

明代书法

故宫博物院藏文物珍品大系

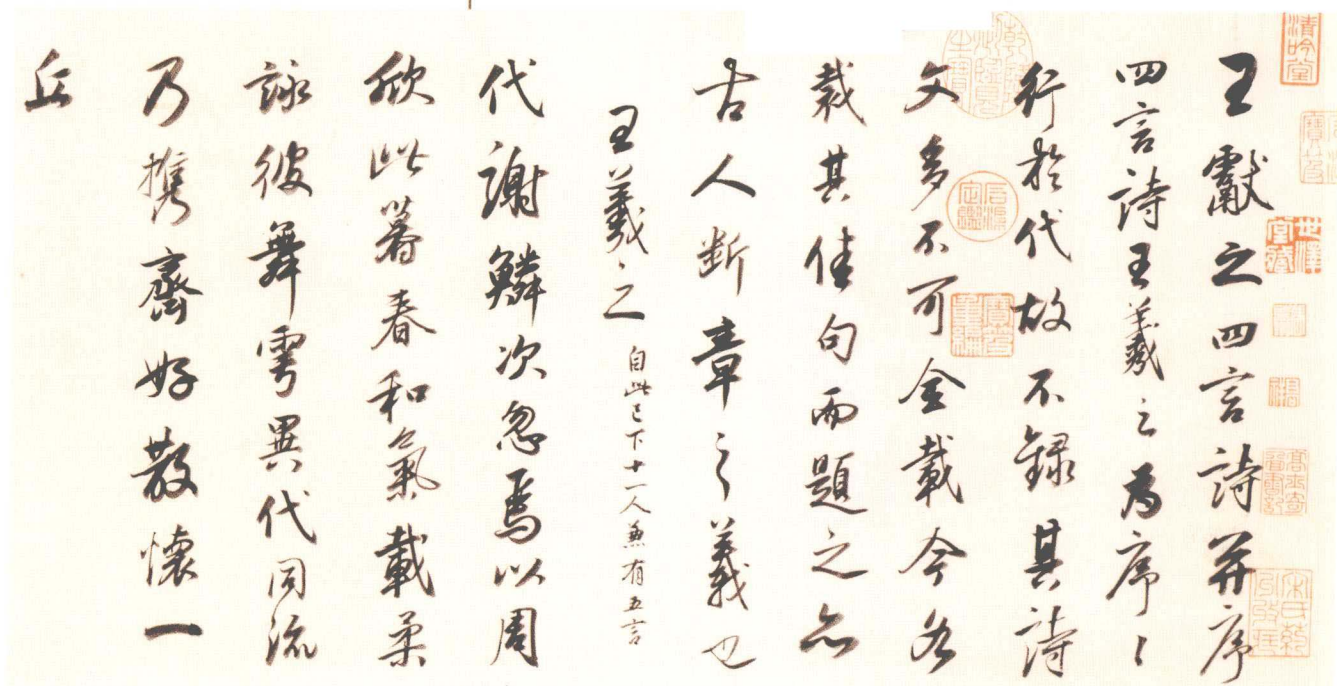
正陽門廟老祀漢前
將軍闕侯作也侯廟
祀徧天下而稱正陽
門老為都城作也侯
名在百五封碑在累
朝而稱漢前將軍者
侯志也侯方跡岷草



J292.112.6/4

故宫博物院藏文物珍品大系

明代书法



主编：肖燕翼

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

明代书法

Calligraphy of the Ming Dynasty

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

主 编 肖燕翼
副 主 编 傅红展
编 委 华 宁 李艳霞
摄 影 冯 辉

出 版 人 陈万雄 吴智仁
编辑统筹 张倩仪 胡大卫

编辑顾问 吴 空
责任编辑 段国强 周祖貽 王占军
设 计 严欣强
出 版 上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号
商务印书馆(香港)有限公司
香港筲箕湾耀兴道3号东汇广场8楼
制 版 中华商务彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀丽路36号中华商务印刷大厦
印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春潮工业区中华商务印刷大厦
版 次 2001年12月第1版第1次印刷
©2001 商务印书馆(香港)有限公司 (繁体版)
©2001 上海科学技术出版社 (简体版)
商务印书馆(香港)有限公司

规 格 大16开(216×286mm) 304页
国际书号 ISBN 7-5323-6382-1/J·43

版权所有, 不准以任何方式, 在世界任何地区, 以中文或任何其他文字翻印、仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.



故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	李学勤
启 功	张政烺	金维诺
宿 白		

总编委：（以姓氏笔画为序）

于倬云	朱诚如	朱家潘
孙关根	杜迺松	李辉柄
邵长波	张忠培	肖燕翼
杨 新	杨伯达	单国强
郑珉中	胡 锤	施安昌
耿宝昌	徐邦达	徐启宪
聂崇正		

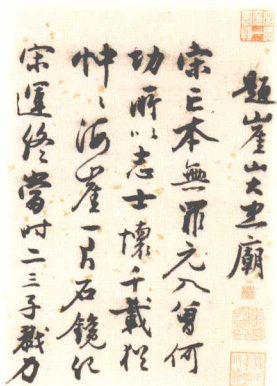
主 编： 杨 新

编委办公室：

主 任： 徐启宪

成 员：	冯乃恩	杜迺松	李辉柄
	邵长波	单国强	郑珉中
	胡 锤	秦凤京	郭福祥
	聂崇正		

总摄影： 胡 锤



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清宫善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28

册，计有文物117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

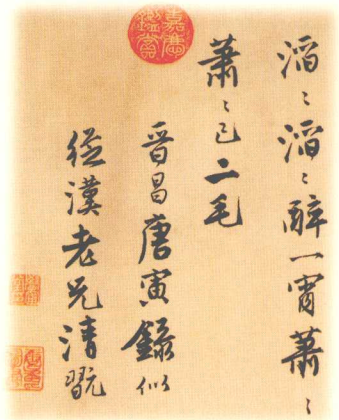
二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方



面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下

导言

萧燕翼



经过元末的农民大起义，元朝覆灭，朱元璋于1368年在南京即皇帝位，是为明太祖。中国历史进入了长达270余年的明朝时期。中国的书法艺术也进入了一个新的发展阶段。

明代书法，是继宋、元以后帖学书法的又一发展及普及的时期。明代历朝皇帝及外藩诸王，大多爱好书法，继宋之后，又掀起朝野间的丛帖汇刻之风，如永乐十四年（1416）周宪王朱有炖汇刻的《东书堂集古法帖》，弘治九年（1496）晋靖王朱奇源为世子时汇刻的《宝贤堂集古法帖》；私家刻帖，有华夏的《真赏斋帖》、文徵明的《停云馆帖》、董其昌的《戏鸿堂法书》等，都是明代的著名刻帖。这些刻帖为明代书学奠定了基础，故近代马宗霍说：明代“帖学大行，故明人类能行草，虽绝不知名者，亦有可观”。（马宗霍《书林藻鉴》）这是明代书法的主要特点之一。

明王朝统治270余年，按其政治、经济发展状况，可分为早、中、晚三个时期。明朝初建，各项统治举措相当严酷，社会经济日渐恢复。自中期以后，朝政日弛，统治更加黑暗腐败，既面临统治阶层内部的斗争，又面临迭起的农民起义及市民的斗争，无暇顾及对文化的统治。至明末，因清军的骚扰、入侵，汹涌而起的农民大起义，统治者更陷入内外交困的境地，社会动荡，凝聚力大幅度地削弱。社会的变迁，深刻地影响着书法艺术的演变，与社会、经济发展状况相适应的是明代书法发展也呈现出阶段性变化，并涌现出一些代表性书家。明初，为适应新政权的建立和稳固，逐步确立了明代的书风并形成独特的“台阁体”书法，代表书家为号称“三宋、二沈”的宋克、宋璠、宋广和沈度、沈粲兄弟。明代中期，随着文化统治的相对削弱，“台阁体”书法已不孚众望，代之而起的是经济发达的苏州地区的文人书法，即以祝允明、文徵明、王宠为核心的吴门书家。明代晚期，书法则呈现纷繁状况，著

名的有邢侗、张瑞图、董其昌、米万钟等“明末四家”，稍后有并称“黄倪”的黄道周、倪元璐，其中，对后世影响最大的是董其昌。他们的书法、师承、风格都不尽相同，各呈特色，折射着当时复杂的社会现状。在明代早、中、晚三个不同的历史时期，书法艺术亦呈现出不同的风貌，这构成了明代书法的又一特点。

此外，由于明代距今时代较近，因此法书遗迹留存至今的亦较为丰富。但是，自明代中期以后，随着“帖学大行”及书法在社会间的普及，学习、欣赏、收藏古今书法的风气也倍于前代。因之，书法作品的商品价值愈来愈被社会所认定，伴之而起的是中国书画史上继北宋中期以后的又一次书画作伪风气。在众多的书画作伪者中亦不乏有相当文化艺术修养和艺术成就的书画家，他们所作的伪书画不仅具有一定的艺术水准，并且或专门做一、二名家书画，或作伪的花样繁多，惑人耳目，以致在当时已扰乱了人们对名家书画的认识，也给我们今天的书画鉴定研究留下了许多重要课题。

北京故宫博物院是收藏明代书法作品最为丰富的博物馆之一，其中传世较少的明代早期书法，尤其构成故宫的收藏特点之一。为全面地反映明代书法的总体面貌，本卷在选编时，一方面将明初“台阁体”书法及各个阶段的代表性书家的典型作品作为全书的重点，另一方面也尽可能地选入更多的明代书家作品，以丰富读者对明代书法的认识。全书共收入六十余家的一百多件作品，基本按明代书法演变的三个阶段为序，囊括了各个阶段的代表性书家及名家作品。同时，为避免以讹传讹，特别注重所选作品的可靠性，系以中国古代书画鉴定组鉴定无疑义的，编入《中国古代书画目录·第二册》的作品为选目标标准，以为读者提供可信的明代书法资料。

台阁体盛行的明代早期书法

明太祖朱元璋建立明政权之初，其时的书法正处于由元入明的过渡阶段。元代末年的一部分有成就的书法家，随着历史的变迁跨入明代。明代何良俊在《四友斋丛说》中指出：“国初诸公尽有善书者，但非法书家耳”。所谓的“法书家”，主要指以书法为职业的人，他们的书法形成了一套固定的模式和体格。由元入明的书法家，大多数是兼善书法的文人，他们基本上沿袭着帖学书法的道路，或者直接笼罩在元代赵孟頫书法的影响下，如危素、宋濂、俞和、张羽等人就是这样的书法家，尽管他们已身入明朝，甚至有的还做了明王朝的高官，但他们的书法仍保持了元代的风轨。明朝政权建立后，立即对书坛施加影响。其一，使书法家出现了朝野之分；其二，在朝的书法家不得不俯就朝廷对书法的要求，即由宋元以来书家多擅行草书，而变成明初一部分书法家擅写楷书和篆、

卿、柳公权楷法，善署书大字的詹希元；号称小篆之工为“国朝第一”的宋璲；以及以楷法精严而著名的杜环、揭傒，二人先后任中书舍人一职，缮写宫中的诰敕、典册、碑匾等。在洪武年间（1368—1398年），书法家的朝野之分还不十分明显，因为此时最著名的书法家“三宋”，既有在朝的宋璲，也有在宫廷之外的宋克和宋广，其中还以宋克的艺术成就最高。对“三宋”的书法，昔人曾分别作过这样的评价：“克（宋克）书出魏晋，深得钟王之法，故笔精墨妙，而风度翩翩可爱。或者反以纤巧病之，可谓知书者乎？”（明吴宽《匏翁家藏集》）“仲珩（宋璲）书兼得文敏、子山二公之妙，而加以俊放；如天骥奔行，不蹶故步，而意气闲美，有蹴蹋凡马之势，当今推为第一”。（明方孝孺《逊志斋集》）“昌裔（宋广）擅行草，体兼晋唐，笔势翩翩”。（明杨士奇《东里续集》）本卷所收的“三宋”书法作品，如宋克的临皇象《章草急就章卷》（图3）、《草书进学解卷》（图2），宋璲的《草书敬覆帖页》（图10），宋广的《草书风入松词轴》（图6）、《草书太白酒歌轴》（图7）等，虽书体不一，风格各异，但他们的书法有着明显可鉴的共同特点，即娴熟的技艺、健美的形态和闲雅的风韵。相比之下，此时期擅署大字的詹希元书法，则表现出端重严整的苍劲之气。明太祖朱元璋并不喜欢詹希元的书法风格，因为“詹孟举尝作太学集贤门，字画遒劲，第用趯，太祖见而怒曰：‘安得梗吾贤路！’遂削其趯”。（明李文凤《月山丛谈》）按“趯”字，本为“永字八法”中的一法，即所谓笔锋挑出者。大概詹希元写的匾书比较峭拔，被朱元璋牵强的指斥为“梗吾贤路”。也许正因为这样的原因，使得洪武年间一些御用书家的作品很少流传下来。朱元璋喜欢的是宋璲一类“如美女簪花”的遒媚之字。帝王的好恶虽然不能作为审美的标准，但却会对书坛产生很大的影响。于是，“三宋”书风成为社会时尚，他们也成为当时书坛的代表者。统治者对书法艺术的审美要求，通过官禄拉拢、羁縻善书者，深刻地反映在中书舍人的书法风格中，于是，造成了“台阁体”书法的出现。

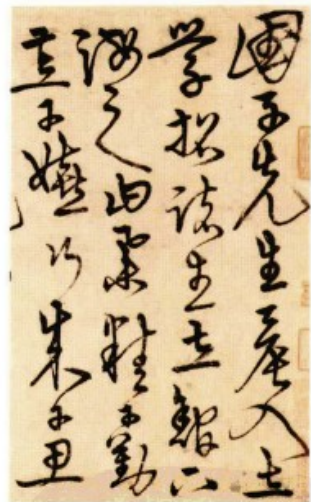


图2 《草书进学解卷》局部

所谓的“台阁体”，主要指在宫廷中供职的中书舍人们的书法。据《明史·职官志》记载，洪武七年（1374）始设直省舍人，隶属中书省，秩从八品。九年改中书舍人，并改为正七品。以后在洪武、建文、永乐、宣德几朝中，统治机构屡有变更，除在建文年间（1399—1402年）革除中书舍人改为侍书外，始终没有废除过中书舍人的设置。由于中书舍人在洪武初曾隶属中书省，后来才主要承办内阁或皇帝直接吩咐的缮写事务，而唐、宋以后中书省曾取代尚书

省，汉代称尚书为台官，这样中书省的官员也兼有台官的职能；又由于明代中书舍人书写的文字，有一定的体格、风貌，所以人们就用中书舍人所在的官署及其职能，合称其书法为“台阁体”。检清代康熙时官修的《佩文斋书画谱》，有记载的中书舍人在洪武朝有十余人，至永乐朝骤增至三四十人，宣德朝以后逐渐削减，但至崇祯时仍有中书舍人的设置。虽然有明一代从未间断过中书舍人之职，而永乐年间（1403—1424年）则是最盛的时期。这段时间，“台阁体”书法占据了当时书坛的主要地位，其代表者是号称“二沈”的沈度、沈粲兄弟。

沈度的书法深受明成祖朱棣的喜爱，“日侍便殿，凡金版玉册，用之朝廷，藏秘府，颁属国，必命之书”（明杨士奇《东里集》），每称其为“我朝王羲之”。他擅长楷、隶、行、草诸体，尤工楷书，是“台阁体”的典型。《楷书敬斋箴页》（图11）、《楷书谦益斋铭页》（图12）为其楷书的代表作。没有确切的记载说明沈度的书学渊源，但从其书法作品的规范中可以看出他受到虞世南的影响。“虞书气色秀润，意和笔调，外柔内刚，修媚自喜”（马宗霍《书林藻鉴》），对比沈书所具有的闲婉遒劲，落落大方的风致和动辄合矩的法度，尤其书法形体上表现出的修媚遒润，显然是与虞书十分接近的。所以杨士奇曾以“婉丽飘逸，雍容矩度”八字来概括沈度书法的风格特点。宋克、宋璘、宋广等洪武年间书法家作品中所表现出来的健劲、婉畅、修美、从裕等艺术特点，在“台阁体”中部分地被继承和发扬了，主要体现在对书法形式美的强化，和利用书技的娴熟来控制字体的不激不厉、不靡不颓，以求得健劲而遒和，婉畅而雍容，修美而飘逸的风格；举凡大小、长短、方圆、正欹、疾徐、刚柔等种种书法艺术表现中的对立因素，均被调解为均衡、和谐、允中。从艺术反映论上说，这种书风实际上是一种中庸思想的体现。但这也正是书法艺术的可玩味之处，只不过“台阁体”书法让我们回味的不仅是沈度其人，而是社会发展与艺术表现间的制约关系。

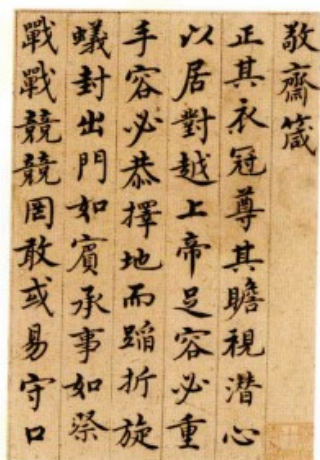


图11 《楷书敬斋箴页》局部

沈度除擅长楷书外也能写隶、行、草书，并有这样的作品传世，如《隶书七律诗页》（图14）、《行书七律诗页》（图15）等，但与其楷书相比就少有自家的独特风格，不那么具有典型性了。当时有这样的说法，“民则（沈度）不作行草，民望（沈粲）时习楷法，不欲兄弟间争能也”（明陆深《陆俨山集》）。沈粲因其兄的推荐，才得任中书舍人，沈度为使其弟出名，故意掩秀，让沈粲的行草书得以专名，所以沈粲传世的书法作品多为行草书，代表作如《草书千字文卷》（图22）。《明史·文苑传》称：“度书以婉丽胜，粲书以遒逸胜”。所谓“遒逸”，

应是指其书法的用笔瘦劲，并能随形婉转，灵活自如。这种艺术表现，要求书家能提得起笔，灵活地执笔、运笔，在迅疾的书写中把握字型布置及全篇章法，所谓意居笔前，先有成竹在胸，才能一挥而就。沈粲书法还常常在撇笔时出锋，采用章草书的波磔笔画，尤其显得健美秀发，可见他曾受到“三宋”书法的启示，反映出他的行草书与明前期书法的联系，也体现了其与沈度楷书的异曲同工之处。如果只就行、草二体书来比较，“二沈”的书法是十分接近的。这说明，“台阁体”书法的主流虽然以楷书为代表，但其他书体也有一定的规范。这就涉及到一个问题，即“台阁体”书法并不囿于中书舍人中，一些官僚文人，甚至包括在野的书法家，他们或因在朝供职，或因欲取科举，或因流风所致，也曾或多或少地受到“台阁体”书风的制约和影响。比如胡广（图26）、胡俨（图17）、解缙（图19、20、21）等人的书法，就不能因他们居高官尊位，而将之排除于“台阁体”之外。据记载，永乐朝编纂的《永乐大典》，参加缮写者达二千余人，我们只要看《永乐大典》的文字书写与沈度楷书的接近程度，就可以想象出“台阁体”书法曾经是怎样的盛行了。既然“台阁体”是强权政治的产物，它有着泯灭艺术家个性的保守性，那么在这种强权统治稍微松弛之时，一些艺术家便会冲破其窠臼，于是，明代书法便进入了中期的发展阶段。

“吴门书派”崛起的明代中期书法

从明成化、弘治两朝开始，书坛上便出现了这样的现象：一面是“台阁体”书法的衰微，只出现了姜立纲一人，尚能以其书法获得一些赞誉，而知名于中书舍人间，但其楷书方整已趋刻板僵化，昔日雍容迢丽的风轨扫地，使他成为“台阁体”中知名人物的殿军，他的《楷书节录张载东铭册》（图40）便是证明，此后再无名家出现。另一方面，一批或官或民的文人书法家如雨后春笋般地涌现，他们不约而同地返回

到古代的艺术传统中去汲取营养，找寻改革“台阁体”的依据，并对之发动起一场猛烈的攻势。他们中间，有师法苏轼的吴宽（图42），师晋人的王鏊（图48），师法黄庭坚的沈周（图39），师法张旭、怀素的张弼（图36、37）、张骏（图45、46），师法怀素、米芾的徐有贞（图32）等等。师古的现象如此普遍，说明当时书坛正在酝酿着一场大变革，新兴的艺术力量即将崛起。在这场变革出现之前，有一位人物起着很大的启示作用，他就是从“台阁体”营垒中杀出，最先对其表示不满和力图改革的苏州书家李应祯。李应祯曾任中书舍人，弘治中又官太仆少卿，及至晚年，自悔学书四十年无所得。他曾多阅古帖，深谙书法三昧，“尤妙能三

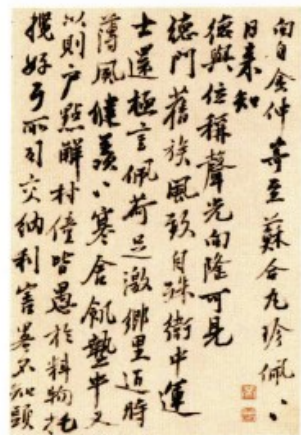


图39 《行书声光帖页》局部

指尖搦管，虚腕疾书”（明文徵明《甫田集》）。“台阁体”书法有一定的体格，学者往往转近

相习，而昧于笔法，且为求书写工整，必着腕谨书。因此李应祯的自悔，应当是对“台阁体”习弊的不满，并试图加以改进。然而此时他年事已高，已经来不及有更大的作为了。于是，这位吴中的先贤，与徐有贞、沈周等人一起启示了下一代人，其中就有明代中期的代表书家祝允明、文徵明。李应祯是祝允明的岳父，是文徵明之父文林的好友，由于这种关系，祝、文二人都曾受到李应祯的教诲。他们接受了李应祯的书学指导：“俱令习晋唐书法，而宋元时帖殊不令学也。”（祝允明《千字文·常清净经》自题）如果我们拿李应祯的《致中夫戴守礼页》与文徵明的《书苏轼诗页》对比，不难看出其间的递承关系。祝允明青年时的书法也极类李书，可见他们都曾直接学习过李应祯的书法。于是，李应祯没有完成的事被祝、文二人继续完成了，他们实现了李应祯等人的艺术理想，成为“吴门书派”的领袖人物。

“吴门书派”是指当时聚集在江、浙一带，特别是苏州地区（古称吴）的文人书家所创立的书法流派，以祝允明、文徵明、王宠三人为代表，包括聚集在他们周围的师友、门生子弟。他们有着共同的艺术理想，作品中也表现出共同的艺术特点，但他们又各自创造出独特的艺术风格。这首先表现为对古法的追求。清代的钱泳曾认为：“前明祝京兆（允明）、文衡山（徵明）俱出自松雪（赵孟頫）”（钱泳《履园丛话》）。这种看法在当时较为普遍，但却是错误的。因为祝、文二人无论是作品中体现的，还是自述的书学经历，都表明他们是遵循李应祯的教导，一开始即从晋唐法帖入手习书的。如祝允明的楷书学钟繇，文徵明学王羲之的《乐毅论》、《黄庭经》及欧阳询，而王宠则是学虞世南等。这可以



图50 《小楷书燕喜亭等四记卷》局部

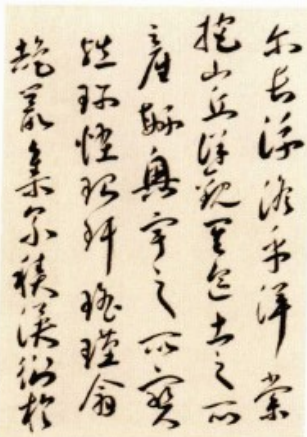


图54 《草书琴赋卷》局部

从祝允明《小楷书燕喜亭等四记卷》（图50）、文徵明《小楷书前后赤壁赋页》（图61）、《小楷书归去来兮辞页》（图59）、王宠《袁方斋序页》等作品中看出来。总的看来，他们的楷书并不以整齐划一、笔法整肃为旨归，而是注重突出字本身的形体特征，大小、长短、疏密、方圆，一惟字态。虽然大字小字相间、点画参差不齐，通篇看起来却浑然一体，和谐自然，气势充沛。即使最善写小楷书的文徵明，仔细观察他的真迹作品，也莫不皆然。之所以强调他的真迹作品，是因为文书的伪迹太多，那种千字一同、缺乏变化的“文氏小楷”，绝大部分是伪迹。祝允明、王宠的作品中也有这种现象，这也可以从反面证明我们的认识。再者他

们的行草书，一般绝少两三字笔画连属现象，即使祝允明的狂草书也是如此。如祝氏的《草书琴赋卷》（图54），看似通篇散乱纵横，实则点画分明。

表面看来，“吴门书派”书家们的努力是为恢复“各尽字之真态”和以真作草的艺术传统，实则是为了纠正“台阁体”书法的流弊。所谓字有真态，不假修饰，最主要的目的是为了以此来外化书者的性情。因此，他们的书法既有共同的艺术风格，又各具特点，充分表现出书如其人。“不无野狐”的祝允明书法，其批评者的用语中又包含着欣赏的成分。他那纵横散乱的书法，掩饰不住旁人难以企及的精彩之处。对于这位才华横溢、不拘小节、纵酒放浪的诗人、艺术家来说，其书法表现恰是个人性情的绝好写照。而为人谨慎笃实、用功甚勤的文徵明，性格上与祝允明大相径庭，因

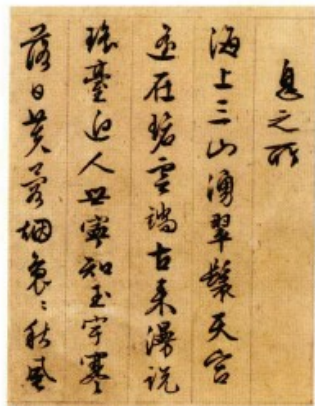


图60 《行书西苑诗卷》局部

此文氏书法向以法度严谨，笔法遒劲、雅致而名世，如其《行书西苑诗卷》（图60）正体现了此特点。当然也有人指其书法用笔过于尖刻，法度有余，神化不足，这也正说明其人品与书品是统一的。“疏拓秀媚，亭亭天拔”的王宠书法，表现出更多的晋人风神。尽管他的书法没有祝、文那样广博的书学基础，但他对晋人书法的精髓却挖掘得相当深刻。之所以如此，大约其为人也有着类似晋人的风度，“风仪玉立，举止轩揭，读书石湖之上，偃息长林丰草间，含嚙赋诗，倚席而歌，邈然有千载之思”（文徵明《文徵明集·王履吉墓志铭》）。王宠从王献之书法“用笔外拓而开廓，故散朗而多姿”的特点中获得启迪，故其书法结字疏拓萧散，似乎拙于点画安排，却又和谐巧妙，用笔多取逆势，显得浑厚遒美。从王宠书作中可以体会到，其与晋人书法有着一种内在的契合，典型作品有《草书李白诗卷》（图74）等。如此类察，我们会发现“吴门书派”中其他书家也有类似的特点，只是没有祝、文、王表现得那样充分罢了。书如其人，在“吴门书派”中有特定的意义，那就是他们借复古归于古代艺术传统中，重新弘扬文人书法，以纠正“台阁体”流弊，把泯灭于“台阁体”书法中的艺术个性，重新解放出来。这个时期，除却“吴门书派”外，还有许多知名的书法家，如王守仁、丰坊（图70）、陆深、徐霖等。他们也较广泛地学习过前人的成法，并取得了可喜的艺术成就，如王守仁《行书铜陵观铁船歌卷》（图63）、徐霖《篆书四言诗卷》（图64）等均为一时佳作。因此，王守仁等人也能知名于当时的书坛，并与“吴门书派”书家一起创造了明中期相对繁荣的书坛形势。这种景象经过一段发展



图63 《行书铜陵观铁船歌卷》局部

后，终于又流于形式，出现了衰微势头，其时已开始进入明末的阶段。

流派纷呈的明代后期书法

明代后期的书法发展，是以诸家纷争并立的局面为表现形态的。这时期曾先后出现了并称四家的邢侗、张瑞图、董其昌、米万钟；傲然卓立的徐渭，创草篆的赵宦光，宗汉隶的宋珏，以及最后出现的并称“黄倪”的黄道周、倪元璐等许许多多的知名书法家。其中，董其昌的书法曾对其后的三百年书法发展产生过重要影响，但他不能代表整个的明末书坛，这是因为帖学书法的滥觞，造就了一大批书法家，但随即就愈来愈衰微了。他们在艺术上都有所创造，又都不能做到一呼百应。这同当时的社会经济状况是不可分的。明末是个旧王朝即将分崩离析、各种社会矛盾尖锐的社会，艺术思潮纷呈，没有谁能执艺坛牛耳，领携一代风骚。相比较而言，对于后代影响最大的书法家是董其昌，但当时他的影响并没有立即产生一个书法派系，相反却有一些书法家针对他的书风而走上了另辟蹊径的艺术道路。到了清代康熙年间，董书身价百倍，于朝野间影响颇著。其原因，一方面因清初的书法发展仍是帖学书法的继续，另一方面则因为董其昌书法是帖学书法的集大成者。因此，董其昌既是明末诸多书法家中的一个，同时又是中国封建社会后期最重要的书法家之一。

董其昌是帖学书法的集大成者。他从十七岁时就学习书法，至四十二岁左右，是博学诸家并稍有体悟的书学奠基阶段。此后的一二十年间，也就是其五六十岁时，书法艺术开始锐意精

进，作品大大丰富起来，并创作出许多代表性的作品。至晚年则专心于追求朴拙、古淡的艺术表现形式，此时宋代苏轼、米芾的书法给予他很大的启示。现在我们见到的董其昌作品，以四五十岁的居多。《行书正阳门关侯庙碑卷》（图89）是其“为庶常时所书”，年约三十八岁，是其较为稀见的早期作品。五六十岁的作品，如学颜真卿书法的《临东方朔画像赞卷》（图86），学米芾行书的《岳阳楼记卷》（图87）等，都是这一时期的代表作。晚年的精心之作如《临柳公权兰亭诗卷》（图88）。这些只是董其昌博学诸家的一部分。董其昌习古只是取古代书家的某一艺术特点，融入自己的书法创造中，因此始终能保持自己的艺术风貌。如其书字距行间颇疏，就是取五代杨凝式《韭花帖》的艺术特点；其一生始终学习颜真卿楷书，但务去颜书严整方正的一面，而专取其朴拙涩劲之气。晚年又喜学苏轼书法，取其自然率意，大约是受苏

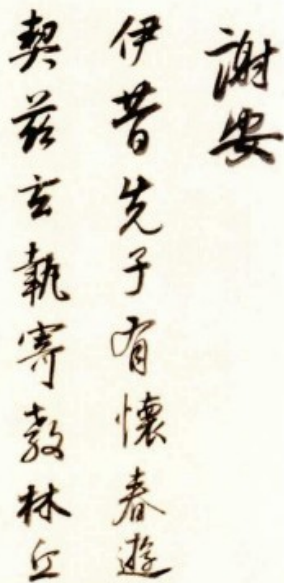


图88 《临柳公权兰亭诗卷》局部

轼“渐老渐熟，反归平淡”的文论思想的影响。对于博学诸家书法，董其昌在其《容台集》中总结说：“盖书家妙在能合，神在能离。所欲离者，非欧、虞、褚、薛诸家伎俩，直欲脱去右军老子习气，所以难耳。”能合即妙悟，能离即脱化，最终是从古人成法中脱化出来，创出自己的风格。董其昌对于历代书法太熟悉了，好像一切技法及艺术规律都是他的掌中玩物，可以随意地、不露痕迹地加以运用。正因如此，他反而忽略了历代书家那种深厚的书写功力，作品中没有了沉雄、浑劲的气象。因此，在这位帖学书法集大成者的书法中，恰恰又体现了帖学书法的式微。

董其昌是明末的书法家，更是中国封建社会后期的书法代表者之一，而与他同时的其他书法家，才是真正的“明末书法家”，因为他们的作品更能体现当时的时代特色，而随着这个时代的结束，他们的艺术便基本终止了。从这个意义

上来讲，他们更能体现明末书坛的主势，而且有着较一致的艺术特点。所谓一致，不是指他们有着共同的书学渊源和艺术风貌，而是他们屈曲倔强的书风与董其昌古拙秀雅的书法形成的殊观。在这些书家中，我们可以看到专师王羲之、王献之父子书法的邢侗，其书“雄强如剑拔弩张，奇绝如危峰阻日，孤拙单枝”（明史孝先《来禽馆集·小引》）（图84、85）；承袭米芾书法的米万钟，擅署书大字，笔画丰厚浑劲，使人有如观其悬肘运腕、饱墨浓烟地挥洒之态（图93、94）；于“钟、王之外，另辟蹊径”（清秦祖永《桐荫论画》）的张瑞图，书态奇逸，转折方劲，绝去媚妍（图95、96）；“八法之散圣，字林之侠客”（明袁宏道《中郎集》）的徐渭，其书狂怪至不见字际行间，惟见满纸云烟，笔走龙蛇（图79、80、81）；追踪钟繇书法的黄道周，于清健中显出笔意的高古超妙（图99、100）；与黄道周齐名的倪元璐，“新理异态尤多”（清康有为语）（图101）。此外，还有取法秦篆、汉隶的赵宦光（图92）、宋珏（图98）等等。

昔人评明人书法“尚态”，是指明代人的书法注重形态的表现。但明代早、中期，也包括董其昌的书法，都是一种流便秀美的形态。而明末众多的书法家则不然，他们的书法形态表现往往很怪异，乍看并不能使人产生美感，甚至觉得“丑怪”；笔法也不追求流畅婉便，而是表现为涩劲倔强，因而与此前的明代书

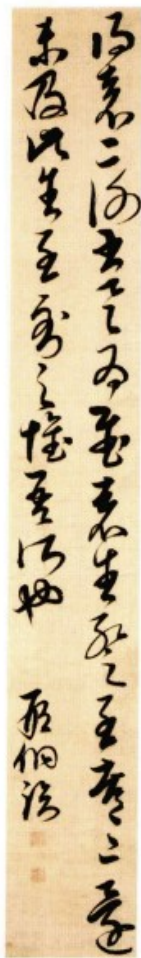


图84 《草书临袁生帖轴》局部



图92 《篆书七言诗句轴》局部

法大相径庭。从明末诸家的书学来看，除赵宦光、宋珏等人以篆、隶书体为主外，一般都走的是帖学书法的老路，但在这一老路中，又显示出他们的新意。如师法二王书法的邢侗，其书法的丰劲浑厚并不似王羲之书法的空灵秀媚及王献之书法的流便洒脱，典型作品有《行书五律诗轴》（图85）等。也有些书法家更多地师法钟繇、索靖书法，如张瑞图、徐渭、黄道周等。中国书法史上并称“钟、王”的钟繇、王羲之，他们的书法虽然被崇为最高典范，其实是两种不同艺术风格的典型。钟繇书法保留了较多的隶意，以古朴浑厚为胜；王羲之为构新体，尤其在其中、晚年，已完成由隶而楷的过渡，以妍媚多姿取胜。正因为如此，钟书表现为外露的东西较多，王书则为内敛的艺术典型。从整个书法史上看，王羲之书法的影响要大于钟繇，但在明末的动乱时期，钟繇书法再次产生大的影响，为较多的书家师法，其中的奥妙耐人寻味。至少从表面看，当书家们的心绪意境不能再沉缅于书斋中，而需要向外突出、释放时，他们便会找寻恰当的艺术典型来师法、借鉴。因此，追求古朴浑厚风格的书法，成为明末书坛的主势，作为帖学书法核心的二王书法，或被改其意趣，或被置于次要位置，也体现了帖学书法的衰微。同时，由于钟繇、索靖等人的书法与其后的六朝碑刻书法，无论渊源、艺术特点都有一脉相承之处，就使得如黄道周、倪元璐等人书法更贴近于六朝碑刻的风貌。例如黄道周《楷书张溥墓志铭卷》（图99），倪元璐的《行书舞鹤赋卷》等，都在一定程度上体现出这些特点。所以说，清代的碑学书法，其肇端于明末，只不过是到了清代中期才演为大势，出现了代表性书家，有了完整的理论罢了。

天子乃知公命所在學臣恥公所著書陸續進覽
凡所進覽者三十餘卷又踰年而分 併入
國家顛覆鳴聲學古有獲者之不祥宜至於此

图99 《楷书张溥墓志铭卷》局部

概言之，明末的书坛形势很复杂，社会历史与艺术发展的各种因素错综其间，与董其昌并称为世的明末书家，就书家个体而言还没有谁能与董其昌相匹，但他们代表的书法艺术发展趋势，却在中国书法史上具有重大的意义。

最后，我们从中国书法发展的历史来把握明代书法，可以得出这样的印象：明代书法继宋、元帖学书法获得了再发展的艺术生命力，其表现是丰富的，并产生了集大成者。同时，又日益表现出帖学书法的衰微，使明代书法的总成就逊于宋、元，结果必然出现另辟蹊径的艺术旁门，惟其时间短暂，来不及演为大势，只在尾声中肇其端；然而，在书法艺术发展史中，这些现象是必然会产生，也是不可缺少的。