

以橘之名——

記一一〇年第一季「筆墨見真章」常設展

■ 方令光

橘又稱桔，是常見的水果。在古代詩歌中，它是理想的化身，象徵忠貞高潔、遺世獨立、橫而不流的人格。又因「桔」、「吉」諧音，民俗以為吉利。

本次「筆墨見真章」展覽適逢農曆新年，特選文本中有「橘」字的作品，共展出王羲之（303-361）、蘇軾（1037-1101）、米芾（1052-1107）、趙孟頫（1254-1322）、文徵明（1470-1559）、董其昌（1555-1636）、黃道周（1585-1646）、鄭燮（1693-1765）、劉墉（1720-1804）、何紹基（1799-1873）等名家名作 22 件，祝願觀眾吉祥如意。尤為要者，介紹書法中的「橘」文化和書法史的重要議題，幫助觀眾了解書史發展的樣態，豐富參觀心得。

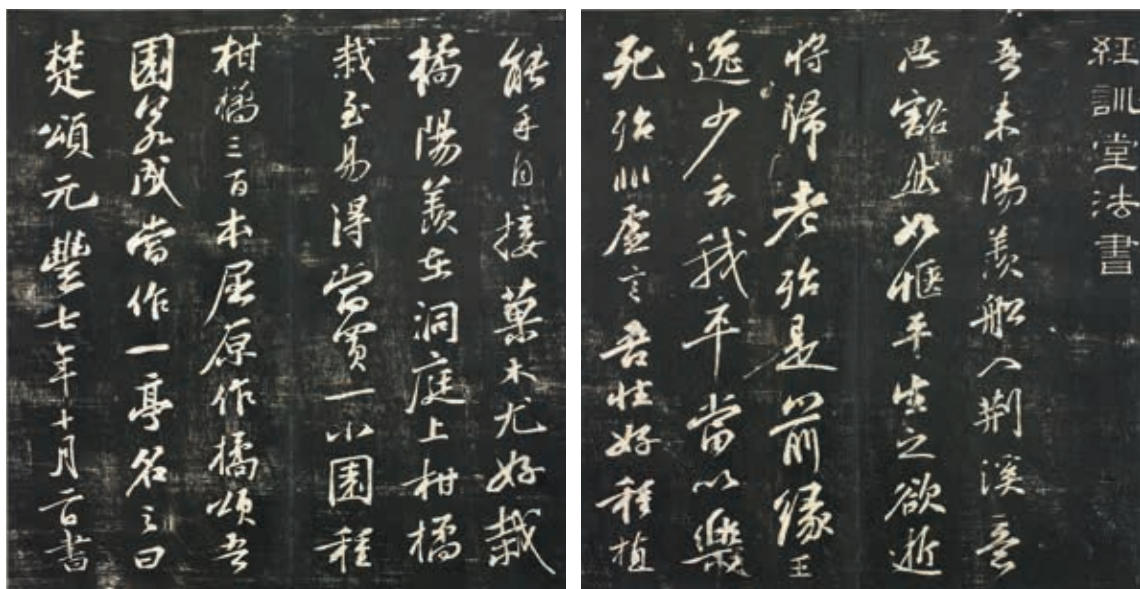


圖1 宋 蘇軾 楚頌帖 選自經訓堂帖 國立故宮博物院藏

展品所見「橘」文化

早期謳歌橘子的名篇，首推屈原（約公元前340～前278）〈橘頌〉。此篇托物言志，讚美橘樹「受命不遷」，其實是屈原說自己受到侮辱誹謗，但仍忠貞專一，不改其志。此後，橘在傳統文化中就成為堅貞不渝、不同流合污的象徵，成為人們歌詠的對象。

本次展出宋代蘇軾〈楚頌帖〉刻本（圖1），正是呼應屈原之作。公元1084年農曆十月二日，蘇軾乘船遊陽羨（今江蘇省宜興市），船中作此帖，說明想在陽羨種橘、築亭的心情。他要將該亭名為「楚頌」，向屈原致敬。此帖通篇行書，線條圓轉處豐厚而內斂，方折處剛斷而勁健。字體大小錯落，又逐漸加大，最後戛然

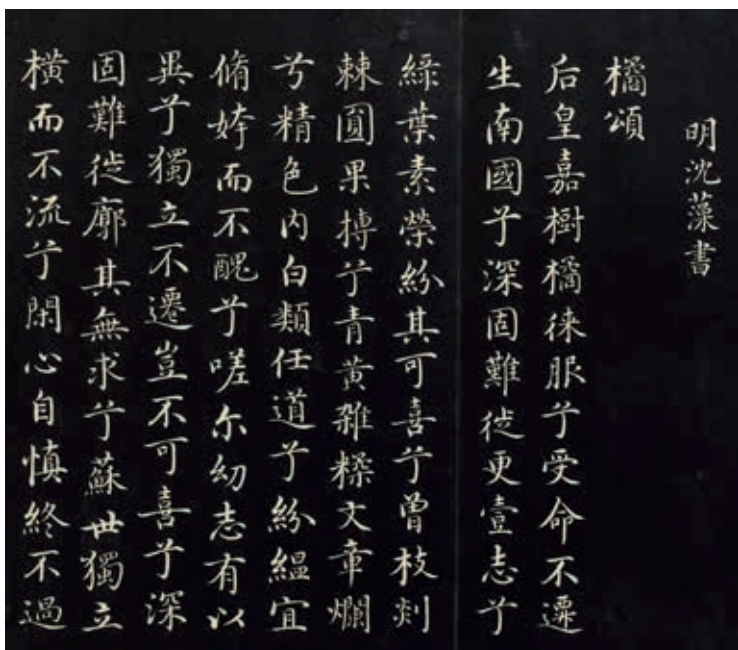


圖2 明 沈藻 橘頌帖 局部 選自三希堂帖 國立故宮博物院藏

而止。章法一任自然，毫不造作，正是乘興而書的佳作。可惜原蹟已佚，僅各種刻本傳世。

明代沈藻（活躍於十五世紀初）〈橘頌帖〉則以小楷抄錄〈橘頌〉（圖2），墨蹟現藏

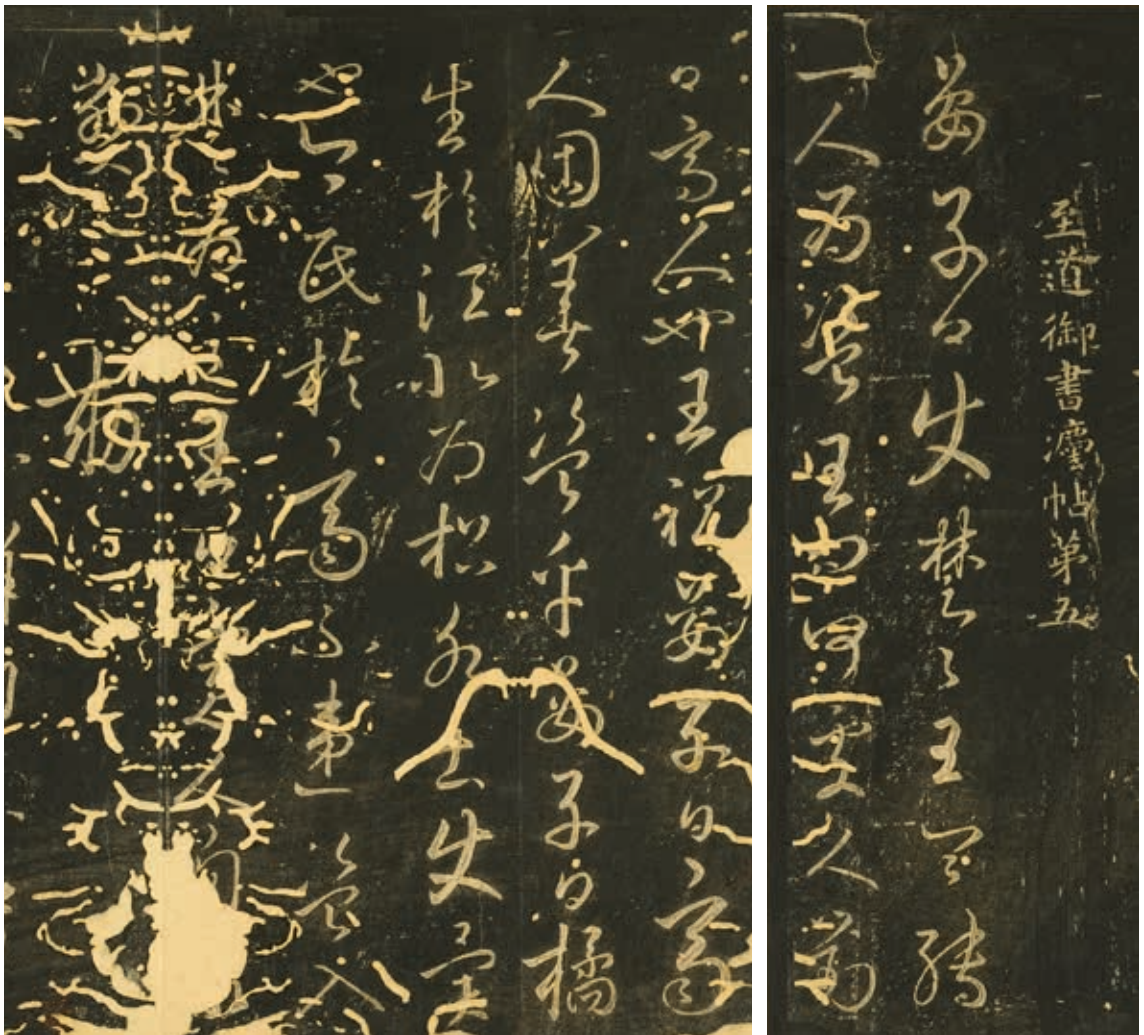


圖3 宋太宗 晏子帖 選自至道御書帖 國立故宮博物院藏

北京故宮，本次展出《三希堂帖》刻本。沈藻是明代「臺閣體」書法的代表性人物，作品多有線條圓潤、鋒芒畢露、字形平正等特徵。這個刻本的點畫造形雖然不如原件精緻，通篇仍充滿秀美、高貴感，充分顯露他傳承父親沈度（1357-1434）書學的功力。

不過，據說在屈原之前，晏子（約公元前六世紀）就曾藉橘樹譏刺楚王，此即《晏子春秋》載「晏子使楚」的故事。宋太宗趙炅（939-997）〈晏子帖〉錄此事。（圖3）宋太宗模仿

唐太宗（599-649）條錄史事、格言，並書「敕」字的形式。書法方面，通篇行、草，但字字獨立，風格接近《淳化閣帖》所刻王羲之〈轉佳帖〉等。但是字的姿態、行氣、章法更加端正，似乎有意傳達「以身作則」的氣氛。

除了象徵人格之外，橘子又因王羲之〈奉橘帖〉的推介，成了風雅的禮品。該帖原附屬於〈何如帖〉，聲名煊赫，常被引為典故，遂逐漸獨立成帖。本院藏〈平安、何如、奉橘三帖〉，正是下真跡一等的唐代雙鉤廓填本，

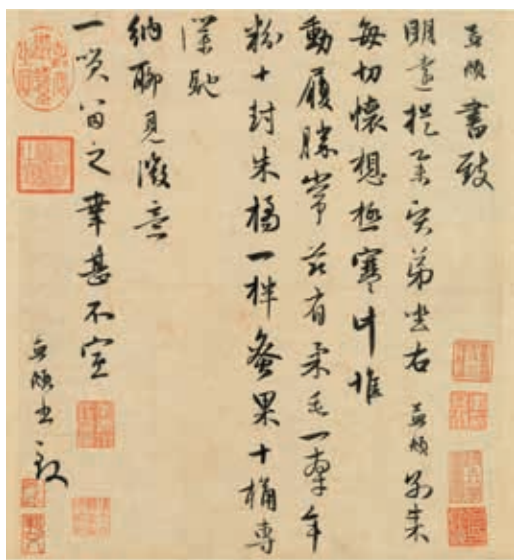


圖4 元 趙孟頫 柔毛帖 國立故宮博物院藏

體現王羲之書法的高妙。

展件元代趙孟頫〈柔毛帖〉（圖4），通篇行書，摻雜章草。字體大小、線條粗細有豐富的變化，行氣端莊，章法錯落有致。常用果斷重壓、鋒芒畢露的筆法，讓線條中的銳角和圓轉輕快的牽絲映帶互相襯托，更增流利、嫵媚之感。不但書法源出王羲之，又記趙氏贈友人「朱橘一樣」，堪稱與書聖前後輝映。

相關書法史議題

一、臨摹與學習

眾所周知，臨摹碑帖是學習書法的不二法門。唯有通過模仿他人字跡，才能認識字樣，進而學習書法。所謂他人字跡，自以古代法帖、碑刻為要。因此，無論是要製作法帖、碑刻，或是要向法帖、碑刻學習，臨摹都是必然的手段。

然而，「臨」與「摹」原來是兩回事。「臨」是將紙放在原作旁邊，依樣書寫。「摹」是將紙放在原作上面，用細線勾描出原作筆畫的位置或輪廓。為了比較準確地再現字形和間架，

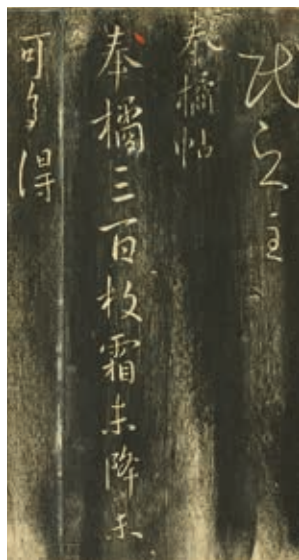


圖5 晉 王羲之 奉橘帖 選自臨江帖 國立故宮博物院藏

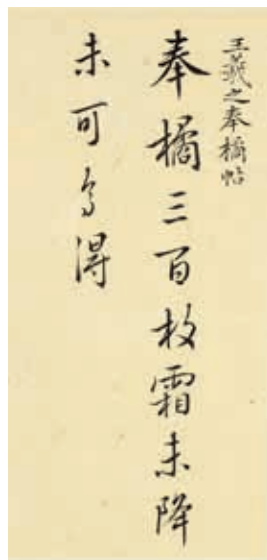


圖6 清 王澐 臨奉橘、何如帖局部 國立故宮博物院藏

古人多用「摹」的方法來翻刻碑帖。碑帖流傳，又成為大家「臨」的對象。

本次展出王羲之〈奉橘帖〉刻本（圖5），選自宋搨《臨江帖》，應該也是以勾摹方式翻刻。把這個翻刻本和前述唐人雙鉤廓填本互相比較，就能發現雙鉤本在表現牽絲映帶、提按、快慢、方圓等筆法方面，更加詳實、精微。這很可能是勾摹刻本時不夠仔細，再加上刀刻、拓印等工序，導致失真。換言之，同是摹本，品質仍有高下。但是，像唐代雙鉤本這種品質精良的摹本數量非常稀少，不可能廣泛用作臨寫的範本。相反地，像《臨江帖》這類翻刻本，更能反映後人將王羲之尺牘視為法帖，進而分割、重組、流傳的現象。通過這類字帖流傳，才有更多的人能揣摩大師的風貌。

本次也展出王澐（1668-1743）臨王羲之〈奉橘〉、〈何如〉兩帖。（圖6）若將王澐臨本與《臨江帖》刻本、唐人雙鉤本相比，可以發現單字的造形大致相仿，但在筆畫粗細、方圓、字體大小、距離，單行字數等方面，仍有不少差異。



圖7 清 張照 臨米芾苕溪詩帖 局部 國立故宮博物院藏

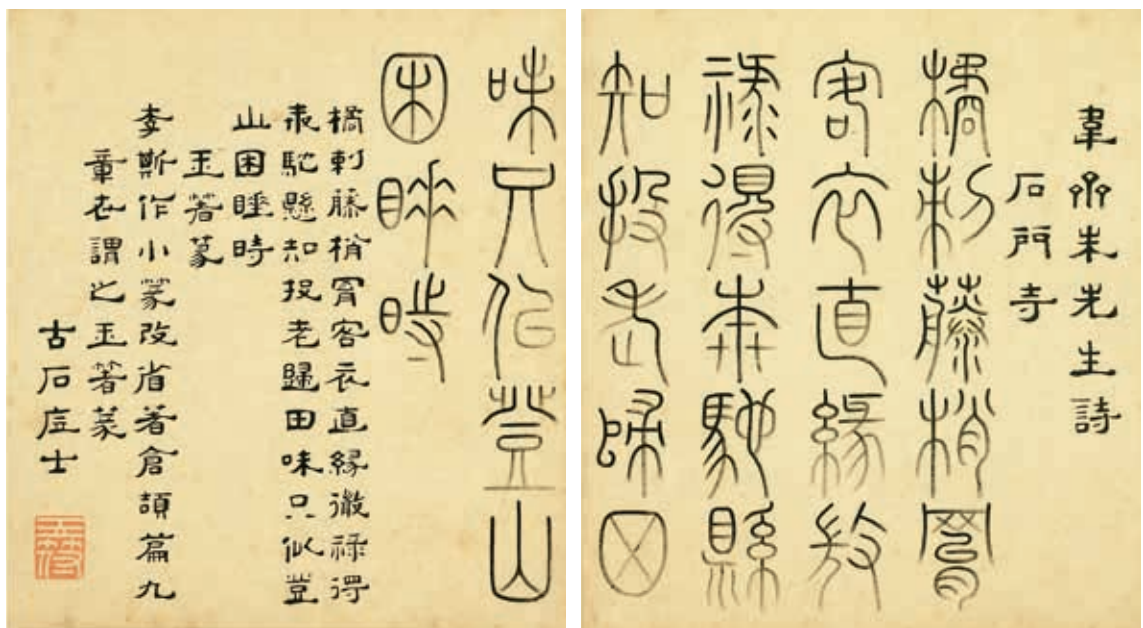


圖8 明 陸一岳 諸體篆書 冊 玉箸篆 國立故宮博物院藏

這種現象可說是臨寫或勾摹的失真，也可以說是後人各自想像、揣摩、詮釋王羲之書法的結果。正如王澐說：「凡臨古人，始必求其似，久久剝換，遺貌取神。」¹又說：「自運在服古，臨古須有我。」²可見他以「臨古須有我」的態

度來臨帖，目標就是「遺貌取神」。

其實，高明的臨帖被認為不應汲汲於字形，更應表現對原作內在精神的理解。如李流芳（1575-1629）說：「學書貴得其用筆之意，不專以臨摹形似為工。」³宋曹（1620-1701）說：

「必須脫去摹似蹊徑，自出機軸，漸老漸熟，乃造平淡，遂使古法優遊筆端，然後傳神。」⁴

展件張照（1691-1745）〈臨米芾苕溪詩帖〉（圖7），完全契合以上理論。張照最初學習舅父王鴻緒（1645-1723）的書法，然後上追董其昌、米芾諸家。他常與乾隆帝（1711-1799）研討書學，並為其代筆，引領清代宮廷書法的品味，是清代前期館閣書法的代表性人物。此卷末署「臣張照敬臨」，或許正是一件為乾隆帝示範如何臨帖的作品。將張照此卷與米芾原作相比較，字形只是大略相近。因為張照大量摻用顏真卿（709-785）的楷書筆法，改變了原帖瀟灑、不羈的氣氛，轉而強調開闊、雄強的氣勢。這正是所謂「自出機軸」、「食古而化」、「用意入神」。

二、向大師致敬

晉、唐以來，篆、隸、草、行、楷等書體的發展已慢慢穩定，書法史發展的重心也就逐漸從創造新書體，轉換成創造新風格。過程中，能開發出新書體或新風格並影響、啟發後人者，便常被歷史推崇為大師。推崇大師的現象和學習書法必須臨摹的理論密切相關，兩者一體兩面，互相證成。

因此，所謂臨摹便可說是向大師致敬。然而臨摹只是學習的過程，目的仍在自運。如何通過自運向前代大師致敬呢？明代陸一岳（約



圖9 吳寬 錄賜枇杷等舊作 局部 選自經訓堂帖 國立故宮博物院藏

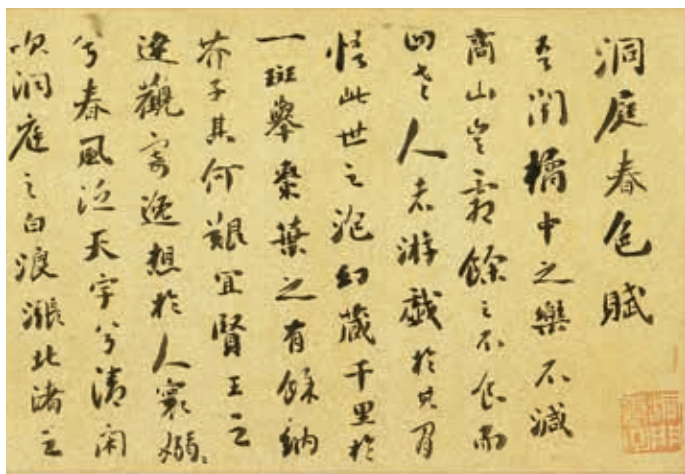


圖10 清 劉塘 書洞庭春色賦等 局部 國立故宮博物院藏

十六至十七世紀）《諸體篆書》冊之〈玉箸篆〉（圖8）、吳寬（1435-1504）〈錄賜枇杷等舊作〉（圖9）、清代劉塘〈書洞庭春色賦等〉（圖10）都是很好的例子。

陸一岳號古石居士，今上海市松江區人，生平不詳。本次展件選自陸氏1507年作《諸體



圖11 唐 高宗 李勣碑 局部 國立故宮博物院藏

篆書》冊。該冊共六十開，每開各用一種篆體書寫朱松（1097-1143）作七絕一首。朱松號「韋齋」，是南宋理學家朱熹（1130-1200）之父。《諸體篆書》冊每開都有隸書釋文，並說明該篆體之由來。展件書體為「玉箸篆」，通說由秦代李斯（？～西元前 208）而來。陸氏此作採逆入平出、藏頭護尾、中鋒運行的筆法，線條婉轉細勁。又運用墨色變化，添加手寫的趣味，正是以自運方式向李斯、李陽冰（八世紀）致敬。

吳寬是明代蘇州出身的官員、書法家、鑑賞家。他影響了祝允明（1460-1526）、文徵明等人，堪稱「吳派」藝術的導師。本次展件選自《經訓堂帖》拓本，刻吳氏行書自作舊詩。試以第一首「舩入」二字為例，詞句和書法都直接聯繫蘇軾〈楚頌帖〉。但是，通篇看來，吳寬更

愛用方折、重壓、出鋒的筆法，線條粗細對比更強，具緊張感。結字多有中宮緊縮，下盤開張，高抬右肩等特徵，給人倨傲、倔強之感。尾題「幸佳楮之不盡汗」，透露自得之意。他自書舊詩而非臨帖，書風極具個性，又能展現和蘇軾的關係，是很高明的致敬方式。

劉墉官至大學士，善於書法，人稱「濃墨宰相」。展件〈書洞庭春色賦等〉，依次錄蘇軾〈洞庭春色賦〉、王羲之〈奉橘帖〉、〈黃甘帖〉等。按卷首鈐「洞門童子」印，可知約書於八十五歲。再按卷尾評語，可推測劉墉作此卷時，案頭或有梁清標（1620-1691）《秋碧堂帖》所刻蘇軾〈洞庭春色賦〉、〈中山松醪賦〉。但他不受字帖限制，仍以脫胎自顏真卿的獨特書法

風格完成此卷。通篇筆走中鋒，線條豐厚而不遲滯，靈動而不輕挑，給人信手拈來、舉重若輕、雄健、內斂之感。這種致敬方式，大約就像畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）重新表現維拉斯奎茲（Diego Velázquez, 1599-1660）的〈宮女〉（Las Meninas）、哥雅（Francisco de Goya, 1746-1828）的〈1808年5月3日〉等畫作吧。

三、帝王之書

帝王的書法活動、書法品味常會對當時書壇的發展有重大影響，如梁武帝（502-549）、唐太宗推崇王羲之、唐玄宗（685-762）推動盛唐隸書新風格等，前人討論頗多，早已是書法史研究的重要議題。有鑑於此，本次也選展三件帝王之書。

首先是唐高宗李治（628-683）〈李勣碑〉。（圖 11）李勣（594-669），原名徐世勣，曾領兵擊敗東突厥、高句麗，深得唐太宗倚重，死後陪葬昭陵。高宗爲他寫墓碑，刻於公元 667 年，至今仍立在昭陵博物館前，是研究初唐政治、軍事的重要資料。此碑上承王羲之〈集字聖教序〉、唐太宗〈晉祠銘〉傳統，以行、草書寫，但字字獨立，少有連屬。此外也接受褚遂良（597-658）筆法的影響，有不少圓轉、細勁，多露鋒芒的線條。結體則大多採縱勢，拉長字形，中宮緊結，右腳微抬，強調矯健的姿態，似對後人稱爲「書中仙手」的李邕（678-747）頗有啓迪。

其次是前述宋太宗趙炅〈晏子帖〉。（見圖 3）趙炅本名趙匡義，是北宋第二位皇帝。他繼承其兄宋太祖（927-976）文化治國的理念，提供內府藏歷代名家法書，在公元 992 年刻成《淳化閣帖》十卷，拓賜大臣。《淳化閣帖》世稱「法帖之祖」，影響書史甚鉅。《淳化閣帖》第六至八卷爲王羲之名下作品，近全秩三分之一，數量頗多，足見推重。因此太宗〈晏子帖〉的書風就和其中的作品有關，書聖的地位和影響也再次深化。

第三件是清高宗愛新覺羅弘曆（1711-1799）〈臨米芾苕溪詩帖〉。（圖 12）清高宗年號乾隆，雅好藝術，好古敏求，成就了傲人收藏與著錄，凝成巨大文化能量。乾隆帝繼承祖父康熙帝（1654-1722）以來的宮廷書法品味，推崇、學習明代董其昌的書法。又上追趙孟頫、米芾，影響當時的帖學風尚。展件選自《敬勝齋帖》

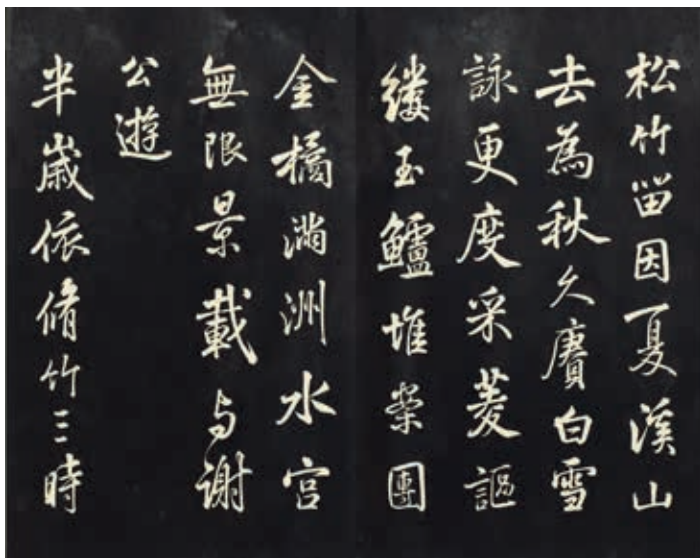


圖12 清 高宗 臨米芾苕溪詩帖 局部 選自敬勝齋帖 國立故宮博物院藏

拓本，原作書於三十六歲。字形、間架方面對米芾原作亦步亦趨，堪稱不越雷池。但是在筆法、行氣、章法方面卻稍有調整，比較接近《三希堂帖》的翻刻本，反映其審美觀，頗堪玩味。

四、館閣體與個性派

館閣體，又稱臺閣體，原指文學風格，後來代指官場流行的書法風格。其中又有廣、狹兩層含義。狹義指明、清時期官方公文和科舉考試使用的楷書風格，廣義可泛指流行於宮廷、官場的書風，包含楷、行、草書體。

明代初年，三宋、二沈等人開創出揉合古典、嫵媚、婉麗的書法風格。其中，宋璫（1344-1380）、沈度將這種書法帶入宮廷，成爲宮廷書風的主流。此風蔚爲時尚，與當時的臺閣體文學相應，故沿用其名。在帝王喜愛、宣揚之下，順勢促成明初小楷、行草書發展的新局面。前述沈藻〈橘頌帖〉就是狹義明代臺閣體楷書代表作之一。（見圖 2）此作當然是向屈原致敬，也有向皇帝表達忠貞之意。

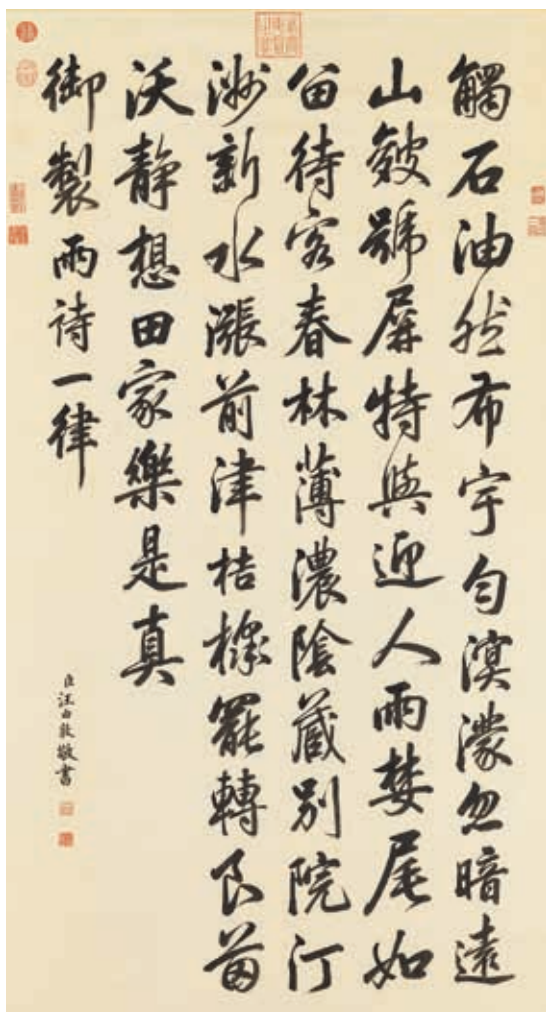


圖13 清 汪由敦 書御製雨詩一律 國立故宮博物院藏

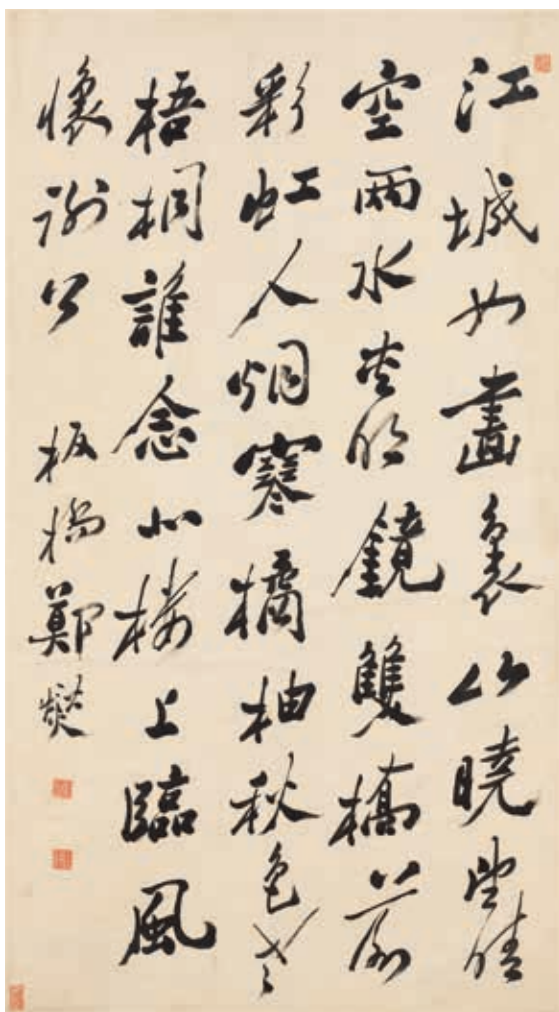


圖15 清 鄭燮 秋登宣城謝朓北樓詩 國立故宮博物院藏

清代宮廷書法，以康、雍、乾三朝最盛。康熙帝以沈荃（1624-1684）為師，上追董其昌。朝野仿效，幾近獨尊董氏。前述張照〈臨米芾苕溪詩帖〉，正是這種風氣的產物。（見圖7）張照歷仕三朝，又同趙孟頫、董其昌卒諡「文敏」，人稱「三朝三文敏」。康熙帝與乾隆帝都曾把他的書法視為典範，可見榮寵。

同一時期的汪由敦（1692-1758）也是清初館閣書法弄潮人。汪氏官至吏部尚書，勤勞在職。身歿，贈太子太師，諡文端，乾隆帝親臨祭

奠，命摹其書為《時晴齋法帖》十卷，禮遇非凡。本次展出〈書御製雨詩一律〉（圖13），行書乾隆帝作七律一首，通篇用筆不疾不徐，揉合董其昌、顏真卿、虞世南（558-638）風格，但是線條的起、收、轉、折更是一絲不苟，具楷書氣息。單字的姿態平衡，佈白勻稱。字體雖有大小，但每行都安排成十二個字，而且行氣端正，章法既工整又有變化，功力不下於張照，體現清代館閣行草書的潮流與水平。

相對於館閣書法，當然也有與眾不同、個

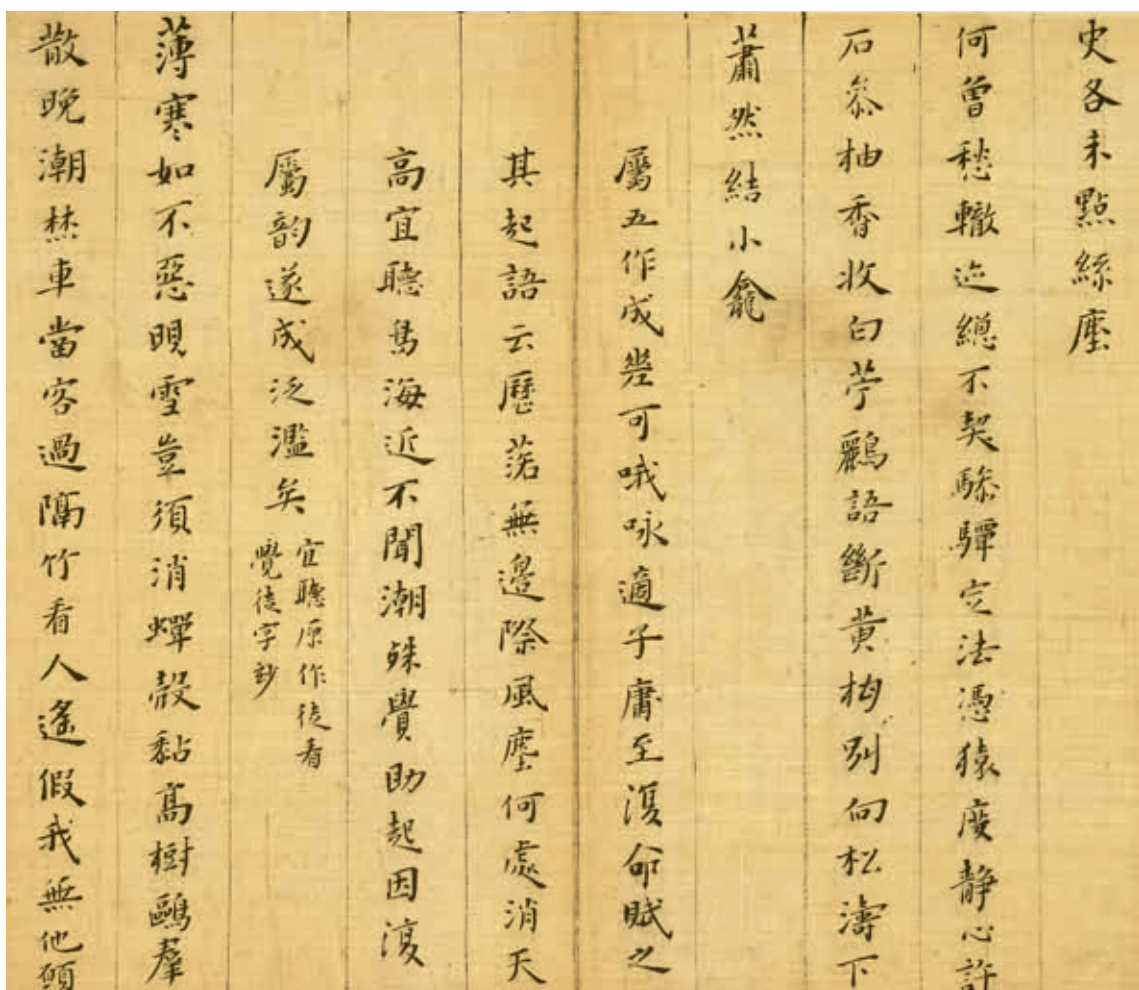


圖14 明 黃道周 萬籟此俱寂賦 局部 國立故宮博物院藏

性突出的書法風格，如明代黃道周、清代鄭燮等。

黃道周是晚明官員、學者、書畫家。他在明末領兵抗清，最終兵敗殉國。本次選展其五十四歲小楷書《萬籟此俱寂賦》。（圖14）書法上承鍾繇（151-230）風格，又融合隸書筆法，筆多方折，少圓轉。出鋒入，藏鋒收，同一種筆畫的筆法不多作變化，但卻能夠使人感受到專注、果敢、凝練，甚至略近偏執的氣氛。結字常以橫取勢，抑左揚右，頭大身小。縮短

撇，拉長橫、捺、戈鉤。折肩高抬，形如蟹腳，更增古拙、倔強感，不禁讓人聯想到他寧死不屈的節操。

時至清代康、乾時期，政治日趨安定，貿易與商品經濟恢復。在這個背景下，喜歡附庸風雅的富商和市井小民逐漸形成有別於宮廷的藝術品味，建構出相應的藝術市場，支持了一批與之互動的藝術家。其中，以「揚州八怪」最是知名。八怪在十七世紀活躍於揚州，出售書畫維生。他們大多受徐渭（1521-1593）、八

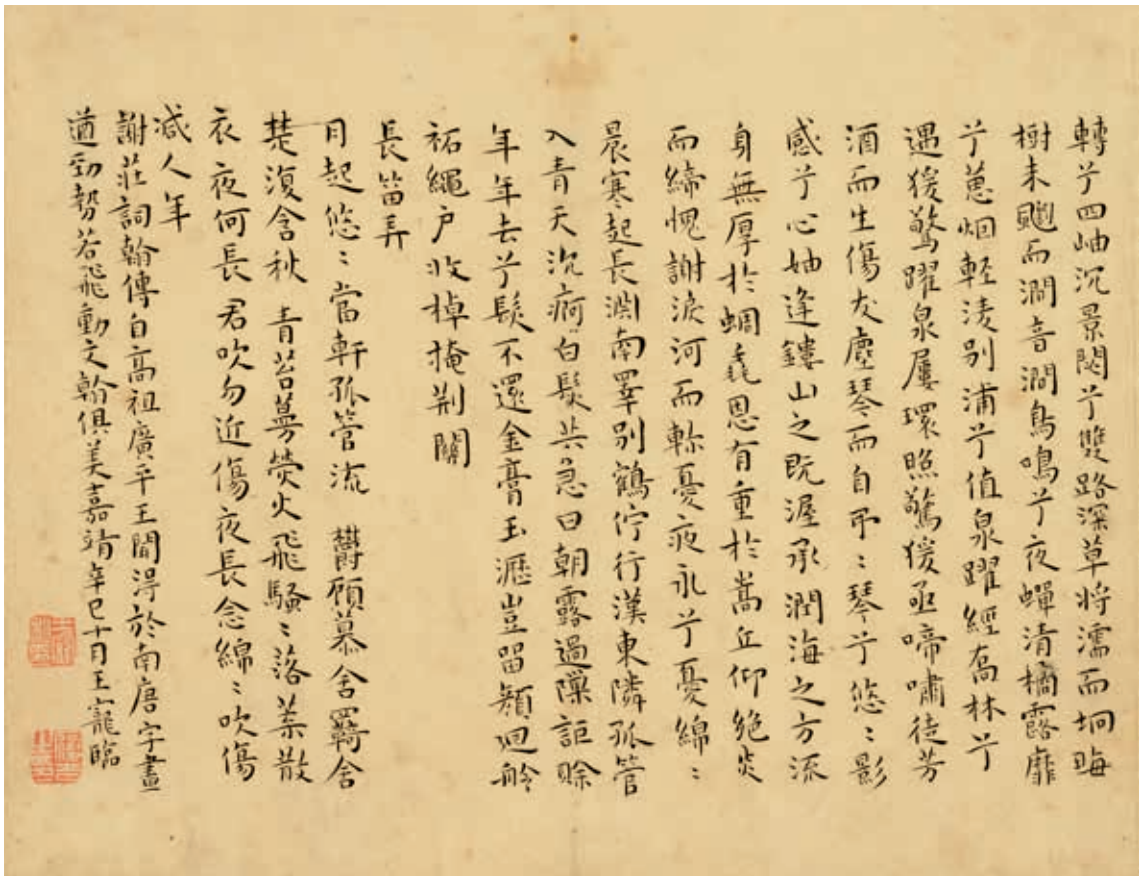


圖16 明 王寵 山夜憂、長笛弄帖 局部 國立故宮博物院藏

大（約1626-1705）、石濤（1642-1707）等人影響，表現獨創的筆墨和風格，故稱個性派。

鄭燮便是八怪之一，以「鄭板橋」聞名。本次選展其〈秋登宣城謝眺北樓詩〉（圖15），錄李白（701-762）詩，通篇夾雜行、草書，但字多獨立，並在「畫」、「寒」等字摻入篆、隸筆法。結體多採縱勢，中宮緊收，右肩高聳。起、收筆多偏鋒，線條多方折少圓轉，粗細變化劇烈，墨色對比很強。又刻意伸直撇，縮短捺，加強從左下往右上的跳動感，應是受李邕、石濤啓發之佳作。

五、真偽

書法作品是研究書法史的核心材料，唯有以可信的真跡作為核心，才能建立可信的書法史。但是基於學習書法、商業牟利等多重因素，歷代不斷有臨摹、偽造的風氣，以致各種偽作阻礙人們的認識。因此，辨別真偽是無法迴避的問題。

以展件〈山夜憂、長笛弄帖〉為例（圖16），舊傳王寵（1494-1533）作品，想必曾經影響許多人對王寵小楷書法的印象。此件錄南朝謝莊（421-466）〈山夜憂〉等詩篇，選自王

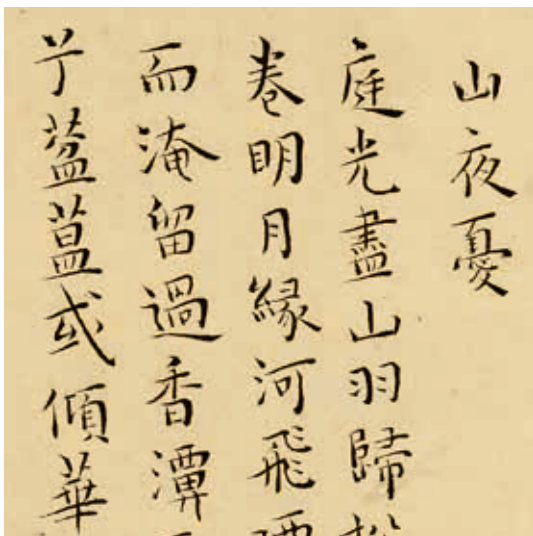


圖17 明 王寵 山夜憂、長笛弄帖 局部 國立故宮博物院藏

寵名下《真行草書冊（十）》。通篇看來，結體大多有左小右大、中宮寬鬆、外實內虛等特徵，貌似王寵學魏晉小楷書法的風格。但是，用筆時而輕浮，時而遲滯。以「庭光盡，山羽歸」這一句的「盡」字為例（圖17），全部的筆畫都作出鋒入筆，筆法沒有變化，尖俏而不含蓄。中央豎畫非常輕細、虛軟，尾端甚至出現輕浮的開叉，顯然沒有按楷書常規壓筆作收，實難想像由王寵所書。再按文彭（1498-1573）等人題跋也非真蹟，可知全冊應是十六世紀以後的

偽作，見證王寵身後書名遠播。

又如前述蘇軾〈楚頌帖〉，選自清代《經訓堂帖》刻本。此本與明代《晚香堂帖》同出一系，但品質更加精良。今徐州市博物館又另有一刻本，文字內容與《經訓堂帖》所見相同，又多蘇軾名款。徐州本的字跡很大，書法的風格非常奔放。但是筆法、字形、章法和其他可靠的蘇軾真跡都不一樣，反而更接近上海博物館藏〈多景樓詩〉卷、本院藏〈南崗詩〉卷等後人偽造的米芾作品，所以能判定是偽作。徐州本至今仍常被誤認為蘇軾作品，此次展出或可廓清視聽。

以上簡略介紹了本次「筆墨見真章」常設展的架構，一方面表達新年的祝福，同時希望觀眾能通過書法史的議題來觀察展件，思考展件與議題、議題與議題之間的關係，進而豐富參觀心得。除前述展件外，當然還有其他佳作。如董其昌〈答徐孝穆書〉，代表清代帝王書法、館閣行草書的源頭。何紹基〈書宋黃庭堅題王右軍書蹟後等〉，既錄黃庭堅（1045-1105）語，又臨楊凝式（873-954）〈韭花帖〉，同時向兩位大師致敬。然限於篇幅，無法再多作介紹，只能一齊留待觀眾自行前往領略其高妙了。

作者任職於本院書畫處

註釋：

1. (清) 王澐，《淳化祕閣法帖考正·論書牘語》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006，文淵閣四庫全書本），卷12，〈臨古〉，頁7。
2. (清) 王澐，《淳化祕閣法帖考正·論書牘語》，卷12，〈臨古〉，頁6。
3. (明) 李流芳，《檀園集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006，文淵閣四庫全書本），卷12，〈跋摹書帖〉，頁12。
4. (清) 宋曹，《書法約言》，收入《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979），頁564。