

熟古今之体变 通源流之分合

——纠正马宗霍对邓石如的误断兼论书评中不自觉的继承性和传感性

王惠正

【内容提要】邓石如乃清代碑学书法之践行者与开拓者。其真草隶篆互融，熟古今之体变，通源流之分合，以雄健高古、苍莽厚重之书风屹立于清代碑学。然在著名史学家马宗霍看来却是“非正法眼藏”、“不能齐于古者”。笔者以邓氏的艺术成就及其学术价值综合考量，纠正马氏之误断与偏允，以还原学术公正。因书评中兼具不自觉的继承性和传感性，对后人有能动的诱导力，故我们必须严谨治学，明辨析理，谨慎学术发声，对当今书评而言也具有一定的借鉴意义。

【关键词】邓石如 马宗霍 碑学 篆隶 体变 书评

清代中叶是中国书法史上一个剧变时期，碑学的兴起冲击和改变了清初帖学一统天下的颓弱之势，书坛呈现出奇姿异态的繁荣景象。此时，崇尚碑学的书家不乏其人，但真正成为碑学实践范例的是邓石如。他的出现，标志着碑学派用毛笔在宣纸上书写魏晋南北朝碑及汉碑在清代时期的新成熟。邓石如是一位富有创造性的书家，他广泛地吸收传统营养，融会贯通，将真草隶篆互糅，熟古今之体变，通源流之分合，开一代碑学之宗。

古今书论中对邓石如的书法评价多为溢美之词，然我们在近代著名史学家马宗霍那里，却听到了对邓石如发出的与事实相乖离的评价。

马宗霍先生（1897—1976），主要致力于经史和古文字学的研究，其书学著作《书林藻鉴》，按朝代辑录历代各书家的评论，又以《霁岳楼笔谈》的形式表述其独到的见地。书中综述各代书体的演变、书法盛衰及书家派别、师承创新等资料，著作甚丰，为学术界所稔知。马氏之经学史，甚为详备，可谓面面俱到，马雍先生评价其“对各书的发展进行综合的分析与评价，并提出许多精辟的见解。这不仅是一部资料书，同时也是一部书法史”。书中汇集详备，按时代和人物编次，对研究中国书法史和评鉴书法艺术都有较高的参考价值。然通读脉络似不清晰，枝蔓过多，一读之下，难有条理之概念，且某些观点颇为牵强甚至是谬误。

笔者认为其中马宗霍对清代碑学书家邓石如的评价有失偏颇，有必要就其失实处进行具体梳理和分析，以纠正马氏对邓石如认知上的误断。还原学术上公正，不仅对邓石如而言，对整个清代碑学都有扶本固正的功效。于当今书评而言，谨记切莫信口雌黄误导他人，并引以为戒。故此笔者认为有必要为邓石如正名。

我们不妨先从《书林藻鉴》中马宗霍对从帖学与碑学转换的阐述中开始说起：“董（其昌）书在明末已靡于江南，自经新朝睿赏，声价义重，朝殿考试，斋廷供奉，干禄求仕，视为捷途，风会所趣，香光几定于一尊矣。高宗宸翰尤精，特建淳化轩以藏《淳化阁帖》，又命于敏中摹刻上石，分赐诸王公卿。其时承平日久，书风亦转趣丰圆。董之纤弱，渐不厌人之望，于是香光告退，子昂代起，赵书又大为世贵，然宗赵宗董，固自有殊，其为帖学则一也。……嘉，道以

还，帖学始盛极而衰，碑学乃得以乘之。先是雍正、乾隆间，文字之狱甚严，通人学士，含毫结舌，无其摭其志意。因究心于考古，小学既昌，谈者群藉金石以为证经订史之具。金石之出土日多，摹拓之流传日广，初所资以考古者，后遂资以书学，故碑学之兴，又金石学有以成之也。”

经史考据和金石学的发展之时，篆、隶书亦兴盛起来，超轶前代，直接三代秦汉，为清代书法注入新鲜血液。邓石如、吴让之、赵之谦、康有为们认识到从晋唐的自信自强到固步自封，以至穷途末路。他们将目光转向颇具开掘价值的汉隶魏碑，扬碑抑帖，离经叛道，寻求、探索迥异常规的书法艺术形式，表达越来越深刻的认识及越来越丰富的思想情感。“名虽羲献，面目全非，因此不得不尊碑，北碑笔画完好，精神流露”。碑书之审美形态恰能与厌妍熟、恶做作且追求雄陈朴茂、苍莽淋漓的审美观相契合，打开了新变的途径。碑学书法在形式上给沉醒的书坛注入了无限的活力，打破了千人一面的枯燥局面，使得自六朝隋唐千余年后又呈现出多元化的景象。这是中国书法史的一次实质性的革命，而且也在中国美学思想史上第一次动摇了统治数千年之久的文人价值观念和审美观念，也第一次使中国书法从“晋韵”以外的帖学桎梏中解脱出来。“董之纤弱，渐不厌人之望，于是香光告退，子昂代起，”“帖学始盛极而衰，碑学乃得以乘之。”马宗霍在列举碑学兴起的成因时，不归结于小部分人的才识，言之有物，不失为一家之言。然而马宗霍在全面观察书法史发展的时候，在论述关系转换时，总是把书家的成就归结于传统的给与，这是不正确的。单一的帖学模式固然能引起人们的逆反心理而增强激发人们求变的要求，即使人们对可见的帖书早已不满和厌倦，如果人们不努力求取帖学系统以外的营养，不从古今中外多种书契中获得孕育新创造的奇迹，靠凭空想象是造不出什么书法新形式来的。盛极必衰，是事物发展的必然，但对于人类的精神文化，则不能随意套用公式。汉赋、唐诗、宋词、元曲，各个时代人们为自己的精神需求创造尽可能完美的适合自己需要的形式。这种书法演变转换前后之间没有必然的因果关系，马宗霍的这种表述不免将问题绝对化了，缺乏逻辑性、科学性和严密性。

在其《书林藻鉴》中，马宗霍在论述包世臣及康有为对邓石如的看法和评价时，马氏带有明显的个人偏好色彩：“起自国初，讫于道光，凡得百有一人。惟邓石如各体兼善，独登神品。自余偏至，则以分属，盖包氏以邓为上蔡中郎之继，非一时一州所得专美。刘墉姚鼐，虽亦入妙品，谓与邓相角，犹偏师之憾长城，其尊邓可谓至矣”；“有为广包氏之说，于邓固无异词。……且谓邓犹纯乎古体。”然而马宗霍对于包世臣、康有为尊奉邓石如，马氏认为，包氏评价“邓石如独登神品”是“包氏以邓为上蔡中郎之继”的原因，康氏的看法与包氏相近——“固无异词，且谓邓犹纯乎古体”。进而马宗霍提出了自己对邓石如不同的观点：

“安吴、南海，并以议论高人。其书既出，学者翕然宗之。然衡其实，则未免皆有意必之先。奉为定论，殊为未安。夫完白起布衣，初无师承，由刻石以悟笔法，及接通人，得窥名迹，此其卓识，自不可及。顾程其所到，惟有篆足名家，自负八分，而驰骤其势，弟靡其貌，适成别裁，绝无雅度，真行皆未入体，草则野狐禅耳。此而欲尸一代，不亦诬乎？即以篆言，完白得力全在秦金汉印及碑额瓦当砖款，所谓散僧入圣，亦非正法眼藏，但解方劲，未闻婉通。故如左季高之道肃、何趯叟之弘逸，莫子偲之密栗、陈硕甫之闲雅，完白

实未能掩之也”。又云：“完白以隶笔做篆，故篆势方。以篆意入分，故分势圆。两者皆得自冥悟，而势与古合。然卒不能齐于古者，以胸中少古人数卷书耳。”

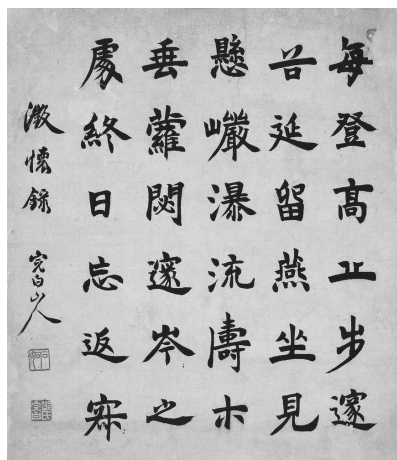
马宗霍武断地推定：邓石如八分“绝无雅度”；“真行皆未入体，草则野狐禅”；“即以篆言”；邓是“起布衣，初无师承”的人；“所谓散僧入圣，亦非正法眼藏”。试问马宗霍先生，钟、张、二王诸体皆精吗？具有左季高之遒肃、何螭叟之弘逸，莫子偲之密栗、陈硕甫之闲雅才能位居大师吗？引领书法新变的人物必须是位重权贵的人物吗？如果邓石如的作品追求的是遒肃、弘逸、密栗、闲雅，那么其方劲处还存在吗？而为何包氏对邓的评价是“惟邓石如各体兼善，独登神品”，康氏对邓石如的评价是“犹纯乎古体”，而在马氏看来却是“邓石如惟有篆足名家”、“得力全在秦汉印碑额瓦当砖款”、“然卒不能齐于古者，以胸中少古人数卷书耳”？马宗霍对邓石如“所谓散僧入圣”、“少古人数卷书耳”的评价与历史真实相符吗？带着这一系列问题，我们来具体解读邓石如的习书之路。

邓石如，起自寒门，终生布衣。长期一笈横肩，浪迹天涯，但勤奋学习，十七岁，便凭书刻之技漫寻南北，访师问友，寻觅碑碣，张约轩在《东园还印图序稿》中言道：“山人每足迹所径，必搜求金石，物色贤豪。或当风雨晦明，弛担逆旅，望古兴怀，濡墨盈斗，纵意作书，以舒胸中郁勃之气，书数目必游，游倦必书。”（早年好刻石，“仿汉人玉篆甚工”，后来在书法的功底上“印以书出”，在清代篆刻复兴、流派云起的乾嘉时代，以其雄健的腕力运刀如笔，于浙派、徽派之外创立圆劲刚健、婀娜多姿的“邓派”，又称“皖派”，对后来的印坛产生很大的影响。）邓石如在书法上用过苦功，乃好石鼓文，李斯《峄山碑》《泰山刻石》《汉启母阙》《敦煌太守碑》、苏建《国山碑》及皇象《天发神讖碑》、李阳冰《城隍庙碑》、《三坟记》，每种临摹各百本。其篆书以二李为宗，又旁搜博取，“而别有情意熔铸”，达到合心应手的境地。又苦篆体不备，手写《说文解字》二十本，半年而毕。复旁搜三代钟鼎及秦汉瓦当、碑额，以纵其势博其趣。马宗霍在《书林纪事》中记载：“于江宁梅（缪）家观所藏秘府珍异暨秦汉以来金石善本，笃志临摹。每日昧爽起，研墨盈盘，至夜分尽墨始寝。寒暑不辍，如是八年，书乃大成”。其中五年篆书成，乃学汉分。临《史晨》前后碑、《华山碑》《白石神君》《张迁》《校官》《孔羨》《受禅》《大飨》各五十本，三年分书成。就是此“布衣”，八年间奠定了其书艺之功，将篆隶书的深厚功底和成就融于真、行、草书，真草隶篆交互为用，浑然一体。正如康有为所言：“所见博，所临多，熟古今之体变，通源流之分合，尽得于目，尽存于心，尽应于手，如蜂采蜜，酝酿久之，变化纵横，自有成效。”不知马宗霍所言“初无师承”“胸中少古人数卷书耳”等依据何在！显然与事实相乖离。

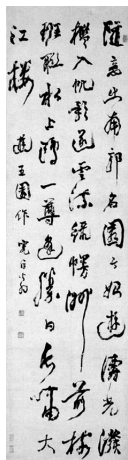
为求详备，笔者就从邓石如的真草篆隶各种书体做具体分析：

邓石如正书直法北碑，并非从唐楷入手，而是追本溯源，直接取法取法六朝碑版之峻峭蕴藉，兼取欧阳询、褚遂良体势之挺健秀逸，因而笔法斩钉截铁，结字紧密，古茂浑朴，得踔厉风发之势。又以篆隶笔法入之，勾挑处尤为明显，笔画使转蕴涵隶意，结体不以横轻竖重、左低右高取妍惟求平正，与时俗馆阁体相异，典雅飘逸，静穆可观，表现出勇于探索的精神（图1）。《书林藻鉴》所辑向燊句“山人篆隶，纯守汉人矩矱。楷书直通北魏诸碑，不参唐人一

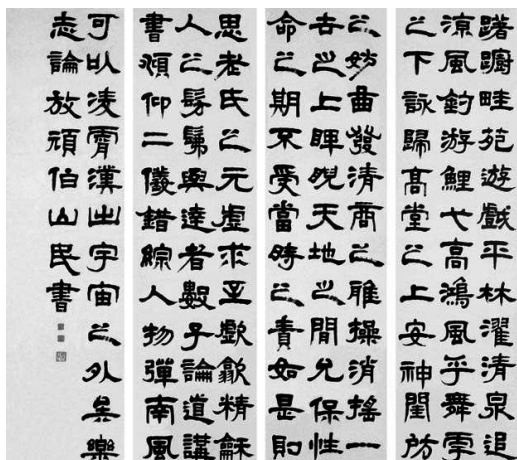
笔。行草又以篆分之法入笔，一洗圆润之习，遂开有清一代碑学之宗”。邓石如的书艺成就，深入地启掘和发扬了碑版书艺之美，为清代碑学大盛打开了大门，在书学史上的贡献是巨大的，其正书实际上开启了后人赵之谦等楷书的先河。



(图1 邓石如正书)



(图2 邓石如行草)



(图3 邓石如隶书)

邓石如行草书虽不及篆隶，但亦可观。用笔豪放而凝重，笔法迟涩而飘逸，结体造型丰富，抛弃了那种萧散简淡、秀丽妩媚的姿态。以篆隶笔意兼帖之风韵，秀逸刚劲，表现出古拙雄强的崭新神貌。邓氏行草书气象开阔，意境苍茫。点画不经意，使转却富有匠心。点画的伸缩、避就、揖让，由情而生，随意而为，不拘陈法。跌宕多姿，情趣盎然。行中有留，动中有静。一行中大小参差，一篇中气脉相连。其行草书也得益于篆书功力的滋养，气体浑厚开张，草书飞动雄强，郁勃凌厉，神完气足（图2）。包世臣在《艺舟双辑》中这样客观地评价邓石如说：“怀宁篆、隶、分、已臻绝诣，真书虽不入晋，其平实中变化要自不可及。唯草书一道，怀宁笔势固如铜墙铁壁，而虚和道丽，非其所能。尚留片席，使后来者自择所处。”然马宗霍评邓石如草书为“野狐禅耳”，自是马氏不能识得自篆分而草，而只知以真书入草或袭以晋唐而相传呵！

邓石如的隶书从汉隶入手，得力于《曹全》之遒丽，《史晨》之从容，《衡方碑》之淳厚，《夏承》之奇古，《石门颂》之纵肆，终之于隋墓志《张俭》而出之己意。以篆、草笔意入隶是形成邓石如隶书特征的关键，包世臣说：“山人移篆分以作今隶”，“分书则道丽淳质，变化不可方物，结体极严正，而浑融无迹，善约峰山、国山之法而为之。”他扫尽唐以来隶书的石刻味和木刻味，用活泼而充满活力的点画，掺入魏碑的方笔之法，以腕力的提按转折来完成书写。通过提按顿挫、轻重快慢与粗细变化，以表现出丰富的造型和节奏关系。如其隶书（图3）淋漓尽致，跌宕多姿，方圆糅合变换，自然有所突破。有十荡十决之雄，兼一觴一咏之乐。时任右都御史陆锡熊赞邓的书法是“千数百年无此作矣”。他的学生包世臣认为邓石如的隶书达到了“平和简净，遒丽天成”的境界，称其篆、隶书为“神品”、“清代仅此一人”。包世臣誉“山人作书，皆悬腕双钩，管随指转……”由此看来并非像马宗霍所言“亦非正法眼藏，但解方劲，未闻婉通”。清代的隶书家，邓石如之前有郑簠，其书得《曹全碑》之逸而兼《史晨》，隶中用草笔，故多飞动之致。金农隶书得力于《华山碑》，因参入漆书笔意而

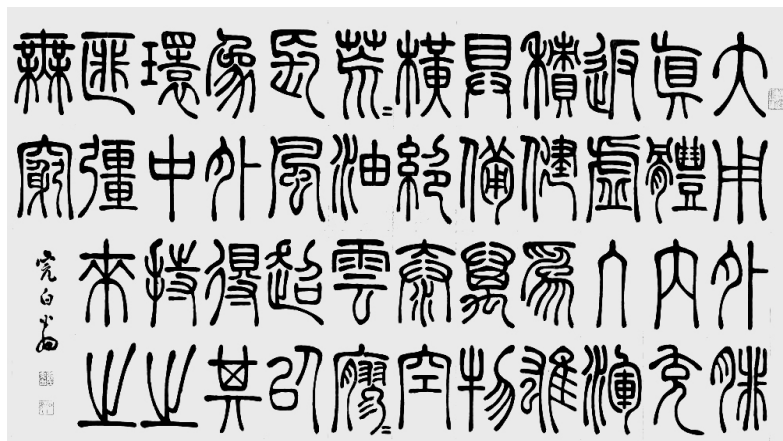
得浓密之致，又多侧锋，于拙中见巧，

确有诗人之韵、画家之趣、书家之功。与邓石如同代而稍后的伊秉绶，师《衡方碑》、《郾阁颂》、《吊比干文》，以颜楷笔意写隶字，体方笔圆，寓巧于拙，愈大愈壮，挺健刚直，苍古雄茂。此外还有何绍基、陈鸿寿、朱彝尊、桂馥、黄易等，这些书家都有独特的风采和贡献。工具变化，技法变革，打破篆隶之篱与壁垒。综观整个清史，篆隶书的发展是构成清代书艺的主要因素，但他们的成就和影响都不及邓石如的深远。

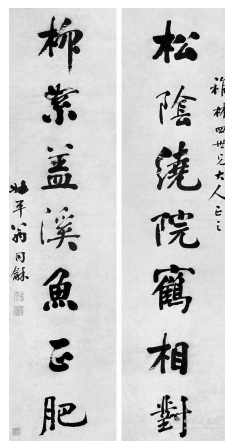
邓石如的篆书在中国书法史上可谓是一次开拓性的革命，它具有创造性的意义。一改之前笔力纤弱、行笔拘谨、缺乏蕴藉的弊端，赋予篆书书写上的便利，在用笔上增加了使转，并能因势赋形，因字结体而异，增加点画的动感和变化，拓展了篆书的内涵和外延，使得篆书艺术得以创新。邓石如写篆书摒弃了秦“二李”模式，善用长锋羊毫，以凝炼而舒畅之笔，大胆提按，腕指并用。尤以隶笔入篆，挥运自如，起笔处往往见锋，用笔不拘泥于“令笔心常在画中行”，而是参隶意杀锋以取劲折；追求毛笔书写的自然性、迅捷性、抒情性和实用性（图4），“一变故态，用笔如行云流水，结字如瑶草琪花，茂密伟丽”，苍劲高古，气势磅礴而见风神，为清代篆书发展开拓了广阔前景。杨守敬说他“以柔毫作篆，博大精深”，“自完白后，篆业大昌”。康有为誉之为“集篆之大成”，他在《广艺舟双楫》中评价邓石如解密篆法时言道“完白山人未出，

天下以秦分为不可作之书，自非好古之士，鲜或能之。完白既出之后，三尺竖僮，仅能操笔，皆能为篆。”“完白山人出，尽收古今之长”，而结胎成形，于汉篆为多，遂能上掩千古，下开百祀。后有作者，莫之与京矣”。虽显夸大，却形象地道出了邓石如的意义。沈增植《海日楼札丛》中《论行楷隶》通变说：“篆参隶势而姿生，篆参楷势而姿生，此通乎今以为变也。篆参籀势而质古，隶参篆势而质古，此通乎古以为变也。故夫物相杂而文生，物相兼而数蹟。”不同的书体兼容，既可以丰富作品的表现形式，又能促进风格面目的不断孳生，增加作品的古拙感。对于字体的衍变，康有为用一切事物都在变化发展的观点来考察，而且将书法的发展变化与整个文艺的发展变化联系起来。散文、篆法之解散，骈文隶体之成家，皆因时会，可以观世。对邓石如以隶笔作篆，前人所无，这恰恰是融古今之长，人所不能及。你可以认为这种笔法是对篆书的误读，但必须承认，恰恰正是这种误读，复兴了篆书艺术。

邓石如融古今之长，破古法，熟古今之体变，通源流之分合。可以说邓石如在篆隶书上的成就奠定了清代篆隶书和碑学发展的基础。当然在邓石如时期，虽受到翁方纲等人的贬斥和排挤，但这丝毫动摇不了他在清代书法史上的地位。



(图4 邓石如篆书)



(图5翁同和正书)

翁方纲，在当时位高权重，时人都以翁方纲为书法宗师，翁亦骄横一时，加之当时刘墉、翁方纲等力追晋唐书风，对“古法”不敢越雷池一步（图5）。而邓石如、伊秉绶则打破了帖学的旧秩序，渐开碑学之风，邓、翁所持见解，大相径庭。因书风相异受到翁的抵牾，加之邓石如胸有方心，身无媚贵，不慕权贵，不事谄媚，最终愤而离京。包世臣《艺舟双楫》中评翁：“宛平书只是工匠之精细者耳，于碑帖无不遍搜默识，下笔必具体势，而笔法无闻。”《嘯亭杂录》评翁：“翁覃溪抚摹三唐，面目仅存。”康有为《广艺舟双楫》评翁：“覃溪老人终身欧虞，偏隘浅弱。”杨守敬评翁：“微嫌天分稍逊，质厚有余，而超逸之妙不足。”沙孟海在《近三百年的书法》言道：“清代书人，公推为卓然大家的，不是东阁学士刘庸，也不是内阁学士翁方纲，偏偏是那位藤杖芒鞋的邓石如。”

翁方纲尤对赵孟頫推崇备至，他衡量书法的标准即是古法，他眼中的邓石如不合六书，破坏古法，这也势必会导致其对邓氏书体的不屑。也不外乎含有藐视邓石如“布衣出身”登不了大雅之堂的成见。而后人马宗霍在《霁岳楼笔谈》中是这样评价翁方纲的：“覃溪以谨守法度，颇为论者所识。然小真书工整厚实，大似唐人写经。其朴静之境，亦非石庵所能到也。”马宗霍先生所言邓石如“不能齐于古人”，如出一辙：

如果说翁方纲对邓石如的“不能入古”是心存傲慢与藐视的话，那么马宗霍对邓石如的“不能齐古”则是这是马氏书学标准衡量尺度的失允和判断上的失误，意指邓氏达不到古人的艺术水准，不能与古人相比。在马宗霍看来，前人定下的或者约定俗成的就是正统，凡偏离这个轨道的就是“野狐禅”，那这种顽固的审美意识形态和心理恰恰是因循守旧、固步自封的表现。如果说翁方纲称邓石如“破古法”，“不合六书之旨”，是囿于书风及时代地位背景与旨趣的不同而做出的对立，作为经历清末、民国及新中国成立的年代见证者的马宗霍，应该对历史既定、书法状况一目了然，对清代碑学和邓石如的评价有所公允的审视。笔者认为，马宗霍对邓石如作出的“不能齐于古者”的误判，首先是马宗霍限于直观经验上浅显的表述，缺乏严谨的理论逻辑和理论思辨。一方面要求时代有可创新的书法，一方面又以顽固的审美形态限制创造。既不满于帖学的单调，心理定式已经形成主张恪守旧的法度，力主新变实际又不能接受新变。其次，马宗霍在理论上表现出纠结的心理状态，这也正反映出马宗霍理论思考与书法实践的脱节，也说明其长期培养的心理定势形成的矛盾性。站在

历史发展观的角度去审视，这种错误的思想正是阻滞书法艺术多样化发展的原因。

纵观整个书法史，经数千年不断演变发展，且在不同时代书家辈出，承上启下，形成不同的艺术风格和流派。从发展观点来看，包括邓石如在内的有成就的书家，几乎都是从传统入手，在前人的基础上革故鼎新，承上启下，代代嬗递，方使书法表现出强大的艺术生命力。尽管求变的心理不可逆转，但几乎所有的变法在后来者看来大都是欣赏和肯定的。王羲之胸藏万卷，腹有诗书，风流妍妙创新书体，倡导“万物虽参差，适我非我新”，在当时虞翼看来却视为不守正统的“野鹜”：宋人的成就被时人视为“无一笔右军笔法”；郑板桥、金农的笔法在康有为看来是“此欲变而不知其变”。古人有“善书者不鉴，鉴书者不书”之言。由于立意、创新方式的不同，赏者的眼光、观点不同，立场与角度、志趣、背景的不同，

对书家的品鉴结论也不同。康有为在《广艺舟双楫》中言道：“吾今判之：书有古学，有今学。古学者，晋帖、唐碑也，所以以帖为多，凡刘石庵、姚姬传等皆是也。今学者，北碑汉篆也，所以以碑为主，

凡邓石如、张廉卿等是也。人未有不为风气所限者，制度文章学术，皆有时焉，以为之大界。美恶工拙，只可于本界较之。学者通于古今之变，以是二体者，观古论其时，致不混焉。若后之变者，则万年浩荡，杳杳无涯，不可以耳目之私测之矣”。连清代石涛都痛切地批“古人未立法之前，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法”。“师古人之迹而不师古人之心，其不能一出头地也。”陈方既言道：“历史上凡在书法上留下重名的都是发展创造者，不是前人笔法的谨守者。”邓石如体察到先代书法精髓与真谛之传承与失落，更目睹了新兴碑派当今抑扬传统的固执与偏颇，尤其是理论上分割碑与帖而实践上不得不搓合的矛盾，有意识地致力于碑与帖的沟通与融合的探索。

清末以后，随着门户开放，新文化运动，许多外来的诸如新诗、油画及西洋音乐等新的文艺形式的出现，陆续在这片古老的国土上生根发芽。这个时期除继续沿用传统的书学思想材料对书法现象进行思考外，受西方学术和思潮的影响，如梁启超、邓以蛰、林语堂、朱光潜、宗白华、马宗霍等特意把书法作为特定的美学课题进行研究，我们肯定它具有重要的历史和现实的意义。但他们大都不是以专业书家的身份对自己的实践经验进行总结，在理论研究方面，囿于对书法缺乏足够的专业性，不知其深蕴，在研究和分析书法现象时，出现了枉断甚至谬论。我们真切地看到，在马宗霍的《书林藻鉴》美学研究中，有的尚很肤浅，应该总结而没有总结道科学的准确的信息，一味沿袭古人书学的模式，借古人的旧套路来宣传他的新变观。对邓石如乃至其他书家的评价也无疑受到赏评语汇系统的影响，就其语言和语汇的构成来看，貌似植根传统，实际上是滥用古人的赏评术语或者妄自结语而不知其所以然，矛盾时有存在。模糊不清，带有直感性，让人从表面上看这种论断具有整体感、合理性，宽泛性，似乎是要完整地表达书法意象，

却是马氏未经全面考察书法的发展实况、未经思考时代审美需求而似是而非下的结论，并不能真正反映出书法和书法美学思想发展的历史史实。殊不知，错误的书评舆论导向带给后人的往往具有能动的不自觉的继承性和传感性。

我们倡导书法创作的多元及批评的多层次多向性，这是“学术民主”深入

人心、百家争鸣的表现，是值得称赞的。但仅从感性出发，缺少对整个书法艺术史的驾驭，缺乏深层次的研究与分析就做出来的推断和评价，有悖于学术情怀修养和精神关怀。姜寿田先生说过：“书法批评作为书法史学整体结构的重要部分恰恰是构成书法史学的核心内容——价值判断即书法史观。……具体到每一个批评家的个体批评，他可以保持个人的审美趣味和偏见，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。也只有这个批评层面，它才真正的能够以历史的眼光来认识、评价一个书家。”历史的复杂性即是如此。思想发展的历史阶段是不能一刀切的。一个时代的思想，不能仅从一两人的思想来看。解读邓石如等大师们的艺术成就及这一特殊艺术现象，必须站在文化背景的层面来解读和审视。对历史的评价应“此欲变而知变”，才符合辩证唯物主义的观点。尤其当社会审美趣味发生了重大的转变，马宗霍对碑学观念的认知、创作还仍旧停留在用帖学的层面视野上去审视。不能用大文化的观点、用发展的观点向全方位对邓石如进行全方面的研究，缺乏从整体宏观立场上去认识清代碑学以及邓石如的书法创作地位、作用和贡献，不能给出正确的价值判断。主张创新而又菲薄创新，一方面思想上欢迎碑书且将它视为寻求新变的营养，行动上却又极力扬帖抑碑。加上其艺术创作本身的局限性，而仅凭自己的好恶对邓石如的揶揄带来了评论上的粗鄙化及浅陋的认知，仅凭少量的感性知识来表达近乎直观感受的意见，这显然缺少理性和公正性。换言之，我们不能不说马宗霍先生的这种矛盾性，体现出他对邓石如价值认识上的浅陋，未能正确反映出价值判断即书法史观和书法美学思想发展的历史真实状况，还不能解释甚至还意识不到邓石如的这种变化发展到主体心理依据和其在书法史上的意义。鲁迅说：“我总以为倘要为文最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的。”

陈方既先生说过，“书法美学思想，也是一个复杂的、立体的网络型结构。并非只从书法美学现象、书法审美经验中产生。对书法审美观照的主体思想，又受历史的、时代的经济、政治多种文化现象、思想观念、心理意识的制约。正确的书学经验、书法美学思想促进书法艺术的发展，而受各种因素干扰的并非完全正确的甚至错误的书法美学思想，则必然影响书法艺术的发展。”

“优秀的、正确的传统文化自然是继承者的宝贵营养，即使是人们认识到是绝对错误的东西，其心理惰性也会造成艺术实践和审美实践的负担。”因为错误的观点既有自觉的继承性，也还有不自觉的传感性，人们总能在文化遗产的基础上才有的文化建树，深深地非自觉地起着制约或诱导性的作用。而缺少逻辑思维能力的书评又会常常不自觉地被传统审美新理困扰而不自知，而被似是而非的“道理”俘虏而不能自拔，还要去俘虏别人。书评是天秤，将衡量出历史地位和价值。书评是镜子，将照出他和批评者本身的异同，及对后世的启示。在对待书法赏评的问题上，陈振濂先生说：“我们提倡书法赏评家在赏评之余动动笔墨，以增强笔墨的感性体验，这不是书法赏评力量的必备条件，观千剑而能识器，这才是书法赏评家的力量源泉”。可见，严谨治学、明辨析理、准确体验对当今书法评论来说是首要任务。

邓石如熟古今之体变，通源流之分合，既具完美交融后的深层意韵，兼收并蓄后的顽强超越，博采众长，化为我用，更表现在形式上的竭力翻新，对清代乃至整个书法史都做出了卓著的贡献，可谓是起到了“筚路蓝缕，以启山

林”的作用。当然，作为史学家的马宗霍也不是百科全书式人物，百家争鸣本无可厚非，我们虽然不能责备求全于他，但是我们在书法学术问题上一定要学会从宏观上去考量问题，熔古铸今，钩深致远，深入考证。基于书评往往带有非自觉的继承性和传感性，

在通晓和驾驭足够的知识和体验后才能谨慎发声。我们必须厘清错误的、不合时宜的与事实不符的谬论，审慎评价书法现象，

才不至于蛊惑、贻害子孙后代。正如习近平总书记在文艺工作座谈会所倡导的那样“要褒优贬劣、激浊扬清”，要像“‘剜烂苹果’一样把烂的剜掉，把好的留下来吃”。拂去马宗霍对邓石如认知上的误判，因为这不仅是从微观上限于对邓石如书法学术价值所呈现出的畸形和错误问题，更会从宏观上对后人研究邓石如乃至清代碑学造成关键性的曲解和误导，故此我们必须学会用辩证的眼光理性地去分析、判断和纠正，慎思之，明辨之。

【注释】

- [1] 《书林藻鉴 书林纪事》前言，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [2] 《书林藻鉴 书林纪事》之《书林藻鉴》卷十二，第192页，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [3] 《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第756页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [4] 《书林藻鉴 书林纪事》之《书林藻鉴》卷十二，第222页，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [5] 《书林藻鉴 书林纪事》之《书林藻鉴》卷十二，卷第十二，第222页，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [6] 《中国艺术通史》，第543页，王琪森著，无锡书法艺专函授教材，1988年4月编印。
- [7] 见《怀宁县志·邓石如传略》。
- [8] 《书林藻鉴 书林纪事》之《书林纪事》卷二，第332页，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [9] 《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第757页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [10] 《书林藻鉴 书林纪事》之《书林藻鉴》卷十二，第222页，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [11] 《艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第672页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [12] 《艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第675页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [13] 《书林藻鉴 书林纪事》之《书林纪事》卷二，第332页，马宗霍辑，文物出版社，1984年5月第1版。
- [14] 《艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第656页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [15] 《艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第659页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [16] 《中国书法精义》，第133页，牛光甫 石如灿编著，河南大学出版社，1992年7月第1版。
- [17] [18] 同[3]
- [19] 《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第790页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [20] 《中国书法创作论》，第40页，沃兴华著，上海古籍出版社出版社，2008年11月第1版。
- [21] 《艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第640页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [22] 《啸亭杂录》，第128页，（清）昭槁著，中华书局，1980年12月第1版。
- [23] 《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第755页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [24] 同[3]
- [25] 《近三百年的书学》，见沙孟海《20世纪书法研究丛书历代文脉篇》，上海书画出版社，第338页，2008年1月第1版。
- [26] 同[10]
- [27] 《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，第778页，上海书画出版社，1979年10月第1版。
- [28] 《石涛画语录》，第68页，毛建波 江吟编著，西泠印社出版社，2006年7月第1版。
- [29] 《书法美学思想史》，陈方既/雷志雄著，河南美术出版社，中国书法家协会学术委员会编，第95页，河南美术出版社，1994年3月第1版。
- [30] 《现代书法家批评》，第2页，姜寿田著，河南美术出版社，2009年7月第2版。
- [30] 《“题未定”草（七）》《鲁迅全集》第六卷，第430页，鲁迅著，人民文学出版社，1981年6月第1版。

[31] 《书法美学思想史》，陈方既/雷志雄著，河南美术出版社，中国书法家协会学术委员会编，第729页，河南美术出版社，1994年3月第1版。

[32] 《书法学》，第866页，陈振濂主编，江苏教育出版社，1994年3月第1版。

本文分上下两部分刊载于《中国书法报》2016年11.1和2016.12.13两期上。