

元初復古的經典—— 鮮于樞〈透光古鏡歌〉的原貌

■ 盧素芬

褰衣裱的製作是將原作一條條、甚至一字一字裁剪下來，再重新組合為需要的尺寸，往往破壞了原作的章法，在鑒賞上大打折扣，對原作者的整體書風也難有全面的瞭解。國立故宮博物院所藏鮮于樞〈透光古鏡歌〉（圖1）便是這樣的剪裝本，本文的研究乃是製作其復原想像圖，在此重建的基礎上推斷其成作年代，並藉此經典作品得窺元初書法史的復古思潮。

鮮于樞（1246-1302）字伯機，號困學民，又號西溪、虎林隱吏、虎林逸民、直寄道人、支離叟等。祖籍德興（今河北省涿鹿縣），生于汴梁（今河南省開封）。早年曾為監河掾、掾行御史府，三十二歲寓居揚州任行臺御史掾，並於次年，在揚州與趙孟頫（1254-1322）首次見面，成為元代書法史上的重要一頁。爾後又至山東東平為左尉，三十九歲到浙江，先後任三司史掾、浙東道宣慰司都事等職位，期間曾至湖南任湖南司憲經歷及浙江婺州、衢州等地任職，但時間不長，真正在杭州住下來已是四十歲左右。五十七歲被授職太常寺典簿，惜未上任就去世了。鮮于樞個性豪放，相貌偉昂蓄美髯，博學又有才氣，雖以書法知名，亦工詩詞通音律，富收藏精鑒賞，有《困學齋詩集》、《困學齋雜錄》等著作流傳于世，《新元史》有傳。1989年在杭州發現鮮于樞墓，隨葬品數量雖不多，是其藝術活動的實物見證。

近年關於鮮于樞的研究，最別具意義的是其生卒年的考證，在早期的出版品中，其生年都採用了1256年，爾後陸續有研究將其生年

推早至1246年。藝術史研究上，生卒年的考證雖很常見，但對鮮于樞的案例而言，那就遠遠不只是數字上的考究了！¹目前學界的共識是鮮于樞年比趙孟頫年長八歲，也使得同為推動復古旗手的二位大師，趙孟頫與鮮于樞之間的關係有了重大的改變。雖然趙孟頫流傳下來的作品數量較多，在書史上的聲名也大過鮮于樞，但二者可能是相互影響，並非單方面由趙孟頫影響鮮于樞。而鮮于樞的書風雄肆又溫潤，在元朝能夠跳出趙孟頫書風籠罩之中獨樹一幟，與之分庭抗禮。

僅存的兩件大行楷之一

現今存世鮮于樞書作約四十餘件，元人劉致（1280-1334）跋其書〈鮮于樞進學解卷〉（首都博物館藏）提及「人多喜其大書吊軸」，雖然存世並未見任何大字立軸作品，此話卻透露出鮮于樞有數量不少的立軸作品頗受歡迎，直至成書于1692年的顧復（約1628-1631生～約1695-1698卒）《平生壯觀》也還記載了一件掛幅。然而，其立軸作品已全湮沒於歷史

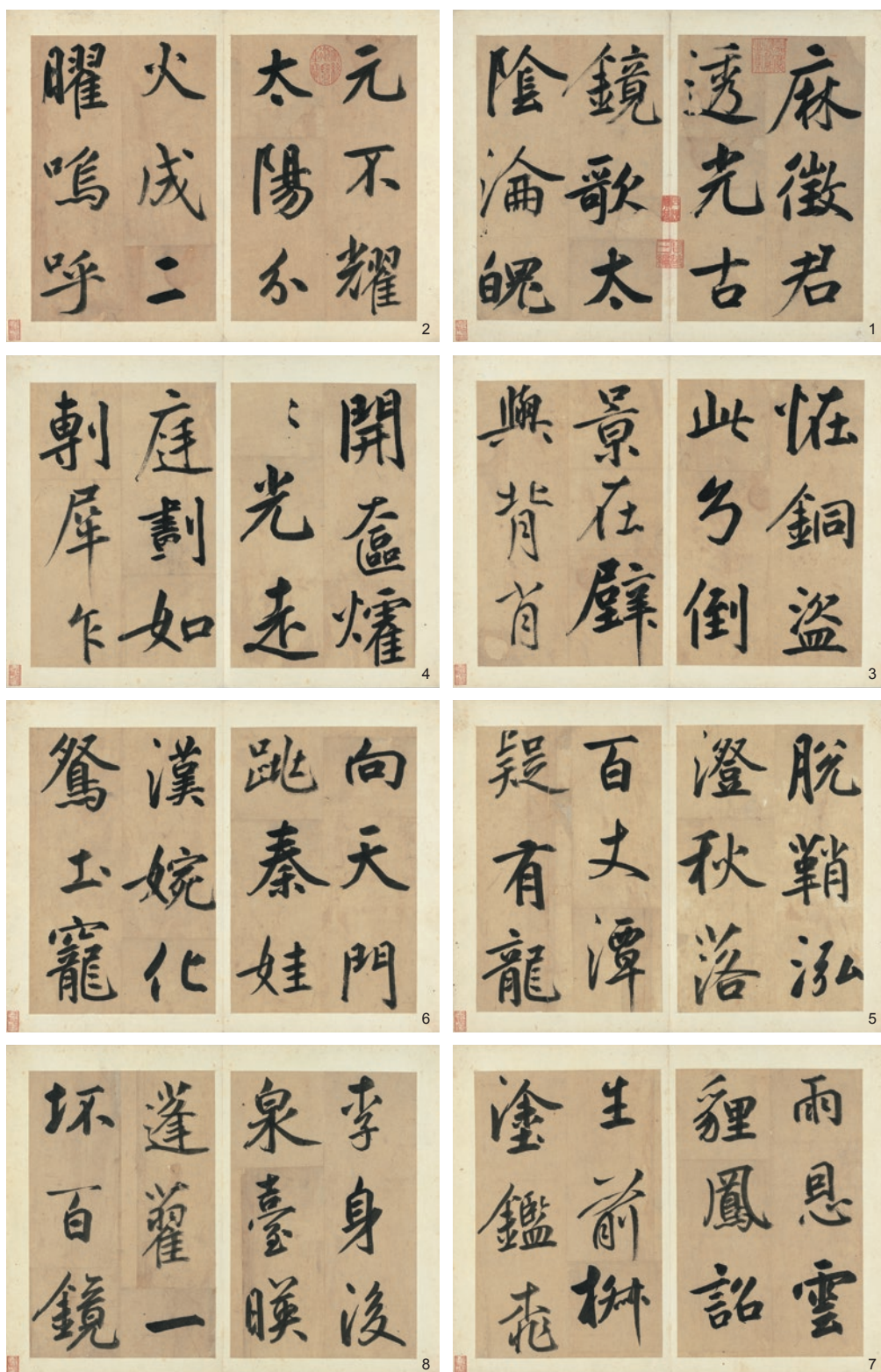


圖 1-1 元 鮮于樞 透光古鏡歌 冊 十五開 三十幅 每幅縱 30.5，橫 19.8 公分 國立故宮博物院藏 故書 000162



圖 1-2 元 鮮于樞 透光古鏡歌 冊 十五開 三十幅 每幅縱 30.5，橫 19.8 公分 國立故宮博物院藏 故書 000162

的長河之中，存世以草書或行草手卷的形式居多，小楷亦見之於不少名作上的題跋。據鮮于樞跋〈趙子昂小楷過秦論〉稱讚趙孟頫說：「子昂篆、隸、正、行、顛草為當代第一，小楷又為子昂法書第一」，有研究以此解讀為鮮于樞以他的大字書法自豪，²但其大行楷卻十分稀少，過去出版品不如當今普及的年代，張大千（1899-1983）曾誤以為〈御史箴〉（普林斯頓美術館〔Princeton University Art Museum〕藏）是鮮于樞唯一傳世的大字，³其稀有性可見一斑。現今已漸被熟知，本文所談〈透光古鏡歌〉（以下簡稱〈古鏡歌〉，國立故宮博物院藏）也是具同等重要性的大行楷。這件〈古鏡歌〉內容是藉著透光古鏡托物比興，從太陽給予月亮光明的宇宙現象為開場白，進而敘述透光鏡的神奇，又由此產生人世無常的感歎。而〈御史箴〉的大意則是，作為執法者，應當視史上的典範為榜樣，以懲惡揚善、維護法紀的尊嚴為己任，才能無愧於御史之名。值得注意的是，前者為麻九疇（1183-1232）的七言詩，後者是趙秉文（1159-1232）之文，都是金朝作家的作品，反映了鮮于樞長期以來對北方詩人及其在文學和書法傳統中的地位的興趣，這構成了他個性的一個獨特部分，並為他移居杭州的生活提供了豐富的對比。這兩件作品主題內容嚴肅，以大行楷寫來頗為契合。

遺憾的是，〈古鏡歌〉如今被改裝成面目全非的剪裝本，〈御史箴〉僅存後半和卷首一行殘片，分藏於普林斯頓美術館與北京故宮博物院（新 152367）難以得窺鮮于樞大行楷的完整面貌。〈御史箴〉在 1980 年代就有深度研究，〈古鏡歌〉目前卻只有介紹性的短文，因此本文擬在這些既有基礎上再探討。此冊是十五開三十幅的剪裝本，每幅縱 30.5，橫 19.8 公分，全冊

共五十九行，每行三字，末行二字，共一七六字。書寫內容的原詩名為〈賦伯玉透光鏡〉，見於元好問（1190-1257）編《中州集》，與原文對照，除了部分字句略有出入，還少了末八句（表一）。⁴此作雖無落款，因有鮮于樞的四枚印而訂名，分別為「漁陽」、「鮮于」、「德日生」、「困學齋」。幅末尚有梁清標（1620-1691）二方收藏印：「蕉林鑒定」、「恒山梁清標玉立氏圖書」，但元明時期藏處不明，入藏清宮前已經以蓑衣裱方式改裝成冊，載入《石渠寶笈》三編。蓑衣裱破壞了原作的章法，在鑒賞上大打折扣，對鮮于樞的整體書風也難有全面的瞭解，因此製作復原想像圖有其必要性。以下將擇要敘述復原過程。

復原想像圖

一、少錄八句是被裁去嗎？

經復原後，得知原是由六紙拼接而成的長卷（圖 2）。第二、三、四、五紙大約每紙書八或九行，第一張僅書了六行，行數少可能是起首處留空較多，或為了使標題「麻徵君透光古鏡歌」與內文有所區隔，而行距稍寬。最後一紙則只寫了三行，作者四枚印章排成一直線，餘紙不少。梁清標的收藏印原來可能在卷尾，現況為裱在同一頁，從痕跡看，三條紙都未經截斷（圖 3）。必須特別說明的是，此冊最後二字「蟻竅」，與下面空格為同一條紙，並無任何裁剪痕跡，所以可確定是本來就留下的空白，下面並沒有任何字；再者，「蟻竅」二字不僅字型開展，字也稍大，是書寫者有意結束的表現。因此可解讀為鮮于樞本來就蓄意不書寫最後的八句，並非原文中的末八句是經人裁去，這是過去的研究可能誤解之處。⁵與原詩對照，未抄錄的末尾八句是「千古繁華一夢

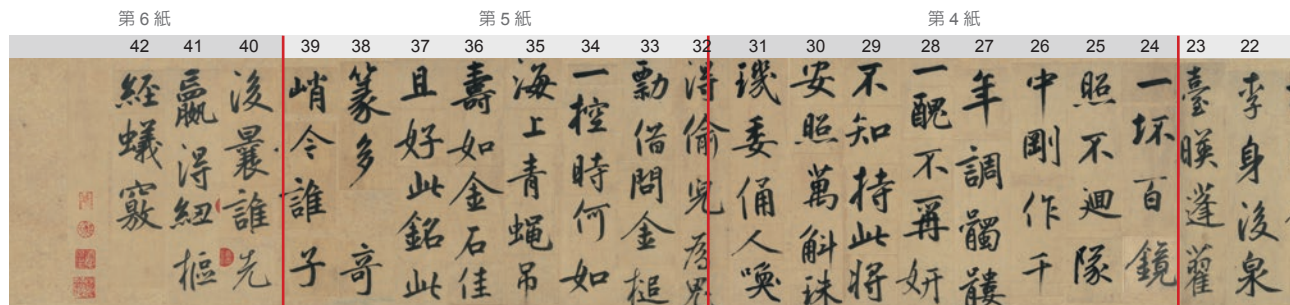


圖2 元 鮮于樞 透光古鏡歌 復原想像圖 作者後製



圖3 元 鮮于樞 透光古鏡歌 最後一幅三條紙皆無截斷的痕跡

表一 鮮于樞〈透光古鏡歌〉與麻九疇的原詩對照

鮮于樞〈透光古鏡歌〉	麻九疇〈賦伯玉透光鏡〉
太陽分「火」二曜	太陽分「光」成二曜
「倒景」在壁與背肖	「透影」在壁與背肖
「開奩」燿燿光走庭	「奩開」燿燿光走庭
「生前」椒塗鑒桃李	「當年」椒塗鑒桃李
「一坏百鏡照不回， 隊中剛作千年調」	「枕簟無情草木香， 笙歌不暖梟狐嘯」
借問金「槌」一控時	借問金「椎」一控時
此銘此篆「多」奇峭	此銘此篆「兩」奇峭
缺	千古繁華一夢醒，恍然入手稱神妙。 丹砂色紫翠羽青，萬金難買人年少。 君侯新自洛陽來，玉臺人物今溫嶠。 相看大笑古人癡，收鏡入奩還自笑。

作者製表

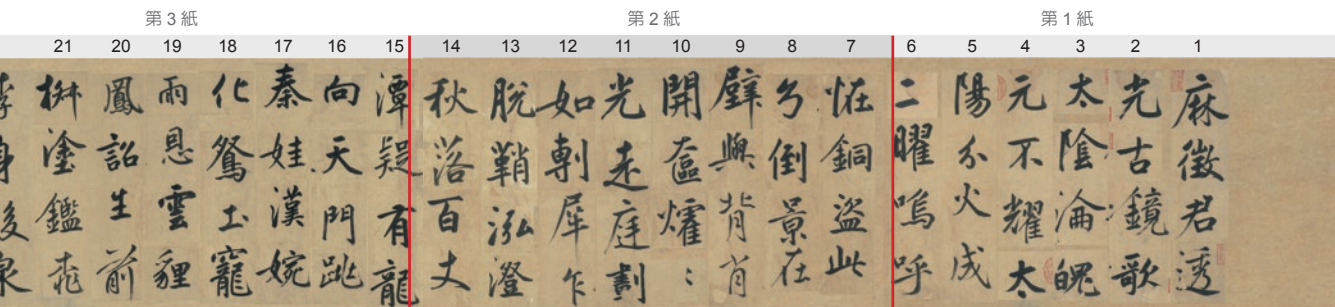
醒，恍然入手稱神妙。丹砂色紫翠羽青，萬金難買人年少。君侯新自洛陽來，玉臺人物今溫嶠。相看大笑古人癡，收鏡入奩還自笑」（見表一），這八句在文意上自成一段落，審其文意省略不寫也無礙。再者，餘紙雖不少，若再寫這八句就不夠了。

不過，此作為何沒有落款，是令人不解之處。不僅無落款在傳世鮮于樞名下的作品中並不常見，而且在其抄錄詩歌的作品中，也是較少有在卷首即將「麻徵君透光古鏡歌」題目寫在

最前的案例。⁶鮮于樞大多作品的格式卷前並無標題，一直書至後面題記才注明「右某某詩」，然後再將署名或紀年接續於下方。如〈蘇軾海棠詩〉（北京故宮博物院藏，新187217），「右玉局翁海棠詩長句。漁陽困學民書」或與〈古鏡歌〉書體同是大行楷的〈御史箴〉「右御史箴。大德三年……」等皆是，餘見圖表，不再贅述（圖4）。

二、二度切換每行字數

前文提及此作最後一字與下面空格為同一



條紙，不見有任何裁剪痕跡，因此假設原本本來就無後面八句，但有沒有可能重新換行寫呢？從復原想像圖可見，此卷前段從第1至27行，都是固定每行寫四個字，至卷中第28至37行，這十行突然轉變為很有規律的每行五字。然而到了卷末第38至42行，又再度恢復到規整的每行四字，但只寫了短短五行，就戛然而止（見圖2）。在長卷上三至四字一行，或四至五字一行，或幾個字一行，因字型之不同，隨機改變每行字數，不規律的變化可增加畫面美觀，是很常見的。但是〈古鏡歌〉全卷四十二行，以每行四字為主，只在中段的第28至37行連續十行，突然轉變為很有規律的每行五字，似乎也不符合隨機變換每行字數、錯落有致的審美觀？筆者的推測，〈古鏡歌〉之所以最後五行突然又轉回每行四字，有可能是寫到38行時已可預見紙夠了，不需要每行擠五個字，可寬鬆些，為紙幅的空間所做的調整。在此又得到雙重證據，本來就沒有打算寫最後八句。這也反映了鮮于樞信手拈來的書寫態度，並不刻意經營位置，同時也顯現手卷是一段段書寫，一段段打開來觀賞，對全卷的整體效果不太重視。

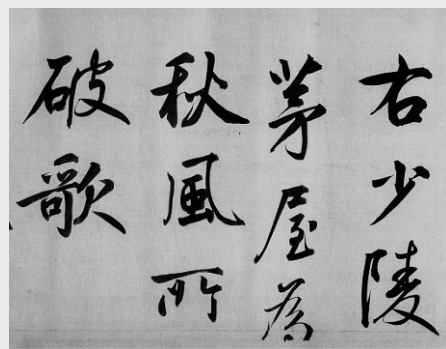
三、最難解的缺字問題

此作與原詩對照，除了前文論及缺末尾八句，再有「一坏百鏡照不回，隊中剛作千年調」之句，與原詩「枕簟無情草木青，笙歌不暖梟

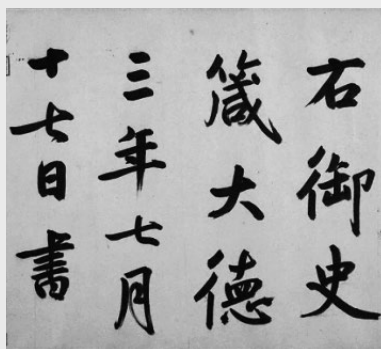
狐嘯」不同。此外，個別文字亦略有所異，可能所據版本之不同（見表一）。然而第38行少了一個字，就很令人困惑。依照紙質顏色排列出「篆多□奇」，多與奇字之間有缺字（見圖2，第38行）。此處原文為「此銘此篆『兩』奇峭」，在這裏寫成「此銘此篆『多』奇峭」。雖有「兩」與「多」之差，審其文意也通順，並無任何漏字。因此合理的推測是空缺部分或許原本是個衍字，改裝者可能認為在剪裝本沒必要再留這個衍字，因而棄之。以〈杜甫行次昭陵詩卷〉（北京故宮博物院藏，新145380）為例，題記第二行「右工部行次『少』（衍字）昭陵詩。困學民書」（圖5），就有衍字的情況，可為參酌。

四、當字超出界格

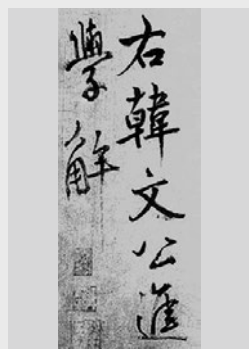
原卷由於殘破之故，以褻衣裱改裝，或許有利於長久保存，但不止本有行氣喪失殆盡，有些字也遭受任意剪裁，如第13行「泓」字結字寬鬆，因此最後一點超出界格之外，在剪裝本中，被任意削去。復原後得知因為這一行都是左右合體的字，「泓」的結字必須寬鬆，才能使整排的布局疏密有致（圖6）。第41行「羸」字最上面的點寫得特別大，很有氣勢，有如高峰墜石，氣勢萬鈞，可惜在剪裝本中任意被削掉（見圖6）。復原圖中也可見其他還有幾行，也是第一個字特別大，第9至11行的「壁、開、



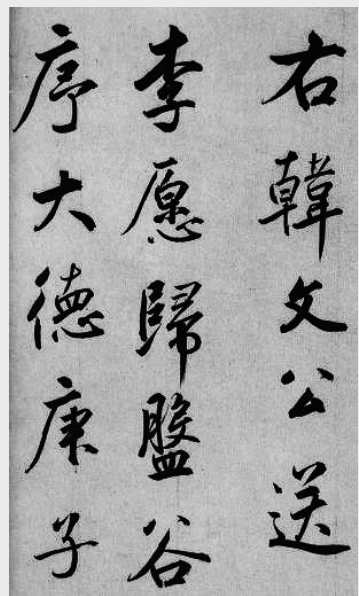
a. 1298 鮮于樞 杜甫茅屋為秋風所破歌草書 卷 京都藤井有鄰館藏



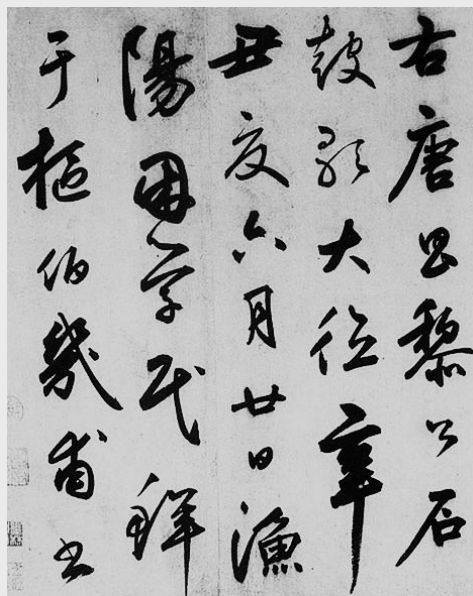
b. 1299 鮮于樞 御史箴 卷 普林斯頓大學博物館藏



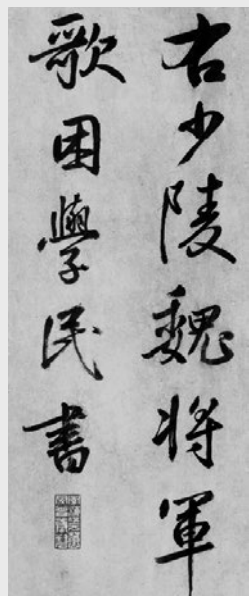
f. 元 鮮于樞 韓愈進學解 卷 首都博物館藏



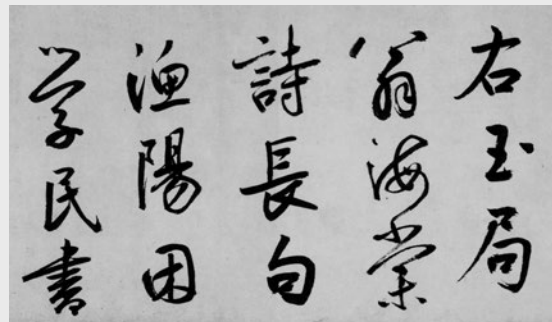
c. 1300 鮮于樞 韓文公送李愿歸盤谷序 卷 上海博物館藏



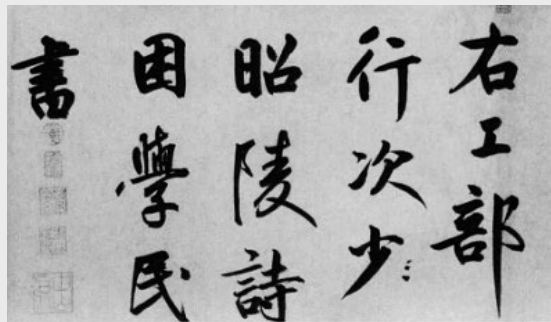
d. 1301 鮮于樞 韓愈石鼓歌 卷 大都會博物館藏



e. 元 鮮于樞 杜甫魏將軍歌 卷 北京故宮博物院藏



g. 元 鮮于樞 蘇軾海棠詩 卷 北京故宮博物院藏



h. 元 鮮于樞 杜甫行次昭陵詩 卷 北京故宮博物院藏

圖 4 鮮于樞書寫題記的格式 a. 取自藤井有鄰館，《有鄰館名品展圖冊》，大阪：日本書藝院，1992，頁90-99。 b. 取自中田勇次郎、傅申合編，《歐米收藏中國法書名蹟集》，東京：中央公論社，1981，第三卷，頁72-79、94、135、145。 c-f. 取自劉正成主編，楚默分卷主編《中國書法全集45·元代·鮮于樞張雨》，頁80-81。 g-h. 取自金運昌主編，《故宮博物院藏品大系·書法編5》，北京：故宮出版社，2013，頁60-61、108。

光」字，和第36、38行的「壽、篆」字等都是首字加大的例子（見圖2），而這種首字加大的特色，在鮮于氏的作品並非孤例，也見之於〈韓愈進學解草書卷〉（首都博物館藏）。

「壁、潭、千、年、斛、吊」的懸針被任意剪斷，又是另一種情況（圖7-1）。有趣的是，竟然還可在分別在「醜」與「不」、「好」與「此」之間的補紙，找到了丟失的懸針（見圖1，第10、13開）。比對紙質顏色與字型，這兩根懸針的殘片是從「千、吊」字剪下來的（圖7-2）。唯一慶幸的是「鏡、歌、銅、壁、如、秦、妍、奇、誰」長撇或橫畫雖超出格子外，倒還能依文字外型剪裁（圖8），沒遭到破壞。裱衣裱可依文字外型剪裁的製作方法，值得注意。

〈透光古鏡歌〉的書風

鮮于樞與趙孟頫同是推動元初復古書風形成的人物，他的復古書法思想直接影響了元初復古書風的形成，其書風來源廣泛多元。鄧文原（1258-1328）說：「伯幾書法，用功極深，時人鮮有知者」、「伯幾於書法用功極深。至每數日相見，輒雲近見兒子某帖孰合孰離，言語必想剽率以為常」。趙孟頫題鮮于樞〈御史箴〉指出「伯幾書，筆筆皆有古法，足為至寶」充分肯定鮮于樞的筆法有來歷，這在〈古鏡歌〉也有跡可循。

一、瘞鶴銘

整體望之，〈古鏡歌〉開張的體勢，令人連想起〈瘞鶴銘〉。鄧文原〈御史箴〉題跋中，

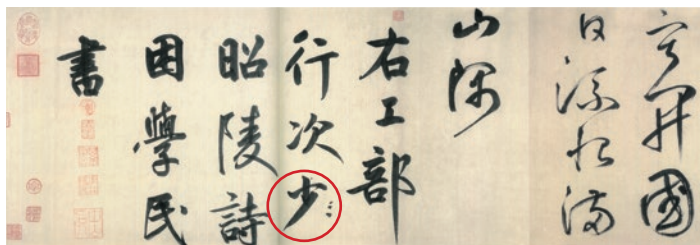


圖5 元 鮮于樞 杜甫行次昭陵詩 卷 局部 北京故宮博物院藏 取自金運昌主編，《故宮博物院藏品大系·書法編5》，頁59-61。



圖7-1 〈透光古鏡歌〉剪裝本 因超出界格外，懸針被任意削去尾端

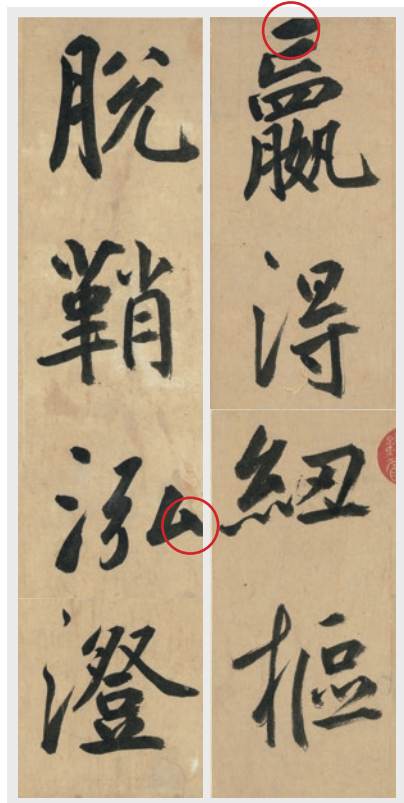


圖6 〈透光古鏡歌〉剪裝本 因超出界格外，點被任意削去



圖 7-2 《透光古鏡歌》剪裝本 在補紙找到丟失的懸針、復原被剪掉的懸針



圖 8 《透光古鏡歌》剪裝本 當長畫超出格子外，仍可依文字外型剪裁

點出其大字完全規矩〈瘞鶴銘〉，此作亦如是。周密（1233-1298）《志雅堂雜抄》提及，曾偕同鮮于樞一起去拜訪兩浙都轉運使廉希貢（1240-1300?），當時鮮于樞攜帶的文物中，即包括了二本〈瘞鶴銘〉拓本，也可見證對此作的關注。⁷此外，〈古鏡歌〉有一特色，不刻意於一筆一畫的修飾，尤其每當筆鋒的墨含量已不多時仍繼續寫，蓬亂的筆毫產生了參差不齊

的效果，這種審美情趣與碑拓風化的痕跡，也有異曲同工之妙。

二、初唐三大家

鮮于樞轉變唐人規整的楷書，加上宋人率意的行筆，形成自己的面貌。從初唐三大家歐陽詢（557-641）、虞世南（558-638）、褚遂良（596-658）皆可見其血脈相連之處。鮮于樞在歐陽詢〈化度寺碑〉跋中，認為〈化度寺碑〉評

為歐書第一，其大楷中端正謹嚴的結體，與歐書有一定的關係。據周密《雲煙過眼錄》〈鮮于伯機樞所藏〉所載，除了〈瘞鶴銘〉，虞世南的〈孔子廟堂碑〉也為鮮于樞所關注「伯機云：太平州有重刻本《瘞鶴銘》，然不知以何物為別，當叩識者。又云：《孔子廟堂碑》京兆府本，無裂乃佳。葉森今收一本，乃饒州錦江書院本，極佳。」⁸雖無法在單獨字體中，逐一精準比對出完全相似的字，但整體而言〈古鏡歌〉中縱勢長方、重心居高、上緊下鬆等特點可見其影響。

三、李北海

李北海（674-746）是在所有取法來源中，最重要書家之一。鮮于樞四十二歲（1287）曾為「湖南司憲經歷」，因而見過〈麓山寺碑〉。在〈古鏡歌〉即可具體地找到與此碑神似的字「元、成、澄、天、臺、知、安、金、如、海」

等（圖 9-1）。前文引用了一句劉致跋〈鮮于樞進學解卷〉，而此跋也在其書風來源有所說明「始學奧敦周卿竹軒，後學姚魯公雪齋，為湖南司憲經歷，見李北海《嶽麓寺碑（麓山寺碑）》乃有所得，至江浙，與故承旨趙公子昂諸人遊處，其書遂大進。」不僅提及〈麓山寺碑〉，還說到與趙孟頫的交流，趙孟頫在〈哀鮮于樞伯幾〉詩中，也談到他們在書法上的學習和交換心得：「刻意學古書，池水欲盡黑。書記往來間，彼此各有得。我時學鍾法，寫君先墓石。」在學習書法上，二人相互勉勵。最值得注意的是，在取法李北海方面，趙孟頫有可能受鮮于樞影響。例如書於 1295 年左右的〈書趵突泉詩〉（國立故宮博物院藏）便是融會了李北海風格，如「源、虛、氣、清、為」等（圖 9-2），所創典型的趙體。

隱藏在鮮于樞沉著蒼疏的書風下，其實也



圖 9-1 〈透光古鏡歌〉與〈麓山寺碑〉的比較 〈麓山寺碑〉取自渡邊隆男，《書跡名品叢刊》，東京：二玄社，2001，冊 15，唐 V，頁 229-295。



圖 9-2 〈書釣突泉詩〉與〈麓山寺碑〉的比較（上）元 趙孟頫 書釣突泉詩 卷 國立故宮博物院藏 故書 000079；（下）〈麓山寺碑〉取自渡邊隆男，《書跡名品叢刊》，頁 229-295。

有寫得非常秀潤的字，例如「桃、李」（見圖 2，第 21-22 行）這是對二王系統深度理解的體現，鮮于樞在〈獨孤本蘭亭〉（東京國立博物館藏）、〈定武蘭亭〉（國立故宮博物院藏，故帖 000001）等數本蘭亭也都有其題識。在學習古人、追摹晉唐上，用力最多的或許就是王羲之（約 303-361）了。鮮于樞〈杜甫茅屋為秋風所破歌草書卷〉題識中更是強調二王法度「今世所傳顛素草書狂怪怒張，無二王法度皆偽書」。泰不華（1304-1352）跋〈御史箴〉「運筆處得蘭亭遺意」也點出鮮于樞與蘭亭的關聯。此外，這種剛健與溫潤並存的風格還可溯源李邕（約 678-747）書風的來源來瞭解，蕭燕翼在〈唐代李邕的《麓山寺碑》〉一文中，提及「在結體上中心緊密，筆勢外張，多呈敵側之勢，外拓取姿而內擾有法，充分融滙和發揮了王、歐、虞、褚等人的特點」。⁹ 筆勢外張也使鮮于樞的字非常耀眼，但總是剛中帶柔。

四、懷素

〈古鏡歌〉雖是大行楷作品，也夾雜了行書。復原圖上倒數第三行「誰」字，筆鋒的墨含量已不多，筆筆都有開叉的情況了，但卻巧

妙的利用餘墨，突然轉為中鋒細筆從容地完成了「先」字（圖 10）。這「先」字有懷素（活動於八世紀後半）的面貌，從這裏可看到鮮于樞取法於古人，不擇地皆可出。鮮于樞在〈論張旭懷素高閑草書〉（國立故宮博物院藏，故書 000252）有云「懷素守法，特多古意」，可見對懷素的推崇。而在整體上明顯仿懷素的作品還有〈杜甫魏將軍歌卷〉（北京故宮博物院藏，新 153387）。

成作的年代

以書寫動機觀之，此作與鮮于樞收藏透光古鏡當有一定的關係，周密《志雅堂雜鈔·諸玩》載：「過鮮于伯機家，有透光鏡，映日則背花皆見，凡突起之花，其影皆空。昔麻知幾有詩，餘嘗賦詩云，其後伯幾又得一面。」¹⁰ 周密這段記載不僅提到鮮于樞收藏透光古鏡，也提到麻九疇的〈古鏡歌〉。有論者觀察到無論在金或是元，都是人爭傳寫的名著，鮮于樞抄錄此作，也反映了麻九疇詩的膾炙人口。¹¹ 王妙蓮認為〈古鏡歌〉是在 1293 年得到古鏡後的某個時間有所感，而寫下麻九疇的詩，是代表了

鮮于樞成熟期的風格。¹²

然而，1293年以後仍是很模糊的時間，這件〈古鏡歌〉並沒有紀年，具體又是何年所書呢？因鮮于樞存世行楷作品除此僅有〈御史箴〉一件，因此首先排比這件書於1299年的〈御史箴〉，從「前、年、持、銘」等字對照固有其相似性，還是略有所異。以「持」字為例，第二橫劃，呈現向下彎的弧形，像是滿拉的弓，極具張力，而在〈古鏡歌〉中的「持」字蘊藉含蓄。二者同中有異，餘見字表，不再贅述（圖11-1）。

前文討論〈古鏡歌〉有多處拉長的懸針被尾部尖端被剪掉，甚至還可在冊中其他字與字之間的補紙，找到這根丟失的懸針尾端。假設〈御史箴〉也被改裝成剪裝本，懸針被剪掉的機會可能就少了很多，〈古鏡歌〉的懸針由粗

而細，溫潤有力，而〈御史箴〉的豎畫並沒送到底，筆運到一半就散開，形成短肥的豎畫，全篇又以這種破筆的懸針和垂露豎交替使用（圖11-2），例如「神、中、平」等字尤其是「平」，以飛白送至尾端再回鉤，遒勁有力。這都是構成比〈古鏡歌〉更雄健的元素之一，此作似乎在嘗試一種更加雄逸遒勁的風格，整體而言，莊嚴凝重。而〈古鏡歌〉的書風卻是剛健與溫潤共存，書寫時間當略有所異。不過，與〈御史箴〉同年的〈蕭山縣新文廟碑陰記〉，¹³卻又和〈古鏡歌〉的書風相當接近，當是寫碑需要更工整的書風，從剪字表「陰、成、在、庭、年、子」可具體的看出其相似性，其書風有延續性（圖12）。

由於鮮于樞存世的行楷作品太少，若要更多



圖10 〈透光古鏡歌〉復原之後，可見第40行末尾用餘墨書細筆的「先」字，但隔行再沾墨後，「羸」字則轉換為濃黑，對比強烈。



圖11-1 〈透光古鏡歌〉與〈御史箴〉比較 〈御史箴〉取自中田勇次郎、傅申合編，《歐米收藏中國法書名蹟集》，頁72-79。



圖11-2 〈御史箴〉的懸針豎與垂露豎 取自中田勇次郎、傅申合編，《歐米收藏中國法書名蹟集》，頁72-79。

證據推算其創作年代似乎有些困難。所幸其行草或草書作品有兩個特色，其一，在行草作品中，時有開頭以行楷提醒。其二，在正文之後，經常以大行楷書寫題款，這個作風和一般的書家頗不相同。前文表列了八件作品的題記（見圖4），

從此列表亦可見這些題記多以行楷書之。

從這些作品做了一些嘗試性的排序，可為定年依據有二。其一，書於1298年〈杜甫茅屋為秋風所破歌草書卷〉書風相當相近，字表「歌、成、怪、秋、前、為」的對照可證實

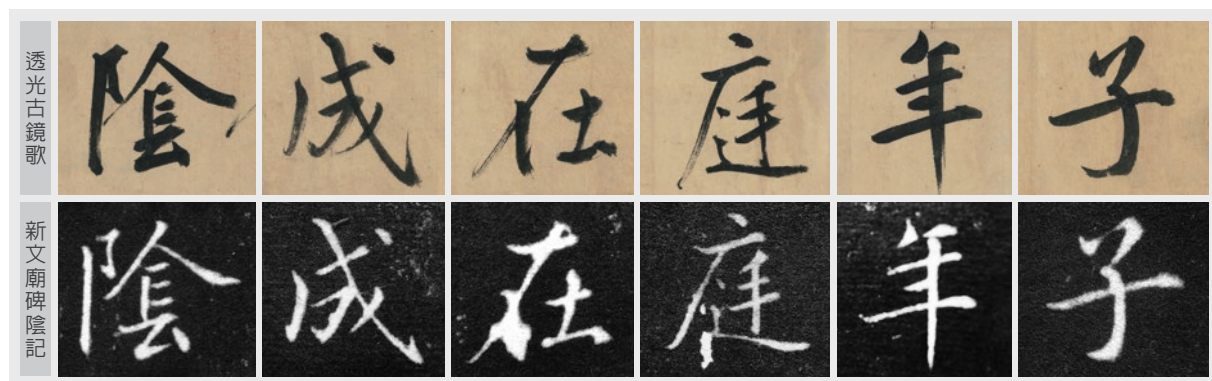


圖12 〈透光古鏡歌〉與〈蕭山縣新文廟碑陰記〉比較 〈蕭山縣新文廟碑陰記〉取自蕭山博物館整理，《蕭山縣學重建大成殿記》，杭州：西泠印社出版社，2014。

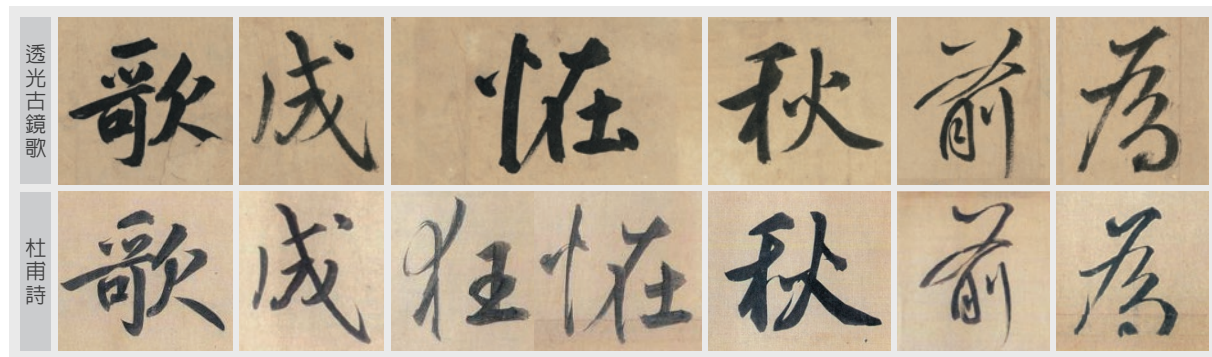


圖13 〈透光古鏡歌〉與〈杜甫茅屋為秋風所破歌草書卷〉比較 〈杜甫茅屋為秋風所破歌草書卷〉取自滕井有鄰館，《有鄰館名品展圖冊》，頁90-99。



圖14 〈透光古鏡歌〉與〈張文貞行狀稿〉比較 （下）元 鮮于樞 張文貞行狀稿 卷 蘭千山館藏品寄存國立故宮博物院 寄存 001797

(圖 13)。¹⁴ 其二，雖然小字和大字書寫方式有別，但 1295 年的〈張文貞行狀稿〉(蘭千山館藏品)，如「知、安、爲、金、海」(圖 14)也與〈古鏡歌〉相距不遠。據楊岩松〈鮮于樞書法風格分期〉一文，認為縱勢長方、重心居高、上緊下松等特徵，是其後期的典型書風(約 1295-1301)。¹⁵ 上所述，推測〈古鏡歌〉書於 1295 至 1298 年之間。

結語

本文集中討論鮮于樞〈透光古鏡歌〉剪裝本的復原，並比對出成作年代約在 1295 至 1298

年間，爲五十歲至五十三歲左右時所書，他享年僅五十七歲，此作是晚年成熟時期的作品。正如其一生先後在南北兩個異質文化圈，此作既剛健又溫潤，是元初復古書風的代表作。而這種剛柔並濟的微妙變化，也只有在了做了復原想像圖才能有更好的體悟。鮮于樞是書法大家，也是收藏家，這件作品是他收藏古器物熱誠的見證。在這還原過程的探討中，引發對蓑衣裱在書法史上獨特現象的關注，而一字一句的保存與取法歷代法書，正是古人向經典學習之路。

作者為文史工作者

註釋：

1. 王連起，〈鮮于樞生卒事蹟略考〉，《文物》，511 期(1998.12)，頁 71-83；戴立強，〈鮮于府君墓誌銘與鮮于樞的生年〉，《文物季刊》，32 期(1999.2)，頁 84-91；楚默，〈鮮于樞與趙孟頫的交遊〉，收入劉正成主編，楚默分卷主編，《中國書法全集 45·元代·鮮于樞張雨》(北京：榮寶齋出版社，2000)，頁 27-32；張佳傑，〈鮮于樞〉(臺北：石頭出版社，2006)，頁 3。
2. 傅申著，葛鴻楨譯，賀哈定校譯，《海外書跡研究》(北京：故宮出版社，2013)，頁 150。
3. 見於〈御史箴〉卷首題識「而伯幾大字傳世。僅有此卷。仍當以天球河圖視之也。己酉春」。
4. (金)元好問編，張靜校注，《中州集校注》，收入《中國古典文學基本叢書》(北京：中華書局，2018)，頁 1540-1544；(金)元好問，《中州集》，收入《景印文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆年間文淵閣本影印)，冊 1365，卷 6，頁 194-195。
5. 「推測在改裝成冊時，原跡的末八句及鮮于樞的款署已經佚失。」見陳階晉，〈元鮮于樞書透光古鏡歌〉，《精彩一百：國寶總動員特展》(臺北：國立故宮博物院，2011)，頁 234；何炎泉，〈鮮于樞書透光古鏡歌〉，《故宮文物月刊》，385 期(2015.4)，頁 38。
6. 〈王安石詩卷〉(遼寧博物館藏)、〈唐人雜詩卷〉(私人收藏)都是抄錄四或五首詩，每首前面雖有小標題，但總標題仍置於卷尾。此外，鮮于樞〈歸去來辭〉(與錢選〈歸去來辭卷〉畫幅為同卷的，美國大都會博物館藏)，前亦有標題。圖版分別見於《中國書法全集 45·元代·鮮于樞張雨》，頁 38-41、49-56、72-79。但總體而言，將標題寫在最前面的例子還是較少的。
7. (元)周密，《志雅堂雜抄》，收入《叢書集成新編》(臺北：新文豐出版公司，1985，據粵雅堂叢書本排印)，冊 87，卷上，頁 172。
8. (元)周密，《雲煙過眼錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆年間文淵閣本影印)，冊 871，卷 1，頁 48。
9. 蕭燕翼，〈唐代李邕的〈麓山寺碑〉〉，《紫禁城》，1981 年 6 期，頁 45。
10. (元)周密，《志雅堂雜抄》，冊 87，卷上，頁 173。
11. 何炎泉，〈鮮于樞書透光古鏡歌〉，頁 39。
12. Marilyn Wong Fu, "Hsien-yü Shu's Calligraphy and His 'Admonitions' Scroll of 1299," (PhD diss., Princeton University, 1983), 77.
13. 蕭山縣新文廟碑碑文，碑陽為趙孟頫所書，鮮于樞寫碑陰。
14. 〈杜甫茅屋為秋風所破歌〉的「怪」字，不如〈透光古鏡歌〉的「怪」字中宮緊密，乃因上一個字「狂」野是左右合體字，故隨機變化，除此還是非常像似，因而列入表中。
15. 楊岩松，〈鮮于樞書法風格分期〉，收入劉九洲主編，《富春真古邑：己亥雅集作品彙編》(杭州：中國美術學院出版社，2020)，頁 137-146。