

20

世纪
杰出书法家

萧

如月

书法艺术解析

俞律著



江苏美术出版社

俞律 著

江苏美术出版社

萧娴 书法艺术解析

装點此閑山
富驚世界殊

蕭

娴

印

印

图书在版编目(CIP)数据

萧娴书法艺术解析 / 俞律著. — 南京: 江苏美术出版社, 2002.6

(20世纪杰出书法家)

ISBN 7-5344-1394-X

I. 萧… II. 俞… III. 萧娴 - 书法 - 研究

IV. J292.112.8

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第032587号

责任编辑 郑必宽

张学成

封面设计 陆鸿雁

审 读 王春南

责任校对 吕猛进

监 印 符少东

萧娴书法艺术解析

俞律 著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

南通韬奋印刷厂印刷

开本 787 × 1092 1/16 印张 5

2002年6月第1版 2002年6月第1次印刷

印数: 1-5,000册

ISBN 7-5344-1394-X/J · 1391

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 邮编 / 210009

江苏美术版图书若有印装错误, 可向承印厂调换。

目 录

一、引言	(1)
二、信念：创造美	(2)
三、师从萧铁珊和康有为	(4)
四、艺术道路上的三个阶段	(10)
五、技巧与修养	(25)
六、特色：大、圆、文、深	(34)
七、篆刻艺术一瞥	(43)
八、年谱	(46)
九、萧娴书法作品选登	(57)
十、结束语	(76)

一、引言

前几年，我为女书法家萧娴写了文学性的传记，在江苏文艺出版社出版。我所以写这本书，出于两个动机：第一是为中国书法这一国粹在与西方文化的碰撞中出一点微薄之力，添一块小小的砝码；第二是为女性书法家在艺坛正名与正位，奉献足够的令人信服的凭据。关于前者，现在有许多仁人志士在大声呼吁，努力实践；关于后者，则很少有人实实在在地关心着，那么，我的第二个动机其实更为要紧。

中国曾经是一个有几千年封建社会历史的国家，历来是男尊女卑，不管是哪一个阶级，哪一个阶层，都是这样。就以书法界而言，几千年来，男书法家车载斗量，而女书法家比较出名而有机缘见诸书法史的也只有卫烁和管仲姬等极少数人，而且也只是一笔带过，决不像许多大名鼎鼎的男书法家那样显赫地彪炳于史册，这个男女比例太失调了，女书法家人数是男书法家的千分之一？百分之一？很难统计，但总而言之，这种比例失调是对社会实际情况的歪曲。在上层社会，女人能书善书的其实不少，在后妃之中就有一些书法遗迹留传下来，但是，并没有受到艺坛的重视，实际上是被大量地埋没了。至于民间，无论大家闺秀或是小家碧玉，也多有善书者，也一概地无闻于世。究其原因，不能不说这是一种社会偏见，是掌握着社会实权的男性对女性的

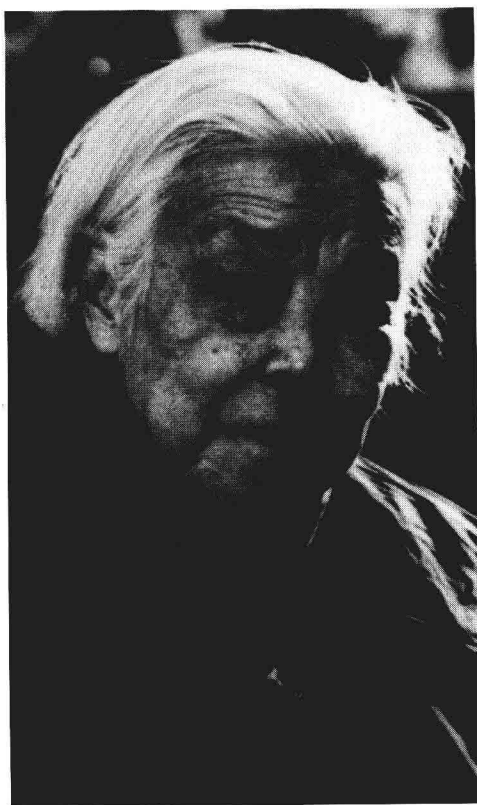
偏见。

你可以这样反驳我：“中国古代的大美人赵飞燕、王昭君、貂蝉、杨贵妃的名气可以说比有名的男人们有过之而无不及，还有明朝的秦淮八艳……”

我以为她们是以美色而不是以学识名于世的，即使是秦淮八艳之中有些人书画颇具功力，但仍以艳名，这不正是男性对女性的偏见之具体表现么？即使在今天，活跃于艺坛的仍然是大量美女，人们为她们写传记，她们自己也写自传。相形之下，萧娴这位为艺术奋斗了一生的老妇人显然是受冷落了，而且在书坛本身，也有认为萧娴这位女书法家的成就不能和男书法家相提并论的。这也是对萧娴缺乏全面的了解所致，所以我为萧娴写，其实不仅是为她个人，还有更深一层的寄托。

我为萧娴写传记本来定名为《女书圣萧娴》，这是从突出女书法家这个角度考虑的，在请萧娴的挚友陈大羽题写书名时，他对我说，书法家何需分男女，建议我改书名为《大书家萧娴》。他是从男女必须平等这个角度出发而提这个建议的，我欣然接受了他的意见。但是在本文学性传记里写“女”尚易，写“大”则难以完满地说透。正好现在江苏美术出版社约我从书法艺术解析这个方面来写萧娴的成就，我遂有机会为萧娴艺术成就的“大”做进一步的文章了。

二、信念：创造美



萧娴像（1902—1997）

我曾经和萧娴讨论过如何欣赏书法美的这个问题。这个问题看似寻常，其实却是很复杂的，这是一个审美判断的问题，审美者情趣要求各异，其审美判断当然有不同的标准。

人到世界上来，最本能的、最先觉的是懂得欣赏美的事物，美是一切人首先在这世界上得到的愉悦感。一个刚认识人的小孩，当被丑陋的人抱在怀中时，会吓得啼哭不止，而换一个漂亮的人抱他，则会破涕为笑的。孩子再稍大一些，他看图画，听音乐，会进一步于其耳目所及得到审美的慰藉，于是便会快乐地说“真好看”或“真好听”，这是作为人的感情的自然流露。

对图画（当然包括一切视觉所及的审美对象）的欣赏有具体的形象可视及，这就很容易辨别出其美与丑来，所以，尽管人的审美判断会有某种差异，而对于美的基本形态会有大致相同的感受是显而易见的，其审美结论便会大体上相似，但是对书法的审美却复杂得多。

可以这样推断：对于美的欣赏是逐渐从个别的形式（如儿童最先遇到的那些事物）上升到普遍的形式（具有同样美的特征的一切事物）。这就包括书法这一特殊欣赏对象也会得到审美者的青睐——书法肯定也是能激发出人们审美知觉的事物。

书法艺术作为审美对象所以特殊，

是因为它和图画不同。图画是根据生活中的事物的形象予以艺术提炼与加工的作品,譬如画人,画出来的人尽管经过艺术的处理甚至变形,却仍然是人,所以小孩子见图则喜,而见书法作品却会在茫然的情绪中无动于衷的。

中国的象形文字具有双重功能:实用性(表达书面语言的工具)和艺术性(作为书法而言),但是象形毕竟离开实像太远,象形文字其实只是一种符号,它其实是在世界上的一切实际形象以外的没有生活中具体形象为凭据的虚无中创造出来的抽象东西,在不识字者来看,则是一种莫名其妙的怪物,但是它却是经过数千年的在实际使用中得到高深的精粹的艺术加工的“怪物”,一种美的怪物。但人们把它创作得好,则极美极美,美得不可思议,若创作不当,则又成了古人说的“恶札”,不要说刚懂事的小孩子对之茫然,就是学养不够的成人,也无法判断其美丑。的确,我们天天使用的中国字在艺术加工后的如何理解是一个难题。

于是萧娴在她的论文《庖丁论书》里对此议论道:

“必有所悟,然后始可以谈书,不然,如同隔靴搔痒。”

她说的这个悟,显然包含两个方面,一是关于书法家如何创作书法艺术品的悟,一是关于书法艺术的欣赏者如何理解书法艺术的美的悟。于是接下去又写道:

“悟者,书魂之巧妙也,有赖于学识,

多所联想,未必全出于聪明。”

我想最好再加一条,就是“认真实践”。

一个书法家要不断地提高其艺术创造力,需要学识,需要联想,需要实践,也需要一点聪明,这是显而易见的。那么,书法艺术的欣赏者呢?也同样需要上述这些条件,才会具有对书法艺术的相对合理的审美判断,这就是说,虽然审美是对客观事物的,但其效果却必然是主观化的,而这种主观在对客观审美对象的认识中是可以调整的,就像电视机调整清晰度一样,越调越清楚。比如说,人们常常在审美的起先阶段喜欢甜俗的作品,而随着审美判断力的提高,会逐步爱上老辣的作品。

萧娴在一生的书法艺术创作过程中,始终恪守着一个信念:“书法家的任务是为中国的文字形式作艺术加工,不断地创造美。”而用以加工的材料就是点和线,点和线是书法艺术的原始材料,点线结合搭配成的属于书法形式的图像形成中国书法艺术的特殊的纯粹的形式美,没有点和线在书法家腕下的加工实践而创造出的运动,则书法艺术是不存在的。

萧娴的一生正是这种不间断的艺术实践的一生。起先,她作为一个孩子,只是在家庭影响下喜欢临池而已,其时自然在一种朦胧的意识之中,但她已经在朦胧中感觉到中国文字的真草篆隶的各种样式的美感,这是她的艺术天分的契合。

三、师从萧铁珊和康有为

萧娴在《庖丁论书》中写道：“古人要求严于择师，回首书海飘零，一生唯二师焉，其初是先父，其后为南海先生。世人但知我的行书有康体，而自我感觉，榜书类康师，小书往往依稀先父。”

据此，对萧娴书法艺术的渊源，应该从她的父亲的书法艺术谈起。萧娴的父亲萧铁珊是清末民初的知识分子。在封建社会，知识分子不仅饱读诗书，而且大都写得一手好字。萧铁珊的字迹在他抗日战争期间写给萧娴的信上充分表现了其高水平的书法艺术（图1），就凭这一点，他学而优则仕，他当过县官，后来加入了南社，当过康有为家的家庭教师，还当过孙科的秘书。

从萧铁珊致萧娴的信札墨迹看，他用笔沉着稳健，自然深厚，内蕴着古朴的气息，显然渊源于魏碑。清末碑学盛行，萧铁珊作为诗书文士，精于碑学是很自然的，当时的著名书画家姚华就有赞萧铁珊的诗句云：“铁珊妙笔西南秀。”就是一证。萧娴幼年就是在尊碑的书香门第中生活的，她正是在父亲的书学指导思想的影响下选择了学碑的书学艺术道路并为之坚持了一生。

关于萧铁珊的墨迹，除了他致萧娴尚存的两封信以外，在20世纪80年代曾发现过一个手卷，当时一位外地书法爱

好者特地持此卷来南京请萧娴辨别真伪，萧娴读后确定是父亲真迹，并加跋证实，可惜当时没有复印留存，此人也未留下地址，已难再度取观。

萧铁珊的书法艺术对萧娴的指导意义极大，这在萧娴12岁有一个有趣的故事：

“有一天，铁珊写好一副对子，放在桌上，因事走开。萧娴凝望着这几个神采飞动的大字，不觉技痒起来，也照样裁了大纸，抓起父亲刚使用过的大笔伏在案上，一气照样子写了一副对联，就搁在父亲写的对联的旁边。看到得意处，不由得笑起来。正笑着，父亲一脚跨进屋来，只见自己写的对联旁边另有一副相似的对联放着，细看来真有几分他萧铁珊的气派。他一时心中狐疑，便问萧娴道：‘谁来了？’萧娴心知这一问，就应在她写的对联身上，忍住笑答道：‘没有人来。’父亲觉得这事太蹊跷了，这副对联难道从天上掉下来的不成！除非是女儿的手笔，而女儿才12岁，又瘦又矮，伏在桌上拖拖纸才勉强舞得动，偌大一支笔如何提得起来！萧娴一再说是自己写的，他不肯相信，硬要女儿如样再写一幅。萧娴不慌不忙，当场重又挥毫。果然写得有精神，有气派。铁珊惊喜交集，激动万分，确信女儿真有书才，便下定决心，要女儿

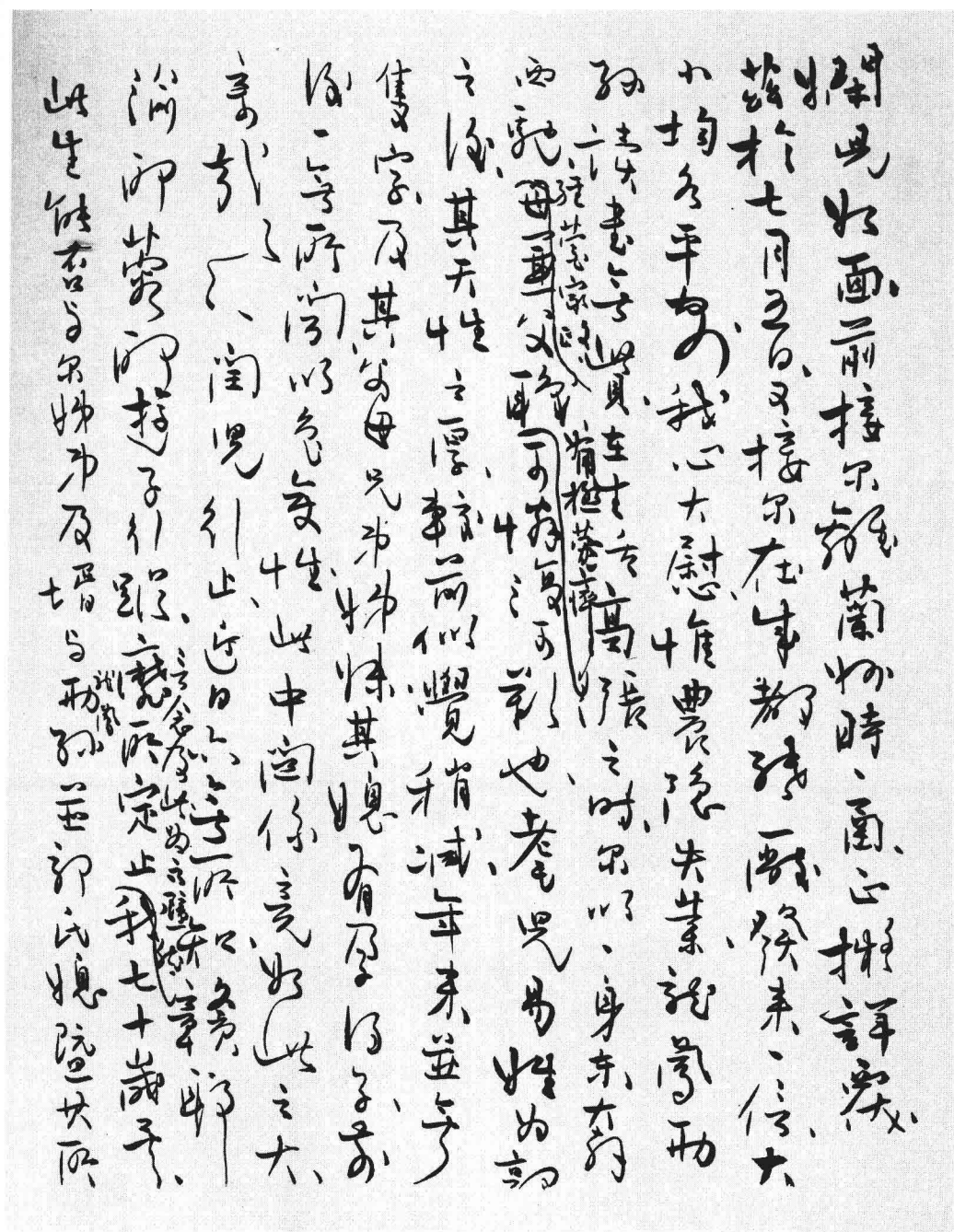


图1

舞笔杆子了。”(见江苏文艺出版社《大书家萧娴》)

萧娴幼年就仿萧铁珊写字,作为第一印象,在她后来形成的自家风格中,必有乃父书法艺术的影子存在。请看萧娴

在1987年写给学生信的字迹(图2)和20年前手录的《劫余草》字迹(图3),都能找到乃父的艺术影响。

当然,对萧娴书法艺术影响最大的是康有为,康有为对北魏的《石门铭》具

希祖作碑必收前日之金甚集序同
論之蓋上有古人之思世人或以我收碑不此
帖為偏不知我於天下可見之碑帖莫不細
讀人之精力有限一筆日當而小時則
疲我之收碑只李石門頌石門銘等三石類
而已其他則以目代腕時之讀之久之能記其
形更久之能悟其精神雖只收石門路
碑而心主天下一切碑帖為故曰收碑宜也

南京 十竹齋

讀帖須博然必後之為尤必旁通於其
他之藝此後可以超群故古今奇文詩
詞曲之類不可不旁覽其精要
涉補書法之系廣以所習字外之求不可
不注意其意昨有友贈珠蘭一盆葉綠花
黃清香滿戶花側淡涼詩而首至杏花
消息兩字年如飲醒酬矣即同工作
順利 蕭珊於丁卯夏五後七日

图 2

詠竹 謝海
素凌青之竹。飄然異卉木。數竿窗前植。隔簾
漾新綠。間取月下影。摹作畫。讀此以生機
意可以藉吾倦。

擬杜工部歌之二
有華有華新樹。我生託子以為命。安貧侍親
真足樂。冬布夏葛堪掩脛。門無俗客話炎涼。
室有琴書心自靜。嗚呼一歌兮。歌已放。按首
躊躇漫惆悵。
有父有父遠在粵。鬚鬢婆娑白於雪。為辭粵

之安否夢寐繫之因擬古怨意一篇
子來我心欲。去我心楚終日心戚。不久淚如
雨。懷人怨。遲夜望。悲沮。我心也。念兩相
苦。望思。擾我夢。夢魂繞。我所望。後。何。在
白雲橫。江。漸。至。水。千山。隔。奮。我。身。世。羽。悠。哉
復悠哉。何日滅窮虜。

寄外
暮春時節雨霏。乍。听。啼。啼。入。旅。懷。一。霎。驚
回千里夢。聲。聲。祇。勸。不。如。眠。
商人誰是不思家。想對紅窗坐眼賒。君生回甘

图 3

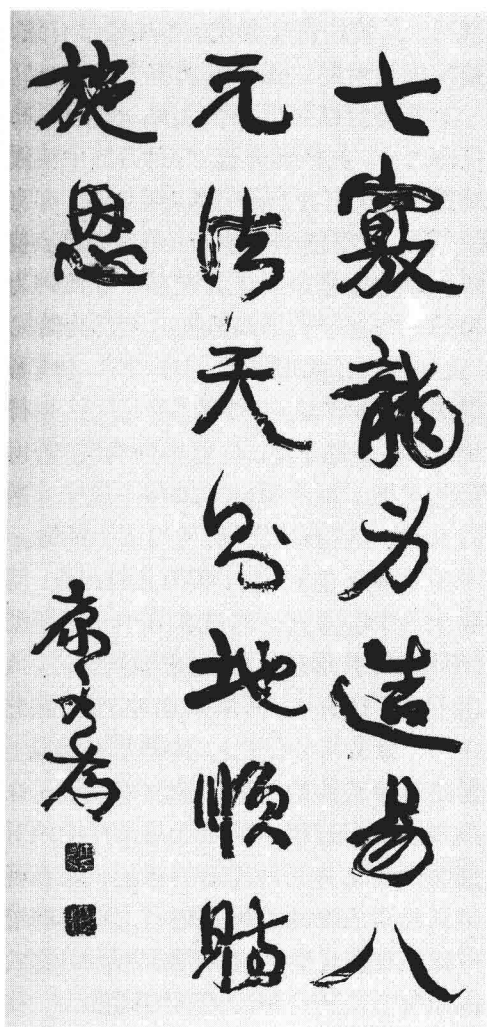


图4

有特别的感情，同时对“四山摩崖”、刻经等也有所取法，所以其书法浑厚稳健而兼有恣肆流畅的风貌，每于拙中取美，确是清末民初的碑学大家（图4、5）。

萧娴20岁在上海拜康有为为师，以后就一直崇拜着这位老师，不但熟读康有为的书学名著《广艺舟双楫》，牢记其中的指导名言，如“夫书道有天然、有工夫，二者兼美，斯为冠冕”，和“能移人情，乃为书之极至”、“书法之妙，全在运笔”等等。而且用心模仿他的“用笔”，体会他的“移情”。当年康有为事繁，有些

应酬之作曾请学生代笔。现在知道曾为康有为代笔还“书债”的就有两位：刘海粟和萧娴。直到萧娴晚年，她的书法用笔取法仍有乃师风格的影响在。

据此，有一个问题，很值得研究：萧娴终身致力于三石一盘（即周代钟鼎文《散氏盘》，周代石刻《石鼓文》，汉隶《石门颂》，北朝《石门铭》碑）和康有为的书法艺术，她的书法看来很像她毕生模仿的对象，其中有没有她自己的创造因素呢？

任何一个书法家（当然还有画家、戏曲演员等等）的艺术实践都是从模仿开始的，模仿是一切艺术的带有决定性意义的源泉。没有模仿，一切的艺术就不可



图5

能世代维持并前后传递发展延续下去。模仿就是将现实生活中的艺术行为的客观反映移植到自家的艺术实践中去。现在有人认为，艺术的模仿行为是抹杀自己的个性的杀手，并将人和某些高级动物相比，譬如狮子捕捉鹿牛之类的食草动物的追杀本领都是模仿母兽的捕猎行为而学到的。他们认为动物的生存和延续是模仿的结果，而艺术是人的智慧活动，必须摆脱模仿，否则，结果将是和动物一样，模仿所得的本领终生延续不变，艺术就不可能得到质的发展。

他们忽略了一个基本事实，艺术活动是人的一种高级劳动，劳动总是内涵着丰富的创造性的，人的艺术模仿行为和动物的生存模仿有着本质的区别，动物在艺术面前是无动于衷的，而人会受到艺术的感染，没有艺术的模仿行为，我们必将失去博大精深的艺术传统！

人对艺术行为的模仿实际上是一个对传统的认识过程，萧娴正是在这一模仿过程中由浅及深认识到“三石一盘”的精粹内容的，她在《庖丁论书》中有具体论述：

“《石鼓》在文学界、史学界都受重视，有关它的诗文较多，我独爱其风神高古，体态婀娜，若芳春垂垂烟柳，七月栩栩行云。它有彝铭血统，上承金文，下接小篆，入藉于稀世之巨石，组成诗篇，凡此足以令人神往。能得此笔，可书楷篆。其行笔平稳而有重轻，圆转自如而见抑扬，平均着力而节奏分明。

“《石门颂》如武士挥戈，开张恣肆，气势逼人，前人题跋云：‘胆小者不敢为，力弱者不能为。’我之所以敢为，是受了先父萧铁珊的影响，先父书法，论者以为‘熔《石门颂》与《郑文公》于一炉’。《石门颂》笔画近楷，往往从简，诚适于当代

书写，其结构富于变化，布局错落有致，苍浑中见清丽，视奇绝而实平稳。

“《石门铭》若仙子起舞，长裙广袖，仪态万方，古朴而秀逸，健劲奔放中流露绰约丰姿。它有《石门颂》的恣肆，亦有《石鼓》的端凝，南海先生遍临各碑，独以此碑为帜名家。他在碑品中列此碑为神品，说它‘若瑶岛散仙，骑鸾跨鹤’。

“‘三石’相通处在俱用圆笔，待《石门颂》大体掌握，即可转临《石门铭》，行笔之际，连绵不绝，可望事半功倍。若再行笔平稳，留心圆转，即可一试于《石鼓》。故‘三石’之间，《颂》为桥梁。

“《散氏盘》于我，实乃儿时课也，后数十年未尝亲近，然犹在意中，正所谓‘不思量，自难忘’了。近来偶然临之，所以不至于废弃者，其原因盖由于此，除此而外，金文与《石鼓》，其笔基本相似。”至于对康有为的尊碑理论，萧娴也是在逐步的认识过程中从对老师学术的绝对信仰而转化为某种程度的修正，她在晚年已经很清晰地意识到康有为尊碑的绝对化是对客观世界的认识的片面性所致，因而应该得到合理的科学的调整。

这是她在对三石一盘和康有为的书法艺术及其理论的模仿实践中逐步悟到的。诚然，萧娴坚持康有为的绝对尊碑的主张的时间是很长的，一直到70岁以后开始收徒的那段相当长的阶段里仍然保持着这一倾向。凡学生将临写唐楷的作业呈阅的，她一概闭目摇头，她不但愿批改这类作业，而且还要按照康有为《广艺舟双楫》的观点宣扬北朝的摩崖、墓志、造像，并把该书《卑唐》一章的内容非常具体地教导学生们。说学北碑的好处如“五岳归来”，因为唐以前之书有“密、茂、舒、厚、和、涩、曲、纵”八大妙处，而唐以后的书法则截然相反，有

“疏、凋、迫、薄、争、滑、直、敛”八大害处。后来创作的论书文章《庖丁论书》中关于碑帖的问题的论述就调整了观点：

“碑帖之争，由来已久，我倾向于临碑而读帖。帖因翻版，屡翻屡坏，往往失真，碑乃石刻，刻赖书丹，纵使泐剥，风神犹在，真迹可寻。为免于伤软失神，初学者应求诸碑学，学草书者，或当别论。其实，南既有碑，北岂无帖，况帖固有善本，碑亦有恶翻者，所以，南海先生暮年，深叹时光不足，否则，先生将熔南帖北碑于一炉而铸之。”

这里她为康有为的某些片面论述作了合乎情理的解释：康先生只活了70多岁，还没有来得及在实践中修正自己的绝对化的观点。她还在《庖丁论书》中作了进一步的阐述：

“选择碑帖，全凭个人爱好，正如婚姻，必有爱慕之情，方能善合，只是人的情趣有高低，选择便有高低，碑帖也各有品格，正如人之各有情操，我以为：从汉碑入手，比之从唐碑入手，似乎稍胜一筹，汉碑上承篆籀，下启楷行，实是学书者首当攻克的关键。”

这就显示了她的新看法：不一定要老师的媒妁之言去确定碑帖对象了，不一定非把学生和唐以前的书法拉到一块去结合了，还是自由恋爱好！婚姻之比，非常形象生动。至于从汉碑入手比从唐

碑入手稍胜一筹，也只是说“入手”的问题，并不是说汉碑就一定比唐碑强，这对康有为的“卑唐”论已经是很大的修正了，而她在1987年写给学生的信中则对其修正观点作了更进一步的肯定：

“世人或以我临碑不临帖为偏，不知我于天下可见之碑帖莫不细读，人之精力有限，一腕一笔，日奋数小时则疲。我之临碑，只在《石门颂》、《石门铭》等三四类而已，其他则以目代腕，时时读之，久之能记其形，更久之能悟其精神，虽只临《石门》数碑，而心在天下一切碑帖焉。故曰：临池宜专，读帖须博。”

这封信解释了她只临写《石门》等数碑的原因是精力有限，其他只能读而已，但不是一般地读，而是要广博地读。这说得很明白了：唐前唐后的碑帖都是有价值的。萧娴90岁那年，左股骨颈骨折，住院百日，在医院里天天读孙过庭《书谱》，这正是唐代的书法，萧娴对之爱不释手，后来出院便对草书发生了兴趣，有时作草，其蓝本不仅有晋的二王，也有唐代的孙过庭等。

那么，有人问：既然她涉猎很广，为什么其作品始终保留着“三石一盘”和“康体”的形态呢？萧娴在《庖丁论书》中有一句简单而合乎逻辑的解释：

“投一师而笔下无影形，岂非徒托空名，空占门墙一席之地乎？”

四、艺术道路上的三个阶段

萧娴从12岁全力模仿乃父萧铁珊的书法到20岁拜康有为为师后，便已确定了自己的努力方向——专攻“三石一盘”。

康有为题在萧娴临写的《散氏盘》册页上的一首诗，可以想见他对萧娴的器重，这首诗云：

并女萧娴写散盘，
雄深苍浑此才难。
应惊长老咸避舍，
卫管重来主坵坛。

这首诗把萧娴和卫夫人、管夫人纵向并列，足见他对萧娴的厚望。

在萧娴册页上还有当时的一些文化名人题诗。据贵阳市志编纂委员会办公室编的《贵阳五家诗钞》第60页载任可澄两首七绝《题萧女士娴书散氏盘册子》的第一首云：

散盘高格陋簪花，
惊草枯藤似宋家。
莫怪女权今世重，
书坛也自走龙蛇。

在第二句下有自注云：

“南海康长素题册，有‘卫管重来主坵坛’语，余杭章太炎题册有‘真如万岁枯藤’语。”

这说明除了康有为题册外，还有章太炎的题册，但任可澄在自注中只引了一句，这是六言诗中的句子，还有词中的

句子，因原册页已不存在而无法确考了。但“真如万岁枯藤”这六个字是实在的，而且是对当时的少女萧娴笔力与韵味的极高评价。

任可澄题册的第二首诗云：

宋华列锦称诗伯，
苕萼联芳亦画师。
更向玉台补书史，
好传三绝夜郎西。

第一句下注荣华姓杨，是贵州松桃的女诗人，16岁时就集《圣教序》的字为七律四十章，献给族祖为寿词。

第二句下注苕仙萼仙姊妹姓陈，是贵阳的女画家。

第三、四句的意思很清楚：贵阳还有一位女书法家萧娴，和上述女诗人女画家合在一起可称是贵州的三绝了。

任可澄的诗说明在萧娴册页上题诗的文化名家至少有康有为、章太炎和任可澄三人。

当时萧娴已作为女书法家在上海鬻书为业，在1923年5月出版的《中华全国金石篆刻书画家通讯录》上，就有“萧娴”一栏，下注：“书家，上海霞飞路中华全国道路协会。”通讯录上还载有吴昌硕、天台山农、王一亭（白龙山人）、吴铁珊（铁道人）等当时名家的地址。

这足以证明萧娴21岁在书画界已经很有名望了。24岁时萧娴赴香港鬻书，于

寧靜熙庶政與
乾通輔主匡君
循禮有常

蕭媚節臨
石門頌



图6

以宣四方其功
伊何既逸且康
去深去阻

匪閼匪梁

蕭娟



图7

右任等著名书家又于香港报刊介绍她的艺术成就，并规定润格：

一则云：

“介绍大书家萧娴女士：萧娴者，乃黔中名士萧铁珊先生女公子也。幼承庭训，即工书法，行楷精良，篆籀裔古，茂漪再世，女书家中，实罕其匹，海内名士，翕然誉之。同人等愿女士仍贡献所长于社会，为之规定润格，俾求书者，有津梁焉。将见腕底神采，能事固不受促迫，而一时纸贵，声价亦无俟品题也已。谨此介绍，润格如左：

楹联：四尺六元，每加一尺递加三元；

堂联：四尺六元，每加一尺递加三元；

又一则云：

“萧娴女士润格：萧娴女士号稚秋，铁珊先生之女公子也，书工篆隶，韵通秦汉，兹薄游香港，谨代订润格。”

萧铁珊的好友章士钊也曾作《鹧鸪天》词赞萧娴书法，第一句就说：“大字雄奇小字腴”。

这时期的代表作品影印发表在1923年上海出版的《近代名人书画真迹》中：《节临石门颂》（图6）和《节临石门铭》（图7）。这一时期作品现在尚存的还有她的《临爨宝子碑》（图8）。

从12岁到24岁，是萧娴书法艺术生涯的第一阶段。

年轻的萧娴在书法艺术上取得了很大的成功，因而随之声誉鹊起。之后，抗日战争爆发了，这是中华民族生死存亡之战。萧娴于南京沦陷前夕，避寇西走，辗转于四川甘肃一带，兵荒马乱，不可能静下心来从事艺术活动了，但她仍然抓紧时机，在艰难生活的可以利用的空隙里作书，在重庆时还专门买了发墨好的

良砚，作书应酬，还从画家王东培学画梅花。萧娴对绘画一直很有兴趣，少年时代曾入广东画家高剑父创办的广州美术专科学校学油画，后又从画家高奇峰学国画，专习画梅。高剑父和高奇峰是兄弟，都是岭南画派高手，在美术界影响颇大。书画同源，书法家学绘画，可以起汲取艺术营养的重要作用。萧娴在成都学画，旨在对自己的书法艺术成就有新的突破。王东培原是南京金陵大学的教授，长萧娴二十余岁，乃是父辈。萧娴学画很用功，颇得王东培的赞赏，遂与萧娴于成都举办联合书画展。萧娴参展作品多为在抗战期间所作，别有一种奋进的精神面貌，很受舆论界赞许。这些作品，大多在战争环境中毁失，所幸尚有《临石门颂》长卷（图9）基本完整地保留下来。这部长卷已在1987年由江苏古籍出版社出版，这是萧娴抗战期间惟一基本完整地保留下来的作品。

萧娴抗战期间的大西南之行还有一个意外的收获，就是有缘观赏了西南的名山大川。山川灵气，滋润了她的艺术品格和创作灵性。这对于她的艺术风格的突破，起了重要的作用。

抗日战争以后，萧娴回到南京，由于内战又起，她不能安心从事艺术的磨炼，虽然有一段卖字为生的生活，那也是为衣食奔走而已。而解放初期，为了适应新社会，她要用大量的时间学习政治，并从事体力劳动以维持生计，也没有足够的时间钻研书法艺术。直到20世纪50年代中期，生活逐渐安定，才参加了一些同仁间的艺术活动。这一时期，作品渐多，而著名的有为雨花台所书《江南第二泉》和纪念老师康有为的对联《南天一柱，广厦万间》（图10）等。从抗战兴起到解放后的“文革”基本结束，可以归纳为萧娴艺