

# 中國書法全集

81

鴻千 悲大 徐張 白石壽 白天 齊潘

上狂  
樓  
江  
角天

主編 劉正成

本卷主編 陳傳席

副主編 石莉  
主編助理 劉智先  
陳化強

81

近現代編

齊白石 徐悲鴻 潘天壽 張大千 卷

中國書法全集

圖書在版編目(CIP)數據

中國書法全集. 81, 近現代編. 齊白石徐悲鴻潘天壽  
張大千卷 / 劉正成主編. -- 北京: 榮寶齋出版社,  
2018.12

ISBN 978-7-5003-2145-3

I. ①中… II. ①劉… III. ①漢字-法書-作品集-  
中國-近現代 IV. ①J292.21

中國版本圖書館CIP數據核字(2018)第272557號

|      |     |
|------|-----|
| 顧問   | 朱 濤 |
|      | 邵宗遠 |
|      | 龔如甲 |
| 策劃   | 王鐵全 |
|      | 劉正興 |
|      | 傅淑群 |
| 責任編審 | 張建平 |
| 技術編審 | 孫 行 |
| 責任校對 | 王朝暉 |
| 責任編輯 | 劉智先 |
|      | 陳化強 |
| 技術編輯 | 陳化強 |
| 監製   | 嚴 峻 |
| 地圖編輯 | 李 森 |
| 封面設計 | 羅 洪 |
| 版式設計 | 崔志強 |
| 扉頁題簽 | 劉正成 |

## 中國書法全集 第81卷

劉 正 成 主 編

---

出版發行：榮 寶 齋 出 版 社  
地 址：北京市西城區琉璃廠西街萬源夾道1號  
郵 編：1 0 0 0 5 2  
排 版：北京載天文房文化有限公司  
印 刷：廊坊市佳藝印務有限公司

---

開 本：889 毫米×1194 毫米 1/16 印張：21.5  
2018年12月北京第1版 2018年12月第1次印刷  
ISBN 978-7-5003-2145-3

---

定 價：280.00圓

# 凡例

- 本書所收書法作品上迄商周，下迄當代，總計一百餘卷。立卷分兩大類：一、斷代卷；二、書家卷。各卷按時代歸入十編之中，另有篆刻、論著、附錄、補遺四編。
- 斷代卷編入作品，主要指宋和宋以前無書者署名之甲骨文、金文、簡牘、帛書、陶瓦磚文、碑刻、墓誌、刻石、摩崖、造像、寫經等。此類作品分類後斷代編出。
- 書家卷分三類：甲類卷為單人成卷者；乙類卷為二至四人成卷者；丙類卷為某一斷代中多人和衆人合卷者。
- 本書各卷目次除序言、總目錄外，按兩類立卷體例分列。斷代卷為：原色器物或搨本圖選頁，概論和專論、作品圖版、圖版考釋、年表、器物與作品出土分佈示意圖、主要引用參考書目和文獻、圖版目錄。書家卷為：書家畫像（甲類卷）、原色法帖或原色作品選頁、書家評傳和專論、斷代書法概論（丙卷類）、作品圖版、作品考釋、書家書論選注、書家年表、書家行蹤示意圖、主要引用參考書目、圖版目錄。
- 甲類書家卷中之附卷書家，為本家之親屬和親授弟子，以明晰其相互之影響。
- 附錄編包括：中國書法紀年（附名人索引、作品索引）、少數民族文字書法簡史圖錄、海外書法簡史圖錄、文房四寶簡史圖錄。
- 補遺編若干卷，將編書過程中所未能容納和遺漏的重要作品分類編入。
- 本書各卷所作示意地圖，皆以譚其驤主編之《中國歷史地圖集》為底本。
- 本書全部採用繁體字排版，以避免古今文字異同之誤。

# 序言

人類的發展，有了精神創造。這精神創造，首先用來改造自然，同時用來改造自己。於是，改造人類自己的活動——藝術誕生了。

有人說，書法是線的藝術。那麼，當人在畫出第一條線時，不是用來從事改造自然的勞動，線的藝術便誕生了。這線的藝術，便是人類為改造自身的精神創造的產品。線的藝術先於文字，但當中華民族的先民們所創造的、始於象形的文字出現以後，線的藝術獲得了最為成功的發展。這就是書法。書法靠一種不斷約束自己，並創造自己的規範，把人類自己富有思維與理智的精神創造活動，表現得如此淋漓盡致；同時，又在不斷創造前所未有的『自己』，即創造的理想境界——意境。

書法的技藝是如此玄妙莫測，有時候，一點一劃，使你終身追求而不得。而書法的意境，即他所包容的精神、意識、情感的藝術創造部分，絢麗非凡，魅力無窮，一點一劃，會使你頂禮膜拜，陶醉終生！

愈有民族性，便愈有世界性。書法藝術的世界性，便存在於創造和運用它的我們先民們遙遠的藝術創造史，和這種藝術創造所達到的高度與深度。它並非能為這個世界上所有的人理解，但它不是不可理解。理解了我們的民族，便可理解它；當然，理解了它，便可能理解我們的民族，我們民族的精神、意識、情感與心靈，我們民族如此驚人的創造能力與技藝，理解到人類在改造自身時那麼多美好的追求。線的藝術——書法，在這一點上，是我們所能看到的最直接、最單純、也最高的人的真實。

因為它是真實的，所以它美好而崇高。張芝、王羲之、懷素、顏真卿，這些『草聖』、『書聖』，他們的隻字片紙，為什麼今天價值連城，萬金不易？就因為他們在表達人的心靈與情感上，達到了超凡入聖的境界。

人類發展到今天，改造自然的力量和成就出現了奇蹟。工業化、原子能、電腦、太空技術、遺傳工程……這眼花繚亂的一切，幾乎使人類遺忘了自己，遺忘了最需要創造和建設的那個部分——人的精神和情感現象——人之所以能君臨萬物、能創造這個世界上屬於最崇高、最美好的那個部分。因此，皈依藝術的熱潮興起來了。億萬中國人，甚至於所有漢文化圈的人，在拿起筆來作一種創造的時候，便同時想到為了『自己』的那種因素——書法藝術，並熱烈地投入其中，去實現、創造更為美好的『自己』。

迴顧中華民族的歷史，並非到了今天才有『書法熱』。先民們剛剛創造了文字，便紛紛把它『書』在祭祀、占卜的龜甲、牛骨上，『書』在一切器皿、工具上，『書』在崖壁

石上。他們爲能創造『自己』而激動振奮、驚喜異常。在創造和普及了紙和毛筆的那個時代——漢代，書法出現了有文字記載的第一個熱潮。第二個熱潮，是在從外飾的輝煌走入內心的玄想的東晉。從唐代以來，幾乎每一個時代，上自帝王將相，下至士民百姓，甚至企圖逃離俗世的僧侶，多少人奮身投入其中，以至終其一生，造成一個又一個新的熱潮；多少美妙絕倫的『心靈圖畫』應運而生，令我們爲『自己』而驚嘆不已。金石與紙俱會銷燬，人們運用物質手段不斷翻錄下來，流傳永遠。唐太宗的宮廷，最先開展大規模的響搗摹製工作，複製二王書跡。宋太宗則開展了更爲大規模的複製工作，即刻搗《淳化閣帖》。民間亦風起雲從，上行下效，叢帖蔓生。清高宗弘曆運用強大的國力，編輯、刻搗了更爲浩大的《三希堂法帖》，流傳於今三百年而不廢。鄰邦日本，在二十世紀運用現代印刷術，編輯出版了幾套卷帙浩繁的《中國書道全集》。這對我們是一種幫助，亦是一種激勵。今天，當我們已經有了能力來自己動手的時候，爲什麼要延誤時機？

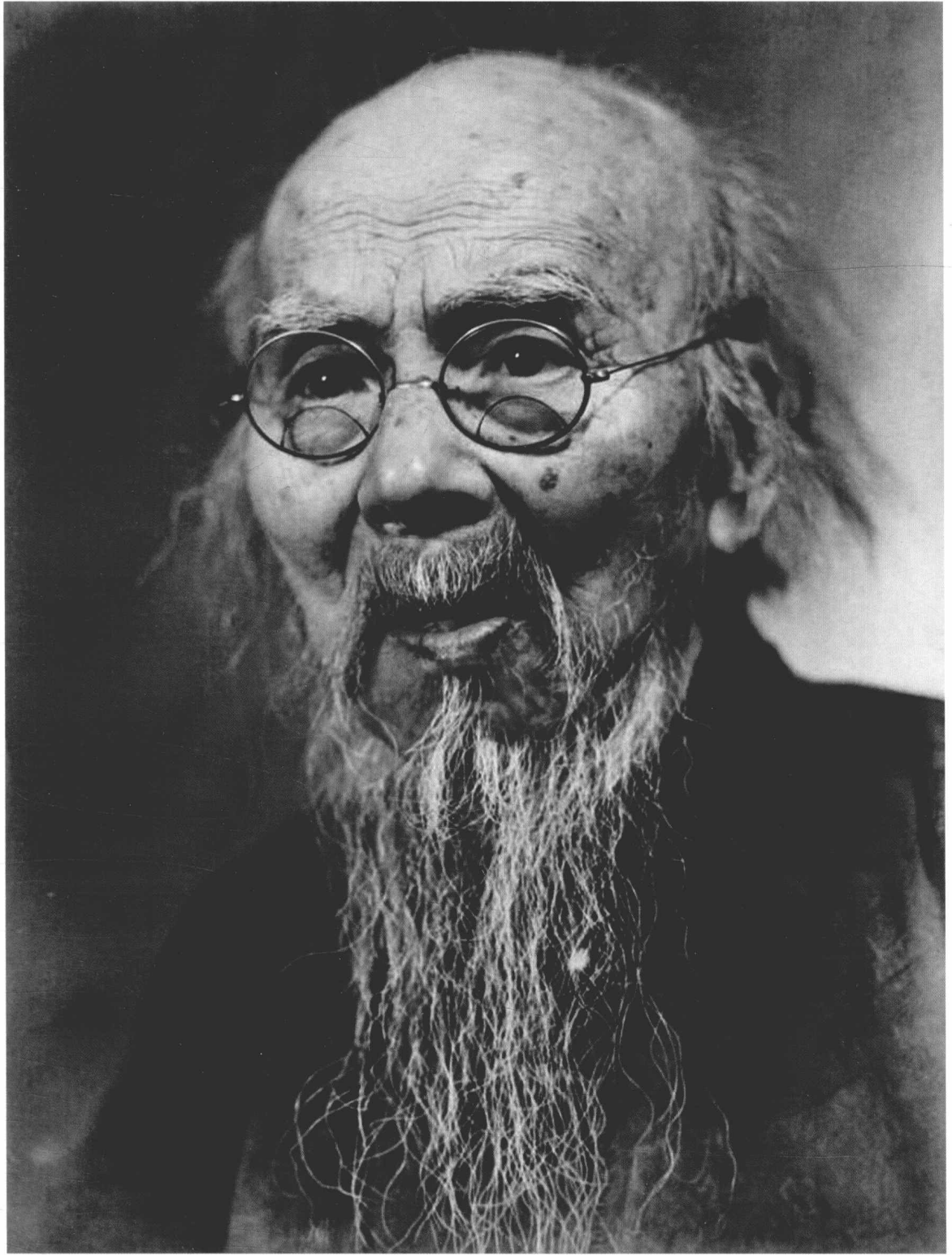
王羲之云：『一死生爲虛誕，齊彭殤爲妄作。』任何個體的生命，在天地運行中，祇是一瞬。但是，歷史的大創造，又往往在一瞬之中完成。我們在一瞬中存在，又在一瞬中創造和完成。存在、創造當然與一定條件相聯繫。目前，我們的國家尚未達到十分富裕的階段，所以，我們不得不採用民間的手段，聚集民間的人力、物力、財力，來繼續我們的前人樂此不疲的工作，延續書法藝術這條生命鏈。爲了歷史，也爲了明天。於是，便有了這部《中國書法全集》。儘管這個創造如此匆忙、很不理想、很爲有限，我還是要感謝將自己可貴的『一瞬』投入這個創造性勞動的所有人。

中華民族數千年的藝術創造勞動，留存於今者，亦浩如烟海。這部全集，雖浩浩百卷，亦祇是其中一瞬。而每一件入選作品，又祇是書家的一瞬。然而，我們的全部研究、編纂工作，即從這『一瞬』出發。翻開這部書的時候，你會發現，不管是『斷代卷』，還是『名家卷』，都是以作品和書家研究爲中心。緒論、評傳、考釋、年表等等，都圍繞這個中心而設計和完成。因爲我們還有一個現實的目的，即爲熱愛書法、研習書法、創作書法的愛好者和書法家服務。藝術作品，是藝術創造活動的開始和歸宿。因此，我們選擇了這種方法。我們目的是有限的，但它爲我們提供延續和創造的空間是無限的。

希望您喜歡它，批評它。

劉正成

公元一九九一年九月一日於八方齋



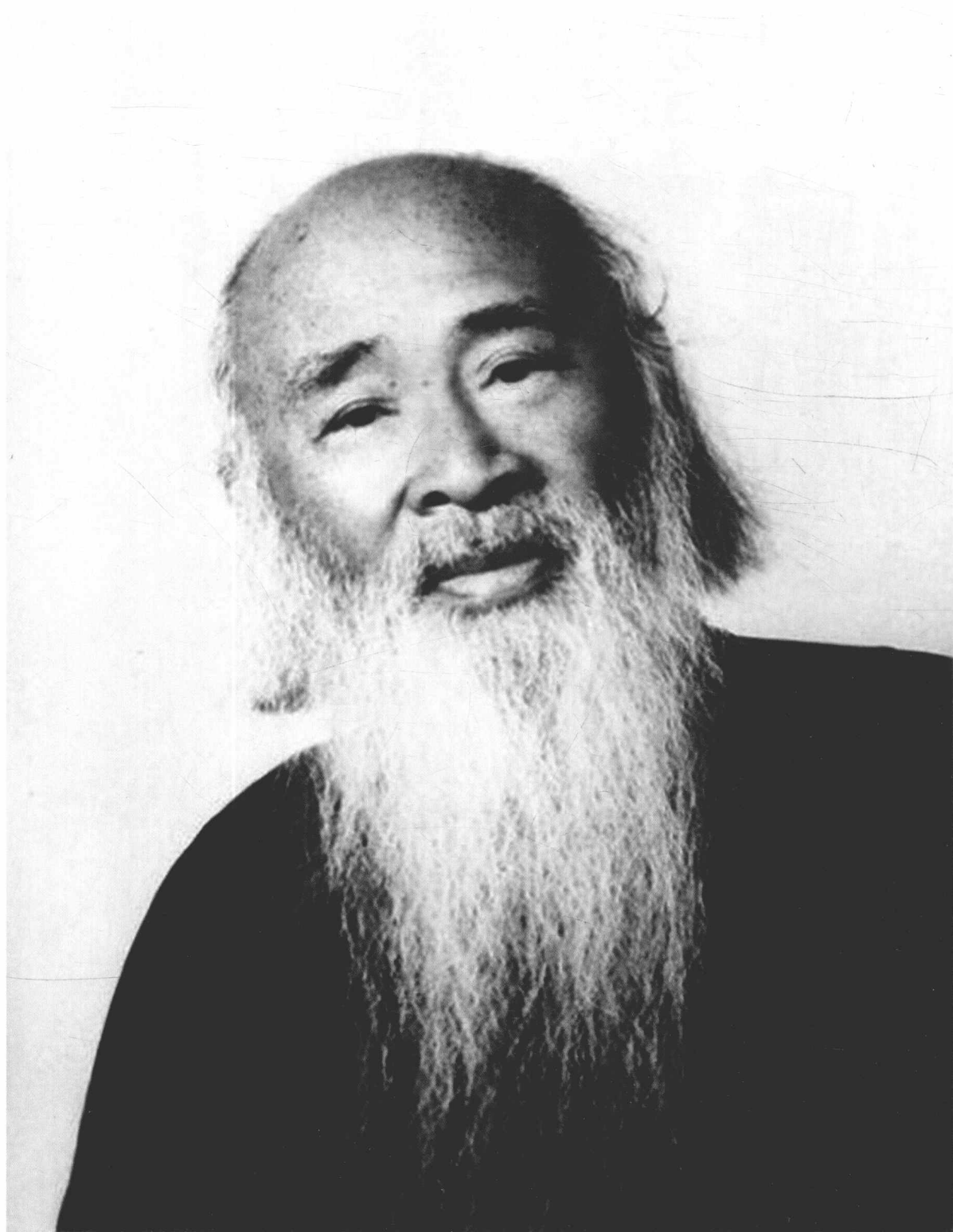
齊白石像



徐悲鴻像



潘天壽像



張大千像

# 總目錄

凡例

序言

齊白石像

徐悲鴻像

潘天壽像

張大千像

畫是書之肉 書是畫之骨

——簡論齊白石徐悲鴻潘天壽張大千書法的時代特徵

齊白石書法評傳

徐悲鴻書法評傳

潘天壽的生平交遊及其書藝

劉正成

陳傳席 石莉

陳傳席 石莉

石莉

張大千其人其書

石莉

43

齊白石作品

51

徐悲鴻作品

111

潘天壽作品

156

張大千作品

193

作品考釋

石莉  
劉智先  
陳化強  
孫同德

229

齊白石徐悲鴻潘天壽張大千書論選注

石莉

297

齊白石徐悲鴻潘天壽張大千年表

石莉

321

齊白石潘天壽行踪示意圖

李森

322

徐悲鴻張大千行踪示意圖

李森

323

主要引用參考書目

327

圖版目錄

331

# 畫是書之肉 書是畫之骨

## ——簡論齊白石、徐悲鴻、潘天壽、張大千書法的時代特徵

劉正成

二十世紀中期畫壇四大家齊白石、徐悲鴻、潘天壽、張大千均是書法家。在中國畫創作領域，如果說他們是掃除籠罩清代畫壇二百多年四王院體迷霧的主將，那麼，在中國書法創作領域，他們也是清代道光以後碑學書風中的幹將，從而成為這個時代的代表性書法家。

四人中，齊白石以篆隸名世，徐悲鴻、潘天壽、張大千則以楷行擅長。這四人均已過世半個世紀了，他們的畫仍然傲視當代畫壇群雄的原因很多，他們在書法領域的傳承與建樹應該是其主要原因之一。

宋元以來，中國的文人畫是中國繪畫史的高峰，現代西方藝術史家們因為看不懂文人畫，他們把這個高峰稱為中國繪畫史的衰落期，其根本原因一是難以真正理解自北宋以後蘇東坡『論畫以形似，見與兒童鄰』的寫意藝術觀，二來也確實看不懂自米芾、趙孟頫、倪雲林、徐渭、八大以降以書入畫的筆墨奧妙。在受到西方繪畫藝術價值觀影響百年來的今天，我們討論齊白石、徐悲鴻、潘天壽、張大千四大畫家的書法，不僅是對書法史的研究，同時也是對當代繪畫史的檢討。換句話說，更準確地對四大畫家書法藝術風格的認知，應該是進入他們繪畫堂奧的一把鑰匙。

### 烟月揚州樹樹花之齊白石

先說齊白石。陳傳席、石莉在《齊白石書法評傳》中考證，八歲

入外祖父蒙館即首先學寫字，這一點對西方古今藝術界來說是無法想象的成才之路。根據《白石老人自述》記載：『我起初寫字，學的是館閣體。』二十六歲左右即拜胡沁園、陳少蕃二人為師，學寫鐘鼎篆隸，兼學刻印，已入碑學潮流中。四十至五十歲之間，他又學何紹基。他在《自述》中說：『以前我寫字，是學何子貞的，在北京遇到了李筠庵，跟他學寫魏，他叫我臨《爨龍顏碑》，我一直寫到現在。』何紹基雖是帖學大師，但晚年多寫篆隸，所以並非純帖學，在齊白石眼中，鄉賢何紹基並不與道光碑學主流相抵牾，而且他對何是取其『骨』而捨其『肉』的。他說：

書法得於李北海、何紹基、金冬心、鄭板橋與《天發神識碑》的最多。寫何體容易有肉無骨，寫李體容易有骨無肉。寫金冬心的古拙，學《天發神識碑》的蒼勁。

由此可見，七十歲以後的齊白石，已經徹底皈依於北魏六朝碑版書風了。齊白石晚年書聯，基本用《天發神識碑》法作篆，作行楷則用金冬心漆行書。《天發神識碑》在篆隸之間，以方筆凌厲取勝。所以，齊白石花鳥包括其山水，其筆墨遲澀凝重，鐵劃銀鉤，已與青藤、八大等前輩花鳥畫家多用圓筆大異其趣。齊白石與吳昌碩的花鳥畫之最大區別，不僅在色彩造型上，更在筆墨技法上。吳昌碩取《石鼓文》篆法而筆用圓，齊白石則更多隸意的《天發神識碑》和金冬心漆書而用方。齊白石書法上的碑派書風特徵，完整地體現在他的繪畫中，並構成了他的



《天發神識碑》局部



伊秉綬《詠風觴月隸書五言聯》



齊白石《如夢無苦篆書九言聯》

繪畫之風骨。

就其書法藝術本體價值來看，齊白石的篆隸兼融的風格傾向，除了受到畫家金冬心漆書、鄭板橋八分半書的影響外，亦受到同屬於乾嘉時期以揚州為中心的被近人黃惇稱為前碑派的伊秉綬影響。他把伊秉綬帶裝飾意味的篆隸破體書首先運用於他的單刀刻印中，同時又把篆刻中刀法意趣運用於他的大字對聯書寫中，一種似篆非篆、似隸非隸的雄悍霸氣勃發於紙外，打破溫良雅馴的廟堂氣藩籬，與以《石鼓文》大篆為範式的吳昌碩文人趣味拉開了距離。這種與齊氏花鳥蟲魚寫意畫堪稱相得益彰的山野氣息迥出儕輩，並有相當高的風格辨識度，是受到當代收藏界追捧的根源。

齊白石受揚州八怪畫家書法的影響，而開出新的生面，可以從他自己的感嘆中得其消息。此有他自書一聯為證，云：

文章江左家家玉，烟月揚州樹樹花。

拙工勒石見天真之徐悲鴻

眾所周知，徐悲鴻青年時代在上海拜康有為為師學書法，其書直接從北碑而來。他傾慕康有為，當然與他幼年時代學書即受已成主流的碑派書風影響，他臨池即按父親安排臨習北碑《鄭文公碑》、《石門銘》、《張猛龍碑》，以及南碑《爨寶子碑》、《爨龍顏碑》、《瘞鶴銘》等。中央美術學院二〇一八年初曾辦過首任院長徐悲鴻紀念展，展出了徐悲鴻收藏和使用過的關於書法的大量古代碑帖文獻，就包括上述碑帖。

他與時人不同，不僅不學頗有廟堂氣的帖派大家何紹基，甚至一反潮流批評何紹基。他甚至直接點名對何紹基《張黑女墓誌跋》關於闡述筆法的所謂「每一臨寫必迴腕高懸，通身力到，方能成字。約不及半，汗浹衣濡矣」故事進行了諷刺。云：「天下有簡單之事，而為愚人製成複雜！」後拜通達的新派學人康有為為師，所持藝術觀念一拍即合，一



二〇一八年三月，作者與陳傅席先生參觀中央美術學院徐悲鴻紀念展，觀看徐悲鴻先生收藏使用過的歷代書法碑帖

以貫之。

作為在美術上學

貫中西的藝術家，徐悲鴻的藝術視野甚為寬廣。他並不排斥晉唐經典，兼收並蓄作為學習模版的也有《宋拓王羲之十七帖》，以及從日本購買的平凡社出版、中田勇次郎和神田喜一郎編纂的《書道全集》。他喜歡倪元璐，稱「倪元璐字格調最高」。他的字中宮緊結、圓筆絞轉之法應該是取法於倪氏。他亦喜歡王鐸、傅山的草書，稱「王鐸草書是懷素後第一人」。這在當年書壇推重黃庭堅、祝允明、文徵明、董其昌草書的時代，這一論點顯然體現作為畫家對明清以來掛軸作品章法佈白視覺構成技巧的敏感與看重。

徐悲鴻接受和宣揚康有為的書學觀念，但

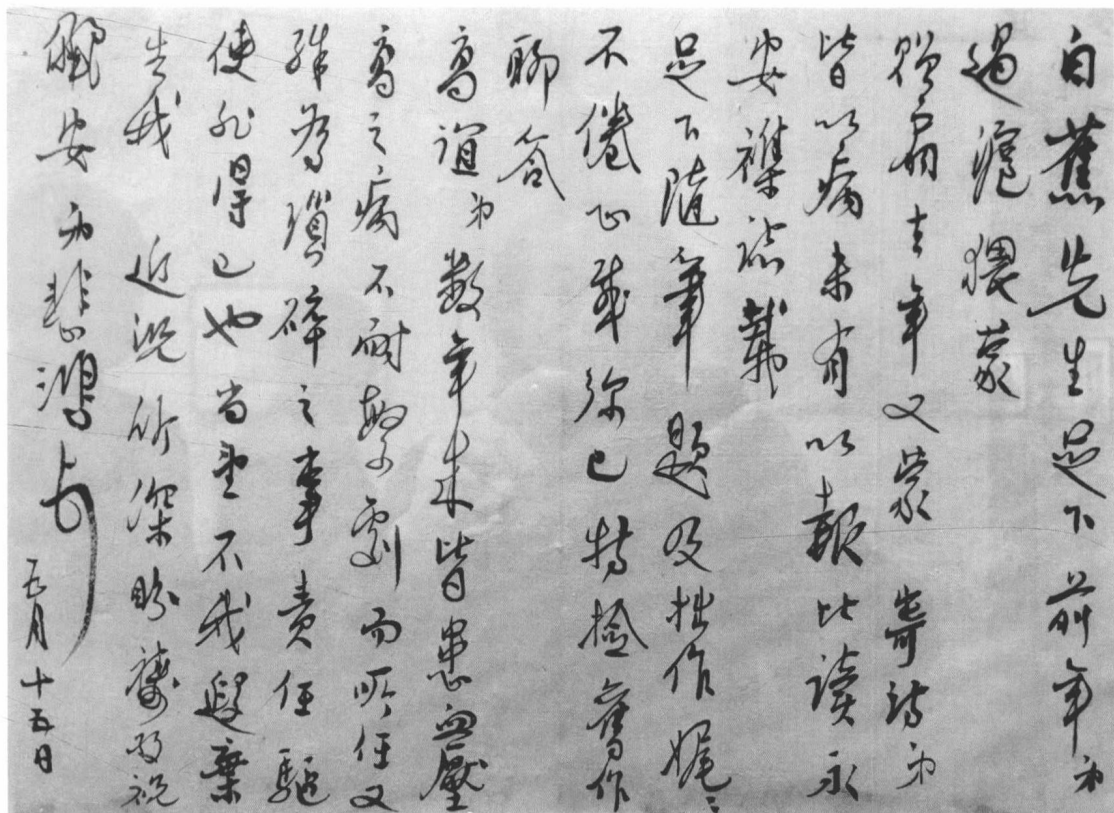
寫字却甚少康有為的身影。康有為書法多側鋒鋪毫揮灑，結字中宮疏朗以隸法取橫勢；徐悲鴻則一律中鋒裹毫，以篆法中宮緊密內斂取堅勢。如果說康有為書法得五代、北宋之間（傳）陳搏老祖摩崖「開張天岸馬，奇逸人中龍」的急速疏放、曠達散逸氣息，那麼徐悲鴻反而更近於同時代草書大師于右任的碑法草書，字法遲緩簡潔，凝練的風骨。徐悲鴻在其收藏的六朝殘搨本《積玉橋字》自作長跋中標榜「點劃使轉，幾同金石鏗鏘」。他所書的對聯、掛軸，以及畫中款字，均一律體現這種結字簡潔奇異、筆法凝重如骨的特徵。

徐悲鴻是一位學習和接受西洋古典繪畫觀念的中國畫家，盡管他主張學國畫也要學素描，講究形似和透視，為中國畫的創新奮鬥一生，但終歸沒有像林風眠、吳冠中那樣非西非中的模樣基本走出中國畫的領地，就是因為書法的基因深深扎根他的所有畫作中，讓畫是書之肉，書是畫之骨的原因。在這個意義上，「筆墨等於零」的公式是不成立的。

陳傅席先生十分推重徐悲鴻書法，在所撰本卷《徐悲鴻書法評傳》中將之與同時代之吳昌碩、于右任、黃賓虹、齊白石、謝無量、康有為六人比較優劣，稱為這個時代最為優異的「七家」，並認為「七家」中徐悲鴻為「當時第一」。他說：

以上七家應是書法界的權威，其他書法家皆不足論。他們七家和徐悲鴻比，最多是各有特色，但魄力、渾沉皆遜之。故可以評判徐悲鴻的書法為當時第一，至少為第一流。

陳先生喜愛悲鴻之書的觀點當然值得尊重和理會，這也是自古以來從王羲之到康有為皆有排座次的傳統。但是，藝術價值觀不可能如體育競賽有統一公認的標準，立馬分冠、亞、季軍。藝術作品往往要經歷較長時代時間的選擇，纔能有逐漸趨同的看法。徐悲鴻雖然在書法上投入了巨大的精力，並且有很高的造詣，但我認為他並非想以書法名世，而是將書法的筆墨更多鑄鑄於他的繪畫中，故其書法作品數量尚不多，作品幅式和書體形式變化較少，少字數精而多字數平，故可稱為「第一流」，不必稱為「第一家」可也。



中央美術學院徐悲鴻紀念展展出的徐悲鴻致白蕉的三件信札之一

『碑』，但在康有為眼中『尊碑』並非『尊』唐碑，而稱柳公權等唐人書法皆是『狀若運算符』，所以要『卑唐』。由此，可以說潘天壽發蒙臨帖選擇的是南北混搭、碑帖混搭。這一點，不期然成了他中晚期書法風格成熟的基因：漢、魏碑刻與晚明黃道周、倪元璐的碑帖混搭。這是在碑派書風為主流而獨辟蹊徑的時代變奏。

潘天壽先後有兩個重要的老師，一個寫北魏的弘一法師，一個寫大篆的吳昌碩，均是書風極其個性化的碑學大師。一般來說，學生是很難跳出這種大師的傳承藩籬的，如虞愚之於弘一，王個簫、諸樂三之於吳昌碩。這並非僅僅出於師訓。潘天壽迴憶過乃師吳昌碩曾教誨他『化我者生，破我者進，似我者死』，於是竭力克服吳書聳肩體勢，自成一家面貌。而我認為，潘天壽的藝術風格更多是他個人性格體現的原因。他在青年時代接受教育中，就受到浙江第一師範校長經亨頤強調『凡學校皆當以陶冶人格為主』的影響，他一生從學從藝辦學皆一以貫之。他的《聽天閣畫談隨筆》中的『品格不高，落墨無法』和『做一藝術家，須先做一堂堂之人』名言，被廣為傳頌。所以，他在幾十年的中國美術教育中，反對跟風西學，力主『一民族之藝術，即一民族精神之結晶』，在當代美術教育史和書法藝術史上最值得紀念的便是『文革』前在浙江美術學院開設書法本科教育，實乃當代書法學科教育的薪火之傳。我之所以贅述潘天壽在當代美術、書法教育中的貢獻，主要在於描述他藝術家的頑強個性，及有精神指向和社會擔當的藝術精神所在。

潘天壽學習和繼承傳統的路徑，便有一種『六經注我』敢於創新的宋學精神。石荊在本卷《潘天壽的生平交遊及其書藝》一文中追述一段師徒相交的往事：吳昌碩曾在贈送潘天壽的《讀潘阿壽山水水幢子》長詩中，一方面稱贊他的畫『無罣礙處生阿壽』，是『年僅弱冠才斗量』；另一方面却又委婉勸誡：『祇恐荆棘叢中行太速，一跌須防墮深谷，壽乎壽乎愁爾獨！』今人盧忻所著《潘天壽》中認為，這種『行不由徑』是潘天壽的不足，而我認為『行不由徑』不怕『墮深谷』的藝術精神，正是潘天壽書畫獨特風格的來由。

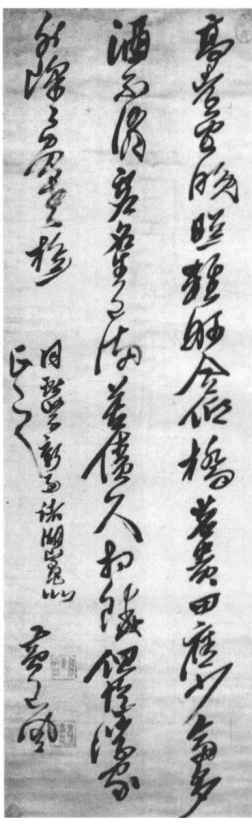
壽乎壽乎愁爾獨之潘天壽

潘天壽學書從南碑《瘞鶴銘》、唐碑《玄秘塔》開始，雖說皆是

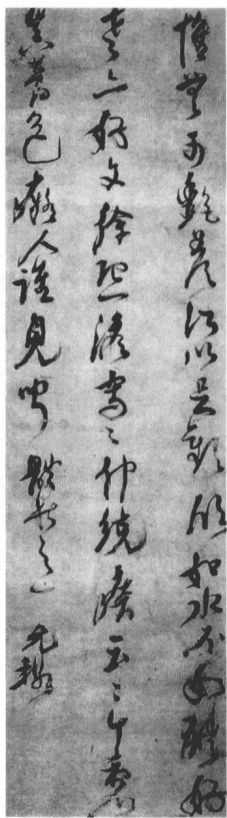
鄧白在《潘天壽評傳》中描述潘天壽與黃道周的書法風格關係上認為：潘天壽諸體中『主要成就是行書』，並認為『他中年以後，一直致力於學黃道周書法，不是出於偶然』，並進一步認為『不僅在於學其書法，同時更是學其為人』。這些評介確實有一定道理，黃道周『道媚



《石門頌》局部



黃道周《贈倪獻汝叔侄詩軸》



倪元璐《惟無艷羨詩軸》

為宗』的精神與潘天壽相近，但仍然與其書法藝術風格的形成隔着一層皮。

其子潘公凱先生在《潘天壽談藝錄》中，列舉了其父學書取法由『漢魏之碑上溯至甲骨、金文、石鼓、卜文、獵碣』，從而追求『金石味』的經歷中，反對『用現在的毛筆，去追求斑駁的效果，或者要求毛筆寫出刀刻的效果』。因此，所謂潘天壽學黃道周，大多容易從他字的翻轉取橫勢來辨別其中趣味，却並未看到他取黃道周連綿絞轉圓勁的中鋒筆法，而多用方筆之魏碑側鋒轉折之法。鄧白在《潘天壽評傳》中談到潘天壽認為魏碑方筆難寫，而潘天壽基本上用瀟灑自如的方筆作行書。吳昌碩曾贈給青年潘天壽一聯，曰：『天驚地怪見落筆，街談巷語總入詩。』這句勉勵之語，不期然正是潘天壽一生藝術成就的一句讖語。

潘天壽善寫狹長條幅，而單個字却取隸書的橫勢，這讓他的字勢在大小高低的錯落中顯出張力。我在研討五百年來掛軸書法發展的歷史經驗中，除了強調徐渭和晚明六家（董其昌、張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸、傅山）在筆法、墨法上的發展變化外，同時指出王鐸在章法上的變化為後世書家做出了經典示範。潘天壽在條幅書寫中大小錯落、虛實分佈的章法，也許來自其畫作題款的靈感，然而也並非排斥被鄧白先生認為『人品不高』的王鐸的章法範式的借鑒，這也正是潘天壽『法不由徑』、兼收並蓄的視覺形式原則所致。潘天壽書法取法的多變，正是其畫山水混搭花鳥的『法不由徑』的繪畫圖式『愁爾獨』的魅力所在。

### 碑雄帖秀轉多師之張大千

五十多年前，我的老師李灝常常要給我提到兩位川籍書法家，一個是謝無量，一個是張大千。他說：『謝無量寫帖寫得樸，張大千寫碑寫得秀！』這句話我當時理解似乎是在告誡我如何臨習碑帖取法古人的原則：寫帖的時候不要一味地寫得媚氣，寫碑的時候不要一味地寫得強