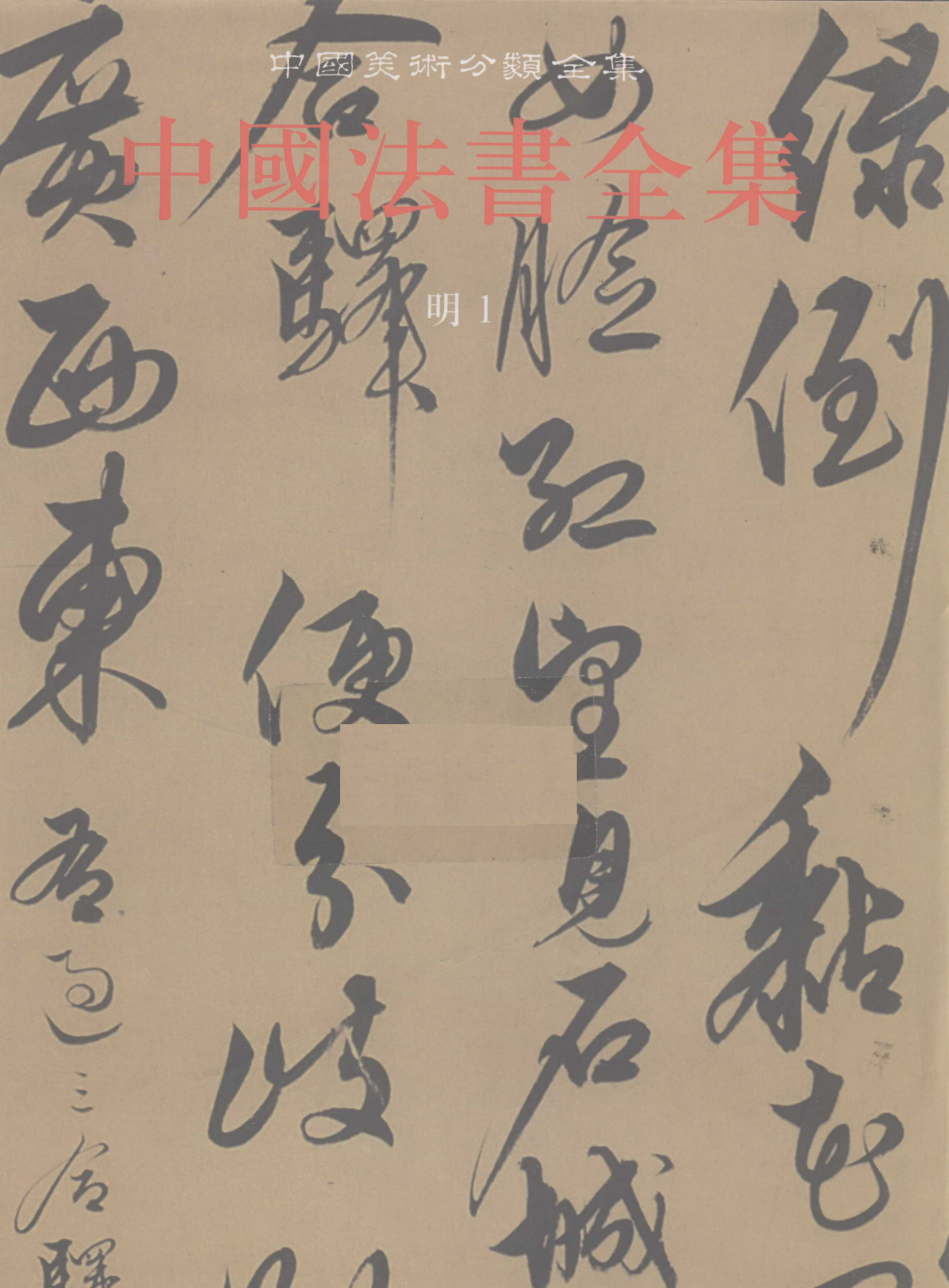


中國美術分類全集

中國法書全集

明 1



中國古代書畫鑑定組 編

中國美術分類全集

中國法書全集

12

明
1

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國法書全集. 明. 1 / 中國古代書畫鑑定組編. — 北京: 文物出版社, 2009. 5

(中國美術分類全集)

ISBN 978-7-5010-2553-4

I. 中... II. 中... III. 漢字—法書—作品集—中國—明代 IV. J292.21

中國版本圖書館CIP數據核字 (2008) 第168035號

中國美術分類全集

中國法書全集

第12卷 明1

中國古代書畫鑑定組 編

出版發行 文物出版社

(北京東直門內北小街二號樓)

本卷主編 蕭燕翼

責任編輯 李 靜

製版者 北京文博利奧印刷有限公司

印刷者 文物出版社印刷廠

經銷者 新華書店

二〇〇九年五月第一版第一次印刷

書號 ISBN 978-7-5010-2553-4

印張 三六·七五

定價 四八〇圓

版權所有

中國古代書畫鑑定組成員

謝稚柳 原上海博物館顧問 書畫家

啟 功 北京師範大學教授 書法家

徐邦達 故宮博物院研究員 畫家

楊仁愷 遼寧省博物館名譽館長 研究員

劉九庵 故宮博物院研究員

傅熹年 建設部高級建築師 中國工程院院士

謝辰生 原國家文物局顧問

《中國法書全集》編輯委員會

主 編 啟 功

副 主 編 蘇士澍

編 委 (以姓氏筆畫為序)

王家新 王連起

王靖憲 宋鎮豪

李 穆 陳 卓

馬寶傑 崔 陟

單國霖 蕭燕翼

編輯組成員

何巧珍 李 靜

張 瑋 程同根

趙 磊 孫 霞

凡例

一 《中國法書全集》以中國古代書畫鑒定組在全國巡迴鑒定中遴選的法書精品為基礎，酌收大陸內外博物館所藏的部分重要作品編輯而成。

二 本書收錄以甲骨、銅器、玉石、磚陶、竹木簡牘、絹（含帛、綾）、紙等為質地的中國古代法書作品，各個歷史時期的碑刻、法帖等將分別另編全集。

三 本書按中國的歷史朝代編排，各朝代中以作者的生存年代為序。同一作者的作品，按自署的創作年代先後排列。無名款的作品，按時代風格排在各該朝代的後部。

四 許多流傳久遠，宋元明清以來一向被稱為真跡的著名法書，盡量沿用原題原名。對經研究、考訂重新確定時代、作者的作品，據歷代著錄在圖題後的括號內加注「舊題……」，以備檢閱。對少數鑒定意見不一致的作品，在圖版說明中加以注述，便於研究參考。

五 為反映各歷史時代的面貌，個別作品雖係摹本，亦仍置於底本所處的時代內，在作品圖題後的括號內注明為何時摹本。

六 合卷、合冊中的作品，分別編排於各自作者的作品中。合作的作品，僅列於諸作者中一人名下，其他作者在圖版說明中注明。

七 本書所選作品，除楷書、行楷書或字數較多者，均附有釋文。

八 本冊內容分四部分，一為序言，二為概述，三為圖版，四為圖版說明。

序

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處互相習染，互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在卻曾中斷過一段時間的並不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部分，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了眾多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啟發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物的直觀插圖。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次流覽這些圖片，豈不「勝讀十年書」！

現在我國文化、教育事業隨著經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種種角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表

作品，而且新發現的文物珍品也有待補充，更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中並非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部分的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正。

啓功

一九九七年四月

明代書法概說與鑒別舉例

蕭燕翼

明代書法，是繼宋、元以後帖學書法的又一發展和普及的時期。明代歷朝皇帝及外藩諸王，大多愛好書法，繼宋之後，又掀起朝野間的叢帖匯刻之風。這些刻帖為明代書學奠定了基礎，故近代馬宗霍說：「明代『帖學大行』，故明人多能行草，雖絕不知名者，亦有可觀。」（馬宗霍《書林藻鑒》）這是明代書法的主要特點之一。

明王朝統治二七六年，按其政治、經濟發展狀況，可分為早、中、晚三個時期。明朝初建，各項統治舉措相當嚴酷，社會經濟日漸恢復。自中期以後，朝政日馳，統治更加黑暗腐敗，既面臨統治階層內部的鬥爭，又面臨迭起的農民起義及市民的鬥爭，無暇顧及對文化的統治。至明末，因清軍的騷擾、入侵，洶湧而起的農民大起義，統治者更陷入內外交困的境地，社會動蕩，凝聚力大幅度地削弱。社會的變遷，深刻地影響著書法藝術的演變，與社會、經濟發展狀況相適應的是明代書法發展也呈現出階段性變化，並湧現出一些代表性書家。明初，為適應新政權的建立和穩固，逐步確立了明代的書風並形成獨特的『台閣體』書法，代表書家為號稱『三宋、二沈』的宋克、宋璉、宋廣和沈度、沈粲兄弟。明代中期，隨著文化統治的相對削弱，『台閣體』書法已不孚眾望，代之而起的是經濟發達的蘇州地區的文人書法，即以祝允明、文徵明、王寵為核心的吳門書家。明代晚期，書法則呈現紛繁狀況，著名的有邢侗、張瑞圖、董其昌、米萬鍾等『明末四家』，稍後有並稱『倪、黃』的黃道周、倪元璐，其中，對後世影響最大的是董其昌。他們的書法、師承、風格都不盡相同，各呈特色，折射著當時複雜的社會現狀。在明代早、中、晚三個不同的歷史時期，書法

藝術亦呈現出不同的風貌，這構成了明代書法的又一特點。

此外，由於明代距今時代較近，因此法書遺蹟留存至今的亦較為豐富。但是，自明代中期以後，隨著『帖學大行』及書法在社會間的普及，學習、欣賞、收藏古今書法的風氣也倍於前代。因之，書法作品的商品價值愈來愈被社會所認定，伴之而起的是中國書畫史上繼北宋中期以後的又一次書畫作偽風氣。在眾多的書畫作偽者中亦不乏有相當文化藝術修養和藝術成就的書畫家，他們所作的偽書畫不僅具有一定的藝術水準，並且或專門做一、二名家書畫，或作偽的花樣繁多，惑人耳目，以致在當時已擾亂了人們對名家書畫的認識，也給我們今天的書畫鑑定研究留下了許多重要課題。因此，本文在介紹明代書法概況之外，也介紹一下當代對明代書法的主要鑒定成果，以期觀者能在鑒別中更深入地認識明代書法。

一 明代書法的概況

(一)『台閣體』盛行的明代早期書法

明代何良俊在《四友齋叢說》中指出：『國初諸公盡有善書者，但非法書家耳。』所謂的『法書家』，主要指以書法為職業的人，他們的書法形成了一套固定的模式和體格。由元入明的書法家，大多數是兼善書法的文人，他們基本上沿襲著帖學書法的道路，或者直接籠罩在元代趙孟頫書法的影響下，如危素、宋濂、俞和、張羽等人就是這樣的書法家，儘管他們已身入明朝，甚至有的還做了明王朝的高官，但他們的書法仍保持了元代的風軌。明朝政權建立後，立即對書壇施加影響。其一，使書法家出現了朝野之分；其二，在朝的書法家不得不俯就朝廷對書法的要求，即由宋元以來書家多擅行草書，而變成明初一部分書法家擅寫楷書和篆、隸等規範性書體。於

是，開始有人被徵召入宮做御用書法家，如書兼歐陽詢、虞世南、顏真卿、柳公權楷法，善署書大字的詹希元，號稱小篆之工為『國朝第一』的宋璲，以及以楷法精嚴而著名的杜環、揭樞，二人先後任中書舍人一職，繕寫宮中的誥敕、典冊、牌匾等。在洪武年間（一三六八——一三九八年），書法家的朝野之分還不十分明顯，因為此時最著名的書法家『三宋』，既有在朝的宋璲，也有在宮廷之外的宋克和宋廣，其中還以宋克的藝術成就最高。對『三宋』的書法，昔人曾分別作過這樣的評價：『克（宋克）書出魏晉，深得鍾王之法，故筆精墨妙，而風度翩翩可愛。或者反以纖巧病之，可謂知書者乎？』（明吳寬《匏翁家藏集》）『仲珩（宋璲）書兼得文敏、子山二公之妙，而加以俊放；如天驥奔行，不躡故步，而意氣閑美，有踟躕凡馬之勢，當今推為第一。』（明方孝孺《遜志齋集》）『昌裔（宋廣）擅行草，體兼晉唐，筆勢翩翩。』（明楊士奇《東里續集》）他們的書法是有著明顯可鑒的共同特點，即嫺熟的技藝、健美的形態和閒雅的风韻。朱元璋喜歡的是宋璲一類『如美女簪花』的道媚之字。帝王的好惡雖然不能作為審美的標準，但卻會對書壇產生很大的影響。於是，『三宋』書風成為社會時尚，他們也成為當時書壇的代表者。統治者對書法藝術的審美要求，通過官祿拉攏、羈縻善書者，深刻地反映在中書舍人的書法風格中，於是，造成了『台閣體』書法的出現。

所謂的『台閣體』，主要指在宮廷中供職的中書舍人們的書法。據《明史·職官志》記載，洪武七年（一三七四）始設直省舍人，隸屬中書省，秩從八品。九年改中書舍人，並改為正七品。以後在洪武、建文、永樂、宣德幾朝中，統治機構屢有變更，除在建文年間（一三九九——一四〇二）革除中書舍人改為侍書外，始終沒有廢除過中書舍人的設置。由於中書舍人在洪武初曾隸屬中書省，後來才主要承辦內閣或皇帝直接吩咐的繕寫事務，而唐、宋以後中書省曾取代尚書省，漢代稱尚書為台官，

這樣中書省的官員也兼有台官的職能；又由於明代中書舍人書寫的文字有一定的體格、風貌，所以人們就用中書舍人所在的官署及其職能，合稱其書法為「台閣體」。

檢清代康熙時官修的《佩文齋書畫譜》，有記載的中書舍人在洪武朝有十餘人，至永樂朝驟增至三四十人，宣德朝以後逐漸削減，但至崇禎時仍有中書舍人的設置。雖然有明一代從未間斷過中書舍人之職，而永樂年間（一四〇三——一四二四）則是最盛的時期。這段時間，「台閣體」書法佔據了當時書壇的主要地位，其代表者是號稱「二沈」的沈度、沈粦兄弟。

沈度的書法深受明成祖朱棣的喜愛，「日侍便殿，凡金版玉冊，用之朝廷，藏秘府，頒屬國，必命之書」（明楊士奇《東里集》），每稱其為「我朝王羲之」。他擅長楷、隸、行、草諸體，尤工楷書，是「台閣體」的典型。沒有確切的記載說明沈度的書學淵源，但從其書法作品的規範中可以看出他受到虞世南的影響。「虞書氣色秀潤，意和筆調，外柔內剛，修媚自喜」（馬宗霍《書林藻鑒》），對比沈書所具有的閑婉遒勁，落落大方的風致和動輒合矩的法度，尤其書法形體上表現出的修媚遒潤，顯然是與虞書十分接近的。所以楊士奇曾以「婉麗飄逸，雍容矩度」八字來概括沈度書法的風格特點。宋克、宋璉、宋廣等洪武年間書法家作品中所表現出來的健勁、婉暢、修美、從裕等藝術特點，在「台閣體」中部分地被繼承和發揚了，主要體現在對書法形式美的強化和利用書技的嫺熟來控制字體的不激不厲、不糜不頹，以求得健勁而道和、婉暢而雍容、修美而飄逸的風格；舉凡大小、長短、方圓、正欹、疾徐、剛柔等種種書法藝術表現中的對立因素，均被調解為均衡、和諧、允中。從藝術反映論上說，這種書風實際上是一種中庸思想的體現，是社會發展與藝術表現間的制約關係。

沈度除擅長楷書外也能寫隸、行、草書，但與其楷書相比就少有自家的獨特風

格，不那麼具有典型性了。當時有這樣的說法：『民則（沈度）不作行草，民望（沈粲）時習楷法，不欲兄弟間爭能也。』（明陸深《陸儼山集》）沈粲因其兄的推薦，才得任中書舍人，沈度為使其弟出名，故意掩秀，讓沈粲的行草書得以專名，所以沈粲傳世的書法作品多為行草書。《明史·文苑傳》稱：『度書以婉麗勝，粲書以遒逸勝』。所謂『遒逸』，應是指其書法的用筆瘦勁，並能隨形婉轉，靈活自如。這種藝術表現，要求書家能提得起筆，靈活地執筆、運筆，在迅疾的書寫中把握字型佈置及全篇章法。沈粲書法還常常在撇筆時出鋒，採用章草書的波磔筆畫，尤其顯得健美秀發，可見他受到『三宋』書法的啟示，反映出他的行草書與明前期書法的聯系，也體現了其與沈度楷書的異曲同工之處。這說明，『台閣體』書法的主流雖然以楷書為代表，但其他書體也有一定的規範。這就涉及到一個問題，即『台閣體』書法並不囿於中書舍人中，一些官僚文人，甚至包括在野的書法家，他們或因在朝供職，或因欲取科舉，或因流風所致，也曾或多或少地受到『台閣體』書法的制約和影響。比如胡廣、胡儼、解縉等人的書法，就不能因他們居高官尊位，而將之排除於『台閣體』之外。據記載，永樂朝編纂的《永樂大典》，參加繕寫者達二千餘人，我們只要看《永樂大典》的文字書寫與沈度楷書的接近程度，就可以想像出『台閣體』書法曾經是怎樣的盛行了。既然『台閣體』是強權政治的產物，它有著泯滅藝術家個性的保守性，那麼在這種強權統治稍微鬆弛之時，一些藝術家便會衝破其窠臼。於是，明代書法便進入了中期的發展階段。

（二）『吳門書派』崛起的明代中期書法

從明成化、弘治兩朝開始，書壇上便出現了這樣的現象：一方面是『台閣體』書法的衰微，只出現了姜立綱一人，尚能以其書法獲得一些讚譽而知名於中書舍人間，但其楷書方整已趨刻板僵化，昔日雍容道麗的風軌掃地，使他成為『台閣體』中知名

人物的殿軍。另一方面，一批或官或民的文人書法家如雨後春筍般地湧現，他們不約而同地返回到古代的藝術傳統中去汲取營養，找尋改革『台閣體』的依據，並對之發動起一場猛烈的攻勢。他們中間，有師法蘇軾的吳寬，師法晉人的王鏊，師法黃庭堅的沈周，師法張旭、懷素的張弼、張駿，師法懷素、米芾的徐有貞等等。師古的現象如此普遍，說明當時書壇正在醞釀著一場大變革，新興的藝術力量即將崛起。在這場變革出現之前，有一位人物起著很大的啟示作用，他就是從『台閣體』營壘中殺出，最先對其表示不滿和力圖改革的蘇州書家李應禎。李應禎曾任中書舍人，弘治中又官太僕少卿，及至晚年，自悔學書四十年無所得。他曾多閱古帖，深諳書法三昧，『尤妙能三指尖搦管，虛腕疾書』（明文徵明《甫田集》）。李應禎的自悔，應當是對『台閣體』習弊的不滿，並試圖加以改進。然而此時他年事已高，已經來不及有更大的作為了。於是，這位吳中的先賢，與徐有貞、沈周等人一起啟示了下一代人。李應禎是祝允明的岳父，是文徵明之父文林的好友，由於這種關係，祝、文二人都曾受到李應禎的教誨。他們接受了李應禎的書學指導：『俱令習晉唐書法，而宋元時帖殊不令學也』（祝允明《千字文·常清淨經》自題），且都曾直接學習過李應禎的書法。於是，李應禎沒有完成的事被祝、文二人繼續完成了，他們實現了李應禎等人的藝術理想，成為『吳門書派』的領袖人物。

『吳門書派』是指當時聚集在江、浙一帶，特別是蘇州地區（古稱『吳』）的文人書家所創立的書法流派，其以祝允明、文徵明、王寵三人為代表，包括聚集在他們周圍的師友、門生子弟。他們有著共同的藝術理想，作品中也表現出共同的藝術特點，同時又各自創造出其獨特的藝術風格。這首先表現為對古法的追求。如前所述，祝、文二人一開始即從晉唐法帖入手習書，祝允明的楷書學鍾繇，文徵明學王羲之的《樂毅論》、《黃庭經》及歐陽詢，而王寵則師法虞世南。總的看來，他們的楷書並

不以整齊畫一、筆法整肅為旨歸，而是注重突出字本身的形體特徵，大小、長短、疏密、方圓，一惟字態。雖然大字小字相間、點畫參差不齊，通篇看起來卻渾然一體，和諧自然，氣勢充沛。即使最善寫小楷書的文徵明，仔細觀察他的真蹟作品，也莫不皆然。之所以強調他的真蹟作品，是因為文書的偽蹟太多，那種千字一同、缺乏變化的『文氏小楷』，絕大部分是偽蹟。祝允明、王寵的作品中也有這種現象，這也可以從反面證明我們的認識。再者他們的行草書，一般絕少兩三字筆畫連屬現象，即使祝允明的狂草書也是如此。看似通篇散亂縱橫，實則點畫分明。

表面看來，『吳門書派』書家們的努力是為恢復『各盡字之真態』和以真作草的藝術傳統，實則是為了糾正『台閣體』書法流弊。所謂字有真態，不假修飾，最主要的目的是為了從此來外化書者的性情。因此，他們的書法既有共同的藝術風格，又各具特點，充分表現出書如其人。『不無野狐』的祝允明書法，其批評者的用語中又包含著欣賞的成分。他那縱橫散亂的書法，掩飾不住旁人難以企及的精彩之處。對於這位才華橫溢、不拘小節、縱酒放浪的詩人、藝術家來說，其書法表現恰是其個人性情的絕好寫照。而為人謹慎篤實、用功甚勤的文徵明，性格上與祝允明大相逕庭，因此文氏書法向以法度嚴謹、筆法遒勁、雅致而名世。『疎拓秀媚，亭亭天拔』的王寵書法，表現出更多的晉人風神。儘管他的書法沒有祝、文那樣廣博的書學基礎，但他卻對晉人書法的精髓挖掘得相當深刻。之所以如此，大約其為人也有著類似晉人的風度，『風儀玉立，舉止軒揭，讀書石湖之上，偃息長林豐草間，含嚙賦詩，倚席而歌，邈然有千載之思』（文徵明《文徵明集·王履古墓誌銘》）。王寵從王獻之書法『用筆外拓而開廓，故散朗而多姿』的特點中獲得啟迪，故其書法結字疏拓蕭散，似乎拙於點畫安排，卻又和諧奇妙，用筆多取逆勢，顯得渾厚適美。如此類察，我們會發現『吳門書派』中其他書家也有類似的特點，只是沒有祝、文、王表現得那樣充分

罷了。

這個時期，除卻『吳門書派』外，還有許多知名的書法家，如王守仁、豐坊、陸深、徐霖等。他們也較廣泛地學習過前人的成法，並與『吳門書派』書家一起創造了明中期相對繁榮的書壇形式。這種景象經過一段發展後，終於又流於形式，出現了衰微勢頭，其時已開始進入明末的階段。

（三）流派紛呈的明代後期書法

明代後期的書法發展，是以諸家紛爭並立的局面為表現形態的。這時期曾先後出現了並稱四家的邢侗、張瑞圖、董其昌、米萬鍾，傲然卓立的徐渭，創草篆的趙宦光，宗漢隸的宋珏，以及最後出現的並稱『黃倪』的黃道周、倪元璐等許許多多的知名書法家。明末是個舊王朝即將分崩離析、各種社會矛盾尖銳的時期，藝術思潮紛呈，沒有誰能執藝壇牛耳，領攜一代風騷。到了清代康熙年間，董書身價百倍，於朝野間影響頗著。其原因，一方面因清初的書法發展仍是帖學書法的繼續，另一方面則因為董其昌書法是帖學書法的集大成者。因此，董其昌既是明末諸多書法家中的一個，同時又是中國封建社會後期最重要的書法家之一。

董其昌是帖學書法的集大成者。他從十七歲時就學習書法，至四十二歲左右，是博學諸家並稍有體悟的書學奠基階段。此後的一二十年間，也就是其五六十歲時，書法藝術開始銳意精進，作品大大豐富起來，並創作出許多代表性的作品。至晚年則專心於追求樸拙、古淡的藝術表現形式，此時宋代蘇軾、米芾的書法給予他很大的啟示。董其昌習古只是取古代書家的某一藝術特點，融入自己的書法創造中，因此始終能保持自己的藝術風貌。如其書字距行間頗疏，就是取五代楊凝式《韭花帖》的藝術特點；其一生始終學習顏真卿楷書，但務去顏書嚴整方正的一面，而專取其樸拙澀勁之氣。晚年又喜學蘇軾書法，取其自然率意，大約是受蘇軾『漸老漸熟，反歸平淡』

的文論思想的影響。對於博學諸家書法，董其昌在其《容臺集》中總結說：『蓋書家妙在能合，神在能離。所欲離者，非歐、虞、褚、薛諸家伎倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。』能合即妙悟，能離即脫化，最終是從古人成法中脫化出來，創出自己的風格。董其昌對於歷代書法太熟悉，好像一切技法及藝術規律都是他的掌中玩物，可以隨意地、不露痕跡地加以運用。正因如此，他反而忽略了歷代書家那種深厚的書寫功力，作品中沒有了沉雄、渾勁的氣象。因此，在這位帖學書法集大成者的書法中，恰恰又體現了帖學書法的式微。

董其昌是明末的書法家，更是中國封建社會後期的書法代表者之一，而與他同時的其他書法家，才是真正的『明末書法家』，因為他們的作品更能體現當時的時代特色，而隨著這個時代結束，他們的藝術便基本終止了。從這個意義上來講，他們更能體現明末書壇的主勢，而且有著較一致的藝術特點。所謂一致，不是指他們有著共同的書法淵源和藝術風貌，而是他們屈曲倔強的書風與董其昌古拙秀雅的書法形成的殊觀。在這些書家中，我們可以看到專師王羲之、王獻之父子的邢侗，其書『雄強如劍拔弩張，奇絕如危峰阻日，孤拙單枝』（明史孝先《來禽館集·小引》）；承襲米芾書法的米萬鍾，擅署書大字，筆畫豐厚渾勁，使人有如觀其懸肘運腕、飽墨濃煙的揮灑之態；於『鍾、王之外，另闢蹊徑』（清秦祖永《桐蔭論畫》）的張瑞圖，書態奇逸，轉折方勁，絕去媚妍；『八法之散聖，字林之俠客』（明袁宏道《中郎集》）的徐渭，其書狂怪至不見字際行間，惟見滿紙雲煙，筆走龍蛇；追蹤鍾繇書法的黃道周，於清健中顯出筆意的高古超妙；與黃道周齊名的倪元璐，『新理異態尤多』（清康有為語）。此外，還有取法秦篆、漢隸的趙宦光、宋珏等等。

昔人評明人書法『尚態』，是指明代人的書法注重形態的表現。但明代早、中期，也包括董其昌的書法，都是一種流便秀美的形態。而明末眾多的書法家則不然，

他們的書法形態表現往往很怪異，乍看並不能使人產生美感，甚至覺得『醜怪』；筆法也不追求流暢婉便，而是表現為澀勁倔強，因而與前此的明代書法大相徑庭。從明末諸家的書學來看，除趙宦光、宋珏等人以篆、隸書體為主外，一般都走的是帖學書法的老路，但在這一老路中，又顯示出他們的新意。如師法二王書法的邢侗，其書法的豐勁渾厚並不似王羲之書法的空靈秀媚及王獻之書法的流便灑脫。也有些書法家更多地師法鍾繇、索靖書法，如張瑞圖、徐渭、黃道周等。明末的動亂時期，鍾繇書法再次產生大的影響，為較多的書家師法，其中的奧妙耐人尋味。至少從表面看，當書家們的心緒意境不能再沉緬於書齋中，而需要向外突出、釋放時，他們便會找尋恰當的藝術典型來師法、借鑒。因此，追求古樸渾厚風格的書法，成為明末書壇的主勢，作為帖學書法核心的二王書法，或被改其意趣，或被置於次要位置，也體現了帖學書法的衰微。同時，由於鍾繇、索靖等人的書法與其後的六朝碑刻書法，無論淵源、藝術特點都有一脈相承之處，就使得如黃道周、倪元璐等人書法更貼近於六朝碑刻的風貌。所以說，清代的碑學書法，其肇端於明末，只不過是到了清代中期才演為大勢，出現了代表性書家，有了完整的理論罷了。

最後，我們從中國書法發展的歷史來把握明代書法，可以得出這樣的印象：明代書法繼宋、元帖學書法之後獲得了再發展的藝術生命力，其表現是豐富的，並產生了集大成者。同時，又日益表現出帖學書法的衰微，使明代書法的總成就遜於宋、元。結果必然出現另闢蹊徑的藝術旁門，惟其時間短暫，來不及演為大勢，只在尾聲中肇其端。然而，在書法藝術發展史中，這些現象是必然會產生的，也是不可缺少的。

二 明代法書鑒別舉例