

张宗祥论书的美学思想及其对中国书法的审美评价

王学海

张宗祥先生论书之美学思想，亦从小学习文始起累积锤炼而成。据张宗祥纪念馆藏资料介绍，张宗祥因自幼患有足疾，不便行走，又几医不治，家中老人担心他将长大成人后难以糊口，遂决定让其学书画或医学以求谋生。又因其行走不便，恰好在客观上施予其一颗安静之心，其学便亦事半功倍。先生先由外祖父沈韵楼指授习颜体，以《多宝塔》为主。又改习李北海的《云麾将军碑》与《麓山

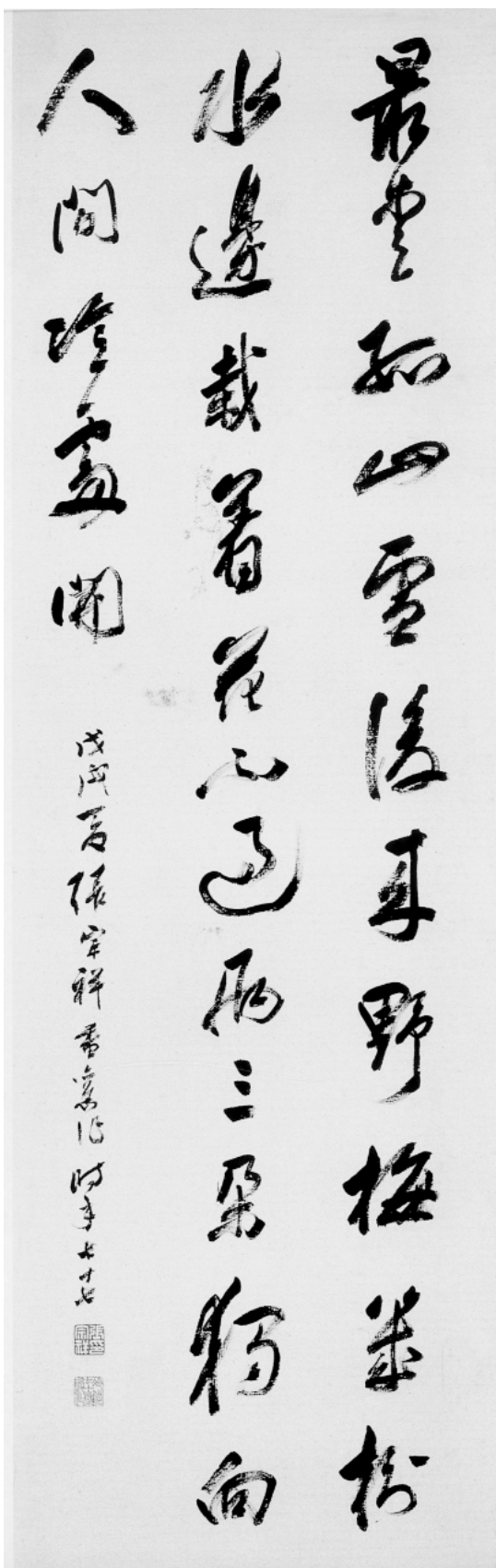
寺碑》。尔后，习《龙门二十品》、《张猛龙碑》及汉碑。最后习二王及晋唐以来诸法帖。

张宗祥论书的美学思想，关键词是『笔力』、『忌俗』、『气满』。

笔力者，须以书者全身之力送之毫端，『笔贵有力，力贵有势』。何以见得？即书者『作书须胆大』，笔在手，便起盘旋飞舞之势，上跃下落，灵动其中。力随势走，势借力张，这样，一幅作品便饱蕴生命力了。用现代

话语来解释，即书写功力中蕴涵贯通古今的现代诠释之意，线条及其走势，既要合符古今，又要发其新意，方有蓄发美的张力。

忌俗者，书画同理也。所谓俗，先生云，『一是甜俗之气，二是恶俗之气』。甜俗者，修养平庸所起。恶俗之恶，在此当作丑解。面对高雅，故意以丑相颉颃，欲以另类形态相压，亦含做秀之根。凡俗者，皆集尘俗陋习之髓，坐断朝流，欲彰风流。然其小家低下之



行书自作诗条幅

舊書不厭百回讀

至理真能萬事忘

宣統張宗祥集東坡居士句



如此風神惟須飲酒

行书《旧书至理》七言联

既佳光景當得劇棋

己未夏弟宗祥書于宣南



行书《如此既佳》八言联

一生好山结潜梦

十年候書多古懽

丙戌冬張宗祥書



行书《一生十年》七言联

孝友初心待書風好

春秋佳日山水清音

張宗祥

行书《孝友春秋》八言联

气，终不可盛，自然亦为雅者所唾弃。

气满者，以书法作品整幅之境界而论。气势加神韵，合成为气象，常称积健为雄者，气满是也。气满者，又当理解为整幅作品给审美者首先带来的具大气之势的美感。所以张宗祥教导其学生说：『唐宋以来，论书者过多侧重点画结构，过分地讲究一个字的写法。一个字的写法，固然应当研究，但整幅字的气势、神韵，尤应着重考虑，着重研究。这一点，千万不能忽视。』所以先生在《傅青主》一诗中赞

曰『笔如风雨气如虹，积健为雄见此翁』，并在诗下自注：『青主先生以真气作书，雄浑实其余事。』宣大庆先生解释道：这是说『傅青主字之所以引人入胜，就在于它具有那种令人振奋的豪宕气势』。须加注意的是，张宗祥先生在这里指的『真气』，从美学意义上理解，并非单纯的书者作书时的真诚（全身心投入）之气，而是才气、灵气、豪气加笔力之气的创造之气。要得此四气者，张宗祥先生又说，在于读万卷书，行万里路，并说『书画都

重书卷气』。因为『与胸襟并重者，其惟学问乎？胸襟者，天分也；学问者，人力也。天分高而人力不至，其失野；人力至而天分不高，其失陋。然二者必不能无所偏倚。……由此观之，学问者，变化人之性情也。性情既变化，字自随之变矣』。在这里，张宗祥先生为我们进一步点明了四气何以能够综合于一身之更深层次的审美真谛，它即在于书者自身之审美修养。换句话说，审美修养综合提高，『四气』便自然会涌集其身，见出其品。

张宗祥论书的美学思想，还可从他的题画诗、论画语录中见出。其中突出的一例是他为黄宾虹老的画所作的题画诗及品赏评介。张宗祥指宾虹老『能生能熟更能奇』的缘由，在于『纵毫泼墨规唐宋』。而后又着重指出：『宾虹画山水突出唐宋，故其布局，与近人绝异，且亦喜作满幅，少留空白，虽在病目时所作满纸皆浓墨，细视亦有光线掩映之处。又线条皆用中锋，无一偏笔，树枝石皴均然，偶于山隙山后，忽以淡墨涂抹，类若摄影，真是创作。』这里虽为赞誉黄宾虹老，实是张宗祥美学思想的借题阐发。他认为黄宾虹画作看似满且墨黑，但依然有气可透，而这气之透，又非平时一般画作中的留白之透，而是浓墨中施以淡墨，让其在映比之下见出明透，是浓与淡互较映中自然现出的明透。这样，这透就自然非常艺术了。『类若摄影』，也即指对宾虹老这几笔细小、淡墨的神来之妙之美学价值的类比。再深入理解，就是张宗祥认为，即使像黄宾虹所用这样唐宋规矩的传统手法，其个性极强，倾向于作品满幅且又喜以浓墨绘之，但只要你能心中自有审美主张，那么，即令是小几笔淡线，亦自会境界即出。这样的画，虽笔法自唐宋，并甚规矩，但亦是创新，亦如张宗祥所言是『创作』^[1]。顺着宾虹老的画，张宗祥还谈到了用笔之法中的线条与墨色。张宗祥认为，『画就是用笔画成线条』^[2]，但线条又是『无一种相同的线条，或生动，或呆板，或柔和，或犷悍，或沉着，或飘浮；或多或少不能增减，或恰恰相反杂乱不堪；或起讫分明，得失之间，明白告人；或出笔结笔，模糊

不清，务求掩饰；或断处如连，神气贯通；或笔本联贯，意反索然』^[3]。这就是说，线条之美丑的规律，并非刻板一统，全在于自主的审美性掌握。而其中，用笔的方圆之分就须得十分讲究。他批评『从近代画家来看，却有些方不成方，圆不成圆，一味取巧。它的毛病，就在于不用中锋，偏师取胜，一不对头，全军尽没』^[4]。而要用好笔法，『根本在于老老实实用中锋，不取巧，用之既久，灵巧自生』^[5]。中锋用笔，其实际是基础用笔，又是技巧与艺术的再运用。若你取巧（当然此巧并非美学意义上的巧），则就避实而就虚，根本上就立不起来了。对于墨法的运用，张宗祥又举了两个人的例子。一是海宁大书家陈奕禧之师董玄宰，一是黄宾虹老。董玄宰之用笔，应为天下讲究之最。何以见得？且看张宗祥所记录：『董氏作画，砚必宿墨洗净，墨必佳制新磨，水必清泉初汲，研成之后，用笔尖吸取砚池中心表面之墨，调匀着纸，故流传数百年之久。他所画的墨色，无论浓淡，皆光华焕发，没带晦滞之色。』^[6]而黄宾虹老则恰恰与之相反，『宾老平时砚中宿墨累累然，盂中水色浑浑然，用时秃笔囊囊然，蘸水蘸墨，皆极随便之至，着在纸上，只觉浓墨厚重，前所未见。到了病目的时候，在添笔时，有笔着墨块之上的，有距墨尚差半寸以上的，从未见他洗砚、净墨，好好研磨过一次，但是他的用墨，却能与董氏各有千秋』^[7]。一个干净，一个邈邈，一个讲究，一个随便；但所取得的效果，均各具极高的美学价值，可谓殊途同归。张宗祥举此例，便再一次凸显了他的美学思想：对美的追求，不在于以

环境与条件作唯一的依托，就画家与书家（甚至也包括作家）而论，也不在于工具器皿的高下，而在于凭各自胸中文化素养的积累以及对自身审美主体性积极地把握发挥之中的自然生成，而驾驭其中的，便是审美主体的审美精神与审美眼光（情趣）了。

《论书绝句》^[8]是这方面的代表作。对徐文长书法，先生认为『俊逸有余，沉着不足』。而其学生郑板桥虽号为『青藤门下走狗』，然『书法尽中锋』，有『乱石铺阶之喻』，逊色于其师。对康熙书法的评介，先生以历史的眼光审视之，由其书法及其延衍，看其朝代之衰落。因唐代历传王法，清室便以董字传为家学，『然自乾隆即力弱肉重』，『嘉庆之后，有肉无骨』，可资『盛衰』。对赵子昂的书法，先生一言指其瑕疵：『独酬应过多，时有烂漫之笔。』对大名家董玄宰，先生也毫不留情地指出：『然香光胸襟难清，乃至唐人，故凋疏之弊，在所难免。』对海宁查伊璜（查继佐）书法，先生赞其力排家风之学，自胜众群。对六朝人写经，先生认为是『南北谈碑混刀笔，可怜误尽后来人』，明确指出：劝人学写碑时，自己不明白刻碑之人用刀时各有误笔之过，致使以讹传讹，『其中流弊实不胜数』，此也是给当代学碑帖者敲了一记警钟，提了一个醒。而先生对金寿门（金农）之评介，更富现实教育意义。他赞誉金寿门『一生书画皆求解放，不受束缚者』，凸显了先生自己一贯求创新的美学思想；并以金寿门之弟子华秋岳学后又有创新之『自我家数』为例，毫不留情地指责吴昌硕之门徒只求与老师形似，

