

从馆藏楹联看清代书法演变之迹

刘一闻

这一部《楹联》作品集从整理作品、撰写文字到编辑出版耗时两年多。上海博物馆所藏的楹联有四百多件，涉及作者将近两百人，我们从四百多件中选中了将近三百件，同时根据缺损情况、书迹优劣、辨伪问题等进行筛选，或许可以这样说，这些楹联作品大致上可以勾勒出整个清代书法的基本创作状况。这部书是按照时间顺序、地域特征以及作者的创作风格来编著的。博物馆所有藏品，我在此书的前言当中有分九个部分介绍，分别为：前期书作、扬州画派、帖学诸家、邓琰时代、浙派印家、伊何履痕、吴赵正脉、晚清气象、海上风华。

一、前期书作

楹联书法的主要发展时期在清代，固然，也有国内外公私藏家也称有明代的作品，但是明代的作品至今大家在认识上多不一致，所以楹联一类理当从清代的作品展开研究。

现在我们看到的是王时敏的对联。清代前期绘画有“四王”——王时敏、王鉴、王翬、王原祁，王时敏为最年长的一位。尽管我们后来看到的楹联作品比比皆是，但是早期的楹联之作仍然十分稀少。王时敏这对五言隶书的风格和我们后通常看到的隶书表现形态便不一样，写得比较方正，用笔也和所见汉碑中蚕头雁尾的惯用方式不同。我曾经在一篇论文当中专门阐述过汉碑发展的两条脉络，即一条是由东汉蔡邕所创的竖立在太学的门口的《熹平石经》，书体大小一致，写得板板正正。这一脉下来，从蔡邕一直到宋代的司马光，到元代的吴叔及明代的文徵明父子，都有迹可循。如我们比较容易看到的明代一些作品上，大多的表现大字匾额上或手卷的题首上。

查士标，也是清代前期的代表书画名家，书法是先学米襄阳，再学董其昌，所以他的作品中都带有这两者的迹象。

郑篔，即郑谷口，当时名声非常大，他这一路风格跟我们刚才看到的王时敏的用笔结体就不同了，写的比较有动感，用笔较夸张，字形偏扁，说明那个时候除了受《熹平石经》风格影响以外，也见到陆续出土的一些汉碑文字了，所以在他的作品中，除了《熹平石经》，人们还能体验到《夏承碑》和《曹全碑》的味道，他是清代隶书很早的很有代表性的作者。

二、扬州画派

关于“扬州八怪”的楹联藏品，上海博物馆存有七家。

首先是金农，他在八怪中享誉最高，学问也最好，是大家一致推崇的书画名家。金农的作品最初从《天发神籀碑》取法，50岁左右谓漆书一路风格开始显示出来，书法史上评价他是：“涉笔成趣，不拘常态。”他的风格前所未见，不像隶书，也不像楷书，结体和用笔与古来的写法不同，亦古亦新，是书法创作的一种别调，但总体气息又十分入古。这件58岁的作品（第一幅），便同之前看到的隶书作品不同。这件（第二幅）时间稍晚一些，写的更加洒脱，自由，“以”字的一撇非常妙，笔已尽而意无穷。因为金农同时是画家，也有人评价金农的字充满画意，都不为错。这件（第三幅）是金农76岁所作，即为去世前一年，但作品毫无颓态，精气神非常饱满，结体更加自由，这是他漆书书法中的典型之作。他的截笔漆书之作的横画多侧锋卧运，虽说书法上很忌讳这种用笔，但在金农的手下，却运用挥洒自如如意盎然。

郑燮，郑板桥自称其书法是“六分半书”，皆不能以隶书或篆书一语道之。这两件作品，既有篆书的结体，也有隶书的结体特征，（第二件）“藏书古鼎良朋四季相伴，美酒名花皓月四季皆春”之中，“藏”字是普通行书写法，但是“美”的一撇一捺又有楷书的意象在；“酒”字的结体完全是大篆的写法，不见三点水，“四”也是篆书写法；“年”字的一横画是隶书的写法，所以他自称“六分半书”。同时他又称自己的大篇书法作品为“乱石铺街”，在通篇里有各种书体形式。此类用笔虽象极文学中的“杂糅”，但总体风格仍然协调统一，从这点来讲，郑板桥是个了不起的作家。郑板桥擅画，画竹子、兰花为一时名手，故而人们评论他是用画画的的手法来写字，字里行间充满着画意也不无道理。

高凤翰，继承了郑篔的创作方式，但在用笔上更加自由，结体上也愈见夸张。高凤翰在55岁时右手残疾，这件作品是56岁的作品，此时他已开始用左手写字、画画，在落款上往往有写“左手书”，他奔越不羁、不拘一格的书写方式在八怪当中非常突出。

在书法创作上，以金农和郑燮最具代表性。

三、帖学诸家

帖学书法从二王开始，一路上发展从未间断过，到了明代晚期虽然以张瑞图、王铎、黄道周、倪元璐与傅山为代表的书家创立了“奇崛派”风格，跟帖学一路完全不同，但到了清代前期，依然是帖学的一统天下，可见帖学在书法史

上的力量之大。

张照，因官职而名盛，他书法也学米芾、董其昌。博物馆藏有他一幅中堂作品，是送给一个朋友的。他在落款中这样题道：“得天此书虽不敢唐突古人，然香光歿后无此豪翰百余年矣！”由此可见他的自负。

清代前期帖学一域有四位名家，书史上称为“翁、刘、梁、王”，即翁方纲、刘墉、梁同书和王文治。翁方纲，名声很大，在考正方面建树很高，当今看到清代前期、中期的许多拓本，重要的几乎都有翁方纲的题跋，现在拍卖行的拍品中，只要有翁方纲的题跋价格也会高很多。但是对他的书法创作却有批评意见，比如，包世臣称其书“只是工匠精细者”。批评他写的字匠气，过于板刻和工整。这件隶书作品是他44岁所作，那个时候他们见到的实物就渐渐多了起来，不再局限于《熹平石经》一脉，很多汉碑风貌逐渐被借鉴于书法创作中。任何事情都有两个方面。虽说翁方纲的考正工作做得非常出色，但同时，这种因校雠细微而至的为事习惯，却在创作上对他有所束缚，往往导致过于着眼于一笔一画的工整。坦言之，他这路字从风格上难称鲜明的特点，只是呈现老到的书写功力而已。

刘墉，早年学赵孟頫，后来逐渐形成了自己的风格，貌丰骨劲，意味神藏，在帖学四家中也占有重要地位。他用的是“裹锋”，沈尹默先生曾说过两种用笔方法：外拓和内擫，所谓“内擫”，我想大致就是指少见锋芒的“裹锋”之道。历史上王献之的《玉版十三行》用的是裹锋，宋四家当中的黄庭坚的草书《诸上座》很明显的裹锋，唐代的草书，张旭是裹锋，（以怀素为代表的唐代的草书跟后来学怀素的宋徽宗的草书是另一类运笔方式。）宋以后，到了明代，王宠也是用的裹锋。

王文治，和刘墉用笔区别很大，一撇一捺都很分明。他最初学的是褚遂良，后来又学张即之。当时对他的正面评价是“秀逸天成，得董香光神髓”，批评的则说他习气重，有轻佻之敝。

梁同书，是四家当中最长寿的一位书家，享年93岁，这件作品为他去世当年写的。93岁写的字居然看不到颓态，依然笔体雄健，气息饱满。

钱澧，书学颜真卿，时人对其评价很高，称其直入颜书殿堂，但是从另外一面看，他的风格由于太接近颜体，始终没形成自己的风貌。一个能在历史上留下一席之地 的书家，既要能够入帖，也要能够出帖，出帖方能够建立自己的面貌，这才是书家的最终本领。

四、邓琰时代

赵之谦曾评价邓石如的本领在本朝无人能比，他的真、草、隶、篆、四体书可称本朝第一。邓石如所处的时代正是碑学蓬勃发展的时代，然而由于当时文字狱的原因，使许多学者不敢接触敏感的话题，而转向其他方面的研究，所以当时出现了一个以研究小学、音韵、训诂为主的学术团体叫“乾嘉学派”。随着出土文物日多，看到的拓本和器物多了，他们便开始对文字本身产生了兴趣。邓石如正处这个时期，因为他本是个书法实践者，故而对他产生了很大影响。凡是有书写体验和创作经历的人，都会为邓石如的书写功力所叹服，一种书体，一本帖，他都会临上百遍。这幅作品，是他中年之前的作品，邓石如临过很多碑版，小篆体中临过《泰山刻石》、《峯山碑》等标准文本，这件小篆作品既像李斯，又像唐代的李阳冰，李斯是铁线篆，李阳冰是玉箸篆，箸是筷子的意思，玉箸就是玉制的筷子，说明线条很圆润、结实，跟李斯的铁线篆还是有所区别。

邓石如的功力十分深厚，无论是篆书还是隶书都体现了这个特点。他在55岁之后个人面貌逐步成熟，一般书法家在创作上的年龄成熟大都在50岁上下，早慧一点则年龄更轻，比如赵之谦。邓石如55岁所处的时代正是嘉庆年的改元，所以为了避讳，他的署款是“邓石如”或者“顽伯”。后人学习篆书和隶书大都离不开邓石如，但是客观的讲，邓石如也有局限性，局限在虽然功夫好，但他终究是一个策杖云游、居无定所并以此为生的写家和刻家。所以文献上对他有另一种评价，就是他的作品当中少了“书卷气”。“书卷气”从传统书法作品立场看是很重要的一个方面，邓石如所缺少的，一是气息上的缺少，另外是他在创作中自己生造文字，这当然也是个问题。传统书法当中所用文字都讲究出典，不能想当然，比如这件作品（第二件），“春”字中间一竖过了头，从文字学角度讲，是不对的。（第三件）“因”字下面多了两个脚，严格来说是不可以的。“鹤”字少了一点，这就是当时大家所批评的邓石如少了“书卷气”，读书有限所造成的，结合当下创作状况，这个现象依然存在。

钱坫，嘉定人，训诂、小学造诣很深，是碑学书法的先驱人物，鼓动大家根据出土的文字材料进行创作。在书写上。他曾经有一句话说“斯、冰之后，直至小生”，意思是说李斯、李阳冰之后就是他了，可见他的自信。他56岁时因为手疾开始用左手写字，这件是他61岁时的作品（第二件），如果从传统小篆结构来认识钱坫的作品，显然是不合理的。“嘉庆丙寅年”这件（第一件）是他63岁的作品，即去世当年所写。他刚开始用左手写字时比较陌生、别扭，后来写着

就开始稳当许多，若不看年款，也不知其患手疾，会觉得这件事会在前面，其实恰恰是后来所写。这件作品上联中的“架”字，正规的结体是“加”在上面，“木”在下面，但是钱坫把它挪了位置，把“木”字放在了左上角，“加”放在了右边。向来文字结体都有其规律性，有的可作偏旁挪动，如“海”“松”等，有的却不能随意构字。从钱坫时代开始，篆书、隶书开始多了起来，因为这两种书体都有装饰性，篆书、隶书的装饰性远远大于行书、楷书或草书，在这么一个充满文字特征的书法创作习惯上，对联书法自然就逐步多了起来。我在《楹联》作品集的前言中有很大篇幅记述关于对联的知识，其中就有对联的装饰性，除了文字的装饰性以外还有很多特性，对仗、押韵等等，都有其自身特点。

五、浙派印家

“浙派”概念，即通常所说的“西泠八家”。“西泠八家”里，上海博物馆藏有5家的书法作品，

第一家是黄易。但从篆刻史的角度讲，第一家应是丁敬，第二家才是黄易，但丁敬留下的墨迹少。丁敬跟金农比邻而居，所以金农作品中所体现的金石意味想来跟丁敬相熟有关系，丁敬在金石上的造诣也会对金农有所影响，这个现象往往也可以用到其他艺术创作之间的具体的人身上。比如，一个人的邻居是个画家，他对画就会多了解，甚至很内行，金农因此对印章也熟悉，这可以从他所用印章中寻得消息。这次所编的《楹联》除了有作者的小传和作品分类以外，还有一个样式是同类对联集子中所未见的，就是把对联上的作者钤用印章单独罗列出来，这可以为后来研究书家个体和研究这类作品风格的人们提供可供佐信的材料。

丁敬是流派印的第一块招牌，从他开始有了浙派，于是在丁敬、黄易之后，凡是学印章，不是学浙派就是学邓石如。这里没有丁敬的作品是有些遗憾，但是因为有了黄易，也可以从中来管窥当时浙派创作的一些基本风貌。黄易的书法作品上博存有 不少，包括他临摹的《华山庙碑》书体。黄易、丁敬甚至八家的风格，除了最后一家钱松以外，其余的七家都是趋于风格规整，这和当时的时代风貌有关系。艺术创作都是有时代风貌，钱松变化当然也是因为时代风貌所致，这从钱松的创作特征便能了解这个情形。钱松所处的时代，当时有一批印人意识到刀法的多样性，即开始实践从篆刻的切刀方式掺入了冲刀运用，钱松恰恰是当时冲刀、切刀互用的代表人物。

在书法创作上，一个成熟的书法家、篆刻家，从理论概念上讲，应该是一致的，换言之，也就是作者的书法和篆刻创作手法在风格表现上大体是一致的，如果不一致，虽不能绝对说是不成熟，但起码是幼稚的。黄易当过官，在山东任职期间曾有很大的业绩，因为碑学书法的兴起，他开始寻碑、访碑，找碑版集中的地方，并建立了武梁祠碑亭，以免这些文物遭到外界的损坏。故官前几年用了好几次关于黄易的研讨会，既有书法、篆刻，也有访碑的，在研究黄易上下了很大工夫。

黄易在书法、篆刻、绘画上都有成就，相对来说，篆刻影响最大，书法次之。黄易的作品，不论是书法还是篆刻都是静雅、婉秀风格。这件作品（第一件）中的“春风”就和邓石如的不同，“春”字就没有出头，因为他寻碑，对文字的用法很讲究，用笔上一波三折的特征很明显。这件（第二件）作品，用笔更显直率一点。

蒋仁，先学米芾，后学二王，继而再学颜鲁公、杨少师，他的书法风格融合了前人的各种写法，写的天真野逸，同时通体之间又有一种冷傲并不通俗的格调。通过这件作品（第一件），可以管窥米芾和二王的笔体特征，但更多的是自己的风格。

奚冈，“丁、黄、蒋、奚”是“西泠八家”的前四家，前四家中上博存有三家，奚冈的创作当时也是具备了广取汉碑营养的条件，那个时间出土越来越多，尝试着用书写表现出来的这种模式越来越普遍，身为篆刻家的这些作者，在他们的创作表现当中比较多的显露出篆书和隶书的创作，已不为稀奇。奚冈享年58岁，这件是他50岁的作品，用笔很雄健、洒落，不是咬紧牙关的那种创作方式，而是比较轻松的用力，姿态自然。

后四家有陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松，其中上博藏品有两家，一个是陈鸿寿，他的隶书有个特点，没也不显露蚕头雁尾。隶书创作常用蚕头雁尾作为基本表现特征，蚕头雁尾往往表现在横画上，陈鸿寿这件作品（第一件）的“有”的横画就是一条直线，没有蚕头雁尾的特点，而且既像篆又像隶，这种不拘一格的表现方法改变了明清间甚为流行的以文氏父子、郑篔为代表的审美模式。同时，他的书法面貌很多，这件作品（第二件）类似摩崖石刻的写法，篆隶杂糅一起，这样的写法在传世书家中较为少见，往往出现在篆刻家的书法作品中。篆刻家有时候会把字体变异，常将一个字的另种写法放在印面当中，并觉得更巧妙合适。我曾经见过一件吴昌硕的对联，更件对联当中除了大篆、小篆以外居然还有行草书夹杂其中，这很像刚才说过的文学中说的杂糅，各种笔法都有。这毕竟不能以一个文字学家的要求去要求一个作家，作家

觉得合理便合理。绘画则更加自由，只要笔体相谐，气息贯通，比如齐白石的画，可以把工笔的虫鸟和大写意的牡丹、荷花画在一起。这个现象放到书法创作上也未尝不可，前提是每一个单字不能出错，这件作品（第二件）中“笔”的写法，可能作者自有出处，但识者寥寥。自然是在识读对联文字的时候，除了要认真了解文字本身的准确性，还要从字义来通篇认识文字的准确性。

赵之琛，他的作品和印风较为统一，静中寓动，温润多姿。

六、伊、何履痕

伊秉绶。这件隶书（第一件）作品是用篆书的笔法来写隶书，也就是通常所说的“篆籀笔法”。一根根线条写得貌似一样粗细却有一波三折之妙是有难度的。现在越来越多的人喜欢伊秉绶的书法，乍一看，不动声色，仔细一看，如此动人，线条乍乍上去似无起伏，但是摆在一起十分悦目则饶有动感、仪态逼人，有一种黄钟大吕式的庙堂之气，而且耐看耐读，后来学他的人大都呆板木滞，徒有其形。这件作品（第三件），是他54岁时所作，行书当中带有一点草书抑或楷书的意味。当初那个年代学董其昌、邓石如和赵孟頫的比比皆是，但是伊秉绶偏偏不学，而是学李东阳，伊秉绶曾有一段语录，谈到李东阳的字入古。关于“入古”的话题，历代大家皆有所提，说无论字和画，如果不涉古，其他都不必谈，入古是前提，但最难。写字写的粗壮有力并非入古，刻印章把四边和线条敲打残破也并非就有古意。古和新，是对立的一面，要入古，就要多看古人优秀作品，看到一定的量才能看懂作品是否入古，这跟残破的手段尚无必然的关系，黄牧甫的印章整齐、干净，但却入古。古，是骨子里的古，无论篆刻和书法，都是由优质的线条跟合理的结体并通篇间的顾盼生情，以最终形成一家之风。如果没有这前提条件，便无法入古。再说伊秉绶这件作品（第二件），下联中“君”，就像一个美术字，一个“口”写得方方正正，但仍有古意，他的用笔体现出的线条的质、别样字态，以及边上的落款和主题文字互为唱和，这都是伊秉绶最高明的地方。这件（第四件）是他去世当年所写，精神十足，若是站在更高的立场上来看，伊秉绶和董香光在书法上的建树可以说旗鼓相当，同时伊秉绶也吸取董香光的长处，所以也临写他的作品，但是这件作品骨子里还是伊秉绶自己。董香光的字举重若轻，写的淡然，但人木三分，内涵无穷，备受后人推崇。伊秉绶的款字从颜鲁公入李东阳，并将李东阳的“入古”纳为己用，与自己所表达的主题融为一体，新开出另一种风貌，这就是伊秉绶的本领。

何绍基，最初也是学颜鲁公，历代学颜鲁公的书中，往往学楷体者多，顾及其行草书者少，但是何绍基是学颜鲁公的由楷体而及行书。这是（第一件）他早年学习颜鲁公形成的书法面貌，点画之间依然有颜鲁公的特点。这件（第二件）是晚些时期的多字对联，落款文字和正文大小尺寸接近，写的非常流畅、自由，足见性情。这件隶书对联（第四件）为其晚年之作。何绍基的孙子曾描绘他的爷爷当年喜好隶书和篆书，何绍基在一段笔记里也提到隶书、篆书跟他的关系。何氏晚年周边有许多写篆隶的朋友，认为他笔性好，鼓励他大胆尝试。何为笔性？笔性不等同笔力，比如一位优秀的歌唱家不在于他能唱得高亢有力，而是乐感和音色好，笔性就如同这乐感和音色。何绍基的特点就是笔性好，笔触敏感，细微之处别人一笔带过，他却表现的淋漓尽致，这是他的高妙之处。因此何绍基的晚年，周围的朋友劝他，利用好的笔性写篆隶一定也会出色，在这种建议之下，何绍基60岁前后开始写汉碑，但在他那个在创作上差不多已经定型的年龄，将篆隶的字态能自然融入到自己的书法当中似乎有些困难，所以他只能以习惯笔性来表现这路书风，然而却看不出具体所宗，尤其是篆书（第三件），更加难以表现出自己的书风。这种篆书的写法、字和字之间几乎看不到相关联的气息，所以这是何绍基晚年的篆隶作品，尤其是篆书，显得力不从心。毕竟接触的太晚，仅仅在线条上作出努力，但结构上还是有缺陷。上联当中最后一个字“鉴”字，以及“月、天、盛”都不够完善。但是在清代书法史上，何绍基仍是重要一家，他的成就主要表现在行书创作上。

七、吴、赵正脉

吴让之和赵之谦相差三十多年，他们的书法和篆刻都继承邓石如，身为两位篆刻大家，他们从邓石如篆刻当中得益最多，后来在技法以至审美上出现分野，源于吴让之严格继承了邓石如“印从书出”的理论，而赵之谦不仅继承了“印从书出”的理论，并且进一步提出了“印外求印”的主张。吴让之的老师是包世臣，他的行书完全出于包世臣，但是他的隶书和篆书主学邓石如。吴让之和赵之谦在篆刻上的地位很高，尤其在江浙一带，两人是领袖人物，但从个人才分上讲，赵之谦也许更胜一筹，虽说吴让之将邓石如的篆隶书

发展的淋漓尽致，但最终还是没有跳出邓石如的影子，而赵之谦却渐渐脱开了。关于赵之谦，有文献记载他18岁前后学颜鲁公，个人认为他的字除了学颜鲁公外还有柳公权的笔体影响。

吴熙载，这件作品十分像邓石如，但又比邓石如更加华美婉约，边上的数字完全出于包世臣。他四体皆善，且都学自邓石如。邓石如是最早接受北魏书风的突出代表，北碑文字比较集中的表现在海派书家当中，但是事实上当时邓石如的作品中已经有北魏书风，吴让之则是全盘继承，几种书体当中，继承最好的是篆书，原因在于他同时从事于篆刻创作。

赵之谦，这件（第一件）是他早期的作品，颜柳的特征很明显。他享年56岁，篆刻创作在30到40岁之间水平已很高，40岁时便很少见其篆刻作品，30岁左右他的篆刻水平已十分成熟，后来所见代表作品几乎都为这个时间段所出。刚才讲他的书法在篆隶上也是继承邓石如，这件作品（第二件）是他41岁所作。这件（第三件）是北魏书里面融合了他的味道，有楷有行，这是他47时所作。这件（第四件）对联上的题跋值得一提，“何道州书有天仙画人之妙，余书不过着衣吃饭凡夫而已”，可见赵之谦对何绍基十分佩服。同时，他很自负，曾经在他的文字记录当中提及三人，讲天分和用功之关系，首先是邓石如，他说邓石如天分是四，用功的程度是六；评价包世臣天分是三，用功是七；评价吴熙载天分不高，仅仅是一，但是他是用功的人，天一人九；然而讲到自己，自称天七人三，从作品中看，赵之谦的天分的确超乎一般人。这件（第五件）是赵之谦更晚的作品，挥洒愈加自由，北魏书中见行书笔意，且自然流畅、古朴浑厚，具有鲜明的个人风格。

徐三庚，也是当时的作家，其创作习气过重，装饰性过强。写字刻印也要警惕，要重刀笔，免装饰。书法和篆刻固然都有装饰的属性，但如果在创作当中仅仅为了表现这种装饰的属性将会固步自封、顾此失彼。

八、晚清气象

吴昌硕，我把吴昌硕的作品分为三个时期，第一个时期是40岁前后，这个时候的吴昌硕学的是邓石如和杨沂孙，第二个时期是60岁上下。吴昌硕在41岁接触《石鼓文》的拓本，源于41岁那年他接触的一个苏州朋友，将《石鼓文》拓片给他看，因此非常感兴趣。《石鼓文》比大篆文字年代往后，但是比小篆年代靠前，所以这段时间的文字对吴昌硕来讲很新鲜，一直到晚年，《石鼓文》始终是他的一个创作标志。这件作品（第一件）虽然早，除了线条和个别字的结体是杨沂孙以外，已经可以看出此时的吴昌硕已经接触大篆文字，上联当中的“万流”，“流”字左右两边都是三点水，这是大篆体，“一”下面是“原”，大篆和《石鼓文》都是这种写法。事实上，因为刻印之故，吴昌硕很早就接触大篆文字，一直到暮年都没有间断过，这件（第二件）是吴昌硕68岁的大篆作品。这件作品（第三件）是青铜器上的大篆铭文，下联中落款“吴”也是篆书写法，如此落款方式十分少见，整件作品神完气足。学界一致认为，55岁是吴昌硕《石鼓文》作品走向成熟的阶段。这件是吴昌硕81岁所作（第四件），已是非常成熟的《石鼓文》，上联款中提到“阮刻天一阁本石鼓文”，正说明他的不断临摹和研习之功。吴昌硕的行书楹联作品不多，但他在行书用笔上和篆书一脉相承，亦为篆籀笔法，即裹锋用笔，笔锋内敛、气息强盛，这件行书作品（第五件）是他数量有限的行书中十分珍贵的一件。这件（第六件）是84岁所写，也就是去世同年，他因中风去世，从发病到衰竭时间很短，所以并没有影响到他的书写状态，这件作品可称珍贵。

沈曾植是当代书家王遽常的老师，他的风格是北魏体结合章草的笔体意志。沈曾植是大儒，早年帖学功夫极好。我曾经在一个讲座上谈到，传统文化的审美内核并不通俗，并非一听说懂一看就会的，比如说昆曲，我们平常只看演员的扮相，听演员的嗓音，但对戏本身的深一步的了解却很少。传统书法也是如此，书法的美不只是要求写得漂亮和让人看了赏心悦目，书法的本体需要我们不断的学习、认识、扩大眼界去了解。沈曾植这件作品（第一件）时间较早，这件（第二件）是晚年61岁所写，已显出自自在意趣横生之态。当初海派书坛代表人物曾熙曾以“工处在拙，妙处在生，胜人处在不稳……”的话来评价沈曾植书法，真是奥妙无穷。习书者常有这样的体会，初学一种书体时，会着力把它写生的生动、姿态表现鲜明，但是写到一定程度随着功力积聚和识见日深以后便会趋于平稳、内敛，所以孙过庭讲道：“初学分布，但求平正。既知平正，务追险绝。既能险绝，复归平正。”可说一个普遍真理。不少书家最后都是完成了这个轮回，写到最后安稳、平静。弘一法师就是如此，当然也和他进入佛门有关，他的书法可说是不食人间烟火，这本《楹联》集中便有的作品。

由于时间、刚才所讲的这些段落都较粗率，没有进一步展开，比如李叔同、于右任、黄宾虹等等，有机会再谈吧，谢谢大家的耐心。

（本文系刘一闻先生在上海博物馆讲座纪要，由王克雪整理，经刘一闻先生审定。）