

夏荊山書學藝術探討

台灣藝術大學書畫藝術學系博士生

陳孟誼

摘要

夏荊山居士畢生從事佛教藝術，其書法內容多為其對於佛經之書寫、佛理的體悟與世人之勸戒，形成社會中導正向善的力量。加上多年旅居台灣、美國、日本與大陸地區，更令其書畫藝術形成廣大影響，

本文針對夏荊山居士書法藝術研究，首先透過《夏荊山中國佛像畫集》中所呈現之畫作題款書法，逐步整理其不同書體表現樣貌與歷年發展變化，再回到其書法作品中，探討分析其書學特徵，接下來從章法布局、用字結構與用筆筆觸等面向加以探索比較，發現其具有顫筆表現。本文最後也試圖從〈瘞鶴銘〉刻石為軸線，探討宋代黃庭堅一波三折筆法、清代何紹基回腕執筆到清末民初曾熙、李瑞清、張大千等人不同方式經營顫筆之表現，來勾勒出夏荊山居士的書法顫筆之淵源與脈絡。

夏荊山書學藝術探討

藝術家之創作來自於個人生平之經歷，夏荊山居士能以畢生心力投入佛像畫之創作自有其生平佛法因緣，本文主要為討論其書法創作特色，在先前相關研討會論文中，已有蔡介騰教授發表的〈夏荊山書法篆刻藝術探討〉，蕭順杰發表的〈夏荊山的書法藝術與常用印賞析〉，都有點出夏荊山居士書法的特色，對於其中書法表現歷程則較少著墨，相關單純可見書法作品資料多數為晚年書跡，風格較為一致，難以全面分析其風格特色分期，本文嘗試藉由尋找歷年畫作題款文字，逐步找出其不同書體間書寫習慣的變化，來尋找出夏荊山居士書寫特徵，另外再從晚年書風表現特色加以比對討論，夏荊山居士個人部分資料因各家描述略有差異，今據官方網站所提供之年份為主要參考，其他先進相關論文作為參考資料補充，若撰文有誤，尚乞方家賜教。

一、 夏荊山居士生平簡述

夏荊山居士字光樺，又名楠竺居士，1927 年出生於山東濰坊，1943 年得師從郭味蕓先生(1908-1971 年)學習花鳥與山水等。1949 年後，隨國民政府播遷來台，1954 年於台中蓮社皈依佛門，並拜南亭法師為師，後因緣結識南懷瑾居士，受其提攜不但佛事頓長，自軍中退伍後，還為就近侍奉南懷瑾居士而搬遷至臺北。就如佛家講究因緣一般，繪畫與修佛的機緣，促使夏荊山居士在 1964 年建立「立康美術公司」，而其主要業務即以其所

作之花鳥、仕女等工筆畫進行外銷，這段期間也開班教授丹青，可說將個人興趣與事業相互結合並逐步朝向成功發展的階段。

夏荊山居士於 1967 年後移居美國，這段期間還前往美術學院研修，同時參訪世界各大博物館進行研習、臨摹，並專心致力於佛像繪畫藝術，1988 年閉關十個月後，更體悟佛像微妙之境，發下宏願用繪製佛畫來度過餘生。

1993 年大病初癒後，更讓他決心推廣佛教藝術，便於次年於北京密雲創辦「荊山畫院」推廣佛畫，前後延續了 19 年，直到 2012 年因個人身體年邁方關閉。夏荊山居士在大陸前後 20 餘年，期間除了主持荊山畫院工作，在中國內地當初尚著重經濟發展之當下，也發揮其在美國等地華僑圈之影響力，積極推動社會服務、修復古廟等公益活動，都是其內心發自對佛教復興與推廣的使命所使然。

夏荊山居士一步一腳印地推動佛教文化事業，也獲得於北京故宮、澳門與美國洛杉磯等地展覽，並受華人各界廣泛的收藏，個人書法作品還曾隨神州七號上太空飛行，以宣揚和平理念；另外，夏荊山居士率領弟子編輯共 5163 幅佛像繪畫作品《佛像典藏》9 卷 81 冊，更被譽為「造像版的大藏經」。2009 年中國文化部成立夏荊山佛像繪畫藝術研究中心，來針對夏居士多年繪畫成果進行整理研究，我想這是近代繪畫藝術創作者少有的

殊榮。2014年夏荊山居士返台成立財團法人夏荊山文化藝術基金會，這也是他秉持對藝術的熱情、對台灣藝術界注入更多發展活力，造福更多社會大眾。

二、 夏荊山書法表現特色

夏居士有一甲子以上的創作歲月，累計書法作品必然可觀，尤其與眾弟子合力繪製《佛像典藏》共5163幅佛像繪畫作品，當中必定有更多書法佳作可供討論，但在目前手頭相關資料有限之情況下，暫以2013年北京工藝美術出版社所出版的《夏荊山中國佛像畫集》來加以探討。

該畫集共分上下兩集，以一頁圖畫一頁書法方式呈現，上集書法作品有60件，畫作題款33件(其中3張畫有不同書體題款，為方便統計書體，故分開算)，下集則有書法作品有62件，畫作題款34件(其中1張畫有詩堂與題款因書體不同，故分開算)。下面就各個畫作題跋書法與書法作品分別加以介紹如下：

(一) 畫作題跋書法

針對《夏荊山中國佛像畫集》中畫作題跋部分，個人參考夏荊山居士畫冊中所標註的創作年代做為主要依據，統計其不同年度之題跋書法數量狀況，因為有看到夏荊山居士不同書體的創作表現，所以也將題跋書法中

的不同書體加以分開計算，並於表中標記顯示，今就畫冊中各畫作之題跋書法依其年代、書體與對照之頁碼、作品件數統計，分類如下表 1，合計共 67 件題跋書法作品，整理如下：

表 1 《夏荊山中國佛像畫集》畫作題款年代、書體與對照之頁碼、作品件數統計表

創作年份	書體	數量	備註
1970	楷書	1	〈上〉 P113
1974	行書	1	〈上〉 P45
1976	楷書	1	〈下〉 P111*
1982	行書	1	〈上〉 P43
	楷書	1	〈下〉 P87*
1983	楷書	1	〈下〉 P115*
1985	楷書	7	〈下〉 P73*/ 〈下〉 P75*/ 〈下〉 P77*/ 〈下〉 P79*/ 〈下〉 P81*/ 〈下〉 P83*/ 〈下〉 P85*
1988	行書	1	〈上〉 P3
	隸書	2	〈下〉 P5/ 〈下〉 P7
1991	行書	1	〈下〉 P15
1992	隸書	1	〈上〉 P9
1995	行書	2	〈上〉 P47 // 〈下〉 P33
1996	楷書	2	〈上〉 P31 // 〈下〉 P3
	行書	3	〈上〉 P21/ 〈上〉 P29/ 〈上〉 P35
1997-1998	隸書	1	〈上〉 P1(題額)
	行書	1	〈上〉 P1(落款)
1998	行書	2	〈下〉 P17/ 〈下〉 P21
1998-1999	行書	1	〈上〉 P27
1999	行書	1	〈上〉 P39
1999-2000	楷書	1	〈下〉 P11(詩堂)
	行書	4	〈上〉 P5/ 〈上〉 P7 // 〈下〉 P11(題畫)/ 〈下〉 P29
2000	行書	1	〈上〉 P33
2002	行書	4	〈上〉 P13/ 〈上〉 P19(落款)/ 〈上〉 P41 // 〈下〉 P107
	楷書	1	〈上〉 P19(心經)
	隸書	4	〈上〉 P115/ 〈上〉 P117 // 〈下〉 P117/ 〈下〉 P119

創作年份	書體	數量	備註
2003	隸書	1	〈上〉P11(題額)
	楷書	1	〈上〉P11(心經)
2004	行書	3	〈下〉P13/ 〈下〉P19/ 〈下〉P31
2005	行書	2	〈上〉P15 / 〈下〉P25
2006	楷書	1	〈下〉P9
2007	行書	1	〈上〉P49
2010	行書	1	〈上〉P107
2011	行書	9	〈上〉P51/ 〈上〉P101/ 〈上〉P105/ 〈上〉P109 // 〈下〉P95/ 〈下〉P97/ 〈下〉P99/ 〈下〉P101/ 〈下〉P105
2012	行書	2	〈上〉P119 // 〈下〉P103
合計		67	

*:該書作為僅簽名之書作

透過上述表格整理，我們初步可以了解夏荊山居士在 1985 年之前的畫作，不少作品僅有蓋章或僅落「楠竺」、「楠竺居士」款，因簽名款較難展現書家個人面目，因此統計表上也加以標示，其中早年題款較為長篇的落款有 1970 年〈桃李夜宴圖〉¹楷書題跋(參考下圖 1)、1974 年〈男相觀音〉行書題跋、1982 年〈水月觀音〉行書題跋等，比較 1970 年〈桃李夜宴圖〉楷書題跋與 1985 年〈羅漢圖〉系列的畫作楷書題款² (參考下圖 2)，可以發現這十餘年期間簽名較為雷同，多取用古楷(參考下圖 3)或傳為唐人褚遂良枯樹賦(參考下圖 4)的書寫特徵，例如字形較扁、重心較低與結構集中與誇張延伸的筆劃等。

¹夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(北京，北京工藝美術出版社，2013 年 12 月)，(上)P113

²夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(下)P73&P75

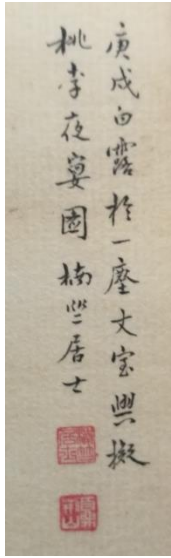


圖 1 夏荊山〈桃李夜宴圖〉題跋楷書 1970 年

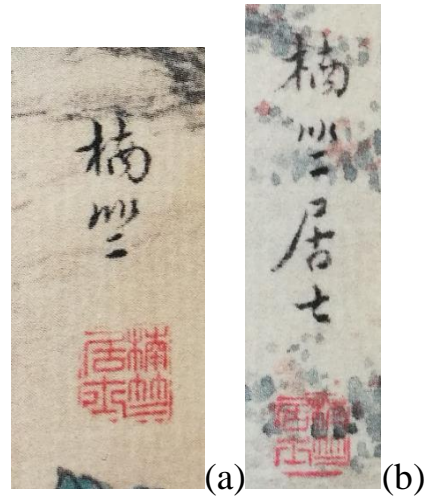


圖 2 夏荊山〈羅漢圖〉題跋楷書 1982 年

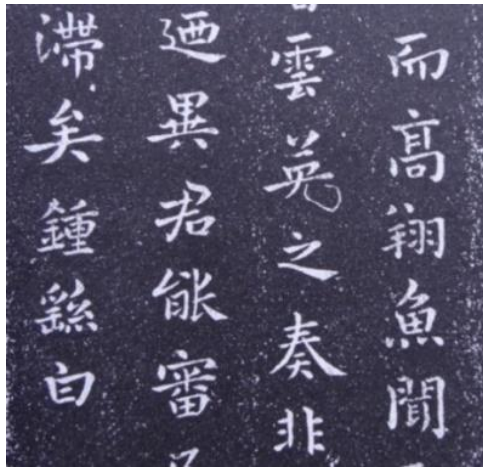


圖 3 鍾繇小楷〈還示帖〉局部

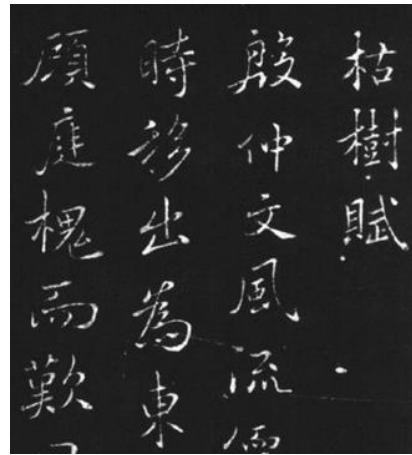


圖 4 傅褚遂良〈枯樹賦〉局部

1988 年以後開始有隸書題跋加入，而在 1998-2003 年期間也會運用不同書體穿插作為更多落款的表現面目，像是 2003 年結合隸書題「南無觀自在菩薩」與硃筆楷書心經的朱衣〈觀音菩薩〉，紅黑輝映形成佛像莊嚴典雅的表現面目，但是這類隸書與楷書所書寫之題跋作品，在 2003 年之後就不再出現，改以行書落款居多。

比較 1988 年〈普賢菩薩圖〉隸書題跋³(參考下圖 5)與 2003 年〈觀自在菩薩圖〉⁴畫作隸書題款(參考下圖 6)，可以發現兩者相同的文字，像是「南」、「無」、「菩」、「薩」等字，在十餘年期間，基本上維持穩定而相近之表現風貌。

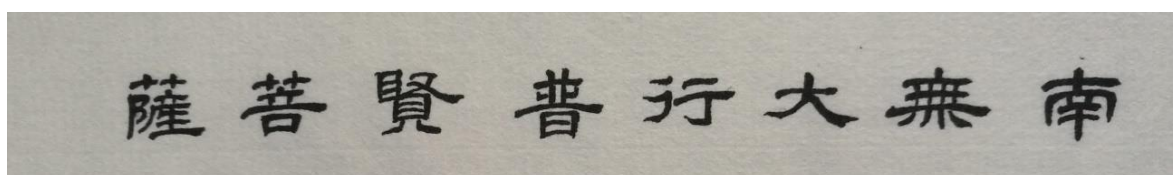


圖 5 夏荊山〈普賢菩薩圖〉題跋隸書 1988 年

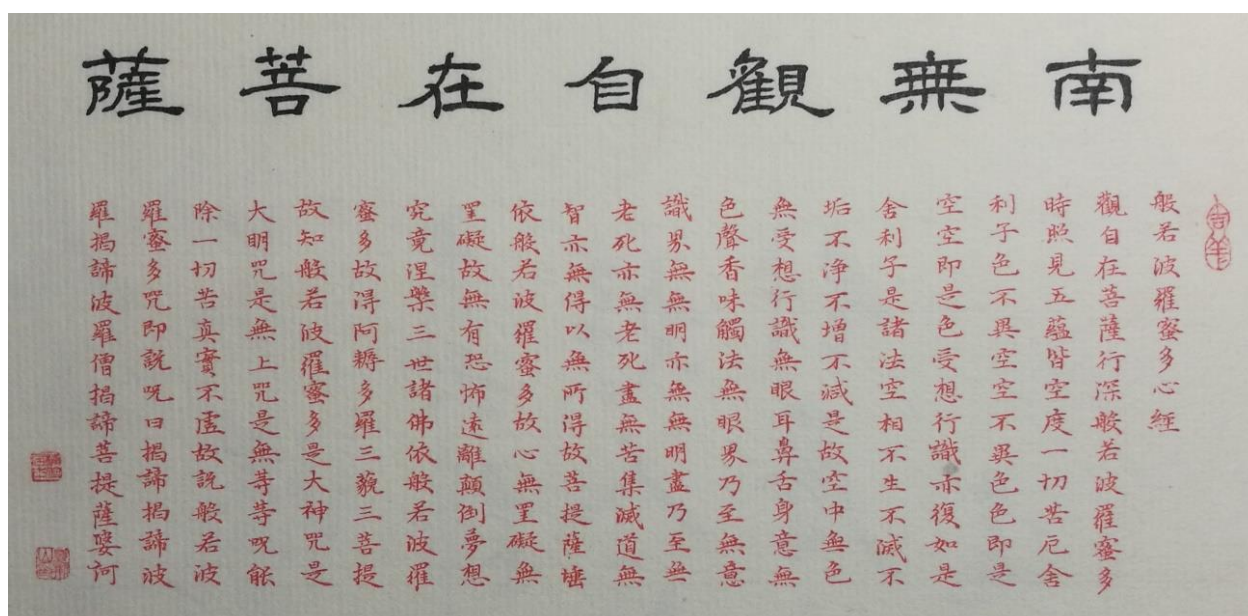


圖 6 夏荊山〈觀自在菩薩圖〉題跋隸書與楷書 2003 年

從歷年統計落款作品數量來看，也可看到 1995 年以後，畫作題跋逐漸變多，2004 年後大部分畫作題款就多以行書表現為主了。若以每年題款數量來看，以 2002 與 2011 年這兩年作品數量較高，各有 9 件；1987 年雖

³夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，(下)P7

⁴夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P11

有 7 件，但多為較早期僅為簽名款；而 1996 年也有 5 張畫作，分別以楷書與行書書寫之題跋，可說是書體多樣又創作數量較多的時期。

因為畫作落款不似單純書法創作，需搭配畫作安排，通常較為常見書寫文字為小。為求方便比較，我們整理將 1974 年〈男相觀音圖〉⁵行書題跋局部(參考下圖 7)、1982 年〈水月觀音圖〉⁶的畫作行書題款局部(參考下圖 8)與 2012 年〈鍾馗圖〉⁷的畫作行書題款局部(參考下圖 9)，可以發現從最早 1974 年起其行書即具有顫筆表現，令其行書表現出渾厚凝鍊的線條；在 1982 年的書作中，看到其融合 1974 年行書顫筆筆觸與開合疏密的結構；而畫冊中最晚的 2012 年之相關行書簽名，不但與其他大量書法作品書寫年代相近，也可以看出隨著歲月增長，行書書作之章法布局越發多樣性、書寫時文字的結構表現注重開合疏密性的變化與令人印象深刻的顫筆筆觸，在長期創作中，其行書表現應是其個人所認定具有較高辨識度之樣式。

⁵夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P45

⁶夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P43

⁷夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(下)P103

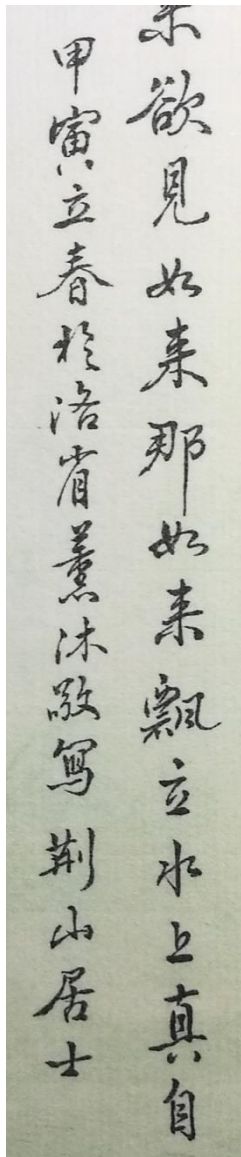


圖 7

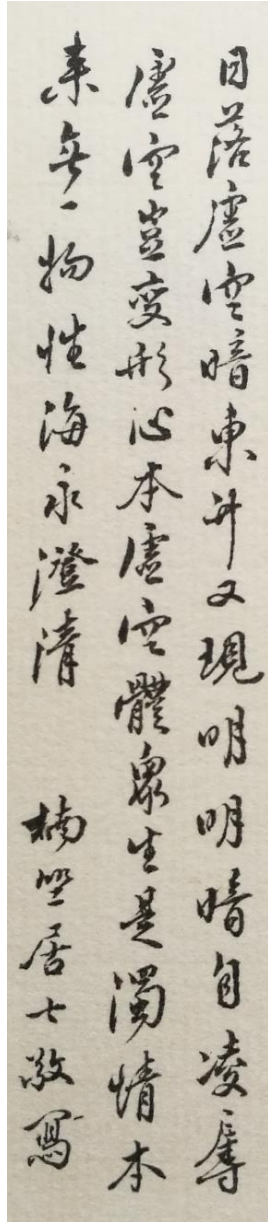


圖 8

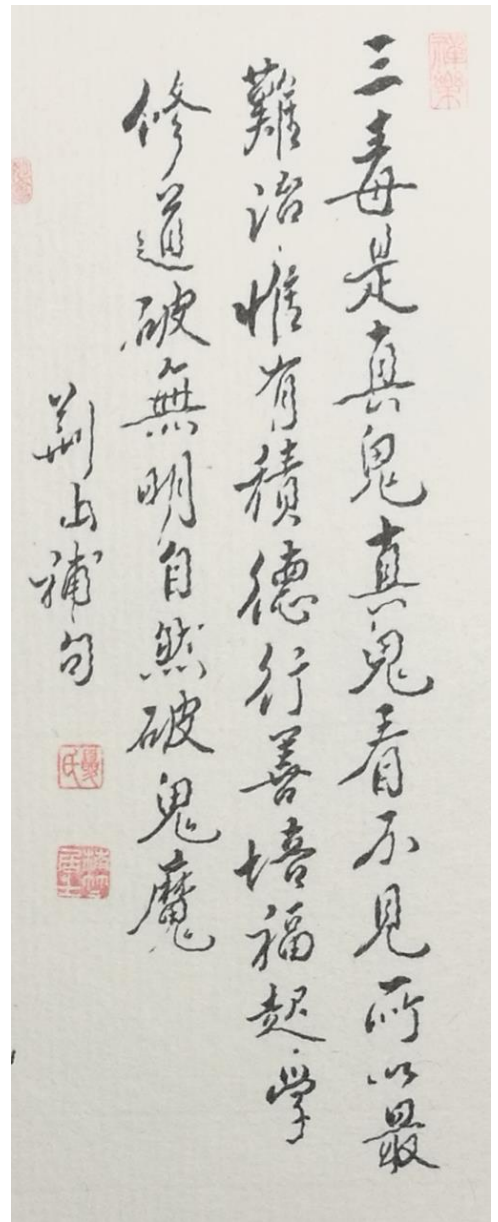


圖 9

圖 7 夏荆山〈男相觀音圖〉題跋局部行書 1974 年；

圖 8 夏荆山〈水月觀音圖〉題跋局部行書 1982 年；

圖 9 夏荆山〈鍾馗圖〉題跋局部行書 1982 年

(二) 單純書法作品

《夏荆山中國佛像畫集》中單純書法作品的部分，統計共有 122 件，

全部皆為行書作品，書寫年代主要在 2011-2012 年；因為時代接近，較難

比較其中個人演變差異，參考前文曾就題款書法部分，我們約略了解夏荆山居士不同年代之行書書法風格，並歸納出幾個特徵，以下就用書法研究常見的章法布局、用字結構與用筆筆觸等幾個面向來加以分析敘述如下：

1. 章法布局

關於夏荆山居士在《夏荆山中國佛像畫集》中的書跡，從書寫內容與表現技法有基於傳統也有獨特的安排之處，考量研究篇幅，下面就其中觀察到較有特色之的表現、或針對與古人相暗合之處略加說明如下：

觀察夏荆山居士書法布局有幾種獨特之布局安排，舉例來說，在〈己心是佛〉書法⁸作品中(參考下圖 10)，會發現作品中每行開始高度不一，即第一行為全篇最高，第二三行逐次下降行高，這樣的書寫方式形成一種由右上向左下逐次下降之布局，第四五行雖然又比第三行的首字低 1.5 字的高度，但第四行的落款行長相較於第三行為低，形成整體上不齊下穩定的平衡樣式，對熟悉傳統布局的書家而言，似乎有點不習慣。

⁸夏荆山:《夏荆山中國佛像畫集》，(下)P102

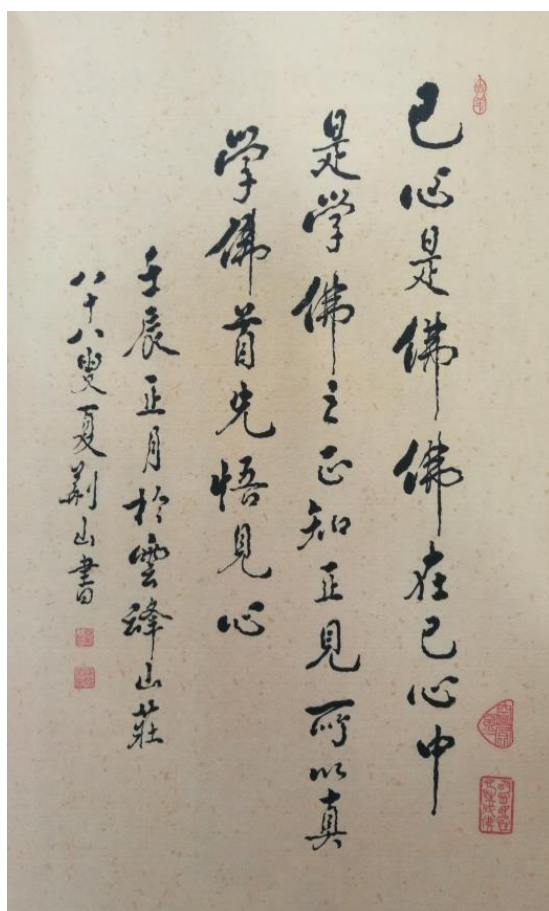


圖 10 夏荆山〈己心是佛〉書法

這樣的特殊布局，在偶然機會下看見一件董其昌(1555-1636 年)在題傳巨然〈層巖叢樹圖〉的詩堂中(如下圖 11)，曾出現這種由右上向左下逐次遞減的布局形式。董其昌身處明朝中後期，為當時華亭派的領袖人物，在當時士大夫有很高地位，其修禪、寫字、作畫都十分精通，也可說是當時禪宗與儒學相互交流的重要見證。禪家講究直指本心之精神，也讓當時書家之表現呈現不受任何傳統的格調意趣約束，董其昌對於禪意體會後，形成一種平淡意遠的行草作品，這種文人與禪宗的結合表現風貌，也迷倒後來的清朝康熙皇帝，造成董其昌在清代數百年之影響。

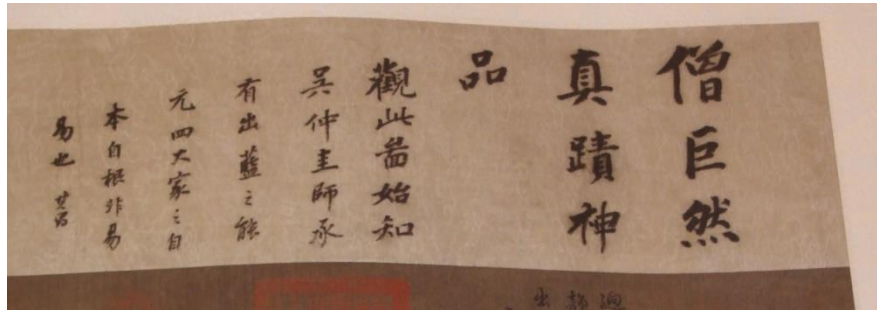


圖 11 董其昌〈題巨然層巖叢樹圖〉詩堂

夏荊山居士出生於民國初年的山東，當時因崇尚董其昌的四王遺風影響在中國各地仍十分受到重視，加上夏荊山居士也深究佛學，遠赴美國時也多所取法，或許這當中也促使兩人形成相近之章法表現。

另外，關於章法中的落款位置，夏荊山居士除了一般常見的由右至左書寫布局之外，不少書作會打破慣例將落款文字書於首行，形成由右到左閱讀時，會有先讀款文再讀主文的閱讀衝突，像是〈世人都怕死〉書法⁹(參考下圖 12)與〈學佛苦修〉書法¹⁰(參考下圖 13)，視覺上的衝突常會造就新的藝術表現形式，新樣式若通篇安排恰當，也會形成新的經典樣式。夏荊山居士就是善用這種衝突，形成不同的表現手法。偶然之間，看到台北有出版一件王鐸〈贈單大年〉軸(參考下圖 14)，¹¹當中落款位置亦置於首行，當時夏荊山居士已久居北京，未必見過此軸，但是藝術在跨時代與區域中，卻在冥冥中有相契合之表現

⁹夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P58

¹⁰夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P120

¹¹王政松:《突兀巖巒氣-王鐸》，(台北，倦勤齋，2008年12月)，P78

處。

此外，欣賞夏荊山居士書寫書法作品，經常看他使用新式標點符號，以求閱讀者明瞭，像是圖 13 〈學佛苦修〉書法作品中，就於第二行末使用問號。從前書畫是上層知識分子的往來酬唱之用，題款者經常在作品中引經據典地隱喻或暗示心中的看法，在當時是一種才學表現，通常文字說明不加句讀，一行直書而下，此讀法當時或無爭議，不同時代的後人卻因為其中句讀擺放位置不同，常讓人有不同想像空間，形成不同面相解讀之爭論所在多有。

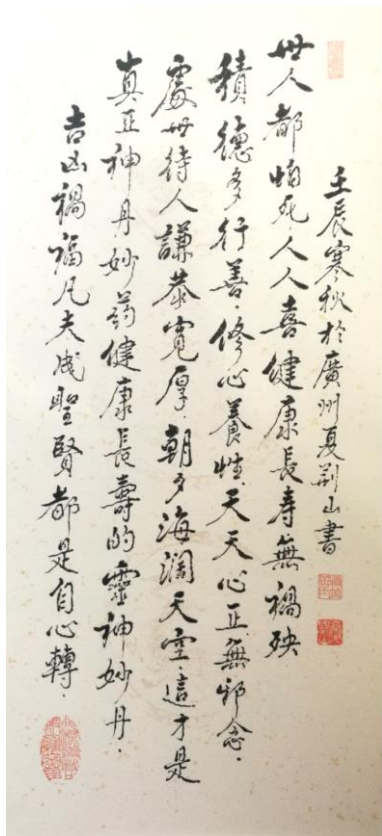


圖 12

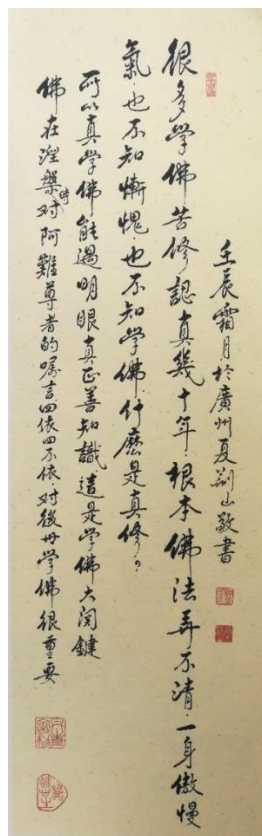


圖 13

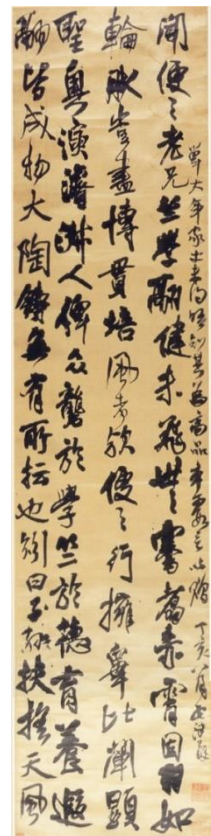


圖 14

圖 12 夏荊山〈世人都怕死〉書法；

圖 13 夏荊山〈學佛苦修〉書法；

圖 14 (c) 王鐸書單大年軸

所謂作品須具有時代性，隨著時代改變，現代人讀的書更多元，卻無法像古時候深入經典，夏荊山居士考慮到這層因素，透過新式標點符號直接說明，讓更多人了解相關意涵，也是促進書畫傳播的手段。另外在書作表現上，使用括弧或其他標點符號的書作也十分常見，多用於說明相關事物之背景，像是〈世人都說〉書作¹²(參考下圖 15)，中，開頭第二行即用括弧補充，為何世人都說世界真進步，為什麼人人煩惱的主題加以說明，其實就在於人顛倒昏迷於錢財之故，這種不厭其煩，深怕觀者不夠清楚他的用意的說明習慣，後來在畫作題跋中也會加以應用，像是〈韋馱尊天菩薩〉畫作¹³落款(參考下圖 16)，中，也對韋馱菩薩聖誕之日該念誦悲華經中菩薩得授記等事情加以說明，形成他獨特的書法表達語言。

¹²夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P60

¹³夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P119

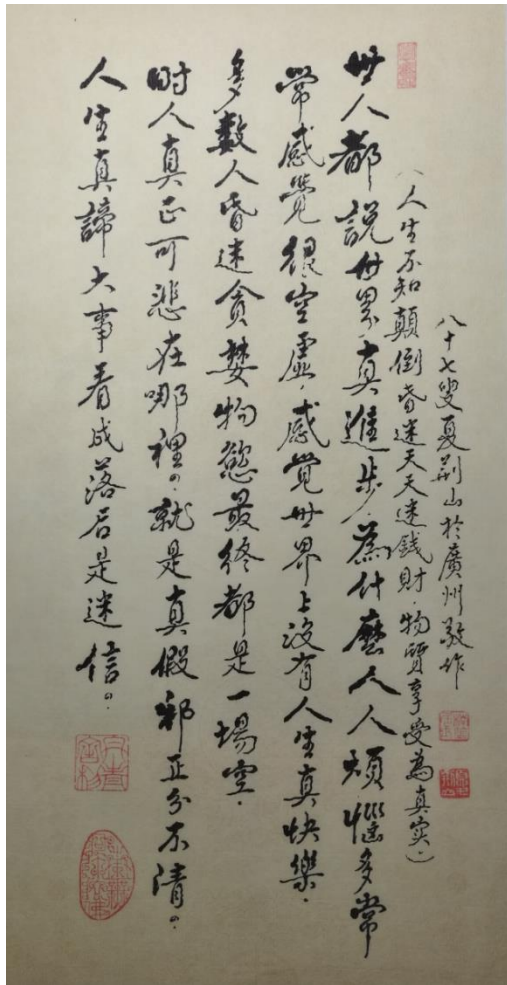


圖 15 夏荆山〈世人都說〉 2011 年

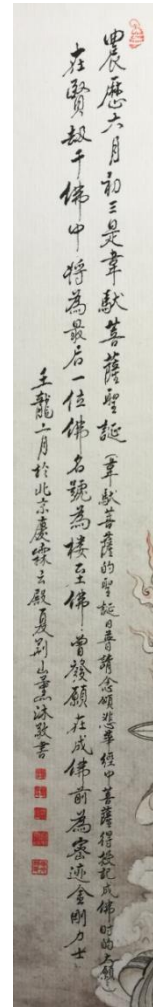


圖 16 夏荆山〈韋馱尊天菩薩〉落款 2012 年

2. 用字結構

從題跋書法中可知，夏荆山居士從早期書法墨跡中(例如下圖 17(a)為夏荆山居士 1974 年〈男相觀音圖〉題跋局部)，即看出開合疏密的筆觸表現，此作是屬於目前較早的書跡，其書跡尺寸較小，楷書中帶有行書用筆，頗有魏晉書跡之韻味，這種面目與民國初期於上海享有盛名的曾熙，¹⁴其所作之小字尺牘局部(如下圖 17(b)所示)相較，眾人可

¹⁴曾熙，字子緝，號俟園、晚號農髯、嗣元，湖南衡陽人。光緒二十九年（1903）進士，曾任南路優級師範學堂監督。於 1915 年秋到上海與李瑞清一同鬻書，當時有「南曾北李」之稱。

發現兩者在楷中帶行的開合變化有雷同之處。或許這就是兩者都曾對於王羲之相關書風有共同追求的緣故。

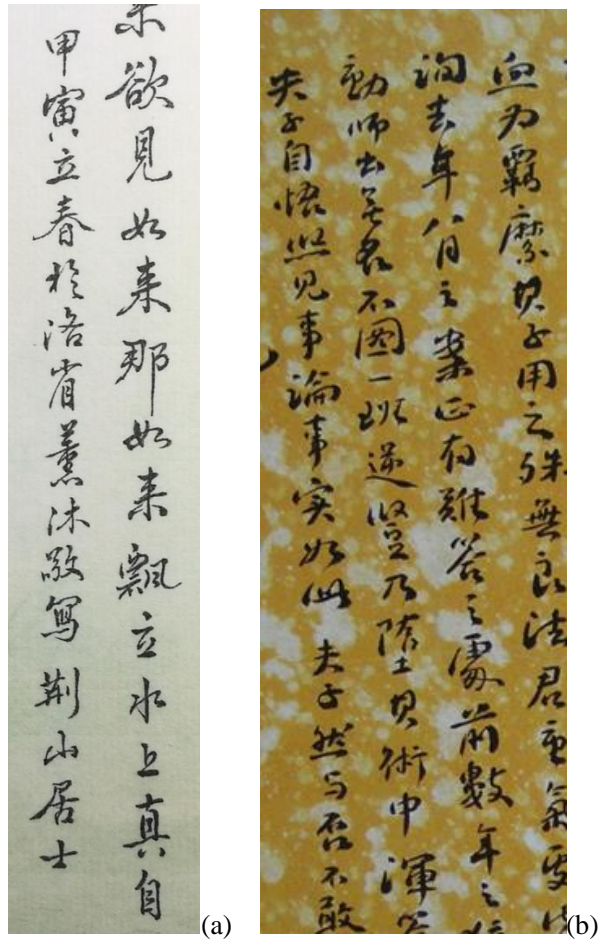


圖 17 (a) 夏荆山〈男相觀音圖〉題跋局部(b) 曾熙尺牘局部

3. 用筆筆觸

先前有提及夏荆山居士題跋書法從 1974 年的作品中，即看出文字顫抖的行書筆觸，這種特徵在後來諸多墨跡中都持續展現，表示這是夏荆山居士個人堅持的書寫特性。這種特色與被黃庭堅認為是「大字

之祖」的南朝梁〈瘞鶴銘〉¹⁵刻石若加以比較，就會發現有許多單字有相似之處，本文試圖透過圖像比較，讓觀者能有更多認同，例如在夏荊山〈積德多行〉¹⁶書法作品中，有一常用靈丹妙藥的「丹」字結構筆觸似曾相似，若將〈瘞鶴銘〉與曾熙臨寫〈瘞鶴銘〉¹⁷之「丹」比較(比較如圖 18)，其中線條提按明顯的顛筆筆觸表現、右邊橫豎勾之曲線關係與轉折之處理方式有相近表現，尤其「丹」字右下之轉折法，夏荊山居士慣用書寫方式與曾熙臨寫之〈瘞鶴銘〉有高度相似。另外，夏荊山居士慣用書寫「真」字¹⁸(比較如圖 19)與「不」字¹⁹(比較如圖 20)，也嘗試與〈瘞鶴銘〉與曾熙臨寫〈瘞鶴銘〉之文字並列比較，三者書寫關係可看到相通之處。

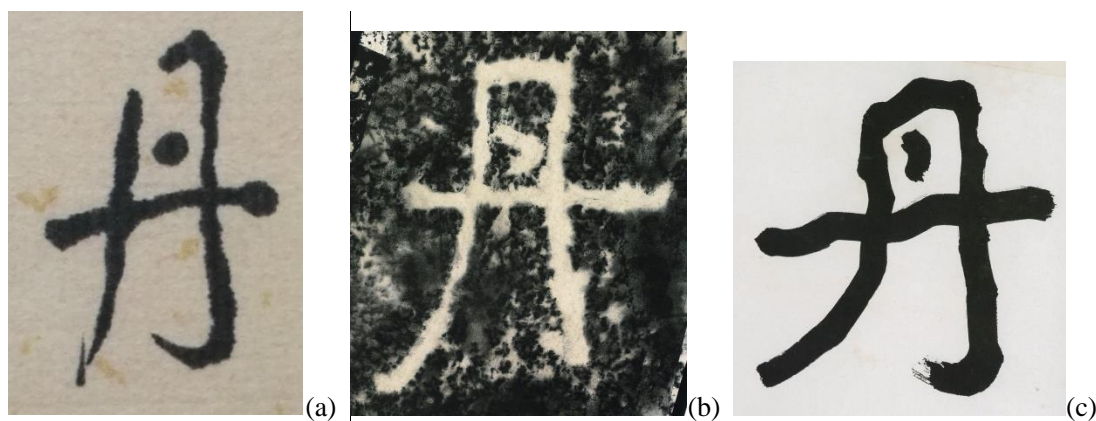


圖 18 (a) 夏荊山〈積德多行〉書法選字；(b) 〈瘞鶴銘〉選字；(c)曾熙臨〈瘞鶴銘〉選字

¹⁵大字摩崖《瘞鶴銘》，考據為南北朝時期，南朝梁天監十三年刻，原石署名為“華陽真逸撰，上皇山樵正書。”

¹⁶ 夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P92

¹⁷ 《曾熙臨瘞鶴銘》(上)(下)，《書法》(上海，上海書畫出版社，2015年6-7月)，P1-44

¹⁸ 夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(下)P78

¹⁹ 夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(下)P70

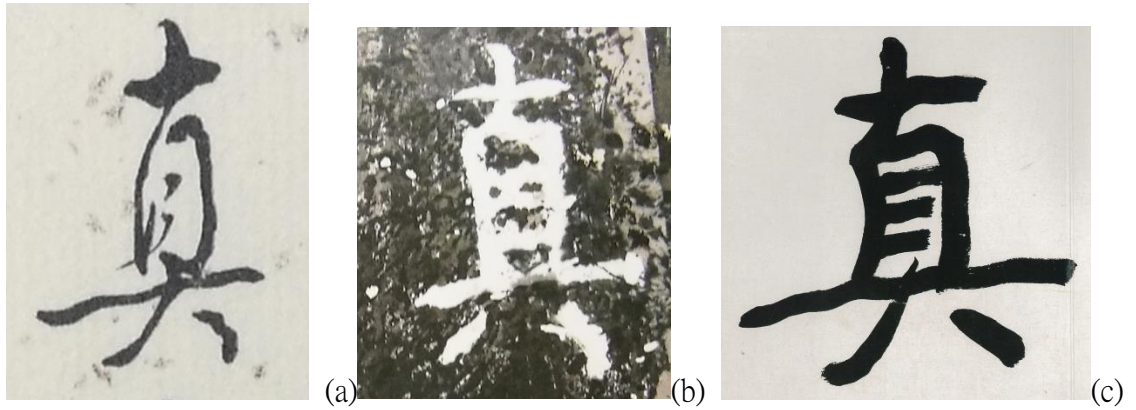


圖 19 (a) 夏荊山〈勸勉世人〉書法選字；(b) 〈瘞鶴銘〉選字；(c)曾熙臨〈瘞鶴銘〉選字

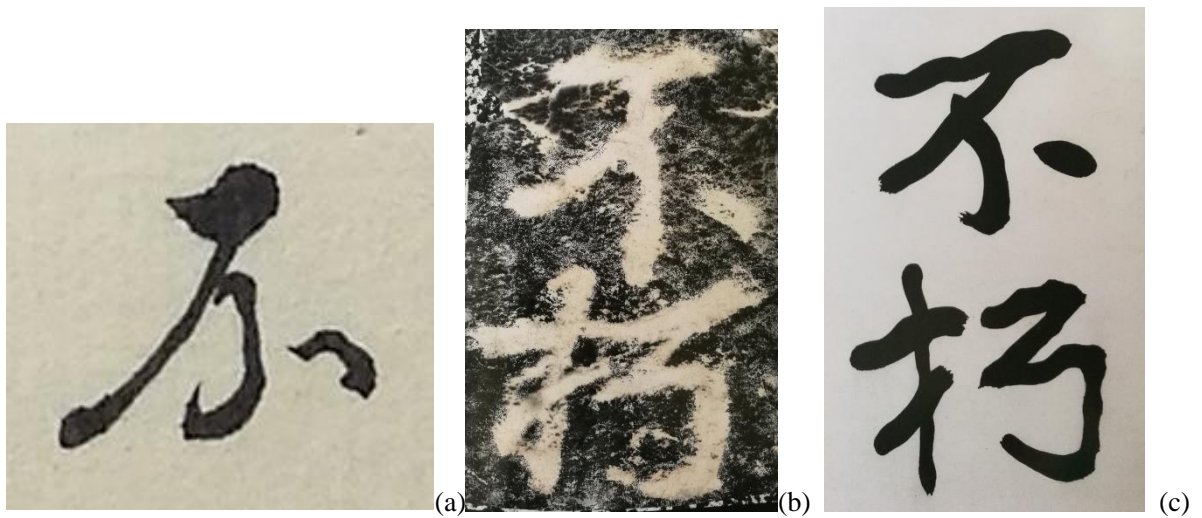


圖 20 (a) 夏荊山〈因果報應〉書法選字；(b) 〈瘞鶴銘〉選字；(c)曾熙臨〈瘞鶴銘〉選字

此外，在《夏荊山中國佛像畫集》書法作品中，夏荊山居士常常會注重單字之間的開合性表現，在中國書法論及開合表現最出名的，當屬宋人黃庭堅（1045-1105年）之書風表現，下圖舉夏荊山居士所書〈所有眾生〉書法²⁰局部「今」字與黃山谷〈松風閣〉長卷中的「令」字比較，如圖 21，兩者的撇捺開合與中宮緊收之處；還有〈為什麼出

²⁰夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，（上）P110

生〉書法²¹局部「見」字與黃山谷〈松風閣〉長卷中的「見」字比較，如圖 22，其中的下半部的兩個筆劃開合與上半部中宮緊收比較，都可看出兩者有相彷彿的地方。

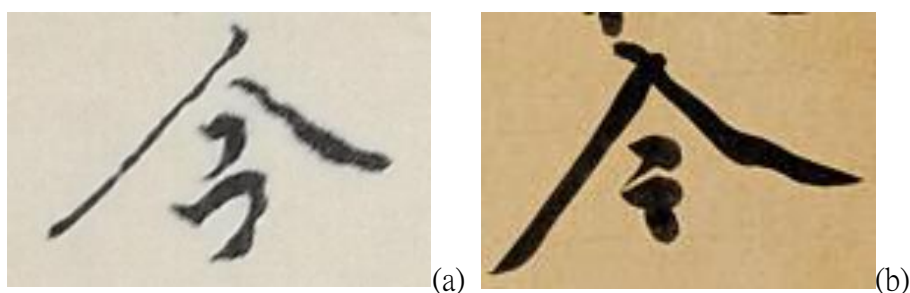


圖 21 (a) 夏荊山〈所有眾生〉書法局部；(b) 黃山谷〈松風閣〉選字

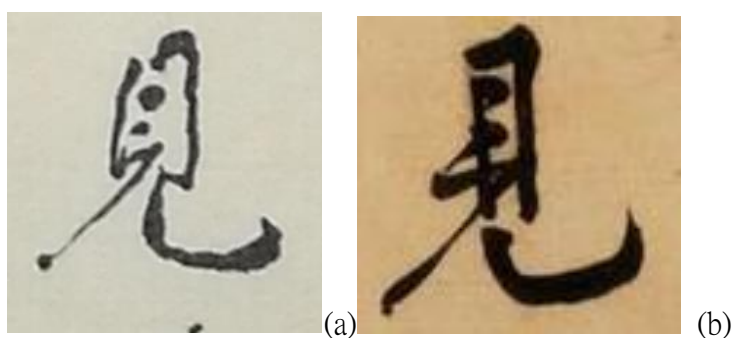


圖 22 (a) 夏荊山〈為什麼出生〉書法局部；(b) 黃山谷〈松風閣〉選字

從前述論述中，我們可以了解在章法布局上，夏荊山居士幾種特殊的章法，在明中後期書家的董其昌或王鐸作品中可以找到相暗合之表現；對於用字結構與用筆筆觸上，都與來自以〈瘞鶴銘〉為傳承軸線的書家有關，像是宋代取法〈瘞鶴銘〉的黃庭堅行書，在字法開合表現上有相似點；而清代學習〈瘞鶴銘〉的南宗書家-曾熙，在用筆與結構字法與夏荊山居士書法圖像比較後，也看到高度的相似。

²¹夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P80

三、從〈瘞鶴銘〉來看顛筆的發展脈絡

其實歷代宗法〈瘞鶴銘〉之書家，除了宋代尚意書家黃庭堅外，大都繼承書聖王羲之書風，若細加比較，部分〈瘞鶴銘〉的字法與傳世王羲之楷書確有高相似處，像清末民初的李瑞清²²(1867-1920年)，就曾說「此(〈瘞鶴銘〉)與黃庭同一機杼」(如下圖 23)，似乎也與蔡介騰教授先前發表的〈夏荊山書法篆刻藝術探討〉一文中，提及夏荊山居士的行書與二王書風有所關聯，或許正因為如此，兩者在圖像比較上，形成夏荊山居士書作與諸多古人書跡氣息相通之處。

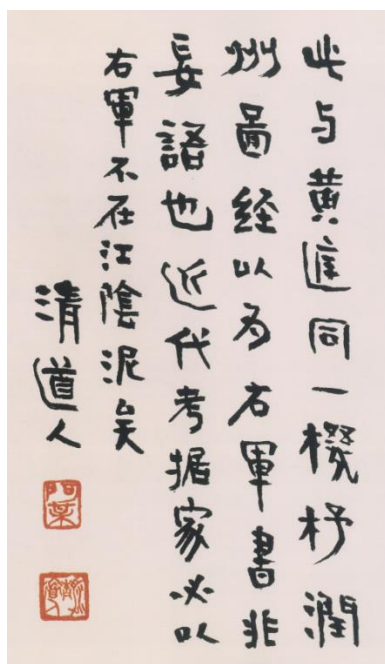


圖 23 李瑞清〈跋瘞鶴銘〉冊

這些繼承〈瘞鶴銘〉的諸多書家都有一共通點，就是因為〈瘞鶴銘〉

²²李瑞清，號梅盦、梅癡、清道人，江西撫州府人。曾出任首屆兩江師範學堂監督（即校長），於任內創設圖畫手工科，培養了中國最早期的近代美術師資和藝術人才。

為摩崖刻石，當石面鑿刻會有類似書寫時提按之韻律表現，也就是書家臨寫時為何多有「一波三折」的顫筆表現，這種顫筆也與夏荆山居士長久以來的書寫表現相契合，透過下述介紹，讓我們從〈瘞鶴銘〉來了解歷代顫筆表現，從中了解書家借鏡與創新的發展脈絡。

刻於長江焦山壁間的大字摩崖〈瘞鶴銘〉(如下圖 24)，目前推測為南朝梁天監十三年刻。此碑從原石僅知「華陽真逸撰，上皇山樵正書」，目前未能確定何人所書。原刻石曾因被雷轟崩而墜入江中。至北宋時因石露水面，而有人將它從江中撈起，當時吸引許多人前來觀摩摹拓，像是北宋蘇舜欽(1008—1048 年)曾有詩曰：「山陰不見〈換鵝經〉，京口新傳〈瘞鶴銘〉」可為証。歷來書家稱頌其書法用筆勁健，圓筆藏鋒，在楷體中蘊含篆隸變化，這些美譽也促使本碑刻名重書壇之重要因素。

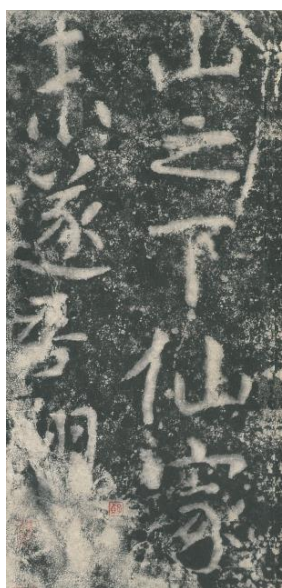


圖 24 〈瘞鶴銘〉局部

(一) 關於〈瘞鶴銘〉清中期之前的論述

因為〈瘞鶴銘〉文字書寫精妙，加上位於長江運輸動線上，在崇尚王羲之書風的唐代，當時的孫處玄所撰寫的《潤州圖經》，便將此碑認定為王羲之所書，此論點逐漸成為後來書家所引述，像是宋三家中的黃庭堅不但認同此說，更提出「大字無過〈瘞鶴銘〉」²³之說。此句流傳廣泛後，使得〈瘞鶴銘〉與黃庭堅「一波三折」有用筆(如下圖 25)形成重要連結關係，而明末清初的馮班(1602-1671 年)所著《鈍吟書要》就點出：「黃山谷純學〈瘞鶴銘〉，其用筆得于周子發，故道健。周子發俗，山谷胸次高，故道健而不俗。」²⁴似是將黃庭堅書學上的成功，歸因於來自〈瘞鶴銘〉的學習。

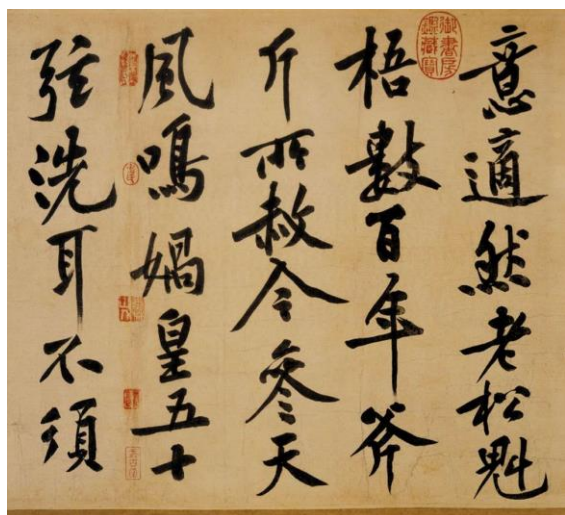


圖 25 黃庭堅 〈松風閣〉局部

清代乾隆嘉慶之後，考證學興起，倡導《北碑南帖論》書論的阮元(1764-1849 年)對於〈瘞鶴銘〉也提出看法：「且以南朝敕禁刻碑之事，

²³ 華正人編：《歷代書法論文選》(台北，華正書局，1988 年 10 月，一版)，P328

²⁴ 華正人編：《歷代書法論文選》(台北，華正書局，1988 年 10 月，一版)，P512

是以碑碣絕少，惟帖是尚，字全變為真行草書，無復隸古遺意。即以焦山〈瘞鶴銘〉與萊州鄭道昭〈山門〉字相校，體似相近，然妍態多而古法少矣。」²⁵當時清中期碑學的逐步興起，加強對秦漢時代的隸篆書體追求，認為這就是高古之表現，而〈瘞鶴銘〉書體近於楷書(所以妍態多)，故有較少古法之說，但也提到此碑與北魏時期山東地區鄭道昭所刻摩崖文字有相通之處，這個說法與另一位清代碑學推動的大將-包世臣(1775-1855年)看法相同，其所作《藝舟雙輯》一文也提到：「...南朝遺跡唯〈鶴銘〉、〈石闕〉二種，蕭散駿逸，(與〈鄭文公碑〉)殊途同歸。」²⁶可見清中期之後，對於身處南方的〈瘞鶴銘〉，其書壇定位逐步從唐代所推崇的王羲之所書，變成清中期力推的北方碑學(如鄭道昭刻石)風貌在南方之延續。

(二)臨習〈瘞鶴銘〉書家之表現

接下來提到的何紹基²⁷ (1799-1873年)，正是處於這種金石考據學勃興，碑學興起的書法變革時代，在他之前的書壇，多崇尚二王、顏真卿、漢碑與唐碑之臨寫追求，加上其父何凌漢身為朝廷大員，基於科舉的需求，家庭對於何紹基自小書學要求很高，這些環境因素都讓他在早期的楷書與行草書方面，獲得深厚影響。

²⁵ 崔爾平選編點校：《明清書論集》(上海，上海辭書出版社，2011年5月，一版)，P1044

²⁶ 崔爾平選編點校：《明清書論集》(上海，上海辭書出版社，2011年5月，一版)，P1089

²⁷ 何紹基，字子貞，號東洲，別號東洲居士，晚號媛叟，湖南道州人。曾任翰林院編修 四川學政等職。其書宗顏真卿，參以北碑等碑版意趣。著有《東洲草堂金石跋》等。

受到前述前輩推崇北碑影響的何紹基，主張學北碑需將篆、隸意趣融入楷書，正與〈瘞鶴銘〉之表現相吻合，所以為官之餘，若經過鎮江，必訪此碑，甚至親自捶榻，由於他沒有專門的書法理論著述，其書學思想大多在題跋、詩詞、言談之中，其〈焦山留別〉詩中有提到：「三十年來為〈鶴銘〉，顛風斷渡屢揚舲，南碑兼有北碑勢，石氣長含江氣腥，幾度氈椎光爛爛，半生煤麿鬢星星，居然古重齊周鼎，一任狂濤撼不停。」²⁸說明自己為了〈瘞鶴銘〉拓本辛苦數十年的追求；而另一首〈題李仲雲藏瘞鶴銘舊拓本全幅〉中則云：「自來書律，意合篆分，派兼南北，未有如貞白此書(〈瘞鶴銘〉)者。...余往來江南北，每至焦山，必手拓此銘，又曾蓄水拓二本及乾隆初年本(為覃溪所題藏者)，案頭巾冊，壁間石障，無日不在心目也。...」，²⁹這看出當他獲得難得之拓本後，心中對〈瘞鶴銘〉拓本與焦山場景歷歷在目的回味。

關於何紹基對於〈瘞鶴銘〉之癡迷與收藏，或許可從現藏於中國國家圖書館的何紹基舊藏水前本³⁰(如下圖 26)可猜想一二，該冊為 9 開、二十九字剪裱本(外框高 37cm，寬 19cm，內框高 30cm，寬 14cm)，拓本前有何紹基等人題簽可為佐證。

²⁸ 何書置：《何紹基書論選注》(台北，惠風堂，1993 年 1 月初版)，P228。

²⁹ 何書置：《何紹基書論選注》(台北，惠風堂，1993 年 1 月初版)，P51。

³⁰ 國圖拓本《瘞鶴銘》鑑藏 <https://read01.com/m0d3o6.htm> 2015 年 01 月



圖 26 何紹基舊藏〈瘞鶴銘〉水前本

何紹基能引領清中期之書壇，在於其以自創的「迴腕法」³¹(如下圖 27) 表現出當時異於時留的新樣式，「迴腕法」目的是要達到筆筆中鋒書寫，因此執筆過程中試圖讓筆保持垂直紙面，所以書寫之線條才能產生遒勁渾厚的澀趣，他透過持之以恆的努力觀摩、實踐與臨寫，使寫出來的文字結構除了結構上能精準無誤，在自運創作上也能異於時流，從而表現出別具古意的書作。



圖 27 何紹基迴腕法示意圖

³¹崔偉：《中國書法家全集 何紹基》(河北，河北教育出版社，2002年5月)

這種方式書出的〈瘞鶴銘〉又如何呢?目前可從藏於四川省博物院的何紹基楷書〈留得相於七言聯〉作為參考，該聯完成於同治元年（1862年），是何紹基為好友楊翰³²所書，聯句內容為「留得銘詞篆山石，相於仙侶急江亭。」，乃是集〈瘞鶴銘〉單字而成。所以何紹基的顫筆除了學習〈瘞鶴銘〉的線條表現，還有來自其獨創之「迴腕法」所造成，此聯中可看到迴腕在各個單字中造成左邊的撇較易延伸，而右下方之捺或橫因手部限制，而有較促迫的表現樣貌。

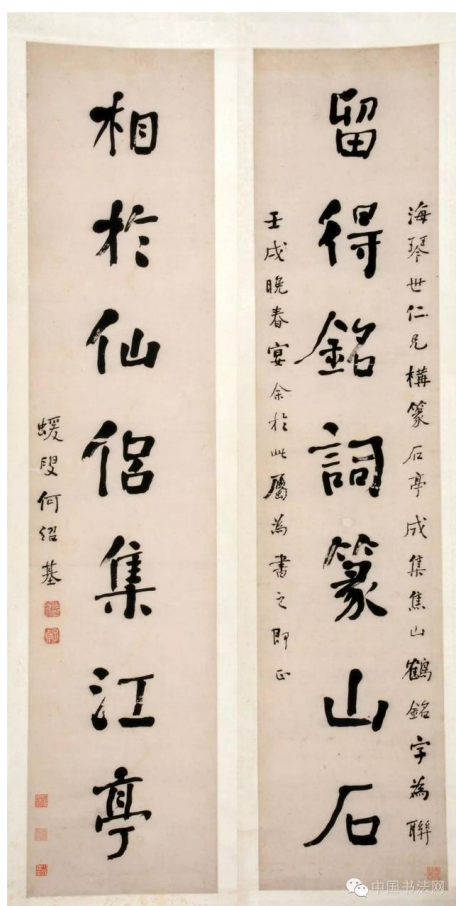


圖 28 何紹基楷書〈留得相於七言聯〉

原文網址：<https://kknews.cc/culture/v9xzr4.html>

³²楊翰（1812—1879），字伯飛，一字海琴，號樗盦（chū ān），別號息柯居士，原籍直隸河間，生於四川。道光二十五年（1845）進士，曾任翰林院編修、湖南永州知府、湖南辰沅道員。一生為官清廉，性喜山水，於金石書畫浸染頗深，著有《息柯雜著》《歸石軒畫談》《九九消寒集》等。

接著我們來看先前與夏荊山居士比較中以許多相似處的曾熙，據其好友李瑞清所作〈衡陽曾子緝先生鬻書直例引〉，提及曾熙書學「在〈散氏盤〉、〈夏承碑〉、〈華山碑〉、〈史晨碑〉、〈張黑女〉、鍾繇、二王，尤好〈鶴銘〉和〈泰山金剛經〉，自號南宗」，其書作表現用筆圓通流暢，線條柔和潤澤，取法二王秀雅婉麗之學為多，再以碑帖融合，形成個人饒有晉人疏朗秀逸的書法韻致。

曾熙也是近代極力讚揚〈瘞鶴銘〉為源出王羲之的書家之一，這在其門生朱大可所整理之曾熙書論語錄³³中找到答案，當學生請示〈瘞鶴銘〉出於何人手筆？曾熙則回答道：「逸少也。此余寫〈黃庭經〉得之。蓋取〈瘞鶴銘〉與〈黃庭經〉合觀，體制雖殊，神理不爽，從來諸家好以考據論碑版，而不知以書法論碑版，此其所以惆恍迷離，不可究詰也。」雖然曾熙是屬於近代金石碑學的書家，此論則是透過個人書寫經驗，直接以碑刻書作之特徵來論述比較，再一次將〈瘞鶴銘〉定位成王羲之書學脈絡中的一環，不同於清中期時將〈瘞鶴銘〉歸為北碑說的阮元與包世臣，一時之間〈瘞鶴銘〉似乎成了清末碑學大盛時所引發北碑南帖論戰之溝通橋梁。

曾熙的顫筆表現，除了直接臨寫〈瘞鶴銘〉之書作，又曾獲得何紹基所臨寫的〈張遷碑〉真跡臨習³⁴，曾評論「何紹基(媛叟)存閑雅於放肆之中，

³³曾迎三：〈曾熙及其書論書法〉，《書法》(上海，上海書畫出版社，2008年2月)，第2期，P54-60

³⁴曾迎三：〈曾熙年表〉，《書法研究》(上海，上海書畫出版社，2008年1月)，總139期，P99-124

發生新於甜熟之外，當為清代巨擘。」可見其對何紹基是十分推崇的。透過熟捻何紹基筆法的曾熙，其所臨習〈瘞鶴銘〉原碑面目之作品(參考下圖29&30)，讓我們更能了解顫筆臨習的表現逸趣。

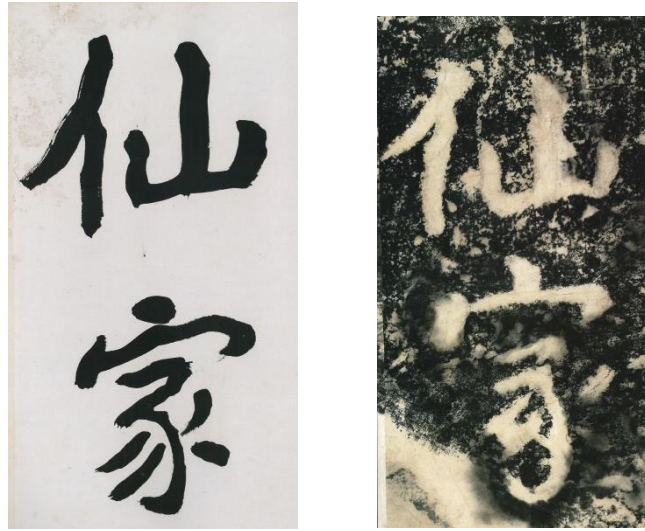


圖 29 曾熙臨習〈瘞鶴銘〉冊與〈瘞鶴銘〉拓本比對

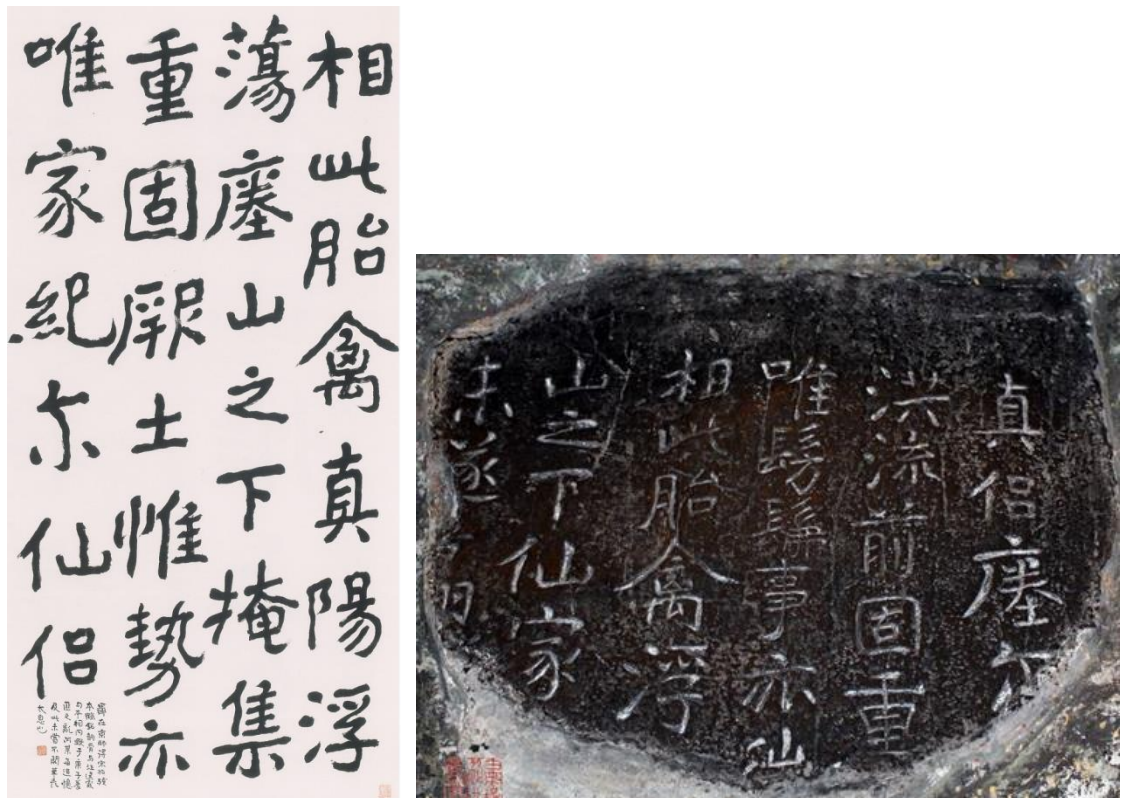


圖 30 曾熙臨習〈瘞鶴銘〉書作與原石比對

而下圖 31 則是曾熙以傳王羲之所書〈黃庭經〉中句子，卻用〈瘞鶴銘〉筆法所書寫的作品，前述曾熙認為〈瘞鶴銘〉與〈黃庭經〉體制雖殊，神理不爽，既然兩者神理相通，對於善於學古而化之的曾熙，自然能出入兩者而優游其間。

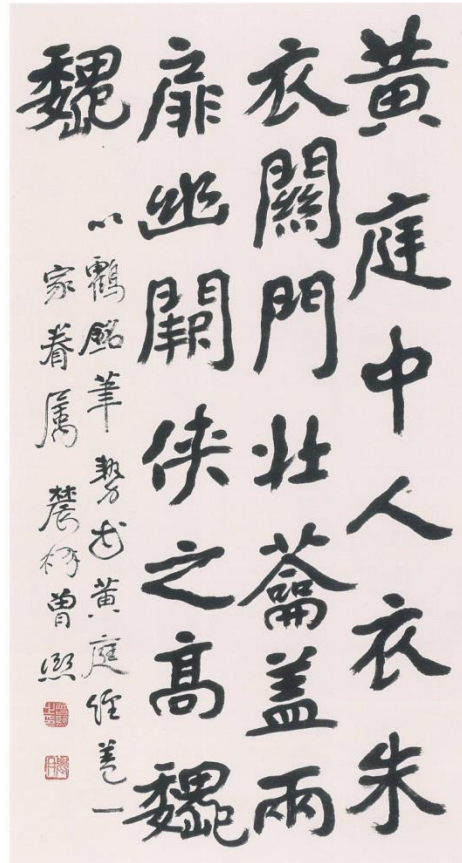


圖 31 曾熙 〈臨黃庭經〉

同時期齊名的北宗書家李瑞清，則是運用顫筆來呈現金文斑駁鏽蝕線條，進而表現到其書法與繪畫當中，這與夏荊山居士以顫筆呈現書法與觀音³⁵衣飾，有相近之處。李瑞清為清中後期大藏家臨川李宗翰之後代，家中以收藏揚名江南，故能自幼鑽研六書，自十歲開始學習大篆金文，這形

³⁵夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，(上)P29

成其異於他人的書學基礎。而清亡後來到海上鬻書，期間又對殷墟、周、秦、兩漢至六朝文字進行深入研究，形成其別具系統之文字演變脈絡。在其所作〈玉梅花盒書斷〉中，將在他當時所見出土之鼎彝金文加以分類，提出篆書流派之形成與地理風俗息息相關，在分述殷、周兩大脈絡之後，又將周代以下共列器七十件，透過文字風格「以器分派」，後建立九種周代金文風格並延伸至秦漢魏晉碑刻派別的理论脈絡，這觀點與康有為所提出之碑學理論形成極大的差異。

李瑞清的書法淵源，曾在臨散氏盤跋語中提及「它日作書當知古人無不從鼎彝中出也。」(如下圖 32)，可知金文為其書學根本，復以此為基礎，廣泛表現出漢魏碑刻年代久遠產生之崩損趣味，這種方式讓他形成各體皆備又具統一的金石風貌。



圖 32 李瑞清臨散氏盤跋語

李瑞清曾多次臨寫〈瘞鶴銘〉，今取數件以為比較，下圖 33 為其自稱集〈瘞鶴銘〉字而成，聯句內容「有鶴立於石，何人銘此山」，³⁶用筆較為方折有力，近似其平時臨寫北碑之書寫習慣；而圖 34 則為前幾年引發論戰的一件作品，經傅申老師考證，此聯「此亭惟爽塏，厥詞不浮華」³⁷為李瑞清 1917 年所書，後來在 1919 年張大千拜師後，經他懇求，補了贈送張大千之上款，與前作相較，此聯則顯圓潤而外撐。李瑞清書學淵博，透過這樣對比顯示也可看出其面貌多樣的書學表現。

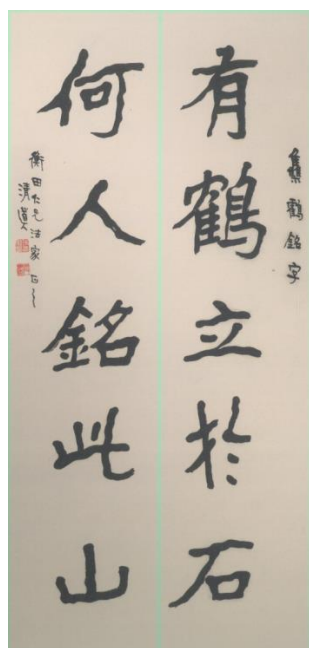


圖 33 李瑞清書 〈有鶴何人聯〉

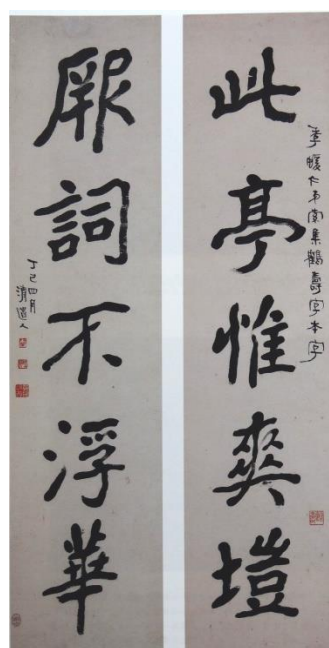


圖 34 李瑞清書 〈此亭厥詞聯〉

曾熙李瑞清兩人於清末民初碑學興盛之際，都認同〈瘞鶴銘〉為王羲之所作，加上兩人當時都擔任清末新式學堂的校長，後來在上海鬻書所成

³⁶陶喻之：〈鶴銘師道不了情〉《中國書法》（北京，中國書法雜誌社，2013 年 9 月），第 9 期副刊〈鶴銘豪翰〉

³⁷《曾熙李瑞清書畫特展》（台北，國立歷史博物館，2010 年 4 月），P72

立之「曾李同門會」有上千人，其門下弟子胡小石（1888年—1962年）與張大千（1899年—1983年）等人，更是影響近現代書畫的人物，因此相關理論也造成近代重大的影響。

最後提一下曾李二人的學生張大千，由於其晚年曾定居台北，相關的書風表現也造成台灣相關書家觀摩學習的對象。受到他老師影響，張大千對〈瘞鶴銘〉也有收藏與了解，目前藏於上海圖書館之張大千〈瘞鶴銘〉藏本中，雖然整本描塗，但存字共有七十二字，帖後有看到張大千 1942年時，對拓本比對之後的考訂題跋³⁸（如下圖 35），內容提及此拓較他本多一「辰」字似為明拓，因為張大千較少於拓本題跋，此作正可補充其與〈瘞鶴銘〉之關聯。

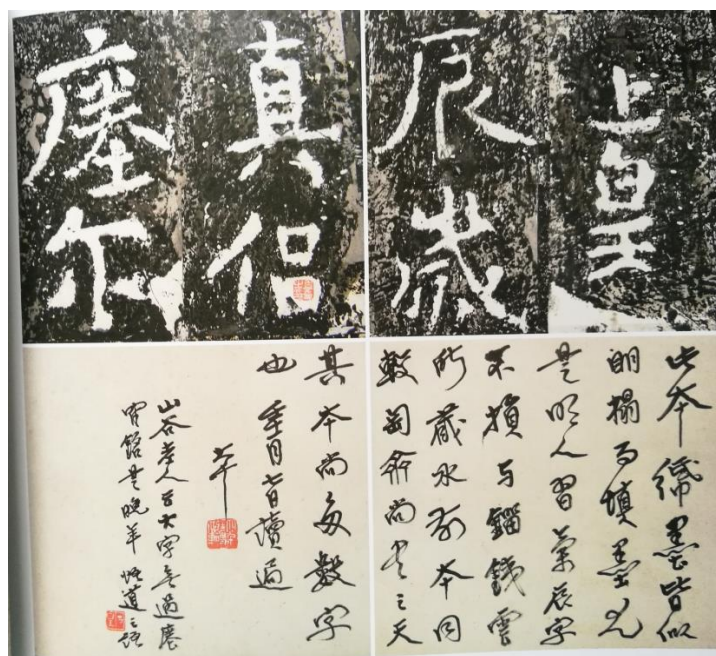


圖 35 張大千題 〈瘞鶴銘〉拓本

³⁸仲威：〈上海圖書館藏〈瘞鶴銘〉善本舉要〉《中國書法》（北京，中國書法雜誌社，2013年9月），P98

另外隨著近年來張大千相關書畫藝術之研究興起，又出現其於 1958 年所臨寫〈瘞鶴銘〉作品，³⁹從落款看來，他當時前往日本治療眼疾，在閒暇之餘背臨而成，此作完成後隔了三年又贈與友人。此作因系背臨，較難逐一比對與原碑之差異，但是可看出整體文字架構還是十分接近，代表他對〈瘞鶴銘〉是十分精熟的，另外從作品線條的處理中，也可看出他繼承兩位老師顫筆之使用方式。因為張大千在近代藝壇影響力不小，當時其成立之「大風堂」也有不少弟子跟隨，夏荊山居士亦嘗於台灣居住多年，或許間接受其顫筆影響。



圖 35 張大千臨 〈瘞鶴銘〉

³⁹陶喻之：〈鶴銘師道不了情〉，P16

四、 結論

本文共分為三個部分，一開始從夏荊山居士生平說起，了解其佛學與繪畫之求道歷程；接下來探討夏荊山居士的書學藝術特徵，透過《夏荊山中國佛像畫集》中所呈現之畫作題款書法，逐步整理其不同書體表現樣貌與發展變化，再回到其書法作品中探討其書學特徵並加以分析，從章法布局、用字結構與用筆筆觸等面向思考，發現其行書具有顫筆表現之共通特徵；第三部分則是介紹歷代中具有顫筆表現之書家傳承脈絡，為簡化論述，以〈瘞鶴銘〉刻石為軸線，探討從宋代黃庭堅「一波三折」用筆、清代何紹基的「回腕高懸」、曾熙的善學古人而自化、李瑞清的金文入書，最後再論述曾熙、李瑞清的弟子張大千臨寫〈瘞鶴銘〉的表現面目，當時曾熙、李瑞清在上海所成立之「曾李同門會」與張大千後來的「大風堂」，在近代兩岸藝壇之影響力巨大，夏荊山居士或於此受其顫筆表現影響。

參考書目

書籍

- [1]夏荊山:《夏荊山中國佛像畫集》，(北京，北京工藝美術出版社，2013年12月)
- [2]《曾熙李瑞清書畫特展》(台北，國立歷史博物館，2010年4月)
- [3]王政松:《突兀巖巒氣-王鐸》，(台北，倦勤齋，2008年12月)
- [4]華正人編:《歷代書法論文選》(台北，華正書局，1988年10月，一版)
- [5]崔爾平選編點校:《明清書論集》(上海，上海辭書出版社，2011年5月，一版)，
- [6]何書置:《何紹基書論選注》(台北，惠風堂，1993年1月初版)
- [7]崔偉:《中國書法家全集 何紹基》(河北，河北教育出版社，2002年5月)

期刊

- [1]曾迎三:〈曾熙年表〉，《書法研究》(上海，上海書畫出版社，2008年1月)，總139期
- [2]陶喻之:〈鶴銘師道不了情〉《中國書法》(北京，中國書法雜誌社，2013年9月)，第9期副刊〈鶴銘豪翰〉
- [3]曾迎三:〈曾熙及其書論書法〉，《書法》(上海，上海書畫出版社，2008年2月)，第2期
- [4]《曾熙臨瘞鶴銘》(上)(下)，《書法》(上海，上海書畫出版社，2015年6-7月)
- [5]仲威:〈上海圖書館藏〈瘞鶴銘〉善本舉要〉《中國書法》(北京，中國書法雜誌社，2013年9月)