

第27届上海市青少年书法篆刻展获奖、入选、入选作者名单

（上接第4版）

秦晟尧 徐怡敏 胡天宇
袁志伟 李陈一 张沈艺
秦贝衍 于原苏 郑钦怡
张伊冉 孙 琰 尹苏羽
谢亦心

青浦区（1名）
章艺恒
崇明区（2名）
张闻轶 杨沈庆

入选
浦东新区（25名）
高子傲 孙新安 沈瀚东
张金涛 刘嘉怡 崔梦瑶
冯 实 王金悦 王昊宇
徐震烨 钱星燎 倪睿哲
王思佳 郭曾皓 胡雨田
辛羿成 韩冰一 陈恺乔
张 显 沈宇涛 马晴清
贺帅淇 张愛心 张昊宇
王昕禹

黄浦区（3名）
周裔捷 黄心祺 方皓润
静安区（11名）
方塞渊 姚博文 刘红苗
许宸嘉 张 澄 赵宁怡
吴 悠 陈怡岚 包熙悦
于巨衡 章 灵

徐汇区（17名）
李书宁 丁歆悦 石彦峰
徐誉甄 范琛懿 周 正
蔡婧宜 郭羽伦 杨浩文
陈立文 吕逸轩 卜奥雪
葛天彦 陈耀钧 朱颖佳
钱一凡 牟均皓

长宁区（3名）
许家韬 薛紫骞 陈 或
普陀区（13名）
张云怡 徐晨夕 杨雅麟
周欣怡 蔡嘉懿 蔡懿宸
杨欣瑜 张轩睿 王菁瑶
曾陈钰 黎 响 顾子昊
余涵为

杨浦区（12名）
陈子瑒 张家豪 王紫妍
王佳敏 朱翔文 沙梓阳
刘雪盈 赵致苑 崔竞天
周子涵 王锦鸿 卞淳淳

宝山区（13名）
殷亿璐 史佳鹏 徐 多
王若练 吴诗璇 邱 添
崔奕琪 朱翰楨 王子涵
王宸瀚 王鑫宇 王昕阳
刘孙歆妍

闵行区（32名）
唐振原 陆嘉臣 潘婧云
陆一衡 杜韵茗 范悦丹
王 奥 熊楚涵 彭学来
舒 畅 陈璐菲 肖卿晨
张 埔 沈 欣 潘苡萱
张笑逢 郭宸瑞 陈志浩
李昌泽 钱真君 王皓然
江伊雯 高诚远 刘振华
彭启溶 胡浩炎 熊璟轩
杨 悦 杨奕萌 俞舒涵
徐嘉雷 张宸博

嘉定区（2名）
陆段好 周家禾
金山区（3名）
方子谦 陈思彤 邱 添
松江区（4名）
阮志杨 侯博文 施朱乐伟
吴 方

青浦区（9名）
费佳悦 金裕翀 沈可安
经写意 徐子郡 王震啸
黄静雯 虞心蕾 陈文婧
奉贤区（1名）
张徐茵

崇明区（2名）
李安琦 唐俊喆

第27届上海市青少年
书法篆刻展优秀组织奖、
优秀指导教师名单

优秀组织奖（7个）
黄浦区青少年科技活动中心
杨浦区少年宫
杨浦区同济小学
松江区青少年活动中心
金山区漕泾小学
青浦区青少年活动中心
点墨轩工作室

优秀指导教师（8名）
黄陈伟（浦东新区）
贾红坡（浦东新区）
曹晓阳（黄浦区）
陈小康（普陀区）
应逸卿（虹口区）
田新海（宝山区）
邱泽远（闵行区）
徐秋林（松江区）

似曾相识无可名状

●杨祖柏

■一印一话

“似曾相识，无可名状”，这是徐正濂先生的一句名言，是他经过四十余年书法篆刻研习中提炼出的一个艺术观点。近年，这句“名言”在印坛上可谓家喻户晓，笔者也以此作为品鉴书法篆刻一个“标尺”。

上月中旬，徐正濂先生在海上印社艺术中心举办了他人人生第一个场展，用《篆刻观察》西槐之言“徐正濂早年即在书法篆刻界享有盛名，却直到66岁才举办首次个展，体现出他的艺术定力”。的确，有定力，才会沉的住气；有定力，才会在思索中前行。记得在开幕式当天，一位记者在采访徐正濂先生时，问了不少有关创作的问题，其中关于“似曾相识，无可名状”也在其内。徐正濂先生说“似曾相识，无可名状”，无非是说篆刻学习一定要深入传统，要做有缘之水，有本之木，决不是凭聪明，凭想象力，挖空心思壁虚造就可以“创新”。篆刻的创新要有深度，就要“似曾相识”，让懂篆刻的人觉得你从传统中出来。他还说：仅仅从传统中出来也不是创造，必须是不能够用传统完全去解释，说不出是以往传统中的什么具体的模式，那才是创造！那就是在“似曾相识”的基础上的“无可名状”。一番解答，让不少围观者茅塞顿开。

笔者以为“似曾相识，无可名状”是一种境界，它既是创作取向，也是审美理念。当然，这里的“似曾相识”并非西方视觉艺术理论中的那个“似曾相识”，从未谋面的似以为亲身经历过的，然后把这种意向向“感觉”或曰“情景”表达出来，以唤起观者内心的一种“似曾相识”。而徐正濂先生提出的“似曾相识”源自创作实践，是从多年实践中感悟并上升为一种审美意识的，而这种意识又需要回到个人书法篆刻实践中并不加以体会的。笔者见过一些读者他们最头痛的事，就是某些“大部头”的书法篆刻美学理论让他们糊里糊涂，有的问题过多的啰嗦、玄乎，还有一些跨界的“融合”，究竟怎样去把握审美标准，如何去欣赏书法篆刻？也没有搞明白，只能带着书上的条条框框去套用。笔者以为“似曾相识，无可名状”可能就是一个让人明了，容易理解和把握的“尺度”。

当然，“似曾相识”不是模仿，也不是“挪用”。在世界美术史上曾出现过法国写实派与印象派画家爱德华·马奈的作品《草地上的午餐》与文艺复兴画家蒙蒂的作品《帕里斯的评判》中的人物组合的相似现象，就引发了美术界一片哗然。不过，事到如今，在当下的美术、书法创作中，那种“模仿”与“挪用”的创作手法仍在不停的上演，有些人可能仅仅去改变一些材料、制作手段或换个形式就以为是自己的创作作品了。尤其是现在的书店里摆放着一大堆集字帖和碑帖，在对学习书法爱好者有所帮助的同时，也给他们带来偷工减料，有的还直接采取“拿来主义”的态度，把临摹当作创作。还有的以为以自己集出来的字就是创作，这是创作吗？所以，徐正濂先生特别强调“似曾相识”不是“乱真”，当然更不是“模仿”，陈陈相因。

说到“似曾相识”，也想给某些所谓的艺术评论家拉拉袖子，扯扯耳朵了，在撰写评论宏文时也不要抱有“似曾相识”的思维，在上下五千年中去寻找“似曾相识”的元素。明明张三李四就从未涉足过某个碑帖字帖，可能也会被他们写成张三作品有着王羲之的精致，颜真卿的雄奇，欧阳询的气韵，米芾的超逸等；李四的作品会说成有着《张迁碑》的方整，《曹全碑》的秀逸，《石鼓文》的古朴，《乙瑛碑》的古雅，《好大王》的舒展，让人读了都忍不住笑出声来。就是撰写“大师”的文章也应尽量把他写得准确一点，不要把张三写成李四，也不要把李四说成张三，更不要跨越、穿越历史，因为有的评论是需要历史去写的，后人去写的。

■会员心声

印象茅台

茅台，名扬四海的黔北古镇，一块古老而神奇的土地。据仁怀市博物馆图片文字可知，从仁怀市怀阳洞、罗村、后山、茅坝等地发掘发现的磨制石器石斧、石刻刀等，证明这片土地上在公元前一万年至四千年间已有人类频繁活动。远古时期，此地属夜郎辖境，迄今已有几千年历史。

茅台位于贵州省西北部，地处黔北川南交界，东倚遵义县境，南接金沙县境，西邻四川省古蔺县，北控习水县、赤水市要道，历为兵家必争之地。又是世界名酒茅台酒的产地，酒以产地而名，地因产酒而贵。这里山清水秀、人杰地灵、物阜民丰，素有“中国第一酒镇”之称。尤其是集古盐文化、长征文化和酒文化于一体，文化积淀深厚，民族风情绚丽多姿，清代诗人陈熙晋《茅台村》中这样描述：“村舍人声沸，茅台一宿过。家唯储酒浆，船只载盐多。矗矗青杠树，潺潺赤水河。明朝具舟楫，孤梦已烟波。”著名学者郑珍感叹“酒冠黔人国，盐登赤水河”，等等。

曾几何时，我思忖，历代文人墨客为何对茅台留下许多美丽的诗篇。怀着最热忱的激情，去年夏秋时节，我与几位同道参加了上海浩泽贸易有限公司组织的“风从海上来”茅台采风活动，此次之行，我终于明白，茅台不仅有那人们向往的琼浆玉液，更有那让人魂牵梦萦的山光风情。

茅台山水美。茅台镇位于大娄山脉一处低洼地带的马鞍山斜坡上，依山傍水，镇内地势东高西低，地形略成三级台阶。当地人习惯将这个三个地形区称为“高山”“半山”“沿河”。受海拔高度和岩石风化的影响，马鞍山广泛发育着紫色土，酸碱适度。其特殊的地质结构，十分有利于水质的渗透、过滤。马鞍山属于亚热带，覆盖大面积的常绿阔叶林，其得天独厚的地质地貌，置身于此，能感受到它向人们展示着崛起的景象。

茅台水美。赤水河，古称安乐水，人们称其为茅台的“眼睛”，集灵泉于一身，汇秀水而东下。它四分之三流藏在大山中，是国内唯 一条没有被污染的支流。高空眺望，如一条缠绕在美丽姑娘身上的玉带。最为神奇的是，赤水河一入茅台，大河谷如斧劈神工一般陡然陷落，从海拔1000多米跌为

并须还须“多写、多看、多刻”。

须知钱君匋在艺术上是个执着而又肯下苦功的人，从此他又书法篆刻并举，日日临池叩石，不遗余力。这又要回到丰子恺先生“艺术都是相通的”那句话，钱君匋学习美术，早期擅书斋装裱艺术，他的封面设计曾受到鲁迅先生的称赞，故有“钱封面”之誉。所以，他转而学书法篆刻、搞文字创作，都有一定的基础，一通而百通。他学书法，篆隶真行草，五体俱能，尤以汉隶简牍独树一帜；篆刻则上窥秦玺两汉，下逮晚清诸家，逐渐形成了他既刚峻浑朴、又清丽秀雅的独特印风，这在钱君匋的代表印著《长征印谱》和《鲁迅笔名印谱》中皆可一窥其豹。当年，钱君匋处于“文革”的劫难时期，秘密从事《鲁迅笔名印谱》的创作，不料刻治拓成印谱后被告发，不但遭审查批斗，且数百方原石印章也被搜去而下落不明。但钱君匋是一个倔强执着的人，待“文革”后期“气氛”稍缓时，他索性又埋头创作，再度创作了一套《鲁迅笔名印谱》，八十年代终于重见天日并几经出版，成了他篆刻艺术的代表著作。

除了专题的印章创作外，钱君匋还善于刻巨印长跋的篆刻作品，这在前人是并不多见的。而且，钱君匋的印章边款，篆隶真草皆有，以四面或六面长款，叙事抒情，蔚然成观。代表之作如辛稼轩的诗句“爱随流水一溪云”朱文印，线条婉转流利，章法安然舒展，边款则以有界格的楷书为之，仪态万方。而另一方苍浑厚重的白文印“气象万千人中画”，边款则是楷书北魏始平公字体，五面阳刻，拓出的效果光彩夺目，别具一格。除此，钱氏的篆书、隶书乃至草书边款，都为印坛所瞩目。尤其是他的单刀大草书边款，虽是无心插柳之作，但却开风气之先，创古人所未有，成了钱君匋篆刻艺术中遗世独立的一枝奇葩。

钱君匋有个斋号叫“无倦苦斋”，笔者曾与八十年代末，有幸登门拜访过一次。据说这个斋号，因沪语的谐音近似“无权可抓”，所以“文革”时成了造反派的陷构之罪而遭批斗。殊不知钱氏的“无倦苦斋”，乃是他最为仰慕的晚清印家赵之谦（无闷）、黄牧甫（倦庵）、吴昌硕（苦铁）三位前辈的字号中各取一字而成。钱君匋的弟子、如今年逾古稀的吴颐人老师曾告诉我说，其实最后一个“斋”字也代表一个篆刻大家，因为古文字中“斋”可通“齐”，而齐白石别号“齐大”，故最后一个亦可暗寓齐白石也。

一个斋号四大家，而且这四家的印章钱君匋最为喜欢，也收藏最丰，各家均有百方之多。钱君匋创作之余，常偏重于收藏鉴藏，平时创作的润资所得，也多用于搜罗明清书画印谱的花费中。从钱君匋也时被人讥之为“爱财”，对此，钱君匋总是会指指自己的鼻子开玩笑地说：“我姓什么啦？姓钱呀！……”但是，晚年的钱君匋，将一生所藏大量的明清书画和印章瑰宝，悉数捐给了故乡桐乡和海宁，君子爱财，最终还之于民，为后世留下了千古佳话。

●李 滔



我们都知道，李叔同是艺术领域的全才，诗词书画、音乐戏剧等无所不通。而正是他这般“全才”的气质，深深影响了一代又一代的弟子，如丰子恺，也是书法绘画、音乐教育、文学翻译等无所不能。其后如钱君匋，再其后如钱君匋的代表弟子吴颐人等，他们几乎都有一个共同特点，即“艺兼众美”，这大概与李叔同注重全面艺术素养的教育理念，还是大有关联的。

在书画篆刻的艺术领域中，钱君匋的篆刻成就无疑是最高。据称他一生刻印两万余方，这对一位在诸多领域皆有建树的艺术家来说，是一个非常惊人的数字，也可见其创作之刻苦与勤奋。早在上世纪四十年代，他就出版了个人第一部印谱《钱君匋印存》，虽其时尚未有明晰的个人印风，虽隼凤新啼且法乳纯正，也初步确立了他民国印坛的地位。其实，钱君匋学篆刻并未拜过名师，少时受同乡前辈的影响，多赖于自学。后由艺术学校的国画老师吕凤子引见，去拜访了篆刻大师吴昌硕先生，也仅一面而已。吴大师看了他的习作，云“太嫩”，

徐悲鸿是中国现代艺术大师，但他与上海的关系，诚如斯舜威先生所言“没有上海这段经历，或许就没有中国美术史上赫赫有名的徐悲鸿”。徐悲鸿（1895—1953），汉族，原名徐寿康，江苏宜兴市屺亭镇人。据《悲鸿自述》记载，徐悲鸿第一次由宜兴赴上海，“年十七，始游上海，欲习西画，未得其途，数月而归”。1913年夏，徐悲鸿再次至沪，结果又误入上海图画美术学院，数月后返乡续任彭城中学图画教员兼宜兴女子师范学校图画教员。在上海图画美术学院于1913年1月28日、2月16日两次在《申报》刊登招生广告，徐悲鸿正是看到这则广告才再赴上海学习。结果，上海图画美术学院创办伊始，教学条件极其简陋、师资薄弱，有一次课堂上老师竟拿徐悲鸿的习作做讲义。徐悲鸿非常气愤，两个月后便不辞而别。上海图画美术学院的创始人是刘海粟、乌始光，后来，刘海粟就把徐悲鸿纳入自己的“门生录”，并自诩为徐悲鸿的老师，而徐悲鸿本人对此并不认可，由此结下徐、刘二人之间的恩怨。徐悲鸿的第三次寓沪是在1915年夏。徐悲鸿打算找到一个半工半读的机会，结果是无数个大门向他关闭，一次次地婉言拒绝使其盘缠殆尽，无奈地流落街头，食不果腹，甚至曾经想跳黄浦江以结束自己的生命。此一阶段成为徐悲鸿一生中最贫困的时期。

徐悲鸿对大篆、小篆、魏碑、行书亦均有涉猎：大篆碑文，他对《毛公鼎》和《散氏盘》尤为钟爱，他曾集得《散氏盘》金文为一联“东井西疆同邑率，图右史傅传人”；小篆，徐悲鸿喜欢邓石如；魏碑，尤其是对《龙门二十品》，他更是赞赏有加，反复临习揣摩，他在1939年临摹的《魏灵藏寺碑》，颇得精髓，格调高估；行书，他十分欣赏王铎、文徵明，曾收藏了王铎十余幅作品，曾集文徵明行书联数幅。

徐悲鸿的行世书法多为行书，间或有篆书等。其行书往住融进篆隶或魏碑的笔意，显得古朴飘逸。徐悲鸿转之笔法。欣赏是以碑入行，将魏碑那种富有天趣的结体经过“行书化”的处理后吸收到作品中，克服掉碑呆板的元素，是徐悲鸿书法艺术成功的关键。

可惜的是徐悲鸿享年太短，而且在这短短的几十年里，他还是把主要精力用到了中国画的改良上，以及美术教育的组织和发展，专心才是书法创作的时间十分有限。徐悲鸿用心创作的书法作品与忙于应酬的书法作品是明显不同的，我们评价他的书法成就应以其精品为标准。

徐悲鸿：魏体行书

●王德彦

徐悲鸿是中国现代艺术大师，但他与上海的关系，诚如斯舜威先生所言“没有上海这段经历，或许就没有中国美术史上赫赫有名的徐悲鸿”。徐悲鸿（1895—1953），汉族，原名徐寿康，江苏宜兴市屺亭镇人。据《悲鸿自述》记载，徐悲鸿第一次由宜兴赴上海，“年十七，始游上海，欲习西画，未得其途，数月而归”。1913年夏，徐悲鸿再次至沪，结果又误入上海图画美术学院，数月后返乡续任彭城中学图画教员兼宜兴女子师范学校图画教员。在上海图画美术学院创办伊始，教学条件极其简陋、师资薄弱，有一次课堂上老师竟拿徐悲鸿的习作做讲义。徐悲鸿非常气愤，两个月后便不辞而别。上海图画美术学院的创始人是刘海粟、乌始光，后来，刘海粟就把徐悲鸿纳入自己的“门生录”，并自诩为徐悲鸿的老师，而徐悲鸿本人对此并不认可，由此结下徐、刘二人之间的恩怨。徐悲鸿的第三次寓沪是在1915年夏。徐悲鸿打算找到一个半工半读的机会，结果是无数个大门向他关闭，一次次地婉言拒绝使其盘缠殆尽，无奈地流落街头，食不果腹，甚至曾经想跳黄浦江以结束自己的生命。此一阶段成为徐悲鸿一生中最为贫困的时期。

徐悲鸿对大篆、小篆、魏碑、行书亦均有涉猎：大篆碑文，他对《毛公鼎》和《散氏盘》尤为钟爱，他曾集得《散氏盘》金文为一联“东井西疆同邑率，图右史傅传人”；小篆，徐悲鸿喜欢邓石如；魏碑，尤其是对《龙门二十品》，他更是赞赏有加，反复临习揣摩，他在1939年临摹的《魏灵藏寺碑》，颇得精髓，格调高估；行书，他十分欣赏王铎、文徵明，曾收藏了王铎十余幅作品，曾集文徵明行书联数幅。

徐悲鸿的行世书法多为行书，间或有篆书等。其行书往住融进篆隶或魏碑的笔意，显得古朴飘逸。徐悲鸿转之笔法。欣赏是以碑入行，将魏碑那种富有天趣的结体经过“行书化”的处理后吸收到作品中，克服掉碑呆板的元素，是徐悲鸿书法艺术成功的关键。

可惜的是徐悲鸿享年太短，而且在这短短的几十年里，他还是把主要精力用到了中国画的改良上，以及美术教育的组织和发展，专心才是书法创作的时间十分有限。徐悲鸿用心创作的书法作品与忙于应酬的书法作品是明显不同的，我们评价他的书法成就应以其精品为标准。