

中國美術全集

書法篆刻編 5
明代書法



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

書法篆刻編 **5** 明代書法

中國美術全集

書法篆刻編 5 明代書法

中國美術全集編輯委員會

本卷顧問 謝稚柳

主編 顧廷龍

副主編 黎魯

劉九庵

出版者 上海書畫出版社

上海人民美術出版社

(上海衡山路三三號)
(上海長樂路六七三弄三號)

責任編輯 許寶駟

封面設計 陸全根

版面設計 趙宜生

圖版攝影 沈治昌等

製版

印刷者 上海中華印刷廠

裝訂

排版者 廣州廣發印務有限公司

發行者 新華書店上海發行所

一九八九年五月 第一版 第一次印刷

國內版定價 人民幣二一〇元

版權所有

本卷顧問

謝稚柳

中國古代書畫鑒定組組長

上海博物館顧問

主編

顧廷龍

上海圖書館名譽館長

副主編

黎魯

原上海書畫出版社總編輯

劉九庵

故宮博物院研究館員

文化部文物鑒定委員會常委

凡例

一 〈中國美術全集〉分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部份，每編分若干冊。

二 本卷爲書法篆刻編第五冊：明代書法。

三 本冊內容分三部份：一爲概述，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，見〈總目〉冊。

帖學鼎盛期的明代書法

劉九庵

公元一三六八年，朱元璋在南京即皇帝位，建立了統一的明王朝，中國的書法藝術隨之也便進入了明代的發展時期。

一

明代書法是繼宋、元帖學書法的又一發展階段。

勒石爲帖，自弘文館《十七帖》始；古今人爲叢帖，自《淳化閣帖》始。清康熙有爲《廣藝舟雙楫》云：「晉人之書流傳曰帖，其真蹟至明猶有存者，故宋、元、明人之爲帖學宜也。」

唐太宗李世民命弘文館搨書人摹搨王羲之《十七帖》，只是帖學書法的萌始，宋太宗趙光義命王著編次摹刻《淳化閣法帖》，歐陽修又予以闡發帖學書法所欲表現的藝術內蘊，那才是帖學書法的真正確立。自茲以後，帖學書法興起，成爲宋、元兩代書法的主流，而明則沿其體勢，集其大成，更演爲鼎盛之局面。

明代歷朝的皇帝和外藩諸王，大都愛好書法，因此叢帖彙刻之風，尤勝於往昔。明代第一部有影響的刻帖，是周憲王有燬於永樂十四年（公元一四一六年）刻的大型叢帖《東書堂帖》。該帖主要摹刻《淳化閣法帖》，參以《秘閣續帖》，並增入宋、元人書，集爲十卷。繼之，晉靖王朱奇源爲世子時，於弘治九年（公元一四九六年）輯刻《寶賢堂集古法帖》，十二卷。所收古今法帖較《東書堂帖》更爲豐富。取《淳化》、《絳帖》、《大觀》、《寶晉》諸帖，並當時以書著名者不下十數家。由是，《寶賢堂集古法帖》成爲明代第二部有名的叢帖。刻帖需耗費鉅資，因此這種大型叢帖

大都出於附庸風雅的帝王之家。且他們的特殊地位及其刻帖之舉，必然地會影響到當時書法的發展。但這種影響，遠不逮唐、宋帝王的提倡之力，只是起一推波助瀾作用。且也可以說，兩藩刻帖之舉，未嘗不是當時帖學大行的一種反映。帖學大行的最主要特徵，是帖學書法在社會上的廣泛普及。正如馬宗霍所說：「帖學大行，故明人類能行草，即不知名者，亦有可觀。簡牘之美，幾越唐、宋。」僅《佩文齋書畫譜》一書所載書法家，即有一五三二名之多，超過了書學盛行的唐代，更遑論宋、元了。

明代書法雖然承沿了宋、元帖學之路，但並未故步自封，而能在晉、唐、宋、元的帖學基礎上集其大成。或以為明代書法有食古不化的傾向，這是不全面的。這種看法在明代就不一致，例如同為明代書法大家的祝允明、董其昌二人，即持有不同的見解。祝允明反對仿古就是「奴書」的觀點。他提出：「沿晉遊唐，守而勿失。」而董其昌則認為：「師法捨短，亦如書家以肖似古人不能變體為奴書也。」這種似乎對立的矛盾，實質上只不過是「入帖」與「出帖」的不同強調而已。明代書家恰恰是在這種似乎對立的矛盾之中，加深了對古法帖的體悟。如董其昌說：「大慧禪師論參禪云：譬如有人具萬萬資，吾皆籍沒盡，更與索債。」又說：「臨帖如驟遇異人，不必相其耳目、手足、頭面，而當觀其舉止、笑語、精神流露處。莊子所謂目擊而道存者也。」這種形、神之說，似甚入理，實亦難免執之一偏。書法藝術本來就是「形之楮墨，性情各異」的形象性藝術，盡管不是表現客觀具象的藝術，在廣博取法前人法帖時，不可能離開書法的形、意、或形、神，或形與情性之間互為表裏的對應關係的剖析與處理。如果說在晉唐時，甚至在宋、元之際，尚需用一種文學性的描繪語言來揣摩、意會，那麼明人則試圖用更加明確的語言予以說明，並且各自把已有的認識運用到藝術創作中來。這就是說，帖學書法發展到明代，變得更加理性了。許多書法家在創作時不是不期而然，而是盡可能地做到然之於心、應之於手。其結果，不僅集晉、唐、宋、元帖學書法之大成，而且能自覺或不自覺地反映出時代的特徵，和鮮明地突出了書者的個性，造成了明代書法的分明階段性和個性的典型化。總之，明代書法的這些演變特點，其特殊於前代之處，既在於其「尚態」，能夠非常嫺熟地運用書法藝術形式進行創作，又在於其理性化，知其然而又知其所以然，從而把帖學書法的發展、提高與普及，比較完善地結合起來了。

宋克 急就章

宋璫 敬覆帖

宋璩，善長篆、隸、真、草書，其小篆之工，被譽爲明朝第一。書法作品傳世絕少，小楷僅有《跋周朗杜秋圖》卷，草書有《敬覆帖》，是致友人的一通信札。此外在《停雲館帖》中，還刻有他的一通行草尺牘，但書法遠不及此。他的書法除繼承家學外，兼受元代康里巎巎的影響。這些可以從其父宋濂所書小楷《虞世南摹蘭亭序帖跋》和康里巎巎書法中得到消息。其小楷端謹婉麗，風姿閑美。行草書結體修長、筆劃瘦勁，善於在迅疾的運筆中結勢，發展了康里氏筆法的遺意。同

王晉卿畫烟江疊嶂圖
 多見歟本其布置廣狹
 以不用一本弓束坡親筆
 以紙詩者為精絕此意
 籤題乃徽廟所書蓋嘗
 入宋府矣可寶也翰林學
 士宋濂識

宋濂 王詵烟江疊嶂圖跋

李白月下獨酌詩
 月既下山酒已盡
 影隨流水去無踪
 但使願無違
 此意
 宋廣

宋廣 李白月下獨酌詩

時，也不時地採用章草書筆法的波磔，以增強健美之姿。

宋廣與宋克、宋璉有所不同。這是一位專擅行草書的書法家。傳世作品只有草書一體。《風入松詞》和《李白月下獨酌詩》，為其代表作。他的草書學張旭、懷素，尤受懷素的影響。這可以從其《臨懷素自叙帖》卷中得到佐証。該卷書於洪武十七年（公元一三八四年）。《自叙帖》臨者不少，但尚未有似宋廣所臨兼得懷素草書形神這樣的作品。其用筆縱橫奔放，如走龍蛇，真可謂達到了從心所欲而不逾矩之境。世以「旭肥素瘦」區別張旭、懷素的不同風貌，宋廣筆法多取瘦勁，長於結勢。昔人評宋廣書法，體兼晉、唐，其實這是非常籠統的評價。又前人書評每詬其書乏古意。斥其聯筆不斷，就是因其取法懷素，未能上追魏晉之故。當然，這也是囿於帖學書法所見，本不必如此厚非。

綜觀「三宋」書法，雖然他們取法不同，擅長也不同，但都有嫺熟的書技和健美俊爽的風姿。現在的一些書法史中，許多人認為明初書法乃至有明一代都深受趙孟頫的影響，這不完全符合實際情況。如「三宋」書法，基本上沒有什麼趙書的遺意。朱元璋喜歡宋璉的字，以為：「小宋字劃適媚，如美女簪花。」此筆劃嫺熟、適媚嫺美一類富於裝飾性趣味，正是「三宋」書法的藝術特點。上有所好，下必投之，因此「三宋」書法產生了較大的影響，其中尤以宋克為著。同時與「三

沈度 敬齋箴

敬齋箴

正其衣冠尊其瞻視潛心以居對越上帝足容必重手容必恭擇地而蹈折旋蟻封出門如賓承事如祭戰戰兢兢固敢或易守口如緘防意如城洞洞屬屬無敢或輕不東以西不南以北當事而存靡宅其適弗貳以二弗參以三惟心惟一萬變是監送事於斯是日持敬動靜無違表裏交正須臾有間私欲萬端不火而熱不冰而寒毫釐有差天壤易處三綱既淪九法亦斁於乎小子念我敬我墨卿司戒敢告靈臺永樂十六年仲冬至日翰林學士雲間沈度書

宋齊名的陳璧，以文學知名，尤善篆、隸、真、行、草諸體書。小楷有《露下天高秋氣清聯句詩》頁，師法虞世南，楷中寓行；隸書《嚴光祠堂記》卷，以唐隸樸厚筆法書之；草書代表作《陶詩》軸，與《臨張旭秋深帖》，以瘦勁流暢的筆法，深得張旭、懷素之遺格，書風近於宋廣，而異於宋克。此由於師法不同，致使表現的意趣不同。

臺閣體是中國書法史上的一種特殊現象。其產生的直接原因，是當時詔求四方善書士寫外制，又詔簡其尤善者，於翰林寫內制。於是，一大批善書者被徵入宮，如沈度、沈粲、滕用亨、陳登、朱孔易等人。他們的主要職責是繕寫誥勅、詔命、玉牒、冊寶，以及宮殿的匾額、城坊等。據記載，朱孔易因書大善殿匾額為皇帝所欣賞，即日被授予中書舍人一職。次日皇帝又下命令，凡書寫內制者皆授中書舍人，共選授中書舍人二十八人。《佩文齋書畫譜》記載：中書舍人在洪武年間有十餘人，永樂一朝驟增為三、四十人。當時善書者徵用之多，書法要求之嚴，莫過於

橘頌

后皇嘉樹橘徕服予受命不遷生南國予深固難徙更壹志予綠葉素榮紛其可喜兮曾枝剌棘圓果搏兮青黃雜糅文章爛兮精色內白類任道予紛緼宜脩姱而不醜予嗟尔幼志有以異予獨立不遷豈不可喜予深固難徙廓其無求予蘇世獨立橫而不流予閑心自慎終不過失予秉德無私參天地兮願歲并謝與長友予洲離不淫梗其有理予年歲雖少可師長予行比伯夷置以為像予

華亭沈藻書

沈藻 橘頌

秋深不害
氣力尚足
上者為中
中者為下
下者為末
末者為根
根者為本
本者為宗
宗者為祖
祖者為父
父者為子
子者為孫
孫者為曾
曾者為玄
玄者為微
微者為綿
綿者為昌
昌者為盛
盛者為衰
衰者為亡
亡者為空
空者為虛
虛者為幻
幻者為化
化者為無
無者為有
有者為道
道者為德
德者為業
業者為家
家者為國
國者為天下
天下為一
一者為道
道者為德
德者為業
業者為家
家者為國
國者為天下
天下為一

張長文帖

陳璧 臨張旭秋深帖

其體量最巨，其體格最嚴，方能面目如一。正因如此，由洪武至永樂，
 書法藝術發生了顯著的變化，產生了書法史上前所未有的臺閣體和臺閣體書法家。
 沈度，永樂時以善書選為翰林典籍。擅篆、隸、真、行書，風格婉麗，深受成祖朱棣的喜
 愛，被稱說：「我朝王羲之」。擢為中書舍人、侍講學士。凡金版玉冊，用之朝廷，藏秘府、頒屬
 國，必命之書。沈度的書法代表作有楷書《敬齋箴》、《李愿歸盤谷序》、《不自棄說》、楷隸《四箴》
 卷、行書《詩札》卷等。這種婉麗端莊之式，雍容矩度之風，係從虞世南的楷書中來。沈度即保持
 着虞書端正秀美的字體和遒勁圓潤的筆劃。他的隸書是唐、宋以來的風貌；行書用筆健勁，書姿
 適媚，亦自成家。子沈藻，善楷、行、草書。其代表作楷書《橋頌》，書法端莊，頗具父風。
 沈粲，沈度弟。永樂時因善書，自翰林待詔遷中書舍人，擢侍讀學士，升大理少卿。與沈度
 時號「大小學士」。善楷、行、草書，尤以草書擅名一時。代表作品有《應制詩》和草書《千字文》卷
 等。《明史·文苑傳》稱：「度書以婉麗勝，粲書以適逸勝。」草書《千字文》卷，筆勢遒勁，隨字形
 婉轉，用章草筆意，寓篆籀遺意。陸深《陸儼山集》說：「國初書法，吾松嘗甲天下，大抵皆源流
 於宋仲溫（克）、陳文東（璧）。」此於沈粲草法中可以得見。較之前代草書，其結體比之智永
 奔放已多，方之懷素狂態似少。蓋書法在心，運筆在手，雖摹仿古人，而自出性靈。
 永樂間衆多善書大臣中，可推解縉為第一人，他善楷、行、草書。其楷書有《金剛經》冊，楷
 法臨取《黃庭經》，用筆婉麗端雅，甚得朱棣喜愛。草書作品有《唐詩》冊、《遊七星巖詩》、《自書
 詩》卷等。草法張旭、懷素，下筆圓滑純熟。其姪解縉期，亦以善書名，明仁宗朱高熾召為中書
 舍人，書法疏雋，不失家傳。與解縉同朝的胡儼的行書《題洪崖山房圖》，書法風貌妍媚華貴，洵
 出自義、獻之垂緒。解（縉）、胡（儼）後，獨步當世的曾棨，其書也是如此風貌。明朝的署書
 大字與篆、隸二體也非常發達，有洪武時的詹希元、宋璠等及永樂時的朱孔易、陳登、滕用亨
 等。一般署書楷字多取顏、柳法，篆書宗李斯、李陽冰，隸書得漢隸遺意。他們的作品多見於書
 畫引首，成篇者較少。

解縉 游七星岩詩

臺閣體書法，對有才華的書法家來說，是一種無形的束縛，它有悖於帖學書法抒發情性的需
 要。但另一方面，正由於統治者的需要與提倡，使帖學書法的發展獲得極大的外在力量，促成了

五、包世臣的鑽研與迷惑

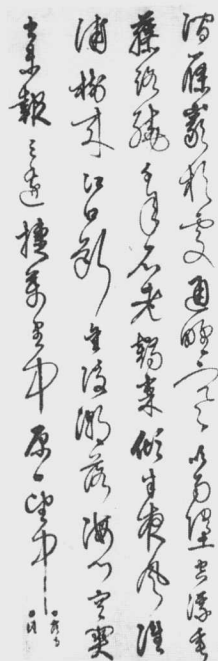
包世臣也是嘉慶、道光年間一位著名學者。他所著《安吳四種》，對漕運、文學、書法、刑名、農政各有論述。四種中第二曰《藝舟雙楫》，上卷論文，下卷論書。論書一卷便是當時有名的書學專著。考訂碑帖，評驚百家，給予書法界影響極大。包氏繼承阮元兩論，於書學鑽研得更具體。對王羲之的史事與書跡，都有審詳的考論。首列《述書》三篇及《歷下筆譚》是其得意之作，前者專談執筆運筆之法，未免鑽入牛角尖；後者條舉揚碑抑帖的具體意見。清代中期以後書法界颯起北碑風，阮元、包世臣二人倡導之力居多。

說包世臣談執筆運筆，但未免鑽入牛角尖，最突出的事例莫如他迷信黃乙生「始艮終乾」之說。《述書上》說：「乙亥夏，與陽湖黃乙生小仲同客揚州，小仲攻書較余更力，年亦較深。小仲謂余書解側勢而未得其要，余病小仲時出側筆，小仲猶以未盡側爲憾」。又述小仲語：「唐以前書皆始艮終乾，南宋以後書皆始巽終坤」。接着說：「余初聞不知爲何語，服念彌旬，差有所省」。另外，他在《歷下筆譚》說：「用筆之法，見於畫之兩端，而古人雄厚恣肆，今人斷不可企及者，則在畫之中截。蓋兩端出入操縱之故，尚有跡象可尋，其中截之所以豐而不怯、實而不空者，非骨勢洞達不能倖致。更有以兩端雄肆而彌使中截空怯者。試取古帖橫直劃，蒙其兩端而玩其中截，則人人共見矣」。以上兩段話，粗看似是兩件事，實質上第二段便是第一段的實例。

關於始艮終乾之說，黃、包二人既未詳釋，後人煞費猜測：（一）單講線，（二）並講面，（三）並講立體，莫衷一是。沈曾植曾幾次談及（見《海日樓札叢》），仍涉玄虛，未解決問題。今人啟功先生的理解是，「我們知道古代把『八卦』配合四方的說法是西北爲乾，東北爲艮，東南爲巽，西南爲坤。這裏說『艮乾』，不言而喻是代表四角中的兩個角，不等於說從東到西一條細綫。譬如築牆，如果僅僅築一道北牆，便祇說『從東到西』就夠了，既然提出『艮乾』，那麼必是指一個四方院的牆。這不難理解，黃氏是說，一個橫劃行筆要從左下角起，填滿其他角落，歸到右下角。這分明是要寫出一種方筆劃，但圓錐形的毛筆，不同於扁刷子，用它來寫北碑中經過刀刻



張駿 七言絕句



李東陽 甘露寺詩

人，太僕少卿，為人博古好學，善篆、隸、楷、行、草諸體書，筆法渾勁而富於變化之趣，殊別於臺閣體書法。沈周，一生不仕。長於書畫，書法渾勁，適勁奇崛，為文人中卓有影響者。時號「二張」的張弼、張駿，繼起於松江地區之華亭，工行、草，尤精狂草體。如張弼的草書《七言絕句》、張駿的《七言絕句》等作品。其草書疾如風雨，矯若龍蛇，欹如墮石，瘦如枯藤。他們二人是繼華亭陳璧之後，專師張旭、懷素的草書家。當然，所謂草書家，只是就其所長而言。嘗見張弼《學稼草堂記》，引首大楷書四字，亦極雄健。陳獻章，明代著名理學家，人稱「白沙先生」，亦善書法。束茅代筆，時號「茅龍書」。書法健勁，多飛白，別構一觀。上列諸家，就其身份而言，他們或為朝中權貴，或為御用書家，或為終身不仕文人，或為聲名頗著的學者；就其籍貫而言，除李東陽為湖南茶陵人，陳獻章為廣東新會人外，多數為吳（蘇州）人。也有後起的華亭書法家；就其書法淵源而言，由魏晉鍾、王而下，諸如顏真卿、張旭、懷素、蘇軾、黃庭堅、米芾等古代著名書家，無一不是他們臨池學習的對象。綜合上述，就不難看出成、弘時書壇發生的變化：一、他們不約而同地返回到古代書法藝術傳統中去，摸索、醞釀着一種即將興起的書法新風；二、原為「二沈」興起的松江地區，曾形成為一定的「雲間字習」，此時遠不如蘇州一帶書法的繁盛，預示着書壇重心已移置於吳門；三、較之臺閣體書法，姜立綱被人卑視為「趨時之吏手」，而權傾朝野一時的李東陽，既「以文章領袖縉紳」一代，又以其「如精金美玉」之書流播四裔，從者如流。其書見行、草書《雜詩》卷、《甘露寺詩》等。嘗見《夜曉言志詩》卷，乃李東陽集諸門弟子、暨其子兆先凡八人所作，其書或楷，或行，或草，極類東陽書，已形成對臺閣體書似變而未盡的新格。真正脫盡臺閣體的是學書四十年而悔悟不得古法的李應禎。他恰又是曾任中書舍人的原御用書者。他多閱古法，深諳三昧，其變化臺閣的行止，直接啓示了後來者。他的行楷書《觀大石

晚間
降願出遊
求明早候
意重
公名所論
素月同就
坐示可
元利老兒

祝允明 手札

聯句》冊，為所見李書佳作。冊後文壁（徵明）長跋云：「予少以家庭子給事李公筆研頗久」，由此可見一斑。也就是說，成、弘時期，臺閣體書法已在漸變，呈現出一種不拘一格的豐富多彩的書壇局面。嗣後，一股新生的藝術力量脫穎而出，他力矯臺閣之弊，不僅重倡帖學書法本義，而且創出新風貌，湧現出佔據明代中期書壇主導地位的吳門書法，和號稱「吳門三家」的祝允明、文徵明、王寵。

明王世貞在《藝苑卮言》中說：「天下法書歸吾吳，而京兆允明為最，文待詔徵明、王貢士寵次之。」首先，三家中祝允明以博賅書學稱著，自幼時即生長於充滿書學氣氛的環境中。「幼承內外二祖（祝顥、徐有貞），長侍婦翁（李應禎）幾杖，俱令習晉唐法書，而宋、元時帖殊不令學也。」這是祝氏書學奠基的開始。至二十六歲所書小行楷《自書詩文》卷、二十八歲行楷書《唐宋人四記》卷，則已上追鍾繇、王羲之楷法，於端莊中寓修美流麗的意趣，粗具後來書貌的規模。正由於成、弘時諸多書家的努力，開始結出了碩果。尤其是李應禎，這位長期職任中書舍人的吳門先輩書家，他所自悔的「書無古法，學書四十年而無所得」，不能僅僅看作是個人的學書經歷，其中包含着對臺閣體書法的檢討。這些必然地會給祝氏留下深刻的印象，也就是從其學書時起，即不自覺地接受了前輩的經驗、教誨，針對臺閣之弊，從古代書法傳統中找尋和力創新的書法風格。正因如此，祝氏書學之博，是有明一代前所未有的。他楷書法元常（鍾繇）、二王（羲之、獻之）、永師（智永）、祕監（虞世南）、率更（歐陽詢）、河南（褚遂良）、吳興（趙孟頫），行草則大令（獻之）、永師、河南、狂素（懷素）、顥旭（張旭）、北海（李邕）、眉山（蘇軾）、豫章（黃庭堅）、襄陽（米芾），靡不臨寫工絕。由是，形成了祝氏書法多變的藝術特點。

祝氏書法作品傳世之多，除文徵明、董其昌外，再無超過的了。他的小楷書，可分為五十歲前與後兩個階段。五十歲前，大都效法鍾、王。如《唐宋人四記》卷，筆法適厚，結字肥拙，是取法鍾繇的特點。《關公廟碑》頁，則謹嚴清秀，更多的是保持晉唐書法風軌。五、六十歲時，開始臨米芾、趙孟頫楷法，這是五十歲以前書作中絕不可見的。他六十歲為顧璘楷書《千字文》、常清靜經》冊，即採用米、趙二家書體，並自識云：「僕每見米、趙二公書，則又未嘗不臨文欣羨，乃

文徵明
 七言律詩四首
 其一
 其二
 其三
 其四

正德庚辰二月

徵明

援筆試步，亦略得形似耳。」祝氏臨米早於臨趙，臨趙書是六十歲以後的事。文徵明的書法也同樣是這種情況。文氏早年也是受教於李應禎。清錢泳《學書》中說：「前明如祝京兆、文衡山俱出自松翁」，是失察之論。而這種看法至今尚有影響。更甚者則以為有明一代書法俱受趙書影響，則更屬誇大之辭。當然，明代宗趙者也不乏其人，如劉基、商輅、于謙、劉珏、金琮、陸深、唐寅、陳謙、詹僖等，學趙已達到形神肖似之境，但他們不是明代代表性大家。

祝氏又長於行、草書，尤以狂草書最顯本色，如《李白歌風臺》卷、《赤壁賦》卷等。其書揮毫落紙如行云流水，沉着痛快，奇宕瀟灑，千變萬狀，舉動從人。如《書致元和札》，行筆流暢自如，置於宋人翰札中，亦不多讓。值得一提的是，在祝氏草書作品中，有不少偽作。而相當一批曾認為祝氏真蹟的草書作品，則出自祝氏外孫吳應卯之手。

文徵明，初名璧，字徵明，後以字行，更字徵仲，號衡山居士。其以字行，始於正德八年癸酉（公元一五一三年）。其子文嘉撰其《行略》言：「公少拙於書，經刻意臨學，亦規模宋、元。既悟筆意，遂悉棄去，專法晉唐。小楷雖自《黃庭》、《樂毅》中來，而溫純精絕，虞、褚而下弗論也。隸書法鍾繇，獨步一世。」文氏善楷、行、草、隸諸體，然最為人稱道的是他的小楷書，年九十時，猶作蠅頭書，人以爲仙。《真賞齋銘並序》，爲其八十八歲所書小楷，依然骨力勁健，楷法不懈，此後至卒前，還能書楷不輟，確是前所罕見的。綜觀文氏楷書作品，大多師法《樂毅論》、《黃庭經》等傳爲王羲之的楷法，形體端正方整，風格秀雅和勁。又有師唐歐陽詢的一種，如《歸去來辭》，結字偏長，挺勁適逸。世傳其楷書作品甚多，亦頗多偽作。

文徵明的行草書師《聖教序》、智永等，如《七言律詩四首》卷，筆法溫純精絕，秀雅健勁。一般來說，其行、草書自成熟後變化不大，而較早期的作品，還多少帶有徐有貞、李應禎書法遺意，晚年則愈勁健嫺熟。文氏也偶然作章草體，如《王履仁遊玄墓詩》卷後的識語，彭年稱此卷能「措鍾、張於筆端，置羲、獻於指下」，也是說他能博賅書學，盡取古法。他的大字行、草書別構一體，專仿黃庭堅筆法。用筆舒展稍縱，筆劃含戰掣之意。這也是如同祝氏晚年略參宋、元書法一樣，最後復追訪宋人書，故晚年時多作此體。如草書《七言律詩》卷，行筆迅疾飛動，頗具黃氏《李白憶舊遊詩》、《廉頗藺相如傳》卷等狂草風貌，在文氏草書爲少見的佳作。與祝氏不同的是，

隋書有明月計據不制時光華一曜世近其不
後留中夜忽自驚絕望失歲舟止者如蟻旋
去若若雲深浩為輔子車今成述子澤神
佳徵聲風寒風道丈夫晉意氣豈在回氣
情

凡昔以林壑為子多結言方軌共行遊，彼竹素
園古人不可見忘非然當年垂為日主文流為
河漢源中夜撫枕歎思之此其驚龍淵不在握
壯志成燭完日月忽我通空意字久繁勢力衰
元景及子朝陽眺鳥飛不厭鳥歡挺各爭先榮
已據津要慰我孤窮老

黃金鑄鑒劍結束十里裝驅車河漢遊日月
見太行天寒紫雲霜雪居北阻河梁風沙礫
倉落日人馬傷原野何蕭條祇應正南翔男兒
富貴力所銷馳四方唯飲乳吳子尸居或嘉堂
投袂往此逝中情慨以陳祖望山人王寵書信
湖學兄先生啟

王寵 送陳子齡會試詩

文徵明還是明代善隸字者之一。文嘉稱其取法鍾繇，其實他的隸書也如沈度、徐蘭、姚綬等人一樣，多類魏晉以來的隸字，以楷字體勢立骨，又表現為隸書特有的波磔筆劃，沒有太多的創造，不如其楷、行草有較高成就。

文衡山之後，當以王雅宜為第一。他善長楷、行、草書。早年從師蔡羽，其後主要得力於王獻之、虞世南書法。王寵的書學不如祝允明、文徵明廣博，而專務晉唐風韻。他的小楷書，如《送陳子齡會試詩》，結字疏宕蕭散，似乎拙於點劃安排，却又和諧而巧妙。運筆適美而圓渾，很有晉、唐人書法的閑雅韻趣。莫是龍稱其：「盤旋虞監（世南），而結體甚疏」。這還只是指書法形體的來歷、特點而言。他還採用了王獻之「用筆外拓而開廓，故散朗而多姿」的筆法特點，因而形成了「神韻獨超，天姿特秀」的藝術風貌。在這樣的基礎上，他又推演出行、草書的獨特表現，如《五言律詩》、《張華勵志詩》，大多追求樸拙適麗的風格。王寵善楷、行、草書，一般變化不大，然細觀之，也不盡雷同。有的作品用筆圓適，有的則又方折荒率，尤其講究用筆的變化，中間返筆、復筆、圓折筆、方折筆，不時地加以靈活運用，較之文徵明，顯然於用筆上要略勝一籌。之所以王寵居三家之末，一是其生也晚於祝、文，二是書學還不夠廣博，三是他沒世於盛年，可惜了這位才華出眾的書法家。他的長處，則在於其對晉、唐筆法體悟之深，往往表現出獨到之處。

綜觀三家書法，他們之所以能夠代表明代中期書壇的發展大勢，大約有如下幾方面：一、他們或直接、或間接地受到吳門前輩書家的影響，一開始就表現出力矯臺閣體的努力。既是繼帖學書法的發展，也是為從古代藝術傳統中汲取營養。二、嚴格來講，這是一種復古傾向。但三家書法的個性性格表現得又是很鮮明的。祝氏書法不拘一格，為人也縱逸不羈，故其書不僅面貌多變，而且以縱橫散亂的狂草最能體現祝氏書法的特點。雖我們常常可以發現祝氏書法中的「病筆」，然而瑕不掩瑜，其精彩處也是他人難以企及的。文氏與祝氏大相徑庭，其書謹嚴，其為人筆，故而故以法度勝。由於他自五十餘歲辭官後，怡於清淡生活，故其書饒有秀雅閑美之趣。也檢束，故以法度勝。由於他自五十餘歲辭官後，怡於清淡生活，故其書饒有秀雅閑美之趣。「風儀玉立，舉止軒揭」的王寵，大有晉人遺風，其書則如邢侗所評：「疏拓秀媚，亭亭天拔」。三、當時的時代是：朝政日益腐敗，農民飽受兼併之苦，而城市經濟却繁榮起來。生活在蘇州地

東坡印書事於
白陽山性平得
公首
何處問通法行
也及書事如依
不其性同即高
細而青煙夕心
白髮人明如也
海樓是書事
宵、橫塘路如馬
汗漫起之字依岩
側山在石如臥
目多新第經心只
存此教書義也
有以更書傳
書事本整之
樹德能積過而余

陳淳 白陽山詩

區的吳門藝術家，他們不同程度地表現出對權勢、地位、功名的輕視，彼此間以師友相處，不以位高為尊，位卑為輕，只是以詩、書、畫自娛，以藝事高低較短長。這是在城市經濟發達之際，市民意識出現的一種反映。但作為書、畫藝術，文人藝術家們不能或者絕大多數人還做不到直接反映社會現實的這種變化。他們生活在城市經濟昌盛之地，却更多地是對田園生活的向往，而這也正是以往文人的理想，不過此時有了一定的新意義。所以，吳門書法實質上是文人書法與帖學書法一脈相承的新發展。祝允明晚年偶然臨米、臨趙，文徵明晚年臨仿黃庭堅的大字草書，就反映出他們最終與宋、元帖學書法不僅沒有懸隔之處，而且息息相通。因此，吳門三家書法既是當時社會歷史必然造成的一種結果，也體現了帖學書法發展的某些規律，也就是他們之所以能夠代表明代中期書法的根本原因。

《明史·文徵明傳》記：「徵明立風雅數十年，與之遊者王寵、陸師道、陳道復、王穀祥、彭年、周天球、錢穀之屬，亦皆以詞翰名於世。」在這些人中，還應包括文徵明之子，即文彭與文嘉。所謂吳門書法，除却祝、文、王，其他人多為文徵明的子弟、門生，其書法「乃多文家筆意」。也有例外者，如陳道復，其遊文氏之門主要學習詩文，書畫則另啟傍門，如《五言絕句》，書法側媚縱逸，王世貞言其書出自楊凝式、林藻筆法。趙宦光還曾推陳道復可與祝、文、王並為四家。「京兆大成，待詔淳適，履吉之韵逸，復甫之清蒼，皆第一流書」。《白陽山詩》卷，為其晚年行草書代表作。由於文氏書法成為吳門書法的主要組成部份，其從者多株守一格，終因沒大的變化而衰落了。

在當時的書壇上，還有屬於吳門書法之外的一些名家，例如師法《聖教序》、專踪晉人法的王守仁，務追魏晉草法古意的豐坊，仿李邕、趙孟頫的松江書家陸深，兼善篆、楷、行、草書的徐霖等等。他們的書法不僅別具一格，而且也取得了相當的藝術成就，並與吳門書法相互輝映，共同地造就了明代中期書法的繁盛局面。雖然他們的書法僅名於當世，沒有產生太大的影響，亦是不可忽視的書法家。因為他們也曾從不同角度、不同程度上促進了明代帖學書法的發展。