

略談乾隆後期民間藏帖與碑學發展之 關係——兼論洛陽體之文化意義

何炎泉

國立故宮博物院書畫處

提 要

魏晉南北朝時期南北書風的相似並非偶然，透過風格分析發現，洛陽體楷書所展現出來的正是南方的「義之新體」書風。王羲之（303-361）新體在過去帖學中逐漸被剝除的雄強風格，因緣際會地讓清代碑學家在洛陽體中找尋到，鄭重介紹到書法史上，成就了碑學偉業。這些重要的碑學家幾乎都與畢沅（1730-1797）、陳淮（1731-1810）與梅鏐三大收藏家族有著密切關係，顯示清代碑學的出現與傳統的帖學涵養息息相關。本文除了從三大家族的收藏活動來考察傳統碑帖收藏與品評對於碑學形成的影響，同時也重新思考備受碑學推崇的洛陽體在書法史上的文化意涵。傳統書史上尊崇二王的思想，在碑學理論中似乎被一刀斬斷，然而砍去正是被翻刻帖學汙名化的「偽二王」，反而讓碑學成為在本質上更接近王羲之本來面目的真正「帖學」。

關鍵詞：洛陽體、王羲之、新體、碑學、帖學、碑帖收藏

一、前言

乾隆皇帝（1711-1799；1735-1796 在位）晚期對於書畫收藏沒有像過去一樣熱衷的態度，讓民間有機會培養出幾位收藏大家，其中以畢沅（1730-1797）與陳淮（1731-1810）最為重要且具代表性。

《秘殿珠林·石渠寶笈》按時間完成順序分為初編、續編、三編，記錄清朝內府中主要的書畫收藏。初編、續編為乾隆皇帝所編，三編則是嘉慶時期所完成，嘉慶皇帝（1760-1820；1796-1820 在位）在序中提到：「自癸丑（1793）至丙子（1816）二十三年，恭檢四朝宸翰前編、續編所未載入者，又得千餘件……而臣工所進及舊編闕略者，積成二千餘件，允宜薈輯三編。」僅為期一年四個月便完成三編的編纂，即使面對乾隆朝的豐富收藏，他仍有自信地認為三編中的新收藏「可稱富有」。¹ 三編中除了補遺之外，更增列內府新增的收藏，計收入兩千餘件歷代書畫作品。² 朱方增（?-1830）曾參與《石渠寶笈三編》的編纂工作，對於當時內府收藏相當熟悉，曾提到：「內府書畫中，有楊少師凝式《神仙起居注》真蹟，係大學士和坤（1750-1799）籍沒之物。其他精品，半屬湖廣總督畢沅、江西巡撫陳淮所藏。」³ 清楚指出，嘉慶朝書畫收藏中的精品有大半從畢、陳兩家所抄來。如同畢沅、畢瀧（?-1799）兄弟一樣，陳淮在收藏史上的地位也因抄家而石沉大海，完全遭世人所遺忘。完成於嘉慶朝的《石渠寶笈三編》中，除了相當多的書畫精品來自這兩個家族的收藏，令人感到好奇的還有碑帖的部分。⁴

《石渠寶笈初編》中並未收錄任何碑帖，一直要到續編才將清宮中品質較佳及等級較高的碑帖收入，其中較重要有《淳化閣帖》5本、《大觀帖》3本、《鍾王楷帖》、《寶晉齋帖》、〈定武蘭亭詩序〉、〈聖教序〉3本、〈智永真草千字文〉、〈孔子廟堂碑〉、〈醴泉銘〉3本、〈虞恭公碑〉、〈道因法師碑〉2本、〈褚遂良枯樹賦〉、〈不空和尚碑〉、〈多寶佛塔感應碑〉3本、〈僧彥脩臨張旭書〉等。不難發現，這些碑帖都是傳統帖學中比較常使用到的學習範本，並非後來碑學或金石學家所感興趣的那一類碑刻拓本。

1 （清）仁宗，〈秘殿珠林·石渠寶笈三編序〉，收入（清）英和等奉敕撰，《秘殿珠林·石渠寶笈三編》（臺北：國立故宮博物院，1969），頁1。

2 劉迪，〈《秘殿珠林石渠寶笈》初編三編之編纂及版本情況考述〉，《古籍整理研究學刊》，2009年4期，頁94-100。

3 （清）朱方增，《求聞過齋詩集》（合肥：黃山書社，2008），卷3，〈校勘書畫偶成〉，頁39。

4 何炎泉，〈陳淮的書畫收藏與嘉慶皇帝的《秘殿珠林·石渠寶笈》三編〉，《故宮學術季刊》，32卷3期（2015春），頁139-179。

清代書法史中最重要無非是碑學，興盛於乾、嘉時期，對後世的書法發展影響深遠，受到學界大量的關注，也已經累積了不少成果。由於《石渠寶笈》長期以來頂著大清皇室收藏目錄的頭銜，屢屢與碑學研究者擦身而過。加上這批碑帖又被深鎖於深宮大院中，在世人無從得見的狀況下，便逐漸受到遺忘，連帶也使其影響力大大減弱。表面上看來，碑學家所提倡的碑刻與《石渠寶笈》中收錄的碑帖，確實在種類與性質上都相差甚多，關於兩者關係探討可說是乏人問津。

然而，若仔細思考畢沅幕中的鄧石如（1743-1805）、錢坫（1744-1806）、武億（1745-1799）、洪亮吉（1746-1809）、孫星衍（1753-1818）、錢泳（1759-1844）等人，加上陳淮的兒子崇本與懋本分別與翁方綱（1733-1818）及包世臣（1775-1855）往來密切，隱約顯示出這兩大家族的交遊網絡與金石、碑學派書家的緊密關聯。看似完全與碑學無關的《石渠寶笈》，由於畢沅與陳淮兩人的中介，已經讓嘉慶內府的碑帖收藏與碑學產生聯繫，不禁令人好奇這批碑帖在當時所扮演的角色與作用。除了畢、陳兩家外，金陵梅家的收藏性質與鄧石如書法的關係也頗值得關注。

本文將嘗試以此三大家族的收藏與人際網絡出發，試圖探討當時民間碑帖收藏對於碑學理論可能的影響，同時利用風格分析重新思考備受碑學推崇的洛陽體，在清代碑學中及整個書法史上的文化意涵。

二、阮元與《石渠寶笈》

清宮書畫收藏經過乾隆皇帝的努力擴充後，可以說大致完備，然而在碑帖收藏的部份卻是相對不足。歷來研究碑帖收藏的著作中很少論及清宮的部分，偶爾有人會提到乾隆皇帝，不過也多是集中在他所主持刊刻的法帖上，例如《蘭亭八柱帖》、《三希堂法帖》或《重刻淳化閣帖》等，至於內府所收藏的法帖以閣帖為主，例如懋勤殿本《淳化閣帖》（圖1）等。⁵

乾隆三年（1738）曾對於宮中收藏的《淳化閣帖》進行鑑定分級，雖然顯示出皇帝對於閣帖的重視，卻依然沒有收入初編中。⁶從初編到續編，《石渠寶笈》對於

5 何碧琪，〈國立故宮博物院藏「淳化祖帖」研究〉，《故宮學術季刊》，21卷4期（2004夏），頁57-110；仲威、沈傳鳳，《古墨新研：《淳化閣帖》縱橫談》（上海：上海書店出版社，2003）。

6 王禕，〈懋勤殿本《淳化閣帖》入宮、鑒定和著錄的相關資料〉，《故宮博物院院刊》，2018年4期，頁101-109。

碑帖的態度轉變的確透露出某些訊息，反映出清宮內府的觀點與看法。由於初、續編都是完成於乾隆時期，或許是皇帝本身開始重視碑帖，也可能是出於編寫者的個人品味。姑且不論乾隆皇帝個人的喜好？續編中有一位編纂者值得特別注意，就是阮元（1764-1849）。

阮元是乾隆五十四年（1789）的進士，乾隆皇帝相當欣賞他，對於自己八十多歲還可以獲得這樣的人才感到相當高興。乾隆五十六年（1791），阮元參與了續編的工作，他同時也撰寫《石渠隨筆》來記述編纂時的書畫見聞，內容除了書法、繪畫，也有法帖的部份，許多意見也都寫入續編中，其中有些考證不僅用心而且精闢，反映出他對於此次工作的投入。雖然目前並無直接證據顯示，續編中收錄碑帖的決定與阮元有關，但從他在《石渠隨筆》對於碑帖考證的熟悉程度，與他後來對於碑學的深究與倡導，不難推測他在這個轉變中所可能扮演的角色。

歷經大清內府典藏的書畫碑帖洗禮後，阮元在乾隆五十八年到嘉慶元年（1793-1796）去督導山東學政，期間完成了重要的《山左金石志》，此書包含過去的金石志稿本以及實際訪碑成果，不僅訪碑區域增加，對象也擴大到摩崖石刻。嘉慶六年（1801），他在杭州建立詒經精舍，從事作育英才的教育工作。

嘉慶十六年（1811），阮元完成了碑學理論中最重要的〈南北書派論〉與〈北碑南帖論〉。〈南北書派論〉指出北派是中原古法，拘謹而拙陋，南派則屬於江左風流，疏放而妍妙，顯然是南北各有千秋，語氣中並未完全否定南帖的歷史地位。最後，阮元將其目的說得相當清楚：

宋、元、明書家多為閣帖所囿，且若禊序之外，更無書法，豈不陋哉！元筆札最劣，見道已遲，惟從金石、正史得觀兩派分合，別為碑跋一卷，以便稽覽。所望穎敏之士，振拔流俗，究心北派，守歐、褚之舊規，尋魏、齊之墜業，庶幾漢、魏古法，不為俗書所掩，不亦禕歟！⁷

很顯然，他並不是徹底摒棄帖學，而是為越來越狹隘而且陋習叢生的帖學找尋新的出路，認為透過北碑的學習才能超越俗書的種種缺點與限制。另一方面，他也積極地為北碑找到歷史定位，如此北碑才可以上接漢、魏的正統古法。能夠在書法學習上提出這樣深刻而且真之灼見的理論，自然與阮元對於教育熱忱有很大的關係，使

7 （清）阮元，《學經室三集》，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐，1985），冊 69，卷 1，〈南北書派論〉，頁 298。

得南北書論也能夠兼及到書法教育上，甚至開啟後世的書法大門。

〈南北書派論〉中提到他自己二十年來留心南北碑刻一事，若將二十年倒推回去，剛好就是開始參與《石渠寶笈續編》工作的乾隆五十六年（1791），此時無疑可以輕易地大量接觸到書法史中的第一流墨蹟與等級較高的碑刻法帖，例如《蘭亭八柱帖》的柳公權（778-865）〈書蘭亭詩〉（圖2）、顏真卿（709-785）〈祭姪稿〉（圖3）、〈自書告身〉（圖4）、米芾（1051-1107）〈蜀素帖〉等。這種直接學習自正統帖學傳統的珍貴經驗，肯定讓他對於坊間翻刻法帖所造成的失真與危害有更加深刻的體驗，例如比較〈祭姪稿〉的真跡與刻本後便提出：「筆鋒轉折、鈍銳，較之石刻皆合，而墨氣之濃淡枯潤則行間別見，元氣淋漓非鐫搨所能到。」⁸基於這樣深刻的認知，他從自己在乾隆、嘉慶兩朝所見及所收藏的七、八十種北碑中挑選出值得學習的典範作品：

我朝乾隆、嘉慶間，元所見所藏北朝石碑，不下七、八十種。其尤佳者如〈刁遵墓志〉、〈司馬紹墓志〉、〈高植墓志〉、〈賈使君碑〉、〈高貞碑〉、〈高湛墓志〉、〈孔廟乾明碑〉、〈鄭道昭碑〉、〈武平道興造象〉、〈藥方記〉、〈建德天保諸造像記〉、〈啟法寺〉、〈龍藏寺〉諸碑，直是歐、褚師法所由來，豈皆拙書哉？⁹

只要觀察其中幾個例子，如〈刁遵墓誌〉（圖5）、〈賈使君碑〉（圖6）、〈高貞碑〉（圖7）、〈鄭道昭碑〉（圖8）、〈啟法寺〉（圖9）、〈龍藏寺〉（圖10）等，不難發現這些碑刻的選擇標準仍然屬於傳統的書法審美範疇。顯然也意謂著，若缺乏傳統書學的深厚涵養，阮元不見得有能挑選出這批精彩絕倫又帶有傳統法度的碑刻。最後一句話「豈皆拙書哉」也很值得玩味，他認為北碑中雖然存在數量不少的拙劣碑刻，卻也有相當多類似他所挑選出來的絕妙好碑，而且判定這就是唐代大家歐陽詢（557-641）、褚遂良（596-658）的源頭，再一次顯示出其判斷標準還是回到傳統帖學的審美中。除了歐陽詢與褚遂良，阮元在《山左金石志》中也提到過虞世南（558-638）、顏真卿（709-785）及唐人與北魏書法的密切關係。¹⁰類似的看法錢泳在論〈兩晉六朝碑〉也提到：

8（清）阮元，《石渠隨筆》，收入《筆記小說大觀（正編）》（臺北：新興書局，1973），冊8，卷1，頁5180。

9（清）阮元，《學經室三集》，卷1，〈南北書派論〉，頁298。

10（清）阮元，《山左金石志》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），卷9，

兩晉六朝之間最重書法，見於晉書、南、北諸史，而碑刻無多。今所傳者惟〈刁遵〉、〈司馬紹〉、〈高植〉、〈高貞〉、〈高湛〉、〈元太僕〉，以及〈孔廟乾明〉、〈賈使君〉、〈鄭昭道〉、〈啟法寺〉、〈龍藏寺〉諸碑，最為烜赫。其時已重佛法，造像尤多，要而論之，大半為俗工刻壞。故後人皆宗唐法，而輕視六朝，殊不知唐初諸大家之皆出六朝也。¹¹

善於鐫刻的錢泳清楚地指出六朝中那些拙碑是因為「俗工刻壞」，進而導致大家學習唐碑，不過重點是「殊不知唐初諸大家之皆出六朝也」。除了待過畢沅幕府，錢泳後來也進入阮元幕中，嘉慶十九年（1814）謁見阮元時便見到〈南北書派論〉一文，深受影響並極力提倡書分南北之觀點。¹²

事實上，能夠獲得參與《石渠寶笈續編》編纂工作的阮元，其傳統書畫鑑賞功力必然備受乾隆皇帝的肯定，期間所接觸到的墨蹟與碑帖又再度深化精緻其書學涵養。緊接著，他在山東地區的實際訪碑與編寫《山左金石志》的實務經驗，這些特殊的際遇顯然讓他對碑、帖的理解異於時俗，也為其碑學理論打下堅實深厚的基礎。

阮元的傳統書學素養不僅在鑑賞方面，也具體反映在書法作品中，如清阮元〈行書海寧州觀潮〉（圖 11）深得當時帖學大家劉墉（1719-1804）真髓（清劉墉〈臨黃山谷題周昉畫琴阮圖〉，圖 12）。阮元早年任職北京時即與劉墉有著師生關係，之後兩人交往也相當密切，完全可以解釋阮元書法中所帶有的劉墉風格。有趣的是，儘管阮元極力提倡學習北碑，他還是跟同時期或是稍早那批金石派書法家一樣，書法表現仍舊屬於傳統帖學的審美範疇。

三、畢沅與金石學

清中期這批金石碑刻愛好者中，又以畢沅及其幕府中的書家最為重要，也最值得深入探討。畢沅因為被嘉慶皇帝抄家的緣故，所以主要收藏都進入了清宮內府。〈石渠寶笈三編〉主要著錄嘉慶內府所新增的收藏，藉由整理三編中的畢沅舊藏，

〈高植墓志〉、〈曹望 造像記〉、〈贈齊州刺史高湛墓志銘〉，頁 505、508、509。

11（清）錢泳，《履園叢話》，收入《叢書集成三編》（臺北：新文豐，1997），冊 68，卷 9，〈兩晉六朝碑〉，頁 292。

12（清）錢泳，《履園叢話》，卷 11，〈書法分南北宗〉，頁 306；關於錢泳的研究可參考陳雅飛，〈乾嘉幕府的碑帖風尚：以錢泳 視角〉，《中國文化》，2016 年 1 期，頁 144-163。

加上流散在外的部份，大致可以勾勒出畢沅的收藏大概。其中不乏傳世名蹟，最著名莫過於膾炙人口的張擇端〈清明上河圖〉。碑帖收藏更是令人讚賞，例如〈定武蘭亭〉（圖 13）、越州石氏本《晉唐小楷冊》（圖 14）、南宋拓〈集字聖教序〉（圖 15）、關中本〈智永真草千字文〉等，顯示出他對於碑帖鑑賞的獨到眼光。

畢沅本身不僅專精於傳統書畫碑帖的鑑賞，¹³ 他對於新出金石碑刻的興趣也相當濃厚，他早在阮元之前已經編纂了《關中金石記》與《中州金石記》，還用心整理修復了西安碑林。值得注意的是，阮元《山左金石志》起初是邀畢沅一同編纂，後來畢沅因為無法參與，所以提供所編《關中金石記》、《中州金石記》讓他參考，並為阮元的書訂定體例，顯示出畢沅在當時金石學界所扮演的重要角色。

阮元在《山左金石志》序中提到，畢沅與父親阮承信（1734-1805）的交情很深，推測畢沅與阮元的認識應該相當早。乾隆六十年（1795），阮元父親阮承信由濟寧回揚州，途經曲阜時與畢沅相會，在阮承信作媒下，畢沅女兒下嫁衍聖公孔慶鎔（1781-1841），畢沅又作媒為阮元續娶孔慶鎔姐姐孔璐華為繼室。¹⁴ 兩人除了直接的交往與姻親關係外，相關交友圈子也可以參考，例如阮元幕府中的孫星衍、洪亮吉、章學誠（1738-1801）等人也都待過畢沅幕府，顯示出兩人重疊的密切交友圈。

畢沅的幕府規模在乾隆時期最大，而且前後幕賓達五十餘人，時間更是長達二十餘年（1773-1797），為當時幕府學術之中心，可以代表此時期的學術風氣。¹⁵ 儘管當時以畢沅幕府為中心的學術活動可能影響書法的發展，然而學術活動與書法之間的必然性有待商榷，書法畢竟在歷史上發展數千年之久，早已自成一個發展體系，遠非簡單的學術風氣可以限制。當時對於文字、訓詁、金石等考據相關學問的重視是否促成碑學的誕生，還是彼此都是那個時代的產物，目前從書法作品上皆難以顯示，畢竟那些學術倡導者的書法還是與碑學書法距離太遠，若是連他們自己都難以身體力行，更遑論後來追隨者。書法風格的形成原因絕對不會單純，除了家學

13 侯米玲，〈畢沅與畢瀧的書畫船〉，《史物論壇》，2011年13期，頁25-63；陳雅飛，〈畢沅書畫收藏畧議（上、下）〉，《榮寶齋》，2011年5、7期，頁220-233、224-235；陳雅飛，〈太倉藏家畢瀧初探（上、下）〉，《收藏家》，2011年2、3期，頁19-27、25-32。

14 王章濤，《阮元年譜》（合肥：黃山書社，2003），頁78-79。楊淑娟，〈阮元與曲阜〉，《孔子博物館網站》，<http://www.kzbgw.cn/m/view.php?aid=218>（檢索日期：2019年8月19日）。

15 莫家良，〈畢沅幕府書蹟管窺〉，《書法叢刊》，2011年4期，頁66-85；陳雅飛，〈畢沅、畢瀧家世生平考〉，《歷史檔案》，2011年3期，頁51-59；陳雅飛，〈科場·幕府·經訓堂——畢沅與王文治的翰墨緣（上、下）〉，《典藏古美術》，223、224期（2011.4、5），頁186-193、244-253；陳雅飛，〈畢沅幕府書家群概論〉，《中國美術學院學報》，2011年2期，頁28-37。

淵源，個人的經歷與觀念都會隨時左右著書風之發展與變化，因此過於簡單的關聯都很難成立。

畢沅本人除了對於金石碑刻的蒐集與研究活動相當支持外，他也很無私地分享珍藏的珍貴佳本善拓，甚至是法書墨蹟，經常與其幕賓一同觀賞這些傳統帖學所認可的典範作品，也往往隨手將碑帖當成禮物來贈送。¹⁶ 這樣的觀賞與交流機會其實是扮演著關鍵的角色，畢竟書法的學習與一般知識不同，缺乏作品實務的接觸與訓練，學習者很難在眼界上有所提升，這即使在今天也是同樣的道理。雖然缺乏直接證據顯示阮元直接接觸到畢沅的書法碑帖收藏，不過從兩人密切的關係看來，阮元應該不至於陌生才是。

事實上，阮元父親一輩子沒有當官，雖然曾經跟著他的親戚鹽商江春經營鹽業貿易，但因為不善經商，反而讓家境更加困難。因此在阮元沒有考上進士之前，確實是家境清寒，根本不可能有足夠條件讓他學習傳統書畫碑帖的鑑賞，這個部份的知識與能力在缺乏實物上手的狀況下，光從文字或言語中是難以獲得的。顯然，與阮元父親交情頗深而且擁有大批收藏的畢沅，很可能就是他早年學習書畫碑帖鑑賞的重要贊助者，當然阮元對於金石碑刻的興趣與相關理論的建立都很難離開畢沅幕府，否則他也不需要在自己已經可以獨當一面編纂《山左金石志》時，還要如此尊重地邀請畢沅一同主持，完全顯示出畢沅在阮元心中的重要地位。事實上，畢沅對於此書不僅支持，實際上也付出許多心力。¹⁷

早在阮元提出北碑南帖理論之前，畢沅已經提到：

予嘗論學書之法，臨帖不如臨碑。碑則古人親自書丹，當時摹刊，求其神采，宜得十分之九。其見於法帖，則傳之百數十年，紙墨漫滅，或是後人臨摹贋本，賞鑒家誤以為真，俱未可定。觀《大觀》、《淳化》、《絳》、《汝》諸帖所收名臣書，訛錯支離，類皆以私意定之，不足信也！¹⁸

鑑於多數法帖輾轉摹刻失誤，他已經發出「臨帖不如臨碑」的呼籲，並且將之視為學習書法的基本方法。與畢沅關係密切的錢泳也同樣提出「藏帖不如看碑，與其臨帖之假精神，不如看碑之真面目。」¹⁹ 若是考慮畢沅當時的地位，他在當時的倡導之

16 陳雅飛，〈畢沅書畫收藏芻議（上、下）〉，頁 220-233、224-235；何炎泉，〈略論院藏〈集字聖教序〉及相關問題〉，《故宮文物月刊》，307 期（2008.10），頁 78-87。

17 李金華，〈《山左金石志》的編纂及其學術意義〉，《齊魯學刊》，2014 年 1 期，頁 43-49。

18（清）畢沅，〈中州金石記〉，收入《續修四庫全書》，冊 1450，卷 2，〈昇仙太子碑跋〉，頁 634。

19（清）錢泳，〈履園叢話〉，收入《叢書集成三編》（臺北：新文豐，1997），冊 68，卷 12，〈刻

功與影響力顯然相當大，可以提供不同的角度來看待阮元的書論。²⁰對於當時熱衷於金石碑刻的書家們而言，「臨帖不如臨碑」肯定不只是口號，更像是一種信念，才會驅使著他們不斷去四處訪求、蒐集與研究這些金石碑刻。

至於碑學理論中有關六朝碑刻開啟隋唐的觀念，在畢沅《中州金石志》也已經明確提出：「唐初字體，猶有六朝遺意，然別字最多，至虞、褚、柳、顏使大變其格，字亦審正。」²¹最重要的是他從字體流變的規則，發現隋前石刻中常見的篆隸古意並不見於宋人傳摹的魏晉刻帖中，推斷都是唐人臨本。²²能夠發出這樣精闢的評斷，自然與其過人賞鑑能力及精彩碑帖收藏有關，例如國立故宮博物院所藏越州石氏本《晉唐小楷冊》即為其舊藏，與東京國立博物館藏《晉唐小楷十一種》（越州石氏本）為相同版本，都是傳世宋刻小楷善本。²³

值得注意的是，畢沅幕中的金石學家經常在不同的碑學相關研究著作中被研究或是提及，例如孫星衍、錢坫、洪亮吉、錢泳、武億、鄧石如等。然而，在真正論及清代碑學興起時，卻很少人會正視畢沅在此中所扮演的角色，多數只是將之視為附庸風雅的贊助者，相當令人感到不解。這些人會集中到畢沅幕中，其實已經透露出這位贊助者本身的興趣所在，若缺乏他大力的支持，這些人應該也很難在這方面有所發揮。

碑、帖兩者在客觀上最大的差異其實就是數量，善本法帖本身的稀少性造成極低的流通性，而新出土的碑石則可以大量拓製流傳，再加上尚未出土碑石中所蘊含的無限想像，種種優點肯定都讓這些金石書家看到未來書法學習的新希望。尤其是後來積極投身教育工作的阮元，他必然無法忽視眼前的大好時機，最終甚至讓他毅然決定挑戰千餘年的帖學傳統，為這些無名碑刻找尋歷史定位。

畢沅雖然沒能提出完整的碑學理論，但是他提供了一個對於碑學發展相當有利的環境，除了將這些金石愛好者組織起來，也提供資源讓他們可以四處訪碑，蒐集與研究的成果更能彼此共享，同時他也不吝提供自己所珍藏的法帖墨跡，讓他們

碑》，頁 313。

20 已有學者注意到阮元與畢沅關於碑帖的類似觀點，參考張俊嶺，《朱筠、畢沅、阮元三家幕府與乾嘉碑學》（杭州：浙江大學出版社，2014），頁 178；朱樂朋，〈畢沅及其書法觀——兼駁「阮元是清代尊碑抑帖主張的提出者」說〉，《國畫家》，2016 年 6 期，頁 82-83。

21（清）畢沅，《中州金石記》，卷 2，〈思順坊造彌勒像記〉，頁 28。

22「予嘗見隋以前碑，多帶篆隸。而宋人傳摹諸帖，悉魏晉六代人書，並無古體。大率唐人臨本，依古人署名于後耳。」（清）畢沅，《中州金石記》，卷 2，〈董洪達造像記〉，頁 23。

23 何炎泉，〈宋拓越州刻晉唐小楷〉，《故宮文物月刊》，346 期（2012.1），頁 82-91。

可以見識到傳統帖學的真正精華，避免因為無知而產生過度偏頗的極端言論。姑且不論墨跡，畢沅所收藏的法帖等級，其刊刻的精緻度與對於古代筆法的保存，絕非一般書家所能取得的失真翻刻法帖所可比擬。再加上畢沅收藏的墨跡，搭配當時新獲取的碑拓，豐富的材料讓這些對書法史有興趣的學者可以有機會思考更多關於碑帖之間的深入議題。

嘉慶四年（1799）十月，也就是畢沅死後兩年，因罪而被嘉慶皇帝革職抄家，連同弟弟畢瀧的收藏也都因此進入大清內府。像畢沅這樣有雅量的收藏家當然不多見，他所收藏的法書墨蹟與碑帖精品就隨著抄家深鎖於皇宮深院中，再也沒有機會提供給那些金石愛好者觀賞與學習。所幸畢沅收藏的養分精髓早已被阮元等人吸收消化，準備醞釀出改變時代的北碑南帖理論。

四、陳淮家族與碑學

除了畢沅以外，《石渠寶笈三編》中還有一位值得注意的收藏家陳淮。根據參與三編修纂的朱方增說法，嘉慶朝書畫收藏中的精品除了來自和珅的抄家外，有大半是從畢、陳兩家所抄來。陳淮的書畫收藏確實相當精良，據聞可與畢沅媲美，而且本身也專精於碑帖的收藏與鑑賞，其最著名藏為東京國立博物館藏〈定武蘭亭〉殘本（圖 16），此帖與國立故宮博物院〈定武蘭亭〉拓自同一刻石，不過在搨製品質上更佳。香港中文大學文物館藏嶽雪樓本〈十七帖〉（圖 17）亦為其舊藏，是傳世敕字本中最佳者。²⁴

陳淮跟碑學有什麼關係？此時便不得不提包世臣（1775-1855）這位繼阮元之後最重要的碑學理論家。他在〈藝舟雙楫〉的論書中提到：

乾隆己酉之歲，余年已十五，家無藏帖，習時俗應試書十年，下筆尚不能平直，以書拙聞於鄉里。族曾祖槐植三，獨違世尚，學唐碑，余從問筆法，授以《書法通解》四冊。其書首重執筆，遂仿其所圖提肘撥鐙七字之勢，肘既虛懸，氣急手戰，不能成字。乃倒管循几習之，雖誦讀時不間，寢則植指以畫席。至甲寅，手乃漸定，而筆終稚鈍。迺學懷素草書〈千文〉，欲以變其舊習，三年無所得，遂棄去。嘉慶己未冬，見邑人翟金蘭

24 何炎泉，〈陳淮的書畫收藏與嘉慶皇帝的《秘殿珠林·石渠寶笈》三編〉，頁 139-179。

同甫作書而善之，記其筆勢，問當何業，同甫授以東坡《西湖詩帖》，曰：「學此以肥為主，肥易掩醜也。」余用其言，習兩月，書逼似同甫。²⁵

指出自己「家無藏帖」，所以只能學「時俗應試」書法，時間長達十年，最後連下筆都不能達到平直的地步，後來又陸陸續續學習了一些方法，不過始終在時人的筆法中打轉。這一段詳實敘述當時的書學狀況與過程，乍看似乎無關於碑學理論，實際上卻是至關重要。包世臣家無藏帖反映出一般家庭要學習書法的困難，在苦無良好學習範本下，只能從「時俗應試書」開始入手，這種書體並不難理解與想像，應該就是參加科考所需要的館閣體小楷。這樣學書經歷出來的書家必須等到有機會見識到等級夠的字帖後，才可能在書法藝術上更上一層。這裡所謂等級夠的字帖，指的就是傳統帖學中的那些名作的佳本善拓或是墨跡，通常都是保存在收藏家手中，完全沒有向大眾流通的可能性。一般讀書人所能找到的字帖，絕大多數都是一翻再翻的失真刻本，沒有走入死胡同就已經算是萬幸，更別冀望在書法學習上有任何的成就或是開創。

包世臣接著回憶道：

明年春，從商邱陳楸本季馴假古帖十餘種，其尤者為南唐榻〈畫贊〉、〈洛神〉，大觀榻〈神龍蘭亭〉。余已悉同甫之法，乃自求之於古，以硬黃摹〈蘭亭〉數十過，更以朱界九宮移其字。每日習四字，每字連書百數，轉鋒布勢，必盡合於本乃已。百日拓〈蘭亭〉字畢，乃見古人抽豪出入、序畫先後，與近人迥殊。遂以〈蘭亭〉法求〈畫贊〉、〈洛神〉，仿之又百日，乃見趙宋以後書褻急便側，少士君子之風。余既心儀道麗之旨，知點畫細如絲髮，皆須全身力到，始歎前此十年，學成提肘，不為虛費也。²⁶

一直要到嘉慶五年（1800），二十六歲時才從商丘收藏家陳楸本（季馴）手中借到十餘種法帖來加以學習，算是真正開始探索並學習到正統的古人筆法，他列舉出比較重要的南唐拓王羲之（303-361）〈東方朔畫贊〉、王獻之（344-386）〈洛神賦〉、大觀拓〈神龍蘭亭〉三種。藉由不間斷地摹寫這三種法帖，他才深刻體悟到古人用筆之真正精妙處，赫然發現完全與年輕所學的「時俗應試書」用筆完全不同。值得注意的是，幫助包世臣瞭解古人筆法的三本刻帖，都是貨真價實的傳統法帖，與碑學中所推崇的北碑並無關係。

25（清）包世臣，《藝舟雙輯》（臺北：臺灣商務印書館，1986），〈述書上〉，頁21。

26（清）包世臣，《藝舟雙輯》，〈述書上〉，頁21。

若非如此誠實且詳細地記下自己學書的艱辛過程，確實不易得知極力提倡北碑的包世臣，對於古人筆法的認知居然也是從傳統帖學中來。假使當年沒有機會從陳家借得這十幾本精良的古代法帖，他很可能持續在「時俗應試書」筆法中打轉，根本沒有機會見識到古代的正統筆法，遑論開創出重要的碑學理論。

事實上，從包世臣所挑選的北碑中同樣可以發現，傳統的審美與品評標準依然主宰著他整體的書學理論。無論是包世臣或是阮元，若是缺乏傳統帖學的訓練與涵養，他們不見得有能力挑選出合適的北碑學習典範，更不用說要深入分析碑帖之間的利弊關係。

雖然包世臣在論書一開頭就提到陳懋本，然而他並不是非常有名的收藏家，儘管他的父親是陳淮，相信很多人看到他的名字應該不會意識任何的重要性。不過他是影響包世臣最重要的人，自然也成了碑學發展的關鍵人物。陳懋本，字季馴，乾隆五十七年（1792）鄉試第一，當過范縣、泰安等知縣。除了碑帖收藏外，還喜歡收集硯台，所藏作品目前尚可看到的有陝西省寶雞青銅器博物館藏〈等慈寺碑〉明末清初拓本、臺灣私人藏〈趙孟頫四體千字文〉。

事實上，陳淮的還有另一個兒子陳崇本，較廣為人知。哥哥陳崇本，字伯恭，乾隆四十年（1775）進士，擔任過《四庫全書》纂修官。他在碑帖收藏史上名氣較大，很多傳世最善本都曾經是他的收藏，與翁方綱為金石賞鑑同道，兩人情誼甚深，經常一同考訂金石碑刻。著名的長垣本〈西嶽華山廟碑〉（圖 18）就是其舊藏，現藏日本東京台東區立書道博物館。他在乾隆五十八年（1793）獲得此本，嘉慶二年（1797）轉讓予成親王永瑍（1752-1823）。此外，上海圖書館所藏四歐堂〈化度寺〉（圖 19）也是在乾隆年間歸陳崇本所有，翁方綱曾為其題寫跋記，成親王於嘉慶八年（1803）秋以百金購得，同時寫下跋語：「商丘陳伯恭編修，昔收藏甚富，幾埒牧仲（宋瑩），今皆不能有，惟存〈定武〉八闕九修本及此帖耳！癸亥秋，余以百金易此，欲朝夕臨學之。」這段跋文還指出另一件很重要的事，就是陳崇本的收藏在嘉慶八年後也完全沒落。不過，在嘉慶五年時，包世臣還可以跟陳懋本商借到十餘種法帖來學習，但是不知道陳懋本的收藏後來如何。

儘管陳淮在嘉慶初年即被抄家，《石渠寶笈》三編中卻沒有見到他的碑帖收藏，或許多數碑帖都保存兩個喜愛碑帖的兒子手上。顯然，這兩個兒子深受父親影響，積極投入碑帖收藏，不僅在碑帖收藏史上有一席之地，更在碑學興起階段發揮了重要的影響力。

五、鄧石如與金陵梅家

鄧石如（1743-1805），初名琰，字石如，又字頑伯，別號完白山人。自小雖然家境貧寒，很早便放棄應試俗學，但因其父親「博學多通，工四體書，善摹印。性傲兀，不諧於世」，所以也能繼承家學，在刻印與篆隸上下工夫，²⁷絲毫不受時俗書風之影響，²⁸吳育在〈鄧完白傳〉：「初學刻印忽有悟，放筆為篆書，視世之名能篆書者，已乃大奇，遂一切以古人為法，放廢俗學，其才其氣，能悉赴之。」²⁹同樣強調他的學書過程中不受「俗學」汙染的重要性，這也造成那些習慣俗學的多數文人難以理解接受鄧石如的書法。³⁰

鄧石如三十二歲時在壽州遇到著名書法家梁巘（1710-1788），³¹得到梁的賞識並授以筆法，一直到晚年都還念念不忘師生之情。³²梁巘當年看到他的印章與篆書後，讚嘆：「此子未諳古法耳，其筆勢渾鶩，余所不能。充其才力，可以較轆數百年鉅公矣。因為山人治裝，而致之江寧舉人梅鏐，舉人為文穆公季子。文穆雖貧宦，然梅氏自北宋為江左甲族，聞人十數，弄藏至富。文穆又受聖祖殊遇，得祕府異珍尤多，蓋秦漢以來金石善本備在焉。」³³儘管善於帖學的梁巘發現他書法中的特殊優點，但是同樣看到其缺乏傳統筆法的問題，除了傳授筆法外，還推荐他到金陵梅家學習，無非是希望他可以接受一些傳統的薰陶。他到梅家後即受到梅鏐以及梅鈇、梅鈇兄弟的熱情接待，成為其一生之轉戾點：

山人既至，舉人以巴東（梁巘）故，為山人盡出所藏，復為具衣食楮墨之費。山人既得縱觀，推索其意，明雅俗之分，迺好〈石鼓文〉、李斯〈嶧山碑〉、〈大山刻石〉、〈漢開母石闕〉、〈燉煌太守碑〉、〈蘇建國山〉及皇象〈天發神讖碑〉、李陽冰〈城隍廟碑〉、〈三墳記〉，每種臨摹各百本。又苦篆體不備，手寫〈說文解字〉二十本，半年而畢。復旁搜三代鐘鼎及秦漢

27 見（清）何紹基書，李兆洛撰，《鄧君墓誌銘》，原作藏於北京故宮博物院。

28 「君少貧不能從學，逐邨童樵采，或販鬻餅餌以給饘粥。暇即從諸長老問經書句讀，效木齋先生篆刻及隸古書，弱冠為童子師，刻石印、寫篆隸鬻諸市。」（清）李兆洛，《鄧君墓誌銘》：「我少時未嘗讀書，艱危困苦，無所不嘗。」（清）鄧石如，〈與姪〉，收於穆孝天、許佳瓊，《鄧石如世界》（臺北：明文書局，1990），頁188。

29 （清）吳育，〈鄧完白傳〉，收入穆孝天、許佳瓊，《鄧石如世界》，頁226。

30 「鄧生布衣不能奔走天下之士，而士多俗學，知鄧生者鮮，故得大肆力于古，以成一世之業也。」（清）吳育〈鄧完白傳〉，收入穆孝天、許佳瓊編，《鄧石如世界》，頁226。

31 胡長春、吳勁松，〈鄧石如書學師從考論〉，《學術界》，146號（2010.7），頁166。

32 「壽陽荆識梁鴻座，風度時親夢寐間。」（清）鄧石如，〈訪張介聞孝廉〉，收入穆孝天、許佳瓊，《鄧石如世界》，頁169。

33 （清）包世臣，〈完白山人傳〉，《藝舟雙輯》（臺北：臺灣商務印書館，1986），頁72。

瓦當碑額，以縱其勢，博其趣。每日昧爽起，研墨盈盤，至夜分盡墨乃就寢，寒暑不輟，五年篆書成。乃學漢分，臨〈史晨前後碑〉、〈華山碑〉、〈白石神君〉、〈張遷〉、〈潘校官〉、〈孔羨受禪〉、〈大饗〉各五十本，三年分書成。³⁴

梅家就是清初著名的天文學家、數學家梅文鼎（1633-1721）家族，這個家族致力於天文曆算研究長達百年，出了十多位數學家，被稱為清代曆算第一家。其中最著名的就是梅文鼎及其孫子梅穀成（1681-1764），二人都受到康熙皇帝（1654-1722；1661-1722 在位）的推重和恩寵，獲得不少內府的珍藏。富於收藏的梅氏家族到了梅穀成的兒子梅鏐時，家中藏品已很豐富，尤其是秦漢時金石文字和碑文的拓本多為外界所罕見。值得注意的是，梅家重要收藏有許多來自清初內府的訊息，顯然這批即將孕育出碑學第一大家的藏品，其特性也是偏向於傳統帖學的範疇，而且也是跟清宮收藏品味息息相關。

對於鄧石如的到來，梅鏐盡出所藏讓他欣賞觀摩，還提供衣、食、紙、墨讓他可以安心的臨摹學習。有了這樣難得的機會，他每日都臨摹到半夜才睡覺。〈石鼓文〉、〈嶧山碑〉、〈泰山刻石〉、〈敦煌太守碑〉、〈天發神讖碑〉、〈城隍廟碑〉這些篆書名碑，每一種都是臨摹百本，同時也手寫〈說文解字〉二十本，歷經五年後才練就其篆書。接著，他又學漢隸，臨〈史晨碑〉、〈華山碑〉、〈白石神君碑〉等碑刻各五十本，歷時三年。客居梅家的八年中，讓鄧石如得以扭轉「未諳古法」的問題，深入研究吸收篆隸古法，其書法篆刻在本質上產生極大的改變，終於在當時眾多名家中脫穎而出。

儘管鄧石如的篆隸成就為世人所知，也是眾人研究主要對象，然而其楷書的成就卻較少受到重視與矚目。不過近年來陸續有些專論出現，³⁵ 已經開始看到鄧石如碑體楷書的真正意義，在那個壟罩於唐楷的時代裡能突破藩籬，寫出真正的六朝碑體書法是多麼不容易的一件事。鄧石如篆隸筆法的變革固然有劃時代意義，畢竟篆隸並不是主流書體，然而在充滿應試「俗學」的年代，他可以發展出六朝碑體的楷書似乎顯得更加不容易，其實只要看看阮元與包世臣的書法就可以比較出其中的難能可貴之處。顯然，不投入「俗學」的選擇讓他成為書壇上的「素人」，有更寬廣

34 (清)包世臣，〈完白山人傳〉，頁 72。

35 洪亮，〈鄧石如的楷書藝術〉，《中國書畫》，2012 年 9 期，頁 4-28；陳智，〈鄧石如楷書取法及其意義〉，《中國書法》，2017 年 8 期，頁 118-123。

的心胸可以接納不同的學習典範。

關於鄧石如是否如包世臣、李兆洛（1769-1841）所說在梅家學習八年，有學者提出不同看法，也認為梁巘及梅家影響沒有那麼大，反而是過去一直遭到忽略的經學家程瑤田（1725-1814）。自 1778 年鄧石如遇到程瑤田後，前後有三次面授的學習，不僅僅在書法篆刻上直接獲得指導。第一次兩人在揚州見面時，鄧還獲得程瑤田親書的《書勢五事》，並得其親授其中精奧，此書還獲得帖學大家梁同書（1723-1815）的高度讚賞。³⁶ 此書分別從〈虛運〉、〈中鋒〉、〈結體〉、〈點畫〉、〈頓折〉等五個方面來論書法寫作，也是屬於不折不扣的帖學理論。無論是帖學大家梁巘還是經學家程瑤田，兩人傳授給鄧石如的筆法與理論其實都還是帖學的觀念，所受到涵養自然也還是傳統的書學觀念。

在程瑤田的介紹下，鄧石如認識金榜（1735-1801），後又結識曹文植（1735-1798）。³⁷ 1790 年，乾隆皇帝八十歲生日，曹文植入都祝壽，邀鄧石如同去。在北京，鄧石如又得劉墉和陸錫熊（1734-1792）的盛讚，從此鄧石如書名大震，卻遭到當時內閣大學士翁方綱的排擠而離開。隨後，曹文植將鄧石如介紹至同榜進士畢沅節署為幕賓，他在畢家教畢沅之子習《說文字原》三年。³⁸ 最終因看不慣官場習氣，決定還鄉。畢沅除贈田外，也特製鐵硯相贈，背鑄「笈游道人」，後來鄧石如更將自己的書齋取名為「鐵硯山房」。從畢沅對於鄧石如的盛情看來，他顯然十分肯定鄧石如的篆隸成就，那段期間也有為其代筆的作品。³⁹ 晚年，他在揚州還結識了包世臣，成為摯友。鄧石如死後，李兆洛為撰墓誌銘，包世臣作〈完白山人傳〉。

六、洛陽體的問題⁴⁰

傳統帖學與碑學的關係也可以從北魏洛陽（龍門）體來加以觀察。北魏龍門石刻在書法史上的崇高地位，使得洛陽體的形成原因莫不引起學者關注，對於當時的南北書風關係多有探討，也已經獲得不少具體成果。⁴¹ 由於南方書法資料的稀少，

36 胡長春、吳勁松，〈鄧石如書學師從考論〉，《學術界》，146 號（2010.7），頁 167-169。

37 胡長春、吳勁松，〈鄧石如書學師從考論〉，頁 171。

38（清）鄧石如，〈與畢沅〉，收於穆孝天、許佳瓊，《鄧石如世界》，頁 186。

39 莫家良，〈畢沅幕府書蹟管窺〉，頁 66-85；陳雅飛，〈畢沅幕府書家群概論〉，頁 35。

40 此小節部分內容曾於 2019 年「源流·時代：紹興論壇——王羲之與二王學的構建」研討會發表，現經改寫於本文中。

41 華人德，〈論魏碑體〉，《中國書法》，2000 年 3 期，頁 41-58；施安昌，〈「北魏邙山體」析——兼談皇室與貴族的銘石書〉，《書法叢刊》，38 輯（1993），頁 255-263；劉濤，〈中國書法史·魏

洛陽體書風儼然成為當時北朝新體楷書的代表。學界所關心的議題相當一致，就是洛陽體究竟是受南方影響，還是北方自行發展出來，目前正反雙方所提出的證據都有一定的說服力。總而言之，所有的癥結點還是在於南方楷書的模糊性，或者是更精確說是王羲之的楷書樣貌，藉由重建的過程來試著探討這種風格對於南北書法可能之影響。

當大家在研究王羲之的書法風格時，有件相當重要的雙鉤摹本一直很少被認真地看待，也鮮少被當成其代表作，就是典藏在國立故宮博物院的〈平安何如奉橘帖〉（圖 20）。過去徐邦達（1911-2012）對於此作評價不高，指出此作鉤填尚好，但稍嫌瘦薄，並指出「餘」字筆誤處，認為遜色〈遠宦帖〉（圖 21）、〈喪亂帖〉（圖 22）等，並反駁吳其貞（1607-?）評其勝過《萬歲通天帖》的說法。⁴²顯然，這樣的觀點影響了許多後來的學者，讓有些人真的唯恐避之不及。

然而，透過現代拍攝高精細影像檔仔細比較上述三帖，反而是〈遠宦帖〉的製作等級稍微差一些，些許筆畫都顯得生硬呆板。關於〈平安何如奉橘帖〉的鉤摹年代與製作水準，何傳馨已著文充分探討過，指出鉤摹者甚至連原作運筆的快慢與乾枯都考慮在內，在製作上可謂極其精良。⁴³不過，〈平安何如奉橘帖〉整體寫來比較平穩中正，跟那些生動活潑且率意而書的行草相比，確實在氣勢上已經先輸了一大截，也容易給人不夠精彩的第一眼印象。⁴⁴儘管如此，〈平安何如奉橘帖〉卻是王羲之傳世雙鉤本中最接近楷書的行書作品，其中保存了不少的楷書用筆，透過這些零星的楷法仔細探索推敲，或許有機會一窺其楷書樣貌。

〈平安何如奉橘帖〉中的單字中，可以發現不少帶有方折的筆畫，折肩也都處理得方硬而雄強，這些特徵很容易在龍門石刻或是北魏墓誌中見到（表一）。這種比較強健剛硬的書寫風格，明顯與傳世那些偏向古樸典雅的小楷書風相當不一樣，也隱約透露出那些小楷很可能都已經被修整過。

晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版社，2002）；叢文俊，〈魏碑體考〉，《揭示古典的真實——叢文俊書學、學術研究論集》（鄭州：中州古籍出版社，2003），頁 245-251；薛龍春，〈論北魏洛陽體的成因〉，《全國第六屆書學討論會論文集》（鄭州：河南美術出版社，2004）；王玉池，〈王獻之《廿九日帖》與北碑等問題〉，《中國書法》，2005 年 10 期，頁 15-18；林圭，〈魏碑體成因述評（上、下）〉，《書法報》，2009 年 3 月 4、11 日；沈文中，〈是「南北書派」還是「無間南北」？——兼論二王行草對北朝楷書的影響〉，《書畫藝術》，2012 年 10 月，頁 26-28。

42 徐邦達，《古書畫過眼要錄：晉隋唐五代宋書法 1》，（北京：紫禁城出版社，2005），頁 17-20。

43 何傳馨，〈平安何如奉橘帖〉，《晉唐法書名蹟》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 31-33。

44 這些帶有明顯節筆的行草作品，推測應該都是稿本，因此風格上顯得奔放不拘，參考何炎泉，〈消失的節筆：從王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉與〈淳化閣帖〉諸議題〉，《故宮學術季刊》，35 卷 1 期（2017 秋），65-132。

表一 〈平安何如奉橘帖〉與北朝洛陽體之比較

〈平安何如奉橘〉	〈始平公造像〉	〈元詳造像〉	〈司馬景和墓誌〉	〈高道悅墓誌〉
〈平安何如奉橘〉	〈司馬顯安墓誌〉	〈元禎墓誌〉	〈刁遵墓誌〉	
〈平安何如奉橘〉	〈元顯偽墓誌〉	〈平安何如奉橘〉	〈李璧墓誌銘〉	〈張猛龍碑〉
〈平安何如奉橘〉	〈元詳造像〉	〈高貞碑〉	〈高貞碑〉	
〈平安何如奉橘〉	〈元禎墓誌〉	〈高道悅墓誌〉	〈李璧墓誌銘〉	
〈平安何如奉橘〉	〈張猛龍碑〉	〈高道悅墓誌〉		
〈平安何如奉橘〉	〈平安何如奉橘〉	〈平安何如奉橘〉		

除了〈平安何如奉橘帖〉外，歷來被奉為王羲之行書楷模的〈集字聖教序〉，若詳細找尋也可發現許多楷意濃厚的單字（表二），這些字與〈平安何如奉橘帖〉中那些偏向楷書的用筆與結構相當接近。同樣屬於珍貴唐代雙鉤摹本的〈喪亂得示二謝帖〉（圖 22）與〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉（圖 23），字裡行間也保存不少這類偏向方折雄強的寫法（表三）。值得注意的是，「再」字右邊豎鉤向右下微傾的角度，跟兩個龍門石刻中的「有」字極為接近，顯然在書寫概念上十分一致。

表二 〈集字聖教序〉（三井記念美術館藏劉鐵雲本）中楷意濃厚之單字

			
			
			
			
			
			
			〈張玄墓誌銘〉

這些挑出來的王羲之單字中都有著共同的特色，結構上屬於斜畫緊結而非平畫寬結，豎鈎也不是平挑而是上挑，完全符合學者們所歸納出來的洛陽體楷書特徵，無論是用筆或結構上皆然。⁴⁵ 不難想像，王羲之若是純粹以這類筆法與結構來書寫，只要加上鑄刻的刀趣，所產生的碑刻外觀應該會異常接近學者眼中的洛陽體。

表三 〈喪亂得示二謝帖〉與〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉方折雄強之寫法

				
〈喪亂得示二謝帖〉	〈喪亂得示二謝帖〉	〈喪亂得示二謝帖〉	〈喪亂得示二謝帖〉	〈喪亂得示二謝帖〉
				
〈喪亂得示二謝帖〉	〈喪亂得示二謝帖〉	〈始平公造像〉	〈牛嶽造像記〉	
				
〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉
				
〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉
				
〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉	〈刁遵墓誌〉			








45 劉濤，《中國書法史·魏晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版社，2002），頁435；施安昌，〈「北魏邙山體」析——兼談皇室與貴族的銘石書〉，頁255-263；沙孟海，〈略論兩晉南北朝隋代的書法〉，《沙孟海論書叢稿》（上海：上海書畫出版社，1987），頁223。

相信有人會覺得它們在外觀上還是有一段差距，不過可以換個角度思考。無論是雙鉤還是〈集字聖教序〉，製作者都是唐代第一流的宮廷匠人，因此整體散發出來的就是一種極其精緻的特質，與洛陽體中常見的粗獷刀工完全是另外一回事，這精、粗的分別確實很容易讓觀者忽視或是模糊了它們之間的共通點。

對於南北書風，劉濤認為斜畫緊結的楷書（包括行草）首先在南方手寫體中出現，南方銘石書在五世紀八〇年代開始模仿這種新體楷書，而北魏銘石體轉變為這種楷書則要到五世紀九〇年代。⁴⁶ 他進一步指出，北魏太和（477-499）以來，隨著一批南朝士人投奔北魏，書家的組成構成開始變成北方書家和投北的南方書家。當南朝的新體書風傳入北方，加上北魏漢化改制的完成，這種新書風在當時必然大受歡迎，讓北魏相沿已久的保守書風發生變化，轉而以學習來自南朝王氏書風樣式的洛陽體楷書成為正體，這是北魏書風出現重大轉折的標誌。⁴⁷

這類斜畫緊結的洛陽體楷書接近東晉王獻之〈廿九日帖〉（圖 24）與南朝王僧虔（425-485）〈太子舍人帖〉（圖 25）。⁴⁸ 整體而言，王僧虔的用筆相較王獻之更加圓潤，王獻之的〈廿九日帖〉似乎也沒有王羲之用筆來得方折銳利，可以見到往圓轉流美的發展方向。儘管如此，王獻之與王僧虔的結體依舊跟王羲之幾件楷意較濃的作品一樣，都是屬於斜畫緊結的系統，這一點是毫無疑慮的。

表四 王獻之〈廿九日帖〉與北朝洛陽體之比較

			
	〈魏靈藏造像〉	〈始平公造像〉	〈楊大眼造像記〉
			
〈廿九日帖〉	〈孟敬訓墓誌銘〉	〈刁遵墓誌〉	〈高道悅墓誌〉

46 薛龍春，〈看似尋常最奇崛〉，《書法報》，2003年6月23日。











47 劉濤，《中國書法史·魏晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版社，2002），頁445、298。

48 劉濤，《中國書法史·魏晉南北朝卷》，頁435；王玉池，〈王獻之〈廿九日帖〉與北碑等問題〉，頁15-18；林圭，〈魏碑體成因述評（上、下）〉，《書法報》，2009年3月4、11日；沈文中，〈是「南北書派」還是「無間南北」？——兼論二王行草對北朝楷書的影響〉，《書畫藝術》，2012年10月，頁26-28。

			
〈廿九日帖〉	〈李璧墓誌銘〉	〈張猛龍碑〉	〈平安何如奉橘帖〉
			
〈廿九日帖〉	〈魏靈藏造像〉		
			
	〈元詳造像〉	〈刁遵墓誌〉	〈高道悅墓誌〉
			
〈廿九日帖〉	〈張玄墓誌銘〉		
			
〈廿九日帖〉	〈始平公造像〉	〈張玄墓誌銘〉	〈司馬顯姿墓誌〉
			
〈廿九日帖〉	〈王元詳造像〉	〈刁遵墓誌〉	

			
〈廿九日帖〉	〈始平公造像〉		
			
〈廿九日帖〉	〈高道悅墓誌〉	〈李璧墓誌銘〉	
			
〈廿九日帖〉	〈李璧墓誌銘〉	〈張玄墓誌銘〉	〈平安何如奉橘帖〉

表五 王僧虔〈太子舍人帖〉與北朝洛陽體之比較

			
〈太子舍人帖〉	〈始平公造像〉	〈始平公造像〉	〈孟敬訓墓誌銘〉
			
	〈元詳造像〉	〈元詳造像〉	〈楊大眼造像記〉
〈太子舍人帖〉			
	〈刁遵墓誌〉	〈司馬顯姿墓誌〉	

			
〈太子舍人帖〉	〈高道悅墓誌〉	〈高道悅墓誌〉	
			
〈太子舍人帖〉	〈魏靈藏造像〉		
			
〈太子舍人帖〉	〈魏靈藏造像〉	〈始平公造像〉	
			
〈太子舍人帖〉	〈司馬顯姿墓誌〉		
			
〈太子舍人帖〉	〈始平公造像〉	〈刁遵墓誌〉	
			
〈太子舍人帖〉	〈魏靈藏造像〉		
			
〈太子舍人帖〉	〈始平公造像〉	〈元詳造像〉	

透過表四與表五中的單字對比，可以輕易看出王獻之、王僧虔書法與北方楷體的關係，尤其在筆畫左右開張與舒展的作法上，完全與洛陽體的書寫概念如出一轍。更耐人尋味的是，「深」與「復」在洛陽體中，經常見到使用行書的寫法，這在全篇楷書的碑刻中始終有種格格不入的感覺。經比對後，發現這樣的寫法與王獻之的習慣接近，尤其是〈李璧墓誌銘〉的「深」豎畫往左下傾的角度與王獻之的寫法幾乎一致。可見洛陽體碑刻中那些偶發的行書體並非書家自己隨意的發明，顯然也都是有所本。同樣值得一提的是，〈張玄墓誌銘〉中「無」字的行書寫法，恰恰與〈集字聖教序〉中的「無」字相近（表二）。

事實上，《萬歲通天帖》中還有一件至關重要的作品，就是王徽之（338-386）的〈新月帖〉（圖 26）。這雖然是件楷書夾雜著行草的作品，若不看行草部分，單看楷書的單字時，便可以發現這些字除了都是斜畫緊結的寫法外，許多字從外型特徵、水平或是垂直的書寫角度根本就與洛陽體碑刻一樣。兩者間如此驚人的吻合度，若硬要說毫無關係也是睜眼說瞎話（表六）。例如王徽之的「懸」字，由於整個字斜向右上，使得「心」的臥鈎也往右上傾斜，這在洛陽體中很常被運用。啟功（1912-2005）相當有見地地指出，王徽之、王獻之與王僧虔這三件接近楷書的作品，可以用來理解北碑未刻前的墨跡樣貌。⁴⁹ 儘管乍看之下仍有許多的差異存在，只要稍微考慮刻手與書手的關係就可以迎刃而解，⁵⁰ 關於這點在書法史上已經被充分討論與認知。

表六 王徽之〈新月帖〉與北朝洛陽體之比較

〈新月帖〉	〈楊大眼造像記〉	〈李璧墓誌銘〉	〈新月帖〉	〈司馬顯姿墓誌〉
〈新月帖〉	〈始平公造像〉	〈新月帖〉	〈魏靈藏造像〉	〈孟敬訓墓誌銘〉

49 啟功，〈〈唐摹萬歲通天帖〉考〉，《啟功書法論叢》（北京：文物出版社，2003），頁 44-45。

50 華人德，〈論魏碑體〉，頁 41-58。

				
〈新月帖〉	〈李璧墓誌銘〉	〈高道悅墓誌〉	〈始平公造像〉	
				
〈新月帖〉	〈孟敬訓墓誌銘〉	〈李璧墓誌銘〉	〈新月帖〉	〈始平公造像〉
				
〈新月帖〉	〈高道悅墓誌〉	〈李璧墓誌銘〉	〈平安何如奉橋〉	
				
〈新月帖〉	〈牛極造像記〉	〈高道悅墓誌〉	〈李璧墓誌銘〉	〈張玄墓誌銘〉
				
〈新月帖〉	〈高道悅墓誌〉	〈元詳造像〉		
				
〈新月帖〉	〈元詳造像〉	〈高道悅墓誌〉	〈張玄墓誌銘〉	
				
〈新月帖〉	〈孟敬訓墓誌銘〉	〈司馬顯姿墓誌〉	〈高道悅墓誌〉	〈張玄墓誌銘〉

〈新月帖〉	〈孫秋生造像〉	〈高樹造像記〉	〈魏靈藏造像〉	〈張猛龍碑〉
〈新月帖〉	〈李璧墓誌銘〉	〈比丘道匠造像記〉	〈高道悅墓誌〉	
〈新月帖〉	〈司馬顯姿墓誌〉	〈司馬顯姿墓誌〉	〈新月帖〉	〈集字聖教序〉
〈新月帖〉	〈孫秋生造像〉	〈高道悅墓誌〉	〈張猛龍碑〉	〈元暉墓誌〉
〈牛橛造像記〉	〈始平公造像〉	〈解伯達〉	〈魏靈藏造像〉	〈石門銘〉
〈孟敬訓墓誌銘〉	〈刁遵墓誌〉	〈司馬顯姿墓誌〉	〈元暉墓誌〉	〈高貞碑〉
〈居延簡〉	〈武威醫簡〉			

「新」字是另一個重要的關鍵，偏旁「斤」在許多魏碑中，最後的豎畫也都是作鈎筆，例如〈孫秋生造像〉、〈張猛龍碑〉、〈張玄墓誌銘〉等。「斯」字的寫法也是如此，有〈牛橛造像〉、〈始平公造像〉、〈解伯達造像〉、〈魏靈藏造像〉、〈孟敬訓墓誌銘〉、〈石門銘〉、〈司馬顯姿墓誌銘〉等。這種「斤」字帶鈎的寫法，從「斤」的篆書或是隸書來看，應該都不算正確，不過卻是在武威簡或居延簡中見到（表六）。表六中「護」、「數」末筆拉長的寫法，或是「書」字中間誇張的豎畫，在過去也是被視為洛陽體的特徵筆法，卻是出現在王徽之的書法中。事實上，王羲之「數」字也有同樣誇張的寫法，所以王徽之顯然是承襲自父親的習慣。顯然，洛陽體中許多特殊寫法都是有來歷的，與北朝石刻中那些因不識字所鑿成的訛誤或怪異筆法是不同的狀況，而且很明顯就是淵源自南方王羲之的書寫系統。

斜畫緊結加上方折用筆的雄強書風對於王羲之本人而言，顯然也是一種嶄新風格，只要稍微比較《萬歲通天帖》中的早期〈姨母帖〉（圖 27）便很清楚。〈姨母帖〉中古樸圓潤的用筆及偏向平畫寬結的書寫方式可以與東晉出土墨跡相呼應，完全符合當時的時代風格。然而，讓王羲之邁向書聖之路的卻是後來發展出的新體，南朝宋虞龢〈論書表〉：「羲之書在始未有奇殊，不勝庾翼、郗愔，迨其末年乃造其極。」⁵¹ 王僧虔的〈論書〉中曾載：「庾征西翼書，少時與右軍齊名。右軍後進，庾猶不忿。在荊州與都下書云：『小兒輩乃賤家雞，愛野鷺，皆學逸少書。須吾還，當比之。』」⁵² 顯然王羲之晚年發展出的是一種異於傳統的新書風，深受年輕人的歡迎，因而被冠上「野鷺」之名。這種新體當然不會只影響家族以外的年輕人，王氏一門自然是最先受到影響的，在《萬歲通天帖》中王獻之與王徽之的作品便能夠看到這個新風尚。

陶弘景（456-536）跟梁武帝（464-549；502-549 在位）討論書法提到：「比世皆尚子敬書，元常繼以齊代，名實脫略，海內非惟不復知有元常，於逸少亦然。」⁵³ 指出南朝時流行王獻之的書法，或許王慈（451-491）〈栢酒帖〉（圖 28）與〈尊體安和帖〉（圖 29）、王志（460-513）〈一日無申帖〉（圖 30）這類筆勢外拓開張，線條飛動揚逸的書風，很可能就是從王獻之一路的書風發展出來。這樣恣意揮灑的風格雖然看來狂放不拘，然而整體用筆也是相對雄強，與北朝洛陽體的強健體勢並

51（宋）虞龢，〈論書表〉，收入上海書畫出版社編，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2002），頁 53。

52（齊）王僧虔，〈論書〉，收入上海書畫出版社編，《歷代書法論文選》，頁 58。

53（梁）陶弘景，〈與梁武帝論書啟〉，收入上海書畫出版社編，《歷代書法論文選》，頁 53。

無二致，最明顯就是他們將特定筆畫拉長的誇張寫法，與洛陽體的結字意趣還是相當契合（表七）。王慈與王志時間雖距離王羲之一百餘年，期間書風也產生不少新的發展與變化，然而斜畫緊結的狀況還是很明顯，完全是一脈相承的書寫觀念。

表七 〈柏酒帖〉、〈尊體安和帖〉、〈一日無申帖〉與北朝洛陽體之比較

			
〈柏酒帖〉	〈柏酒帖〉	〈始平公造像〉	〈集字聖教序〉
			
〈尊體安和帖〉	〈孟敬訓墓誌銘〉	〈石門銘〉	〈李璧墓誌銘〉
			
〈尊體安和帖〉	〈李璧墓誌銘〉	〈張玄墓誌銘〉	
			
〈尊體安和帖〉	〈元楨墓誌〉	〈高道悅墓誌〉	〈李璧墓誌銘〉
			
〈一日無申帖〉	〈石門銘〉	〈魏靈藏造像〉	
			
〈一日無申帖〉	〈一日無申帖〉		

長久以來南方書風溫雅風流，北方雄強健勁的觀念，在書史上可說已經根深蒂固。這樣的現象當然與南方傳世書法流傳多為尺牘法帖形式，北方多以石刻碑銘為主，由於兩者的製作工藝等級差異甚大，因此光是工序上就已經存在著精、粗的不同本質。加上東晉南朝士人清談玄學的形象深植人心，這些都讓南方的整體藝術文化在表現上始終罩上一層輕柔飄逸的面紗，無論怎麼樣都很難雄強起來，當然連書法也很難置身事外。

然而，筆者於 2009 年參加南京市書法家協會舉辦「請循其本：古代書法創作研究國際學術討論會」，主辦單位安排參觀南京出土的巨大南朝鎮墓神獸時，面對牠們雄赳赳氣昂昂的宏偉氣勢，確實很難與記憶中南朝的溫文儒雅特質聯想在一起，心想這與北方石窟的雄偉造像風格其實並沒有什麼兩樣。

北魏文成帝（440-465；452-465 在位）死後，太子弘年十二，繼立為獻文帝（454-476；465-471 在位），丞相乙渾（?-466）專政。次年太后馮氏誅乙渾，臨朝稱制。五年後，年僅五歲的孝文帝（467-499；471-499 在位）即位，仍由馮太后（441-490）繼續聽政。身為漢人的馮太后在掌權期間與南齊修好，與南朝的交通頻繁，北魏佛教造像的風格也隨之改變。許多佛像已改著南朝士大夫常穿的褒衣博帶的服式，不過早期造像中方圓的臉型，炯炯有神的大眼，俊挺的鼻梁仍隨處可見。

馮太后死，孝文帝親政，受到太后的薰陶通樣仰慕漢文化，故將首都遷至洛陽，並大規模地推行漢化政策。此時期的造像風格又為之一變，佛像身形削瘦，面形長圓，眉目清秀，雙眼細長，完全是南朝士大夫溫文儒雅的姿態。衣紋多以陰刻技法表現，衣摺刻意安排，強調裝飾性，裙裾多作鋸齒形。精細的雕工，妍麗的紋飾，都與南朝造像相似。⁵⁴

孝文帝遷都洛陽（493）後，南郊的龍門隨後也開始出現佛龕的開鑿。依據造像記所知，龍門石窟最早開鑿的古陽洞，建造於北魏孝文帝太和十七年（493）左右。龍門石窟中最早的紀年造像記為〈牛橛造像記〉（圖 31），刻於 495 年，也是被認為洛陽體的出現的標誌。

若是在佛像製作上受南方影響如此明顯，沒有道理在書寫造像記的書體上完全無動於衷，所以受到影響的推測是相對合理的。不過，受南方影響的佛像風格則是與溫文儒雅的士人形象吻合，這一點似乎又與雄強的洛陽體很難聯想在一塊。事

54 李玉珉，〈北魏的造像〉，《故宮文物月刊》，22 期（1985.1），頁 103-105。

實上，只要將比較的基準點往前推，看看北魏平城時期的古拙楷書風格，那洛陽體自然也就顯得相對風流生姿。因此，藉由龍門石窟的佛教造像狀況來推測，與之搭配的造像記肯定也帶有濃厚的南朝作風，這完全與從王氏一門雙鉤本及〈集字聖教序〉中所見到的特徵相吻合。吳玉如（1898-1982）根據其書法實踐的心得提出：「六朝無間南北，精書者皆能化二王行草之法入楷則。吾嘗謂晉人行草使轉化作真書，便是北碑面目，一脈相延，豈可強為割裂。」⁵⁵ 直接指出北碑就是延續二王的風格，強行分割是沒有意義的。

至於洛陽體的瞬間出現與消失的短暫生命，也已經有學者推測這些作品應該就是出自南方書家之手，所以洛陽體根本就是南方楷書在北方刻石後的面貌。由於當時並未造成學習風潮，因此北魏一結束後又回到原有的傳統碑刻系統。⁵⁶

在釐清南方王羲之新體與洛陽體的關係後，在書法史上似乎相當清晰的羲之小楷風格有必要加以處理。傳世代表作有〈樂毅論〉、〈黃庭經〉、〈曹娥碑〉，主要以拓本形式流傳，存在著諸多版本，究竟哪種最接近原貌任誰也說不清楚。儘管大家耳熟能詳，其實一點兒都經不起推敲，與王羲之的關係更是撲朔迷離。林林總總的流傳拓本，年代最早或許可以到北宋，與王羲之的時代也相距七百年之久，期間也不知經歷過什麼遭遇，才會成為今日的「王羲之」小楷樣貌。

由於長期戰火所導致的文化中斷，北宋文人對於過去文化知識體系的重建工作在宋初如火如荼地展開，包括顏真卿的地位、陶淵明形象、杜甫詩聖等等。顯然，王羲之小楷也是約略在這個時期逐漸被整成今日樣貌，在書法史上被大家所接受。關於這個問題，盧慧紋透過〈樂毅論〉的研究，利用傳世諸多版本的比對，得出日本光明皇后（701-760）臨本（圖 32）應該是最忠實於王羲之原樣的本子。⁵⁷ 啟功《論書絕句百首》第五十一首：「東瀛楷法盡精能，世說詞林本行經。小卷藤家臨樂毅，兩行題尾署天平。」自注：

樂毅論為右軍真跡，南朝至唐，屢經鑒家道極。而宋後所傳，但有石刻。棗石上辨小楷，如蚊睫操刀，只成諧喻，而斷斷辨「海」字之有無，未免深堪憫笑矣。至明吳廷得舊摹本，刻入餘清齋帖，微見行筆頓挫之意，又

55 吳玉如，〈吳玉如論書語錄〉，《書畫藝術》，2018年6期，頁7。

56 林圭，〈魏碑體成因述評（上、下）〉，《書法報》，2009年3月4、11日。

57 盧慧紋，〈唐至宋的六朝書史觀之變：以王羲之〈樂毅論〉在宋代的摹刻及變貌為例〉，《故宮學術季刊》，31卷3期（2014春），頁1-56。

啟石墨家之聚訟。藤原後臨本既出，無論其於右軍真跡，相距何如，但觀其結字，固足與石刻相印證，而縱橫揮灑，體勢備見雄強。右軍已遠，典型猶在，豈餘一人之私言耶？⁵⁸

認為此臨本書法「縱橫揮灑，體勢備見雄強」，羲之「典型猶在」字裡行間，與餘清齋本「行筆頓挫」可以相映證，是相當精闢的看法。

至於〈黃庭經〉，啟功在第六十二首注中提出：「黃庭之所以遭人附會羲之，惟在『永和山陰縣寫』諸字，試問永和之年，山陰之地，執筆之人，難道只有一王羲之其人乎？」⁵⁹推測也是出於穿鑿附會。〈曹娥碑〉則很明確就是張冠李戴，啟功注第六十三首：「曹娥碑。昔人於事物，每好求其作者以實之，於是俗語不實，流於丹青者有之；李代桃僵，張冠李戴者有之。小楷書帖之悉歸王羲之，猶如漢碑之悉歸蔡邕也。此帖本無書者姓名，南宋群玉堂帖但署無名人，較為近理，其餘叢帖莫不屬之羲之也。」⁶⁰

傳統上對於這些穿鑿附會或遭改頭換面的王羲之小楷書，幾乎都是一面倒的接受居多，已經成書法史上的傳統與主流，甚至也發展出「魏晉小楷」風的書體，突然要將王羲之這一類的典範小楷書與看似完全無關而且不太高明的光明皇后臨本連接起來，確實有點強人所難。




表八 光明皇后〈臨樂毅論〉與越州石氏本〈樂毅論〉比較

光明皇后 〈臨樂毅論〉				
越州石氏 〈樂毅論〉				

58 啟功，《論書絕句（註釋本）》（北京：三聯書店，2002），頁102-103。啟功，《論書絕句（註釋本）》，頁124-125。

59 啟功，《論書絕句（註釋本）》，頁124-125。

60 啟功，《論書絕句（註釋本）》，頁126-127。

光明皇后 〈臨樂毅論〉				
越州石氏 〈樂毅論〉				
光明皇后 〈臨樂毅論〉				
越州石氏 〈樂毅論〉				
光明皇后 〈臨樂毅論〉				

不過，就客觀上而言，光明皇后所使用的臨本比那些宋代拓本足足早了將近三百年，當然接近王羲之真實面貌的可能性更高一些。其次，光明皇后臨本「縱橫揮灑，體勢備見雄強」，單字的用筆與結構接近洛陽體，無疑合乎魏晉南北朝的時代風格，也比較符合王羲之新體楷書的書寫特徵。事實上，光明皇后本臨本中「斯」的偏旁「斤」字也帶鉤，就書寫的概念與王徽之及洛陽體一致，反映出刻帖中的「斯」已經被修改成看起來比較合理的寫法（表八）。至於刻帖中看來古拙的小楷外貌，應該就是刻意要符合刊刻者眼中的王羲之古雅風格。其實敦煌墨跡中也有一件唐人臨寫〈宣示表〉的珍貴片段，後面還臨了王羲之其他帖（圖 33，法國國家圖書館藏 Pelliot chinois 2555），雖然與今日習見〈宣示表〉樣貌不同，從用筆與

結構確實偏向雄強方折，推測應該更貼近王羲之新體楷書的樣貌，在書寫概念也類似光明皇后臨本。

《晉書》〈王羲之傳〉：「尤善隸書，為古今之冠，論者稱其筆勢，以為飄若浮雲，矯若驚龍。」⁶¹ 梁武帝蕭衍評其書：「王羲之書，字勢雄逸，如龍跳天門，虎臥鳳闕。」⁶² 雖然未說明何種字體，然而視為整體的風格應該也不至於誤差太大，「字勢雄逸」是最為關鍵的描述。將王羲之推上書聖的唐太宗李世民（598-649；630-649 在位）稱讚其書法「鳳翥龍蟠，勢如斜而反直」，⁶³ 比喻體勢猶如鳳凰飛舞、蛟龍盤曲的飛揚勁健姿態。這些形容詞顯然與那些平和典雅的宋拓小楷距離相當遙遠，卻反而與光明皇后臨本較近，難怪啟功指出此臨本「縱橫揮灑，體勢備見雄強」，足見羲之「典型猶在」。

七、結語

魏晉南北朝時期南北書風的相似並非偶然，兩者間有著傳承上的必然關係。正如吳玉如所提的「六朝無間南北」，洛陽體所展現出來的正是南方的新體書風。若無法接受北方洛陽體來自南方的觀點，從文中的風格比對看來，僅剩餘一種可能性，就是王氏一門的許多獨特筆法或結字乃學習自北朝，這當然顯得更加不可思議。此外，從許多特殊筆畫的風格特徵看來，洛陽體的源頭也不是大多數學者都傾向的王獻之「新體」，而是王羲之晚年的新體書風。

碑學、洛陽體與「羲之新體」究竟有何關聯？首先參考唐代幾位楷書大家源自王羲之的說法，這在傳統書法史論述上並無疑問，然而在碑學相關論著中卻往往將之上接自北朝石刻，例如畢沅、錢泳、阮元、包世臣等，一直到近代康有為（1858-1927）在《廣藝舟雙楫》仍然力倡：「唐、宋名家，為法於後……然諸家之書，無不導源六朝者。」⁶⁴ 顯然，這些碑學理論家已經清楚看見北朝石刻與初唐幾家的密切關係，感覺上北朝與二王之間的關係呼之欲出，不過受限於傳世南朝書法資料的稀少

61（唐）房玄齡等，《晉書》（中央研究院漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>，檢索日期：2020年6月2日），卷80，頁2093。

62（梁）蕭衍，〈古今書人優劣評〉，收入上海書畫出版社編，《歷代書法論文選》，頁81。

63（唐）李世民，〈王羲之傳論〉，收入上海書畫出版社編，《歷代書法論文選》，頁122。

64（清）康有為，《廣藝舟雙楫注》（上海：上海書畫出版社，1981），頁163。

與傳統帖學的種種枷鎖，使得其中的傳承與聯繫始終出現一個大缺口，這也成為導致南北書風出現嚴重對立的主要導火線。然而，透過「洛陽體反映羲之新體」的觀點，重新檢視這些碑學家的理論，便可以恍然大悟他們當年所追尋與提倡的碑學完全就是追索王羲之，只是一直沒能看清楚羲之新體的本質，因此遲遲未將源頭追溯到書聖本人。

前述畢、陳、梅三大收藏家族的交遊網絡，其實已經涵蓋絕大多數具有代表性的金石碑派理論家、書家。陳、畢兩家先後被抄家對於這些金石愛好者，肯定是相當大的打擊與損失。不過，他們崇碑的理論已經在這幾個收藏家族所提供的豐富帖學涵養下建立起來，這批人已經具備足夠的書學修養與基礎可以繼續擴充並且完備碑學理論。打著與帖學對立旗幟的碑學，繞了一大圈想要避開帖學窠臼，努力找出一些新典範，骨子裡卻是帖學精神與生命的延續，結果還是逃離不出二王的手掌心，莫名其妙地更貼近真正的帖學。過程中雖然也擦槍走火地出現一些狂怪悖論，然而對於整體書法藝術的發展而言，都只能算是小小的漣漪。

王羲之新體書法在過去帖學中逐漸被剝奪掉的雄強風格，卻因緣際會地讓那些有見地的清代碑學理論家們在洛陽體中找尋到蛛絲馬跡，也鄭重介紹給書法學習者，最終成就了碑學的豐功偉業。書法史中尊崇二王的思想在碑學中似乎被一刀斬斷，只不過砍去的是被翻刻帖學所汙名化的「偽二王」，讓碑學在本質上反而是獲得一個新生的「帖學」。

〔後記〕此文章為科技部 105 年度「《石渠寶笈》中所收碑帖與清代碑學」(MOST105-2410-H-136-002)、107 年度「國立故宮博物院藏晉唐小楷冊研究」(MOST107-2410-H-136-001) 研究計畫中部分研究成果。

引用書目

傳統文獻

- (宋) 虞龢,〈論書表〉,收入上海書畫出版社編,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (齊) 王僧虔,〈論書〉,收入上海書畫出版社編,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (梁) 陶弘景,〈與梁武帝論書啟〉,收入上海書畫出版社編,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (梁) 蕭衍,〈古今書人優劣評〉,收入上海書畫出版社編,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (唐) 李世民,〈王羲之傳論〉,收入上海書畫出版社編,《歷代書法論文選》,上海:上海書畫出版社,2002。
- (唐) 房玄齡等,《晉書》,中央研究院漢籍電子文獻資料庫:<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>,檢索日期:2020年6月2日。
- (清) 包世臣,《藝舟雙楫》,臺北:臺灣商務印書館,1986。
- (清) 朱方增,〈校勘書畫偶成〉,收入氏著,《求聞過齋詩集》,合肥:黃山書社,2008。
- (清) 何紹基書,李兆洛撰,《鄧君墓誌銘》,北京故宮博物院藏。
- (清) 吳育,〈鄧完白傳〉,收入穆孝天、許佳瓊,《鄧石如世界》,臺北,明文書局,1990。
- (清) 阮元,《山左金石志》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2002。
- (清) 阮元,《石渠隨筆》,收入《筆記小說大觀(正編)》,臺北:新興書局,1973。
- (清) 阮元,《擘經室三集》,收入《叢書集成新編》,臺北:新文豐,1985。
- (清) 英和等奉敕編,《秘殿珠林·石渠寶笈三編》,臺北:國立故宮博物院,1969。
- (清) 康有為,《廣藝舟雙楫注》,上海:上海書畫出版社,1981。
- (清) 畢沅,《中州金石記》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2002。
- (清) 錢泳,《履園叢話》,收入《叢書集成三編》,臺北:新文豐,1997。

近代論著

- 中國書法家協會,《全國第六屆書學討論會論文集》,鄭州:河南美術出版社,2004。
- 王玉池,〈王獻之《廿九日帖》與北碑等問題〉,《中國書法》,2005年10期,頁15-18。

- 王章濤，《阮元年譜》，合肥：黃山書社，2003。
- 王禕，〈懋勤殿本《淳化閣帖》入宮、鑒定和著錄的相關資料〉，《故宮博物院院刊》，2018年4期，頁101-109。
- 仲威、沈傳鳳，《古墨新研：《淳化閣帖》縱橫談》，上海：上海書店出版社，2003。
- 朱樂朋，〈畢沅及其書法觀——兼駁「阮元是清代尊碑抑帖主張的提出者」說〉，《國畫家》，2016年6期，頁82-83。
- 何炎泉，〈略論院藏〈集字聖教序〉及相關問題〉，《故宮文物月刊》，307期，2008年10月，頁78-87。
- 何炎泉，〈宋拓越州刻晉唐小楷〉，《故宮文物月刊》，346期，2012年1月，頁82-91。
- 何炎泉，〈陳淮的書畫收藏與嘉慶皇帝的《秘殿珠林·石渠寶笈》三編〉，《故宮學術季刊》，32卷3期，2015年春季，頁139-179。
- 何炎泉，〈消失的節筆：從王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉與〈淳化閣帖〉諸議題〉，《故宮學術季刊》，35卷1期，2017年秋季，頁65-132。
- 何傳馨，〈平安何如奉橘帖〉，收入何傳馨等編，《晉唐法書名蹟》，臺北：國立故宮博物院，2008，頁31-33。
- 何碧琪，〈國立故宮博物院藏「淳化祖帖」研究〉，《故宮學術季刊》，21卷4期，2004年夏季，頁57-110。
- 吳玉如，〈吳玉如論書語錄〉，《書畫藝術》，2018年6期，頁6-7。
- 李玉珉，〈北魏的造像〉，《故宮文物月刊》，22期，1985年1月，頁100-105。
- 李金華，〈《山左金石志》的編纂及其學術意義〉，《齊魯學刊》，2014年1期，頁43-49。
- 沈文中，〈是「南北書派」還是「無間南北」？——兼論二王行草對北朝楷書的影響〉，《書畫藝術》，2012年10月，頁26-28。
- 沙孟海，《沙孟海論書叢稿》，上海：上海書畫出版社，1987。
- 林圭，〈魏碑體成因述評（上、下）〉，《書法報》，2009年3月4、11日。
- 侯米玲，〈畢沅與畢瀧的書畫船〉，《史物論壇》，2011年13期，頁25-63。

- 施安昌，〈「北魏邙山體」析——兼談皇室與貴族的銘石書〉，《書法叢刊》，38輯，1993年，頁255-263。
- 洪亮，〈鄧石如的楷書藝術〉，《中國書畫》，2012年9期，頁4-28。
- 胡長春、吳勁松，〈鄧石如書學師從考論〉，《學術界》，146號，2010年7月，頁164-173。
- 徐邦達，《古書畫過眼要錄：晉隋唐五代宋書法1》，北京：紫禁城出版社，2005。
- 啟功，《啟功書法論叢》，北京：文物出版社，2003。
- 啟功，《論書絕句（註釋本）》，北京：三聯書店，2002。
- 張俊嶺，《朱筠、畢沅、阮元三家幕府與乾嘉碑學》，杭州：浙江大學出版社，2014。
- 莫家良，〈畢沅幕府書蹟管窺〉，《書法叢刊》，2011年4期，頁66-85。
- 陳智，〈鄧石如楷書取法及其意義〉，《中國書法》，2017年8期，頁118-123。
- 陳雅飛，〈太倉藏家畢瀧初探（上）〉，《收藏家》，2011年2期，頁19-27。
- 陳雅飛，〈畢沅幕府書家群概論〉，《中國美術學院學報》，2011年2期，頁28-37。
- 陳雅飛，〈太倉藏家畢瀧初探（下）〉，《收藏家》，2011年3期，頁25-32。
- 陳雅飛，〈畢沅、畢瀧家世生平考〉，《歷史檔案》，2011年3期，頁51-59。
- 陳雅飛，〈科場·幕府·經訓堂——畢沅與王文治的翰墨緣（上）〉，《典藏古美術》，223期，2011年4月，頁186-193。
- 陳雅飛，〈科場·幕府·經訓堂——畢沅與王文治的翰墨緣（下）〉，《典藏古美術》，224期，2011年5月，頁244-253。
- 陳雅飛，〈畢沅書畫收藏芻議（上）〉，《榮寶齋》，2011年5期，頁220-233。
- 陳雅飛，〈畢沅書畫收藏芻議（下）〉，《榮寶齋》，2011年7期，頁224-235。
- 陳雅飛，〈乾嘉幕府的碑帖風尚：以錢泳為視角〉，《中國文化》，2016年1期，頁144-163。
- 華人德，〈論魏碑體〉，《中國書法》，2000年3期，頁41-58。

- 楊淑娟，〈阮元與曲阜〉，2017年10月23日，《孔子博物館網站》<http://www.kzbgw.cn/m/view.php?aid=218>，檢索日期：2019年8月19日。
- 劉迪，〈《秘殿珠林石渠寶笈》初編三編之編纂及版本情況考述〉，《古籍整理研究學刊》，2009年4期，頁94-100。
- 劉濤，《中國書法史·魏晉南北朝卷》，南京：江蘇教育出版社，2002。
- 盧慧紋，〈唐至宋的六朝書史觀之變：以王羲之〈樂毅論〉在宋代的摹刻及變貌為例〉，《故宮學術季刊》，31卷3期，2014年春季，頁1-56。
- 穆孝天、許佳瓊，《鄧石如世界》，臺北：明文書局，1990。
- 薛龍春，〈看似尋常最奇崛〉，《書法報》，2003年6月23日。
- 叢文俊，《揭示古典的真實——叢文俊書學、學術研究論集》，鄭州：中州古籍出版社，2003。

圖版出處

- 圖 1 王羲之，懋勤殿本《淳化閣帖》，北京故宮博物院藏。圖版取自尹一梅編，《懋勤殿本淳化閣帖（下）》，香港：商務印書館，2005，頁 1。
- 圖 2 唐，柳公權，〈書蘭亭詩〉（蘭亭八柱帖第四），北京故宮博物院藏。圖版取自施安昌編，《故宮博物院藏文物珍品全集·晉唐五代書法》，香港：商務印書館，2001，頁 117。
- 圖 3 唐，顏真卿，〈祭姪稿〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 4 唐，顏真卿，〈自書告身〉，日本東京台東區立書道博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《海外藏中國法書集·日本卷·1》，杭州：浙江大學出版社，2008，頁 79。
- 圖 5 北魏，〈刁遵墓誌〉。圖版取自渡邊隆男發行，《書跡名品叢刊（合訂版）·10》，東京：二玄社，2001，頁 219。
- 圖 6 北魏〈賈使君碑〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 7 北魏，〈高貞碑〉，五島美術館藏。圖版取自石川九楊編，《書の宇宙 7：石に刻された文字（北朝石刻）》，東京：二玄社，1997，頁 64。
- 圖 8 北魏，〈鄭道昭碑〉。圖版取自渡邊隆男發行，《書跡名品叢刊·26·北魏 鄭道昭 鄭羲下碑》，東京：二玄社，1975，頁 5。
- 圖 9 隋，丁道護，〈啟法寺碑〉（李宗瀚本），日本私人藏。圖版取自東京國立博物館編，《特別展 真卿—王羲之を超えた名筆—》，東京：東京国立博物館，2019，頁 41。
- 圖 10 隋，〈龍藏寺碑〉，三井文庫藏。圖版取自石川九楊編，《書の宇宙 8：屹立する帝国の書（初唐楷書）》，東京：二玄社，1997，頁 18。
- 圖 11 清，阮元，〈行書海寧州觀潮〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 12 清，劉墉，〈臨黃山谷題周昉畫琴阮圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 13 王羲之，〈定武蘭亭〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 14 王羲之，〈樂毅論〉，《晉唐小楷冊》（越州石氏本），國立故宮博物院藏。
- 圖 15 王羲之，〈集字聖教序〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 16 王羲之，〈定武蘭亭〉殘本，日本東京國立博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《海外藏中國法書集·日本卷·1》，杭州：浙江大學出版社，2008，頁 18。
- 圖 17 王羲之，〈十七帖〉（嶽雪樓本），香港中文大學文物館藏。圖版取自故宮博物院編修，河內利治監訊，〈王羲之王獻之書法全集·15·法帖〉，東京：科学出版社東京株式会社，2015，頁 15-16。

- 圖 18 漢，〈西嶽華山廟碑〉（長垣本），日本東京台東區立書道博物館藏。圖版取自東京國立博物館、上海博物館、朝日新聞社編，《法書至尊：中日古代書法珍品特集》，上海：上海博物館，2006，頁 79。
- 圖 19 唐，歐陽詢，〈化度寺碑〉（四歐堂本），上海圖書館藏。圖版取自角井博編，《中國法書選 30：化度寺碑／溫彥博碑 唐 歐陽詢》，東京：二玄社，1988，頁 8。
- 圖 20 王羲之，〈平安何如奉橘帖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 21 王羲之，〈遠宦帖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 22 王羲之，〈喪亂二謝得示帖〉，日本宮內庁藏。圖版取自九州國立博物館編，〈王羲之と日本の書〉，福岡：西日本新聞社，2018，頁 18-19。
- 圖 23 王羲之，〈頻有哀禍孔侍中憂懸帖〉，日本前田育徳會藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《海外藏中國法書集·日本卷·1》，杭州：浙江大學出版社，2008，頁 12-13。
- 圖 24 王獻之，〈廿九日帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 183。
- 圖 25 王僧虔，〈太子舍人帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 184。
- 圖 26 王徽之，〈新月帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 188。
- 圖 27 王羲之，〈姨母帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 178。
- 圖 28 王慈，〈柏酒帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 189。
- 圖 29 王慈，〈尊體安和帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 189。
- 圖 30 王志，〈一日無申帖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 190。
- 圖 31 北魏，〈牛橛造像記〉，私人藏。圖版取自石川九楊編，《書の宇宙 7：石に刻された文字（北朝石刻）》，東京：二玄社，1997，頁 39。
- 圖 32 光明皇后，〈臨樂毅論〉，日本正倉院藏。圖版取自宇野雪村編，《王羲之書蹟大系（二）》，東京：東京美術，1990，頁 3。
- 圖 33 唐人，〈臨王羲之帖〉，法國國家圖書館藏。圖版取自 Gallica - Bibliothèque nationale de France（法國國家圖書館）：<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8303321z/f25.image>，檢索日期：2020 年 6 月 2 日。

An Overview of the Relationship Between the Private Collecting of Calligraphic Model-books and the Development of “Stele Study” During the Late Qianlong Period, Alongside an Examination of the Cultural Implications of the Luoyang Calligraphic Hand

He, Yan-chiuan

Department of Painting and Calligraphy

National Palace Museum

Abstract

Similarities between northern and southern calligraphy styles during the Wei, Jin, and Southern and Northern dynasties period did not come about randomly. Through stylistic analysis, we discover that pronounced elements of the Luoyang hand of regular script (*Luoyangti kaishu*) are in fact stylistically the same as the “new Xizhi hand” (*Xizhi xinti*) found in southern regions. Wang Xizhi’s innovative hand was gradually stripped of its bold and powerful characteristics by “model-book study” (*tiexue*) enthusiasts of the past, yielding the conditions that allowed Qing dynasty “stele study” (*beixue*) adherents to rediscover its presence in the Luoyang hand later on. The revelation of this rediscovery to the world of calligraphic study constituted a major achievement for the “stele study” school. Almost all of the key members of the “stele study” school were closely connected to the families of the prominent art collectors Bi Yuan (1730-1797), Chen Huai (1731-1810), and Mei Liu, a fact which demonstrates the intimate relationship between the emergence of Qing-era “stele study” and its progenitors’ ample exposure to traditional “model-book study.” This paper examines these three families’ collecting activities in order to understand the influence of traditional model-book collecting and connoisseurship upon the rise of the “stele study” school. Simultaneously, this paper reconsiders the historical-cultural implications of the Luoyang hand that the “stele study” school so highly esteemed. The respect traditionally held for the theories of the “two Wangs” (Wang Xizhi and Wang Xianzhi) throughout calligraphic history was in effect excised from “stele study” theory. However, the object of this excision was in actuality the “spurious two Wangs,” whose appearance in reprinted works from the “model-book study” school had

placed both Wangs under the shadow of stigma. Indeed, this act of extirpation allowed the “stele study” school to become closer in essence to the original, untainted “model-book study” of Wang Xizhi’s hand.

Keywords: Luoyang hand, Wang Xizhi, new hand, stele study, model-book study, stele rubbing collecting



圖1 王羲之 懋勤殿本 淳化閣帖 局部 北京故宮博物院藏

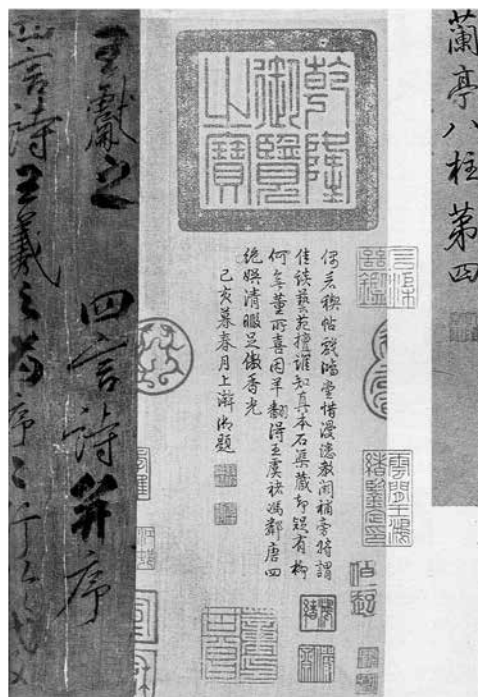


圖2 唐 柳公權 書蘭亭詩（蘭亭八柱帖第四） 局部 北京故宮博物院藏

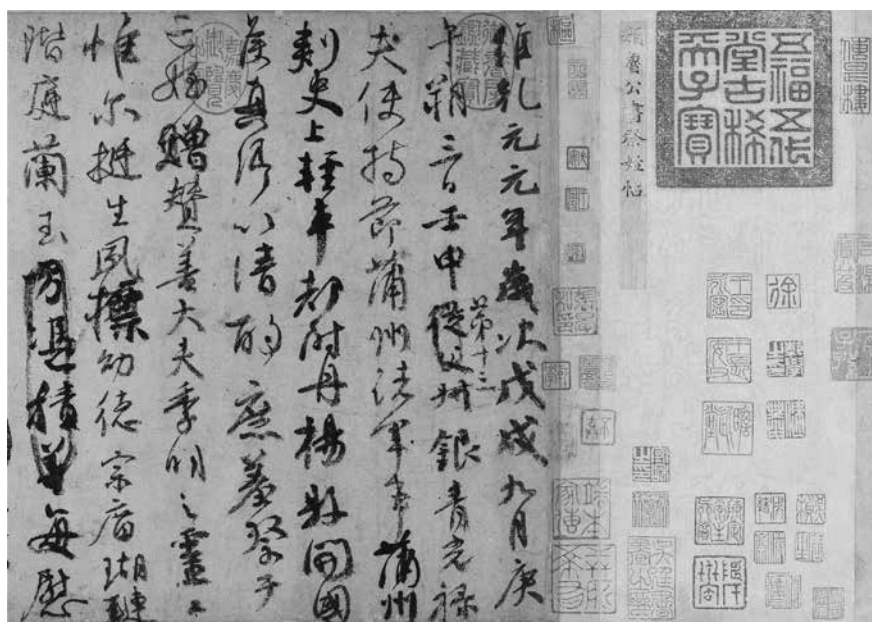


圖3 唐 顏真卿 祭姪稿 局部 國立故宮博物院藏

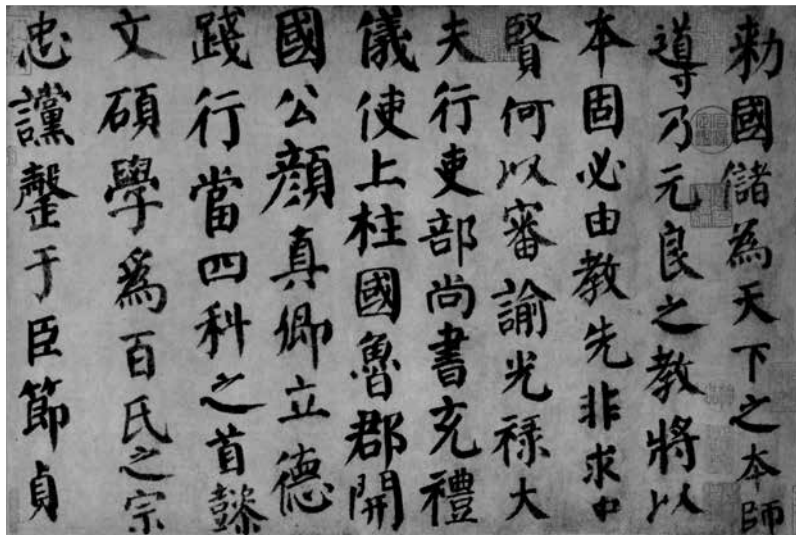


圖4 唐 顏真卿 自書告身 局部 日本東京台東區立書道博物館藏



圖5 北魏 刁遵墓誌 局部
藏地不明



圖7 北魏 高貞碑 局部 五島
美術館藏拓本



圖6 北魏 賈使君碑 局部 國立故宮博物院藏拓本



圖8 北魏 鄭道昭碑 局部
藏地不明

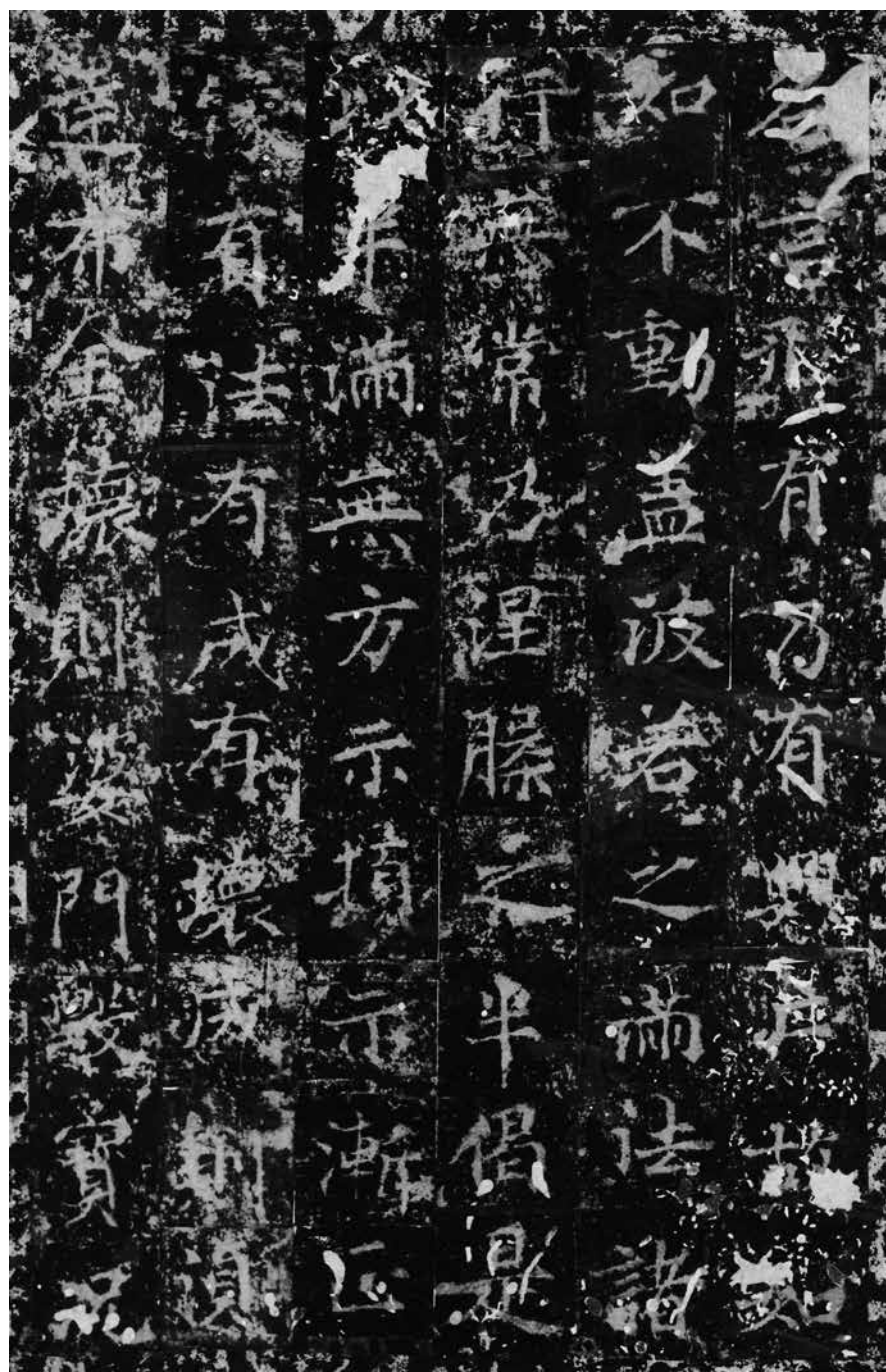


圖9 隋 丁道護 啟法寺碑 李宗瀚本 局部 日本私人藏



圖 10 隋 龍藏寺碑 局部 私人藏拓本

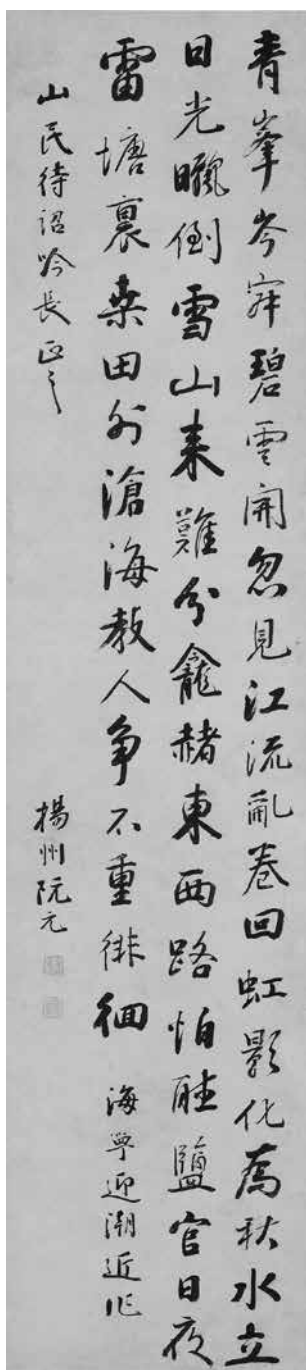


圖 11 清 阮元 行書海寧
州觀潮 國立故宮博
物院藏

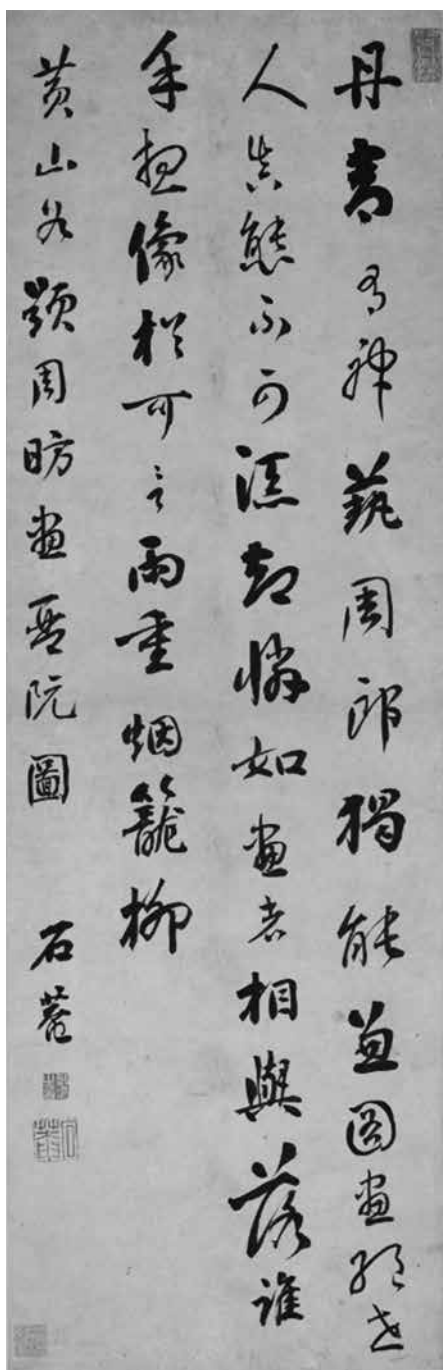


圖 12 清 劉塘 臨黃山谷題周昉畫琴阮圖
國立故宮博物院藏



圖 13 王羲之 定武蘭亭 局部 國立故宮博物院藏

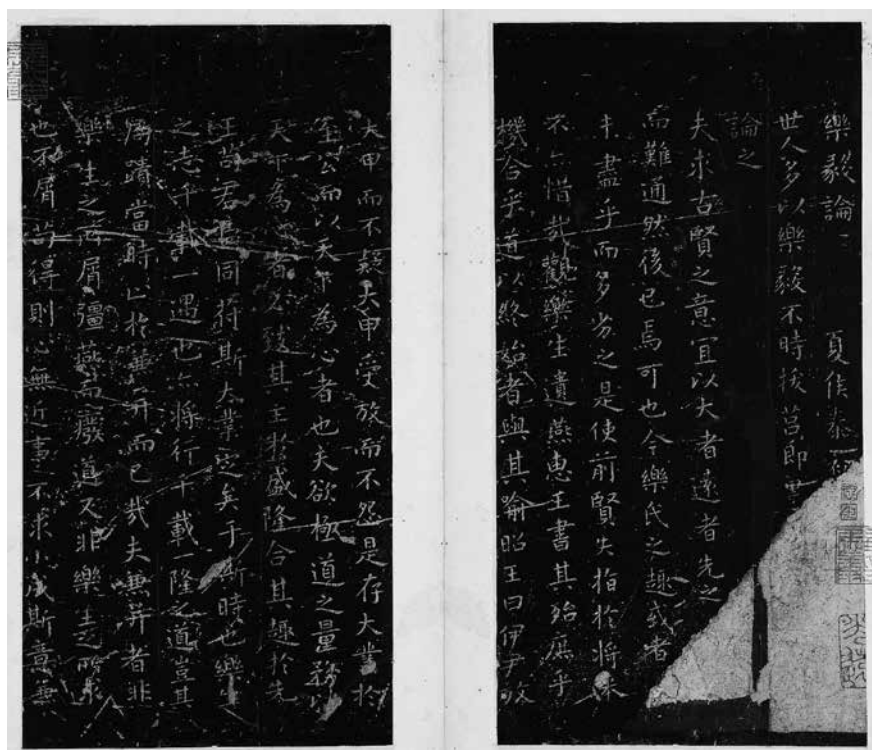


圖 14 王羲之 樂毅論 晉唐小楷冊 越州石氏本 局部 國立故宮博物院藏



圖 15 王羲之 集字聖教序 局部 國立故宮博物院藏



圖 16 王羲之 定武蘭亭殘本 局部 日本東京国立博物館藏



圖 17 王羲之 十七帖 嶽雪樓本 局部 香港中文大學文物館藏



圖 18 漢 西嶽華山廟碑 長垣本 局部
日本東京台東區立書道博物館藏



圖 19 唐 歐陽詢 化度寺碑 四歐堂本 局部 上海圖書館藏

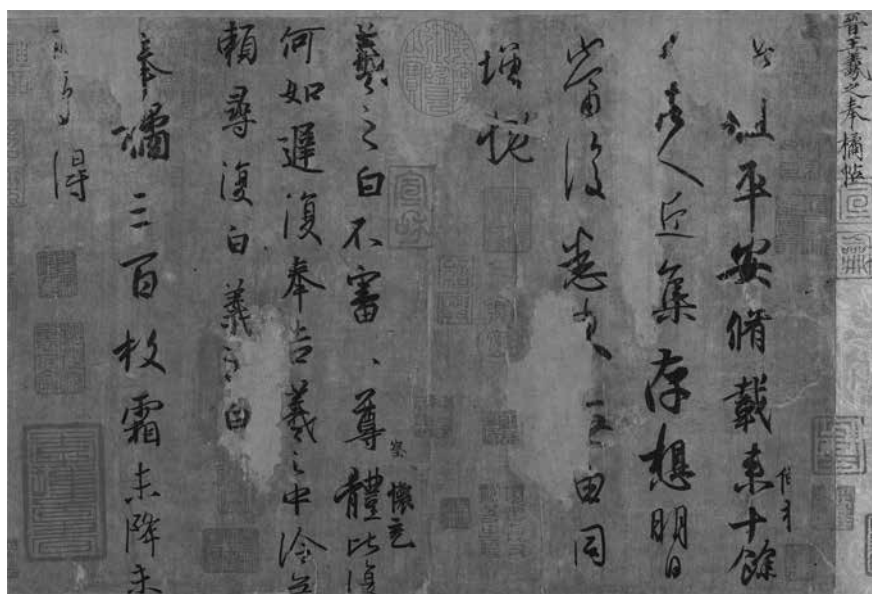


圖 20 王羲之 平安何如奉橘帖 國立故宮博物院藏

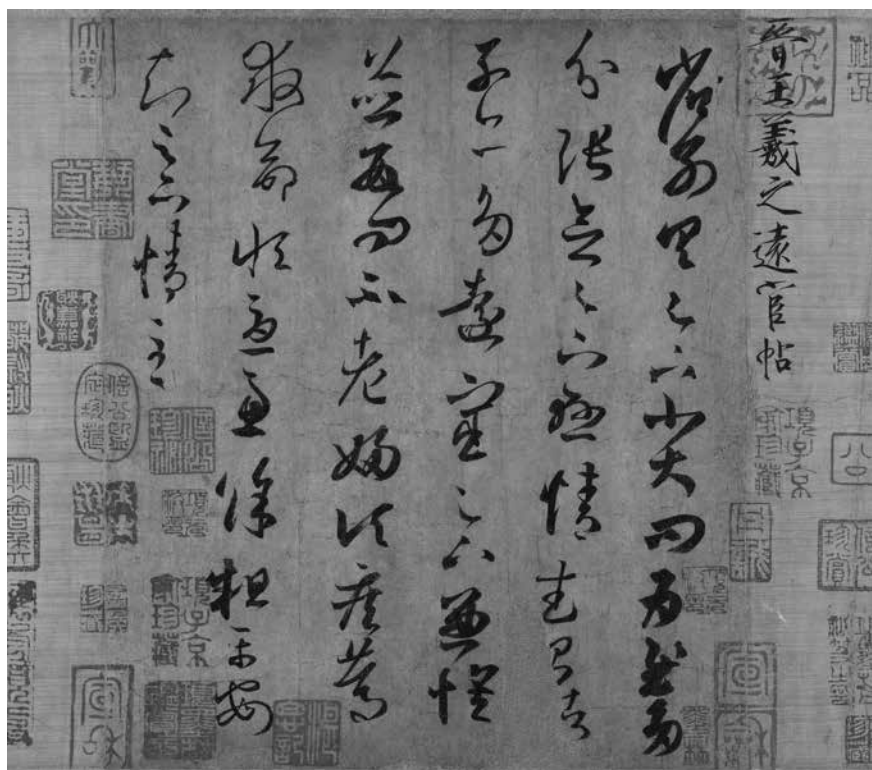


圖 21 王羲之 遠宦帖 國立故宮博物院藏

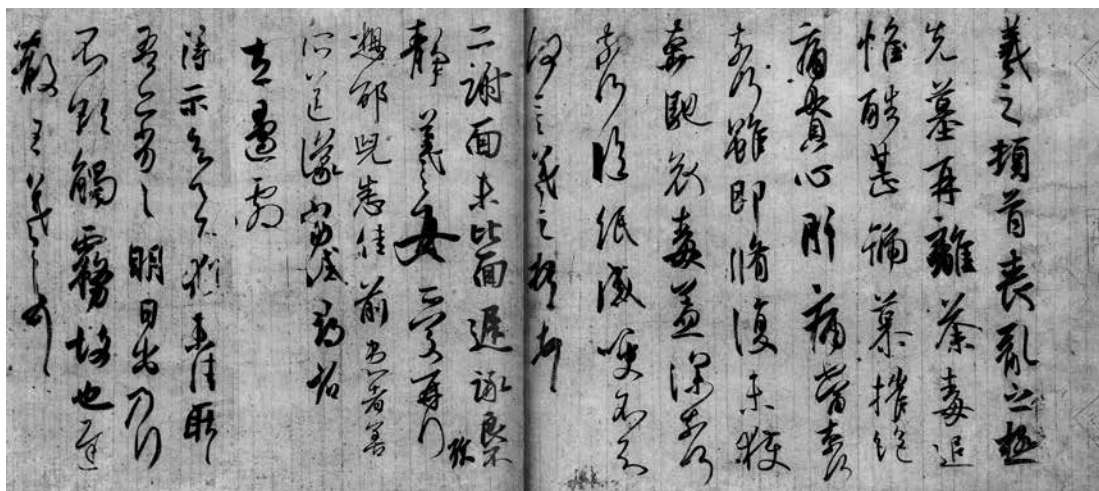


圖 22 王羲之 喪亂二謝得示帖 日本宮内庁藏

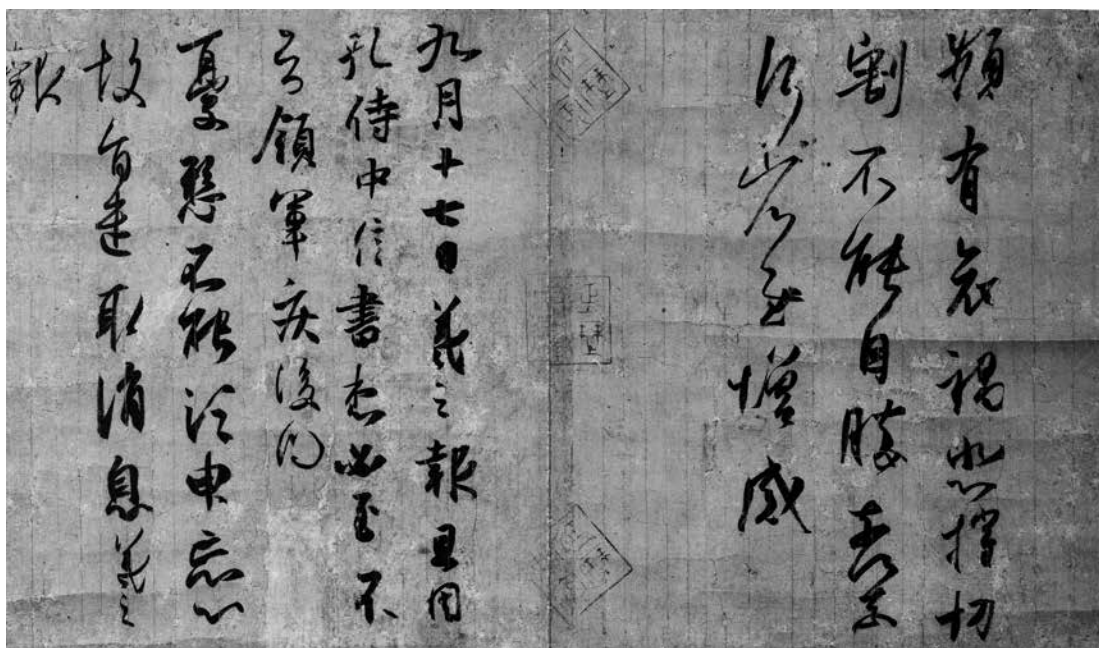


圖 23 王羲之 頻有哀禍孔侍中憂懸帖 日本前田育徳会藏

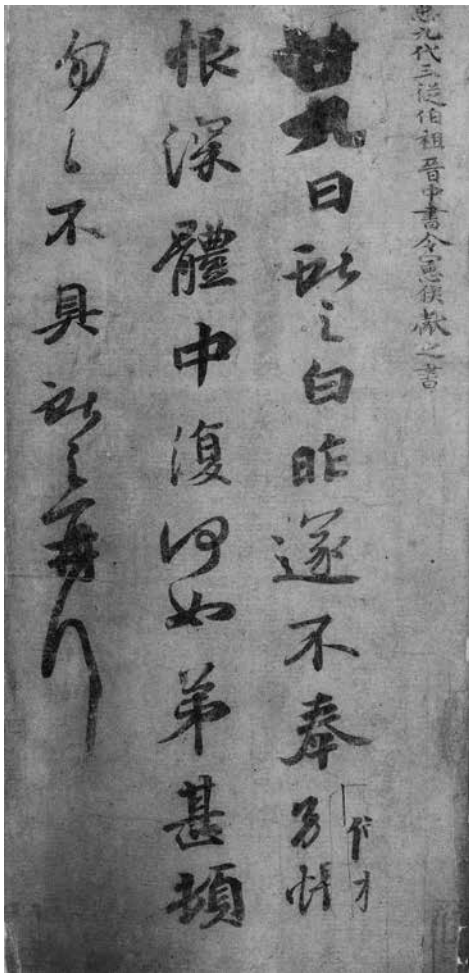


圖 24 王獻之 廿九日帖 遼寧省博物館藏

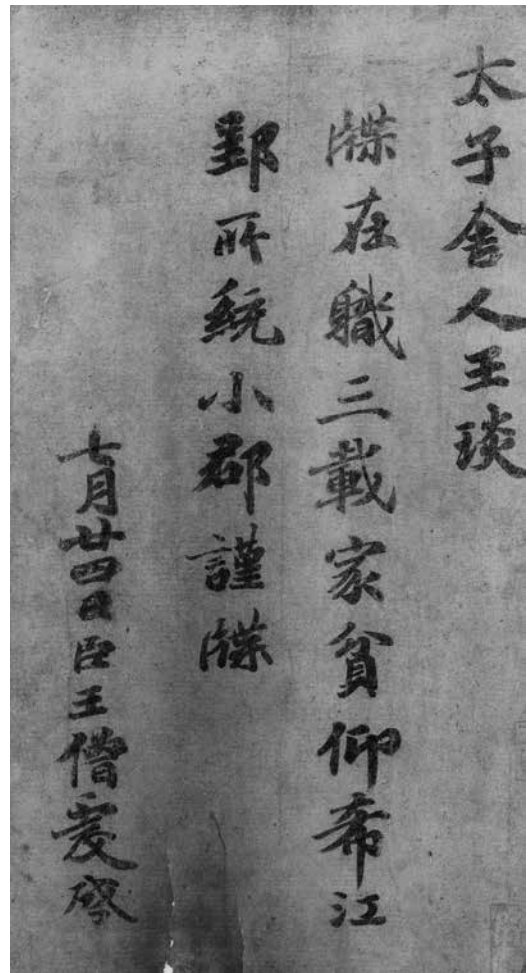


圖 25 王僧虔 太子舍人帖 遼寧省博物館藏

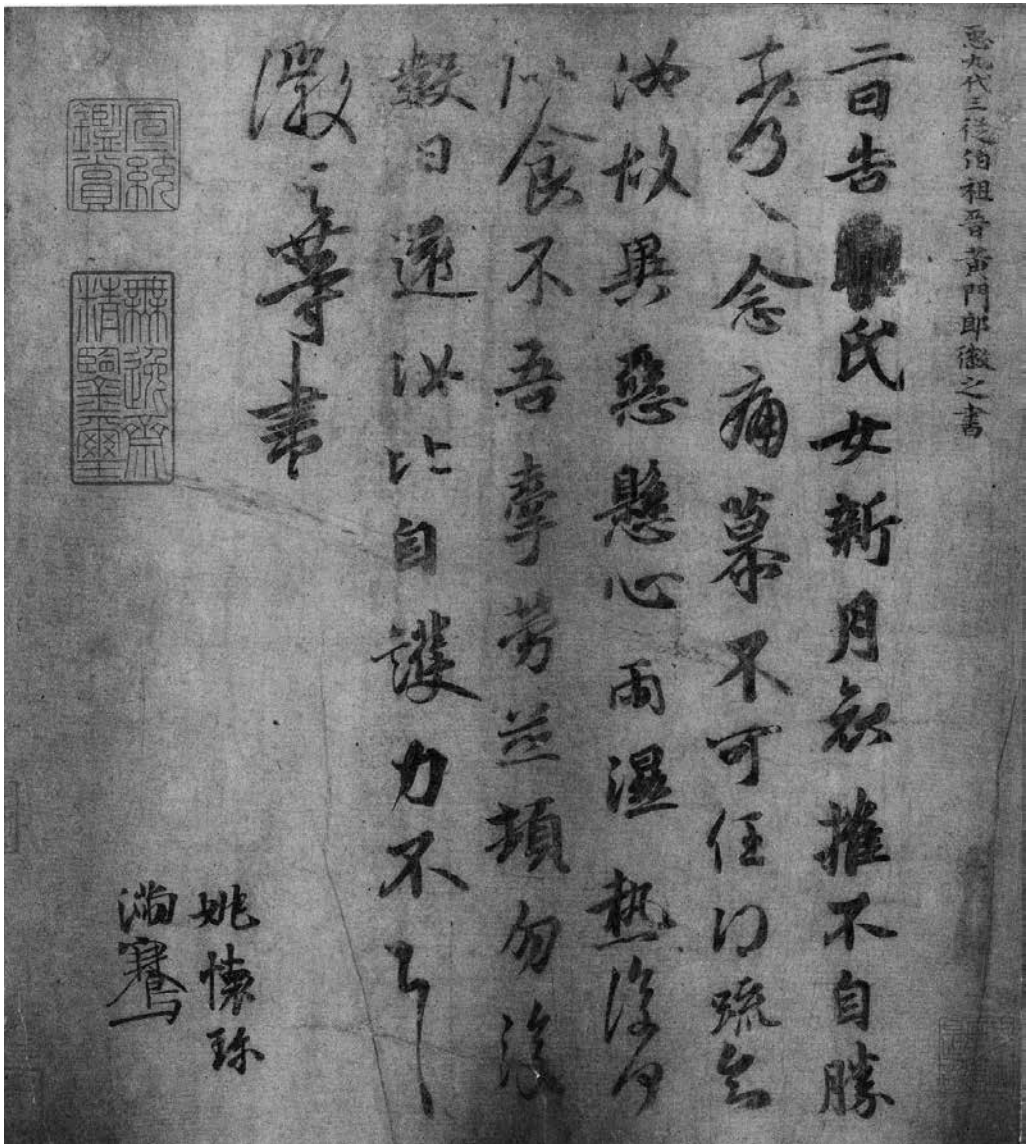


圖 26 王徽之 新月帖 遼寧省博物館藏

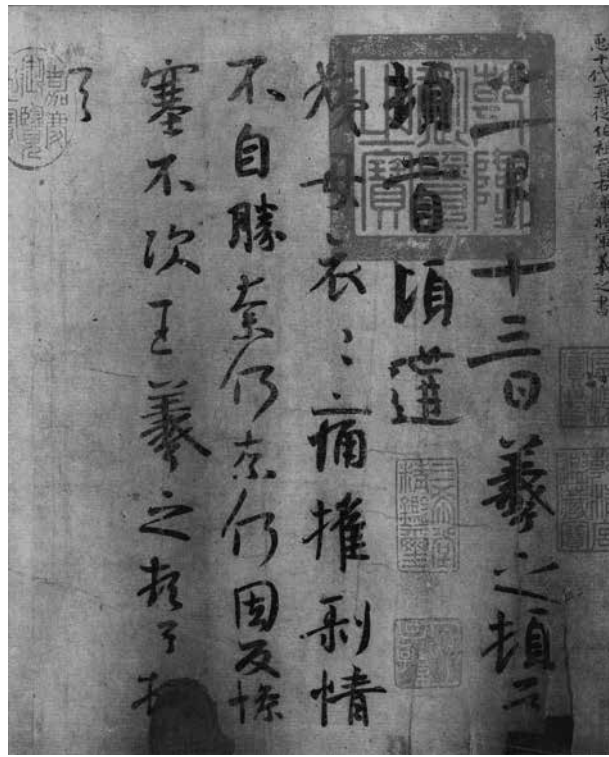


圖 27 王羲之 姨母帖 遼寧省博物館藏

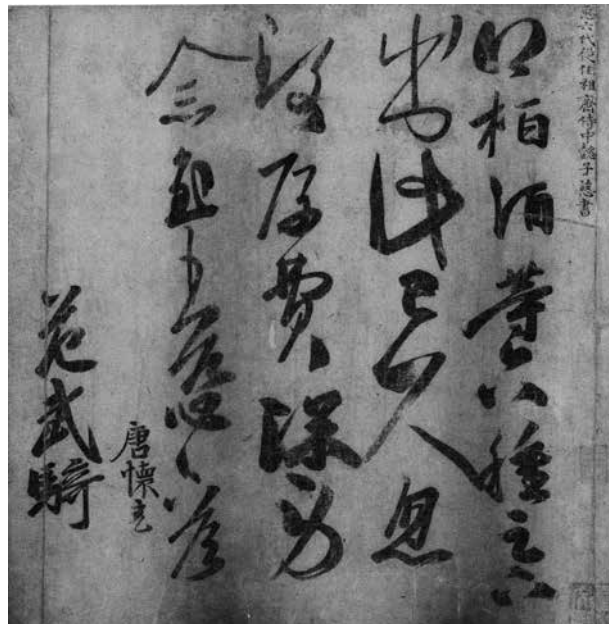


圖 28 王慈 栢酒帖 遼寧省博物館藏

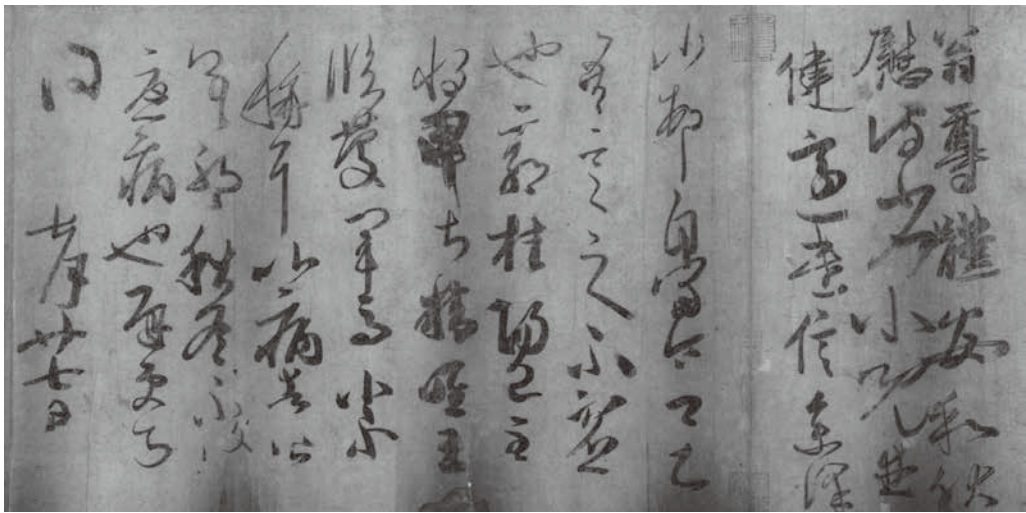


圖 29 王慈 尊體安和帖 遼寧省博物館藏

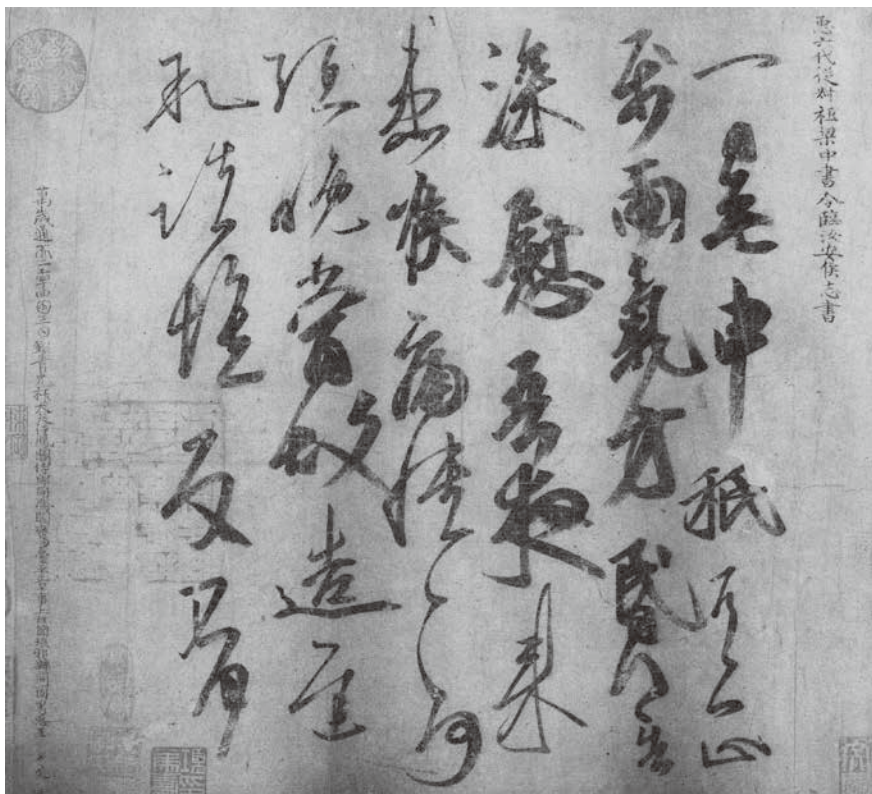


圖 30 王志 一日無申帖 遼寧省博物館藏



圖 31 北魏 牛橛造像記 局部 私人藏拓本

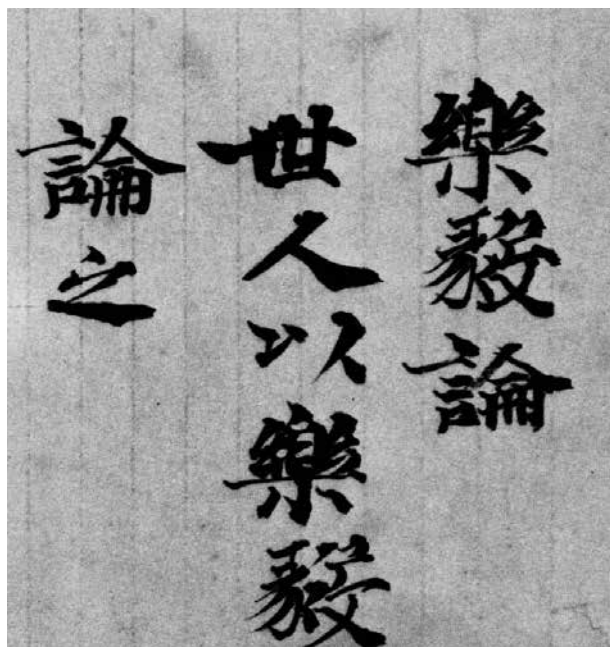


圖 32 光明皇后 臨樂毅論 局部 日本正倉院藏

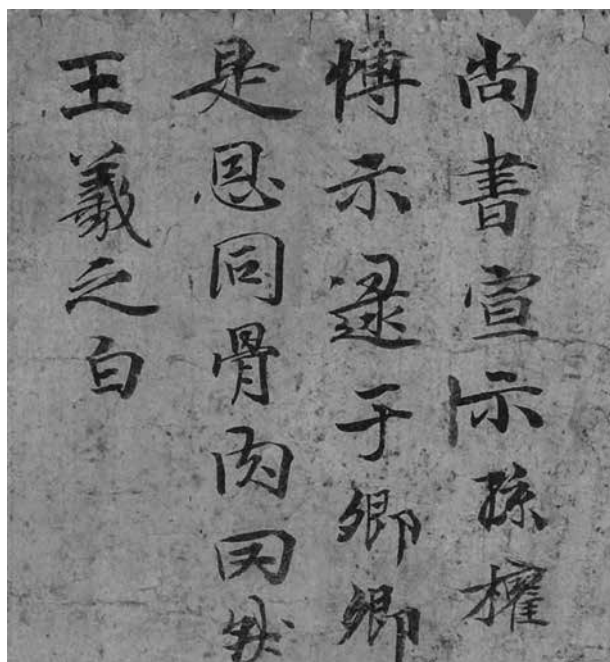


圖 33 唐人 臨王羲之帖 局部 法國國家圖書館藏