



一 闻 艺 论



刘一闻◎著



Y I W E N Y I L U N



上海辞书出版社

刘一闻◎著

一闻艺论



上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

一闻艺论/刘一闻著. —上海: 上海辞书出版社,
2008.9

ISBN 978-7-5326-2560-4

I. 一… II. 刘… III. 汉字—书法—文集 IV.
J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第137844号

一闻艺论

上海世纪出版股份有限公司
上海辞书出版社 出版、发行
(上海陕西北路457号 邮政编码 200040)
电话: 021-62472088

www.ewen.cc www.cishu.com.cn

上海求知印刷厂印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 19.5 字数 391,000

2008年9月第1版 2008年9月第1次印刷

ISBN 978-7-5326-2560-4/J · 122

定价: 68.00元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换
联系电话: 021-68915808

序

说起来,我和一闻算是老朋友了。1996年岁秋,我还在上海图书馆工作,当时,为筹划上图新馆落成纪念册,曾约请部分全国及上海的书画名家创作了一批作品,一闻也在被邀之列。至今清楚地记得,我是在他那布置得十分典雅的“得润楼”里,接过他双手递上的“广厦千万”书法斗方作品的。

不曾想到的是,不久之后,我也来到上海博物馆工作,和一闻成了同事,有更多的机会观赏他的书法篆刻作品。一闻的书法传承书法文脉,凝聚结构创意,升华审美境界,凸显书法智慧。细细品味,一闻在篆刻中勤思索,重践行,讲品味,融情感,在他的篆刻作品中可清晰地感受到他对刀法的理解,对线条的用功,对篆刻美学的探索,对艺术精神的追求。

在认识一闻之前,我已从报章上了解到他的一些经历。一闻是在上世纪九十年代初,作为社会专业人才调入上海博物馆的,当时,他还是工人身份。他一进上博,便被分配到书画研究部,具体担当古代书法作品的整理和鉴别工作。人们大概还记得九十年代中期,不少媒体有过一番关于刘一闻被破格晋升为副研究员的报道。我想,这也许可以作为对他当时专业水准的一种评价吧。不几年,我收到了他于1998年一年中出版的三本图书,其中有一本是他的文字专著。这是一部二十八万字的名为《一闻艺话》的集子。在集子中除了有相当篇幅的学术论文和艺术随笔外,一闻还特意保留了部分友人介绍他的文篇。他在此书的后记中说:“我之所以坚持要把这些内容附上,决不是藉此再作张扬炫耀,而恰恰在于我实在太珍惜这份沉甸甸的情谊。每当我读到这些文字时,心中总会溢起浓浓的情愫……”由此可见,一闻是一个注重情感的人。他曾十分动情地对我说,他之所以有今天,是因为一路有无数友人真心相助。

一闻今天所取得的成绩,固然有着众人的无私襄助,但依我看,更多是来自于他对事业的异常热爱和勤奋努力。令人难以想象的是,身为上海博物馆研究员的刘一闻,他的学历至今仍然是初中毕业生,和这个学历相联的却是他的近二十种出版物!以影响论,一闻在当今中国的书法篆刻创作领域已遐迩闻名。

明年,刘一闻就要迎来自己的六十岁生日了。眼下,闻说他正在筹划能与《一闻艺话》成为姊妹篇的《一闻艺论》以及其他几本书籍,以作为人生旅途的一种特殊回顾方式。我在祝贺之余,真为他今天的成功感到高兴。

我衷心地期待一闻取得更大的成就。

陈燮君

二〇〇八年七月五日于上海博物馆

目 录

序 陈燮君

论文篇

金农、郑燮书法及其伪作·····	3
吴熙载的书法·····	8
从翩翩佳少年到一代高僧·····	11
两宋二帝书法·····	24
《邓石如朱文公四斋铭篆书屏》真伪之辨·····	29
认识赵构《真草书嵇康养生论卷》·····	43
董其昌书法与《阁帖》·····	49
从碑帖之学看海派书法·····	53
汉碑书法的两条发展脉络·····	62
从赵孟頫的托古改制看元代章草书法·····	85
陈鸿寿的书画创作·····	89
既重理法又显个性的元代书法·····	99
亦古亦今说章草·····	103
徐渭书法成因蠡说·····	111
翰墨千秋自风流——上海博物馆藏历代法书巡览·····	120
中日同期书家创作摭谈·····	140
杨维桢的书法之作·····	143
《冯子振行书虹月楼记卷》和冯子振墨翰·····	148
也论于右任书法创作·····	157
吴昌硕篆书的蜕变之美·····	164
漫话唐寅·····	173
唐寅的书法·····	178
雍穆方严 简静平和——略述方介堪篆刻的结字风格·····	184
易大厂与《易孺自用印存》·····	189

序跋篇

跋《小铄汇存》·····	197
序《任颐画稿》·····	198
跋《刘一闻刻心经》·····	200
序《四季古诗印谱》·····	201

序《心经印集》·····	203
山阴童英强·····	205
跋《董美人墓志·绛帖》两节·····	206
跋方去疾《明清流派印谱》残稿·····	207
序《印章艺术及临摹创作》·····	208
跋沈尹默《行书苏东坡诗册》·····	210
读李路平作品·····	211
序《白蕉书画集》·····	213
汪印泉书法印象·····	214
新士人陆家衡·····	215
攸敏老友·····	217
沈贞石的篆刻之作·····	218
宗海的画·····	220
序《穆旦斋藏联》·····	221
谢稚柳的书法艺术·····	223
陈佩秋的书法艺术·····	224
读傅其伦《苏词篆刻集拓本》·····	225
我看聪聪·····	226

别 篇

读新亚·····	229
再说王宽鹏书法·····	231
张淳的书和画·····	232
单晓天先生·····	233
九八年·牛年·····	235
厚今薄古说篆刻·····	236
记郑伯萍·····	238
写我胸中逸趣·····	239
我所了解的马亦钊·····	241
吾山自信云卷舒·····	242
日日新 新又新·····	243
中浙印象·····	244
有感“温州书法作品(上海)展”·····	245

怀念去疾师·····	247
方攸敏画展观后·····	249
我看夏奇星·····	250
能人王寿甸·····	252
梨花一枝春带雨——略谈对联书法创作·····	253
六皆先生·····	255
我之为我 自有我在·····	256
追念晦翁·····	258
话说印稿设计·····	260
萧耘春的书法·····	261
孔小平和书法·····	263
热话足球·····	265
我的一点体会·····	266
忆方去疾先生·····	267
由毛笔、铁笔说开去·····	269
乡友于明诠·····	271
艺事·养生·····	272
矿石·宝石·中国年·····	273
我认识的戴文·····	275
说说王丹·····	277
我和篆刻·····	278
“艺苑真赏”话今昔·····	283
喜读《百位共和国将军书法》·····	285
写给陶亚杰画展·····	287
有感于获奖和评奖·····	288
奇岩新作·····	291
当代篆刻感言·····	292
祝贺“上海优秀青年篆刻家作品展”·····	293
让我们共同来认识传统书法经典·····	295
贺金晓屏书画展·····	298

一 聞 藝 論

論文篇

在我国十八世纪中期，即清代康熙至乾隆年间，有一个活跃于江苏扬州地区的书画创作群体，由于他们在创作观念和创作方式上截然不同于历来所谓的正统艺术流派，因而在中国美术史上，这一异军突起以集居在扬州的书画家为主体的创作队伍被称作“扬州画派”，其中，更以八名杰出者号称“扬州八怪”。

“扬州八怪”在我国清代艺坛的重要地位是显而易见的。在绘画上，他们的非凡造诣自不待言。在书法创作上，也是颇有意趣并别具一格的。此中，最有成就和最具个人艺术风貌的，当首推金农和郑燮。

金农（1687—1763），字寿门，号冬心先生，别号昔耶居士、心出家庵粥饭僧等。他的书法初学颜鲁公，继而师法三国篆书碑刻《禅国山碑》和《天发神谶碑》。经过不断的探索实践最终成为特立独行的金氏书法艺术。

金农所处的时代，正值乾嘉之学盛行，出土日多的碑版文物，犹如一阵狂风，强劲地震撼着清代书坛，给当时的书法创作以极大的影响和启示。原本就有金石文字之癖的金农由酷爱而效法碑版猎碣，想来也是情理中的事。

金农的书法是出类拔萃的，毫无疑问，金氏书法中最能代表他的创作水准的，还是为其自创的“漆书”。换言之，金氏漆书书法，是对古来隶书艺术的继承、发扬和再创造。

从传世的金农隶书作品看，确实反映了他的精湛的表现技巧和深厚的创作功力。自然是，金农的“漆书”之作也不是一蹴而就的，他是在经历了长期的借鉴和考验之后，才逐渐找到这一独特的创作门径的。如果说，金农分别作于五十一岁以及后一年的《梁楷传书轴》和《牛戩传书轴》已初见漆书笔意的话，那么，他的作于五十四岁和五十八岁的《记沈周叙事书轴》及《隶书七言联》，则分明显现出漆书书法的基本特征。这一特征具体体现在迥异于习常隶书的明快利落、直起直收的运笔和内紧外松、上宽下窄的结体上。也正是由于其不同于常的笔法和结字，因而才构成了特定意义上的金农漆书书法。

如图所例，为金农七十二岁所作《节临西岳华山庙碑书轴》（图1）。从总体看，但见

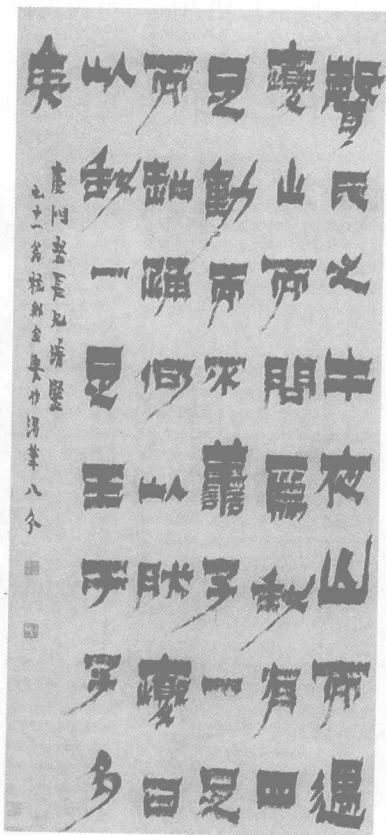


图1

笔道稳健古拙，顿挫有致，又字里行间参差错落，互为呼应，倍使通篇偃仰有姿。尤以其因遣笔熟稔而出的飞白书意味，更平添盎盎生气。

《墨林今话》曾记金农：“书工八分，小变汉人法，后又师《国山》及《天发神谶》两碑，截毫端作擘窠大字，甚奇。”纯古秀茂，富周秦遗意的《禅国山碑》以篆寓隶，而若篆若隶、方劲奇伟的《天发神谶碑》则以隶寓篆，此两碑且篆且隶，乍一望与金农漆书虽体貌有异，然细察之下却见神理相衔，气接表里。又从金氏漆书的落笔沉雄古拗、极尽顿蹲折按的用笔习性看，截笔之说应属可信。依照惯常的书学理论，截笔之举本不足道，然金农却能将隶书形态的波磔之笔省去之后而挥洒裕如别出奇态，这个现象，是否亦从另一侧面来新解“善书者不择笔”的说法？

伪本《冬心诗续集序册》（图2）为金农漆书的模仿之作。初观之下，颇夺眼目，但一经推敲，便破绽逐现。从笔法看，此书虽亦作卧锋横运态势，然小心翼翼，刻意之至，其亦步亦趋状唯恐脱离原迹一步。因不谙用笔之法，故平拖直过、轻滑单薄而了无笔意可言。又因功力故，更不见运笔过程中的飞白之韵。如漆书撇笔本为金氏笔法特点之一，有笔已尽而意无穷之感，而仿本所作尖锐刻划，千篇一律，全无内蕴。

金农的深厚书写功力同时也表现在其书作的貌似疏朗、实则严谨绵密的结体上。金氏曾临摹过众多的东汉碑刻文字，譬如《华山庙碑》、《乙瑛碑》和《郾阁颂》等，就是他经常学习的材料。此中，尤其《华山庙碑》，是金农反复临摹用功最勤的（这一点，人

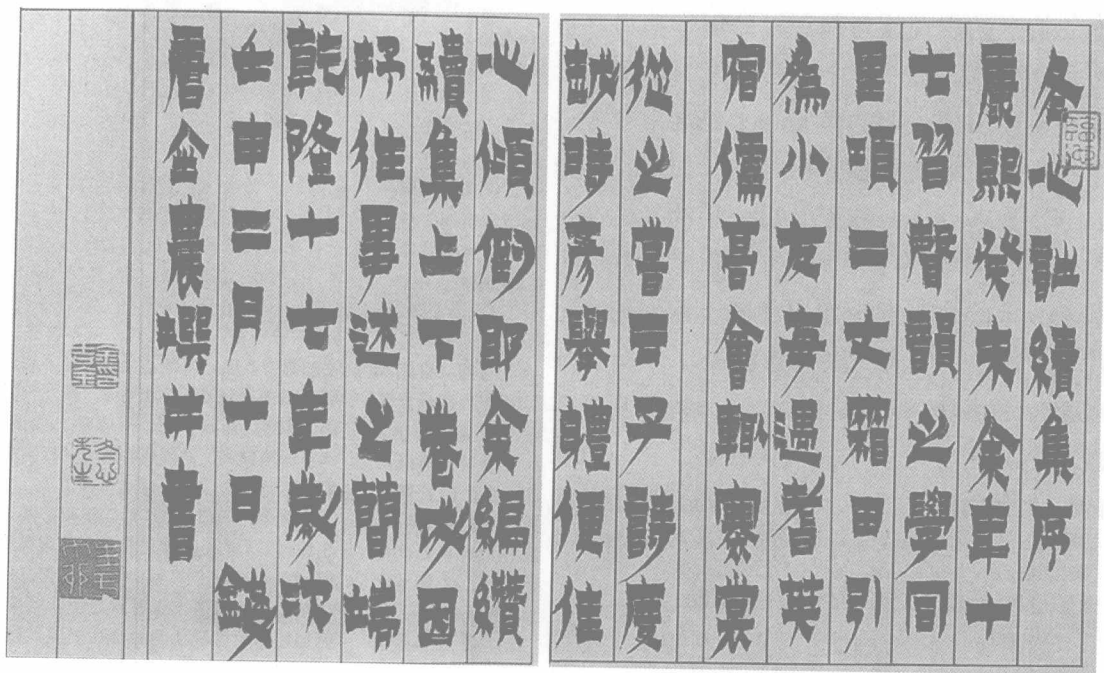


图2

们从大量的金氏传世作品中可以得见，只不过图例此件被金农自己称作是“西岳华山庙碑”的作品，无论从用笔还是结字上说，皆已经是十足道地的金氏漆书书法了）。正鉴于此，在书作的间架结体上，金氏自是了然于胸操觚自如的。而两作中同类字若“之”、“也”、“小”、“成”、“日”等，在稍作比较之下，便可判出高低优劣，直生“差之毫厘，远至千里”之慨。

和古来大多数优秀书作一样，金农作品的不同凡响，恰恰在于它的似滞而健、似熟而生的特殊风调上。

郑燮（1693—1765），字克柔，号板桥。世籍苏州，明洪武间，迁居江苏兴化，遂为兴化人。他是一位隆声于雍正、乾隆时期的书画大家。擅画兰竹，以草书中竖长撇法运笔，笔力劲峭，自成一格。书法则以“前无古人、徒矜奇异”的以篆隶体参合行楷的“六分半书”闻名于时。

纵观郑燮的“六分半书”，其艺术风貌主要体现在如下诸方面：

多体参合，是郑氏书法的主要特征之一。清代的郑方坤在《本朝名家诗钞小传》中称，郑燮“雅善书法，真、行俱带篆籀意”。同朝的查礼在《铜鼓书堂遗稿》中则说他“行、楷中笔多隶法，意之所至，随笔挥洒，遒劲古拙，另具高致”。李玉棻还评其“书法《瘞鹤铭》而兼黄鲁直，合其意为分书”。但无论怎么说，都从根本上道出了郑氏“六分半书”的取径来由和诸体笔意相参而合为一体的显著特性。

其次，因为郑氏是位画家，且他的兰竹之法，又与书法用笔极其相近，因而表现在他的书作上的，往往是多富画意的笔调。他十分欣赏北宋大书家黄庭坚“写字如画竹”的“瘦而腴秀而拔”的书法风格，故而这一挺拔劲逸的笔调，在他的书法作品中多有显现。郑燮在其自题《墨竹》中曾说道：“至吾作书，又往往取沈石田、徐文长、高其佩之画以为笔法，要知书画一理。”据此，他还得出结论并进一步阐述了在书画创作中，不仅仅是“以书之关纽透入于画”，且要“以画之关纽透入于书”。难怪乾隆名士蒋士铨要用“板桥作字如写兰，波磔奇古形翩翩”这样的话，来形容郑氏书法的这一独到之处了。

“乱石铺街”是郑燮书法结体布局的另一特点。所谓“乱石铺街”，即形容一幅书法作品通篇布局的富于节奏和错落有致。创作中，他一方面向传统绘画汲取养料，同时也以古代优秀书法作品引为借鉴之本。他从颜真卿的草书名作《争座位稿》中追寻信手而来的虚实参差之态，又从摩崖正书石刻《瘞鹤铭》获得古拙奇峭雄伟奔逸之势，因此，反映在郑氏书作涉笔生趣欹斜短长外象之下的，自是一派峻迈奇崛天真烂漫的气骨规格。

总而言之，郑燮的“六分半书”，既是当时社会文化表现在书画上的特殊产物，更是郑氏艺术创作活动的宝贵结晶。

如图3所例，为郑燮作于乾隆乙亥年（1755）的行书立轴，时六十三岁，统观此幅，确是一件颇为典型的郑氏佳作。

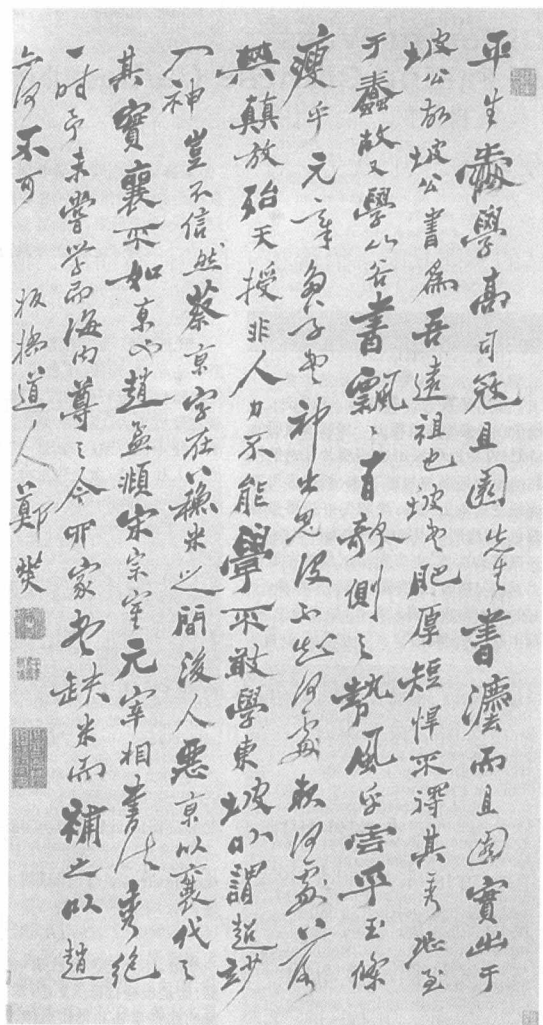


图3

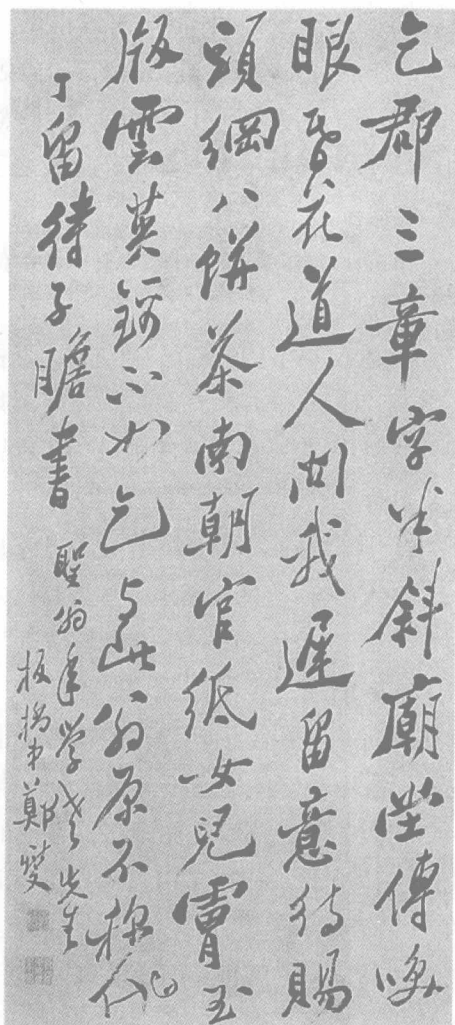


图4

如果以郑燮的“六分半书”为其书法特征来作一衡量的话,那么,人们所首先感受到的,自是那充溢在整个字幅间的笔情画意。随处可见的以折逆之笔而出的或撇或捺,或方或圆,更反过来印证了郑氏在绘画上的不凡造诣。此外,整幅之中虽字数无多,然“多体参合”的特点亦可一望而知。如一行“南”,二行“往”,五行“云之”,间篆间隶,不一而足;一行“水”,二行“夜”,三行“邨”、“瓜”,四行“尝”,五行“妙”、“神”等,几近楷意;而二行“来”、“桥”、“边”,三行“竟何极也”,四行“年亲”、“独”,五行“无”及六行“徐复何”等,则纯为草书。通篇中,更由于郑氏个性鲜明的笔调,而益显灿灿精神!此幅的主要创作倾向,则以行书体为其基本表现风貌。

伪本《郑燮行书轴》(图4)是一件颇具水准的摹仿之作。就其用笔、结字和章法而论,一望之下似与郑氏原迹相去不远,然再作咀嚼,便遂生疑惑。

如前所述，亦书亦画的用笔，为郑燮独特的艺术个性所在，然仿本却难以体现此中妙处。仿作笔力疲软迟滞，线条疏松，笔路模糊，尤以其中能代表郑氏书风精神的撇捺之笔，所见笔触含混乏姿，凝练跌宕之意全失。又以结体论，如一行“章”、“传”，二行“眼”、“道人”、“意”，三行“纸”，四行“云英”、“乞”、“原不”，五行“留待子”等等，可谓体态孱弱，皆无郑书似斜而正的结字特征。通篇之下，更不见首尾相应戛戛独造的意境之美。

金农是“扬州八怪”之“首怪”，郑燮是“八怪”中最负盛名的一“怪”，“漆书”与“六分半书”，自是他们的基本书法风格的集中表现。“漆书”的点划、结字貌似单一然内蕴丰富，“六分半书”虽外表多变但内蕴反而简单，但都分别从两个侧面至深地反映了他们在艺术上的探索勇气和不懈追求。

鉴伪先得识真。本文以相当篇幅所阐述并试图揭示的有关金农和郑燮的书体风貌，意即在让人们客观地了解金、郑二氏在创作上的诸多技法要素之特征以后，更加贴切地体验他们的艺术总体风格，和由此而生的通篇气息。书法一道的辨伪，通常从书作本身的运笔、结字和布局三方面着手，而最终练就的所谓“火眼金睛”，却无疑又是建立在长期的对于历代优秀书法作品的认真识读和充分理解这一基础之上的。

吴熙载，原名廷飏，字熙载，后以熙载为名，字让之、攘之，号晚学居士，扬州人。生于嘉庆四年（1799），卒于同治九年（1870），是一位清代后期名重江南的书画篆刻家。

书画艺术同出一源，历来也都有书、画、篆刻三位一体之说，而书法，却往往又在此中起着某种艺术杠杆作用，譬如，绘画的线条要靠书法用笔，印章的结篆，更是直从书法而来。

对于吴熙载所有艺术创作的评介，虽说是“让之善各体书，兼之铁笔，邗上近无与偶”（《墨林今话》），然而更多地，是称颂“让之多艺，刻印第一”（《清稗类钞》）。的确，比起篆刻来，吴氏的书法和绘画，似是略逊一筹。然而，他的篆刻与绘画的成果，则是毫无疑问地建立在自己扎实的书法根柢之上的。

吴熙载的书法成就，主要反映在他的行书和篆、隶书创作领域。

吴熙载少时即为包世臣的入室弟子。比吴熙载大二十五岁的包世臣，是一位极负名望的饱学之士，一位书法家和书学理论家，或可说是一位学者型书家。以包世臣大量的书法作品看，在创作上，他大抵采用了有别于惯常的“中锋运笔”，而以“逆入平出、以侧取势”为其主要用笔方式的行书一体（按：所谓“逆入平出、以侧取势”，即指起笔时，笔锋要朝着书写笔画的反方向入纸，随即转锋行笔，以达到藏锋于点划之中的笔态，然后以侧笔逆送笔，呈现出一种灵动奇崛的取势之美）。当然，在理论上，他的力主推崇北碑之学的名著《艺舟双楫》和屡屡效法碑版一路的尝试之作，都愈加说明了包世臣所影响于吴熙载的，首先是在书法技巧上，有别于以往的陈陈相因的以帖学为唯一创作途径的新观念。这个观念的被认识，诚如一代经学家阮元所说的“所望颖敏之士，振拔流俗，究心北碑”。正是在这个观念的启发之下，才使吴熙载在创作上具有较强的选择性。换言之，吴熙载的书法审美的形成，则与其师直接相关。

尽管说，人们已经了解了吴氏篆刻师事邓完白（石如）的史实，或者说，吴熙载的艺术成就主要表现在篆刻方面，然而，从他的堪称精好的尤其是篆书或隶书的书写方式言，也未尝不能说，在书法上，吴氏照样亦受到过邓石如创作风格的根深蒂固的影响。

邓石如确是一位在书法上和印章上都有着极高造诣的艺术家。“石如精通六书，落笔皆本说文，绝无省文俗体混入”（方廷珩语）、“石如攻为小篆八分，一以古代作者为法，其辞辟俗陋廓如也”（张惠言语）、“……其手之所运，心之所追，绝去时俗，津梁后生，一代宗仰”（李兆洛语）。这些，都是人们对完白的称颂之词，真可谓不一而足。事实上，包世臣对邓完白，更可说是推崇备至。包氏在《艺舟双楫》中说：“完白山人篆法以二李为宗，而纵横阖辟之妙，则得之史籀，稍参隶意，

杀锋以取劲折……怀宁篆隶书已臻绝诣。”还说，“百年来书学能自树立者，莫或与参”。

在书法实践及书法理论上，身为包世臣的关门弟子，吴熙载理所当然地秉承其师，并力图将之反映在自己的艺术创作之中。

从现象上看，真书（图1）和行、草书似乎不是吴熙载的创作强项，且有关评述文字和详尽记录几乎阙如。然细细品味，却亦自有其风貌所在。毕竟是从事篆刻创作的缘故，其真书创作虽然运笔结字循规蹈矩，竭尽周正匀落之至，然通体之中，却也每每透出朴穆淳厚、清健古雅的金石之气，他的行、草书尽管从包世臣来，但从其寓法度于自然的结构和寄逸近于严谨的运笔中，仍能看出他的个性来。

吴熙载的篆、隶书创作，不妨说是更多地继承了邓完白的衣钵。

与邓完白喜好“二李”（李斯、李阳冰）的习书记载相类似，吴熙载大体也经历了以《峯山碑》、《泰山刻石》及《三坟记》为主课的学习途径。他以深谙于心的小学知识一方面研习和临摹大量的古代篆书之作，同时又借鉴其师所作，不拘成法，孜孜以求，加上他所具有的铁笔根底，因而自然就生成了吴熙载最为擅手并赖此立足于艺坛的篆书创作。

如果说，整饬婉丽的斯篆一类的书写风调，是确立吴熙载篆书创作的基本因素的话，那末，邓完白篆书的跌宕安雅之态，则无疑是促使吴熙载“落落欲往，矫矫不群”艺术风格最后形成的催化剂。客观地讲，吴氏篆书（图2）虽无其师的“骏马秋风塞上”的壮阔伟丽的景观，但却也“乞向竹西来菊本，萧疏清气满乾坤”。在创作上，作为一个具有个性基础的艺术家的，他不可能亦无必要与其师如出一辙，

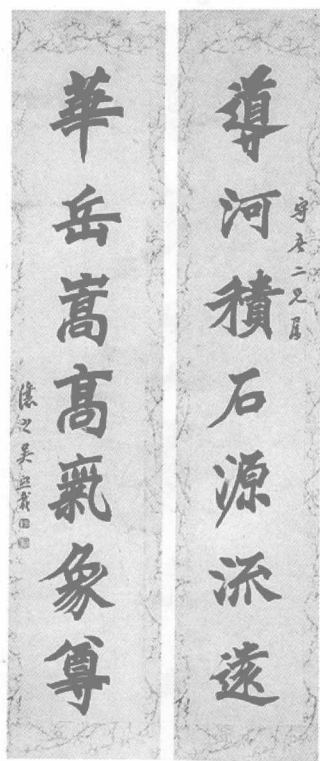


图1

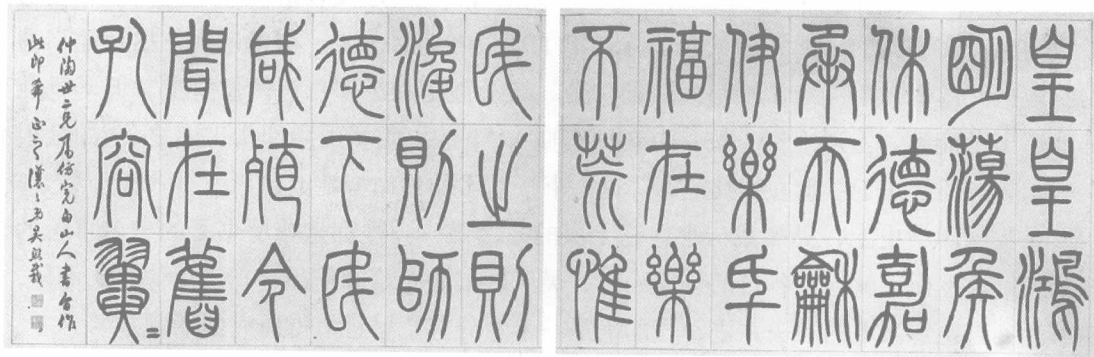


图2

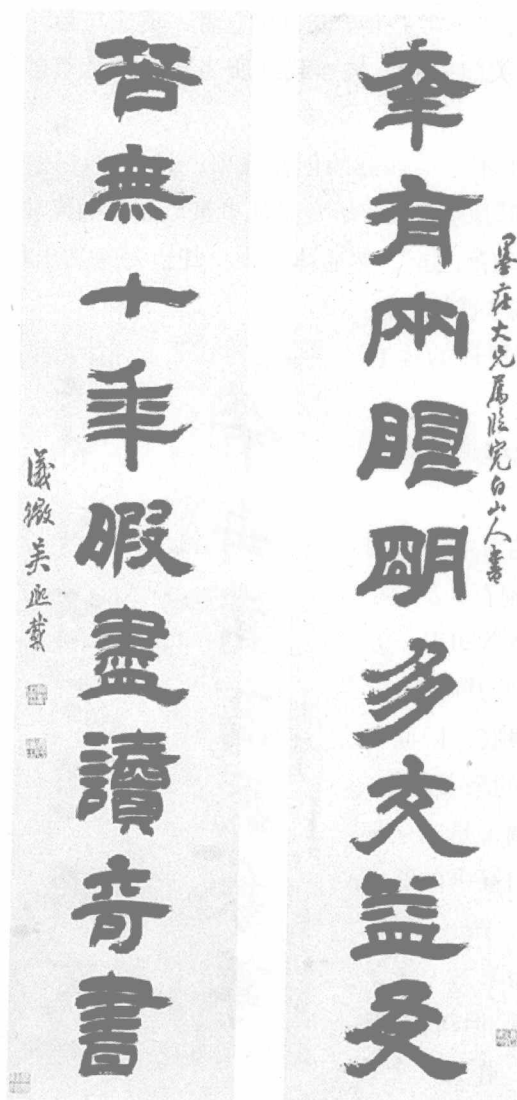


图3

故而，吴熙载迢逸洒脱倜傥有姿的篆书之作，在清代书坛上，是可称别树一帜的。

吴熙载十分服膺且能领悟邓完白的书法之妙。邓氏书法的高明之处，在于一洗旧习地活用了碑刻文字，以隶作篆，以篆作隶，并屡屡反映在他的创作之中，充分体现了邓氏精湛的书写功力和对碑版一门的深刻而独到的理解能力。仅此一点，就给吴熙载补养尤多，同时，在他的作品里也时有显现。

纵观吴熙载的隶书创作（图3），无论是运笔的娴熟，还是结体的完好，亦无论是风格的协调，还是通篇间的生气盎然，都可说已经达到相当的水准。然而，亦正因为受邓完白的影响至深，故而在创作上显然还难以彻底地跃出邓氏樊篱。吴熙载在汉《乙瑛碑》、《鲁峻碑》临本后题道：“隶出于篆，分出于隶，真出于分，渊源穷源，规矩高曾也，汉分碑版，俱在未经刳损者，依然新发于硎，苟能悉心察其笔意，自可上通上秦，下综山阴。此业宋元渐晦，直至国朝完白山人始寻坠绪，又得安吴包先生详说之，遂使二千年绝学复昌生，同时者不可谓非厚幸。”在这段跋语中，吴氏概要地阐明

了我国书法文字间的一般渊源关系，并提出了碑版之学的重要。在理论上，尽管他不甚周密地把“遂使二千年绝学复昌生”的功劳，统统地记在了邓、包两位身上，但毕竟准确地道出了能致“上通上秦（按：上秦即李斯），下综山阴（山阴即指王羲之）”的最根本的缘故，还是在于“悉心察其笔意”这一书法艺术的创作特性上。

在我国印学史上，吴熙载与小他三十岁的赵之谦，同样都是兼擅书画的声名卓著的篆刻大家。然而，就他们各自的创作而言，吴氏的书法、绘画作品，却难以像赵氏那样，能够做到真正意义上的齐头并进，这的确是一个十分有意思且值得研究的话题。