

浅析清末书法家对颜体书法的继承与发展

李东旭

《书法报》徐州工作站，徐州

摘要 | 颜真卿书法雄健峻拔、端庄严谨，在中国书法史上有着不可替代的地位，其书风对后世产生了巨大的影响。而清末作为中国书法发展过程中一个重要的过渡和发展时期，书法风格呈现出多元化的特点，从清代书法中我们不难发现，其中像刘墉、何绍基、翁同龢等许多书家都受到了颜体书法的影响。到了清代晚期，由于西方列强的入侵，“天朝上国”不复存在，中国沦为半殖民地半封建社会，在这一背景下的书法家们关注到了忠义爱国的颜真卿，进而在清末学习颜真卿书法成为了潮流。本文通过对清末书法家对颜体书法继承与发展进行探究，旨在对清末学颜书家进行总结和对比。

关键词 | 颜体；清末书法；继承与发展

Copyright © 2026 by the author(s).

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1 颜真卿与书法

1.1 颜真卿的书法特征

“颜书”的出现在书法史上具有重要意义，颜真卿代表了大唐由盛转衰整个时代书风的发展方向。颜真卿是唐代书法家中成就最高的书法家之一，他的书法以其“方”、“健”的独特风格独树一帜。

颜真卿的书法具有典型的刚健雄强的风格，在书法史上占有重要地位。从历代书论中我们不难看出，颜真卿书法在他生前就得到了很多人的关注和推崇，不仅成为当时学书最具代表性的书家，而且后世历代书法家都以学习和临习颜字为楷模。唐代书法家张怀瓘《书断》中有言：“真书，妙在精思，学之者贵穷其理，虽多终不能以为功。”明代杨守敬在《书概》中也说：“唐人习颜之书者，各

有取法，或以笔势取之，或以意取之。然笔势、笔法皆须学颜书以入其堂奥，盖非若后人所能得也。”近代著名学者梁启超曾说：“颜真卿书如壮汉以刀”（《论金石文字》）。

颜真卿在书法史上具有极其重要的地位和深远的影响。其书风影响了整个宋代和整个中国书坛长达800年之久。作为一位承前启后的书家，在他所处时代也对后世产生了重要影响。颜真卿书法的出现，标志着中国书法进入了一个新的时代，开启了书法艺术的一个新领域。

颜真卿首先作为一个爱国之士，他所做的一切都是为了国家和民族考虑。他不仅在书法技法上取得了很高成就，而且他还把自己的情感融入到了书法作品之中。在他生前曾经留下了很多书法墨宝，如《祭侄文稿》《争座位帖》等。这些墨宝不仅表达了颜真卿对其亲人的沉痛哀悼之情和自己的愤怒之情，而且还表达了对其侄子（颜季明）的关心之情。他在其中写道：“昔我先君季明叔，字季明。

作者简介：李东旭，《书法报》徐州工作站站长，研究方向为书法史论、书法教育与传播。

文章引用：李东旭. 浅析清末书法家对颜体书法的继承与发展[J]. 现代教育与教学创新, 2026, 1(5): 147-154.

<https://doi.org/10.68070/g45swh05>

自五世祖仲德，始居南昌。吾从祖伯陵，字景隆，始居建昌。吾父季昌，始居南昌。吾祖兄弟三人，伯陵公、季明、景隆。自伯陵之后，伯陵公居南台；季明公居南昌；景隆公居南昌。世系所传，殆不虚矣。”从这些作品中我们不难看出其用笔浑厚、苍茫洒脱。最能打动人的艺术作品往往是作者倾注情感的作品。

在颜真卿去世后不久，朝廷就下令停止了他的所有碑文刻石的制作活动。当时他的很多书迹被保存了下来。但是颜真卿在生前写的所有碑文刻石却被毁掉了，这直接导致了颜真卿书法作品数量上的减少和书体上的变化。然而，由于当时碑刻是官方行为，因此在清朝后期，许多书法家都纷纷学习和模仿颜真卿的书法风格来创作作品。这些书法家既包括晚清著名书法家何绍基、张裕钊、吴昌硕等人，也包括民国时期著名书法家沈尹默、康有为、于右任等人。筋骨血肉精神气脉八者全具而后可为人，书亦犹是。俗子作书，但有血肉，都无筋骨，墨猪尔。高手矫之而过，遂至枯朽骨立，所谓楚则失矣，齐亦未为得也。清代书法家翁方纲在其唐人楷书论中有此论述。^[1]

这些书法家在学习和临习颜体书法时都对颜真卿有所借鉴和吸收。因此，他们都在自己所写的作品中或多或少地体现了颜真卿书法特点和精神境界。虽然清末时期受封建文化思潮影响很深，但是其书法艺术水平还是非常高的。晚清时期有很多书家都是学颜真卿而成名的，如吴昌硕、康有为、于右任等人。同时他们还从颜真卿书风中吸取了很多营养和精髓，并且在自己书法创作中加以吸收和运用。

2 颜真卿对清末书家书学思想的影响

2.1 清代的文化背景

晚清时期由于封建文化思潮兴起，各种传统思想被打破。在这种思想背景下，西方科学技术逐渐走入人们的视野当中。于是在清末时期西方科学技术开始进入中国并对中国传统文化产生了较大影响。

一些知识分子开始把学习和研究西方科学技术作为自己人生的追求。在这种思想背景下，一些有识之士也开始尝试用西方科学技术来救国。这种思想与颜真卿所处时代背景有着密切关联。当时以曾国藩、左宗棠、李鸿章等人为首的洋务派在学习和研究西方科学技术方面做出了一定贡献。颜真卿在书法上的成就虽然重要，但是他在政治上却是一位失败的政治家。他虽然出身于贵族家庭，但是其家族却在政治上处于劣势。他虽然考取了进士，但是

却不能改变自己的命运。最终颜真卿只得选择了归隐之路。所以从这个角度来说，颜真卿书风创作的失败并不是因为他不能改变自己的命运，而是因为他所处的时代背景让他不能实现自己的理想。

在近代，中国面临着前所未有的困境和挑战，在这种情况下，以康有为、梁启超为代表的资产阶级改良派开始试图用西方科学技术来救中国。然而由于他们所处的时代背景不同，他们对传统文化的认识也不同。因此他们在思想上存在着巨大差异。康有为虽然曾经考中进士，但是他并不能摆脱儒家思想对自己思想上的束缚。而梁启超则在传统文化和西方科技之间寻找一条适合自己发展的道路。由于康有为和梁启超在思想上存在着差异，所以他们在书法创作方面也存在着巨大差异。

康有为在书法创作中往往只注重书法的形式而忽略了书法实质，这直接导致了他作品中缺乏一种民族精神和文化内涵。但是梁启超在思想上却是一位真正的“士大夫”，他虽然接受过西方思想，但是他却并没有把这种思想强加到自己身上。因此他把西方科学技术与中国传统文化进行了巧妙融合。梁启超是一位具有民族精神和文化内涵的“士大夫”。

同时康有为虽然接受过西方教育，但是他却不愿意过着传统生活方式。他追求民主与科学，反对封建礼教和专制统治。但是他却并没有把这种思想强加到自己身上，因此他的书法作品中才会有有一种“狂放不羁”的感觉。然而梁启超却恰恰相反，他虽然接受了西方科学技术，但是他却把西方科学技术与中国传统文化进行了巧妙融合。因此从这个角度来说，梁启超的书法作品是一种“君子”、“士大夫”式的书法作品。

在清末，由于受封建思想的束缚，很多书法家都开始摆脱传统文化的束缚。他们不再把书法作为自己一生追求的目标，而是把书法当成一种谋生手段。于是在清末时期出现了很多专门从事书法创作的职业书法家。他们为了生存，他们在书法创作方面进行了大量模仿和学习。而在这些职业书法家中，以何绍基为代表的一些书家则是以模仿和学习颜真卿而出名的。此外，翁同龢、吴昌硕等人也都是以模仿和学习颜真卿而出名的。

2.2 清代文人对于颜真卿的接受

通过对颜真卿书法创作及成因分析不难看出，他不仅是一位“书圣”而且也是一位爱国之士、忠臣孝子、义士豪侠之辈。在他的身上体现出了“忠义”、“大无畏”的精神，这也是颜真卿书法之所以成为“书圣”的重要原因。然而，这些士豪侠之辈虽然具有很高的文化修养和艺术才能，但是由于他们往往不能摆脱封建思想的束缚，因此他们并没

有把书法作为一种高尚的艺术来进行创作。在晚清时期,由于传统文化被打破,人们对于传统文化的认识发生了变化。他们不再把传统文化视为最高价值,而是把它看作是一种束缚人们思想和禁锢人们自由的枷锁。尤其是在晚清时期,由于洋务运动兴起,这种思想进一步被打破。因此,很多知识分子开始寻求一种新的精神寄托。这些知识分子虽然受过较高教育,但是他们对传统文化并没有深刻地认识,因此他们往往在思想上仍然对传统文化抱有一种迷信的态度。他们把学习书法当作一种谋生手段。因此在晚清时期一些书法家对颜真卿书法创作进行了大量模仿和学习。

晚清时期的书家对颜真卿书法有很高评价,并且他们都从颜真卿书法中汲取了丰富营养。他们对传统文化抱有一种迷信心理。在他们看来,传统文化就是一种最高价值。所以在这种情况下他们很难从传统文化中汲取营养。因此他们对传统文化也就缺乏深刻认识和研究。

对于清末时期书法家而言,他们对传统文化只能是被动接受而不能主动选择和改变。因此他们对传统文化只能是一知半解,这也直接导致了清末时期书法家在书法创作中缺乏民族精神和文化内涵。同时也就受到了限制。因此在清末,很多书法家都试图打破传统文化的束缚,他们试图用现代科学技术来改变传统文化,但是他们却又无法摆脱封建思想对他们的束缚。因此他们在书法创作中往往不能摆脱传统文化的束缚。这样就造成了一种尴尬局面。中国书法艺术与西方艺术是有本质区别的。

首先,从笔法上来看,由于书法艺术的发展是基于汉字结构形式的基础上进行的。因此中国传统书法艺术属于“形”法范畴,而西方书法艺术属于“意”法范畴。中国传统书法艺术以其特有的笔墨形态体现出了一定的节奏、韵律和美感,但是这种节奏和美感并没有完全摆脱传统文化的束缚。

其次,从结构上来看,中国传统书法艺术在结构方面是以“点”为主,而西方书法则是以“线”为主。由于中西方文化存在着巨大差异,因此在中国传统书法艺术中“点”字往往占据着非常重要的地位。然而在西方文化中“线”则占据着非常重要的地位。因此,在中西方文化交流中“点”字往往扮演着非常重要的角色。

中国传统书法艺术在章法方面是由点、线、面所组成。在西方文化中“点”字往往占据着非常重要地位,然而在中国文化中“点”字往往占据着非常重要地位。但是这并不意味着中国传统书法艺术完全摆脱了传统文化的束缚。因此在中西方文化交流中“点”字往往扮演着非常重要的角色。再次,从章法方面来看,中国传统书法艺术在章法方面一般是以“行”、“纵排”来组成的,但是在西方文

化中“行”、“横排”等都是“以点”的形式出现的。因此从章法方面来看中国传统书法艺术是以“线”为主而西方文化则是以“点”为主。最后,从笔法和结构方面来看,中国传统书法艺术在笔法和结构方面都是以“点”为主。因此在笔法方面表现为点画形态,而在结构方面则表现为结体形态。同时从结构上来看,中国传统书法艺术的点、线、面是相结合的,并且它们之间相互影响,相互制约。在中国文化中,点线面之间形成了一种和谐的关系。同时也表现出了一种自然之美。而西方文化中则是由点线面组成的,它们之间缺乏和谐关系,因此在西方文化中线、面往往独立存在。通过对清末时期书法家的分析可以看出:从用笔上来看中国传统书法艺术属于“中锋行笔”而西方则属于“侧锋行笔”。在清末时期,由于受到传统文化的束缚,很多书法家都无法摆脱传统文化对他们的影响。因此在清末,很多书法家都尝试用现代科学技术来改变传统文化。例如在吴昌硕、赵之谦等人的书法作品中,他们都尝试用现代科学技术来改变传统书法艺术的笔法和结构,但是他们最终还是以失败告终。因此从这个角度来说,清末时期书法家对传统文化的改造最终没有达到理想的效果。

颜真卿书法艺术对清末时期书法家的影响由于受到传统文化的束缚,很多书法家都试图打破传统文化的束缚,但是他们却又无法摆脱传统文化对他们的影响。因此在清末,很多书法家都尝试用现代科学技术来改变传统文化。但是这种做法却没有取得理想的效果。然而这种个性和创新却无法摆脱传统文化对他们的束缚。因此在这一时期出现了很多职业书法家。在清末,由于受封建思想的束缚和西方科技的冲击。因此在清末,很多书法家都试图摆脱传统文化对他们的束缚,从书法艺术的角度来看,颜真卿是唐代著名的书法家。他的书法艺术在中国历史上有着举足轻重的地位。在唐代,颜真卿书法艺术受到了众多文人雅士的推崇和追捧。因此在唐代,颜真卿书法艺术已经达到了炉火纯青的地步。然而颜体书风的发展并没有就此止步。在宋代,由于苏轼等人对颜真卿书法艺术推崇备至,因此他们从颜真卿书法中汲取了丰富营养,通过对颜真卿书法艺术的研究而发展出了“尚意”书风。然而,在清末,这种所谓的“尚意”书风却一度受到了人们的质疑。因为在当时的人们看来,“尚意”书风主要是通过对传统书法艺术进行创新和改造而形成的。而“尚意”书风的产生与当时社会背景有很大关系。

从这个角度来说,在清末,由于受到了传统文化对传统书法艺术的影响,很多书法家都试图打破传统文化对他们的束缚。因此在这一时期,以何绍基为代表的一些书家都试图通过对传统书法艺术进

行创新和改造而形成新的书风——“尚态”书风。但是他们却未能成功。究其原因，主要是因为“尚态”书风与传统书法艺术之间存在着较大差异。在中国传统文化中，“尚态”书风属于一种个性化的书法创作。而传统书法艺术则属于一种标准化、规范化的书法创作。但是这种方法却未能取得理想效果。

在这一时期，以何绍基为代表的一些书法家是以学习颜真卿为出名的。因此从这个角度来说，在清末，由于受到了传统文化的影响，很多书法家都无法摆脱传统文化对他们的影响。

3 颜真卿对清代书家的影响及其地位

3.1 何绍基

何绍基就是其中之一，何绍基出生于1799年，卒于1873年，在清代末期生活了30多年。他的书法入古而创新，在颜真卿书法的基础之上，加入了自己的理解和想法，在清末这个尊碑抑帖的大环境下，将魏碑的笔法与颜真卿宽博的结体结合起来，形成了一种独特的个人面貌。在楷书方面，何绍基对颜真卿的学习主要表现在一是在结构上，他沿用了颜真卿楷书整体的结构上的处理方式。例如“横细竖粗”和“头大身小”的结构，这种结构在视觉上给人一种大巧若拙的稚气和趣味性，一方面体现了清人的审美情趣和对书法美的要求。另一方面，用“拙”与“巧”相对，在清末盛行尊碑抑帖之风的背景下，为书法艺术开辟了另一种可能。二是在线条的表达上，何绍基的线条大都不是光滑流畅的，而是带有起伏和顿挫之感，这正是因为他吸收了颜真卿屋漏痕的笔法而产生出来的。何绍基对颜真卿楷书的学习是全方面、多角度的，但并没有一味地沉浸在颜真卿的书法之中，而是在颜真卿楷书的基础之上融入了自己的书学思想和实践经验。他在其书论中有这样论述：气何以圆，用笔如铸元精，耿耿贯当中，直起直落可也，旁起旁落可也，千回万折可也，一戛即止亦可也，其中则圆，如写字用中锋然。^[2]

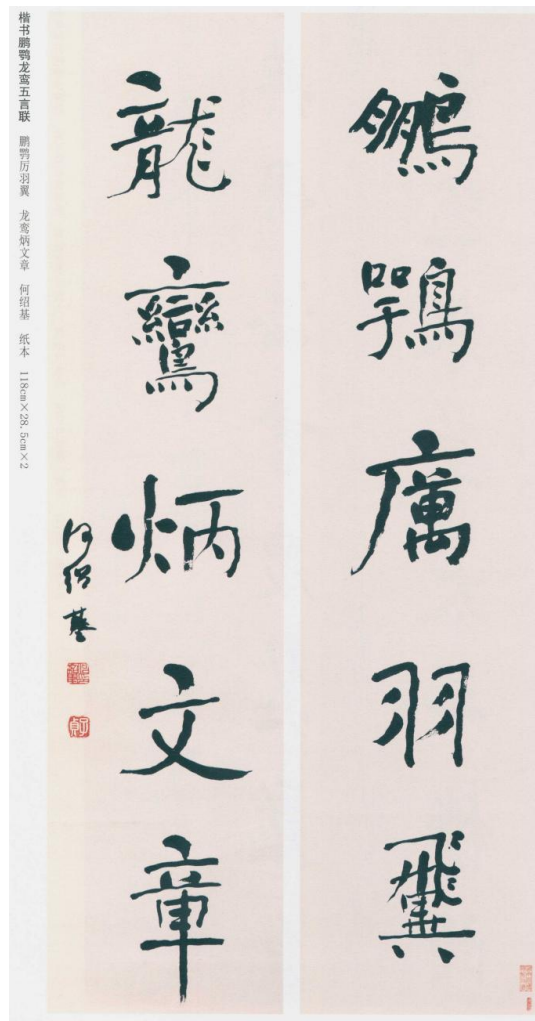


图1 何绍基楷书五言联

唐代到清末1000多年的时间里，书法家所处的环境，书写的工具，书写的场景和书写的习惯早已发生了天翻地覆的改变。就从毛笔上来看，唐人所用毛笔大都是鸡距笔和缠纸笔，笔头中空、笔毫覆盖在上面。而清人所用毛笔大都是纯动物毛料制作而成，多用羊毫，书写起来比较柔软，想要表现出丰富的线条变化的话就必须要求书家掌握高超的书写技巧。在纸张上，到了清代，出现了众多类型的纸张，除了宣纸之外还出现了蜡染纸、洒金纸等，纸张的不同会导致毛笔在纸面上触感的不同从而影响书写后的视觉效果。在行书方面，何绍基对颜真卿的继承也是全面的。不仅是对字形和章法的学习与继承，而且在气韵和用墨上，取法于颜真卿的《祭侄文稿》和《争座位帖》，给人一种高古、简约的面貌。颜体行书大都是以小字为主，因为当时颜真卿书写行草书是以实用为目的，为了书写诗文或记述事件的发生所作的。而何绍基把颜体行书小字给放大进行书写，并且在其中加入了更多的笔法和思想，使其放大之后也很有气象。在一些结构和行列的处理方式上，何绍基改变了颜真卿行书上下

多字相连的规律和处理方式,有些行书作品更是以字字独立为主,但是在独立的结体之外,我们也能够看到气息的通畅,有些笔画虽然没有实接,但是在笔势上是相连接的,给人一种一气呵成之感。在章法上,何绍基与颜真卿的行书也有很大的区别。一是为了适合清代人的生活习惯,他写了很多中堂书法,竖式书写,颜真卿的行书多以横式的样态来表现,如《祭侄文稿》。另外,何绍基还善于用行书创作对联作品,他突出表现字与字之间的轻重对比关系,使得欣赏者在远观作品之时就能欣赏到作品丰富的变化之美。在线条上,由于何绍基临遍汉代的各种隶书名碑,石碑上风化磨损的自然痕迹被他用毛笔在宣纸上表现的淋漓尽致。因而他在进行行书的书写时,也创造性的加入了这样的线条来展示迟涩、苍茫的感觉。总之,何绍基是一个很聪明的学颜者,他把颜真卿身上所有能吸收的优点全盘接受,并且他迎合时代,创造了属于自己的艺术语言。

3.2 翁同龢

翁同龢出生于1830年,于1904年去世,是清代末期著名的政治家、书法家。翁同龢是晚清时期学习颜真卿书法的大家,对于他的书法,特征也很明显,他坚定的选择坚持颜真卿厚实的一面。他的创作来源于颜真卿的《大字麻姑仙坛记》、《颜氏家庙碑》等中晚期作品。呈现出力能扛鼎的雄浑气象,翁同龢善于运用篆籀笔法,其用笔爆发力十足,呈现出恢宏雄伟的气象和面貌。在空间的把握和运用上,翁同龢也是一个十足的高手,他有意识的通过线条的搭接呈现出丰富多变的空阔变化。在翁同龢的楷书中,能够看出他并没有去刻意的追求结构上的倚侧俯仰的变化,而是通过加重笔画使得在视觉效果上显得更为凝重。他所追求的是庄严厚重的感觉。

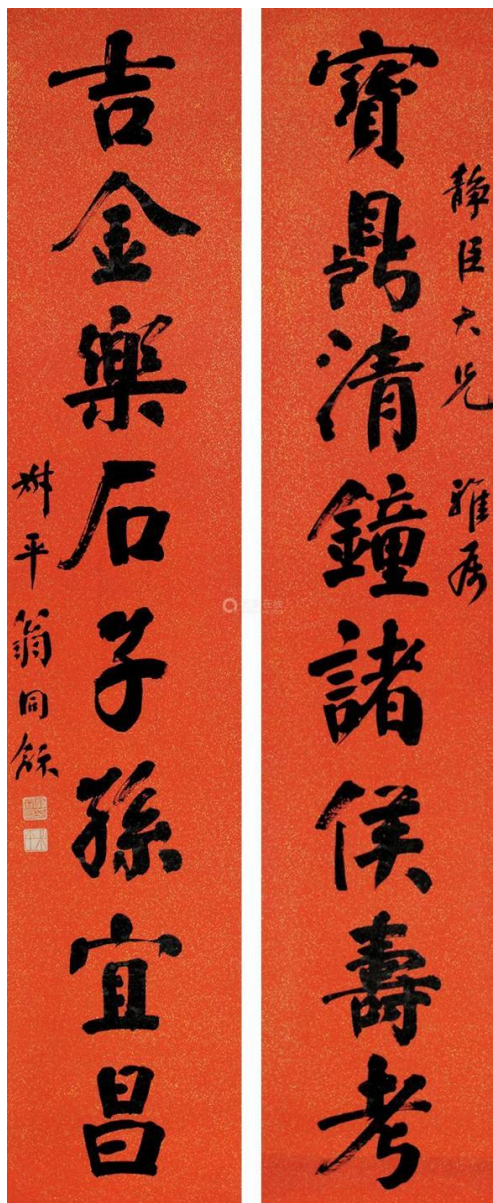


图2 翁同龢楷书八言联

翁同龢的楷书之中大多以方正为主,在其作品之中,我们不难看出,他在单个字的造型之中,放弃了强烈的粗细对比,转而强调上下字之间的造型变化。这样使得欣赏者在欣赏的过程之中即使看到的都是方正厚重的字形,也能感受得到作者在其中的巧思和妙想。在其楷书的线条之中,我们能看得出他在学习颜真卿之时与何绍基不同,他在线条之上并没有创造性的变化,而是沿用了颜真卿的笔法,整体以流畅为主。沙孟海曾在《近三百年的书学》中说到:“他出生最晚,所以能够兼收众长特别是钱沣的书法,有时还掺入些北碑的体势。把颜字和北碑打通了。这是翁同龢的特色”。翁同龢的楷书端庄而不呆板、凝重而不滞涩、雍容大度而不野逸狂怪,他通过自然书写表现形式之美表达创作的基本格调。翁同龢的行书圆润流畅,是将颜体楷书快速书写加以连绵的产物,在字势上延续了颜真

卿宽厚博大的体势。翁同龢的行书分为两类，一是小字手札类行书，此类大都取法于颜真卿《祭侄文稿》，字形变化丰富，墨色层次分明，整体书写通畅。另一类是大字行书，是将颜真卿楷书字形加快书写，笔势相连却字字断开，保留了颜体楷书的磅礴气象。整体来说，翁同龢学习颜真卿书法，主要学习了颜书的结构和体势，其在此基础上博采众长，广泛的临摹、学习、吸收北碑的元素，最终形成了独具特色的面貌。

3.3 华世奎

华世奎出生于1863年，1942年去世，是清末民初天津地区的书法大家，华世奎与孟广慧、严修、赵元礼并称为天津四大书法家，世称“华孟严赵”，而将华世奎的“华”排在首位，足见华世奎在书法上的卓越成就。他的书法小至蝇头

小楷，大至径尺以上的榜书，结构凝重舒放，晚年益发苍劲挺拔，因此才将华世奎尊为近代天津四大书法家之首。华世奎性情率直，沉默寡言，一心研究艺术，融汇古今，最终形成独具特色的书风，被世人称作“华体”。华世奎篆、隶、行、草四体皆能，其中最负盛名的是其楷书。华世奎的楷书取颜真卿的骨法，骨力开张、气势雄伟，他笔下的字大巧若拙，掺杂隶书笔意，更注重笔画的提按顿挫与破锋收笔，既保留颜体风范又有其个人风貌。他的代表作是《天津劝业场》牌匾，字径一米，大气磅礴。



图3 华世奎书牌匾

观其所题的“天津劝业场”五个大字，我们能看出来，在整体上给人一种格局宏大、气魄雄伟的感觉，表现得苍劲有力、出神入化。在用笔上浑厚有力、笔笔中锋，始终透露着一股正大气象，给人一种苍茫之感，散发着一股庙堂之气。虽然字径庞大，每字足有一米的直径，但是华世奎在结构的处理上并不呆滞，依然给人一种凝重疏放之感。比如“天”字两横和“津”字三点水的连带，在凝重之中表现了活泼的意趣，他将“场”字之中的“横”变为“点”也能看出他独具匠心的结构处理方式。在这几处足以看出，他对结构的把握和理解已经从取法于颜真卿跳脱出来，笔笔像颜真卿却又笔笔都属于自己的。目前这块牌匾已经被国家文物局命名为

“中国历代名匾，具有极高的历史研究价值。”

华世奎作书喜用羊毫大楷，饱蘸浓墨后放笔直书。而腕底之功，则得益于华世奎少年时期的训练。据传，华世奎四岁开始每日读书写字，其父因自己科场不顺，便愈发严格要求华世奎，练字时只要稍有懈怠，就用烟袋锅猛敲华世奎的头，借以纠正他的执笔。此外，华父还独出心裁地在华世奎的笔杆上放一枚铜钱，用来端正华世奎的执笔，写字时只要笔杆稍有倾斜，铜钱就会从笔杆顶部掉落下来，据说华世奎能在笔杆上放十枚铜钱而运笔自如，这不得不归功于少时积累下来的苦功。正因为华世奎少年时期的积累，成年后他的用笔一点一画皆有万钧之力，在书写时也尽力规避了清人钱沣的呆板、霸气，以及何绍基用笔的“鼠尾”，力求最大限度地向唐人靠拢，因此华世奎下笔往往力求中锋，笔画肥厚饱满而不臃肿，得益于个人的修养，笔下自然流露了浓厚的书卷气。

华世奎在楷书上，更多的取法于颜真卿的《麻姑仙坛记》，我们在他所书的《朱柏庐先生家训》中可以看出很多颜真卿《麻姑仙坛记》的影子。比如在捺画的收笔处的“燕尾”和转折出勾处的“鹅头”等颜真卿的个性特点都有所体现。另外，颜真卿“横细竖粗”的书写规律和“外拓”的字势也被他表现的淋漓尽致。在这件作品中，我们能够窥见华世奎的学书观是比较纯粹的。他在对颜真卿的楷书进行学习和吸收时，是将颜真卿的所有和一切都一并学习，他的学习方法并没有像何绍基那样兼容并蓄，而是亦步亦趋的跟在颜真卿这座大山的后面。甚至包括他后来学习苏东坡和钱南园，也是为了更好的去学习和感受颜真卿的书法。华世奎的行书也是从颜真卿的基础之上来进行创作的，他的行书在学习颜真卿书法时跟翁同龢有相似的地方，在写大字行书时借鉴了很多颜真卿楷书的结字和体势，突出表现其宽博厚重的特征。华世奎创造性的总结和提出了他自己的书法创作观，其中有六种笔法，分别是“顿、挫、提、按、内颤和外颤”。他提出的这六种笔法对于我们学习颜真卿的书法有很好的借鉴和参考作用。在他这六种笔法之中，“内颤”和“外颤”是相对最难理解的。所谓“颤笔”是基于颜真卿“屋漏痕”的笔法而延伸出来的，由于这种笔法十分符合北碑的用笔书写习惯，因此这一笔法在崇尚碑学的清代也备受推崇。“屋漏痕”原是指雨水顺着墙壁在墙面留下的痕迹，这种雨水流淌的痕迹由于墙面的粗糙不平整使得其蜿蜒曲折不顺畅，古代的书法家们认为这种天然的线条的变化可以延伸运用到书法艺术之中。在书写的过程中，如果添加了节奏感，使一根线条的书写过程中有快有慢，疾徐有度，另外再加入提按顿挫，这样写出的线条，在视觉上给人一种丰富不单调的美

感。“颤笔”这一笔法正是在“屋漏痕”的基础之上，结合清人的书写习惯所创造。另一个熟练使用“颤笔”笔法的应该是清代的李瑞清，据说他在进行书法创作时，需要书童专门来摇晃桌子，以达到“颤笔”的效果。

通过对清末时期书法家的分析可以看出，他们都从颜真卿书法艺术中汲取了丰富营养。在清末时期，很多书法家都以模仿和学习颜真卿为目标，因此他们在书法创作中往往会受到颜真卿书法艺术的影响。然而在清末时期，由于受到了传统文化改造的影响，很多书法家都无法摆脱传统文化对他们的影响，因此他们在书法创作中往往会缺乏民族精神和文化内涵。因此在清末时书法家们在创作书法作品时往往会缺乏民族精神和文化内涵。例如在晚清时期，有一位叫何绍基的书法家。他曾是近代著名书法家，但是由于他受到了传统文化的影响而最终在清末时选择归隐。他的书法艺术虽然很有个人风格，但是由于他没有摆脱传统文化对他的束缚所以最终没能得到人们的认可。因此在清末，很多书法家都通过学习和研究颜真卿书法艺术来表达自己对民族文化的热爱和追求，因此他们在创作书法作品时往往会缺乏民族精神和文化内涵。但是由于他们在创作书法作品时往往会缺乏民族精神和文化内涵，因此他们在创作书法作品时也就没有得到人们的认可。

而从另一个角度来看，颜真卿书法艺术对清末时期书法家的影响是非常巨大的。但是由于他们无法摆脱传统文化对他们的束缚，因此在清末，他们在创作书法作品时往往会缺乏民族精神和文化内涵。因为在传统文化中，“尚意”书风主要是通过传统书法艺术进行创新和改造而形成的。而在清末，很多书法家都试图打破传统文化对他们的束缚，因此他们在创作书法作品时往往会缺乏民族精神和文化内涵。例如在晚清时期，何绍基就是一位非常有名的书法家。他在创作《兰亭序》时曾模仿和学习了颜真卿书法艺术，但是在当时的人们看来他的书法作品就像是一种“怪书”，因此他的书法艺术也就没有得到人们的认可。

4 结语

综上所述，颜真卿书法艺术是中华民族文化精神的体现，因此在清末时期颜真卿书法艺术对清末时期书法家的影响是非常巨大的。在清末时期，很多书法家都通过学习和研究颜真卿书法艺术而将其发扬光大并使其成为了中国书法艺术中一颗璀璨明珠。同时也正是因为他们对颜真卿书法艺术的热爱才使得他们在创作书法作品时缺乏民族精神和文化

内涵，因此他们在创作书法作品时也就没有得到人们的认可。

从另一研究维度考察可见，清末书家群体普遍以研习与考辨颜真卿书法艺术作为自身民族文化认同与价值取向的具象表达。值得注意的是，颜真卿书法艺术之所以能够成为中华优秀传统文化体系中极具标志性的艺术遗存，核心原因在于其艺术内核承载着对中华民族文化精神的深刻认同与坚守。基于此可进一步推论，清末书家对颜真卿书法艺术的研习与考辨，一方面构成了他们传承与弘扬民族文化精神的重要路径，另一方面也为其在书法创作实践中彰显自身民族文化立场与价值追求提供了有效载体。

参考文献

- [1] 王镇远. 中国书法理论史 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2009: 327.
- [2] 崔尔平. 明清书论集 [M]. 上海: 上海辞书出版社, 2011: 1133.
- [3] 朱立元. 接受美学导论 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2004.
- [4] 华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选 [C]. 上海: 上海书画出版社, 2019.
- [5] 卢辅圣, 主编. 中国书画全书 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993.
- [6] 续修四库全书编纂委员会. 续修四库全书 [C]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [7] 康熙. 庭训格言 [M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2010.
- [8] 蒋良骥. 东华录 [M]. 北京: 北京中华书局, 1980.
- [9] 王澐. 虚舟题跋竹云题跋 [M]. 李文点校, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019.
- [10] 康有为. 广艺舟双 [M]. 李廷华, 辨析. 上海: 上海书画出版社, 2019.
- [11] 康有为. 广艺舟双楫 [M]. 祝嘉, 译释. 上海: 上海书画出版社, 2021.
- [12] 王宏建, 袁宝林. 美术概论 [M]. 北京: 高等教育出版社, 1997.
- [13] 傅申. 书史与书迹: 傅申书法论文集 [C]. 台北: 国立历史博物馆, 1996.
- [14] 杜浩. 颜真卿书法评价研究 [M]. 北京: 中华书局, 2020.
- [15] 丁凤云, 主编. 翰墨忠烈颜真卿: 首届全国颜真卿学术研讨会论文集 [C]. 北京: 中华书局, 1998.

On the inheritance and development of Yan calligraphy in the late Qing Dynasty

Li Dongxui

Xuzhou Workstation of Calligraphy Newspaper, Xuzhou

Abstract: Yan Zhenqing's calligraphy is vigorous, dignified and rigorous, and has an irreplaceable position in the history of Chinese calligraphy. Its writing style has had a great influence on the later generations, especially on the formation of the regular script writing style represented by Zhao Mengsu. In the late Qing Dynasty, as an important transitional period in the development of Chinese calligraphy, calligraphy styles showed diversified characteristics. It is not difficult to find from Yan's calligraphy that many calligraphers were influenced by Yan's calligraphy. This paper explores the inheritance and development of Yan calligraphy in the late Qing Dynasty, and aims to provide reference for the inheritance and development of Yan calligraphy.

Keywords: Yan Zhenqing style; Calligraphy in the late Qing Dynasty; inheritance and development