

首届“中国(渝北)书法论坛”入选论文选刊

## 写意篆书与清代的碑帖融合观(上)

□ 徐 晴

写意篆书作为篆书史上的重要一脉,有其存在的价值。清代乾嘉以来,随着出土文献的不断面世,不少书家积极利用这些新资料到书法创作中去,一改过去“唯帖是尊”或“尊碑抑帖”的观念,转而提倡碑帖兼融,开辟新路。在这种氛围里,写意篆书呈现出繁荣的景象,因而,写意篆书的兴盛与“碑帖融合”之间的关系有待进行深入研究。

## 一、写意篆书的概念与溯流

## (一)写意篆书概念的界定

随着近年来全国性书法展览的蓬勃发展,越来越多的写意篆书作品引人注目。写意是中国美学上一个重要概念,但写意并非仅适用于绘画领域,从时间上来讲,它有一个由传统美学概念向当代学概念发展演变的过程。作为传统美学范畴,写意概念萌发于先秦,又在宋元之际进入诗论和画论等美学领域。

写意有其深厚的哲学思想基础和丰富的理论依据,在艺术创作领域中指的是艺术家为了表达出自己胸中的意象、情感 and 理想而不被客观物象的具体形体束缚。段玉裁《说文解字注》:“《小雅》曰‘我心写兮’。《传》云:‘输写其心也。’按凡倾吐曰写。故作字画皆曰写。俗做泻者,写之俗字。《周礼》以浚写水。”“意,志也。志即识,心所识也。”写意有写胸中之志的意思。《战国策·赵策二》:“忠可写

意,信可以远期。”写意有着披露心意、直抒胸臆之意。后世诗文中也沿此用法,如唐李白《扶风豪士歌》云:“原尝春陵六国时,开心写意君所知。”这里的“开心写意”亦为抒写心意。故知,“写”为书写,“意”为表达心意。这一观点很早就被引申为中国画的重要概念。如清代陈克恕说:“写意若画家作画,皴法、点法、钩染法技法甚多,要皆随意而施,不以刻画为工,苟作意为之,恐增匠气。”写意画是与工笔画相对的一个概念,要求不拘泥于基本成法,通过简练的笔墨写出物象的形神,来表达作者的意向,所表现出来的作品具有鲜活的生命力。

在书法创作上亦有写意之说。唐寅在《论画》中说道:“工画如楷书,写意如草书,不过执笔转腕灵妙耳。世之善书者多善画,由其转腕用笔之不滞也。”在他看来,工笔画如书法之楷书,而写意画如书法之草书。

相较于楷书,更易于抒发书家情感。由此看来,写意书法应与传统正体书法迥异。关于正体、草体之说,刘熙载《艺概·书概》云:“书凡两种,篆、分、正为一种,皆详而静者也;行草为一种,皆简而动者也。”郭绍虞《从书法中窥测字体的演变》一文中从正体、草体的角度进行探索,认为规范的字就是正体,而草率、不规范的字体为草体。根据上文可知写意书法易于抒发胸中意气,写意篆书不会拘泥于标准小篆所具备的用笔匀劲与结字对称,而是带有一些草意与随机性。

基于此,篆书也应有规范与写意之分。根据上文可知写意书法易于抒发胸中意气,写意篆书不会拘泥于标准小篆所具备的用笔匀劲与结字对称,而是带有一些草意与随机性。

## (二)写意篆书的溯流

我国写意篆书的溯源甚早,可追溯到旧石器时代晚期的“丁公陶文”刻画符号,距今4000余年。成篇的草篆作品,最早可见于商周金文时代。甲骨文中的有工谨,有的恣肆,刻字草草,可视为写意篆书的发端。百年来考古发掘所见春秋战国时期的简牍墨迹,如侯马盟书、清华楚简、里耶秦简以及居延山西汉《孙子兵法》等,都是那一时期典型的写意篆书实物遗存。写意篆书的概念始见于汉代。钱坫曰:“汉初,行用始定名为草书耳,草书者稿书也。阮录有《乙亥鼎》,其文即薛帖之《晋姜鼎》,是古篆,有草书之证。东京草草则草隶也,张芝等乃变而又变者。”钱泳曰:“草书之名,实起于‘草稿’。《史记·屈原传》:‘屈原属草稿未定。’是古篆隶皆有草稿书,非今之草书也。”胡小石说:“篆体至周而大备,其大器若《孟鼎》……结字并取纵势,其尚横者唯《散氏盘》而已。”他的看法基本准确。

秦始皇二十六年(前211),秦朝统一全国后文字以小篆为正体,如泰山刻石、琅琊台刻石等,整齐划一、线条匀称。仍有不少写意风格的篆书作品,如大量遗存的秦诏版权量铭,文字大小不一、错落有致、生动自然。这些率意而成的小篆作品虽不合法度,却给人们以天真、稚拙的美感。汉代隶书以铭刻的形式呈现,如《张迁碑》《韩仁铭》《西狭颂》《景君碑》等。隋唐时期的写意篆书亦有明显的时代特征,主要体现在墓志铭的篆盖之上。宋代金石学发端,加之宋人书法尚意之风的影响,书家的篆书实践难免会有写意色彩,如米芾在篆书创作中的实践标志着写意篆书真正出现的开始。明代的写意篆书主要出现在晚明之时,代表书家主要有赵宦光、傅山等。赵宦光的篆书中参入草书笔意,写出自己的面貌,一改前人篆书笔画均匀的常态,结体紧密

但不求规板平整,用笔变化丰富且节奏感较强。杨钟羲《雪桥诗话》有云:“修能为赵凡夫制印甚多,其篆法起讫处时作牵丝,颇与凡夫草篆相类。”“印从书出”,其印文所出现的牵丝映带之笔,正是其写意篆书的真实写照。

清代是写意篆书的重要时期。清初受晚明变革书风的影响,篆书的写意形式与晚明接近。乾嘉以来,大多学者将精力置于考据研究之中,他们练习书法更多为研究《说文》服务,所以“二李”风格的篆书比较常见,写意性较弱。清代中晚期,随着碑学的兴盛,写意篆书表现出雄强的意蕴,出现了邓石如、何绍基、赵之谦、吴昌硕等一批擅长写意篆书的书法名家,他们逐渐意识到“尊碑贬帖”的弊端,开始追求碑帖合流,互相借鉴。他们在写意篆书的继承与实践方面取得了显著的成就,影响至今不衰。

## 二、清代的“碑帖融合”观——以何绍基的写意篆书为例

清代是中国篆书史上继秦汉、盛唐以来的又一高峰。特别是乾嘉时期金石学盛行以来,书法的取法领域从传统的刻帖、唐碑拓展到商周金石以及秦汉北朝碑刻,涌现了一批以篆书为擅场的书法家,如桂馥、伊秉绶、邓石如、丁敬、黄易、何绍基、吴熙载等。他们在对古代金石营养广泛汲取实践的基础上,各自提出了崭新的书法创作表现形式,一洗元明和清初“铁线篆”之风,揭开了清代书坛异彩纷呈的局面,具有明显的时代特征。关于碑派运动的起因,学界普遍认为,是由清代文字狱过于严厉,从而导致乾嘉时期考据学风的兴起。研究金石碑版者大增,而通过搜访所得到的碑刻,无疑在客观上给学者提供了可以借鉴的临摹对象。不过这些也仅仅只算外因,其内在缘由则是来自帖学本身的衰退。康有为在《广艺舟双楫》中说:

吾今判之,书有古学,有今学。古学者,晋帖、唐碑也,所以得帖为多,凡刘石庵、姚姬传等皆是也。今学者,北碑、汉篆也,所以得碑为主,凡邓石如、张廉卿等是也。

这时尽管有李宗翰等人维持风雅,以收藏唐碑、晋帖为嗜,但无法与日益蓬勃的碑派书法相抗衡。碑派书家迅速崛起,书法由继承传统“二王”帖学到变革创新,出现了全新的局面。在此时有人寻碑访碑,有人热衷搜集汇编,有人则大胆尝试开辟书法的碑帖结合之路,何绍基就是清代碑帖结合重要的开拓者之一。作为继邓石如之后在篆书方面取得较大成就的重要书家,他关于“写意篆书”的提出与实践对清道光以来乃至当代都产生了较大的影响。

(一)篆书融入北碑意味,宗法汉唐,奠定高古浑穆的正大风骨。

何绍基(1799—1873),字子贞,号媛叟,湖南道州人(今湖南道县),又称“何道州”,清代著名书法家。他早年学书从欧、颜楷书入手,是帖学的底子。《清史稿》:“(何绍基)初学颜真卿,遍临汉、魏各碑至百十过,运肘敛指,心摹手追,遂自成一派,世皆重之。”“随父仕学山左时,对两汉碑版下过较大的功夫。这方面何绍基本人及家人的记述较多。何绍基在自述学书脉络时说:“余学书四十余年,溯源篆分,楷法则由北朝求篆分入真楷之绪。”正如晚清书家向燾曾评何绍基在这方面的追求创新时所说:“媛叟博洽多闻,精于小学,书由平原、颜体而溯六朝秦汉三代古篆籀……其分隶行楷,皆以篆法行之,如屈铁枯藤,惊雷坠石,真足以凌百代矣。世称邓石如集碑学之大成,而于三代篆籀或未之逮,媛叟通篆籀于各体,遂开光宣以来书派。”

何绍基的写意篆书扎根于六朝秦汉三代古篆籀经典书迹之上,融铸分隶、行楷与篆书为一体。一般而言,学习小篆当主张从秦代小篆入手,这种观点在明清以来书家思想中根深蒂固。然而秦篆书迹存世较少,后世辗转摹刻,多失其真。故时人所能见到的“秦篆”,往往是唐宋时期的翻刻本,由此产生了许多习篆问题。而何绍基并未局限于此,相较于这种“变了味”的秦篆而言,他更为看好周秦古籀和两汉篆书。这在当时是一种颇具眼光的观点。他认为汉篆中保留了较多先秦篆籀的古意,因此才是临摹学习的范本。其论书诗云:“西京仁厚瞻麟,中兴豁达车马新。创易撇文构十鼓,别横鱼柳解千春。”“西京”即西汉,他认为此时篆书古厚堪学。直到晚年何绍基在评价篆书作品时,也常常以汉篆作为参照。如他在《跋吴平斋藏秦泰山二十九字拓本》云:

秦相易古籀为小篆,道肃有余而浑噩之意远矣,用法刻深,盖亦流露于书律。此二十九字古拓可珍,然欲溯源周前,尚不如两京篆势宽展圆厚之厚之有味,所雕为朴,破觚为圆,理固然耳。同治乙丑仲春月十七日寒雪呵冻。

另外,何绍基还吸收了南北朝时期碑刻书法的笔法和营养,融入笔下,使得篆书创作取得了个性鲜明的特色。值得注意的是,何绍基在写意篆书方面进行探索实践的同时并没有放弃欧、颜帖学的根基,反而用功更勤,旁及薛稷、李邕,他先后用重金搜购宋拓孤本薛稷《信行禅师碑》和李邕《麓山寺碑》,临摹数百遍,下过很大功夫。从这个角度看,何绍基

的写意篆书,是建立在唐碑基础上的商周秦汉篆籀书风,是清代“碑帖融合”的集大成者。如他的作品《篆书稻凉柳老五言联》与《节录虞信三月三日华林园马射赋序四条屏》两件作品。其字里行间都渗透着碑帖融合的思想,从这两件书法实践来看,结体疏朗,字形有唐之宽博、秦之偏扁,笔力筋健。其作品轻重燥润的笔墨对比强烈,表现出纵放雄奇的情怀。何绍基将雄浑外拓的颜体、俊爽方正的欧体及古朴苍茫的北碑巧妙地融合于笔下,故能将写意篆书的出奇生妙呈现于世人眼前。

(二)化北碑、篆籀于一体,以行草笔法挥洒,形成迟涩生姿的创作风貌。

何绍基《跋国学李亭旧拓本三则》中云:“余学书隶分入手,故于北碑无不习,而南人简札一派不甚留意。”关于何绍基吸收北魏书法的例子,最具代表性的当属《张黑女墓志》。他曾一再题跋,仕宦、游学的辗转途中都带在身边,心摹手追,所获良多。现存有何绍基通临的《张黑女墓志》传世,从中可以看到,何绍基临北碑,绝不会亦步亦趋地对临,而是融合欧、颜等唐楷帖派巨匠及秦汉碑派笔法的营养,篆隶楷行汇为一体,化而用之,笔下自出机杼。所以,在他的一些篆书作品中可以寻觅到《张黑女墓志》和北碑的踪迹就不奇怪了。如他的篆书《庚信谢赵王示新诗启》整篇以行草笔法融入篆书,篆书极重气韵,又将北碑的浑厚与帖完美结合,以挺拔俊逸见长。其篆书不类吴让之、赵之谦等清人线条的光滑秀媚,其笔画牵引中有起伏变化,笔意苍茫,与其行书神韵一致。这正是何绍基的创新之处,相较于同时代书家,其作品表现可谓超前。

清代杨灼曰:“媛叟晚年,专学篆隶,故其行草亦不得不另图方法。”综观何绍基的篆书作品,是深受乾嘉时期金石学盛行之风影响的。同治乙丑(1799),何绍基66岁,这时他的写意篆书已融会贯通,炉火纯青,观秦代刻石仍有感而发。他在《与张受之论刻石,用坡公墨妙亭诗韵》中清晰阐述了他创作篆分书法作品时以摩崖刻石为旨归以及“悬臂兀兀”“使笔欲似剑锋正”的用笔方法。诗云:

学书笔笔如丘陵,心志自下气力腾。悬臂兀兀集古鬼,凝眸炯炯来秋鹰。使笔欲似剑锋正,杀纸有声锋有棱。因书颇悟刻石理,大异削脂与镂冰。刀尖所向石魄碎,吾气正直皆所凭。锋宜方锐精紧束,不入法出皆所憎……其中无巧但有拙,信手从善难如登。叔未张公金石学,仅仪师,篆分一气如传灯。摩崖勒碑理视此,吾期与子同服膺。



▲ 陕西咸阳县出土秦诏版之铭文拓片

首届“中国(渝北)书法论坛”入选论文选刊

## 碑学原初概念发生论——以傅山为个案研究(上)

□ 刘耀栋

傅山(1607—1684),原名鼎臣,字青竹,后改名为山,改字为青主,别号甚多,常见有真山、侨山、丹崖子、公之它、五峰道人、朱衣道人等,为明末清初著名学者、诗人、书画家、医学家、社会活动家。一生著述广博而深刻,流传有《霜红龛集》《战国策人名韵》《傅青主女科》等书,今人汇编有《傅山全书》。傅山在书学与书法上的贡献主要体现在经历“甲中国变”之后,沦为文化遗民所进行的探索上,大致可分为三个阶段:第一阶段是对颜体书风的追求;第二阶段是对金石碑版的探访;第三阶段是对篆隶书味的取鉴。从今天的角度来看这三个探索阶段也就悄然地构成了傅山对碑学的认知,同时也能够代表早期碑学者的认知,这一认知毫无疑问地可以归结为对金石篆隶的取法借鉴,而这一取法借鉴正是建立在帖学衰微后,欲“回临池既倒之狂澜”的先行者们所进行的叛逆与拯救上。

## 一、傅山对颜体书风的追求

白谦慎先生在《傅山的世界》中谈到:“颜真卿的忠臣事迹早已深植于中国人的集体记忆中,集体记忆中的这一象征资源在适当的政治情势下极易被再度唤醒并加以利用。”我们有足够的理由相信傅山对颜真卿书法风格的追求最初是建立在这种人格的敬仰之上的,他曾多次在诗文笔记中流露出这一思想,比如在《作字示儿孙》诗中他写到“未见鲁公书,先观鲁公诰。平原气在中,毛颖足吞虏”;在《题昌谷堂字》中写到“作字如作人,亦恶带奴貌。试看鲁公书,心画自孤傲”,同时他也在一些笔记中记录下临摹颜真卿书法时的心理

感受,比如清人陈玠在《书法偶集》中记录的傅山言谈:“尝临‘二王’,书羲之、献之名几千过,不以为意。唯鲁公姓名,写时便不觉肃然起敬,不知何故”;“才展鲁公帖,即不敢倾侧睥睨者,臣子之良知也”。从中我们不难看出傅山对颜真卿崇高气节的推崇,以至于在展开颜真卿字帖时都“不敢倾侧睥睨”,在书写颜真卿姓名时都达到了“肃然起敬”的程度。

如果傅山仅仅是出于对明朝覆灭的挽救,而去反抗异族清廷的统治再相对对清武臣的攻击,从而上升到对颜真卿人格的敬仰,而转为对其书法的追捧,再去通过不断地不假书法审美思索的临摹练习来完成对自身遗民身份的维护,那就很难成为我们今天所理解的傅青主了。傅山并不是一味地出于政治上的因素而追捧颜真卿书法,也不仅仅只是出于对颜真卿人格精神的尊崇,更为重要的是被颜真卿书法中所蕴含着的深刻的内涵所吸引。白先生对此同样有论述:“颜真卿书法还有一些形式上的特质吸引着傅山,就傅山而言,颜真卿的书法是连接帖学传统和这一传统之外的书法资源的桥梁”;他(傅山)还以颜真卿为桥梁,进一步从帖学传统以外的北朝石刻文字中吸取营养”;“颜真卿书法中还有另一个特质吸引着傅山把颜书作为重要的取法对象,这就是傅山所称的‘支离’”;“吸引傅山的不仅是颜真卿的忠义形象,还有颜真卿晚年的笔法,因为傅山认为杰出的书法必须植于篆隶,而颜真卿的晚期书风既验证了他的理论,也给他以启示”。

我们只有在理解了颜真卿书法对傅山碑学篆隶思想和北朝石刻取法的启蒙作用之后,才能进一步理解傅山的探访金石碑版行为,才能理解最初碑学理论所追求篆隶风貌的原因。

对颜真卿书风的追求,只是傅山篆隶思想的一个媒介点,这个过程的结果最终是要归结到碑学的原初形态中去的。傅山通过对颜真卿书法的研习,感悟到颜体字中暗藏着的“支离”“丑拙”意识,从而上溯到对金石碑版中篆隶“古拙”的认可,也正是在这种认可之余,傅山发现了挽救帖学衰微的办法,这个办法正是“引碑入帖”的尝试。

## 二、傅山对金石碑版的探访

金石碑版本身就蕴含着无限的悲凉,残碑更是被用来喻喻故国,古往今来很多文人都借此来凭吊过往,正如清初很多遗民文人通过探访古迹、凭吊废墟来寻求一种心理寄托一样,傅山最初探访金石碑版也是出于这种对故国的怀念。傅山在入清后,曾多次进行访碑活动,而这些访碑活动在他的诗文中也多有记述,最广为人知的应该是傅山携子傅莲苏登泰山,谒孔府、孔林后所写的一首《莲苏从登岱岳,谒圣进归,信手写此教之》诗,更为重要的是傅山在这首长诗中也曾写下了很多直接赞美碑刻的诗句,如在看到《五凤二年刻石》时的描述:

桀北雄一碣,独雅地震撼。有字驳难识,抚心顿师灵。尔爱五凤字,戈法奇一成。当其模拟时,仿佛游西京。

这种直接赞美金石碑版的描述还有很多,我们在此不一一举例,单列他的好友朱彝尊在《凤峪石刻佛经记》中所述的一件事例说明傅山的访碑事迹:

子友太原傅山,行平定山中,误坠崖谷,见洞口石经林列,与凤峪等皆北齐天保间字。

侧面反映出傅山在当时是经常进行访碑活动的,以至于在“误坠崖谷”时所想到的第一件事不是如何抚

治摔伤之躯,而是先对“洞口石经”进行观察,同样也可以反映出傅山在清初学术界名声之大,在金石学领域地卫之高。

如果说傅山对金石碑版的探索还不能作为傅山篆隶思想开端的话,那么傅山与当时负有盛名的考据学家、金石书画收藏家的交往则足以使傅山形成这种原初碑学篆隶思想观。刘恒先生对此有一段论述:

傅山在清初名气很大,这主要是因为他对清政府的不合作态度与当时一批著名文人学者的交往。特别是后者,对其书法实践产生了不小的影响。在与傅山交往的朋友中,曹溶、戴廷杖、顾炎武、潘耒、阎若璩、朱彝尊、李因笃、王弘撰等都是当时学术界赫赫有名的人物,其中曹溶、戴廷杖是清初知名的金石书画收藏家。这家人虽然在书法和学术上并无突出成就,但他们丰富的收藏和与各地艺术家、学者的密切交往为傅山提供了交流和研究的便利条件。

毋庸置疑,我们无法抹灭傅山在清初金石学、碑学领域的突出贡献,正如白谦慎先生所考证的那样,“在1600和1670年代,傅山所居住的松庄是文人学者们聚会讨论金石文字的地方。朱彝尊、曹溶等人曾在傅山家中观赏傅山收藏的碑帖,并为之题跋”。我们还可以从傅山的众多题跋、批注中看到傅山对金石、篆隶碑版的思想认识,比如他所订的《石鼓文》册页,点校、批注的《隶释》,我们可以看到众多资料都指向傅山是对金石碑版下过一番功夫的。傅山也正是在这种考证探究中探索到书法的真趣,正如周睿先生所说:“傅山开启了清代以金石遗文证释经史的风气,同时他又在广泛收集整理古代金石碑版资料的过程中,发现了金文篆隶书法的艺术特色。”