

图书在版编目 (CIP) 数据

曾熙与上海美专书画作品集 / 刘海粟美术馆编. —上海: 上海辞书出版社, 2010.11

ISBN 978-7-5326-2769-1

I. ①曾… II. ①刘… III. ①汉字—书法—作品集—中国—近代 ②中国画—作品集—中国—近代 IV. ①J222.5

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第212678号

曾熙与上海美专书画作品集

编 者 刘海粟美术馆

主 编 张 坚

副 主 编 王新华 沈 虎 曾迎三

责任编辑 柴 敏

图版设计 上海雅昌彩色印刷有限公司

出版发行 上海世纪出版股份有限公司辞书出版社

社 址 上海市陕西北路457号

网 址 www.cishu.com.cn www.ewen.cc

制版印刷 上海雅昌彩色印刷有限公司

开 本 889×1194 1 / 16

印 张 12.5

版 次 2010年11月第一版 第一次印刷

书 号 978-7-5326-2769-1 / J · 209

定 价 200.00元

曾熙与上海美专书画作品集

刘海粟美术馆编

上海辞书出版社

鸦片战争以后，上海渐为近代中国五口通商的重镇。至民国，许多前朝遗老、文人、书画家，为了生计，集聚到这座商业十分繁华的城市。在这“十里洋场”的上海，与吴昌硕、沈曾植、李瑞清齐名的曾熙，是民初四大书法家之一，其与黄宾虹、吴昌硕、李瑞清共获的“海上四妖”这个称谓，是对这四位大家在艺坛上出类拔萃的褒奖。

20世纪前期，衡阳曾熙在好友李瑞清力邀之下，赴上海鬻书画度日，招收学生教授书画。在曾熙众多弟子中，名声最大的当数张大千，这位在画坛上叱咤风云的一代奇才，“五百年来一大千”的画家，是被上海美术专门学校校长刘海粟聘请的国画教授之一。当然在曾熙的众多门生中，张大千的二哥张善孖、马骀、李健、姜丹书等都是被聘上海美专的教授。

年仅17岁的刘海粟在1912年冬，与乌始光、张聿光、丁悚等人创办了我国现代美术教育史上的一所正规美术专门学校，即上海图画美术院（后更名为上海美术学校、上海美术专门学校、上海美术专科学校）。在办学的过程中不断探索，勇于实践，大胆进行学制改革，根据社会需求适时调整办学方针。美专开创伊始，仅设绘画正科、选科，辅以预科班，办学成一定规模之后全面实行新学制，成立了西洋画科、中国画科、音乐科、雕塑科、工艺图案科、高等师范科和初等师范科等科系。学校还附设绘画研

究所、函授学校、暑期学校、夜校、假日补习班，设立专业教研室，上海美专成了当时科系非常齐全的美术专门学府。学校在校期间陆续聘请社会上许多名流画家担任教学工作，不断充实学校的教学质量。如西洋画科聘请的教授有陈抱一、王济远、倪貽德、张弦、关良、潘玉良、吴法鼎等；中国画科有黄宾虹、潘天寿、张大千、张善孖、吕凤子、钱瘦铁、王个簃、郑午昌、马骀、贺天健、商笙伯等；理论科有姜丹书、傅雷、俞剑华、温肇桐、滕固、梁宗岱等；书法科有李健、朱复戡、马公愚等。根据曾熙的后人曾迎三先生所记的曾熙年表中得知，当年受上海美专校长刘海粟之邀，自1927年3月8日上海美术专门学校举行春季始业式起，曾熙每星期赴校与王一亭等名家为学生示范授课。另外还有费尔伯、斯丹纳、伍连诺夫等多名外籍教师参与教学，雕塑科、音乐科等都有名师来执教，当时在上海美专汇聚了国内外一大批名家名师，这个现象，颇值得我们今天去好好研究。上海美专历经各种困难挫折，坚持40年办学，为中国近现代美术教育事业写出浓重的一笔，这跟上海美专广纳良才有一定的关系。

曾熙除了亲自参与上海美专书法教学，其书画艺术活动亦与上海美专多有渊源。我们在曾熙留存的诗文题跋中找到1926年2月其上海美专校长刘海粟画作《山水图》上的一段精彩题跋。题跋全文如下：“海粟先生博研中



1930年曾农髯（前排中）与王个簃（后排中）、张大千（后排右）等合影

西，六法功力既深，天机翔舞，此作纯以勾勒取象外之意，无心于石涛而适得其似。至笔力遒古画法，即书法，髯之法门即作如是观。丙寅二月。农髯。熙。”除此之外，曾熙还多次为上海美专教授作品题咏。1925年冬，曾熙与中日画家小杉未醒、小川芋钱、王一亭、森田怪友、刘海粟、钱瘦铁、桥本关雪等十人组成解衣社，以促进纯粹的东方艺术为宗旨。曾熙与上海美专及刘海粟的渊源之深可见一斑。

作为刘海粟美术馆，研究上海美专和刘海粟的绘画艺术是一项重要课题。这次举办《曾熙与上海美专》展览及编集出版本书，我们通过部分上海美专教授作品，及曾熙有限的文献资料、作品，来进一步研究、探讨、挖掘上海美专在中国近现代美术教育史上的作用及地位。在目前对史料掌握不很充分的情况下，我们做了初步尝试。随着研究工作的不断深入，新的文献不断面世，将逐渐拨开历史的迷雾，更加清楚地体会到刘海粟与上海美专在近代中国美术教育史上的重要地位和贡献。

对于20世纪中国画史论的梳理研究，一般都注意专门史论家或名画家的著述，而对跨学科的学者、文化人有关绘画的笔记、题跋、书信、诗歌很少关注。在古代，没有专业的美术史论家，对绘画有兴趣的士大夫文人才是画史画论的主要作者。进入现代社会以来，兼通文与艺的士大夫阶层迅速消亡，而代之以从事各种文化艺术职业的专门人才，中国学术的研究对象、研究与传播方式也发生了变化。自“五四”新文化运动，白话文代替文言文，美术史论写作也迅速向现代转型，与收藏、鉴赏活动密切关系的感悟式、随笔式史论著述逐渐减少并受到冷落。但转型过程中的中国文人仍是一个有力的存在，他们变了身份，未必都变了思想与志趣，因而也留下了一定数量的传统式史论著作——这是古今交替、激烈变革的20世纪文化遗产之一，值得我们珍视并加以重新审视。由于战乱和大规模的社会运动，这些大多保存在私人手中的著述文献毁失很多，侥幸保存下来的，又十分的零散，难以搜集。近年来，画家的个案研究多了起来，作者们开始搜求这些被遗忘的散失文献，在相关年谱、文集中，这部分内容也逐渐受到重视。《曾熙诗文题跋集》就是这样的成果之一。

这部诗文题跋集是曾熙后人曾迎三先生所辑。内容有曾氏撰写的政论、小传、家传、序言、墓志铭、书画润例、书信、题画、题书，自题书画等，是迄今惟一全面了解曾熙生平、思想、交友、艺术创作与艺术主张的综合文献。其中有关书画的内容很多，对艺术和艺术史也最有意义。这篇文章，只就其中的绘画题跋，略谈感想。

曾熙的论画文字，多写于20世纪20年代，即曾氏晚年定居上海时期。这些文字，可大抵分为论古代绘画与今人绘画两部分。前者涉及中国画史诸多问题，每多独到见解；后

者涉及他所熟悉的友人、及门弟子、后学晚辈，记载了他们的交往，他们对他们的评价等，都是很有价值的艺术史文献。

曾熙谈及古代画家和他们的作品，喜欢由近及远，从清代上溯到宋元。如《题黄子久溪山雨意长卷》诗：“无一经意笔，无笔不神妙。击节三叹息，孤赏谁同调。”——1925年冬，曾熙得到黄子久《溪山雨意图卷》，兴奋之余，题了这首诗。友人李瑞奇、符铁年、钱冲甫也相继把卷观赏，“无不叹为希世之奇遇”。明明有人激赏黄子久画，为什么还说是“孤赏谁同调”呢？我想，这可能是针对时论而发的。1918年，陈独秀在《新青年》发表题为《美术革命》的通信，称“倪黄文沈”到清代“四王”属于“一派中国恶画”；同年，康有为在上海美专的《美术》杂志发表《万木草堂藏画目》，说“中国画学之衰，至今为极矣，则不能不追源作俑，以归罪于元四家”。“五四”以后，一部分文化人和美术界人士，也持这样的看法，把元代以来的文人画视为中国绘画“衰落”的源头。对此，生活在上海、熟悉文化界的曾熙，应该是很清楚的。他对黄子久“无一经意笔，无笔不神妙”的赞美，到“孤赏谁同调”的感叹，至少显示了他不随波逐流的态度。他在另一则题跋中再次谈到黄子久，曰：“大痴画有时气静如永，若无过人处。……有时老腕横披，虽毫发之细亦必挟千钧之力。内府所藏《芝兰室图》，与此写天池石壁是也。”（1927）。黄子久为元四家之首，是明清文人画家最为推崇的画家，曾熙对黄氏的肯定，不妨说也是对整个元明清文人山水画的肯定。

明代对后世影响最大的文人画家，莫过于董其昌。因此，现代的文人画的否定者，都不约而同地否定董其昌。在半个多世纪中，对董其昌的批判与声讨几乎没有断过。肯定黄子久的曾熙，必定也首肯董其昌。他说：“明

季诸贤，多从大痴老人出。然宽闲逸雅独思翁一人。”（1928）只用了“宽闲逸雅”四个字，就把元明这二位大家的继承关系和特点作了恰当的评点。人们可以不喜欢“宽闲逸雅”，但不能不承认这是文人画家普遍追求的一种艺术境界。曾氏又说：“思翁论书画云：‘作书须熟后求生，画须熟外得生。’故思翁八十以后所作画，其风骨特高。”二段评语，可以说都坚持了清代以来的“正统”观念与趣味。清以来的“正统”观念与趣味有它的不足与问题，但它们带来的描绘精致、意趣清幽的山水画艺术，也代表了中国山水画发展的一个高度。曾熙的看法，实际上代表了相当一部分传统型画家的意见。

曾氏谈到王蒙和沈周时说：“叔明画，其胜人处精细幽深中复能浑浑浩浩。石田翁尝临巨幅，以石田翁之强硬，以叔明之幽深入之，其妙处不可拟议。”（1923）在元四家中，王蒙的笔法最丰富，其苍茫浑厚的笔墨风格，对后人影响最大。以一句“精细幽深中复能浑浑浩浩”概括王蒙的“胜人处”，可谓一语中的。这是语言的功夫，也是鉴赏的功夫。沈周用笔强劲有力，他临摹王黄鹤的作品，能把其强劲的笔力与王氏“幽深”的境界结合为一，妙不可言。古人的临摹，在多数情况下是一种再创造，优秀的摹品，能把古人的妙处融入自己的个性，是“以复古为革新”，而不是“倒退”与“复古”。借西方非此即彼的思维方法，以西画改造中国画，一味反对临摹的革新家多不谙此。曾熙在另一处谈及沈周时又说，沈氏的水墨“功力深处复见天机，其过人处盖在此”（1924）。功力深可能是死功夫，未必能“复见天机”，沈周的过人处，正在他功夫深厚而不失天机，这正是艺术大家不同于一般画家之处。

徐渭被认为是意笔大写意花鸟的先驱和杰出代表，从扬

州画派到吴昌硕、齐白石等等，无不对他推崇备至。曾熙有自己的分析，他说：“自徐青藤以旷逸之才，破宋元规履，其流到扬州诸贤，以天机任其奔放，然风韵雅逸，近则粗旷不堪矣。”他肯定徐文长的“旷逸之才”，称赞他“破宋元规履”的创造性贡献，但也指出他“以天机任其奔放”，难免过分蔑视法度，导致后来者“粗旷不堪”的后果。这个批评真是一针见血。

如何评价王石谷，是20世纪中国画坛争论的焦点之一。凡主张借鉴西画以改造中国画的艺术家、评论家和史家，对王石谷大都否定多而肯定少，理由是王石谷只临摹而不能创造，是“复古派”。传统画家如黄宾虹，也对王氏持批评态度，但理由不同——认为王石谷的笔墨“柔靡”，后继者多流于“市井”气，失却刚健高雅的格调。曾熙说：“本朝山水，世人皆宗石谷。石谷贯综古法，卓然成家。宜其享此大名。然功力过深，天机转薄，穷毕生之力于六法，不谓之画史不得也。唐摩诘、元明诸老无非寄之笔墨。”（1924）肯定王石谷“贯综古法”、“功力深厚”、“宜享大名”，是中肯客观之论。20世纪革新派把王石谷说得一无是处，但到了世纪末，王石谷被重新评价，主流认知大抵回到了曾熙的基本观点。曾熙反复论及“功力”与“天机”的辩证关系，一再说“书画必须功深力厚，方能成家。然入圣处，不见功力，但得天机，纯粹婴孩乃到绝妙。”（1929）这与老子“大巧若拙”、孔子“从心所欲不逾矩”，以及庄子“庖丁解牛”、“郢匠运斤”喻比“技进乎道”的道理相通。懂得这个道理不难，难的是能否像曾氏这样用它恰当地评价画家——这需要鉴赏力，需要对画家及其作品的准确把握，否则就难免流于滥用。滥用最可怕，“差之毫厘，谬之千里”，当代的诸多画评，大都“谬”在“滥用”上。

对于“四王”一系的其他人，曾熙也有评论。如说王麓台“一生长处在生，而瘦劲有士大夫之风骨。”（1924）说王蓬心“能变家法，乃能守家法。麓台之于西庐，逢樵之于麓台，观此，知好古者不足以论画也。”（1926）王蓬心确如曾熙所言是“能变家法”而“守家法”者，不过他的“变家法”是微调而非断裂式“革命”。一般有偏见、不认真研究作品的论者，是看不到、也不重视这种“微调”的；岂不知中国艺术的演变，主要是由无数“微调”连接而成的。画中的“微调”主要在微妙的笔墨变化，非精于此道者不能辨。

曾熙论及的古代画家还有许道宁、赵昌、郭熙、赵佶、马远、吴仲圭、龚贤、杨龙友、查士标、蒋廷锡、金冬心、华新罗、吴谷祥等等，也多有中肯贴切之言。如谈龚贤：

“虚斋同年藏野遗设色山水二卷，一写栖霞，此写清凉山。同年以画境笔墨，定为中年所作。髯尝见野遗青绿大轴山水，其自题云：平生不喜设色，至六十后，喜赵吴兴设色幽秀，遂以应友人之请。据此，则二卷当定为六十后所作。野遗寓金陵最久，所写山皆金陵，二图尤苍苍郁郁，读之如游栖霞、清凉，扩我壮怀也。丁卯二月朔。”谈查士标：“梅壑师思翁而以疏挺之笔摄之，毫端渴润并施，刚多柔少，此其与思翁异者也。”（1926）“二瞻山水虽出思翁，其岸岸之气，盖得之天性，其处境与思翁别。故笔墨亦异。”（1926）……限于篇幅，不一一具述。

曾熙所论最多的古代画家，是他所喜爱的石涛。首先，他喜爱石涛“才”，即所谓“奇思涌采，惊绝千古”、“如天马行空，奇境天开”者。其次，他称赞石涛的遗民心志，说：“石涛负奇才，其胸中孤愤郁郁，不能自已，皆寄之于画竹耶，兰耶，石耶？其泪之滴滴纸上耶？予但见其淋

漓痕，不知其为画也。”（1920）“石涛诗书画三绝妙迹也。以胜朝宗室郁郁哀愤，不得已而寄之笔墨，故其诗、其书、其画皆其血泪之愤。舒一卷离骚，其香草美人纷纷郁郁者，即石涛之朱紫杂错，恢恢奇奇也。世人莫不效石涛，嗟呼，无屈子之心而但擒藻艳，以为二直盗跖操舜位耳。”

（1927）——20世纪的石涛研究表明，生于明亡前二年的石涛，虽是明宗室后裔，但成年后遇上康熙盛世，思想有很大变化，不仅与清当朝贵胄有往来，亦曾多次在南京接驾，曾熙说他的作品出自“郁郁孤愤”，不免主观。但曾熙作为晚清遗老，对石涛遗民心志的想象与同情是可以理解的。

他强调作品要诚于中而形于外，批评“无屈子之心而但擒藻艳”的石涛效颦者，也切中时弊。在前引第二段题跋中，他特别谈到了王原祁、戴熙对石涛的读赏，并说“石涛变不失正”，尤堪玩味。石涛强调个性与创造，反对复古，其画风与“四王”不同，但在学习古人、尊重传统这一根本点上，与“四王”并无二致。曾熙称颂石涛，但也高度肯定“四王”，这与黄宾虹批评王石谷等笔墨柔弱而易流于“市井”，批评石涛过于放纵而易流于“江湖”一样，是把他们的不同视为相异的风格趣味，而不是像许多人那样，看作是完全对立、互相仇视的两种价值。在另一则题跋中，曾熙把石涛放在文人写意画的文脉中加以考察，说：“髯窃谓自元以来文人士以笔墨变化之妙各立家法，可谓至矣。然出此人彼，矩矱井然，因流溯源，了然开卷。石涛以古人之笔，裁剪山川，复能以旷藐之胸，吐舒烟云。”（1926）特别强调了石涛与古人的密切联系。第二年，他再次强调这一观点：“熙向见石涛简札册子，其中有云‘近作册子多规抚宋元，然不题出，正欲令读予画想象耳。’此四段气骨已直逼南宋人。知石涛法古，然后知石涛能变古。髯尝称书画宜分

三期，初功但知有古人无我；及其久，有古人有我；其成也，有我无古人。”这才是比较真实的石涛，而不是那个被人们打扮成“反传统”英雄的石涛！

石涛的绘画，在不同的时期有不尽相同的面目。曾熙很注意这一点，他说：“书宜从奇险处落平，浓厚处化淡，画亦也。石涛由两粤入湘，既蹑黄山，穷吴中山水之胜。足之所至，皆其画稿，宜其瑰奇过人。此册纯归平淡，所谓肆而后纯也。”（1926）指出石涛由两粤入湘、皖、吴而后得艺术升华，作品也由绚烂而归乎平淡，对画家的这种动态的考察，正是严肃史家的态度。

“远追宋元，以矫近习”，是曾熙画史叙述的基本动机。这与世纪初一批文化人和艺术家如王国维、康有为、鲁迅、金城、陈师曾、黄宾虹等等是一致的。但他并不像许多人那样，把宋元绘画和元明清绘画对立起来，把新与旧的差异绝对化，褒扬一端，挹伐一端；而是以兼容、辩证的态度和具体分析的方法对待它们。在今天看来，这似乎没有什么可惊奇的，但在曾熙生活的那个时代，却是难得的事情！

曾熙对20世纪画家的关注，主要是通过作品题诗、作跋、书信，撰写润例、小传来体现的。涉及的画家有吴昌硕、陆恢、李瑞清、王一亭、黄山寿、吴征、何研北、黄晓汀、赵子云、马骀、刘海粟、许昭、张善孖、钱化佛、钱瘦铁、张大干等。对同时代尤其是晚辈画家，曾熙多称赞鼓励而鲜有批评。这与重人情的中国伦理传统有关，可以理解。所论也不乏精致之见，如说陆恢山水“韵雅逸且深厚”、“工细之中复见萧淡”等。其中对弟子张大干的鼓励最值得注意。在20年代，张大干随曾熙学书学画，曾熙热情培养，大加褒奖，为其题画，还为其写小传、写家传。大千初以临摹石涛成名，与曾熙的肯定大有关系。他写道：“季爱

写石涛，能摄石涛之魂魄至腕下。其才不在石涛之下。他年斯进，当不知何耳。”“季爱自得鬻所藏大涤子巨幅册子，笔力更雄厚。此帧写东坡后游赤壁，儒冠古服，真能得其划然长啸、草木震动之旷怀。大涤原本恐尚不能到此。”

（1925）“一十二年几席亲，每出一幅人叹绝。……未必古人胜今人，此诂难为世解说。”（1929），曾熙还为25岁的张大干作一小传，记述了少年张大干的求学历程：“入学校数岁，谓科学少人生之趣，不足学。遂东渡，与日本名宿论中日画理。又以日人新旧烦离不足学。归游名山，日与僧人言禅学。”“季初为画，喜工笔人物，及见髯与道人论画山水，则喜方壶、唐子华、吴仲圭、王叔明、大涤子，花卉则喜白阳、青藤、八大及扬州诸老。”从这些言简意赅的记述，可以知道曾熙对培育大千的良苦用心，这些文字，也是极为珍贵的史料。

如前所述，传统画史画论，大都是兼通史学、文学与艺术的士大夫和士大夫艺术家、收藏家写的。以今天的学术眼光审视，他们的论述多即兴而作，文字随意，缺乏严密的逻辑与体系性，但其特点是简要、含蓄，具有一种由此及彼、微言大义、思味无穷的特质。曾熙直接继承了这一传统，其论述，一方面发挥古人的思想智慧，一方面源出个人的历史知识与鉴赏经验，在叙事方法上，盖由作品入手，联系画家身世、遭际、才情，并以深厚的文学与书法修养相参悟，溯源流，论笔墨，审格趣，其见解精到处，未必逊于专家们的长篇大论。在20世纪美术思想遗产中，它理应占一席之地。

曾熙有不少散落的诗文题跋，还需要进一步去发现和梳理。相信曾迎三这一有意义的劳作会继续下去，取得新的突破。

（本文为曾迎三编著《曾熙诗文题跋集》序）

曾熙书法思想研究

冯文华

内容提要： 曾熙是清末民初著名的书法家，他不仅在书法创作上有着较高的造诣，在书法理论上也有着很多深刻的见解。概括起来主要体现在以下四个方面：一、对书法学习和书法创作的认识；二、对书家学问修养的认识；三、对书法审美风格的认识；四、对历代书法作品和历代书家的认识。

关键词： 曾熙；书法思想

曾熙（1861—1930），字子缉，号嗣元，又号侯园，晚号农髯，湖南衡阳人。曾熙是清末民初著名的书法家，曾与黄宾虹、吴昌硕、李瑞清并称为“海上四妖”。他不仅在书法创作上成绩显著，在书法理论上也有着许多独到的观点。曾熙没有系统的书法理论专著，他的书法思想集中体现在其弟子朱大可整理的《游天戏海室雅言》[1]和他众多的书法题跋和论书诗文中，这些思想虽然比较零散，形式上也没有系统性，但其中的真知灼见对当今书法的发展仍有着较高的参考价值。

一、对书法学习和书法创作的认识

1、习书次序

学习书法，究竟从哪种字体开始入门，走一条循序渐进的书法学习之路？曾熙的观点是：“先篆，次分，次真，又次行书。盖以篆笔作分，则分古；以分笔做真，则真稚；以真笔作行，则行劲。物有本末，此之谓也。”他提倡篆、隶、真、行的习书次序，并认为各种书体之间有一种内在的借鉴和促进的逻辑关系，其中的本末不应倒置。历代书家对这一观点都有过相似的论述，如东汉蔡邕在其所作《篆势》

一文中道：“处篇籍之首目，粲彬彬其可观，摘华艳于纨素，为学艺之范先。”（卫恒《四体书势》）王羲之传授其子子敬，“勿播于外，缄之秘之”的家传学书诀窍是：“穷篆籀，工省而易成。”（《笔势论十二章》）清代书法家何绍基说得更为肯定：“余学书从篆、分入手。”而近人邓少峰的观点更是与曾熙如出一辙，“如何学习书法，我的观点与众略有不同。首先写篆书，最好从两周金文开始。因为这时的大篆文字已经较为规范了；随后习小篆，再习两京（两汉）隶书，再习楷书、行书；最后学草书，先章草，再小草、大草。这样大方法花的时间相对长一些，但最后对形成自己的书风帮助很大。它不仅能帮助自己练习笔法，而且还能帮助自己读通书法史，学到历史知识”（《书法报》2005年9月12日）。由此可见，学书先篆隶后真行的次序法得到了古今许多书法大家的肯定和推崇。此外，曾熙还进一步指出“求篆必于金，求分必于石”（所谓金，指钟鼎彝器之类；石，当指碑版砖瓦之类），其中的缘由谢建华先生在他的《论金石书派的理论与风格特色》一文中做了详细的阐释，他认为：“钟鼎彝铭的金文是一种原始的篆书，处于还没有从更古的书体中真正脱胎的混沌状态之中，字体和造型是处在发展变化的转折期，尚未成熟，也没有严格的、固定的、统一的准则，充满了真情实感与探索的精神。这就如同未经雕琢的璞玉一样，虽然粗糙，但发展前途很广，可供吸收利用的成分很多。学习这种作品，个人的想象力和艺术的造型能力很容易被激发起来，存其完善的地方植根发展，最后借助它的形式，完善自我风格。篆书如此，隶书也如此。”[2]

2、临碑方法

曾熙认为临碑亦有先后之分，要先习《毛公鼎》或

《散氏盘》，次习《石门颂》，同时务必使笔意坚苍，力透纸背，然后临摹魏碑。他不主张初学之人一开始即临魏碑，他认为魏碑多从古篆和分隶而来，笔力沉重，没有一定的功夫和积累其字易浮于纸上。他建议学生根据个人天资和学力选择适合自己的碑刻进行练习，先“笃守一家”，后“博取诸碑”。最后他指出临碑是一个逐步深入的过程，具体说来，即“大凡临书者，始则得其貌，次则得其神，终则遗其貌而取其神。得其貌者，敏者十日，钝者期月，便可收效；得其神者，颇难言之，盖有毕世学之而弗得者矣，若夫遗貌取神，此非卓然自成一家者，不足语此，自唐宋以来，不数数观也。”曾熙这里的“貌”即指书法艺术的“形”。书法的形神关系是书法创作中备受关注的话题，从南朝王僧虔的“书之妙道，神采为上，形质次之”，到唐朝张怀瓘的“风神骨气者居上，妍美功用者居下”，再到清代刘熙载的“炼神为上，炼气次之，炼形又次之”。两者的关系历来受到书家的重视，但传统艺术观念对于书法的神采、韵味更为强调。曾熙的观点与之相同，但他更强调“遗貌取神”，这对于书家的要求也更高，要做到这一点，必须在继承前人的基础上有变化、有创新、有自己的轨迹和神气在，即“卓然自成一家”，才能至不期工而工，无意佳乃佳的境界。所以多数书家只能做到“得书法之神”，然而神如何得？曾熙的观点是：“出力而已。力如何出，多习而已。”又曰：“习书如习拳，初习拳者，不足碎瓦砾，习之既久，可以捶盘石，书道亦然，王右军人木三分，此真书家之铁腕也。”即勤奋练习是得神的前提和途径，这也是曾熙多年临池经验的总结，对于当代学书者应能有所裨益。

3、执笔方法

对执笔问题的讨论，早在《笔阵图》[3]中即已出现，但孙过庭说：“代有《笔阵图》七行，中画执笔三手，图貌乖舛，点画湮讹。”故并未产生重要影响。自唐以后，对于执笔问题的争论始成气候，出现了韩方明的《授笔要说》、林蕴的《拨镫四字法》等专门讨论执笔和用笔的著作。其中，对于单钩、双钩、龙睛、凤眼等方法亦引起了不少争议。对于执笔曾熙亦有自己的心得，他认为“执笔如执弓，古人之教射，身必正，臂必平，稍有倚侧，夏楚随之。然而胡人之习射，反正偃仰，无不命中。执弓者求其中，执笔者求其工”。

从上可知，曾熙在执笔的细节上没有深究，他认为执笔的方法没有一个固定的标准，不能太死，太绝对。其中，“工”是实现正确执笔的前提，学习者只要通过反复的实践和勤奋的练习，执笔的方法自然能正确。可见曾熙的出发点是实践，他的论述充分体现了他书法思想中通达的一面。

4、书写工具与材料

在书写工具和材料的使用上，曾熙持有“工欲善其事必先利其器”的观点。他对于书写材料有着深入的研究和极高的讲究。他认为：“古无羊毫，蒙恬制兔颖，右军用鼠须，皆紫毫色也。至宋人始用羊毫，又《二爨碑》，远在西南，观其用笔，当是鸡毫。”“硬纸用软笔，软纸用硬笔，庶得刚柔相济之妙。”对于纸和笔墨，曾熙认为近代所制，都不如往昔之佳。而对于日本所产之笔和纸张他尤为推崇，认为其笔竖直耐用，其纸致密可喜。郑逸梅《艺林散叶荟编》中也曾提到：“曾农髯（熙）喜用扶桑人所制之笔，往往嘱彼邦笔工特制。”[4]

二、对书家学问修养的认识

自古以来,书家除注重人品对书品影响的同时,亦十分强调学问修养对于书法艺术的作用。事实上,书法史上大凡有成就的书家,莫不是多才多艺、学识丰富的大学问家。曾熙亦十分强调两者之间的关系,他认为:“凡作书者,宜先读书,如能独破万卷书,而书自能清雅绝俗,古今书家,自中郎、太傅、右军父子以来,何一不是积学之人,清代袁子才,自谦不工书法,然其行书,包安吴列入逸品,其他顾亭林、王渔洋辈,或以学术称,或以诗文著,而其书法,无不可观,所谓腹有诗书气自华也,若胸无点墨,强颜作书,如夫已氏者,识者终羞称。”

作为一个三考出身的传统书家,曾熙在文学方面亦有着很高的造诣,尤其是诗歌方面尤为精通。他的诗文,脱胎汉魏六朝,有汉晋之风。题画松诗云:“龙吟今已老,清操岁寒留,曾记天台下,清新万壑松。”山水扇面诗:“轻云拥高树,溪烟横远山,中有隐君子,坐卧石泉间。”《梅禽图》诗:“铜瓶几几伴微吟,同此书斋淡泊襟,几度寒犹矜骨立,一生洁不受尘侵;阳回地老天荒候,珍守风号雪虐心,终有和羹能济世,漫劳偷眼觑霜禽。”字字出于性灵,清新自然,超脱尘俗。

而他自题《雪景图》上的七言诗,更是显示了他深厚的诗学功底,将其早年不幸的身世以及对于母亲的怀念和感激之情寄寓其中,读来感人至深,催人泪下,此诗世不多见,故录于下。

“我生年又六十七,一岁三月成孤息。母啼儿笑苦不知,鞠养艰难历五十。五十四令母弃我,不意余生及今日。岁岁家人欢置酒,我肚潜泪仰天泣。当年破屋母所居,父病经年倚母力。呱呱坠地冰雪中,且饮冰水作朝

食。邻媪急进生姜汤,扫雪洗儿长叹息。平生苦节不敢忆,膝下受经月下织。报德无力只刺心,此生此痛曷有极。小南山下云气深,但有魂梦接朝夕。拟将橐笔入南山,老依母墓简荆棘。”

他还常将诗和书进行类比,并认为学诗和学书之间的道理是相通的,“三代鼎彝,古朴奇奥,此‘三百篇’、《离骚》也,两汉碑志,雄强茂密,此《十九首》古乐府诗也,六朝志铭,遒丽精能,此三张、二陆、陶、谢、颜、鲍也。唐碑谨严,宋帖豪放,近人恢奇恣肆,变态百出,此李、杜、韩、白、苏、黄、范、陆,以及湘绮、白香、散原、海藏也。学诗者,必先知其源流,推其条理,然后可以集大成。学书者何独不然。”对于书家和诗人他也曾做过相似的比较,如他认为欧、虞、褚、薛,擅临唐帖,犹如书家中的王、杨、卢、骆、沈、宋、燕、许,颜真卿则独来独往,真力弥满,可以开今,可以复古,是书家中的少陵、昌黎。

三、对书法审美风格的认识

1、“书如其人”的思想观点

自汉末、魏晋以后,古代文艺评论家开始把艺术品人格化,西汉扬雄的《法言·问神》中的一段文字:“故言,心声也;书,心画也。声画形,君子、小人见矣。声、画者,君子、小人之所以动情乎?”具有广泛而深远的影响,“言为心声,书为心画”成为中国美学史上一种普遍的品评标准。作为一名受传统文化熏陶的士大夫,曾熙也继承了这一批评方法。如在他的《跋春及草庐藏〈松禅书札〉》中曾言:“南园(钱沅,1740-1795)扩告身之折法范,以隶势之横衍、刚伟、严直、嶷嶷不可犯,盖其节

不可及也。道州（何绍基，1799—1873）善用张黑女之掠空，小欧阳（欧阳通，？—691）之击，实隶法草情出入坐位，睥睨百家，舒啸徜徉，盖其才不可及也。常熟处诸城诸子之后，独张钱军旗帜一新。纵横豪宕，几过苏、黄，诸葛擒纵之累，操之庙堂，常熟（翁同龢，1830—1904）书法似之。”从中可以看出曾熙稟承了传统的“书如其人”的观点，认为一个人的书法风格，往往由一个人的人品和性情所决定。

因此，他提倡“学其书，尚学其人”，如在跋《南园先生大楷册》中提到：“南园（钱沣）先生崛起，边疆独入堂奥。犹孔得孟，斯道以吕。先生正直不阿，海内钦仰。学其书，尚学其人，则书虽艺事，可进于道矣。”（载《南园楷书集册》第一集）

然而，曾熙的可贵之处在于对于书品和人品的关系并不绝对化，他能跳出书品与人品的关系，从艺术的角度来评论书法的一些问题。如在《跋〈秦汉量诏版景大本〉》中他认为：“李斯（？—前208）觚削晚周文字。繁曲为爱，譌奇为正，画平而直，气劲而疎，不可谓追作者。惜其背郢卿（荀子，约前313—前238）之学，峻法灭祀，专威自用，遂使古籍尘烬。而周康文字，雍和之气，亦遂荡然矣。然世言小篆莫不祖斯，学者既憾郢邪石蚀、峯山失真。今得此扩大权量诏版，诸刻不异秦石汉拓，罗列几筵。学者学其书，毋师其为人。”对于李斯的为人曾熙虽然持批判的态度，但是他却认为学者可以学其书而勿学其人，这也体现了他在处理书品和人品关系上的灵活性和通融性。

2、“天机”的审美理想

曾熙认为书画必须功力深厚方能成家，但是入圣之

时，则不见功力，只得“天机”，书法若能纯粹得如同婴儿一样乃到绝妙之处。在他的题跋中反复强调“以功力取胜者不足取”，如在与门人论《郑文公碑》时，他指出：“北朝人书以《郑文公碑》，以功力胜，天机纯然消灭。”论造像时则认为：“造像以篆书之法，掠其天机，遂有妙处。傥索形雕写，必滞笨无味矣。”他认为书法审美的至高境界乃是“天机”。

“天机”本是六朝时期很强调的一个艺术范畴，与之相近的概念有天然、天放、天得、天全等。曾熙所谓的“天机”是指书法应当保持生意和真趣，顺应天理而见本性，即“内通人性，外透天道”是也。如何才能得书法之“天机”？对此，曾熙在他的题跋中亦有所表露，题八大山人《醉翁吟卷》曰：“八大山人纯师右军，至其圆满之中，天机浑浩，无意求工而自到妙处，此所以过人也。”（载《三百年后看八大》一文）跋《王石谷画中堂》言：“本朝山水，世人皆宗石谷。石谷贯综古法，卓然成家。宜其享此大名。然功力过深，天机转薄，穷毕生之力于六法，不谓之画史不得也。唐摩诘、宋襄阳父子、元明诸老无非寄之笔墨。”

因此，“无意求工”“寄之笔墨”则是他所认为的书法致“天机”的主要途径，从中亦可以看出苏轼书法理论中“天真烂漫是吾师”、“书初无意于佳乃佳”以及早期文人画家所提倡的借游戏笔墨来抒发胸中之意趣等思想对他的影响。在他本人的书画实践中亦体现了他对于这一审美理想的追求。他晚年所作画，多以篆隶笔意为之，逸笔草草，不求形似，别有逸致。马宗霍《书林藻鉴》中有相关记载：“先生晚年书合南北为一家，名益重，求者益多，颇以作书为苦，及取草篆行狎之意，写奇石古木名

花异草，偶写山水，尤为世人所推服，以谓可攀宋元名辈……”[5]

三、对历代书法作品和书家的认识

曾熙的书学思想还闪烁于他对于古代书法作品和书家的品评中。这些观点有的推翻前说，令人耳目一新，有的切中要害，不趋于时。这里摘录几则并加以分析，以期更深入地了解曾熙的书法思想。

1、对古代书法作品的认识

有关《瘞鹤铭》的书者归属问题，一直以来众说纷纭，没有定论。从东晋的王羲之到南朝的陶弘景，从隋代的文人雅士到唐朝的王瓚、颜真卿、顾况、皮日休等，均曾被认为是《瘞鹤铭》的书写者。曾熙持书者为王羲之的观点，其理由是：“此余写《黄庭经》得之。盖取《瘞鹤铭》与《黄庭经》合观，体制虽殊，神理不爽，从来诸家好以考据论碑版，而不知以书法论碑版，此其所以恍惚迷离，不可穷究诘也。”曾熙将《瘞鹤铭》和《黄庭经》从实践临摹的心得和体会中进行比较，认为两者虽然体制悬殊，但内在的神韵却一致，从而推导出其书者，并对于乾嘉以来金石学界多以考据论碑版这一做法提出了批驳。他还进一步以对清代书家何绍基书法渊源的考证为例，指出：“何螭叟虽以颜书得名，然其结体，实出《张黑女》。试观何书，往往上半大于下半，与颜书适得其反，此实得诸《张黑女》者。特常人见其点画，一本颜书，遂谓螭叟转学颜鲁公耳。”以上结论正确与否暂且不论，但是曾熙所提倡的对书法的笔墨风格的领会和揣摩，对章法布局等技巧形式的考究中，去研究碑版的归属和书家的作品风格的做法当是合理的。

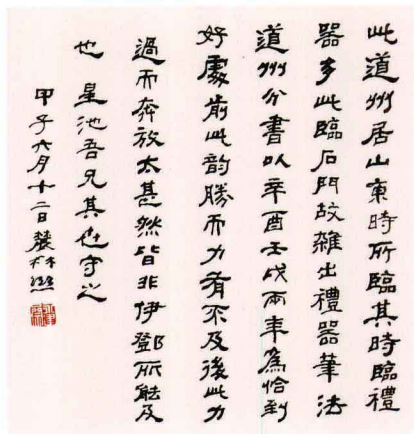
2、对清代书家的认识

曾熙在他的书画题跋和《游天戏海室雅言》中对书法史上的书家也多有论及，其中尤以清代书家为最。如评清代书家刘石庵曰：“陶铸书童，雍容华贵，惜于碑学未有所窥。”评翁覃溪曰：“率更不背不叛之臣，小真书颇有可观，方寸以外即竭蹶矣。”评邓完白曰：“笔力豪横，古今无两。然有子路行行之气，包安吴尊之太过，无怪后人反唇相讥。”“清代书家，南园龙头，螭叟豹肚，瓶庵凤尾。”评金冬心、郑板桥曰：“不可无一，不可有二。”他的分析和评价，角度新颖，其不苟同前说、旧说之勇气，值得后人借鉴。由于这部分内容十分丰富，以下仅举两例稍做展开说明，希望有助于我们更深刻地了解书法史，更立体地认识书法家个体。

（1）评李瑞清

曾熙评李瑞清书法曰：“李梅庵学书最劲，书中甘苦，知之最深。其一波三折，皆从顿挫提转中来。所谓行乎不得不行，止乎不得止。海上后生，学之不得，徒得其犬牙相错之状。不知者或咎梅庵做俑，此真梅庵之罪人也。”又曰：“近代古篆，自推梅庵首屈一指。”

对于李瑞清书法用笔中的一波三折，历来备受争议。曾熙与李瑞清交友时间最长，友情最深，对于李瑞清的习书过程也最为了解，他认为，李瑞清的顿挫之笔是其刻苦学习广泛临摹所形成的艺术特色和个性风格，其摸索过程中的艰辛和不易是外人难以体会的，因此，学者若没有深厚的积累，只能是得其皮毛而无法领会其中的精髓。一些不知情者更是将李瑞清视为矫揉造作之书风的始作俑者，以至于使其成为书法史上的罪人。曾熙的论述真切而客观，惋惜之情溢于言表。另外，作为李瑞清的挚友，曾



曾熙題何紹基臨石門頌

熙对于他篆书的评价虽不无夸张，却也真挚感人。事实上，纵观李瑞清的书学经历，可以发现，他对于篆书用功最深，对篆书的重视达到了“学书不学篆，犹文家不通经也”的地步，对于学习篆书的体会和心得也细致入微，提出“学篆必神游三代，目无二李，乃得佳耳”，并率先冲破藩篱，进行深入的实践，于钟鼎器铭无所不习，尤其对于称为大器的《孟鼎》、《毛公鼎》、《散氏盘》更下过苦功夫，最终将“朴茂、空灵、稚拙、老辣、恣肆与稳健、含蓄与豪放十分妥善地融合在一起，既含金文的凝重，又富草书的飞动，称之为‘金文中的草书’也不为过”。[6]

（2）评何绍基

从所收集和整理的资料来看，曾熙对于何绍基的书法收藏最多，对于何绍基的品评也最多，因此，对于何绍基书风的认识亦十分深刻。多数论者都认为何绍基的行书代表了他书法的最高成就，全面体现了他的书学思想。但曾熙却不趋于时，他认为何绍基的分书最见功力，“蠃叟各体，分第一，篆次之，真行又次之。今人宝其真行，所谓识馱跌也”。而对于何绍基分书风格的形成他分析得更为透彻，题田恒藏《旧拓汉史晨前后碑》曰：“蠃叟（何绍基）尝言：‘分书从礼器，取其空；从史晨，得其敛。’此庚申（1860）以前用功之语也。庚申后，则以篆入分。至其极晚之岁，则篆草行矣。”曾熙认为，何绍基的分书可以以1860年为期来考察，在此之前其主要取法礼器和史晨，之后则主要以篆书的笔法入分书，而何氏晚年则草、篆、行各体融为一家。曾熙在题何绍基临《石门颂》第三通中特别指出，何绍基的分书以辛酉（1861）、壬戌（1862）二年最为恰到好处，即使伊秉绶、邓石如也不

能与之相提并论，而在此之前，其分书气韵胜但力有所不及，在此之后力足但却过于奔放。对于何绍基书风如此细微和深入的评析，曾熙当属第一人。

综上所述，曾熙以精湛的书法水平和深厚的文学功底相参悟，对书法的学习和创作方法、书家的修养、书法的审美风格以及历代书法作品和书家等方面均提出了许多独到的见解，发人深思，启人心扉。其理论虽不成系统，但却不逊于书画理论家们的长篇大论。因此，学习和研究曾熙的书法思想，无疑将有益于书法事业的发展。

注释：

- [1]郑逸梅，《艺林散叶》，中华书局，1982年，第52页。认为“曾农髯署其寓斋为游天戏海室，朱大可从之游，乃以师弟论文谈书画之语，随笔录之，称《游天戏海室雅言》”。
- [2]谢建华，《论金石书派的理论与风格特色》，《书画艺术》，2005年第3期。
- [3]《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第21至23页。
- [4]郑逸梅，《艺林散叶荟编》，中华书局，1995年，第512页。
- [5]马宗霍，《书林藻鉴》第12卷，北京文物出版社，1984年。
- [6]孙诒，〈近代高等师范学堂创设“手工图画科”的第一人——李瑞清与书法〉，《书法赏评》，2007年（4）。

目录

002	-----	序	055	-----	赠姚云江山水册页十二开之十二
004	-----	曾熙论画	056	-----	仿渐江山水
008	-----	曾熙书法思想研究	057	-----	长松图
		曾熙书画作品	058	-----	菩提达摩
018	-----	曾熙 张大千合作山水图	059	-----	菩提佛祖图
019	-----	曾熙 马骥 张善孖 张大千等合作岁朝清供图	060	-----	延年百寿图
020	-----	赠陈叔通红梅图	061	-----	简笔山水
021	-----	南岳结庐	062	-----	赠袁伯夔秋山图
022	-----	独树幽居	063	-----	赠张子鹤松竹图
023	-----	江屿一亭	064	-----	花卉四屏
024	-----	水墨山水图	066	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之一
025	-----	梅石图	067	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之二
026	-----	仿古山水册页七开之一	068	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之三
027	-----	仿古山水册页七开之二	069	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之四
028	-----	仿古山水册页七开之三	070	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之五
029	-----	仿古山水册页七开之四	071	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之六
030	-----	仿古山水册页七开之五	072	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之七
031	-----	仿古山水册页七开之六	073	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之八
032	-----	仿古山水册页七开之七	074	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之九
033	-----	赠曾濂生山水图	075	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之十
034	-----	秋景如醉图	076	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之十一
035	-----	牡丹苍松图	077	-----	赠魏绍殷山水册页十二开之十二
036	-----	柏石图	078	-----	赠黄晓汀山水册页八开选二之一
037	-----	红梅图	079	-----	赠黄晓汀山水册页八开选二之二
038	-----	松石图	080	-----	赠姚云江柏石图
039	-----	秋山古刹图	081	-----	赠朱镜波松石书画成扇
040	-----	梅竹图	082	-----	赠金城水墨葡萄书画成扇
041	-----	校碑品茶图	083	-----	松石书画成扇
042	-----	赠马宗霍无尽溪山图	084	-----	赠张善孖松树书画成扇
043	-----	赠王祺湖山旷远图	085	-----	水墨山水扇面 菊石扇面
044	-----	赠姚云江山水册页十二开之一	086	-----	仿渐江山水书画成扇
045	-----	赠姚云江山水册页十二开之二	087	-----	秋山如醉扇面 赠杨潜庵山水水扇面
046	-----	赠姚云江山水册页十二开之三	088	-----	致丁立钧夫子书
047	-----	赠姚云江山水册页十二开之四	090	-----	录旧诗横幅
048	-----	赠姚云江山水册页十二开之五	091	-----	行书七言联
049	-----	赠姚云江山水册页十二开之六	092	-----	行书八言联
050	-----	赠姚云江山水册页十二开之七	093	-----	章草五言联
051	-----	赠姚云江山水册页十二开之八	094	-----	真草隶篆四屏
052	-----	赠姚云江山水册页十二开之九	096	-----	论碑条幅
053	-----	赠姚云江山水册页十二开之十	097	-----	论郑文公碑
054	-----	赠姚云江山水册页十二开之十一	098	-----	书急就章
			099	-----	论画行书条幅

100	-----	论礼器碑	146	-----	楷书五言联
101	-----	隶书条幅	147	-----	赠许冠群篆书五言联
102	-----	书豹奴帖四屏之一	148	-----	篆书五言联
103	-----	书豹奴帖四屏之二	149	-----	赠朱镜波篆书七言联
104	-----	书豹奴帖四屏之三	150	-----	赠杨浣石篆书五言联
105	-----	书豹奴帖四屏之四	151	-----	篆书八言联
106	-----	篆书条幅	152	-----	集瘞鹤铭五言联
107	-----	篆书条幅	153	-----	行书八言联
108	-----	赠许冠群论书条幅	154	-----	行书六言联
109	-----	论书画条幅	155	-----	楷书八言联
110	-----	论书画行书条幅	156	-----	行书横幅
111	-----	楷书条幅	157	-----	赠刘湖涵横幅
112	-----	书散氏盘四屏	158	-----	致吴昌硕王一亭书
114	-----	书大学	159	-----	书夏承碑
115	-----	书阁帖	160	-----	赠马宗霍隶书手卷
116	-----	书张黑女碑	162	-----	赠朱心佩论画横幅
117	-----	行书五言联	164	-----	篆书横幅
118	-----	论书画条幅	165	-----	篆书横幅
119	-----	论画条幅	166	-----	赠张善孖篆书手卷
120	-----	行书条幅	168	-----	赵恒惕先生四十四寿言稿
121	-----	行书条幅	170	-----	致林尔卿书
122	-----	赠杨潜庵四屏	171	-----	致林尔卿书
124	-----	论书行书条幅	172	-----	隶书课徒稿手卷
125	-----	行书条幅			
126	-----	隶书中堂			上海美专教授书画作品
127	-----	楷书论书条幅	176	-----	刘海粟 仿石涛山水图
128	-----	章草条幅	177	-----	许昭 红梅图
129	-----	赠许昭七言联	178	-----	马骥 绝笔山水
130	-----	书魏碑四屏	179	-----	马骥达 摩图
132	-----	行书四屏	180	-----	张大千 达摩图
134	-----	章草五言联	181	-----	张大千 行书扇面
135	-----	章草五言联	182	-----	张大千 赠马骥隶书七言联
136	-----	隶书五言联	183	-----	张大千 行书七言联
137	-----	行书七言联	184	-----	张大千 致姚云江书
138	-----	楷书五言联	185	-----	张善孖 致朱大可书
139	-----	隶书六言联	186	-----	张善孖 百步云梯
140	-----	隶书五言联	187	-----	张善孖 柳下双骏图
141	-----	隶书六言联	188	-----	张善孖 杨浣青 题耕香馆画牋
142	-----	隶书五言联	189	-----	李健 仿石涛山水
143	-----	隶书五言联			
144	-----	隶书五言联	190	-----	曾熙简谱
145	-----	赠徐葆三隶书五言联	194	-----	曾熙为上海美专教授题跋