

青松動挺姿 書名浮沉不由己

何碧琪

對張照的書法成就與書史形象變化的思考

張照是康熙後期至乾隆初年最重要的書法家之一，備受清高宗弘曆（一七一—一七九九）器重。但是清人、現代書家及藝術史學者對張照書法的評價卻南轅北轍，原因何在？當中反映什麼？以下先探討張照的書法成就，觀察他書史形象的變化，窺探隱藏其中的深層意義。

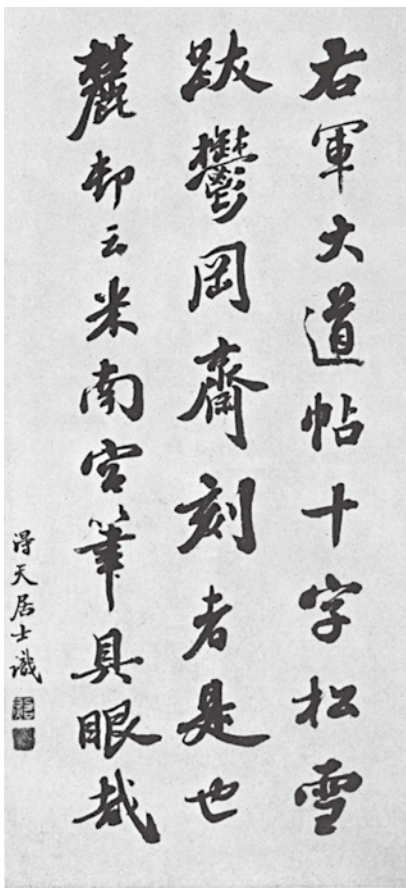
張照的書法成就

書法家以外的張照——
文化政策執行者

張照的名字對今人來說也許稍為陌生，但倘若把時針回撥到三百年前的清朝盛世，將發現張照在文化上有過重要建樹，但他的仕途生涯卻並不平順，甚至可說是死裡逃生。張照在康熙四十八年（一七〇九）進士，約六年後（一七一五）年僅二十五歲入直南書房，侍康熙帝側，備顧問、談詩文。雍正十一年（一七三三）張照官至刑部尚

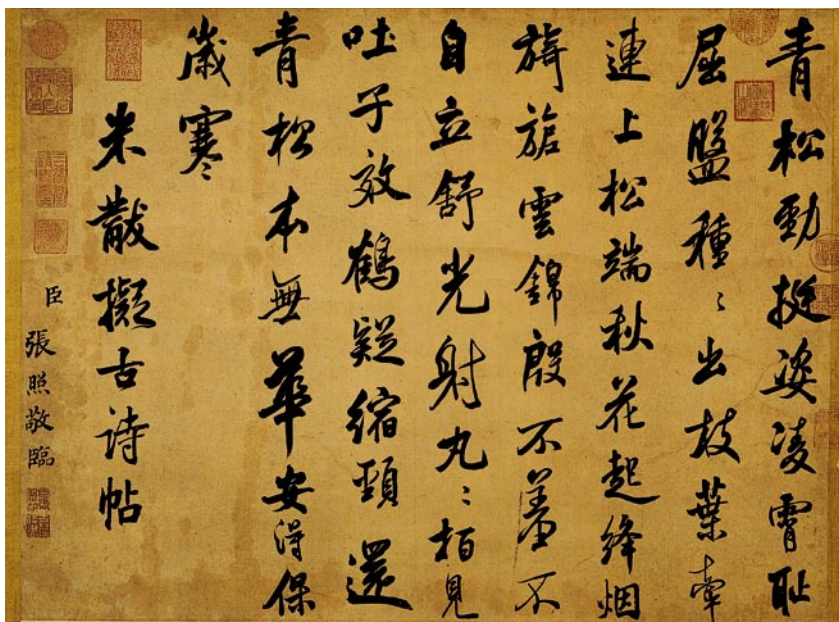
書，逾兩年（一七三五）任撫定苗疆大臣，卻被指「挾詐懷私，擾亂軍務」，獲罪擬斬。雍正帝駕崩，弘曆即位，張照獲特赦免死罪，並旋即再獲重

用，於乾隆二年（一七三七）授內閣學士，再度入直南書房。至乾隆十年（一七四五）奔父喪途中病逝。在乾隆朝張照校輯《御選唐宋文

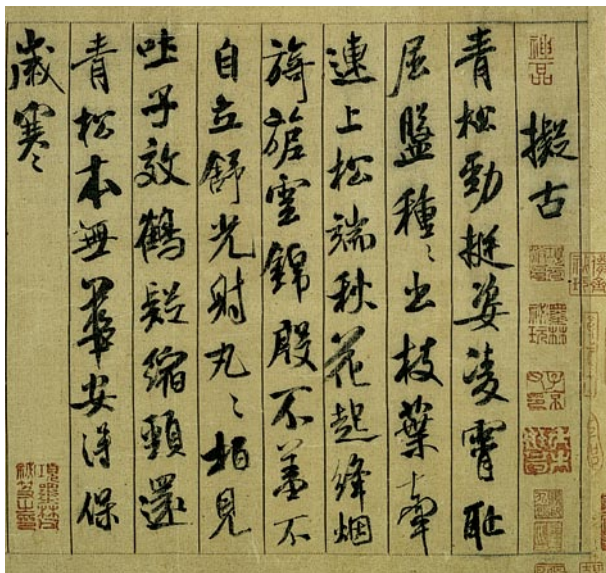


圖一 張照跋王羲之《大道帖》 國立故宮博物院藏

書名浮沉不由己—對張照的書法成就與書史形象變化的思考



圖二 張照〈臨米芾擬古詩帖〉 國立故宮博物院藏



圖四a 米芾〈蜀素帖〉局部 國立故宮博物院藏

醇》五十八卷（乾隆三年，一七三八御選）、奉旨與允祿主持續修康熙朝音律著作《律呂正義後編》（乾隆六年下旨，一七四一），改編《勸善金科》、《升平寶筏》等重要宮廷戲曲劇本、整理內府收藏

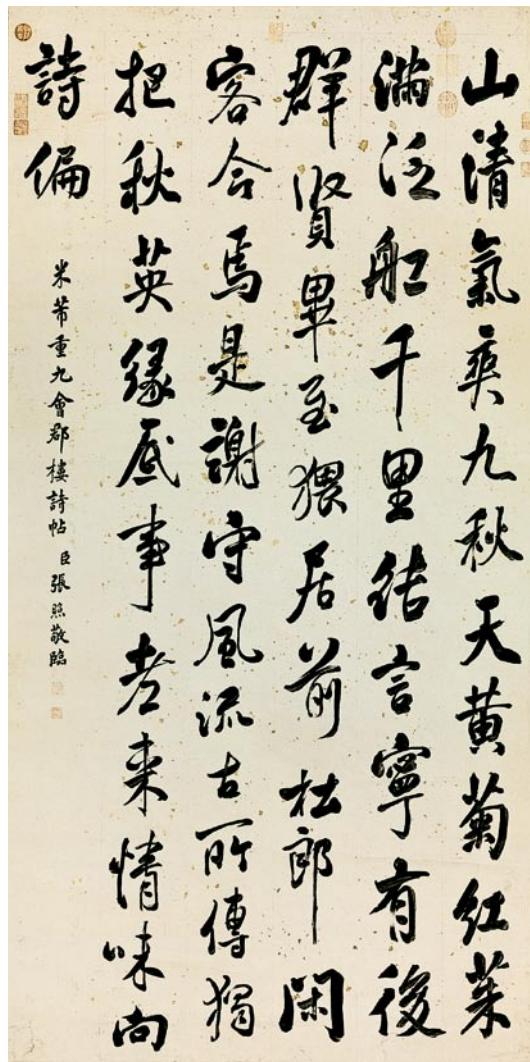
編輯《秘殿珠林》、《石渠寶笈》（乾隆九年，一七四四）等。張照不單是康、雍、乾三朝的大臣及著名書法家，更是乾隆皇帝文化大業首十年最重要的政策執行者之一。

張照的書法風格及成就

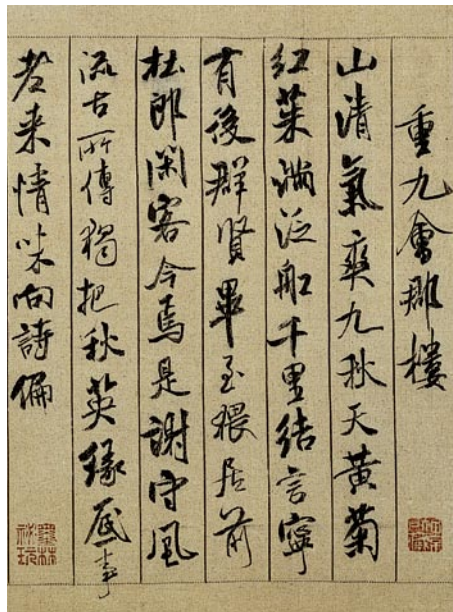
張照與其他書史名家一樣，其書法是轉益多師而來。但細讀後人為張氏所輯的《天瓶齋書畫題跋》（以下簡稱

《天跋》）及考察《石渠寶笈》、《秘殿珠林》（初編、續編及三編）清宮舊藏著錄，不難發現張照的行草書是有意識地從董其昌（一五五五—一六三六）臨古墨蹟入手，上追米芾（一〇五一—一一〇八）、蘇軾（一〇三七—一一〇一）等宋四家、五代的楊凝式（八七三—九五四），以掌握唐代顏真卿（七〇九—七八五）的筆法，並以王羲之（三〇三—

三六一）為終極學習目標。例如張照有〈臨董其昌臨蘇軾雜帖〉，在張照跋王羲之〈大道帖〉（圖一）便明顯有結體寬廣、字畫渾厚、撇捺及戈鉤重按的典型蘇書特徵。另外，〈臨米芾擬古詩帖〉（圖二）及〈臨米芾重九會郡樓詩帖軸〉（圖三）是臨寫自米芾名蹟〈蜀



圖三 張照〈臨米芾重九會郡樓詩帖〉 國立故宮博物院藏



圖四b 米芾〈蜀素帖〉局部 國立故宮博物院藏

素帖〉的其中兩段（圖四），前者尤其表現出張照高度掌握

了米芾靈動巧妙的運筆技巧外，因材質不同而增加了筆墨更潤澤的效果。張照留心楊凝式書法，有跋〈韭花帖〉（刻入《三希堂法帖》）及〈夏熱帖〉傳世。顏書方面，清宮舊藏張照三件〈臨顏真卿爭坐位帖〉，其中藏於台北故宮的一件立軸，是張照自負「略得其意」之作（圖五），與拓本比較的話，張照臨本雖然少了米芾稱讚此帖所具有質樸的「篆籀氣」，但勝在信手自書，動有姿態，結體、提按及墨色均

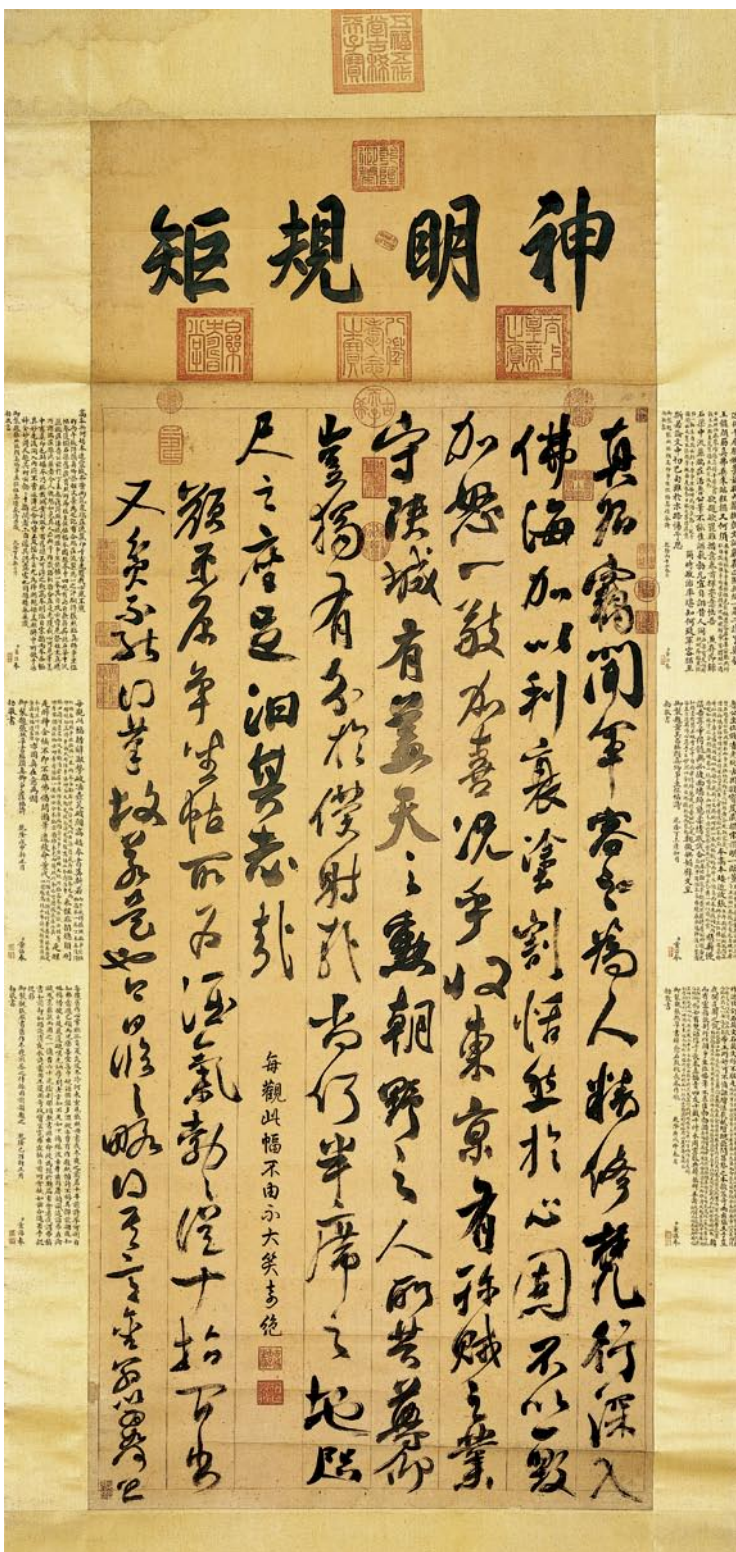
富於變化。

對於筆法及墨法的掌握，與張照由墨蹟入手習書有極大關係，他認為「碑板敝剝，轉折、收放絕不復見，學之遂成算子」（〈跋景龍觀鐘銘帖〉，《天跋》卷上），這顯然是來自同籍前輩董其昌：

禪家亦云：須參活句，不參死句。書家有筆法、有墨法。惟晉人真蹟，具是三昧。其鑄石、鏤版，流傳於世者，所謂死句也。學書者既從真蹟得其用筆

用墨之法，然後臨做古帖，即死句亦活。（〈墨禪軒說〉（寄吳周生），《容臺集》卷五）

此外，張照的學書取徑，即從董其昌墨蹟臨古作品遠追米芾、蘇軾及楊凝式，由唐入晉，從顏書上追王羲之，也是從董其昌而來。張照引董氏稱「宋四大家並從楊少師津逮，以造魯公之室。」（〈跋楊凝式〈夏熱帖〉〉，北京故宮博物院藏）董其昌更強調了顏、王的關係：「唐時歐、虞、褚、



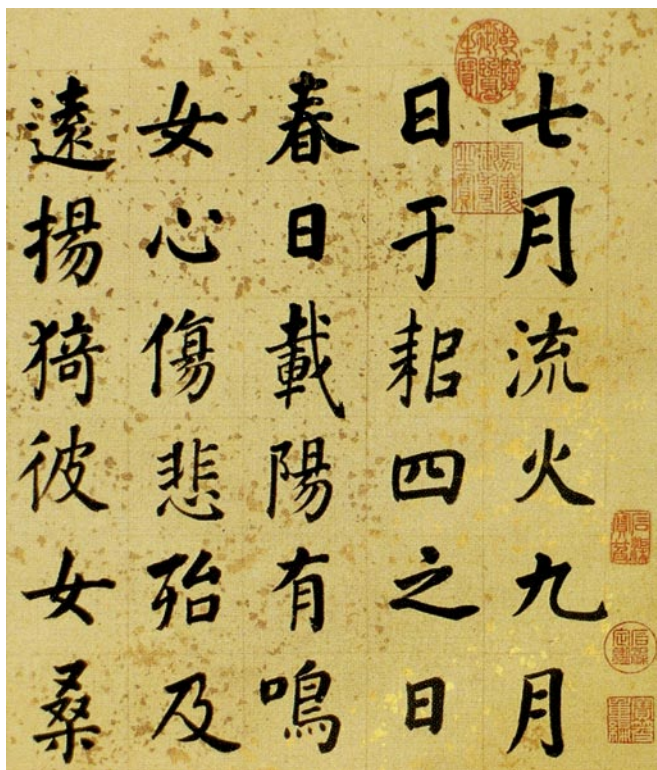
圖五 張照〈臨顏真卿爭坐位帖〉 國立故宮博物院藏

薛諸家，雖刻畫二王，不無拘于法度。惟魯公天真爛漫，姿態橫出，深得右軍靈和之致」（〈題爭坐位帖後〉，《畫禪室隨筆》卷一）。《清國史館張照本傳》稱「唐顏真卿善正草書，筆力遒婉載史冊；照之工書，洵可直接真卿，而上追羲獻者也」，道出了張照以顏入王的取徑，是知者之言。另外，張照亦不乏題跋或臨寫褚

遂良〈枯樹賦〉（見《天瓶齋法帖》）等法帖，由此可見褚、顏、米、董一脈是張照的行草書法的主要楷模。

楷書方面，從《天跋》分析可知張照多從董其昌入手而上追鍾繇及唐人楷法，傳世的〈楷書幽風七月詩軸〉（圖六，北京故宮博物院藏）雖仍見董氏影響，但不失唐人重結構而字畫較少裝飾性的

特色，也顯現出張照平和內斂的個人氣質。草書方面，張照〈書李商隱東還詩軸〉（圖七，上海博物館藏）是令人難忘的作品。張照從孫張祥河（一七八五—一八六二）稱「（張）文敏書少陵夔州以後詩，融化於顏米董三家，上追旭素，為公書之變體，真昌黎云快劍斫斷生蛟鼉者。」（《關隴輿中偶憶編》）。並



圖六 張照〈楷書國風七月詩軸〉局部 北京故宮博物院藏

且上文述及的〈臨顏真卿爭座位帖〉亦近於《戲鴻堂帖》中張旭〈秋深帖〉的風格。張照與張旭、懷素兩位唐草大家一樣愛醉後揮毫，即張照所謂「酒氣勃勃從十指間出」，筆力直注而自由奔放，〈李商隱東還詩軸〉豈亦醉後所書？

綜合來說，張照是清代少數能高度掌握楷、行、草各體，同時能在臨書作品上表現

顏、米、董等大師神緒的書法家，他在實用及抒情的書法上各有成就。張照的書法雖然來源自董其昌，但這只是作為上追褚、顏等唐人及王羲之東晉傳統的蹊徑。他突破了十七世紀以來董書末流柔弱、缺乏筋骨之弊。十八世紀以後，隨考證學興起，在士人、學者中普遍產生了追本溯源的學書取向，學書者轉移崇尚唐人雄

強、漢魏古拙等風格。張照書法剛好成為前後兩股南轅北轍的書風交替的轉折點，他的書風意味著明代文人書法的特質正從歷史舞台上消失，隨之而來是清代學者書風稍稍地展開，這種改變，在張照的書法鑑賞方法中找到痕跡。

張照的書法鑑賞

張照的書法鑑賞過去少人論及，事實上《天跋》不乏書蹟鑑賞的例子，細讀後令人對張照挖目相看。張照〈跋雲間兩沈學士墨蹟〉云：

（吾）鄉兩沈學士以書名，明宣德間，前紹松雪，後啟香光，度越文氏父子。茲卷為江邨高氏報納徵禮者，向在休寧朱之赤家。今按大學士度、小學士榮裝潢，兄弟倒置。又所書朱子詩未盡，將詩序饒損一字，補作八首八字，實涇舟膠楚澤章一詩，而真草兩書第七首耳。又，落款度字轉筆、放筆俱孱弱，

與前書有武夫美玉之辨。蓋曾落市賈截其半另為一卷，偽造款字改詩數以傳合之。可恨。（乾隆）戊午（一七三八）九月廿八日重觀，茲卷在余家已閱三朝矣。（照又記）。

（《天跋》卷上）

此蹟今藏美國普林斯頓大學美術館。筆者跟從傅申師研究書法，傅師要求學生臨寫草書，面對書蹟要唸出當中詩文以了解內容，避免流於書法風格的視覺欣賞。這訓練與張照這位傳統文人書家的鑑定方法可謂異曲同工。假如未習書法難以察覺「落款度字轉筆、放筆俱孱弱，與前書有武夫美玉之辨」；不讀內容不會發現「所書朱子詩未盡」。張照以本身作為文人及書法家的長處幫助鑑定書法，例中亦反映他的眼力和心思細密確實有過人之處。

才情之外，後天努力積學也是書法鑑定的重要條件。張照〈跋自臨賀捷表〉便充分表現了他的學識：

董思翁云：朱子學曹孟德書。可見南宋尚有遺蹟而今亡矣。從朱子書想像之，當與鍾書彷彿。及讀晦翁題跋，見有〈跋曹操帖〉一條，其辭曰：余少時學此表時，劉共父學顏書〈鹿脯帖〉。余以字畫、古今誦之。共父謂余：我所學者，唐之忠臣，公所學者，漢之篡賊耳。時余默然無以應。今觀此謂「天道禍淫，不終厥命」者，益有感於共父之言云。然則朱子因學鍾繇〈賀捷表〉也。門人既不知「天道禍淫，不終厥命」為〈賀捷表〉語，亦不思鍾繇亦可稱漢賊，遂標目曰「跋曹操帖」，貽誤後人，雖思翁猶被其惑。講學之流，往往如是，烏焉成馬，豈止波磔藝事而已耶！可慨也夫。

（《天跋》卷下）

今查〈題曹操帖〉收入朱熹《晦庵集》，而〈鍾繇太傅賀捷表〉（《清河書畫舫》卷一

上）中確有「天道禍淫，不終厥命」句。非如張照勤於臨寫法帖、對歷代書風有準確把握、飽讀朱熹及董其昌等著作，即使現代學者有電子資料庫之助，恐怕亦難以發現董其昌以訛傳訛，更毋庸說可解決「朱子學曹孟德書」這千年懸案了。

在研究方法上，張照喜以《淳化閣帖》、《戲鴻堂帖》等刻帖比勘墨蹟及不同刻帖版本，例如〈跋褚河南枯樹賦帖〉中他比勘各本，提出「世傳〈文皇冊文〉，直是漫仕（米芾）贗造，董香光（其昌）刻在（戲）鴻堂帖」中，惜不得質之香光也。「（《天瓶》卷上）張照書法鑑定嚴謹，接近現代學者力求客觀的研究精神。值得一提的，張照與乾隆帝的書法鑑賞有共通處。何傳馨先生論〈乾隆的書法鑑賞〉指出乾隆對於古代書蹟的「學術式的鑑賞作風」早在一七四八年的題識中已出現，比他對繪畫的鑑賞能力成熟得早，並且乾隆鑑

別往往參考〈淳化閣帖〉與〈戲鴻堂帖〉。弘曆認識張照早在登基之前的寶親王時期，弘曆比張照年輕二十歲，

張照於乾隆二年（一七三七）再度入直南書房，「以備天子顧問」，可見乾隆的書法鑑賞不少是直接得自張照。「書有米之雄，而無董之略。復有董之整，而無董之弱。羲之後一人，舍照誰能若？」（〈五詞臣五首〉，《御製詩》四集卷五十九）是眾所周知乾隆帝對張照書法的讚譽詩，但不應忽略乾隆帝稱頌張照「學識素稱淵懿，非徒工操翰者」的一面。（〈觀張照草書韓愈石鼓歌長卷作歌〉，《御製詩》五集卷五十三）。乾隆《御製詩》字裡行間流露對張照的欣賞和其早逝的感慨，二人實際是介於君臣與忘年交之間的關係，亦因此乾隆帝對張照往往格外開恩。約乾隆四十七年（一七八二），乾隆以館臣進呈《一統志·松江府人物》內闕張照名，諭令補入志書。其後張照之孫鑑還特別向乾隆

帝呈進其祖所書孝經謝恩。

（《御製詩》四集卷九十二）

張照書名的變化

上文回到二、三百年前感受張照在生時的光榮歲月，張照的書法及鑑賞成就如此突出，何以張照對今人來說如斯陌生？清代後期至近代論者甚至斥責張照書法「體頗惡俗」，或認為張照是清代中期以後呆板的館閣書風的罪魁禍首。當中隱含著什麼意義？以下順時序爬梳論者的文字，以探討箇中深義。

十八世紀至十九世紀前半清人較多討論張照書法的風格來源，所論與上述從張照著作、作品及當時收藏著錄研究的結果相若。張照書法師承自董其昌是論者共識：

董玄宰、張得天直接書統，卓然大家。玄宰魄力弱於得天。（梁嘯《十八世紀後期》《評書帖》）
張司寇書名最烜赫，其筆力沉驚，洵足追步香光，而氣韻遠不逮矣。（吳德

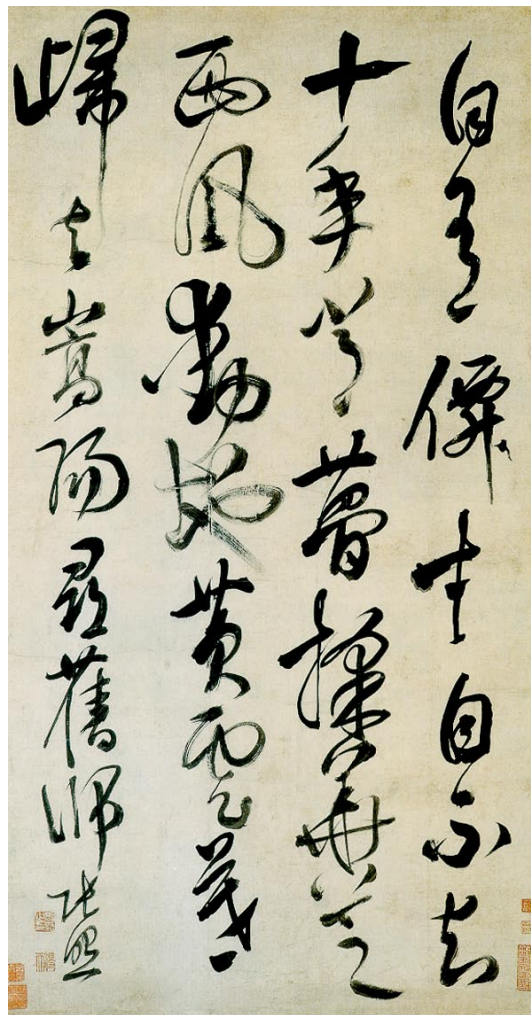
旋（一七六七—一八四〇），《初月樓論書隨筆》）

張照筆力強於董其昌，與他年代接近的論者特別注意到其摻合顏真卿及米芾筆法等細緻分別：

天瓶先生從顏法入手，顏用弱翰而先生用強筆，莊楷之作往往不如行書。（梁同書《一七二三—一八一五》《頻羅庵論書·復孔穀園論書》）
張得天書，早年學董，中晚年學米，遂成一代大家。（梁嘯《評書帖》）

稍後有論者具體指出張氏學顏書，楷書法〈多寶塔碑〉，行草得力於〈爭座位帖〉尤多：

多寶塔碑顏魯公最少年之作，涇南尚書書當從此入手也。（張廷濟《一七六八—一八四八》《清儀閣題跋》）
《清儀閣題跋》）
司寇書自是我朝一大家，然間有劍拔弩張之處。內府收藏不下數百種，當以



圖七 張照〈書李商隱東還詩軸〉 上海博物館藏

臨爭坐位帖兩卷為甲觀，筆力直注，圓健雄渾，如流金出冶，隨範鑄形，精彩動人，迥非他跡可比。（阮元〈一七六四—一八四九〉《石渠隨筆》）

張廷濟的見解也許與當時自身的學書經驗更有關係。張照卒於一七四五年，生於此後的論者較難充分掌握資訊，往往只能憑觀賞張照書蹟的經驗甚或傳聞作出評價。然而書法鑑定與評論的獨特之處，

是觀者對書史及書家作品風格越是熟悉，越能準確判斷從未寓目的書蹟是屬於那一書家、那一傳統或那一時代。隨時間的距離增加，往後的論者對張照越發陌生，所作評論的隨意性越大，十九世紀論者指張照書風來自王羲之、歐陽詢、褚遂良、柳公權、宋四家及趙孟頫，其實更反映了論者所處時代的書法發展情況。

以上論者幾乎都是帖學或兼習碑帖的書法家，「帖學」意指以王羲之為典範，學書媒

介主要是晉唐以來流傳的尺牘、法帖，以楷、行、草書體為主。「帖學」是十九世紀初「碑學」漸興以後，碑學書法鼓吹者用以區分「我者」和「他者」而出現並略帶貶義的新詞。「帖學書家」對張照縱使有褒貶亦不失持平。然而碑學書風興起後，實在沒有比急轉直下更能形容張照書史形象的變化。批評最激烈的是碑學書家錢泳（一七五九—一八四四）及康有為（一八五八—一九二七）。錢泳評曰：

惟得天能大能小，然學之殊令人俗，何也？以學米之功太深也。至老年則全用米，至不成字。（《書學》，《履園叢話》）

談到「俗」，令人不期然想起黃庭堅所謂「唯不可俗，俗便不可醫」語（《書繒卷後》，《山谷集》）。因此「學之殊令人俗」及「至不成字」是對書法家幾近侮辱的批評。另外碑學鼓吹者康有為亦對張照加以貶抑：

國朝之帖學，蒼萃於得天、石庵，然已遠遜明人。

得天專師思白而加變化，然體頗惡俗。（《尊

碑第二》、《行書第
二十五》、《廣藝舟雙
楫》）

至現代，兩種具有書法通史性質的日本出版物分別以帖學及碑學書家兩種極端意見定義張照。《中國書道全集》第八卷（一九八八）指出張照是繼承董其昌的帖學大家，然引用錢泳「至不成字」及康有為「體頗惡俗」的批評作結；《書道全集》第十三卷（一九八九）亦視張照為帖學派大家，「其書由董其昌入門，後學顏真卿、米芾。氣魄雄偉，稱當代第一書家」，未有述及任何碑學書家對張照的負面意見。另外現代書法界似乎普遍存在對張照的黑板印象——「黑大圓光」的館閣體，是張照楷書開其端。這反映在王乙之《張照的書法》一文中。（《書譜》總四九期

（一九八二年）

張照的書史形象急劇變化的一刻，恰恰是碑學書論開始被鼓吹之時。因此，碑學興起以後的評論其實未有效及客觀地給予張照在書史上恰當的地位，所反映的卻是清代中期以後，碑學鼓吹者激進地與原本在書壇獨領風騷的帖學書家爭奪「正統」地位的緊張狀態。於是即使張照的楷、行、草皆宗顏真卿，理應是乾隆中後期劉墉、錢澧、伊秉綏等顏書大家的先聲，然而碑學書家只強化張照學米芾及董其昌那純粹「帖學」的一面，對於張照著力唐人傳統的書法風格則視若無睹。

書法家自身的力量固然微小，書法史的發展亦不可能獨立於時代思潮之外而獨善其身。清代考據學的興起後，書學思想亦隨之改變。張照繼承董其昌從墨蹟及法帖入手的學書觀念，在不足一百年竟土崩瓦解。金石學成為專業學問、訪碑活動增加，令人發現「樂毅論、黃庭經深見宋人傳

摹失真」（翁方綱跋《孔子廟堂碑拓本》），《書法至尊（碑帖）》，學書者的焦點遂從墨蹟及法帖轉移至漢唐甚至更遠古的碑刻，碑學書法就是在這背景下產生。試想像，假如從唐太宗奠定王羲之的書法典範算起，至十八世紀後半碑學書法急速發展，情況恰如書史長河「千年一改道」般翻天覆地的改變著後人對整個書法史的認知，清代書史發展軌跡劇變，帖學書法經歷了史無前例的挫折，至二十世紀甚至連經典的《蘭亭敘》是否原出自東晉王羲之亦備受質疑。在書史鴻流急劇轉變下，張照的影響只能及於年輕時的乾隆帝、張若靄、孔繼涑等一代。但是張照在書史上的重要性不應因此而被淡化。筆者認為張照首當其衝地被碑學書家圍攻，正正顯示了他在清代中期以前帖學書法上首屈一指的地位，就如梁同書所言：

得天尚書有刻意見長之病，若出自率意者，盡有神妙之作。大概我輩所見

古人之物，皆非其至者，故有出入褒貶。若論其本事，皆不可及，非今之人所能望見肩背也。（《答

陳蓮汀論書》，《頻羅庵論書》）

梁同書是乾隆四家之一（四家是翁方綱、劉墉、梁同書、王文治，或以成親王及鐵保取代梁、王），以他個人書法造詣之深，更能深切體會張照那非後人可企及的書法成就。「若出自率意者，盡有神妙之作」，與乾隆最津津樂道張照「無意求工而妙得天趣」的書法類別同出一轍。張照在書法上的成就有乾隆和梁同書兩位知音說明，已足夠成為定論。

另外，張照書法流傳的形式亦限制後人對張照書法的了解。張照書法透過立碑、刻帖及書蹟得以流傳，但由於乾隆帝積極將張照墨蹟入藏內府、張照寫碑或刻帖分別以楷書及面積較小的書蹟作為傳播形式，局限了論者對張照書法的全面認識。此外，張照書碑多

為奉敕書，以實用性為主，形成後人對張照書法的黑板印象——其書法等同於干祿字書或館閣體。

清代中後期碑學鼓吹者衝擊了書史上以帖學為書學正統的觀念，他們藉著淡化甚或貶低以臨帖自成一家的清代前期書家的重要性，以減低帖學的正統性。書法評論的性質、輿論或文字傳播的威力、書蹟的流佈及流傳形式等，無不影響著書家形象的塑造。書史發展與書家被形塑是權力關係互動的結果，且不斷改變之中。從以上研究可知，評論及文字往往比書蹟本身更有力地建構張照的書史形象。由於張照是帖學書家的代表，他的正統地位同時象徵著帖學的正統性，張照書史形象之變化暗示書壇風尚的轉向，亦隱藏著十八世紀以降特有的書法史結構性轉變的軌跡。因此，單憑一、兩件歷史事件試圖解釋張照書法乏人問津的原因，恐怕是過於簡化歷史現象，反而阻礙人們對書史有更深刻的認知。

參考文獻：

1. 何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉，《故宮學術季刊》第21卷第1期(2003年秋季)。
2. 何碧琪，〈張照帖學書法特質、形成原因及其影響〉，《書海觀瀾二：楹聯·帖學·書藝國際研討會論文集》（香港：香港中文大學藝術系，預計2007年年底出版）。
3. 馬宗霍輯，《書林藻鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1965）。
4. 崔爾平編，《明清書法論文選》（上海：上海書店，1994）。
5. 張照著，孔繼涑等輯，《天瓶齋書畫題跋》卷上、下，《美術叢書》四集第十輯(板橋：藝文印書館，1975)，冊20；《天瓶齋書畫題跋》補輯，《美術叢書》六集第三輯(板橋：藝文印書館，1975)，冊27。
6. 清高宗，《御製詩》四集及五集，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），冊1308-1310。
7. 馮明珠，〈勸善金科——一部院藏的清宮封箱大戲〉，《故宮文物月刊》總106期(1992.1)。
8. 馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002）。
9. 黃簡編，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979，2000第四刷）。