

國立臺灣大學藝術史研究所

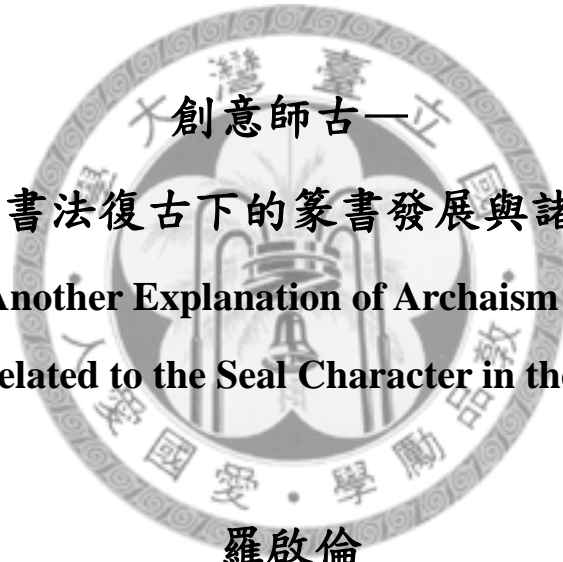
碩士學位論文

Graduate Institute of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



— 古師創意 —

元代書法復古下的篆書發展與諸問題

Another Explanation of Archaism :

Some Issues Related to the Seal Character in the Yuan Dynasty

羅啟倫

Chi-Loun Lo

指導教授：傅申 博士

Adviser : Dr. Shen Fu

中華民國九十九年七月

July, 2010

本論文係羅啟倫於國立臺灣大學藝術史研究所碩士班期間完成之碩士論文，經論文考試委員審查及考試合格通過，特此證明。

This thesis is submitted to the Graduate Institute of Art History, National Taiwan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

口試委員：

傅申

(指導教授)



華梵大學美術學系專任教授
國立臺灣大學藝術史研究所
兼任教授

周鳳子

國立臺灣大學中國文學系暨
研究所專任教授

盧慧紋

國立臺灣大學藝術史研究所
專任助理教授

中華民國九十九年七月二日

July 2, 2010

謝辭

當時，初進藝史所的殿堂，宛若進入孔子言中的美贍廟堂，願作一名助禮的小相。如今，還是想說，我仍願學。

在踏入研究所之前，從未想到在這所發生的一切。此處繽紛多藝，無一不吸引我躍躍欲試的心。書畫的世界細膩而幽微；器物所伴隨的考古世界，滿足幼時對於古文明的好奇；肅穆的佛像，透露著天人之際無以言說的神秘微笑。從未想過廟堂如此美贍，令人流連不去。指導教授傅申老師，總是以無比的耐性包容我多年的流連。一直記得傅老師某次的當頭棒喝：「你要回高雄就是要直接回去啊，路上再多美景不能貪玩」。然而山高水闊，如何能不動人。

幼時每聽聞傅老師的大名，然而比不上亦步亦趨緊緊跟隨著傅老師走在書畫世界中。儘管上下千年，卻在嚴謹的學術標尺中找到自身微薄的立足，才第一次覺得自己真正長了眼，懂得如何觀看這些無比偉大的書畫作品。

石守謙老師，陳葆真老師，謝明良老師，李玉珉老師的教導，則體會到藝術的殿堂有多廣。至於陳芳妹老師則是親人的母親，每在困頓鬱鬱之際，總得她的溫言善解，青銅似乎也不再冷而高貴，古老神祕的銘文也蘊發了這篇論文的初想。從未想過如此捫回中文的領域，卻喚起在大學時期周鳳五老師在訓誥課堂上的身影。幸得靜和學姐無盡鼓勵與世事的分享（還有難以忘懷的紅酒），和最後關頭指導甚多篆印之學的江文進老師，還有三名口試教授無私且耐心的傾囊指正論文中許多的錯誤，必須竭誠的再次感激傅老師、盧慧紋老師，和周老師。

回頭重看，時間一點一點匯流成巨河，浩浩湯湯而至今日足下。每也想起帶領入書法世界的簡和順、黃華山老師，如果當初沒有拿起毛筆，還看到如此豐贍

的美景嗎？昔日一同涉水的藝史同學，瑞真、宜穗、榕峻、婉甄、怡雅、雯仔，和大家歡樂來源的隱藏版同學緯綾，總是堅強的夥伴。學長姐的幫助猶多，幹練的韻如學姐、靈巧的士華學姐、和總在深夜相見的淑津學姊。然而在書法組彼此談論書亦是莫大的享受，無論是大哥般的明一、衝進十足的令光、認真的碧琪學姐，還有認識多年的崇齊老大與宜熹。至於流連山水後才認識的依婷，與盧老師課上一同笑謔、宛如同儕的凱琦、以凡、珮柔、宜均，以及那些總稱呼我為學長其實讓我汗顏不已的可愛學弟妹們，是藝史生活中最放鬆開懷大笑的夥伴。

特別感謝優雅貼心的 Crix、開朗姐姐阿亮、和容忍我愛用破爛台語和她聊天的阿嫂。和偉大的老闆！

多年遊藝，感謝父母親的默默支持和容忍，以及中文系四年的教導。無論是在傑夫學長帶領下馳騁球場，還是在永遠可愛的中文書法會學弟妹中看到書法不絕的傳緒；亦或在周鳳五、張蓓蓓、曹淑娟、鄭吉雄等老師的講課上，而默契於心了一些什麼。大學同學偶然還聚，提攜學長姐終難忘記。文院踏過誰的足音，或許都遠，然而怎樣都忘不了夕陽斜照文院紅牆的一刻。

謝謝像天使般降臨的 J

Thanks for Haanel, Michal, and my lord Celast. Especially for Grace~

摘要

書體的使用並非偶然，而是文化內涵、時代氛圍與書家之間的多重錯綜的關係。篆書不同於楷、行、草等日常書體，向來被視為古代書體。在元代重視「復古」的藝術氣氛下，篆書成為反映「古意」的文化載體。

對於篆書在元代的流行，首倡復古的趙孟頫扮演相當重要的角色。趙孟頫不僅以兼擅眾體的形象出現，更因其身體力行諸體的創作而帶動各種古代書體在元代的復興。在篆書方面，趙孟頫試圖由李陽冰以來的「玉箸篆」，進而上溯秦篆，而追求所謂的「古意」；更試圖在秦篆中進一步融合「石鼓文」、「詛楚文」等秦系文字的淵源，而達到「復」於「古」的意圖。與趙孟頫同時的著名印人吾丘衍所留下豐富的篆學著作中，也同樣表達對於早期篆學範本的興趣，反映元代初期南方的博古氣氛。此與宋代金石學大興以來，得以掌握青銅、石刻等早期文字實物有密切的關係。

在趙孟頫之後，「篆書」顯然被賦予特定文化內涵。這種書體視覺上的文化內涵，透過散布與宣傳，即經由元代的文人雅集的篆書與書學的篆書發達，而更廣為確定自身的高古意義。無論南北二地，皆有活絡的篆書活動。無論是以臨學〈詛楚文〉聞名的吳叡，或是取徑〈石鼓文〉的周伯琦與泰不華，彼此風格各不相同，卻都反映趙孟頫以來追求篆書古意的「復古篆書」之理念。張雨評價吳叡篆書「創意師古」之語，恰可做為理解元代篆書的最好註腳。

Abstract

A form of written calligraphy is always concerned with cultural atmosphere, their distinguishing era characteristic, and also the writers themselves. These three factors decide the usage of script type most of the time. Seal script, which is different from regular script, running script, and cursive style, is usually considered to be the so called “ancient character”. Literati in the Yuan dynasty think highly of the ways of restore ancients, which makes the Seal script prove to be the best carrier of representing the past.

With this concern, Chao Mon-Fu not only became a culture leader of literati, but also as an important role in approaching archaism. In order to return ancients, Cho attempted to use Yu-Zhu-Zhuan style derived from the Tang master , then traced back to the Seal script in the in the Qin times. By trying to combine the Qin-style character such as Stone Drums text and Curse-Chu-Wen, he achieved the new form of “ancient characters”. Besides Cho, Yuan Dynasty Sphragist Wu Yan also expressed his interest in ancient Seal characters. On the basis of Sung Jin-Shi Studies, Wu left many profound writings about Seal characters showing the tendencies of returning ancients.

All above, the era of the archaism influenced each other and interdepends with these social factors. After Cho and Wu, the Seal script was obviously given the specific culture significance. Through the promoting, the Seal script admit its own ancient meaning. Although the later generations had variety of styles, all of them reflected the idea of “novel archaism” succeed to Cho Mong-Fu.

目錄

緒論	01
第一章 元代以前的篆書發展	05
第一節 唐宋以來的篆學復興	05
第二節 北宋金石學所建立的新觀	17
第三節 金石脈絡下的新篆學	28
第二章 趙孟頫的篆書與復古事業的展開	39
第一節 趙孟頫在復古脈絡下的篆書	40
第二節 另一個篆學復古源頭—吾丘衍	50
第二節 趙孟頫的書法復古事業	58
第三章 南方藝文群體中的復古篆書	67
第一節 趙孟頫的影響	68
第二節 吾氏一系的古學性格	74
第三節 博古文化與元代南方隱逸文人網絡	84
第四章 趙孟頫對北方的影響	93
第五章 石鼓文現身—元代晚期篆書的新變	105
第一節 發現石鼓文	106
第二節 石鼓書風的風潮—以泰不華、周伯琦為例	111
第三節 南北對話	121
結 論	129
附錄：元代篆隸書家簡表	131
參考書目	138

緒論

篆書：書史中的另一條脈絡

書法史中對於篆書的研究，多半集中於清代。清代由於文字學、金石學等學術成果的支持，帶動了大量書家從事篆書的創作，而形成篆書復興的現象。所以，學界對於篆書的研究，也多半集中於清代。然而，在清代之前，篆書創作並未斷絕，只是受限於清代傑出的表現，反而容易忽略清代之前的篆書發展。

不過，在 1979 年傅申先生於美國 Freer Gallery 所舉辦的書法大展時，傅申先生突破過往書法研究多半以「書作」本身作為研究材料的作法，而充分運用「書作」前後的「引首」與「題跋」，而「發現」了為數不少的元明時期的篆、隸書材料，並且針對書家與書跡進行研究，而提出可能的風格來源和書家之間的師承淵源。¹傅申先生以更為完整的作品概念，使得大量的引首與題跋進入書史研究的視野，不僅是首位關注清代之前篆書發展的研究者，也導致書史研究開始以更為完整的作品概念檢視書畫作品。所以在 1982-1983 年陸續出版的《中國繪畫總合圖錄》，是由日本學者鈴木敬先生所領導下，針對世界各國所收藏的中國繪畫作品所作的總合清單中，便以此完整作品的概念，收錄包含引首、題跋在內的完整圖版。雖然此圖錄之圖版尺寸較小，並未能以清晰的面貌呈現細節。然而如此作法卻提供了作品的完整訊息，滿足收藏清單和研究者的需求。所以此種型式亦成為後來多種大型圖錄所遵循的標的，如 1986 年起中國大陸將國內的書畫收藏為主所編修的《中國古代書畫圖目》，以及 1989 年起台北故宮以自身藏品為主所編修的《故宮書畫圖錄》，和 2001 年由戶田禎佑、小川裕充接續鈴木敬之成果而完成的《中國繪畫總合圖錄續篇》，皆是如此。這些大型圖錄的出版，無疑地促進書畫研究者對於作品更完整的掌握，尤其引首與題跋中的篆、隸書體，則成為學者進一步研究清代之前古體書法的重要材料。如最早關注到元明時期篆、隸書問題的傅申先生，便於 1982 年編輯《歐米收藏中國法書名蹟集》時，進一步地在〈元末明初の書法〉特別討論「元明之際的篆隸」的問題²；即使在近日所發

¹ 傅申《海外法書名跡研究》(北京：紫禁城出版社，1987)。

² 傅申〈元末明初の書法〉，收於《歐米收藏中國法書名蹟集》(東京：中央公論社，1981)。此文中文版後收錄於氏著《書史與書蹟—傅申書法論文集(二)》(臺北：國立歷史博物館，2004)，

表的〈從陳淳到趙宦光的草篆〉³，亦是同一系列的延續研究。另外同樣關注於清代之前篆隸發展的學者，即是香港莫家良先生。他曾先後發表數篇關於篆書與隸書方面的文章，如〈從幾件出土石刻書蹟論宋代書法的若干問題〉⁴、〈元代篆隸書法試論〉⁵、’ Seal and Clerical Scripts of the Sung Dynasty’⁶，除了引首題跋等墨跡之外，他還援引了石刻資料作為重要的討論來源，進一步開拓清代之前篆、隸書的研究材料。

中國向來關注石刻拓本，莫家良先生運用石刻拓本中的篆、隸書以討論書史的發展，觀念上可以上溯自宋、清二代興盛的金石學。不過，石刻拓本並不易搜求完備，而莫家良先生得以妥善運用石刻拓本，除了 1949 年新中國成立以來所開展的考古事業密不可分之外，北京圖書館於 1989 年起陸續將館藏石刻拓本依照朝代先後有序的出版《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》，更是學者得以有效掌握中國歷代石刻拓本的關鍵。晚清曾出現不少收藏石刻拓本的大家，如繆繼珊、章鈺、葉昌熾、梁啟超等，其收藏後來多歸北京圖書館所有。又加上北京圖書館有意識的收集，使館藏拓本更為豐富而完整。⁷對於清代之前的篆隸書研究，石刻拓本材料的出現，無疑地與引首、題跋的墨跡相輔相成。引首、題跋所保留的篆隸墨跡，使得學者得以掌握清代之前書篆的面貌。然而在數量上畢竟較少，僅限於少數名家。石刻拓本的出現，無論在數量和地域範圍都遠較墨跡廣泛綿長，易於建立完整的風格序列以及了解各地的發展。不過刊刻上石之後能夠保有多少真實的面貌，則是運用石刻拓本時所必須注意的短處。所以，從學者開始關注引首、題跋，以至於石刻拓本有系列的編纂成書，都提供研究清代之前篆書發展重要的基礎。

議題的提出

目前對於清代之前篆書發展的認識，由於相關書法材料的發表，逐漸從視覺分析以建立風格之脈絡，而跳脫了僅憑文獻之記載。不過篆書由於獨特的學術性

頁 91-130。

³ 傅申〈從陳淳到趙宦光的草篆〉，收於《明清書法史國際學術研討會論文集》（上海：上海古籍出版社，2008），頁 1-14。

⁴ 莫家良，〈從幾件出土石刻書蹟論宋代書法的若干問題〉，收錄於《出土文物與書法學術研討會論文集》（台北：中華書道學會，1998）。

⁵ 莫家良〈元代篆隸書法試論〉，《2000 年書法論文選集》（台北：蕙風堂，1999）。

⁶ Harold Mok, "Seal and Clerical Scripts of the Sung Dynasty," Cary Y. Liu, Dora C.Y. Ching and Judith G. Smith, eds., *Character and Content in Chinese Calligraphy*, Princeton University, 1999, pp175-194.

⁷ 見《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》（北京：北京圖書館，1989），第一冊前言，頁 1-2。

格，除了書史研究的風格問題之外，亦牽涉複雜的文字學。如何有效的結合二途，而給予清代之前的篆書清楚的定位，則是接下來的研究重點。從這個角度重新檢視清代之前的篆書發展，唐、宋、元、明四朝的篆書發展則是必須關注的時代。篆書之所以得以復興，主要奠基於唐代李陽冰的復興。他不僅回歸秦篆而奠定此後篆書皆以「玉箸篆」作為風格的基準，同時也修訂《說文解字》成為篆學的基礎文本，此後宋、元、明三代多半延續這樣的成果；即使是清代亦不例外，自考訂《說文解字》始，而以「玉箸篆」為依歸。

在這其中，宋代的角色值得關注。越來越多學者觀察到宋代金石學的興起，影響當時文化氛圍走向復古，尤其在青銅、陶瓷等器物格外明顯⁸，並擴及青銅之鐘鼎文字如何進入書學的領域。⁹這樣的觀察無疑地給予理解宋代篆書極具啟發性的討論，也給予宋代之後篆書發展一個有趣的觀察面向：篆書如何回應金石學新材料的出現？

不過可惜的是，宋代並未留下太多的篆跡，雖然仍可從石刻資料中彌補一二，然而大師名跡的缺乏，仍使討論宋代篆書的發展缺失若干環節。相比之下，元代緊接宋代之後，仍受到金石學不小的影響；更重要的是，元代仍留存大量的篆跡，其中不乏大師之作，如趙孟頫、吳叡、周伯琦等，有助於我們掌握元代篆書面貌。所以，本文將以元代篆書作為觀察的重點。

元代復古脈絡下的篆書

元代書法中最受到關注的，便是篆書、隸書、章草等古代書體的復興並獲得廣大流行的現象。根據過往學者的研究，這個現象和元代書法的復古取向密不可分。眾所周知的，元代書法的復古導源於趙孟頫的提倡，若想明瞭篆、隸、章草等書體在元代突然活絡的現象，也必須藉由研究趙孟頫在復古的大旗之下，如何發揚這幾種古代書體的實際途徑，才能掌握這幾種書體在元代的實際脈絡。

民國以來談論篆書，多半以清代為準，而視此前為篆學低落的時期。這樣學術觀點，當然受到清代自以為尊的觀點而來。清代篆書在學術轉向小學研究的帶

⁸ 陳芳妹〈宋古器物學的興起與仿古銅器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，10期(2001.3)；許雅惠〈《宣和博古圖》的「間接」流傳—以元代賽因赤答忽墓出土的陶器與《紹熙州縣釋奠儀圖》為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，14期(2003.3)；李零《鑠古鑄今：考古發現和復古藝術》(上海：三聯書局，2007)。

⁹ 陳芳妹〈金學、石學與法帖之學的交會—《歷代鐘鼎彝器款識法帖》宋拓石本殘葉的文化史意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，24期(2008)。

領下，而獲得歷史的高峰，此事無庸置疑。不過對於清代之前的篆學發展之情況，卻是一直以來缺乏深入的探討，而無法掌握這一段「低落期」的實際原因。過去多半將這一段時間篆學低落的現象，歸咎於文字學的不發達。字學與篆書之間的確是一體二面的關係，作為篆書基石的文字學，其實也扮演著火車頭的角色，帶動篆書的發展。在書法的領域中，大概沒有任何一項書體，如此的與學術風氣密切相關了。不過隨著越來越多的作品發表，我們逐漸發現元代時期擁有一批數量不少的篆書作品，而且書寫品質均佳。如果宋元明是篆學的低落期，又如何出現這樣的篆書作品呢？而元代篆書的發達，是否其中有隱含著在清人自我論述的架構下，對歷史實情的扭曲呢？而元代篆書的發達，又具有何種學術的理論支持？這些問題，均有助於我們理解元代出現大量篆書作品的現象。

過去學界對於元代所出現的篆書作品，多半視為趙孟頫「書法復古」所帶動的歷史現象。在筆者深入研究之後發現，元代篆書的風潮的確為趙孟頫「復古說」所帶動。不過，如果放置在更大的歷史脈絡來觀察，卻會發現唐宋以來對於字學的注重其實是趙孟頫得以復興篆學的重要養分，尤其是北宋金石學興之後，士大夫收藏古物、恢復古制的崇古運動，帶動文人對各種古代字體的興趣，包括篆書、隸書、與章草等，在宋代均有進一步的發展。金石學的學問，和文人崇古的品味，其實都導引著趙孟頫走向「復古」之路。所以，在進入元代與趙孟頫的復古世界之前，也必須了解唐宋以來的篆學落的演變，才能掌握趙孟頫面對了什麼樣的傳統，而做了什麼樣的選擇。

第一章 元代以前的篆書發展

第一節 唐宋以來的篆學復興

《說文解字》：篆學文本的修訂與繁衍

趙孟頫的影響力大約開始於十四世紀初，在此之前的篆書發展，雖然隨著宋金政治上的對立，南北也發展出各自的傳統，不過整體而言，都延續北宋金石學興以後對於各種古代字體的興趣而來。自從各種附載在青銅、石刻上的古代文字，被士大夫學者有意識的收集整理之後，帶動了學術和書法二大領域對於古代文字的研究和模擬。包含篆書、隸書、章草等古代字體，都在宋代死灰復燃、或是獲得新的詮釋，而在宋代士大夫與文人之間廣泛的使用。

對於篆書而言，雖然在宋代因為金石學的帶動而大為發展。不過如果溯其淵源的話，唐宋之際所擁有的字學傳統，則是宋代篆學得以再次發展的主要脈絡。目前對於唐宋之際的篆學認識，主要是針對李陽冰和《說文解字》而開展的研究。¹⁰近來論者則因為相關石刻資料的發表，而逐漸跳脫了傳統文獻的範疇，轉向以「視覺」建立唐宋之間的篆學脈絡。¹¹大致上可以了解唐代篆書的發展，並非呈現一致的面貌，除了一般小篆之外，還有其他傳鈔的古代文字也在流傳。¹²即使

¹⁰ 關於李陽冰以及在唐宋之間的篆學過程，研究甚多。舉要而言，關於李陽冰者有周祖謨〈李陽冰篆書考〉，《問學集》（北京：中華書局，1981），801-842。

¹¹ 如故宮學者王競雄、盧素芬已試圖藉由藝術史的角度定位五代宋初的篆書名碑。王文見〈圓的趣味—談郭忠恕三體陰符經小篆〉，《故宮文物月刊》，277期（2006年4月），頁40-49。盧文見〈千字傳千古—夢瑛篆書千文〉，《故宮文物月刊》316期，2009年7月

¹² 關於「古文」者，是唐代甚為流行的一種古篆。據今日的了解，可能是從中古多次出土的先秦文字中傳鈔而來，並非想像之臆造。在五代之時，郭忠恕曾收集這些唐代相關文獻而編成《汗簡》，宋初亦有夏竦再次整理成《古文四聲韻》，是在小篆之外，宋代時常使用的另一種篆書。關於這種唐宋以來的傳鈔古文之研究，可參見何琳儀《戰國文字通論》（南京：江蘇教育出版社，2003），第二章〈戰國文字與傳鈔古文〉，頁34-85。

在小篆系統中，也出現各種不同的面貌。這都顯示了篆書經過中古時期長時間的失修，而呈現出紊亂的發展，而這也是李陽冰修訂《說文解字》的背景。

唐代

不過，中古時期之後篆書得以再被應用，而達到「復興」的活絡，都必須歸功於李陽冰。這麼說並不意味著在李陽冰之前篆書之藝的淪喪。目前有相當多的資料，都指向唐代大量的篆書活動，不過，在這些篆書活動中卻彼此隱含著極大的差異，無論在寫法、風格、甚至是篆法本身，都不盡然一致，而且已經喪失了篆書原本的面貌。所以，李陽冰的出現，反映著極為重要的二點：一是奠定《說文解字》作為最根本的篆學文本；二是以秦碑為篆書風格的依歸，即是「玉箸篆」。

《說文解字》是後世篆學最重要的文本依據，不僅是東漢許慎所編，去古較近；也因為許慎提出「六書」的理論，將篆字置放於完整的體系之中，成為篆學不可或缺의 文本。不過在中古時期，篆學的延流更為紛雜，不僅篆形逐漸失真，對於文字的解說也更趨陸離。在唐代的石刻資料中，我們可以發現中古時期的「花體篆」延續入唐並獲得更普遍的運用，其餘尚有許多不同面貌的篆形，都意味著唐代篆書的紛雜。所以韋續〈五十六體篆〉，反映了唐代篆學逐漸流於後世對於古代文字的臆造與想像，尤其中國文字象形的特徵，更賦予這些以自然物象為名的臆造篆書更大的想像空間。在這種情況中，我們可以理解李陽冰出現的意義。在唐代文獻中，對於李陽冰篆書的淵源並未有太多的介紹，不過可以掌握的是李陽冰透過〈嶧山碑〉與其他古篆書碑，奠定自身的篆學基礎。而最重要的是，他重新整理最重要的篆學文本—《說文解字》，並重新以他對於古代文字的理解，重建一套篆字形體與意義的解說。雖然對於南唐宋初以字學聞名的徐鉉、徐鉉兄弟而言，李陽冰斷然改變的作法，毋寧是悖亂了原旨。然而無法否認的是，在李陽冰重新整理編次之後，《說文解字》成為學者論辯的溝通平台，即使二徐再一次的修定《說文解字》，也是在李陽冰所奠定的基礎上再進一步的調整。篆學在晚唐五代之際獲得進一步的發揮，也必須歸功於李陽冰對於《說文解字》的初步整理，而為篆學的發展提供了重要的知識文本。

雖然李陽冰復興了篆學，不過從現代學者的研究中，也發現在李陽冰編訂《說文解字》之後，唐帝國內部的篆學發展並非趨於一致，仍然可以看到各種不同師學背景下的篆學仍然在遞傳。如日本所藏〈唐人木部殘卷〉的篆法與李陽冰所修訂者，即有系統上的差異；浯溪三銘上的懸針篆，顯然也與李陽冰奠定的玉箸篆

屬於不同體系。¹³即使到了五代十國的時期，許多國家重視儒治而推動了學術的研究，而保持了字學的研究傳統，如後蜀¹⁴、南唐¹⁵等。然而彼此亦各自不同，各有本身的發展。這些現象都意味著長時期失修的篆書，即使在唐代經過眾多學者的投入整理，雖然重新回歸字學學理的脈絡，卻仍然各自發展，並未全然臻於一幟。

這種情況，一直要到宋代統一全國，並以官方的力量重新修訂《說文解字》之後，才逐步定為一尊。

北宋初期

篆學得以在宋代順利的開展，並形成學術研究中不可或缺的一環，必須歸功於北宋太宗朝徐鉉再次的修定《說文解字》，並以國家的力量，推廣到全國之文教。此後，篆學作為「小學」成為儒家經典教育中重要的一環，無論是否彰顯，都因為儒家經典的研究而吸引有志之士不斷的投入「小學」的研究與發揚。

在宋代崇儒的大氣氛中，士大夫欲藉由儒家經典的考證，以恢復上古三代的理想之治。作為經典之根本的「小學」，則扮演著「通訓詁以明經」的積極角色，所以宋初所再次編定《說文解字》，則反映了宋朝從一開始就對於儒家經典的詮釋的重視。徐鉉本為南唐文臣，與其弟徐鉉皆為字學大家。入宋之後，亦為宋廷之佼佼者。所以在太宗朝文治天下的氣氛中，受命重新編定《說文解字》。太宗朝這次重修《說文解字》，雖然有學理上進一步修訂的必要，然而在太宗朝整體的政治氣氛中，可以感受到太宗欲以文藝統治一統帝國的企圖。所以在太宗朝內，救命大臣陸續編訂《文苑英華》等經國大典。在書法領域，更是盡出內府所藏而刊刻了著名的〈淳化閣帖〉，都可見太宗在藝文方面的企圖。而在唐代以來逐漸受到學者重視的篆學，亦為太宗所未忽視的領域。救命徐鉉編訂《說文解字》，不僅藉重了徐鉉原本的長才，也再次凸顯了宋代以儒家立國的政治氣氛。

¹³ 〈說文木部殘卷〉是目前可見最早的《說文》材料，李陽冰亦在其後。所以周祖謨即曾猜測〈說文木部殘卷〉和〈浯台銘〉的「懸針篆」，應該就是李陽冰修訂之前的《說文》面貌，而非李陽冰尊秦篆的「玉箸篆」。見氏著〈唐本說文與說文舊音〉，《問學集》，723-759。又，〈說文木部殘卷〉研究極夥，又曾引發真偽問題，相關的研究回顧可見梁光華〈唐寫本說文木部殘卷的考鑑、刊刻、流傳、與研究概觀〉，收於《中國文字研究》第六輯，2005年11月。

¹⁴ 後蜀有林罕的《字原偏旁小說》

¹⁵ 南唐則有徐鉉、徐鉉《說文通釋》；僧人夢瑛生平不詳，僅知為衡州人，當屬南唐之人。他有〈篆書千文〉、〈篆書目錄偏旁字原〉等相關石刻。關於夢瑛生平與篆書的研究，可見盧素芬〈千字傳千古—夢瑛篆書千文〉，《故宮文物月刊》316期，2009年7月；游國慶〈宋夢瑛集篆十八體書碑及其相關問題〉，收於《書畫藝術學刊》(板橋：台灣國立藝術大學)第3期，2007。

所以在《說文解字》編成之後，不僅成爲定本而頒行天下，從目前可掌握的宋版《說文解字》都屬於國子監刊本的事情來看¹⁶，也的確受到朝廷有力的支持與推廣。甚至在仁宗朝所立〈嘉祐石經〉時，都扭轉了唐、五代以來只用日常楷書來立石經的慣例，而增加篆體而成爲「二體」石經，更可看到篆書在北宋所獲得的復興與重視。(圖版 1-1) 對於篆書地位的上升，固然反映了唐宋以來投入字學研究者的增加，但從另一方面，也反映了宋代儒家思想與政治的緊密連結。

《說文解字》自從在太宗朝編訂之後，並在國子監覆版刊刻，而作爲天下士子共同遵循的讀本，已經可以想見《說文解字》在宋代的影響力。這從《說文解字》屢經宋代中央與地方政府翻刻出版，獲得再次的證實。¹⁷(圖版 1-2)不僅如此，在坊間也出面過不少的「改編本」，從《說文解字》中再揀選精要，以利童蒙初學者所閱讀。如目前保存在日本的《說文正字》(圖版 1-3)，據學者研究，乃是北宋徽宗朝之時所刊行，是擷取《說文解字》中五百三十部而別行的著作。雖然學者初步視爲童蒙的教材¹⁸，但無論是否如此，都意味著北宋時期的篆學，逐漸從少數擁有豐富字學知識的學者，向外擴散至一般的文人士大夫，甚至是儒家學者理想中的童蒙。¹⁹

而另外一個篆學逐漸普遍的象徵，就是篆學「字書」的出現。自從徐鍇編著《說文通釋》之後，又另外編訂《說文解字篆韻譜》(圖版 1-4)，乃是將《說文解字》的內容改由以「韻」重新編排，以符合宋人翻查字典的習慣，此後便帶動「字書化」的風氣。大量相關的篆學文本都被編成字書，至南宋李燾編訂《說文解字五音韻譜》，結果大爲通行，幾乎取代了原本《說文解字》的形象。²⁰從這些

¹⁶ 根據李更的研究，北宋時期《說文》初刊應出自國家主導出版的國子監；筆者據南宋尤袤所藏者，亦言「舊監本許氏說文」，可見作爲國家出版中心之一的國子監的確是宋代時期《說文解字》的主要淵源。尤說見〈遂初堂書目〉，收於《宋元明清書目題跋叢刊》(海仙山館叢書本)(北京：中華書局，2006)第一冊，葉六。李更之說，見氏著《宋代館閣勘書研究》(南京：鳳凰出版社，2006)。

¹⁷ 目前流傳的三本宋刊者，多經宋代歷朝補配修訂，而呈現南北宋交雜的現象。再者如翁方綱舊藏者，傳爲「麻沙本」，即福建民間自刻者。關於宋刊《說文》的研究，並非文字學之焦點，相關可見周詛謨〈說文解字之宋刻本〉之約略介紹，《問學集》，760-800。

¹⁸ 此本現今藏於日本成實堂，據民國六十年於台灣影印出版之黃錦鉉之跋語：「該書想係爲初學孩童辨字之讀物」。然而唐宋以來多有據「字原」以流通者，皆作爲初學教材，顯然並不僅只於童蒙而已。黃文見〈宋版說文正字跋〉，《宋版說文正字》(台北：廣文書局，1971)。不過此書並未獲得學界進一步的關注，僅有李慶〈「北宋本」《新雕入篆說文正字》小考〉進一步針對此書的流傳與內容再次考訂，並試圖探討宋元之間《說文解字》可能的流傳面貌。《中國典籍與文化》，2008年1期，總64期。

¹⁹ 許慎〈說文序〉云：「《周禮》：八歲入小學，保氏教國子，先以六書」，可見即援引《周禮》作爲遠古時期的一種理想，見《說文解字》(四部叢刊，臺北：藝文印書館，1983)，卷十五下，頁134。

²⁰ 明萬曆中，宮氏刻李燾《說文五音韻譜》，陳大科序之，誤以爲即鉉本。

例子，都可以看到宋人對於《說文解字》的接受，以及《說文解字》逐漸普及的過程。

篆書的書學典範：「玉箸篆」的奠定與唐宋風格的演變

其實唐代上承中古時期篆書多樣發展的歷史脈絡，在唐代善篆者中也存在不同的風格樣式，這從現存的唐人石刻、墓志、以及《說文解字》唐寫本的殘卷等多種材料中看到各種風格的並存，這意味著唐代篆書並未定於一尊，而處於喪失典範的階段。在這個階段中，李陽冰的出現不只意味著整理混亂的篆法而重新編定《說文解字》一書，使其成爲共所遵循的新典範；更重要的是，他回復於古有據的秦刻篆文之「玉箸」風格。即使到了五代宋初之際，篆學仍然各有師承脈絡，並未因爲李陽冰復興篆學而定於一尊，甚至李陽冰對於《說文解字》的整理成果也遭受不少的質疑與修正，但均未扭轉以秦碑爲師的基本路線，反而意圖透過獲得秦代遺刻的直接材料，藉以修訂篆法，深入文字學理。從這個層面來看，李陽冰在篆學上的貢獻，不止是重編《說文解字》，整理中古以來紊亂的篆學；而他回歸秦碑的做法，也成爲後世篆學的基本路線。所以，藉由李陽冰在文字學理和書學上的成就，「玉箸篆」也成爲小篆的另一種代名詞，而這種師法秦篆均婉轉一的「玉箸」風格，也成爲後世篆學恪守的風格典範。

與《說文解字》在宋代的普遍流通的現象相並行的，就是篆書之使用也趨於普遍。從宋代的石刻資料來看，篆書的應用機會遠比晚唐與五代時期高的許多，而且書寫品質穩定，例子也遍佈全國各地。這反映了宋代對於篆書的需求，已經溢出了獨掌古代文字知識的高階層知識份子，即使在民間也獲得廣泛的流通。所以，在唐宋字學的大背景下，以及宋代參與篆書使用的階層擴大二方面的因素影響下，宋代也出現了許多以篆名世的書法家，即使現在很少看到宋人篆書的墨跡，但從文獻的記載中也發現宋代出現眾多以篆名世的書法家。

自從李陽冰奠定了「玉箸篆」的風格模式，並且本身也成爲篆書的新典範。五代宋初之際出現了不少以篆書聞名的書家，如郭忠恕、夢英、徐鉉等，雖然在《說文解字》的學理上有不同的見解，然而在篆書風格上都卻依循著李陽冰的路線，不僅「玉箸篆」是共同的表現，有更多的跡象足以證明李陽冰的書跡是他們共同遵循的書法範本。由此我們可以看到，篆書的書法表現極賴字學的發展而予以帶動，然而在書法的領域中，卻擁有自身遵循的藝術典範。李陽冰在這個層面

上，不僅扮演了重新恢復篆學文本的文字學家，同時也是關鍵的書法典範的雙重角色。

不過隨著北宋篆學的持續發展，李陽冰的雙重角色首先在二徐大力的抨擊下去其一，也隨著宋代篆書的藝術品味的轉變，其篆書典範的地位逐漸變成一種對於「玉箸篆」的投射，而非完全在風格上的遵循。最足以證明這件事的，就是北宋篆書風格的轉變。

從相關資料上，我們可以清楚看到李陽冰式的篆書如何逐步的演變成北宋式的風格。在北宋初期的篆書中，仍然可以看到李陽冰式的風格對於篆書書寫時的絕對影響。如郭忠恕〈張仲荀抄高僧傳序〉(圖版 1-7)、〈三體陰符經〉(966)²¹(圖版 1-8)、夢英〈說文解字偏旁字源〉(圖版 1-9)、徐鉉〈許真人井銘〉²²(圖版 1-10)，以至於十一世紀初的唐英《大宋教興頌》(西安，1019)(圖版 1-11)和上官佖《回山母宮頌》，(甘肅涇川，1025)(圖版 1-12)，亦都可以看到李陽冰的風格。而這樣的風格即使在北宋中晚期之後，也可見到當代名家的襲用，如傳為章伯益的篆書贊語，都可以清楚看到李陽冰的樣子。(圖版 1-13)

不過在李陽冰式的篆書在北宋持續使用的階段時，我們也發現另一路顯得更為婉轉修長的篆書，也同時在進行。如〈瘞宜賊首記〉(桂林，1045)(圖版 1-15)尚能看到受到李陽冰影響下對於線條格外屈曲的現象，然而到了 1060 年的〈魏文侯墓碑〉(山西，1060)(圖版 1-16)，則明顯看到體勢的方硬，而不再過分強調屈曲的線條。至於再晚的〈安康楊氏夫人墓〉(揚州，1080)，和由當時篆書名家文勛所篆額〈因賢教記〉(杭州，1086)(圖版 1-17)，都可以看到體勢寬方的趨勢，李陽冰的扭曲已經慢慢看不到跡象，而轉向另一種圓媚。對於這種逐漸圓媚的特質，可以從蔡京篆額(1092)、〈顏文忠公新廟記〉(1092)(圖版 1-18)再次看到例證。篆書的線條不在小區域範圍內極度的扭動，而是在大空間中舒徐的擺盪，而形成一種既有寬闊的體勢、又不失姿態的美感。可以看到北宋的篆書在李陽冰的基礎上逐漸發展出另一種的美感，而且每種擺盪的姿態均不一，並非有一致的標準，卻各自翩然有味。這種逐漸發展出來，並附有自身特質的篆書，顯然是在寫篆風氣逐漸

²¹ 論者曾從〈三體陰符經〉之樹立，論其如同石經般具有標準本的意義，並討論篆法繼承自李陽冰。分別見王競雄二文《大觀》(台北：國立故宮博物院，2006)〈三體陰符經〉解說，以及〈圓的趣味—談郭忠恕三體陰符經小篆〉，《故宮文物月刊》，277 期(2006 年 4 月)，頁 40-49。至於郭忠恕的生平介紹，可見路遠〈郭忠恕其人其書與《三體陰符經》刻石〉，收於《紀念西安碑林九百二十周年華誕國際學術研討會》(北京：文物出版社，2008)，頁 507-520。

²² 對於徐鉉生平與書法的評述，可以參見何炎泉在《大觀》之中對台北故宮所藏徐鉉〈私誠帖〉的解說，《大觀》，頁 451-454。

興盛的時代，而出現的各種品味，這意味著更多有志者參予篆書的書寫，並以他們各自對於彎曲的品味而形塑了各自面貌的篆書。這在十二世紀初的〈長者龕記〉(山東，1123)(圖版 1-19)，可以看到更明顯「寫」的痕跡。

這種北宋新發展出來的篆書，其主要的風格特徵，便是在於修長的體勢，以及婉轉的筆勢。這顯然是在李陽冰式的風格之上進一步的演化：將李陽冰方正的體勢加以修長，而李陽冰用筆虯勁屈曲之處都被以一種更顯柔和婉轉的弧線所進一步修飾。這反映了北宋所特有的一種審美概念。不過這樣強調優美體勢的篆書風格，顯然為許多強調筆力的書家所深深懼怕，逐走向重視間架、而非實際的書法用筆。如北宋晚期篆書風格已經完全走向婉轉修長之際，黃庭堅看到未知名的篆書作品重新追求李陽冰的篆書體勢以及用筆時，會發出絕讚的讚賞。而這位黃庭堅當時並不認識的書家，其實就是北宋後期以師學李陽冰著名的王壽卿。(圖版 1-14)

從完整的石刻資料中，我們可以發現這次風格轉變的時間，大約產生在仁宗之後的北宋中期。這樣的宋代獨特的篆書風格，也成為南宋的篆書來源。這個現象提醒著我們，雖然宋人不斷將李陽冰視為與秦朝李斯相當的典範地位，但並不代表他們對李陽冰風格的直接效法。雖然李陽冰仍然是宋人重要的篆書典範，但宋人也擁有其他的篆書風格，而且顯得更為強大。而這種宋代新篆風的出現，除了宋人本身對於婉轉修長的喜好之外，其實必須考量的是秦碑在這次風格轉換上所起的作用。

唐宋時人曾載李陽冰的篆學淵源，乃由〈嶧山碑〉入門。²³雖然說李陽冰的篆書乃是從秦篆中脫胎而出，然而比對二者，顯然發現李陽冰晚年對於虯勁屈曲的喜好，所以在早年的〈城隍廟記〉(圖版 1-5)，我們猶然可以看到秦篆的影響，線條細勁講究弧線，體勢也較長。然而到了晚年之際，秦碑開闊的體勢為虯勁屈曲的筆法所取代，如〈三墳記〉(圖版 1-6)等，都已不復見早年師學秦碑的樣貌。²⁴從李陽冰本身篆書風格的早晚變化來看，五代宋初對於李陽冰的師學，主要還是晚年的部分。從宋代對於李陽冰的既定印象來看，也多半指向晚年的風格。如黃庭堅曾評王壽卿之篆書為「李監之上嗣」，為篆書學習李陽冰之中的第一流者

²³ 最早有此說者為竇泉《述書賦》：「趙郡李君，嶧山並驚，宣父同群」。又注云：「李陽冰，趙郡人，出師李斯嶧山碑，後見仲尼吳季札墓志」。此後便屢為後人徵引，成為定說。

²⁴ 論者亦多注意李陽冰篆書風格的早晚差異，如黃敬雅〈李陽冰的書法淵源〉，《李陽冰的研究》(新竹：國興出版社，1985)，170-237。馬季戈《李陽冰》(台北：石頭出版社，2005)，頁 8-9。

²⁵，其風格亦是如晚年虯勁屈曲。(〈穆氏先塋表〉，(圖版 1-14 局部)) 由此看來，宋代對李陽冰風格的認識，幾乎即是以晚年成熟面貌為主。所以，宋篆逐漸走向婉轉修長的路線，基本上可認定為在李陽冰之外別開一家。對於這種宋篆新風，除了宋人本身的喜好之外，或許秦碑也扮演了新典範的角色。

宋人的秦碑品味

在徐鉉晚年獲得〈嶧山碑〉的拓本之後，他曾說盡棄所學。²⁶從其弟子鄭文寶以其所授拓本而覆刊的「長安本」〈嶧山碑〉(圖版 1-20)來看，風格絕異於李陽冰的晚年面貌。所以，目前尚存徐鉉二件篆跡的〈許真人井銘〉(圖版 1-10)與〈溫仁朗墓誌〉之篆額，皆為李陽冰晚年一路的風格。或許這件作品，即是獲得〈嶧山碑〉拓本之前的所書。至於在目睹〈嶧山碑〉之後的新作，則不知面貌如何了。不過，或許與宋篆新風有關。

秦刻石據《史記》所載，共有六處。不過歷代的天災人禍，如上述鄉人苦於供拓，便燒碑以圖免役，便為一證。所以到了宋代之時，已無秦碑之存者。即使如徐鉉曾供任南唐、北宋二朝之顯宦，一生窮究篆學五十餘年，也僅在晚年才獲得一〈嶧山碑〉舊拓本，自此耽思熟練，又得悟處。其弟子鄭文寶曾追憶此事，並特別記載其師徐鉉在獲得〈嶧山碑〉拓本之後，「廣求己之舊跡，焚擲略盡」²⁷。並且也在其奉宋太宗之詔命重新編修的《說文解字》中，將秦碑之篆文採納其中，做為重要的補充材料。由此可見獲得〈嶧山碑〉一事，對於徐鉉一生從事的篆書事業具有多麼重大的影響與啟發。

對於徐鉉所獲之拓本，雖然不知其來源，不過從唐人杜甫詩中「嶧山之碑野火焚，棗木傳刻肥失真」²⁸之語來判斷，唐代已無原石拓本，僅賴各種傳刻流通。即使如此，徐鉉一生也僅得一本，可見眾人皆知以秦碑為篆法之楷則，但實難得難見。所以其弟子鄭文寶，便在其陝西運轉使的任上，將徐鉉授予的〈嶧山碑〉舊拓本刊石立於西安府學之前，以廣篆書的學習與流通。鄭文寶所新刊的〈嶧山碑〉，從此便成為秦碑之中流通最廣、影響最大的版本。在宋元之間，屢經各地

²⁵ 圖版見《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》，第 43 冊。又可見本論文圖版 1-14。

²⁶ 鄭文寶〈跋嶧山碑(長安本)〉，王昶《金石萃編》(《石刻史料新編》據經訓堂本影印，臺北：新文豐出版社，1977)，卷四，頁 9。

²⁷ 鄭文寶〈跋嶧山碑(長安本)〉，王昶《金石萃編》，卷四，頁 9。

²⁸ 杜甫〈李潮八分小篆歌〉，杜甫著、仇兆鰲注《杜詩詳注》(北京：中華書局，1999)，卷十八，頁 1550。

翻刻，到了明初之時，據宋濂、滕用亨之言，著名的重刻善者就已有七種，可見當時對於〈嶧山碑〉的重視。從另外一方面來看，也反映了宋元時期篆學的發達，才有如此大量翻刻刊立的需求。

除了〈嶧山碑〉之外，在宋代崇古的氣氛下，其他秦碑也在不同的程度上獲得恢復。如〈泰山碑〉在宋代之前並無流傳的紀錄，不過到了宋代，屢為有識士大夫所訪，不僅曾多處摹石以供四方所需，甚至因為親訪而發現完整的四面刻石，是秦碑中唯一原刻如此完整保存者。大中祥符年間，因為宋真宗封泰山，兗州太守摹本以獻，當時尚餘四十餘字。²⁹慶曆年間，宋莒公惜其殘剝，又將此四十餘字摹石於東平郡。³⁰稍晚的江鄰幾貶治奉符縣，亦患四方求者日至，厭於供命，則又摹刻一石立於奉符縣廡之前。不過，當時受到歐陽修已經開始收集金石的风氣，作為歐陽修的好友，江鄰幾曾摹拓一本贈與歐陽修，甚嘗親至泰山頂上，親訪秦所刻石處。他還轉告歐陽修立石之處的環境：「立石頑不可鑿，不知當時何以刻也？四面皆無草木，而野火不能及，故能若此之久。然風雨所剝，其有者纔此數十字而已」。³¹這個例子反映了北宋士大夫親訪實物以證經史的學術態度，宋代著名的金石學便在有識的士大夫的領導之下逐漸展開。如貶至陝西的劉敞，在周秦故地上收集了大量的三代青銅器；歐陽修自己也利用四處任官的機會，尋訪古碑，並多委請散布四方的故友為他尋訪各地古碑。當時在山東一地尋訪秦刻遺存者，便不在少數，也因為這樣的訪古的學術風氣的帶動，才能在徽宗朝期間，有志者在立石之處發現更完整的〈泰山〉原刻。

大觀年間，劉跂親自泰山絕頂，在江鄰幾亦曾逡巡往來的立石之處，發現在原先四十餘字的〈秦二世詔〉之外，其餘三面亦有字痕：「汝陽劉跂斯立親自泰山絕頂，見碑四面有字，乃摹以歸。文雖殘缺，然首尾完具，不可識者無幾」。劉跂訪得秦碑之後，便摹文刻石，並親為後序，此即是宋元之間頗為流傳的《泰山秦篆譜》。³²當時宋人就已考證劉跂所訪得者，即是秦始皇原來詔書。對於宋人而言，雖然已掌握不少秦碑的資訊，但未有如劉跂訪得〈泰山碑〉之完整者，不僅有助於宋人考證秦代封禪之事，而〈泰山碑〉更是秦代原刻，更提供宋人直接

²⁹ 趙明誠〈秦泰山刻石〉，金文明校證《金石錄校證》（桂林：廣西師範大學出版社，2005），卷十三，頁225。

³⁰ 趙明誠〈秦泰山刻石〉，《金石錄》，卷十三，頁225；董道〈泰山篆〉，《廣川書跋》（四庫全書本）813冊，卷四，頁375。

³¹ 歐陽修〈秦泰山刻石〉，《集古錄》卷一。

³² 趙明誠〈秦泰山刻石〉，《金石錄校證》，卷十三，頁225；董道〈泰山篆〉，《廣川書跋》，卷四，頁375。又，明人安國舊藏一百六十五字本〈泰山碑〉，函覆四面，應即劉跂訪碑之後的拓本，此本今藏日本三井聽冰閣。

掌握秦篆的範本。所以在宋代之時，不僅大量出現秦碑相關範本，更經由好古士大夫的整理與重立，更增加了宋人的秦碑經驗。可以想見，對於北宋篆書所產生的影響。

所以回頭重審北宋所出現的新篆風，除了在李陽冰「圓活」的筆勢上更增加修長婉轉的一路之外，另一種更趨闊落大方的篆書可能即受到秦碑的影響。如〈魏文侯墓碑〉(山西，1060)(圖版 1-16)、文勛所篆額〈因賢教記〉(杭州，1086)(圖版 1-17)等作品，都可看到與秦篆之間的關連。這些視覺上的因素，或許可以為這一類新風格的篆書找到範本上的依據。也因為宋代崇古的氣氛，篆書之中能夠模擬秦刻時常會獲得評論家的讚賞。如北宋嘉祐名筆文勛，便曾為蘇軾所賞愛，以為其篆書有「石鼓、泰山之風」；而文勛就曾親訪〈瑯琊碑〉，並拓寄蘇軾³³；北宋另一位重要的篆書家張有，也被認為「師李斯渾厚純古，得泰山、之罘之法」³⁴。所以，可以看出在小篆的基礎上參用秦刻，自唐宋之始，就被認為是合法追求篆書古意的手法。

宋篆由李陽冰轉向秦碑，並非巧合。北宋政治風氣重視培養士大夫，而對於儒家的提倡也很早就開始了。加上北宋原有篆學的淵源，所以從很早開始，士大夫就開始重新整理、扶植秦碑。並且隨著金石學在北宋中期的逐漸開展這些古代遺跡都被珍重的對待，而予以保護。甚至為了時人的需要，而另刊新碑以應繁瑣的需求。這種現象意味著秦碑效應的擴大，而供不應求的拓本正好就是當代需求的最好寫照。對於古跡的重視與效摹，是宋代之所以秦碑風格躍居主流的主因，而宋人在秦碑開闊的風格中，找到與他們相應的書法品味，而形成了今日可見的婉轉修長的宋代新篆。

小結：轉向金石的時代

從小篆風格的轉變一事，可以看到宋人逐漸以師古取代唐人的風氣。同樣的轉變，也發生在宋人隸書的風格。南宋姜夔曾說：「國初以來多作唐體，自歐趙著錄漢刻，士大夫始重漢而貶唐」，姜夔描述的「重漢而貶唐」的現象尤其反映在石刻資料。如北宋初年王欽若隸書跋《楊凝式夏熱帖》、夢英《說文偏旁字源》隸書款題(999)、梁堅《皇宋放商鹽頌》(西西安邑，1033)(圖版 1-21)，都延續唐隸強

³³ 趙明誠〈秦瑯琊台刻石〉，《金石錄校證》，卷十三，頁 225，

³⁴ 豐坊《書訣》(叢書集成續編，臺北：新文豐出版社，1989)，葉九。

調蠶頭雁尾的華麗風格。不過也與篆書風格的轉換時間一致，大約在仁宗朝左右，宋代隸書轉向了平正方整，並且強調骨力峻峭的新風。這種隸書新風格，顯然與〈漢石經〉有關。仁宗朝時以隸書名家者，無不師法石經。而帶動這股風氣的，即是當時號稱「隸法復興」的王洙。王洙(997-1057)曾參與《類篇》的編纂，是當時著名的書家，尤其善長篆隸二體。³⁵朱長文曾謂其「晚喜隸書，尤得古法，當時學者翕然宗尚，而隸法復興」³⁶，並謂「隸廢已久，晉唐諸公遂無復有知者，非原叔孰足以辨之」。由其所書的〈范仲淹神道碑〉(1056)(圖版 1-22)可以明顯看到王洙隸書中的石經風格，尤其強調線條轉折之際的勁健骨力。這與宋初受唐隸華麗的風格影響下的表現完全不同。對於宋代時人而言，王洙這樣的風格，顯然宛若漢隸重生，而非晉唐以下的習氣。所謂「尤得古法」，想必即是師法石經。而王洙得以用石經風格而獲得當世「隸法復興」之譽，也可看出宋人普遍將石經視為漢隸的代表了。

王洙隸學石經，從朱長文的描述「當時學者翕然宗尚」，顯然獲得當世莫大迴響。在北宋的石刻資料中，亦能夠看到此種風格上的轉變。而且這次隸書風格的轉變中，隱然可以看到宋代的文化品味背後所起的關鍵作用。

在稍晚以史學著名的司馬光，雖然不以書法聞名，卻以這種勁利風格的隸書而為宋人廣知。《書史會要》云：「正書不甚善，而隸法極端勁，似其為人」³⁷。這樣的風格，可以從〈王尚恭墓誌銘〉中看到清楚的展現。(圖版 1-23) 司馬光性格一絲不苟，而論者將其隸書風格中的「端勁」，與其人格結在一起，正意味這種隸書不僅在於表達風格上的「端勁」，也在於一種理想人格的表達。對於觀者而言，便從隸書風格上的端勁對於這種風格的欣賞，也來自於人格上的「端」。〈漢石經〉向來傳為蔡邕所書，蔡邕本是漢代隸書的代表人物，而〈石經〉又是儒家典籍的一種不刊之典的意義。所以宋代對於這種風格的復興，不僅認為〈石經〉代表漢代隸書的經典，同時也在宋代重視儒家學術的氣氛中對於經典的回顧。而且最重要的，人格上的端正向來就是宋代儒家學術中所重視的部分，而司馬光的例子更為這種石經的隸風，增添了儒家人格的意涵。所以目前留存司馬光的隸書書跡中，幾乎皆以隸書來書寫儒家重要的經典，如在杭州的〈家人卦摩崖〉〈中庸摩崖〉(圖版 1-24)；或是具有儒家精神的訓語，如〈布衾銘〉，都印證了這種「端

³⁵ 《宋史·王洙傳》，二九四卷，列傳五三卷。

³⁶ 朱長文《續書斷》，收錄於朱長文編《墨池編》(景印文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983)，卷三，頁 752。

³⁷ 陶宗儀《書史會要》(上海：上海書店，1984)，卷六，頁 245。

勁」的隸書風格所具有的儒家意涵。³⁸

所以，在仁宗朝前後王洙和司馬光的石經隸書風格出現並獲得廣大的迴響之後，石經風格幾乎完全取代唐隸，而成爲宋代隸書的主流。如許多書畫後接的宋人跋尾還能看到宋人隸書的墨跡，較之石刻資料我們更能掌握宋人書寫這種勁利風格之隸書的運筆與技巧。(圖 1-25)對於宋代隸書轉向〈漢石經〉之事，除了與當時儒家氣氛有關之外，其實最重要的，應該就是〈漢石經〉的發現與拓本的流傳。當時洛陽陸續新發現不少〈漢石經〉的殘石的背景有關。司馬光不僅長年寓居洛陽，在他洛陽一地的朋友網絡中就有不少權貴擁有〈漢石經〉的拓本、甚至是殘石本身！³⁹這都意味著宋代隸書之所以轉向石經的學習，與當時出土文物有關，進而引起宋人的學習，而成爲書學上的新典範，從而在宋代特殊的儒家氛圍中，塑造了宋人本身的書法品味。這都意味了北宋逐漸走出唐代的書法影響，進而形成自身的文化品味，都與當時逐漸興盛的金石學活動有密切的關連。

金石學對於宋代學術的影響與塑造，這是過去學術史中極爲重要的課題，並且取得完整的認識。不過，金石學的開展對於當時書學的影響，卻爲有學者加以討論。北宋新發現大量三代秦漢的古物，不僅作爲禮制、史料等而爲當代士大夫所重視，同時也成爲宋人書學上臨摹的新典範。從上述小篆與隸書風格的轉變之二事來看，便足以證明新材料的出現的確扭轉了宋人書學的表現與相關的書學概念。對於宋代篆書的發展，如果不從金石學所出現的新材料予以檢視，恐怕無法深入宋代篆書的真正核心。對於我們理解宋代篆學的內涵，以及相應的文字學的成績，也必須放在金石學的脈絡下檢視其中可能的內涵轉換。

³⁸ 莫家良先生曾以王洙與司馬光的隸書風格，認爲受到唐隸的影響，見〈從幾件出土石刻書蹟論宋代書法的若干問題〉。然而，從莫家良先生所援引的唐隸代表的〈大智禪師碑〉與〈楊凝式夏熟帖〉後的宋人王欽若之隸書跋語，都恰好映證了與王洙、司馬光的不同。

³⁹ 北宋同時發現〈漢石經〉殘石與〈魏三體石經〉殘石，當時甫出土，對於殘石的屬性並未能詳考，故而北宋論石經者時常混淆二者。不過二者書風皆屬斬釘截鐵，〈魏三體石經〉尤多「擊波」之槌筆。對於北宋隸書的影響，或許二者皆有。不過從後代流傳來看，漢石經多歷翻刻，影響可能較大。魏石經自南宋洪适《隸續》著錄之後，幾乎失去蹤跡。且在洪适當時已言難見，可見流傳之希。至於〈漢石經〉殘石，乃爲張壽(1013-1082)掘地而得之事，宋人記載頗多，如黃伯思《東觀餘論》〈記石經與今文不同〉、《邵氏聞見後錄》卷六等。張壽與司馬光皆爲洛陽耆英會之成員，司馬光晚年移居洛陽十五載，正好是張壽居洛之時(張壽曾任邊官)。從司馬光隸書極爲逼真漢石經之字體看來，也可知是直接臨學石經的。張氏家族淵遠流長，其先爲後唐河南尹張全義之後，張壽之父張奎(988-1052)及叔父張亢(994-1056)皆爲真宗朝進士，而父奎亦曾治洛，可見張氏一族本爲京東臨僕人，雖非出身於洛陽，但經過百年治河南以及進仕的基業，成爲洛陽一地顯著之大族。張壽事蹟見《宋史》，卷三三三。父奎之事跡，見韓琦、富弼二人所撰墓誌，分見〈遂州觀察使張公墓誌銘〉，《安陽集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷四七，頁 515-520。

第二節 北宋金石學所建立的新觀

金石學新材料的出現

當時在仁宗朝前後，士大夫開始有意識地陸續收藏古代文物。這次古物的收藏風潮，得力於少數有見識的士大夫對於古物價值的認知。對這些宋代新興階層的士大夫而言，他們並非傳統的「有力者」--權貴與財勢，反而更屬於知識階層的「好之者」。出於對古物的研究喜好，以及文人特有的崇古意識，他們開始逐步地將散落四方的古物收集一帙，並開始以學術的眼光加以分析研究。其中最著名、也是帶動風氣之先的，即是歐陽修。歐陽修在仁宗朝時因為偶然的機會，而重新扶植了一座古碑。透過這次的舉動，他意識到古代文物在當時的不受重視，並且發現其中可能的文獻價值，而開始了他金石學的生涯。在他後來將自己對於金石研究心得編纂成帙的《集古錄》中，可以發現他所收集的古物，主要屬於二種質材：一是三代的青銅器，一是秦漢以降的石刻。透過這些遍佈中國早期歷史的文物，歐陽修發現這些質材的資料，足以彌補傳統透過文獻所記載古代史實的不足，甚至可重建當時社會、文化的情狀。身為史學家的歐陽修，利用這些新出現的古代文物，而另外建構了一條有別於傳統文獻為中心的早期歷史。除了史料的價值之外，歐陽修最常感嘆的就是本身書法能力的淺薄，以至於無法評論這些質材上的古代文字。然而他還是從中拓展了他對古代文字的認識。由於歐陽修的努力從事，以及他周遭得文人士大夫亦逐漸仿效起這樣集古的活動，而帶動了當時對於三代秦漢文物的收藏熱潮。

從歐陽修的例子可以發現，當時透過金石學的新材料，不僅作為文人賞玩的古器而被重視，被重視的更是文物中所承載豐富的古代訊息。在歐陽修另一名以收藏三代青銅聞名的好友劉敞，便言「禮家明其制度，小學正其文字，譜牒次其世謚」⁴⁰，說明了金石學出現之後，真實的古物給予宋代學者稽古的重要材料，並且點出對於當時學術範疇中最大衝擊的三個領域。在「文字」的方面，三代青銅和秦漢石刻，提供了豐富的鐘鼎文字、秦代篆文，以及漢代隸書。對於當時對於這古代書體的認知，都起了相當大的衝擊。

⁴⁰ 劉敞〈先秦古器記〉，《公是集》（景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983），卷三十六，頁 715。

宋代對於古文字的新觀念

首先，如傳統文獻對於古代書體的記載，多半自倉頡以來，便以蝌蚪、大篆、小篆、隸、楷草等循序遞嬗，而呈現出單向線性的文字史觀。宋代初期也多半延續唐代以來的文字觀，如郭忠恕言「小篆散而八分生，八分破而隸書出，隸書悖而行書作，行書狂而草書聖。自隸以下吾不欲觀」⁴¹，便延續了唐人直線式的文字史觀。

而「秦書八體」「新莽六書」等文獻的記載，也成為中古發展出多種名目的書體的淵源。唐人對於書體的看法，也多半延踵中古以來紛雜的書體觀，如韋續的〈五十六種篆〉，便是其中的代表。所以五代宋初之際，對於各種古文字的理解，也延續這樣的觀點。

周越〈古今法書苑序〉云：自倉史逮皇朝，以古文、大篆、小篆、隸書、飛白、八分、行書、草書，通為八體，附以雜書，以正書、正行、行草、草書分為四等。⁴²

鄭昂論文字之八變。一曰古文，二曰大篆，三曰小篆，四曰隸書，五曰八分，六曰行書，七曰飛白，八曰草書。其餘諸體，以類相從為得之。⁴³

任玠序范度五體書云：五體曰篆，曰八分，曰真，曰行，曰草。其體雖五，其流惟三。篆則統乎科斗、玉筋、垂露、薤葉，大小之屬也。隸則統乎羲、獻、鍾、庾、歐、虞、顏、柳，真草之輩也。八分則酌乎篆隸之間。⁴⁴

任玠雖然也發現「八體」分類的不合理，而化約成五體，但其「篆則統乎科斗、玉筋、垂露、薤葉，大小之屬也」，「八分則酌乎篆隸之間」，更可看到唐人一貫之處。由此也可以理解宋初夢英之所以有〈十八體篆書碑〉，便是繼承唐人觀點下的產物。

然而隨著宋人開始收藏古代文物之後，大量的三代青銅、秦漢刻石、以及其他相關的出土文物，如漢簡、漢印等等，進入北宋學者的視野。對於中古以來流

⁴¹ 郭忠恕《佩觿》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，自序，頁 32。

⁴² 周越《中興書目》，轉引自《佩文齋書畫譜》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷九八，頁 235。

⁴³ 〈鄭昂論文字八變〉，收入《玉海》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十七，頁 612。

⁴⁴ 〈范度五體書〉，收入《玉海》，卷三十六，頁 715。

行的多體篆書因為有了出土實物的確證，宋人已經發現其出後代想像與臆造，而多半斥為無稽。而宋人根據出土實物，也逐漸體認到古代文字的多樣性；並且在文字演變的過程，並非直線性的發展，而是有其複雜的時空因素。

如三代青銅器的大量出現，宋人因為接觸到鐘鼎文字而發現其更遠古的象形特質，而視為文字的肇始。不過並非單向式的大篆取代了鐘鼎才出現〈石鼓文〉，而是同時並存，彼此並不存在上下遞嬗的直線關係。相同的概念也產生在如何解釋小篆的出現。在傳統文獻中皆說小篆為秦國一統天下乃命李斯刪減大篆為小篆，成為「書同文」的通用文字；而宋人根據〈石鼓文〉〈詛楚文〉，認為小篆乃是從〈石鼓文〉等逐漸演變而來，而李斯可以認為是最後裁定成一統文字的關鍵者，但並非由其一手而定。

金石視野中的篆書—青銅與石刻

如在歐陽修之前，除了幾秦碑陸續的為有識者所重新扶植刊行之外，一些傳統著名古刻，和新出土的石刻就已經進入當時士大夫的研究視野。傳統名刻如〈石鼓文〉〈壇山刻石〉等等，歐陽修等人清楚意識到與《說文解字》相比，其作為「古物」的價值：「其字古而有法」⁴⁵，趙明誠則云：「此文字畫奇古，此非周以後所能到」。⁴⁶不過如〈石鼓文〉般顯然與小篆有別的篆體，除了歸為古篆之外，尚無法為其定位。所以如歐、趙所言，皆僅能言其高古而已。所以在劉敞有意識的收集三代青銅，而當代精於字學的學者試圖隸定鐘鼎文字時，才逐漸掌握古文字的原則。

如楊南仲云：「蓋古之事物有不與後世同者，故不能盡通其作字之本意也。其不傳者，今或得於古器，無所依據，難以臆斷」。不過大抵參考《說文解字》的小篆形體，而上求鐘鼎之偏旁、聲音，進而歸納出數點作字的原則。如鐘鼎文中多用假借：「大抵古字多省偏旁而趣簡易」。又如鐘鼎文習慣將慣語合併成一字，如「小子」：「古語二字相屬者，多為一字書之」。對於一些小篆形體中沒有的偏旁，則回歸上古社會情境而予以理解。如鐘鼎文和〈石鼓文〉中的「𠄎」：「古之旌旗悉載於車，故疑𠄎即旂字」。對於這些文字的考究，雖然無法通篇完全釋讀，楊南仲即云「他字不可識者，猶十一二」。即使隸定出來的結論在今日文字

⁴⁵ 歐陽修〈石鼓文〉，《集古錄》卷一。

⁴⁶ 趙明誠〈石鼓文〉，金文明校證《金石錄校證》，卷十三，頁 223。

學者也多有修正，不過在當時前無所承、缺乏任何研究基礎的情況下，仍然從「作字之本意」的立場，由小篆上溯鐘鼎、石鼓等先秦古文字，與今日文字學者的研究方法完全一致，可以想見當初鑿空之功。

也由於這些文字學者隸定出鐘鼎文字、先秦古刻的內容，當世才能掌握古文字的原則。如蔡襄便曾說：「嘗觀石鼓文，愛其古質物象形執，有遺思焉」。等到劉敞等精於字學的學者進一步釋讀出青銅器上更為象形的鐘鼎文字時，蔡襄才恍然古文造字之原則：「即得原甫(劉敞)鼎器銘，又知古之篆字，或多或少，或移之左右上下，惟其意之所欲，然亦有工拙」⁴⁷。至於歐陽修本人，對於古文字的隸定也無法置喙。對於楊南仲和劉敞在釋文意見上的衝突，他也僅能並立二家之說，「以俟博君子」而以。

除了古文字的釋讀之外，宋代學者也掌握了先秦文字的發展面貌。如宋人逐漸發現鐘鼎文隨著國別的不同，也有不同的面貌。如南宋趙彥衛《雲麓漫鈔》便記：「諸國字或不同，故見於鼎彝文亦皆有異。…世人但知秦以前有古篆，而不知如此多品也」⁴⁸。至於石鼓文(圖版 1-28)也在學者反覆的辯論中而逐漸確立在秦系文字中的地位。⁴⁹所以在同屬於秦系的〈詛楚文〉(圖版 1-29)出土之後，宋代學者更釐清了小篆一系的淵源。〈詛楚文〉在北宋曾前後三度被發現，乃是戰國時期秦楚交戰時秦國對於敵國的詛誓，刻於石板之上，而在北宋被發現。⁵⁰北宋學者也藉由此石，發現詛楚之文字與小篆的密切關係。

所以，隨著宋代古文字的成果越來越豐富，也累積一定的學術經驗，北宋學者對於古代文字的歷史發展與義理的解讀也開始超出文獻之舊說。無論在古代文字的演變面貌上，還是特定書體的確實面貌，宋人都依據古文字的材料而建構一套全新的文字觀。

《宣和書譜》反映的文字新觀點

⁴⁷ 蔡襄跋〈伯庶父敦銘〉，收於歐陽修《集古錄》〈伯庶父敦銘〉條，《歐陽修全集》一三四卷，第五冊，頁 2069。

⁴⁸ 趙彥衛《雲麓漫鈔》(北京：中華書局，1996)，卷一，頁 7。

⁴⁹ 大多在南宋之時，已確定屬於秦系文字，如鄭樵〈石鼓考〉、施宿〈石鼓音〉。至於南宋末之姜夔，已言「石鼓字方與詛楚同是為秦書，明矣！」，《絳帖平》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷一，頁 3-4。

⁵⁰ 關於詛楚文在北宋的發現史，參見陳昭容〈論詛楚文的真偽及其相關問題〉，收錄於《秦系文字研究》(臺北：中研院史語所，2003)，第四章，頁 213-246。

反映這一波北宋士大夫在金石學的刺激之下而產生的新的文字觀點最完整的論述，便是《宣和書譜》。雖然《宣和書譜》是一部以內府收藏、歷代名家爲主軸所編纂的書史⁵¹，不過內容卻引用了大量士大夫的言論，可以見到徽宗朝時內府借用士大夫金石學的跡象。⁵²此書依照書體而將內府收藏的法書編次，依序是篆、隸、正、行、草等五體。在每一體之前，都增加了序論，以闡釋每一種書體的淵源與演變。與唐代宋初相關書論最大的不同之處，在於根據金石學的實物材料以檢討傳統文獻的舊說，並建立起完整的論述。所以對於篆書的理解，便充分採納北宋士大夫對於古物的新見，而重新建立起新的篆書論述。

如〈篆書序論〉云：

篆書者，從來遠矣。其古文科斗之書，已見於鼎彝金石之傳，其間多以形象為之，而文彩未血也。自上而下，古文科斗之法發達而後世易以大篆，實出史籀也。籀在周宣王時為太史氏，其書今之所存者，石鼓是也。以其籀之所創，故名之曰籀書，以其為太史氏而得名，故又謂之曰史書。若夫小篆則又出於大篆之法，改省其筆畫而為之。其為小篆之祖，實為李斯始。然以秦穆公時詛楚文考之，則字形真是小篆，疑小篆已見於往古，而人未之宗師，而獨李斯擅有其名。

按：秦初並天下，丞相李斯考其不與秦文合者，當時字畫惟古文與大篆耳，至李斯別為小篆，以異之耶。自斯而漢，至漢得一許慎，魏得一韋誕，而風流文物猶足以追法古而名一世，信斯文出特非小補。至漢魏以及唐室千載間，寥寥相望。而終唐室三三百年間，又得一李陽冰，篆跡殊絕，自謂倉頡後身，觀其字，真不愧古作者。五代時南唐僞主李煜割據江左，輕如鴻毛，有一徐鉉，篆畫高古，人亦為之改觀，信此學之在世，其存亡與人為輕重也。至於今益端獻王及章友直皆以篆學得名，傑然成一家法。今得其自唐以來七人，隸之於左，曾非濫竽以進者，若羅英之徒，為種種形似，遠取名以流世，如所謂仙人務光偃薤之篆，是皆不經之語，學者羞之，故不錄。⁵³

⁵¹ 王宏生，〈《宣和書譜》考論〉，收於氏著《北宋書學文獻考論》（上海：上海三聯書局，2008），第八章，頁350-382。

⁵² 陳芳妹先生亦從《宣和博古圖》的編纂，詮釋北宋士大夫的品味如何成為徽宗文化事業的主軸。見〈宋古器物學的興起與仿古銅器〉，收於《國立臺灣大學美術史研究集刊》，10期（2001.3）。關於徽宗朝內對於書學的特別觀點，尤其對於院體的改革上，可見高明一〈空留餘恨—宋徽宗的書學改革〉，《故宮文物月刊》306期，2008年9月。

⁵³ 《宣和書譜》（景印文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983），卷二，頁214-215。

從此序論，可以看宋人建立起的新文字演變觀，已經將鐘鼎文納入其中一環，乃是「古文科斗→大篆→小篆」。對於宋人，這些書體並非僅見文獻，或為後人妄造，乃是金石材料的實物所證，所以強調了「古文科斗之書，已見於鼎彝金石之傳」、「籀在周宣王時為太史氏，其書今之所存者，石鼓是也」的實證性格。並且，宋人清楚的意識到古代文字的發展，並非直線式的前進，乃是複雜的歷史醞釀與衍生。所以〈序論〉強調了小篆並非文獻所述乃為李斯所創，乃是秦系文字逐漸衍化而來：「其為小篆之祖，實為李斯始。然以秦穆公時詛楚文考之，則字形真是小篆。疑小篆已見於往古而人未之宗師，而獨李斯擅有其名」。這段重要的考證文字，乃是由北宋新出土的〈詛楚文〉為證而立論。所以〈序論〉在此，引用了北宋學者的成績，而將〈詛楚文〉視為秦代小篆的前身，並以此修訂傳統文獻皆言李斯創小篆的說法。從這個例子可以清楚的看到，宋人基於金石學的成績，修訂了舊有文獻的記載，重建了一條立基於金石材料的新論述。所以對於中古以來、尤其為唐人所接受的「五十六體篆」「十八體篆」等，皆視為於古無稽的「不經之語」了！

重新定位的其他書體—隸書、正書、章草

同樣地，徽宗朝內對於金石材料的整理，不僅限於篆體，對於其他書體，宋人也都基於實物的實證性格而給予新的定位與論述。其中辯駁前人舊說最劇者，莫過於隸體。

1. 隸書

在上一節中曾談過漢石經殘石的出現造成宋代隸書風格的典範轉移，而這僅是宋人逐漸發展之隸學中的一個環節而已。尤其隨著歐陽修有規模的收錄金石，並作為學術上的材料依據，漢碑成為宋代金石收藏研究風氣中相當重要的一個環節，並且出現不少博古大家，如黃伯思、趙明誠等都是北宋時期著名的隸學研究者。在這樣博古的時代氛圍中，對於隸書的認識也隨著實物的掌握而亦發深入。

如宋人便在漢碑之中，追求隸書的真正形象。因此在漢碑所存在的各式風格中，是否保有「古意」則是他們時常討論的重點。如趙明誠評漢陽朔博字「字畫奇古」⁵⁴，郭禧碑陰「筆法淳古可愛」⁵⁵，都不因其殘缺而棄之，反而因其有古意而欣賞之。

⁵⁴ 趙明誠〈漢陽朔博字〉，《金石錄校證》卷十四

除了「古意」之外，書法品質也是宋人評論漢代隸書碑的標準，尤其重視線條的勁到。如趙明誠評王純碑陰「字畫淳勁可喜」⁵⁶，穀阮君神祠碑陰「小字淳勁可喜」⁵⁷，武氏石室畫像「小字八分，文詞古雅，字畫道勁可喜」⁵⁸，皆強調了其「勁」。

由此可知，宋人對於漢碑的審美標準，尤其重視「古」與「勁」。即使有時字畫不甚精工，也因其古質而深以為寶，如歐陽修評郭先生碑「其文字古質，蓋漢之碑也」⁵⁹。趙明誠也有同樣的看法，如某漢碑「體質淳勁，非漢人莫為也」⁶⁰，夏堪碑「字雖不工，然漢碑也」⁶¹。這反映了宋人對於漢代隸書風格的掌握，能在良窳精粗之外注意到風格上的一致性。這與今日藝術史學家所提倡「時代風格」之概念，頗有吻合之處。而且，宋人還能進一步區分漢朝與後出的晉朝之間的隸書區別。如歐陽修首先評論郭先生碑時，以「其文字古質，蓋漢之碑也」⁶²，而定為漢朝時之物。不過時代稍晚的趙明誠，卻已能從風格的標準而修正歐陽修對此碑的斷代：「余以字畫驗之，疑魏晉人所為」⁶³，可以看到對於隸書風格演變的掌握。

今日我們從字體發展的歷史，可知隸書的使用從東漢一直延續到三國與晉朝，許多早期的隸書碑刻，並不見得全為漢人所書。如著名的魏國諸隸書碑，近代考古發掘中也時常發現晉朝的隸書墓志。趙明誠於此，在碑刻內文本本身缺乏明確的繫年證據之前，卻能以「字畫驗之」，反映了宋人對於隸書的「時代風格」確有認識。而且隨著金石之學的發展，對於漢隸的各種風格都能全盤的掌握。

所以，再回頭觀察漢石經的風格成為宋人推崇的典範之事，便能發現其中宋人的主動選擇性。在宋人論諸漢碑之際，也往往以石經為評論的標準，而論斷其他漢碑書藝的高下。如北宋末年的董道曾言：「世謂母邱奧碑比蔡邕石經，無相假借，惜其書不見於世」⁶⁴，其言〈母邱奧碑〉書藝不在蔡邕〈石經〉之下，雖

⁵⁵ 趙明誠〈漢郭禧碑陰〉，《金石錄校證》卷十七

⁵⁶ 趙明誠〈漢王純碑陰〉，《金石錄校證》卷十五

⁵⁷ 趙明誠〈漢穀阮君神祠碑陰〉，《金石錄校證》卷十七

⁵⁸ 趙明誠〈漢武氏石室畫像〉，《金石錄校證》卷十九

⁵⁹ 歐陽修〈後漢郭先生碑〉，《集古錄》卷三

⁶⁰ 歐陽修〈後漢殘碑〉，《集古錄》卷三

⁶¹ 趙明誠〈相府小相夏堪碑〉，《金石錄校證》卷十九

⁶² 歐陽修〈後漢郭先生碑〉，《集古錄》卷三

⁶³ 趙明誠〈漢郭先生碑〉，《金石錄校證》卷十九

⁶⁴ 董道〈月儀〉，《廣川書跋》（景印文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983），卷六，

然董道之意乃是惋惜〈母邱奧碑〉不傳於世，但是竟可與蔡邕〈石經〉相比較。這種用漢石經為標準，評斷某一漢碑之書藝，大抵是宋代慣用的手法，如董道便曾認為〈晉司馬整碑〉可與漢石經一較高下：「氣質渾厚，與鴻都石經可一二技也」。「鴻都」即是東漢洛陽之鴻都門，漢石經即立於門外。如此，可知當北宋之世，蔡邕〈石經〉在時人心中的分量。董道在另一篇文章中讚賞漢石經：「漢隸簡古，深于法度，亦後世不及」⁶⁵，更直接的表達石經的書藝的嘆賞。所以，漢石經之所以能夠成為北宋士大夫所支持的新風格，其正典的意義相當明顯。

所以，大量的漢碑拓展了宋人臨學隸書的表現，但是卻非每一種漢碑的風格都被接受。宋人回歸漢碑，但在眾多的漢碑之中，他們如何選擇值得師法的典範？宋人不僅從隸書的演變歷史，以確立石經在漢隸之中的典範地位：篆意盡去，而八分獨顯，故而尊石經為隸書之典。此外，漢石經本為儒家典籍的官方載體，本身就意味著儒家不刊之典，又加上蔡邕本為漢代書家之首，所以宋人轉為師學石經之風，就意味著透過這樣的石經風格，而建立起杜越唐人而上接古意的多重意義。所以石經成為宋人隸學的新典範，是有多重的因素。不過可以確定的，大約自仁宗朝之後，石經的風格便取代了唐隸的流波，而成為儒學興起的新時代賦予隸書的新意涵。所以，蔡邕成為宋人重新推舉的新典範，而傳言由他執筆的石經變成為隸書的範本。所以《宣和書譜》中便將蔡邕視為正統，而風格上繼承蔡邕石經的曹魏之鍾繇，亦是得蔡邕遺法的下一位典範：

〈隸書敘論〉

秦并六國一天下，欲愚黔首，自我作古，往往非昔而是今。故以李斯變大篆，以程邈作隸文，種種有不勝言者。然而或足以垂法而利民，宜後世有取焉。此隸所由作，初邈以罪繫雲陽獄，覃思十年變篆為隸，得三千字。一日上之，始皇稱善，釋其罪而用為御史。當時此書雖行，獨施於隸佐，故名曰隸。又以赴急速官府刑獄間用，之餘尚用篆，此天下始用隸字之初也。然而後人發臨淄塚得齊太公六世孫胡公之棺，棺之上有文隱起，字同今隸。按胡公先始皇時已四百有餘年，何為已有隸法？豈是書元與篆籀相生，特未行於時耶！若邈者既知此體，乃自作一家法而上於秦，特以解雲陽之難耳，不然何胡公之棺有是哉。其後漢有蔡邕，魏有鍾繇，得其遺法，筆意飛動，點畫間一一成形，斷碑墨本幾滿天下，歷千餘年精神如在。學者仰之如景星鳳凰，爭先見之為快，是豈可多得歟。然斯道高古，非世俗

頁 394。

⁶⁵ 董道〈蔡邕石經〉，《廣川書跋》，卷五，頁 384。

通行之書，以故闕然不講久矣。唐開元年時，主然知隸字不傳無以矜式後學，乃詔作字統四十卷，專明隸書。於是間得人以應其求，如韓擇木之徒是矣。然則學之興廢繫其時哉。⁶⁶

所以，宋人由於金石學的興盛，而開拓了他們對漢隸的認識，故而上溯唐代而追漢代之古意。至於宋人如何認識他們心目中的漢隸，從蔡邕石經被列做隸書的典範一事可以清楚的看到宋人對於隸書的風尚與追求。

然而對於漢隸的直接掌握與認識，也讓他們得以調整後衰流傳中的一則公案，便是「隸」「八分」之辨。「隸書」「八分」的區別，向來是中古書論中所重視的焦點，名實之間究竟何為正確的稱呼，混淆的中古以來許多的書論家。不過至唐代之後，已經逐漸確立「八分為漢代文字」、而「隸指楷書」的觀點，所以唐人皆以八分來稱呼他們引以為傲的隸書表現。這樣的觀點一直延續到五代宋初均未改變，如郭忠恕、宋祈皆曾再度廓清以隸為漢代文字的觀點，而強調八分作為名實相符的地位。

不過在歐陽修開始收藏大量漢代碑拓之後，他首先又回歸原始用法，而一律以「隸」稱呼他所研究的漢代文字。對於這個用法的轉變，歐陽修並未特別提出他的根據，以至於宋代其他的文人亦會援引唐人的說法，而斥歐陽修為「誤」，如趙明誠等輩。⁶⁷博學如歐陽修者，其實不可能不知唐人在「隸」「八分」之辨後的結論，而他在《集古錄》中卻清楚的以「隸」來稱呼漢代的文字，顯然有其根據。對於這樣回歸漢代原始脈絡的觀點，應該隨著金石學盛行之後而成為一些學者之間普遍的觀點。因為在《宣和書譜》中就已經清楚的將漢代文字歸於「隸書」之類，而將唐人隸書別列為「八分」，並對唐代以來的辯論再次提出新觀點。

〈八分敘論〉

為八分之說者多矣。一曰東漢上谷王次仲以隸字改為楷法，又以楷法變八分，此蔡希綜之說也。一曰去 字八分取二分，去小篆二分取八分，故謂之八分。此蔡琰述父中郎邕語也。

前世之善書類能言其書矣，然而自漢以來至于唐千百載間，金石遺文之所載，特存篆隸行草，所謂八分者何有？至唐則八分書始盛，其典刑蓋類而變方，廣作波勢，不古不嚴，豈在唐始有之耶？杜甫作八分歌盛稱李潮、

⁶⁶ 〈隸書序論〉，《宣和書譜》，卷二，頁 218。

⁶⁷ 趙明誠，《金石錄校證》，卷四，頁 133。

韓擇木、蔡有鄰，是皆唐之諸子，而今所存者又皆唐字，則希綜蔡琰之論安在哉？

蓋古之名稱與今或異，今所謂正書，則古所謂隸書。今所謂隸書，則古所謂八分。至唐則又於隸書中別為八分以名之，然則唐之所謂八分者，非古之所謂八分也。今御府所藏八分者四人，曰張彥遠、曰貝冷該、曰于僧翰、曰釋靈。該是四子俱唐人，則知今之八分出于唐明矣。故不得不辨，以詔後世云。⁶⁸

綜合二段引述，可以發現對於「隸書」的解釋，《宣和書譜》一仍傳統說法，以程邈簡省篆文之繁複以便卒隸文書之用為隸書的起源。並且進一步更明確的指出，如蔡邕、鍾繇書碑之文，即為「隸書」。此外，還強調了古代文獻中的「八分」，與唐人擅長的「八分」並不一樣：「**至唐則又於隸書中別為八分以名之，然則唐之所謂八分者，非古之所謂八分也**」。唐人所謂「八分」者，其實是在「隸書」的基礎上，更強化其波撇的特徵而形成唐代盛行的一種書體：「至唐則八分書始盛，其典刑蓋類隸而變方，廣作波勢，不古不嚴，豈在唐始有之耶？」所以，從趙明誠駁歐陽修之事，便可知「八分說」的影響根深蒂固。所以《宣和書譜》才必須大力辨別二者之不同：「**則知今之八分出于唐，明矣。故不得不辨，以詔後世**」，反映了北宋當時尚多「八分」與「隸」混用而不知所從的現象。不過，《宣和書譜》的書法也反映了北宋學術的新趨向，也就宋代金石學興以來，學者藉考古實物以訂正傳統文獻的學術新路。

所以到了南宋之世，學者多半已經跳出了「唐八分」的概念，而將「八分」視為古代早有的一種書體，而試圖找到實物的映證。如南宋研究隸書最為著名的大家洪适便云：「今之言漢字者，則謂之隸；言唐字者，則謂之分。殆不知在秦漢時，分隸已兼有之」。⁶⁹其兄洪邁也有相同的意見：「自篆捷於漢而為隸，隸變於魏八分，於晉宋隋唐之間以分視隸，猶康瓠之與周鼎也，而唐人篤好之，漢法益亡」，⁷⁰洪邁更仔細的將隸書的演進區分為漢與魏的區別，將石經之的隸書視為「隸書」，而將石經之後成熟的風格視為「八分」，此後唐代所書的隸書乃是續此而承，乃有唐八分之名。然而，宋人習隸者意圖恢復的乃是漢代的隸書古法，並不希承唐八分！

宋人對於蔡邕的強調，很大一部分的原因乃在於調整唐隸以來的路線。宋人

⁶⁸ 〈八分序論〉，《宣和書譜》，卷二十，頁 309-310。

⁶⁹ 洪适《隸釋》（北京：中華書局，1985），卷八，頁 105。

⁷⁰ 張璉《漢隸分韻》引洪邁之語。

以蔡邕爲範，而目唐隸爲缺乏古意。《宣和書譜》便屢屢斥駁唐人，尤其是唐隸中的佼佼書家：「八分之俗肇韓擇木。此諸人書非不工也，而闕古人之淵原，教俗士之升木於書家，為患最深」，當識「識漢世諸碑，…此可為知者道」。

2. 章草

宋人對於隸書的認識，不僅藉由向來被視爲隸體成熟的東漢時期，也發現大量秦漢之間的遺物。如秦權、秦詔，西漢的石刻青銅文字，甚至是二十世紀以來大量發現的「漢簡」，亦在其列。

徽宗朝的宣和年間，陝西農人發地而得木簡於甕，字皆「章草」。然而因爲嚴重的腐朽而失去木簡之間的編次，其內容僅有一篇檄文流傳下來。⁷¹雖然此事發生在一千年前，然而與近代發現的漢代竹簡的過程大略相似。不過這些新出土的漢簡，很快就爲「有力者」所奪取，「內侍梁師成得之，以入石。未幾，梁卒，石簡俱亡，故見者殊鮮」。徽宗朝時博古之風盛行，雖然未能對古物提供更積極的保存，以至於漢簡很快的壞損亡逸。不過當時慣以勾摹勒石的方式保留文字的形體，對於北宋當世的影響與啓發仍具有一定的作用。所以在漢簡與刻石俱亡之後，仍然有少數的拓本流傳在當時有識之士手中。如米芾曾言一種帶筆如行草，卻又似隸書的字體爲「小八分」，大約亦曾看過漢簡或相關的拓本，不過米芾僅稱之爲「小八分」，又言此體「奇甚，今無此體」，顯然尙無法辨識這種字體。不過在年代稍晚的、亦屬於徽宗朝的博古之士黃伯思，就曾收藏過這次少數摹印的拓本，並清楚指出此即爲「章草」，並將之放在〈急就章〉和「法帖」收錄的漢晉章草的序列中予以討論其文物價值的定位，而且因此成爲章草名家。⁷²

雖然這次出土的漢簡並無廣泛的流傳，而引起如篆隸等的軒然大波，然而此事爲宋代諸多筆記所轉引，都視爲章草的明確證據，並以此解讀二王草法原生的樣貌，無疑地又加強了〈急就章〉和「法帖」所收錄的漢晉章草的可靠性，而章草作爲隸書與草書之間的過渡地位，也因爲此事而逐漸確立。

3. 正書

至於楷書，雖然沒有超出傳統的說法，但也再一次的確立鍾繇和王羲之在奠定楷書的地位。而且可以發現的，《宣和書譜》並未一味的藉用舊有文獻之成說

⁷¹ 趙彥衛《雲麓漫鈔》，卷七，頁 125；黃伯思〈記與劉無言書〉，《東觀餘論》（景印文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983），卷上，頁 319-321。

⁷² 黃伯思〈跋蘇顯道求章草卷後〉，《東觀餘論》，卷下，頁 351。

而肯定鍾繇與王羲在隸、楷字體轉換的地位，而乃根據文字材料的證據--〈賀捷表〉與〈樂毅論〉、〈黃庭經〉。這再一次的肯定宋人科學化的講究證據與材料的學術理念，「古」乃因考而生。

〈正書序論〉

字法之變，至隸極矣，然猶古焉，至楷法則無古矣。在漢建初有王次仲者，始以隸字作楷法。所謂楷法者，今之正書是也。人既便之，世遂行焉。於是西漢之末，隸字石刻間雜為正書。降及三國鍾繇者，乃有賀尅捷表，備盡法度，為正書之祖。東晉聿興，風流文物度越前世，如王羲之作樂毅論、黃庭經，一出於世，遂為今昔不貲之寶。後日雖有作者，詎能過之。⁷³

所以，從《宣和書譜》對於篆、隸、章草、正書新觀念可以知道北宋金石出土所帶來的新材料不僅影響了當時的學術，對於書學也影響甚深。由其對於「隸」「八分」的辨析，更能清楚看到宋人書學稽古而復古的追求。面對這樣的新局，宋代的篆書也在傳統玉箸篆之外發展出許多宋人獨特的風尚，包含鐘鼎、秦文在內，都給予宋人篆學篆書的新視野。

第三節 金石脈絡下的新篆學

「六書學」的出現

也因為這樣的態度，宋代學者也參考新出現的三代鐘鼎、秦漢石刻等材料，而回應了傳統以說文解字為基礎的文字學。晚唐宋初以來，學者對於古文字的研究多半根基於《說文解字》，而《說文解字》也是學者研讀儒家經典時所必須參詳的典籍。不過在篆字的解說上，基本依循「小篆」為解說字義的根據。北宋徐鉉重訂《說文解字》時，在依循李陽冰所流傳而下的文本之外，又兼採當時流行的「古文」作為字形的補充。然而最重要的，在當時他已經將可獲得的秦碑資料，應用在新編訂的《說文解字》之中。

秦代作為小篆的原生時代，李斯所篆寫的諸秦碑無疑地是掌握小篆最可靠的資料。不過自唐代以來，諸秦碑多半已經逸亡。即使在唐代流傳甚廣的〈嶧山碑〉，也僅剩下後代摹刻本。所以，徐鉉在重訂《說文解字》之際，想必收集了當時可見的古代材料作為補定的基礎，如前述「古文」便是徐鉉相當重視的一種古篆。

⁷³ 〈正書序論〉，《宣和書譜》，卷三，頁 219-220。

至於秦碑，徐鉉似乎也是在晚年才獲得一本較為可靠的〈嶧山碑〉。不過這些古文字的材料數量稀少，難以成爲系統。所以徐鉉亦是在小篆的原有體系中，將這些古文字材料作爲補充，而附錄在小篆之下。雖然整體而言，經過徐鉉編纂的《說文解字》，仍然以小篆爲篆學的基本系統，然而也可以看到徐鉉盡量應用古代文字的材料來彌補小篆可能的缺陷。也因爲《說文解字》的這種晚出的特性，在金石學興之後更爲龐大的古代文字成系統的出現之後，宋代文字學家普遍地應用在《說文解字》的重新解說、甚至是重新改編。

例如北宋時期，尋訪古碑成爲士大夫的風氣之後，許多秦碑均經由士大夫的重新整理與扶植，而重新展示在世人面前。並作爲小篆的重要範本而流傳。當時學者均已發現許多秦碑上的小篆，與《說文解字》所載字形並不見得吻合。在徐鉉已經初步利用〈嶧山碑〉已輔助《說文解字》的情況下，北宋中期之後應用秦碑的情況應該更顯普遍。

如果秦碑的出現，意味著提供更準確的小篆字形；那麼，三代青銅器上的鐘鼎文字顯然提供了更爲原始的象形文字，讓學者們重新思考字形字義的根本理解。在劉敞初步收集青銅器時，便與當時著名的文字學家楊南仲相互參詳。當時除了《說文解字》，並沒有任何可以參考篆學文本。所以皆以小篆爲本，而上求鐘鼎之字形字義。在摸索的過程中，他們除了逐步的掌握古代文字的規律之外，對於「作字之本意」也更爲了解。所以在劉敞的初步發展階段中，鐘鼎只能識其十之六七⁷⁴，到了李公麟的年代時，已經號稱能識其十之八九。對於鐘鼎文的理解越清楚，對於「作字之本意」也更能掌握。北宋晚期逐漸醞釀的「六書學」--以象形、指事等造字的抽象原則而重新編排《說文解字》的宋人字學新觀點，便是宋人在掌握「作字之本意」的自信態度上而衍生的新學問。而透過這些古代文字的掌握與理解，宋代文字學者也開始大膽的借用鐘鼎字形，來補充、甚至推翻《說文解字》原本依據小篆形的舊說，以趨近宋人心目中的「聖人造字之旨」。其中最能代表這種學風的，就是南宋戴侗的《六書故》。

戴侗一家三世皆深於字學，而且祖父之師即爲朱熹之弟子。而朱熹本人也是宋代新學術的代表人物，他不僅重視金石材料，也更利用之來檢討儒家傳統經典的舊說。可以想見，戴侗的字學思想，並非突而出，而是宋代學術思想脈絡下的一個結果。

⁷⁴ 劉敞〈先秦古器記〉，《公是集》，卷三十六，頁 715。

雖然戴侗的言論在元代就產生一些批評，但是不能否認的，這些批評的聲音證明了戴侗言論的流行與被普遍的接受。這種現象意味著時人對於這種借重金石材料而訂正舊說之作法的普遍皆受。而更重要的是，這本來就是宋代新學術的本質。

宋代自金石學興之後，訂史，訂經典。這是北宋的學術風氣。這種疑經改經的行爲，恰好反映了宋代學者傲然自岸的的態度。獨接古人，也是他們從事學術而得以傲然自岸的反映。儒家經典可以懷疑，可以修正，因為宋人覺得透過實物的考訂，可以糾後世之謬；宋人理學，亦以接三代聖王之心。這是宋代學術的基本精神，他們認為透過他們的修改與考訂，更能恢復古代樣貌與精神。所以，「復古」成爲他們一種追求。

附帶一談的，這種精神也灌注在篆學之中。宋人篆學有個特徵，便是敢直說己見。王安石的《字說》，便因一己之見在當時飽受攻擊，但一己之見亦是這種學術精神的發揚。南宋獨有以「六書」概念重新編排字學經典的《說文解字》，或是戴侗《六書故》援引金石學新發現的材料，這都是一種發揚古人精神的心態做爲驅使。

宋代篆書表現的擴大

對於這樣的學術新風氣，也同樣呈現在篆書的書寫上。如前所述，在晚唐宋初的篆書，多半以《說文解字》的小篆爲依歸，而取法李陽冰所留下的小篆範本。即使在宋初的篆書美感逐漸改變，而走向婉轉修長的風格，可以看到秦碑的因素逐漸加強。雖然仍舊維持李陽冰以來的「玉箸篆」的模式，不過小篆取法的標準已經不再僅限於李陽冰，而擴展到其他與小篆相關的秦系文字。如傳統的〈石鼓文〉，新發現的〈詛楚文〉、秦權秦量等等，都是宋人學篆寫篆時的重要範本。此外，尤其是鐘鼎文和古文，不僅成爲文字學者樂於用來補充訂正《說文解字》的新素材，也逐漸成爲文人士大夫所喜用的篆體，不僅許多文人善長鐘鼎之篆，而鐘鼎文也成爲治印者入印的新題材。如學者李公麟、翟汝文都以能識能寫鐘鼎文而著名。

除此之外，文獻中還能看到大量文人學習這種新興的篆體，而金石學以來所重視的古刻，也都在原有唐代以來的小篆典範之外，別成新一代的篆書範本。如

徽宗朝以博古聞名的文士黃伯思便言其習篆過程，乃由三代秦漢以來的鐘鼎古刻入手：

僕自弱齡喜篆法，初得岱宗秦刻(泰山秦刻)及朝那石章(詛楚文)學之，後得岐鼓(石鼓)、壇山字(周穆王「吉日癸巳」、及三代彝器文識，又學之。仰其高古，惟是之師。而漢魏碑首、印章，亦時寓目，下此者未嘗過而問焉。今觀蘇君書規撫雖法李監，而端勁方穩，殊可珍傳，信哉未易重古而忽今也。⁷⁵

作為「宋四家」之一的米芾，更耽迷於這些青銅與石刻學習，如〈紹興米帖〉收錄了米芾僅見的篆隸作品，卻洋洋灑灑的將這幾種新風的書體應用在各式的場合中。如他以鐘鼎文重新書寫《尚書·周官》，可看作是對於青銅器上長篇銘文的仿效，以《尚書》成書年代的西周時期的文字—鐘鼎文，重新書寫《尚書》的名篇，作為一種「復古」的嘗試，而試圖重建當初《尚書》的文字情境。(圖版 1-31)卻也以此書體，同時應用在日常尺牘上。(圖版 1-32)不僅反映著米芾試圖在日常生活中建立一種古代的氛围，更表露出米芾對於這種新篆體的喜愛。對於受信者是否真能「解讀」他信中所言，似乎對於米芾而言是無關緊要的，他甚至在信末還諧謔地附帶一句：「此簡若不了，卻示水去，呵呵」(此信若是看不懂，就丟到水裡去吧，呵呵)。若使對方真無法識讀他的鐘鼎尺牘，其實也無法如其所言而「示水」。即使在受信者努力翻查字書後而成功解讀此信，卻發現這段其實甚帶鄙夷而自矜的笑謔之語，也不知對方會作何反應了。米芾顛怪的性格，在此又再次的表露。也就是這種顛怪不拘的性格，鐘鼎文這種比起小篆更為原始象形、又更不強調結構筆力的古篆，顯然賦予米芾更大的創意空間。

所以在米芾一般的篆書中，也大量運用這些高古的篆風，而融合成甚具個人面貌的篆書。如《紹興米帖》中一段「篆至籀乃知亡，訓誥學生於漢」(圖版 1-33)，便在小篆之中帶有一些古文的因子，這種做法在另一個碑誌中獲得更明確的表達。在〈御製文王碑〉中(圖版 1-34)，米芾不僅將古文帶入小篆之中，也運用大量的鐘鼎文。並且行筆之際，並不要求圓淨的玉箸篆，反而較為寫意。這與他認為鐘鼎乃「漆書」所致，當在篆書中表現諸束筆沾漆而寫篆的高古情調。⁷⁶這樣

⁷⁵ 黃伯思〈跋蘇氏書後〉，《東觀餘論》，卷下，頁 352。

⁷⁶ 宋人對於古代書寫工具的認知，來自於古代篆字之風格的推測。如鐘鼎文渾圓無鋒的起筆與收筆，宋人以爲出自「漆筆」；如，則以爲「刀筆」所致。米芾曾議論古籀書乃爲漆筆所書。又如黃伯思則以爲不然。如〈記與劉無言論書〉：「又云：鐘鼎須用竹筆書乃佳，予云不然。今鐘鼎字若季[女員]鼎、伯戈盒，字皆兩頭纖纖，若使竹筆，何能如此？」，《東觀餘論》，卷上，頁 321。

的篆風在宋代似乎不見得獲得好評，然而這的確是米芾在復古之中所體悟的古法。就如同米芾所言：「篆至籀乃知亡」，篆書到了史籀尚且失去古意，當然更要上追鐘鼎之遺法，才能彰顯篆書之原貌。

米芾同樣不羈的創造力也展現在隸書上。在仁宗朝後逐漸轉向石經風格的宋代隸書，同樣在米芾的隸書可以看到石經的因子(圖版 1-35)，然而米芾卻漫不在乎石經中最重要「端勁」風格——一種儒家理想的端正人格，反而盡情伸展波磔，一如他毫無掩飾的誇張他的真實性情。所以米芾甚至以這種不羈的隸書，寫下他對石經一路典正馴雅之風格的不耐：「隸需師宜官、王次仲，繇、鵠凡筆張怒，毋秀氣，不足師」。鍾繇、梁鵠是三國魏時延續蔡邕以來的石經風格的代表，在宋代隸學石經的風氣中，也時常參佐魏國諸碑如〈受禪表〉〈孔羨碑〉等，來強調隸書勁利的線質。米芾卻對當時這種流行的風格表露出他獨特的個人見解，認為這樣的勁利的風格缺少秀氣，而陷入張牙舞爪的「張怒」之氣，而應該師法師宜官、王次仲。師、王二人亦是東漢著名的隸書家，不過向來卻沒有真確的書跡，而在另一段米芾回顧自身書學歷程中，亦再次強調隸書當學師宜官，而非鍾繇一路，如〈劉寬碑〉即是代表：「棄鍾方而師師宜官，劉寬碑是也」。⁷⁷在米芾眼中，〈劉寬碑〉即是師宜官的代表。無論這個見解是否屬實——宋代以來對於漢碑之書者也往往有比附文獻名家的作法，如就以〈劉寬碑〉為蔡邕所書——〈劉寬碑〉的風格的確不同於石經一路之勁利風格，而傾向〈史晨碑〉的含蓄特質。尤其可以從〈劉寬碑〉發現米芾舒緩而伸展的雁尾與出鋒之出處。

雖然米芾好作篆隸等古體書法，但相較於他傑出的行草表現，宋代時人往往不重視米芾在這方面的創作。⁷⁸然而，米芾對於鐘鼎文的喜好，可以看作由劉敞歐陽修以來的金石學風逐漸從學術的領域逐漸擴散到一般文人階層的一個象徵。這些古器物不僅提供了準確的古文字材料，也成為宋代文人仿古摹古而追求古意的一種手段。

金石與法帖的交會與金石之風的延續

趙孟頫對於中國歷代書體的關注些古代書體在宋代都曾經因為金石學或相關石刻的研究而重新復興之外，另外對於形塑這樣文字發展的脈絡的，恐怕與宋

⁷⁷ 米芾《寶晉英光集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷八，頁 138-139。

⁷⁸ 如宋高宗便言：「芾於真楷、篆、隸不甚工，惟行草誠入能品」，見《思陵翰墨志》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，頁 430。

人刊刻法帖之事有關。宋代法帖的風氣源自於太宗朝〈淳化閣帖〉，而後引發宋人仿效這種集法帖於一帙的作法。在宋代法帖之中，我們可以看到金石學的興起以及法帖的互動關係。在〈淳化閣帖〉中，乃是以內府所藏法帖的主，在身分階層的區隔中，以時代先後為次。如卷一為「歷代帝王法帖」，而卷二至四乃為「歷代名臣」，卷五則為「諸家古法帖」，而卷六至十乃為王羲之與王獻之。從這樣的安排中，可以明顯看到時代的因素並非編者關注的重點，而特別尊崇歷代帝王之書而特別置於卷首，極有可能即是贊助者和最重要的觀賞者為皇帝的緣故。然而這樣安排的用心，卻在稍後仿〈淳化閣帖〉而刊刻的〈絳帖〉與〈汝帖〉中看到時代因素對於編者的重要性。

潘師旦在皇祐嘉祐年間摹勒的〈絳帖〉，前後十卷，共二十卷。〈絳帖〉的內容，顯然多依據〈淳化閣帖〉而來，卻在次序的安排上，有所調整。如前十卷的部分，原本置於〈淳化閣帖〉卷五的「諸家古法帖」，在〈絳帖〉中拉置卷一。在後十卷中雖然仍以宋代帝王書與歷代帝王法帖置於首二卷，不過卷三至卷十卻將〈閣帖〉中特別的安排，分別依照時代先後重新置放，如二王便被拉至卷三至卷七，而卷八之後乃是原本時代就晚於二王的東晉留六朝之名臣。這樣的安排，顯然突出了「時代」對於編者的重要性，而非〈淳化閣帖〉的皇家性格。也由於依照時代先後的安排，讓原本以「法帖」為核心內容的作法，產生了一種書體演變的時代順序感。

如重新置於首卷的「諸家古法帖」，內容本為倉頡、夏禹、孔子等古篆書，可能因為非法帖的緣故，而被〈淳化閣帖〉置於卷五（卷六開始即是二王，所以卷五相當於上半部分的最後）。但在〈絳帖〉中，卻因為時代次序的緣故，而置於卷一。而下乃是漢張芝、魏鍾繇、吳皇象，而進入了章草的世界。再者，乃是二王所帶領起的今草。雖然〈絳帖〉並未增修太多內容，基本所收錄具是依照〈淳化閣帖〉，但因為重新依照時代先後的排序，而內容乃由「篆書」到「章草」再到「今草」，而產生了一種書體演變的次序感。

透過宋人法帖而感受到書體演變的次序性，雖然不是〈淳化閣帖〉編者的原意，但從〈絳帖〉對於次序的改動，時間的意義被新的編者所關注，究竟編者是否考慮書體演變的問題很難肯定，不過在北宋仁宗朝後逐漸發現的三代秦漢的金石遺物之後，大量早期文字的出現，的確提供了宋代學者對於文字演變的新材料，而這些新材料也開始被編入法帖的體系，而同樣作為文字肇始以及聖王遺志的用意被完全的凸顯出來，這在徽宗朝內編定的〈汝帖〉可以看到清楚的展現。

〈汝帖〉為大觀三年(1109)年，王案守汝州時所輯刻。雖然亦是延續〈淳化閣帖〉以來以「法書」為主而編次的法帖，不過可以看到因為當時金石學的盛行而增加了三代與秦漢石刻的部分，大多是當時著名的金石石刻。所以在〈汝帖〉之中，文字演變的現象被強化，而金石石刻被採入「法帖」的體系之中，就意味著原本反映古代遺物、禮制、史料的文字材料，變成書學中被臨習的新典範。(圖版 1-37)

所以，隨著金石學的發達以及宋人對於古代知識的豐富，這種古器物不僅作為「古代」的真實象徵，而成為宋代士大夫重建三代秦漢的根據；同時也成為書家的靈感來源，而被賦予了當代的新生命。即使原本屬於墨跡性格的法帖系統，也將金石類別大量收錄其中，彌補書跡所不及的上古時期。這樣有系統的書史圖版，不僅反映了宋人完整的古代文字的觀念，也象徵著宋人在追求古意上的全景觀點。不僅只是行草書二王而以，是自篆隸開始以迄行草，皆以師古為範。如此看似嚴謹的篆隸等古代書體，似乎宋代逐漸展開的「尚意」的行草書風有所扞格，然而作為「尚意」書風的代表的蘇、黃、米三人，卻皆是在師古之上而翻出自身的新意。無論是師顏、或法二王，皆在古典的基礎上展開與大師的對話。這與宋代對待篆隸等古體書法的精神是一致的。過去學者在探討宋代篆隸書與當時行草「尚意」的扞格時，卻未發現他們之間隱然的相同脈絡，皆在於師古中而翻出新意。

小結：宋代復古的議題提出

從篆書的領域中可以發現宋人根基於新發現的青銅石刻材料而擴展出新的篆書觀點，並形成書學上追摹的對象。對於宋人得以超越唐人的自信，便在於黃伯思所言的「仰其高古，惟是之師」。其實，宋人得力於古器物而形成一己書學新觀點的，不僅是篆書而已，而是擴展到當時所見的全部書體。如前述所言，宋人根據當所見的材料，而對上古三代秦漢的書體演進有全新的概念。所以對於篆書以下的秦漢之間複雜的書體流變，也擁有特殊的觀察。而當代所出土的實物，幾乎無一不進入當時書學的領域而為宋人所仿效。

從上述的討論，說明了金石學所帶動的大量古代文物，刺激宋人重新檢討傳統文獻的成說，並提出一套應映新出土的材料而建立的新觀點。而宋人對於古代

文字的演變過程，也意識到了傳統文獻單線發展的弊病，並利用新材料來回應古代複雜的文字演變。也因為如此，宋人格外注重文字演變之間的過渡階段，如西漢時候的篆隸之間的文字，便被賦予「古隸」「秦隸」等的稱呼，隸草之間的也被安上「章草」之目，皆是用來指稱宋人新辨識出的過度字體。對於稽古，宋人因為金石學的新材料而到達了高點，而形成了以新材料而稽古的積極態度。所以，即使唐人在書學上達到復興的高峰，然而唐人的觀點與成果，往往被宋人視為「變亂古法」。宋人之所以度越唐人，便是他們擁有確切的古物，讓他們得以跨越唐人而上溯古代，恢復古法。

對於唐人書法缺失古意的言論，其實在宋代書評中時常可見。如米芾著名〈草書評〉，便以懷素、高適、[巧光]光三人草書缺失古意。⁷⁹而在米芾另一篇著名闡述自身書學歷程的文章中，便展現出宋代文人在書學領域上對古代各種書體的全盤學習，以及稽古為證的態度。

余初學顏，七八歲也，字至大一幅，寫簡不成，見柳而慕緊結，乃學柳。久之，知出於歐，乃學歐。久之，如印版排算，乃慕褚，而學最久。又慕段季轉折肥美，八面皆全。久之，覺段全繹展蘭亭，遂并看法帖，入晉魏平淡。棄鍾方而師師宜官，劉寬碑是也。篆便愛詛楚、石鼓文。又悟竹簡，以竹筆行漆，而鼎銘妙古老焉。其書壁以沈傳師為主，小字大不取也，大不取也。⁸⁰

對於這段文字的解說，過去學者多引用以證明米芾「集古字」的書學歷程。不過從這段自述中，卻可以看到米芾在長時間的探索之後，而歸結於「晉魏平淡」的二王書風，同時間並以當時出土新材料作為篆隸二體的典範，而展現出以古為師的書學選擇。所以，從此角度便可以明確看到米芾在行草、篆書、隸書三方面，都有過長時間的學習與追尋，而後方能從自己的體會中了悟和何種古代範本才是真正值得效法的經典。這與其著名的〈論書帖〉中所放之厥詞：「草書不入晉人格，聊徒成下品。張顛俗子，變亂古法，驚諸凡夫，自有識者。…」(圖版 1-36)，皆為一貫的度越唐人而回歸古代法度的思路。而米芾此處只談行草，並未擴及其他書體。然而從其所言晉人之「古法」，可以了解米芾所產生的古法的概念，不僅來自《淳化閣帖》刊刻以來對於草體的認識，其實也是在整個北宋金石學的氣氛中，所培養出度越近人而上溯古法的概念。⁸¹

⁷⁹ 米芾〈草書評〉，藏於台北故宮博物院，圖版見《大觀》。

⁸⁰ 米芾《寶晉英光集》，卷八，頁 138-139。

⁸¹ 論者曾以米芾受到唐人韓愈的影響，而批駁唐人新創的草法。然而如果將米芾的言論至於北

所以與米芾同時代、並以博古聞名的黃伯思，對於「古法」也有相同的觀念，皆以唐人喪失古法，而批評唐代最爲自豪的篆、隸、草三方面的成績：

篆法之壞肇李監，草法之弊肇張長史，八分之俗肇韓擇木。此諸人書，非不工也，而闕古人之淵原，教俗士之升木，於書家為患最深。夫篆之方穩，草之顛放，八分之纖麗，學便可至，而大勢失矣。彼觀鍾彝文、識漢世諸碑、王索遺蹟，寧不少損乎！此可為知者道。⁸²

黃伯思認爲唐代在這者幾種書體中，雖然都取得了高成就，但也都缺失了古法：「非不工也，而闕古人之淵原」。黃伯思論書重視復古，習書者若不知師古，則流於「俗」。他所強調的「古」，則是「古人之淵原」。如篆之鐘鼎，隸之漢碑，應當上溯至書體之起源。所以，他批評草法之弊起於張旭，雖然未言應當師學何種古代典範，但從他重視法帖的態度，也可知二王草法爲其心中的「古人之淵原」。這種想法已經隱含了如何回復這幾種古代書體中的古意的問題。宋人因爲金石學而重視考古，對於古代書體的面貌，他們也都稽古而發。所以黃伯思對於如何學習篆隸草的三體，他的意見也就是「觀鍾彝文、識漢世諸碑、王索遺蹟」了。

餘論：趙孟頫出現的意義

所以在趙孟頫收集到完整的〈淳化閣帖〉之時，他所留下著名的〈閣帖跋〉中歷數文字演變的過程，反映法帖一系不僅作爲書學本身臨習的範本，同時也因爲收羅了較爲完整的歷代書體，而成爲中國文字演變次序最好的教學圖版。所以，在古代文獻中所記載的文字演變的歷程，不僅在宋代金石學興之後，獲得縝密的重新論述，而宋人喜刊的法帖系統，成爲說明古代文字演變的最佳圖像教材。這也可以用來解釋爲何趙孟頫在收集到〈淳化閣帖〉之後，會興奮地歷數中國文字的演變過程。對於他而言，這無疑是文字演變的最佳教材。所以，當我們留意在趙孟頫收集到完整的〈淳化閣帖〉之後對於他轉向二王書風的現象之時，也應當留意其時這也完全啓發他在古體書法方面的興趣，尤其是他心中完整的古

宋晚期普遍崇古的學術氣氛中，可以明瞭這種觀念不僅限於草書，而是全盤的書體。此作相關論述，可見何炎泉《大觀》〈書論書〉解說，頁 321-324。

⁸² 黃伯思〈論書八篇示蘇顯道〉之四，《東觀餘論》，卷上，頁 330。

代書體的發展序列獲得法帖進一步的證實之後，也意味著他對古代書體的完整掌握。

所以，唐人新創的藝術美感，在宋代稽古為證的態度中，都是缺失古意的表現。而且，宋人這種想法，已經隱含了如何回復這幾種古代書體中的古意的問題。宋人因為金石學而重視考古，對於古代書體的面貌，他們也都稽古而發。所以黃伯思對於如何學習篆隸草的三體，他的意見也就是「觀鍾彝文、識漢世諸碑、王索遺蹟」了。在趙孟頫在書學上全面回歸古代典範，而提倡篆隸行草諸體之時，其實也因該歸結於宋人因為金石學新材料的緣故，而興起一股稽古為師的風氣。而宋代金石學所復興的數種古代書體，到了趙孟頫的時候也為其所全盤接受。從這個層面上，或許可以說趙孟頫的復古思想導源於宋代，而宋代金石學所開展的面向與實際的成果，也是趙孟頫得以復古的重要淵源。

因此，趙孟頫在書法復古上，不僅只是回歸二王而已。淳化閣帖一系法帖的流通，以及宋代金石學的大興，都塑造了宋元時人對於古代書體的完整掌握。對於他們而言，他們不僅更為完整的掌握古代書體的演變過程，也掌握了這幾種古代書體的最佳典範。所以回到趙孟頫的書法復古的問題，就不僅於回歸二王如此簡單而已，如何正確的掌握古代書體的發展脈絡以及其中最佳的典範，才是趙孟頫在書法復古事業上最關注的議題。在這個過程中，可以看到他對如何復古的多年追求，以及對何為古意的反覆商榷，而最終在晚年的多體千文則展示了他所追求的復古事業的全貌。

學者的研究中，元代篆隸的大盛與趙孟頫的提倡有關。趙孟頫提倡「復古」，回歸古代的書法典範，所以復興篆隸這種古代的字體。對於趙孟頫「復古」與篆隸的關係，以及因為趙孟頫的提倡而導致元代學習篆隸書的興盛，這二點都是無庸置疑的。不過過去的研究皆不及於此，所以筆者必須深入的研究。

趙孟頫對於篆隸書的重視和他所提倡的「復古」息息相關。「復古說」一直以來都是書史研究者相當關注的命題，不僅整個元明時期書史的走向都因為趙孟頫而改變，在晚明更引發了董其昌的隔空呼應，「復古說」就成為研究中國晚期書史不可迴避的課題。不過對於趙孟頫這個概念是如何形成，一直以來卻無法解決。近來有學者重建南宋末季的社會環境與書法論述，試圖解決此說的源起，我們才比較清楚的獲知「復古說」和趙孟頫重要的青年養成階段之時所身處的「書學場域」二者之間的關聯。不過，趙孟頫究竟如何形成這樣的概念，關於這段過

程卻是我們一直無法知道的。尤其，學者太過直接的將「復古」與趙孟頫聯繫在一起，並以此概念解釋趙孟頫與元代書史中的各種現象，如此一來，並無法清楚的交代趙孟頫「復古說」的實質內容與元代書壇的互動過程，而且，也往往也忽略了趙孟頫在書學方面所受過的歷練與成長對於他最後所提出的「復古說」的影響。另外重要的一點，篆隸書在趙孟頫的復古說中又扮演著什麼樣的角色，也是必須解決的問題。在趙孟頫的復古概念中，篆隸書應該扮演著重要的角色，就如同行草法二王一様，都代表了趙孟頫復古概念的一部分。理解趙孟頫在篆隸書方面的活動，才能了解他的對篆隸書的態度，也才能掌握恢復古代書體與復古理念之間的關聯。



第二章 趙孟頫的篆書與復古事業的展開

趙孟頫的書法復古與篆書

宋代金石學的興盛以及宋人對於篆學的興趣，都是元人篆書、以至於其他古體書法得以發展的重要資糧。元代復古運動中最重要的人物趙孟頫，他對於書法復古的追求，不僅是重新回歸二王的古典傳統，他同時也鑽研各種其他的古體書法，包含篆書在內，還有章草與隸書也都是他著意發展的項目。由於他的提倡，這幾種古體書法在元代都獲得復興而受到文人的普遍運用，這也是過去學界對於元代復古運動最相當重要的內容。對於這幾種古體書法在元代的傳承與使用的情境脈絡，是本論文接下來的論述重心。不過回歸當時元代復古氣氛，除了趙孟頫如何復興這幾種古體書法之外，其實宋代金石學的興盛帶動了士人對於古體書法的認識與書寫，除了篆書之外，隸書與章草也都在宋代獲得另外一波的書寫高峰。這樣的崇古淵源、古代知識與文人脈絡，是培育趙孟頫古體能力的重要場域。所以回歸宋代金石學的成績，以及宋人在這幾種書體的運用情形，都得以讓我們了解當時對於這幾種古代書體的認識情形。而趙孟頫的復古，便是在這樣的場域中養成長大的。

趙孟頫在書法上的復古，過去多半將焦點及重在二王典範的範圍之中。對於趙孟頫其他的古體能力，雖然學者亦皆認識其為趙孟頫復古事業中的一環並對元代書家產生重大的影響，不過對於趙孟頫各種古體書法的內涵並未有確實的認知，就未能確實的了解趙孟頫復古的實際追求以及其復古事業的全貌。由此，也就無法清楚的判斷後來受到趙孟頫的啟發而產生多采多姿的古體書寫的書史現象了。

針對於此，在第一章我們已經知道宋代金石學所開創的新格局是元代書法之所以能夠復興各種古體書法的重要淵源，不過元人的成果究竟為何，還需要更深入的研究。作為復古運動的領導者趙孟頫究竟如何復興這幾種古代書體的真實情形，實有助於我們掌握元代篆書的內涵。

第一節 趙孟頫在復古脈絡中的篆書

趙孟頫的復古意識與追尋

對於趙孟頫而言，復古是他一生的追尋價值。大約從三十餘歲由高宗風格轉學二王之後，復古的意識開始覺醒，此後成為他一生藝事的主軸。脫離高宗，對於趙孟頫而言是展現他有意追尋古意的轉捩點。現在越來越多資料證明，以高宗為師其實是趙宋皇裔子孫的共同童蒙書學教育。雖然現在的資料看起來趙孟頫幼時隨其父親各地為官而輾轉，並沒有定居一地。但是身為趙宋皇孫，這樣的教育機會顯然較大，而且他皇裔的身分也足以主導他的書學啟蒙以高宗為範。所以他早年書法所透露出的高宗風格，其實意謂著他的童蒙教育的背景。所以當他在三十餘歲時轉學二王，就不僅是風格的改變，而是有意識的以古代範本作為胎在書學上的典範，而脫離童蒙教育、或是鄉間名師的階段。

另一點足以證明這次轉換的實際意義，大約在此時前後趙孟頫也特意的收集到一部完整的《淳化閣帖》。這是不容易得到的東西，但他卻在各地尋找而在吳興與杭州二地在前後年內分別收集拼湊到了完整的全本⁸³，顯然是以資書學之用。過去學者多半將此事視為他轉向二王的開始，不過這樣的解釋畢竟過於戲劇化，書學的轉變並非一夕而就，乃有其生根轉變的過程，應該在收集到《淳化閣帖》之前就已經有了以二王為師的觀念了，所以才會特意的去收集完整的《淳化閣帖》，以利自己的書學需求。以魏晉為師其實是在宋代名家輩出而時人以大師為尚的主流書學脈絡下的伏線，其實宋代本來就以收藏各種蘭亭和其他的單帖為競，如定武蘭亭、鍾王小楷都在當時書學的典範之列，以至於南宋的時候有二百蘭亭之目，都反映了宋代對於魏晉的追求。魏晉作為中國書學的開端，奠定了後代中國文人的基本書體與基本美感，在《淳化閣帖》刊刻之後就再次的奠定。所以即使宋代書法表面上是蘇黃米等大師的尚意流行，其實底下卻是不斷的回歸魏晉，以魏晉為師，至此而出現了謹守魏晉的大師，如北宋的米芾，南宋初年的高

⁸³ 趙孟頫〈閣帖序〉，《松雪齋文集》，卷五。

宗、吳說。⁸⁴所以現在學者將趙孟頫書學復古之觀念上溯至宋代潛伏的淵源，的確也是這樣的。趙孟頫應該就是在南方的社會中而有了回歸魏晉的書學觀點。

所以在趙孟頫三十餘歲轉向二王書風之際，同時也在學習其他的魏晉典範，如鍾王小楷、章草等，在從趙孟頫的自述與其留存的早年書跡中都可以獲得印證。而趙孟頫之所以學晉唐，乃是有其書學觀念。他覺得書若無古意，則不足觀。這在他轉向二王數年之間，北赴大都的時候，就已經因為北人學書多以顏體為師而乏古意而讓他有所批評。所以「復古」的確是趙孟頫青年時期就已經養成的觀念，此時他已認為古意作為書法中最重要的價值。不過在這個階段中，趙孟頫在二王書風的主方向之下，並廣泛的臨學晉唐的各家典範，並未完定於一尊，從三、四十歲時期的書跡都還能發現他轉學多師的痕跡。後世所熟悉的「趙體」，則是要到四十多歲的南返南方的時候才真正的出現。大概也是在這個時候，與他一起分享復古觀念的鮮于樞鄧文原才出現。這是最早與趙孟頫一起分享復古觀念，並且一道實踐復古書風的同胞。可以從同時期的南方人書跡來看，也都並未出現學習二王的風格，一仍南宋以來的舊習，可以說明在趙孟頫成為當代大師的階段之前，其實這樣的觀念或許為南方人所共享並相互切磋，但都還未曾變成南方、或是全國風行的趙體風格。其實也是，這時候的趙孟頫追尋的復古之路，他的趙體並未出現。從三四十歲書風的擺盪的現象來看，其實趙孟頫雖然確定復古是他所追尋的路線，但也並未確立何種風格為主，或者說，在多種追尋之間趙孟頫才逐一確定他心目中風格為何種。所以即使到了晚年，趙孟頫還是隨著收集到的古帖而進行各種的臨學，可以看出他對臨古的重視。這從晚年蘭亭十三跋中可以看出他仍然在逐一體會何為古意，這也是他一生的追尋腳步。

在趙孟頫追求復古的書法生涯中，篆、隸、章草等古體書法與其行草迴歸二王古典的脈絡顯得相當一致。在趙孟頫三十餘歲轉向二王之際，同時也進行古體書法的學習。趙孟頫初上大都之時，吳澄已盛讚趙之「科斗史籀來，篆隸楷行草。字體成一家，落筆如一掃」⁸⁵，此時趙孟頫僅三十四歲。更別說是三年後鮮于樞委請趙孟頫製作其父的墓誌銘，除了以趙孟頫盛名南方的鍾王之風的小楷書丹之外，更以篆書題蓋！在同時間另一次為趙孟頫的小楷作品題跋之際，鮮于樞又再次留下「子昂篆、隸、正、行、顛草，具為當代第一」的讚語⁸⁶，此時趙孟頫亦

⁸⁴ 傅申〈趙孟頫書小楷常清淨經及其早期書風〉，《書史與書蹟—傅申書法論文集(一)》(台北：國立歷史博物館，1996)

⁸⁵ 吳澄〈別趙子昂序並詩〉，《吳文正公集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷三，頁25。

⁸⁶ 鮮于樞〈趙榮祿小楷過秦論〉跋語，《清河書畫舫》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷十五，頁677。

不過三十八歲，這些資料都反映了趙孟頫早年在各種古體的用心。所以，從趙孟頫的古體書法和其二王書風的一致發展來看，在趙孟頫三十餘歲形成的復古意識，並開始追尋何為古意之際，其實是以一種更全面的方式展開。在二王行草之外，趙孟頫復古理想尚包括篆、隸、章草等古體書法在內。

回歸趙孟頫早年成長的南宋文化圈中，這些古體書法已是重要的書法表現之一環。這與南宋以來繼承北宋金石文化而重視篆隸古體能力的文化現象密不可分，並且在南宋也出現不少篆隸名家。如南渡之後，宋高宗曾歷數南宋的篆隸名家：「小篆則有徐明叔(徐兢)及華亭曾大中、常熟曾耆年。…隸書則有呂盛己、黃銖、杜仲微、虞仲房」。⁸⁷而到了南宋晚期，也出現如魏了翁(1178-1237)這樣善長古體的經學家。⁸⁸即使在趙孟頫的前輩中，也不乏擅長這些古體的書家。如龔開(1222-1304)便擅長一種介在篆隸之間的古拙書體⁸⁹(圖版 2-1)，並曾試圖考訂唐代著名難解的篆書碑一〈碧落碑〉⁹⁰。另外如趙孟堅(1199-1264)亦嘗將隸書融合在於行草書中使用，而製造一種高古的氛圍(圖版 2-2)。而章草也有葉本〈急就章〉和法帖系統中的相關書跡的流傳。所以，在趙孟頫所長成的南宋遺民的文化圈中，這些古體書法對其而言並不陌生，而這樣的文化資產也是孕育趙孟頫書學古體的文化場域。

不過如同趙孟頫對於二王的追求一樣，古體書法亦是原本南宋的文化資產，卻在趙孟頫之時才有突出的成績。也未曾如趙孟頫一般，成為有意地全面發展。這都顯示古體書法對於趙孟頫而言，都是有意地追尋與發展，一如他著名的二王風格的行草書。至於這些古體書法對於趙孟頫而言，是否隱含了行草、小楷方面所展現「越宋入魏晉」的同樣度越近人而復古的思想，值得深入考究。而趙孟頫又回歸了什麼樣的古代典範？透過趙孟頫發展古體書法之事來看，更能全面地理解趙孟頫在書學上的復古理念。而趙孟頫所留下大量的篆書書跡，則成為我們切入他在古體書法的重要材料。

⁸⁷ 宋高宗《思陵翰墨志》，卷上。

⁸⁸ 如元儒吳澄〈篆書序〉亦言「宋人能篆書者頗多於唐，蜀魏文靖公至今為人所稱」，《吳文正集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十一，頁 225。

⁸⁹ 傅申師即言其「取法在秦隸漢篆之間」，並目為元初繼承南宋自由的個性主義之遺風，見氏著〈元代書法簡論〉，《書史與書蹟—傅申書法論文集(二)》(台北：國立歷史博物館，2004)。

⁹⁰ 元人中，吳叡、張雨、俞希魯、宋濂俱曾考證過〈碧落碑〉，然而彼此意見紛紜，並未達成一致的見解。如宋濂所說：「蓋此碑雜出於鐘鼎篆籀諸文，其亦戛戛乎難知哉！」，宋濂〈碧落碑跋尾〉，《鑾坡後集》卷六，收於《宋濂全集》，676 頁

趙孟頫的篆書

趙孟頫留下的篆書數量頗豐，大部分都是碑誌的篆額。除了向來屢為學者引用的墨跡前的篆額之外，其實在石刻資料中尚保存上石之後的拓本，也擴充了我們對趙孟頫篆書面貌的掌握。除此之外，「多體千文」中的篆體則是另一個值得關注的材料。趙孟頫曾留下二件相關的作品，一為〈四體千文〉，一為〈六體千文〉，除了小篆的部份之外，尚包含絕無僅有的鐘鼎文。況且，千字文包含了一千個篆字，在數量上遠過於碑誌之篆額，對於我們認識趙孟頫的篆學素養，無疑地是豐富的材料寶藏。

過去研究者對於趙孟頫篆書的掌握，繫年最早者已是晚至五十歲的〈玄妙觀三門記〉。此後雖然留下數量頗眾、品質絕佳的篆書資料，然而對於早年的篆書淵源卻只能付之闕如。近來隨著《契蘭堂法帖》的出版，其中提供了趙孟頫三十八歲所書〈鮮于府公墓誌銘〉，其篆額應是目前可掌握的最早篆跡。(圖版 2-3)此本因為在上海圖書館尚保存唯一孤拓，所以論者多據以研究趙孟頫早年鍾王小楷的面貌。⁹¹然而上海圖書館此本，僅有正文而缺篆蓋，然而在《契蘭堂法帖》中卻完整保留正文與篆蓋的部分，如果將正文部分與上海圖書館藏孤拓相比對，可以得知《契蘭堂法帖》確有根據，並非偽品，也肯定了《契蘭堂法帖》所收錄篆蓋部分的可靠性。

由此〈鮮于府公墓誌銘〉篆蓋來看，可以看到用筆勻淨的「玉箸篆」風格，然而並無向下拉長的效果，而顯得方正平穩，這與後來〈張總管墓誌銘〉的風格十分相類。(圖版 2-4)不過除了這一類的風格之外，尚有如〈玄妙觀三門記〉(圖版 2-5)、〈三清殿記〉(圖版四 2-6)、〈湖州妙巖寺記〉(圖版 2-7)、〈淮雲院記〉(圖版 2-8)、〈杭州福神觀記〉(圖版 2-9)等等與南宋以來修長體勢之「玉箸篆」的相類風格。從這些作品，雖然長短有別，然而皆能看出對於宋代以來修長婉轉的「玉箸篆」之風。而這一類的篆書風格，同樣也反映在趙孟頫喜愛的元朱文印的印風上，如早年作品中就已經開始啓用的「趙氏子昂」等諸印。由此看來，無論早年的朱圓文，或是晚年的碑誌篆額，都運用了這樣細勁圓轉的篆書，都反映了趙孟頫一生中對於這類型之篆書的喜愛。

不過在趙孟頫大量的篆書書蹟中，在優美的「玉箸篆」之外，尚有其多種的

⁹¹ 傅申〈趙孟頫書小楷常清淨經及其早期書風〉，《書史與書蹟—傅申書法論文集(一)》(台北：國立歷史博物館，1996)。

風格。如〈定演道行碑〉(圖版 2-10)，同樣的風格尚能用〈膽巴碑〉(圖版 2-11)、〈仇鏐墓誌銘〉(圖版 2-12)看到空間佈滿的現象，而且趙孟頫進一步的更將筆勢盤曲迴繞，如「元」「覺」之下腳，應該運用了印文的技巧。除此之外，這幾件作品的筆力強勁、肩架穩厚，也是不同於第一類「玉箸篆」的的地方。這樣的現象，似乎越到趙孟頫的晚年越見頻繁。如〈程鉅夫妻徐氏追封碑〉〈孔治墓碑〉、〈張留孫碑〉(圖版 2-13)，都可見渾厚的筆意。似乎在這一路中，婉轉優美的姿態並不是重點，而在穩重的筆意。

雖然這二種篆書類型，都是脫胎於「玉箸篆」，然而各自強調的重點並不同，一為婉轉，一為渾厚，而且俱同時並存於趙孟頫五十歲之後的晚年時期。換言之，二種風格之間並不存有先後發展的遞承關係。不過，這也意味著趙孟頫擁有多種篆書風格的能力。對於使用何種風格的背後，是否隱含著觀者的問題，是另一個值得關注的問題。不過，第二種類型所透露出的渾厚風格，可能意味著不同篆書典範的應用。

在趙孟頫之前的篆書傳統中，雖然在唐代李陽冰之後就奠定了「玉箸篆」的基本模式，但是唐宋以來名家風格各有不同，如李陽冰多虯曲拗勁，入宋之後則多婉麗之姿。不過在宋代金石學興之後，大量的秦漢碑刻進入書法學習的視野，對於篆書的學習也不僅於師法當代名家，古代範本也成為「學習古法」「取得古意」的重要方法。尤其作為篆書原生的秦碑，更是在習篆中相當重要的典範。所以自從北宋便不遺餘力的尋訪秦碑，並妥善整理。尤其陸續出現的秦系材料，如石鼓、詛楚文等，都進一步強化宋代對於秦系文字的掌握。⁹²

所以，趙孟頫第二類型篆書中所透露出來的渾厚的特質，其實與當時可見的秦碑相當有關，尤其可能是〈泰山碑〉的影響。如〈張留孫墓誌〉便相當符合〈泰山碑〉的「方圓闊落」之特質。而從一些細微的篆字寫法，如「義」等，也可能是引用自〈泰山碑〉。不過，除了這些特質之外，趙孟頫的篆書中還隱含許多秦碑因素無法涵括的特質，如「广」「宀」等，都非秦碑所習用，甚至也不在《說文》的篆法中，這意味著趙孟頫在我們現今掌握之外更加多元的篆學範本。其中，可能就包含著對石鼓和詛楚的學習。如從「趙孟頫字表」中可以看到上述一些獨特寫法，都與石鼓與詛楚有關，而這些特徵，在一些西周時期的青銅器上更有顯著的表現。

⁹² 見本文第一章。

趙孟頫字表

李陽冰	說文	趙孟頫			
		 四體千文	 四體千文		
		 定演道行碑	 臚巴碑	 張留孫碑	
		 張總管墓誌	 張留孫碑	 四體千文	 四體千文
		 鮮于府君墓誌	 張留孫碑	 臚巴碑	
		 四體千文	 四體千文	 四體千文	
		 四體千文	 四體千文	 三門記	
					

雖然石鼓詛楚和相關的西周銘文，在北宋以後就屢為文人士大夫所關注，並也留下臨摹的紀錄。⁹³然而在宋代所留存下來的相關資料中，但卻極少看到化用石鼓、詛楚於小篆之中的例子。而趙孟頫將某些石鼓文的偏旁或特殊的寫法融合入小篆的寫法，就顯得相當的特殊。因為在小篆的系統中，雖然會參照秦碑或是李陽冰以來的名家而進行篆書的創作，然而基本上卻還是依循《說文》的體系。因為篆書的任何偏旁點畫的差異，都在學理層面上反映著不同的義涵。然而如趙孟頫的小篆，卻大膽的融入了石鼓、詛楚的偏旁，並成為他一生慣性的寫法，這就意味著趙孟頫在篆學上某些特別的概念。趙孟頫這種不同於過往的表現，可能就是書法「復古」的現象。

「復古」的篆書

南宋末至元初之際，浙東戴侗曾編著了一部文字學的著作《六書故》。戴侗(1200-1284)，永嘉人。他將《說文》原本以部首編次的體系完全打散，而重新依據「六書」的原理，依照子母相生的辦法，重新編纂而成此書。戴侗之所以大膽的改易《說文》，乃在於他認為子母相生的內在連結才能真正的彰顯聖人造字的六書之義，而《說文》原本依照部首相次的作法，徒是著眼於外在的形體而已。對於造字之本意，是戴侗著書的核心追求。⁹⁴

自從李陽冰重新整理《說文》，雖然使得篆學的發展有了文本的依據而得以大為通行，然而畢竟失修太久，無論在篆形或是字義的解說上，都充滿了後代的加工痕跡。如何回歸聖人之旨，一直是後代文字學者所關切的課題。即使如徐鉉、徐鉉大力抨擊李陽冰師心自造而有違古法，而再進一步的整理《說文》，但是在學術方法以及材料上可能都未能突破李陽冰所面臨的局限。所以在北宋金石學興之後，三代之青銅銘文無疑地提供了早於小篆的確切古代文字，對於北宋學者而言也更能掌握所謂的「造字之本意」。或許因為這樣的衝擊，南宋初年的鄭樵就已經屏除《說文》依部首相次的作法，而提出「六書」的觀點。以六書的內在義理重新編次篆字，以凸顯造字本義以及後世文字衍生的過程。南宋學者的新學術觀點，無疑地是戴侗編著《六書故》的淵源。然而他更全面援用宋代以來風行的鐘鼎文，作為重新詮釋字義的根據，而在許多篆字上，也依照他對於造字本意的理解，而提出他認為真的篆形。如其所言：「六書始於象形、指事，古鐘鼎文

⁹³ 豐坊《書訣》，葉十。

⁹⁴ 關於戴侗與《六書故》的相關研究，可參考党懷興〈論戴侗的說文解字研究〉，收於《中國古典文獻論叢》(北京：中國社會科學出版社，2004)，頁 3-30。

猶可見其一二焉。許氏書祖李斯小篆，徒取形勢之整齊，不免增損點畫，移易位置，使人不知制字之本」。⁹⁵而他之所以大膽的改動傳統舊說，顯然也是他從鐘鼎文中體會「制字之本」的自信。

戴侗此書雖然首次刊版印行，已是晚至元仁宗延祐七年(1320)，然而在此之前卻已造成南方的風行。可以看到，如何從金石材料以體現制字之本，應該是南宋末元初之際篆學者所努力從事的課題。所以在趙孟頫許多特殊的篆形上，都可以看到和戴侗之間的關聯。如戴侗認為「月」「肉」偏旁應該有所區別，並借用鐘鼎文中的半月形的字形，代用《說文解字》的原字，並也替代一切與「月」字相關者。戴侗從文字學的角度出發，並大膽改變《說文解字》，卻也可以在趙孟頫的篆書中發現同樣的手法。由此點可以看到趙孟頫對於戴侗學說的接受，並也反映自宋代以來一貫的觀念。(圖版 2-14)

然而，趙孟頫在繼承戴侗這樣的觀點之後，卻又呈現出更細微的差異。如前述石鼓和詛楚的因子都不曾在戴侗中出現。與趙孟頫同時為元初南方文士博古代表的吾丘衍，也對戴侗某些作法有過質疑。⁹⁶這顯示了在南宋後期逐漸形成的度越《說文》的整體學術風氣中，仍然存在著些微的差異。對於趙孟頫而言，石鼓、詛楚與秦碑可能就是他用以度越《說文》，而上溯秦代之古意的憑藉。

宋元以來，多發現石鼓文雖屬「周宣王之大篆」，卻與後來李斯的小篆肖似，彼此一脈相承。南宋鄭樵更利用石鼓文與當時出土的秦量之文字寫法相同者，推論石鼓屬於秦器，而非西周宣王之物，將石鼓拉下經典的享堂，而試圖從文物的脈絡推定石鼓的年代與屬性。雖然鄭樵的說法並沒有獲得當世和後代學者的認同，不過石鼓和小篆之間密切的淵源，以及秦系的歸屬，卻成為逐漸被接受的觀念。在元人文獻中，都可以看到他們將石鼓文視為小篆之源，而與古文、鐘鼎劃別開來。元初吾丘衍在編定《古文篆韻》之後⁹⁷，更將石鼓、詛楚、秦碑等另編為《周秦刻石釋音》一書，即可以看到二系畫分，以及將〈石鼓〉〈詛楚〉視為小篆之源的概念。

所以，雖然詛楚與石鼓在時代上又更早於秦代而保留了許多原始的面貌，但是在字體的發展上，詛楚與石鼓都屬於秦國一系的文字，本身就有可融通的地

⁹⁵ 戴侗〈六書通釋〉，《六書故》。

⁹⁶ 吾丘衍〈辯謬品〉，《學古編》(百部叢書集成影印夷門廣牘本，臺北：藝文印書館，1966)，卷下。

⁹⁷ 〈吾子行書古文篆韻二帙〉，《珊瑚網》卷十，四庫全書 818 冊，163 頁。

方。就是這些可加融通的地方，讓這些具有復古觀點的南方士人，從詛楚與石鼓之中找到可以合法的上溯古意的脈絡，而大量他們的小篆之中，融合這二種較為早期的秦系文字，而成就了元初獨特的「復古篆書」。這也可以用來回頭解釋趙孟頫的小篆之中，所間雜出現的一些屬於石鼓文的因子。所以楊載在〈趙孟頫行狀〉所言「趙子昂篆法石鼓、詛楚」⁹⁸之事，也就獲得了脈絡性的合理解釋。後來陶宗儀編纂《書史會要》，亦引用這條說法，表示了他的認同。雖然現在僅能看到趙孟頫的篆書中的石鼓因素，但相信趙孟頫也曾經在同一觀念下學習過詛楚文，以體會篆書中的「古意」。

如此再回頭審視趙孟頫之篆書，更能理解他透過石鼓、詛楚所意圖在篆書中呈現的復古企圖了。這種跨越近人的典範選擇，與他在行草與小楷上跨越南宋時風而上溯魏晉等原初典範的思想，其實屬於同一個脈絡。篆書雖在宋代獲得良好的發展，然而在南宋末年卻缺乏實際的成績，而且逐漸走向婉轉姿媚一路，從趙孟頫本身篆書對於體勢的強調，以及用筆的穩重來看，這才是符合他理想中篆書應有的面貌，而〈泰山〉等秦碑則在風格上提供他重要的參考。

元初南方的博古環境

從趙孟頫的篆書中可以看到元初改變中的篆學風氣，並發現和宋代以來疑經改經的精神之一脈相承之處。然而篆書得以在元初之時，走向復古之路，除了與宋代以來金石學成績有關之外，而能獲得趙孟頫的重視與提倡，也與當時南方博古風氣的逐漸形成有關。

宋元易代，亡國之後的南方社會、文化並未遭受重大的改變，失去政治參與的士大夫與文人，一仍宋代舊有生活風氣，講求崇古的文化。雖然南宋的私人收藏風行，不過多半都是集中在「有力」的士大夫或是權要手上，如南宋權相韓侂胄、賈似道，就是著名的大收藏家。南宋以知識或權力作為古物流聚的核心，在蒙元南侵覆滅南宋之後，也失去了「有力」的條件，而紛紛散落四處。此時擁有新的「有力」條件的北籍仕宦以及南方的財富之士，便形成了新的收藏階級。在周密《雲煙過眼錄》以及鮮于樞《困學齋雜錄》筆下，便可以看到新興收藏階級的出現，以及南士與北籍仕宦在收藏活動上的密切互動。

⁹⁸ 楊載〈趙文敏公行狀〉，收於《松雪齋文集》附錄。

雖然政權改易，南方士人喪失參與政權的機會，但是新統治階層的蒙元的帝國並未強制改變南方舊有的文化模式。南宋以來的儒家文化仍然是南方社會上的主流，失去政權參與機會的南方士人仍然保有他們南宋以來的文化生活，從這個層面來看，元初的南方文化實和南宋以來崇古的內涵一脈相承，趙孟頫和稍晚出現的吾丘衍，即反映了宋元時期南方文人一貫的收藏品味與書畫追求。南方文人賞玩古物、留心書畫的性格，與北方金朝士人的吏事傾向頗為不同。也由於文化上的一脈相承，所以近來學者對於元初書法上追晉風的風潮，皆將此復古概念的淵源追溯至南宋之時。⁹⁹也繼承了宋代以來對於古體書法的興趣，不過或許對於政治的反動，他們都有意識的修正了南宋以來許多的流弊，而追求於古有據的復古，則是值得關注之處。

所以趙孟頫身邊的文藝之士，其實多半也扮演了提供藏品以刺激創作的角色，而趙孟頫本人在書畫的見解也進一步的收藏家藏品價值的來源。所以在南方，便形成了以藏家與書畫家為中心所展開的文藝圈，而趙孟頫的復古觀，想必也是在觀賞古書畫的經驗中獲得進一步的確實，並影響了周遭的文藝圈，而使得這個文藝圈染上了復古的品味。而這樣的收藏風氣與復古品味，也因由趙孟頫的帶領與影響，而往下延伸到弟子門徒，所以到了元代中期政治穩定的階段，文人玩古的風氣不減反增，從中可以看到趙孟頫的復古觀點對於他們的影響。

元初之時的杭州文人圈，除了以趙孟頫為核心所聚集得一批以魏晉行書為典範的復古書家之外，其實同時也聚集一批以古器物為業的收藏家。過去學者多從收藏的角度觀察元初書畫復古的淵源，其實南方一批以古拓收藏為業的金石專家。元代初期杭州所出現的篆書復古的風潮，應該與這樣的金石群體有關。

在元人筆下與趙孟頫同屬於元代復古之源的吾丘衍，入元之後，便隱居於杭州先花坊，自築小樓，以玩碑帖古玩為事。所以，善篆能印的能力，都是這樣培養出來，也可以想見，這樣玩古的生活實是無力於政途而以文藝為事的南方士子的一般生活。吾丘衍因此編了眾多相關的篆隸書籍，如〈三十五舉〉即為篆、隸、印三學的經驗總結，此外吾丘衍還編定了許多參考書籍與字典。這些意見都成為此後南方文士遵循的規則。而元代中期之後，受到趙、吾二人的提倡與指導，南方出現更多以古為職志的不仕士人，他們以談古為事，彼此切磋而展現了另一波的篆隸高峰

⁹⁹ 如傅申師〈元代書法簡論〉，頁 65-67；魏可欣《從尙意到復古—趙孟頫書法風格之研究》，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2006。

第二節 另一個篆學復古源頭—吾丘衍

吾丘衍(1272-1311)一族本為「太末」人，即今日浙江中西部山區的龍遊鎮。父親為南宋太學生，於是遂家杭州。吾丘衍除了善篆隸古學之外，其實善詩歌，並能音律。朋友對他的回憶中，吹簫賦詩實是最重要的印象。但其實吾丘衍「眇一目，跛一足」，但他傲然自岸的耿介性格似乎讓這樣先天上的殘疾轉變成非常人的一種脫俗姿態，宋濂在為吾丘衍所作的傳記中格外修飾「一俯一仰，嫵媚可觀，宛有晉宋間風致」，直將吾丘衍比作魏晉風流不羈的文士了。然而他在元初杭州的遺民圈中最被重視的，便是他對於古學的熟稔。

宋濂在為吾丘衍所寫的傳記中，曾說：

(吾丘衍)工隸書，尤精小篆，其志不止秦唐二李間。宛丘趙期頤以書名世，得之衍者為多。其所著書有…《說文續解》《石鼓詛楚音釋》《學古編》《竹素山房詩集》，世多傳焉。說者曰：「衍之才高矣！使其能自貶以入繩墨，則其所進孰敢抗之哉！」¹⁰⁰

十分推崇吾丘衍在篆隸方面的成就。當時南方的篆籀之學便以吾丘衍最精，即使蒙元初定江南，派命東平學士徐琰廉訪江浙，也曾多次以古器物款識就教吾丘衍，並委任吾氏校訂《說文解字》，作為重建戰後南方教育的需要。¹⁰¹由此可知，即使南宋延續北宋以來文人士大夫的古器物之學，但在宋元之際已經嚴重缺乏深於古學的有識之士，這又再次的呼應王禕所言的「篆籀之學至宋季其敝極矣，國朝以來子行始倡其說以復于古」了。¹⁰²

至於吾丘衍所留下的篆跡，目前可見者，唯有〈杜牧張好好詩〉以及〈蘭亭〉的二則觀跋。(圖版 2-16)此二件皆以「玉箸篆」之小篆寫就，可以看到精到的筆力。明中葉的豐坊曾收藏過大量吾丘衍的篆蹟，在一般小篆之外，還包括臨學石

¹⁰⁰ 宋濂〈吾衍傳〉，《宋濂全集》。

¹⁰¹ 夏溥〈學古編序〉，吾丘衍《學古編》。

¹⁰² 當時奉詔廉訪江浙的東平學士徐琰，也是當時的收藏大家，家中所蓄古器物款識豐富，但眾未能辨，卻一致推薦吾丘衍，以為「非子行無能知者」，而徐琰即折節拜訪吾丘衍。在元代眾多為吾丘衍所作的傳記中，多數記載了這則軼事。不過在結局上，卻有一些出入。如宋濂「廉訪使徐琰一日來見，衍從樓上呼曰：『此樓何敢富貴人登耶？願明日謁謝使節。』琰素重衍，笑而去」，顯然吾丘衍直接的「婉拒」與蒙元新官的會面。而王禕卻言：「徐公即命駕訪子行。子行一一鑒定之，徐公未嘗不嘆服其精敏」。宋濂、王禕同為明初著名之文士，並同屬四明學人。對吾丘衍的記載，應當也是出於南方耆老的轉述。到底有無接見當時貴為江浙廉訪使的徐琰，卻有二種不同的結果。徐琰廉訪江浙，禮優如吾丘衍等耿介文士，不無示新朝寬大之意。徐琰撫輯南方，和南方士人的密切互動，可以從上一章的討論獲知。所以，徐琰登樓與否似乎就不是這麼重要。而吾丘衍以精研鐘鼎篆籀之學，而獲得一方之帥的折節過訪，也足以證明他精研之深了。

鼓、詛楚、鐘鼎等不同的篆學範本。可惜這些作品多半已經佚失，並無法直接掌握吾丘衍令人嘖嘖讚奇的篆書風範。然而當時吾丘衍僦居杭州一隅，除了與友朋燕談、撫琴弄蕭之外，便是鑽研古學或而授徒。以至於後來杭州出身的好古文士，多半出於吾丘衍之門，或曾與之游。除了文獻所載的吳叡與趙期頤之外，其他如夏溥和增補《雲煙過眼錄》的葉森也是吾氏門下之高徒。¹⁰³而蘇州著名博古之士錢良佑則是與吾丘衍所游之好友。

不過吾丘衍以大才而僦居陋巷，最後又不得善終¹⁰⁴，南方文士中爲他抱不平的所在多有。除了上述宋濂所引述的一段憐詞之外，另一位爲吾丘衍寫傳的明初文士王禕，也引述了當地耆老的感嘆：

說者曰：篆籀之學至宋季其敝極矣，國朝以來子行始倡其說以復于古，而吳興趙文敏公實和之，其學乃大明。子行可謂博雅之士哉。子行既歿，得其學以名世者：宛丘趙子期、濮陽吳孟思。子期仕至執政，而孟思今猶布衣云。¹⁰⁵

王禕爲吾丘衍寫這篇傳記的時候，已經是元末明初之際了。此時趙孟頫雖然早已逝世，但書名遠播，不僅中國之人競學趙體，連國外使臣也紛紛索取回國，趙孟頫無疑的變成「能書」的代名詞。而且經由他對於「復古」的倡導，而使元代書風轉向晉唐古法的學習，篆隸古體也因此而轉向復興。相較之下，吾丘衍的聲名似乎不及趙孟頫，到了元末之時眾人僅知趙孟頫，而不知吾丘衍復古之功。王禕這段記載，雖然沒有批評趙孟頫「剽竊」之嫌，但顯然是爲吾丘衍而抱不平。對於這段記載，黃惇有過批駁，認爲有所不羈。¹⁰⁶而且，趙孟頫的復古追求，不僅篆隸等古體，乃是書法繪畫全面的回歸古典，對於整個元代的書畫影響，自非吾丘衍所可比擬。所以，以趙孟頫上承吾丘衍乃有「復古」之觀點，可能反映了當時二人在古學上的切磋講學。然而若從古學領域而論，趙孟頫雖然以眾體皆長而聞名，卻未留下任何相關論古的資料。相對於趙孟頫的罕言，吾丘衍卻留下豐富的篆隸研究之文獻，並且皆是獨到的研究心得，非襲前人之舊論。如此，也無怪乎元末親吾一系的文士，爲抱高才而爲世所遺的吾丘衍深感遺憾了。所以，今日研究元初篆隸古學的復興，除了趙孟頫之外，也必須藉由吾丘衍的例子來了解元出南方篆學復古的另一個面向。

¹⁰³ 關於吾丘衍之弟子的討論，可見本文第二章。

¹⁰⁴ 吾丘衍自盡西湖而不知所之，見《學古編》附錄諸友詩文。

¹⁰⁵ 王禕〈吾丘子行傳〉，收錄於吾丘衍《竹素山房詩集》附錄。

¹⁰⁶ 黃惇〈從杭州到大都—趙孟頫評傳〉，收錄於《中國書法全集—趙孟頫卷》(北京：榮寶齋 2002)。

從《學古編》看元代的篆書知識和鑑賞觀

吾丘衍所留下豐富的篆隸研究資料，除了宋濂所記《說文續解》、《石鼓詛楚音釋》、《學古編》之外，今日尚可見《閑居錄》《周秦刻石釋音》、《續古篆韻》等，都是篆學相關的著作，可知吾丘衍在這方面下的苦心。在這些著作中，除了《說文續解》已佚之外，其他如《周秦刻石釋音》、《續古篆韻》乃是依照各式篆文所編定的「篆書字典」，如前者乃是收錄石鼓、詛楚、秦碑一類的「秦系篆文」，而後者乃是唐宋以來傳鈔的六國「古文」，若再加上已經佚失的《說文續解》（顯然是小篆），則涵括了宋元之際可見的全部篆文。這意味著吾丘衍不僅敏熟於唐宋以來的的小篆，金石學興之後的新出土材料也在他的關懷之列，的確可以了解王禕所說的「篆籀之學至宋季其敝極矣，國朝以來子行始倡其說以復于古」。至於如何了解他對於篆學意見，最佳的媒介即是《學古編》。

《學古編》一書，如書名之意所寓，乃在「學古」。書中所列，皆言如何學篆、學隸、學印。此三者皆需資古，所以此書的上編〈三十五舉〉則詳敘各種學篆、隸、印的過程中可以遵循的楷則，以及必須迴避的作法。而楷則的來源，則是必須於古有據。所以在此書的下編，吾丘衍則詳列了各種可學可讀的近人著作與歷代書法範本。（圖版 2-15）

此書以吾丘衍本身的治學經驗作為指導，所以皆是本身的研究，而非襲前人之舊論。從許多資料顯示，此〈三十五舉〉乃是吾丘衍平日治學的經驗談，時常以受後學。而吾丘衍之所以編定〈三十五舉〉以及其他參考書籍，應該即是為自己的意見加以系統化的成書。由於中國向來缺乏觀于篆隸印三學的專著，又加上吾丘衍精於此道的形象，是以此書於大德三年成書之後，影響甚大。元末篆隸之士便時常引用吾丘衍的意見，至於明清二代猶不免如此。今日溥林斯頓大學附屬美術館便藏有一份吳寬手錄的〈三十五舉〉，可視為明代文人的重視。到了清代之後篆隸印學之風再起，就出現許多續尾之作，如〈續三十五舉〉〈重續三十五舉〉等等，均可見此書的經典地位。吾丘衍本身的篆書，也在元明二代屢屢尊為典範而為後代習篆者所師法，均可見吾丘衍對於後世的影響。¹⁰⁷

從吾丘衍的數種篆學著作中，可以明瞭元人對於古代文字的認識實際上奠基於宋代金石學。除了李陽冰的「小篆」之外，還有青銅器上的「鐘鼎文」，歷代傳鈔的「六國古文」，周秦的石刻文字等等，大量的古文字材料都進入了學者與

¹⁰⁷ 豐坊曾收藏大量吾丘衍作品，見氏著《書訣》。

書家的視野。對於宋元人而言，過去只記載在文獻上的各種書體、甚至是不曾記載的古文字，都出現在眼前。對於各種書體的淵源與演變的關係，成為這時期學者最為關注的部分。

1. 追求小篆之「古法」

吾丘衍說「凡習篆，《說文》為根本。通《說文》，則寫不差」，又深怕《說文解字》卷帙繁重，使習篆者檢索費力，卻步不前，又說「當先於《復古編》，大概得失」。無論《說文解字》還是《復古編》，都是使習篆者熟知篆字之結構，而不至於錯別字。至於真正書寫篆書之時，不免配合毛筆的特性而講究筆法的運用。所謂「小篆一也，而各有筆法」。吾丘衍認為篆書史上重要的五位名家，皆有各自不同的風格特點：李斯之法，「方圓廓落」；李陽冰之法，「圓活姿媚」(圖版 2-17)；徐鉉之法，「如隸無隨腳，字下如釵股稍大」；徐鉉之法，「如其兄，但字下如玉筋為小耳」；漢代崔子玉之法，「多用隸法，似乎不精，然甚有漢意」。對於這幾種小篆中的不同風格，吾丘衍並沒有認為彼此有高下之分，都是書寫篆書時可以隨人喜好而自由選擇。所以他教人以篆書創作時，就說「二徐二李，隨人所便」，並不拘一法。不過，對於李陽冰以來的篆書，他卻以為「多非古法」：

李陽冰篆，多非古法，效陽冰者也當知之。¹⁰⁸

所謂「古法」，大致有二方面。一是風格上的「古」。如吾丘衍評論李斯篆書的「方圓廓落」和李陽冰的「圓活姿媚」，顯然指的是風格上的區別。而這種風格上的差異，還可以從現存秦代篆書碑和李陽冰的作品看出來。如以〈泰山碑〉和〈三墳記〉相比較，可以體會到秦篆的「方圓廓落」，以及李陽冰的「圓活姿媚」。所以，即使吾丘衍認為小篆可以自由師學秦、漢、唐、宋的篆書典範，但風格上猶有「古」「今」的區別。

2. 「未變之筆」

另一方面，篆書的「古法」，還包括篆書字體的演進之層面。雖然一般文字學史的記載，都認為先秦上古的多種篆書，到了秦代之時都已被李斯刪減統一成全國一致的小篆，此後詳載於東漢許慎編定《說文解字》，便大致未再改變。尤其北宋初年徐鉉奉太宗之命，重新編定《說文解字》一書，就成為後世文字學者與習篆者崇奉的最高經典，似乎只有字義的解釋持續深化，而字形上就未再變

¹⁰⁸ 吾丘衍〈三十五舉〉第八舉，《學古編》，卷上。

動。不過如果比較歷代字書以及篆書作品中的小篆字形，卻會發現各自的差異。

北宋徐鉉刊定《說文解字》時，其實根據的是李陽冰修訂過的本子，據徐鉉之言，李陽冰本已與漢代流傳的本子已多不同。但至現代，漢本與唐本都已佚失，究竟《說文解字》的原始面貌如何也不可得知。不過，這亦證明北宋本的《說文解字》應該和唐本、甚至漢代原本都已經有所不同。

在北宋之後，《說文解字》雖然還是文字學方面最高的依據，不過隨著流傳日久以及金石學興的影響，訂正篆字字形與字義的相關著述也開始陸續出現。訂正篆字字形的，最著名的即是張有《復古編》。而其他的字學論著，也逐漸開始援引新出土的周秦石刻和商周青銅上的銘文，作為探討篆字原始字義的方法。如鄭樵《六書略》，戴侗《六書故》，楊桓《六書統》都是著名的例子。這個現象，意味著宋元之時，《說文解字》雖然還保有經典的地位，但學者們卻不斷依據更為原古的字形，進而探索更為原始的字義與字形。所以對於習篆者而言，新出土的古代文字不僅提供的學習的新典範，也成為改進篆字字形的重要依據。所以，吾丘衍談到已失古法的唐宋篆書發展，雖然只言李陽冰，不過恐怕還涵括李陽冰以下的唐宋篆書。從徐鉉的篆書書跡已可看出對於李陽冰的步伍。所以，受李陽冰影響下的二徐，以至於整個師學李陽冰的宋代篆書名家，恐怕都缺乏吾丘衍所強調的「古法」。

至於如何是「古法」，浸古甚深的吾丘衍自有他一套的見解。首先，吾丘衍認為學篆者必須博古，識古器，以養自身篆書的古樸之氣：

學篆字必須博古，能識古器。其款式中古字神氣敦樸，可以助人。

又言識古器之「款識」，就能體會《說文解字》之前的古意：

知古字象形、指字、會意等未變之筆，皆有妙處於《說文》，始知有味矣。前賢篆之氣象，即此事未嘗用力故也。¹⁰⁹

古代青銅器中的「款識」之年代，俱早於《說文解字》所載之小篆。在吾丘衍的觀念中，小篆是秦朝一統天下後，李斯刪減周朝史籀之「籀文」而成，已經是篆體發展的最後一個環節。但是在小篆之前，尚有周朝之「籀文」，和周朝諸侯之

¹⁰⁹吾丘衍《三十五舉》第三舉，《學古編》，卷上。

「款識文」，俱比小篆更俱有原始的面貌，而富含象形、指字、會意等未被刪減的意義。因此，吾丘衍認為，熟知「款識」有助於培養寫篆者的古樸之氣，然而最重要的是，可以藉此體會小篆之前的「未變之筆」。對於這點，吾丘衍相當自豪的認為過去寫篆書的人都未嘗在這點上用心。換言之，吾丘衍認為過去的篆書家均以小篆從事創作，但他之所以不同，即是能在「古意」的風格之外，還具有「未變」之前的篆體結構。

對於如何能在「古意」的風格之外，還具有「未變」之前的篆體結構，吾丘衍在第十二舉有更進一步的說明：

以鼎象、古文錯雜為用時，無蹟為上，但以小篆法寫自然一法。此雖易求，卻甚難記。不熟其法，未免為百家衣食者矣。此為逸法正用，廢此可也¹¹⁰

「鼎象」即是鐘鼎文，「古文」即指歷代傳鈔的六國古文。這二種文字是宋元時期所掌握到的最古老的文字，彼此之間樣貌略似，所以宋元時期常多混用。吾丘衍面對當時書壇的這個現象時，認為混用這二種字體並非不行，但必須統一在一致的風格底下，使觀者無法察覺混用的痕跡。而驅動這種統一的風格，便需用小篆的筆法。吾丘衍的這個意見，反映了一個事實：應用小篆的筆法，不僅可以書寫小篆本身，也能夠書寫更為古老的篆體。這或許就是吾丘衍能夠自豪能在「古意」的風格之外，還具有「未變」之前的篆體結構吧。

這樣的作法，吾丘衍大概認為是一時權宜的作法，所以才又接著說「此為逸法正用，廢此可也」。畢竟鐘鼎、古文二種字體和小篆的樣貌差距過大，勉強可用「小篆法」將之統合，但最好不要。因為吾丘衍也曾清楚表明「古文有之『口』字作三角，不可引用」，原因即是「小篆無此法」¹¹¹。

3. 「周秦體系」的提出

唐宋以來的篆書缺乏古意，而上古三代的鐘鼎銘文又與小篆相距過大的情形下，吾丘衍並未放棄追求篆書「未變」之前的妙處。從相關的著述與當時復古的氛圍來看，吾丘衍將同屬於小篆體系的秦代刻石與〈石鼓文〉結合，而形成從漢代小篆上溯秦篆、最後更溯及西周「史籀文」(即〈石鼓文〉)的「周一秦體系」。

¹¹⁰ 吾丘衍〈三十五舉〉第十二舉，《學古編》，卷上。

¹¹¹ 吾丘衍〈三十五舉〉第六舉，《學古編》卷上。

對於習篆者從小篆上溯秦代石刻如〈泰山碑〉〈繹山碑〉等，在宋代就已經開始，不過大致還是以李陽冰圓活的玉箸篆為主。進入元代之後，不僅秦代石刻的古法成爲寫篆的基礎，羅納更早的〈石鼓文〉〈詛楚文〉成爲這個時代特殊的作法。吾丘衍的篆學著述中，除了著名的〈三十五舉〉《學古編》之外，其實還編定多種篆學著作，如《說文續解》、《鐘鼎韻》、《周秦刻石釋音》、《續古篆韻》等等。前二種著作雖然已經佚失，無從得知真正的內容，不過從書名亦可判斷是針對《說文解字》和鐘鼎文所編纂的著作。在這當中，後二種著作值得關注。因爲無論《說文續解》，或是《鐘鼎韻》，都是針對單一篆體所進行的研究。反觀後二本著作，則是跨時代的針對〈石鼓文〉〈泰山碑〉〈繹山碑〉〈詛楚文〉等分屬於周朝與秦朝的石刻所進行的研究。這或許反映了吾丘衍對於篆書所載「質材」的研究觀點（青銅還是石刻），不過，亦呈現了吾丘衍的篆學體系中，這幾種石刻篆書的相同地位。

在《學古編》中，吾丘衍將篆書分成種。除了最原始的「蝌蚪文」與最晚出的「小篆」之外，還羅列了「籀文」「鐘鼎文」「秦篆」三種。這三種篆書都是從「蝌蚪文」發展到「小篆」之間曾經出現的篆體，而且都不是想像所臆造，而是出土實物所載。所以對於吾丘衍而言，當時的出土文物以及文字學知識已經讓他知道在「小篆」之前，的確出現過數種不同的篆體，而〈字源七辨〉恰好反映了吾丘衍對於古文字演變的觀念。對他而言，「鐘鼎文」是春秋戰國之際各國諸侯使用的篆書，與歷代傳鈔的「古文」有密切的關係；而「籀文」、「秦篆」到「小篆」，則是一脈相承的體系。所以，吾丘衍認爲這個體系中的篆書，雖然有繁簡之別，但實是一脈相承的篆體。所以才會在《周秦刻石釋音》與《續古篆韻》中，單獨討論〈石鼓文〉〈泰山碑〉〈繹山碑〉〈詛楚文〉等刻石。所以，吾丘衍對於篆書之「周一秦體系」的重視，其實根源於南宋以來的篆學傳統。不過進入元代之後，更加入〈石鼓文〉與〈詛楚文〉，更完整的呈現這一系篆書的前後演變。吾丘衍對於篆書「古法」的追求，一直寄託於體會小篆之前的「未變之筆」。他所提出的「周一秦體系」，或許就是他對於篆書的復古追求吧。

小結：復古篆書的意義

所以，趙孟頫篆書中的石鼓文因子，並不是個別的現象，而是與吾丘衍一樣，乃是有意識的追求篆法中的古意。元末陶宗儀便曾說趙孟頫「篆法石鼓、詛楚」，亦說吾丘衍「精於篆，專法李陽冰，律以石鼓，當代獨步」，可知二人不僅有意

復興篆書，也同時以石鼓強化篆書的古意表現。雖然元代時論皆為吾丘衍抱不平之舉，不過相衡二人的表現，趙孟頫長於書法的藝術表現，而吾丘衍則鑽研古學最深。在元代的文人網絡之中，趙、吾二人的成果都成為後來文士追古的共有資產，將元代篆書的復古風氣同時歸功於此二人，也不為謬言了。

然而元初「復古篆書」的出現，無疑地在唐代以來篆學復興的大脈絡下的一次重要轉折。在元代之前的篆書發展，皆以《說文》和「玉箸篆」作為篆學文本和風格上的依據。然而自從趙孟頫等借石鼓、詛楚與秦碑而融為「復古篆書」的新樣之後，如何突破《說文》而在小篆中表達古意，以及如何應用相關的金石材料，都成為元代篆書家最關心的課題。元代篆書最大的特徵，也在於此。

所以大約自元人之後，秦系文字遂成為學篆者最重要的一環。如明人豐坊便主張篆書的要訣，在於「先今後古」。今者（指李陽冰）可啟發初學，此後便導入秦篆的學習，最後以石鼓提升篆書的古意。而對他來說，李陽冰並非是篆書的真正典範，而在於秦碑。所以他說「篆之有三碑（豐坊指〈吉日癸巳〉、〈嶧山碑〉、〈泰山碑〉），如至圓不能過規，至方不能逾矩」，將秦篆視為篆書的至典，一切篆書的法度悉備於此！最後則上溯秦系篆體之源的石鼓文，「學今篆之後，即當學此（石鼓文）」。¹¹²豐坊曾將周伯琦視作近代篆書大師中最為可法的典範，便在於他的篆書既能夠有秦篆之規矩，又能上溯石鼓之古意。¹¹²

對於這樣的作法，或許引起後代某些尊《說文》為經典的批評，如李東陽便曾說早年學周伯琦，晚年才悟與《說文》不合之處。

文正公少愛周伯溫篆形之茂美，肆筆學之，晚乃覺其解詁多背說文，有誤後學，欲犁正之而未暇也。¹¹³

不過，也有不少持以讚賞的立場。如清初王澐直言趙孟頫之〈大道歌〉乃是「打破二李舊格，為篆學另開門戶，信是奇絕之作」¹¹⁴。〈大道歌〉本身，就是趙孟頫融合石鼓文的篆書作品。¹¹⁵對於這樣的說法，其實也與虞集評吾丘衍對於篆書

¹¹² 豐坊《童學書程》（叢書集成續編，臺北：新文豐出版社，1989），296頁。另外對於周伯琦篆書的石鼓之意，參見本文第五章。

¹¹³ 楊慎〈六書索隱序〉，《升庵集》（景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983），卷二。

¹¹⁴ 王澐〈元趙孟頫大道歌篆書〉，《虛舟題跋》（續修四庫全書，上海：上海古籍出版社1995），卷八，450頁。

¹¹⁵ 豐坊將趙孟頫〈大道歌〉列於宋元時期學習石鼓文的範疇，見氏著《書訣》，葉十三。

的追求不二：「吾子行小篆精妙，當代獨步。…，尚友古人之志，蓋不止秦唐二李間也」¹¹⁶。對於元代篆書家，如何跨越《說文》而尋求篆字的本源，與他們復古的概念是一脈相承的。而在背後，宋人根據新出土的材料來修訂《說文》的精神，顯然是元人在篆書復古上的淵源。宋人疑經考經，利用新材料來和以懷疑古代經典並修訂出他們心目中聖人經典的原貌，是他們直接聖人之心的自我肯定，也是再發揮聖人本義的志向。從這個層面上來看，我們可以發現宋元學者對於《說文》的一再修訂，並不代表他們把《說文》拉下經典的享堂，而是以實事求是的考訂精神，回復經典的原貌。趙孟頫、吾丘衍雖然以書藝之技聞世，但是從他們如何書寫篆書、如何選擇篆書典範的事情上，我們可以看到背後他們與宋代以來文字學發展的精神的一貫之處。他們得以大膽改造《說文》的篆形，就在於他們透過新材料所建立起的新文字發展脈絡的知識背景，而「合理」的融合秦系相關的材料。對他們而言，這樣的作法才得以度越《說文》本身的材料侷限，而更接近篆字的原形。在宏觀的文字發展脈絡下，回歸各種書體的典範，亦是趙孟頫等人試圖「復古」的原意，進而在當代，建立真正的古代面貌。

第三節 趙孟頫的書法復古事業

尋求典範—元初書法復古下的其他書體之表現

趙、吾二人在篆學上的成績，可視為南宋以來博古文化的進一步發展，而且到了元初之時，再度出現像吾丘衍這樣考訂金石、深入堂奧的人物，具有一種反省南宋而回歸古典的思想。所以在《學古編》中，可以看到以古代典範為指導的原則；也因為這樣的觀點，趙孟頫的篆書也依然如同吾丘衍一般，在李陽冰「玉箸篆」的傳統上進一步上溯秦漢、甚至是先秦的〈石鼓〉〈詛楚〉，反映他們對周秦篆書的重視。

這樣回歸古代範本以追求「古意」或「古法」的另一個層面，即是標舉古代範本的「典範」意義。在宋元因為金石學的帶動而豐富對於上古文字的認識，除了使當時學者得以掌握上古文字的全貌之外，也並不是任何一種古代範本都具有「典範」的意義。在古代眾多的古器物之中，如何選擇最具代表性的典範，其時也能看出宋元人的價值趨向。透過篆書之外的其他古學的表現，得以確切地掌握趙、吾等元初南士對於復古觀點的共相。其中最為經典的例子，即是趙、吾對於

¹¹⁶ 虞集〈書吾子行小篆卷後〉，《虞集全集》，頁404。

隸書典範的選擇。

1.隸書—「斬釘截鐵，方為漢隸」

在北宋金石學興之後，漢石經成爲兼具儒家精神與漢隸代表的雙重意義，而成爲北宋所選擇的隸書典範，而成爲當世隸書追求的一種風格典範。然而宋人南渡之後，這樣的風格顯然有所轉變，而趨近更爲野逸的摩崖風格。而當時新興的隸風，也非漢石經的方正勁利，而是以模仿摩崖碑版的斑駁歷史感爲主。對於南北宋之間隸書風格的轉變，顯然與南渡之後的審美觀感有所轉變有關，然而最重要的是石經風格背後所具有的正統與儒家精神價值的失落，即使在少數有識者極力呼籲石經風格的回歸，也無法扭轉南宋隸書的整體趨向，直至南宋末年這種摩崖風格的隸書仍然是書壇的主流，即使是趙孟頫的前輩龔開，也擅長這樣風格的隸書，如〈神龍本蘭亭〉之後，尙有龔開隸書跋語一則，風格即屬南宋之風，可見這股南宋摩崖隸風直至入元之初仍然被使用著。南宋轉換了北宋的隸書風格，其背後的原因值得進一步探究。然而從趙孟頫提倡漢石經的舉動中，可以發現其意圖並不只於崇尚漢石經而已，而是糾正南宋以來的摩崖風格，而重新回歸石經的典範。這大約與趙孟頫扭轉宋末以來歐陽詢的楷書風格而追求魏晉小楷之事相同，均在於修正南宋末年之習而回歸古典。¹¹⁷所以，從中可以發現趙孟頫一貫對於南宋末年的修正，而回歸古典的一貫思路。從這個層面上而言，在元代再次出現的漢石經風格，在元人的理解中便成爲「正統」的再確定。

同樣的觀點也反映在吾丘衍對於隸書的品味上。吾丘衍在〈三十五舉〉唯一一條論隸中說：「斬釘截鐵，方是漢隸」。¹¹⁸所謂「斬釘截鐵」，顯非南宋以來的野逸之摩崖風格，而應是北宋所標舉的石經風格。並且，「方是漢隸」一語，顯然有某種特定辯駁的對象，才會有「方是」再確立的語句。吾丘衍將斬釘截鐵的石經風格視爲漢隸的典範，而排除了在他之前所流行的摩崖風格，也同樣展現在趙孟頫的選擇上。雖然趙孟頫並未留下任何評價漢隸的言論，不過〈四體千文〉中的隸書體，顯然就是「斬釘截鐵」的一種展現。(圖版 2-18) 從趙、吾二人在隸書典範上的選擇，同樣再次的映證對於南宋的超越而回歸古典。或許這也是在易代之後的反省與調整吧。而他們所再次選擇了石經的風格，可能就是著眼於石經本身所具有的正典意義。元代此後，又再度轉向石經，漢石經以及相關曹魏隸書碑，成爲元人最普遍的師法典範。從這個層面上來說，元代所謂的復古，不僅是

¹¹⁷ 關於宋末歐陽詢風格的流行，可參考莫家良〈宋代書法中的歐陽詢傳統〉，收於《書海觀瀾》(香港：香港中文大學，1998)。

¹¹⁸ 吾丘衍〈三十五舉〉第十八條，《學古編》，卷上。

於古有據，更有如何才是典範的選擇。從隸書的例子來看，蔡邕本身的歷史地位，以及石經在漢隸中的官方正統性，都成為元初復古的選擇中重要的考量。

2.印學—漢魏之下，彷彿可見

同樣展現出豐富的古代歷史知識，而從中加以選擇最具代表性的古代典範的例子，就是印文的選擇。趙孟頫著名的〈印史序〉，曾反對宋代以來以鐘鼎入印的作風，而明確指出回歸漢晉諸印的觀點：

余嘗觀近世士大夫圖書印章，一是以新奇相矜。鼎彝壺爵之制，遷就對偶之文，水月木石花鳥之象，蓋不遺餘巧也。其異於流俗，以求合乎古者，百無二三焉。一日，過程儀父，視余《寶章集古》二編，則古印文也。皆以印印紙，可信不誣。因借以歸，采其尤古雅者，凡摹得三百四十枚，且修其考證之文，集為《印史》。漢魏而下，典型質樸之意，可彷彿而見之矣。稔於好古之士，固應當於其心，使好奇者見之，其亦有改弦以求者，易轍以由道者乎。¹¹⁹

從這二段文字中，可以看到趙、吾二人提倡漢印的原因，乃是在於宋代印章不遵循舊有印章的格式，而「新奇相競」，發展出各種「鼎彝壺爵之制，遷就對偶之文，水月木石花鳥之象」的新興形式。對於宋人而言，他們將文人雅玩的因子，如鼎彝壺爵、對偶之文、水木花鳥等等，用以改變印章的格式和內容，使原本表達所有權的私人象徵之物，成為表現文人品味的載體。所以，這樣的新興印章鈐落於書畫作品、收藏物件時，就不僅表達所有權而已，也藉以反映印章主人不俗之「雅」與一種文人慧黠的巧思，正反映了宋人稽古卻又「尚意」的文人才性。

對於宋代文人競奇之風氣，顯然對於追尋古意的趙、吾二人並不以為然，他們顯然認為遵循事物在古代的原貌是更為重要的事情。「以求合乎古者」，便是他對印章藝術的追求。回溯中國的印章史，秦漢時期是作為私人印鑑的印章發展成熟的階段，除了少數朱文之外，白文更是獲得普遍的使用，一直延續至魏晉時期，猶然不變。所以後代提到白文印時，都會以「漢白方」或直接以「漢印」來代稱。因此，趙孟頫錄成《印史》一書，乃俾使於古有據的漢印，取代宋代競奇的印風，而使「漢魏而下，典型質樸之意，可彷彿而見之矣」。

¹¹⁹ 趙孟頫〈印史序〉，《趙孟頫集》（杭州：浙江古籍出版社，1986），頁130。

從隸書與印文的選擇，可以感受到元初以古為據，並以古為法的觀念，與宋代以來具有創意的在金石學的新材料上翻出新意的作法大為不同。從這個層面，更可體會宋人「尙意」與元人「復古」的關鍵差別。所以趙孟頫積極的在各個書法的面向都回歸古代典範，便是在宋代金石學全盤掌握古代文字的基礎上，而回歸歷史的實情。除了確認每種書體的典範，並也同時關照古代文字發展的脈絡。在北宋所刊之〈絳帖〉〈汝帖〉之中，便已展現出對於古代文字的全景觀照。所以，趙孟頫晚年常書的「多體千文」，便最足以顯示趙孟頫在書法復古上的全景視野。

「多體千文」—復古的垂範與教學

所謂「多體千文」，指的即是合篆、隸、楷、行、草於一卷的千字文，其中除了日常使用的楷、行、草之外，尙包括古代書體如篆、隸、章草等。對於千字文的形式，自從六朝編次以來，變成爲童蒙識字中最普遍的教材。在智永合書真草二體之後，不僅成爲習書者的入門教材，也是教師「授教」的媒介，而成爲書壇中時常使用的形式。隨著唐代篆隸二體的復興，也出現不少名書家的篆書千文¹²⁰、或是隸書千文¹²¹，顯然亦是教學垂範之用。然而在元代之前的千字文，多半屬於單體，或是二體¹²²，但從未合數體於一卷，而且其中還包括日常用字與古代書體的二個不同範疇。所以即使在宋代，各體皆有名家問世，但卻缺乏能夠兼善諸體之能士。南宋高宗便曾言：「士人作字，有真、行、草、隸、篆五體。往往篆隸各成一家，真行草自成一家。以筆意本不同，每拘於點畫，無放意自得之跡，故別爲戶牖」。¹²³然而在趙孟頫晚年卻合併日常用字與古代書體於一卷，而成爲前所未見的「多體千文」。這不僅只是將數體集成一卷而已的易事，在同一卷中同時書寫各種字體，則意味著書家必須兼通各種書體，難度大幅增加。如元晚期擅長多體的書家周伯琦便曾嘆言：「四體之字，出有先後，當時各工一體，今以一人而欲兼之，難哉！」¹²⁴除了書家本身的高超技能之外，將各種字體在同一卷千文文，背後運作的概念，也不同於單一書體。如何理解趙孟頫從事「多體千文」的形式，也牽涉其復古觀念和相關事業。

¹²⁰ 〈篆書千文〉自李陽冰之後就大量出現，除李陽冰外，尙有唐人唐玄度，南唐王文秉、徐鉉，北宋夢英，李唐卿等等。見《宣和書譜》，卷二，215-217。

¹²¹ 如唐人于僧漢有〈八分千文〉，爲北宋內府所收藏。見《宣和書譜》，卷二十，頁310。

¹²² 唐僧釋元雅有「蝌蚪」「小篆」的〈二體千文〉，亦爲北宋內府所收藏。見《宣和書譜》，卷一。

¹²³ 宋高宗《思陵翰墨志》，頁430。

¹²⁴ 周伯琦跋〈錢翼之四體千文〉，收錄於趙琦美編《趙氏鐵珊瑚網》（景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983），卷六，頁436。

在趙孟頫一生中，書寫過大量的千字文。這其中雖然也應該包含一些趙孟頫自課的部分，亦有應酬者¹²⁵，不過大體而言，這千字文半都是爲了教學的目的而爲他人書寫。所以大部分來求字者，應該都有習字的目的在。而趙孟頫除了千字文之外，也常常爲他人書寫一些歷代一些著名文章，如歸去來兮和一些唐宋古文，也都是方便他人習字之用。現在還有一條文獻，便是他爲了趙雍所鈔錄的文章便是方便他來習字，可爲一證。¹²⁶對於名滿天下的趙孟頫，有許多人來求字以利族裔習字是可想而知的。千字文是一種最好的選擇。所以目前留下一卷行書千字文是趙孟頫三十餘歲爲甥張景亮習字所書，可見他這種書家生涯開始的相當早。

127

然而最爲特別之處，是趙孟頫晚年所出現的「多體千文」的形式。目前可見者〈四體千文〉(圖版 2-19)和〈六體千文〉(圖版 2-20)¹²⁸，卻加入了篆隸、甚至是章草，顯然在習字的形式中加入了這些古代書體，這並不意味著書家的有意炫技，或作爲精絕之書以傳世，反而凸顯出古代書體的必須學習性。如錢良右曾爲女婿張性之寫〈四體千字文〉，即是供以練字：「性之儒而醫，好古博學者也。暇則臨池，日不下千餘字。雖造次顛沛，一點一畫不苟，駸駸逼翼之而窺古人之域」¹²⁹，顯然透過多體千文的形式，使習字者能夠熟悉除了日常楷草之外還能兼擅篆隸等古體書法。作爲推動此一多體千文行事的趙孟頫，顯然也是想透過這樣的形勢，來推動篆隸書法的學習。

此外，「多體千文」的形式，更完整的展現出古代書體發展的全景視野，除了「四體」之外，趙孟頫還曾有「五體」或「六體」的創作，在基本的篆隸真草之外，而加入了大篆、章草等古代書體，使得古代書體的發展面貌更加完整。並且在趙孟頫的有意安排下，各種書體依照前後次序，從最早的篆體到後世的真

¹²⁵ 柳貫〈跋趙文敏行書千字文〉：「吳興公少喜臨智永千文，故能與之俱化。自登顯仕，負書名，頗厭人求索。有出縑褚間輒盛氣變色，深閉固拒之乃已。然士大夫相知之厚，與挾貴而來者，間亦欣然行筆。好事之友，又或鼓勇旁噪，至其得意，自謂追跡古人，亦近世書家之一奇哉」，《柳貫詩文集》，卷十九，401 頁。

¹²⁶ 趙孟頫〈趙松雪書七賦並識卷〉跋語：「右賦七篇，爲漢長卿、子雲、叔皮、晉安仁所作。…錄之，用以為阿雍(趙雍)法」，《式古堂書畫彙考》，卷十七。

¹²⁷ 趙孟頫〈草書千字文〉之跋語，圖版見《中國書法全集—趙孟頫卷》，頁 74。

¹²⁸ 台灣私人所藏〈四體千文〉，應是目前趙孟頫傳是唯一多體千文之真蹟，後紙尚有張雨與唐棣二跋，可爲佐證(張雨之跋與趙孟頫千字文在同一紙上)。然過去對於〈六體千文〉多以為僞，然與〈四體千文〉相較，雖然筆力較爲軟弱確非真蹟，然而諸體雷同，顯然是有根據的摹本。若如此，〈六體千文〉亦不爲向壁造虛之作了。而在〈六體千文〉之上所獨有的章草與鐘鼎文二體，也能反映趙孟頫的大略面貌。不過，趙孟頫多體千文之真僞實爲大題目，當別做考證。

¹²⁹ 錢良佑〈錢翼之四體千文〉題記，收錄於趙琦美編《趙氏鐵珊瑚網》，卷六，頁 435。

草。注重書體之間的發展淵源，應該是趙孟頫安排「多體千文」的重要因素之一。首先，歷來對中國文字的認識，俱言聖王觀天地萬象以製字，是以象形不僅是文字本意的特徵，也是聖王的表徵。然而後是隸書、草書、楷書迭出，簡化了聖王象形之造字而使本意盡失，是文字學家認為後代文字紛亂俗化的根源。是以文字學家皆以得篆籀之意為書之佳者。因此，趙孟頫將各體書並陳一帙，不只展現了當代對於古代文字的掌握，同時也在紙上呈現了千年書體演化的進程。而透過各體之間的比較，並以篆字為首，以識字之根源。所以除了小篆之外，趙孟頫也專精於鐘鼎文字，他曾收藏宋代以來許多鐘鼎圖譜，並且他的「多體千文」也包括鐘鼎一體，都反映他對於這種當時所知最早文字的掌握。而且如果進一步比對「多體千文」下的鐘鼎與小篆，可以發現許多小篆異於《說文》的篆法，都與隔壁一排的鐘鼎有關，也都再次的呼應吾丘衍在《學古編》中要人識古器以知文字未變之前的面貌。

趙孟頫利用「多體千文」的形式以展現書體演變的關係，還能夠從他對章草一體的重視看到。章草本就是趙孟頫所重視的古代書體之一，並且在他的提倡下成為元代書法中相當受矚目的表現。而趙孟頫對於章草的重視，即是著眼於字體演變的歷史淵源：「趙子昂學士嘗以皇象章草與王右軍參考，十得八九，蓋右軍草書本出於此」。¹³⁰

趙孟頫書法復古事業的全景

對於趙孟頫而言，書學回歸古代的典範，是他一生書學價值的追求，所以在楷行草上，都度越宋代時習，而上溯古代典範一二王和晉唐。然而他卻也執意的發展其他的古代書體，顯然出自於某種特定的書學觀。從文獻中可以知道，他很早就善長篆隸楷行草等多種書體這意味著他在更早之時就已經對古代書體產生興趣。對於趙孟頫而言，對於篆隸章草等古代書體的學習，不僅為了熟悉古代的書體，而是在這些古代書體鐘可以掌握中國書法的演進，以及最重要的，可以回歸上溯至聖王創字造字之原的本意。這在趙孟頫三十多歲的年輕時期就已經展現出對於書體發展與如何才是聖王之意的有意追溯。他在閣帖跋中已經開始追溯今日使用的書體的淵源為何，而追溯書體歷代的變遷。雖然趙孟頫的這番言論，以今日角度觀之，似乎僅是一般對於中國文字演變的概念式的描述，不過在宋元時期，卻是在金石學興之後大量古文字的材料出土之後而逐漸形成的文字演進的論

¹³⁰ 陸友仁《研北雜志》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷上，564頁。

述。而且宋人積極的應用新出土的材料來修訂舊有文獻對於文字的記載，這意味著文字演變的概念在宋代獲得新的概念，而新出土的材料則支持著宋人更有信心的調整舊有文獻的記載，而掌握他們所相信的真正歷史的實情。所以篆書隸書和章草在宋代的重新應用，多半具有這樣的學術信心，而宋人學者也如此重新論述新的文字發展史觀。所以趙孟頫的言論，並非僅是年輕人的照本宣科，而是有一種以當代新知驗證所見一切的背後想法。同時代的吾丘衍，也曾經對歷來文字演變，提出新說，特別針對鐘鼎文的國別，以及由篆如何轉變至隸書過程，均使用宋代以來新發現的文字材料而立論。¹³¹

所以，在宋元之間由於金石學的原故，讓學者開始掌握新材料而重新檢視文字演變的成說，進而形成一股追溯文字源頭的風尚。對於趙孟頫早年就已經開始從事篆隸楷行草的書寫，想必也是出於這樣的背景知識。所以在他復古的概念中，不僅楷行草應該取鑒於古代典範，更應該回歸文字發展脈絡下最為恰當的位置。所以小楷以鍾王為歸，而行草以二王為歸，都反映了這樣回到原有歷史脈絡的想法。所以對於篆隸章草的提倡，就在於補足文字發展的完整脈絡，讓書法的書寫與涵養，可以涵括歷來文字的發展。所以從行草上溯章草，又在上溯至寶有聖王製作遺意的篆隸、甚而是鍾鼎古文。周伯琦跋錢良佑所書〈四體千文〉時，就曾說「篆籀實字之原，隸真草，其流派也」¹³²。周伯琦本人也曾書寫〈四體千文〉，可見這樣的概念乃是他們追求集多體於一卷的主因。

對於趙孟頫這樣復古事業概念，最好的承載形式就是千文。第一千文本身就是習字的經典，每個人習字都會透過千文，而將篆隸楷行草等諸多字體介入千文的形式之中，就能推廣各種書法的學習。必須承認的，趙孟頫的視野並非僅限於古體書法，而在於完整的各種書體，篆隸章草僅是其中一部分。第二，文字演變的脈絡多半具有文字上的跡象，透過將多種前後發展的書體放置一塊，便能清楚的看見文字演變的脈絡。所以對於趙孟頫而言，多體千字文是最好展向他復古事業全貌的形式了。

對於千字文所體現出來趙孟頫的復古全貌的視野，很快的便為後代書家所繼承。不過我們似乎可以看到某些師承脈絡的區別，如有〈四體千文〉的錢良右和錢逵，以及篆隸二體的俞和，在南方篆隸古學的脈絡上，都傾向於趙孟頫，而非吾丘衍。而吾丘衍的脈絡中，吾丘衍雖然嘗以篆書寫千文¹³³，其弟子吳叡亦僅用

¹³¹ 吾丘衍〈字源七辨〉，《學古編》卷下。

¹³² 周伯琦跋〈錢翼之四體千文〉，收錄於趙琦美編《趙氏鐵珊瑚網》，卷六，頁 436。

¹³³ 豐坊《書訣》，葉十五。

篆書寫千文，俱未合諸體於一卷千文之中。這反映了南方經由趙孟頫等人的唱而興盛的復古概念，在實際的發展上，也擁有師承的個別發展脈絡。

不過趙孟頫所開創出來這種融合多體於一卷千字文的方式，成為許多人模擬的典範。如屬於他的嫡系子弟的錢良佑、錢逵、俞和，具有〈四體千文〉(圖版 2-21, 2-22)。再者如元季周伯琦不僅曾書寫〈四體千文〉，更曾在蘇州和家鄉鄱陽二地先後刊版，可見時人的重視。明初趙撝謙為著名的文字學者，也在瓊州教諭的任上，著有《童蒙習句》，乃為鄉童習字所作，而在一字之下，遍列篆隸真草四體，使學童能夠從篆字的本義，而了解歷代文字粗略的演變。¹³⁴

所以「多體千文」的形式因為趙孟頫的從事而成為後代書家追隨的模範，不僅古代書體成為書家自課的一部分，而書家必須兼擅各種古代字體也成為書家的一種理想追求。對於後代的書家而言，篆隸等古體書法，便成書家必備的涵養，即使無法頂尖，也必須視為一種書家的素養而加以練習。篆隸古體書法從宋代到明代，大致上有著從學術的性質而轉向文人的應用的脈絡轉變。而影響這次意涵轉變的，應該就是趙孟頫，而多體千文的形式，則扮演了教學、示範的多重角色。

結論：復古概念的確立和典範塑造

書法史上有二次著名的「復古」運動，一是趙孟頫，另一是董其昌。這二次「復古」運動都引領了當代書風的轉向，分別籠罩了百年之久。對於這二次「復古」運動的辨析，一直以來都是書法史學者樂於深入研究的重要現象。對於趙孟頫這一次的復古運動，過往研究者都基於對南宋書風的「反動」，來理解趙孟頫的動機；而復古的內容，也僅只觀察到了他推崇諸體，並回歸二王的晉人典範而已。這樣的觀察，雖然可以解釋篆隸等古代書體為何在元代重新書寫，卻無法了解在元代的流傳情形，包括風格的典範來源，文人使用古代書體的社會脈絡與心理。由此，也就無法知道趙孟頫回歸古代典範的深意了。

回歸古代典範，或許可以涵括趙孟頫復古的全部內容。宋元易代的亡國因素，或許不是真正的關鍵，重點則是南宋淳熙之後文化失序的現象，刺激趙孟頫重新搬出古代典範做為習書的標準。對於篆書，必須師法說文；對於隸書，必須師法石經；對於行草，必須師法二王；對於治印，必須師法漢印、朱文。在趙

¹³⁴ 此書已佚，著書之要旨可見氏著〈童蒙習句後〉，《趙考古文集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，頁 691-692。

孟頫所帶領的第一次復古運動，其實是中國書史上第一次全方位的回歸古代經典。在此之前，每一種書體在衰落之後也都會有重新回歸的現象，諸如趙孟頫所處宋代的初期，便因為上承五代動亂，故而在開國之後重新尊崇了二王在行草方面的地位，也編定說文解字，確定說文解字和李陽冰在篆書方面的典範地位。若再往前數，唐代也曾經重新確立篆書和隸書。每一種書體在歷史中，都有各自起伏的曲線，回歸古代典範不是趙孟頫的專利，不過全方位的在每一種書體都重新回歸，卻要屬趙孟頫為第一人。

對趙孟頫而言，回歸古代典範恐怕不是他多年的經驗後所總結出來的結論，從他的許多作為可以反映他如何意識到復古的重要。所以，或許我們可以推測，在他習字的過程中，復古的概念是原先有之，而在多年的追求中確立了每一種書體的典範。在時人的眼中，趙孟頫或許是最好的榜樣，而他的才華與成績也足以為眾人所效法。從趙體的風行我們可以知道同時候的文人對於趙孟頫的推崇與喜愛，而他的成果也廣為眾人所接受，回歸古代典範的概念融合在趙孟頫美好而強大的形象之中，成為元代書史的基調了。



第三章 南方藝文群體中的復古篆書

復古品味在南方擴散

其實元代晚期的江南，除了篆書之外，其他的古體書法如隸書、章草、甚至是魏晉古風的小楷皆風行一時，學習者眾。這現象除了趙、吾等人推波於前，元代南方特定的文人網絡也成為古體書法的擴散平台。

自從南宋滅亡之後，南方各地都興起了文人結社或是文人交流異常密切的現象。這與遺民彼此結合對抗共同敵人的需求有關。而元中期之後，雖然蒙漢對立的情勢隨著時間推移而獲得進一步的消解，但入仕無門的窘境使得文人在干謁遊士之餘，選擇朝隱於市。從趙孟頫晚年的水村圖的流行可以知道此時南方文人對於隱居於詩意的世界的心理需求，透過詩歌的唱和，或是贈圖題詩的行動，造成情誼之間的溝通。並依照文人的地域與人脈，而形成大小不一的文人網絡。所以在元中葉之後，出現大量書畫唱和題跋的現象，便是有這樣的社會背景。

元代之時，吳中和杭州猶然延續南宋以來興盛的文藝傳統，聚集了一批以宋遺民為主幹的隱居文人。他們對於政治的參與度不高，多半隱於湖光山色、名蹟古玩之中。如趙孟頫般仕途於北方、而享得全國大名的，其實不多。趙孟頫在四十餘歲之後幾乎定居南方，甚少再涉足大都的政治環境。而深深地參予著南方文藝網絡圈，並以精湛的書畫能力而成為當時最為突出的藝文領袖。所以當時南方對於藝文有興趣的後輩，幾乎無一不受到趙孟頫的提攜與獎義。從這個層面上，可說他們也參予了趙孟頫復古追尋的過程，並且也分享了趙孟頫的復古成果。所以不僅「趙體」成為當時最流行的新體，趙孟頫的篆書表現也是他們所追尋的目標。

元代南方對於篆書的興趣，在趙孟頫與吾丘衍之後，明顯得成為一時的風氣。無論在篆書的表現，還是對於金石討論的興趣，都成為元代南方文人隱逸生

活中重要的文化內涵。從石刻資料中可以看到篆書的表現品質明顯提高，而且可以看到秦碑對於篆書品味的重大影響，均有異於南宋的表現。從南宋到元代的篆書風格的改變，可以想見元初復古風潮對於元中期之後南方文人對於篆書的知識與品味的影響。尤其是作為元代復古的雙源頭的趙孟頫和吾丘衍，都培育出大量的弟子與藝術品味的追隨者。從交遊網絡中可以看到此時南方文人論古的網絡，其實皆以趙吾二人為核心。而在他們之後所大量出現的篆書活動，也以他們二人所帶領出的追隨者表現最為突出。從這個層面可以看到趙吾二人在復古上的思想的確逐漸傳撥開來，並為接受，並形成一股新的文化品味。

第一節 趙孟頫的影響

以趙孟頫為核心，其實身旁也聚集不少共同遵奉復古理念的文士。過去學界多半將焦點集中在鮮于樞和鄧文原身上，不過若從篆隸等古體書法來看，趙孟頫的復古品味仍然發揮其領導的作用，如同輩的石巖、年代稍晚的莫昌、還有以趙孟頫為藝術典範的錢良佑，都可以看到趙孟頫的魅力與意見的確成為南方文人的新追尋對象。

1. 石巖(1258-1344 以後)

石巖，字民瞻，京口人。生於南宋寶祐六年(1258)，卒年不詳，但尚有至正四年(1344)題跋〈仇遠自書詩卷〉，時年八十五，甚享高壽。石巖曾在入元之後謀得彭澤縣尹之職，上任不久尋又歸隱，歸築雙清室。石巖在南方的地位頗為崇高，鮮于樞新宅入第時，所宴請十二位南北名流中，石巖便在其列。¹³⁵而且石巖與趙孟頫還是姻親，彼此甚為交好。當石巖出任彭澤縣令時，趙孟頫還畫馬相贈。¹³⁶亦曾多次贈書石巖，如著名的小楷〈過秦論〉，其餘如疏林秀石圖、重江疊嶂，也都可見石巖的題詩或是印鑑。今日尚可見趙孟頫寄石巖的的十札(圖版 3-1)，可見當初二人往來的密切。¹³⁷

在趙孟頫追尋復古之路時，石巖雖然不見得能夠如鮮于樞般提供復古的品

¹³⁵ 陸友《研北雜志》，卷上，頁 582。

¹³⁶ 陸友〈石民瞻作縣彭澤，集賢趙子昂畫馬贈別。後為他人持去。二十年後復得之，題詩以識之〉，顧瑛輯《草堂雅集》(北京：中華書局，2008)，卷十二，頁 957。

¹³⁷ 趙、石二人最為著名的軼事，即是晉朝嵇康夜訪之異事。延祐元年(1314)，趙孟頫受友朱長儒之請，為其縣內的嵇康廟題寫廟額。趙敬其忠節，慨然允諾。當夜石巖留宿趙孟頫之書房，夢見嵇康親來道謝：「我嵇侍中也。今日趙子昂為余書廟額，故來謝之。民瞻既覺，猶汗流。亦異事也」，此事涉及靈異，但趙孟頫卻慎重的將此事記在《松雪齋集》中，可見趙、石二人確信鑿鑿。在另一方面，也凸顯了二人的交情。

味，然而石巖似乎是可以和分享趙孟頫復古成就的好友。在趙孟頫三十八歲時以鍾繇小楷的風格為其所書的〈過秦論〉(圖版 3-2)，獲得石巖的欽賞。在南返之後，石巖遍要當時趙孟頫在南方的諸友題跋讚語，彷彿無上珍寶。此時的趙孟頫雖然在南士之間已經以書聞名，不過尚在追尋他的復古之路，大致延續三十餘歲以來對於魏晉的追求。而如〈過秦論〉這般鍾繇小楷的風格，正是趙孟頫當時復古的拿手絕技。石巖對於〈過秦論〉的寶愛，意味著他不僅了解這種古樸小楷背後所蘊含的書學理想之追求，亦能夠分享趙孟頫在復古上的追求。所以在石巖本身的書法中，似乎也反映了他對於趙孟頫復古觀點的接受，而作為自身書法的表現。

石巖目前所留下的書跡中，全屬隸書。雖然無法肯定在行草方面是否效行趙體，然而隸書的面貌似乎也是石巖所刻意塑造出來的。在元代南方盛行的題詠文化中，石巖無疑地具有較高的輩分，然而在這樣紙上酬酢的場域中，石巖卻選擇了隸書作為自身面貌的代表，而且即是趙孟頫所擅長的石經風格，亦是吾丘衍所謂的「斬釘截鐵」之風。如中年〈跋趙孟頫重江疊嶂圖〉，以及晚年為李衍之子李士行的〈江行秋晚〉所作之跋語(圖版 3-3)，都可以看到這種斬截之風的隸書。這不僅意味著石巖對於趙孟頫在復古觀點上的接納，同時也可看到同時南方文士對於這樣「方是漢隸」的認同。在元代之時，石巖大約是首先以這樣的古學素養建立起自身面貌的書家。此後，以篆隸等古體作跋寫序，便成為一種元代的風尚。

2. 莫昌

在石巖之外，另一位以隸書建立自身面貌的，亦是趙孟頫其中一位好友莫昌。莫昌本身就是杭州人，隱居於西湖南岸的南屏山附近。他曾從師於仇遠，與張雨、張翥都是仇山村門下之著名門生。¹³⁸也因此因緣，得識趙孟頫。莫昌在當時杭州隱逸的文人圈中，頗有地位。他曾經自築別業，號為「杏園」，是當時杭州內文人交聚的場所：「雅尚標致，築別業于靈竺之間。繞栽杏樹，號曰杏園。日與騷人墨客遊詠其中，時人比之輞川庄也」。¹³⁹莫昌不僅與當時南方文士保持友好的關係，並且也富收藏，王羲之著名的《快雪時晴帖》，即在莫昌家，可知莫昌應頗致力於古代書畫名蹟的收藏。

趙孟頫在杭州的別業正好與莫昌為鄰，二人書畫交往頗密。¹⁴⁰趙孟頫就屢屢

¹³⁸ 田汝成《西湖遊覽志餘》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十。

¹³⁹ 田汝成《西湖遊覽志餘》，卷十二。

¹⁴⁰ 莫昌跋〈鮮于樞御史箴卷〉：「予(莫昌)昔居湖濱時，與趙文敏公寓舍相鄰」，圖版見《歐米收

到莫昌家觀覽《快雪時晴帖》，並因此因緣而為黃公望書「快雪時晴」四大字。後來黃公望因為《快雪時晴帖》本為莫昌藏品，便將趙孟頫之大字轉贈於莫昌，莫昌欣喜之餘，便邀當時名賢留下跋語，張雨更戲臨〈快雪時晴〉於後，黃公望也為其照「快雪時晴」的詩境而作一雪圖附裝於後。(圖版 3-4)此後莫昌更將更將自宅，改名為「快雪時晴」。由此記載，不僅可知趙孟頫書名並不因為出仕元朝而在南宋遺民心目中有所貶抑，也可了解這群南宋遺民，透過書畫藝事，彼此更加緊密的結合在一起。¹⁴¹

莫昌一如石巖，似乎有意地將留在眾人面前的書跡，皆以隸書出現，而且在風格上，顯然也是效法趙孟頫的石經風格。如〈跋趙孟頫快雪時晴〉和〈跋鮮于書御史箴卷〉，亦都能看到斬截的隸書風格。(圖版 3-5)莫昌與趙孟頫交往密切，從〈快雪時晴帖〉一事更可了解他和趙孟頫之間對於古書畫的共同興趣。

元初之時，許多古代名蹟因為宋季戰爭的動盪，流散於江南之民間。蘇杭二地由於為南宋經濟和政治的中心，更容易接觸到這些古代書畫，因而也出現了不少收藏大家，趙孟頫本身就是其中之一。近來的研究文章顯示，元初這些「遺民」收藏家，不僅扮演收聚的角色，更為當時書畫家提供臨習古代大家作品的提供者。而政權更迭，異族入主，使這些南宋富有深厚文化內涵的「遺民」無意於仕途(也無法)，反而更加團聚，彼此以詩文唱和，抒發亡國之嘆。何傳馨先生的文章，則讓我們了解這些南宋「遺民」，如何透過書畫的品賞與題跋，進行這種抒發。而這種書畫家—藏家之間所形成的多重網絡，成為培養元代書畫「復古」活動的溫床。而對於古學的概念，也在這樣對於古書的品鑑過程中而獲得的擴散。從石巖和莫昌二人和趙孟頫的關係上，我們可以看見元代初中期時，對於篆隸書的概念如何擴散出去，成為南文文士得以在書法上應用的最新表現。

3. 錢良佑(1278-1344)、錢達(?-1357)父子

至於曾受學於趙孟頫的錢良佑，則反映了趙孟頫多體的能力如何成為書學訓練中的一環。錢良佑(1278-1344)，其家世為平江人，即今日蘇州一地。不過錢氏

藏中國法書名蹟集》(東京：中央公論社，1981)，第二冊。

¹⁴¹ 值得進一步說明的是，根據近來學者對於〈快雪時晴帖〉的考定，發現此帖在在南宋末年賈似道收藏之後，元代便由北燕張氏獻入內府，延祐五年(1318)趙孟頫奉旨題跋。在張氏收藏之前，以及內府收藏之後的流傳都不明，莫昌何時收得此帖，需要進一步的考定。然而過往對於〈快雪時晴帖〉的研究，均漏失曾經莫昌收藏的部分，可據此再深入研究此帖在元代的影響。關於〈快雪時晴帖〉流傳研究，可參見何傳馨《晉唐法書名蹟》〈快雪時晴帖〉解說，頁 21-24。陳葆真〈乾隆皇帝與《快雪時晴帖》〉，《故宮學術季刊》27 卷 2 期，2009 年冬季號。

一族並非蘇州望族，根據黃潛為錢良佑所撰墓志，歷代以來錢家皆未曾有人入仕途。直至錢良佑時，受到當時廉訪浙東的徐琰的題攜，而得以從遊於當時南方的文藝大老。而且受到趙孟頫的賞賜，提供多次拔擢的機會。不過錢良佑似乎從一開始便無意於進仕，僅以弄文授徒為事，並以文名、書法著稱於吳地。在時人眼中，錢良佑一直以「安貧守約」的形象留存鄉里之間，可知錢良佑一直都是布衣之身。惟一入宦的機會，是在至大年間中書省因其文名，而諭令為吳縣當地的儒學教諭。此事有關一地之文教，且為儒生展其文才之所，所以錢良佑欣然奉往。不過當錢良佑至時，才發現吳縣教諭一職早為他人所取代。從此之後，錢良佑也就迴避仕途。¹⁴²

關於此事之緣由為何，從文獻中並不能獲得答案。不過令出中書，卻而旋及有他人取代，顯然有高位有力者介入。南人在蒙元帝國中素無地位，屢遭蒙人色目人所打壓，這種例子頗多，如錢良佑之好友吳志淳，也曾奏除待制翰林，但亦為為權倖所阻。江南文風鼎盛，人才多有，但元朝對於江南不友善的政治氣氛，才是這次錢良佑向隅的實情。不過此事並未影響錢良佑漸趨高漲的聲名。

錢良佑素富書名，往來之際，也聚集了頗多同好。尤其是吾丘衍更是他的古玩之交。吾居杭州，而錢在吳地，往來之際，留下了頗多軼事。二人年齒相差六歲，但皆嗜古成癖，溺於收藏古物。在至正元貞年間，吾丘衍方三十餘歲，然已為杭州一地最為著名的篆書家。不過他的脾氣乖僻，世人難以近之。當時錢良佑由蘇客杭，與吾丘衍相識之後，即成莫逆。錢良佑每每自杭返吳，吾丘衍則有別詩相贈，二人交情可見不凡。尤其錢良佑好古，深好吾丘衍之篆書，然而吾丘衍脾氣乖僻，對於求字者多半不留情面的拒絕，錢良佑即使深愛其篆書，但自深交以後，未嘗一言及於求字之事，的確是善體人意的知交好友。不過錢良佑的心意，吾丘衍似乎深聞於心。一日雨中，賓朋未來，吾丘衍閒中念及此事，則為他以篆書寫杜甫詩以相贈，並言：「吳人錢翼之與僕交遊數載，每欲得篆字而不言。僕謂好事若此，豈可無片紙為相贈。意今日雨作，賓朋不來，因染筆寫杜詩一首。字不甚好，然其意則頗有拙處，姑且充數，俟他日心宇清泰，別作一紙，未害也。大德庚子(1300)正月廿有六日趙郡吾衍書」¹⁴³，此時吾丘衍二十九歲，而錢良佑方二十三歲而已。

不過在書學方面影響錢良佑最大的，恐怕還是趙孟頫。目前錢良佑所留下的

¹⁴² 錢良佑生平，詳見黃潛所作〈錢翼之墓誌銘〉，《黃潛全集》(天津：天津古籍出版社，2008)，頁 486。

¹⁴³ 吾丘衍〈吾子行小篆杜詩諸帖〉，趙琦美編《趙氏鐵珊瑚網》，卷六，頁 431。

行草書，皆是學習「趙體」，都可以反映在書學上他對趙孟頫的繼承。不過，最足以顯示出錢良佑師學趙孟頫的，即是錢良佑亦如趙氏所擅長的多體能力。他曾為女婿張性之書寫〈四體千文〉，供以習字，而這正是趙孟頫所開創出來的書法新形式。在元中期「多體千文」尚未風行，除了趙孟頫之外，並未出現兼擅諸體的書家。然而錢良佑不僅能書四體，並且留下〈四體千文〉，顯然反映了他和趙孟頫在書學上的密切關係。不過目前錢良佑所留下的書跡，除了臨學「趙體」的行草書之外，僅餘〈跋龔開中山出遊圖〉的一則隸書題跋而以。(圖版 3-6)由此隸書跋語，雖然可以看出漢石經的間架，不過在用筆上更講究古拙的趣味，而不像趙孟頫般的「斬釘截鐵」。雖然在品味上與趙孟頫有些微差異，然而還是可以看出錢良佑在書學上的深厚功夫。

然而，幸運地是，其子錢逵亦留下一卷〈四體千文〉(圖版 3-7)，至今保存在廣東省博物館內。透過錢逵〈四體千文〉，我們更能掌握趙孟頫一系在書學上的面貌，尤其在「多體千文」方面的繼承。

透過與比較，可以明顯看到趙孟頫之間的風格關係，不僅是真草可以看出「趙體」的風格，趙孟頫隸書的石經風格也可以在錢逵身上看到延續；在篆書的部分，除了再次看到趙孟頫的風格影響之外，在許多的特殊篆法上，更可見與趙孟頫的一脈相承。明人吳寬亦肯定了錢逵「能傳家學」：

前元吳中善書者有錢翼之，其子逵，字伯行，能傳家學。此四體千文乃其手跡也。予嘗得翼之真草千文，題者謂近代惟趙吳興能此，繼之者為翼之一人。以為此藝甚難，今四體皆具尤難也。夫其所以殫精瘦神、終歲矻矻以成此藝，亦欲名世而傳後耳。

從錢逵的例子可以看到趙氏一門的師學影響，但在另一個層面上，也呼應了在上一章所說過的，多體千文的教育功能。從錢逵與趙孟頫在每一體中的肖似，可以推測其父錢良佑也是透過這樣多體千文的直接臨學，並以之授與錢逵，才會導致趙、錢二人的千字文有這麼許多雷同的跡象。從這個層面上可以看到趙孟頫所開創的多體千字文所擁有的書學教育功能，尤其在古體的部分。

元代以趙孟頫的多體千文為師者，尚有與偽仿趙孟頫著名的元季書家俞和(1307-1382)。他一生書學以趙為師，並曾經臨摹趙孟頫的〈四體千文〉，亦留下

〈四體千文〉的作品¹⁴⁴，雖然現在僅能看到為蘇天爵所書的〈篆隸二體千文〉(圖版 3-9)，然而從風格上也可以看到臨摹趙孟頫的痕跡。

錢氏一門自錢良右之曾祖以來，素未進仕，不過世為儒業，錢達亦承繼如此家風，以儒為業，亦同樣以能書聞名。目前留下龔璠與錢良佑往來的尺牘〈教授帖〉一札，亦都注意到錢良佑之子能繼家學：「令郎筆仗如此，可謂撞過煙樓」。¹⁴⁵所謂「撞過煙樓」，即指青出於藍之意。所以，這意味著克紹父業的錢達，在書學上也獲得當代的認同。又如「(達)得家傳之妙，論者咸謂不下乃翁(錢良右)也。名山大刹、豪門富族、碑銘題匾，不下百金求之」，大抵元人都肯定了錢達和其父之間的關聯。在元季名流匯聚的玉山雅集中，園林內的齋坊，或是雅集圖詠，時常就是錢達所篆寫的牌匾與引首。目前在克里夫蘭美術館藏有一卷王蒙〈惠麓小隱圖〉，圖前的篆書引首「惠麓小隱」，即是錢達所書。(圖版 3-8)此卷乃是王蒙為致仕歸隱的孟潼所繪。錢達得為此卷篆寫引首，可以看到他在篆書方面的專業獲得當時的認同與推舉。

錢良右、錢達父子，一生素儒，並未大顯，卻因擅長篆隸古體獲得世人的認同，並成功進入當時文人脈絡圈中。在當時，這樣的例子並非少見，如吾丘衍、吳叡，杜本¹⁴⁶等，亦皆以布衣而為世所推重，這大概也是研究元代篆隸書中相當重要的社會脈絡吧。

4. 趙氏門中—趙雍(1289-?)、王蒙、陶宗儀、趙肅

在趙孟頫之後，除了門生弟子之外，血親直系往往也扮演「趙體」與復古觀點發揮的角色。在趙氏一門中，趙雍亦是擅長篆書者。張渥〈竹西草堂圖〉之前有一段趙雍所畫的墨竹，並有引首「竹西」二字。(圖版 3-29)修長的體勢反映了南方對於這種富含姿態之篆書的喜愛，亦能可以看出在趙孟頫〈崑山淮雲院記〉〈杭州福神觀記〉一類「玉箸篆」所衍伸的風格。明人豐坊曾言趙雍擅長榜書題匾¹⁴⁷，可見當時流傳甚多，至明代尚可見之。除此之外，元四家之一的王蒙亦是趙氏門下擅長篆書者，不過王蒙大多數都以這種古體書法來題畫，如〈華溪漁隱圖〉〈葛稚川歸居圖〉等等，都是著名的代表。(圖版 3-20)再者如陶宗儀〈篆書題

¹⁴⁴ 孫鑣〈俞紫芝四體千文〉：「據文徵仲跋，謂是仿趙文敏書」，《書畫跋跋》(景印文淵閣四庫全書本，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二下，頁 92。又，此條置於卷二下，而此卷通說碑拓，可知文徵明、王世貞、孫鑣所見的俞和〈四體千文〉，皆屬拓本。

¹⁴⁵ 圖版見《北京故宮博物院藏文物珍品全集—元代書法》(香港：商務印書館，2001)，頁 151。

¹⁴⁶ 元代文獻多言杜本擅長篆隸，然而目前可見者都屬隸書，故本文未嘗多論。對杜本生平與對於明初閩中地區之詩學的影響。陳冠梅《杜本及谷音研究》(東方出版社，2007)。

¹⁴⁷ 豐坊《書訣》，葉十五。

詩經》(圖版 3-10),更是明顯學習趙孟頫晚年帶有石鼓詛楚意味的小字篆書風格,如「宀」「广」「斤」的折筆,具是完全學習趙孟頫。另外在一幅甚少發表趙氏後裔的趙肅〈書母衛宜人墓誌〉(圖版 3-11),又再次看到趙孟頫晚年大字篆書的古拙風格。從這些趙氏後裔的例子中,可以發現他們所追隨的「趙孟頫」的概念,並不僅限於一體,這也意味著趙孟頫生前篆書的多樣性。在趙孟頫留下豐厚的書法資產之際,這些趙氏後裔無疑地擁有較外人更多接觸的機會。

第二節 吾氏一系的古學性格

在南方逐漸風行的古學氣氛中,吾丘衍所扮演的角色其實更值得進一步關注。吾丘衍本是博古之士,然而他並不只於玩古,而能進一步的考古,所以留下了大量古學的研究,包含篆、隸、印等三方面的學問。吾丘衍雖然不若趙孟頫擁有南方文人領袖的絕高地位,亦未曾游宦大都而享有全國性的聲名,而在古學上卻擁有比趙孟頫更為權威的地位。在當時南北初為混一,東平學士徐琰帥浙東,便屈節下士求教吾丘衍關於古青銅器的問題,並委請校訂《說文解字》。而吾丘衍隱遁杭州,日以金石為事,並留下《學古編》等專業的論古著作,具可見其在古學上的鑽研。所以當時俱推吾丘衍之篆絕世無有,並不弱於藝術性格較強的趙孟頫。所以當時杭州論古之士,多半與吾丘衍有關,或為吾之友,或為吾之弟子,前述錢良佑便是吾丘衍一道論古的好友。所以,在元代南方篆學興盛的環境中,以吾丘衍為核心,觀察吾丘衍一系在元代古學中的表現與影響,其實對於了解南方篆學的發展有無比的重要性。

當時受學於吾丘衍的南士應該頗多,不過現今可考的,除了文獻所載的吳叡與趙期頤之外,其他如夏溥¹⁴⁸和葉森¹⁴⁹也是吾氏門下之高徒。

夏溥曾自言從吾丘衍學篆刻,並記載了許多吾丘衍的軼事。¹⁵⁰葉森則是南方文士圈中另一名博古為事的文人,亦為錢塘人。他曾增補周密的《雲煙過眼錄》¹⁵¹,可知與當時南方收藏界往來密切,才能掌握如此私密而詳盡的收藏狀況。他

¹⁴⁸ 見《學古編》,夏溥序文

¹⁴⁹ 葉森曾有〈次子行二詩〉,乃為吾丘衍過世三十年後重賭墨跡之作。詩序中直稱吾丘衍為「先師」,可見二人關係。「先師貞白先生手書柳枝梨花二詩遺陳渭叟,後三十年渭叟出以見贈,觀之不覺墮淚,乃用韻補遺四首」,收於《竹素山房集》附錄。另,葉森亦曾師從趙孟頫,從遊甚久。孔齊曾從葉森處聽聞多鑿趙氏軼聞,見孔齊《至正直記》,卷一。

¹⁵⁰ 夏溥〈學古編序〉,吾丘衍《學古編》。

¹⁵¹ 葉森增補《雲煙過眼錄》,從今日多處葉森按語可知。

並編有《漢唐篆刻圖書韻釋》，可知亦傳承了吾丘衍在印學方面的興趣。¹⁵²至於趙期頤，他的生平不詳，僅知為蘇人。早年成長於南方，曾師事吾丘衍，並與鄭元祐等交好。¹⁵³不過他與其他吾門弟子不同，他在泰定丁卯(1327)進士及第之後，曾奉命出使安南，並順利進入大都館閣之中，是元代晚期重要的宰臣。在南臣之中，是極少數宦途順利者，亦是吾丘衍門下唯一進仕者。不過，他似乎不曾在印學方面展現出才能，反而因篆學而獲得大名。《書史會要》云其：「工於篆」¹⁵⁴，同為元廷臣工的傅與礪亦直言：「篆書冠世」。¹⁵⁵然而他的篆書流傳不多，當時已不能多見，今日也僅有〈睢陽五老圖〉後的篆書題跋一則而已。(圖版 3-12)不過明代李東陽曾在元代篆書家中特別推崇趙期頤，可見趙期頤的確有其獨到之處。¹⁵⁶

至於吾丘衍的另一為弟子吳叡，雖然未如趙期頤的宦途順遂，一如其師吾丘衍布衣終生。然而吳叡不僅留下較多可供分析的書跡，當時文獻記載也較多。對於吳叡的篆書書藝，當時文人中較為全面的加以評價的是張雨。張雨在吳叡〈篆隸卷〉後的觀款中曾留下重要的評語：

嘗聞趙文敏公(趙孟頫)四體書千文，其小篆用漢法，未若秦篆之特絕。孟思(吳叡)創意師古，集錄千文，亦翰墨客卿之一奇也。得者葆之，吳郡張雨記。(圖版 3-13)

在觀款中，張雨將吳叡的篆書成就與趙孟頫相比肩，然而張雨卻在篆法點出了吳叡較之趙孟頫更進一步的突破。張雨言趙孟頫小篆僅用「漢法」，並未上溯「秦篆」。而吳叡卻能以先秦的〈詛楚文〉為法，而創意師古，顯然已指吳叡能得「秦篆之特絕」，而以此超越趙孟頫的成就。

吳叡：「創意師古」

吳叡(1298-1355)，一家並非世代為儒，在可考的六代祖先中，前四代都是武

¹⁵² 唐愚士〈題楊氏手摹集古印譜後〉，《歷代印學論文集》(杭州：西泠印社，1999)，頁 424。

¹⁵³ 鄭元祐晚年曾多次追憶二人年輕之時在南方的歲月交遊，鄭氏《僑吳集》多處可見。

¹⁵⁴ 陶宗儀《書史會要》，〈趙期頤〉條，卷七，頁 318。

¹⁵⁵ 傅與礪〈記王君實、張孟功、趙子期三首〉，《傅與礪詩集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷六，頁 256。

¹⁵⁶ 李日華：「昭代篆法惟李西涯擅長。觀其收元周伯溫、危太樸、趙期頤諸家篆跡，為推期頤為最」，《六研齋筆記·二筆》，卷一。

臣。¹⁵⁷即使是其父也曾隨宋末諸帝為蒙軍俘虜至北方，顯然也是宋帝諸宿衛的原故。在拘禁大都十年之後發還南方，遂隱居於杭州無意進取，以古刻法帖自娛。觀吳氏一族，歷代為武臣，至吳叡乃能以篆隸名家，家風的轉變顯然自其父開始：「孟思先人玉溪翁好游，其家故多秦漢石刻。用力既久，色色精詣。」¹⁵⁸所以吳叡自幼生長在這樣的環境中，對於篆隸的興趣似乎相當的早。吳叡之子便曾說其父「自幼雅尚古文篆籀之學，凡六書原委，靡不究探」¹⁵⁹，胡長孺亦有〈贈吳叡〉一詩，也提到吳叡自幼對於古文字和秦漢碑帖的濃厚興趣：

兒童學書記名氏，粗識東西與三四。從衡方直莽莫知，已斥羣曹呼小吏。
清渾淆雜七音倫，臂指冥迷六書類。皮章急就尚如冰，何況簡編科斗字。
錢唐吳睿竊陋之，籀篆隸分深注意。菟岐詛楚嶧刻文，漢碑唐碑滿家筭。
展舒臨摹不暫停，長夜達晨豈思寐。…¹⁶⁰

胡長孺從描述一般學齡兒童尚且不能分辨話語的音調，對於識字更是一概模糊，大概僅能知道常用的東西南北的方向用語，以及簡單的一二三四等數字。而同樣都是學齡兒童的吳叡，卻已經深深為秦篆漢隸等古代碑刻拓本所吸引，瘋狂地臨摩展玩，直至中夜清晨尚不能罷手。

以今日的觀點看，古文篆籀、六書原委，似乎不應是幼年童蒙學習的教材，更難說是幼童的課外興趣。不過詳考二人的生平背景，吳叡生於 1298 年，而胡長孺卻卒於 1314 年。這意味著胡長孺贈詩與吳叡之事，最晚也是吳叡十七歲之前的事情。胡長孺本與吾丘衍交善，對於這段記載，應該有所本。而且胡長孺在南宋之時已取得功名，入元之後又是善任之良吏，無論年歲或階層均遠高於吾。不過吾丘衍孤高自案，白眼權貴，與人甚少有所遇合，不過卻獨善於隱居於杭州的胡長孺。或許有這一層淵源，胡長孺對於吳叡這一名故友之後起門生，才充滿了獎挹提攜之意，故而寫贈了這篇〈贈吳叡〉，彰顯吳叡的早慧以及對秦漢篆隸的深厚興趣。

吳叡與其他吾氏門生不同之處，便在於他對於篆、隸、印三學的全方面興趣。除了篆書之外，他尚且留下大量品質精良的隸書作品，甚至還編有一部《吳氏印

¹⁵⁷ 〈元故雲濤處士濮陽吳君墳志〉，《名蹟錄》，卷三。

¹⁵⁸ 鄭經跋〈朱伯盛所藏吳孟思書三體心經〉，見朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 90。

¹⁵⁹ 〈元故雲濤處士濮陽吳君墳志〉，《名蹟錄》，卷三。

¹⁶⁰ 胡長孺〈贈吳睿〉，收於朱存理編《珊瑚木難》（景印文淵閣四庫全書本，臺北：台灣商務印書館，1983），卷四，頁 121-122。

譜》。¹⁶¹不僅如此，在吳叡教導之學生中，亦有如朱珪如此能印擅篆之弟子。是以吳叡所展現出全方面的古學才能，正能映證胡長孺對他的讚譽。而且，在吾氏門下，能夠同時兼擅篆、隸、印三學，並獲得如吳叡之成就者，幾乎絕無僅有。況且在張雨的讚語中，更透露吳叡在精研篆學之外的創造性表現。因此，如何理解吳叡「創意師古」的篆書，其實有助於我們掌握南方如何回應趙、吾所提出的「復古篆書」的觀點。

目前吳叡的篆書作品，大致可分為二類。一是傳統的小篆，另一則是張雨所謂「創意師古」、臨學〈詛楚文〉者。前者如〈題張渥九歌圖〉(圖版 3-14)，可以看出接續趙孟頫以來的小篆，再進一步融合秦系文字的「復古篆書」。不過趙孟頫仍然重視「玉箸篆」的勻淨線質，而努力維持篆書線條的均勻圓轉，即使在吾丘衍的篆書中，也依然如此。然而在吳叡筆下，卻可以看出更多自由用筆的痕跡，無論在起筆、轉折、收煞之際，無不自在如意，彷彿可以感覺到吳叡行筆之際的自然律動。從這點上，無疑地可以看出吳叡在書寫篆書時的從容自信，並不拘拘於傳統「玉箸篆」的嚴謹用筆。

自從宋代以來寫篆風氣漸盛，如何以圓錐狀之毛筆表達「玉箸篆」的均勻線質，一直以來皆是困擾寫篆者的問題。如宋人觀察李陽冰的篆書墨跡，從背後映燈照之乃發現線條之中有一縷濃墨，意味李陽冰能成功的運用毛筆鋒芒而呈現中鋒用筆的力度感，表現出高超的控筆技巧，而給予當時寫篆者莫大的震撼。¹⁶²不過對於大部分的人而言，並無法擁有高超的技巧，所以對於一般寫篆者而言，便需剪去毛筆之鋒芒或稍去毛筆之鋒芒，以求線條的勻稱。在另一條南宋相關的文獻，也反映文人書寫篆字時的困難：

樓大防曾問敷原王季中云：「古人篆字何以無燥筆？」季中曰：「古人力在拏，不盡用筆力。今以筆為力，或燒筆使禿而用之，移筆則墨已燥矣！」

163

從樓鑰的提問，顯然也是困惑於如何用毛筆寫出勻稱的篆書。然而王季中卻給他相當專業的答案：「古人力在拏，不盡用筆力」。對於樓鑰而言，是否能從二人對談之中領悟用筆的要訣，應該頗有難度。不過這亦再次映證對於一般寫篆者而言，燒筆或剪毛，無疑地是較為簡便的方式。而且這樣的方式，顯然頗為普遍。

¹⁶¹ 揭泂〈吳氏印譜序〉，收於《集古印譜》，頁 17-18。

¹⁶² 陳標〈篆法總論〉，《負暄野錄》，卷上，頁 35。

¹⁶³ 陸友仁《研北雜志》，卷下，596 頁

所以吾丘衍亦曾說「初學未能用時，略於燈上燒過，庶幾便手」。¹⁶⁴

然而審視吳叡的篆書，不僅充滿律動與變化，更不避諱「燥筆」，而運用鋒芒的彈力與僅有的蘊墨性，將篆字之起筆、轉折、收筆連續地一氣呵成，從〈題張渥九歌圖〉之小篆可以看到鋒芒轉動的用筆跡象，此無疑是吳叡在篆書上的才氣表露。吳叡這樣寫篆方式的變化，無疑地在「玉箸篆」之外提供了另一種更為巧便的書篆方式。

吳叡這樣具有創意的寫法，可能受到宋代以來「鐘鼎文」的啓發。而吳叡本身精通鐘鼎文，鐘鼎文之尖筆入鋒的筆法可能提供了創意的來源。不過除此之外，吳叡很可能是取材於一些金石質材上的秦系文字。如他曾為弟子朱珪書寫一卷〈三體心經〉，乃以「鐘鼎、篆、隸三體」寫就。¹⁶⁵然而在他好友邾經的跋語中，即清楚將吳叡的「篆」體來源，指向金石材質之秦系文字：

右濮陽吳睿孟思所書三體心經一卷。…，古文款識見之三代鐘鼎；大篆見之周石鼓、秦權、斤、度量；漢隸最廣，惟蔡中郎石經深可師法。¹⁶⁶

邾經與吳叡往來密切，對於吳叡書學的理解無疑更為可靠。由其跋語可得知吳叡除了在趙、吾所擅長的石鼓之外，尚且融合「秦權、斤、度量」等秦代青銅器的銘刻文字。(圖 3-18)秦斤、秦權等度量青銅器，在北宋金石學興之後就獲得士大夫的注重，並特別記載於金石著作之中。¹⁶⁷南宋鄭樵對於石鼓文的真偽問題中所得出的大膽的假設：「石鼓為秦物」，便是透過秦斤、秦權等銘刻文字的比對而進一步確認。所以，自從宋代開始對秦代度量青銅的歷史定位頗為清楚。是以對於吳叡而言，這些秦系青銅之銘文顯是不陌生的。

此外，這些秦系青銅之銘文，並非商周時期之同體鑄造，而是出於銘刻，所以在線條的頭尾都出現尖銳的鑿痕。這種特徵，很有可能是吳叡不避「燥筆」而大膽自由運筆的淵源。然而更重要的是，秦斤、秦權上的篆字，由於出於銘刻，使得原本小篆圓轉的用筆漸趨方折，連帶整體字勢更顯方闊。秦斤、秦權的結字特徵無疑地影響了吳叡的小篆，在〈題張渥九歌圖〉之小篆都呈現了這樣的特徵。

¹⁶⁴ 吾丘衍〈三十五舉〉第二舉，《學古編》，卷上。

¹⁶⁵ 張翥跋〈朱伯盛所藏吳孟思書三體心經〉，朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 90。

¹⁶⁶ 邾經跋〈朱伯盛所藏吳孟思書三體心經〉，朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 90。

¹⁶⁷ 自歐陽修、趙明誠開始已經注意到秦代度量器，如《集古錄》有「秦度量銘」，《金石錄》有「秦權銘」。而且至趙明誠之時，已言「今世人家所藏秦權至多」，可知秦物並不希見。宋時所見秦權、秦斤之圖像，可見呂大臨《考古圖》，卷九、薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》，卷十八。

吳韻字表 (左)〈韻楚文〉；(右)吳韻〈篆書千文〉

韻楚文 (中吳本)									

所以，吳叡之所以寫出和宋代以來「玉箸篆」不同的體勢和用筆，應該得力於秦系度量青銅銘刻文字的學習。由此亦能看到吳叡鑽研篆學之餘，更開拓前人少用的書學材料，進而走出篆書的另一條路線。最足以表現吳叡學習這些秦系文物，並開拓出新篆風的，便是前述提及「以詛楚文法」所寫的〈篆書千文〉。(圖版 3-15)

〈詛楚文〉是北宋發現的先秦之秦國詛盟的石刻，曾先後三次出土，並造成北宋士大夫的論辨。除了詛文本身的內容音釋，與年代的判定之外，主要集中於真偽的判定。之所以懷疑其真偽的原因是，第一，文字刻畫淺薄，如何能歷千年而完好？第二，〈詛楚文〉的篆法與秦代小篆一脈相承，卻又相異，而疑者便以為從秦刻文字中仿造而來。第三，肯定為秦系文字的秦碑與石鼓，筆畫皆渾圓收鋒，唯詛楚尖筆露鋒，顯然不是秦國文字，即是偽者以六國之鐘鼎偽仿而成。¹⁶⁸

對於這樣質疑的聲浪，自北宋發現石刻以來即有不少學者為之辯護。¹⁶⁹而且似乎正面肯定的聲音逐漸占得上風，所以許多人已經將〈詛楚文〉視為先秦秦國難得的遺跡。所以自〈絳帖〉〈汝帖〉收入法帖系統以供書學之外，也有不少的單帖在通行。南宋淳熙年間，楊文舉已先將〈詛楚文〉與石鼓、秦碑編為一帙，併為《周秦刻石釋音》一書，顯然亦是將〈詛楚文〉置於秦系文字的脈絡下理解。¹⁷⁰雖然入元之後，吾丘衍亦曾對其真偽提出質疑的聲音，然而他也不排除作為篆學上的學習範本，而將〈詛楚文〉收入篆書臨學範本之一。¹⁷¹至於趙孟頫，也曾致力於詛楚文的學習。¹⁷²可以看到，〈詛楚文〉在宋元時期博古文人的地位與重要性。所以對於吳叡而言，〈詛楚文〉想必是相當熟悉的秦系文字。

不過唐宋以降的篆書書寫，每個時代在篆法和風格上都具有些微的差異，然而《說文》仍然是一切篆書的根基。即使如趙孟頫與吾丘衍，試圖回歸篆書的面貌而重視早期秦系文字。不過大致上來說，趙、吾二人的小篆的風格、體勢，俱以《說文》為篆法的根基而進行所謂的「復古」。然而在吳叡「以詛楚文法」書寫之〈篆書千文〉中，雖然大致看起來仍然與小篆一致，卻可以看到大量〈詛楚文〉的因子，包括用筆的尖銳起頭、體勢的開闊、甚至在篆法上直接襲用〈詛楚文〉。(圖版 3-16)所以吳叡自題曰「以詛楚文法寫之」，的確可以找到相當多的視覺證據來應證他的說法。(見「吳叡字表」)

¹⁶⁸ 見歐陽修《集古錄》，卷一；趙明誠〈秦詛楚文〉，金文明校證《金石錄校證》，卷十三，頁 224。

¹⁶⁹ 董道〈石鼓文辯〉，《廣川書跋》，卷二，頁 345-347。

¹⁷⁰ 吾丘衍《周秦刻石音釋》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，自序，頁 2。

¹⁷¹ 吾丘衍〈碑刻品〉，《學古編》，卷下。

¹⁷² 楊載〈趙文敏公行狀〉，收於《松雪齋文集》，附錄。

雖然自北宋發現〈詛楚文〉以來，不僅學者逐漸認定〈詛楚文〉和〈石鼓文〉屬於秦系文字的系統，並且為小篆之源頭，同時也被宋代的法帖系統所收錄，成為書學中重要的篆學典範之一。然而從宋代到元初，卻未曾出現〈詛楚文〉的風格因子，遑論借用其特殊的篆法。所以吳叡「以詛楚文法寫之」的篆書，可謂是前無古人。更重要的是，〈詛楚文〉全文不過三百餘字，且有許多重覆。吳叡以「詛楚文法」寫千字文，顯然無法涵蓋全部的一千個字。如何進行「以詛楚文法寫之」的創作，顯然有許多吳叡在背後的苦心和深後的字學知識。

若將吳叡一千個字的歸類，大部分仍是延用原有的小篆體系（其實，〈詛楚文〉之篆法也與小篆大致雷同），然而在少數〈詛楚文〉不同於小篆的特殊寫法，都可以看到吳叡對於〈詛楚文〉的襲用，可參考「吳叡字表」。更重要的，這不僅是風格上的差異，更重要是篆法上的轉換。對於這樣的書寫，顯然不是如趙孟頫等直接套用〈石鼓文〉和秦碑中的既識偏旁，吳叡在進行這樣的創作中，顯然必須擁有更為學術的判斷，才能在符合文字的義理而改換偏旁。這樣的作法，顯然並不遵循小篆系統，而發揮了借用自〈詛楚文〉的創意，所以張雨才會如此盛讚吳叡能夠「創意師古」。

自從元初趙孟頫、吾丘衍以來在《說文》小篆的基礎上積極回溯秦代篆法以形成「復古篆書」，到了吳叡更以〈詛楚文〉為創意的基礎而大膽的創造新的篆字，其實都是一脈相承的復古概念：意圖回歸秦篆的本源。金石學的新材料對於他們掌握「造字之本意」（學理）以及篆字的「未變之前」的面貌（篆形），而大膽的改造《說文》以來的篆字。在精神上與宋人疑經改經的風氣一致，然而趙吾到吳叡為止，都強調了秦系的脈絡作為探究小篆主要淵源，而非宋人習用的鐘鼎文。在這一點上，可以看出元人在宋代疑經改經的精神之外，更著重文字本身的歷史脈絡。雖然在元代之前沒有如此寫法，然而卻是元人所自信聖人製作之本。所以曾觀看吳叡〈詛楚千文〉的杜本，才如此強調「詛楚文亦必有如孟思所集」。稍後的黃清老，亦喜「周書猶有傳於後世也」。從〈詛楚千文〉卷後元人題跋對於吳叡「創意」的認可，皆反映元人對於「復古」的主動追求。因此，吳叡的「創意師古」，不僅繼承趙、吾二人的復古理念，反而更進一步的創造復古，顯然「復古」是當時甚為流行的想法。

所以，在吳叡大膽創新之後，〈詛楚文〉似乎重新復活。不僅吳叡的弟子褚

奐，擅長〈詛楚文〉，¹⁷³元代晚期寓居蘇州的周伯琦更將家藏舊拓，予以翻刻上石，即是著名的「中吳本」。(圖版 3-17)即使入明之後，著名的篆書家宋璉，尙曾向朋友求〈詛楚文〉以學書。(圖版 3-19)元季大量出現尖筆露鋒的篆書，如畫家王蒙、趙衷、王紱的題畫，以及一些元末明初之際的篆書(圖版 3-20)，都可以看到詛楚風格的盛行，更可以看到在吳叡以詛楚文法而「創意師古」，在南方所造成的風潮。

所以，在當時南方的文人網絡之中，吳叡似乎也是當時最重要的篆書家。在文獻中，像吳叡獲得如此高的評價以及如此多人的讚譽，在元末僅有元廷近臣周伯琦。雖然泰不華與周伯琦皆與南方有千絲百履的關連，然而畢竟出身於元廷。在南方當地沒有功名的文士中，惟有吳叡聲名最著，如元人烏斯道便言：「元初最屬松雪翁，白野亦可追其蹤。皕陽伯溫用心苦，錢塘孟思無限功」¹⁷⁴，一下便舉出四位元代篆書最富盛名者，其中趙、泰、周三公雖然篆法精湛，但身居高位，備受榮寵，篆書聲名不無藉高位而益彰。四人之中僅有吳叡一介布衣，而且隱居杭州，交遊僅只南方文藝之士，而能與趙、泰、周三公並列，可見篆法獨絕之處，所以南方士人對於吳叡古學，讚不絕口，南士自趙、吾之後彷彿便推吳叡為其中之軒冕。鄭經：「自吾竹房、趙松雪、虞道園以下，便為第一手」¹⁷⁵。這份名單中加入虞集，或許著眼於隸書的部分。過如果單從篆書的成績著眼，更可以看見吳叡仍是元末南方文士中的翹楚。劉仁本便言：「趙吾篆隸丈人行，去後專門美濮陽」¹⁷⁶，鄭元祐亦說：「皇元篤生趙文敏，掃世糠粃開群盲。…自公騎箕上天去，眾論悉與濮陽生」¹⁷⁷，南士一律推吳叡惟一可繼承趙孟頫、吾丘衍的當代典範。尤其是鄭元祐與吾丘衍門下另一名擅篆之趙期頤交情更密¹⁷⁸，卻亦推崇吳叡，尤其可以想見趙吾之後，吳叡已經是高居當時南士之篆首了。從南方士人的眾口交譽之中，不難推想吳叡即是他們之中的趙孟頫。所以學吳叡者，當不只於陶宗儀所記錄的褚奐、朱珪二人而已。

吳叡在趙、吾之後的南方文人網絡之中的影響力，也並不僅止於篆書而已。他在隸書和印學上的工夫，也是南方博古文人的重要核心。鄭經便曾言其隸書的

¹⁷³ 褚奐臨詛楚文之作，見《平生壯觀》(續四庫全書，上海：上海古籍出版社，1995)，卷四。

¹⁷⁴ 烏斯道〈贈楊允銘小篆歌〉，《春草齋集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，頁 146。

¹⁷⁵ 鄭經跋〈朱伯盛所藏吳孟思書三體心經〉，朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 90。

¹⁷⁶ 劉仁本〈濮陽吳孟思挽章〉，《羽庭集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，頁 30-31。

¹⁷⁷ 鄭元祐〈古書行贈吳孟思〉，《僑吳集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，438-439 頁。

¹⁷⁸ 鄭元祐與趙期頤交善，見鄭元祐〈月夜懷十五友〉，《僑吳集》，卷六，頁 488-489。

淵源來自漢石經：「漢隸最廣，惟蔡中郎石經深可師法」。比對吳叡現存的隸書書跡，的確可以看到漢石經的師法。如〈隸書道德經〉(圖版 3-21)、〈九歌〉、〈跋張彥輔棘竹幽禽圖〉。不過一如吳叡在篆書方面所展現出來的創意，他在隸書方面也嶄露出相當的才華，能在學習石經風格之外蘊含豐富的筆墨細節，而沒有學習石經容易造成的版刻之弊。他這樣同樣富有創意的隸書，在元季的隸書表現上也獲得迴響，如傳為馬遠所繪的〈商山四皓圖〉後的元人題跋中，郝經、朱芾二人之隸書便可以清楚看到師學吳叡之處。(圖版 3-22)其中朱芾更因書藝而在入明之後擢為中書舍人¹⁷⁹，善長各體書法，尤其能篆。曾有一則軼事云：「朱芾善篆，以所書瘞之細林山中，題曰『篆冢』」¹⁸⁰，可見篆書甚佳。雖然今日已不流傳他的篆書，但從隸書師吳叡來看，他的篆書也很有可能受到吳叡很大的影響。

至於吳叡的印學素養，他本身曾輯有《吳氏印譜》，然而此書已佚，難見面貌。然而最足以反映吳叡在印學素養的，即是其弟子朱珪在印學上的成就。

朱珪(1314-1377)，蘇州人。其同鄉之盧熊曾記載：「鄉人朱珪篤志于古，嘗從錢塘吳睿師授書法。凡三代以來金石刻詞，靡不極意規倣。暇日又取宋王順伯，并吾、趙二家印譜，旁搜博取，纂為凡例。并吳睿等所書印文，及自制私印附焉，名曰印文集」¹⁸¹。根據盧熊的敘述，朱珪受學於吳叡，初從三代以來的金石刻詞以學篆書。餘力之暇，乃採王順伯、趙孟頫、吾丘衍等宋元以來舊有之印譜編為一冊，以為考訂。雖然並未明說治印之方乃學自吳叡，但吳叡以篆隸聞名，又是元初著名印家吾丘衍之門生，其熟悉印文之製作，當無疑義。而朱珪師承吳叡，而實際上的傳授內容，除了篆書之外，也應包含篆刻。

雖然他以治印聞名南方，不過他並非熟讀詩書之文士，僅是刻石工匠出身。然而他摩刻上石的技術精良，杭、蘇、崑諸地之碑石與墓誌銘之製作皆以得朱珪手筆為貴。他曾將所摹刻碑文篆銘收錄一編，名為《名蹟錄》，可見他對自身技術的矜賞。元末玉山雅集主人顧瑛便大為推崇朱珪，並與專為趙孟頫刻字的茅紹之相提並論，並以朱珪生年較晚，不及接趙孟頫之門為惜。¹⁸²不過，朱珪得以結交元季諸文士，主要仍是他的篆刻獲得南方士人的喜愛。如他便曾為顧瑛治一方

¹⁷⁹ 《鐵網珊瑚》：「洪武初，以徵聘至官編修，改中書舍人」。

¹⁸⁰ 董佐才〈題華亭朱孟辨篆冢詩卷〉，收錄於賴良《大雅集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷四，頁 538-539。

¹⁸¹ 盧熊〈印文集考序〉，收錄於朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 87-88。

¹⁸² 顧瑛跋〈朱伯盛所藏吳孟思書三體心經〉，朱珪《名蹟錄》卷六，頁 91。另，關於茅紹之與朱珪之刻工生涯的研究，可見程章燦《石刻刻工研究》(上海：上海古籍出版社，2008)，第六、第七章相關部分。

頗具漢印之風的「金粟道人」印，而獲得賞讚。而南方諸耆老大儒，如李孝光、鄭重、楊維禎、張雨等，皆曾推崇朱珪之篆刻，張雨更以「方寸鐵」形容朱珪之印的盤屈遒勁。¹⁸³從此朱珪聲名大顯噪，一時之間南方賢士大夫皆就珪求刻。《名蹟錄》最末卷曾收錄南方眾文士的贈詩與題序，自張雨和楊維禎以下，李孝光、倪瓚、顧瑛、張紳、陸友仁等二十三位文士，無不交相讚譽朱珪治印之工，陸友仁更將朱珪之篆刻譽為「中吳絕藝」，可見朱珪在當時文士之間的聲名。目前還留有倪瓚贈與朱珪的題詩，上並有張紳的題篆，俱可以映證朱珪和當時元季文士的交遊一景。¹⁸⁴(圖版 3-23)

第三節 博古文化與元南方的隱逸文人網絡

從吾丘衍、吳叡、朱珪一門皆以閃篆者的身分參予實際的治印，在元代印學中所重視的「文人治印」的現象中，其實反映了書法的品味如何影響印文的風格。在元代時期，圓朱文與白方印因為趙孟頫與吾丘衍的提倡與推廣，而獲得廣泛的迴響與流行。從目前的元人印記上，都可以看到這股潮流的反應。所以，元末張紳在回顧元代印學發展時，也強調了元代與唐宋金等前朝不同的獨特性：

今世士大夫名印，謂之圖書，即古人私印。其制吾竹房三十五舉言之甚詳，然未有關世道處。如漢人以五字為例，豈無所例乎。國初制度未定，往往皆循宋金舊法。至大、大德間，館閣諸公名印，皆以趙子昂為法。所用諸印，皆陽文，皆以小篆填郭，巧拙相稱，其大小繁簡，儼然自成本朝制度，不與漢唐金宋相同。天曆、至順猶守此法，斯時天下文明士子，皆相倣倣。詩文書簡，四方一律，可見同文氣象。¹⁸⁵

這風潮所及，甚至連老儒吳澄亦隨新風：

館閣諸公，無不喜用名印。雖草廬吳公，所尚質樸，亦所不免。¹⁸⁶

張紳描述這一股流行於元代中期的印風，其實即是「元朱文」。這類這類印風，受到趙孟頫提倡的緣故，又加上南方本有篆隸書的傳統，在元季之時，普遍漑染

¹⁸³ 楊維禎〈方寸鐵志〉，朱珪《名蹟錄》卷六，頁 84-85。

¹⁸⁴ 倪瓚贈詩之內容，可見朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 87。

¹⁸⁵ 張紳〈印文集考跋〉，朱珪《名蹟錄》卷六，頁 88-89。

¹⁸⁶ 張紳〈印文集考跋〉，朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 89。

了這股復古之風潮。即使在趙孟頫物故之後，這股書隸寫篆的風氣並未消歇，反而吸引了更多好古文士的投入。再加上南方本有篆隸的淵源，所以元季南方的篆隸書的活動，在整個元代書壇中都顯得相當搶眼。而在這一批篆隸書家中，與第一代書家的承繼關係，是相當顯著的部分。包含吳叡、趙期頤、朱珪、錢良右、錢逵、陸友仁、趙雍等等元季著名的篆書家中，大都受學於趙孟頫與吾丘衍。即使非趙、吾二人所傳，也多半與杭州、蘇州、與崑山等地有地緣上的關係。

如張紳便曾提及諸善篆隸好古之士，便彼此論析研討，彷彿在活絡的南方文人網絡底下又形成一個博古圈：

朱伯盛好考古篆籀之學，與同郡錢翼之父子，及陸友仁、吳孟思、盧功武，講論甚博。¹⁸⁷

陸友好學博古，尤其擅長篆隸。他曾臨摹三代的金石款識¹⁸⁸，並為鮮于樞舊藏《鐘鼎款識》一一釋文¹⁸⁹，也曾以隸書抄錄《世說新語》，而為好友倪瓚和張雨二人所爭藏。¹⁹⁰此外，他對於古器物、書畫的鑑定，格外精到，而為時所重。當時吳中地區經濟漸趨繁榮，出現許多經商致富的巨室。他們仿效文人博古、玩古的風尚，而收藏許多三代鐘鼎與古代書畫，陸友仁則是他們爭相諮詢的鑑定家。文獻曾載：「(陸友仁)博極群物，時海內治平，富家巨室皆以古器物相尚，凡三代以下鐘鼎銘刻，漢唐以來法書名畫，皆從陸氏鑒定真贗，一經品題，價遂十倍」。陸友仁也把他對諸古器物書畫的鑑定心得，寫錄成書。如他把對文房用具的賞玩經驗，編寫成《硯史》《墨史》《印史》等書。在陸友仁另一部著名的筆記《研北雜誌》中，散見他對各種古器物的意見，包含「衛青印」「古鏡」等。對於這些古器物的鑑賞，他往往從技藝、風格等特點，並結合古籍文獻的記載，而判斷其價值。可謂信而有徵、考而後信。陸友仁見聞既博，鑑定又精，所以他對於古文物的意見也往往為其他文人、學者所徵引。

另一位因編纂《蘇州府志》而聞名的盧熊，亦是這個講學論古的成員之一。盧熊（1331～1380），字公武，崑山人。博學工文，尤精篆籀，曾著有《說文字原》一書。¹⁹¹在元季之時，他曾任吳縣（蘇州）教諭，明洪武初以故官起，以

¹⁸⁷ 張紳〈印文集考跋〉，朱珪《名蹟錄》，卷六，頁 89。

¹⁸⁸ 虞集〈跋陸友仁所摹金石款識〉，《虞集全集》，頁 402。

¹⁸⁹ 陸友《研北雜誌》，卷下，頁 608。

¹⁹⁰ 〈陸友仁隸書世說〉，趙琦美編《趙氏鐵珊瑚網》，卷四。

¹⁹¹ 朱謀僉《續書史會要》（景印文淵閣四庫全書本，臺北：台灣商務印書館，1983），頁 814。

能書授中書舍人。他在蘇州任上，根據南宋范成大《吳郡志》的體例，編定五十卷《蘇州府志》一書。此書雖然刊刻於洪武十二年(1379)，不過盧熊活動年代多在元朝，熟知元季掌故，所以此書保留甚多宋元時期的資料。後代治蘇州沿革史者，多據此書。盧熊師從楊維禎，博學工文，享譽南方，與當時詹希原、周砥齊名。不過詹希原本為安徽歙縣人，入明之後隨父居南京，並以能書善印授，後又授中書舍人。當時南京城的匾額，俱出其手。在洪武年因書匾不稱旨而遭斬之前，頗受重用。反觀盧熊、周砥二人，雖然詩文才名為時所重，卻不受朝廷重用。當時即有俗諺云：「詹(詹希原)解(解縉)鳴於朝，周(周砥)盧(盧熊)著於野，而朝者當讓野」，頗為周、盧二人抱不平。這或許與周盧二人出身於蘇州的背景，不無關連。即使盧熊在洪武八年(1375)以工部照磨供職，旋因論印忤逆朝旨之事，亦遭斬首，可見當時對蘇州籍文士的打壓。

對於盧熊在印和篆學上的學習，可能就從元季博古圈中講學論古而來。他與吳叡頗有往來，尤其和吳叡弟子朱珪交情甚篤。即使在一次尋常的分別後，盧熊寄贈了〈寄朱伯盛〉一詩，可見二人交情。

白首耽書更不忘，鵠文蟲篆爛生光。高人為賦峩冠石，太史曾題琢玉坊。
野屐踏雲閒看竹，春簾凝霧靜焚香。別來又汎松陵棹，渺渺輕鷗江水長

盧熊曾留下一篇〈印史序〉，對於元代的印譜發展有詳盡描述，可見他對印學的掌握。

此外，從另一件事還能夠瞭解個博古群體中篆學授受與討論的過程。盧熊較吳叡小三十三歲，卻甚為吳叡所賞賜。吳叡曾為友人胡膺手寫一部《說文解字》，卻特意延請盧熊以楷書注文其下。吳叡卒於1355年，此事必在此之前。此時盧熊不過也是二十五歲之前的青年，卻獲得吳叡如此的看重，可見盧熊當時的才學與在篆學方面的造詣了。

至於吳叡為友人手寫《說文解字》之事，是我們瞭解元代篆學授受之過程的有趣資料。在篆字之下補釋楷書，這樣的傳統來自於宋初郭忠恕和夢英的幾通篆書碑。郭忠恕曾有〈三體陰符經〉，雖然說以三體書之，其實卻仍以篆書為主。這都說明了楷書與隸書都只是作為「注文」的功能而被刻於石碑之中。相同的例子尚有同時代的夢英〈千字文〉，亦可見與郭忠恕〈三體陰符經〉以篆書為主體的一致模式。對於元代江南這批重視篆隸的書家而言，宋初的幾通篆書石碑顯然

是他們相當熟悉的例子。

在另一個篆學授受的例子中，朱珪欲將其師吳叡所寫錄的《說文字原》傳授給外甥時，便因為此書未曾出版，只有根據吳叡原本所鈔來的複本。或許因為經過再一次的摹鈔而篆字有所失真，也是對於盧熊在篆學上的尊崇，於是朱珪便央求盧熊依原格式再手鈔一部《說文字原》，以作為傳授篆學的教材。對於這個請求，盧熊顯然不以為累的答應了，並讚其用心誠摯。對於朱珪原先所複鈔的本子，盧熊曾特別提出與郭忠恕的關係：「其意蓋仿郭忠恕石本凡例」。¹⁹²盧熊所謂「其郭忠恕石本凡例」，大約指的就是如〈三體陰符經〉以篆字為主體，並附楷書注文於其下的格式。雖然盧熊所見僅是一個經過朱珪複鈔的本子，但應該是據原書原貌鈔寫，從內容到格式都應該保持原書的樣貌而不會妄所更動。由此判斷吳叡當初寫定的《說文字原》，在格式上應該和郭忠恕〈三體陰符經〉一類的篆書碑相當接近，才會讓盧熊發出「其意蓋仿郭忠恕石本凡例」的感想。更何況，在更早之前為胡膺鈔寫《說文解字》的例子，就證明了吳叡對這種格式的掌握。從這個例子，我們可以看到即使在元代，郭忠恕的模式仍然是篆書傳授時最重要的方法。

另外，從朱珪的例子可以再次證明一點，宋元時期篆學延續的過程中，「師學」對於一位篆書家的養成與品味的導向，具有多麼重要的關鍵地位。從吳叡手寫《說文解字》以傳授朱珪，再到朱珪如何利用師門的教材再予以教導其外甥，我們可以清楚地看到元人篆學的傳授過程。對於元代時期篆書教授的實際情況，以及篆書教材的格式與內容，都有更完整的理解。可以想見當時論古的風氣，而篆隸之學便在這樣的博古氣氛中獲得全面的開展。

詩書畫的古意氣氛與文人網絡

在元中晚期之際，南方文人最為顯著的文化現象，便是文人網絡的加強與雅集的出現。這與元代特殊的政治環境而導致南方文人一種特別的隱逸文化有關。過去對於元代的研究中文人畫是其中相當重要的一環，即使在繪畫上也都在趙孟頫之後出現元四家這樣強調隱逸的文人畫。對於文人畫的出現，多半歸究於趙孟頫所開創出來的新形式，以一種書法性的筆繪描寫一種具有詩意的隱逸空間，以作為一種對於隱逸的反覆贊詠。如著名的〈水村圖〉後有五十餘人對於錢德鈞之

¹⁹² 盧熊〈字原音訓跋〉，收於《名蹟錄》卷六。

「水村」以及其中隱逸畫意反覆的讚詠，而共同凝聚成元代相當具有特色的隱逸文化。在趙孟頫之後，這樣對於隱逸圖繪的反覆讚詠逐漸成爲元代南方文士的對話平台，不僅在歌頌圖主，也在眾人的讚詠中塑造自己對於隱逸的認同。

這樣「紙上雅集」的思想溝通很快的便發展爲實質上的文人雅集聚會。從元中期之後，出現不少以巨室爲中心所發展出來的文人雅集，如顧瑛、倪瓚、曹知白等等，到了晚期尚有雲間地區以楊維禎的爲中心的文人群體。文人雅集的出現，除了反映當時文人實際的連結以及所爲贊助的角色之外，這樣的網絡實成爲元中後期文藝觀念散布或凝塑的一個相當重要的網絡。而他們對於詩畫的重點，則成爲篆書轉向書法性語彙的一個重要轉折。

在現在可掌握的資料中，我們可以發現篆隸之士也參與這樣的文人網絡之中。在過去，善篆隸者多半屬於學者，雖然學者也有自己的交遊圈，但多半限於學術圈之內。而元季題詠文化中，卻是以一群善詩歌、能書畫的文藝之士爲主。篆隸書的出現，其實讓我們知道篆隸書的應用已經擴及到一般的文士，不僅限於少數的學者；而且從趙孟頫提出「石如飛白木如籀，寫竹還需八法通」，將書法性的筆法入畫之後，便爲原先的篆隸等古體書法找到一種重新進入書畫的生命。所以，在元代中後期的南方文士能夠普遍接受題詠中篆隸書的出現，就意味著他們對於篆隸古體書法的了解，甚而知道如何正確的評價。例如吳叡的篆隸書卷之後，都有大量的文人題跋，下一章將會提到的周伯琦與泰不華意是文人關注的焦點，文人在題跋中不僅貢獻他們對於篆隸知識的看法，也會分享篆隸獨絕之處。透過這樣的欣賞模式，不僅讓其他文人得以欣賞篆隸等巨蹟，亦透過具隻眼者的評述，而分享了篆隸古學的觀念。所以，元代南方篆隸書的興盛，除了師承的延續以及篆隸文本提供古代知識，像這樣題詠文化也再一次的將這樣的「視覺教育」的機會，傳播下去。

所以另外像是需要以文字補充畫面的敘事畫，如九歌圖(圖版 3-24)、詩經圖(圖版 3-25)等，在元代之時也都大量的應用篆隸等古體，如吳叡與褚奐便是其中的代表。雖然在宋代便出現這樣的先例，但都不如元代的集中與數量。¹⁹³另外，如王蒙(圖版 3-26)、方從義等文人題畫大量使用篆隸書，連王淵這樣代有職業性格的畫家，也不能免俗的追隨這樣的時風。(圖版 3-27)都反映了對於當代的觀眾，

¹⁹³ 宋元時期所留下大量的敘事畫卷，有複雜的版本問題，相關研究參見古原宏伸〈傳李公麟筆「九歌圖」--中國繪畫の異時同圖法〉，《鈴木敬先生還曆紀念中國繪畫史論集》(東京：吉川弘文館，昭和五十六年)，頁 87-108。又見氏著〈李公麟筆「九歌圖」〉、〈詩經圖〉と〈孝經圖〉，二文俱收於《中國畫卷之研究》(東京：中央公論美術社，平成十七年)。

已經期待這樣畫面中出現篆隸古體書法的模式。所以，對於篆隸在元季的大量出現，並不能用大師帶領的來解釋，也必須考量當代觀眾的視覺期待當代觀眾的，才能讓篆隸古體在元季大量應用在書畫上的現象獲得比較全面的掌握。元末時期引首之出現，顯然也與南方博古氣氛中的觀賞習慣有關。

引首的出現

大多數的書畫作品前都有一段引首的部分，不過仔細探究就會發現明代之後引首才成為常見的現象。古代書畫作品前的引首，則大多數出自明清人的手筆，幾乎不見宋人的手澤。傅申師在討論元代的篆隸書現象時，已經注意到引首的出現和元代之關係。在這樣的提示下，筆者進一步的討論引首出現的時間，以及產生的原因。

對於引首的功能，大抵屬於「提詞」的效果，類似書畫的主要標題，使觀者可以迅速的掌握書畫之內容。不過，引首起源於何時？而產生的引首的氛圍又是如何？從元季紙上雅集的藝文現象，我們或許可解答一二。「引首」一詞，出現甚早。在周密《齊東野語》記南宋內府的裝裱形式時，就已多記引首。不過周密所言，並非後世大字篆隸之引首，乃是指本幅之前的布綾。如隋唐之前真貴的法書，皆用「大薑牙雲鸞白綾引首」，而其他唐代之後的法書，則用「白鸞綾引首」。由此可知至少在南宋末年之前，引首大概皆指本幅之前所接的布綾。¹⁹⁴

不過，在我們理解中以篆隸書作為書畫本幅之前的引首的形式，大多集中在元代晚期，而且全都屬於南方。除了傅申老師所舉的〈春消息〉等(圖版 3-28)¹⁹⁵，尚有如〈有餘閒圖〉〈秀野軒圖〉(圖版 3-31)等等。不過這些例子都可能經過後代重新的裝裱，而失去了元代初生的模樣，而難以論斷當初引首與畫心之間的關連。不過，對於引首的起源與功用，其實可以從匾額的角度進行思考。

1. 匾額之用

周伯琦留下許多篆書引首，不過仔細考究，會發現這些看似引首的篆書大字，其實在當時並非是現在引首的功能，反而都是為人寫齋匾題額。如著名的秀野軒，便是為朱德潤所寫的齋匾，而後被裱入畫前：「江浙行省左丞周公題其顏」。這樣的例子並非偶然，如另一幅已經佚失卻保留在《珊瑚木難》的〈破

¹⁹⁴ 周密《齊東野語》(北京：中華書局)，卷六。

¹⁹⁵ 傅申《海外書跡研究》，頁 85-86。

窗風雨圖〉，雖然看似不是齋匾，然而卻是圖主劉性初自悌之標語。所以周伯琦爲其篆此四字，當是貼壁之用。在楊維禎稍後的題記中，便說劉性初乃是持周伯琦之篆字來求其記文的，如此可以明顯看到元季之時篆書大字作爲獨立的藝術形式而被珍藏，而最後乃在劉性初求得王彥強爲其圖畫居所之後，將周伯琦的篆書大字表在畫前。

這樣的例子並非偶見。

在更早之前趙孟頫快雪時晴大字便是很好的說明大字本身價值的例證。(圖版 3-4)王羲之著名的《快雪時晴帖》，在元中葉之時爲莫昌所藏，趙孟頫曾至莫昌家觀覽，並因此而爲黃公望書「快雪時晴」四大字。後黃公望因爲《快雪時晴帖》本爲莫昌藏品，便將趙孟頫之大字轉贈於莫昌，並依「快雪時晴」之語，而爲莫昌繪製雪圖。莫昌欣喜之餘，不僅遍邀當時名流在趙孟頫所書大字「快雪時晴」之後留下題跋，也將黃公望的雪圖並裱於後，更將自宅改名爲「快雪時晴」。

以今日眼光，趙孟頫的「快雪時晴」四大字，似乎爲黃公望雪圖之引首。如果細讀元人題跋，才能明瞭事實原委恰好相反。正是因爲趙孟頫難得的大字行書，而引發這段有趣的筆墨因緣，無論元人題跋，或是卷後的雪圖，都是因趙字而發。周伯琦的篆書大字，也似乎擁有這樣的珍貴性。從文獻中可以看到大量爲人篆書題匾寫顏的現象，都反映了周伯琦的篆書大字在當時的備受歡迎。

所以，對於元季出現的「引首」，其實不見得作爲今日引首的概念出現。趙雍的例子顯現了一種畫題的延伸—此已經近似後來的概念；而周伯琦的例子則顯示了歷史的偶和一畫主不捨棄題匾之底本。然而無論是哪一種，都包含在後來的概念確定的引首。

2.畫題的延伸

在張渥所繪的〈竹西草堂圖〉(圖版 3-29)，其實從全帙可知由三個部分組成，除了本幅畫心繪製斜角構圖的隱居山水以象徵畫主的情操之外，其前尚有趙雍所繪的墨竹一段。趙雍贈以墨竹，顯然是與主人愛竹而自號「竹西」有關。而在趙雍的墨竹之前，卻還有一段以篆書寫的「竹西」二字，今日我們多半視爲引首的功能。過如果仔細檢視墨竹圖和「竹西」二字，可以發現都是在同一張紙上。趙雍並未如後世習慣以另一張紙來篆書引首，反而安排同一張紙上，顯然他並未有「另紙別書」的觀念。並且，此事意味著趙雍無論先畫墨竹，抑或先題篆首，都必須事先安排好另外一段的留白。這種習慣與後世的引首大爲不同。我們常看到的例子都是在畫心之外別書一紙作爲引首，而且大部分的例子都是爲他人或是古

人的書畫所題。如趙雍如此自己預留引首的空間，並且自行題篆，都意味著與後代引首的概念不同。

之所以耗費諾大的篇幅，來論證引首與畫心出於同時的製作，筆者想說的是，這在我們習慣後代的引首功能之下，在引首一出現的元季，其實並未有如此的特質，反而接近一種「畫題」的延伸——將蹴居於畫面一隅的畫題，特別為他們留出足夠的空白，以足書家的發揮。從元季其他同樣性質的畫卷並不見得擁有這樣的「引首」，可以了解這種形式並不是普遍使用的。如另一卷為楊竹西繪製的〈楊竹西小像〉，即不見這種形式。可以知道，「竹西」的例子或許說明了引首的「雛形」及其功能——畫題的延伸。筆者相信，〈春消息〉大約也是屬於同樣的屬性。所以在明初時期的〈閒止齋圖〉，則顯然已經清楚的有了引首的概念。

〈閒止齋圖〉(圖版 3-32)乃是延陵士人(今常州)吳致中為同宗族屬的吳彥能所寫的隱居山水，而後的題跋也模仿了江南地區題詩相贈的模式，只是從題詩者的活動蹤跡看，這是屬於常州地區的文人網絡下的圖詠。此圖之前，為另一為書家孫傑所篆寫的「閒止齋」引首。巧妙的是，這與趙雍墨竹的例子一樣，皆與畫心書在同一紙上。而且因為畫心兩飲守分別由不同書家所製，所以在畫心的部分特別以勾邊的方式，限制住繪畫的範圍，這個舉動顯然是為了方便另一位參予者可以更為方便的製作引首，這意味著這是一種「同時合作」的模式。孫傑不只製作引首，也在圖後有所題詩，這即代表了後面全部的題跋，皆是「同時」所作。

許多元季時期的紙上雅集反映了元季以來文人雅集的互動模式中，詩、書、圖三者「集會同時」的特性，而類似用書籍閱讀的習慣，除了為主角會製圖像，並作「序」「記」「後序」以交代源流，並又作「題詩」表示觀者的應和，最後乃有「贊」表是一種概要的總結。這些文字的形式，皆是借用自書集的編排習慣，使觀者得以從閱讀的先後中，有次序的了解書本——對比於畫卷，即是畫心的主角之本身的內容。所以，引首的出現，即是在這種仿書籍形式中作為畫題形式的引申，而這在一開始的紙上雅集中，早已被設定妥當。

所以，從元代晚期的趙雍，到明初的〈閒止齋圖〉的例子可以看到，在短短數十年的時間中，引首概念的確定與使用。明初同時期的書畫作品中就能看到引首的大量使用，這意味著當時人對於這種新興形式的喜愛，才會在引首雛形出現不過數十年的時間就廣為流傳。

小結

元代南方在趙孟頫和吾丘衍的提倡與原本崇古的文化脈絡，書法的復古觀點獲得進一步的擴散，而篆隸章草的古體書法也獲得文人化的應用，而獲得新生。對於元代書法的復古，卻非僅限於南方文士，反而隨著趙孟頫南北宦遊的經歷，也帶動了北方對於復古觀點的接受。

然而這股萌生於南方的藝術品味，隨著趙孟頫的第二次北赴大都，以及元代中期的局勢穩定大量南方世人北上游士，逐漸勁染了北地的文化表現。元代的北方文化，一仍故金北地以來的傳統，無論繪畫書法上都擁有自身悠長的文化品味，尤其在北籍士人在政權上的優勢，更使得南人學習借用這樣的文化語彙以求得進仕的機會。在這樣的南北大局勢的情況下，南方書法復古的理念變成爲南北文化對話過程中相當值得注意的一個領域。隨著趙孟頫晚年在書畫上的高知名度，大都藝文圈如何與南方書法的復古品味進行對話，並產生何種的效應，對於理解備受政治操縱的藝術品味有絕佳深入的機會。尤其是南方復古品味下的篆書，所帶來突破傳統的表現，顯得較爲保守的、並擁有自身永久傳書傳統的北地究竟如何回應，這些都是再觀察書法復古成爲全國性的議題之前想當有趣的對話過程。



第四章 趙孟頫對北方的影響

趙孟頫重回大都

在整個蒙元朝內最大的改變就是大德年間逐漸改變的政治氣氛。在天下混一三十年之後，南北交流的模式逐漸穩定，加上政治氣氛的改變，許多南士逐漸的進入元廷的文官體系，鼓動大量欲謀仕途的士子大量北上。再加上皇姐雅集、奎章閣等文人聚集的場合的出現，都造成一股南風北漸的印象。對於這一次的改變，過去在文學、思想方面皆注意到這一次的改變對於藝文創作所造成的改變。¹⁹⁶不過從許多其他更為細膩的例子卻足以證明學者樂觀的以為南風北漸、文人的書畫創作影響了北方、甚至吸引了更多的蒙古與色目士人的加入而造成了藝文上融合的描述，其實並不盡然完整正確。石守謙先生已經指出蒙元色目士人的加入並不代表他們對漢文化的傾慕，往往是權勢上的贊助角色，況且有大量的南士為了北方權貴的書畫品味而改變了己身的繪畫模式，以求晉身的機會。¹⁹⁷陳韻如先生也指出當初參與皇姐雅集的成員，多半屬於政壇的明日黃花，可能具有政壇的聲望，卻已失去真正參與政權的實力。¹⁹⁸至於大都的書壇，雖然北上的南士多半具有優秀的書法能力，已在南方獲得絕頂聲望的趙孟頫，雖然在延祐朝內備受重視，帶動了北人對於二王等晉風的學習，然而大體上卻會發現並非絕對的影響。從書跡題跋中可以看到北籍文士的風格雖然已經沾染了南方以晉唐為尊的流美風格，但大部分的文士卻仍然保有北方的傳統風格。即使如趙孟頫之後元廷中

¹⁹⁶ 元中期之後，隨著南北混一日久，而逐漸出現所謂「盛世之文」。對於這個現象，可參考查洪德〈「海宇混一」鼓舞下的元代盛世文風〉，收於《中國傳統文化與元代文獻國際學術研討會會議論文集》（北京：中華書局，2009）。

¹⁹⁷ 石守謙〈有關唐棣及元代李郭風格發展之若干問題〉，《風格與世變—中國繪畫史論文集》（臺北：允晨出版社，1996）。

¹⁹⁸ 陳韻如〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收於《大汗的世紀—蒙元的多元文化與藝術》（臺北：故宮博物院，2003），頁 274-278。

最重要的藝文領導者康里巎巎，雖然曾親炙於趙孟頫而有流美的行草，但是其楷書以及自敘帖的淵源，俱可以看出北方根深蒂固書風傳統。所以，雖然南方的書風因為趙孟頫的提倡以及親身示範的效果，已經帶出一波仿效晉人書學新風，而趙孟頫的成熟趙體也成為南方士人競學的當代新大師風格，並流傳國外，也成為書籍刊印時書商樂於使用的新字體。即使在如此龐大的新勢力中，北方的書學竟然似乎沒有受到太多的影響與改變，也難怪在趙孟頫六十歲的時候，又不禁再度感嘆北方流行的京體了。

因此，討論元代北方的書學發展，如何仔細拿捏趙孟頫的復古新風以及北地故有的傳統之間的交旋，成為我們進一步討論以大都為核心的元代中期北地篆書發展的關鍵。篆書作為趙孟頫復古事業中的一環，透過北地對於趙孟頫書風的受容，可以反映篆書等古體書法究竟有無在趙孟頫北上之後造成新的對話。不過，元代中期複雜的政治情勢，夾雜著蒙古本位與漢法派勢力的拉鋸。從南方的復古觀點在大都的藝文圈中被接受的狀況來看，其實也提供了觀察大都文化品味的新角度。

故金北地的篆書傳統

元初北地的篆書，基本上延續金季以來的傳統，偏好古拙圓正的篆風，這與南方所流行的婉麗修長的篆風大大不同，反而更為接近李陽冰晚期的一些名碑，此點暗示了北方在篆學上自身傳統。

現在可見的例子，多半來自山東、河北、陝西等地的石刻材料。雖然學者利用石刻資料討論北方的書學活動時，亦多發現這個地域現象，不過也多半理解受到資料本身的限制，而難以全面的掌握北的書學發展的真正狀況。雖然如此，從其他的文獻資料也可以證明金季之時，山東、河北與陝西的確是書學活動較為興盛的地區。除了這些地區本為金代文化昌盛之區有關，在蒙金混戰而導致生靈塗炭之後，這些區域也是因為軍家世侯的緣故而首先恢復秩序。相較於其他的山文化斷絕。所以，河北、山東，以及陝西等地區的社會、經濟與文化，在戰後都受到不同層度的維護，所以這些留存的碑刻資料其實也反映了當時北地藝文集中於某些地區的現象。

不過，這幾地區的篆學表現卻非一致，這或許與各自的文化內涵有所不同有

關。目前可以掌握的陝西石刻資料，幾乎完全集中在全真教相關的宮廟中，製碑者也多為宮廟本身。至於正文與碑額的部分，亦多半出自道士之手。從書風上可以明顯看到顏體的普遍使用，而這種書風的一致性似乎也同時表現在碑額的篆書上。除了最早的《萬壽宮記》，乃是由出身山東、後被蒙元封為衍聖公的孔元措的執篆之外，多半為全真教內知名道士或是陝西名士之手筆，如李道謙、石志堅、駱天驤等人，從他們的作品中可以看到大約一致的風格，皆以短拙圓正為主。(圖版 4-5)雖然缺乏更進一步的資料，但也可以推斷道家系統中仍然保有對於篆、隸書等古體的興趣，這可以在教區中出現不少以「古文」體的篆書獲得印證，如著名的〈古文老子碑〉和一些碑額上的古文篆題。¹⁹⁹所以或許在陝西全真教的宮觀之中，曾以宮觀中善篆者為習書的典範而流傳著共同的書風。²⁰⁰對於這一點，從山東靈巖寺獲得再次的證明。

山東靈巖寺亦是北宋以來的名剎，歷史悠久，而在廟後為歷代寺僧之塔位，形制上皆為金國北地慣用的經幢。而靈巖寺這樣的風格，實與金國以來的篆書類形相當的吻合。自從金代北宋而在北方立國之後，雖然都與南宋共同承接北宋而來，然而在篆書風格上卻未與南宋一樣走向婉轉修長的路線，而呈現另一股質樸大度的風範。如〈法雲寂照禪師塔銘〉(1149，山東靈巖寺)、〈七賢堂記殘石〉(1159，陝西臨潼)、〈法寶塔記〉(1174，山東靈巖寺)(圖版 4-1)，都可以看出上接北宋晚期的篆風所呈現出的另一種風格。而這樣的風格似乎在金國北地形成一股篆書風格的傳統，致使在金代中晚期的篆書大師党懷英，都可以看到相同風格的延續，如他較早年的〈天封寺記〉(1184，山東泰安)(圖版 4-2)，和晚年的〈時立愛神道碑〉(1195，河北新城)、〈智照塔銘〉(1196，山東濟寧)、〈十方靈巖寺碑〉(1196，靈巖寺)(圖版 4-3)皆是。尤其是其中「重」「修」「公」「師」「塔」「銘」等字的相同寫法，都意味著金國本身在篆書上的一貫傳統。²⁰¹

¹⁹⁹ 關於宋金時期北方流行的「古文」篆書，並未獲得學界的關注，致使年出土的金代古文墓誌被考古發表者誤認為女真文字。後乃為學者所糾正，確認為北宋以來流行的「古文」篆書。對於宋金「古文」篆書的文字學意義，獲得文字學界的重視，而取得不少成果。然而在北宋、金代的流行與應用，以至於對印文的影響，並未獲得書史研究者的關注，頗值得進一步研究。元初北方猶帶有金代遺風，出現不少「古文」篆書之碑刻，陝西全真教區內的〈古文老子碑〉即是其中最為著名者。對於此碑的介紹與初步研究，可參考郭子直〈記元刻古文《老子》碑兼評《集篆古文韻海》〉，《古文字研究》13期。

²⁰⁰ 林欣慧《蒙元時代關中士人的仕宦與社會生活》(清華大學歷史研究所碩士論文，2001)中曾詳論金元之交時期陝西的地方儒學發展，而這些地域文士皆緊密參與陝西全真教的宗教活動。目前從全真教的碑刻資料的撰文、書丹或篆額者，大多由地方文士與全真道士合作，亦反映了當時全真教與地方文人的交流情形。

²⁰¹ 党懷英是金國少數的篆隸名家，然而卻缺乏相關研究。金國文獻材料的缺乏，是關鍵的原因。然而目前學界逐步的建立金國在書畫方面的面貌，而益發確定金國本身在藝文上所擁有的自身傳統。關於党懷英的生平與活動，可參考聶立申〈金朝党懷英籍貫、家世和生平略考〉，《泰山學院學報》2008年5期。

靈巖寺在金代之時的篆書傳統，在進入蒙元統治之後並未因此而中斷或改變，反而延續了這股強勁的傳統，在元代初中期時綿延不絕。從 1282 的〈清安禪師塔銘〉，到 1286 的〈新公禪師塔銘〉，再至元中期的 1301 的〈達公禪師道行碑〉(圖版 4-4)，都能看到一股靈巖寺本身的傳統綿延不絕。而且這些篆額者，多屬地方士人，意味著師法党懷英所留下的金地風格是山東地區一個重要的篆學傳承。

所以，元初時期靈巖寺的篆書所呈獻的一致性，其實反映了金國以來的悠久傳統，尤其許多金代名碑就在靈巖寺中。從這個層面上來看，元初北方的篆書實與金國一脈相承。雖然蒙元對於宗教的偏好以至於扶持各地的宗教發展，是影響蒙元初期的北方石刻多半屬於釋道性質的重要因素，然而卻從釋道僧侶和地方文士的篆書表現中，證明金代文化在元初之北方的延伸，所以這完全能夠解釋接下來我們所討論的重點——東平學士在篆書上的表現。²⁰²

東平學士群體

以上對於陝西全真教以及山東靈巖寺的討論，可以發現釋道人物以及當地的文士是最主要的篆書使用者，這與討論宋代篆書的發展時所凸顯的地方脈絡之重要性也是一致的現象。師承，或者說是地方大師，才是真正篆學授受的主要淵源。在全真教與靈巖寺的例子中，宗教脈絡下所呈現出來的地方篆學，幾乎完全指向李陽冰，反映了李陽冰的篆書風格在故金北地的普遍性。即使整體而言北地最爲傑出的篆書表現集中在當時河北、山東數個軍家世侯所保存的儒家體系之中，尤其以山東的東平學士群的表現最爲突出。然而以全真教和靈巖寺的二個例子，雖然不是北方篆學的主要角色，卻突顯出地方上篆書使用與傳播的脈絡。以下透過河北與山東二地的儒學淵源，更可以看到上層文士階層對於篆書的使用以及他們對於北方篆學的影響。

²⁰² 日本學者森田憲司曾從元初山東之李庭實和江浙慶元之王應麟之二個個案，討論元初時期地方士大夫作爲碑文之撰文者，如何參與地方事務。這個研究顯然延續自 1986 年 Robert Hymes 根據南宋撫州地區士大夫所提出的極具啓發之研究而來，不過森田憲司此文專注討論石刻製作所呈現的「地方知識人群體」，包含碑文撰文者之外，上有書丹者、篆額者、贊助立碑資金者，甚至石工、石匠和決定立石日期的事主，所呈現士大夫在地方事務中的複雜面向。《元代知識人と地方社會》(東京：汲古書院，2004)，第三部第七章〈碑文の篆者としての知識人〉，197-232。然而森田憲司仍偏向以撰文者作爲分析的重點，並無著墨於書丹與篆額者的書家。然而以書法史而言，這樣的觀察角度無疑地提供另一個分析碑石書法的向度。如何從石刻資料中尋繹書家以另一種兼具藝技的「知識人」參與地方事務，是值得進一步深入的研究焦點。

在石刻資料中，山東和河北出現大量的篆書例證，並非偶然。雖然這幾個地區也曾在蒙金對抗時遭受不同程度的戰爭破壞。但是在蒙元勢力基本成爲領御之主力之後，便在漢人軍家世族的建設與保護下，也逐步恢復學術與藝文的活動。尤其是山東之東平本是金源時期文藝昌盛之地，又加上軍家世族獎挹學術，引誘大量逃難的文人學者投奔此地，反而成爲蒙元初期方文藝最爲昌盛的地區。²⁰³又加上金源時期最著名的篆隸書家党懷英，即屬於東平人。所以無論文獻和石刻資料，都可以發現在党懷英之後，東平地區昌盛的篆隸古學之發展。如元人陸友便曾記載一條與東平篆學傳承有關的訊息：

劉時中言：李處巽元讓，乃高舜舉之甥。舜舉得篆法於党世傑，以授楊武子。武子以授元讓，其來蓋有自也。²⁰⁴

文中的党世傑，即是党懷英。而楊桓和李處巽，是元代初中期時著名於元廷的篆書家。即使元季末期的南方士人陶宗儀，尚且稱賞李處巽「至元間，能小篆」²⁰⁵。至於楊桓（1234-1299）更是北方篆學的代表，他曾多次入京，並將自己對於字學的研究編纂爲《六書統》一書，目前尚可見其鐘鼎文〈無逸篇〉（今藏北京故宮）和《尊經閣碑》之篆額。（圖版 4-6）所以，陸友從北方友人劉時中處聽聞的這個說法²⁰⁶，不僅證實了楊桓與李處巽之間的師承關係，其實也點出金代大師党懷英在東平留下的書學傳統。

從石刻資料中，似乎更可以證明東平、以至於山東儒學區域中所保有的篆隸古學的傳統。如受蒙元所封的衍聖公孔元措，早在 1246 年時就已經爲初受封的陝西全真教篆書題寫〈萬壽宮記〉的碑額。其他如蒙元時期較早的東平學士如張孔孫、劉賡等，他們的篆書亦都是北地流行的短拙圓正的風格（圖版 4-7），與李陽冰〈三墳記〉相當類似。此外，在石刻資料與文獻中都還可以看到不少善篆者都與山東的地域相關性，這些例子都可以證明金元之間東平、以至於山東儒學的士人群體在篆隸書學上的綿長傳統。尤其是入元之後，東平學士受到元廷普遍重

²⁰³ 安部健夫〈元代的知識份子和科舉〉，收於《日本學者研究中國史論著選譯》（北京：中華書局，1992），第五冊；陳高華〈大蒙古國時期的東平嚴氏〉，《元史論叢》，第六輯，頁 1-23。

²⁰⁴ 陸友《研北雜志》，卷下，頁 608。

²⁰⁵ 陶宗儀《書史會要》，〈補遺〉，頁 458。

²⁰⁶ 劉時中是元代著名的散曲家，本爲山西石州人（今離石）。流落長沙，爲當時翰林學士姚燧薦爲湖南廉訪使司之幕僚。後又再經姚燧薦爲河南行省掾，此後多在北方任職。直至至順三年（1332），仍在翰林待制任內。最後調任江浙行省都事，死於任上。陸友得以從侍於劉時中，也應該在他江浙任內。劉時中雖然不以書法聞名，不過從其一生經歷來看，曾二次爲北官姚燧所拔擢。姚燧本熟知金源典故，又多年遊宦於北地。他所聽聞，必有其根據。

用而遍佈整個翰林文苑，如元代中後期的篆書家郭貫、張起巖，也都與東平學術群體保有密切的關聯。郭貫(1243-1331)雖然出身於趙氏軍閥保護的真定，不過真正啓蒙他的導師卻是東平士人郝經。郝經是(1223-1275)金蒙之際的重要文人，他師事金季大儒元好問，並曾出使南宋而被賈似道留滯徵儀達十六年。他留下了不少儒學的著作²⁰⁷，其中包含了二篇論述歷代書史的文章，〈敘書〉和〈移諸生論書法書〉²⁰⁸，可以看出郝經對於書學的熟稔，其中不乏對於篆隸古體的評論。所以郭貫精於篆籀，可能就是受到郝經、或是廣泛而言東平學風的影響。另一個著名篆書家張起巖(1285-1354)，也與山東的學術背景有關。從入元後的這些例子，都可以看到東平地區所保有的篆隸古學的傳統，從地方一躍成爲元廷最重要的篆學淵源。

所以，在趙孟頫北上之前，北地與元廷之中就已保有良好的篆學傳統。即使在趙孟頫北赴大都之際，也與這群東平學士過從密切。如趙孟頫與李處巽之間也曾同在翰林，所以在李處巽南下赴任御史台時，趙孟頫亦贈詩賦別。²⁰⁹趙孟頫和東平學士之間的密切互動，學者多半視爲「權勢」下的不得不然。²¹⁰然而，無論趙孟頫和這些東平學士之間的交誼是主動還是被動，北方的書學觀點對於趙孟頫究竟產生何種影響，也很難片面的論定。不過這些東平學士佔領了整個元代初中期的政壇，並且亦是北方重要的篆書家，他們之間的互動就頗值得進一步的觀察。

趙孟頫在大都的影響

仁宗朝中的趙孟頫，貴爲仁宗治下最復盛名的書法家，在當時文治氣氛下，與當時北方碩儒與南北新進文士均有密切的往來。雖然趙孟頫在元世祖朝中亦備受榮寵，但比不上仁宗對他的寵愛。從江浙儒學提舉的朝隱生涯一轉而爲庭治大臣的趙孟頫，此時已經六十餘歲，然而不僅官位晉升神速，而他書法的聲名也隨之到達生涯的高峰。不僅宮內大小書事，文宗一律委請趙孟頫任事，連高麗使臣來訪也以得趙字爲榮。趙孟頫雖然一生未嘗親訪高麗，其書風卻已經對高麗造成絕對的影響。此時的趙孟頫，已經不是當初肩背南宋裔族而在大都出入難爲的五品小官，他不僅得以從遊於大都權宦周圍，並且與北籍碩儒合作密切。對於南北

²⁰⁷ 黃繁光〈元初儒士郝經的理念與際遇〉，《世變、群體與個人—第一屆全國歷史學學術討論會論文集》(台北：國立台灣大學歷史學系，1996)，頁 107-128。

²⁰⁸ 郝經《陵川集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十三，頁 254-255。

²⁰⁹ 趙孟頫〈送李元讓赴行臺治書侍御史〉，《松雪齋集》，卷四。

²¹⁰ 石守謙〈有關唐隸及元代李郭風格發展之若干問題〉，《風格與世變—中國繪畫史論文集》。

新進文士而言，趙孟頫已經是相當具有地位的文權了。對於趙孟頫書學「復古觀」的分享，不僅限於跟隨於趙孟頫之側的南士們，連蒙古、色目以及北籍儒士都可以找到不少的例證。

首先，如廉希貢〈珊瑚竹公神道碑〉(1326，河南)的篆額(圖版 4-9)，可以看到在北方風格之下，逐漸帶有南方細秀之氣。而如「神」字的屈曲頗似南方的曲線，而「宣」字的「宀」字頭，亦如趙孟頫的習慣寫法。廉希貢以篆額之典重聞名元代²¹¹，而在他的篆書中所透露的南方因子，暗示了他與南方的密切互動。

廉希貢，即元初著名宰相廉希憲之弟。廉氏一族本為輝和爾人(今維吾爾)，祖上為高昌世臣。自成吉思汗興兵崛起時，廉希貢之父布魯牙海投奔蒙古，任職於燕京、真定等地。後因任職燕南廉訪使，遂以官為姓，故而姓廉。²¹²廉希貢之兄即為元初著名的宰臣廉希憲²¹³，而他在蒙元平定南方之後，便出任兩浙轉運使。在他南下杭州之後，卻融入了杭州文人收藏圈，開始收藏大量的青銅古物與書畫等，在鮮于樞《困學齋雜錄》、周密《雲煙過眼錄》中有許多記載。²¹⁴所以，他對於南方書畫的品味也頗能掌握，如他曾在鮮于樞的杭州寓舍中，與霍熏、周密、郭天錫、張伯淳、馬煦、喬簣成、楊肯堂、李衍、王芝、趙孟頫、鄧文原等友人，同觀郭忠恕〈江山雪霽圖〉與王羲之〈思想帖〉，而這也應該是他與趙孟頫之間淵源的開始。²¹⁵此外，廉希貢善長書法，尤其能篆，所以許多碑銘製作都留下了他和南方文人合作的證據。如他曾為〈湖州路西湖書院增置義田記〉篆額，而為此碑撰文的湯炳龍與書丹者白斑，俱屬南方著名文人。²¹⁶

從廉希貢與杭州一地的南宋遺民之間密切互動的現象來看，他對於南方的篆書傳統應該不陌生。雖然目前廉希貢所存書跡僅餘〈珊瑚竹公神道碑〉之篆額，然

²¹¹ 陶宗儀曾言：「廉希貢，…，擅扁榜大字」，《書史會要》，卷七，335。

²¹² 關於廉氏一族在蒙元崛起的經過，參見王梅堂〈元代內遷畏吾兒族世家—廉氏家族考述〉，《元史論叢》(南昌：江西教育出版社，1999)，第七輯，頁 123-136。

²¹³ 廉希憲本為忽必烈潛邸舊侶，篤好經史，手不釋卷，忽必烈曾尊為「廉孟子」，亦是忽必烈重要的謀臣。在忽必烈與阿里不哥爭奪汗位的過程中，廉希憲曾大為出力。忽必烈即位之後，廉希憲曾以中書右丞與中書平章政事的職位，先後轉任大都、陝西、山東、江陵等地，穩定了戰亂後的蒙元帝國，深受忽必烈重用。

²¹⁴ 廉氏收藏，見周密〈廉端甫希貢號蘿林所藏〉，《雲煙過眼錄》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，頁 62-63；又，鮮于樞曾在廉希貢幕下，記廉氏軼事頗多，見氏著《困學齋雜錄》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，頁 5-6。

²¹⁵ 趙孟頫〈王右軍思想帖〉跋語，收於《大觀錄》(續修四庫全書，上海：上海古籍出版社，1995)，卷一。

²¹⁶ 倪濤《六藝之一錄》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷一百一十，頁 307-308。

而從其篆書的風格，亦能證明與南方之間的密切關係²¹⁷，而此碑的碑文，正好就由趙孟頫所執筆。

北籍仕宦中對於趙孟頫篆書的受容，還可以從另一個關鍵例子作為說明，即是仁宗之帝師李孟。

仁宗生長於中原，自幼師事李孟。李孟(1255-1321)是漢中大儒王得輿的弟子，是北方許衡一派的道學家，輔導仁宗長達二十餘年，是仁宗儒治思想最為關鍵的人物。延祐二年(1315)，趙孟頫曾和李孟、趙世延一起奉詔製作〈御服碑〉。此碑書丹者為趙孟頫，仍可見他晚年成熟妍美的「趙體」書風。然而篆書碑額者，卻非趙孟頫本人，亦非曾有篆書紀錄的趙世延，卻是李孟。文獻中並不曾記載李孟有過書法活動的紀錄，晃論篆書。(圖版 4-10)然而從此碑額之篆書看來，卻是淵峙穩重，筆力精到。並且篆字結體基本上傾向修長，雖然未如南方式篆書強調姿態的奇巧宛轉，但也可以看出迥然不同於故金北地的傳統。並且，透過趙孟頫晚年於延祐年間一系列的篆書風格之比較，更能發現和趙孟頫篆書的一致性，尤其是「之」字完全呈現趙孟頫的習慣。所以，我們幾乎能夠推論，在李孟學篆並應用在碑額的過程中，趙孟頫應該扮演著指導者和提供品味的重要角色。

在趙孟頫的南方品味逐漸影響大都藝文圈時，其實在北地也都可以看到南方因素的篆書逐漸為北籍文人所使用。如擁有自身傳統的陝西一地，在 1320 年時出現了韓沖為全真道士宋德方所寫的〈宋德方道行碑〉(圖版 4-8)，風格即採用南方華麗優美的體勢，尤其在線條的姿態與弧度的講究上，完全超出北方樸厚逕直的表現，可以看到南方品味在北地的滲透。尤其韓沖是金代後期著名進士韓玉之孫，寓居陝西已經三代，是陝西世代業儒的世家。²¹⁸此時為當時復興全真教有功的宋德方之神道，書丹並寫篆，可以想見當時從工部尚書退休下來返回故鄉的韓沖，多麼代表前一節所提到全真教和地方士人的合作關係。而韓沖卻不選擇在他之前全真教中所習用的篆書傳統，卻採用了南方的表現，此事更意味著許多北人逐漸開始學習並接受南方品味的篆書。

因此，在武宗、仁宗二朝，大都的政治氣氛逐漸轉向儒治，而南方學術觀點

²¹⁷ 元初之時，雖然甫經戰亂，但蒙元並未大肆破壞，以較為寬鬆的政策管理南宋故土，所以杭州繁榮依舊，而南宋以來的收藏風氣與書畫文化也得以持續。在全國統一之後，北臣南下，也都融合入南方的藝文場合，包含鮮于樞、李衍、高克恭、與廉希貢等。由上所述，廉希貢的篆書受到南方傳統的影響並非孤立，其餘如鮮于樞、李衍、高克恭也都學習南方書畫。

²¹⁸ 韓沖，生平事蹟可見蘇天爵所撰〈韓沖神道碑並序〉，《滋溪文稿》(北京：中華書局，2007)，卷十二，頁 186-189。

也逐漸成爲元廷中不可忽視的聲音時，趙孟頫的出現無疑增強了大都內南方文化品味的力道。所以，貴爲帝師並身兼北方道學家的李孟，卻以南方式的風格書寫篆額，此事反映了元代中期南方在文化力量的增強和篆書上的發言地位。無疑地，趙孟頫是最爲關鍵的影響者。作爲元代書史中不二的大師，也是在北方權勢的肯定下而達成，而身爲延請趙孟頫入大都的文宗，顯然就是趙孟頫在大都的最大藝術贊助者。

大都南士

然而對於趙孟頫是否「單向」的影響大都藝文圈，而使得整體現了南方的風格，顯然也不盡然。更多的例子提示了趙孟頫在延祐年間重回大都之後，他也似乎因應了北地的品味習慣，而調整了篆書的表現。

在第二章中筆者曾經提到趙孟頫的晚年出現一種古拙圓勁的篆書，並在南方式的表現之外，另歸一類。考查這些作品，大多出現在 1312 年之後，也就是趙孟頫重返大都的時間。如〈定演道行碑〉、〈膽巴碑〉、〈仇鏐墓誌銘〉、〈程鉅夫妻徐氏追封碑〉、〈孔治墓碑〉、〈張留孫碑〉，都可以發現南方篆書所強調的優美修長的姿態，並不是趙孟頫此處所重視的因子。在這些篆書例子中，可以看到篆文布滿空間的現象，如「慈」字下部、「大」「覺」的旁邊二豎亦拉至最底、「元」「覺」之下腳的盤曲迴繞，都意味著趙孟頫此處並不打算採用同時間內爲南方所寫的〈崑山懷雲院記〉(1310)、〈杭州福神觀記〉(1320)的修長風格。而且這種肩寬體厚的特質，也甚爲符合秦碑之中的〈泰山碑〉，如「義」字顯然採用了〈泰山碑〉的例字；再者如「師」字偏旁的寫法，更暗示了他對〈石鼓文〉的化用。

這種粗厚的風格是否反映了仁宗朝時重新發現石鼓而導致的學習石鼓文的風潮²¹⁹，並沒有太多的直接證據。趙孟頫可能在南方之時對於石鼓的學習就已經開始，但是可以想見的趙孟頫在延祐年間重返大都，正是石鼓被重新發現並移至國子監前的時期，晚年的趙孟頫想必學習過石鼓文。除了這幾個碑例之外，此時期的趙孟頫還留下「多體千文」，從其中的篆體來看，的確出現大量石鼓的因子。所以在楊載〈趙孟頫行狀〉中所透露的：「篆學石鼓、詛楚」，也可以獲得映證。然而，晚年趙孟頫所出現的石鼓風格，是否完全受到石鼓重現的影響，還是早在南方時期就已經開始學習拓本、法帖中的石鼓，這都很難說定。不過，這種揉雜

²¹⁹ 石鼓文在元代重新發現，並造成元末學習石鼓的風潮，可以參考本文第五章所述。

了石鼓、秦碑穩厚體勢的篆書，的確是趙孟頫晚年的一種新表現。而且在審美品味上，都甚為接近北方的傳統；而且更重要的是，這幾個風格粗壯的篆書例子，除了〈程鉅夫妻徐氏追封碑〉乃為湖南人程鉅夫所寫的之外，其於完全都屬於北人。其實，程鉅夫也久在大都為官，也可以視為廣泛意義中的北宦。所以，趙孟頫轉換風格的背後，是否隱含著觀者身分的問題，是相當值得再深入討論的部分。不管如何，趙孟頫擁有不同篆書風格的能力是可以被肯定的，而且他也有能力在這幾種不同篆書風格之間有所轉換。從這個層面上，無疑地又再次反映趙孟頫一生對於書法的追求，並不以一體而自滿。

所以即使趙孟頫於 1322 年逝世之後，這樣的南方品味顯然還是在北地獲得延續，如虞集〈訓忠碑記〉(1329)(圖版 4-11)和上都新發掘出來的〈筠軒長老碑〉²²⁰(圖版 4-12)，皆能看到師法趙孟頫晚年在大都的風格。回歸趙孟頫去世後大都藝文圈的氣氛，隨著科學首次開科取士、文宗皇帝開館建立奎章閣、和皇姐於慶天寺所舉辦的雅集，都反映了元代中期之後的文治氣氛，而在元廷之中也聚集了一批文臣，其中不乏元史專家蕭啟慶先生所特別指稱的「盛世南臣」，意味著大量南方士人聚集大都的情況。雖然在元廷之中，即使是文官仍然以北籍者居多，南方游士者多半櫟羽而返，然而在元廷一片崇尚文治的氣氛中，的確吸引大量懷抱才藝之士意圖透過干謁而取得進仕的機會。²²¹尤其南方在趙孟頫、吾丘衍等的提倡之下，古體成為文人的風尚。在大都游士之中，就不乏善長篆隸古學之士，欲藉古學以求得出路。

如陸友曾北遊大都，並獲得虞集、柯九思一致的賞遇。陸友仁藏曾有漢代衛青之印，而獲得當時大都文臣廣泛的歌詠。然而在柯九思失勢之後，也只能失意南返。他著名的《研北雜志》，便是在這樣的情況下追憶往日結交諸公所觀所得而來。²²²另外一位元季頗為著名的文士吳志淳，亦以好古聞名。曾北上大都求見虞集、揭傒斯等南臣，其隸書與治印諸事，並也獲得一致的好評；但亦未能謀得一官半職，悵而南返。²²³又有如河東之士何彥誠亦善八分與榜書，以此藝入都求見諸儒臣，並也獲得儒臣的迴響，也未能改變貧泊的命運，只能攜家前往南方，大約也是想以此藝尋求在南方發展的機會吧。²²⁴

²²⁰ 此碑相關的出土狀況，可參見《元上都》(北京：中國大百科全書，2008)。

²²¹ 關於元代游士現象的討論，可見丁昆健〈從仕宦途徑看元代的游士之風〉，收於《蒙元的歷史與文化—蒙元史學術研討會論文集》(臺北：學生書局，2001)；申萬里〈元代游學初探〉，《中國史研究》，2006 年 2 期。

²²² 陸友《研北雜志》，〈自序〉，頁 562。

²²³ 虞集〈好古齋銘〉、〈送吳志淳〉，《虞集全集》，頁 315、135。

²²⁴ 揭傒斯〈河東何彥誠善八分及署書，攜家入吳楚間，有盛名，雖貧泊如也。其至京城，予未

在大都任事的儒臣，多半扮演這樣接待南方上來游士的角色，也不乏贈詩為他們增譽，不過這些南臣在大都政壇中並未擁有有什麼真正的政治實力，而得以薦人。雖然以文藝從事於帝王之側，但也時常感嘆對於政事的無能為力。所以像這樣南士干謁的情況，在元代中後期大量出現，但能夠獲得有力的推薦的畢竟是少數。不過像這樣南士北上的風朝，加上原本的文藝之臣，在大都的確造成不小的風朝，對於原本北地篆隸古體的品味，似乎也應該產生一定的影響。

元廷朝政中的藝文脈絡

雖然在元廷之中，無論南北儒士，在面對蒙古與色目權貴，都顯得是為不足道。即是在儒士之中，北籍仍然優於南士。雖然整體政治氣氛走向文治的情況下，似乎製造出對於南士有利的文化環境，而南方式的篆書也順利進入大都與元廷，但其實並無法過分樂觀南方文化對於大都與元廷有多大的影響力。

其中雖然有學者觀察到南方文臣以及蒙古色目士胄子弟之間的角力，反映了蒙古傳統勢力對於聲勢漸長的南方文臣集團的不滿。各自的代表人物，分別就是代表漢人文治的虞集以及色目權貴康里巒巒。²²⁵即使在漢人文臣中，也有南人與北籍之間的差異。現在已經有許多研究證明在趙孟頫過世之後虞集成為大都藝文圈中南方文士的代表，John D. Langlois指出虞集透過文宗皇地的就位宣言的實際代筆人的角色，成功地以儒士的角色扮演帝王的宣傳者。²²⁶除此之外，奎章閣還是在虞集的建議之下始創，所以也由虞集完成奎章閣的開閣紀念碑文。此事意謂著文宗皇帝的文治舉措，實際上都是經由文臣虞集的儒學老臣的形象來加以裝點的。所以，虞集也就成為趙孟頫之後的大都政治圈中的南人領袖，周圍的如揭傒斯、黃潛、陳旅、袁桷等南方文臣。陶宗儀曾記一段詩學軼事，更透露了虞集本人也有意識的在南方文臣圈中以老儒姿態自居。²²⁷除了文宗皇帝崇尚儒治的政治氣氛鼓動更多南臣進入元廷，文宗曾居建康的南方經驗，也讓他對南方的書畫品味產生開放的態度。他從南方帶來大都的江南文士柯九思不僅因其優異的鑑賞能力而屢屢獲得破格的拔擢，而柯九思豐富的私人收藏也成為文宗皇帝以及其他館閣文臣所共同分享的書畫經驗。

之識，藝文少監孫轉臣為言其人，且邀予賦詩》，《揭傒斯全集》（上海：上海古籍出版社，1985），卷四，頁120。

²²⁵ 盧慧紋《元代書家康里巒巒研究》之第二章的「巒巒所參與的大都藝文圈」部分，頁27-32。

²²⁶ John D. Langlois, "Yu Chi and His Mongol Sovereign: The Scholar as Apologist." *Journal of Asian Studies*. Vol. 3, no1(1978), pp99-116.

²²⁷ 虞集自謂「漢廷老吏」，見陶宗儀《南村輟耕錄》（北京：中華書局，2004），卷四，頁50。

不過，有越來越多的證據，顯示南方的篆學傳統逐漸受到元廷的重用。畢竟，權衡南北二地的書法表現與文化素養，篆書仍舊是南士的擅場。所以，如文宗成立奎章閣時所雋刻的二方收藏印「天曆之寶」、「奎章閣寶」，便是由虞集所書篆。稍晚的順帝，也詔命南人楊瑀篆寫「明仁殿寶」、「洪禧」²²⁸，這都意味了南士在這方面的絕對地位。是以在奎章閣內的蒙古色目與南臣之間的角力陷入白熱化之後，身為色目領袖的康里巉巉，也極力地攏絡南臣中善篆的周伯琦，為其爭取到篆寫新殿匾額的機會。而這一連串的事件，都反映了在書畫之外篆書也逐漸受到元廷的重視。雖然單單憑藉古學之藝而能獲得進仕者，是絕無僅有的，然而隨著大都聚集一群古學之士，以及復古之風的北漸，是在石鼓文於元中期出現之後而能帶動大都篆書風氣的一種前奏吧。

結論：趙孟頫在北方的意義

不過從元中期篆書的興盛現象，仍然可以看到趙孟頫的重要性。他的復古成績不僅在南方獲得延續與繼承，在大都也獲得反響。雖然我們僅能從書跡看到大都對他篆書的效法，而很難有實際的文獻像南方一樣說明大都對他的復古篆書的意見如何。不過，在趙孟頫之後大都出現了秦不華與周伯琦二位善篆的書家，他們皆以石鼓作為篆書的新樣，從這點來看，趙孟頫的篆書復古的想法應該也獲得大都藝文圈的接受，而他復古的影響以從這樣的討論中才能確切的掌握。

不過，在元代篆書中，除了趙孟頫提倡於先有開山之功之外，另一件值得關注的，便是石鼓文在大都的重新出現。石鼓文作為三代之遺制，歷來皆放在經典的地位。不過在宋金之交為金人北擄之後失去了蹤跡，學篆者只能從刻本或拓本中學習。對於這樣經典地位的古文物，在元中期後重新出現勢必帶來重大的影響。從元代後期的篆書發展來看也的確如是。要如何確切的評價這次石鼓出現的效應，便是討論元代晚期篆書發展相當重要的一環。尤其擅於石鼓的秦不華與周伯琦二人，皆出是南方而與南方文壇有密切的互動，南方篆士們又如何看到這樣強烈北方品味的篆書新成績這是極為有趣的議題。

²²⁸ 楊瑀《山居新話》（景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983），卷三，頁364。

第五章 石鼓文現身—元代晚期篆書的新變

趙孟頫之後的大都篆書

趙孟頫晚年在大都的聲名以及對「復古」理念的推廣與提倡，再加上元中期南臣北上，以及大量南人北上尋求發展的機會，都將南方篆隸古學的傳統帶到大都。再加上此時政治氣氛轉向儒治，南北籍文士的交流似乎顯得日漸密切，在這樣的交流模式中似乎漸漸顯露出一種反映大都風尚的新樣篆書。並且在元代中期時，發生一件影響至大並也擴及南方書篆風氣者，就是石鼓的重新現身。

在後趙孟頫的階段，趙孟頫在書法上的影響凸顯出他的地位，雖然也出現了不少一別苗頭的後起之秀，如康里巎巎等輩，但趙孟頫在書學上的觀念與成績，還是元廷中迴繞不去的主音。泰不華與周伯琦等二位元代晚期最著名的篆書家，基本上這這樣的基礎上而出現的佼佼者。

泰不華雖然是右榜出身的色目進士，但其實他和其他元代中晚期生活於中原或南方的蒙古色目族人一樣，都已接受漢文化的內涵，而他成長階段最重要的二位老師即是浙江東部沿海理學重鎮中的著名學者。現在越來越多的資料顯示他即使在進士入仕而獲得頗高的官職之後，仍然與南方、尤其是他出身的浙江東部的文士保持活絡的往來。不僅在成長與學術的淵源上來自於南方，他所擅長的書法，也與南方密切相關。所以考察他的篆書淵源，恐怕南方的因素還是佔了絕大部分。

稍晚於泰不華進入奎章閣的另一名篆書家周伯琦，雖然他因為父親的原故自

幼即在大都成長並順利進入培養官員的國子監中就讀，並在出仕之後獲得有力的推薦而晉入元廷，並深受當時年青的皇帝順宗的重用。然而，他其實也與南方有密切的淵源。首先，他即是南士。再者，在他成長受學的階段中，他的父親扮演了重要的角色。在史傳中對他父親的描述，雖然是一名元朝中的中層官員，但卻是飽讀儒家典籍並對古文物保有高度興趣的儒士。從周伯琦的追憶中，他的文字學知識集來自於父親在他年幼時的教導，而這也的確啟發了周伯琦對於古文字和篆書的興趣，使得周伯琦在後來不僅成爲一位著名的篆書家，同時也是重要的文字學者。從秦、周二人的早年經歷，我們都能發現他們篆書家的身分都與南方的淵源脫離不了關係，即使在他們早發的人生中，大都的從政經驗才是他們人生中的主調，但南方在學術上的偏好同時也展現在他們身上。不過影響他們後來的篆書品味最關鍵的事情，卻不是南方的老師們所教導的，而是大都新發現的古代文物—石鼓文。

石鼓文在唐代出現之後，獲得普遍的記載。石鼓貴爲三代遺物的身分，也獲得普遍的重視，如歐陽修、趙明誠的記載、蘇東坡的歌詠，都是石鼓在宋代聲名大響的證明。此後，幾乎每一個石刻的相關著作，無一不提到石鼓；每個文人發古今之想時，石鼓也是上古三代的絕佳例證。尤其在南宋時，石鼓還從石刻進入法帖的系統，被納入了眾多法帖的傳刻之中。可以想見的，石鼓也被納入了自倉頡造字以來的法帖盛典系列之中，被供養在石刻與文字之祖的地位。如此莫高的地位，加上元明之時不斷有學者投入研究，所以乍看之下會有石鼓一直保留在眾人目光下的錯覺。筆者原本也以爲如此，但是在深入研究之後，卻發現石鼓文字出現之後，其搬運流轉的過程恍如謎霧，尤其在北宋滅亡之後，頓失蹤跡。卻在元代大德年間時，突然重新出現在眾文人的題詠之前。對於這樣的流傳經過，本身就充滿戲劇性，不得不讓人深入探索。

另外，石鼓文的重新出現，對於元代書壇又造成什麼影響？尤其而在探索的過程中，卻也發現石鼓文和元代書壇之間密切的互動，甚而轉變了當時後的疏風，而扭轉了李陽冰以來的玉箸篆的模式。所以，無論對於石鼓學使或是篆書史的研究，這一段陷入歷史謎霧的歷史，也有重新發掘的必要了。

第一節 發現石鼓

元代之前石鼓的流傳

石鼓的歷史悠長，最爲三代惟一可靠的石刻代表，它在唐代就獲得大量文士的讚頌。即使還是有不少質疑的聲音，也並未影響它的地位。尤其在宋代士大夫對於古器物的興趣漸漸開始的時候，石鼓仍然是最重要的代表。不過可以看出來蘇軾歐陽修他們仍然依據古文獻的紀載爲主而對石鼓文進行討論。等到更多的三代遺物以及秦系文物出現之時，透過風格和族屬的比對，石鼓文的地位不只作爲文獻中最高的代表，也在秦系文物的脈絡中找到它的定位。

然而，在士大夫們對石鼓的掌握越發清楚之際，傾頹的北宋朝政又使金人入侵導致政權的覆滅，殘餘的宋人逃往南方建立另一個臨時政權，而接管中原大地的金人則把開封城中職前的文物連同皇帝和他的侍從一併擄掠置他們在北方的根據地，石鼓和其他珍貴的文物也在其列。根據南宋人的記載，此後石鼓便失去了音訊，再也知道石鼓的下落。

如程大昌《雍錄》：「冠難以來，不知何在」。²²⁹或有傳言在金人北返之時，失落於河中：「或傳濟河遇大風，重不可致者，悉棄之中流。今其存亡，殊未可知」。²³⁰曾出使金國而留置多年的洪皓，曾辛苦的攜回十鼓的完整拓本，但似乎也僅是早先流通的拓本，以至於其子洪适有「在耶亡耶問無數」的感嘆。²³¹所以，逃往南方的士大夫和他們的後裔，雖然保持北宋以來對於古文物的興趣，而持續針對石鼓文的各種問題進行討論，然而也只能用北宋流傳下來的早期拓本以及根據拓本所作的眾多翻刻本作爲他們討論的材料依據而已。如鄭樵在紹興年間得鄭昂之藏本，並以之作〈石鼓考〉。²³²連號爲南渡之後金石收藏最富的王厚之，難得在上庠獲得一舊拓，竟「喜而不寐」，可見當時流傳拓本之稀少。²³³所以當程大昌曾作《雍錄》以論陝西掌故之時，而他手中所得，也僅是好事者將鄭樵所藏拓本予以翻摹於劍州州學之本而已。²³⁴胡世將是少數入南宋人中曾親眼在北宋國子監前親眼看過石鼓原石者，不過在他南宋紹興年間開始編纂《資古紹志錄》時，也僅能憑宋人再翻刻的摹本了。²³⁵所以即使是權臣秦檜，其家藏者也僅是後來的

²²⁹ 程大昌《雍錄》(北京：中華書局，2002)，〈岐陽石鼓文七〉，卷九，頁 204-205。

²³⁰ 王厚之〈復齋碑錄論石鼓條〉，此書已佚，今見王昶《金石萃編》所輯，卷一，頁十八-二十。

²³¹ 洪适〈石鼓詩〉，《盤洲文集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷七，頁 290。

²³² 程大昌《雍錄》認爲鄭樵所依據的石鼓拓本時代較晚，並非佳者。見〈岐陽石鼓文七〉條，卷九，頁 204-205。

²³³ 王厚之〈復齋碑錄論石鼓條〉。此書已佚，今見王昶《金石萃編》所輯，卷一，頁 47-48。

²³⁴ 程大昌《雍錄》，〈岐陽石鼓文七〉，卷九，頁 204-205。

²³⁵ 胡世將〈資古紹志錄〉。此書已佚，今見王昶《金石萃編》所輯，頁 46。

翻刻本：「點畫模糊，皆不可曉」。²³⁶南宋眾多翻刻本中最為著名的，就是《甲秀堂帖》。(圖版 5-3)此外尚有薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》所翻刻者，亦是南宋學者所時常引用者。(圖版 5-4)

所以，雖然南宋時有學者論辨石鼓，如鄭樵、王厚之、施宿等曾為之音釋，但是南宋人的石鼓經驗，都僅能憑藉各種形式的翻刻本而已。所以可以想見，即使進入元朝，趙孟頫和那一群好古文士試圖藉用石鼓文作為他們學書的範本，可能也只是北宋流傳下來較好的拓本而已，大致上也與南宋學者一樣，擁有一些南宋的翻摹本。如吾丘衍曾擁一本北宋拓本，即是少見之事。而他獲此拓本之後，也尚需根據南宋〈甲秀堂帖〉和薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》，而為石鼓文音釋。²³⁷在元末趙撝謙也擁有過一本四百餘字的拓本，也應該為北宋拓本。²³⁸不過上述二種都已不傳世，目前唯一可掌握元人曾經擁有的拓本，便是曾為徐達夫所藏、並有倪瓚觀款的〈後勁本〉，可知曾在南方流傳。(圖版 5-5)

相較於南方文士對於古文物和石鼓文的高度興趣，將他們擄掠至北方的金人似乎興趣缺缺，即使在後來文藝稍盛，也沒有在任何金人文集中看到相關的記載。²³⁹石鼓文在遭金人擄走後的一百餘年間完全失去蹤跡。直至明代又重新出現在北京國子監，又獲得文人學者的注目。如李東陽便曾親自觀覽石鼓，重要的金石著錄無不收錄，石鼓文的影響力似乎又隨著被發現而與日俱增。不過反觀金、元二代，長達二百餘年的空白，石鼓文究竟在何處？又遭逢何種待遇？都不可得知。

石鼓重現

過往學者蒐集歷代石鼓相關文獻時，皆曾發現石鼓曾經在元代重新出現之事。²⁴⁰而發現石鼓的關鍵的人物，即是虞集。

大都國子監文廟，石鼓十枚。其一已無字；其一但存數字，今漸漫滅；其

²³⁶ 程大昌《雍錄》，〈岐陽石鼓文七〉，卷九，頁 204-205。

²³⁷ 吾丘衍《周秦刻石釋音》，自序，頁 2。

²³⁸ 趙撝謙〈石鼓文〉題記，收錄於趙琦美《趙氏鐵珊瑚網》卷一，頁 264-266。

²³⁹ 金人中曾有馬定國議論石鼓，以為北朝後周所作。見姚寬《西溪叢語》(北京：中華書局)。然而馬定國應屬於北宋入偽齊的文士，在靖康亂起之前，可能就有過觀賞原石的經驗，或以流傳拓本而立論，難以言其在金人擄掠之後曾觀。

²⁴⁰ 那志良《石鼓通考》(台北：中華叢書委員會影印手稿本，1958)，頁 13-14。

一不知何代人鑿為白，而字卻稍完。

此鼓具傳聞，徽宗時自京兆移置汴梁，貴重之，以黃金實其字。金人得汴梁奇玩，悉輦至燕京。移者初不知此鼓為何物，但見其以金塗字，必貴物也。亦在北徙之列，置之王宣撫家。王宣撫宅，後為大興府學。

大德之末，集為大都教授，得此鼓於泥土草萊之中。洗刷扶植，足十枚之數。後助教成均言於時宰，得兵部差大車十乘載之，於今國子學大成門內左右壁下，各五枚，為磚壇以承之。又為疏櫺而□□之，使可觀而不可近。然三十年來，摹榻者多，字畫比當時已多漫滅者。然移來時，以不能如薛尚功鐘鼎款文所載為多矣。大抵石方□而高，略似鼓耳，不盡如鼓也。至正改元十一年，虞集偶與表弟楊懷及此，遂書之。²⁴¹

另外，石鼓移置國子監前之後，至元五年(1339)當時以國子監司業潘迪為首的一批學者，參考南宋學者如鄭樵、施宿、薛尚功、王厚之等論著，重新為石鼓文所存殘字訓讀，並標音、義，別刻一石，即為〈石鼓文音訓碑〉。²⁴²(圖版 5-6)其後有潘迪跋文，則明確記載石鼓遷移至國子監前的時間：

…周宣王獵碣，初在陳倉野中。唐鄭慶餘始遷之鳳翔，宋大觀中徙開封，金人取之以歸於燕。聖朝皇慶癸丑(二年，1313)始置大成至聖文宣王廟門之左右，豈物之顯晦自有時耶？

由此二文，可以知道發現石鼓的就是虞集本人。根據年譜，虞集任大都路儒學教授一職，即在大德六年(1302)。此文所述「大德之末，集為大都教授」，大抵屬實。虞集也因為學務之便，方有機會發現正在泥土草萊之中的石鼓。並且經過他的整理與清理，十枚石鼓並未缺少。後來轉任國子監助教，言於當時時宰²⁴³，方於皇慶二年(1313)置於國子監前大成門的二側。此後直至明清二代，皆未曾再遷移。所以明人屢屢言及到北京國子監之前觀賞石鼓文的經驗，其實當在元代中期就已如此。而且其中最重要的人物，就是發現石鼓的虞集。

不過仔細考察虞集於這一段時間內的活動，實際的情形應該比虞集此文更為複雜。

²⁴¹ 虞集〈石鼓序〉，《虞集全集》(天津：天津古籍出版社，2007)，596頁。

²⁴² 潘迪全文可見王昶《金石萃編》所輯，卷一，頁43-44。

²⁴³ 經口試委員周鳳五先生的提醒，「成均」即指國子監。「助教成均」即言虞集後任國子監之助教，非為國子監有助教名「成均」者。

虞集本為江西儒士，師從當世大儒吳澄，並為當時的江西行省左丞董士選聘為塾師。大德二年(1298)，董士選被拔擢為僉樞密院事，虞集便隨之入京。後於大德六年(1302)為大臣所舉薦，獲得大都路儒學教授一職。²⁴⁴虞集中僅言「大德之末，集為大都教授」，並沒有明確記載發現石鼓的確切時間。不過元成宗於大德十一年死去(1307)，虞集發現石鼓的時間，大抵就在 1302-1307 年之間。然而根據潘迪的記錄，卻晚至皇慶二年(1313)元庭始將石鼓遷置國子監前。中間何以產生長達數年的空窗期？回歸當時的文化氣氛，或許可以說明之。

大德年間，成宗陸續停止了蒙古、元朝以來不斷向外征戰的擴張政策，包含對安南、日本、緬甸的戰役。困擾元廷最劇烈、來自中亞的內部挑戰，也在成宗朝年間媾和，元廷獲得中亞諸蒙古汗國承認宗主國的地位。²⁴⁵此時正是海內靖宇，四方無事之時，虞集亦曾言：「大德中，予始至京師。海內混一之餘，中外無事。中朝公卿士大夫敦尚忠厚，雅好文學，四方名勝萃焉」。²⁴⁶除此之外，成宗早在上任之初，便發出崇奉孔子的詔書；並在哈刺哈孫的推動下，在大都建立新的孔廟，並徙國子學於其側。²⁴⁷整體而言，似乎成宗朝時期，一改忽必烈晚年對於儒學與儒生的抑制策略，而轉趨尊重與開放。

不過，從另一角度來看，如何結束對外無止盡的戰爭才是成宗最重要的事務；而他以巨額賞賜籠絡皇族成員的作法，成為他另一個重大的負擔。自忽必烈打破了蒙古繼承汗位的習俗，開啓了元朝後代帝位的爭鬥惡例。成宗鐵穆耳在慘烈的爭鬥中，取代長兄甘麻刺成為元朝新一代的統治者。此後，為了博取貴族、尤其是皇室成員的支持，成宗在固定的歲賜額之外，還給與皇室兩功勳大量的賞賜，以至於國庫的枯竭。為了解決財政赤字，不得不借用鈔本銀，卻又引發了通貨膨脹。²⁴⁸

由此檢視成宗朝對於文治，雖然沒有壓抑之舉，但也談不上真正的尊崇獎

²⁴⁴ 曾有學者推測，推薦虞集的「大臣」，當即為董士選。因為在此前一年，已經官拜中丞御史的董士選，正極力向朝廷舉薦南方儒學之士，吳澄便是其中之一。所以推測薦舉虞集的，也應是具有賓主之誼的董士選。詳見李舜臣、歐陽江琳所著《「漢庭老吏」虞集》(江西南昌：江西高校出版社，2006)，頁 58-59。

²⁴⁵ 蕭啟慶〈元中期政治〉，《劍橋中國史》(北京：中國社會科學出版社，2006)，頁 498-566。

²⁴⁶ 虞集〈為從子旦題所藏予昔年在京寫東窩賦手稿後〉，《虞集全集》，頁 451。

²⁴⁷ 關於元代國子監的興廢沿革，可見蕭啟慶〈大蒙古國的國子學—兼論蒙漢菁英涵化的濫觴語儒道勢力的消長〉，《蒙元史新研》，頁 63-94；李建軍《元代國子監研究》(澳門：澳亞周刊出版社，2003)。

²⁴⁸ 關於仁宗朝如何穩定武宗所留下的財政困境，參見李玠爽〈元朝仁宗朝的財政穩定措施及其意義〉，《元史論叢》，第七輯，頁 46-53。另，亦可參考蕭啟慶〈元中期政治〉之通論，《劍橋中國史》，頁 498-566。

掖。新建孔廟、並移國子監於其側一事，雖然看似有意於發展儒學，但實際上卻是自忽必烈晚期主導國子監祭酒的許衡於至元二十四年(1287)過世之後，國子學務便日趨荒殆，直到武宗至大元年(1308)，崇尚儒術的太子愛育梨拔立八達(即後來仁宗)重建國子監，並徵召大量儒士任教，才改變了國子學低落的現象。此外，成宗朝時期的權力核心仍然掌握在蒙古人與色目人手中，少數得入廷中的漢人官員多已外任，如程鉅夫為湖南廉訪使，盧摯因病返穎川老家，趙孟頫也早已離開大都的政治環境而回到南方任為浙江儒學提舉。所以，雖然大德年間四海晏然，在大都也逐漸聚集了一批後起才俊之士，如元明善、袁桷、貢奎，其實多半如虞集一般位居下僚，都在謀求發展與被引薦的機會。

元朝皇帝對於文治的崇尚與需求，一直到仁宗朝時才真正有意的推動。如前所述，在仁宗尚為太子之時，就已恢復國子監的教育，並召集大量儒學之臣作為日後的佐國之需。在即位之後，仁宗召請忽必烈時期的十六位老臣，包含著名學者李謙、郝天挺、程鉅夫、和劉敏中。其中不少被委以要職，或任顧問，更不斷選取才學之士進入翰林院和集賢院。仁宗重用儒士，並非為了裝點門面，而是透過儒化與漢化來達到改革元代政治的目的。最能表現這個意圖的，就是在皇慶二年(1313)恢復了長期停廢的科舉制度。以儒家學說做為考試甄別的標準，不僅反映了「儒學」在元代官員圈中所佔的優勢，更為元代中後期引進了大量受到儒學教育的文士。

正由於仁宗朝對於文治的獎掖，石鼓的出現正符合當時的文治氣氛。石鼓本是先秦之古物，在儒者眼中正代表著上古三代的理想之世；而石鼓上的古文字，亦是學者所好探索古物；而最重要的，維護扶植在唐宋時期被視為第一古物的石鼓，即意味著對於學術與儒學的雙重尊重。也因為仁宗實質上的推動儒化政策，也才能勞動兵部「差大車載之」，而且還有經費得以建亭維護移置後的石鼓。

所以，雖然虞集早在大德末年就已經發現石鼓，想當時也應上奏朝廷，卻一直到了崇尚儒術的仁宗即位之後，石鼓重要性才得以被官方所承認，並以官方的力量加以維護。雖然在虞集的紀錄中，並未談到關於當朝皇帝的態度，但從諸多事端加以推測，移置石鼓的活動應即出自仁宗的支持。

第二節 石鼓書風的風潮—以秦不華、周伯琦為例

石鼓文在元代的重置

石鼓移置國子監之後，顯然受到元朝當庭的重視和保護，而最重要的是，石鼓文從權貴私人的古玩（金朝屬於王宣撫）變成國家公開展示的古物（元代移置國子監前），目的則是為了展現當權者對於文治的宣傳。虞集言「於今國子學大成門內左右壁下，各五枚，為磚壇以承之。又為疏櫺而□□之，使可觀而不可近」，「磚壇」是爲了展示，而「疏櫺」（柵欄）則是保護文物，所以可知元廷一開始規劃如何處置石鼓之時，就有公開展示的考量。而國子監本身具有文教功能，便成爲置放石鼓最佳的場所。石鼓文本具有文化和文字學上的重要地位，所以將之移置國子監，不僅使石鼓的展示得以「公開」，其實亦有陶育熏化國子監內的學生（監生）的意圖。

石鼓文本具有文化和文字學上重要的地位，在消失了百年之後又重新出現，並經由元廷的支持而得以在文教場所中公開展示，便吸引了大量有識之士的圍觀、甚而摹摹。不僅北方儒者藉由地利與仕宦之便，多曾觀覽。連許多南方文士也趁著到北方遊覽或是宦遊大都之時，特別到國子監之前觀看「三代之遺」的石鼓文。

如元初北方名臣張浩養(1269-1329)，便在觀看過國子監前的石鼓文之後，寫下了〈石鼓詩〉。²⁴⁹又如館閣名臣揭傒斯，在公務之暇時常遊覽大都附近景點，曾有〈南城懷古四首〉，其一便是石鼓。²⁵⁰再者如杭人馬臻北赴大都之際，便特別參觀而留下了〈金臺文廟石鼓〉一詩。²⁵¹這亦證明石鼓文出在大都之後，南士亦多知之，元季吳萊已說「歧右石鼓天下觀」，又說「國子門開塵沒城」，極生動地形容世人爭看石鼓的情狀。²⁵²如南士吾丘衍、陸友²⁵³等皆曾在著作中親錄此事，反映當時石鼓出現之後，當真是舉世震然。

當時雖然特別爲保護石鼓文而做了台和遮亭，但似乎並未產生保護的作用。當時參觀之餘幾乎無不摹拓而歸，所以到了至正年間，當時建言移置石鼓的虞

²⁴⁹ 張養浩《歸田類稿》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷十七，頁622。

²⁵⁰ 揭傒斯〈南城懷古四首〉之一「孔廟頽牆下，周宣石鼓眠。苔分敲火跡，雨洗篆螭涎。野老偷爲白，居人打賣錢。有形終亦盡，流落謾堪憐。」並且自注詩曰：「鼓十，其一爲民間盜爲白，有司追索得之」，收於《揭傒斯全集》(北京：中華書局)卷三，頁62。

²⁵¹ 馬臻〈金臺文廟石鼓〉，《霞外詩集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷三，頁90。

²⁵² 吳萊〈陳彥理昨以漢石經見遺，今承寄詩索石鼓文，答以此作〉，《淵穎集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷三，36頁。

²⁵³ 陸友仁《研北雜誌》卷上，584頁。

集，也不禁感嘆殘泐之甚：「然三十年來，摹榻者多，字畫比當時已多漫滅者」，其實距虞集發現也不過三十餘年而已。不過從虞集的紀錄中有一點值得注意。虞集言：「然移來時，以不能如薛尚功鐘鼎款文所載為多矣」，可知大德末年他發現石鼓之時，就已較南宋薛尚功所錄為少了。較晚的潘迪，在〈石鼓文音訓〉跋文中，亦談到這個狀況：「迪自為諸生，往來鼓旁，每撫玩弗忍去。距今纔三十餘年，昔之所存者，今已磨滅數字」，可見當時摹榻對於石鼓的損壞程度。不過大量的拓摹意味著書學的需求，趙孟頫晚年篆書大量參用石鼓文，應該就是受到石鼓出現的影響。而石鼓文對書學上的影響，應該更廣泛。目前可見的元拓本，多半都已不若潘迪〈音訓碑〉之完整，可見都並非是石鼓重新出現的初拓本，而是虞集口中所感嘆的殘本了。²⁵⁴

然而趙孟頫晚年的篆書(圖版 5-7)，可以視為回應石鼓的出現而調整的新風格，不過晚年的風格除了較早年更為穩到老練之外，其實並未有太大的轉變。這意味著已經是篆學大師的趙孟頫，在親睹原石之後，並未全然放棄原有的成績而另闢新徑；而是在原有的成果上，強化石鼓所帶來古拙的古意。然而，除了趙孟頫之外，當時之人如何進行臨摹？石鼓又給予了什麼樣的新刺激？對於原有的篆書發展又產生什麼樣的影響與轉折？對於這個問題，可以從趙孟頫之後的年輕文士中看到端倪。

石鼓重出對於元代書壇的影響

自皇慶元年將石鼓遷移至國子監的廟學之後，經歷明清並未再改置他處，產生了相當大的影響。一來石鼓的出現，又重新掀起新的研究風潮，如潘迪的〈石鼓文音訓〉。二來石鼓遷移至公眾場合，大量觀眾得以直接獲睹原物，而虞集所說大量的拓本，也擴散了石鼓文的影響範圍。三來，國子監本為國家育才的國家級學校，南北各地的英才皆被送入國子監讀書，而在通過科舉應試之後，這些年少英材又分別進入中央政府或是地方政府工作。國子監的經驗，成為許多元朝官

²⁵⁴ 對於石鼓文的拓本研究，是石鼓文研究中相當重要的一環。對於(明)安國舊藏的〈先鋒〉〈後勁〉〈中權〉三本，學界肯定為北宋時期的拓本，並無太多疑意。然而北宋以下，卻出現較多的爭議；尤其所謂的「南宋拓本」。如馬成名曾發表〈海外所見善本碑帖〉，言見「南宋拓本」云云。其實回歸石鼓文浮沉的歷史，便可知道南宋時期石鼓文正在大興府學的草萊之中，無人聞問。所以所謂的「南宋拓本」，是不可能存在的。馬文可見《中國碑帖與書法國際研討會論文集》(香港：香港中文大學文物館，2001)。近來日本學者伊藤滋發表〈安思遠所藏「南宋拓石鼓文」考〉，亦考訂傳世所謂南宋拓本，多為明代之後所拓，並以墨描鑑定字眼「微」以託南宋者。見《墨》201期，2009年11.12月號。

吏的共同回憶。在石鼓重新出現，又被遷移至國子監之後，石鼓文也成爲許多文官年輕時在國子監治學的記憶之一，他們往往成爲元代研究石鼓的第一線學者。如〈音訓碑〉的立者，除了時任國子司業的潘迪之外，同時負責校理的尙有歐陽玄、黃潛、祁君璧、劉問、趙璉、康若泰，全都屬於曾任、或當任於國子監的文臣。²⁵⁵由此可以知道，〈音訓碑〉的刊立，除了學者本身回應學術問題的立場之外，其實也肩負國子教師意圖利用石鼓而教育國子監生的用意，而這也應當是當初將石鼓選擇移置國子監前的用意。恰巧的，在這群年輕的學子之中，也包含了二位將來聲震元代的書法家，也就是周伯琦和泰不華。

泰不華和周伯琦二人同樣都是元代中晚期深受元廷重用的文治文臣中最富篆書盛名者。泰不華(1304-1352)雖然是色目人之伯牙吾台氏，不過他的家世在他之前並未獲得太好的發展。²⁵⁶他的父親時任臨海的一個小官，隨後不久就去世。泰不華因此在臨海大儒周仁榮的撫養下長大，並自十七歲時考取元代第三科的右榜狀元，隨即受集賢殿修撰，並代祀恆山、濟源、會稽三地之山川。不久之後，即拜江南行台監察御史。這個職位向來由蒙古色目子弟所居，北人與南人向來無法置喙元代之監察，而此時泰不華僅二十餘歲，就已高居臺職。所以，自從十七歲進士以來，宦途順遂，不僅因爲他出身爲色目子弟，也因爲他熟知儒典文字，北方大如蘇天爵便曾說：「閣下由進士得官二十餘年，始以文字爲職業，人則曰儒者也」。²⁵⁷或許也是因爲這層原因，在文宗就任，並允虞集之奏而開奎章閣之初，泰不華即被延攬入奎章任爲典簽，可見他的文藝形象也深爲元帝所重用。所以到了順帝之時，他已經是眾望所歸的重臣，時人便言：「至正初，天下極治，人才項背相望。大名昭焯，如達兼善、趙子溫、秦裕之兄弟、烏克遜旺沁道通公僅六人」²⁵⁸。而在其一生宦歷中，除了履任臺閣要職之外，還履履外任，其中尤其在江浙時間最久。

而另外一位周伯琦(1298-1369)，雖然爲南人(饒州人)，但是他的父親周應極曾歷翰林集賢兩院待制，並曾侍英宗，久在大都。²⁵⁹所以周伯琦早在幼年之時，

²⁵⁵ 見王昶《金石萃編》，卷一，頁 44。

²⁵⁶ 泰不華作爲色目人漢化的典型，自陳垣率先提出之後，便屢爲元史學者所引述。如蕭啓慶〈元代蒙古人的漢學〉和〈論元代蒙古人的漢化〉皆以泰不華爲重要的說明案例，二文皆收於氏著《蒙元史新研》(臺北：允晨出版社，1994)。陳文見《元西域人華化考》(上海：上海古籍出版社，2000)，頁 12-13、55-56、90。後來王[廷頁]曾進一步針對泰不華的生平再次考訂，見〈伯牙吾氏泰不華事跡補考〉，《民族研究》2007 年 2 期。

²⁵⁷ 蘇天爵〈答達兼善郎中書〉，《滋溪文集》(北京：中華書局，2007)，卷二十四，頁 415。

²⁵⁸ 唐桂芳〈爲善堂記〉，《白雲集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷六，頁 870-871。

²⁵⁹ 《元史·周伯琦傳》(北京：中華書局，)，卷一八七，列傳七四，頁 4296-97。

就已隨父遊燕京。集因爲父親的緣故，周伯琦十五歲時就已經補爲國子生²⁶⁰，並且在國子監的學習過程中獲得了不錯的名聲，所以在泰定二年，外補爲廣州路南海縣主簿。

對於元代文官的晉升制度，難以如蒙古色目子弟以特殊管道進入官場，對於一般儒生而言，除非獲得有力人士的推薦，不然僅能由科舉、或國子監循序升等，作爲一般中下層地方官吏。所以周伯琦以國子生外補南海縣主簿，並且因爲治績良好而小有升遷，對於一般的南人文士已經是難能可貴的仕宦經歷。而周伯琦能夠以南人的身分在後來的順帝朝中屢受重召，甚至扈從順帝北遊上都，進入當時蒙元統治的核心，都必須歸因於二次重要人物的推薦。即是在順帝就任之際，周伯琦得力於二位翰林學士張起巖與歐陽玄的推薦，而進入元廷中的翰林系統。²⁶¹另外一次重要的推薦，則是康里巒有意的提攜，而使周伯琦獲得爲新建的宣文閣書榜的機會。由於這二次大臣的引薦，以及周伯琦本身的藝文才能，在進入翰林體系不到五年的時間中，就獲得了經筵宣教的地位。不僅在周伯琦於宮學中講學之時獲得順帝詔命「經生北面行弟子禮」的禮遇，而當時朝廷公卿也皆需陪坐其側；順帝本身也展現了他對寵愛，「帝嘗呼其字『伯溫』而不名」²⁶²。因此在朝廷轉向重用南人以彌平南方漸起的亂世之時，周伯琦也是首先就獲得晉升省臺的機會。所以周伯琦與秦不華一樣，雖然都是出身于南方，卻是在元廷轉向文治的脈絡中備受朝廷先後器重的文治派大臣。

秦、周二入俱爲文臣，也都擅長書法，尤其以篆書名世。他們進入大都政壇的時間都已經是石鼓重新發現的二十餘年之後，此時石鼓風氣早已擴散，對於學古之文士北赴大都觀賞石鼓親石早已是風行的行程。周伯琦便是到皇慶年間重置石鼓于國子監前，作爲國子生的周伯琦才能得一償宿願，而親睹石鼓：

余嘗考古石刻，而岐陽石鼓爲第一。每讀韋韓蘇三君子之歌，心蓋竒之。訪諸士大夫，俱在京師，欲往一觀而無由也。皇上踐祚之始年，有詔置石鼓太學，遂列於宣聖廟之兩塾，尊之也。明年改元皇慶，余列國子生，撫玩之，獲償所願。夫以三代遺物，置庠序中，盛典也。²⁶³

²⁶⁰ 關於國子學生員的入學資格，可見李瑞杰〈元朝國子學生員問題探析〉，《張家口師專學報》，第 19 卷 2 期(2003.4)。

²⁶¹ 宋濂〈元故資政大夫江南諸道行御史台侍御史周府君墓誌銘〉，《芝園續集》卷四，《宋濂全集》，頁 1539-44。

²⁶² 《元史·周伯琦傳》，卷一八七，列傳七四，頁 4296。

²⁶³ 周伯琦〈石鼓賦〉，《趙氏鐵珊瑚網》卷一。周伯琦文集不傳，此文能夠流傳、並曾多次爲後世題跋著錄之書所轉錄，然而究其文章出處，乃是《趙氏鐵珊瑚網》所收錄趙搗謙之石鼓文北宋

而泰不華與周伯琦二人曾以「近臣」之身分先後奉召南赴江浙，以控制南方逐漸失控的亂情之時，出都賦別之際，館閣文臣皆以石鼓為韻，以贖詩賦別二人，如吳師道〈賦得石鼓送達兼善出首紹興作〉，都可見當時二人與石鼓之間的關聯。²⁶⁴

泰、周的石鼓篆風

目前泰、周二人所留下的篆書書跡，多屬於南方時期的作品。從作品中我們可以發現在一般玉箸篆的小篆模式中，大量融合了石鼓文的因子，而周伯琦本身更有留下臨摹石鼓文的作品，此都反映石鼓重新出現之後對於元人習篆的影響。

《書史會要》曾言泰不華篆書「師徐鉉、張有，而稍變其法，自成一家。行筆圓熟，特乏風采。常以漢刻題額字法題今代碑額，極高古可尚，非他人能及。正書宗歐陽率更，亦有體格」。²⁶⁵陶宗儀所謂「極高古可尚」的泰不華篆額，今日尚能從石刻史料中見得。如〈重修南鎮廟記〉（至正四年，1344）和〈重建旌忠廟記〉（至正七年，1377）（圖版 5-8），都可看出在小篆的基礎上，所呈現出「漢刻題字法」的效果。如線條末端逐漸加重如葉垂，都可以明瞭這種融合漢篆而顯得高古的篆風在當時南方是人心中的「高古」地位了。

陶宗儀另外所說泰不華「師徐鉉、張有，稍變其法」，其實相當值得玩味。從泰不華的篆額，可以看到對於漢碑之篆額的融用，以增加「高古」之氣，而且從陶宗儀的讚譽中，也可以明瞭泰不華試圖藉由古代典範而增加古意的作法也被當時南方文士所接納、甚至激賞。藉由古代典範而增加古意的作法，自從元初趙孟頫、吾丘衍便已開始這樣的嘗試，泰不華顯然也是元代這群篆書家中試圖追尋古意的其中一位。以徐鉉、張有為篆學典範，一直以來都是南宋以迄元代的南方傳統，泰不華出身於浙東區域的臨海，顯然也是相當熟悉南方篆學的語彙，所以他亦曾重新編定張有之《復古編》，意味著他與南方篆學的密切關係。當他成長之際，正是南方逐漸風行趙孟頫所帶動「復古篆書」的時期，而當時北方書壇也同樣受到這一波的風氣影響。以小篆為體，而兼融其他古代的篆書範本，是當時相當流行的篆學路線。泰不華雖然融合的僅僅是「漢代」的篆額，然而增加古意的意圖並未因之減少。北宋博古名家黃伯思便曾言其學篆的歷程，乃自石鼓詛楚開始，往下臨習各個秦碑，最後也學習漢碑之篆額：「僕自弱齡喜篆法，初得岱

拓本後，經由周伯琦門生馬士彪所鈔錄者。

²⁶⁴ 如吳師道〈賦得石鼓送達兼善出首紹興作〉，《禮部集》（景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983），卷三，頁 22。

²⁶⁵ 陶宗儀《書史會要》，卷七，頁 337。

宗秦刻及朝那石章學之，後得岐鼓、壇山字、及三代彝器文識，又學之。仰其高古，惟是之師。而漢魏碑首、印章，亦時寓目，下此者未嘗過而問焉」²⁶⁶，可見這種作法並非秦不華所創先。所以，在元初吾丘衍列出可資篆學的古代範本時，漢代的〈張平子碑〉便在其列。吾丘衍並說：「篆字多用隸法，不合說文，卻可入印，篆全是漢人篆法故也」²⁶⁷，可見對於古代篆書碑的融用並不局限於秦代或秦代之前。秦不華除了學習漢篆的篆額之外，其實他的臨學亦不只一家，從他其他的篆書作品可以發現他對於師古的追求。

秦不華可見的篆跡，除了碑額之外，其實還留下二件篆書題跋，以及二件長篇的篆文作品。從〈跋睢陽五老圖〉和〈跋鐘鼎款識〉(圖版 5-9)，可以看到秦不華在書寫小字篆書時並不使用「漢刻題額字法」，反而皆近吳叡「臨詛楚文法」一類較為輕盈的筆調。這與書寫的大小尺幅有絕對的關聯，由此也可以看出秦不華在寫篆之際，會依情況而調整最恰當的表達方式，然而不變的是在篆書中寓託古意的意圖。如「集」之三隹，「吳」之偏頭，以及〈跋鐘鼎〉中較為尖銳的起筆(也可能是刊版的緣故而導至於此)，都反映了秦不華向秦代之前的古篆學習的痕跡。而最足以表秦不華對於先秦的學習的，便是長篇作品中的石鼓書風。

在秦不華現存的二件長篇作品中，一是石刻〈王貞婦詩〉(圖版 5-11)，另一是現藏於北京故宮的〈陋室銘〉墨跡。(圖版 5-10)這二件作品亦以玉箸篆為體，但不見用來題額的漢篆作法，反而可以看到更多石鼓文與秦碑的因子，可參見「秦不華字表」。由此都可以看到對於石鼓文的借用與融合。

融合石鼓的作法，可以看做趙孟頫以來所開起篆書復古路線的延續。雖然趙孟頫在早年的篆書中就已經有融混石鼓的作法，不過傾向南宋式的作法。在趙孟頫晚年的篆書作品中，不僅可以看到對於石鼓文因子的借用，更可以看到石鼓文本身的粗獷也影響到了趙孟頫篆書的整體風格趨向短拙有力。不過這些都是用來題寫碑額的大字篆書。如果用千字文等文人書面的形式來看，卻可以看到趙孟頫在整體風格上仍然較為傾向宋人玉箸篆的作法，線條的清秀婉轉仍然是趙孟頫所注意的細節。不過從秦不華的二件篆書作品，卻可以更進一步看到元人對於石鼓文和秦碑的學習，如何更全面的改造篆書的體勢，不僅在篆法上、也在整體風格尚反映秦篆的遺意。如〈王貞婦詩〉成功的運用秦篆的體勢，而〈陋室銘〉則是模仿石鼓文本身的斑駁粗獷，而呈現出所謂的古意。這二種不同方向的嘗試，這

²⁶⁶ 黃伯思〈跋蘇氏書後〉，《東觀餘論》，卷下。

²⁶⁷ 吾丘衍〈碑刻品〉，《學古編》，卷下。

泰不華字表

石鼓文「中權本」 ◊ 墨跡為〈陋室銘〉，石刻為〈王貞婦詩〉 ◊



都可以視為秦不華在篆書上的突破。對於應用石鼓文本身斑駁而粗獷的風格作為小篆的體勢，不僅在篆法上有改造，並且也凸顯了完全不同於傳統玉箸篆的審美觀感。對於這點，無疑地再次挑戰唐宋以來的「玉箸篆」傳統，甚至在某種程度尚也挑戰了他之前的大師趙孟頫——畢竟趙孟頫仍以「玉箸篆」為宗。在另一位北籍顯宦的周伯琦身上，同樣也看到了對於石鼓文的學習。

周伯琦曾自述其篆學得力於父親自幼的傳授：「伯琦垂髫讀書，先君子即教以《說文解字》」²⁶⁸，而其父周應極更是四十年致力於字學的研究。²⁶⁹在宋元之時，家學是字學研究中相當重要的學術傳承，如著有《六書故》的戴侗，便是三代精研字學，以至於虞集便謂《六書故》之成者，不僅戴侗之功，乃是「永嘉三世戴氏父子所著」。²⁷⁰所以，如周伯琦一家二代精研字學，也才能養成周伯琦這樣的兼擅書學與字學的大師。在至正年間周伯琦任翰林待制、並因預修〈后妃〉〈功臣〉列傳而陞任翰林直學士的階段，他先後完成《說文字原》以及《六書正譌》二書，便有「服承有年，忘失是懼」以完成父親遺志的出發點。而他之編著此二書，最核心的學術觀點，便是繼承鄭樵以來「六書說」的觀點，而意圖矯正《說文》在篆形和義理上的缺失，以彰顯六書大義的理想目標。由此亦稍可知周伯琦的篆學觀念，一仍南宋以來訂正《說文》的作法，也暗示了他可能採取如戴侗、趙孟頫、吾丘衍等「復古篆書」的作法來彰顯所謂的「造字之本意」。

周伯琦的篆書目前可見者多半屬於晚年，不過他應該也應如同秦不華一般以徐鉉、張有等南方篆書傳統的典範入手，他曾經臨摹過張有的〈嚴先生祠堂記〉，反映了他和南方篆學之間的關係。²⁷¹可以想見除了文字義理之外，周伯琦早年的篆書訓練，也與南方密切相關。然而在周伯琦的篆書中最為特別的，就是和石鼓文的關係。

如他曾留下臨摹石鼓文的作品，至今尚保留在北京故宮。(圖版 5-13)至於周伯琦另二件著名的篆書作品〈宮學箴〉(圖版 5-14)和〈理公巖記〉(圖版 5-15)，可以發現周伯琦已經純熟的融用石鼓文和秦碑，而形成了一種筆力強勁、而風格粗獷的獨特書風。(參見「周伯琦字表」)並且在書畫題跋的小字，周伯琦也應用了這樣石鼓風格的篆書。(圖版 5-16)在這件作品中，周伯琦並不講究傳統「玉箸篆」所在乎的勻淨特質，亦不避諱用筆的痕跡，他在入鋒、收筆之處皆不加修飾，

²⁶⁸ 周伯琦《六書正譌》自序，收於《全元文》，卷一三八七，頁 525。

²⁶⁹ 周伯琦《六書字原》自序，收於《全元文》，卷一三八七，頁 526。

²⁷⁰ 虞集〈六書存古辨誤韻譜序〉，《虞集全集》，頁 484。

²⁷¹ 豐坊《書訣》，葉十五。

周伯琦字表

石鼓文「中權本」		墨跡為〈宮學箴〉，石刻為〈理公巖記〉			
					
					
					
					
					
					
					
					
					

反而以猛力橫刷的動作塑造一種剛猛的力道感。這樣的書風，顯然顛覆了「玉箸篆」所重視的勻淨與圓轉的三大特質。這樣的剛猛風格，顯然得力於石鼓的啓發，而非傳統的「玉箸篆」。所以周伯琦篆書中的石鼓遺意，在當時元人眼中是重要的個人特色。如閩人林弼便曾言周伯琦之篆書：「筆力道勁，深得《嶧山》《石鼓》之法」。²⁷²

周伯琦曾多次臨摹石鼓文，並多次以自臨石鼓之書跡作為餽贈友朋之物²⁷³。周伯琦以自臨之石鼓，奉贈朋友，雖然可以看出來周伯琦的自矜之意，然而從南方文士的角度而言，周伯琦無疑地透過臨摹石鼓文的作品，來作為一種好古文士之間的篆書新題材。周伯琦這樣的粗獷的風格，也在「臨古」的行為之下，而獲得了古代典範的一種保證。石鼓在皇慶年間重新出現之後，學習石鼓成爲一時的新風氣。即使如南人錢逵，亦獲得一個新拓本，而爲其好友臨摹石鼓文。²⁷⁴從這個層面上可以看到石鼓文重新出現之後，已經成爲南北文士所共同關心的焦點。不過南方在石鼓文重新出現之前，就已經擁有長久學習石鼓文的傳統。不過南方式的石鼓書風，受制南宋以來流傳的翻刻本，如《歷代鐘鼎器彝款識法帖》，多半以小篆之均勻細秀之法寫之。從趙孟頫最早年的〈鮮于府君墓誌〉之篆蓋(三十八歲)，就可以明瞭元代初期南方式的石鼓風格。所以如泰不華、周伯琦這樣曾有過直接觀賞石鼓原石經驗的元代晚期篆書家，摹擬石鼓的斑駁模樣，而發展出剛猛粗獷的新篆風，顯然與南方舊有的模式大不相同。在泰不華與周伯琦在順帝朝至正年間陸續南下，並緊密地參予南方文士的雅集聚會，南方文士如何看待這樣相當帶有北方品味的篆書新風，是接下來值得觀察的重點。

第三節 南北對話

南方文藝網絡中的泰、周

元代自從順帝朝之後，南方逐漸陷入戰事的混亂。所以朝中近臣紛紛派往南方穩定局勢，首先是康里巎巎，而泰不華與周伯琦亦在其列。對於這批北籍仕宦南下和南方文人圈的互動，過去已經有學者從康里巎巎的例子發現北方的書學傳

²⁷² 林弼〈跋周伯溫書圭齋所作揭曼碩貞文書院記後〉，《林登州集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十三，頁198。

²⁷³ 周伯琦〈答參謀劉彥昂書〉：「舊書臨石鼓文一卷，專此奉獻求教」，收於《全元文》，卷一三八七，523頁。

²⁷⁴ 王禕〈跋石鼓臨本〉，《王忠文集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷十七，頁347。

統如何影響南方²⁷⁵，不過泰不華與周伯琦出任南方的時間遠長於康里巒巒，而且二人具有與南方的地域淵源，所以和南方文人的互動更為密切。再加上二人含融北方的石鼓新風的篆書，如何在南方文人場域中與深厚的南方傳統進行對話，其互動過程以及影響，也是討論元代晚期篆書發展中有趣的文化現象。

泰不華在順帝朝時，雖然為朝中文臣，但也履為外任，尤其出身於浙東的地緣緣故，尤其為朝廷所倚重，出掌江浙幾達十餘年的時間。周伯琦亦為順帝近臣，在泰不華外任江浙的時候，他還保留在大都出任各種重要的職位。不過大約在江南亂事逐漸擴大至無法彌平的階段，周伯琦也被派往南方。至正十七年(1257)，周伯琦負責與盤據蘇州地區的張士誠議和。任務雖然成功，但蘇州的控制權並未因此而轉回元廷手中，張士誠集團仍然完全掌控此一地區。周伯琦作為元廷倚重的要臣，同時也為好士的張士誠所攏絡，被迫滯留蘇州長達十餘年。對於原本生活於南方的南士，泰不華與周伯琦並不同於過去出掌江浙的蒙古色目的要臣，他們的文藝才能顯得更為接近南方文人的生活品味以及學術理想，而且最重要的是，他都與南方的學術傳統具有深厚的淵源。如泰不華雖然為色目士人，但卻是在父親出任南方的任上出生於臨海，而且隨著父親的早逝而陷入孤貧，而為臨海當地著名的儒者周士榮所收養，而著名儒者李孝光更是其業師，在泰不華都的而轉宦各地之時，都保持與李孝光之間的聯繫，可見泰不華與南方的密切關係。²⁷⁶這層關係顯然也是順帝派任南方之重要原因。所以在江浙任上，泰不華不僅以「浙帥」的姿態降任南方，並且也回到南方求學時期的人際網絡，所以在江浙任上，可以看到泰不華和南方文人的密切往來，而泰不華優異的篆書能力顯然南方文人所推崇的。對於泰不華的篆書討論，顯然必須放在南方的網絡之中才能看出他真正的意涵。

周伯琦更是探討北方仕宦南下與南方文人互動中最為經典的例子。周伯琦雖然晚了泰不華出掌江浙的時間有於數年之久，不過受困蘇州長達十六年，其間參與當地方豐富的文人聚會。南方文人雅集聚會的現象淵遠流長，尤其在元代不歡迎南人的政治氣氛中，受挫的南方文士逐漸隱遁於故有的纖細文化中，其中便以數個富於財力、廣於交遊的豪士為中心，開展出元末最具特色的文人雅集。泰不華與周伯琦都與當時最著名的玉山雅集有過關係，並且密切的參與。在元末這些文人雅集中，不僅是詩文能力的交流，同時也複合了書畫的能力與形式。所以幾

²⁷⁵ 盧慧紋《元代書家康里巒巒研究》之第二章的「巒巒所參與的大都藝文圈」部分，頁 27-32。

²⁷⁶ 蘇天爵曾言：「白野尚書向居會稽，登東山、泛曲水，日與高人羽客游」，可知泰不華雖為色目後裔，然實為浙東文人網絡之一員。即使進士登科、宦遊北地之後，亦時與南方友人保持密切地互動。〈題兼善尚書自書所作詩後〉，《滋溪文集》，卷三十，頁 511。

乎每次雅宴賦詩，不僅是真正的詩酒風流，也以「紙上雅集」的形式，同時在詩、書、畫三個領域進行文人詩思畫意的交流與技巧上的對話。從現存的許多元末雅籍圖繪可以看到這三個領域的結合以及不斷地對話過程。

在這些雅集中，善長篆隸等古體書法的，不僅是南來的秦不華與周伯琦，南方在趙孟頫、吾丘衍之後本來就孕育了一批傑出的篆隸書家，如趙雍、杜本、吳叡、錢良佑錢達父子，這些風雅的江南文事本來就是文人雅集中的主角。從詩文唱和的過程中我們可以發現彼此感情的融洽，而在許多文獻以及書跡的視覺證據上，也都顯現了許多南方文人已經受到秦、周二人的影響，尤其是成就最高、歷時最久的周伯琦。

周伯琦滯留於蘇州的期間，不僅密切地參與了南方當時風行的文人雅集的聚會，而他頂絕篆藝更為南方文人所賞愛，尤其周伯琦擅長大字篆書，這樣形式的篆書似乎特別為當時南方文人所賞愛，不少南方文人時常向其求書篆書大字，或為其樓閣齋室書寫匾額。這樣的例子相當的多，亦可作為我們分析周伯琦在南方交遊的狀況。

1. 為朱德潤篆書「秀野軒」：「江浙行省左丞周公題其顏」²⁷⁷ (圖版 5-17)
2. 為劉性初篆書「破窗風雨」：「(劉性初)從吳興來見予草玄閣(楊維禎)，出玉坡周公所篆『破窗風雨』四大字，……，求於文志之」²⁷⁸
3. 為林仁傑(湖廣行省中書省右丞)篆書「壽慶堂」：「周伯溫父為篆而揭之，士大夫又從而歌詠稱美焉」。²⁷⁹
4. 宣城葛朝用(布衣)「誠齋」：「參政周伯溫父篆二大字以遺之，間過予求記」²⁸⁰ (至正十七年)
5. 戴良(四明文人)：「先生宦遊四方嘗作九靈山圖攜以自隨所至張之壁間或即以名其所居之室名流題詠各有時日。豐城揭法至正廿五年記云：周伯溫左丞以古篆書

²⁷⁷ 朱德潤之全文，亦可見朱存理編《珊瑚木難》，卷一，頁 29。

²⁷⁸ 朱存理編《珊瑚木難》，卷二，頁 35。

²⁷⁹ 貢師泰〈壽慶堂記〉，《玩齋集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷七，頁 639。

²⁸⁰ 貢師泰〈誠齋記〉，《玩齋集》，卷七，頁 642-643。

寓室之楣間，時伯溫官吳，先生在吳門，故得而書之也」²⁸¹

6.爲盧恆(文人)篆書「聽雨樓」：「至正廿五年四月廿七日，黃鶴山人王叔明於盧生聽雨樓中畫。生名恆，字士恆，時東海雲林生同在此樓。玉雪坡周伯溫至正八年二月十一日爲廬山甫題」²⁸²(至正八年)(圖版 5-19)

7.爲嘉興王道達(布衣)篆書「梅花莊」：「梅花莊詩文一卷，故嘉興王君達道所遺也。君之考，好梅花，環所居種之，因名曰「梅花莊」，有元諸名公爲之題扁、賦詩多矣，因亂失之。君又得中書左丞周伯溫先生篆書三大字，以啟士大夫之歌詠，皆當時傑作，泐泐乎其言也」²⁸³

8.爲天台王蘊德(布衣)篆書「志古齋」：「志古齋者，天台王蘊德氏藏修之所也。蘊德嘗受詩舒可立先生，科舉廢，遂一意於古文，求進於先秦兩漢，故取昌黎韓文公之語自厲云。番陽周伯溫爲書三大字，復求余記之」²⁸⁴

9.爲嘉興朱顯(嘉興巨室)篆書「還碧」：「樵李南爲幽湖巨族朱顯道民世家於此，水周其下，題曰「環碧」，周伯溫書」²⁸⁵

10.爲杭州張可敬篆書「明德樓」：「吾邑張可敬氏與余同僑武林城中，一日手出一卷見余於授經之堂。發而視之，則前內翰鄱陽周伯溫甫所篆「明德樓」三字。周公以篆書名一世，而此三字端勁圓潤，得斯冰之妙。撫玩以之，緬想前朝文物之懿，不忍釋手已而揜卷」²⁸⁶

11.爲米芾〈易說〉補篆書「讀易堂」於拖尾：「蘇君昌齡請篆「讀易堂」三字以補其闕，用鎮山門，遂書于左方。鄱陽周伯溫識後二百六十一年當大元至正十五

²⁸¹ 《九靈山房集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，〈年譜·洪武十一年〉條，頁 261。

²⁸² 〈聽雨樓題詠〉，《清閼閣全集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷十二，頁 336-342。

²⁸³ 王直〈題梅花莊卷後〉，《抑庵文集·後集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷三十六，頁 367-368。

²⁸⁴ 貝瓊〈志古齋記〉，《清江文集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十六，頁 470-471。

²⁸⁵ 貝瓊〈環碧堂記〉，《清江文集》，卷二十六，頁 468-469；《浙江通志》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，〈環碧堂〉條，卷四十一，頁 182。

²⁸⁶ 徐一夔〈明德樓記〉，《始豐稿》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷十，頁 309-310。

年三月朔旦也」²⁸⁷

12. 爲儒醫葛可久篆書藥室牌額十六字²⁸⁸

在這十二個例子中，來求書者的範圍基本上以蘇州和浙東爲主，但求書者的身分地位卻從湖廣左丞的一方之帥，到布衣文士，無一不俱。此點可以看出周伯琦並未自矜於江浙左丞的權位，反而善交群士，連一般貧士素儒來向求字一無不與。從另一方面來看，正因爲來求書篆字者從一方之帥到一般布衣，正可反映當時對於周伯琦篆書大字的普遍皆受與賞愛。並且周伯琦的篆書大字，似乎擁有一般名人書跡所沒有的珍貴性。如爲張可敬寫的「明德樓」，可以想見當時應以之作爲匾額，但並未捨棄周伯琦的底本，反而便被單獨裱成手卷而被珍藏。其他諸例也大致如此，如爲朱德潤所書的「秀野軒」、劉性初的「破窗風雨」、劉恆的「聽雨樓」，尙被裱入爲樓主所繪的隱居圖卷之中。除了這些可靠的例子之外，今日尙可見〈元人贈墨昌詩卷〉前亦有周伯琦大字「西湖草堂」(圖版 5-18)，乃爲「士行」所作，並非爲莫昌所題²⁸⁹，顯然亦是後人所添配。而周伯琦之大字，原意也可能是爲人所題齋扁。從這些例子，俱反映了周伯琦的大字篆書在當時南方的風行，可以想見當時周伯琦對於當時南方習篆所產生的影響。

當時不少習篆之南士，都以周伯琦爲師。如周伯溫之弟周仲疑、子周宗仁，俱以篆書顯世。²⁹⁰又如朱吉之子朱安定²⁹¹，蘇人蔣冕，亦都是周門之高徒，周伯琦甚至嘗爲蔣冕書〈四體千文〉。²⁹²而可能也是藉由蔣冕的助益，周伯琦的〈四體千文〉曾先後二次在蘇州和家鄉睢陽二地刊版印行。²⁹³而吳叡之弟子的褚奐，也曾經以蔣冕爲師，可以看出當時南方在各自師承之下又轉益多師的現象，反映當時南方篆風之盛。²⁹⁴

如錢達本爲趙孟頫門生錢良佑之子，從其〈四體千文〉可以肯定書學趙孟頫；

²⁸⁷ 張丑《真跡日錄》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，頁 539-541。

²⁸⁸ 朱存理〈跋葛可久墓誌〉，《樓居雜著》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，頁 608-609。

²⁸⁹ 「士行」者，應爲張士行。傅熹年〈趙孟頫「百尺梧桐軒圖」考〉，《傅熹年書畫鑑定集》(鄭州：河南美術出版社，1999)。

²⁹⁰ (明)豐坊《書訣》，葉 12。

²⁹¹ 王鏊《姑蘇志》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)曾記朱吉之子篆書乃學周伯琦：「朱吉子定安，字士隆，尤工古篆，得周伯溫之傳。嘗積其書草瘞之，名篆冢」，卷五十二，頁 975。

²⁹² 汪珂玉《珊瑚網》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二十二，頁 373。

²⁹³ 楊士奇〈跋周伯溫四體千文〉，《東里文集》，卷十，頁 142。

²⁹⁴ 豐坊《書訣》，葉 12。

然而在爲王蒙〈惠麓小隱〉的引首篆書中，卻明顯可以受到周伯琦的影響之後才衍生出的粗厚風格。(圖版 4-20)明初王禕曾見錢逵臨石鼓文之作²⁹⁵，可能也是受到周伯琦的影響。由此可以反映周伯琦進入南方文人圈後所造成的影響力。周伯琦這種帶有石鼓意味、甚顯粗獷的新篆風，也成爲眾所效法的新典範。如同時間人林弼曾推舉元代篆書之二位頂尖者，在趙孟頫之外，便屬周伯琦：「近代以書名家者固多，然善篆者唯二人焉，若趙吳興(子昂)、周鄱陽(伯溫)是已」。²⁹⁶這樣對於周伯琦的推崇，似乎進入明代之後益發明顯，皆以周伯琦接趙孟頫，爲元代後期最重要的篆書大師。如顧璘曾云：「自趙孟頫亡，書學遂微，篆法尤失正。至周伯溫，始復振，至本朝李文正遠續其緒」。²⁹⁷所以入明之後，篆學周伯琦者多有，如永樂朝時的楊尹銘等等。²⁹⁸

元明之際所產生的學習周伯琦之風潮，至明中期尚未消歇，以篆書聲震天下的李東陽，便以周伯琦爲入手：「文正公少愛周伯溫篆形之茂美，肆筆學之。晚乃覺其解詁多背說文，有誤後學，欲犁正之而未暇也」。²⁹⁹雖然李東陽晚年曾批評周伯琦的篆書多不合《說文》，然而從李東陽的篆書引首中，猶然可以發現周伯琦對他的影響。(圖版 4-21)尤其如〈陸東之文賦〉之引首「二陸文翰」，「翰」字偏旁的特殊寫法更凸顯了李東陽和周伯琦、或是元人篆書的密切連繫。這在李東陽另一篇幅較長的〈跋趙孟頫煙江疊嶂詩卷〉的篆書題跋中更可以看到李東陽對於元人篆法的學習(圖版 5-22)，這應該也是顧璘認爲李東陽「遠續其緒」的原因吧。³⁰⁰

周伯琦對於明代的絕大影響，除了本身精絕的書藝之外，他能夠參予文字學理的討論，並著有《說文字原》《六書正譌》二書(圖版 5-23)，也塑造他在篆學上的地位。明末以出版《十竹齋書畫譜》聞名的胡正言也曾翻刻此二書。所以明中葉以異議著名的文人楊慎，對於歷代文字義理、篆學淵源的評論中，周伯琦便是他亟力辯駁的重點，屢屢揭《說文字原》《六書正譌》之誤，而有「周伯溫不識

²⁹⁵ 王禕〈跋石鼓臨本〉，《王忠文集》卷十七，頁 347。

²⁹⁶ 林弼〈跋周伯溫書圭齋所作揭曼碩貞文書院記後〉，《林登州集》，卷二十三，頁 198。

²⁹⁷ (明)朱謀壘《續書史會要》，〈徐霖〉條，頁 835。

²⁹⁸ 張時徹《寧波志》(中國方志叢書據明嘉靖三十九年刊本影印，臺北：成文出版社，1983)：「楊尹銘，鄞人，永樂間以楷書進歷官中書舍人。小篆師周伯琦」。

²⁹⁹ 楊慎〈六書索隱序〉，《升庵集》(景印文淵閣四庫全書，臺北：台灣商務印書館，1983)，卷二，頁 18-19。

³⁰⁰ 關於李東陽的篆書，傅申師曾從明代「草篆」的發展歷程定位李東陽。而影響明代寫篆「用筆較快、用墨較乾，故而時露飛白，起收並部要求圓整」的特點，其實這樣的特徵可以上溯至周伯琦、錢逵等元代晚期的篆書，反映李東陽跨越明初宮廷篆書的肥媚風格而師法元人篆書的意圖。傅文見〈從陳淳到趙宦光的草篆〉，收於《明清書法史國際學術研討會論文集》(上海：上海古籍出版社，2008)，頁 1-14。

字之語」。從楊慎對於周伯琦的猛力批評，其實也從另一方面映證周伯琦在篆書、學理二方面在明代的絕高地位了。從這個層面上來看，周伯琦無疑地是趙孟頫之後最重要的篆書家，尤其對於明代初中期的篆書發展，擁有絕對性的影響。

小結：創意師古的共相

對於南方文人而言，他們對於秦、周二人的接受，不僅是因為權勢的緣故，秦、周二人融會石鼓以及其他秦碑的作法，與南方自元初趙、吾所提倡的復古概念其實一脈相承。對於許多南方崇古的士人而言，石鼓重新出現之後其實也助於他們一直以來所追求的周秦體系的篆書，不過，親自到大都觀賞石鼓並不是容易的事情，獲得石鼓的拓本也需要有力的管道，所以，秦、周二其實代表了石鼓文重新出現之後書壇的最新回應的成績，對於秦、周二篆書的學習，也是一種對於古意的認同。

所以，如果回歸元代本身的發展，就可以發現「復古篆書」作為理解元代篆書發展的最為關鍵的脈絡。元末這股學習石鼓文的風氣，也許不是偶然。秦不華和周伯琦不僅突破了元初趙吾等人的成績，似乎也是在他們復古的追求上更進一步的表現。這不僅一致地呼應了南方文人在「創意復古」的突破上，另外一點更值得觀察的是，秦不華與周伯琦借由「石鼓」來達到「創意」的復古新路，與吳叡等人借由「詛楚文」來顯現「創意」的方法，同樣皆是延續趙、吾等人復古的概念，所以借由同屬於秦篆系統中更早的二個石刻作為改造小篆的標準，但是卻擁有不同的審美感受。從這個層面上來看，如何讓小篆蘊含「古意」，成為元代寫篆者所共同的理想。尤其在元中後期之後，凡是篆書名家無一不在此而別具創意。從這個層面看來，趙孟頫在篆書史上的地位也就被凸顯出來。

然而，秦不華與周伯琦的出現的意義，更反映著重新出現的石鼓所代表的新契機。尤其周、秦二人獨特的篆書風格，皆與唐宋以來、甚至是元代初期的篆書風格都有著明顯的差別。這次風格上的轉變，意味著新的審美風格的出現。在此之前，篆書無論如何具有「古意」，還是以「玉箸篆」的典型風格—「勻淨」「圓轉」為主，即使是元初講究復古的趙孟頫與吾丘衍，也都還是遵循「玉箸篆」的審美典範。雖然秦不華與周伯琦也是在小篆的基礎上，卻大幅的改變了這樣的模

式。泰不華對於秦篆體勢的講究，以及周伯琦斑駁粗獷的表現，都可以看出在石鼓原石重新出現之後對於新一代的篆書家的靈感與啓發，進而塑造了篆書的另一種新語彙。從泰、周二人的新篆風在南方所獲得的迴響，亦可看出這樣的新語彙也正在被接受與使用，成爲另一種時代的風格。尤其是周伯琦對於明代之後的影響，更意味新一代篆書大師的出現。雖然談論明代的篆書都必須重視李陽冰對於後來吳派文人篆書的影響，然而若是回歸整體元明篆書的大勢發展，卻會發現在趙孟頫之外，周伯琦所具有的典範性。從這個層面看來，石鼓文在元代皇慶年間的重新出現，不僅影響了泰不華與周伯琦爲首的臨學石鼓的風潮，更藉由周伯琦而重新塑造的篆書的另一種書寫模式。在清人篆學興之前，趙孟頫與周伯琦是宋代金石學興以來所帶動篆學復興的脈絡中，最具代表性的二名大師。



結論

文化內涵決定篆學影響力的大小，篆書範本決定視覺學習的對象，而當代之大師在前兩者的決定之下，通常具有影響力。從這層面來看，或許可以對於元代篆書研究的意義有一番新理解。

Harrist在' Reading Calligraphy' 認為書體有特定意義，書體與文字之間有所關聯，書體的選擇不是偶然。³⁰¹ 在這個脈絡下討論，也許可以對「篆書」的意義有所推進。元代當時的復古文化內涵與篆學知識的累積並行，篆書拓本（書學典範）經由當時的大師影響之下，「篆書」顯然被賦予特定文化內涵。這種書體視覺上的文化內涵，透過散布與宣傳，即經由文人雅集的篆書與書學的篆書發達，而更廣為確定自身的高古意義。

經過本篇論文的研究，元代篆書之所以興盛乃奠基於唐宋以來豐富的文人寫篆的傳統。所以在元代以前，文字學理上與篆書風格就已經有所累積。尤其是宋代金石學開拓了篆書表現性，也深化了何為篆書「古意」的理解。然而篆書之所以到了元代或許可以說，元代之前篆書累積到元代趙孟頫復古的提出後，因為趙式的書畫魅力，開始引領一股風潮，趙孟頫復古在先、在宋代之前又有玩古之氣，文人開始有所共通的文化品味，趙孟頫的復古在這樣的脈絡下展開，趙孟頫有種全面回歸書學古典的思考。不過，回歸的「古典典範」則是有趣的討論。顯然李陽冰的書體對於趙孟頫而言不是「古典」，趙更是追溯秦代的小篆，並將石鼓和詛楚文混同提出，此與今人討論的「秦系文字」的概念頗為接近。元代篆書看似五花八門的「個人風格」，卻似可以有「時代」的表現性。這一點，從追溯趙孟頫的書學概念上可以體現當時「復古」的時代性。

有趣的是，當篆書與古意的相連成爲一種普遍理解後，元代篆書中因爲具備

³⁰¹ Robert E. Harrist, " Reading Calligraphy," in Harrist, R., Wen C. Fong, et al. *The Embodied Image : Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection at Princeton University*. (Princeton : The Art Museum, 1999.)

「高古」的特性而持續被學習。到了元代中晚期，當時最為著名的篆書家如南方的吳叡，和北方的泰不華、周伯琦等人，皆選擇先秦的〈詛楚文〉或〈石鼓文〉作為發展對象。在元代文人的理解之中，追隨古意意謂著掌握古代文化內涵。當這份研究分析元代大師的「選擇」之後，看似文人單一的書學復古，其實在元代時呈現的是更多元、更複雜的文化交融，而不僅僅只是復古。明代人選擇元代、而並非單純選擇看到的古代材料，也許更突顯的是中國文化之中「文人歷史」而非「材料的歷史」。

趙孟頫的追求並非曲高和寡，他的影響力不僅藉由血親、嫡系的書風模擬，回歸古典典範成為舉世書家所共同追尋的價值之事更能凸顯趙孟頫在元代的地位。無論從南方接續趙孟頫篆書領袖地位的吳叡，亦或自北方即擁有高名的泰不華與周伯琦，皆欲追求篆書中的古典典範之事可以看到整個元代的共同追求。張雨評吳叡的「創意師古」，恰好可以作為整個元代篆書的最佳註腳。

此外，元代篆書最興盛的地區在太湖，到了明初因為政治因素而似乎有所「斷裂」，先前研究者的研究已指出³⁰²，在明初太湖的文化藝術因為明初帝王報復性的政治迫害而使得藝術品味有所轉向，文人所欣賞的「古意」篆書被更具有裝飾意味的臺閣篆書所取代，明初所見者無非是程南雲的豐潤圓轉式之風格。此後篆書雖然也在明代持續的發展，但是對於元人的「古意」毋寧是一種失落。即使明代中期的李東陽重新選擇元人作為篆書的典範，而自身也成為當代的大師，而成為當是書家所追摹的對象，尤其是重視古體書法的吳派書家也在不少場合大量運用篆書。然而元代的復古文化內涵和篆學知識並未被繼承，李東陽之後的喬宇和徐霖並未能看到對於「古意」更進一步的嘗試，吳門之中的陳淳發展了另一種視覺上的創意，而導致後來趙宦光的「草篆」。篆書逐步走向視覺表現，無疑地反映了明代的新時代的內涵。「新新無已、越出越奇」，更多的異體字，更多異於傳統的篆書出現，意謂著另一個新的時代。³⁰³

³⁰² 石守謙〈浙派畫風與貴族品味〉，《風格與世變—中國繪畫史論集》，頁 181-228。

³⁰³ 白謙慎《傅山的世界》(台北：石頭出版社，2005)，第一節。

附錄一、元代篆隸書家簡表(據《書史會要》編，依原書次序)

	《書史會要》	善篆	善隸
趙孟頫 (1254-1322)	趙孟頫，字子昂；號松雪道人。宋太祖子秦王德芳之後，五世祖秀安僖王子偁實生孝宗，賜第居湖州，故公為湖州人。在宋試中國子監國朝混一程文憲以行臺治書侍御史奉詔訪江南遺佚得二十餘人公居首選又獨引公入見神采秀異照耀殿庭世祖稱之，為神仙中人，特授兵部郎中。歷事成、武、仁、英五朝，累遷至翰林學士承旨，贈江浙等處行中書省平章政事，追封魏國公，諡文敏。性通敏持重，未嘗妄言笑書，一日輒成誦。詩賦文辭清邃高古， <u>善鑒定古器物名畫畫，山水竹石人馬花鳥悉造其微。尤善書，為國朝第一。篆法石鼓、詛楚，隸法梁、鍾，草法羲、獻，或得其片文遺帖，亦誇以為榮。然公之才名頗為書畫所掩，人知其書畫而不知其文章，知其文章而不知其經濟之才也。弟孟籲，字子俊，亦工書，殊得公之家傳。</u>	篆法石鼓、詛楚	隸法梁、鍾
虞集 (1272-1348)	虞集，字伯生，晚稱翁生，號邵菴。其先蜀人，徙撫之崇仁，官至奎章閣侍書學士，翰林侍講學士，贈雍國公，諡文靖，博文明識。精於辭藝， <u>真行草篆皆有法度，古隸為當代第一。</u>	真行草篆皆有法度	古隸為當代第一
郭貫 (1250-1331)	郭貫，字安道，真定人。官至集賢大學士，尚氣節，君子人也。 <u>工篆書</u>	工篆書	
范[木亨] (1272-1330)	范亨；字德機，臨江人。官至翰林待制，廣東廉訪僉事。博學，善屬文，於詩尤長， <u>古隸清勁有法。</u>		古隸清勁有法
柳貫 (1270-1342)	柳貫，字道傳，金華人。官至翰林待制。為文章有奇氣， <u>工篆籀，於大字得體，杜本謂其妙處不減李陽冰。</u>	工篆籀，於大字得體，杜本謂其妙處不減李陽冰。	
吳澂 (1249-1333)	吳澂，字幼清，晚稱伯清，號草廬，臨川人。官至翰林學士，贈江西行省參知政事，諡文正。以文章道德稱於時， <u>深究六書之義，直用篆法而結體加方，以成一家之法。</u>	深究六書之義，直用篆法而結體加方，以成一家之法。	
張起巖 (1285-1353)	張起巖，字夢臣，河南人。狀元及第，官至翰林學士承旨，中書平章政事。意氣雄傑，其書見於篆法處，皆有勝韻。	其書見於篆法處，皆有勝韻	
趙雍 (1289-?)	趙雍，字仲穆，魏國公子。官至集賢待制，同知湖州路總管府事。姿貌雄偉，豪爽有風。概	概工真行草篆，篆法二	

	<u>工真行草篆，篆法二李，而清勁有餘。真行草法魏公，公嘗爲幻住菴僧寫金剛經，未及半而薨，雍足成之，其聯續處人莫能辯，於此有以見其得家傳之秘也。子鳳，字允文。麟，字彥徵，亦習書，更益以工，便可造父之域。</u>	李，而清勁有餘	
李有	李有，字仲方，燕人。官至兩浙都轉運鹽使司經歷。 <u>通雅博暢，尤工古隸。</u>		通雅博暢，尤工古隸。
吾衍 (1272-1311)	吾衍，字子行，號竹房。太末人，寓杭之生花坊。 <u>隱居求志，好古博學，凌物傲世，不交雜客，與趙魏公相厚善。精於篆，專法李陽冰，律以石鼓，當代獨步。</u>	隱居求志，好古博學，凌物傲世，不交雜客，與趙魏公相厚善。精於篆，專法李陽冰，律以石鼓，當代獨步。	
吳正道	吳正道，番陽人。世爲儒家， <u>深好篆法，著《六書淵源》、《字偏傍辨誤》、《存古韻譜》等書，吳文正爲序之。</u>	世爲儒家，深好篆法，著《六書淵源》、《字偏傍辨誤》、《存古韻譜》等書，吳文正爲序之。	
楊桓 (1234-1299)	楊桓，字武子，魯郡人。官至祕書少監。 <u>善大小篆，嘗著《六書統》以詔書刻之，尙方多出已意，篇帙浩穰，學者莫之能究。</u>	善大小篆，嘗著《六書統》以詔書刻之，尙方多出已意，篇帙浩穰，學者莫之能究	
龔開 (約 1226-1308)	龔開，字聖與，號翠巖，淮陰人。宋兩淮制置司監當官，入朝不仕。 <u>博聞多識，耿介不同於俗。作古隸，得漢魏筆意。</u>		作古隸，得漢魏筆意
趙儼	趙儼，字子威，真定人。官至翰林學士， <u>善古隸。</u>		善古隸
王士點 (?-1358)	王士點，字繼志，士熙之弟。官至四川雲南廉訪副使。 <u>善大字，亦能篆。</u>	善大字，亦能篆。	
陳繹曾	陳繹曾，字伯敷，吳興人。官至翰林編修。學		真草隸俱通習

	<u>識優博，真草隸俱通習之，各得其法。</u>		之，各得其法
陳旅 (1288-1343)	陳旅，字眾仲，莆田人。官至國子監丞。博學強記，以文章名世。 <u>善古隸，而行楷亦有法。</u>		善古隸，而行楷亦有法。
杜本 (1276-1350)	杜本，字原功，號清碧。其先京兆人，徙居武夷。 <u>博該經術，淹貫古今，多藏古圖書器物名帖。至正間，朝廷以翰林待制聘，至杭，託疾而還。工楷隸，楷書結體謹嚴，全具八法；隸書學漢《楊馥碑》。</u>		工楷隸，楷書結體謹嚴，全具八法；隸書學漢《楊馥碑》。
魏敬益	魏敬益，字士友，洛陽人。官至臨江總管。 <u>古隸學《廬江太守碑》，亦能篆。</u>	亦能篆	古隸學《廬江太守碑》
劉致 (1280-1334)	劉致，字時中，河東人。官至翰林待制。風情高簡，蚤負聲譽。 <u>能篆，有所著《復古糾繆編》行于世；行草宗晉人，而不純熟。</u>	能篆，有所著《復古糾繆編》行于世	
趙期頤	趙期頤，字子奇，汴梁人。官至陝西行臺治書， <u>工於篆。</u>	工於篆	
石岩 (1260-1344 之後)	石岩，字民瞻，京口人。官至縣尹。 <u>隸書學韓尚書。(汾州人，居京口，官至彭澤縣令《書史會要考詳》)</u>		隸書學韓尚書
張[王綦]	張[王綦]，字公弁，保定人。官至集賢大學士，封滕國公。少而岐嶷，早以才學知名， <u>篆書亦淳古可取。</u>	篆書亦淳古可取	
余謙	余謙，字巉山，池陽人。官至江浙儒學提舉， <u>善古隸。</u>		善古隸
周伯琦 (1298-1369)	周伯琦，字伯溫，號玉雪坡真逸，番易人。官至江浙行省左丞，江南行臺侍御史。 <u>潛心古學，小篆師徐鉉、張有，行筆結字殊有隸體，嘗著《六書正譌》及《說文字原》二書，刊梓於平江路儒學，正書亦善。</u>	潛心古學，小篆師徐鉉、張有，行筆結字殊有隸體，嘗著《六書正譌》及《說文字原》二書，刊梓於平江路儒學	
熊朋來 (1246-1323)	熊朋來，字與可，自號彭蠡釣徒，學者稱天慵先生。豫章人，官致福清州判官， <u>先任福建廬陵兩郡教授，日所至即考古篆籀文字，所作字以隸法寓諸隸體，最爲近古。此法蓋倣魏鶴山云。</u>	先任福建廬陵兩郡教授，日所至即考古篆籀文字，所作字以隸法寓諸隸體，最爲近古。此法蓋倣魏鶴	

		山云。	
陸友	陸友，字友仁，平江人。 <u>好古博雅，真草篆隸皆有法。</u> 陸友，字友仁，蘇州人。由楷書，官至主事。行草篆隸皆有法則。《續書史會要》	真草篆隸皆有法。 行草篆？皆有法則。	真草篆隸皆有法
錢良右 (1278-1344)	錢良右，字翼之，平江人。 <u>耽古篤學，真草篆隸得筆意。</u>	耽古篤學，真草篆隸得筆意	耽古篤學，真草篆隸得筆意
錢逵 (?-1357)	錢逵，字伯行，平江人。 <u>才氣飄逸，真草篆隸不失規矩。</u>	才氣飄逸，真草篆隸不失規矩	才氣飄逸，真草篆隸不失規矩
吳叡 (1298-1355)	吳叡，字孟思，錢塘人。 <u>工篆隸，而於古隸尤精，但筆畫彫刻，人以爲病。</u>	工篆隸	工篆隸，而於古隸尤精，但筆畫彫刻，人以爲病。
鄭杓	鄭杓，字子經，莆田人。 <u>能大字，兼工八分。有所著《衍極》行於世。</u>		能大字，兼工八分
余襄	余襄，番禺人。 <u>工篆，而大字尤喜。</u>	工篆，而大字尤喜	
王翼	王翼，字元徵，號華陽生。金壇人， <u>有所篆《四書》行於世。</u>	有所篆《四書》行於世	
鄭燁	鄭燁，莆田人。 <u>天才卓出，八分書能世其學</u>		八分書能世其學
吳福孫	吳福孫，字子善，錢唐人。官至松江上海縣主簿。居官在能否之間， <u>篆楷稱要，亦未爲甚善。</u>	篆楷稱要，亦未爲甚善	
應在	應在，字止善，句章人。 <u>工篆，嘗作《篆隸偏傍點畫辨》行于世。</u>	工篆，嘗作《篆隸偏傍點畫辨》行于世	
吳炳	吳炳，字彥輝，汴人。身安畎畝，朝廷三聘不起。 <u>工篆書。</u>	工篆書	
李□□	李□□，字申伯，江右人。官至集賢待制。 <u>古隸專學《孫叔敖碑》，得方勁古拙之法。</u>		古隸專學《孫叔敖碑》，得方勁古拙之法。
王務道	王務道，字弘本，山陰人。古隸學《孫叔敖碑》。		古隸學《孫叔敖碑》
吳志淳	吳志淳，字主一，曹南人。古隸學《孫叔敖碑》。		古隸學《孫叔敖碑》
曹桎	曹桎，字子學，東平人。善古隸。		善古隸
楊遵	楊遵，字宗道，浦城人，徙居錢塘。 <u>篆隸皆師</u>	篆隸皆師杜	篆隸皆師杜待

	杜待制。	待制	制
劉堪	劉堪，字子輿，樵李人。思致淵富，工於古隸。		思致淵富，工於古隸
繆貞	繆貞，字仲素，姑蘇人。篆書宗張有。	篆書宗張有。	
盧熊 (1331-1380)	盧熊，字公武，崑山人。 <u>雅有材行，篆隸章草悉諳其趣。</u> 盧熊，字公武，崑山人。元季為吳縣教諭，洪武初以善書擢中書舍人，遷兗州知州。 <u>上疏言州印篆文譌謬，忤旨得罪。博學，工文詞，尤精篆籀。所著有《說文字原》等書。孫瑛，字克修，宣德進士。亦能書，尤工墨竹。《續書史會要》</u>	雅有材行，篆隸章草悉諳其趣。 上疏言州印篆文譌謬，忤旨得罪。…博學，工文詞，尤精篆籀。所著有《說文字原》等書。	雅有材行，篆隸章草悉諳其趣
宋璩	宋璩，字仲衍，金華人。 <u>早承家學，有文而風致整峻，大小二篆純熟姿媚，行書亦有氣韻。</u> 宋璩，字仲衍，景濂之次子也。官中書舍人。工大小二篆，並精行草。評者云其書法端勁溫厚，秀拔雄逸，規矩二王，出入旭素，當為本朝第一。《續書史會要》	大小二篆純熟姿媚 工大小二篆，並精行草。	
張體	張體，字孟賡，江陰人。 <u>隸書時作顛掣執，蓋學李重光金錯刀法，而行楷亦善，又雙鉤書極純熟可喜。</u>		隸書時作顛掣執，蓋學李重光金錯刀法
朱芾	朱芾，字孟辨，松江人。 <u>才思飄逸，工詞章翰墨之學，真草篆隸清潤適勁，風度不凡。</u>	真草篆隸清潤適勁，風度不凡。	真草篆隸清潤適勁，風度不凡。
陳璧	陳璧，字文東，松江人。少以才學知名，真草篆隸流暢快捷，富於繩墨。	真草篆隸流暢快捷，富於繩墨	真草篆隸流暢快捷，富於繩墨
褚奐	褚奐，字士文，錢塘人。篆隸專學吳睿，惜其不能以古人為師，伎遂止於此耳。	篆隸專學吳睿，惜其不能以古人為師，伎遂止於此耳	篆隸專學吳睿，惜其不能以古人為師，伎遂止於此耳
歐復	歐復，字伯誠，番易人。善古隸。		善古隸
宋季子	宋季子，以字行。臨川人。能古隸，嘗增廣宋婁幾《漢隸字源》，及撰《兩漢字統》，凡十二卷。		能古隸，嘗增廣宋婁幾《漢隸字源》，及撰《兩漢字統》，凡十二

			卷。
楊彝	楊彝，字彥常，錢塘人。登進士第，官至翰林編修。篆、隸、正書咸可取。	篆、隸、正書咸可取	篆、隸、正書咸可取
邵亨貞 (1309-1401)	邵亨貞，字復孺。其先睦人，徙居華亭。博通經史，瞻於文辭，且工篆隸。	博通經史，瞻於文辭，且工篆隸	博通經史，瞻於文辭，且工篆隸
楊惠	楊惠，不知何許人。嘗任江南行臺監察御史，善大小二篆。	善大小二篆	
龔觀	龔觀，豫章人。能篆。	能篆	
李介石	李介石，字守道，天台人。以儒術飾吏事，亦能古隸。		亦能古隸
周宗仁	周宗仁，字克復，伯綺之子。官至山東行省左右司郎中。篆書宗其家學，然不逮父。	篆書宗其家學，然不逮父	
張紳	張紳，字士行，山東人。負才略，談辨縱橫，能作篆書。 張紳，字士行，號友軒。少負才略，談辨縱橫。其先山東人，元季寓居崑山。洪武中，累官浙江布政。善篆，亦能墨竹。《續書史會要》	負才略，談辨縱橫，能作篆書。	
張伯仁	張伯仁，字至道，閩人。善篆，及行草。	善篆，及行草	
汪正	汪正，字大雅，四明人。工八分書。		工八分書
李林	李林，字九皋，錢塘人。古隸學《受禪表》。		古隸學《受禪表》
王禮	王禮，字禮仲，揚州人。篆宗張謙中。	篆宗張謙中	
宋克	宋克，字仲溫，號南宮生，吳人。洪武中，官鳳翔同知博學。工詩、小楷行草、章草，種種入神。嘗補《急就章》刻石行世。憲副楊政謂其能繼武于杜伯度、皇休明，殆非虛語。評者云：「其用筆如篆，最爲高古。但結體寒酸，故居仲珩之下。」又云：「初筵卣彝，忽見三代。」《續書史會要》		
詹希原	詹希原，字孟舉，號逸菴，別號丙寅訥叟。其先歙人，僑居都下。洪武中，官中書舍人。正書體兼歐虞顏柳，篆書深得秦漢筆意。朝廷匾額多出其手。《續書史會要》	正書體兼歐虞顏柳，篆書深得秦漢筆意。朝廷匾額多出其手	
馬彥強	馬彥強，吳江人。洪武中，從詹孟舉遊名山，觀前人碑石，議論筆法。小楷歸宗晉唐，後自列門閥，精絕可愛。《續書史會要》	洪武中，從詹孟舉遊名山，觀前人碑石，議論	

		筆法	
陶宗儀	陶宗儀，字九成，號南村。天台人，寓居華亭。篆書得舅氏趙仲穆之傳，博學多聞，著《書史會要》、《輟耕錄》、《說郛》等書傳世。《續書史會要》	篆書得舅氏趙仲穆之傳	
趙謙	趙謙，字搗謙，餘姚人。博洽經史，時號「考古先生」。洪武壬申，繇國子典簿，謫任瓊山教諭守令。爲築「考古臺」，爲著述之所，尤精六書之學。嘗言「讀書必貴識字，故曰：『六書明，則六經如指諸掌』」，乃著《六書本義》十二卷。	博洽經史，時號「考古先生」。…嘗言「讀書必貴識字，故曰：『六書明，則六經如指諸掌』」，乃著《六書本義》十二卷。	
陳璧	陳璧，字文東，號谷陽。松江人。官至解州判官。工于詩文，真草隸篆流麗適勁，入于神妙，與三宋齊名。用筆俱從懷素《自敘帖》中流出，此所謂如「錐畫沙」是也。	真草隸篆流麗適勁，入于神妙，與三宋齊名。	真草隸篆流麗適勁，入于神妙，與三宋齊名。
鄭沂	鄭沂，字中與，浦江義門人。洪武中，以人材召見，上重其孝義，授禮部尚書。善篆。	善篆。	
朱士安	朱吉，字秀寧，崑山人。洪武中，授戶科給事，以能楷書遷中書舍人。後奉命題高廟神主，其名愈大。子士安亦工篆書。	子士安亦工篆書。	
黃采	黃采，字宗素，號一齋。嘉定人。洪武中，貢入國學授御史，陞兗州知府。精于篆？子壽，字永齡，亦能書。	精于篆？	
劉爆	劉爆，字彥正，江西鄱陽人。嘗爲建德令。精通篆學，著《篆韻》行于世，宋景濂作序。	精通篆學，著《篆韻》行于世，宋景濂作序。	
朱文奎	朱文奎，字應辰，號寄翁。吳江人。洪武中，舉明經，授蘇州訓導。學藝該博，書精篆。	學藝該博，書精篆。	
顧祿	顧祿，字謹中，松江人。少力學，才華艷發，行楷學蘇文忠，而特工於分隸。《書史會要》 顧祿，字謹中，松江人。官太常典簿。少力學，才藻艷發，精于隸書，深得秦漢筆法。行草雖盡善，而未盡美。《續書史會要》		精于隸書，深得秦漢筆法。少力學，才藻艷發，精于隸書，深得秦漢筆法。

參考書目

一、索引、工具書

- 王德毅等編，《元人傳記資料索引》(臺北：新文豐出版公司，1979)
北京圖書館金石組編，《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》(北京：北京圖書館，1989)。
昌彼得等編，《宋人傳記資料索引》(臺北：鼎文書局，2001年)
榮麗華編，《四十年出土墓志目錄：1949-1989》(北京：中華書局，1993)
陸峻嶺編，《元人文集篇目分類索引》(北京：中華書局，1979年)
譚其驤編，《中國歷史地圖集》第七冊。(北京：中國地圖出版社，2004)

二、古籍

- (漢)許慎，《說文解字》，四部叢刊正編，臺北：藝文印書館，1979。
(宋)王俅，《嘯堂集古錄》二卷，景印文淵閣四庫全書，臺北：臺灣商務印書館，1983，第840冊
(宋)朱長文，《墨池編》，景印文淵閣四庫全書本。
(宋)洪适《隸釋》，北京：中華書局，1985。
(宋)張有，《復古編》，《四庫叢刊廣編》，第六冊。
(宋)晁公武撰、孫猛校證，《郡齋讀書志校證》二十卷，上海：上海古籍，1990。
(宋)郭忠恕、夏竦，《汗簡·古文四聲韻》，北京：中華書局，1983。
(宋)陳振孫，《直齋書錄解題》，上海：上海古籍，1987。
(宋)董道《廣川書跋》，景印文淵閣四庫全書，813冊。
(宋)趙明誠，《金石錄》三十卷，景印文淵閣四庫全書第681冊，第681冊。
-金文明校證，《金石錄校證》，桂林：廣西師範大學出版社，2005。
(宋)趙彥衛《雲麓漫鈔》，北京：中華書局，1996。
(宋)歐陽修，《集古錄》十卷，景印文淵閣四庫全書。
(宋)薛尚功，《歷代鐘鼎彝器款識》二十卷，景印文淵閣四庫全書，第225冊。
(元)王惲，《秋澗先生大全集》，四部叢刊正編。
(元)朱珪，《名蹟錄》五卷，景印文淵閣四庫全書，第814冊。
(元)吾丘衍，《竹素山房詩集》，景印文淵閣四庫全書，第1195冊。
-《續古篆韻》，續修四庫全書，上海：上海古籍出版社，1995，第237冊。
-《閒居錄》，景印文淵閣四庫全書第866冊。
-《周秦刻石釋音》，原刻景印百部叢書集成，據十萬卷樓叢書影印，

臺北：藝文，1968。

-《學古編》，原刻景印百部叢書集成，據夷門廣牘本影印。

(元)吳均，《增修復古編》四卷，四庫全書存目叢書，台南：莊嚴文化出版社，1995，
據北京圖書館藏明初刻印本影印，經部第 188 冊。

(元)周伯琦，《六書正譌》，景印文淵閣四庫全書，第 228 冊。

-《說文字原》，景印文淵閣四庫全書，第 228 冊。

-《近光集》三卷，景印文淵閣四庫全書，第 1214 冊。

-《扈從集》一卷，景印文淵閣四庫全書，第 1214 冊。

(元)周密，《雲煙過眼錄》，景印文淵閣四庫全書，第 871 冊。

-《齊東野語》，景印文淵閣四庫全書，第 865 冊。

-《武林舊事》十卷，景印百部叢書集成，據知不足齋叢書影印。

-《癸辛雜識》，北京：中華書局，1988。

-《至雅堂雜鈔》，四庫全書存目叢書，據中央民族大學圖書館藏涵芬樓
影印道光十六年巢氏活字學海類編本。

-《浩然齋雅談》，景印文淵閣四庫全書，第 1418 冊。

(元)張紳，《法書通釋》二卷，續修四庫全書，第 1065 冊。

(元)陶宗儀，《南村輟耕錄》

-《古刻叢鈔》，景印文淵閣四庫全書，第 683 冊。

-《書史會要》，上海：上海書店，1984。

-《書史會要》，景印文淵閣四庫全書，第 814 冊。

(元)陸友，《吳中舊事》，景印文淵閣四庫全書，第 590 冊。

-《研北雜志》，景印文淵閣四庫全書，第 866 冊。

-《墨史》，景印文淵閣四庫全書，第 843 冊。

(元)盛熙明，《法書考》八卷，景印文淵閣四庫全書，第 814 冊。

(元)曹本，《續復古編》，續修四庫全書。

(元)楊桓，《六書統》二十卷，景印文淵閣四庫全書，第 227 冊。

-《六書統溯源》十三卷，續修四庫全書，第 202 冊。

-《書學正韻》六十三卷，四庫全書存目，據中國人民大學藏元至大元年
江浙行省儒學刻元明遞修本影印。

(元)虞集，《道園學古錄》五十卷，四部叢刊正編，第 68 冊。

-《道園遺稿》六卷，景印文淵閣四庫全書，第 1207 冊。

-《道園類稿》五十卷，元人文集珍本叢刊，台北：新文豐出版社，1985，
第 5 冊。

(元)趙孟頫，《松雪齋集》，景印文淵閣四庫全書，第 1196 冊。

--任道斌點校，《趙孟頫集》，杭州：浙江古籍出版社，1986。

(元)鄭杓，《衍極》二卷，景印文淵閣四庫全書，第 814 冊。

(元)鮮于樞，《困學齋雜錄》，景印文淵閣四庫全書，第 866 冊。

- (明)朱謀㮮，《續書史會要》，景印文淵閣四庫全書，第 814 冊。
(明)豐坊，《書訣》，叢書集成續編，臺北：新文豐出版社，1989。
(清)王昶，《金石萃編》，石刻史料新編，據經訓堂本影印，臺北：新文豐出版社，1977。

三、近人研究專書

- 上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》(上海:上海書畫社，1995)
王連起編，《故宮博物院藏文物珍品全集·宋代書法》Vol. 19(香港：商務印書館，2001)
王連起編，《故宮博物院藏文物珍品全集·元代書法》Vol.20(香港：商務印書館，2001)
王競雄，〈圓的趣味—談郭忠恕三體陰符經小篆〉，《故宮文物月刊》，277 期(2006 年 4 月)，頁 40-49。
王玉龍，〈關於明清印學興盛的幾個問題-《明清篆刻流派述評》第一章〉，《書法研究》。2 期(1990.6)頁 63-71。
王宏生，《北宋書學文獻考論》，上海：上海三聯書局，2008。
王明蓀，《元代的士人與政治》(臺北：臺灣學生，1992)
石守謙，《風格與世變》(臺北：允晨文化出版公司，1996)。
石守謙、葛婉章編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》(臺北:國立故宮博物館，2001)
那志良《石鼓通考》(台北：中華叢書委員會影印手稿本，1958)。
李更《宋代館閣勘書研究》(南京：鳳凰出版社，2006)。
李慶，〈「北宋本」《新雕入篆說文正字》小考〉，《中國典籍與文化》，2008 年 1 期，總 64 期。
林申青，《宋元書刻碑記圖錄》(北京:北京圖書館，1999)
周祖謨《問學集》(北京：中華書局，1981)。
故宮博物院編，《大觀》(台北：國立故宮博物院，2006)。
《宋版說文正字》(台北：廣文書局，1971)。
查洪德、李軍，《元代文學文獻學》(北京：中國社會科學，2002)
何琳儀《戰國文字通論》(南京：江蘇教育出版社，2003)。
何惠鑑，〈元代文人畫序說〉，《文人畫粹編Ⅲ》(東京，中央公論社，1979)。
孫克寬，《蒙古漢軍及漢文化研究》(台北，文星書局，1958)。
--《元代漢文化之活動》(臺北：臺灣中華書局，1968)
孫向群，〈關於元代文人參與篆刻實踐的進一步考察〉，《書法雜誌》，第 8 期(2005.2)。頁 100-109
--〈關於朱珪的《印文集考》〉，《書法雜誌》。第 3 期(2004.7)，頁 152-155。
--〈宋、元文人篆印史研究二題〉，《書法雜誌》。第 5 期(2004.11)，頁 70-73。
孫小力，〈論元代文人篆刻崛起的文化背景〉，《上海大學學報-社會科學版》六卷

3 期(1999.6)。頁 58-63。

祝遂之，〈元明印學述略〉，《「百年名社·千秋印學」國際印學研討會論文集》。(杭州：西泠印社，2003)頁 112-122

高明一，〈空留餘恨—宋徽宗的書學改革〉，《故宮文物月刊》306 期，2008 年 9 月。

徐梓，《元代書院研究》(北京：社會科學文獻，2000)

徐子方，《挑戰與抉擇：元代文人心態史》(石家莊：河北教育，2001)

梁光華〈唐寫本說文木部殘卷的考鑑、刊刻、流傳、與研究概觀〉，收於《中國文字研究》第六輯，2005 年 11 月。

馬季戈《李陽冰》(台北：石頭出版社，2005)。

馬國權，〈篆刻經典《三十五舉》圖釋(上)〉，《書譜》九卷 1 期(1983)。頁 62-73。

陳高華，《元代畫家史料》(上海，人民出版社，1980) 陳高華，《元大都》(北京，北京出版社，1982)。

陳高華，《元史研究論稿》(北京：中華書局，1991)

陳垣，《元西域人華化考》(上海：上海古籍，2000)

陳昭容，《秦系文字研究》(臺北：中研院史語所，2003)

陳芳妹，〈宋古器物學的興起與仿古銅器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，10 期(2001.3)。

-- 〈追三代於鼎彝之間——宋代從「考古」到「玩古」的轉變〉，《故宮學術季刊》，23 卷 1 期 (2005)。

-- 〈金學、石學與法帖之學的交會——《歷代鐘鼎彝器款識法帖》宋拓石本殘葉的文化史意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，24 期 (2008)。

陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收於《大汗的世紀》。頁 266-285。

黃惇，《元代印風》(重慶：重慶出版社，1999)

-- 《中國古代印論史》(上海：上海書畫出版，1994)

-- 〈論元代篆刻家朱珪〉，《書法研究》第 4 期(1989.12)。頁 103-112。

-- 〈錢塘生花坊隱士吾衍〉，《中華書道》第 48 期(2005.5)。頁 70-73。

-- 〈吾衍的傳人〉，《中華書道》50 期(2005.11)。頁 44-48。

黃敬雅《李陽冰的研究》(新竹：國興出版社，1985)。

曹寶麟，《中國書法史·宋遼金卷》，南京：江蘇教育出版社，1999。

莫家良，〈從幾件出土石刻書蹟論宋代書法的若干問題〉，《出土文物與書法學術研討會論文集》，台北：中華書道學會，1998。

-- 〈宋代書法中的歐陽詢傳統〉，《書海觀瀾》，香港：中文大學藝術系文物館，1998，頁 121-140。

-- 〈元代篆隸書法試論〉，《2000 年書法論文選集》(台北：蕙風堂，1999)

莫武，〈元代印人的篆印、篆刻實踐〉，《書法雜誌》4 期(2004.10)。頁 56-63。

梅谷民，〈吾丘子行及其生平考辨〉，《書法研究》2 期(1989)。頁 98-105。

傅海波、崔瑞德編，史衛民等譯，《劍橋中國遼西夏金元史》(北京：中國社會科

- 學出版，1998)
- 傅申，《元代皇室書畫收藏史略》(臺北:國立故宮博物院，1981)
- 〈元末明初の書法〉，收於《歐米收藏中國法書名蹟集》(東京：中央公論社，1981)。
 - 《海外法書名跡研究》(北京：紫禁城出版社，1987)。
 - 《書史與書蹟—傅申書法論文集(一)》，台北：歷史博物館，1996。
 - 《書史與書蹟—傅申書法論文集(二)》，台北：歷史博物館，2004。
 - 〈從陳淳到趙宦光的草篆〉，收於《明清書法史國際學術研討會論文集》(上海：上海古籍出版社，2008)，頁 1-14。
- 游國慶〈宋夢瑛集篆十八體書碑及其相關問題〉，收於《書畫藝術學刊》(板橋：台灣國立藝術大學)第 3 期，2007。
- 鄒紹基編，《元代文學史》(北京：人民文學，1991)
- 楊鐮，《元詩史》(北京:人民文學，2003)
- 路遠，〈郭忠恕其人其書與《三體陰符經》刻石〉，《紀念西安碑林九百二十周年華誕國際學術研討會》(北京：文物出版社，2008)，頁 507-520。
- 葉一葦，〈篆刻理論的佼佼者-朱簡(上)〉，《書譜》11 卷 1 期(1985)。頁 10-12。
- 葉一葦，〈篆刻理論的佼佼者-朱簡(下)〉，《書譜》11 卷第 2 期(1985)。頁 78-79。
- 劉復、李家瑞編，《宋元以來俗字譜》(臺北:文海，1978)
- 麼書儀，《元人雜劇與元代社會》北京：北京大學出版社，(1997.6)。
- 蔡宗憲，《元代印人吾衍研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，2006。
- 盧素芬，〈千字傳千古—夢瑛篆書千文〉，《故宮文物月刊》316 期，2009 年 7 月
- 盧慧紋，《元代書家康里巎巎研究》，(國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1996)
- 韓天衡，〈吾丘衍《學古編·附錄》辨偽〉，《書譜》3 期(1986)。頁 56-57。
- 魏可欣，《從尙意到復古：趙孟堅書法風格之研究》，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2005。
- 蕭啓慶，《西域人與元初政治》(臺北: 國立臺灣大學文學院，1966。
- 《元朝史新論》，(臺北：允晨文化事業公司，1999)
 - 《內北國而外中國：蒙元史研究》(北京: 中華書局，2007)
- 蕭啓慶主編，《蒙元的歷史與文化：蒙元史學術討論會論文集》上下冊(臺北：學生書局，2001 年)
- 蕭高洪，〈深入淺出超凡脫俗—吾丘衍的印論及印章藝術〉，《中國篆刻》。3 期(1996.9) 頁 52-53。

四、西文

Harold Mok , “Seal and Clerical Scripts of the Sung.Dynasty,” Cary Y.Liu, Dora C.Y Ching and Judith G.Smith, eds., *Character and Content in Chinese Calligraphy*, Princeton University, 1999, pp175-194.

Harrist, R., Wen C. Fong, et al. *The Embodied Image : Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection at Princeton University.* (Princeton : The Art Museum, 1999.)

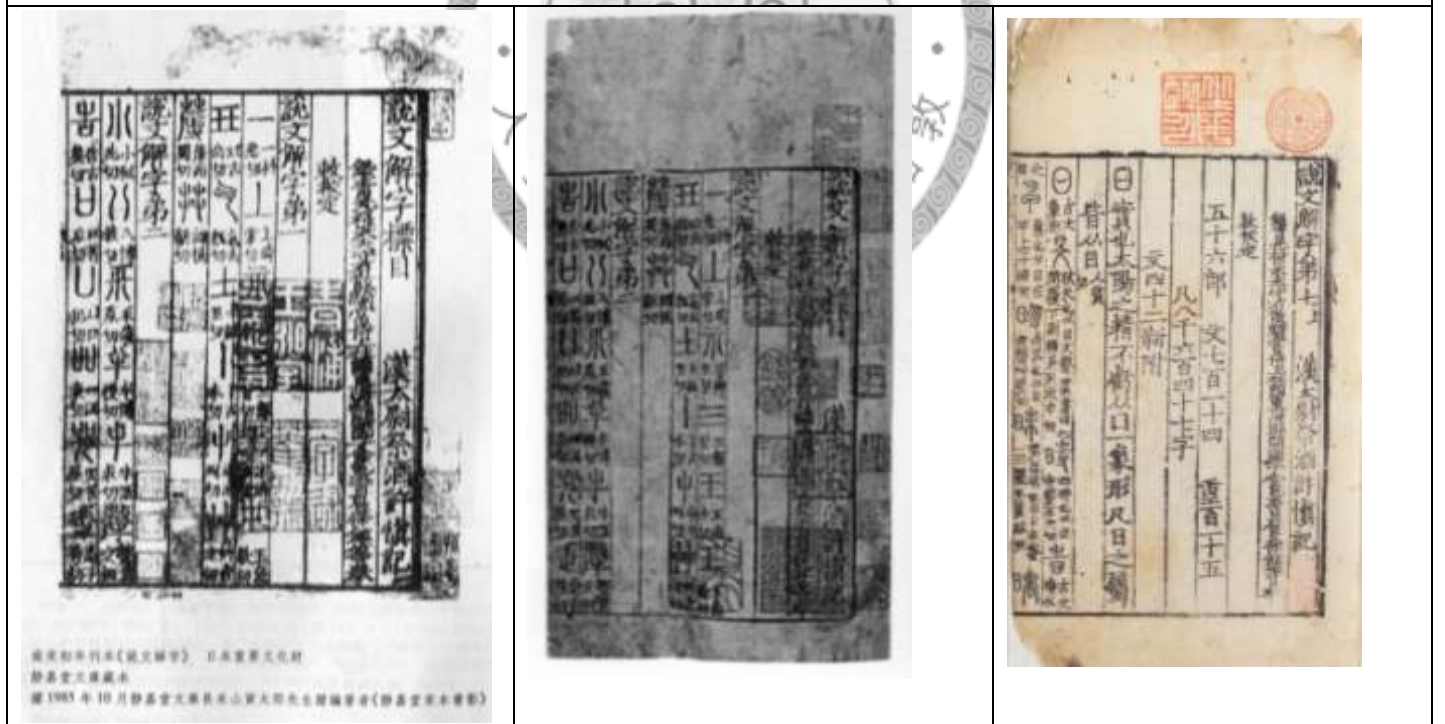
Robert E. Harrist, “*The landscape of words : stone inscriptions from early and medieval China*” ,(Seattle : U. of Washington Press, 2008)



第一章

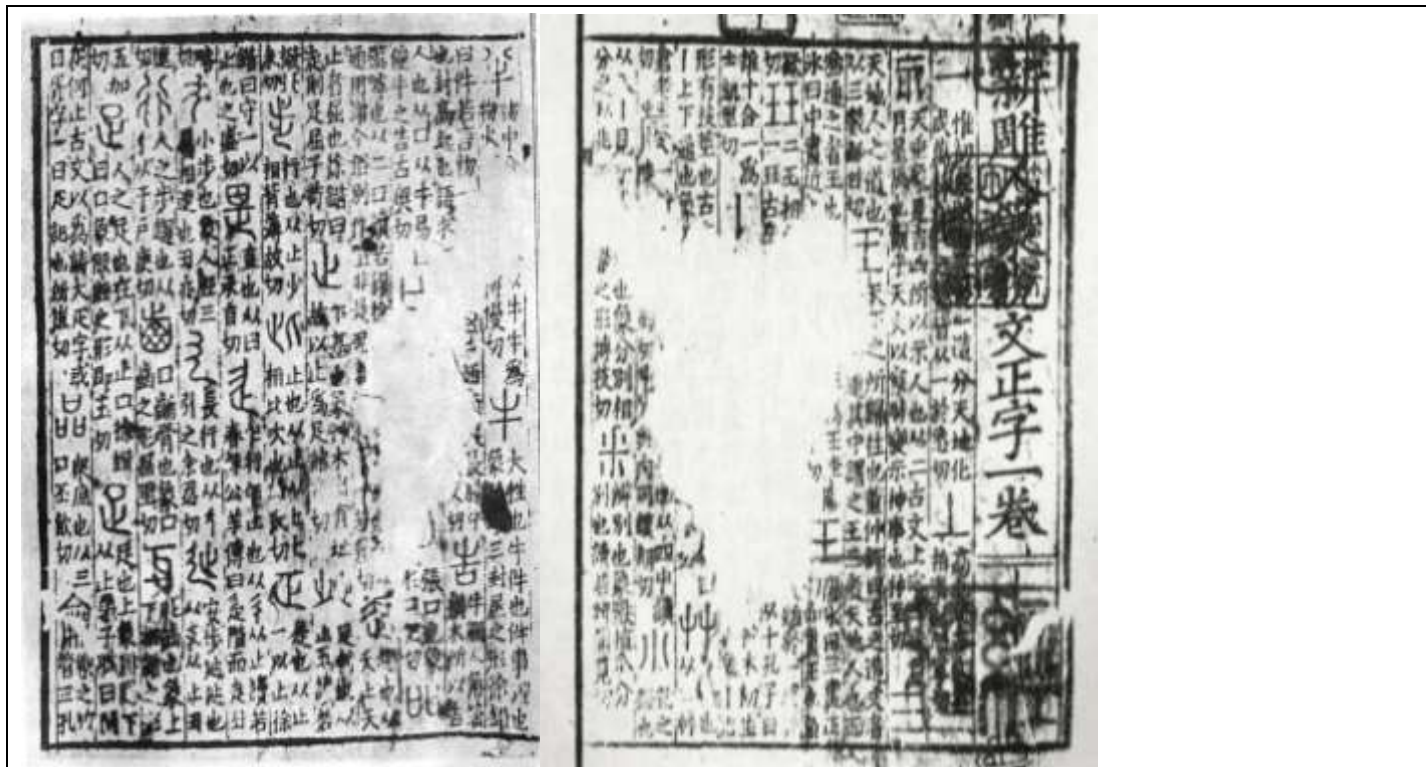


圖版 1-1、北宋嘉祐二體石經



圖版 1-2、現存宋刊本《說文解字》

(左)王昶收藏、(中)孫星衍收藏、(右)朱筠收藏



圖版 1-3、北宋宣和刊本《新雕說文正字》



圖版 1-4 元刊李燾《說文解字篆韻譜》

皇帝立國維初在昔無世稱王辭伐厚
詳威動四極志義直方我臣奉詔經時
不之濞火暴強廿武火孝上薦高彌貴
諧纒即既獻齋成于降專專廟軌遠方
豈于繹山羣臣御省咸寧攸委迨命亂
世分土畫拜引屏義理功戰曰作流正
於曄自齋古始世無象斲既及五帝莫
能禁也道个皇帝壹家不下舜不復起

城隍廟記
乾元二年秋七月不雨以
於望縉唐縣令李陽冰
於其廟及期亦雨合境
見同與香壘羣吏乃自
遺廟于山巔以答祀休

圖版 1-5、李陽冰較早的作品，可以看出和〈嶧山碑〉風格上的關聯。

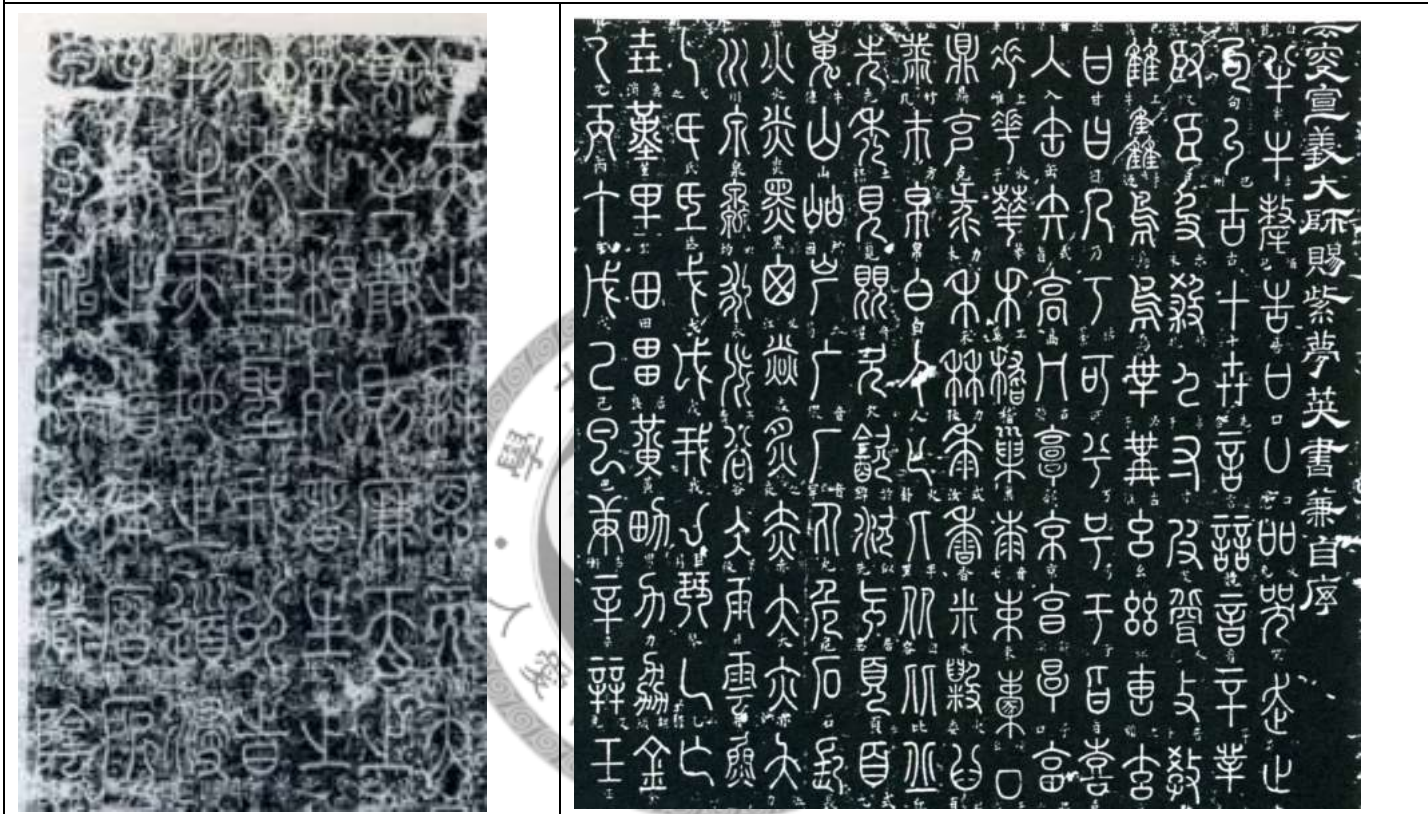
李陽冰〈城隍廟記〉，759年。



圖版 1-6、李陽冰晚年風格轉趨勁道圓活
 (左上)〈唐[才西]先瑩記〉, 767 年; (右上)〈三墳記〉, 767; (下)〈新驛記〉, 774 年。



圖版 1-7、郭忠恕《張仲荀抄高僧傳序》篆額，968 年。



圖版 1-8、郭忠恕《三體陰符經》，966 年。

圖版 1-9、夢英《說文偏旁字源》，999 年。



圖版 1-10、徐鉉《許真人井銘》，最晚 991 年，上海圖書館藏。



圖版 1-11、唐英《大宋教興頌》，西安，1019。

圖版 1-12、上官佖《回山母宮頌》，甘肅涇川，1025。



圖版 1-13、章伯益《步輦圖》篆書贊語



圖版 1-14、王壽卿(北宋晚期)，篆書《穆氏先塋表》



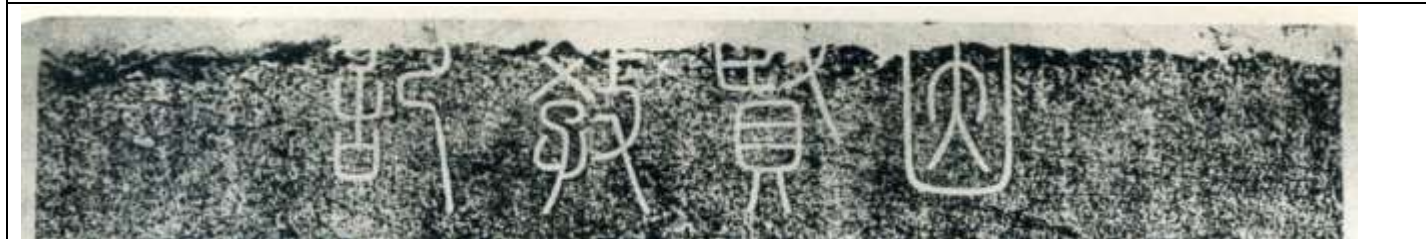
圖版 1-14(局部)、黃庭堅跋語



圖版 1-15、〈瘞宜賊首記〉，1045 年，桂林。



圖版 1-16、〈魏文侯墓碑〉，1060，山西



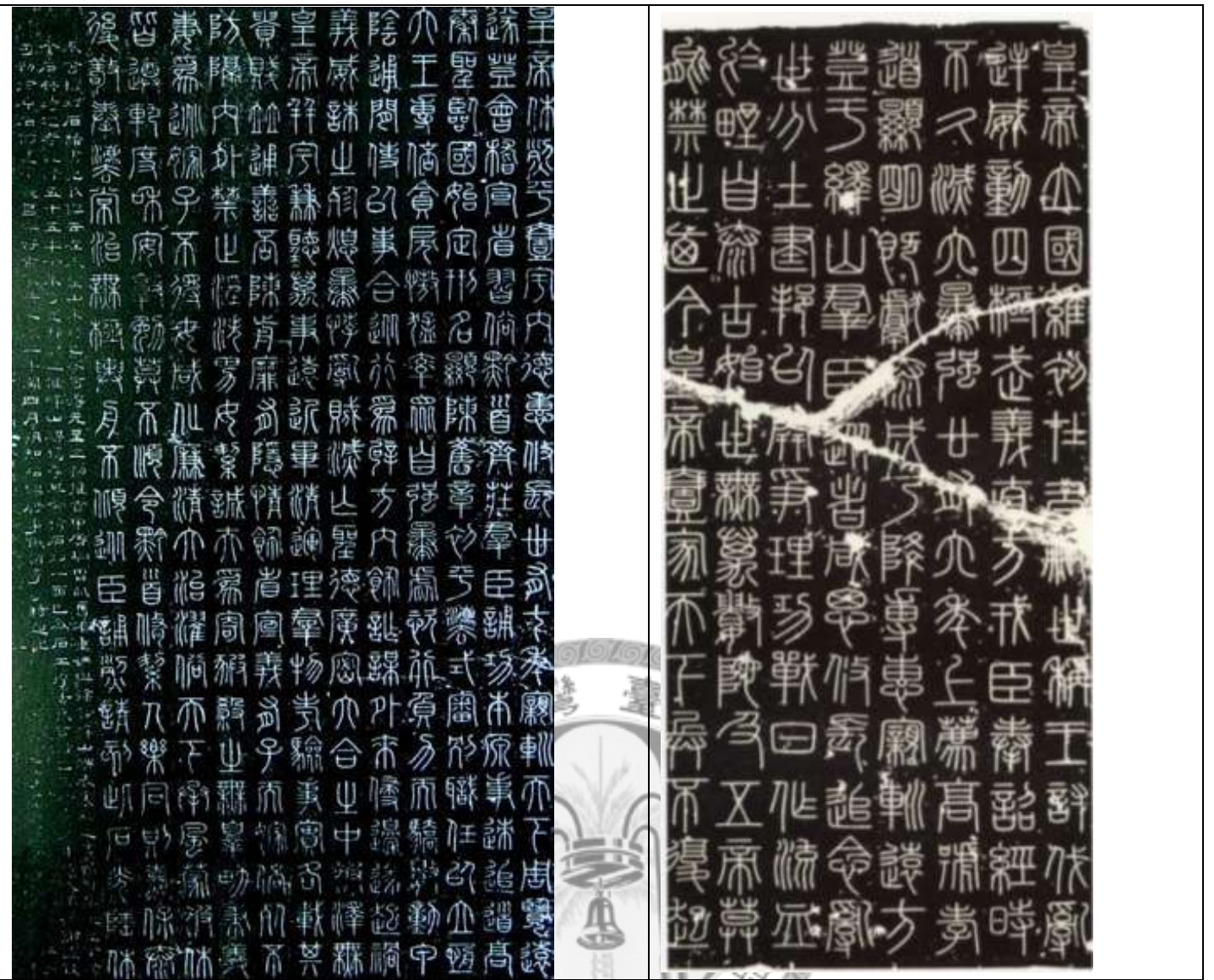
圖版 1-17、(上)〈安康楊氏夫人墓〉，1080，揚州；(下)文勛篆額〈因賢教記〉，1086，杭州。



圖版 1-18、(左)蔡京篆額，1092 年；(右)〈顏文忠公新廟記〉，1092 年。



圖版 1-19、宋篆漸趨修長婉轉。
 (上)山西，1120；(下)〈長者龕記〉，1123，山東



圖版 1-20、秦碑四種

(左上)會稽碑(錢泳重摹元代申屠重刊本)、(右上)嶧山碑(西安本)

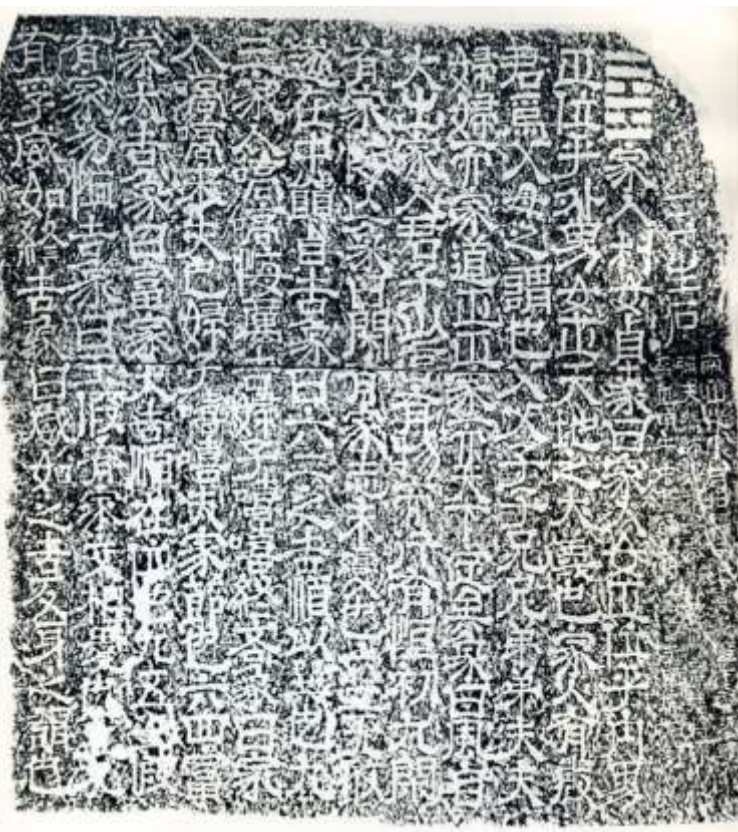
(左下)泰山碑(安國藏北宋一百六十五字本)、(右下)琅琊碑(翁方綱藏清拓本)



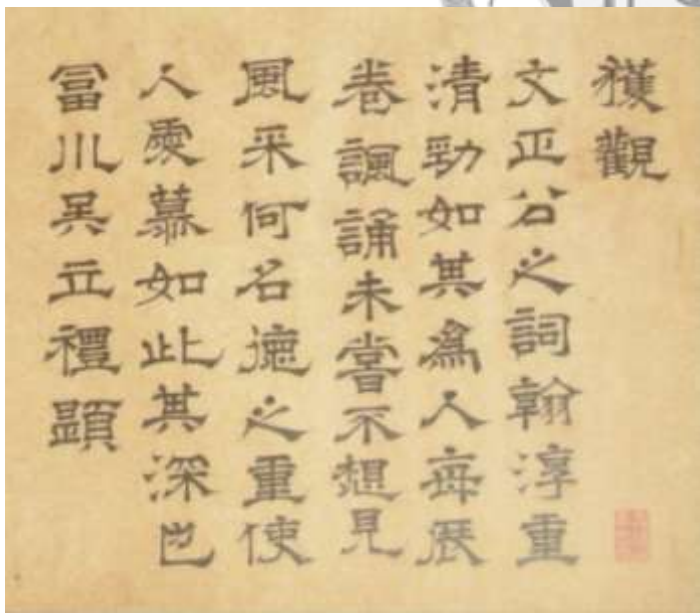
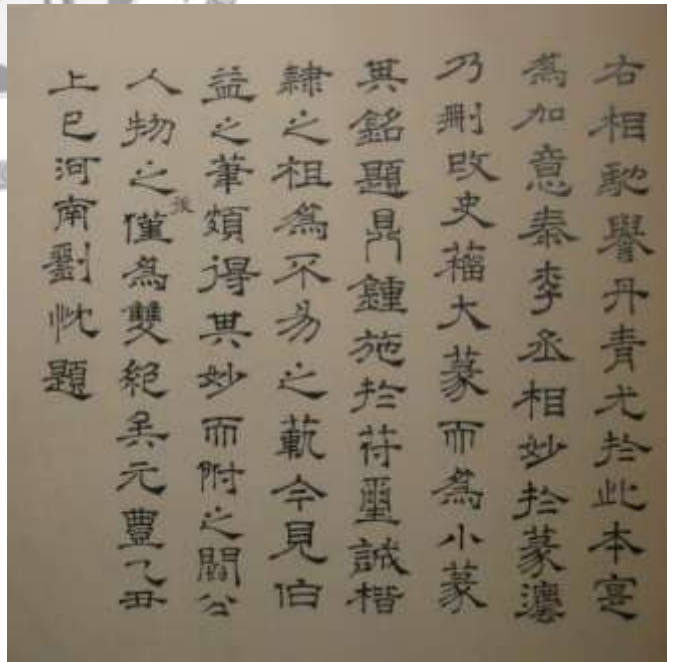
圖版 1-21、宋初的唐隸之風

(左上)史維則〈大智禪師碑〉，736 年；(右上)王欽若隸書跋《楊凝式夏熱帖》

(左下)夢英《說文偏旁字源》隸書款題，999；(右下)梁堅《皇宋放商鹽頌》，山西安邑，1033 年。

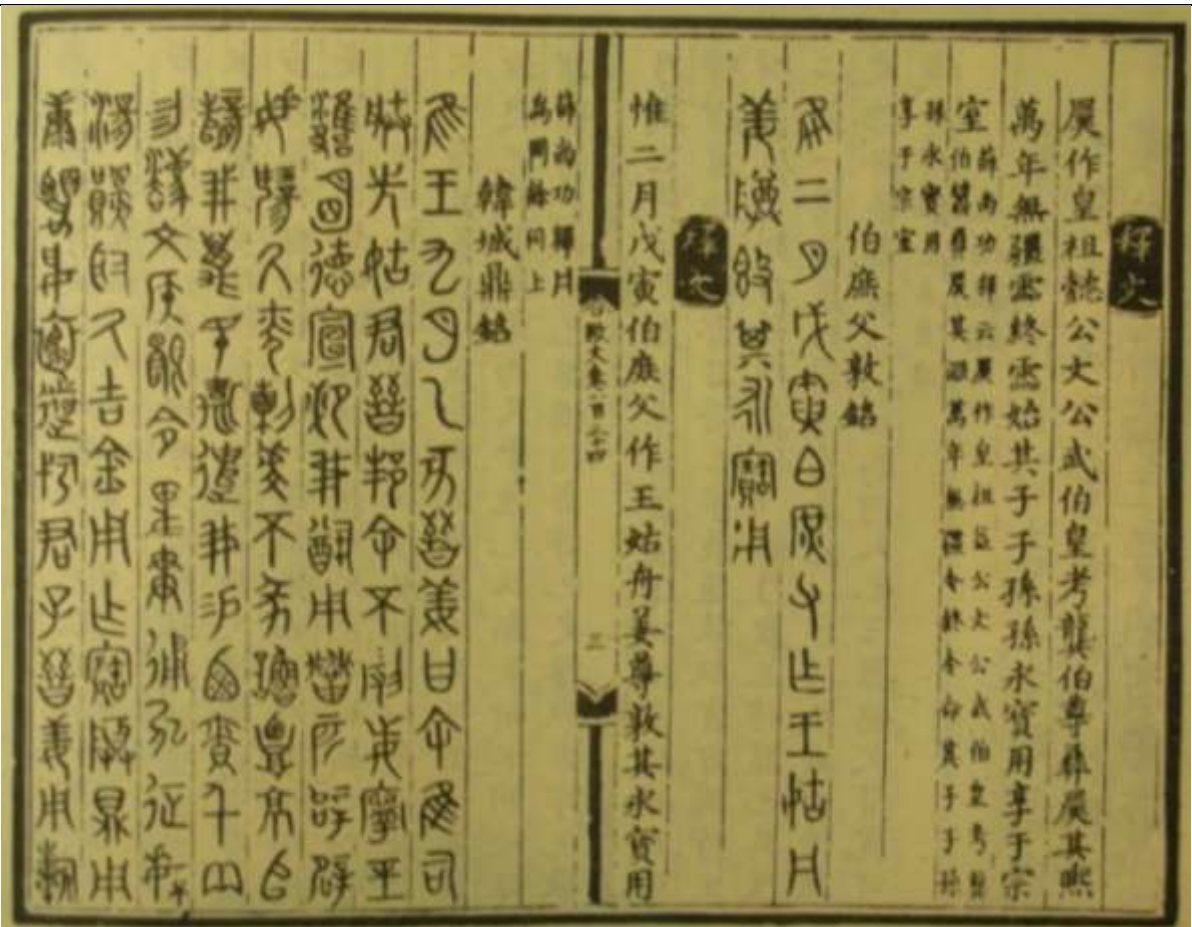


圖版 1-24、司馬光(左)《家人卦摩崖》、(右)《中庸摩崖》



圖版 1-25、宋人的石經風格。

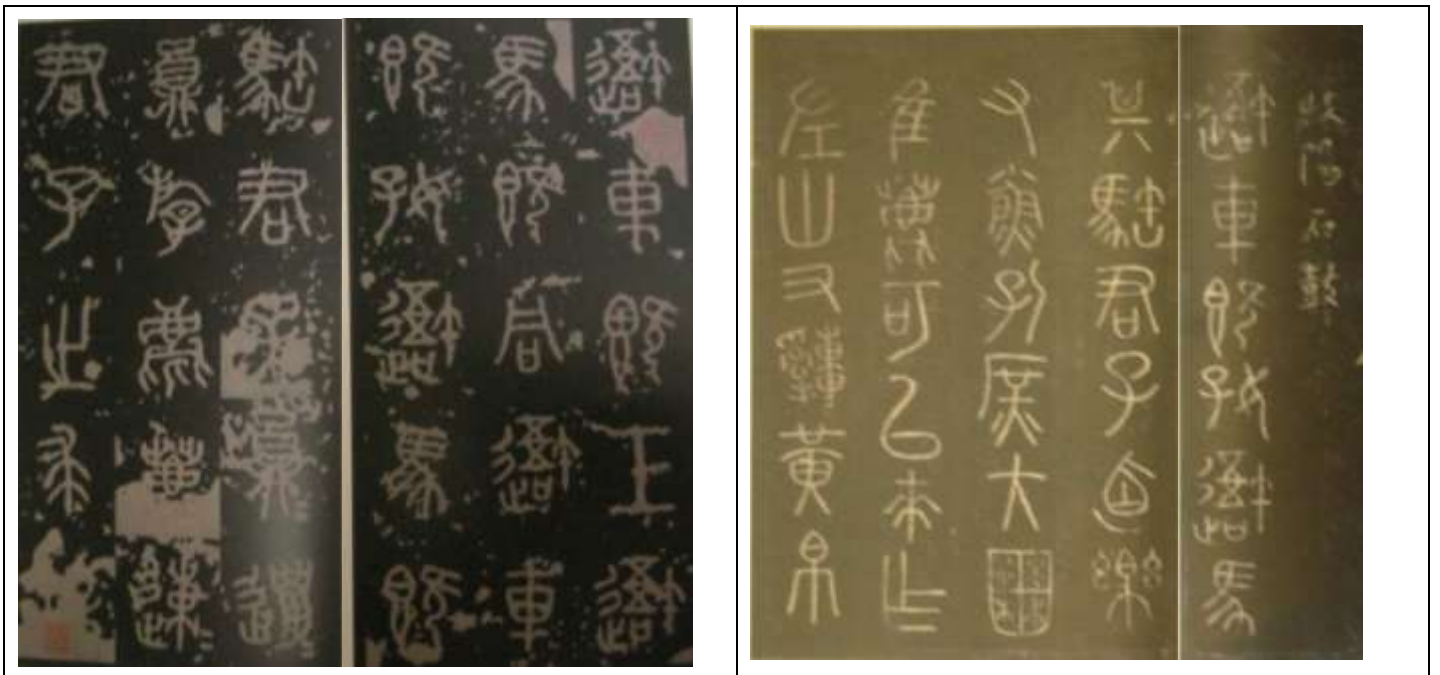
(左)吳立禮跋《范仲淹御服讚》 北京故宮；(右)劉忱跋《步輦圖》，1085年。



圖版 1-26、歐陽修《集古錄》所錄鐘鼎文字

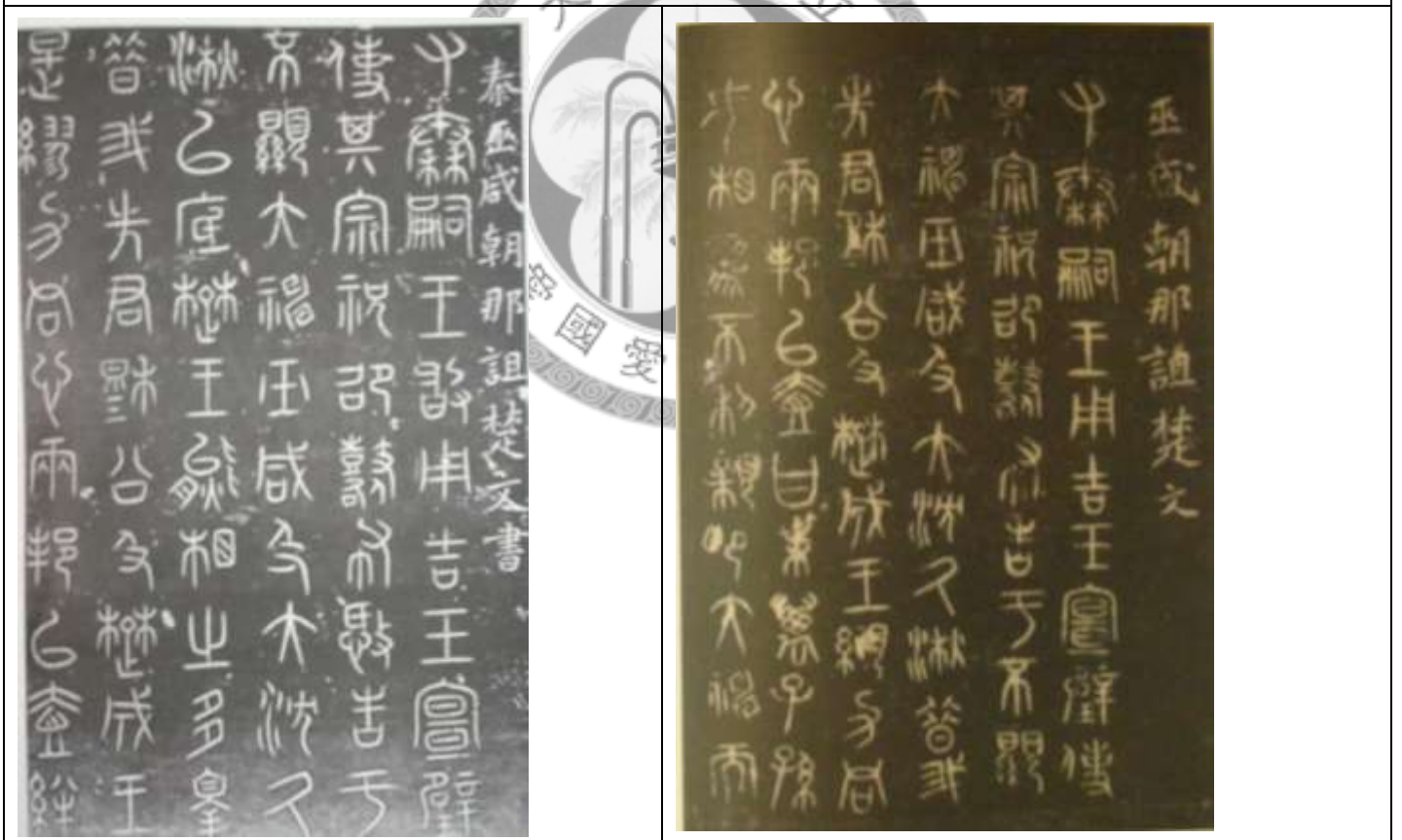


圖版 1-27、薛尚功《歷代鐘鼎銘彝款式法帖》宋拓，中央研究院藏。



圖版 1-28、北宋時期製作〈石鼓文〉的複製品。

(左)「中權本」；(右)〈汝帖〉

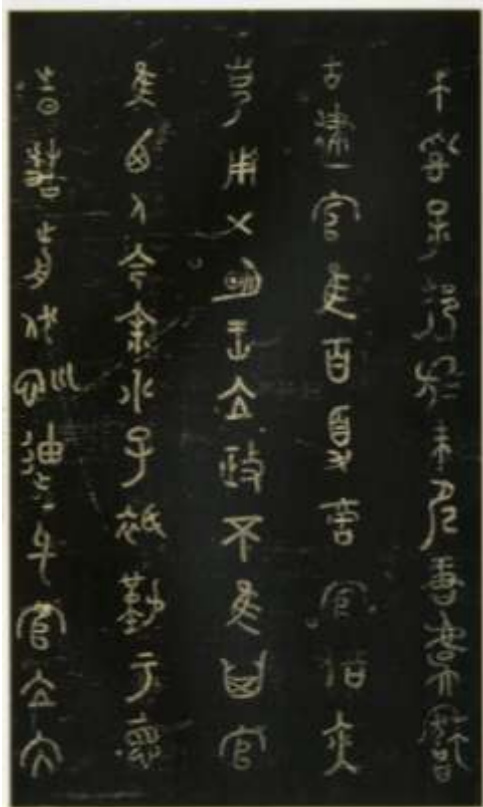


圖版 1-29、北宋製作〈詛楚文〉的複製品。

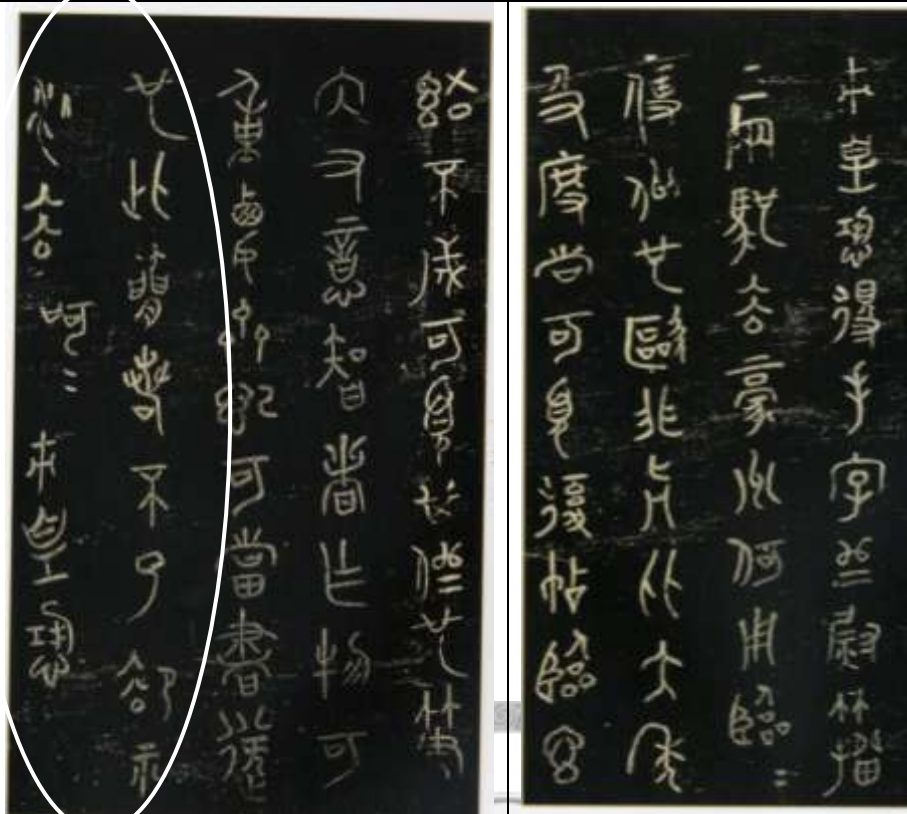
(左)〈絳帖〉；(右)〈汝帖〉



圖版 1-30、〈政和鼎〉



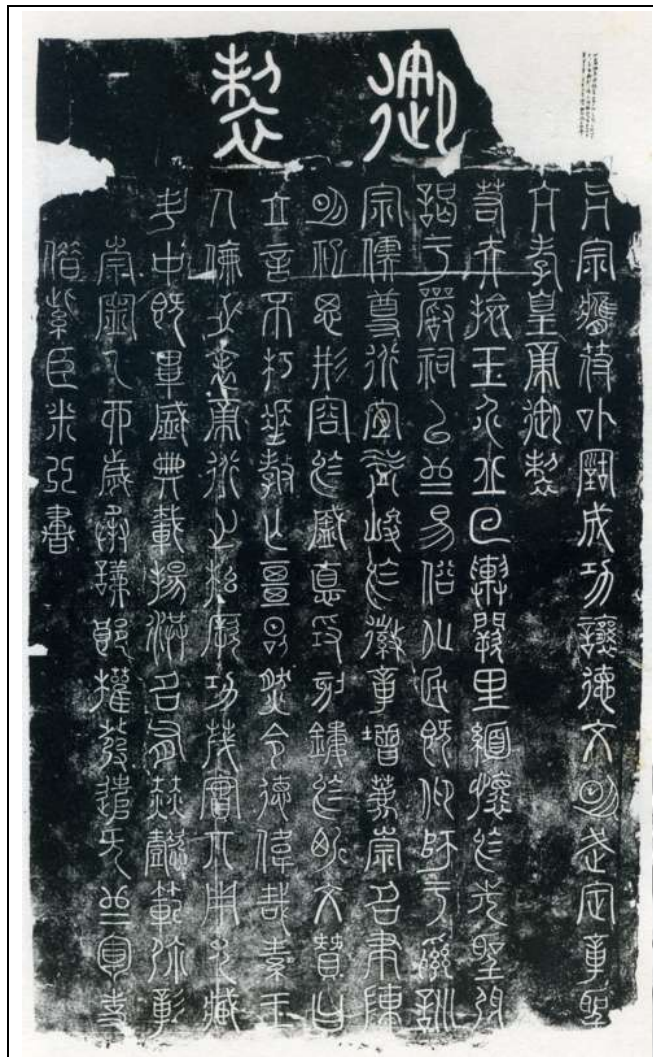
圖版 1-31、米芾以鐘鼎文鈔錄《尚書·周誥》，〈紹興米帖〉第九卷



圖版 1-32、米芾以鐘鼎文寫尺牘，卻言：「此簡若不了，卻示水去，呵呵」



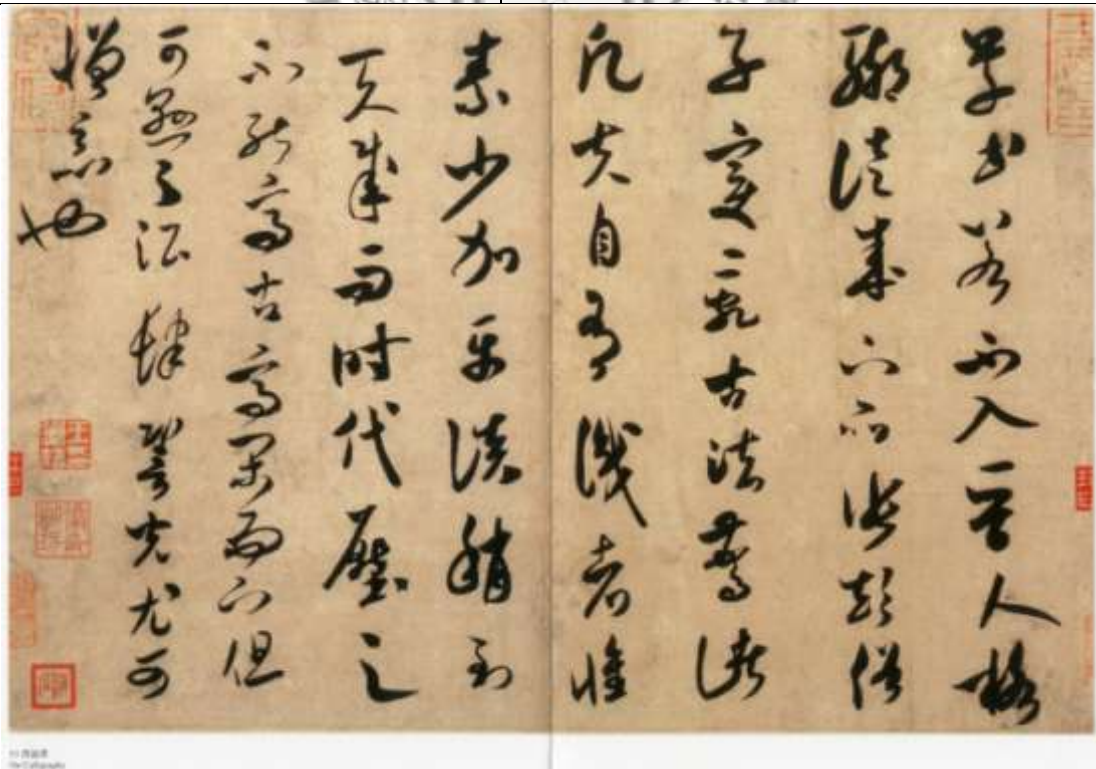
圖版 1-33、米芾的小篆，沿襲北宋以來融合古文於小篆的作法。



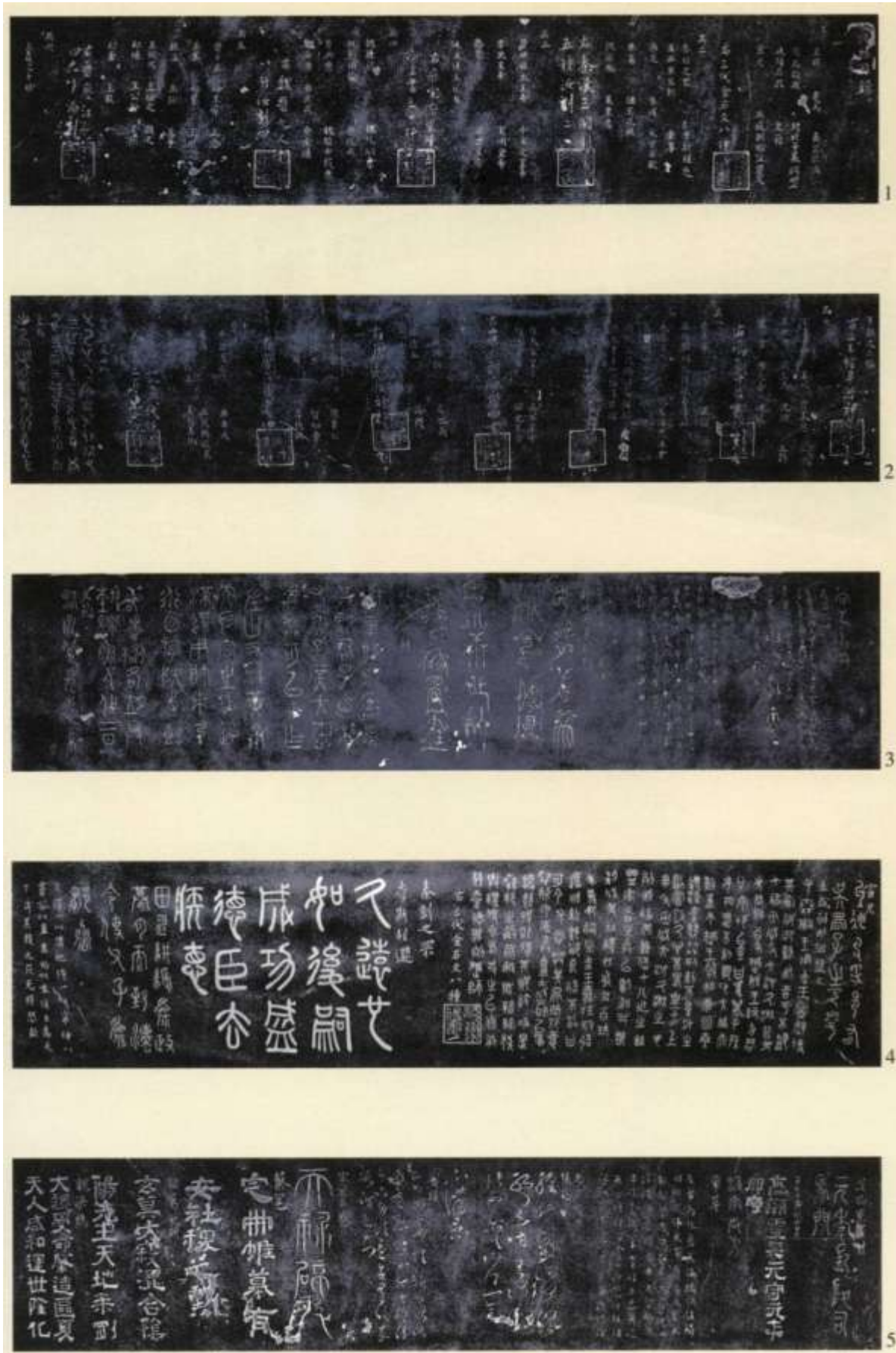
圖版 1-34、融合鐘鼎、古文，於小篆之中。
米芾〈御制文王碑〉



圖版 1-35、米芾的隸書



圖版 1-36、米芾〈論書帖〉



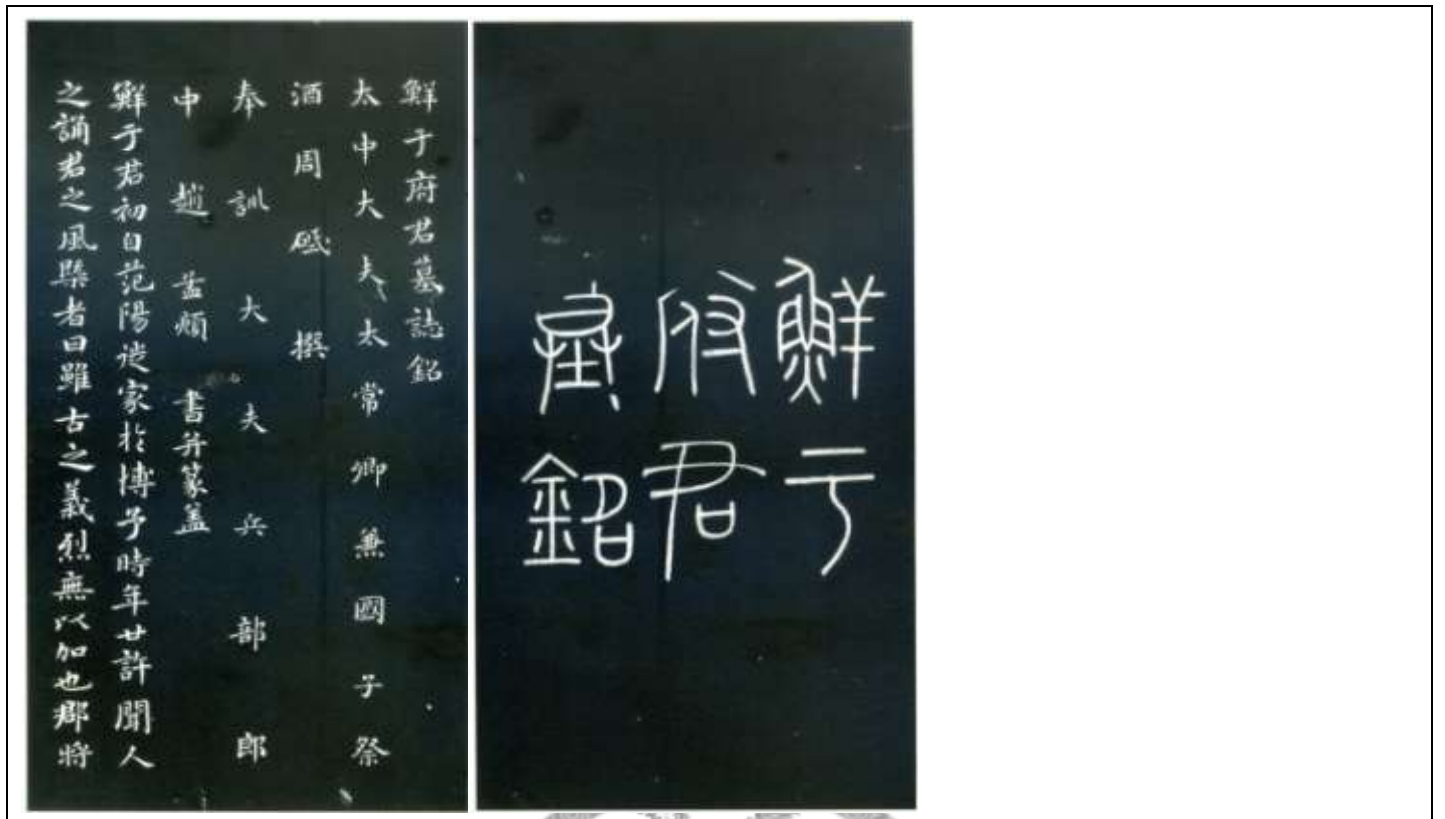
圖版 1-37、《汝帖》三代秦漢金石款識

臨君實本住中山第意出遊安河通謀為小能天備
 夫百為意行有安空河法部存見觀殿五色極顯前
 宜樂道達觀會清少越古履何人供酒會赤情為乾
 固可夢美人漢血修羅頂不和題設中山驕一醉三
 事無誠忠御愁步物觀扁明八機豪實始人宅序
 君雖為楊陰馬鬼舍狀古元歸人言墨鬼為教筆品
 大不然古乃書家之竹聖地世豈步不善真書而狀
 作竹者至昔善畫墨鬼多似類真越十里丁香鬼誠
 為奇特可惜去人物料太遠故人謂以戲筆目之謂
 真鬼雖甚工然其用意擬近甚者作驕君野遇一臺
 楮即之絲草持枝披襟建逸世何為者那僕今在中
 山遊潘蓋微一酒曠真之隱庶不傲翰墨清秋登
 之書猶莫行之間也鍾離事絕少僕前誤為詩未免
 重州今即他事成篇神曲新意焉耳准陰賴
 記

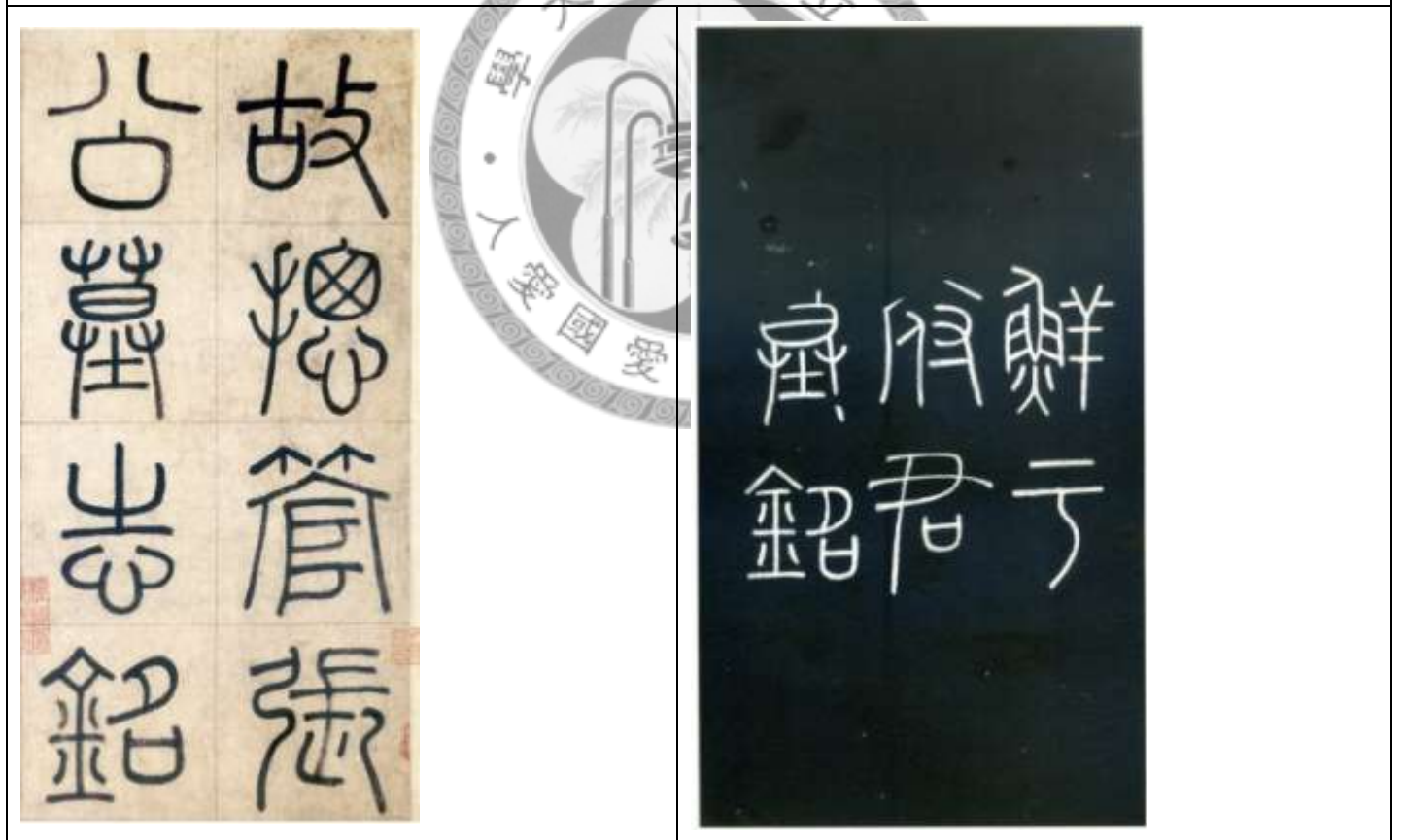
圖版 2-1、龔開〈中山出遊圖〉題識

況其次者乎江湖方事
 乃余乃其然信不遇
 此軸吾人未寫屈多感
 興尚未付屬
 况香高鑒見取國君歸
 此皆開慶元九廿二日題
 孟堅頓首

圖版 2-2、趙孟堅〈墨梅圖〉題識 1259 年



圖版 2-3、〈鮮于府君墓誌〉，《契蘭堂法帖》



圖版 2-4、〈張總管墓誌〉，1308



圖版 2-5、〈玄妙觀三門記〉，1303



圖版 2-6、〈三清殿記〉，1303



圖版 2-7、〈湖州妙巖寺記〉，1309-1310



圖版 2-8、〈淮雲院記〉，1310



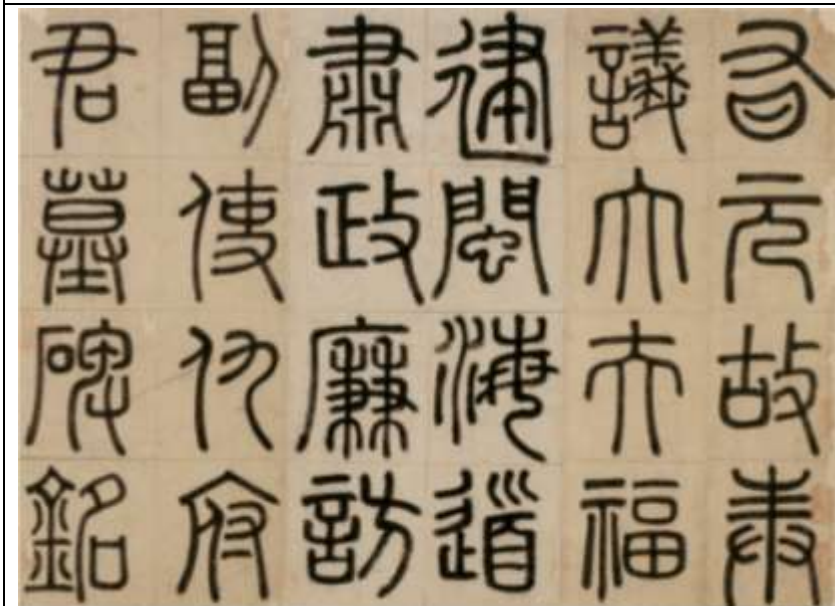
圖版 2-9、〈杭州福神觀記〉，1320



圖版 2-10、〈定演道行碑〉，1312



圖版 2-11、〈膽巴碑〉，1316



圖版 2-12、〈仇鐸墓誌銘〉



圖版 2-13、(左)〈孔洽墓碑〉，1324 刻；(右)〈張留孫碑〉，1329 刻



《六書故》所謂「月肉無別」的現象
夢瑛〈偏旁字源〉



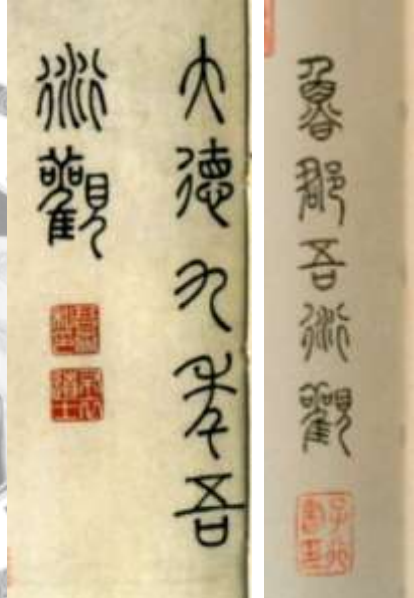
圖版 2-14、《六書故》依「類」重新編排，打破《說文》依「部」編次。(左)《六書故》；(右)《說文》





四體千文

《六書故》對於篆形的調整，「月」「肉」之異



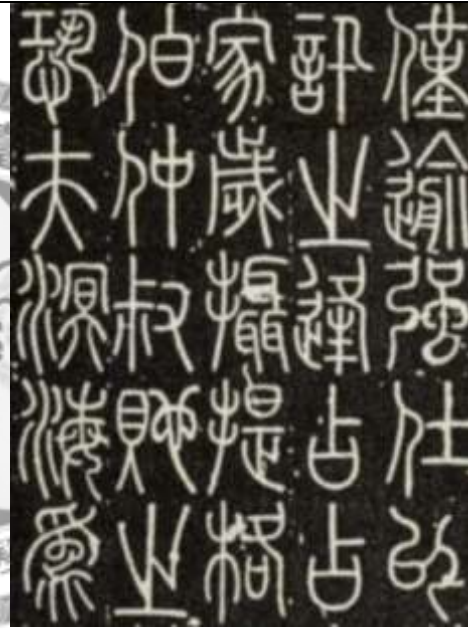
圖版 2-16、吾丘衍篆跡。

(左)跋〈杜牧張好好詩卷〉 1305 年 北京故宮；
(右)跋〈蘭亭〉 北京故宮

圖版 2-15、《學古編》之〈三十五舉〉



《學古編》之碑刻品



圖版 2-17、吾丘衍評篆書之古代範本，李陽冰是「圓活姿媚」，李斯乃「方圓闊落」。

母幼先知稼穡之艱難乃幼則知小人之依相小人麻又母勤勞
 王薦為小人之外知小人之依能保庶民不侮於荒寧嘉靖
 位其即位乃或亮陰三丰不言其維不言乃雍大王季克自
 丰或曰六庫或曰三丰周曰於戲亦維我周曰於戲自今
 維正之共文王受命維中身廡饗國又十丰周曰於戲自今
 于酒德共文王曰於戲我聞曰古之人猶骨訓告骨保惠教誨
 敵自段王祖甲及中宗及高宗及我周文王茲四人迪厥教誨
 女財信之則若時不永念厥辟不寬綽厥心亂罰無罪殺無辜怨有

宋致新議大夫致仕王尚恭墓誌銘

朝辭大夫致仕王尚恭墓誌銘
 王尚恭字子與，公之先蓋京兆萬年人。後家
 于西都嘉善里之第，享年七十有八。其孤將以十
 月十九日奉公之喪歸葬于河南府河清縣上店
 里之原，附先塋也。以門人所狀公之行事，來請銘。
 于好學，與公之先蓋京兆萬年人。後家
 于果州。至公始家河南，歿遂葬焉。
 有歐陽文忠公銘其墓，河南尹公師魯為之碣
 紀其世緒，官諱甚詳。此不復書。公諱尚恭，字安之。
 少文學，與公之先蓋京兆萬年人。後家
 于果州。至公始家河南，歿遂葬焉。
 陽公書古書誌曰：二子學于予，較墓者為諸生先

圖版 2-18、北宋隸書祖石經
司馬光〈王尚恭墓誌〉

漢石經

余奉有以水
 州歷覽發盡
 能隨貪已由

南宋隸書轉向摩崖

健為君伯

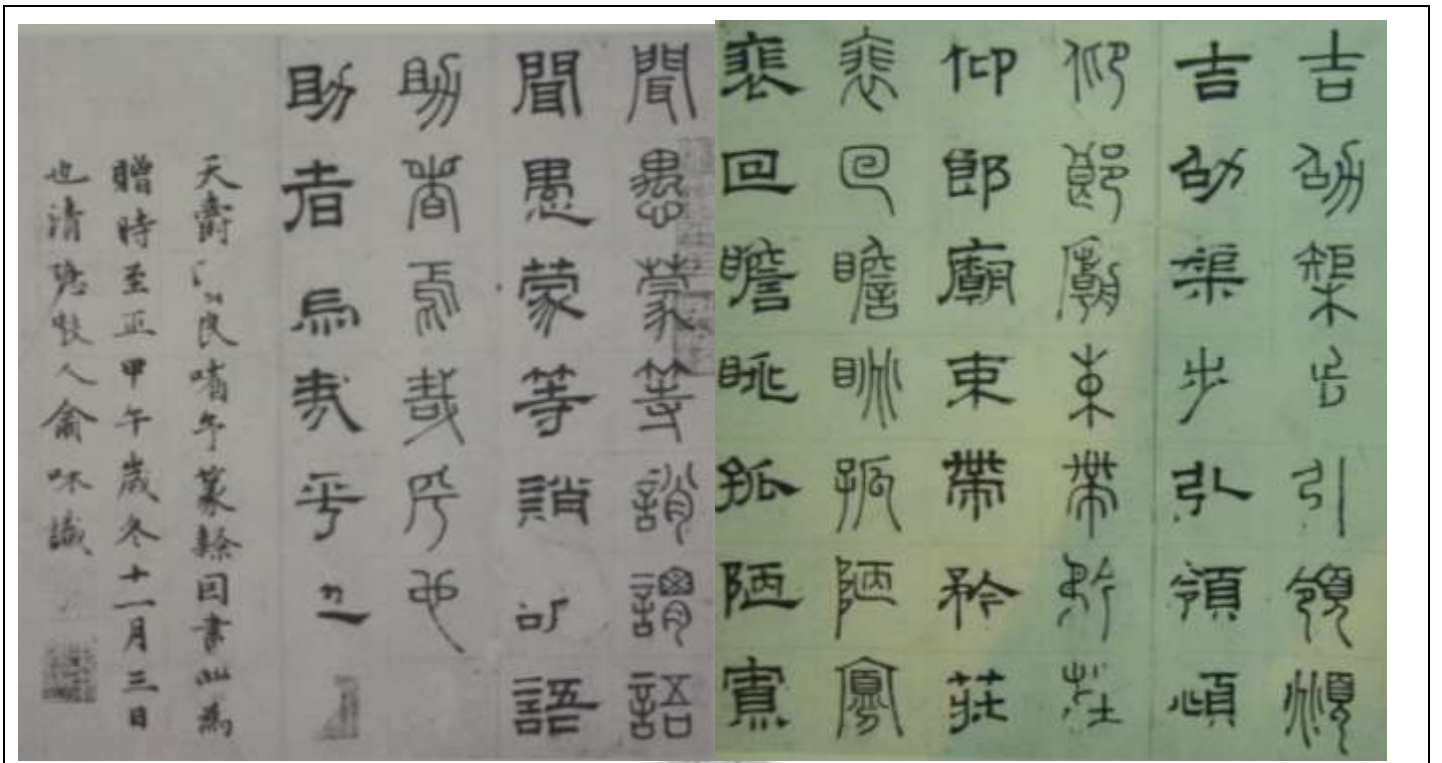
〈石門頌〉



圖版 2-20、趙孟頫〈六體千文〉 1320 年 北京故宮

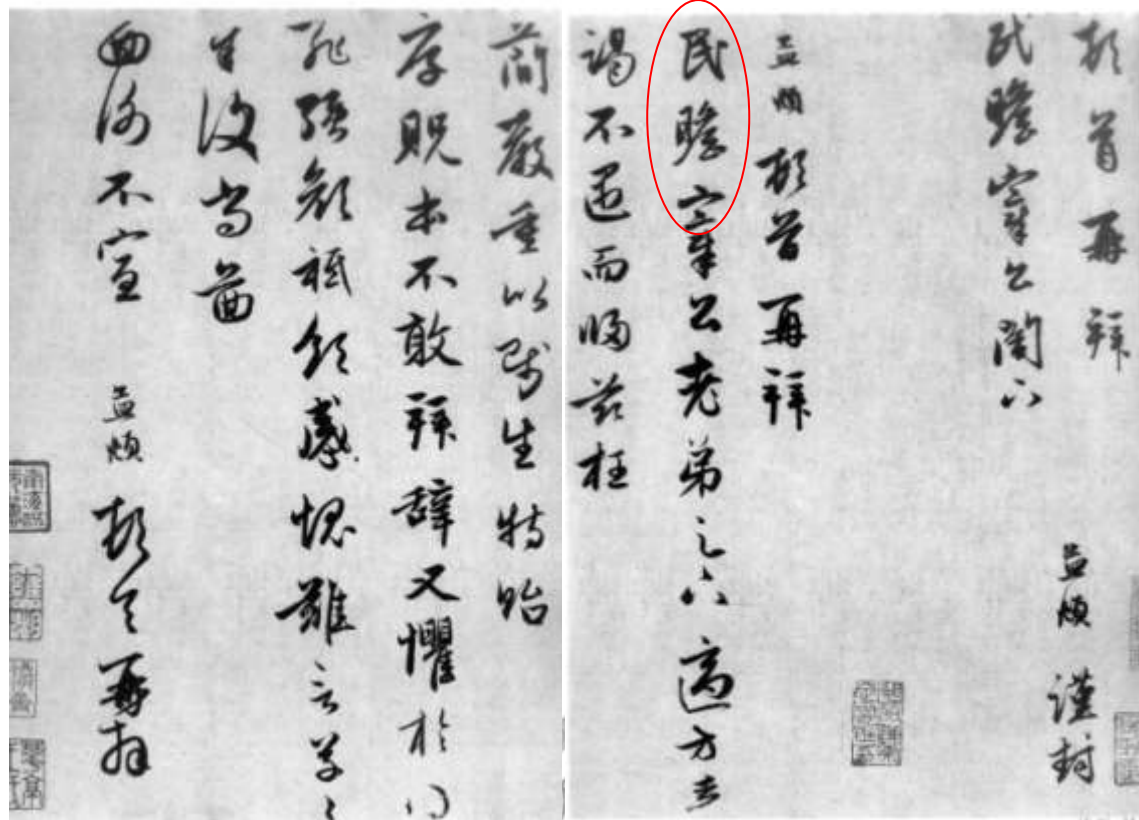


圖 2-21、錢達〈四體千文〉 廣東博物館

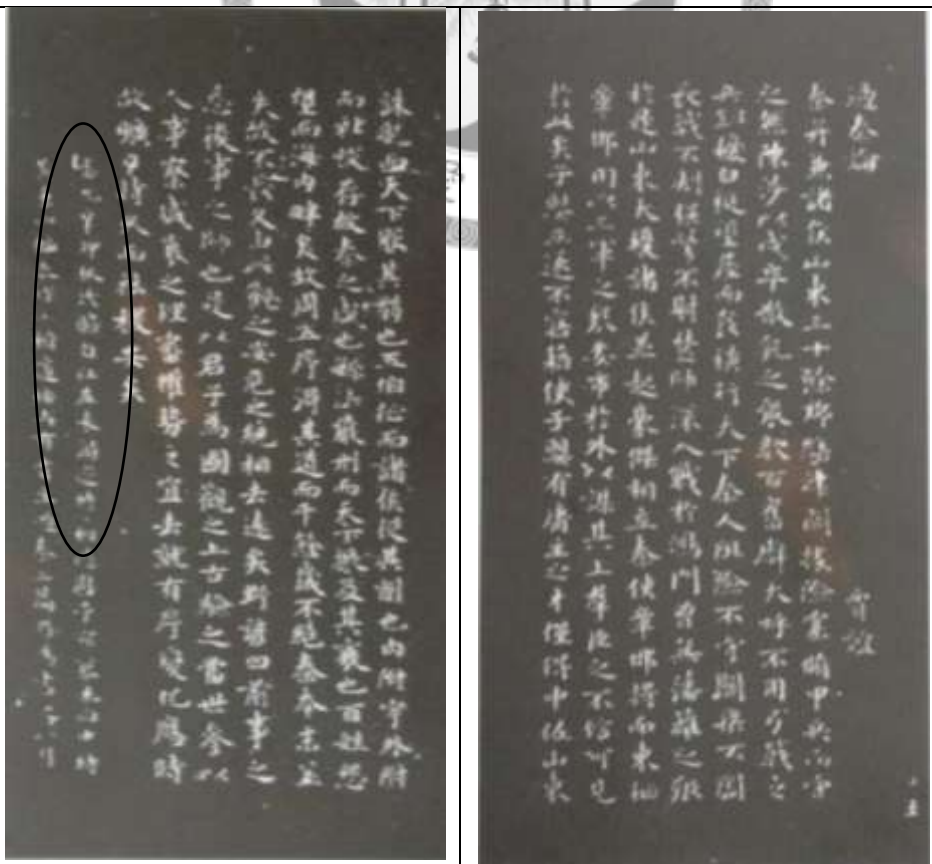


圖版 2-22、俞和〈篆隸二體千文〉 1254 年 台北故宮

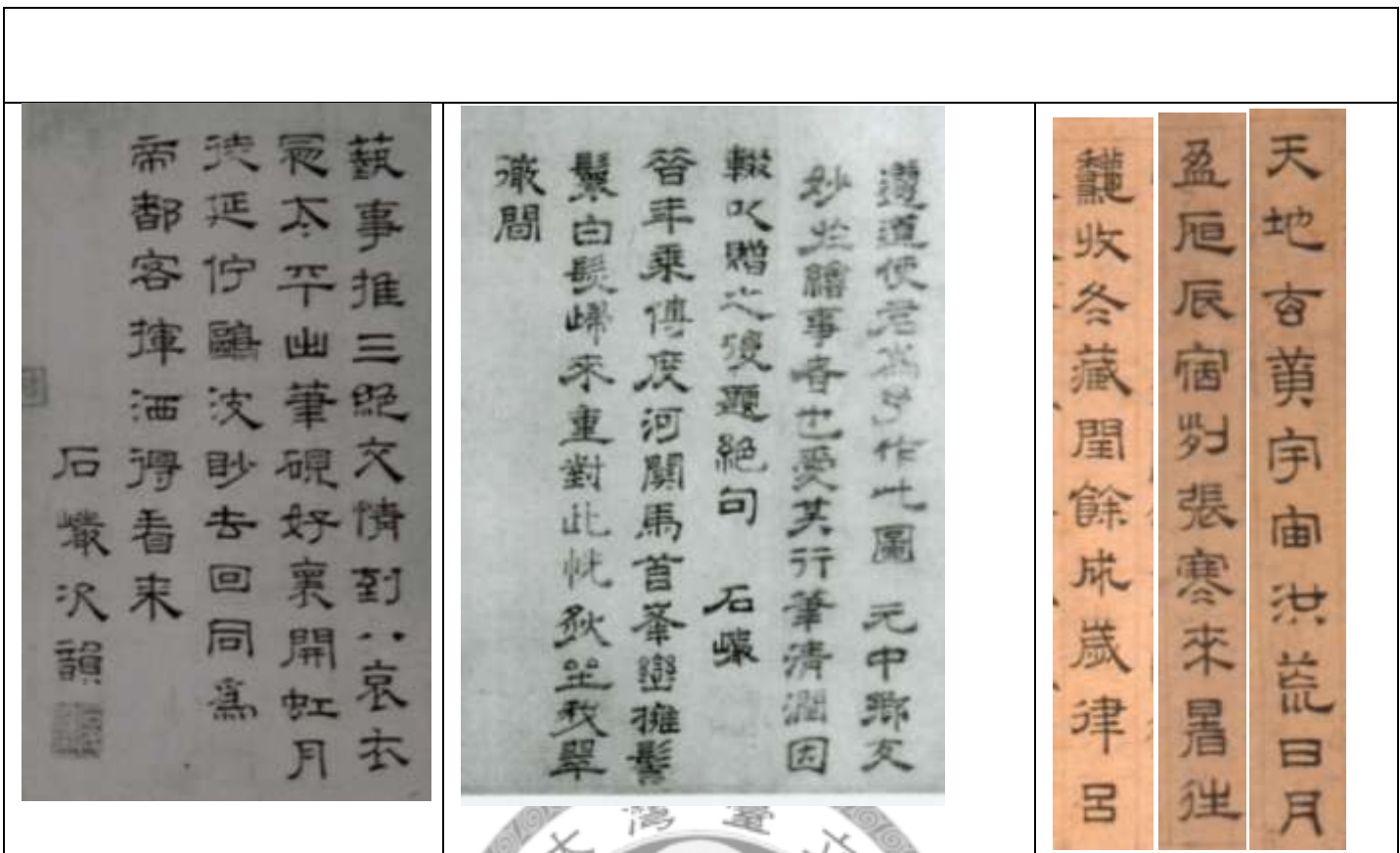




圖版 3-1、趙孟頫〈與石民瞻尺牘十札〉第六開 上海博物館藏。



圖版 3-2、趙孟頫書〈過秦論〉贈石巖 第一開、四開 《戲鴻堂法帖》第一卷



圖版 3-3、石巖隸書學漢石經之「斬釘截鐵」

(左)〈跋趙孟頫重江疊嶂圖〉，台北故宮藏；(右)〈跋李士行江行秋晚〉，台北故宮藏。

趙孟頫之隸書

採自〈四體千文〉



圖版 3-4、趙孟頫大字《快雪時晴帖》北京故宮藏

古人體性妙在得其度不特體之始形似而
 文獻公臨右軍帖為尤多其意欲快雪帖久矣
 覆頭紙于上可見其珍重之液也又增此四字其
 之雖大小形似之或殊異度中得此其後揭之命
 中目並傳不朽其筆跡香真清識

鮮于本常負雄勁之氣加以
 清苦之學故其超詣如此予
 蒼居湖濱時與趙文敏公寓
 舍相鄰亦顯此弓公屢玩再
 三謂予曰人皆和伯樂書之
 妙而不和其所以妙惟致和
 之歎賞良久握筆跋於尾
 噫觀公此跋則鮮于之書瀟
 可和又足以見前輩出服膺
 也至正壬辰孟春吳興莫昌
 書于草屏快雪齋

圖版 3-5、莫昌的隸書亦是「斬釘截鐵」之風

(左)〈跋趙孟頫快雪時晴大字〉北京故宮；(右)〈跋鮮于樞御史箴卷〉1353 普林斯頓。

小物欺人亦可憎鬼翁怒縛
 敢馮陵莫言怪狀元無有走
 眼顛龍見屢曾錢良右敬題

圖版 3-6、錢良佑 (右)〈跋龔開中山出遊圖〉，東京。

篆隸真卅千文
篆隸真卅千文
篆隸真卅千文

梁員外散騎侍郎周
梁員外散騎侍郎周

梁員外散騎侍郎周
梁員外散騎侍郎周
梁員外散騎侍郎周

天地玄黃宇宙洪荒日月
天地玄黃宇宙洪荒日月
天地玄黃宇宙洪荒日月

盈具辰宿列振寒來暑往
盈具辰宿列振寒來暑往
盈具辰宿列振寒來暑往

(2)

(1)

調陽雲騰致雨露結為霜
調陽雲騰致雨露結為霜
調陽雲騰致雨露結為霜

金生麗水玉出崑崙劍號
金生麗水玉出崑崙劍號
金生麗水玉出崑崙劍號

菜重芥薑海鹹河淡鱗潛
菜重芥薑海鹹河淡鱗潛
菜重芥薑海鹹河淡鱗潛

羽翔龍師火帝鳥官人皇
羽翔龍師火帝鳥官人皇
羽翔龍師火帝鳥官人皇

(4)

(3)

讓國有虞陶唐弔民伐罪
讓國有虞陶唐弔民伐罪
讓國有虞陶唐弔民伐罪

周發殷湯坐朝問道垂拱
周發殷湯坐朝問道垂拱
周發殷湯坐朝問道垂拱

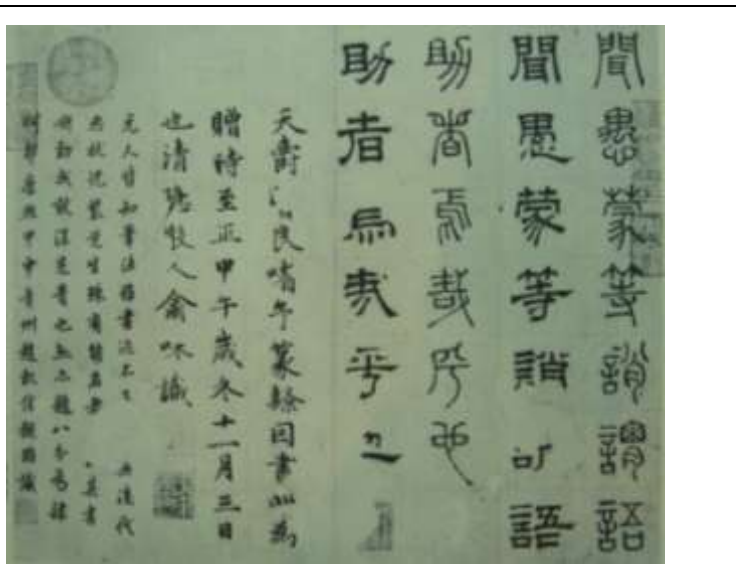
在對白駒食場化被草木
在對白駒食場化被草木
在對白駒食場化被草木

賴及萬方蓋此身髮四大
賴及萬方蓋此身髮四大
賴及萬方蓋此身髮四大

(6)

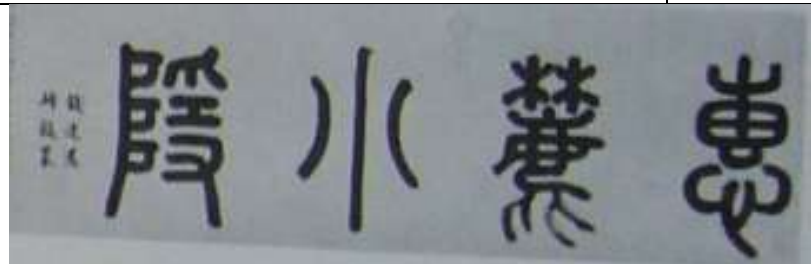
(5)

圖版 3-7、錢達《四體千文》，廣東博物館藏。

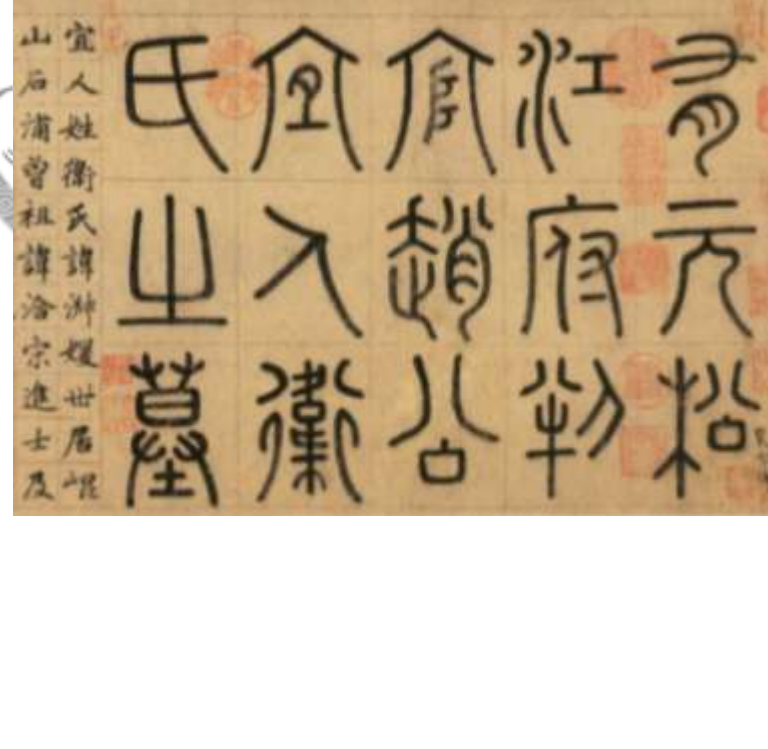


吳寬跋語

圖版 3-9、俞和〈篆隸二體千文〉，台北故宮藏。

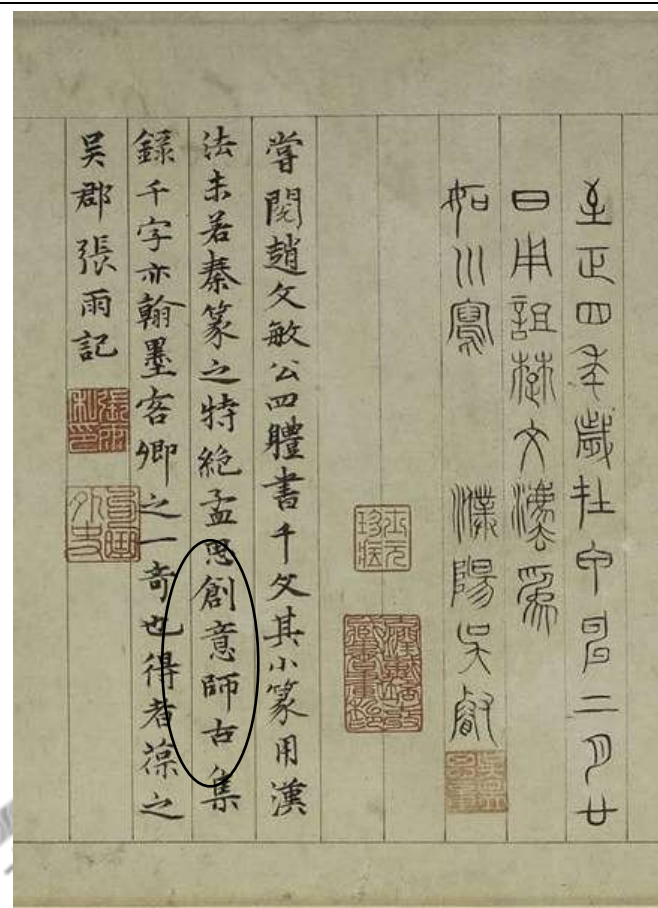
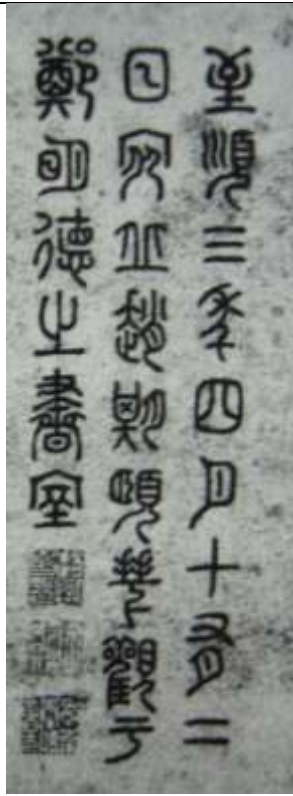


圖版 3-8、〈王蒙惠麓小隱〉，錢達引首。克利夫蘭美術館藏。



圖版 3-10、陶宗儀〈篆書詩經冊〉

圖版 3-11、趙肅〈母衛宜人墓志〉



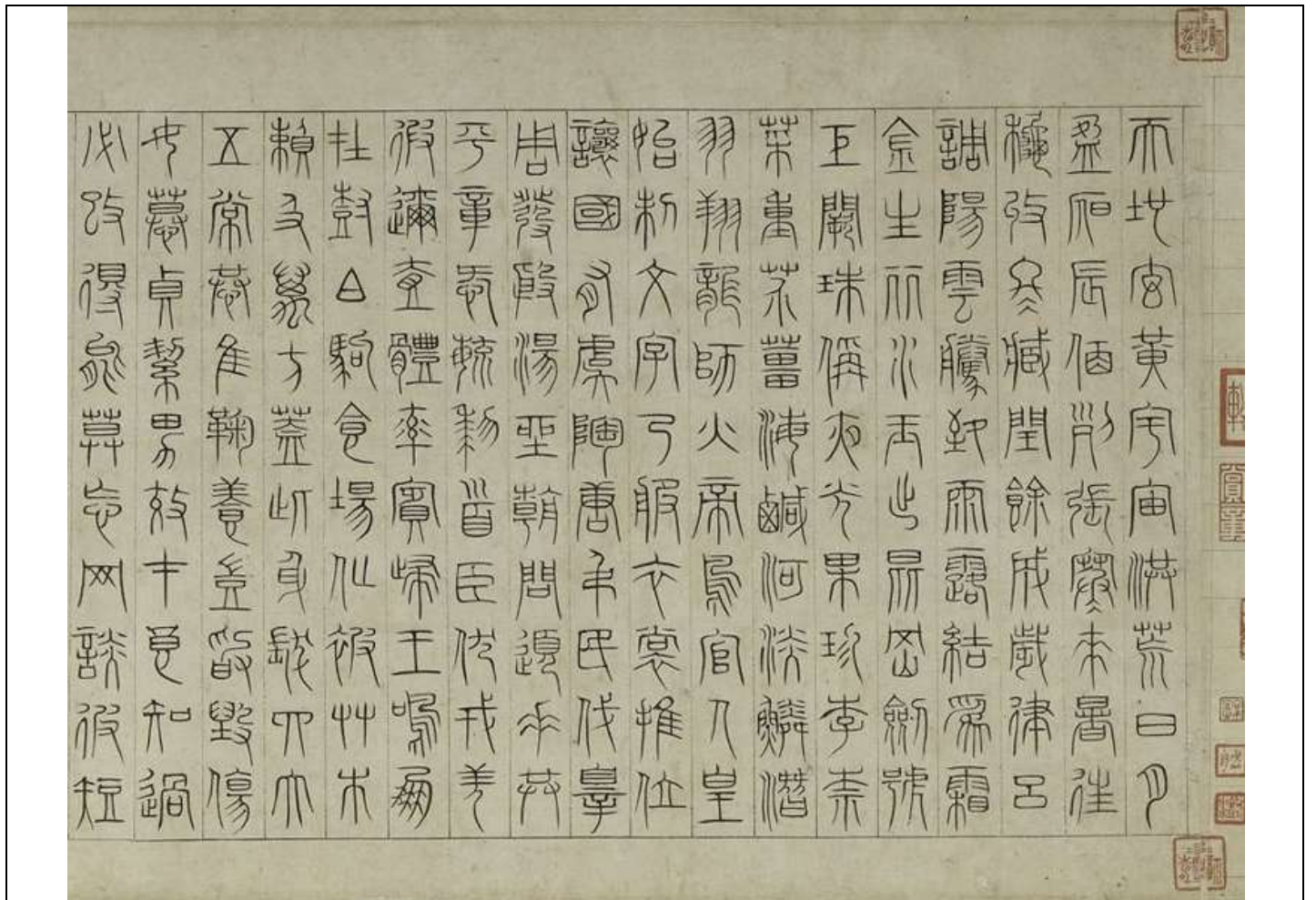
圖版 3-12、趙期頤〈跋睢陽五老圖〉 1332

圖版 3-13、「創意師古」！

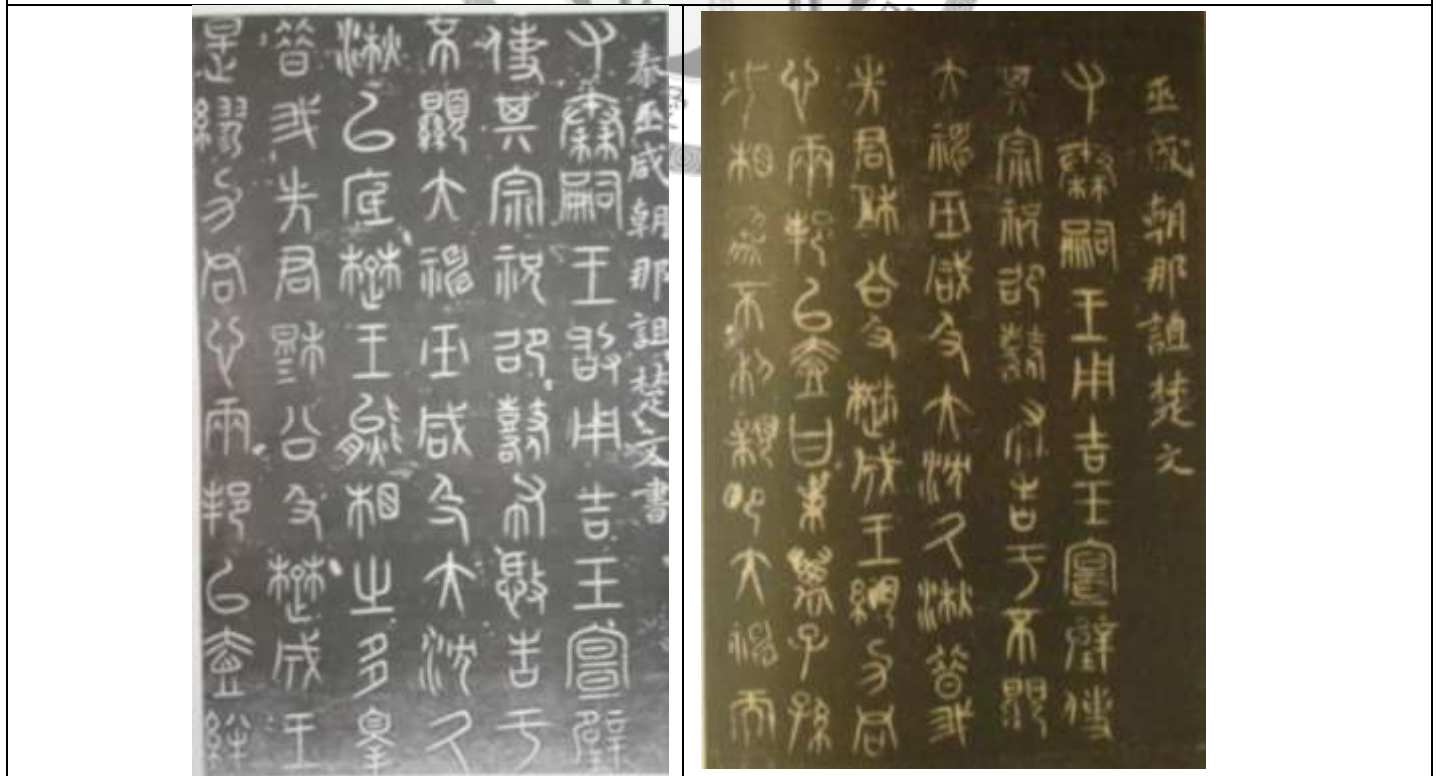
張雨〈跋吳叡篆書千文卷〉，上海博物館藏。



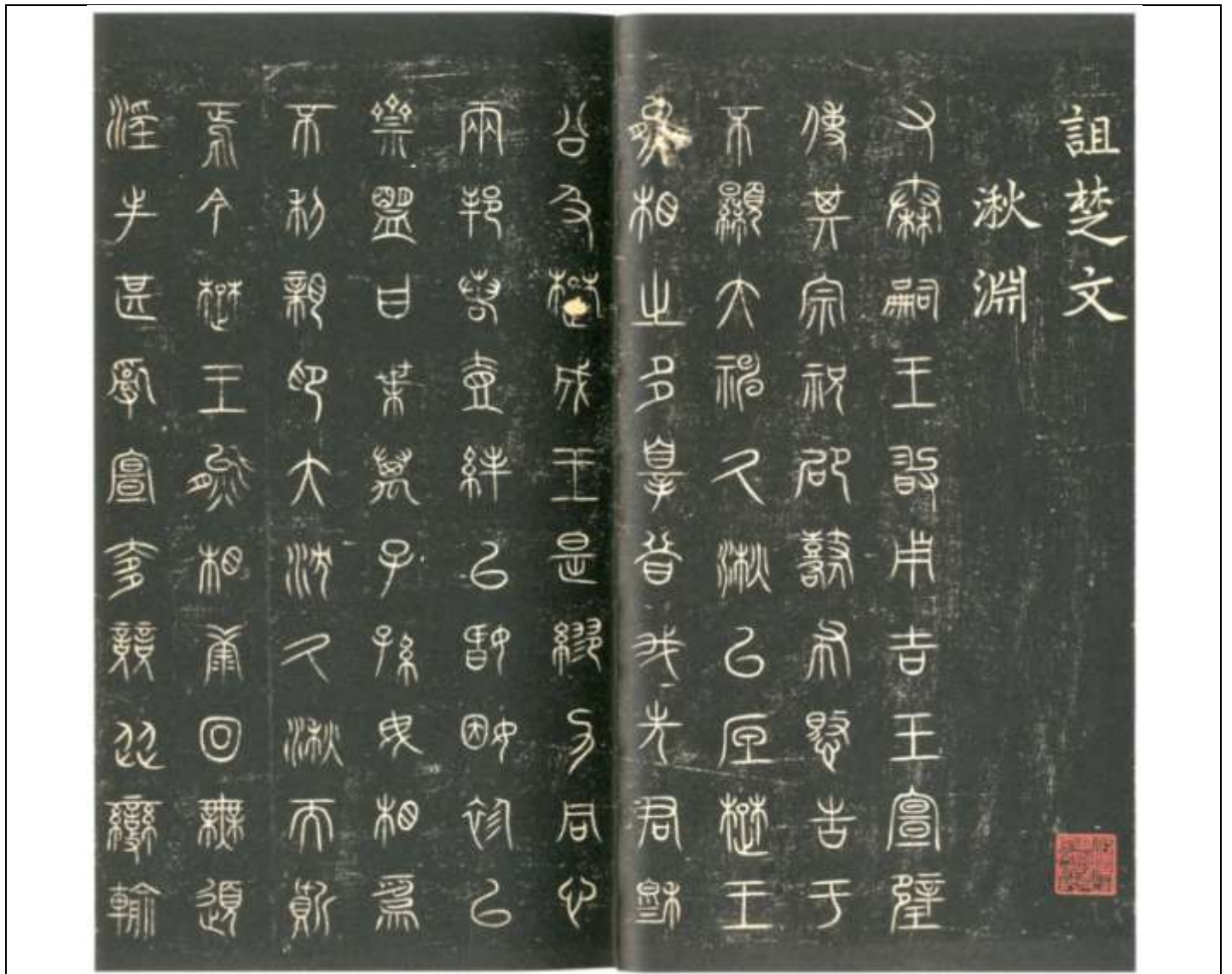
圖版 3-14、張渥〈九歌圖〉，吳叡篆書 1346



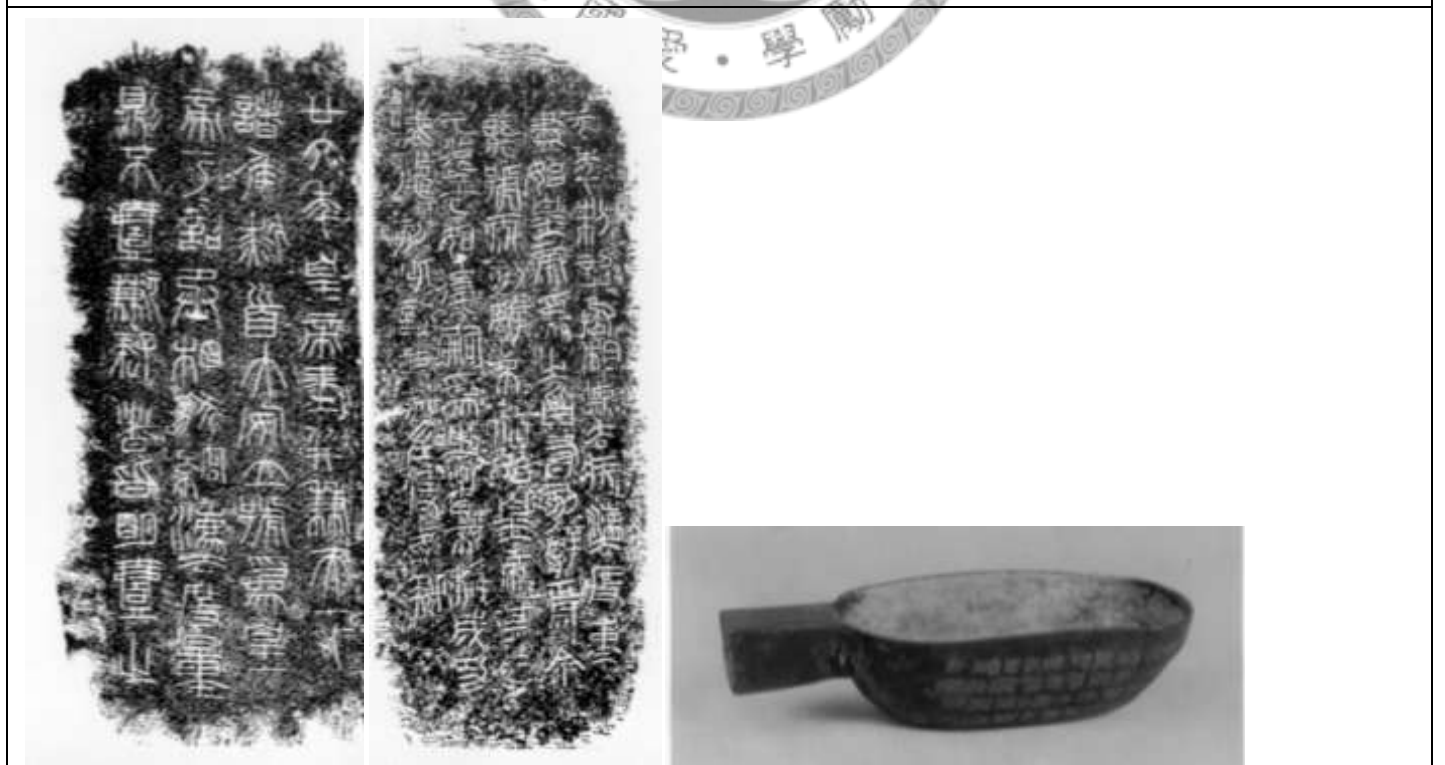
圖版 3-15、「以詛楚文法寫之」
吳叡〈篆書千文卷〉 1344 上海博物館



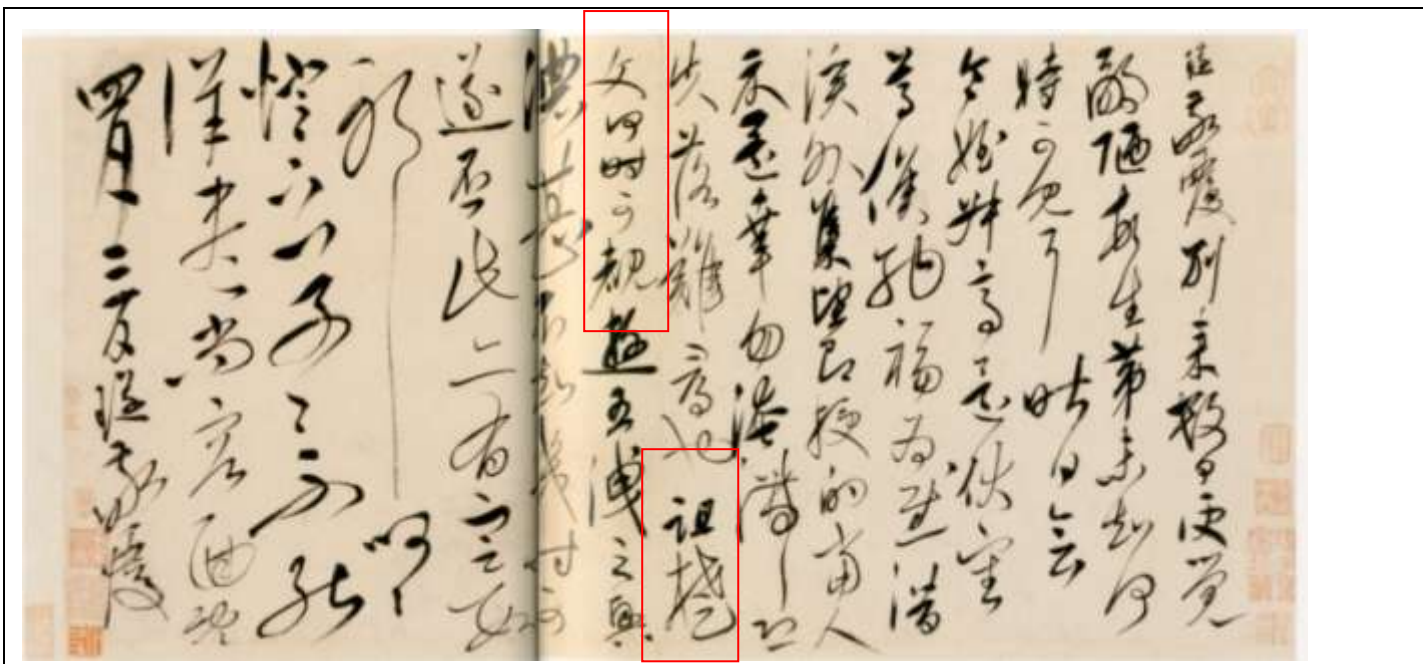
圖版 3-16、北宋法帖中的〈詛楚文〉，用筆尖細是最大特徵。
(左)〈經帖〉；(右)〈汝帖〉



圖版 3-17、元代，「中吳本」。周伯琦根據家藏舊拓翻摹上石 1359 北京故宮



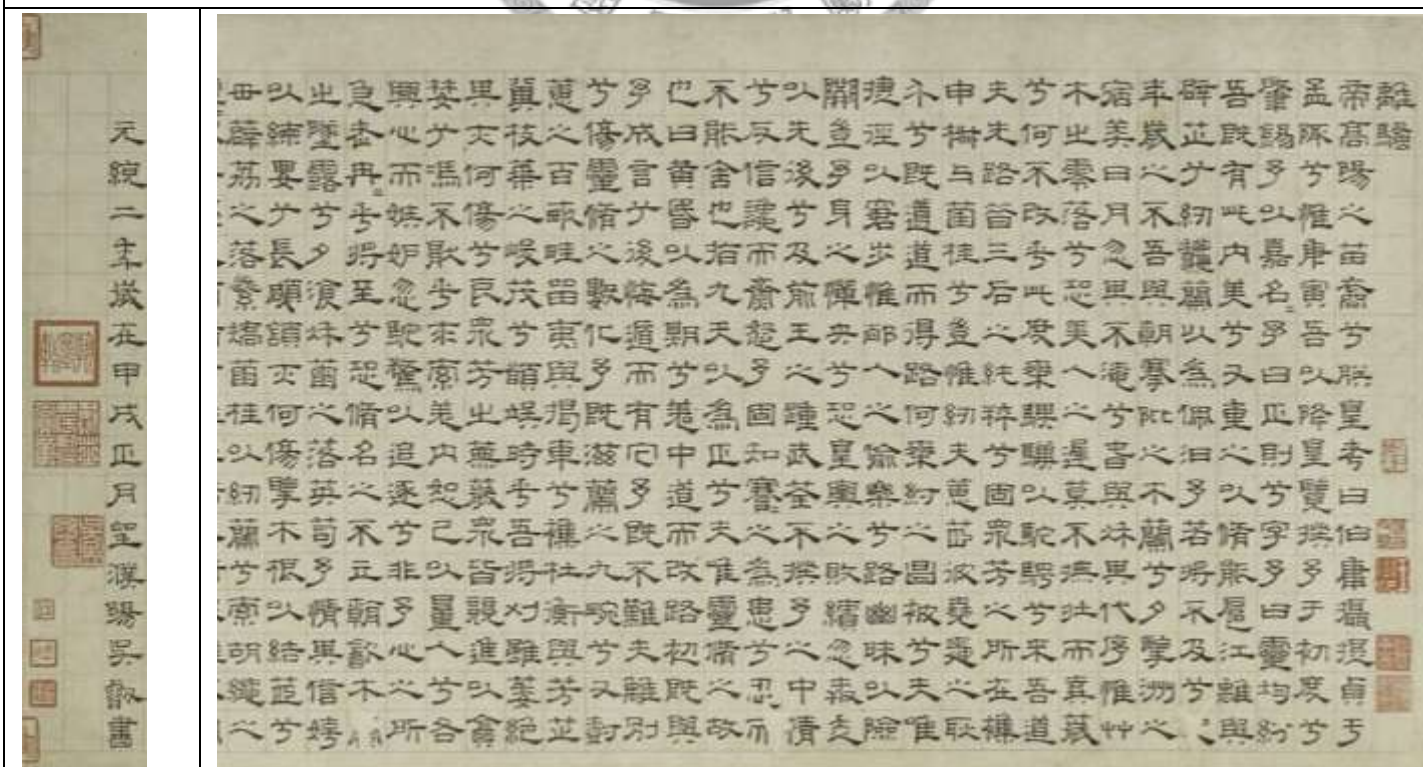
圖版 3-18、秦量



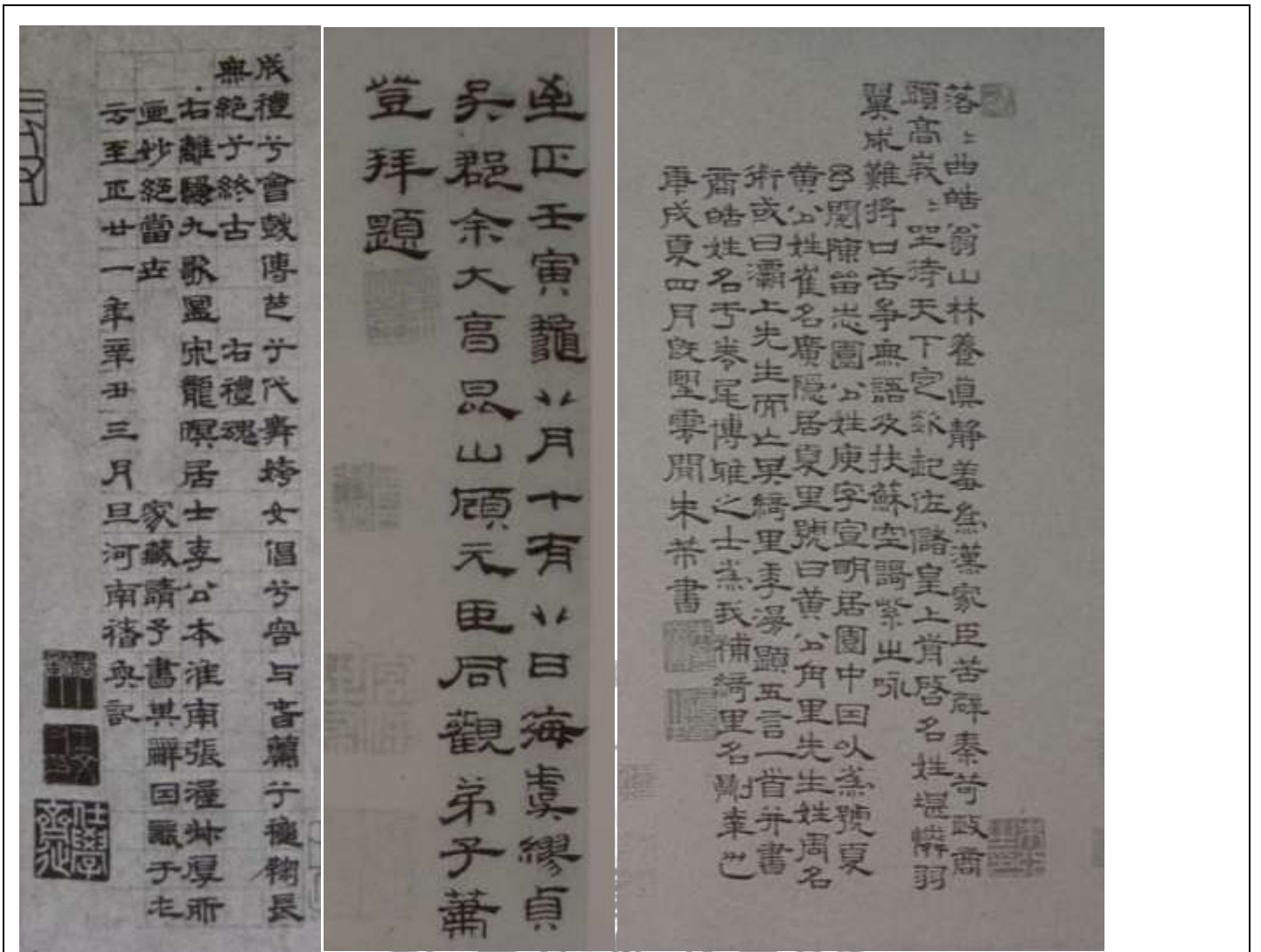
圖版 3-19、宋璣〈敬覆帖〉，北京故宮藏。



圖版 3-20、(左)王蒙〈葛稚川移居圖〉；(中)趙裒；(右)王紘〈山亭文會〉

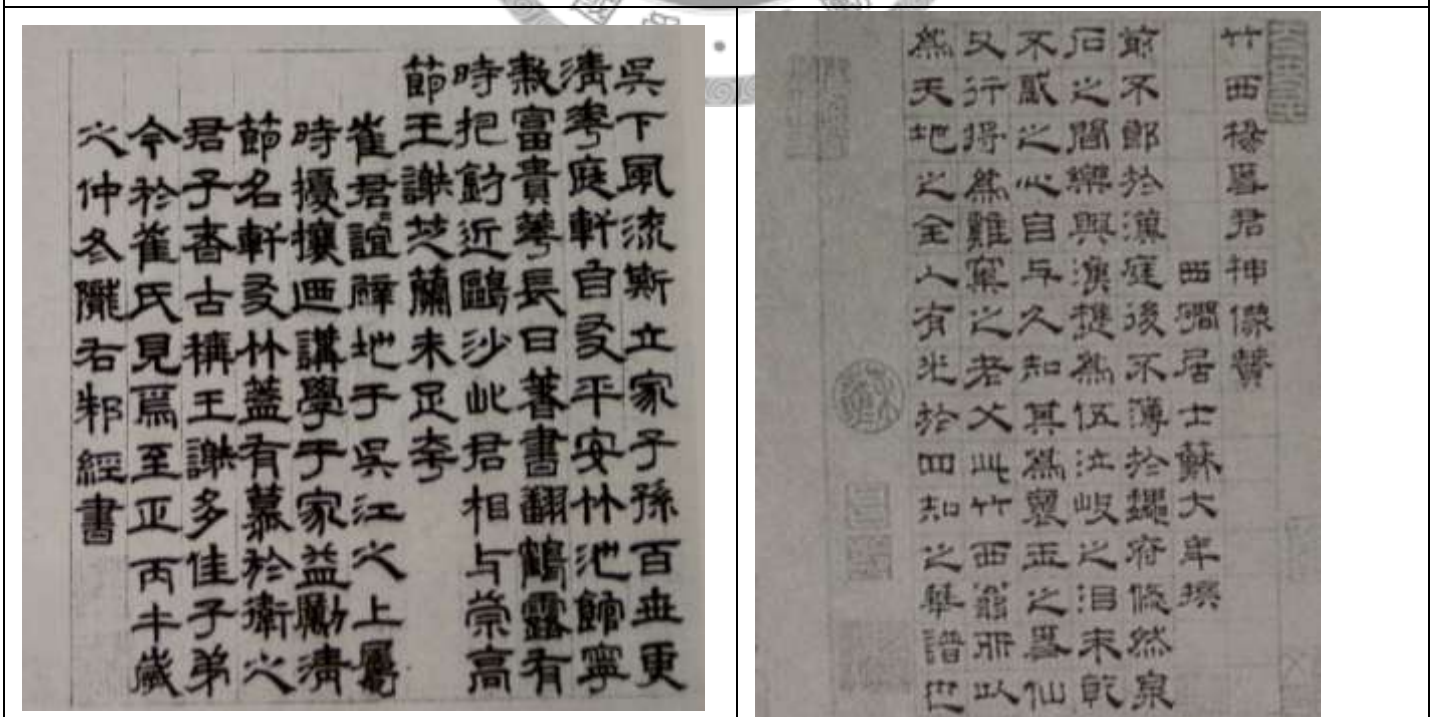


圖版 3-21、吳韻〈隸書離騷〉 1334 上海博物館



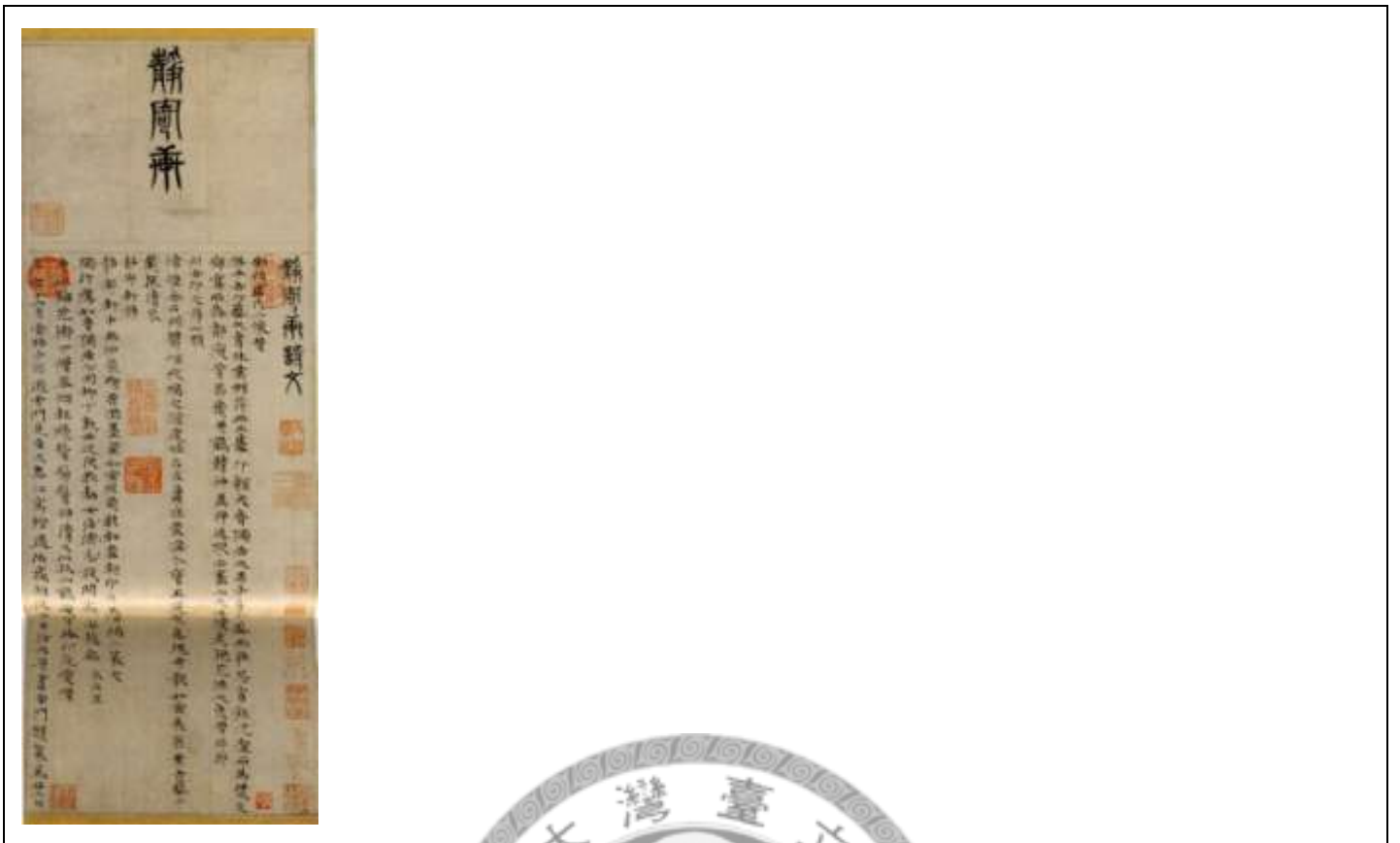
圖版 3-22、元代晚期學習吳叡風格的隸書(一)

(左)褚奐隸書題〈張渥九歌圖〉 1361；(中)蕭登〈跋〉 1362；(右)朱芾〈跋商山四皓圖〉 1370



元代晚期學習吳叡風格的隸書(二)

(左)邾經〈跋睢陽五老圖〉 1370；(右)蘇大年〈跋竹西小像〉



圖版 3-23、倪瓚〈靜寄軒詩軸〉，贈朱珪。篆書乃為張紳所題，甚有〈天發神讖碑〉之味。



圖版 3-24、張渥、吳叡〈九歌圖〉



圖版 3-25、林子與〈幽風圖〉，台北私人藏。



圖版 3-26、元代晚期以篆隸書題畫的風氣。

王蒙〈惠麓小隱圖〉，克利夫蘭美術館藏。



圖版 3-27、(左)方從義〈武夷放棹圖〉 台北故宮；(右)王淵〈花竹禽鳥圖〉 1344



圖版 3-28、鄒復雷〈春消息〉，楊瑀隸書引首，Freer Gallery。



圖版 3-29、張渥〈竹西草堂圖〉，遼寧博物館藏。



趙雍「竹西」。引首與畫，具在同一紙上。



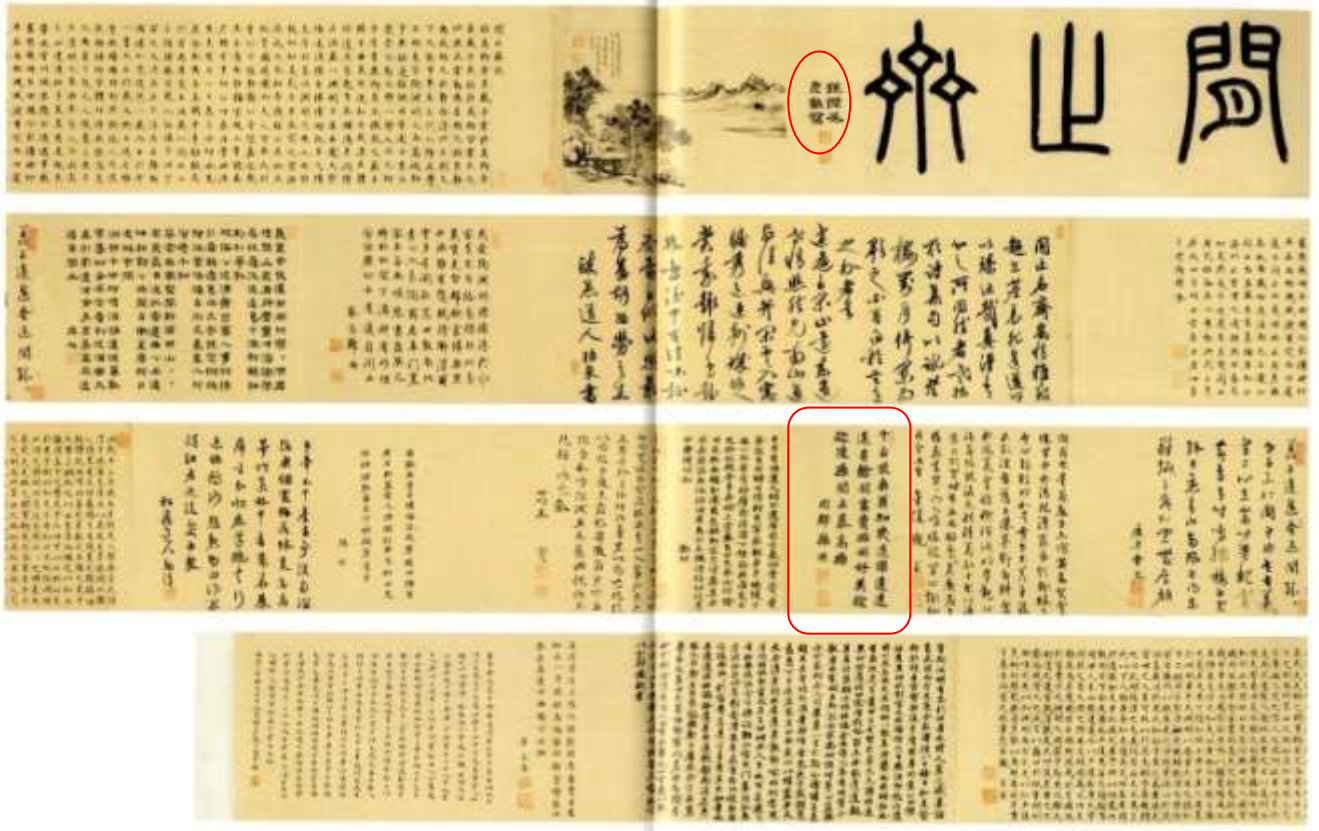
圖版 3-30、「紙上雅集」元季文人合作與題詠的形式

王繹、倪瓚〈楊竹西小像〉 1363 北京故宮



圖版 3-31、周伯琦「秀野軒」之引首，可能原意乃作為匾額

朱德潤〈秀野軒圖〉 1354 北京故宮



圖版 3-32、吳致中「閒止齋」，北京故宮藏。



引首與畫，具在同一紙上。而孫傑同時亦是第七位題跋者，可知作畫時是特意留出引首的空間，「引首」的概念已經明確。

第四章圖版



圖版 4-1、〈寂照禪師塔銘〉 1149 山東靈巖寺

〈七賢堂殘石〉 1159



1174 靈巖寺

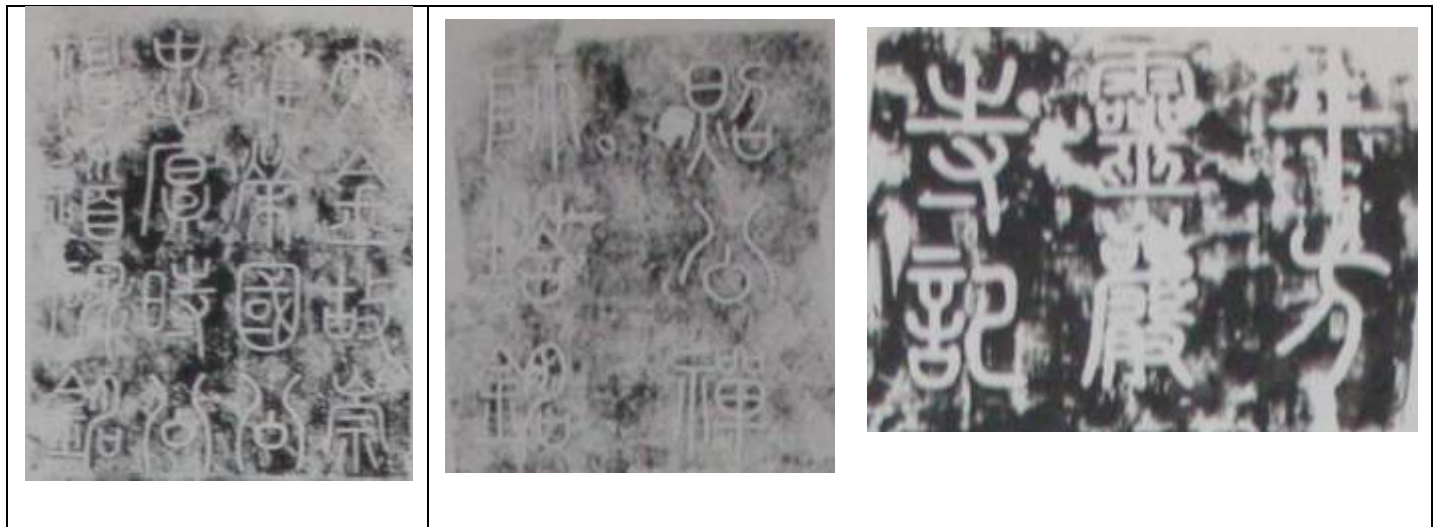


1187 靈巖寺



圖版 4-2、党懷英較早的篆書

(左)〈天封寺記〉 1184 山東泰安；(右)〈博州廟學記〉 1181 山東聊城



圖版 4-3、党懷英晚年篆書

(左)〈時力愛神道碑〉1195 河北新城；(中)〈智照塔銘〉1196 山東濟寧；(右)〈十方靈巖寺記〉1196 靈巖寺



圖版 4-5、全真教的地域傳統

(上)駱天驥篆額 1256

(中)李道謙篆額 1262

(下)孫德彧篆額 1303

圖版 4-4、靈巖寺的地域傳統

(上)高又玄篆額 1282

(中)耶律希逸篆額 1186

(下)夏中興篆額 1301



幸或卅三季告古自羅子馬夫我唐大王
 季亨自歸罪文王宗服即承功闡功徽果懿
 神靈保小代帝鮮靈廟自朝至口中不
 皇術會申咸融皇代文王不教榮于游田
 屋邦承正出林文王學吟多中車自登
 十季田古自羅味難者今嗣王躬其幾淫于
 簞于德于游于田子莫代及止其幾皇古
 今口聊樂圖非代彼訓兆天彼崇告入不界
 武德幾崇段于多止德創幽于酒志寺告
 自羅嗚我青自古上上猶焉苦苦是保
 教神代乘或易踏拒錄孔也變創牛
 邦至于小大代不界馬心律部不
 附甲古自嗚嗚者段王中命
 多我唐文王絲下下迪新馬
 恐代善中界皇者敬德馬德自
 尚不香不散合此馬不德入也
 孔山小入部中聖代界作止界崇告不
 馬得不際難馬心聖對乘享教釋能部武
 是崇于馬年告古自羅嗚嗣王也
 大德之而東魯毅桓書

其不甚經意整齊處缺是鐘鼎遺瀆

圖版 4-6、
 (左上)楊桓《尊經閣碑》；(下)鐘鼎文《無逸篇》 1299 北京故宮



圖版 4-7、東平學士猶帶李陽冰風格

(左)《李道謙道行碑》張孔孫篆額 1306 陝西重陽宮；(中)《楊瓊神道碑》劉賡篆額(趙孟頫正書) 河北曲陽
(右)李陽冰《三墳記》局部



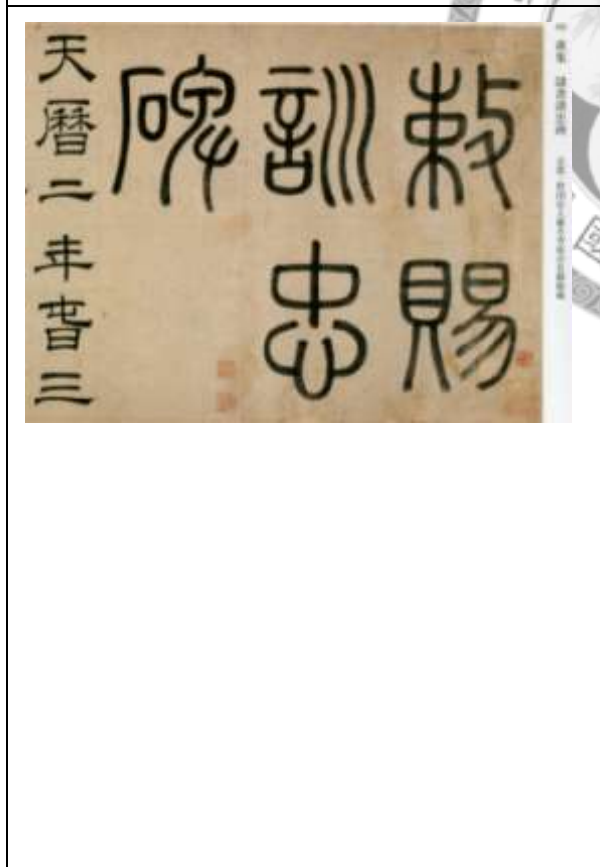
圖版 4-8、《宋德方道行碑》 陝西周至 1320



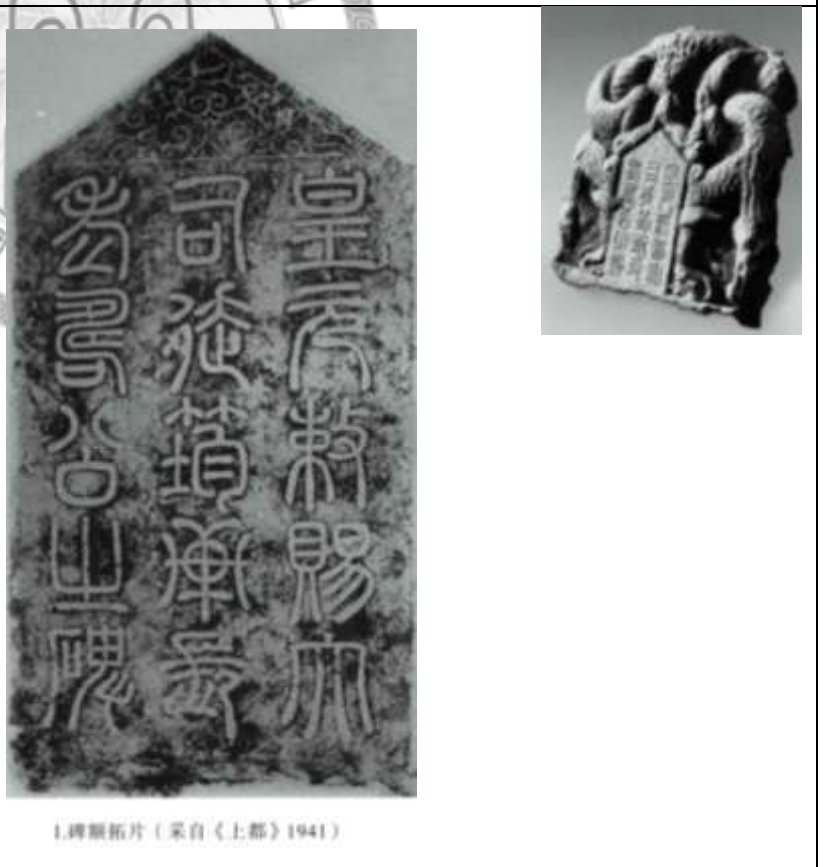
圖版 4-9、《珊竹公神道碑》，廉希貢篆額 1326



圖版 4-10、李孟篆書來自於趙孟頫
 (左)〈御服碑〉；(右) 李孟篆額



圖版 4-11、虞集篆書亦來自於趙孟頫的晚年風格
 虞集〈救訓忠碑〉 1329



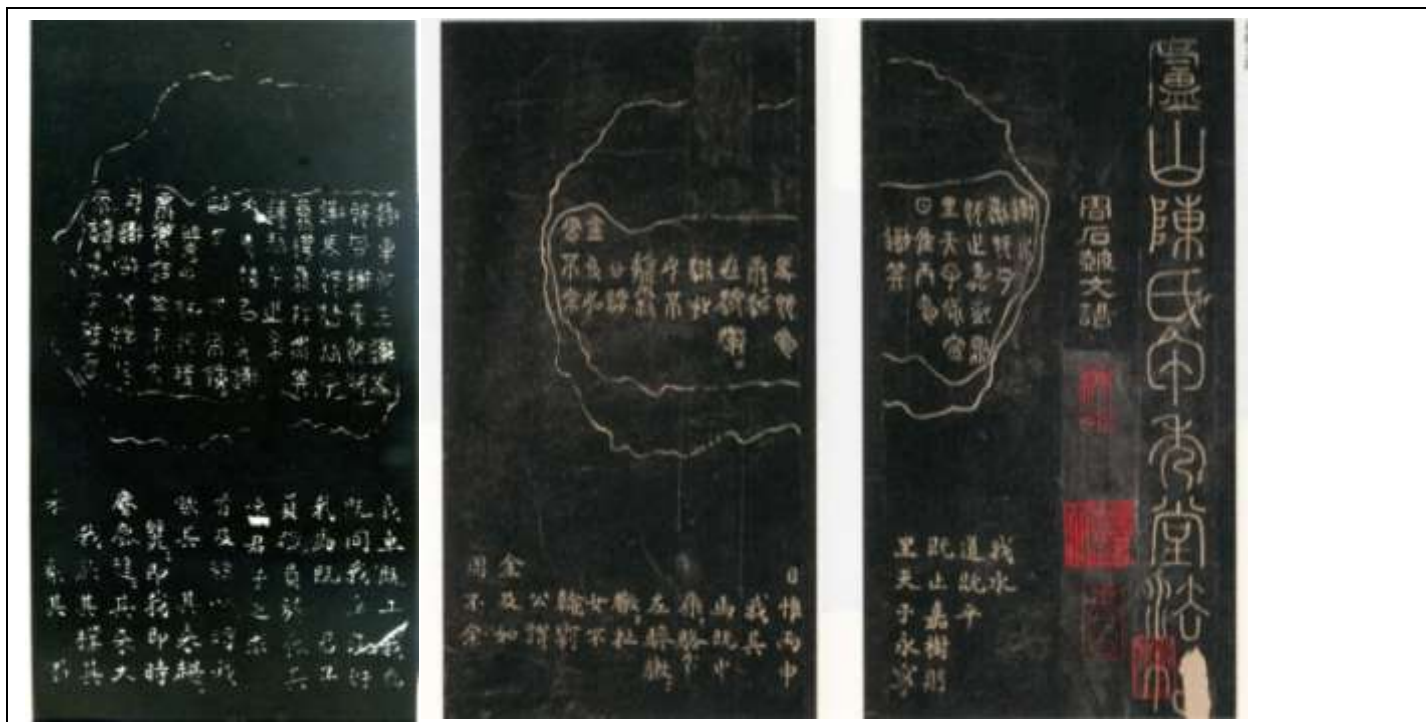
圖版 4-12、〈筠軒長老碑〉



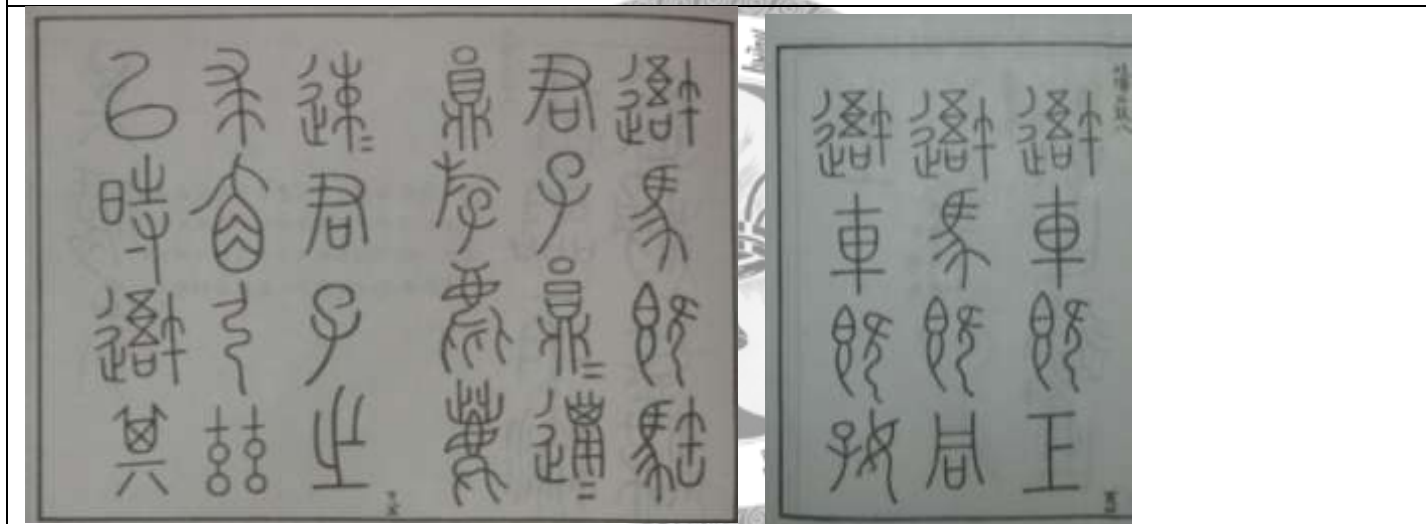
圖版 5-1 北宋拓石鼓文，〈吾車〉篇，「中權本」。



圖版 5-2 北宋 〈汝帖〉



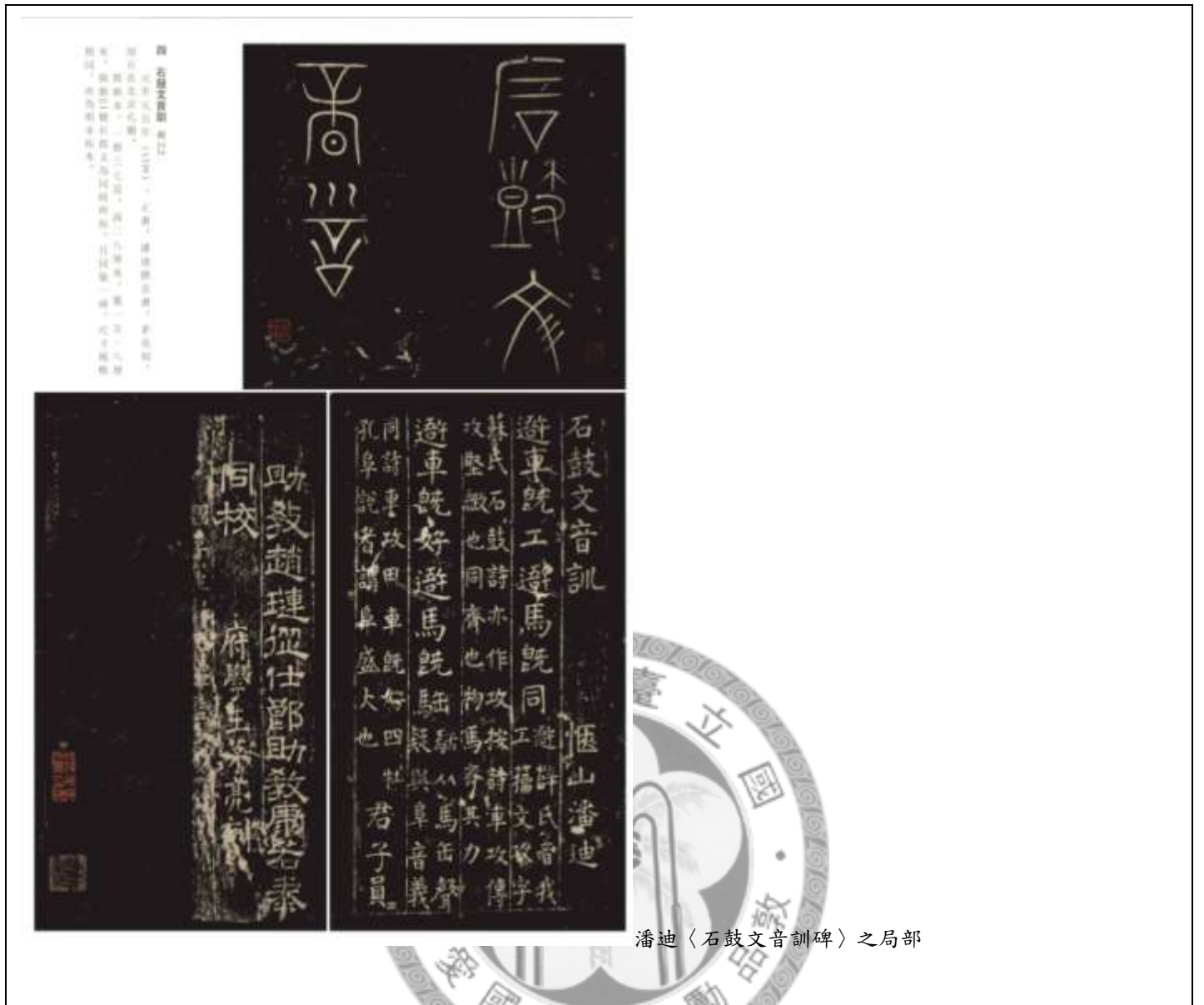
圖版 5-3 南宋 《甲秀堂法帖》〈石鼓文譜〉，第一開、二開。



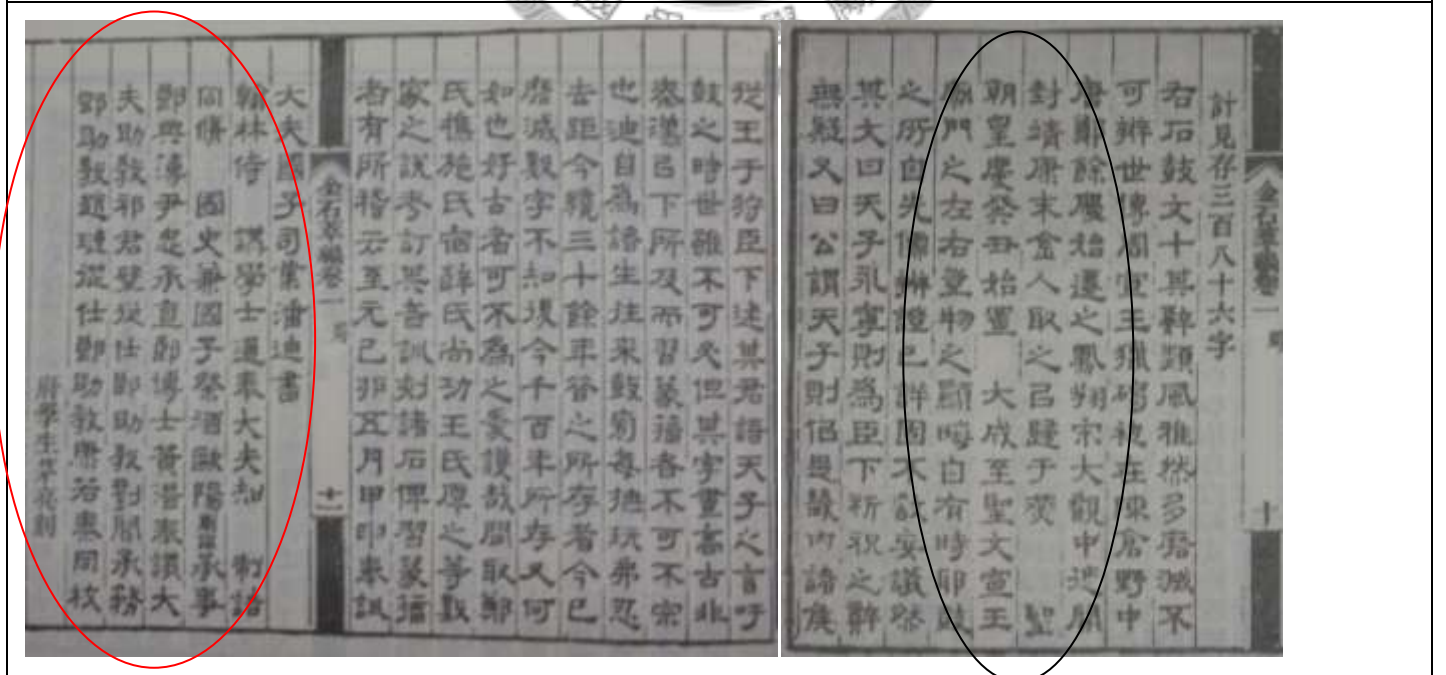
圖版 5-4 南宋 薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》〈吾車〉



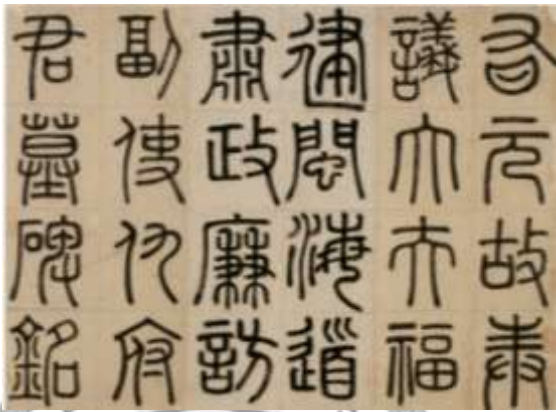
圖版 5-5 石鼓文「中權本」,倪瓚觀款 1373。元末明初藏於徐達夫之「耕漁軒」



潘迪〈石鼓文音訓碑〉之局部



圖版 5-6 大都館閣文臣對於立碑的襄贊，以及石鼓沿革
 (上)潘迪〈音訓碑〉；(下)潘迪隸書題記 1339



圖版 5-7 石鼓發現之後趙孟頫的篆書。

(左)〈張留孫碑〉；(右上)〈膽巴碑〉 1316；(右下)〈仇鏐碑〉 1319



圖版 5-8 秦不華「以漢刻題額字法」所寫的篆額。

(左)〈孔宙碑〉篆額；(右上)〈重修鎮南廟記〉 1344 刻 紹興；(右下)〈重建旌忠廟記〉 1347 刻 紹興

至正六年夏月月餘陽吳韻
捧觀于長庚筆氏隸筆(堂)

至正七年季秋八月十二日
白暉齋不華觀
姑蘇王行觀

至正七年季後丙子歲奇二月
八日白暉齋不華觀于米顯
米德經止樂不古齋

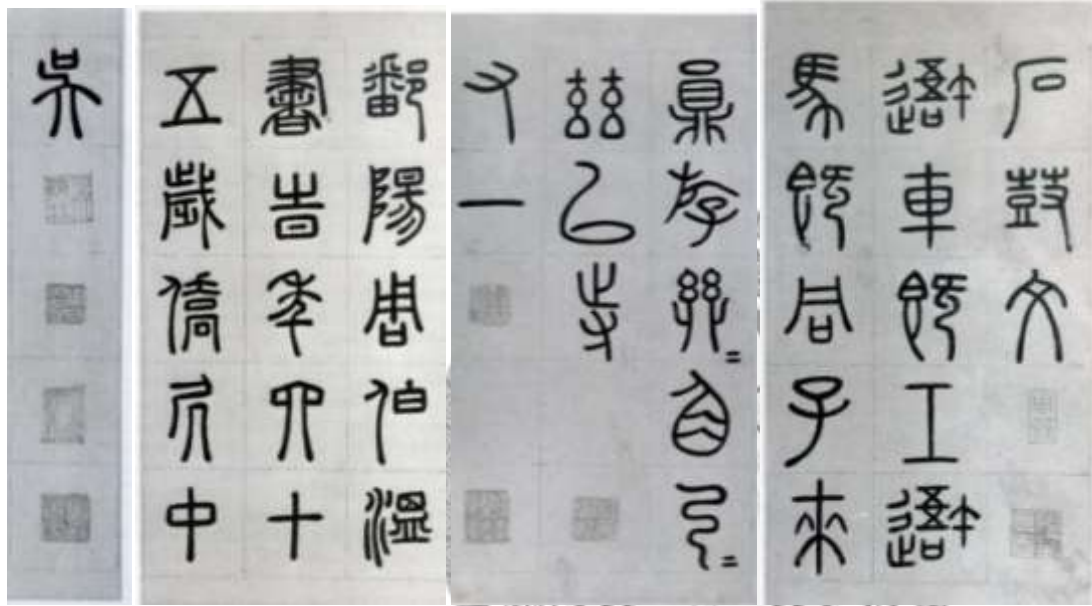
圖版 5-9 泰不華的小字篆書。
(左) 〈跋睢陽五老圖〉 1347；(中) 〈跋歷代鐘鼎彝器款識法帖〉 1347；(右)吳韻〈跋蘇軾木詩〉 1346 台北故宮

元人白野其善書法官位希
世名迹
陋室銘
山不杜高武障
影宿亦不杜襪
武巖影靈斯是
陋室在謝薄簾
藉痕上階綠牀
守人懺青談策
武襟陳往來蘇
白巾可乙甜策
琴閣舍經繚絲
竹上亂瓦繚索
檣上勞形南陽
諧葛廬風蜀甲
穿帝弘甲云阿
陋止武坐正火
至正月廿八日
白暉齋書

圖版 5-10 泰不華〈陋室銘〉 1346 北京故宮



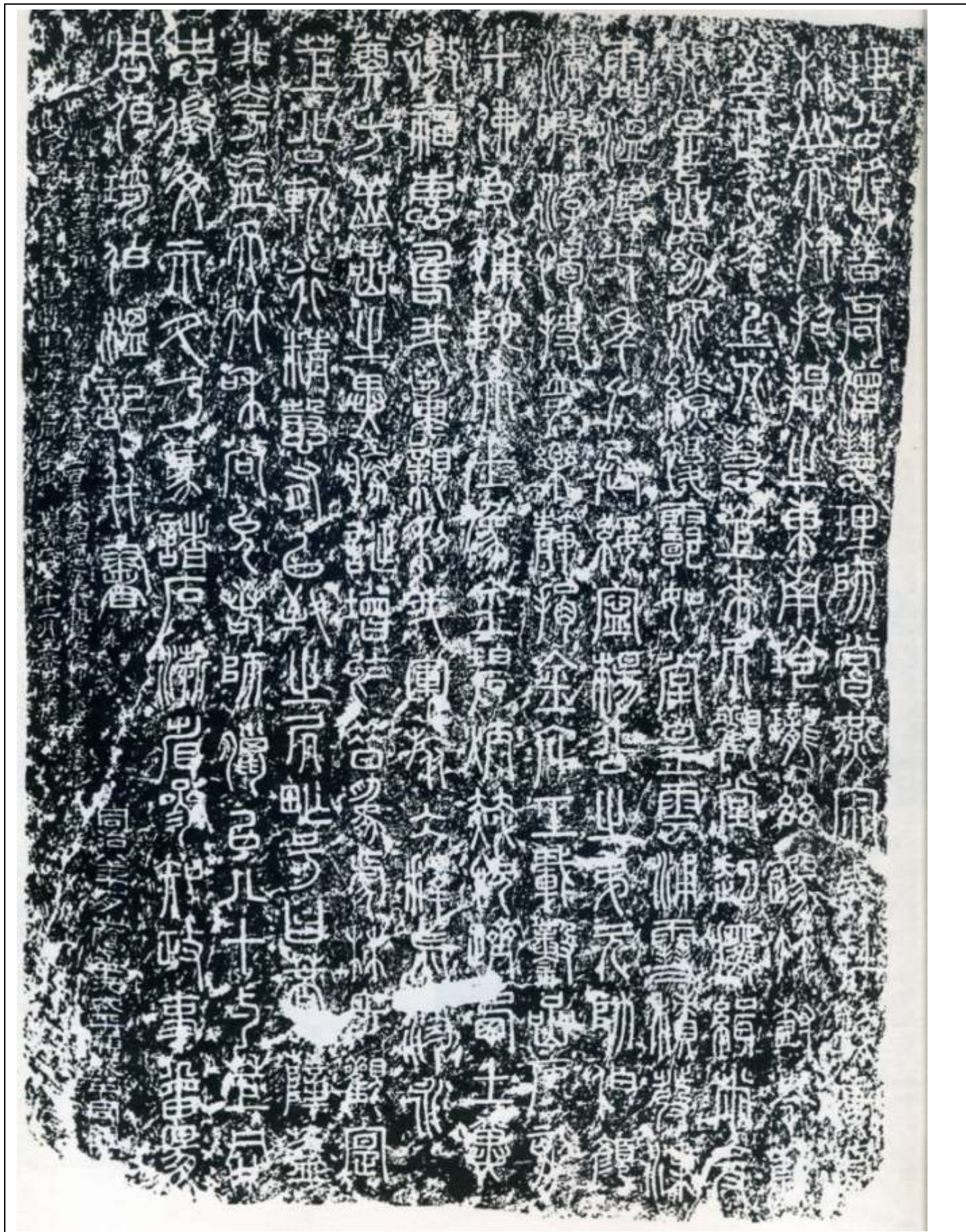
圖版 5-12 周伯琦的篆額。(左)〈大都房山黑龍潭廟記〉1354 北京房山；(右)〈長州縣學官記〉1350 蘇州



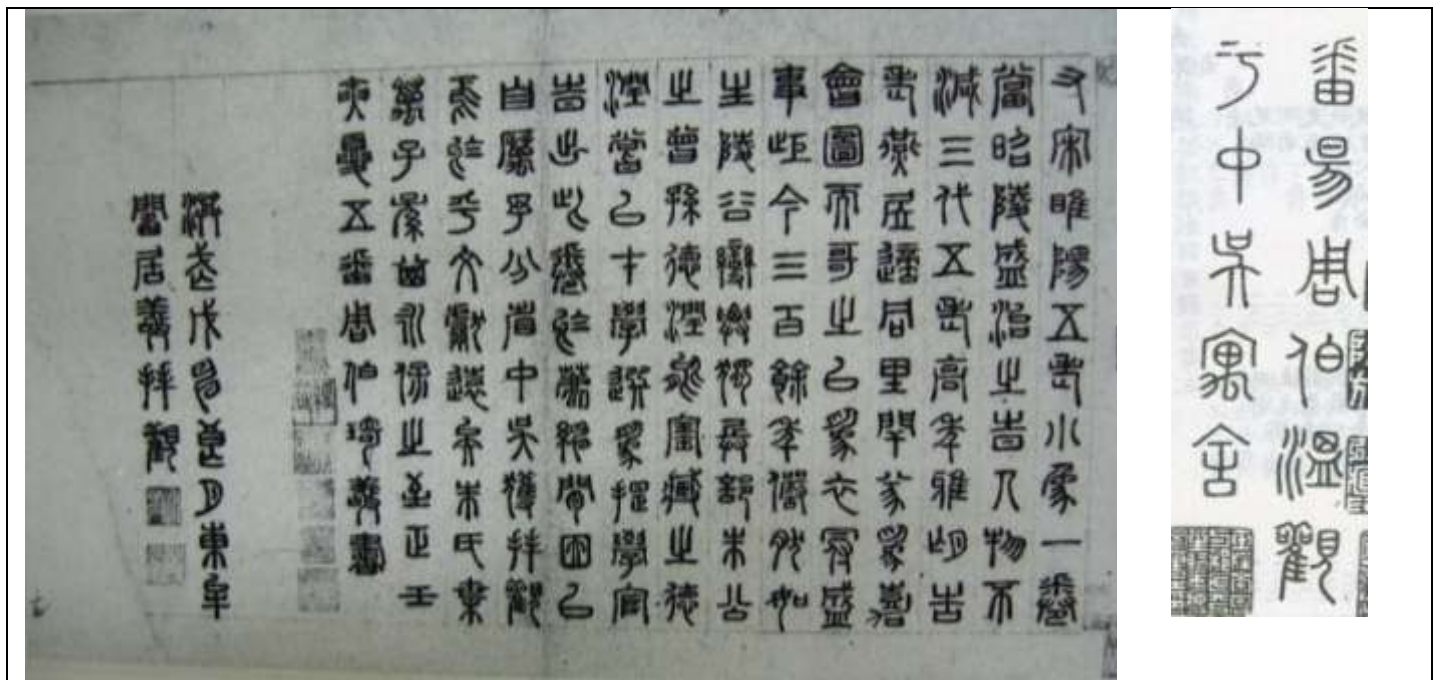
圖版 5-13 周伯琦〈臨石鼓文〉·〈吾車〉篇。北京故宮藏。



圖版 5-14 周伯琦〈宮學箴〉 北京故宮



圖版 5-15 周伯琦〈理公巖記〉 1358 刻 浙江杭州



圖版 5-16 周伯琦小字篆書的石鼓風格

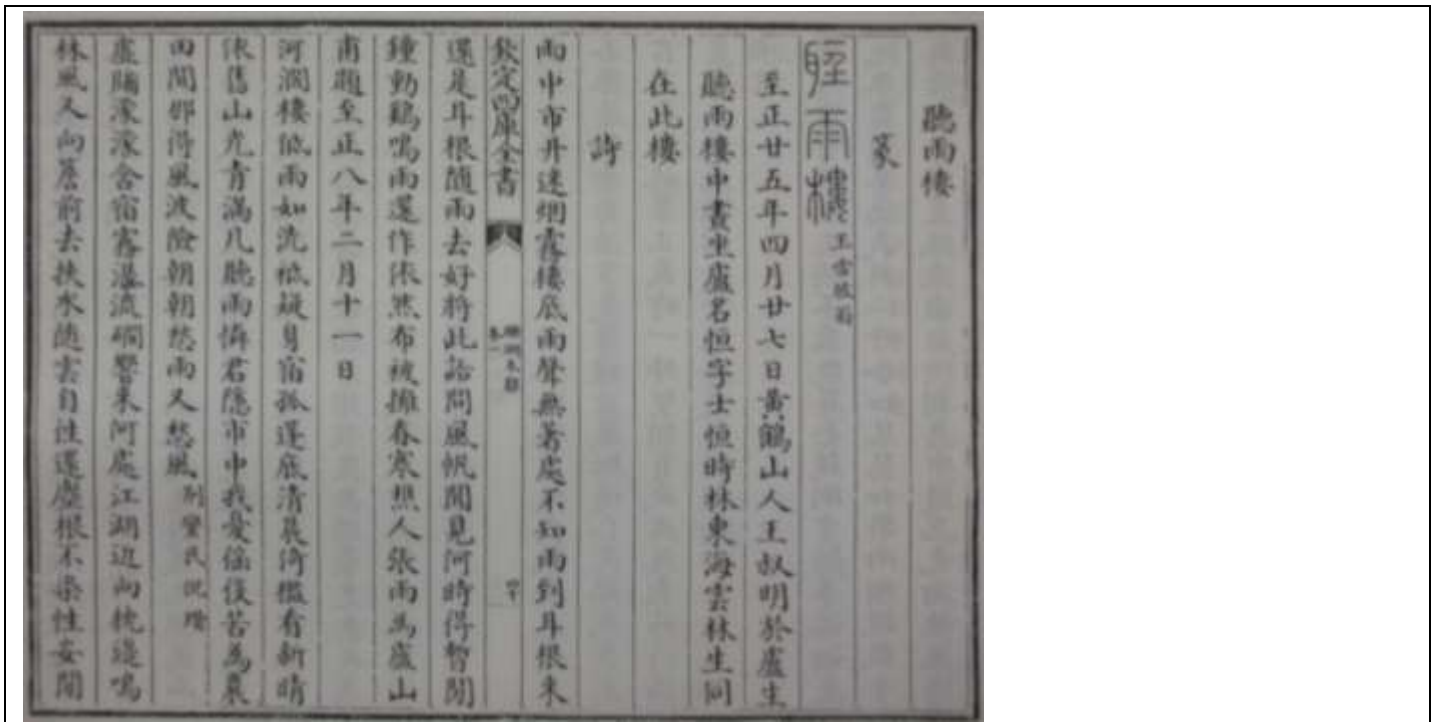
(左)〈跋睢陽五老圖〉 1368；(右)〈跋歷代鐘鼎彝器款識法帖〉



圖版 5-17 朱德潤〈秀野軒圖〉 1354 北京故宮



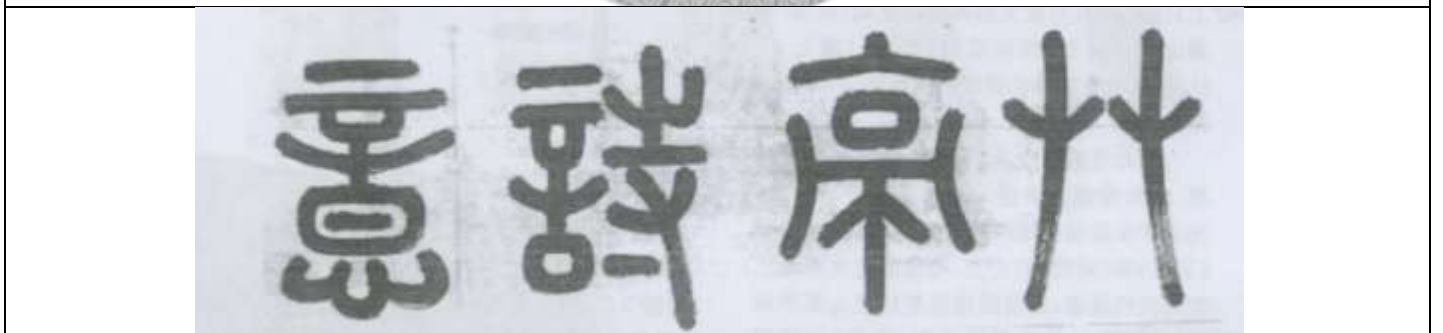
圖版 5-18、周伯琦「西湖草堂」乃為士行而作，亦為後配，並非引首元人贈莫昌詩卷



圖版 5-19、王蒙〈聽雨樓圖〉，最早著錄此卷的《珊瑚木難》，尚保留看似篆書引首的形式。然而根據倪瓚在《清秘閣文集》的記載，他與張雨乃是和周伯琦各自以篆書大字和詠詩贈與聽雨樓之主人，而十六年後才有王蒙繪圖。

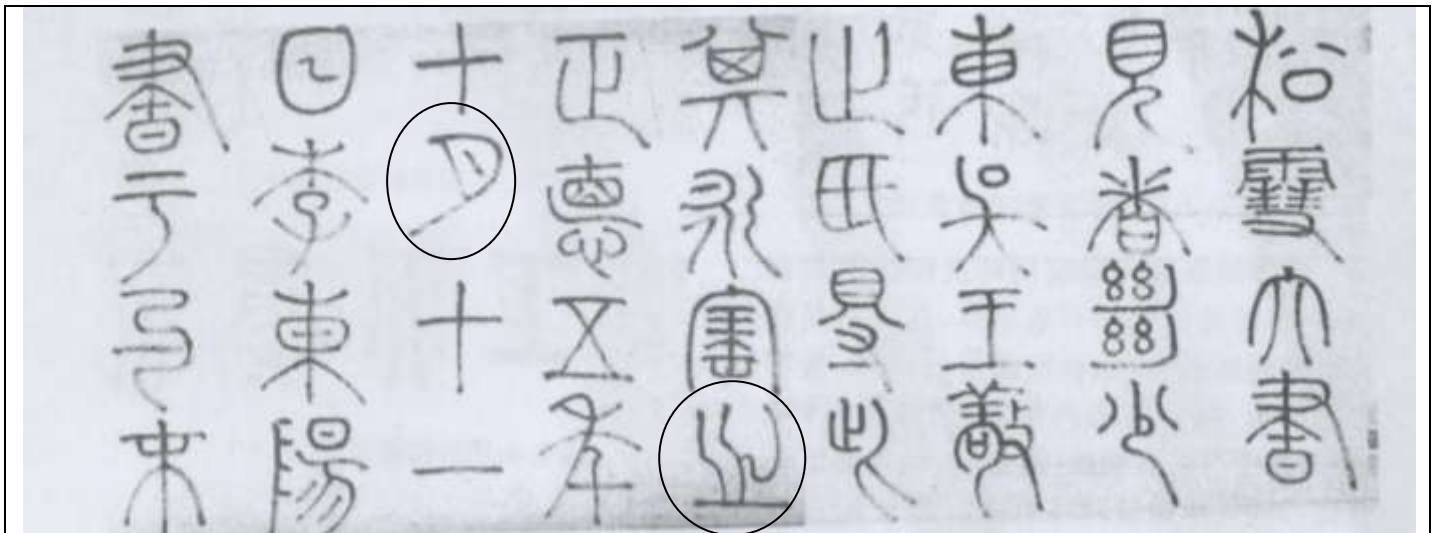


圖版 5-20、錢達，〈王蒙惠麓小隱〉之篆書引首。



圖版 5-21、李東陽篆書得力於元人(一)

李東陽〈吳鎮草亭詩意〉篆書引首。



圖版 5-22、李東陽篆書得力於元人(二)

李東陽，〈趙孟頫煙江疊嶂詩卷〉篆書題跋。



圖版 5-23、周伯琦《六書正譌》元刊本