

陸維釗



植碩為胥任浮量同翁石默若適石如常之海陸維釗
曾昌有孝于馬謝李徐齊沈郭高胡吳王林沙陸臺
沈吳康鄭于馬謝李徐齊沈郭高胡吳王林沙陸臺

二十世紀書法經典

陸維釗

二十世紀書法經典

編輯委員會

主任 張志欣 周聖英

編委 周聖英 張志欣

王亞民 黃尚立

張積均 張貽珍

姚沙沙 李冀生

張福堂 潘海鷗

黎國泰 張子康

陸維釗卷

本卷主編 章祖安

出版發行

河北教育出版社 社址 石家莊市城鄉街四十四號
廣東教育出版社 社址 廣州市環市東路水陸路十一號

總策劃 王亞民 黃尚立 張子康

責任編輯 張貽珍 張福堂 潘海鷗 黎國泰 張子康

書籍裝幀 呂敬人

作品拍攝 周道明等

印制 深圳當納利旭日印刷有限公司

制版 深圳興裕印刷制版有限公司

開本 787×1092 1/8 22印張

出版印刷日期 一九九六年十二月第一版 一九九六年十二月第一次印刷

ISBN J-5406-3680-7/J·27

出版前言

王亞民

漢字的歷史至今有五千年之久了，這一事實近一個世紀以來不斷為考古發掘得到的資料所確證。將書寫漢字活動作為文人們的精神寄托，並認為書寫成的作品是個人心靈的象徵這樣一種藝術活動，出現在中國文化之中也已經有兩千年的時間了。人們弘論書家，縱談書藝，言必稱魏晉「鍾、王」，盛唐「虞、歐、顏、柳」，宋元「蘇、黃、米、蔡」及趙孟頫，明代董其昌，清時鄭燮、石濤，而對清末民初，或者說對生活在廿世紀的諸多杰出書家知之不多，遑論對他們的藝術成就的理解和感知了。

那麼，對廿世紀書法成就如何理解和感知並應該給予什麼樣的評價呢？對這個問題應該把它放置在中國書法史的大氛圍中，纔能得以闡釋和圓滿的解決。早在五千年前，山東大汶口仰韶文化彩陶器上，已有毛筆所作繪畫圖案，與此同時的西安半坡村仰韶文化遺址出土的陶文，刻畫了象形意義明顯的圖畫文字，漢字書法由此萌芽。自此到秦統一文字，其間歷經夏、商、周、春秋、戰國，漢字也歷經不斷創造的初級階段，定型化、行款化的甲骨階段，成熟的鐘鼎大篆階段，形體异同的春秋戰國階段，最終統一而為小篆、古隸。到了漢代，小篆仍在應用，但隸書

已經成熟，并占主流，同時行、草、楷等書體也應運而行，及至魏晉兩代二百年間書法名家輩出，諸體咸備，俱臻完美。三個承前啟後、成就非凡的大書法革新家鍾繇、王羲之、王獻之卓然命世，從而揭開了書法史上輝煌壯麗的一頁，樹立了真、行、草、美的典範，此後歷朝歷代莫不宗法「鍾、王」、「二王」。唐代帝王尤好書法，太宗獨鍾王羲之，以金帛購之書迹，并身體力行，在教育、取士、官制上把書藝列為其一，唐代書學之盛，實亘古未有。宋時帖學大行，元代宗唐宗晉，明朝由宋元上追晉唐，清嘉慶、道光以前，尊王從帖，學董其昌、趙子昂之風愈熾。誠然，自「鍾王」或「二王」之後的歷代，均產生了燦如群星的大書家，如唐之李邕、張旭、顏真卿、懷素、柳公權，如宋之蘇東坡、黃庭堅、米芾、蔡襄四大家，如元之趙孟頫，如明之董其昌，如清嘉道以前之傅山、石濤、鄭燮等，他們在魏晉書法的高峰上，另闢蹊徑，別開生面，分別創造了獨特的藝術語言，并充分展示了各自所處的時代精神和對生命藝術的體驗，成為一代宗師，為後來效法。但是用歷史的眼光掃視書壇，唐學魏晉，在魏晉書藝這座高峰，拓寬了氣勢，並成為鼎盛的一代；宋以突出「二王」書的《大觀法帖》、《淳化閣帖》作為帖學的基石，而元，而明，而清嘉、道以前八百年書壇都被籠罩在帖學的帷幔裏，所傳諸帖，魚魯豕亥，翻刻失真，雖稱羲、獻，却面目全非，離真正的魏晉書法越發遙遠。帖學成為干祿取士的敲門磚，科舉以烏、方、光和規整劃一為標準，使得帖學演化成了清季的館閣體，并就此斷送了前途。如果從更深的文化層次探討，帖學之所以

至清式微，關鍵的它是在一種封閉的體系中進行。封閉的體系雖然在一定的條件下可以有所突破和發展，但這種體系不注入新的活力，最終是沒有生命力而會窒息死去的。宋初書家以『二王』法書為楷模，而後歷代書家也都取法『二王』，再參研以前輩書家（前輩書家莫不是『二王』後裔），近親繁殖，種族的退化也在所必然，宋元明清（中期以前）書法一代比一代纖弱，一代比一代媚艷，一代比一代拘謹，一代比一代造作也就毫不為怪了。

書法藝術與其他藝術一樣，當它發展到毫無變化、沒有生氣的時侯，物極必反，必然會被輸入新的血液，或被新的藝術所代替。十八世紀以後，書法藝術就是如此，當它走到山窮水盡的地步，書家纔把眼光透過盛唐、魏晉，投向秦漢乃至三代的古文字，以書法藝術的造型原則去開掘古文字中的藝術意蘊加以重新創造，從而打開了清末民初碑學書法的新天地。碑學的興起，與藝術的發展規律密不可分，尚有三種因素不容忽視。首先，雍正、乾隆之世，大興文字獄，文人學士對國事稍有微詞，即會召來牢獄之災和殺身之禍，致使群儒結舌，許多人轉而臻力於金石考據之學，金石考據學的淵博知識使書家對古代的歷史及古文字有了更深切的了解，這樣為碑學的崛起奠定了學識基礎；其次，適逢其時，西學東漸，尤其鴉片戰爭以後，西方資本主義思想及科學精神已大量傳入，書學領域有意無意受其影響，潛在的疑古、反叛傾向很明顯，對歷代尊為『書聖』的王羲之藝術成就敢於超越，不再以『二王』的是非

為是非，為碑學興盛提供了思想基礎；再次，歷史好像作出精心安排，在十九世紀末廿世紀初連續發生了幾個重大的文物出土事件：甲骨文的被發現是一八八九年；西北漢簡的被發現是一八九九年；敦煌寫經的被發現，也是在其後的一年即一九〇〇年。它們的發現分別展現出三個從未有過的、但又堪稱是古文化傳統的書法模式，清末民初書家借考古發掘之利，忽然發現了在金文之上還有一片未經開墾的書法新領域。所以嘉道之後，尤其清末民初，碑學入繼大統，此期書家由唐碑上溯六朝碑版，以至三代、秦、漢、魏晉各種金石文字，秦漢刻石、六朝墓誌、殘磚剩瓦、片石只字以至新發現之甲骨文、西北漢簡、敦煌寫經無不潛心揣摩，博采衆長，參以己意，開拓了繼魏晉以來書法陽剛之美的新氣象。辛亥革命後故宮得以開放，私人 and 內府珍藏的書迹名品公開陳列，使當時書家又大開眼界，見前大所未見，知前人所未知，學風丕變，並出現了由尊碑抑帖走向南帖北碑自然融合，篆、隸、行、草、楷並用的新趨勢，形成了書法史上衆星燦爛的偉大變革時代。生當斯時的沈曾植、吳昌碩、康有為、于右任、弘一法師、馬一浮、徐生翁、謝無量、林散之、沙孟海等最為代表，他們或魄力雄強、氣象渾穆，或怒猊挾石、渴驥奔泉，或筆法跳越、點畫峻厚，或險勁秀拔、鷹隼摩空，或筆携風濤、天真爛漫，或清癯雅脫、古淡絕倫，或意態奇逸、精神馳飛，或樸素簡潔、稚拙赤嫩，以獨特的藝術風格和整體的時代特徵，構成並演繹了書壇藝術上壯麗輝煌的一章，他們和歷史上任何一個時期的書法名家相頡頏，且毫不遜色。

時至今日，歷史上書家名作梓印於世其數量之多可謂汗牛充棟，然而第二次書法高峰也即碑學崛起以後由帖入碑，由碑從帖，碑帖結合，渾然一體的廿世紀書法成就却很少有人去總結出版以廣傳世間，沈曾植等諸多書法大家的作品散落在各地博物館、紀念館及私人收藏者手中，塵封爛襲，難見天日。為了彌補這一缺憾，我們動用巨資，抽調骨干，遍踏各地，頂烈日，冒嚴寒，披星戴月，廣泛搜集，辨析真偽，爬羅剔抉，摒除賈劣，歷時三寒暑，這套免衍大觀的廿世紀書法墨寶終於編輯成帙，工程告竣了。值此槧刊問世之時，特作如下編輯說明：

一、這套墨寶以書法大師、名家為經，以其代表作為緯，力求全面反映廿世紀書法發展的全貌和鄧高水準；

又，凡清季出生，但必須在廿世紀從事過主要書法創作的書家，方可入選成冊；

又，凡人選書家，大多乃碑學崛起後由帖入碑，由碑從帖，碑帖融合的書法革新者，但以『二王』為宗的帖學代表沈尹默也卓成大家，榜上有名；得之無意，一派天機的齊白石首次以書家名分亮相，在書法經典裏找到了自己的位置；

又，凡每冊專集，均反映了書家一生的創作實踐，體現其創作風貌和藝術造詣。所收作品以原作為底本，但少數原作佚散者，以最早的版本或最好的版本為底本，並慮及資料價值，編輯時未作任何改動；

又，凡每冊專集，黑白作品百幅左右，彩色作品十幅左右，常用章一

頁；

又，凡每冊專集，均有序言、書家簡歷（作者年表）和頗有分量的評論文章。為便於理解原作，還附有釋文，原作錯誤之處，釋文括號內標出正確寫法；

又，凡每冊專集，未必件件精品，散落公家和民間當亦不少，因諸種因素，難以完璧，邇為憾事。數年之後，一俟搜集齊整，即着手修訂，再次彙刊行世，以補憾缺；

又，清道人、章太炎、梁啟超、黃賓虹、白蕉等先生，名震書壇，聲播遐邇，因作品流落失散，難成規模，祈望海內外識者，若能將上列諸公作品搜羅成冊惠賜我們，善莫大焉！

這件功在當世、澤被後來的廿世紀書法經典工程終於告竣面世了。值此之際，特向支持這套叢書出版的博物館、紀念館、書家家屬及後裔、民間收藏者致以深忱謝意。

一九九六年六月六日

陸維釗印





序

章祖安

本師微昭先生的書法集在師弟陸昭懷（先生次公子）大力協助下編成了。我欽佩河北教育出版社、廣東教育出版社的眼力，他們在首批選定二十世紀最有成就的二十名書法家中，收入了陸維釗——這位「名不符實」的却真正稱得上大師的名字，且命我編選，并撰序言。序先生之書，「藐予小子，何敢贊一辭！」然而，先師恩重如山，「小子又何敢讓焉。」

有兩種「名不符實」。第一種是一般意義上的，即靠了傳媒或某種關係網的作用，名過其實。這在目下已成爲時風，人所共睹。第二種是成就相當高，或以政治之原因，或一生處於窮鄉僻壤，無人顧及，這種情況也相當普遍。陸先生的情況有些特殊。由於他是浙江美院專職古典文學與書法教師，早在六十年代初期即受潘天壽院長的委托籌建了新中國第一個書法專業。「文革」後，又受文化部委托任新中國首屆書法碩士生導師。這種不平凡的經歷，加上陸先生本人在學術與書藝上的成就不凡，在浙江書法界，可謂無人不知。但他的名聲沒有出浙江，有之，亦在書法界的上層而已。他在現代中國書法界的內行圈裏是公認的大師，却完全不像沈尹默、沙孟海等幾乎成爲家喻戶曉的人物。他之在書法界，頗有些像史學界的陳寅恪。陳氏在三十歲即被海內外公認爲中國最博學的人，也完全沒有俗世的聲名，不像郭沫若、范文瀾、翦伯贊等成爲史學界無人不知的頭面人物。

沙孟海名不虛傳。我在《新美術》一九九四年第一期所發《中國美院書法專業三十年概述》一文中，在介紹中國美院書法專業第一代導師之一的沙孟海先生時即云：「由於沙先生學術水平高，社會兼職多，又享大壽，故數先生中，名聲之大，無出其右。」我在此其實已提出藝術家成就大名的三大條件。沙孟海逝世時，已被公奉爲書壇泰斗。陸先生所以無此大名，決不是他的書藝功虧一簣，而是：第一，他早沙孟海十三年去世，而這又正當陸先生創作的黃金時代，却不得以新作進入高層次的展覽，以使書壇有持續性的矚目，沒有趕上書法熱大潮與宣傳書法熱的大潮。第二，陸先生沒有任何社會兼職。他始終是一個自甘寂寞孤軍奮戰的藝術家，他晚年對書畫藝術追求的執着程度，非一般人所能想象，根本無暇顧及世俗的聲名。世事損之而益，這却使他在七十年代中後期書藝得到質的飛躍。

浙江書壇曾有不少人對沙、陸兩位進行比較。有人甚至作這樣的設想：沙孟海如與陸維釗同齡去世，或者陸維釗也活到九十三歲，情況又將如何？然而，歷史容不得假設，它既然已那麼走過來了，對於後人而言，它就是某種「必然」，而我們能做的，也

只能是更深入地研究「歷史真實」。事實不能改變，評價是有可能改變的。要比，也只能是現實的陸維釗與現實的沙孟海比。而且，我反對僅就沙、陸對比，我覺得要充分認識陸維釗，必須把他置於近當代大家中，置於他所身處的特定時代的書法界中進行考察，方能真正認識陸維釗的價值。

一、陸維釗所處的時代與書法環境

如果没有七十年代末開始、八十年代達到高潮的在大陸掀起的書法熱，那麼，清代碑學之興便是我國這門古老藝術的回光返照了。陸先生正處於這樣一個時代：書法似乎已走過了各種各樣的路，很難再有突破，況且又處於書法藝術被極端輕視的時代，不絕如縷。不過，陸先生還是幸運的，由於潘天壽慧眼識英雄，一九六〇年他即從杭州大學中文系調入浙江美院，成為中國畫系的專職書法教師；又是這位潘天壽，居然在書法處於如此蕭條之際請準文化部，在浙江美院，創建了當時唯一的書法篆刻專業，並委任籌備者陸維釗為學科主任，使陸維釗一變而為職業書家和書法教育家，這是陸先生日後成為書法大師的轉折關捩。這裏我要首次披露潘院長委托陸先生籌建書法篆刻科並擔任學科主任時的一段對話。當院長表明此意後，陸先生謙讓：

「我不是第一流書法家，恐怕不妥。」潘即說：「也決不是第三流書法家，不要客氣了。」對話極簡潔，先生接受了，他很興奮，當天即將此事轉告於我，並說潘認為他是第二流書法家，對他評價恰當，他答應了。我當時唯一清楚的是陸先生對潘沒有把他列入第三流感到高興。我當時二十幾歲，鑒賞力低下，當時又似乎沒有書壇後來漸為人知的潘伯鷹、鄧散木、馬公愚、白蕉等，浙江幾乎無人提及，要提就是趙之謙、吳昌碩、沈寐叟或古人王羲之。我祇是憑我所知當時情況猜想，上海的沈尹默、浙江的馬一浮、張宗祥、邵裴子，當是第一流，至於潘、陸兩位是否如此認為，不敢妄作臆測。時當六十年代初期，陸先生一談起馬一浮、邵裴子二老，即肅然動容，說馬老字「格調高極」，邵老字「用筆很復雜，一般人看不懂」。張宗祥先生是陸先生最親近的長者，却從未聽他稱贊張老的字，對沈尹默更是從不說起。

陸先生於藝事，從無門戶之見，於書法也不喜言講碑學與帖學之別。他曾向我道及馬一浮曾言碑學與帖學之紛爭是無事生非，庸人自擾。此點我後來在一九八七年於浙江博物館展場《馬一浮書法展覽》一幅書法作品上證實。不過人們總是把陸先生歸入尚碑的書家，這是由不得他自己的。現不說秦漢，只說魏碑。陸先生認為近代只有兩人是成功的，一為趙之謙，一為沈寐叟。他對趙之謙的評價是「聰明之極」，把魏碑寫活了。而沈寐叟，則更是陸先生一 lifetime 心慕手追的對象，集中所收早年書作《錢孝女淑貞墓碣》，已可看出明顯學沈。至晚歲仍精研沈氏不已，可以說先生書迹中無不滲透着寐叟的影響。沈寐叟出神入化的方筆，不僅直接影響了先生的用筆，更重要的是加速了先生對古代書迹中方圓兼施的理解，並為最終超越沈氏提供了基石。

在同輩人中間，陸先生佩服沙孟海。他不止一次同我說：沙先生是專門家，他自己則是業餘的；「沙先生有真功夫，我不如

他」。沙陸兩位先生友誼出於至誠，相互敬重，過從亦密。雖然兩先生的友誼與日俱增，但至七十年代後期，我不再聽到陸先生稱贊沙的書藝。是由於陸先生眼界漸高抑是一再評論無謂，亦不敢妄加臆測。不過，當一九七九年陸先生被任命為全國第一號書法碩士生導師，將於全國招收研究生，急覓合作者時，他第一個想到的是沙孟海；當他於生命垂危之際，鄭重交托主持培養尚未畢業的五名研究生的重任時，也是沙孟海。沙先生則時向陸先生請教詩詞，沙老長於古文辭與楹聯，幾乎不以詩作示人。陸先生逝世後，他為第一本《陸維釗書法選》寫前言，所稱重者實際上均為陸先生七十年代後期作品，贊美出於至誠。沙先生的眼睛高得很，只要讀一讀他在一九三〇年寫的《近三百年來的書學》一文便可明白。沙陸二位晚年長期共事，浙江書法界更常以沙陸并稱，對比是很自然的事。他們兩人均是學者，也均是書法家。但從嚴格意義上來說，沙更是學者，陸則是藝術家。

陸先生在書法方面的同事尚有朱家濟先生、諸樂三先生、方介堪先生、馬、張、邵三老則是他時往請益的先輩。除此而外，就是受教於他的中國畫系中青年教師和學生。無俗世之紛爭，却有一個小小的書法天地。正由於這個小天地，驅使陸先生決心向第一流大書家邁進，——既然已是專職化了，以他的藝術氣質，怎甘心於第二流書家的地位！

二、「大師」是否有客觀標準

明項穆的《書法雅言》有云：「夫質分高下，未必群妙攸歸，功有淺深，詎能美善咸盡。因人而各造其成，就書而分論其等，擅長殊技，略有五焉。」他在《品格》一節中把書家分成五等：「一曰正宗，二曰大家，三曰名家，四曰正源，五曰傍流。」以為「并列精鑿，優劣定矣。」接着便分而論之：「會古通今，不激不厲，規矩諳練，骨態清和，衆體兼能，天然逸出，巍然端雅，奔矣奇解，此謂大成已集，妙入時中，繼往開來，永垂模軌，一之正宗也。篆隸草書，種種皆知，執勢轉用，優優合度，數點衆畫，形質頓殊，各字終篇，勢態迥別，脫胎易骨，變相改觀。猶之世祿巨室，方資盈藏，時出具陳，煥發神目，二之大家也。真行諸體，彼劣此優，清秀豐麗，或鼓骨格，或炫標姿，意氣不同，性真悉露，譬之醫卜相術，聲譽廣馳，本色偏工，藝成獨步，三之名家也。」引文目的為作高層次比較，故於「正源」與「傍流」不俱錄。

大師的含義與大家有別。大師者，宗師也，即為一代甚至百代所宗，項穆所謂「繼往開來，永垂模軌，一之正宗也」是項穆繼孫過庭宗王羲之，故他的正宗是特指的，即王羲之，其他不管如何，都將在王羲之之下。領幾代風騷的人物，或許只有王羲之、顏真卿和趙孟頫。但很明顯，如果按項穆所云「天然逸出，巍然端重，奔矣奇解」去衡量顏和趙，立此標準的項穆就不贊成，他本人對顏趙即多有微辭。「不激不厲」若用在天下第二行書《祭侄稿》，就不恰當，因為明眼人一看便覺又激又厲。「奔矣奇解」去形容趙孟頫，更是風馬牛不相及。不過項穆的話可以參考，他畢竟劃出了幾道界綫。

時至近現代，一人領風騷的局面極難形成。特別是現代，功利這個怪物猛竄入藝林，大師的影響還不及評委的導向，又何況

「大師」稱號已被普及化，甚可感嘆。不過在真正的學術圈子裏，還是有共同語言的。現在我們要做的，是能否提出一些較明確具體的標準，而為同行的專家們所接受，或至少能引起反駁，辯而愈明。

我想先從四方面加以論述，即：一、廣度，二、深度，三、新度，四、高度。

所謂廣度，主要是指技法之廣度、精度與熟練程度，具體即指運筆（筆法）之力量與提按、使轉、頓挫之能力，布白（結構）之穩妥與變化多奇甚至出神入化的本領。項穆所指之「大家」近之。我在《中國美院書法專業三十年概述》一文中曾評陸維釗：

「真、草、隸、篆無一不精，擊窠蠅頭均造極則。以一人而兼長兼精如先生者，并世無第二人。」即指陸先生所擁有的廣度。廣度或亦可言所擁有之傳統功力。

所謂深度，是表現在作品技巧以外的東西，古人有云：「不見字形，惟見神采」，或曰「字外之奇」。「神采」、「奇」等亦深度之一端。要之，凡作品能給人以精神享受，諸如沖擊力，感動力，古人所謂「高韻深情，堅質浩氣」（《藝概》），能啟發欣賞者以無限想象與遐思者，謂之深度。深度固建立在廣度的基礎之上，又與「書外功」有涉。書外功必能轉化為書法作品始足言之。學養最富，但不是書法家，其學養不得稱書外功。

所謂新度，指創新能力在作品之體現。凡大師必能深入傳統，而又能突破傳統，從傳統中出，最後能為傳統注入新鮮血液，其作品具有強烈的個性色彩。而獨創之部分，以其從傳統中出，而有出人意表之突破，難度大，不易為人所模仿，或模仿者最易「畫虎成狗」，畫虎者，人一見而知學誰，成狗者，不易也。此旨包慎伯《藝舟雙楫》論之亦精：「凡得名迹一望而知為何家者，字字察其用筆結體之故，或取晉意，或守唐法，而通篇意氣歸於本家者，真迹也。一望而知為何家之書，細求以本家所習前法人法而不見者，偽書也。」包氏雖言辨迹，實喻創新之難度甚確。抑又有進者，所謂新度，還必須觀其能新多久，如一見如新，再見生嫌，第二天即不堪入目者，此謂假冒偽劣之新產品而已。

所謂高度，理解有狹義廣義之別。狹義指書之格調或氣息。如現代書家中，格調最高者無過馬一浮，刊落鋒穎，恬靜不食人間烟火氣，無過李叔同，這幾乎成為公論。若以此為書法之最高境界，實為誤解。馬一浮書，書卷氣天下第一，筆者亦無異議，然亦僅狹義之高度也。廣義者何？乃上云廣度、深度、新度之總和，有機之綜合。綜合之結果，則高下分矣。陸先生曾將藝術家之書與一般的寫字或稍被美化之書嚴加區別，謂藝術家之書「可比之為有生命的東西（人為代表，樹之硬，石之堅，皆擬人）的姿態、活動、精神、品性的美。」每字要如舞臺上人物坐立轉側，「行幅要如文戲臺步、武戲打功、拳術、舞劍、舞蹈、柔軟操、團體操」云云（見浙江古籍出版社一九八六年版《書法述要》）。余承先生教，又細讀古人之書迹與書論，乃得識書法之最高境界當體現出個性化的生命元氣有節律之鼓蕩與奮發。士氣或書卷氣，只是生命元氣之一小分枝而已。行幅結構皆源於用筆，我在去年一外國

藝術家參觀團參觀我所執教的書法教室，其中領隊教授請我用最簡單的語句表述中國書法藝術之精義時即云：「要使所書漢字形象具有生命感，而且不僅整體之生命感，每個零件均須有生命感，也就是每筆均須體現出生命之律動。」

有二點可以幫助我們認識鑒賞大師之書迹。

其一，大師在深入傳統後，必能受大自然中生命現象之啟發，而從傳統中出，獲得其創造之新生命，如觀公孫大娘舞劍器，「驚蛇入草」，「擔夫爭道」等等，此與「凡書肇於自然」完成一個上昇之循環，而復歸自然。凡不能觀大自然生命現象或姐妹藝術（包括武藝）得到啟發而轉化成自身之書法創造力者，很難成為大師。

其二，書畫雖同源，然書非畫，若成畫，乃「巧涉丹青，功虧翰墨」，早為前人所否定。然書之最高境界，必有畫意，每筆每字必似有生命之物，唯甲可似為此物，乙可似為彼物。整幅亦似一幅完整之畫，但必須又是清清楚楚寫出的字，此其所以為難，此亦文人之書與藝術家之書的區別所在。

再看古人理論：

蔡邕曰：「恣情任性」。「凡書之道須入其形，若坐若行，若飛若卧……」

包慎伯提出「氣滿」。

劉熙載則曰：「書要心思微，魄力大。微者（節與律也，指筆法——筆者注）條理於字中，大者磅礴乎字外（元氣外溢也——筆者注）。」書之要，統於骨氣二字，骨氣而曰洞達者，中透為洞，邊透為達。」

我之所謂高度，古人幾已說全，今唯闡發之而已。這裏，我想再添個比喻，即以《史記》所塑造之人物為例說之。張良，書中之書卷氣也。至若項羽，則生命元氣有節律的鼓蕩與奮發也，試讀《項羽本紀》與《留侯世家》項羽形象之感勸人心，其視張良為何如哉！於是，大師與名家，區以別矣。

三、以大師之標準衡量陸維釗

先生書法於七十年代中起，開始有質的飛躍。七十年代後期達到高峰，其精品多出於七七（丁巳）、七八（戊午）、七九（己未）三年。故筆者論先生書藝之成就，基本上指其晚年達到之成就。廣度最易見之，論述亦最易表面化。故我將抓住根本，深入探討先生筆法之承傳創造，然後帶出結構，則深度與高度自然確立。

前文已言陸先生擁有之「廣度」并世無第二人，我很希望有人出來反駁。今再具體深入言之。我是筆法中心論者，以用筆為技法之第一要素，又以為結構源於筆法。自躬身書法家界，一直致力於筆法的研究與實踐。自以為搞清了「二王」父子用筆之區別，即大王「內擲」小王「外拓」之來由。書史并稱「二王」，其實父子用筆明顯不同，且無形中以父子二人為代表，在其後的書史