

書与畫

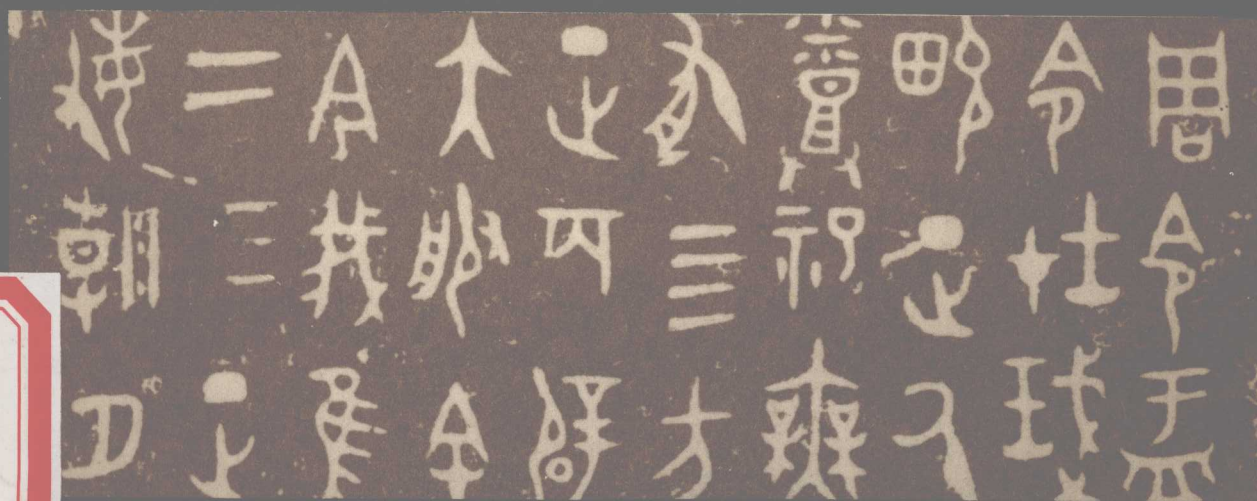
1986

1

要目

- 郭熙《早春图》赏析及具体画法
- 画坛耆宿朱屺瞻及其艺术
- 以诗征画——评奖揭晓
- 介绍中年画家萧海春

壬戌大暑畫于上海
海斯居朱屺瞻



J221/58.10

書

与

畫

一九八六年第一期(总十期)

读画录	2	郭熙和他的《早春图》	曹意强
	4	辛勤耕耘八十年 不求人知人自知 ——老画家朱屺瞻及其中国画艺术	尹光华
荐秀篇	6	拾级而上——介绍中年画家萧海春	柯文辉
学画一得	7	怎样画好大熊猫	张锦标
书法讲座	9	篆书简述	华人德
	11	篆书选帖管见	柳曾符
	13	从篆书作品“养新”谈起	郑丽芸
	15	谈谈布白	沃兴华
以诗征画	25	社庆二十五周年“以诗征画”获奖名单	本社
	26	诗画结合 新人辈出	茆帆
技法传授	28	以郭熙《早春图》为范本 卷云皴的具体画法	俞子才
习作评讲	30	圆笔中锋 提按结合 ——俞子才先生评《松峦鸣泉图》	平山
书画史论	31	中国历代绘画浅说——清代的绘画(二)	胡海超
随笔	33	砚边点滴(增订稿)	钱松岳遗稿
	35	漫谈诗中有画 画中有诗	斯尔鑫
	36	中西绘画结合古今谈	苏东天
书画作品	封面	葫 芦	朱屺瞻
	封二	已凉天气未寒时	少 峰
	封二	已凉天气未寒时	张青渠
	封二	声喧乱石中 色静深松里	关山雪
	17	雪中水仙	朱屺瞻
	18	消 暑	朱屺瞻
	18	灵岩叠翠	朱屺瞻
	18	武夷春晓	朱屺瞻
	19	早春图	宋郭熙
	20	落日故人情	萧海春
	21	已凉天气未寒时	阿 良
	22	已凉天气未寒时	章采苻
	22	落日故人情	王永鑫
	22	声喧乱石中 色静深松里	乐震文 张 驰
	23	雁荡山居图	萧海春
	23	洛阳女儿行	萧海春
	24	怎样画虎	刘继卣遗稿
	封四	江清月近人	萧海春
习作者之友	39	书法作品五件	周之江等
	封三	绘画作品七件 篆刻作品五件	杨象宪等 叶一苇等

066104

郭熙和他的“早春图”

曹意强

郭熙是北宋杰出的山水画家,《早春图》^①集中地体现了他的艺术成就。

细细观赏这幅杰作,我们仿佛置身在这片宁静的山川里感受到大自然内在的律动:这里,曙色笼罩着大地,林木还没有放青,山岩尚未被染上绿色,一切似乎还在冬天的梦中……然而,那早醒的溪水已开始带着大地复甦的活力流向四方:晨雾蒸腾而起,又悄悄地晕化开,一点一点地驱除着黑暗,勤劳的山民渔夫已开始担水、撒网……要不了多少时候,这里就会被细嫩的绿叶,奇异的花草和青葱的苔藓妆点起来,呈现出一片蓬勃的春山景象。

“一片自然风景是一个心灵的境界。”(阿米尔 Amiel, 瑞士思想家)透过画面我们又似乎听到了画家的心声:冬天过去了,春天来临了,亘古永存的大自然,你高于一切人世繁华,让我挣脱尘嚣的羁绊,投入到你的怀抱中去吧。正是出于对大自然的一片赤诚之爱,艺术家才能把握住季节更替瞬间的种种微妙关系,表现出深远的意境和自己的感情,这也是艺术家长期饱游饫览,潜心探索自然奥秘,并将自己的心灵与自然景物交融的结果。

我们从郭熙所著的《林泉高致·山水训》中,推知他曾经对自然景物进行了深入细致的研究。东南方的山为什么多奇秀?西北方的山为什么多浑厚?他认为,地域之宽窄,地势之高低,水流之深浅,就是造成这些差异的地理上的原因,所以“嵩山多好溪,华山多好峰,衡山多好别岫,常山多好列岫,泰山特好主峰……”。他还从不同的角度、不同的季节、不同的时辰和气候去观察山川景物的变化,“山近看如此,远数里看又如此,远数十里看又如此,每远每异……山正面如此,背面又如此,每看每异……山朝看如此,暮看又如此,阴晴看又如此”。“真山水之云气四时不同。春融怡,夏蓊郁,秋疏薄,冬黯淡……真山水之烟岚,四时不同。春山淡泊而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡”。画家通过对自然景物的全面而深刻的探究之后,掌握了自然界的变化规律,为他的艺术创作开拓了任凭驰骋的博大境界。当然,画家研究这些,是从一个不满尘世喧嚣的文人士大夫的角度出发的,他必然带着自己复杂的主观情思,面

对自然感受自然。我们可以想象得到站在空谷旷野之中,他会感到自己是多么渺小与有限啊!他无法畅游万里江山,画尽千山万水,不禁生出一丝淡淡的哀愁。但是,这种感念并没有削弱以至泯灭人类的进取精神,相反激起并启示了人类以有限的生命涵盖那无限宇宙的雄心和表现手法,力图在一滴水中绘出一片大海,一颗沙砾中绘出一个世界。这样,纯客观地描绘某一座山的特征已经不能满足经过大自然陶冶的画家的心胸了。画家的眼睛已经不是停留在真山真水之间了,而是意会、寄兴,表达自己的某种心绪情愫,有时登上高楼,眺望太空变幻莫测的云彩,也会引起心灵的照应,化成一串串意象投向白云,那白云便时而变作奇峰叠峦,时而化作海市蜃楼。于是妙机神来,“目不见绢素,手不知笔墨,磊磊落落,杳杳漠漠”(《林泉高致·山水训》),归万里之势于一尺,放手作长松、巨石、断崖、峭壁……意之所游,顷刻成画,真可谓是



郭熙《早春图》局部之一

进入了“解衣槃礴”的境界。他还曾把泥摔到墙上，待干后，随其凹凸高低，用墨迹晕成峰峦林壑，再饰以人物楼阁，宛然一片天然图画，时称“影壁”。看来“一任自然”，出入化境是他艺术上执着的追求，在《早春图》上也能看到这种自然意趣：山势似真云惊涌，岩石奇形怪状，有的连成一片，有的孤标独耸，有的相互揖让，回环起伏，其用笔也象乱云翻滚一般，圆浑而富有动感。难怪明代董其昌在湘江上空看到奇云，立刻想到了郭熙的画。所以后人称他的画法为“卷云皴”。他笔法纯熟，墨法精妙，此图晨雾弥漫的山腰上，淋漓的淡墨染出了混沌而富有特征的杂树丛，在一片迷茫中隐含着巨大的空间感，那用淡墨皴出的石头边缘，时常出现些用侧锋画的深重的线，犹如万里长空刹时出现的闪电轨迹，强烈而多变。那枯树的姿态，招摇飞舞，枝条如鹰爪一般，那松叶，用如针的铁线攒簇而成，人物以尖笔带点凿就。后人评他以书法意趣入画“木如籀，……枝如草；叶如真，节如隶。郭熙、唐棣之树……皆自草法中得来，……”（《清河书画舫》·午·二十八）并非虚誉，整幅画面从布局到笔墨，到具体景物的描绘，都使我们感受到在总的、宁静的气氛中潜动着新春的活力，生命的源泉。

当我们探求郭熙《早春图》画风、画法的渊源时，不可否认北宋山水画大家李成对他的影响。虽然李成传世之作还有争议，甚至存在着“无李论”，但是史料



郭熙《早春图》局部之二

的记载似也不能轻易否认，不少著述奉他为山水画最优秀的典范，据传他善画气象萧疏、烟林清旷之景，说他毫锋颖脱，笔墨精炼，画石似云根，画树如鹰爪，看来这些特点郭熙都继承了下来，也成了《早春图》的鲜明特色。史载郭熙甚至到了白发之年，仍在学习李成的画风。元丰末年他为显圣寺悟道者画十二幅二丈多高的大屏风，画面山重水复，笔意不乏，当时，黄山谷邀苏东坡兄弟去观赏，东坡的弟弟子由观后终日赞叹不已，认为郭熙笔墨的大进步是因为他在苏才翁家临摹了六幅李成的《骤雨图》之故。李成被作为一种最高的品评标准，接近他就了不起。子由的这种看法当然不是对郭熙的批评，而是一种极高的赞扬。一个中国文人士大夫的画如果是无本之源，将是不堪设想的。因为画家人格的美、画本身的美都是经由笔墨体现出来的。画家通过学习前人的作品不但能掌握绘画的技巧，而且还能领悟人生的哲理，触发创作的灵感。郭熙从李成那里得到了这一切，但他转益多师，并不为一家所囿。他说：“人之学画无异于学书。今取锺、王、虞、柳，久必入其仿佛，至于大人达士，不局于一家，必兼收并揽，广议博考，以使我自成一家，然后为得。”（《林泉高致·山水训》）以致能自放胸臆，“得云烟出没，峰峦隐显之态，布置笔法，独步一时”。因此，他也成了后代杨士贤、顾亮等人的效法对象，在李唐、马远、夏珪的画中也可以看到郭熙线与面、皴与染相结合的高超技法的影响。至于由他儿子整理的理论名著《林泉高致》则更是“一时卓绝，千古可规”。

郭熙生活在北宋时期（约公元一〇二〇——一一〇〇年），他是河阳温县（今河南孟县以东）人，起自布衣，性好泉石，喜游历，靠自己的刻苦努力，在嘉祐、治平年间获得了崇钜卿的赞赏，进而于熙宁七年诏入画院，成为艺学。当时，神宗皇帝非常喜欢他的画，在殿堂里挂的尽是他的作品。然而，在《早春图》的构图上，我们可以看到，作为一个宫廷画家在创作上没有多大自由，他画的山峰和松树都考虑到了“君臣”关系。不过尽管如此，这幅画还是一件具有独特艺术风貌的中国山水画的不朽杰作。

注：

- ① 绢本，浅设色画（158.3×108.1），现藏台北故宫博物院。

辛勤耕耘八十年 不求人知人自知

老画家朱屺瞻及其中国画艺术

尹光华

一九八一年十月，画坛耆宿朱屺瞻先生在北京举办了解放后的第二次个人画展。他那些充满了力量和生气、富有强烈感情色彩、个性鲜明、气象高华的作品，惊动了首都美术界。在预展及中国美术家协会举办的座谈会上，在京许多画家和美术评论家都高度评价了他的艺术成就。同时，《人民日报》、《北京晚报》、《解放日报》、香港《文汇报》、《大公报》、《中国文学》等报刊，也纷纷发表文章介绍他的艺术成就。这位在艺术园地里辛勤耕耘了八十余年的老画家，这时已届九十高龄了。

齐白石曾经说过：“夫画者本寂寞之道，其人要心境清逸，不慕官禄，方可从事于画。”又说：“不求人知而天下自知，犹不矜狂，此画界有人品之真君子也。”朱屺瞻先生确是这样一位“不求人知而天下自知”的“心境清逸”的画家。他出身在江苏太仓一个很富有的家庭，本可以舒适闲散地度过自己的一生，但他却选择了献身艺术的、艰辛的人生之路。他继承了丰厚的产业，收藏过不少珍贵的古今字画，由于社会的变迁，他也曾一度十分贫困，兼之在艺术上不随流俗而甘于寂寞，几乎默默无闻地度过了数十年淡泊的生活。这一切他几乎从不放在心上，不管什么样的境遇，他总能怡然自得地埋头于艺术探求之中。即使在已有了很高声誉的今天，他还仍象以前一样谦逊随和、宁静淡泊，每天操持着笔墨，为在艺术上再创新境而苦苦探索。绝意浮华、潜心艺术的

精神，正是朱屺瞻先生取得高度艺术成就的主要原因。

抗战时期，他在沦陷了的上海“闭户读书，凡有敌伪性的各种艺术活动一概拒绝参加，更鲜与生人往还”（见一九四六年《美术年鉴》）。墨梅和兰竹是他当时作画的主要题材。他曾在一幅《墨竹》上这样题道：“竹性直，直以立身；竹心空，空以体道；竹节贞，贞以立志。”他正是以劲节凌云、啸傲风霜的梅竹，来寄托自己洁身自好，坚守节操的精神。抗战胜利后，朱屺瞻先生仍象隐士般地蛰居在他的“梅花草堂”里。从今天还保存在他手头的《梅竹长卷》可以看出，他当时的画仍然保持着清隽冷逸的格调，但笔致已明显地奔放豪迈了，个人风格已基本形成。齐白石十分欣赏这个被他称为“第五知己”的上海画家的人品和画品，在这个画卷的后面题道：“今代为和靖，前身是子猷。胸中成竹在，偶与世人留。”把朱屺瞻先生比作古代高士王子猷、林逋和画竹名家文同，评价是极高的。解放后，朱屺瞻先生曾为绘画如何反映现实生活等问题一度苦闷过，六十年代后，特别是十年动乱中，他真正认清了人生的价值，认清了艺术永恒的本质。他否定了对现实生活图解式的表面绘写，着意表现人和自然精神合一的诗的境界，运动和生命的力的旋律，以及点、线、面、色和墨的美的组合。凭着艺术家的才华、气度和情感，使自己的艺术个性日益鲜明强烈。他能透过物象的表面体察到它们内蕴的本质，以矫捷雄强的笔墨，挥写出物象生生不息的“野”性美。他说：中国画“千百年来追求的最高意境是天地间的化育生动。”（见《癖斯居画谭》）在疾风中飞舞的兰草，在暴雨中呼啸的翠竹，在霜雪中怒放的寒梅……在他笔下莫不虎虎有生气。我特别喜爱他那幅《雪中水仙》（见第17页），漫天风雪中的一片翠绿和夸大的花朵，显得气概非凡，老画家的审美理念赋予对象以新的生命和气质，引起人们的遐想。

一任自然、直抒胸臆，是朱屺瞻先生追求并终于达到的艺术境界。在绘画中，“自然”不仅指天地的运行和万物的生息，更指画家在作画时的精神自由自在、无罣无碍的境界，使自己的个性得以充分的发挥。朱屺瞻先生对我国古代哲学，特别是“道”、“儒”思想的实质都有深刻的理解。他曾长期涉足祖国山川原野之中，对民族文化的优秀传统有精深的体认，从大自然和古人的业绩中，逐渐认清并肯定了自己的艺术个性和道路。他心胸坦荡，襟怀大度，外表温敦静穆而内心热情奔放，对生活，对艺术，对一切美的事物总是情深意厚，一片至诚。所以他一旦握笔作画便感情激越、神采飞扬，情思勃勃不可抑止。他又善于把握自己的激情，巧妙地利用“情、气、势、力”的生发，以情使气，以气取势，以势得力。因之，他腕底裂石崩

云的气势和力量，顾盼有情的笔触和旋律，无不出自他的至情至性，无不是他修养和感受的自然流露。和那种剑拔弩张的滥用感情，心中空虚的故作狂态绝不能同日而语。他追求率真，反对矫揉造作，画起画来总从大处着眼，很少修饰偶然出现的误笔误墨，即使是笔底“刹那间的迟疑”，他也认为不必遮遮盖盖，因为这“毕竟是当时内心的真相，率其真而行之，于势无碍”。他讲求拙朴，认为“拙近天真，朴近自然”。“简单朴素，正是大家之风，古典之美”。他所以特别注意儿童画，正是想从中领悟返朴归真的真谛。近年来他越画越老辣，越画越脱略形似，已完全进入了熟极返生的化境。那些变了形的葫芦，仅用一笔画成的牵牛，以及笨拙得可爱的金鱼，有儿童般丰富的想象，也有画家高度的概括，质朴大方而又耐人寻味。

多年来，人们常以“新”、“旧”来衡量艺术作品的优劣。其实在艺术中新和旧并没有十分明显的界限。画里有思想，能翻旧为新，便可以化腐朽为神奇。相反，一味标新立异而失却了艺术的内涵，便转瞬即为陈旧。朱屺瞻先生的作品，就其气息而言，显得十分淳古，就其面目来说，却是新颖独特，真是前所未见。所谓气息古、面貌新，是指它具有十足的东方情调和民族气派，具有我国传统绘画讲求意境、讲究笔墨的特点，而又能充分表达自己的情思追求和理想寄托。他数十年浸淫于民族文化的优秀传统之中，又能广采博取，不拘一格，融合中西自成一家。青年时代，朱屺瞻先生在学者唐文治的影响和指导下，研读过不少经史典籍。以后，在与江南名士钱振铎的交往中又对诗文发生了浓厚的兴趣。而我国数千年的辉煌艺术遗产，则更使他倾心仰慕。当齐白石名不出京师的时候，朱屺瞻先生就十分赏识他的篆刻，并因此和他结下了深厚的友谊。早在一九五七年，他就曾为霍去病墓前的石雕激动得心醉神迷，在速写本上这样记道：“霍墓石刻，就天然形态加以人工，简单浑朴，与欧洲近代名刻可以接近，由此可见美术品可以贯通世界。宝物也！”他临摹过很多历代名作，对沈周、徐渭、石涛、八大山人、吴昌硕等前代大师更有特殊的爱好，收藏过他们不少作品。这一切对他理解民族艺术精神都起着积极的作用。然而他并没有拜倒在古人脚下，他不愿在古人后面亦步亦趋，他把自己的眼、手、心伸向各个领域，从哲学、文学、音乐、戏剧、书法，甚至现代建筑中去汲取营养，到其他画种特别是西洋画中去寻找借鉴。他曾长期从事过油画创作，对西方印象派、野兽派艺术作过深入研究，对国外现代派艺术也十分关注。因此，他熟悉和了解中西绘画的特点、区别和联系。在他的中国画中，有意无意地吸收并运用了油画和水彩画的某些技法，突破了千百年来中国画忽略

光色处理的程式。特别是他的泼彩青绿山水，已不再用层层晕染的旧法，而是用点、乱、泼、积，用对比、调和、烘托等手段，求得响亮、明朗、厚重、谐和的效果。由于他在传统艺术中立定了脚跟，兼以他对西画技法采取了“可采入者融之”的审慎态度，因此他的中国画作品既崭新独特具有时代感，又避免了“洋化”、“洋气”。我们从他的《消暑》、《雨后斜阳》、《灵岩叠翠》、《朱霞赤石》、《武夷春晓》等作品中不难看出这样的特点。可以说，朱屺瞻先生是我国现代画家家中在“古为今用”、“洋为中用”这两方面同时获得成功的少数几位画家家中特出的一位。

朱屺瞻先生在艺术上已取得了令人敬佩的成就，但仍不满足，还想在自己原有的风格上再创新风。不久前，他曾感慨地和我回忆起老友陈树人说过的一句话：“画画是乐事，也是苦事。”是的，只有那些不甘于现状，不断有所追求的画家，才能领受探求的艰辛，才能从艰辛中有所突破，才配享受突破后的甘甜！



水仙

朱屺瞻作

拾

級

而

上

——介绍中年画家萧海春

柯文辉

去年是黄宾虹大师诞生一百二十周年。海峡两岸以至日本、美国、英国，都有人在研究大师的遗产，继承他的艺术。应该说，这是对他最好的纪念。

萧海春的老师顾飞和王康乐都是虹庐弟子，又都得到过大千的教益。海春从顾飞习人物，从王康乐习山水，虽不能说已经取得惊人的成就，却不失为一位踏踏实实、颇具潜力的中年画家。

我觉得海春具中上等天资，不能算特别聪明，但持久的勤奋，献身于艺术创造的信念，从总角之年习画香烟牌子开始，近三十年来，浸淫书画，热情不衰，显示了大器将成的征兆。

顾飞笔下的路子很宽，对倪雲林、恽南田都下过苦功，作品以灵动曼妙见长；王康乐善用浓墨，作品神似虹庐。海春在他们的指导下，写篆隶，临名画，获益非浅，至今对师长念念不忘，充满虔敬。

海春学宾虹，作画由疏而密，由简而繁，逐渐悟得明一而现万千的道理，打下了比较坚实的基础。有了山水画功底，再人物、花卉，举重若轻，近年参酌梁楷、黄筌瓢、苏六朋、任伯年作品，作了取舍，逐渐明确了这样一种追求：刚劲壮美的山水以浑厚朴茂为辅，清丽灵秀的人物以古拙凝重为辅，二者交错，互为助力，以期双峰并峙，各具千秋。这一愿望很美好，变为现实还有一段艰辛漫长的路要探索。一个人的成功，除去时代提供的大环境之外，还需要较好的小环境，后者包括师友的切磋，为师法自然开拓心胸而作些必要的游历，领导的发现，舆论的鼓励，广大欣赏者的理解和扶持。然而，这一切并不是都

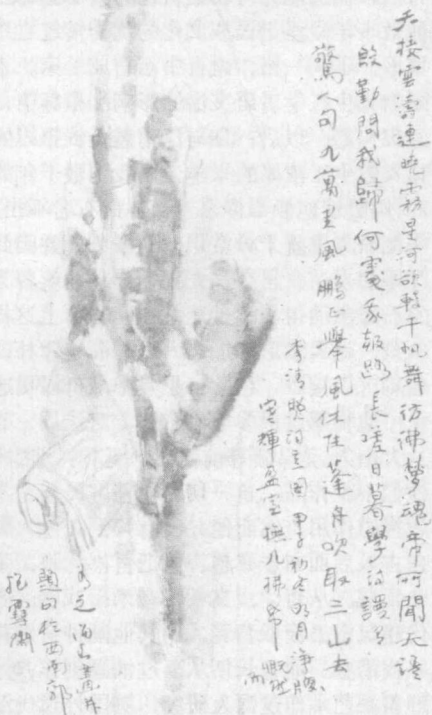
能轻易得到的，因此不管境遇顺逆，甘于寂寞，不求闻达，是学好书画艺术的一个必要前提，海春的正是这样走过来的。

《山居图》峰峦莲簇，层林茂密，留白处泉鸣瀑笑，云气氤氲。画高树时运线联短为长，神情贯一，挺秀可观。远处丹枫以浓墨写出，浓得有韵味，气息酣畅，很见功力。黄宾虹式的墨点，纵横跌宕，忽深忽浅，造出一片诗境，愈繁丰处愈见透明，这是长期磨炼的成果。另一幅《雁荡山居》则是别番情趣。构图开阖曲折得宜，沉涩雄浑的线条错落有致，不拘形迹的皴擦使崖壁峰峦苍茫明净，泉瀑潺湲，曲折隐现，阡陌交错，脉络贯通，欲晓时分，人勤春早，一派清新可人的山村气息，扑面而来。这种独辟蹊径的画法是值得品味的。一组《东湖》则是更为大胆的尝试，装饰风味极浓，或用皴擦，或作勾勒，纵横交错，沉着凌厉，确是一种新型的中国画风，透露出范宽的风骨。

海春的人物画也面目众多，别有性格。《朱杳造像》发表于《一九八三年上海美术年刊》，以清癯见豪逸、于沉思中见故国山川人间烟火之情。画中人欲哭无泪，欲笑无声的心境，凝结成冷却的哀痛，作品格调清拔激越，并非简单的图解。荣获“以诗征画”一等奖的作品《落日故人情》，人物以背影入画幅，草草逸笔，戛戛独造，李

白飘洒入仙惆怅若失，崦嵫落日，泛成霞绮，芳草依依，一径横斜，余韵嫋嫋，逸响不凡。《江清月近人》吸收了梁楷的减笔，人月如在柳荫舟头对话，朗润洒脱，空间的组合妙契无痕。这两幅唐诗写意画，前者凝练古拙，后者轻丽畅达，相映成趣。在处理人与大自然、人与人的关系方面，显示出作者对貌似瞬息、实则永恒的感念的关注，画的内涵自然也就拓宽了。

海春以大写意手法画仕女，各



为李清照造像

萧海春作

怎样画好大熊猫

张锦标

大熊猫是我国的珍宝，也是世界的宠儿。随着国际交往的频繁，它又成了友谊的象征。我孜孜不倦描绘大熊猫，除了它憨厚可爱、讨人喜欢外，也有让更多的“友好使者”遍于天下的愿望。

可是我初次画熊猫，不仅观察不深，用笔细碎，而且概括不当，往往将熊猫嘴鼻画得过长，耳朵画得太大，看上去既不象熊，也不象猫，很不舒服；后来我反复观察，多次摸索，又分析了其他画家的作品，进一步体会到：要画好一幅熊猫作品，必须使科学性、艺术性和趣味性三者统一起来。现在略谈一些体会。

（一）具备科学性，必须注意形体结构和写生。

画熊猫与画人体及其他动物一样，一定要掌握其形



图一 速写步骤

1. 先画动态线。
2. 勾出大体形象。
3. 注意结构刻画。
4. 画上明暗以求整体效果。

体结构的特征，才能做到以形写神。大熊猫属于猫科，它形体肥胖，头颇大，四肢和脊柱短；其特征：白脸孔、黑耳朵，眼睛四周有八字形的黑圈，四肢和肩部呈黑色，肚腹雪白，加上一条极短的尾巴，黑白相映，仪态大方，行动笨拙，性情温顺，逗人喜爱。再仔细观察，细心领会，还能找到它具有独特的表达喜、怒、哀、乐的方式，如熊猫逗

崽时的温和相，熊猫蹲球时张大嘴巴的欢愉感，熊猫爬在树上睡觉的甜蜜相，以及在深山密林里碰到象豺狼之类的天敌，不仅发出象狗一样的叫声，而且会举起前掌向顽敌击去。平时我们还能看到它坐、立、仰、卧几种姿势的许多不同姿态，以及各种生活嬉耍的举动。

写生、画速写是锻炼眼力和手上功夫的良好途径，也是积累创作素材、收集生动形象的必要手段，对初学者尤为重要，下笔首先要画出形体的动作线（图一）。然后描绘大体结构和形体动态，逐步加强整体效果，概括物象，然后通过观察和默写相结合的方法去完成它。这样日积月累，大量生动的速写就为创作提供了良好

具姿态，呼应映衬，不乏妙笔，化古为新，亦见功力。如《洛阳女儿行》、《投壶图》、《丽人行》等，图中多达百人，以山水画法来写人物，发髻如云如雾，一派苍然，笔中浓淡井井有条，衣裙勾勒，如作巨石，颇具力度。这些人物造型自出机杼，面部表情各各不同，富于生趣，有的雅谑，妙趣横生；有的倾听，闻者动容；有的以扇掩面，似含流盼；有的忧谗畏讥，戚戚寡欢；有的自傲专横，盛气凌人，活脱出封建社会的世态人情。

历史无情又有情。历来为曹雪芹造像者颇多，“举家食粥酒常赊”的悼红轩主人，成为红学家和画师们关注的形象。海春写曹霁，只写背影，反手漫步，潦倒而不失雍容贵公子气，形象中自有智慧，仿佛自伤补天不成，转而悯人悲天，傲岸冷峭，却又热心热肠，衣襟飘拂，面对残石，似乎想到往昔江南三春，钟鸣鼎食的悠悠岁月，令人寻味。

海春的人物画创作，得到刘海粟大师、陆俨少、钱君匋、沈子丞诸先生的肯定，刘老认为“不俗”、

“与古为新，可以学好的”。

海春年方四十，临池已近三十载，对于创作，如鱼饮水，冷暖自知，比起前辈和同代人中的高手，还有漫长的道路要走。他的文学修养、书法成就还不能与绘画比肩齐进，这种状态，在中青年画家中有一定的代表性。时代需要一大批精通诗书画印的高手。对海春抱有期待的朋友很多，愿他十尺竿头，更进百步。

图二 画熊猫步骤：(兼工带写画法)

1. 先勾出大体形状 (用炭笔或指甲), 然后画上眼、鼻、耳。
2. 再画二只前肢。
3. 画好四肢后即用淡墨勾出大体轮廓线。
4. 最后画背景, 题款、盖章。



1



2



3

的素材。

(二) 具有艺术性, 一定要掌握好传统的笔墨技法。

对熊猫的形体结构有了基本的了解之后, 就可以在笔墨上下功夫了, 中国画运笔用墨很讲究, 清初画家恽南田说: “有笔有墨谓之画。”所谓运笔有中锋、侧锋、逆锋, 轻、重、徐、疾的区别; 用墨通常为焦、浓、淡、湿、枯等五色。如果画工笔熊猫图, 可以在黑色部分, 把笔压扁后一笔一笔梳出绒毛, 待干了之后, 用淡墨染出皮毛的组织纹理和整体结构。白毛部分, 只要用淡笔细细地勾出轮廓线, 再用白色染出毛的感觉来。画兼工带写熊猫图即先将蘸满清水的毛笔, 在笔头上蘸一笔深墨后, 再在笔尖上蘸一点浓墨, 即可着手画熊猫的眼、鼻、耳和四肢 (图二), 用墨要注意浓

淡层次, 使墨有五色之感, 其白色部分, 即用挤干了的淡墨, 用中锋稍稍将形体结构画出毛茸茸之感即可。初学者, 对毛笔的湿度和笔在生宣纸上的吸水量等必须尽快掌握, 才能熟能生巧地画出你所要达到的效果。因画兼工带写的熊猫只能一气呵成, 不能复笔, 一复笔眼或爪即会膨胀, 墨色渗化, 使形态走样, 即告失败。

另外, 墨与色要结合得好。画大熊猫以墨为主, 有时在背景上加几片绿色的竹叶作陪衬, 会使人倍感亲切。要使作品具有较高的艺术性, 不仅在于传统的笔墨技法要运用得当, 更要讲究构思、构图、题款和适当的变形、夸张等手法。近年有位无线电厂工程师, 托人命题要我画一帧两只熊猫和一只顽皮的小熊猫, 并要竹子陪衬。当时我不知对方用意, 构思了一幅, 画面一只小熊猫爬在树上, 树叶茂盛, 调皮地望着树下的两只大熊猫, 树下面的两只熊猫又喜又怕, 挥“手”招呼着自己的小宝贝“要当心”, 两只熊猫前后有竹叶陪衬, 标题为: “笑逐颜开”。这位工程师拿到画后, 非常满意。后来, 我才知道他家三口, 夫妻两人和一个宝贝聪明儿子, 这幅作品也许正好象征了他们全家, 和睦可亲, 前程似锦。

(三) 做到趣味性, 必须掌握熊猫习性、爱好, 才能使作品百看不厌。

用自然主义的手法来描写物象, 还不能满足人们审美的要求, 要使作品有生命力, 一定要注意趣味性。我们在动物园看到的大熊猫, 给人的印象常常是行动迟缓, 笨头笨脑。但在自然界里, 它并非如此, 而是会爬山涉水, 能上树登高, 特别是在那密不透风的箭竹林里, 其行动之敏捷, 更为其他动物所不及。掌握了熊猫的习性和爱好之后, 便可着手进行创作了。有一次我去北京参加出版会议, 由于会议日程安排得很紧, 在火车开车前的二个多小时里, 尽管天还淅淅沥沥地下着雨, 我还是赶到动物园熊猫馆去, 看到一只熊猫悠然自得地仰天躺着, 雨水顺着竹叶一滴一滴地滴进它的嘴里, 另一只熊猫走近身旁在它耳边窃窃私

(下转第34页)



4 完成稿

篆书简述

华人德

篆书是汉字书体之一。《说文解字》云：“篆，引书也。”篆书，为引笔在竹木缣帛等载体上写出笔画圆转、线条匀称的书体。狭义讲，篆书仅指大篆与小篆。广义讲，篆书指甲骨文、金文、籀文、春秋战国时列国的古文及小篆，还包括一些富于装饰性的杂体篆。

我国所能见到的最早文字是殷商的甲骨刻辞，其时代在盘庚迁殷至帝辛亡国，虽然都是发现于河南安阳小屯村——殷墟一地，但书法有着明显的时期特征。殷高宗武丁是中兴之主，国势强盛，刻辞多雄伟整齐，代表了较早时期的甲骨文书风。而后几代随着国势的衰弱，其刻辞也渐渐由整饬而变得散乱萎靡。到帝辛时期，刻辞多工丽娟秀，有的甚至细如黍米，一丝不苟。甲骨刻辞往往是先用朱笔书写，然后用刀刻成，有的在刻好后还用朱涂描。传世的商代青铜器也较多，在这些器物上一般都铸有铭文，大多为阴文，称作“款”，极少数为阳文，称作“识”（zhì）。字数都很少，大多为氏族的徽识，这是一些图画文字，由远古社会遗存下来的，故难以辨识。从书法上讲，铭文的笔画粗壮，有直有曲、有方有圆，丰富了甲骨文较为单一的细直线条。此外还有零星的玉器、石器和陶器，上面也刻有文字，甚至有朱、墨书写的字。

两周的文字，主要是铜器上的铭文，称之为金文。周代尚文，铜器主要是礼器和乐器，类型极多，有钟、磬（qíng）、钲、铎、鼎、彝、尊、壶、簋（guǐ）、簠（fǔ）、匜（yí）、鉴，以及兵器、刀布（钱币）等等。其中礼器以鼎最常见，乐器以钟最常见，故前人又把金文称为钟鼎文。

西周初期，铜器铭文大小、行款均不拘，到中后期，铭文渐渐增长，如大盂鼎、召卣（hū）鼎、虢季子白盘、大克鼎、毛公鼎，都是长达数百字的诰命典谟。文字也整齐雄浑、雍容典雅，显示了宗周气象。

相传周宣王时的太史籀（zhòu）著大篆十五篇，以供作识字用的范本。周平王东迁到洛邑以后，秦国的所在地就在西周的京畿（jī）一带，自然地也就承袭了西周的文化。故秦系文字即为大篆，也就是《史籀篇》所用的文字——籀文。《史籀篇》在汉代以前就渐渐亡佚了，到东汉初只存九篇，其文字在《说文解字》里明确标出有数百个，石鼓文即是这种字体。所谓的石鼓共有十个，

分刻秦国国君游猎情况的四言诗，故称“猎碣”。每石七十余字，字径有二寸许，这在先秦是煌煌巨刻了，其字体圆劲凝重、规整朴茂，为玉箸篆之权舆。

相近时代的秦公钟、秦公簋的铭文，则比石鼓文更

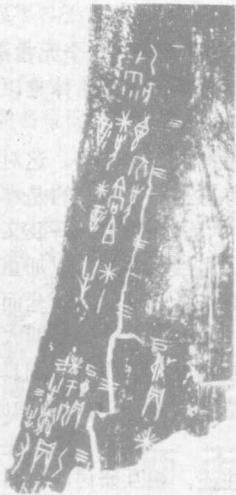
为生动紧密。以后的商鞅量和吕不韦戈上的刻文，则瘦劲刚健，字体也逐渐简化。至于新郎虎符，虽是秦统一六国前之物，但上面的文字已完全是标准的小篆了。

春秋战国时期，列国纷争，各自为政，致使言语异声、文字异形。有的文字学家把秦系文字以外的列国文字统称为古文。由于年代长、地域广、国别多、传世出土的器物丰富，因此书风也显得绚丽多采，并带有浓厚的地方气息。大国如齐国文字多修长工细，象《陈曼簠》、《太宰归父盘》；楚国文字多雄强豪放，象《散氏盘》、《楚公钟》；而晋国、吴、越的器物铭文多喜作鸟虫篆和错金书。近年考古不断发现战国时期的竹简、缣帛、玉器、漆器，上面的文字用毛笔书写，头粗尾细，简率自然，为我们提供了丰富的书法资料。

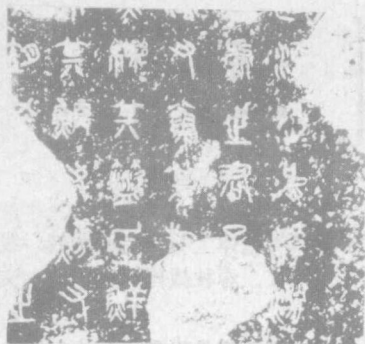
秦兼并六国以后，实行了一系列加强中央集权的措施，“书同文”是其中之一。对和秦国文字不合的其他地区的异体字一律罢除，而在大篆的基础上把一些繁复的字加以省改，成为小篆，由丞相李斯作《仓颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》，以为小篆范本。秦始皇在巡行天下时，于沿海地区刻石记功颂德，前



盂鼎铭文



甲骨文



石鼓文

后凡七处，分别为邹峰山、泰山、琅琊台、之罘、之罘东观、碣石、会稽。这些刻石相传为李斯所书，今仅残存琅琊台、泰山二刻石，另有宋人翻摹刊刻的峰山、会稽、之罘刻石文字。从善本碑拓看《琅琊台刻石》，结字狭长，上紧下舒，笔画流畅，圆劲浑厚，为小篆典范。《泰山刻石》字形稍方，结构略嫌谨饬。文献记载秦代通行有八种书体，为大篆、小篆、刻符、虫书、摹印、署书、殳书、隶书。其中隶书已把篆书圆转的笔画变为方折，书写起来最为简捷，于是成为实用的书体，并不断发展演变，其他几种书体在秦代以后也还作一些特殊的用途，如写刻在碑刻、铜器、印章、瓦当、明旌、匾榜等上面，或示庄重，或作装饰。

两汉以隶书为极则，篆书则多不合六书①，常为文字学家所诟病，然而在书法艺术上自有其独到之处。有古拙敦厚，庄重质朴的《霍去病墓刻石》、《鲁王墓石人胸前题字》；有笔画轻灵、方圆兼施的《群臣上寿刻石》、《鲁北陛刻石》、《赵荀碑额》；有笔势道健、结体宽博的《袁安》、《袁敞》二碑，《少室》、《开母》二阙；有奇丽瑰伟、修短率意的《祀三公山碑》、《延光残碑》；有清刚峻拔、端严方正的《鲜于璜碑额》；有雄放矫健、不可端倪的《张迁碑额》、《张伯升》、《壶子梁》二明旌；更多见的如《郑固碑额》、《孔宙碑额》、《华山碑额》、《西狭颂惠安西表题字》、《韩仁铭额》、《尹宙碑额》、《赵宽碑额》等，流利华艳、灵动飘洒，方中有圆、柔中寓刚，中画稍粗，或在收笔时略按后出锋提起，形同倒薤(xiè)、垂露。而《少室石阙额》则为铁线篆之肇始。《新莽嘉量》、《郑季宣碑阴额》、《唐公房碑额》垂脚特长，收笔尖细，犹如悬针。《白石神君碑额》五字阳文，以隶笔作篆书，方严凝重，为北朝墓志篆盖之书风先声。汉曹喜“工篆隶著名，尤善悬针、垂露之法”，“垂枝浓直若薤叶”；崔瑗“效李斯，点画皆如铁石”；蔡邕“有篆籀八体之妙”；邯郸淳“善《苍》、《雅》、虫篆”，“八体悉工”。这些当时的书法名家，其篆书遗迹虽不可见，而传世的碑刻、铭文所展示的汉篆，风格之多，面目之奇，实令人赞叹不已。

承汉余绪，曹魏有《正始石经》，列古文、篆、隶三体。孙吴末年则有《天发神讖碑》、《禅国山碑》，世传为名手所书，似篆似隶，锋棱崭露，字形奇古，浑劲无伦，以至有人目为“牛鬼蛇神”。其实这是少见多怪，汉碑额中早已有此等法式。

自晋至唐三百年间，篆书几乎绝响，偶可在碑额志盖上见到，其篆书多带装饰意味。

唐代，书家作篆书渐多，或写古文、奇字，或写悬针、玉箸。而中兴功臣，当推中唐时李阳冰。阳冰初学《峰山碑》，后见伪刻孔子书吴季札墓碑字，便变化开合，又爱《碧落碑》，从中取法。其所书铁线篆《谦卦》，王澐《竹云题跋》称之为“运笔如蚕吐丝，骨力如绵裹铁”。而《滑台新驿记》、《般若台题名》则雄伟淳劲。他很自负，尝言：“斯翁之后，直至小生，曹喜、蔡邕不足言也。”而世人亦往往以二李并称。同时代还有李潮亦擅小篆，杜甫曾作歌咏其书云：“况潮小篆逼秦相，快剑长戟森相向。”有人以为潮与阳冰为一人②。纵观唐篆，虽有新意，总觉得气格不高。

宋代徐铉、郭忠恕、薛尚功辈亦以工篆名世，然已等而下之。至释梦英作十八体篆，向壁虚造，全无古法。金、元、明则有党怀英、赵孟頫、李东阳，均以篆书为当代第一，而南风不竞，与其时楷、行、草诸体难以匹敌。

清代乾(隆)嘉(庆)间盛行考据、金石之学，出土碑刻、古器物日多，学者也多爱考释研究古文字，这对篆书艺术的发展极为有利。文字学家戴震、洪亮吉、孙星衍、严可均等皆工篆书，而能称得上一代宗匠的是邓石如。石如少年时好篆刻，仿汉印，及长，在友人家得观秦汉以来金石善本，眼界大开。于是潜心临写《石鼓文》、秦刻石、汉碑阙及李阳冰小篆各百本，又手写许慎《说文解字》，并旁搜三代钟鼎及秦汉瓦当、碑额，以加重笔势趣味。每天黎明起身，研墨一大盘，写到半夜墨尽方才就寝，如此五年而篆书成。他作篆一反时人烧毫而专事匀称的陋习，以长锋羊毫“双钩悬腕、管随指转”而书。其篆书参以隶势，结体微方，藏锋以取劲折，博大精深，越阳冰而追斯、喜。包世臣评清朝书品，列石如篆书为神品，当之而无愧。另有钱坫以左手作篆，别具一格，其后吴熙载断邓氏之法，唯骨力稍怯。杨沂孙大小二篆，融会贯通，笔法精纯，结字扁方，可与邓氏颉颃。而胡澐、赵之谦、徐三庚辈则取径于汉碑额、瓦当，如临风玉立，姿媚动人。

咸(丰)同(治)间，陈介祺、吴大澂等收藏三代鼎彝、秦汉铢印瓦当极富，常书札往还，相互研讨。其时尚，往往以为祖法弥古，其品弥高，所谓“三代后无学问，六朝后无文艺”③。故陈、吴等舍秦汉而习两周，专写

(下转第27页)

篆書選帖管見

柳曾符

篆书不单是刻图章的人要学，实际上写字练书法的人也该学。一则学用笔，篆直分侧，楷、隶、行、草的用笔都是从篆书提笔直下的用笔方法衍化出来的，所以前人提倡学写字必从篆书入手，现在当然不必强调，但精于篆书的人精于竖，中锋特厚确是真的。

二则学篆书可以防止写错字，不单是防止写错篆字，也防止写错楷书，真正有志练好字的人，对这一点不要马虎。汉字是象形文字，但从小篆变为隶书以后，象形的意味就不大存在了。而学了篆书，看了古形，知道这个字是象的什么，便容易记住字的构造。如楷书的“蘭”字从束，不能写成束，否则

“请束”变成“请束”，便成了笑话。肺病的“肺”字，右边不能写成“市”，否则岂不该念“柿饼”。所以书法除了讲点画结构以外，还有许多别的学问，这样研究研究，书品也就高起来。

近来上海出了一本邓散木先生所著的《说文解字部首校释》，说解简明，并有注音，要懂一点汉字构造，可以取来参考。邓散木是当年江南第一大书家萧退闇的门人，萧先生篆书最好，能把篆书写得很扁，从术语来讲，叫做蜾扁。

于 叉 稽
秋 日 肅
聲 燥 所
館 李 儿
楊 月
新 廿

《杨沂孙书说文部首》

邓散木这本书是手写本，篆书很得萧先生的传授。

写篆书不光是写得好与坏的问题，而且先有一个会不会写、写得对不对的问题。《说文解

字》上小篆共有九千三百五十三字之多，要想理一个头绪，一下子不容易，所以学篆书入手必先写部首，部首只有五百四十个字，部首会写，其他的字也就容易写了。写部首的范本，除了上述《说文解字部首校释》以外，清代以杨沂孙和吴大澂写的部首墨迹为好（吴大澂、杨沂孙书《说文部首》）。杨书虚和中正，吴书方刚有金石气，都是好帖。更重要的还有一点，就是这两部帖都没有错字。

篆书分大小篆，小篆从前艳称二李：秦代的李斯和唐代的李阳冰。人们认为秦始皇的刻石都是李斯所书，但现在大多亡佚或残损，只剩《泰山刻石》最有名，明安国所藏宋拓本存一百六十五字，有印本可售。（《泰山刻石》）

李阳冰，字少温，赵郡人，自称：善小篆，自李斯以后，一人而已，曹喜、蔡邕皆不足道。今存者有《栖先宰记》、《般若台铭》等。

以上介绍了二李的篆书，但是清代何子贞说：“秦相易古籀为小篆，道肃有余，而浑噩之意远矣。用法深刻，盖亦流露于书律。观泰山廿九字古拓可珍，然欲渊源周前，尚不如两京篆势宽展圆厚之有味。斫雕为朴，破觚为圆，理固然耳。”这一段话的意思是中国书法崇尚宽展圆厚，所以泰山刻石的书法反不及汉代篆书的能够继承周代的传统。何子贞说这话的时候，所指汉代篆书，大概是指《嵩山开母庙石阙铭》、《嵩山少室神道石阙铭》或汉碑额之类，到了一九二九年发现了《袁安碑》，更证明了何说的正确。此碑原在河南偃师县辛村牛王庙中作供桌，以背面向上，因此不知背面有字，后来有一村童仰卧其下纳凉，发现石上刻有文字，起告村人，此碑遂又被发现。全碑十行，每行十五字，字长九公分，宽六点五公分，结体宽博道厚，远较《泰山残字》雄浑。复旦大学中文系朱东润老教授，精书法尤擅篆书，四十多岁时所作篆书已极精能浑厚，今年朱老九十荣庆，足征大德，对于此碑亦极为推崇，且云向有全拓，惜今不存。最初容庚辑入《古石刻零拾》，上海书画出版社近有新印本，最宜取鉴，同时还出有《袁安碑》，字体相类。袁敞，据马衡《凡



《泰山刻石》



《袁安碑》

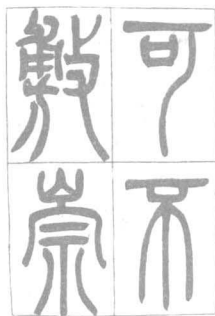
光緒十有三年歲在丁亥
秋八月 吳縣吳大澂

苗 子 一 百 解 釋
戌 午 上 四 字 祭
所 未 示 十 禮
申 申 三 部 皆 說
酉 王 五 文

《吴大澂说文部首》

将斋金石丛稿》考定则是袁安之子。《袁安碑》)

清代写小篆的人,除上述杨沂孙以外,还有邓石如、吴让之、赵之谦等都很有名,尤其以邓石如为最。包世臣著《艺舟双楫》品评清代的书家,把石如的篆书封为神品。石如的创造,在把篆书笔画分断用隶书的方法来书写,这样写篆书就方便了。熙载,仪征人,邓的弟子,功力不及邓,而隽雅过之,上海书店新印《吴让之篆书三种》,可以选学。《吴让之篆书三种》)



《吴让之篆书三种》

以上介绍的是小篆字帖,我们习惯把秦以前的篆书称为大篆,大篆重点有殷周的金文和商代的甲骨文。这些字比小篆更富有象形意味,风格也更为丰富多采。宋代米芾说:“书至隶兴,大篆古法大坏矣。篆籀各随字形大小,故知百物之状,活动圆备,各各自足。隶乃始有展促之势,而三代法亡矣。”他认为大篆字形大小大小,具有书法的自然美。这话有道理。《小臣觶尊》)

近代书写大篆是随着古文字的考释兴起的,吴大澂的《说文古籀补》是第一部较具规模的古文字字典。先认识了大篆的字,然后由此进入到书法艺术领域。但是在科举时代,热中功名利禄的人多专注于乌、方、光的馆阁体,跳不出黄自元的楷法结构。所以写大篆的人不多,到了光绪末年江西李瑞清(公元一八六七——一九二〇)出而冲破樊篱,泛写各种书体,不谈乌、方、光,讲究书法的自然美,士人翕然从风,在当时影响很大。瑞清尤其提倡“求篆于金”,就是认为要从金文学习篆书,瑞清以为石刻篆书材料不够丰富,《石鼓文》为庙堂文字,《峄山刻石》排列如算筹,李阳冰是《峄山》支流,均不足学。瑞清自己,幼年即学金文大篆,专攻《散氏盘》。李的弟子有胡小石、李健、张大千等,现代写金文的多得其遗风。



小臣觶尊

金文风格多样,从艺术角度来讲确实要比小篆丰富得多,加以近日考古发掘,品种日益美备。以往常写的有《毛公鼎》、《孟鼎》等。每字大小不一,生动而富有变化,全不似小篆大小匀齐。一般金文字较小,从书法临写来讲,希望字大一点,所以过去有《毛公鼎》及《孟鼎》放大本出售。金文的字典可选高明《古文字类编》,其他金文品种可以参看郭沫若《两周金文辞大系图录并考释》。

上举《毛公鼎》、《孟鼎》两种也可以代表金文的两个流派,《毛公鼎》属圆笔,用笔圆浑,《孟鼎》属方笔。清代刘熙载说写字用力,隶书多奋笔,孟鼎已有奋笔的味道。多写金文可使书法雄浑沉着,有人称此为实笔,看李瑞清的字即可知。

大篆的主要流派除了金文以外,还有商代甲骨文。甲骨文一八九九年才被人发现研究,所以书写研究的历史较短,从前有罗振玉、叶玉森、鲍鼎、郭沫若、董作宾等名家。临写的范本多取实物拓片印本,郭沫若《殷契粹编》可以选用。商代的甲骨文上下二百余年,书人很多,所以实际上甲骨文中流派也很多,通常选取武丁时贞人受的卜辞临写,因为字大,特点明显。甲骨文的字在《古文字类编》中已收录,所以不必另购字典。一九八四年十月河南安阳举行殷墟笔会,展出甲骨书法作品一百六十八件,不但有国内作者,还有美国、日本、新加坡、马来西亚等地的作品,可见甲骨书法之日见推广繁荣。甲骨文由于用刀在甲、骨上刻写,所以多作直线,转接处亦全成直角。但当时手写体的字已非常流美熟练,不可能全是方笔直线,这种情形,甲骨文中亦有体现,所以实际上也多有曲线存在。以后如能象汉魏碑一样的别其流派,进行研究,甲骨书法还可有进一步发展。

最后还想重点谈一下《石鼓文》的问题,《石鼓文》在唐代即为人所发现。现在大家都公认为秦刻石,字体已接近小篆。近代经吴昌硕临写之后,大为有名。但也有人反对吴临《石鼓》的耸肩习气提出异议。我们上文已说过李瑞清认为《石鼓》是庙堂文字,这句话说得很有见地。因为是庙堂文字,必求处处周到。这个情况正如后来写欧阳询的《九成宫》一样。用笔取势既困难,又不易创造新面貌。这都是处处周到所起的反作用。所以学《九成宫》的人成功的少,不如学欧阳通的《道因碑》,既易入手,又易见功。因此吴昌硕的耸肩既是其成功之处,又是他的失败所在。这也就是人们感觉《石鼓》难学的原因。从目前情况来看,金文大篆中好的品种已来不及欣赏和挑选。就是学学《毛公鼎》似亦不错,既中正纯和,而又松秀灵动。所以对学习《石鼓》的问题,压力已经减小,没有绝对的必要。《石鼓》印本有郭(下转第16页)



罗振玉书甲骨文

伏龍觀

一九七九年一月 顧廷龍題

顧廷龍書

起这段往事，依然风趣地说：“真有点后怕呢。”有了这珍贵的成功开端，顾先生经常代父写联，并小有名气了。

青年时代起，他遍习诸帖，泛取博收：《虞恭温公碑》、《张黑女》、《书谱》、《石门颂》，以及晋人法书，赵孟頫、苏东坡等的墨迹碑刻。《说文解字》成为他的知心老师，伴随他走过了半个人生，为他的篆书创作打下了牢固的基础。他的燕京大学硕士论文便是《说文废字废义考》。一九二八至二九年，顾先生的外叔祖王同愈先生家住南翔，聘顾先生为家庭教师，使他随时得到王先生的指授，如目录版本、金石文字以及书画鉴别等等，获益最大。又因王先生的关系，顾先生在北京时能经常请教章钰、杨锺羲、夏孙桐、邵章诸老先生。

在篆书方面，对他最有影响的当推吴湖帆的祖父吴大澂先生。顾先生曾在三十年代编写过《吴恣斋先生年谱》（《燕京学报》专号之十），对其生平有较全面的了解。吴大澂先生早年学六朝，后学黄山谷，顾先生慕其行书，更爱其篆书。吴大澂先生以金文结构书写的篆书信札，匀称方整，典雅脱俗，深深吸引了顾先生，他心摹手追，刻意仿效，将金文法度的篆书取代了易流于迟板的铁线小篆，并写出了一封封大小错落、酷似行书的篆书信札，与吴之书风相比，可谓形神逼肖。约在一九二四至二五年间，吴湖帆先生在沪聚篆，顾先生与他同客一寓，时观其作篆，他是承继祖法的，顾先生受其影响很深。一九二七年，顾先生与吴先生均住苏州，两家相距密迩，经常往来。顾先生遂得以尽观吴大澂先生所书碑记石刻及墨迹，并曾对临其所

书《说文后序》大幅屏条，兴味甚浓。

解放后，顾先生曾多次参加国内外书法展览，六十年代、七十年代都作为我国书法家代表访问了日本，为中日书法交流作出了贡献。顾先生在古籍版本领域，较多研究，饮誉中外。他学识渊博，治学严谨，谦逊为怀。作为一名书法家，他依然坚持以严肃认真的态度对待每一次创作。力争宁精勿粗，宁少勿滥。书写不满意者，即弃去重写，不愿苟且。有时为

了考证某个偏僻字，他会废寝忘食，四处查检，确证为止。金文字数有限，要创作，常会遇到古金文中没有的字，在这种情况下，顾先生总是冥思苦索、想方设法，一遍遍构思，或者取《说文》小篆的笔画，变为金文的造型，完成一幅幅和谐、完美的作品。

顾先生是当代学者兼图书馆学家，继张元济、傅增湘、徐森玉、柳诒徵诸先生与赵万里、谢刚主先生齐名，今赵、谢二老先后徂谢，顾先生允为图书馆界鲁殿灵光。

顾先生精湛的书法造诣和高超脱俗的境地，是他不断谋求新知的必然结果，也更是学问的结晶。

从“养新”作品的赏析和顾先生的艺术实践中，我们看到了一位著名书法家的“养新”精神。

千字文為古代發蒙讀物之一今任使全有三百
一曰為德化則和所刻吳大澂篆書存於上海
有錄錄上為篆國文及三希堂法帖刻本則觀大澂
鍾文音王羲之行書十之文音同二義日月者
三為梁周興嗣所撰自天地玄黃者列有梁簡子
乾所撰者僅見梁書集賢有云便於千字文只辨
吳王命記室參議王羲之撰未有傳本章草所書
與周令相類王羲之文義不屬書之文字約精
秀琳周興嗣所撰者最為通行此傳至今成為篆
戶間今在當時整師校讀無不深為佩服其書
以篆刻信信以篆釋道二家所以編藏經之序次
名家所書千字文以此張陽湖張廷庭及僧智永
吳柏善又數呈出上尋常鈔寫者不下三餘今宋
書家以宋徽宗趙佶高宗趙構傳世英元代趙
孟頫以此此視之明陳淳等書人尤喜以此草
蓋千字文無重字字體結構在篆所無之或一
書者至此必念必念謂千字文人多習得
候書不須患書而命筆飛舞此亦為趙佶四十
歲時所作精力充沛一氣呵成致密縱橫毫無
筆跡其精書收金體遠近可謂智巧兼優矣轉
自此下筆有神矣書中王羲之深波逸散商賈
改清致致致致致致致致致致致致致致致致
博也館藏藏紙長三丈餘其金雲龍描繪生動
可見宋代製紙之精工矣名者精紙描繪生動
復製而精心描印幾可亂真且即今無多宜之
同珍寶焉
先白同志出示為題平書數語即請方家正之
一九八三年十一月 顧廷龍時年八十

顧廷龍書

谈谈布白

沃兴华

一张白纸，笔墨上去，立即产生两种图形：一是墨线所表示的正形，另一是余白所表示的负形。从色彩学上说，黑和白两色互补，人们的眼睛在看到黑色时，同时会寻找白色，以期达到视觉官能的平衡，这是生理要求。黑和白同时作用于观者的感官，这说明负形在给人以美的感受上，与正形同等，决不是消极的。

有人说：黑和白在构成作品的美感上是一致的，比如，对一张作品，从正形角度批评它墨线过于浓粗，与从负形角度批评它不够空灵，其实质是一样的，没有根本区别。我们认为，这种说法当然是对的，但它仅指明了黑和白这对矛盾的同一性，并没有道出黑和白相互关系的全部，应当强调：黑和白还有对立的一面。

例如，从各自图形的完整性上考虑，我们把二点写成“、”，墨线虽然连贯，但余白却被割断了；写成“八”，余白尽管浑然一体，但墨线却游离了。依此类推，不仅二点如此，每个字，每一行，每一篇的笔画与笔画之间都存在这个问题。偏面追求墨线或余白的构图的完整性，会把对立面割得支离破碎。黑和白既统一，又对立。因此，如果只看到一个侧面而忽视、甚至否定另一个侧面，就大错特错了。那种笔画上下往复，纠缠到底的“一笔书”就是由这种偏见所导致的恶果，它偏面追求墨线的连贯，而把行与行之间余白的联系完全割断了。宋人郭若虚的《图画见闻志》说：“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画，无适一篇之文、一物之象而能一笔可就也，乃自始

至终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断。”郭若虚强调“气脉不断”，实际上就是主张笔断意连，照顾负形构图的完整性。

负形的构图不仅要求完整，而且还要求美观。负形的美观与否直接关系到整幅作品的艺术效果。我们研究历代法书负形的特点时，发现不同的负形能产生不同的情调和节奏，形成不同的风格。大致说来：字心余白多的作品比较雄阔，字四周余白多的作品比较峭拔，如唐楷颜真卿的《麻姑仙坛记》和柳公权的《玄秘塔》。余白多的作品比较高朗，余白少的作品比较厚实，如汉隶《礼器碑》和《张迁碑》。余白均匀的作品比较雍容，余白狼藉的作品比较奔放，如草书智永的《千字文》和怀素的《自叙帖》等等。

负形在作品美的构成上，具有不可忽视的作用。历代书法家对它都比较重视，作过不少



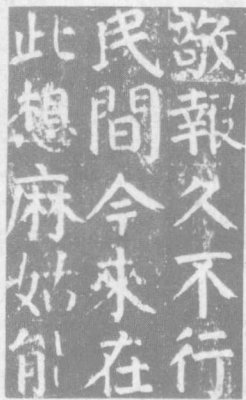
礼器碑

研究。综观这些研究，主要有两种倾向。晋王羲之、唐欧阳询等人，以楷书的字形结构为研究对象，主张所谓“分间布白”，不过是“调匀点画”，使字“上下齐平”，“勿令倾倒”而已^①。清笪重光、邓石如等人，则以所有字体的通篇章法为研究对象，认为作品的美感产生于恰到好处地安排正形和负形之间的对比关系^②，要“计白以当黑”。

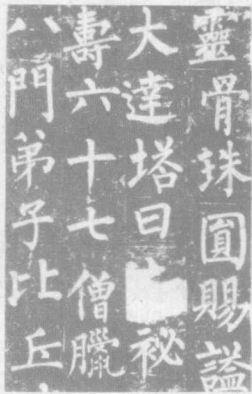
在这两种理论的影响下，古往今来，书法家们采取了各种处理负形的手段。晋唐时人为了追求负形的完美，“繁则减除，如王书‘悬’字，去下一点，张书‘盛’字，改血从皿也”；“疏当补续，如王书神字、处字皆加一点，却字口从卩是也”^③。欧阳询把这种现象概括为“补空”和“增减”两种结体的方法^④。这两种方法在古代非常流行。颜真卿《麻姑仙坛记》“承”字作“承”，中间省去一横。显然，这都是为了追求通篇布白的和谐而增损的。因为前者的特点是余白布在字心，不允许字心用点画太多而没有余白；后者的特点是余



张迁碑



颜真卿《麻姑仙坛记》



柳公权《玄秘塔》

智永《千字文》

怀素《自叙帖》

白布在字的四周,不允许字心因点画太少而余白过多。以上是从字形结构上处理负形的例子。下面,我们再举一个从通篇章法上处理负形的例子。日本有一种书法样式,叫“散书”(见图,选自《上海大阪结成友好城市十周年书法篆刻展览集》第143页),这种样式的作品强调一个“散”字。它割断笔画的墨线,使行与行之间的余白气脉贯通;它还截断行,错开每行齐整的头和脚,使原来字幅四周比较呆板的余白产生一种蜿蜒起伏的流动感。“散书”充分体现了散的特色,通过散开墨线,追求负形完美的手段,大大提高了作品的艺术魅力。古人 and 外人这种处理负形的方法,值得我们借鉴和学习。

至于究竟怎样增减，如何散法？前人从来没有一

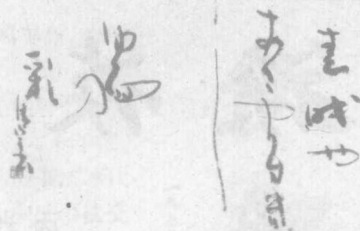
(上接第12页)

沫若《石鼓文研究》，既有《先锋》佳本的原文，又有考释，读了可以增加学问。



综上所述，可知初学篆书当先识字，写杨沂孙、吴大澂或邓散木的《说文部首》，小篆可学汉碑《袁安》、《袁敞》，其次有《泰山石刻》、吴让之的篆书。大篆可写《毛公鼎》、《盂鼎》，甲骨、石鼓可选《郭沫若全集》本，是为大要。此外，《说文解字》及《古文字类编》也是不可或缺的重要参考书。

二三四地加以总结过，事实也不可能，因为“达情通变，其常不主”。艺术没有一成不变的定式，不过，邓石如说：



(日) 黒野清宇书

“疏可走马，密不容针。”华琳《南宗抉秘》说：“务使通体之空白，毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复挑牙，则通体之白亦即通体之龙脉矣。”这两段话可作为追求负形美的基本原则。有志者完全可以在实践中，反复琢磨，形成自己的处理方法，创作出负形完美的作品来。

- ① 参见王羲之的《笔法十二章》和欧阳询的《三十六法》。不过，前者后人疑为伪作。
- ② 参见笄重光的《书筏》。
- ③ 释智果《心成颂》。
- ④ 参见欧阳询《三十六法》。

进取(上) 学知不足(下)

周正平篆刻

