

20

世纪  
杰出书法家

陆维钊

书法艺术解析

吴玉璋 著



江苏美术出版社

吴玉璋 著

# 陆维钊 书法艺术解

廟省井命王

皇明御製

三害之害

王容昌慶

↑米与膨土の

第一卷

西泠印社

吉喆作曲

扶風縣新出土  
徵史家族  
興臺銘文

陸維釗



图书在版编目(CIP)数据

陆维钊书法艺术解析/吴玉璋著. —南京:江苏美术出版社, 2001. 7

(20世纪杰出书法家)

ISBN 7-5344-1279-X

I. 陆... II. 吴... III. 陆维钊-书法-研究  
IV. J292.112.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 036227 号

责任编辑 郑必宽

张学成

装帧设计 陆鸿雁

责任校对 刁海裕

审 读 钱兴奇

监 印 符少东

陆维钊书法艺术解析

吴玉璋 著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

涟水印刷厂印刷

2001年6月第1版第1次印刷

开本 787×1092 1/16 印张 5

印数 1-5000册

书号 ISBN 7-5344-1279-X/J·1276

定价:15.00元

社址/南京市中央路165号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路54号

电话/3211554 3301523 邮编/210009

# 目 录

---

|                        |      |
|------------------------|------|
| 一、陆维钊在书法史上的地位和贡献 ..... | (1)  |
| 二、陆维钊书法艺术解析 .....      | (7)  |
| 三、陆维钊生平及作品编年 .....     | (60) |
| 四、陆维钊书法作品选登 .....      | (67) |
| 五、后记 .....             | (76) |

# 一、陆维钊在书法史上的地位和贡献

---

“生于清光绪戊戌、庚子之间”的陆维钊，正赶上了清代碑学的后期。其间，康有为在阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》和包世臣《艺舟双楫》的基础上，借助他的《广艺舟双楫》对碑学更加热烈地鼓吹，于是，“三尺之童，十室之内，莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣。”而清代末年新发现的大量殷商甲骨文、简牍帛书以及写经书，使书家们的视野大为拓展，取法途径更为多样，创作思维更加活跃。到了民国初年，碑学风已由盛极而呈转化之势，碑学一统天下的局面已不复存在。分化之后，其趋向大致可以分为三种类型：

一是秉承碑学之余风而继续前行者，如胡小石、萧娴等；

二是在北碑风、篆隶风之外，崇尚二王、崇尚帖学、崇尚唐人书风者，如沈尹

默、白蕉等；

三是立足于碑学，对疏离已久的帖学加以重新审视，兼收并蓄，走碑帖相结合道路者，如林散之、沙孟海等。

相比之下，陆维钊应当属于第三种类型。

当我们走近陆维钊，全面了解他一生所走过的路，会发现他在30岁前与足以改变其命运的两次机会都失之交臂：一是在南京高等师范文史地部读书时，原本师从竺可桢学习地质气象，后因腿患流火，经常发病，无法适应专业工作的需要，而被迫改习文史；二是大学毕业后，由业师吴瞿安推荐，任清华大学国学研究院王国维的助教。到任不久，为恪尽孝道，归乡照顾先后生病的祖父和母亲，历时一年多，而失去了助教一职，令他抱憾终生。

我们可以从他 30 岁所作的前有小引的《鹧鸪天》一词中,看到他此际抱负不得伸展的凄怆与愤懑:

“余而立之年,未能为家,遑论救国。或有以近况见询者,感于世事之蜩蟴,习于书生之愤懑,聊书一词,以代小束。

楼上纱留褪色痕,楼前风扫蝶余魂。近来家似无僧庙,冷雨寒窗独闭门。无一语,对黄昏,半窗残蜡旧温存。深宵起视人间事,依旧天低碍欠伸。”

无奈之下,在此后的 30 年中,他一直在勤勤恳恳地从事着教书育人的工作,默默无闻,视书法为余事,惟借以“兴起探究学问的兴趣”,“调节生活,宁静精神”,“仰前修之休烈,发思古之幽情”。(陆维钊《书法述要》)可以说,此时的陆维钊,无意成为书法家,更何况他本人并不很看得起书法家。

正是一次偶然的的机会,却从此改变了他的一生。当悬挂在西湖三潭印月画廊里的一幅山水画,被联袂游湖的浙江美术学院(现改为中国美术学院,下同,不另注)院长潘天寿和中国画系主任吴茀之观赏之后,一致认为,时下像陆维钊这样的诗、书、画均不同凡响的人才,非常难得。也正是由此开始,陆维钊的人生才发生了重大转折,他长期钟爱的书法也从业余转入专业,这对他以后书法艺术的发展至关重要。

时值 1960 年 9 月,陆维钊已是 62 岁的老人了。这在现在看来,陆维钊已经到了甚至超过了退休的年龄,按惯例,也应该颐养天年了;但是历史此时才降大任于陆维钊;同时,年龄并没有成为他成就事业的障碍,相反,陆维钊以他深厚的气质、高远的卓识和精微的学术,更以他

坚忍不拔、艰苦卓绝的孤军奋战精神,卓然屹立于 20 世纪中国书法史上,并具有举足轻重的地位,与沙孟海、林散之、沈尹默等一道,成为公认的书法艺术大师。

作为一位杰出的书法家、书法理论家和现代书法教育的奠基人,陆维钊的贡献主要可以归结为以下几个方面。

1. 他力图用科学的、系统的教育方法来培养和造就书法篆刻人才,为浙江美术学院书法篆刻专业的建立和发展做过杰出的贡献,成为我国现代书法高等教育的先驱者和奠基人。

中国古代的书法教育,都是以师徒授受的方式进行,过于偏重用笔的技巧,过于神秘化。某一书法技巧的领悟,常常被视为秘诀,因而秘不示人。其实,这种经验式的、秘诀式的教学方式,只是施教者从主观出发,而根本没有考虑学生的实际情况,不能做到因材施教,更不能引导学生从宏观的立场去把握书法的真谛。直到清末,西学东渐,才出现了新式的学堂。尽管由李瑞清、胡小石等人倡导的学堂书法教育的成就有限,但是书法已经进入教学领域,从此便有了健全书法教学的可能性。

1962 年 4 月,潘天寿借文化部在杭州召开全国高等艺术院校教材会议的机会,建议文化部在少数高等艺术院校开办书法篆刻专业,以培养书法人才,抢救民族文化遗产。后来文化部将试办书法篆刻专业的任务,交由浙江美术学院承担。

陆维钊便是在这样的背景下,受院长潘天寿的委托具体负责书法专业的筹办工作,成立了包括潘天寿、吴茀之、诸乐三、沙孟海、朱家济、刘江在内的七人

工作小组，后又调入章祖安担任陆维钊的助教。

筹备工作从1962年夏至1963年，完成了延聘师资，制定教学大纲和课程计划，确定授课内容、招生以及购置图书资料等大量准备工作。

当正规的书法篆刻科成立后，便与国画系人物、山水、花鸟并列，陆维钊任科主任，并负责古代汉语的教学工作。

但由于“十年浩劫”，书法篆刻科只招收了两届学员便中途夭折了，没有取得预期的效果。因教育事业上的挫折和损失，给陆维钊身心以巨大的创痛，毕竟，他为之倾注了满腔的热忱，付出了大量的心血和精力啊！但是，书法篆刻科在开办时的基本思想和教学构架，以及诸多教师的教学实践，却为后来的专业教学提供了经验和教训。

时至1979年初，文化部决定在浙江美术学院招收书法篆刻研究生。根据陆维钊的建议，组成了沙孟海、诸乐三、刘江、章祖安参加的五人指导小组，陆维钊亲自主持招生工作，从报名、初试、复试到录取，呕心沥血，事必躬躬。由于劳累过度，招生工作尚未结束，便病倒住进了医院，但是仍然在病榻上坚持阅卷、评分，并忙于制定教学大纲。学生到了学校以后，他更不辞劳苦，修改研究计划，开列碑帖书目，不遗余力。可以说，陆维钊为教学工作费尽了最后的心血。而尤为感人的是他对学生的临终嘱咐：

“不能光埋头写字刻印，首先要紧的是道德学问，少了这个就立不住。古今没有无学问的大书家，我们浙江就有这个传统，从赵之谦、徐青藤到近代诸家，他们的艺术造诣都是扎根在学问的基础之上的。一般人只知道沙孟海先生字写得

好，哪里知道他学问深醇才有这样的成就，‘字如其人’就是这个道理。”（朱关田、王冬龄、邱振中、祝遂之、陈振濂《艺苑推三绝 书林想百围》）

又说：“书法先求平整通达，以后再求变化创造，要淡于名利，追求名利就不能静心做学问。我一生工作只做了一半，现在无能为力了，希望你们继续努力。”

陆维钊在他生命的最后时刻，仍然关注他的学生们，并以肺腑之言相嘱，他内心一定在为没有亲手将首批五名研究生培养成才交给国家而深感遗憾。任何一位听者，怎能不为之潸然泪下！正是陆维钊这样一位平凡而伟大的教授，完成了一项决定书法艺术未来命运的历史使命。这个良好的开端，在今天看来，确实产生了极其深远的影响，不仅当时的五位研究生今天都已经成为书坛的中坚，而且更为重要的是书法高等教育，现今也在全国许多艺术院校蓬勃兴起并得到迅速发展，大批书法篆刻专门人才脱颖而出，使我国古老的书法艺术后继有人。

2. 晚年独创“非篆非隶、亦篆亦隶”的蝶扁新体，实现了书体上的重大突破与创造，这是对当代书坛的杰出贡献。

陆维钊受祖父少云公的影响，自幼便爱好书画。青年时代，受包世臣、康有为碑学思想的影响，专攻篆隶。于篆书，对金文钟鼎、《石鼓文》、《琅琊刻石》、《峯山碑》、《三阙》、《三公山》、《天发神谶碑》等，无不认真揣摩。于隶书，则对《礼器碑》、《张迁碑》、《西狭颂》、《石门颂》等心摹手追。他自己曾认为，“余书自以为得力于《石门颂》、《石门铭》、《天发神谶碑》和《三阙》”同时也十分重视新出土的钟鼎、碑石、简牍、帛书，所有这些无不给他

以有益的启迪。

现在看来,陆维钊无疑是一位开拓型的书法艺术家,他并没有满足于自己在篆隶上已取得的成绩,并没有固步自封,没有因之而停止继续探索的脚步。相反,在内心深处却满怀创变的思想。他曾经说过:“历代大家都成功于书体大变的时代。”这是他以极其敏锐的目光,在审视了书史发展的历程,经过深思熟虑之后而得出的论断。

陆维钊不仅知变,而且善变。他将《天发神谶碑》和《石门颂》作为创变新体的基石。具体地说,是《天发神谶碑》“非篆非隶、亦篆亦隶”的特有现象给了他创变新体的灵感,并以此作为内质,同时摒弃了其方折的用笔和方长的体态,撷取《石门颂》的篆法用笔所造成的特有的线质,方扁的结体及其飘逸洒脱的精神气质,来完成整个创变的。

但是,“说起来容易做起来难”。陆维钊创造此体,极为艰苦,焚膏继晷,兀兀穷年,前后历时数十载。可以说螺扁新体是在其天赋、学养和功力浇灌下盛开的一朵奇葩。“气清骨朗,格调之高,并世无伦。”(章祖安先生语)

沙孟海先生在为《陆维钊书法选》所作序言中说:“陆先生那种介乎篆隶之间的新体,他自己叫做隶书。我认为字形固然是扁的,字画结构却遵循许氏旧文而不杜撰。陆先生对此十分讲究,不肯放松。篆书家一直宗法李斯,崇尚长体。前代金石遗文中偶有方体扁体出现,宋元人叫做‘螺扁’,徐铉、吾丘衍等认为‘非老笔不能到’。我曾称赞陆先生是当今的‘螺扁专家’,他笑而不答,我看他是当仁不让的。”

### 3. 陆维钊晚年试图打破崇碑尚帖

的界限,成为探索碑帖结合道路上坚定的实践者和少有的成功者之一,为后来学书者提供了宝贵的借鉴。

“短笺长卷,意态挥洒,则帖擅其长;界格方严,法书深刻,则碑据其胜。”(阮元《北碑南帖论》)可见碑学、帖学各有胜场。但在宋、元、明和前清几乎是帖学一统天下,在此期间产生过大量的书法名家,贡献可谓至大。而到乾嘉以后碑学兴起,又随着考古的不断发现,可供取法的书法资料层出不穷,碑派书家所擅书体之广博,面目之纷繁,是书史上空前的。而此时的帖学书派似乎已变而穷尽,成了强弩之末。

其实,碑学书派与帖学书派的本质区别,是在其取法上。帖派书家师法二王以来名家,因此都在二王的笼罩之下;而碑派书家在艺术眼光上,一反二王书风好尚“劲媚”,而从钟鼎铭文和汉魏碑刻中寻求高古朴茂,甚至丑拙荒率之气。

难道碑学书派与帖学书派就必然势如水火,只能永远站在彼此的对立面吗?其实不然。一些近代书家立足于碑学,对疏离已久的帖学加以重新审视,兼收并蓄,从而形成了碑帖杂糅的新局面。

陆维钊便是其中之一。陆氏早年受包世臣、康有为碑学思想的影响,专攻篆隶与北碑。他深信清道人“求分于石,求篆于金”的见解,大量涉猎金石遗迹,不仅为晚年篆隶的创新奠定坚实的基础,同时也强化了骨法用笔,其所作行书不取厚重而爱峻峭流利,而线条不浮不滑,根基便在于此。在20世纪60年代以后,才倾力临习《圣教序》和《兰亭序》,使得他的作品能在苍劲雄浑的面貌之间流露出一股清新的书卷气息,这是与其高深

的学识和探索碑帖相合分不开的。同时我们还注意到,陆氏学王,也仅仅徘徊于《圣教序》和《兰亭序》之间,对于更为精妙的传本墨迹却不见临习的记载,这便影响到了陆氏对王羲之书法精华的吸收程度,在某种程度上限制了其书艺所应达到的境界。或许是他心有余而力不足,没有全部完成心中既定的目标,而带着深深的遗憾过早地离开了这个世界。陆氏在他临终前对他的心爱的学生们说:“我一生的工作只做了一半,现在已经无能为力了,希望你们继续努力。”言语中流露出一丝不甘与无奈,并寄希望于他的学生们,去完成自己未竟的事业。

4. 陆维钊的书学思想集中体现在其所著的《书法述要》一书中,成为后人学习书法的借鉴与参考。

陆氏一生都在从事教育事业,而他的书学思想主要体现在《书法述要》一书中。该书是他解放前所著,并附有20世纪60年代初在浙江美院的授课笔记略加整理的材料,由浙江古籍出版社出版,时在1986年2月。而此时,一场全民性的学习书法的热潮正在全国范围内骤然兴起,笔者当时正在南京师大读书,差不多也正是从那时开始迷恋上书法,而走上学习书法这条道路,成为书法大潮中的一分子的。

《书法述要》全书分为“书法概论”、“书法练习的有关条件”、“书体介绍”以及“如何鉴别用墨”、“书法的欣赏”(提纲)等章节。它虽不属于纯理论的研究著作,但是言简意赅,在很多问题上不拘于成说,坦率、切实、健康、明朗,处处让我们感受到其坦白诚恳及诲人不倦的态度。同时,较为广泛地涉及有关书法的理论的问题,而且部分章节的论述甚为精

彩。

如关于执笔,陆氏认为:“龙眼、凤眼”之说,实属无谓,根本不必神秘传授,“我认为,执笔而能注意指实掌虚,五指如前所云,其它可随各人已成之习惯,只要非有大荒谬,如斜放纸张、伏案施笔等弊,大致都可以就其所便。”与过去那些只能如何如何的清规戒律来,既切合实际又开明而灵活。

如关于择帖,陆氏认为:“最理论之指导,莫若令学者就其个性,而先写几页心中欲写之样张,然后就其用笔,揣摩其心理,而选择其相适合之碑帖。”不因人而强划戒律,充分体现了因材施教的思想。

关于艺术,从无门户之见。尽管陆氏一生书法所用功力更倾向篆隶和北碑,但他并不因此而偏袒北碑派,对于李瑞清书法的做作、陶濬宣书法的刻板,均指为“恶习”,“染人太深,佻野过甚”,批语相当严厉。

关于书法的构成要素,他认为:“中国书法,其结构若无错综俯仰,即无姿态;其笔顺若无先后往复,即无气势;其布局若无行列疏密,即无组织;其运笔若无正侧险易,即无变化;其笔若无弹性、轻软,即无肥瘦;其使墨若无浓淡、枯润,即无神采;其形貌若无骨骼血肉,则无生气。”

关于决定书法成就之高下,认为:“除学问修养以外,其初步条件有二:其一属于心灵的,要看其人想像力之高下,如模糊剥落之碑版不能窥测其用笔结构者,想像力弱,其学习成就必有限;其二属于肌肉的,要看其人手指上神经之灵敏不灵敏,如心欲为此,而手指动作不能恰如其分,则其神经迟钝,其学习成就也

必受限制。此即所谓不能得之心而应之手也。而况不得心,不能见古人之精神,更何能将所见之名迹揣摩之,而为之重现于纸上?故不得于心者,虽学无成;得于心而不应手者,往往大致粗似,不能达到丝丝入扣之地步。平常书家不能语其根由,往往或曰‘此人性不相近’,或曰‘此人天资低劣’,实则无甚神秘,即在其中有如此物质关系而已。”

关于书法的功能,他认为:“通过书法的学习,自然会接触文字学、金石学、文学以至史学等学术范畴的知识,由浅入深,由低级向高级,渐入学问之途。”同时他还认为,学习书法在工作之余,有着明显的调节生活、宁静精神的功能。“当我们学习书法(音乐、绘画),专心一致,略不旁骛,则其心中为种种杂利杂念厕于其间……我人在繁忙工作之余,濡毫吮墨,临摹一二,此时之手脑只在于点画方寸之间,紧张之心绪为之松弛,疲劳之精神借以调节。”显然陆氏看到了广泛的群众性书法的普及,对于个人精神生活之丰富,对于整个社会的精神文明建设也有它不可低估的作用。

最后,我们还应关注或者说是面对这样一种现象,作为中国现代书法艺术大师之一的陆维钊,却完全没有像沈尹默、沙孟海和启功等那样成为家喻户晓的人物。以他那样的经历、地位和贡献,在其生前,他的名声却没有走出浙江,即便有,也只是在书法界的上层。

这在他的弟子章祖安先生看来,陆氏在书法界,颇有些像史学界的陈寅恪。陈氏在30岁时即被海内外公认为是中国最博学的人,也完全没有世俗的声名,不像郭沫若、范文澜、翦伯赞等成为史学界无人不知的人物。

之所以形成这样冷清而尴尬的局面,概括起来,大致有以下几个方面的原因:

一是陆氏书法的全面成熟出现在20世纪70年代中后期,直到1980年去世时,全国范围的书法热潮尚未形成,无法以新作参与高层展览,以便在书法界产生持续性的瞩目。

二是陆氏书法似乎对纯艺术的追求更为强烈一些,在其晚年倾力于螺扁新体的创造和碑帖结合的探索时,每于认识和创作上有所突破和新境地之时,生怕外来因素的干扰,影响和动摇其变革的决心而较少以作品示人。作为自甘寂寞的艺术家,他根本无暇顾及世俗的声名,更没有任何社会兼职,极少参与社会活动。

三是陆氏书法格调高,令一般人难以欣赏和亲近,不似雅俗共赏者更便于公众接受和认可。

四是陆氏书法篆、隶、楷、行、草诸体兼工,且每一种书体的面貌,也富于变化,不如始终保持一副面孔者易于公众认识和记忆。

五是陆氏去世后,在书法专业报纸杂志上,缺少如1996年底《书法报》上连载的章祖安先生《陆维钊书法论》那样的有分量的评介文章,宣传力度不够。

由于上述种种原因综合作用的结果,使陆维钊这位20世纪杰出的书法家,没有得到应有的关注和足够的重视。好在历史是公正的,正如林散之老人曾说的那样:“站住三百年才算数。”这是不以人的意志为转移的。我相信,随着历史的发展,陆维钊在中国书法发展史上的地位和贡献会得到公正的评价,会赢得越来越多的热爱书法的人们永远的景仰。

## 二、陆维钊书法艺术解析

综观陆维钊的一生，自12岁初学颜真卿《多宝塔》开始，便与翰墨结缘，前后长达70年的时间。以1960年进入浙江美术学院为界，不论是心态，还是取法的范围，都发生了明显的变化。

进入浙江美院之前，除了学生时代，均在默默无闻地从事教书育人的工作，由小学、中学进而大学，书法一直被他视为普通读书做学问人的必备修养，认为“学习书法可以接触文字学、金石学、文学以及史学等学术范围的知识，可以由浅入深，由低渐高地进入学问之途。同时认为在繁忙的工作之余濡毫吮墨，临摹一二，此时之手脑只在于点画方寸之间，紧张之心绪为之松弛，疲劳之精神借以调节——此刻信笔挥毫，不必求其成为名家，成为美术品，而为调节生活，宁静精神计。”（陆维钊《书法述要》）此时的陆维钊，无意去做书法家，更何况他本人“并不很看得起书法家”。

正是这样的一种心态，也使他的书法实践完全是从兴趣爱好出发，取法的范围，因其受包世臣、康有为碑学思想的影响，崇尚力量与气势，便一直在篆隶和魏碑之间徘徊。

在进入浙江美院之后，他的书法才由业余转为专业。取法的范围，也更加广

泛和理智，在原来篆隶和北碑的基础上，晚年倾力于王羲之，试图以帖养碑，探索走碑帖相结合的道路。陆氏以他与生俱来的独特的艺术气质，加上书法篆刻科主任以及后来的书法篆刻专业研究生导师的地位，也客观上促使他全力以赴，并以自己深厚的器质、渊博的学识和艰苦卓绝的探索精神，终于成为20世纪杰出的书法家。“真草篆隶无一不精，擘窠蝇头均造极则，以一人而兼长兼精如先生者，并世无第二人。”（章祖安《中国美术学院书法专业三十年概述》）

为行文上的方便，下面将尝试按《篆隶篇》、《楷书篇》、《行草篇》的顺序，对陆维钊书法艺术进行初步的解析。

### （一）篆隶篇

#### 1. 篆书

篆书，是一个包容量很大的概念，是篆、隶、楷、行、草中最古老、时间跨度最大、内涵最模糊的一种书体。人们习惯上通常把隶变以前的整个古文字时期的各种字体统称为篆书。以秦统一六国为界，统一前的所有文字统称为大篆，包括甲骨文、金文及宗周籀文、六国古文等；而秦统一六国以后，也统一了文字，这时的文字就是小篆。

篆书在经历了漫长的沉寂之后，只

今之學者實與明儒先生無涉  
學說多官場  
 陸柏翁先生則於各家兼採其長而不偏也  
 時今年十二其後多所  
 錄刻又記

杜公止廟  
 寺于山  
 拜以用  
 令女  
 廟

此余十八歲時初學子鍾易所寫其後四十五年  
 在邑城故所塔中滑之而鈴此即六當時舍所刻也  
 記此則年已七十矣

图1 临杜白作宝鑑

是到了清代，才又出现了前所未有的繁荣。随着训诂、考据之学的兴起，对古文字的研究及其书法创作都大大地超过了前人，此时人才辈出，群星璀璨，涌现出了一大批像邓石如、钱坫、吴让之、杨沂孙、胡澍、莫友之、吴大澂、赵之谦、吴昌硕、黄士陵这样卓有成就的篆书大家。他们上溯周秦，广收博取，熔古铸今，而又各具面貌，形成了一道独特的风景。

承其余绪，生于清光绪戊戌、庚子之间的陆维钊，受到了这种潮流和风气的影响。

《临杜白作宝盥》(图1)是我们所能见到的陆氏最早的习作。他在跋中写道：“此余十八岁时初学钟鼎所写，其后四十五年，潘君康生来平，在邑城故纸堆中得之，所钤两印亦当时余之所刻也。记此时则年已七十五矣。余之学书，实绍兴潘先生锦甫启之，学颜《多宝塔》，时余年十二，其后崇明陆伯筠先生教余篆隶，终身不能忘也。”

由于资料所限，我们现在无法见到《临杜白作宝盥》原来的模样，但是这并不妨碍我们去了解和认识陆氏的临作。

从用笔上看，行之以纯正的中锋，藏锋起笔，收笔时或回锋，或一住即收，或顺势出锋，一任自然，毫无忸怩做作之态；运笔速度也较快，线条在运行的过程当中明显地出现枯润的变化，转折处圆劲流畅，如折钗股，从充满质感的线条上所流露出的深沉、含蓄、凝练、朴茂、浑厚、遒劲、饱满，不正是历代大家所追求的境界吗？

从结字上看，字形的长短大小也比较自由，如果与钟鼎文字相对比，可以发现陆氏有意夸大了某些纵向笔画的长度。从另一个角度来说，18岁的陆维钊

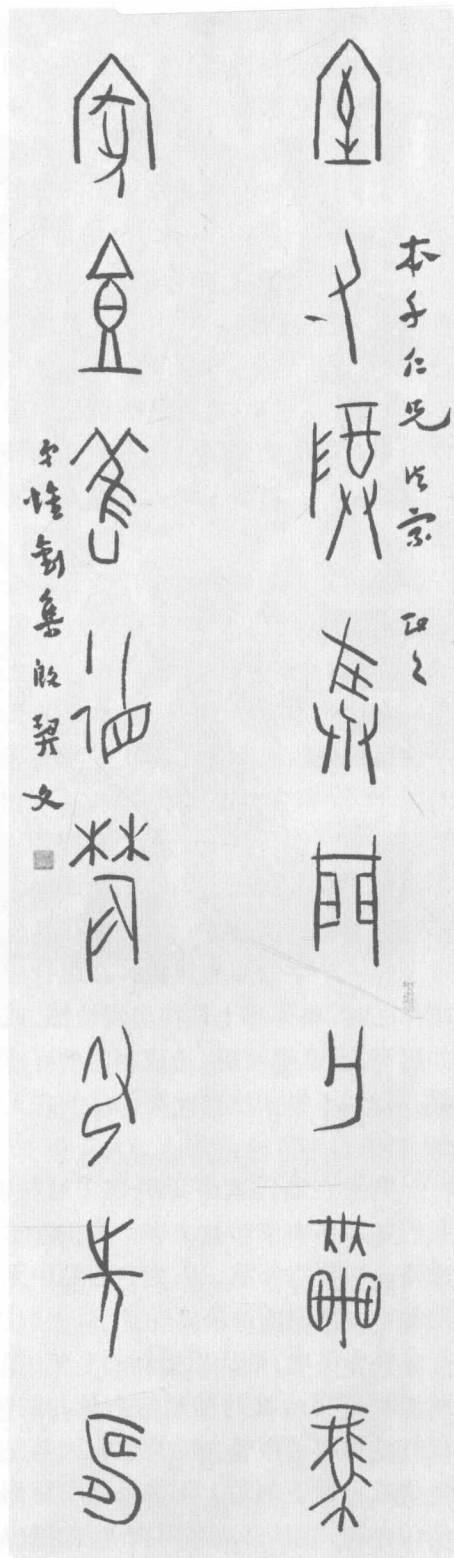


图2 集殷墟甲骨文联



图4 旌表贞孝钱孝女淑贞墓碣额

接下来，我们再来看一幅集甲骨文的对联：“物多车马鸡豚西子宾来樽酒飧，农有桑禾渔牧东野人归乐事同。”（图3）陆氏书此联时，已是64岁了。虽然同样是集甲骨文对联，但是与前者相比已经有了很大的不同。从用笔上看，已经基本上摒弃了甲骨文所特有的契刻的刀味，代之以中锋笔法，行笔已不再那么谨严和小心，代之以大刀阔斧。由于运笔速度较快，出现了很多枯笔，使整幅作品的内涵更加丰富。

陆氏在临习钟鼎、甲骨文的同时，也在小篆上下了相当的功夫。对《琅琊刻

石》、《峯山碑》、《三阙》无不心摹手追。

陆氏34岁的楷书作品《旌表贞孝钱孝女淑贞墓碣》，其碑额（图4）用篆书写就，从中我们便可以看到上述碑帖对他的影响。

从整幅作品看，用笔凝练遒劲，线条浑厚饱满，具有雄强的阳刚之美，但毕竟陆氏书此字时仅34岁，缺陷自然难免，过于注重书法体上的均衡与对称之美，而缺少如吴昌硕篆书（图5）那样的变化，即结体以左右上下参差取势，显然有些呆板，缺少自然、生动和活泼的情趣。但也许与其特殊的用途相一致，毕竟严



图5 吴昌硕篆书

肃、庄重才是第一位的。

而当我们面对陆氏 60 岁左右的篆书作品《心画》(图 6)时,感受便会不同。用笔更加圆劲涩重,使整幅作品苍劲雄浑,大气磅礴。线条边缘不经意造成的“辅线”更与主线形成反衬,富于立体感。结体上,由于“心”字笔画较少,为求整体均衡,有意将其上部笔画复杂化,避免出现上部过轻的毛病;而“画”字更是别具匠心,将上半部分的笔画有意浓缩,而同时夸大了最后三笔,从而使整幅作品看起来更加和谐。试想,就本来已是很难处理的这两个字的作品而言,还能有比这更好的组合方式吗?诚如是,我们便不能不由衷地佩服陆氏的匠心独运。

上述篆书结字上的变化,已经很大程度上使陆氏篆书的创作发生了重大的转变,水平也因之大幅度提高。陆氏 65 岁所书的《集毛公鼎对联》(图 7)已经将钟鼎文字书写得圆劲可爱、天真烂漫了。与以往的作品相比,更显其成熟与老辣,毕竟这是陆氏对篆书的不懈探求,加之以自身的学养深厚所带来的飞跃。

尽管 80 岁的陆维钊已经成功地完成了螺扁新体的创变,碑帖融合在行草中的探索也已进入佳境,但是他对篆书的临习始终没有间断过,对新出土的碑石也不放弃学习的机会。1978 年所临扶风县新出土的《微史家族癸壶铭》(图 8)便是此时的作品。笔法、章法都具有强烈的个人色彩,用笔果断,不强调细节上的修饰,倒与金文质朴、古拙的情调暗合,章法上采取比较整齐的排列,结果使人对金文富于变化的外形,产生了更为深刻的印象。

通过上述解析,我们发现,陆氏以篆书面貌出现的作品并不是很多,但是这

并不妨碍我们透过这数量有限的作品，去了解他在篆书这一书体上所倾注的热情及花费的心血，以及在创作上所达到的高度。

可以说，他在篆书上的探索与实践，为晚年能顺利实现螺扁新体的创变打下了坚实的基础。当然，不仅是篆书，隶书也包括在内。

## 2. 隶书

隶书，是我国书法艺术宝库中一种重要的书体，它最初产生于战国晚期，到武帝朝后已臻成熟。最初是为了适应日常应用过程中书写迅捷的需要，由篆书演变而成的。隶书的出现，作为今天文字的开端，是我国文字和书法发展史上的一次重大变革，有着承上启下的重要历史意义，即上承前代篆书的一些规则，下开魏晋楷书的先河。在前后 300 多年的发展演进过程中，在体势、结构、造型上，形成了一套完整的规律，出现了诸如茂密雄强、方劲高古和清新婉丽等多姿多彩的艺术风格。

明末清初以来，临写隶书的人越来越多，如郑谷口、邓石如、伊秉绶、何绍基、赵之谦等，都在继承汉隶的基础上，各有风格，呈现出空前繁荣的景象，打破了隶书创作长期不景气的局面。

陆维钊之于隶书，一如他对篆书和魏碑的临习，一直伴随其书法实践过程的始终，共同构成了他书法艺术发展变化坚实而雄厚的基础，没有它们，就谈不上晚年螺扁新体的创变以及在行草书上的质的飞跃。

陆氏早年曾临习过大量汉碑，诸如《礼器碑》、《张迁碑》、《西狭颂》、《石门颂》、《乙瑛碑》等等。由于资料所限，我们能看到的陆氏最早的隶书作品，是安徽

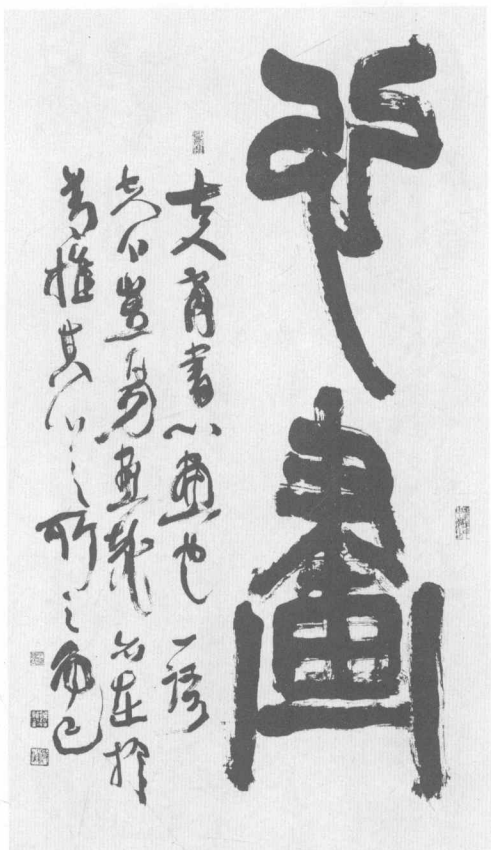


图6 心画

滁州任氏收藏的一幅对联：“自有文章惊海内；欲从樵牧问平生。”（图9）从落款上，我们知道此时他 48 岁。在结体上，一改隶书的方扁，而取长方，上紧下松，虚实相映，近似于篆书。篆书作扁难，而隶书作长更难。在用笔上，蚕头燕尾也不同通常隶书那样明显。起笔纯用篆法，横画取上凸之势，使之富有力感，与《曹全碑》和《石门颂》相似；收笔处，顿驻不明显，提锋动作较小，没有通常在笔画下部形成圆弧状的燕尾，其势内含。整幅作品不温不火，不急不躁，呈现出一派仪态雍容，浑穆安适之相，与对联文句所呈现的意境形成完美的吻合。

确实，从作品本身的面貌而言，我们似乎一下子看不出源于哪一种汉碑，但

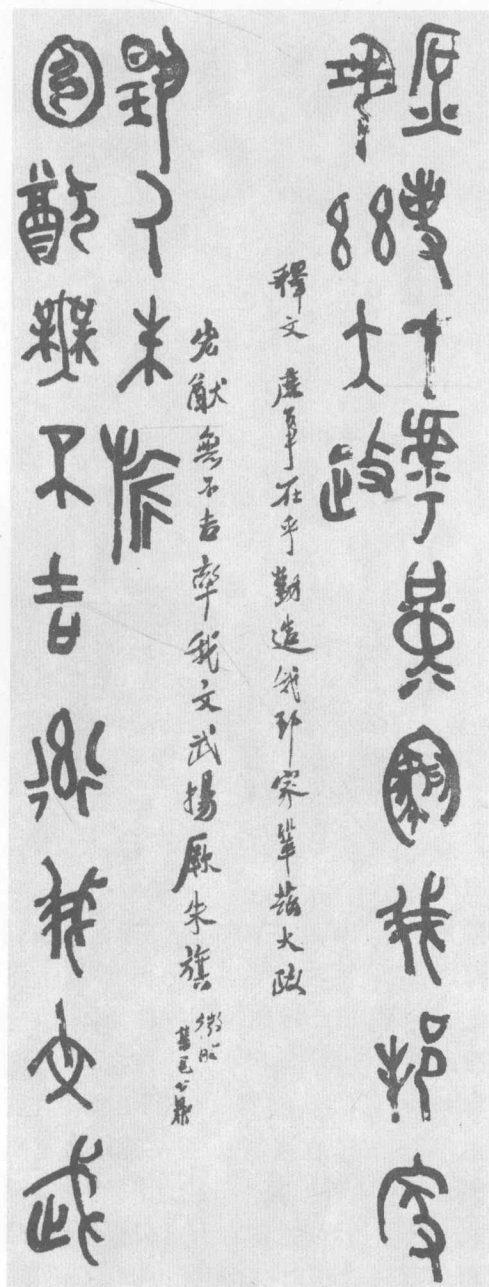


图7 集毛公鼎对联

又似曾相识。这正说明陆氏在广取博收的基础上,又能做出大胆地取舍,而最终融会贯通,形成自己独特的风格,而不是拘泥于一家一派,不仅仅以似某家某派为满足,为最终目标。

周星莲曾指出:“作者要发挥自己性

灵,切莫寄人篱下。凡临摹各家,不过窃取其用笔,非规规形似也。”

陆维钊真正做到了这一点。此时他的隶书其实已臻成熟,其创作水平岂是常人所能企及。

这里,又不能不引起我们的关注,让我们停下来去思考,为什么在陆氏以后的隶书创作中,再也没有发现类似风格的作品,或许它并不符合陆氏个人的审美趣尚,他本人更倾向于那种不计工拙、直抒胸臆,而又大气磅礴的作品。

在接下来的两幅汉碑临作中似乎已经向我们透露这种信息了。其一是《节临校官潘乾碑》(图10),其二是《节临桐柏淮源庙碑》(图11)。陆氏此时已64岁。

如果我们将《桐柏淮源庙碑》(图12)与陆氏临作相对比,会发现,他完全是“借古人之杯酒,浇个人之块垒。”看重的只是精神气势,而非斤斤于一点一画,一招一势,与专注笔墨技巧者相去甚远。图(10)和图(11)的区别似乎也只有结体上的方与扁之差了。这一现象与何绍基临汉碑倒颇为一致。

陆氏66岁时为庆祝建国15周年所作的两幅三言联《抽宝剑;缚苍龙》(图13)及《同心干;放眼量》(见附图1),已经让我们实实在在地感受到了他审美趣尚的改变。

三言联书法作品似乎很少见,在这两幅对联中,他试图借助满怀豪情的句子,以浓黑的墨色,粗重的线条,奔放的气势,来抒发自己内心的喜悦之情。任何一位欣赏者,都会在情绪上受其感染,在精神上为之振奋。

若从细部着眼,也不乏精彩之处。《同心干;放眼量》联,用笔重拙,体近《张迁碑》,只是有些笔画如横、撇、捺等,极