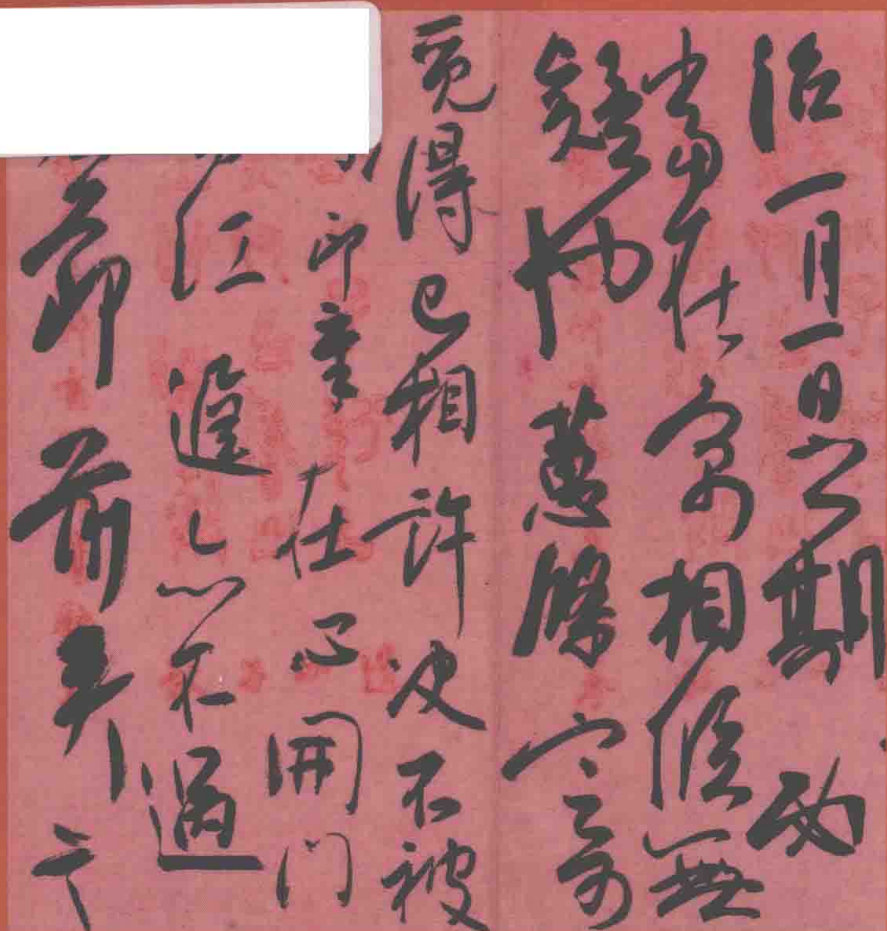


现代 书法家

批评

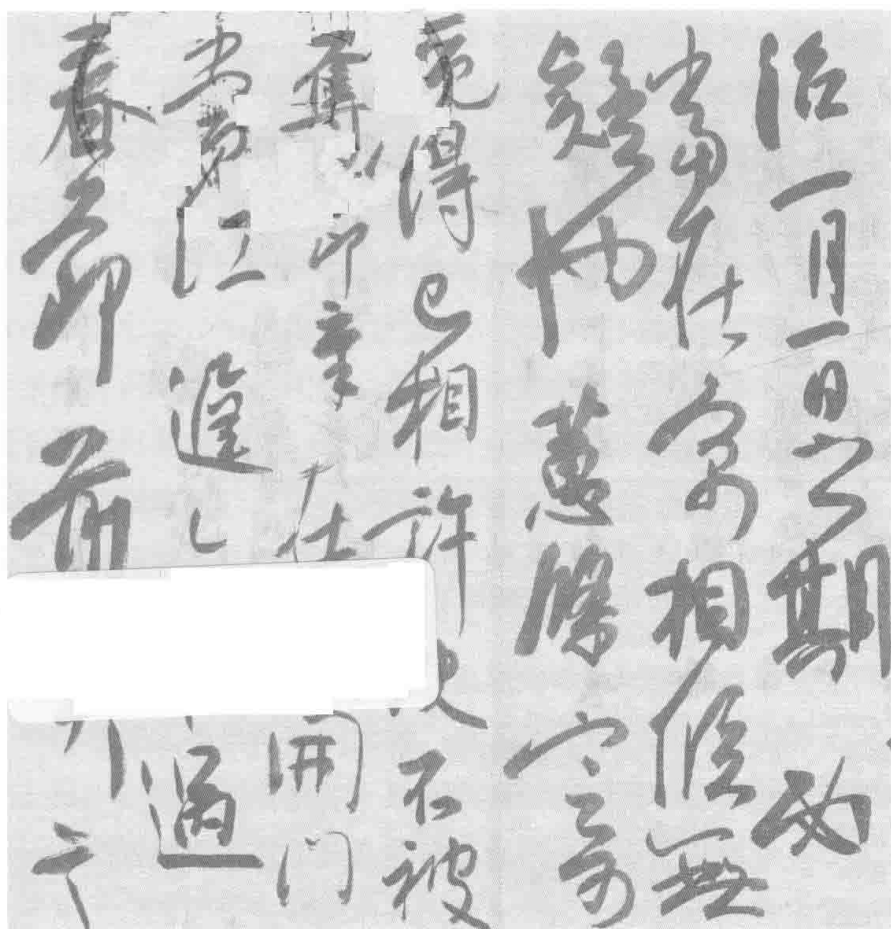
姜寿田 著



法一月一日之期必
书在书家相修其
冠也 蕙解之奇
免得已相许决不
中幸 在心用门
江道心不通
命前夫

现代 书法家 批评

姜寿田 著



图书在版编目(CIP)数据

现代书法家批评/姜寿田著. --上海:上海书画出版社, 2021.1

ISBN 978-7-5479-2484-6

I. ①现… II. ①姜… III. ①汉字—书法评论—中国—现代 IV. ①J292.11

中国版本图书馆CIP数据核字(2020)第263297号

现代书法家批评

姜寿田 著

责任编辑	张恒烟 冯彦芹
审 读	曹瑞锋
责任校对	郭晓霞 倪 凡
封面设计	贯珠室文化
技术编辑	钱勤毅

出版发行	上海世纪出版集团 ● 上海书画出版社
地址	上海市延安西路593号 200050
网址	www.ewen.co www.shshuhua.com
E-mail	shcpph@163.com
制版	上海文高文化发展有限公司
印刷	上海展强印刷有限公司
经销	各地新华书店
开本	787×1092 1/18
印张	16.67
字数	140千字
版次	2021年3月第1版 2021年3月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-2484-6

定价 70.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系 电话:021-66366565

| 前言

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作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，当然也不是唯功利化的工具——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，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做的理论铺垫，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文化—审美框架中进行的，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。当代书法批评的有效实践也完全有赖于既定的文化—审美框架的建立。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文化—审美批评框架支撑的。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，而得以从宏观的文化—审美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境中。对现代书家的批评便需要紧紧围绕上述书史情境而展开，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文化—审美框架以获得历史想象关系也许更为重要，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。

上 编
SHANG BIAN

目 录

前言

上编

- 蒲华 / 1
沈曾植 / 4
康有为 / 8
吴昌硕 / 12
李瑞清 / 17
陶澐宣 / 21
曾熙 / 24
罗振玉 / 27
郑孝胥 / 30
赵熙 / 33
李叔同 / 35
梁启超 / 45
杨守敬 / 48
谭延闿 / 50
齐白石 / 52
黄宾虹 / 56
陈师曾 / 59
徐悲鸿 / 61
马叙伦 / 64
丁佛言 / 66
张伯英 / 68
于右任 / 70
沈尹默 / 74
白蕉 / 78
沙孟海 / 81
谢无量 / 85
来楚生 / 89
林散之 / 92
鲁迅 / 99
郭沫若 / 102
徐生翁 / 106
吴玉如 / 109
陆维钊 / 112
高二适 / 115
王蘧常 / 118
马一浮 / 121
胡小石 / 130
张大千 / 132
溥心畬 / 135
丰子恺 / 138
萧蜕庵 / 140
王世镗 / 142
吕凤子 / 144
叶恭绰 吴湖帆 / 146

- 张宗祥 余绍宋 / 149
- 王个簃 诸乐三 / 151
- 邓散木 / 154
- 潘天寿 / 156
- 李苦禅 / 159
- 钱瘦铁 / 161
- 台静农 / 163
- 江兆申 / 165
- 潘伯鹰 马公愚 / 167
- 陆俨少 / 170
- 郑诵先 / 173
- 朱复戡 / 175
- 沈延毅 / 177
- 余任天 / 179
- 郭凤惠 / 181
- 陈子奋 / 184
- 游寿 / 186
- 刘孟伉 / 188
- 陶博吾 / 190
- 宁斧成 / 193
- 萧娴 / 196
- 郑文焯 / 199
- 魏启后 / 216
- 赵冷月 / 219
- 周慧珺 / 222
- 孙伯翔 / 224
- 王镛 沃兴华 / 227
- 郭子绪 / 231
- 何应辉 刘云泉 / 233
- 周俊杰 / 236
- 陈振濂 / 239
- 王澄 / 241
- 马世晓 / 244
- 邱振中 / 246
- 石开 / 249
- 徐本一 曹宝麟 / 252
- 王冬龄 / 255
- 朱关田 / 257
- 尉天池 / 259
- 李刚田 / 261
- 华人德 / 264
- 黄惇 / 267
- 孙晓云 / 269
- 张锡良 / 273
- 张旭光 / 276
- 梅墨生 / 280
- 吴振立 / 283
- 下编
- 启功 / 205
- 王学仲 / 209
- 沈鹏 / 213
- 新版后记 / 285

蒲华

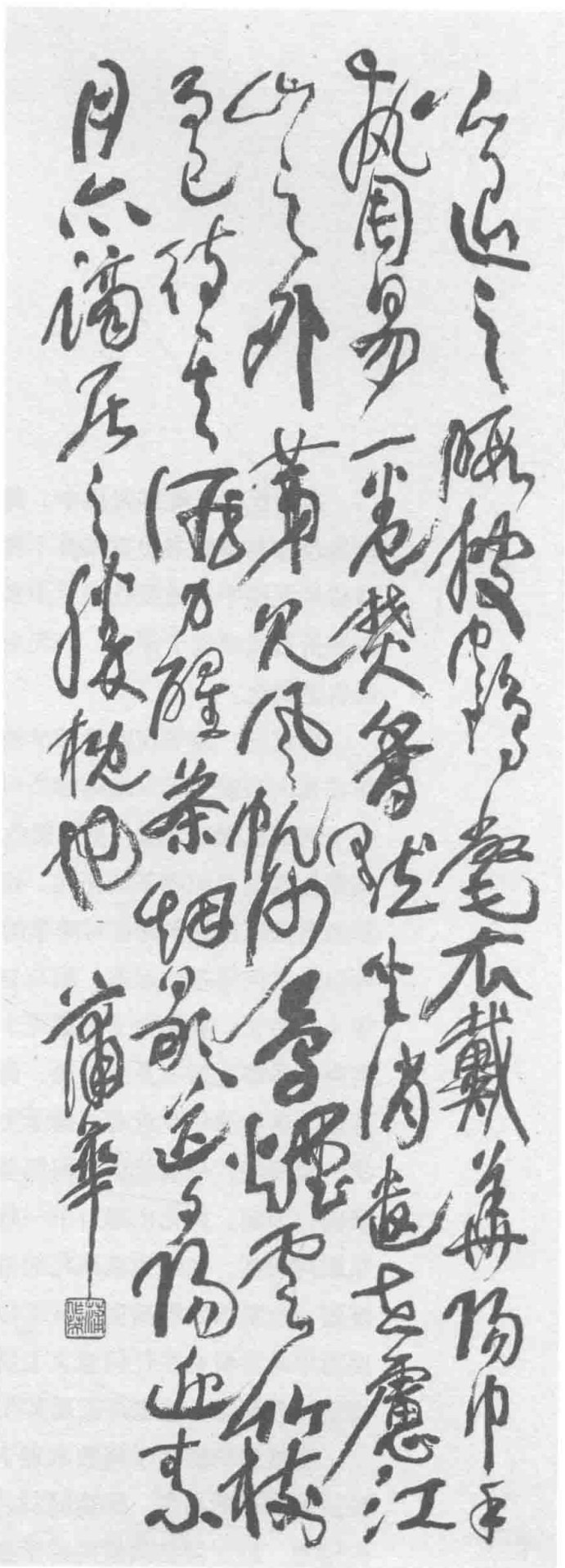
在清代碑学晚期发展中，蒲华无疑是一位重要人物。但他的书史名声和地位却与他的书史贡献并不相称。长期以来，书法史家没有将蒲华在晚清碑学发展中的重要性提示出来，给予客观公正的历史定位，以至对蒲华的评价过低或流于浮泛，缺乏史学眼光，这不仅在民国时期是如此，在现代也是如此。

事实上，蒲华在晚清碑学语境中是个举足轻重的关键性人物，他的创作在很大程度上显示出碑学所可能达到的高度。在这一方面，蒲华并不逊色于何绍基和赵之谦，更不逊色于沈曾植、康有为、吴昌硕。甚或毋宁说，其创作既是对何绍基的拓化，也是对沈曾植、康有为、吴昌硕的前示。蒲华的意义也正是表现在对碑学的承上启下方面。蒲华与何绍基相差30岁，可以说是何绍基的后辈，而与赵之谦则可谓同代人。赵之谦生于清道光九年（1829），蒲华生于清道光十年（1830），两人仅相差一岁，但论书坛名声蒲华却远远不及赵之谦，而一般论史者，也很少将蒲华与赵之谦相提并论，这使蒲华在近现代碑学史上始终是一个边缘化的人物。论到清代碑学后期发展，一般公认是何绍基开拓了碑帖融合的新途。他以北碑为底，颜稿行为面，拓化出碑行书一脉。这规定了晚清碑学的发展方向。赵之谦私淑何绍基，在何绍基稿札的基础上，强化了北碑的绞转笔法，将碑行书推到一个新的发展高度。从承传方面来看，赵之谦与何绍基无疑是同脉，而蒲华却并没有在任何意义上延续何绍基、赵之谦一脉，他的碑行书可以说是另有渊源，这也许正是其在晚清碑学史上名声不著的原因。

虽然蒲华的碑学路数迥别于何绍基、赵之谦，但这并没有影响到蒲华所达到的碑学高度，殊途同归，可以说蒲华从另一个不同的方向达到了与何绍基、赵之谦相颉颃的碑学高度，甚或过之。如将蒲华、何绍基、赵之

谦置于碑学语境中加以比较，何绍基的意义在于开创碑行书一脉，有效地化解了碑学的单极化发展所带来的困境。而就其碑行书创作本身而言，则尚存在着无法克服的缺陷，最显著的就是，碑学语言的泛化，其书虽号称颜面魏底，但实际上只是颜书孱入些碑法而已。赵之谦的高明之处，正在于他看清了何绍基碑法弱化之弊，而有意强化了碑学笔法。他将在何绍基稿札中尚不清晰有力的碑学侧笔露锋笔法加以提升、强化，创造出一种与帖学绞转笔法相融合的更为清晰有力的碑行书语言。相较于何绍基、赵之谦，蒲华碑行书的意义则在于，他强化了碑帖的融合，而不是碑帖的二极分治。何绍基碑行书的颜面魏底在很大程度上说是一种不彻底的碑帖夹杂，而赵之谦的碑帖兼融虽臻于炉火纯青，但却明显流露出对碑法的偏重。蒲华书法在风格、笔法上已彻底打破碑帖的畛域，而臻于混化无间，他融北碑、黄山谷、颜真卿笔法于一炉，帖韵碑势互见，在碑帖融合方面达到晚清碑学的高峰，并直接对康有为、吴昌硕构成强力影响。

蒲华的碑学观念和创作是独特的，这种独特性使他能够跳出碑帖二元对立的狭隘观念桎梏，而走向圆融。圆融成全了蒲华，也成全了晚清碑学。过去我读蒲华书法，总



草书《黄冈竹楼记》句

觉得蒲华书法与晚清碑学整体风格格格不入，但始终分析不出何种原因，近来忽觉恍然大悟：这就是圆融。圆融使蒲华超越了何绍基、赵之谦而直与傅山接，因而才有梦破两个世纪之久的大气盘旋、涨墨淋漓的大草又复现于蒲华腕下的可能。蒲华自称其草书效吕洞宾、白玉蟾，此极言其草书有仙气也。蒲华草书于笔法多颜鲁公、篆隶、北碑影响，而于风格则多来自黄山谷的影响，因而其草书拙重与天矫互见，厚而不滞，润不伤巧，朗透多变，俯仰生姿，“处处生涯、处处活泼”（赵宦光《寒山帚谈》），大有瑶岛散仙，超轶绝尘之意，论晚清以迄民国草书，蒲华无疑应占据第一把交椅。

蒲华一生命运多舛，以布衣终。也许正是这种平民化身份使他能够摆脱正统观念的束缚而自由地创作，并最终使他成为一代巨匠。蒲华死于1911年，距民国建立（1912）仅差一年。从年代上来说，蒲华应属于清代书家，但从蒲华对现代书法的发生的重大影响来说——直启海派——他无疑又应属于现代书史上的开派书家。因而欲论现代书法大家，不能不自蒲华始。

沈曾植

沈曾植在晚清碑学发展史上是一位发生了重大历史效应的碑学巨子，如果没有沈曾植，近现代碑学无疑要大打折扣。就碑学创作而言，沈曾植与康有为颇为相同，早年都经历过一段精意帖学，后渐悟帖学之非而皈依碑学的转变过程。沈曾植于碑学启径于包世臣，壮嗜张廉卿，但这一时期沈曾植于碑学显然无所成，而只能算是他晚年变法的准备期，正如沙孟海所说“虽然会写字，去学包世臣、吴熙载一派，没什么意思的”。待到沈曾植晚年，“后来不知怎的，像释子悟道般的，把书学的奥秘一旦豁然贯通了”（沙孟海《近三百年的书学》）。

沈曾植晚年变法时期，以二爨、《龙门二十品》方折笔法融流沙坠简，黄道周、倪元璐幽折劲峭，奇丽生辣，开碑行书拙奇一路。沈曾植用笔强调取北碑典型方笔，而力抵圆笔，这与何绍基、康有为、吴昌硕以圆笔取势大不相同。并且就方笔圆笔沈曾植与康南海还有过辩难。在碑学方笔的运用上，沈曾植与赵之谦比较相类，两家都强调方笔和侧翻，但沈氏比之赵抟叔似乎更充分强化了方笔的险仄和杀伐之态，重在以侧取正；而赵之谦则以正取侧，即重在以平稳取险仄，从而两家构成晚清碑学方笔风格的极致。

沈曾植碑行书风格的形成，除了得益于他对碑学笔法的深悟外，他对章草的别裁也是重要一端。他以碑之拙重来兼融章草，并拈取黄道周、倪元璐斜画紧结体势，新理异态，自标高格。沈曾植选择章草来别裁北碑是别具只眼的，因为相对于帖学的普泛化，章草从唐代以后便趋于衰绝，以至后世根本不谙章草笔法。元人倡导复古，章草得以稍振，但元人类以唐宋楷法写章草，已大失章草笔法之旨。至明代黄道周、倪元璐以行草化取汉碑笔意，更采擷章草体势，章草遂得丕变，从而成为章草发展史上的一

宋臨川太守衡靈運其源出
於陳取稍雜景陽之體
巧以而逸為過之物以
繁蓋為累
嶠沿之為人興多下為
寔為自輒
書中亦多之見外無遺物

曾植

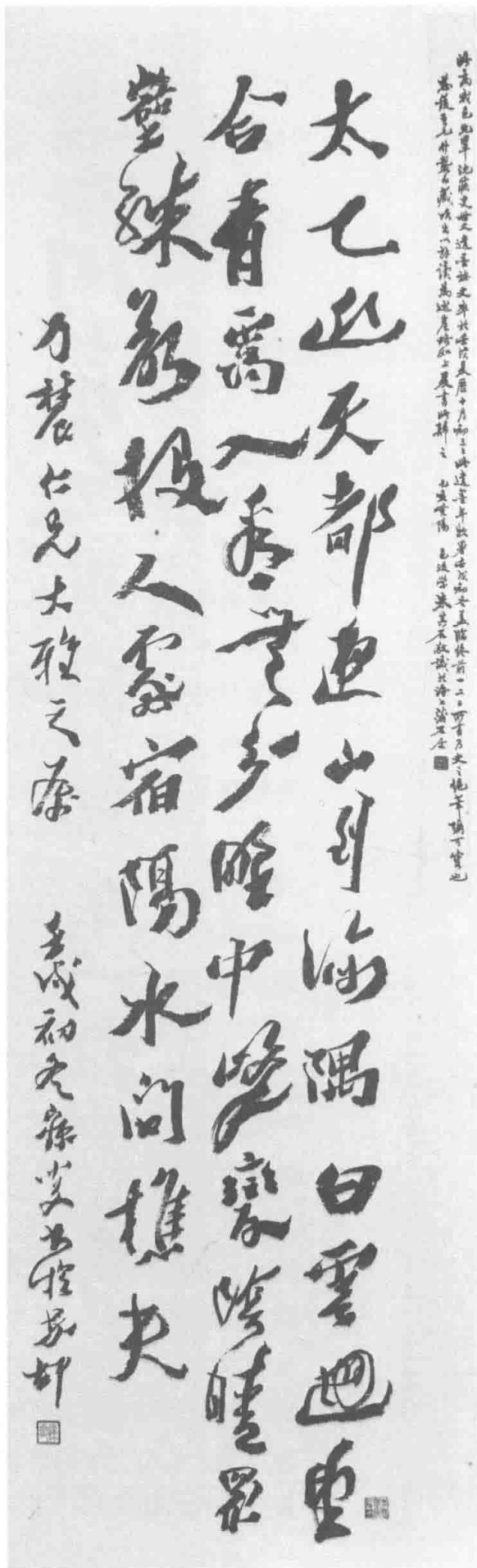


个关键。不过，在黄道周、倪元璐的书法创作中，章草尚不构成主调，不论体势或笔法都为行草体格所掩盖。但正因为如此，便为沈曾植在他们基础上进一步推动章草的深化，提供了发展空间。

沈曾植于章草博稽广取，于魏晋间急就、砖铭、流沙坠简皆一一取法。同时，为上窥北派正朔，探得章草根脉，他“功夫依旧用到钟繇、索靖一辈的身上去”，从而开启了近现代章草源流，成为一代教化主。如果没有沈曾植的爬梳剔抉，还原唐以后即长期失传的章草笔法，现代书家对章草的认识可能还仍会停留在元人的水平上。

沈曾植为晚清一代重臣，自同治二年中举，光绪六年进士及第，初任刑部，后历任总理各国事务衙门章京、地方知府、道台、提学，终于安徽布政使。为学淹博，通辽金史、刑律、边疆地理，被翁同龢称为“当代通人”。晚清是中国历史处于大变局的时代，西方列强虎视中土，中国处于被西方列强侵吞瓜分的危险境地，由此，变法呼声沸腾宇内，在这种情势下，沈曾植表现出正直士大夫的忧世之心，对变法寄予深切同情和支持。光绪十四年（1888），康有为上光绪帝书，请求变法。朝野上下哗然，清廷准备逮捕康有为，沈曾植出面为之延请，并劝康有为勿问国事，以金石陶遣。康有为在挽沈曾植诗中记录了这一点：

戊子初上书，变法树齿牙。先生助相之。举国大惊哗。恼传下刑剖，



草书《王维终南山》

纷来求衅瑕。君力劝括囊，金石穿幽遐。

共同的变法政治理想和共同的书法旨趣使沈、康成为莫逆之交。光绪二十三年（1897），沈闻知光绪帝将重用康有为，实施变法新政，乃赠《唐顺宗实录》，以明心迹。种种迹象表明沈、康之间交谊至深，而王遽常却在《沈寐叟年谱》中认为沈与康的关系是不即不离。他写道：

康常自命为圣人，独严惮公。逾数日必造谒焉，公待之不即不离。一日康发大言，公微哂曰：“子再读十年书，来与吾谈可耳。”康颜渥而退。

推诸史实，此或乃想当然辞耳，大可疑焉！

在晚清政坛，沈曾植是一个忧时忧世的有为政治家形象，他对时事一直保持强烈的敏感，不论是早年支持康有为变法，办强学会，还是晚年闻袁世凯窃国复辟，与康有为密谋覆袁，都表明他有一颗系于世事，难舍天下之心。这使沈曾植与晚清官场的腐败官僚严格区别开来。

同样，作为书法家的沈曾植在他的书法中也寄寓着变法图强的政治理想，这也是他的书法一洗凡庸、睥睨不群的深层原因。沙孟海在《近三百年的书学》中曾对沈寐叟晚年变法大惑不解：“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。”我想谜底就在这里。沈曾植书法变法的晚年，虽然维新变法的历史烟云已经烟消云散了，但变法的精神理想在沈曾植心里却不死不灭，化成了永恒的情结，这就是沈曾植晚年书法变法的精神动力，而其书幽折峻急，也可看出他在理想幻灭中挣扎矛盾的痛苦心迹。

沈曾植书法体现了清代碑学所达到的书史高度，它是一种政治激情与书法审美理想完美结合的产物。他的那些精彩之作，堪称经典，于古人决不稍让。不过，沈曾植书法在一味求生、求拙、求辣中，也带来某些过生之弊。即古人所谓，一味老辣，又是因药发病。当然，这是大师的缺憾，它并不影响沈曾植书法的整体完美。