

现代

姜寿田 著
河南美术出版社

书法家批评



现代书法家批评

姜寿田
著

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代书法家批评/姜寿田著. —郑州:河南美术出版社, 2002. 12

ISBN 7 - 5401 - 1072 - 4

I . 现… II . 姜… III . 汉字—书法—艺术评论—中国—现代 IV . J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 109678 号

现代书法家批评

姜寿田 著

责任编辑 黄思源 杨天才

责任校对 敖敬华

装帧设计 牛子震

出版 河南美术出版社(郑州市经五路 66 号 邮政编码 450002)

经销 新华书店

印刷 郑州九州印务有限公司

版次 2003 年 5 月第 1 版

印次 2005 年 7 月第 2 次印刷

开本 640 × 960 毫米 1/16

印张 16.5

字数 150 千字

印数 3001—6000 册

ISBN 7 - 5401 - 1072 - 4 / J · 958

定价 35.00 元

引言

在如何对待书法批评以及书法批评如何实现等问题上,当代书坛存在着许多观念误区。这主要表现在书法批评的道德伦理化、功利化和书法批评上的粗鄙化、非学理化方面。这可以从书法批评的客体与主体两个方面来看。书法批评的伦理化、功利化主要是指书法批评的客体而言,来自书法批评接受层面的歪曲、误读,将合理的正常的书法批评视做对书家道德人格的月旦臧否,从而陷入“书品等于人品”的泥淖。在这样的批评语境中,任何对作品本身的批评企图都可能被视为对书家个人的攻击、揶揄,而使批评家处于现实的压力和焦虑之中,导致批评的失语和异化——要么保持缄默,要么谄媚、“歌德”。这表明当代书坛对书法批评的接受在观念上还处于一个相当低的层次,书法批评的粗鄙化、非学理化则主要来自批评家主体层面。当代意识形态的淡化和文化——审美的多元化格局的实现,使批评话语趋于个体化和尖锐化,这在使批评获得现实张力的同时,也带来批评的粗鄙化、非学理化。目前在文化批评领域盛行的“酷评”,肆意逞说,虚妄偏激,消解崇高,将批评等同于批判,从而丧失了批评的学术原则。这种批评倾向在书法界也普遍存在。

由此,推动当代书法批评合理化实现的前提条件,便是寻求书法批评的学术定位。书法批评既不是批判的武器,也不是武器的批判,当然也不是惟功利化的工具——批评的理想并不是使读者瞠目结舌、自惭形秽和对作者推崇备至——书法批评本身所具有的公正原则使它不能够建立在个人好恶的随意化水平上,而应该

恪守学术原则并使其成为学术研究的重要组成部分。

书法批评离不开历史的眼光和史学支撑,无论是从古代书史立场还是从现当代书史立场来看,书法批评都与书法史学构成一个整体。书法史学研究的宗旨在于揭橥书史发展、嬗变的规律以及书家与书史的相互关系,这包括风格图式的建立、承递、修正暨书史发展整体与历史文化的内在联系。而书法批评作为书法史学整体结构的重要部分恰恰构成书法史学的核心内容——价值判断即书法史观。如东汉晚期赵壹《非草书》对以张芝为代表的文人化草书流派的抨击,便揭示出草书与书法圣道主义的激烈冲突以及对儒学秩序的强烈冲击,同时也显示出赵壹的书法卫道立场。唐太宗李世民的《王羲之传论》则以新的批评视野,扭转了王羲之在南北朝时期沉浮不定的书史遭际,一举将其推为“书圣”,从而对唐以后整个书史的发展产生了深远的影响。张怀瓘在中唐创立“神”、“妙”、“能”三格书法批评模式,他一反李世民尊羲抑献的论调,而是抑羲扬献,称“逸少草有女郎才而无丈夫气”,对小王草书则大力推扬,称其过于家尊。从表面上看,这似乎仅仅表现出张怀瓘的一己审美好恶;而实际上则是对旭素狂草在中唐崛起所作的理论铺垫,在很大程度上,它预示着唐代中期书法审美的观念转换。再如晚唐五代“逸格论”对北宋尚意书风的先导作用,元代赵孟頫书法复古主义对南宋书法的反拨以及阮元南北书派论,傅山“四宁四毋”理论,康有为崇碑卑唐论都无不可视作书法批评对书史的干预,而一部书法史也正是因为始终存在着书法批评的有效实践干预,才能够生发出持久的活力。

当我们将书法批评话语自觉地纳入史学范畴,我们在书法批评的实践中就会获得一种超越性的历史意识和问题意识。也就是说,书法批评作为书法价值判断,它始终建立在对书法的前理解基础之上,因而,真正意义上的书法批评在任何时候都不会是简单的私人化的肯定和否定,而是包含着史学的思考。

虽然从审美原则上讲,“趣味无争辩”(康德语),在书史上我们也经常看到对同一书家乃至大师的完全相左的评价,但重要的是这种评价和争辩都是在一定的审美—文化框架中进行的,否则,将批评完全建立在个人化审美感受的水平上,批评将会失去意义。正如书史上苏东坡对怀素狂草的否定是立足“逸”的审美立场,康有为对帖学的批判是建立在碑学的观念结构之上,因而其批评才是可以被接受和理解的一样。当代书法批评的有效实践也完全有赖于既定的审美—文化框架的建立。这就提示出书法批评历史意识和问题意识的重要性。具体到每一位批评家的个体批评,他可以保持个人的审美趣味乃至偏见,但这种审美趣味和偏见一定是可以获得某种审美—文化批评框架支撑的。也只有在这个批评层面,他才真正地能够以历史的眼光来认识、评价一个书家。

对书家的历史评价,构成书法批评的中心语境,也就是说,书法批评的终极目标是在于完成对书家的历史定位——当然,这种定位不是一劳永逸的,而是一个不断生成转换的解释学的循环阐释过程。批评定位的实现是批评家围绕书家的价值判断进行的。

每一位获得历史地位的书家都处在一种来自传统的影响焦虑中,无论如何,每一位书家的书史地位都始终取决于他为书史贡献了多少,因而批评的价值实现就在于揭橥出书家的书史贡献以及在历史和自身的限制性中,其艺术创作本身所存在的局限。

对书法批评历史意识和问题意识的关注和恪守是我在撰写这本《现代书法家批评》时所力求遵循的批评原则。这在很大程度上使我摆脱了个人审美趣味的辖制,而得以从宏观的审美—文化维度来评价每一位书家。对于现代书家来说,他们所承受的书史压力在很大程度上要超过古代书家。他们面对的是书法在近现代文化转型中所产生的前所未有的新变局。书法与传统文化的断裂,士大夫阶层的消失与书法泛文化语境的隐退,碑学危机与碑帖兼融,书法的边缘化与实用、审美的两难,书法的现代性与文化制约

等。以上书法变局都使现代书家处于一种复杂化的现代性问题情景中。对现代书家的批评便需要紧紧围绕上述书史情景而展开,在这里任何来自批评者个人的审美趣味都显得无足轻重,因为它无法有效地解释一个书家的创作动机和书史效果,并对其全部创作行为给出合理的价值判断。因此,任何游离于历史意识和问题意识之外,而仅仅局限于作品本身、只从批评者个人的一己好恶出发所做出的批评都是缺少理性和公正性原则的,它只会使批评陷入盲目的境地而丧失其学理性。

因此,在书法批评中,虽然批评家的个人眼光是非常重要的,但批评家建立起所赖以展开批评的书法审美—文化框架以获得历史想像关系也许更为重要,它会使书法批评家摆脱个人的狭隘审美经验,而获得一种公共性的批评阐释空间。

目 录

引 言	1		
上 编	1		
齐白石	3	高二适	63
于右任	8	萧 娴	68
沈尹默	13	王遽常	72
沙孟海	18	马一浮	77
林散之	24	胡小石	81
谢无量	30	张大千	85
来楚生	35	萧蜕庵	89
白 蕉	39	丰子恺	92
郭沫若	44	吕凤子	95
徐生翁	49	叶恭绰	99
吴玉如	54	吴湖帆	99
陆维钊	59	邓散木	104
		潘天寿	108
		马公愚	112
		潘伯鹰	112
		陆俨少	118
		郑诵先	122
		朱复戡	126
		沈延毅	131
		刘孟伉	135
		陶博吾	139
		宁斧成	143

下 编 149

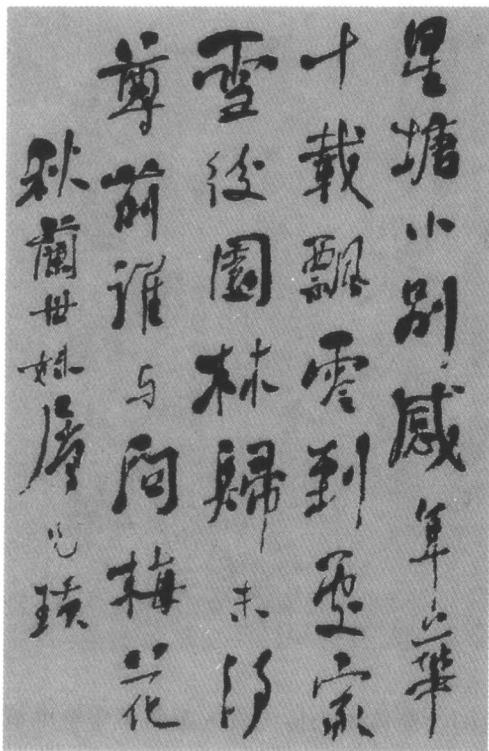
启 功	151	何应辉	188	曹宝麟	218
沈 鹏	155	刘云泉	188	王冬龄	223
魏启后	159	周俊杰	193	朱关田	227
赵冷月	163	陈振濂	197	尉天池	230
周慧珺	168	王 澄	201	李刚田	234
孙伯翔	172	马世晓	206	华人德	238
王 镛	178	邱振中	210	黄 惇	241
沃兴华	178	石 开	215	孙晓云	245
郭子绪	184	徐本一	218	吴振立	249

后 记 253

上 编

齐白石

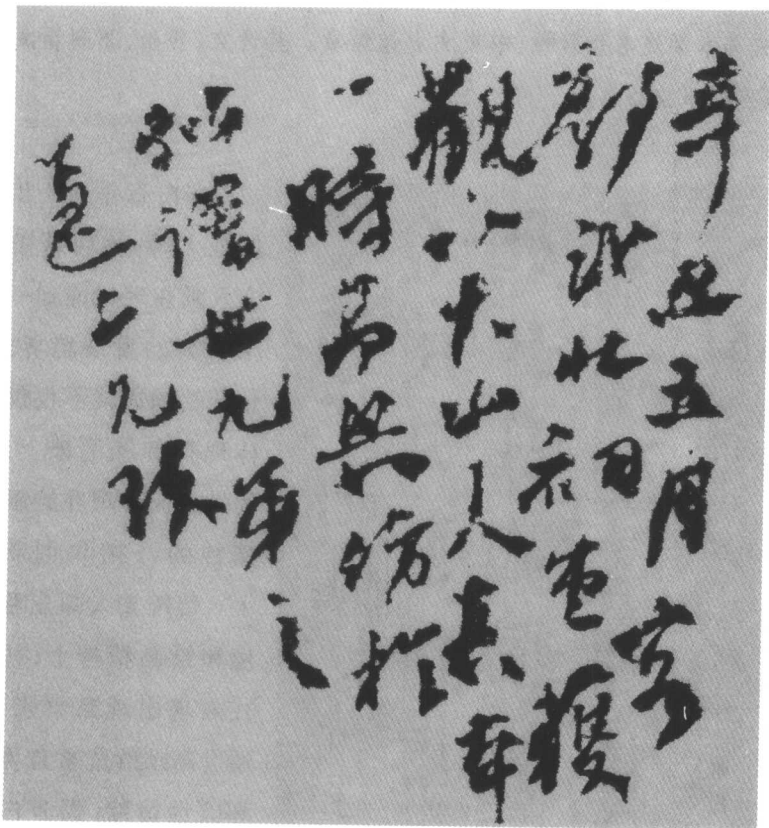
齐白石(1863—1957),湖南湘潭人,原名纯芝,字渭清,号兰亭,后改名璜,字濒生,号白石,别号借山吟馆主者、寄萍老人、木人等。少家贫,学木工并习绘画,1919年定居北京。1949年后任中央美术学院名誉教授、中央文史馆馆员。其诗文、书画、篆刻辑成《齐白石作品集》。



齐白石行书轴

齐白石作为一代国画大师,他将传统文人画在现代推到一个崭新的发展境界。他的绘画成就不仅仅体现在传统笔墨上,而是全面体现在绘画精神的开拓和创新上。传统文人画在意境和绘画精神上,往往表现出荒寒萧索、遁世高蹈的荒索意境和厌世情绪,而齐白石绘画则一扫传统文人画的面目和颓废情绪,而代之以积极的

入世精神，洋溢着人生情趣和对生活的热爱，并表现出真率、浪漫、自然的审美风格。“他画的题材也和旧文人画大不相同，劳动者所用的钉耙、镢头、竹筐、柴筲、瓦罐等都屡屡在他笔下出现，儿时常见的各种草虫、青蛙、鱼虾、瓷器，以及放牧打柴等都是他最喜爱的题材，甚至算盘、秤砣、老鼠、蚊子都可入画。”（陈传席语）这些日常生活题材的审美表现，显示出齐白石的民间性眼光和农民本色。齐白石来自社会下层，靠自学获得了必要的传统文化知识和修养。因而，齐白石并不是一个严格意义上的传统文人，正是这种来自社



齐白石行书扇面

会下层的生活经历，使他的绘画体现出传统文人画所不曾有的鲜活的生活气息和民间审美情调。他的画远承徐青藤、石涛、八大、扬州八怪，近师缶庐，集诸家之长，为传统文人画开一新面。如果

说传统文人画的最高境界是无关人间烟火的“逸格”的话，那么齐白石绘画所体现出的却是烂漫鲜活的人生世相——在绘画精神上由避世走向入世。

齐白石书、画、印三绝，他的绘画审美精神也同样体现在他的书法、篆刻上。其篆刻取法《三公山》、《天发神讖碑》，奇倔雄肆，单刀直冲，继吴昌硕之后，开现代篆刻大写意新境。齐白石书法早年学何绍基，他30多岁写的何绍基体，形神兼备，神足气完，具有很高水平，这说明他的书法在早年便打下深厚的传统功底。后取法金农、李北海、米芾、黄山谷，化古为我，自揭须眉，形成长枪大戟、风神凛然而又不乏名士气、不衫不履、破空横行的书法风格。从齐白石书法的取法来看，他基本偏重文人书风一路，而他的书法也无不是从文人书风一路化出。但他在书法审美观念上却无疑与传统文人书法有着根本的冲突。传统文人书法从“二王”、苏东坡、黄山谷的重韵、书卷气，到明代董其昌的重禅气、淡意，再到清代刘墉重庙堂气，以致最终形成帖派末流的馆阁体。由暗弱到死寂，传统文人书法可谓每况愈下。齐白石书法不重韵，也不重禅气、庙堂气，而是重神——即来自生命本真的自由精神。齐白石书法没有传统文人书法的蕴藉、风雅、矜庄之态，更没有其末流的酸腐、孱弱。他的书法一如其画，自然质朴，大朴不雕，“不欲深藏圭角”，有一种天真烂漫的稚拙之美，而且愈老愈见出烂漫之境。与其绘画的笔精墨妙、炉火纯青相较，齐白石书法有一种矫杰横发、不为合格的残缺美。而与其说这是齐白石书法在技术层面把握的欠缺所造成，倒毋宁说是一种脱略技巧而对内在精神深层把握的显示。刘熙载说：“名家贵精，大家贵真。”这堪称直入书法三昧的名言。齐白石书法虽表面看来不无粗疏荒率，但其真气弥漫，透出一种生命本色，精神抖擞处显见别才和天才。如以“真”诀来评价现代书家，恐无出齐白石右者。因而，我对有的论者仅从技术层面评价齐白石书法，并从其书法局部技术层面的缺失来否定齐白石的书法大家

地位,颇不敢苟同。书法作为艺术的最高境界,是生命境界。如果将书法仅停留在一般意义上的形而下技术层面,则其书法即使笔精墨妙,其艺术价值也不会太大。书法贵天成自然,贵在写出真性情,也正是在这个意义上傅山才力倡“宁丑毋媚,宁拙毋巧,宁支离毋轻滑,宁真率毋安排”的“四宁四毋”理论。我非常欣赏明代赵宦光在《寒山帚谈》中的一段说:“无意而得处,不可认为村鄙。自然而成处,不可认为粗俗。抑扬顿挫处,不可认为脱误。散诞不羁处,不可认作野狐。此皆神逸妙用,顾其人如何,其造诣如何,其作用究竟如何,未可以一笔一字定其功过也。”以此观照齐白石书法,不亦可乎?

聽離哥艇子為催

幸康仲 伯詞

為之望聞何聽離哥艇子為催
復集个清波 幸康仲 伯詞

右一畫友先生

日成書於

于右任

于右任(1878—1964),陕西三原人。原名伯循,字右任,以字行,号骚心、髯翁,晚号太平老人。早年投身民主革命,长期任国民党监察院院长,1949年后居台湾。1936年组织草书研究社,创办《草书月刊》,以易识、易写、准确、美丽为原则,集字编成《标准草书千字文》,影响深远。有诗集出版。

在现代书法史上,于右任是继赵之谦、沈曾植、康有为之后出现的又一位碑学巨擘。他创造性地以碑入草,融章草、今草于一炉,从而将碑学推向碑草书这一碑学最高发展阶段——在很大程度上,它标志着碑学在书法实践领域最高审美理想的实现。

康有为于碑学曾有“千年以来,未有集北碑南帖之成者,况兼汉分、秦篆、周籀而陶冶之哉?鄙人不敏,谬欲兼之”的审美理想和宏愿,但他只是在局部意义上实现了上述理想,这个理想最终在于右任那里得以实现。

于右任书法筑基于《石门铭》、《龙门二十品》。他的碑学旨趣较接近于康有为,以圆笔取势,体势开张,有摩崖气,但更为简澹、萧散、不著气力,而气势自雄。这为他以碑入草奠定了创作基础。中年以后,于右任转向草书创作,他自述说:“余中年学草,每日仅记一字,两三年间,可以执笔。”对草书的关注,自然与于右任试图开拓、深化碑学创作领域有关,但颇可玩味的是,于右任在其《标准草书序》中,却始终未将他对草书的重视与碑学的拓展、深化联系起来,而是从社会文化角度强调了草书的重要性:“文字乃人类表