

# 何紹基書論探析

## ——從其對晉以後之書法評論談起 (下)

杜裕明 ■ 國立空中大學人文學系兼任講師

### (三) 明

**何**紹基對明朝書家的評論或觀書感想，集中於晚明。他並不特別觀評宮廷書家或館閣體之書法；對明代中期的吳中書家，也不看重，蓋此時正是趙孟頫的影響時期，文徵明(1470-1559)輩所刻《停雲館帖》亦有謬誤，南派帖學至此時期雖蔚為主流，但於何紹基的標準裡，此時亦正是書道之低落時期。吳派如沈周(1427-1509)、文徵明、唐寅(1470-1523)等人(未提及吳派書家祝允明(1460-1526))，以及後來的董其昌、邢侗(1551-1612)等，在何氏的眼裡，都有某種習氣，屬於「斤斤撫古」者(42)。董其昌於明末至清朝這段時間的影響力非常大，不論是宮廷或文人書生，對其書法、繪畫及其南北宗等理論都會留意。何紹基也不例外，曾收讀《容台集》，又多次觀跋董其昌的書跡和畫跡，發抒論評及感想，所用字句亦常就

董氏之句意而引申。何紹基雖為書家，但和大多數傳統文人一樣，也了解詩文、繪畫等，認為「書畫一理耳」，跋評畫跡，亦往往和書法論點相通且互相關聯。曾跋一董其昌的畫稿，感慨其粉本因「不著意」而作，反得天機之理。這段話或可看出何紹基對藝術的一些看法：

吾亦嘗謂精神氣力在閉戶時多，良工不示人以槩，作一書一畫，或應人求請，或意在成幅卷及冊子，恐有不合矩度，不厭人心目處，必不免有矜持慘澹之意，人心勝斯天機少。……畫稿之作，……但有畫理、畫意、畫情、畫韻，……且可有可不有，則落筆時之超象外與天游舉平。曰：使盡氣力不離故處者，到此時百鍊鋼化為繞指柔，且繞指柔化為丹汞，直是一點靈光透出塵楮矣，非香光不能有此粉本。……香光平日畫妙亦正在無師智，往往有前後不連屬，濃淡不相稱，若有骨若沒骨，使人閱

之時不能滿意，此正香光之深於用意到筆墨外，且出眼耳意識外……。本天事多而人事少也。

(43)

董其昌於書畫上追求的是一種平淡天真，參悟出自性本心的書法美學，這樣的思索，在何紹基的想法裡即化為對自然「天機」的體驗。所謂「塗染欲脫自家科臼」，這種不斷的自我突破，何紹基也認為「至難」，但亦同樣為他認同努力的一個方向(44)。何氏的書風常有變化不可端倪之感，用筆乃至結字、章法都常令人難以捉摸，或不連屬、不相稱……，難以一眼定論，即「不能滿意」，彷彿將要表達某種自然天機之感與力求突破之新意。其書不再是拘泥於閣帖，或摹擬某家形貌，篆隸的元素及唐碑諸家的風格恰可提供其筆下變化的多方資源。相信董其昌的思想曾予其相當啟發與深度思考，不過，何紹基對思翁並不算十分推崇，只對其部分精采書作表示讚賞。例如他屢

觀董香光臨顏真卿書，評其「殆難近似，時代所限，又魄力相遠」，認為董氏未能寫出顏真卿書之真精神，但偶有佳作，亦為可貴(45)。

值得注意的是，何紹基除了對唐代書家予以高度讚揚外，對元代以後之書家通常褒評都很保留。王鐸(1592-1652)的書蹟於時多如繁星，何氏曾屢次過目，不過並未就此多作評論；傅山書法何氏比較欣賞，認為非縱橫排比若書奴之俗書，頗為可取(46)；不過真正例外者，則是晚明的黃道周(1585-1646)。黃道周乃晚明清志士，情操耿烈，不願降清而壯烈犧牲者，其學問、書法於當時皆稱著，書法風格亦為晚明個性主義式，和倪元璐(1593-1644)等齊名。何紹基相當欽讚其情操與書法，自四十多歲即收藏其墨蹟數種，並屢次觀跋其遺墨，如〈榕壇問業手稿〉、〈張溥墓志銘〉等，何氏認為黃道周與倪元璐不僅道義相合，「即論書律風巨，亦復相似」，「要皆本於性情，血氣錘鍊，震盪而成」，書與人同受尊(47)，其風格獨特，遠勝明代諸家：

其書律精古，全本晉法，……石齋以學鴻寶，以才皆出古人綿蕞之外，非文、董、邢、唐諸家斤斤撫古者可比。……

書於精熟中出生辣，根巨晉法，兼涉魏齊，非文、董輩所能及。……宜專勤一石刻。(48)

由此，可知在何紹基的心目中，黃道周之書法由魏晉出，具「生辣」之美(推測應指行草體一類)，非文徵明、董其昌等學古者所能比擬，其高下立見。黃道周書法以小楷及行草書居多，其書學自鍾繇(151-230)、索靖(239-303)等，並融入章草隸筆特質而自成具有古意之個性特色，不同於學王之妍媚或學

宋人一路，評價甚高。何紹基對章草亦相當欣賞，既如此推崇黃道周的書法，亦可能影響創作。仔細觀看何紹基的小楷作品，特別是他四、五十歲時觀看過黃氏作品之後，所作確有相似處。例如觀〈張溥墓志銘〉後，於後跋以小楷書盛讚黃石齋此卷「書意於古勁中復有錯落之妙，信為先生傑蹟」，並於卷前引首以具顏體風格之大楷題字，充分顯示何氏對黃石齋書法之敬重(圖九)。若將此卷與何紹基晚年(1865)所書小楷〈郁氏書畫記、石渠隨筆〉冊之題記對照(圖一〇)，二者皆非唐以後之端楷形式，而有錯落疏寬佈排，字體較扁，行筆帶隸之古勁樸實感。何氏五十七歲曾謂己「平生小真書，古意頗有得」，對自己的小楷書是頗自豪的，能具備一種古意(49)。不過，需要說明的是，這種相似於神似的意義上大於形似的意義。畢竟，在經過了董其昌的時代以後，凡是臨學古人之作，意臨的層次已提升至一種創作的境界，書、畫都不再以重現原作的形貌為目的。更何況許多書家並不是以己趨向古人，而是借古潤今以開發出自己的獨有風格。

明代的書論和書風如董其昌、黃道周等，於何紹基造成一些影響，但一八五八年以後(六十歲)，愈趨以習學漢碑及篆文為主，益發於創作上顯露篆、隸的特質，即使是行草亦然。對作者而言，宋、明以來的書論觀念，無疑是一個打底積學的過程，對其自我書風的確立具有推進啓發的作用。

#### 四、對當代書法之一些意見

何紹基對道光、咸豐年間書法的評論，和他對前代書學的評論是

道理相通的，除對前述翁方綱等人著重虞世南之書法表示不能苟同外，餘則主要集中於對「包派」的批評，批評包世臣(1775-1855)連北碑基本之橫平豎直道理都未真知：

包慎翁之寫北碑，蓋先我二十年，功力既深，書名甚重，於江南從學者相矜以「包派」。余以橫平豎直繩之，知其於北碑未得髓也。(50、圖一一)

何紹基且認為包世臣雖為一代大家鄧石如(1739?-1805)之弟子，但並不真知其師「純用筆心，不使欹斜」之書法優點：

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，競談北碑，侈為高論。……慎翁字皆現做，殆未足知先生也。

包世臣於當世頗負盛名，同樣是推崇北碑者，但觀其書作(圖十一)，其書和北碑、篆、隸等風格之關聯並不大，反較似南派帖學流風之筆法與字姿。何紹基既認定北派書法為「橫平豎直」、自然對「包派」傾向飄逸、側鋒用筆之作風不能苟同。

此外，何子貞對當世求媚之書風亦表示相當反對：

古人論書勢者曰雄強、曰質厚、曰使轉縱橫，皆丈夫事也。今士大夫皆習簪花格，惟恐不媚不澤，塗脂傅粉，真氣茶！然江浙儒雅之邦，此風尤甚。……(52)

所謂江、浙士大夫，應指朝中為官者。時江、浙文風薈萃，許多為官者之出身及師友皆集中此地，所書和帝王所喜之董、趙帖派書風品味相近，喜傾向媚姿以入時眼，而為何氏所堅決反對，並指出書法乃丈夫之事，應有剛健之氣魄，斷非陰柔，充滿脂粉味之氣質。

前三段郁氏書畫記後兩段 石渠隨筆

紹基



東華散直惜居諸細楷矜嚴韻自餘  
廿載故吾來眼底梅花繞几墨香初

古虞司馬得此冊於廠肆珍秘之至吾甚愧之為題廿八字  
時乙丑初春吳門旅次暖腹呵凍



明翰林院庶吉士西銘張公墓誌銘



國家詞林之重二百陸十年矣承明起卓率綏

輒東觀自非是者比於雌雉桑穀正嘉之際

間一少變未失大常至崇禎而後撥守它寄

其大旨悉失而或謂三代以上無書好讀書者

非愚必迂嗚呼誠愚迂則捨書而可六蔽之說

▲圖九—1 黃道周〈書張溥墓誌銘〉卷部分 北京故宮博物院

▲圖一—0 何紹基〈郁氏書畫記、石渠隨筆冊〉題跋 1865年，北京故宮博物院

石齋

先生

撰書

張天

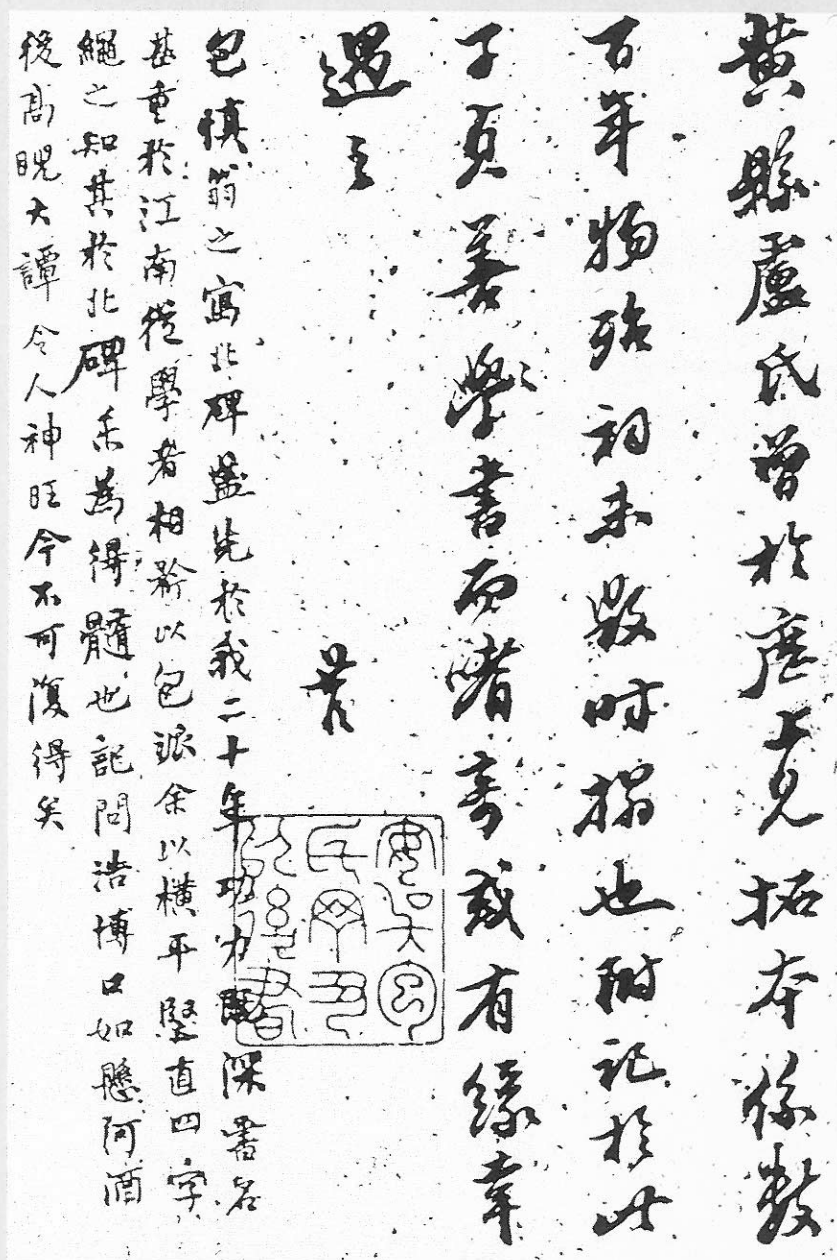
如墓

誌銘

何紹基題



▲圖九—2 何紹基題黃道周〈書張溥墓誌銘〉卷引首大字，北京故宮博物院



▲圖一一 包世臣、何紹基跋〈張黑女墓誌銘〉，上海博物館

對當世之書，何氏最推崇者應是鄧石如了，雖「不及與先生相見」，但屢見其刻印及篆、隸書作，莫不欽羨，晚年且為之寫墓誌銘。何氏讚其書於「準平繩直」中，「柔毫勁腕，純用筆心；不使欹斜，備盡轉折」，其用筆「斗起直落，捨易趨難」，篆意草法，時至兩漢

時境地(53)。此評相當深刻，說明鄧完白之字具篆意草法，有剛勁直接之雄強力道，用筆純為正鋒，但有步步變化轉折之美感(圖一二)。相信其各體書均已為何氏所細心揣摩，對晚期書風之形成有一定影響。



▲圖一二 鄧石如〈草書七言聯〉(開卷神游千載上，垂簾心在萬山中)，1804年，浙江省博物館

### 五、自身作書之闡論

何紹基除了評論諸家外，亦屢屢透露出自身作字之主要方法及理念。這些理念與其對各書家之褒貶

評論，道理亦多相通，可將其分為數項：

### (一) 執筆與運筆

何紹基特殊的執筆法是有名的。何氏有詩題「猿臂翁」，作於五十六歲，所謂「書律本與射理同，責在懸臂能圓空。……氣自踵息極指頂，屈伸進退皆玲瓏」，他自比漢代名將李廣(過去黃庭堅也曾以李廣作喻)，認為書法如同射箭一般，能圓活自如，勢若張弓之氣力而能四方運用靈活。所以他以「懸臂」方式寫字，「要使腰股之力悉到指間，務得生氣」，同時必「回腕高懸」，往往通身力到，方能成字，尚不及一字時，便已汗浹衣襦。何氏此種執筆法想必非常費力，並不是很自然的，甚至筆劃偶有抖動戰掣，使轉不盡順暢之感，此雖「巧不可傳法可公」(54)，但卻可使落筆之跡蘊涵某種力道與韻律，形成個人特色，具有沉厚而不飄弱的美感(圖一三)。

### (二) 力道

由於懸臂，何氏之書無疑是著重力道的，並且認為書法貴乎「有氣有血」，並非如世人所說的應「去火氣」。蓋倘若尚未及有火氣之境，又何需言去？反而應習「握拳透掌」之勢，字字力道送及，「鋒宜方銳精緊穩，邪入怯出皆所憎」，一股氣力，純用筆心，下筆穩健不怯，使筆若劍而「殺紙有聲鋒有稜」。即使有火氣，尚優於氣力虛弱，仍是大丈夫。何氏即舉中醫為例，說明氣生血的道理。何氏並談及父親好友張琦學北碑時以「方正直下」為主，而自己卻是「以筆鋒殺紙為先」(55)，足見何紹基對此頗有領悟，追求一種氣力具足的筆

下效果。既是筆鋒殺紙，使筆若劍，在速度上必傾向於豪快，而非慢條斯理型，觀其書，即使是以軟毫作書，於行筆力道和速度上，仍有明顯的變化與發揮。

### (三) 墨氣

筆與紙、墨的關係是很密切的，用筆的效果，可以由紙、墨反映出來。何氏贊同紙張應有一定厚度並且不很光滑，「使筆鋒堅入而墨氣騰驟」，若如許多明、清書畫家喜好「光膩薄褚」，用筆「專務輕便……，以為有林下風可耳，不成丈夫也」(56)。可知用筆之力道同時亦使墨氣騰出，表現某種乾、溼的效果，例如其書時見飛白與漲墨並存，筆劃輕重亦顯出多樣的粗細墨筆效果。若筆力、紙、墨皆務輕便，雖有眼下一絲風致，終究不成氣候。何紹基此論提出於五十二歲時，可代表成熟期書論。著重墨氣，和清代許多書家的著重點其實是相近的(如劉墉，人稱「濃墨宰相」，何氏亦看過其一些作品)，反映出時代的特色。

### (四) 正鋒與字勢

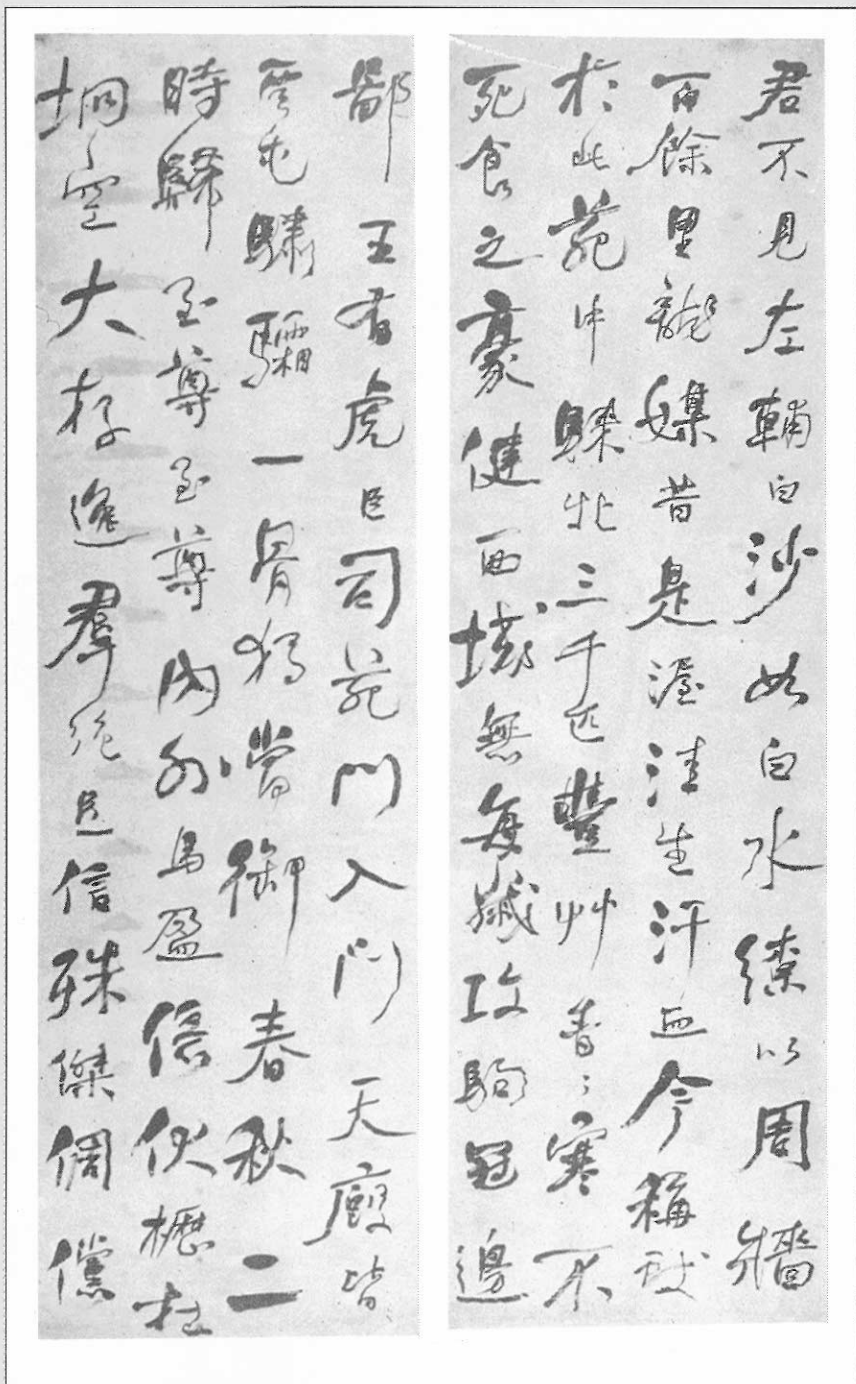
何紹基強調用筆應以正鋒為主，此從其反對包世臣扁筆側鋒之言論可見一斑。蓋行筆以中鋒為主方能使力道貫徹，並合乎篆、隸之筆法，避開閣帖一派側筆取妍之法，而得「橫平豎直」與「屋漏痕」之古意，過去如顏真卿等人，莫不以此為主。

用筆正鋒不使欹側外，何氏論書著重篆、隸古法，篆、隸二體皆為主軸正直之勢，而非字勢屈左伸右或斜迤者，斜迤佈排者乃南派風致，以取姿態為先，此風尚為何子貞所反對，所謂「學書重骨不重姿

」，「捨骨尚姿，此後世書律所以不振乎？」(57) 唯有於豎直橫平中生變化轉折，如篆、隸及顏真卿、鄧石如等人，才是書學之正道。吾人細觀何紹基之書，縱或有字勢斜迤，仍是於平直為主之基礎上變化，並非以斜迤拖長等筆勢為主，此乃原則，並不意味是「算子體」式的佈排。其作行草書亦少斜側連筆，不同於宋元或晚明連綿草一路，以發揮若篆、隸、章草及唐人碑版字字分離之章法特色。

### (五) 融合書體

「余學書四十餘年，溯源篆分，楷法則由北朝求篆分入真楷」，「化篆分入楷，遂爾無種不妙」，如同前文所論，「意合篆分，派兼南北」可說即是何紹基的主要書論立場，更進一步，若能於融合書體之外再加以變化，自是更佳，其晚年書作即益發突顯此舉。顏真卿、李邕、歐陽通和南朝的〈瘞鶴銘〉均將篆體或隸體之特色運採入楷、行，即是範例(58)。如此，眼界與路數方不致於侷限於閣帖，可以超越「宋格」，而趨向更古、更具風骨的唐人、漢魏及其以上。何氏耳順之年更加留意習學漢碑，篆、隸體作品更多，其行草體屬於楷書一般筆法之方筆、提按、頓挫和右捺愈趨不明顯，而代之以起筆藏鋒圓筆、行筆提轉、收筆不特別回鋒，若無起止之痕之「屋漏痕」之古意。體勢亦不盡方正而帶圓，整體有向篆、隸靠近的趨勢(圖一四)。能將行草一類書體如此自在地融入篆、隸特質，而仍維持其行草書體，可說是何紹基的一大成就。過去如鄭燮(1693-1765)之「六分半書」雖意欲摻合各種書體，但猶若部分元素與部分元素之並存，刻意、奇、怪有之，但整體的融合感尚不



▲圖一三 何紹基〈書杜甫沙苑行詩〉四屏部分，1861年，刊日本《中國法書名蹟集》九

若何紹基之協調。何氏此個人風格充滿才氣，也真正實現「篆分真草只一事」之理想。帖學之弊可除；碑版得以發揚，猶如活水灌溉，二派共治，反得以發揮清代碑學思潮與書學新徑。

#### （六）風格趨向

何紹基對書法之闡論，最終仍趨向其目的風格的經營，識其風格特點，才能把握其書之意涵。何氏不喜姿媚若「簪花格」之書法，亦不贊同文人輕便之「林下風」，他強調的是「古勁厚遠之氣」、「參差超邁之趣」，一如厚實之碑版篆隸，字間應表現力道，並且參差錯落，若再於勁偉中表達緩綽、疏散（應指結字），則「古意愈足」（此於跋唐代張從申書碑時提及，<sup>59</sup>）。此古意與姿媚相反，而與「樸」的思想有關，他五十九歲跋顏真卿大字〈麻姑仙壇記〉時，談到「顏書各碑意象種種不同，而此碑獨以『樸』勝，正是變化狡獪之極耳」，具「轉形易勢之妙」。同年跋一董其昌書卷，亦謂「香光此次豎起筆尖，頓折入樸，極為精緻」<sup>60</sup>，此所指之樸，或可解為並非一種一眼即望穿的單純姿態佈置，而是融會貫通，自最樸質之橫平豎直、正鋒運筆出發，筆鋒內斂而不外放頓折，卻能貫之氣力圓活自如運用，化出極豐富的變化。頃讀近來學人論文，其論何氏書學以「圓活」為中心，所論不假，與此「樸」的思想亦是可聯繫的<sup>61</sup>。何氏亦自謂：

讀書人……用筆……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。(62)

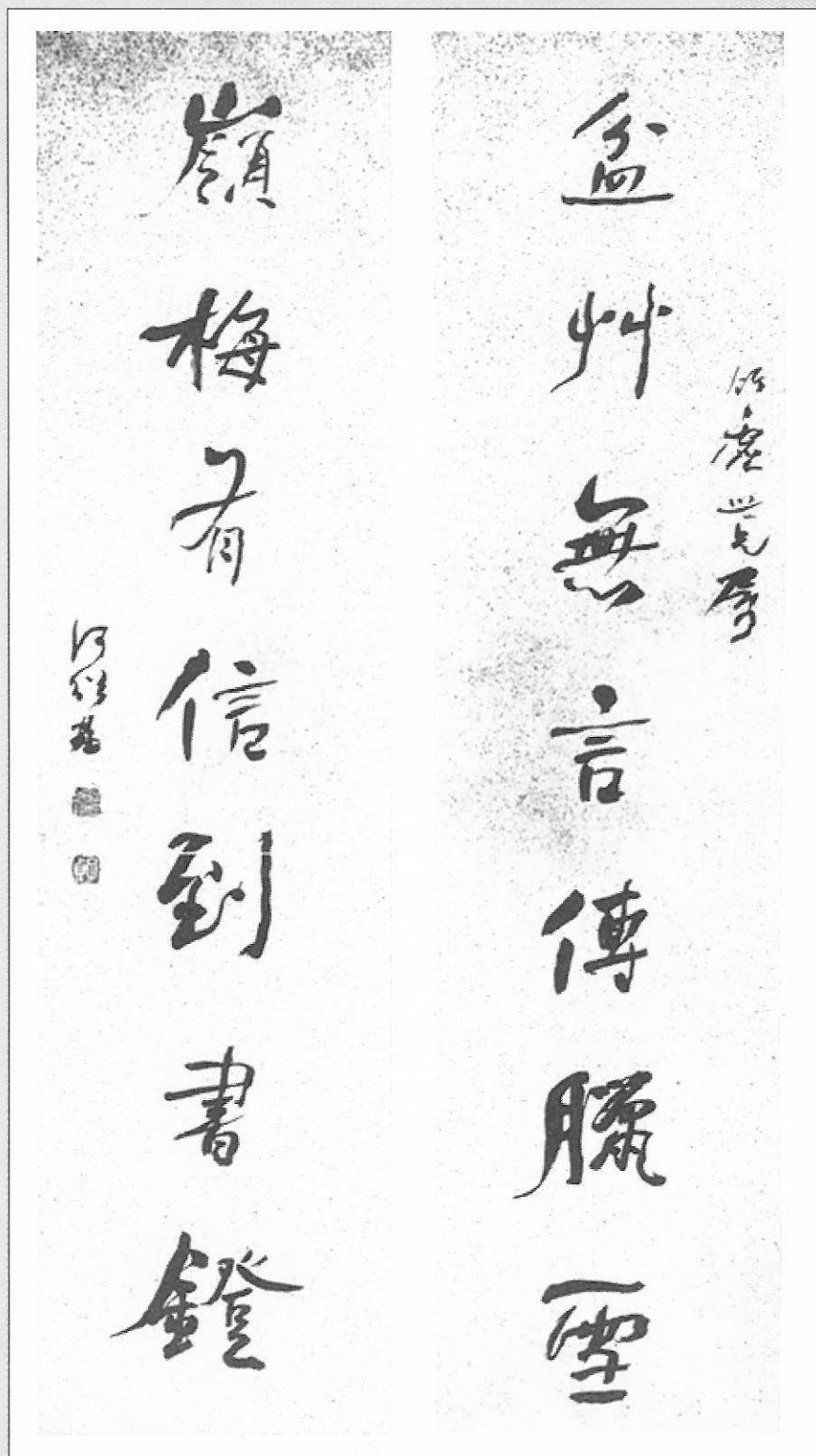
可說何紹基確立了一種反對妍媚姿態，而著重力道（丹田氣力貫徹）、正鋒、橫平豎直、篆隸氣息出發，加以「轉形易勢」、「盤曲縱送」變化之豪快書風，自其傳世數量極大之書作中得以窺知。

## 六、結論

何紹基曾指出書學有五難：一難為「扞格太多，得於心不能得於手」；二難為「縱習古人碑碣簡牘，而沿襲肖似，不克自成門徑」；三難為「師友指示，……不比文章學問可以破昧為明，改儒成勇」；四難為「落紙無鑄，無可修飾」；五難為「非砥行嚴，讀書多，風骨不能峻，氣韻不得深」。何紹基畢生用心於書，用功極深，此五難之揭櫫，當道盡歷來許多有心學書者之心聲，尤其是對此有一番深切抱負之讀書人而言。「書本六藝一，蘄進於道養務充」，由此，亦可看出何紹基希冀突破處為何，讀書人的格調與氣韻，仍是他希望達致的。於此之外，何紹基的書學尚可歸納出以下成就：

(一) 清代崇碑思潮興盛，過去如阮元、包世臣等人立論雖著，但其書風仍脫離不出帖學之藩籬(63)，理論與實踐未能合一。何紹基可說是真正實現了清代碑學家的理想，書風體現了北派碑體的精神與實質，將前人未能達致的目標具現達成。

(二) 何紹基結合了碑學家的理論與實踐，但他「意兼南北」的立場，和其師阮元等之二分法，否定南派的思想是不同的，正如其所謂「篆分真草只一事」，南、北兩



▲圖一四 何紹基〈七言對聯〉，（刊《書道全集》第十四卷）



▲圖一五 鄭燮〈墨竹圖〉屏風部分，日本東京國立博物館

派的書法是相容且相融的，並不相斥。帖學可和篆、隸融通，習碑外亦可學帖，何氏雖作篆、隸，但楷、行、行草體仍是其作書之主要書體。在此基礎上，清代書法才能於純粹北派或南派風格外，同時能有將帖學筆法、觀念等和碑學相互融合的共治發展，對後來清末以迄民初之書法史有正面的影響。

(三) 何紹基的書法和明末清初諸家在融合篆、隸上是不同意義的。傅山主在提出一種屬於醜拙的書法美學；八大山人(1626-1705)其書奇僻；鄭燮(1622-93)及伊秉綏(1754-1815)的書法具佈排設計之意味，若今日的美術字；至於揚州八怪中金農(1687-1763)、鄭燮之書，縱有新奇、外形巧變之趣味，但其技巧仍取偏徑，有市獐風雅別趣，卻乏士人積學古法而流露之內斂氣韻，若畫人之書法(圖一五)。何紹基則秉持書家正統，深入探

研帖學之脈系思想，入而後出，才得以變化出具篆、隸碑體特色之「筆」和「勢」。由此亦可看出，在中國美術史上，對文人氣格之要求，書家是比畫家嚴格的，書家對傳統之浸潤深淺，與功力境地是息息相關的。

(四) 清代許多碑學家，風格較與某北派碑版之特色直接相關，即以篆、隸或魏碑等書作為主。如鄧石如，是北派碑學之佼佼者，其書以篆、隸為主，行草書極少，又如吳熙載(1799-1870)、趙之謙(1829-84)、吳昌碩(1844-1927)等人，被認為應屬「碑學」；至於姜宸英(1628-99)、張照(1691-1745)、劉墉(1719-1804)、王文治(1730-1802)等，一般則認為應屬「帖學」，何紹基呢？他屬碑學嗎？在當時即有人以為何氏「駁駁合兩宗為一」(64)，這「南北宗」的合一，一如何紹基評論王羲之或是他仰慕的

顏真卿，他終於趨向那些典範書家的境地了。筆者認為似不必立即將之歸為碑學家或寫碑者，蓋如此之歸納，其書學則有一定向發展目標，嬗遞千餘年之帖學思想將於此失卻其主體意義，何氏之書學立場和成就亦因而狹義化。過去清朝區分碑、帖二途，乃一種理論，有其時代環境與思潮背景使然，不過，即便是碑，摹拓刻印亦流傳成為後世臨摹之「法帖」，今日吾人拉寬書史時空之幅度，應可漸發現帖學在碑學的衝激啟發下，並非一面倒、故步自封或兩不相涉，反而有新的意義。「碑」與「帖」於主從、互引之間，實有更多值得討論的空間，何紹基之書學，即於此扮演一重要角色。▲



## 註

- (42) 詳註四十八。《文集》卷十一，頁6，「跋陳子鶴藏董香光書詩軸」。
- (43) 《文集》卷十二，頁5，「跋董香光畫稿冊」。
- (44) 同上。
- (45) 《文集》卷十二，頁4，「跋梁敬叔藏董香光昇山卷」。
- (46) 《文集》卷十二，頁8，「跋王覺斯蘭竹草石卷」；《詩鈔》卷十，甲辰篇，「羅蘇漢方伯前輩齋中觀傅青主書」。
- (47) 《文集》卷十一，頁10，「跋林仲雲藏黃忠端公手札冊」；頁9，「跋長樂梁氏藏黃忠端公手札冊」。
- (48) 《文集》卷十一，頁10，「跋長樂梁氏藏黃忠端公手札冊」、「再跋黃忠端公與喬柘田手札冊」。
- (49) 《詩鈔》卷十五，乙卯篇，「久不作小字，舟中試爲之」。另，〈書張溥墓誌銘〉何紹基跋前有梁章鉅1844年之跋，何跋應於此年以後作。見《法書篇》十三（台北：國立故宮博物院出版）。
- (50) 《金石跋》卷四，頁7，「跋魏張黑女墓誌拓本」。
- (51) 《東洲草堂文鈔》，卷五，雜著篇，「書鄧完伯先生印冊後，爲守之作」。
- (52) 《文集》卷十二，頁11，「張婉紉女史隸書圖張仲遠屬題」。
- (53) 同註五十一。而何氏所書〈鄧君墓誌銘〉作於1865年，現藏北京故宮博物院。
- (54) 《詩鈔》卷十四，咸豐壬子至甲寅篇，「猿臂翁」；並見註五十及註五十一。
- (55) 《金石跋》卷五，頁2，「跋道因碑舊拓本」；《詩鈔》卷十二，乙巳至丁未篇，「與張受之論刻石」；《文集》卷十一，頁19，「跋張宛鄰先生臨書譜爲仲遠作」。
- (56) 同註四十五。
- (57) 《金石跋》卷四，頁1，「跋國學蘭亭舊拓本」。
- (58) 《金石跋》卷五，頁4，「跋道因碑拓本」；卷四，頁7，「跋魏張黑女墓誌拓本」；卷五，頁11，「跋重刻李北海書法華寺碑」；卷四，頁9，「題李仲雲藏瘞鶴銘舊拓全幅」。
- (59) 《金石跋》卷五，頁30，「跋文氏停雲館刻晉唐小楷」；《文集》卷十一，頁4，「跋陳敘齋藏趙文敏書千文」；《金石跋》卷五，頁18，「跋張從申書李元靖碑舊拓本」。
- (60) 《金石跋》卷五，頁12，「跋大字麻姑仙壇記宋拓本」。《文集》卷十一，頁6，「跋除壽衡藏董香光書卷」。
- (61) 余思穎，〈「篆分真草只一事」：何紹基的碑學書法成就及地位〉，台灣大學藝術史研究所碩士論文，1998.6。
- (62) 《東洲草堂文鈔》，卷七，「與汪菊士論詩」。
- (63) 杜裕明，〈阮元書論及其書法之研究〉，《中華書道研究》1，中華書道學會，1993.12。
- (64) 魏錫曾，〈續語堂題跋〉，（在《魏稼孫全集》，台北：藝文印書館，1970），頁40。