

當

代

書

法

家

精

品

集

當

代

書

法

家

精

品

集

心畫

當子



「心畫」根源在寫心，激昂綿渺或低沉。
不知時世葫蘆樣，自理絲弦自定音。

當

代

書

法

家

精

品

集

當代書法家精品集

苗子

當代書法家精品集

編輯委員會

主任

張志欣 周聖英

編委

周聖英 張志欣

王亞民 黃尚立

張積均 張貽珍

姚沙沙 李冀生

張福堂 潘海鷗

黎國泰 張子康

黃苗子卷

出版發行

河北教育出版社 社址 石家莊市城鄉街四十四號
廣東教育出版社 社址 廣州市環市東路水蔭路十一號

總策劃

王亞民 黃尚立 張子康

責任編輯

張子康 張貽珍 張福堂 潘海鷗 黎國泰

書籍裝幀

呂敬人

印制

深圳寶安新興印刷廠

制版

深圳興裕印刷制版有限公司

開本

787×1092 1/8 19印張

出版印刷日期

一九九八年五月第一版 一九九八年五月第一次印刷

ISBN 7-5434-3012-6/J·56

笛子

新

萬年

「心畫」根源在寫心，激昂
綿渺或低沉。不知時世葫
蘆樣，自理絲弦自定音。

學書雜述

我最早學寫字是在香港。那時，我父親黃冷觀在香港創辦中華中學，邀聘了一些素負名望的老師。鄧爾雅先生就是其中的一位。爾雅先生擅繪畫、治印，工書法。他教我們書法和小學——文字學、訓詁、音韻。所以我學書法是從文字、訓詁開始的。雖那時并不理解，祇是跟着學。爾雅先生教我們寫字很嚴格，他主張寫規規矩矩的字，從楷書入手，循序漸進；同時，他又叫學生以大塊方磚（廣東人叫做『階磚』，約一尺二寸見方，在房間鋪地用）作紙，用筆蘸水臨寫，一個字寫滿一方磚，乾後再寫。這樣既節省紙張，又可以練大字。這種方磚吸水力強，隨寫隨乾，好寫又方便。爾雅先生常常深有體會地說：大字寫好了，小字就容易寫好；但寫慣了小字，大字却未必能寫得好。因為大字更能鍛煉腕力，而且有氣魄；小寫大字往往撐不開，難以寫好。在爾雅先生教導下，我寫《魚公姬夫人碑》（隋）、《說文解字部首》，得到的最大好處是從大字學起，打下了比較規矩的基礎。

年輕人容易好奇、好新。有一段時間，我覺得天天寫大字，練楷書，太枯燥、呆板了，沒有多少興味；看到板橋字體變化多，疏放奇特，就悄悄學寫鄭板橋。不巧被我父親看到了，罵了一頓。爾雅先生是父親清末在廣州廣雅書院的同學好友，對他十分敬重，對我離師叛道的舉動甚為不悅，說：你學寫不守規矩，學那些『江湖氣』將來一定失敗！你不知道鄭板橋是從隸書、楷書開始寫的，他用隸體滲入行楷，有深厚的基本功。你從皮毛模仿是沒出息的。

一九三三年，我二十歲，在文藝活動上，在上海，我主要參加漫畫工作，很少寫字，但是看得比較多，很有收益。有人主張，不僅要臨帖，還要讀帖，我看是有道理的。我祖父有個學生叫孫璞，字仲瑛，也是我老家廣東中山人。當時我住在孫璞家裏，他學問淵博，是南社詩人，收藏很多字畫，尤其是廣東名家，我都反復詳盡地觀賞了。孫老語重心長地對我說：寫字一定要有文學修養；沒有文學修養，寫得再好也祇是個寫字匠，而且俗氣。他再三強調：『腹有詩書氣自華』，飽讀詩書，有學問，書法自然就充實、俊秀了。他說：各方面的知識都要學，各種各樣的書都要看，做到『看書不厭多，不怕忘』。一天，老人鄭重地讓我點《漢書》，他說：你不妨認真地讀一遍，點上句，是大有裨益的。我遵照孫璞老人的話，花了一年的時間，用紅筆一字一句地讀了稱為『後世紀傳體史書準繩』的《漢書》。有時看不懂、斷不了句就查史料，翻字典，請教孫老，終於克服了困難，攻下了它，使我在古文方面略有基礎，而這對於書法修養，起着間接影響。

我畫漫畫，看來與寫字毫無關係，其實不盡然。漫畫主張誇張、幽默，追求情趣，可以『融書畫於一爐』。當時，有個漫畫家黃文農對我影響很大，他在商務印書館和東方雜誌社畫漫畫，字寫得很天真風趣，又富於變化，給人們藝術享受。因此，我從漫畫裏面領會字的好處，領會字怎樣寫。在舊中國，官場來往文書十分講究，做秘書的都要寫一手好字。我天天為官們起草文稿，代筆寫信，這樣無形中也練了好幾年的字。不過不是書法藝術，而是官場文墨罷了！

抗日戰爭期間，在重慶我認識了幾位書法家，一位是沈尹默先生，一位是潘伯鷹先生，一位是曾克崙（履川）先生。他們三位過往甚密，常在一起作詩寫字。當時我最佩服沈先生。沈尹默畢業於日本東京帝國大學。歷任北京大學、燕京大學教授。早期喜作新體詩。二十五歲在杭州遇見陳獨秀時，陳就對他說：『昨天我看見你寫的一首詩，詩很好，字則其俗在骨。』沈尹默聽了這個尖銳的批評後，心裏很不好受，但事後想想很有道理，於是痛下苦功，重新學起，不僅仔細研讀了包世臣的《藝舟雙楫》等前人著作，而且刻苦臨摹漢碑，每天要寫完一刀尺八紙方休。如是堅持兩三年，然後轉臨北魏隋唐碑版，直到俗氣全消，風骨挺立了，纔研習行草，從黃（庭堅）、米（芾）而上溯『二王』。這樣反復地學習，終於融會貫通，妙集衆長，創立了自己獨有的俊逸典雅的書法風格。沈先生寫字用功，令我終生難忘。他患一千幾百度的近視，又有白內障，戴着很深、很厚的眼鏡，白天黑夜不斷寫字。他寫字不用疊行，鋪上紙，拿起筆就寫。有人說：『尹默限於目力，不能作大字』，他偏不服氣，特為吳湖帆先生寫了八尺的楹聯，却磅礴有力。實際上他筆到眼不到，努趲在心，鈎勒任意，熟能生巧。沈先生說：『作書必須具備三個條件：一、前賢法則，二、時代精神，三、個人特性，三者缺一不可。』他的治學精神和卓越成就，對我是莫大的鞭策與鼓舞。

曾克崙主要寫褚遂良，豐艷流暢。受他的影響，我曾用三年功夫寫褚字，起初寫褚遂良《聖教序》，後來寫《陰符經》。前者很規矩，後者更成熟，變化多姿，反映書法家兩個時期的不同風格。寫褚我是不知不覺受了克崙的影響。

新中國成立以後，我來到北京，在國務院工作。當時國務院副秘書長齊燕銘同志，是一位博學多才，精通書畫、篆刻的學者。他常說：『現在忙於事務，刻圖章、寫字都沒有時間了。當時齊喜歡找我寫字，除此之外，很少有機會執筆揮毫了。』

中年以後，我寫字受葉恭綽和張正宇先生的影響最大。早在一九三四年，我在鄉前輩陸丹林先生的引薦下，有幸認識了葉恭綽先生。其後由於同住在北京東城，我有機會常常去探望他老人家，得以聆聽他對於文史、詩詞、考證等各方面的淵博議論。由於他又是一位著名的書法家，對於書法，有他獨特的造詣和見解，因此更獲得不少教益。葉恭綽先生說：『書法應當以篆、隸為根本。他認為學書以出土木簡、漢、魏、南北朝石刻和晉、唐人寫經為基礎。他主張寫碑，而不贊成臨帖。我體會他的意思是，毛筆寫字本來就容易軟弱，再臨摹手寫的帖，就易趨於萎靡。碑經過刀刻在石頭上，字體剛勁，臨摹時骨架挺拔，便於初學。有時我將自己寫的字請葉先生指教，他鼓勵我繼續寫褚遂良的《陰符經》。本來《陰符經》是葉老收藏的，為海內孤本。後來葉把《陰符經》

分給了侄子葉公超。這本《陰符經》臺灣曾經影印過。在葉恭綽先生的教導下，我還寫木簡、漢碑額、倪雲林（元朝畫家）的書法和唐人寫經，這對我晚年的字都有相當影響。

在我的書法生涯中，還有最值得回味的一段經歷——十年動亂中的監獄生活。一九六八年，我受『監護』被關進了監獄。在監獄裏，除了極少數的政治書籍外，紙和筆都沒有，長年累月，無所事事，無聊極了。一個人長久寂靜，沒有事做，腦子就有許許多多的活動，就像大海裏的波濤翻滾不停。環境越靜，思想活動越激烈。我有個習慣，不因生死煩惱，坐監，倒霉，反正就是如此，不犯愁。當時我想得最多、最經常的，還是寫字。在這萬籟俱寂的日子，好多次看到我房間地面上滲出來的一條條水痕，自然流暢，我想，以後有機會寫字筆劃這樣寫就好了；有時我看着水泥地面上的裂紋，用手指順勢描繪，自言自語地說：『這個字應當這樣寫，利用這個章法就好了。在七年的監獄生活裏，成天想的是這些，感到頗不寂寞。清朝書法家伊秉綬的隸書，寫得有規矩，又有變化，可以說是清代第一位大書家。從監獄出來以後，我曾專門寫伊秉綬，並且經常和張正宇一道切磋研究。張正宇對我說：『你寫伊秉綬，我不寫伊秉綬，我們比賽！』後來，我感到很痛苦，寫伊秉綬寫死了，寫來寫去離不開他的風格，跳不出他的路子。有一段時間干脆不寫字了，索性扔掉。之後，我將伊秉綬的隸書，摻入篆書，這樣開創了自己的路子，算是走出個人的情趣。從此我就寫我自己的風格。過去我不敢寫大字，祇寫小字；別人叫我寫，也很為難。現在有勇氣撒開手來寫了。我在書法方面或者說有些收穫，基本上是『文化大革命』以後，反正積累了那麼久，六十多年了，忽然間有一點領悟，這是我意想不到的。

現在我是全國書協理事，『中山書畫社』副社長，八十年代以後，我去過幾次日本進行書法交流。在香港，我也舉行多次展覽。近年在韓國、臺灣、德國的科隆、澳大利亞的悉尼舉行展覽。倫敦的大英博物館及德國的幾家博物館，都收藏了我的書法作品。過去有人要我寫字，覺得很得意，寫字是過癮的事，但後來寫字却是個負擔，什麼都得寫，你不想寫也得寫，還有限時交。誰叫你會寫呢？

根據幾十年來的經歷，我對書法有這樣幾點體會：

寫字要『腕活指死』。葉恭綽先生的書法氣魄沉雄，豐姿挺拔，對於用筆運腕的方法，有精深的體會。我常看到他寫螞蟻那麼大的字，也是懸腕，不是按在桌上寫的。他曾多次對我說：『從小寫字就應該懸腕，廣東人叫『吊筆』。他說，古時候的人寫字，沒有桌子，都是席地而坐，如果不是懸腕，無論如何是寫不出來的。特別是寫竹簡，用手拿着寫，要不是把胳膊提起來，怎麼寫呢？後來有了桌子，寫字便習慣於兩手伏案而不再懸腕了，這是生活條件的改變影響了書法的一例。伏案寫字為什麼不如懸腕呢？』蓋昔人席地而坐，即使倚几而書，寫時肘、腕勢皆懸空，其力必將聚於指、筆、紙三者聯接之處然後成字，其有力係當然的。』

《遐庵談藝錄·論書法》)由於肘和腕都沒有依靠,所用的力量便完全集中到執筆的指掌上,所以表現在紙中的字就顯得有力,就是所謂力透紙背。

但是歷代書法家都各有其風格和特點,這些不同風格,和用筆的方法不同有關。中鋒的好處是一落筆,整個力量都集中到紙上,而偏鋒則變化多姿;因此,各家各派的用筆方法都不同,是不必執着於古人或名家的成規的。

關於毛筆的選擇。有人說,寫字一定要用狼毫,或一定要用羊毫。我也認為,這樣強調不免有些片面。其實寫慣了羊毫,你就會運用羊毫;寫慣了狼毫,你就會運用狼毫,都是一樣的。我最初習慣用狼毫,最近幾年羊毫、狼毫都用,摻雜着用,一樣可以。羊毫軟些,但運用得當同樣筆劃挺硬,可以寫得好;我筆架上有鷄毛筆,還有最軟的雁翎筆,最硬的是豬鬃筆,使用慣了都能恰到好處。我看主要是掌握它的規律,也就是熟能生巧。

我和啟功先生認識幾十年了,他有很多關於書法方面的見解,我很佩服。啟功先生把學寫字和練武術作了比較。他說,武術要童子功,使拳弄棒要童子功,因為從小要有骨骼鍛煉;寫字不要童子功,老年、中年、青年都可以學。我個人認為,這個道理要好好宣傳一下,因為現在很多老年人退休在家,他們都寫過字,可以繼續練下去。關鍵就是不要怕,不要以為我這樣大年紀了,不好再練字了,其實完全不是這樣的。啟功先生的話:『寫字不用童子功』,是很有說服力的。有童子功的人,大了也不一定寫得好;沒有童子功的人,中老年後練字,也有成功的。所以,不要把寫字看得太神秘。關鍵是不斷學,互相研究和自己琢磨,搞得太神秘,人家誰還敢學呀?

任何一門藝術,都祇是表達人類感情,通過藝術手段,把藝術家的心靈和欣賞藝術者的心靈溝通,產生共鳴,達到藝術的目的。韓愈說到唐代書法家高閑上人的草書,說他在接觸到『可喜可愕』的外界環境之際,『有動於中,必於草書焉發之』(《送高閑上人序》),這種表達個人內心情感的發抒,正是書法藝術的要求和目的。因此,除了藝術手段,要求不斷提高之外,生活的體驗和感受也很重要。如果沒有經歷十年動亂的磨練,恐怕今天我還不會寫字。各種性格、氣魄,都是從生活裏鍛煉出來的。八大山人、石濤如果不是經過時代變遷,他們仍是貴族,肯定畫不出好畫,寫不好字的。祇有深入生活,在生活的大小順流和逆浪中感受人生,纔能寫出有時代精神的書法來,故意造作是造不出來的。

社會不斷地前進,生活和藝術不斷地在變化。中國人發現了現代世界,現代世界也發現了中國。『近代西方藝術雖然具有許多重要價值,但并非是唯一好的。』(一九七三年版《大英百科全書》美學卷),於是不少西方藝術家矚目於東方藝術,十九世紀後期,歐、美各國的學者藝術家開始注意中國書法在藝術上的特殊性,他們以現代人的眼光汲取這種東方藝術的優美綫形。而科技的發達,使電腦排字日益代替書寫。於是,書法將成為獨立於繪畫以外的一門造形藝術。而西方生活、西方審美觀

念大量溶入中國人的生活中，正迫使今後的書法家，不能抱殘守缺，而把自己的書法美學，既放眼於傳統，又放眼於現代生活中。

（本文作於一九八三年，黃苗子口述，方野整理。一九九七年黃苗子改訂）

序

古 干

一九九二年，我與苗子先生在德國科隆博物館的書作聯展，是該館首次展出中國當代書法作品。聯展引來不少對東方藝術有興趣的觀眾，舉辦人特地在現場搞了一次記者招待會。我配合苗子先生答記者問。觀眾所問涉及面實在太寬。從東西方民族習性到書法美學，從真草隸篆到筆墨紙硯等，都提出問題。題目越大，越好回答，大題目，中西方較易溝通，比如理性化的哲學，感性化的美學，中西較多共性，所以聽者點了點頭，理解差不多。然而我們中國人認為最簡單不過的書法常識，西方人却總也搞不明白。如有人問，什麼叫真草隸篆，我回答是中國幾千年傳統書法所形成的四種字體，並隨手翻開書刊上的真草隸篆給他們看，問者點點頭，然眼中仍流露出疑問的神情。他拿出一張隨身報紙，指着上面不同的德文字體，通過翻譯說，是電腦裏蓄存的不同美術字體嗎？我連忙回答，不是。我們中國人好像在娘肚子裏就知道了什麼叫真草隸篆，然要想西方人搞明白，恐怕要從五千年前的中國文明史講起。苗子先生看我很難講得明白，接過話題說：『藝術是應時代而演進的，在傳統的基礎上演進。篆隸真草都是在寫漢字，字義不變，字形演變，一代接一代，幾千年的中國文明史，不斷地變，變則通，直通到現代書法。』苗子先生話鋒一轉，給大家講了個故事：『有個小孩在草地上玩球，越玩越開心，一脚將球踢得遠遠的，落在一條小河對岸美麗的花叢中。小孩想跑過去再踢幾腳，但水深流急過不去。這時河裏突然浮出一隻大龜。小孩高興地跳上龜背，以龜背為橋，過了河去繼續開心地踢球。這龜是我，那小孩是古干。龜是甲骨文，小孩是隸書；龜是傳統書法，小孩是現代書法……』

『橋』，這是我心目中的苗子先生。

八十多歲高齡的苗子先生，思路敏捷，精力充沛，看不出經歷了將近一個世紀風風雨雨所留下的創痕。近百年來中國社會的巨變，苗子先生都處在政治、文化的急流漩渦之中，風口浪尖之上。解放前苗子先生是高官的文書，新中國初期是國務院秘書廳的秘書，都是敏感的差事，搞不好就得坐牢房。

十年動亂，苗子先生在監獄中度過了七年，文書、秘書之事遙遠了，字還是可以寫的。牢房的水泥地面作紙，手指作筆，以心念書之。高僧大德的『離境坐忘』，真是在苗子先生身上得到完美的體現，忘了坐牢，思緒已游離高牆鐵網，找王羲之、褚遂良、伊秉綬磋商書法藝術去了。

釋迦牟尼在菩提樹下坐了二十八天，證得了無上正覺，抵達了寂靜清涼境界。苗子先生在牢中坐了七年，其修練時間之長之苦，遠遠超過了佛祖，終於『忽然』領悟了書道之玄機——正是禪宗六祖的頓悟實例。所以苗子先生說：『我在書法方面或者說有收穫，基本上是文化大革命以後。』

七十年代後期，苗子先生逐漸圓融了真草隸篆，形成了自己的書法風格——在飄逸灑脫之中，帶有一種悟透人生之後的悲涼和震撼，大氣而完美。

在苗子先生『得道圓融』期，我常去拜訪他，從他的笑談與書寫中，我領悟了不少其為人為藝之道。

一九八五年，在中國美術館舉辦中國現代書法首展。這次展覽，可以說是幾千年的中國傳統書法進入現代書法的一個分水嶺。苗子先生作為老一代書家，支持并親自參與這次展覽——傳統至現代的橋架起來了。

苗子先生是文人，是學者。在少年時就點過《漢書》，明白『腹有詩書氣自華』的道理，故通達古今，思路寬廣，觀念現代。中國要搞現代化，是民族的唯一出路，藝術當然也要走進現代。石濤早就提出『筆墨當隨時代』。苗子先生傳統文化修養比我們這一代人淵博得多。他主動搭橋，讓我們踩在他背上往前走，這是中國的傳統美德，是現代奉獻精神，是為人為藝的至高點。

歷代文化的延續發展，總要有人在自覺不自覺中起到橋梁作用，否則，我們的民族文化怎能步步推進，怎能走向再度輝煌！苗子先生正是以積世老人熱愛書法文化的胸懷、見識、氣度，為後來者修路搭橋。

橋，人類文明的軌迹。

橋，人類走向光明未來不可缺的通道。

北周庾信有詩曰：

跨虹連絕岸，浮履續斷航。

春洲鸚鵡色，流水桃花香。

有了『浮龜』，即可通向鳥語花香的未來。

苗子先生這本書法集，應是起到『跨虹連岸』的作用。

一九九七年六月 於無齋

黃苗子印





目錄

一	楷書	宋人絕句三首	1
二	楷書	臨《靈飛經》四十三行	2
三	隸書	辛弃疾《卜算子》詞	3
四	篆書	鄭板橋句	4
五	篆書	集金文異字三文	5
六	篆書	山隨雲為四言聯	6
七	篆書	書漢樂府句	7
八	篆書	流水明月四言聯	8
九	行草	大哉得之五言聯	9
一〇	篆書	蘇軾《春日》	10
一一	草書	李商隱句	12
一二	草書	傅山句	13
一三	行書	陳希夷句	14
一四	行草	龔自珍句	15
一五	篆書	辛弃疾《永遇樂》詞	16
一六	篆書	德國海因利希·伯爾 『用這雙手』	17
一七	篆書	晉磚漢瓦四言聯	18
一八	篆書	江流山色五言聯	19
一九	篆書	屈翁山詩句	20
二〇	草書	酒逢朱聽五言聯	21
二一	篆書	王維句	22
二二	篆書	蘇軾《西江月》詞句	23
二三	草書	辛弃疾詞句	24
二四	行書	岳飛句	25
二五	篆書	中國書法理論體系	26
二六	隸書	贈鄧大姐書	27
二七	草書	木蘭辭	28
二八	篆書	萬壑松風	66
二九	篆書	辛弃疾句	67
三〇	篆書	毛澤東句	68
三一	楷書	浣溪沙	69
三二	行草	黃仲則詩	70
三三	行草	跋《杏花春雨江南》小 幅	71
三四	行書	黃道周詩	72
三五	行書	魯迅詩	73
三六	行書	龔自珍《秋心》三首 之一	74
三七	行書	陸游詩句	75
三八	隸書	浮舟立馬四言聯	76
三九	隸書	海鷹雲鵠四言聯	77
四〇	篆書	杜甫句	78
四一	篆書	陸游句	79
四二	草書	蘇軾《琴詩》	80
四三	篆書	臨《散氏盤》十六字	81
四四	草書	李商隱句	82
四五	篆書	杜甫《望岳》句	83
四六	行草	辛弃疾詞	84
四七	篆書	氣象萬千	86