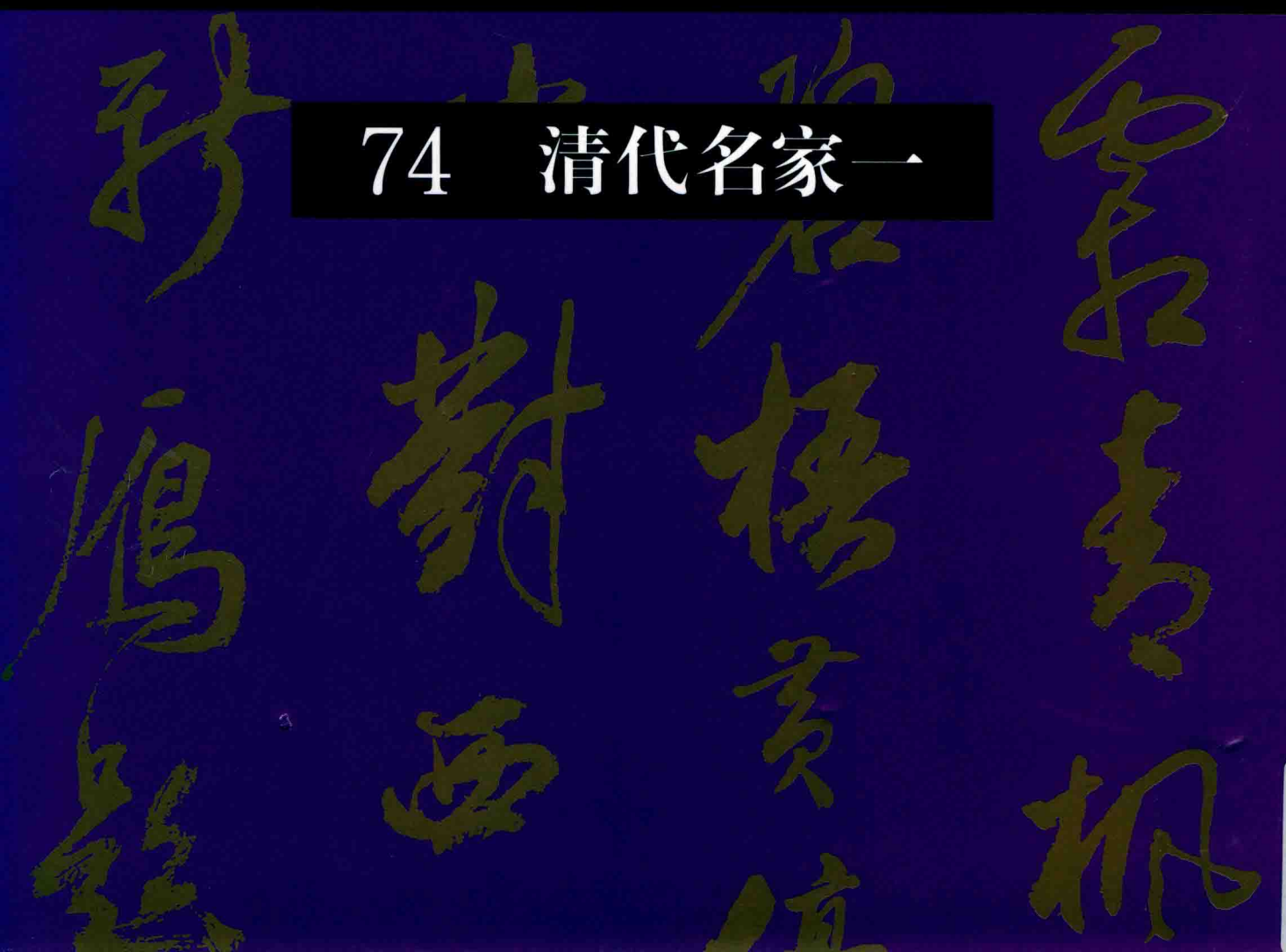


中國書法全集

74 清代名家一



主編 劉正成

本卷主編
本卷副主編
主編助理

劉正成
劉智先
陳化強
孫同德
楊帆

74

清代編
清代名家卷（一）

十國書法全集

圖書在版編目(CIP)數據

中國書法全集. 74, 清代編. 清代名家卷. — / 劉正成
主編. —北京: 榮寶齋出版社, 2018.6
ISBN 978-7-5003-1900-9

I. ①中… II. ①劉… III. ①漢字—法書—作品
集—中國—清代 IV. ①J292.21

中國版本圖書館CIP數據核字(2018)第061091號

顧問	馬五一 邵宗遠 龔如甲
策劃	王鐵全 劉正興 傅淑群
責任編審	張建平
技術編審	孫行
責任校對	王朝暉
責任編輯	劉智先 陳化強
技術編輯	陳化強
監製	嚴峻
地圖編輯	李森
封面設計	羅洪
版式設計	崔志強
扉頁題簽	劉正成

中國書法全集 第74卷

劉正成主編

出版發行: 榮寶齋出版社
地址: 北京市西城區琉璃廠西街19號
郵編: 100052
排版: 北京載天文房文化有限公司
印刷: 廊坊市佳藝印務有限公司

開本: 889毫米×1194毫米 1/16 印張: 25.25
2018年6月北京第1版 2018年6月第1次印刷
ISBN 978-7-5003-1900-9

定價: 320.00圓

凡例

- 本書所收書法作品上迄商周，下迄當代，總計一百餘卷。立卷分兩大類：一、斷代卷；二、書家卷。各卷按時代歸入十編之中，另有篆刻、論著、附錄、補遺四編。
- 斷代卷編入作品，主要指宋和宋以前無書者署名之甲骨文、金文、簡牘、帛書、陶瓦磚文、碑刻、墓誌、刻石、摩崖、造像、寫經等。此類作品分類後斷代編出。
- 書家卷分三類：甲類卷為單人成卷者；乙類卷為二至四人成卷者；丙類卷為某一斷代中多人和衆人合卷者。
- 本書各卷目次除序言、總目錄外，按兩類立卷體例分列。斷代卷為：原色器物或搨本圖選頁，概論和專論、作品圖版、圖版考釋、年表、器物與作品出土分佈示意圖、主要引用參考書目和文獻、圖版目錄。書家卷為：書家畫像（甲類卷）、原色法帖或原色作品選頁、書家評傳和專論、斷代書法概論（丙卷類）、作品圖版、作品考釋、書家書論選注、書家年表、書家行蹤示意圖、主要引用參考書目、圖版目錄。
- 甲類書家卷中之附卷書家，為本家之親屬和親授弟子，以明晰其相互之影響。
- 附錄編包括：中國書法紀年（附名人索引、作品索引）、少數民族文字書法簡史圖錄、海外書法簡史圖錄、文房四寶簡史圖錄。
- 補遺編若干卷，將編書過程中所未能容納和遺漏的重要作品分類編入。
- 本書各卷所作示意地圖，皆以譚其驤主編之《中國歷史地圖集》為底本。
- 本書全部採用繁體字排版，以避免古今文字異同之誤。

序言

人類的發展，有了精神創造。這精神創造，首先用來改造自然，同時用來改造自己。於是，改造人類自己的活動——藝術誕生了。

有人說，書法是線的藝術。那麼，當人在畫出第一條線時，不是用來從事改造自然的勞動，線的藝術便誕生了。這線的藝術，便是人類為改造自身的精神創造的產品。線的藝術先於文字，但當中華民族的先民們所創造的、始於象形的文字出現以後，線的藝術獲得了最為成功的發展。這就是書法。書法靠一種不斷約束自己，並創造自己的規範，把人類自己富有思維與理智的精神創造活動，表現得如此淋漓盡致；同時，又在不斷創造前所未有的『自己』，即創造的理想境界——意境。

書法的技藝是如此玄妙莫測，有時候，一點一劃，使你終身追求而不得。而書法的意境，即他所包容的精神、意識、情感的藝術創造部分，絢麗非凡，魅力無窮，一點一劃，會使你頂禮膜拜，陶醉終生！

愈有民族性，便愈有世界性。書法藝術的世界性，便存在於創造和運用它的我們先民們遙遠的藝術創造史，和這種藝術創造所達到的高度與深度。它並非能為這個世界上所有的人理解，但它不是不可理解。理解了我們的民族，便可理解它；當然，理解了它，便可能理解我們的民族，我們民族的精神、意識、情感與心靈，我們民族如此驚人的創造能力與技藝，理解到人類在改造自身時那麼多美好的追求。線的藝術——書法，在這一點上，是我們所能看到的最直接、最單純、也最高的人的真實。

因為它是真實的，所以它美好而崇高。張芝、王羲之、懷素、顏真卿，這些『草聖』、『書聖』，他們的隻字片紙，為什麼今天價值連城，萬金不易？就因為他們在表達人的心靈與情感上，達到了超凡入聖的境界。

人類發展到今天，改造自然的力量和成就出現了奇蹟。工業化、原子能、電腦、太空技術、遺傳工程……這眼花繚亂的一切，幾乎使人類遺忘了自己，遺忘了最需要創造和建設的那個部分——人的精神和情感現象——人之所以能君臨萬物、能創造這個世界上屬於最崇高、最美好的那個部分。因此，皈依藝術的熱潮興起來了。億萬中國人，甚至於所有漢文化圈的人，在拿起筆來作一種創造的時候，便同時想到為了『自己』的那種因素——書法藝術，並熱烈地投入其中，去實現、創造更為美好的『自己』。

回顧中華民族的歷史，並非到了今天才有『書法熱』。先民們剛剛創造了文字，便紛紛把它『書』在祭祀、占卜的龜甲、牛骨上，『書』在一切器皿、工具上，『書』在崖壁

石上。他們爲能創造『自己』而激動振奮、驚喜異常。在創造和普及了紙和毛筆的那個時代——漢代，書法出現了有文字記載的第一個熱潮。第二個熱潮，是在從外飾的輝煌走入內心的玄想的東晉。從唐代以來，幾乎每一個時代，上自帝王將相，下至士民百姓，甚至企圖逃離俗世的僧侶，多少人奮身投入其中，以至終其一生，造成一個又一個新的熱潮；多少美妙絕倫的『心靈圖畫』應運而生，令我們爲『自己』而驚嘆不已。金石與紙俱會銷燬，人們運用物質手段不斷翻錄下來，流傳永遠。唐太宗的宮廷，最先開展大規模的響搗摹製工作，複製二王書跡。宋太宗則開展了更爲大規模的複製工作，即刻搗《淳化閣帖》。民間亦風起雲從，上行下效，叢帖蔓生。清高宗弘曆運用強大的國力，編輯、刻搗了更爲浩大的《三希堂法帖》，流傳於今三百年而不廢。鄰邦日本，在二十世紀運用現代印刷術，編輯出版了幾套卷帙浩繁的《中國書道全集》。這對我們是一種幫助，亦是一種激勵。今天，當我們已經有了能力來自己動手的時候，爲什麼要延誤時機？

王羲之云：『一死生爲虛誕，齊彭殤爲妄作。』任何個體的生命，在天地運行中，祇是一瞬。但是，歷史的大創造，又往往在一瞬之中完成。我們在一瞬中存在，又在一瞬中創造和完成。存在、創造當然與一定條件相聯繫。目前，我們的國家尚未達到十分富裕的階段，所以，我們不得不採用民間的手段，聚集民間的人力、物力、財力，來繼續我們的前人樂此不疲的工作，延續書法藝術這條生命鏈。爲了歷史，也爲了明天。於是，便有了這部《中國書法全集》。儘管這個創造如此匆忙、很不理想、很爲有限，我還是要感謝將自己可貴的『一瞬』投入這個創造性勞動的所有人。

中華民族數千年的藝術創造勞動，留存於今者，亦浩如烟海。這部全集，雖浩浩百卷，亦祇是其中一瞬。而每一件入選作品，又祇是書家的一瞬。然而，我們的全部研究、編纂工作，即從這『一瞬』出發。翻開這部書的時候，你會發現，不管是『斷代卷』，還是『名家卷』，都是以作品和書家研究爲中心。緒論、評傳、考釋、年表等等，都圍繞這個中心而設計和完成。因爲我們還有一個現實的目的，即爲熱愛書法、研習書法、創作書法的愛好者和書法家服務。藝術作品，是藝術創造活動的開始和歸宿。因此，我們選擇了這種方法。我們目的是有限的，但它爲我們提供延續和創造的空間是無限的。

希望您喜歡它，批評它。

劉正成

公元一九九一年九月一日於八方齋

總目錄

凡例

序言

清代初期書法綜論——近古書法的第一個轉折點

劉正成

1

冒襄與明末清初書法家交遊考

魏武

30

清代名家作品選

41

劉正宗 彭睿壠 錢謙益 王時敏 祁豸佳 顧夢游 許友

查繼佐 陶汝鼎 陳名夏 唐宇昭 萬壽祺 程正揆 王了望

程邃 金聖嘆 戴明說 吳偉業 弘仁 通醉 方以智

李漁 冒襄 周亮工 髡殘 錢澄之 歸莊 顧炎武

曹溶 法若真 查士標 龔鼎孳 魏象樞 方孝標 柳隱

施閏章 徐枋 宋曹 呂潛 王弘撰 羅牧 笄重光

毛奇齡 梅清 張恂 方亨咸 朱岷 沈荃 姜宸英

朱彝尊 陳恭尹 吳歷 惲壽平 王士禎 宋 肇 韓 菼

陳廷敬 孫岳頒 王原祁 吳 雯 高士奇 王鴻緒 王式丹

陳奕禧 孔尚任 查 昇 楊 賓 玄 燁 曹 寅

作品考釋

清代名家（一）年表

清代名家（一）行踪示意圖

主要引用參考書目

圖版目錄

清代初期書法綜論——近古書法的第一個轉折點

劉正成

藝術史的分期與王朝更迭有時同步，有時並不同步，明清之際即是不同步的例子。明、清王朝更迭後的崇禎十七年和順治二年（一六四四）起，至康熙六十一年（一七二二），這將近八十年時間的清代初期書法，即是晚明書法的延續、變奏與衰落。

一 翰札與掛軸：近古書法的拐點

所謂『近古書法』，是指距今大略五百年前的明代中、晚期開始的藝術史分期，其斷代史標志是中國古代書法主流的創作與審美形態從翰札轉向掛軸，並延續至今。我把這稱為自王羲之時代之後，中國書法發展歷程中出現的最重要的拐點。

所謂『翰札』，就是文人文事書寫，從東晉前後出現的以王羲之、王獻之為代表的具有自覺意義的文人書法藝術。翰札書有幾個重要特點：一，其創作主體是署名文人在文房實用中的自我性藝術書寫，而非秦漢以前書法作者不具名，祇是以書寫為記載與裝飾作用的金文、碑銘等的藝術；二，以紙張為主要書寫載體，它從文人信函、詩文箋，進而發展為手卷、冊頁、扇面等文房書寫，包括署名的碑誌；三，除了唐代以後少量書家書壁、書屏風外，其藝術性是依附於實用性的。以王羲之、顏真卿、蘇東坡、米芾、趙孟頫等為代表的書法家從晉、唐到宋、元的翰札式書法作品，不僅是一種書寫幅式，而且形成了一係列經典作品的主流形態，確定了以書寫的實用性兼把玩的藝術性相結合的創作模

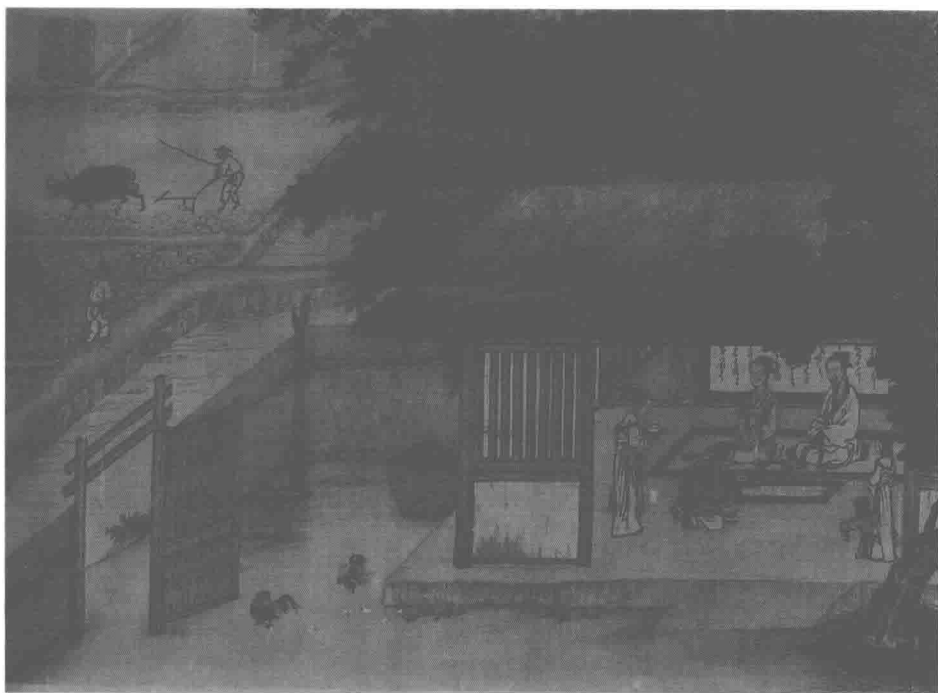
式和審美模式。

所謂『掛軸』，是非實用性的純藝術書寫，是在明代中、晚期伴隨居室建築改變而出現的觀賞性書法藝術作品。掛軸書法有幾個重要特點：一，它不是拿在手中閱讀把玩的信函詩文稿，而是裝裱後挂在居室牆壁上觀看欣賞的純藝術作品；二，它的幅面較之翰札作品十分巨大，除了先前所說的屏風、手卷外，增長的平面空間達幾倍、幾十倍；三，它基本喪失了文字書寫的實用性功能，文字作為語言符號的功能退居為藝術的次要部分，而字形、點畫及其平面空間構成的視覺造型成為作品的主要部分。

由於明代中期以後，一方面蘇州地區製磚業發達，民居突破皇室限制而大規模建造高堂大屋，舊時客廳較為低矮的移動屏風演變成固定的高大通屏，用以懸掛書畫掛軸；另一方面安徽涇縣生產出以青檀皮為原料的宣紙，這種長纖維原料能製造出巨大幅面的宣紙，從祝允明時代他書寫的三尺小條幅，演變到文徵明時代的高堂大軸，僅僅用了幾十年時間。這種純藝術書寫的掛軸作品流行迅速，很快成為書法創作與書法審美的主流形態。

文震亨（一五八五—一六四五）對明代中、晚期書畫與市場、書畫鑒賞與收藏等社會狀態，做了很全面細緻的古今比較研究和記錄，在所著《長物志卷五·書畫十一·單條》中云：

宋元古畫斷無此式，蓋今時俗製，而人絕好之。齋中懸挂，俗氣逼人眉睫，即果真跡，亦當減價。①



南采《女孝經冊》屏風 臺北故宮博物院藏

在明代中晚期出現這種「單條」即掛軸書法作品，打破了一千多年的文人書法模式，從文人書齋以自娛自樂為主的書法藝術活動，通過畫廊的商業流通成為一種藝術職業和產業，從而成為當時經濟發達的蘇州地區的一種新的社會文化時尚。明代謝環（一三七七—一四五二）所畫《杏園雅集圖》，藏於美國大都會博物館。此畫描繪了明正統二年（一四三七），內閣大臣楊士奇、楊榮、楊溥及畫家等十人在楊榮位於北京東城的家中的杏園聚會之情景，其畫卷左端即畫有一個觀賞掛軸的

人物活動場面，這正是明代中期掛軸作品剛出現不久對新奇時尚的生動描述。

從此以後，文人高雅的翰林式書法創作仍然存在和沿習，但已經不是書法藝術的主流形態了。以至於不久以後的清代中晚期，文人書法家們已把翰林式文房實用性兼藝術性的傳統書寫模式不看成書法了。趙之謙在《致胡培係札》中談到自己書法時稱：

弟於書僅能作正書，篆則多率，隸則多懈，草本非擅長，

行書亦未學過，僅能稿書而已。②

這裡所謂的「稿書」，就是翰林書。趙之謙的時代，已經忘記了一千多年來的文人書法傳統，僅僅把掛軸作品看成書法藝術了。直到今天，絕大多數書法家並沒有看到五百年前書法發展史上的這個拐點，也把曾經被文人書法家們貶斥為「俗氣逼人眉睫」的掛軸書法作品看成古已有之的書法形態，也就不覺為怪了。我認為，祇有看清近古書法創作與審美的巨大變化，才能看清晚明與清初書法的斷代史特徵，才能更準確地分析和總結出這一時代書法家和書法風格的特質及其時代性的新貢獻，當然也包括對傳統模式藝術精髓的梳理。

由於書法作品從文人的書齋走出來，通過畫商和畫廊的經營活動，從傳統的「士農工商」的「士」走入「商」的社會階層中，使書法藝術獲得了前所未有的社會拓展。我們從蘇州和整個長江三角洲城市所遺留下來的明清時代的民間庭院式建築來看，在其居室的核心空間的客廳來看，其正上方通屏的設置均是懸掛書畫掛軸作品的。這些掛軸作品包括中堂、條幅和對聯，至今仍是其經典的庭院居室環境的裝飾設施。從這些大規模民居的書畫陳設設施來看，書法作品的市場和社會文化消費規模應該是十分巨大的，也是中國書法史和文化史上前所未有的現象，這是掛軸書法迅速成為明末清初藝術創作主流的民俗原因。

除了上述民居建築的社會風俗演變之外，社會成員的身分改變也是促成書法藝術在這一時期極大普及的重要原因。余英時在《士商互動與儒學轉向》③中，對明代中晚期「棄儒就賈」的社會現象進行了分



謝環（1377—1452）所畫《杏園雅集圖》
（局部） 美國大都會博物館藏



江南古民居的通屏設置 安徽省博物館藏

析。據人口史研究的大略估計，十四世紀末中國人口約為六千五百萬，至一六〇〇年時則已在一億五千萬左右，增加了一倍多。然而朝廷的科舉名額有限，士人獲得功名的機會越來越少。他引用文徵明於一五一五年《三學上陸冢宰書》指出：以蘇州一府（八州縣）而言，一千五百名生員之中，三年之內由『貢』途出身的不到二十名，由鄉試而成舉人的不及三十名，合起來不足五十人，其成功率是三分之一。④於是，當時民間早已流行一個說法：『士而成功也十之一，賈而成功也十之九。』

王陽明對這種現象給予了正面肯定，他在《方麟墓表》中指出：『古者四民異業而同道，其盡心焉，一也。』⑤他從理論上把『商』的地位提到『農』、『工』之前，這正是當時商業經濟與社會生活現狀的合理描述。於是，許多成功的商人，其實也是由『士』轉化而來的，他們對書畫藝術的需求正是來自於其人及其家族身分『基因』淵源的。而另一部份有藝術才華的士人如沈周、唐寅、文徵明、徐渭、仇英、文彭、龔賢、金冬心、鄭板橋等，在科舉失意或政壇失勢的背景之下，成為了職業書畫家，用其書畫作品進入『士』與『商』的社會互動之中，共同造就了明清之際民間社會書法藝術市場的繁榮景象。唐寅的一首言志詩生動地描寫了他賣畫為生的生活狀態。詩云：

不煉金丹不坐禪，不為商賈不耕田。

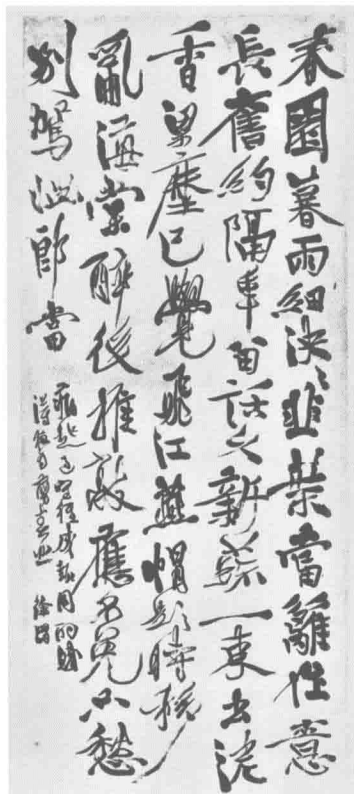
閑來就寫青山賣，不使人間造業錢。⑥

明代萬曆時期，蘇州、揚州一帶商品經濟發達，徽商、揚商、晉商匯聚於茲，因其並不與文人藝術家打交道，祇有通過書畫商收藏字畫，以附庸風雅、裝點廳堂門面，同時也為交際官場、培養子女求學入仕而賄賂，於是，畫商經營書畫市場的主要商品便是這種純藝術書寫的掛軸。明代著名書畫家收藏家詹景鳳（一五三二—一六〇二）所著《東圖玄覽編》就記載嚴嵩被抄家後搜出他接受書畫賄賂的記錄：

中書舍人羅龍文託黃淳父、許元復兩人以千金購（懷素

《自叙帖》）於文徵明，買獻相國（嚴嵩）。⑦

畫店老板向書法家定貨，向客戶供貨；或者按客戶的要求向書法家定貨，書法家按需求創作藝術產品。從現存傳世的經典作品來看，中晚明和清初以後就不再是宋元時代那種翰札式小幅面作品了，大量作品均是應市場需要訂製的掛軸作品，這些面世社會的純藝術書寫高堂大軸的作品成為了每一個書法家的代表作並因之傳世。筆者主編的《中國書法全集·文徵明卷》選了他一生的近四十件代表作，其中有半數作品是書寫自家詩文，另半數作品則書寫古人詩文，很顯然書寫古人詩文作品大多是應畫商訂製的藝術商品。卓越的詩人徐渭，我見其傳世有三件《春園



徐渭《春園暮雨詩軸》三種章法：專注於視覺關係處理

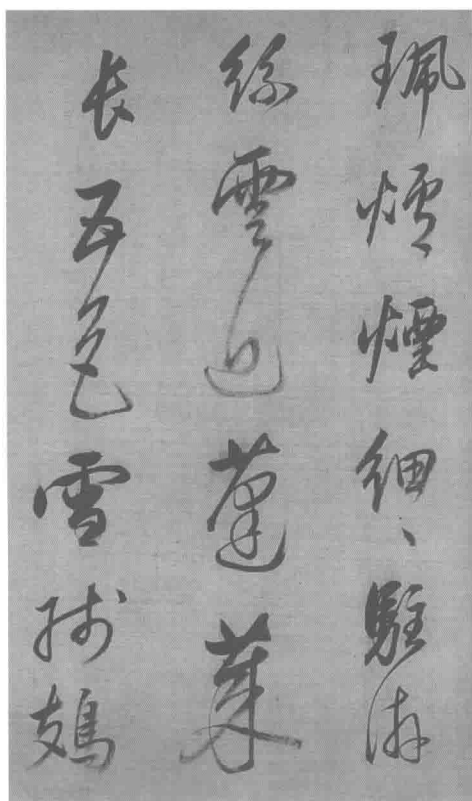
暮雨詩軸》⑧，詩句未變，作品的章法、字法有變，這顯然也是供應市場的自家詩文的複製。這種現象在宋元以前書法家的傳世作品中是極少見的，由此也可以窺見古今演變之一斑。

明中晚期，掛軸書法作品特別是高堂大軸的幅面巨量增大，這一平面空間的改變首先導致了書寫載體與書寫工具的大變化，進而使書法創作在筆法、墨法、章法這三大技法上的適應性大變化。對於這種新的變化，我曾經極而言之：「徐渭破壞了筆法，董其昌破壞了墨法，王鐸破壞了章法。」

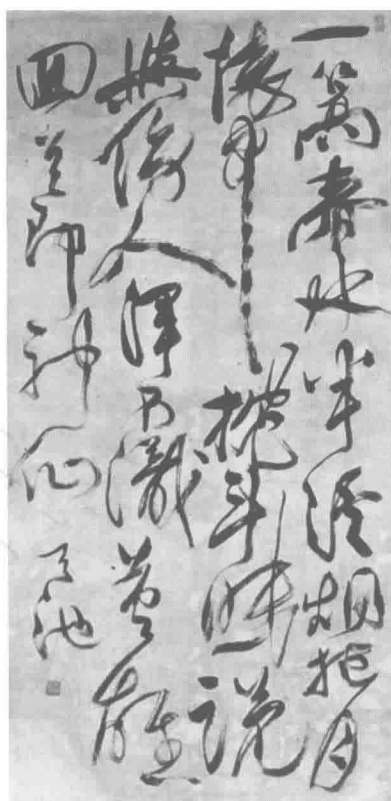
（一）長鋒羊毫：筆法變糙

掛軸書法的作品的幅面的字形與點畫

呈數十倍以上增加，自晉唐以來所用的鼠、兔、狼等硬毫短鋒難以操作，於是使用羊毫、石籊、茆草等原料製筆便直接導致了書法點畫與綫質的視覺審美效果的改變，用一種通俗的說法是筆法變精緻為粗糙。明末清初書法家都必須適應短鋒硬毫變長鋒羊毫書寫大軸掛軸作品的工具變化。如包世臣說：「古人用兔毫，故書有中綫；今用羊毫，其精者乃成雙鉤。吾耽此垂五十年，纔十得三四耳。」⑨掛軸作品平面空間擴



董其昌的墨法變淡

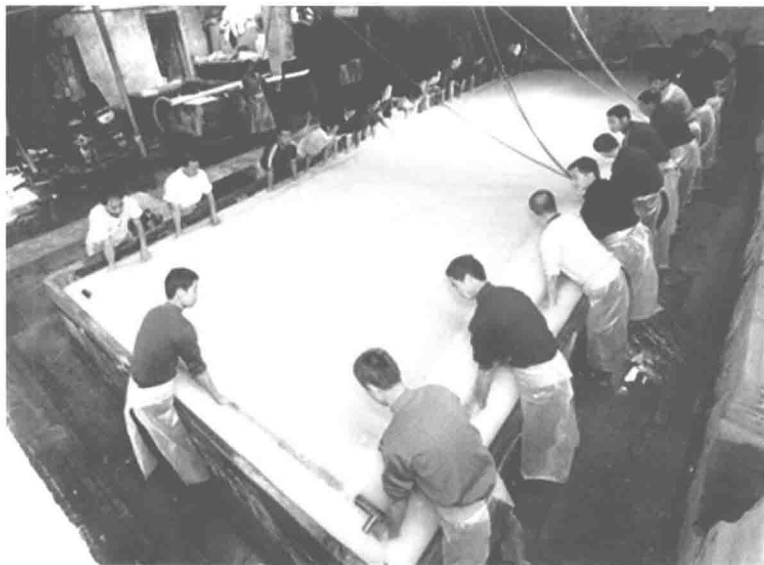


徐渭的筆法變糙

張後，書寫工具毛筆的材質、大小及其使用方法均發生適應性改變，晉唐宋元時代翰札書精緻的筆法無法複製，對這種羊毫大字必須要用一種新的技法觀和審美觀來創作和審視書法作品點畫與結字的視覺形態。所以我們觀察從徐渭到傅山的掛軸作品的點畫形態，絕有異於米芾、趙孟頫那種二王筆法。從細節來觀察，不僅鋪毫、裹毫的用筆操作方法不一樣，而且整體視覺形態均呈現粗糙效果。我所謂的『破壞』，實際上是一種適應性的改變與創造。

（二）青檀宣紙：墨法變淡

因青檀樹是安徽宣州涇縣當地主要的樹種之一，而青檀樹皮纖維特別長，造紙時可以加厚疊壓，不僅紙張幅面就能做得很大，又因與稻草混



青檀皮加沙田稻草的宣紙：涇縣紅星宣紙廠工人抄大紙圖

合後能飽含水份，便使水墨因浸潤而出現濃淡效果。明代中期，這種青檀宣紙出現以後便風行於書畫界。文震亨（一五八五—一六四五）《長物志》卷七《論紙》：『涇縣連四最佳。』⑩沈德符（一五七八—一六四二）《飛鳧語略》云：『此外，則涇縣紙，粘之齋壁，閱歲亦堪入用。以灰氣且

盡，不復沁墨。往時吳中文、沈諸公又喜用。』⑪古典墨法要求又黑又光，蘇東坡《仇池筆記》論用墨云：『今世論墨，惟其光而不黑，固為棄物；黑而不光，索然無神采，亦復安用？要使其光清而不浮，湛湛如小兒目睛，乃佳。』⑫由於墨與紙的關係變化，也提供了用墨變化新的物質條件。由於青檀皮製造的宣紙出現，同時是畫家的董其昌等以畫法中的淡墨入書，書法作品的濃淡墨讓視覺空間出現更多的節奏和韵律變化，於是，便有了唐以來繪畫中『焦、濃、重、淡、清』這種『墨分五色』的新技法。用繪畫形式手段處理作品變大後的書法墨法問題，這就是我所謂中國書法美術化傾向在明清時代發生的重要變化之一。

（三）高堂大軸：章法變亂

從晉唐宋元以來，傳統的翰札、手卷紙張幅面很小，橫平豎直的行列章法自然便於在手中閱讀把玩。中、晚明掛軸書法出現後，特別是高堂大軸在當時名家中甚為流行。掛軸作品平面空間擴張數十倍以上後，橫平豎直的章法排列在視覺審美上顯得十分呆板。因此書法家在面臨作品幅面變大以後，如何將晉唐以來經典作品創作中的經驗進行轉換，來處理大作品的章法構成問題，而王鐸無疑是處理這個問題最有成就者。王鐸作品章法處理的精髓就在一個『亂』字：即打亂字與字、行與行的等距空間關係，使作品的視覺空間出現了如同繪畫一般的奇異變化。掛軸作品改變了翰札書先閱讀再品賞的審美方式，而是先遠觀視覺掃描，再近看閱讀品味的審美方式。於是，作品的視覺衝擊力成了掛軸作品的首要創作法則，王鐸打破橫平豎直的古典章法，字與字大小錯落異常，字距與行距疏密變化誇張，這種讓章法變亂的創作實踐，被清代鄧石如提升為『計白當黑』⑬的繪畫式新觀念和新理論。我們今天談論明代及清初書法史的高峰及其代表性書法家如徐渭、董其昌、張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸、傅山等的代表作時，從質量和數量上看基本上是這種純藝術書寫的掛軸類作品佔優，宋元時代書法家的翰札、手卷類實用兼自我消遣娛樂式的作品則退居其次了。從這個時代興起的掛軸書法創

作與審美形態是自東晉二王時代以來一千年中最大的改變，這種改變其後雖有不同風格流派的興起與更迭，但基本格局延續至今已逾五百年。日本近現代書法界把這種改變稱為『明清樣』，於是王鐸、張瑞圖、鄧石如、趙之謙等明清書家的這種掛軸作品成了他們學習的直接範本。

二 王鐸是明末清初跨時代書法的高峰

王鐸生於明萬曆二十年壬辰（一五九二），南明弘光元年即清順治二年（一六四五）降清，卒於清順治九年（一六五二），他的一生大部分時間是在明朝度過的。但是在他六十一歲的生命歷程中，最後這八、九年時間又是他書法藝術的成熟期，尤其是其掛軸書法創作的高峰期。黃道周在王鐸崇禎五年前後所編《擬山園初集序》中稱：

行草近推王覺斯。覺斯方盛年，看其五十自化。如欲骨力嶙峋，筋肉輔茂，俯仰操縱，俱不繇人，抹蔡掩蘇，望王逾羊，宜無如倪鴻寶者。但今肘力正掉，着氣太渾，人從未解其妙耳。^⑭

這是黃道周對王鐸書法藝術分期中『五十自化』的著名論斷，曾得到王鐸本人的認可。王鐸在崇禎十四年辛巳（一六四一）初一日《再跋自書瓊蕊廬帖》中亦稱：

此予四十六歲筆。五十以後，更加淬礪，仍安於斯乎？^⑮

如果說他在前期即降清前的卷、冊作品數量不少的話，他的晚期作品中卷、冊較少。統計《中國書法全集·王鐸卷》上、下，所選天啓五年（一六二五）至崇禎十七年（一六四四）二十年間，其掛軸作品四十一件，卷、冊作品二十八件，而順治二年至順治九年這八年時間中，掛軸作品四十四件，卷、冊作品祇有十九件。如果說我在《中國書法全集·王鐸卷·王鐸書法評傳》中把崇禎十五年（一六四二）所作《贈張抱一行書詩卷》和《贈張抱一草書詩卷》作為『五十自化』的巔峰之作的話，那麼其崇禎十三年（一六四〇）所作《洛州香山詩軸》已

經是他真正的代表作。此作不僅幅面巨大，其作品的筆法、墨法、章法均開辟了全新的創造，直到去世，他大量掛軸作品代表作均在這其後的十二、三年跨越明清兩個時代的藝術高峰期中。

（一）王鐸在轉折點的藝術貢獻

王鐸一生的書法歷程及其在近古書法史上的貢獻，我已在《中國書法全集·王鐸卷·王鐸書法評傳》作了較為詳盡的論述，本文所討論的主要是他在翰札書向掛軸書轉換中的成功經驗。

王鐸一生崇拜三人：王羲之、王獻之、米芾。從王鐸傳世作品看，米芾在其前期作品留下深刻印記，尤其在掛軸行書上，米芾的精神貫徹一生。他在崇禎十六年（一六四三）跋《米芾吳江舟中詩卷》時云：

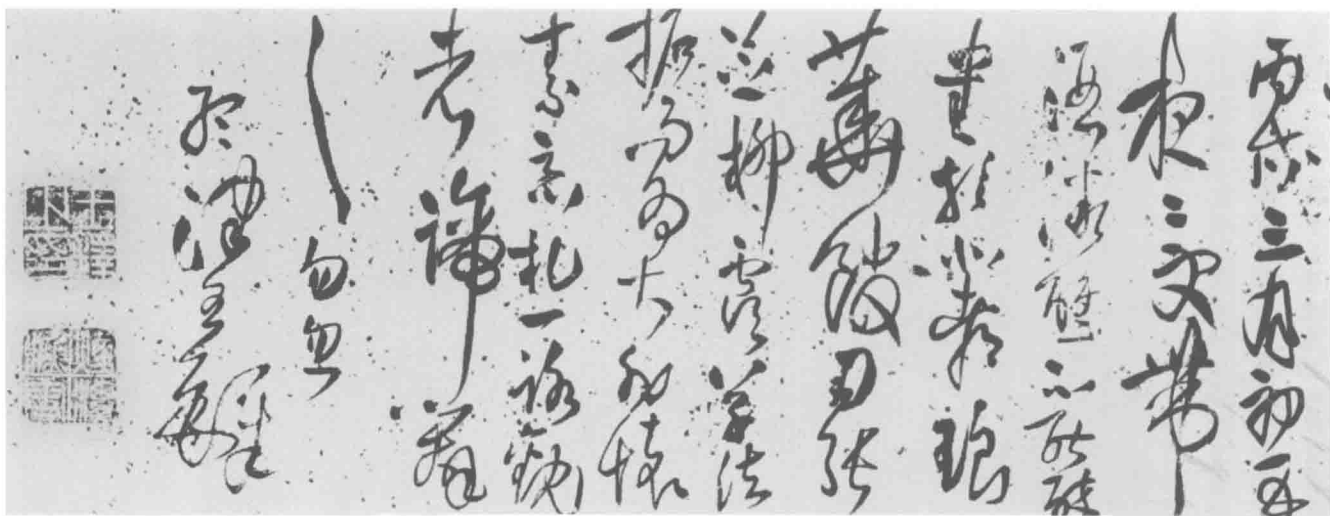
米芾書本義、獻，縱橫飄忽，飛仙哉！深得《蘭亭》法，不規規摹擬，予為焚香寢卧其下。^⑯

這段話透露兩個信息：一、通過米芾進入羲、獻；二、學習米芾『不規規摹擬』羲、獻。他在天啓五年（一六二五）所作《臨蘭亭序並律詩帖》^⑰，和崇禎九年（一六三六）所作《臨蘭亭序卷》^⑱來分析，基本上是《淳化閣帖》中的王羲之，而並非馮承素摹本的《蘭亭序》中的王羲之，其字總有一種木刻味。然而到了晚年，王鐸在總結自己的經驗時卻說『獨宗羲獻』。他在順治六年（一六四九）自跋《臨淳化閣帖與山水合卷》云：

予書獨宗羲獻，即唐宋諸家皆發源於羲獻，人不自察耳，

動曰：某學米，某學蔡，某柳、某歐。予此道將五十年，輒強項不肯屈服。^⑲

我以為，其實這是王鐸的自負，言下之意是自己雖然學習過唐、宋諸家，現在已超越於唐宋諸家。如果說王鐸在行書上得於米芾的話，在草書上應該得力於二王，或者說得力於《淳化閣帖》中的二王和唐代諸名家。從《中國書法全集·王鐸卷》所選作品來看，王鐸確實臨寫過王羲之《十七帖》這樣仍有章草遺意的小草，《中國書法全集·王鐸卷》



拓而為大：王鐸草書杜甫詩跋

作品二七之《為芳老先生臨王羲之帖扇》、作品一〇六之《臨王羲之伏想清和等三帖軸》還可以算是寫實臨寫，其餘所選臨王羲之的十一帖，不僅與《蘭亭序》馮承素摹本、虞世南摹本、褚道良摹本等唐人

墨跡本大異其趣，徒留一些結構符號而已，甚至與公認的米芾所臨摹的王獻之《中秋帖》、《鵝群帖》等的氣息亦相去甚遠。什麼原因？我認為原因有二：一、所臨二王及唐人諸帖皆從《淳化閣帖》出，而非唐人墨跡本之故；二、《淳化閣帖》搨本小字，變為掛軸大字所致。

《閣帖》為宗跡近金石 以文徵明、董其昌為首的吳門、松江二派均以唐人為法，追蹤二王，他們在臨帖轉換中，筆法、結字、章法

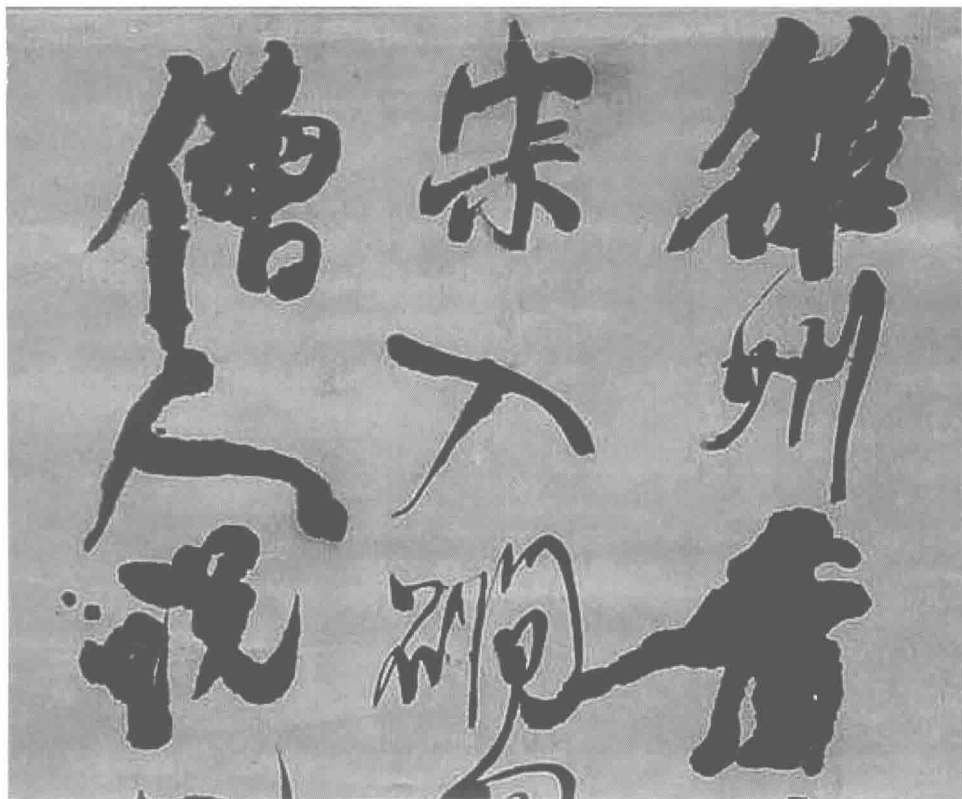
俱未大變，雖寫大字而不脫翰札氣息，故骨氣輕弱。徐渭則多取宋人之法，從黃、米入手，用筆如長槍大戟，雖有顛筆、渴筆橫衝直撞，章法緊密用以聚氣，但終嫌粗糙。其後有變，張瑞圖以方頭轉折而顯骨氣，黃道周以隸法結體而擴大張力，倪元璐收緊中宮用筆翻轉多變，整體氣息局面已與文、董大不相同。由於三人結字、行氣雖極具視覺衝擊力，然而均行筆局促，章法單調，稍欠古意。王鐸終生以《淳化閣帖》為藍本，雖字形和章法大變，終不失二王古意。他的同時代人倪元璐之子倪後瞻記錄云：

王覺斯寫字，課一日臨帖，一日應請索，以此相間，終身不易。^{②〇}

王鐸『終身不易』的臨帖功夫，我想這是文、董、徐、張、黃、倪等均做不到的。這個帖，就是《淳化閣帖》。王鐸身任大學士和兩朝禮部尚書，內府所藏唐人墨跡想必看過，好友孫承澤等大收藏家的收藏他還加有不少題跋。但是縱觀他的『一日臨帖』所留下的大量草書掛軸作品，大多自己署款臨自《淳化閣帖》。這個《淳化閣帖》就有可能不是木刻本，也可能是石刻本。據啓功先生考證，南唐後主李煜曾用『響拓法』集摹歷代法書，成『仿書』十卷，此即《閣帖》底本，王鐸照本拓刻，也就是說，《淳化閣帖》是根據『響拓』即勾描本拓刻於棗木板上，而《大觀帖》又是根據《淳化閣帖》搨本人石刻製的。可以想象，這種字跡去圓就方的點畫、呆板生硬的轉折，已接近具有金石氣息的北宋刻石了。書法以二王為宗的董其昌却不喜歡《淳化閣帖》，他的門人倪後瞻說：『董先生每不喜臨《閣帖》，亦不喜他人臨。嘗云臨《閣帖》則俗氣纏縛筆底，終不能除。』^{②①}喜歡空靈飛動的董其昌所謂的『俗氣』，也許就是指經過勾摹和工匠刻本、刻石所添加的樸拙厚重的金石氣。

正好，《淳化閣帖》這種樸拙厚重的金石氣，被王鐸從容舒緩的行筆異常精妙地傳達在他的高堂大軸的書寫上去了。如果說在崇禎末年王鐸的作品尤其是狂草手卷的書寫中，尚多激越跳宕的迅疾之筆，入清

洛州香山詩軸
 宋王鐸書
 僧人說見老勢界見在壇
 唐長安中書
 王鐸書



王鐸《洛州香山詩軸》

以後不得重用心情壓抑而漸趨持重，尤其在挂軸大幅面的臨帖作品中，無論用筆與結字，既無文、董等的活潑靈巧，也無張、黃、倪輩的粗糲鋒芒，我以為這正是與碑學暗合的王鐸行草的金石氣。正是這種力量內

凝、轉折硬朗的金石氣，被梁讞稱為「體格近怪」，^②被翁方綱斥之為「不知古法」，^③甚至被倪後瞻稱為「魔氣甚大」^④的風格形態，使王鐸臨摹的「義、獻」往往在似與不似之間，這正是他學習米芾「不規規摹擬」後的「義、獻」！

變橫成豎 拓而為大

王鐸的「臨帖」之作，除了冊頁、手卷之外，就挂軸來說，均有一個從刻帖搨本的短行橫寫變為大幅面條幅的長行直寫的轉換。這可以說是王鐸「終身不易」的臨帖功夫在章法上的轉換與創造，這個轉換的工夫用王鐸自己的說法就叫「拓而為大」。順治三年丙戌（一六四六）王鐸在北京寓所琅華館酒後書《杜甫鳳林戈未息詩卷》後，跋曰：

丙戌三月初五，夜二更，帶酒，微醺不能醉，書於北都琅

華館。用張芝、柳、虞草法，拓而為大，非懷素惡札一類。觀

者諦辨之，勿忽。孟津王鐸。^⑤

這裏指的「張芝、柳、虞」草法，而並未言「義、獻」，其實「張芝、柳、虞」三家中關鍵在「張芝」。因為《淳化閣帖》從第二冊到第五冊即「歷代名臣法帖」的第一帖即張芝《冠軍帖》。王鐸於崇禎十六年（一六四三）作《為長正賢契臨閣帖卷》中有「學漢張芝帖」，^⑥即臨的《冠軍帖》，十分肖像，而順治四年（一六四七）所作《臨張芝帖》，^⑦雖然是《冠軍帖》中一部分，但已經與原作大異其趣，而且把張芝的「一筆書」發揮到卷、冊中無法傳達的神奇境界。其崇禎十六年（一六四三）所作《臨王獻之豹奴帖等軸》，^⑧此作實際臨了王獻之《豹奴帖》之外尚有王羲之兩帖。查肅府本《淳化閣帖》第八王獻之《豹奴帖》有二十字，他祇臨了十四字，原帖這十四字中祇有二個二字連筆，而他僅有一字停頓用兩三筆寫完，堪稱一筆書。而王羲之的《吾唯帖》四十六字基本上是字字獨立近乎章草的小草，他所臨寫其中的二十六字除了兩次提行外祇有一個斷點，是實足的「一筆書」。最後十字臨王羲之《家月帖》，原帖乃十個字字獨立的章草，而他用三筆寫完。王鐸此《臨王獻之豹奴帖等軸》與其說是臨二王，不如說是臨張芝

的典型『一筆書』。

王鐸此段論書語雖『懷素惡札』，其實他也臨摹懷素草書。他崇禎十年（一六三七）所作《臨懷素草書軸》^②所臨《淳化閣帖》第五之《僧懷素書》。查游相本原帖，乃懷素近於晚年之小草《千字文》，但王鐸基本上以《懷素自叙帖》之細筆連綿大草臨之。由此可見，王鐸實際上是從《淳化閣帖》所收署名張芝、王獻之『一筆書』以及唐人狂草中來，他所作的轉換功夫，一在『變橫成豎』，二在『拓而為大』。所謂『拓而為大』，就是把刻帖上的小字，演變成大字。由於字大，他不按懷素那種點畫粗細相同的筆法寫字，而是在草法不變、結構相近的基礎上，他用中鋒裏毫的篆書筆法，在轉折和運行中適當加大提按，以致形成粗細強烈對比的節奏變化。王鐸《洛州香山詩軸》^③中甚至用漲墨法把數個筆畫重合在一起形成墨塊，無限加大了疏密聚散的空間節奏變化。但是，王鐸在掛軸狂草中堅持刻帖無側鋒的『金石氣』，你又很少看見徐渭、張瑞圖、黃道周、倪元璐在掛軸草書中那種常有的側鋒出現。所謂『變橫成豎』，即是把刻帖上左右延伸的短行草書，演變成上下貫通連綿不斷的豎行長行草書。他取法張芝、王獻之和懷素的連綿草書，並吸收和加大米芾字形倚側的幅度，讓這種連綿草在傾注而下的豎行中左右衝突搖曳，形成平面視覺空間如同音樂旋律般的變化。這種讓行距空間變化的方法，就是比徐渭垂直行距緊密無間的方法，和倪元璐垂直而下行距疏離的方法，是一個劃時代的提升。

時人倪後瞻《倪氏雜著筆法》亦稱其『學二王草書，其字以力為主，淋漓滿志，所謂能解章法是也』。^④王鐸打破翰札書中橫平豎直的章法，讓字與行在視覺空間中變『亂』，這種創造性的章法改變，已經受到他的同時代人關注。包世臣記錄了鄧石如提升為『計白當黑』這個書法作品平面空間視覺關係處理的新理論：

字畫疏處可使走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣

乃出。^⑤

王鐸用數十年時間探索、結累的創造性臨摹之法，從響拓、刻木、

刻石所改變的有異於晉唐墨跡原作的《淳化閣帖》中，吸取和創造了金石氣效果的掛軸大字的用筆結字方法，用時又用『變橫成豎』、『拓而為大』的臨摹經驗，使紙面視覺空間『計白當黑』，極大地釋放了點畫結字的張力，演變成大字掛軸的章法創造。王鐸上述的貢獻，既為清代以來掛軸書法創造了前所未有的創作技巧，又成了一種新的書法作品審美觀念。

（二）王鐸『貳臣』群體的風格沿襲與流行

結合明清之際政治變遷的複雜狀態，我將王鐸對清初書法的巨大影響分為兩個部分進行論述：一部分以傅山為首的遺民書家群體狀態將在下一章專論，而本章所羅列的是與王鐸近距離接觸的一批清廷降臣的書法狀態。

王鐸於天啓二年（一六二二）與黃道周、倪元璐同時入仕，因書法揚名號稱『三珠樹』，在晚明天啓、崇禎間書壇便有巨大的影響力。明末黨爭與文人結社，使反對閹黨身居清流的政治人物與王鐸關係密切。又因為李自成陷北京和清軍入關，王鐸以禮部尚書的身分介入南明小朝廷後，又與這批政治人物同時間降清後仍以禮部尚書的身分重回北京清廷，於是成為清初北方書壇的旗幟。倪後瞻《倪氏雜著筆法》云：

畫家有南北派，書家不然，然在今日，則誠有南北之異。

王雙白曰：『覺斯河南人，橫得書家重名，又為尊官，故彼中之向往者衆耳。所以北方五省之人推覺斯為義、獻，信耳信口，不知書法為何物，故膽大心細，妄加評論。』^⑥

倪後瞻和王雙白均是南方書派的代表人物董其昌的學生，他們對王鐸的書法價值觀雖有異義，但對其社會影響的描述是客觀的。

如同被乾隆皇帝列入《貳臣傳·乙編》之中的王鐸和他的同僚、詩友、書友如錢謙益、戴明說、龔鼎孳、孫承澤、吳偉業等，這批曾以儒家正統思想自居的文人官僚，均是一班舞文弄墨之士，雖然得不到新朝的信任而閑置，但對新政權也沒有多大實際威脅。和詩壇盟主錢謙益