



何紹基論書

——道州的書學觀點與書論成就

何孟侯 ■ 中國文化大學史學研究所美術史組研究生

壹、嘉、道時期的風尚及何紹基個人的書學觀點

本文首先擬由何紹基的書學觀點為主軸，藉由這樣的角度，重新討論清代碑學主流理論中所存在的爭議，以期能更全面的呈現這一時期的書學內涵。

清朝自嘉慶、道光以降，帶領碑學書論興盛，進而發揚光大，主要者乃是阮元首倡〈北碑南帖論〉、〈南北書派論〉，包世臣的《藝舟雙楫》以及後繼者康有為《廣藝舟雙楫》等書學論著的提出，為這股方興未艾的時代潮流提供了發展的主要脈絡。

阮元是清代開拓「尊碑」途徑的先驅者。收在《學經室集》裏的兩篇專論，力探書源，集書學理論之大成，首創碑學，打破了清代館閣體獨佔書壇的局面。繼之以鼓吹碑學的有包世臣等人，他們支持和發展了阮元這一理論，在這種理論的指導下，產生和培育了像鄧石如

、伊秉綬、何紹基、趙之謙等一代名家。(1)

此一論調漫延之盛誠如康有為所說的：「於是此學，如日中天，迄於咸、同，碑學大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑，寫魏體，俗尚成矣。」(2)；然而，這些潮流的帶領者到底是如何來闡述揚碑抑帖之理論的呢？

一、阮元的碑學理論

首先要談的是〈南北書派論〉，阮元試圖自中國書法發展的演化過程中歸納出以地理區域為區分書法流派的理論原則，其大至的區分原則可由(表一)之歸納了解其立論之依據：(3)

據(表一)之歸納結構，阮元更進一步申論其〈南北書派論〉乃「正史具在，可按而知。此實北派所分，非敢臆為區別。」(4)

根據其區分與整理的結果提出南派書學應非中國書學之正統，要點如下：(5)

- (1)南派書法離古法已遠。
 - (2)南派書法妍媚過之，減筆至不可識，是為俗書。
 - (3)南派盛行閣帖，而閣帖又輾轉翻刻過多，失真甚遠。
 - (4)南派書家多宗北法。
- 於是提出北派優於南派之定論。

再要看的是〈北碑南帖論〉，阮元於此文中明確的指出北派書學乃根源於漢、魏、六朝之篆隸碑版而發展，南派書學則源自晉唐以降所為之行楷為主，大多因循著二王遺法，故謂為帖派。其謂：「隸字書丹於石最難，北魏、周、齊、隋、唐，變隸為真，漸失其本。而其書碑也，必有波磔雜以隸意，古人遺法猶多存者，重隸故也。」(6)；於此他更強調了其先前提出崇碑輕帖的看法。

二、包世臣的《藝舟雙楫》

繼阮元而起，提倡碑學的中堅人物及理論即為包世臣和他的論著《藝舟雙楫》。大體上，包世臣承

	南派	北派
時代	東晉、宋、齊、梁、陳	趙、燕、魏、齊、周、隋
地區	江左	中原
書家譜系	鍾繇→衛瓘→王羲之→王獻之→王僧虔→蕭子雲→智永→虞世南。	鍾繇→衛瓘→索靖→崔悅→盧諶→盧偃→盧邈→高遵→沈馥→姚元標→趙文深→丁道護→歐陽詢、褚遂良。
材料	練楮	碑版
文體	啓牘	碑榜
書體演變	行草減筆至不可識，而篆隸遺法多所改變。	篆隸八分草書遺法，畫末出鋒，猶如漢隸。
書蹟流傳	真偽淆雜，難以辨識；謙楮學者罕能遍習。	舊本新出，書丹原石，下真蹟一等，學者人人共見。
派別顯晦	不顯於隋，而顯於唐，趙宋以後盛行閣帖，二王行草，大重南派。	古法至隋末唐初，猶有存者，唐太宗以後，趙末以前，大率北派天下。
風格	南派風流，疏放研妙。	北派謹守古法，筆法勁正遒透，但拘謹拙陋，體格猥拙。

▲表一

繼的是阮元一派崇碑抑帖的論調，唯在看待二王及唐碑的角度上持不薄二王，不卑唐的觀點，與阮元較偏狹的說法相較，似有所修正且持平。

三、康有為的《廣藝舟雙楫》

康有為所完成的《廣藝舟雙楫》無疑的為清代碑學發展作了一個總結。他據阮元、包世臣二人提出

之指導性、綱領式的尊碑理論，加以個人體悟及對碑學史的系統分析與深入探究，使得整個碑學理論得以更加完備充實。

他由歷史發展的角度論述尊碑抑帖之由，康有為認為帖之保存不易，加以歷代輾轉翻刻以致與原帖風貌相去甚遠，故今可見之帖本皆乏善可陳，古人縱有可傳之佳帖，至今亦多已失真。而論「二王」，基本上亦沿上述之看法。所以就康有為的看法而言，帖學及「二王」非不善或不可學，實在是因為今日可見之帖本及二王書皆已失其原貌之故。

之所以要提倡「尊碑」，一方面源於有清一代金石考據之學昌盛，且獲得了豐碩的成果，這些成果也確實成為往後碑學書家繼續發展最有力的資源，總結康有為所論，提倡「尊碑」之因有五：(7)

- (1)筆畫完好，精神流露，易於臨摹。
- (2)可以從中了解隸、楷的變化象。
- (3)可以考證後代書學的源流。
- (4)六朝各碑有唐碑講究結構的優點與宋朝崇尚意態的優點，無所不備。
- (5)六朝碑筆法舒長而深入，雄奇特出，變化極大，為唐宋所未有。

至於對唐碑的看法，康有為以為唐碑未能傳古法，故採取貶唐碑的論調。

四、何紹基的碑帖書學觀點

何紹基在書法藝術上具有高深的造詣，究其成因可歸出下列四點：(8)

- (1)家庭出身，(2)人生閱歷及師友的交往，(3)所處時代出現的書法理論及藝術潮流，(4)個人的天分學力，而這其中又以第四項個人的天分學力為展現其藝術成就的決定因素；嘉、道、咸、同以至清末，

書壇雖迷漫著崇碑抑帖的一面論調，但何子貞以其不願流俗的性格，仍能展現出個人特出的書學觀；道州在〈與汪菊士論詩〉文中如是說：「余嘗謂山谷云：臨大節而不可奪，謂之不俗。此說『不俗』兩字最精確，俗不是壞字眼，流俗污世，到處相習成風，謂之俗，做人如此，焉能臨大節而不可奪乎？」；再看〈使黔草鴈鴻達敘〉謂：「書家須自立門戶，其旨在鎔鑄古人，自成一派，否則習氣未除，將至性至情表現於筆墨之外。」；以上兩段引文所欲表達之主旨即在於表現『不俗』，且一再強調「自立門戶」、「自成一派」之重要。鞏大體上，何紹基對於阮元等人之碑學書論是能夠接受的，亦極認同碑體書風雄強、古勁之美；但這一切皆須在其不隨流俗的標準下，嚴謹的以實際的考據與分析，來提出自己的心得，或驗證他人的論述，絕不囫圇吞棗的依傍在古人、大家的定論之下；因此，他才能在盛讚北碑的情況下仍重視帖學之祖的「二王」書法，認為「右軍南派之宗，然《曹娥》、《黃庭》則力足以兼北派，但絕無碑版巨跡，抑亦望中原而卻步耳。」(9)；同時在一片「卑唐」的聲浪中以個人獨到之見解推崇唐代的書法風格，他說：「唐初四家永興專祖山陰，褚、薛純乎北派，歐陽信本從分書入手，以北派而兼南派，乃一代右軍也。」(10)，另外對李邕、顏真卿給予高度的評價，曾謂：「兩公書律，皆根據篆分，淵源河北，絕不依傍山陰。」又謂：「顏公變法出新意，細筋入骨如秋鷹。……海書於唐初諸家外，自樹一幟。」，最後更是認為「楷則至唐賢而極」。

另外也駁斥了翁方綱等人提出的「南派」傳衍譜系，嘗論道：「覃谿論書以永興接山陰正傳，此說

非也。永興書欹側取勢，宋以後楷法之失，實作俑於永興。試以智師千文與廟堂碑對看，格局筆法一端嚴，一迥舊，消息所判，明眼人自當辨之。……余雖久持此論，而自覃谿、春湖兩先生，表彰廟堂，致學者翕然從之，皆成榮吝道之癖，余不能奪也。」(11)，於道光年間，翁覃谿、李春湖二先生於書壇已是祭酒之尊，領銜書學之發展，學人瀾然從之；當此之際，子貞卻以一後生晚輩的身份，對權威人士之論提出不同見解，寧且不論所言是否得當，單就其論學之精神和勇氣，已足堪嘉勉，所謂「真理愈辨愈明」，一味強化權威，壓抑辯論的學術領域，自然要為時代進化的洪流所摒棄，唯有以開放的風氣，匯聚眾流，方能不斷充實修正本體，以得繼往開來的動力。事實上，據何紹基前述之論觀虞世南之《孔子廟堂碑》，確實於筆畫轉折處顯得彎圓疲弱，致使結體產生了欹側、傾斜的姿態；若再進一步取智永《千字文》參照，則更突顯永興此一傳世名蹟，無論於筆力、結體皆無法與智師千文雄峻穩健的書風相比擬；於此觀之，子貞於論書一端實事求是、鏗而不捨的精神，對書學領域的充實與開拓，是相當有貢獻的。（參見圖一《孔子廟堂碑》，圖二智永《千字文》）

西諺有云：「吾愛吾師，吾更愛真理。」，此語正足以詮釋子貞對於「不俗」的見解；六十一歲時作〈題周芝台協揆宋閣帖後用去年題坐位帖韻〉詩云：「南北書派各流別，聞之先師阮儀徵，小子研摩粗有悟，竊疑師論猶模稜。」文中以其豐富的書史學識，全面性的看待南北書派之分流，而能指出其師阮元所論之不足。

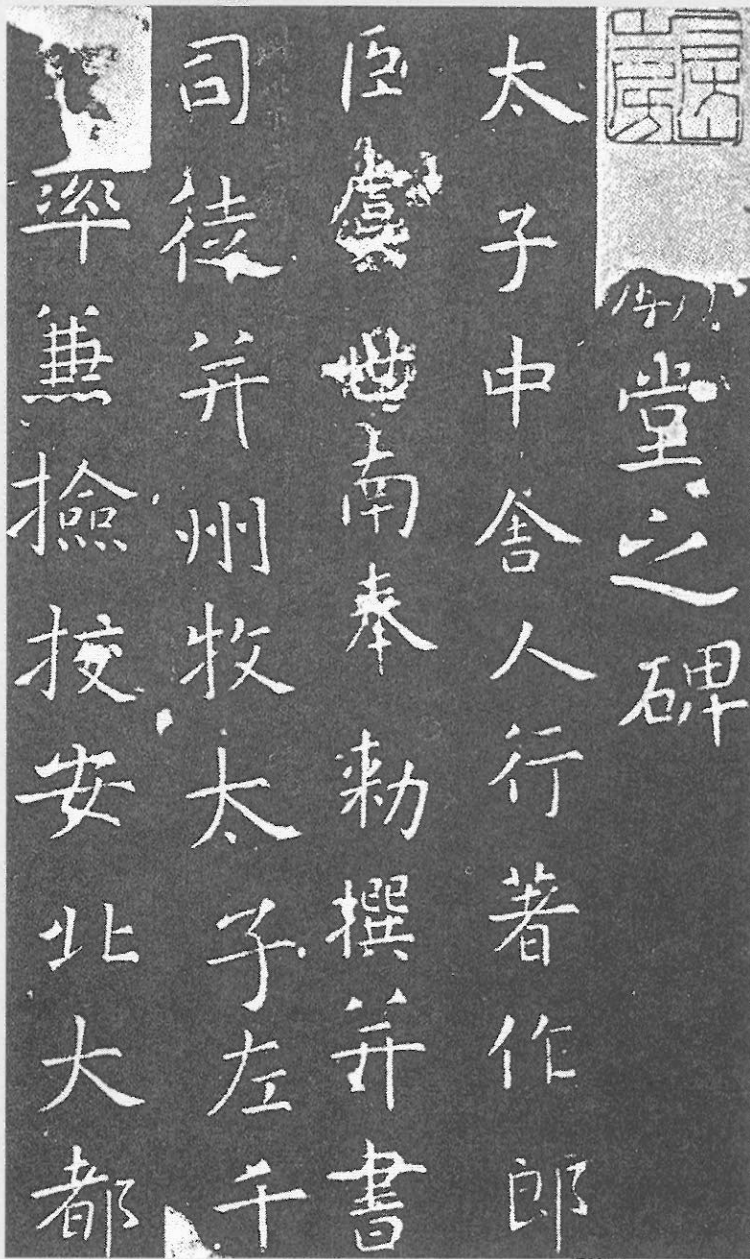
無論「北碑」亦或「南帖」子貞注重的是要符合「不俗」之標準

；再者，就是他幼承庭訓且一再強調的「橫平豎直」觀念，即令是當時儼然為阮元繼承者之「包派」主人包世臣，子貞亦不稍寬待的批評：「余以橫平豎直繩之，知其於北碑未為得髓也。」(12)，子貞對於包氏之評語，後世或有認為過於激切，但對於子貞兼備理論與實踐的實力，則少有執疑。

貳、書學理論

於現今可得之文獻觀之，何紹基一生留有豐富的書論，但欲未予以縷析成系統的理論專著，多散見於其所為之題跋、詩文之中，後世或以此引以為憾事；然而，子貞畢生勤於著述，舉凡經史典籍之注疏、金石文字之考訂、輿地方志的鑽研修撰以至個人詩文簡札之記錄整理都有涉略，尤在去官講學至晚年之間，更將主要精力投注在學術工作上，同樣的，此時其投注於書學、書藝上的心思，可謂更甚於以往；綜觀之，子貞若欲於書學理論方面成立體系，以其學養與展現於書藝上的實力而言，應該是綽綽有餘，何以其未效阮元、包世臣等以書學理論來成就個人的名山事業或以此照福後進呢？

石濤是明清之際一位個性派的藝術家，何紹基對其藝術成就相當敬佩，而石濤曾謂：「古人未立法之先，不知古人法何法，古人既立法之後，便不容今人出古法；千百年來，遂使今人不能出頭地也。師古人之跡，而不師古人之心，宜其不能一出頭地也？冤哉！」(13)；在何紹基的學書歷程中，對於瀰漫一時的碑帖之論並非毫無意見，他常有許多深刻的立論觀點，且往往因著個人的見識與領會，而顯得對自己提出的見解相當自負，並於散見



▲圖一 虞世南 孔子廟堂碑（關中本）



▲圖二 智永 千字文

的題跋、詩文中提出對當時幾位書論大家如包世臣、翁方綱乃至其師阮元的質疑，有時甚至顯得過於直言無諱，毫不顧忌，但絕無空泛的批評抵毀，子貞皆有其具體的辨證與根據，但最終多半仍強調所言屬個人之觀點。或許正如石濤所言，為避免因個人學說的漏失，造成對

後學之局限；但又不致矯枉過正，因噎廢食，而喪失在教育與傳承上之所肩負之責，是故，何紹基雖有見解，卻不願以定論的形式形成他人學習的障礙，恰如子貞好友龔定齋所言：「但開風氣，不為人師。」之居心一般。就個人學養上，曾文正公明白肯定子貞於詩、書二端

的千秋成就；同樣的在詩文創作方面，子貞晚年也曾說過：「余平生愛看人詩，而不喜評罵，以各有本面目，不可以己意繩人也。」⁽¹⁴⁾，如此一位大成就的學者、藝術家，不立論繩人的寬擴胸襟則是值得肯定與敬佩的。

由於子貞生前對於個人所提出的書學論點未做刻意的整理，且又分別散見於其詩文、題跋或簡札之中，雖然後世有據其所為題跋文字整理成《東洲艸堂金石跋》，但仍難呈現何氏一生所為書論之全豹，

又近年來大陸學者何書置有《何紹基書論選注》，乃據何紹基之詩、文集和金石題跋中選錄與「論書」有關的部份，並進一步給予注釋與評論，因此有更高的可讀性與參考價值，惟仍無法兼及何氏書論的完整性(15)。接下來，筆者則嘗試以舉要的方式，分別歸納道州先生的書論：

一、總論

關於「橫平豎直」；「橫平豎直」是子貞幼承文安公庭訓，且畢身深信不疑的作書鐵律(16)；所謂橫平豎直強調的是筆筆正鋒(17)，而貶抑側筆、偏鋒之敬側態貌，何紹基早年即以此自我鞭策，云：「自矜縱軼越規繩，未免敲斜到跟蹠。」(18)。

往後子貞與包慎翁論書，子貞對慎翁嚴厲的批評即發端於包氏作書的不能平直，於其時包氏雖儼有一代宗師之聲譽，子貞仍不免疑其聲聞過名，謂：「慎翁於平直二字，全置不講，扁筆側鋒，滿紙俱是，特胸有積軸，具有氣韻耳；書家古法掃地盡矣。後學之避難趨易者，靡然從之；竟談北碑，侈為高論。」(19)，又於《跋魏張黑女墓誌拓本》中道：「包慎翁之寫北碑，蓋先於我二十年，功力既深，書名甚重，於江南從學者相矜『包派』，余以橫平豎直繩之，知其於北碑未為得髓也，記問浩博，口如懸河，酒後高睨大譚，令人神往，今不可復得矣。」

於《跋崇雨舫藏智永千文舊拓本》文中有：「右軍書派自大令已失真傳；南朝宗法右軍者，簡牘狎書耳。至於楷法精詳，筆筆正鋒，亭亭孤秀於山陰，幾直造單微，惟有智師而已。永興書出智師，而側筆取妍，遂開宋元以後習氣，實書

道一大關鍵，深可慨歎！」，同樣的，子貞仍是以橫平豎直的原則肯定了右軍及其傳人智永禪師的書法，而嫌惡側筆取妍的虞世南。

關於學書「五難」；何紹基曾就習書、作書之困難有過論述，並具體歸納出五個方面，是一兼具理論與實務性的論書結晶，謂：(20)

- (1) 書為六藝之一，而學者所從事未有限於此者也。一心運臂，臂運腕，腕使筆，筆使墨，墨使指，指肖心，杆格太多，得於心，不能應於手，一難也。
- (2) 縱習古人碑碣簡牘而沿襲肖似，不克自成門徑，與此事終不相涉，二難也。
- (3) 師友指示，不能攢吾腕底，不比文章學問可以破昧為明，改懦成勇，又一難也。
- (4) 落紙如鑄，無可修飾，又一難也。
- (5) 非砥行嚴讀書多，風骨不能峻，氣韻不得深，又一難也。

其中談到了作書運筆的方法，而且論述的相當透徹，指出自本身的心境、意志為出發點，由穩當沈靜的心思驅動而使臂運腕，腕使筆，筆使墨，墨使指，最後將意志集中至使墨之指，書家之「真性情」自能躍然紙上；子貞此說顯然較「運腕之說」要高明得多。其次強調的是個人的融會體悟，雖說「臨摹用功」是學書的大要，然又有云：「學而不思則枉」，是故，於眾家一味講求「崇碑抑帖」的時代，何紹基提出這樣的見解，誠可發儆醒之效。此外，個人的才情資賦，學養品行之充實與修持，都與學書息息相關。子貞雖以其論為「學書五難」，事實上，他不但指出習書當予留心的五個層面，並且也具體說明了學書過程中身、心、與周遭外在互動的因果關連，因此，當可視為道州論書中之導論基礎。

關於紙、筆的選擇；許多大書法家對於作書時選用的筆、墨、紙、硯皆甚講究，然據傳，何紹基由於書名遠播，所到之處，上門求書者，可謂門庭若市、戶限為穿，而他對於求字者往往是野婦村孺也來者不拒，因此即便是以禿筆、粗紙作書，其亦不以為意。話雖若此，這並不意謂子貞於紙、筆使用方面的不予注重，其曾云：「古人作書精審，毫楮亦致不苟，故賊毫非所宜有，遂生此斷，斷辨核乃因此轉得山陰繭紙確證，則西子之顰所由，不令他人效得也。」(21)，可見何紹基亦以選用適當的書寫工具配合作書，是書法成功的要訣。

關於碑帖之取法；在《跋國學蘭亭舊拓本》中言及：「余學書從篆分入手，故於北碑無不習，而南人簡札一派不甚留意」，子貞此說乃根源於「山陰真面目無處尋覓，世間紛尚《黃庭》，其實了不見古人意思，即此刻亦苦橫、直、撇、捺、戈法，無古勁厚遠之氣矣。惟《曹娥》全是分書意度。……子敬《洛神賦》用筆橫逸疏宕，…欲求二王律令，觀此兩種，可想像十一，其餘殆無足摹覽」(22)，即便是《曹娥碑》、《洛神賦》也僅只傳達了「二王」本來面目的十分之一，更不用提其他輾轉翻刻的帖本了。

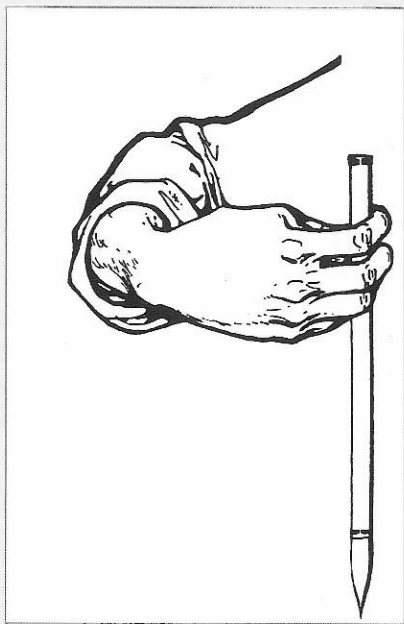
子貞更進一步指出：「唐以前碑碣林立，發源篆分，體歸莊重。又書手刻手，各據所長，規矩不移，變化百出。匯帖一出，合數十代千百人之書歸於一時，鈎摹出於一手。於執筆者性情骨力，既不能人人揣稱，而為此務多矜媚之事者，其人之性情骨力，已可想見。腕下筆下刀下，又止此一律，況其人本無書名。天下未有不善書而能刻古人書者，亦未有能一家書而能刻百家書者。」(23)，由是可知何紹基對於「南人簡札一派不甚留意」之說

，非因南人簡札書風之不足取，實出於「簡札流傳，欹斜宛轉以取姿趣，隨手鈎勒，可得其屈曲之意，唐碑與宋帖低昂得失定可知矣。」(24)

二、論執筆與用筆

在論執筆與用筆方面，蘇軾提出：「把筆無定法，要使虛而寬。」，又謂：「歐陽文忠公謂余，當使指運而腕不知，此語最妙。方其運也，左右前後卻不免欹側，及其定也，上下如引繩，此之謂筆正。」(25)，東坡所言，大抵是說明執筆並無一定的方法，重點在於要能掌握原則，而其所指之原則便是「虛而寬」。如眾所周知，何紹基作書採用一種特殊的迴腕執筆，亦即將手臂高懸，小臂懸成半圓，手腕又要把掌和指懸成垂平的平圓，以大拇指力頂其餘四指并排扣筆，造成最大的虛掌，以如此方式運筆作書，可使毛筆垂直於紙面，完全保持中鋒，書寫的線條則飽滿有力，亦使得書寫的結構產生特殊的效果與趣味。(26)

何紹基於咸豐四年(1854)五十六歲時作〈猿臂翁〉詩，其中主要即在闡釋其採迴腕法執筆所據之原理與原由，謂：「書律本與射理同，貴在懸臂能圓空。以簡御繁靜制動，四面滿足吾居中。李將軍射本天授，猿臂豈止兩臂通。氣自踵息極指頂，屈伸進退皆玲瓏。平居習書頗悟此，將四十載無成功。吾書不就廣不侯，雖曰人事疑天窮。同心忽遇二三子，篆分隸楷各求工。皆用我法勝我巧，巧不可傳法可公。惟當努力躡前古，莫嗤小技如雕蟲。烏乎書本六藝一，蘄進於道義務充。閱理萬端讀萬卷，消長得失惟反躬。外緣既輕內自重，志氣不一非英雄。笑余慣持五寸管，



▲圖三 迴腕法

無力能彎三石弓。時方用兵何處使？聊復自呼猿臂翁。」；另又於「與汪菊士論詩」文中言及：「用筆如鑄，元精耿耿貫當中，直起直落可也，旁起旁落可也，千回萬折可也，一戛即止亦可也，氣貫其中，則圓。如寫字用中鋒然，一筆到底，四面都有，安得不厚，安得不韻，安得不雄渾，安得不淡遠；這事切要握筆時提起丹田，高著眼光，盤曲縱送，自運神明，方得此氣，方真圓」(27)，這些見解與論述，都屬子貞晚期所為，因此當可視為何紹基總結自身領悟與經驗的力作。

後世許多未能深究何氏迴腕法之原理與原由者，或片面譏評子貞為「狂怪一流哉」；然而，子貞的門生林昌彝則謂：「師作書懸腕，懸腕則臂有力，他人不能懸腕，所以不能用筆，而轉為筆用也。」(28)，尤其是何書之行、草，未能領略迴腕三昧者，必無法追隨其中之妙趣。若以東坡所提「把筆無定法，要使虛而寬」的說法來看子貞所採之迴腕執筆，我們可知子貞誠為一

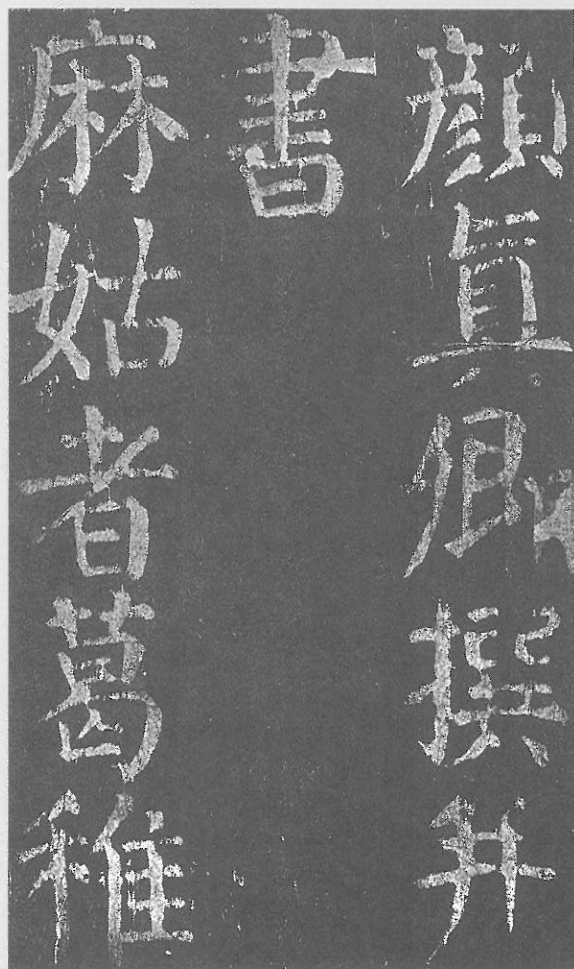
深得執筆、用筆奧妙的書法家。

三、論楷書

子貞謂：「有唐一代，書家林立，然意兼篆、分，涵抱萬有，則前惟渤海，後惟魯國，非虞、褚諸公所能頡頏也。此論非深於篆、分、真、草源流本末者，固不能信。」(29)，其中除表達了個人對唐代書法的見解外，亦指出意兼篆、分之楷方為上乘，而有唐諸家中，惟李邕與顏真卿兩家可達此境。何紹基十分強調將篆、分筆法融入楷法，同時，這也是碑體書法適厚精古的主要原素，其謂：「化篆分入楷，遂爾無種不妙，無妙不臻。」(30)，則又一次為此說法下了註解。

何紹基早年習楷字是由魯公書入手奠基的，對於習顏，曾經提示如下：「至習顏書者，尤先習其莊楷，若驟攀是帖（指《爭坐位帖》），即墮入惡道矣。」(31)，據此言，子貞以為應由正楷入手臨習顏書，若畏難雜進選擇以行楷之《爭坐位帖》入手，則終將一事無成。而在顏書中，何紹基舉《麻姑山仙壇記》以為最能醫俗(32)，並評為顏書各碑之冠(33)；是以，依此推斷，子貞謂習顏尤先習其莊楷，而又評《麻姑山仙壇記》為顏書之冠，如此，當可知《麻姑山仙壇記》，應是習顏書入門的最佳選擇。實際觀之，此碑之表現，確實反應了何紹基論書一再強調「學書重骨不重姿」的標準。（參見圖四《麻姑山仙壇記》）

唐賢諸家中，子貞取顏魯公與李北海兩家並稱，謂：「北海書於唐初諸家外，獨樹一幟，與魯公同時並驅，所撰書多方外之文，以剛烈不獲令終，大略俱與魯公同。」(34)。子貞對於北海所書之碑刻有深厚的鑽研，見識亦廣，就其所述「



▲圖四 顏真卿 麻姑山仙壇記



▲圖五

所見者若《戒壇銘》、《葉國重碑》、《娑羅樹碑》、《東林寺碑》，皆翻本無足觀。至《李思訓碑》、《任今則碑》之蕩軼，《端州石室記》之敦樸，《麓山寺碑》之道勁，《李秀碑》之肅穆，《盧正道碑》之精麗，《靈岩寺碑》之靜逸，「龍興寺額」四大字之雄厚，既各造其妙，而純任天機；渾脫充沛，則以《法華寺碑》為最勝。」(35)，其中之《法華寺碑》，子貞於咸豐八年(1858)獲友人韓履卿贈宋拓本，經其詳加考訂，確認為原石之宋拓本後，便命老僕陳芝重刻，遂成後世認定此碑之依據，並於光緒三十二年(1906)與宣統三年(1911)

兩次經有正書局景印。(36)(參見圖五宋拓《法華寺碑》)

談到結字方面，道州在《跋舊拓肥本黃庭經》中嘗論：「今世《黃庭》……字勢皆屈左伸右，為斜地之態，古法遂失。元明書家皆中其弊，若不自悟者，由不肯看東京、六朝各分、楷碑版，到右軍面目，亦被掩失久矣。」，其中指出字勢之「屈左伸右」，即是指筆法結構左低右高的不當，子貞在這方面的看法，正能符合歐陽詢在《三十六法》文中所言關於結字「左小右大」、「左短右長」之病態。(37)事實上，子貞論書的四字真訣——「橫平豎直」，與前述非「屈左伸右」的

理念是一致的，因此，作書力求「橫平豎直」，自然能免結體之「屈左伸右」。

於論書一端，子貞鮮少強調細瑣法則，多半著重在如「橫平豎直」這類原則性的論述，惟歷來所傳之「八法」，子貞則視之為寫字的基礎；其在《林少穆丈出示石庵相國書廬山記卷子書後》詩中即有語道：「平生嗜八法，頗亦厭拘牽。」是此處子貞將「八法」一詞統稱習字作書，可以見得此一最基本的底子，仍是子貞不曾忽略的環節。所謂「八法」即用筆之法，歐陽詢於《八訣》文中將用筆之法分析歸納成「丶」、「㇇」、「㇏」、「丨」、「」

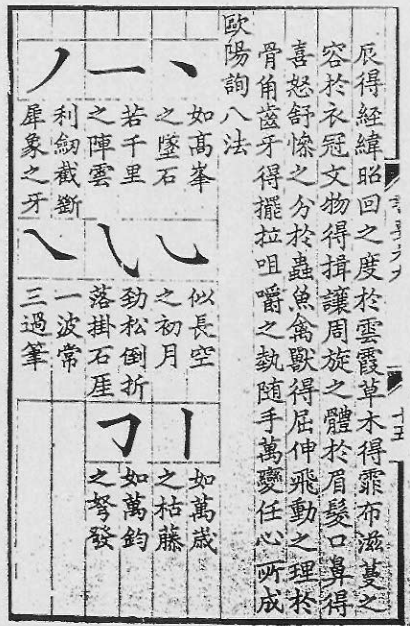
一」、「ㄨ」、「ㄣ」、「ㄩ」、「ㄚ」等八種，並進一步詮釋：「『、』如高峰之墮石。『』似長空之初用。『一』若千里之陣雲。『|』如萬歲之枯藤。『』如勁松倒折，落挂石崖。『』如萬鈞之弩發。『』利劍截斷犀象之角牙。（圖六）『』一波常三過筆。」(38)。何紹基雖曾謂其學書「從篆分入手」，而「八法」雖屬楷書之筆法，然這卻是一切寫字習書必備之基礎，是故，子貞在與友人論書時云：「叔和兄方勤習篆分，八法源流當已洞徹，頗以斯語為然否？」(39)，可知子貞所謂「化篆分入楷」之前提，當為對「八法」通曉後，方有可言。

最後值得一提的是何紹基於金石碑拓的收藏，其可謂傾畢生心力於此道，且有可觀的成果。在子貞所酷愛的北碑收藏中，以《魏張黑女墓志拓本》及薛稷《信行禪師碑》最為世人所重，且皆屬天下孤本。適厚精古的《黑女》，是子貞取法北碑古茂拙樸書風的根源；而《信行禪師碑》意兼篆、分，充份傳承了北碑各格的古樸雄渾，皆足以供後學取法，於今傳世或刊行的《黑女志》及《信行禪師碑》，即以子貞當年所藏之天下孤本最為可靠。(40)(參見圖七《魏張黑女墓志》何紹基藏本，圖八《信行禪師碑》何紹基藏本)

四、行、草書—關於「折釵股」與「屋漏痕」

筆墨線條自然流動的美感，是作行、草體字時所追求的境界；自有「折釵股」、「屋漏痕」之妙喻後(41)，歷來即有以此喻行、草書之美感，為最貼切傳神。

對於「折釵股」、「屋漏痕」二語，何紹基曾於《跋舊拓肥本黃庭



▲圖六 李邕 法華寺碑

經》中具體引申說明，謂：「觀此帖橫直撇捺，皆首尾直下，此古屋漏痕法也。二王雖作草，亦是此意。」(參見圖九何紹基臨《黃庭經》)。

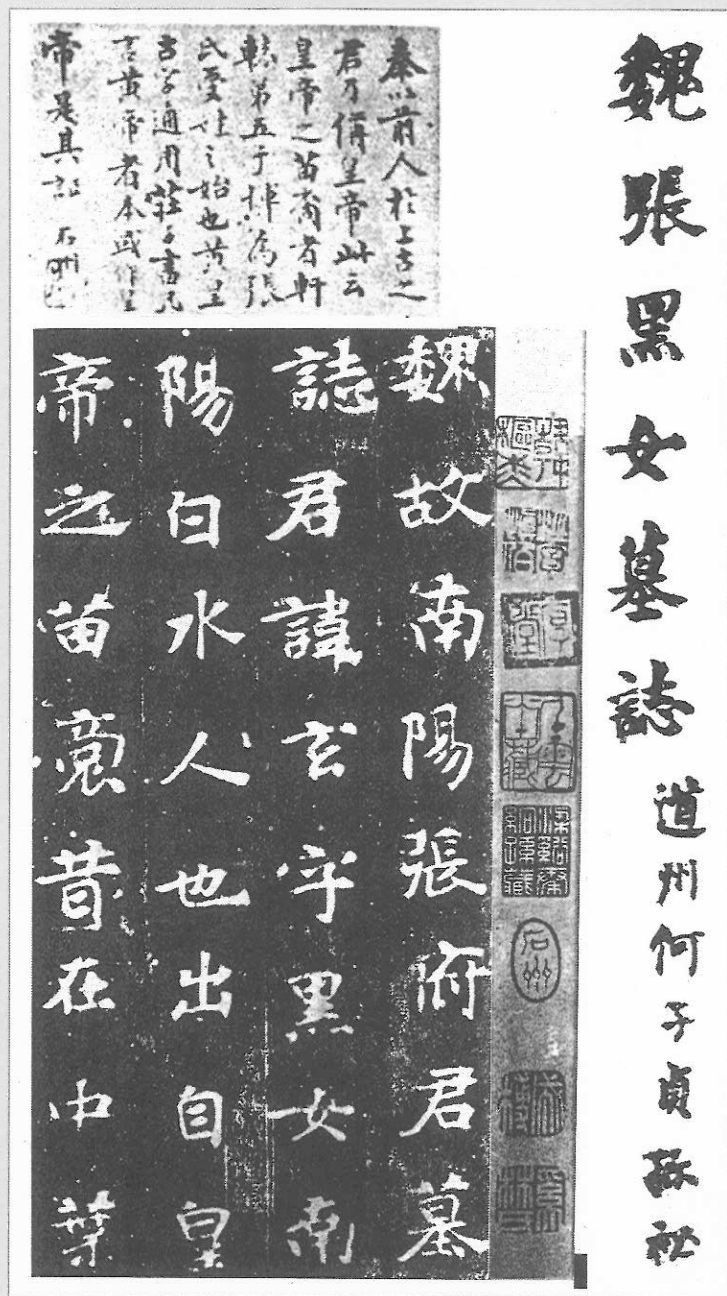
又於《跋牛雪樵丈藏智永千文宋拓本》也談到：「顏魯國與素師論書，謂『折釵股者何如屋漏痕』。屋漏痕者，言其無起止之痕也。顧唐賢諸家於使轉縱橫處，皆筋骨露現；若智師《千文》，筆筆從空中落，從空中往，雖屋漏痕不足以喻之。」(重參見圖二智永《千字文》)。

更深切的論述於《跋吳平齋藏爭坐位帖宋拓本》有：「折釵股、屋漏痕，特形容之辭，機到神來，往往有之，非心謂如是乃貴也。有意為之，必成頓滯。」，〈題馮魯川小像冊〉謂：「昔人論書曰，折釵股何如屋漏痕者，以喻其無起止處也，…隨處即起，隨處可止，東坡所謂行乎其不得不行，止乎其不得而止者，正是如此。非量度定要

如此起，如此止也。」。

蘇軾「行乎所當行，止於不可不止」之論，與何紹基之觀點非常相合，子貞並且進一步以書法創作上「折釵股」、「屋漏痕」之譬喻來申論此一創作「無起止處」的抽象概念。「書聖」王羲之論作草書嘗言：「須緩前急後」(42)，至東坡又謂：「書初無意於佳乃佳爾。草書雖是積學乃成，然要是出於欲速。」(43)，這些說法都點出了作草書要訣，也就是「成竹在胸」的沈著、自信，與臨到陣前「出奇不意」反應、表現，是作書時相輔相成的兩端；欲成竹在胸，則用功勤奮是不二法門，然而，如何能達到出奇不意的臨場反應，則往往如同子瞻所言之「苟能通其藝，常謂不可學」一般，只能依個人所具備的資質與條件，去領略其中的奧妙處。「屋漏痕」是臨作字至運筆疾書剎那忘我表現的極致，如此，方得顯出自然天趣；是以，絲毫有心之筆，皆有損於「屋漏痕」所指之真意。

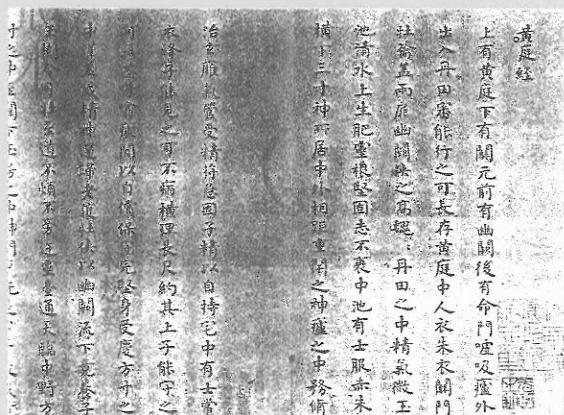
何紹基乃一博洽的大學者，在晚期的許多論述中，往往將書、畫藝事、詩文創作之理與為學、做人相提並論；於此，我們若將右軍論作草書之理，及東坡「行乎所當行，止於不可不止」、「書出無意於佳，乃佳爾」，至子貞所謂之「無起止處」做一貫串的思索，則可發現其中的含意具有一致性；若再將子貞於《與汪菊士論詩》文中所言：「凡做一事，必兼做別事，此一事方得好。專作詩，詩不能工也，隨時隨事不是詩，都是詩之所以然。」這樣的見解，與前述之論互通，則作書欲有出奇不意的成就，於此語之引導下，就顯得更具體，而可以體會了。(參見圖十，十一)



▲圖七 魏張黑女墓誌 何紹基藏本



▲圖八 薛稷信行彈師碑 何紹基藏本



▲圖九 何紹基臨黃庭經

五、論分、篆

何紹基曾說：「余學書從篆分入手」，(44)此語對於想要了解道州學書脈絡者來講，難免產生混淆與疑惑。於前段之論述中，我們已知子貞以習顏書當由正楷入手為

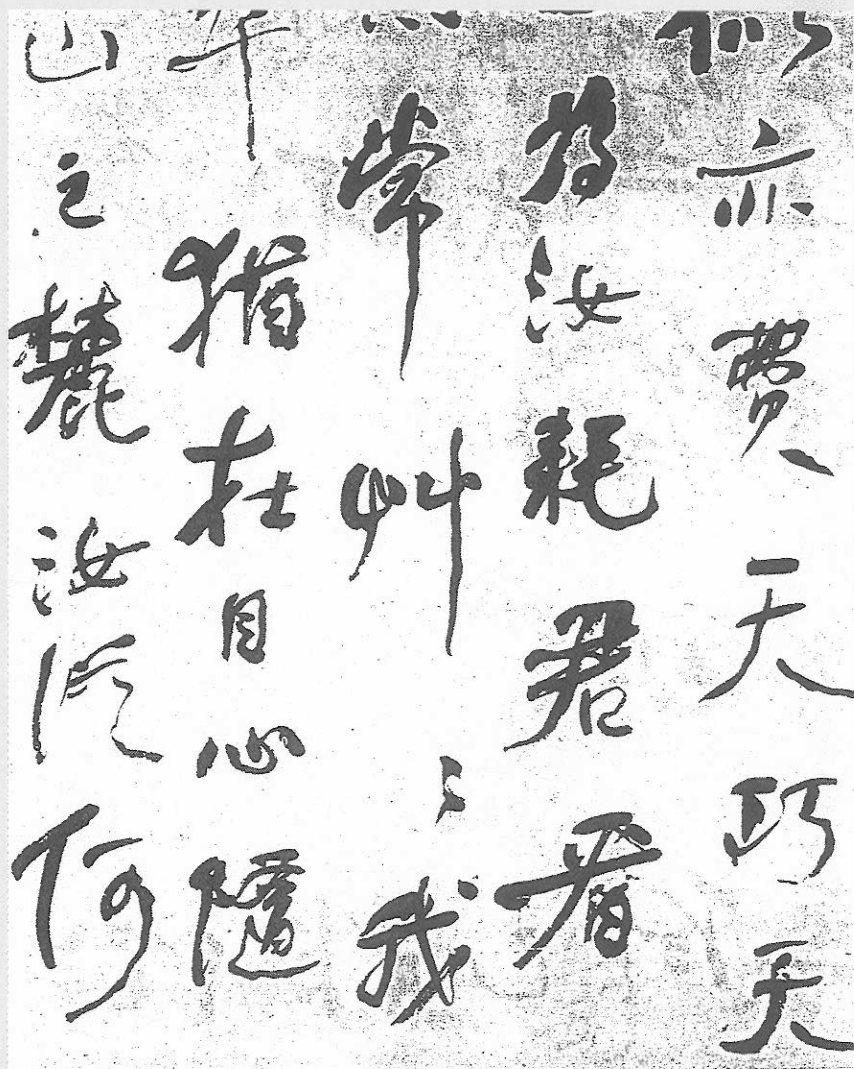
宜，而子貞兄弟幼承文安公庭訓，以顏字為其書法打下深厚的底子，這也是個不爭的事實，何以會謂其學書由篆分入手呢？

若再做進一步的探討，這些混淆與疑惑或可得到較全面的釐清與解答；誠如所聞，何紹基確是由顏

楷為作字之啓蒙，也因此自幼為「八法」紮下了堅實的基礎。由於家庭良好的教養，子貞於二十歲時即開始鑽研《說文解字》，並習作篆書，對於文字學的豐富知識，是道州學養難能可貴的一端，他對於篆籀古書，非僅為表面形體美感之欣



▲圖一〇 何紹基筆下的「折釵股」



▲圖一一 何紹基行書面貌的「折釵股」與「屋漏痕」

賞，而是以務本的態度，嚴謹的著手去從事研究、考訂的工作。繼之逐漸受到正方興未艾之「重碑抑帖」風潮之影響，開始接觸古樸雄渾的北碑書法，經由各方面的累積與眼界之開拓，其對於習書、論書的認知自然產生根本的重組與變化，是故，子貞於〈跋道因碑拓本〉時遂云：「余學書四十餘年，溯源篆分，楷法則由北朝求篆分入真楷之緒。」，就其所言可知，在達到體會篆分奧妙，並得以以之融入真楷，至此境地，子貞才認定自己對書

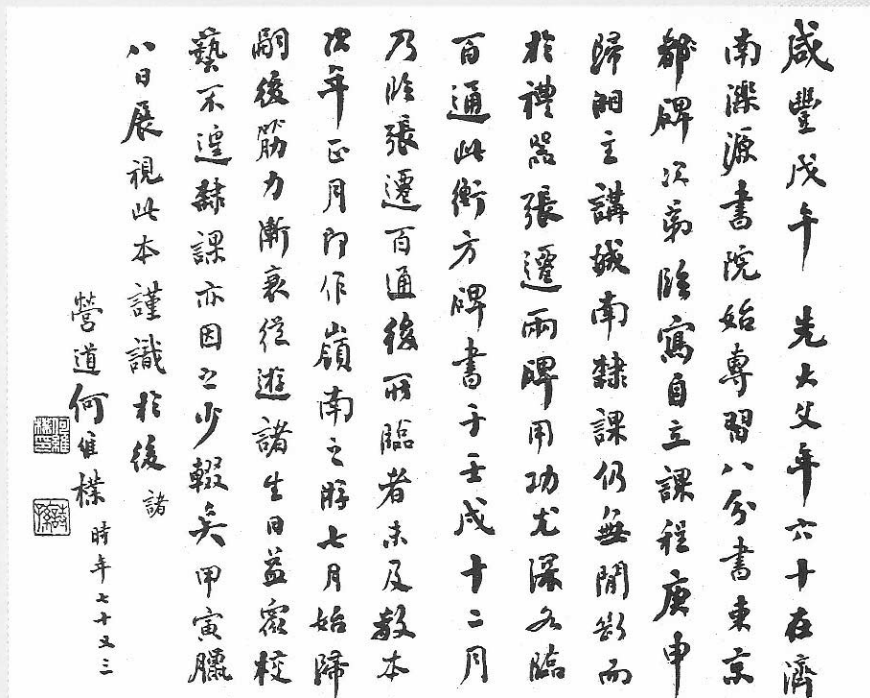
法有所通曉，方有可言學書，基於這樣的認定，遂發：「余學書從篆分入手，故於北碑無不習，而南人簡札一派不甚留意」(45)之語，以闡述個人學書之演進。

而後論書，何紹基對於這樣的體認就堅信不疑，在〈跋舊拓肥本黃庭經〉時即言：「試玩此帖，當有會心處，然從未習分書者，仍難與語此也。」，此乃因右軍雖「南派」之宗，而子貞仍以書中「深備八分氣度」，知右軍實力兼南北書法之全；作此跋文時，子貞為五十

三歲（咸豐元年，1851）。

於此繼續探討另一關於何紹基習書歷程中常被混淆、誤解的問題，此一問題的癥結源於子貞嫡孫何維樸跋其祖父所臨《衡方碑》時所述，謂：「咸豐戊午先大父年六十在濟南濼源書院始專習八分書，東京都（諸）碑次第臨寫，自立課程，庚申歸湘主講城南，隸課仍無間斷，而於禮器、張遷兩碑用功尤深，各臨百通，此衡方碑書于壬戌十二月，乃臨張遷百通後，所臨者，未乃數本。次年正月即作嶺南之游，七月始歸，嗣後筋力漸衰從遊諸生日益眾，校藝不遑，隸課亦因之少輟矣。」（參見附圖一二何維樸跋文原跡），(46)後世不解詩蓀所述，皆以為道州習隸字、作隸書至六十歲方才開端，誠可謂誤會深矣！事實上，何維樸所指「始專習八分書」，應是就子貞有計劃的自立課程，專務臨習漢碑而言，至於子貞對於八分、隸書的掌握，當老早於此。除了之前提及咸豐元年，子貞五十三歲時，於〈跋舊拓肥本黃庭經〉曾明確言及外，更早的記錄則有曾國藩於道光二十二年十一月十七日致諸弟家書中言：「子貞現臨隸字，每日臨七八葉，今年已千葉矣。」，(47)這年道州也才四十有四；由此可證，早年子貞諸多詩文、題跋不斷重提作書由篆分入手，以篆分入真楷之論，仍然是屬於子貞以理論兼及實踐的體會，而非自我標榜的空談也。

關於討論篆、分於書學中之份量的重要論述尙有如〈跋僧六舟藏米書老人星賦墨遺〉文中所言：「楷則至唐賢而極，其源必出八分。」，又唐賢諸家中，子貞最重魯公與北海，而於跋〈重刻李北海書法華寺碑〉時闡釋道：「竊謂兩公書律，皆根矩篆分，淵源河北，絕不依傍山陰。」；在〈跋張荐山藏寶



▲圖一二 何維樸 跋何紹基 臨衡方碑跋文

秋壑刻閣帖初拓本〉文中亦道友人謂：「荐山又有志學書，余勸其多看篆、分古刻，追溯本源。」，而最明白的說法莫過於〈跋周允臣藏關中城武廟堂碑拓本〉文末所附詩句中所言之「真、行原自隸分波，根巨還求篆籀蝌。」，能有這般融會通透，無怪乎子貞能在詩文中提出「篆分真草只一事」(48)這種高層次的書學精要。▲

註

- (1) 引自王壯為 著，書法叢談，北市：國立編譯館，民71，頁25。
- (2) 引自容天圻 著，藝人與藝事，北市：台灣商務，民73，頁149。
- (3) 引自廖新田 著，清代碑學研究，北市：市美館，民82，頁98-99。
- (4) 阮元 著，擘經室集，北市：台

灣商務，民56，頁1。

- (5) 廖新田 著，清代碑學書法研究，北市：市立美術館，民82，頁100。
- (6) 阮元 著，擘經室集，北市：台灣商務，民56，頁557。
- (7) 廖新田 著，清代碑學書法之研究，北市：市美館，民82，頁126。
- (8) 王冬齡，〈碑學大師何紹基〉，書譜53期，頁21。
- (9) 參見 何書置 著，何紹基書論選註，北市：蕙風堂，頁54。
- (10) 同前註。
- (11) 語見〈跋周允臣藏關中城武廟堂碑拓本〉，跋文最末並記有「輒走筆吐所欲言，並占小詩奉粲，幸祕之，勿令他人見也。」，性情中人的性格，於文中表露，更加突顯書家處世作風的可愛。（刊於東洲艸堂金石跋，北市：學海，民71，頁183-184。）

- (12) 參見 何書置 著，何紹基書論選註，北市：蕙風堂，頁47。
- (13) 俞崑編著，中國畫論類編(上)，北市：華正，頁165。
- (14) 語見 東洲艸堂文鈔，〈題馮魯川小像冊〉。
- (15) 參見 何書置 著，何紹基書論選註，北市：蕙風堂，民82，頁1-3(王啓初序言)。
- (16) 何紹基在《跋崇雨船藏智永千文舊拓本》中記：「先文安藏宋拓本臨仿有年，每以橫平豎直四字訓兒等，余肆書泛濫六朝，仰承庭誥，惟以此四字爲律。」
- (17) 即指運用中鋒作書。
- (18) 語見 道光元年(1821)子貞二十三歲時所作〈敗筆〉詩。
- (19) 語見 〈書鄧完伯先生印冊後爲守之作〉文。
- (20) 參見 東洲艸堂文鈔，〈張婉紉女史隸書圖張仲遠屬題〉文。
- (21) 參見 葉啓勳錄，〈翁何寶真齋法書贊評校〉，圖書館學季刊，第六卷，第三期(民21.月)頁421。
- (22) 語見 何氏〈跋文氏停雲館刻晉唐小楷〉，
- (23) 語見 〈跋張荐山藏賈秋壑刻閣帖初拓本〉。
- (24) 同前註。
- (25) 語見 蘇軾文集，卷七十，〈記歐公論把筆〉。
- (26) 參見 王冬齡，〈碑學大師何紹基〉，書譜53期，頁27。
- (27) 石橋犀水 著，犀水書話，東京：日本習字普及協會，1977，頁132。
- (28) 語見 東洲艸堂文鈔，〈與汪菊士論詩〉文。
- (29) 語見 林昌彝 著，海天琴思錄，卷四，頁26。
- (30) 語見 〈跋道因舊拓本〉。
- (31) 語見 〈跋吳平齋藏爭坐位帖宋拓本〉。
- (32) 參見 〈晉唐古墨〉跋文。(刊於何書置著，何紹基書論選註，北市：蕙風堂，頁132。)
- (33) 參見 〈跋黃瀛石大字麻姑山仙壇記摹刻本〉跋文。(同前註，頁74。)
- (34) 語見 〈跋重刻李北海法華寺碑〉。
- (35) 同前註。
- (36) 參見 書道全集 第八卷 唐II，頁176。
- (37) 歐陽詢在〈三十六法〉文中謂：「左小右大此一節乃字之病，左右大小，欲其相停，人之結字，易於左小而右大，故此與下二節皆其病也。」，又：「左高右低、左短右長，此二節皆字之病。不可左高右低，是謂單肩。左短右長，『八訣』所謂勿令左短右長也。」
- (38) 參見 山馬青演 輯選，書學寶篋，北市：崑崗，民83。頁45。
- (39) 語見 〈跋祁叔和藏宋翻宋拓化度寺碑〉跋文末。
- (40) 何紹基所藏之海內孤本《信行禪師碑》現珍藏於日本大谷大學。(參見書道全集第八卷唐II，頁173。)
- (41) (唐)陸羽，〈釋懷素與顏真卿論草書〉：「懷素與鄒彤爲兄弟，常從彤受筆法。彤曰：『張長史私謂彤曰：『孤蓬自振，驚沙坐飛，余自是得奇怪。』草聖盡於此矣。』顏真卿曰：『師亦有自得乎？』素曰：『吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林、驚蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。』真卿曰：『何如屋漏痕？』素起，握公手曰：『得之矣。』(參山馬青演輯選，書學寶篋，北市：崑崗，民83。頁187。)
- (42) 語見 (晉)王羲之，〈題衛夫人『筆陣圖』後〉。(參見山馬青演輯選，書學寶篋，北市：崑崗，民83)
- (43) 語見 (北宋)蘇軾，〈論書〉。(參見山馬青演輯選，書學寶篋，北市：崑崗，民83)
- (44) 語見 〈跋國學蘭亭舊拓本〉跋文。
- (45) 同前註。
- (46) 又推究何維樸之記述，極可能是得自其父何慶涵之轉述，因子貞長子何慶涵亦曾對父親習分書的歷程有過類似的描述，謂：「先公六十後，喜臨分書，兩京諸碑摹寫殆遍，而於張公方、楊孟文二碑臨本尤多，各百餘通。」。
- (47) 參見 曾國藩 著，曹耀湘等編，曾文正公全集，北市：文海，頁19140。
- (48) 見戊申年(1848)所留之「伊少沂見示劉文清爲尊甫墨卿丈人作書并丈人自書文清詩合裝卷，奉題一首」、「五十歲初度日，題所藏翁顯延年益壽瓦當拓本，用蘇齋原韻四首」再迭韻四首之三等詩中所言。(參見何紹基詩文集，頁269,273)