，装为八十卷。每听政之暇时阅之”，心摹手追，自己能写得一手好王字。他还亲自为《晋书》作了一篇《王羲之传论》，历数各大名家之短，独评王羲之为“尽善尽美”，从理论上奠定了王字至高无上的正统地位。他聘用摹写高手多人，大量拷贝羲之法书，赐予臣下，以广其传。他设“弘文馆”开展艺术教育，由虞世南、欧阳询、褚遂良等名家传授书法；并在科举和官员铨考中列入书法的要求，使得书法成为从政的基本技能和修养。凡此种种，直接造成了有唐一代尊王书、写王字的热潮。考察唐人书迹，“魏碑”笔法几乎绝迹；篆、隶书体退为美术字，只在少数场合起装饰作用；而“唐楷+王羲之行草”的书体模式已在朝野上下成为定局。

3. 刻帖的普及与流传。

在照相、影印技术尚未发明的古代，举国学习书法，范本从何而来？真迹在皇帝手里，民间只能借宫里赐出的摹本，辗转临摹复制，其间难免失真。故宫所藏三件《兰亭》古临摹本，神貌颇有差异，就是例子。唐代一个很聪明的和尚怀仁，曾将王羲之行书单字拼凑为太宗、高宗的文章，刻成《集王圣教序》一碑，这碑的拓本，当时应该已经起到了字帖的作用。

循着这个思路，人们在公元十世纪发明了“刻帖”：将法书墨迹双钩摹刻到石版或木版上，再用拓碑之法制成拓片，装裱为卷册，即可供临摹之用。“帖”与“碑”的根本区别，在于刻帖的目的是为了书法传真，而非为了保存和传播文字信息。因此只要书法佳妙，内容无足轻重的尺牍，涂抹狼籍的草稿均可入帖。刻帖较为精确、快捷地让名家法书化身千万，

有力地推动了书法的学习与研究。

据说刻帖是由南唐后主李煜创始的，但传世的最早刻帖，则为北宋淳化三年（992）由宋太宗赵炅下旨摹勒的《淳化阁帖》十卷。这十卷帖的内容，有三卷为王羲之行草，两卷为王献之行草，可见宋代皇室沿袭了唐人独尊王字的书法政策。稍加改进者，是对献之不再贬抑，“二王”合为一体。虽然《淳化阁帖》的帖版刻成不久就失火焚毁，拓本流传不多。但它的“官刻”身份、“帖祖”辈分，以及内容的珍贵性（多数作品的原迹已不存世），使得由宋至清，翻刻不断。影响之大，无与伦比。后世编刻的大部头法帖，亦多仿其体例。这些，无疑大大促进了王字的普及与流传。

由于此后研习王字的人都由《淳化阁帖》一系范本起家，因而这一艺术流派被书法史家称为“帖学”。

可以说，从唐代到清初，书坛是“帖学”书派的天下。一代代伟大的书家在二王法乳的滋养下成长起来。他们的共同特点是：自幼由唐楷启蒙，继之以二王行草，济之以前代或当代名家书风，结构坚实，笔法精熟；重视学问和人品的修炼，风格典雅，潇洒凝重兼而有之，合乎“中和”之旨。因发展阶段不同，各个历史时期的总体追求，又有所差异。前人每以“晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意，明人尚态”四语概括之。虽失之笼统，却也简明易记。

所谓“晋人尚韵”，是指在王羲之时期，新体初创，一张白纸，诸贤各抒胸臆，任情造体。故易得自然之趣，韵致独胜。

所谓“唐人尚法”，是指李世民独尊王字之后，“书圣”的一点一画皆成圭臬，写字有严格的训练与考核。

故虽为经生抄胥，亦能法度俨然，精整可观。但“尚法”势必损失性情，影响天趣。唯有造诣超凡的大师，能够“戴着枷锁跳舞”，在森严法度中自出新意。如唐代颜真卿的阳刚正大，五代杨凝式的落拓不羁，皆被后世公认为善学王羲之的典范。

所谓“宋人尚意”，内涵较为复杂。大体言之，宋代文人治国，文艺政策较为宽松。书家多兼为官员、学者、诗人，思维活跃，不甘墨守古法，总是力图在守法的前提下彰显个性，写出与他人不同的意趣与形貌。苏轼、黄庭坚、米芾、蔡京四大家，都拥有特色鲜明的行草书体，备受推崇。而传统功力深湛，面貌逼似晋人的薛绍彭、王升等人，只能屈居二三流地位。社会各界对于书法艺术的参与意识很强，南宗道士葛长庚并不以书法著称，但他的传世墨迹《足轩铭》，无论功力和个性，都令人刮目相看。更不用说才华横溢的南宋王孙赵孟頫之流了。元代虽为少数民族统治，但书法承宋代遗风，仍有可观。如进入中原发展的西域“色目人”迺贤，小行书神采独具，不让汉人，丰富了中华文化的内涵。

所谓“明人尚态”，明显带有若干贬义，犹言意趣不足，以作态凑数。明代某些书家，确有如此倾向。如沈度之光润，解缙之花哨，陈淳、徐渭之狂放，倪元璐、黄道周之古拙，张瑞图之悍霸，陈继儒之欹侧等，都使人产生些许“用心经营”的感觉。但他们毕竟是造诣高深的大家，懂得审美的尺度和做戏的火候，虽“尚态”而不坠流俗，足供今人取法。至于文征明、董其昌等更高层次的大师，成就不逊宋元，则不应以“尚态”论之。

董其昌在理论和实践上对帖学都有很大发展，其书风晚明时即已风靡全国，得到文人士大夫阶层的

广泛推崇。入清后，康熙帝又大加青睐，几如唐太宗尊王情形。因此，明末清初书坛可说是董字的天下。董字用笔虚和灵动，格调飘逸绝尘。但学者如果才情、功力不足，极易流为靡弱浮媚的“帖学末流”。帖学的另一个潜在危机，是自唐宋以来强制推行的官方公文、考试正体“馆阁体”几百年来愈写愈僵，由指导书法艺术发展的圭臬逐渐演化为约束书法艺术发展的桎梏。在这种情况下，某些思想意识超前的知识分子提出了颇为叛逆的艺术主张。山西大儒傅山就认为写字应当“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排”。虽然这位明代遗民当时只是借论书讽刺“贰臣”赵孟頫，但这切中时弊的“四宁四毋”在书法理论史上还是被认为具有划时代意义。

“金石学”这门学问作为史学的分支，专门搜集、研究古代青铜、石刻铭文，以充史料。宋代欧阳修、赵明诚之后，代有传人，不绝如缕。清代“康乾盛世”经济发达，国力强盛，学术研究，包括金石学研究，得以蓬勃发展。前文交代，被“冷冻”多年的汉魏碑刻，包括它们承载的书法艺术，这时忽然成了热门。许多文人雅士热衷于访碑、拓碑、抄碑、校碑，黄易的《访碑图册》就是这种活动的真实写照。宋代、明代的传世碑刻拓本，唐碑最多，汉碑很少，北朝碑刻几乎无人涉猎。现在情况发生了根本的逆转：有名的汉碑、北碑椎拓无虚日，拓本供不应求；荒郊破庙中的残碑断碣，深山幽谷中的刻石摩崖，石窟岩寺中的造像题记，被一一发现出来；就连过去视为不祥之物的墓志葬砖，也成了达官贵人争相购藏的珍品。

在书法创作领域，宗法汉隶的书家大批涌现。成就较高的有郑簠、朱彝尊、万经、金农、邓石如、伊秉绶、桂馥、阮元、张廷济、何绍基、莫友芝等人，

大多具有金石学研究背景。其中，邓石如较早地使用“魏碑体”进行楷书创作，吹响了碑学书派挑战唐宋以来正统书写体系的进军号，影响尤为深远。他在这方面的代表作品《沧海日长联》现定为国家一级文物，藏于故宫。

“魏碑体”楷书诞生于北朝时期鲜卑族统治的北魏帝国，在其后的东魏、西魏、北周、北齐有所发展变化，故亦称“北碑体”。分布于各类碑刻中的魏碑楷书总的艺术特色是奇崛挺拔，刚健清新，充满北方民族的阳刚之气。从笔法方面讲，多数魏碑好用露锋、方折，大刀阔斧，棱角嶙然。从结字方面讲，楷书当时尚属初创，人们头脑中“框框”不多，敢于大胆发挥。魏碑中险绝、古怪、稚拙、散漫之字比比皆是，与唐楷的字字成熟，处处规范恰成鲜明对比。与清代“四宁四毋”的新美学观点正好合拍，成为碑学书派的主打书体。

在碑学书派的形成与发展进程中，理论研究发挥了重要作用。乾隆时期的大学者阮元著《南北书派论》及《北碑南帖论》，把北碑与南帖放在平等的位置上，认为二者各有长处：“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。”不可一家独尊。嘉庆、道光时期的包世臣和光绪时期的康有为先后出版《艺舟双楫》和《广艺舟双楫》两部专著，对北碑书法进行了深入研究，大力倡导学习魏碑以矫治“馆阁体”没落书风。康氏甚至提出了“尊魏卑唐”的口号。在这些理论的影响下，晚清有不少书家开始了借鉴魏碑的实践。张裕钊、赵之谦、陶濬宣、李瑞清、沈曾植、康有为、梁启超等成就最高，堪称晚清碑学书派的代表人物。

入民国后，由于摆脱了科举考试的阴影，碑学

潮流更是风起云涌，席卷书坛。很多学帖的书家转而研碑，在碑、帖融合方面作出了贡献。今天，碑学、帖学的门户之见已经消弭，大家已经不再把碑与帖、魏碑与唐楷当作对立的事物来看待了。它们是不同的时期、不同地域涌现的书法菁华。只要撷取得宜，都可以为我们提供丰富的艺术滋养。碑、帖兼修，博采众长，已经成为书法界广泛的共识。

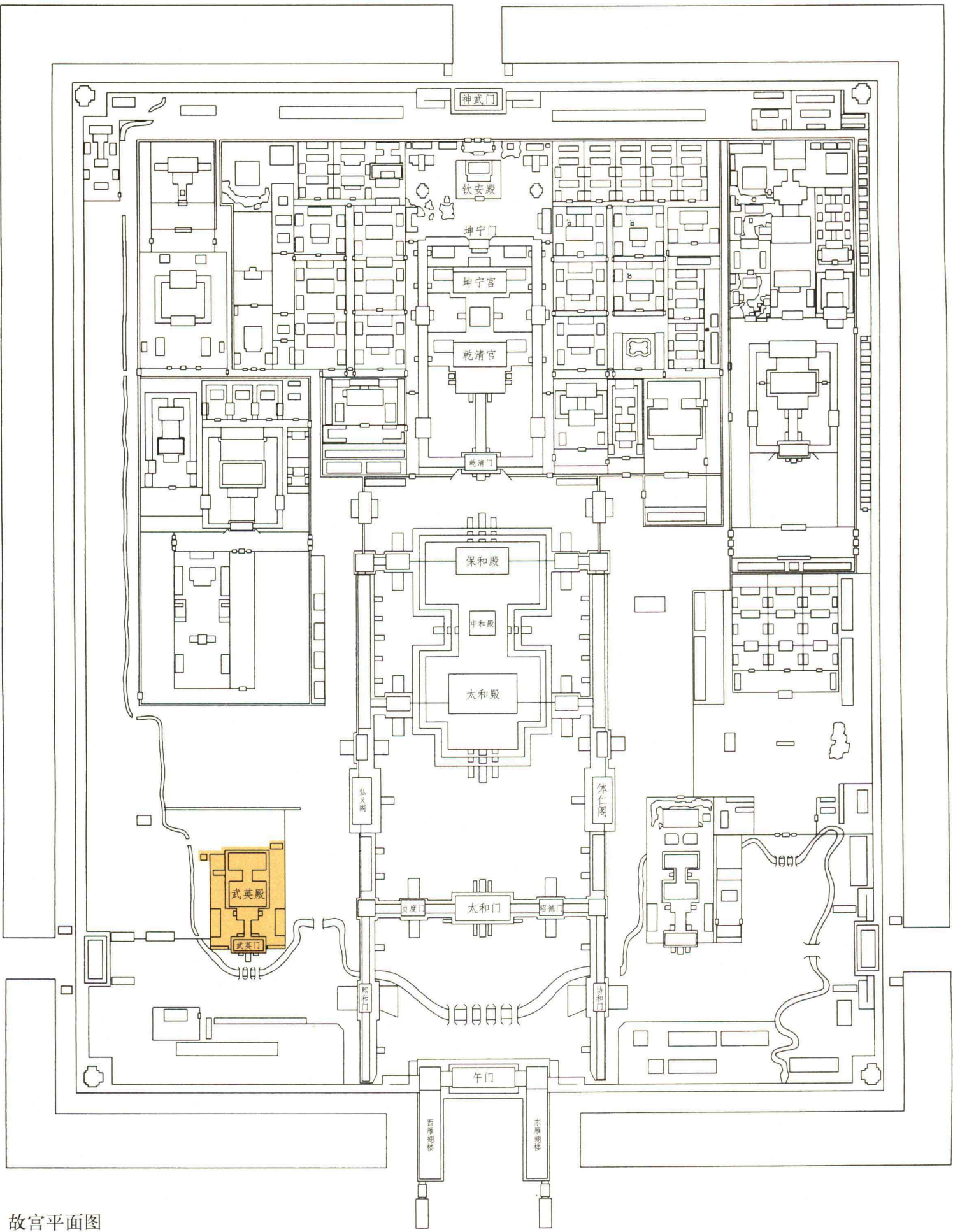
金运昌



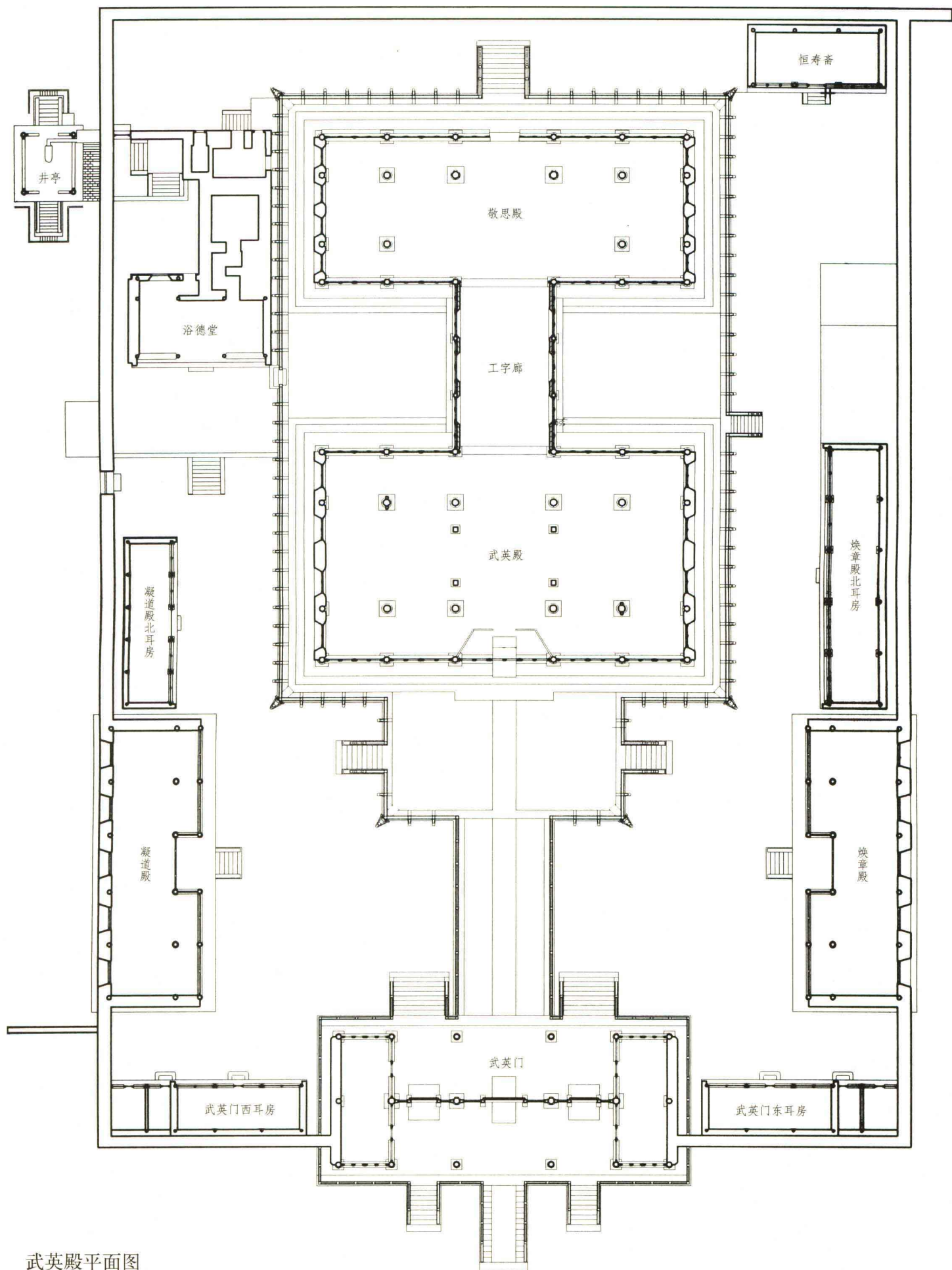
武英殿

武英殿





故宫平面图



武英殿平面图