

上海书画出版社

海派书法国际研讨会论文集

上海市书法家协会 编

上海书画出版社

海派书法国际研讨会论文集
上海市书法家协会编

图书在版编目(CIP)数据

海派书法国际研讨会论文集/上海市书法家协会编。
上海:上海书画出版社,2008.12
ISBN 978-7-80725-834-6

I.海...II.上...III.汉字-书法-文集 IV.J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第184703号

责任编辑:吴 旻

封面设计:王 峥

技术编辑:钱勤毅

海派书法国际研讨会论文集

上海市书法家协会编

 上海书画出版社 出版发行

地址:上海市延安西路593号

邮编:200050

网址:www.duoyunxuan.com

E-mail:shcph@online.sh.cn

上海文艺出版总社网址:www.shwenyi.com

上海文艺大三印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本:787×1092 1/18 印张:28.67

印数:1-2,200 字数:590千字

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-834-6

定价:80.00元

序

朱关田

“海派”，对应的是“京派”，缘起于京剧，后为文学借用。因始初有北京人扬“京”抑“海”，遂引来上海人的不平，起而争论，一来二往，声名鹊起，“海派”、“京派”演绎为文学流派之名。鲁迅先生为此写了《“京派”与“海派”》，发表在当时的《申报》副刊《自由谈》上，他说：

所谓“京派”与“海派”，本不指作者的本籍而言，所指的乃是一群人所聚的地域，故“京派”非皆北平人，“海派”亦非皆上海人。梅兰芳博士，戏中之真正京派也，而其本贯，则为吴下。但是，籍贯之都鄙，固不能定本人的功罪，居处之文陋，却也影响于作家的神情，孟子曰：“居移气，养移体”，此之谓也。北京是明清的帝都，上海乃各国之租界，帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，没海者近商，近官者在使官得名，近商者在使商获利，而自己也赖以糊口。要而言之，不过“京派”是官司的帮闲，“海派”则是商的帮忙而已。但从官得食者其情状隐，对外尚能傲然，从商得食者其情状显，到处难于掩饰，于是忘其所以者，遂据以有清浊之分。而官之鄙商，固亦中国旧习，就更使“海派”在“京派”的眼中跌落了。

是说严苛，然见深刻。

上海本一远东小镇，自从开埠以来，境外资本的输入、西方文明的舶来，加上战乱，尤其辛亥后，江浙士绅、逊清遗民的迁居，遂骤集财富与人才，迅速崛起，一变而为国际性的大城市。经济繁荣带来了文化昌盛，文化的昌盛影响了社会的宽容度和人文的涵泳量，趋商、慕商，已为时尚，润格普行，几成制度，“从商得食”，无须掩饰，有如况蕙风命吴昌硕篆书“唯利是图”高悬室中，往来名士与雅客怡然处之，无一以为非。又如近来所揭鬲翁《西冷印社记》出之沈石友手笔，如今多见骇异，旧日却是寻常。按代笔古已有之，近代幕客之为主人、秘书之为长官拟，皆其演进，唯其藉公行之，“其情状隐”，而“海派”之为，全出私门，润之有格，不见侵夺，故广而泛之，更胜一筹。

风气所染，书画亦然。近来言上海书画者多喜称之曰“海派”，其意在标

榜,有利于推陈出新,重振雄风,惟书画同源同理不同惠,开放、多元,固其共长,重文、尚利,实见差异。当时文士大都能书,多施之实用,“游于艺”者在其少数,且分为两途:一“六经注我”,重在本体,如坐食砚田的吴淦、徐三庚之流,敬正是命,功在文字即书写形质下的人文内容,虽翊艺事,实近书工;一“我注六经”,意在自我,以沈曾植、郑孝胥为典型,顾其辞官隐退之后,醉心于书,甚至张榜鬻书,然其蛰居陋室而心雄天下,藉书发洩,“为我所用”,“何须凿妍丑,今日我为政”。落纸烟云,满卷牢骚,或奇峭博丽,或萧散宏肆,卓然于世,冠绝侪辈。即使吴昌硕,绘画乃“海派”帜标,而书法无论篆隶行草,“自我作古空群雄”,全在情性,较之以点画为工者,几为另类。以“尚利”而言,画与印包括诗文,全有代笔,且不深讳,惟特其书全出自书,绝不借手,画之有代笔亲题者,也是事实。

书如其人,重在人品,是为传统,多见保守,且崎岖磊落之人,岂肯随波逐流,媚世以射利,故其近商不移志,拔俗特立,矜为天下式。“技为下,道为上”,斯乃“海派”书法之异于绘画处。其后名家,有若沈尹默、黄宾虹、王蘧常、陆俨少诸人,吞吐翕张,各显绝学,且和衷共济,发扬光大,更入胜境。

开放、多元,正当时令;重文、尚利,亦在趋变。前年,上海市书法家协会晋京展示“海派”书法,既结集出版,又座谈讨论,魄力与胆略,令人惊叹;今日,召集海内外名家学者专题研究,广直言之路,启进善之门,又一大手笔。是必将有助于海上乃至全国书法的发展。谨为之序。

海纳百川 有容乃大

——写在海派书法国际研讨会召开之际

周慧珺

一

“海派”之于书法，是一个后植入的称谓。因为当日在上海书法界被指称为“海派”者，一曰文学，二曰戏剧，三曰美术。然而从历史研究的角度看，如果将“海派”视为一种特定历史时期的文化现象，而不仅仅是某些表现手法，那么书法中的“海派”现象则要远远早于文学戏剧，至少与中国画同步。“海派”作为一个文化他者指定的称谓，大约出现在上世纪二三十年代，而上海作为一座开放的城市，吸纳和汇聚了来自全国大量的艺术人才，从而在一个中西碰撞，南北交汇，五方杂居的多元形态社会里形成了多样艺术风格的书法人才高地，则起始于上海开埠之后。

张鸣珂的《寒松阁谈艺琐录》记：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅，而以砚田为生者，亦皆于于而来，侨居卖画。”

由此可见，全国艺术人才向上海汇聚的首要原因是海禁解除，贸易兴盛。当然以砚田为生者能够站住脚，自然还有更深刻的原因。近日著名作家陈丹燕在《为什么是上海而不是广州》一文中指出，广州开埠要比上海早，当上海人或宁波人还在洋行里打工时，广州商贾已腰缠万贯作为投资商进入上海了。但在短短几十年里，上海竟然一跃而起，成为远东第一重镇。对此作者深刻地分析了政治、历史、地理、文化方面的因素，特别是对外环境的因素。我以为，除了城市崛起的原因之外，人才高地的形成与一个地区具备的人文涵泳量和营造的艺术家生存空间是否合理，是至为重要的一环。由此我们联想到，改革开放后的文化界“北漂”现象。近二十年来，全国大量的艺术人才向北京汇聚，此中原委同样发人深省。

于是我们认识到，如果没有当年来自全国各地的书画家向上海汇聚以及由此产生的巨大推动力，“海派”人才高地不可能形成，“海派”书法多姿多彩的局面和艺术高度不会产生，今天的“海派”研究也就变得毫无意义了。

“海派”不是艺术流派，今天的研究也无法用任何一种艺术手法或倾向来对“海派”作出概括。上世纪30年代的“京海论战”中所指出的“名士才情，商业竞卖”；后代学者在自我批判中提到的“崇洋意识”、“市侩心理”、“奢浮风

气”，都一定程度切中了当时上海的文化现象和文人弊病，但却与书法关碍甚少。包括戏剧手法上的“噱头”，绘画上大量引入西洋手法，文学上的“商的帮忙”等等，几乎在书法界毫无用武之地，故也很少有人染指。当然，作为新兴城市带来的一些新风气，诸如革故鼎新，敢于自我超越等方面，肯定会给书法家们带来一定启迪。

应该这么说，“海派”是一个由文化他者指认，经过了历史洗礼和自身文化身份认同，并由当代文化主体进行了重新诠释和构建的概念。按照这样的认识，历史所赋予“海派”的主流内涵应该是其开放性和包容性，即以“海纳百川”为其最为积极和典型的一面。那么在书法界，就是在历史上一个风云际会的时代，在上海这片江海交汇的神奇土地上，由一大批来自于全国的怀有各种艺术长才的书法家们进行一次中国近现代书法史上最为声势浩大的书法盛会。

这是天、地、人完美结合的最佳体现。

二

严格意义上的“海派”这一文化现象的时间段，应为十九世纪中叶以后至二十世纪中叶，因其中有些后期“海派”的代表人物的活动时间至二十世纪后半段，故也应包含在内。

在这一百多年的时间里，“海派”书法阵营曾以其汲纳百川的开放胸襟，追求卓越的划时代手笔，形成了异人辐辏，名家云集的鼎盛局面，筑就成中国近现代书法史上阵容最为强大的人才高地。

两次鸦片战争之后，国事日非，清廷日趋孱弱，不仅统治者已没有了宠幸文士赏玩笔墨的闲暇心态和情致，而且广大文人墨客也逐渐失去了以一技之长供奉翰林或成为达官贵人门下清客作为晋身之阶的指望。生活和出路，这是摆在当日书画文人面前的一个严峻的课题。以早期“海派”书画家为例，其中绝大部分人有过入仕的经历和动机，但之所以最终走上职业书画家的道路，与清廷的积弱难返有着重要联系。当然，上海的开埠，新型城市的艺术市场需求和特殊机制，是促成上海书画人才高地发育的最为关键的一环。有资料表明：早期“海派”书法阵营中，百分之九十五以上为外地人，而其中成大名者几乎无一为本地人。

上海在开埠后的几十年里，逐渐由一个贸易码头演变为一座拥有现代工业、商业、文化产业而且交通发达、信息丰富的国际大都市。中外投资者作为新生的资产阶级，以及随后产生的官僚资本家们，在聚敛财富的同时，也在逐步增长着对文化的需求。要重视“海派”书法阵营在上海汇聚这一现象，这是中国历史上第一次真正的艺术品市场的觉醒，同时也是第一次职业书法家群体的出现，它宣告了书法作为政治、文学附庸地位时代的结束，它标志着书法作为一个

艺术门类的独立。

可以这么说,“海派”书法人才高地的形成过程,也是上海近现代艺术品市场的形成和发展过程,这两者的有机结合,相辅相成,促进了上海书画业的繁荣兴盛。由于上海作为一个新兴的移民城市,又带有明显的资本主义色彩,其特征就是注重实力,很少顾及门楣或作者的个人背景。这就给广大外来书法家提供了一个平等竞争的舞台,人人都可以成为上帝,人人都可以主宰自己。根据资料记载,在“海派”前期阶段,外地书法家初来上海时,除少数前清名流之外,多数名不为人知,作品价格低廉而且销售艰难。但正是这些“海派”前贤们以与旧时文人优哉游哉的从艺作派决然作别的勇气,在很短的时间里崭露头角,开宗立派,引起了社会的广泛关注。在这里,上海发达的传媒、展览、出版等信息也起了推波助澜的作用。从当时上海各大报纸登的笄扇庄润例看,“海派”书画家的作品价格,在其艺术生涯中都有一个由低向高的攀升过程,这就是为市场逐步认识和接受的过程。到了一些大名家的鼎盛期,几乎每年都要翻新,及至接受全国订单,往往供不应求。

正是因为这样的影响,这样的市场机制,“海派”前期的书画家们的成功,在全国起到了风生水起、朋侪云从的标杆作用。于是乎各地挟一技之长者纷至沓来,在上海挂牌鬻书,并开馆纳徒,由此更进一步带动了青年一代中的爱好者。至上世纪二、三十年代,美术教育兴盛,迎来了上海书法人才高地的全盛期。

三

“海派”书法给我们留下了丰富的物质财富和宝贵的精神财富,当我们今天纪念“海派”前贤并总结其崛起原因和成功经验时,摆在我们面前的课题是:“海派”书法最巨大的财富是什么?前贤们最宝贵的本质是什么?

对上述问题,我曾不止一次地临风怀想,掩卷沉思。我以为,“海派”书法首先表现为一种精神,一种自强不息,不甘人后的进取精神。正是凭借着这种精神,在一百多年时间里,数代“海派”大师们以一种殉道的勇气,钻坚仰高,多方搜讨,而且多能不带偏见,抛弃旧习,在整个“海派”书法阵营中绝无丝毫跟风现象,书家们都是不走捷径,直抒胸臆,终于形成了各具机杼、风格多样的“海派”书风。

清代中叶以后,帖学渐成弩末之势,碑学运动的冲击给清末的书坛带来一线生机。然而碑学运动的洗礼过后,中国书法的走势仍然留下了许多困惑。而“海派”书法阵营中的大部分书家,能够机敏地跳出圈子,不再重蹈前人碑帖之争的漩涡,以毫无门户之见的开放胸襟,对中国书法史上一切优秀遗产进行了广泛搜讨。当然,这还得益于时代的馈赠,由于科技的进步和新资料的不断发

现,给书家们的搜求广度奠定了坚实基础,从而使他们的个人艺术在一个更为开阔的广度中建立起新的高度。

其次,我们看到,在“海派”大家们的传世作品中,不论阳刚阴柔,雄强秀润,不仅个人风格强烈,而且融合协调,毫无生硬古怪、矫揉造作之感,鲜明地呈出水到渠成、不期然而然的风格特征。尤为难能可贵者,是这些作品中充满着中国元素。在商业竞卖,纸醉金迷的上海,似乎一切艺术都沾染着欧美风雨的影响。“海派”书法家们虽然也承受了竞争的风气和生存的压力,并对作品的形制作出了一些调整,但就艺术本体而言,却是牢牢根植于民族文化深厚的土壤之中,保存着纯正的中华民族文化符号。

传统是一个巨大丰富而且神奇无比的宝库。在传统的海洋里游冶汲纳的过程,本身还是一次文化重新汇聚的过程。中国书法这门古老而又充满着旺盛生命力的艺术,在几千年繁衍不息的历史长河中,正是有着一代又一代怀有崇高抱负的书人,不畏艰辛深入传统,并能在传统的融会中获得新生的力量,才在书法史长廊里留下了如此众多的令人惊叹的佳构杰作。

最后,我还想谈一下前贤们那种从艺的气象、格局和人格力量。这应该与这个时代书法家们的心胸、学养和深厚的人文关怀意识相关。在十九世纪后半叶到二十世纪上半叶的时段里,生活硬件远不能和现在相比,甚而时有战乱和颠沛流离,但书法家们硬是以自己的艺术人格撑起了让人找到可以托庇精神世界的另一个时空。他们那种对艺术追求的执著、纯粹和对自身完善的认真严肃;以及自恃聪强、不肯随人唯阿的嶙峋傲骨;头角峥嵘、白眼对人的清高出世态度;尤其是家国危难、山河破碎时的慷慨大义、热血肝胆,都会使人在面对他们作品时心生难以抑制的孺慕。

当“海派”书法作为一个特定历史时代的文化现象渐行渐远之际,一种隔代的声音却依稀抵达人们的耳鼓。它似乎在向我们昭示,今天的书法家们应该在“海派”精神中记取什么?今天打造文化大都市时最需要的是什么?

值此海派书法国际研讨会上海召开之际,谨陈感言,以冀引玉,并祝大会圆满成功。

目 录

1	序	朱关田
7	海纳百川 有容乃大——写在海派书法国际研讨会召开之际	周慧珺
17	豫园与海派书画	上海豫园管理处
44	论李瑞清“求篆于金”书学理论之价值	洪 权 吕金光
118	白蕉《兰题杂存》发微	高军红
226	论李瑞清书法教育思想的影响及其对当代书法教育的启示	彭新国
317	弘一：几多异样的生命律动	姚光义
447	二十世纪初期“海派”代表画家书法观念研究	徐海东
479	沈曾植的翰墨交谊	郑国贤
599	晚清民国时期的上海书法出版业	程 渤
627	初探冰铁王大炘	张斌海
866	海派书家的媒体生涯 ——民国时期海派书法家媒体从业的现象、类型与影响研究	郑利权
995	身后的丰碑——朱复戡先生书法艺术管窥	徐叶翎
1036	白蕉书法管窥——兼评其在近现代书法史上应有的地位	曹 军
1221	朱复戡书法篆刻成就对海派艺术的贡献	冯广鉴 齐开义 乌 峰
1429	惟妙肖形刀石生——谈论来楚生肖形印艺术	刘小平
1612	鲁迅的笔墨情怀——析海派书家鲁迅先生的书法	张宝林
1667	上海浙江籍印人略论	王大中
1722	海派书法形成与现状的思考	何 潇
1778	沈曾植、王遽常章草比较研究	王晓光
1997	潇洒出尘 云中漫步——海上书家白蕉书艺述评	苏显双
2032	“海派”书法：“碑学”百年承变若干问题寻绎	赵维红
2110	略论海派、桐城派与书坛潘氏双杰	丁惠增
2119	论海派书法中的篆籀之风	邵佩英

236	由“海派”释义引发的思考 ——“海派”文化成因研究及其性质初探	钱清贵
252	海派书法的命运曲线(对话)	胡传海 孙 敏
260	蒲华书法之意义	叶鹏飞
267	翰墨寄情海藏楼——郑孝胥在上海的书法生活	李庶民
279	海派书法的时代性	平 伊
283	试论傅雷尺牘	张瑞田
291	“海派”书法崛起的原因探析	晁玉奎
296	“海派书法”发展溯源——兼论吴昌硕与沈尹默书风	张伟生
300	《流沙坠简》和海上书人	(日本)菅野智明
309	论弘一书法的艺术特色与多方功用	张志攀
317	海派书法的历史贡献及现实意义	肖 政
324	三代海派书法家崛起的经济形态考	王琪森
333	海上生明月——论王蘧常章草的历史地位和现实意义	张金梁
340	“标准草书”创立的时代社会条件与地域文化背景考察	彭砺志
356	吴大澂和篆刻	(美国)白谦慎
370	海派书法的自传性	杨永滨
380	海派书法二题	徐建融
383	“以线独行”的海派特异名士:弘一法师李叔同	何朝波
392	从波发用笔看沈曾植的笔势观	徐咏平
401	从海上“三老”观海派书法变迁	宣家鑫
410	关于吴昌硕六十岁前后变法种种	侯开嘉
432	沈尹默与现代帖学的振兴	朱天曙
439	从碑帖之学看海派书法	刘一闻
445	从海派文化看海派书法	张稼人
453	定义书法的“泛传统”——书法风格革故鼎新的海派书法	张际春
463	吴昌硕书法篆刻在日本的受容	(日本)松村茂树
475	清芬远香犹在——读新见《白蕉印存》未刊本三种及其他	茅子良
483	谈谈海派历史上几位重要的书家	郭舒权
495	吴昌硕篆刻的第四方“木鸡”	(旅日)陈茗屋

豫园与海派书画

上海豫园管理处

豫园是著名的江南古典园林、全国重点文物保护单位，同时亦是“海上画派”的发祥之地。

清末的上海，由于其高度发达的商品经济和繁荣的艺术品市场，吸引了众多的书画家蜂拥而至，在“十里洋场”施展自己的身手，使原先几乎无“画坛”可言的上海，迅速成为全国画坛的重镇。而豫园因其在上海特有的地理位置、环境氛围和历史文化内涵，更是成为书画家们云集之地。任伯年初到上海即寄寓于豫园的飞丹阁，吴昌硕更是长时期在豫园进行书画创作。其他如高邕、钱慧安、蒲华、胡公寿、杨逸、王震等海上画派的先辈名家，无一不与豫园结下过翰墨姻缘。

清末民初上海的书画家喜好结社，这既是联谊的需要，也是商业的需要，而当时上海重要的书画社团也大多设立于豫园及其周围。如早在同治元年，也就是1862年，吴家麟即在豫园创办“萍花书画会”，此后又有“飞丹阁书画会”、“海上题襟馆金石书画会”、“宛米山房书画会”相继在豫园设立。影响最大的则是“豫园书画善会”。“豫园书画善会”成立于宣统元年，即1909年，会址在豫园得月楼，首任会长钱慧安，后由吴昌硕、王一亭等继任。参加者有海上书画名家高邕、杨逸、程璋、黄山寿、蒲华、沈心海、汪仲山、程瑶笙等，几乎网罗了当时上海的主要书画名家。书画善会订立章程，定期集会、鉴赏作品，交流画艺，每年举办展览。同时收取会费，制订润格，接受订件，润金半归书画作者，半归书画善会存钱庄，每遇有慈善活动，便捐助出来，夏令施药、冬季施米，或赈济水旱灾民，并且长此以往，岁以为常。由于“豫园书画善会”具有慈善性质，把“疏财仗义，济困扶危”作为自己的责任，在“善”字上做足文章。这样，不仅提高了书画会的知名度，也使艺术创作和社会责任联系起来，书画家关心社会的结果，必定也使社会关心书画家，“豫园书画善会”从创立之日起一直活动到抗日战争爆发，抗战胜利后又恢复活动了一个时期，前后活动时期约近四十年，先后成员多达二百余人。“豫园书画善会”还有一项重要活动是，由杨逸编辑、高邕审阅，出版了《海上墨林》一书，初印于1920年，以后陆续增补、重印，书中收罗了1928年以前在世的在上海活动过的书画家名单资料，从宋代到当时共约七

百多人,为上海绘画史留下了宝贵的一页。

1956年至1961年,上海市人民政府历时五年,投放巨资,对豫园进行整治、修复后,豫园重现了昔日秀丽的容貌。沈尹默、吴湖帆、贺天健、潘伯鹰、来楚生、江寒汀、王个簃、唐云、丰子恺、郭绍虞、吴青霞、关良、张大壮、应野平、钱君匋等一批上海著名的书画家多次来到豫园,创作了一幅幅书画精品。沈尹默对豫园情有独钟,得暇常来豫园的绮藻堂、萃秀堂等处小坐,兴之所至,便挥毫作书,为豫园留下了不少墨宝。现陈列于点春堂任伯年所作的《观剑图》中堂两侧的对联“胆量包空廓,心源留粹精”,便是沈尹默当时的作品之一。吴湖帆一年之中要来豫园几次,对豫园的历史和景色十分熟悉,1963年他在一次游园后,豪兴勃发,当场填写了一阙一百余字的长词《兰陵王·游豫园》并挥毫洋洋洒洒地写就一幅四尺中堂。贺天健当时已年逾花甲,但他也为豫园创作了一幅丈二匹的大画《长松大壑图》,据邵洛羊先生回忆,作画时正值初秋暑气未消,闷热难当,当时室内又没有空调,贺老解衣盘礴,挥汗图写,笔墨流转,气势酣畅,此情此景,令人难忘。潘伯鹰先生则以其精致劲挺之点画,端庄凝重之结构和高迈宽绰之体势,一气贯注地完成了八尺见方的楷书巨作《豫园记》,现仍悬挂在豫园最大的厅堂三穗堂正中。1979年海墨画社成立,在豫园绮藻堂雅聚,这天书画名家云集,刘海粟先生也欣然而至,其间他兴致高昂,谈笑风生,泼墨挥毫画了一幅松鹰图后,意犹未尽,又拿起笔写下了“鹰击长空”四个苍劲有力的大字,为豫园留下了珍贵的墨宝。朱屺瞻先生在他一百零三岁那年由家人陪伴到豫园,坐在绮藻堂中,面对福禄寿三星石品茗赏景,盘桓终日,并为“豫园书画楼”题额。1999年豫园书画善会成立九十周年,豫园开展了有关纪念活动,著名画家戴敦邦闻讯后,数易其稿,精心创作了一幅八尺大画《春榭秋韵图》,再现了海派书画先辈们在豫园雅集的情景。

数十年来,豫园致力于征集、收藏海派书画名家的作品,馆藏日益丰厚,现藏有书画作品近二千件。为“豫园书画楼”题额的就有吴湖帆、沈尹默、刘海粟、朱屺瞻、唐云、钱君匋、程十发、谢稚柳、曹简楼等十余位著名画家。豫园的书画藏品中除了清人作品外,大部分都是近现代名家之作,其中不乏精品力作。如任伯年《观剑图》、《秋鸡图》,吴昌硕的《松菊图》、《墨荷图》、《贵寿无极图》、《石鼓文七言联》,高邕的《行楷四言联》,胡公寿的《水阁联吟图》、《黄山云海图》,黄山寿《山水图》,钱慧安《药神图》,蒲华《江村雨霁图》,王震《钟馗嫁妹图》,张大千《听泉图》,汪亚尘《鱼藻图》,赵云壑《梅兰竹菊四屏条》,李瑞清《行书七言联》,陆俨少《春谷冰渐图》,江寒汀《荷花图》,唐云《梅兰竹菊图》,程十发《大吉羊图》等。不久前豫园又到外地文物商店征集了清末和民国时期海派书画名家林琴南、谢公展、曾熙、任阜长、张祖翼、张聿光、邓散木等数十人的作品近五十幅,增添了馆藏。1999年豫园书画善会成立九十周年之际,豫园

专门编印出版了《豫园馆藏书画集》第一册,此外又编印出版了《潘伯鹰楷书豫园记》和《刘小晴楷书豫园诗存》等书画作品集。

为弘扬海派书画艺术,豫园多次举办馆藏书画展,除了在园内展出外,还两次去台湾国父纪念馆和一次去香港中文大学文物馆举办豫园收藏的海派书画作品展,促进了沪、台、港的书画艺术交流。此外,豫园还经常举办其他海派书画展。如在1997年《书法》杂志创刊二十周年时,与《书法》杂志联合举办《书法名家作品邀请展》。2003年3月豫园修建了听涛阁展厅,这座展厅上下两层共四百平方米,展橱长八十米,外观古色古香,内部设施齐全,使豫园举办书画展的条件趋于完善齐备。此后豫园书画展愈为兴盛,高品位的展览连续不断。至今已先后举办了《吴昌硕书画展》、《钱慧安诞辰一百七十周年画展》、《高式熊篆书楹联展》、《海墨画社迎春书画展》、《常熟博物馆藏画展》等十余个展览。2004年是豫园书画善会成立九十五周年,豫园又邀请上海一百余位书画家每人创作一幅扇面,举办了《百家书画扇面作品展》。程十发先生当时虽然身体欠佳,也热情洋溢地创作了一幅《岁寒三友图》,其他如陈佩秋、王康乐、方增先、林曦明、戴敦邦、周慧珺、高式熊、郁文华、曹用平、韩敏、汪观清、钱行健、王克文、龚继先、张森、毛国伦都积极参与,大力支持,显示了上海书画家们对豫园的深情厚谊。

2009年是豫园书画善会成立一百周年,这对海派书画来说是一件大事,豫园作为海派书画的发祥地和上海书画活动的一个重要场所,理应为之做些事情。目前,豫园正在积极筹划,准备以书画展览、画家雅集、学术研讨、出版画集等各种形式,在2009年及之前的一二年中举办系列活动,隆重纪念豫园书画善会的百年诞辰,并以此推动海派书画的日益兴盛发展,与上海的书画家们共同谱写海派书画艺术的新篇章。

论李瑞清“求篆于金”书学理论之价值

洪 权 吕金光

[内容提要] 本文梳理了海派书家李瑞清“求篆于金”书学理论,指出李瑞清从“求篆于金”至“求分于石,求篆于金”,从“旁及镜铭砖瓦”再至对书法史上帖学的研究和实践,使碑学从与帖学争锋相对的立场中解放了出来,并为碑学提供了一个可资借鉴的范本系列。由此,文章认为,李瑞清是继阮元、包世臣、康有为之后将碑学拓展至一个新境界的一位碑学大家。

[关键词] 求篆于金 李瑞清 碑学

弁 言

李瑞清(1867—1920),字仲麟,号梅庵、梅龛、梅痴。江西抚州府临川县人,光绪二十年登进士(1895),官翰林院庶吉士,1905年分发江苏候补道,署江宁提学使,出任两江师范学堂监督(1905—1912),后擢江宁藩司,为二品大员。居官廉正,颇负时望。清亡之后,隐居上海,自署清道人,鬻书画自给,书名大振,时有“南曾(熙)北李”之称。后人辑有《清道人遗集》,《清史稿·列传·文苑三》有传。

晚清民初是碑学书法发展的鼎盛时期,也是西学东渐、书法环境发生极大变化(照相印刷术的引进、出版界的繁荣、文字本身变革的论辩、白话文代替文言文等等)和碑学自身局限性的显现、书法的发展需要寻求新的资源和理论支撑的时期。在这个巨大变革的时期里,历史选择了李瑞清来承担促使碑学书法继续向前发展的任务。李瑞清的书学思想是站在碑学的立场上阐发的,虽然不多,甚至没有专门的著述,但是其中却包含着很多宝贵的碑学理论,为碑学的进一步发展提供了理论基础。然而长期以来关注李瑞清的书学思想的学者不多,其中的价值没有得到充分的挖掘和发扬。“求篆于金”是其众多理论的核心。在李瑞清之前碑学基本上没有溢出“石”的范畴,然而随着碑学的发展,碑学之中的篆书资源只限于“石”已不能满足书法本身的发展要求,拓宽碑学资源遂成为碑学进一步发展的关键。在这种情形下,李瑞清及时提出了“求篆于金”

的理论,并以自己的实践为这个理论提供强有力的支撑。综观李瑞清所有的书学理论,它们基本上都凑集于此。本文欲就此展开探讨,并将其置于碑学理论发展的长河,以彰显出它对碑学理论的贡献和对当代书学的启示意义。

一、“求篆于金”理论的提出

就现存文献而言,李瑞清在两个地方提到了这个观点,而且都是他晚年在上海鬻书之时:^①

一、《放大毛公鼎跋》:“余尝曰:求分于石,求篆于金。自来学篆书者,皆缚于石耳。”^②

二、《玉梅花盦书断》:“余尝曰:求分于石,求篆于金。盖是中不能尽篆之妙也。”^③

所谓“求篆于金”是指学习篆书书法应取法于金文,才能得到篆书的真谛,与之相应的“求分于石”则是指学习分书应取法于碑文(“石”)。“篆”与“分”、“金”与“石”对举,明确而不含糊。在李瑞清之前,已经有众多的隶书大家(邓石如、伊秉绶等等)从汉碑(“石”)之中孜孜以求并取得了令人瞩目的成绩,“求分于石”的说法只是对前人成就的一个总结。真正有创造性的当属“求篆于金”的提法。

从此二处的“尝”字与“余书幼学鼎彝,弱冠学汉分,年二十始用力今隶……”来分析,李瑞清“求篆于金”的思想应该是他在上海鬻书之前就已经形成,或者是他在江宁(今南京)从事书法教育时就已“尝曰”。鉴于缺少文献的支撑,此理论具体是何时提出只能暂时搁置。

二、“求篆于金”理论的逻辑展开

李瑞清并不是盲目提出“求篆于金”的理论,而是在梳理了书法史上学篆书者的得失后提出来的,其中浸透了他本人的创作体会:

邓完白作篆最有名,尝采撷汉人碑额以为篆,一时学者皆惊叹,以为斯、李复生。后进循之,弥以驰骋,苟以哗众取宠,而篆学渐以日微。^④

杨沂孙最晚出,学邓而去其鼓努,号为雅驯,学者弗尚也。^⑤

吴中丞颇晓古文奇字,多能正其读,史籀之学复明。尝作大篆古籀,其文虽异体,而排比整饬,与小篆无以异。^⑥

邓石如在取法碑额上有所成功,并且影响至大。他的篆书摆脱“二李”樊篱,在篆书实践史上是一个非常大的突破。由于邓石如写的是小篆,并且没有将篆书

探索到其本体的源头——金文书法,所以他的篆书线条(用隶书的笔法写篆书)就容易流于简单和程式化,特别是后来学邓完白篆书者成就“渐以日微”,——杨沂孙就是典型的例子,这其中的关键即是“缚于石”。李瑞清的这个评价诚然有失于偏激,事实上,邓、杨在小篆的探索上有其成功的一面^⑧,而小篆与大篆毕竟有很多不同。所应注意的是,李瑞清是站在金文已经能够放大并且影印的前提下来批评的,他提倡用金文的笔法来解读包括篆书在内的所有书体的韵味,这给书法带来了新的笔法语言。而且,杨沂孙虽然由于在学“两周铜器铭文”^⑨时只取结体,没能在笔法上有根本性的突破,但邓、杨等人的篆书突破了唐以来只取法于“二李”的樊篱,他们对篆书史上玉箸篆的超越推动了篆书的发展,并为李瑞清、吴昌硕等人在篆书(大小篆)上的理论和实践再次突破奠定了基础,因此他们在篆书上的贡献是无法抹杀的。至于吴大澂,他虽然在钟鼎彝器文字研究上有所建树,但其在书写金文书法时用小篆笔法,结体和章法上也倾向于学者式的风格——显得排比整饬。所以吴大澂创作的意义主要在于他开创了金文书法,由于没有成功的实践和理论作为支撑,也就慢慢地被历史淘汰了。^⑩

李瑞清在对历史上篆书家的取法作进一步考察后指出:

石无可学,《石鼓》周庙堂文字,历世绵延,但存规模,笔态神韵均不可求。《泰山》、《琅琊》只数字,又不脱楚气。《峰山》宋模耳,排比如列算筹,则成何如书也?^⑪

阳冰书匀净如玉。^⑫

李瑞清认为于“石”上取法是错误的,即使是《石鼓文》也只存在形态而已,线条的神情韵味、用笔之法都难于寻求。对这一点,我们可以结合吴昌硕的创作来理解。吴昌硕以《石鼓文》为取法核心,一生没有离开对《石鼓文》的临摹和研究。但是当我们考察吴昌硕早年临摹的《石鼓文》和拟《石鼓文》创作的作品时,就会发现其不过徒有形态,笔法上没有在邓石如、杨沂孙之上有所突破。而到了他在吴大澂府上做幕僚(1891年,是年48岁),眼界大开,开始研究金文笔法后,始得真经。吴昌硕六十变法之后的篆书(不管是大家还是属于小篆范围的拟《石鼓文》创作的作品)有一个质的转变,这是以其研习金文书法作为支撑的。李瑞清又指出,《泰山刻石》和《琅琊刻石》字数不多,难于取法,而且线条显得光洁而缺乏苍茫之力,亦即“不脱楚气”^⑬,至于《峰山刻石》,则是宋代徐氏模本,更是徒有形态而已,不足为书。李阳冰的小篆作品《城隍庙碑》,其小篆确实只是一项技术活,没有书法艺术应具有的情感传达,不足为贵,后来王澐等人作玉箸篆就是取法于此和《峰山刻石》。