“二王”书风与当代创作（下）

王晓光

三、“二王”风潮、模仿与复制泛滥之原因与背景

一般来说，艺术领域某一带有普遍性的风气或流行现象的生成，总有其孕育发生的社会背景、氛围环境。当前书法界“二王”模仿热潮、制作拼贴盛行，或可从以下几方面寻找原因。

1.时代审美标准与创作审美取向的缺失

当代书法人似乎不在乎是否能够筑构起具有鲜明当下特色的艺术创作标准与审美系统，以致缺少纲领性的、明确的当代艺术指向的境界要求或启示，书法人多处于自为的、缺乏目的性、散漫无序的“书写”状态。新境界的开拓、时代精神的书写，这本属艺术灵魂的东西已不再重要或可有可无。有研究者将当代书坛艺术主体缺失概括为创作主体意识缺失、环境（展览）主体意识缺失等方面[6]。

从艺术发展进变角度看，三十多年来的书坛，各种流派、风潮、形式尝试也不在少数，如中原雄强风、小草风、手札温婉派、简帛写法、流行书风、章草热、楚简热等等，不一而足；单拿“二王”一路写法，30 年来大规模的复归“二王”就不下两三轮，而当前正持续着的王书帖学热潮应是规模最大的一次。也有研究者将近 30 年来书坛创作走向归结为两种“回归”：创作理念上，从回归传统到追求创新，再到“回归传统”；创作手段上，从单一到多变，再到单一。[7]历史的、经典的资源被一次次发掘利用，循环往复“开采”殆尽，这亦是今天书法人感觉迷茫、无路可寻、无迹可依，只好摹古“复古”或者在书写以外求发展（诸如讲究外在形式、拼粘制作等）的一些客观因素。

2.创作者主体意识缺失

艺术创作的主体精神指创作者在艺术创作中所体现出来的艺术特色和鲜明的创作个性，是创作者情感的积累和体现，是创作者在实践中逐渐形成的相对稳定的艺术风貌，这种艺术风貌是由创作者的文化修养、性格、家庭背景及其周围环境等诸多因素所决定的。[8]作为 21 世纪的书法家，除了技术方面的要求外，更须拥有艺术上的自我表现与个性特征，且这种个性特征应契合时代精神，而不仅仅是一味地与古人相似或仅止于得先贤神韵。然而就目前看，许多书法作者好象不太在乎、不太看重艺术的新格或时代特色的构思，而更关注自己的作品能否获得评委青睐、能不能在展赛中获奖、入展，创作中的主体意识早被抛在脑后，像研究者说的，“他们选择书法没有标准，唯一的目标就是入选国展。在他们看来，获奖的、入展的就是最好的，因此常常被国展的导向所迷惑”[9]。从这种现象的普遍性来看，或可认为是书法人主体精神的集体性迷失。而时代正急切呼唤多元的、多样个性色彩的创作。

3. 当下书法界普遍存在的急功近利等浮躁心理

当前书坛浮躁的、功利性心理表现既体现于创作者个人身上，也存在于多年来一些流派、书风的某些创作倾向上。为了急于“出新”而求异，以求入展、获奖、博人眼球，结果“追求刺激性而忽略耐看性，如不加限制，进而有可能丢失掉书法文化本体精神”[10]。之后的几次“二王”书法回归热，虽宜在回纠反拨前面的粗、奇、怪、丑写法，然而复归经典帖学信札类精细写法后不久，同样陷入如当下这般千人一面的模仿、追风局面……

就创作者个人而言，几十年来人们在艺术上急于求成的浮躁心态显得越来越严重。近 30 年来书法普及与书法热潮持续至今，“书法热”让“书法家”批量产生，书法热的负面影响即是假、浅、浮、虚、杂层出不穷，“书法公共化倾向容易携带一个负面效应，即丧失艺术行为的冷静和深度”[11]。这种背景下容易形成的形象是浅层次的拙技与普遍的浮躁、功利心理。

4.“展赛导向”客观影响

近些年各种书法展赛越来越多，书法作者被众多的展赛牵动着、甚至制约着，不少作者的书法行为其实已变为围绕各种展赛转、跟着展赛疲于奔命，展赛机制下的“追风”“流行”行为于是愈演愈烈。一些年轻作者为跻赛、追奖而搞“时尚”，上次大赛折桂者自然成为他们追仿的对象，于是下一届展赛中“近亲繁殖”的情形就多起来。这种展赛引导的“流行风”现象还容易导致“快餐”效应，比如二王风、书谱风、碑学风、章草风、××风轮流“坐庄”的情况，那么这样的“流行”或“风潮”则不具备历史的、发展的合理性。

丛文俊先生谈到书法现状时说：三千年书法史的主体承载的是雅文化，当代书法缺乏明确的文化归属，书法传统只能依靠临帖学古得以微弱地延续。其结果是：审美价值观发生重大改变，全国大展式的集体运作方式、展厅效应以及入展获奖带来的功利因素，都加剧这种改变，当代书坛的浮躁、趋同等弊端，均因此产生。[12]传统书法艺术发展到今天，步入以展厅展示观摩为主的当代新阶段，本属传统书法的境界提升与时代跨越，但也因此带来诸类弊病，这就需要书法作者摒弃急功近利心理，不受展赛干扰，守得住寂寞，精研传统经典，独抒自我灵性，写出时代精神。

四、“二王”体系创作的新视角；当代创作须张扬主体精神，凸显时代风格

1.从文化层面理解“二王”，将“二王”置于其所处时代，进而探求表现魏晋书刻特征

魏晋是动荡而思想活跃的时代，老庄与玄学盛行，士人崇尚清谈，率真自由、风流萧散、超然物外、不拘礼节，即魏晋风度，属历史上颇具亮点的人格行为范式，在哲学、文化上可归为道儒互补的思潮。魏晋人“所追求和企图树立的是一种富有情感而独立自足、绝对自由和无限超越人格本体”[13]。东晋“二王”书法，既体现着那一时代的潇洒与风流，也存留了汉魏特有的朴、质、茂之气，更有人格本体、生命意识的彰显，“二王书风达到了人的生命意识在书法艺术中的强烈展现，这是艺术追求的最高境界”[14]。因而，从历史、文化、哲学的高度认识魏晋时代特色，继而体味东晋名士书法，这有益于真正理解“二王”的艺术。

从技术角度看，“二王”书法并非孤立存在，而是与所处时代的书写背景、艺术风格密切关联。东晋江左新体（今楷、行、草）的确立有其历史背景和社会实践基础，新体楷、行、今草于后汉魏晋逐渐发展成熟起来，这是一个大背景，钟、王书法出现在这个时期，“二王”风格其实应置于其时代风格统辖之下，“二王”是新体的集成者、革新者，反映了东晋士人书写与当时实用书写的普遍风尚。所以，我们在深研“二王”的同时，还应关注那个时代其他名家作品以及民间书刻遗存，了解魏晋六朝书写普遍规律及艺术共性，以便全面、准确地理解“二王”书法，并服务于今天的创作。

2.打进去，为的是走出来，勿为“二王”所牢笼

立足“二王”，写出自我、写出时代，这是老话，却一直是书法人不渝的目标，做到也并不容易。综观国展作品，大量“二王”扑面而来，模仿成分多，个性呈现少。打入传统，扎根“二王”之后，关键还要有勇气、有能力走出来。学王书而不必沉迷于王书，仰慕、研究古代大师但不应被大师所囿限，艺术的生命在于“新”，不论在取法中还是在创作中，主体意识、创新精神不可或缺，时代精神与时代审美风尚的注入必不可少。

3.关注新出土书刻资源，拓宽取法视野

“二王”书法来自钟繇、卫氏（卫瓘、卫夫人等）等系统，而钟、卫上承汉末传统，面世的东汉初期简牍帛等墨迹不少，其中有大量草体、新隶体写法，2004 年出土的长沙东牌楼简牍（东汉末年）有很多早期楷、行、今草墨迹，研习这些资料，或可找出钟、王书法渊源，关注魏晋以上各种书刻，对变化“二王”书法应有益处，正如有人指出的，“在二王之前还有很长的书法流变史需要追溯……在二王以下讨生活不如在二王以上讨生活”[15]。

秦汉书刻外，与“二王”同、近期的各类书迹资料更值得研究借鉴，因为它们是“二王”同时代的书刻资料。出土的西部残纸文书、魏晋木简、铭刻类书迹等，有必要拿来与东晋江左士人书法做比勘研究，并将有益因素用于创作中。

4.碑帖融合仍是一种有效途径

晚清民初书家早已尝试了碑、帖融合的写法，类似的融合法持续至今，这类手法仍可以进一步开拓，关键在于方法和切入点。比如，碑、帖互参来解决大小字问题（钟、王帖系多小字，写大是难题），碑、帖作品气息格调上的互为取补，碑派单字结构对王系书法的启迪，以碑派书法点线来考量提升线质问题，等等，可以尝试的切入点并不少。

5.重内涵、重技法，轻形式、轻制作

“重视作品内涵的表现”已是老生常谈，但事实上许多创作者对此做得并不好或根本不去做。以前的“中原风”“流行书风”等流派，多强调点线形式感或极尽变形、夸张之能，而相对忽略作品细节和内在意蕴表现；近年“回归二王”潮流里，表面上宣称意在精神内涵的挖掘，其实又陷入千人一面的形式泥潭，结果仅是在追求一个“注重内涵”的空洞躯壳，并没有给出多少“耐看性”或趣味性。就回归帖学、回追“二王”这个取法维度讲，笔法等因素仍是技术表现的核心之一，仍是需要着力探求、表现的关键所在，在谙熟悉经典技术前提下，精确表现点线细节并为“我”所用，应以此为技术基础来抒写主体精神和时代灵魂，而不应该舍本逐末地追展赛、搞制作、玩拼接。

6.张扬主体精神，凸显时代风格

古往今来书法大师们的作品，除了深厚的传统技术根基外，最令人印象深刻的就是他们独特的艺术个性以及自我精神的注入，因此在书史上，他们留下风格独具的笔墨形式并能内蕴时代印记，许多经典之作即完美体现着个性的与时代的彰显与契合。严格地讲，艺术创作过程中必须有主体情感注入，有作者的独到的见解，而这主体情感又是以作者自己独特的艺术风格表现出来的——这是艺术创作的指归，书法创作自然不例外。目前书展上大量近于临古摹古或千人一面的现象，在书界似见怪不怪了，而这种现象在美术界的展赛上是鲜见的。一味模仿，玩弄形式，自我精神阙如，则谈不上是艺术创作，更与时代精神无缘。

帖学并非惟一经典，“二王” 并非古代惟一大师。当下“二王”风潮或许可看作回追经典、回补技术、坚固根基的一种切入方式，然而我们的借用仅此而已，换言之，拿来“二王”不过是一种手段或津梁而已，而不能当作创作生活的全部。就多元开放的未来书法发展而言，借鉴应该是全方位、多向度的，当代书法人时刻不能忘记时代风格的构建，多元多姿的创作才符合时代艺术特征。书法艺术本体精神任何时代都不可或缺，其核心即是合于时代精神的艺术创新。

（王晓光：中国书协学术委员会委员、西泠印社社员）

注释：

[6][9]陈龙国《书法展览主体意识的缺失及对策》，《文艺争鸣》2010 年第 7 期

[7]刘珊、刘镇《近 30 年书法创作遭遇研究》，载中国书法家协会编《2012 中国书法金陵论坛论文汇编》（2012 年 7 月）

[8] 陈叶《谈中国画创作的主体精神》，《学理论》2009 年第 30 期

[10]吴振锋《心灵的自由》，载《叩问心灵》，中国社会出版社 2003 年，第 87 页

[11]卢辅圣《二十世纪书法史鸟瞰》，《文艺研究》1998 年第 5 期

[12]丛文俊《中国书法之现状与未来走向的初步分析》，载中国书法家协会编《2012 中国书法金陵论坛论文汇编》（2012 年 7 月）

[13]李泽厚《中国古代思想史论》（上），安徽文艺出版社 1999 年版，第 200 页

[14] 张俊东《二王书风在当代》，《中国书法》2006 年第 6 期

[15]《当代书坛流行“伪二王”》中曾翔语，《中国书画》2011 年第 8 期

书者散也

韩立平

江南四月，雨季，散落了一地的香樟树叶。湿洳的气味，从宋仙洲巷莓苔与石板的纠缠中，逃逸出来，夹杂着旧宣纸上的霉斑。几柄松散的扇骨，从陈廉公掌珠的手里递了过来。一盏清茶，数叠信笺，还有几幅民国的小品。未过阊门，万事已非，一襟幽怀，散入重茵。死后是非谁管得，同样身陷囹圄的蔡邕，仿佛说过：书者散也。

萧散简远，妙在笔画之外。风神萧散，下笔便当过人。

散是孙过庭的偶然欲书。偶然已非自然，何况又加了点“欲”，好在这“欲”是《明夷》之《谦》，明而未融，是陈王初见甄洛时情景，也是宝黛初逢，还是普救寺里，怎当他临去秋波那一转。

散是王羲之的逸民之怀久矣。当学院派在炫耀技法，排兵布阵，把玩话语权的包浆；当老干部们弄点展览，一起做中锋用笔的弥撒；当文人戏子们各行其是地鬼画符；而此刻，王羲之临书但有惆怅，似梦中语耶？比者悠悠，如何可言。

散是靖节先生悠然望南山。“南”有一种咀嚼拷扁橄榄的津润，牧神的午后，晕眩、呢喃、梦呓，门要掩去黄昏的时候，户枢在逐渐旋转中发出摩擦光晕的声响。而“北”字爆破的声母有点用力了，若照京剧票友的上口音读，更有一番做作。“东”字浑浊、颟顸、执拗，锣鼓喧天，红旗招展。“西”字尖锐、算计、高傲，小家碧玉，暝色高楼，感伤的智识主义。

坦腹，拄笏，打铁，蜡屐，解带围竹，木人之舞。

想起散宜生、邓散木，想起五石散、散卓笔。散发扁舟，彩云易散，解散隶体，散僧入圣。

想起诗三百中那个女子，她的丈夫叫伯兮。想起灯火阑珊处的女子，懒起画蛾眉的女子，日暮倚修竹的女子。

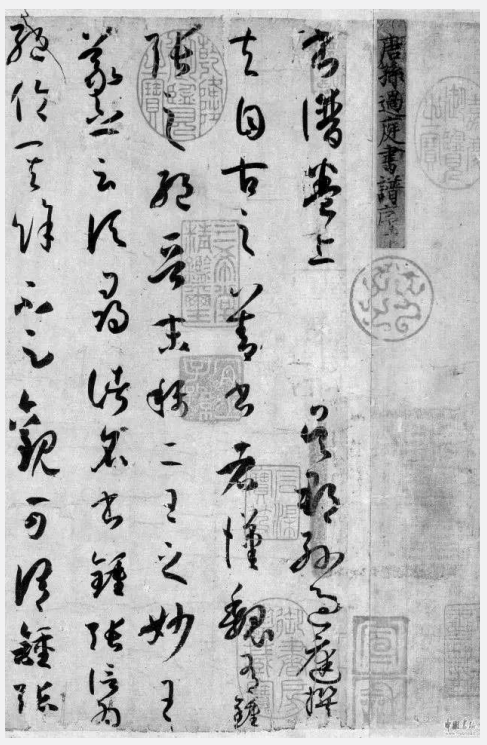
想起冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。夕阳在山，人影散乱，树林阴翳，鸣声上下，

欧阳公的诗话，本雅明的单行道，钱钟书用小草书写的札记。

散是新批评的狡狯，弥漫着美国南方农庄的小麦清香。细数落花，缓寻芳草，迷了归路，不求甚解。怎奈结习未除，措大们总爱掉书袋，好在无益之事，正可以遣有涯之生。尼采说慢慢地阅读，是对现代性的批判。快餐，高铁，念白字，道歉，刷爆朋友圈……而阅读变成了一桩体力活，伊格尔顿说。

散是对着美女念佛经，虚妄固不可堕，空亦不可堕。东坡居士说，知命必尽人事，平生为道专以待外物之变。看来人事未尽，不宜谈命，滚滚红尘似乎有了合法性。痴男怨女们欣慰极了，连新罗大茅和尚都在为我们辩护：欲识常住不凋性，向万物迁变处识取。

从苏州折回上海，忽又想起了石库门里的沙



漠王子，从三马路穿到四马路，那些压抑在摩登背后的分叉小径，南北丛生，那些花花绿绿晾晒着的床单被面内衣尿布，磁带已经走音了：自己的命儿自己算……再往前走几步，光景明亮些，原来是天蟾剧院。乱世里的叫好，硝烟中的身段。老兵，琴童，杨宝森的卧龙岗、散淡人。清角吹寒，都在空城。当然，操琴必是宝忠先生。有人说他是冻死的，也有说煤烟呛的。看破人情只点头，是非谁管得，哪里再听一段赵五娘、蔡中郎。

海上造笔者：周虎臣（十二）

四大系列 名笔荟萃

名技名笔 妙可生花

西方文字表音记符，其书写与绘画艺术似乎毫不相干，使用的工具也互不相通。而我国，汉字象形，本由图形文字演化而来，从源头上书画同宗共源，古人即以“河图洛书”引之为据。毛笔同时作为中国书法和绘画使用的主要工具，更是不争的事实。只有毛笔方能演绎出那时而细曲多变的线条、时而浓淡相间的块面，时而刚柔并济，时而酣畅淋漓，变幻无穷、妙趣横生。不少名家更提出“以书入画”和“以画入书”的理论，说来玄，却更神！

国画艺术细分三科十门，工笔精巧细密、写意挥洒淋漓，其神妙全在运笔遣墨、施笔调色之际。作画有勾、斫、皴、擦、晕、染、斡、渲、点、揉之技，运笔有使中锋、侧锋、逆锋、露锋、藏锋之讲究，自需有称手之笔方能笔到意达、笔至情现。画家用笔与书法用笔基本相通，但为满足作画的特定用途，制笔业也特制一些专用之笔，规格品种繁多，常以其用途命名，如：衣纹笔、工笔、划线笔、面相笔、叶筋笔、圭笔（描笔）、蟹爪笔、担笔、皴笔等。

同样常闻传奇画家无论什么笔都能随心所欲，但更多画者也严于选笔，为的是事半功倍、助技增艺。周虎臣的名技名笔”与“名帖名笔”相对应，可谓丰富多彩、妙能生花。如：

写意画用笔，写意是用简练的笔法描绘景物。其纵笔挥洒，墨彩飞扬，较工笔画更能体现所描绘景物的神韵，直接地抒发作者的感情。写意画笔大多为大、中型的软毫笔。因其含水分多，柔和圆润，容易挥洒自如，利于墨色浓淡干湿的变化，表现力丰富。使用中常用中锋、侧锋、逆锋来画出圆润和柔中寓刚的线条，以及多变化的面。达到墨色丰富、水墨淋漓，烟云满纸，水色天光，倒影迷离的效果，尽柔和之妙，呈氤氲之趣。“精制写意笔”为羊毫齐头笔，精选细光锋、粗光锋、白尖锋等羊毫制成。有大小规格二种，笔头直径分别为 1cm、0.9cm、出锋各为 7cm、6cm；笔杆较长达 25cm，便于挥洒，顺心随意。

水墨丹青笔，适宜泼墨、泼彩的水墨画风。中国画，妙在水墨运用。“墨分六彩”，有“黑、白、浓、淡、干、湿”，用墨通常也归纳为“五法”，有破墨法、积墨法、蘸墨法、泼墨法、干墨法。泼墨法，是写意画技之一，其实不全是真的把墨直接往纸上泼，更多是用大些的笔，饱蘸墨汁，大笔挥洒，其效果酣畅淋漓，韵味无穷，形成“泼”的意味，常用于表现烟雨云山。该笔以马毛和灰羌为主要原料，笔头直径 2.1cm、出锋 8cm，造型肚大锋长；笔杆 18.5cm。此笔形状显得较为粗短，腰力十足，吸墨量大，大八字处回转自如，宜用腰部横向行笔涂彩。

长锋勾线硬毫，属工笔人物花鸟细节用笔。工笔画属于工整细致一类画法，以线条为主要表现手段，依靠线本身的刚柔、粗细、巧拙、方圆、疏密等变化来表现各种物象。以线造型是工笔画的基础和骨干，线是画面的灵魂。所以对线的要求是工整、细腻、严谨，一般选用狼毫类细而尖的笔，多用中锋勾勒出细而匀的线条。常用的笔有衣纹笔、叶筋笔、大红毛、小红毛、蟹爪、狼圭、紫圭等。“长锋勾线硬毫”仿制刘海粟所用勾线笔，按其用笔配毫，以淮兔、香狸毛为主要原料，属长锋硬杂毫笔。笔头造型细长，有一、二、三号三种规格，笔头直径各为 0.6cm、0.46cm、0.44cm，出锋 3.4cm、3.1cm、2.9cm；笔杆均为 18.5cm。笔头坚挺，适用笔尖锋部，适于人物画、动物画中勾画细节，使用起来十分得心应手。

线皴笔，适宜于施干笔的山水线皴技法。国画中遇到土、石、树桩等物类，为表现山石、峰峦和树身表皮的脉络纹理，在先勾出轮廓之后，再用淡干墨侧笔而画。皴作为线的补充，增强质地和厚重感，表现山石、峰峦的，主要有披麻皴、雨点皴、卷云皴、解索皴、牛毛皴、大斧劈皴、小斧劈皴等；表现树身表皮的，有鳞皴、绳皴、横皴等。“线皴笔”为瘦锋型羊兼毫笔，以貉子针毛和羊须为笔柱，披马毛，笔头直径 0.85cm、出锋 4.8cm；白竹节笔杆，无斗无挂，穿绳，杆长 19cm。弹性较强，吸墨量不大，但抱合力足，适合干笔技法。

名人名笔 情技并重

海派笔墨的形成，源于与海派书画艺术的结合，并随着海派文化的成熟辉煌而发展兴旺，它的成功建筑在海上文化高地之上。在满足书画家的个性艺术需求中，制笔匠为他们量身度艺，特配定制，创造了至善至美的别样笔毫，使笔的品种日渐丰饶；而书画家有了得心应手的毫笔，更创作出艺臻完美的佳作，这是一种相辅相长的关系。

周虎臣、杨振华长年来为许多名家定制了专用之笔，博得名家的赞誉，不仅他们生前偏爱有加，随身常用；而且他们的后裔、弟子也都师效先贤，认此不弃。如今作为保留产品的名人名笔，深蕴人文情感，更受社会各界的青睐。

在此不避广告之嫌，将现门市常售之“名人名笔”列名于后，以示周虎臣得助于名人之深：万寿贡笔（大中小）、乾隆御笔（大中小）、乾隆遗制（大中小）长锋、丰泽园、石如篆书、虚谷画笔、蒲华画笔、任伯年画笔、吴昌硕定制笔、缶庐（大小）、沈曾植定制石獾（大小）、曾熙嘱制大羊提、黄宾虹山水、李瑞清嘱制大羊提、赵之谦定制行草、尹默选颖、梅景书屋（吴湖帆）、刘海粟定制大写意、林散之书画（大小）、张大千选用画笔、沙孟海行楷、沙孟海榜书、王蘧常定制、来楚生选用隶书、赵朴初用笔、师牛堂（李可染）、白蕉选用貉子毛（大中小）、希逸斋（李天马）选用笔、谢稚柳定制石獾、元白（启功）定制石獾、兰斋（任政）选颖（大中小）、一二三号虎啸、胡问遂选颖、黄胄选用笔、悟斋（王冬龄）大草等。

而每支名笔的背后，都有一段感人肺腑的动人故事，深藏着一份扣人心弦的情感，这也是现今周虎臣四大系列名笔中非遗成果最出彩的部分。除前文曾介绍过的曾熙、李瑞清、沈尹默、胡问遂定制笔外，再举数例：

任伯年与周虎臣笔庄店主是世交，经常来店做客和试笔，并荐吴昌硕等来店定制毛笔。其原用笔多为羊毫长锋，总觉健力不足。笔庄遂依其作人物、花鸟画的特色，用灰鼠毛和狼毫为笔柱、外披羊毫制笔，制成一支笔头直径 0.8cm、出锋 5.5cm，笔杆长 19.5cm 的笔，笔杆上刻“焦墨钩骨”及其籍贯姓名“江阴任颐”。他试用此笔后甚为满意，即定为专用之笔。此笔现改名为“任伯年画笔”。

吴昌硕与周虎臣笔庄店主是挚交，1909 年冬，缶翁定制书写行草大字笔一支，并附具体要求。因一般书写行草者喜用羊毫，笔毫较长，细软，吸墨量大，笔庄初依纯羊毫湖笔之法制作，送样试用后感觉尚欠佳。因吴昌硕的行书除受黄庭坚、王铎笔势之欹侧、黄道周之章法，又受北碑书风及篆籀用笔的影响，大起大落，遒润峻险，所以非纯一笔式所能胜用，故务需综众之长，方能尽其善。于是笔庄根据其要求，重新调整了笔毛的配置和笔头的形制。缶翁对艺术十分较真，对笔要求也甚严苛，如古人赵赵孟頫裂笔求精经几次送样、试样，反复改制，最后缶翁对制成的样笔表示认可，对其书写效果十分满意，唯觉笔杆还嫌较长，有碍挥洒，遂唤书僮将其砍去一段。此笔笔头直径 1.4cm、出锋 6cm；唯笔杆较短 15.2cm，保持当初缶翁所截之样，显得短粗。现在此笔一直是周虎臣畅销之名笔，其特殊的外型也体现了缶翁强烈的艺术特色。

1928 年夏，黄宾虹在上海新华艺校任教期间，为了适应其积墨、泼墨独特画法，其弟子叶小舫请周虎臣笔庄为师定制画笔。笔庄据大师作画时大量含墨和对笔锋尖腰健的特点，以马盖毛和羊尾混合做笔柱，以马毛做披毛制成画笔。此笔笔头粗大，直径 2cm、出锋 7cm；笔杆长 17cm，笔上刻款“朴存先生”尊称及定制者名。黄宾虹收到此笔用后甚感合用，十分钟爱，后来广向其他学生推荐使用，逐渐成为其学生必备之笔。此笔现定名“黄宾虹山水”。

1960 年吴湖帆请周虎臣笔庄定制用于工山水、兼能画松竹的小笔。笔庄根据其绘画特点研制了狼毫小笔数款送他精选。吴湖帆试用后，对其中一款甚感满意，特以其斋号“梅景书屋”命名之。此笔笔头直径 0.5cm、出锋 2.4cm；笔杆长 17cm。此笔用者甚广，书画界及爱好者几乎人尽皆知。

1967 年年中，周虎臣接到一项特殊的任务：生产几支特别高档的毛笔，此笔要适宜怀素风格的行草书写——锋部要尖细，并运转自如，可写细圆的笔划；中锋要粗犷有力，能满足较大幅度的提按，达到粗细由之；且有坚挺的健力，在快速运转提按中需能迅即复原；还要有较高的吸附含墨量，确保大幅文字一气呵成地连续书写。厂里为此专门组织攻关小组，领导亲自挂帅，认真研究笔毛的配方选料，各道工序都由顶级师傅亲自上阵。经合力奋战，最后出色地完成了任务。当时谁是用笔的神秘主人，没人宣布明说。但从任务下达的阵势及用笔的风格，大家心照不宣“都懂的”这几年，能担负这一光荣制作任务，令“周虎臣人”引以为傲。如今依此仿制的笔品也在门市上柜供应，此笔笔头直径 0.95cm，出锋 4.4cm，笔杆长 20cm，定名为“丰泽园”。