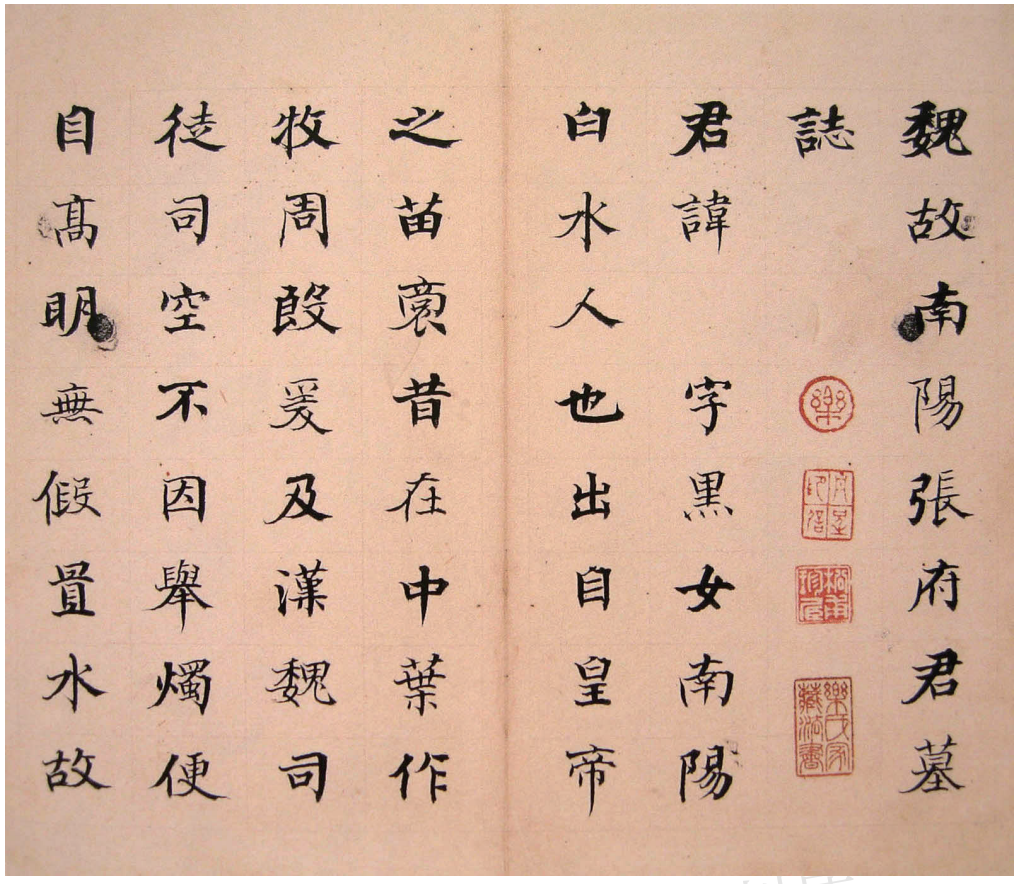
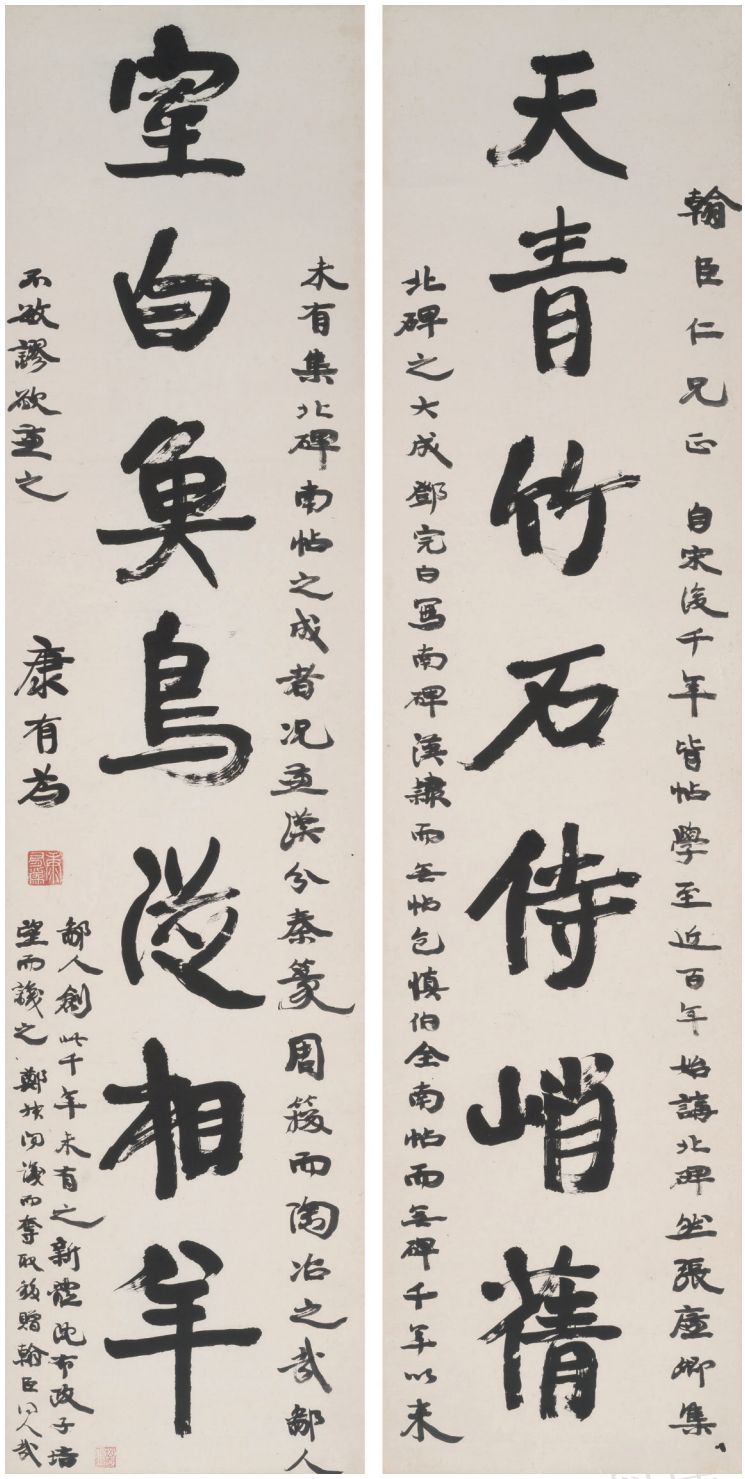


康有為　《致湯覺頓書》　北京匡時2018年秋拍



何紹基　《臨張黑女墓誌冊》　上海明道拍賣2007春拍

臺灣大學圖書館期刊資料庫




康有為　《行楷對聯》　香港中文大學文物館藏

臺灣大學藝術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202203_(52).0003

# 康有為與民國書學的「集大成」

薛龍春*

【摘要】本文以康有為1910年代中期開始標榜的集篆隸碑帖大成的「新體」為研究中心，指出民初書學發展出現了一些新形勢與條件，包括碑派盛行帶來行草書的沒落、碑帖影印技術的出現、漢晉簡牘與敦煌寫本出土等，這些都促使康有為及其他民國書家調整過去所秉持的尊碑立場。本文進一步分析認為，集大成的思想資源，一方面與明末清初以來書家們對於介於兩種字體之間的過渡性字體的興趣有關，集各種字體之大成，實為這一思考與實踐邏輯發展之終點；另一方面，集大成也與碑學缺乏行草書範本故必須借助帖學資源有關，不過因為審美、工具與技巧的差異，碑帖融合的思潮雖也催生出不少新面貌，但因為帖學用筆遭到徹底摒棄，無法被認為是融合成功的案例。本文最後提到二十一世紀的展廳文化，在視覺化的觀看要求之下，康氏集大成的書學遺產獲得一定的迴響，字體雜糅確實更加符合展廳觀賞的效應，不過字體的包羅萬象也限制了書家的想像力，這類創作出現了形式語言大量趨同的問題，這也成為書法創作中需要面對的新課題。

關鍵詞：康有為、民國、書學、集大成

## 引言

晚清書學尊崇北碑，二王以來的名家法帖漸落下風，甚至被視為書學發展的消極因素。其間勢力的消長，是人們認為法帖屢經翻刻，已非原貌，① 而碑刻在書丹後即行刊刻，洵可謂下真跡一等。

在阮元（1764－1849）、包世臣（1775－1855）之後，於碑學有推波助瀾之功的非康有為（1858－1927）莫屬。一方面，作為改革派的政治家，康有

* 浙江大學藝術與考古學院 教授

① 阮元還進一步懷疑《淳化閣帖》出於編選者王著一手臨寫，《揅經室集》，三集卷一，〈復程竹盦編修邦憲書〉，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第477冊，頁358-359。

臺灣大學學術期刊資料庫

為指責世人咸奉偽經為正法，故「三世之說不誦於人間，太平之種永絕於中國」。② 二王以來名家法書，因為屢摹翻刻，適可稱作「偽經」，故不當以「正法」對待之。另一方面，康有為認為書學的進化須借古開新。在戊戌變法時期，他曾為楊深秀（1849－1898）代擬《請定國是而明賞罰折》，明言「守舊開新」殊途：「其守舊者，謂新法概宜屏絕，其開新者，謂舊習概宜掃除。……互相水火，有如仇讎。臣以為理無兩可，事無中立。」③ 這一說法同樣也見諸《廣藝舟雙楫》「卑唐」一節：

> 如今論治然，有守舊、開新二黨，然時尚開新，其黨繁盛，守舊黨率為所滅。蓋天下世變既成，人心趨變，以變為主，則變者必勝，不變者必敗。而書亦其一端也。近世鄧石如、包慎伯、趙撝叔變六朝體，亦開新黨也。④

康有為將晚清以來取法非名家的碑學書派稱為開新黨，而奉晉唐名家為圭臬的帖學則是他口中的守舊黨。如同政治勢力的消長不可逆轉，變與不變也將決定書法的成敗，故不得騎牆模棱。

關於書法的變法主張，集中體現在康有為撰寫於1888－1889年的《廣藝舟雙楫》一書之中。其時他旅居京師，上書不達，因以金石陶冶，轉而議論壯夫不為的雕蟲小技。按康有為的說法，「今用真楷，吾言真楷」，⑤ 故《廣藝舟雙楫》一書以弘揚六朝碑刻為己任。

值得重視的是，康有為並不在晉唐名家系統中重新甄選範本，而是發掘不甚為人重視的北碑的範本價值。這與他1888年在《上清帝第一書》中提出妙選、召置仁賢，並不在原有的官僚集團之中揀選，而是發掘新人，其思路是一

---

② 康有為，《春秋筆削大義微言考》自序，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》（北京：中國人民大學出版社，2019），第6集，頁4。李澤厚認為，古文經學派的孔子是述而不作的保守主義者，而康有為的孔子是托古改制的唯新主義者。又說，康有為強迫封建聖人來宣傳資產階級改良主義。李澤厚，〈康有為思想研究〉，《中國近代思想史論》（北京：人民出版社，1979），頁170、172。

③ 轉引自茅海建，《從甲午到戊戌：康有為《我史》鑒注》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2019），頁393。

④ 康有為，《廣藝舟雙楫》（清光緒十九年南海萬木草堂刻本），「卑唐第十二」，頁15b。

⑤ 康有為，《廣藝舟雙楫》，「原書第一」，頁7b。

臺灣大學學術期刊資料庫

致的。儘管康有為看不起窮鄉之學，同樣撰寫於1888年的《民功篇》中提到，宋儒時下之見，灶下之婢，窮鄉之學，井中之蛙，床下之木皆「卑污愚陋，豈足與論生民所托命哉」，⑥ 但在《廣藝舟雙楫》中，他對「窮鄉兒女造像」投下了激賞的一瞥。⑦ 表面上，康有為以翻磨已壞為由，將書學的經典體系（唐碑與帖學）一筆推倒，而主張向南北朝無名氏碑刻學習，實質上，他意在重塑一個新的傳統，在這個傳統中，容易為視覺所感知的「形」的特殊性成為書法表現的中心。

1891年，《廣藝舟雙楫》萬木草堂初刊本印行。此後該書不斷重印，到康有為去世之前已經發行了十九版。⑧ 黃紹箕（1854－1908）一方面肯定康有為的獨見之明，另一方面也認為成書太速，故談不上思慮精審。⑨ 此時的康有為尚不具備乾嘉學者那樣豐富的金石學與書學知識，對於碑刻書法也還只是短時間內大量接觸。⑩ 與其說這一時期的康有為有意成為書學專家，不如說他意在掃除帖學積弊，「變」才是他借題發揮的目標與旨趣。由於康氏好大言，⑪ 其主張與論斷多有偏激之處，故《廣藝舟雙楫》一書在學界遭到相當嚴峻的質疑，除了一些史實（如某家出自某家、某碑出自某碑的源流論）上的粗疏錯訛之外，焦點主要集中於：魏碑是否皆可臨摹？以筆摹刀是否可取？碑刻是否也有原刻與翻刻、精拓與劣拓之別？《閣帖》所摹是否絕非南法？唐碑是否有其

⑥ 康有為，《民功篇》，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第1集，頁90。

⑦ 康有為，《廣藝舟雙楫》，「十六宗第十六」：「魏碑無不佳者，雖窮鄉兒女造像，而骨血峻岩，拙厚中皆有異態，構字亦緊密非常。」頁12b。

⑧ 有人因《廣藝舟雙楫》只論書不論文，嘲其乃「單櫓」而非「雙楫」，故康有為再版時將書改名為《書鏡》。參見啟功，《啟功叢稿》（北京：中華書局，1999），題跋卷，「廣藝舟雙楫」條，頁248-249。1914年，《書鏡》又以《六朝書道論》為名在日本出版，由中村不折、井土靈山翻譯，東京二松堂書店發行，印刷至六版。

⑨ 黃紹箕，〈廣藝舟雙楫評語〉序，《群雅》，第1卷第3期（1940），頁27。

⑩ 康有為金石學知識的不足一如他的西學知識的不足，茅海建指出，「如果從康有為、梁啟超戊戌變法期間政策設計來看，可以說完全西方式的。恰是這種外形西方式的政策設計，卻暴露出他們的西方知識的不足。」見茅海建，《戊戌時期康有為、梁啟超的思想》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2021），頁202。

⑪ 葉百豐，〈廣藝舟雙楫評語跋〉，直指康有為囿於一隅之論，「本非書人，天賦高而詣力薄，敢於大言。」《群雅》，第1卷第5期（1940），頁26-27。

臺灣大學學術期刊資料庫

獨立的價值？等等。這些質疑既有出於帖學立場的辯解，也有對康有為論述邏輯的檢視。⑫

雖然康有為從未對這些質疑作出正面回應，不過在二十世紀新的書學環境下，這些質疑正不斷變得尖銳。1913年底，康有為結束流亡生活回到上海，在一些場合，他開始宣稱碑帖不能偏廢，鼓吹碑帖融合，並不斷標榜一種集篆隸碑帖大成的「新體」。康有為的集大成，也刺激了同時期其他碑派書家，集大成遂成二十世紀上半葉書壇的流行語。對於康有為和同時期的書家而言，集大成和碑學的邏輯有著怎樣的關聯？其產生的文化環境與條件又是什麼？意在消解時代、工具、技術與趣味界限的集大成，其前景又將如何？本文將嘗試著對此進行解釋與討論。

## 一、二十世紀書學的新環境

### （一）行草書的衰落

晚清以來，因為提倡尊碑，一直作為書學範本的名家法帖被打入冷宮。因為缺乏可借鑒的資源，行草書的傳承出現危機。在《廣藝舟雙楫》的最後部分，康有為也意識到近世北碑盛行，帖學漸廢，草法滅絕，「見京朝名士以書

⑫ 參與討論的主要文獻包括：朱一新，《佩弦齋雜存》，卷下，〈復康長孺孝廉〉，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第760冊，頁649；黃紹箕，〈廣藝舟雙楫評語〉，《群雅》，第1卷第3、4、5期（1940）；蓼軒，〈書鏡質疑〉，《大公報》藝林副刊，1926年11-12月；朱大可，〈論書斥包慎伯康長素〉，《東方雜誌》，1930年第27卷第2期，頁25-29；歐陽輔，《集古求真》（民國十二年江西開智書局石印本），卷首上，〈緒言〉；張之屏，《書法真詮》，收入崔爾平選編、點校，《明清書法論文選》（上海：上海書店出版社，1994）；平步青，《霞外攟屑》，「北朝造像不要學，楷書不可寫古字」條，收入華人德主編，《歷代筆記書論彙編》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁533-534；劉咸炘，《弄翰餘瀋》，收入崔爾平選編、點校，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993），頁905-930；白蕉，〈碑與帖——書法問題十講之一〉，《永安月刊》，1948年第109期，頁33-35；沙孟海，〈清代書法概說〉，收入《沙孟海論書文集》（上海：上海書畫出版社，1997），頁716。

臺灣大學學術期刊資料庫

負盛名者，披其簡牘，與正書無異，不解使轉頓挫，令人可笑。」⑬ 行書與日用關係甚大，可是當日名士的信札幾乎都用楷書，連行書都不會，更不用說草書了。這一尷尬，正是碑學盛行的後果之一。

行草書走向衰落，並非康有為一人感到焦慮。他的廣東同鄉陳璞（1820－1887）在一首詩中說：「北碑南帖本分途，妙跡全憑秘閣摹。近愛六朝搜斷碣。不知草法要傳無？」⑭ 社會上普遍崇尚六朝碑刻，草法將何以傳承？劉咸炘（1896－1932）對此也有擔憂：「至今日，人談魏齊，家言篆分，而行草又衰矣。」⑮

為此，康有為也不得不有所折衷，在《廣藝舟雙楫》這本尊魏的書學著作中，他聲稱：「然簡札以妍麗為主，奇情妙理，瑰姿媚態，則帖學為尚也。」也就是說，沒有辦法的情況下，行草書還是得臨摹法帖。他還給學者開出一份範本的清單：《集王聖教序》、《雲麾將軍碑》、《裴將軍詩》、《令狐夫人墓誌》，是學行書的石本佳碑；帖則以王著《閣帖》為鼻祖；草書先寫智永《千文》、孫過庭（646－691）《書譜》千百過，盡得其使轉頓挫之法，再求變化。此外，康有為認為即使是光學真書，也需要學行書博以其態，除《閣帖》可作為範本，宋人中的黃庭堅（1045－1109）「力肆而態足」，也是最佳的學習對象，而蘇米趙董則非所宜。⑯

不過，這樣的折衷主義與康有為宣揚北碑的決絕是頗有抵牾的。若帖中行草有筆法，則帖中真書亦應有筆法，蓋偽造也好，翻模也好，帖都是一致的，那為何要舍帖求碑？康有為當然清楚自己倡說之矛盾，所以他也找出碑中的幾個行書，並大肆宣揚：

---

⑬ 康有為，《廣藝舟雙楫》，「行草第二十五」，頁5a-b。

⑭ 陳璞，《尺岡草堂遺集》（光緒十五年息廬刻本），詩卷7，《閣帖偶題》，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第676冊，頁621。

⑮ 劉咸炘，《弄翰餘瀋》，頁905-930。

⑯ 康有為，《廣藝舟雙楫》，「行草第二十五」，頁5b-7b。黃庭堅與北宋金石圈有密切的關係，他擅長大字，且聲稱「大字無過《瘞鶴銘》」，得到康有為的推崇，或因與碑學的微妙關聯。黃庭堅，《豫章黃先生文集》（四部叢刊景宋乾道刊本），卷28，〈題樂毅論後〉，頁5a。黃庭堅與碑學的關聯，參見陳文波，〈黃庭堅與北宋後期的金石鑒藏世界〉，《文藝研究》，2021年第12期，頁129-142。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 碑本皆真書，而亦有兼行書之長，如《張猛龍碑陰》，筆力驚絕，意態逸宕，為石本行書第一。⑰

《張猛龍碑陰》並非行書，只因刊刻潦草，較碑陽端嚴的楷書為率意（圖1）。不過康有為的引導還真獲得了一些回應。陶濬宣（1846－1912）《稷山論書詩》「滿幅龍蛇認草書，正光署刻更盤紆」小注云：

> 漢魏碑陰字每縱筆為之，已漸露行草之勢，《清頌碑陰》尤筆勢宕逸，快捷難方，得章草書旨，魯公《爭坐帖》實從此出。碑尾正光三年數行尤可證見筆法。⑱

他認為漢魏碑陰多有行草之勢，以《張猛龍碑陰》為代表，並言之鑿鑿顏真卿行書《爭座位帖》淵源於此。沈曾植（1850－1922）則在更多北碑中發現了行書的筆意，如稱北魏《女尚書王僧男》書多行筆，北碑至此與南帖合矣；北齊《使持節都督元賢志》有行法，惜刻手太粗。⑲ 他所說的行法，大致等同於陶所云「行草之勢」，只能說有點連貫的意思，但畢竟不是真正的行書。

因為碑帖的壁壘，碑學書家很少涉足二王一脈的行草，趙之謙（1829－1884）自稱「於書僅能作正書，篆則多率，隸則多懈，草本非所擅長，行書亦未學過，僅能稿書而已」。⑳ 王潛剛（1892－1962）也說，趙之謙寫《雲峰山》、《龍門》各碑，功力甚深，「惟未見其能行草書，殆專力於篆隸北碑，故不一問行草之法耶？」㉑ 言下之意，是說碑學書家於行書是隔閡的。當然，北碑與行草書是格格不入的，還是可能參合運用的，學者們的看法並不一致，但無論如何，北碑興盛的晚清民初，行草書創作墮入低谷，乃是不爭之事實。這也成為康有為的書學理論亟需彌縫的一個重要缺陷。

---

⑰ 康有為，《廣藝舟雙楫》，「行草第二十五」，頁5b。

⑱ 陶濬宣，《稷山論書詩》（中國國家圖書館藏稿本），頁27b。

⑲ 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），卷8，頁314。

⑳ 趙之謙，〈致夢惺函〉（1870），轉引自鄒濤，《趙之謙年譜》（北京：榮寶齋出版社，2003），頁193。

㉑ 王潛剛，《清人書評》，收入崔爾平選編、點校，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993），頁803-845。

臺灣大學學術期刊資料庫

## （二）碑帖影印技術的出現

康有為卑唐，並非說世所盛行的歐虞顏柳諸家碑都不好，而是說這些碑磨翻已壞，和法帖一樣，學書者所能見到的唐碑常常是翻摹本，善本則千不得一，無法成為普及的範本。在《廣藝舟雙楫》一書中，康有為一再表明：

> 故今日所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋明人重鉤屢翻之本，名雖羲獻，面目全非，精神尤不待論。今日欲尊帖學，則翻之已壞，不得不尊碑；欲尚唐碑，則磨之已壞，不得不尊南北朝碑。㉒

兩個「不得不」，是說因為得不到好的法帖與唐碑拓本，只有學南北朝碑刻，頗有些從權的意思。

就在《廣藝舟雙楫》成書前後，石印與珂羅版技術已經出現，並在民國初年迅速普及。光緒八年（1882），楊守敬（1839－1915）在日本石印出版他收藏的碑刻拓本，成《寰宇貞石圖》一書，宣統元年（1909）又在上海修訂重印，大量碑刻拓本藉此化身千萬（圖2）。新技術既能傳佈漢魏碑刻佳拓，自然也能傳佈唐碑和法帖的善本，以及各種古代書法墨蹟。書局大量發行「字帖」，使得下真跡一等的書學資源不再稀罕。在新的技術條件與文化環境下，康有為關於唐碑磨翻壞盡而舊拓價貴的說法，已經成為「當時之言」。劉咸炘指出，唐碑佳本今已多影印行世，買之頗易。相比之下，六朝碑價今已漸貴，買六朝碑與買唐碑影本的價格其實差不多。㉓ 朱大可也認為，此時再計較原拓難得已經沒有意義：

> 近代印刷昌明，苟得藏碑家舊拓精本，聘請良工攝影製版，持較原本，精采不爽，而其價值又極低廉，復何慮乎舊拓之不可得，與夫善本之不易購哉？㉔

㉒ 康有為，《廣藝舟雙楫》，「尊碑第二」，頁8b、10a-b。
㉓ 劉咸炘，《弄翰餘瀋》，頁905-930。
㉔ 朱大可，〈論書斥包慎伯康長素〉，頁25-29。

臺灣大學學術期刊資料庫

這裡所說的碑包含碑帖，也就是說，無論碑帖，只要得一善本即可廣布十方，人人得而習之。

康有為的密友沈曾植也熱衷於通過影印本獲得新的學習與研究資源，在及門人謝鳳孫（1880－1956）的通信中，他要求對方歸還羅振玉（1866－1940）所印《流沙墜簡》一書，並稱該書借給對方之後，「甚思之，價太昂，遂不能再購矣。」他還將羅振玉新印《六朝墓誌菁英》寄贈謝鳳孫，稱「皆新出土精品，外間難得者也」，希望謝氏照此臨摹。㉕

康有為本人也熱衷於影印的字帖。1914年，回國不久的康有為在收到門人狄平子（1872－1940，有正書局主人）所寄各種印本之後欣喜若狂，時有詩云：

> 今朝華雲一朵來，碑版百篇光怪極。一一披摩喜欲狂，美人重生花再發。此是中華文明事，思古幽情不可遏。㉖

可見，影印出版是康有為深所認同的傳播碑帖的重要手段。在當年所跋《王右軍書半截碑》中，康有為說：「據主人謂，此碑將來擬用歐美新法放大影印。……深望猛進弗懈，網羅王氏大小楷行草之全帙，以輔臨池界之不足，則嘉惠藝林，津逮後學，亦豈徒小補哉！」㉗ 僧大雅集王羲之書《興福寺殘碑》即將影印，康有為希望主人以此為契機，網羅二王真草行書善本，悉予影印，以供臨池。㉘

---

㉕ 沈曾植，〈海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園〉，《同聲月刊》，1944年第4卷第3期，頁47-57。

㉖ 康有為，〈門人狄楚卿以所印帖數十本遠贈卻寄〉，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第12集，頁285。

㉗ 收入康有為，《萬木草堂論藝》（北京：榮寶齋出版社，2011），頁199。

㉘ 1924年3月，《化度寺碑》善拓輾轉歸碧梧山莊所有，即將影印出版，此碑被康有為視為歐陽詢平生第一傑作，也欣然為之題跋。康有為，〈跋歐陽詢化度寺邕禪師塔銘碑〉，收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁204-205。康有為還曾建議將（健之觀察劉體乾所藏）《廣政石經》「速付石印以傳之」。見盧芳玉整理，《國家圖書館未刊石刻題跋輯錄》（南京：鳳凰出版社，2021），頁116。

臺灣大學學術期刊資料庫

各種影印碑帖的廣告也大量出現於報刊，如《國粹學報》1909年第5卷第2期刊出〈神州國光社用玻璃版印成金石碑版名書畫冊三十餘種〉，稱：

> 本社搜羅名跡，遍及海內，收藏各家一年以來日益繁夥，故於《神州國光集》外（不與國光集重複）更添印各種單行本冊頁手卷之類，現計所印成及已製版者，碑版十餘種，書畫冊三十餘種，務使神州瑰寶得早日盡發見於世界，以應愛國好古者之秋，是則本社區區之意也。㉙

除了神州國光社，有正書局也是重要的出版影印本的機構，1920年4月12日《時報》刊出其所發行的珂羅版精印歷代碑帖的廣告，從《宋拓大觀帖》、《越州石氏本晉唐小楷十種》、《北宋拓未斷聖教序》到《黃山谷華嚴疏墨蹟》、《趙孟頫四札墨蹟》，共34種，真草隸篆，碑帖墨蹟，莫不涵蓋。㉚ 此後該局珂羅版攝印《十七帖》、《崔敬邕墓誌》等各種單行本也紛紛出爐。

在現代書學史上，沈尹默（1883－1971）提倡帖學最力，與康有為大唱反調。他認為恢復與發展二王書體的契機，正是照相術的發明和印刷術的進步。在清末民初的出版條件下，一種帖，世間只要有一本，就可以人人用很便宜的價錢得到。㉛ 而吳兆璜（1903－1962）對於印刷術可能給書學界帶來的革命更為樂觀：「邇來印刷術倡行，名帖率皆影印傳於世，予學書以莫大之機會。推想將來，書道必日昌大無疑也。」㉜

---

㉙〈國學保存會報告（第三十一號）神州國光社用玻璃版印成金石碑版名書畫冊三十餘種〉，《國粹學報》，1909年第5卷第2期，頁121。

㉚有正書局影印碑帖廣告，《時報》，1920年4月12日。

㉛柳曾符，〈沈尹默先生書法淺論〉，第二部分「沈先生書法藝術的成就」，收入《書學論集 中國書學探究交流會論文選集》（上海：上海書畫出版社，1987），頁207-223。沈認為另一條件，是帝制推翻和大量古法書轉為公有。

㉜蓼軒，〈書鏡質疑〉。祝帥考蓼軒為吳兆璜筆名，參見〈作為書法批評家的吳兆璜及其《書鏡質疑》——基於《大公報》副刊的學術史研究〉，《藝術評論》，2020年第8期，頁21。

臺灣大學學術期刊資料庫

## （三）漢晉簡牘與敦煌寫本出土

前文已經提到羅振玉《流沙墜簡》一書的影印，這是近代考古史與學術史上的重要事件。光緒中葉，英國人斯坦因（1862－1943）於尼雅河下游廢址得魏晉木簡數十枚，光緒末年，又先後從羅布淖爾東北故城、敦煌漢長城故址得漢晉簡牘數百枚，法人沙畹（1865－1918）為之考釋。嗣後羅振玉向沙畹索得照片，分類編排，王國維（1877－1927）復就沙氏所解重為考釋，1914年在日本京都影印出版《流沙墜簡》一書。㉝

王國維認為，晚清以來殷虛甲骨文字、敦煌塞上及西域各處之漢晉木簡、敦煌千佛洞之六朝及唐人寫本書卷、內閣大庫之元明以來書籍檔冊四大發現，任何一項已足當孔壁汲塚所出，「故今日之時代可謂之『發見時代』，自來未有能比者也。」㉞ 漢晉木簡的發現與影印不僅對於西北地理、古代名物制度的研究具有重大影響，也改變了書法史上漢魏墨蹟闕如的現狀，對於人們重新認識字體演變與前人筆法具有重要意義。得見《流沙墜簡》的鄭文焯（1856－1918）非常振奮地說：

> 況簡書筆跡朗然如新，信足與永初章草並為千百年秘文神品，世上那得復睹耶？兩漢南北朝墨蹟傳世，唯此足徵，記之以識古簡之一格云。
> 比見上虞羅叔蘊珂羅版精印敦煌古簡一冊，審為漢代墨蹟，有龍蛇迤邐之勢。……漢簡真傳信而有證，蔡中郎所稱草篆者，此其類歟。簡書間有紀元歲月，彌可寶貴。㉟

這些墨蹟是唐宋以來書家從未見過的，不僅可證漢晉時期的書體演變，也能提供中古時期鮮活的筆法依據。故學者們認為，簡牘雖然內容多軍中簿籍，米鹽

㉝ 但這部書的圖像不甚清晰。1931年，有正書局又影印《西陲漢晉木簡彙編》，旅法的張鳳（與馬伯樂為友人）作編釋。

㉞ 王國維，〈最近二三十年代中中國新發見之學問〉，收入王國維，《王國維考古學文輯》（南京：鳳凰出版社，2008），頁87。

㉟ 鄭文焯，〈古簡考〉，轉引自弓野隆之，〈鄭文焯論書考〉，《中國近現代文化研究》，第1號，頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

凌雜，書手亦非名家，但比之漢碑宋拓無疑更為珍貴。㊱

沈曾植也很早就通過羅振玉索得《流沙墜簡》的照片與樣張，在討論《禮器碑》時，他認為此碑清初大行，但也只是漢法中的一法，流沙墜簡中「始建國」、「折傷薄」、「急就篇」等皆與《禮器碑》結構特徵一致（圖3-1、3-2）。而內府所收王珣《伯遠帖》墨蹟，「隸筆分情，劇可與流沙簡書相證發」，只是王珣為南渡名家，韻度更高。㊲ 在比勘傳世碑刻、墨蹟時，他自覺將《流沙墜簡》中的隸書、草書等作為參照，並敏銳地發現它們之間的異同，在他看來，過去僅僅根據金石刻來懸擬夢想漢人儀型的狀況，已經獲得了根本性的改變。㊳

1915年，鄭孝胥（1873－1929）迅速獲得羅振玉所贈《流沙墜簡》並經常臨習，他認為此書出版，令漢人隸法之秘盡泄於世，學者不必再受碑刻拓本的蒙蔽。晚明以來的書家往往窮畢生之力學效漢碑，但終其一生於隸書筆法一無所獲，今天通過簡牘，可對古人用筆洞若觀火。㊴ 從字體上說，在這些漢晉簡牘中，隸最多，楷次之，草又次之。若仔細比勘，楷即隸，草亦隸，篆隸草楷無不相通，這堅定了鄭氏以隸書為書學中心的信念。根據張謙的記述，鄭孝胥隱居海上以後，於漢碑臨寫尤勤，拓本之外，兼取《流沙墜簡》之法。此後他對漢碑拓本疑問日甚，遂毅然遠師簡牘。㊵ 從鄭孝胥的臨作來看，他的用筆雖然仍遵從逆入平出的原則，但較一味臨摹碑版的書家更為松靈，露鋒與出鋒更多也更率意（圖4）。

---

㊱ 方鑄《華胥赤子遺集》有〈流沙墜簡跋尾〉一篇，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第774冊，頁67。馬宗霍，《書林藻鑒 書林紀事》（北京：文物出版社，1984）：「分隸真草，諸體鮮備。……今人得漢石宋拓一紙已珍同球璧，況茲為二千年前之墨蹟耶？」頁247。

㊲ 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈禮器碑〉，頁304；〈王珣帖〉，頁310。

㊳ 王蘧常認為，出土漢晉簡牘與敦煌寫經對沈曾植晚年書風的塑造具有重大作用，〈憶沈寐叟師〉云：「先生於唐人寫經、流沙墜簡亦極用力，晚年變法或亦得力於此。」見《書法》，1985年第4期，頁19。

㊴ 王守民〈癸亥西遊與康有為晚年之丕變〉一文稱，康有為經常用《流沙墜簡》作為參照，來書寫作品，但未提供任何證據。《中國書法》，2021年第6期，頁181。

㊵ 張謙《海藏書法抉微》及所引〈題莊蘩詩書陶詩序〉、〈述隸示向元詩云〉，收入崔爾平選編、點校，《明清書法論文選》（上海：上海書店出版社，1994），頁938-1009。

臺灣大學學術期刊資料庫

相比起鄭孝胥，李瑞清更重視流沙墜簡中的草書，並認為章草必以簡牘的筆法來寫，才能不染後代狂怪之習。其《臨淳化古法帖》跋云：「世所傳草書，自明以來，皆素師派耳。其原出大令。及放者為之，則粗獷而狂怪。章草久已無傳，餘近見流沙墜簡，欲以漢人筆法為此體中興也。」㊶ 沈曾植特別欣賞李瑞清的題評小字，認為「居然漢代木簡風味」。㊷

梁啟超重視簡牘與傳世法帖在筆法上的關聯，1923年夏，梁啟超在為陶濬宣《論書百絕》所作序言中談到，陶氏尊碑絀帖，這是道咸以來的風尚，但簡札與碑版其用終殊，孫過庭《書譜》所說的「點畫」、「使轉」，其妙諦非碑版刻文所能盡。幸運的是，晚近流沙墜簡出世，其中有晉人殘縑數片，「與匯帖所摹鍾王書乃絕相類，其書蓋出諸北地不知名之人之手，非江左流風所扇，故知翰素既行，風格斯嬗，未可遂目以偽體祧之也。」因此，陶濬宣北刻外無楷法之論，他終不敢苟同。㊸ 他還特別注意到西漢簡牘中字體的過渡性特徵，在《漢孟琁殘碑》的題跋中，指出流沙墜簡中西漢之品作楷勢者尤多，可徵漢隸、今隸遞嬗的痕跡。㊹

毋庸置疑，《流沙墜簡》的發現對於書學研究有著重要的推動，並動搖了碑學在實踐層面的一些主張。勞榦三（1907－1986）〈漢晉木簡對於書史之貢獻及發明〉一文開篇即稱：

> 木簡未出，吾人對於西漢及西晉人書法，如世外桃源，徒勞夢想，究竟誰是武陵漁父？八分隸章隸楷行草之遞嬗情形，又如盲人摸象，各執一端，究竟誰見全象？木簡一出，以上難題，迎刃而解，渙然冰釋矣。

除了對於字體源流及其創始的辯證之外，他主要據此證明《閣帖》書法與當時

㊶ 李瑞清，《清道人遺集佚稿》有〈玉梅花盦臨古各跋〉，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第791冊，頁826。

㊷ 沈曾植，〈玉梅花盦臨古跋〉，見李瑞清，《清道人遺集》卷首，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第791冊，頁770。

㊸ 梁啟超，《乙丑重編飲冰室文集》（民國十五年上海中華書局鉛印本），卷75，〈稷山論書詩序〉，頁5a-b。

㊹ 梁啟超，《乙丑重編飲冰室文集》，卷77，〈漢孟琁殘碑〉，頁6a。

臺灣大學學術期刊資料庫

碑刻迥殊的原因在於功用不同，蓋一則周於世用，取其便利；一則欲傳後世，取其莊重。但鍾王書法與木簡完全是一脈相承，「今則木簡具在，知鍾王書法，實承漢魏簡牘書風一脈而來，以云摹寫失真，真偽參半，則誠有之，……以為純屬偽作，則過於武斷也。」㊺

有了這樣的認識，麥華三呼籲學書者向木簡學習，無論是隸書、行楷還是章草。他認為臨漢碑者宜借助木簡，木簡新近出土，筆法易睹，且不雜後人一筆筆意，而碑石經風雨剝蝕，筆法難尋；臨晉帖者宜改臨木簡，因為木簡書跡是二王以前之書跡，年代最近的也與鍾張抗衡；臨章草者宜直臨木簡，建武、永平諸簡章草之典型具在，學者可以直學本師，而不必借徑刻帖。漢晉木簡在清末出土之後，經王國維、羅振玉提倡，起而肄習之者大不乏人，如沈曾植、李瑞清、曾熙（1861－1930）等人名聲最著，不過他們都未作特別之提倡。故研究木簡書法深有心得的麥華三大聲疾呼：請以木簡為師！㊻

敦煌藏經洞中的古寫本，是另一重要的發現。光緒晚期，斯坦因、伯希和（1878－1945）先後至敦煌，各得六朝及唐人寫卷數千，並古梵文、古波斯文及回鶻、突厥諸國文字的寫本。這些盜竊活動引起國人的注意，遂將其餘的萬卷轉移到京師圖書館。同樣是羅振玉，自1909年開始陸續影印各處所藏，成《敦煌石室遺書》、《石室秘寶》、《鳴沙石室逸書》與《鳴沙石室古籍叢殘》。這些寫本中一些精美的經卷同樣吸引了書家的興趣，二三十年代，錢玄同（1887－1939）、劉復（1891－1934）等人甚至帶動了臨學六朝寫經的風氣。

張宗祥（1882－1965）曾經眼敦煌寫本達8000多件，這些經卷的抄寫年代從晉唐到五代北宋，張氏〈與吳敬生兄論書〉特別提到其中兩件東晉寫經、四件六朝寫經，詩云：

---

㊺ 麥華三，〈漢晉木簡對於書史之貢獻及發明〉，《廣大知識》，1939年第1卷第1期，頁19-22。胡小石也有類似的認知，〈中國書學史緒論〉云：「自近世流沙墜簡出，乃知漢晉間書，固八分、章草、真行，同時並存。其真草雖不出鍾王，而固有與諸帖中所收鍾王遺跡相類者，於是群疑盡釋，此即所謂風氣之說矣。」《書學》，1943年第1期，頁9-23。

㊻ 麥華三，〈漢晉木簡對於書史之貢獻及發明（續）〉，《廣大知識》，1939年第1卷第2期，頁19-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 平生自詡有墨緣，真跡八千曾批看。雖為以經少名手，楷法端妍亦強手。其中六卷名最高，二為東晉四六朝。用墨之濃如點漆，運筆之快如揮刀。乃知魏晉各名帖，自上石後存皮毛。㊼

從這些六朝名跡中，張宗祥領略到與碑學完全不同的筆法，那就是運筆迅捷——幾乎所有的碑學家都主張澀進，雖然六朝寫經的字形與同時碑刻相似，但一經刀刻，感覺大不相同。由此也可以推知，宋代以後的法帖也只保存了名家法書的大致面貌。在《論書絕句》（1934年作，1936年注）中，他還分別為晉人寫經、六朝人寫經、唐人寫經作七絕一首，並在小注中指出：

> 晉人寫經「用筆皆類《戎路帖》，而極迅捷，參章草及隸之處尤多」；
> 六朝人寫經「並未顯著圭棱如所見碑文者，則知傳世之碑，刀多筆少也。刀筆不分，而勸人寫碑，流弊不勝言，學者審之。閱晉人六朝寫經，始知筆法出自一源，後人論《蘭亭》某字似魏碑，某字出章草，枝節之談，未有是處。知碑之誤於刻，即可知帖之亦誤於刻，倘能從筆法研求，自無諸弊。」
> 唐人寫經「字體絕類《靈飛》，而用筆健捷，則非後人所能夢見。乃至《靈飛》因上石始失筆意，變為柔順也。」㊽

張宗祥認為，從中古寫本墨蹟中能得前人筆意，而無論碑帖，一旦經過摹勒上石，加上刻工奏刀，不僅筆勢消失，形體也帶有刻工的程式。由此言之，書法當以墨蹟為師範。㊾

對於這些與漢魏六朝書法息息相關的新發現，康有為並不陌生。他收藏有敦煌所出唐人寫經（圖5），㊿ 1901年在新加坡曾為門人湯覺頓（1878－1916）

---

㊼ 張宗祥，〈與吳敬生兄論書〉，《書學》，1943年第1期，頁67。

㊽ 張宗祥，〈論書絕句〉，《書學》，1944年第2期，頁104-109。

㊾ 啟功參詳唐人寫經，也同樣認為，「晉唐法帖，轉折失於鉤摹；南北名碑，面目成於斧鑿。臨池之士，苟不甘為棗石氈蠟所愚，則舍古人筆墨，無從參究筆訣。」「而墨蹟之筆鋒使轉，墨華絢爛處，俱碑版中所決不可見者。乃知古人之書托石刻以傳者，皆形在神亡，迥非真面矣。」見〈唐人寫經殘本四種合裝卷跋〉、〈唐人寫經殘卷跋〉，收入啟功，《啟功叢稿》，題跋卷，頁295、298。

㊿ 康有為舊藏，《敦煌石室藏唐人寫法華經》，見於北京榮寶2019年秋拍。

臺灣大學學術期刊資料庫

題《敦煌石室寫經》，1911年又在日本跋梁啟超藏《敦煌石室唐人寫經》。[51] 1923年，康有為為張扶萬（1867－1943）所藏《廣武將軍碑》（即《苻秦建元四年產碑》）拓本題跋，稱其「字似《流沙墜簡》，古逸至矣」。[52]

一方面，碑學沒有行草書範本，因此書家如何學習行草書就成為困難之事。這是提倡碑學本身帶來的問題。另一方面，西北地方發現的漢晉簡牘與敦煌文書寫本墨蹟，與同時期的碑刻存在不小的差異，那麼，碑刻是否還具有範本的唯一性與優越性？與此同時，隨著攝影與石印、珂羅版影印技術的引入，任何墨蹟與碑帖都能迅速化身千萬，康有為尊碑、卑唐、貶帖的理論基礎——「帖學大壞」——也受到了動搖。這是新的書法學習資源帶來的問題。

雖然康有為對於這些新事物與新形勢並非一無所知，但他似乎無意修正《廣藝舟雙楫》一書的觀點，即使晚年寓居上海教授生徒，仍抱持「純從北碑入」的看法。不過，就個人的標榜而言，他不再拘泥於北碑，開始強調碑帖的融合，甚至不斷公開自詡為集大成的第一人。

## 二、集大成的提出

### （一）康有為的集大成

1910年，《廣藝舟雙楫》一書已經出版了20年，但對於尊碑習碑，康有為仍相當自信。在這一年與梁啟超的通信中，康指出梁的書法不善轉運，其短在方筆太多，而作書札能運圓筆乃佳。他認為梁不善學碑，建議他再讀《廣藝舟雙楫》。

在同一封信中，康向梁介紹自己最欣賞的是《爨龍顏》、《石門銘》與山東諸山摩崖，但話鋒一轉，康又指示梁，如果是小字鈔詩，當以虞世南（558－638）、褚遂良（596－658）為妙；至於法帖，則王獻之（344－386）及米芾

[51] 參見范國強，〈康有為書法年表補徵〉，收入范國強主編，《康有為書學國際研討會論文集》（杭州：西泠印社出版社，2018），頁148、151。

[52] 康氏跋文，影印於《苻秦建元四年產碑》（西安：三秦出版社，1985）。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1051－1107）書尤為濃妙。[53] 在這裡，他雖然對尊碑並無特別的反省，但也明瞭小楷或是書札畢竟與銘石體不同，不能一概以碑版為範本。

在另一封給梁啟超的回信中，康還提出了學書的自然層級——「作書經過一拙乃暢」，可見拙並非書學審美的終點，而他認為梁啟超還處於「拙」這一階段，寫《張遷碑》已經非常好，但草書尚不自然。[54] 越來越多地討論行草書，無疑與碑學興盛之後行草書的衰落有關，而行草書也好，小楷也好，在日常生活中的應用，遠比康有為所推崇的碑體榜書更為廣泛。[55]

大約在1915年9月，康有為在寫給門人羅惇曧（1872－1924）的信中對於碑、帖二徑有了新的思考，他說：「抑凡有得於碑，無得於帖，或有得於帖，無得於碑，皆為偏至。」[56] 雖說有了影印技術，康有為並沒有改弦更張，回歸帖學。但看上去他不再堅持揚碑抑帖，而是認為無論碑帖，執著一端都不免於偏，恰如孫過庭在《書譜》中所說，「偏工易就，盡善難求」。在經歷過早年的偏激之後，康有為此一時期的書學越來越具有包容性，時常將「盡善」掛在嘴邊。[57] 他反對執著於碑帖，尤其是執著於一碑一帖一家：

> 今人謂學某家或某家某碑，無論其所學非其佳碑佳帖，即得佳者，而體格盡於前人一碑一帖之中，所謂一城一邑一官一職，其未足盡天地之量與神明之容，不待言矣。

---

[53] 康有為，〈復梁啟超（1910年7月16日）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》（北京：中國人民大學出版社，2012），頁631。直到1916年，康有為還將《書鏡》贈送給鄭孝胥，鄭孝胥，〈致康有為（1916年11月21日）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁366。

[54] 康有為，〈復梁啟超（1910年7月21日）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁632。

[55] 參見叢文俊，《書法史鑒》（上海：上海書畫出版社，2003），頁182。

[56] 康有為，〈致羅惇曧（1915年9月前）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁354。

[57] 這讓人聯想起康有為及其黨人強調自我才識時常常喜歡用「通人」、「通才」（與「專門」相對），這是康黨得以自顯的手段，也是他們的自詡之詞。參見茅海建，《從甲午到戊戌：康有為《我史》鑒注》，頁405-406、520。

臺灣大學學術期刊資料庫

康有為認為，正因為這樣的局限，千年以來有才的人雖多，但成就卻不足令人敬佩。[58] 如何才能突破藩籬，趨於盡善？康有為認為融合各體，尤其是融合碑帖是重要的手段。

1917年秋，當門人崔斯哲來到上海請教書法時，康有為一方面照樣大講「尊碑卑唐之旨，平腕豎鋒、虛掌實指之理」，要求崔專學《鄭文公》，不過，看到崔行草板著，康亦建議他取《聖教序》及《閣帖》之妙美者臨習。[59] 無論梁啟超還是崔斯哲，他們的行草書所存在的問題大抵相似，都是康有為提倡尊碑的後果，故而康不得不打破自己的執著，而重新祭出法帖。

讀碑，確實是康有為30歲左右就養成的重要的人生消遣，[60] 他的藏碑達到三千，不過在戊戌變法失敗之後，這些拓本全部被抄沒焚溺。[61] 1913年底遊歷海外回國以後，康有為對於拓本仍興致濃厚，在與羅惇曧的通信中曾托他購碑，[62] 而在給況周頤（1859－1926）的信中，康也提到代購「《靈廟碑》」。[63] 對於法帖，他也興趣濃厚，1914年跋宋拓《集王聖教序》與《半截碑》，對王書的妙美幾乎如癡如醉：

> 《聖教序》之妙美至矣，其向背往來，抑揚頓挫，後世莫能外。所以為書聖，觀此可見。
> 《半截碑》……行間字裡，胥有不勝贊舞之妙。[64]

---

[58] 康有為，〈致羅惇曧（1915年9月前）〉，頁354。

[59] 崔斯哲跋，見康有為，《康南海先生詩集》（民國二十六年上海商務印書館影印崔氏手寫本）。

[60] 康有為〈去國吟〉有云：「古今碑刻三千紙，行裝細大如牛腰。澹如樓中七檜下，攤碑淪茗且聽潮。」收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第12集，頁166。

[61] 康有為，〈門人狄楚卿以所印帖數十本遠贈卻寄〉：「琉廠廿年肆索搜，碑版三千深寶惜。晴窗攤紙手摩挲，似伴佳人娛日夕。」收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第12集，頁285。

[62] 羅惇曧，〈復康有為（1915年9月11日）〉稱：「命購諸碑，除有三兩種坊間少見正在訪購，其已購得者，俟君勉南行，托其帶呈可也。」收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁354。

[63] 康有為，〈致況周頤〉（1915年），收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁264。

[64] 康有為，〈宋拓王書〈聖教序〉跋〉、〈王右軍書〈半截碑〉跋〉，收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁198-199。

臺灣大學學術期刊資料庫

1915年，他致札羅惇曧，要求他多閱宋人真跡，並從宋拓佳帖中體會六朝人書法之厚。[65] 對於法帖，康有為此際也有所研究，在1917年與沈曾植的通信中，有關於《大觀帖》、《絳帖》及明代所刻《寶賢堂帖》的版本討論，他還從沈處借得一冊《大觀帖》。[66] 1920年，他甚至讚賞門人潘之博（1874－1916）「安詳、涵容、瀟灑、高妙」的書法，乃自其所贈宋拓《大觀帖》出！[67]

在前述書學資源與書學環境發生重大變化的情勢之下，以康有為對碑帖二徑的認識與實踐經驗，自然產生融合碑帖乃至集其大成的念頭。寓居上海時期，康有為在寫給弟子湯覺頓的信中表明，遊歷海外十餘年間，書法是他的自娛之具，也傾注了他非凡的心力，故頗有集書史大成之雄心：

> 吾頃所為書，頗欲集碑帖之成。以鄧（石如）張（裕釗）有碑而少帖，安吳（包世臣）純帖而無碑，千年南帖北碑劃成鴻溝，無能統一之者。吾今於三子外，集其成，庶統一之也。[68]（圖6）

他批評鄧石如、張裕釗（1823－1894）、包世臣，或只有碑，或只有帖，無能做到碑帖融合，集成的角色只有他能夠勝任。事實上，在《廣藝舟雙楫》中，康有為已經使用集成一詞，並將之加諸鄧石如與張裕釗等人身上：

> 本朝書有四家，皆集古大成，以為楷。集分書之成，伊汀洲也；集隸書之成，鄧頑伯也。集帖學之成，劉石庵也。集碑之成，張廉卿也。[69]

當時的康有為認為，伊秉綬（1754－1815）、鄧石如、劉墉（1720－1805）與張

---

[65] 康有為，〈致羅惇曧（1915年9月前）〉，頁354。

[66] 沈曾植，〈致康有為〉（1917），收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁280。

[67] 收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁201。

[68] 此札見於北京匡時2018年秋拍，作於1916年以前。在1910年寫給梁啟超的信中，康有為頗為推舉湯覺頓書法：「覺頓書佳勝，以善用墨故，與吳廉卿相類。」認為湯的書法他日可以名世，甚至認為除了沈曾植，很少有人能與之頡頏。康有為，〈致梁啟超〉（1910年7月16日），收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁631-632。

[69] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「餘論第十九」，頁22a：「述學第二十三」：「完白純乎古體，張君兼唐宋體裁而鑄冶之，尤為集大成者也」，頁18b。

臺灣大學學術期刊資料庫

裕釗，是集分書、隸書、南帖與北碑大成的名手，但20多年以後，他已經不再將單一字體的集大成視為成功——它仍然屬於「偏至」，從而成為康有為超越的對象，集大成的內涵已經發生了深刻的變化。

如果說給湯覺頓的信中談到集碑帖之成，康有為還是私下的自詡，則作於1917年之前的七言聯「天青竹石侍峭蒨　室白魚鳥從相羊」題跋，則帶有公開宣示的意味：

> 自宋後千年，皆帖學。至近百年始講北碑，然張廉卿集北碑之大成，鄧完白寫南碑、漢隸而無帖，包慎伯全南帖而無碑，千年以來，未有集北碑、南帖之成者，況兼漢分、秦篆、周籀二陶冶之哉！鄙人不敏，謬欲兼之。
> 鄙人創此千年未有之新體，沈布政子培望而識之，鄭叔問識而奪取，移贈翰臣，得人哉。⑦⓪

這兩段話頗堪玩味，一方面，他幾乎表達了與《致湯覺頓札》相同的意思，三位最受尊崇的碑學家，分別擅長北碑、南碑和漢隸、南帖，而他不僅集北碑（當然包括南碑）南帖之成，而且兼熔周秦兩漢篆籀八分於一爐。也就是說，他的書法將有史以來的篆隸楷行草（甚至包括章草）⑦① 合成為一體，他所創造的新體，乃千年以來所未有。最妙的還不僅是這段自我標榜，而是他的新體還有賞音，一位是他十分推崇的沈曾植，沈「望而識之」，也就是說內行看出了門道，一位是他招來上海的鄭文焯（1856－1918），鄭不僅欣賞康有為的新體，而且「奪取」之後「移贈」愚園主人甘作藩（1859－1941），他是當時主持海上風雅的重要人物。在康有為看來，他們都認識並且珍視他的新創造。⑦②

---

⑦⓪ 香港中文大學文物館藏。鄭文焯1918年2月春在蘇州病逝，此聯當書於1914－1917年間。

⑦① 康有為晚年在諸題之外又學章草。其逝世前《上溥儀賜壽謝恩折》，述一生保皇經過，字作章草，體極工整。參見任啟聖，〈康有為晚年講學及其逝世之經過〉，收入中國人民政治協商會議文史資料研究委員會編，《文史資料選輯》，第31輯（北京：中國文史出版社，1980），頁242。

⑦② 胡朝梁，〈致康有為〉也稱讚康書「陶鑄百家，包孕萬象，雄健渾古，辟宋以來未有之奇境」。此說正符合康有為對外界評論的期待。收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁393。

臺灣大學學術期刊資料庫

任啟聖的一段回憶也非常值得玩味，他說康有為晚年講學常有盛氣，處處欲為第一人，他告誡學生，「若欲成家，即熔鑄古今」，當學生謂康學某似某，則非其所喜。[73] 顯然，康有為要的不是「學某似某」的吹捧，而是熔鑄古今，自成一家。

阮圓在討論「康體」時，也注意到康有為這一新的自我標榜，她稱，「康有為混合了碑學和帖學，實現了他自己所吹噓的千年未有之新體」。[74] 某種字體的集成，並不難於理解，它通常指向某一字體技法的全面發展與成熟。1891年，康有為在《新學偽經考》中明確反對包世臣以東漢隸書為蔡邕所變的說法，因為在蔡邕以前，《王稚子闕》、《嵩高銘》、《封龍山碑》、《乙瑛碑》等碑「挑法已成」，蔡邕只是一個集成者的角色。[75] 蔡邕的集成，與伊秉綬、鄧石如、劉墉等人的集成意義大抵一致，儘管前者承風氣之所移，後者則有強烈的創作意識。

如果說周秦篆籀、兩漢八分都屬於銘石體系統，還是廣義上的碑學，康有為欲將之於南北朝碑刻「統一之」，亦不難於理解，這一路徑與何紹基以來的「化篆分入楷」的實踐並無二致。[76] 何紹基臨《張黑女墓誌》，點畫並不整齊光潔，其中蘊藏的「古厚勁遠」之意，二王一脈的楷書並不具備，乃何氏從篆隸碑版的滋養中獲得（圖7）。但是，康有為將南帖納入「統一」的範圍之中，則不啻是對前期尊碑立場的重要調整。任啟聖在回憶文章中寫道：「康氏一生尊碑，不取隋唐以下，對帖則不屑道。近年余在康同壁家整理遺書，見有致某君書，謂前作《書鏡》（即《廣藝舟雙楫》）有所為而發，今若使我再續《書鏡》，又當尊帖矣。前後頗矛盾。」他所不解的是，難道康有為晚年另有所

---

[73] 任啟聖，〈康有為晚年講學及其逝世之經過〉，頁239-240。類似的說法，還見於蕭娴（1902－1997）回憶晚年的康有為時說他「欲孕南帖、胎北碑、熔漢隸、陶鐘鼎，合一爐子而冶之」。崔爾平，《廣藝舟雙楫注》（上海：上海書畫出版社，2011），頁185。

[74] Aida Yuen Wong, *The Other Kang Youwei: Calligrapher, Art Activist and Aesthetic Reformer in Modern China* (Boston: Brill, 2016), p. 37.

[75] 康有為，《新學偽經考》，「漢書藝文志辨偽第三下」，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第1集，頁410。

[76] 何紹基，《東洲草堂文鈔》（清光緒宣統間刻本），卷10，〈跋魏張黑女墓誌拓本〉，頁4a。

臺灣大學學術期刊資料庫

得？[77]學界普遍認為這封信就是1915年寫給朱師晦信札的底稿，信中說：

> 又承問書法，體兼碑帖與《書鏡》尊碑不同，何其善問也！《書鏡》以帖所不備為主，至《書鏡》尊碑，乃有為而發。僕若再續《書鏡》，又當贊帖矣。觀其會通，而行其典禮，一切皆然。無偏無過，豈獨書耶！[78]

朱師晦顯然知道晚年康有為「體兼碑帖」的新主張，因此才會問康為何不再獨尊南北朝碑；「何其善問也」，說明康有為也認為朱點到了他的矛盾之處。康有為在信中以「會通」與「無偏無過」——也就是「盡善」來解釋自己的改弦更張。同時他也聲稱，31歲作《廣藝舟雙楫》時提倡尊碑，一方面是因為當時帖所不備（新的印刷技術尚未流行），一方面是「有為而發」，所謂有為，曝露了學術外表之下有其政治用心，一如他將公羊三世說包裝為變法的理論利器。但康有為並未再寫一本顛覆早年書學主張的著作，甚至沒有對《廣藝舟雙楫》一書進行修訂。不過，1910年代中期以後，他所有私下與公開的說法，都尋求碑帖的融合，乃至集古來書法之大成。這些零星但整齊劃一的說法絕非心血來潮，而是他深思熟慮的結果。

類似的說法，還見於一件康有為之女康同環（生於1907年）收藏的《論書札》（作於1915年）：

> 自北碑南帖劃界無人統一之者，完白、廉卿碑多而少帖，安吳帖集成而無碑，吾本之篆分而集北碑南帖之意，未敢謂集大成而庶幾統一之，未知於書學能加拿破崙之冕？[79]

所謂拿破崙之冕，是說1804年拿破崙當皇帝，並非由教皇加冕，皇冠是他自己戴上的。也就是說，康有為集古今大成的成就是他自己所賦予的，未知書界是否同意？這種試探性的說法，並非康的猶疑，而恰恰是一種領先同儕的優越

---

[77] 任啟聖，〈康有為晚年講學及其逝世之經過，頁239-240。

[78] 康有為，〈致朱師晦（1915年）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁118。

[79] 康有為原跡為康同環藏，見范國強，〈康有為書法年表補徵〉，頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

感。根據以上引證材料的寫作時間，我們可以大致判斷，1915－1916年是康有為集大成的思想成熟並集中表達的時期。

1910年代以後，融合論與集成論不僅出現於康有為有關書法的論調之中，也反映於他的詩學主張上。比如他談論做詩，反對生硬，主張諧和，[80] 在這一時期與梁啟超關於詩歌創作的討論中，他強調己詩與今人無一相似，「可置以與古人比較若何？」[81]「未知於古今人何體？」[82] 他聲稱無意為詩——一如他無意作書家，但他的詩「視古人皆不類」，因此有人推為詩王，有人稱他國朝無兩。得意之情，溢於言表。在這幾封信中，康有為不僅不屑與時人爭短長，即使是古人，他也自認為不類於某家某體，甚至他也說不出自己是什麼體，這和他自稱書法熔鑄古今，集其大成而成新體，何其相似乃爾。

平心而論，與那些受到康有為鼓舞、起手便臨習北碑的書家相比，康有為不僅有館閣體的學習經驗，年輕時也曾學習魏晉小楷、唐碑、孫過庭《書譜》及《閣帖》，尤其難得的是，年輕時的康有為就能見到《醴泉銘》北宋拓本，並稱自此始識古人墨氣筆法。[83] 當然他的範本裡也少不了天下第一行書，1912年11月《題犬養毅木堂藏定武本蘭亭序跋》云：「吾少學於朱九江先生，假得定武本《蘭亭》臨學。」[84]

值得注意的是，康有為的行草還有朱熹（1130－1200）的根底，他曾說：「曹孟德書法頗佳，朱文公得其形似，後人無學者。」[85] 曹操（155－220）書法不傳，與其說康在這裡讚賞曹書，不如說他對朱熹曾有過一番琢磨。康有為早年的稿書有著強烈的朱熹痕跡（圖8-1、8-2），直到晚年，點畫與體勢仍不脫朱熹的柔韌與騰挪之趣。朱熹是理學名家，又是書法的南宋四家之一。沈曾植

---

[80] 康有為，〈復梁啟超（1910年8月25日）〉云：「詩可律主諧和，究勝生硬者。」收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁635。

[81] 康有為，〈致梁啟超（1910年4月12日）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁629。

[82] 康有為，〈致梁啟超（1910年7月16日）〉，收入張榮華編校，《康有為往來書信集》，頁631-632。

[83] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「述學第二十三」，頁16b。康一生對於墨氣都非常重視，可見早年學習經驗的深刻影響。

[84] 收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁197。

[85] 任啟聖，〈康有為晚年講學及其逝世之經過〉，頁239-240。

臺灣大學學術期刊資料庫

論淳熙書家，認為朱熹、范成大（1126－1193）、陸游（1125－1210）皆出自五代楊凝式（873－954），而朱所得獨多，其間有一股山林氣。[86] 康和沈對朱熹的興趣，是否是二人交流的結果我們並不清楚，卻是值得重視的現象。康有為〈翻刊《書鏡》題辭〉中寫道：「沈子培尚書譽吾書於張長史，宋芝棟侍御謂吾似楊少師。」[87] 聯繫到朱熹與楊凝式的淵源，宋伯魯（1854－1932）的評價說明時人對康有為取法朱熹亦有所認識。

雖說吳兆璜對《廣藝舟雙輯》多所攻瑕，卻也承認康有為天資過人，識力夐絕，非常人所能及。[88] 他的榜書大氣磅礴，可以雄視一世。[89] 遊歷海外時，康有為已書名日隆。回國之後，向康有為索求墨寶者更眾，從康氏往來信札看，索書大字屏聯長條者最多，也有一些壽聯、坊額之類的請求。為了爭奪市場份額，書畫家在報刊登載潤例廣告屢見不鮮，1917年，《不忍》雜誌刊出康有為出售《書鏡》的廣告：「康南海先生集南帖北碑之大成，更合篆隸鐘鼎一爐而冶之。故書法恢弘瑰偉，有龍跳虎躍之觀。」[90] 1918年《申報》刊登〈康南海先生鬻書助賑〉廣告時也說：「康南海先生書法，集漢隸北碑南帖之大成，近世少見。」[91] 兩則廣告皆以集大成來形容康有為的書法，並用於康氏著作與書

---

[86] 沈氏藏朱熹《四書集注》稿，曾細緻研究，認為晚明倪元璐的結構全從此出。在與學生謝復園的通信中，他特地寄上商務印書館借去影印的《四書集注》一冊，並指出謝所仿朱熹條幅，疏落可喜，然不似。希望他求之《四書注稿》，若能從中發現楊凝式的風味，才是得到真際。沈氏認為，朱子學養而自成正格，《四書注》值得細玩。他自己學朱熹書，略添數分山林之氣。謝復園若也想書法得山林氣，也必須從紫陽書中證之。沈曾植，〈海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園〉，頁47-57；《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈淳熙書家〉、〈四書集注稿〉，頁319。

[87] 收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁154-155。

[88] 蓼軒，〈書鏡質疑〉。

[89] 沙孟海，〈清代書法概說〉，頁716。

[90] 《書鏡》廣告，《不忍》，1917年第9、10合刊本。

[91] 〈康南海先生鬻書助賑〉，《申報》，1918年5月25日。1924年11月，康有為再訂出潤例，此時的他甚至因偽冒之作太多，被迫不斷變換落款字體以杜絕之，「今除碑榜全楷外，下款書名三字中必用一二行草，上下或書天遊化人號，月月一易，容後佈告」，也就是說，市面上見到的落款名字全楷的必是偽作。〈康南海先生鬻書例〉文後附記，見1925年5月〈有美堂金石書畫家潤例〉，收入王中秀、茅子良、陳輝編，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

法的銷售之中，可見，集大成已經代替尊碑而成為康有為書法的新名片。

雖然在康有為的門人看來，他的書法或已「集晉魏之大成」，[92] 但與康沒有師承關係的人對此未必認同，如王潛剛稱康有為書法偶有合作亦頗不俗，但其「既不入帖，亦不入碑」，[93] 意思是說康書於碑帖二徑皆未得髓，遑論融合。1928年，沙孟海（1900－1992）在〈近三百年的書學〉亦不點名地說：「『集成』二字談何容易呢，捌著毛筆去摹寫依照毛筆所寫而刻的南帖，還怕不能相像，何況又要把原一支綿軟的筆，去摹寫那猛鑿亂斫尖銳粗硬的北碑，當然更困難了。」[94] 顯然，他也不認同康有為「集大成」的說法。張宗祥《論書絕句》之「康南海」說得更妙：

> 羅列碑名續《藝舟》，雜糅書體誤時流。平生學藝皆□亂，似聽鄒生十九洲。注：南海《廣藝舟雙楫》一書羅列碑名，極少名論，幾類碑目。其平生所書，雜糅各體，意者或欲匯綜各法，覈其實，一法不精。

康有為所謂的集大成，在張宗祥看來並非真正的熔鑄諸體，而是方圓鑿枘的雜燴，當梁啟超問起康有為字法如何時，張回答說，合鐘鼎篆隸行草為一家，前無古人，後無來者。梁啟超認為這個說法雖過刻薄，但他也承認康眼高手疏，實所不免。[95] 1925年5月22日《申報》刊載署名湖上客的〈桐陰漫話〉一文，稱康有為著論字之專書，實則其字極力點綴山林架子，而不成片段，聊自標榜而已。[96]「不成片段」也指出了康書的駁雜不純的一面。

### （二）民國書家集大成的集體理想

在晚清碑學潮流之中，碑帖未可偏廢的聲音迄未斷絕，如楊守敬認為，

---

[92] 1933年康有為的再傳弟子孔昭鑫跋康有為《我史》，參見茅海建，《從甲午到戊戌：康有為《我史》鑒注》，頁875。

[93] 王潛剛，《清人書評》，頁803-845。

[94] 沙孟海，〈近三百年的書學〉，《東方雜誌》，1930年第27卷第2期，頁1-17。

[95] 張宗祥，《論書絕句》，「康南海」條，頁80-87。

[96] 湖上客，〈桐陰漫話〉，《申報》游藝叢刊，1926年11月26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

篆隸書要學漢魏碑碣，行草書必取法王羲之（303－361）、顏真卿（709－784），「集帖之於碑碣，合之兩美，離之兩傷。」[97] 但楊氏只要求篆隸與行草皆須習學，不能只學碑或只學帖，但並不提倡碑帖的融合。

在康有為開始標榜融合碑帖、集各體大成之後，民國書壇的其他名家也有了類似的行動，其中一位便是寓居海上的李瑞清。李瑞清幼年廣學鼎彝，其中學《散氏盤》最久，26歲以後才學楷書。他最得意的，是以篆隸筆法寫碑，亦即融合秦篆漢隸與南北朝楷書。《名人墨寶》曾刊登幾件李瑞清的書作，其中一件《臨爨龍顏碑中堂》跋云：「筆兼篆隸，斂鋒入裡。」一件《臨鄭文公碑中堂》跋云：「分行布白，攝墨蹲鋒，直當與《散氏盤》求之。不知篆隸而高談北碑，妄也。」（圖9）[98] 前一跋是說臨《爨龍顏碑》要兼用篆隸的筆法（主要是藏鋒）；後一跋是說臨《鄭文公碑》，從行款到用筆用墨皆須從《散氏盤》中覓法。他還稱學習北碑，如果沒有篆隸的功夫，都是妄談。這不由得讓我們聯想起傅山（1607－1684）「不知篆籀從來，而講字學書法，皆寐也」，「楷書不知篆隸之變，任寫到妙境，終是俗格」的名言。[99] 不過傅山說的是文字，李瑞清說的是筆法篇章。

不過，李瑞清也感到偶為箋啟，每苦滯鈍，所謂「從碑入簡札，沉腿不入格」，友人曾熙嘗曾取笑他「以碑筆為箋啟，如載礧而舞」。[100] 阮元揭櫫南北書派時，就曾指出：「短箋長卷，意態揮灑，則帖擅其長」，[101] 李瑞清以碑學沉厚凝重之筆來寫信札，自然不堪施展，勞而無功。[102] 自避亂滬上鬻書為生之後，沈曾植勸他「納碑入帖」，秦樹聲（字幼蘅）則勸他「捐碑取帖」，這時他才開始臨習《淳化秘閣》、《大觀》、《絳州》諸帖，然不能得其筆法，遂

---

[97] 楊守敬，〈激素飛清閣評帖記序〉，收入謝承仁主編，《楊守敬集》（武漢：湖北教育出版社，1997），第8冊，頁585。

[98] 《臨鄭文公碑中堂》，《大共和畫報》，1914年第7卷第28期，頁3-4。

[99] 傅山，《霜紅龕集》，卷38，〈雜記三〉、卷37，〈雜記二〉，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），第25冊，頁501、496。

[100] 李瑞清，《清道人遺集》，卷2，〈跋裴伯謙藏定武蘭亭序〉，頁799。

[101] 阮元，《揅經室集》，三集卷1，〈北碑南帖論〉，頁357。

[102] 李瑞清，《清道人遺集佚稿》所收〈玉梅花盦書斷〉，頁827。

臺灣大學學術期刊資料庫

以碑筆書之。[103] 這看起來像是無奈之舉。不過在另一場合，李瑞清卻將之作為經驗之談，認為不能以帖求帖，而要以碑學用筆寫帖：

> 每臨帖，以碑筆求之，輒十得八九。若但拘守匪帖，無異向木佛求舍利子，必無之事，不可不知也。[104]

在一些臨帖的跋文中，李瑞清也一再強調以碑的筆法來寫帖，如臨《出師頌》，參用《天發神讖碑》意；臨王曇首《昨服散帖》，參用《爨龍顏碑》筆法。[105]

李瑞清以北碑法寫法帖，或得自陶濬宣的啟發。李瑞清〈報陶心雲書〉自稱於六朝碑刻無所師承，在北京見到陶的書作，「抗手《猛龍》，比肩《敬邕》，以為道昭復生，驚歎屢日。」[106] 陶濬宣認為碑帖無殊，《稷山論書詩》序云：

> 以書丹原石僅下真跡之北碑，證還南朝縑楮之本相，此兩美也。……持吾說以摹二王書，可到定武神龍初拓境界。

所謂以此證彼，即以彼證此，互證互救，以北碑救南帖之失，可得南帖真意。[107] 他認為世所分為南派、北派、唐派，三者三而二、二而一也，本無所謂融合，但三者之中，核心是北碑。《稷山論書詩》作於1892年六月，[108] 此時《廣藝舟雙楫》剛剛刊行，其中一段特別提到唐派，或針對康有為而言。

---

[103] 李瑞清，《清道人遺集佚稿》所收〈玉梅花盦臨古各跋〉，頁827。沈曾植，〈玉梅花盦臨古跋〉亦云：「自記納碑於帖，遜翁論旨劇不爾，曰化碑為帖可爾。」《清道人遺集》，卷首，頁770。

[104] 李瑞清，《清道人遺集佚稿》所收〈玉梅花盦書斷〉，頁827。

[105] 李瑞清，《清道人遺集佚稿》所收〈玉梅花盦臨古各跋〉，頁825-826。

[106] 李瑞清，《清道人遺集》，卷2，〈報陶心雲書〉，頁784。

[107] 陶濬宣，《稷山論書詩》，序，頁1a-3b。

[108] 陶濬宣，《稷山論書詩》跋云：「光緒壬辰夏六月中旬，予第七上春官報罷，將出都，已治裝待發，……倚裝成此百詠。」頁54a。

臺灣大學學術期刊資料庫

以碑筆寫帖，無疑屬於「碑帖融合」。就李瑞清而言，這裡的碑又綜合了金文、漢隸與南北碑，確乎可以稱得上集周秦漢晉南北朝書法之大成了。1915年《時報》介紹〈李梅庵先生臨（漢魏六朝唐宋元明）中學習字帖〉，廣告中便稱李瑞清不僅是碑碣一派，他也擅長法帖，能「納碑於帖而合南北於一爐」。[109] 這一說法，在他的學生蔣國榜（1893－1970）為《清道人遺集》所作後序中也被沿用，因此很可能出於李氏本人的標榜：「綜南北，融碑帖，摩唐宋，躡六朝，上溯秦漢，以導源三代。」[110]

沈曾植也主張不同字體之間的融合，在給謝鳳孫的信中，他曾舉張裕釗的名言：「我學篆隸諸法，一切入之楷書中。」認為此言可味。[111] 也就是說，他認同楷書參入篆隸筆法的做法。如同建議李瑞清「納碑入帖」的那樣，沈曾植臨寫漢隸、魏碑之外，也常常臨寫《閣帖》，並認為《閣帖》中王獻之的草法與魏碑《鄭文公碑》、南碑《瘞鶴銘》乃「一鼻孔出氣者」。他還特別重視鍾繇，認為書法「安身立命，自在太傅家。凡諸家法，當融入太傅。雖藏真亦可融入也」，[112] 意思是說，不管學習何種書，都應該融入鍾繇楷法，哪怕是懷素（737－799）的草書。

蔡晨笙在一篇追記沈曾植的文章中，指出沈氏中年學包世臣，形神俱得，但僅用於尋常書牘題跋，絕不作巨幅大幀，晚年由黃道周大行草入手，上溯鍾索，將章草與造像冶為一爐。[113] 鍾索的書法主要是小楷與章草，見於刻帖，然沈曾植卻刻意將之與北碑、大草融為一體。故沙孟海稱沈氏兼治碑帖，晚歲所作多用方筆翻轉，飛騰跌宕，有帖意，有碑法，有篆筆，有隸勢，開古今書法未有之奇境。[114] 所謂有碑有帖、有篆有隸，乃針對他的大幅草書而言，沈氏以篆隸趣味運草書結構，蜿蜒執拗之中有飛動之勢，迥不同於純粹取徑法帖的風貌（圖10）。康有為自稱古今未有，沙孟海同樣鼓吹沈氏古今未有，這古今未

---

[109]〈李梅庵先生臨（漢魏六朝唐宋元明）中學習字帖〉，《時報》，1915年10月16日。

[110] 蔣國榜，《清道人遺集》序，頁806-808。作於1931年。

[111] 沈曾植，〈海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園〉，頁47-57。

[112] 沈曾植，〈海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園〉，頁47-57。

[113] 蔡晨笙，〈記沈寐叟先生書法〉，《申報》，1944年2月4日。

[114] 沙孟海，〈清代書法概說〉，頁719。

臺灣大學學術期刊資料庫

有的字體化合了篆隸碑帖，因此沈曾植無疑也是集大成的贊同者與探索者。⑮

鄭文焯也是康有為的摯友之一，辛亥國變之後，康有為招之鬻醫滬上，由於擅長藝事，李瑞清也勸他兼鬻書畫自給。⑯ 相比起以篆隸北碑為根底的碑學書家，鄭文焯對於南碑、隋碑更為重視。戴正誠編〈鄭叔問先生年譜續〉1916年條稱：

> 嘗見先生筆記，謂楷法昉於晉末，規隸變體，至隋益盛，而波磔終不違古，以體異法不異也。……故知書論碑者，當以隋為斷焉。
> 間嘗與知書老友論書法，深鄙包安吳之所謂北碑南帖者，……蓋其徒見《龍門石刻》洎大基山《鄭文公碑》諸題記，遂以為治碑學者必自北朝始，而不知南碑逍逸深美之可貴，豈亦蔽所希見耶。⑰

鄭文焯作書不僅雜采南北碑與隋碑，且主張融合碑帖，康有為在1918年的一則題跋中肯定鄭文焯書法以漢碑、北碑為根底，但融入了南帖的超逸之氣，故奄有南北之長：「叔問所作，以漢碑、北碑之本體，而寓南帖超逸之氣，則近人所少見。」他還特別提到鄭從《張猛龍碑陰》入手，此碑碑陰一直被認為是碑中行書，而趙之謙、陶濬宣因取法龍門造像，一味方斬，故誤入歧途。⑱

民國時期另一位重要書家鄭孝胥，亦兼習碑帖，張謙認為，鄭氏豪邁渾穆，深得漢魏六朝碑版神髓，茂密俊逸，得力於晉隋諸賢，可謂「集近代碑學帖學之大成者」。由於康有為醜詆唐碑，「言書法者遂有北碑南帖之鴻溝，習書者不入於此即入於彼，入主出奴，莫衷一是」，但學者書法的成就，也因此有缺而不備之感。鄭孝胥主張從事書法者首應摒除南北之見，尤其在影印技術

---

⑮ 沈曾植也鼓勵學生王蘧常「融冶漢碑、漢簡、漢匋、漢帛書，而上及於周鼎彝」，從而開出前人未有之境。〈王蘧常言學書〉，收入王鏞編，《二十世紀書法經典 王蘧常》（石家莊：河北教育出版社；廣州：廣東教育出版社，1996），頁127。

⑯ 李瑞清，《清道人遺集》，卷2，〈書鄭大鶴山人尺牘冊子後〉，頁795。鄭文焯，《致王彭年（秋農）札》也自稱：「一昨滬遊，為繪事所縛，頗獲潤筆之貲。」北京景星麟鳳國際拍賣有限公司大唐西市2019秋季藝術品拍賣會。

⑰ 戴正誠編，〈鄭叔問先生年譜續〉，《同聲月刊》，第2卷第4號（1942年4月），頁92。

⑱ 康有為，〈題鄭叔問手寫詩稿〉，收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁200。

臺灣大學學術期刊資料庫

代興的新環境下，古人真跡一目了然，習碑之士應蠲輕蔑簡帖之心。在他看來，「南北攜手，今即其時，碑帖合流，自古應爾。」⑲

可見，除了康有為，民國時期的書家大多也有集大成的理想與行動，在新的視覺環境下，他們雖強調碑的價值，卻很少執著於茲。與康有為一樣，他們也需要回應揚碑抑帖帶來的行草書不振的尷尬，融合碑帖乃至集諸體之大成因而成為一集體的企向。事實上，融合論與集成論不僅是民國時期書壇精英的美好願景，在坊間的書法宣傳中也成了常見的套話。1920年《申報》刊文介紹一位工書的王漱巖，即稱其「工詩之外，兼善書法，南帖北碑渾成一手」。⑳

## 三、關於集大成的討論

### （一）過渡性字體

康有為集大成書學思想的來源有二，一是清初以來書家對於「過渡性字體」的興趣；一是碑學無行草範本，欲作行草，必離不開碑帖融合的嘗試。

過渡性字體，是指介於兩種字體之間帶有過渡性質的字體，比如周亮工熱衷於「以隸為楷」，他的楷書與行楷中保留了許多隸書的用筆與結體。㉑ 乾嘉以後，鄧石如「以隸為篆」，何紹基「以分作楷」，都是這種過渡性字體的邏輯。㉒ 所不同者，歷史上的過渡性字體，是字體演變過程中的自然現象，如魏碑就處於隸楷之間，甚至還有篆書的孑遺，即康有為所鼓吹的「各體畢備」，而清代書家的字體雜糅則高度自覺，對於看慣真草隸篆的文人來說，過渡性字體具有視覺上的陌生感，也更具有形式上的創造意味。

馬新宇注意到，「康有為一直以屬於篆、隸、楷集中書體中間狀態的金石遺跡拓本作為論證的基本材料，卻對隸、楷書的正體化歷程語焉不

⑲ 張謙，《海藏書法抉微》，頁935-1009。

⑳ 王漱巖潤例廣告，《申報》，1920年12月3日。

㉑ 周亮工，《致王弘撰札》，北京故宮博物院藏。

㉒ 參見薛龍春，〈王鐸、周亮工的文藝交往與清代書法的字體雜糅現象〉，《文藝研究》，2022年第3期，頁130-148。

臺灣大學學術期刊資料庫

詳。」[123] 其實康有為非不知也，是不為也。比如他酷愛漢初八分，[124] 在寫作《廣藝舟雙楫》時，他就曾說過，八分書「合篆、隸陶鑄而為之，奇態異變，雜遝筆端」，[125] 他激賞介乎篆隸之間的過渡性字體八分，這種字體的趣味仰賴於書家對篆隸二體的融合。他也注意到篆隸在分書中的比例，「若《三公山碑》、《是吾碑》，皆由篆變隸，篆多而隸少者，吳《天發神讖》猶有此體。若《三老通碑》、《尊楗閣記》為建武時碑，則由篆變隸，而隸多篆少者。」（圖11）[126] 在後代學者眼中，八分篆多而隸少，可以說是以篆寫隸，被認為比一般的隸書更為古雅。但是反過來，如果是篆二分隸八分，也就是以隸寫篆——不是順流而下，而是逆流而上，則可能遭到非議，如朱一新（1846－1894）稱：「隸用篆法固可，篆用隸法似未盡可，完白山人傳至後世，恐不能無遺議。」[127] 不過沈曾植卻贊同這種雙向的字體糅合：

> 篆參隸勢而姿生，隸參楷勢而姿生。此通乎今以為變也。篆參籀勢而質古，隸參篆勢而質古，此通乎古以為變也。[128]

一些學者甚至還在古碑中找到根據，如方朔《吳天發神讖碑跋》云：「予觀其書，方折盤旋，以隸筆而行篆體。」[129] 梁啟超（1873－1929）跋《端方舊藏清乾隆間拓〈祀三公山碑〉》亦云：「觀此碑則知吳之《天發神讖碑》並非創格，蓋以隸執作篆，合當如此也。」[130] 可見他們都注意到了漢碑中以隸作篆的情況。

---

[123] 馬新宇，《清代碑學研究與批評》（北京：人民美術出版社，2016），頁108-109。

[124] 康有為界定的「八分」是蔡邕（133-192）意義上的，所謂「割程（邈）隸八分取二分，割李（斯）篆二分取八分」。

[125] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「說分第六」，頁18b。

[126] 康有為，《新學偽經考》，「漢書藝文志辨偽第三下」，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第1集，頁410。

[127] 朱一新，《佩弦齋雜存》，卷下，〈復康長孺孝廉〉，頁649。

[128] 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈論行楷隸篆通變〉，頁324。

[129] 方朔，《枕經堂金石題跋》，卷3，《吳天發神讖碑跋》，收入《石刻石料新編》，第2輯（臺北：新文豐出版公司，1979），第19冊，頁14277。

[130] 收入盧芳玉整理，《國家圖書館未刊石刻題跋輯錄》，頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

不僅篆隸之間可以融合，碑學書派認為篆隸書與南北碑之間更應融合，如包世臣就說：「古人論真行書，率以不失篆分意為上，後人求其說而不得，至以直點斜拂形似者當之，是古碑斷壞，匯帖障目，筆法之不傳久矣。」[131] 康有為談到隸楷的源流關係時指出：

> 今世所用號稱真楷者，六朝人最工。蓋承漢分之餘，古意未變，質實厚重，宕逸神雋，又下開唐人法度，草情隸韻，無所不有。晉帖吾不得見矣，得盡見六朝佳碑可矣。[132]

他這裡所說的「古意」其實就是隸意，在碑學家看來，有隸意的楷書更厚重、更古雅，六朝碑從隸書來，隸意自然比唐碑多。事實上，阮元將歐陽詢（557－641）、褚遂良視為北派，正因為他們的楷書畫右出鋒，饒有隸意。[133] 隸意對於楷書的重要性，得到碑學書派的普遍贊同。如鄭孝胥《題莊蘜詩女士楷隸陶詩序》云：

> 自隋以前，碑石書跡無不相通，唐以降則一變，因隸意浸失故也。唐隸、唐草、唐楷皆不可為訓，然近人所出於彼，以楷書為尤甚。士大夫無不習唐碑者，此所以去古愈遠也。……然則不能隸書者，其楷書、草書理不能工，試證之《流沙墜簡》而可見矣。

鄭孝胥認為隸意最為難得，隸書不佳，則真草概不能佳。他指出，包、康強調

---

[131] 包世臣，《藝舟雙楫》（清道光安吳四種本），卷6，〈跋榮郡王臨〈快雪〉〈內景〉二帖〉，頁3a。

[132] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「購碑第三」，頁13a。

[133] 馬新宇指出，南北朝碑版存留的分隸遺意，正是銘石書系統書體使用相對滯後的基本狀態，《清代碑學研究與批評》，頁166。關於「畫右出鋒」的討論，參見薛龍春，〈南北二論非關取法北碑〉，《中國書法》，2017年第1期，頁136-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

南北朝碑超越唐碑的價值，在於諸碑莫不有漢隸意，乃屬不刊之論。[134] 不過也有不同的意見，如包世臣讚歎《爨寶子碑》的奇古，劉咸炘以為當時由分變楷，本多如是，小兒偶作，亦可能之。至於康氏稱南北朝碑莫不有漢分意，否則易失薄弱，劉氏反問：

> 夫書之厚薄，豈在分不分？何故用分筆便強而厚？惜康氏之未明以告我也。[135]

為什麼有隸意就厚、就雄強？隸意何以成為決定書法優劣的重要標準？康有為只是沿襲了阮元的看法而未作進一步的解釋。

正因為這種字體融合的論調，晚清民國的論書之中，出現了許多雜糅的字體名稱，如篆隸、隸篆、隸楷、楷隸、行篆、草隸、草楷等等，不一而足。在人們眼中，這些非典型的具有過渡性質的字體，比之純粹的真草隸篆更具新理異態。[136] 如康有為稱句容《吳葛府君碑額》為隸楷之鼻祖，漢碑中的《楊震》、《張遷》二碑已開隸楷之意。[137] 梁啟超跋〈劉喜海舊藏清乾隆拓《石門銘》〉云：「《石門銘》筆意多與《石門頌》相近，彼以草作隸，此以草作楷，皆逸品也。（乙丑年正月十九日）」[138] 陶濬宣也認為《石門銘》乃是合隸草為一手者，從中可悟草行筆法。[139] 此外，康有為稱顏真卿《裴將軍詩》為草隸（實當為隸草——引者注），黃庭堅的行書與篆通，應稱之為行篆（實當為篆

---

[134] 張謙，《海藏書法抉微》，頁935-1009。啟功認為，南北朝時期，真書的結構寫法，逐步趨於定型，「但這時究竟距離用隸書的時間尚近，人們的手法習慣以至書寫感覺到製作方法上，都存留前代的影響較深，所以雖然是寫真書，而這種真書字跡中往往自然地罕有隸書的澀重味道，甚至還有意無意地保存著某些隸書筆劃。」參見〈從河南碑刻談古代石刻書法藝術〉，收入啟功，《啟功叢稿》，論文卷，頁136-147。

[135] 劉咸炘，《弄翰餘瀋》，頁905-930。

[136] 在《廣藝舟雙楫》中，康有為也多次使用「新體異態」的說法，「說分第六」，頁16a；「備魏第十」，頁9a。

[137] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「論書絕句第二十七」，頁17a。

[138] 收入盧芳玉整理，《國家圖書館未刊石刻題跋輯錄》，頁37。

[139] 陶濬宣，《稷山論書詩》，頁21b-22a。

臺灣大學學術期刊資料庫

行——引者注）。[140] 可見，隨著晚清碑學的推進，過渡性字體，已經從篆隸之間、隸楷之間擴大到了任何兩種、三種甚至所有的字體之間，集各種字體之大成實為這種邏輯發展的終點。

（二）碑帖融合

按金丹的定義，「碑帖融合（也可稱為碑帖結合），就是將碑派技法與帖派技法結合起來，融二者為一體。由於碑帖各自融入程度的多少，可能外在顯示的面貌各異，有偏向於碑者，有偏向於帖者，總之，這些都屬於碑帖融合。」[141] 在下定義時，金丹考慮的是碑帖融合中碑和帖可能所占比重不同，故面貌或偏向於碑，或偏向於帖，而未深究碑帖能否結合，在什麼樣的層面上結合。如果說廣義的碑學範疇之內的篆隸與南北碑之間的融合尚無違和感，[142] 則碑帖之間的融合卻有著相當的困難。

羊欣（370－442）《采古來能書人名》云：「鍾書有三體：一曰銘石之書，最妙者也；二曰章程書，傳秘書、教小學者也；三曰行狎書，相聞者也。三法皆世人所善。」[143] 他根據功用與使用場合，將鍾繇（151－230）的書寫分為三種類型，對應著隸書、小楷與行書三種字體。作出這樣的區分，說明即使是同一位元書家，也需要以不同的技法來處理字形大小、書寫速度、審美趣味乃至工具材料都不盡相同的三種字體。

沿襲這樣的說法，沈曾植亦認為南朝書分三體：

---

[140] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「論書絕句第二十七」，頁20a-b。

[141] 金丹，〈論康有為的碑帖融合觀〉，收入范國強主編，《康有為書學國際研討會論文集》（杭州：西泠印社出版社，2018），頁209。

[142] 康有為反對阮元北碑南帖的分類，認為碑帖不分南北，不是地域性的書風，《廣藝舟雙楫》，「寶南第九」，頁5a。這一意見為大多數學者所接受，因此南北碑的融合不是一個問題。篆書是隸書的母體，隸書是北碑的母體，因此篆隸、北碑的融合也沒有特別的困難，康有為最讚賞的鄧石如、張裕釗，就是將篆隸與南北朝碑熔於一爐的典型。

[143] 張彥遠輯，《法書要錄》（北京：人民美術出版社，1986），卷1，頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 寫書寫經為一體，乃章程書；碑碣為一體，大較於楷法中猶時沿隸法；簡牘為一體，為行草之宗。若再作細分，行草用於寫書與用於簡牘者，亦自成兩體。《急就》為寫書體，行法整齊，永師《千文》，實祖其式。(144)

但沈也會拿寫書體和銘石體相比較，認為其中當有相通之處，如論《王基碑》云：「魏隸變漢，去篆益遠。……《王基》殘碑刻手精工，遂令使轉筆勢，粲然畢露。所謂鍾太傅十二種巧妙者，於此研玩，思過半矣。吾於《戎路帖》、《季直》，劇蓄深疑，後玩此碑，一旦釋然。」(145) 也就是說在研玩魏隸時，他突然明瞭了鍾繇小楷的妙處，原先對其真偽存有大疑問的《戎路帖》與《薦季直表》，一下子渙然冰釋。換言之，沈曾植通過對《王基碑》用筆特徵的審視，確認刻帖中鍾繇名下的小楷非無來歷（圖12-1、12-2）。但沈並未進一步分析銘石書與行狎書之間的關聯。

民國時期討論碑帖融合常常只提援碑入帖，從來沒有人提援帖入碑，可見融合的核心是碑，也就是以碑學的用筆來寫法帖的結構。在乾嘉以來的碑學實踐中，書家們發展出的嶄新的審美趣尚與技術手段，在此一時期完全居主導地位。包世臣在談論書學經驗時曾說，他苦習南唐《畫贊》、棗版《閣本》十年，不得真解，求之篆隸北碑，始悟其法。這個法，就是結體依據棗本《閣帖》，而用筆則參以《爨龍顏》、《張猛龍》兩碑，從而「作草如真」，並將之描述為一個悠遠的書法傳統。(146) 強作解人的包世臣還自信地聲稱，他的這種方法為自來寫《十七帖》者開出一生面。(147) 事實上，包書一味鋪陳而不得勢，與《書譜》用筆講究發力、滑翔的節奏交替大異其趣（圖13）。

儘管包世臣在書法上並沒有特別的勝人之處，但《藝舟雙楫》卻頗為書家所服膺，趙之謙就是其中一位，他自稱讀此書五年，其書學「不出包倦翁、張宛鄰兩家之法」。(148) 沙孟海指出，趙之謙「相信包世臣的話，半生寢饋於魏齊

---

(144) 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈南朝書分三體〉，頁311。

(145) 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈王基碑〉，頁307。

(146) 包世臣，《藝舟雙楫》，卷6，〈自跋草書答十二問〉，頁9b。

(147) 包世臣，《藝舟雙楫》，卷6，〈十七帖疏證〉，頁11a。

(148) 趙之謙，〈致胡培系〉（1865）、〈致孫歡伯〉（1867），收入鄒濤，《趙之謙年譜》（北京：榮寶齋出版社，2003），頁146、166。

臺灣大學學術期刊資料庫

碑版，使盡氣力，用柔毫去模擬刀刻的石文，轉鋒抹角，總算淋漓盡致」。[149] 在總結自己的用筆方法時，他將卷鋒、轉折與頓挫視為重要的體悟，而這三者來自鄭道昭（455－516）的碑刻、張錡（1764－1833）與鄧石如的真跡，與傳統帖學並無關係。[150] 無論是以隸為篆，還是以北碑為行草，其用筆始終如一。

沈曾植也深受包世臣影響，其行草雖是自晚明上溯章草，但用筆卻多魏齊造像之法，他認為《敬史君碑》運鋒結字可與定武《蘭亭》相證發。[151] 他還指出大王草書筆筆皆斷，小王草書筆筆皆連，但都能做到點畫狼藉。王羲之的斷，是宗漢古法，而王獻之的連，則下開唐人。二王的成功，說明漢碑、南北朝碑用筆具有合法性。他所揣摩的這套方法與其他書家主張的中鋒大不相同，所謂「極側筆之勢，兼窮頓挫」。[152] 不過，由於缺乏掌指的微妙運用，沈曾植的草書無論如何盤旋翻覆，都難以獲得「點畫狼藉」的藝術效果。[153] 他指導謝鳳孫臨寫新出的《流沙墜簡》，亦要求「懸臂放大書之，取其意而不拘形似」，[154] 漢晉簡牘單字在寸以內，二王一脈帖學的指掌執法與之一脈相承，但在沈曾植眼中，只有放大懸臂書寫——亦即用漢魏碑的手法來臨寫簡牘寫才是正道。可見經過包康碑學的洗禮之後，碑學審美與實踐方法都表現出強大的慣性。

康有為臨碑，用的也是包世臣所傳鄧石如之法，逆入平出，萬毫齊力，轉折之處則兼用張裕釗的方圓頓挫之法。總體上看，他的書法點畫粗細反差不大，較少形象的刻畫，行草一味鋪毫，牽絲引帶喧賓奪主，更形樸略無文。康有為雖然承認書法之妙，全在運筆，不過他說的方圓提頓，都與法帖傳統無關，如孫過庭所總結的「縱橫牽掣」與「鉤環盤紆」。康有為的榜書氣勢宏闊，但點畫形象及其銜接都有簡單化的傾向。雖說康有為的小字有帖學尤其是

---

[149] 沙孟海，〈清代書法概說〉，頁713。

[150] 趙之謙，〈致胡培系〉（1865），頁146。

[151] 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），卷2，〈敬史君碑跋〉，頁373。

[152] 沈曾植，〈海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園〉，頁47-57。

[153] 孫過庭《書譜》稱：「伯英不真，而點畫狼藉。」臺北國立故宮博物院藏墨蹟本。

[154] 沈曾植，〈海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園〉，頁47-57。

臺灣大學學術期刊資料庫

朱熹的底子，但在與碑學相融合時，無疑處於次要的地位，他重視用筆的力度與結體的開合，但生澀而含糊的用筆，與帖學追求的發而中節、鉤鎖連環相去甚遠（圖14）。

鄭孝胥中年致力於北碑，尤得力於《始平公》、《楊大眼》、《石門銘》，他的楷書與行書兼取漢魏，多用方筆，受張裕釗影響甚深。根據張謙的觀察，1918年之後，鄭的書法漸尚厚重，不復昔日峭麗，「吾知先生楷隸相參之主張，始於此時，漸重碑學。……爾後帖學之成分漸少，僅存輪廓矣。」[155] 僅存輪廓，正說明了帖學在碑帖融合中處於相當表面的地位。

以碑法寫行草，自然率意的成分也大大降低，這在李瑞清身上體現得最為明顯。他臨習《淳化秘閣》、《大觀》、《絳州》諸帖，概以碑筆書之。[156] 由於李瑞清對青銅器銘文最為醉心，用筆強調無黍米不轉的鑄造痕跡，遂造成一種機械造作的點畫特徵，具有強烈的雕琢痕跡。以這種筆法寫行草，其竭蹶可知。可見，以康有為為代表的晚清民國的碑學書家，雖有集大成的雄心，但碑帖的融合始終傾向於前者——無論是篆、隸還是南北碑，經典的行草書法帖只提供形態上的參考。

沈尹默曾指出碑學書家試圖以北碑作行書的失敗。他認為，由於北碑沒有正式的行書，只可硬指極個別的略帶行意的北碑字作為模式，捧得最高的是《張猛龍碑》末的幾行題字，「但是要想用北碑體作出流麗的行書實在是不可能的，因為行書是由於書寫簡札自然發展成的另一書體。」以銘石書的一套方法來寫王羲之的行草書，只能是南轅北轍。沈對於趙之謙以來將北碑改寫成行書，或是以碑學用筆來寫行書的努力頗為鄙夷，認為趙之謙「楷既不楷，行又不行，只落得一個油滑的下場」；「《張猛龍》式的石本行書，從李瑞清一直延續到張大千，仍然不行不草」。對於用筆平鋪紙上、萬毫齊力的用筆方法，沈尹默也表示反對，至於包世臣《藝舟雙楫》中所論黃小仲「始艮終乾」之說，他直接斥之為「江湖訣」。[157] 可見沈尹默對於碑學的清算，不止於行草書的沒落，即使是碑學一套寫楷書的方法也不贊成。

---

[155] 張謙，《海藏書法抉微》，頁935-1008。

[156] 李瑞清，《清道人遺集佚稿》所收〈玉梅花盦臨古各跋〉，頁827。

[157] 柳曾符，〈沈尹默先生書法淺論〉，第二部分「沈先生書法藝術的成就」，頁207-223。

臺灣大學學術期刊資料庫

用筆是書法的核心。碑學和帖學因審美目標與範本不同，其技巧、器具與材料差異甚大。掌指之法是傳統帖學的重要技巧，所謂「動纖指，舉弱腕，握素紈，染玄翰」，[158] 所強調的一種瞬間發力的技巧，原與絕對的力量無關，包世臣雖主張萬毫齊力，猶不廢運指，但康有為卻要求全身力到，認為包說粗謬可笑，其論執筆云：「以指代運，故筆力靡弱，欲臥紙上也。……夫用指力者，以指撥筆，腕且不動，何所用一身之力哉？」[159] 他主張作書用一身之力，故執筆上要求平其腕，豎其鋒，使筋反紐。在他看來，手指只有執筆的功能，運筆則交由腕臂。如此一來，書法所顯現的力必然是一種絕對力量，此前何紹基以回腕法作書，每作一字汗流浹背，與康有為的主張暗合。康氏沒有認識到帖學的技法主要針對於寸以內的小字，與他所激賞的榜書格格不入，字的小大之變帶來了生理機能運用的變化，但在康有為這裡卻成了正確與否、非此即彼的問題。

晚清以來，碑學的筆法理論深入人心，即使在一些不廢帖學的書家也奉為圭臬，如姚孟起（1838－？）不僅將「死指活腕」稱為書家無等等咒——傳統帖學恰恰要求「使指運而腕不知」，還主張「字須筆筆送到，到筆鋒收處，筆仍提直，方能送到」。[160] 以這種用筆方法求風檣陣馬、八面出鋒的效果，無異於緣木求魚。

包世臣認為北碑點畫「中實」，故而要求運筆「萬毫齊力」。《藝舟雙楫》云：「用筆之法，見於畫之兩端，而古人雄厚恣肆，今人斷不可企及者，則在畫之中截。……試取古帖橫直畫，蒙其兩端而玩其中截，則人人共見矣。」[161] 趙之謙、陶濬宣、康有為等人對此深信不疑，沈曾植曾細究「中畫豐滿」之義：

---

[158] 成公綏，〈隸書體〉，收入華東師範大學古籍整理研究室編校，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1981），上冊，頁9-10。

[159] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「執筆第二十」，頁1b。

[160] 姚孟起，《字學臆參》，收入華人德主編，《歷代筆記書論彙編》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁546-552。

[161] 包世臣，《藝舟雙楫》，卷5，〈曆下筆譚〉，頁15a。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 愚讀《藝舟雙楫》，心儀中畫圓滿之義，然施於書不能工。曉起睹石庵書，忽悟筆界跡流美人之說，因之中畫圓滿，仍須從近左處圓滿求之。此是藏鋒之用，非言書體也。

沈曾植領悟中實的奧諦並非經由北碑，而是帖學名家劉墉的墨蹟，亦是咄咄怪事。他認為中實與藏鋒用筆互為表裡，因為橫畫下筆時有一段逆鋒的運行，故說是中實，其實在點畫近左處最實。而稽諸漢魏碑刻，也有兩端之力過於中畫者，因此包氏之說，並非沒有例外。沈曾植認為，「惟小篆與古隸，可極中滿能事，八分勢在波發，纖濃輕重，左右不能無偏勝，證以漢末諸碑可見。」[162] 也就是說，篆畫中實，而分畫因有波磔，故中虛。以此觀照二王父子的書法，沈認為右軍中近實，而大令中近虛。[163] 如此一來，王羲之與王獻之分別對應上了篆、隸的古法。

然而，傳統帖學講究點畫的形象，在運筆過程中，通過發力－滑翔完成點畫的粗細變化，又通過轉指取勢完成點畫的向背變化，點畫的銜接也因此顯得堅實而靈動。這就是古代書論中特別欣賞的超逸之氣，用今天的話說，書法可稱為有韻律的點畫藝術。如唐初的孫過庭被認為「書亂二王」，[164] 他的《書譜》承二王傳統，是典型的「以使轉為形質，點畫為性情」的草書（圖15）。[165] 這與對宏闊氣勢與絕對力量的強調，殊為懸隔。至於點畫到底是中實還是中虛，並非帖學的關切。而在碑學書派這裡，中實的要求和全身力到的用筆主張合流，形成了傳統帖學絕難滲透的自足的技法體系。沈曾植關於「中實」的坐而論道，實質上不過是篆隸統緒的個人推演，殊非書史的實際。碑帖在技法層面之難以融合，於此可見一斑。在稍後的帖學書家看來，曾經被認為洞見了書學奧秘的「中實」，很快便淪為一種機械可笑的論調，啟功（1912－2005）論《藝舟雙楫》，直指「中實」實在沒有什麼神秘，「板凳、門閂、房

---

[162] 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈安吳中畫豐滿之義〉，頁325。

[163] 沈曾植，《海日樓札叢 海日樓題跋》，卷8，〈中實中虛〉，頁325。

[164] 佚名，《宣和書譜》（上海：上海書畫出版社，1984），卷18「孫過庭」條：「文皇嘗謂：過庭小字，書亂二王。」頁140。

[165] 孫過庭，《書譜》，墨蹟本。

臺灣大學學術期刊資料庫

梁、樹幹，無不勝於古帖之橫直畫，若鐵軌綿延，累千萬里而不見兩端，惜慎伯之不及見也。」[166]

碑學興起以後，長鋒羊毫與生宣紙成為頗受書家青睞的書寫工具與材料。羊毫不僅蓄墨量大，且柔軟不易操控，與生宣的配合，正好增強了碑學書法的澀進、厚重與殘破感。楊守敬稱鄧石如開始以柔毫寫篆，故博大精深。[167] 從鄧石如的實踐來看，長鋒羊毫不僅增加了蓄墨量，利於書寫的連貫，也因為不易控制，增添了不少偶然的趣味（圖16）。從包世臣、何紹基、吳熙載開始，羊毫開始普及。但王伯恭（1861－1921）指出，古人作字，皆用紫毫，無用羊毫者，「慎翁更力詆裹鋒，專主鋪毫，謂之萬毫齊放，其實由於筆力太弱，而屋漏、折釵之法，遂蕩然無復存矣。」[168] 他認為包世臣所主張的工具與技巧，是古法蕩然無存的重要原因。換句話說，若以羊毫生宣來運用帖學書寫技巧，幾乎沒有可能。王潛剛認為包世臣寫的《書譜》，與孫過庭原帖全無相應，原因在於其用筆專主平鋪正副毫，故其草書轉折出鋒處難以應手。[169] 碑學書家之中，張宗祥對趙之謙評價甚高，但也「獨惜一生用柔毫，時有軟弱之病」。雖然趙之謙深明刀筆之理，已屬難能，但他專用柔毫，故「轉折起訖之處，因毫肉難盡其力，未能十分斬絕。點則未敢硬挑，橫則收筆下垂，豎則末端略用側鋒，此皆就柔毫之弊而思所以捄之者也」。[170]

李瑞清弟子胡小石（1888－1962），還通過考古文物與傳世文獻向學界介紹古代的毛筆工藝及其性能。1931年西北科學考察團的貝格曼在蒙古發現漢代木簡，中有毛筆一支，即所謂居延漢筆。對照西陲木簡中的漢人書跡：

> 一字中有畫細如絲髮，而起末筆之波，忽粗如小指者，可推知其所用之筆，彈性極富，故鋪毫抽鋒，隨意收縱，不虞竭蹶，其材必兔鼬之屬，始有此妙，羊毫軟弱，非所敢望。

---

[166] 啟功，《啟功叢稿》，題跋卷之「藝舟雙楫」條，頁247。

[167] 楊守敬，《學書邇言》，收入崔爾平選編、點校，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，1993），頁742。

[168] 王伯恭，《蜷廬隨筆》之「作字用紫毫」條，收入華人德主編，《歷代筆記書論彙編》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁584。

[169] 王潛剛，《清人書評》，「包世臣」條，頁803-845。

[170] 張宗祥，〈論書絕句 續〉，「趙撝叔」條，《書學》，1944年第3期，頁151。

臺灣大學學術期刊資料庫

誠如《齊民要術》中所說，有心筆的製作工藝，有柱有披，有鋒有副毫，「作柱用兔，羊毛為被，仍以兔為主力，蓋古無純用羊毫為筆者也。」[171] 也就是說，帖學對於工具要求甚高。[172] 有趣的是，胡小石在技法上步趨乃師，其臨王羲之草書也只有輪廓而已，但是他卻意識到了毛筆的問題，所以作書無論大小，概用硬毫。

可見，除了範本的差異，碑學與帖學在技法與工具層面亦有巨大的鴻溝，前者主張全身力到、中實、澀進，使用長鋒羊毫，後者則主張指掌瞬間發力，起承轉合迅疾、自然，使用硬毫或兼毫。在實踐層面上，晚清以來的所謂碑帖融合，皆以碑法寫帖的結構，與帖學旨趣原無關涉。雖說何紹基、趙之謙、康有為、沈曾植以及稍晚的于右任（1879－1964）都創造出風格獨特的行草書，卻並不能因此認為這是碑帖融合的成功（圖17）。

（三）集大成的本質

如同前文所論述的，康有為遊歷回國以後，面對新的視覺環境，尤其是攝影與印刷術的創新，人們可以輕易獲得古帖善本的印本，他已經意識到，技術革新已然危及到自己尊碑理論的立足點。即使是在他的學生梁啟超那裡，觀念也發生了巨大的變化：

> 珂羅版發明，帖學有恢復的希望。譬如商務印書館的《大觀帖》，一本幾塊錢，那就很用得了。有珂羅版以後，不會走樣，臨帖還可以。未有之前，要得比較近真的帖，絕非寒士所能。[173]

---

[171] 胡小石，〈中國書學史緒論〉，頁9-23。

[172] 即使在無心筆流行的元明兩代，許多書家亦僅用筆鋒三之一，新筆並不全部發開，故腰力足而有鋒芒。不過，鄭孝胥因主張「大筆寫小字」，故作書之筆必全發，所以顯得筆酣墨飽。張謙，《海藏書法抉微》，頁935-1008。

[173] 梁啟超，〈書法指導〉，「碑帖之選擇」，收入張品興主編，《梁啟超全集》（北京：北京出版社，1999），第9冊，第17卷・古書真偽及其年代，頁4950。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾經被認為「大壞」的帖學，其處境出現了戲劇性的變化。對此，康有為必須加以回應。但康有為沒有選擇回歸帖學，在1915至1916年間，他不斷對外宣示，碑學有能力統合傳統的帖學，曾被阮元視若「判若江河」的碑與帖，被他勾連於無形。於是，集大成就成為他的新選項。可是，將各種字體熔於一爐，康有為所聲稱的「新體」到底是個什麼樣的面貌？

即以康有為在跋語中寫下那段豪言的對聯來說（圖18），字形結構橫畫寬結取自隸書，中宮緊收而長橫、撇捺開張則取自南北碑，用筆多篆隸式的裹鋒，出鋒處則雜用南北碑，牽絲減省用南帖的字形，確乎將篆隸、北碑、南帖「熔於一爐」了。不過，孫過庭在《書譜》中就曾經說，真草二體亦須「旁通二篆，俯貫八分，包括篇章，涵泳飛白」。[174] 他這裡提到多種字體，是說真草二體要增加技法的來源，以豐富點畫的形象，從而更利於書家「傳情」。如果康有為所說的「集成」只是因襲孫過庭，自然沒有任何新意，因為歷史上有成就的書家，其風格來源都不是單一的。

張裕釗曾經是康有為最為推崇的集北碑大成的書家，他的轉折外方內圓（圖19），最為康有為欣賞，康也自稱用筆轉折多得法於張。但他在晚年卻很得意地為學生分析張氏「集大成」的方法只是「善竊僻碑」，即使不露痕跡，康有為仍能取其所寫《南宮碑》與古碑對校，指出其某筆出某碑，一撇一捺，一鉤一點，無不有其來歷，並自詡為「捉髒老手」。[175] 雖然說得頭頭是道，但這種機械的「對校」，不由得讓我們對康氏自詡的集大成的「新體」深感疑慮，他似乎指向的並非孫過庭意義上的，而是在篆隸碑帖之外成就一種新的包羅萬象的字體。前文提到張宗祥也曾如法炮製，指出康有為的每一個字都是各種字體的用筆拼湊而成，至不成書：「一字之中，起筆為行，轉筆或變為篆隸，此真一盤雜碎，無法評論」。

一盤雜碎，立刻讓我們聯想到鄭燮（1693－1766）的六分半書，雍正年間，書壇剛剛經歷了漢碑的崛起，鄭板橋敏銳地將隸書、楷書、行書與草書雜合於一件作品之中以求新奇，面目雖然獨特，但用筆體勢的轉換多有生硬

[174] 孫過庭，《書譜》，墨蹟本。

[175] 任啟聖，〈康有為晚年講學及其逝世之經過〉，頁239-240。

臺灣大學學術期刊資料庫

之處，通篇的節律也不夠自然，故而被康有為斥為「欲變而不知變」（圖20）；[176] 而晚康有為一輩的呂鳳子（1886－1559）走得更遠，他試圖以碑學的用筆來整合真草篆隸，康有為集大成的願景似乎在他身上才真正得到了實現。但他的作品缺乏必要的秩序與齊整，顯得任筆為體，駁雜凌亂（圖21）。如果說康有為的集大成對孫過庭有所超越，最終指向取消字體之間界限，從而釀成一歷史上所未見的新體，這樣做的努力到底有何意義？

字體是文字簡化過程中自然演變而成，始於篆，終於楷。形象、審美與技法有所區分的字體，不僅是中國書法豐富性的重要源泉，也是文字識讀、記憶與練習書寫的重要保證。這些字體運用於中國古代社會的不同場合——無論「秦書八體」還是「鍾書三體」，說的都是這個意思，在這個意義上，字體之間的區分也具有倫理的意義。將所有字體雜糅於一爐，顯然無法滿足文字的某些社會功能，比如在碑銘的製作之中，碑額或是墓誌蓋的字體，通常會比正文更為古老，也更具儀式性；又比如吳大澂給母親、哥哥與潘祖蔭寫信，往往選擇不同的字體，以表達尊卑與區隔。[177]

呂鳳子這樣的創作或有別趣，但各種字體的雜糅，不僅難以實現美學上的調和，必要的秩序感的喪失，也使得書法的創造性空間被大大壓縮，而不是擴展。正如繪畫上的集大成，沒有人會期待畫家將青綠、水墨、山水、花卉、南宗、北宗熔於一爐，而康有為或也有這樣的狂想。[178] 可以說，民國時期書壇集大成的集體理想既是碑學邏輯發展的必然結果（因為南北朝碑刻本身就是一種介於隸楷之間的過渡性字體），也是晚清民初碑學在驟遇書學新資源（新興影印技術提供了法帖與唐碑善本的精良複本，漢唐之間簡牘與寫經的發現則提供了碑刻以外的手寫墨蹟）之後在理論上的主動回應。

---

[176] 康有為，《廣藝舟雙楫》，「尊卑第二」，頁9a。

[177] 吳大澂致母親書用楷書，表示敬重；致吳大根書用行書，相對輕鬆；致潘祖蔭書用大篆，這一晦澀的字體具有區隔學術共同體的意義。

[178] 1923年康有為〈題劉海粟畫幅〉云：「西畫之精新妙肖至工矣，然中畫亦有獨到處。……它日從南宋大家精深華妙處成就之，則繼郎世寧開新派，合中西之妙為大家矣。」收入康有為，《萬木草堂論藝》，頁204。

臺灣大學學術期刊資料庫

康有為的「集大成」，雖然吸引了大批碑學書家與之步調一致，卻未能取得像尊碑那樣的成功。到二十世紀下半葉，人們已經將這段集大成的書壇風潮徹底遺忘。

## 結論：集大成在二十一世紀的迴響

年輕的康有為在上書不達的情境下寫作《廣藝舟雙楫》一書，其志向本非成一書學的專家，這本書也只是他的變法思想在書學中的一次演練。不過，在二十世紀初新的文化環境下，碑學也遇到了一些不得不回應的問題，如碑學沒有行草書範本，行草書的創作有日見衰落的跡象，而行草書又是日常使用最多的字體；又如西北地方的漢晉簡牘及敦煌寫本大量發現，這些中古時期非名家的墨蹟，是否比碑刻拓本更具有範本的優越性；新出土的書學資源，連同各種碑帖的善本、前代的墨蹟，因為攝影與影印技術的引進，迅速成為書家的案頭之物，如此一來，產生碑學的現實基礎便被大大動搖了。

康有為可以不回應人們對於《廣藝舟雙楫》中一些史實與邏輯錯誤的批評，但這些動搖根本的問題，他無法置身事外。[179] 1910年代中期，他通過書札、題跋、手帖等密集地向外界宣示，融合碑帖，集周秦漢魏碑帖之大成，以釀造一種古今未有之新體，成為他新的標榜與商標。在他的帶動之下，民國時期的碑學書家如沈曾植、李瑞清、鄭孝胥、鄭文焯等人也有著相似的努力。

1913年，康有為在《中國學會報題詞》中論及中國之國魂為孔子之教，孔子集孔子以前之道術之大成，孔子以後之教化無一不在孔子範圍之中。[180] 他稱孔子為集大成，是繼承了孟子的說法。在懷念乃師朱次琦的一首詩的小注中，康有為也稱其「以禮治為學，博大精深，而最平實，溝通漢宋，舍之而直溯孔

[179] 所謂「至乙酉之年而學大定」、「吾學三十歲已成，此後不復有進，亦不復求進」這些說法，茅海建認為康有為的思想前後有過多次的變化，這些說法並靠不住。參見茅海建，《戊戌時期康有為、梁啟超的思想》，頁45。

[180] 康有為，〈中國學會報題詞〉，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第10集，頁16。

臺灣大學學術期刊資料庫

子，實集國朝諸儒之大成也」。⑱ 康有為這兩處「集大成」都指向全面而廣大，具有包前孕後之意。如果康有為在書法上的主張，也只是提倡全面掌握與運用古代書法資源，那也談不上什麼理論創造，因為對各種技巧、風格的掌握與融通，乃是歷史上任何一位成功書家所必須具備的素質，而元代以來有許多熟悉並能書寫各種字體的書家，如趙孟頫（1254－1322）、文徵明（1470－1559）、王鐸（1593－1652）等。康有為所說的集大成顯然不只這個層面的意思。

與思想或是文學不同，書法作為一種藝術，最終必體現為視覺形式。因此，康有為所追求的集大成，落實到形式上，就是他聲稱的糅合篆隸南北碑與帖學的新體，亦即將古今所有的字體熔鑄一爐。這不僅在實踐層面遇到相當的困難，如我們前文所分析的，法帖系統的書寫技巧與審美趣味，很難與碑學真正實現融通，所謂的融合，不過是借用帖學的字形輪廓，其核心仍是碑學用筆與審美，與帖學的精髓並無關係。這種新體，在理論層面也難以自洽，一種綜合了所有字體形態的新體看似包羅萬象，卻限制了書法藝術的想像與創造空間。而取消了字體之間必要的區分，文字某些複雜的社會功能與倫理意義也難以實現。作為個人化的努力，集大成固可無非議，但若作為一種集體性的理論主張，則難以與強大的社會約束達成一致。

毋庸置疑，康有為在青年時代著書為碑學推波助瀾也好，在晚年標榜一種集大成的新體也好，雖有諸多不切實際之處，卻極大地刺激了書法現代性的思考：只有不同於既往某家某碑某帖的創造性才是書法的最高目標，只有「形」所體現的新理異態才是書法真正的價值。二十一世紀之交，中國大陸的展廳文化蓬勃興起，以變形為主要手段的書法創作風潮呼應了視覺化的觀看要求，民國書家的集大成理想再一次獲得了迴響，康有為以來的「形學」也再一次還魂，人們借助訴諸視覺性的「形學」，以期重塑關於現代性的社會認知。這些以展廳效應為目標的創作中，就頗有錯綜各種字體的實驗之作，字體的糅合作為一種歷史資源，無疑協助了空間變形趣味的強化。然而，變形若不是在一個

⑱ 康有為，《述德詩五十首》末一首，收入國家清史編纂委員會編，《康有為全集》，第12冊，頁299。

臺灣大學學術期刊資料庫

自然書寫的框架內獲得生命，則難免刻意做作，而文字釋讀的障礙也使得這種創作模式難以被普遍接受。同樣值得關心的是，這一類型的創作雖以個性的張揚為鼓吹，卻出現了形式語言的大量趨同，前文談到字體的包羅萬象可能帶來的想像力的限制，在他們的創作中表現得淋漓盡致。

附記：筆者在修改定稿時，充分吸取了兩位匿名評審專家所提出的意見與建議，謹致謝忱。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

# 引用書目

## 傳統文獻

（清）方朔
《枕經堂金石題跋》，收入《石刻石料新編》第2輯，臺北：新文豐出版公司，1979，第19冊。
（清）方鑄
《華胥赤子遺集》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第774冊。
（清）包世臣
《藝舟雙楫》，清道光安吳四種本。
（清）朱一新
《佩弦齋雜存》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第760冊。
（清）何紹基
《東洲草堂文鈔》，清光緒宣統間刻本。
（宋）佚名
《宣和書譜》，上海：上海書畫出版社，1984。
（清）佚名
〈國學保存會報告（第三十一號）神州國光社用玻璃版印成金石碑版名書畫冊三十餘種〉，《國粹學報》，1909年第5卷第2期。
（民國）佚名
〈李梅庵先生臨（漢魏六朝唐宋元明）中學習字帖〉，《時報》，1915年10月16日。
（民國）佚名
《書鏡》廣告，《不忍》，1917年第9、10合刊本。
（民國）佚名
〈康南海先生鬻書助賑〉，《申報》，1918年5月25日。
（民國）佚名
有正書局影印碑帖廣告，《時報》，1920年4月12日。
（民國）佚名
王漱巖潤例廣告，《申報》，1920年12月3日。
（清）李瑞清
《清道人遺集》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第791冊。
《清道人遺集佚稿》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第791冊。
《臨鄭文公碑中堂》，《大共和畫報》，1914年第7卷第28期。

臺灣大學學術期刊資料庫

（清）沈曾植
《海日樓遺札 嘉興沈曾植子培與謝復園》，《同聲月刊》，1944年第4卷第3期。
（清）阮元
《揅經室集》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第477冊。
（清）周亮工
《致王弘撰札》，北京故宮博物院藏。
（唐）孫過庭
《書譜》，墨蹟本，臺北國立故宮博物院藏。
（清）康有為
《康南海先生詩集》，民國二十六年上海商務印書館影印崔氏手寫本。
《廣藝舟雙楫》，清光緒十九年南海萬木草堂刻本。
《萬木草堂藏畫目》，收入《康有為先生墨蹟 二》，鄭州：中州書畫社，1983。
（清）康有為舊藏
《敦煌石室藏唐人寫法華經》，北京榮寶2019年秋拍。
（唐）張彥遠輯
《法書要錄》，北京：人民美術出版社，1986。
（清）梁啟超
《乙丑重編飲冰室文集》，民國十五年上海中華書局鉛印本。
（清）陳璞
《尺岡草堂遺集》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第676冊。
（清）陶濬宣
《稷山論書詩》，中國國家圖書館藏稿本。
（清）傅山
《霜紅龕集》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010，第25冊。
（民國）湖上客
〈桐陰漫話〉，《申報》游藝叢刊，1926年11月26日。
（宋）黃庭堅
《豫章黃先生文集》，四部叢刊景宋乾道刊本。
（清）黃紹箕
〈廣藝舟雙楫評語〉，《群雅》，第1卷第3、4、5期，1940。
（清）楊守敬
《寰宇貞石圖》，清宣統元年重印本。
（清）歐陽輔
《集古求真》，民國十二年江西開智書局石印本。
（民國）蓼軒
〈書鏡質疑〉，《大公報》藝林副刊，1926年11-12月。

臺灣大學學術期刊資料庫

（民國）蔡晨笙
〈記沈寐叟先生書法〉,《申報》, 1944年2月4日。
（清）鄭文焯
《致王彭年（秋農）札》, 北京景星麟鳳國際拍賣有限公司大唐西市2019秋季藝術品拍賣會。
（民國）戴正誠編
〈鄭叔問先生年譜續〉,《同聲月刊》, 第2卷第4號, 1942年4月。

**近人論著**

王中秀、茅子良、陳輝編
2004 《近現代金石書畫家潤例》, 上海：上海畫報出版社。
Wang, Zhong-xiu, Zi-liang Mao, Hui Chen eds.
2004 *Remuneration Rate of Modern and Contemporary Seal Cutters, Calligraphers and Painters,* Shanghai: Shanghai Huabao Publishing House.
王守民
2021 〈癸亥西遊與康有為晚年之丕變〉,《中國書法》, 6期, 頁181-182。
Wang, Shou-min
2021 "Guihai xiyou yu Kang Youwei wannian zhi pibian (Kang You-wei's Journey to Western China in 1923 and His Sudden Change in Later Years)," *Chinese Calligraphy,* no. 6, pp. 181-182.
王國維
2008 《王國維考古學文輯》, 南京：鳳凰出版社。
Wang, Guo-wei
2008 *Wang Guowei kaoguxue wenji* (A Collection of Wang Guo-wei's Essays on Ancient Historical Objects Research), Nanjing, Phoenix Publishing & Media Inc.
王澄
1998 《中國書法全集 于右任》, 北京：榮寶齋出版社。
Wang, Cheng
1998 *Zhongguo shufa quanji, Yu Youren* (The Complete Collection of Chinese Calligraphy, Yu Youren Volume), Beijing: Rongbaozhai Publishing House.
王蘧常
1985 〈憶沈寐叟師〉,《書法》, 4期, 頁19。
1996 〈王蘧常言學書〉, 收入王鏞編,《二十世紀書法經典 王蘧常》, 石家莊：河北教育出版社；廣州：廣東教育出版社, 頁127。
Wang, Qu-chang
1985 "Yi Shen Meisou shi (Honoring My Late Teacher, Mr. Shen Meisou)," *Shufa,* no. 4, p. 19.

臺灣大學學術期刊資料庫

1996 “Wang Quchang yan xue shu (Wang Quchang’s Theory on Calligraphy Learning),” in Wang Yong ed., *Ershi shiji shufa jingdian Wang Quchang* (Twentieth Century Calligraphy Classics Wang Quchang), Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, Guangdong: Guangdong Education Publishing House, p. 127.

白蕉

1948 〈碑與帖——書法問題十講之一〉,《永安月刊》, 109期，頁33-35。

Bai, Jiao

1948 “Bei yu tie- Shufa wenti shi jiang zhi yi (Stele and Copybook –One of Ten Lectures on Calligraphy),” *Wing-On,* no. 109, pp. 33-35.

任啟聖

1980 〈康有為晚年講學及其逝世之經過〉, 收入中國人民政治協商會議文史資料研究委員會編,《文史資料選輯》, 31輯，頁209-217。

Ren, Qi-sheng

1980 “Kang Youwei wannian jiangxue ji qi shishi zhi jingguo (Kang Youwei’s Lectures in His Later Years and His Death),” in Chinese People’s Political Consultative Conference Literature and History Research Committee ed., *Wenshi ziliao xuanji* (Collection of Historical Materials), vol. 31, pp. 209-217.

朱大可

1930 〈論書斥包慎伯康長素〉,《東方雜誌》, 27卷2期，頁25-29。

Zhu, Da-ke

1930 “Lun shu chi Bao Shenbo Kang Changsu (Rebuking Bao Shichen and Kang Youwei on Topics of Calligraphy),” *The Eastern Miscellany,* vol. 27, no. 2, pp. 25-29.

佚名

1985 《苻秦建元四年產碑》, 西安：三秦出版社。

Anonymous

1985 *Fu Qin Jianyuan si nian chan bei* (Stele of General Guangwu), Xi’an: Sanqin Chubanshe.

李澤厚

1979 《中國近代思想史論》, 北京：人民出版社，頁92-181。

Li, Ze-hou

1979 *On Modern Chinese Thoughts,* Beijing: People’s Publishing House, pp. 92-181.

沈曾植

1998 《海日樓札叢 海日樓題跋》，瀋陽：遼寧教育出版社。

Shen, Zeng-zhi

1998 *Hairi lou zhacong, Hairi lou tiba* (A Collection of Essays and Postscripts by Shen Zengzhi), Shenyang: Liaoning Education Press.

沙孟海

1930 〈近三百年的書學〉,《東方雜誌》, 27卷2期，頁1-17。

1997 《沙孟海論書文集》, 上海：上海書畫出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Sha, Meng-hai

1930 "Jin sanbainian de shuxue (Calligraphy of the Last Three Hundred Years)," *The Eastern Miscellany,* vol. 27, no. 2, pp. 1-17.

1997 *Sha Menghai lun shu wenji* (A Collection of Essays on Calligraphy by Sha Menghai), Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House.

柳曾符

1987 〈沈尹默先生書法淺論〉，收入《書學論集 中國書學探究交流會論文選集》，上海：上海書畫出版社，頁207-223。

Liu, Zeng-fu

1987 "Shen Yinmo xiansheng shufa qianlun (A Brief Discussion on the Calligraphy of Mr. Shen Yinmo)," in *Shuxue lunji, Zhongguo shuxue tanjiu jiaoliuhui lunwen xuanji* (Selected Papers of the Chinese Calligraphy Research and Exchange Conference), Shanghai: Shanghai Painting And Calligraphy Publishing House, pp. 207-223.

胡小石

1943 〈中國書學史緒論〉,《書學》，1期，頁9-23。

Hu, Xiao-shi

1943 "Zhongguo shuxueshi xulun (Introduction to the History of Chinese Calligraphy)," *Shu Xue,* no. 1, pp. 9-23.

范國強

2018 《康有為書學國際研討會論文集》，杭州：西泠印社出版。

Fan, Guo-qiang

2018 *Kang Youwei shuxue guoji yantaohui lunwenji* (A Collection of Papers from the International Symposium on Kang You-wei's Calligraphic Study), Hangzhou: Xiling Imprinting Corporation Publishing House.

茅海建

2019 《從甲午到戊戌：康有為《我史》鑒注》，北京：生活・讀書・新知三聯書店。

2021 《戊戌時期康有為、梁啟超的思想》，北京：生活・讀書・新知三聯書店。

Mao, Hai-jian

2019 *Cong Jiawu dao Wuxu: Kang Youwei* Wo Shi *jianzhu* (From Jiawu (1894) to Wuxu (1898), Commentary and Annotation on Kang You-wei's Autobiography), Beijing: SDX Joint Publishing Company.

2021 *Wuxu shiqi Kang Youwei, Liang Qichao de sixiang* (The Ideology of Kang You-wei and Liang Qi-chao during the Wuxu Period), Beijing: SDX Joint Publishing Company.

祝帥

2020 〈作為書法批評家的吳兆璜及其《書鏡質疑》——基於《大公報》副刊的學術史研究〉,《藝術評論》，8期，頁19-28。

臺灣大學學術期刊資料庫

Zhu, Shuai
2020 “Zuowei shufa pipingjia de Wu Zhaohuang ji qi “Shu Jing Zhiyi”—Jiyu “Da Gong Bao” fukan de xueshushi yanjiu (Academic Research based on Critic Wu Zhao-huang’s “Critique on Extended Pair of Oars of the Ship of Art” Published on the Supplement of Ta Kung Pao),” *Arts Criticism,* no. 8, pp. 19-28.
馬宗霍
1984 《書林藻鑒 書林紀事》，北京：文物出版社。
Ma, Zong-huo
1984 *Shu lin zao jian, shu lin jishi* (Discourse on Calligraphy and Calligraphers), Beijing: Cultural Relics Publishing House.
馬新宇
2016 《清代碑學研究與批評》，北京：人民美術出版社。
Ma, Xin-yu
2016 *Qingdai beixue yanjiu yu piping* (Research and Critique of the Stele School of the Qing Dynasty), Beijing: People’s Fine Arts Publishing House.
啟功
1999 《啟功叢稿》，北京：中華書局。
Qigong
1999 *Qigong cong gao* (Series of Essays by Qigong), Beijing: Zhonghua Book Company.
國家清史編纂委員會編
2019 《康有為全集》，北京：中國人民大學出版社。
National Qing History Compilation Committee ed.
2019 *Kang Youwei quanji* (The Complete Works of Kang Youwei), Beijing: China Renmin University Press.
崔爾平選編、點校
1993 《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社。
1994 《明清書法論文選》，上海：上海書店出版社。
2011 《廣藝舟雙楫注》，上海：上海書畫出版社。
Cui, Er-ping ed.
1993 *Lidai shufa lunwen xuan xubian* (Continuation of Selected Papers on Calligraphy of Past Dynasties), Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House.
1994 *Ming Qing shufa lunwen xuan* (Selected Papers on Calligraphy of the Ming and Qing Dynasties), Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House.
2011 *Guang yi zhou shuang ji zhu* (Annotations on Extended Pair of Oars of the Ship of Art), Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House.
康有為
2011 《萬木草堂論藝》，北京：榮寶齋出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Kang, You-wei
2011 *Wan mu caotang lunyi* (A Collection of Kang Youwei's Essays on Fine Arts), Beijing: Rongbaozhai Publishing House.
張宗祥
1943 〈與吳敬生兄論書〉,《書學》, 1期，頁67。
1944 〈論書絕句〉,《書學》, 2期，頁102-109。
1944 〈論書絕句 續〉,《書學》, 3期，頁151。
Zhang, Zong-xiang
1943 "Yu Wu Jingsheng xiong lun shu (Discourse on Calligraphy with Wu Jingsheng)," *Shu Xue,* no. 1, p. 67.
1944 "Lun shu jueju (A Collection of One Hundred Poems on Chinese Calligraphy)," *Shu Xue,* no. 2, pp. 102-109.
1944 "Lun shu jueju xu (A Collection of One Hundred Poems on Chinese Calligraphy)," *Shu Xue,* no. 3, p. 151.
張品興主編
1999 《梁啟超全集》, 北京：北京出版社，第9冊，第17卷・古書真偽及其年代。
Zhang, Pin-xing ed.
1999 *Liang Qichao quanji* (The Complete Works of Liang Qichao), Beijing: Beijing Publishing House, vol. 9, no. 17, The Authenticity and Dating of Ancient Books.
張榮華編校
2021 《康有為往來書信集》，北京：中國人民大學出版社。
Zhang, Rong-hua ed.
2021 *Kang Youwei wanglai shuxin ji* (Collection of Kang Youwei's Correspondence), Beijing: China Renmin University Press.
陳文波
2021 〈黃庭堅與北宋後期的金石鑒藏世界〉,《文藝研究》, 12期，頁129-142。
Chen, Wen-bo
2021 "Huang Tingjian yu BeiSong houqi de jinshi jiancang shijie (Huang Tingjian and the World of Metal-and-Stone Appreciation and Connoisseurship of the Northern Song Period)," *Literature & Art Studies,* no.12, pp. 129-142.
麥華三
1939 〈漢晉木簡對於書史之貢獻及發明〉,《廣大知識》, 1卷1期，頁19-22。
1939 〈漢晉木簡對於書史之貢獻及發明（續）〉,《廣大知識》, 1卷2期，頁19-20。
Mai, Hua-san
1939 "Han Jin mujian duiyu shushi zhi gongxian ji faming (The Contribution and Invention of Wood Slips in the Han and Jin Dynasties to the History of Calligraphy)," *Guang Da Zhi Shi,* vol. 1, no. 1, pp. 19-22.

臺灣大學學術期刊資料庫

1939 “Han Jin mujian duiyu shushi zhi gongxian ji faming xu (The Contribution and Invention of Wood Slips in the Han and Jin Dynasties to the History of Calligraphy, a sequel),” *Guang Da Zhi Shi,* vol. 1, no. 2, pp. 19-20.

華人德主編

1996 《歷代筆記書論彙編》，南京：江蘇教育出版社。

Hua, Ren-de ed.

1996 *Lidai biji shulun huibian* (Compilation of Calligraphy Theories in Essays of Past Dynasties), Nanjing: Jiangsu Education Publishing House.

華東師範大學古籍整理研究室編校

1981 《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社。

The Research Office of Ancient Books and Manuscripts, East China Normal University ed.

1981 *Lidai shufa lunwen xuan* (Selected Papers on Calligraphy of Past Dynasties), Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House.

葉百豐

1940 〈廣藝舟雙楫評語跋〉，《群雅》，1卷5期，頁26-27。

Ye, Bai-feng

1940 “Guang yi zhou shuang ji pingyu ba (Postscript to Comments on the Extended Pair of Oars of the Ship of Art),” *Qun Ya,* vol. 1, no. 5, pp. 26-27.

鄒濤

2003 《趙之謙年譜》，北京：榮寶齋出版社。

Zou, Tao

2003 *Zhao Zhiqian nianpu* (Zhao Zhiqian Chronicle), Beijing: Rongbaozhai Publishing House.

盧芳玉整理

2021 《國家圖書館未刊石刻題跋輯錄》，南京：鳳凰出版社。

Lu, Fang-yu comp.

2021 *Guojia tushuguan weikan shike tiba ji lu* (A Collection of Unpublished Stone Inscriptions and Postscripts in the National Library of China), Nanjing: Phoenix Publishing & Media Inc.

薛龍春

2017 〈南北二論非關取法北碑〉，《中國書法》，1期，頁136-143。

2022 〈王鐸、周亮工的文藝交往與清代書法字體雜糅現象〉，《文藝研究》，3期，頁130-148。

Xue, Long-chun

2017 “Nan bei er lun feiguan qufa beibei (The Disconnection between Ruan Yuan’s Stele School Theory and Advocacy of Studying Stele Inscriptions of the Northern Wei Dynasty),” *Chinese Calligraphy,* no. 1, pp. 136-143.

2022 “Wang Duo Zhou Lianggong de wenyi jiaowang yu Qingdai shufa ziti zarou xianxiang

臺灣大學學術期刊資料庫

(The Literary Communication between Wang Duo and Zhou Lianggong and the Phenomenon of Mixing Calligraphic Styles in the Qing Dynasty)," *Literature & Art Studies,* no. 3, pp. 130-148.

謝承仁主編

1997 《楊守敬集》，武漢：湖北教育出版社，第8冊。

Xie, Cheng-ren ed.

1997 *Yang Shoujing ji* (The Yang Shoujing Collection), Wuhan: Hubei Education Publishing House, vol. 8.

叢文俊

2003 《書法史鑒》，上海：上海書畫出版社。

Cong, Wen-jun

2003 *Shufa shi jian* (Calligraphy History and Connoisseurship), Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House.

弓野隆之

1998 〈鄭文焯論書考〉,《中國近現代文化研究》，1號，頁16-30。

Yumino, Takayuki

1998 "Zheng Wenzhuo lunshu kao (Research on Zheng Wenzhuo's Calligraphy Theory)," in *The Study of Modern and Contemporary Chinese Culture,* no. 1, pp. 16-30.

Aida Yuen Wong

2016 *The Other Kang Youwei: Calligrapher, Art Activist and Aesthetic Reformer in Modern China,* Boston: Brill.

臺灣大學學術期刊資料庫

## 圖版出處

圖1　北魏，《張猛龍碑陰》拓片，日本三井紀念美術館藏。
圖2　楊守敬，《寰宇貞石圖》書影，清宣統元年（1909）重印本。
圖3-1　漢，《禮器碑》拓片。
圖3-2　新莽始建國天鳳元年木簡。
圖4　鄭孝胥，《臨流沙墜簡扇》，東方大觀2016年春拍。
圖5-1　康有為舊藏，《唐人寫經卷》。
圖5-2　康有為署簽條、木盒，北京榮寶2019年秋拍。
圖6　康有為，《致湯覺頓書》，北京匡時2018年秋拍。
圖7　何紹基，《臨張黑女墓誌冊》，上海明道拍賣2007春拍。
圖8-1　康有為，《大同書》手稿，天津圖書館藏。
圖8-2　朱熹，《大桂驛中帖》，北京故宮博物院藏。
圖9　李瑞清，《臨鄭文公碑中堂》，《大共和畫報》，1914年第7卷第28期。
圖10　沈曾植，《草書黃庭堅詩軸》，北京故宮博物院藏。
圖11　漢，《尊楗閣記》拓片，浙江大學圖書館藏。
圖12-1　三國魏，《王基碑》拓片。
圖12-2　三國魏，鍾繇，《戎路帖》拓片。
圖13　包世臣，《臨書譜軸》，北京故宮博物院藏。
圖14　康有為，《萬木草堂藏畫目》，收入《康有為先生墨蹟 二》，鄭州：中州書畫社，1983年版。
圖15　孫過庭，《書譜卷》，臺北國立故宮博物院藏。
圖16　鄧石如，《隸書新洲詩軸》，北京故宮博物院藏。
圖17　于右任，《行書對聯》，收入王澄，《中國書法全集 于右任》，北京：榮寶齋出版社，1998年版。
圖18　康有為，《行楷對聯》，香港中文大學文物館藏。
圖19　張裕釗，《五言古詩軸》，北京故宮博物院藏。
圖20　鄭燮，《七律詩軸》，北京故宮博物院藏。
圖21　呂鳳子，《自作詞二首斗方》，西泠拍賣2015年秋拍。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

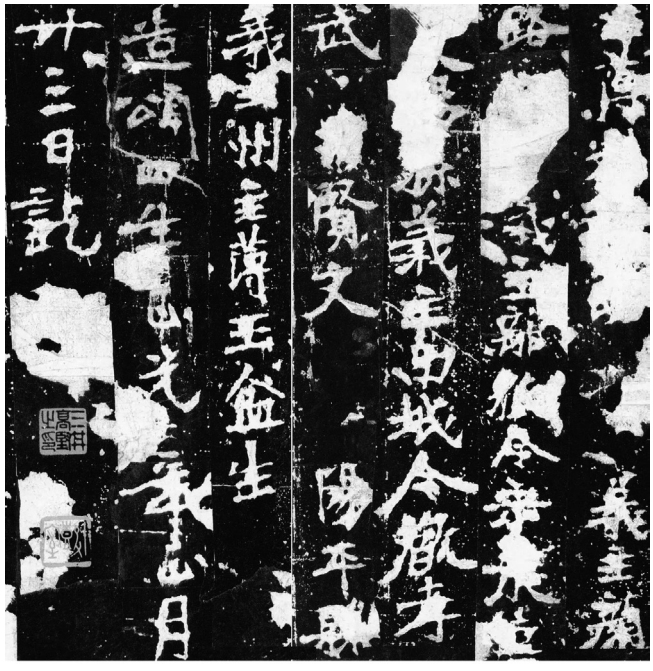


圖1　北魏　《張猛龍碑陰》拓片　日本　三井紀念美術館藏




圖2　楊守敬　《寰宇貞石圖》書影　清宣統元年（1909）重印本

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3-1 漢 《禮器碑》拓片



圖3-2 新莽始建國天鳳元年木簡

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4　鄭孝胥　《臨流沙墜簡扇》　東方大觀2016年春拍

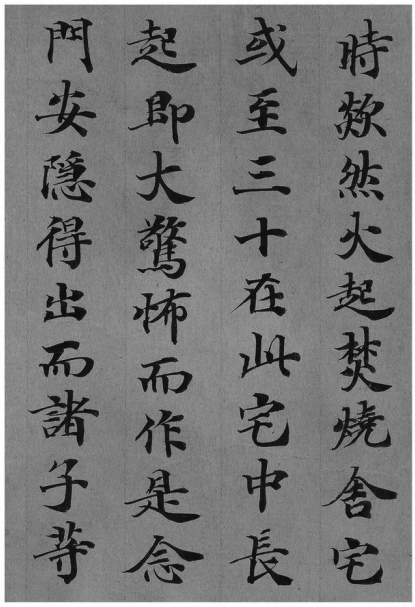


圖5-1　康有為舊藏　《唐人寫經卷》



圖5-2　康有為署簽條、木盒　北京榮寶2019年秋拍

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6 康有為 《致湯覺頓書》 北京匡時2018年秋拍

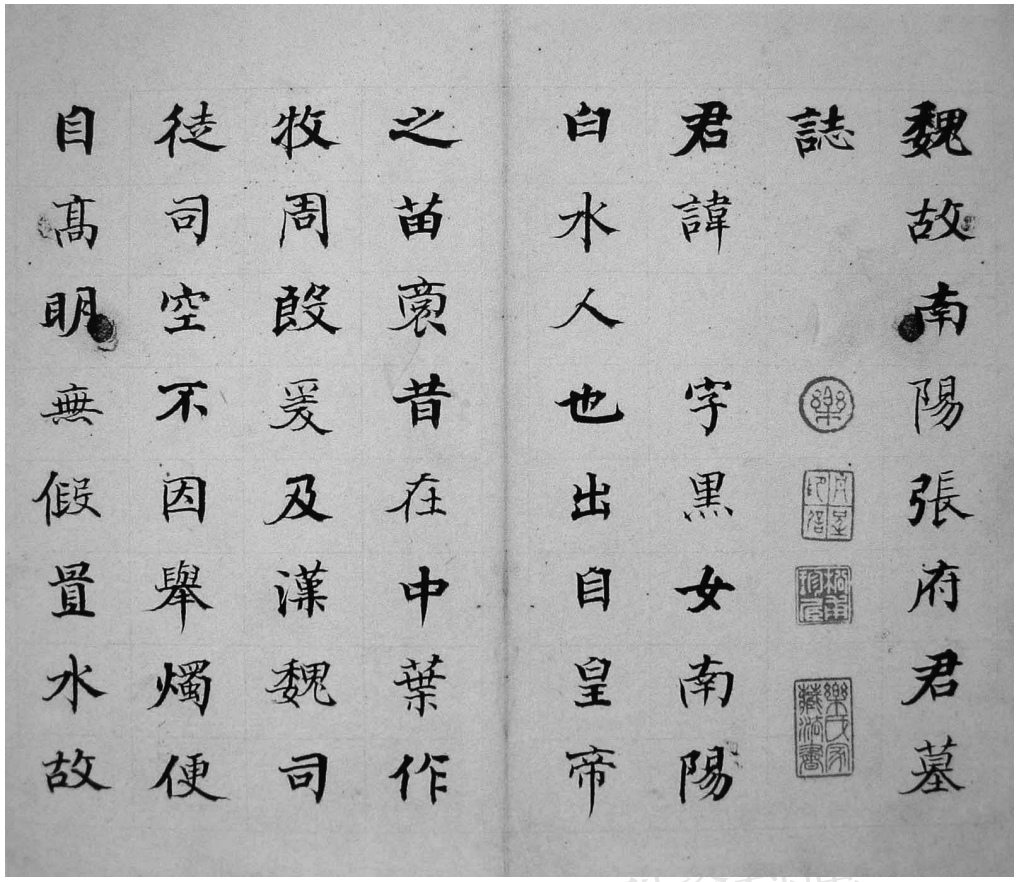


圖7 何紹基 《臨張黑女墓誌冊》 上海明道拍賣2007春拍

臺灣大學學術期刊資料庫

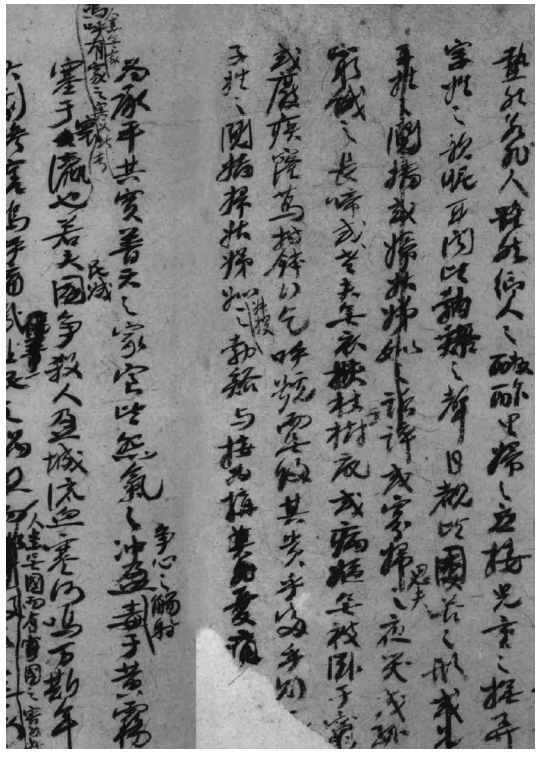


圖8-1　康有為　《大同書》手稿　天津圖書館藏

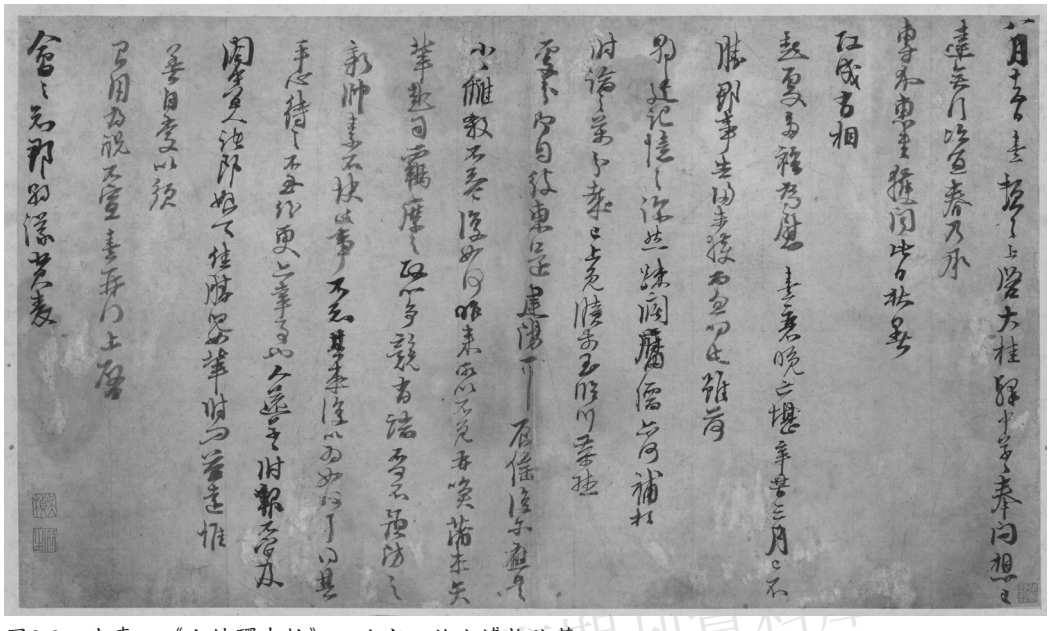


圖8-2　朱熹　《大桂驛中帖》　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

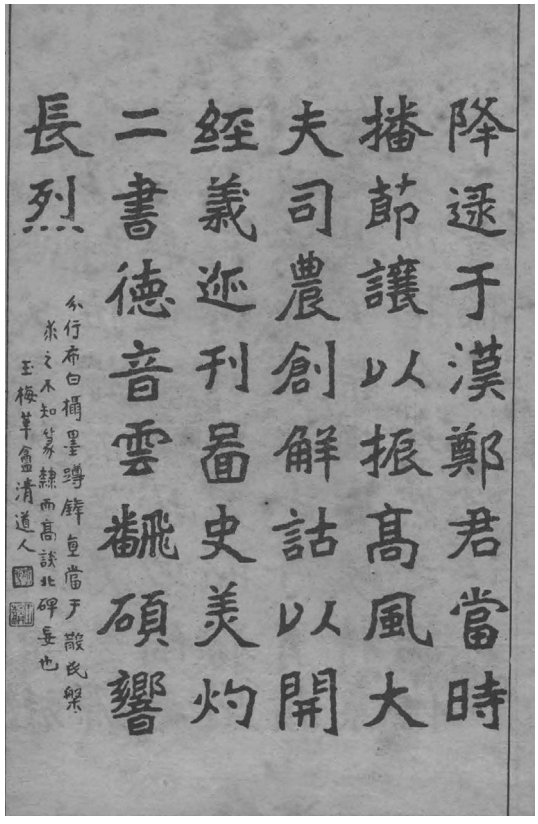

降遜于漢鄭君當時
播節讓以振高風大
夫司農創解詁以開
經義迺刊石史美灼
二書德音雲翻碩響
長烈
公行布白擒墨灣肆直當于歐氏槃
余之不知笨拙而高談北碑妄也
玉梅草盦清道人

圖9 李瑞清 《臨鄭文公碑中堂》 《大共和畫報》，1914年第7卷第28期

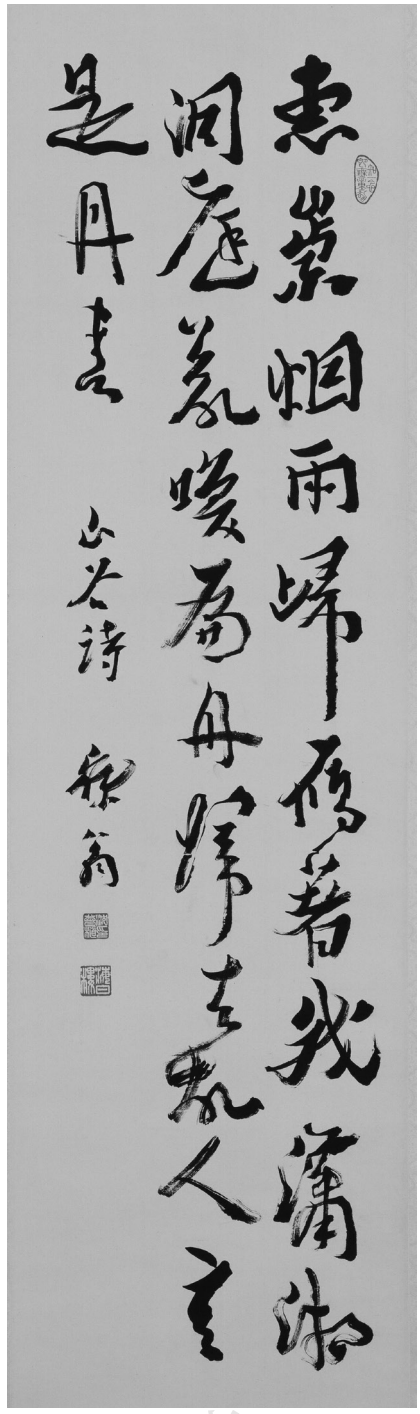


圖10 沈曾植 《草書黃庭堅詩軸》 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　漢　《尊楗閣記》拓片　浙江大學圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

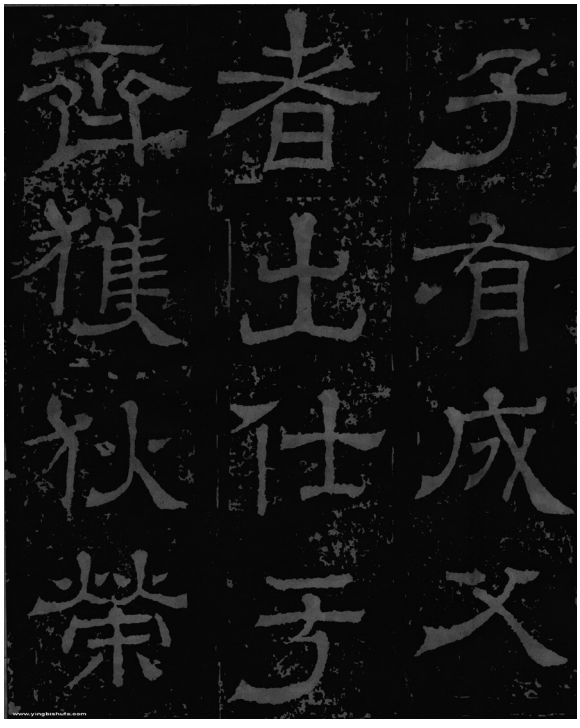


圖12-1 三國魏 《王基碑》拓片

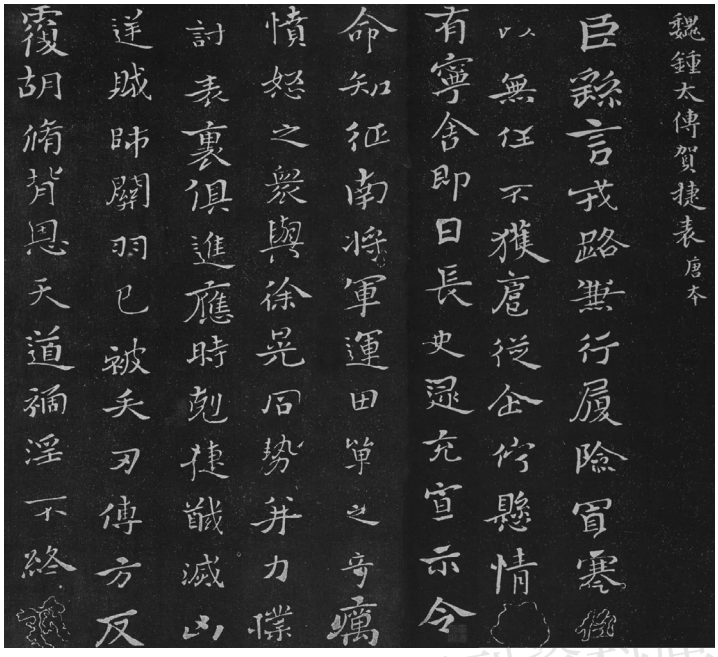



圖12-2 三國魏 鍾繇 《戎路帖》拓片

臺灣大學學術期刊資料庫

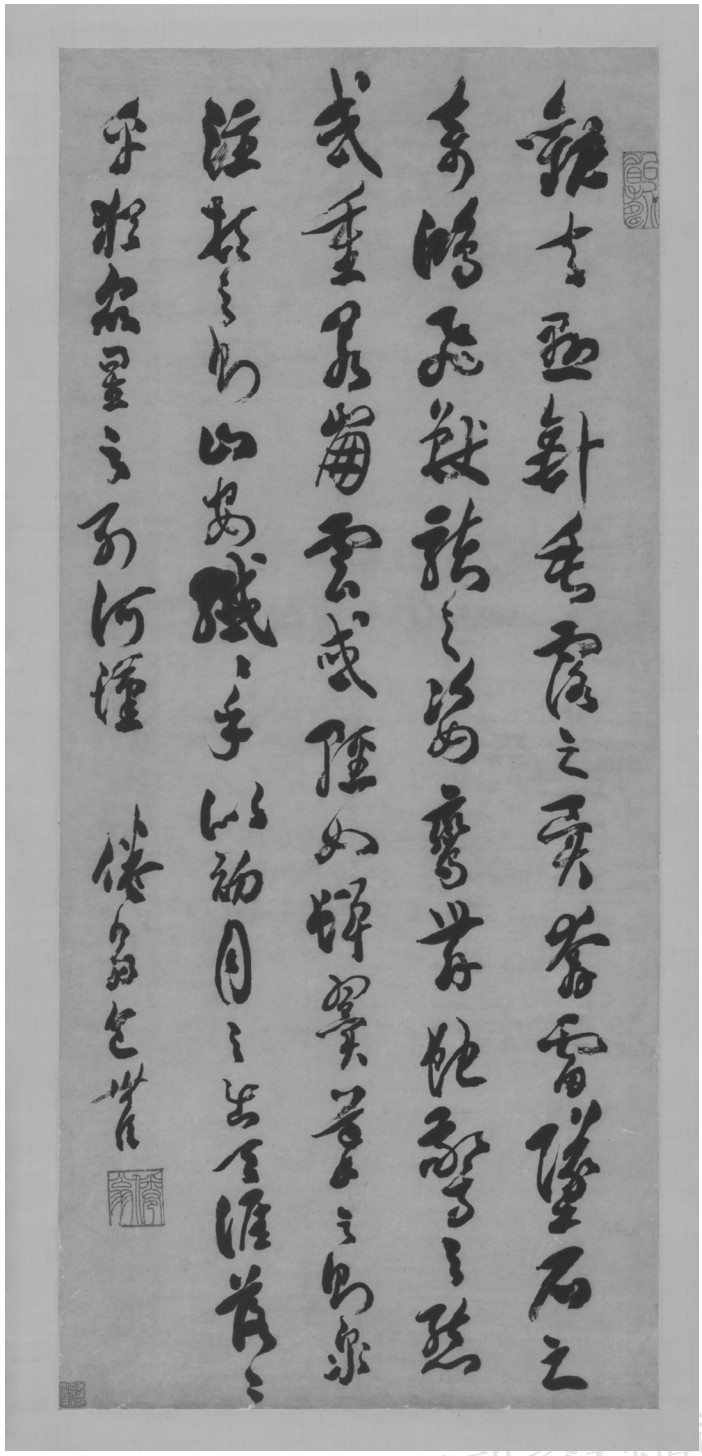


圖13　包世臣　《臨書譜軸》　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

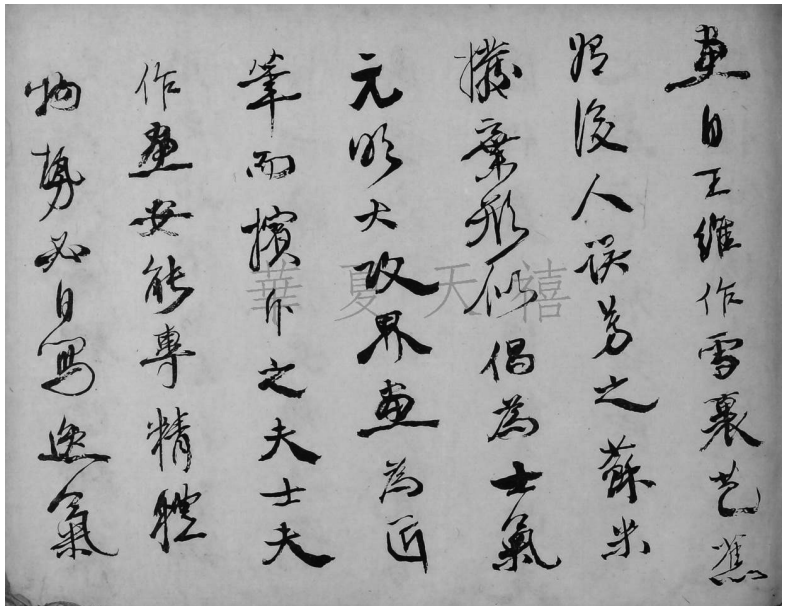


圖14 康有為 《萬木草堂藏畫目》 收入《康有為先生墨蹟 二》，鄭州：中州書畫社，1983年版

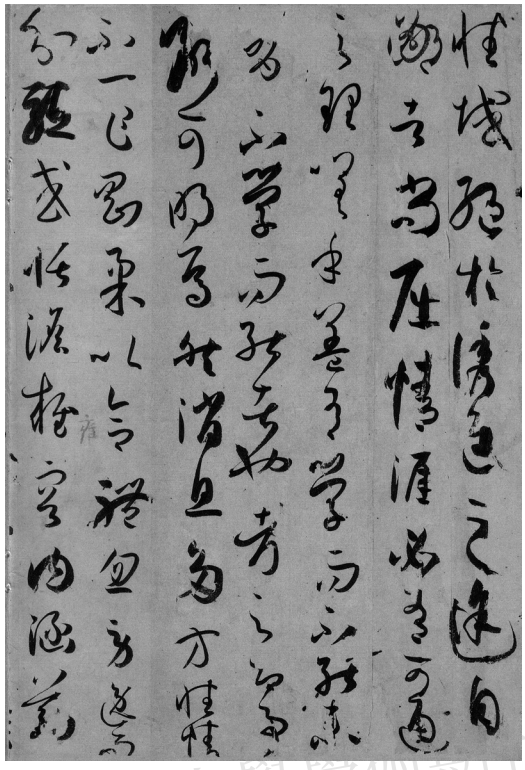


圖15 孫過庭 《書譜卷》 臺北國立故宮博物院藏

華夏天禧

臺灣大學學術期刊資料庫

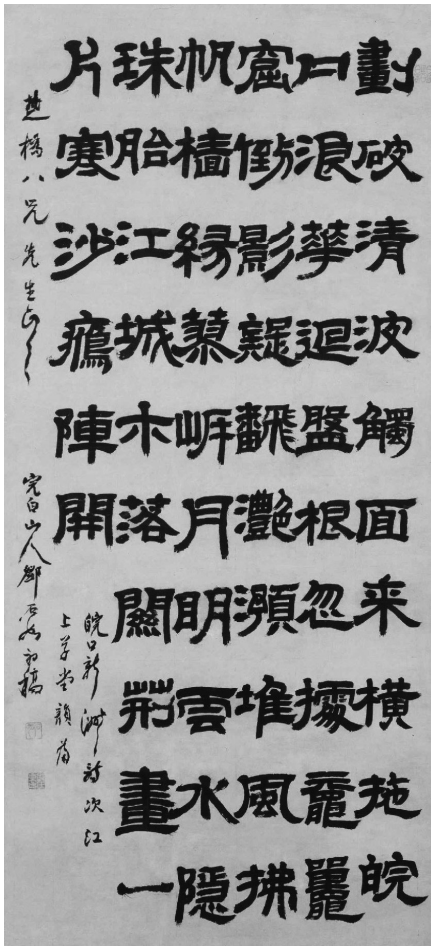


圖16 鄧石如 《隸書新洲詩軸》 北京故宮博物院藏

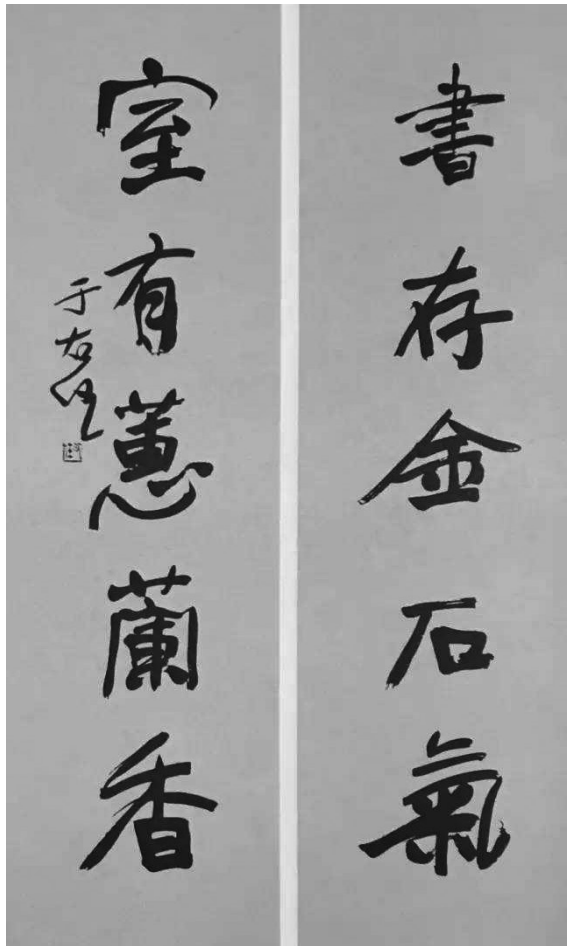


圖17 于右任 《行書對聯》 收入王澄，《中國書法全集 于右任》，北京：榮寶齋出版社，1998年版

臺灣大學學術期刊資料庫

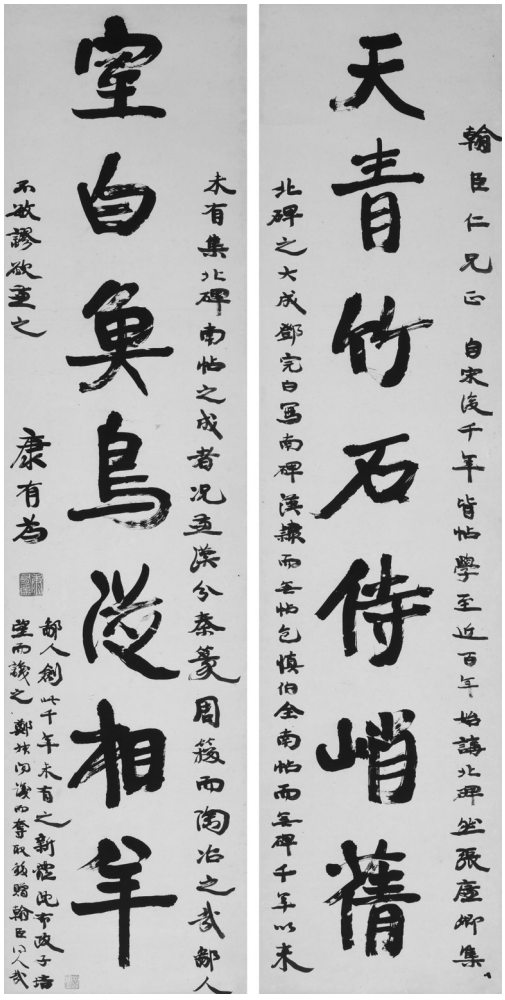



圖18 康有為 《行楷對聯》 香港中文大學文物館藏

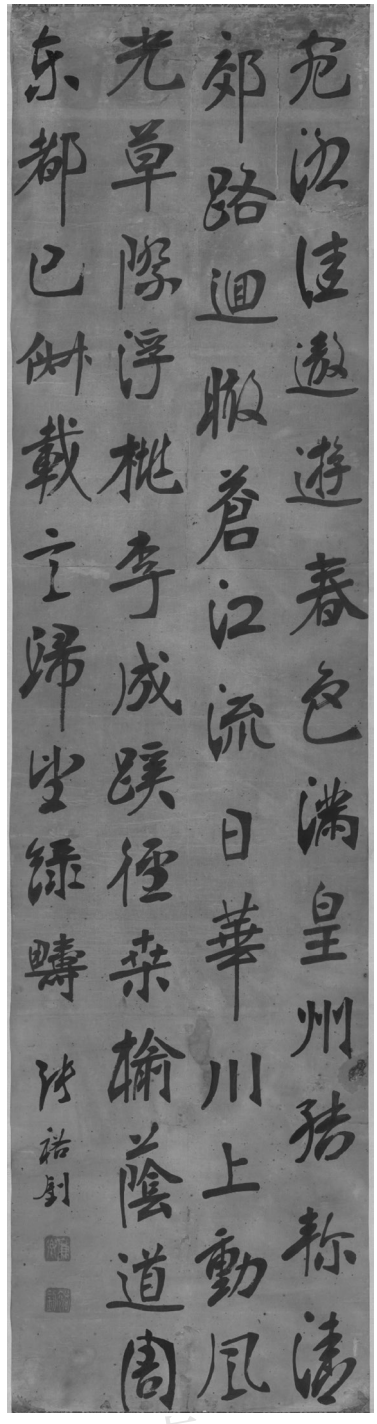


圖19 張裕釗 《五言古詩軸》 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

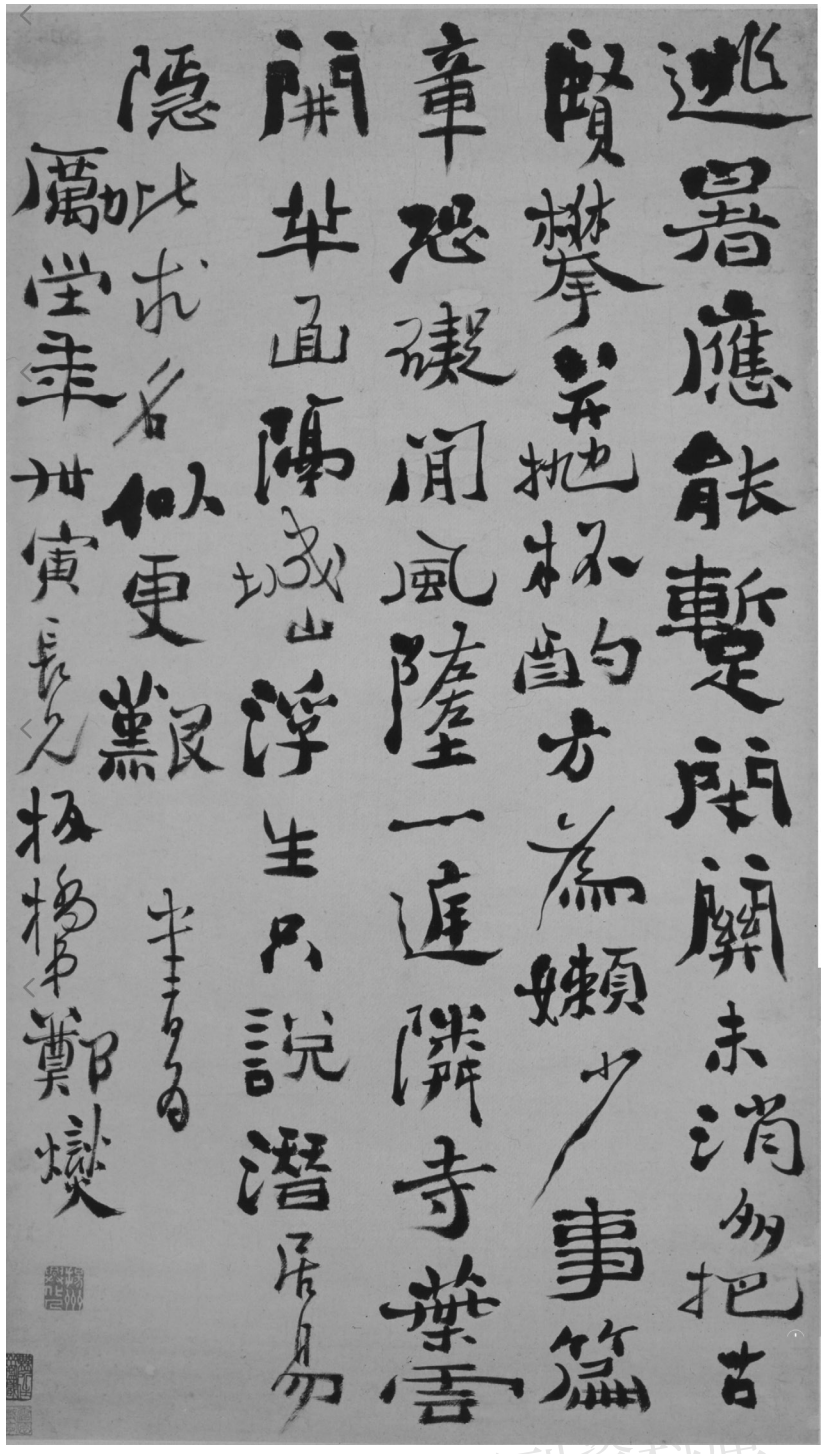


圖20　鄭燮　《七律詩軸》　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

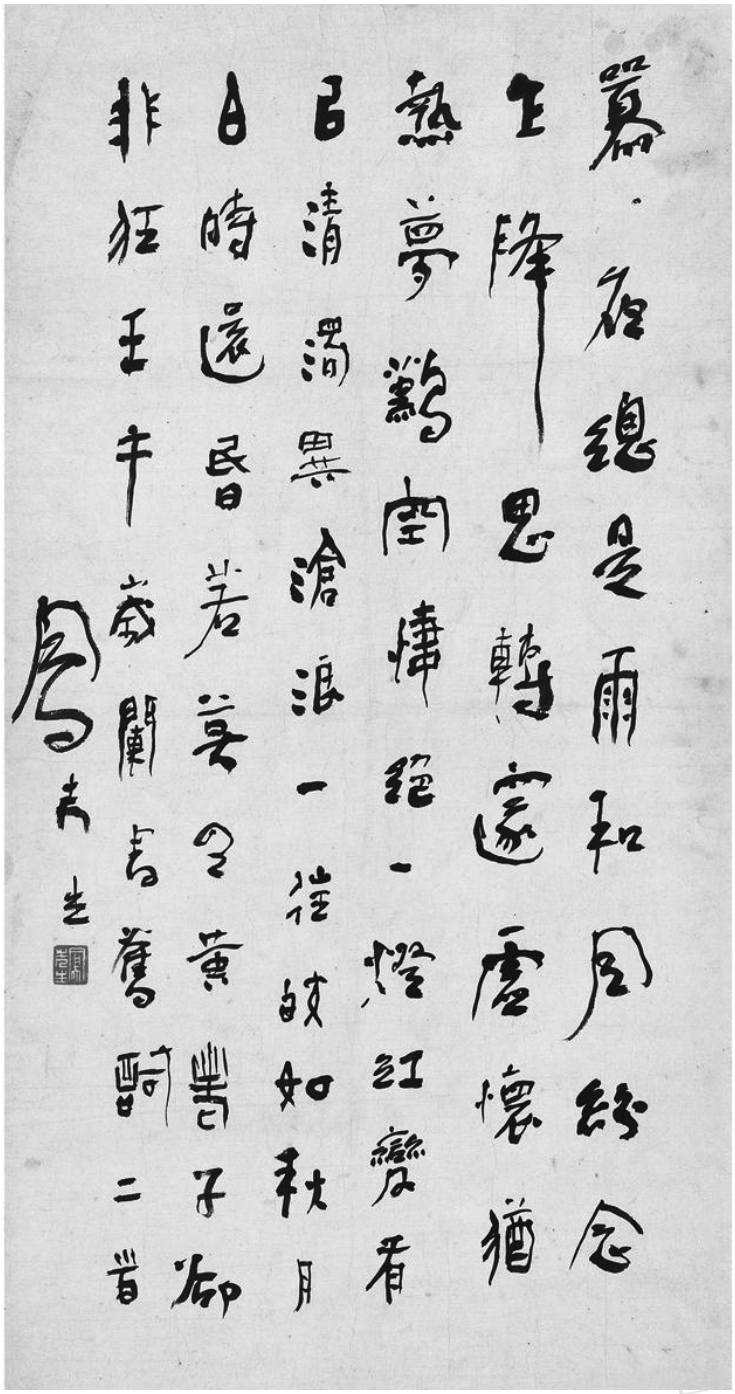


圖21 呂鳳子 《自作詞二首斗方》 西泠拍賣2015年秋拍

臺灣大學學術期刊資料庫

# Kang Youwei and the Republican Era's "Great Calligraphic Consolidation"

**Xue, Long-chun**
Academy of Art and Archaeology
Zhejiang University

This article focuses on the "Great Calligraphic Consolidation", a new calligraphy typeface which Kang Youwei (1858-1927) started to promote in the early 1910s. Kang claimed this style to be a great consolidation of all calligraphic essences of the seal script, clerical script, stele inscriptions from the Northern-Southern dynasties as well as the running and cursive scripts of Jin and Tang masterpieces. This essay then considers a new direction in calligraphy studies during the early Republican era, including the decline of the running and cursive scripts due to the prevalence of the Stele School, the new printing technology for rubbings, and the archaeological discoveries of the Dunhuang manuscripts and Han and Western Jin bamboo and wooden slips. These factors led Kang and other Republican calligraphy scholars to revise their previous view to exclusively honor the significance of the Stele School.

This article further investigates the thought process behind the notion of the "Great Calligraphic Consolidation". The author argues that the scholar-officials and calligraphers during the late-Ming and early-Qing periods shared a common interest in formulating a form of synthesized yet transitional style of script, which is in between two established scripts. Therefore, a "great calligraphic consolidation" could be seen as the logical derivation and the ultimate goal of this attempt. Furthermore, by referencing the vast archive of the traditional Copy-book School masterpieces, the "Great Calligraphic Consolidation" was also a means to address the pressing issue of its absence, hence the lack of models of running and cursive scripts in the Stele School inscriptions. The revered phenomenon of achieving a "Great Calligraphic Consolidation" gained a strong following among calligraphers of the Republican period and received much interest. Many of these efforts, however, were considered unsuccessful. This was largely due to the fact that abolishing the calligraphic brushwork in Copy-book School traditions had prevented the formation of a perfect union of Copy-book scripts and Stele inscriptions.

This article extends its attention to the implications of Kang's "Great Calligraphic Consolidation" under the context of the twenty-first century "Exhibition Hall Phenomenon". In addition, and highlighted some new challenges of the contemporary Chinese calligraphers.

**Keywords: Kang Youwei, The Republican period, Chinese Calligraphy, The Great Calligraphic Consolidation**

臺灣大學學術期刊資料庫