

西泠藝業

10



馬萬里篆刻選



朗月清風萬里心



允公



扶風馬氏



悲鴻



代云



少昂居士不多之作



瑞圖



少昂近況



馬允



少疆



少昂



瑞圖



嚴肅



萬里



万里先生画印



自写东篱五色霞



老马急就



徐悲鸿印

马万里及其《九百石印精舍图卷》

虞逸夫

马万里（一九〇四年——一九七九年）江苏常州人。原名瑞图，字万里，以字行，一字允甫，别号曼庐、曼福堂主、曼去阁主，晚号大年，斋名有「去住随缘室」、「九百石印精舍」等。一九二四年毕业于南京美术专科学校，留校任教，后复讲授于上海美专、艺术大学等校，擅擅六法，一时誉满江南。一九三四年到广西，创办桂林美术专科学校，任校长兼国画系主任，解放后应聘为广西文史研究馆副馆长。

《九百石印精舍》本是马万里治印斋名，著名画家张大千欣然为其作《九百石印精舍图》，题曰「戊寅秋，桂林旅次，为万里道兄写，乞正，大千张爱」。万里将此图装成三丈余之长卷，精选自刻存印一百六十八石，拓于图后。后大千观其手拓印存，复于引首补题「陶铸吉金乐石」六字，下署「既为万里老兄作图，复题其端，爱」。足见此卷亦大千心血所注，非同凡迹。卷中名家题咏联翩，珠玉并辉，弥觉蔚丽，若马一浮、章士钊、胡小石之笔札，尤为难得。其文辞之雅，书法之美，皆足以楷式。故万里珍逾拱壁，从不轻以示人。

马万里选字入印，极为谨严，观其所作，大抵以缪篆居多，从不属入异体，混杂成章。若刻大篆则必据金文，决不任意拼凑。一印之中必使体裁纯正，不相杂厕。如「阳湖」、「集古」、「我师造化」、「万里」等朱文印，即纯为大篆。如「万里长年」、「历劫不磨」等朱文无栏印，则又神似古瓦甓文。如「马程万」、「徐悲鸿」、「曼福堂」、「闻尊」等白文印，则纯用缪篆，朴茂雄健，置之汉印谱中亦不能复辨。至如「兰陵允公」等印，则又仿佛如见古封泥。尝鼎一脔，可知全味。略举数例，以概其余。无不体制

纯正，妙造自然，古意新颖，交融而益美。

至其布局之工，尤为绝出。每刻一印，必先审察印文之繁简，定其书体所适，辨其阴阳之宜，然后惨淡经营其位置，不惜更定数回，必使全局协调，无复遗憾而后止，刻琢之功，转不如部署之难，此决非外人所能理解者。若悟得众艺一理，则疑团自释，譬如作诗，谋篇不善，虽有佳句，也只是有句无篇，算不得好诗，此刻印之所以贵整体结构之美。盖以几个互不相关之独立文字，密集于方寸之间，不但不容相犯，还得雍容抑让，顾盼有情，融洽无间，绝无一毫牵强凑合之痕迹，无挂碍拥挤之感，此难之又难者，治印不破此关，终落凡工。万里于此，已三折肱矣，吾言之特详者，以期共知其苦心所在也。如此，益叹万里兼擅群艺，不独绘画一事而已。

马万里曾著《小中见大说治印》一文，略云篆刻虽属雕虫小技，其内容则包涵极大，试看古文字之存于今者，唯金石为最久，既能考见数千年中国文字之流变，亦足以反映历史文化之盛衰，所关非细。故有志于金石之学者，非有极大之智慧与坚强之毅力，积数十年钻研不懈之精神，决不能臻于大成。所谓小中见大，非虚语也。万里于金石之学既具此卓识，其功力足以副之。万里之于治印，耕耘既勤，收获自富，虽取法古制而别见新裁，师承前修而不袭其貌，故能博采众长，自成一家之法。譬如蜂采百花而成蜜，不复见百花之形色，艺至于此，进乎道矣。吾前跋马万里印谱云：「万里治印，胎息秦汉，斟酌皖浙，博采封泥瓦当之奇，徬徨浹洽，寓变化于法度之中，巧而不纤，拙而弥古，浑厚典重，如其为人。」今录之以以为结语。

馬萬里篆刻選



趙少昂印



天游所書



不露文章世已驚



海客



青山不老



淺予



江南



天游印信



叶淺予印



萬峰堂印



馬伯子



蘭陵允公



枚工詩



墨君堂主人



擎云閣



海客



鼎華



名是無窮壽



黃學明印



子一臨漢碑



清氣應歸筆底來



飲馬長城



聞尊

馬萬里篆刻選



馬鴻萬



允甫



仁壽



張瑞



紉秋蘭室



韶石



萬里先生



漱石



馬瑞圖印



扶風



抱膝吟廬



羅



臨川周天游之鉢



祥冰印信



萬里畫



允甫近況



陶行知印



鶴君



画禅



万里



广夏



譚澤閏印



天游



岁朝集瑞



瓶斋



兰陵



赵少昂诗画印



瑞图



衣食能消百世名

馬萬里篆刻選



小磊何室



紫云仙館



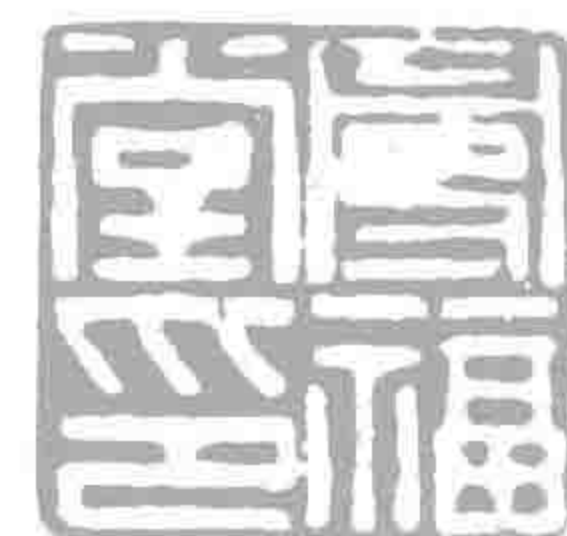
不合時宜



蓮廬



賀希明印



曼福堂印



瑞圖



馬萬里印



允甫長壽



百花村長



馬萬里印

师今人 师古人 师造化

——介绍黄宾虹的「国画分期学习法」

张振维

「何物羨人二月杏花八月桂，有谁催我三更灯火五更鸡。」

这是黄宾虹师喜欢吟咏的一幅联语。宾虹师是近代杰出的山水画大师。一九四八年，他以八十五岁的高龄应国立西湖艺术专科学校之聘，任国画系教授，定居西湖栖霞岭，一九四九年，杭州解放后，这位经历过旧中国艰难岁月的老画家，欣然担任新建的中央美术学院华东分院的教授。他不顾自己年老体弱，积极从事教育和创作，并参加社会活动，受到了党和人民的关怀与尊重，在祝贺他九十寿辰时，华东行政委员会给他颁发了荣誉奖状，称他是「中国人民优秀的画家」。在祝寿会上，他曾说：「作画宜熟中求生，学问宜生中求熟。」在《九十自寿》诗中又写道：「和合乾坤春不老，平分昼夜日初长，写将浑厚华滋意，民物欣欣见阜康。」次年他九十一岁，又意味深长地说：「俗语以六十转甲子，我九十多岁，也可以说只有三十多岁，正可努力，我要师今人，师古人，师造化。」他作画更加勤奋，「三更灯火五更鸡」是常事。在苍润雄浑的画风中，笔墨的变化更丰富了，往往在泼墨、积墨、焦墨中时施重彩，「取一而舍万千，明一而见千万」，远取其势，近取其质，写出了祖国山川「浑厚华滋」，「民物阜康」的蓬勃景象。

宾虹师在一生中，对中国画史、理、法等作了全面的研究，并用以指导自己的绘画实践，而临摹、写生和创作实践又促使他对中国画史、理、法等研究更切合实际而有发展。「师今人、师古人、师造化」，既是他自己绘画创作的师承，也是他传授给学生的主要学习方法。

关于师承传授和画派演变，本是我国民族绘画传统继承发展中的关键问题，但是在师承传授、画派演变中什么是核心呢？宾虹师在「古画微」自序中谈到：「……六法精进必多读书行路，远师古人、近参造化，精神贯注，浑厚华滋。一落时趋，工巧轻秀，浮薄促弱，便无足取。」在注解梁元帝《山水松石格》时，又深入一层说：「后世学者师古人，不若师造化，有师古人而不知师造化者，未有知师造化而不知师古人者也。」因此他认为师承、演变的核心是既师古人兼师造化，而师造化比师古人更重要。他曾经举了荆浩、关同、董源、巨然、李成、范宽等例子对我们说：「名画大家，师古人尤贵师造化，从真山水为师，写

出性灵，会变化家法，自具面目。」他从「学资讨源，不为泥古」的全局着眼，曾提出了一个「分期学习法」。

这个分期学习法是这样的：

第一期述练习：先用用笔用墨之法，次详绢素画具，附证古今名人论说，可按时日，课画授受，循序渐进。

第二期法古人：详明历代艺术变迁，考证各家源流派别，择善去恶，不徒以临摹章法，取悦时习为工。

第三期师造化：四时景物之殊态，五方风土之异宜，各有不同，互相研究，迹象未容拘泥，精神尤贵坚凝，始能融会贯通，穷极变化，而后可言创造，可见性情。后来，他将师承传授和画派演变上的国画分期学习法，充实了内容，提出了更卓越的见解，写成《国画教导方针及分年法之意见》，包括以下内容（附见残存手稿）。

总纲：1. 师今人，2. 师古人，3. 师造化。

根据古今名贤著述，参合世界学者思想，不任偏私，误入歧途。

分目：师今人：一年级。先重线条分明，次究色泽调和，布置稳惬。

练习：笔法、墨法、章法、创造。

理论：画评、画史、画考、画鉴。

师古人：二年级。练习、理论一致

临摹：精神面貌之殊别。

取舍：优长、短拙。

记录：名贤至理。

救弊：江湖朝市，欺世媚时，邪甜俗赖，画之所戒。

师造化：三年级。综合各科，增加闻见：早晨暮夜，描写实景；中外名人旅行纪游之作；动植各物写生；雕塑、图案之参考。发扬个性志向目标。

教授内容：

书画史：一、自上古三代至于秦汉。二、六朝、唐、宋。

三、元、明、清。

东方美术史：分文词、书画、雕刻、建筑、音乐等门。

一、古昔创造之大旨。二、历代改革之原因。三、各

门传授之异同。

金石学：一、源流。二、考据。三、书目。

画学通论：一、品格。二、理法。三、变化。

诗文词：一、古今题跋（选读本）。

二、题画诗词（选读本）。三、练习方法。

这是宾虹师教导我们学习民族绘画艺术传统的方针。当然，为期三年的学习只是个基础，想要深入学习并掌握「师今人，师古人，师造化」的丰富内容，并达到发扬自己艺术个性、志向、目标，形成有个性、民族性、时代性的完美创作，那是需要长期修养积累，毕生努力奋斗的。

宾虹师关于「师今人、师古人、师造化」的教导中，还特别提出色彩、用笔、用墨以及人品与画品的关系。

色彩的问题：他以为首先要掌握黑白二色的变化。因为「今科学家评论色彩，直以黑与白二色为真，七色五色，均假借太阳之光，若于昏夜清明之际视物，惟黑白可见。」这可能是他晚年喜画晓山和夜山图的一个缘因吧。由于黑白二色是中国画造型变化的根本，他便结合中国画特有的笔墨工具来分析：「中国水墨画，全用生宣纸，不胶不矾，毛笔挥洒，其变化尤大，深浅浓淡，姿趣横生。」并且把它和大自然的「天地阴阳刚柔之气」以及画家本人的「人格胸襟学问」合三为一。这体现了中国画创作中「以形传神」，「宜神似」的民族特点。

关于中国画的用笔运墨，简称笔墨，具有民族性的特点，也和书法艺术密切相关。他在答学生的信中说：「书画同源，欲明画法，先究书法，画法重气韵生动，书法亦然，运全身力于笔端，以臂使指，以身使臂是气力，举重若轻，实中有虚，虚中有实是气韵，人工天趣合而为一。」他晚年曾对我说过：「所谓水墨墨章兴于唐代，和唐代的诗学与书学的兴盛有关。王维诗中有画，杜甫论书画的诗极多，吴道子学画前就跟张旭学过书法」，所以「六法还与八法通」。「不学好书法，就难以作画。但是画法又有其本身特点，就是宾虹师常说的「全以目治即内容是要通过造形来表达的」。所以，不能说画法就是书法，他早在《古画微》总论中说：「谓画旨纯与书法相通。而其蔽也，不能博综古今图画之源流与历来评论之得失」。中国画的笔墨，由于和气韵或意境结合在一起，所以不能单纯理解为造形技法。所谓「画尽意在」，「象尽神全」，是有赖笔墨外现的。当时，他正根据前人积累的理法和自己的实践经验，并借鉴书法进行总结。「平、留、圆、重、变」五种笔法，和「浓、淡、焦、积、破、宿、泼」七种墨法的理论法则，已逐步形成。其论述的范围包括：

（一）文人画、名家画、大家画及神、妙、能、逸四品。（二）平、留、圆、重、变五种笔法。（三）执笔法及正锋。侧锋宜忌。（四）钉头、鼠尾、蜂腰、鹤膝四病之祛除。（五）浓、淡、焦、破、积、泼、焦、宿等七种墨法。（六）笔墨与皴染之关系。

有人说宾虹师过份强调笔墨基础，忽视创作。我认为这种看法是片面的，这是对他所提的笔、墨、章法没有全面理解的缘故。其实不打好笔墨基础，是难以创作出「从外形力追内美」，「绝似又绝不似」的「真画」来的。这在他写的《画法要旨》一文的开头，就写得很明白。他说：「自来以画传世者代不乏人，笔法、墨法、章法三者为要，未有无笔无墨，徒袭章法，而能克自树立，垂之久远者也。不明笔法、墨法，而章法之间力求清新形似，虽极精能，气韵难求苍润，绳趋矩步，貌合神离，谓之无笔，无墨可也。笔墨之法授之于师友，证之诗书，临摹真迹，以尽其优长；流览古人，以观其派别；集众善之变化，成一己之面目，笔墨既娴，可言章法，画家创造，师承源流，流派繁多，尽归于法，夫而后山川清丽，花木鲜妍，人物、鸟兽、虫鱼生物之致，得以已意传写之，艺有殊科而道皆一致，否则入于歧异，积为弊端，黄大痴邪、甜、俗、赖之讥，何良俊谨、细、巧、密之病，学者差之毫厘，谬以千里，潜心省察，审择不可不慎也。」在他晚年，我曾问他，学习笔墨，流览古人，授于师友是对的，但是师友和古人的笔墨章法又从何来。他说：「读万卷书，行万里路，师法造化是最重要的，所谓道法天，天法自然。只有这样，笔、墨、章法才能变化、发展。这是我五十以后陆续游遍祖国名山大川，经过仔细观察，画了大量写生稿之后，深有感受的。」潘天寿师在六十年代的一次座谈会上说：「我到上海是一九二三年，黄先生正是六十岁，这时他的作品正由清楚到不清楚，由规则到不规则阶段，画慢慢倾向于黑，可以看出他一方面正在脱离规矩的约束，另一方面作品已慢慢和真山水相结合。」又说：「如果看到的山清清楚楚，一览无余，就没有味道，最好能草木丛生，露水欲滴，云雾缭绕，既迷迷糊糊，又阴沉重重，这种山就显得活山，有气韵，所以晓山晚山就很好，山在日光下清清楚楚，看起来就往往觉得所看到的山不高、不深、不远、不灵。这是我个人的体会。」黄先生曾八上黄山，他观察山很细致，要早上看，晚间看，下雨看，还在夜中看山，这样他对山的变化情味就体会得很深了。」潘天寿师的这番话，是对宾虹师「师造化」的确切评语。

关于人品与画品的关系：他认为古代士大夫名画所以「戛然独造」，在「敦崇品行」，「不惟天资学历徒越寻常，尤在道德文

軒轅峰
左近諸山



望山图

黄宾虹

松谷道中有橫石大可
數畝飛瀑自對岸石
壁從空而下高百丈
奇觀也黃賓虹



松谷悬瀑图

黄宾虹







老梅图

黄宾虹

予何



临安山色图

黄宾虹



北宋畫家筆墨
皆積千百遍而成
渾厚蒼涼脫去
唐人刻劃之迹不
為曠悍浮薄界
以臨安山色擬之
八十七畫賓虹

论书十二绝句

祝嘉

执笔四首

两足平开似立时，挺胸直背最相宜。精神抖擞挥毛颖，力尽全身我不疑。

包氏「艺舟双楫·自题笔阵图诗」：「全身精力到笔端，定气先将两足安。悟入鹅群行水势，方知五指力齐难。」又云：「余既心仪道丽之旨，知点、画细如丝发，皆须全身力到。」

去来以肘显奇姿，指腕休摇学鲁斯。侧势应宗黄小仲，还师良士管微欬。

「艺舟双楫·完白山人传」：「钱鲁斯执笔，指腕皆不动，以肘来去。」又云：「黄小仲运笔犹以未尽侧为憾。」与王仲瞿良士言：「其内子金礼赢梦神授笔法，管须向左迤后稍偃，若指鼻准，锋乃得中」相同。

四指相争力要齐，管须紧握且须低。腕平应记掌虚妙，疾涩认清路不迷。

康氏「广艺舟双楫」：「四指齐力，势相蹙迫，锋自然中正浑全。」又主张「握管须紧，执笔须低，腕平掌虚。」疾涩之说，始于蔡邕，其理甚精。

左手挺开作翼如，须从执笔慎其初。为培腕力来题榜，小字蝇头悬臂书。

「艺舟双楫」主张「左手称翼如之势。盖欲左右手之力相称，然后能运全身之力达于笔端。凡人写小字时多，写大字时少，若常置腕于案，运指作书，至作大字时腕力必弱，必不能运全身之力，其字必无神采。所以写蝇头小字，亦必悬臂运腕书之，指腕皆不动，以肘来去，乃为得之。」米芾提笔法：「以腕着纸，则笔端有指力无臂力也。」蒋骥续书法论：「作小楷能悬腕，已非下乘，惟能悬臂，则神气益静，非端坐不能为此，此所以更高于悬腕一筹。」

运笔四首

往收垂缩戒飘浮，全力挥笔劲是求。一画写成三过折，还须涩进数停留。

米芾云：「无垂不缩，无往不收。」王羲之《题卫夫人笔阵图后》：「曲屈真草，皆尽全身之力而送之。」姜夔续书谱：「一点一画，皆有三转，一波一拂，又有三折。」

涩发春蚕食叶声，沈雄古拙自然生。不求一见加青眼，为善原来不近名。

王肯堂云：「依『右军执笔图』执笔，似觉纸上瑟瑟有蚕食声。」张怀瓘「评书药石论」：「耀俗之书，甘而易入，怎观肥满，则悦目开心，亦郑声之在听也。」黄山谷云：「凡书要拙多于巧，宁拙勿巧。」刘熙载云：「学书者，始由不工求工，继由工求不工，不工者，工之极者也。」

下笔如鹰猛攫拿，画沙屋漏妙无瑕。更从险劲追前哲，雄健和平两不差。

「广艺双楫」云：「李斯下笔如鹰攫拿。」又云：「古人皆尚险劲。前人论作书之法，险劲和平，须兼而有之。王芳林瞻语，亦再三强调「险」字和「字」，缺一不可。艺舟双楫「国朝书品」：「和平简静，道丽天成曰「神品。」又云：「真书以和平为上，而骏岩次之。」「广艺舟双楫」云：「作横画须笔力雍容，以安静简穆为上，雄深雅健次之。」

点若山颓勒可知，全身力到又何疑。惊人笔力古来贵，悬臂端书小字时。

「钟繇用笔法」：「点如山颓」王羲之「题卫夫人笔阵图后」：「每作一点如高山坠石。」「广艺舟双楫」云：「王侍中曰：「钟卫、梁韦之书，莫能优劣，但见其笔力惊绝。」

临书四首

莫学李唐以后碑，书如布算原无奇。经生学此为干禄，我辈盲从亦太痴。

「李阳冰笔法」：「点不变谓之布棋，画不变谓之布算。」

八分二篆是书源，汉隶原来是子孙。楷法六朝多隶法，唐碑隶法已无存。

「广艺舟双楫」：「真楷之始，滥觞汉末若『谷朗』、『郭休』『爨宝子』……皆上为汉分之别子，下为真书之鼻祖也。」

雄强茂密见精神，靡弱凋疏便失真。厚薄不关肥与瘦，古碑尚好在遵循。

「广艺舟双楫」：「唐以前之书密，唐以后之书疏；唐以前之书茂，唐以后之书凋；唐以前之书舒，唐以后之书迫；唐以前之书厚，唐以后之书薄；唐以前之书和，唐以后之书争；唐以前之书涩，唐以后之书滑；唐以前之书曲，唐以后之书直；唐以前之书纵，唐以后之书敛。」

博习专精两要途，楷行篆隶不曾殊。贵能变化逞奇趣，休学守株失掌珠。

「广艺舟双楫」：「虽学识博，而裁择宜精。」又云：「新理异态，古人新贵，逸少曰：「作书须数种意」，故先贵存想于造化古今之故，寓情于深郁豪放之间，象物于飞潜动植物流峙之奇，以疾涩通八法之则，以阴阳备四时之气，新理异态，自然迭出。」