

明代書家對鍾繇法帖的接受與詮釋
——以祝允明〔出師表〕為個案之研究

朱書萱*

(收稿日期:101年7月9日;接受刊登日期:101年10月22日)

提要

本論文主要藉由對祝允明〔出師表〕小楷作品寫作背景與風格的分析，探討鍾繇傳統在明代的發展；以及〔薦季直表〕在蘇州地區的流傳，對當時藝術家與書法創作的影響。其中主要涵蓋兩個課題，一是明代對鍾繇書法傳統的理解與重新詮釋。二是鍾繇小楷墨蹟本〔薦季直表〕以一種新典範出現，書法家如何甄別、判斷與取捨，並進而運用鍾繇元素，創造具有時代性的新藝術形式。

關鍵字：鍾繇、薦季直表、祝允明、出師表、明代小楷

□ □

□ 國立屏東教育大學中國語文學系助理教授。

一、問題與方法

明代書法家大抵皆取法鍾繇，傳世的鍾繇墨跡自宋代以降，已經非常罕見。大半鍾繇作品見之於刊刻法帖，如〔淳化閣帖〕、〔大觀帖〕、〔絳帖〕、〔越州石氏帖〕者，¹亦多為後人所摹。由於時代綿渺，世人對鍾繇書法面貌難免諸多臆想蠡測。因此，參照古代文獻資料與前人批評的脈絡中尋找真正的鍾繇，成為書法家與鑑賞家藝術史觀的核心，也是理解魏晉書法傳統的一種指標。然而，藝術傳統自有其發展脈絡和具體而微的內涵。書法史上的鍾繇傳統之內涵到底為何？在真偽莫辨的傳世鍾繇法帖中，如何甄別、選擇出藝術家心目中理想的魏晉傳統，並進一步賦與新的內涵，是明代書法家的重要課題。

明代帖學大興，書家多半擅長行草和小楷，²並以法帖作為主要臨摹的範本。宋代以來，著名的小楷集帖有〔越州石氏帖〕（亦即博古堂帖），其中收錄之晉唐小楷，成為後來明代小楷法帖的主要內容。³晉唐小楷的傳統由此而來。在重視楷法的明代之所以特別凸顯晉唐小楷的重要性，⁴主要原因，在於小楷也是帖學傳統的內涵之一。中田勇次郎於〈黃庭經諸本鑑賞記〉中指出晉唐小楷在書法史中的地位：

一般而言，所謂晉唐小楷，是根據帖學上的特殊見解所構成的一種集帖。由晉到唐的歷史階段中，可以找到一些較好的小楷範例，包含寫經和唐抄本等一類秀美的小楷。而北魏在遷都洛陽之後的數十年間也有一些優秀的墓誌銘，然而，晉唐小楷的選擇主要是以法帖為對象，選擇具有代表性和典範性的小楷作品，因此在中國悠久的書法歷史當中，具備崇高的地位，而帖學所具有之優美書風亦由之成立。⁵

¹ 鍾繇書跡見於〔淳化閣帖〕者有〔宣示帖〕、〔還示帖〕、〔白騎帖〕、〔常患帖〕、〔雪寒帖〕及〔長風帖〕；〔力命〕、〔墓田丙舍〕則見於〔越州石氏帖〕；〔賀捷表〕（又稱戎路、戎輅表）見於〔絳帖〕。

² 清·馬宗霍：《書林藻鑑》卷11：「明之諸帝既竝重帖學，宜士大夫之咸究心於此也。帖學大行，故明人類能行草。……次則小楷。」收入《近人書學論著》（臺北：世界書局，1984年10月），卷下，頁283。

³ 關於明代書法與晉唐小楷法帖之關係，參考朱書瑩：《明代中葉吳中書家及其書風的形成》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年），頁50-56。

⁴ 明代有許多優秀的小楷作品，一方面是在崇尚晉唐的觀念和趙孟頫書風影響之下的產物，另一方面，當時書壇興起崇尚逸氣的文人書風，強調學習以楷法為基礎的趨勢，也促使楷書受到重視。參考中田勇次郎：〈明人の書とその鑑賞〉，《中田勇次郎著作集》（東京：二玄社，1985年4月），第4卷，頁235。

⁵ 中田勇次郎：〈黃庭經諸本鑑賞記〉，《中國書論集》（東京：二玄社，1980年11月），頁85。

可見作為法帖範本之晉唐小楷，本身所代表的，是一種帖學的極致風格，具有典範性的地位。小楷屬於帖學傳統裡的一環，一個面相與一種表現形態，其風格亦自以魏晉為依歸，以鍾王為極則。

明代對鍾繇的取徑，除了宋代以來既有的法帖之外，因〔薦季直表〕的出現、傳布與當代書家的肯定、收藏家的鑑藏，⁶而產生了對鍾繇或者魏晉傳統重新思考、探索的契機。在既有的、公認的魏晉法帖基礎之上，如何將一個新的範本置諸其中，使其符契於書法史的脈絡，服膺於書家對魏晉風度的理解，這其中值得探討的問題，除了一個新出現的作品是否具有代表性，何以其能具有代表性之外，尚牽涉到歷代書家對鍾繇作品形象的描述認知，是否也影響了明人對鍾繇的理解與想像？我們有必要對所謂的鍾繇傳統之歷史發展有一番清晰的認識。透過歷代對鍾繇的評價與形象描述，來檢視鍾繇藝術風格在各個時代的內涵與變化，並從明人的論述中看出這一傳統的演變與時代性。

此外，由於〔薦季直表〕的風格迥異於鍾繇其他傳世作品，因此當書家選擇並模仿〔薦季直表〕來形成自己的書法風格時，自然產生了一種與前代小楷大異其趣的景象，從而開啟了明代小楷的一番新面貌。祝允明的小楷〔前後出師表〕（以下簡稱出師表），便是一個非常典型的例子。⁷祝允明之書學博綜古今，各體兼擅，當代學者已指出其小楷取法鍾繇、王羲之。⁸然而，在祝允明眾多的小楷作品中，〔出師表〕顯得非常獨特，引人注目，實因其取法〔薦季直表〕之故。此書經其詮釋鍾繇書風後賦予自我面貌，成為具有時代意義的作品，與趙孟頫以來小楷鋒穎秀發、流麗輕圓的面貌迥別，是頗能代表具有明代特色的小楷作品之一。

在此之前，習鍾繇之書家鮮少以〔薦季直表〕為範帖；自此之後，明代小楷中取法鍾繇的特徵相對鮮明。雖然並不是所有的人都接受、認同這件作品，他們選擇鍾繇其他的作品，並視〔薦季直表〕有諸多缺點與可疑之處。這當中有了一種再次確認、判斷鍾繇風格的思考與論述。從這些論述當中，我們發現明代學者、文人對鍾繇書法藝術形象的討論，

⁶ 元末時期〔薦季直表〕在吳越一代流傳，而于弘治年間由沈周家族收藏，並為當時蘇州地區書家所接受，而出現了與元代以前只能從翻刻法帖上學習鍾繇大相逕庭的情況，也導致一股學習鍾繇的新風潮盛行於明代中期，典型的例子有祝允明、王寵等人。關於此表的流傳與發現，以及在明清兩代的收藏，詳何傳馨：〈小楷模範——鍾繇薦關內侯季直表〉，《故宮文物月刊》5：10，第58期（1988年1月），頁52-57。

⁷ 對祝允明此表之研究與鍾繇〔薦季直表〕關係之探討，參考 Christian Murck (孟克文), *Chu yun-ming (1461-1527) and cultural commitment in Su-chou* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1978), p.202-213.

⁸ 何傳馨認為，就現存書蹟來看，祝允明植基於魏晉唐人，並且廣泛師法宋元大家，而其論及祝允明的書學淵源主要有四：一、魏晉古風，二、唐人楷法，三、師法宋元，四、晚年草書的發展與特色。在魏晉古風下，分別尚有 1.仿鍾繇體，2.臨王羲之〔黃庭經〕，3.章草。其在仿鍾繇體的段落說明中，也提到〔出師表〕與〔薦季直表〕的關係。何傳馨：〈祝允明及其書法藝術（下）〉，《故宮學術季刊》10：1（1992年），頁6-32。

明顯地較其他時代更為熱烈；而明代小楷的特殊性格，也與明人對晉、唐傳統的理解有著密切關聯，尤其是對鍾繇藝術風格的論斷，反映出明代人心目中魏晉傳統的具體形貌，與個人所追求的藝術風尚。

選擇以祝允明〔出師表〕為取法鍾繇書法之個案研究，除了其乃一典型案例之外，還更由於祝允明身為吳門（蘇州）書壇領袖，其性格中爛漫狂肆與不襲固陋、陳見，見解獨具的特質，使其能帶領吳中書壇創造出紛麗繁盛的書法面貌，為明代書法史寫下繽紛的扉頁。而其選擇〔薦季直表〕作為一種創新之舉，一方面受其性格好奇尚異，求新求變的特質影響而來，另一方面，祝允明確實接受了〔薦季直表〕的藝術特徵與形式，並將其轉化為自己的創作素材。這個部分也正需我們進一步探究，亦即，藝術家如何透過形式的掌握、取捨，來變化出自己的面貌，進而表現出理想中的魏晉風度？再者，這種表現方式其背後的審美態度和藝術觀點又是如何？是否足以說明，明代書法審美追求的特質與魏晉傳統之間的關係？

緣於上述種種提問，本文企圖以幾個方向來剖析祝允明對鍾繇法帖接受與詮釋的方法，並進而從明代文獻中對鍾繇藝術形象的討論來推斷明人所掌握的魏晉風度之實質內涵。本文首先將整理明代以前的鍾繇傳統，梳理出鍾繇書法在歷代的發展與評價、藝術形象之變遷等等觀點，然後探討祝允明〔出師表〕的寫作背景與藝術特徵，以見鍾繇〔薦季直表〕在當時的流傳與接受的情況。此部分將著重以作品風格分析的方式比對〔薦季直表〕與〔出師表〕間的異同，解讀祝允明詮釋鍾繇風格的方法，探討其如何與其他小楷傳統結合；藉此闡述鍾繇對明代書法的具體影響。在這個過程中，考掘明人對鍾繇藝術形式的擷取與轉化，亦將試圖釐清明人藝術批評語彙與實際作品之間的關係。

二、明代以前的鍾繇傳統

鍾繇被稱為「正書之祖」，見於宋代《宣和書譜》。⁹在此之前，西晉衛恆《四體書勢》最早提到鍾繇學行書於劉德昇的故實。後來羊欣、虞龢、王僧虔、庾肩吾等人皆論及鍾繇。但是最早區分鍾、王風格異同與優劣者，為梁武帝。梁武帝在鍾繇書風衰微的六朝時期，扮演十分重要的角色。他的意見與評論成為後代蠡測鍾繇書風的重要基石，也是後代書家評判鍾繇風格的基本根據。

⁹ 宋·不著撰人：〈正書敘論〉，《宣和書譜》（臺北：世界書局，1981年11月），卷3，頁75-76：「所謂楷法者，今之正書是也。……降及三國鍾繇者，乃有〔賀剋捷表〕，備盡法度，為正書之祖。」

西晉衛瓘、王廙等人皆傳鍾繇之法；王導在過江狼狽之際，衣帶中猶藏〔鍾繇尚書宣示表〕。兩晉士人在書學的繼承與開拓上與鍾繇之關係密不可分。鍾繇乃是魏晉時期開創新體的重要人物——其改革隸體使真書進入楷法化的過程，造成魏晉南北朝新書體的出現。¹⁰這在書法史上意義重大。然而新體隨王羲之父子俱變古形與改易其體之後，顯得古老而過時。二王在藝術形式上的創新與突破所產生的影響，造成鍾繇書法漸被士人遺忘。

虞龢《論書表》、梁武帝與陶弘景〈論書啟〉中，皆記載鍾繇書風在南朝式微的情況。《論書表》對當時風靡二王書法的現象，批評含蓄，並提到宋孝武帝愛好王獻之，結集王獻之的古文詩賦與片言隻字以供清閒賞玩之用，隱約地暗示了社會風氣與皇室好尚之間的關係。這種風氣到了梁武帝時代大有改異，因為梁武帝本身崇尚古典，推崇鍾繇。而隨著帝王的愛好不同，流行於文化菁英之間的典範也因此轉異。¹¹

儘管南朝時期二王與鍾繇書風交替興盛，但是鍾繇的歷史地位卻於此時形成。南朝末的《論書表》中，虞龢對鍾張、二王「古質今妍」的描述十分客觀：

鍾張方之二王，可謂古矣，豈得無妍質之殊？且二王暮年皆勝於少，父子之間又為今古，子敬窮其妍妙，固其宜也。然優劣既微，而會美俱深，故同為終古獨絕，百代之楷式。¹²

這個判斷本身的目的，乃是在說明風格差異的根源，指出藝術風格的發展有其時代限制與歷史因素。對於作品的優劣比較，必須超越時代的限制。《論書表》中以「古今」、「妍質」來區別鍾張二王的整體風貌，只是初具規模。當然也說明了世人的好尚與時代潮流。

在人物品藻相當盛行的魏晉時代，關於文學藝術的評鑑、品論已漸從人物道德主體性評價考量中獨立出來。梁武帝時代，鍾嶸《詩品》和庾肩吾《書品》已開啟文學與書法藝術的品第傳統，而梁武帝本人則是判斷和建立鍾繇書法歷史地位的重要推手。他首先將鍾繇、王羲之、王獻之作比較，然後提出「子敬之不迫逸少，猶逸少之不迫元常」的結論。

¹⁰ 劉濤：〈從「鍾張」到「二王」——試論魏晉新書風的三個階段〉，《第五屆中國書法史論國際研討會論文集》（北京：文物出版社，2002年8月），頁326-336。

¹¹ 蕭子雲在梁武帝朝本學王獻之，後轉益鍾繇，便是一個典型的例子。據唐·姚思廉撰，楊家駱主編：《新校本梁書》（臺北：鼎文書局，1980年3月），35卷，列傳第29〈蕭子恪附子雲〉：「子雲善草隸書，為世楷法，自云善効鍾元常、王逸少而微變字體。答敕云：『臣昔不能拔賞，隨世所貴，規摹子敬，多歷年所。年二十六，著《晉史》，至二王列傳，欲作論語草隸法，言不盡意，遂不能成，略指論飛白一勢而已。十許年來，始見敕旨論書一卷，商略筆勢，洞澈字體；又以逸少之不及元常，猶子敬之不及逸少。自此研思，方悟隸式，始變子敬，全範元常。逮爾以來，自覺功進。』其書迹雅為高祖所重，嘗論子雲書曰：『筆力勁駿，心手相應，巧踰杜度，美過崔寔，當與元常並驅爭先。』其見賞如此。」頁515。

¹² 唐·張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術，2004年1月），卷2，頁36。

他的觀點來自於少量僅存的鍾繇真跡。據《論書表》的記載，宋明帝（A.D.470）時代，宮廷所藏鍾繇只存六百九十七字，梁武帝與之相去不遠，因此梁武帝自言「真跡雖少，可得而推」，表示他對鍾繇書法的觀感有一部分出自於個人的推想，但並非全無所據。梁武帝在〈觀鍾繇書法十二意〉中言道：

字外之奇，文所不書。世之學者宗二王，元常逸跡，曾不睥睨。羲之有過人之論，後生遂爾雷同。元常謂之古肥，子敬謂之今瘦。今古既殊，肥瘦頗反；如自省覽，有異眾說。張芝、鍾繇，巧趣精細，殆同機神。肥瘦古今，豈易致意。真跡雖少，可得而推。¹³

這段文字有兩個重點。一是他對鍾、王書法的看法與時俗不同；二是他對鍾繇的風格有較為具體的描述，比《論書表》更進一步且更有說服力。首先他指出鍾繇字的特色在於「字外之奇」，這個審美判斷與下文「巧趣精細」應該是相聯繫，但屬不同層次的評論。其次，他認為，一般人對「元常古肥，子敬今瘦」的批評有待商榷。從他所見到的少量的鍾繇真跡中觀察到事實上可能並非如此，但是具體的情況到底如何，梁武帝並沒有進一步說明。

當時社會現象以王獻之書法飄逸疏瘦，合於大眾的審美要求，富於現代特徵；鍾繇的豐肥則顯陳舊過時。這主要從藝術的形式來判斷。根據梁武帝的觀察與考量，從藝術形象的肥瘦與藝術風格的古今來比論鍾、王，其實無法真正掌握兩者之間的根本差異，亦即，「肥瘦、古今」並不是一個真正能判準藝術作品質素高低的條件。很明顯的，他的目的是在建立一個批評的標準，因此，他指出了一種存在於藝術作品形象之外的質素，這種質素是鍾繇書法所獨有的特色，也是二王書法中所欠缺的，就是所謂的「字外之奇」。梁武帝據此以論鍾、王之優劣，而將「字外之奇」視為一個非常關鍵的審美標準。

我們可以先參照梁武帝本人，以及陶弘景與袁昂等¹⁴對鍾繇的品評來歸納出南朝時期對鍾繇書法特徵的掌握。聯繫「巧趣精細，殆同機神」及「逸少至學鍾書，勢巧形密；及其獨運，意疏字緩」¹⁵的觀點來看，這些評斷可以區分為兩種層次。一是屬於形式上的分析。所謂「勢巧形密」、「巧趣精細」殆指藝術的形式。從書法的構成要素來說，「形」是

¹³ 同註 12，卷 2，頁 44。

¹⁴ 陶弘景工於書法，精於鑑賞，與梁武帝論書啟合計九通，收於張彥遠《法書要錄》。據王家葵考證，這些書啟作於梁天監 15 年（A.D. 516）。其重新綴合，仔細考察了這些書啟內容，並認為陶弘景與袁昂在鑑別書法的態度上都受到梁武帝的影響。王家葵：〈陶弘景與梁武帝論書啟研究〉，《書法研究》2003 年第 1 期，頁 58-81。

¹⁵ 同註 13。

一種整體形象，包含筆畫型態、布局結構、章法安排。「勢」是這些要素在組合過程當中，隨著筆跡與線條方向的變動而產生的一種流動感與氣勢。在此「勢巧形密」意指字形結構、章法的生動巧妙和形體風格上的縝密一致。梁武帝認為，鍾繇書法之擅勝在於其「形勢」的構造，而「巧趣精細，殆同機神」的形容，呼應了這種構造變化巧妙的神奇和不可捉摸性。因此「字外之奇」乃是建構在這種形式之上的審美感受，從觀者的批評欣賞過程中所感受到的作品之整體，是一種與眾不同，具有獨創性質的經驗。¹⁶而「奇」作為這個審美經驗的術語，其具體之內涵是「特異」、「出奇」。一般相較於「平正」而言。

這種獨特的整體感——「奇特」，乃涉及創作主體對藝術媒材的掌握與藝術構思的能力。因此在梁武帝的評論中，也對鍾繇藝術構思的能力提出了看法。其所謂「巧趣精細，殆同機神」雖然是根據藝術形象給予觀者的感受而論，但是他也以「意疏字緩」，作為鍾、王不同之關鍵。如此，「意」可以明顯表示為藝術創作中的構思能力。

袁昂〈古今書評〉中論鍾繇「意外殊妙，實亦多奇」¹⁷與「鍾繇書意氣密麗」，都指出鍾繇藝術形式上的變化與創作主體機靈敏捷的心靈結構有著不可分割的一致性。這種能力從畫面上的安排巧趣中流露出來，但其本身又超越形象不可羈縻。王羲之「意疏字緩」便意味著其形式構造的天份有不逮，以致思緒遲滯緩慢。

作者之「意」，指涉創作主體內在的心靈結構與思維能力，往往與天份、稟賦有關。文學書畫理論中天然與工夫之論，便是從創作主體的藝術手段關涉藝術作品的表現而言。庾肩吾《書品》中：「張工夫第一，天然次之。」「鍾天然第一，工夫次之。」「王功夫不及張，天然過之；天然不及鍾，工夫過之。」之比況，使「天然」成為鍾繇書法中的重要特徵之一。與袁昂所評「意外殊妙」，梁武帝「字外之奇」為同一關捩，不同範疇之概念。

鍾繇書法的整體形象之奇，主要指形構上的變化，非人力刻意所為，而是一種自然機敏與天份的流露。而〈古今書評〉論及鍾繇書法之形象性語言：「飛鴻戲海，舞鶴游天」

¹⁶ 魏晉南北朝的人物品評與文學理論中使用「奇」作為一個重要的審美範疇有其歷史背景與演變的過程。梁武帝時代，鍾嶸在《詩品》中也以此品論詩歌。對於「奇」字的概念內涵，在文學批評與藝術批評中實有相通之處。此處不擬詳述。參考曾守正：〈試論鍾嶸《詩品》的一個審美範疇——奇〉，《鵝湖月刊》202，頁32-44。

¹⁷ 袁昂〈古今書評〉中此評論繫於鍾會條下，今從王世貞說法，將其歸諸對鍾繇的評價。見明·王世貞：〈藝苑卮言〉附錄二，《弇州四部稿》（臺北：商務印書館，1983年6月，景印文淵閣四庫全書1281冊），卷153，頁465-466：「吾嚮者聞隋僧智果書梁武帝評鍾司徒字有十二種意外巧妙，絕倫多奇；後又有鍾繇書如雲鶴遊天，羣鴻戲海，行間茂密，實亦難過語。以為不應重下評。意所謂司徒者，繇子會也。及覽前輩題評以十二種意外歸之太傅，吾竊非之。載閱繇父子本傳，繇不為司徒，會加司徒，雖尋伏誅，而所稱司徒者，必會矣。然又以梁武與陶隱居論書至數十往復，皆不及會，不應稱之若此。及閱袁昂本文，所謂十二種云云，乃在啟內。勅旨：具之，如卿所評。臣謂鍾繇書意氣密麗，若飛鳧戲海，舞鶴遊天等語，蓋重贊之也。此外，又有武帝觀鍾繇書法十有二意，云：平直均密鋒力輕快補損巧稱。字外之奇，文所不書。然則袁昂之稱司徒十二種法，正謂繇也。」

則標幟出了鍾繇藝術風格具有「率意不拘」與「遊戲」的性質。鍾繇的歷史地位在庾肩吾《書品》中已經大抵確立——上品之上。整個南朝時期主要論及了鍾繇書法的藝術形象與藝術風格，並將此歸諸於其妙而不可言的藝術創作與思維能力。

到了唐朝，張懷瓘在《書斷》中以「真書絕世，剛柔備焉，點畫之間，多有異趣，可謂幽深無際，古雅有餘。」形容鍾繇，實際上與南朝時期觀念一脈相承。其中「異趣」殆同梁武帝之「巧趣」，而「古雅」則是因時空距離所產生的審美趣味。雖然唐代仍然肯定鍾繇在真書上的崇高地位，不過從鍾繇形式轉化而出的重要書家非常稀少。

宋代以後，鍾繇傳世作品幾乎只能從法帖上見之。朱惠良在《論鍾繇傳統在宋代的關鍵性發展》一書中研究了鍾繇書法在北宋刊刻於〔淳化閣帖〕的情況，包含作品數量以及摹本年代、來源與風格特徵，並探討鍾繇在宋代的復興的原因，以為主要與禪宗思想的影響有關。¹⁸他認為禪宗思想屏棄文字、宗教儀式，不假外求，重視佛性內在於本性，主張沉思、頓悟的修行理論，在北宋時期吸引了大批的知識分子菁英，影響了文學、繪畫以及書法上審美思想的變革與對傳統思維的批評，進而使得藝術風格傾向與禪宗思想相符應的型態。北宋末葉，文人、藝術家開始屏除精緻複雜與程式化的手法，而致力於創作一種簡約自然及帶有平民色彩的樸素風格。許多文獻資料顯示，蘇、黃、米這些具有代表性的重要書家，都受到禪宗的影響而且具有類似的書學觀點，在書法創作上主張無有定法、由自身經驗出發，不受典範與法則的束縛，強調自性與自我體悟的藝術創造。在這種審美思想風氣的轉變之下，能服膺新的審美標準並吸引書家興趣的書學傳統，非鍾繇莫屬。¹⁹

雖然宋代書法有趨於簡化、自然的特徵，但根據蘇軾認為，北宋時期並不興盛鍾、王之法，他說：

予嘗論書以謂鍾、王之迹蕭散簡遠，妙在筆墨之外。至唐顏柳，始集古今筆法而盡發之，極書之變，天下翕然以為宗師，而鍾、王之法益微。²⁰

蘇軾已意識到藝術技巧的過度發展可能對藝術創造有著負面影響。文中彰顯了鍾繇、王羲之的書法共性，表達出其對魏晉書風的特殊觀感，在於瀟灑自由，簡樸古老。相比六朝至唐人對鍾繇的態度，已有明顯不同。在蘇軾看來，鍾繇的「古質」²¹保留了較多的意趣與

¹⁸ Zhu, Hui-liang (朱惠良), "Chapter I, Background of the revival of the Chung Yu Tradition in Sung Calligraphy", *The Chung Yu Tradition: A Pivotal Development in Sung Calligraphy* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1990), P5-34.

¹⁹ 同前註。

²⁰ 宋·蘇軾：〈書黃子思詩集後〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1999年7月），卷67，頁2124。

²¹ 宋·黃伯思著，趙彥國注評：〈跋逸少升平帖〉，《黃伯思·東觀餘論》（南京：江蘇美術出版社，2009年2月），卷下，頁316：「晉史稱王逸少書暮年方妙，此帖升平二年書，距其終才三載，

興味，所流露出來的飄逸率性，更是唐代以下所無法企及的境界。蘇軾對鍾繇書法的見解頗具代表性，而其突顯鍾繇簡淡樸素的一面，或許是因為唐人已經發展出新的藝術形式，唐楷所帶來的視覺經驗較梁武帝時代只有鍾繇二王的情況更為複雜。

在〔淳化閣帖〕中的鍾繇作品並不純粹，混雜了二王書法與唐人摹本，因此在風格判斷上也只能一概而論。鍾繇在南宋的影響大過於北宋，而〔力命表〕被推崇為鍾繇的代表作，黃伯思對〔力命表〕評價甚高，他認為：「古今真書之妙，無出鍾元常，其次則王逸少。」特別的是，由於藝術形式不斷地發展，而宋人在取法古人的途徑上以掌握藝術原理為原則，並不規規於形似，因此，整個時代風格呈現出的鍾繇的影響只能從簡化筆法，分析結構特色中找到與鍾繇的相關性。

楷書經過漫長的歷史發展，到了元明，又回到以魏晉小楷為主的時期，趙孟頫的小楷較諸歷代大師，不遑多讓。傅申認為，趙孟頫在一二九一年以前之小楷，猶多鍾繇、蕭子雲筆意。²²趙孟頫〈禊帖源流卷〉中的一段文字，有其早年書學與後來書風演變的自述：

予自少小，即致力於小楷甚勤，因無復有意茲事。……余往時作小楷，規模鍾元常、蕭子雲；爾來自覺稍進，故見者悉以為偽。殊不知年有不同，又乖合異也。²³

元代陸友仁曾說：「宋人習鍾法者五人，黃長睿伯思、雒陽朱敦儒希真、李處權巽伯、姜夔堯章、趙孟堅子固。」²⁴因此，趙孟頫之取法鍾繇，可以視為南宋書學之遺緒。

對鍾繇書法之審美，經過時間的推移與藝術形式的發展，產生了微妙的變化。當然某些概念仍不脫前人評論之範疇，如「巧趣」和「異趣」；「飛鴻戲海、舞鶴游天」與「蕭散飄逸」等，似乎都還在同一個概念所涵蓋的外延當中。然而鍾繇形式上「巧趣精細」已慢慢被視為「古質簡樸」。而其藝術形象中的「奇特」則逐漸被「飄逸灑脫」的風度取代。這些變化說明人類審美經驗在不同社會環境與不同的視覺經驗之中，不斷地積累擴充，而使後人對同一作家的作品產生新的詮釋與評價。

明人又是如何理解鍾繇，整個時代的精神和社會風尚之間與鍾繇藝術形式的關係產生何種交互作用，底下試從祝允明的〔出師表〕來分析探討。

正暮年跡也。故結字比〔樂毅〕、〔告誓〕諸帖尤古質，殊類鍾元常，渾渾然有篆籀意。」

²² 傅申：〈趙孟頫書小楷常清淨經及其早期書風〉，收入《書史與書蹟——傅申書法論文集（一）》（臺北：歷史博物館，2004年7月），頁183-189。

²³ 《故宮書畫錄》（臺北：故宮博物院，1965年12月），卷1，頁82。

²⁴ 元·陸友仁：《硯北雜誌》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興，1978年10月），22編。

三、祝允明〔出師表〕的創作背景與藝術特徵

祝允明（1460-1526）是開拓明代書法風氣的重要人物，轉變了趙孟頫（1254-1322）的圓潤流麗和明初的纖細柔靡，為有明一代巨擘。其書法多狂草、行書和小楷，取徑寬博，不拘一家。書學歷程完備而兼擅理論，風格多元，面貌紛呈。他曾自述：其於書無所不學。自幼接受晉唐法書之薰陶，但並不貴古賤今。在祝允明的早年〔臨魏晉唐宋帖〕冊中我們可以清楚看到他學習各家，此冊包含了鍾繇〔丙舍〕，王獻之〔洛神賦〕等，歐、虞、褚、柳、蔡、黃、蘇、米，共十家十三帖的臨摹。²⁵而王世貞（1526-1590）〈藝苑卮言〉中亦有：「京兆少年楷法自元常、二王、祕監、率更、河南、吳興；行草則大令、永師、河南、狂素、顛旭、北海、眉山、豫章、襄陽，靡不臨寫工絕。」²⁶之論。從其目前傳世作品來看，祝允明確實表現出對各種風格的興趣與嘗試，他的摹古能達到運用自如的地步，並能善用不同體裁創造新風格。

傅申先生鑑定祝允明書蹟時，將其書體與風格進行分類，歸納出其書藝範圍之七種類型，分別是：小楷、歐體正楷、趙體行楷、行書、行草、自由草書和狂草。其中，小楷主要用兩種書體書寫，一是仿王羲之（主要是〔黃庭經〕），帶有唐人風格。二是仿鍾繇。傅申認為，行書是祝允明最得心應手的書體，最能體現其個人風格，而隨其興之所至，也時常融入鍾繇與趙孟頫之筆意。²⁷這個觀察指出鍾繇對祝允明的影響不僅只於小楷，尤其是在其隨意書寫的狀態下，特別容易流露出源自於鍾繇的筆法特色。²⁸此論點為本節研究祝允明與鍾繇書法之關係提供了有力的證據。

祝允明的書法以狂草最受世人矚目，但是其小楷亦備受明清書法家推崇。清代翁方綱跋祝允明小楷書〔前後出師表〕云：「祝京兆以小楷為上乘，有明一代小楷書能具晉法者，自南宮生開其先，惟枝指生得其正脈也。」²⁹便以祝允明為繼宋克之後能展現晉代書風的巨匠。宋克的小楷取法鍾繇，祝允明則是沿唐游晉，但是書法形式的表現卻相當不同。在宋克的時代，能見的鍾繇法書僅限於刻於〔淳化閣帖〕中的幾種，³⁰以及在南宋時期盛行於書家文人之間的〔力命表〕。趙孟頫〔鮮于府君碑〕便是學習〔力命表〕最鮮明

²⁵ 劉九庵：〈祝允明草書自詩與偽書辨析〉，《中國書法全集》（北京：榮寶齋，1998年10月），第49卷，頁11-12。

²⁶ 明·王世貞：〈藝苑卮言〉附錄三，《弇州四部稿》，卷154，頁483。

²⁷ 傅申：〈祝允明問題〉，《海外書跡研究》（北京：紫禁城出版社，1987年12月），頁99。

²⁸ 同前註。

²⁹ 《書蹟名品叢刊》（東京：二玄社，1990年3月），祝允明〔出師表〕後跋文。

³⁰ 參閱註1。

的例子。但是祝允明的時代，除了早先存在的晉唐法帖之外，尚有傳為鍾繇墨跡的〔薦季直表〕在弘治初年（約 1490 年前後）在鑑賞家與藝文界流傳。³¹大約在祝允明三十歲左右，他曾親自閱覽過〔薦季直表〕真蹟，³²並且在這個階段的作品中已經有明顯的鍾繇筆法。

祝允明二十七歲所寫的小楷書〔唐宋四家文〕，寬扁的字形結構，和肥圓的體勢用筆已呈現出鍾繇的特色。三十一歲的〔離騷〕小楷，纖細修長的形態與樸拙的筆致，更顯現出他對晉唐法帖的詮釋，採取一種古樸的筆致與灑脫的意趣。這種獨特的小楷風格，與宋克、趙孟頫大異其趣。（日）內藤虎跋云：「祝枝山書〔離騷〕，余見數本，此本乃有〔墓田丙舍〕之遺意。蓋其中年刻意規撫晉人，往往獲其神理，不似晚年頹唐之筆矣。」³³〔墓田丙舍〕雖然被歸在鍾繇名下，但風格實類王羲之晚年書法。因此〔離騷〕在字形上比較接近唐人摹本之鍾繇，而不似〔賀捷表〕、〔季直表〕一類。

〔出師表〕書於正德九年（1514），祝允明五十五歲時；作品為寬二十二公分，長一零二點五公分的紙本手卷，現藏於東京博物館，內容是諸葛亮的〈前、後出師表〉。前表三十二行，後表三十一行，每行二十至二十二字。³⁴每字大小一公分左右。卷末款識記載云：

正德甲戌四月十二日，華中甫適吳訪余，出示趙榮祿所畫〔武侯圖〕。惜失後二表，強余書此。真似鍊石補天，恐不免識者誚也。

是知此書乃應華夏所託，補趙孟頫〔武侯圖〕後所亡失的文章。華夏是無錫地區重要的收藏家，相信祝允明在寫此二表時，必然有諸多考量。顧慮收藏家的藝術品味與原畫作者身分之外，恐怕還要配合畫面主題安排形式和風格。因此書寫時的態度、心境，勢必不同於一般應酬閒暇時之戲筆。此書附於〔武侯圖〕之後，文字內容與藝術形式理當互相協調、相應；祝允明選擇用工整的小楷來寫，用高古的鍾繇風格襯托出武侯的時空環境，可

³¹ 此表流傳的經過與祝允明的關係，詳何傳馨：〈小楷模範——鍾繇薦關內侯季直表〉，《故宮文物月刊》5：10，第 58 期（1988 年 1 月），頁 52-57。及朱書萱：《明代中葉吳中書家及其書風的形成》，頁 57-60。

³² 此事始末，見於祝允明：〈跋鍾元常薦焦季直表真蹟〉，《祝氏集略》（臺北：國立中央圖書館，1971 年 6 月），卷 25，頁 1579。

³³ 引自《中國書法全集》第 49 卷，〈離騷經卷〉作品考釋，頁 331。

³⁴ 有關此件作品詳細尺寸和後幅題跋與印鑑之說明，見 Christian Murck, *Chu yun-ming (1461-1527) and cultural commitment in Su-chou* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1978), p. 203-205.

說是相得益彰。而其心態上之嚴謹慎重，從其下筆不苟，多所用心的程度可以想見。【圖一】³⁵



(圖一)

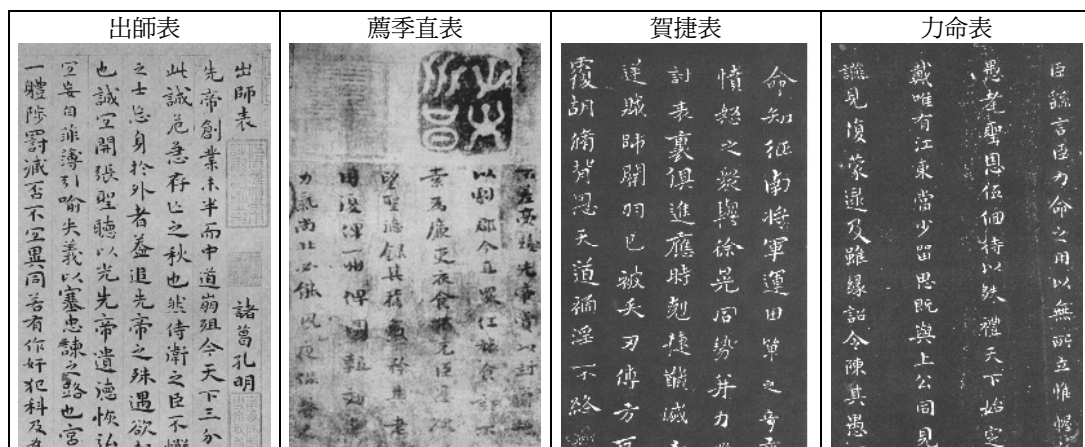
鍾繇書法的基本型態即結字扁闊，用筆樸素，但是〔賀捷表〕、〔力命表〕、〔薦季直表〕（以下簡稱三表）的風格同中有異，重點與表現性皆不相同，以哪一種氣息最為合適？抑或，考量收藏家的愛好，選擇其所希望的形式？到底這件作品要以怎樣的面貌呈現，是按照祝允明自己的意見或者是由華夏來要求，目前不得而知。但是根據〔出師表〕的整體風格來判斷，其與〔薦季直表〕最為相近。

底下試圖以書法藝術中幾個重要構成元素——章法、筆法、結構來分析祝允明〔出師表〕與鍾繇三表的關係。³⁶首先，就章法的形式而言，主要可以字距、行距與字間關係作為判斷準則。在鍾繇三表中，〔薦季直表〕、〔賀捷表〕行距類似，約一字至半字寬。〔力命表〕行距甚遠，幾乎有二字之遙，字體故而顯得非常細小。〔薦季直表〕字距時緊時鬆，甚為自由；〔賀捷表〕亦然；〔力命表〕則較為一致，整飭井然。祝允明〔出師表〕有烏絲

³⁵ 本論文使用之圖片版本說明如下：祝允明〔出師表〕，《書跡名品叢刊》（東京：二玄社，1990年3月）。鍾繇〔薦季直表〕墨跡本，謝稚柳主編：《中國歷代法書墨跡大觀 一》（上海：上海書店，1998年4月）；刻本，真賞齋帖本，《原色法帖選 26》（東京：二玄社，1987年2月）。墨跡本字跡過於模糊時以刻本代之。〔賀捷表〕，鬱岡齋帖本；〔力命表〕，玉煙堂帖本，皆取自《魏晉唐小楷集》（東京：二玄社，1990年3月）。

³⁶ 為避免圖片因版面格式與文字敘述錯置，比對之圖版順序，由左至右一律為，1.出師表 2.薦季直表 3.賀捷表 4.力命表。

欄界格，單字與格線左右兩邊保留了適當的空白，行距皆不若三表開闊，約半字左右，但近〔薦季直表〕與〔賀捷表〕。字距則類〔力命表〕而更為緊湊。【圖二】



(圖二)〔出師表〕與鍾繇〔三表〕章法之比較

書法的章法，受制於畫面尺寸、形制與字數之間關係的安排。而由於界格已經區畫出了一定的空間，因此在書寫上的自由度便會大受影響。界格也予人較多規矩整齊的感受。由於字距、行距的緊密寬鬆，易受創作時的物質條件影響；在同樣大小、字數相近、格式形制相仿的情況下比對，應該是比較客觀的。雖然祝允明〔出師表〕在字距、行距上，不若鍾繇三表來得寬綽有餘，與〔薦季直表〕章法上的率意自由也迥異其趣；不過，從字與字之間的關係、連貫度的表現來看，〔薦季直表〕的節奏，亦即書寫時因速度、提按所產生的，字與字之間的輕重、大小，在三表中最為特殊而鮮明。節奏感分明，畫面上輕重有致。〔出師表〕也在書寫的節奏韻律上表現得非常出色。就整體的視覺效果而言，〔賀捷表〕與〔力命表〕因筆畫力量較為平均，雖然有少數的字線條具清楚的粗細變化，但每個字的大小相近，字間的關係，缺乏〔薦季直表〕突出的對比和隨體賦形的感覺。使得畫面較為平面，沒有特別突出的地方。事實上，所有筆畫中力道之輕重、速度之緩急，不獨可見於單字之中，還可以表現在字裡行間，使得字間有大小、輕重、對比的變化與連貫的行氣。〔薦季直表〕這種韻律感可說是來自於行書的章法；而畫面流暢、自然的效果或許正是墨跡本與刻本最大不同之處。〔薦季直表〕墨跡本有生動、一氣呵成的章法，字間的輕重緩急、粗細大小有音樂般的旋律。從這一點來看，〔出師表〕是相當接近於〔薦季直表〕的。

其次，用筆的技巧與表現決定了最小單位的基本筆畫和線條形態，而筆法的範圍包括：起收提按的方式（基本筆畫）、筆意（行筆的規範性）、筆速、筆勢（行筆的方向）、

筆力等概念，³⁷其中較為具體可辨識的基本點畫的寫法與線條的形狀，是比較適合用來作為形式分析的對象。然而，筆速仍可由筆畫間的連續動作和映帶關係透露出來。一般而言，行筆速度會影響線條的質地，因此表現在點畫銜接的呼應與沉穩度上會有所不同，進而影響通篇的氣息。大抵〔賀捷表〕筆畫之間行意濃厚，顯得飛動有勢。〔薦季直表〕也略帶行意，但比較沉穩。〔力命表〕則是較為平均，變化不大。〔出師表〕在筆速與筆畫的按壓方面也是比較沉穩的。雖然行筆的速度會決定線條本身的厚度與量感，但按壓的幅度也同時會影響線條的質地和肥瘦。【圖三】為四件作品中共有的字，由於〔賀捷表〕和〔力命表〕筆畫較為細瘦，顯現出較多提筆，按壓較少。而〔出師表〕中的字，筆肚下壓的幅度較大，筆速也因而顯得較為沉穩，趨近於〔薦季直表〕。

若是細部考察【圖三】所具備的楷書基本筆畫——點、橫、豎、撇、捺、鉤和轉折等的寫法，更可以看出這些作品間筆法與線條形式上的異同。首先，點的寫法，在各件作品中幾乎是大同小異。〔出師表〕與〔薦季直表〕較為飽滿渾厚，大抵是配合整個字形的重量而來。橫畫的寫法，以「不」、「表」二字為例；在〔賀捷表〕、〔力命表〕中，「不」的橫畫較長，以四十五度側點落筆、起行；〔賀捷表〕按筆之後漸行漸提，線條前粗後細，前重後輕；〔力命表〕反之。〔出師表〕的起筆微類賀、力二表，略有點畫痕跡；〔薦季直表〕則沒有明顯的起筆動作，只由筆尖自然著紙，是先提後壓的形態。「表」字橫畫，〔出師表〕和〔薦季直表〕中基本相似，粗細均勻，起筆無跡。〔賀捷表〕、〔力命表〕起筆鋒穎明顯，線條中段有粗細變化。

豎的表現，從「表」字上半部的短豎和「臣」字左邊的長豎可見〔出師表〕和〔薦季直表〕粗細上下一致，〔賀捷表〕、〔力命表〕起筆動作明顯，線條因行筆中的提按而有粗細，弧度也較大。一般而言，橫、豎的寫法只是方向不同，但起、收的方式應相當一致。祝允明〔出師表〕的起筆已多接近鍾繇〔薦季直表〕，以鋒尖著紙而行，如「東」、「同」中的短橫，雖然少部分仍有下筆的痕跡如「不」的長橫、「同」的第一個橫折，但這並不影響〔出師表〕風格上的整體一致，反而可視為一種學習多元的表現。

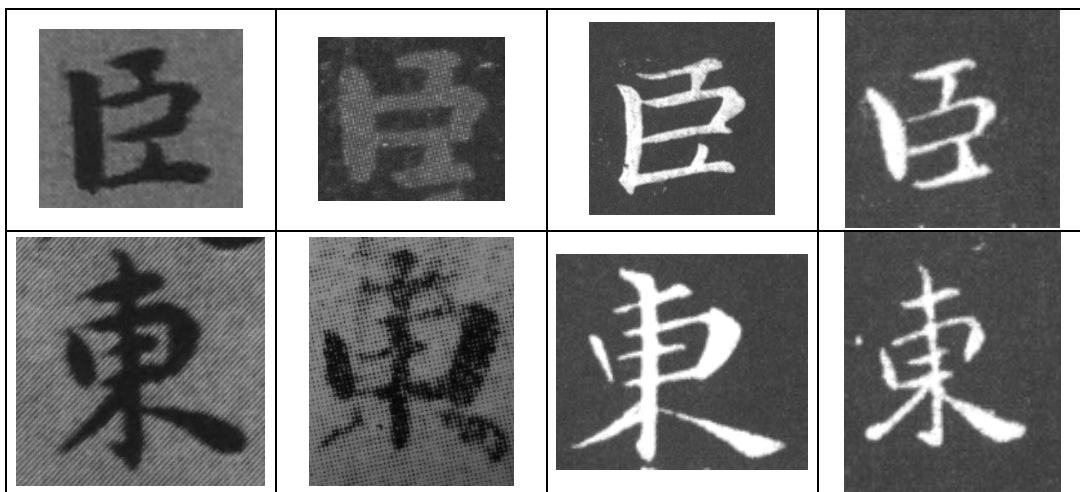
撇法，在鍾繇三表中的共同特色是保留了隸書上挑的型態。見字例〔力命表〕中「表」、「東」二字。雖然並非所有撇畫皆是如此，然此種特徵在〔薦季直表〕和其他二表中相當的多；反而，撇的弧度，〔出師表〕、〔薦季直表〕顯較〔賀捷表〕、〔力命表〕勁直。至於捺筆，〔薦季直表〕中有一種比較特殊的現象，是以點取代捺，如「東」字右捺為點。〔出師表〕中的「東」與〔薦季直表〕如出一轍，這類例子在〔出師表〕中不勝枚舉，祝允明有意仿效於此可見。鉤的寫法，都是自然的順勢帶出，沒有過於複雜的收、提、頓、趯。

³⁷ 關於筆法所涵蓋的用筆、筆意、筆勢、筆力等概念在古代文獻中多有論及，但其具體內涵仍有待進一步研究、討論。此處先大概的區分，為了形式分析上的方便，暫不作理論上的深究。

墨跡本的鉤，能看到毛筆筆腹到鋒尖頓收的形狀變化，刻本則相形板滯、模糊些。最後，轉折的地方可以看出兩種不同方向筆畫的搭接方式，基本上有提按法和轉法兩種。用提按法寫成的方折、稜角較清楚，轉法則是較圓潤。〔賀捷表〕轉折處比其他作品有更多的方折和停駐，顯現提按、頓挫較多，暗示受初唐楷法的影響。〔薦季直表〕、〔力命表〕都呈簡單的圓轉，或稍微的停然後折下，沒有提起的動作。〔出師表〕在轉折處都以圓潤、轉筆為主，有刻意泯滅稜角的用心。

要之，所有基本筆畫在不同的位置會有不同的寫法，起收、長短、俯仰、粗細等角度與重量之變化，好的作品會呈現出一種自然而然，因勢利導、因地制宜的細膩差別，不會是機械式的刻板複製。

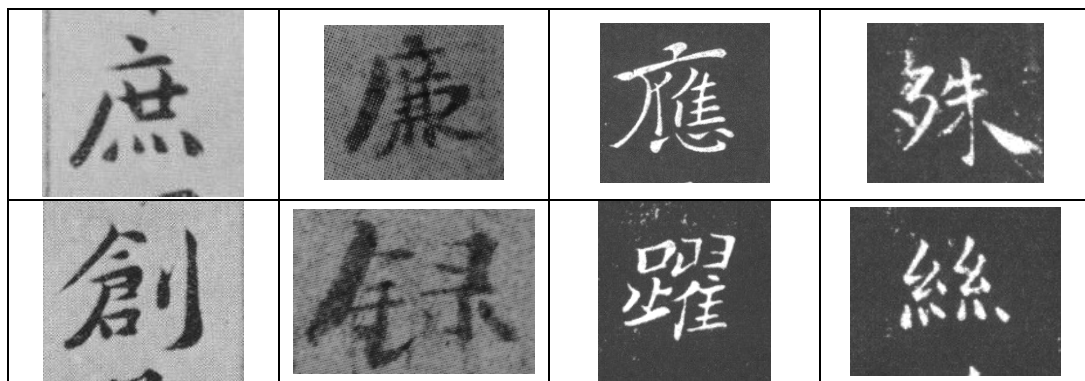
出師表	薦季直表	賀捷表	力命表



(圖三) 四表同字之筆速與基本筆畫比較

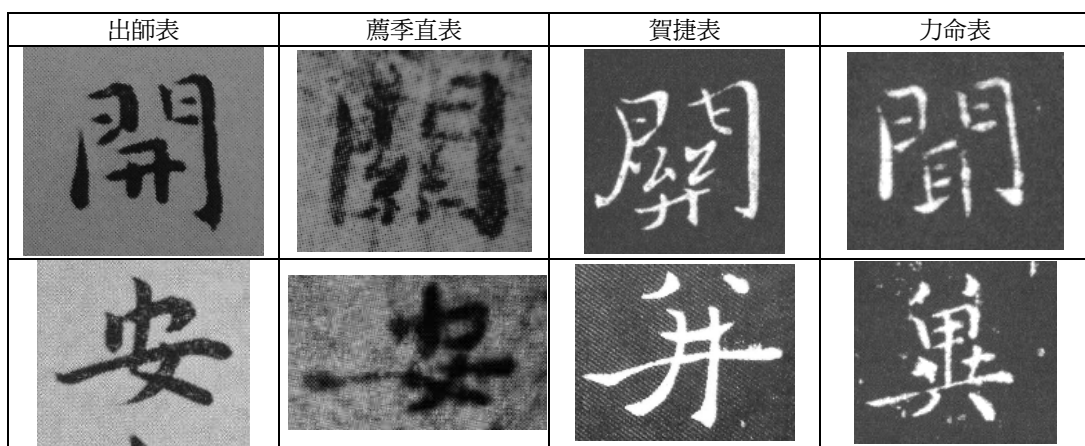
除此之外，在筆畫的樣式與形體的表現方面，〔賀捷表〕線條纖細而有彈性，但是整體輕重對比不明顯。〔力命表〕的粗細較為均勻一致（少數字例外），〔薦季直表〕的粗細則相對鮮明。這種對比性有時候出現在單字中，但更多的是從字與字之間映襯出來。畢竟一件作品是一個整體，若僅從單字來看，則所有筆畫之間的對比反而顯不出來。然而因為字跡比對的方法問題，目前僅先就單字來分析。【圖四】

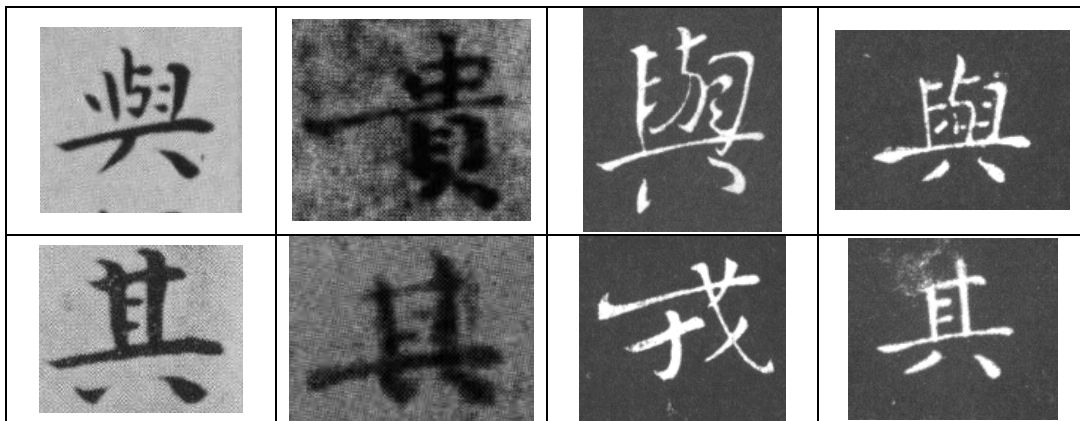
出師表	薦季直表	賀捷表	力命表



（圖四）單字筆畫中的粗細對比

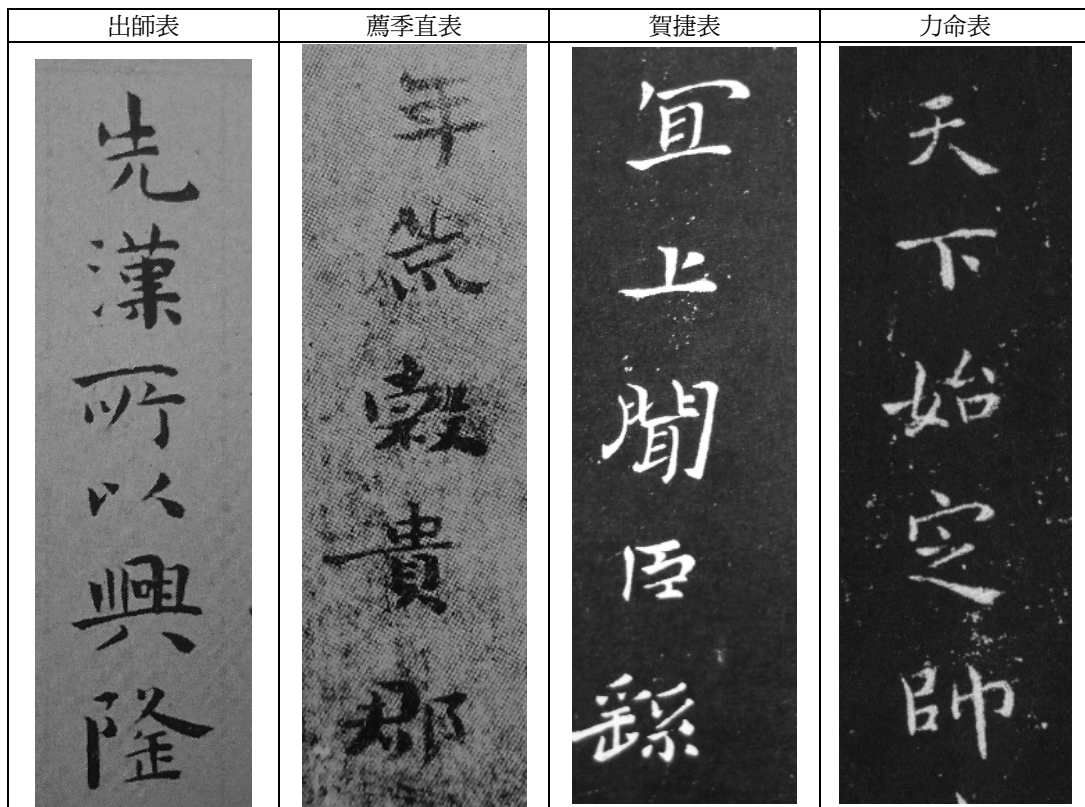
在【圖四】裡，以相同或結構相似的字為例，〔薦季直表〕單字中最粗和最細筆畫比例大約三到四倍，〔出師表〕為二到三倍，〔賀捷表〕、〔力命表〕平均為是一到二倍左右。提按的幅度在〔薦季直表〕和〔出師表〕中還是較為顯著的。書法的線條，亦即筆畫的形式，往往呼應著結構上的需求，是形塑字體結構的重要角色。舉凡空間中的疏密、位置的平衡，字間的張力、字形的外輪廓等等，都受到筆畫形態的影響。而結構乃是由這些筆畫構組而成，因此，有必要注意筆畫中的特殊形態。橫筆的運用，在〔賀捷表〕與〔薦季直表〕中都有非常突出的表現。〔力命表〕字形則較為方正，正是因為橫畫不彰的緣故。因為橫畫關乎一個字的體勢和角度。凸顯橫筆，能使字勢姿態更為豐富。三表中的字勢以〔賀捷表〕最為駁側。【圖五】





(圖五)〔出師表〕與鍾繇〔三表〕之體勢與結字比較

〔力命表〕和〔薦季直表〕的結體有些有往右下傾側的傾向，尤其是〔薦季直表〕。偏旁部件左右兩邊不等高的型態，尚未有唐楷右肩斜聳所造成的立體側勢，字的水平重心是與唐代相反的左高右低。每個字的中軸線類似行書，略為搖擺。而水平方向的角度不平行造成視覺上的不穩定與搖曳生姿之感。從三表中字的結構體勢發現，結體上的不對稱性以及橫畫角度的多樣性，是鍾繇書法除了寬扁之外的重要特色。【圖六】



(圖六) 鍾繇結字間之不對稱性與橫畫角度不平行與〔出師表〕比較

然而〔薦季直表〕在視覺上與其他二表不同，有很大的差異，最主要在於其形體肥碩短闊，不論橫畫豎畫，都有圓肥的型態。起筆處輕而尖，中間筆肚著紙，漸行漸按，然後提筆收束。力量的使用是屬於先輕后重的方式，感覺上只需以側點的方式下筆，移動，然後頓筆提起或收尖便能完成。因此筆畫的中段厚實，連帶也使布局顯得緊密，筆畫之間的留白小於筆畫本身的寬度，包含捺筆的短而有勁，頗類擊石波，因此就字體本身的視覺效果而言，是趨向於厚重緊密的（真賞齋刻本尤其明顯）。這種厚重緊密與〔賀捷表〕的輕靈疏瘦反差頗大。但是〔薦季直表〕並不顯呆板笨拙，是由於章法的作用。較寬的行距降低了線條密度的壓迫感，曳長的橫筆與收束之間產生一股非常明顯的張力，橫細直粗的型態也使扁肥的體勢中帶有輕快的節奏。仔細觀之，〔薦季直表〕的提按分明，在三表中尤其突出，其運筆技巧除了樸素簡單的點壓與頓、拖之外，尚有較為複雜的提按動作。最後，〔薦季直表〕用筆以鋒穎平鋪與垂直施壓為主，故而缺乏筆勢的轉換與不同鋒面在行進之間的交替變化，因此筆意的銜接與呼應關係不是很明顯，筆畫之間由收筆到下一筆的承接顯然是比較簡單的。

在書法藝術中，決定風格的主要因素是筆法和線條型態，其重要性超越了章法與速度變化，甚至結構。而視覺效果是必須統合各要素才能產生的感受。雖然祝允明〔出師表〕的章法和用筆速度是接近〔薦季直表〕的，但是我們還必須仔細探討他在筆法與結構處理上的技巧，從中找尋他如何運用〔薦季直表〕中的元素創造出〔出師表〕。畢竟〔出師表〕不是忠實地臨摹原作，而且以他五十五歲的年紀，正是鎔鑄各家形成自我面目的階段，況且藝術學習的歷程中，並非照單全收的將所有的形式元件納為己有，藝術家總是有所篩選，汰除與保留。因此〔出師表〕必然地與〔薦季直表〕不同，除了無可避免的帶有祝允明自身的學習經驗與他個人的書法基礎之外，還可以看到祝允明對鍾繇的選擇，哪些特性是被凸顯，哪些被運用轉化。而藝術家又為何保留了此，刪除了彼？是否具有觀念上的意義或者僅僅是形式上的偶然？

從祝允明早期〔唐宋四家文〕中的用筆，可以看出他使用肥曲外張的筆畫表示鍾繇的特色，³⁸〔出師表〕也保留了中段較為密厚的用筆，繼承〔薦季直表〕中筆畫的粗肥，以捺代點，在用筆上趨向簡單化，減少起收動作的複雜性，轉折也以較簡單的平鋪直敘的方式書寫。沒有鋒穎流動的感覺，筆勢的連貫性被削弱，若隱若顯，有含蓄之美。此外，也盡量泯滅稜角，保持圓潤溫和的形質。

其次，〔出師表〕的結構以加重豎畫的質量與縮短其長度，以及用向勢來製造短闊的效果，而並不採用舒長的橫畫來使形體往左右伸展，即使有較長的橫筆，也不像〔薦季直表〕那樣的闊狹分明。結體上的秩序性較佳，不同單字橫畫角度大抵一致，水平線擺動的傾側歪斜不大，而字中的空間分配屬於平均、對稱的多，字的中心軸線擺蕩幅度很小，整行近乎垂直線，顯得肅穆而端正。³⁹

如此看來，〔薦季直表〕中凸顯的長橫筆與不對稱性的空間，水平搖晃的角度和左高右低的字勢，以及單字中提按變化的輕重節奏是不被表現的，或者是被忽略的。當然，也可能是因為祝允明在這件作品中融入了其他小楷基礎，比如〔黃庭經〕的緣故。據其幾種

³⁸ 傅申認為祝允明個人風格中的筆調源於兩種基本方法。一是點畫之間連貫呼應，用筆剛勁穩健，這種用筆是他師法古代書家所得的成就，這在他仿效歐陽詢和趙孟頫的書體中最能體現出來。第二種方法寫出來的筆畫較為簡單，連貫呼應較差。把筆側倒、拖動，用短促彎曲的動作提起，筆畫形似水蛭，頭尾為圓錐形，似乎來源於鍾繇，書寫時用力較少，這似乎最符合祝允明的脾性。見傅申：《海外書蹟研究·祝允明問題》，頁101。〔唐宋四家文〕的用筆即類傅申所言之第二種形式。

³⁹ 孟克文曾比較祝允明〔出師表〕與鍾繇〔薦季直表〕之異同，指出祝允明〔出師表〕有較為清晰的起收，其橫畫的角度為呼應上下關係，也顯得較為一致，飽滿的豎畫使單字保持中心平穩。而其比對了兩表中的同字：「能」、「必」和「先帝」，說明祝允明在起筆的方法和結字布局上承襲了鍾繇那種不強調對稱和左右平衡的形態。此外他也提到，祝允明在同字上的結體變化之自然而不刻意，認為〔出師表〕的氣息素樸而靜穆但整體又充滿動勢，字形較側卻不失平衡，是祝允明小楷作品中的精品絕品。見其 *Chu yun-ming (1461-1527) and cultural commitment in Su-chou* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1978), p.202-225。

小楷型態與文獻資料顯示，王羲之〔黃庭經〕可能是其小楷最早的淵源，也是他一生當中經常臨摹的範帖之一。⁴⁰可以說〔黃庭經〕是祝允明極為重視的法書，他四十一歲的〔臨黃庭經〕筆法精湛，結構精謹，可為代表。⁴¹而〔黃庭經〕結構中的嚴謹度也表現在〔出師表〕的結字當中。〔出師表〕點畫間寬綽有餘，顯得蕭散自由，不似〔黃庭〕字形偏長，中宮較緊，布白較平均，而且〔黃庭經〕運筆動作轉折有較多的技巧性，提按頓挫也多樣分明。

是以，鍾繇傳統中那所謂「點畫異趣」、「勢巧形密」的部份，以及輕快的提按，並沒有被傳達得很清楚，但是祝允明用了許多古體寫法來表現與時代的距離。鍾繇過於簡單的筆形，在藝術家吸收了唐法之後，也無法還原到原始的純粹，雖然在用筆上已經特意簡化複雜的技巧，用不刻意裝飾或降低技術性的筆調書寫。寬綽有餘的空間與扁闊的形體仍被保留。特別的是，〔出師表〕刻意減弱筆鋒之間的連貫性與呼應，無使鋒芒畢露，而使線條中呈現出緊密厚實的質感與一種若即若離的關係，則是祝允明從〔薦季直表〕中提煉出的一種新的鍾繇形象特色，這種特徵在王寵及其後書家的小楷中同樣可見。這種新的視覺形象對明代後來的小楷發展有很大的影響。其審美特徵在發展出樸拙與含蓄的韻味，配合結構，筆畫造型的運用，使整體具有閒雅、蕭散的風格。筆意之間似有若無的連貫性，取代了鮮明的筆鋒軌跡之流露，而成為一種隱而不顯，又以意貫之的特殊型態，頗有老子「守拙」的意味。作者的目的是在表現一種巧趣。大巧若拙，正是這一類書法的寫照。

粗淺的觀察祝允明〔出師表〕與鍾繇〔薦季直表〕在章法，筆速、點畫與用筆結字上確實有相彷彿之處，可以證明在諸多的鍾繇法書之中，祝允明是有意的運用〔薦季直表〕中的元素來創作〔出師表〕的。至於祝允明為何選擇以此作為一種新的風格依據，這當然有其外在環境的因素，與其個人對鍾繇書法的認知背景。

華夏在嘉靖初年（1522）年刻〔真賞齋帖〕時包含了〔薦季直表〕在內的三件作品，這個法帖在當時以精工著稱，十分珍貴。〔真賞齋帖〕刊刻的時間與祝允明寫〔出師表〕時相距不到十年，而在華夏之前，〔季直表〕由沈周長子沈雲鴻收藏。我們有理由相信，祝允明在這八年之中自其表姊夫沈雲鴻處觀摩〔季直表〕的機會不並會太少。而〔薦季直表〕的風格似乎已經融入了祝允明的筆性之中，成為與他個人脾性相合的一種表現形式。其本身也很能理解鑑賞家對這件書法的珍視與愛好。

⁴⁰ 葛鴻楨：〈臨黃庭經考釋〉，《中國書法全集》，第49卷，頁333。

⁴¹ 何傳馨認為王羲之傳世的幾種小楷裡，以〔黃庭經〕最接近鍾繇體，在其〈祝允明及其書法藝術（下）〉一文中亦列舉了祝允明存世的幾本〔黃庭經臨本〕，證明祝允明確實勤寫〔黃庭〕。〔黃庭經〕對祝允明小楷的影響，已經是以一種潛移默化的作用存在於祝允明的楷書作品當中。孟克文在分析祝允明〔出師表〕風格特徵時也特別指出〔黃庭經〕的筆意與結體融入〔出師表〕的情形。見其 *Chu yun-ming (1461-1527) and cultural commitment in Su-chou* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1978), p.202-218。

由〔出師表〕的創作可以肯定祝允明已經接受〔薦季直表〕成為一種重新塑造鍾繇形象的張本，他勇於接受新事物，並敢於以新的形式挑戰舊有的視覺經驗，當然他也受到前輩學者的鼓舞，在他們的鑑定與認知之下，肯定〔薦季直表〕是出自鍾繇之手。⁴²

根據《祝氏詩文集》中所著錄的書蹟題跋中可以了解，祝允明曾經觀覽過〔薦季直表〕、〔王方慶進唐臨晉帖〕、〔定武蘭亭〕、〔懷素千字文〕、〔自敘帖〕等，及其他宋元明初之書蹟，並有〔評書〕一篇專門評論元代明初書家，指陳優弊，具有批評意識。他對魏晉書法的具體理解，在〔出師表〕中可以窺見一二。固然他對鍾繇書法的詮釋，主要是揉合了唐代的嚴謹與秩序，但我們也看到了魏晉與唐楷以怎樣的方式結合在一起。

四、明代書家對鍾繇法帖的選擇及藝術形象之探討

大多數人都肯定鍾繇的「古」，如沈廷麟跋〔文徵明書莊子〕（墨筆烏絲闌小楷書）云：「楷書惟鍾太傅用筆古勁，風度翩然，至右軍則時出新意，變化莫測。」⁴³鄒迪光《始青閣稿》卷二十〈跋雪徑和尚倣鍾繇書法寫金剛經後〉言道：

金剛經諸法無法，諸相無相，諸心無心，是不可思議。鍾繇書渾淪樸樸，蛾眉自具，椎鑿不施，亦不可思議。⁴⁴

「渾淪樸樸」一語形容得很貼切。但是關於〔薦季直表〕的真偽討論，在明代一直是個爭議。雖然像祝允明這種開書壇風氣之先的書家，以引領風騷之姿，率先將〔薦季直表〕納入晉唐法帖的學習範圍之中，並運用其風格元素產生出新的為藝術風貌，但是仍有一些較為謹慎保守的學者、書法家並不認同〔薦季直表〕的風格，不接受〔薦季直表〕代表鍾繇或魏晉楷書的典範。其中最主要的原因，是牽涉到他們對於魏晉書法風格與形象的認知有所不同原故。

文徵明跟祝允明都是明代弘治、嘉靖時期的重要代表書家，但是文徵明的書法很少流露出鍾繇對他的影響。文徵明的小楷作品數量眾多，遠超過祝允明，而且更為工謹細膩。

⁴² 指李應禎對〔薦季直表〕的鑑定與認可，見祝允明：〈跋鍾元常薦焦季直表真蹟〉，《祝氏集略》，卷25，頁1579。

⁴³ 《故宮書畫錄》（臺北：故宮博物院，1965年12月），卷3，頁77。

⁴⁴ 明·鄒迪光：《始青閣稿》，《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000年1月），集部103-420。

明人對其小楷的評價很高，如陳繼儒就非常推崇文徵明寫小楷的恭謹與專注，⁴⁵陸應陽也說：「嘉靖間，文待詔先生以書名天下，真楷精工，妙絕一代。」⁴⁶文徵明小楷的淵源以文嘉的說法最具代表性，出自〔黃庭經〕與〔樂毅論〕。文氏弟子對魏晉小楷的觀點，其實可以代表文徵明家族的意見。如周天球論古之小楷：

常思古人小楷，王右軍〔黃庭經〕，褚河南〔度人經〕，趙文敏〔清淨經〕，皆楷之精者。⁴⁷

不管是從其書法淵源或歷數古代小楷的優秀作品，都沒有鍾繇的身影。雖然有一些文獻記載他臨過鍾、王之蹟，但也不能盡說鍾繇對他完全毫無影響。這裡主要是看不出〔薦季直表〕這一類風格對他產生的作用。可能是文氏個人偏愛娟秀纖細的形象，但也有一部分原因，是因為他懷疑〔季直表〕並非鍾繇真蹟。⁴⁸既然是一件偽作，而且就宋代以來傳世的魏晉小楷，並沒有出現過如〔季直表〕一般扁闊的形象，〔賀捷〕、〔力命〕雖然扁方，卻不粗肥。因此「清瘦」的形體對文徵明來說，是比較理想而且符合他心目中的對魏晉小楷的認識。

鍾繇形象到底是肥或者瘦，從早期有機會見識到鍾繇真蹟的人物之評價中，就已經有一種模糊失焦的現象，這些意見很難整合成一種共識，最有可能的是因為他們看到的是不同作品。在作品不多，又風格各異的情形下，難免各說各話。比如《四體書勢》中說「鍾書瘦、胡書肥」。而出現在梁武帝對鍾繇的敘述中則有「古肥」與「字細畫短」，看似相反的意見。後來學者對這些文字的解讀又有不同角度，認為「字細」代表線條比較細，比較清勁。⁴⁹加上唐太宗評鍾字「長而逾制，古而不今」，李嗣真說鍾繇的形象好比「寒間摩

⁴⁵ 〈明文徵明書盤谷序〉，《石渠寶笈》（景印文淵閣四庫全書 824 冊），卷 5，頁 147，陳繼儒跋文：「衡山先生楷隸，在歐褚堂室間，未肯心服，直與逸少父子爭衡耳。獨書數百言，無一字訛筆，蟻陣雁行，可敬也。」

⁴⁶ 同前註。

⁴⁷ 周天球跋〔文徵明楷書太上老君說常清淨經〕，《故宮書畫錄》，卷 3，頁 78。

⁴⁸ 明·文徵明著，周道振輯校：〈跋薦季直表〉，《文徵明集·補輯》（上海：上海古籍出版社，1987 年 10 月），卷第 23：「鍾元常〔薦山陽太守關內侯薦季直表〕，《宣和書譜》及米史、黃論與他家品目，皆不見記載。惟近時張士行《法書纂要》嘗一及之，且與〔戎路〕、〔力命〕、〔尚書〕、〔宣示〕諸帖並稱。但〔戎路〕諸帖咸有石刻傳世，而此帖亦無刻本，殆不可曉。而陸行直、鄭明德、袁仲長在元世皆博學名能書家，其題語珍重如此，必有所據。先友李公應禎又嘗親為余言其妙，謂『雖積筆成塚，不能得其一波拂也』。公書法妙一世，其言如此，余又安能置喙其間哉？」而文徵明刊刻〔停雲館帖〕時未錄此書，文嘉於：《鈐山堂書畫記·薦關內侯季直表》（盧輔聖主編；崔爾平，江宏副主編：《中國書畫全書》第 3 冊，上海市：上海書畫出版社，1992 年 10 月）下曰：「吳匏庵定為真蹟，然非元常筆也。」可以代表文氏家族對〔薦季直表〕的態度，是疑其為偽的。

⁴⁹ 劉濤：《中國書法史——魏晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版，2002 年 12 月），頁 80-81。

豁，秋山嵯峨」⁵⁰；意象式的描寫與概略的形容，顯然並不是很具體，也徒讓後人陷於五里霧中，只能從文字本身揣度。可以確定的是，「古肥」與「今瘦」是一種比較之辭，藝術形象在比較的形態下，是很容易凸顯出其各自的特色。「字細畫短」，是一個不明確的概念，因為這種視覺效果牽涉到章法與作品的整體性表現，並無法單從這個評語判斷出鍾繇形象所具有的普遍特徵。並且「細」是指筆畫的細，或者字的形體較小？也許兩者都有可能。其次「長而逾制」與「古而不今」只點出了鍾書不同於唐楷，可能有某些地方過長，沒有唐楷結體的勻稱、端整。李嗣真的說法雖然是形象性的語言，但是頗能夠反應鍾繇書法的神態。但是，如前所言，不同作品中的風格可能各具面貌，〔賀捷表〕就與〔力命表〕或者如王羲之臨摹的〔宣示表〕神采各異，即便〔宣示表〕是臨本，還是帶有鍾繇或者〔季直表〕體闊形扁和用筆粗肥的遺意，不可能完全脫胎換骨，只是結構端嚴拘謹得多。這些作品所共同反映的鍾繇並不只是「高古」或「古雅」所能曲盡形容的。

元代鄭元祐（A.D.1292-1364）認為：「〔戎輅表〕楷法傳世為不可及，又以〔季直表〕其法度與〔戎輅〕無少異。」這個觀點對明朝人來說是不可思議的。汪珂玉跋〈魏太傅鍾繇戎輅宣示帖真蹟〉時提到：

遂昌鄭元祐以戎路作戎輅，世遂名戎輅帖耳。余考《廣川書跋》，以昔人辨鍾元常書謂字細畫短，而逸少學此書最勝處，得于勢巧形密。然則察真偽者當求之此，其失於勁密者可遙知其偽也。〔賀表〕畫疏體枝，鋒露筋絕，不復結字，此決非元常之為也。永叔嘗辨此，謂建安二十四年九月關侯未亡，不應先作此表。論辨如此，然鄭遂昌以成侯〔戎輅表〕楷法傳世為不可及，又以〔季直表〕其法度與〔戎輅〕無少異。今三帖具存，鑑別自在。⁵¹

顯然汪珂玉是反對〔戎輅表〕（即〔賀捷表〕）具有鍾繇「勢巧形密」的特點，並含蓄的批評元人以為〔季直表〕與〔戎輅表〕筆法相似的看法。

趙宦光的觀點可以說明，明朝人對鍾繇三表的殊異性是很重視的。他在《寒山帚談》中提到：

⁵⁰ 唐·李嗣真：《書後品》，《佩文齋書畫譜》第2冊（北京：北京市中國書店，1984年9月），頁210。

⁵¹ 明·汪珂玉：《珊瑚網》（景印文淵閣四庫全書818冊），卷1，頁2。

〔季直表〕後出，雖臨摹失真，然古逸並至，必非後人可及。〔戎路表〕字法疑出二帖之間，似亦非偽作，但失真更甚於前。惟〔力命表〕全仿〔季直〕為之，略無奇處，其為效顰可知。總之，〔季直〕傷肉，〔宣示〕傷骨，〔戎路〕則皮相而已。⁵²

趙宦光表現出對〔戎路表〕的不以為然。但董其昌卻持完全相反的意見，其自識〔臨鍾王帖〕云：

鍾書以〔戎路〕為正。……此為吳郡韓宗伯所藏宋搨，與世間搨本形類，而意迥絕。……鍾為右軍源流，右軍筆陣云：字如算子，便不是書。豈若世傳鍾體，了無騫翥之勢耶。⁵³

董其昌表明〔戎路表〕是最能代表鍾繇風格的作品。而當時流行的鍾繇法帖大多過於呆板，有失靈活，這也暗指〔薦季直表〕在內。董其昌曾懷疑〔薦季直表〕非真跡，⁵⁴在他心目中，魏晉小楷是應該要有一種生動的活潑氣勢，這是他從許多魏晉小楷書中覺察體認到的概念。比如他在〔楊羲內景黃庭經〕題跋中說：「楊書以郗氏為師，不學右軍父子，然翩翩有冲霄之度，實自餐霞服氣中來也，非臨池工力所能庶幾也。」⁵⁵楊羲的老師郗愔，以善章草著名，其字遵循衛夫人法，如雲奔龍騰。董其昌舉出楊羲的師承，有意的點出師徒之間的關係，以及存在於魏晉書法中所共同有的特點，在於筆墨當中的生動表現。董其昌觀〔謝希逸月賦卷〕提到米芾臨〔黃庭經〕「以妍媚飛動取態」，說明他對謝希逸書法的感想。⁵⁶種種觀察，讓他理解，筆墨之中的翩跹姿態與飄舉風度，普遍存在於魏晉優秀的作品當中。既然「騫翥之勢」不是王羲之父子所獨有，那麼作為王羲之源流的鍾繇，理所當然地應該具備這種素質。在鍾繇的書法作品中，以〔戎路表〕氣勢最為飛揚，而且董其昌不只一次提到〔戎路表〕是學習鍾繇的最佳途徑：

⁵² 明·趙宦光：《寒山帚談》，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975年11月），頁139。

⁵³ 〈明董其昌臨鍾王帖〉，《故宮書畫錄》，卷1，頁87。

⁵⁴ 明·董其昌〈論書〉：「小楷古帖，鍾太傅〔力命表〕、〔薦季直表〕、〔戎路表〕、〔宣示表〕、〔丙舍帖〕宗刻傳世。內唯〔季直表〕有疑非真者。」董其昌：《容臺別集》卷1，收入《容臺集》（臺北：國立中央圖書館，1968年6月），頁1755。

⁵⁵ 明·董其昌：《容臺別集》，卷5，頁2043。

⁵⁶ 清·青浮山人編輯：《董華亭書畫錄》，收入《美術叢刊》第3輯（臺北：國立編譯館，1986年9月），頁565。

鍾太傅書，予少而學之，頗得形模，後得韓館師借唐搨〔戎路表〕臨寫，始知鍾書自有入路，蓋猶近隸體，不至如右軍以還，姿態橫溢，極鳳翥鸞翔之變也。⁵⁷

董其昌自少學習鍾繇，其與〔戎路表〕的淵源，可從台北故宮所藏之〔紀遊畫冊〕得到印證。〔紀遊畫冊〕作於萬曆十九年，董其昌三十六歲時候的作品。全冊用筆鋒芒畢露，字勢靈動傾側，橫畫起筆之露鋒鉤按、捺筆與豎鉤收筆之按拂與揚起、以及抑左揚右之字勢，與〔戎路表〕關係十分密切。⁵⁸

由文徵明和董其昌的例子來看，他們並不接受〔薦季直表〕成為鍾繇的代表或晉唐小楷的典範，因為他們都不認同〔薦季直表〕可以代表鍾繇的風格，進一步說，他們對魏晉書法形象的認識是與〔薦季直表〕大異其趣的。但這並不表示他們不關切鍾繇對當時書壇所造成的影響，而忽略了〔薦季直表〕已經成為一種時尚潮流。

王世貞於嘉靖年間形容〔薦季直表〕自華夏刊刻以後，「天下之學鍾書者，不復知有〔淳化閣帖〕矣。」⁵⁹又說：

今世烜赫名筆存者，鍾太傅〔賀捷表〕、〔力命表〕，係入宣和內府，邇時議論已屬紛紛。〔薦季直表〕初不經見，〔賀捷表〕近佻，〔季直表〕近媚，〔力命〕雖似〔墓田〕，亦弱，然總之比它書卻有意，恐後人未必能偽作。今天下人學鍾者，俱〔季直表〕，遂爾成風。⁶⁰

或許是這個「近媚」的特點，使當時欣賞〔季直表〕的文人樂於接受它的薰陶，喜愛其獨特的風神韻致。對〔季直表〕媚趣的體會，不獨王世貞，徐渭亦有相同的見解，他在稱讚倪瓚的書法時提到：「倪瓚書從隸入，輒在鍾元常〔薦季直表〕中奪舍投胎，古而媚，密而散，未可以近而忽之也。」⁶¹徐渭認為，「媚」也就是一種姿態，由呈露筆鋒所展現出來的一種妍麗美妙。他在跋〈趙文敏墨蹟洛神賦〉中解釋道：

⁵⁷ 明·董其昌：《容臺別集》，卷4，頁1933-1934。

⁵⁸ 按：朱惠良認為此件作品小楷風格，透露出與米芾小楷風格之密切關係。筆者認為其用筆體勢應該是與〔戎路表〕關係較大，米芾關係較小。米芾小楷筆觸沈厚飽滿，不似此作之剛健犀利。除了筆畫的形質之外，尤其橫畫起筆之刻意詰屈，與ノ捺的開張之勢，都明顯是〔戎路表〕的特色。見朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（臺北：故宮博物院，1993年5月），頁132、182。

⁵⁹ 明·王世貞：〈鍾太傅薦季直表〉，《弇州四部稿》，卷130，頁169。

⁶⁰ 明·王世貞：〈藝苑卮言附錄三〉，《弇州四部稿》，卷154，頁477。

⁶¹ 明·徐渭：〈評字〉，《徐渭集·徐文長逸稿》（北京：中華書局，1999年2月），卷24，頁1054。

古人論真行與篆隸辨圓方者，微有不同。真行始於動，中以靜，終以媚。媚者蓋鋒稍溢出，其名曰姿態。鋒太藏則媚隱，太正則媚藏而不悅，故大蘇寬之以側筆取妍之說。趙文敏師李北海，淨均也，媚則趙勝李，動則李勝趙。夫子建見甄氏而深悅之，媚勝也。後人未見甄氏，讀子建賦，無不深悅之也，賦之媚亦勝也。⁶²

所謂「媚」其實也就是指形質上悅目動人之態。但並不是「今妍」，而是「古媚」，這個概念就很耐人尋味了，而且跟祝允明〔出師表〕中所接受與傳達的〔季直表〕特質，頗不相同。事實上一般人並不容易觀察、注意到這一點，王世貞曾經提醒學鍾、王者必須注意：

學鍾張殊極不易，不得柔中之骨，不究拙中之趣，則鍾降而笨矣；不得放中之矩，不得變中之雅，則張降而俗矣。⁶³

這是一個十分有遠見的建議，並且使人們意識到，王世貞對鍾繇的觀照，不僅僅是在其特殊的結構⁶⁴與媚趣，王世貞還從前人不善學鍾書的經驗中得知，一般人只能見到鍾繇的「拙」，領略不到其中之「趣」。而鍾繇之「趣」，恐怕是最難以表現的。「拙趣」和「媚巧」或許在王世貞的觀念中並不是一種相反、相對的概念，因為其中有著相輔相成的微妙關係。

從後來的許多文獻資料中確實有許多對〔季直表〕的批評。如《快雪堂帖》的作者馮詮說：「〔薦季直〕及逸少臨鍾諸帖，運筆重滯，為後來拙書開一便門，吾所弗取。」⁶⁵恐怕他是受到了董其昌取擇魏晉小楷之的影響。但是不容否認，在〔季直表〕刊刻流傳的過程中，人們對其之認識透過翻刻或偽造的出版品，會有許多不同的意見產生。重點是，從書法創作的立場來看，新的典範不必然要論及真假，因此究竟鍾繇三表中，哪一個能代表鍾繇真正的面貌，或表現得逼真一些？或許並不是最重要的。最重要的是那些欣賞接受或不接受〔薦季直表〕的人對鍾繇書法意趣的領略何在？或者反過來看，這些推崇〔薦季直表〕的書家文人，又從〔季直表〕中擷取了哪些素材，成為他們創作的資源？畢竟在藝術創作的領域，新的素材與新觀念，才是藝術表現之所以能延續與形式不斷推陳出新的關鍵因素。

⁶² 明·徐渭：《徐渭集·徐文長三集》，卷20，頁579。

⁶³ 明·王世貞：〈藝苑卮言附錄二〉，《弇州四部稿》，卷153，頁465。

⁶⁴ 王世貞在觀〔季直表〕之後說：「此表小法楷法十各得五，覺點畫之間真有異趣，所謂幽深無際，古雅有餘，昔人故不欺我也。」王世貞：〈鍾太傅薦季直表〉，《弇州四部稿》，卷130，頁169。

⁶⁵ 容庚：馮詮〈洛神賦十三行跋〉，《叢帖目》（香港：中華書局，1980年1月），卷5，頁356。

五、結論

隨著文人藝術家對鍾繇書法形象的認知與藝術風格的領略之不同，在藝術創作的表現上根據這些觀念所形成的小楷風貌自然也千差萬別。可以看到明朝小楷具有繁花勝景的姿態，基本上有取鍾繇的古拙蕭散，如祝允明、王寵、八大山人；取其飛動如董其昌；得其古媚遒勁者如徐渭、張瑞圖、黃道周、王鐸等，三大類型。⁶⁶小楷風格的發展明顯的與鍾繇法書的刊刻流傳有著相呼應的關係。

從蘇州地區書法家祝允明、王寵等人取鍾繇圓勁淡雅的筆意，表現出古樸凝鍊與疏朗蕭散的風度，刻意脫開趙孟頫的影響，從〔薦季直表〕中擷取樸素與含蓄的用筆，到張瑞圖、黃道周、八大山人古質而遒麗的帶有隸意的表現，證明明代小楷已有其獨特的面貌，這種面貌是以晉唐小楷為基礎，參以鍾繇的參差異趣，或肥或瘦的表達出時代的共同追求，即是一種既富現代感，又具有古典美的特質。明代小楷的特殊面貌必須從帶有鍾繇元素的作品中去尋找，才能看出他與其他時代的真正差別。當然明代除了在筆法與結構的形式上取鍾繇之特長之外，還以書寫古體與加入章草的元素、行草的筆意，組織出一種他們心目中理想的小楷。但是本篇論文主要探討明代如何擷取鍾繇的形象（以祝允明為例），從明人對鍾繇法帖的接受與選擇，來理解明代小楷風格的變遷與發展中的一個要素，而由於受限於篇幅，無法一一詳述各家小楷與鍾繇之間的關係，但此議題將留待日後繼續研究、論述。

鍾繇的影響自南宋以後有逐漸擴增的趨勢，明代由於晉唐法帖的盛行與墨跡本〔薦季直表〕的出現，使得小楷法帖有了新的典範可以遵循。新的視覺感受，想必能給藝術家不同的觸發，不管是接受或否定〔季直表〕的書家，在一定程度上也會受到鍾繇其他法書的影響，畢竟鍾繇書法在當時是非常興盛的，因為整個明代社會風氣的基調是崇尚古典的。一直到萬曆以後，鍾繇的〔薦季直表〕還是很受歡迎，安世鳳（萬曆年間）《墨林快事》卷四〈鍾繇薦季直表〉條下云：

古人評此書為無上太古法書第一，以故近日耳食之輩多有學之，以謂之鍾體。苟且破碎，貽羞往詁，識者明知其偽而無以折其口，惟以司徒之銜辨之，宜其尚盛行而未熄也。⁶⁷

⁶⁶ 作者曾研究過王寵小楷，見朱書萱：〈王寵的人生觀與書法風格〉，《明代中葉吳中書家及其書風的形成》。而綜觀明代書家小楷作品，按照作品風格判斷可以約略分為三大類型。

⁶⁷ 明·安世鳳：《墨林快事》（臺北：漢華文化事業，1970年10月），頁296。

文中對〔季直表〕多所批評，卻也恰巧反映出〔季直表〕風潮不退的現象。然而，一直到清代，顧復對〔薦季直表〕仍有很高的讚譽：

若〔季直表〕開卷時一望而識太羹玄酒意味，徐而察之，垂必縮，往必收，八法精緊而轉折頓挫有氣，絕無諸碑刻油滑氣，此唐摹之最精者。⁶⁸

大抵明人對這件作品有四種態度，一肯定為真跡，二是存疑，三認定是後人摹本，四宋人偽作。⁶⁹不論是真是假，最起碼是元代以前的手筆，而經由〔真賞齋帖〕的刊刻流傳，使其廣為傳佈，很多人可以透過刻本一睹鍾繇的另一種風采，有別於宋元以來對鍾繇的認識。這是相當不同的視覺經驗與藝術形式，因此有諸多的討論與批評，但也正顯示出當時人在這種氛圍之中，對這種視覺印象不可能完全視而不見或棄之不顧。

胡應麟在《少室山房集》卷一百七〈跋鍾元常季直表〉中記載：「丙戌秋余嘗偕汪司馬過弇中玩諸古帖，司馬乞鍾太傅〔季直表〕觀之。」⁷⁰不論是好事家或者真正心儀此書蹟的人，都會受到它的吸引。但是對書法家來說，藝術形象是有其意義與象徵性的，一方面表達自己的主觀愛好，一方面表達出自己的藝術經驗與藝術個性。因此對於不同典範的選擇除了具有個人主觀的因素之外，還包含藝術家對古典時期風格的認知與理解，在這雙重的條件之下，才能看出古典對藝術家的真正作用。

鍾繇傳世法帖在〔淳化閣帖〕中以及後來出現的總共有六七種，而最能真實反映鍾繇書法的只有〔力命表〕、〔戎輅表〕跟〔薦季直表〕，自明代中葉以後〔薦季直表〕的影響力與日俱增，蘇州地區書家的藝術實踐有著關鍵性的作用，祝允明的〔出師表〕在這方面的努力和嘗試有目共睹。這種風格所表現的審美性質，與當時社會崇尚「古雅」表現「拙趣」的風尚相表裡。「古拙」並未出現在唐宋時期對鍾繇書法的批評當中，這個審美概念是一個新的，屬於一種新的詮釋，因此「古拙」成為鍾繇的一種特色，是明代與唐宋時期對鍾繇書法認知的最大不同之處。除了對魏晉六朝的一般認知如「飄逸瀟灑」、「古雅異趣」之外，王世貞提出「拙中之趣」或如徐渭所言「古而媚」這些觀念，都是明人在其特有的時代背景中所產生出來的一種新的詮釋，要言之，明人以「拙」來表現鍾繇之「趣」。這

⁶⁸ 清·顧復：〈魏鍾繇薦季直表〉，《平生壯觀》（臺北：漢華文化事業，1971年5月），卷1，頁3-4。

⁶⁹ 肯定真跡與存疑者，見前文之討論。趙宦光認為此為後人臨摹，前註52。詹景鳳、安世鳳都主張是宋人偽作。詹景鳳：〈題汪芝〔黃庭〕後〉，《東圖玄覽編》，收入《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1992年10月）第4冊，卷4，頁53：「〔季直表〕紙瑩白完好而帶竹，如今毛邊紙狀，筆是半禿筆，鋒芒已盡矣。雖古雅而使轉有生澀者，細閱無含蓄深遠之趣，予以為後人贗寫，但以比今吳中刻本，則刻本露鋒而此較藏鋒也。……〔薦季直表〕直宋人偽作耳。」安世鳳於〈鍾繇薦季直表〉，《墨林快事》，卷4，頁270-271下云：「……乃宋人之少解事者為之。……」

⁷⁰ 明·胡應麟：《少室山房集》（景印文淵閣四庫全書1290冊），頁775。

固然是在前人的經驗基礎中發展出來的，但仍具有時代的意義。這些觀念與藝術創作有著密不可分的關係，他提醒我們，對古典的重新理解與詮釋，將有助於藝術形式的演變與創造。

徵引文獻

古籍

- *唐·張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術，2004年1月）。
- 宋·黃伯思著，趙彥國注評：《黃伯思·東觀餘論》（南京：江蘇美術出版社，2009年2月）。
- *明·王世貞：《弇州四部稿》（臺北：商務印書館，1983年6月，景印文淵閣四庫全書1281冊）。
- 明·安世鳳，《墨林快事》（臺北：漢華文化事業，1970年10月）。
- 明·汪珂玉：《珊瑚網》（臺北：商務印書館，1983年6月，景印文淵閣四庫全書818冊）。
- *明·祝允明：《祝氏集略》（臺北：中央圖書館，1971年6月）。
- 明·胡應麟：《少室山房集》（臺北：商務印書館，1983年6月，景印文淵閣四庫全書1290冊）。
- 明·徐渭：《徐渭集》（北京：中華書局，1999年2月）。
- 明·鄒迪光：《始青閣稿》，《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000年1月）。
- *明·董其昌：《容臺別集》（臺北：中央圖書館，1968年6月）。
- 明·趙宦光：《寒山帚談》，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975年11月）。
- 明·董其昌：《董華亭書畫錄》（板橋：藝文印書館，1966年，百部叢書集成本）。
- 清·顧復：《平生壯觀》（臺北：漢華文化事業，1971年5月）。
- 清·青浮山人編輯：《董華亭書畫錄》，《美術叢刊》（臺北：國立編譯館，1986年9月）。

近人論著

- 中田勇次郎：〈明清時代の集帖〉，《中田勇次郎著作集》第4卷（東京：二玄社，1985年4月）。
- 中田勇次郎：〈祝允明の書論〉，《中田勇次郎著作集》第4卷（東京：二玄社，1985年4月）。
- 中田勇次郎：〈鍾繇とその書〉，《中國書論集》（東京：二玄社，1980年11月）。
- 王家葵：〈陶弘景與梁武帝論書啟研究〉，《書法研究》，2003年第1期，頁58-81。
- *朱書萱：《明代中葉吳中書家及其書風的形成》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年）。
- 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（臺北：故宮博物院，1993年5月）。

- 西川寧：〈楷書の成立——敦煌・樓蘭・吐魯番出土文書による四～六世紀の解明〉，《西川寧著作集》第1卷，中國書法叢考一（東京：二玄社，1991年5月）。
- *何傳馨：〈小楷模範——鍾繇薦關內侯季直表〉，《故宮文物月刊》5：10，第58期（1988年1月）。
- *何傳馨：〈祝允明及其書法藝術（下）〉，《故宮學術季刊》10：1，1992年秋季號。
- 容庚：《叢帖目》（香港：中華書局，1980年1月）。
- 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）》（臺北：歷史博物館，2004年7月）。
- *傅申：《海外書跡研究》（北京：紫禁城出版社，1987年12月）。
- 葛鴻楨：〈臨黃庭經考釋〉，《海外書跡研究》（北京：紫禁城出版社，1987年12月）。
- 劉九庵：〈祝允明草書自詩與偽書辨析〉，《中國書法全集》49（北京：榮寶齋，1998年10月）。
- 劉濤：〈從「鍾張」到「二王」——試論魏晉新書風的三個階段〉，《第五屆中國書法史論國際研討會論文集》（北京：文物出版社，2002年8月）。
- ***Christian Murck**（孟克文），*Chu yun-ming (1461-1527) and cultural commitment in Su-chou* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1978.)
- ***Zhu, Hui-liang**, *The Chung Yu Tradition: A Pivotal Development in Sung Calligraphy* (Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1990.)

（說明：徵引文獻前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Christian Murck. *Chu, yun-ming (1461-1527) and cultural commitment in Su-chou*. Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1978.
- Chu, Yun-ming. *Zhu shi ji lue*. Taipei: Zhong yang tu shu guan, 1971.6.
- Dong, Qi-chang. *Rong tai bie ji*. Taipei: Zhong yang tu shu guan, 1968.6.
- Fu, Shen. *Hai wai shu ji yan jiu*. Beijing: Zi jin cheng chu ban she, 1987.12.
- He, Chuan-xin. "Chu yun ming ji qi shu fa yi shu". *Taipei: The National Palace Museum Research Quarterly*, 10:1, 1992, P6-32.
- He, Chuan-xin. "Xiao kai mo fan--Zhong you jian guan nei hou ji zhi biao". *Taipei: The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, 5:10, 1988.1, p52-57.
- Wang, Shi-zhen. *Yan zhou si bu gao. Ying yin wen yuan ge si ku quan shu*. Taipei: Taiwan shang wu yin shu guan, 1983.6.
- Zhang, Yan-yuan. *Fa shu yao lu*. Beijing: Ren min mei shu chu ban she, 2004.1.
- Zhu, Hui-liang. *The Chung Yu Tradition: A Pivotal Development in Sung Calligraphy*. Princeton: Princeton University Ph. D. dissertation, 1990.
- Zhu, shu-xuan. *Ming dai zhong ye wu zhong shu jia ji qi shi feng de zing cheng*. Taipei: National Taiwan Normal University Ph. D. dissertation, 2001.

The reception and interpretation of Zhong You calligraphy in Ming Dynasty — a study on Zhu Yung Ming Chushibiao

Zhu, Shu-xuan

(Received July 9, 2012; Accepted October 22, 2012)

Abstract

The aim of this research is to realize the reception and interpretation of Zhong You tradition among the artists in the Ming dynasty after the appearance of Jianjizhibiao, a very well known regular script spread in the Suzhou area by Zhong You during the middle of the Ming period. The development of Kaishu depending on the Zhong You tradition has played a crucial role in calligraphic works throughout the time. This study focuses on the background and the technique of the Zhu Yung Ming Chushibiao, which is obviously affected by the style of Jianjizhibiao rather than other works of Zhong You. The intention of following Jianjizhibiao has made Chushibiao a very unique and creative work that presents a new vision in the field of calligraphy. Through the discussion in the contexts by many of the scholars and a form analysis methodology for this artwork, how artists conform to the Wei Jin tradition and the approach they create for the ideal images in their works will be explored.

Keywords: ZhongYou, Jianjizhibiao, ZhuYungMing, Chushibiao, Kaishu in Ming dynasty