

刀斧之下的“篆隶笔意”：清代碑学建构中的误读

陆明君

摘要：在清代碑学的建构中，从开始关注北碑到对北碑的渐次赏悦与推崇，在这一过程中最关键的是人们寻求到了北碑中所蕴涵着的“古法”或“篆隶笔意”，从而确立了北碑的正统地位。而清人的追本溯源，存在严重的“误读”，这体现在：以刀斧之迹论书法笔法；以工匠滞后的旧体铭石书与行业程式化、装饰性的刻风，来臆度其中的笔法之源；以没有接受文化教育及书法规范训练的工匠、平民的石刻而论源流等。本文对这一问题，进行了系统而深入地探讨论析。

关键词：碑学 铭石书 刻工 古法 篆隶笔意 误读

在阮元、包世臣、康有为等碑学代表人物的论述中，篆隶是碑学建构的起点，基于篆隶为源的诉求，清代碑学获得了与帖学抗衡的资本，而“古质奇趣”、“新理异态”的激赏，使碑学得以推广。至于南北朝石刻文字是否真实反映书丹原貌等问题，既无疑议，也未论及。这是碑学倡导者和取法者大都忽略的，而关涉到碑学理论的学术价值与取法等问题。

一、“篆隶古法”与北碑的身份认同

审视清代碑学理论的建构，从开始关注北碑到对北碑的渐次赏悦与推崇，在这一过程中最关键的是人们寻求到了北碑中所蕴涵着的“篆隶古法”或“篆隶笔意”，从而逐渐确立了北碑的正统地位，获取了篆隶本源体系的身份认同。近年来，也有学者对北碑的接受问题进行了较为系统而深入地探讨。^[1]

清乾嘉以前，关注北碑者稀见，“唐宋论书，绝无称及北碑者”^[2]，并且对北碑多有非议，连北齐时期的颜之推也说：“北朝丧乱之余，书迹鄙陋，加以专辄造字，猥拙甚于江南。”^[3]宋代金石学倡兴，虽有所关注北碑，但主要关注的是北碑的史学价值，如欧阳修《集古录》载列北碑十余种，却少对书法作评判。赵明诚《金石录》载有北碑约六十余种，而此书序言中在肯定了其补史的价值外，认为“字画之工拙，览者当自得之，皆不复论”，对其书法不屑评说。欧阳修、黄伯思等宋代书学代表人物对北朝书法皆持鄙视态度，欧阳修认为北朝书笔画不精，字法多异，乃因“夷狄昧于学问”所致，而黄伯思评北朝书法“虽差近古，然终不脱毡裘气”^[4]。元明人对北碑虽偶有议论者，如明末赵崡评《张猛龙碑》“正书虬健，已开欧虞之门户”^[5]但北碑书法尚没有真正进入人们的视野。

北碑拓本当出现于明中期以后，据清方若《校碑随笔》及今人王壮弘《增补

校碑随笔》所记,《中岳嵩高灵庙碑》有明中叶拓本、明拓本,《修太公吕望祠碑》《李仲璇修孔子庙碑》《石门铭》《玄极寺碑》等有明拓本,《爨龙颜碑》有明末清初拓本等^[6]。清初在帖学风气下,书家崇尚晋人遒媚的书风,总体而言多排斥北碑,往往评之以“怪诞”、“简陋”、“鄙劣”、“失伦”、“丑恶”等,其中也包涵了人们指责字法(文字构形)错乱的成分在内。

清初以来,经学与考据学的兴起,使学者们都关注于汉碑,因为汉碑“其文辞多古义,可以助经学,其字体多古雅,可以订小学”,所以促发了篆隶书法的复兴。对汉碑的注重,这一学术风尚,也促发了对北碑的史学价值及文体、文字价值的渐渐重视。清代康熙以后,北碑时有出土,如《崔敬邕墓志》《高植墓志》出土于康熙年间,《刁遵墓志》出土于雍正年间,《敬史君碑》《高湛墓志》《司马景和妻墓志》出土于乾隆年间^[7]。乾隆时黄易始拓“龙门四品”^[8]。嘉道以后,北碑的出土与发现更为繁多,至嘉庆后期王昶《金石萃编》(1805年完稿),已著录的六朝石刻一百四十余种,后出土发现更是不断增益。而乾嘉学者形成了访碑拓碑的风气,北碑渐进入文人的视野。加之,乾嘉以来如郑簠、邓石如等这些尚碑(主要是汉碑)先驱在篆隶书法上取得的成就,也促进了人们关注与取法金石文字的风气。另外,文字学的兴盛引发了人们对北碑别字的重视,进而也促发了文人学者对北碑书法的关注与源流追索。

清代学术的一个重要特点就是追本溯源,这也体现在对书法史的认识与书法观念上,清初傅山曾云:“楷书不自篆、隶、八分来,即奴态不足观矣……所谓篆、隶、八分,不但形相,全在运笔转折活泼处论之。”^[9]楷书只有从篆隶八分中吸取营养,才能脱去奴态,傅山的类似观点在清人的书学观念里多能得到认同。清初因访碑活动与篆隶书法的兴起,人们的书法审美游移于高古朴拙的书风上,伴随着对北碑的猎奇,开始逐渐赏悦北碑的“朴拙”、“方劲”、“古意”等。而对北碑“古意”的评议是最为常见的,如顾炎武评《后魏中岳庙碑》“字体近拙而多古意”,杨宾《大瓢偶笔》中云“南北朝书虽多生强而古意存”,郭宗昌跋《后魏李仲璇修孔子庙碑》谓“犹存古意”等。“古意”无疑是对早于魏晋南北朝书法笔法或内涵的一种追认,至乾嘉以后开始注重对北碑源流的追索与阐释。

清以前,书学上的溯本求源往往是以篆书为本的(因为篆形隶变以后脱去了象形的意味,大大降低了表意功能,成为了半符号化的今文字),而少有篆隶之间的笔意融通的语词表述。乾嘉以后篆隶本源书学观念的建立及对篆书与隶书笔意的激赏,则成为清代碑学理论建构的前提。

真正开启对篆隶古法及北碑源流追索的无疑是阮元,其《南北书派论》《北碑南帖论》都围绕书法源流而展开,强调篆隶为书法之源。在他所论述的南北两派中,南派帖系书法已失篆隶遗法,北派碑系“笔法劲正遒秀”尚存古法,故其倡导碑派书法。阮元作为文坛领袖,士人皆仰,其对北碑中的“古法”及篆隶遗意的阐发,为北碑身份的羽化奠定了根基。

在阮元的影响下,一些文人士子纷纷注重求取篆隶笔法并崇尚北碑,这从阮元的两个忠实的崇拜者何绍基、陈介祺那里即可见一斑。^[10]如何绍基云:“余既性嗜北碑,故摹仿甚勤,而购藏亦富。化篆分入楷,遂尔无种不妙,无妙不臻。”^[11]而陈介祺的观点更具体明确,其云:“六朝佳书,取其有篆隶笔法耳,非取貌奇,以怪样欺世。求楷之笔,其法莫多于隶。盖由篆入隶之初,隶中脱不尽篆法。古人笔法多,今人笔法少,此余所以欲求楷中多得古人笔法而于篆隶用心,且欲以凡字所有之点画分类求其法之不同者。”^[12]

包世臣在阮元两论的基础上,不仅对篆隶笔意作了进一步的阐释,而且从具体的笔法实践层面上进行了论析,并获取了时人的激赏。

至康有为《广艺舟双楫》,在阮元、包世臣碑学思想的基础上,变本加厉地崇碑贬帖、尊魏卑唐,为确立北碑的正统地位,托古兴新,揄扬北碑之古法。其云“六朝之体,各有渊源……远祖则发源于两汉”^[13],“南北朝碑莫不有汉分意,《李仲璇》《曹子建》等碑显用篆笔者无论。”^[14]“若《谷朗》《郭休》《爨宝子》《枳阳府君》《灵庙》《鞠彦云》《吊比干》《高植》《巩伏龙》《秦从》《赵瑨》《郑长猷造像》,皆上为汉分之别子,下为真书之鼻祖者也。”^[15]这些在清乾嘉以前少有关关注的碑刻,在康有为的论述里皆有了正源,并且是后世楷书之鼻祖。其《广艺舟双楫·体系第十三》中还罗列了出于钟、卫体系的南北朝碑刻,总之皆导源于汉魏古法,而无名工匠草率拙陋的作品也有了篆隶遗意。

清代碑学的萌芽是伴随着访碑拓碑风尚与篆隶复兴产生的,在篆隶本源的书学旨向中,追索并赏会于篆隶笔意。而南北朝碑刻中所谓的“篆隶笔意”,无疑是针对于书法笔法及点画特征而言的,却完全忽略了镌刻的因素,也忽略了工匠铭石书的行业特性以及千载岁月的风化或水土的侵蚀等因素的影响。

二、魏晋南北朝时期的刻工及碑刻

碑刻上的文字是书丹与刊刻结合的产物,其字形与风格实际上是二者之间共同作用生发形成的。启功先生说:“看碑刻的书法时,常常容易先看它们是什么时代、什么字体和哪一个书家所写,却忽略了刻石的工匠。其实,无论什么书家所写的碑志,既经刊刻,立刻渗进了刻者所起的那一部分作用(拓本,又有拓者的一部分作用)。这些石刻匠师,虽然大多数没有留下姓名,却是我们永远不能忽略的。”^[16]而魏晋南北朝时期的石刻文字,是历史上石刻种类及数量最多,且具有风格多样、书刻背景复杂等诸多因素。其中工匠与碑刻工艺对碑志书法的影响无疑最突出,甚至有些石刻文字完全出自工匠书写或直接凿刻而成。

古代碑志的制作,离不开工匠的参与。而工匠身份卑微,备受歧视,处于“接近于奴隶性劳动的剥削形态”。自周秦两汉以来,“百工”一直是一个特殊的社会群体,与普通士民不同。他们世传其业,身怀技艺,而地位低下,不得弃业改行,不得进入仕途,连与庶民通婚的权力都没有,甚至亦不得入塾受学,其用

意是制止百工伎巧“滥入清流”。工匠按隶属和技艺高下分为三类：一类是归中央政府“尚方”、“考工”等部门管辖役使的能工巧匠，他们技有专精，传承有绪，世守其业；另一类是由地方政府管辖的普通工匠，书写和工艺水平大都较前者低下，但技艺的师、家传承和职业性质没有区别；第三类是分别在官营、私营和个体手工业作坊从业，其身份有庶民、官奴、私奴、刑徒等。^[17]

唐长孺先生在《魏晋至唐官府作坊及官府工程的工匠》^[18]一文中，叙述了从魏晋至唐七百年间官府作坊及官府工程中工匠身份的转变，对我们认识和了解魏晋南北朝时期的石刻工匠具有极为重要的参考价值。唐长孺先生认为，从汉末三国时期开始，“加强了对工匠的控制，使之为政府服役。这种控制使手工业者固着在他们的专业上，借此保证统治者对于手工业品需求之满足及官府工程之完成。”^[19]晋朝代魏之后，甚至用法律的形式对“百工”、“伎巧”施行控制，这在《晋书》《魏书》等史书中多有记载。

魏晋南北朝时期，政府对“百工伎巧”的管理与使用，各朝情况不一，有的明确以法律的形式加以规定，有的却不见于载记，“由于这种制度的世代传沿，使得工匠成为中国古代无可改易的卑下之人。所以，韩愈《师说》述‘巫、医、乐师、百工之人，不耻相师’，他们只能在自己的圈子里互相学习，舍此而外，即无从获取谋生的技艺。也正因为他们是世守其业的卑下之人，韩愈还斥‘巫、医、乐师、百工之人，君子不齿’。”^[20]而没有文化的石刻工匠群体，却朝夕进行文字的镌刻，因此可能带来的种种问题，便可想而知了。

古代金石制作，虽有“物勒工名，以考其诚”的说法，但唐代以前的石刻，题名者很少。曾毅公《石刻考工录》^[21]在阡铎《金石考工录》^[22]的基础上辑历代刻工 1800 人，而绝大多数都出自唐代以后，所录魏晋南北朝的刻工只寥寥数人。身份地位卑贱的石工，作为朝廷与达官贵人役使的奴匠，在正常的情况下，其微名是不齿于与金石共永的。

古代碑刻，一般是用朱红颜色（因石面灰暗，用朱色明显）直接在碑石上书写后，再刻出来的，故在碑石上写字称为书丹。刻工刻字，以刀凿入石，正文一般为阴刻，碑额、墓志盖题名多为阳刻，象《始平公造像》那样正文为阳刻者非常罕见。从镌刻方法上来说，又有单刀、双刀之分。所谓单刀是指每一点画一刀刻成。双刀是指沿笔画的两侧施刀而刻。单刀刻字，一般不书丹，直接刊刻，多为急就草率之品。规范的碑志都是双刀刻出的，镌刻时不是垂直于石面，而是沿字迹的笔画外线向内斜下施刀，刻出的字口上下呈“⌒”或“∇”形。这样一是刻时省力稳健，二是字口不容易出现崩坏，亦抗风化残泐，三是凹面底部便于处理。由于凿刻时字迹的每一点画外线下倾方向相反，加之施刀运凿不象毛笔那样灵活自如，又需用力，所以必须角度适合，又不能凿刻一下换一角度。为省时方便，一般是将每一字的相同方向笔画一起刻成，然后再刻其他的笔画；或将若干字的同一方向的笔画一起刻完，再刻其他相同方向的笔画。也就是说，在通常

情况下碑刻上的字不是按笔顺镌刻的，或者每一个字不是一次性完成的，是经过了二至三次的程序。对于书丹文字而言，刻工的刀手使它们脱胎换骨、涅槃再生。

刻工刻字，主要有以下几种类型：

一是忠实于书丹原迹者，即本心欲再现书丹原迹，至于结果如何是另一回事，而与刻工的技艺及镌刻习惯有关。镌刻佳者，不但形不差失，而且能在体现原迹的笔意的前提下，清刚焕然，有笔墨所不及之处，如北魏《张玄墓志》、《元略墓志》等。但这种情况绝少，一般与原迹或多或少总有差异，镌刻技艺精熟并知笔意的刻工实为稀见。有些精美的石刻作品，往往是在书丹的基础上又融入了刻工“再创造”的成分，如北魏《赵谧墓志》，其字形点画虽较多的保留了书写意味，但和书写原貌还有一段距离。这类刻工精湛的作品有着很大的假像：即娴熟的凿刻技术和工艺习尚不仅能改造书写原貌，还能形成具有自身特点的以刀代笔的“写意”，从而误导人们，以为那就是书写的墨迹原貌。^[23]

二是刀法拙劣，难循笔迹，刊刻稚陋者。有的刻工既目不识丁，又初涉刀凿，家法或刻制技艺传授疏失，书刻相差甚远，乖讹百出。如清钱泳《履园丛话·书学》中所云六朝某些碑志：“……而刻工之恶劣，若生平未尝识字者，诸碑中竟有十之七八可笑也。”此类上自王公嫔妃，下至贩夫走卒的墓志、造像皆可看到，而以后者为最，且造像题记多草率，以至于不能通读。

三是，在书丹的基础上加以发挥或改造者。书丹只是提供了一个内容文本，刊刻中最多也不过是约略其形，而以己之刊刻习性恣意而为。如华人德先生言龙门造像记：“刻工刀法简单，并不着意要刻出毛笔书写的笔意，而是将刻刀平直斜削，刀刃锋利，双刀刊刻，以最简单的轮廓来表现字的笔画。横画常刻成平行四边形，点各钩则刻成三角形，横折竖画转折处斜刻一刀，以示顿笔调锋。”^[24]从这类石刻文字的点画形质特点上来说，刻工的成分远大于书丹者。六朝时期这种刊刻个性掩盖了书写个性的石刻遗迹，占有相当大的比重。

四是不书丹直接操刀刊刻者。多用于黄肠石题字、部分造像记、砖文等，这种情况内容都较简略，凿刻粗率、随意，一般为单刀刻就，直接以刀代笔。

沙孟海先生是较早关注写、刻问题的，曾言：“碑版文字，一般先写后刻。历代论书者都未将写与刻分别对待。我们认为写手有优劣，刻手也有优劣。就北碑论，《张猛龙》、《根法师》、《张玄》、《高归彦》写手好、刻手也好。《嵩高灵庙》、《爨龙颜》、《李谋》、《李超》写手好、刻手不好。《郑长猷》、《广武将军》、《贺屯植》写刻都不好。康有为将《郑长猷》提得很高，就有偏见。北魏、北齐造像最多，其中一部分乱写乱凿，甚至不写而凿，字迹拙劣，我们不能一律认为佳作。不过这些字迹多有天趣，可以取法，那是另一回事。这里我们要指出一件事：我们学习书法必须注意刻手优劣问题。”^[25]

而刻工对书丹文字的影响或改易，不仅体现在文字风格上，同时也体现在文字结构上，本人曾对因刻工造成的文字错乱的现象进行了详细考察，从“不明书

写者本意而误”、“漏刻笔画”、“省时省力粗就所致”等方面作了具体论说，列举了大量的例证^[26]，充分说明了刻工对书丹字迹的改易在南北朝的部分石刻中是相当突出的。文字结构都被改得面目全非，而对书法用笔特点及风格的改易程度，更是不可想象的。

三、刀凿下的“篆隶笔意”误读

碑学家或世人通常所说的“北碑”，是为别于汉碑或唐碑而言的一种省简之称，实际上不仅限于北朝石刻，也包涵了魏晋南朝的一些石刻。康有为《广艺舟双楫》专列《宝南》一篇，其否定阮元以碑帖为界而强分南北的观点，认为南碑与北碑无异，且南碑“较之魏碑，尚觉高逸过之”。

而康有为等碑学家们所激赏的南北朝石刻中，总体而言有隶楷交叉混合的体势及用笔特征。这种体势特征，受到了魏晋以来石刻传统行业程式的影响，使用着庄重并具复古倾向的正体，保留着滞重的用笔，“以装饰、复古为石刻行业的程式，则表现为使用隶书的笔法，而时人已不善隶书，故而必然会混入楷书的体势。”^[27]进一步分析，一是魏晋南北朝多数石刻及砖瓦文字遗迹，书、刻皆出自工匠之手，因工匠世守其业，代代传袭，与文人士大夫书法相比，魏晋以来的铭石书，仍然保持了旧体铭石书的基本形质，存在着严重的滞后现象。二是从铭石书的功用与审美需求上来说，也适合整饬、厚重、带有一定装饰意味的书法。三是从刻工的镌刻工艺与追求刻制效率的实际而言，也必然会为省时省便而不同程度地改易书丹原貌。

碑学家们所激赏的篆隶古法或篆隶笔意的代表性碑刻文字面貌的形成，多是滞后的旧体铭石书与程式化凿刻手法结合的产物，也可以说是当时的一种流行刻风。简言之，汉魏以降的铭石书传统在南北朝时期已积淀为具有民俗色彩的文化心理，这种点画简率厚重、棱厉斩截的书体是社会文化礼制下约定俗成的产物。正如有论者所说：“魏晋时期的铭石隶书如《上尊号奏》《受禅表》《曹真残碑》《王基残碑》《郭休碑》《徐君妻管洛碑》《郭槐墓志》等，其点画式样均已呈现出类于‘折刀头’的工艺化、程序化的蜕化式样。此后，尽管新体楷书普遍用于铭石，但铭石书的制作工艺、风格样式已经根深蒂固，进而成为一种极具普遍意义的流行‘刻风’，今见北魏平城时期的《皇帝东巡碑》《皇帝南巡碑》《司马金龙墓表》《嵩高灵庙碑》，北魏洛阳时期的《张猛龙碑》《马鸣寺根法师碑》《高贞碑》《贾使君碑》《龙门二十品》等大量造像题记，北齐《隽修罗碑》、东晋的王氏家族墓志、南朝萧梁的《萧憺碑》，乃至远在云南边陲的西晋《爨宝子碑》、南朝刘宋《爨龙颜碑》等所共同呈现出来的‘方棱斩截’的整体面貌，足以说明问题。其中，又以龙门造像题记的工艺化改造痕迹最为显著，康有为统称其‘意象相近，皆雄峻伟茂，极意发宕，方笔之极轨也’，亦由此生发而来。”^[28]

当然，南北朝时期刻石文字方棱突出的这种特点，也会对当时的书法产生

影响,从而使书家在一定程度上追求这种棱角分明的峻利风格,如新疆吐鲁番地区出土的南北朝时期高昌王国的一批砖志^[29],大多是朱笔或墨书字,未经镌刻,真实地反映了当时的书写面貌。这些朱书或墨书砖志,其有些用笔特点颇似北魏时期规范的石刻作品中的点画特征,有些方笔的书写一如刀刻,尤其如横竖的转折处,崭截分明。也有论者据此认为北朝刻石中的棱厉角出的特点不是刻工而为,是当时的书写风气与特点,这种观点是偏颇的。我们认为应客观地认识北碑中镌刻与书写中的问题,既要看到北朝书法中有方笔棱利的一些时风特点,同时也不能夸大这一现象,或片面地认为龙门二十品等典型性北碑风格即基本是原书写的原貌,而镌刻的因素才是主要的。

《广艺舟双楫》列举南北朝时期碑版一百多种,囊括了摩崖、碑、墓志、造像记、阙、塔铭等各类石刻遗迹,而在康有为的眼中“魏碑无不佳者,虽穷乡儿女造像,而骨血峻宕,拙厚中皆有异态,构字亦紧密非常”^[30]。我们在上文中列举了工匠刻字的几种类型,其差异是非常大的。相当一部分碑刻的刻制过程中,书丹或仅是一个约略的底本,求省便、求效率的行业程式化凿刻,可将原有的书写风格改易得面目全非,这从有些石刻存在的大量漏刻笔画或将笔画刻连、刻断及刻错字形的现象中推想而知,《爨宝子碑》《爨龙颜碑》皆有这种情况^[31]。至于个别的未经书丹而直接捉刀向石刊刻的,则更勿需论及了。有些石刻乱写乱刻、荒率至极,尤其以某些造像记为突出,而康有为《广艺舟双楫·碑品第十七》中所列南北朝石刻之“神”、“妙”、“高”、“精”、“逸”、“能”各品中造像却占了约半数。

无论是对北碑中“古法”的崇尚以及“篆隶笔意”的追索,还是对北碑古质奇趣、新理异态的赏悦,都不能挣脱镌刻的生成因素。清代碑学家们皆为博识通人,不会想不到镌刻的差异性,康有为《广艺舟双楫》中也涉及到石质、刻手、残泐,以及拓工的剝洗与捶拓、原石重刻、拓本翻刻等问题。而遗憾的是在涉及到书法源流与风格评说时即忽略镌刻及拓本等因素,也忽略了文人阶层与工匠、平民的实际书写的差异,这无疑是由于极意扬碑所需使然。正如有学者所说:“由于滥颂魏碑,以碑贬帖,遂使文化层次不分,文野不分,写刻不分,有法度之书与无法度之字不分,这四个不分造成了对北朝书法的混乱认识。”^[32]

有学者在讨论碑学和帖学的区别时指出:“碑学书派的取法对象可以认为是非名家书法,这与帖学书派的取法对象是名家相对立的,这是两派的本质区别。”^[33]这无疑是颇有见地的。而更本质性的区别是,碑学的取法将镌刻的因素也一并包涵在内,甚至可以说完全是在追求刀凿生成下的点画形态及质感。“师刀”不但颠覆了传统的帖学笔法观念,而且开拓了书法取法与审美的新境界。

结语

概言之,碑学理论建构中对“古法”及“篆隶笔意”的误读体现在:一是以

镌刻改造书写原貌突出的大量石刻书法而立论，写刻不分，以刀凿之迹论书法笔法；二是以工匠滞后的旧体铭石书与行业程式化、装饰性的刻风，来臆度其中的笔法之源；三是将没有接受文化教育及书法规范训练的工匠、平民的书法，也统视之为“晋、魏人笔意之高，盖在本师之伟杰”的片面观点；四是也忽略了漫长岁月中的风化、浸蚀及残泐因素对点画质感的审美影响；五是所依据的不同拓本等问题，拓本优劣差异很大，不同的拓本有时会得出相反的认识观点，类似问题学者已多有论说。另外，古质奇趣、新理异态是人们取悦于北碑之处，而这些特质也多不是原本书写所具有的，也是以上诸方面所造成的。

我们说碑学建构中对“古法”或“篆隶笔意”的揄扬，是不切合书法史实际的片面认识，并不是一概否定北碑中所蕴涵的篆隶笔意(尤其是那些出自士人或书家的规范且书刻具佳的石刻作品)，更不是否定南北朝书法(没有镌刻的实际书写)中存有篆书或隶书笔意，魏晋南北朝写经及其他一些未经刊刻的楷书墨迹中，不同程度的存有隶书的痕迹或遗韵，这是应理性认识的。但不能以偏概全，更不能以不忠实于书写原貌的刀斧之迹而臆度用笔。

清人对北碑古法或源流的误读，成就了清代碑学。若不然，清代以前一直不受关注的南北朝石刻，则不会理直气壮地进入到人们的视野并得以激赏。而这一误读尽管应充分检点或批判，而其对书法发展所产生的积极作用与意义，却是应该肯定的。以此而言，清代碑学中的误读和理论体系的缺陷，对书法的影响与价值，却是一个突出的悖论。

[1] 可参见蚁洁壁《清代北碑接受史论略》，徐州师范大学2011届硕士学位论文。另，张红军《天心来复：康有为的碑学转向与晚清书法变迁》，首都师范大学博士学位论文(2018年)，其中也涉及到了清代碑学的接受问题。

[2] 见康有为《广艺舟双楫·传卫第八》。

[3] 见颜之推《颜氏家训·杂艺篇》。

[4] 黄伯思《东观余论·论书六条》，《历代书法论文选续编》86页，上海书画出版社1993年版。

[5] 赵岫《石墨镌华》，载《石刻史料新编》第1辑第25册，新文丰出版股份有限公司1986年版。

[6] 参见方若原著、王壮弘增补《增补校碑随笔》，上海书店出版社2008年版。

[7] 以上碑志出土时间并见方若原著、王壮弘增补《增补校碑随笔》。

[8] 罗振玉《石交录》卷三载：黄易“最初只拓北魏《始平公造像》一品，后增《孙秋生》《杨大眼》《魏灵藏》为四品。”见《贞松老人遗稿》(甲)，上海书店1989年版。

[9] 《傅山全书》第一册，519页，山西人民出版社1992年版。

[10] 何绍基、陈介祺两人受阮元的影响极大，两人皆出身宦门，父辈即与阮元有交，又都得到过阮元的指授与称赞，所以成为追随阮元的激进的尚碑者。参见拙著《簠斋研究》116页，荣宝斋出版社2004年版。

[11] 何绍基《跋张黑女墓志拓本》。

[12] 陈介祺《习字诀》，载《明清书法论文选》898页，上海书店出版社1994年版。

[13] 参见《广艺舟双楫·导源第十四》。

[14] 见《广艺舟双楫·本汉第七》。

-
- [15] 康有为《广艺舟双楫·体系第十三》。
- [16] 见《启功书法丛论》81页，文物出版社2003年版。
- [17] 参见丛文俊《关于魏晋出土文字遗迹的性质与学术意义的分析》，《丛文俊书法研究文集》，中国文联出版社1999年版。
- [18] 见唐长孺《魏晋南北朝史论丛（外一种）》，河北教育出版社2000年版。
- [19] 唐长孺《魏晋南北朝史论丛（外一种）》471页。
- [20] 丛文俊《关于魏晋出土文字遗迹的性质与学术意义的分析》，《丛文俊书法研究文集》247页。
- [21] 曾毅公《石刻考工录》，书目文献出版社1987年版。
- [22] 阚铎《金石考工录》，民国北平余园刻本。
- [23] 参见丛文俊《北魏〈赵谧墓志〉考》，载《中国书法》2004年12期。
- [24] 华人德《六朝书法》72页，上海书画出版社2003年版。
- [25] 《沙孟海论书丛稿》222页，上海书画出版社1987年版。
- [26] 参见拙著《魏晋南北朝碑别字研究》“刻工与碑别字”一章。
- [27] 黄惇《北朝刻石书法若干问题之研究》，载《风来堂集——黄惇书学文选》31页，荣宝斋出版社2010年版。
- [28] 马新宇《清代碑学研究以拓本为唯一依据的学术性考察》，《文艺研究》2018年第3期，第123页。
- [29] 参见侯灿、吴美琳《吐鲁番砖志集注》，巴蜀书社2003年版。
- [30] 康有为《广艺舟双楫·十六宗第十六》。
- [31] 参见拙著《魏晋南北朝碑别字研究》40-41页，文化艺术出版社2009年版。
- [32] 黄惇《北朝刻石书法若干问题之研究》，载《风来堂集——黄惇书学文选》33页。
- [33] 华人德《评帖学与碑学》，见《华人德书学文集》219页，荣宝斋出版社2008年版。