

康有為的榜書對聯

香港浸會大學視覺藝術院 劉澤光

榜書 即“大字”書法 多用於匾額 摩崖石刻或宮闕門額之上的題字 也有用於碑刻。這種獨特的書法創作形式 多因需要展現於公眾地方 所以字跡比一般文書 尺牘遠遠較大 而且字體一般較易辨識。對任何古今書家而言 榜書創作是極富挑戰的。字跡越大 要考慮的因素越多 而難度亦相應增高。正因字跡較大 榜書亦常被應用於對聯創作 這顯然和作品完成後被懸掛在建築物搶眼處 有直接關係。

本文擬探討康有為（1858—1927）的榜書對聯。康氏不單是眾所周知的晚清政壇風雲人物 而且還是書法史上一位重要的書法家和書論家。在書法的實踐上 康氏熱中於榜書創作。在他存世的書跡中 榜書對聯甚夥 而且成就卓越 故值得予以探討。更值得注意的是他有一套獨有的榜書創作理論作為實踐的基礎。本文的目的是剖析康有為有關榜書的審美觀念和他整體書學理念的關係 並就幾件現藏於香港中文大學文物館與樂常在軒的榜書對聯 集中討論康氏如何實踐其書學理念。

康有為略傳

康有為 原名祖詒 字廣夏 號長素 更新 天游化人 廣東南海人。清末民初著名政治家 思想家 作家 文化改革者 書法家及書論家。康氏幼年受業於廣東名儒朱次琦（1807—1881） 博通經史。¹ 朱氏主張經世致用之學 “不為無用之空談”，對康有為影響頗深。1879年遊歷香港 深感英人管治之有法 遂大攻西學。1893年中舉人。兩年後中國於甲午戰爭中失敗 康有為聯合各省赴京會試舉人進行“公車上書” 要求清廷拒和 遷都及變法。同年獲進士 授工部主事。1898年6月 康氏支持光緒皇帝（1871—1908）發動“維新運動” 篤志全面改良中國之政治 經濟 文化 軍事等各方面。同年9月

慈禧太后（1835—1908）發動“戊戌政變”前後不過百天的維新運動遂告失敗。² 康有為即逃亡國外 其後16年間遍遊歐亞美非洲 考察各國政教及社會情況。歸國後定居上海 主編《不忍》雜誌 發表反對共和 保存國粹的言論，大力提倡孔子思想及儒家經典。康氏堅持君主立憲制，故於1917年參與張勳（1854—1923）策劃的溥儀（1906—1967）復辟 欲恢復宣統帝制 旋即失敗。晚年在上海辦天游學院，講授國學，又經常旅行 在全國各地留下大量墨跡 包括匾額 刻石和對聯等 其中以榜書形式創作的作品 為數不少。愈近晚年，書法愈益雄強渾厚 可謂人書俱老。康氏於1927年病故青島。³

榜書 定義、別稱與相關概念

榜書 又作“榜書” 古稱“署書”。東漢許慎（約58—約147）《說文解字》云 “自爾秦書有八體 一曰大篆 二曰小篆 三曰刻符 四曰蟲書 五曰摹印 六曰署書 七曰殳書 八曰隸書。”⁴ 許慎所謂“署書” 指的是用於題署的“大字”。然而許慎把“署書”列作“秦書八體”中之一“體”，容易使人誤以為“署書”是一種在字體演變過程中出現的“書體” 因為列中所舉的“大篆”“小篆”和“隸書”，同屬“書體”的分類。到了清代 王澐（1668—1743）仍沿襲許慎的書體分類概念 在他所著的《論書賸語》中 王氏將“榜書”列於篆書 隸書、楷書 行書和草書之後 各分段作出討論。⁵ 單看各段標題，現代讀者可能會誤將“榜書”理解為一種有別於篆 隸 楷 行 草的新演變“書體”。

縱然歷來書論中，“榜書”多被含糊的定位於“書體”演變的系統中 但榜書卻一貫被解釋作“大字” 這是毫無疑問的定義。例如王澐云 “榜書須我之氣足 蓋此書雖字大尋丈 只如小楷 乃可指揮。”⁶ “字大尋丈”一語 清晰地說明了榜書屬“大字”的概念。康有為更明確而具體的指出榜書的尺寸由“數寸”至“尺外”不等。⁷ 誠然 榜書理應是字跡大小的概念而不是“書體演變”或“風格”的概念。所以 榜書應被視為一種書法創作的特別形式。無論篆 隸 真 行 草各體都可以此種創作形式出現。隸書大字可稱為“隸體榜書” 同樣 楷書大字可稱為“楷體榜書”。

榜書的另一別稱是“擘窠大字”。康有為云 “榜書 今又稱擘窠大字。”⁸ 可見到了清末，普遍以“擘窠大字”為“榜書”之同義詞。值得注意的是“擘窠書”是從別處引申出來和約定俗成的詞彙。茲在此略作說明。擘

者 劃分也 窠 所指的是框格。在印章上以橫直界線分佈空間 稱為“擘窠”。宋趙希鵠（約1170—1242後）《洞天清祿 古印章》云 “漢印多用五字 不用擘窠。”⁹ 故“擘窠”原本是指一種構圖與分布空間的方法。以大字書寫碑文 匾額等也需要預先安排空間 以求字體均整 故劃界書寫大字 也叫“擘窠”。明方以智（1611—1671）云：“擘窠 言擘書窠分也。”¹⁰ 唐代顏真卿（709—785）《乞御書天下放生池碑額表》稱 “前書點畫稍細 恐不堪經久，臣今謹據石擘窠大書。”¹¹ 後泛指大字為“擘窠書”。歷來討論擘窠書或榜書的著作，屢見不鮮 例如明代楊慎（1488—1559）《論擘窠書》與清代王澐《論書賸語》中論榜書之條目。¹² 清代朱履貞更將“擘窠書”發展為一種書寫大字的執筆法。¹³ 康有為論榜書之觀點則與他的碑學理論息息相關，載於他的書學著作《廣藝舟雙楫》。

《廣藝舟雙楫》與榜書審美觀的確立

《廣藝舟雙楫》全書總結了康有為於歷代書法發展研究中 所歸納得的書法美學 歷史和哲學觀。¹⁴ 書中充滿變革的精神 與其政治理念一脈相承。¹⁵ 康氏在書中闡述了與“碑”和“帖”相關的概念，討論各種書體和品評歷朝書跡 又旁及與書法創作有關的執筆 運筆 章法及筆墨等問題。全書貫穿著強烈的“尊碑”思想 對於晚清碑學的發展 起著推波助瀾的作用。

康有為在書中的第24章 以全章的篇幅，對榜書作出專題性的議論，可見他非常重視榜書 視之為獨立的書法部類。¹⁶ 康氏於此章提出一套鮮明的榜書審美與創作理論 論點建基於以六朝石刻書法為主導審美標準 與《廣藝舟雙楫》全書的“尊碑”主旨相輔相承 茲分析如下

一、大小字各歸不同系統

首先 康有為認為大字和小字各有其獨立的創作傳統 而且有截然不同的臨習門徑。他以榜書“自古為難” 強調榜書的獨特性與難學之程度 並且歸納了五項作榜書者經常面對的挑戰 “一曰執筆不同 二曰運管不習 三曰立身驟變 四曰臨仿難周 五曰筆毫難精。有是五者 雖有能書之人 熟精碑法，驟作榜書 多失故步。”¹⁷ 誠然 寫榜書比寫小字 需具備更高技法 對工具和學習方法 也有截然不同 甚至更高的要求。故歷代榜書家甚少 遺留下來的榜書作品 除刻石外 數量遠少於小字作品。難怪到了清中葉 梁同書

(1723-1815)仍慨嘆當世書家中 善書小字者多 而善書大字者少。¹⁸

因為上述種種榜書創作的挑戰 再加上大字和小字的書寫習慣和創作傳統有別 善書小字者不可能自然成為善書大字者。因此 康有為提出了一條循序漸進的學習榜書的蹊徑——首先練習幾寸的大字 藉以加強基本功的訓練 待筆法成熟了，起筆收筆和使轉等方法都精熟了 而且筆勢能收放自如的呈現開展之勢 方才進一步寫較大的字如多於一尺的榜書。¹⁹

二、建基六朝石刻書法的榜書審美觀

康有為認為學習榜書需臨習“古人大字精者”而他建議的“古人大字”都是六朝時期(220-589)的作品 尤其提及《太祖文皇帝石闕》《泰山經石峪金剛經》(圖1)《白駒谷》(圖2)和《尖山摩崖》(圖3)《岡山摩崖》和《鐵山摩崖》。康氏強調這些六朝大字所具備的美學上優點是“渾穆 簡靜”和“多參隸法”。²⁰



圖1 《泰山經石峪金剛經》 拓本 一字45x50厘米(載《書道全集》冊6 圖93)

從字體結構方面分析 上述六朝時期的榜書大多應歸入楷書系統。然而上述各榜書例子的體勢都強調橫向的伸延 而且在不同程度上 它們的主橫畫和撇 捺等用筆多向外展開 筆勢和筆意神似隸書的波磔。這就是康有為說的“多參隸法”的表現。

從書法發展史的角度看 這種帶有隸書意味的楷書見證了隸書和楷書過渡的一個關鍵的階段。至於從應用於榜書創作的角度看 這種楷隸的混合體 無疑是一種很適當的書體選擇 因為它結合了楷書清楚而易辨的筆畫 結構和隸書橫向而穩健的體勢 頗切合榜書功能上

的需要 即使從遠處遙望 字跡依然清晰可見。

三、集大成論

論到榜書的用筆 康有為在眾多六朝大字作品中 以《白駒谷》為“方筆”典範 又以《泰山經石峪》為“圓筆”正宗。他認為以方筆寫榜書是頗困難的 因為“學者不善學 尤患板滯 更患無氣”。但若能於“北碑”下一番苦功 便能克服以方筆寫榜書易生的弊端 而且能達至“莊雅嚴重及美于觀望”的優良視覺效果。²¹

然而 在討論更高層次的書法審美觀念 康有為極肯定的推崇以圓筆主導的《泰山經石峪》為“第一” 原因是此作包含“草情”“篆韻”“雄渾”“古穆”等筆意和風格上的優點。²²這意味著康有為的榜書理論蘊涵著一個頗複雜的“集大成”美感觀念。

綜觀《泰山經石峪》 在楷隸混合結體的基礎上 用筆轉化了篆書中鋒和提筆的技法 而寫出更靈活的圓渾點畫。加上 點畫間屢見互相呼應和筆斷意連的趣味，故康有為解讀為“草情”。他所指的並非草書的字形和筆法 其實是指草書筆畫中所表現出連綿不斷的精神和一種流動的情韻。再者《泰山經石峪》中向兩邊開展的隸書筆意 使字跡有“雄渾”的氣魄。



圖2 《白駒谷題字》 拓本 日本京都大學人文科學研究所藏(載《書道全集》冊6 頁29)



圖3 《尖山摩崖》(載葉耀才編《四山摩崖 一》)

綜合以上康有為論六朝大字作品中的方圓用筆和相關的審美觀念，尤其他對《泰山經石峪》作出的品評，即可構建出他所持的“集大成”美感觀念。這種非單一性的審美標準頗類近傅山的多元觀點。傅山（1606—1684）云“楷書不知篆隸之變，任寫到妙境，終是俗格。”²³誠然，能認識各種書體的演變，靈活的吸收和應用，甚至集各體之美，可使書法藝術有更豐富的內涵。

四、結構論

論到榜書的結構，康有為反對蘇軾（1036—1101）“大字當使結密而無間”的觀點。²⁴他舉《泰山經石峪》為例，說明了大字應達致“寬綽有餘”的境界。²⁵

試觀蘇軾《羅池廟迎送神辭碑》（圖4）²⁶用筆遒勁沉厚，明王世貞（1526—1590）譽為“東坡書中第一碑”。此碑書法結構特點是字形修長，結體中宮收緊，筆畫向四面散開，似融歐陽詢（1526—1590）和柳公權（778—865）的楷書結構方法。透過此作，蘇軾肯定而透徹的實踐了自己所提倡的“大字當使結密而無間”的理論。然而，在康有為的眼中，這種結體方式“非榜書之能品”。²⁷主要因為他將注意力集中於六朝石刻書法，尤其是《泰山經石峪》寬綽結體的優點。

其實“寬綽有餘”與“結密無間”代表了兩種本質上對立的審美觀念。試比較兩者因書法結構差異所顯出的不同美感，《羅池廟迎送神辭碑》中，點畫重重緊扣，字裡行間蘊涵著森嚴的神氣和凜然不可犯的風度。相反，《泰山經石峪》中，點畫之間留有頗多空曠，處處流露從容閑逸之氣度與脫盡凡骨之感。視覺上，前者和後者因書法結構差異，各表現出截然不



圖4 蘇軾《羅池廟迎送神辭碑》（秦清曾藏本 上海藝苑真賞社印本）

同的意態和精神，兩者各予人不同的視覺快感。前者緊湊明快，後者則予人較多想像空間。故兩者之間並不存在任何價值高低的比較。與其說“寬綽有餘”勝於“結密無間”，不如說這是康有為主觀的價值判斷。康氏以“寬綽有餘”作為榜書的“標準”結構原則，代表了一種他個人的審美選擇。

五、筆調與意境論

對於這種個人的審美選擇，康有為沒有明確地解釋其原因。然而從他隨即論及有關筆調的觀點中，可理解到“寬綽有餘”的結構較易於體現他所崇尚雍容、嫺靜的筆調及意境。康氏用擬人法闡釋了他的論點：

作榜書須筆墨雍容，以安靜、簡穆為上，雄深、雅健次之，有意作氣勢，便是僞父。凡不能書人，作榜書未有不作氣勢者，此實不能自掩其短之迹。昌黎所謂武夫桀頓作氣勢，正可鄙也。²⁸

“僞父”指的是沒有學養的人。南北朝時，南人譏諷北人粗鄙，蔑稱其為“僞父”。²⁹康有為以“僞父”比喻作刻意在榜書中誇張其氣勢的書法家。他認同唐代詩人韓愈（768—824）反對裝腔作勢的觀點，又認為作榜書刻意裝出氣勢者是“不能自掩其短之迹”，故極不以為然。誠然，故作氣勢的榜書，容易予人一種著重表面包裝，而缺乏內涵與自信之感覺。王澐論榜書時也有類近之觀點：“匠意有意展拓，即氣為字所奪，便書不成。”³⁰王氏所謂“有意展拓”，意即刻意安排筆畫與字形。愈刻意，愈傷“氣”。故王澐視為“匠意”，意思是缺乏生動的氣韻。蓋沒有真性情，不能稱為書法創作。

康有為的榜書筆調論顯然以“自然”為基礎。他提出榜書須具備“筆墨雍容”的審美標準。又認為“安靜”和“簡穆”是上等的筆調，“雄深”和“雅健”則是較次等的。他以“安靜”“簡穆”凌駕“雄深”“雅健”的觀念，說明了他深信榜書自然的神態應求於安閑、簡樸的筆調，而並非純粹力量和速度的追求。

綜合以上觀點，康有為崇尚的“雍容”筆墨，可解讀為一種內斂而不加修飾的筆力，發乎自然而止於簡靜。此種筆調，能帶給觀者相對更持久的印象。相反，矜才使氣的筆墨，也許處處流露技法和刻意的筆力，但所帶給觀者視覺上的滿足倒是短暫的，因為它能引發觀者的想象空間也相對較狹窄。

康有為以《泰山經石峪》和《太祖文皇帝石闕》為“筆墨雍容”的典範，並深刻地比喻作“有道之士 微妙圓通 有天下而不與”。³¹ 由此可見康有為追求的是一種蕭散澹泊的筆調和意境。這種審美觀每每也見於其他書論 如方孝孺（1357—1402）謂“晉宋間人以風度相高 故其書如雅人勝士 瀟灑蘊藉 折旋俯仰 容止姿態 自覺有出塵意。”³² 又如孫過庭（648—703）讚揚王羲之（303—361）書法“志氣和平 不激不厲 而風規自遠”。³³ 這正與康有為提出作榜書須避免故作氣勢之論 同為共通審美觀念。

六、六朝以外的榜書評價

雖然康有為以上有關榜書的創作理論和審美觀念主要建基於六朝時代作品 但他並沒有完全否定六朝以外的榜書。論及篆書大字，康有為讚揚唐代李陽冰（8世紀）的《般若台》“體近咫尺 骨氣遒正 精采冲融”。至於隸書，康氏首推北朝時期的《岡山摩崖》 其次則是唐代《泰山銘》和宋代的《山河堰》。以上所舉的篆隸大字作品，都是康有為認為可用作臨摹之範本。³⁴

論到唐代楷書，他首推顏真卿 評其《中興頌》為“蒼雄”《東方朔畫贊》為“厚重”《八關齋會報德記》為“骨肉停勻 絕不矜才使氣”。論到宋代 康有為評蔡襄（1012—1067）《洛陽橋記》風格雄健，接近《中興頌》 為當時人所稱讚。論宋人數寸大字，康有為認為黃庭堅（1045—1105）最出色 並以生動的比喻品評為“龍螭蟄啓 伸盤復行” 頗形象化的描述了黃庭堅帶有強烈動感的筆勢。然而 康有為另以六朝石刻為準則 便略嫌黃庭堅榜書“嫵媚”。至於蘇軾大字，他認為只達到“安致”的地步 甚至批評它“無古逸之趣”。康氏對蘇軾榜書的批評，顯然又是基於他於六朝石刻的立足點。³⁵

康有為認為元 明以來“精榜書者殊鮮” 因為“碑學不興”。他以趙孟頫（1254—1322）和董其昌（1555—1636）為此兩代的代表書家 並以比喻說明榜書並非此二家之能事“吳興 香光，并傷怯弱 如璇閨靜女 拈花鬪草 妍妙可觀，若舉石臼，面不失容 則非其任矣。”³⁶ 持平而論“怯弱”一語頗為偏激。康有為顯然以他既定的大字審美標準去批判較常見的趙孟頫和董其昌小字書法。蓋“拈花鬪草”意思指此二家極細膩的筆法和表現於書法中的婉約意度 只適用於小字創作。誠然，趙 董精巧熟練的用筆中蘊含著一種陰柔之美 故康氏稱為“妍妙可觀”。這種傾向女性化以及優美和溫柔的美

感 強烈地對立於傾向男性化的陽剛之美。在本質上 兩者是互不相容的審美觀念。在大字宜表現陽剛之美，卻不宜表現陰柔之美的設定原則上 趙孟頫和董其昌當然不被康有為納入善榜書者之列。

至於清代榜書 康有為只論及兩位廣東書家。他評其師朱次琦書法“雄深絕倫” 吳榮光（1774—1843）書法則“神采雍容 氣韻絕佳”。³⁷

康有為以上對六朝以外的榜書品評 基本上代表了他選擇性的對不同時代的大字書法 所作出的個人回應。首先 他所選的品評對象 數目有限 不能較全面或有效的代表不同時期的榜書成就。他自己也坦然承認“吾所見寡陋”。³⁸ 此外 康氏零星片語式的品評 不能算是一項有系統和深入的書法藝術分析。再者，康氏的品評帶有強烈的主觀色彩——除了六朝石刻 幾件六朝以外的篆隸作品 顏真卿和兩位廣東書家之外，康有為對書法史上重要的書家 如蘇軾和黃庭堅 都作出猛烈的批評。³⁹ 這主要因為康氏把他的評論建基於“榜書當以六朝為法”的理論基礎上。⁴⁰ 這觀點和整部《廣藝舟雙楫》推崇碑學和六朝石刻書法審美觀互相呼應。

康氏在《廣藝舟雙楫》解釋他“尊碑”的原因時，曾云“今日欲尊帖學，則翻之已壞 不得不尊碑” 藉此說明學“碑”勝於學屢經翻刻後的“帖”。⁴¹ 此外 《廣藝舟雙楫》又試圖為碑學構建一套根本的理論基礎和包羅萬象的審美觀 提出六朝石刻書法蘊涵“十美”的觀點“一曰魄力雄強 二曰氣象渾穆 三曰筆法跳越 四曰點畫峻厚 五曰意態奇逸，六曰精神飛動 七曰興趣酣足 八曰骨法洞達 九曰結構天成 十曰血肉豐美。”⁴² 類似以上一面倒的推崇六朝石刻書法的觀點 全書多不勝數。故康氏關於榜書的立論 完全配合他整部《廣藝舟雙楫》為碑學建立理論根據的動機。

榜書對聯創作

康有為於鼓吹碑學及構建榜書理論之事上可謂不遺餘力。除了透過《廣藝舟雙楫》闡釋他鮮明的觀點之外，最有效的方法莫過於身體力行的創作了大量體現他碑學與榜書理論的對聯。他流傳於世的榜書以行書和行楷較多 多為其中晚年時之創作。早期作品則極為罕見。雖然康氏在他的榜書理論中也提及古代以篆 隸創作的榜書名跡 但他自己存世的作品中，以篆 隸創作的榜書作品甚少。⁴³

關於康有為平生的書法創作 論者多將其風格的發展與演變 大體劃分為三個階段。這三個發展階段與康有為生命歷程的三個明顯分期有不可分割的聯繫 第一階段是維新變法前的“帖學時期及碑帖融合孕育期” 第二階段為變法失敗後羈旅海外的“個人書風逐漸形成之蛻變期” 第三階段為返國後晚年“漸入化境之成熟期”。⁴⁴ 茲精選三對康有為晚年創作的榜書對聯 剖析其創作與理論之間的關係

所選楹聯為 (一)現藏於香港中文大學文物館的《行楷七言聯》 聯語為“天青竹石侍峭蒨 室白魚鳥從相羊”(圖5 以下簡稱《天青聯》) (二)現藏於樂常在軒的《行書五言聯》,聯語為“風月隨人好 江湖照膽清”(圖6 以下簡稱《風月聯》) (三)亦藏於樂常在軒的《行書五言聯》 聯語為“禮懸身式鵠 時美趾惟麟”(圖7 以下簡稱《禮懸聯》)。此三聯均無年款 但《風月聯》和《禮懸聯》中的名印下皆鈐有“維新百日出亡十六年 三周大地遊遍四洲經三十一國行六十萬里”朱文方印 故可確定此二作皆康氏於1913年歸國後之創作。

《天青聯》雖無此印章或其他線索可判斷其創作時期 但細察其酣暢的筆墨與渾穆自然的體勢 又因康氏極為自負的款識內容 故可定為康氏晚年之作 與上述二聯同屬康氏最成熟之書跡。

《天青聯》四行特長的邊款內容 表現了康有為對自己書法成就的極充分而全面的自我肯定

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

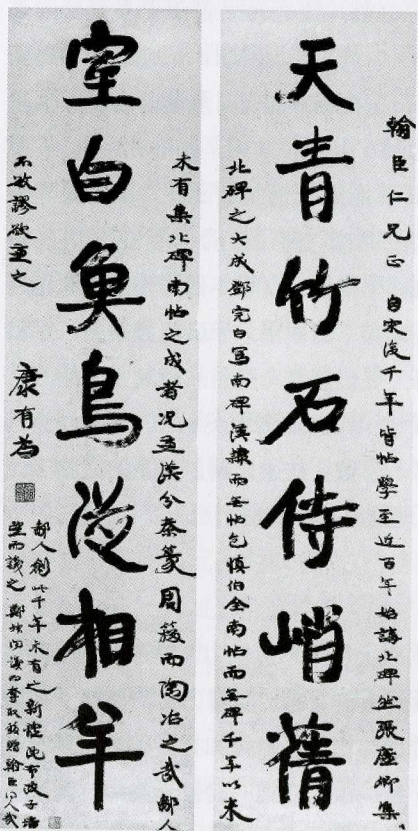


圖5 康有為《行楷七言聯》 各138×33.8厘米 香港中文大學文物館藏

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 周籀而陶冶之哉。鄙人不敏 謬欲兼之。

康有為在款中評張裕釗(廉卿 1823-1894) 鄧石如(完白 1743-1805)和包世臣(慎伯)各人於“碑”“帖”間之各有所長 目的是要烘托出自己更勝於他們 因為康氏不單集他們所長 而且還自覺是千年以來首創“集北碑南帖之成者” 這種語帶狂傲的自信 可謂語不驚人死不休 在傳統文人學者敦厚謙讓的文化中極為罕見。再者 康有為在此聯簽署和印章下的剩餘空隙 還要補兩行跋語 記述友人如何推許和爭奪自己的作品 “鄙人創此千年未有之新體 沈布政子培望而識之 鄭叔同識而奪之 移贈翰臣 得人哉。” 跋中頗自鳴得意的語調 於傳統文人筆下 殊屬罕有。

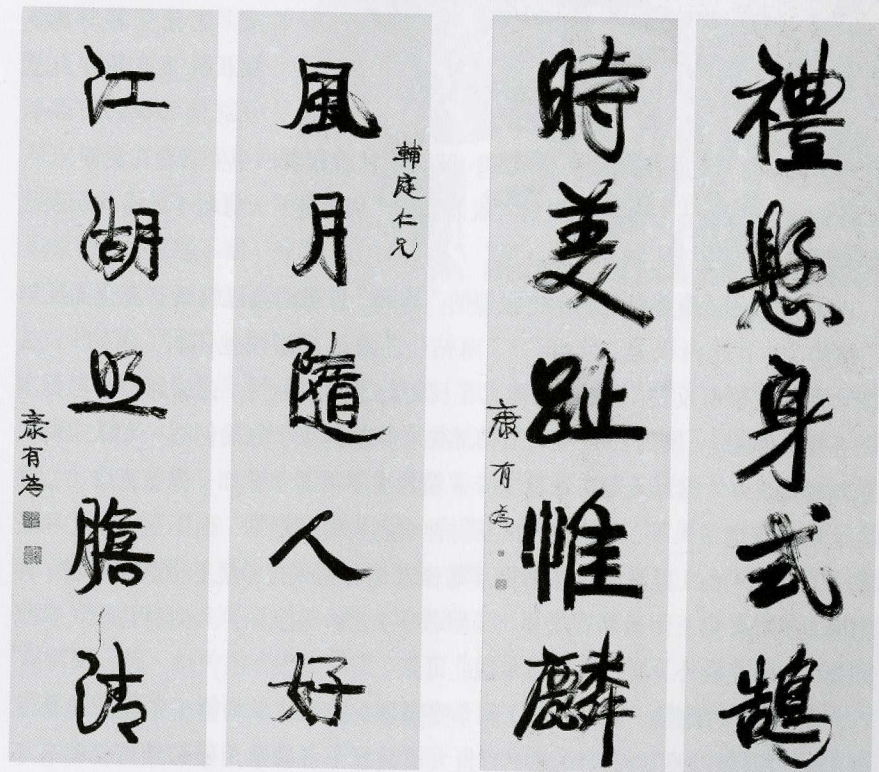


圖6 康有為《行書五言聯》 各143×37.6厘米 樂常在軒藏(載《合璧聯珠——樂常在軒藏清代楹聯》圖150)

圖7 康有為《行書五言聯》 各244×60厘米 樂常在軒藏(載《合璧聯珠二——樂常在軒藏清代楹聯》圖150)

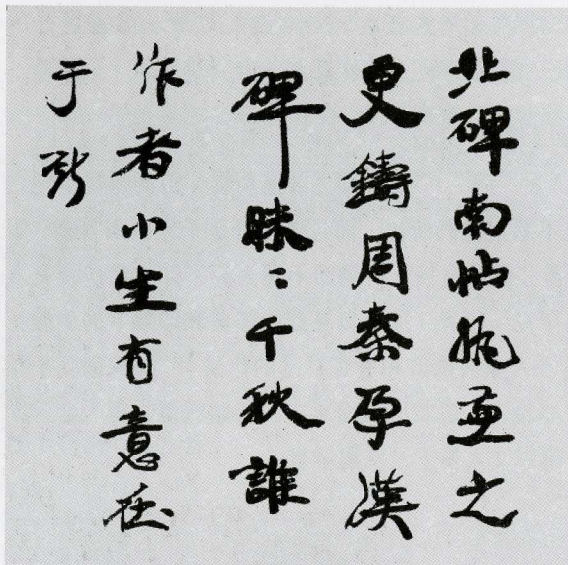


圖8 康有為《自書詩翰》（載康有為《書鏡》）

“北碑南帖孰兼之 更鑄周秦孕漢碑。昧昧千秋誰作者 小生有意在於斯。”⁴⁵（圖8）詩中雄視古今的傲氣和集大成的觀念 與上述《天青聯》之邊款所表達的無異。

很多人因《廣藝舟雙楫》中強烈的“尊碑”思想而誤以為康有為全面反對“帖學”。上述康氏集“北碑”“南帖”之論已足證明他不抑“南帖”。其實，康氏並沒有反對“原帖”。他真正反對的是屢經翻刻 或據翻刻本再翻刻的各種“叢帖”。康氏云“今日所傳諸帖，無論何家 無論何帖 大抵宋明人重鈎屢翻之本 名雖義獻，面目全非 精神尤不待論 譬如子孫曾玄雖出自某人 而體貌則別。”⁴⁶可見康氏只反對神貌盡失的翻刻帖 而不是王羲之和王獻之（344—386）原來的書法藝術。難怪當他看到宋搨《集王聖教序》時 即讚嘆地寫下《集王聖教序跋文》“《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。”⁴⁷

綜觀《天青聯》《風月聯》和《禮懸聯》的創作 均體現了康有為集北碑南帖之理論以及其榜書理論中的集大成觀念。各聯雖用筆和結體都略有不同 然它們大致傾向寬綽的結體 開展的筆勢以及融會貫通隸書和楷書筆法和結構方式 頗神似許多六朝石刻（如《泰山經石峪》《石門銘》[圖9]等）的

特點。另一方面 無論是行楷聯或行書聯中的行筆 都在不同程度上注入了南帖中行草的流暢筆意 點畫顧盼的特點及抑揚頓挫的韻律感。

此三聯雖有共通的創作精神和大致相近的風格特點 若更深入的作出觀察 可了解每聯皆有其獨特的個性和情韻。

《天青聯》以圓筆為主導 並轉化了篆書的中鋒用筆 筆墨沉著渾厚 拙樸中見雍雅之風度。《風月聯》則方筆較多 行筆較爽勁 字勢縱橫跌宕 豪邁不羈 神似北魏《孝昌六十人造像》（圖10）和《石門銘》。

試比較《風月聯》和《孝昌六十人造像》中的“風”字（圖11 12） 兩者都有敲側而天然之體勢 加上在最後一筆中誇張鈎的向上及逆勢 有神采飛揚之動感。整體上《風月聯》不志於精工雕琢之筆畫 用筆兼渾樸 野逸及不加修飾之特徵 又每以“飛白”乾筆壯其氣勢。生澀而獨具異趣之筆墨 似有六朝碑版摩崖風化泐損之天趣。《禮懸聯》是三聯中尺寸最大者 上下聯各高244厘米 闊60厘米。字徑超過一呎 氣勢恢宏。用筆方圓並濟 逆筆藏鋒 間有強調撇 捺 鈎的開展勢 時露“飛白”的筆墨痕跡 在乾 濕 濃 淡的豐富墨色變化中 點畫間充滿強烈的韻律節奏 結字疏朗 意態天然。此作雖字大而筆畫呈開展勢 但整體筆調和氣韻不失含蓄敦厚的風度 並沒有絲毫故作氣勢之感。這顯然實踐了他榜書理論中追求自然的理念。

以上討論的康有為三對榜書對聯雖筆墨各有不同 但都個性鮮明 同有康

特點。另一方面 無論是行楷聯或行書聯中的行筆 都在不同程度上注入了南帖中行草的流暢筆意 點畫顧盼的特點及抑揚頓挫的韻律感。

此三聯雖有共通的創作精神和大致相近的風格特點 若更深入的作出觀察 可了解每聯皆有其獨特的個性和情韻。《天青聯》以圓筆為主導 並轉化了篆書的中鋒用筆 筆墨沉著渾厚 拙樸中見雍雅之風度。《風月聯》則方筆較多 行筆較爽勁 字勢縱橫跌宕 豪邁不羈 神似北魏《孝昌六十人造像》（圖10）和《石門銘》。

試比較《風月聯》和《孝昌六十人造像》中的“風”字（圖11 12） 兩者都有敲側而天然之體勢 加上在最後一筆中誇張鈎的向上及逆勢 有神采飛揚之動感。整體上《風月聯》不志於精工雕琢之筆畫 用筆兼渾樸 野逸及不加修飾之特徵 又每以“飛白”乾筆壯其氣勢。生澀而獨具異趣之筆墨 似有六朝碑版摩崖風化泐損之天趣。《禮懸聯》是三聯中尺寸最大者 上下聯各高244厘米 闊60厘米。字徑超過一呎 氣勢恢宏。用筆方圓並濟 逆筆藏鋒 間有強調撇 捺 鈎的開展勢 時露“飛白”的筆墨痕跡 在乾 濕 濃 淡的豐富墨色變化中 點畫間充滿強烈的韻律節奏 結字疏朗 意態天然。此作雖字大而筆畫呈開展勢 但整體筆調和氣韻不失含蓄敦厚的風度 並沒有絲毫故作氣勢之感。這顯然實踐了他榜書理論中追求自然的理念。

以上討論的康有為三對榜書對聯雖筆墨各有不同 但都個性鮮明 同有康



圖9 《石門銘》（載歷代碑帖法書選編輯組編《石門銘》）



圖10《北魏孝昌六十人造像》 濟南圖書館藏



圖11《北魏孝昌六十人造像》中的
風字



圖12 康有為《風月聯》中的“風”字

氏豪邁自信的風範。他晚年創作了大量榜書和楹聯 而且廣泛得到公眾認同。因此，他訂的榜書和楹聯潤例 遠高於尺寸較小的作品。據刊於1924年7月6日《申報》內的《康南海先生鬻書例》 三尺內小中堂只需十二元 四尺楹聯則訂價二十元 每加一尺加二元 另特為榜書標價 “每大字一尺內五元 一尺外十元 每加一尺加五元。”⁴⁸ 半年後 當康氏四尺楹聯售價仍維持在二十元時 榜書售價則升至“大字每字一尺內六元 尺外十二元 每加一尺加六元”。⁴⁹ 升幅頗高 可見康氏榜書，求者日眾。

再者 康有為的榜書訂價 遠高於同期書法家所訂。在同一年的年終（即1925年11月）廣東書畫篆刻家易大厂（1874—1941）⁵⁰ 的榜書只售“每尺四元”。⁵¹ 當時亦善榜書的曾熙（1861—1930）在1923年只將其榜書標價“每方尺三元”。⁵² 可見康有為的榜書訂價 遠超於同期書法家。此時康氏的書名日隆 而偽冒者日眾 以致康氏需在鬻書例中作出聲明 “以偽冒太多 今除碑磅全楷外 下款書名三字中必用一二行草……若名全楷者偽也。”⁵³

康氏鬻書所得的潤金 無疑為他帶來一筆相當可觀的生活補貼。他有時還以受歡迎的榜書和楹聯作慈善活動。早於1915年9月13日 廣肇公所潮州會館於《申報》內刊登了一則啟事 “康南海先生書法高逸雄蒼 大字尤高出近世 向不為人作書 今不忍粵東洪水慘災，特鬻字助賑。”啟事中的書法特別潤例比十年後上述的經常訂價還要高多倍：“條幅對聯四十元 長聯加倍 大字每字過一尺四十元 不及尺者二十元 過二尺者六十元。”

小結

康有為的榜書對聯創作 植根於他一套獨有的榜書理論 而這理論又和他貫穿於《廣藝舟雙楫》中的書學思想是一脈相承的。康氏的榜書對聯創作 反映了他研究和臨習六朝碑刻摩崖的深厚根基，而且他還深得六朝石刻古樸稚拙的精神 點畫不加修飾 筆調雍容和安閑 體現了他榜書理論中反對裝腔作勢和追求天然的精神。在此基礎上康氏更有“博大”和“兼容”的書法創作精神 企圖集“北碑”和“南帖” 更試將篆、隸、真、行、草各體的特點，共冶一爐。故本文所選三對康氏榜書對聯 於筆墨及造型上皆顯出鮮明個性，饒有奇氣中又別有豪邁放逸之趣 達到學古而不泥古的境地。康氏的榜書對聯藝術建基於對傳統的理解與博採浸淫 再加入他鮮明的個性和恢宏的氣魄 故能於清末民初的書壇中異軍突起。

- 1 朱次琦 字稚圭 一字子襄 南海人 道光二十七年（1847）進士 曾任山西孝義 襄陵等地知縣。50歲後歸里講學於九江禮山草堂 人稱“九江先生”。
- 2 “戊戌政變”之始末及“維新運動”之研究 參見Immanuel C.Y. Hsu, *The Rise of Modern China* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1983) pp. 376-384。
- 3 康有為之生平 參見康有為《康南海自訂年譜》台北 文海出版社 1973。此年譜以1898年戊戌政變之事為終結 康有為1898年至1927年的事跡 參見Lo Jung-pang, “Sequel to the Chronological Autobiography of K'ang Yu-wei,” in *K'ang Yu-wei: A Biography and Symposium*, edited by Lo Jung-pang (Tucson: The University of Arizona Press, 1967) pp. 175-278。另參見Immanuel C.Y. Hsu 同註2 頁361-384 483-486; 及李盛平等編《中國近現代人名大辭典》(北京 中國國際廣播出版社 1989) 頁642-643。

- 4 許慎《說文解字》(《景印文淵閣四庫全書》冊223 上海 上海古籍出版社 1987) 篆 卷15上 頁1。
- 5 王澐《論書臆語》載於其《淳化祕閣法帖考正》(《景印文淵閣四庫全書》冊684) 卷12 頁12。
- 6 同上註。
- 7 康有為《廣藝舟雙楫》(台北 台灣商務印書館 1970) 頁93。
- 8 同上註。
- 9 趙希鵠《洞天清祿》(《景印文淵閣四庫全書》冊871) “古印章” 頁24。
- 10 方以智《通雅》(《景印文淵閣四庫全書》冊857) 卷32 頁6。
- 11 顏真卿《乞御書天下放生池碑額表》載顏真卿撰 宋敏求編《顏魯公集》(《景印文淵閣四庫全書》冊1071) 卷3 頁2-3。
- 12 楊慎《論學書》載《御定佩文齋書畫譜》(《景印文淵閣四庫全書》冊819) 卷2 頁30 王澐《論書臆語》同註5 卷12 頁12。
- 13 朱履貞稱“書有擘窠書者 大書也。特未詳擘窠之義 意者 擘 巨擘也 窠 穴也 即大指中之窠穴也 把握大筆在大指中之窠 即虎口中也。小字 中字用拔鐙 大筆大書用擘窠。”朱履貞《書學捷要》載上海書畫出版社 華東師範大學古籍整理研究室選編《歷代書法論文選》(上海 上海書畫出版社 1979) 頁600-601。
- 14 關於康有為的書論研究 為數不少，其中包括祝嘉《廣藝舟雙楫疏證》(成都 巴蜀書社 1989) 崔爾平《廣藝舟雙楫注》(上海 上海書畫出版社 1981) 周國城主編 廣州書畫研究院編《康有為書學國際研討會論文集》(香港 書藝出版社 2002) 內載30多篇論文 作者包括劉正成 徐本一 鄭榮明 楚默 張金梁 曾銘 丘紅日 連登 郭舒權 李賀忠 周俊杰 姜壽田 李五湖 黎忻 沃興華 潘良楨 曹工化 姜澄清 張桂光 王淵清 戴家妙 庄希祖 虞衛毅 連家生 楊福音 胡湛 周國城 陳永正 劉小晴 梅墨生 河內利治 鄭為人 張健富 耿飛 叢文俊 馬國權 和平野和彥 Lau Chak Kwong, “A Study of Kang Youwei's (1858-1927) *Guang yizhou shuangji*” (M. Phil. Thesis, The University of Hong Kong, 2000)。
- 15 例如《廣藝舟雙楫 原書第一》稱“書法與治世 勢變略同。周以前為一體勢 漢為一體勢 魏晉至會為一體勢 皆千數百年一變 後之必有變也 可以前事驗之也。”同註7 頁5。
- 16 《廣藝舟雙楫》全書分為6卷27章 分論不同專題 “榜書第二十四”置於卷6的開端。
- 17 同註7。
- 18 梁同書《頻羅庵論書》載楊家駱主編《清人書學論著》(台北 世界書局 1966) 頁48。
- 19 同註7。
- 20 同上註。
- 21 同上註。
- 22 同上註。
- 23 傅山《霜紅龕集》(清宣統三年山陽丁寶銓刊本。山西 山西人民出版社影印出版 1985)

- 卷37 “雜記二” 頁14。
- 24 黃庭堅《書贈福州陳繼月》云“東坡先生云 大字難於結密而無間 小字難於寬綽而有餘。”參見黃庭堅《山谷集》(《景印文淵閣四庫全書》冊1113) 卷29 頁12。另有彭大翼云“東坡題細字蓮花經 真書難於飄揚 草書難於嚴重 大字難於結密而無間 小字難於寬綽而有餘。”見彭大翼《山堂肆考》(《景印文淵閣四庫全書》冊976) 卷133 頁7。
- 25 同註7 頁94。
- 26 此碑又名《荔子丹碑》 碑文原為唐韓愈所撰記柳宗元事。原石現存廣西柳州市柳侯祠。
- 27 同註7 頁94。
- 28 同上註。
- 29 《晉書 左思傳》載“初 陸機入洛 欲為此賦 聞思作之 撫掌而笑 與弟雲書曰 此間有儉父欲作《三都賦》 須其成 當以覆酒甕耳。”見房玄齡等撰《晉書》(《景印文淵閣四庫全書》冊256) 卷92 頁10-11。
- 30 同註5 頁12。
- 31 同註7 頁94。
- 32 方孝孺《遜志齋集》載倪濤《六藝之一錄》(《景印文淵閣四庫全書》冊836) 卷280 頁10。
- 33 孫過庭《書譜》(《景印文淵閣四庫全書》冊812) 頁8-9。
- 34 同註7 頁95。
- 35 同註7 頁94-95。
- 36 同上註。
- 37 同上註。
- 38 同註7 頁94。
- 39 元初的王芝在其1291年跋蔡襄的《洮河石研銘》中 將蘇軾 黃庭堅 米芾與蔡襄列為“四家”。直到現在 論者論及北宋書法時 每以宋四家作為重點 可見宋四家於書法史中之重要性。
- 40 同註7 頁94。
- 41 同註7 頁7。
- 42 同註7 頁67。
- 43 康有為存世的作品中 篆書可舉他38歲時在桂林於越山所題的“素洞”大字 隸書創作則有王澄藏的《七言聯》(聯語為“石潭白魚自出沒 草屋老樹相因依”)。此二作皆刊於《中國書法全集》第78輯(北京 榮寶齋 1993) 頁7 47。
- 44 王澄《康有為書法評傳》載《中國書法全集》第78輯 頁5。趙一新將王澄所定的康有為三期書法風格擴展為四期 “1868年(11歲)至1898年(41歲) 為碑帖結合準備期 1899年(42歲)至1910年(53歲) 為個人書風形成期 1911年(54歲)至1916年(59歲) 為個性書風成熟期 1917年(60歲)至1927年(70歲) 為獨樹一幟收穫期。”參見趙一新《康有為書法藝術解析》(南京 江蘇美術出版社 2001) 頁2。
- 45 此詩之墨跡原作附印於《書鏡》(《廣藝舟雙楫》別稱) 台北 文景出版社 1971。

- 46 同註7 頁6。
- 47 此跋之墨跡原作刊於《中國書法全集》第78輯 頁59。
- 48 王中秀 茅子良 陳輝編著 《近現代金石書畫家潤例》(上海 上海畫報出版社 2004) 頁151。
- 49 《康南海先生鬻書例》 載《有美堂金石書畫家潤例》(1925) 輯於《近現代金石書畫家潤例》 同註48, 頁155。
- 50 易大厂 名孺 字季復 號大厂 廣東鶴山人 陳蘭甫弟子。精研書畫 篆刻 碑版 文字源流 音韻 樂理等。
- 51 《易大厂篆刻書畫直例》 載《華南新業特刊》(1925年11月) 輯於《近現代金石書畫家潤例》 同註48 頁170。
- 52 《曾農髯書畫潤例》 載《神州吉光集》(1923年第3期) 輯於《近現代金石書畫家潤例》 同註48 頁128。
- 53 同註48 頁155。
- 54 同註48 頁91。

本論文集出版蒙香港研究資助局贊助 並為
“《淳化閣帖》的流變及其影響綜合研究”計劃成果之一
(編號 CUHK4408/04H)

書海觀瀾二——楹聯 帖學 書藝

國際研討會籌備委員會

林業強

莫家良

李潤桓

吳秀華(研究助理)

編輯：

莫家良

陳雅飛

出版：

香港中文大學藝術系

香港中文大學文物館

封面及插頁設計：

陳世樂

內頁設計：

PS Design

承印：

雅聯印刷有限公司

國際統一書碼 978-962 7055-13-6

2008年3月初版

版權所有 不得翻印