

碑帖分野與當代書法

Distinction between Bei and Tie and Its Relation with Contemporary Calligraphy

丘新巧

QIU, XIN-QIAO

上海師範大學美術學院副教授

摘要

自從碑學誕生之後，書法就被分為帖學和碑學兩個部分，後來書法的發展都必須被放置在這兩條脈絡下加以審視，是繼承、反抗還是融合，決定了後碑學書法的進路。但是我們首先應弄清楚帖學和碑學各自的傳統究竟是什麼。也就是說，帖學實際上是一種“抒情性”的傳統。而碑學則是“紀念碑性”的傳統。我們可以發現，當代書法和它的未來趨勢更多地是繼承了碑學傳統的。

【關鍵詞】碑學、帖學、當代書法

碑學和帖學仍然是目前的一個亟待深入思考的問題，這個問題實際上一直都沒有得到比較徹底的清理，關於這對範疇的起源、性質、歷史及其產生的後果仍然處於含混模糊的狀態。實際上，在這個問題沒有得到恰當思考之前，我們就沒辦法為當下的書法理論和實踐找到一個新的支點，我們的觀念和評價體系必定始終處於混亂狀態：我們將不理解書法為什麼會發展到現在這個樣子，也無法對書法未來挺進的方向進行估量。

在當代書法實踐中，帖學的重新復興並不是偶然的事件，它是如今復興傳統的社會思潮之下的必定會發生的事情，也是諸種歷史條件成熟之後的必然產物。簡單來說，清代中前期的書法確實已經走入了末流，它已經被館閣體徹底敗壞，在這種背景下應運而生的碑學無疑為正在衰亡的書法注入了一支強心劑而拯救了書法。但強有力的碑學仍然是一把鋒利的雙刃劍，它在拯救書法、拓寬書法邊界的同時也把書法引向了一條偏離原先傳統的道路。當碑學發展到後期，當我們發現在那些書法家的筆下充斥着故意的抖動、不自然的扭曲、做作的殘破效果時，我們突然警覺書法已經離開其本質太遠了。這種書寫的不自然，與當年碑學幹將們批評館閣體的那種做作和小翼翼如出一轍。而我們下面會回答這個問題：為什麼書法如果需要回到自然書寫就必須回到真正的帖學傳統中。而我們現在之所以對所謂真正的帖學傳統有所把握，其中一個很重要的原因，是必要的歷史間距給予了便利，為我們反觀傳統提供了合適的觀察距離。

不論阮元、包世臣和康有為等書法理論家在鼓吹碑學理論時存在多少漏洞和不合理之處，¹碑學運動也已經在事實上成為了中國書法傳統的一部分。一旦碑學發生或成立之後，整個中國書法的疆域就不可避免地被分割成碑和帖兩塊。碑學之所以能如此迅速地佔據一個顯赫的位置，顯然其來有自，或者說，它的邏輯早就埋藏在此前的書法史中了。

碑學和帖學這樣的概念，雖然借用了作為“媒介”概念的碑和帖，但碑、帖

¹ 馬新宇在其所著《清代碑學研究與批評》中，從許多方面對整個碑學——尤其是康有為的碑學理論給予了強有力的批評，可資參考，人民美術出版社，2016年版。

與碑學和帖學卻不是直接相等的概念，這里面存在一些概念上的糾纏。碑學並不是碑，帖學也並不是帖。碑學在概念內涵和外延上為什麼會產生諸多歧義，一個非常重要的原因就是這個概念的命名存在一定程度上的誤植或者僭越。也即，碑學這個概念並非如其字面所示那樣僅僅是一種關於碑的學問，因為並非任何只要刻在碑上的書法都可以被納入碑學系統。它還另外包含了特殊的審美訴求，在刻在碑上的眾多書法之中，它只選擇了某一種書法作為碑學的對象。碑學的審美，簡單來說就是對一種生拙、樸素的書寫的審美。也就是說碑學這個概念一半來自於媒介，一半來自於審美。就碑學而言，媒介是始終存在的，但只有對一種特殊審美的要求被提到了亟切的程度，才可能誕生這樣一個新的概念。比如對之前帖學那種精緻的、流美的東西已經感到了徹底的疲倦和麻木的時候，這時就產生了碑學。

所以，碑學為書法所帶來的影響其最引人注目之處可以粗略歸納為：它同時對書法的審美感覺和取法對象這兩個方面進行了巨大的拓展。審美感覺的拓展指的是，碑學形成了一種對稚拙、樸素、不規整書法風格的審美，而此前一直是帖學的審美佔據統治地位。事實上，這種審美感覺的轉變可以追溯到宋代，它的發生遠在晚清碑學運動所向披靡之前，因為正是著有中國最早一本金石學著作《集古錄》的歐陽修，第一個將“醜”這種書法中的審美品質，將沒有經受多少教育的民間寫手的稚拙書寫納入到了審美對象的範圍內。

余嘗喜覽魏晉以來筆墨遺跡，而想前人之高致也。所謂法帖者，其事率皆吊
 哀候病，敘睽離，通訊問，施於家人朋友之間，不過數行而已。蓋其初非用
 意，而逸筆餘興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生，披卷發函，燦然在目，
 使驟見驚絕，徐而視之，其意態如無窮盡，使後世得之，以為奇觀，而想見
 其為人也！²

² 歐陽修，《集古錄跋尾》，鄧寶劍、王怡琳箋注，人民美術出版社，2010年，第91頁。

“醜”在歐陽修這裡顯然開始擺脫其純然負面的評價，它標誌着醜已經開始轉變為一種具有正面意義的審美效果。在這裡，“醜”作為“妍”的補充，是構成“百態橫生”、“意態如無窮盡”的一種必要因素。如果說，因為歐陽修這段話所描述的對象是法帖，其中的“醜”還只能作為一個次要的、補充的角色存在，那麼，在他所收藏的一些無名氏所書的碑那里，稚拙而粗野的書法便真正憑藉自身而獲得了獨立的審美地位：它已經不再需要依附於妍美的審美品質上。

右《神龜造碑像記》，魏神龜三年（五二〇）立。余所集錄自隋以前碑誌，皆未嘗輒棄者，以其時有所取於其間也。然患其文辭鄙淺，又多言浮屠，然獨其字畫往往工妙。惟後魏、北齊差劣，而又字法多異，不知其何從而得之，遂與諸家相戾。亦意其夷狄昧於學問，而所傳訛謬爾，然錄之以資廣覽也。此碑字畫時時遒勁，尤可佳也。³

從“文辭鄙淺”足見《神龜造碑像記》不過是文化水準不高的人所書，它的字法也跟通常所見的名家書法不同，然而歐陽修還是認為它的書法有其獨到之處，那些多少帶着奇異色彩的樸拙筆畫時時展現出一種“遒勁”的審美品質。因此，儘管歐陽修激賞於魏晉人那些意態橫生的法帖，但是另一方面，他卻沿着另外一條道路，通過收集古代的金石碑文的方式，將自己對書法的感覺拓展至離二王書法正統更遠的地方：歐陽修開始真正將一種樸拙、天然而粗野的北朝碑文轉變為自己的審美對象，而這開啟了後來碑學興起的先聲。然而，學會欣賞碑派風格的書法僅僅是第一步，而將它們變為書法家們乃至所有學習書法者所取法的對象則是晚清碑學運動才催生出的現象，只有在此時，碑派書法才成為了經典——而經典之為經典其內在包含的一個維度便是“法度”，它具有典範的、可效仿的意義。當高呼“寧醜毋媚”口號的傅山盛讚猛參將的字“奇奧不可言”的時候，他並沒有認為這種書法是可以學習的，其中原因是他“大概意識到‘此天不可有意遇之’的道理，刻意學習兒童書法，則犯了他自己批評的‘卑陋捏掇’的‘人力擺列’

³ 歐陽修，《集古錄跋尾》，鄧寶劍、王怡琳箋注，人民美術出版社，2010年，第100頁。

一道。”⁴而康有為論及咸豐、同治時期的書法狀況時云：“三尺之童，十室之社，莫不口北碑，寫魏體。”⁵儘管康有為的這種說辭存在一定程度的誇張失實，但不可否認碑派書法確實進入到了經典的行列，也只有到這個時候，通過將新作品納入既存的經典序列，碑學才在事實上確立了自己的位置。

碑學在審美感覺和取法對象上與帖學存在巨大差異。那麼，我們要追問的是，它們各自的審美和取法對象究竟有什麼樣的特徵？這種審美和取法對象的差異又究竟為它們帶來了什麼後果？阮元在《北碑南帖論》中認為：“短箋長卷，意態揮灑，則帖擅其長；介格方嚴，法書深刻，則碑據其盛。”⁶也就是說，帖和碑各自適用於不同的場合，其表現形式也因此相異。帖是在短箋長卷上進行的揮灑，而碑則是刻在石頭上的一種莊重書寫，而這種功能上的差異是具有決定性的意義的：這意味着帖在本質上傾向於抒情性（lyricism）的表達，而碑則天然地適合於一種莊重的紀念碑性（monumentality）的呈現。⁷

我們在這裡使用了“抒情性”和“紀念碑性”這對範疇，試圖從一個特定的角度透視帖和碑的傳統。一個很明顯的事實是，碑學所讚賞的那些漢魏六朝碑刻都具有很強的“紀念碑性”，用巫鴻的話來說，它們“具有重要的宗教和政治內涵。它們告訴人們應該相信什麼以及如何去相信和實踐，而不是純粹為了感官上的賞心悅目。”⁸也就是說，這些碑刻並不是後來意義上的純粹藝術品，它們的產生主要基於宗教和政治的考量，官方宏偉的紀功碑刻和大量的佛教造像題記便是其中的典型，其中巨大的內容和莊重的書法風格是直接呼應的。因此，這些帶着紀念碑性特徵的石刻常常與永恆、崇高、靜止等深層次的理念相通。

⁴ 白謙慎，《與古為徒和娟娟發屋》，榮寶齋出版社，2009年，第20至21頁。

⁵ 《歷代書法論文選》，《廣藝舟雙楫》，上海書畫出版社，1979年，第756頁。

⁶ 《歷代書法論文選》，《北碑南帖論》，上海書畫出版社，1979年，第637頁。

⁷ 需要注意的是，這裏的“紀念碑性”（monumentality）跟“碑學”並不是兩個重合、對等的概念。並不是所有的碑都屬於碑學範疇，譬如唐代楷書碑刻便不在此列，雖然它同樣具有紀念碑性。因此“紀念碑性”這樣的概念，只是從特定角度對碑學的一種重構，而並非完全意義上的轉譯和闡釋。

⁸ 巫鴻，《中國古代藝術與建築中的“紀念碑性”》，鄭岩、李清泉譯，上海人民出版社，2009年，第6頁。

與之相對，帖學所取法的對象（法帖）並不是高文大冊，它們通常是些普通的日常書寫痕跡，正如歐陽修所說，“所謂法帖者，其事率皆吊哀候病，敘睽離，通訊問，施於家人朋友之間，不過數行而已。”必須指出的是，這些法帖由於屬於日常書寫的範疇，它們與碑刻一樣也是具有實用功能的產物，並不是某種純然為了感官審美愉悅的藝術品。但支配碑刻的是宗教和政治因素，而支撐法帖的則是更加私人化的主體情志和非常具體的生活情境，因此，誕生於日常書寫當中的法帖天然具有抒情的內在屬性，正是這個原因使得碑和帖分屬了兩種不同的傳統：與碑學的“紀念碑性”不同，帖學屬於中國古典詩學的“抒情傳統”。⁹

當我們欣賞漢魏南北朝的那些碑刻的時候，總是被它那種古樸所吸引，而當我們面對以二王為代表的帖學作品時，又深深被它們的那種遒勁流美所搖撼。具有紀念碑性的碑和具有抒情性的帖所具有的這種差異，在一個更深層次上分屬於兩種不同的時間感。在碑派作品中，在那些刀刻、斑駁和漫漶的筆觸中我們所感受到的是一種趨於靜止的時間。典型的碑派風格作品要麼是時間極為古老，儼然一位凝聚了太多歷史時間的老人，深邃的皺紋仿佛有說不完的故事；要麼是徹底無時間，就像嬰兒體那種天真無知的狀態，它可以產生在任何時候任何地點，因為它還沒有被時間所標記。綜合這兩方面，可以說碑派書法代表了一種永恆的時間或時間的否定，也就是說，它已經是一種空間感。

與之相對，個人化的情志和生活情境所佔據的帖學世界，與政治和宗教這些宏大的意識形態關係比較遙遠。因而帖學時間的特徵是短暫、易逝，它是一種充分生活化的時間，正如我們的日常生活即由無數短暫的時間片段所組成，而構成法帖核心的都不過是些簡短的信笺。碑是崇高的，而崇高就意味着超出我們的把握，因為我們作為有限的人沒有辦法觸及碑的那種無限時間。我們可以在我們的紙面上模仿出碑的滄桑效果，但原作的滄桑是因其被龐大的歷史時間貫穿之後的效果，這個過程是實在地發生了的，而我們的模仿則僅僅淪為了一種虛構；同樣

⁹ 由陳世襄、高友工、王德威等學者推波助瀾的關於中國詩學“抒情傳統”的討論，現在已經有很多成果。參閱陳國球、王德威編，《抒情之現代性——“抒情傳統”論述與中國文學研究》，三聯書店，2014年。關於日常書寫與抒情性的關係，參閱拙著：《姿勢的詩學：日常書寫與書法的起源》，浙江人民美術出版社，2016年，第144至159頁。

的，我們可以模仿出嬰兒體的效果，但我們永遠也無法徹底達到嬰兒體自身的無時間感，因為我們自身的書寫已經不可避免地時間化了。當然，這麼一來我們就清楚，整個碑學運動的目標最終毋寧是對時間感的剝奪，使書法走向空間的維度。周勳君在研究碑學的過程中發現其中的一條“隱藏的線索”，即“人們對書法創作的追求，有意無意都朝着一個方向奔趨，那就是‘雜遝筆端’、‘體在xx之間’。”¹⁰碑學對書體和筆法的模稜兩可性（ambiguity）的追求，是對時間感捨棄的一種表徵：它用一種變幻不定的東西打亂了明確的時間流動。這就不難理解，為什麼碑學最終走向了形式，也即康有為所說的“形學”：

古人論書，以勢為先。中郎曰“九勢”。衛恒曰“書勢”。羲之曰“筆勢”。蓋書，形學也。¹¹

“勢”是古典帖學傳統所關注的核心，而康有為的碑學理論則悄悄地把這個核心轉移至“形”這個概念上。“勢”在古典書論中有豐富的內涵，而究其本質，勢所指向的實際上是一種時間感，只不過它是處於被懸置和潛能狀態的時間，因為書法最終需要呈現在靜態的紙面上，它不像音樂在每次經驗的時候都需要實在地經歷時間，在書法中我們必須通過想像去經驗它的流動。¹²而康有為提出的“形學”則將書法引向了空間，使書法接近了一種現代意義上的造型藝術，通過這種方式康有為完成了對經典書法的革命，因而在實際上終結了整個傳統書學——在這個意義上，康有為可以被視為古典書學的終結和現代書學的開端。因為着眼點在造型上，所以在碑學運動刺激下的書法實踐只在篆書、隸書和楷書這些靜態的書體上取得了較高成就，而在行草書方面則愈發陷入僵滯。就連康有為自己也對碑學風氣下的行草書狀況甚為不滿：

¹⁰ 參周勳君，《碑學：涵義的生成》，《全國第九屆書學討論會論文集》，中國文聯出版社，2012年，第305至322頁。

¹¹ 《歷代書法論文選》，《廣藝舟雙楫》，上海書畫出版社，1979年，第845頁。

¹² 這便是董夔在《續書譜》所說的：“點畫振動，如見其揮運之時。”勢與時間有著本質的關聯，參閱拙文《論書法之“勢”：時間、身體與起源》，《文藝理論研究》，2016年，第4期。

近世北碑盛行，帖學漸廢，草法則既滅絕，行書簡易，便於人事，未能遽廢。

然見京朝名士以書負盛名者，披其簡牘，與正書無異，不解使轉頓挫，令人

可笑。豈天分有限，兼長難擅邪？抑何鈍拙乃爾！¹³

在碑學運動陰影籠罩下的行草書，其衰頹幾乎是必然的。碑派書法本來就追求“鈍拙”的風格，這種追求與以簡易流便為旨歸的行草書可謂背道而馳，它也只能應用在一些相對靜態的書體上，但行草書更多是時間的藝術，它更貼近人們的尋常日用。

碑學自誕生以來便處於一個深刻的矛盾當中：它所取法的對象是具有紀念碑性的材料，這些材料本來深陷在宗教和政治的功用當中，而學習碑學的書法家卻試圖將這種紀念碑性的書法風格錘煉為藝術家式的創作，也就是說，碑派書法家驅除了學習對象自身的宗教和政治內容，而僅僅奪取了它的形式。這裡的問題不僅僅是書法淪為一種形式的藝術，更嚴重的問題在於，它破壞了經驗的有效傳遞，因此也就破壞了傳統。中國書法在幾千年的歷史中形成了強大的臨摹傳統，它本質上是一種經驗傳遞的傳統。在此傳統中後人通過摹仿、臨習前人的法帖，一方面獲得前人的書寫技能，另一方面在這個過程中的同時，將所習得的技能與自己的生活世界連同起來，以這種方式，後人的整個書寫經驗得以與前人的書寫經驗溝通起來。而這條通道能保持暢通，是由法帖本身所維持的，也就是說，凝聚在法帖中的書寫技巧和經驗與後來者的生活之間沒有本質的隔閡。這正是為什麼二王、歐陽詢、虞世南、顏真卿等書法家能成為不朽典範的原因，因為他們所提供的乃是一種豐富的、有生命力的、生活化的技巧，而這從根本上保證了他們的書寫經驗可以被不斷地被繼承和播撒下去。書法是一種記憶的技術，它屬於斯蒂格勒所說的“第三持存”（*réention tertiaire*）：

它容許時間的物質化——包括時間的間距、空間化、保存、重新啟用、重新

¹³ 《歷代書法論文選》，《廣藝舟雙楫》，上海書畫出版社，1979年，第858頁。

時間化、重新傳遞或者重構，同時也是它的重新闡釋以及轉變（德里達稱之為 *différance*）——“進步的”知識以及精神和這種人工記憶一起展現了它的歷史性。¹⁴

正因為我們掌握了書法這樣一種如此發達、富有生命力的記憶技術，千年前先輩們的書寫在後人看來仍然是如此鮮活動人，仿佛直接照面一般。活的書寫經驗就在這個傳統中不斷流轉。而碑學則不然，其視為典範的漢魏六朝碑版，它們所提供的更多地是一種追求某種特定效果的技術，作為一種沒有生活化的技術，它不能普遍地作用於人們的日常生活，反而與政治和宗教的關係更為密切。我們並不能讓篆書、隸書和魏碑楷書，去肩負起為人們在歷史和當下之間跨時空、跨代際地傳遞經驗的任務。或者說，單純憑藉碑學並不足以形成一個堅實的傳統，即便碑學形成了它的傳統，但由於它的書寫背離了自然和生活的原則，它就像兩腳無法觸及堅實大地的空中樓閣那樣終究會走向終結。當然，並不是說碑派書法是不可學習的對象，這裡的意思毋寧是，碑派書法並不是一條人們可以從一開始就踏入的常道，對這種書法的臨習應當在人們已經從真正的典範那里獲得了基本的書寫技能、建立了基本的書寫經驗以後。《大學》曰：“物有本末，事有終始。知所先後，則近道矣。”帖與碑應當被理解為一個本與末、先與後、常與變的問題——也即，碑只有經過帖的“中介”才是可欲的。這就是說，應當把帖和碑之間的關係思考為一種在邏輯上有先後、次第的關係，而不是某兩種現成擺在那裡的風格樣式。

正如王國維在一個地方所寫到的那樣，而其時碑學方興未艾：

一藝之微，風俗之盛衰見焉。今之攻藝術者，其心偷，其力弱，其氣虛驕而
不定，其為人也多而其自為也少，厭常而好奇，師心而不說學。是故，於繪
畫，未窺王、惲之藩，而輒效清湘、八大放逸之筆；於書則恥言趙、董，乃

¹⁴ 斯蒂格勒，《技術作為記憶》，《新美術》，2015年，第6期，第63頁。

舍歐、虞、褚、薛，而學北朝碑工鄙別之體；於刻印則鄙薄文、何，乃不宗秦漢而摹魏晉以後饒鑿之跡。其中本枵然無有，而苟且鄙倍，驕吝之意乃充塞於刀筆間，其去藝術遠矣。¹⁵

“君子務本，本立而道生”（《論語》）。碑學對於書法而言固然有着解困起衰的功績，但我們仍要看到它的危險：當碑學已經把人們的書寫變得非常不自然，當它扭曲了人們的書寫所應遵循的成長道路的時候，它便把書法引向了“厭常而好奇”的荒僻野道，而對碑學遺產的必要反思無疑會構成當今帖學復興的一個基本背景。如果說傳統書法的核心是時間性，是一種自然的書寫，那麼重新回歸帖學也就意味着向傳統的真正復歸，只是這種回歸作為一種辯證的揚棄，它同時也必須能夠解決碑學所帶來的問題，並汲取碑學在書法歷史變革中所帶來的財富。

但是，當代書法對帖學的回歸包含着一種更深刻的困難，就在於，帖學本身屬於“抒情性”也即日常書寫的傳統，這也就意味着，當代書法向傳統帖學的復歸不可能是徹底的，它不可能觸及帖學的最深處。帖學跟藝術之間存在一種悖論關係。維特根斯坦說：“藝術是從永恆的觀點看到的對象。”¹⁶當我們站在永恆的角度去看事物時它才會成為藝術。而碑學天然跟藝術接近。這並不是說碑學天然地就是一種藝術了，而是說碑學內在地包含了很重要的藝術性的特徵，最重要的一點，就是它包含了永恆的意向性。屬於日常書寫的帖學傳統則缺乏永恆的意向，因此它與藝術總存在一定距離，帖學需要穿越一個悖論結構來成為藝術，這個悖論結構集中體現在蘇軾的一個命題中：“無意於佳乃佳。”帖作為藝術，只能是一件無意去追求的事情。它意味着在行動者和觀者之間視角的轉換。當主體行動，當他寫一封信的時候，他不會考慮是不是一次藝術行為，但是站在一個觀者角度它即可能被轉化為藝術品。觀者和行動者之間的視角差異構成了帖的悖論結構。藝術，在帖裏始終是一種事後追認，一種站在觀

¹⁵ 王國維，《觀堂集林（外二種）》，《待時軒仿古璽印譜序》，河北教育出版社，2002年，第874頁。

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, Notebook, 1914-1916, Blackwell, 1979, P.83.

者立場上對行動和結果的重塑。帖總是處於實用和藝術之間。顏真卿寫《祭侄稿》時，他根本就不會管他寫的是不是藝術作品，然而在我們看來他寫出了一件偉大的藝術品，因為我們已經不可避免地站立在觀者的立場上了。此外，我們應該意識到，我們看碑時採用的觀看方式，跟我們在博物館、美術館裏看作品時採用的觀看方式是近似的，這當然也就意味着，作為藝術的書法與具有“紀念碑性”的碑學具有更接近的關係。那麼，當代書法如果真的向帖學回歸，它的一個根本的難題可能是：如何將一種已經是藝術或准藝術形態的書法，重新拉回人們的使用過程之中。

