

论“鸟羽体”与张伯驹的晚年心境

何汉杰

(中国艺术研究院,北京 100012)

摘要:张伯驹的书法创作以50岁为界。50岁之前他先学《十七帖》,精熟草法;后转学钟繇楷书,深谙笔意;自43岁得蔡襄《自书诗》册,手追心摹,了悟神韵。50岁之后,他的书法面貌大变,到晚年形成别树一帜的“鸟羽体”。“鸟羽体”风格的形成源于张伯驹经历与心境的变化,张氏晚年烟云过眼的恬淡和誉笑不悔的清高两种气质共同熔铸成“鸟羽体”的独特风貌,这使得“鸟羽体”成为理解一代士人文化心境的标本。

关键词:张伯驹;鸟羽体;别树一帜;恬淡清高

中图分类号:J292.1 **文献标志码:**A **文章编号:**1671-9476(2020)06-0098-06

DOI:10.13450/j.cnki.jzknu.2020.06.18

诗词、鉴藏、戏曲和书法是张伯驹最为人称道的四件雅事,其中书法于张氏而言,痴迷和用功程度要逊于其他三项。但因张氏晚年的书法别树一帜,被刘海粟等学者称为“鸟羽体”,在文化界和民间有很高的知名度。从拍卖市场来看,近年张伯驹的对联和信札是比较热门的拍品,上拍数量有较大增长^[1]。虽然影响市场的因素很多,但市场的肯定足以证明张伯驹书画的知名度。与市场的热闹不同,关于张伯驹书法的学术研究则不多,现有的研究主要有三种:一是刘海粟、冯其庸等学者文章中的概括评价,二是张恩岭《张伯驹十五讲》等书中的普及介绍,三是张孝玉《烟云过眼寓于胸——张伯驹书法研究》等文章的专题研究。仔细分析会发现,张伯驹书法较高的知名度与较少的系统研究并存的现象背后,彰显的是如何评价张伯驹书法的问题。要回答这个问题,需要对张伯驹的书法有一个全面的认识,然后对“鸟羽体”进行比较细致的分析,再跳出书法的范畴,从文化的角度重新认识“鸟羽体”及其文化意义。

一、先取其神:张伯驹书法的师法与变法

了解张伯驹的书法,绕不开他《宋蔡忠惠君谟自书诗册》跋文中的一段自述:

余习书,四十岁前学右军十七帖,四十岁

后学钟太傅楷书,殊呆滞乏韵。观此册始知忠惠为师右军而化之,余乃师古而不化者也。遂日摩挲玩味,盖取其貌必先取其神,不求其似而便有似处;取其貌不取其神,求其似而终不能似。余近日书法稍有进益,乃得力于忠惠此册。假使二百年后有鉴定家视余五十岁以前之书,必谓为伪迹矣^{[2]507}。

这段自述是研究张伯驹书法最常见也是最重要的资料,但如何解读却大有玄机。自述中涉及两个重要问题,一是张伯驹书法的师法问题,二是张伯驹书法的变法问题。

关于师法问题,研究者多有注意,并且各有分析,如果从表面的书法取法问题深究下去,会发现张伯驹的书法临习有着另外的风貌。毋庸置疑,王羲之《十七帖》、钟繇楷书、蔡襄《自书诗》册是张伯驹学习书法最重要的三个范本。《十七帖》是王羲之的草书信札,笔画雍容、草法精绝,被历代习草者奉为圭臬。钟繇传世作品有《宣示表》《贺捷表》《荐季直表》等,是由隶书向楷书过渡时期的代表性作品,兼具隶、楷形态,注重笔画起收提按。钟、王二人的作品都是魏晋书法尚韵的代表。从张伯驹自述中可知,他对临习效果并不满意,主要问题是“乏韵”,即没有真正学到魏晋人书法的神韵。那么,他学到了什么呢?他早年的书作已难得见到,但从后期书作所呈现的面貌可以看出,他从《十七帖》的学

习中,应当掌握了比较规范的草书的写法,即主要获得了草书的形态;从钟繇楷书的临习中,应当掌握了笔画的提按顿挫,即主要获得楷书的笔意。

还需要注意的是,张伯驹学书过程中取法的先后问题,一般人学习书法要从楷书开始,使点画结构达到稳定的程度再学习行草书。在钟、王之间,王羲之书受钟繇影响甚深,钟书点画形态突出,王书用笔、结字含蓄,一般学习是从钟到王。张氏40岁前后的学书过程则相反,先学王羲之的草书,转而学钟繇的楷书,这当然有个人喜好的因素在,但很可能是他觉得《十七帖》草书难学,需要钟繇楷书作为底子,才更容易进入对王羲之书法的学习。当然这只是一种猜测,但可以肯定的是,张伯驹在40岁左右及之前的一段时间内,对魏晋书法是极为推崇的,他看重书法中的神韵,这深刻地影响着他后来的书法面貌。另外,张伯驹得到蔡襄《自书诗》册是在1940年,此时他43岁,从40岁后开始学钟繇的楷书,到43岁得到《自书诗》册,其间不过两三年,可见张伯驹学习钟繇楷书的时间并不长,这也是他后期书作多草书而很少见楷书的一个原因。

关于变法问题,张恩领说:“1940年,张伯驹又得到了宋代名臣兼书法家蔡襄(君谟)的《自书诗》册。可以说,得到《自书诗》,成了张伯驹书法发展变化的分水岭。”^[3]指出以“得到《自书诗》”为界,张伯驹的书法临习和创作分前后两个阶段。这说明张伯驹在书法上存在一个“变法”现象。那么,他是如何变的呢?首先,张伯驹对蔡襄《自书诗》册的书法有一个评价,说它“行楷具备,姿态翩翩”“为蔡书之尤精者”“宋四家以蔡君谟书看似易而最难学。苏黄米书皆有迹象可寻……”^{[2]506-507},又说“宋四书家蔡书深得《兰亭》神髓,看似平易而最难学,此册为蔡书之最精者”^[4]。可见张氏极为看重《自书诗》册,原因是它深得《兰亭》神髓,行楷兼具、姿态翩翩。如此可以说,张伯驹在书法上的“变”始终是在由王羲之所塑造的帖学传统之内的。其次,学蔡书要改变以前的“呆滞乏韵”,在无迹可寻中“先取其神”,也就是要在神韵上完成一次改变。再次,学蔡书的方法是“遂日摩挲玩味”,整天拿着帖子看,用心感悟其中的神韵,这与上一条的追求是一致的。最后,学蔡书要达到的目的是“师右军而化之”,即要将王羲之的书法化到自己笔下,蔡襄的《自书诗》册其实扮演了一个王羲之和张伯驹之间的书法桥梁的角色。果然,通过一系列的“变”,张伯驹达到了“近日书法稍有进益”的效果。

通过蔡襄《自书诗》册的接引,张伯驹在书法上

实现了“变法”,在王羲之代表的帖学传统内实现了从法度到神韵的蜕变。他的这种“变法”并非从得到蔡襄《自书诗》册开始的,而是经历了一个过程。他说“假使二百年后有鉴定家视余五十岁以前之书,必谓为伪迹矣”,提出了一个“五十岁”的界限,即在他自己看来,50岁前后的书法发生了很大的变化,所以做了一个200年后藏家会以为他50岁之前的书作是伪作的假设。也许有人会说“五十岁”只是一个取整的概说,但需要注意的是《宋蔡忠惠君谟自书诗册》一文中,上文的假设之后,张伯驹写到有友人请他跋米字伪迹卷的事情,这件事发生在“辛丑岁”,即1960年,此时张伯驹63岁,所以这篇文章应该写于1960年张伯驹63岁之后,“五十岁”是从回忆的角度提出的确说,而并非从预知的角度提出的假设。因此,张伯驹的书法从面貌上看,应当以50岁为界,分为前后两个部分。从得到《自书诗》册的43岁到实现面貌变化的50岁这七八年间,是张伯驹浸淫于蔡襄书,实现“变法”的过程。这从他评价蔡襄书作伪者不多的原因是“蔡书于平平无奇中而独见天资高、积学深也”^{[2]507}可以得到印证,蔡书的神韵是天资和积学的结果,天资无法改变,那么积学自然成为学蔡书的不二法门。

二、别树一帜:“鸟羽体”的特征及成因

50岁后,张伯驹的书法获得神韵上的突破,面貌发生大变,基本形成了自己的风格,到晚年,其书迹的个人风格更加突出,人谓之“鸟羽体”。1979年,82岁的张伯驹为曾经工作过的吉林省博物馆创作了6幅作品,其中4幅书作皆为“鸟羽体”作品^{[5]42}。张伯驹潘素文献整理编辑委员会所编《张伯驹潘素书画集》收张伯驹书法主要是张氏80到85岁之间的作品,也均为“鸟羽体”作品。可见“鸟羽体”是张伯驹晚年示人的常见书法样貌,也是他的亲人、朋友、研究者眼中张伯驹书法最具有代表性的样貌。

关于“鸟羽体”,刘海粟有一段非常中肯的评价:运笔如春蚕吐丝,笔笔中锋,夺人视线,温婉持重,飘逸酣畅,兼而有之,无浮躁藻饰之气。目前书坛,无人继之^{[6]158}。在这段评价中,刘氏涉及了三项内容,一是“鸟羽体”的点画、用笔,二是“鸟羽体”的风格,三是“鸟羽体”的独有性。这三项评价说出了“鸟羽体”的基本情况,然而太过简略,此处不妨顺着刘氏的思路,以《张伯驹潘素书画集》所收作品为例,对“鸟羽体”的特征做一个比较全面的分析。

从宏观层面上看,“鸟羽体”风格率真、气韵迢

逸。现存的能见到的张伯驹晚年书作中,对联占了十之八九,还有少量条幅、横批、扇面和匾额,这是由于张伯驹擅长诗钟、联语,常有妙联佳句,最适宜写成对联。对联字数少,因此每个字所占的空间大,远观便能感受其中的气息。张伯驹的对联大字往往写得率直天真,不刻意经营布局。如《张伯驹潘素书画集》所收“辛壬纪岁,向戌弭兵”(见图1)一联,上联四字与下联四字的字间距有大有小,错落分布,富于天真率直的情态;所有字都有向右上飘动的态势,似风中飞扬的旌旗,灵动多姿,满纸逸气。



图1 张伯驹对联

从中观层面上看,“鸟羽体”单字独立、行列舒朗,体兼行草、态赋篆隶,款识同体、大小呼应。在单字的排布上,张伯驹吸收了《十七帖》等书帖的章法,单字独立,互不干扰,如此每个字的情态都可以在一个较大的空间里获得自由的张力。在行列排布上,对联自不必说,上下联之间有着天然的空间,张氏在处理条幅和匾额上也别具匠心,将行与行之间拉开距离,这样每个字就获得了二维空间上的独立,在视觉上造成一种舒朗的感觉,整幅作品悠游自得的气质便自然流露出来。张伯驹晚年的书作绝大部分为行草书,这与他早年对《十七帖》《自书诗》册的用功分不开,行草书是他最为擅长的书体。他处理字体的独特之处在于行草间杂,这样就造成了欣赏阅读中的陌生感。单纯的行书或草书,会给

欣赏者一种稳定的欣赏体验,但是在行书中夹杂几个草书字,在草书中夹杂几个行书字,自然打破了欣赏心理的平衡,进而创造出一种生新的观感。如《张伯驹潘素书画集》所收《枫桥夜泊》条幅(见图2),开篇“月”字用草书,让欣赏的进入变得不那么顺畅,之后“落乌啼”三字用行书写就,一带而下,形成一种阅读欣赏的快意。如此反复,跌宕起伏。不仅如此,张伯驹还在同一个字的处理上兼带行草,条幅中接下来的“霜”字,上半部的“雨”作行书,下半部的“相”作草书,让观者不得不暂停而稍加思索。张伯驹行草书不仅打破字体的界限,还在书写时加入篆、隶元素,使字形更加丰富。其书笔画多圆转,将篆书的曲笔引入,形成一种流动的美感;又加入隶书的波磔,时而写出一两笔打破平衡的粗横画或捺画,制造出结体上的戏剧性。在落款时,张伯驹打破文款异体的常规,落款也用飞动的“鸟羽体”写就,而且多落长款,形成正文字大而舒能走马,落款字小而密不透风的格局。

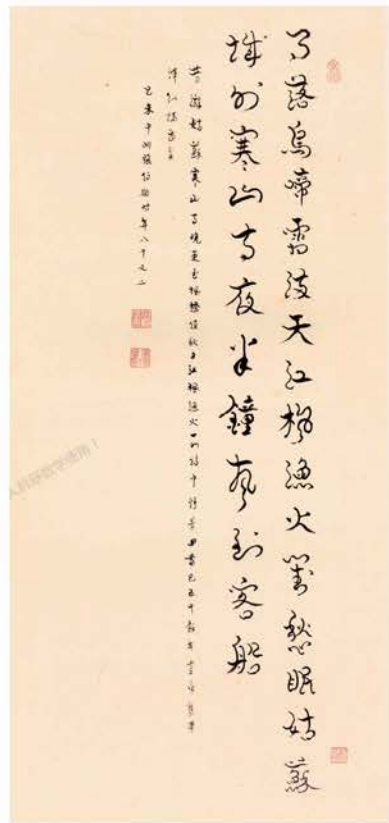


图2 《枫桥夜泊》条幅

从微观层面上看,“鸟羽体”中锋行笔、首尾出锋,笔画瘦挺、线条扭转,墨色清润、浓淡相宜。所以称“鸟羽体”,除了取羽毛的轻灵气质外,还在于笔画的形态与羽毛神似。张氏书法的笔画多用中锋,顺入顺出,在笔画的起笔和收笔处形成牵丝的细笔,与羽毛两端的形态一致。至于笔画的中段,张氏则多处理得瘦挺而富有韧性,用细笔写出圆转的线条,让字的筋凸显出来,富于力量感。在用墨

上,张伯驹也十分讲究,写对联则每字墨色一致,乌黑油润,神完气足;写条幅则注重自然变化,偶有枯笔、虚笔,形成气息上的停顿。

“鸟羽体”的这些特征是如何形成的呢?张孝玉指出张伯驹的书法受到《平复帖》的影响,因为张氏书法通过有意减少笔画和单字之间的映带关联,形成大量留白,使作品显得疏松空灵,这与张伯驹的得意藏品《平复帖》有异曲同工之妙^[7]。这种说法是可信的,但并非全部的原因。从形态上看,张伯驹的“鸟羽体”与战国时期鸟虫篆有着某些相似之处,常常会把平直的笔画写成弯曲的鸟虫形状,构成一种飞动的情态。如《张伯驹潘素书画集》所收“每铺沙席来眠浪,时上山楼在步云”一联(见图3),其中“每”字上部连写,似鸳鸯凫水;“时”字左转右绕,似玄武侧立;“山”字圆转上斜,似双龙嬉戏;“云”字笔笔飞旋,似群凤游天。但“鸟羽体”不刻意模仿鸟虫头身,而是通过笔画的提按、扭转、平拖,写成姿态各异的线条,更抽象,因而更富于书写性。



图3 张伯驹对联

如果跳出书法范畴,在更大的艺术范围内看“鸟羽体”,就会发现,“鸟羽体”的形成不只是书法内部的借鉴与创造,还有其他的来源。潘伯鹰《小沧桑记》中记录了张伯驹的话,说“当知舞台身段,皆纸素间之线条,岂不然乎?此身段之通于绘画者也”^[8]。这里张伯驹将舞台身段与纸上线条类比,指出身段与绘画相通。将这话理解得宽泛一点就

是,不仅绘画,书法的线条也与舞台身段相类。张伯驹痴迷京剧,深通戏曲,同时有出色的表演技艺,对舞台身段的形与神、力与美有着深刻的体会,他的这番话显然是出于经验之谈。也的确如此,“鸟羽体”圆转多姿的形态与舞台身段有着诸多的共通点,浓重的波磔式的横或捺画就像戏服的大袖一般。

三、恬淡清高:“鸟羽体”背后的文化心境

在上文的分析中,张伯驹50岁之前在书法上的追求是极高的,并且为了自己的追求付出过不少努力。为什么到了晚年似乎放弃了追求,转而创造出这样一种独特的书法样式呢?在张伯驹的文章中,几乎见不到他对自己“鸟羽体”的评说。一些张氏故交的回忆文章中,也难得见到对“鸟羽体”的评述。目前所见,除刘海粟、冯其庸对张氏书法有一段评价外,其他学者对张氏“鸟羽体”这种独特的书法样式鲜有提及。那么,应当如何理解张氏书法的这一现象呢?扬雄《法言·问神》云:“故言,心声也;书,心画也。声画形,君子小人见矣。”虽然此言有其局限性,但确实为研究文人的精神世界提供了途径。对于中国传统文人来说,书法往往最能寄寓心境。要理解张伯驹书法样式的变化,或许要从他心境的转变说起。

从书法与心境的关系来解读张伯驹书法的启示,来自于张伯驹1979年10月29日的一封信札。张伯驹在回复时任北京理工大学书画社社长盛自强的信中,对“明清书法台阁体”“继承与创作”“书法艺术与群众基础”三个问题表达了自己的看法。其中一条是:

创作由于环境之变化,而产生思想感情之变化,文艺亦随之发生急剧之变化,例如王右军经五胡乱华,晋室东迁,感中原禾黍之悲,见东南江山之美,思想感情发生变化,兰亭叙文自“夫人之相与”一段可以见之。其已遂由汉魏隶体而变为行草体,其可贵者正是出于思想感情而其书天然有其气韵法度,非摹拟者一时可能到。至南宋多学东坡元章两体,行楷多东坡体,行草元章体,如赵孟坚张即之皆元章体,而孟坚笔尤挺劲。赵子昂则已开元代之书法,而非宋代之书法。其书圆润秀妩,肉多骨少,在其人品降元后无故国之念,故其书亦无坚劲挺拔之势,何可能过右军。清乾隆最重赵字,他之三希堂法帖,以右军快雪时帖为首,乾隆

最宝视此帖。按此贴非唐摹之佳者,因后有赵子昂一跋,乾隆倍重视之,一生临写此贴,张照当然承上意之所好,亦写此帖,又科考廷试亦皆写赵字以取仲翰林。乾隆时遂成书法衰落时期,所谓取法乎中仅得乎下,此时乃出现碑派书家与碑派画家^[9]。

这段文字的核心意思是创作环境的改变,会导致创作者思想情感的改变,进而改变文艺创作的面貌。文中举出几个例子:王羲之在南渡之后,心境变化,书体也随之变化,最终成就其书法独特的气韵法度;赵孟頫在南宋灭亡之后出仕元朝,无故国之思,所以他的书法也秀媚少骨,没有赵孟坚用笔的挺劲;乾隆偏嗜赵书,大臣效仿,科举中也偏向赵体,所以清朝书法衰落。由此可见,环境和心境的变化对艺术面貌的影响之大。

读这段文字,再结合张伯驹的人生经历,自然就能理解张伯驹书法面貌大变的原因。张伯驹在50岁之后的经历,与建国后大部分知识分子的遭遇相似,他也在20世纪50年代中期到70年代末期的20多年中体味了截然不同的人生滋味。关于张伯驹50岁前后人生的巨变,凡写张伯驹的文章大都会提及,所以此处只简单引述《中央文史馆张伯驹资料四则》中张伯驹的自述,略作说明。张伯驹说:

自我三十岁收藏古代书画、研究诗词戏曲。收藏古代书画最初出于爱好,后则由于爱国之心……凡我一生收藏之书画大部分归故宫博物院,无流失于外国者。……后来由北京市文化局和北京市民盟以我要保留京剧剧目,阻碍革命戏剧的创作,把我列为右派。……六一年吉林省艺术专科学校约我爱人潘素讲授国画……后吉林省委宣传部约我夫妇同去。……到吉林后我任省博物馆第一副馆长。我爱人潘素任省艺专国画教师。这时摘掉了右派帽子。……“文化大革命”,吉林省教育部门统被冲击。……我写了一首词把江青比作吕后谋害汉高祖的功臣。这首词被造反派抄去。谓我攻击江青就是攻击无产阶级司令部,是现行反革命。……予以退职,并送往舒兰县朝阳公社插队落户。……大队以我们系退职人员不合插队落户规定,不予落户。我们夫妇遂回北京。……在“四人帮”当权时期我的生活拮据,思想沉闷。……粉碎了“四人帮”……我写的三部书……均由人民出版社转香港出版。我爱人的山水画、我的书法由广交会展览出

售,既为国家换取外汇,还得稿费,补助生活。……省艺术学校将我爱人潘素退职改为退休……现在我继续写《唐五代宋元明清词选集评》及关于文史的资料,不认为我八十一岁已经年老,仍争朝夕为国家作出更多贡献^{[6]79-82}。

这段断断续续的引述基本可以勾勒出张伯驹从30岁到80岁这50余年的人生历程。从着意收藏、研究诗词戏曲到捐献收藏,到错划“右派”,到北上吉林,到下放舒兰,到回京就职,再到晚年坚持创作,经历了人生的大起大落,心境自然也随之变化。在50岁之前,张伯驹过着公子的生活,很少体味人生的苦涩,之后被错划“右派”,心情难免失落。在一次与刘海粟的对话中,讲到他与陈毅的谈话内容。他说:“此事(关于‘右派’)太出我意料,受些教育,未尝不可,但总不能那样超脱,做到无动于衷。在清醒的时候也能告诫自己:国家大,人多,个人受点委屈不仅难免,也算不了什么,自己看古画也有过差错,为什么不许别人错送我一顶帽子呢?我只盼望祖国真正富强起来!”^[10]此时张伯驹的心境是委屈而又充满期待的。“文化大革命”期间,因为经济拮据,生活无着,他“思想沉闷”,在“文革”交代中他在一张纸上罗列38个“问题”,毫不隐藏,“很老实,老实到傻,傻到可爱”^{[11]77},大概那时他的心境是平和的。“文革”结束,他以著述为业,心态是年轻的,想着为国家奉献力量。此时的心境又于平静恬淡中透出积极向上来。

张伯驹的“鸟羽体”书法多见于80岁以后,此时他的心境多是恬淡的,用他自己的理论来看,“鸟羽体”所呈现的风格率真、气韵道逸的特征便是很好理解的了。可以说是独特的心境造就了他独特的书法面貌。

但这并非“鸟羽体”的全部,如果“鸟羽体”所表现的仅仅是恬淡的气息,那么它或许不会获得如此多的关注。如果将张伯驹的“鸟羽体”书法与他早年的书作和晚年的信札比较,会发现“鸟羽体”书作在笔墨上充满游戏性,在形式上富于展现性。刘海粟评价说“(鸟羽体)目前书坛,无人继之”,说明“鸟羽体”是张伯驹独有的,具有创新性,恰好与张伯驹对王羲之书法的评价相呼应。他说:“其可贵者正是出于思想感情而其书天然有其气韵法度,非摹拟者一时可能到。”书法非摹拟者所能到,说明思想情感上有异于常人的地方。这异于常人的地方,在张伯驹便是清高的文人气质。张伯驹在《丛碧书画录·序》中说“三十以后嗜书画成癖,见名迹巨制虽节用

举债犹事收蓄。人或有訾笑焉,不悔”,这是何等的英气。在“文革”交代中,张伯驹写道“宋振庭说我不是搞政治的,是才子名士,统战对象,我认为是知己”。张伯驹还谈到因为章伯钧是“右派”,所以从政治上考虑决定不再去章家,但听说章伯钧去世后,又偷偷去章宅探望,听说章家搬走,又四处打听新址,并和妻子从地安门走到建国门,慰问章氏家人^{[11]78}。可见,即便在最为艰难的处境里,他依然保持气节,不为世俗所染。到晚年,张伯驹常在“鸟羽体”对联的落款中发表时评、追忆往事,名士气质不改。如赠吉林省博物馆的“世界和平功最大,江山美满步难量”对联后写道:“余偶为诗钟分咏,以中国自卫反击越寇及地图为题。吾国自卫反击越寇,挽救东南亚各国,揭露北极纸熊,打破越寇自称为第三强国战无不胜之神话,教训美国绥靖主义之错误,于世界和平功莫大焉。”^{[5]40}可见他对时局的关注,对和平的祈望。在“射虎斩蛟三害尽,房谋杜断两心同”对联后记录了光绪年间,慈禧与袁世凯、瞿鸿禨、岑春萱等人的政治争斗,眼光闲逸而冷峻。这种清高的名士风度始终伴随着张伯驹,因此“鸟羽体”也天然有着一种不易亲近的清高气韵。只是这种清高并不激烈,带着传统文人的温情。

可以说张伯驹的晚年心境中有烟云过眼的恬淡,也有訾笑不悔的清高。其书法面貌因晚年心境的变化而变化,也寄寓着某些不足为外人道的文化坚守。张伯驹晚年恬淡而清高的心境成就了“鸟羽体”,“鸟羽体”又将那一段特殊的心境留存下来,让后人得以窥见一二。

四、结语

张伯驹的书法得益于他的收藏,他的学书自述便是明证。在收藏过程中,他过眼无数,真正收入囊中的并不多,但所收皆为珍品,可见他的眼光极高。在众多藏品中,他独拈出蔡襄《自书诗》为范本来学习,可知他对书法神韵有独到的体悟。同为“民国公子”,张伯驹的书法与袁克文的比,逸气多而沉郁少,与溥侗比,笔法熟而点画散,这是性情使然。同为北京中国书法研究社元老,张伯驹的书法与陈云诰比,形态多而筋骨少,与溥雪斋比,结体活而用笔拙,这是取法使然。同为鉴藏家,张伯驹的

书法与启功比,趣味多而笔力弱,与谢稚柳比,笔意足而经营少,这是功夫使然。这样的比较或显刻意,但足以看出张伯驹的书法于同时代人中,长处在气韵与趣味,不足在结体与笔力。如果将张氏与这些人的经历略加比较,会发现张伯驹性情醇、才气大,具有多重身份,因而用在书法上的精力自然有限,晚年所创“鸟羽体”便是这种情形下性情与才气的勃发。

还需要指出的是1955年11月,经过张伯驹与溥雪斋、徐石雪等人的多方奔走,北京中国书法研究社得以成立,其目的是让从事书法创作的人有一个稳定的环境。单就书法而言,张伯驹承担起了“庇天下寒士”的传统士人的责任,人们敬重他的人格,自然也重视他的书法,欣赏他独创的“鸟羽体”。虽然“鸟羽体”从艺术性来说,并不足以垂范后世,但从文化角度来看,其中蕴藏着张伯驹的文化人格,是了解一代士人文化心境的标本。

参考文献:

- [1]吕友者.张伯驹的书画已成市场香饽饽[J].收藏投资导刊,2015(7):64-67.
- [2]张伯驹.张伯驹集·春游琐谈[M].上海:上海古籍出版社,2013.
- [3]张恩岭.张伯驹十五讲[M].郑州:河南人民出版社,2018:79.
- [4]张伯驹.张伯驹集·丛碧书画录[M].上海:上海古籍出版社,2013:600.
- [5]王舒羽.撑持傲骨待春来:吉林省博物院藏张伯驹书画欣赏[J].收藏家,2011(6):39-42.
- [6]项城市政协.张伯驹先生追思集[M].北京:故宫出版社,2011.
- [7]张孝玉.烟云过眼寓于胸:张伯驹书法研究[J].大众书法,2019(2):24-26.
- [8]潘伯鹰.小沧桑记[M].上海:上海辞书出版社,2013.
- [9]盛自强.张伯驹论书札[J].中国书画,2010(8):127.
- [10]楼宇栋.尘劫难移爱国志——泪忆岳父张伯驹[J].紫禁城,2018(3):120-127.
- [11]章诒和.张伯驹的文革“交代”[J].炎黄春秋,2013(6):77-78.

【责任编辑:贾 滕】