

硬 筆 書 法 評 論

趙之氣



選擇
道理
從筆端
成畫的藝術
成功、欣賞的秘
訣、悅人的技術却沒
時長明、就那麼
看台階

硬笔书法评论

著者 李金河

天 马 出 版 有 限 公 司

翻
印
必
究



版
权
所
有

硬笔书法评论

著者 李金河

装帧设计 李志刚

责任编辑 苗建伟

出版发行 天马出版有限公司

地址 香港上水新成路 123 号

印刷 天马出版有限公司

字数 120 千字

印数 1——2000

开本 880x1230mm 1/32

印张 4.875

2004 年 7 月第一版 2004 年 7 月第一次印刷

ISBN 962-450-575-6/D.47288

定价 18 元

序

在草长莺飞的江南三月，我收到了李金河从唐山寄来的一叠《硬笔书法评论》文稿，要我写一篇序。对着这沉甸甸的文稿，我知道作者花了不少心血，尽管我很忙，却不忍拒绝，于是浏览以后，援笔写下了若干文字，仅是我读此书的一些感受，权作“序”吧。

此书共三十三篇，涉及八十多位硬笔书家，其中有前辈，也有新秀，但多数是中年书家，基本包括了硬坛的精英。作者目的是想通过这些批评文字，来构建批评框架，从而加强审美认识，提高创作水平，使新兴的硬笔书法更上层楼。

书法欣赏与书法批评不同。欣赏往往是感性的，写成文字则是“感悟式”、“点评式”的，不系统、欠深刻；而批评则是理性的，付诸文字要具有很强的思辨色彩，强调的是言之有物、言之有据、言之有理，要一语中的。批评家批评如同外科医生动手术，手持一把锋利的解剖刀，直入要害。为之，这就要求批评家具有史之识、文之才，还要有“吾爱吾师，吾更爱真理”的勇气和敢于说真话，不怕得罪人的魄力合成的艺之胆，三者缺一不可。

我不敢说，作者已经具备了识、才、胆，但从他的批评文章中，能联系时代背景，结合书家本人的书艺和情性，又旁及工具、流派等来分析、评价，既不一味吹捧，又不无端攻击，我已经感受到了他的识、才、胆。那么他的批评就不是无关痛痒的泛泛之论。

“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。书法是一种心灵的艺术，很抽象，要能真正地欣赏它，已属不易，何况由表及里的批评。即便批评，由于学养、功力、性情的差异，每每仁者见山，智者见水，莫衷一是。

尽管作者从美学的角度对书家的作品进行审美评判，说得头头是道，但在某些方面，我并不同意他的观点，比如狂放与稳健，这是两种范畴的风格美，但就境界而言，稳健当高于狂放，然而在作者眼里，狂放远胜稳健。这也难怪，作者尚未人到中年嘛。

然而不管怎么说，这是本很有意义的书。其意义就在于作者能多角度、全方位对书坛颇有影响的硬笔书家进行大胆批评，这本身就是难能可贵的好事。批评来于实践又指导实践。此书的出版发行，想来定然会产生积极的影响。

参天大树原是从风雨中长成的。

沈鸿根
辛巳夏于松竹轩
第二稿

目 录

序	(1)
第一章 建立硬笔书法批评学的意义及价值定位	(1)
第一节 建立硬笔书法批评学的意义	(1)
第二节 硬笔书法批评学的价值定位	(2)
第二章 硬笔书法批评学范畴相对论	(4)
第一节 硬笔书法批评学范畴相对论的特征	(4)
第二节 硬笔书法批评的评判标准	(7)
首次成功地将硬笔书法创作推上艺术层面的“双璧”	
——邓散木、白蕉硬笔书法评论(一)	(8)
当代硬笔书坛上的“王羲之”	
——沈鸿根硬笔书法艺术评论(二)	(15)
在史学和社会学意义上成功的硬书家	
——庞中华硬笔书法评论(三)	(22)
硬笔书法艺术探索中的“新古典主义”	
——崔学路、陈祖范硬笔书法评论(四)	(28)
硬笔书法兴起的初级形态——钢笔字	
——黄若舟、沈六峰钢笔字评论(五)	(33)
铁笔铿锵——“硬笔魏碑”的开拓者	
——谢非墨、沙舟硬笔书法评论(六)	(37)
异质、原始笔具的硬笔书法创作	
——田原、周稚云硬笔书法艺术评论(七)	(41)
硬笔书法创作的通俗化发展道路	
——王惠松、陆维中、刘景向硬笔书法评论(八)	(45)
带着镣铐跳舞——唐系硬笔楷书创新空间到底有多大?	
——赵彦良、刘惠浦、顾仲安硬笔书法评论(九)	(49)
谦谦君子 and 钢筋铁骨	
——丁谦、张文海硬笔书法评论(十)	(53)
流行书风带来的一股清新空气	
——武磊、肖华、高甬春硬笔书法评论(十一)	(57)
从不同的习书道路看书法创新	
——卢前、任平硬笔书法评论(十二)	(62)
铁笔三“王铎”	
——齐玉新、马国庆、李金平硬笔书法评论(十三)	(65)
“笔软则奇怪生焉”与“笔硬则率直毕现”	
——高惠敏、梁锦英硬笔书法评论(十四)	(69)

沙孟海在硬坛刮起的一股“龙卷风”	
——骆恒光、邴一平、吴身元、姚建杭硬笔书法评论(十五)	(73)
品性的内敛与笔线的表现	
——王正良、田英章硬笔书法评论(十六)	(78)
从毛笔书家创作硬书作品看笔技书风转换	
——沈鹏、启功、周俊杰硬书评论(十七)	(81)
纯古典派继承的是什么?	
——林似春、叶隐谷硬笔书法评论(十八)	(85)
“钢笔魏碑”的优雅化探索	
——李洪川、王柏勋、殷农硬笔书法评论(十九)	(88)
从硬笔工具研制看书法创作	
——王介南、许晓俊、高治纬硬笔书法评论(二十)	(92)
从功技和意境看江苏三家	
马明、汪寅生、王刚硬笔书法评论(二十一)	(97)
学者的另域修养代替不了全面的艺术创造	
——陈颂声、曹宝麟硬笔书法评论(二十二)	(101)
从笔技研悟走向个性化表现	
——张志道、朱培尔、刘瑞华、刘志安硬笔书法评论(二十三)	(104)
艺术创造最重要的是思想的“创新”	
——贾长城、陈新亚、夏奇星、张锡庚硬笔书法评论(二十四)	(109)
个性的张扬	
——任骞、侯明浩、胡厚生硬笔书法评论(二十五)	(114)
古风的追求	
——倪进祥、黄丰、孙战生、余仁杰硬笔书法评论(二十六)	(118)
从沈鸿根的三个学生看书法创新	
——刘大卫、牟希贵、陈国祥硬笔书法评论(二十七)	(122)
女性的硬笔书法创作	
——王燕、蒋赟、张秀、张珍容、何幼慕硬笔书法评论(二十八)	(125)
对汉文化的留恋和延续	
——陈声桂、黄柱河、刘任年硬笔书法评论(二十九)	(129)
继承与创造	
——三上秋果、石川芳云、柴田木石硬笔书法评论(三十)	(134)
远古异质笔具创作的硬笔书法	
——古代平民硬笔书法家硬笔书法评论(三十一)	(139)
现代派硬笔书法新古典主义理论及创作	
——李金河现代硬笔书法研究初探(三十二)	(144)
后记	(148)

第一章 建立硬笔书法批评学的意义及价值定位

第一节 建立硬笔书法批评学的意义

比起毛笔书法批评界的建树，硬笔书法界实该感到汗颜，因为我们的硬书批评学的构建尚处于萌芽状态，不是时机不成熟，不是缺少文化界理论成果的支持，也不是创作书风积累太少，而是缺乏对当代中西理论的积极借鉴与崭新的学术思维，缺少向艺术宫殿深层开拓的勇气与眼力。君放眼硬坛，专注硬书创作者不乏其人而且名家辈出，而于理论创建专注者微乎其微，于硬书艺术学深层理论研究阐述者更是寥若星辰。专业报刊津津于技法常识及老掉牙的普及知识介绍，对于面向大量初学者的实用理论倍感青睐，稍有高深则搁置一旁，硬书界的这种普遍现象——满足于实用的懒惰保守思维极大地抑制了硬书的发展及文化地位的确立，我们面对飞速发展的诸艺术又有什么理由满足于浅层次的东西而沾沾自喜不求进取呢？

在现实硬书创作中，虽说已涌现出一批颇具实力的硬书家，但滥竽充数的现象，以偏颇创作观念、赏评观念作指导大搞艺术者依然存在。比如“实用观”的过重强调导致了硬书艺术本位价值的低落，某些“名家”靠历史机遇、社会舆论宣传而走红，名气越来越大，创作水平却日见萎靡，以一己之观念施加于人。明艺者可窥其原始本末不予理睬，而初学者和艺外人士，则往往见其为“大家”去追随学习，结果误人子弟，导致了书坛上真假难辨，美丑不分。还有一种情况更难处理：一书家确有创作水平，但其赏评标准存在着很大偏颇，为一种观念为尊而排斥异己，他们不承认艺术风格和创作技法是多极化的，美是多维地存在于不同艺术风格作品中这一事实——简言之，他们的艺术观念存在着误区。另一种情况是，搞硬书批评只以作品说话，这当然是艺术批评的主要着眼点之一，但是作品、书家所处的时代环境与书法发展逻辑需要如何配合等等则不予理睬，这是简单粗暴的理论。

再看批评本身，以感悟式、点评式、专注技法得失的赏评取代了真正意义的批评，如果这种赏评再涉及到了时代特征的简单分析就算是非常不错文章了。再者有些“名家”虽然创作水平一般，但是却很注重保全“面子”，你若敢批评他那还了得？所以某些有识之士也不愿沾惹事非，基于此，澄清硬书坛中的真假英雄，确立较为正确的书法赏评观念已势在必行。

建立硬笔书法批评学的意义是显而易见的，一是实现书坛真正的“打假”，将冒牌书家清理出去，还硬书界一片净土；二是实现创作观念、赏评观念的调整，使书家认识到艺术风格是多样地存在，只有多种符合艺术美学的书风并存

才能实现硬书生物链的合理组合；三是促使硬书理论界摆脱狭隘的思想，积极实现向现代艺术门类的多维借鉴，只有这样硬笔书法才可实现真正的繁荣和价值定位，因为文化含量的多少是衡量一门艺术成熟与否的重要标志。硬书界人士要重新全面地补习艺术课，尤其是补习毛笔书法史学、美学、赏评学、创作学、教育学等课程，全面提高素质。硬笔书法在 21 世纪不仅仅需要普及的广度，更重要的是作为一门艺术所要达到的深度。

第二节 硬笔书法批评学的价值定位

一、硬笔书法欣赏与批评的关系

欣赏与批评一般而言，欣赏多指为一种感性直观认识，重于作品的技法境界等优美处感知，不多旁顾其它，于缺失处多不明确指出；而批评则多指为一种理性认识，对作品得失阐明自己的观点，并运用艺术理论将作品与时代书法本体发展、书家创作观念等联系起来进行艺术定位。也就是说批评更理性、逻辑、涉及面更广一些。但二者亦不可过分强行分开，欣赏与批评往往是相关联的，批评中有感性直观的欣赏作基础，而欣赏中又有平素的批评观念冥冥中作先导，虽然有时并不自觉，但还是可以显现出来的，所以有的理论将欣赏与批评联合起来称为赏评，而本书中采用“批评”一词，意在针对现实中的种种不足针贬时弊，起到一个明确的作用。

二、文本、作品、时代之间的关系

现代接受美学理论认为，当一件作品在书家手下诞生之后还不是完整、真正意义的“作品”，而是作为一个“文本”的状态存在。也就是说一张书作只有经过读者的赏评确立其艺术审美价值之后才成为一件正式的作品。而我以为所谓的“读者”应是具有一定赏评能力的读者，而且是一个群体或某读者意见可以代表一群体、一时代的要求和审美需要。每个读者群都是时代的产物，书法“文本”在不同的时代审美趋向中的价值定位有升有降，甚至差异极大，故此以时代代替读者，也有一定的正确性，因为“读者”是时代的产物，不可能完全摆脱历史的、文化的框限生活在一个真空之中。那么不同的时代对书法“文本”的评价总的讲是有一个相对衡定的标准的，比如对王羲之的评价。但个别书家、作品在历史中的沉浮亦有较大者，作品的意义、价值按现代释义学讲就是存在于时代（读者）对于作品的互动交融的审美活动中。一个时代对以前时代作品是有选择性借鉴的，存在取舍，故此作品的价值定位是处于动态之中。“文本”的价值有赖于批评的作用，而批评一旦出现每个时代有每个时代的标准，所以不同时代的评论不存在绝对的盖棺论定。然而也不否定相对存在大致的论定，我们也不可导致不可知论。批评又是对“文本”的一次再创作，书家、作品需要不同时代的读者、批评家进行定位。

三、硬笔书法批评学的建构要有现代理论框架

批评既包含褒又包含贬，不能说一篇文章没有否定词语便失去了批评的面目。在得失评论之中要站在“文化”的立场运用自己的抽象和创造思维揭示书法创作的演变规律、时代特征、发展趋向等等。

“批评学”一定要站在“文化”的立场上，站得高才能看得远，那种斤斤于点画得失的点评或赏评只适用于初学者和技法创作研究。应积极建构硬书批评体系，从当代各艺术门类的既有研究实践成果中吸收营养——尤其是毛笔书法学成果。还要关心当代哲学界、美学界的最新成果——如系统论、信息论、控制论等多学科知识，来建立一个较为完善的硬书批评体系。换言之，那种感悟式、点评式、写字式的理论不是我们追求的目标。硬书只有形成系统的批评体系才能真正发展起来，才能在艺术界占一席之地。

最后讲一下批评家，批评家不是法官，不能到处乱下判词，胡批乱改，而应具备良好的艺术理论素质和对现实、作品敏锐的观察力，运用系统的理论指出对象的得失，要以理服人，要摆出自己的“理由”。批评家最重要的一点就是要善恶分明，敢于讲实话，而这是我们当今硬书界所缺少的。

第二章 硬笔书法批评学范畴相对论

我们尝试引入一个较为现代的批评学模式——硬笔书法批评学范畴相对论。这里仅提供一种原则一种理论方法上的开启，在具体批评活动中还要自己动脑，还要运用许多此范畴论中不具备、不涉及的其它相关知识来配合，若拘限于此是远远不够的。如果将批评学详细阐述那可成为一本厚厚的专著，此处暂不做此项工作，仅对笔者自认为有新意而且与后面的具体批评文章相互阐发的硬书批评学范畴相对论做一解释工作，而后面的文章中虽然运用了此理论模式但基本上不做刻意的表述，读者或许认为笔者没有使用此论，其实不然，运用是泯其痕迹的自如运用，不造作乃成。

第一节 硬笔书法批评学范畴相对论的特征

此处的批评学范畴相对论是对总论的一个发挥。在展开论述之前有必要先讲几句话：硬笔书法界、毛笔书法界，都希望批评学要有一个相对固定的批评标准，此处我们仅提出一个宽泛的标准，这个标准不是固定不变的、具体的，而是根据不同对象选择不同的批评方法，这个标准不是僵死的而是教人以一种原则性的理论灵活运用，将所评之物放入其生存“背景”环境中进行动态有机地分析，这些标准虽然千差万别，但都具有深刻的同一性——符合艺术本体发展演化的运动规律。

硬笔书法批评范畴相对论的特征可以下个粗略的定义：硬笔书法批评学范畴相对论是在硬笔书法欣赏批评活动中将书法赏评视为一个较大范畴的基点上将各种存在问题——如各时代的赏评标准、不同艺术风格的作品、不同创作观念的书家、不同时期出现的艺术现象等按其生存背景环境进行“分块”处理，将每个问题划定为一个相对独立、自我圆通和谐的“子范畴”，然后从“子范畴”内部诸构成因素以及子范畴与子范畴之间的互动生发关系入手进行系统有机研究的一种研究方法。也就是说看一批评对象要从多角度审视，得出综合性结论，一事物的出现绝非一个孤立的现象，这必然有幕后的支持，批评要挖出与所评之物有密切联系的东西，我们在此运用批评学范畴相对论来解决。

书法批评学范畴相对论其特征具体而言有如下几点：

1、是一个诸因素和谐动态匹配的有机系统。

我们在批评研究中当确立了一个批评对象时（书家、作品、文章或某种艺术现象）就要将这个对象所触及联系着的东西统统划入一个“范畴”之中，那么组成该范畴的所有“元件”应该是互相和谐的，呈现一种动态有机特征。比如我们批评某硬书家书风时，就要将如下因素划定为一个范畴：①用笔②结字③书势④创作思想⑤所处地域时代文化观念⑥创作工具选择⑦师承⑧历代和当代书家已创书风⑨经济政治环境⑩书法本体在当代的逻辑发展规定等。这几项因素是互相匹配的，融通的，如此方可达到客观地评析。批评要指出这个书风

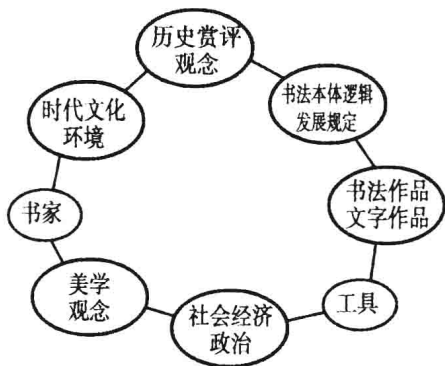
“范畴”系统的内部或整个系统是否存在误失。内部误失：各元件是否配套，如用笔与结字是乘违还是配合得体？所创书风是否与书法本体发展逻辑规定相冲突？另外范畴的划分可大可小，要看你研究对象涉及的范围大小。许多书家书风这些小范畴若放在时代书风范畴的评析中就变成了一个小小的“元件”了。所以小范畴（亦称子范畴）之间的互动生发关系亦不可忽略。

2、随时代变化而产生变化

硬书批评学范畴是随时代变化而产生变化的，变的是具体内容而不是根本的规律和特征。

下面我们列出硬书批评学范畴的主要八大因素：时代文化环境、历史赏评观念、书法本体逻辑发展规定、作品（包括文章等文字作品）、工具、社会经济政治、美学观念、书家。

见图所示：



时代文化环境是指自古代至当下历史文化所营造的文化氛围，时代文化环境可细分为前时代文化环境和后时代文化环境；历史赏评观念现在讲多指毛笔书法赏评观念，

因为硬书短短百年形成的赏评观不足以支撑起硬书赏评这座大山，更多的要从其它艺术门类中借用，转化为己；书法本体逻辑发展规定是调解硬书发展的规律性的东西，它做为一个重要因素决定着硬书发展趋势。在以前大家都认为书法的发展是书家、社会政治经济和文化环境等外力共同作用的结果，其实书法的发展并非完全听命于这些外力的指引，有时会出现书法的发展与时代不同步的现象，与时代文化、政治经济等暂时分离的现象，这其中的原因就是书法本体自身调节的结果。我们可以看到在书家主体、社会政治经济文化客体之外还有一个书法本体的存在。书法有自身的发展逻辑规律，当时代政治经济文化等因素与之合拍时会互相共促发展，当不合拍时经过冲撞分化硬书本体会选择另外的道路，这在新兴的硬书中尤其不可忽视。这样的例子在硬书史中还不多见，在毛笔书法等姐妹艺术中则不乏其例。我们知道：每个时代的文化环境、书法本体逻辑规定等因素是处于变化之中的，这些东西变化之后硬书批评范畴也会相应加以改变，只不过时显时隐而已，那么显而易见批评标准也会有一定的倾向性。每个时代有每个时代的发展要求，批评家就是时代的先锋，他必须敏锐地感受时代脉搏，弘扬主旋律。

3、标准的可变性与恒常性

上面我们说到批评标准的微妙变化，每个时代有每个时代的审美倾向和价值观，但硬书批评标准就毫无章法可言是一个“变色龙”？不是的，虽然批评

范畴在各时代的变化引起批评标准的变化，但这个“变”之中亦有“不变”的内核在。这个内核往大说就是艺术学的主要内容——无论如何变化总要符合艺术的本质特征、发展规律和创作规律；往具体说就是符合硬书本体逻辑发展规律。因为批评标准不能脱离硬书本体而完全套用其它艺术门类的批评标准，批评标准要紧贴硬书每个时代的发展特征，认清该弘扬什么、贬抑什么，从而使硬书创作走上正轨。

4、从系统的“缺口”处找系统变化之因

前面已讲到影响硬书批评学范畴变化的“八大因素”，那么每个时代批评学范畴变化机制如何？是怎样实现新旧更替从一个范畴转入另一个范畴的？这其中的原因是多样的，但研究一时代批评标准，批评观念的形成和转化规律要找到范畴系统变化的“缺口”。“缺口”应从“八大因素”中找。如一批评范畴转入另一批评范畴时必然在“八大因素”中有一个或多个主要因素最先起变化，然后带动了其它因素相应的改变，最终逐渐形成另一个范畴。批评范畴虽然是圆满和谐的、匹配的系统，但并不排除“八大因素”之间的矛盾冲突存在，这些“元件”彼此仍有冲突矛盾的，变化就从矛盾最激烈处开始。范畴之中始终有“引力”——维持范畴圆满和谐与“反引力”——打破旧范畴转入新范畴的作用力。只有这样矛盾地发展，互促互补才能实现发展。我们常说范畴是圆满和谐的，但绝对的东西是不存在的，只是相对而言和谐罢了，范畴时刻都在变化——渐变、微变，然后产生大的突变、质变。系统变化的“缺口”主要的常常是时代文化和书法本体逻辑发展的作用，从“缺口”处入手不仅可以研究相邻两个时代更替转化规律还可以提高我们的批评眼力。

5、作品、书家的“价值”与批评者的“视界”有关

在具体展开对书家、作品等批评对象的批评活动中，虽然运用批评范畴相对论的方法将书家、作品置于“八大因素”所形成的范畴中，避免了孤立单线地理解和评析，但由于批评家的经验阅历、思辩力、接受时代文化观念强弱等诸方面因素的差异，所作批评未免带有个人主观色彩，甚至有较大偏差。因为批评者的“视界”有限，不能将书家、作品的方方面面尽收眼底，况且对于书家作品的理解是个复杂的艺术问题，所以运用批评范畴相对论分析问题虽然相对客观但仍不免有误差存在，大多可寻求一个近似值。书家、作品等批评对象的价值应在不同时代、不同批评者的“视界”中活动起来，给出综合评价或许接近事实一些。

6、即时性批评与历史性批评

即时性批评为对某书家、作品、专著等某时某地的批评，含有许多不确定因素；历史性批评是经过多个历史阶段的批评筛选而逐渐对批评对象的定位实现成熟客观的定位，虽以后随时代批评范畴的发展而产生细微的变化，但总的“值”不变。如笔者所作批评即为即时性批评，不能代表对书家的终身定位，但批评者都力争使自己的即时性批评成为定评——即历史性批评，成为千古不移之论，这当然有难度，但纵观书论史、批评史，即时性批评成为历史性定评

的也并不罕见。故此批评家应站在正确的批评系统之中，力求客观公正地思考行事，不做虚假和偏颇之论，否则历史早晚会还以真面目。

7、适合于此未必适合于彼的相对性批评标准

硬书批评范畴相对论前述有“八大因素”构成，但这仅为一个总括性极抽象的东西，在具体批评活动中这个大的批评范畴可以根据具体情况分出许多范畴，以配合具体批评，我们千万不可僵死地运用。这些子范畴越小针对性就越强，故标准各异，但根本处符合硬书本体发展要求。如尚法批评系统绝不同于尚意批评系统。一个用以评价狂放书风的范畴系统不可用之阴秀之美的书风。又比如，评价二十世纪初三、四十年代活跃于硬坛的人物如邓散木、陈公哲等所用的批评范畴不可用之于二十一世纪初的书家。因为时代环境、书法本体发展逻辑规定各异，不能乱来，要对号入座。在书风方面常有人以不变应万变，用一条标准评价所有不同书风和书家，还自以为是，其实美是多样地存在的，帖派之美代替不了碑派书风之美；优雅、秀媚、古朴、狂放、丑怪、冷峻等美学特征共同构成繁荣的书风体系，彼此不存在谁高谁低，不同书风要有相应的批评范畴，适合于此类书风的范畴未必就适合于彼。

第二节 硬笔书法批评的评判标准

虽然我们一再强调批评标准是在不断产生变化的，不做具体解释，但为了后面个案批评使读者有一个明确的思路，不妨列一草框：

1、一书家成功与否主要着眼点是看其艺术“创新”的高度有多大，如用笔、结字、章法、书风创新方面。假如一书家的作品没有个性和新意，那无疑作失败论；假如有新意、个性，但这个“新”不是建立在深厚丰富的书法大厦上的，缺乏艺术的感染力和必备的艺术因素，那只能用“炫奇斗巧”形之。“新”要的是有艺术深度的“新”，而不是缺少艺术含量的“新”。

2、书家的创作行为与硬书本体逻辑发展规律和时代文化需求等配合的程度，顺时者为高。有的书家创作水平称不上大师级，但他对书法的推动力与影响力可与大师比肩，顺应时代潮流，故此类书家算时代意义上成功的书家。

3、书家的创作技巧、思想观念对后世产生的影响启示大小也是一个标准。这是衡鉴一书家艺术生发力的标尺。若一书家生命终结了，其艺术仅被后人当作一种历史遗物看待，对后世艺术无较大借鉴意义，艺术生命同肉躯一并终结，这样的书家称不上大家。

一书家能囊括上述三项者为大师无疑。

我的批评心态：

面对大师要深深地鞠躬，但并不需要仰视。

首次成功地将硬笔书法创作 推上艺术层面的“双璧”

——邓散木、白蕉硬笔书法评论（一）

对硬笔书法领域最早较成功地进行艺术开拓的邓散木、白蕉二位先生的得失，本文将进行探讨，并试图在全方位观照之后显现出一个立体多面的书家形象。

笔者浅陋，所知中国在1949年出版的《邓散木白蕉钢笔字范》字帖以前仅有两本钢笔字帖行世：一为1935年出版的陈公哲的《一笔行书钢笔千字文》，一为1939年出版的黄若舟的《通书》（笔者未能见到这两本原书）。这三本字帖出版时间较近。再往前推，清末钢笔在中国还少见，更不用说有钢笔字帖行世了。民国期间内忧外患，战乱不已，在这种动荡的社会环境中，再加上当时汉字拼音化运动和“五四”新文化运动对一切“古董”的猛烈抨击，堂堂的毛笔书法也尚处于低谷，对国人还有些陌生的“洋笔”进行书法创作研究其难度更是可想而知。无深厚毛笔书法创作根底不能为之，无对新事物宽容的接纳态度也不行（也包括出版单位）。陈公哲的《一笔行书钢笔千字文》可算是我国最早的钢笔字帖了，其开山之功不可磨灭，但就其艺术水平而言实属稀松平常一路，由于片面追求“一笔书”效果，使艺术的自由鲜活的独创性让位于死板的框架，不但通者反应平平，就是有实用需求的爱好者对之也不抱太大的热情。这种字体同古代的花鸟字、一笔连的游丝草、飞白书等属同一个杂技性质的类别。黄若舟的《通书》（《汉字快写法》前身）是一本在“有感于学生书写不规范，抄写困难而习字无方的情况，立志为汉字书写的快捷与规范作一番努力”的背景下写出的，属普及实用类，当然对艺术探讨不做太大的追求。上述两本字帖无论就艺术水准还是社会影响而言都不行。邓散木、白蕉二位毛笔书坛名家抽余暇时间对硬书进行研究，以坚实的毛笔功底和善于驾驭新工具的能力为硬书结出了硕果。一个值得注意的社会因素是：1949年建国后至文革我国曾有一段安定和谐的社会文化环境，经济有所发展，邓、白的字帖的发行量和社会影响要远远大于陈、黄。当然最主要的还在于邓、白的水平，只要我们打开二位合作出版的字帖就不难感受到这一点，可以毫不夸张地说，对硬书创作第一次成功进行艺术性开拓的当属邓、白。二位与陈公哲、黄若舟共同构成早期硬书研究的“邓、白、陈、黄”四家。

邓、白对硬艺的开山之功主要表现在：①用笔技法的建设；②对开启硬书走上艺术层面创作发展所起的巨大作用；③确立了硬书逻辑发展规律链中的重要一

环。

邓散木与白蕉相比较，我觉得邓对硬书的探讨更加主动自觉一些，从其写于1954年的《初级小学语言课本（1—3）册》和写于1959年前后的《钢笔字写法》等书中也可窥见邓的发展轨迹。后期的钢笔字去掉了许多粗重笔画，贴近了瘦硬风格。笔者以为，研究具有多种艺术才能的硬书书家不能只限于其硬书作品，而要考察各个方面。邓散木的篆刻就值得注意。关于篆刻成就此处不谈，值得注意的是他的印章材料多使用一些金、银、铜、玛瑙、玉、瓷、象牙等为一般印家不常用的印材，用的刻刀、刻的方法也与刻石章不同（详见1984年《中国书法》第3辑）。我不由地生出一个念头：邓散木对异质艺术创作工具材料情有独钟。这虽然不能证明在四十年代邓搞硬书的原因，但总会有点参考价值吧。

先讲一下邓氏的钢笔用笔技法建设的成就。

从1949年与白蕉合著的钢笔字帖来说，无论从哪个角度看，邓、白的艺术创作目的远远大于满足实用需求的目的，而且此书编者在“编余私缀”中第一次提出了“钢笔书法”这一概念。当时平衡认为“钢笔书法”的内涵是要以仿效毛笔特征为主要创作方向的。这在邓氏的用笔中最为明显。他选择了一种富有弹性的波罗笔尖书写，运用笔尖的开合和笔杆的偃卧蘸浓墨汁书写富有毛笔韵味的字体，基本运笔法与毛笔书法不同之处是少了一些藏锋笔法，粗重笔画利用笔尖的开合重按并卧笔为之。提按粗细与毛笔书法差别不大。自作行书部分字体笔画近于硬书本色。我们展开邓的临帖（见图），不得不惊叹先生精深的笔墨功力和驾驭钢笔的技巧，如不是事先说明，我们从印刷品上简直难以相信是钢笔尖所为。那么邓氏的这种近于毛笔化的钢笔用笔现象该如何评判？从与白蕉合出的字帖中可见到用笔酷似毛笔书法的全是临帖作品，如楷书《九成宫》、草书临《怀素自叙帖》、行书《兰亭序》等；笔画相对瘦劲的近于钢笔特色的如楷书《大令十三行》、行书创作等。我们见到了邓氏的硬书向两方面开拓：一为毛笔味的，一为硬笔味的。硬书界一直对刻意用硬笔描摹毛笔点画很反感，因为这样会泯灭硬笔书法之所以区别于毛笔书法的独特个性美，这是有道理的。在“散木钢笔用笔法”中，的确看到了一些不成熟的观念，不妨摘引几行：“1、钢笔作书与毛笔同，亦须一波三折，不可随便带过。2、钢笔书之执笔法与书西文同，惟横画最难，须将笔杆向右侧过，使与胸部平行，然后趁势拉过。至于寸楷及行草书，则笔杆须尽量卧倒，使与纸面平，方有气势。3、起落转折之轻重粗细，可就钢笔尖之开合紧驰为之”。但是对邓氏的临书我们看到他行笔较为畅达，使转自如，具有毛笔中锋效果，看不出什么吃力的样子，而且并非与原帖绝对相似，对于毛笔书法的一些藏锋、提按顿挫等笔法邓氏是做了一些简化处理的。邓氏在《书法百问》一书中也讲过“练习钢笔字也可参照写毛笔字的办法，但要注意几点：一、……；二、不用逆笔回锋”。说至此，我

们不妨做这样的分析：抛开邓氏所处的历史环境和硬书发展史，单纯从用笔上讲，可对邓氏毁誉参半。毁如前所讲，少了硬笔味；誉则是展示了精深的笔墨功力和对硬笔提按、中锋效果等技法的强化处理，使人认识到钢笔竟具有如此之大的表现力。邓氏浓郁的毛笔化硬笔临书即使在今天我们也不能否认其为佳品；如果从邓氏所处的历史环境和硬书发展史来看，邓氏的用笔无疑具有无可厚非的开创意义：①符合硬书发展逻辑规律。做为尚未脱离毛笔书法母体的硬笔书法，我们不可能让它一出生就羽翼丰满，完全独立，它总要出现摹仿毛笔书法的情况。邓以前无人用钢笔写出用笔提按如此大又如此自然而然的线质，他将自己稔熟的毛笔用笔“转化”入钢笔用笔，其强烈的个性就是在今天也不多见，但我们更多地是在历史的关照下看这一用笔现象的，一种“现象”如果放入所处的“历史背景”中去，我们会有更新的发展。所以我们认为邓氏这种在硬书初创期出现的用笔为硬书发展开了第一声响雷，升起了一颗启明星，他向人们展示出钢笔所能达到的表现高度。②为今后硬书用笔研究提供一个鲜明的参照系，人们可据此继续登攀或另谋出路。③邓氏用笔呈多样化，这无疑会启示人们创作风格、技法探究的多极化发展。

有趣的是，白蕉的钢笔书法与邓氏相反，用笔做微度的提按变化，不做大开大合的顿挫，线条细瘦，不做粗细强烈的反差，颇具钢笔特色。用细尖的钢笔，不用粗大的硬笔。即使邓氏的近于钢笔特色的作品比起白蕉来也会显得毛笔味太重。一个侧重于毛笔味，孜孜以求，一个侧重于硬笔味，举重若轻，这是邓、白留给我们的一个有趣现象。

细细分析白蕉的用笔，在轻重缓急十分到位运笔中给人一种娴熟、轻盈、优雅的感觉，比起邓氏的用笔要轻快些，白蕉不愧为深谙钢笔技法的高手，从他的作品中是不难感受到的，尤其是草书作品。如果说白蕉的真、行书和邓氏的各种书体还或多或少沾有毛笔点画习气的话，那么白蕉的草书作品则将钢笔书法的刚劲、爽拔、劲利的特征又推进了一步。虽然点画粗细差也略大于普通细尖钢笔，但这是正常的，点画粗细差的大小并非是判断是否是毛笔化硬书用笔还是钢笔本身特征的唯一标准，最终要从作品的效果中去找。在四十年代已产生这样的杰作怎能不令人叹服？说与现在的硬书创作整体水平不相上下，似乎不合硬书发展从不成熟到成熟的逻辑演化规律，其实一般人认为的这种规律多少带有人为的意愿存在。我国硬书的发展自民国时期起步，由于它是站在毛笔书法的丰厚基础上发展的，只不过笔具不同而已，其他各方面后者是有极相似的互通互替性，只要用笔一关过后，就很容易达到一个很高的水准。而硬笔由于工具所限，笔法比毛笔要简单很多，达到一个高度后又很难进一步有所发展，今人未必胜古人也是一个艺理。作为深谙书理的白蕉是不难认识到此的。那么接下来的疑问是，为什么邓氏和白氏有两种相反的追求？这也是二位笔法探究的核心之处。

邓、白属帖派书家，清末以来的尚碑风气似乎对之并无多大感染。邓氏似稍涉碑版。从邓氏的毛笔书法来看，无论用笔还是结字，作品的整体气格都属古典功力派书家，以“二王”做为最高的书家典范。以功夫、技法为根底，比较全面地继承“二王”系统内的笔墨精华（邓氏晚年对北碑用笔也有研究），但过多注重技法的锤炼，再加上审美趣尚的相对狭窄，并未造就一个强烈的书风。可以这样讲，邓氏是一个功力型书家而不是一个在风格上有所独创的书家。白蕉与邓氏一样，更加纯粹地追摹“二王”书风。白蕉在功力技法的锤炼上所下的功夫不次于邓氏，但白氏与邓氏不同，对“二王”的追求并非将技法摆在特别重要的位置，而是将对“晋韵”的追求放在第一位。同是法古，但二位走的路各不相同。白体现在作品中，用笔轻盈、笔势畅快，气息淡雅潇散，一派超然物外的风度。一个重技法功力，一个重气韵风度，形成了各自不同的审美追求。那么，作为具有深厚毛笔创作水平的书家搞起硬笔书法，再加上软硬笔固有的亲和力，毛笔书家很自然地就会将自己宽大的毛笔书法创作经验、审美观念等做为幕后的强大支持力来融入硬书，那么邓氏的注意力必然对钢笔技法的锤炼和研究倍加倾心，就很容易在惯性思维的引导下研究怎样用钢笔写出具有毛笔味的字体来，将钢笔用笔吸附过来并加以同化。这是硬书史上应该而且必须出现的现象，那么看一下邓的作品，我们见到了具有毛笔味的早期钢笔书法作品。而白蕉呢？由于他是将作品气格的追求放在第一，技法为“书意”服务，那么当他与好友邓散木为出本钢笔字帖而手握钢笔时，他的注意力必将放在书意传达上。当然，也不能忽略钢笔书写技法的研究，因为执惯了毛笔的手握起钢笔来，第一个碰到的就是技法问题，但钢笔对这些文人墨客来说平日里也并不太生疏，那时钢笔在群众中也有一定的普及率，因为1926年上海就创办了我国第一家钢笔生产厂家——国益笔厂，年产量二万余支。1928年上海又开办关勒铭金笔厂和华孚金笔厂，到1949年已生产近百万支钢笔。这个数目今日看似太少，但那时中国人口也不多呀。书归正传，白蕉在固有的毛笔书法审美观念的作用下，会将注意力放在如何用钢笔表现他一贯追求的晋韵之上，再加上白蕉用毛笔点画轻细，用钢笔当然会选择与之合拍的笔具和运笔方法。一句话：邓的书法观念是重用笔、技法的，是属重形而下之“器”的；白蕉是重观念、格调的，是属重形而上之“道”的。将两位书家对比起来很有意思。就用笔技法的开创而言，很难说谁高谁低，因为二者各自开拓的是不同的领域。邓氏将用笔技法放在第一，若按单纯的创作讲是失败的，但在硬书初兴期反而更具有意义。

以上我们以“用笔”为核心，探讨了许多问题，下面我们探究一下第二个问题：邓、白对开启硬书走上艺术层面创作发展所起的巨大作用。

前面已讲到陈公哲、黄若舟由于艺术理解力和审美追求的不同，二者的创作离较高的艺术创作尚有距离。据说光绪年间连聪肃曾用钢笔临碑，惜无其迹