

明末清初遺民金石書畫學術研討會論文集

ANTAGONISMO OU EXÍLIO Actas do Simpósio sobre Arte dos
Lealistas Ming no Início da Dinastia Qing

AGAINST OR AWAY Proceedings of the Symposium on Artworks by
Ming Loyalists in Early Qing Dynasty

素
深
心

豪素
深心

ANTAGONISMO OU EXÍLIO Actas do Simpósio sobre
Arte dos Lealistas Ming no Início da Dinastia Qing
AGAINST OR AWAY Proceedings of the Symposium
on Artworks by Ming Loyalists in Early Qing Dynasty
明末清初遺民金石書畫學術研討會論文集

How Steles of the Han Dynasty Inspired Zheng Fu

Daniel Lau

劉澤光

Formerly Assistant Professor, now Associate Professor of the Academy of Visual Arts at the Hong Kong Baptist University

In late Ming and early Qing period, more and more scholars began to research and correct history and classics through epigraphy. Researchers from north to south began to search steles of the Han dynasty and recognised the aesthetic value of the calligraphy thereon. Zheng Fu, a representative calligrapher in early Qing period, was passionate about searching steles and imitated their calligraphy. He had long been studying more than 20 steles, including the Stele of Cao Quan, Stele of Lou Shou, Stele of Ritual Vessels, Stele of Heng Fang, Stele of Zhang Qian, Stele of Lu Jun, Stele of Yi Ying, Stele of Xiaoguan, the Front and Back Stele of Shichen and the Inscriptional Stone in the 2nd Year of Wufeng Period. This thesis compares the calligraphy of Zheng Fu and that on relevant steles, analysing how he adopted the various writing skills and structures of the calligraphy of those steles, which were integrated with his own distinct features.

C o n t e n t s

Foreword Chan Kai Chon	12
Editor's Notes	13
Integrity Tested in Tough Times – An Essay about <i>Against or Away: Artworks by Ming Loyalists in the Early Qing Dynasty from the Collection of the Shanghai Museum</i> Ling Lizhong	424
Differentiating and Analysing the “Loyalism” and “Reclusiveness” of the Ming Loyalist Painters Fu Yanghua	425
Characteristics of the Ming Loyalist Painters Yu Hui	426
Characteristics of Natural Landscapes by Loyalists from the Late Ming and Early Qing Period Shan Guoqiang	427
Viewing Historical Ethnic Issue Through Huang Zongxi's Letters Wang Lianqig	428
Embodiment and Acceptance of the “Jinling Imagery” – in Landscape Paintings in the Early Qing Dynasty Yang Tun-yao	430
The Rise and Fall of Dynasties Always Ignites Sadness – Instances of Loyalist Complex in the “Famous Sceneries of Jinling” Lu Xiao	432
A Study on Zhou Lianggong and His Collection of Painting Albums Ho Chuan-hsing	433
Mao Xiang and Dai Benxiao - Two Types of Loyalist Calligrapher and Painter Xue Yongnian	434
Fu Shan and the Loyalists Toshiharu Kawachi (Kunpei)	435
About Gu Fuzhen, the Loyalist Painter Tao Yuzhi	436
A Recluse on Deng Wei Hill – Revisiting Yang Bu and His Paintings Huang Peng	438
Xu Fang's Calligraphic Works and Paintings Xiao Yanyi	439
Studies on the Lineage of Wang Jian Li Anyuan	440
Liu Rushi and Her Portraits Fan Jingzhong, Zhou Xiaoying	441
Discussions on “Four Monks” Ding Xiyuan	443

Xue Zhuang: A Painter Monk on the Yellow Mountain	Joseph Chang	444
Landscape Paintings on Silk by Shi Tao	Cai Xingyi	446
A Study on Shi Tao's 12-section Painting with a Panoramic View of Bamboos	Wang Yao-Ting	447
Landscapes of Mountains from the Brushstroke - <i>Painting of Yellow Mountain</i> by Shi Tao and Huizhou's Merchants Patronage	Zhang Changhong	448
An Analysis of Deer Paintings by Bada Shanren	Ren Daobin	449
Wu Li's Painting and His Stay in Macao	Zhang Wenqin	450
Loyalty and Righteousness through Impressive Brushstrokes - An Analysis on Chen Hongshou's Prints "Shui Hu Ye Zi" and "Bo Gu Ye Zi"	Bo Songnian	451
The Portrait of Mao Qizong - the Impact of Ming-Qing Transition on Ancestor Portraits	Ung Vai Meng	453
"Circled Artworks" by Toko Shinetsu and Uragami Gyokudo - Taking Their Qin Compositions, Poems, Calligraphic Works, and Paintings as Example	Arai Yuzo	454
"Rocks and Mountains in Autumn" and Cheng Sui's Seal Arts, Paintings and Calligraphic Works	Lee Chi Kwong	455
Late Ming and Early Qing Ming Loyalists' Calligraphy in Engravings	Yin Yimei	456
Only Superior Men Can Create Great Calligraphy - A Look on Fu Shan's Seal Script Calligraphy	Chan Hou Seng	457
How Steles of the Han Dynasty Inspired Zheng Fu	Daniel Lau	458
Zheng Fu and the Stele-Searching Trend in Late Ming and Early Qing Period	Xue Longchun	459

目 錄

引言	陳繼春	8
編輯例言		9
時窮節乃見，一一垂丹青——讀“豪素深心——上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫特展”	凌利中	16
關於明遺民畫家的“遺”與“逸”之辨析	付陽華	32
明代遺民畫家的特性之辨析	余 輝	42
清初遺民實景山水畫的時代特色	單國強	52
從黃宗羲書筭談如何看待歷史上的民族問題	王連起	60
應物斯感：清初山水畫中“金陵意象”的形塑與接受關係	楊敦堯	66
高岑的《金陵四十景》——清初“金陵勝景圖”的一個特例？	呂 曉	84
心乎愛矣：周亮工及其藏畫冊	何傳馨	94
冒襄與戴本孝——兩種遺民書畫家	薛永年	106
傅山與遺民	河內利治 (君平)	114
關於遺民畫家顧符稹	陶喻之	138
鄧尉山中的隱者——再論楊補其人其畫	黃 朋	148
徐枋的書畫	蕭燕翼	160
王鑑身世考	李安源	166
柳如是事蹟及其小像	范景中 周小英	182

四僧散論三題	丁義元	198
黃山一畫僧：雪莊的故事	張子寧	206
石濤的絹本山水畫	蔡星儀	212
石濤寫竹通景十二軸研究	王耀庭	224
貌寫家山：石濤《黃山圖》與徽商藝術贊助	張長虹	234
八大山人的鹿圖淺析	任道斌	248
吳漁山繪畫與其澳門之行	章文欽	256
胸懷忠義，腕底傳神——試論陳洪綬《水滸》《博古》葉子版畫	薄松年	266
明清易代與祖先畫像——從《冒起宗肖像》談起	吳衛鳴	272
東阜心越與浦上玉堂的園中書畫——以琴詩書畫為例	荒井雄三	282
從《秋巖聳翠圖》看程邃繪畫的金石意趣	李志綱	308
刻帖中的明末清初遺民書迹	尹一梅	314
人奇字自古——傅山篆書芻議	陳浩星	330
漢碑對鄭簠的啓示	劉澤光	338
鄭簠與明末清初的訪碑活動	薛龍春	364

漢碑對鄭篋的啓示

劉澤光

明末清初，學術界漸興起以金石遺文作為考證經史資料之風氣。南北學者紛紛進行訪碑活動，廣泛搜求金石文字，並意識到漢碑書法的美學價值。鄭篋（1622—1693）是清初活躍參與訪碑活動並致力臨習漢碑的書法家代表。他長期廣泛鑽研各種漢碑，令他在隸書創作方面獲得空前的成果，對同時期及後世書家有著深遠的影響。

目前有關鄭篋及其書法的專題研究主要有下列出版：胡藝在史料研究方面作了頗有貢獻的先驅工作；^{（注一）}楊晉軾、邵磊、堯棟、李凱及柏巢分別討論了鄭篋的幾件書法作品；^{（注二）}馬季戈將鄭氏主要傳世紀年作品歸類及分期，並旁論鄭氏書藝對後世的影響；^{（注三）}何傳馨扼要的討論了鄭篋的訪碑活動及其隸書創作；^{（注四）}而薛龍春則先後探討了鄭篋的訪碑活動和對鄭氏的生平、訪碑活動、交遊、相關的“八分歌現象”（文人贈歌現象）、鄭氏的書法風格及其影響等，進行了較全面的研究。^{（注五）}白謙慎認為薛龍春“向我們揭示了清初書壇一個十分特殊的八分歌的現象……不但令人信服地說明了鄭篋在清初書壇的重要地位，也說明了隸書在清初的復興。”^{（注六）}此外，黃惇、白謙慎和何碧琪等其他研究論文對鄭篋隸書亦有所討論。黃惇指出了鄭篋對揚州八怪的影響，白謙慎探討了鄭篋追求漢隸中恣肆的風格，而何碧琪則注意到鄭篋的隸書受漢碑與明末行草的影響。^{（注七）}毛孝弢^{（注八）}、谷鴻^{（注九）}、竇元章^{（注十）}、李俊華^{（注十一）}等人有專文分析鄭篋的書法地位及特色，他們都認為鄭篋開創了清代隸書新書風，並指出鄭篋的書體取法漢隸，又以行草筆法入隸，從而創造出古拙而奇逸的氣象。規模較大研究有薛龍春^{（注十二）}、劉昕^{（注十三）}，透過鄭篋訪碑和臨碑的活動，考察清初碑學觀念之演進。薛龍春、沈歆的文章更涉及鄭篋的影響，對他的及門弟子、生前追隨者與後來受其影響的書家進行全面耙梳，梳理出以鄭篋為核心人物的一大隸書流派。^{（注十四）}

本文着重將鄭篋書跡與影響他較深的漢碑作出比較，並具體剖析鄭氏如何在取法眾多漢碑中豐富而多變的用筆方法與字形結構的同時，注入個性鮮明的詮釋。

一、鄭篋及其對於漢碑的興趣

鄭篋（1622—1693），字汝器，號谷口，自稱谷口農、谷口惰農、谷口農民、谷口老農。生於明天啟二年，卒於清康熙三十二年。他原籍福建莆田，祖父一輩遷居金陵（今江蘇南京）。他是明清過渡時期之重要書法家，以醫為業，不求聞達，終身不仕。

作為書法家，鄭氏以隸書創作為主。他對隸書的熱忱和專注，始於其少年時從福建書法篆刻家宋珏（1576—1632）學習隸法。鄭篋傾盡畢生搜訪漢碑，家藏漢碑原石及拓本甚夥，其書法遂多受益於漢隸之筆法及神韻。在鄭氏七十歲後才拜在他門下的張在辛（1651—



1738) 稱鄭篋“生平專力於此，購求天下漢碑，不遺餘力，見其家藏古碑，積有四廚，摹擬殆遍。”^(注十五)

鄭篋生平最重要的一次訪碑出行在一六七六年。當時五十五歲的鄭篋北遊燕都，道經山東，遊歷闕里（今山東曲阜）、任城（今山東濟寧）等地，親手摹拓了大量漢碑，並觀摩了孫承澤（1592—1676）家的歷代收藏。^(注十六) 這次旅程，不單令鄭氏大開眼界，而且還為他的漢碑研究及隸書創作，奠定了穩固的基礎。

同時代之著名文學、戲曲家孔尚任（1648—1718）甚讚服鄭氏的書法，並為他作歌，節錄如下：

漢碑結癖谷口翁，渡江搜訪辨真實，碑亭凍雨取枕眠，扶神剔髓嘆唧唧。倘恍拱揖漢代賢，夢中傳授點畫畢。蟬翼響拓攜滿囊，曉風吹須策驢疾。歸來檢付高手工，密香側里裝成帙。碑額碑側碑陰完，《集古錄》中無缺逸。文檀為函玉為箋，琳琅金薤照晴日。谷口危坐四壁觀，何殊蠹簡蝌蚪漆。以指畫腹晝夜思，久久古人精神出……漢後隸書誰登峰，學問無如谷口筆。珍重藏之勝藏碑，讀服作歌美非溢。^(注十七)



【圖一】曹全局部（上海書畫出版社）

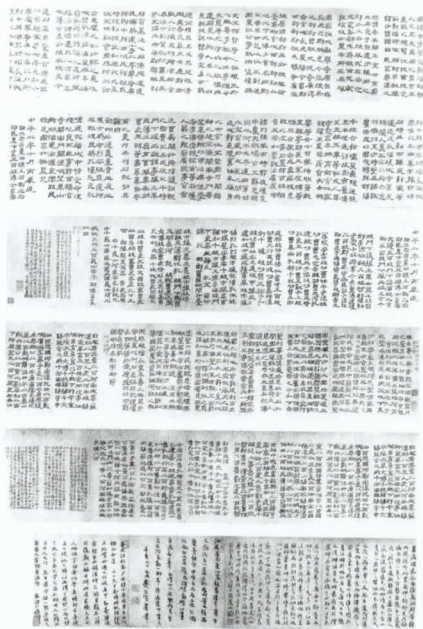
孔尚任將鄭篋對於漢碑的熱愛，解讀為一種癖好——鄭氏不單不辭勞苦的四出搜訪漢碑，而且還將所得的漢碑拓本懸掛於牆上，以便他隨時觀摩。他以指畫腹，反覆思量漢碑中的筆劃，如此苦心體味古人法度和精神，可算是進入了忘我的境界。

除了用心觀察漢碑拓本之外，鄭篋曾臨習各種漢碑。影響他較深的漢碑主要有下列各種：

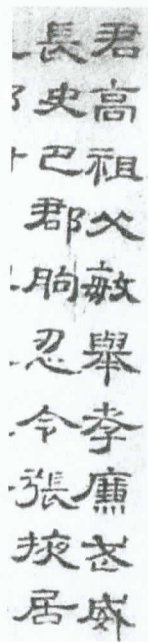
1. 《曹全碑》

全名《漢郃陽令曹全碑》，東漢中平二年（公元一八五年）立，隸書二十行，行四十五字^(圖一)。原石現存陝西西安碑林。自明萬曆初在郃陽出土以來，此碑受到書家一致好評。如清萬經謂：“秀美飛動，不束縛，不馳驟，洵神品也。”^(注十八) 清孫承澤評：“字法迥秀，逸致翩翩，與《禮器碑》前後輝映，漢石中之至寶也。”^(注十九)

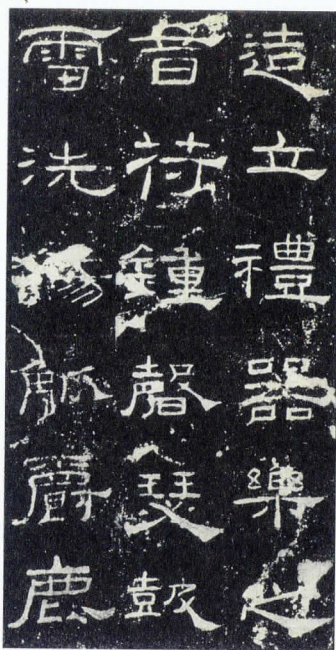
在一件臨摹《曹全碑》的作品款識中，鄭篋題上了：“漢郃陽令曹全碑，前朝隆萬間始見與渭水沙磧中，未經



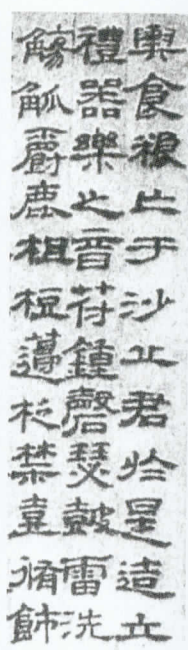
【圖二】臨曹全禮器



【圖三】曹全局
部 - 鄭篋



【圖四】禮器局部 (名碑善本)



【圖五】禮器局部
鄭篋

蘇餗，字畫完好。東南人事欲摩挲漢法者，咸以此刻為最。”（注二十）鄭氏認為字劃完好的碑文，最能使學書者體味“漢法”。在與張在辛討論和比較各種漢碑的特點時，鄭篋說道：“《曹全碑》在郟陽學宮，明神宗時出渭河，沙磧中字甚真切，古人用筆歷歷可見。但其字一字一法，一畫一法，方長大小，全無定體，非十年功夫不能窮其奧旨。”（注二十一）鄭氏對此碑評價極高，深感古人用筆之豐富。因此，他常以此碑為臨習範本，揣摩古人在“結體”和“用筆”層面上的“法”。

他較早年的《臨曹全、禮器合卷》（作於一六六九年，20.5 x 432 釐米）（圖二）可證明他確實在此碑的技法上下了一番苦功。初步比較這長卷的臨《曹全碑》局部（圖三）與原碑拓本的局部（圖一），鄭氏在一定程度上，掌握了此碑的風格特徵：以中鋒為主的筆法、方圓兼備的用筆以及開張的體勢，故略有“秀美飛動”之感。然而，當細心比較鄭氏作品和原碑中的字形結構，鄭氏的筆劃顯得相對較粗，結字較寬鬆，以至明顯的減低了原碑筆劃之間緊湊的氣氛；而且，原碑的文字結構大致強調中宮收緊，四方舒展，鄭氏的筆劃則安排得較平均。因此，他這件較早年的《曹全碑》臨本，尚未能達至原碑結字於緊密中求變化的風格特徵。

郭宗昌曾指出此碑不經意的變化：“書法簡質，草草不經意，又別為一體。益知漢人結體命意，錯綜變化，不衫不履，非後人可及。”（注二十二）難怪鄭篋坦言要花十年功夫才能參透此碑“奧旨”。

2. 《禮器碑》

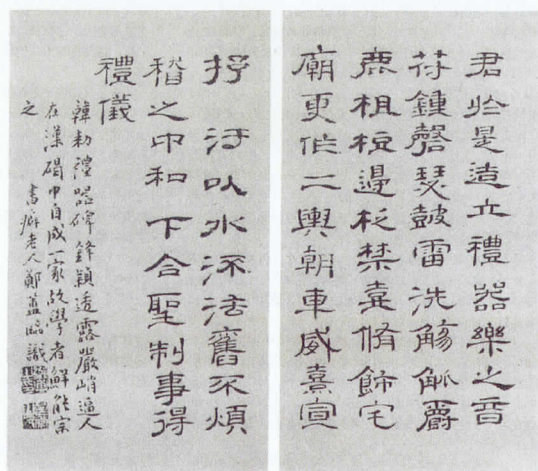
全名《魯相韓敕造孔廟禮器碑》，東漢永壽二年（公元一五六年）立^{（注二十三）}（圖四）。石在山東曲阜孔廟。碑文記述魯相韓敕主持整修孔廟及建造禮器事宜。其碑四面環刻，書法歷來被推為隸書極則。明代郭宗昌《金石史》評謂：“其字畫之妙，非筆非手，古雅無前，若得之神功，弗由人造。所謂星流電轉，纖踰植髮，尚未足形容也。漢諸碑命意皆可髣髴，獨此碑如河漢，可望不可即也。”^{（注二十四）}王澐《虛舟題跋》評云：“此碑尤為奇絕，瘦勁如鐵，變化若龍，一字一奇，不可端倪。”^{（注二十五）}又云：“唯《韓敕》無美不備，以為清超卻又遒勁，以為遒勁卻又肅括。自有分隸來，莫有超妙如此碑者。”^{（注二十六）}



【圖六】禮器比較

《禮器碑》的審美內涵體現於其筆意中意想不到的變化，正如“星流電轉”般的自然現象，令觀者讚嘆不已。從技法和用筆的層面來說，此碑用筆瘦硬，乾淨利落，健勁而端嚴。鄭篋曾多次臨習此碑。較早的臨本是上述《臨曹全、禮器合卷》^{（圖二）}的後半段。比較鄭氏作品^{（圖五）}和原碑中的字形結構^{（圖四）}，鄭氏尚未能掌握原碑結構嚴謹而又疏朗開闊的特徵，“禮”、“器”、“苻”、“鐘”、“磬”、“瑟”、“鼓”等結字尤見鬆散^{（圖六）}。此外，鄭氏的用筆未能充份揣摩原碑中筆畫細勁與雄健的對比，故缺少了應有的爽勁節奏感。

鄭篋另一件《禮器碑》臨本收錄於他一六七六年作的《法書真跡六種》^{（圖七）}。這是一件經折裝書法，每半開19x10釐米，無錫私人收藏。^{（注二十七）}相隔七年，鄭氏對此同一個漢碑的理解相對較透徹，不但明顯的改善了“禮”、“器”、“苻”、“鐘”、“磬”、“瑟”、“鼓”等鬆散的結體，而且更注意到用筆的微妙變化，行筆提按有致，富有節奏感。通篇筆筆堅實，故筆力健勁。在此臨本的款識中，鄭氏題上：“《韓敕禮器碑》鋒穎透露，嚴峭逼人，在漢碣中自成一家，故學者鮮能宗之。”^{（注二十八）}這揭示出他比七年前更能洞察《禮器碑》的風格特徵，而且還從實踐臨摹的經驗中，意識到一般學書者較難表達此碑獨特的美學內涵。



【圖七】法書真跡六種 - 臨禮器

3. 《乙瑛碑》

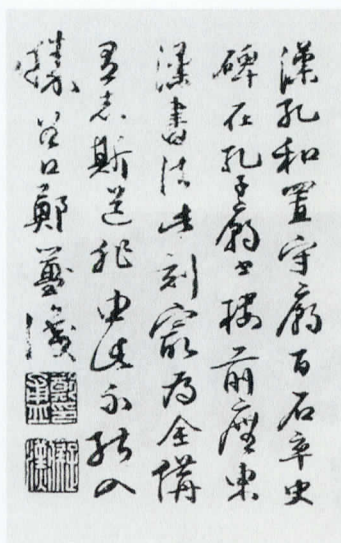
全名《魯相乙瑛奏置孔廟百石卒史碑》，又名《百石卒史碑》、《孔和碑》^{（圖八）}。東漢永興元年（公元一五三年）立。原石舊置山東兗州仙源縣，現藏於曲阜孔廟大成殿東廡碑林陳列館內。翁方綱評此碑云：“骨肉勻適，情文流暢，漢隸之最可師法者。”^{（注二十九）}方朔亦

評為：“方整沉厚亦足以稱宗廟之美。”（注三十）

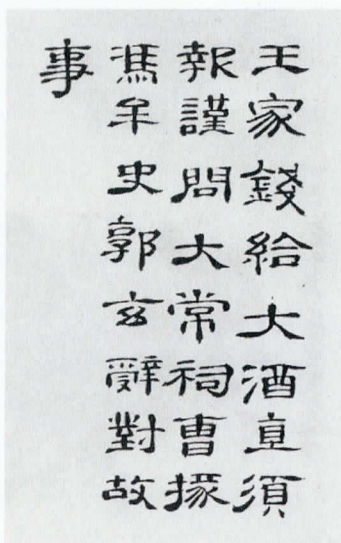
上述鄭簠作於一六七六年的《法書真跡六種》中，有他臨摹《乙瑛碑》的書跡（圖九）。在款識中，他說：“漢孔和置守廟百石卒史碑在孔子廟書樓前廡，東漢書法此刻最為全備。有志斯道非由此不能入勝。”（注三十一）鄭氏深信用筆方圓兼備、法度完備的《乙瑛碑》是漢隸入門的楷模。故他尤用心於臨摹《乙瑛碑》。他的《乙瑛碑》臨本，筆劃粗細對比合宜，波磔分明，剛柔相濟，結構方正呈扁，全篇書法端莊穩健、法度完備，充份顯示他對此碑透徹的理解。



【圖八】乙瑛局部
(北京工藝美術出版社)



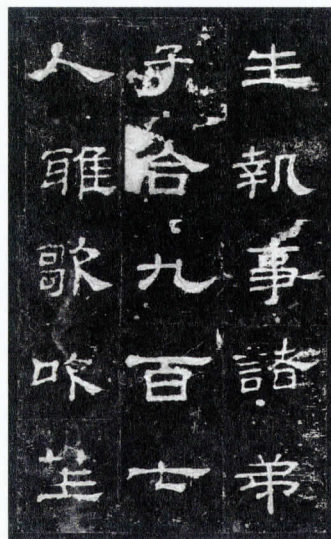
【圖九】法書真跡六種 - 臨乙瑛



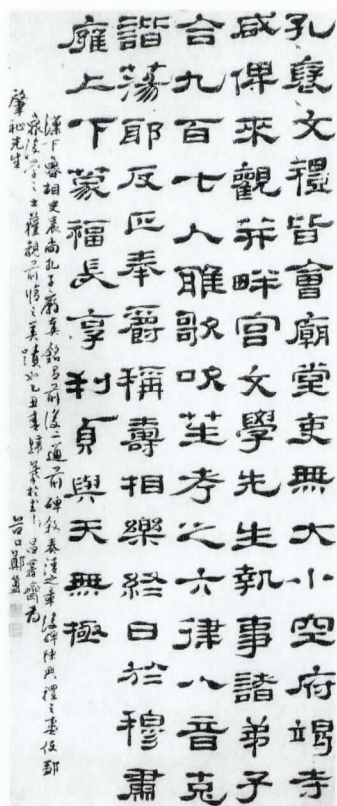
4. 《史晨前後碑》

全名《魯相史晨謁孔子廟碑》，東漢建寧二年（公元一六九年）立（注三十二）（圖十）。石在山東曲阜孔廟。碑文記載漢代魯國相史晨拜謁孔廟之事。明郭宗昌謂其“分法復爾雅超逸，可為百代楷模，亦非後世可及”。（注三十三）清萬經《分隸偶存》評云：“修飭緊密，矩度森然，如程不識之師，步伍整齊，凜不可犯，其品格當在《卒史》（乙瑛）、《韓敕》（禮器）之右”。（注三十四）楊守敬《評碑記》云：“昔人謂漢隸不皆佳，而一種古厚之氣自不可及，此種是也。”（注三十五）綜合各種評論，可發現其中共通之理：結體嚴密，用筆在穩健中寓波動和開展之勢。

鄭簠作於一六八五年的《臨史晨碑軸》（注三十六）（圖十一）



【圖十】史晨局部（二玄社）



【圖十一】臨史辰

而飛動的姿態。方朔在《舊拓漢魯相史晨祀孔廟前後二碑跋》評鄭氏隸書風格為“沉著而兼飛舞”。（注三十九）值得注意的是，鄭氏帶強烈動感的筆意中，有時甚至出現如“吏”字中向左斜下後突然轉向上的一筆。這種刻意強調行筆方向的改變及誇張地扭動的姿態亦不時出現於鄭氏其他作品，以致他的隸書風格不時略帶狂怪的意味。

鄭簠《臨史晨碑軸》顯然不是此碑百分之百的忠實臨本。這不是由於他學不得其法，而是因為他想求變。很多人認為臨摹是一種學習書法的方法而已，但鄭氏卻在學習的過程中加插了很多個人的演繹，可見他不將此臨摹作品當作純粹的“練習”。假如祇是普通的練習，他不會在此作的款識中鄭重的記下日期、地點和他為誰而作：“乙丑春歸，摹于武昌署齋。為肇社先生。”鄭簠顯然想將他對此碑最新的演繹與這位友人分享。

5. 《婁壽碑》

全稱《漢玄儒先生婁壽碑》，東漢熹平三年（公元一七四年）立（圖十三）。碑額篆書“玄儒婁先生碑”六字。正文二百九十一字。石舊在湖北襄陽，久佚。傳世拓本多為重刻本，此本是華氏真賞齋藏宋拓，民國七年（公元一九一八年）珂羅版印刷本，附朱彝尊、何焯、錢大昕、何紹基、達受、翁同龢、潘祖蔭等題籤、題跋。王澐（1668—1743）評此碑的整體風格為“方整”。（注四十）

是他較晚年的臨漢碑之作，整體上已能捕捉原碑矩度森然的神態及於舒展中不失平穩之筆勢。這是由於右方橫向和斜下的波磔，與向左斜下而帶回鋒和向上勢的筆劃互相制衡，使字的左右兩邊皆蘊藏一股向外伸延的拉力。鄭氏對《史晨碑》的理解極為深刻，因為他在一六七六年曾訪此碑原石，並親手拓碑。（注三十七）這難得的摩挲原石經驗必定對他產生了很大的啟發作用。方朔肯定了鄭氏臨習《史晨碑》獨到的功夫，並說：“本朝習此體（《史晨碑》）者甚眾，而天分與學力俱至，則推上元鄭汝器。”（注三十八）



【圖十二】史晨比較

雖然《臨史晨碑軸》整體上頗得原碑神韻，但細察此作，它並非銳意追求筆筆形似其範本。鄭簠隨己意注入不少異於原碑風格的元素，故用筆略帶主觀色彩。試比較《史晨碑》和鄭簠《臨史晨碑軸》中共同出現的“吏”、“雅”、“吹”三字（圖十二），我們可以清楚地看出鄭簠刻意加強運筆時提按的幅度，以致粗筆比原碑的更粗，細筆比原碑的更細。原碑方圓兼備的用筆及輕重適中的提按，處處散發端莊而內斂的意度；而鄭簠戲劇化的提按則不時激發自由



【圖十三】婁壽局部（商務印書館）

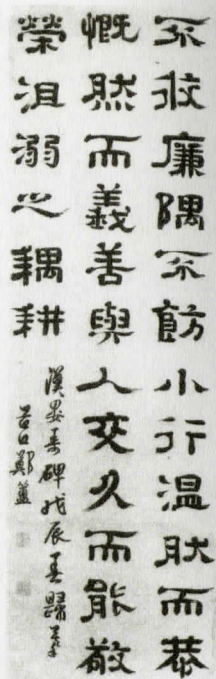
此碑法度森嚴，體勢方整而開展，神貌近似《史晨碑》和《韓仁銘》。鄭篋作於一六八八年的《臨婁壽碑軸》^{（圖十四）}曾對此碑有較個人化的詮釋。他表現於本作品的風格特徵與他所臨摹的範本極不相同。首先，《婁壽碑》原碑上每字約1至2吋；鄭氏卻把它們寫成數倍大。其次，他恣意的改變原碑的字形結構，將強調橫向發展而呈扁狀的漢碑字形寫得明顯較修長。原碑的結字方法在於壓縮橫劃間的距離，鄭氏則將橫劃間的距離增闊，以致使筆劃間的空間更寬鬆。此外，鄭氏也隨意將原碑的筆劃移位和刪減：原碑中“溫”字的三點被巧妙的安排在左上角，互相緊扣而自成一組，鄭氏則將它們分散，重新置於整個字的左邊；而原碑的“然”字下有四點（即火部），鄭氏卻大膽而徹底的將它們刪除掉^{（圖十五）}。再者，鄭篋改變了多處原碑的用筆。如“然”字第一筆應是傾斜而向外的長撇，他不但寫得較垂直，而且還以輕柔如絲的起筆突然按下，並以沉重的回鋒收筆，使這一撇產生了一個誇張的直角^{（圖十五）}。此外，鄭氏寫的“恭”字的撇和波磔，貌似竹葉，在紙面輕輕略過，又以筆鋒外露的尖狀收筆^{（圖十五）}。這種筆觸遠較原碑的筆劃輕率，缺乏原碑筆勢中呈現“一波三折”的微妙變化。

王澐曾多次抨擊鄭篋妄自改變漢隸用筆。王氏在他作於一七二七年的《臨婁壽碑》題識中說道：“前人論書，在方勁古拙，斬釘截鐵。自谷口出，而漢法大壞，不可不急以此種救之。”^{（注四十一）}站在尊重漢人用筆和復古的立場而言，王澐痛斥鄭篋之大壞“漢法”是可以理解的。至於王澐單一的追求“漢法”是否唯一的學習隸書蹊徑和隸書創作的終極目標，其實牽涉頗複雜的討論。我們可把鄭篋《臨婁壽碑軸》中故意偏離“漢法”的元素視為他在隸書創作的過程中，試圖尋求突破成法而作出的實驗性嘗試。

6. 《魯峻碑》

全稱《漢故司隸校尉忠惠父魯君碑》，簡稱《司隸校尉魯峻碑》或《魯峻碑》^{（圖十六）}。碑石現存山東省濟寧市博物館，高289釐米，寬149釐米。文十七行，每行三十二字。楊守敬評其書法風格“豐腴雄偉”。^{（注四十二）}

鄭篋與張在辛討論與比較各種漢碑的特點時，說道：“《魯峻碑》並碑陰俱有法度。”^{（注四十三）}可見鄭氏並非無視漢人法度。



【圖十四】臨婁壽



【圖十五】婁壽比較



【圖十六】魯峻碑額局部（漢碑全集）



【圖十七】張遷局部（名碑善本）



【圖十八】衡方局局部（名碑善本）



【圖十九】景君局部（名碑善本）

7. 《張遷碑》

全稱《蕩陰令張遷碑》，東漢中平三年（公元一八六年）立^{（注四十四）}（圖十七）。明代出土，石原在山東東平縣，現藏泰安岱廟。王世貞云：“其書法不能工，而典雅饒古意。”^{（注四十五）}鄭簠對此碑有相似的評價。在與張在辛討論與比較各種漢碑的特點時，鄭氏說道：“東平有《衡方》、《張遷》二碑，頗覺古雅，濟寧學宮第一可學者。”^{（注四十六）}

8. 《衡方碑》

全稱《衛尉卿衡方碑》，東漢建寧元年（公元一六八年）立。^{（注四十七）}（圖十八）原石在山東汶上縣，現藏山東泰安岱廟炳靈門。翁方綱《兩漢金石記》稱其：“書體寬綽而潤，密處不甚留隙地，似開後來顏魯公正書之漸矣。”^{（注四十八）}鄭簠評此碑與《張遷碑》同屬“古雅”一類。^{（注四十九）}

9. 《景君碑》

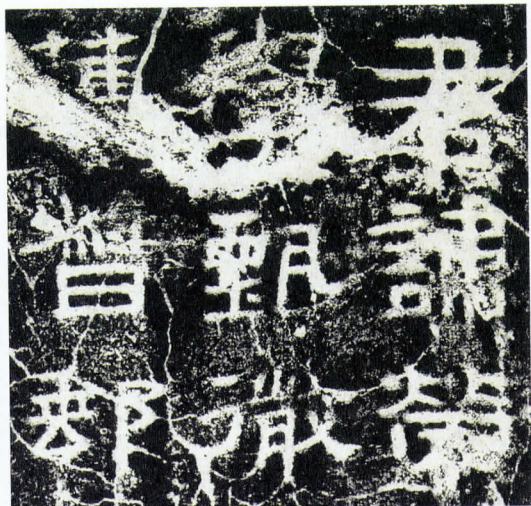
全稱《北海相景君碑》，東漢漢安二年（公元一四三年）立^{（注五十）}（圖十九）。石在山東濟寧。楊守敬《評碑記》云：“隸法易方為長，已開峭拔一派。”^{（注五十一）}鄭簠對此碑也曾有類似的評論。他與張在辛討論和比較各種漢碑的特點時，說道：“《景君銘》前後二碑，方嚴可愛。”^{（注五十二）}“方嚴”指的是筆劃平直，轉折處方勁，結體方整而嚴密；“可愛”也許是指他注意到此碑異於其他漢碑風格的特徵所產生的趣味——懸針狀的豎筆強化了字形較修長的視覺效果。

10. 《鄭固碑》、《武榮碑》

《鄭固碑》全稱《郎中鄭固碑》，東漢延熹元年（公元一五八年）立^{（注五十三）}（圖二十）。石在山東濟寧，記載鄭固之生平。朱彝尊曾到任城（今山東濟寧）訪求此碑，他在《郎中鄭固碑跋》中記錄了原碑殘損的狀況：“己酉春，泊舟任城南池之南，步入州學，見儀門旁列



【圖二十】鄭固局部（名碑善本）



【圖二十一】武榮局部（漢碑全集）



【圖二十二】劉熊局部（中國美術全集）

漢碑五，左二右三，《郎中鄭固碑》其一也。碑文全漫漶，不可辨識，舍之去。”^{（注五十四）}

《武榮碑》全稱《執金吾丞武榮碑》，或稱《執金吾丞武君之碑》，東漢永康元年（公元一六七年）立^{（注五十五）}（圖二十一）。碑高 239 釐米，寬 64 釐米，碑文十行，每行三十一字。碑石原置於碑主墓前，今存濟寧市博物館漢碑室。

與張在辛討論各種漢碑的異同時，鄭篋說：“《武榮》、《鄭固》二碑則稍樸略矣。”^{（注五十六）}鄭氏未有對“樸略”的評語作出詳細的闡釋，很可能是指這二碑天然的剝蝕痕跡和拓本上斑駁的筆劃。殘損的痕跡雖然大大降低了字劃的清晰度，但也令這些漢代碑刻更富質樸的美感。

11. 《劉熊碑》

全稱《酸棗令劉熊碑》，東漢刻石，無年月，原石久佚^{（圖二十二）}。一九一五年顧燮光在河南訪得一殘石，今藏河南延津縣文化館。^{（注五十七）}

朱彝尊在《漢酸棗令劉熊碑》的跋中說：“右《漢酸棗令廣陵劉熊孟陽碑》，上元鄭篋汝器所藏，碑文全泐，存字不及百名，筆法奇古，汝器以為絕品。”^{（注五十八）}跟據朱彝尊的記述，鄭篋把剝蝕嚴重的《劉熊碑》評為“絕品”。朱彝尊認為關鍵在於殘碑“奇古”的美學特質。

12. 《夏承碑》

全稱《漢北海淳于長夏承碑》，亦稱《夏仲兗碑》^{（圖二十三）}。碑文中有記“建寧三年（公元一七零年）”，故後人斷為東漢靈帝建寧年間所立。碑舊在河北永平，久佚。此拓本為“華氏真賞齋本”，其中缺三十字，由清代翁方綱補寫。此碑書法奇古。明代王世貞評此碑云：“其隸法時時有篆籀筆，與鍾（繇）、梁（鵠）諸公小異而骨氣洞達，精彩飛動，疑非中郎（蔡邕）不能也。”^{（注五十九）}

此碑夾雜篆籀字形和用筆，體勢靈動，對鄭簠的隸書啟發頗大。根據姜宸英《題鄭谷口摹古碑》的記述，一位鄭簠的門人認為《夏承碑》是鄭氏晚年書法“奇妙”的關鍵：“暮年規模《夏承》，始盡其奇妙。”（注六十）

二、樸而自古·拙而自奇

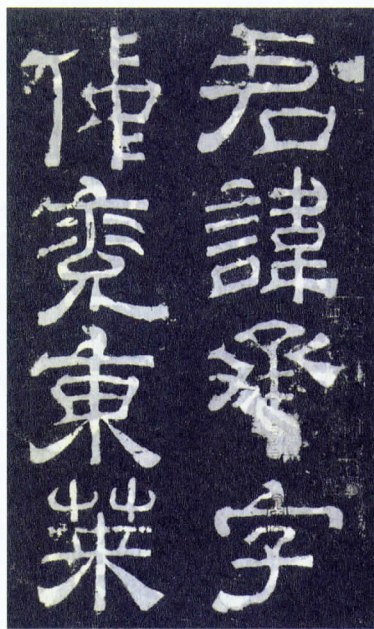
上一節討論鄭簠作於一六六九年的《臨曹全、禮器合卷》（圖二）代表了他中年學習漢碑的成果，這較早期的特徵是他相對較忠誠的模倣原碑用筆及字形結構等漢人法度。鄭氏作於一六八八年的《臨婁壽碑軸》（圖十四）則代表了他較晚年臨習漢碑的方法，特徵是他刻意改變了範本中某些用筆，並對原碑風格有更個人化的詮釋。在約四十歲至晚年三十餘年間，鄭簠廣泛臨習各種漢碑，並細心體味箇中美學意涵。

關於漢碑對鄭簠的啟發，鄭氏的學生張在辛有頗精闢的評論。張氏指出鄭簠能得漢碑的神韻而並非追求筆形似，他說：

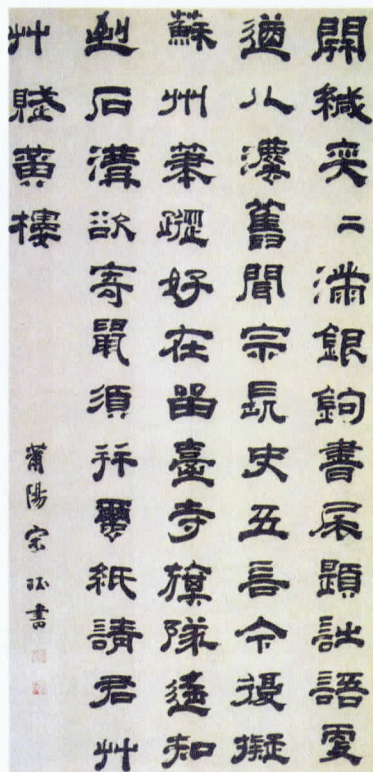
鄭先生自言：學者不可尚奇。其初學隸，是學閩中宋比玉[宋珏]，見其奇而悅之，學二十年，日就支離，去古漸遠，深悔從前。及求原本，乃學漢碑，始知樸而自古、拙而自奇，沉酣其中者三十餘年，溯流窮源，久而久之，自得真古拙、真奇怪之妙。及至晚年，醇而後肆，其肆處是從困苦中來，非易得也。（注六十一）

在張在辛的記載中，我們可以清楚了解鄭簠的書學觀念。首先，他主張“溯流窮源”。根據他當時掌握的大量漢碑拓本，他認為漢碑能代表隸書的淵源。毫無疑問，在後世大量發現漢簡和帛書之前，要學最成熟的隸書就得問津漢碑。雖然漢人原來的筆墨真跡要在漢簡和帛書中找到，但在清初的有限條件下，漢碑拓本就是鄭簠所謂的漢隸“原本”。

其次，鄭簠深信近不如古。他以自己早年學習明末清初書法家宋珏（1576 - 1632）隸書的經驗，說明學



【圖二十三】夏承局部（文物出版社）



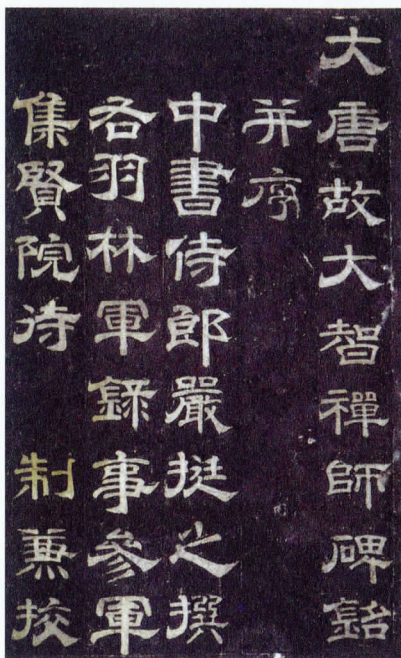
【圖二十四】宋珏 七言律詩（中國美術全集）

習近人隸書的弊病是“去古漸遠”，偏離了正統。^(注六十二)換言之，古即是正統。善寫隸書的宋珏師法《夏承碑》。他的隸書《七言律詩》^(圖二十四)參有篆籀筆法，用筆圓轉，略有飛動姿態，這都是《夏承碑》的風格特徵^(圖二十三)。然而，他誇張了《夏承碑》的粗筆，並千篇一律的使用圓筆，以致用筆單調，缺乏變化和生氣。比較宋珏的演繹和原本的《夏承碑》，我們可清楚理解宋珏已將很多漢碑中微妙的變化省略了。我們更可想像到，再經鄭篋過濾宋珏風格的隸書，必定更加偏離漢隸“原本”而去古更遠。

除了宋珏的隸書風格之外，鄭篋沒有承襲其他明代隸書風格。明代善書隸書者多取法三國或唐代隸書碑版。鄭氏也許有不少機會看過明代人用唐碑風格書寫的隸書，但他卻沒有選擇這種明代隸書的風尚。毫無疑問，這是因為三國、唐代隸書也偏離了漢隸傳統，去古漸遠。曾在寄予鄭篋書信中推許鄭氏隸書為“近代第一手”的清初金石學家王弘撰（1622—1702）比較了漢、魏和唐代隸書之優劣風格特徵，^(注六十三)他說：

漢隸古雅雄逸，有自然韻度，魏稍變以方整，乏其蘊藉，唐人規模之而結體運筆失之矜滯，去漢人不衫不履之致已遠。降至宋元，古法益亡。^(注六十四)

王弘撰指出漢碑的自然韻度已隨不同年代的過去而不斷流失，失落了原本“不衫不履”的自然美學意涵的同時，更換來唐代結體運筆等法度的過份束縛。^(注六十五)正因王弘撰眼中的漢隸有“自然韻度”而唐隸則“失之矜滯”，王氏推許鄭篋的隸書為“近代第一手”是很容易理解的，因為鄭篋的藝術成就有賴其取法漢隸卻未受唐隸荼毒。



【圖二十五】大智禪師局部（中國美術全集）

透過比較漢《禮器碑》^(圖四)和唐《大智禪師碑》（公元七三六年）^(注六十六)^(圖二十五)，我們能更具體和清晰的了解唐隸如何偏離漢隸傳統。首先，《禮器碑》的字大小不一，變化多端：筆劃較多的字，如“禮”、“鐘”、“爵”等字較大和較長；筆劃較少的字，如“立”、“洗”等字則較小和較扁^(圖四)。因此無論在圖中的剪裱本或全碑整拓本上，直行中的字距，參差錯落，純任自然。相反，《大智禪師碑》如算子般的字，缺乏大小變化，整齊的填滿了無形的方格^(圖二十五)。因此，直行中的字距，幾乎所有均等，過於整齊以至機械的佈局方式導致整體書法精神趨向平板，缺乏生氣。

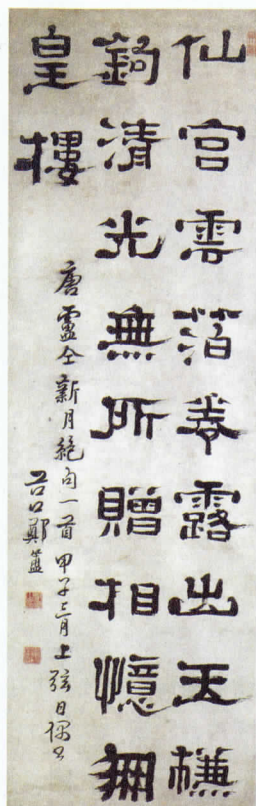
其次，《禮器碑》的用筆靈活多變，以主橫劃和捺筆（即隸書最觸目的“波磔”）的使轉為例，在富有韻律的提按中完成“一波三折”的筆勢。圖中原碑局部所包括十五字的波磔，起筆時，方圓、粗細不一；中段之波動幅

度和筆劃起伏弧度亦有微妙的差別；收筆（俗稱燕尾）亦各有不同的形狀和力度——方（“磬”字）、圓（“鹿”字）、粗（“之”字）、細（“觸”字），收筆出鋒的意態，有較果敢者（如“之”、“瑟”等字），亦有較含蓄者（如“禮”、“洗”等字）（圖四）。相反的，《大智禪師碑》的用筆則缺乏變化。全碑整體用筆平滑，行筆節奏單調，了無生氣——所有字中波磔的波動幅度近乎程式化，“中”、“書”、“郎”、“軍”等字中的豎筆缺乏變化，因過直而顯得僵硬（圖二十五）。此外，整體筆劃刻意修飾，邊沿方而鋒利，外露的鋒芒使筆致顯得矜才使氣。

再者，《禮器碑》多變的精神體現於碑中的重複字或字中的重複部份，在筆劃、字形、結體上總會作出不同的處理。例如“器”字的四個“口”和“瑟”字的兩個“王”，筆劃長短、背向以及形狀、大小、高低都作出富於變化的處理（圖四）；相反的，《大智禪師碑》中重複出現的“大”字（第一行中，第一和第四字），幾乎完全沒有在字形、大小、筆法等作出變化，故予人因循及呆板乏味之感（圖二十五）。

以上《大智禪師碑》和《禮器碑》的比較，清晰地揭示唐隸刻板乏味的原因，是刻意追求精準的字形結構及強調純熟的技法。過度追求法度反而窒礙茁壯的藝術生命力，越刻意求工就越遠離自然。相反，漢隸不受僵化法度束縛，而且不加修飾，在靈活變化中體現自然韻度，這就是王弘撰所說：“漢人不衫不履之致”的意思，也近乎鄭簠在漢碑中領略到漢碑“樸而自古”的精神。

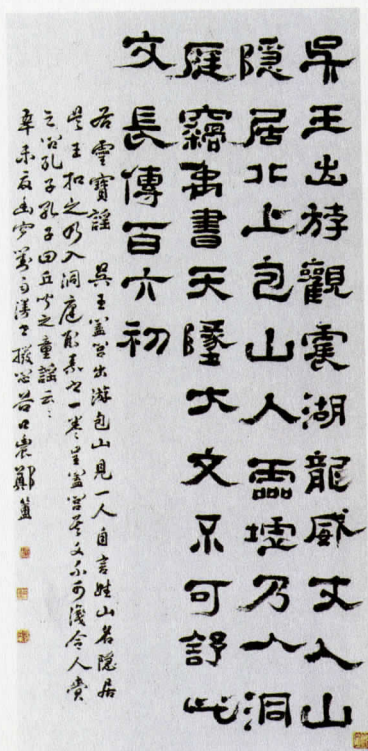
鄭簠追求漢碑古樸而自然的審美觀，在他的隸書作品中可見一斑。香港藝術館所藏《唐盧全新月絕句》（圖二十六）中成熟而變化多端的用筆，直接溯源漢碑自然而多變的精神。字中重複出現的部份都有富於變化的處理，例如“宮”字的兩個“口”、“雲”字和“露”字的四點，在不同形狀、大小和高低的微妙變化中，處處顯出自然的意度。此外，“憶”字的“心”部偏旁中重複出現的四筆豎劃（圖二十七），長短、高低不一，四個逆入的起筆呈不同的形狀和大小，而且在左右顧盼中，四劃間形成有微妙變化的“背”、“向”之勢，互相緊扣。這生動而自然的筆墨透露了鄭簠在漢碑中所尋獲自然而多變的美學意涵。作於一六九一年的《靈寶謠》（圖二十八）有更多變幻莫測的筆墨。以波磔的變化為例，它們出現於“吳”、“王”、“觀”、“龍”、“威”、“丈”、“人”、“隱”、“居”、“此”等字中時，各自顯出長、短、粗、細、乾、濕等筆墨狀態之變異。此外，在第二行重複出現的“入”字（即第七與第十一字）及在第三與第四行重複出現的“文”字，結體各異，這也明顯地呼應漢碑自然而多變的精神。



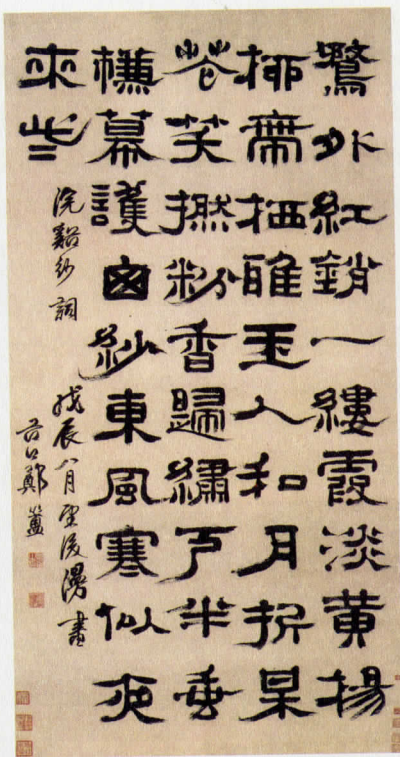
【圖二十六】唐盧全新月絕句（虛白齋）



【圖二十七】唐盧全新月絕句（虛白齋）局部



【圖二十八】靈實謠（中國美術全集）



【圖二十九】豪素深心 - 鄭篔 浣溪沙

鄭篔不以唐隸和宋珏隸書中程式化的風格特徵為他學習隸書的目標。相反，他追求漢人不受程式束縛的書法原則和“不衫不履”的精神。無可否認，在長期實踐學習隸書的過程中，他領略到“變化”和“自然”等概念須求諸“古樸”的漢碑而並非去古甚遠的唐隸和宋珏的隸書風格。所以書法富有“變化”、“自然”和“質樸”的美感就有“古”的意味。

在三十餘年漫長的學習漢碑風格的過程中，鄭篔不單注意到範本中漢隸多變的用筆和自然古樸的精神，而且還探究了漢碑蘊含“拙而自奇”的審美特質。他曾把剝蝕嚴重的《劉熊碑》（圖二十二）評為“絕品”，又將“碑文全漫漶，不可辨識”的《鄭固碑》（圖二十）品評為“樸略”。在他眼中，漢碑拓本殘損的視覺效果，蘊含質樸而奇拙的氣息。清初著名詩人施閏章（1618 - 1683）在七言古詩《酒間贈鄭谷口》中以“剝落金石光迷離”，形容鄭篔領略漢碑的漫漶奇趣。（注六十七）古碑“剝落”的面貌本應予人一種荒寒或黯淡之感，但施閏章卻視之為金石所散放出的迷離光芒。鄭篔將這種“金石”視覺趣味轉化為他書法中特殊的審美意涵。

上海博物館所藏的鄭篔隸書作品《浣溪沙詞軸》（圖二十九），充份顯示了鄭篔富金石趣味的筆墨功夫。為了模倣剝蝕的古碑文中荒率、殘斷而仍隱若可見的筆劃，鄭篔在運筆時，不時以乾燥的筆鋒在紙面上磨擦，所產生不均勻的阻力，使筆鋒中殘餘的墨隨機地散落在紙面上，遂形成殘斷的筆觸，使人聯想起漢碑字中漫漶的點劃。例如書寫“半”字時（圖三十），鄭篔的用筆異常奔放不羈，乾燥的筆鋒勢似猛力的攻擊紙面，使向外拉長而成背勢的首兩點粗澀荒率，筆劃邊沿呈殘缺狀。第二橫劃（即波磔）更因行筆迅速，在頓挫的剎那間寫出了“飛白”。與此同時，因筆鋒中所含的水與墨不均勻，使這個“半”字偶然地同時出現乾濕、濃淡不均勻的水墨層次。鄭篔以這些奇拙的筆墨重新演繹漫漶的金石趣味。這種追求金石趣

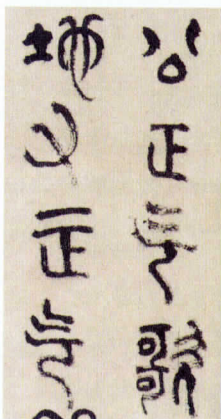


【圖三十】豪素深
心-鄭篔浣溪沙
局部-半

味的特殊美學意涵，跟已發展逾千年的帖學傳統中講求優雅、精熟、協調和流暢的傳統書法審美理想形成極強烈的對比，故常予人一種奇怪而樸拙之感。

值得注意的是，鄭篔追求金石氣的特殊書法美學理想，和他所身處的時代和學術風氣有密切的關係。明末清初，學術界有以金石遺文作為考證經史資料之風氣。在金石學興旺之際，南北學者紛紛進行訪碑活動。在廣泛搜求金石文字的過程中，學者如郭宗昌、顧炎武、閻若璩、葉奕苞、曹溶、王弘撰、朱彝尊等漸漸意識到古代碑刻書法的美學價值。傅山（1607—1684）更是當時提倡金石書法的一位重要學者和書法家。^{（注六十八）}在篆書《正氣歌》軸中，傅山略以草篆筆意創作出個性鮮明的作品^{（圖三十一）}。通篇作品雖以整齊的直行排列，但長扁各異的字形和不對稱甚至變形的結字，大大顛覆了講求字形對稱和線條光滑的小篆書法傳統。作品間中出現極乾渴的筆劃，如“氣”字的首三劃^{（圖三十二）}都是用略為偏側而且含墨不飽滿的筆鋒寫成，藉以追求筆劃邊沿呈殘缺狀，並從奇特的筆墨中體現漫漶的金石趣味。

傅山和鄭篔以奇怪而樸拙的筆墨追求碑刻的剝蝕意趣，在清初已獲不少好評。然而，乾嘉時期卻出現針對他們強調金石漫漶意趣的批評。^{（注六十九）}翁方綱極力反對這種激進的用筆：

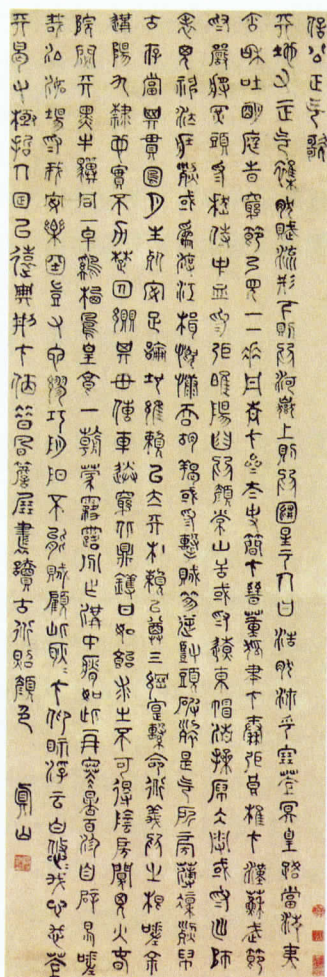


【圖三十二】豪素深
心-傅山正氣歌
局部

邇來傅山、鄭篔輩，有意脫化仍

偏枯。古情非關貌剝蝕，淡味豈在神模糊。人巧天工到禮器，細不單窘濃不粗。^{（注七十）}

翁方綱認為金石剝蝕的痕跡並非原來的漢人古情；同樣地，今人看到漢碑上模糊的神貌亦並非原來淡淡的風味。翁氏深信傅山和鄭篔為了追求金石趣味，用筆同樣犯了“偏枯”的弊病。“偏枯”即指用不垂直的毛筆和偏側而且含墨不飽滿的筆鋒在紙上擦出的單薄筆觸。翁方綱更視《禮器碑》為結合“人巧”和“天工”的至上模範，因為《禮器碑》的用筆雖然明顯地有輕、重、強、弱的鮮明對比，但輕筆不過度單薄，重筆則不過度粗重。翁方綱深信漢人原來的筆墨無論在任何極端的情況下，一定不會出現如鄭篔所寫出極乾渴的筆觸。



【圖三十一】豪素深心-傅山正氣歌

批評者趨向關注鄭籛有否揣摩並承襲原來漢人的筆法。這種觀點背後的理論暗示漢人隸法是最終極的正統，故書法創作一旦偏離正統，甚或在正統上添加新元素或方法，便是不可接受的異端。很顯然，鄭籛對取法漢碑的觀念極為不同。他較靈活的學習漢碑途徑，實在較後人更有創新精神。明明在漢碑中已下過一番苦功，但他不少臨漢碑作品說明了他不是追求筆筆形似。他許多故意不似的筆墨，尤其是他以乾渴的用筆追求碑刻的剝蝕意趣，代表了他在漢碑中所意會到的“古拙”及“奇怪”等美學意涵。

(一) 書寫工具與筆墨的關係

很大程度上，鄭籛獨特的筆墨功夫，以至他“古拙”、“奇怪”的隸書風格都和他選用彈性較低的軟毫筆有關。^(注七十一)王澐曾多次批評鄭籛以“弱毫”作書的弊病。其中一次記錄於王澐的《臨曹全碑》跋文：

鄭女（汝）器隸書，絕有名於時，要止學得曹全一碑耳，世人耳食，見女器書，竟如伯喈再生，一涉方整，便目以為唐而厭棄之。實則漢唐隸法，體貌雖殊，淵原自一，要當以古勁沉痛為本，筆力沉痛之極，使可透入骨髓，一旦渣滓盡而清虛來，乃能超脫。故學曹全碑者，正當以沉痛求之，不能沉痛，但取描頭畫角，未有能為曹全者也。女器作書，多以弱毫描其形貌，其於曹全，亦但得其皮毛耳，去古日遠，真傳殆絕，乃使此老冒一世盛名，可為一歎也。^(注七十二)

以上抨擊鄭籛臨習《曹全碑》不得其法，背後其中一個最主要的目的當然是標榜王澐本人是得古法真傳者。王澐深信必須以“古勁沉痛”的筆力才能得《曹全碑》的精神，因此，他認為鄭籛的“弱毫”祇能“描其形貌”，未能捕捉原碑的用筆神髓。

王澐在《臨婁壽碑》的題識中更痛斥鄭籛“大壞漢法”：

前人論隸書，在方勁古拙，斬釘截鐵。自谷口出，而漢法大壞，不可不急以此種救之。^(注七十三)

王澐認為鄭籛破壞了漢法中“斬釘截鐵”的筆力感。在《竹雲題跋》，他又不厭其煩的重申此論：

隸雖變繁趨易，要其用筆必沉勁痛快，斬釘截鐵，而後可以為書。故吾衍三十五舉有“方勁古拙如折刀頭，方是漢隸書體”之語。自鄭谷口出，舉唐宋以來方整氣習盡行打碎，專以漢法號召天下，天下靡然從之，每見方整書，不問佳惡，便行棄擲。究竟谷口隸書僅得漢人之一體，且用筆多以弱毫描其形貌，於古人秋勁霜妍，星懸劍折之妙，去之殊遠，所謂楚則失矣，齊亦未為得者也。余於隸書未嘗一二為之，而心知其意，略仿西嶽華山碑筆法為此書，以就正有道，亦不欲更墮谷口五里霧耳。^(注七十四)

以上幾段，王澐論及漢隸筆力，所用的辭彙如“古勁”、“沉勁”、“沉痛”等皆指一

種爽勁和痛快的力量，筆力從起筆到收筆一直貫徹到底。這種憑觀察即可感受到的力量，或多或少與筆鋒的靈敏度有關。“斬釘”、“截鐵”、“星懸劍折”都是頗形象化的比喻，生動地描繪出堅定而沒有半點猶疑的用筆。彈性較高的筆毫便能有效地表達這種敏捷的筆鋒感。

漢代人常用彈性較高的硬毫筆，當筆鋒在“按下”、“提起”等運筆動作中受到壓力時，筆毛會在迅速鋪開後又瞬即歸回原來的尖鋒狀態。在適當的操控下，這種靈敏的筆鋒反應能有效地轉化為筆墨中爽勁和痛快淋漓的審美意涵。鄭簠常用之軟毫筆，一般用彈性相對較低的羊毫製作，筆在運行時，已經鋪開的筆鋒很難回復原來的尖鋒形狀。這種不靈敏的筆鋒反應導致筆鋒橫臥在紙面上的時間較長，而正當散開的筆毛受到重新調節的壓力後，因彈力低的羊毛反應較慢，筆毛會隨機地改變了原本在紙面上的接觸方向，產生夾雜“偶然性”的筆墨效果。（注七十五）

鄭簠選用彈性較低的書寫工具，顯然是刻意放棄敏捷而爽勁的筆鋒感，企圖在傳統以外作新的嘗試。他作於晚年的《靈寶謠》（圖二十八）用筆樸拙，遲澀的筆墨顯示筆鋒在較慢的反應中減低了筆墨的順暢度，而且不時出現夾雜“偶然性”的筆墨，例如在“丈”、“乃”、“庭”、“舒”、“此”、“百”等字中出現用筆沉厚而有明顯殘缺的筆劃邊緣。這就是因為筆鋒受壓力而鋪開之後未能迅速歸回原位所致；以“散鋒”的狀態繼續運行至收筆時，筆鋒更散亂得呈分叉或各種不同形狀的收筆。這種因書寫工具產生的實驗性視覺效果能有效地配合鄭簠追求碑刻的剝蝕意趣，整體書法顯得不刻意修飾，甚至在樸拙中有奇氣。這些實驗性的筆墨趣味，無疑有別於王澐所提倡“斬釘截鐵”式的筆鋒感，但這些因運用不同工具所產生的視覺上的震撼，卻予人一種另類的美感經驗——夾雜“偶然性”的筆墨能有效地模倣石刻表面因經年累月的風化作用而“隨機”產生的剝落痕跡以及碑刻上斑駁模糊的筆畫。

（二）草隸的創新性

鄭簠是一位極有創意的書法家，除了努力取法漢碑和探索軟毫筆產生的另類筆意之外，他更實驗性的將草書的筆意摻入他的隸書創作。鄭簠晚年的一位重要友人靳治荆極力嘉許鄭簠將草法融入隸書的創新精神，並深信鄭氏此方面的成就可與晚明書法家趙宦光（1559—1625）（注七十六）獨特的“草篆”媲美：

昔趙寒山作篆如作草，一時推為獨步。今谷口於分書亦然，後世必有知而論定之者。（注七十七）

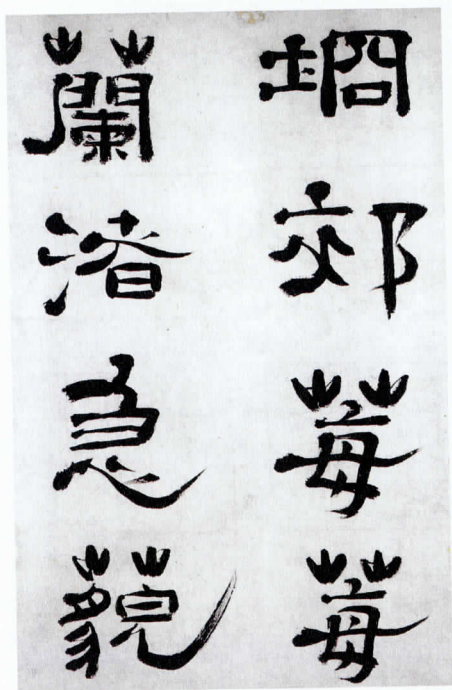
趙宦光開闢一種以草書筆意書寫小篆字形的創新書寫模式，風格特徵是刻意打破傳統小篆對稱的結體，字形欹側，大小不一，參差錯



【圖三十三】趙宦光 篆母
潛詩句（中國美術全集）

落，行筆迅捷，以致原本獨立的筆劃時有細絲牽連；其用筆草率，有頗多側鋒、渴筆及漲墨效果，故整體書法表現出自由奔放的精神。(圖三十三) 白謙慎認為趙宦光標新立異的草篆反映了晚明書法家“不循常規來追求藝術上的革新”。(注七十八) 趙宦光草篆的出現向我們展示了晚明錯綜複雜的社會文化背景下，文學和藝術的領域中有追求“奇”的文化氛圍。(注七十九)

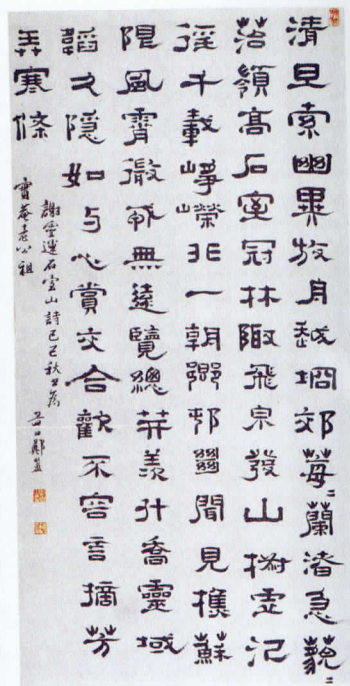
鄭簠的草隸打破了草書和隸書字體的界限，與趙宦光不循常規的草篆創作如出一轍，故在一定程度上可算是晚明尚“奇”文藝精神的延續。鄭簠的草隸基本上是一種以草書筆意書寫漢隸字形的模式，並非一種全新的書體。乍看之下，它和一般隸書沒有甚麼分別，祇是較強調筆劃之間的互相顧盼和連貫的精神；作品中也沒有穿插盤繞和筆筆相連的筆劃等典型草書特徵。安徽省博物館藏有一件鄭簠書於一六八九年的作品《謝靈運石室山詩卷》，即為鄭氏較晚年一件富草書筆意的隸書創作。在其中一段局部中，重複出現的“莓”字和“蘭”、“藐”二字顯露了非傳統隸書筆法——即在迅捷的行筆中，原本獨立的筆劃間時有細絲牽連。(圖三十四)。這種筆劃之間連接的痕跡無疑是筆意延綿不斷的確切證據，大大增強了點劃間的照應和通篇書法的流動感。



【圖三十四】謝靈運石室山詩(安徽省博物館)局部2



【圖三十五】石門頌(大眾書局)



【圖三十六】謝靈運石室山詩(中國美術全集)

張在辛曾憶述鄭簠關於書法用筆的教導，其中的要旨就是點劃間的呼應：

世人作字祇是寫得皮毛，作字用筆，固有起落，然上下四旁之間，必有脊骨，必有筋力，必有首尾，方有神氣，不然終不成家。(注八十)







“寫得皮毛”指的是祇注意字劃的外貌而欠缺“神氣”。“神氣”是書法境界高低的關鍵，是藝術的靈魂。隸書或楷書的字中每筆獨立，不像草書中的筆劃相連，若非訓練有素的書法家，書寫時往往會把字中每一筆獨立地寫好，而忽略了它們之間的協調和筆意的連貫性，因此僅僅書得其“形”而已。書法的“神氣”關乎字劃之間、字與字之間以至行與行之間的連貫性。所以鄭簠除了注意字中“脊骨”和“筋力”等結構性考慮之外，還強調所有位置和方向間的點劃須達至互相顧盼和呼應的效果。要在書法中產生這種生氣，實有賴筆意的靈活性和運筆提按的韻律感。這也正是鄭簠的草隸最重要的特徵。

鄭簠《謝靈運石室山詩卷》中的筆墨有明顯的提按頓挫，誇張向上挑勢的波磔充滿動感，有豪放不羈的意度。字中上、下、左、右各部份互相顧盼呼應，甚至於獨立的筆劃之間表現出筆斷意連的精神。如在“急”字下半的“心”部中的三點，形狀、起筆和收筆的方向各異，但它們卻是左右顧盼，互相緊扣，表現出連綿不斷的筆意（圖三十四）。

鄭簠的草隸中很多迅捷的筆意，令人聯想起《石門頌》略帶草意的用筆。《石門頌》全稱《漢司隸校尉楗為楊君頌》，又稱《楊孟文頌》，為東漢建和二年（公元一四八年）刻之摩崖石刻（圖三十五）。此摩崖刻字，字隨石勢而鑄刻，參差錯落，純任自然，書法不刻意求工，用筆樸拙而流露出恣肆的意趣。上述安徽省博物館藏鄭簠《謝靈運石室山詩卷》（圖三十四）和另一件內容相同的《謝靈運石室山詩軸》（現藏北京故宮博物院），（圖三十六）都是創作於一六八九年，雖然用筆略有不同（前者較靈巧而後者較凝重），但字形、結構和筆勢皆與《石門頌》頗為神似。試比較鄭簠兩件作品和《石門頌》中出現的相同字如“寒”、“朝”、“不”、“心”等（圖三十七），我們會察覺到它們相近的風格特徵：用筆瘦勁，結字疏朗、天然而略帶放縱之意，體勢開張，意態飄動野逸。鄭簠草隸中奇縱恣肆的神態頗近似《石門頌》自由奔放的精神。

鄭簠的草隸創作，意義不止於已完成並流傳於世的書法作品，其創作過程的表演性和即興性更深為目擊者津津樂道。（注八十一）交遊甚

鄭簠的草隸創作，意義不止於已完成並流傳於世的書法作品，其創作過程的表演性和即興性更深為目擊者津津樂道。（注八十一）交遊甚

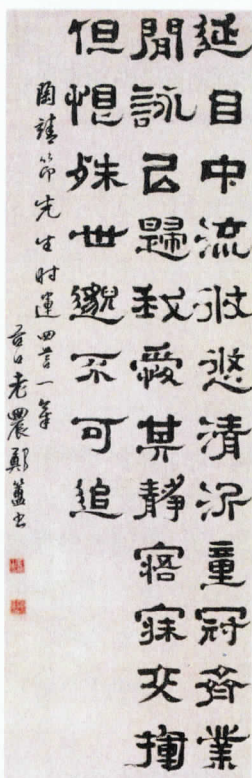
	漢《石門頌》	鄭簠《謝靈運石室山詩卷》 (安徽省博物館)	鄭簠《謝靈運石室山詩軸》 (北京故宮博物院)
“寒”			
“朝”			
“不”			
“心”			

【圖三十七】鄭簠《謝靈運石室山詩》與東漢《石門頌》之比較

廣的鄭篋常在文人墨客的雅集中即席揮毫。當時不少文化圈中如朱彝尊、施閏章和孔尚任等文人曾作詩歌詠讚鄭篋的隸書。(注八十二)

三、餘論：入碑出碑

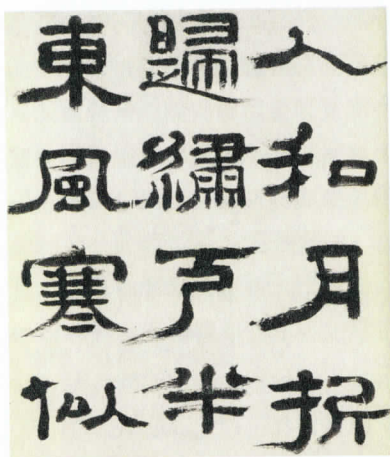
鄭篋在隸書藝術方面的成就，關鍵在於他盛年時得漢碑的啟發。在他約四十歲至晚年三十餘年間，他從實際的臨摹漢碑經驗去揣摩各種漢碑的字形結構及用筆方法，並細心體味箇中的美學意涵。關於漢碑對鄭篋的啟發，張在辛曾指出鄭篋“沉酣其中者三十餘年，溯流窮源，久而久之，自得真古拙、真奇怪之妙。及至晚年，醇而後肆，其肆處是從困苦中來，非易得也。”(注八十三)



【圖三十八】陶潛時運一章
(中國美術全集)

“肆”，基本上可以理解為一種視覺效果，即“恣肆”或“縱肆”等不羈和自由奔放的藝術“風格”；但“肆”同時亦可詮釋為一種求變的“態度”，驅使鄭篋刻意走出漢碑的世界，並追求脫化，故鄭篋的隸書藝術體現一種強烈的學古而不泥古的精神。從現存的鄭篋書跡中，我們可以察覺到鄭篋並不把自己的隸書鎖定在某種不變的筆墨模式。

雖然幾乎每件鄭篋的隸書作品都會流露其極鮮明的個性，即把個性表現於他的書法風格特徵，如誇張撇劃和波磔的提按幅度，並以極乾燥之渴筆強化金石趣味和整體作品之氣勢，但在他不同的作品中，我們或多或少都總會發現一些筆墨差異。《唐盧全新月絕句》(圖二十六)的用筆較輕巧，點劃的出鋒處頗尖，鋒芒畢露。《陶潛時運一章》(圖三十八)的整體用筆雖然較沉著厚重，但間中有呈竹葉狀的撇，與上文提及《臨婁壽碑軸》(圖十四)中不循常規的筆法近似。而《浣溪沙詞軸》(圖二十九)則介乎此二作之間，夾雜輕巧(“一”、“人”、“花”等字)和厚重(“玉”、“窗”、“東”等字)的用筆，揮灑自如，隨心所欲。此作筆墨流暢，強調撇與波磔的行筆節奏，令人想起方朔給鄭篋書風的評語：“沉著而兼飛舞”。(注八十四)再者，此作承襲漢碑章法布局，直行中的字矩較疏，行與行之間的距離較密，直行中，大小、高低不同的字會與左右兩旁的字的最高處對齊，從局部(圖三十九)中“折”、“半”、“似”字的排列清楚可見。在這尤其飽滿的布局中，鄭篋特別注意筆劃在有限空間中的避讓與穿插，例如“月”字中呈誇張開展之勢的長撇，恰好伸延到“戶”字右下方的頗寬闊的空間；“半”字中左上方的點變成向外伸延的長撇，也恰好與“似”字右上角的空間產生協調的視覺效果；“半”字第二橫劃祇作了提按幅度很小而且短的波磔，有別於“人”、“折”、“戶”和“風”字中頗長的波磔，主要考慮到右旁“折”字再沒有多餘的空間。



【圖三十九】豪素深心 - 鄭篋浣溪沙局部

但這兩件創作於同一年秋天而且內容完全相同的作品，竟演繹出不同的筆墨，可見鄭篋的筆墨功夫和風格沒有固定的程式。

鄭篋晚年的書風趨向平正，早年鋒芒畢露的筆致漸漸減少，厚重的筆墨則漸益增加。這是因為他運筆的速度劇降。張在辛描述了鄭篋晚年示範執筆運筆的狀態：

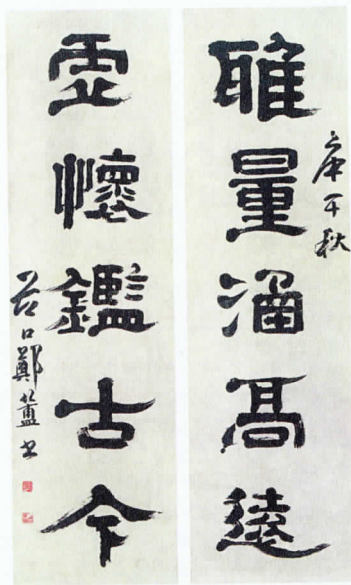
在門牆日久，見先生以醫道應酬。入夜篝燈於墨稼軒中，作字正襟危坐，蕭然以恭，執筆在手，不敢輕下。下必遲遲，敬慎為之，不似其字之飛動跳舞也。嘗曰：“作字最不可輕易，筆管到手，如控千鈞弩，少弛則敗矣。”須知其敬慎如此。

初拜鄭先生即命余執筆作字，纔下得一畫，即曰字豈可如此寫。因自就坐，取筆搦管，作禦敵之狀。半日一畫，每成一字，必氣喘數刻。（注八十五）

雖然“半日一畫”的描述略嫌誇張了鄭篋運筆速度的劇降，但卻說明鄭篋的確改變了昔日較快的運筆習慣。（注八十六）藏於香港樂常在軒的《隸書五言聯》（圖四十）是鄭篋在一六九零年完成之作品，能代表他晚年老成持重的書風。明顯較慢的行筆產生飽滿而沉著的筆劃，風格愈見沉雄厚重、蒼勁老練。結體有《張遷碑》（圖十七）方整古雅之遺意，豐茂遒勁之用筆，神似《衡方碑》（圖十八）與《校官碑》

鄭篋書於較晚年的《靈寶謠》（圖二十八），用筆較遲澀樸拙，與《浣溪沙詞軸》飛動流暢的筆墨形成強烈對比。鄭篋似乎無意停留在靈巧或“熟”的循環中，所以《靈寶謠》有更多“生”與不加修飾的元素。這類作品蘊含生、澀、奇、拙等美學特質。

鄭篋另一類的作品則流露較明顯的漢碑遺風。上述《陶潛時運一章》（圖三十八）和臺北何創時基金會所藏鄭篋《陶宗儀五律詩冊頁》參有篆籀筆法，用筆圓轉，有《夏承碑》奇氣（圖二十三）。此外，上述安徽省博物館藏鄭篋《謝靈運石室山詩卷》（圖三十四）和北京故宮博物院所藏鄭篋《謝靈運石室山詩軸》（圖三十六）則神似《石門頌》恣肆的筆意，



【圖四十】隸書五言聯 鄭篋（樂常在軒）



【圖四十一】校官局部（漢碑全集）

(注八十七) (圖四十一)。略為收斂的波磔 (即橫劃與捺筆) 及乾、濕筆之鮮明對比, 使穩健凝重的用筆增添了靈動感, 整體書法氣魄雄強, 是一件鄭簠晚年不可多得的隸書楹聯。

以上關於鄭簠書跡的分析和比較, 向我們展示了漢碑對鄭簠隸書影響的深度。雖然他無意在某件作品中刻意模倣某種漢碑 (臨漢碑作品除外), 但他往往在不同的作品中不經意地流露不同的漢碑風格。再者, 鄭簠隸書的創新性在於他不斷求變的精神和他不死守固定筆墨程式的態度, 大膽的探索了筆墨中的金石趣味和草隸的筆意。綜觀鄭簠在隸書藝術方面的成就, 關鍵在於他獲得漢碑啟發後又大膽的走出漢碑。入碑和出碑是一個反覆交替的歷程, 有時側重前者, 有時側重後者。鄭簠由中年到晚年, 一直經歷這種靈活的學習模式, 故鄭簠的隸書藝術語言就越顯得豐富。

作者時任香港浸會大學助理教授
現任香港浸會大學副教授

注釋

- 注一：胡藝：〈鄭簠年譜〉，《書法研究》，一九九零年第二期，頁 109 - 124。
- 注二：楊晉弼：〈鄭簠及鄭簠摹漢碑四種墨跡〉，《書譜》，一九八八年第五期，頁 28 - 30；邵磊、堯棟：〈談鄭簠及其節臨鄧有道碑隸書軸〉，《書法叢刊》一九九五年第二期，頁 61 - 62；李凱：〈鄭簠隸書李廓長安少年行詩軸〉，《書法叢刊》一九九七年第三期，頁 66；及柏巢：〈一件標誌鄭簠書法走向成熟的作品：鄭簠書法六種〉，載《書畫藝術》，二零零四年第四期，頁 49 - 51。
- 注三：馬季戈：〈鄭簠的隸書藝術及其影響〉，《書法叢刊》，二零零一年第二期，頁 70 - 75。
- 注四：何傳馨：〈清初隸書名家鄭簠〉，《故宮文物月刊》，第八卷第八期，臺北：故宮博物院，一九九零年，頁 130 - 137。
- 注五：薛龍春：〈清代書法家鄭簠的訪碑活動〉，載《文獻》，二零零六年第四期；及其《鄭簠研究》，北京：榮寶齋出版社，二零零七年。
- 注六：白謙慎：〈鄭簠研究和書法史料學（代序）〉，載薛龍春，前引《鄭簠研究》，頁 2。
- 注七：黃惇：〈康乾時期的揚州書壇、揚州八怪與徽商〉，載莫家良編《書海觀瀾：中國書法國際學術會議論文集》，香港中文大學藝術系及香港中文大學文物館，一九九八年，頁 163 - 174；白謙慎：《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，北京：三聯書店，二零零六年，頁 246 - 249；何碧琪：《清代隸書與伊秉綏》，香港中文大學研究碩士論文，二零零一年，頁 36 - 39。
- 注八：毛孝弢：〈思發一端、神別千秋—鄭簠、金農隸書比較〉，《中國鋼筆書法》，二零零九年第一期，頁 20 - 22。
- 注九：谷鴻：〈鄭簠書法鑒賞〉，《秘書》，二零零一年第八期，頁 12。
- 注十：竇元章：〈鄭簠隸書的筆法創新〉，《中國書法》，二零零一年第五期，頁 44 - 51。
- 注十一：李浚華：〈鄭簠隸書藝術特征〉，《美與時代（中）》，二零零一年第八期，頁 130 - 131。
- 注十二：薛龍春：〈鄭簠隸書與清代碑學觀念之演進〉，《中國書法》，二零零一年第四期，頁 56 - 60。
- 注十三：劉昕：〈碑學萌芽與“身份”問題——從鄭簠、朱彝尊談起〉，《中國書法》，二零零一年第八期，頁 49 - 55。

- 注十四：薛龍春、沈欽：〈鄭籛隸書流派鉤稽〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，二零零七年第四期，頁 29 - 35。
- 注十五：有關鄭籛的生平，參看張在辛《隸法瑣言》，轉引自震鈞：《國朝書人輯略》，影清光緒三十四年刻本，《續修四庫全書》第一零八九冊，上海：上海古籍出版社，一九九五年，頁 94；靳冶荊：《思舊錄》，影昭代叢書本，《叢書集成續編》史部第二十八冊，上海書店，二零零零年，頁 643 - 644；陳作霖纂述《金陵通傳》卷十七，清光緒甲辰瑞華館刊印本，頁 13a；薛龍春，前引《鄭籛研究》，頁 18 - 26；及俞劍華編《中國美術家人名辭典》，上海人民美術出版社，一九八一年，頁 1395。
- 注十六：薛龍春，前引《鄭籛研究》，頁 41 - 47。
- 注十七：孔尚任：〈鄭谷口隸書歌〉，載《孔尚任詩文集》卷二，北京：中華書局，一九六二年，頁 156。
- 注十八：萬經：《分隸偶存》卷上，《四庫全書》，頁 28a。
- 注十九：孫承澤：《庚子銷夏記》卷五，《四庫全書》，頁 8b。
- 注二十：柏巢，前引文，頁 49。
- 注二十一：張在辛，前引書。
- 注二十二：郭宗昌：《金石史》卷一，《四庫全書》，頁 13a。
- 注二十三：北京故宮博物院藏明拓本，二冊，白紙挖鑲剪裱蝴蝶裝。
- 注二十四：郭宗昌，前引書，卷一，頁 6a。
- 注二十五：王澐：《虛舟題跋》卷二，影印國立中央圖書館舊抄本，《虛舟題跋》，臺北：國立中央圖書館，一九七零年，頁 61。
- 注二十六：王澐，前引《虛舟題跋》卷二，頁 69。
- 注二十七：柏巢，前引文，頁 51。
- 注二十八：柏巢，前引文，頁 49。
- 注二十九：翁方綱：《兩漢金石記》卷六，影南昌使院刻本，《續修四庫全書》第八九二冊，上海古籍出版社，一九九五年，頁 352。
- 注三十：方朔《枕經堂金石題跋》卷二，《石刻史料新編》，第二輯第十九冊，臺北：新文豐出版公司，一九七九，頁 14256。
- 注三十一：柏巢，前引文，頁 49。
- 注三十二：北京故宮博物院藏明拓本，一冊，白紙挖鑲剪裱蝴蝶裝。
- 注三十三：郭宗昌，前引書，卷一，頁 6a。
- 注三十四：萬經，前引書，卷上，頁 24b。
- 注三十五：楊守敬：《激素飛清閣評碑記》卷一，《石刻史料新編》，第四輯第一冊，臺北：新文豐出版公司，二零零六年，頁 195。
- 注三十六：現藏廣東省佛山市博物館，200 x 84 釐米。
- 注三十七：鄭籛在一六七六年臨寫《史晨碑》後，有此題識：“魯相史晨孔子廟有前後二通，前碑敘奏請之章，後碑陳典禮之盛。俾口魯之學者獲觀前修之美也。丙辰仲秋偶客長安，道經宣聖林廟，摩挲漢碣，手拓數種。時旅中多暇，漫臨似盛斯社先生。”見柏巢，前引文，頁 49。
- 注三十八：方朔，前引書，卷三，頁 14263。
- 注三十九：同上注。
- 注四十：王澐《臨婁壽碑》題識，收錄於王澐：《稽書巖帖》（臺北國立故宮博物院藏）。見何傳馨：《王澐《稽書巖帖》及其書學初探》，載莫家良、陳雅飛編：《書海觀瀾二：楹聯·帖學·書藝國際研討會論文集》，香港中文大學藝術系、香港中文大學文物館，二零零八年，頁 432。
- 注四十一：同上注。
- 注四十二：楊守敬，前引書，卷一，頁 197。
- 注四十三：張在辛，前引書。
- 注四十四：此拓本是北京故宮博物院藏，明初拓本，畫心麻紙，一冊，白紙挖鑲剪裱裝。
- 注四十五：王世貞：《弇州四部稿》卷一三四，《四庫全書》，頁 3b。
- 注四十六：張在辛，前引書。
- 注四十七：此拓本是北京故宮博物院藏明拓本，一冊，白紙鑲邊剪裱蝴蝶裝。
- 注四十八：翁方綱，前引《兩漢金石記》卷十二，頁 437。
- 注四十九：張在辛，前引書。
- 注五十：此拓本是北京故宮博物院藏明拓本，一冊，黑紙鑲邊剪裱經摺裝。
- 注五十一：楊守敬，前引書，卷一，頁 194。
- 注五十二：張在辛，前引書。
- 注五十三：此拓本是北京故宮博物院藏明清拓本合裝，合為一冊，白紙挖鑲剪裱裝。
- 注五十四：朱彝尊：《金石文字跋尾》，影芋園叢書本，《石刻史料新編》，第一輯第二十五冊，臺北：新文豐出版公司，一九八二年，頁 18688。

- 注五十五：此拓本是河南省新鄉市博物館藏拓本。
- 注五十六：張在辛，前引書。
- 注五十七：此拓本是北京故宮博物院藏范氏天一閣舊藏。
- 注五十八：朱彝尊，前引書，頁 18687。
- 注五十九：王世貞，前引書，卷一三四，頁 5a。
- 注六十：姜宸英：《湛園題跋》卷八，《叢書集成新編》，第四十九冊，臺北：新文豐出版公司，二零零一年，頁 658。
- 注六十一：張在辛，前引書。
- 注六十二：宋珏，字比玉。自號荔枝仙。福建莆田人，流寓金陵（今南京）。國子監生。工書，善小詩及山水，兼能刻印，後人稱“莆田派”。
- 注六十三：王弘撰：〈寄鄭谷口〉，《砥齋集》，卷八下，影南開大學圖書館藏清康熙十四年刻本，《續修四庫全書》第一四零四冊，上海古籍出版社，一九九五年，頁 490。
- 注六十四：王弘撰：〈書鄉飲酒碑後〉，前引《砥齋集》，卷二，頁 404。
- 注六十五：白謙慎指出王弘撰和傅山都用“不衫不履”來形容漢隸的精神。參見白謙慎，前引《傅山的世界》，頁 236。
- 注六十六：此碑亦名《義福禪師碑》。碑身高 202 釐米，寬 112 釐米。碑石現存西安碑林。此拓本是北京圖書館藏宋拓本，挖鑲邊，宋瓷青紙作面。
- 注六十七：施閏章：〈酒間贈鄭谷口〉，載《愚山全集》卷二十二，清刻本，第十一冊，頁 9b - 10a。
- 注六十八：關於傅山對金石書法的提倡，參見白謙慎，前引《傅山的世界》，頁 188 - 253。
- 注六十九：有關乾嘉時期以來對鄭簠的批評，可參見薛龍春，前引《鄭簠研究》，頁 175 - 186。
- 注七十：翁方綱：《復初齋詩集》卷二十二，清刻本，頁 4a - 4b。
- 注七十一：白謙慎認為鄭簠筆墨中的金石意趣和他選用軟毫和生宣有關。（前引《傅山的世界》，頁 249）。
- 注七十二：王澐：《臨書全碑》，收錄於王澐《稽書巖帖》（五）（臺北國立故宮博物院藏）。其《臨曹全碑》跋語，見何傳馨，前引《王澐《稽書巖帖》及其書學初探》，頁 432 - 433。
- 注七十三：王澐《臨書壽碑》也是其《稽書巖帖》的其中一則。其《臨書壽碑》題識，見何傳馨，前引《王澐《稽書巖帖》及其書學初探》，頁 432。
- 注七十四：王澐：《竹雲題跋》卷四，《石刻史料新編》第二輯第十九冊，臺北：新文豐出版公司，一九七九年，頁 13868 - 13869。
- 注七十五：白謙慎指出軟毫筆產生的偶然效果是由於“書法家在書寫時處於一種控制與非控制之間的狀態”。參見白謙慎，前引《傅山的世界》，頁 249。
- 注七十六：趙宦光，江蘇太倉人，寓居吳縣寒山。精研文字學，他也是一位篆刻家和篆刻評論家。
- 注七十七：靳治荊：《思舊錄》，影昭代叢書本，《叢書集成續編》史部第二十八冊，上海書店，二零零零年，頁 643。
- 注七十八：白謙慎，前引《傅山的世界》，頁 60 - 61。其他關於趙宦光書法的討論可參考 Shen C. Y. Fu et al., *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy* (New Haven: Yale University Press, 1977), pp. 51 - 52, 248 - 249。
- 注七十九：不少學者曾經討論關於明末清初文學和藝術中尚“奇”的思潮與創作。關於晚明尚“奇”的美學如何在多元、多變的特殊文化背景中產生，可參見白謙慎，前引《傅山的世界》，頁 6 - 25；關於晚明書法中流行使用異體字的現象，可參見白謙慎，前引《傅山的世界》，頁 71 - 81，以及〈新新無已，愈出愈奇：17 世紀書法家書寫異體字風氣的研究〉，見《故宮學術季刊》第二十二卷第二期，臺北：一九九四年，頁 101 - 113；關於中國書論史中“奇”之觀念，以及張瑞圖、王鐸等明末清初書法家的作品中所體現有關“奇”的美學意涵，可參見 Dora Ching, “The Aesthetics of the Unusual and the Strange in Seventeenth-Century Calligraphy,” in Robert Harrist, Jr. and Wen Fong et al., *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection at Princeton* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1999), pp. 342 - 359；關於晚明文藝理論中關於“奇”的論述，可參見 Burnett, Katherine Persis, “The Landscapes of Wu Bin (c. 1543 - c. 1626) and a Seventeenth-Century Discourse of Originality” (PhD diss., University of Michigan, 1995)，論文中第三、四章；關於晚明文學和繪畫中尚“奇”美學的討論，可參見 Andrew H. Plaks, “The Aesthetics of Irony in Late Ming Literature and Painting,” in Freda Murck and Wen Fong, ed., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, (New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: Princeton University Press, 1991), pp. 487 - 500。
- 注八十：張在辛，前引書。
- 注八十一：參見薛龍春，前引《鄭簠研究》，頁 92 - 105。
- 注八十二：根據薛龍春的統計，剔除一般的贈詩，當時以詠讚鄭簠八分書為主題的文人歌詩合計十七首之多，出於十六位作者之手。參見薛龍春，前引《鄭簠研究》，頁 98 - 99。

注八十三：張在辛，前引書。

注八十四：方朔，前引書，卷三，頁 14263。

注八十五：張在辛，前引書。

注八十六：薛龍春指出這可能和他的健康出現問題有關，前引《鄭簠研究》，頁 145。

注八十七：《校官潘乾碑》，又名《校官碑》，《隸釋》稱《溧陽長潘乾校官碑》。碑石現存江蘇省溧水孔廟，高 188 釐米，寬 106 釐米。

圖片注釋：

- 【圖一】《曹全碑》（局部），185 年，取自《曹全碑》（上海：上海書畫出版社，2007），頁 6-7。
- 【圖二】鄭簠《臨曹全、禮器碑合卷》，1669 年，20.5 x 164.5 釐米，20.5 x 267.5 釐米 北京故宮博物院 藏 取自《中國古代書畫圖目》第二十二冊（北京：文物出版社，2000），頁 167-168。
- 【圖三】鄭簠《臨曹全、禮器碑合卷》（局部）（臨《曹全碑》部分），1669 年，北京故宮博物院 藏 取自《中國古代書畫圖目》第二十二冊（北京：文物出版社，2000），頁 167。
- 【圖四】《魯相韓敕造孔廟禮器碑》（局部），156 年，取自《故宮博物院藏文物珍品全集：名碑善本》（香港：商務印書館，2008），頁 36。
- 【圖五】鄭簠《臨曹全、禮器碑合卷》（局部）（臨《禮器碑》部分），1669 年，北京故宮博物院 藏，取自《中國古代書畫圖目》第二十二冊（北京：文物出版社，2000），頁 167。
- 【圖六】（左）《禮器碑》中之“符鍾磬”三字，（右）鄭簠《臨曹全、禮器碑合卷》中之“符鍾磬”三字。
- 【圖七】鄭簠《法書真跡六種》（局部）（臨《禮器碑》部分），1676 年，無錫私人藏，取自 柏巢〈一件標志鄭簠書法走向成熟的作品：《鄭簠法書真跡六種》〉，《書畫藝術》2004 年第 4 期，頁 49。
- 【圖八】《乙瑛碑》（局部），153 年，取自《漢 乙瑛碑》（北京：北京工藝美術出版社，2009），頁 9。
- 【圖九】鄭簠《法書真跡六種》（局部）（臨《乙瑛碑》部分），1676 年，無錫私人藏，取自 柏巢〈一件標志鄭簠書法走向成熟的作品：《鄭簠法書真跡六種》〉，《書畫藝術》2004 年第 4 期，頁 51。
- 【圖十】《魯相史晨謁孔子廟碑》（局部），169 年，取自《史晨前碑·史晨後碑》（日本：二玄社，1989），頁 53。
- 【圖十一】鄭簠《臨史晨碑軸》，1685 年，200 x 84 釐米，廣東省佛山市博物館 藏，取自《中國古代書畫圖目》第十四冊（北京：文物出版社，1996），頁 180。
- 【圖十二】（左）《史晨碑》中之“吏”、“雅”、“吹”三字，（右）鄭簠《臨史晨碑軸》中之“吏”、“雅”、“吹”三字。
- 【圖十三】《婁壽碑》（局部），174 年，取自《宋拓漢婁壽碑》（上海：商務印書館，1918）。
- 【圖十四】鄭簠《臨婁壽碑軸》，1688 年，167 x 53.5 釐米，南通博物院 藏，取自《中國古代書畫圖目》第六冊（北京：文物出版社，1988），頁 224。
- 【圖十五】（左）《婁壽碑》中之“溫然而恭”四字，（右）鄭簠《臨婁壽碑軸》中之“溫然而恭”四字。
- 【圖十六】《司隸校尉魯峻碑》（碑額局部），173 年，取自《漢碑全集》第五冊（鄭州：河南美術出版社，2006），頁 1496。
- 【圖十七】《蕩陰令張遷碑》（局部），186 年，取自《故宮博物院藏文物珍品全集：名碑善本》（香港：商務印書館，2008），頁 83。
- 【圖十八】《衛尉卿衡方碑》（局部），168 年，取自《故宮博物院藏文物珍品全集：名碑善本》（香港：商務印書館，2008），頁 57。
- 【圖十九】《北海相景君碑》（局部），143 年，取自《故宮博物院藏文物珍品全集：名碑善本》（香港：商務印書館，2008），頁 25。
- 【圖二十】《郎中鄭固碑》（局部），158 年，取自《故宮博物院藏文物珍品全集：名碑善本》（香港：商務印書館，2008），頁 39。
- 【圖二十一】《執金吾丞武榮碑》（局部），167 年，取自《漢碑全集》第四冊（鄭州：河南美術出版社，2006），頁 1147。
- 【圖二十二】《酸棗令劉熊碑》（局部），東漢，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第一冊（北京：新華書店，1987），頁 190。
- 【圖二十三】《夏承碑》（局部），170 年，取自《明拓夏承碑》（北京：文物出版社，1988）。
- 【圖二十四】宋珏 隸書《七言律詩》，132.5 x 63.5 釐米，北京故宮博物院 藏，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第五冊（北京：新華書店，1989），頁 180。
- 【圖二十五】《大智禪師碑》（局部），736 年，史維則 書，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第三冊（北京：新華書店，1989），頁 124。

- 【圖二十六】鄭篋 隸書《唐盧仝新月絕句》，1684年，173.5 x 54.5 釐米，香港藝術館虛白齋藏，取自《古萃今承：虛白齋藏中國書畫選》第一冊（香港：市政局，1992），頁 407。
- 【圖二十七】鄭篋《唐盧仝新月絕句》中之“憶”字。
- 【圖二十八】鄭篋 隸書《靈寶謠》，132.7 x 62.4 釐米，上海博物館藏，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第六冊（北京：新華書店，1989），頁 28。
- 【圖二十九】鄭篋 隸書《浣溪沙詞軸》，1688年，173.6 x 89.6 釐米，上海博物館藏，取自《豪素深心：上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫》（澳門：澳門藝術博物館，2009），頁 184。
- 【圖三十】鄭篋《浣溪沙詞軸》中之“半”字。
- 【圖三十一】傅山 篆書《正氣歌》軸，114.1 x 37.7 釐米，上海博物館藏，取自《豪素深心：上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫》（澳門：澳門藝術博物館，2009），頁 160。
- 【圖三十二】傅山 篆書《正氣歌》軸（局部），上海博物館藏，取自《豪素深心：上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫》（澳門：澳門藝術博物館，2009），頁 160。
- 【圖三十三】趙宦光 篆書《碁母潛詩句》，120 x 31.4 釐米，上海博物館藏，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第五冊（北京：新華書店，1989），頁 161。
- 【圖三十四】鄭篋 隸書《謝靈運石室山詩卷》（局部），1689年，安徽省博物館藏，取自《楚調自歌不謬風雅——鄭篋〈隸書謝靈運石室山詩卷〉介紹》，載《書法空間》，<http://www.9610.com/qing/zhengfu/15.htm>。
- 【圖三十五】《石門頌》（局部），148年，取自《漢石門頌》（高雄：大眾書局，1973），頁 27。
- 【圖三十六】鄭篋 隸書《謝靈運石室山詩卷》，1689年，201 x 99 釐米，北京故宮博物院藏，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第六冊（北京：新華書店，1989），頁 29。
- 【圖三十七】鄭篋《謝靈運石室山詩》與東漢《石門頌》之比較。
- 【圖三十八】鄭篋 隸書《陶潛時運一章》，171.8 x 56.1 釐米，遼寧省博物館藏，取自《中國美術全集》書法篆刻編 第六冊（北京：新華書店，1989），頁 28。
- 【圖三十九】鄭篋 隸書《浣溪沙詞軸》（局部），1688年，上海博物館藏，取自《豪素深心：上海博物館珍藏明末清初遺民金石書畫》（澳門：澳門藝術博物館，2009），頁 184。
- 【圖四十】鄭篋《隸書五言聯》，1690年，各 104.6 x 29.7 釐米，香港樂常在軒藏，取自《合璧聯珠：樂常在軒藏清代楹聯》（香港：香港中文大學文物館，2003）。
- 【圖四十一】校官潘乾碑（局部），181年，取自《漢碑全集》第五冊（鄭州：河南美術出版社，2006），頁 1690。

徵引文獻：

- 孔尚任：《孔尚任詩文集》，北京：中華書局，一九六二年。
- 方朔：《枕經堂金石題跋》，《石刻史料新編》第二輯第十九冊，臺北：新文豐出版公司，一九七九年。
- 毛孝發：〈思發一端、神別千秋—鄭篋、金農隸書比較〉《中國鋼筆書法》，二零零九年第一期，頁 20 - 22。
- 王世貞：《弇州四部稿》，《四庫全書》第一二七九至一二八一冊，臺北：臺灣商務印書館，一九八六年。
- 王弘：〈書鄉飲酒碑後〉，《砥齋集》，影南開大學圖書館藏清康熙十四年刻本，《續修四庫全書》第一四零四冊，上海：上海古籍出版社，一九九五年。
- 王弘：〈寄鄭谷口〉，《砥齋集》，出版資料同上。
- 王澐：《竹雲題跋》，《石刻》，《石刻史料新編》第二輯第十九冊，臺北：新文豐出版公司，一九七九年。
- 王澐：《虛舟題跋》，影印國立中央圖書館舊抄本，臺北：國立中央圖書館，一九七零年。
- 王澐：《稽書巖帖》，臺北國立故宮博物院藏。
- 白謙慎：〈新新無已，愈出愈奇：十七世紀書法家書寫異體字風氣的研究〉，《故宮學術季刊》，第二十二卷第二期，頁 101 - 131。
- 白謙慎：〈鄭篋研究和書法史料學（代序）〉，載薛龍春：《鄭篋研究》，二零零七年，序頁。
- 白謙慎：〈傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變〉，北京：三聯書店，二零零六年。
- 朱彝尊：〈金石文字跋尾〉，影芋園叢書本，《石刻史料新編》第一輯第二十五冊，臺北：新文豐出版公司，一九八二年。
- 何傳馨：〈王澐《稽書巖帖》及其書學初探〉，載莫家良、陳雅飛編：《書海觀瀾二：楹聯·帖學·書藝國際研討會論文集》，香港中文大學文物館，二零零八年，頁 425 - 448。
- 何傳馨：〈清初隸書名家鄭篋〉，《故宮文物月刊》第八卷第八期，臺北故宮博物院，一九九零年，頁 130 - 137。
- 何碧琪：《清代隸書與伊秉綬》，香港中文大學研究碩士論文，二零零一年。
- 邵磊、堯棟：〈談鄭篋及其臨郭有道碑隸書軸〉，《書法叢刊》，一九九五年第二期，頁 61 - 62。
- 李浚華：〈鄭篋隸書藝術特徵〉，《美與時代（中）》，二零一七年第八期，頁 130 - 131。
- 李凱：〈鄭篋隸書李廓長安少年行詩軸〉，《書法叢刊》，一九九七年第三期，頁 66。
- 谷鴻：〈鄭篋書法鑒賞〉，《秘書》，二零一零年第八期，頁 12。

- 俞劍華：《中國美術家人名辭典》，上海：上海人民美術出版社，一九八一年。
- 姜宸英：《湛園題跋》，《叢書集成新編》，第四十九冊，臺北：新文豐出版公司，二零零一年。
- 施潤章：〈酒間贈鄭谷口〉，《愚山全集》第十一冊，曹氏棟亭刊本，卷二十二，頁 9b - 10a。
- 柏巢：〈一件標誌鄭籛書法走向成熟的作品：鄭籛書法六種〉，《書畫藝術》，二零零四年第四期，頁 49 - 51。
- 胡藝：〈鄭籛年譜〉，《書法研究》，一九九零年第二期，頁 109 - 124。
- 孫承澤：《庚子鎖夏記》，《四庫全書》第八二六冊，臺北：臺灣商務印書館，一九八五年。
- 翁方綱：《兩漢金石記》，影南昌使院刻本，《續修四庫全書》第八九二冊，上海古籍出版社，一九九五年。
- 翁方綱：《復初齋詩集》，漢陽葉志詒刻本，道光二十五年（一八四五年）。
- 馬季戈：〈鄭籛的隸書藝術及其影響〉，《書法叢刊》，二零零一年第二期，頁 70 - 75。
- 郭宗昌：《金石史》，《四庫全書》第六八三冊，臺北：臺灣商務印書館，一九八六年。
- 陳作霖：《金陵通傳》，清光緒甲辰瑞華館刊印本，臺北：成文出版社，一九七零年。
- 黃惇：〈康乾時期的揚州書壇、揚州八怪與徽商〉，載莫家良主編《書海觀瀾：中國書法國際學術會議論文集》，香港中文大學藝術系及香港中文大學文物館，一九九八年，頁 163 - 174。
- 楊守敬：《激素飛清閣評碑記》，《石刻史料新編》第四輯第一冊，臺北：新文豐出版公司，二零零六年。
- 楊晉軾：〈鄭籛及鄭籛摹漢碑四種墨跡〉，《書譜》，一九八八年第五期，頁 28 - 30。
- 萬經：《分隸偶存》，《四庫全書》第六八四冊，臺北：臺灣商務印書館，一九八六年。
- 靳治荆：《思舊錄》，影昭代叢書本，《叢書集成續編》史部第二十八冊，上海書店，二零零零年。
- 劉昕：〈碑學萌芽與“身份”問題——從鄭籛、朱彝尊談起〉，《中國書法》，二零一八年第八期，頁 49 - 55。
- 震鈞：《國朝書人輯略》，影清光緒三十四年刻本，《續修四庫全書》第一零八九冊，上海：上海古籍出版社，一九九五年。
- 薛龍春、沈歆：〈鄭籛隸書流派鉤稽〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，二零零七年第四期，頁 29 - 35。
- 薛龍春：〈清代書法家鄭籛的訪碑活動〉，《文獻》，二零零六年第四期，頁 43 - 50。
- 薛龍春：〈鄭籛隸書與清代碑學觀念之演進〉，《中國書法》，二零一一年第四期，頁 56 - 60。
- 薛龍春：《鄭籛研究》，北京：榮寶齋出版社，二零零七年。
- 竇元章：〈鄭籛隸書的筆法創新〉，《中國書法》，二零一三年第五期，頁 44 - 51。

英文論著：

- Andrew H. Plaks, "The Aesthetics of Irony in Late Ming Literature and Painting," in Freda Murck and Wen Fong, ed., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, (New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: Princeton University Press, 1991), pp.487 - 500.
- Katherine Persis Burnett, "The Landscapes of Wu Bin (c. 1543 - c. 1626) and Seventeenth-Century Discourse of Originality," (PhD diss., University of Michigan, 1995)
- Dora Ching, "The Aesthetics of the Unusual and the Strange in Seventeenth - Century Calligraphy," in Robert Harrist, Jr. and Wen Fong et al., *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection at Princeton* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1999), pp. 342 - 359.

製作人員表

List of Staff

論文集

PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

翻譯

Tradução / Translation

譜捷文件設計·編輯及翻譯

Prompt – Design, Edição e Tradução de Texto

分色 / 印刷

Seleção de Cores e Impressão / Colour
Separation and Printing

匯豐印務有限公司

Fabrica de Imprimir Wui Fong

字數

Número de Palavras / Number of Words

336000

336000

發行數量

Tiragem / Copies

四百冊

400

豪素深心——明末清初遺民金石書畫學術研討會論文集
ANTAGONISMO OU EXÍLIO – Actas do Simpósio sobre Arte
dos Lealistas Ming no Início da Dinastia Qing
AGAINST OR AWAY – Proceedings of the Symposium on
Artworks by Ming Loyalists in Early Qing Dynasty

澳門特別行政區政府文化局澳門藝術博物館製作
二零一八年十一月出版 版權所有 不得翻印

Publicação do Museu de Arte de Macau sob a alçada do Instituto Cultural
do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, publicado em
Novembro de 2018. Todos os direitos reservados.

Publication of the Macao Museum of Art under the Cultural Affairs Bureau
of the Macao Special Administrative Region Government, published in
November 2018. All rights reserved.

ISBN 978-99937-0-412-6