

程十坡詩集

子南池塘水滿波山  
銜冰日浸寒猶牧豔  
為去橫牛背短笛吹  
信吹



庚申七月程十坡詩集卷之六人詩一首



# 书法篆刻

程十髮书画之八

---

一虹 编

西泠印社

封面题字 陈佩秋

---

出 版 西泠印社 杭州孤山

---

责任编辑 郁 重 今

---

设 计 宋 煜

---

---

印刷 上海美术印刷厂 发行：浙江省新华书店

经售 全国新华书店 1981年10月第一次印刷

开本 787×1092 1/24 印张4 2/3 印数1-10,000

---

书号 8 · 193 · 128 定价：1.70元

## 编者的话

程十发是当代著名的国画家。他的书画造诣精深，风格独具，深受广大群众的喜爱。多年来，他创作了大量连环画、书籍插图和反映少数民族生活的人物画，也发表过一些花鸟画和山水画。他还作过许多速写，但没有发表过。由于程十发对国画的各个领域都作过探索，并且都取得了成就，因此，系统地介绍他的书画，研究他的风格的形成，对促进我国国画艺术的百花齐放是有益的。本着这一精神，我们编辑了这套丛书。

本丛书采取分类介绍的方法，初步分下列十册陆续出版：

- |           |           |
|-----------|-----------|
| 一 《山水树石》； | 二 《翎毛花卉》； |
| 三 《走兽鳞介》； | 四 《滇南塞北》； |
| 五 《历史人物》； | 六 《书籍插图》； |
| 七 《舞台艺术》； | 八 《书法篆刻》； |
| 九 《红楼故事》； | 十 《砚边拾遗》。 |

由于我们收集到的书画原稿和印刷品并不很多，在编辑过程中难免挂一漏万。如有读者能为本书提供有关程十发书画的资料，我们将不胜感激，并将在修订再版时补充进去。

# 真草隶篆之间

汝捷

对于程十发的书法篆刻，我一向缺乏研究。在我与画家的接触中，谈绘画的时候多，谈文学的时候多，谈书法的时候少，至于篆刻，则几乎从未谈及。有一次很好的机会，是在七九年夏天，我和画家一起看韩天衡编写的科教片《书法艺术》。他在放映过程中低声发表观感，当时听得很清楚；谁知该片结束后，接着又放《金环蚀》，他又谈了一些观感。等走出影院时，他对后一部片子的评论言犹在耳，而关于书法的那些插话却一句也记不得了。现在只记得《书法艺术》中介绍的

历代书家的画像，从王羲之开始，均出自他的手笔，一个个画得很飘逸。

唯其如此，对于程十发的书法篆刻，我很难谈清它的风格和源流。一个总的感觉是，他的书法是画家的书法，他的篆刻也是画家的篆刻。这不仅因为他的书法篆刻常常在画上出现，与绘画形成一个整体，而且就其书法篆刻本身而言，也具有一种艺术的意味。

书法，既是艺术，又是语言符号。当人们仅仅把它看成一种符号即文字时，往往更重视它的“工具”作用。《书

法》杂志上曾经登过周谷城的《写字有感》和姚雪垠的《书法门外谈》。他们一位是学者，一位是作家，都写得一笔好字。也许正因为是学者和作家，他们首先强调的是书法作为语言符号所应有的易懂性。如周谷城提出的书法应加标点、纪元采用公历，姚雪垠对楷书的格外强调，都是立足于这样一个观点：书法应使大多数人一看就能明白它所表达的意义。就这一点而论，他们的主张是无可非议的。

但程十发的书法常常不合这一要求。在多数情况下，他的字不但结体古怪，章法特别，而且喜用异体字。如秋写成穉，野写成埜，法写成澹，去写成本，等等，一般人很难认得。这就因为他的字是画家的字，他是从艺术的角度而不是从实用的角度来看待书法，也并不把易懂作为书法的首要特性。从易懂出发，清朝的馆阁体是最合标准的了，然而馆阁体恰好最缺乏艺术性。程十发的书法与馆阁体毫无共同之处。他所刻意追求的是一种线条的韵律和古拙的精神。如同他的画一样，他的书法也富于音乐的连续

性和流动感，同时有一种古朴苍劲的面貌。

那么，是否他的字就不为群众所好呢？并不。他的字是很受欢迎的。程十发是松江人，松江有一处风景称为“醉白池”，匾上的三个大字便系画家所书。“文化大革命”中，人们起来“扫四旧”，要把这块匾也砸掉，但有位管理人员把它好好地保存起来了。“四人帮”被粉碎后，又重新悬挂出来，这反映了人们对受迫害的老画家的尊重和同情，也反映了对他的书法的喜爱。

程十发的书法究竟有什么特点呢？许多人看了，都有一个字的评语：“怪。”我想了一下，觉得人们所以会得出这个结论，大概不外三个原因。其一、在中国书法史上，王羲之、王献之父子的影响极为深远，“二王”不仅指人，而且也指一种审美标准，可是程十发的书法与“二王”相距甚遥。其二、篆、隶、真、行、草等各体书法，本来分类很清楚，但程十发的书法却常常在真、草、篆、隶之间。其三，他的书法在“师承”和“渊源”方面也很模糊，看不出他究竟所学何家，所师何



派。

这三个原因同时也是程十发书法的三个特点。

“二王”在书法艺术上的杰出造就，无疑是应当充分肯定、加以继承的；但盲目崇拜，奉为不可逾越的高峰，亦可不必。历史上藐视“二王”的并不乏人。“不恨臣无二王法，独恨二王无臣法”，这句话是谁说的，我记不清了，虽然狂，却未始没有道理。清朝的龚自珍，则在《题瘞鹤铭拓本》中写道：“二王只合为奴仆，何况唐碑八百通！”说得更为偏激。不过龚自珍是曾因书法不合规范而致科场失意的人，发此议论也可理解。程十发似乎很欣赏龚自珍的这首诗，翻开《书法篆刻》，可以看到他曾多次书写。丙辰冬日，他在一幅扇面上题了这首诗后，又自跋道：“笔意在篆草隶楷之间，不识尚有二王积习乎？”（见第95页）那么，程十发究竟是怎样评价“二王”的呢？有一次，我向他提出了这个问题，并问道：

“您是否认为二王的字不好呢？”

“不，不，不，二王的字当然是极

好的，极好的。”

“那么，您为什么总在抄‘二王只合为奴仆’呢？”

“我觉得艺术一定要力避雷同，百花齐放，不能大家都学一种字。二王的字固然极佳，但大家都学得与他一模一样，书法园地也未免太单调了。所以，我觉得不应该大家都学二王。谁不学二王，我就投他一票。”

我虽然对程十发的书法并无研究，但听了这番话，倒觉得很有道理。好象是谢德林曾经说过：“艺术不遵循凋敝的规律。”换言之，就是艺术不能墨守陈规，一定要别创新格。每个有独特风格的艺术家，都必然是在内容或形式的某些方面有所突破、有所创新的。写到这里，我不觉想起了程十发的仕女画。最近报上正在议论美女摄影和美女画的问题，认为外型美并不代表性格美，更不意味作品美。对于这个问题，我没有研究，只是我觉得，画美女也同画别的对象一样，决不能千人一面。程十发的仕女画，人物往往并非美女，尤其是，他决不画弱不禁风的病西施。但是，在看了众

多的、彼此相似的美女画之后，再来看程十发塑造的女性，反而使人耳目一新。同样，学宗“二王”的书法虽然好，但如果到处都是“二王”，那么，在目倦神疲之余，再来看看程十发的“怪”字，或许也会有别开生面之感。

程十发的字究竟“怪”在哪里？我想，用他自己的话来说，就是介乎真草篆隶之间。程十发几乎各种书体都写，但每种书体都不是严格意义上的那种书体。篆字历来注重线条而不讲究粗细，但程十发的篆字却或粗或细，且常用隶法作篆。反之，他的隶书在字形上也常常部分地采用篆体。他的真书（即楷书）、行书、草书在笔法和章法上常常互相交织，互相渗透，有时同篆、隶也杂揉在一起。这种情形在专业书家的作品中很少出现，是典型的画家书法。最近，我在画家曹辛之家中见到张正宇写的一副篆书对联：“山因画活；云为诗留。”不仅笔力沉雄，而且富于装饰意味，一望而知是画家的字。程十发的书法也是如此。他追求线条的美感，而不斤斤于通篇书体的一致。他书写的北曲《醉花阴》

（见第27页），以隶书为主，杂以草书和篆书，就全篇来看，并无不调和的感觉。相反，却自有一种浑成的画面美。

“师承”和“源流”，在程十发书法中很难一眼辨清。程十发是这样一个艺术家，他好学百家，但他所取法的地方每与常人不同。常人争相效之的处所，他绕道而行；而在常人不甚留意之处，他却加以摹仿、继承。博采众长，最后形成自己独特的风格。他的绘画和书法都是如此。他有一方闲章，刻的字句是：“供养白阳、青藤、老莲、新罗、清湘、吉金、八大、两峰之室。”又有几方“十发梦见莲子”、“十发梦见悔公”的闲章。还有一方鉴藏印，刻的四个字是“吾亦低头”。此外，他的画室曾取名为“步鲸楼”。凡此种种，都反映了他对画坛先辈的景仰和师承的广泛。虽然如此，我们却很难说他的画就是学陈老莲或学曾鲸的，因为前人的技法经过消化和扬弃，已经与他自己的风格融为一体。

他的书法亦复如此。他显然临过许多碑帖。从他去年题在一把纨扇上



的几行娟秀的小字(见第99页),可以看出他有很深的小楷根底。从大字书写的“九州生气恃风雷”诗中可以看出他曾认真地临过魏碑。(见第49页)青年时期,他还临过汉晋木简和晋唐人写经。在他的隶书中,受汉碑影响的痕迹极为明显。他又很佩服五代的杨凝式,他的字返朴归真,从稚拙中寻求趣味,在某种程度上是受了杨的影响。出于对陈老莲的偏爱,他在书法上也曾一度向他临摹、学习,第17页上几幅画旁的小字便是对老莲真迹的临写。

我在《程十发书画》前几册的序文中曾经谈到,程十发的绘画,在五十年代末、六十年代初经历了一次由现实主义向浪漫主义的演变,这种演变也影响到他的书法。诚然,目前在一切书法理论中都没有涉及创作方法的问题,事实上书法也不存在什么现实主义和浪漫主义的分野。但是,正如画中的线条可以表达人的喜、怒、哀、乐,书法往往也能反映人的感情、气质和精神面貌。五十年代,与现实主义的画风相适应,程十发的书法以行

书和楷书为主,并不很“怪”。六十年代初,程十发笔下出现了一种独特的少数民族牧童形象,这是一种经过夸张和变形,与现实生活中的儿童迥乎不同,却显得更稚气、更纯真的形象。大约也是从这时候起,程十发的书法趋向稚拙、天真,古趣盎然,与他的画风十分调和。十年浩劫期间,程十发饱受冲击,满腔悲愤,形诸笔墨,使他的画比六十年代初期更具浪漫色彩。就书法而论,七十年代也比六十年代更为热情,更趋奔放,更有一种大江东去、一泻千里的氣勢。

这个时期,程十发写得最多的是草书。这是因为,在所有的书体中,草书最为奔放,最为飞动,也最宜于倾诉心中的愤懑,抒发奔腾的感情。七六年花朝,在那暗云密布的日子里,程十发书写的《女英馆十詠》(见第31至36页),便是气势磅礴的行草长卷,字里行间处处都可窥见书者忧愤郁闷的心境,正象诗中慨叹的:“吴刀断水水难分,藉景忘忧忧转频”!

在一个画家笔下,诗、书、画三者常常是结合在一起的。唐朝的郑

度便有“三绝”之称；清朝的郑板桥更是自拟了一付对联：“三绝诗书画，一官归去来。”程十发的书法自然也与诗、画有着密切的关系。在本册所收的书法作品中，除第54页有两张是抄的药方外，其余几乎全部是诗词。药方是在那任抄什么都可获罪的年月里，程十发找到的一种最安全的书写题材。后来文禁稍松，他就开始书写自己爱读的诗词作品。首先是书写鲁迅的诗。很奇怪，这些诗产生在国民党白色恐怖时期，而在“文化大革命”中却引起了人们新的强烈的共鸣，画家只是其中之一。

七四年“评法批儒”开始，“四人帮”的御用文人给一批古代诗人戴上了“法家”的桂冠。程十发对所谓“儒法之争”毫无兴趣，但在这批戴上桂冠的“法家诗人”中，倒确有不少是他素所钦崇的人物。于是，他画中出现了一批神采奕奕的文学家形象，从屈原、曹操、李白直到曹雪芹。他的书法中也开始大量出现“法家诗人”的作品。这些作品与“法家”风马牛不相及，但却往往与画家“心有灵犀一点通”。程十

发常常边吟边写，被诗歌唤起的汹涌激情又重新注入笔底，化为汪洋恣肆的笔海狂涛。无论是用篆隶笔法挥写的“古人制字鬼夜泣，后人识字百忧集”（见第50页），还是用草书奋笔扫出的“傲骨如君世已奇，嶙峋更见此支离”（见第23页），都饱和着书者的感慨与寄托，凝聚着他的脉脉深情。

程十发的书法更多地是在画上出现。在中国美学中，历来有“书画同源”之说。从起源看，二者确有很深的历史渊源；在运笔技巧上，二者也有共同之处。所以清代的刘熙载认为“书与画异形而同品”。（《艺概》）就画上题跋而言，唐朝和北宋早期的画上有题跋的很少，甚至连画家的署名也极不显著。似乎到元代赵孟頫之后，画上才明显地出现大量题跋，使书画互相映衬，构成一种独特的艺术情趣。一个画家如何题跋，也成了绘画修养的组成部分。而在这方面，程十发是颇有讲究的。

中国画与西洋画的区别之一，是在构图上，中国画往往不把所有的景物都画出来，而总是将一部分化为虚

空。虚空之处，并非真的一片虚无，而是虚中见实，通过人们的想象，仍可看到实处，从而引发无穷的意味。程十发也十分注意虚实处理，为了化景物为情思，他常常利用空白来造成联想，这就关系到题跋的位置。有时，为了不破坏虚空造成的幽远境界，他宁可只字不题，连署名也署在最不显眼的地方。这类例子在《程十发书画》各集中均可看到。在一本小册页中，有一幅梅花，上部密密层层，繁花竞放；下部在几株树干中间，留出几块空白，这空白所在，也许是地面，也许是蓝天，也许还有别的花树，但不能再画出来了，也不能再题诗，否则整个画面就会拥挤不堪，美感会完全消失。为了保持这几块宝贵的空白，画家把名字署在一个最不显眼的角落里，一个图章也盖到了树干上。在第74页的一幅梅花少女图中，画家干脆在少女坐的船头上题跋，目的亦复相同。

但在有些画幅中，画家却可以题上整首长诗，把画面全部占满。譬如第76页的姜白石像，在白石道人身旁，画一名红装歌女，表现出“小红低唱我

吹箫”的特定环境，下面又摆上一瓶寒梅，使人很自然地想起姜白石的自度曲《暗香》、《疏影》。这样，四周的空白留着已经没有什么联想的余地。所以，画家就把《暗香》一阙整首题了上去。通过对词的细细品味，读者会更感受到画面的美。而画面的美也帮助读者进一步领略到词中展现的意境。另外有些画，本身就是写古人诗意，如经常画的《桔颂》和多幅根据李贺诗意所作的画，题上原诗后，诗、书、画三者交融在一起，给观者以醇美的享受。

篆刻在程十发的创作中不居主要地位。他的篆刻多系青年时期所作，在数量上远不如他的绘画来得多，仿佛只是丹青外的消闲馀事。但仔细看看他的作品，却发现他对这“馀事”也有着深厚的根底，取法甚古。

我国印章的历史，一般可以追溯到周秦时期，古铤和小铤便是目前所能见到的最早的篆刻作品。在本册第109页上，有程十发为其夫人刻的“张氏”、“金铤”二章，其中“金铤”二字的笔法极为古拙，流露出周秦古铤的趣

味。而第109页上的“程”、“十发”二章，一白一朱，白文带有边栏，朱文采用阔边，正是周秦小篆的典型风格。他的更多的作品则学宗汉印，平正庄严，古朴浑厚。特别是那些白文篆刻，如“关山外月”等，明显地继承着汉印的传统。而第101页上的“山南亭”一印，用冲刀刻出，酷似汉印中的“急就”面貌，又吸收了近代篆刻大师吴昌硕的风格，铁笔千钧，殊为耐看。第106页上的“十发得伯年铭心绝品”则于不经意中见功力，源于汉印又自成面目。此外，我国古代的印章，在纸张发明以前，是敲在泥上的，这在篆刻史上称为“封泥”。程十发的某些作品也富于封泥的意味，粗放中带着古朴，貌似笨拙而实含天趣。

我在本文的开头曾说过，程十发的篆刻是画家的篆刻。在我的概念中，

“画家”一词与“篆刻家”并不相悖。就渊源和功力而论，程十发的作品与篆刻家无异，但因为他是画家，所以又常常不免于古拙庄重的形态中透露出清新可喜的绘事消息。譬如第107页上的一个“髮”字，将篆字与肖形巧妙地结合在一起，鸟头刻得生动有致，这可以说是画家的一个创造。另外还有一些肖形印，如第102页的园形印中一只扑腾腾展翅而飞的大鸟；第101页的方形印中的马和马车，（那马正回头望着主人，好象在听候什么吩咐似的，）都是笔法简古而造型逼真，表现出了画家的独特情趣。还有一枚葫芦形的连环印，上刻“程十发”三字。“程”字上方略作装饰，“十”字则恰好用以代替连环中的一个环节，由此也可看出画家的匠心和巧思。

一九八〇年十一月于北京




一九八〇年十一月二十日北京

# 书法介绍

百花開後一朵疑惟繡纈色  
年々老似舊因甚不隨春瘦  
脂痕淡約峰黃可憐蠟燭  
新妝太白醉游何處空應忘  
了沈香

己丑三月廿九日  
錢家潭法寫  
漁陽詩作諸  
詞一首題空

閉齋老丁夏份  
此幅似有聲鼓  
丹錄玉田清王鼎  
十時在程注





(一九四六年)

余慕五家一角求者若冠時有况全友者笑謂石如解  
秦州成敗後受酷洗即燈亦復作力滿古人糟粕耳近年  
好摹北宋人熟燕及南宋兒五軍力位亦思染指恐隨浙派  
魔障故使荒寒處着手用筆略勁疾可成後自為醒  
新熟為老遠清自喜容缺之見臨之如顧得神似後一語  
已破不覺踏然我儕研古俱有所得而如不隔鼻數以  
飛昇時許濟不能自已時暮之業在因致古之絕世高懸此風

此帖為沈君 重刊程佳之跋又



(一九四二年)

學水墨不如師白陽也上卷不靈而狂不若不狂而醇  
故我捨論而取陸也壬午初秋上賢陸陸



容彭翻階曾為尋訪到竹西好采香於峇  
十里紅橋心已丑花朝仿張孟昇大略並補玉田  
詞意十韻存程漢於印造齋

(一九四九年)

雲漢湖橋臺明滅山有世水清石出魚可乳杯深無人鳥  
相呼已丑二月偶伸佳楮做王晉卿設色法畫藕長公詞  
意自謂青綠得南宮水墨之韵十韻存并識

(一九四九年)

蘭園此木凋零未能拒

安州十畝存十餘年

秋重初是此花  
戊子七月廿日  
文傳重識

(一九四八年)

一九五七年青年節前夕  
寫於雲南路田之界內



(一九五七年)

依於  
建集時速寫  
一九五七年三月廿日芒市

(一九五七年)

與池宿墨一池陰雨打淋干不可思如此鵲鷓草歸不盡張  
荷葉蓋秋夢  
己亥初夏將赴京師並作小向上海他寓



(一九五九年)

(一九五九年)