

浙江省博物馆典藏大系

翰墨清芬

浙江古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

翰墨清芬 / 浙江省博物馆编. — 杭州: 浙江古籍出版社,
2009. 9

(浙江省博物馆典藏大系)

ISBN 978-7-80715-481-5

I. 翰… II. 浙… III. 汉字—书法—作品集—中国
IV. J292. 21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 164595 号

浙江省博物馆典藏大系
翰墨清芬

浙江省博物馆 编

出版发行 浙江古籍出版社
(杭州体育场路 347 号)
责任编辑 朱艳萍 孙旭明 张 姣 徐晓玲 杨少锋
艺术总监 朱艳萍
美术编辑 刘 欣
激光照排 杭州兴邦电子印务有限公司
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 889×1194 1/16
印 张 13
版 次 2009 年 9 月第 1 版
印 次 2009 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-481-5
定 价 188.00 元(平)

目 录

序/003

综述/006~017

元/018~027

明/028~097

清/098~204

图版目录/205~206

后记/207

浙江省博物馆典藏大系

翰墨清芬

浙江古籍出版社

《浙江省博物馆典藏大系》编辑委员会

顾问：毛昭晰

主任：鲍贤伦

副主任：陶月彪 陈官忠 陈浩

总主编：陈浩

副总主编：李刚 赵雁君

委员：（按姓氏笔画为序）

王炬	王小红	王屹峰	李刚	杨铿
沈军甫	沈琼华	陈浩	陈官忠	范珮玲
郑幼明	赵幼强	赵雁君	陶月彪	鲍贤伦
蔡琴	蔡小辉	黎毓馨		

《翰墨清芬》

主编：张毅清

撰文：张毅清 王小红 何晓英 余昊 桑榭 魏萍

摄影：高玲

序

浙江省博物馆创建于1929年，初名“浙江省西湖博物馆”，是中国最早成立的博物馆之一。经过近八十年的发展，如今已成为集收藏、研究、展示、教育和休闲于一体的综合性人文科学博物馆。多个馆区分布于杭州城市中心，包括西子湖畔的孤山馆区、大运河边的武林馆区、老和山旁的文保科研基地、栖霞岭下的黄宾虹纪念室和昭庆寺东的沙孟海旧居等，展示着浙江自古迄今优秀的传统文化，彰显着一种开拓进取、历久弥新的浙江精神。

自建馆以来，经过几代人锲而不舍的努力及社会各界的支持，藏品总数已近十万件。其中，以稻作文化为基础的河姆渡文化的遗物，实证文明起源的良渚文化玉器，“春秋五霸”之一的越国文化遗存，支撑“瓷器之国”的越窑青瓷、龙泉窑青瓷，装点“东南佛国”的五代两宋的佛教文物，以及南宋时期的金银货币，汉代会稽镜，宋代湖州镜，古代漆木器等，不仅具有明显的区域特色，而且还具有颇高的学术价值和文化意义。此外，历代名家书画、玺印，现代革命文物等，也都是影响浙江乃至中国历史，推进文明进程的宝贵遗物。

为发挥藏品的作用，本馆除了在省内举办各种陈列、展览外，还曾在全国各地和德国、日本、新加坡、法国、瑞士、澳大利亚等国家以及我国香港、澳门、台湾地区展出具有浙江特色的文物艺术品，引起了世人的广泛关注和兴趣。与此同时，各种反映本馆藏品的专著和图录亦陆续出版，对繁荣文化事业、推动学术研究起到了积极的无可替代的作用。然而，陈列展览不仅内容有限，而且难以与人朝夕相伴，既往的出版物又未能全面、系统展示本馆藏品的基本面貌，所以，在信息化的新世纪，我们以图书为载体，将本馆收藏的具有代表性的藏品编辑成《浙江省博物馆典藏大系》十二种出版发行，以冀使更多的人了解浙江的历史与文化，准确地掌握本馆藏品的基本信息，促进展览交流、学术研究、艺术鉴赏，为文明社会的发展作出贡献。

历史文化遗产，是人类在征服自然、改造自然和推动社会发展过程中知识和精神的累积，是全人类的共同财富。作为历史文化遗产重要组成部分的文物艺术品，是人类智慧的结晶，蕴涵着无穷无尽的生命力，不仅是逝去时代各种信息的载体，而且对当今社会的进步也具有显而易见的现实意义。展示历史文化遗产，发掘其固有的历史、科学、艺术价值，弘扬和传承民族优秀传统文化，促进文化交流、经济发展和社会进步，是浙江省博物馆义不容辞的要务，《浙江省博物馆典藏大系》的出版，意义正在于此。

浙江省博物馆常务副馆长

陈浩

目 录

序/003

综述/006~017

元/018~027

明/028~097

清/098~204

图版目录/205~206

后记/207

综 述

□张毅清

中国的书法艺术源远流长，它萌芽于汉字生成的早期，并伴随着汉文字的演变与日益成熟而不断发展。从东汉到魏晋时期，随着士大夫式书家群体的出现和书法理论的成型，书法逐渐超越了实用的文字立场，而走向了审美的自觉，并由此成为历代文人所钟情的一种典型的艺术范式，展开了其近两千年绵延不衰的发展历程。

在漫长的发展过程中，书法艺术呈现着复杂而多面的性格。一方面，作为一种自娱性较强，讲求个人遣怀、“聊寓其心”的文人艺术形态，它不像其他艺术那样较多地受到封建伦理规范的限制，更多地体现出萧散、超逸的自由精神；另一方面，和实用书写与生俱来的交缠，又使它渗透到社会政治、经济、文化生活的各个方面，并敏感地应合着社会变迁的脉搏，展现出丰富的时代面貌。

既强调情感、意趣的抒发，又讲求形式规律、技巧法则遵循的特性，使书法成为一种尤为注重法度与传承祖述的艺术。如果说从魏晋到唐、宋，是文人书艺臻于高峰与集大成的时期，对法度的建树与意蕴的充实都已臻极致，那么元、明、清三代，书法史的主题则是守成与求变。前代的典范，如崇山峻岭横亘在这一时期书家的面前，无论是试图跟从前人的步履翻越山顶，还是另辟蹊径、探索新的境界，都带着曲折回复的艰辛。

在浙江省博物馆所藏古代书画作品中，元、明、清三代的书法是颇为可观的一个部分。这些书迹的作者，既有书法史上震古烁今的大师巨匠，也有带着地域色彩的地方书家，另外也包括了一些并不以书法名世，却同样在墨迹中包容着时代趣尚和个人性情、学识的士子学人。他们在翰墨的清芬中，抒写的正是书法艺术作为传统文化中最生动、活跃的组成部分，与社会生活各方面的紧密关联，以及在历史发展中不断充实、更新的内在生机。

一

在元、明、清三代的书法历程中，赵孟頫是第一位里程碑式的大师。他以师法晋唐为旗帜托古改制，创造出自己姿媚遒劲的书法风格。其复兴古典法则，力追二王风轨的复古主义理想，不仅统领了有元一代，对明清两代的众多书家也产生了深刻影响。

所谓“复古”，往往会令人抽象地联想到消极、保守和缺乏个性。然而在赵孟頫所处的时代，它却突现出非同凡响的意义：书法一门，在经历了“晋人尚韵”、“唐人尚法”的阶段后，确立起了根本的体制和形式法则，它既注重“法度”，即技巧的把握，又强调“意蕴”，即书家个性精神的发挥，两者互相制约，平衡发展。宋代书家在此基础上锐意求变，强调书法要能自出新意，但求畅意，不计工拙。这种“万事以求心为本，未有心至而力不至者”，唯情是尊的创作思想，带来了书坛空前的活跃气氛，却也容易招致技法懈怠的流弊。这一现象，在北宋苏、黄、米、蔡四家已初现端倪，并愈演愈甚。至南宋，纵意肆趣，无视法度令书法创作脱离了传统轨迹，趋向空虚、单薄。加之元初异族统治对汉文化的打击，书法艺术更趋凋敝。正是宋末元初书坛的沉寂，令赵孟頫感慨“书法不传今已久，楮君毛颖向谁陈”，并义无反顾地举起“力诋两宋，师法晋唐”的复古主义大旗。这种“复古”的主张，作为识古鉴今、借古开今的手段，正合于艺术发展的某种自身规律，因而得到了众多书家的响应。

赵孟頫的“力诋两宋”，并非反对以书抒写个人性情。但他敏锐地意识到，如若尚意的表现没有技巧法度作为强有力的支撑，就会堕入“朝学执笔，暮已自夸其能”的浮躁和浅薄，走向末路。所以在赵孟頫的书学经历中，特

别强调技法的精熟，身体力行，倾其毕生精力临习古代法书。他于羲、献诸帖，凡临数百过，曾背临十三家书，取复视之，无毫发不肖似。或许，这种一味追求纯熟的境界亦有偏颇之处，但将其置于特定的时代背景中，是不难体会其一番苦心孤诣的。

在具体的书法实践中，赵孟頫把技法归纳为两大要素，一曰“字形”，一曰“笔法”。他认为“笔法弗精，虽善尤恶；字形弗妙，虽熟犹生”。因此，从用笔、结字两方面入手去学习领会古人书法的精华，才是最切实有效的。而在这两者中，笔法问题则是他关注的焦点。由此，他提出了“结字因时相沿，用笔千古不易”的著名书论。惟其千古不易，故是永恒、至上的，需要书家更为专注的积累和更为深刻的把握。南宋以降的书坛，动辄意取、神似，惟以结体的奔腾跳掷炫新耀奇，使书法创作流于肤浅的形式。要扭转这种状况，就必须深入到书法线条的内在质量上，从用笔的基本规律中，开掘出书法艺术更内在、更深层的精神意蕴。赵孟頫对笔法的这一体悟，是他留给后世习书者的最大启示。

《元史》云赵孟頫“篆籀分隶真行草无不冠绝古今，遂以书名天下”。唐、宋以降的文人书家，多专攻楷行而少兼篆书，以此来看赵孟頫的六体皆能，这种全面性正体现了他以振兴书法为己任的立场。而在各体之中，其成就最大者首推行草与楷书。从赵孟頫具体的书学历程来看，他青年时期初从赵构、智永，由此而入二王，尤得力于王羲之《兰亭序》、王献之《洛神赋》和智永《千字文》三帖，并以此为中轴旁及褚遂良、虞世南、欧阳询、李北海等唐代名家。而在追取古法的过程中，无论取法哪一家，都以“中和”的态度出之、变之，微妙其意而融于自家笔端，形成了不激不厉，平正雍容的自我面貌。

由赵孟頫所倡起的古典主义书风，完成了对书法法则在本质意义上的一次重新整理。然而这位领一代风骚的书坛领袖，也是书法史上最众说纷纭的人物。批评者以为其刻意于形貌与技法的各种枝节，在细腻、圆熟中却也丧失了晋人书中那种轻灵通脱的生动性，正如董其昌所谓“赵氏因熟得俗态，吾书因生得秀色”。这难免让人联想到赵孟頫的个性和经历：史载赵孟頫“公性持重，未尝妄言笑，与人交，不立崖岸，明白坦夷，始终如一”。这样的隐忍与内敛，一方面源自其深醇的儒学修养；另一方面，亦是其人生经历促使他必须谨慎自持。以赵宋宗室后裔的身份入仕元朝，注定他必须一生承受“失节”的讥评。同时，以南人士大夫的身份跻身仕途，他又无法得到期待中的信赖。隐与仕、退与守的冲突始终困扰着他。以王羲之书作为代表的晋人书风，以潇洒超迈的格调，成为了他寻求慰藉的心灵栖息地，其中蕴含的清远、高蹈正是他所向往的人生境界。但其莫可奈何的抑郁，毕竟与优游林下的魏晋风度相去远矣。作为一个才华横溢的硕儒，赵孟頫的博学和对古典传统的深邃理解，令他的书作有一种深厚的底蕴和含茹包容的艺术气质。而和王书相较，赵字则少却了一种空灵超逸的韵致，多了一份中庸内敛、雍容矜持的世俗情怀。所谓“书如其人”，正是书家人生经历、学力修养和审美格调在其作品中得到的映射。同时，它也体现了一个大的时代氛围给个人带来的规范和局限，那竟是“书之兼学力天资”、“精奥神化”如赵孟頫亦难以逾越的。

二

较之于元代书坛赵孟頫一人统领的局面。有明一代，从前期对元人书风的承袭和“台阁体”书的盛行，到以吴门书派为代表的书坛中兴，再至晚明诸杰各恃绝技的啸傲抗世，众多的书家演绎了一幕幕纷纭多变的图景。

明代初年的书法，仍以赵孟頫的复古书风为主流。从元入明的大多数书家，或以元人遗绪为基础继续自己的艺术之路；或因善书而被征入内府，在御制的官样行文中，逐渐倡导起一种适合帝王审美意趣，以整饬、雍容为宗的“台阁体”书法。在专制的文化政策和科举制度对举国士人广泛的规导作用下，台阁体在明代前期不独为宫廷书法的代名词，更蔓延于整个朝野。在其风靡的百余年间，不乏一批以精熟技巧和妍媚书风取胜的书法高手。如正统、成化年间的大学士商辂，便以一手结体挺健、清刚秀拔的楷书，被赞为遥接赵孟頫《胆巴碑》遗风。但台阁书风中浓厚的应制色彩，毕竟以固守不变的程式化趣味，消蚀着书家应有的艺术个性，因此，自明初至成化年间的书法艺

术，基本处于一种平缓沉滞的状态。

在明代前期的书法低潮中，草书家的作为是引人注目的。如成化年间的张弼，上宗唐代张旭、怀素，其“幡然飘肆”的狂草书，一变元人的蕴藉为放纵，在代表了明代前期草书基本成就的同时，也预示了明代书家在追踪传统中渐为开阔的视野和欲求变革的新风。

这种求变的风气，在明代中叶的吴门书派中，体现得更为明晰。吴门书派的崛起，根植于江南丰厚的文人书画传统，也与商品经济的发达和城市生活的繁荣紧密关联。当明初以来的文化高压政策渐有松弛后，市民文艺思潮的活跃，使以苏州为中心的吴中书家得风气之先，重新表现出一种追求自由的创作心态。这种书学态度，首先体现在对传统师法范围的拓展。吴门书家不仅以晋唐为宗，而且还上溯汉魏，下及宋元，其中共同且最为突出的，是对宋人尚意书法的再度认识与心会。

在吴门书派的崛起过程中，沈周是一个重要的先人物。他少时受父辈指点，很早就接受了诗文书画的教育三十岁时诗名大振，又以风格雄浑、笔墨沉着稳健的山水画著称于世，是吴门画派的奠基者。沈周的书法，《明史》称“字仿黄庭坚”，点画劲健、体势开张。但有时也被认为步趋太过，而未臻化境。因此，他的书名不及其画名。但他的专攻黄庭坚，摈弃了同时代人不学宋人的流风，将被元、明初人抛弃的宋人崇尚书法意趣的传统重新恢复起来，也使明初占主导的台阁气转向文人书卷气，对当时书法审美趣味的扭转，起着积极的作用。

吴门书派的高潮，是在祝允明、文徵明的时代。

祝允明的书法，受家学沾溉极深。他的外祖父徐有贞、岳父李应祜，都是吴门书派的前期书家。前辈的探索，为他作了极好的铺垫，故他的书学道路起点既高，不仅取法乎上，而且广学博涉，集众所长。这也造就了他书法风格的多样化：小楷用笔浑厚，形态略扁，得力于钟繇、王羲之，一派醇古端严的风骨；行书法二王、苏轼、米芾，并兼取章草的古朴；草书则风骨烂漫，天真纵逸，明显得力于张旭、怀素，并受黄庭坚影响颇深。

祝允明的一生颇多波折。他曾热衷功名，却屡试不第，怀才不遇遂纵情酒色，崇尚东晋风流和禅宗思想，疏放的性格尤合于宋代文人意趣和元人的隐逸之风。从具体的书迹来看，他在青年时书作多为平正的小楷；中年后渐见行草，向宽博欹侧过渡；五十岁后尤以险绝的狂草为多。书风的递变，正伴随着由仕途不顺而放浪不羁的心路历程。这种以书法来宣泄自我情怀的创作态度，使祝允明被视为明代浪漫主义书风的先锋人物。但在具体的书学实践中，祝允明并不主张片面地强调个性，而是认为“有功无性，神采不生；有性无功，神采不实”。其以功力与情性完美结合的艺术主张，对吴门书派和晚明书法产生了深远影响。

祝允明去世后，比他晚生十年的文徵明成为吴门书派新的盟主。他在书体涉猎方面又比祝允明有所拓展：在楷、行、草之外还涉及篆隶古体。较之好友祝允明的“闲窗散笔”，文徵明的创作态度呈现出更为冷静和含蓄的吸收与再现。这种平和稳健的书风，或与他谨严、持重的心性有关。因此，与他工致、细腻的绘画风格相吻合，在众多书体中，文徵明的小楷最为人称道，清劲秀雅，法度严谨而纯熟。其中五十岁前临智永和宋元笔意较多；五十岁后，略显欧体态度；至晚年，则上追钟、王。文徵明的行草书以王羲之为主干，汇以苏、黄、米、赵的笔意，融合变化，遒劲流畅，自成一体，用笔、结字控制得准确而适度，总体仍以平和为特征。

由于文徵明的长寿与德高艺博，他实际上主持吴门书画文坛三十余年。加上他晚年在故乡苏州设帐授徒，追随者众，因此吴门书派如日中天时，其阵营实际已由文氏师生构成。而在这些继起的新一代吴门书家中，王宠是有着突出成就的一位。

王宠于青年时代即结识了比其年长二十五岁的文徵明，两人情在师友间。此外，他与祝允明等吴门前辈亦有过从，以诗歌唱酬和书艺切磋累积了丰厚的艺术素养。虽有朝夕问道的机会，王宠在书学道路上却并不盲目跟从师长，而是舍近求远，上追晋唐古法，并于对古帖的感悟力中谋求贯通，显露出自我的个性追求。

与文徵明一样，王宠也是以小楷和行草书为世人推重。他的小楷，得力于钟繇、二王、智永以及初唐虞世南诸家，一反时风的纤秀小巧，在质朴、疏散的笔画结构中表现出静逸、幽深的意境；他的行草书，则以王献之为依归，并融合章草的结体和用笔，笔画短促含蓄，予人清逸明快之感。

王世贞论王宠书“正书始摹虞永兴、智永，行书法大令。晚节稍稍出己意，以拙取巧，合而成雅，婉丽道逸，奕奕动人，为时所趋，几夺京兆价”。在时风以巧取悦之际，王宠独“以拙取巧”，于恬静、疏拓中展现旷达淡泊的怀抱。正是这种鲜明的自我风格，使他与吴门前辈的书法面貌拉开了距离，虽以四十岁之年早逝，却与祝允明、文徵明相颉颃，被后世推为吴门一派最具成就的三大书家之一。

后人以祝书奇崛，文书和雅，王书疏逸的不同特点来概括吴门三家，而三人作品中所体现的秀逸冲和的艺术共性，又透露出这一时期文人书法家所共同追求的审美理想。“书卷气”的文人书法在明中期占据了主导地位，从中也可体察这一时期的文人士大夫心理已不似明初的保守、内向与封闭。

吴门书派一脉历数代书家，成为明代规模最大的文人书家群体。从文徵明的学生周天球、曾孙文震孟的书作中，正可感受这一书派由中期至晚明绵延不绝的余韵。然而，在王宠之后，吴门书派未再出现能以醒目的个人面貌继领风骚的大家。尤其是在文徵明书风的笼罩之下，后继者以一种便捷的功利心重新走上了蹈迹近人的老路，在明代中后期甚至有吴中“皆文氏一笔书”之说。前辈各抒己意的独能，成了实为陈陈相因的时髦，这也是书史上屡见不鲜的一种轮回。而正是在这种局面中，万历中期的华亭人董其昌以一种藐视文、沈，超越赵孟頫的雄心，举起了“云间书派”的大旗。

董其昌在他的《画禅室随笔》中，曾这样记述自己的学书历程：“初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴。以为唐书不如魏晋，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》。凡三年，自谓逼古，不复以文徵仲、祝希哲置之眼角。乃于书家之神理，实未有入处，徒守格辙耳。比游嘉兴，得尽睹项子京家藏真迹，又见右军《官奴帖》于金陵，方悟从前妄自标评……然自此渐有小得……更二十年，学宋人，乃得其解处。”从这段五十余岁时所写的自述中，可见出他所走的，正是一条由唐人入手，继而转学钟王楷帖，后又临摹宋人真迹的道路。而在他的书学过程中，尤得力于王羲之、颜真卿、怀素和米芾几家的启迪。

作为一个古典主义书家，董其昌取法古人，有本可源。这种书学态度，实与赵孟頫有着许多相通之处。故此，董其昌毕生都把赵孟頫视为自己的超越对象。他曾对赵书作过深入的研究，并以此观照己书，由此而指出赵书病在“因熟得俗态”，己书胜在“因生得秀色”。在董其昌看来，赵所追求的，乃是“形似”、作意的二王，而他所欲追的，则是取韵的二王，并以此提出了“字须熟后生”的观点。以一种不拘泥于形貌的学习方法，依据自己的性情、趣味来吸收古人精华，通过精神意蕴的熔铸领悟，以求达到“化古为我”的目标。

董其昌对赵孟頫的批评，虽在某种程度上带有意气用事的成分，体现了他欲独树大旗，开宗立派的雄心，晚年他曾追悔昔日不识赵字高妙，称“子昂书中龙象”。但从中也正体现了他的书法追求，即反对刻板，强调韵致，认为风格的形成在于精神的作用。这一切都在他的书法创作中产生了直观的影响。

董其昌的书法，以淡与秀为主要特征，于笔法、用墨、布局均有独到之处。其用笔提按、起止笔笔清晰，干净利落，尤其强调所谓“提得起笔”，即强调笔尖的作用和用笔的流动感和虚灵感。加之浓淡相间，以淡见长的用墨，产生“虚和取韵”的效果。布局则多受杨凝式《韭花帖》启发，扩大字距与行距，求得深远的空间感和幽雅的韵味。于散淡疏秀中体现出士大夫的闲适从容，也正合于晚明兴起的以自然淡泊、净化解脱为特征的禅悦思想。

董其昌所倡导的云间书派，以他本人为核心。而他的好友莫是龙和陈继儒，则是两名重要的主将。

比董其昌年长十八岁的莫是龙，比董更早提出对“吴中皆文氏一笔书”的吴门书派末流的批评，言辞中大有以华亭书家取而代之之意，对年青的董其昌当起过影响。其行草书跌宕多姿，真率而具宋人笔意。

陈继儒在董其昌关于云间书派和书画南北宗论的理论建构中多有参与。其书则在苏、米之间，创作取向上也接近董其昌所倡导的“率意”。

从明代中期吴门书派的壮大到晚期云间书派与吴门书派之争，可以看到一种以地域文化格调和共同的艺术宗旨为纽带的文人书家群体正在兴起。而自古即为书法重镇的浙江，在这一时期虽未出现明确的书法流派，却也应和着风起云涌的社会、文艺思潮，出现了几位在书法史上举足轻重的人物。

生于成化年间，世称阳明先生的余姚人王守仁，为朝廷武将，又是明代中叶重要的哲学家和思想家。书法对他

来说，仅是道德文章之余事。尽管如此，其书韵之高，却非一般书家可比拟。时人评其“法度不尽师古，而迻迈冲逸，韵气超然尘表”。王守仁在书法史上的意义，不仅在其书作，更在于他为学“唯求得其心”，主张用反求内心的修养方式，达到所谓“万物一体”的著名“心学”理论。这一理论在当时及后世，对艺术领域重个性、强调抒发性灵的浪漫主义思潮的兴起起着积极的引导作用，并成为明代中后期兴起的以徐渭为代表的浪漫主义书风的思想基础。

生长于山阴的徐渭，早年曾追随王守仁的弟子王畿、季本学习诗词文赋和阳明心学。他从阳明心学、老庄哲学以及在晚明文人士子间流行的禅宗思想中，继承和发扬了其共通的重本心的个性精神和创造精神，这在日后成为他艺术观的本质内容。

徐渭的一生命运坎坷，早年曾入浙闽总督胡宗宪幕府，后因官场斗争惧祸佯狂。仕途失意、精神愤懑、几度自杀和牢狱生活对精神、肉体的摧残，使他后半生的生活饱受苦难，极不稳定。这样的悲剧人生，却铸就了徐渭的旷世奇才，他在诗文戏曲、书法和绘画上所取得的成就，都堪为一代先锋。

徐渭的诗被袁宏道称为“有明一人”，画开大写意花卉的门户，戏曲被汤显祖评为“词坛飞将”，而对自己的艺术成就，徐渭本人则谓“吾书第一，诗二，文三，画四”。尽管后世评论对于这段自谓各执一词，但他的书法确实以坦荡、真切和豪放的气势，兼有着他其他艺术所共通的品格。

徐渭的书法，用笔大胆，面目奇异，是集古今众多大家之长于一体的再创造。他主张寄兴、追求真面，却并不因之而放弃传统的技法、功力，而是远以魏晋筑基，近学宋、明大家，取法十分广泛。其用笔于二王之外多参米芾法；结字趋扁，又似从苏轼中来；于行草中时见波挑笔意，则是由对索靖章草的独到体悟而致，以增添古拙而姿媚的意趣。此外，他还多少受到过怀素、倪瓒、祝允明诸家的影响。但所有的这一切都被他善于变通地融会一体，统一在饱含激情的纵横挥运之中，以不修边幅而又充满才情和率真情感的意趣，构成醒目的青藤书体。其狂野恣肆，堪称晚明浪漫主义书风中的极境。

从徐渭所处的嘉靖年间至明代末期，是一个极其特殊的时代，从社会经济结构到意识形态都发生着急剧的变化。继王守仁“心学”之后，“泰州学派”对平民意识的鼓吹、李贽“童心说”的横空出世，以及禅宗思想的流行，都为文艺的发展注入了变古创新、独抒性灵的新风。在徐渭“世间无物非草书”的豪情挥洒之后，一批晚明的书家继续着深悟古法之理而不拘泥于古法的探索，在标新立异的情境创造中，将自我个性精神和审美理想发挥得淋漓尽致。除前述董其昌以古淡空灵的书风著称于世外，这一时期最善于变通、离古典模式最远的书家，当是张瑞图。

张瑞图以礼部尚书入阁，官至大学士，却因多次手书魏忠贤生祠碑文而于崇祯年间被定为“依媚取容”的阉党成员，入狱三年。后赎为民，晚年学禅求安心之道，寄兴书画度过余生。

张瑞图的书法，体势奇逸，用笔也似与历来书家不同。他的行草书注重横势，结体扁平。用笔最明显的特征，是以偏侧之锋大翻大折，且笔画粗细对比强烈，以方劲峭利取胜，一变历来草书家以圆转取纵势的传统。布局上则紧压字距，疏空行距，加之紧密的横画排列，形成折带摇宕的鲜明节奏，予人强烈的视觉冲击。

若以正统的笔法“中锋”观念论，张瑞图的尖锐括利与外露，几为大逆不道。但作为明末书坛反叛传统的一个例证，他的另辟蹊径正具有晚明浪漫主义狂飙掀起的时代精神。他以一种具有新意的袒露之姿，既反映了躁动不安的时代心态，也似正寄寓了在严苛的宦海生涯中内心痛楚的分裂与激越的情怀。

比张瑞图稍晚的黄道周，则是一个典型的儒家理想主义者，《明史》称其“以文章风节高天下，严冷方刚，不谐流俗，公卿多畏而忌之”。这种磊落的个性，在他的书法创作中多有流露。他以小楷和行草书名世，以钟繇书为主要取法途径。小楷用笔简洁明快，结体宽博，清刚质朴中寓秀润。行草书则在钟系笔法外再参索靖章草笔意，以生拙的造型与奔放的笔势相贯穿，再合以线条的涩感和浑劲的力度，创造出生拗横肆的书美意境。

黄道周的一生以政治为重，匡扶社稷，抵御清兵，而视书法为余事。然而，也许正是晚明风雨飘摇的绝境，刺激和强化了如他这样的儒家知识分子的自觉和救世精神，反映于书法一途，便体现出一种革新解放，执著激烈的心态。这样的情境，同样可在比黄道周小八岁的上虞人倪元璐身上看到。倪元璐不仅与黄道周为同年进士，仕宦经

历也近似，亦为急公趋义的狷介直臣，于崇祯末年自缢殉国，其耿介刚直如是。他的书法与黄道周有相近处，只是黄道周的行草书多取横斜势，而倪元璐则多取纵势；黄线条多婉曲，而倪更劲挺短促，加之用笔中时掺飞白、颤笔，于酣畅中更见凝涩，恣肆中内含骨力。

康有为在《广艺舟双楫》中曾谓：“明人无不能行书，倪鸿宝（倪元璐字鸿宝）新理异态尤多。”所谓“新理异态”，其实也正可概括晚明书坛体貌独出，各体风格并存的一种艺术格局。无论是徐渭的奔腾粗犷、张瑞图的方折凌厉，还是黄道周的生拗倔强、倪元璐的萧逸奇绝，都是明代前期的书家所未能达到的境界，无不充溢着新的活力与个性。与其说这种新意书风的出现是书家本人兴趣或师承的变化，不如说是晚明思想文化的巨变冲击着当时的文人士子摆脱思想的羁绊进行新的选择。这种契合着社会形势的变革趋向，标示着晚明书法新的高度。

在晚明的书家中，尚有行草学米芾豪放苍朴的米万钟、精研二王的邢侗，二人与董其昌、张瑞图并称晚明四家。此外被赞为“狂草有如神助”的詹景凤、书法苏轼又精篆刻的李流芳等，亦均在其时书坛享有盛名。而仅浙江一地，徐渭、倪元璐之外，仁和人汤焕行书学赵孟頫，草书宗怀素，一时名追董其昌；以明末刚烈之臣称于世的王思任，书法亦道逸有风骨；更有诸暨人陈洪绶，不独以古拙奇崛的“老莲画法”著称，其书法点划瘦劲，结体修长，尤于率意中见性情。所有这些书家共同汇成了一个庞大的群体，推动着明代的书法，在风雨飘摇的王朝末世中抵达了发展的最高潮。

三

有清一代的书法图卷，首先是由一批由明入清的书家所展开的，这其中最具影响的，当属王铎。

王铎和黄道周、倪元璐同为天启二年的进士，曾在翰林苑相约攻书，互为砥砺，三人变古出新的书学观念也息息相通。但与两位好友视书法为余事的处世态度不同，王铎很早就在朝政之争中厌倦了宦海的沉浮。明清易祚之际，他未如倪元璐般自杀殉国，或黄道周般起兵抵抗，而是选择了屈膝降清，在清王朝中度过了生命中最后的九年，并官居弘文院学士。故此，在书法史的叙述中，王铎不仅是晚明革新书派的后劲，也往往被视为入清的第一代书家。当然更重要的是，王铎书艺的巅峰状态，也正是在这最后的九年中抵达的。

王铎的书法，自谓“独宗羲献”。他对传统曾做过深入而广泛的研习，早年临写《淳化阁帖》，能做到“如灯取影，不失毫发”。且直至晚年，依然自定日课，“一日临帖，一日应请索。以此相间，终身不易”。但作为一个青年时代即受晚明个性解放思潮浸淫的书家，他很早便体现出一种反潮流的奇崛胸怀。因此，在学古中，他所始终不忘的，是自我“真精神流露”，所谓“善师者不离古，不泥古”。

在对古法“不离”却又“不泥”的关系处理中，王铎对米芾情有独钟。他曾说：“米芾书本羲献，纵横飘忽，飞仙哉。深得《兰亭》法，不规规模拟。予为焚香寝卧其下。”这种“书本羲献”却又“不规规模拟”，“纵横飘忽”的境界，不独是王铎对米芾的赞誉，实则也正是他对自我书学理想的表达。因此，中年后的王铎选择了米芾的狂逸书风作为深入传统的切入点和树立个人风格的突破口。他对米芾所特有的跳宕笔法和欹侧字形有独到的体悟，而同时，却将米字以“刷”为特征的用笔纳入更为浓厚饱满的中锋绞转中，加之强烈的速度感，从而形成强悍不羁的自我风貌。

如果说王铎的用笔和结字是创造性地发挥了二王和米芾的特点，那么墨色的淋漓变化和章法上的饱满之势则更多地出于自己的演绎。点画墨韵淋漓、浓枯有致，字形欹荡错落、气势连贯。这种晚明变革书派所特有的艺术风貌，经其创造性的发展，进入了一个更成熟的高度。

王铎早年曾说：“我无他望，所期后日史上，好书数行而已。”这番厌倦政事的表白，却也是他最终的人生归宿。在动荡的乱世中，他将自己的矛盾、悲凉、不安与压抑都寄注于书作中。在明清鼎革之际，为由晚明延续而来的个性书风奏出了一个强音。

当王铎以“贰臣”的矛盾心态，于书法中寻求情感寄托时，也有一批由明入清的汉族知识分子，以一种避世的态度，或栖身市井以书画谋生，或隐于山林孤芳自赏。他们的书法，如其不谐于俗的孤峭个性，终不为法度所限。在这个被称为“遗民书家”的群体中，傅山是重要的一位。

傅山三十岁时就因入京为东林党人请愿，痛疾奸邪而名闻天下。崇祯十五年又绝意科举仕进，出家为道。明亡后，他不脱道服而决心从事反清活动，顺治十一年被捕入狱，绝食九天几近身亡。康熙年间清廷特开博学鸿词科，以笼络汉族学子，山西官吏促其入京遭拒后，竟命人抬床迫其上道。傅山在入朝后不久即称病不起，终被放还，在返晋后避居山村，埋首著述，直至七十八岁逝世。

傅山的书学观，是建立在他的“气节”观上的。所谓“作书先做人，人奇字自古”，故其虽曾学赵孟頫书，却因“薄其为人”而感慨小人的圆转流利易学，君子的劲瘦挺拗难求，转而以颜真卿书法的磅礴、激越之力作为自己的典范。不过傅山对同样为“贰臣”的王铎，却从未有过斥责之词，并以为“王铎四十年前字，极力造作。四十以后，无意合拍，遂能大家”，或可见王铎书风对他影响之深。

与王铎一样，傅山也以行草书为最大成就。其中尤以连绵草最具特色。行书以草势贯，草书则在快速的旋转运笔中省略提按动作，更尽恣肆。其盘旋跳荡的用笔、纵横飞舞的气势，当得力于王铎。因此，每有论者将二人书风进行比较。整体而言，两人同属晚明变革书风的延续与深入，但王铎传统法度的烙印相当深刻，创作中也更多理性的技巧控制；而傅山对传统技法的把握深度虽不及王，却以强烈的人格感染力和唯我独尊的汹涌气势，掩盖了技巧的单调与不足。

傅山有一句著名的书论：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排。”全祖望以为此语“非止言书”。这种宣称与巧、媚、轻滑、安排决裂的主张，实则通过张扬艺术个性的狂怪作风，表明与软媚取巧的流俗抗衡的人格价值取向。但这句书论名言在傅山身后却突现出更为深远的意义与价值，它给人们带来了一反传统中和之美的全新审美观照，并为日后清代碑学的崛起提供了观念的先导。

在清初的遗民书家群体中，八大山人与程邃的书学成就也是颇具特色的。

与傅山同龄的程邃，原为明诸生，清初寓居扬州，以书画自给。他是皖派篆刻的关键人物，又以“润含春雨，干裂秋风”的渴笔山水成为新安画派的代表人物。程邃早年曾跟随黄道周学书，其书作体格多拙意，笔势横张而兼右仰之态，可见黄道周对他的影响。而他书法中最具个性色彩的，则是以渴墨作书，点画多在干擦运笔中产生，以苍茫浑劲的线条构成，正与他恍然迷离的渴笔山水同调。

比傅山、程邃稍晚出的八大山人，是明宗室后裔，明亡后为避害而出家，初为僧，又为道，甚至佯装疯癫。国破家亡的惨痛身世，却造就了他“墨点无多泪点多”，冷僻孤傲的水墨写意画风，使之成为清代画坛异峰突起的一代巨匠。

八大山人的书法早年从欧阳询入手，后转学董其昌、黄庭坚。五十岁以后，尤对吴门书家王宠用笔、结体的含蓄意趣有独到体会。及至晚年，他在广泛的吸收与融会后，一反常态，在古人原有的丰富技巧形态中刻意寻找一种单纯质朴、大智若愚的精神境界。其笔画平稳而少起伏，直率而少顿挫，形简势满，以一种淳厚生拙的古雅韵味，传达出不食人间烟火的处世之态和对整个人生的空幻之感，堪为书坛高标独立的“异端”。

作为产生于朝代更替、沧桑变革过程中的特殊现象，遗民书家群体在清初书坛取得了突出的成就。其中有代表性的书家尚有曾为南明中书舍人，入清后隐居盐城，书风粗犷质朴的宋曹；曾参加抗清武装，失败后四处流亡，工各体书，或流畅蕴藉、或纵肆跌宕的归庄；以及入清后终身布衣，以卖画代耕，书学董其昌，却具荒率气息的查士标和祁豸佳等。这些书家虽然风格各异，却在不同程度上表现出对晚明个性化书风的延续和发展。他们在天崩地解的时代变迁中的生存状态、心路历程，为其书作寄注了或激越张扬，或郁结苦涩的独特气质，令清初的书坛因他们的存在而呈现出活跃纷纭的景象。然而，遗民书家的特殊身份和极其个性化的表达，也注定了他们只能在自我的艺术小天地中独善其身、却终难倡导起一时的潮流。因此，康熙以后，随着政权的加强和社会的安定，亡国之痛在汉族士子中逐渐淡

化，遗民书家与他们的成果如落花凋零，由朝廷倡起的雍容典雅的馆阁书风，重又成为书坛的主流。

在清代前期主流书风的形成过程中，尤以康熙、乾隆两位皇帝分别对董其昌和赵孟頫的推崇为主导。其中，在康熙年间崇董风气中，沈荃是一个颇具影响力的人物。

沈荃是董其昌的华亭同乡，其秀美闲雅的书艺，极得董书的笔法与风神。作为朝廷的礼部侍郎，他因善书而受到皇帝的青睐，并获得入值南书房、与康熙帝探讨书艺的殊荣。方苞的《望溪集外文》称沈荃“每侍圣祖书，下笔即指其弊，兼析其由，上深嘉其忠益”。这种近于“帝师”的身份，使沈荃能以自己的书学观对康熙帝产生影响，并倡起一代风气。因此，虽然未能越出董书的藩篱而自立门户，沈荃却往往被视为董其昌书风在清代前期延续的关键环节。

在康熙年间的崇董风气中，以江、浙地区的书家表现得最为活跃。在这一习董的书家群体中，浙江海宁的查氏、陈氏家族，分别出现了几位值得一提的人物：

海宁查氏家族，在明清易祚之际即有学者查继佐以书法奇逸有声于时。而晚辈查昇于康熙二十七年得中进士，作为一位以董其昌为依傍的书家，他被康熙帝赞为“书法绝俗”，入值南书房达三十八年之久，为当时名噪一时的名家。

陈氏家族的陈邦彦、陈世倌，是康熙四十二年的同科进士。其中陈世倌后为太子太傅；陈邦彦则官至礼部侍郎，侍值内廷，代制御文。两人皆以学董其昌而深得康熙帝的欣赏，并于朝中享有盛名。

康熙一朝，在董其昌书风大行其道之际，也有一些书家开始对书坛一味习董所招致的靡弱和单一有所警醒，这其中，陈奕禧的观点是颇具代表性的。陈奕禧为陈邦彦的叔父，同样因书法上佳而被康熙帝擢拔。他早年学书正由董书入手，在日久的浸淫中，却渐感董书于一味“虚和取韵”中可能导致的内在精神的贫乏，故有“余亦不满华亭，尝摘其败处，不免残懦不振之病也”之言。陈奕禧兼习唐宋诸家，尤其对米芾书法用力甚多，虽然整体书风仍属圆润秀美一路，却也隐约体现出为摆脱董书束缚而作的努力。

从康熙末期开始，越来越多的书坛有识之士对学董弊端表露出不满，新一代的书家开始了以唐宋诸家为主的更为广泛的取法。至乾隆一朝，虽然由于皇帝的推崇而使赵孟頫书风“大为世贵”，但随着其时文化整理的全面展开，书家的眼界见识也渐为开阔，从而出现了一批清代较有成就的帖学书家，其中被称为“浓墨宰相”的刘墉，就是具有代表性的一位。

对于刘墉的书法，清人张维屏在《松轩随笔》中称其“初从松雪入，中年后乃自成一家。貌丰骨劲，味厚神藏，不受古人牢笼，超然独出”。身为吏部尚书、体仁阁大学士，刘墉可谓位极人臣。这样的身份，注定了他的书学历程必然是由被皇帝欣赏、于朝中盛行的馆阁一路而来。从赵孟頫入手，正是时风中一种顺理成章的选择。他的“超然独出”，在于一反其时学帖者惯常追求的流畅婉丽，而是益之肥厚，以丰腴的点画、率意松散的结字，营造雍容敦厚的儒雅气度。其书乍看似拙笨肥重、法度全无，实则点画转折仍从古人中来，但能举重若轻、不留痕迹。

对于刘墉的书法，历来评论不一，或讥其肥腻不堪，状如墨猪；或誉其古雅厚重，独出机杼。如此泾渭分明的评价，却也让人看到了他在当时的主流书坛中展示的一种醒目的个人面目，以及当时有所作为的帖学书家食古而欲化的端倪。

乾嘉时期与刘墉同享时誉的，尚有学赵、董书而参以张即之法，以轻捷洒脱为个人风貌的王文治；出入董、米、柳、颜，以笔法纯熟严谨胜的梁同书；以及恪守欧体紧密结构，圆劲茂密的翁方纲，四人并称乾嘉帖学书风的“四大家”。此外，“桐城派”文学家姚鼐虽不以书法传名，却能以恣肆笔法写王羲之体，得疏逸之气；“性灵派”诗人袁枚自谓不擅书，所写小楷和行书却有秀逸雅淡之趣。从他们的作品中，或可体会清代中期仍为主流的帖学书风，在部分书家多层次的审美探索中所取得的拓展。然而，正如刘墉的丰腴肥厚难免有臃肿失神之时，王文治的秀逸天成也会失之轻佻浮媚，这一时期的帖学书家，在欲求自我体貌的时候，尤其显得迂回为营，周转往复。帖学书法发展至此，体系已空前完备，风格也已面面俱到，任何本体化的开掘都显得步履维艰。正是在这山重水复的