

首届“中国(渝北)书法论坛”入选论文选刊

碑帖之间：《龙藏寺碑》审美价值的历代评述及文化争议之剖析(下)

□ 颜以琳

(一)认为虞风近《龙藏寺碑》的观点,由后世帖学重镇郭尚先、碑学大家包世臣阐发。

郭尚先(1785—1832)曾为此碑泥金题跋:“此书实为贞观诸家导之先路,张公礼在尔时无书名,然能事固足与史陵并驾。碑立于随(隋)而书齐官,其与用汉腊何以异哉?郭尚先书。”郭尚先认为《龙藏寺碑》是张公礼所书,其书法水平与隋代名家史陵相当,为初唐书法家“导之先路”。包世臣(1775—1855)在《论书十二绝句有序》中有记:“中正冲和《龙藏寺》,擅场或出永禅师。山阴面目迷梨枣,谁见匡庐雾霁时。隋《龙藏寺》,出魏《李仲璇》《敬显隼》两碑,而加纯净,左观右矩,近《千文》而雅健过之。《书评》谓右军‘字势雄强’,此其庶几。”包世臣这首诗与其《历下笔谈》的观点可互为补充。《历下笔谈》中在对魏碑书法分类时提及《龙藏寺碑》:“《李仲璇》《敬显隼》别成一种,与右军致相近,在永师《千文》之右,或出卫瓘而无可验证。隋《龙藏寺碑》庶几绍法,迥其淡远之神,而体势更纯。”包世臣认为,《龙藏寺碑》或许出自智永之手,其书风与王羲之相近。

郭尚先将此碑风格与史陵相比,包世臣则疑为智永所书,而史陵和智永都是虞世南

的书法老师,因此可以断定,郭尚先与包世臣对该碑书风的界定更倾向于虞体。

(二)将褚风与《龙藏寺碑》的对接,则由清代碑学名家阮元、莫友芝、莫枚与康有为等阐发。

阮元(1764—1849)《南北书派论》认为,以《启法寺碑》与《龙藏寺碑》为代表的隋代碑刻是欧阳询和褚遂良书法的直接来源:“褚遂良虽起吴越,其书法道劲,乃本褚亮,与欧阳询同习隋派,实不出于‘二王’。褚书碑石,杂以隶笔……《启法寺》《龙藏寺》诸碑,直是欧、褚师法所由来,岂皆抽书哉?”从宏观上讲,阮元讲的是隋碑是初唐书风的由来,若再进一步,从微观上则可以理解为,《启法寺碑》是欧体由来,《龙藏寺碑》则是褚体由来。莫友芝(1811—1871)认为《龙藏寺碑》是初唐书法家特别是褚遂良书法的先导,尤其在字法上,开褚遂良早期作品《伊阙佛龕》一路。他在同治年间《龙藏寺碑题跋》中讲《龙藏寺碑》“置褚登善诸石中,直无以别,知即所从出也……其结构即开伊阙佛龕,其精悍夺人”。康有为于(1858—1927)讲得更加肯定:“褚河南则出于《龙藏》。”欧阳中石和钟明善也赞同褚风说。欧阳中石云:“《龙藏寺碑》《曹植庙碑》等,前者瘦健,已具褚遂良风范。”钟明善讲:“此碑字瘦劲精悍,的确是褚遂良书法的源头。”

(三)认为此碑上承魏碑、下启初唐的观点,则由包世臣、莫枚和康有为阐发。也正是这种书法史观念,促使碑学理论家将《龙藏寺碑》推到了至高无上的地位。

包世臣《历下笔谈》(成书于1819年)中在对魏碑书法分类时提及《龙藏寺碑》:“《李仲璇》《敬显隼》别成一种,与右军致相近,在永师《千文》之右,或出卫瓘而无可验证。隋《龙藏寺碑》庶几绍法,迥其淡远之神,而体势更纯。”包世臣认为,《龙藏寺碑》或许出自智永之手,其书风与王羲之相近,其风神逊于东魏《李仲璇碑》,但是在《龙藏寺碑》在体势更加纯化。也就是说,与东魏两块碑刻相比,《龙藏寺碑》虽艺术性略显不足,但其法度增强,结构缜密,字势雄强。而其在《述书·中》则对《龙藏寺碑》有重大改观:“《张猛龙》足继大旨,《龙藏寺》足继右军,皆于平正通达之中,迷离变化不可思议。”包世臣将此二碑与“二王”相比,而且将《龙藏寺碑》放在了《张猛龙碑》之上。如果说在《历下笔谈》中只是赞誉,那么在《述书》中,则是尊崇至极。包世臣关于此碑承上启下的观点得到晚清书家莫枚的发挥,莫枚有跋云:“《龙藏寺碑》上承汉魏,下启三唐,为书法枢

纽。”这极大地肯定了《龙藏寺碑》在书法史中的关键性地位。

康有为《广艺舟双楫》中三次提及《龙藏寺碑》,在康有为眼中,此碑经历了从“隋世佳碑”到“青出于蓝”再到“非独隋碑第一……足当古今之变”的变化过程,反映了康有为对此碑的态度逐步提升:赞扬——推崇——尊崇。

康有为赞扬《龙藏寺碑》为隋朝佳碑,隋碑为唐代书风先导。《取隋篇》云:“《龙山公》为虞、颜先声,《欽江谏议》为率更前导,其与《龙藏》,皆为隋世鼎足佳碑也。”需注意的是,康有为没有认同《龙藏寺碑》对欧阳询和虞世南书风的启发。这一观点在《余论篇》也可找到印证:“《龙藏寺碑》秀韵芳情,馨香溢时,然所得自齐碑出者,齐碑中《灵塔铭》《百人造像》皆于瘦硬中有清腴气。《龙藏》变化,加以活笔,遂觉青出于蓝耳。褚河南则出于《龙藏》,并不能变化之。”康有为认为,《龙藏寺碑》“自齐碑出”,用笔活,“瘦硬中有清腴气”,能“青出于蓝”。而且,康只承认了该碑对褚遂良书风的影响,而没有提及此碑对欧、虞书风的影响。进而,康还认为,与《龙藏寺碑》相比,同为“瘦硬通神”的褚遂良书法要逊色许多,原因在于“《龙藏》变化,加以活笔”。我们看到康有为已经把《龙藏寺碑》的地位抬高到初唐名家褚遂良之上。《取隋篇》又云:“隋碑渐失古意,体多闾杂,绝少虚和高穆之风。一线之延,惟有《龙藏》。《龙藏》统合分、隶,并《吊比干文》《郑文公》《敬使君》《刘懿》《李仲璇》诸派,荟萃于一,安静浑穆,骨硬不减曲江,而风度端凝。此六朝集成之碑,非独为隋碑第一也。虞、褚、薛、陆,传其遗法,唐世惟有此耳。中唐以后,斯派渐泯。后世遂无嗣音者,此则颜、柳丑恶之故也。”观此碑,其足当古今之变者矣。”康有为对此碑的赞扬到了无以复加的地步。在康有为眼中,《龙藏寺碑》“虚和高穆”“安静浑穆”“风度端凝”而有“骨硬”,能“统合分隶”,“集六朝之大成”,“非独为隋碑第一”,“后世遂无嗣音”,“足当古今之变”。在康有为看来,这块碑近乎尽善尽美。在对《龙藏寺碑》的溢美上,康有为继包世臣,有过之而无不及。

与包世臣、康有为的过度抬高相比,晚清还有两位书家提出了相对平和的看法。刘熙载、杨守敬都肯定了《龙藏寺碑》的艺术价值和承前启后的作用,但没有过度褒扬。只是在此碑微观审美倾向上,二人略有差异。刘熙载(1813—1881)在《书概》中论及了道护《启法寺碑》时云:“欧虞与道护若合一契,而魏之遗法所被广矣。推之隋《龙藏寺碑》,欧阳公以为‘字画道劲,有欧、虞之体’。后人或谓出东魏《李仲璇》《敬显隼》二碑,盖犹此意,惜书人不可考耳。”由此看来,刘熙载并没有创见,只是截取欧阳修与包世臣的某些观点融于一体,认为此碑上承魏碑、下启欧虞。前文也已经讲述过,杨守敬认为此碑对初唐书风,尤其对虞、褚有先导作用。杨对书风的把握虽与刘的审美认识略有差异,但更加敏锐。较之主观色彩甚重的包、康,二人都相对客观。

通过上述分析,我们还可以看到《龙藏寺碑》在书法史上的地位逐步凸显的一条纵向脉络:从北宋欧阳修开掘定鼎,到明清赵孟頫、清初孙承泽、黄云、查慎行推举,经清中期王澐弘扬,再到郭尚先、包世臣、莫枚、阮元、莫友芝、刘熙载、杨守敬、康有为推广,特别是包世臣、康有为极力鼓吹,《龙藏寺碑》逐渐被捧上了“统合分隶”“集六朝之大成”“非独为隋碑第一”“后世遂无嗣音”“足当古今之变”的空前绝后、天下独步的圣坛。

此外,虽然历代书家都认为《龙藏寺碑》

与初唐书风有关,但对《龙藏寺碑》审美风格认识有微观差异,主要差异大致如下:

| 《龙藏寺碑》审美认识微观差异 | |
|----------------|----------------------|
| 近欧、虞 | 欧阳修、赵孟頫、刘熙载等 |
| 开唐初 | 孙承泽、黄云、查慎行、黄厚、方传鑫等 |
| 开褚、虞 | 王澐、杨守敬、朱关田等 |
| 开虞 | 郭尚先、包世臣等 |
| 开褚 | 阮元、康有为、莫友芝、欧阳中石、钟明善等 |
| 承魏启唐 | 包世臣、康有为、莫枚、刘熙载等 |

二、《龙藏寺碑》撰写者与书写者的争议

碑文末有,“开皇六年十二月五日题写,齐开府长兼行参军九门张公礼之(缺字)”,欧阳修认为《龙藏寺碑》为张公礼撰,但没有提及及书写者。欧阳修是在修《集古录》时做此结论的,当时碑文已残破缺字。后世关于此碑书写者大致有以下几种说法:

(一)张公礼撰说

欧阳修《集古录》首先提出此说,明代都穆《金薤琳琅》、赵均《金石林时地考》、赵孟頫《石墨偶华》、清代顾炎武《金石文字记》、朱彝尊《曝书亭集》、李光映《金石文考略》等都采纳欧阳修的说法,只认为碑文为张公礼撰,并没有指出书写者是谁。

(二)张公礼撰并书说

明代丰坊在没有提出任何证据的情况下,将《龙藏寺碑》臆断为张公礼撰并书:“张公礼中楷《隋龙藏寺碑》颇似虞永兴。”清代郭尚先为《龙藏寺碑》拓本作泥金题跋时也透露出与丰坊相似的观点。清代庆之金也直接采用此说,其纂修的《正定县志》记载:“《龙藏寺碑》并阴,张公礼撰并书,开皇六年十二月立,今在隆兴寺。”

(三)重刻说

由于《龙藏寺》名称和地理位置变迁复杂,碑刻位置也有变迁,加之《龙藏寺碑》中有许多错别字,清代顾炎武认为《龙藏寺碑》并非原作,而是后人翻刻的。事实上,北碑中就有许多碑刻出现异体字或错别字的现象,主要是因为书写者文化水平不高,文字学知识欠缺,颜之推在《颜氏家训》中谈及过这个问题。立于隋初的《龙藏寺碑》,也难免有此弊。

(四)无名氏说

此说沿袭了欧阳修“张公礼撰”的说法,并暗中否定了“张公礼书”的说法。清代查慎行《敬业堂诗集》中有诗云:“书家名姓惜无传。”清代倪涛《六艺之一录》云:“《隋龙藏寺碑》齐张公礼撰,无书人姓名。”清代王澐也没有明确肯定张公礼撰并书,同时,王澐对张公礼撰文和书写都表示出怀疑的态度,《虚舟题跋》云:“为撰为书,昔不可知。”刘熙载《书概》云:“隋《龙藏寺碑》……惜书人不可考耳。”

(五)智永书说

包世臣断定《龙藏寺碑》大概出自智永之手。《论书十二绝句有序》云:“中正冲和《龙藏寺》,擅场或出永禅师。山阴面目迷梨枣,谁见匡庐雾霁时。隋《龙藏寺》,出魏《李仲璇》《敬显隼》两碑,而加纯净,左观右矩,近千文而雅健过之。《书评》谓右军‘字势雄强’,此其庶几。”今人郭志全赞同此说。然而,这一说法在晚清早就遭到杨守敬的否定,《平碑记》云:“国朝包慎伯尤极重此碑,定为智永书。余按永师名贵谨严,此则瘦劲宽博,故自不同,不

第无确证也。”包世臣只是从时间和风格上猜测是智永,但杨守敬也是从书法风格上对包世臣观点做出的否定。

综上几种观点来看,丰坊和包世臣的观点并无凭据,多为臆断,前人也已经否定。顾炎武的说法是由于没充分考虑北朝北碑中大量错别字和异体字现象。王澐对于是否张公礼撰或书都表示出的怀疑有一定道理,但从整体碑文本和时代风气来看,碑文为张公礼撰的说法应该合理。至于书写者姓名,由于缺乏可靠资料证明,成为千古悬疑。

三、《龙藏寺碑》变迁与龙藏寺演变的争议

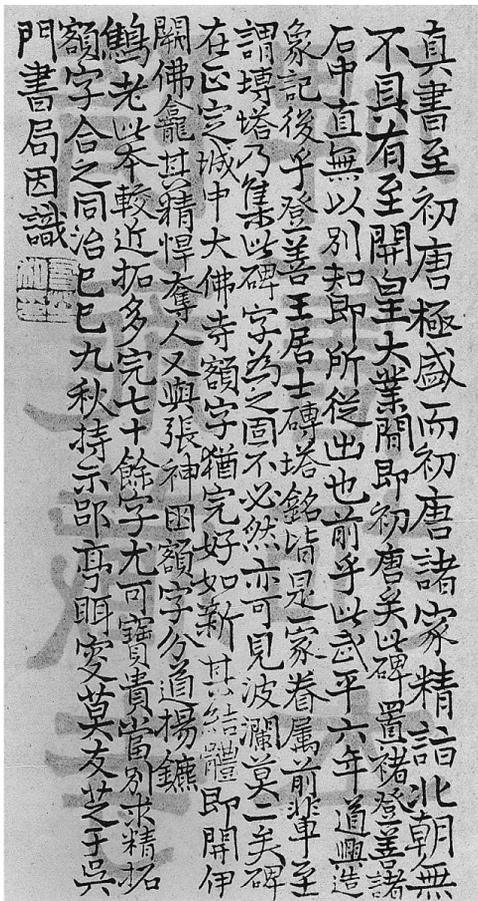
据欧阳修记载可知,在欧阳修生活时代“龙藏寺已废”。《龙藏寺碑》也不在龙藏寺,“此碑今在常山府署之门”。都穆对此有所质疑,顾炎武、朱彝尊对欧阳修这一记载均有辨析。要搞清《龙藏寺碑》迁移,不得不搞清楚另外一个更为复杂的问题——龙藏寺的变迁。这就引发许多学者对龙藏寺建造年代的争论和考证。

樊子林讲:“隆兴寺始建于隋开皇六年(586),初名龙藏寺,唐改额龙兴寺,宋开宝四年(971)扩建,金、元、明有不同程度的修葺和增建,清康熙、乾隆两次奉旨重建,康熙四十八年(1709)重建后,改名为隆兴寺。”刘有恒、梁晓丽支持此说并补充道:“龙藏寺始建于隋,且与隆兴寺存有渊源关系……唐神龙元年(705)中宗李显复位,诏令天下各州立道观佛寺各一所,均以‘中兴’为额,同年改称‘龙兴’,恒州龙藏寺亦应于此时改额‘龙兴寺’。”刘、梁同时提出,“《龙藏寺碑》由常山府署移入龙兴寺的时间当在北宋嘉祐八年至元代延祐三年之间”。梁勇否定“改龙藏寺为龙兴寺说”,认为“龙藏寺与龙兴寺没有关系”,“龙兴寺创于唐中宗神龙元年……如果欧阳修所记无误,恒州隋龙藏寺确实在真定府署之前,而与龙兴寺毫无关系,那么今正定隆兴寺的历史就应追溯到唐神龙元年奉敕创建的龙兴寺”。郭开兴认为龙藏寺建造于隋开皇六年以前,此次立碑为扩建龙藏寺:“龙藏寺在恒州刺史王孝悛于隋开皇六年‘奉敕劝奖州内士庶一万人等,共广福田’之前,即已存在……对于龙藏寺的始建年代,尚缺乏直接的资料可以判明,但……龙藏寺的始建年代肯定应早于隋开皇六年。”张永波、于坪兰也认为是“于建龙藏寺”,刘有恒、梁晓丽也认为“此说不无道理”。

由此看来,《龙藏寺碑》应为隋朝开皇六年恒州刺史王孝悛(繁体作“僊”,异体作“僊”)扩建龙藏寺时所立,该碑在宋初曾经因寺庙修缮移至常山府署,后又迁回寺中。至于龙藏寺和龙兴寺以及隆兴寺之间的关系,至今尚有争议。

结语

从书法艺术价值的角度来看,从北宋欧阳修开掘之后到晚明之前的书法史看,《龙藏寺碑》并没有引起书家的太多兴趣和关注。明末清初,随着金石学兴起,《龙藏寺碑》逐渐进入金石学家和书家视野,晚明赵孟頫在欧阳修的基础上,提出该碑对初唐的启导作用,提升了《龙藏寺碑》的书学地位。清朝中期王澐从书法史观高度对其的评述奠定了《龙藏寺碑》在书法史上的重要意义,引起了晚清书家对此碑的广泛关注。历经清代碑学三大家阮元、包世臣、康有为的推崇,《龙藏寺碑》登上了至高无上的地位。随着《龙藏寺碑》地位的升高,关于《龙藏寺碑》引发的一系列疑问也得到一定的关注。其中,关于《龙藏寺碑》书写者和迁移过程以及龙藏寺历史沿革等问题也逐渐清晰。



▲莫友芝《龙藏寺碑题跋》释文:“真书至初唐极盛,而初唐诸家精指北朝,无不具有,至开皇大业间即初唐矣,此碑置之褚登善诸石中,直无以别,知即所从出也。前乎此武平六年《道灵造像记》,后乎登善《王居士塔塔铭》,皆是一家眷属,前集至谓《塔塔》乃集此碑字,为之固不必然,亦可见其波澜矣。碑在正定城中,大佛寺额字,犹完好如新,其结构即开《伊阙佛龕》,其精悍夺人,又与《张神图》(即《张猛龙碑》)额字分道扬镳,鹤老《唐翰题》此本较近拓多完七十数字,尤可宝贵,当别求精拓额字合之。同治己巳九秋持示,即亭畔莫友芝于吴门书局因识。”

首届“中国(渝北)书法论坛”入选论文选刊

(上接第3版)

清代乾嘉时期碑学大兴,使清代中后期直至民国都笼罩在碑学的风气之下。李瑞清是晚清遗民书家,金石碑刻对他的影响自不必说,他以线条的颤、滞来表现刻文字的金石味尤为成功。李瑞清曾自述:“余学北碑二十年,偶为笈启,每苦滞钝,曾季常笑余曰:‘以碑笔写笈启,如载磨而舞,所谓劳而寡功也。’比年以来,稍稍留意法帖,以为南北虽云殊途,碑帖理宜并究。短札、长筒宜法南朝,殿榜、巨碑宜遵北派。”李瑞清“求分于石,求篆于金”的思想又让他发现在石中不能尽篆之妙,因而转向对金器文字的认识与学习。李瑞清钟爱《毛公鼎》《散氏盘》等重器,他在《玉梅花庵书断》中称:“余书本从篆分入,自学不学篆,犹文家不通经也。故学书必自通篆始,学篆必神游三代,目无二李,乃得佳耳。”

正是李瑞清强烈的金石观念,他对古文字极为敏感与热衷,善于发现更多的民间资源,并为多种金石拓片作跋,在跋语中表明自己的学术思想。他在《跋胡光韩金石蕃锦集》中称:“学魏碑者,必旁及造像;学汉分者,必旁及镜铭砖瓦;学钟鼎彝器者,以大器立其体,以小器博其趣。”在《匡结经颂九跋》中称:“六朝书有士大夫书,有经生书”,“六朝道经多出士大夫之手,佛经则皆出经生”,“六朝经生书分两种,《文殊》《唐邕写经》一种也,此与《经石峪》为一种”。可见李

瑞清将自己的碑学观念与跋语融为一体,他取法金石碑版,是为其书法风格服务的。对于这时期的碑帖取法,华人德先生称:“碑学书派的取法对象可以认为是非名家书法,这与帖学书派的取法对象是名家相对立的。这是两家的本质区别。”

简言之,李瑞清的题跋并不是为考证而考证,而是借助题跋表达自己的碑学观念,并将碑学付诸实践,融入自己的书法创作当中。然而,碑帖题跋观念是随着朝代的更替不断变化的,在相隔100多年后的今天,人们对碑帖拓片的题跋意识也是在不断发生变化的,影响这两段时期题跋观念的因素也不尽相同。

二、影响清末书家与当代书家碑帖题跋异同的因素

清末书家与当代书家的题跋既存在相似性也存在差异,无论是清末还是当代,在书画鉴赏中,跋语一直是被称为书画鉴定的重要标尺。时风在变化,自然关于题跋的一切也在变化,影响题跋的因素也在发生改变。因而,思想因素对清末以及当代题跋的影响是不可忽视的。

清末金石考据之风大盛,书家们作跋的对象多是金石碑刻拓片,然而金石学是与儒学密切相关的,自然所作题跋也带有强烈的儒学色彩。《中国经学史》中这样记载:“从儒学的内容来说,它是中国哲学、宗教、政治、文学的基础。”换句话说,儒学思想影响书家

的艺术评价,并作用于金石家的艺术观念。如何绍基评南北书派:“书家有南北两派,如说经有西东京,论学有洛蜀党,谈禅有南北宗,非可强合也。”在何绍基看来,书法的南帖北碑论与今文经学古文经学的区别,禅宗南北宗论相近似,不可强行合并。康有为在论及南帖北碑关系时,也用儒学常识加以比况:“吾今判之,书有古学,有今学。古学者,晋帖、唐碑也,所得以帖为多,凡刘石象、姚姬传等皆是也;今学者,北碑、汉篆也,所得以碑为主,凡邓石如、张廉卿是也。”康有为是今文经学的典型代表,他是极端的“以经治世”的实践者,用今文经学压制古文经学,用碑学压制帖学。可见儒学对清末书家思想影响之大并作用于他们的题跋作品中。李瑞清受经学影响更为明显,深厚的家学渊源作用于他的书法观念。他曾自述学书经历云:“余幼习训诂,钻研六书,考究鼎彝,喜其瑰伟,遂习大篆,随笔法曲,未能婉通。”李瑞清从小学习训诂,研究经史古籍,受清代朴学的影响,尤其是公羊派学者的影响,使得李瑞清的书法审美取向追求高古的庙堂气象。韩愈《进解》:“周浩、殷(益),佶屈整牙。”与李瑞清用笔中的“佶屈整牙”可视为完美的统一。如果说儒家思想一直作用于清末书家的题跋观念的话,那么当今拓片题跋者则是各种思想的合集。朱以撒先生的拓片题跋书法,既有儒家思想的典雅之风,朴实、古拙,又有道家思想的萧散脱俗,

不张不扬,质朴自然,体现出对古风的追寻与眷恋。其实无论是儒家思想还是道家思想都是为其题跋风格服务的,都是基于题跋与拓片的统一性进行的。

古代与当今作题跋的目的也大有不同,但凡古代作品大都有题跋。古代遗墨珍本、金石拓片和刻帖拓片多有名、文人题写之文字,这是他们鉴赏、考证、评价的真实记录。我们大致可将古人题跋分为三类:墨迹题跋、金石拓跋、刻帖题跋。对墨迹的题跋主要有清末何绍基的《何子贞书真迹二种跋》《何道州题安舟迎养图墨迹跋尾》,谭延闿的《谭文勤公手札跋》,胡林翼的《胡文忠书札后跋》;对金石类的题跋有钱大昕的《潜研金石文跋尾》,何绍基的《东洲草堂金石跋》等;关于刻帖类题跋,最著名的当属对《兰亭序》刻本的题跋。无论是墨迹题跋还是金石题跋、刻帖题跋,清代人在题跋时大都以“考证史实”为主,而当今书家所作题跋多是为了自己的学术思想服务的,他们在对题跋对象的选择上极为慎重。《自功丛稿·题跋卷》中有较多关于碑版与墨迹书法的问题。他倡导应该正确认识石刻书法的艺术风格,这与其书法理念是相通的,在学书时以墨迹为范本,参究书法用笔之道。

审美观念可谓影响书家题跋的关键,不管在清代还是在当代,审美观念直接作用于书家的题跋风格。杨守敬在《壬戌金石跋》序中曾道:“余少好金石文字,每有所得,必

为之考。积久,成数百篇。”可知杨守敬题跋对象中金石碑刻较多。究其原因,晚清时期金石碑版之风笼罩整个朝代,书家们一方面通过金石碑版考证史实,一方面在金石题跋中表明自己的审美取向。《李瑞清集》中收录的拓片题跋就多是自己对碑版的认识,在临《龙颜碑》时,他说:“用笔得之《乙瑛》,布白出于《郑国》,化纵横为纵,拿空笔实,若但以形貌求之,愈近则愈远,纳险绝入平正,大难!大难!”

而纵览当今书家题跋,尽管离清代已经百年远矣,但书家的审美观仍对当代书家题跋观念影响深远。书家在进行题跋时首先注意的就是抒发自己的情感,并在此基础上继承中国文学“文以载道”的传统,以求自然表达。对于自然,蔡邕《九势》云:“夫书肇于自然。”人化了的“自然”,包括人内在的“精神情感”。尽管文字经过了数千年的变化,但书与字的统一却从未改变。当今书家在作跋时需要注意题跋与拓片融合,构成审美的完整性。而书家对书画作品的题跋不仅丰富了作品的文化内涵,而且深化了题旨。在创作中,书家通过笔墨来拓展画面之外的空间,即《周易》中所谓的“道”,是天道、地道、人道合而为一,谓之为“易”道。这也正如刘熙载《书概》中所说的:“观物以类情,观我以通德,是知书之前后莫非书也,而书之时尚可知矣。”两者都是通过“书以载道”的方式来进行艺术创作的。