

玉 臺 問 華

YU TAI WEN YI

吴玉 著

玉臺問藝

旭宇題



吳玉 著

花山文藝出版社



图书在版编目(CIP)数据

玉台问艺 / 吴玉著. — 石家庄: 花山文艺出版社,
2005.9

ISBN 7-80673-729-4/J · 136

I. 玉... II. 吴... III. 美术—文集 IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 103670 号

出版发行

花山文艺出版社

(石家庄市友谊北大街 330 号 邮编: 050061)

责任编辑

兰小宁 怀武

文字总监

兰小宁

印制

北京图文天地中青彩印制版有限公司

开本

889 × 1194 1/16

总印张

6 印张

书号

ISBN 7-80673-729-4/J · 136

出版日期

2005 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

定价

58 元

版权所有, 翻印必究

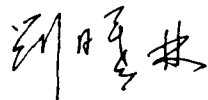
序 言

大约在1997年春季，我回母校——中央美术学院美术史论系为进修班授课，得识吴玉等一批青年美术史家。吴玉勤学好问，给我留下了深刻的印象。不久，吴玉写就了题为《论康有为之尊碑观》的长篇论文。这是一篇很有分量的文章，不仅敏感地抓住了深刻影响近现代书学的这一命题，且条分缕析，论述得当，并据当今书坛现状提出了自己的观点，这对青年学者来讲尤为可喜。

在后来的学术交往中，我知道吴玉在大学里兼授美术史和书法课，还时常外出讲课，或带学生外出考察，颇为辛劳。但我还是建议她趁大好年华，立足河北，从点作起，深入于美术史的研究。笔者认为，业已出版的中国美术史大多以大名家为宗，许多地域性的画家、流派往往被历史所遮蔽，很多生动的美术史料遂付诸东流。业内人士把美术史当一门学问来作，看得很神圣，而各地却不以为然，恐怕各地的美术史教师也很少能以当地史料为例证，当别人敝帚自珍之时，自己却不知宝物就在你的身边。每念及此，总有些怅然和遗憾。有一次，我偶然在电视上闻知保定直隶总督府有《棉花图》刻石，遂建议吴玉去作些调查。吴玉已有此念，果然将《棉花图》刻石事考据为文，从而充实了关于《耕织图》这类作品的史实，这对于美术与农桑等吏治的关系无疑会加深认识。其实，进一步广搜博览深究，这不就是一部专著起点吗。

我粗翻了一下吴玉这本文集的校样，其中许多画家是河北人，或深刻影响于燕赵文化者，又有许多美术遗迹乃冀之名胜，国之瑰宝，连缀起来，已成河北美术史之基本框架。鄙人之期冀亦隐于“框架”二字之中，如何将这“框架”逐一铆实，填砖覆瓦，高屋建瓴，自不待饶舌。

吴玉于美术史研究取得可喜成果之际，书法亦突飞猛进，以其秀逸风神步入当今女书法家之林，《玉台书史》又有了新篇。或许书法创作又与其史论著述在时间上不可避免，但这表面的矛盾背后却隐含着学问互补益进的真理。当今书坛如画坛，浮躁之气弥漫，少有文采涵养，是为大病。从吴玉治学、习书齐头并进的路途，或许已经看到了学者型艺术家的希望。玉不琢不成器，吴玉应是琢玉人。谨此为序。



乙酉立秋于中国美术馆

目 录

书画史论	1
试论康有为之尊碑观	6
中国最早的青绿山水画家展子虔	18
荆浩和其影响深远的北方山水画	20
宋代山水画家许道宁	21
宋代著名的青绿山水画家赵伯驹、赵伯骕	22
宋代文人画家赵孟坚	24
元代大画家赵孟頫	25
秋郊饮马图	28
杨竹西小像	29
赵佶与中国最早的画院	30
《瑞鹤图卷》《芙蓉锦鸡图》的审美特征	31
辽代著名人物画家胡瓌	32
元代人物画家刘贯道	33
元代著名画家何澄	34
《棉花图》略说	36
吴昌硕画风形成的渊源	38
王雪涛的花鸟画变革	40
胡佩衡的山水画	41
赵望云的北方农村写生及对中国画的重大影响	43
开一代新风的中国画家黄胄	44
曲阳北岳庙壁画	46
毗卢寺壁画	48
正定隆兴寺摩尼殿悬塑观音	51
密宗木雕大佛	53
书法作品	59
后记	96

书画史论



试论康有为之尊碑观

作为戊戌变法的领袖人物——康有为，既是一位政治家，同时也是一位书法理论家和书法艺术家。

他所著书学《广艺舟双楫》，广为人知，影响波及海内外，其观点明确，尤其“尊碑”思想突出，但并非肇始，在他之前，已有阮元、包世臣倡导在先。阮元提出了“南北书派论”和“北碑南帖论”，而包世臣倡导尊碑但不卑唐，康有为的“尊魏卑唐”是继他们二人“尊碑”理论之后的又一变展。

关于康有为的“尊碑观”，未见有人专门论述，只见祝嘉先生的《康有为和他的〈广艺舟双楫〉》、袁维春先生的《试述康有为的〈广艺舟双楫〉》、零陵师专学报 1995 年社科版的《康氏书学的形成和内容新解》，这些大都论述康有为书学的大体思想，另外《中国书法文化大观》中有《康有为的〈广艺舟双楫〉》和《康有为的书法艺术》；《中国现代书法史》中有《碑学首领康有为》，其中均对康有为书法思想有所涉猎，但也未进行专门论述。鉴于此，本人有兴趣对康有为的尊碑审美思想作一简要分析，也希望从中得出一些新意，也许有某些观点与康有为不同，但至少可以说明我本人对康有为“尊碑审美观”的一些粗浅认识。

一、康有为的“尊碑观”基本观点概说

1. 尊碑——崇魏

《广艺舟双楫》卷一开始就点明了碑学中兴的时代背景，然后又说：“乾隆之世，已厌旧学。冬心、板桥，参用隶笔，然失则怪，此欲变而不知变者。汀洲精于八分，以其八分为真书，师仿《吊比干文》，瘦劲独绝。怀宁一老，实丁斯会，既以集篆隶之大成，其隶楷专法六朝之碑，古茂浑朴，实与汀洲分分、隶之治，而启碑法之门。开山作祖，允推二子。即论书法，视覃溪老人终身欧、虞，褊隘浅弱，何啻天壤邪？吾粤吴荷屋中丞，帖学名家，其书为吾粤冠。为窥其笔法，亦似得自《张黑女碑》，若怀宁则得于崔敬邕也。”

康有为为进一步说明学碑可考隶楷之变，可考后世之源流。他还指出：“碑学之兴，乘帖学之坏，

亦因金石之大盛也。乾、嘉之后，小学最盛，谈者莫不藉金石以为考经证史之资，专门搜辑，著述之人既多，出土之碑亦盛，于是山岩屋壁、荒野穷郊，或拾从耕父之锄，或搜自官厨之石，洗濯而发其光采，摹拓以广其流传。”⁽¹⁾ 康有为形象描绘了一幅中兴碑学的画面。最主要者，在表明康有为尊碑思想时，他把南北朝碑特点归结为五条，作为尊碑理由：“尊之者，非以其古也：笔画完好，精神流露，易于临摹，一也；可以考隶楷之变，二也；可以考后世之源流，三也；唐言结构，宋尚意态，六朝碑各体毕备，四也；笔法舒长刻入，雄奇角出，迎接不暇，实为唐、宋之所无有，五也。有是五者，不亦宜于尊乎！”⁽²⁾

康有为在阐述崇魏观点时，指出：“北碑莫盛于魏，莫备于魏。”另有“迄于咸、同，碑学大播，三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣。”⁽³⁾ 由此可以看出北碑的魅力，康有为崇魏认为“后世所有之体格，魏碑无不具备，随取一家，皆足成体。真若行山阴之道，美不胜收。所以言碑者，只要有魏碑，则南、齐、隋各碑可以不备。唐以后，虽各家迭出，然仍不及魏。故他的结论是：碑莫备于魏。”⁽⁴⁾

上面引述可以使我们清楚康有为的审美思想即：尊碑崇魏。更有甚者《广艺舟双楫》卷四《碑评第十八》，又用各种比喻手法评论了《爨龙颜》《石门铭》等四十七种碑的特点，说明康有为对碑的深刻认识，并根据他所谓的“书道有天然与工夫两个方面，唯有‘二者兼美，斯为冠冕’”的标准，把碑分为神、妙、高、精、逸、能六品，可见康有为对碑的理解之深刻，不是简单分评。《碑品》《购碑》《备魏》等都强调了尊碑崇魏的审美观。

2. 抑帖——卑唐

康有为的“尊碑审美观”，从《卑唐第十二》一节中又给以反面论证，将碑抬至过高，当然卑唐过之，有“若从唐人入手，则终身浅薄，无复有窥见古人之日……学者若欲学书，亦请严画界限，无从唐人人也。”宋明以来，法唐碑者，无人名家，近世南北朝碑兴，邓石如、包慎等均以书雄视千古，这正是学六朝碑刻的好处，可作“卑唐”之证。⁽⁵⁾ 当然论断过之，康有为把唐卑到一无是处，以其达到自己的目的——尊碑。在谈到帖时，康有为《尊碑第二》中有“晋人之书流传曰帖，其真迹至明犹有存者，故宋、元、明人之为帖学宜也。夫纸寿不过千年，流及国朝，则不独六朝遗墨不可复睹，即唐人钩本，已等风毛矣……国朝之帖学，荟萃于得天石庵，然已远逊明人，况其他乎！流败既甚，师帖者绝不见工。”至此，“帖”无完好的。康有为认为物极必反，碑学中兴是必然趋势，不是人力所能制止的。这予“帖”以冲击，不可学“帖”，这些更是偏颇之词。在《购碑》一节中，康有为列举了一百六十余种碑详细说明，而在整部书学中对于“帖”的论述除抑帖外，几乎未及谈到，旨在说明抑帖之观点，这些反面论证，给碑以更高位置，不难看出康有为的偏激。但这也确然是时代的需求，历史的选择，帖学的衰落，他的书学理论有破有立，“抑帖卑唐”是其破，“尊碑崇魏”是其立，他认为这是根治“馆阁”书风的灵丹妙药。⁽⁶⁾

所有这些如尊碑、卑唐、碑品、碑评、购碑、备魏、徐论等，都为康有为的“尊碑”审美观以充分论证，也说明康有为对前代书法的深刻认识。

3. 美学思想

康有为在《广艺舟双楫》中对北魏碑版特地标举了“十美”：一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。

朱仁夫在《中国现代书法史》中说：“康有为无疑从美学的高度洞悉了北魏的艺术魅力，美学上一种是优美，一种是壮美；一种是秀逸美，一种是雄强美。北碑就属于后者。”在我看来，北碑属于壮美、雄强美，即书法美学中的阳刚美。“康有为对魏晋南北朝碑刻那连篇累牍近乎顶礼膜拜的

(1) 《广艺舟双楫注》卷一《尊碑第二》。崔尔平注，上海书画出版社1981年12月第一版1981年第一次印刷

(2) 同(1)

(3) 同(1)

(4) 《广艺舟双楫注》

卷三《备魏第十》。

(5) 《广艺舟双楫注》

卷三《卑唐第十二》。

(6) 《中国书法文化大观》第169页。

寇錦被大漠沙 先師朱九江先生
 黃雪客冰天匹 奉使蒙古像
 馬騰驤入其龍 建襄之鄉雜我
 庭諭其名王片 漢疆一統同天
 言折獄折角奉 戎索是衰弱肉
 行 強食祖求定康
 敬題 朝命晉撫選吏
 代將 夫子卿
 聖排節有光我 壘擁節有光我
 江都天人奏對 寇錦被大漠沙

朱九江先生像贊
行楷 紙本

推崇，并不是对这些碑刻原来意义上的忠实理想，而是融进了自己的审美理想和价值取向。”⁽⁷⁾整部《广艺舟双楫》花大量篇幅从不同侧面对碑进行评述，其观点明确、鲜明，具有针对性和时代性。康有为在对碑的述论过程中也确然熔铸了自己的强烈感受与主观意识，他所崇尚的北碑是一种雄强、茂密、奇逸的书体，在美学上体现为阳刚之美，这种阳刚美表现在形式上为：北魏强调方、露、直、急等“阳”的属性极多，这只是笔法上的表现；其次在结构上北魏也有开放与内敛，布白也有疏淡与茂密之不同；在笔力上，

古人曾认为：“北魏有着力而取险劲之势。”谈到阳刚之美，不能不谈阴阳与书法的关系。阴阳是一对哲学范畴，在《易经》中阴阳是构成阴与阳辩证思维的滥觞，然而书法中阴阳观却渗透极强，阴阳观以天为阳，地为阴，日为阳，月为阴；男为阳，女为阴；外为阳，内为阴，天地交感而生万物，而万物又分别具有阴阳的性质，“盈乎天地之间无非一阴一阳之说。”⁽⁸⁾这种阴阳观念表现在书法中为刚与柔、动与静，为中国人的传统观念。王澐清在《对清代碑学的成因及其文化意义的现代解释》中谈到：“康有为及其碑学家都是竭力推崇阳刚之美，贬抑阴柔之美的。而阳刚与阴柔的转递正是中国文化发展的必然规律——阴阳的对立统一。”有关中国的“阴阳说”，在此不作具体论述。但中国的传统观念很难被西方人所接受，“西方从外在于我的观点看自然，从而得其真；中国从内在于我的观点看自然，从而得其美。”⁽⁹⁾两种不同的思维方式，东方偏于内涵，而西方偏于外在。中国书法确实多具内涵特征所在，郎绍君先生有一句话：“书法是最难懂又最大众化的艺术。”他认为：“‘以书见道’的深奥性只有文化精英层才能悟解；其通俗性一面，即使不大识字的农民也喜闻乐见。接受了汉民族文化洗礼的中国人（乃至日本人等），在中国书法面前从未有过陌生感。”⁽¹⁰⁾由于日本人对书法很有研究，所以在接受中国书法时容易些，康有为的《广艺舟双楫》仅在康有为生前，日本就以《六朝书道论》为名翻印了六版并加以研究。

但中国的阴阳观与书法关系密切，表现在：书法肇始，关乎阴阳；阴阳贯乎书法之中，阳刚与阴柔自然成为书法美学的两个方面，即康有为所提倡的北碑，正是阳刚美的体现，偏于阳，故而刘熙载《艺概》言：“北书以骨胜，南书以韵胜”，“南书谓雅，北书雄健”，其分说为阴阳之说。

因此，康有为所提倡的尊碑思想，在美学上为一次重大变革，它是“陈熟生新”的艺术规律，它以北魏的阳刚之美替代了清代流行的赵、董的阴柔之美，它是社会动荡时期一个艺术家由衷发出的呼声。从大文化背景讲，它是时代所需、历史的选择；从艺术家个性讲，它是自由的发展、个性的表现，无疑与时风相背向，但它挽救了书坛的衰微之风，建立了新的审美观，在美学史上留下了光辉的一页。我们设想：如果没有康有为“尊碑”审美观的提出，美术史将是何等的空白！故而这

(7) 《中国书法文化大观》。

(8) 同(7)。

(9) 王一川《中西方对自然美的发现》，载《美学》1995年第9期。

(10) 郎绍君《现代中国画论集》第468页。

种审美思想有一定的深度和广度,有一定的美学价值,康有为的“尊碑崇魏、抑帖卑唐”之说,构建了“雄强茂密”的审美理想,新的审美观的确立。

4. 书史观

康有为的“尊碑审美观”,对于书法发展是一种推动,他的“尊碑抑帖”思想具有破坏性和创造性双重含义,开辟了书法的新天地,破坏了旧有的以柔弱的赵董之风为主的书坛,实现了以阳刚为美的新统一,为书法注入了新鲜血液,扩大了艺术表现力,起到了舆论先导的作用。康有为在书法史上之突出贡献是留下碑学理论的最后一块丰碑——《广艺舟双楫》。

康有为的“尊碑”思想,纠正了过去以“二王”、董其昌行书为主的衰微弊端之书风,给书坛以雄强之气。如董其昌的《唐人诗卷》行书(27厘米×275厘米,北京市文物局藏),刊于《中国古代书画图目》卷一。董其昌以细毫书之,整幅作品呈现出平淡、天真、自然、放逸的趣味。康有为认为这幅诗卷在“俊骨逸韵”中感觉到“寒俭”。⁽¹¹⁾熊秉明先生也说:“这恐怕是不可避免的。说‘寒俭’,因为典型的董字似乎墨不饱,笔不开,细毫焦墨,萧瑟荒寒。”⁽¹²⁾这个例子说明董其昌书体缺少刚毅之处,故而康有为批判“二王”书风有其道理,因为董其昌的行为是以“二王”为宗师,至此只有萧散古淡而无雄强茂密之气。

另外,康有为的“尊碑卑唐之说”,是前面谈到继阮元、包世臣“尊碑”理论之后的又一变化和发展。阮元的“南北书派”论和“北碑南帖”说,他把正书和行草分为南北两派,“东晋、宋、齐、梁、陈为南派;赵、燕、魏、齐、周、隋为北派”;“南派字迹但寄缣楮,北派字迹多寄碑版”;“南派乃江左风流,疏放妍妙”;“北派则中原古法,拘谨拙陋,长于碑榜”(《南北书派论》),阮元在书论中指出“尊碑”观点,认为碑学和帖学并峙;而包世臣的《艺舟双楫》中论述偏重北碑,却又不忘记劝导学书者“宜择唐人字势凝重,锋芒出入有迹象者”为范本。再看康有为观点鲜明、突出,“尊碑又卑唐”,他从大量出土的魏晋南北朝的墓碣石碑、摩崖造像中发现了粗犷、质朴、雄浑、恣肆的阳刚之美,康有为坚决把魏碑当做书法最高的艺术典范,他冲破了传统书法史学上的束缚,发展自己的见解,并完善了自己的学说,但其中偏激成分居多,完全可以理解是时代之需,若观点不鲜明,他也就不会挽救当时微弱纤细的书风,这正是一个艺术家、改革家所应具备的胆识,书法史也决不会忘记康有为这样一位改革家的。

二、康有为“尊碑观”形成渊源

1. 康有为的知识结构

康有为,出生于一个官僚簪缨世家,标准的中国书香门第。他还在襁褓中,家里人就抱着他看图识字,受封建文化的熏陶。他的叔伯们见他聪敏、活泼、勤学,于是教他读唐诗。据《康有为自编年谱》记载:“康有为从5岁开始读唐诗,6岁读大学、中庸、论语等,11岁览纲鉴而知古今,以观大清会典东华录而知掌故,遂读明史三国史。”⁽¹³⁾同时,“频阅邸报,览知朝事”。另外,康有为还有几名启蒙先生如陈鹤桥、梁健修、陈藁生、杨学华、张公辅、吕拔湖诸先生,都按封建正统教育的规范,严格督责康有为尊孔读经,学作八股文章。他在19岁即1876年时,从广东著名哲学家兼教育家朱次琦的私塾学习,研究中国历史、哲学和文学。1879年离开学舍“遂入樵山,居白云洞、专讲道佛之书”,力求得到佛家的静坐养心之术。1879年底他游香港,渐收西学之书。1882年参加乡试“道经上海之繁盛,益知西人治术之有本,舟车行路,大购西书以归讲求”,大量研读西学知识。由此可见,康有为能上下古今,中西兼融,知识广度和深度都可促使他进行一系列变革,包括政治、书法等。在他的知识体系中,以传统的儒家思想为主,其思想渗透于他的书学理论居多。儒家主张的“游于艺”,《礼记·学记》中曾说:“不兴其艺,不能乐学。故君子之于学也,藏焉、修焉、息焉、游焉。夫然,故安其学而亲其师,乐其友而修其道,是以虽离师辅而不反也。”确实,儒

(11)《中国书法文化大观》第573页。

(12)熊秉明《中国书法理论体系》。

(13)杨晓《康有为与“万木草堂”》,载《辽宁师范大学学报(社科版)》1991年第2期。

家最重视礼乐的教化作用，书法有音乐性质，因此书法的性质从教化言，与传统的乐教相近殆同。儒家讲究功利，学书者往往讲究为世所用，故而成为科举成名的方法技艺，馆阁体的盛行即因于此，清代馆阁体发展至顶峰。康有为的《广艺舟双楫》卷六《干禄第二十六》解题说：“历史上很多朝代在科吏取仕，博士讲试时，皆讲究书法、争妍笔札。因此书法小艺成为求取禄位的一种重要手段。”儒家功利思想驱使书法形成如此“特色”。康有为虽受儒家思想极深，但在书学上却采取了一种积极的进取精神，来倡导儒学，他能认识到清代流行的“馆阁体”及媚柔的书风所导致的衰微书坛，再加上在他的知识体系中有西学影响，使他成为时代的叛逆人物，他以“变”的思想“托古改制”，改变清代书风。从而上溯到北魏，以北魏的阳刚之美替代当时流行的阴柔之美，是一场变“法”改革，但由于康有为受西学影响极深，所以他有一种开放的意识寻找书风的变化，加上康有为本人所受的传统教育和儒家思想，故而“变法”不彻底，使他不能完全摆脱儒家的思想，使思想与书学发生矛盾冲突。在《广艺舟双楫》卷六《干禄第二十六》即可洞悉到：他讲“干禄书”与本人变“法”思想恰然相反，自此窥见他的矛盾之处，思想的局限所在。无论如何，康有为是清代一位文化知识丰富而且深邃内涵的人物，他所受的教育足以使他变“法”，从而形成“尊碑审美观”，这便是康有为“尊碑观”形成原因之一。

2. 所处政治历史背景

康有为由于生于封建社会的末端，这时中国面临资本主义列强侵略与瓜分，历史提供给康有为的是灾难沉重的旧中国，青年时代的康有为，面对第二次鸦片战争和太平天国革命的炮声响彻中国，心中无比愤闷，由图表中可以看出：

时间	年龄	思想情绪变化
1864.7.19	7岁	太平天国都城天京陷落，太平天国运动，在中外反动势力的联合镇压下失败。
1866	9岁	康有为叔祖父以镇压太平天国，有功干清政府，回乡庆贺，给少年康有为留下了深刻的印象。
1868.2.13	11岁	康有为从《邸报》中了解到当时朝政，自称：“知曾文正、骆文忠、左文襄之业，而慷慨有远志矣。”
1878	21岁	康有为日益感到传统旧学无法解决当前的现实问题，思想非常矛盾和苦闷。
1879	22岁	康有为即念民生艰难，天与我聪明才力拯救之。乃哀物悼世，以经营天下为志。
1879.12	22岁	康有为开始了向西方寻找真理的历程。
1884	27岁	康有为开始形成变法维新的思想体系。撰《万身公法书籍目录摘要》《实理公法全书》等。
1885	28岁	康有为从事算学研究，以几何著《人类公理》。
1887	30岁	继续编著《人类公理》和《康子内外篇》，兼西学。从经籍和诸子著作中研究中国上古史。
1888.6	31岁	康有为赴北京应顺天乡试，不第。
1888	31岁	鉴于中法战争后，外国侵略势力伸入中国西南边陲，第一次向光绪皇帝上书，提出“变成法”、“通下情”、“慎左右”的政治主张，要求清政府变法图强。

在康有为1888年第一次上书后,受到当时顽固旧官僚的阻隔和嘲谤,不得上达。遂在沈曾植的建议下,隐身“七树堂”⁽¹⁴⁾,治碑学。《广艺舟双楫》即是在其构思成熟后仅用了十七天时间写完。有诗云:

上书惊阙下,闭户隐城南。

洗石为僮课,摊碑与客谈。

著书销日月,忧国自汇潭。

日步回廊曲,应从面壁参。⁽¹⁵⁾

自此可见,康有为治碑学时的心境,其郁闷情绪之深,故而借碑抒发内心情怀,以北碑的雄强、刚毅变“法”图强,期望书法和国运一样通过变革由积弱走向雄强。

3. 康有为“尊碑”思想背景

康有为“尊碑观”之独到见解,是融阮元、包世臣书学于自己的书学理论,使书风由重“帖学”而到“碑学”的演进过程,在康有为“尊碑”理论背后有一种“变”的思想在起作用。康有为由于政治上的失意,于是在书学中寻求改革,以政治上“托古改制”求书法中的“变”,所以在书法中则以退为进找到了魏碑。

据《康南海自编年谱》记载:“沈子培劝勿言国事,宜以金石陶遣。时徙居宣武城南海馆之汗漫舫,老树蔽天,日以读碑为事,尽观京师藏家之金石凡数千种,自光绪十三年以前者,略尽睹矣。拟著一金石书,以人多为之者,乃续包慎伯为《广艺舟双楫》焉。”“无可奈何而又不甘寂寞的康有为,”⁽¹⁶⁾在京师购遍碑帖,凡四千余纸,潜心研究,得出“盖天下世变既成,人心趋变,以变为主,则变者必胜,不变者必败,而书亦其一端也”的结论,这使康有为灰冷的心得到了暂时的慰藉,将自己的变法维新思想渗透于书学理论之中。《广艺舟双楫》卷一《原书第一》中就明确指出:“变者,天也。”康有为于各种书法认识中表明了,变化是一切事物存在的规律,且是出于自然、不可更易的。“书学与治法,势变略同”(《原书第一》),“可著圣道,可发王制,可洞人理,可究物变”(《广艺舟双楫》叙目),表明了自己的研究目的,故而书学理论背后有一极强的力量促使他变革,从而提出“尊碑抑帖、独尊北碑”的主张,康有为把话说到了绝处:“书至南北朝,‘至矣,观斯止矣。’”(《中国书法文化大观》)“学者若欲学书,亦请严画界限,无从唐人入也。”(《卑唐第十三》)

4. 清代“碑风”文化理论气氛

清代,是由满族建立的封建王朝,是我国历史上少数民族统治国家的时代,也是我国两千多年封建制度的最后一个王朝。纵观清代270年的历史,在文化学术方面虽以排除异己,钳制思想贯彻始终,但政权巩固后,为加强统治,一方面大兴文字狱,一方面网罗高级知识分子,集中精力从事汉文化研究。至此中国文字与书法,不但没有枯萎,反而茁壮盛大起来。(略见徐珂的《清稗类钞》)清代统治者高明之处在于:虽定满文为国字,但仍以汉民族文化为重,比如清初几个皇帝,大多以精研汉字,擅长书法著称,顺治“以武功定天下,万几之余,游艺翰墨时以奎藻颁赐院部大臣。”康熙、乾隆也都善书法,并将科举制度大大改宽,以功名引名儒拢汉人,又编《康熙字典》《佩文韵府》《四库全书》等,并全面记集了历代有关书法、绘画的理论,鉴赏题跋等方面,成为书法、绘画方面极重要的参考书,同时汇历代帖、收藏名家手迹,尤其碑刻规模之大也是空前的,这些规模巨大的文化工作,吸收了大量知识分子参与。

清代至康熙治世,文艺上为集大成。清嘉庆、道光以前(清中叶前),皆崇法帖,帖学时期,对书法史及书学艺术亦加以整理分类,卓然有成。19世纪后,“金石学”的兴起,影响于书法,多碑版为宗,秦汉篆隶,北朝隋唐碑刻,学之者众,可谓碑学期。阮、包等人针对“馆阁体”疾呼,倡碑,立碑学大旗,然崇碑刻风气日盛,帖学、碑学之分由此开始,刘墉为集帖学之大成者,张裕钊

(14)《康有为大传》第87页。

(15)同(11)。

(16)《中国书法全集》78第2页。

乃集碑学之大成者。康有为的《广艺舟双楫》曰：“国朝书法，凡有四变：康熙之世，专仿香光，乾隆之代，竞讲子昂，率更贵盛于嘉、道之间；北碑萌芽于咸、同之际。”康熙酷爱和提倡董其昌书法，从而使董书一时身价百倍，一般文人学士对董法无不崇拜，以至于董刻《戏鸿堂帖》等风靡海内，时人习董法蔚然成风。但董法韵味虽疏淡确纤弱与国势不合，于是乎乾隆尚赵以取代董，这时书风转变，遂赵体兴，即帖学，此时法帖将内府秘藏名迹，刻成《三希堂法帖》《墨妙轩法帖》，又重刻《淳化阁帖》，并作大量考证释文，直至现在对帖学研究很有益处。而碑学兴起于咸丰，取而代之以帖学，正似康有为所言：“国朝帖学，荟萃于得天、石庵，然已远逊明人，况其他乎？莫可谓物极必反，”⁽¹⁷⁾这时碑学又分两个阶段即唐碑期和北碑期。唐碑期盛行于法度谨严的政书，适合道光皇帝的口味，于是如唐代大书家虞世南、褚遂良、颜真卿、柳公权等诸家书体同样受到重视，唐碑出于北碑，尤欧受北碑影响最大，于是唐碑上溯北碑。

康有为正因有这样一个既定的文化气氛，所以他日后“尊碑观”形成提供了可能与条件。

其次，清代金石考据的重视，也是康有为“尊碑观”形成原因之一。这时清代大量碑版出土，如在顾炎武等人的倡导和带领下，考经证史的古文经学在清初萌芽，大批学者士人投身于故纸堆中，从而形成了声势浩大的经学运动。这时为书法开辟了新的领域，被丢弃在荒野郊外的汉魏碑碣被经学家们当做解经证史的活化石，于是重见天日、重放异彩。这些碑刻出土，在数量和质量上为前所未有，康有为对这些研究有“千碑百记”，“得先识之覆疑，窅后世生之奥”（《叙目》）。自此可以看出碑刻的出土对康有为无疑起了一个推波助澜的作用。

再则，清代有包世臣的书学理论《艺舟双楫》，它是康有为书学的一个理论铺垫，康有为受沈曾植指点，于《艺舟双楫》基础上以拓展，驳正了《艺舟双楫》。《艺舟双楫》上半本论文，下半本论书；而康有为的《广艺舟双楫》有别于前者，首先从字面上讲多了一个“广”字，寓意深刻，“他的论书具体，举碑也多，全书脉络连贯，很有系统”；⁽¹⁸⁾其次是包氏思想的扩展，即“尊碑崇魏、抑帖卑唐”。

总体看来，素有较深修养与广博知识的康有为，生活在清代这样一个文化气候如此浓厚的环境里，不能不为眼前的一切所感染，尤其对具有博大理想抱负的他，在第一次上书光绪帝而不达后，心情沉重，政治上失意，所以后来“尊碑观”的形成是既以注定的，他的极端观点的提出是与他本人性格有关，极端观点弥补了康有为政治上的失意，使一颗不平衡的心得到了慰藉，“这正是一个孤独的先行者在大夜浸天的黑暗中乞求光明的自我写照。”⁽¹⁹⁾

5. 清代“尊碑”书法实践

清代“尊碑”书法实践，也是康有为“尊碑观”形成的重要因素，由于清代碑学的三个时期：第一、从顺治到乾隆，习碑者多为在野文人，以隶书为主；第二、从乾隆到道光，习碑者发展到朝野内外士大夫阶层；第三、从道光到宣统，习碑者日众，真、隶、篆百花争艳，书法史进入近现代，正是碑学第三时期，于困惑中求索，于困惑中求发展，碑学实践硕果累累，碑学理论大厦落成。其碑学实践中不乏其人，有郑板桥、金农、邓石如、伊秉绶、陈鸿寿、吴昌硕等都力主壮美，贬抑柔美，当然其中也有些为画家，然而康有为所提倡的壮美、雄强美观点，也影响了为数不少的画家。康有为理论上的提倡，是一种崇高的判断，具有“超感性”⁽²⁰⁾，它并非有赖于对象之有限的形式，而是一种“无形式”（无限），这种崇高美则是想像力与理论的撞击与冲突，产生的激动和强烈的审美震撼，按康德的话说即是：“崇高是对感性形式的超越”；雨果说：“在诗人与艺术家身上，有着无限，正是这种成分赋予这些天才以坚不可摧的伟大。”“所谓艺术家，是一些心灵世界敏感丰富而独特的人，他们的思维与感知系统是充分展开的，‘有着无限’，‘观古今于须臾，抚四海于一瞬’（陆机）。他们的‘记忆’、‘发现’、‘沟通’、‘模仿’、‘再现’、‘表现’、‘抽象’、‘超越’，‘营构’着

(17) 《广艺舟双楫注》卷一《尊碑第二》。

(18) 祝嘉《康有为和他的〈广艺舟双楫〉》，转引自《现代书法论文选》。

(19) 《康有为大传》第95页。

(20) 《西方形式美学》。

(21) 梅墨生《书法图式研究》第42页。

一幅幅‘意象’的视觉世界。显然，作品的精神性的永恒使艺术家成为永恒。”⁽²¹⁾

中国的书法美其中包含着某些深奥不可理解的美，对于一个修养不全面的人，极难懂得它的精髓，只能是纸上谈兵。正因为康有为受过良好的教育，加上他处在一个极强的文化背景中，机会比任何人都多，形成独特的观点很有可能，所以他的观点被一些书画家很快地接受，如绘画上提出的“写实性”，“他一方面坚决反对以禅入画，反对将摒形似、倡士气的文人画为写画正宗，开始冲击几百年来流行的传统绘画观念，另一方面又主张树院体画为正法，‘以复古为更新’，仍带着‘托古改制’的色彩和终沦为保皇党的辫子根儿。”⁽²²⁾他的这种绘画主张也影响了像徐悲鸿、刘海粟等一代大师，论画主张与书法的“尊碑”思想显然带有一种矛盾冲突，这即是一个不同于其他保皇党的内心区别所在，故此塑造了康有为这样一个典型人物，就有关绘画思想在此不作展开论述，只是对康有为的书法审美观进行梳理分析，对他观点形成有直接影响的有与邓石如同时的黄易，隶书冠绝一时；还有程衡衫、吴让之也为清代碑学盛行做出了贡献，同时他们对康有为起着潜在的作用；再有艺术大师何绍基、邓石如、包世臣、杨守敬、张廉卿、赵之谦等对康有为也不无影响。

康有为对“篆书第一”的邓石如推崇备至，他说：“完白山人出，尽收古今之长，而结胎成形，于汉篆之多。”对于晚清碑学大师何绍基，康有为的“尊碑”思想和何绍基一样，对清代媚泽书风以猛烈撞击，他们的思想不谋而合。何绍基有“五难”、“丈夫书”、“女子书”，⁽²³⁾都是宣扬碑版的有力证据，因此何绍基能熔百碑，孕育成面貌迥异的风格，康有为在何绍基这里汲取了养分，触动了思想。有关赵之谦、杨守敬的书风，对康有为也影响极强，赵之谦的“颜底魏面、因篆及隶、触类旁通”⁽²⁴⁾的书风和杨守敬的“集奇碑异帖”⁽²⁵⁾的书法艺术，康有为深深感动，他们似“磁石”般吸引着康有为，使康有为的观点愈来愈清晰、明确、成熟，以至于有一天达到“饱和”后爆发。这里有一人为“导火索”，那就是书法为“律家第一”的沈曾植。康有为和沈曾植交往甚密，友情颇深，康有为的书学艺著，与沈曾植有最直接关系，康有为受沈曾植的启发，沈曾植给康有为失意悲伤的心情以莫大的安慰，以关心、帮助与支持，因此康有为能冲破前人窠臼，冲破“馆阁体”盛行格局，而树立“卑碑抑帖”旗帜，从而使清代书法焕然一新。

清代著名艺术大师吴昌硕，也使康有为受到莫大影响，这里不再详述（略）。

总之，清代对康有为“尊碑”思想形成有影响的人物实在太多，不能一一举例，这里旨在说明康有为就是在这样一种极强的书风实践影响下，继承沈曾植的美学追求，而树“尊碑”旗帜，无疑是民族和民族文化融合的结晶，又是石刻艺术和书法艺术的结晶，代表了清代书坛上一个极其重要的美学流派。

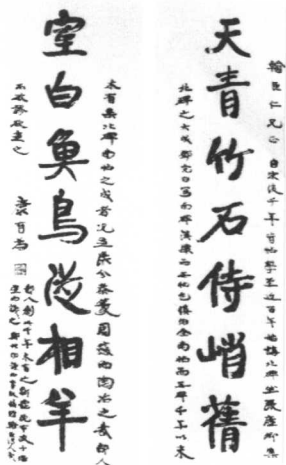
综上述论，是我本人对康有为“尊碑观”形成的一点儿拙见，难免有某些观点和其他专家认识不同，也有遗漏之处，但我始终认为“变”，在康有为“尊碑观”形成过程中作用尤为突出，是黑暗的历史背景促使他不得不用著书立说来消磨岁月、潜心研究书法，聊以自慰。沈曾植的点拨，使康有为如梦初醒，自知自己力量微弱，以他一个人是不能改变清朝现状的，于是紧紧抓住“变法”这条辫子根儿，在书学上做出了突出贡献，一抚清代书坛衰靡之风，“但康有为仍然像屈原那样，身在江潭，心忧国家。”⁽²⁶⁾

三、康有为“尊碑观”的影响

1. 康有为的书法实践及书风的形成

康有为的弟子刘海粟，在评论其师康有为的书法时，说：“书法雄强逸宕，气势夺人，藏丘壑于庄严，见经纶于尺幅，清峻洒脱，别成一家。先生书简手稿，随手写成，个性流露，尤为亲切，观之如坐春风，如沐秋月，以巨斧雕花，举重若轻，功力自见。”⁽²⁷⁾

政治上几经浮沉的康有为，既变法又变书，书法贡献之大并影响于海内外，他虽提出“尊碑”



天青竹石联
行书 纸本

(22) 刘曦林《中国画和现代中国（论纲）》，转引自《中国美术研究》第379页。

(23) 同(7)第383页。

(24) 朱仁夫《中国现代书法史》第611页。

(25) 同(7)。

(26) 《康有为大传》第93页。

(27) 《康有为大传》第92页。

观点,但更重要地是他能够书法实践,身体力行,难怪弟子刘海粟读罢《康有为先生墨迹》后,发出如此感慨。确实康有为书法既表现出深厚的传统功力,又表明出他的个性特色和时代风貌,康有为的学书实践是由传统中来,由馆阁体入手,学晋唐楷、王羲之的《乐毅论》、欧阳询的《醴泉铭》、欧阳通的《道因碑》、柳公权的《玄秘塔》、颜真卿的《颜家庙》等等,康有为从执笔到结构,都打下了坚实的基础,后来他又转行草、章草,又以孙过庭、张芝、索靖等为师,以苏、米、钟为师,将唐楷法、宋行意糅为一体,紧接上溯汉魏之真书和章草,企图熔古代名家于一炉,惟一就是避开了“二王”,于是形成古拙、开阔、雄浑的书风。

康有为书风的形成也同样和沈曾植有直接联系。沈曾植看了康有为书法时,即给康有为指出缺点说:“只圆不方。”当时康有为悟到了其中道理,于是他从北碑中学习体会笔法,使书法走出了沼泽地;另有张裕钊的“落墨运笔,中笔必折,外墨必连,转必提顿,以方为圆”,康有为也铭记在心。他又学邓石如,认为笔法来自诸体:“夫精于篆者能竖,精于隶者能画,精于行者能点,能使转。”而品格则来自碑版:“熟极于汉隶及晋魏之碑者,体裁胎息必古。”(《广艺舟双楫》卷五《述学第二十三》)。可见,康有为学书之途渐采诸家,又与传统迥异。他在书理上高举大旗,而实践上并不排斥帖学及其他,他是“孕南帖、临北碑、熔汉隶、陶钟鼎、合一炉治之。”⁽²⁸⁾ 朱仁夫称他为“‘集大成,全兼之’,创‘新体’。”⁽²⁹⁾ 归纳康有为的书法,特点有三:

第一,古拙厚重。碑体不同于帖体,碑体为厚重、凝炼,于是“体壮茂而宕以逸气,力沉着而出之涩笔”,北碑的阳刚,雄强之美在康有为的书法中体现尤甚。

第二,体势开张。⁽³⁰⁾ 康有为有对联“开张天岸马,奇逸人中龙”,可谓“开张、奇逸”,特点尤为突出,其中碑体十足,然而又略带生涩味道,促成了康有为隽雅而雄健的气势,它是北碑和帖学的结晶。观其对联有“寓松中见紧,紧中见阔”⁽³¹⁾之特点,在此充满一种张力,有一种无法遏止的感情力量,真正符合传统的“天人合一”的自然观,刘曦林先生在《20世纪花鸟画的再思考》中说:“天人合一的自然观,鲜活的生命意识、象征性的思维、意象的造型、笔墨语言的骨力构成,综合性臻文之极。”⁽³²⁾“天人合一”的自然观,一方面主张人和自然的关系,一方面主张主客观的关系,即“你中有我,我中有你”的艺术人格化问题,实现了人和自然的同一、同构关系。另外,“天人合一”的自然观反映表现于书法中即为:“书中召人,人中召书”、“书风即人格,书为‘心画’”的美学思想,因此在康有为的这幅对联和其他书法作品中,都能体现出这一点,“书风即人格”,是康有为的书风特点,是政治上几经失意一位顽强者的人格所在。

第三,雄浑奇宕之势。北碑的雄强、茂密之风在康有为的作品中体现尤甚,再则康有为的书法于治碑帖篆籀于一炉,他在碑体开张、古拙、厚重基础上加之篆籀用笔,使康有为的书法更为完善、有韵味。在康有为的诗轴和一些作品中即能见此,如《诸葛亮语轴》。

由康有为的书风中发现:康有为的书法为阳刚与阴柔互合,“寓媚柔于刚”,真正体现了他所提倡的阳刚之美。康有为的书法实践与他的书论相比较,乃书论高远,但可以原谅这是一位政治家,他能做到这些也足以说明他的不平凡。康有为能够取其法、悟,其中是天才的成分和他的知识结构在起作用,因为“法、悟”是一种神秘的天人感应说。在西方美学中,“美是内容和形式的和谐统一,而崇高则是理性内容压抑和冲破感性的形式”,⁽³³⁾康有为在他的书法中虽未完全做到这些,但至少他对于中国书法的最高准则“中和之美”,应该说已做到了多半,这正是康有为“闭门高卧谢尘世,聊写丹青作卧游”的真实体现。

2. “尊碑说”与当时书坛

康有为的“尊碑”思想,他不但自己能身体力行,而且也给同时代书家以影响。嘉道以后,碑学兴盛,涌现出一些名书家如:邓石如、吴熙载、吴大澄、伊秉绶、何绍基、杨沂孙、刘熙载、赵

(28) 同(13)。

(29) 《中国现代书法史》。

(30) 同(29)第257页。

(31) 同(7)。

(32) 刘曦林《20世纪花鸟画的再思考》,转引自《20世纪中国画》第311页。

(33) 《西方现代形式美学》。

之谦、翁同和等，他们的书法成果累累，有邓石如“篆刻树‘邓派’大旗”、何绍基“笔冢如墙，举凡篆隶真书全变面目”、伊秉绶“集分书大成，开碑学先声”和赵之谦的“颜底魏面，处成家教”等等⁽³⁴⁾，这些都看出他们在书法领域做出各自不同的贡献，又有谁说，他们不受康有为的影响呢？

碑学巨擘邓石如，在碑学上的造诣是很高的，同时他又为阮、包崇拜的碑学理论提供了有力的例证。自此，清中叶倡导的碑学兴盛起来，所以邓石如的书体“一洗圆润之习，遂开有清一代碑学之宗。”之后康有为驳正包论，而树“尊碑卑唐”旗帜，而对碑学的崛起以更深厚影响，在《中国书法文化大观》中有：“邓石如直师秦汉，北魏碑刻，并无意掀起一场‘碑学’革新运动。而其艺术成就被当时书坛承认和后来人推崇、追慕。受其影响而成为书坛名家者不乏其人，加上包世臣《艺舟双楫》和康有为《广艺舟双楫》的大力颂扬，终于确立了这位布衣之士碑学先驱的历史地位，这是文化传播的效应使然。文化成就了邓石如……”⁽³⁵⁾

这当然是间接受到康有为“尊碑”思想影响的人物，其次杨守敬对待碑、帖态度不人云亦云，但他“集帖与碑碣，合之两美，离之两伤”，也间接受到康有为的影响，康有为的指点老师沈曾植，也无意中受康有为影响，他虽促使康有为写《广艺舟双楫》，但康有为的尊碑思想也反馈于沈曾植的思想意识中，使沈曾植的“碑帖兼融”的道路更加稳定向前发展。沙孟海曾说：“他（指沈曾植）是个学人，虽然只会写字，专学包世臣、吴熙载一派，没什么意思的；后来不知怎的，像释子悟道般的，把书学的秘奥‘一旦豁然贯通’了……”⁽³⁶⁾又有“寐叟的书法，中年法包慎作，形神俱到，既而脱颖而出，纯用方笔，取径上道周，上溯钟繇、索靖，旁参章草及齐魏碑版造像，冶为一炉。”⁽³⁷⁾这即是沈曾植走的不同于一条康有为的道路。

受康有为“尊碑”思想直接影响的有赵之谦，他是碑学上有独特贡献的书法大家。何绍基的楷书、行草书为“魏三颜七”，而赵之谦为“魏七颜三”，所以称为“颜底魏面”。但康有为在他的《广艺舟双楫》中说：“今天下多言北碑，而尽为靡靡之音，叔之罪也。”“明明是学他的人学坏了，却毫无理由地归罪于他，叔地下有知，定当叫屈。”⁽³⁸⁾康有为的评价，虽为过之，但可见影响之深。

康有为的尊碑思想，滋养了清末、民国一大批书法家，现代草书艺术家于右任也不例外。于右任在青年时代即独钟北碑，他有诗曰：“朝临石门铭，暮写二十品，辛苦集为联，夜夜泪湿枕”，他最终成了北碑浪潮中之佼佼者，他在1940年前共搜购三百八十多块碑石，有寻碑诗：“载酒三阳寺，寻碑兴倍增……造像搜频得，浮图倦未登……”自此看出于右任对北碑的钟爱程度，把康有为的尊碑观以发扬光大。“笔耕一生自学成家”的书家于右任，虽为帖派旗手，但他那潇洒流利、力透纸背的行书，蕴藏着十多年汉碑、北碑的锤炼，这不能不说他受康有为的书学影响。

现代书家榜书第一的沙孟海先生，学赵之谦，也间接受到康有为“尊碑”思想影响。他从北碑中汲取营养，振笔挥洒，开创了书法新局面。如杭州灵隐古刹殿，“大雄宝殿”榜书，即融合了颜书雄浑，北碑开放的体势。

有关实例实属太多，总之，康有为之“尊碑观”改变了过去以赵、董柔弱书风为主的清代书坛，弥补并矫正了帖学颓风之弊形成了以刚为主，以柔为辅，刚柔并济的书坛新局面，使沉寂的书坛终于充满了生机与活力，因而书坛呈现出“百花齐放，流派纷呈，争奇斗艳”的新景象。

八十年代以来，曾出现“‘魏碑热’现象”⁽³⁹⁾，其热度不亚于康有为时代那种文人寻觅于荒野庙搜罗残碑断碣的境况。碑学之风由北南渐日盛，最明显的是北魏碑版尤多的中原，书家们为摆脱“常态”制约，而寻求魏碑。朱光潜先生在《文艺心理学》中认为：“‘常态’完全占住我们的意识，我们对于‘常态’以外的形象便视而不见，听而不闻。经验日益丰富，视野就日益狭隘。”⁽⁴⁰⁾所以开拓性书家的选择是一种开放的民族意识。如现代书家萧娴女士、沈鹏，还有启功、欧阳中石、黄琦、王学仲、刘江、刘炳森先生等等一大批卓有成就的人士，正倡导着碑风并继往开来，使现代

(34) 同(7)。

(35) 同(7)第589页。

(36) 同(7)第617页。

(37) 同(36)。

(38) 《现代书法论文选》第209页，邓散木《临池偶得》摘引。

(39) 同(7)第643页。

(40) 同(7)。

书法精彩纷呈、曲折萦回、日新月异。

3. “尊碑观”对画学的影响

康有为“尊碑观”，对于书法来说，是一个推动，使衰弱的书风转而以壮美的雄强书风所代替，挽救了“穷途末路”的文化，其观念对画学不无影响，是对末代文人简笔画的变革，康有为的“合中西而为画学新元论”，⁽⁴¹⁾是中国文人画的历史性转换，于转换中求新生，给如赵之谦、吴昌硕、潘天寿、黄宾虹等一代画家以美学思想上的变化。

海派人物赵之谦，专意北碑。他以碑书气法作画，宽博淳厚，由优雅而入雄壮。稍晚于赵之谦的吴昌硕，也以金石碑版之功渗入写意作品之中，他以“重、拙、力”的特色，一扫清末画坛的柔媚轻俏和清艳之风，令人耳目一新，是一种刚正的士风，这正受到康有为的“尊碑抑帖、扬魏卑唐”思想的影响，是康有为提倡“雄奇角出，茂密雄强”之美，以及盛赞院画之精工而痛斥文人画之“超逸淡远”的高度结晶，从《吴昌硕谈艺录》中可以看出这一点。

另有，黄宾虹的“道咸中兴说”与康有为的尊碑思想为同一、同构关系。在《宾虹画法集萃》画理部分有：“书画同源，理一也。若夫笔力之刚柔，用腕之灵活，体态之变化，格局之安排，神采之讲求，衡之书画，固无异也。”这里“书画相通”体现尤为突出。观《黄宾虹画集》之作品即可发现，黄宾虹的笔墨来源于书法，绘画笔法表现为“浑厚华滋”，反对“邪、甜、恶、俗”，所以碑学的阳刚之美弥补了画学的文人多粗疏、柔靡风气，产生了积极影响。

潘天寿有言：“有至大、至刚、至正、至中之气，蕴蓄于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及行事，不求工而自然登峰造极。”⁽⁴²⁾这是一位老画家人品、情操的反映，作为四大家之一的潘天寿，他没有一般文人画的“书卷气”，他是强化了笔墨和构成的骨力、骨气、骨相，而塑造自我，使绘画为“一味霸悍”（引自《四大家研究》）。

以上几个简单例证，皆能看出康有为之尊碑观对画学的影响，完善并促使画学“圆满”。碑学和道咸金石学，都为中国绘画史上增加了新的一页，故而产生像赵之谦、吴昌硕、齐白石以及黄宾虹、潘天寿等一些艺术家。

四、对康有为“尊碑观”的几点再思考

康有为的“尊碑”思想于书学、画学产生了极大的作用与影响，并且影响了一大批书画家，作用当然不可否认，但同时又自有它的过激偏颇之处，通过对他“尊碑观”的梳理，我从中引出几个问题。

第一，“尊碑抑帖”之说，实为过激，由于前人对此问题已有论证，所以在此不再详谈，我只想说明一点：从另一个角度来看，这才是一位艺术家的创造精神和个性所在，他走了一个极端，才倡导了一代书风，设想若不这样，书坛萎靡之风一直延续下去，该是何等的状况！这其中确有时代背景在起作用，历史提供给康有为的就是这样一幅画面，你必须这样做，也只有这样做，或者说有些矫枉过正，才会走出传统的桎梏，摆脱前人的窠臼与束缚。作为书法史“尊碑抑帖”是不客观的，但作为一个艺术家，则是可以理解和谅解的。

第二，《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》中说：“乾隆之世，已厌旧学。冬心、板桥，参用隶笔，然失则怪，此欲变而不知变者。”

对于康有为认为“欲变而不知变者”的郑板桥、金农，尤其是对郑板桥的这种说法，我本人持反对意见，王澐清先生在《对清代碑学的成因及其文化意义的现代解释》中，谈到“郑板桥以乱石铺街的章法稍稍补救了他不精的笔法，并美其名曰：‘六分半书’，故能在清代碑学史上占有一席之地。”在我看来，郑板桥的字之所以称为“六分半书”，在碑学史上占有一席之地，原因有二，一是他开一代先河，摆脱帖学的桎梏，并不是“面对琳琅满目的丰碑巨碣饥不择食，不加分辨甄别，一味吞食”⁽⁴³⁾，

(41) 《中国美术研究》。

(42) 卢斯《潘天寿》。

(43) 王澐清《对清代碑学的成因及其文化意义的现代解释》。