

墨迹大觀

大夫諱翔字寧芳倩平原

厭次以為樂陵郡故

帝漢書其載其先造

濁世不可言也故

以直道也故傾抗

以明故可以久

王



墨迹大觀

和文海山飲

山作

昨日家入城



J292.26

110

墨迹大觀

王羲之

上海人民美术出版社

编者 胡传海

(沪)新登字102号

王宠墨迹大观

编者：胡传海

责任编辑：孙国彬 封面设计：陆全根

出版者：上海人民美术出版社
（上海长乐路六七二弄三三三号）

发行者：全国新华书店

印刷者：上海市印刷十厂

一九九四年十二月第一版

一九九七年一月第二次印刷

开本：787×1092 1/16 印张：15

印数 5001—13000

ISBN 7-5322-1345-5/J·1273

定价：20.00元

王宠书法艺术概述

胡 传 海

明代中后期书画家都无法逃避面对着一种选择：对新人文精神是接受还是拒绝。所谓「新人文精神」即是由思想界针对理学的反动和禁锢，呼吁人们表达和释放其情感、性灵，抗争一切对人性压抑的企图，这场尤如法国启蒙运动的思想运动席卷了社会的各个层面，至清朝早期余波未绝。随着新人文精神在书法界的日益渗透，于是对是否还要恪守「二王」之法的争论也日渐激烈（其实，此时的书法界严格意义上的「二王」之法已被赵、董之法所取代），当然，书法形式的变异和革新已经开始，从米芾开始的「要之皆一戏，不当间工拙，意足我自足，放笔游戏空」（《海岳名言》）的游戏笔墨、放荡人生的态度，经明朝反理学思想揉合，便成为一种与书法「中和之美」相对峙的新书法思想的支柱；加之狂禅思想的渗透和推波助澜，体现了人文精神的新书法，形成了叛逆者并与传统书法形式相抗衡的态势。明朝中期的祝允明已经在形式感的创新上体现了这一点，他运用草书这一特定的艺术媒介，表现风雨之疾，龙蛇之矫，坠石之欹，醉墨之狂的艺术境界。他的作品完全是「以意构工」，极尽豪宕奔放之能事。在祝允明那里，狂草已成为一种「狂放盖世，千金立尽，面无吝色」的人格形态而得到确立。书法艺术成为表现人的精神世界、人格形象最有效的中介，而新的书法精神则又是对所谓追求「笔精墨奇」这种技法层面效果的最直接的精神超越。所以莫云卿会在祝允明一件作品中的题跋上发出这样的感叹：

祝京兆书目不豪纵不出神奇。素师以清狂走翰，长史用酒颠濡墨，皆是物也。今人第知古法从矩矱中来，而不知前贤胸次，故自有吞云梦涌若耶，变幻如烟雾，奇怪如鬼神者，非若后士仅仅盘旋尺楮寸毫间也。京兆此卷虽笔札草草，在有意无意，而章法结体，一波一磔皆成化境，自我朝第一手耳。

这种精神性的超越到了明朝后期在张瑞图、黄道周、王铎那里得到了充分的展开。而作为对立形态的传统书法思想则强调书法简静平和、空灵清润，要达到「道」与「神」合流，「性」与「理」互渗的杳远境界，于是便有了举止娴雅、面目清秀、风神绰约、楚楚动人、直追晋韵的董其昌书法。如果说祝允明所代表的是一种平民式的自由意志，那

么董其昌则是一种贵族式的闲适心态。正是新书法形式的强烈的批判性和否定性，才引起了丰坊对一切超越已定规范的不满和愤怒：「麻风遮体，久堕溷厕，薄伏通衢，臃肿蹒跚，无复人状」（《书诀》）。这和项穆在《书法雅言》中的谩骂是如出一辙的：「瞽目丐人，烂于折足。」这种以人格状态作比喻的攻击，正说明了革新派的书法形式动摇了正统书法形式的一切根基。我在《丑对美的消解》一文中曾指出：

在明朝末年的书坛上，出现了一批要求书法革新新的书法家，如徐渭、倪元璐、黄道周、陈洪绶等，他们身体力行实践着如傅山总结的「宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排」的美学主张。鼓吹个性自由，粉碎传统的形式法度，以丑怪的表现方式，激荡的表现效果，追求一种不和谐的、惊世骇俗的「狂狷」之美，形成了一种蓬头垢面，与世抗争的视觉形象。丑作为美学的反题，以对立、冲突、不和谐的本质特征成为明末书坛革新的支点。这也意味着在书法形态里丑对美的消解开始了，书法的独立性格受到了空前的关注。这已不仅仅是趣味和视角的转换，而是深刻地显示了中国书法在走向现代，完成文化转型和变迁的道路上跨出了艰难的一步。（台湾《艺坛》一九九二年第十二期）

王宠作为明朝中叶的一位有影响的书画家，就面对着这样的选择——向「二王」回归，还是向新书法靠拢。如果缺乏一定的思想、心理上的储备和积累，这种状况的出现无疑就是一种悖论式的困境。任何一名优秀的书家他都自小积淀着对笔墨精奇形态的渴望和追求，同时，随着达到了一定的技术水准后，又会出现要求超越前人状态的愿望，但一般这种超越都是属于「常规超越」，即在前人规范基础上的进一步完美性的追求，但是，王宠面临的却是另一种状况，即倘若要超越，就必须是一种「非常规性的超越」，这种超越在某种意义上看是要以牺牲笔墨形态为代价的，就像我们至今看来在明朝一些追求新人文精神的书家作品中有些技巧、笔墨均不是一流的，如祝允明、傅山等，对这种状况，在我看来王宠的心理是矛盾的，既接受又拒绝。要彻底地弄清楚这一点，首先必须对其生平作一番巡视。

王宠（一四九四——一五三三）初字履仁，后改为履吉，号雅宜山人，别署铁砚斋，书室名采芝堂、石湖草堂、御风亭等。长洲（今江苏苏州）人。据《明史》记载：「少学于蔡羽（当时名书法家，师从祝允明），居林屋者三年，既而读书石湖，由诸生贡入国子，仅四十而卒。行楷得晋法，书无所不观。」其实，王宠从小即有抱负，受知于郡守胡孝思，在屡试于乡均失利的情况下，他感到失望了，于是把全部精力放在观庙朝制度（曾北游燕、赵）和遨游于艺术的海洋中（工诗，初宗李白，既乃宗杜甫，其诗才力雄阔，其辞篇丽贍，去轻靡而就沉著。他擅长书法，学钟、王，出入虞、褚间，行书疏秀出尘，小楷妙得晋法，文徵明后推为第一。亦善山水，不以画名，偶然兴到，随笔点染，得黄公望、倪瓒墨外之趣，篆刻与文彭齐名。与文徵明、唐寅友善以及醉心山水林壑之间（买田于石湖之旁，经常读书山水林泉间），非省侍不入城市等。晚年多病，栖息于虞山之白雀寺多年，疾笃归，不逾月即卒。著有《雅宜山人集》十卷、《东泉志》四卷，散曲作品收录在《南北宫词纪》中。

王宠的书法在当时就有很高的评价，明代邢侗在《来禽馆集》中就说：「履吉书原自献之出，疏拓秀媚，亭亭天拔，即祝之奇崛，文之和雅，尚难议雁行，矧余子乎！」认为即便是祝允明、文徵明也尚难与之抗衡。何良俊在《四友斋书论》中也持同样观点：「枝山小楷亦臻妙，其余诸体虽备，然无晋法，且非正锋，不逮衡山远甚。」自赵集贤后，集书家之大成者，衡山也。「衡山之后，书法当以雅宜为第一。盖其书本于大令，兼之人品高旷，故神韵超迈，迥出诸人之上。」何良俊在摆出观点后谈了几点理由，说的是由于取法和人品的原因才使王宠书法高人一筹。似乎有些勉强。而王世贞在《三吴楷法跋》中则看到了王宠书法的某些特点：「（王宠）晚节稍稍出己意，以拙取巧，合而成雅，婉丽道逸，奕奕动人，为时所趣，几夺京兆价。」三人中以此评价最值得推敲。

从上面的硬性材料来分析，我们必须注意到几点：一、王宠是仕途落魄转而醉心山林；二、王宠多才多艺；三、英年早逝；四、书法宗晋，晚年变法以拙取巧，合而成雅。仕途不顺转而醉心山林渔樵是中国文人的必然归宿，巨大的心理压抑和独立意志的形成往往造成在艺术上对正统形式的背叛和拒绝。于是便有陶渊明清新自然的诗

风(尽管他是主动辞官)和魏晋文人的令人耳目一新的艺术新格局。但王宠似乎并没有达到这一步,他依然恪守晋法,我们仔细阅读史料就会发现他虽然比祝允明晚出生近三十年,但仍然有可能接近祝允明,但他却与文衡山、唐寅友善,这究竟是出自立场、主张的迥异不同?还是由于祝允明仰之弥高,无法接近?他的多才多艺也会对扩大艺术视野起到一定作用。但由于英年早逝,他未能完全在人们面前彻底展现其思想历程,但有一点可以肯定,其晚年已开始逐渐接受新人文思想(「晚节稍稍出己意」),但其方法论是以拙取巧,并且是要达到「雅」的目的,所以,从根本上看,王宠对新人文思想始终是一种拒绝的态度。因为对王宠来说,对晋人的回归比对赵孟頫之后的「台阁体」的消极批判更为重要。所以,从思想史的意义上看,王宠是一位学者而不是一名斗士,对艺术问题的思考更多地是从文化语境中独立出来的。所以他的「拙」和「雅」,是对祝允明的「狂」和「野」的一种反拨。

在艺术上,他的「拙」究竟包涵了些什么内容呢?首先是疏中见拙。所谓的「拙」义是源自《老子》的「大巧若拙」,书法之拙,是一种艺术风格,它不追求外在的华美以迎合世俗的兴趣爱好,而是追求质朴、内在的艺术美。故而王宠以疏来体现「拙」在当时是别出心裁的,因为自祝允明疾风骤雨般的书法风格出现,新书法风格是以一种密集、团块、连续性的强烈视觉效果来取胜的,但王宠作品却是力求以疏见淡、以疏见静,以疏见简。如其书于嘉靖八年的《宋之问诗》就是如此。一字之中大量留白,以形断意连的方式来再现视觉欣赏中线条停顿、虚白和节奏的间歇感。同时这也必然促使结构方式的独特性,点画的精简提炼也为结构的欹正变化、虚实开合提供了便利。如果说祝允明是以纵横纷披以求气势阔大,文徵明是以紧密秀逸以求格局精湛,那么王宠则是以疏宕简约以求气息空灵。阅读王宠作品会感觉到浓郁的文人气息和灵巧内敛的魏晋风范。加之王宠在作品中参之章草意味,更使他平添一份古气,所以人们认为「疏灵的风格是王宠风格与笔法统一的结果,犹如山中隐者,天真烂漫,灵动神畅。以韵求拙是王宠作品的又一特色」。所谓书中之韵就是指作品中所具备的一种儒雅、率直的自然情调,它耐人咀嚼又含而不露。他的现藏台北故宫博物院的《千字文卷》,以朱丝栏为框线,点画爽捷劲健间依然有一种香气细细缜之

美。行笔的温润内敛，结构的自然错落，点画的遒劲疏朗都使作品造成一种外表淡雅内具张力的特点。难怪见多识广的乾隆帝在其跋语中说：「明王宠行楷，全法右军，晴窗载展，犹睹瓣香。予向爱临阁帖，愧未逮津也。」明詹景凤在跋中也发出深深的感叹：「明兴，弘正而下，书法莫盛于吴，然求其能入晋人格辙，则王履吉一人已矣。是卷道劲疏爽，翩翩几为大令。而行草千字文又希有矣。」对韵的追求始终是中国书法追求中的极致，一般求韵的作品大多从流美入手，而王宠求韵以古、以雅来求拙，王宠能臻达此境界，是与其学养、胸襟、人品、格调有着十分密切的关系的。以散写拙是王宠作品的又一特点。散是旷达、伟岸的表现，中国文人萧散自然的风范造就一种独特的艺术境界。在作品中常以漫不经意、不修边幅的行云野鹤般的自然态度以求率直古拙的情调。民间艺术的这种极具随意的「散」味，经文人艺术家的提炼，成为表达和渲泄自我意识的一种独特手段。王宠在其《宿白雀寺作二首》中就有这样的特质。取法杨凝式、李建中的章法和结构，点画虽为精湛，写来似漫不经心，造就了一种青钟磐鼓的宗教气息，一切的烦恼均被清除了，只剩下线条的似仙风道骨般的运动。拙的意义又一次得到充实，即内敛充实的美感，是一切外在的东西无法替代的。这也是王宠的本色所在。王宠作品还有一个特点就是巧求拙，现为美国佛利尔博物馆所藏的《荷花荡六绝句卷》就是如此，在此卷中，王宠一反静穆简淡的风格，而是取米芾之意，以跳荡、奇巧、险绝来取胜，整幅字变化多端，纵横恣肆。清铁保在其跋中说：「有明书家如王孟津（铎），张二水（瑞图）之俦，非不恣纵，然动失规矩，非书家正宗。雅宜山人此卷于恣肆中神明乎法，用笔有印泥画沙之趣，使香光（董其昌）见之，定拜后尘，况其他耶。」这是王宠反其道而行之的创作手法，所谓大巧寓拙，也是最难的一种表现方法。我们在其《石湖八绝句卷》中也能看到这一特点，即在跌宕中显古态，在纵逸中求拙趣。但是，我们可以肯定，王宠所谓之「拙」，只是对魏晋精神的张扬和延续，在艺术史上有其独特一面，而在思想史上只是一种停滞或者说是倒退。历史的发展有时往往是这样，即思想的发展与艺术的发展往往呈悖论状态出现的。

可以肯定，晚年的王宠已向新人文艺术靠拢。这在其去世前不久写的绝笔《访王元肃虞山不值诗卷》中可以看

出，王世贞在其跋语中说：「虽结法小疏，而天骨烂然，恣态横出，有威风千仞之势。」其实这第一句在某种意义上可看作对其艺术方面的否定性结论，因为王宠作品一直没有人说其结法小疏，所谓结法小疏尚属客气话，此件作品和前期作品相比较而言，无论在结体、点画、运笔过程都不如以前，但正如王世贞所看中的，它具有「恣态横出」、「威风千仞之势」，而要做到这一点，仅仅靠以前那种内敛简约的处理方式是行不通的，它必然要进行技法的彻底转换，所以出现一些弊病也是极为自然的。如果说后期作品的价值那就是横溢的气势，飞动的神采。至于是否达到了「雅」的境界，我看还是一个问题的，这是主观和客观的距离。他的作品还有《辛巳书事诗册》、《诗翰册》、《古诗十九首卷》、《韩愈送李愿归盘谷序卷》、《李白诗卷》、《西苑诗卷》、《摹东方朔像赞册》、《自书五忆歌卷》等。

有人认为王宠的不幸在于后人没有足够的重视。而在我看来，王宠的悲剧在于当他面对一种选择时，表现了犹豫不决，而当他决意要投入到新的艺术天地时又天不假年，因此，王宠的悲剧既是个人的悲剧也是历史的悲剧。

目 录

王宠书法艺术概述	胡传海	一六	行书诗卷	一五四
一 自书诗卷	一	一七	自书诗卷	一五六
二 游包山诗卷〈局部〉	一五	一八	自书诗卷〈局部〉	一五九
游包山诗卷	一六	一九	杂诗册	一六四
三 辛巳书事诗册	二二	二〇	李白诗卷	一七六
杂诗卷	二六	二一	书翰册	一九〇
五 自书游包山诗卷	四〇	二二	诗帖	二〇二
六 诗翰册	四五	二三	张华励志诗轴	二〇三
七 摹东方朔像赞册	五九	二四	尺牍	二〇四
八 草书诗册	六五	二五	尺牍(之一)	二〇六
九 杂诗卷	九二		尺牍(之二)	二〇八
一〇 自书五忆歌卷	一〇四		尺牍(之三)	二〇九
一一 千字文卷	一一七		尺牍(之四)	二一一
一二 古诗十九首卷	一三七	二六	送陈子龄会试诗卷	二一二
一三 韩愈送李愿归盘谷序卷	一四三	二七	呈林翁蔡尊师衡山丈诗	二一四
韩愈送李愿归盘谷序卷〈局部〉	一四八	二八	楷书乐志论等卷(之一)	二一六
一四 宋之问诗卷(部分)	一四九		楷书乐志论等卷(之二)	二一八
一五 西苑诗卷	一五一		楷书乐志论等卷(之二)〈局部〉	二一九

二九	牡丹賦卷	一一〇
三〇	行書軸	一一一
三一	草書詩卷	一一二
三二	草書詩軸	一一四
三三	五言律詩軸	一一四
三四	五言律詩軸	一一五
	五言律詩軸(局部)	一一五

送孙太初卜隐苕溪
梅福藏吴市，子长游会稽。
客星南逼斗，剑气上干霓。
山水图经选，鸾星倚竹栖。
乾坤自



一 自书诗卷 纸本 行草书 楷书 纵二三·六厘米 横三二〇·六厘米 上海博物馆藏

送孙太初卜隐苕溪

梅福藏吴市，子长游会稽。客星南逼斗，剑气上干霓。山水图经选，鸾星倚竹栖。乾坤自

无限随意草堂低。
 宝带桥
 春水桃花色，星桥宝带名。
 鲸吞三岛动，虹卧五湖平。
 表里关形壮，东南海势倾。
 当知题柱

无限，随意草堂低。

宝带桥

春水桃花色，星桥宝带名。鲸吞三岛动，虹卧五湖平。表里关形壮，东南海势倾。当知题柱

者猶是一書生

南峰作

四月鶯花去，重游似

逗春。磴危青霽濕，

郊霽綠苗勻。

表石天為闕，凌霄

地阻塵。秋毫臨萬

者，猶是一書生。

南峰作

四月鶯花去，重游似逗春。磴危青霽濕，郊霽綠苗勻。表石天為闕，凌霄地阻塵。秋毫臨萬

象高太伤神

湖中作

久为樊笼累，弥深山水

水情。风帆凌喷薄，

云日荡虚明。塔涌三天近，

湖高万象倾。



象，高处太伤神。

湖中作

久为樊笼累，弥深山水情。风帆凌喷薄，云日荡虚明。塔涌三天近，湖高万象倾。

只疑临海峤，遥望石梁横。

楞伽竹下

林中开枕簟，苍翠画屏围。

山鸟时窥座，榴花乍点衣。

清风吹洞越，残露滴

石梁横。

只疑临海峤，遥望石梁横。

楞伽竹下

林中开枕簟，苍翠画屏围。山鸟时窥座，榴花乍点衣。清风吹洞越，残露滴