

入而能出

試論江兆申先生的臨書

何傳馨

前言

書法在中國所有藝術表現形式中，傳統的因素十分顯著，書家的傳記文獻，經常著重於強調與古人的傳承關係。實際上大多數書家也都從臨習古人書法作為出發點，臨書幾乎是所有書法家成長過程中，共同採取的途徑。不過由於各人的資質、才情與學歷的不同，或時代風尚的因素，即使源於同一典範，也形成不同的面貌，更不用說選擇了不同的臨習對象。因此在風格發展受限於文字與書

體規範的書法傳統中，仍然可以看到歷代書家創造出多采多姿的個人面貌。

一般來說，臨古人書有兩種情形，一是作為學習書法的過程，也就是日常的書課，目的在於學習古代典範的法則與風格。一是以古人書作為再創作的題材，目的是創作獨立完整的作品。前者重視的是以客觀的態度，亦步亦趨的模擬古人筆法，試圖從忠實的臨摹中，由形而神，掌握古人的用筆方法、結字特色及氣質精

神，也就是所謂「入」的功夫。後者則是古為今用，化古人為己有，藉古人的軀體形骸，表現自我的面貌，也就是「出」的功夫。古今書家就是在這「入」與「出」之間，建立個人在整個書法大傳統中的地位。

江兆申先生遺留下來的書法作品中，有一部份是臨古之作，其中有應人需求或為了展覽的臨書創作；另有平日臨書的書課，這類書蹟為數頗多，大約都是民國七十至八十年代自習或為學生示範的書蹟。這些臨書

作品具體反映出先生學習古人典範的過程。傅申先生稱先生是「努力的天才」，在資質上，先生屬於天才類型，他早慧，領悟力高，自我意識強，同時又能謙虛的致力於臨習古代的典範，而且在臨書中能輕易的掌握臨習對象的形象與精神。兼得古人形神是臨書的理想境界，不過從日常的臨習到創造自我風格仍有很大距離，如何將臨習所得融入書法創作中，是學習書法者值得深入探討的問題。

形似或神韻：臨書觀之分歧

先生在一幅為沈秋雄藏臺靜農先生書〈臨唐五代兩宋法書冊〉的題跋中說：

汪雨庵云在鄭因百先生家見靜老顏平原書，神似幾可亂真，蓋早年之作也。後凡見所臨古人往往皆出己意，縱作八分亦以今取古，古人無此法。聞學古人之書，其始苦不能入，既入又苦不能出。：此冊為伯時仿唐五代兩宋，幅幅古人，亦幅幅自家，自來大家莫不如是也。

在此，臨書可理解為幾個層次：

形象的相似是一層，得對象的神韻是一層，藉古人而自我表現又是一層。形象的相似可以藉著摹寫、鉤勒或高明的模擬技巧獲得；得其神韻則是除了形似之外，還要兼顧到「情性」的再現，如孫過庭〈書譜〉所說：「然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅，故可達其情性，形其哀樂。」自我表現一層已經不是以學習為目的，而是以古人書為題材，創作獨立的藝術作品。

從合於邏輯的學習書法步驟來說，首先應該取得外在的形似，才能談到神韻的掌握，不過古人對這兩種臨書態度各有所重，因而產生不同的觀點，有的重形似，有的主神韻，辯論不休，各有支持者，不過因為時代不同，書家面臨的古代典型有很大差異。清中葉以前，臨書的對象以法帖為主，傳世的重要墨蹟，不是流入皇室，就是在私人珍藏中，即使下真蹟一等的鈎摹本，一般學習書法者，也很難方便取得，更不用說能隨時置於身邊作為書課臨寫。法帖迭經翻刻轉模，字形走樣，已徒具形模，因此主

神韻派主張遺形取神，或參酌其他的書蹟，探求本源，自是可以理解的。主形似者如宋代黃伯思、姜夔，或善於摹古的元趙孟頫，在古蹟的蒐求與鑑別上，都有豐富的經驗，以其優越的條件，自然主張形似的重要。

清代乾、嘉以後，碑學興起，尊碑抑帖，或以碑為臨習對象，成為書學主流，新出現的碑版由於摹拓少，保留較多的原貌，學者可以透過外形的掌握，追求其神韻意趣，所以有好奇者勤於訪碑，或搜集善拓本，為主形似一派提供充分的條件，實現臨書的理想。到了民國時代，印刷出版業的發達，善本佳拓可以透過攝影製版印刷大量複製，學者更容易獲得臨習的範本，這時「主形似」或「主神韻」的分歧，已非同帖學時代，有臨習對象是否失真的疑慮，而變成更單純的臨書態度的問題。沒有外在條件限制下，臨書的實踐也更接近書法藝術的本質。

江兆申先生的臨書

回到江兆申先生的臨書，他的



圖三 江兆申 臨九成宮醴泉銘 1967

館看先生寫字作畫。先生臨書大致先在印有十字界格，每格四公分見方，共三十六字的棉紙上，用半發開的中楷狼毫筆，對臨〈九成宮醴泉銘〉（圖一），每次臨半張，僅十八字。然後用半發開的兼毫筆，對臨〈禮器碑〉，用的是每張印有每格六公分見方，共二十字的宣紙，每次臨兩張。從字的大小、筆與紙張的選擇上，都是與原碑的外在條件儘量求其相同。

先生所用的〈九成宮醴泉銘〉帖，是現存北京故宮舊拓本的影印本，在坊間很容易買到複印本。平時他很少對臨寫此碑談論個人的心得，只是嚴肅專注的一筆一畫，慢慢的臨寫，臨時有事，中斷或談其他事時，也不在乎一個字是不是已寫完，彷彿每一個筆畫都是獨立的個體。記憶所及，數年間只偶爾談到為何選擇〈九成宮〉為臨寫的對象，如何臨寫，以及如何仔細觀察原碑中微妙的筆法變化。歸結他的原則就是唯有透過忠實於原帖的字形大小、用筆方法和字的結體，才能掌握對象的真精神，如果任由己意為之，便失去臨寫

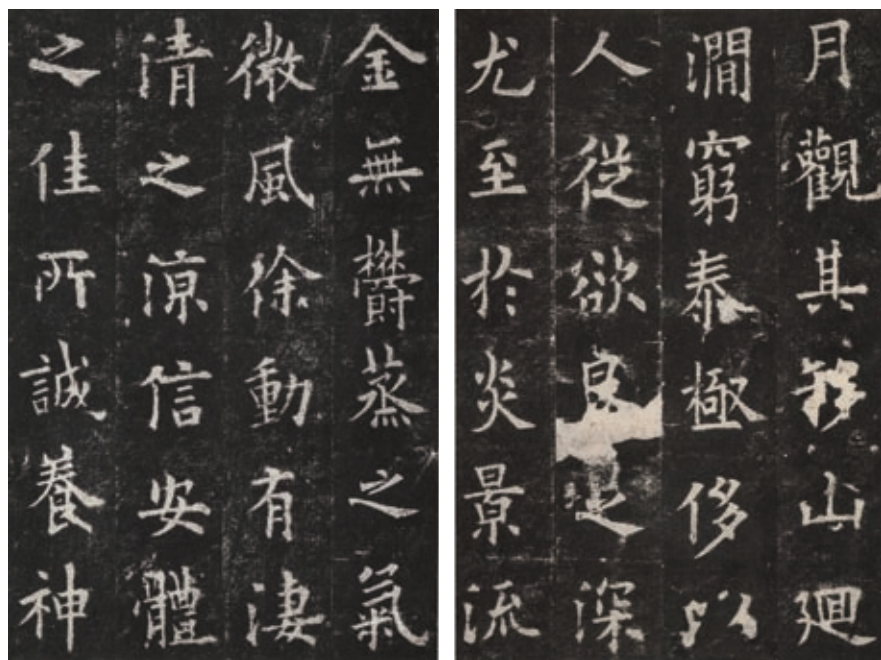
譜〉等。這些都是歷代經典之作，由於私人收藏的善拓本公開，影印本廣泛流傳，近現代以來書家無不以這些碑帖作為臨習的範本，我們一方面可以從先生作為書課的臨書，到創作的臨書，觀察他如何化古人為己有，創造屬於自我的風格，也可以比較前人或當代人所臨，探討先生所採取的臨書態度及個人體會。

討論這些數量豐富的臨書作品，必須區別屬於何種臨書層次。如書課之作自然是以追求形似為主，創作的

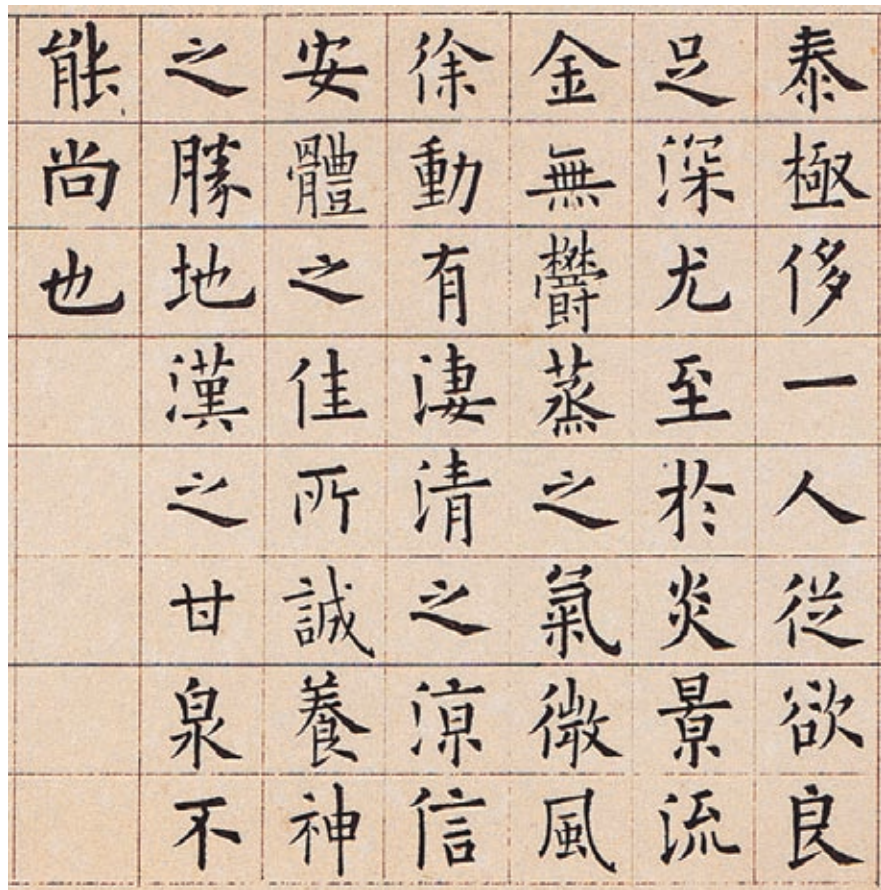
臨書則是以掌握原蹟神韻，或進一步自我表現為主。不過在前一類作品中，有幾種是先生緊追不放，作為基本工夫的臨帖，其他則是觸類旁通，一上手即寫得極其神似的「即興」之作。〈九成宮醴泉銘〉、〈禮器碑〉與〈石鼓文〉即是眾所皆知的基本功的臨書對象。

九成宮醴泉銘

一九八四年六月，筆者獲先生俯允，每隔週的週日下午到南港靈瀨



圖一 九成宮醴泉銘拓本



圖二 江兆申 臨九成宮醴泉銘 1961

臨書態度如何呢？在一九九〇年代出版的先生書畫展圖錄中，可以看到數十幅包括書課的臨書作品，而日常臨寫的書課也有數百件，臨寫的對象包括秦及秦以前金石古文字，如〈毛公

鼎〉銘文、〈石鼓文〉、〈秦權量詔版銘文〉；漢隸諸碑，如〈禮器碑〉、〈西嶽華山廟碑〉、〈夏承碑〉、〈張遷碑〉、〈乙瑛碑〉、〈史晨碑〉、〈北海相景君碑〉、

〈魯峻碑〉、〈封龍山頌〉、〈韓仁銘碑〉；唐代楷書如歐陽詢〈九成宮醴泉銘〉、〈皇甫誕碑〉、〈溫彥博碑〉，褚遂良〈孟法師碑〉；草書則有智永〈草書千字文〉，孫過庭〈書



圖六 禮器碑拓本

卷，在性質上已不是書課，而是有意要寫成一幅完整的作品，不過在書寫時，忠實於原帖的字形和筆法，很少加入自己的意思，所以也可以看作是展現臨書的工夫。此件款識：「重臨第一通」，表示早先已有臨本，或已散失，或沒有完整保留下來。以先生的習慣，每臨書都是通幅全臨，以前的臨本應該也不例外。由於是嚴謹的步趨原帖，一筆一畫都不苟且，寫來頗費時間，不可能一次寫完，需要隔好幾次臨寫，所以通觀全幅，可以看出前後有大小疏密不統一的情形，不過精力專注卻是始終如一的。

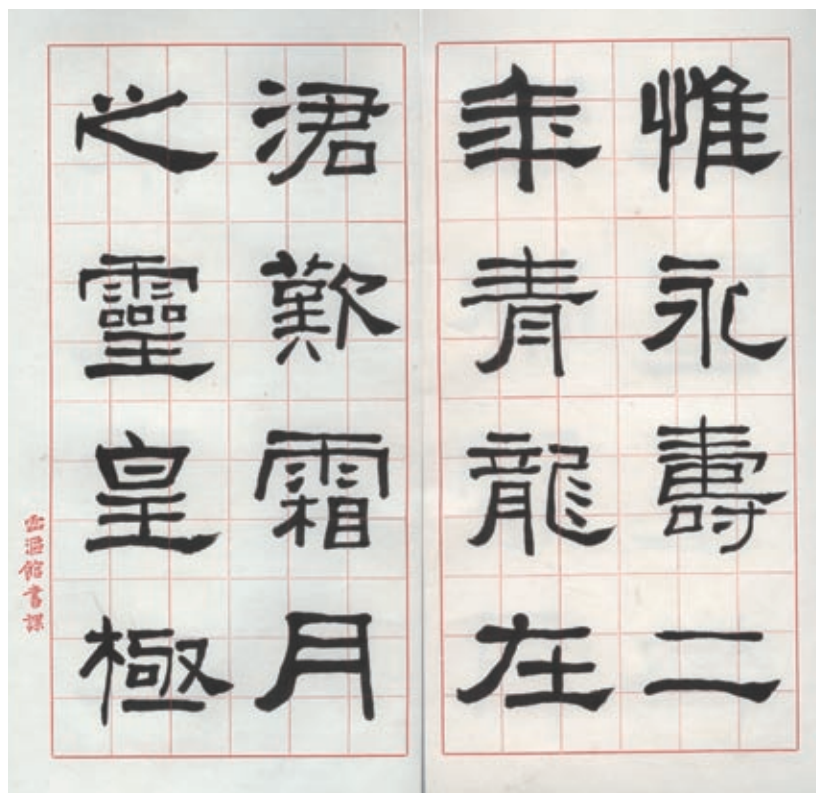
另一件是一九六七年的臨本（圖三），與五年前的臨書相較，字的重



圖四 江兆申 臨九成宮體泉銘

的原意了。
對於選擇歐陽詢的〈九成宮體泉銘〉為臨習對象，先生認為它是楷書的極則，其中包含了楷書中所有的複雜技法，透過忠實的反覆練習，自然能充份掌握楷書的筆法，就如同握有一把萬能的鑰匙，可以開啓其他各

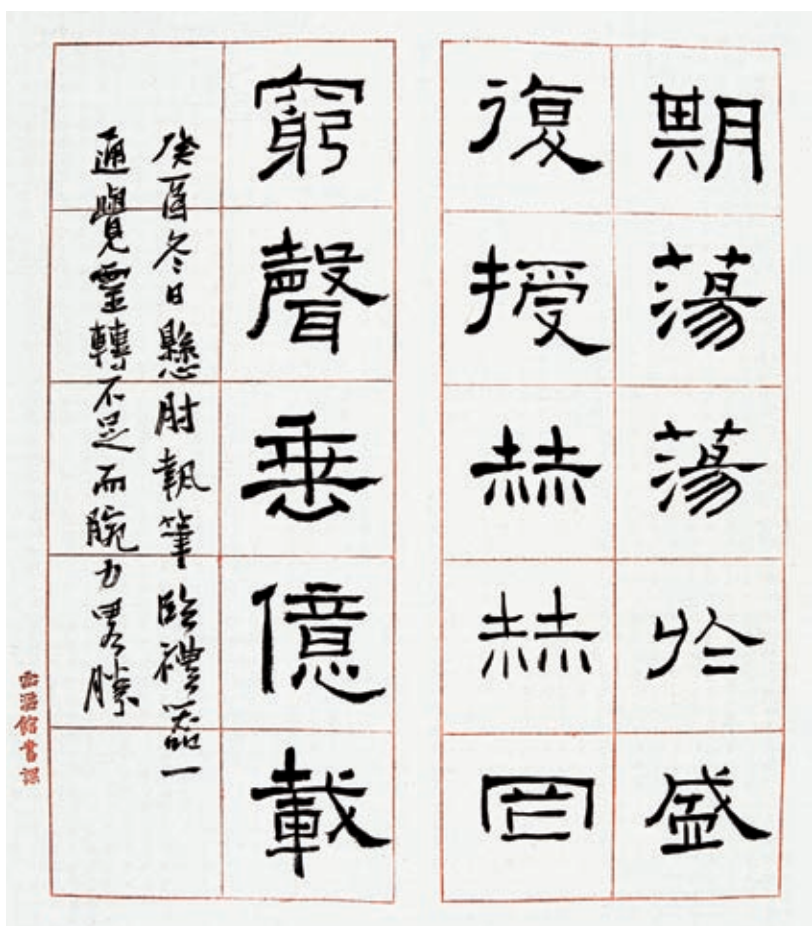
種不同的楷書的訣竅。這個看法與前人所見大致不差，例如宋朱長文認為此銘「點畫工妙，意態精密，無以尚也。」（墨池編）明代趙頤則稱頌為「正書第一」（石墨鐫華）。清代翁方綱分析，此銘與歐書其他碑不同，並主張是楷法的極至，「千門萬戶，



圖五 江兆申 臨禮器碑

規矩方員之至者矣。斯所以範圍諸家，程式百代也。」（復初齋文集）

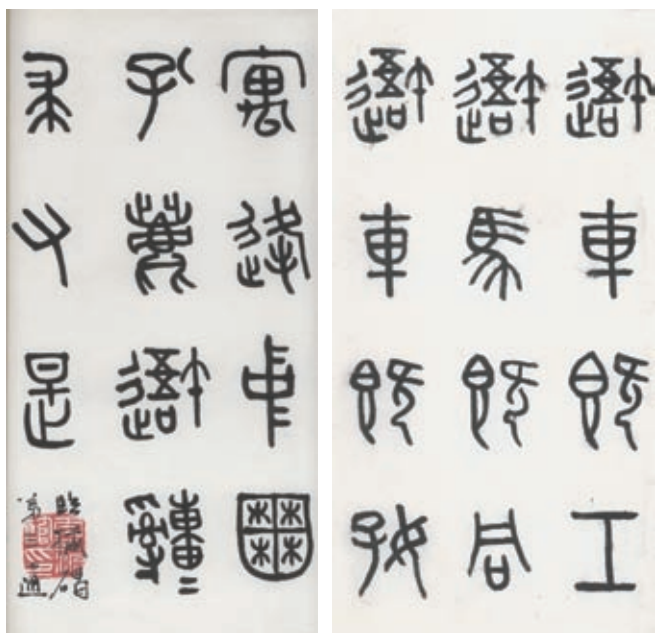
一九九七年出版的《江兆申書法作品集》中，收錄了兩件先生臨《九成宮體泉銘》，一是李大木先生藏約一九六一年，三十七歲的臨本，（圖二）原蹟是五張紙接成，有界格的手



圖七 江兆申 臨禮器碑 1993

心略有歪斜，結字也稍疏朗，已顯現個人特殊的風格。這兩件臨書顯示「主形似」與「主神韻」兩種不同的臨書態度，後一件臨寫可能在連續的時間內完成，前後有一氣呵成之感，自己的意思也比較多。直到晚年先生臨《九成宮體泉銘》都不曾停止，圖

四所示是一九九〇年代的臨本，是在為學生示範的書課中，陸續完成的。在臨書的態度上自然較為忠於原帖，除了字的結體求逼似外，用筆也更見精鍊純熟，彷彿利刃在紙上鑿刻深剜，而輕靈飄逸者，如退盡火氣，絲毫不著人為痕跡，因此在形似之外，



圖九 江兆申 臨石鼓文 第三通

一兩筆都會回顧原帖，以儘量求與原帖字形及用筆接近。圖五所示的書課時間稍早，用舊印的九宮界格宣紙，與原拓本（圖六）相比較，可以明顯看出是忠實於原本的，如「青龍」二字，「青」字筆畫依照原帖所見，由「年」字的粗壯變為瘦勁，「月」的中間兩橫與直畫不相接，反映原帖疏朗之意。「龍」字左右平齊，「月」的豎畫由提而頓，上細下粗，末三筆

亦仿原帖為三橫點。在用筆上，總是保持著中鋒，以靈敏的提頓產生筆畫細細的變化。

先生臨〈禮器碑〉自然不限於兩週一次的書課，由於每次只臨兩張，總覺得意猶未盡，平日也有一氣呵成的臨寫整通之作，例如癸酉年（一九九三）冬日所臨的一通（圖七），用懸肘的方式臨寫，得到的體會是「靈轉不足而腕力略勝」，可以看出在此先生所關心的已不是形似問題，而是用筆的問題。

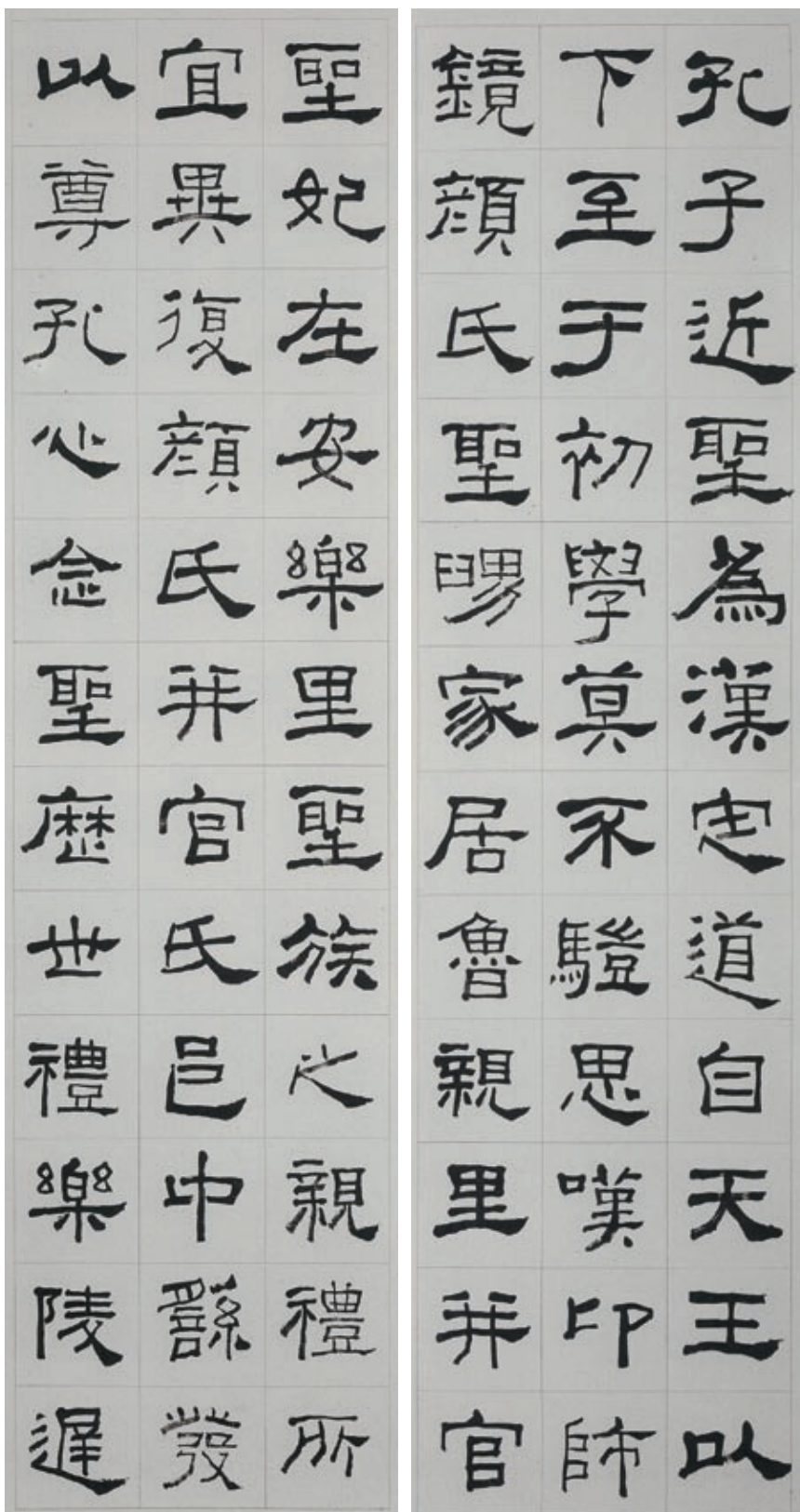
前人對〈禮器碑〉書法的評價很高，認為是所有漢碑中甚難掌握其神韻的，如郭宗昌（十七世紀中）評說：「漢諸碑結體命意皆可髣髴，獨此碑如河漢，可望不可接也。」（金石史）清代孫承澤有同樣的評論，認為此碑是漢碑中書法最完美者。（庚子銷夏記）大致上清代的評論者認為〈禮器碑〉無論在字形、筆法與意韻等方面，都有複雜的面貌，包括筆法的靈動、遒勁、清逸、嚴整、渾厚，若要在創作的臨書中再現此碑，就需要充份掌握這些複雜的風格特質，而

非僅從形似著手。在圖八這件八屏的臨〈禮器碑〉作品中，先生即表現了這些複雜的筆法與風格。這是在掌握了原碑字形之後，以創作的態度寫出了完整的作品，這時所考慮的是筆畫如何反映手腕提頓運轉的動作，個別的字並非獨立個體，而是構成全幅的單元，筆毫分叉，墨色乾渴，或字形傾側，都是小節，重要的是在變化中求整體的諧調。

掌握隸書的用筆方法及確立臨書態度之後，先生廣泛的臨寫了〈張遷碑〉、〈西嶽華山廟碑〉、〈乙瑛碑〉、〈史晨碑〉、〈封龍山頌〉、〈夏承碑〉、〈衡方碑〉、〈魯峻碑〉等，這些臨書雖然不是先生平日經常臨寫的書課，但是準確的掌握原碑的形象，幾乎讓人懷疑是經過長時期臨寫的結果。

石鼓文

約在一九八六年至九〇年間，先生在〈石鼓文〉上下過札實的臨習功夫。起初用薄的棉紙墊在畫有直行四字，橫列六字的界格上臨寫，圖九



圖八 江兆申 臨禮器碑 八屏之一

還可以看到筆法上的鍛鍊，不能以一般的摹寫看待。

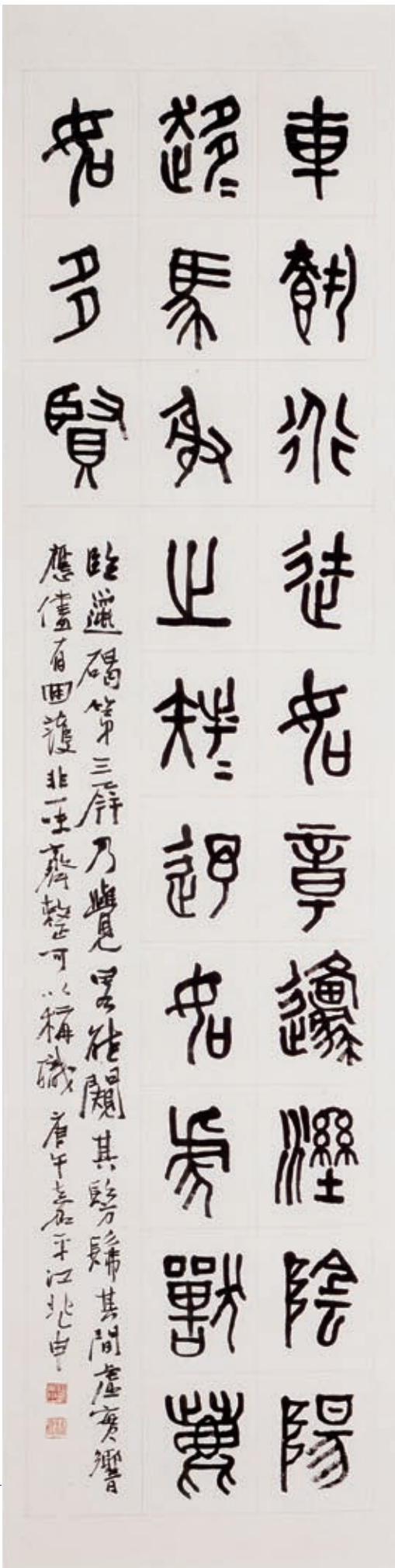
先生雖以〈九成宮醴泉銘〉為基礎，也廣泛的臨寫歐書其他碑帖，如〈溫彥博碑〉、〈皇甫誕碑〉、〈化度寺邕禪師塔銘〉，這些歐書代

表作由〈皇甫誕〉的險峭，到〈溫彥博〉、〈化度寺〉的溫婉，並不限於一種風格。在臨習過程中，他巧妙的融合這幾種書風，逐漸形成以方勁險峭為主的個人風格。除此之外其他書體的臨習，也為晚年自我風格的形

成，帶來重要的影響因素。

禮器碑及其他

靈滙館的書課中兩張漢隸〈禮器碑〉，和〈九成宮醴泉銘〉一樣，由於是示範性質，臨寫十分謹慎，每作



圖十二 江兆申 臨獵碣四屏之四 1990

本，而非原石，所以大多未有特殊成就。道光間錫山安氏藏北宋拓本傳世，書家如楊沂孫（一八一—一八八一）、吳昌碩（一八四四—一九二七）得以從原石開拓篆書新貌。吳昌碩早年原本習鐘鼎文，中年以後始專研《石鼓文》，起初臨寫時，循守繩墨，點畫畢肖，後來功夫漸深，筆畫亦純熟，自稱：「余篆好臨石鼓，數十載從事於此，一日有一日之境界。」乃從原蹟的形態，變化出自己的面目，形成衆人所熟悉的上下錯落，聳峻高長的風格。吳昌碩

的臨《石鼓文》成爲另一典範，不但 是後人臨《石鼓文》的參照者，也是 臨習的對象。江兆申先生臨《石鼓 文》，並不透過前人的臨本，而是直 接對臨現代精印的安氏藏後勁本，結 字與筆法都務求與原蹟相近，因此 傅申先生說他：「能在吳昌碩的籠 罩下，自己開一生面，實屬大不易 事。」這需要兩種條件，一是對於 篆書筆法有充份的自信，不受他家 的影響；另一是在書學上建立豐富 的知識，深諳古法的源流演變。他 在一九九〇年《臨獵碣四屏》（圖

十二）題識云：
臨獵碣第三屏，乃覺略能闡其髣髴。
其間虛實響應，儘有回護，非一味齊
整可以稱職。
「虛實響應，儘有回護」不僅指 的是筆畫間的結組，也是寫成整幅作 品時，個別字與其他字之間的有機關 係。在這件作品中，字形、筆法都已 非重點，所關心的是整幅作品所要表 現的精神意韻，如果一味求其整齊， 用同樣粗細大小的筆畫，或每一字都 具有相同的份量，整幅字就顯得刻板 無生意了，因此這幅以臨書爲名的創



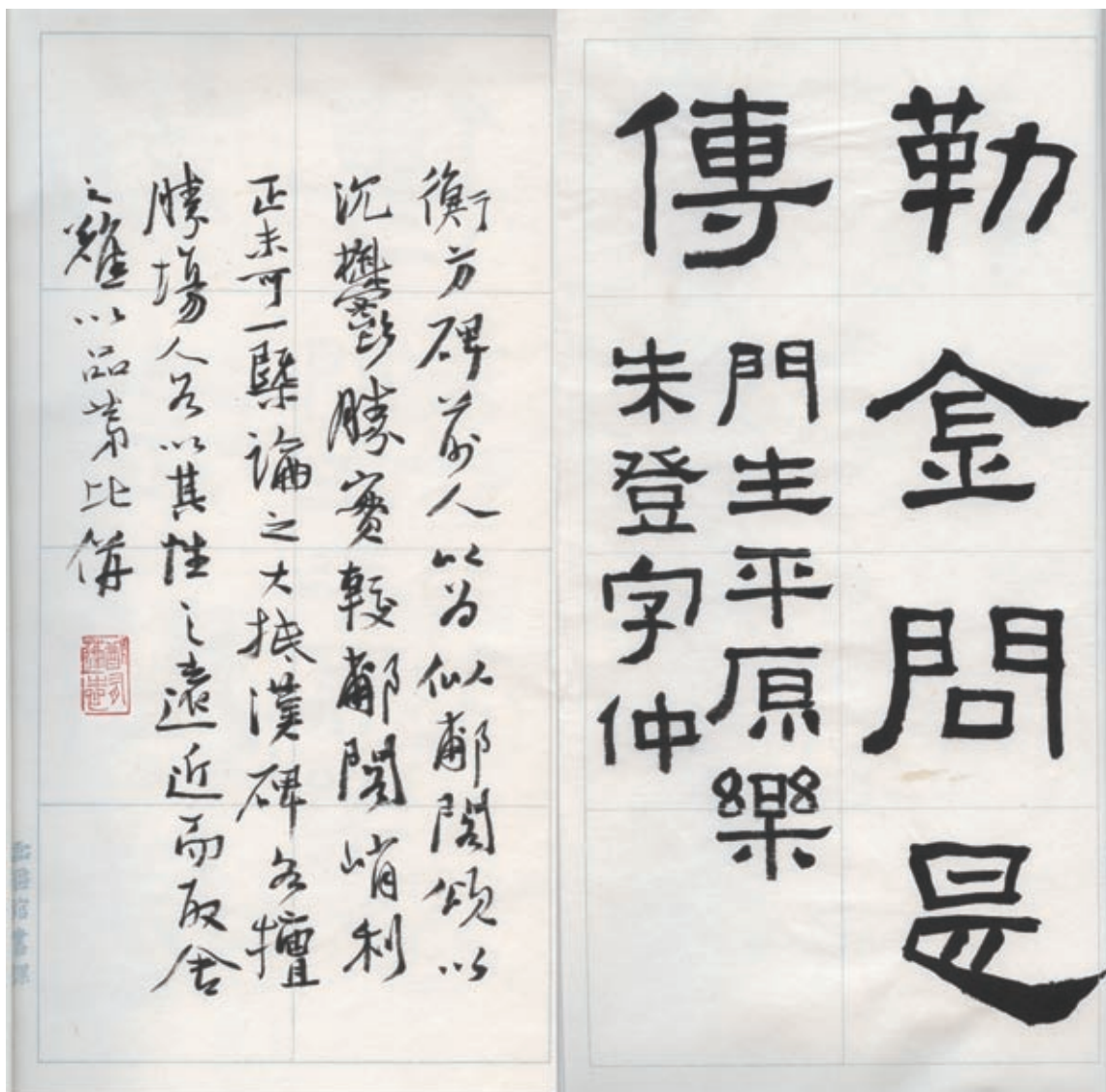
圖十 江兆申 臨石鼓文 第270通

所示第三通即是一例。後來改用印有 橫六公分，縱七點三分界格，每頁 十六字的宣紙臨寫。若以第三通與第 二百七十通（圖十）相比，約略可以 分辨出，早期所臨結體較寬，用筆稍 緩，後來的臨書，結體稍長而緊湊， 用筆更爲圓熟有自信。篆隸雖然結體 不同，用筆的原理卻是相通的，從先 生在隸書上所顯現純熟的筆法駕馭能 力看來，在臨寫篆書時也毫無困難。 另外幼年受先輩啓蒙，從篆字入手， 後來從事篆刻，運刀如筆，早已奠定 篆書的基礎，晚年數年間致力臨寫

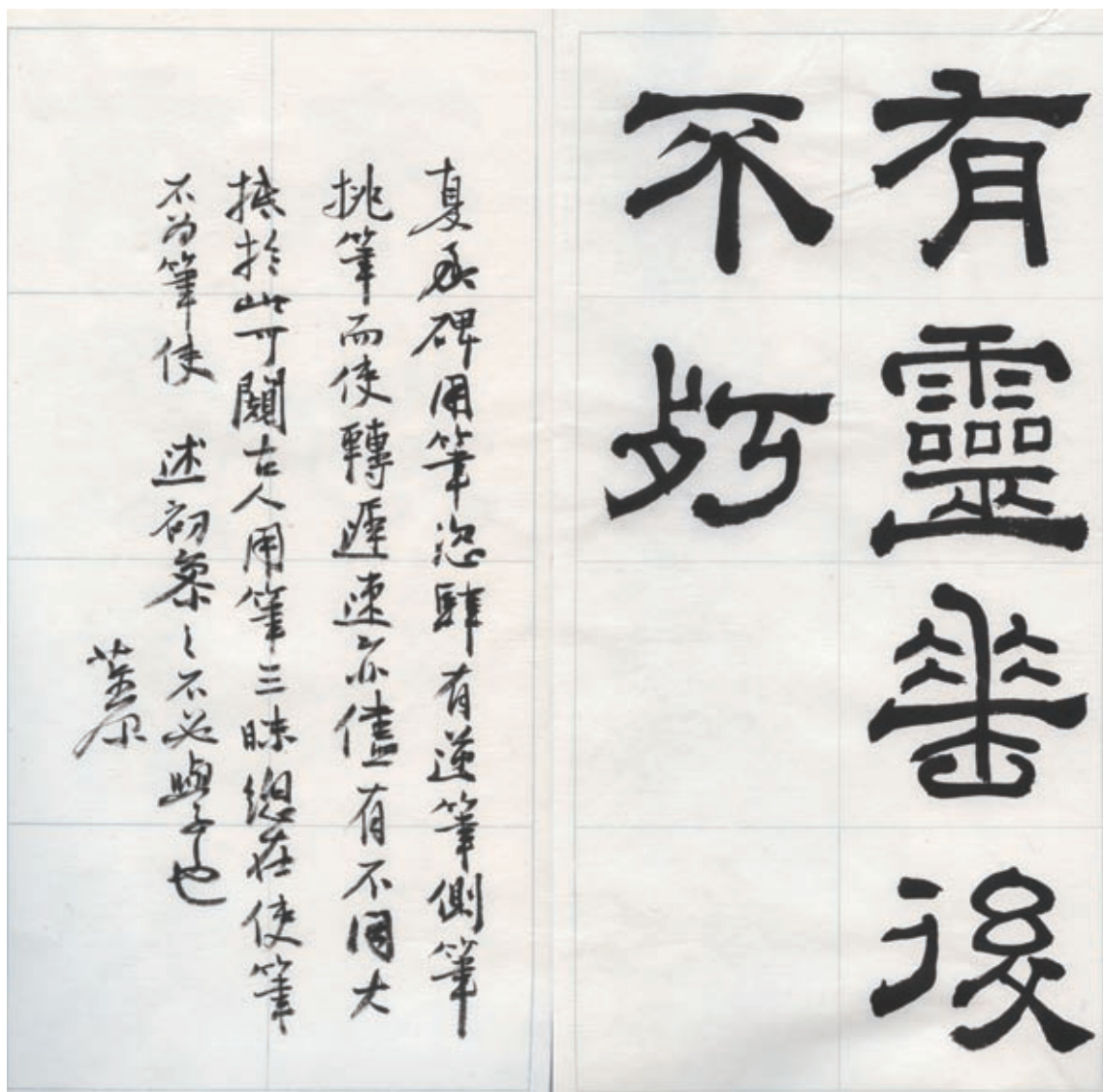
《石鼓文》，兼及秦刻石、權量詔 版、金文等，都是用筆的鍛鍊，這種 鍛鍊在並列前後時間所臨《石鼓文》 的書課中，可以清楚的看出來。
《石鼓文》（圖十一）從唐代 以來即有拓本，歷代卻少有臨寫者， 至清代書家始重視此石刻，如王澐 （一六六八—一七四三）已開始留意 《石鼓文》的臨寫，其後篆書名家如 鄧石如（一七四三—一八〇五）、黃 易（一七四四—一八〇二）也有臨 本，但一則受限於保守的唐人玉箸 篆的影響，一則根據的拓本是傳摹



圖十一 石鼓文拓本



圖十四 江兆申 臨衡方碑



圖十三 江兆申 臨夏承碑

作，實際上是利用墨色的乾溼濃淡，運筆之輕重緩急，筆畫之流暢滯澀，結字之方圓並濟，創造出豐富多變的意象。在先前所見臨《禮器碑》、《華山廟碑》等作品中，其實都是運用相同的原則，也就是藉古代書蹟為題材，致力個人創作表現的第三種層次。

餘論

臨書除了以學習古人，進而發展個人書風為目的外，還顯示個人的書學修養，包括對書法發展的歷史的見解，書法美學的體驗。此外師法對象的選擇與詮釋，也反映出個人的品味、性情、時空背景和時代風尚。如臨李北海《麓山寺碑》的題識，表達對李邕書法源流的想法，認為李邕書法從懷仁《集字聖教序》出，筆法近於《鄭文公碑》，影響了唐宋元明諸家。論《夏承碑》用筆恣肆，有逆筆、側筆、挑筆，而使轉遲速也有不同，歸結到書法用筆的原則就是「使筆不為筆使」（圖十三）。論《衡方碑》沉鬱中還有峭利處，與《鄒閣

頌》不盡相同，而得到「漢碑各擅勝場，人各以其性之遠近而取舍之，難以品第比併」的心得（圖十四）。其他論《乙瑛碑》、《史晨碑》、《張遷碑》等，都是從實際的臨書中體會所得，雖然這些理論如吉光片羽，未成體系，但是已足以顯示他在書學上獨到的見解。

傅申先生指出，先生的書風與他的性格和學養有密切關係，他有灑脫不羈的才情，孤芳自賞的傲骨，在書法上由柔美而奇峭而渾穆，運筆由靈巧而生拙，時時有令人意想不到的新境。在學養方面，先生不全倚恃他的才氣和天賦，從遺留下來大量的臨書日課來看，他始終抱持著虛心向古人學習的態度，選擇筆法複雜，難度高的碑帖作為臨習的範本，從基本的點畫波撇，到一字的構成，毫不鬆懈，他的臨書是務實的從逼真原帖入手，到精神意趣的追求，又能廣博的兼習各體，自然交融，以古人為己用，如江河之匯細川，形成多采多姿的自家面貌。

作者任職於本院書畫處