

海

派

代

表

書

法

家

系

列

作

品

集

上海市書法家協會編

上海書畫出版社



潘伯鷹

吳昌碩

沈曾植

弘一

沈尹默

王蘧常

來楚生

潘伯鷹

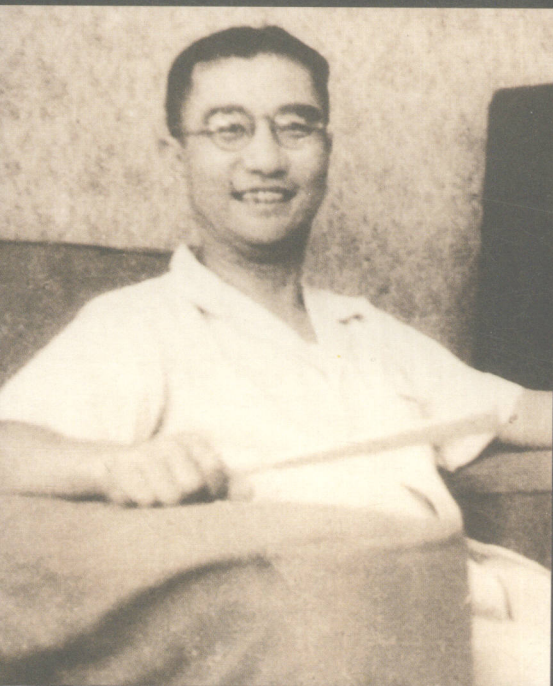
白蕉

陸儼少

謝稚柳

古今圖書集成





海派代表書法家
系列作品集
潘伯鷹

上海市書法家協會 編

◎上海書畫出版社

海派代表書法家系列作品集	
潘伯鷹	
編者	上海市書法家協會
出版發行	上海書畫出版社
地址	上海市延安西路593號
郵編	200050
網址	www.shshuhua.com E-mail: shcpph@online.sh.cn
製作	杭州乾嘉文化藝術有限公司
印刷	山東新華印刷廠臨沂廠
開本	787×1092 1/8
印張	43.5
版次	2006年12月第1版 2006年12月第一次印刷
印數	1—2000
書號	ISBN 7-80725-371-1/J·354
定價	580.00圓

《海派代表書法家系列作品集》編輯委員會

顧問：陳東 吳貽弓

主編：周慧珺 遲志剛

副主編：陳燮君 盧輔聖 戴小京

編委（按姓氏筆畫爲序）：王偉平 吳建賢 吳貽弓 周慧珺 陳東 陳燮君

張森 童衍方 劉一聞 遲志剛 盧輔聖 鮑賢倫 戴小京 韓天衡

本卷 主 編：李志賢

副主編：黃仲達

前言

周慧珺

『海派』作為一種特指的文化現象，既不是地域性名稱，也非任何風格流派所能涵蓋。而且，從今天的視角看，『海派』這一概念也早已逸出了當日產生這一名稱時的界定，成為特定的歷史條件下中國文化在上海集中生發的一道亮麗景觀。

由于地理的、經濟的、政治的、歷史的、文化的乃至國際方面的種種因素，在十九世紀中葉以後的一百多年時間裏，上海迅速孵化成為中國最具活力的城市。在她兼具東方文化特徵和西方現代色彩的神秘魅力感召下，幾乎這一時期中國文化史上所有的精英，都在這裏留下了足跡和身影。這種集全國精華之合力所構成的文化形態，如果摒弃一切狹隘的片面的習慣認識，就其大和包容性而言，海納百川應是『海派』最具積極意義的詮釋。

中國近現代書法史上最為絢麗的篇章，便是在這樣的文化大背景下，在上海這座大舞臺上演繹的。這不僅是因為中國近現代書壇上各個時期的領軍人物，都在這裏駐足或與這座城市有着千絲萬縷的聯係，人才之盛，有全國半壁江山之稱；也不僅是因為在一百多年的時間裏，書法界從結社、出版到展覽等重大事件都無不率先在這裏上演，風氣所向，引領時尚，輻射全國；更是因為這一系列人物事件組合下所產生的特殊的社會效應和價值意義，以及由此形成的藝術思潮和新型格局，從晚清以來一度陷入低迷徘徊的書法藝術又重新走出了一輪新的歷史高度。

從趙之謙囊筆滬壖時起，經吳昌碩領袖藝林、沈尹默主盟書壇，及至十年浩劫後，王蘧常、謝稚柳等老一輩

書家復出，從主要的活動時間和對書壇的影響看，《海派》書法陣營的書家大致可分為三個時期：前期代表人物有趙之謙、張祖翼、吳昌碩、沈曾植、汪洵、曾熙、李瑞清等，中期有沈尹默、李叔同、潘伯鷹、黃賓虹、吳湖帆、張大千、馬公愚、來楚生、白蕉、拱德鄰、鄧散木等；後期有王蘧常、陸儼少、王介筴、唐雲、陳巨來、謝稚柳、方去疾等。這個陣營中的書家或以書法為主，或書畫雙絕，抑或書畫印三者俱精，乃復更有旁通國學、詩詞、音韻、考釋、鑒賞、西方美術者。可謂異人輻輳、巨匠如林，成就之高、影響之深遠，堪稱數百年來之僅見。

思想活躍，眼界開闊，以一種新的認識來觀照書法，是《海派》書法陣營崛起的關鍵原因。十九世紀後期至二十世紀前期是一個政壇上風雲激蕩、思想界新潮迭起的年代。作為鴉片戰爭後開埠的遠東第一重鎮上海，一方面得風氣之先，承載着各種思潮的碰撞乃至西方現代科學技術和價值觀念的影響，另一方面又正好處在市場經濟衝擊下封建勢力相對鬆動的區域。在這樣的歷史背景下，作為時代風向標的文藝的每個領域都涌現出了一批有識之士，代表着變革的要求，進行着順應時代需求的呼喚和探索。

書法界風氣轉變最具標誌性的成果便是結束了南北對峙、碑帖紛爭的互相攻訐局面，以一種前所未有的開放視野和兼容并蓄的博大胸襟，突破了人為設置的壁障，走出了偏執一隅的碑帖窠臼。我們看到，不僅吳昌碩以遠涉三代秦漢的獨特視角和立場構築着自我的書學話語，而不涉足碑帖之爭的漩渦；即使是碑學重鎮的沈曾植，也能以《趣博而旨約、識高而議平》的理性姿態，修正着碑學的偏頗，終身浸淫于三王、二爨之間，開創了熔南北書流于一爐的先河。這無疑給書壇帶來了一種新的氣象。到了新文化運動以後，局執于狹隘碑帖觀單一指向的弊端日益顯現；一代高僧弘一法師、北大學人沈尹默，都以其出碑入帖的理論和實踐，在清除館閣陋習的同時，不約而同地揚起了重溯帖學優秀傳統的風帆。這是一次具有否定之否定意義的突破，旗幟所向，得到書壇大批有識之士的廣泛響應。在白蕉、潘伯鷹等書人共同努力下，不僅衝破了以往非此即彼的單一沉悶局面，而且還使在式微中備受冷遇的帖學得以復興。風氣所及，書壇門戶大開，來楚生、王蘧常、謝稚柳、陸儼少等多方探討，吞吐翕張，各逞絕學，形成了一個多元并存、异彩紛呈的局面。

《海派》書壇陣營又是一個充滿活力、人才輩出的群體。究其所以，崇尚卓越，不斷進取是其重要特徵。新型的移民城市，給上海藝林帶來了新的風氣。不重門楣、不講資歷、拒絕平庸、注重實力，成為一個時代的共識。綜前所述，《海派》書法陣營中的代表性人物，都是來自各地的精英。這些書家，不僅眼界開闊，心雄萬夫，而且多為學貫古今甚而學貫中西者。他們對於藝術史和藝術發展規律，有着深刻的認識。當他們深厚的學養和過人的才華在上海林林總總的人才高地上蒼萃時，不甘人後和追攀前賢的雄心壯志總是能在最大程度上激發起每個人的想像力和激情，從而衍化為豐富和超越自己的巨大力量。以前面提到的這些書家為例，他們中間的極大部分人并不是在功成名就後纔來上海的，他們各自藝術生涯中的黃金階段或重要轉折恰恰是到了上海後纔出現的。近現代藝術史表明，在上海藝術品市場上形成的自發性激勵機制，有效地刺激了人才高地的培育和發展。晚清至民國

期間在上海蔚為風氣的結社現象，清楚地記錄着人才流動的活躍狀況。有多少書人，正是在這樣的人文環境中，內修外揚，陶冶涵泳，相互砥礪，不斷汲納，以至煅造成才的。

晚清民國時期，又是書法史上一個發現和科學進步的重要時期。受時代之惠，廣大書人纔有可能獲得日新月異的信息，以豐富書法藝術的表現力。無論是吳昌碩的遠紹三代秦漢，還是王蘧常獨闢蹊徑的章草書法，足跡都探及到了歷代書家的空白處。這固然是他們的智慧所致，但如果不是時代造就，仍是以前的書家不可想像的。而沈尹默、白蕉、潘伯鷹諸人重溯帖學的寶貴啓示，與印刷技術的昌明有着密切的關聯。沈尹默關於筆法探研的索解，就是在得到了米芾七帖真迹的照片、王獻之《中秋帖》、王珣《伯遠帖》以及日本所藏王羲之的大量唐宋書家的印刷品後獲得的。這個認識不僅影響了一個時代，還廓清了帖學末流籠罩在帖學上的陰霾，歸還了優秀傳統的本來面目。

在近代藝術史研究中，一直有關於上海的商業氣氛對藝術的影響方面的觀點。我們認為，在藝術發展中，市場的指向並不唯一也不永遠代表正確。如何正視市場，自覺抵制其消極因素，一直是懷有崇高抱負、具備獨立自由人格的藝術家的嚴峻課題。近現代『海派』書法陣營崛起和成功的事實表明，絕大部分書法家在上海的商業氣氛中始終沒有迷失其文化本性。在中國社會發生了不可逆轉的變化之際，藝術家的生存時空也在變化，他們適時順勢地作出了一些變化和調整，應是文化發展自身的訴求。由於中國書法的自足性體系，她的發展基因，甚至相比中國畫而言還要狹窄得多。在如何體現時代特徵，而又不喪失中國藝術傳統的自主性方面，『海派』書法陣營中那些杰出的代表給我們留下了豐厚的遺產。

『海派』書法陣營是一個時代的高峰，是群體作用、共同智慧的結晶，是一宏偉的紀念碑群。挖掘這份寶貴的遺產，總結近現代『海派』書法崛起及成功的經驗，是當代上海書法人義不容辭的責任。為此，我們編纂了這套《海派代表書法家系列作品集》，希望它對當代的書法創作和學術研究提供有益的借鑒和幫助。

本書從立項到實施，得到上海市委宣傳部、上海文化發展基金會大力支持，謹此表示衷心感謝！

就儒軒書學管窺

李志賢

潘伯鷹先生是我國二十世紀杰出的書法藝術家，是新中國第一代卓越的古書畫文物鑒賞家，也是一位著作等身的詩人、文學家。

借鑒前人成功之路

伯鷹先生年輕時就曾在書法藝術上下過很深的功夫。他『十三四歲起雜學唐宋人碑，尤好寫蘇東坡的字』。『約十六歲時改寫漢碑，三年之內寫了十幾種，自己覺得無甚進步，於是學褚遂良《倪寬贊》。』『我昔粗習《龍藏寺》，因識河南所結字。』又說：『余三十左右嘗力學（黃）山谷《青原山詩》（或稱《七祖山詩》）摩崖大字……繼而稍入晉唐之室。』我們現在見到先生早年的書迹如《波外樓近體詩鈔冊》、《七言·兩生才器亦超群詩軸》和《東堂雜鈔》等，可以看出他年輕時學書取法高，所追尋的基本都是王羲之書法的正傳，他對二王書法的熱愛、重視，為他一生的書法創作打下了堅實的基礎。

我們現在看到的伯鷹先生晚年的《臨古法帖卷》《臨十七帖》《臨蘭亭序》和《臨孫過庭書譜卷》，正是全神貫注、暗用篆隸古法之作，圓渾、凝練、秀勁、娟淨，洋洋數千字文文靜靜，絲毫不帶火氣，爐火純青，似美酒之醇，將王字風神特色表現得惟妙惟肖。這就是伯鷹先生把持了一輩子的根底，這是先生來自二王的功力和藉以

創造的自我，這絕不是一般人所能達到的境界。

王羲之書聖的地位不可動搖，他已將正楷的筆法、造型，發揮到了極致，成了近一千八百年來無可逾越的偶像。那麼，後人在書法藝術上是否已無路可走了呢？這對王氏之後的歷代書法藝術愛好者來說，都是一個熱門話題。站在歷史的高度看，有的路是走不通的。一是盲目崇拜，一味模擬者。黃山谷說：『世人盡學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。』一頭鑽進死胡同，典型的實例如宋之院體、明清之館閣體。二是根本不懂傳統，不懂藝術歷史，妄自尊大，意欲替代二王的歷史地位，號稱擺脫傳統束縛，實則拿着筆墨胡亂塗抹者。那麼，怎樣纔能在書法史發展的軌迹中走出新路呢？伯鷹先生從前人已經取得的成功之路中找出『褚、顏、蘇、黃、趙、董』六家。從深入幾家到走出自己的路，而其中的方法就是成功之路。

伯鷹先生認為，二王之後，到了初唐四家，標志着今隸或正楷書體的成熟，二王是先行者，歐、虞、褚、薛四家是群體的代表。四家之中，薛稷傳世的作品太少，僅《信行禪師碑》一種。虞世南的社會地位高，人品、書品也高，沒有習氣。但是，因為他傳世的代表性作品也僅《孔子廟堂碑》一件（傳世《虞世南臨蘭亭序》有托名之嫌），故學虞書很難深入展開。故而虞書的普及程度遠遠比不上歐、褚。歐陽詢的字既平穩又險絕。說他平穩，是因為他的字幾乎成了正楷的標準字體。伯鷹先生說：『險勁兩字說盡了歐書的特色。但越險勁的字越是從平穩中來，寫字也好比建築工程，越是危險的工程，越要建築得平實堅固，使其每一重點都在力的重心之中。』後人學歐字往往注意平穩，而學不到他的險峻和氣韻。初唐四家之中，在藝術上對後世影響最廣泛的應是褚遂良。沈尹默先生認為褚的書法介于『內攝』、『外拓』之間。伯鷹先生的意見近于沈尹默。他認為，褚遂良的楷書最特殊的一點是隸法的形態特多。這個特色非但在《孟法師碑》、《伊闕佛龕》中得到印證，就是在《雁塔聖教序》、《房梁公碑》那種瘦勁飄逸的作品中仍可看到端倪。其次，褚遂良是王氏書法重要的承前啓後者，他對二王的研究極為廣博。當唐太宗讓他鑑定內府所藏全部王書時，褚遂良從容應對，一無舛誤。他學王書功力至深，存世傳出褚手的《蘭亭序》墨迹就有三四種，舉世公認達到了下真迹一等的水平。更重要的是，褚字并未完全依傍古隸、二王、虞歐等前輩的面貌，他綜合了前賢的長處和特色。《孟法師碑》、《伊闕佛龕》、《房梁公碑》、《雁塔聖教序》四大碑刻，件件與前人不同。四件之間也件件各具特色，尤其是後兩件，所謂『瑤臺青瑣、官映春林』、『字裏金生、行間玉潤』，在這極度整齊華美之中，却是『疏瘦勁煉』、『一鈎一捺有千鈞之力』，有一種『如得道之士，世塵不能一毫嬰之』。這些歷代著名的評語，也就是潘伯鷹先生醉心褚字的地方。伯鷹先生學褚字能得其神髓，陳巨來《記十大狂人·潘伯鷹》中說：『（潘）喜仿褚遂良之《伊闕佛龕碑》字體作書，因此得章行嚴與沈尹默之青睞……』潘先生所臨的《房梁公碑》瘦硬通神，他認為，筆畫細瘦並不難，難的是瘦勁，同時還要能圓潤，有血有肉有韵味。這就是潘學褚字的關捩。

褚遂良之後，褚字幾乎成了正書的主流書體。薛稷、薛曜、王知敬、王行滿、魏栖梧等都學褚字，都以褚的

藝術特色為自己的基本面目，可惜都未能在褚的基礎上取得長足的突破。若論學褚書最有成績的，當算顏真卿。

顏從褚出。顏字造型的寬博就是從褚字承襲而來的，近年新出土的《王琳墓志》《郭虛己墓志》和《多寶塔碑》等顏真卿早期書中，可以看到十分鮮明的褚字身影。在筆法方面，褚、顏之不同處不僅在筆仗的輕重上，重要的是顏真卿看到了褚字是溯源隸書而來的。顏明白，學褚不但要溯褚的源，還要善于運用褚的學習創造之方法。所以中晚期的顏字大膽運用的是篆法。他用篆書線條的圓通、渾厚作正書，尤其運用在大字上取得了空前的成功。這次編印潘先生的大型作品集，從徵集到的數百件作品中，雖未發現先生直接臨摹顏字的遺作（可能先生并未在直接臨摹上花多少時間），但從潘先生的筆底可看到，他並沒有簡單地襲用顏書的形體，而是運用了顏書瑰偉的體勢和渾厚的篆意，尤其是一九五七年、一九五八年後，他的書法神韻、氣勢與之前相比是有很大不同的，人書俱老，爐火純青，到達了他一生的藝術峰巔。

二王體系的書法，歷唐代得到了充分的倡導和普及。自顏真卿後，二王舊法開始式微。北宋蔡襄學褚學顏，終成小家碧玉；米芾在筆法上直追二王，可算是用晉唐古法的，但在造型和筆法取勢上的敬側傾向，雖瀟灑神駿、意趣無窮，但已漸離了二王古法堂堂正正的『正』，雖別有蹊徑却漸離了『王道』。蘇東坡、黃山谷被人們稱為『新體』，但他們兩位却在筆法上真正在暗用二王的舊法，古意古韻，耐人尋味。沈尹默先生曾說：『山谷只是唐法，君謨精熟晉人楷模，唯少新意；元章于二王規矩能入能出，仍覺太逼真，嫌于着迹；偶然妙合，如出天成者唯一東坡。』伯鷹先生說：『余三十左右嘗力學山谷《青原山詩》摩崖大字，始悟山谷何以獨贊《鶴銘》之故，繼而稍入晉唐之室，又薄山谷，以為不古，又十餘年方知所謂之古者，皆山谷之弃也。然余亦不欲更習山谷書。由于知山谷之得于古者誠深，即以山谷不學蘭亭面目而學山谷也。』先生後來直接學蘇、黃的時間雖然花得不多，在他的筆下也未直接體現蘇黃的體勢、形態，而筆法上却時時在體味、表現蘇黃醇醇的古韻『如禪家句中有眼』。新加坡潘受先生早在一九四九年時就揭出了伯鷹先生書有『顏意而蘇韻』的奧秘。

南宋以後，人們往往喜歡輕鬆流便的書風，遂離二王舊法越來越遠。一九六四年，潘翁在病榻上給著名書畫家范劬庵先生的信中，附寄了一份刊有南宋白玉蟾（葛長庚）書《足軒銘》的《大公報》。信中說：『……此《足軒銘》草書甚佳，佳在熟極自然流走也。第此種草書已是宋末之草書，近乎元明人矣。兄細玩其氣息，必知與古草書有別。松雪之所以不可企及正在此等處也。』這裏說的，一是南宋、元、明時的一般書風不復古意古趣，其次是說趙孟頫在這種社會風氣下，奮力復古，有眼力、有膽魄，為後人不可企及。

趙孟頫是伯鷹先生極力推崇的又一位大書家。根據潘翁的書法作品和論述，我們可以看到，他推崇學習趙孟頫的書法仍不在趙的字形等表面形式。他認為，趙孟頫的偉大，是在數百年來人們逐漸遠離二王體勢時，他却意識到，並全力去挖掘，恢復二王書法的『法』。潘翁在《鮮于樞論草書》一文中說到，趙孟頫曾從鮮于樞處借得秘藏《高閑大草千文卷》學之。『第子昂盡去高閑之縱橫習氣，收斂歸己，別成一格。』所以，正是他想復古之『法』，

纔是後世所應當重視的。伯鷹先生的遺作中有幾件臨趙孟頫的作品，我從中體會到他并未打算使自己的字去靠攏趙字。他在臨摹的過程中揣摩趙孟頫企圖恢復的『古法』。伯鷹先生認為二王真迹失傳，唐摹鈎填本太少，顏（真卿）、楊（凝式）、蘇（東坡）、黃（山谷）雖都從不同的方位中暗用古法，但都已改頭換面，強調了各自的個性，創造了各自的形體，所以學習王字，學習晉唐古法，可以從趙字着手，進得門去，再上溯晉唐未始不可。

中國書法史上，伯鷹先生認為還可一提的是董其昌，他認為董其昌的平淡天真，是常人很難學到的高度。平淡、安詳、圓潤含蓄、追求韻味，這就是伯鷹先生食古能化，化就了自己的藝術風貌。

伯鷹先生天資聰穎，觀察、思考、行動能力很強。本集有機會綜合大量潘先生的作品，從中不難看出，大約從上世紀五十年代中期起，潘翁把握了參用顏法的機會，使自己的書法藝術向前大大地跨進了一步。他善于學習，他從顏書中汲取了參用篆法的渾厚和雍容大度的廟堂氣息，同時又非常和諧地保留了自己文靜、安詳、脫火的藝術特色。使人覺得他的字非『南』非『北』，從二王來，有褚有顏，有蘇有趙，還有章草的生辣！和諧統一成一種新的風貌，這就是伯鷹先生的創造。

反對南北分派論

總結前人的經驗和教訓，辨明歷史上的有關是非，不但是理論認識上的事，而且與指導自己及後人的實踐直接有關。伯鷹先生就十分鮮明地反對清代阮元的『南北書派論』和『北碑南帖論』。

清中期以來，有些學者為了能使自己的主張迅速地為廣大士人所接受，於是標新立異，片面鼓吹，阮元就是其中的代表人物。他認為，古代書法自三國鍾繇之後，便截然分成了南北兩派，或說兩個體系：以地域分，晉、劉宋、南齊、梁、陳等國為南派，魏、趙、燕、北齊、周、隋為北派；以人物分，王羲之、王獻之、王僧虔、智永、虞世南為南派，而索靖、趙文深、丁道護、歐陽詢、褚遂良等為北派。南派疏鬆妍妙，長于簡牘；北派則是中原古法，拘謹拙陋，長于碑榜。阮元以為，自李世民倡導王字以來的千餘年間，世間廣泛流行的是南派書法，纔致明清流行館閣體，纔使書風不振的。故而應該為北派正名，提倡研究。這個說法在此後的一百年中，在書學理論方面產生了一定的積極意義，也造成不少混亂。人們開始重視秦漢篆隸和隋唐以前的碑版，使書壇出現了一些生機；但在廣大一般愛好者、對藝術史一知半解者中，却起到了物極必反的作用。有人強行將客觀存在的歷代碑刻法帖分派，將歷代書家分派，發展到將藝術、技法上是否工細也說成了南北派。更有人因自知工力遠遜，不可能達到登堂入室的要求，就把粗狂的『野狐禪』也說成了『北派』。于是乎，『南派』、『北派』到處濫用。把凡屬二王以下的歷代卷牘翰札，什麼歐虞褚薛、蘇黃米蔡等一律歸入『南派』，他們『未識歐虞、徑造顏素，其散漫連延之勢，終為飛蓬蔓草』（沈尹默語）。凡是講求點畫、卷面清淨勻潔的，統統不屑一顧，只有歪着腦袋、斜着肩膀，不用臨摹學習，隨手拿來的破爛則都是『北派』，都是值得追捧的。當今書壇的歪風不能說與這股『南北』風沒有絲毫關係。

阮元等人簡單牽強、粗暴武斷的說法將特定時期的一些現象引向了極端。對此應該予以辯正。伯鷹先生在《中國書法簡論》中觀點鮮明地予以反對，他說：『由于阮元限于所見的資料範圍，只從字形看問題，而不從筆法上去看，所以他雖然觸及書法的時代性，却未能抓住要害。這一點正是我們和阮氏不同的地方，從而也不能同意他的南北分派的論點。』

伯鷹先生認為：『阮氏未能多見六朝以來的真迹，僅憑墨拓本，所以不能得要。』

而字體（篆、隸、正、行、草）能分『南北』麼？形式（碑、碣、手卷、冊頁、立軸）能分『南北』麼？時代（秦漢、魏晉、隋唐等）、地域（北魏、東魏、西魏、北齊、南齊、北周、劉宋、蕭梁、陳、隋）也不能成為書法風格的『南北』之分，至于運筆的方圓、工細與粗獷，因為在書家筆底往往是方中有圓、圓中有方，粗中有細、細中有粗，這些現象只是技法上的變化、節奏所需，故也不能分為『南北』！

幾千年來，凡優秀書法作品的筆法有其驚人的同一性，即中鋒行筆（『八法』只是『中鋒』原則下適應正楷體勢需要的延伸方法），人們看到不同的是形態的變化。篆書多圓轉，但也有《詛楚文》《秦詔版》及漢碑額、升量文字的方折；漢隸多嚴整，但出土簡牘中也有輕鬆流便且孕育着後來正、行、草書的雛形；北朝碑刻多方折，如斬釘截鐵的《始平公》《楊大眼》，但也有《鄭文公》《石門銘》那樣圓潤閑逸的風格。再看北方出土的六朝簡牘、紙帛文字，也與南方的日常流行的手寫字體一致。南朝有二王父子的書風，可在雲南邊陲却有《爨寶子》《爨龍顏》以及南京附近王、謝家族墓碑上文字的笨拙、方峻，觸目驚心。至于褚遂良，早期比較方整的《孟法師》《伊闕佛龕》及晚年偏于嫵媚清麗的《雁塔聖教序》《房梁公碑》，把他劃入『北派』或『南派』都是勉強的！再說『南』與『北』的地理標志何在，是長江還是黃河？用到藝術風格上，實在過火。故伯鷹先生說：『我們有幸縱觀而得到比阮氏更正確的認識。我們方知在這無數的真迹中顯現出時代盡有先後，地域盡有南北，而用筆却是一貫的。由此可證，南北分派之說實在是強行分割的！無根據的！不必要的！』

由于這樣的指導思想，我們可以看出清伯鷹先生的取法不分南北，伯鷹先生自己的藝術實踐和藝術成就，既非『北派』，也不是阮元等所說的『南派』。

以章入行的實踐

伯鷹先生的正書是從《龍藏寺碑》和褚遂良諸碑入手的，他的行草在二王遺風中兼具運用篆法的顏真卿和運用隸法的章草氣息。

秦漢時期，正規的文書，包括碑版，多用正整的篆書或隸書。由于篆隸正體不便實用，故民間簡牘一般也流行一種簡易寫法的字體，就是可以從出土簡牘上見到的那種流動性較大，書寫簡單，可以鈎連環轉的字體，後來的楷、行、草體字多發源于此；到了東漢，這種字體逐漸形成了一種相對固定的形式，就是後人所稱的『章草』。我們現在所能見到的章草法帖，只有《急就章》《出師頌》《月儀帖》《文武將隊帖》《平復帖》等數種，隋唐、兩

宋已很少有人去注意這種書體了。元代趙孟頫、鄧文原等人，在唐宋書風的重壓之下，有意試探章草古法，作了一些臨摹嘗試，但并未以此古法融入自己的藝術創作。直至今日，章草書體雖未斷絕，但很少有人問津了，伯鷹先生自二十世紀四十年代中期回居上海後，廣收博取。他雖然把主要精力放在二王褚顏上，已經寫出了一手溫潤秀勁的好字，但可能以為自己的字熟練精妍有餘，古厚生辣不足。于是，他曾一度認真地研究取法章草。我們有幸見到了他臨寫的《出師頌》等書迹，乍一看去，就覺得古厚、古質、古拙，古風撲鼻，備盡古法。章草的體勢開張，生辣果敢，正是伯鷹先生五十年代前期書作所缺乏的。他看到了自己的問題，抓住了關鍵，將對章草的學習，努力地融入了自己的創作之中。如《蘇軾詩·聞辨才法師復歸上天竺以詩戲問·道人出山去》軸，既富有褚、趙的溫潤勁秀，顏蘇的渾厚端莊，又融入了章草書簡靜開張的古風。再如他的《臨古法帖卷》中的章草部分和《臨出師頌》都達到了極高的藝術境界，堪稱是明清以來幾成絕響的章草書法藝術在現代書壇上綻放的奇葩。

關於小楷書的晉唐格韻

《中國書法簡論》中有這樣一段文字：『說到楷書與草書，就必須說大楷和小楷的差別。魏晉至唐，小楷的字形，別是一種結構，這種結構和大楷完全兩樣。我們試看《薦季直表》《曹娥碑》《十三行》《黃庭經》《樂毅論》甚至《西升經》等等，便可一目了然。這種小字的結構，真是異常巧麗而廉峭，專是對於『小』纔合宜。我曾經將這種小字用放大法將它放得很大，就不如小的美麗，并且足以反證，大楷必須用大楷的結構纔好。這一點是特別重要的。宋元以來，小楷并非特種字形，只是大字的縮小而已。其中只有極少數的書家，如明朝的文徵明、王寵，明末清初的黃道周、王鐸，寫小楷另有一套本領，不同于寫大字。因此我們練習小楷還必須另下一番工夫。』

這裏伯鷹先生說了大字與小字的結構不一樣。本集所陳《六月十三日致許伯建書》中又有這樣一段話：『……沈尹翁詩詞合集書法極工，但不入晉唐格韻。古人小字別有章法，與大字不同，試觀《樂毅論》《遺教經》與王書他帖皆殊科也。尹翁于此未能分別，是以終落大卷格式耳。以兄銳眼特意詢及，不敢不據實為答，幸毋告人，以為訛彈前輩也。』這是一段很有分量的談藝錄。

《樂毅論》小楷是王羲之傳世的法書，與《黃庭經》等一樣，是歷代書家學者一致公認的下真迹一等的著名法帖，是王羲之小楷的代表性作品，也是所謂晉唐小楷的代表性作品。

伯鷹先生此處所指的『大字』，我以為指的是一般碑刻如《九成宮》《家廟碑》之類大小的字（如《泰山金剛經》式的大字，可稱為『榜書』，其筆法、造型又是一路，本文不擬深入）。

以《樂毅論》為代表的晉唐小楷，原本就是寫在紙素上，供人平展于几案近距離觀賞的，小楷的筆仗輕盈，使字裏行間的空白展示得特別充分。筆仗輕到有的筆畫可以時常露鋒。但因為瘦硬圓潤，又不使筆尖顯得單薄；他的捺筆往往特別長而重，好似古代士大夫的裙裾，曳地飄逸。使人覺得這種體勢優雅、閑逸、舒朗、輕鬆，充滿了書卷氣、山林氣。因此一直受到歷代文士書家的看重，把這種體勢視為特定的字型，覺得其中有特定的晉唐

格韵。趙孟頫、王寵等人就以此為神聖不可侵犯的圭臬而盡力追仿的。當然，如果將這類小楷放大了，就一定不行，就一定會給人以空闊、鬆散、有氣無力和精神萎靡的感覺。

反之，如《九成宮》之類的碑字，無論當初是直接書丹上石的，還是書于紙素勾勒上石的，書家在書寫之時就十分明確，是刻在碑石上讓人遠觀的，所以他本身就決定了藝術風格的嚴肅、整飭、醒目。這類字將之攝影縮小，只會給人以嚴密、刻板的感覺。同樣，縮成為小楷，其效果、趣味又是與《樂毅論》之類的晉唐小楷相迥異的，是歷代文士不取之法。這裏面沒有『南派』、『北派』之分，也不存在大小字本身的優劣之分。

伯鷹先生與沈尹老在書法藝術方面，兩人的主要活動期基本重合，又同是中國第一個書法篆刻研究會的正副主任委員。事實上潘對沈是非常崇敬的，從他倆遺留下來的少量信札中可以看出，他倆的關係十分密切。潘對沈氏小楷的議論，並不因兩人關係好而一味附和，更不是對沈有絲毫不敬，絕非訕謗、譏彈，而是嚴肅認真的純粹的學術觀點。這種治學作風，值得後輩學習。

說到小字，附帶介紹一下伯鷹先生的絕藝——小行書。他的小行書經常小到字徑約兩三毫米，比常見的小楷小得多，與常言的蠅頭小楷相仿。

先生寫這種小行書與米芾的小行楷有一點極相似，因他只用于詩文的自留底稿或信札中，故外人很少有機會一見。正因為他從沒打算拿出去展覽，所以他書寫時心平氣和，一絲不苟，平平淡淡，猶如不食人間烟火。在漫漫書法史上，能以如此小而又精準之行書傳世者，潘伯鷹先生堪稱一絕。

廣收博取 功夫在書外

一、書畫文物鑒賞

伯鷹先生是新中國第一代古書畫文物鑒賞專家。他出生于舊知識分子家庭，據載，他家祖傳的古書畫甚豐，自童年起，耳濡目染，積累了深厚的學養。他年輕時在天津，便與張伯駒、齊燕銘、吳稚鶴、葉恭綽等名流收藏家過往甚密。他還因有敦煌隋賢寫經而顏其室曰『隋經室』。在京津滬港渝等地的報刊上發表過數以百計的鑒賞文章。

一九四九年五月上海解放。在上海市政府領導下，很快就成立了『上海市古代文物保管委員會』，簡稱『文管會』，並從一九五〇年一月二日起正式開展工作。受首任主任委員李亞農和副主任委員徐森玉兩先生之請，伯鷹先生出席了第一次會議。當時出席會議的還有：沈尹默、沈邁士、柳翼謀、張閔笙、尹碩工、朱餘清、胡惠春、沈劍知、謝稚柳。這便是上海解放後最早的由官方組織的文管活動。會間，與會者一齊觀賞的第一件文物為明王寵率家人合鈔之《四六叢珠》，共二十冊。並約定今後每周一會，同觀公私藏家所藏之書畫金石、陶瓷玉雜之屬。伯鷹先生顧念雲烟過眼，恐多遺忘，故每次回家便追撰筆記，是為傳世之《觀古紀餘》和《觀畫錄》等。目前從他的筆記中可知上海博物館、上海圖書館早期入藏的許多文物，尤其是古書畫多經過他的鑒定。如《宋拓鳳墅帖》、

《紹興米帖》、《米芾多景樓詩》、《宋徽宗瘦金體千字文》、《宋徽宗柳鴨蘆雁圖》、《巨然萬壑松風圖》、《趙葵竹深荷淨圖》、《夏珪江山勝迹圖》、《李嵩西湖圖》以及倪雲林、黃鶴山樵等人的作品。明清書畫更是不勝枚計了。

古書畫鑒賞尤難于其他門類的文物。因為古書畫的文化內涵最深，內容豐富，人物衆多，品類繁複。自古以來研究此道的代不乏人。但因各人所長不一，出發點亦各有側重。伯鷹先生對前人重眼鑒與重考據的兩種基本方法有自己的見解，認為：『盡去考證不免貽誤後學，入于蹈空。余以考證助品韻（品味書畫之神韻）則鑒，品韻不致無根。品韻自是要旨，非真積力久，不能喻也。則考證助之，不可少矣。』伯鷹先生治學嚴謹，觀察入微，與那些只看『一角』或『半紙』便定真偽者不同，他非但從大處看氣韻、構圖、畫理，還能十分認真地看到每個局部細節。他看到了孫過庭有補筆的習慣，『逸少比之鍾張』之『逸』字末筆和『勝母之里』之『母』字中橫末尾，二處收筆回折，俱是補筆而成的。又如從龐萊臣家流出之元倪雲林《漁莊秋霽圖》，此圖有明董其昌題跋，定為倪瓚晚年之作。而伯鷹先生并不因此迷信前輩名家，不人云亦云。他從倪雲林的款中發現倪自題為十八年前畫，而題詩于『壬子』也。因此糾正了董說，改此畫是倪氏中歲所作。還有，關心碑帖鑒賞的人們多知道上海圖書館藏有《宋拓鳳墅帖》孤本，北京故宮博物院有該帖續帖卷九的重刻本。伯鷹先生《文存·題周煦良所藏鳳墅帖殘本》記：『李忠定（綱）尺牘真迹昔嘗見之，此大字《青原山詩》于涪翁（黃庭堅，山谷）有大字《青原山詩》摩崖刻石墨本傳世）之外，別出機趣，乃甚似參乎東坡（蘇軾）、樗寮（張即之）之間者。《鳳墅帖》今所存者以上海博物館所藏稱首，亦不見此卷。而吾煦老竟于無意中得之，墨緣抑何深也。假歸臨習數過，因識其尾。辛丑（一九六一）五月伯鷹。』從這段文字中可知：一、《鳳墅帖》除上博（實為上海圖書館）藏本外，世間還有殘本可以補缺。二、世間只見傳有宋李綱小字尺牘，而此殘本則是李綱的大字。風格在蘇東坡、張即之之間，與黃山谷的《青原山詩》相比，別有機趣。三、潘翁見此于一九六一年，并臨過數通，只不知殘帖和潘臨本今在何方？他日若再能出現，潘翁此記便是最好的考證依據。

潘翁的筆記中還有不少與書畫鑒賞有關的遺聞佚事。例《却曲翁筆剩冊二·毛公鼎》：『毛公鼎藏番禺葉玉甫師家。倭亂時玉老避地香港，置鼎于其上海寓廬，并其他文物，責其妾郭氏守之。郭有帷薄之醜，私售其鼎。玉大憤，命其猶子崇智（葉公超）自重慶至上海，勒郭下堂，且追鼎。崇智果歸鼎而逐妾，然旋復私售之陳姓富賈而依倚于倭者也。泊倭降，崇智密語戴笠，使取之。戴笠者蔣氏（介石）之廠臣也，取鼎而破陳之家。未幾，笠以飛行墮地死，有微泄其事于蔣者，鼎于是移臺灣。』

伯鷹先生雖為上海文管會的元老重臣，但他并未自我定位于鑒定專家，他的近百篇鑒賞筆記（今天能够見到的）又散見于重慶、香港、上海的報刊和尚未發表的《觀畫錄》、《觀古紀餘》、《却曲翁筆剩》、《文存》等手寫稿本中，這些文稿應該有結集出版公開面世的機會，以俾後之好古博雅之士。

二、詩文小說