

首届“中国（渝北）书法论坛”入选论文选刊

晚清碑帖论辩之脉络解构及碑帖争融文化品格刍论（上）

□ 杨林顺

弁言

书法艺术是中国传统文化中不可或缺的一环，而清代的书法艺术与书学理论研究更是如明珠般闪耀书坛，此时众多书学者通过创立“碑学”这一书学理论来探索实践，以“不失篆分遗意”的审美观，进行了碑与帖的论辩——否定——肯定——融合的过程，使清代的书法艺术形式与风格表现出了“尚朴”的艺术特征，从而涌现出一大批书法大家。同时，书法艺术之形态也进行了更迭，由魏晋时表现出的韵律、飘逸之美，到唐代表现出端庄、雄秀之美，再到清代碑学中表现出雄浑、奇拙、质朴之美，碑学新常态受书

坛的关注，变得愈加合理与完善。然碑学理论亦有偏激部分，出现“尊碑抑帖”问题，但帖学在实践中表现出技法的多样性仍受众多碑学家悄悄“观望”，故而在实践创作中也有帖学的“影子”，诸如包世臣、康有为等人。碑帖论辩逐渐淡化，二者趋于融合，并逐渐成为“老生常谈”。现学界就碑帖结合的研究论断不胜枚举，但大致可分为这几部分：一者，对碑帖融合的方法进行细致的探讨与分论，有沙孟海先生的《近三百年书学》，沃兴华先生的《插图本中国书法史》；二者，站在历史的角度对碑帖融合之始末进行梳理，李广涛硕士论文《碑帖融合初探》以颜真卿、黄庭坚为基追溯帖学之滥觞，胡

基颉《论晚清碑帖融合的书学思想及其实践》则从书学思想的角度对碑帖融合重新进行了解读；三者，则以某一书家或几个书家为代表谈碑帖融合的实践，大多以沈曾植、于右任、赵之谦、何绍基、陆维钊、张裕钊等书家为例，白砥先生的《碑帖融合——赵之谦、沈曾植、陆维钊书法之比较》，杨沛沛先生的《张裕钊碑味行书研究》，阮宪镇先生的《从碑帖融合看于右任书法创作的艺术表现》，皆具有独到之处。除此之外，还有对碑帖融合存在的合理性探究及碑帖之外的影响研究等，大抵如此，笔者不再赘述。然，事物发展的最高级意义不在于结局，否则音乐表演只需要创作乐曲终章即可，又何谈表演过程的跌宕起伏！同理，明晰碑帖融合不是研究碑帖发展的最终目的，笔者别出机杼，欲从碑帖论辩中寻找碑帖发展的脉络，以碑帖论辩的发展过程为导向管窥碑帖融合之内涵，继而从碑帖争融中剖析其文化品格和时代意义，以此视角重新审视清代碑帖论辩的发展，力求对当代书法艺术的发展产生积极影响。

一、碑帖论辩何在

“碑学”“帖学”之概念出现是滞后于二者发展的，这种具体指向名词的产生滞后于其指向的实际事物的现象时有发生，故晚清碑帖之争开始其概念才逐渐产生，并在碑学与帖学的论辩中不断外延。章炳麟《辨诗》中讲，“论辩之辞，综持名理，久而愈出，不专以情文贵”，究竟缘何论辩，还需分而论之。

（一）“碑”“帖”界定
倘若言之陆维钊书学思想上的种种表现都是其教育思想先行的基石，那么“以古为骨”就是其书学思想的源头，亦是其事功后世百代景从的立身之根。那究竟何为“以古为骨”？当分作两个层面来讲：一，学以古人之精神意趣为自我做人之根骨；二，学以古人之书迹为我书法之根骨。

概念是会将感知事物共同本质特点抽象出来加以概括的，故“碑学”“帖学”的概念一出现就受到了客观世界的直接影响，即当时碑帖之争的影响，从而导致其概念的宽泛性与模糊性，

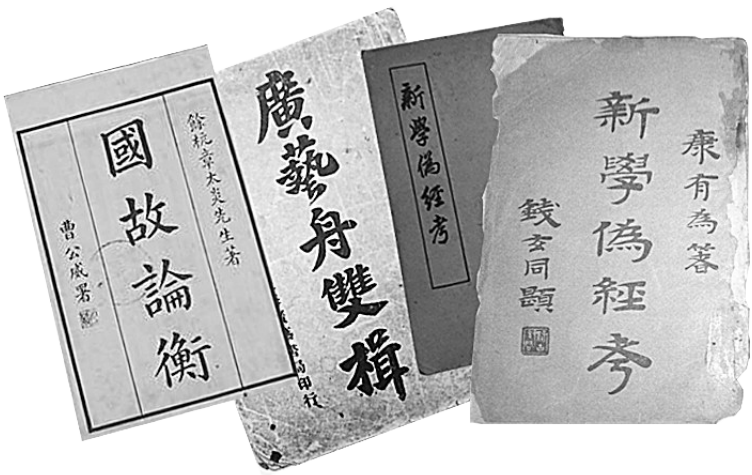
讨论两者之间的关系，界定其含义，理清其本体，尤为重要。

“峰山之碑野火焚，枣木传刻恨失真”，杜甫将碑帖放在书法情景中作出了对比，突出原石真实性的同时，也阐述了碑的一种表现形式，即刻到石壁之上的古文字。沙孟海先生也曾讲到，碑石最初无字，后刻石有字者皆称之为碑。为了更加清晰准确地对碑帖加以界定，笔者以沙孟海先生《碑与帖》和《说文解字》为基，整理如表1。

依客观之，沙孟海先生与《说文解字》中对碑帖的界定，伯仲之间尔，为此笔者也作出了初步的分析定义。通过此分析，已经宏观地对二者之间的范畴作出了解释，进一步，我们将二者从广义与狭义两层面来讲。广义的碑学也叫作“碑版学”，顾名思义，是以研究碑刻的历史渊源及演变发展规律等的学问，更倾向于历史学，狭义上的碑学即笔者碑帖论辩中的“碑”，指清代阮元、包世臣、康有为等提倡的碑学书以北碑为法，区别于南帖。同样，帖学在广义上讲，是指以魏晋为体系的书法风格流派，狭义的帖学指研究考订法中源流、版本优劣、字迹真伪的一种学问，指向性是刻帖。从这样的视角出发，晚清碑帖论辩中的“帖”主要包括以“二王”书法为传承脉络的宋代以来刻帖和唐代正书之石刻。“碑”则包括先秦两汉篆隶书碑刻和以魏碑为主的北朝碑刻这两类。即清代碑帖论辩实则是帖系书法与北朝碑刻及早期篆隶碑刻的争胜，尊碑抑帖，且尊魏卑唐，但二者之争又不仅仅如此。

诚然，碑学与帖学最初而言，就是书法艺术的两种载体呈现，直到清代二者之争，才被赋予了更多文化内蕴，就艺术本质而言，二者并无差别，结合历史，从具体形态着手才能对论辩作出更细致的分析。

（二）论辩的历史渊源
碑效帖来说，出现的时间较早，秦时帝王为纪功而刻石，碑上刻字得以传，至汉而延续，也就是我们现在临习的各种汉隶，到了魏晋之际，碑文减少（汉代厚葬之风盛行，至汉末，曹魏开始薄葬，于是，禁碑。此后，又因民族与皇权的矛盾升级，皇权禁止氏族通过碑文自美），只有少数存在，如《龔宝



子》等。
按照阮元先生的理解，“书法史发展到清代，各种流派混为一谈，如果不能追溯到古人的想法，怎么能写出好的书法作品呢？南派不显于隋，至贞观始大显”。由此追溯碑帖传承之渊源，于隋之前，锺繇、卫瑾兼通南北，纵南北朝漫长的割裂局面下，北方书法大多可以保持自己传统面貌，后由于王氏家族的过江，携锺、卫书法于南，成南派之祖再传王僧虔，继而由隋入唐，唐太宗对“二王”的喜爱，导致帖学盛行，碑学渐渐式微。

直至宋代，金石学才有所发展，但由于宋代对人文意韵的追求，“二王”一系仍为书法的主流。元代赵孟頫等书家提倡入古出新，学习魏晋，接续血脉，没有让帖学过于“支离破碎”。前朝的书法风格让明朝的帖学继续得以“遨游”，促成了今日所言的“浪漫主义书风”，但是这样依旧没有脱离“二王”体系的帖学之流。此外，资本主义萌芽的的产生与发展，依然是决定了不能形成碑学兴盛的时代。

这种境况一直持续到清代中叶，众多书学者对碑学的探索和研究使得碑学理论逐渐完善，越来越多的书家传达出对碑学的倾向，适逢康有为振臂一挥，掀开了碑帖论辩的帷幕。

二、碑帖论辩之脉络勾勒

我国的书法艺术之所以能流传至今，在于它文字发展多样性，秦汉篆隶、魏晋古风、唐有法理，宋有意气，元朝复古，明代烂漫，时势造英雄，书坛

显书风。直至明末清初，社会动荡，文化的反思与改革成为必然，有识之士开始论辩文化的缺陷，以此为背景，掀开了明末清初三百多年来的书法变革史。尤其是清代，碑学体系的建立对传统帖学发起了新一轮的冲击，此间论辩之深，穿透之强，相比于前，愈加烦躁与激烈。

（一）论辩伊始

晚清碑帖论辩之始，大抵是以康有为《广艺舟双楫》为肇因的。此书论一经出世，就直指帖学，锋利的矛头指向，瞬间在书坛掀起一股崇碑抑帖之风，论辩也由此愈演愈烈。

实则，论辩一开始就很激烈，同为康有为一人所出的《广艺舟双楫》与《新学伪经考》，书论中就带有明显而激烈的变法思想。其书法上提倡今碑学，反对古帖学，而同时作为变法的带头人，他力求革故鼎新，反对旧文学，提倡今文学，这与其对书法的态度如出一辙，他对待碑帖的思想和态度以其政治思想为基石，因而对古帖予以全盘否定。这种思想极为偏激，将新旧党派之争单纯地与书法碑帖之争趋同化，这样曲为比附，以达其意，使得碑帖之争不再“纯粹”，过分地推崇碑学之开新，反对帖学之守旧，其偏颇的书学思想导致论辩场的“天平”极度倾斜，当然即使如此，他对“二王”仍有虔诚之心，只是将唐宋元而下学《阁帖》的帖学家们一笔抹杀，使得论辩的发展也更加复杂化。这种以古为骨的思想最先体现在他学书之时，继而延伸至其教育思想之上。

首届“中国（渝北）书法论坛”入选论文选刊

沈尹默“以碑践帖”书学思想刍视（上）

□ 戎戡凯

前言

翻阅二十世纪中国书坛的风云际会，沈尹默无疑是一个不能被遗忘的人物。

早在民国时期，人们便将“竹溪沈氏”沈尹默与“关中于氏”于右任相提并论，素有“南沈北于”之誉。而在中华人民共和国成立之后，沈氏定居沪上，胡问遂、潘伯鹰、白蕉、谢稚柳等海派书法翘楚或得其亲授私淑，或与其相交莫逆。因此，其对当代海派书法的崛起具有定鼎之功。同时，沈尹默更以其清俊秀逸、温雅蕴藉的书风名动海内外，“成为现代帖学的第一面旗帜”。

或许是因为对于沈尹默过于熟悉，当我们想要因循书法名家来勾勒出近现代书法发展的大致格局时，总是倾向于将沈氏简单地符号化为“复兴帖学”的一个坐标，从而忽视了他自身书学实践与书学思想的复杂性。如果仅仅偏执于帖学一端，也就无法成就沈尹默。正如陈振濂先生所言：“单线继承的弊病正在于它缺乏比较对象，于是它所能汲取的是一种没有经过整理加工的原始营养，它构不成一个大师所需要的起跳板。”尽管沈尹默在专注帖学的同时也兼习碑版，但是若就此便将沈氏归于走“碑帖融合”创作模式的一类书家似未免也显得牵强。不过，沈氏的书学思想及其书法实践在碑帖从分裂走向融合的近现代书法史背景下却具有特殊的历史价值：他的书法实践并不是为我们提供了一个碑帖兼融的成熟创作范式，也很难说是准确无误地把握住了传统帖学的本意，但他却以独特的审美理想成为二十世纪碑帖转型的书法艺术语境中一个意趣别样的类型。

晚年的康南海深感碑派开通不足，但却见道已迟，他说：“千年以来，未有集北碑南帖之成者，况篆汉分、秦篆、周籀而陶冶之哉。鄙人不敏，谬欲为之。”可见，随着碑学热潮的逐步冷却，兼顾碑帖成了新的时代呼声。然而，当世人尚未从对晚清以降尊碑贬帖之弊端的反思中完全回过神来，究竟该如何开辟出一条碑帖融合的新途径却又成了抛给近现代学书者的一个更为茫然无措的命题。诚然，沈尹默温文尔雅的书法创作，似乎很难让观者体察到他确实曾在北碑上下过苦功夫的迹象，更不消说是对碑帖融合书法创作的切身实践。但若是我们对沈氏的书学思想稍加关注，便不难发现其在总体上崇尚“二王”书法审美理想的同时，竟潜移默化地内蕴着碑学理论的见地。而二者高度紧密的结合，共同构成了沈氏自足完整的书学思想体系。当然，我们无须对其书学思想中何者源于帖、何者源于碑作刻舟求剑式的对应与寻绎，但可以肯定的是，这种书学思想既与吴昌硕、黄宾虹、于右任等书家融碑帖于一冶的创作理念不同，也与白蕉纯“二王”帖学一路的审美追求不类，与其说是“以碑入帖”，倒不如说是“以碑

践帖”。二者区别在于：“以碑入帖”强调的是在总体性上表现帖派书风的同时，在局部的用笔与结体中融入碑派的技法形式；而“以碑践帖”则是侧重于以碑学的书学理念践行帖学的书法表现，是将碑学思想作为帖学实践的内在原理和隐性指导方针。这正是沈尹默书学思想的独特性所在。

本文拟对沈尹默“以碑践帖”书学思想作三个方面的探讨：其一是“以碑践帖”的产生及用意，其二是“以碑践帖”的审美理想，其三是“以碑践帖”的技法要求。需要说明的是，尽管本文立意于探究沈尹默“以碑践帖”的书学思想，但我们无意盲目夸大其书学价值从而放弃对其得失作出应有的辨析。同时，其自身含义的矛盾与冲突，也是毋庸回避的。从某种程度上说，或许只有“矛盾地存在”或是“存在着矛盾”，才更接近一种“存在的真实”。笔者以为，唯有将沈氏“以碑践帖”书学思想置入特定的历史文化语境中，我们方能更好地理解沈氏书法艺术的审美取向，同时也为我们当下探索碑帖融合的出路提供理论上的借鉴与反思。

一、“以碑践帖”的产生及用意

书法史发展到清末民初，当碑学经过赵之谦、何绍基、康有为那最后的灿烂炽热之后，已然面临江河日下的颓势。尽管“学者当师北宗，以碑为主”的学书观念在一段时间尚未完全销声匿迹，但单一沉溺于碑版的局限与危害已引起不少有识书家的关注。章太炎即认为：

然一二善书者，皆从法帖得津，次及碑版，则形神可以不离；其一意石刻之士，持论则高，大抵得其形模，失其神采，是也何？

“得其形模，失其神采”，当碑学理论的激情澎湃终难以回避实践层面的相形见绌时，久经冷遇的“二王”帖学又重新被不少人视为学书得津的第一要义。然而，一意于“二王”帖学者则极易染俗。正如郭绍虞所言：“‘二王’之书，学之者众，所以功夫愈深，愈易近俗。”

沈尹默幼承庭训，髫龄习书。从其祖父“用力颇行而参之以董玄宰的风格”以及其父“喜欧阳信本书”时亦用赵松雪法”的书法实践来看，少年沈尹默的书法不是得自家传，然“受到了不少熏染”确乎不争的事实。尽管从十五岁至二十五岁以前，在父亲和友朋的影响下，他也接触了邓石如篆书、包世臣学说以及《龔龙颜碑》，但由于个人审美趣味的偏向，他并未对碑学有所留意。直到1907年，二十五岁的沈尹默从长安移居浙江老家时，于杭州听得陈独秀批评其字“其俗在骨”时，才当头棒喝对痴迷帖学过甚而带来的危害幡然醒悟：

二十五岁由长安移家回浙江，在杭州遇见一位安徽朋友，第二天一开口就向我说：“昨天看见你写的一首诗，诗很

好，字则其俗在骨。”这句话初听到，实在有点刺耳。但仔细想一想，确实不差，应该痛改前非，重新学起。于是想起了师愚的话，把安吴《艺舟双楫》论书部分，仔仔细细地看一看，能懂的地方，就照着去做。首先从指掌虚，掌竖腕平，执笔做起，每日取一刀尺八纸，用大羊毫蘸着淡墨，临写汉碑……

这里所谓的“安徽朋友”便是在新文化运动如火如荼风云的陈独秀。翻阅沈尹默《自习的回忆》我们便可得知，沈在十二三岁时，受私塾先生教导而临习黄自元所书《醴泉铭》，由于年幼而缺乏主观的审美判断，这种“依样葫芦”使沈氏在黄自元习气的笼罩下开始了学书之路。直到其父偶然一次为其示范临习欧楷，才使沈氏发现了黄自元临《醴泉铭》的问题。此后，他对家中所藏碑帖时时细看与临习，因叶蔗田所刻《耕霞馆帖》“自锺玉以至唐宋元明清诸名家”皆有收录而对其尤为钟爱，是帖成为了沈氏主要取法对象，并由此对书法产生了浓厚的兴趣。或许是因为起点不高，导致沈氏用笔从一开始便沾染上软媚无力的弊病，而其对《耕霞馆帖》模拟越久，则对帖学痴迷越深，即便对碑版书法时有接触也是置若罔闻。直到陈独秀的一句“字其俗在骨”不禁让青年时期的沈尹默深刻反思自己以往的学书经历，亦成为其书学思想从“浸淫帖学”到“以碑践帖”之转折：

1913年到了北京，始一意临学北碑，从《龙门二十品》入手，而《龔宝子》《龔龙颜》《郑文公》《刁遵》《崔敬邕》等，尤其爱写《张猛龙碑》，但着意于画平竖直，遂取《大代华岳庙碑》，刻意临摹，每作一横，则屏气为之，横成始敢畅意呼吸，继续行之，几达三四年之久……在这期间，除写信外，不常以行书应人请求，多半是写正书，这是为了彻底洗刷干净以前行草沾染上的俗气的缘故。一直写到了北朝，到了1930年，才觉得腕下有力。于是再开始写行草……

自1907年陈独秀“一语惊醒梦中人”至1930年，沈尹默遍临北碑并对碑学理论有了深入的关注与研究。从某种程度上说，这二十多年致力北碑的学书生涯可视为沈氏碑帖观念的转变期，也可视为其“以碑践帖”书学思想的形成期。有论者认为：“沈尹默学习碑帖，并不是偏执一面的进行，尤其是第二次观念转变后，碑帖互融，吸收碑学的营养，成就了沈尹默二十世纪帖学大家的书法典范。”作出如是的论断固然有其合理性，然而，单就不偏执于碑帖一端、主张碑帖互融而言，则是二十世纪以来不少有识书家的共识，若仅仅如此，沈氏则难以成为我们前文所说的“意趣别样的类型”。不同于沙孟海、陆维钊、林散之诸家的“以碑入帖”或“以帖入碑”，我们或可从沈尹默1907年至1930年致力学碑的经历来深入分析他的“以碑践帖”。

如果说陈独秀那句“字则其俗在骨”是沈尹默开始学习北碑、接受碑学思想的动因，那么1913年到北京后遍习北碑

好，字则其俗在骨。”这句话初听到，实在有点刺耳。但仔细想一想，确实不差，应该痛改前非，重新学起。于是想起了师愚的话，把安吴《艺舟双楫》论书部分，仔仔细细地看一看，能懂的地方，就照着去做。首先从指掌虚，掌竖腕平，执笔做起，每日取一刀尺八纸，用大羊毫蘸着淡墨，临写汉碑……

这里所谓的“安徽朋友”便是在新文化运动如火如荼风云的陈独秀。翻阅沈尹默《自习的回忆》我们便可得知，沈在十二三岁时，受私塾先生教导而临习黄自元所书《醴泉铭》，由于年幼而缺乏主观的审美判断，这种“依样葫芦”使沈氏在黄自元习气的笼罩下开始了学书之路。直到其父偶然一次为其示范临习欧楷，才使沈氏发现了黄自元临《醴泉铭》的问题。此后，他对家中所藏碑帖时时细看与临习，因叶蔗田所刻《耕霞馆帖》“自锺玉以至唐宋元明清诸名家”皆有收录而对其尤为钟爱，是帖成为了沈氏主要取法对象，并由此对书法产生了浓厚的兴趣。或许是因为起点不高，导致沈氏用笔从一开始便沾染上软媚无力的弊病，而其对《耕霞馆帖》模拟越久，则对帖学痴迷越深，即便对碑版书法时有接触也是置若罔闻。直到陈独秀的一句“字其俗在骨”不禁让青年时期的沈尹默深刻反思自己以往的学书经历，亦成为其书学思想从“浸淫帖学”到“以碑践帖”之转折：

1913年到了北京，始一意临学北碑，从《龙门二十品》入手，而《龔宝子》《龔龙颜》《郑文公》《刁遵》《崔敬邕》等，尤其爱写《张猛龙碑》，但着意于画平竖直，遂取《大代华岳庙碑》，刻意临摹，每作一横，则屏气为之，横成始敢畅意呼吸，继续行之，几达三四年之久……在这期间，除写信外，不常以行书应人请求，多半是写正书，这是为了彻底洗刷干净以前行草沾染上的俗气的缘故。一直写到了北朝，到了1930年，才觉得腕下有力。于是再开始写行草……

自1907年陈独秀“一语惊醒梦中人”至1930年，沈尹默遍临北碑并对碑学理论有了深入的关注与研究。从某种程度上说，这二十多年致力北碑的学书生涯可视为沈氏碑帖观念的转变期，也可视为其“以碑践帖”书学思想的形成期。有论者认为：“沈尹默学习碑帖，并不是偏执一面的进行，尤其是第二次观念转变后，碑帖互融，吸收碑学的营养，成就了沈尹默二十世纪帖学大家的书法典范。”作出如是的论断固然有其合理性，然而，单就不偏执于碑帖一端、主张碑帖互融而言，则是二十世纪以来不少有识书家的共识，若仅仅如此，沈氏则难以成为我们前文所说的“意趣别样的类型”。不同于沙孟海、陆维钊、林散之诸家的“以碑入帖”或“以帖入碑”，我们或可从沈尹默1907年至1930年致力学碑的经历来深入分析他的“以碑践帖”。

如果说陈独秀那句“字则其俗在骨”是沈尹默开始学习北碑、接受碑学思想的动因，那么1913年到北京后遍习北碑

直至1930年方觉“腕底有力”则是沈氏自觉的实践与选择。笔者以为，关于这段时期的书学经历，有两点值得思考：其一，沈氏中以包世臣为代表的碑学思想的接受状况如何？其二，沈氏中在勤学北碑期间，有没有完全放弃帖学？

首先来看第一个问题。当沈尹默受到陈独秀“字其俗在骨”的刺激之后，他决定“痛改前非，重新学起”，并想起了友人的话，“把安吴《艺舟双楫》论书部分，仔仔细细地看一看，能懂的地方，就照着去做。首先从指掌虚，掌竖腕平，执笔做起，每日取一刀尺八纸，用大羊毫蘸着淡墨，临写汉碑”。此时的沈尹默已非年少时对书法艺术的审美茫然无知，只能在私塾老师的训导下对着黄自元的《醴泉铭》照葫芦画瓢了。因此，对于包世臣的碑学观念，自然不会在不辨是非的情况下照搬全信：

我虽然读过了前人不少的论书法的著作，但是不能够全部了解，至今还在不断研讨中；又没有包慎翁的胆量，拿起笔来，便觉茫然，不知从何处说起才好。

之所以说自己没有包世臣的胆量，并非沈氏真的心存胆怯，而是他与包氏的观点有所不同。但由于沈尹默性情的温文儒雅，使得即便他不完全认同包世臣的见解也不会对前贤大力抵牾，因而他的选择是委婉地部分接受。在笔者看来，沈尹默接纳包世臣等人的碑学观念，并不是为了在此时期与其书法实践配套，单纯意义上用碑学的思想来指导北碑的临习。从更深远的意义上讲，他是吸收碑学理论中让他“产生共鸣的精华，从全局着眼来指导自己的书法审美追求，并以此构建其独特的“以碑践帖”书学思想。

再来讨论第二个问题。尽管沈氏坦言“在这期间，除写信外，不常以行书应人请求，多半是写正书，这是为了彻底洗刷干净以前行草沾染上的俗气的缘故”，但是我们并不能就此认为此时期他对碑帖的涉猎与汲取处于一个绝对失衡的状态，因为在其文中也同样有如是交代：“在这个期间，又得到好多晋唐两宋元明书家的真迹影片，写碑之余，从米元章上溯右军父子诸帖，得到了很多好处。”可见，尽管在此期间沈尹默对北碑的临习极为用力，但是他从未间断对帖学的深入。而他之所以如此，并非由帖学实践转向碑学实践，其用意乃在于“补不足”与“增有余”。沈尹默的弟子胡问遂曾说：

人常道，学书之法在于补不足而损有余。早期学书，我尊重此说，并且也得益匪浅；但自学王以后，深深感到这一方法只适用于初学……每人学书之法，早期可以针对自己的不足之处，加以修正填补；但到成熟时期，则应该认真分析自己的性格和擅长，充分发挥自己的特点——增有余，从而不使人产生不足之感……

作为沈门高足，胡问遂的这一书学洞见自然是受到了其师沈尹默的启发，而以此观照沈尹默的这段学碑经历亦是恰如其分的。沈氏学碑之目的，显然是弥补缺“字其俗在骨”和“腕下无力”的不足。所谓的“增有余”，就是在书法实践过程中明确自己所要达到的审美理想，强化自我的书法艺术个性。由此，在面对碑帖范本时便能够避免盲目临习，对于选择合适的碑帖，学习碑帖中的什么成分都会了然于胸。从更有高度的意义上说，便是确立自我的艺术追求之路。

（下转第7版）