

现代

书家

刘正成 王睿 / 主编

书论



山西人民出版社

J292.1
23



刘正成 王睿 / 主编

现代书家书论

RA235/23

山西人民出版社

责 编:王 鸿
赵 宏
复 审:董智敏
终 审:张彦彬

图书在版编目(CIP)数据

现代书家书论/刘正成 王 睿 主编. —太原:山西人民出版社,2003. 1
ISBN 7-203-04714-8

I. 现... II. ①刘... ②王... III. 汉字-书法 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 104893 号

现代书家书论

刘正成 王 睿 主编

★

山西人民出版社出版发行

030012 太原市建设南路 15 号 0351-4922102

<http://www.sxep.com.cn> E-mail: sxep@sx.cei.gov.cn

新华书店经销 太原市方正印刷厂印刷

★

开本:787×1092 1/18 印张:31.2 字数:510 千字

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月太原第 1 次印刷

印数:1-3000 册

★

ISBN 7-203-04714-8

J·535 定价:49.00 元

序言

技法的积累与消解

● 访欧随想

刘正成

从

19 世纪至 20 世纪以来的 100 年，西方艺术经历了一个巨大的变革，即我所提到过的“非亚里士多德运动”（参见拙著《刘正成书法文集 1·书法形象审美特征刍议》）。这个现代艺术“运动”的核心，就是表现主义为特征的艺术观念的确立和经典艺术作品技法原则的消解。在四大艺术领域里发生了巨变：一、以伦勃朗等为代表的经典绘画的构形和透视原则的消解与抽象艺术的兴起；二、戏剧的“三一律”和斯坦尼斯拉夫斯基体系的消解与观念戏剧的兴起；三、以贝多芬等为代表的古典音乐听众为爵士乐、摇滚乐所攫夺；四、以托尔斯泰为代表的小说创作原则的消解与反人物、反情节、反结构的现代派小说兴起。这是西方艺术的一次重大的发展与进步。

且拿绘画与雕塑来说吧。不久前，为了筹备巴黎现代中国书法艺术大展，我去了欧洲。在梵蒂冈圣彼得大教堂里有两件雕塑作品给我深刻印

象：一是米开朗琪罗的《母爱》（圣母哀子）雕塑，一是贝尔尼尼的《彼得宝座》的青铜套座。在西斯廷教堂的米开朗琪罗的《末日审判》则震撼人心。但与此同时，内心也生出一种惆怅：在人类历史上这些伟大的画家如果离开了宗教的图解，他们的艺术会是什么样呢？当然，关于宗教的观念可能东西方人的理解各各不同。熊秉明先生在他巴黎郊区的庭院里与我闲聊时，曾怀着一种敬畏的心情谈到过西方宗教著作中概念的严密性，与一般东方人的粗略看法大不同。但上述作品给我的直感是艺术依附于宗教。然而，教皇朱利奥二世让拉斐尔在罗马教廷的签署室里所作的两幅半圆巨型的油画都形成了巨大的反差，这就是著名的描写天堂与神学家的《圣礼的争辩》和描写哲学家和艺术家的《雅典学派》。《雅典学派》里的柏拉图、亚里士多德、苏格拉底、厄拉克利托、达·芬奇、阿基米德、欧几里德、但丁等耳熟能详的人物，深深地吸引了我。描画描写人世，不仅是艺术的重大进步，同时使绘画看起来是那么自然和富有生气。这跟我在巴黎卢浮宫看到的德拉克罗瓦的《1830年7月28日，自由女神引导人民》一样，顿时使我激动不已，浪漫主义画家和文艺复兴画家的一同努力，使绘画摆脱中世纪枯燥的宗教神话而回到人间，尽管这个“人间”是拉斐尔和德拉克罗瓦所“创造”的“人间”。于是，一切绘画的技法都退到背景层次去了，我根本没有想到去区分《末日审判》与《自由女神引导人民》在技法和表现方法上的优劣与异同。

在浏览了法国、意大利的许许多多古典绘画，雕塑名作，包括《维纳斯》、《大卫》、《蒙娜丽莎》、《梅杜萨之筏》、《浴女》、枫丹白露派的许许多多绘画之后，观赏者必然有厌倦感。内光派完全写实的绘画，如影随形地在人周围纠缠和重复。这时，莫奈、毕加索、梵高相继走来，令人耳目一新。从“体感”的表现走到了“色感”的表现。这似乎跨过了一条鸿沟。我们在巴黎小橘子博物馆所看到的莫奈等一系列现代绘画，与传统的古典绘画截然不同，可是，你却觉得它与你特别“近”，特别亲切。特别是置身在莫奈那个环形展室的《荷塘》里，虽然你觉得他所描绘的荷塘里的一切，包括花、草、阳光都不完全真切和象形，但是，你却会陶醉在他所创造的这个自然——非自然的环境之中。我想，如果我不是在半个多月时间里反复欣赏那些从前仅从画册里看到的经典绘画的话，我是永远也体会不到现代绘画在心

中所激起的欣喜情感。我深切地感受到而不仅仅是理解到 20 世纪以来西方绘画变革的意义和成果。既然有了照相机与电影,绘画就应该像这样为人寻求内心的“理想国”。在这里,一切绘画技法的改变均是一种进步,并具有新的审美价值。可以这样正确地说一句错话:西方绘画这才走上了“正道”。

20 世纪西方艺术变革的历史与现实,为我们的书法艺术带来什么参照意义?在 20 世纪结束的时候,我们也应该对书法艺术来一个大变革吗?这是最近十多年来书法界与书学界在探索的一个大问题。

中国书法艺术史上已经发生和经历过三次巨大的变革:第一次,是发生在两千年前,从殷商到秦的近一千年内,即是中国书法从甲骨文、大篆到小篆的过程;第二次,是从战国到东汉末,大约五六百年时间,即从古隶到隶(八分)的过程;第三次,是从东汉末的钟繇旧体到东晋王羲之的新体,大约一百年时间,这是楷行确立的过程。另外还有一个变革,从汉末张芝到盛唐的张旭、怀素之间,约四百来年,是从隶草到狂草的变化与确立。这四大变革是以字体、书体的变化与确立同步的。除此以外,近十五个世纪以来,中国书法任何技法的变化与发展,都是不可与之同日而语、相提并论的。从钟、王、张、怀一千多年来,中国书法艺术的技法均是一个积累的过程,而无根本性的突破。那么,怎么来看待这个“积累”的过程呢?“积累”是停滞,还是进步?

熊秉明先生确立了关于书法的三个概念,或称三种境界:书技、书艺、书道。他认为“书技”是技法层次;书艺是艺术层次;书道是心理和哲学层次。但是,书法在中国至今不像韩国人一样称书艺(韩国大多称“书艺家协会”,办《书艺月刊》,也不像日本人一样称书道(日本的“书道会”,办《书道界》杂志),而仍然称“书法家协会”,办《中国书法》杂志。这还是沙孟海先生所阐述的道理,书法的“法”十分重要,这是艺术的核心,而不宜随便就称“道”这个哲学命题。庄子有“技近乎道”之说,是对书法技法与哲学、美学的最恰当的关系阐述。讲“法”,并不否定“道”,应该说是从另一个角度去道出“道”的特征。董仲舒讲过,“天不变,道亦不变。”“文化大革命”狠批董仲舒的这句话。我认为,这可能是极大的误会,不应该把这句话仅仅作政治学的解释。如果从哲学角度去解释,这句话非常精彩。这个“天”,就是

我们所生存的宇宙。如果我们在太阳系内的地球上,欧几里德的几何学与牛顿的经典力学——“道”当然是正确的。当我们跨越太阳系这个“天”,进入银河系,“相对论”就是真正的“道”了。自从“红移现象”被发现以来,欧几里德与牛顿的时空观被相对论所代替,整个宇宙,包括无数河外星云的无限膨胀,量子力学的建立,得以使霍金超越了爱因斯坦,去追寻宇宙的起源,去探索宇宙大爆炸那一瞬间时空的“奇点”——这又是一重“天”。霍金预言,在这个“奇点”内,时空的轴线可能变成现在的时空轴线垂直的新的方向去了。因此,董仲舒这句话也可以反过来讲:天要变,道亦要变。任何一个命题的提出,必须预设确定一个时空环境,否则天下就没有道理可以依从了。如果我们可以把字体、书体的递进譬喻为不断开辟的书法新“天”的话,书法“道——法”观已经发生了巨大的变化。没有篆书的中锋裹毫笔法,甲骨文不可能逐渐转化成大、小篆;没有隶变中成熟的方折、铺毫的笔法,篆书不可能转化成隶书;没有“永字八法”的确立,便不能使隶书变成楷书和行书。这句话当然也可以反过来讲,没有篆、隶、楷行这三种字体、书体的发展变化,便没有上述三种主要法则的确立。字体、书体不变,则法不变;字体、书体有变,则法必然变。但是,在这里,我们必须声明,上面所讲的“变”均是“突变”,而决不能忽视世界几乎“全部”都是处在一个“渐变”的状态下。想一想,我们的宇宙大约已经有几十亿年了,但它的“突变”,即宇宙大爆炸的那一瞬间据称只有百分之一秒。作为人,可能永远赶不上宇宙的“突变”了,而只可能在“渐变”中永远生存繁衍下去。但是,人类当然在变化,在发展,并向远比今天高级的阶段发展下去。我的意思是讲,变与不变,渐变与突变,一方面是事物发展规律的客观性;一方面是指书法历史演进与具体实践的相对性。从历史上看,还没有一个具体的书家,有直接经历过字体、书体的突变记载的。仓颉造字、程邈作隶与蔡伦造纸、蒙恬造笔一样,只是理论家们对某个发展阶段的概括,或者说某个书家在某个发展阶段做出过较大的贡献而已。我们的汉文字和书法虽然已经有3000年到5000年的历史,但整个书法艺术的过程仍然处在“渐变”之中。同样,我们现行的字体、书体虽然已经确立了1600年左右,但其书法的艺术法则仍然处在渐变的过程中,迄今为止的发现,有文献、有真迹存在的几乎所有书家,均是在这个“渐变”中存在和发展的,并涌现出虞褚

欧薛、苏黄米蔡、邢张米董、翁刘成铁……我们的一切注意力和作为均是在这个“渐变”中进行。字体、书体的“突变”在绝对意义上是存在的，但它决不是任何个人可以预见和创造出来的。如果可以像“现代派”那样，三两天发生一个“断裂”和解构的话，书法，包括一切艺术早就毁灭了。在这里，我所要阐述的，倒并不在要驳斥某些“现代派”理论家要创造新的创作体系上，而恰恰感到我们要把最主要的精力放到对 1000 多年来，也就是王羲之“新体”以后的书法发展的“微观”世界里来，去观察以技法为主要特征的书法艺术创造的发展与进步。这就是我讲的“积累”。

“八法”，即中国书法的“点画”原则。当然，点画是从篆书、隶八分中变化发展而来的，这三个阶段虽有其规定性，是不可代替的。但是，后一阶段是可以包含前此阶段的，而不是相反。正是这种包容性，使后一阶段的积累成了可能。这就是“经典”的意义。每一次进步与发展都是从回顾和“复兴”中去寻求的。古今中外，概莫能外。这种“包容性”，就是积累和发展的灵魂。康有为在《广艺舟双楫》中的“非帖论”的核心就是反对“包容性”。“本汉”、“尊魏”与“卑唐”是从两个侧面来反对技法的积累与发展。用隶八分和尚未成熟的北魏楷法来代替、取消二王以来的一切书法技法，这是一种“突变”式的“革命”，这与他仅仅依靠帝王的想像力去“政变”的思想有某种共同性的。大家可以想一想，二王以后，出现了颜真卿、怀素、苏东坡、徐渭、王铎这些中国书法史上几乎高不可攀的艺术峰峦，怎么可以去“卑”呢？如果某项艺术技法可以“断裂”1600 年的渐进积累，今天的中国书法几乎就无“法”可言了！我们当然要从汉魏中去汲取精华，包容它，但我们不可能从书法的发展的前一阶段去代替后一阶段的所有积累与进步。这一点我们也可以从西方现代艺术的奠基者中去探其消息。莫奈与毕加索就是可以参照的变型期的最有说服力的例证。他们的前期与后期创作的不同特征，正是一种包容性的范例，积累正好印证在他们身上。在这一点上，他们比米罗有更强的说服力。

理论与实践是有相对独立性的，有时甚至是相分裂的。康有为的“托古改制”就是这种分裂的典型。从“尧舜禹汤文武”中去“寻求”资产阶级民主革命思想，是不是可以演绎成“本汉”“尊魏”的艺术思维逻辑呢？我们必须寻找《广艺舟双楫》与 20 世纪初以来的碑学书风的创作成果的矛盾性

和价值分野。如果真要以“尧舜禹汤文武”的政治模式去“改制”晚清社会，就是对汉武帝、唐太宗、成吉思汗、康熙帝的所有社会政治发展的直接否定，人类必然返回到“茹毛吮血”的三皇五帝时代。

西方艺术在 20 世纪发生了从“具象”到“抽象”的转换，但 20 世纪的中国书法尚未有相类似的字体、书体的转换出现。20 世纪的西方可以为 20 世纪的东方所参照，但不可以翻版。同样，用康有为《广艺舟双楫》的“尊碑非帖”论来“转换”当代书法，在其理论上是一种倒置，特别是在当代书法“通俗化”过程中，是一种有害的毒素。

没有苏东坡、黄庭坚、董其昌、傅山这样具有无限深厚的中国文化底蕴的士大夫，也是可以从事书法艺术创造的，甚至可以从不同的生活角色去获取新的艺术精髓而偶然产生杰作。但是，如果以为中国书法必然要从缺少文化的“民间”去发生、发展的话，则必然是对中国书法的无可挽救的破坏。如果我们可以从一个更为宏观的历史视角去看的话，碑学书风带给“通俗”层面的书法文化的消极影响的最大特征，就是对二王以来中国最为辉煌的书法历史所积累的书法技法的消解。我们可以不研究近 1600 年的前代书法家的艺术经验，而直接从“碑法”中去“吸取营养”，当然可以很快“制作”出具有流行结构的书法“佳作”来，但这样的书法必然尚停留在“通俗”的层次。人人都可以成为歌唱家，但必然在“卡拉 OK”这个层次上去实现。用扫帚和垃圾去制作雕塑可以轰动艺术界，但这与毕加索、米罗是不可同日而语的。艺术与文化永远具有“雅”、“俗”之分，雅俗是可以相通的，但又是决不可互相代替的，我们因之不要轻信某些理论家的蛊惑之词。技法的“消解”已经成了我们这个时代艺术与书法艺术的主要标志，它可以让我们重新冷静地面对和思考 1600 年来书法在文人社会的一切弊病与失败，但又可能让我观察到一切历史的积极因素的消解所带来的新的弊病与失败。我们必须从创作与审美这两个视角来观察和研究现代书法，从而获得艺术思维的掘进。

我们正是从“积累”而不是“消解”的美学观去思考和实践，才有了这本现代书家书论的汇集。我们期望它为现代书法创作与理论的进步产生积极影响。谨代为序。

1998 年 10 月 9 日完稿于承德旅次

XIANDAISHUJIASHULUN

目 录

于右任书论·····	(1)
沈伊默书论·····	(10)
胡小石书论·····	(26)
林散之书论·····	(34)
吴玉如书论·····	(57)
陆维钊书论·····	(63)
祝 嘉书论·····	(77)
王遽常书论·····	(95)
沙孟海书论·····	(104)
陶博吾书论·····	(122)
朱复戡书论·····	(128)
萧 娴书论·····	(140)
高二适书论·····	(144)
白 蕉书论·····	(153)

卫俊秀书论	(168)
启 功书论	(178)
曼 翁书论	(189)
王学仲书论	(196)
林 鹏书论	(212)
沈 鹏书论	(222)
徐无闻书论	(248)
孙伯翔书论	(261)
张道兴书论	(270)
韩天衡书论	(276)
周俊杰书论	(290)
林剑丹书论	(308)
田树苾书论	(322)
王冬龄书论	(338)
王 澄书论	(350)
刘正成书论	(365)
李刚田书论	(380)
何应辉书论	(401)
徐本一书论	(415)
邱振中书论	(425)
黄 惇书论	(435)
刘一闻书论	(452)
孙晓云书论	(463)
沃兴华书论	(476)
陈振濂书论	(491)

于右任(1878—1964)。原名伯循,以字行,号骚心。陕西三原人。1906年参加同盟会。1907年起先后创办《神州日报》、《民呼日报》、《民吁日报》、《民主报》。1912年1月南京临时政府成立,任交通部次长。后先后任审计院院长、政府委员、监察院院长、最高国防委员会委员等职。1964年病逝于台湾。擅长诗文,有《右任文存》、《右任诗存》行世。其书法植基北碑,融入简牍、草书,大气磅礴,势雄力厚。后组织草书研究社,创办《草书月刊》,并以“易识、易写、准确、美丽”为原则倡导“标准草书”。

以社会需要之迫切,与民族文化所寄托,家有至宝,若不返而求之,非特不能保守,亦且无形退化;非特不能应天下之变,恐将发生极端之摇动,有与所载俱坠之虞。然其广大以永其传,因所利而利之,正有待也。

书法是一种高尚美术,要从篆、隶、楷书入手,然后进入行草用笔,才有神韵。

学书法不可不取法古人,亦不可拘泥于古人,就其爱好者习之,只要心摹手追,习之有恒,得其妙谛,即可任意变化,就不难自成一家。

……一切顺乎自然。平时我虽也时时留意别人的字,如何写就会好看,但是,在动笔的时候,我决不是迁就美观而违反自然。因为自然本身就是一种美。你看,窗外的花、鸟、虫、草,无一不是顺乎自然而生,而无一不美。一个人的字,只要自然与熟练,不去故求美观,也就会自然美观的。

我之作书,初无意于求工。始则鬻书自给,继则以为业余运动,后则有感于中国文字之急需谋求其书写之便利以应时代要求,而提倡标准草书。

关于方法的问题,前代书家,他们都只讲理论,而不讲方法,所以我答复

书法朋友们的询问,只讲“无死笔”三字。就是说,写字无死笔,不管你怎样的组织,它都是好字,一有死笔,就不可医治了。现在我再补充四点:

一、多读:

写字本来是读书人的事,书读的好,而字写不好的人有之,但决没有不读书而能把字写好的。

二、多临:

作画的朋友告诉我写字比作画难,我不能画,不知确否如此,但写好者确真不容易。童而习之,白首未工者,大有人在。所以前代书家毕生的精力所获成果是我们最好的参考。它不独可以充实我们的内涵,美化字的外形,同时更可以加速我们学习的行程。

三、多写:

临是临他人的,写是写自己的;临是收集材料,写是吸收消化。不然,即使苦写一生,也不过是徒为他人作奴役而已。

四、多看:

看是研究,学而不思则日久弊生。只临只写而不研究,则不是盲从古人就是盲从自己。所谓看,不但多看古人的,更要多看自己,而且这两种看法对古人是重在发掘他们的优点,对自己是重在多发现自己的缺点。

我喜欢写字,我觉得写字时有一种说不出的乐趣。我感到每个字都有它的神妙处,但是这种神妙,只有在写草书时才有;若是写其他字体,便失去了那种豪迈、奔放的逸趣。

二王之书,未必皆巧,而各有奇趣,甚者愈拙而愈妍,以其笔笔皆活,随意可生姿态也。试以纸覆古人名帖仿书之,点画部位无差也,而妍媸悬殊者,笔活与笔死也。

故字中有死笔,则为偏废。世有以偏废为美者乎?字而笔笔皆活,则有不蕲美之美;亦如活泼健康之人,自有其美,不必“有南威之容,乃可论于淑媛”也!故无死笔实为书法中之无上要义。

抄书可增人文思,而尤多习于实用之字。书法无他巧,多写便工。

执笔无定法,而以中正不失自然为上。

学我只求形似而不求神似,则为照猫画虎。

学我勿先摹我,须临我学之各种碑帖,方可学好。

文字乃人类表现思想、发展生活之工具。其结构之巧拙,使用之难易,关于民族之前途者至切。……然则广草书于天下,以求制作之便利,尽文化之功能,节省全体国民之时间,发扬全族传统之利器,岂非当今急务歟?

吾国草书之兴,以草篆草隶为权舆。秦汉以来,其用日增,其法日进,其称日繁,约而言之,可成三系:

一曰章草,解散隶体粗书之者也。其为法:利用符号,一长也;字字独立,二长也;一字万同,三长也。……汉张芝、吴皇象、晋索靖皆一时领袖。张书遗迹渺然,但可于两汉遗简,想见神采。皇象《急就章》,索靖《月仪》、《出师颂》,可谓章草范本。然全体繁难之字,简单化者不过十之三四,其于赴急应速之旨,固未达也。

二曰今草,继章草而改进者也。其为法:重形联,去波磔,符号之用加多,使转之运益敏,大令所谓穷伪略之理,极草纵之致者,最为得之。……以王氏(羲之)之多才,为风气之领导,景从既广,研讨弥笃,一字组织有多至数十式如阁帖所示者,创作精神之惊人,可以想见。或谓当时作家,自矜博赡,故生变化,以竞新赏;实则流传笔札,皆为试验之作,未及检定耳!陈僧智永,书真草千字文八百本,盖有志于统一体制,以利初学者。而唐以功令取士,干禄字书,应运以作。草书遂离实用而入于美艺矣!……

三曰狂草,草书中之美术品也。其为法:重词联,师自然,以诡异鸣高,以博变为能,张颠素狂,振奇千载。《肚痛》、《自叙》,可为代表。一笔草、连绵草,古虽有之,而成系统,开脉流,实自此始。散氛埃于大地,而曰:“挥毫落纸如云烟”,亦可异矣。然其组织之巧,用笔之活,于法理变化,多所启发,且如素

师晚年合作,矩矱慎严,其贡献之大,唐以后作家,远不逮也!

隋唐以来,学书者率从千文习起,因之草书名家多有千文传世,故草书社选标准之字,不能不求之于历来草圣,更不能不先之于草圣千文。一因名作聚会,人献其长,选者利益,增多比较;一因习用之字,大半已俱,章法既立,触类易通。斯旨定后,乃立原则:曰易识,曰易写,曰准确,曰美丽,依此四则,以为取舍。字无论其为章为今为狂,人无论其为隐为显,物无论其为纸帛、为砖石、为竹木简,惟期以众人之所欣赏者,还供众人之用。

吾国习称,文之善者曰文豪,草之善者曰草圣,谓之重视草书也可,谓之高视草书也亦可。故善之者,或许其通神,或赞其入道,或形容其风雨驰骤之状,或咨嗟其喜怒性情之寄,而于字理之组织,则多所忽略。非之者,又谓草书之人,技艺之细,四科不以此求备,博士不以此讲试,而于易简之妙用,则不复致思,此草书之所以晦,亦即草书之所以难也。今者代表符号之建立,经历来圣哲之演进,偶加排比,遂成大观,所谓草书妙理,世人求之毕生而不能者,至今乃于平易中得之,真快事也。

余中年学草,每日仅记一字,两三年间,可以执笔。此非妄言,实含至理;有志竟成,功在不舍。

草书是中国最进步的文字,它是有系统的,有组织的,不是潦草的。

文字只是人类思想的符号,以便利实用为主,不可再存草书通问为不敬的心理。

草书重整,是中华文化复兴先务,古昔无穷之作者,多少精神贯注。汉简流沙,唐经石窟,实用臻高度。元明而后,沉埋久矣,谁顾?试问世界人民,超音争速,急急缘何故?同此时间同此手,且莫迟迟相误。符号神奇,髯翁发见,标准思传付,敬招同志,来为学术开路。

方法果如何?每课识一字。中学倘毕业,不教可自致。古籍既易通,民众亦易使。一字可医国,医国有利器。往古数英贤,孰不爱草书。百工便实用,亦得补业余。东方有美人,娟娟相倚于。莺翔而凤翥,评论实不虚。

——见奇石《于右老的书法及其他》,载(台湾)《艺海杂志》三卷

标准草书行,文字自改造。子与我合作,举世称美好。文化之精神,草书顺其道。我且大声呼,望子舒怀抱。

——《赠刘延涛诗》

朝写石门铭,暮临二十品。竟夜集诗联,不知泪湿枕。

——《十九年一月十日夜不寐读诗集联》

载酒三阳寺,寻碑兴倍增。民穷先废学,庙破竟无僧。造像搜频得,浮图倦未登。归途书所见,哀雁过高陵。

——《三月二日与俊夫、祥生、子中、协度、仁天、江澄、孟滨、春堂、子逸诸君游高陵城东三阳寺》

肃穆瞻文墨,艰危见性情。公曾全大节,我亦抚饥兵。声知同知悔,茅檐尚不惊。丈夫自勤事,何必计前程。

——《为程星五题文文山诗轴》

广武碑何处,彭衙认藓痕。地当仓圣庙,石在史官村。郢大官难考,夫蒙城尚存。军中偏有暇,稽古送黄昏。

——《纪广武将军》

曳杖寻碑去,城南日往还。水沉千福寺,云掩五台山。洗涤摩崖上,徘徊造像间。愁来且乘兴,得失两开颜。

——《寻碑》

东风吹大野,驻马柳家湾。造像搜年代,摩崖剔藓斑。云封神兔岭,雪压

石门关。拾得离宫瓦，曾携几片还。

——《柳家湾访碑得阿史那元方造像并拾得旧瓦上有隶书口宫二字》

劳劳惜此髯，余事几曾兼？治学勤思补，为书放亦严。风云祈卫霍，鼓吹唤酸甜。大战期将近，知应捷报添。

——《余事》

孟津河畔草迷茫，下马荒坟吊夕阳。吕史当年俱殉国，待公泉下见高皇。

——《过王觉斯墓》

雨洗风吹奈尔何？复流万里复来过。白头阅尽人间劫，再写乾坤正气歌。

——《题王觉斯诗卷》

荒凉古月照陈仓，片石犹传十一娘。我读题诗应搁笔，风流欲访浩然堂。

——《张木生君得〈孟十一娘墓志〉后有李敬恒先生书〈浩然堂诗〉并序，皆明丽可诵，诗以纪之》

金石遗闻自足珍，彭衙名物重苻秦。回思旧事增惆怅，错咏披荆访古人。李春堂死冤难论，广武碑移感更多。夜半摩挲忽下泪，关门风雨近如何。

——《初访〈广武将军碑〉者为雷君台卿，余作歌赠李君春堂，因其最先持以赠余也。十一年李春堂殉国，十三年春台卿由澄县来函海上述始末，因为诗赠之》

剩稿装成意态真，名家无处不传神。回思廿载阿招寓，枉费词宗作介人。

——《题金铁芝集大鹤山人遗墨》

天际真人张树侯，东西南北也应休。苍茫射虎屠龙手，种菜论书老寿州。

——《题张树侯〈书法真诠〉后》

回思于井诸君子，正气支撑靖国军。一册兰亭映残画，抚摩如哭故人坟。