

中国
文化
知识
大观
园

文学
艺术
卷

辽海出版社

书法与篆刻艺术

邢春如 刘心莲 李穆南 主编



字之大倫察

• 中国文化知识大观园·文学艺术卷 •

书法与篆刻 艺术 (下)

邢春如 刘心莲 李穆南 主编

辽海出版社

小楷得静逸之趣，气息高旷疏灵，古意盎然。传世小楷作品《滕王阁序》、《刺客列传》、《送陈子龄会试诗》等，用笔极尽涩拙之态，绝无流滑轻率之痕，结构不求平整，多似散漫不经，实则寓含险绝之势，足见其于钟繇、二王、智永、虞世南等晋唐大家处用力深厚且能学古化古，灼灼其华。

王宠的行草也是古拙朴厚，自然天成。其早年作品，结字多出《阁帖》，用笔锋芒外露，章法平实；晚年书风为之一变，用笔大开大合，兼有章草笔意，既能纵逸跌宕，又能意态古雅，论者以为“衡山之后，书法当以王雅宜为第一”。叹其英年早逝，仅活40岁，假借时日，完全可以想象其人书俱老时将是何等的璀璨夺目。遗世行草作品有《游包山集卷》、《石湖八绝句卷》、《草书李白诗卷》等。

明中叶，除“吴门书派”外，还有许多其他的知名书家，如李东阳、程南云、王守仁、丰坊、陆深、徐霖等，他们也都系统地学习过前人的成法，且各有所长，并创作了很多优秀作品，如王守仁行书《铜陵观铁船歌卷》，徐霖行草《五言律诗轴》、篆书《四言诗卷》等。因此，明中期书坛的繁荣形势是由“吴门书派”与他们共同创造出来的。

明代后期书法

明代后期的书法，呈现出诸家纷争并立的局面和不拘一格的多元化审美倾向。由于社会历史与文化艺术发展的各种因素错综其间，明代书法的高潮，只是在它动荡的尾声中，才肇出其端。晚明是个各种社会矛盾异常尖锐的时期，也是各种思潮十分活跃的时期。长期以来的封建正统孔孟儒学和程朱理学。在这个阶段

受到了严重的冲击，一种新的美学观开始突破封建传统的束缚而蓬勃地发展起来。“泰州派”李贽的“童心说”、“公安派”袁宏道的“性灵说”以及“竟陵派”钟惺、谭元春所主张的“势有穷而必变，物有孤而为奇”等思想，都认为艺术的本质在于任性而发、独抒性灵。

李贽等人在文艺界掀起的争取“个性自由”的思潮，反映到书法上，是传统的以“二王”书法为准则的“中和”审美观，正受到张扬个性的非“中和”审美观的挑战。在这种思想的影响下，明后期短短的70年里，涌现出了一大批杰出的书法家，如徐渭、邢侗、董其昌、张瑞图、米万钟、黄道周、倪元璐等。他们标新立异，各具特色，虽书风迥异，但笔下所呈现出的多元化表现手法以及从中流露出的颓废狂狷情绪，却正是那个标榜个性解放思潮和正处于即将崩溃王朝的背景下，普遍士大夫文人们复杂矛盾心理的真实写照。

徐渭的书法

徐渭（1521～1593），初字文清，更字文长，号天池、青藤、天池山人、田水月、青藤道士等，斋名一枝堂、青藤书屋。浙江绍兴人。其20岁为邑诸生，此后八次应举皆名落孙山，逐灰心仕途。嘉靖三十六年（1557）客总督胡宗宪幕，知兵好奇计，宗宪擒徐海诱王直，皆系其谋。四十四年宗宪下狱，渭惧祸发而狂，因误杀其妻，论死下狱，经张元忬力救获释。之后，浪迹金陵，抵宣辽，并入京客元忬家，晚年病归故里，穷困潦倒，作《畸谱》，自叙一生经历。

徐渭胸怀奇才，好弹琴击剑，诗文、戏曲、书画皆佳。自谓：“吾书第一、诗二、文三、画四。”（陶望龄《徐文长传》）

其诗文绝出伦辈，评者谓之得李贺之奇、苏轼之辩，不落窠臼。戏曲、杂剧均能打破前人陈规，自出新意。所作绘画，笔墨淋漓，创水墨写意花鸟画新格局，对后世影响巨大。

徐渭的书法，面目之奇异，用笔之大胆，在中国书法史上，可谓绝无仅有。袁宏道《徐文长传》评之曰：“八法之散圣，字林之侠客。”

他的书法远以魏晋筑基，近学宋、明大家。

对于魏晋书家，徐渭选择了钟繇、王羲之、索靖等人，尤其是对索靖书法，有着独特的体悟。他在《评字》中说道：“吾学索靖书，虽梗概亦不得，然人并以章草视之，不知章稍逸而近分，索则超而仿篆。”显然，一般书家只注意章草中的隶书笔法，文长却能从中窥得篆书笔意，且能体会兼融篆意，的确高人一筹。其行、草书中常有的波磔捺挑之笔，应是体悟索靖等人章草的结果。

对于宋人书家，徐渭认为苏轼、黄庭坚等人注重外在字形的塑造安排，而米芾却首重内在情感的抒发。是故，他极推崇米书。其草书中常表现出的强烈的非理性因素和狂逸恣肆的特点，正是借鉴米字而来的。

对于明人书家，徐渭则非常欣赏祝允明等人。他对祝允明的书法研究很深，即便是他的变体书，不用看款，亦能辨识。祝氏草书中，字里行间密不透风又相互穿插辑让、融合一体的一路，则开启徐渭书法密集章法之先河。

除以上几家外，徐渭还或多或少地受过怀素、苏轼、张弼、倪瓒等人的影响。

徐渭传世的书法作品，多以行草为主，其中《夜雨剪春韭诗轴》、《女美馆十咏卷》、《行草应制咏剑词轴》、《七言绝句一

《篙春水轴》、《七言绝句何处行云轴》、《春天歌卷》、《七律春园细雨诗轴》、《七律朝廷久罢诗轴》等，都能集中地反映他的行草风貌，尤其这中间的大幅立轴更是老笔纷披，点画狼藉。笔画忽粗忽细，笔触忽干忽湿，字距行距密无空隙，满眼望去，如屯云滚滚，如疾风暴雨，铺张席卷，慑人心魄。这里面没有出规入矩的法度，只有徐渭叛世逆俗、疏狂孤傲的宣泄。

徐渭高超的笔墨驾驭能力以及字里行间宛宛可见的磊块不平之气，引发人们情绪的激越和思绪的狂奔，征服了后世无数的艺术家。

董其昌与帖学书法

董其昌（1555～1636），字玄宰，号思翁、思白，别署香光居士，华亭（今上海松江）人。万历十七年（1589）进士，选为庶吉士，深造翰林院，并充任太子讲官。三年后，被任翰林院编修。曾出任湖广按察司副使、福建副使。天启二年（1622）擢为侍读学士，修《神宗实录》，次年擢礼部尚书。其时宦官掌权，为免不测之灾，遂请告归。崇祯四年（1631），其昌再度出仕，复任礼部尚书，并掌詹事府事。七年，朝廷诏加为太子太保，特准致仕，回到故里，又二年卒。十七年，赠太子太傅，谥文敏。

董其昌才华俊逸，少负盛名。工诗文，通禅理，精鉴藏，书画俱为一代宗师。

同文徵明一样，董其昌也是在吃了字不好的苦头后，才结下翰墨缘的。他曾自述中年前的学书经历，云：“郡守江西衷洪溪，以余书拙置第二，自是发愤临池矣。初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴。以为唐书不如晋、魏，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，实未有人处，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，仍得其解处。”（《画禅室随笔》）。从董其昌的这段自述中，我们可以了解到，自其用心临池，学了唐人、晋人的法书后，年少轻狂的他便不把文徵明、祝允明这样的大家放在眼里，而对他有所触动，让他真正认识到自己妄自尊大的，是在嘉兴见到号称明季第一收藏家项元汴的家藏真迹以及在金陵得观王羲之的《官奴帖》。直到这时，董其昌才“始知从前苦心，徒费岁月”（《容台别集》），并且也领悟到不见真迹便难以学到古法真髓的道理。

青年时代的董其昌是幸运的。他不仅结识像项元汴这样收藏界的巨擘，还得到韩世能、吴廷订等著名大藏家的赏识，并且能将他们所珍藏的历代法书名迹借出临写，如韩世能家藏的陆机《平复帖》、《曹娥诔辞》真迹绢本等。此外，董其昌精鉴定，藏家所藏都以之过眼为荣，再加上他自己与日俱增的丰富私藏，这些难得的机遇和难见的名家真迹，开阔了他的眼界，同时也促进了他的书艺。

如果说40岁以前是董其昌在书法上博识广闻的积累阶段，那么40岁后到60岁前的这段时间则是他广泛地师取古人并且深有体悟的发展阶段。这一时期，他借鉴过的古代名家多达百人以上。其中宋人苏轼、米芾等的书法给了他很大的启示，尤其米书的天然古淡气息，更让他心驰神往，如醉如痴。随着学古的不断深入，董其昌的作品也开始逐渐地丰富起来。这期间比较有代表性的，如《临古卷》、《癸卯行草书卷》、《癸卯临杂书册》、《唐柳宗元诗》、《跋王羲之行穰帖》、《仿怀素体书唐人绝句卷》等，

这些书作基本上以行草为主，有临古的，也有创作的，书风大抵简静平和、空灵清润，以秀美见长。其中《仿怀素体书唐人绝句卷》，结字森然灵秀，因势成形，萦绕得趣，已经显示出董氏特有的行草风貌。

晚年的董其昌，喜学苏轼书法，取其自然率意，这大概是受东坡“渐老渐熟，反归平淡”的文论思想影响。此时他的书法，尤其是行草书，既少见方严凝重的体式、锋铄神利的笔画，又少用浓重沉厚的墨色；而更多的是干笔淡墨，纤线疏体，意境十分清淡幽远，用“苍秀”二字形容可谓再也恰当不过了。这一时期的代表作品有《张九龄白羽扇赋卷》、《东方朔答客难卷》、《四跋赵孟頫鹊华秋色图卷》、《临颜真卿争座位册》、《草书杜律诗册》、《五言诗轴》等。

同时，董其昌书风的形成也与他在用笔、结字、章法和用墨等方面付诸的努力有着很大关系。董其昌一生孜孜不倦于传统笔法的探求，在临习了大量的古代法帖后，其体会最深的莫过于用笔的“虚灵”，认为只有用笔虚和，腕下方生韵致；只有“不使一实笔”，才能有“无垂不缩，无往不收”的千变万化。此外，在结字上，董氏讲究精微、紧密而有势；在章法上，受杨凝式《韭花帖》、《神仙起居法》等帖的启发，他非常注重疏密相间的原则，增大字与字、行与行之间的距离，借以强化视觉上黑白、虚实的对比效果，从而营造出萧散简远的意境；在用墨上，他非常注重“用墨须使之润，不可使其枯燥，尤忌秣肥，肥则大恶道矣。”

总之，董其昌是帖学书法的集大成者，他在师法传统方面所注入的功力，是当时无人能与之比肩的。从钟繇、二王到张旭、颜真卿、怀素，从杨凝式到“宋四家”乃至元人赵孟頫，凡以

二王为代表的帖学流派书家，他都认真地取长补短，汲取精华，从而自出机杼，形成自己姿致古淡、生秀率意的书风。董其昌是明代最杰出的书家之一，尽管他未能一揽明季书法大统，但论及书名之高，成就之大，却无人能出其右。入清后，董其昌更因康熙皇帝的推崇而声名格外显著，一时竟有举世皆学董之盛况。

张瑞图、黄道周、倪元璐的书法

张瑞图（1570～1641），字长公，号二水，别号果亭山人、芥子居士等，晚年筑室白毫庵，自称白毫庵道者，福建晋江（今泉州）人。万历三十一年（1603）举人，三十五年殿试第三，授翰林院编修。天启二年（1622）升为詹事府少詹事。五年，迁礼部右侍郎兼翰林院侍读学士。六年，擢升为礼部尚书，参与枢要。历任太子太保、户部尚书、武英殿大学士、太子太师中极殿大学士，左柱吏部尚书等职。崇祯元年（1628）乞归。二年，入“逆案”坐徙，赎罪为民。归故里后，学禅定以求安心之道，寄情诗文、翰墨，优游余生。

张瑞图曾因依附魏忠贤，为其写过生祠碑，因此，长期以来被世人所轻。

张瑞图善诗文、工绘画。山水学黄公望，骨格苍劲，点染清逸；又善画佛像。尤以书法扬名，与董其昌、邢侗、米万钟并称“晚明四大家”。

在“晚明四大家”中，邢侗学二王，可以说不失羲、献风貌；董其昌是帖学一路书法的集大成者；米万钟则继承米芾的家传之法。因此，他们三人书法出自二王体系的特点，让人一目了然。

历来对张瑞图的书法，虽多有评论，却很少有人指出它的师承出处。从其传世的行楷小字作品《书评》、《圣寿无疆词卷》

等看，结体偏扁，用笔多侧锋且笔画粗细对比强烈，奇崛劲利，有钟繇楷法的遗韵；而他的行草作品，如《辰州道中诗卷》、《五绝诗轴》、《李白独坐敬亭山》等，从表面特征来看，则很难知晓其师宗来去的路数。如果我们弱化这些作品中强烈的大翻大转的侧锋笔画、锐利方刚的转折等，那么一切就变得豁然开朗了，也就很容易发现其结体、取势法则，依然来自钟繇和二王，尤以二王居多。只不过，张氏将二王书法中的一切圆体特征都予以删减，变其圆转为折转；在用笔上，夸张了羲、献书法中的露锋习惯；在章法上，强调横势，紧缩字距，利用密不透风的横画排列与疏朗的行距配合，来产生强烈的视觉冲击力，从而营造出一泻千里的气势。而后世不识庐山真面目者，以为“（张瑞图）书法奇逸，钟王之外，另辟蹊径”（秦祖永《桐阴论画》）。

张瑞图的书法，以钟、王为根基，几经陶铸，最后绝去依傍，自成一家的革新行为，正与晚明强调个性解放的思想潮流紧密相连。他的书法，以其独特的笔法、章法和特殊的韵律、气骨，完成了对传统的继承和反叛，启发了后来众多艺术家对自我价值的积极追求，对当时黄道周、倪元璐、王铎、傅山等人产生了直接的影响。

黄道周（1585～1646），初字玄度，后字幼平，一字去道，号又螭、螭若、石道人，福建漳浦人。天启二年（1622）进士。崇祯年间，累官右中允、日讲官、少詹事、拔擢为大学士。明亡后，福王朱由崧受拥于南京即位，道周任礼部尚书。福王被俘后，唐王隆武被拥立于福州，道周任武英殿大学士，力图恢复明室，在婺源与清军交战时被俘，押回南京，从容就义。

黄道周品行高洁，博学多才，通理学、天文、历数、易经，精诗文，曾著《三易祠玑》、《洪范明义》、《续离骚》等40多

种，有《黄漳浦集》196卷传世。先后讲学于余杭大涤书院、漳州紫阳书舍等地，桃李满天下。亦善山水、人物及奇松、怪石，用笔磊落豪爽，元气淋漓，别具一格。

在书法上，黄道周有着自己独特的审美见解，他认为书法应以“遒媚”为正宗，如能兼具“浑深”，又不坠入“佻靡”，便是上流之作；王羲之书法的妙处，正是在于“洞精笔势，遒媚逼人”，所以能成为千百年来书学正统。而唐人以下的书法，则“略不堪观”，或“逞奇露艳，笔意偏往”或“援戈舞锥，千笔一意”。由此，黄道周誓追魏晋古法，其在《书品论》中云：“楷法初带八分，以章草《急就》中端的者为准。《曹孝女碑》有一二处似《急就》，只此通于古今，馀或远于同文耳。真楷只有钟繇《宣示》、《季直》、《墓田》，诸俱不可法，但要得其大意，足汰诸纤靡也。”在采摭魏晋法书精华的同时，黄道周又将自己独特审美原则纳入其中，巧妙地融婉丽与质朴、生辣与流便于一体，进而拉开了与时人的距离，达到了自己心仪已久的“遒媚”、“浑深”境界。

黄道周的书法以小楷和行草成就最高。他的小楷取法钟繇，画短意长，用笔挺拔劲力，时杂方折，结体绵密，风格质朴清劲。传世作品有《张溥墓志铭卷》、《壬申元日诗册》、《孝经》等。

他的行草书，以二王为宗，兼掺章草笔意，用笔生辣且折转、圆转结合并用；落笔往往以露锋侧下，横画跌宕，竖画开张；结字欹侧平扁而又字距紧密，较之行距疏朗，形成鲜明的对比。黄道周的行草书，尤其是大幅立轴草书，如《赠倪汝叔侄诗轴》、《五律诗轴》、《自书诗轴》等，不落宋、元藩篱，紧步徐渭、张瑞图之后尘，气势酣畅，行笔大起大落，如疾风劲草，

披美缤纷，甚为痛快淋漓。

倪元璐（1593～1644），字玉汝，号鸿宝、园客，浙江上虞人。天启二年（1622）进士，授编修。崇祯元年（1628）魏忠贤遗党杨维垣辈护持旧局，排扼东林，元璐抗疏击之。二年，官南京国子监司业。六年，迁左谕德充日讲官。八年，迁国子祭酒，时元璐雅负众望，帝意向之，然为温体仁所忌。九年，解职归里。累官兵部右侍郎、户部尚书。十七年，李自成攻破北京，元璐殉国。谥文正，清谥文贞。

倪元璐精诗文，工绘画。笔下竹石，水墨生晕，极苍润古雅之致；所画山水，初赠兀厓，林木苍郁”。

倪元璐与黄道周为同年进士。两人性格相近，情谊笃深且书画并享时誉。谢朓《书画所见录》云：“书画乃其余事，尝与黄道周合璧书画，人争宝之，世称倪黄。”

在学书的道路上，倪元璐最得王右军、颜鲁公和苏东坡三人翰墨之助。黄道周曾在《书秦华玉镌诸楷法后》云：“同年中倪鸿宝笔法探古，遂能兼撮子瞻、逸少之长，如剑客龙天，时成花女，要非时妆所貌，过数十年亦与王、苏并宝当世，但恐鄙屑不为之耳。”正如道周所言，元璐在植根传统的同时，又在竭力地寻求变化，其学古人，灵活变通，学到的是举一仿三。从他的行草作品《题画诗轴》、《杜牧诗轴》、《金山诗轴》、《祝寿诗轴》等看，除笔意尚存右军、东坡、鲁公遗韵外，结字、用笔、章法已与之大相径庭。要不是周夫子一语道破，平常之辈恐难窥得其间奥妙。其受益苏字，便能将苏字的扁平结字特征，反其道地化为偏长狭瘦的自家构字法则；学王字，却能把王氏书中居多的方笔，变成自己腕下能随机生发的圆笔；晚年用力颜字，取其“屋漏痕”意，又能将揉、擦、飞白、渴笔等技法引入其中，借

以丰富作品内涵。

因此，倪元璐的善学善变是其书风形成的重要原因，而时人的影响也是一个不容忽略的因素之一。正当元璐在翰林院与道周相约攻书之时，长其 23 岁的张瑞图，早已是书名显赫。张氏书法之强烈的个性面目，元璐等辈难免不受影响。这一点从其书法结字、章法、风格等方面可以看出与张有大体相埒之处，但他们二人在用笔上却又有所区分：张多方笔，倪则圆笔为主，方、圆并用；张多铺毫翻转，故显峻峭，倪则多裹毫绞转，故显凝重。诸如此类的借鉴、创新之举，才使得元璐紧步前贤后尘并能脱颖而出，成为晚明书坛变革潮流中的巨匠之一。

明代后期，善书之辈，层出不穷，他们大多走的是帖学之道，然在这条老路上，又屡见新意。除上文介绍的诸大家外，还有师法二王的邢侗，其书法体势宽博丰茂，笔法纵横雄浑，风格飘逸峻爽；承袭米书的米万钟，书法盘曲纡环，沉着飞翥，与董其昌并称“南董北米”。另外，明后期还涌现一批勇于突破前人固有陈规的篆、隶书家，对入清后的碑派书法有着重要的启迪作用。他们中的突出者，如取法秦篆而创草篆的赵宦光、宗法汉隶而有新意的宋珏等。其中，赵宦光的篆书，掺入草法意趣，用笔简率，起笔、收笔常摒弃传统篆书藏锋的程式，非常具有个性化的创意。宋珏的隶书，以汉《夏承碑》为根基，苍老雄健，骨法斩然，虽未尽脱前人用笔，但宋氏以汉碑立身晚明书坛，实乃独立之举。

清代前期书法

清初的书坛，延续着晚明革新的潮流，并基本上由明降臣和

明遗民继续保持和传承。王铎、傅山无疑是其中的突出代表者，他们与张瑞图、黄道周、倪元璐等波澜相沿，以强烈的个性抒发，创造出了大量惊世骇俗的巨制佳作。然而，这种带有自由和叛逆色彩的追求与清初政治的需要显然是很不和谐，因此随着清政权的逐步稳固和思想文化控制的日益加强，尤其到康熙以后，这种狂放不羁的个性书风逐渐趋于泯灭。

倒是明末集帖学大成的董其昌，因康熙皇帝的推重，反而成为清一代大放光彩、炙手可热的人物。一时朝野上下趋之若鹜，以承帝意，并最终导致以董氏为宗的帖学书法走上了馆阁体的道路，变为干禄的工具而式微。

与此同时，由顾炎武开创，朱彝尊、黄易等人发展的考据学，作为经史校勘的补助，使残存于各地的金石碑文日益受到学者、书家的重视，并得到大规模的搜访和发掘，从而揭开了清代碑学书法理论和实践的序幕。

王铎与清初书法

王铎（1592~1652），字觉斯，号嵩樵、十樵、石樵、烟潭渔叟等，河南孟津人。明天启二年（1622）进士，崇祯十七年（1644）授礼部尚书，清顺治二年（1645）降清后，官至礼部尚书，掌管弘文院事，后任太宗实录副总裁并加太子太保。

王铎博古好学，工诗文、书画。山水宗荆浩、关仝，所作丘壑，皴擦不多，沈沈丰尉，气势伟峻。其兰竹梅石则潇洒逸致有象外之意。

王铎是明末清初书坛革新派的中坚人物。他自幼学书，由《圣教序》入手，在此基础上，广采博收，尤对“二王”流派情有独钟，曾云：“《淳化》、《圣教》、《褚兰亭》，予寝处焉！”（王铎之宋榻《圣教序》跋）。从天启中到崇祯初，王铎供奉翰

林院，内府收藏得以饱览，他不仅能看到《淳化阁帖》的多种善体，还能看到大量的宋元名迹。经过长年累月的研究、临习，对魏晋书法，尤其是二王法书，王铎甚至可以做到“如灯取影，不失毫发”的地步。然也就在此期间，他又忽然发现，最得二王精神的是宋人米芾。在跋米书《吴江舟中诗卷》中，王铎说：“米芾书本羲、献，纵横飘忽，飞仙哉！深得《兰亭》法不规规摹拟，予为焚香寝卧其下。”从此，他选择了米字作为自己深入传统的切入点和树立个人风格的突破口，借以直窥二王堂奥。在师法米书的过程中，王铎将自己领悟到的米芾“不规规摹拟”之精神，付诸于一种创造性的努力，把米书以“刷”字为特征的用笔纳入到自家中锋绞转之中，以墨的流动与涨湮来制造点线与墨块的对比，纵而能敛，势若不尽。崇祯末年，50多岁的王铎，书风已逐渐走向成熟。这也印证了他的好友黄道周的预言：“行草近推王觉斯，觉斯方盛年，看其五十白化，如欲骨力嶙峋，筋肉辅茂，俯仰操纵，俱不由人。”（黄道周《书品论》）晚年的王铎，其书已臻炉火纯青的境界。一方面，他虽居清廷高位，但实际上并未取得信任和重用，其郁闷的心情可想而知，惟寄情翰墨，聊以自慰；另一方面，王铎的一生从未间断过对古代书迹的临习，尤其到晚年，更是“一日临帖，一日应请索”，如此孜孜不倦，终身以求。

在王铎所能的各体书中，以行书、草书最为世人瞩目。从他的行书作品中，虽可明显地看出竭力摆脱米书影响的努力，但那种沉着痛快的气势、欹侧跳宕的结构以及笔画粗细对比的程度，又使人深深地感受到米芾的胎息。倒是他的巨幅草书立轴和长卷，如《自作五律诗》等作品，以浓重焦渴之墨、风卷残云之笔，以圆转贯其气，以折锋刚其势；或迟涩与流畅相辅相成，或

爽利与浑厚融为一体，骨力既重，风神自生，具有超强的艺术感染力。

王铎是位高产书家，作品留传甚多，除大量墨迹外，尚有《拟山圆帖》、《琅华馆帖》及《柏香帖》等刻帖传世。代表作有《五言古诗轴》、《思台州诗轴》、《临王筠寒凝帖轴》、《忆游中条语轴》、《自书诗轴》、《临豹奴帖轴》、《杜甫律诗卷》、《寄金陵天目僧诗轴》、《孟津残稿》、《石湖诗轴》等。

由明降清的大臣，除王铎外，还有钱谦益、孙承泽、吴伟业、周亮工、龚鼎孳、戴明说等人，他们在加入清政权的同时，也把汉族文化和文人士大夫的生活情趣介绍给了清廷统治者，并影响了他们对汉文化的兴趣和热爱。因而，从客观上看，这批降臣所传播的汉族文明，起到了促进中华民族大融合的积极作用。

傅山与清初书法

傅山（1607～1684），初名鼎臣，字青竹；后改名山，字青主，号丹崖翁、傅道人、真山，大笑下士等，阳曲（今山西太原）人。青主自幼聪颖过人，过目成诵。然在明朝却未考取任何功名。明亡后，着朱衣，居土穴养母。康熙十八年（1679）被举荐“博学鸿儒”科，却借口病重，坚持不赴。有司无奈，只好将之硬抬去京，至京坚卧城西古寺，以死拒不应试。遂回故里，埋首著述，78岁而终。

傅山为人耿介，气节过人。他是清初最为著名的学者之一，博通经史诸子和佛道之学，并时有新义阐发，开清代子学研究之风气；亦善书画、篆刻。此外，傅山还精通医术，尤善妇科。

在书道观上，傅山力倡真率，崇尚古朴；注重人格，反对奴气。曾痛斥赵孟頫书法软美浅俗，“如徐偃王之无骨”，并对董其昌也一概予以否定。针对当时赵、董书风的盛行状况，他提出

“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排”（傅山《作字示子孙》）的“四宁四毋”主张，力挽“临池既倒之狂澜”。

明末清初，大批亡明遗民屈服于满清统治。傅山是学问志节被奉为国初第一流的人物，在他看来，这种行为简直是“巧滑轻媚”之极。他之所以不遗余力地抨击赵孟頫等人，显然不仅仅是一个纯个人艺术见解的问题，而是隐含着更为深刻、强烈的民族思想成分于其中。在清初四帝的全盛时期，统治未曾松弛，种种反清的思想，未能表面化，加之四帝喜好帖学，推重董、赵，无人敢于异辞。所以，傅山的书学主张虽在清初提出，却到嘉、道以后，才异时而起，并终汇成晚清书学思想之巨流。

有关傅山的书学渊源，他自己曾说：“吾八九岁即临元常，不似。少长，如《黄庭》、《曹娥》、《乐毅论》、《东方赞》、《十三行洛神》下及《破邪论》，无所不临，而无一近似者，最后写鲁公《家庙》，略得其支离，又溯而临《争座》，颇欲似之。又进而临《兰亭》，虽不得其神情，渐欲知此技之大概矣。”（傅山《家训》）如此看来，傅山天性豪迈，于法度严谨一路难于格入。可以说，对传统的把握，他远不如王铎那样精细深入，他只是在掌握书法的一般技法规则后，便放弃了对传统的依赖，完全靠出以己意的创造而形成自家的面貌。傅山书法中所表现出的放纵遵迈用笔、宕逸浑圆结字以及满纸龙蛇章法，充分地体现了他那倔强、耿直、狂放不羁的人格魅力。所以，在某种程度又可以说，傅山的书法是以强烈的人格感召力、横扫千军的气势和过人的才气，掩盖了自己在技法上的不足。

傅山的书法成就主要体现在行草书上。他的行草不以法行而由意运，不是温柔地委曲心志，而是激昂地直泄愤怀；在疾速的