

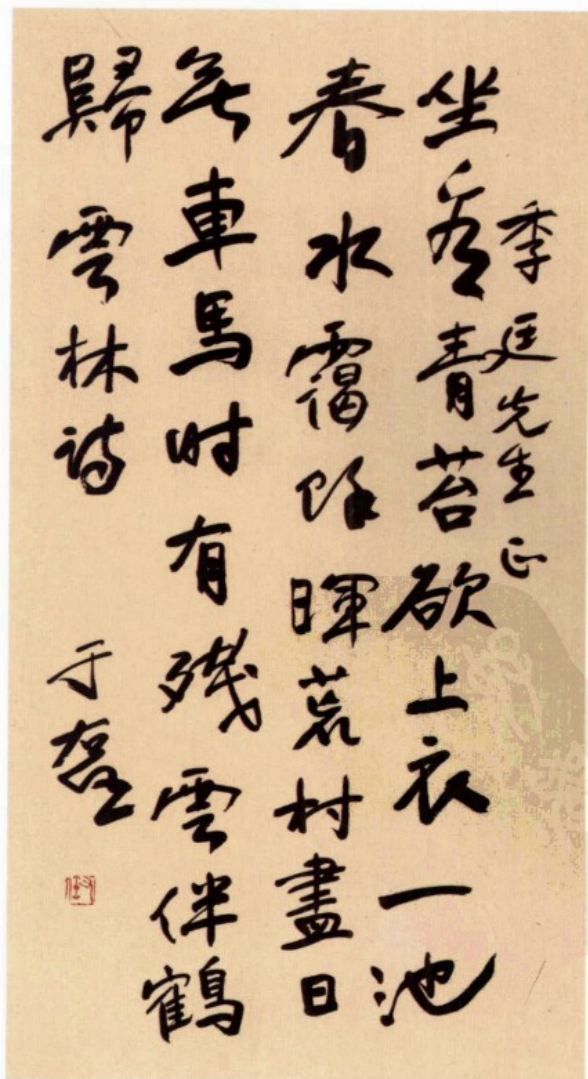


高等教育“十一五”全国规划教材

中国高等院校美术专业系列教材

# 中国现代书法史

陈振濂 著



人民美术出版社 天津人民美术出版社  
上海人民美术出版社 安徽美术出版社  
陕西人民美术出版社 福建美术出版社  
河南美术出版社 黑龙江美术出版社  
江西美术出版社 新疆美术摄影出版社

联合推出

高等教育“十一五”全国规划教材  
陈振濂 著

# 中国现代 书法史

ZHONGGUOXIANDAI SHUFASHI

人民美术出版社  
河南美术出版社



## 图书在版编目(CIP)数据

中国现代书法史/陈振濂著. — 郑州: 河南美术出版社, 2009.1  
(中国高等院校美术专业系列教材)  
高等教育“十一五”全国规划教材  
ISBN 978-7-5401-1868-6

I. 中… II. 陈… III. 书法-美术史-中国-现代-高等学校-教材  
IV. J292-09

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第197209号

## 高等教育“十一五”全国规划教材联合编辑委员会

主 任: 常汝吉  
学术委员: 邵大箴 薛永年 程大利 杨 力  
王铁全 郎绍君  
副 主 任: 欧京海 肖启明 刘子瑞 李 新  
曾昭勇 李 兵 李星明 陈 政  
施 群 周龙勤  
委 员: 吴本华 胡建斌 王玉山 刘继明  
赵国瑞 奚 雷 雒三桂 刘普生  
张 桦 戴健虹 盖海燕 武忠平  
徐晓丽 叶岐生 李学峰 刘 杨  
赵朵朵 霍静宇 刘士忠 邹依庆

## 中国高等院校美术专业系列教材

### 中国现代书法史

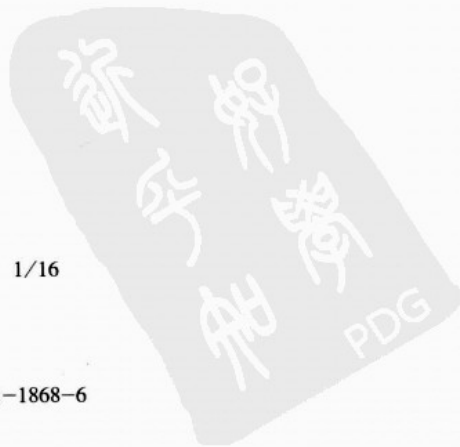
陈振濂 著

出版发行: 人民美术出版社  
(北京北总布胡同32号 100735)  
网址: www.artscbs.com  
电话: (010) 85114461 65232190

河南美术出版社  
(郑州市经五路66号 450002)  
电话: (0371) 65788152 65727637

责任编辑: 白立献 梁德水  
责任校对: 弋佑君 李 娟  
设计制作: 河南金鼎美术设计制作有限公司  
印 刷: 郑州新星实业印刷有限公司  
经 销: 全国新华书店  
版 次: 2009年1月第1版  
印 次: 2009年1月第1次印刷

开 本: 787mm × 1092mm 1/16  
印 张: 21  
字 数: 390千字  
印 数: 1-4000  
书 号: ISBN 978-7-5401-1868-6  
定 价: 48.00元



## 前 言

---

在我的史学研究生涯中，《中国现代书法史》一直具有非常的学术涵义，尽管我对它的一些细节还不甚满意也罢。

本人从20世纪80年代初开始从事书法研究，一直为书法史的叙事方式过于老套与沉滞而困惑不已。我们所处的那个年代，百废待兴，在书法史上唯一予我印象深刻的，是潘伯鹰先生的《中国书法简论》。与同时代的其他书法史如祝嘉的《书法史》等相比，潘伯鹰先生的这部书在叙事方式上开始走向“当下”，至少不再用各种资料的拼接和半文不白的晦涩语言来凑成“书法史”，而是使书法史逐渐有血有肉起来。即使今天时隔30年来追忆，我还是认为潘伯鹰先生的《中国书法简论》是一部当时最好的史著。其特点是观点明晰，叙史流畅，文字的结构性强，且有赋予每个历史时期以主题与学术定位的能力。而我当时暗暗下决心，如果我也写书法史，就想用这样的方法来为之。其后，在1984年《光明日报》曾约我写过两年的书法史专栏，其要求是一作配一文，以作品为线索展开。虽然从体例上严格说尚不是述史，但我也还是要求它不陈旧，要能有独特的文字个性与学术观察个性。专栏在连载时大受好评，不久即有出版社结集出版此书成《历代书法欣赏》，此后中华书局还特地找我编了一部160万字的《中国书画篆刻品鉴》，这，可以说是我在书法研究方面的第一次收获。

但真正转到书法史研究上来，则是基于两次机缘。第一次是1985年，浙江美术学院要推出书法教材，我受命编撰《书法史学教程》、《书法美学教程》，以当时的讲课录音为基础，编成各30万字的教程。书法史研究的这一册，因为是出自讲课，不可能像做文献案头功夫那样细密，只能找大历史、大关系、大脉络，无形中也使史学的“宏观思维”立场得到了进一步强化。此外，讲课非常在意的是逻辑演绎论证的合理性，列举史料却不是让学生最感兴趣的，通常考证的数条、数十条资料，在讲课时有一足矣，毋须累赘，但思想与论证的结构关系与合理性，却是学生听课时的兴奋点。第一部《书法史学教程》，除了一些基本史料外，多的是各种关系

的比较与图表演示，反映出的是对历史现象的思考痕迹，于我而言，实在是一次极好的演练。

第二次是在1986年在贵州召开的中国书协学术委员会会议。在这次会上，大家议定要出版一套“学术丛书”，每个学术委员申报一本。我本来想申报的是宋代书法史，但由于当时书法史学研究还没有统一的断代史研究系统，孤零零的一本宋代，没有从秦汉到元明清，好像也不成系统。朋友问我还有什么选题，我忽然想到对近现代书法史有兴趣，于是就报了个选题。殊不料与出版社一拍即合，返杭后收集资料，列出提纲，才有了这部书的写作。

在写作时，强调书法史的宏观思维，强调整体把握，在甄别史料时充分估计到其性质与价值——有些是具有总体的、典范的意义，有些却只有枝节的局部的意义——这些我以为牵涉到一个历史学者的史识与史才的功力与智慧问题，从《中国现代书法史》的章节分布来看，我以为对这100年的书法史把握，在总体上是可取的、有学术支撑力的，当然这部书也正因为这一点而获得了书法界的首肯并且现在还有再版的价值。

关于这部书的学术立足点，我以为在以下几个方面是有相当的心得体会并且在此后的各种书法史写作中贯穿遍至的。

第一，是以观念引领事实并用观念来认真解读史实。

任何一个历史事实，只要构成历史的一环，就必然会带有观念、定位、价值判断的性质在。以为历史事实是纯超然、纯客观的看法，显然是虚幻也是幼稚的。因此，从哲学上说，“还原历史的真实”永远是一个不可能完成的命题。因为每个人、每个历史学家心目中对“历史真实”的期望是不同的，于是就出现了各种不同的“真实”。“真实”一多，众说纷纭，于是也变得不那么真实起来。因此与真实相比，我更倾向于寻找“事实涵义”——事实未必一定等同于真实，真实里有价值判断的成分在，而事实却只是表述一种存在状态而已。比如文献记录、图像记录、实物记录，都是事实，毫无疑问，而这些事实是否具有“涵义”，却要靠历史学家的慧眼发现与分析阐释。而要挖掘涵义，当然就要有观念统领。在《中国现代书法史》的选择述史内容，寻找史料依据，进行演绎论证，提出某一“区块”如断代、如地域、如群体、如风格样式等的结论，都有一个史观在冥冥之中发挥着贯穿与引领的作用。而正是这些活用史料并赋予其“事实涵义”、揭示其逻辑证明价值的做法，使这部百年史开始鲜活起来，虽然其中可能会有关于具体时代与人物的孰轻孰重的争议与商榷，但对于全书的撰述定位，却是并无疑辞的。与一些只有孤立的史料排列的旧做法相比，撰述于20世纪80年代中期，出版于90年代初的这部书，还是具有方法上的启示意义——也正是在本书之后，书法史研究领域出现了“史料学派”与“史观学派”两者之间的方法论讨论，而我被指为是史观学派的代表学者之一。时隔近20年回过头来想想，当时那种探寻学术真谛的热情与执著，以及在论辩中为学术理想、目标的坚决捍卫的劲头，虽然不无幼稚盲动之感，但却是非常纯真诚实而不圆滑的。

第二，是关于史料的收集处置与方法、观念诸问题。

傅斯年先生曾认为自己属于“史料学派”，主张没有证据不说话，从而使民国时期的“史语所”派在中国学术史上独树一帜。过去蔡元培、王国维、罗振玉、胡适等，都以此为史学的基本立场与界限。但注重史料其实是每个学者都不会忽视的问题，区别在于如何对待史料的方法不同。比如胡适的“大胆假设、小心求证”，历来被批判认为是不正确的。但正是他与顾颉刚先生的“古史辩”派，是先从史料考证开始，最后却引向了对中国古代史的解构与重新诠释的。在清末以来的梁启超“新史学”架构下，其实是有传统考据一派即“罗、王之学”（其中王国维其实已开创新的考古与文献对证的方法），有注重史料为主的“史语所派”一派，有胡适、尤其是顾颉刚的以史料考据引出历史阐释的一派，又有郭沫若、范文澜、翦伯赞等的“延安”派史学。论注重观念对史料的统辖能力，郭沫若这一类史学做得最极致。但如果由非一流的史学家来操作，它也很容易变质成为“政治史学”、“御用史学”，而导致缺乏对史实的基本尊重。这一弊端，在“文革”期间的儒法斗争史学方面反映得淋漓尽致。而传统的“罗、王之学”与现代新史学的发展取向并不能一致，因此逐渐淡出了人们的视野。在此中，以顾颉刚为代表的“古史辩”派却是一个介乎二者又兼有二者的典范。论史料考订功夫，顾颉刚的功力不让任何人，但若论他的逻辑演绎能力与“假设”能力，石破天惊，也足以独占鳌头。

许多史学家认为，没有新史料的发掘面世，目前的书法史就写不出新意来。这种唯史料论的想法其实仍较为偏面。即使没有新史料，也会有一个对既有史料如何解读的问题。解读角度一变，旧史料也会有新涵义——史料是静态的，但解读却是动态的；正是这个动态，可以帮助我们使“史料”鲜活化，从而使“史实”、“史学”也鲜活化。西方的“阐释史学”，讲的就是这个道理。在《中国现代书法史》中，有许多是第一次寻觅而得的希罕史料——因为这样的工作是第一次做，当然会为拥有“新史料”而激动不已。但就全书而论，更多的并不仅仅依从未面世的新史料，而是“活用旧史料”，引出新涵义。我以为这才是一部书法史最有信用之处。许多史料人人耳熟能详，但如果能把它诠释出新涵义来，找出别人用过而未想到但我们却有新发现的结论，这才是真正体现出“史才”与“史识”之所在。

第三，是关于历史人物与历史形态的关系处理问题。

中国古代史学向来是帝王史学，是“以人辖史”，帝王本纪、将相列传等都是英雄创造历史，伟大的人物是历史的主角。虽然也有如“纪事本末体”是以史事为主，但它始终成不了主流，成不了引领学术潮流的主导观念。落实到书法史述史过程中，也都是在每个时代列一些著名书家与名作，逐一介绍，既看不出这些人物自身成长、成熟、成名的过程，又看不到他们如何与社会互动并缔造出书法高峰的内在依据与发展理路。似乎都是一个个孤立的大师在一个个没有个性的时代的孤独业绩。

其实，这牵涉到一个十分根本的史观问题，是“英雄创造历史”，还是“时势造英雄”。站在结果的立场上看，满目都是名家大师与名作，当然是“英雄创造历史”——唐代没有欧虞颜



柳，宋代没有苏黄米蔡，那还成书法史吗？书法大师是时代的代表，是他们的存在奠定了历史。但站在过程的立场上看，却不尽然。每个名家都生长于这个时代，他不是生来就是名家，是逐步成长为名家的，这逐步成长过程中，个人天才的能量，有时远远比不过社会环境的鼓励、催化与制约的作用。一个优秀的历史学家如果不能揭示出名家大师的成长经历，提示出社会、家族、政治局势、时代需求、书法史的内在发展逻辑，等等，对一个书法大师成功的综合作用，那这部历史就是苍白的、孤立的、缺乏价值的。

为了呼吁这种新的论述书法家与书法史关系的史学理念，我曾在20世纪90年代初提出过一个史述的构想：写一部没有人名书法史。不介绍王羲之、颜真卿，也不介绍《泰山刻石》、《兰亭序》，把书家人名与名作简介都视为常识而归到“注”里，看看能不能写出一部有思想的书法史。其实，说“没有人名”只是一个极端的说法。它的真正涵义，是要强调不介绍历史常识与人物知识，不把书法变为普及教科书或知识辞典，而用大量篇幅来细致讨论书法史的某个时代是如何孕育出一代大师的，这些大师是如何在倡导时风的，等等。在《中国现代书法史》中，已经尝试着不孤立介绍名家名作，而例举出的人名，也已被纳入到书法时代格局中去，因此即使是谈沈曾植、李瑞清、于右任、沈尹默，不再介绍他们的个人形象与相关知识，而更多地分析他们的历史作用与时代引领作用甚至还有流派价值。在我而言，想从“英雄创造历史”的既有模式中解脱出来，换一个角度看问题，试试“时势造英雄”的史观是否可以在书法史撰写中发挥出作用。也就是说，不把名家看做是生来如此，而是通过社会环境的培养孕育而终成名家，并且，揭示他们在书法史上的价值与作用，要比说明他们的个人成就与业绩更为重要。此无它，因为我们是在研究历史而非介绍个人之故也。

第四，是注重书法时代、社会的客观环境与书法史发展时序逻辑本体需求的作用。

任何一个书法现象，与任何一位名家大师的出现，都不是偶然的。有如我在《书法学》中提及的那样：书法史研究应该有一个主体、客体、本体三位一体的结构。在此中，有时候书法家个人作用是依赖于社会这个客体环境与书法史需求这个本体的制约与催化的。但过去，我们太孤立地看书法名家大师的作用了。在《中国现代书法史》中，无论是对吴昌硕、沈曾植的讨论，还是对李瑞清、曾熙的讨论；无论是对于右任“标准草书”与沈尹默回归“二王”的讨论，还是对遗老群书家、画家书法乃至新中国成立后的各种书法名家与社团活动，甚至对民国时期美术展览舍不含书法、书法杂志的出现、书法社团组织的形态、书法在建国后的中日交流、书法与传媒的关系，等等，均持一个社会学的立场对之进行分析。不简单、孤立、静止地讨论某人与某书法现象，而是探讨它在一个特定结构中的地位与作用还有影响。很显然，过去书法史写作只关注名家的那种“点鬼簿”、“名人录”的方式，与现代史学的理念格格不入。我们应做的，是在既有的方式之外另辟蹊径，寻找更有科学品格、视野也更健全的述史方式。此外，由于书法史在一定时空关系中，必定会反映为前后递进的逻辑因果关系，前之“因”引出后之“果”，前之

“碑”引出后之“帖”。因此，一个书法大家之所以影响朝代，还必然要在契合于社会文化“客体”环境之外，还要契合于书法史本身的需求即“本体”逻辑需求。只有同时具备了这二者，书法名家大师作为“主体”才是有效的，有历史价值的。由是，在《中国现代书法史》中，我们对于书法百年的分期的第一次尝试，既考虑到社会政治史的分期，又考虑到书法史发展逻辑的分期，还要考虑到代表书家、代表书作的分布。一种好的书法史分期与内容分布，除了考虑名家力作之外，社会“客体”与历史“本体”的作用力不可小觑。没有后两者，就不会有名家名作“主体”的作用，当然也就不会有好的书法史——有说服力的书法史。

在此中唯一欠缺的，是专门针对书法名家大师的个人心理形成、性格成长，终成大业的个案研究——亦即是我们一直在说的“主体研究”。当然，一部浩瀚的书法史，个人再伟大，在其中的作用也是有限的。而且大历史中的每个人物都只具有“棋子”的功能。但我们在讨论王羲之、颜真卿、苏轼、米芾、赵孟頫时，都是把他们当作一个结果来对待，而很少把之当作一个动态的生长成熟的过程来对待。也许，一部书法史不可能分出篇幅来涉及过多的名家成长的事迹内容，但缺乏一个主体意义的“心理学”视角，毕竟是一种不足。也许，当一部书法史可以有200万字时，我们不但能提纲挈领、抓住总体，同时又能对历史上有代表性的大师名家进行成长、成熟、成功的详细的“主体”心理分析，并与其外部环境的社会“客体”关联分析形成一种相应、相等的呼应。

如果把书法家主体（心理学）研究、书法客体环境（社会学）研究、书法史发展逻辑（形态学）研究这三者综合起来，庶几可以成就一部有价值的书法史著。《中国现代书法史》在撰写之初，已意识到了这些问题，但限于当时学力与客观条件（如篇幅限制），它还未能使我满意。但相对于浩瀚的几千年古代书法史而言，用近代百年的历史容量来进行这样的史观应用与撰述实施，还是一次相对有可行性的有益尝试。至少就这部《中国现代书法史》而言，它是供了一份可资参考的分析“样本”的。

\* \* \* \* \*

在《中国现代书法史》杀青之后，我又陆续写过几部史学方面的著作，一部是关于近百年绘画史研究的《近代中日绘画交流史比较研究》，由安徽美术出版社出版；另一部是《线条的世界——中国书法文化史》，由浙江大学出版社出版。两部书均是沿用了这些史观内容作为出发点而进行写作的。或许，在我个人的史学生涯中，以《书法史学教程》、《中国现代书法史》、《近代中日绘画交流史比较研究》、《线条的世界——中国书法文化史》这样四部书为一个时间序列的研究努力，对于当代书法史观学派的学术风格阐述，可以说尽到了一份绵力。在其中，《书法史学教程》是教科书性质，《中国现代书法史》却是第一次以正式的姿态，展现出一种



新的史学学派的基本体格与大致面貌。

少时醉心于潘伯鹰先生的《中国书法简论》，很奇怪他写书法史为什么从汉代写起，前此的两周金文、再早的甲骨文，却一概不涉及。像他这样的眼力与学术积累，当然不是随便的疏忽，但它给我的冲击，却是书法史的解读方式是可以有角度变换的，不必定于一式一尊的。十多年前，我很热心于书法史学史研究，也曾经参与并提出过一些讨论命题，比如有些学者认为甲骨文是文字史而不是书法史，写书法史应该把文字史部分内容去除掉，专注于书法艺术史，于是写书法史应该从魏晋南北朝的王羲之开始。而另一些学者则认为：书法艺术史不是从天上掉下来的，因此它应该欣然接纳文字史，从西安半坡陶文刻划（它还不是正式的文字）开始。这当然也是一种解说立场。于是，就有了书法史分期是从魏晋说、从汉代说、从上古说的三种认识。其实我以为还不够。因为若论书法作为艺术史的话，连颜真卿、柳公权都未必“称职”，而要到了宋代苏、黄、米还有欧阳修、蔡襄时，才是从文人书法走向艺术表现。因此，按上述逻辑，唐以前书法均为实用写字，宋以后才有资格谈艺术书法，那么当然可以再加上“宋元说”。

正是在这种种学说的分歧中，我们看到了书法史观的重要性。每一种学说都有它背后的理由支撑。可能都会失之偏面，但站在它的立场上看，它主张的理由却都是合理的。书法史研究也因此变得妙趣横生，有各种选择与证明的空间。我无意在这四种学说中做裁判，裁定谁对谁错谁更合理谁不成立，但我对于这样的学术自由与思想自由却极为心往神驰，因为这才是真正的“百花齐放，百家争鸣”。我以为，我们研究书法史，比较初级的目标，是提出一个公认的结论与模式，让大家来了解常识与接受知识。而稍高的目标，则是提供一种基于思想的书法史解读，只要解读是合理的，任何解读角度（不管我个人赞成或不赞成）都应该受到尊重。更高的目标，则是建立起各种不同学派的阐释模式。众说纷纭，各持己见；百家争鸣，和谐共存。许多新的思想碰撞火花，其实都是在这样宽松的氛围中才得以灵光一现，从而推动书法史研究的新发展的。在此中，最要紧的是在坚持观点的同时要学会互相包容互相理解——我坚持我的看法，但我理解与尊重你的看法。

以此来看这部再版的《中国现代书法史》在当代书法史研究格局中的意义，不亦可乎？

陈振濂于南京新纪元大酒店

2008年5月14日

## 自序

如何把握与估价近现代书法发展的历程及其价值，是书法学科研究中一个十分重要的课题。由于书法理论研究的起步较晚，它对已经成型的古代书法史即从殷商到清代的书法发展脉络也常常是不甚了了，要对刚刚走过的现代书法史历程做出具体而又准确的评价，更是极为困难的事。我想，至少有三个方面的对比是十分明显的：一、古代书法史有已经形成文献的历史资料，而且已经有不少前贤做过了简单的梳理，初见脉络；而现代书法史的许多资料还未形成文献，只是口碑相传，且资料也十分芜杂，尚难见出精粗真伪。二、古代书法史由于历代不断整理筛选，已经形成了一些较为客观的学术结论。由于它距今较远，因此较能保存真实性；而现代书法史的原始材料所牵涉的人与事，提供材料、撰写回忆录的人与事，基本上与我们同时代（至少他们的门生弟子也与我们同时代），当局者迷，又由于原有的社会环境与人际关系尚未完全消除，易于掺杂个人恩怨和门派之见，很难保持资料应用与结论思考的客观性。三、古代书法史几千年间基本上贯串于同一个文化模式之中，它会有不少流派、书体的鼎革变迁，但不会有很突兀的社会现象变迁，用一个较稳定的思维程序去巡视或反省，至少未必有大错，而现代书法史无论在活动观念、方法与所取形式上说，都已有了质的变化，比如从民国以来书法社团的活跃与书法集群化、组织化、社会化的现象，用原有的思维格局显然无法做出发掘与解释；又比如书法教育的问题，基本上也是一个较新的叙述角度与研究内容，以个体化的传统立场去审视，显然是把握不准它的历史价值与涵义的。

因此，专治现代书法史者必然会碰到来自客观——现成的经过历史检验的结论十分匮乏与资料、文献奇缺，与来自主观——原有的传统治学方法的不足敷用而必须另辟新境，这样两个方面的困难。这意味着治史者必须具有娴熟的传统立场：走访老一代书家、收集难得的珍贵文献，做一番艰苦而扎实的资料工作；同时又必须具有新颖的学术观念：能在一些通常的或崭新的艺术现象中提取出古人所无的新结论。这是一个较困难的工作。当然我们也看到了另一重对比：现代书法史在过去从未有过，这使我们的筚路蓝缕工作一起步即步履艰难，需要花大力气去做一些最基础的努力；但也正因为这是第一部《中国现代书法史》，在总体构思、章

节设计和学术观点的提出方面不至于受到前贤先入为主的观点影响,可以从事实出发对各种现象提出自己的见解而不必瞻前顾后。前一个困难使我的工作十分费劲,但我并不很担心;而后一个便利对我却有极大的诱惑力,因为我正希望把此书写得有血有肉,而不是受到羁拘的小心翼翼的立论。能充分地发挥自己的能动思考,这是一个理论家最向往的境界了。

近年来,在我的研究生涯中,原有的对古典历史的缅怀与反省热情,似乎被一种更急迫的检验当代书法的需求所取代。也许是与当代学术界中青年学者大都专注于五四运动以来新文化的阐释以为当代的有益启示有关,研究近代正是为了当代。因而在面对当代书法如火如荼的繁荣局面时,我想我的职责不应该是廉价颂扬或胡乱指斥,而应该是冷静地思考与寻绎。因此这五年来,我分别选取了中日书法比较与现代书法史这两个较易敏感也较有针对性的研究方向。中日书法比较方面已有了三种单行本,论文也已编成集出版发行。现代书法史方面虽有几个长篇文章发表,但并没有专门的著作,只是在我的《书法美学论纲》中花一些篇幅做了讨论。因此,这本专著可以说是第一份较系统的成果。因为是第一本,当然会有疏失,但有胜于无,希望以后能看到更有质量的现代书法史专著。

本书的资料准备工作持续了很长时间,由于教务工作与社会活动太忙,断断续续花了半年时间整理出来,其间有幸出席了全国第五届文代会,在会上也与书法界代表们多有讨论切磋,而此书脱稿后我又要面对新的稿约。书法热的鼎盛局面也使我穷于招架,这当然是好事,表明我们的事业蒸蒸日上,但我也感到一种莫名的惆怅。如果能抽出时间来在这方面再多花点力气,以后搞一个多卷本的有更大价值的“现代书法史大系”,这应该是个更吸引人的工作。可惜的是我现在已经没有余力而不得不投入新的研究项目了,不过我想,这个愿望以后会实现的。我们在做的是造福后人的修史工作,为了书法业绩不至于被湮没,为了向后人揭示出书法在当代的种种殊相,为了告诉后来者书法是如何艰难地跋涉而来,当然也还有书法以后会向何处去,我们的工作必然是不可或缺的。

希望本书所叙述的观点与见解能对当代书法家们有所帮助,也希望我的师长与挚友们能提供一些宝贵的批评。本书的撰写,曾得到了中国书法家协会学术委员会、河南美术出版社诸同道友好的热情鼓励,又蒙责任编辑细心审核,谨此躬谢!

陈振濂

1989年1月19日呵冻于  
浙江美术学院颐斋东窗

# 目 录

## 自序

引论: 近代书法面临的挑战与困惑 .....	1
------------------------	---

## 第一编 近代

第一章 沈曾植: 一个令人瞩目的偶像 .....	19
第一节 金石家的知识结构与不自觉的书法观念 .....	19
第二节 “生”: 魏碑式行草 .....	22
第二章 吴昌硕——时代的高度 .....	25
第一节 诗书画印四绝的文人画立场 .....	25
第二节 雄强: 主体与风格的同步 .....	27
第三节 艺术家的冲动本能 .....	31
第三章 观念先行的康有为 .....	34
第一节 书法观中的政治投影 .....	34
第二节 偏师独出 .....	37
第四章 北碑派的末流 .....	41
第一节 李瑞清的做作 .....	41
第二节 曾熙的平庸 .....	44
第三节 陶浚宣的刻板 .....	47
第五章 遗老——一个特殊的集群 .....	50
第一节 遗老群书家的构成 .....	50
第二节 遗老群书家生存的背景及其他 .....	52
第六章 新的参照内容 .....	56

第一节	甲骨文的被发现	56
第二节	西北汉简的被发现	59
第三节	敦煌经卷书的被发现	61
<b>第七章</b>	<b>近代书论的体格与新的倾向</b>	<b>64</b>
第一节	一般特征: 史述与考据	64
第二节	新的理论倾向	66

## 第二编 民国

<b>第八章</b>	<b>承传: 吴昌硕系统及反对派</b>	<b>74</b>
第一节	两个直接典型	74
第二节	几点概括	76
<b>第九章</b>	<b>西北风的崛起: 于右任</b>	<b>80</b>
第一节	于右任的“北碑至上”与蜕变于行草	80
第二节	“标准草书”运动之得失	83
第三节	方法论的启示	86
<b>第十章</b>	<b>沈尹默集群——以二王为正宗</b>	<b>90</b>
第一节	沈尹默的个人成就	90
第二节	沈尹默集群中的代表人物	93
第三节	余论: 关于文化素养	97
<b>第十一章</b>	<b>学者风: 民国书法的特例</b>	<b>99</b>
第一节	特定的时代背景	99
第二节	学者书家中的几个类型	102
<b>第十二章</b>	<b>风格的个性化尝试</b>	<b>106</b>
第一节	五种个性化尝试模式	106
第二节	关于“启示”的启示	112
第三节	余论: 黄宾虹、姚茫父及其他	114
<b>第十三章</b>	<b>民国时期的书法组织与活动</b>	<b>117</b>
第一节	书法展览	117
第二节	社团组织: 重庆	120

第三节	书法教育在民国	124
<b>第十四章</b>	<b>书法理论：史述与美学</b>	<b>131</b>
第一节	史述与书论的传统形式	131
第二节	书法美学的初兴	139
第三节	余论：民国后期一些重要的书法出版物	144

## 第三编    建国以后

<b>第十五章</b>	<b>从双峰对峙到一枝独秀</b>	<b>149</b>
第一节	书法观念的停滞与迷惑	149
第二节	沈尹默的独领风骚	152
第三节	二王系统力量的分合	156
<b>第十六章</b>	<b>反叛型书家的几个典型</b>	<b>160</b>
第一节	例证的剖析	160
第二节	“画家书”现象	165
<b>第十七章</b>	<b>建国以后的书法活动</b>	<b>170</b>
第一节	五个书法研究会的成立	170
第二节	高等书法教育的尝试	173
第三节	与日本的展览交流	176
<b>第十八章</b>	<b>书法理论的普及性格</b>	<b>180</b>
第一节	侧重于书法学习立场的成果	180
第二节	纯理论研究	185
<b>第十九章</b>	<b>兰亭论辩</b>	<b>193</b>
第一节	兰亭论辩的背景	194
第二节	论辩中的诸问题	196
第三节	理论丰碑的启示：思辨性	201
<b>第二十章</b>	<b>文化浩劫时期的扭曲与生存</b>	<b>206</b>
第一节	书法的生存位置	206
第二节	关于简化字与新魏体	209
第三节	余论：新时代书法崛起的前奏	212



## 第四编 当代

第二十一章	舆论先行：新闻出版的介入·····	217
第一节	《书法》：超前介入与登高一呼·····	217
第二节	书法报刊的业绩·····	222
第二十二章	书法家协会：有趣的社会提示·····	230
第一节	中国书法家协会·····	231
第二节	社会组织的正效应与负效应·····	233
第三节	书法社会化的展开·····	239
第二十三章	有代表性的书家集群·····	245
第一节	老一辈书家的成就·····	246
第二节	区域集群·····	251
第三节	流派与艺术观的分歧：书法是什么？·····	256
附论：关于中国现代派书法·····		260
第二十四章	理论：走向现代意识的突破口·····	262
第一节	当代书论发展的简略回溯·····	263
第二节	书法美学的全方位崛起·····	269
第三节	史学与其他传统之学的蜕变·····	273
第四节	对日本书法的引进与研究·····	277
第二十五章	当代书法的发展趋势·····	281
第一节	风格日趋多样·····	282
第二节	走向专业化·····	284
第三节	理论的主体意识·····	286
第四节	书法教育的苏醒·····	289
第五节	开放性·····	291
现代书法史年表简编·····		294
后记·····		320
编后记·····		322

引论：

## 近代书法面临的挑战与困惑

与当前书法篆刻界的喧闹劲头相比，近代书法篆刻——特别是指清末到民初的书法篆刻——无论在哪方面说都是不无寂寞的。如果我们把这视为一种着眼于历史嬗递的纵向的今、古之比的话，那么还有更令人沮丧的一比：与民国前后许多艺术门类都开始产生种种深刻的艺术观念、艺术思想的全面变革相比，书法却好像是个郁郁寡欢的例外。当音乐、美术、戏剧特别是文学界大谈中西之争、本土文化与西洋文化之争时，书法却在为一些最琐碎也最缺乏艺术性格的内容进退维谷。它的面对书写工具的改变、文字拼音化运动等等挑战，使它更显示出保守、落后的“国粹派”形象来，而与时代进程格格不入。因此，直到今天为止，书法家们还在为近代前辈们的懦弱与踌躇付出代价：要消除人们心目中存积已久的看法，使书法与篆刻能当之无愧地进入现代艺术殿堂而不再是文人士大夫们明窗净几翰墨自娱的雅玩，仍然是今天以及近一时期书法篆刻界当务之急的工作。

当然，这并不是说近代书坛基本上是死水一潭毫无建树。只要有活力的生命机体，只要生存于社会文化环境之中，要绝对保持永恒的稳定而丝毫不受干扰，这几乎是不可能的。书法具有明显的“世外桃源”的性格，但它既并存于近代社会之中，又要做真正的世外桃源也难。问题的症结在于：书法并没有足够的实力与勇气去正面直视文化变革的大潮，它有自我调节的能力，也在观念上经受住了冲击与震荡；但限于近代书法的种种外部、内部的条件限制，这种自我调节与震荡带有很明显的“被动”、“被迫”色彩，亦即是说，调节的理由与冲动并不自发地产生于书坛发展的艺术轨道内部，而是来自艺术本体以外的文化制约——特别是自五四运动以来文化断层所释放出的种种压力。书法在当时的处境很像清末中国社会：面对英美日德帝国主义的坚船利炮，马刀加血肉之躯显得如此微不足道，于是被迫出现了洋务派，又被迫出现了门户开放加不平等条约，但所有这些可视的被殖民化、被侵略的事实，最终却形成了一个更关键的不可视的思想革命，于是又产生

了辛亥革命和五四运动。

近代书法面临着的“洋务派”和“不平等条约”是什么？艺术所关心的问题当然不同于社会机制，我们只能在封建王朝被迫接受侵略事实和中国文化被迫接受现代文明这一类对比中找到共同点：它们都不是出于自觉的，因此它们的变革动力不可能源发于原有机体的内部。近代书法在承清代碑学余风、正心安理得地在既定轨道上缓慢前行之时，它忽然受到来自三个意想不到领域的冲击。严格说来，这些领域与书法本无什么必然的瓜葛。

首先，是书法千百年来一向赖以生存的实用根基被忽然抽掉。

上世纪初，舶来的西洋笔大量进入中国市场，虽然我们在一些饱学之士与硕学遗老的手泽中看到书法仍然不失光彩夺目的一面，但这只是高层的艺术学术沙龙的雅玩。从动辄伸纸磨墨到使用钢笔铅笔，看起来是个本土传统与舶来文化的观念立场之争，而实际上，却表现为书写活动进入现代社会之后种种迫不得已的变革：文化进入大众时代而不复士大夫式的悠闲与雅玩。而它面临着的是信息交流的现代式要求：快速度高效率，在“适者生存”的原则映照下，钢笔取代毛笔在实用领地中的主宰地位，似乎是个无法逆转的无情事实。尽管理论家可以从中西文化之争的观念入手，或是从民族性、“国粹”的传统文化的立场人手大声疾呼也无济于事。曾经一度有中学生们用钢笔墨水之类被大人先生们斥为不重国货、数典忘祖，甚至还提到保存汉文化的高度来训诫，但它立即便销声匿迹了。鲁迅先生在《且介亭杂文·二集》中提到：

“洋笔墨的用不用，要看我们的闲不闲。我自己是先在私塾里用毛笔，后在学校里用钢笔，后来回到乡下又用毛笔的人。却以为假如我们能够悠悠然、洋洋焉，拂砚伸纸，磨墨挥毫的话，那么羊毫和松烟当然也很不坏。不过事情要做得快，字要写得多，可就不成功了。

这就是说，它敌不过钢笔和墨水。……青年里面，当然也不免有洋服上挂一枝万年笔，做做装饰的人，但这究竟是少数，使用者的多，原因还是在于便当。便于使用的力量，是决非劝谕、讥刺、痛骂之类的空言所能制止的。”

——《论毛笔之类》

困难恰恰在于：鲁迅先生的批评虽然表现了他的洞察力和概括力，但他在20世纪30年代中叶还要专门提出一个钢笔实用便利的问题，并且还要为青年们使用钢笔所受到的不平待遇进行伸张，这正从反面证明了一个颇有深意的现象：明明是十分普通的单纯的书写工具的变革——就像我们今天不用纸扇而用空调器一样，这本来是不成问题的，但在当时的特殊条件下，很少有人是以如此单纯的性质视它。在赞成与反对之间所掺入的某种古与洋、国粹与洋化、传统与现代以及文化模式的既定形态与务实的应用方便迅捷的要求之间，甚至还有20世纪30年代特定条件下的抵制日货与民族尊严等等因素，共同构成了一个