

草書

三國魏晉 中國書法【下冊】

The Bei Shan Tang Legacy : Chinese Calligraphy II





香港中文大學文物館、藝術系·二零一四年

三山汲古 中國書法【下冊】

The Bei Shan Tang Legacy : Chinese Calligraphy II



主編

莫家良

專文

毛秋瑾、何碧琪、徐麗莎、陳雅飛  
張惠儀、張藝議、楊說、鄧民亮

圖版說明

王冬松、吳妮娜、佟秀楠、周成  
夏小雙、張丹丹、張藝議、陳文妍  
陳芳芳、陳冠男、陶淑慧、黃煒均  
童宇、楊晉宜、賈甄、楊說  
詹霓、蔣方亭、賴妮、戴淑芳

英文審訂

林海燕

英文翻譯

林海燕、甄芷婷、許競思、區嘉欣

攝影

鄧明亮

設計

梁超權

印刷

主流印刷製作

香港中文大學文物館、藝術系

二零一四年初版

版權所有 不得翻印

國際統一書碼

978-988-19490-5-9

# 目錄

## 上冊 Volume I

序言

蘇芳淑、莫家良

6

Preface

Jenny F. So, Harold Mok

7

圖版目錄

8

導論

傳承·人品·酬應——從北山堂收藏看中國書法

莫家良

10

壹、唐宋寫經

唐代佛教寫經及其書法

毛秋瑾

18

圖版及說明

貳、宋元書法

沈右《楷書送醫師沈伯新序卷》讀記

鄧民亮

44

圖版及說明

參、明代書法

董其昌臨仿《聖教序》的歷程及所得

徐麗莎

106

北山堂所藏名人尺牘——兼談明清本朝尺牘收藏

楊說

116

圖版及說明

## 下冊 Volume II

肆、明末清初書法

一六二二年的張瑞圖與《漢京篇》

張惠儀

252

圖版及說明

伍、清代書法

從梁同書、翁方綱《行書七律合卷》

管窺清代中期政治、文化與書學的關係

何碧琪

340

治生與治藝——論乾嘉文人趙懷玉

陳雅飛

352

圖版及說明

陸、廣東書法

獨漉水中泥——清初廣東遺民陳恭尹的生活與書法

張藝議

460

圖版及說明



明末清初書法

Calligraphy of  
Late Ming and Early Qing



# 一六二二年的張瑞圖與《漢京篇》

張惠儀

不同時代、文化都有其特定的審美要求，「審美」本來就是超越了單純視覺感受的好惡，並包含複雜人文因素的集體思維。傳統書論（甚至文藝評論），以人論藝，是中國社會文化的獨特體現。這種模式本來無可厚非，但評論不管是人品或書品，都應建基於事實。若對人品的褒貶不是立足於史實，並作出以人廢書的評價，便欠缺說服力。晚明的張瑞圖（一五七〇—一六四一），可說是在以人論書的主流思想下，加上以訛傳訛的歷史評價而成為犧牲品。當代學者張光遠、何炎泉對張瑞圖生平及其時政治狀況的深入研究，當中有不少新的發現，甚至探究歷史記載的謬誤點。<sup>一</sup>新的研究成果指出歷來對張瑞圖人格最大的指控是「為魏忠賢書生祠碑」，然這可能是政敵互相傾軋的政治風波中製造出來的指控。而張瑞圖最終被劃為「逆黨」，更是剛愎自用的崇禎皇帝（一六二八—一六四四在位）炮製的一樁政治罪狀，為的是宣洩個人對張瑞圖等舊閣臣的不滿。<sup>二</sup>須言之，縱使張瑞圖不可能與以身殉國的「遺民」相提並論，但總不至被冷待數百年。然而，隨著學者對張氏生平的深入研究，讓我們可以從更深入和宏闊的視野審視張瑞圖的書法。適逢北山堂收藏一卷張氏書於天啟二年（一六二二）的《草書漢京篇》，正好為大家提供更深入了解張氏人生和思想的好材料。同時，透過對此作品的內容，嘗試探析身處動盪政治中，晚明士人的處世心態與書風轉向的關係。

《草書漢京篇》（圖版三八）是六米多的長卷（全卷三二·五×六二·三·五釐米），卷末款署：「天啟壬戌書於長安邸中，張長公瑞圖。」「天啟壬戌」是天啟二年，時年五十三歲。參看張瑞圖《感遼事作》（圖一）題記：「天啟元年冬十月，芥子居士瑞圖書，將北行前之十日也」，可知張瑞圖於天啟元年（一六二一）年底北上履新，十月由家鄉福建晉江出發，天啟二年春到達北京，接任右諭德新職。<sup>三</sup>查考張瑞圖所作《辛酉除夕用杜工部語起句在河間公署》一詩，可知張瑞圖除夕已

在河間（今河北滄州）。故此，可推斷約在正月抵達北京。<sup>四</sup>至於有學者認為「此卷書於赴京任職途經長安客舍中」，則純屬被款署的字面所誤導。<sup>五</sup>所謂「書於長安邸中」，並非真正之「長安」，只是長安為歷朝古都，借指京城北京之語而已。在行程上，張瑞圖由家鄉福建晉江出發，北上赴京，一般北上經江浙沿京杭大運河，入山東，抵河北，絕無道理繞道到千里以外，位於關中的古都長安。「長安」一語其實只是京師的代詞，與另一常用的辭彙「都下」無別，此亦每每見於張瑞圖之書作及詩文當中。<sup>六</sup>「長安」與「都下」在張瑞圖的作品中經常互換而用，故《草書漢京篇》款署之「長安」，亦當指北京無疑。此外，他選寫李夢陽（一四七三—一五三〇）的《漢京篇》，以漢代京師「長安」借指自身所處的當下京師北京，自更文意相通，也寄意深遠。

確定張瑞圖書寫《漢京篇》時身在北京是極其重要的，因這說明書寫此作時，正是他人生與仕途的轉捩點。天啟二年是張瑞圖久休復出之時，再入仕途，其後屢獲陞遷，同時也是他深陷晚明黑暗政治漩渦的開端；而天啟時代，更是他在書法風格上步入成熟的分水嶺。

## 《漢京篇》與明代中後期的文學趨勢

《漢京篇》書寫明代中期文學復古運動領袖人物「前七子」李夢陽的一首古體詩。詩中以描寫漢代帝都的繁華昌盛為起首：「漢京臨帝極，覆道眾星羅……山河自古稱佳麗，城中半是王侯第」，然而，「豈知盛滿多仇忌，可惜榮華如夢寐……三千食客今誰在，十二珠樓空覆高」。詩中藉着漢京的今昔變化，抒發了盛衰無常的感慨。所謂「月滿則虧，物盛則衰」，是天地萬物變化的規律。詩中對兩漢權貴的昔盛今衰，有着深刻的反思。「後車不戒前車覆」，發人深省，這與同樣處身帝都的張瑞圖，也許每多切身感受。

《漢京篇》反映了張瑞圖的文學趣向。他平生創作的書法作品固以



唐詩居多，其中對杜甫（七一—七七〇）詩尤為偏愛。<sup>七</sup>此外亦有陶淵明（約三六五—四二七）《歸去來辭》、李白（七〇—一七六二）《夢遊天姥吟留別》、蘇軾（一〇三七—一一〇一）《赤壁賦》等。<sup>八</sup>而這些選材，反映出他受明代中期以來文學思潮的洗禮，那就是「前後七子」的文學復古運動。

一般現代人的觀念中，認為明代中期以後最重要的是小說和戲曲創作。然而，真正可建立自身文壇地位，乃至鞏固政治勢力的，始終是詩文。故此，由李東陽（一四四七—一五一六）以閣臣之尊，建立「茶陵派」，天下文風遂為之變。繼而李夢陽、何景明（一四八三—一五二一）、康海（一四七五—一五四〇）、徐禎卿（一四七九—一五一一）等結成文學群體，舉復古大旗，倡言「文必秦漢，詩必盛唐」，自是「空同出而異軍特起，臺閣壇坫，移於郎署」，多少反映李夢陽等人在弘治、正德時期的影響力。<sup>九</sup>到了嘉靖後期，以至隆慶、萬曆朝，主導天下文壇的便是李攀龍（一五一四—一五七〇）、王世貞（一五二六—一五九〇）、徐中行（一五一七—一五七八）、梁有譽（一五二一—一五五六）等有「後七子」之稱的文學團體。他們透過文學，結納同道，形成輿論力量。當他們主導了政治系統內的文學潮流，天下士子趨附者眾，風氣亦為之易轉。

張瑞圖來自福建地區，從他布衣時代到進入仕途，「前後七子」的文學主張依然影響廣泛，尤其「後七子」王世貞的詩文言論更是天下共傳。誠如張瑞圖在天啟四年（一六二四）為自己家鄉一位鄉賢「弼虞宋舊公祖」所寫的十五米長卷《行草王世貞國朝詩評卷》（圖二），可見王世貞的文學主張，在福建地區仍有一定的影響力。而明代被譽為最完整刻本的《空同集》，亦於萬曆三十年（一六〇二）面世，可見李夢陽的著作在萬曆時代依然有廣泛的受眾。<sup>十</sup>

## 李夢陽的文學與人生的共鳴

當然，除了大潮流之外，還有張瑞圖的個人愛好。「前七子」之中，他尤多寫李夢陽和何景明之作。李夢陽詩最能表現雄奇氣度，王世貞曾評：「獻吉才氣高雄，風骨適利，天授既奇，師法復古，手闢草昧，為一代詞人之冠。」<sup>十一</sup>大抵李氏為甘肅人，地處西陲，個性強悍，故其

追摹秦漢及唐人詩意，自有一種雄健之風。他在政途上亦處處展露強橫性格，敢於挑戰權貴。而青年時代的張瑞圖，亦頗具才略膽識。從他首次會試，於殿試之時竟然提出堯舜用人未有君子小人之別，孔子卻嚴分君子小人，但用人應唯才是用，此等言論，不可謂不出格。<sup>十二</sup>

李夢陽所處的時代和政途經歷，或許使張瑞圖對其詩文有更深刻的體會。首先，李夢陽經歷了相對承平清明的弘治時代，李對弘治帝的死，展露無限的悲痛與追懷。<sup>十三</sup>繼而進入黑暗的正德時代，更險死於劉瑾（一四五—一五一〇）亂政時期。劉瑾伏誅之後，他任官江西，見盡民間疾苦和受盡權貴的污氣，最後更因寧王之亂被誣為「寧黨」。其後，他灰心政途，離開江西，北遊襄陽，最後居大梁，築脩然臺於開封康王城，度其餘生。而他晚年的詩風，更是由雄健跌宕一變而為悲涼沉鬱，以宣洩其憂時傷世和內心的憤懣。

張瑞圖於萬曆三十五年（一六〇七）參與會試，「探花」出身，授翰林院編修，是其仕途的開端。然不足兩年，他便告假還鄉養病，兩年後始再出仕。萬曆四十二年（一六一四），他曾奉命出使滇南（雲南），而此次出使的同僚魏廣微（一六〇四年進士），原是魏忠賢（一五六八—一六二七）的同鄉，也是日後的「閹黨」要員，這亦使張瑞圖無法排除與「閹黨」的關係。張瑞圖於萬曆四十八年（一六二〇）晉陞左春坊中允，任職太子府。但是年神宗駕崩，光宗即位，三十天即猝斃，繼而立熹宗，這年冬天，張瑞圖告假還鄉。熹宗天啟元年，差不多整年在鄉，直至十月，才接到擢升為德諭之任命。繼而北上，到達京城已是天啟二年的春節。

可以看到，張瑞圖對仕途「進退」極其謹慎，他的告假多少帶有政治避險的色彩，這亦是明代官場的慣技。每當皇帝駕崩，新主登基，朝廷便出現或大或小的人事更替。經歷過明代最荒誕的皇帝繼統的醜劇，張瑞圖對出處進退頗感猶豫。他經過一年的靜觀和考量，才再踏上仕途。此次，他所得到的官職，表面只是文書處理的閒職，但若結合他的出身，他所任之職都屬太子府參事，司理皇太子的文書往來，後更兼翰林侍讀和司經局，這都是明代實錄修撰官員的培養之所，更是內閣成員的晉身階梯。當然，張瑞圖在天啟二年時不可能預料自己能在短時間內能擠身閣臣之職，但仕途上的可能性顯然具有一定的吸引力，才使他在這動盪



時刻出山。

不過，他此次出山，就算可能已獲得一定的政治「保障」，卻沒有躊躇滿志，且見出無奈和歛歛，《漢京篇》正體現了這種矛盾的情緒。

天啟二年，張瑞圖在同一年內選寫了李夢陽的《漢京篇》與《儵然臺詩》（圖三），《漢京篇》為《空同集》卷十八的首篇，此卷所收都是李夢陽正德初期的七言古詩，當中體現李夢陽對時代更替、世事無常的愴然。而《儵然臺詩》乃是李夢陽晚年退居開封之後的作品，寫的是從八月十四到十六夜對月的種種感懷，從當中「昔日芒碭五色氣，烟銷浪滅今安在」、「月圓月缺天有之，人生豈得如舊時」等句所流露出人生短暫，韶華不再的悲嘆，與《漢京篇》對時代的喟嘆，可謂一脈相通。由此推斷張瑞圖在短時間內選寫此兩篇絕非偶然，當中可見其別有寄託。

張瑞圖這次復出，大抵懷着如履薄冰的心情，所以，他極少以自己的詩文表露心跡。從他晚年編纂的詩集《白毫菴集》，當中分「言志」的內篇與「應酬」的外篇，但其所謂「言志」，亦不過以古之隱逸之士為詠頌對象，幾乎不涉世事，更罕傷時感國。<sup>十四</sup>這與李夢陽、王世貞等敢以詩批評時事，大相逕庭，於此凸顯張瑞圖在政治上的高度警覺。既然不能用自己的話來「言志」，借他人的詩，以明己志，亦是文人慣用的手法。

《草書漢京篇》與《儵然臺詩》同樣是六米多的長卷巨製，如此大幅製作，有別於張瑞圖的一般應酬之作，無疑對其創作動機及意義，引發思考之餘地。再者，天啟年間張瑞圖所書寫的李夢陽、何景明、王世貞的作品，都以長卷為主，除上述二作外，亦有如《行草王世貞國朝詩評》（一六二四）、《何景明栖鳳亭詩》（一六二四）、《章草何景明白紵歌詩》（一六二五）、《行書何景明聽琴篇》（一六二五）等。其中王世貞之作長愈十五米多，可謂罕見之長篇巨構。

有學者發現張瑞圖與許多晚明書家一樣，寫製大量直幅立軸的作品都只是署姓名，既無紀年，亦無受書者姓名（圖四）。除了如劉恒般推測是張瑞圖在紛爭混亂的官場中用以避嫌自保的行徑外，應可推想大量欠缺詳細題跋（沒有紀年）的作品，是張瑞圖的應酬之作。<sup>十五</sup>其實，關於手卷、冊頁和立軸在晚明文人書法家中的地位分歧，已經引

起學者的關注。<sup>十六</sup>應酬之作多採用立軸形式，這在明末清初很常見，有學者發現「傅山的許多粗糙作品都是巨大的條幅。」<sup>十七</sup>晚明文震亨（一五八五—一六四五）在《長物志·卷五·單條》中就明確指出：

宋、元古畫，斷無此式，蓋今時俗制，而人絕好之。齋中懸掛，俗氣逼人眉睫，即果真蹟，亦當減價。<sup>十八</sup>

文震亨的言論代表了晚明吳派文人對立軸這種新興書法創作形式的觀點。除了明確表達立軸為「俗制」外，其視覺效果也被形容為「俗氣逼人眉睫」。由此可知，在有識見品味的文人階層，手卷依然是具嚴肅創作目的和意義的形式。而且，手卷便於攜帶，在明代士人（尤其官員）頻繁的官職調遷中，隨身攜帶於行囊中的作品，每每有特殊意義，當中尤以抒情寫志、表白真我之作為多。<sup>十九</sup>加上手卷的觀賞模式，便於三五知己展卷細看，邊看邊談論，屬於較私密性的創作，是文人進行交流的理想空間。

故此，像《草書漢京篇》一樣的書法長卷，顯然不是一般的應酬之作。而綜合其時代背景、選寫內容、表現形式及張瑞圖的個人經歷，可以得出一個概括的推測：《草書漢京篇》是他復出入京，在京接觸到天啟時代政局的波詭雲譎，從而對政治的興衰產生悲觀和無奈。他借李夢陽的《漢京篇》隱隱吐露自己對世局，尤其是天啟時代政情的看法。

### 書風轉變的關鍵時期

天啟時代，不僅是張瑞圖仕宦生涯改變的時期，亦是他書法邁向成熟的重要階段。相比起政治取態上的猶豫曖昧，張瑞圖對書風的取捨，卻是敢作敢為。

董其昌（一五五五—一六三六）無疑是明代後期書壇的關鍵人物，他追求「生」的概念，顛覆了明代中期以來由吳門書派主導的復古潮流，打開「率意」和張揚個性的新風氣，對晚明「尚奇」的美學，產生推動作用，這對晚明書壇是別具意義的（圖五）。<sup>二十</sup>吳門書派的復古，在沈周（一四二七—一五〇九）、文徵明（一四七〇—一五五九）的主導下，結合蘇州地區豐厚的歷代名跡及名帖的收藏，產生力求迫近古人意



韻的古典風格，亦繼承了帖學的正統地位。但是，對於其他地區而言，根本沒有這得天獨厚的重要文化資源。故此，他們若以吳派為宗，則只能永遠墮後於人。董其昌「生」與「奇」的觀念，對董其昌自身而言，是幫助他對深邃的臨學根柢進行破腳功夫，以突破帖學傳統限制的手段。但對天下人而言，這是偏離帖學正統的藉口，也是離經叛道的依據。連董其昌自己也意識到書法正處於一個變革時代，而自己亦是「變」的箇中關鍵。<sup>二十一</sup>

然而，這一新浪潮的威力，卻遠超他的想像，尤其對江南以外地區的影響。張瑞圖來自福建地區，雖然與浙江、江蘇相鄰，但在文化歷史長河中，偏向滯後。但正是這種滯後，反而給予它有較偏離主流的空間，促成地區上五花八門的自由風氣。有學者推測張瑞圖的「標新立異，很可能來自於他在研習發展出的一種既不尋常卻符合他本人肌肉生理特點的書法習慣。他很可能不曾刻意臨摹古人，而是根據自己獨特的書寫方式逐漸發展出一種反映自己審美理想的風格。」<sup>二十二</sup>如此，則把張的獨特性理解為個人喜好和運筆（手腕）的慣性等先天因素，而非後天環境（臨習過程、書法材料、時代風格等）的使然。

不過，若結合晚明另一書家黃道周（一五八五—一六四六）的情況來看，張瑞圖的標新立異，不止是他的個人取向，而是一種集體行為。因黃道周同樣是福建人，黃的家鄉與張的晉江，同屬閩南地區。黃道周早年書風已展現的「奇肆」和不尋常，或許與張瑞圖有着某種共通的基因，這就是地區風格，乃至時代風格的體現（圖六）。<sup>二十三</sup>也就是說，愈不受吳門書派的帖學正統觀念影響之地，書風就愈見自由。

此外，張瑞圖不可能不曾刻意臨摹古人，這是違反常規的。他經由科舉入仕，更是進士出身，無論怎樣，他必須寫得一手工整的應制書體。只是，當他舉進士、踏仕途之後，他的書法再沒必要停留在規行矩步的方式，可以一任自我地舒展個性。在選擇建立自己的書風上，張瑞圖應作過審慎的思考。從張瑞圖晚年《讀易詩二首》的題跋提供了重要線索：

記壬戌（一六二二）都下會董玄宰先生，先生謂余曰：「君書小楷甚佳，而人不知求，何也？」偶有持此卷索細楷者，而先生書在前，使小巫氣盡勉作數行。先生見之，應有失言之悔耳。崇禎丁丑

（一六三七）冬十月白毫菴道者瑞圖識。<sup>二十四</sup>

張瑞圖憶述天啟二年在京拜訪名滿天下的董其昌，也許還帶了些作品向董氏請益，董其昌認為張的「小楷甚佳」。董其昌的讚許，顯示張的小楷不單深得傳統精粹，帖學根柢應該不弱。此外，張瑞圖的個人書法刻帖《果亭墨翰》，當中主要作品均是小楷和行書，卷首第一篇便書小楷袁昂《古今書評》，其次還有王世貞在《藝苑卮言》中錄陶傲孫的詩評（圖七）、陶淵明《桃花源》和《心經》等，於此可見張瑞圖對小楷的自信。<sup>二十五</sup>從書風所見，有著濃厚的鍾繇（一五一—二三〇）、《黃庭經》與章草的筆意。從這種書學淵源，亦可以看到當時書法大潮流的影響。明代自中期以後，學鍾繇成一時風尚，誠如王世貞謂：「今天下人學鍾者，俱《季直表》，遂爾成風。」<sup>二十六</sup>明代中期以降，名家如祝允明（一四六〇—一五二七）、文徵明、陳鏊（一五〇八—一五八一）、周天球（一五一四—一五九五）、張鳳翼（一五二七—一六一三）等皆師法鍾繇，至晚明已蔚然成風。故此，張瑞圖在小楷上的選擇，亦是潮流使然。只是他融會章草，卻顯示了個人喜好。

綜上所述，張瑞圖對書風的選擇，不純出於個人，而是在大環境下所作的判斷。此外，題跋中亦透露另一玄機，說明張瑞圖的選擇。他到了晚年猶認為自己的楷書與董其昌相比，依然是小巫見大巫，可見他認定自己的小楷無法超越前人。故此，只好另闢蹊徑。而且，行草書的強烈表現性，已得到普遍的認同，他便順應此勢發展行、草書。當年董其昌問張「君書小楷甚佳，而人不知求，何也？」張沒有記下他如何回答，但此事說明當時向張求書者應不少，然他們所求的不是董其昌認同的小楷，而是與《草書漢京篇》風格相同的行草書。當然，大多是應時所求的直幅立軸。從這一點，復說明了張瑞圖對書風的取捨，亦作了多方面的考慮。

## 個性書風的建立

《草書漢京篇》是張瑞圖天啟初年創作的書法長卷，是其個人風格進入成熟並逐漸強化的階段。<sup>二十七</sup>據此卷可見早期臨習傳統的影響漸次淡化，萬曆後期（一五九六）所作《草書杜甫漢陂行詩》（圖八）展現



那種宛轉飄逸的風格逐漸隱退，典型的勁峭方折用筆更趨明顯。筆畫勁利，翻折盤旋的特點非常突出。在飛動的線條中，時見翻折、提按、推刷、橫撥等變化，顯出極為熟練的駕馭筆墨的技巧。傳統草書行筆較徐緩，而張瑞圖下筆則異常果斷，筆路迅疾快捷，凡行筆改變方向處，多棱角尖銳，極少迴旋之餘地。如橫畫多由右上方翹起，然後翻筆向下，盤旋往復，往往形成三角結構，同時再結合起止轉折處的提按變化，因而顯得力量堅勁，氣勢強悍。前人論草書，多以回鋒使轉、飽滿圓潤為用筆標準。然張瑞圖自覺意識到使轉變化並非其用筆之所長，在《後赤壁賦》（一六二五）一作中題跋：

孫過庭論草，以使轉為形質，點畫為情性，此草書三昧也！旭、素一派流傳，此意遂絕。余於草書，亦少知使轉而已，情性終不近也。二十八

自言「少知使轉」，實則強調其草書重視「情性」。下筆看似不著眼於技巧，不修邊幅，實則勁度十足，斬釘截鐵，個性盡現。

當然，迅疾直接只不過是張瑞圖的行筆營造出來的其中一種筆墨效果。其書勢時而奇宕變化，破筆、鈍筆、尖筆、中鋒、偏鋒交替互換，某些用筆則隨意之所之作多方位絞轉，筆畫翻覆盤纏，奇詭多變的筆墨獲得最大限度的表現，並增加了節奏感和動態感。長卷中橫畫多尖鋒而起，中段運筆則加重力量和厚度，盡量粗寫，以致單字內橫勢筆畫往往擠撞、相連，甚至重疊，形成很大張力。卷中的「篇」、「京」、「道」、「烟」等字，由於橫勢疊層線條讓單字內的縱向空間急劇縮小，每列的縱向空間亦收縮。如此上下壓縮集緊、空間局促，造就了緊張抑鬱的視覺效果。可以說，張瑞圖草書的橫勢筆畫、橫向撐張的構字特點，開啟了晚明遺民書法的新局面。

張瑞圖對草書長卷的空間把握拿捏準確，在這種橫長的筆墨形式中，橫向視野的不斷延續和擴展，跌宕起伏，恣肆汪洋。字距的緊密與行距的疏闊形成明顯的對照，加強了橫向延綿的效果。通篇筆墨因而顯得力量堅勁，氣勢強悍，佈局狂放，與帖學傳統書作大相逕庭。張瑞圖傳世論書文字雖然不多，但可謂深明書理，正如其評論早年曾致力之楷

法時謂：

晉人楷法平澹玄遠，妙處都不在書，非學所可至也……假我數年，撇棄舊學，從不學處求之，或小有近焉耳。二十九

雖是評論楷法之言論，實則更切合其草書之評價。「從不學處求之，或小有近焉耳」，可謂深得「書神」之論，亦說明了張瑞圖書風轉變之內在因由。三十

## 結語

張瑞圖作於天啟二年的《草書漢京篇》是其人生轉捩點的重要寫照，也是見證其書風轉向的關鍵作品。由此，張瑞圖邁進了另一創作階段，開創了晚明書法發展的新走向。張瑞圖同年與前輩書家董其昌的交會，正預示著晚明書壇新創作陣營的湧現，張瑞圖當然是其中的開創者。正是同一年，黃道周、王鐸（一五九二—一六五二）、倪元璐（一五九三—一六四四）進京會試，三人同榜中式，彼此互相砥礪，日後皆成為明末清初狂怪變形書風的創造者。三十一



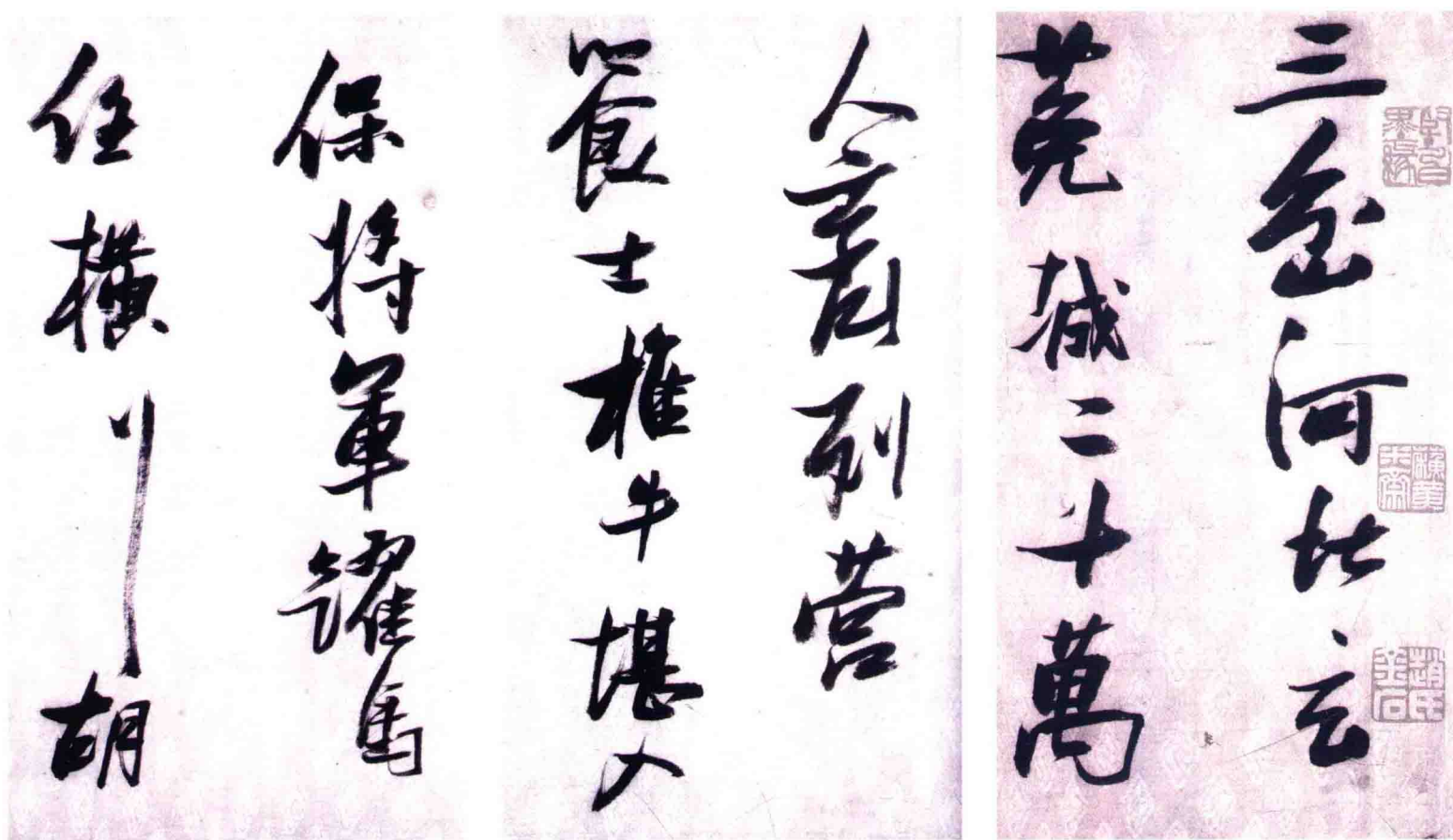
- 一 有關對張瑞圖書法進行較深入的研究，以二十世紀八十年代張光遠的文章首開先河，見張光遠：《明末書畫奇才張瑞圖的研究》，《新亞學術集刊》，第四期（一九八三），頁三一—三三二。九十年代則以劉恒之文最為詳盡，見劉恒：《張瑞圖其人其書》，載劉正成主編：《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》（北京：榮寶齋，一九九二），頁一一—一九。二〇〇〇年後，臺灣學術界出現了一些以張瑞圖書法為題的碩士論文，其中以何炎泉的影響較大，並提出了新的觀點。見何炎泉：《張瑞圖之歷史形象與書蹟》（國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，二〇〇三）。
- 二 詳見張光遠：《明末書畫奇才張瑞圖的研究》，頁二〇—三四；何炎泉：《晚明書家張瑞圖之歷史形象與書史地位》，《故宮學術季刊》，第二卷第二期（二〇〇四年冬），頁六七—九九。
- 三 見《中國法書選·五二·張瑞圖集》（東京：二玄社，一九九〇），頁三五—三六。
- 四 張瑞圖：《白毫菴集》（《四庫禁燬書叢刊》第一四二冊；北京：北京出版社，二〇〇〇），雜篇，頁五八四。
- 五 見沈傳鳳：《書藝珍品賞析·明代·張瑞圖》（臺灣：石頭出版股份有限公司，二〇〇五），頁八。
- 六 如張瑞圖在《都下送陳伯龍下第南還》一詩題中指出身處之地為「都下」，而詩中的「長安久客囊羞澀」的「長安」與詩題的「都下」，均是指身處之地北京。又一六二七年所書《行草歐陽修醉翁亭記卷》：「天啟丁卯春書於長安之清真堂中。果亭山人瑞圖。」見《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁二二—二二三。按「清真堂」為張瑞圖在京任職時常用之齋號。至於一六三八年所書《楷書和陶淵明擬古詩冊》，題為「和陶淵明擬古，送康侯外孫北上七篇」，明確指出時外孫楊玄錫北上赴京任職，書作「寄康侯於長安中」，自是把書作寄付身在北京的外孫。見《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁二二六—二二八。
- 七 見《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁二四一。
- 八 有關張瑞圖的書法作品，目前以何炎泉的《張瑞圖之歷史形象與書蹟》一文搜集得最詳備，詳見該文附錄一《張瑞圖紀年作品表》。
- 九 見清代光緒年間陳田撰：《明詩紀事》（上海：上海古籍出版社，一九九三），頁一一三五。
- 十 據張兵、冉耀斌：《李夢陽詩選》（北京：人民文學出版社，二〇〇九），頁二一。
- 十一 王世貞：《弇州四部稿》（《中國基本古籍庫》明萬曆刻本；北京：北京愛如生數字化技術研究中心，二〇〇九），卷一四九，頁一六一。
- 十二 見張光遠《明末書畫奇才張瑞圖的研究》，載《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁二一。
- 十三 文中有關李夢陽生平敘述主要據張兵、冉耀斌：《李夢陽詩選》，前言，頁一—二二。
- 十四 張瑞圖：《白毫菴引》，見《白毫菴集》，頁四四六—四四七。
- 十五 劉恒在《張瑞圖其人其書》一文說：「與晚明時期的許多書家一樣，張瑞圖喜歡書寫尺幅較大的立軸、橫卷及冊頁，立軸多在六尺以上，橫卷則動輒逾丈。所書寫的內容多為古人寄情山水、田園一類詩文，象蘇軾的前、後《赤壁賦》、歐陽修的《醉翁亭記》、范仲淹的《岳陽樓記》及杜甫的《飲中八仙歌》等，都曾反覆書寫。在落款習慣上，立軸一般只署姓名，極少記年；橫卷、冊頁則大多都有年月及齋號。另外，不論是何種形式的作品，除了對家鄉的少數朋友與晚輩外，有上款的很少見，這大約是張瑞圖在當時紛爭混亂的官場中用以避嫌自保的有意而為。」見《收藏家》，第七四期（二〇〇二年十二月），頁四七。何炎泉則指出：「在張瑞圖書法應酬量最大的天啟年間，應酬主要形制的立軸作品確實出現良莠不齊的狀況，而手卷、冊頁則表現出相反的狀況。待瑞圖涉入逆案後，立軸作品往往書寫的比較用心且水準較齊。」見何炎泉《張瑞圖（一五七〇—一六四一）行草書風之形成與書法應酬》，《美術史研究集刊》，第一九期（二〇〇五），頁一四七。
- 十六 何炎泉《中國書法的立軸與對聯》，《故宮文物月刊》，第二三卷第二期（二〇〇五年五月），頁七七。
- 十七 見白謙慎：《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》（中譯增訂版；臺北：石頭出版股份有限公司，二〇〇五），頁二八九。
- 十八 文震亨著、陳植校注：《長物志校注》（南京：江蘇科學技術出版社，一九八四），頁一五一。
- 十九 以張瑞圖一卷《行書前後赤壁賦》為例，「前賦」書於一六一八年，「後賦」補書於一六二八年，前後相隔十年之久。十年之中，這卷書法是否與他共浮沉於宦海生涯，是值得探討的問題。
- 二十 詳見白謙慎：《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》，頁六〇。
- 二十一 董其昌曾宣稱：「書法至余，亦復一變。」見《畫禪室隨筆》（上海：上海古籍出版社，一九八七），卷一，頁一。
- 二十二 白謙慎：《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》，頁六二—



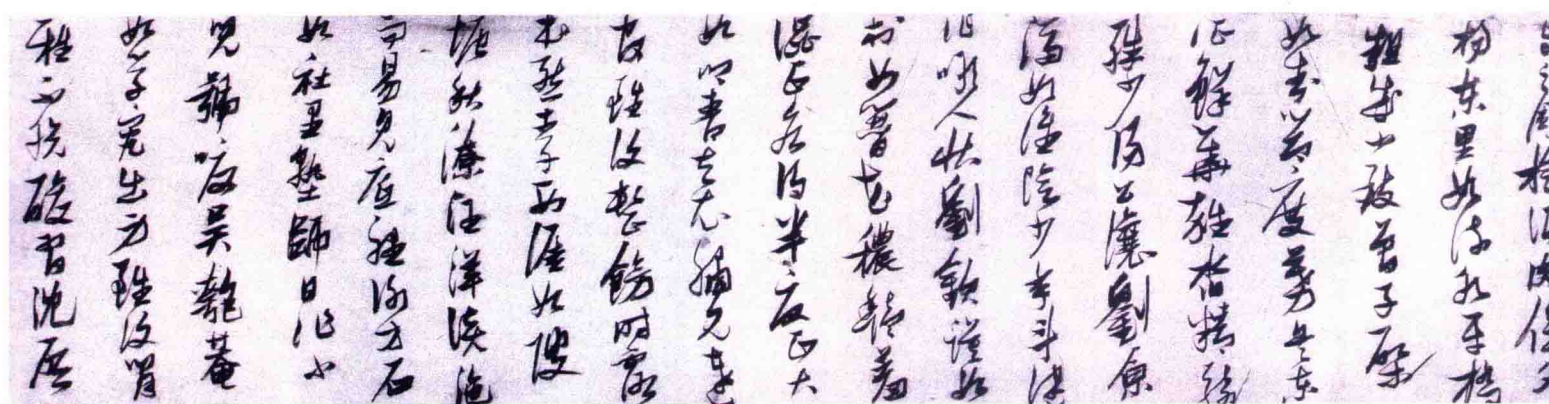
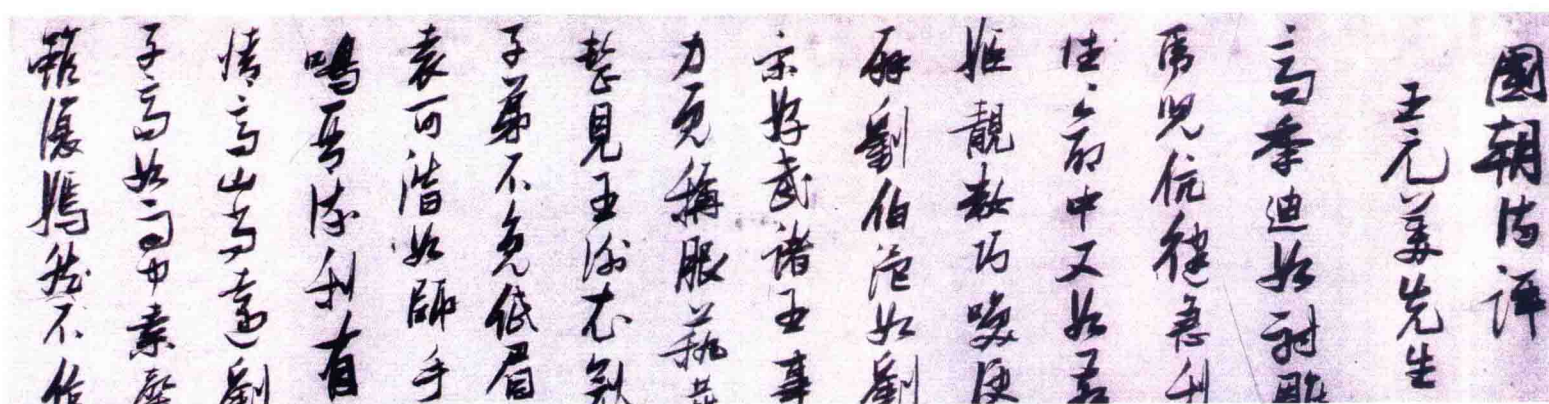
六三。

- 二十三 張佳傑在其碩士論文曾討論明末清初福建地區特殊的書風現象，歸結出「閩地書學傳統」，是使福建書人在明末清初大放異彩的原因。詳見張佳傑：《明末清初福建地區書風探究——以許友為中心》（國立台灣大學碩士論文，二〇〇二）。
- 二十四 張瑞圖《讀易詩二首》，載《書道全集·中國·明II》（東京：平凡社，一九六一），第二一卷，圖二九。
- 二十五 天啟六年（一六二六），張瑞圖的弟弟張瑞鼎曾將其部分書跡編排摹刻成《果亭墨翰》六卷，全帖收入萬曆四十三年至天啟六年間書作近三十件，多為小楷、行書及章草。另參見広津雲仙編：《張瑞圖の書法·卷子篇》（東京：二玄社，一九八一），頁三。
- 二十六 王世貞：《弇州四部稿》，卷一五四，頁一六六五。
- 二十七 學者多以天啟年間為張瑞圖書法第一階段和第二階段的分水嶺。如劉恒認為第一階段是天啟元年（一六二一）以前，第二階段是從天啟元年到崇禎元年（一六二八）之間。詳見劉恒：《張瑞圖其人其書》，《收藏家》，第七四期（二〇〇二年十二月），頁四四。
- 二十八 見張瑞圖：《果亭墨翰》，卷二。
- 二十九 載劉正成主編：《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁二二二。
- 三十 「書神」一詞見袁宏道論徐渭書法：「不論書法而論書神，誠八法之散聖，字林之俠客也。」
- 三十一 參看張升編：《王鐸年譜》（上海：上海書畫出版社，二〇〇七），頁四七—五一。



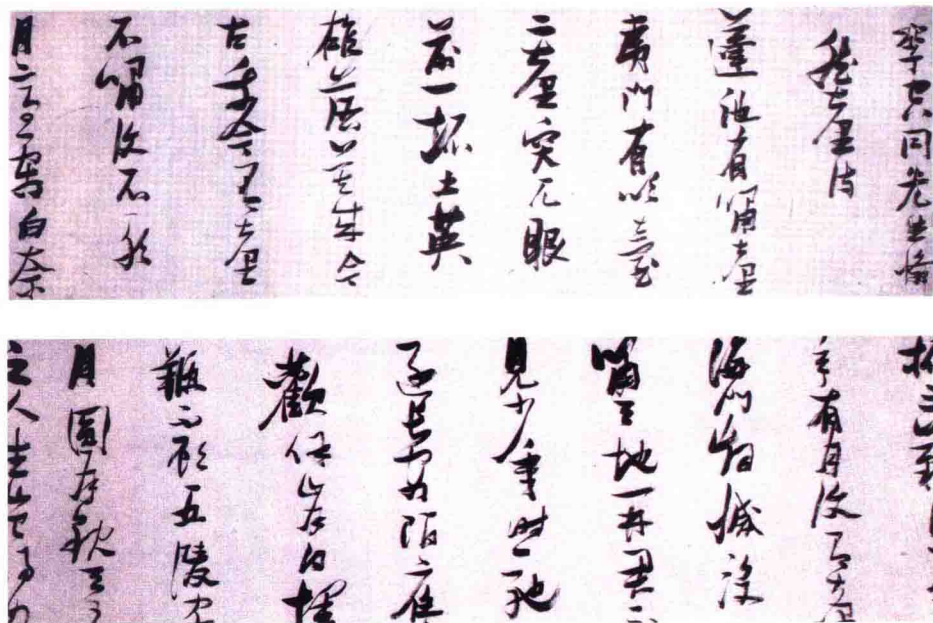


圖一 張瑞圖《感遼事作》（局部）。圖載《中國法書選·五二·張瑞圖集》（東京：二玄社，一九八九），頁二一五。

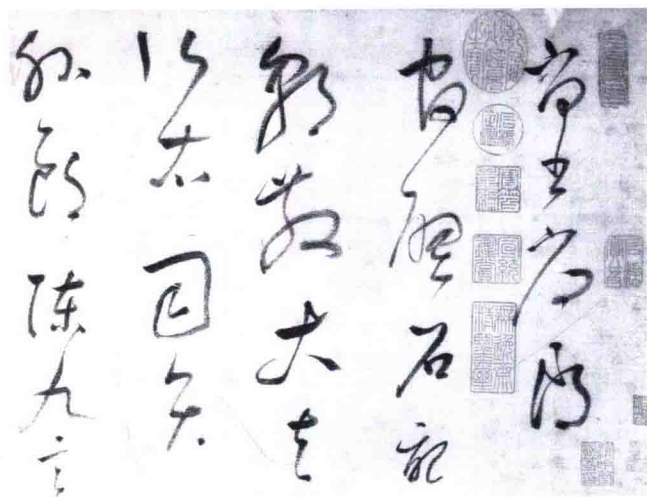


圖二 張瑞圖《行草王世貞國朝詩評卷》（局部）。一六二四年。上海博物館藏。圖載劉正成主編：《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》（北京：榮寶齋，一九九二），頁七二。

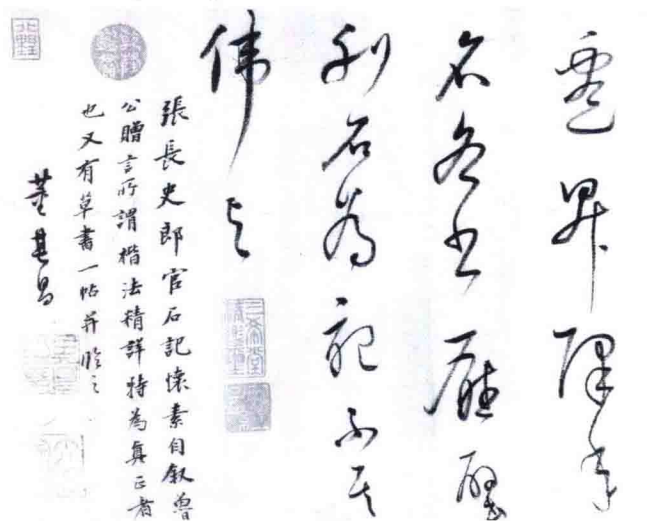




圖三 張瑞圖《儵然臺詩》（局部）。一六二二年。上海博物館藏。圖載劉正成主編：《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁四八。



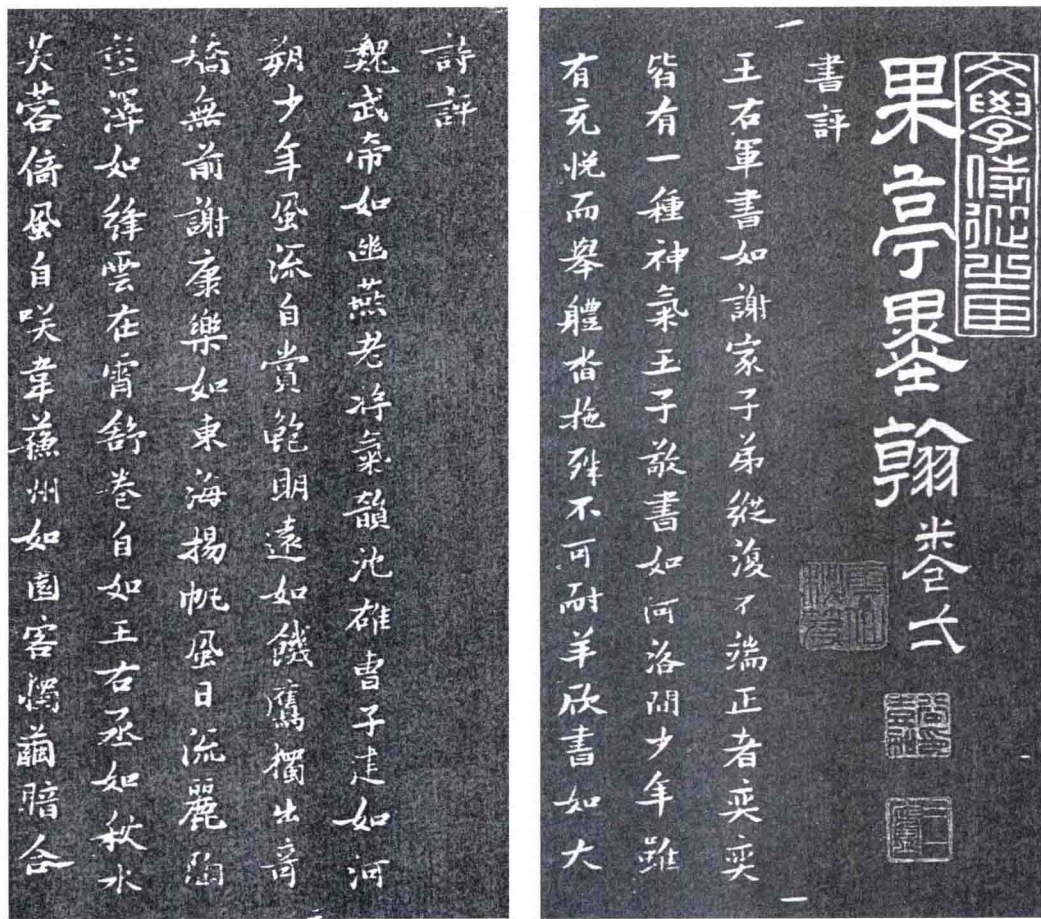
圖五 董其昌《臨張旭郎官壁石記》（局部）。一六二二年。載白謙慎：《傅山的世紀——十七世紀中國書法的嬗變》（臺北：石頭出版股份有限公司，二〇〇三），圖一·一三。



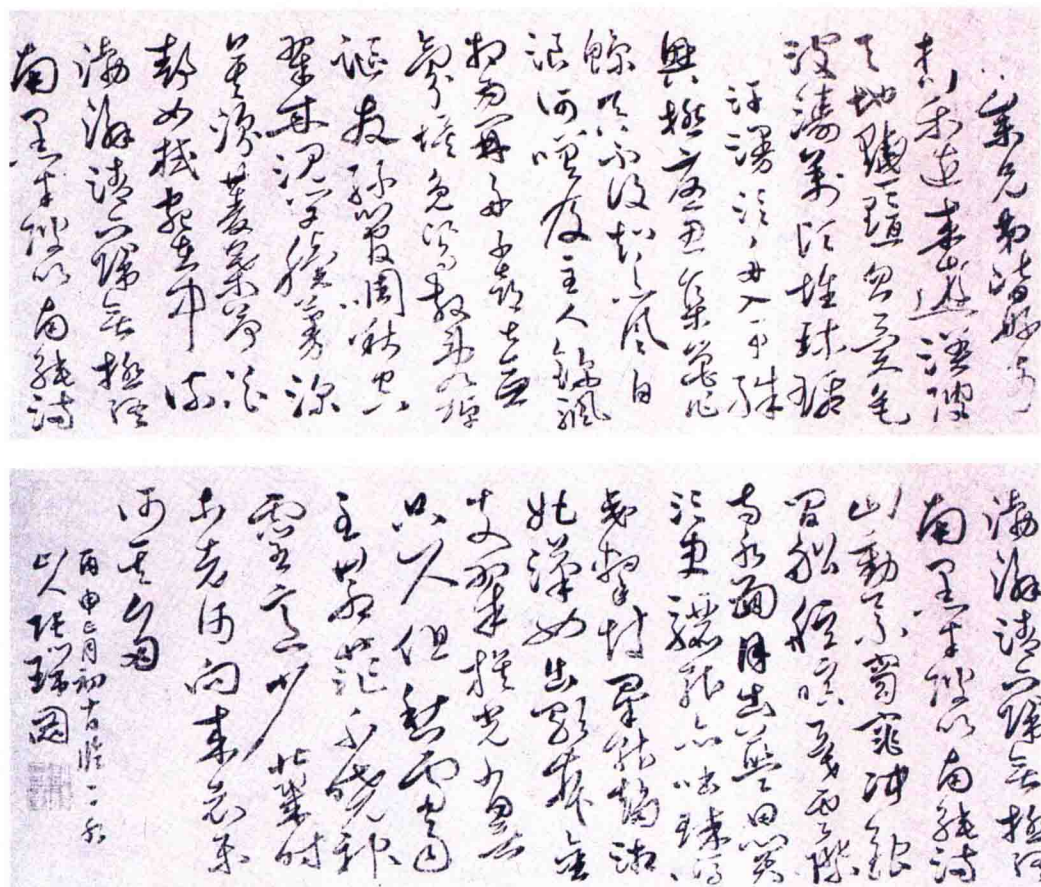
圖四 張瑞圖《行書五絕詩軸》。北京故宮博物院藏。圖載蕭燕翼編：《故宮博物院藏文物珍本全集·二一·明代書法》（香港：商務印書館，二〇〇一），頁二六九。



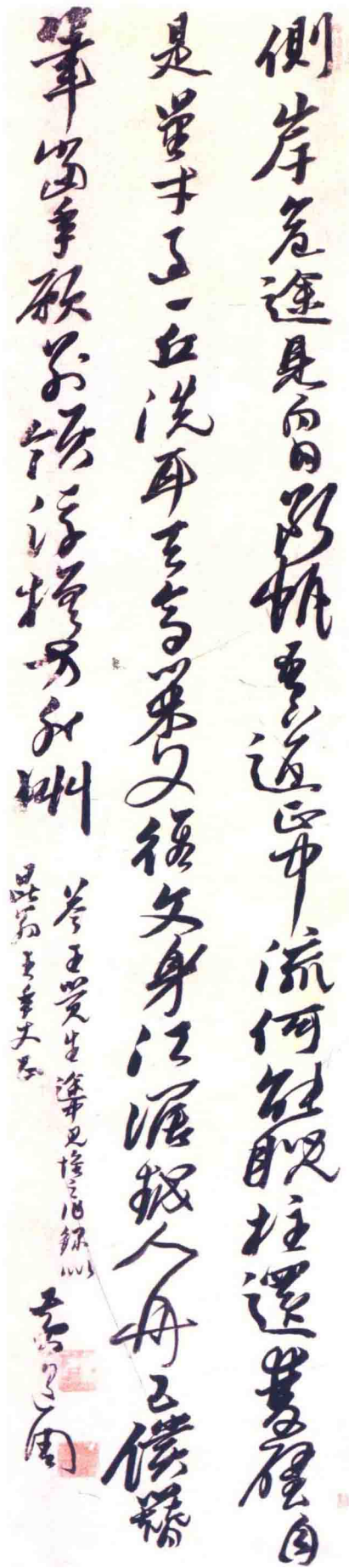




圖七 張瑞圖《書評·詩評》。刻入《果亭墨翰》卷一。載天津雲仙編：《張瑞圖の書法》（東京：二玄社，一九八〇—一九八一），頁五。



圖八 張瑞圖《草書杜甫漢陂行詩卷》。一五九六年。遼寧省博物館藏。圖載《中國書法全集·五五·明代篇·張瑞圖卷》，頁三五。



圖六 黃道周《行書途中見懷詩軸》。北京故宮博物院藏。圖載蕭燕翼編：《故宮博物院藏文物珍本全集·二一·明代書法》，頁二七六。



## 張瑞圖（一五七〇——一六四一） 草書漢京篇

天啟壬戌（一六二二年）

絹本手卷，三二·五×六二·三·五釐米

張瑞圖，字無畫，福建晉江縣人（今福建泉州）。一生所用別號甚多，六十歲以前常用長公、二水、芥子居士、果亭山人等，晚年顏其居「白毫菴」，自署白毫菴道者或白毫菴居士。明萬曆三十五年（一六〇七）探花，曾官至翰林院編修、詹事府少詹事、禮部右侍郎、內閣次輔等。崇禎元年（一六二八）辭官，終老樛梓。

張氏宦海浮沉二十一載，但為後世所記得者，卻是個性鮮明的書風，與董其昌、米萬鍾、邢侗並稱「明末四家」。但不同於他們承襲自二王體系的面貌，張氏以獨特的草書垂譽書史。其書風可大致分為三個階段：早年師法古人，深受吳門書派祝允明、陳淳等影響；五十二到五十九歲為成熟期，面貌獨具、氣勢強悍；後則歸於率意蕭散。此卷草書長卷，錄明代李夢陽《漢京篇》古詩一首，書於天啟二年（一六二二），正是張氏草書成熟時的典型代表作。二通卷長六米多，凡六十五行，每行二至六字不等，運筆熟練，富於提按，中側鋒兼用，乾濕變化自然過度，且節奏明快，一氣呵成，雖未算最豪放，一樣是他最為人熟悉的書法面貌。張瑞圖對李夢陽的作品似乎獨有鍾愛，也常書寫杜詩。<sup>三</sup>這一方面反映了他的文學取向：李夢陽為明代文壇「前七子」之一，主張復古，倡導「文必秦漢，詩必盛唐」，《漢京篇》正是在詠歎兩漢權貴的今衰昔盛，借古思今。此卷落款言「書於長安邸中」，此「長安」實指北京。是年春，張氏抵京接任右諭德新職，而前一年政局起伏多變，只一年間就經歷萬曆、泰昌和天啟三代改朝。因此，他書李氏此詩，不免也是對混沌朝局的深思，體現傳統讀書人憂心家國的情懷。<sup>四</sup>

事實上，張瑞圖這種化圓為方、簡化用筆，使轉折處呈方折的書風特點，前所未見，似乎很難將其與任何傳統直接聯繫。時人對它的接受，反映當時書法審美的一種取態，固然可以晚明尚奇、追求個性的浪漫書

風論之，然而，近年有研究指出，它實與張氏書法應酬頻繁，並以之接濟親友經濟有關：為應付大量索書應酬，不得不簡化用筆，以增加書寫速度，從而形成這種面貌。<sup>五</sup>有趣的是，他的應酬書作多為立軸，且良莠不齊，為免遺人口實，多無上款及紀年。<sup>六</sup>此作為手卷，雖無上款，但寫得認真瀟灑，應非應酬敷衍之作。這也多少說明他對這種新創書風的自信，正如其閒章所云：「興酣落筆搖五嶽」。

二十餘年的宦海生涯，正值明末朝局不穩，魏忠賢閹黨亂政之時，張瑞圖亦被牽連其中。傳言他曾為魏氏書生祠碑，故數百年來人品備受質疑。雖也有論者客觀評價其奇特書風，但在中國向以人論藝的傳統中，其書法長期遭受冷待，鮮被收藏。<sup>七</sup>尤幸在日本，張氏書風頗受推崇，眾多作品被長期保留至今，而今天學者亦已重新考證，還其人品清白。<sup>八</sup>

張瑞圖於晉人小楷功力極深，頗稱得意。也就是在京城書《漢京篇》的同一年，他拜訪了董其昌，小楷受到董氏的讚賞。<sup>九</sup>然而，歷史往往是有趣的：張瑞圖最不為意的應酬書法卻成為他最具代表性的書法，於明末書壇獨樹一幟。

（陳冠男）

### 註釋

- 關於張瑞圖卒年，有一六四四年和一六四一年兩種說法。張光遠考證為一六四一年，後多採用此說。見張光遠：《明末書畫奇才張瑞圖的研究》，載劉正成主編：《中國書法全集·五五》（北京：榮寶齋出版社，一九九二），頁二〇一三四。
- 原詩見李夢陽：《空同集》（《景印文淵閣四庫全書》第一二六二冊；上海：上海古籍出版社，一九八七），卷一八，頁一二九。張瑞圖此軸文字與原詩略有出入。
- 《中國書法全集·五五》，頁二四一。明末出現了一股杜詩熱，文人書畫家批註杜詩、書杜詩、畫杜詩甚多。相關討論見饒宗頤：《晚明畫家與畫論》，載《饒宗頤二十世紀學術文集》（臺北：新文豐出版股份有限公司，二〇〇三），第一八冊一三卷，藝術（下），頁一〇五〇—一〇五四。
- 參見本圖錄所載張惠儀：《一六二二年的張瑞圖與〈漢京篇〉》一文。
- 何炎泉：《張瑞圖（一五七〇—一六四一）行草書風之形成與書法應酬》。



- 《國立臺灣大學美術史研究集刊》·第一九期（二〇〇五年九月）·頁一三三—一六二。
- 六 同上註·頁一四七。劉恒：《張瑞圖其人其書》·載《中國書法全集·五五》·頁五。
- 七 如吳德旋：《初月樓論書隨筆》·載《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社·二〇〇七）·頁五九五。
- 八 有關張瑞圖作品大量流往日本的因由·見張光遠：《明末書畫奇才張瑞圖的研究》·載《中國書法全集·五五》·頁二八一—三〇。有關張瑞圖為魏忠賢書生祠碑之考辨·見何炎泉：《張瑞圖之歷史形象與書蹟》（國立臺灣大學美術史研究所碩士論文·二〇〇三）·頁二一—四五。
- 九 參見尾上八郎等監修：《書道全集·二一》（東京：平凡社·一九六一）·圖二九。



原寸