

中国当代书法大家

邱星

作品集

陕西人民美术出版社

作者简介

邱星，字云泽，别署碧禅轩，号马厂酒徒。

浙江吴兴人，一九一四年生。一九四九年入秦，定居西安。

邱氏擅长篆书，兼工治印，早年时即浸泳其中，曾习颜勤礼、郑文公诸碑，后在吴大澂影响下，临习金文石鼓，却不单宗一器，而是熔两周金文于一炉，善于毫端，颇得神髓。其金石书法皆苍劲古拙，气势沉雄，意气飞动，构思精巧，尤其章法之变化奇特，长篇题跋文辞精彩，深得爱好者赞美。更兼他治学严谨，对中国古文字研究很有成就，享有颇高声望。近年作书益显古朴拙美，且寓变化。作品与评介多见于国内外书刊，蜚声于书坛。

现为中国书法家协会会员，西安市书法家协会名誉主席，西北书画研究院名誉院长，终南印社顾问，西安市文史研究馆馆员。



序

◎霍松林

邱星先生我知道得很早，相识得很晚，但一相识，就被他的人品、书品和深厚的文学修养所吸引，成为莫逆交。正因为成了莫逆交，他才肯让我这个并非『书法家』的人为他即将出版的书法集写序。

有一位记者采访邱老，请他就『书画界近年来特别注意新闻媒介报道』发表意见。他说：『在开放意识较强的时代里，书画家能够认识到推销自己的重要性，并积极地去实施、去张扬自我，这是社会发展和进步使然，也是对旧时代中国士大夫「清高」思维的突破……』听这口气，邱老还是挺『潮』的，为了『推销自己』，连『清高』也不要了！然而这不过是顺应潮流的一种说法，至于他本人，则仍然以『在名利上知足，在学问上知不足』为座右铭，并不热衷于『炒作』。他曾对我说：『写字不应该有什么大的目的，起始是自娱，从中取得乐趣；友朋喜爱，纷纷索书，就进而娱人；喜爱的人越来越多，更进而娱世；如果此人的书迹能传之久远，那就成为传世了。不过，前三者较易，传世是很难的。历代能传世者，人数并不多。大家都知道，近世能传世者不过北齐（以画为主）南吴加于髯翁。当代人的书迹能否传世，要看时间考验，很难预期。如果一开始就下定决心要传世，恐怕一步也不行。所以，我个人写字，只求自娱，或差可娱人，如此而已』。在『只求自娱』中『知不足』，以不断提高品学修养和艺术造诣来丰富和完善自己，虽不求名而实至名归。说得典雅些：『桃李不言，下自成蹊』。说得通俗些：『只要货好，不推销也顾客盈门』。邱老以篆书蜚声遐迩，绝非偶然。

常听书法界的朋友说：『邱老是写大篆的名家。』或者说：『邱老的大篆写得真好。』大篆、小篆的称谓，始见于东汉许慎的《说文解字·叙》：『（七国）言语异声，文字异形。秦始皇初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作《仓颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》，皆取史籀大篆，或颇省改，所谓小篆者也。』所谓『史籀大篆』，指周宣王太史所编《史籀篇》中的文字，亦称『籀文』。《史籀篇》是我国历史上整理、编订古代文字的第一部字书，可惜久已失传，我们现在能看到的，只是《说文解字》『重文』中注明『籀文』的那二百二十五个字。清吴大澂作《说文古籀补》，所补者多采自金文。严格地说，大篆即籀文。今人把甲骨文、金文、石鼓文以及小篆以前的各种文字统称大篆，是从广义上说的。

细看邱老送来的几百张篆书照片，分明以金文为主上采甲骨、下涉小篆、旁参陶文石鼓，显然不是小篆。但简单地

称为大篆，又不足以说明它在兼取众长的基础上熔铸而成的独特风貌。我为此踌躇了好几天，只好请邱老现身说法，阐明我提出的几个问题。

问题之一：请通过习篆经历，说明这种独特的篆书风貌是怎样形成的，这种篆书该如何称呼，才比较确当。

邱老在回答这个问题时对他习篆、识篆、创作的历程及其心得体会讲得十分详尽，为了节省篇幅，择要复述如下：

我少年习篆，从斯篆（小篆）入手，临写《峰山碑》。临了一个时期，不满足于那种刻板的型、笔，感到沉闷。后来见到吴大澂的《窠斋集古录》，其长篇释评文字美观而大方，『以钟鼎入篆，富金石气』，觉得比盘绕曲折、大小均等、枯燥乏味、照顾费力的斯篆好看得多。一番临习之后，也想用这种字体写点前人的诗词什么的。一到实行，困难奇多。因为写小篆有《说文》可据，而写钟鼎呢，当时缺少这种书，无处可查。当时一般写篆者都是临某器或集某器。而这些器各有风格，有的连字形也不一样，如毛公鼎不同于散盘，更有大不相同者，倘将它们混在一起，必然杂乱不堪。在临习鼎文稍多以后，觉得各鼎的形态笔法虽各不相同，但其中的文字相同者毕竟是多数，于是悟到把各种鼎文糅到一处，或许可行。几番试写，觉得困难中有乐趣。

吴大澂以金文入小篆，虽然比字形单调的小篆要丰富美丽得多，但毕竟还是一股『小篆味道』，脱不了小篆的桎梏。如果反其道而行之，以金文的要素为主写成更富金石气的东西，岂不也好或更好？于是开始试验。『以金文为主』，就必须突破临集的樊笼，不得不在集纳之外加上半创造甚至创造。半创造，是把各种篆书已有的字用一种大致相同的意思糅合、统一起来。而篆书所没有的字，怎么办呢？有一次写一首词，其中有『她』字，不要说金文没有，小篆没有，大约连隶书也没有。怎么办？想来想去，把金文已有的『女』与『也』凑在一起，写出一看，不太像，也并非不像，就将就用了。这可以说是『创造』了一个篆字，而且是『金文型』的。甲骨文较金文为早，有些字是金文没有的，可供取用。金文没有而陶文、石鼓文、小篆中却有的，也可以引用。于是以金文为主，上起甲骨，下连小篆，旁采陶文石鼓，写出了这么一种字体，姑名之曰『金文型篆书』。因为小篆以前文字统称大篆，而这又吸纳了小篆，所以只可名为篆书，而注明是『金文型』的。

问题之二：古代字少，后来逐渐增多。用『金文型的篆书』写一首小词，其中只有『她』字为金文所无，只好『造』，便『造』他一个。但如果写长篇诗文，其中有好字为金文所无，又不好『造』，那该怎么办？

下面是邱老的回答：



用『金文型篆书』写一篇诗或文，的确是很难的。首先要造字，在许多同字而不同形的字中精心筛选，以期在整体中能互相呼应、疏密有度。如果有些字为金文所无，解决的办法之一是可以假借，前人已有为之者。但假借字本身也无定章，多由习用而成，或同音相假，或同意借用，又会造成混乱，所以我宁可拼凑，『凑』了若干年，当然有些是『凑』错了的。『凑』成的字既要有金文味，又要好看。比如遇到鸳鸯、蝴蝶、翻阅之类的词，金文没有，『凑』起来又重复，既难写，写出来也不好看。所以有这一类词的诗文，就不去写。这就是说，不但要造字，而且要选文。总之，金文型篆书，既要考虑金文型的艺术化，又不能随意『撰』字，更不能过多使用金文所无的字形。

问题之三：按《说文·竹部》：『篆，引书也。』引，就是画线、画道，既无蚕头燕尾，又乏点画撇捺，相当单调刻板。而您的金文型篆书作品却古趣盎然，别饶神韵，其奥秘何在？您从少年开始习篆，大约已倾注了七十多年的精力才达到现在的水平，今后还能不能突破？打算从哪些方面突破？

邱老的回答既平实，又精辟，表现了深造自得、自强不息的学者风度。

金文字形繁多，当初造范时是如何写上去的，已不可知。它由制范、冶铸、成形到经过漫长的地下岁月蚀漶斑斑，却成就了非常优美的艺术形象，其拓本为当今写金文者所凭依。如果不经那一系列的『历史』过程而要表现出如金文拓本那样的美丽，那是不可能的。因此，写金文，就需要在用笔方面多作试探。既无蚕头燕尾，又乏点画撇捺，只能在『引笔而书』的基础上加以变化。但如果真写得与拓本一样，那又算什么书法艺术！

前人写金文，每有出之勾填者，这更与书法无涉。以有限之笔墨，写无尽之古态，则舍造型而外，更应侧重于气韵。写出金文型篆字，而看上去不像金文，是无金文之气韵也。所以说气韵是神似的主要因素。而表现气韵的，除了字形，还要看全章的安排，字与字间、行与行间，是否有揖让、顺逆的行气。若形写得很像，却排列如算子，那就没有了金文的气韵。金文的排列，或因器大而疏，或由器小而密，有的甚至歪扭、挤撞，或疏可走马。但正是这种不规整的规整，赋予金文以有音乐气味的韵律。但是，如过分有意安排，用『力』写出，也必然产生僵硬的感觉，也就缺少气韵。因之，要熟悉各种不同鼎文的篇章（包括一些局部），存于脑海，在书写作品之时，随意为之，可得自然之妙，也必可增加不少趣味。

字形求准，整篇求韵，差可写出近似金文的作品。这就颇为不易了！执笔数十年，经过不少次艺术坎坷，而真正可观者甚少。悟性与功力，只达到这个程度。我个人认为：在艺术方面，各人都有自己的最高极限，不易突破，视为『铁门槛』，应该是合适的。而且，人的最好年龄，大概在七十至七十五岁之间，过了这个高峰，功力已懈，就要走下坡路了。朝夕努力，或可保持现有的水平。再求突破，已不可能了。正因为这样，我才打算编印书法集，为数十年的习篆生涯划个句号。引了邱老的现身说法，我就不必多说什么了，也可避免隔靴搔痒的缺失了。

欣赏邱老的《金文型篆书》作品，的确感到气韵生动，古趣盎然。仔细分析，这既来自每个字的独特的用笔造型，更来自整篇的独特的章法布局。关于章法，邱老已谈得很透彻。关于用笔造型，还可略作引申。就用笔说，邱老积七十余年之功力，锻造出一种独特的金文型笔画，坚实凝重，犹如铁铸；又以粗细变化避免板滞，加强运动感，浑厚而苍劲，活泼而奇逸。就造型说，写金文而出之勾填，不算书法；写得与金文拓本上的字一模一样，也并非艺术。邱老则不满足于形似，而在《字形求准》的前提下力求变化。他以两周多种风格的钟鼎铭文为原料，根据自己的创作构思筛选采撷，当繁处取其繁者，当简处取其简者，或依六书原理略加改制，以求字字美观而有金石韵味，并在全篇中呼应有情、疏密有度。这，才称得上书法艺术。

一个人的书法成就，与其悟性、功力有关，也与人品、情态、才学有关。邱老洁身自好，数十年如一日，临池挥毫，却不是为了沽名牟利，而是为了自娱、娱人。其人品、情态与终日忙于《炒作》、《推销》而无暇习书的《书法家》相比，真判若霄壤！邱老的书法作品，多书写自己创作的诗、文、词、联，意境高雅，文采斐然。其学养、才华与不但写不出文理通顺、粗合格律的诗联，而且连写前人的名作也往往出现错别字的《书法家》相比，也真有天渊之别！

从前的书法家大抵是文士，故前人论书，崇《士气》而斥《市气》。如今商潮汹涌，书法作品也是商品，自然《市气》昌而《士气》亡。比如有一位书法家欠人家的情，是可以写几个字回报的，但不送钱就是不肯写，这就是《市气》在作祟。邱老则不然。数年前，主编《书法教育报》的李正峰邀约几位顾问到城南小聚。我和内子去了，在那里第一次与邱老相识，品茗垂钓，谈书论艺，其乐融融。当谈到邱老的书法的时候，内子忽然冒出一句：『我的四个孩子都喜爱书法。』邱老问了孩子的名字和性别，还记在本本上。过了几天，就派女公子宗康送来四条篆书。这真使我欢欣鼓舞：『市气』或者『铜臭气』尽管甚嚣尘上，仍能坚持『士气』的人还是有的！细看这四条字，书写的竟是邱老专门为四个孩子作的诗，还把他们的名字光、辉、明、亮分别嵌在四首诗里。为小女有辉写的是一首五言绝句：『天际彩虹飞，彤霞降翠微。琴心歌咏絮，牋彩映清辉。』押《五微》韵，平仄谐调，粘对悉合，格律十分谨严。后两句，用《世说新语》『咏絮』典，夸奖有辉是像谢道韞那样出口成章的才女，能写出令稿纸生辉的好文章。前两句描绘出异常绮丽的景象，但那并非单纯写景，而是为了烘托结尾的那个『辉』字。全诗意境优美，令人神往。

序写得太冗太长了！谨借刘熙载《书概》中的名言作为结束语：

写字者，写志也。故张长史授颜鲁公曰：『非志士高人，讵可与言要妙？』书，如也。如其学，如其才，如其志。总之曰：『如其人而已。』

一九九九年三月写于长安城南

与友人谈写篆

◎云泽

××先生：

承赐旅游及课书尊影，谢谢！观于尊壁满悬习作，临写心神贯一，不弃常功，钦羨之极。仆近来疏于刻苦，不过酬应，以至了乏寸进，惶愧惶愧！两函均谈及有意于金文，甚以为喜。愚意以为，尊笔娴于隶书，习篆当甚容易，且素来看重鼎彝，贵刊中大作曾道及之矣。变观赏研索，之于笔端，大可收事半功倍之效。至于运笔、结体，其余事耳。兹就所历甘苦，略为陈述，非敢以识途自居，只以湔见浅得，聊备参考而已，乞恕之。

大凡由楷书行草转而习篆者，其较难之处，在于如何弃习惯的顿按转折而为规一流畅；舍八法为宗之中缩沿张、跌宕有致而为对称均衡，富于当今所说之图案趣味；（图案之说为新语，古人固不知也。）而提按之得对于篆书亦无大用。固然改弦更张确非易事，而对于书法夙有研究之人（特别习于作隶者）自然可以一通百通，略作试验，易于理解。而临池要诀，则无分楷篆，均如一也。关键在于过去以篆为神秘，不敢稍加涉足，其实如窗棂纸一捅即破，所未能及时介入者，此一捅耳。

隶由篆变（此语并不确切），篆综古文，故习篆者似应对于斯篆略作涉猎，明其结构之规律，观其拼、凑、腾挪之方，以为入门。且金文重文异形者甚多，不易牢记，斯篆（以《说文》为代表）有律可循，便于记识，以之为阶，进入古代文字，似较容易。因此，愚以为，习篆者应先写小篆，其目的在于变楷笔为篆笔，变楷体结构为篆体结构，则不致为无羁之策也。近代篆书名家，如完白、诒叔、让之、牧甫诸位，皆本其书法之长，渗入作篆，对于笔意字形，别具章法，各有异趣，为读者、习者所爱，然而习之愈深，则风格愈难改移，欲上推而之鼎甲，亦不能得古朴、典雅之内涵矣。愚以为若吴大澂冯康侯诸先生者，笔法不违斯篆，造型则赋古文以新意，作为习篆初则，当无往而不利；盖其用笔结体，在不离原宗，以之为阶，进而涉步鼎甲，只有好处，而无不便或锢囿也。但习小篆只是过渡（当然也可以之名世），终端还在上窥金文，故一旦明其『首尾一致、圆笔起落（多提少按）、流畅均衡风姿秀美』，即可转而习鼎彝矣。



金文用笔，原则若写小篆，其间或略有粗黑、瘦硬之处，开始不必追求，重在结体。虽不似小篆之严格（类似方块字），但亦不能误篆书之基本构成。近来颇有青年，一意追求新奇，搜罗『奇』字，耸人视觉。篆而非篆，未敢苟同，写篆容易取巧，而难深入。得形者易，得意者难。如何解决此问题？无它，深研多习，循规渐进，识得真趣，然后发挥。固与其他字体无异也。不过，多一个认识篆字的功夫而已。余以为毕生或难升草书堂奥，而数年即可具篆书功底矣！

鼎彝出于商周，而盛于西歧，西周金文实为当时（也包括以后）杰作，尊著中固已言之。其中时代不同，所幸有墙盘、毛公鼎、散氏盘之作，大致可以概括各期风格，习者可取之为范本。拙意顺：墙、毛、散、之序，分期临写。墙盘近于秦篆，由斯篆上溯似较易入手，虽成器时间较前（周共王时），殊无碍也。然后毛公鼎（以端庄著）散氏盘（以错落有致称）。三者各写半年或三个月，然后再参阅其他彝铭，兼收并蓄，化而为之，可以无往不利矣。临习之时，则应甩开一切自我的感受，专于『死摹』；临第二三种时亦不要杂入前此之稍熟者，此无他，盖必须在临摹时悉心体会各个不同时期的不同特点，以明其相同相异之处。无须摹到十分（到十分便难出来），明其要点，能于区别即可。所谓『化而为之』者，即以自我感觉，集以前临习之心得，而以自己的所喜爱之综合形式出之，某多某少，或似或不似，则无须拘泥，所谓熟能生巧者也。此间若能广览各时期之拓片（或影印本），研其异同，汲其神趣，广收兼得，而以己意一以贯之，则更入佳境矣。

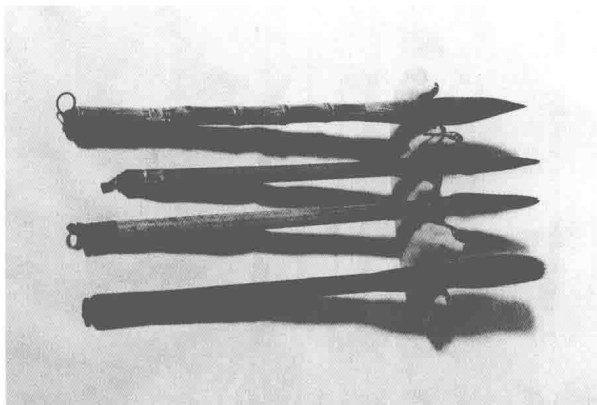
由于时代之前进，当今崇尚新意，鄙薄泥古，故功力深厚，临写酷似者，反不能得读者之共鸣。此何故？盖无作者个性之表现也。余不反此意，但金文终是金文，整齐与错落，严肃与跌宕，皆其中之『变』，并不能夺其神魄。即以草书笔意书之，当亦能寻出金文脉络。求其能得心应手，则必须经一番临摹苦功；欲其能发挥新意写之，则必须于金文外多层汲取（即现代的印象派意法，亦能有所启发）。若斤斤于蝌蚪之状，刻铸之型，则反而味同嚼蜡矣。

信笔写来，已出题外。先生书法功底深厚，又长于隶法（固无须多所饶舌）。其所以迟迟不前者，即愚所谓殚于篆书之『神秘』耳！一旦命笔，定能豁然成功也。

叨在交末，俚语唐突，幸勿见怪。

一九八七年八月

（此文曾被收信人摘发于香港《华侨日报》学文副刊）



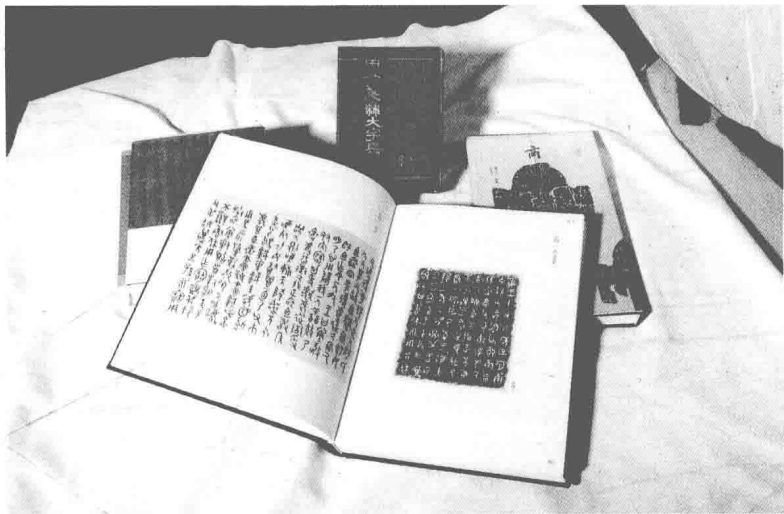
谈『神韵』

兼及写篆中的变化

◎云泽

何谓『神韵』？这个问题颇不好解答。由于对书法艺术的形容，无法用尺寸、斤两、疾徐等能看得见而又可以反复考核的『定量』去检验，所以只能用较为抽象的形容词，靠读者自己去领会。譬如说『秀丽』、『古朴』、『刚健』，以至于『功底深厚』等等，都只能作为一种提示，让读者自己去揣摩。至于怎样才可以算是那些所形容的实体呢？怕也没有一个尺度。不过上述这几个形容词（当然不止这几个），大致还可以有一个『边』，可以较为清楚地去领会它。而『神韵』这个词，就更费推敲了。依我的理解，神韵，应该是从气质上而不单是从形象上去观察一件作品。当然，所谓气质，也是从具体的形象上所反映出来的。如果说这一件作品，从形象的组成、用笔的功夫等外在的具象上能给予读者一种艺术的享受，换一句说，就是通过视觉而使读者得到一种美感。（这种美感的深浅是双方的，作者一方固然是主体，而读者的水平也是很重要的。就是说既要写得好，还要有识家。如果对于一个书法毫无研究的人，就是给他王羲之的亲笔，怕也无济于事，因为这个人根本不懂。）这种美感在超出『一般的定额』（如字写得整齐，用笔没有缺点）时，就是在『神韵』方面有突破。看起来很美，能激发读者的一种感情（喜悦的、爱慕的、想反复观看的），进而推动读者情绪上的波动，有时并能引起共鸣，那这件作品的『神韵』就颇为不错了。但也因为读者的观感不同，欣赏水平各异，有时甲认为有神韵，乙却看不出来，这也不算错，不过一般说来，好的作品还是有目共赏的。再说具体一点，不呆板，也不出乎法度，有趣味，而并不胡来；仔细看去，能更多地引起某种联想，而触发了读者的兴趣。这都属于『神韵』方面的。有人说是『韵味』，似乎比『神韵』较为不抽象一些，而基本上还是一样的。韵，是一个音乐上的感觉，代表一种和谐的美。乱七八糟的声音、毫无规律的声音组合，那就是噪音，就没有韵。视觉感受方面对这个字，是借一种音乐的形象来说明看得见的东西。『追求韵味』，就是追求一种和谐的、有规律的、（是不是可以用起伏来形容？）有法度而又超出法度的一种趣味。这种趣味的高超，只能用一个个极为抽象的『神』字去试图表现它。因之，神韵二字是用来表示在书法艺术创作上一种较为高级的内在表现。『何谓神韵』这个问题的提出，实质上是对我们现行的用于艺术形容方面词汇贫乏的一种批语。这不是一个小问题，有待于各方专家的探讨。

神韵，说简单点，应该来自变化。一幅字，排如算盘子，一个字，规范得如铅字一般，当然都是正确的，但全无艺术可



言。清代前期流行的馆阁体，字不能说写得不好，也有一种圆润整洁的美，但却毫无神韵。为什么？因为其中缺乏『变化』。下边以写篆为例，谈一谈如何在法度中求更多的变化。

篆书的法度，最基本的是横平竖直，但这也只是个基本，也可以说是小篆的必备要素。因为秦代统一六国文字就必须让它规范化，所以才定下这个『法度』。有人认为《峰山碑》过于『呆板』，这就如我们现在不能要求铅字不呆板是一样的。作为艺术来说，就需要突破它。如何突破呢？简单地把横的写得平、竖的写得直、间隔距离写得不相等，就算突破了吗？并不然。而应该是在无规律中表现有内涵的规律，在规律中要求其有非常和谐的变化。清代篆书名家常石如、赵之谦、吴让之等人就追求变化，但并没有越过篆书的那个基本规律，否则就不算是篆书了。他们在结体上、笔法上增加了变动和趣味（也算是一种韵味吧），而在排列上仍没有大变，还是整整齐齐地，但已经不大呆板了。虽然字个儿一样大小，而在组合方面却有松有紧，有伸有缩，

在用笔上有用方笔、折笔、滞笔、尖头齐尾等变化，给读者以更多的美感。使许多读者认为有神，认为有味儿。篆书到他们是革新了一大截子，成为后人学习的楷模。但还是没有走出对称均衡这个原则圈子。当时人认为出了新，我们现在却认为还有些守旧。清吴大澂以金文人篆，这又是一个新的突破，他打破了小篆那种整齐划一的格局，把李斯废止（当时出于统治而不是改革）了的，各国不同形的文字又引了回来，虽然有些『复古』，但在后人看来反而有了新意。（就如现在有些妇女又时兴旗袍，能说是真正的观念更新了吗？）从艺术上来看，这是一种进步，因为任何艺术一成定格，必然窒息它的生命，甚至会引向消亡。但我们不能忽略一点，就是必须对传统的东西有了一定的熟识程度，才能在它的基础上有所创新。不然的话，就会形成另一种艺术形式。（从宏观方面说当然也可以，但这是另一个问题。）若不深刻理解目前即有的某些缺点，就无法避免这些缺点不自觉的重现，那就会走弯路。

（本文摘自答学员函）

目 录

▲序 霍松林	4
▲与友人谈写篆 云泽	8
▲谈『神韵』 云泽	10
▲目录	12
▲作品	15
虎威 中堂	16
雕虫只为备雕龙 中堂	17
鼓皮散叶 书籍扉页	18
岁岁平安 中堂	19
唐周贺送友东归诗 大条幅附局部	20
山君大利 斗方	22
浮舟沧海 对联	23
千秋笔墨 对联	24
风起云涌 对联	25
不动心 条幅	26
龙鹤寿 条幅	27
龙盘凤逸 条幅	28
壮志凌苍兕 对联	29
祥云彭寿 对联	30
破壁群龙舞 条幅	31
兰亭追古胜 条幅附局部	32
望云惭高鸟 条幅	34
不将白发歌黄落 条幅	35
鸟声幽谷树 条幅	36
大地耕诗 条幅	37

胸中丘壑	对联	38
山光晴后绿	对联	39
龙腾凤舞	对联	40
归去梦中雨	对联	41
龙池水长绿	中堂附局部	42
洗砚鱼吞墨	对联	44
雾隐平郊树	对联	45
悼亡	条幅	46
哀思	对联	47
千里稻香秀色	条幅	48
云山归画	对联	49
不将白发歌黄落	斗方	50
四海有天堪寄梦	中堂	51
静	斗方	52
得意晴空羨飞燕	中堂	53
二月春风	斗方	54
旧尘忆张湾	斗方	55
含笑捋银颠	斗方	56
归旅过青门	斗方	57
鸿翔	小条幅	58
车马不相识	条幅	59
煮酒图蝉意有通	横幅	60
连吴拒曹	中堂	62
光明景象	中堂	63
八十八翁喜挥毫	条幅	64
暮雨访青冢	条幅	65
三月絮舞空	中堂	66
稻花香百里	中堂	67
白鸥比德于玉	斗方	68
短袖黄衫布裙青	条幅	69
桐影在地	大横幅	70
彤天涌日	斗方	72

域邻衣带水	斗方	73
十年还笔债	大横幅	74
九月结伴游	斗方附局部	76
风起云涌		78
汉枚乘七发之章	大条幅	79
书法为艺	大条幅	80
踏雪穿里弄	条幅	81
我昔少年日(甲骨文)	大条幅	82
王维《临洮》诗	条幅	83
云散晴峰海角	对联	84
秦川游	大条幅	85
赤橙黄绿青蓝紫	仿墨拓 黑绒镜片	86
几处早莺争暖树	斗方	87
幽谷位东方	中堂附局部	88
春风马蹄疾	条幅	90
向晚意不适	条幅	91
八十犹喜挥毫	条幅	92
龙	条幅	93
兴庆荡舟	四屏	94
柳荫荡舟	大横幅	96
书法为艺歌	四屏	98
长安八景	中堂八幅	100
马厂忆	五折四屏五套	108
仓颉庙记	十屏	118
晋陆平原文赋	七屏	123
五行柱	石雕	127
附：邱星篆刻作品		130
附：邱星生活照		132
▲传道·授业·解惑	韩学义	134
▲老树著花	邱宗康	138
▲后记		143

作品

虎威



虎威

戊寅元日

雲澤邱

呈

長安客外半亭區



戊午八月五日



離於日錄
田
五



雕虫只为备雕龙
奉玉漢胡百世宗堪欣靈傑
聚雅宿喜可印博蔚永凡
丙寅三月景星
戊寅上元
金澤邱星
冷居
家外半
廣
年
八
十
又
五

