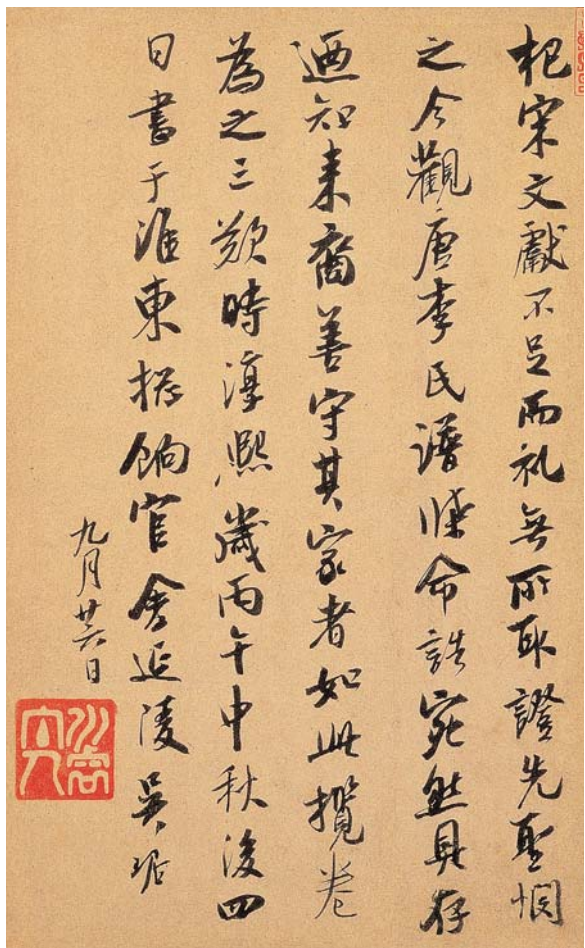


圖一 宋 米芾 蜀素帖 局部 卷 國立故宮博物院藏



圖二 宋 吳瑀 書識語並焦山題名第一則(宋十二名家法書冊12) 國立故宮博物院藏

靈滬論書

江兆申先生（一九二五—一九九六）一生書畫創作不輟，因著耕讀世家書香門第的家庭背景與生活環境，常有機會接觸古書畫篆刻。而對中國古代藝術史密集而有系統地研究，則是自民國五十四年（一九六五）進入國立故宮博物院書畫處，任副研究員以後之事。由民國五十四年到民國八十年（一九九一）退休為止，廿六年間江先生陸續發表〈唐玄宗書鶴鶴頌完成年歲考〉、〈楊妹子〉、〈六如居士之身世〉、〈六如居士之師友與遭遇〉、〈六如居士之書畫與年譜〉、〈關於唐寅一

文之商榷〉、〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉、〈文徵明行誼與明中葉以後之蘇州畫壇〉、〈文徵明書法的分期與比較〉、〈吳派畫家筆下的楊季靜〉、〈新入寄存故宮的明佚民畫〉、〈從唐寅的際遇來看他的詩書畫〉、〈東西行腳〉、〈山鷓棘雀·早春與文會〉、〈書與文人畫〉與〈龍坡書法——兼懷臺靜農先生〉等文章；出版《關於唐寅的研究》、《雙谿讀畫隨筆》與《文徵明與蘇州畫壇》等專書；編輯《元趙孟頫墨蹟》、《元鮮于樞墨蹟》、《元

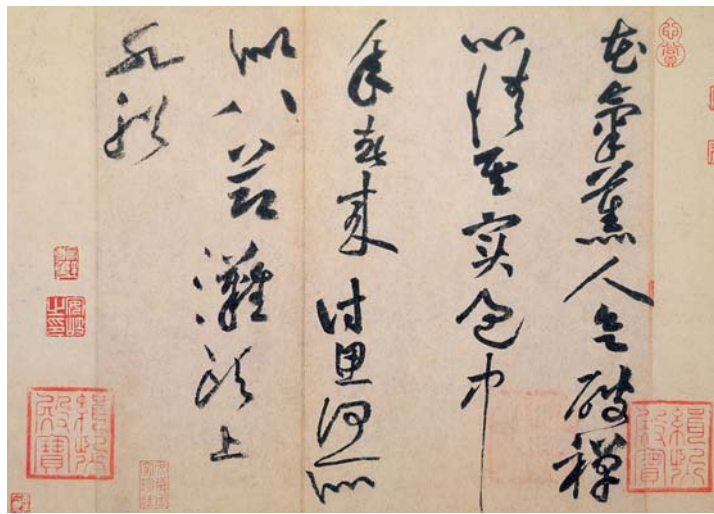
人墨蹟集冊》、《宋畫精華》、《文徵明墨蹟》、《董其昌墨蹟》、《明人墨蹟集冊》、《文徵明畫繫年》、《蘭千山館書畫》及《故宮藏畫大系》等書畫輯冊。籌辦「吳派畫九十年展」，將故宮收藏吳派盛期二〇三件書畫精品分三檔，於一年六個月間陸續展出。之後，編輯研究成果與書畫展件，出版「吳派畫九十年展」圖錄，為藝術史界吳派研究之嚆矢；並開風氣之先，推出「研究展」，展下次級或待考之簡目書畫，供學術界研究比較，為中國藝術史研究提供不同的視野。

朱惠良

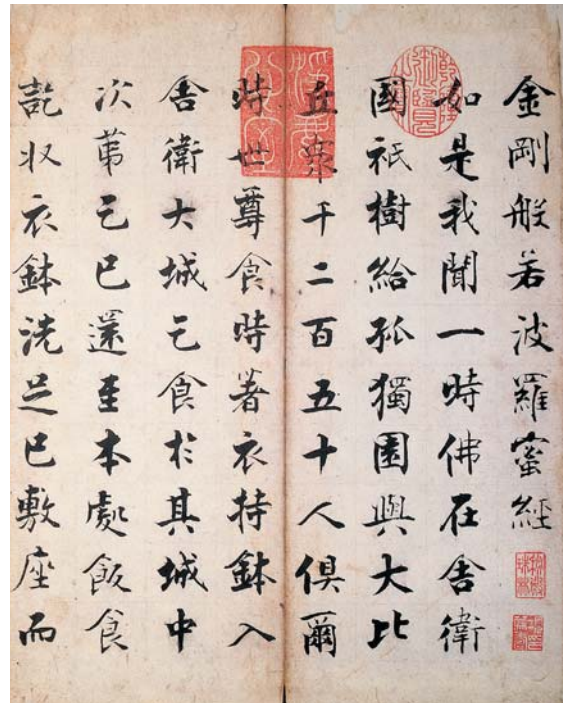
歷來對江先生之研究多以其書法、繪畫、詩文或篆刻之創作藝術為主，對其學術領域之討論則大都偏重於其繪畫史方面之研究成果。江先生書法專論文章多由單一書家或書蹟切入，對書法史發展、時代書風差異或書法用筆用墨等觀點則散見于讀畫劄記、序文或書畫題跋中，本文整理江先生記、文、跋與序中論書之文字，歸納為「論時代書風」、「論書法要點」與「論書與畫」三部分，庶幾一窺靈滬館主江兆申的書法史觀。

論時代書風
江先生認為時代書風之變化關鍵繫之於用筆，在一九八五年於《故宮文物月刊》發表的〈朱晦翁易繫辭〉文中他提到：「討論書法、書風，用筆的提頓是一個關鍵性的問題。」「北宋的書家寫字都比較從容，南宋則幾乎都比較快速，這似乎是南北宋間書風的轉變。北宋四大家都以行書見長，但他們寫行書時，不論收筆、轉筆，用的都是楷書的筆法。裡面的變化非常含蓄，輕提慢頓，婀娜穩

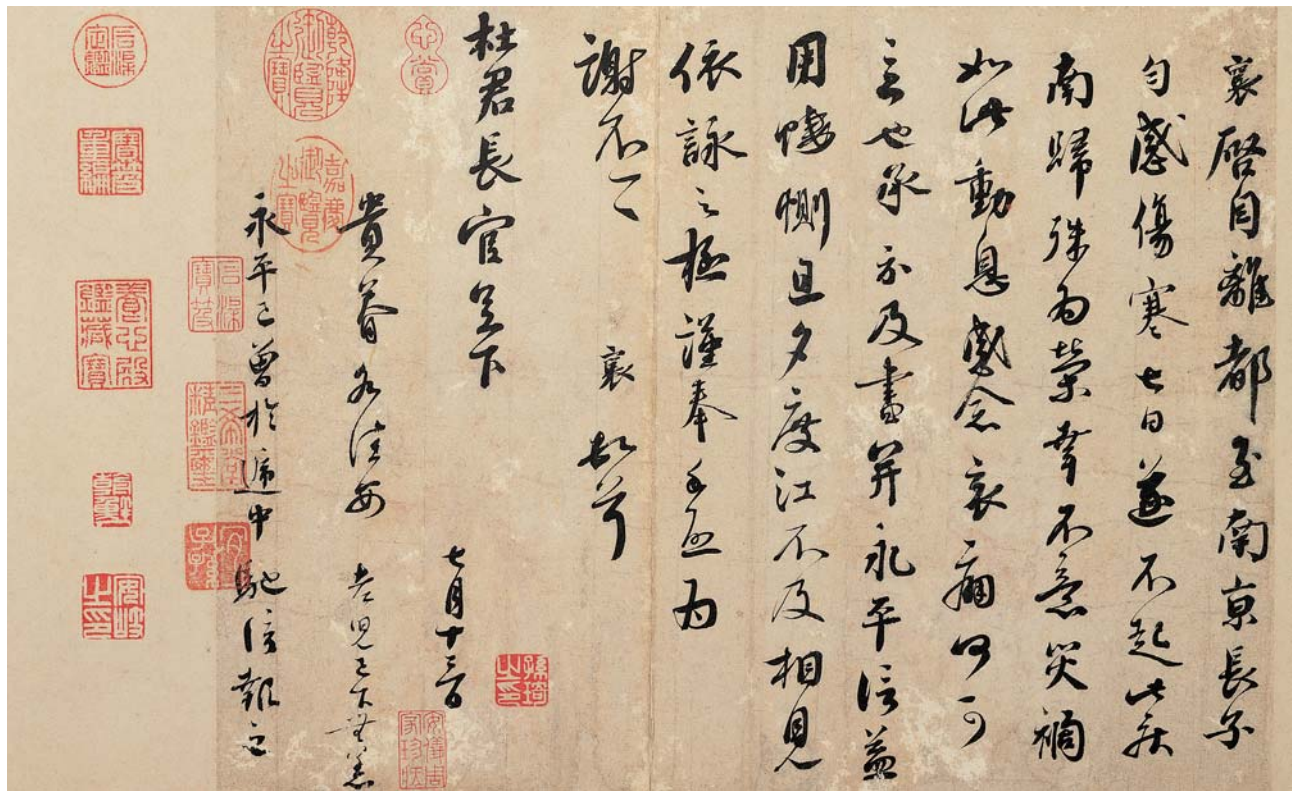
重，令人看不盡。到了南宋，就把這種習慣給丟掉了，為了便於書寫，大致都趨於輕快。而時代風氣一但形成，就很難再轉頓。」
以北宋的米芾（圖一）與南宋的吳瑀（圖二）相較，「吳瑀是南宋學米芾，寫得最好的一位。：惟經過仔細的對看，會覺得米芾在收筆的時候變化非常多，耐人尋味的地方也特別多。而吳瑀若是單獨的看，寫得很好，但和米芾對比之下，就不如米芾含蓄蘊藉。另米芾和南宋范成大的



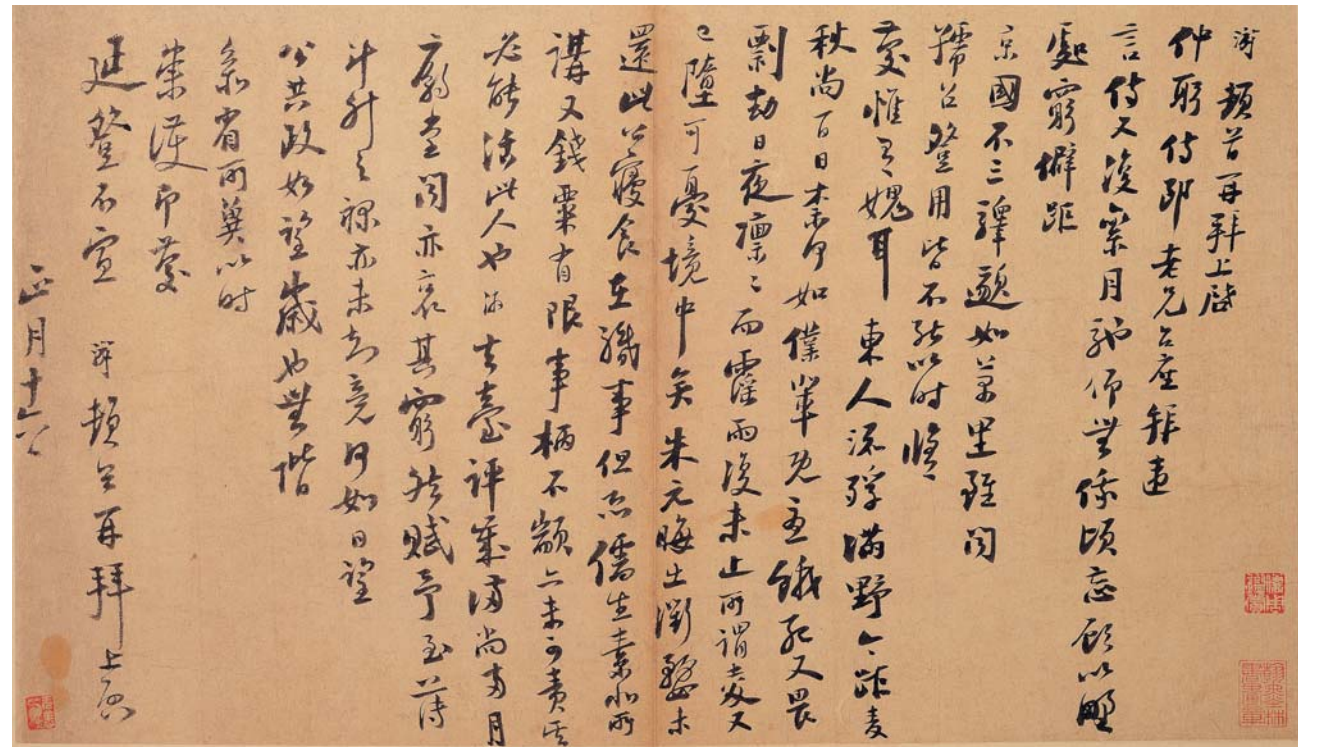
圖七 宋 黃庭堅 七言詩（花氣薰人帖） 國立故宮博物院藏



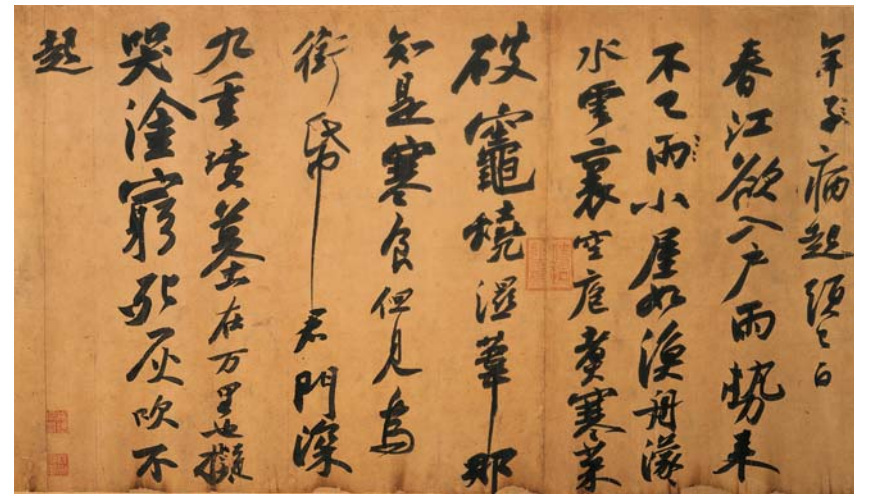
圖五 宋 張即之寫本 金剛般若波羅蜜經 國立故宮博物院藏



圖六 宋 蔡襄 尺牘 國立故宮博物院藏



圖四 宋 陸游 致仲躬侍郎尺牘 國立故宮博物院藏



圖三 宋 蘇東坡 書黃州寒食詩卷 國立故宮博物院藏

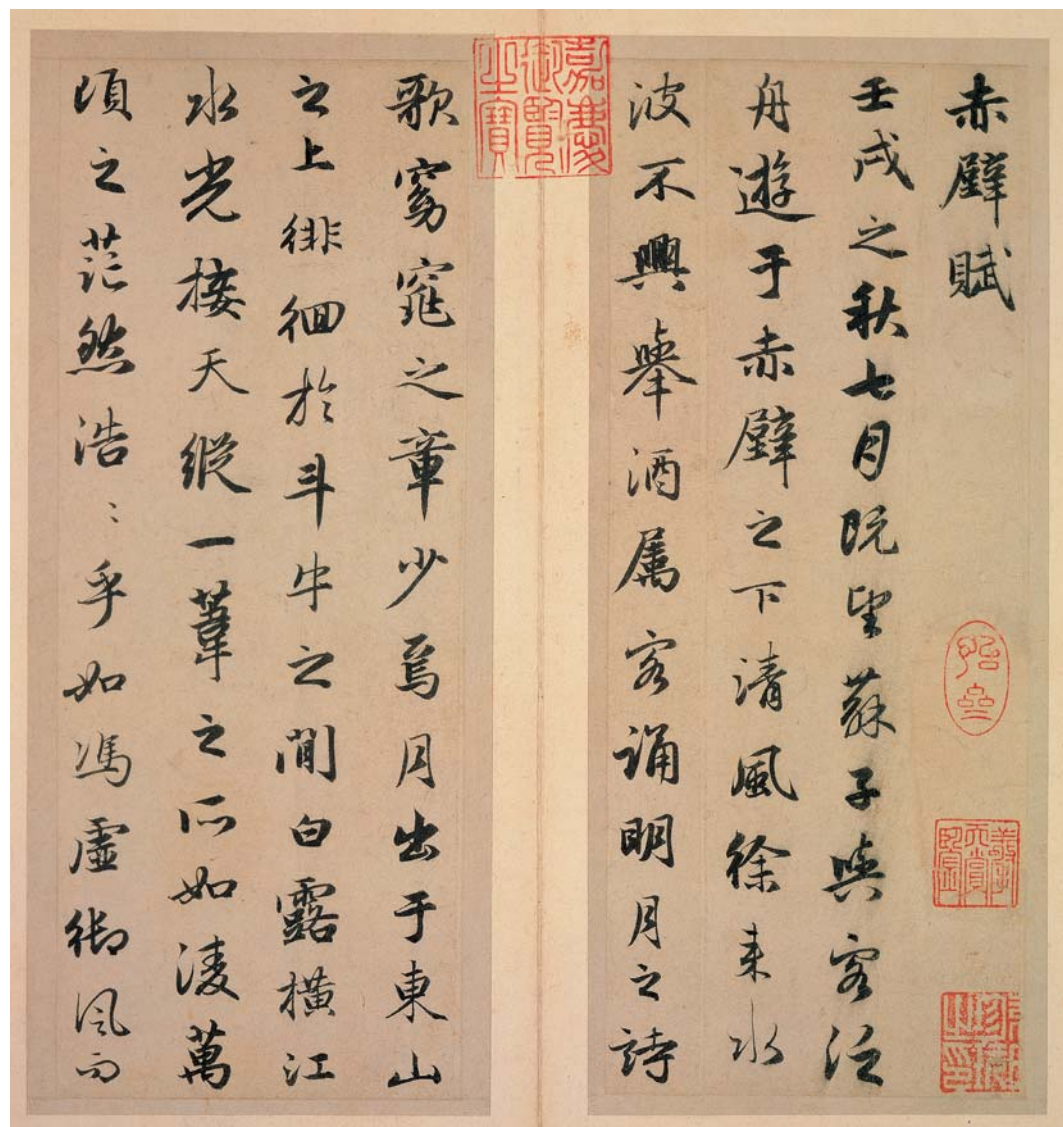
書蹟相比，也是同樣的情況。「再以蘇軾（圖三）和陸游（圖四）相比，「陸游很多地方都在學蘇軾，可是把他們程度相等的作品擺在一起，就會發現蘇軾寫的比較含蓄、緩慢；陸游則較直勁、快速。」再如張即之、蔡襄和黃庭堅三人，「張即之的金剛經（圖五）為楷書，卻帶有行書的筆

意。蔡襄的一封信（圖六），全篇看是行書的底子，用筆卻不如張即之快速。最後是黃庭堅的草書（圖七），照講草書應是寫得最快的。但是黃庭堅此幅也寫得並不如想像的那般潦草、快速。他用筆的操縱及提頓、運轉都費了許多躊躇，因此還是較慢的寫法。從這些書蹟來細看，他們的使、轉、提、頓、徐、疾、疏、密都隨時給你確實的消息，而個人風格才截然可分。」

元代與北宋之書風差異仍在用筆，北宋用筆之自然趣味，到了元人就變成固定方法：「元代初年的趙孟頫，寫王羲之寫得特別凝重，特別講究用筆，但那份趣味和北宋人相比，就是不一樣。北宋人非常自然，到時候該變的就變一變，沒有什麼法則可循，寫行書也只是從楷法來，並沒有固定的方法。到趙孟頫（圖八）就形成一個固定的方法。且元代一般書法家，除了趙氏一派外，寫得都快。」明代董其昌注意到用筆的問題，「所以不停講提頓，在他本身或許追求到些什麼，但後來讀他書的人就只



圖九 明 董其昌 書畫合璧冊1 國立故宮博物院藏



圖八 元 趙孟頫 行書赤壁二賦 局部 國立故宮博物院藏

記得要提、要頓，變成規律化，而每一個人都寫死板了。」

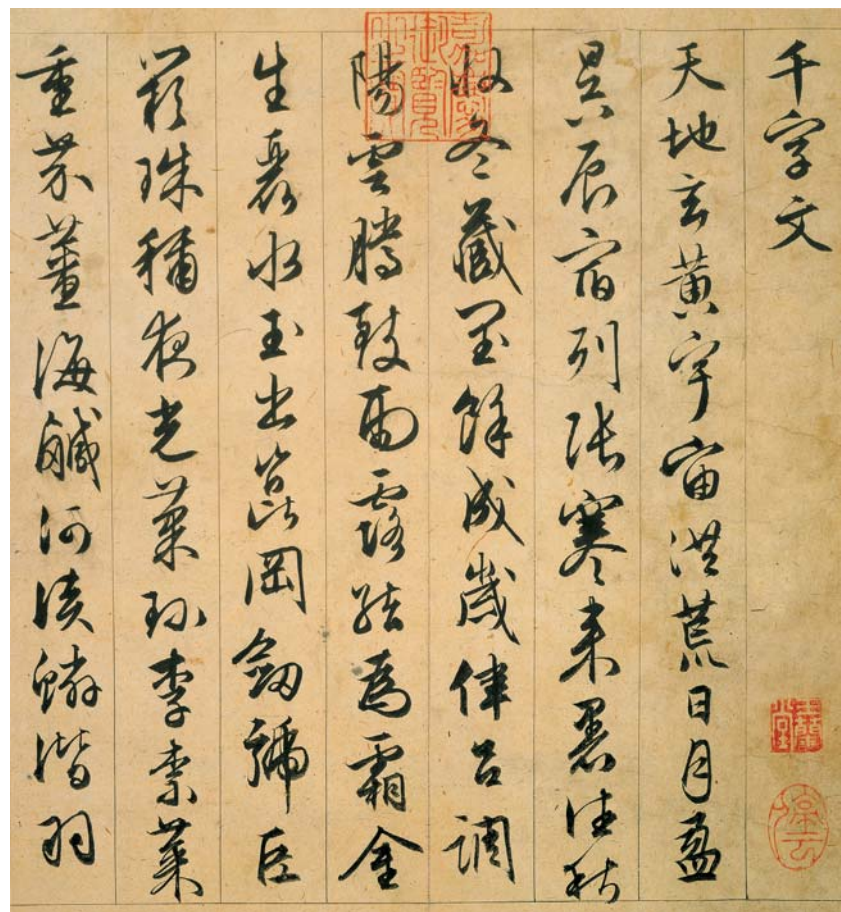
清代也只有何紹基能掌握用筆問題，「何紹基的用筆，雖不同於北宋人，卻相當近似，才算又能略具前人的筆意。」

用筆之外，筆意之巧、拙、有意與無意，均能一見高下，一九八四年江先生於明董其昌書自詩卷跋中指出，董其昌因作書不能忘巧，作畫能用拙，故書不如畫：「董思白自多寶塔入手以後，見聞絕廣，不主一家，但行楷不能盡脫平原軌轍。草書自顯素入手，圓熟勁特，時有出藍之美，惟不一二觀耳。一生行楷變化，有凝重含蓄略如張旭郎官石室者，有輕利剽急，如米芾書蜀素者，大抵剛勁柔婉參雜互用，效之者但能得其一體，魚目雖多，驪珠易辨也。執其所至而論，則楷次於行，行次於草（圖九）。然而用筆遺墨之間，作書不能忘巧，作畫多能用拙，故書又不如畫。」而元趙孟頫雖早於董其昌，作書亦不能忘巧：「所謂先後兩文敏

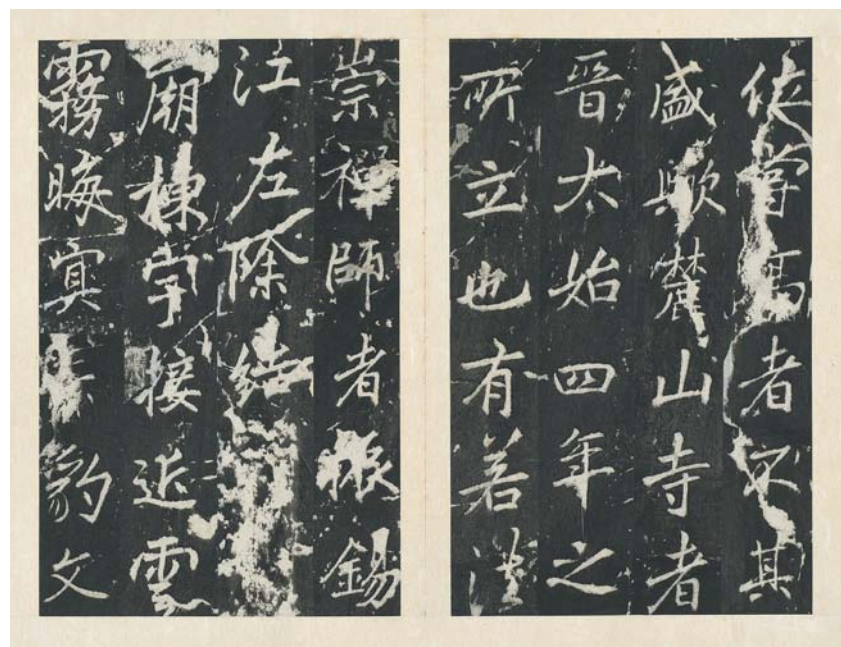
也。雖功力盡瘁於書，而繪事遠過於書，皆以畫能用拙故。」至若文徵明（圖十），雖晚於趙，但因書能用巧，故書勝於畫：「至若文徵仲，則往往以書勝畫，獨以書能用巧，故書畫之難易得失亦大不易言。」是以，時代容或有先後，但掌握用拙、能用巧或能忘巧之程度，卻因人而異，不因時代不同而必然有所差異。

江先生雖推董其昌，曾謂「思翁晚出，不讓前賢，震耳聲華，更滋後學。」但較之北宋蘇軾，其間差距仍不可以道里計，所差之處即在於有意無意間：「（董其昌書自詩）卷中佳字往往直逼蘇玉局寒食詩卷，惟髯蘇於無意中自然造妙，思翁則動求法度，力致精贍，有意無意之間相去不能以寸，故知玉局寒食詩之難也。」

用筆之差異造成時代書風之不同，而個人書風跨越時代沾溉後學，又使時代書風之異中有同，一九八七年江先生為筆者所臨李北海麓山寺碑後跋曰：「李北海（圖十一）前於顏柳，後於褚薛，書風結體似從懷仁聖教序出，用筆中鋒近北魏鄭文公碑，



圖十 明 文徵明 草書千字文冊（1529）局部 國立故宮博物院藏



圖十一 唐 李邕 書麓山寺碑墨拓本 局部 國立故宮博物院藏

益之以奇峭，後之徐浩便從中取法；北宋蔡京與四家，舍莆田外，無不資取。及元趙孟頫、鮮于、龔璘、楚石輩，明之祝允明、唐子畏等，無不沾溉矣。但學古人惟取其精華，棄其糟粕，借他人心為己用，若近之高邕之

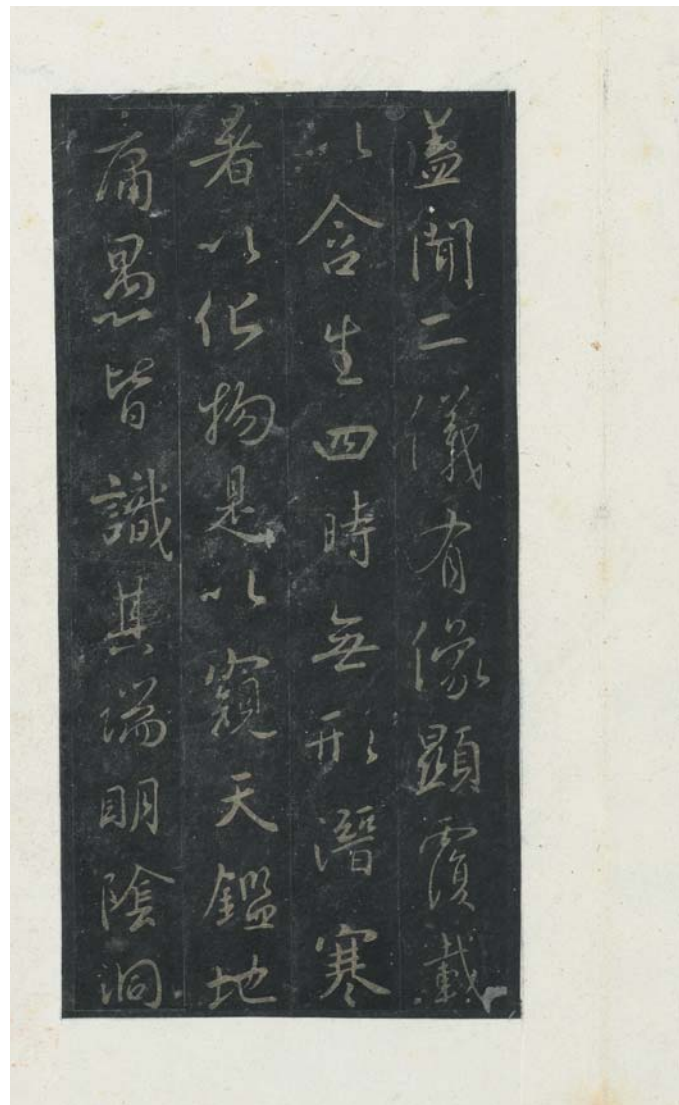
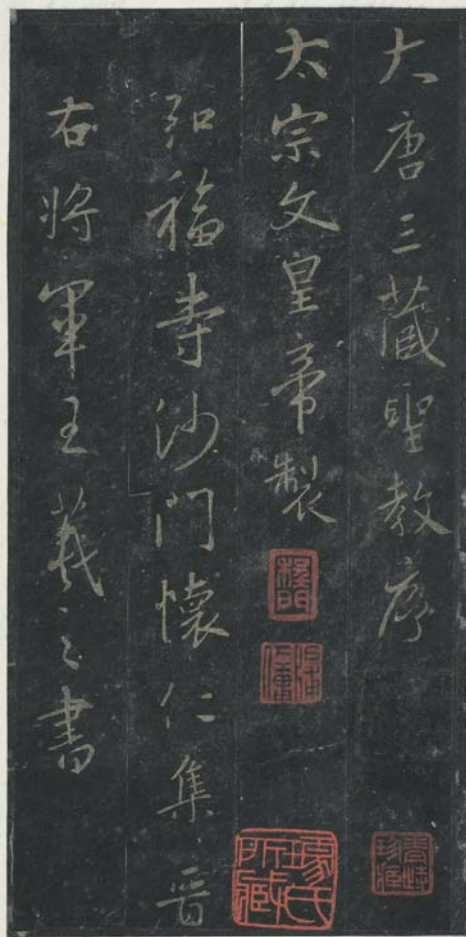
則效顰貌襲，枯索寡味矣。丁卯夏，試臨一通與惠良。」李北海一脈，上承聖教序，由唐而宋而元明清，各代均有自北海衍生者，惟有能取其精華為己用者始能卓然成家，江先生明白地指出了書法史中發展的定律。

論書法要點

一九八三年在《書與畫》文中江先生提及書法的要點：「在中國，論書法的要點有三：一、用筆，二、間架，三、丰神。：單體的『間架』之中應當包括總體結構的『行氣』。」

墨聖

唐拓武闕亭碑殊為無上神品既稱墨寶宗禹於之字拓聖教標其名為墨聖此本為唐拓最精者其日名一名曰墨聖 桐城璩珩特閱得此幸甚時已付印

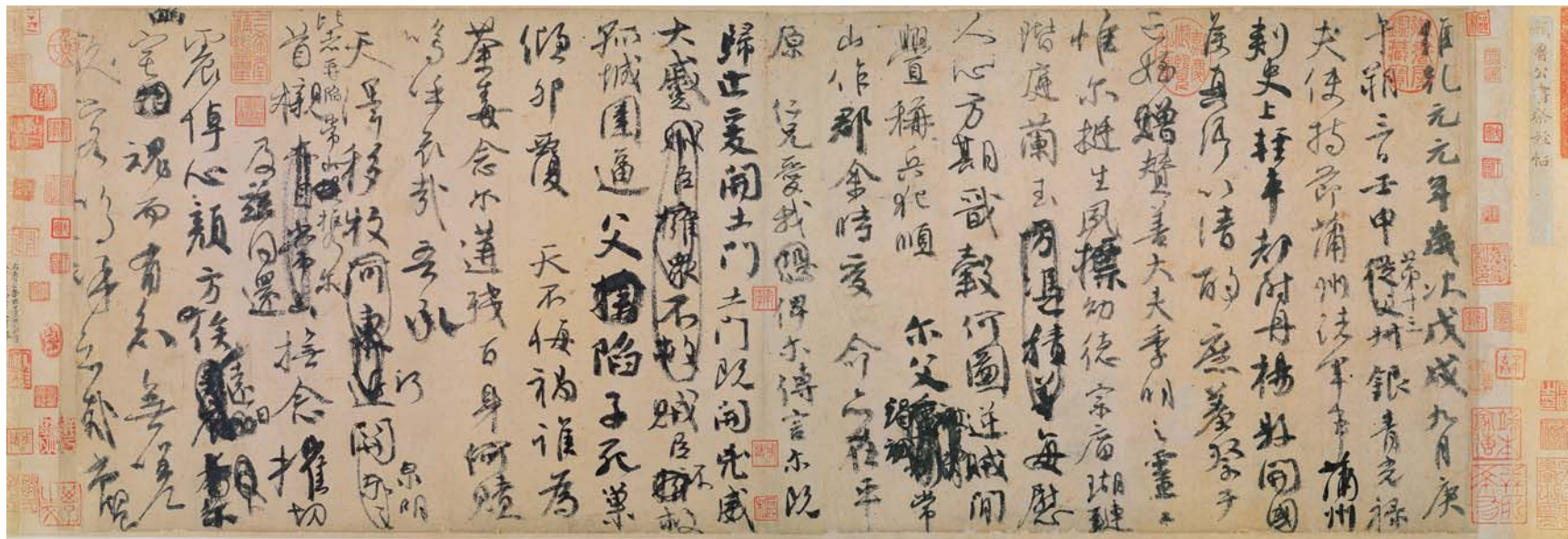


圖十二 唐 聖教序墨拓本 局部 國立故宮博物院藏

用筆的進一步闡述見諸《朱晦翁易繫辭》一文：「使用毛筆時，除了平面的使轉外，還可以上下的動，所以董其昌談書畫，總是講用筆要有提頓。提頓是什麼呢？就是在紙上不僅有平面的動，還有上下的動、立體的動。若要筆粗一點，筆就蹲下去，這是頓；要細一點，就把筆拉起來，這叫做提。提和頓，就是粗細的變化。筆的動作，上下之間有快慢、輕重各種變化；也有『筆鋒朝向』前後左右各種不同方向的變化。筆在紙上的這種立體動作也是一種美，卻又非常的複雜。如果沒有立體的律動，寫起來的字變平板板的。所以看書畫若要求筆裡的趣味，就必須了解提頓的情形，該變的時候變，不該變的時候不變，要恰到好處。：而大家出手，往往有出奇致勝的地方，：有時不該提的也提，不該頓的也頓，變化得非常自然，才能產生個人的風格，筆法變化的美也才能顯現出來。」

用筆可以經由對前人書蹟之臨習模仿而學得，是以，觀摩臨寫即成為學習筆法的不二法門，在歷代學書

十三），就注意到用枯墨，王安石作書，好用淡墨。當然這可能都是無心於用墨而出之於自然的。然而董其昌用枯墨，卻是出之於有心，真可以用『帶燥方潤，將濃遂枯』來形容。稍晚的徐渭，用枯墨、淡墨與濃墨相參，王鐸有時用淡墨，有時用濃墨，而更意興滋酣，淋漓墨瀋。這都是書家講究用墨的例子。畫家用墨，從濃到淡，從枯到溼，分成很多層次，更是無拘無束。古人說墨分五色，只是言其大要而已，實際上不止五色。但不論作書與作畫，用墨的程度使他如何恰好處纔是重點，並不在於形式上變化之多寡。：書與畫，在用筆與用墨方面，其重要性幾乎相等；只是就觀者而言，其功用有顯有晦而已。」



圖十三 唐 顏真卿 祭姪文稿卷 國立故宮博物院藏

者取法的對象中，必臨必讀之書蹟首推王羲之。在一九七四年〈新入寄存故宮的明佚民畫〉文中江先生提到：「方以智的草書仍是從王羲之脫出，用筆參入了顏真卿和米芾。同時在使轉之間，又堅守著『橫平豎直』的原則，因此雄渾之中有一種倔強感。」一九七六年發表的〈文徵明書法的分期與比較〉文中又指出：「關於文徵明書法，最受注意的應當是他的行書。他的徑寸行書得力於王羲之聖教序（圖十二）甚多，但是其中摻入了草體。同時聖教序下筆較重，轉折處多近方筆。文徵明較為細秀，轉折處多近圓。：因此我覺得文徵明的書法，徑寸行書和小楷，都是從王羲之這一個系統出來，但覺尖、瘦、圓而已。」

書法的間架「祇是單體結字，特別是指真、篆、隸書，也只是就初學者而言。若論書家，必須兼及行氣。：字與字之間的配合與呼應，結體的疏密，用筆的輕重、遲速，用墨的燥溼、濃淡，使全幅形成一氣。」

書法的丰神則是「使你產生感覺

書法之間架行氣在「字與字之間的配合與呼應，結體的疏密，用筆的輕重、遲速，用墨的燥溼、濃淡，使全幅形成一氣。這種總體的結構，在運謀之間，困難度不會低於作畫時的造境。」繪畫之章法「並不等於西洋畫的構圖，中國畫，尤其是山水，並不是從實景中割取一塊而完成一張畫。往往是在同一畫面當中，收集不同地方的實境，或者不同向面的景物，加以融合安排，形成了意境。：畫家把不同朝向的使成爲同一朝向，不同境域的使成爲同一境域，剝那之境使成爲永恆；近得其詳，遠得其略；而皆一一賦與性靈，相生相讓，無不合理；在胸中形成一嶄新境界，此之謂『意境』。美的不能盡美，有時醜來形容美；顯的不能盡顯，有

的一種力量。：文徵明的小楷書娟秀俊朗，固然有丰神，而王鐸的丈二大幅，勁健雄特，也照樣有丰神。娟秀與勁健是你的感覺，而丰神卻是使你產生感覺的這種力量，活潑潑地充沛於字裡行間。」

論書與畫

中國藝術史自唐以來即有書畫同源、書法入畫或畫法入書的觀點，最爲人朗朗上口的當推元趙孟頫論畫詩：「石如飛白木如籀，寫竹還須八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」書畫本來如何同，在歷來論書畫文字中，卻鮮有清楚具體的說明。江先生在〈書與畫〉一文中，對書畫關係作了深入仔細的分析：將書法的用筆、間架（包含行氣）、丰神，與畫法的筆墨、章法（包含意境）、氣韻，作一對看，來探索書與畫之間的關係：「用筆與筆墨：討論書法很少談到用墨，因爲中國的『書』，通常爲記言之符號，因此墨色總以濃與勻爲主，這樣纔便於閱讀，其實『顏真卿祭姪稿』原蹟（圖

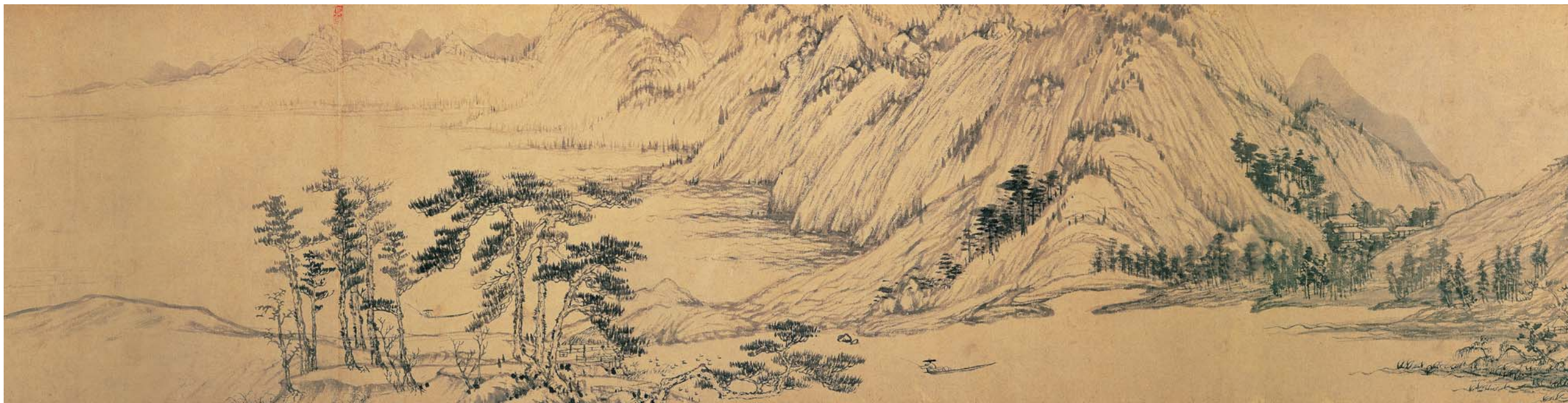
時用晦來形容顯；曲的不能盡曲，有時用直來形容曲。剪接裁融，使一切歸於妥貼，此之謂『章法』。」

書法之丰神不論娟秀、勁健、古拙或雄強，均爲字裡行間透露出的不同力量。繪畫中的氣韻「實質上與丰神相當接近。：氣韻是繪畫中特有的生動而感人的素質，不管素質代表什麼：雅秀、溫潤、雄渾、沉深、蒼涼、清越，只要生動即感人。」

由於深刻體會書法的用筆、間架、行氣、丰神，與繪畫的筆墨、章法、意境、氣韻息息相關，江先生以書論畫或以畫論書的文字即經常出現，如〈讀畫劄記〉中論元趙孟頫畫東坡立像冊（圖十四）：「衣摺圓勁，筆如作篆。畫竹杖則高捉筆，中鋒婉婉而下，故圓勁中有犀利感。」



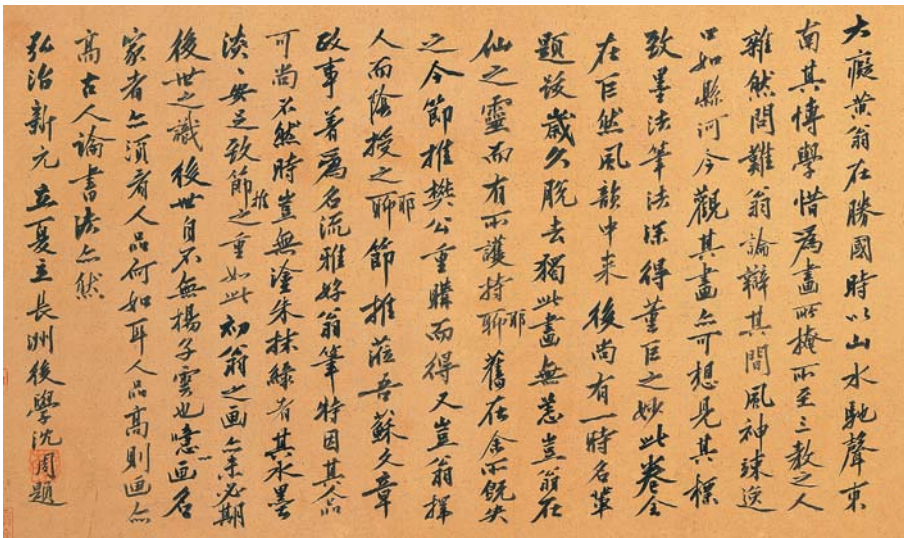
圖十四 元 趙孟頫 畫東坡立像冊 國立故宮博物院藏



圖十五 元 黃公望 富春山居圖 局部 卷 國立故宮博物院藏

整，用了最大而最自然的鎔鑄力量，更加上一絲執拗、一絲生澀、一絲蒼涼激楚。」

江先生一生鑽研古書畫，對藝術史領域之貢獻卓著，僅就文徵明及吳派文人之研究，即投入了近廿十年的光陰，曾謂：「文徵明學王羲之，其中自有文徵明在，而他人學文徵明，其中自然亦有相異之處。然而有時這種差異非常細微，如果研究不深，觀察不細，兩者仍易相混。」此當為後學者奉為圭臬。江先生對藝術史學生的教導明確清楚：「（學美術史）背誦和記憶作者姓名是沒有用的，主要的功課是觀察與紀錄。：藝術品是靜的，動作與動機，隱藏在藝術家的手下與心中，必須透過藝術品去窺伺。」研究、觀察、紀錄，不厭其煩，不探到極精微處絕不罷手，此即江先生留給我們寶貴的治史方法。正如江先生廿六、七歲時於基隆所刻的齋名章「履恒軒」上，七十一歲補刻邊款所言：「人無恒產而有恒心者，唯士為能。」謹以此句與藝術史同儕共勉之。



圖十六 明 沈周 題元黃公望富春山居圖 卷 國立故宮博物院藏

衣帶渾穆之甚，直是李陽冰之玉筋矣。」；記趙孟頫窠木竹石軸：「寫石用飛白法，樹法用筆，通婉如篆籀，竹葉筆法起伏而含蓄，有八法具備之概。」；題元黃公望富春山居

圖卷：「清鄒之麟云：子久畫，書中之右軍也，聖矣！至若富春山圖（圖十五），筆端變化鼓舞，又右軍之蘭亭也，聖而神矣。其語推崇備至，而未為過當。」

在〈冰清玉潔——談臺靜農先生墨梅遺作〉文中，江先生論沈周用書法特色畫梅：「沈周的書法（圖十六）醉心於黃山谷，但枯筆淡墨筆畫直逕有力，因而省略了若干提頓，所謂『吾筆端自有金剛杵』，卻形成了他自己的特色。這種書法特色用來畫梅，是十分契合的。」而金農更將書與畫作了完美的融合：「金冬心：在書法方面，漢隸寫成了『漆刷』體；行書的結構，同一字中疏密對比非常強調，而用筆方圓分立，竟像畫人物時的『釘頭鼠尾』，更加上筆鋒觸紙生辣的奇趣。墨竹像雞毛撢子，反正弄什麼不一定像什麼，卻又令人念念難捨。墨梅：結蒂添鬚，用正草書構成，枝幹的分張，致力於『橫斜』二字：。打破梅花，加入自己，滿紙零零碎碎的小篆、章草、漢隸、飛白，卻又形成一種顛撲不破的完

後記

創作詩、文、書、畫及篆刻，彈琴、下棋、焚香、品茶、飲酒、拍曲或聽戲是中國傳統文人不可或缺或遺興方式或生活樂趣。江先生自幼即浸潤於這般文人生活中，雖歷經戰亂，顛沛流離，但終其一生，不論清貧或寬裕，江先生均維持著怡然自得的文人品味。每想到江先生在成功中學宿舍，坐在小書桌前，左手抱著小孩，右手執筆毛筆，聚精會神抄書的情景；購得心愛的古文物，欣喜溢於言表的笑顏；眯著眼，專心刻著「是為鼠嚙，小見洞天。江郎並記」的「小有洞天室」齋名章、「偶有所得便欣然忘食」、「今不必為我有而不可不為後世守」的「守今待後」和「此刻自鳴得意」的「老大意轉拙」等閒文印時，彷彿看見江先生和坡老、放翁、稼軒、石田、徵仲、伯虎和冬心：等人，把酒言歡，促膝談心的畫面，隱約出現在眼前。

作者任職於本院教育展覽處