

動盪中的轉型

—論清末民初至二十世紀四十年代的中國書法

The Change of Calligraphic Style in an Unstable Age from the late Qing and Early Republic to the 1940s

周俊杰

Chou Chun-Chieh

河南省書法家協會名譽主席

摘要

二十世紀上半頁，是中國社會處於急劇變革的時期，書法作為未被社會鬥爭漩渦完全裹囊的古老傳統藝術形式，在這一動盪時期中以其本體所蘊涵的巨大能量和變異性，走出了關鍵的一步——觀念上向現代藝術轉型，打破了碑學為主的統一格局，為書法在數十年後逐漸出現多極狀態和走向高潮提供了種種可能性並打下了基礎。本文從新舊及中西大文化衝突的大背景中，總結出與書法有關的多種因素，對其時期的代表書家予以學術上的定位，是一篇描繪二十世紀上半頁中國書法藝術獨特而豐富的畫卷。

【關鍵字】 書法、現代藝術、文化衝突

一、

清末民初，是中國社會處於急劇變革的時期，繁紛雜遝的重大歷史事件，譎詭奇幻的政治局勢，錯綜複雜的古今中西思想、文化的對立、衝突、扭結、滲透，難以盡數的社團的林立，尤其辛亥革命的成功，帝制的傾覆，強烈地衝擊了封建社會的上層建築及其意識形態，人們在政治和思想上獲得了一次空前的解放。儘管在民國內部，始終貫穿著新與舊、民主與專制、創造與破壞、延續與斷裂、宣導「近代化」和反對「近代化」等多種矛盾，但也許正是這多種歷史合力的作用，使二十世紀初到三十年代中期，成為中國歷史上第三次思想最活躍的階段。這時期所湧現出的思想家、教育家、科學家、文學家、藝術家，其數量之多、成就之高、影響之大，不僅可與歷史上任何輝煌的時期雁行，同時，使其後很長一段時間內也難以望其項背。僅以文藝來看，包括在此後民族矛盾和國內戰爭硝煙中，所創作的小說、詩歌、戲劇、美術等作品，均在整個中國文學藝術史上佔有重要地位。而書法，作為未被社會鬥爭旋渦完全裹囊的古老傳統藝術形式，也在這一動盪時期中，以其本體所蘊涵的巨大能量和變異性，走出了關鍵性的一步——觀念上的向現代藝術轉型和打破了碑學為主的近於「統一」的格局，為書法在數十年後逐漸出現「多極」狀態和走向高潮提供了種種可能性並打下了基礎。

這確是令人驚異的現象。數十年後的今天，我們忠實地翻開 20 世紀上半葉的歷史，便會發現，中國人所追求太多的暫短之中，包涵了更深一層的永恆——那是維繫我們這個有著五千年文明史的民族的永恆基因和永恆形式，是凝聚維繫國運族魂的知識人的天下觀念和大文化意識。三千年前已經成熟了的中國漢字，及其後發展為輝煌的書法藝術，即是已融進中國人靈魂中的永恆基因和永恆形式。

但我們也看到，在清末民初及新文化運動中，在變幻莫測的政治舞臺上，在各派力量較量中，書法也受到了多方面的衝擊，有些甚至是致命的，書法在經歷了幾千年的發展之後，在這一時期又經受了一次生死存亡的考驗。

首先，是甚囂塵上的取消漢文字的「中國文字拼音化」浪潮。在「反傳統」

和「全盤西化」論的影響下，就學術層面看，最典型的是打著新文化運動旗號提倡拉丁文、廢除漢字的語言文字改革。民初已有人提出，而宣導最力者卻是先為傳統派而後為「五四」新文化運動猛將的錢玄同，他在 1918 年所發《中國今後之文字問題》一文，對書法來講無疑是釜底抽薪。文章對中國漢字大加撻伐，認為漢字「拙劣」、「含混」、「極不精密」¹，他在另篇文章中提出，「最糟的便是它和現代世界文化的格不相入」，他認為，中國的「拼音字母應該採用世界的字母——羅馬字母式的字母」。當時不僅錢一人作如是觀，其他重要人物，如胡適、魯迅也發表文章贊同此論。這種論點作為一種文化思潮，持續到三十年代及五十年代。1931 年有些社團還通過了《中國漢字拉丁化的原則和規則》，明確提出：「要廢除象形文字（漢字），以純粹的拼音文字來代替²。」由於名人參與，此論調影響甚大，有人則由此認為書法根本不是藝術，它將隨著漢字的廢除而自行消亡，因為，字之不存，書將焉附？！

「西學東漸」，在社會上層，在教育界，甚至在百姓中，引起了巨大而深刻的反響，它給中國帶來先進科學技術、先進思想的同時，也裹挾著泥沙衝擊著中國的民族文化，中國傳統文化在這一時期的相對式微和出現斷層，使中國幾千年文化的氣脈變得微弱，書法在這樣的背景中也受到較大影響，它所依附的中國文化作為滋養的根基和氛圍，也顯得脆弱和暗淡，因此使其發展的步履更加維艱。

科舉制的廢除，從整個社會需要及讀書人進入仕途的兩大方面，使書法（包括用毛筆寫字）失去了廣泛的社會基礎，讀書人不再看重儒家經典和書法這兩塊「敲門磚」，而大部分轉為西學，從事科技、法律、醫學等更廣泛的工作。社會開闢了更多的職業，寫毛筆字已經遠不如科舉做官時代那麼重要。失去了這個基礎，「書法是否應當存在？」這一問題的提出，便並非是毫無道理的了。在思想激進者的眼中，書法已明顯成為陳舊的，甚至是多餘的東西。

當然，硬筆（鋼筆、圓珠筆）的引進並迅速、廣泛佔領教育界和知識界，也給毛筆帶來了極為尷尬的局面。

¹ 《新潮——民初時論選》，遼寧人民出版社，1994 年版。

² 《漢字·漢字改革史》，湖南人民出版社，1987 年版。

然而奇怪的是，包括新文化運動中頗有影響的人物在內，其他如政治家、軍事家、實業界、文學藝術界等著名革命派的人物，一方面對封建文化以深刻的、強有力的批判，一方面卻又在書法面前表現出了令人吃驚的謙恭和真誠。曾經不願給青年提出任何一本中國傳統經典著作為必讀書並由此引發了一場論戰的魯迅³，自己卻搜羅了數千件碑刻拓片⁴，下功夫整理、研究，並多年來堅持不懈地臨帖，所寫文章、書信，也全用毛筆，且創作了多幅書法佳作贈人。他那柔中有剛、圓中帶方、碑與帖功底都極為深厚且具有個性的書法，對其時和後世影響都頗為深遠。他對中國經典已達到甚至憎惡的態度和對書法藝術的鍾情，是否文化上的「雙重文格」？我們不好斷定，但民國期間具有如此雙重性的人物卻是極為普通的現象。在對書法發展有致命影響的大氣候中，其原因何在？恐怕只有從當時人們對書法本體的認識和社會背景中去探尋。

第一，其時人們對書法的認識是較為客觀和公允的，這從梁啟超 1926 年在清華書法研究會所作的《書法指導》演講中可窺其大略。這篇演講亦為民國期間有關書法研究的重要資料，它體現了其時對書法最全面也是最高的研究水平。他認為自己之所以每天能堅持書寫，並有那麼多的人沉迷其中，其原因有：書法是最優美最便利的娛樂工具，可不擇時不擇地，費錢費時不多；費精神不多也易於成功，可收攝身心等。他還論述了書法本身具有線的美、光的美、力的美，且最容易發揮個性。他說：

旁的可假，字不可假……美術一種要素，是在發揮個性；而發揮個性最真確的，莫如寫字。如果說能夠表現個性，就是最高美術，那麼各種美術，以寫字為最高。⁵

這裡他將書法的地位置於各種美術的最高位置上，確道出了書法藝術的本

³ 參看魯迅《准風月談》。

⁴ 據北京魯迅紀念館展廳中所提供的數字，僅 1916 年，他就從北京琉璃廠收購各代碑刻拓片 1011 張。

⁵ 梁啟超：《書法演講》，1926 年在清華學校教職員書法研究會演講，周傳儒筆記原載 1926 年 12 月 3 日《清華週刊》26 卷 9 號，收入《飲冰室合集·專集》第 23 冊。

質。他從個性入手，借助心理學、社會學和藝術學的理論，將書法與人的本質之間打開了一條通道。中國人已爲此道沉迷數千年，不可能被任何「理論」很快摧毀，即使在不利的情况下也不可能改變所有中國人骨子裡早就被融進了的傳統書法意識。

第二，我們從整個新文化運動所表現出的各種思想、文化現象進行全面考察，感到事物遠不是像通常劃分的「革新」和「守舊」兩大派那麼簡單。首先兩派的政治傾向並非與其文化宣言一致，如「五四」新文化運動主將之一、主張全盤西化的胡適，從來不贊成革命；提倡國粹的章太炎卻是一位著名的革命家。另外，對待民族傳統文化態度的正確與否也不能與「新」、「舊」簡單地套用和畫等號。作爲對「全盤西化」的抵制，當時中國出現了「國粹派」。「國粹」二字，于古無征，它源於日本，日本明治初推行的「歐化主義」，在其中期受到繼起的國粹主義文化思潮的反駁，使日本最終走向了「日本化」的成功之路。「日本由漢學一變而爲歐化主義，再變而爲國粹保存主義，其方針雖變，其進步未已也⁶。」

「中國社會文化思潮的演進，結束了自十九世紀以來一味否定中學追求西學、外向一元選擇的態勢，而呈現向傳統文化回歸即雙向多元選擇的態勢⁷。」當時許多國粹派集革命家與學者于一身，提倡革命的同時也提倡民族的傳統文化，真誠地從日本成功的發展路程上吸取經驗。當然，從新文化的角度看，他們有其「保守」的一面，但他們具有強烈的民族感情，強調對傳統的堅持和繼承，他們在中國民族意識和傳統文化處於最低潮時，維護了傳統文化的連續性。他們對西化派的過激觀點和錯誤，從理論到實踐都起著平衡作用，對其時西化思潮的過分傾跌，是一種不可或缺的抑制。他們一個最爲基本與合理的、在任何時代都不會過時的觀點是：民族文化傳統是不可能消失的。由於一大批著名思想家兼書法家的宣導，在其時全國掀起了民族文化傳統回歸的熱潮，書法藝術也頑強地站穩了腳跟，並得到了發展。他們並將此舉與愛國主義聯繫起來，在全國爭取到了更多的擁護者，如余紹宋在《東南日報》的《金石書畫》特刊發刊詞中說：

金石書畫之有裨于學術與人生，而為一國文化之表現……。吾國苟欲躋

⁶ 楊度：《遊學譯編敘》，1903年第1期。

⁷ 鄭思渠：《略論20世紀初年的文化反思》，《北京師大學報》，1988年第6期。

于真正文明之域，自非闡揚固有之文藝不為功。而欲闡揚，則必以所固有者廣播於眾，使古人精神所寄，漸以浸漬于人心，有所觀摩，有所憑藉，庶足以發其興趣，油然而生敬愛故國之思。

在新文化運動激烈的吶喊聲中，書法安然地向前邁著步子，並出現了復興兆頭，正是有眾多的癡情於民族文化者，在思想家的思想力的感召下，扎實、默默無聞地一點一滴做著繼承和推進書法藝術發展的工作。加之書法也未被新文化戰士視為武器從而像文學、美術、戲劇那樣將其推到第一線，它在「亂世」中更像一片「世外桃源」，遠離嘯塵，即使奮鬥于社會的戰士、旗手，在衝鋒陷陣之餘，也需要找一片淨土，得以喘息，而書法，就成了最佳的棲息之地。

至於廢科學、硬筆的引入，固然給書法的普及帶來巨大影響，但由此也使書法擺脫了被異化的干祿書、館閣體的弊病，從而使自己更加純化，書法家可全力從藝術角度介入書法，將那已異化的非藝術因素拋卻。硬筆出現，也並非完全壞事，「筆軟則奇怪生焉」的古訓，由此越發顯示出其真確。硬筆的以實用為主，毛筆的以藝術創造為主的分水嶺，也將由硬筆出現那一天起而確立。而「西學東漸」落實在書法上，除古典文化的內蘊相對式微外，從書法本體，即它固有的藝術語言、藝術形式上看，幾乎沒受到什麼衝擊，倒是「東學西漸」，中國的書法影響了西方一批美術家，使他們從線條的組合中找到了新的靈感，儘管那時期的線性還完全是古典的。

「禍兮福所倚」。封建社會瓦解後帶給書法的一切「禍」，書法都以其豐厚、堅韌的內聚力解而化之，這種「解」有時是很痛苦的。面對新文化的風暴，這一曾被視為封建文化特有的「寫字」（民國時人都很少將書法後面附以「藝術」二字），將面對的是：要麼消亡，要麼轉型。對於絕大多數維護傳統者來說，「消亡」絕對不能接受，「轉型」又不知從何入手，便只有保持沉默，孤獨地耕耘著這片似乎將要訣別的卻又是如此富有魅力的硯田。而一部分有思想、有藝術底氣和悟性的書家，卻在這一動盪的、混亂的大氣候中，穩固地把握著自己的航道和書法本體的發展軌跡，成為其時代書壇的代表性人物。是他們帶領著忠誠於書道的同仁，完成了民國期間書法由「禍」向「福」的轉化。

以上這一切，構成了二十世紀上半葉中國書法最為宏闊的背景，也提供了它在如此動盪的環境中仍得以發展的動力，並使其成為書法史上一個雖則轉型卻頗富創造力的階段。

二、

促使清末民初至四十年代書法發展的直接因素是多方面的，其中主要的有藝術活動形式的社會化、藝術觀念的轉化、藝術教育形式的改變、社團的林立、考古成果的影響、出版業的發展等，這些對於書法本體來說的「外部因素」，是在大的思想、文化背景下形成的，是社會發展到封建社會消亡、新的體制在動盪、似乎是無緒然而卻總是在大的方向上走向進步的轉化過程中形成的。書法也在歷史合目的性的社會進程中盡可能地貼近這些所有的成果，並一旦具有了得以迅速發展的契機，就毫不猶豫地進行著本體上的變革。故在具體論及書法本體以及代表書家前，我們有必要將上述背景作大略描述。

（一）藝術作品流通方式和接受方式的改革，將會對書法創作、藝術觀察的改變起相當大的作用。清末民初以前的書法創作和欣賞，純為個體行為，文人墨客創作的作品主要是通過書案展卷把玩，或掛之廳堂供好友二三共同品賞。宣統二年(1910年)，曾在南京舉辦中國歷史上第一個展覽會，書法是其內容之一，儘管這一名為「南洋勸業會」的展覽內容很龐雜，還不如以後的系統正規，但它畢竟是中國展覽會的濫觴，其意義不可低估。1914年，西泠印社建社十周年，「癸醜上巳，仿晉永和修禊故事，集少長於一堂，各出收藏金石書畫，互相參考，金題玉躡，滿目琳琅」。1924年，「為本社二十周年，於秋間又開紀念會，羅列金石家書畫千余幅，於社張掛四壁，一時文彩風流，聲聞遠播⁸。」此後，於三十、四十周年之際，西泠印社均舉辦書畫等展出活動，由於其社集中了當時一代書畫大師，故影響甚大。1929年，當時國民政府舉辦了「全國第一屆美術展覽會」，為中國文化史上的重要事件，這以後，各省教育廳及有關文化部門、個人或大小團體便舉辦了無以計數的展覽，其中有不少為單純的書法展。展覽的形式直接由日本引進，而其源頭則是歐洲。民初資產階級民主制度的確立，為當時強烈的「洋

⁸ 葉為銘：《西泠印社三十周年紀念刊石後記》。

化」之風提供了有利的社會條件，當封閉的中國一旦開放，便會選擇那些能為我所用的思想及形式，展覽的引進即其一例。我們之所以先提及展覽，是因為它不僅使書法的個體行為能迅速地、集中地轉化為社會共同行為，由於展覽的大效果的需要，它也必然影響著書法創作的審美選擇。從表現看，這僅是藝術活動形式的變化，實際它涉及並引動了整個社會思想、文化、風尚、審美等一系列問題，並由此調動了書法家進行藝術創作的積極性，因為入選一次展覽便為書家提供了一次展示自己藝術的機會，其社會效應遠遠大於個體的交流，所以它得到了書法界以及美術界的讚賞和肯定，並逐漸成為書法家主要的活動方式。另外，作為國家所設的故宮博物院，每年都要拿出一部分書畫藏品進行展出，將過去只有皇帝及王公大臣才能欣賞到的歷代名作展示於民眾，從藝術社會學的角度看，這也是具體落實孫中山「民權」方針的一項有力措施，是高檔藝術普及到社會各個階層的藝術社會化過程。其他各省，凡建博物館，均仿故宮這一舉措，利用展覽形式，將館藏作品輪換展出。這對整個書法界提高欣賞、鑒賞水準，促進書法創作無疑都起到相當大的作用。

（二）社團林立，是清末民初到四十年代的重要特點，這時期文學藝術之所以能在文藝史上開闢出一個新紀元，當與三十多年來文藝社團及流派的不斷興起有直接關係。我們讚賞春秋戰國為學術史上黃金期，亦因為它在歷史動盪中形成了百家爭鳴之格局。據不完全統計，僅「五四」後的十年間，文學團體有一百五十餘個，書畫團體有一二十個。而在整個清末至四十年代，書畫社團有上百個左右。它們主要集中在江浙、京津及各省省會，其中不少創辦有報刊，以宣傳自己的藝術主張，張揚自己的流派。儘管連年軍閥混戰，民族戰爭和國內戰爭迭起，但在相對穩定、經濟較發達地區，書法與繪畫、京劇一樣，極為活躍，一些大的流派均出現了代表性人物，成為藝壇重鎮。就書法而言，單獨結社者較少，大多與中國畫結合在一起，然而這為數不多的書法社團卻有著極為重大的影響，其中最重要的是 1932 年于右任在上海創建的「標準草書學社」和 1943 年在重慶創建的中國書法史上第一個全國性團體「中國書學研究會」，不過，我們談及這兩個社團之前，必須先提及 1904 年創辦的「西泠印社」。

「西泠印社」由丁仁、王昶、吳隱、葉為銘四人發起，在杭州創建。雖以印

名其社，並相容繪畫，但書法卻是該社重要項目。孤山社址，碑廊、刻石滿布，漢《三老碑》立於其間，社內收藏書法名品佳構也甚多；展覽、交流、經銷等活動頗為頻繁。吳昌碩為首任社長，社以人名，人以社顯。在所有書畫社團中，從本世紀初延續至今，且發展尤盛者，惟此一家。其影響波及海內外，許多著名書法、篆刻家，莫不以被接收為社員、理事為榮。它的出現和發展，是中國書法、篆刻事業作為傳統文化在整個社會中地位的象徵。

「標準草書學社」的建立，從半官方的立場，集中了部分于書法有成者，研究、整理歷史上各時期的草書名跡及其理論，就像楷書也需規範化一樣，草書的普及也必然借助于從中找出被人們普遍接受的規律，從而達到「易識」、「易寫」、「準確」、「美麗」的目的。但「草書社」的影響遠比其目的本身更深遠，于右任以其民國元老的身份，宣導書法，並樹幟結社，它無疑給當時朝野的目光向書法傾斜以重要的引導作用，這從五十年後，中國大陸與臺灣均保留有「標準草書學社」的社團組織可看出它的歷史根基、學術根基的深厚，這恐怕是繼西泠印社後延續年代最為久遠的書法社團組織了。

「中國書學研究會」成立於抗戰時的 1943 年，發起人為戴季陶、于右任、陳佈雷、陳立夫、吳稚暉、商衍鎰、沈尹默、顧頡剛、張宗祥、柯璜、梁實秋、胡小石、沈子善、潘伯鷹、馬衡、許靜仁等一百五十餘位社會知名人士、學者、書家等，它的目的是提倡書學，編印刊物，籌編書學研究叢書，編制書學專著索引，普及書法教育等。這是一個被教育部承認的中國歷史上第一個全國性的書法社團。具體負責人為沈子善。由於有眾多名人的支持，辦起了《書學》雜誌，並組織了多次書法藝術研討會、筆會，在當時的陪都重慶及大後方，為書法藝術的普及與弘揚，從組織上給予了支持與保障⁹。但隨著 1945 年抗戰勝利，大批文化人的離川，此組織也自動解散，此後再也無力恢復其活動。它雖然僅存在了兩年零四個月，但它卻向社會宣告了中國書法在社會中應有的地位，表現了知識階層對傳統的中國書法藝術薪傳和推衍的信念，三十八年後中國書法家協會的成立，不能不說與「中國書學研究會」有文化內在流程上的一致性和繼承性。

⁹ 《書學雜誌》，1926 年第 1 期。

另外，1917年12月成立的「北京大學書法研究社」，亦為重要的、有影響的書法社團。該社由蔡元培熱心支持，羅常培、俞士鎮等人發起，推薛祥綏、楊生為執事，由校方請馬叔平、沈尹默、劉季平為導師。它以「昌明書法、陶養性情為宗旨」，學校圖書館提供碑帖供學習觀覽；日常臨習的作業，「得由教員隨時選訂成績」¹⁰。由於北大的地位和蔡元培的推行，書法社團在當時大學(如南京金陵大學、上海藝專、杭州藝專等)中頗為風行，也為書法教育提供了榜樣。此外，書法另一中心上海，在清末及民國期間也成立了數量不少的書畫社團，如豫園書畫善會(1909年)、藝觀學會(1925年)、古觀今雨社(1926年)、中國女子書畫會(1934年)、力社(1936年)等，這些組織集中了如高邕、吳昌碩、黃賓虹、潘天壽、馬公愚、錢瘦鐵、徐悲鴻、張大千等書畫大家，對推動全國書法發展都起了重要作用。

(三) 印刷、出版業的發展使藏于深宮王府的名作得以流傳民間，個人收藏的法帖、碑刻、簡牘及當時名家作品的大量出版，使之公之於世。民國期間習書法者，遠比清及清之前各朝代的書家有了更為便利的條件。其中藝苑真賞社、商務印書館、中華書局、神州國光社、有正書局及各省市博物館、圖書館編印的書法總集、書法別集、歷代碑刻、書法入門、書法論著(文集、專卷)及各種普及字帖不計其數，僅以北京、上海、重慶三家圖書館藏書法類圖書計，就有一百五十種之多¹¹；加之《故宮週刊》、《藝林旬刊》、《金石書畫》、《書學》等的出版¹²，使書家能以高屋建瓴之勢，全面把握書法史的發展軌跡，並在社會上形成強有力的傳統文化大潮，使當時從上層到一般知識份子及中小學生，都有可能與書法發生聯繫，從而提高了書法的地位。

(四) 1899年甲骨文及敦煌經卷的發現，此後大量鐘鼎、碑刻、墓誌出土，促使金石考古之學在清代基礎上又有了新的發展，並對書法創作產生了重大的影響。首先，在民國前期即打破了碑帖並存分治的局面，甲骨文書法、金文書法、石鼓文書法的崛起，使人們將目光轉向三代更為高古的古典時期，開拓了書法創

¹⁰ 參看《國立北京大學紀念刊》第1冊。

¹¹ 參看《民國時期總書目》，北京圖書館編，書目文獻出版社，1994年5月第1版。

¹² 參看《中國美術期刊過眼錄》，許志浩著，上海書畫出版社，1992年6月第1版。

作的思維空間。而西北漢簡的發現，使僅知漢碑的書壇大為震驚，活潑自由的結體，明顯的用筆痕跡，更加多樣的風格，啟發了民國的書家，隸書風格為之一變，同時也影響了草書和章草的重新振興。如果說考古學能改變歷史的話，那麼它對書法的啟示、觀念的改變，作用則更為明顯。書法家亦借助于考古成果，豐富著自己的知識結構和藝術語言，從而使民國時期書家普遍綜合素質都有了明顯的變化和提高。

（五）中國近現代學術研究中反傳統意識很重，這也是其時代知識份子普遍的文化意識。實證主義的流行，與之結伴而來的全盤西化論的盛行，加之功利主義的價值取向，使這一動盪時代從事純粹的學術研究很難完全實現。但書法研究，似乎與大的文化格局有些脫節，它仍然自給自足地進行著本體的探討，很少加入到新的格局之中。在民國前半期，康有為的《書鏡》（即《廣藝舟雙楫》）仍然成為書壇思想的主流，能與之雁行、抗衡並達到其深度的作品幾乎沒有一部。康去世後數年，才出現了沙孟海的《近三百年的書學》，馬宗霍的《書林藻鑒》、《書林記事》，丁文雋的《書法精論》，祝嘉《書學史》等著作，四十年代後期，出版了《書學論集》、《于右任先生書學文集》、《祝嘉書學論叢》等，這些著作在史學、技法、評論等方面與清以前書論有著明顯的變化，它們較為系統、全面，具有一定高度和深度，是這一時期書法理論的代表作。但我們為之感興味的，並非書家的學者們對書法的論述，朱光潛借助西方的「移情說」，認為書法「可以表現作者的性情」和「情趣」¹³。宗白華則指出：「中國音樂的衰落，而書法卻代替了它成為一種表達最高意境與情操的民族藝術¹⁴。」林語堂對書法性質與地位的論述更令人擊節：「一切藝術問題都是氣韻問題……此氣韻的崇拜非起於繪畫，而乃起于中國書法……」「中國書法藝術的地位，很占重要，它是訓練抽象的氣韻與輪廓的基本藝術，吾們還可以說它供給中國人民以基本的審美觀念，而中國人的學得線條美與輪廓美的基本意識，也是從書法而來。故談論中國藝術而

¹³ 朱光潛：《文藝心理學》（1936年），載《朱光潛全集》（20卷集）第1卷第214頁。安徽教育出版社，1987年8月第1版。

¹⁴ 宗白華：《中國畫法所表現的空間意識》（1935年），載《宗白華全集》（4卷集）第2卷第143頁。安徽教育出版社，1994年12月第1版。此種思想在1938年為胡小石先生所寫《中國書學史緒論》的《編輯後語》和其他文章中也有類似表達。1903年第1期。

不懂書法及其藝術的靈感是不可能的。」「中國書法的地位是以在世界藝術史上確實無足與之匹敵者」¹⁵。另外，鄧以螫的《書法之欣賞》、胡小石的《中國書學史緒論》、陳公哲的《書法矛盾律》、蕭孝巖的《書法心理問題》等文章，也均有獨到見解，它們是與國外新學科進行綜合研究的初步成果。任何一門學術研究，首先應以本民族的思維與成果為根基，不能將自己的藝術套入外國的理論體系中，這是原則；但如果固守著民族의思想和話語，拒絕屬於世界性的、先進的思維成果的話，那麼這門研究最終也很難有大成。掌握好二者之間的關係，不偏廢一方，將會使民族的思維空間得以拓寬。民國年間書法研究的積極成果，也大多都是以國學為根底，適當地借助了外來思維方式、研究成果而促成的，它們對其時代的創作均產生了積極影響。

三、

從 1911 到 1949 年的三十八年間，書法一方面抵抗著來自社會各方面的壓力，一方面又在有限度地吸收著外來文化和對傳統全面的回歸中謀求著超越先賢的發展，從整個中國書法史去觀照這一暫短的時期，可稱之為「轉型」期。

清中、晚期雖帖學代不乏人，但與碑學相比，不免顯得相對較弱；碑學從清中、晚期到民國中期(約二十年代末)，一直標領書壇。民國書家繼承了以行書入魏碑的傳統，這種被學術界稱之為「魏體行書」的書體，從宋之陳搏，到趙之謙、康有為，再到于右任，成一大體系，民國期間達到一個新的高度。草書在清代的沉寂，亦書法史一大奇事，如同金文、隸書、魏碑從唐到明幾乎絕響一樣，乃「時代使然」也。民國對古典書法的復興，首先是章草得以再度行世。敦煌殘卷的發現，從書法角度激發了書家尋求新的藝術語言的可行性，在此基礎上，上追皇象、索靖，師法「二王」晉法，下重趙孟頫、宋克，故《月儀》、《出師頌》、趙孟頫章草《千字文》等均為書家所鍾愛。章草出，引發了今草的逐步盛行，于右任宣導「標準草書」，亦歷史發展之必然。民國草書的推出，結束了二百多年來書壇拙於草書的令人頗為遺憾的現狀，使「帖學」以新的面目在書壇占一席之地，從帖到碑再到碑帖融合，走了一個書法史上的「三段式」。甲骨文的發現，大量金

¹⁵ 林語堂：《吾國與吾民》，寶文堂書店出版，1988 年 12 月第 1 版，第 271—276 頁。

文、漢魏碑及墓誌的出土，石鼓文的入書，使中國早期古典書法在兩三千年後以新的姿態打破了碑與帖專擅書壇的局面，斷層接續，隔代復興，僅以碑與帖兩大線索觀照書史的觀念則受到嚴重挑戰。這一對於書壇的震盪，成為民國書法的一大奇觀。有思想的藝術家總是力求「整合」歷史，希冀打破舊的「遊戲」規則，在任何「舊」的框架中尋找新的藝術「話語」，在「破」的當中，渴望建立新的藝術規範，也許從民國初年到四十年代末的三十多年間，這種新的「規範」還難以完整地建立，但其時整個社會的動盪，激發了活躍的思想，反倒玉成了作為藝術的書法，並孕育、造就了具有多種書體、多種藝術面目，達到高度藝術成就的書法藝術家群體，為本世紀末書法高潮的到來打下一個寬厚、堅實的基礎。

研究這一時期的書史，使我們在兩個方面感到頗為躊躇：一是時期的劃分，二是對書家所屬時期的定位。但我們從對書家的梳理中，發現了一個偶然的現象，那就是，往往被劃歸到清代的兩位書法家吳昌碩、康有為，均在 1927 年謝世，那就是說，他們在辛亥革命後的第十六個年頭方去世，而這十六年，他們將主要精力用於書法創作上：康有為政治上碰了數十年壁後，晚年以書法自娛；吳昌碩風格的定型和創作出最優秀的作品，也是在六十多歲之後。這兩位書家不是一般書家，而是中國書法史上具有劃時代意義的重鎮、巨匠，他們的逝世，宣告了中國古典書法的結束，同時，也開啓了一個新時代的到來。而開啓書法新時期並取得卓著成就的民國最具代表性的書家，是繼承、發展了魏體行書後又在草書方面做出具有復興、開創意義的于右任。這三位書壇巨擘的書法活動和創作，給我們描述出了一個清晰的民國書法時期劃分的軌跡。

關於民國時期書家的定位，也頗複雜，我們所論述到的書家，要麼跨越清、民國，要麼跨越民國與當代中國，部分書家還跨以上三個時期。在民國時期活躍的書家，基本在清末就有了功名和地位；成長於民國甚至清末的部分書家，其書法的高峰期往往在五十年代以後。若將所說的「民國書家」向前推進和向後延伸，那麼真正屬於民國時期的書家則為數甚少，所以我們要將辛亥革命到本世紀末分三個時期劃分的話，此第一卷收入的書家必然全部為清代出生，甚至已在清取得

書名而延續到民國的書家，我們不能割斷民國與清的連續性和直接繼承性。同時，我們也不得不將在清末或部分民國出生、民國時期雖有書名而在五十至七十年代末期和部分延續到八十年代書法方達其鼎盛的書家歸入第二時期。至於第三時期，則基本為七八十年代後嶄露頭角、至今仍活躍於書壇的書家。

基於以上原則，我們所論述的民國期間書家，當是從清末到近現代中各個階層以書法名世的人物，這些人中有清遺民、學者、政治家、教育家、實業家、藝術家及書法專門家等，將他們分門別類地劃歸到某一系列中固然可顯示出其「類」的特徵，但就書法本體來講，儘管有一些書家有師承淵源，但整個二十世紀上半葉的書法，卻呈現出頗為多樣化的特徵，用其他社會學的分類法或以地域而論，往往給人削足適履之感，故我們選擇了按出生年月為序的方法，對其時重要的書家予以論評，以勾畫出一個自然的、明晰的書法發展脈絡。

我們所論述的書家中，第一個便要推出主要活動在清末，而於 1911 年辛亥革命方去逝的蒲華。他是晚清書家群中最早向因襲之風進行挑戰的辟路者，蒲華早年學「二王」，尤鐘王獻之，後學蘇，又上追旭、素，後又遊弋於青藤、石濤、八大間，一直蕩漾在狂放、奇拙風格之中。清末官方思想極為保守，繪畫中的「四王」和書法上的「翁劉成鐵」這些官方認定的四大家，勉強地支撐著藝壇；「碑學」走上了其高峰期，而「帖學」卻愈加衰微。蒲華的出現，開創了一個新的格局：以繼承「二王」體系中旭、素狂狷書風一脈的復蘇，蒲華是其披荆斬棘、開闢新路的第一人，他與吳昌碩並肩完成了繪畫上的小寫轉大寫、書法上的工穩轉豪放的具有開派意義的過渡。

楊守敬（1839—1914），曾於 1880 年至 1884 年為清廷駐日隨員，其間廣收國內散佚古籍版本三萬餘冊，精刻《古逸叢書》二百卷。書法主張「集帖與碑碣，合之兩美，離之兩傷」，其書作深得碑版金石之氣，又不乏帖之秀韻，尤對日本近代書道有重大影響，是繼唐之後第二次將中國書法大量傳入日本的書家，被日本稱之為「日本現代書道之父」、「近代日本書法的掘井人」。

吳昌碩（1844—1927），近現代藝術史上開宗立派的巨匠。如果將其生活的

年代稱之為吳昌碩時代，就書畫印方面說，恐也並不過分。其風格、流派影響國內外直至當代。就書法講，他所開啓的風格，具有強烈的時代感和超前性，近百年來，在書法發展的內在流程上，產生著強烈的震撼力和藝術魅力，並籠罩著、內在地規定著書法創作的審美選擇。

他屬於大器晚成式的書家，他早年所臨《石鼓》，僅得字形，後取秦詔版、泰山琅刻石、三國吳《禪國山碑》等書意，糅入率真、樸拙意味，則日見生辣、蒼老，到八十歲以後，更恣肆爛漫，不可端倪。

其隸書亦很獨特，主要取法漢碑中的《褒斜》、《裴岑》、《張遷》、《衡方》、《石門頌》，也參照清人筆意，結體取長勢，用筆厚重，極為古拙，獨張一幟。他主張「臨氣不臨形」，這在其篆隸書中表現得頗為到位。

他的行草書，純以篆法為之，因之顯得「精力彌滿，郁勃沈酣」，「不澀不疾，亦澀亦疾，更難得錐畫沙、屋漏痕的妙趣」（沙孟海語）。其行草書的勢，也多為論者稱道，認為包括小品在內，亦具排山倒海之勢。

沈曾植（1850—1922），作為官員、學者，他盡忠職守，並于經、史、地、律、佛、醫、詩文等無所不通，且均有著述。其書法取章草為本，並融以籀篆、漢分、北碑、竹簡、晉唐等各代書體、書風，他追求奇崛、險絕，在拙中顯出流暢，在飛揚中能回護照應，在狂放中存其雅致，在雋健中透出高古、醇厚。他取帖的勢，用的是碑的筆法，加之只屬於他的變化莫測、欹側擺動不定的結體，尤其晚年又看到流沙墜簡後，其書率然自成一大家。

康有為（1858—1927），政治家、思想家、書法家，近代史上重要人物之一。我們將其與吳昌碩並提，稱之為近現代書法史上之巨匠，這是因為他在書法理論和創作上均做出了歷史性的貢獻。

他的「托古改制」變法思想構成了他碑學思想最為光輝的部分，並充分地表現在其三十一歲時所著《廣藝舟雙楫》中。他在此書中將碑學提高到一個歷史的

高度，從而維護了碑學的正統性。而能從宏觀的、以至哲學的高度論書，歷史上並非多見。他的創作以行書為主，其筆法均無北碑之剛猛一路如《龍門造像》者，而是主要出之于《石門銘》及《千秋亭記》。近現代書史上，他以「康體」名世，其基調博大、渾樸、開張；用筆恣肆、蒼厚、澀辣；結體緊密、縱橫奇崛，有一種咄咄逼人之氣。其筆法源於篆隸，轉折提按遠不像唐人那麼分明，但高古之氣縈繞其間。我們將其作品置於縱橫的時空交點上觀之，不能不承認他那自詡「集北碑南帖」於一爐而實際以碑為主的創作在書史上所應占的崇高地位——也許可以說，碑學至康有為，在達到一個高峰之後，與吳昌碩一起，為古典時期的書法，挽了一個令後世歎為觀止的「結」，也給後人開闢書法新疆域造成了一道難題。

鄭孝胥（1860—1938），為近現代書史上別具一格之大家。他以行書為主，主張「楷隸相參」，其楷書主學歐，隸書取法《張遷》、《石門頌》等，他將其結合後又行書化，結體、筆法均融為一體，毫無生硬摻合之意。其書莊嚴中不乏靈動，大氣而不失之於野。

齊白石（1863—1957），其詩書畫印，與吳昌碩一樣堪稱四絕，且均達到時代的高度，為我國近現代藝壇上又一偉大宗師。其書初學何紹基，後師法金農、鄭板橋、趙之謙，入京後主攻李邕，又鐘于秦詔版、《三公山》、《天發神識碑》，並以此碑版入印。其行書在李邕基礎上，參以時人樊樊山意，自得性靈。整體書作大氣、開張、率真，有人謂之霸悍，實以世俗眼光評之。他以此種風格題畫，風格統一，相得益彰；而獨立作書，則雄肆蒼勁，有氣吞萬里之勢。

黃賓虹（1864—1955），著名畫家、詩人、書法家、藝術理論家。其山水為現當代美術史上由古典轉入現代之樞紐；所編、著藝術理論亦對其時代及後世書畫的創作、人品素養提高有深刻影響；而其將墨色的極盡變化入書的書法創作，也頗具蘊藉之魅力。其篆書得力於《頌簋》、《叔夜鼎》等意，筆力圓勁；行書得力于顏，淳厚、率意，而結體更為稚拙，書卷氣甚濃。但從書法角度講，他還構不成標領一個時代大師所應具備的強烈而鮮明的風格，與其山水畫相比，應當說有一定差距，也許由於他那關於用墨及治學理論，直接教誨並培育了林散之這樣的大家，其書法的形象才更顯其光輝。

羅振玉（1865—1940），他畢生致力學術，著作等身，尤於甲骨文研究，與王國維並稱為「羅王之學」。他是最早將甲骨文用於書法創作的先行者，他的書法成就最重要之處也在於此。但其所書甲骨、篆、隸，顯得板結，行書蹙迫，與同時代書家水準有一定差距。

李瑞清（1867—1920），幼時習顏，後主攻大篆，涉秦漢石刻、北碑，他提出「求分子石，求篆于金」的藝術主張，避開趙之謙的嫵媚，陶宣的板刻，追求雄渾、暢達的境界，為民國初年北碑的代表人物。但其書也有明顯的缺陷：對古代諸碑刻缺乏融會後化為自己藝術語言的能力，加之用筆的顫抖，顯得做作，故在其去世後，影響迅速減小。

王世鏜（1868—1933），近現代著名章草大家。取法《月儀》、《急就章》及「二王」法帖。1932年應于右任之邀到南京後，於盡出珍藏供其觀摩。石渠天祿秘圖之珍玩，漢晉竹木，流沙墜簡，這些一般人難以見到的書法珍品，經王的消化，均化於其筆下，形成縱橫恣肆之新貌。王世鏜除章草外，一筆堂堂原汁原味的《爨》書也隨之名振書壇，他並將其融入章草之中，使其章草意味更加豐富。章草自沈曾植始，至王世鏜，作為帖學的重要一翼和能融入碑意的獨特書體，在其時達到一個新的高度。王與其同時代之張繼、靳志等一大批章草大家，均成為民國時期章草的代表人物。

梁啟超（1873—1929），著名學者，研究領域極廣，1400萬字著作，輯為《飲冰室文集》。其書法隨康主攻北碑，尤鐘《張黑女》；行書出自歐，參以帖意；隸書法《張遷》。無論何體，均筆劃挺勁，擲地有聲。惜用功於著述耗力過甚，書法終未能進入化境。作為學者和北碑追隨者，在其時代只是作為一方面代表，顯示了時代的主要審美特徵。

徐生翁（1875—1964），民國期間以「孩兒體」名世的著名書家。初入唐，後學隸二十年，以隸書作真書又十年，嫌唐為法縛，乃習篆以窺魏晉，他認為「魏晉古茂終遜漢人，遂治兩漢吉金，上攀彝鼎」，由此可見，他的「孩兒體」是胎息於碑學的。其古茂樸拙、敬側跌宕所流露出的純真之氣和金石味，恐在民國期

間無能與之比肩者。

于右任（1879—1964），現代書法史上具有劃時代意義的書法大師。他性格豪邁、曠達，為人忠厚、率直，為關中地區雄強文化所薰陶、培育。「朝寫石門銘，暮臨二十品；竟夜集詩聯，不知淚濕枕。¹⁶」這即是他中年以前對以北碑為主體的書法藝術深厚情懷的忠實寫照。他臨北碑，總結了前人或過分圭角、或甚為秀媚、或一味顫抖的弊端，而取其大的間架結構和意味，不追求銳利的刀刻鋒跡，以「體方筆圓」之新貌進行超越前人的藝術創造，既保有金石氣，又以「韻」的天然意味融而化之。而其魏體行書大字對聯尤為突出，格調高古，充滿張力，豪放中不乏綺麗之態，既超邁前人，也給後世樹起了一座難以逾越的豐碑，占盡了民國書壇風光。他將「魏體行書」這一系統發展到一個新的高峰，可以說，他是繼吳、康之後碑學最優秀的承繼者和光大者。

當然，如于右任僅止於此，那麼他在書史上的地位則將會大打折扣。在其中年之時，他審時度勢，以一個具有史學家眼光的書家身份和當時書壇領袖的地位，向與北碑截然不同的草書發起了攻勢。由於他不是將此當做個人行為，而是作為一個群體、以藝術運動的集團方式，將清以來碑學所達到的顛峰戰略性地向一個新的時代進行轉移，即全面地結束了碑學近於一統天下的局面，在書壇開拓出了廣闊的思維空間。它首先是一次藝術思想的解放，藝術觀念的解放，書壇由此不僅開始了「標準草書」運動，同時也啓示了更多書體、書風的光輝再現和新的藝術創造。1932年他在浙江省成立了「標準草書社」，吸引了一批書壇中堅，如王世鏜、劉延濤、胡公石等；並於1941年主辦了《草書月刊》雜誌，這一有綱領、有組織、有輿論陣地的集團性活動，加之他身居要職的影響，作為書壇領袖，振臂一呼，改變了中國書壇的格局。

於書以楷、行、草的獨特風貌名世，其開創的「標準草書學社」在60餘年後的今天仍然在海峽兩岸並存，並繼承其遺願，於草書普及科學化方面又有了明顯的進展。可以說，無論從理論構建或藝術實踐，抑或是組織領導等多方面看，

¹⁶ 于右任：《十九年一月十日夜不寐讀詩集睡》五絕一首，載《于右任詩歌萃編》，陝西人民出版社，1986年3月第1版，第10頁。

于右任都可稱為民國期間最優秀也是最具權威的代表。

李叔同(1880—1942),于詩文、戲劇、書法、中西繪畫、金石篆刻等皆有深造。書法由篆入隸,前期主攻魏碑,得《張猛龍》碑意甚多,包括1918年出家後十年,仍以北碑及三代文字為主。其書風大變在其五十歲左右,即1929年,這與于右任由北碑轉草的年代相近。他一方面受小環境影響,追求佛教的清淨無垠之境;一方面也受大環境的制約,在整個書法轉型中,富於才華的弘一則完全拋開了年輕時寫北碑的盛氣,而歸於禪意,歸於平淡。

以上我們對清末及民國時期部分主要書家作了簡要論述,當然,在此之外,尚有數以百計的書家應進入我們論及的範圍之中,如高邕、曾熙、徐世昌、陳三立、蕭退庵、章炳麟、王震、趙熙、張伯英、錢振煌、商衍鎰、陳衡恪、譚延、姚華、金息侯、高劍父、柳詒徵、王福庵、張宗祥、葉恭綽、符鑄、壽石工、林直勉、許鈞、袁克文等,他們處在一個應當說是既動盪又極為有利於書法發展的時代,其時碑帖交融、地下文物不斷發現,人們可根據自己的愛好隨意選擇藝術道路,他們以各自不同的藝術面貌,為民國時期藝術園地增添了光彩,使其時成為一個相容並蓄、變革發展的輝煌時期。而經過時間的篩選、陶冶,每位書家應有的歷史地位,也逐漸清晰地呈現在我們面前。

歷史最終將會公正地評價一切……

參考書目：

《劍橋中華民國史》，(美)費正清主編，中國社會科學出版社。

《走向近代世界的中國》，中國社科院成都近代史研究所編，成都出版社。

《中國近代史學學術史》張豈之主編，中國社會科學出版社。

《民國時期總書目》，北京圖書館編，書目文獻出版社。

《民國名人傳》，賈逸君編，嶽麓書社。

《中國現代美學思想史綱》，陳偉著，上海人民出版社。

《中華民國政治制度史》，徐矛著，上海人民出版社。

《中國現代文學社團流派》，賈植芳主編，江蘇教育出版社。

- 《清末新知識界的社團與活動》，桑兵著，生活·讀書·新知三聯書店。
- 《民團社會大觀》，忻平等主編，福建人民出版社。
- 《亦新亦舊的一代》，南懷瑾著，復旦大學出版社。
- 《中國美術期刊過眼錄》，林志浩著，上海書畫出版社。
- 《新潮—民初時論選》，張駿嚴編選，遼寧人民出版社。
- 《中國歷史大事編年》，張習孔、田珏主編，北京出版社。
- 《中國傳統文化的再估計》，復旦大學歷史系編，上海人民出版社。
- 《簡明中華民國史辭典》，楊力強、劉其奎主編，河南人民出版社。
- 《中外美術史大事對照年表》，奚傳績著，江蘇教育出版社。
- 《新學苦旅》，劉士椿、吳向紅著，江西高校出版社。
- 《中國現代思想史論》，李澤厚著，東方出版社。
- 《二十世紀中國大事全書》，張宏儒主編，北京出版社。
- 《辛亥革命與中國近代思想文化》，胡偉希編，中國人民大學出版社。
- 《中國美術家人名詞典》，俞建華編，上海人民美術出版社。
- 《漢字·漢字改革史》，湖南人民出版社。
- 《國學粹編》第一期，沈宗疇編（1905年）。
- 《吳昌碩年譜》，林樹中編著，上海人民美術出版社。
- 《齊白石》，林浩基著，中國青年出版社。
- 《蒲華》，浙江人民美術出版社。
- 《吳昌碩作品集》，上海人民美術出版社、西泠印社合出。
- 《黃賓虹年譜》，趙志鈞編著，人民美術出版社。
- 《弘一法師年譜》，林子青編著，宗教文化出版社。
- 《蔡元培與北京大學》，樑柱、王世儒著，山西教育出版社。
- 《吾國與吾民》，林語堂著，寶文堂書店。
- 《梁啟超文選》，中國廣播電視出版社。
- 《書林藻鑒·書林紀事》，馬宗霍著，文物出版社。
- 《書法精論》，丁文雋著，北京中國書店。
- 《中國書法文化大觀》，金開誠、王岳川主編，北京大學出版社。
- 《歷代書法論文選》，上海書畫出版社。
- 《民國書法》，羅永嵩、李興輝編，四川美術出版社。

- 《中國書學論著提要》，陳滯冬編，成都出版社。
- 《朱光潛全集》，安徽教育出版社。
- 《千唐志齋》，文物出版社。
- 《標準草書字彙》，胡公石編，寧夏人民出版社。
- 《沙孟海論書叢稿》，上海書畫出版社。
- 《稿訣集字》，王世鏜編著，北京文物出版社。
- 《石屋余沈》，馬敘倫著，上海書店。
- 《標準草書》，于右任，石印本。
- 《中國書法大辭典》，梁披雲主編，香港書譜出版社。
- 《美學述林》，劉綱紀、吳樾編，武漢大學出版社。
- 《中國近代史學的歷程》，陳其泰著，河南人民出版社。
- 《全國近現代書法史和書法美學學術討論會文集》，會議文集。
- 《全國現代書法史學術討論會論文集》，會議文集。

參考雜誌、報紙：

- 《故宮週刊》、《金石書畫》、《草書月刊》、《書學》、《書譜》、《書法》、《中國書法》、
《書法研究》、《書法之友》、《新華文摘》、《社會科學戰線》、《文藝研究》、《江淮
學刊》。

