

名家谈艺小品

书法述要



陆维钊 著

浙江古籍出版社



名家谈艺小品

书法述要

陆维钊 著



浙江古籍出版社

出版说明

这是一册深入浅出、简明扼要的书法基础读物。作者陆维钊是已故浙江美术学院（今中国美术学院）教授。本书是他三十年代的讲稿，原名《中国书法》，浙江古籍出版社1985年出版本书时改名《书法述要》。

陆维钊（1899—1980），浙江平湖人，字微昭，晚年自署邵翁。一九二五年毕业于南京高等师范文史地部，曾亲炙竺可桢、柳诒徵、王伯沆、吴梅等名师的教诲。一九二五年至一九二六年在北平清华国学研究院任助教，以后又在上海圣约翰大学、浙江大学、浙江师范学院、杭州大学任教，从事中国文学研究与教育工作数十年。早年曾攻清词，撰《全清词目》，襄助叶恭绰编纂《全清词钞》；工诗词，擅书画。一九六〇年夏调入浙江美术学院。一九六三年，受院长潘天寿委托，筹建中国画系书法篆刻科，任科主任；是为当时全国唯一的大学书法篆刻专业。一九七九年夏，接受文化部培养书法篆刻研究生任务。旋病逝，卒年八十一岁。

陆维钊幼时家贫，由祖父抚养和指授书画，后从绍兴潘锦甫、崇明陆柏筠二先生学书。自六朝碑志入手，尤得

力于《三阙》《石门颂》《天发神讖》《石门铭》《爨龙颜》诸碑。中年以后，融汇百家，遂成气象。晚年腕力不衰，书学精进，积数十年之学养功力，创一新书体，其结体似篆而运势如草，形呈扁方而波磔似隶，似篆非篆、似隶非隶、亦篆亦隶，人称“陆体”。已故著名书法家沙孟海先生曾在《陆维钊书法选·前言》中写道：“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，字划结构却遵照许慎旧文而不杜撰。两汉篆法，很多逞臆妄作，许慎所讥‘马头人为长’、‘人持十为斗’之类，不可究诘。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，宋元人叫作‘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。”并称赞陆维钊的真行草书：“综合披览，使人感到纯乎学人手笔，饶有书卷清气。无论大小幅纸，不随便分行布白，有时‘真力弥漫’、‘吐气如虹’，有时‘碧山人来’、‘脱巾独步’，得心应手，各有风裁。”凡此均可视为书坛公论。

他论书亦时有独见之明。赵孟頫字，有人斥之平稳，讥为流媚，他认为赵字固然有其短处，但用笔精熟、气韵生动、平淡天然是其长处，他人极不易到。学者若能避短就长，得益甚大。自言晚年越觉其好，越想学。又如论米芾书法云：“米海岳书，跌宕多变，超迈拔俗，出入二王法

度，后世罕有匹者。人谓米字不可学，学者易入魔障，余则曰：非不可学，学之不易也；入魔障乃学者之病，非米海岳之病也。”

遗憾的是，陆维钊晚年的一些精辟见解因无专人记录，难以汇辑成册，今后还有待搜录。这次将他的一份讲课提纲作为本书附录，由其学生、现中国美术学院教授章祖安整理。

由于本书成稿较早，与陆维钊晚年的观点相较，难免有差异和不足之处。尽管如此，它却是我们研究这位具有独创精神的著名书画家的第一手资料。通过本书，不仅可以了解陆维钊早期的主要书学观点，还能得到走向成功之路的启示，因此它是广大书法爱好者，特别是青年一代的有益参考书。

为了纪念这位杰出的艺术大师，为广大书法艺术爱好者提供简捷、精辟而又权威的书法艺术读本，浙江古籍出版社早在1985年7月编印出版了本书。为了适应新时代读者的阅读需要，浙江古籍出版社在原版本的基础上，对本书进行重新排版，并由陈墨同志将原书的几乎所有书法艺术图版按原帖进行更换，而且还新增了作者的20幅书法艺术作品，不仅丰富了本书的内容，也使图面更趋美观，增强了可读性。

浙江古籍出版社

二〇〇二年六月

目 录

一、书法概论	(1)
书法的美术性	
学习书法有种种裨益	
二、书法练习的有关条件	(7)
1.选笔	
2.执笔	
3.用墨	
4.选纸	
5.临摹	
6.书体	
三、四种书体	(13)
1.楷（真书）	
唐代前名碑及其书法特点	

唐代派别、著名书家及其书法特点

2.行草

晋至唐的名家、著名作品和书法特点

宋代名家及其书法特点

3.汉隶

派别和代表性作品

4.篆书（甲骨、钟鼎、石鼓等）

派别和代表性作品

附一：如何鉴别一般用墨 (47)

附二：书法的欣赏（提纲） (50)

图版目录

一、三国魏 钟繇《宣示表》（晋 王羲之临摹） (14)

二、北魏 王远《石门铭》 (16)

三、六朝宋 《爨龙颜碑》 (17)

四、北魏 《张猛龙碑》 (19)

五、北魏 《张黑女志》 (21)

六、唐 欧阳询《九成宫醴泉铭》 (22)

七、唐 虞世南《孔子庙堂碑》.....	(25)
八、唐 褚遂良《雁塔圣教序》.....	(26)
九、唐 颜真卿《东方朔画赞碑》.....	(27)
十、唐 李邕《岳麓寺碑》.....	(29)
十一、晋 王羲之《圣教序》(唐 怀仁集字).....	(31)
十二、唐 孙过庭《书谱》.....	(34)

陆维钊作品选

十三、甲骨文联.....	(55)
十四、钟鼎文轴.....	(56)
十五、螺扁书轴(毛泽东诗句).....	(57)
十六、螺扁书轴(朱剑秋诗).....	(58)
十七、螺扁书轴(鲁迅文句).....	(59)
十八、螺扁书轴(毛泽东诗).....	(60)
十九、螺扁书轴(王昌龄诗).....	(61)
二十、螺扁书轴(陈毅诗).....	(62)
二十一、隶书轴.....	(63)
二十二、隶书联.....	(64)
二十三、隶书联.....	(65)

二十四、隶书联	(66)
二十五、隶书联	(67)
二十六、篆书轴	(68)
二十七、行书轴	(69)
二十八、小行楷册页 (局部)	(70)
二十九、真书轴	(71)
三十、真书轴	(72)
三十一、行草册页	(73)
三十二、行草联	(74)
三十三、行楷轴	(75)
三十四、行书轴 (鲁迅诗)	(76)
三十五、行书轴	(77)
三十六、行书轴 (自作诗)	(78)
三十七、行草轴 (周恩来诗)	(79)
三十八、行书轴	(80)
三十九、楷书轴 (钱氏墓志局部)	(81)
四十、行书四条屏	(82)
四十一、临王羲之兰亭序 (冯摹本)	(84)

注：螺扁书可归入隶书类，为便于读者欣赏，图 15 至图 20 特以“螺扁书轴”名展示。

一、书法概论

中国文字，因其各个单体自身之笔划，错综复杂，而单体与单体间之距离配搭，又变化甚多，所以在实用上，务求其妥帖匀整、调和自然，因而就产生了书法的研究。又因所用的工具不是硬性的钢笔，而是软性的毛笔（如狼毫、羊毫、鸡毫、鼠毫等），弹性既富，书写时力用的轻重、用笔的正侧、墨色的浓淡、蘸墨的多少，以及前后相联的气势、左右欹正的姿态，均足以促成种种不同的体式、不同的风格；妍媸由是而生，流别由是而著，此又书法在我国之不仅以妥帖、匀整、调和为满足，而在艺术上有其特殊之发展也。

惟其如此，故中国书法，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；其笔毛若无弹性、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。循是以

推，不一而足。试将此工具易为钢笔，此组合易为字母，欲求其不失美术上之特性，恐不易得。例如西欧、埃及石刻，固也有浑厚如古籀的，东邻日本的假名，固也有飞动如狂草的，然只能偶尔欣赏其一行二行，过此便觉单调乏味。这原因便由于此。

书法之美术性既如上述，但其内容意义，则在于表达思想情感的文字，故学习书法，首先要求有实用的价值。

其次，进而要求可以满足美术的需要。所谓美术的书法，正如我人对其他艺术品一样，可以用以下几种形容词来表达我对它品鉴的感觉，如：

沉雄	豪劲	清丽	和婉
端庄	厚重	倜傥	俊拔
浑穆	苍古	高逸	幽雅

等。而欣赏的人，对名家作品，正如与英雄（沉雄、豪劲）、美人（清丽、和婉）、君子（端庄、厚重）、才士（倜傥、俊拔）、野老（浑穆、苍古）、隐者（高逸、幽雅）相对，无形中受其熏陶：感情为所渗透，人格为所感染，心绪为所改变，嗜好为之提高，渐渐将一般人娱乐上之低级趣味转移至于高级。这便是学书法的价值。

不特此也，研究书法必注意安和、妥帖、雅驯、整洁。以此推之，由明窗净几，笔砚精良，而布置园亭，整理居室，以至于绘画之构图，作文之剪裁，其理可通也。

研究书法，又必注意书写之无讹、始终之不懈。无讹，乃心细之征；不懈，见忍耐之力。而况谨厚之人，字多端庄；轻率之流，书多潦草。以此推之，则治事覩人，其理可悟也。进而时时观摩名碑法帖、名人墨迹，对古今书家必发生“心仪其人”之感。而书家之传于后者，类多人格高尚，学问深湛，文辞华美；非此者，其修养之不足，必不易于寿世。若因此而受其影响，仰前修之休烈，发思古之幽情，默化潜移，则又其收获之一也。

不特此也，当我人学习书法（音乐、绘画、雕塑亦然），专心一致，略不旁骛，则其心中必无种种私利杂念厕于其间，陷人于忧患得失计较，不能自拔。我人在此繁忙工作之余，濡毫吮墨，临摹一二，此时之手脑只在于点划方寸之间，紧张之心绪为之松弛，疲劳之精神借以调节。若每日有一小时之练习，即有一小时之恬静。只有紧张而无恬静，只有疲劳而无宁息，势必有害健康。西人以休息与工作并重，谓休息后之工作，效力可以大增。此则信笔挥毫，不必求其成为名家，成为美术品，而为调节生活、宁静精神计，又其功用之一也。

不特此也，美术有动的与静的二类：动的如音乐，静的如绘画，而书法则属于静的之一种。动的音乐，其好处固能使人心神感发，但每易过度，喜则乐而忘返，放心不能收；哀则情绪紧张，颓放不能制。故我国理论，以乐而不淫、哀而不伤为难能可贵之境界。而人之自制力有限，

于是歌舞之欣赏，每随之而生不良之副作用，或且成为罪恶之渊藪，其为害不可不防。至于绘画，因系静的艺术品，较少此种流弊，然犹不及书法之绝不会发生不良之副作用。此就娱乐言，有利而无弊，又其可取者一也。

不特此也，研究甲骨、钟鼎，涉及古文字学范围，始而分析指事象形、形声会意之部居，中而沟通古今通假、转变之法则，终而补苴许氏《说文》一系相承之旧说，有裨六书，有补古训，此其一。周、秦、汉、唐，铭文碑板，撰者每属通人，体制每兼众有，文辞典则，书法华赡。习其字，必通其文，循流溯源，可为文学史之参考；低徊吟诵，又可代各体文之欣赏，此其二。而史料丰赡，人物辐聚，自典章制度、国计民生，以至社会风土、人情族望，每可补订史书，此其三。斯则又由学书而导吾人于问学之途，以兴起探求学问的兴趣，又其作用之一也。

故学习书法，平常以为仅是艺术上之事，而实则除美观以外，尚有种种之作用。此作用能引导人对修养有帮助，对学问有长进，对覩事有悟入。

我惟以此论书，故对于杨雄所说的“书，心画也”（《法言·问神篇》）一语，认为最足以表示书法之精义。此处之“画”字，也可作“描绘”解，则书法即是心理的描绘，也即是以线条表示心理状态的一种心理测验法。故醉时之书，眉飞色舞；喜时之书，光风霁月；怒时之书，剑拔弩张；悲时之书，神沮气丧；以及年壮年老，男性女性，

病时平时，皆可觐其梗概。盖心脑之力量，指挥筋肉；筋肉之力量，聚于手指；指头之力量，指挥笔杆；笔杆动而笔尖随之。由是而就果溯因，推想其平日之训练，下笔前之姿势，书写前之情绪，书写时之环境，谓不能得其心理，我不信也。

由是而推想古今名家，下笔转侧横直、钩挑点捺时之取势表情、徐疾轻重，谓不能示人之心理，我不信也。故临摹之范本，如为墨迹，必易于碑板；如为清晰之碑板，必易于剥蚀之碑板：即由推想窥测易不易之程度，此三者有不同耳。

我惟如此论书，故以为学书者成就之高下，除前所述之学问修养外，其初步条件有二：其一属于心灵的，要看其人想像力之高下；如对模糊剥落之碑板，不能窥测其用笔结构者，其想像力弱，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；如心欲如此，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，而为之重行表现于纸上？故不得于心者，根本不能学书；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。

以上为书法认识上之理论。以下再述书法练习上之条件，即所谓运笔用墨、辨纸临摹以及选碑等等。

二、书法练习的有关条件

古人学书所注意之运笔用墨、辨纸临摹以及选碑等事，应如何有助于初学？曰：

（一）执笔之前，须先选笔。选笔，我绝不主张专用羊毫。因毫有软硬，字有刚柔。篆隶柔中见刚，宜用羊毫；行书刚中见柔，宜用狼毫；正楷也刚也柔，用羊、用狼、用兼，俱无不可。此其大致也，但也不必拘泥，尽有善为变化者。篆隶须用羊毫，其原因为：羊毫软，伸缩性大，吸墨多，转笔处不致生硬无情（北齐隶书，即病生硬）。行草之须用狼毫（有时也可用兼毫），其原因为：狼毫硬，指挥容易；行草笔不滞留，软笔不易松动飞舞。至于真书，则迟速适中，转侧方而不圆；可缓可速，提顿露而不泥。故可视所书之体，可用羊毫，可用狼毫，也可用兼毫；狼毫虽硬，正有若干碑板非硬笔不适耳（兼毫也有各种比例，所以适应性更大）。以软硬为调剂，而选笔之能事毕矣（主硬笔者，每以宋以前书家俱用硬笔为言，其失为专主羊毫

者同一偏见)。

(二) 选笔既定，次言执笔。执笔之法，古传“拔镫”，就各说推测，当为“笔管着中指、食指之尖，与大指相对撑住笔管，再将名指爪肉相接处贴笔管，小指贴名指”；似即为吾人今日通行之执笔方法，初无神秘传授之可言。所欲注意者，即执笔勿过高，过高则重心不稳，也勿过紧，紧则转动勿灵。中楷以上，必须悬腕。腕不悬而着纸，则移动必不便，而写大字便成障碍了。至于“龙眼”“凤眼”等等，也属无谓。我以为，执笔而能注意指实掌虚，五指如前所云云，其他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。

既知执笔，当习运笔。当另为一文，以详究竟。

(三) 再言用墨，也须先行选墨。墨自清季洋烟输入以来，墨肆每以之代本烟制墨，而其色泽逊本烟远甚，以不堪用者一。凝墨之胶，有轻重之不同，重胶色浊黏笔，此不堪用者二。新墨火气太甚，过陈又胶散色泥（可以重行用胶凝之），此不堪用者三。除此之外，其他皆可用。至乾嘉以来，带青光紫光之墨，在今日则为上选矣。

若平时练习，则也可暂用墨汁。

至于磨墨之法，则不必贪懒，不可性急，不可宿夜。急则有粒如细沙；宿夜则上薄下厚，形成沉淀，色不新鲜。我主张绝对不用宿墨。

篆、隶、楷三者，宜浓墨；行书可浓可淡，也可带枯。