

# 謎樣的乾隆—— 清高宗的御筆真容、代筆與鑑賞\*

何炎泉\*\*

## 提 要

關於乾隆鑑賞的正面研究，成果已相當豐碩，然當中混入大量詞臣意見。本文從書法、鑑賞、刻帖等個案入手，試圖窺探乾隆皇帝（1711-1799）的真實品位。雖然自幼接受嚴格書法訓練，練習作品所反映的成就有限，突然登基後又改變學習模式，使得早期的書法進步緩慢，往往帶著簡略筆法、瑣碎動作、鬆散結構等缺點，呈現出稚嫩不成熟的書風。張照為乾隆代筆之事人盡皆知，卻罕見代筆作品被指出，故透過筆墨技巧的分析比對，找出張照（1691-1745）所代的御筆，以修正被高估的乾隆書法成就。早期所寫的題跋與作品，後來也都因為自己不滿意而更換重書，顯然乾隆也不認同當年的書法。至於書畫鑑賞，也經常出現誤判的狀況，反映出個人筆墨欣賞能力與偏好品味。摹刻精良的《三希堂法帖》，在乾隆喜愛的烏金拓法下被嚴重破壞細節，反映出與眾不同的審美特質。透過各個不同的角度，可以看到真實的乾隆與「乾隆群體」之間的落差，有必要重新思考其文化史上的定位與影響。

**關鍵詞：**乾隆皇帝、書畫鑑賞、筆墨、代筆、張照

---

\* 收稿日期：2024年4月26日；通過刊登日期：2024年4月23日  
此文章為科技部112年度「乾隆皇帝御題中的張照代筆與其早期書法」（NSTC 112-2410-H-136-001-）研究計畫中部分研究成果。

\*\* 國立故宮博物院書畫文獻處處長

## 前 言

滿清入關後，歷經康雍乾三朝盛世，經濟、政治及文化上都達到巔峰。三位皇帝在文化上的企圖歷歷在目，又以乾隆皇帝最為積極努力，尤其在書畫方面的著墨。不僅熱衷於標榜自己的文人身分，還投入大量時間精力鑽研字畫，展現出極大的收藏與創作熱忱，更留下大量題跋與書法作品。可惜其書法成就卻不太受到肯定，其中原委值得探討。至於乾隆皇帝的藝術鑑賞，更是長期受到關注的議題，過去無論在研究或展覽上，都顯示其不俗的文物品味。<sup>1</sup> 儘管這樣的論調似乎已成大局，然始終是個模糊概念，其中混雜著詞臣們的大量意見。<sup>2</sup> 透過一些個案分析，發現不少與既定乾隆賞鑑觀有所衝突，似乎隱藏著一個意見鮮明的個體，或許這才是真正的乾隆。

目前書畫史上常見的風格分析，因為鮮少觸及到筆墨技法的層次，整體的方法往往向考古類型學分析靠攏，重心大多放置於外觀型態上的比較與討論。這樣的方法在處理風格類型上有一定的效力，然而卻無法精確掌握作品的品質，尤其是對水準較高的臨摹品更是顯得束手無策。因為比對方法上的問題，使得乾隆精心設計的「乾隆款書風」，被多數人視為親筆。為了避開乾隆群體的風格陷阱，本文不採過去常見的風格分析方法，試圖透過書寫的創作技法角度，重新考察乾隆皇帝的學習、創作、喜好等面向，釐清其對傳統筆墨的掌握與認知，同時論及書畫鑑賞的能力與品味。

---

1 傅申，〈重建一座消失的乾隆靜寄山莊〉，《宮廷繪畫研討會論文集》（北京：故宮博物院，2001），頁1-42；古原宏伸，〈乾隆皇帝的畫學について（上、中、下）〉，《國華》，1079、1081、1082號（1985），頁9-25、35-43、33-41；馮明珠，〈乾隆皇帝的文化大業〉（臺北：國立故宮博物院，2002）；李鑄晉，〈趙孟頫鵲華秋色圖卷〉，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版社，2003），頁160-161；陳葆真，〈乾隆皇帝與〈快雪時晴帖〉〉，《故宮學術季刊》，27卷2期（2009冬），頁127-192；劉迪，〈清乾隆朝內府書畫收藏〉，天津：南開大學碩士論文，2010年；段勇，〈乾隆四美與三友〉（北京：紫禁城出版社，2008）；何傳馨主編，〈十全乾隆——清高宗的藝術品味〉（臺北：國立故宮博物院，2013），頁291-327；余佩瑾，〈品牌的故事——乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術〉（臺北：國立故宮博物院，2017）；邱士華，〈行篋隨行——乾隆南巡行李箱中的書畫〉（臺北：國立故宮博物院，2017）；邱士華，〈行篋隨行：由乾隆皇帝南巡時的書畫鑒藏談起〉，《故宮學術季刊》，32卷4期（2015夏），頁91-142。

2 劉迪，〈參與乾隆帝書畫鑒賞活動之臣工研究〉，《瀋陽故宮博物院院刊》，2012年12輯，頁20-30。

## 一、學書歷程

弘曆自幼受到非常嚴格的書寫訓練，北京故宮博物院現在還保存著他的滿、漢文書法習作，從康熙六十一年（1722）到雍正十三年（1735）都有，反映其十二歲到登基前的學習歷程，主要是楷書的練習，有〈漢番君廟碑〉、〈多寶塔碑〉、〈明皇西嶽華山碑銘〉、〈千字文〉、〈樂毅論〉等。這些作品反映出清朝對皇子的書法要求，在成為皇帝前的十三年裏，弘曆幾乎每天練字，除了節日或特殊狀況，很少間斷。<sup>3</sup> 登基後，他對於書法依舊保持高昂興趣，日常政事之餘經常以書法自娛。根據《石渠寶笈》正、續、三編之紀錄，加上傳世大量臨書與題寫，可知完全以專業的態度來看待書法。有學者歸納出其一生書法面貌，大致由流利秀氣轉變為渾厚圓潤，<sup>4</sup> 不過整體的水準與代筆狀況並未詳究。

乾隆皇帝留下大量的書法作品，又以書畫上的題跋、引首最常被討論。依傳統品評標準而言，論者普遍認為其成就沒有特別突出，不過在歷代皇帝中仍屬難得。以題寫畢生摯愛〈快雪時晴帖〉的引首為例（圖1），「神乎技矣」四字無疑是對此帖最崇高之致敬，然而書法品質卻有待商榷。整體線條圓潤，用筆上顯露出力求完美的心態，試圖將點畫寫得合乎傳統上的審美要求。然而，細微處卻是力有未逮，許多小地方不是做得不夠，就是太過頭，例如「技」的鉤就偏瘦弱，「矣」末筆回鉤則是太多，視覺上稍嫌累贅。檢視丙寅年（1746）所作題詩（圖2），可知其對使轉頓挫等技法相當熟練，反映出在書學上有一定的修為，不過同樣有些用筆上的問題。以「應是」二字為例，不肯定起筆動作，加上過多的繚繞線條，在視覺上形成囉嗦感，這些干擾都不約而同地削弱圓潤筆的優勢，最終營造出不太理想的審美。

書畫題跋的書風與表現，真是皇帝本人的選擇，還是有限的的能力所導致？所幸，乾隆皇帝留下大量硃批奏摺與御製詩文稿可供探討（圖3）。由於不具備對外公開展示的稿本性質，屬於無須刻意修飾的自然書寫，更容易透露出真實的書學涵養。令人意外的是，無論是書學功底與或審美取向，都展現出更高的水準，反映早年豐富的學習資源與紮實訓練。

3 故宮博物院，《幾暇怡情：乾隆朝君臣書畫特展》（北京：紫禁城出版社，2019年）。

4 何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉，《故宮學術季刊》，21卷1期（2003秋），頁32-33；王亦旻，〈弘曆的書法課——乾隆皇帝皇子時期的書法教育特色〉，《紫禁城》，2019年8期，頁98-113。

爲何在書寫題跋這樣重要，且備受皇帝重視的作品時（圖4），刻意選擇了日後會受到批評的書風來表現。姑且不論真正原因，從他不斷重複這個獨特風格，便足以說明對此十分滿意，雖然大部份的觀者都難以苟同。參考其詩文書稿、硃批類的書法，說明乾隆皇帝這種審美性不高的書風，顯然不是完全出於訓練或能力上的不足，更可能是在寫字過程中加入自己的想法，才會出現這些額外添加的瑣碎用筆，破壞了自小所培養的優異筆性，最終造成弄巧成拙的狀況。

傳統與創新之間的去留取捨，本就是書法創作最重要的核心，不僅考驗書家的書寫技巧，更多的還是其創作理念。一位訓練有素的書家，在決定其書風發展的走向時，成敗關鍵還是回到自身的書學修爲與涵養。

身爲乾隆榜樣的康熙皇帝（1654-1722），卻存在著相反的狀況。學者從康熙的御批與書法作品間所存在的巨大差異，搭配清宮舊藏中董其昌（1555-1636）作品的複雜剪裝情形，推測康熙很可能利用集字方式來輔助創作，因此才會具備較高的藝術性。<sup>5</sup> 這也使得多數學者見到康熙書法時，很難給出精準的評價，往往高估其書法實力。若要追尋康熙皇帝的真實書法面貌，透過自然書寫的御批確實是最可靠的途徑，不像他的正式作品中混雜了許多加工手法。康熙皇帝透過集字後再臨寫的複雜創作方式，讓世人見到自己最好的一面，同時傳達獨特書法觀與審美。或許，如同康熙一樣，乾隆皇帝添加許多細節可能也是想要表現得更好，然而受限於審美觀而收到反效果。

## 二、自我修正

目前乾隆十年（1745）以前的題跋與作品較少，即使有也很難完全肯定是皇帝親筆。不過，已有學者注意到他對年輕時的書法不甚滿意，後來頻頻更換掉先前所書，唯獨紀年保持不變。<sup>6</sup>

最著名的例子大概是《御筆詩經圖》，全名爲《御筆詩經全圖書畫合璧》。<sup>7</sup>

5 簡欣晨，〈康熙皇帝的集字活動——從幾件董其昌（款）〈古詩十九首〉談起〉，《故宮學術季刊》，38卷4期（2021夏），頁69-159。

6 王亦旻，〈乾隆皇帝與清內府所藏蘇軾作品〉，《千古風流人物——故宮博物院藏蘇軾主題書畫展》（北京：故宮出版社，2020），頁34-35。

7 許媛婷，〈書畫合璧：乾隆皇帝與《御筆詩經圖》的裝幀與製作〉，《故宮學術季刊》，33卷2期

乾隆皇帝兩度抄寫《詩經》三百篇，下令宮廷畫家配圖，命令詞臣裘日修（1713-1746）依樣照抄一部副本，相當重視這套作品。這部《御筆詩經圖》的製作過程及裝幀用料也體現了他的用心，書頁包邊以蘇州織造進呈之醬色地迴文錦製成，殼面用粵海關運來的上等紫檀木，上有張若靄（1713-1746）手書鐫刻題名。根據張若靄題跋，此圖冊是乾隆皇帝命宮廷畫家臨摹南宋馬和之（活動於十二世紀）《詩經圖》，並補繪缺損部份，親自以真、草、篆、隸四體書寫《詩經》三百十一篇來搭配，時間從乾隆四至十年。乾隆四十六年（1781），親撰〈重書詩經全部識語〉：

今年偶覽向所爲《詩經圖》，嫌其不臻於法，因重書一通，易之舊冊，以登《石渠寶笈》。書成，故每冊款識、小璽，一如前例，不復改易。惟是舊冊，以指示畫稿，及間亦涉筆人物，故自己未（四年，1739）始事，至乙丑（十年，1745）方蕺工。茲惟易書，故自五月二十日始事，至六月二十日遂書成。其舊書亦不忍棄置，仍命畫院補成，奔之盛京，或他時以爲臨池功夫深淺之驗。夫以六年之久所書，畢之以兩閱月，用筆運神，雖愜於懷，而究以欲速，恐尚有不及古人處也。<sup>8</sup>

明確指出因感到書法不佳而重書，並標榜自己僅花兩個月，就完成之前歷時六年所寫的全部內容，推測目前所見的就是乾隆四十六年所寫版本。若是連這樣的浩大工程，乾隆皇帝都能不厭其煩地全數更換掉，不難想見對早年書法的觀感。因此，關於乾隆早年的書法品質也無須爭論，他本人早已給出中肯客觀的答案。有趣的是，他並沒有馬上將早期版本丟棄，而是找人再配一套圖畫，認爲日後可以讓後人看看自己書法的進步神速，語氣間展露出對重書書法的高度自信。乾隆皇帝早年振筆疾書時，或許受限於眼界的問題，完全沒想到會被日後長進的自己嫌棄，否則怎會留下如此多題跋與作品。

檢視國立故宮博物院所藏大量的乾隆皇帝題跋墨蹟後，發現存在著書寫品質不一致的問題，過去研究者多簡單視爲個人書風差異。不過，從書寫技巧的角度來看，作品當中始終存在著一位程度較普通的書家，尤其從乾隆十年到十三

（2015冬），頁185-210。

8（清）高宗，《御製文二集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊1301，卷19，〈重書詩經全部識語〉，頁400-401。

年（1748）之間更明顯。若考慮代筆詞臣們的專業書法涵養，可以合理推測此人應該就是乾隆皇帝本人。過去因為作者混雜的狀況，加上早年作品多數都被更換過，使得書風長期處在不明朗的狀況。然而，北京故宮博物院藏著一件乾隆九年（1744）所書的〈臨玉枕蘭亭〉（圖5），整體書寫技巧生嫩稚拙，起收筆拖泥帶水，線條不流暢且缺乏變化，還有結構鬆散等缺點，充分反映出早年書法程度。此作的書寫水準與寶親王時期的臨摹作品差距不大，顯示出登基後十幾年的書法並無長足進步。值得注意的是，〈臨玉枕蘭亭〉上見到的多數缺點，除了登基前的書法作業中可以見到，日後也幾乎伴隨其一生，成為其書法的基本筆性與特徵。透過乾隆九年〈臨玉枕蘭亭〉所展示的用筆特性與書寫水準，可以將當時的書學程度範圍大致確定下來，用以篩選出不屬於此時期的作品。隨著乾隆鑑賞能力的提升，他本人也無法容受這時期的書法，才會將大量的題跋、作品修改。

此作字體較小，不過這種生疏的控筆技巧，基本上與大小關係不大，反應的是還自身的控筆能力與書學涵養。古人讀書識字時間甚早，主要的書法學習也多從小字著手，有利於科考試卷的書寫。就傳世書蹟看來也是如此，多數文人都是擅長中小楷，僅有少書專業書家兼擅大字書寫。

要處理早期書風混亂的問題，其身邊詞臣的書法也必須考慮，否則很難分辨出之間的差異，很容易以個人風格落差來解釋。由於乾隆的書法還牽涉到重寫、臨仿與代書等狀況，僅僅依據筆畫外型的類型分析很難釐清，必須透過控筆技巧、線條品質、空間結構等能反映書寫涵養的項目，方有機會分辨出來。

書於乾隆元年的〈心經〉（圖6），完全呈現後期的成熟書風，顯然是整件重書；乾隆五年題黃居寀〈山鷓棘雀〉（圖7），紀年雖然也頗早，書風卻遠比九年的〈臨玉枕蘭亭〉還要熟練，看來是整片題跋遭到更換。除了這兩種簡易的置換方式外，乾隆傳世題跋中還存在著其他的手法。

丁觀鵬（?-1771 後）〈摹宋人漁樂圖〉上，正好有乾隆十二年（1747）的題跋（圖8），相當接近乾隆九年的不穩定用筆與品質，再次印證其親筆書法的真實面貌。此題跋字體比〈臨玉枕蘭亭〉大上不少，同樣呈現出緩慢的運筆速度，無論是過彎或轉折等需要較多技巧的地方，都顯得小心翼翼且不順暢，整體缺乏自然節奏與書寫從容。不過，在單字的外形與結構上，卻顯示出較成熟的水準，似乎見到不同調的狀況。牟益（1178-?）〈擣衣圖〉上則有乾隆十二、三年的題跋。十二年（圖9）的書風居然比十三年（圖10）的成熟老練，仔細檢查後發現，是

將舊題跋刮除後重書。十三年題跋則被留存下來，不知是他對於這樣的水準還能接受，抑或有其他理由。總之，這件十三年題跋與十二年跋丁觀鵬〈摹宋人魚樂園〉都有著類似的狀況，用筆乏善可陳，字形結構卻有大家風範。兩作的書寫品質也與〈臨玉枕蘭亭〉不相上下，反映這幾年的進步並不大。

正常學書的過程中，筆法與結字是相互搭配，其中只要一項發生改變，另一項必然需要跟著調整，否則便會出現不協調的怪異現象。就書寫實務上而言，單字結構比較容易透過模仿，達到範本的某個水準，然而線條卻是需要經年累月，沒有長時間的積累很難有所成就。因此，乾隆早期題跋所呈現出的不和諧狀態，推測出於臨摹的可能性較高。很可能是，請專業書家先寫一遍，接著臨摹到作品上，所以才會出現筆法稚嫩而結構老練的矛盾現象。<sup>9</sup> 這種臨摹式的題跋方式，推測也是受到康熙皇帝集董其昌字所啓發，在書寫沒有十分把握的狀況下，比較能夠確保一定的品質。

弘曆在未登基前的十二到二十五歲，留下一千七百多頁臨書習作，<sup>10</sup> 不過在雍正皇帝（1678-1735）去世後就突然中斷，整個學習模式發生改變。首先是學習地點移至南書房，與原先皇子學習書法的方式必然有所不同。南書房設立於康熙十六年（1677），由善書者入值，陪侍帝王「觀書寫字」，是以書法為名所設立的輔政機構。<sup>11</sup> 除了政務繁忙無暇於書法作業以外，當然也不可能再使用皇子時代的嚴厲方式，來教導年輕氣盛的少年皇帝。不難想像，在皇帝的自信與傲氣下，加上眾人的吹捧與恭維，肯定讓他勇於嘗試以不甚成熟的本體字來書寫作品、題跋。乾隆九年，張若靄（1713-1746）跋〈御臨玉枕蘭亭〉，面對這件生澀稚嫩的臨本，仍要大力美言：「如龍鸞之采，星日之燦，覺蘭紙流風，去人未遠，非希世之寶，而可以垂諸永永者乎。」從書寫技法的角度來看，登基九年以來似乎沒有什麼改變，合理推測登基前的書法訓練應該是中斷。當然，這種虛幻的自我感覺良好，隨著皇帝自身鑑賞力的提升也開始破滅，才會將早年不成熟的書蹟大量置換修改。

9 關於乾隆皇帝以臨摹方式書寫題跋的概念，筆者曾聽國立故宮博物院書畫文獻處邱士華副研究員提起，經觀察確實有許多題跋都是以這種方式寫上的。

10 王亦旻，〈弘曆皇子時期書法學習經歷考〉，《故宮博物院院刊》，2014年3期，頁41。

11 陳佳，〈清代朝廷書法研究〉（長春：吉林大學古籍研究所碩士論文，2013），頁26。

突如其來成爲皇帝，不僅改變生活上的一切，書法也不用受到老師「用墨太濃，字未端正」、「草率不堪」的嚴厲批改，甚至還要「記打三板」的處分，<sup>12</sup> 而是馬上從學習者變成書法家。發生在乾隆身上的各種劇烈變化，無疑也有機會讓他原先皇子時期被壓抑的真實品味獲得釋放與發展，從那些少數倖存的生澀幼稚作品上便可以瞧見。

### 三、代筆選擇

除了實際作品上反映出來的書學程度與品味外，乾隆皇帝代筆書家的更迭同樣也能見到其審美的轉變。寶親王時代大力仰賴的梁詩正（1697-1763），<sup>13</sup> 在登基後似乎失去部分光環，轉由張照上場。<sup>14</sup> 儘管梁詩正與張照的書法風格差異不小，一個挺俊秀美，一個渾厚蒼勁，長久以來一直被視爲類似的館閣書風。梁詩正的代筆現象，最早由傅申（1937-2024）明確指出，對於乾隆代筆研究有著開創性之卓著貢獻。尚在書法學習階段的寶親王時期，選擇了梁詩正秀美的書法成爲其代表書風，展現更多的清宮的正統審美。不過，成爲天下第一人後的乾隆皇帝，無論從文獻記載或傳世作品上都能發現，主要依賴梁詩正代筆的狀況不再，許多御製詩文開始由張照書寫，顯露出個人真正的喜好與品味。由於張照過世於乾隆十年，主要的代筆時間也是這期間的事。

接下來所稱的乾隆代筆，指的都是書寫者隱藏自己身分，直接落上乾隆御筆款的書家，而非那些奉敕題寫者。過去只要提到乾隆皇帝代筆，大家都說得繪聲繪影、口沫橫飛，被點到名的詞臣也有好幾位，然而除了梁詩正的部份被明確指出外，其他人的狀況至今仍不明朗。多數的研究仍停留在文獻整理，近來有文章指出乾隆代筆作品，大大推進研究進展，惟文中仍有不少值得商榷處。<sup>15</sup>

12 王亦旻，〈弘曆的書法課——乾隆皇帝皇子時期的書法教育特色〉，頁 108-109。

13 傅申，〈石渠寶笈初編編者梁詩正及三編編者黃鉞的研究〉，收入田洪、顏曉軍、徐凱凱編，《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》（杭州：浙江大學出版社，2017），頁 395-406；傅申，〈雍正皇四子弘曆寶親王時期的親筆與代筆梁詩正〉，收入李天鳴主編，《兩岸故宮第一屆學術研討會：爲君難——雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 461-468。

14 劉金庫，〈乾隆皇帝爲何選張照爲他的書法代筆人〉，《天津美術學院學報》，2008 年 4 期，頁 73-74；梁繼，〈張照與乾隆的翰墨情緣〉，《中國書法》，2008 年 6 期，頁 35-37。

15 文中指出乾隆二十三年〈小楷書臨蘭亭序〉爲代筆之作，卻未判定書家，從特定筆法與結字習慣上可推斷爲董誥（1740-1818）所書。至於弘曆〈小楷書九符〉冊，也非作者所謂出自張

梁詩正、張照、汪由敦（1692-1758）與董誥（1740-1818）都是著名書家，也都受到乾隆皇帝的青睞，他們的書法上自然會有共同特質或優點，不過四人的筆性並不相同，仔細分辨還是存在著差距。然而，在乾隆的經營與複雜的代筆下，「乾隆御筆」的作品群體早已被混為一談，完全被學界理所當然地接受為乾隆親筆。

張照無疑是乾隆即位後最欣賞的書家，被他譽為超越米芾（1052-1108）、董其昌，甚至是王羲之（303-361）後第一人。早在雍正十一至十三年間，張照任刑部尚書時便為其書〈九符〉。乾隆二年二月，入直南書房，三月奉敕書〈行楷書關風七月篇〉（北京故宮博物院藏）大小二稿進呈，乾隆選了大字本。<sup>16</sup>直到過世前都是主要的代筆人，只是目前傳世作品中，都以能夠見到書家簽名的奉敕書為主，真正的代筆作品尚未有人深入地討論。

乾隆五年至九年，張照也獲賜大量的御書詩詞、對聯、匾額等，受到極大的恩寵。乾隆九年生病時，皇帝作詩安慰：「尚書張照，偶患胸膈之疾，命醫診視並賜乳酥調理。伊頗以止酒斷腥為苦，詩以解之。」<sup>17</sup>

張照去世後，皇帝對他念念不忘，為其刻製《天瓶齋法帖》，成為第一個由乾隆皇帝下詔刻帖的書家。他不僅經常在其書跡上寫下題跋讚頌，也多次以張照所書春聯字和千字文，集字成春帖子詞。張照過世十九年後，他提到：

向愛張照書，凡屏宸殿壁間，長幀巨幅多其奉敕書者，每見輒哀為卷冊收弄。其所書宮庭楣牖春聯，因歲久更易新者，所司以其舊版呈閱，請毀之，余曰不可。縑素雖剝蝕，而筆墨精神故完好。以蠹朽棄，其誚與焚琴煮鶴等。若仍其儷句輯藏，又與五都市賈斂售舊物不知鑒別者何異。爰次其大小行楷，差為七等，得字四百有奇，並於幾暇仿春帖子體，集成五七言詩十七首，裝池作巨卷，並命董邦達繪歲朝圖卷首，以誌履端佳興。夫集字法雖昉自古人，若懷仁之聖教序、趙模之千字文，並集右軍書鐫之。

照之手，用筆習慣同樣是接近董誥。請參考王亦旻，〈乾隆皇帝御筆書法中的代筆現象初探〉，《故宮博物院院刊》，2022年12期，頁13-33。

16 梁驥，〈張照年譜〉（長春：吉林大學歷史文獻學碩士論文，2007），頁60、78。

17（清）高宗，《御製詩初集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊1301，卷23，〈讀白居易詩〉，頁27-29。

然皆出自鈎摹，且以散字牽就成文，缺者或假借補緝，其於本來面目去之遠矣。茲既化無用為有用，而篇什聯屬，墨跡宛然，不異其揮毫，結構自成全璧，洵可珍也。若夫釀花作蜜，綴腋成裘，人皆知之。而甜徹中邊，縫無褻積，則別有會心焉。而以春聯作春帖，殆亦化機之自然流露，詔華花卉，適葉文章者乎！<sup>18</sup>

乾隆皇帝因為特別喜愛張照書法，宮殿裝飾巨幅多由其所書，其他書家並未獲得如此的關愛。待張照過世後，這些墨跡便更顯得珍貴，所以將它們重新改裝以便收藏。至於破損更嚴重的春聯，一般大概就是遭受丟棄的命運，張照卻被拯救回來，集字改編成十七首五、七言詩巨幅春帖子，並要董邦達（1696-1769）於卷首繪歲朝圖。<sup>19</sup> 他將此舉與唐代懷仁、趙模集王字相提並論，除了刻意推崇張照為書聖後一人的意思外，也標榜自己集墨跡化無用為有用的方法，超越唐人的鈎摹集字。

就清宮舊藏作品看來，張照大字書法數量特別多，在眾多擅長小字的宮廷書家中堪稱獨樹一格，反映出大字確實更加受到皇帝喜愛。乾隆四十年（1775）時，他為張照〈御製讀昌黎集〉（圖 11，北京故宮博物院藏）題寫詩塘：「法書老翰正兼奇，舊集頻翻運筆為。所作自慚弗稱字，今差稱矣彼亡之。」此軸曾置於御書房，自然是經常觀看學習的對象。「舊集頻翻運筆為」指自己經常拿出張照舊作來臨習，然而「所作自慚弗稱字」。丙午年（1786）又在〈御製讀陶詩〉（國立故宮博物院藏）前隔水重題此詩，同樣也是張照奉敕以大字書寫，顯示出對張照書法的推崇與景仰。

從乾隆四十一年到五十五年，乾隆皇帝屢屢題跋讚譽張照作品，其他書家完全沒有見到這樣的殊榮。乾隆四十四年詩：「書有米之雄，而無米之略。復有董之整，而無董之弱。羲之後一人，舍照誰能若。即今觀其跡，宛似成於昨。精神貫注深，非人所可學……」將張照推到王羲之後的第一人，同時兼具米芾、董其昌之優點。乾隆五十一年題張照〈臨顏真卿爭座位帖〉（黃臘箋本）（圖 12，國立故

18（清）高宗，《御製詩三集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 1301，卷 353，〈集張照春聯字為春朝吉語得詩十七首有序〉，頁 9-10。

19 李文君，〈清宮春聯漫談〉，《紫禁城》，2017 年 1 期，頁 89-104。

宮博物院藏)自註：

米芾有臨本爭坐位帖，見袁桷《清容居士集》。茲張照所臨自跋云：「程萼鄉有宋搨坐次帖，世所希有，借臨一通云云。照此卷摹仿逼真，得平原之筋髓。米跡雖未見，有過之無不及也。」

又曰：

此卷結體運筆頗覺流麗，得魯公神韻。香光自跋中，有臨本略存優孟衣冠。俾後之覽者，知顏書於鬱屈瑰奇之中，自具柔情綽態。是則魯公知己之語，蓋自道其得心應手之妙。然以余視之，終遜照之兩卷也。

認為張照所臨實已超越了米、董二人。

書法賞鑑能力傑出的劉墉（1719-1805）與阮元（1764-1849），對張照所臨亦有所讚譽，不過很難排除應酬的場面話。劉墉：「真卿書稿前無古，臣照臨摹又逼真。不用鏤鏤自奇峭，縱然含蓄倍精神。求之宋後固難匹，即在唐時亦絕倫。符采煥呈歸寶笈，昔人何必勝今人。」<sup>20</sup>只說張照此臨本逼真而不輸古人，宋以後難有匹配，即使放到唐代也堪稱絕倫。阮元：

司寇書自是我朝一大家，然間有劍拔弩張之處，內府收藏不下數百種，當以此二卷為甲觀。筆力直注，圓健雄渾，如流金出冶，隨範鑄形，精彩動人，迥非他蹟可比。內府亦收藏董文敏爭座位稿，以之相較，則後來居上，同觀者無異詞。不觀此，不知法華龔真面目也。<sup>21</sup>

只說「我朝一大家」，而非第一大家，直接點出「劍拔弩張」的問題，這在傳統講究中庸的品評標準上絕非上等。儘管認為這件臨本非張照其他作品可比擬，即使與董其昌相較，也有後來居上的意味，不過並未提出超越的說法。相較之下，乾隆皇帝的評語就未免浮誇了。

過去學界對乾隆書法研究相當感興趣，也同時關注到張照的重要性，分別取得不錯的成果。問題是，大家都知道乾隆最重要的代筆人是張照，卻難以舉出明確的作品，相當不合常理。從乾隆喜愛的程度判斷，傳世代筆作品的數量應該不少。

20（清）劉墉，《劉文清公遺集》（中國基本古籍庫 8.0），卷 11，〈題張照臨座位帖〉，頁 267。

21（清）阮元，《石渠隨筆》（中國基本古籍庫 8.0），卷 7，〈張文敏照臨爭座位帖〉，頁 251。

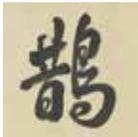
在乾隆皇帝刻意學習模仿張照大字的脈絡下，導致兩者外觀樣貌有一定的相似度，如果無法準確掌握兩人的書學程度，確實是不容易區分。考慮張照過世的時間，代筆會集中於乾隆十年以前。〈鵲華秋色〉是康熙時收入內府，《石渠寶笈》評為上等，並記載「御題鵲華秋色四大字，款署乾隆御筆。後有乾隆宸翰、與物皆春二璽」。<sup>22</sup> 根據乾隆十三年（1748）東巡時的題跋，知道之前並未題識，僅有引首而已（圖 13）。目前所見引首，若題於《石渠寶笈》成書的乾隆十年之前，就完全與他當時的書法水準不符。此四字線條渾厚，起收用筆頗有變化，在書寫的提按、頓挫與節奏上，都不是這位年輕皇帝所能達到的境界（表 1）。首先看看「秋」字的濃厚米芾筆意，每一個筆畫的起筆都很靈活，下筆角度來自各個方向，完全與乾隆簡單直接的用筆不同。從「秋」相似的程度，反映出乾隆在張照書法的學習上所下的功夫，當然出自臨摹的可能性也很高。「鵲華秋色」四個字都能在張照作品中找到類似的單字或相近筆畫。乾隆的「鳥」字與「鵲」的「鳥」僅在外型上相近，結構上呈現鬆散的狀況，在控筆的細節上也不夠細膩。例如第一筆豎畫，乾隆就過於直接而缺乏變化，張照寫至中段時還刻意提筆，讓線條產生腰身的起伏之美。這些屬於專業書家會關注到細節與動作，在乾隆書法中鮮少出現。當然，大字結構的鬆散也是乾隆書法的特色，張照結字則更緊密，顯示出結構能力的區別。其餘幾個字，無論從筆墨到結字，都與張照書法吻合一致志，很清楚就是出自其手。

傅倪瓚（1301-1374）《畫譜》，<sup>23</sup> 引首「平淡天真」四字（圖 14），乍看很容易判定為乾隆真跡，不過張照在起收筆還是更勝一籌，運筆動作上都更加複雜且完善（表 2）。「淡」字的靈巧用筆，透露出書寫者的成熟技巧，點畫的完整性與細緻度都很高，結構方式也有別於乾隆字體的鬆散。「天」字左撇末筆的挑起，與捺筆的出鋒方式，都完全符合張照的習慣。反觀乾隆的「天」字，就顯得呆板不少，儘管兩者看起來動作一模一樣，卻顯露出不肯定的用筆。縱使學習到外型及大部分的動作，乾隆在點畫的處理細緻度，還是離張照的專業水準有段差距。若是使用常見的類型分析來比對，就會因為外觀特徵都很相近，而得出同一人的結論。

22（清）張照等，《石渠寶笈》（臺北：國立故宮博物院，1971），卷 5，〈元趙孟頫鵲華秋色〉，頁 1000。

23（清）王杰等，《石渠寶笈續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），冊 3，〈倪瓚畫譜〉，頁 1584。

表 1 趙孟頫〈鵲華秋色〉引首「鵲華秋色」與張照、乾隆書法比較

乾隆親筆	 明唐寅 〈畫花下狸奴圖〉		 明唐寅 〈山居圖〉	 明唐寅 〈山居圖〉
乾隆御題				
	 清張照 〈書御製春夜偶成詩三首〉	 清張照 〈臨米芾曹植元會詩〉	 清張照 〈臨米芾詩帖〉	 清張照 〈書樓琦耕圖詩〉
	 清張照 〈書樓琦耕圖詩〉	 清張照 〈臨米芾擬古詩〉	 清張照 〈書御製鄭公笏詩〉	 清張照 〈書御製七律四首〉
		 清張照 〈書樓琦耕圖詩〉	 清張照 〈臨天馬賦〉	

御題董其昌〈雜書〉引首「群鴻戲海」（圖 15），過去普遍認為出自乾隆之手。細究書法的用筆與結字，可知完全超出乾隆本人的能力，顯示出專業書家的手筆。從用筆習慣、線條品質、結構造型或書寫節奏等，無一不與張照相同（表 3）。以「羣」字為例，用筆變化豐富，其間還穿插著飛白及逆澀用筆，起筆都帶著不同角度，收筆處理方式也很講究，結構上更不是乾隆常見的疏鬆，各方面都與乾隆的品質不同。從隔年乾隆還寫了題跋，並配上一幅山水畫推測，「群鴻戲海」的時間大約是張照過世（乾隆十年）前。

表 2 倪瓚《畫譜》引首「平淡天真」與張照、乾隆書法比較

乾隆親筆				
			元倪瓚 〈畫山樹〉	宋蘇軾 〈尺牘（渡海帖）〉
乾隆御題				
				
	清張照 〈書樓璣耕圖詩〉	清張照 〈書御製賦得春色滿皇州〉	清張照 〈書御製立身以至誠為本論〉	清張照 〈書讀書樂〉
				
	清張照 〈書樓璣耕圖詩〉	清張照 〈臨米芾詩帖〉	清張照 〈書御製三無私賦〉	

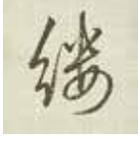
乾隆九年為〈御臨玉枕蘭亭〉所書「要在自然」引首（圖 16），絲毫沒有本幅所出現的稚嫩用筆，推測也是出於代筆，不過卻不同於張照的筆性與風格。四個大字的書寫技巧同樣高過乾隆皇帝，全然未顯露出任何生拙幼稚感，無論轉折、提按或頓挫上，皆屬一流書家作為，結構上同樣趨向緊結。經逐一比對後（表 4），出自梁詩正的可能性最高。

表 3 董其昌〈雜書〉引首「群鴻戲海」與張照書法比較

乾隆御題				
------	---	---	---	---

			
清張照 〈臨米芾詩帖〉	清張照 〈臨米芾詩帖〉	清張照 〈臨米芾詩帖〉	清張照 〈臨米芾詩帖〉
			
清張照 〈書聯〉	清張照 〈臨米芾虎丘詩帖〉	清張照 〈書劉巖夫植竹記〉	清張照 〈臨米芾西園雅集記〉

表 4 清高宗〈御臨玉枕蘭亭〉引首「要在自然」與梁詩正、乾隆書法比較

乾隆御臨			
乾隆御題			
			
	清梁詩正題清赫達資 〈宋壽陽公主〉	清梁詩正題清赫達資 〈秦弄玉〉	清梁詩正題清赫達資 〈宋壽陽公主〉
			
	清梁詩正題清鄒一桂 〈白薔薇〉	清梁詩正題宋許道寧 〈松下曳杖〉	清梁詩正題明仇英 〈清明上河圖〉
			
	清梁詩正題清鄒一桂 〈白薔薇〉	清梁詩正題無款 〈射妖圖〉	清梁詩正題清孫祜周鯤 丁觀鵬畫〈十八學士圖〉

大字書法除了顯示出乾隆皇帝與張照的書法樣貌與審美相近外，或許還能從引首功能來思考。清代帝王對於匾額書寫的傳統與熱愛，乾隆皇帝自然無法免俗。<sup>24</sup>事實上，他除了是箇中高手，還完全將之發揚光大，擴及到與匾額性質相近的引首上。兩者無疑都具有強烈的展示性，在這樣的要求下，張照書法的渾厚雄強很容易脫穎而出，而梁詩正秀氣的行草便難以滿足此功能。觀者從「群鴻戲海」與「要在自然」的外觀上，很容易可以感受到完全不一樣的表現與訴求。

除了以上舉例引首之外，張照也有正式作品的代筆，例如〈御臨蘇軾帖〉軸（圖 17）。此作因為品質的精良，長期被視為乾隆傑作，又或許出於臨摹的緣故，論者很容易為此優異書風找到合理解釋。國立故宮博物院收藏的乾隆墨跡主要是作品上的題跋或引首，單純的作品因為數量特別稀少，都會格外受到矚目。多數乾隆單純的書法創作都被留在北京，此作很可能因為書寫品質的突出而被帶到臺灣。書寫於乾隆十八年的〈御臨蘇軾詩帖〉（圖 18），風格上與此作相近，只是在用筆的細緻與穩定上仍然不足（表 5），顯示出自不同人之手。「御臨」二字雖然外觀上一致，然而細究便可發現，兩者用筆上有相當的差距。右邊乾隆的起筆都不夠肯定，顯得猶豫不決，運筆動作也平板缺乏變化。左邊張照的代筆，從第一個點開始，便展現專業書家的技巧，不僅動作複雜，外型與姿態也都靈巧許多。張照代筆的「臨」字，中間飛白帶筆自然生動，乾隆則是出現遲疑緩慢的臨寫感，視覺上缺乏俐落感，完全失去此線條左右映帶的虛筆功能。除了用筆上的不同，結構的鬆緊也能看出兩人不同的空間結組能力。例如「瀉」字「寫」的第一個豎畫，與第二筆豎畫稍微遠了些，出現疏遠的感覺，反觀張照「寫」字的豎畫距離，顯示出專業書家對於空間結構的敏銳與掌握。類似的鬆散缺點在乾隆的書法中很容易見到，如右邊乾隆的「爲」，對比到左邊張照代筆的結構，馬上看出不夠緊結的問題。乾隆皇帝此作題名上是臨蘇軾（1037-1101），然從字形外觀看來，反而與張照代筆作品接近，推測應是臨摹張照所臨的蘇軾才是。表 5 中幾組對照很清楚可以看到，乾隆皇帝很認真在學習張照，外觀上也十分相似，唯獨點畫細微處與運筆技巧力有未逮，整體表現顯得笨重，多數線條也都呈現不熟練的拙態。

24 羅啓倫，〈宸翰迴翔落簷間——關於清帝御匾的一些書法觀察〉，《典藏古美術》，324 期（2019 年 9 月），頁 64-71。

將張照此代筆作品與張照親筆〈臨蘇軾詩帖〉相比（表6），無論從筆墨技法角度切入，還是用型態分析，都很容易看出為同一人手筆，例如「有」的撇與鉤、「見」與「居」的撇筆帶鉤等，都顯示出較佳的用筆技巧。<sup>25</sup>

表5 清高宗〈御臨蘇軾帖〉與清高宗《御臨蘇軾詩帖》比較

御臨蘇軾帖軸 (張照代筆)	清	寫	東坡	居士	字	一
	臨					
	為	先	真	硯		
御臨蘇軾詩帖冊 (乾隆親筆)	清	瀉	東坡	居士	字	一
	臨					
	為	洗	瞋	見		

25 筆者過去對乾隆書法認識尚未全面之時，見到此作的專業書寫技法，儘管帶著中多問號，仍然認為是乾隆生平最佳傑作，不疑有他。直到撰寫此文時，對乾隆與張照書風都有更入的瞭解時，才赫然發現根本是出於張照之手，才解決了多年來對於乾隆作品水準懸殊的疑問。

表 6 清高宗〈御臨蘇軾帖〉與張照《臨蘇軾詩帖》比較

御臨蘇軾帖軸 (張照代筆)	有	真	居	居	東	硯
	當	谿				
清張照臨蘇軾詩帖冊	有	真	居	居	東	見
	中	吞				

張照在世時除了伴隨著乾隆皇帝生涯的前十年，也奉敕、代筆留下大量作品及許多可供學習的書法範本，可以說在書法上影響乾隆的一生。經過十年的漫長薰陶與學習，不難想像張照的書法審美對於乾隆皇帝的影響有多麼深遠，在研究皇帝品味時當然成爲不可或缺的部分。透過書法學習的角度來思考，兩人實質關係更像是師生，因此乾隆十年之前御賜張照大量書蹟一事，除了顯示御賜恩寵的表面意義外，或許還有皇帝學生交作業的深層涵義。鑒於皇帝的身分與自尊，老師大概也不太方便直接像指導皇子那樣教學，不過從張照爲數衆多的奉敕臨寫內府收藏名蹟看來，似乎與今日書法老師當場示範臨摹教學頗爲類似。否則難以理解乾隆皇帝爲何需要如此多的臨寫本，畢竟原跡就收藏在手中，直接臨摹不是更能學習到原作精神。事實上，書法學習者在面對歷代名蹟時，受限於自身的書寫經驗與筆墨能力，若缺乏老師講解或示範，即使直接臨習也不容易學到真髓。即是在現代如此方便取得真蹟影像的時代，坊間許多書法學習的方式，仍舊維持著臨寫老師所臨的範本。張照較早紀錄的臨寫本爲乾隆二年（1737）七月〈臨米天馬賦〉：「乾隆丁巳七夕張照謹臨」，<sup>26</sup> 此時已入直南書房，實際負責起教導皇帝書法

26 (清)張照，〈臨米芾天馬賦〉，「現場拍賣 2889 中國古代書畫」，CHRISTIE'S 佳士得，2011 年

的任務。

乾隆皇帝在即位後無拘無束的狀況下，便以有限的書學知識與鑑賞能力，依循內心的喜好與品味，挑選到張照這位書法家。顯然他在張照書法中找到了自我，也看到了乾隆體的發展可能。因此，與其說乾隆皇帝愛上張照的書法，不如說是愛上自己的初衷品味與未來想像。

梁詩正的行草雖然屬於館閣書風，不過格調相當高雅清正，帶著挺拔俊秀之氣質（圖 19），在清宮中是一股清流。反觀張照，整體上雖然雄渾蒼勁，用筆上略顯不夠乾淨俐落，線條也經常出現雜亂與拖泥帶水的狀況，整體表現稍遜梁詩正，不過這樣的特徵反而更加接近皇帝本人的書法。

#### 四、鑑賞個案

筆墨長期以來都是書畫中最重要品評項目，使得創作與鑑賞兩者關係密切，彼此互為因果，很難說誰影響了誰。不過，乾隆皇帝因為大量的收藏，所以鑑賞是稍稍走在創作之前。

乾隆皇帝的相關研究多如牛毛，關於書畫品味或是鑑賞水準的論著也不少，可說是當今藝術史中的顯學。過去的論者多採取正面肯定其藝術品味的態度，大力推崇其書畫鑑賞能力，儼然成為清代藝術史的主流意見。收藏史的研究因著眼於內府書畫收藏規模的建立與整理，更是大力肯定其基礎奠定的功勞，同時也會利用其中大量的書畫精品，推論出其高雅精妙的賞鑑能力。值得注意的是，過去的研究案例中並非完全沒有發現問題，或許礙於學界長期對乾隆皇帝歌功頌德的風氣，即使看到曙光也還是選擇閉上眼睛。

過度強調「乾隆群體」的書畫鑑賞水平，使得皇帝自身的真實品味早已被掩沒，出現誇大與美化的現象。所幸這些年的乾隆研究熱潮，讓許多深受皇帝寶愛卻品質一般的作品，開始獲得學者們的關懷，讓真實的鑑賞誤區不斷地浮出檯面，反映出其愛好明確的書畫品味。不過，多數研究者面對這些謬誤時，寧可採

取隱惡揚善的態度，不斷幫乾隆皇帝找尋各種理由與藉口，繼續竭力宣揚其優秀的書畫收藏，從整體的狀況來稱讚其極佳的書畫品味。事實卻非如此，乾隆皇帝收藏中還有許多重要的書畫作品，因其品味而未受到該有的重視，因此有必要對其眼光重新評估。

事實上，書法史的研究上很早就發現乾隆皇帝書法賞鑑的問題與盲點，最著名莫過於三希帖中只有王珣（349-400）〈伯遠帖〉是真蹟，〈快雪時晴帖〉與〈中秋帖〉都是臨本。另外，像黃庭堅（1045-1105）〈寒山子龐居士詩〉及趙孟頫（1254-1322）〈煙江疊嶂詩〉，都是貨真價實的真蹟，卻被他斬釘截鐵地欽定為雙鉤摹本。

乾隆畢身的摯愛〈快雪時晴帖〉被列為「上上神品」，然而全作摹寫速度缺乏變化，線條圓潤不夠精神。<sup>27</sup> 現代論者往往傾向神化之，認為以圓筆藏鋒為主，鉤挑不露鋒，提按頓挫節奏平和，起收筆勻整安穩，雍容古雅。這樣的風格除了與王羲之「龍跳天門，虎臥鳳闕」的生動形象相差甚遠，歷代更是不見學此書風的書家，除了乾隆皇帝以外。此作與乾隆的關係，可以文化研究來處理，無須過度強化藝術品質與乾隆鑑賞眼光。拜網際網路與數位攝影技術所賜，王羲之書風樣貌已大致可以確定，也越來越清晰，不難發現〈快雪時晴帖〉的風格基本上與王羲之關係不大。此帖受到乾隆皇帝的異常寶愛，首先凸顯其書法鑑賞水準不高，同時也暴露對王羲之書風的陌生，儘管擁有全天下最多的書聖作品。

同樣列為「上上神品」是乾隆十一年（1746）購得的〈袁生帖〉（圖 20），乾隆皇帝評價此帖「古韻穆然，神采奕奕」，附和文徵明（1470-1489）看法，認為《淳化閣帖》本不僅「微有不同」，而且遠不如真蹟。不過，《石渠寶笈續編》：「今細校惟『袁』字點長圓差異，『生』字較帖微向右，餘俱吻合。」<sup>28</sup> 基本上還是同意兩者相當一致，差異的部分可能是詞臣的相左意見，或是皇帝自己後來有所修正。仔細觀察此作，可以見到類似傳世《十七帖》的生硬感，推測是根據刻帖所作的摹本。<sup>29</sup>

乾隆十二年（1747）時獲得王羲之〈遊目帖〉（圖 21），刻入《三希堂法帖》。

27 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（揚州：江蘇古籍出版社，1984），卷上，頁 2。

28（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，冊 5，〈王羲之袁生帖〉，頁 2601。

29 何炎泉，〈消失的節筆：從王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉與〈淳化閣帖〉諸議題〉，《故宮學術季刊》，35 卷 1 期（2017 秋），頁 65-132。

他畢身的摯愛雖然是〈快雪時晴帖〉，不過此帖也被認為與〈快雪時晴帖〉「難為伯仲」，同樣題以「龍跳天門，虎臥鳳閣」八字，並多次題跋鈐印，應該可以視為次愛。此帖同樣與王羲之關係疏遠，有論者判斷是根據臨摹本所鈎摹，輪廓線僵硬笨拙，<sup>30</sup> 許多單字的用筆與習慣接近孫過庭，<sup>31</sup> 不過深受乾隆所喜愛：「筆法圓勁入神，如游龍夭矯，非鈎摹家所能彷彿」。<sup>32</sup>

另一件被推崇為與〈快雪時晴帖〉相同地位，是「神品上上」的〈瞻近龍保帖〉（圖 22），乾隆題：「觀右軍此書，如對古尊彝，穆然見尋收黼繡，升降揖讓之盛。又如入耆閭嶺山，瞻仰三十二相，自然塵濁淨盡，道心堅固。三希堂得此，快雪為不孤矣。」<sup>33</sup> 此作墨跡目前不見流傳，依據《十七帖》（上野本）〈瞻近帖〉（圖 23）第四行所保存的節筆現象（果、苦、耳），考慮《三希堂法帖》刻本中毫無節筆的狀況來推測，乾隆所收本子應非雙鈎摹本，後代臨寫本的機率較高。<sup>34</sup>

〈行穰帖〉（圖 24）上同樣題著「龍跳天門，虎臥鳳閣」，並評論此作「於渾穆中，精光內韞」，定為比〈快雪時晴帖〉差一些的非鈎摹本，列於「神品」。<sup>35</sup> 學者認為是唐人鈎摹王羲之早年作品，<sup>36</sup> 書風接近王羲之早期雙鈎本書蹟〈姨母帖〉（圖 25）。有趣的是，一般人難以接受的王羲之早期風格，反而因為圓潤收斂的用筆方式接近〈快雪時晴帖〉，意外獲得皇帝的青睞，算是一個誤打誤撞的例子。

位列神品的作品中，除了〈行穰帖〉的早期風格意外擄獲皇帝芳心外，其餘能獲得首肯的不是臨本（快雪、遊目、瞻近龍保），就是點畫僵硬呆板的摹本（袁生），儘管與王羲之都存在著不小的差距。值得注意的是，對於研究王羲之早年書風甚為重要的〈姨母帖〉，反而因為古樸的樣貌，讓皇帝完全不感興趣，甚至不客氣地往作品開頭直接蓋下「乾隆御覽之寶」，顯露出個人好惡。面對兩帖類似的線條質感與書寫風格，卻有著相反的評價，凸顯出其判斷等地的標準並不一致。

30 內藤乾吉，戴蘭村譯，〈遊目帖〉，收入《書道全集》（臺北：大陸書局，1976），卷 4，頁 169-170。

31 何炎泉，〈有唐第一妙腕：孫過庭《書譜》〉，《典藏古美術》，2022 年 7 月，頁 116-121。

32（清）王杰等，〈王羲之遊目帖〉，《石渠寶笈續編》，冊 6，頁 3149。

33（清）王杰等，〈王羲之瞻近帖〉，《石渠寶笈續編》，冊 1，頁 279。

34 關於節筆與時代的關係，請參考何炎泉，〈晉唐法書中的節筆現象與摺紙文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，35 期（2013.9），頁 1-48。

35（清）王杰等，《石渠寶笈續編》，冊 5，〈王羲之行穰帖真蹟〉，頁 2599。

36 內藤乾吉，〈行穰帖〉，《書道全集》，卷 4，頁 168；Shen C. Y. Fu, *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy* (New Heaven: Yale University Press, 1977), 5-7.

同樣在現今學術研究脈絡上十分重要的王羲之〈平安何如奉橘帖〉（圖 26，國立故宮博物院藏），代表其成熟行楷書的面貌，反映出極高的藝術成就，卻絲毫不受重視，直接被列為「次等」，甚至連收入《三希堂法帖》的資格都沒有。〈平安何如奉橘帖〉是傳世王羲之摹本中最接近楷書的作品，其中許多筆畫簡直就是楷筆，能從中推敲出書聖的楷書原貌，還牽涉到碑學的南北書風議題。<sup>37</sup> 由於乾隆皇帝鑒別書法時喜歡以《淳化閣帖》與《宣和書譜》為依據，學者推論或許和此二作不收錄有關，當然也可能是與他認知的王羲之書法風格不符合。

類似的慘況也發生在〈遠宦帖〉上，不僅《石渠寶笈》沒有著錄，甚至任何一方清宮收藏章都沒有，可說是直接打入冷落。<sup>38</sup> 從未受到關愛的〈遠宦帖〉（圖 27），可是收錄於《宣和書譜》中，目前還保留著宋徽宗（1082-1135）的宣和裝裱。〈遠宦帖〉更是《十七帖》中唯一的傳世雙鉤本，透過此作節筆保留的狀況，可以推測目前所謂佳本善拓，都是輾轉摹製的翻刻本。<sup>39</sup> 對於研究書法史上擁有非凡地位與影響力的《十七帖》意義重大，不透過〈遠宦帖〉將難以窺見其廬山真面目。

如同喜歡張照書法的邏輯一樣，乾隆皇帝對於〈快雪時晴帖〉的熱愛，應該也是在帖中看到自我品味，雖然與王羲之書風並無太大的關係。若循此脈絡解讀他將張照推為羲之後一人的邏輯，腦中所想的大概就是〈快雪時晴帖〉這類風格的王羲之，儘管與實際風格有所落差，卻完全符合個人的想像。顯然，出於對傳統筆墨技法鑑賞能力的不足，導致他在面對王羲之作品時出現偏差判斷，無法客觀公正地對待每一件作品。

不僅在書法上如此，在同樣使用毛筆作畫的繪畫上也有著同樣問題，例如最著名的黃公望（1269-1354）〈富春山居圖〉無用師卷（國立故宮博物院藏）與子明卷（國立故宮博物院藏）。兩卷的作畫技巧其實有一定的差距，只要對筆墨不要太過陌生，應該都不難看出其中差異。

---

37 何炎泉，〈略談乾隆後期民間藏帖與碑學發展之關係——兼論洛陽體之文化意義〉，《故宮學術季刊》，37 卷 4 期（2020 夏），頁 271-330。

38 何傳馨，〈乾隆的書法鑑賞〉，頁 39。

39 何炎泉，〈消失的節筆：從王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉與〈淳化閣帖〉諸議題〉，頁 65-132。

乾隆皇帝認為無用師卷上的董其昌題跋「筆力薄弱」，已經很精準地反映出其個人書法品味的偏好與筆墨鑑賞力。若是連最熟悉的董其昌都沒有什麼判斷能力，更何況其他名家的書蹟。比較一下兩件內容一樣的董其昌題跋，子明卷用筆確實肥厚，然而已近呆滯，起筆也顯得拖泥帶水（圖 28），絲毫沒有無用師卷的清勁秀逸（圖 29）。整體而言，子明卷雖顯粗厚，然而線條圓潤品質並不如無用師卷，用筆的俐落度也遠遜。這完全和現實中乾隆皇帝的書法相吻合，他一輩子的線條品質都一直往董其昌偽跋的渾濁審美靠進，與真正董書的清麗秀色漸行漸遠。

繪畫部分的差異也很明顯，單純就描繪性技巧而論，子明卷的樹幹輪廓線平板而缺乏變化，樹皮肌理皴擦也簡略，整體呈現扁平化趨勢（圖 30），無用師卷透過線條的質感與豐富變化，加上適度皴染，讓樹幹顯得圓厚粗壯起來（圖 31）。枯樹的部分依然可分辨出兩著筆墨之功夫，子明卷乍看筆墨還不錯（圖 32），然而一經比較便發現，無用師卷線條顯得更為靈活，對於枝幹的描繪也更加合理生動，觀者可以清楚感知枯枝的體積與蒼勁（圖 33），突顯出子明卷用筆的單薄與缺乏變化，當然植株結構本身也不太合理。過去紛紛擾擾的真偽論辯，歸根究柢就是無法清楚分出兩卷筆墨的高下，透過用筆技巧的比較其實是一目了然。

乾隆皇帝的南巡則是另一個值得深入的點。他不僅趁此機會實際體驗南方優美的景點與鼎盛文風，還大費周章準備沿途的相關書畫作品，<sup>40</sup> 以便路上吟詠一番，頗有積極宣示自己文人身分的意味。然而，許多被他精心挑選出來的作品卻都品質普通，反映出真實的書畫品味與鑑賞能力，其中較著名的有錢選〈畫牡丹〉、黃公望〈富春山居圖〉（子明卷）、倪瓚〈獅子林圖〉、倪瓚《畫譜》等，都已經陸續被學界確認為摹本。

最受到乾隆皇帝珍愛的〈快雪時晴帖〉和〈富春山居圖〉（子明卷），除不斷題跋外，收藏地點也很特別。〈快雪時晴帖〉被放置在養心殿西暖閣「三希堂」，〈富春山居圖〉（子明卷）則貯藏在咸福宮後殿「畫禪室」。三希堂和畫禪室都是因為收藏到珍貴書畫而命名，室中藏品皆是乾隆格外看重的作品，類似還有「三友軒」（〈宋元梅花合卷〉、〈元人君子林圖〉、曹知白〈十八公圖〉）、「四美具」（顧愷之〈女史箴圖〉、李公麟〈瀟湘臥遊圖〉、〈蜀川勝概圖〉、〈九歌圖〉）等。不難看出，這批特別受到乾隆皇帝青睞的作品中，僅有少數幾件目前還受到藝術史界的重視，

40 邱士華，〈行篋隨行——由乾隆皇帝南巡時的書畫鑒藏談起〉，頁 91-142。

絕大多數都因為品質問題而乏人問津。顯然，這批水準較一般的作品，才真正反映出乾隆皇帝的品味及其不佳的鑑賞能力，與內府收藏的水準還是有段距離。

## 五、刻帖審美

除了寫字與書畫鑑賞上的例子，乾隆皇帝精心完成的《三希堂法帖》，也有深入探討的價值，畢竟是清代最重要的學習範本。早從宋太宗（939-997）刊刻《淳化閣帖》開始，法帖的製作便成為帝王文化事業中最重要的一環，背後還隱含著政治力量的宣達，自然成為乾隆皇帝的首要目標，最終成就了《三希堂法帖》。製作一部傳世法帖，當中充滿了各種挑戰，從作品的蒐集、真偽、編排、選材、鐫刻、紙張、拓製、裝訂等等，任何環節都要會被放大檢視。例如歷經千年的法帖始祖《淳化閣帖》，就不斷被批評選帖不善、真偽參雜等等。

相信每個人第一眼看到宮中收藏的《三希堂法帖》，都會被其烏黑亮麗的墨色給吸引，好奇究竟是如何做出這樣效果？甚至不少學者還大加稱讚這樣的烏金拓本，直誇是乾隆皇帝的好品味。事實上，類似如此光亮炫目的烏金拓，在古代碑帖中還真是不多見，屬於相當獨特的審美，大家也都習慣歸諸於皇帝個人喜好。然而，這樣的拓本算得上佳作嗎？回歸到拓本的基本功能，傳拓的目的是希望表現碑刻上的書法藝術，而非墨色。書法賞鑑的核心是線條，唯有透過點畫才能學習欣賞到書家的筆墨功夫，只是這樣的要求對刻帖似乎過於苛刻。不過，好的拓本仍然可以在某種程度上反映出線條的精妙品質，而筆墨技巧含量的多寡，自然成為鐫刻與傳拓的重要評品依據。

烏金拓法對於筆墨的傳遞究竟有無幫助，答案恐怕不是絕對，同樣的拓法還是有高下之分。拓本的烏金背景，可以襯托出白字的分明與俐落感，直接拉大單字與背景的反差，這樣的效果大概跟時興的「烏光亮」館閣體審美一致，然而單調的黑白對比無疑降低了藝術欣賞的細緻層次感。事實上，整部《三希堂法帖》確實都帶著一種鈍鈍無精神的感覺，仔細看便知道是因為所有的點畫線條細節都不見了。這與烏金拓技法有很大的關係，為了得到整體均勻光亮的墨色，必須一層層地以拓包均勻捶打紙面，由於紙張纖維的滲透性，字（刀）口銳利的邊緣線條就會逐漸模糊，點畫也就很容易失去細節與銳利度。相對烏金拓的繁瑣工序，看似簡易的蟬翼拓，其實製作難度更高，為了呈現半透明蟬翼狀的效果，每個局

部都不允許額外的捶拓，對於刊刻細節的破壞才能降至最低，更加精準地將刻工的精湛技藝展現出來。一流的拓工往往也善於拿捏底色的濃淡變化，藉以襯托出線條本身的質感與藝術效果，而非烏金拓中黑白分明的單調感。無論在製作工藝或藝術表現上，蟬翼拓都遠遠勝過烏金拓。事實上，古代好的碑帖中很少見到蟬翼拓與烏金拓，前者是因為製作難度較高，後者是難以精準傳遞書法之美，所以多數拓本都是折衷於兩者之間。

過去常見的《三希堂法帖》都是烏金拓系統，因此在無從比較的狀況下也很難判定其他拓法的優劣。此帖是乾隆十二年時，命梁詩正等人精心選編而成，摹刻人爲宋瑋、扞住、二格、焦林，其中宋瑋精於鑄刻，二格善於雙鉤摹勒。<sup>41</sup> 從梁詩正本人書寫時對於線條品質的極高要求，便可以推知此套法帖在摹勒、刻製時的水準，期望能成爲「藝苑之鉅觀，墨林之極軌也」。<sup>42</sup> 然而，從烏金拓本上卻絲毫感受不到這份用心與講究，反而顯得相對呆板（表 7）。最大的原因就是出於烏金拓法對於字口細節的破壞，顯然乾隆皇帝在乎的只是烏黑亮麗，拓製重心完全放在無關緊要的黑底上。

表 7 清宮舊藏《三希堂法帖》本、董其昌〈行楷書仿顏真卿法倪寬贊傳〉卷、民國初年拓本比較

<p>清宮舊藏《三希堂法帖》第 32 冊 明董其昌〈書倪寬傳贊下并跋〉故帖 189</p>		
<p>明董其昌〈行楷書仿顏真卿法倪寬贊傳〉卷 北京故宮博物院</p>		
<p>民國初年拓本 明董其昌〈書倪寬傳贊下并跋〉</p>		

41 關於此帖相關資料，請參考張多強，《〈三希堂法帖〉研究》（長春：吉林大學古籍研究所碩士論文，2011）。

42（清）梁詩正等，《三希堂法帖》（國立故宮博物院藏），冊 32，〈董其昌書倪寬傳贊下并跋〉，頁 41。

所幸《三希堂法帖》刻石被完整保留下來，至今還能見到民國初年的蟬翼拓本（哈佛大學圖書館藏），正好可以用來對比不同拓法的藝術效果。刻帖中最難表現的除了飛白外，還有線條的圓厚感與筆畫交疊的空間變化，相當考驗刻工的技藝，至於書寫的速度感就更加困難。表 7 中蟬翼拓的「余」、「顏」二字，線條不僅表現出董其昌書法中的豐潤感，局部飛白也加強速度感，交錯處還能稍微表現出前後的空間交疊，觀者可以透過此拓本感受到書法質感與書寫節奏。此法帖的刻製水準無疑達到歷史新高峰，堪稱鬼斧神工，反映出乾隆朝工藝的極高成就。雖然無法百分百與墨蹟相像，然而在藝術表現性上另有一番刻帖的趣味。兩種拓本對比下十分清楚，烏金黑底造成的強烈對比，加上被重複捶拓所破壞的細緻邊緣線，都讓線條顯得扁薄、虛弱且遲滯，黑白分明的飛白也幾乎顯示不出速度感，反而變成線條上的瑕疵與無用裝飾，交錯處更因為點畫的單薄感，營造不出任何空間層次，幾乎成為剪紙般的片狀效果。

乾隆皇帝因為個人的審美愛好，將拓本中最重要的書法線條美破壞殆盡，暴露出鑑賞上的盲點。由於民間無緣親炙這深藏內府的原石，使得《三希堂法帖》長久來都以乾隆最鍾愛的烏金拓面世，讓世人誤以為此刻帖品質一般。若非民國初年這位拓工如此睿智地採取蟬翼拓法，完整清晰地呈現此刻的高超摹勒與鐫刻技法，世人根本無從感受到梁詩正當年的苦心經營。事實上，只要稍微比較一下梁詩正與乾隆皇帝的書法，也能很輕易理解兩人對於筆墨鑑賞能力之差距。

## 結 語

乾隆皇帝的藝術成就，實質上是文化權力與個人品味所交織出的產物，不僅格外吸引人，實際上也特別複雜。書法上雖然有追求典範的企圖心，卻因筆墨技巧不足與主觀審美，往往淪為形式上的模仿，難以進入更上層的書學境界。源自於筆墨理解上所產生的認知偏差，同樣展現在代筆人的選擇、書畫鑑賞與法帖拓製上，不約而同地指向單一個體。為了釐清其書畫鑑賞觀，必須避開過去研究的干擾或誤導，讓真實品味回歸到乾隆身上，而非「乾隆們」的群體概念。

過去書畫研究常見的風格分析方法，其實比較接近類型學的外觀比對，由於對品質的掌握效力不足，遇到高級仿作時往往難以辨認。乾隆的代筆恰好就落在這個難題上，使得長久以來的御筆、代筆都混為一談，其中不少出現在耳熟能詳的

大名作。為避開此一方法上的誤區，本文採用筆墨技巧的比對方法，實際上也還是風格分析，只是對象不再局限於外型特徵上，而是更關注線條、空間等審美部分，及造成這些品質上差異的控筆技巧與用筆習慣。透過筆墨分析的比較，專業書家的張照與業餘的乾隆，兩者在技巧上還是有一大段差距，並不難分出高下。不過，此處又涉及到好壞的價值觀議題，只要對於傳統筆墨的理解稍有不足或偏差，就很難以理解其中的差異，甚至會把差的看成好，作出顛到黑白的判斷。當然，在筆墨不通的狀況下，確實很難進入書畫鑑賞的門道，頂多就是圍繞著作品周圍打打轉，距離真正的審美還相當遙遠，更是難以擺脫主觀的感想與臆測。

著名書畫鑑賞家王季遷（1907-2003）：「中國繪畫則像歌劇，此時聲音是主要因素」、「中國的筆墨如同聲音訓練，包含極多的練習和功夫，才能達到精通的地步」。<sup>43</sup> 筆墨鑑賞能力如何培養，從古至今都是大哉問，絕非簡單透過寫字、畫畫、收藏或研究等就能充分掌握。親自動手寫字、畫畫，或是多看歷代傑作，確實都能增進對傳統筆墨的瞭解，但理解到什麼程度就因人而異。經過歷代文人的繼承、詮釋與發展下，「筆墨」也以種種面目輪番出現在舞台上，老早出現許多的分身、形象或扭曲，讓後人更加難窺其堂奧。

---

43 徐小虎，〈畫語錄（一）——氣韻·畫品·筆墨等的鑑賞〉，《故宮文物》，13期（1984.4），頁104。

## 引用書目

### 傳統文獻

- (清) 王杰等,《石渠寶笈續編》,臺北:國立故宮博物院,1971。
- (清) 高宗,《御製詩初集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1301,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (清) 高宗,《御製文二集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1301,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (清) 高宗,《御製詩三集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1301,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (清) 張照等,《石渠寶笈》,臺北:國立故宮博物院,1971。
- (清) 梁詩正等,《三希堂法帖》,冊 32,國立故宮博物院藏。

### 近代論著

- 赤塚忠等著,于還素、戴蘭村譯,《書道全集》,臺北:大陸書局,1976。
- 王亦旻,〈弘曆的書法課——乾隆皇帝皇子時期的書法教育特色〉,《紫禁城》,2019年第8期,頁98-113。
- 王亦旻,〈弘曆皇子時期書法學習經歷考〉,《故宮博物院院刊》,2014年3期,頁40-60。
- 王亦旻,〈乾隆皇帝與清內府所藏蘇軾作品〉,《千古風流人物——故宮博物院藏蘇軾主題書畫展》,北京:故宮出版社,2020,頁11-37。
- 王亦旻,〈乾隆皇帝御筆書法中的代筆現象初探〉,《故宮博物院院刊》,2022年12期,頁13-33。
- 何炎泉,〈有唐第一妙腕:孫過庭《書譜》〉,《典藏古美術》,2022年7月,頁116-121。
- 何炎泉,〈消失的節筆:從王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉與〈淳化閣帖〉諸議題〉,《故宮學術季刊》,35卷1期,2017年秋季,頁65-132。
- 何炎泉,〈略談乾隆後期民間藏帖與碑學發展之關係——兼論洛陽體之文化意義〉,《故宮學術季刊》,37卷4期,2020年夏季,頁271-330。
- 何炎泉,《晉唐法書中的節筆現象與摺紙文化》,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,35期,2013年9月,頁1-48。
- 何傳馨,〈乾隆的書法鑑賞〉,《故宮學術季刊》,21卷1期,2003年秋季,頁31-63。
- 何傳馨主編,《十全乾隆——清高宗的藝術品味》,臺北:國立故宮博物院,2013。
- 余佩瑾,《品牌的故事——乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》,臺北:國立故宮博物院,2017。
- 李文君,〈清宮春聯漫談〉,《紫禁城》,2017年1期,頁89-104。

- 李鑄晉，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》，臺北：石頭出版社，2003。
- 邱士華，《行篋隨行——乾隆南巡行李箱中的書畫》，臺北：國立故宮博物院，2017。
- 邱士華，〈行篋隨行：由乾隆皇帝南巡時的書畫鑒藏談起〉，《故宮學術季刊》，32卷4期，頁91-142。
- 故宮博物院編，《幾暇怡情：乾隆朝君臣書畫特展》，北京：紫禁城出版社，2019。
- 段勇，《乾隆四美與三友》，北京：紫禁城出版社，2008。
- 徐小虎，〈畫語錄（一）——氣韻·畫品·筆墨等的鑑賞〉，《故宮文物》，13期（1984年4月），頁101-114。
- 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，揚州：江蘇古籍出版社，1984。
- 張多強，〈《三希堂法帖》研究〉，長春：吉林大學古籍研究所碩士論文，2011。
- 梁繼，〈張照與乾隆的翰墨情緣〉，《中國書法》，2008年6期，頁35-37。
- 梁驥，〈張照年譜〉，長春：吉林大學歷史文獻學碩士論文，2007。
- 許媛婷，〈書畫合璧：乾隆皇帝與《御筆詩經圖》的裝幀與製作〉，《故宮學術季刊》，33卷2期，2015年冬季，頁185-210。
- 陳佳，〈清代朝廷書法研究〉，長春：吉林大學古籍研究所碩士論文，2013，頁26。
- 陳葆真，〈乾隆皇帝與〈快雪時晴帖〉〉，《故宮學術季刊》，27卷2期，2009年冬季，頁127-192。
- 傅申，〈石渠寶笈初編編者梁詩正及三編編者黃鉞的研究〉，收入田洪、顏曉軍、徐凱凱編，《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》，杭州：浙江大學出版社，2017，頁395-406。
- 傅申，〈雍正皇四子弘曆寶親王時期的親筆與代筆梁詩正〉，收入李天鳴主編，《兩岸故宮第一屆學術研討會：為君難——雍正其人其事及其時代論文集》，臺北：國立故宮博物院，2010，頁461-468。
- 傅申，〈重建一座消失的乾隆靜奇山莊〉，《宮廷繪畫研討會論文集》，北京：故宮博物院，2001，頁1-42。
- 馮明珠，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002。
- 劉金庫，〈乾隆皇帝為何選張照為他的書法代筆人〉，《天津美術學院學報》，2008年4期，頁73-74。
- 劉迪，〈參與乾隆帝書畫鑒賞活動之臣工研究〉，《瀋陽故宮博物院院刊》，2012年12輯，頁20-30。
- 劉迪，〈清乾隆朝內府書畫收藏〉，天津：南開大學碩士論文，2010年。
- 簡欣晨，〈康熙皇帝的集字活動——從幾件董其昌（款）〈古詩十九首〉談起〉，《故宮學術季刊》，38卷4期，頁69-159。

羅啓倫，〈宸翰迴翔落簷間——關於清帝御匾的一些書法觀察〉，《典藏古美術》，324期，2019年9月，頁64-71。

內藤乾吉，〈行穰帖〉，《書道全集》，卷4，頁168。

古原宏伸，〈乾隆皇帝の畫學について（上、中、下）〉，《國華》，1079、1081、1082號，頁9-25、35-43、33-41。

#### 網路資料

（清）阮元，《石渠隨筆》，中國基本古籍庫 8.0。

（清）張照，〈臨米芾天馬賦〉，「現場拍賣 2889 中國古代書畫」，CHRISTIE'S 佳士得，2011年11月28日，[https://www.christies.com/lot/lot-zhang-zhao-calligraphy-after-mi-fu-5514333/?lid=3&sc\\_lang=zh](https://www.christies.com/lot/lot-zhang-zhao-calligraphy-after-mi-fu-5514333/?lid=3&sc_lang=zh)，檢索日期：2023年1月4日。

（清）劉墉，《劉文清公遺集》，中國基本古籍庫 8.0。

## 圖版出處

- 圖 1 (清) 乾隆皇帝，題王羲之〈快雪時晴帖〉引首，國立故宮博物院藏。
- 圖 2 (清) 乾隆皇帝，題王羲之〈快雪時晴帖〉，1746，國立故宮博物院藏。
- 圖 3 (清) 乾隆皇帝，趙昌〈寫生蛺蝶圖〉題畫詩稿。圖版引自故宮博物院編，《幾暇怡情：乾隆朝君臣書畫特展》，北京：故宮出版社，2019，頁 85。
- 圖 4 (清) 乾隆皇帝，題趙昌《寫生蛺蝶圖》卷，紙本，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院 <https://www.dpm.org.cn/dyx.html?path=/Uploads/tilegenerator/dest/files/image/8831/2009/2134/img0001.xml>，檢索日期：2025 年 6 月 9 日。
- 圖 5 (清) 乾隆皇帝，〈臨玉枕蘭亭〉，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院 <https://www.dpm.org.cn/dyx.html?path=/Uploads/tilegenerator/dest/files/image/8831/2010/3821/img0004.xml>，檢索日期：2025 年 6 月 9 日。
- 圖 6 (清) 乾隆皇帝，〈心經〉，北京故宮博物院藏。圖版取自引自北京故宮博物院 2019 年「賀歲迎祥——紫禁城里過大年」展覽網站 <https://www.dpm.org.cn/dyx.html?path=/Uploads/tilegenerator/dest/files/image/pm/application/13545/62714.xml>，檢索日期：2025 年 6 月 9 日。
- 圖 7 (清) 乾隆皇帝，題黃居寀〈山鷓棘雀〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 8 (清) 乾隆皇帝，題丁觀鵬〈摹宋人漁樂圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 9 (清) 乾隆皇帝，題牟益〈擣衣圖〉(刮除重書)，國立故宮博物院藏。
- 圖 10 (清) 乾隆皇帝，題牟益〈擣衣圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 11 (清) 乾隆皇帝，題張照〈御製讀昌黎集〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 12 (清) 張照，〈臨顏真卿爭座位帖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 13 (清) 乾隆皇帝，趙孟頫〈鵲華秋色〉引首，國立故宮博物院藏。
- 圖 14 (清) 乾隆皇帝，倪瓚〈畫譜〉引首，國立故宮博物院藏。
- 圖 15 (清) 乾隆皇帝，董其昌〈雜書〉引首，國立故宮博物院藏。
- 圖 16 (清) 乾隆皇帝，〈臨玉枕蘭亭〉引首，北京故宮博物院。
- 圖 17 (清) 乾隆皇帝，〈御臨蘇軾帖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 18 (清) 乾隆皇帝，〈御臨蘇軾詩帖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 19 (清) 梁詩正，題〈唐岱畫千山落照圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 20 (東晉) 王羲之，〈袁生帖〉紙本 27×10.3 公分 藤井有鄰館藏。圖版取自表立雲，〈袁生帖の発掘〉，《墨スペシャル》，第 20 號，1994 年 1 月 1 日，頁 67。
- 圖 21 (東晉) 王羲之，〈遊目帖〉，紙本，日本私人藏。圖版取自珂羅版〈清內府本王右軍游目帖〉，京都：小林寫真製版所，1913。

- 圖 22 (東晉)王羲之,〈瞻近龍保帖〉,紙本,29.7×35.4公分,收入《三希堂法帖》,國立故宮博物院藏。
- 圖 23 (東晉)王羲之,〈瞻近龍保帖〉(上野本十七帖),京都國立博物館藏。圖版取自《原色法帖選——6十七帖〈上野本〉東晉王羲之》,東京:二玄社,1985。
- 圖 24 (東晉)王羲之,〈行穰帖〉,美國普林斯頓大學美術館藏。圖版取自 Princeton University Art Museum. Accessed June 9, 2025. <https://static.artmuseum.princeton.edu/mirador3/?manifest=https://data.artmuseum.princeton.edu/iiif/objects/35203&canvas=https://data.artmuseum.princeton.edu/iiif/objects/35203/canvas/35203-canvas-167478>.
- 圖 25 (東晉)王羲之,〈姨母帖〉,遼寧博物館藏。圖版取自許禮平主編,《名家翰墨叢刊 中國名家法書全集 5 王羲之 / 萬歲通天帖》,香港:翰墨軒出版有限公司,1997,頁 8、9。
- 圖 26 (東晉)王羲之,〈平安何如奉橘帖〉,紙本,24.7×46.8公分,國立故宮博物院藏。
- 圖 27 (東晉)王羲之,〈遠宦帖〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 28 (明)董其昌,題黃公望〈富春山居〉(子明卷),國立故宮博物院藏。
- 圖 29 (明)董其昌,題黃公望〈富春山居〉(無用師卷),國立故宮博物院藏。
- 圖 30 (元)黃公望,〈富春山居〉(子明卷)局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 31 (元)黃公望,〈富春山居〉(無用師卷)局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 32 (元)黃公望,〈富春山居〉(子明卷)局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 33 (元)黃公望,〈富春山居〉(無用師卷)局部,國立故宮博物院藏。

## The Enigmatic Qianlong: The Authenticity, Ghostwriting, and Connoisseurship of Imperial Calligraphy from the Qing Emperor Gaozong\*

He, Yan-chiuan\*\*

### Abstract

Regarding the positive studies on connoisseurship by the Qianlong emperor (1711-1799), the findings are already quite numerous, though a significant portion of them were shaped by the opinions of his courtiers. The present article, however, explores case studies on calligraphy, connoisseurship, and engraved modelbooks to uncover the true character of the Qianlong emperor in these fields. Despite undergoing rigorous training in calligraphy from a young age, Qianlong's early practice pieces demonstrate limited achievement in this art form. After ascending the throne, a shift in learning approach further slowed his progress in calligraphy, resulting in his early works exhibiting an immature style often characterized by such defects as abbreviated brushwork, trivial motions of the brush, and loose character structure. While Zhang Zhao's (1691-1745) ghostwriting for the Qianlong emperor has been widely acknowledged, only a few specific ghostwritten pieces by him have been identified.

By analyzing the techniques of brush and ink in calligraphy, the present study identifies those works written by Zhang Zhao on behalf of the emperor, thereby correcting the overestimation of Qianlong's accomplishments found in calligraphy appraisal. In fact, many early inscriptions and works by Qianlong were later replaced or rewritten due to Qianlong's dissatisfaction with them. In terms of connoisseurship dealing with calligraphy and painting, Qianlong's personal taste and his lack of ability to appreciate the details of brush and ink also frequently led to misjudgments on his part. The high-quality engraved copies in the *Modelbooks of the Three Rarities Hall* (Sanxitang fatie), for instance, suffer from a loss of finer details in the works due to Qianlong's preference for using

---

\* Received: 26 April, 2024; Accepted: 23 April, 2025

\*\* Chief Curator of the Department of Painting, Calligraphy, Rare Books and Historical Documents, National Palace Museum

the “Wujin” technique of rubbing, reflecting his own unique aesthetic setting him apart from others. Through these perspectives, the present study reveals the disparity between the “authentic Qianlong” and the so-called “Qianlong collective,” making it essential to reassessing the Qianlong emperor’s place and influence in Chinese cultural history.

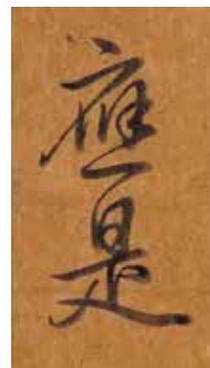
**Keywords:** Qianlong emperor, connoisseurship of calligraphy and painting, brush and ink (in calligraphy), ghostwriting, Zhang Zhao



圖1 清 乾隆皇帝 題王羲之〈快雪時晴帖〉引首 紙本 國立故宮博物院藏



圖2 清 乾隆皇帝 題王羲之〈快雪時晴帖〉 1746 紙本 國立故宮博物院藏



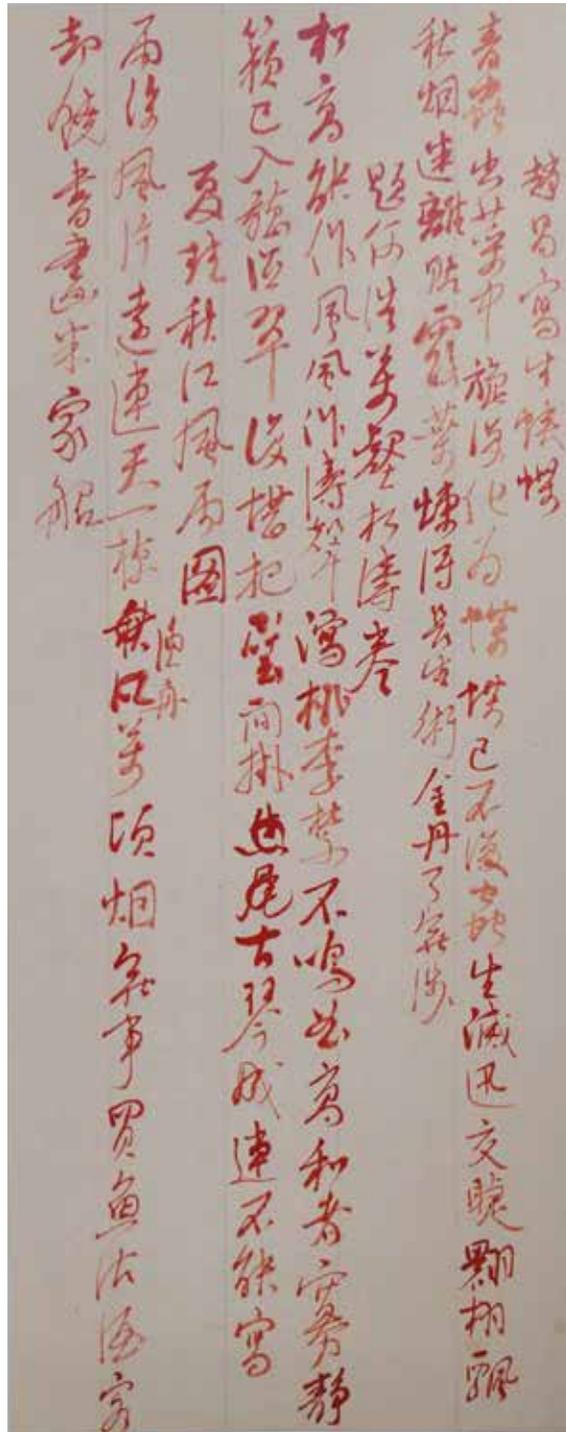


圖 3 清 乾隆皇帝 趙昌〈寫生蛺蝶圖〉題畫詩稿

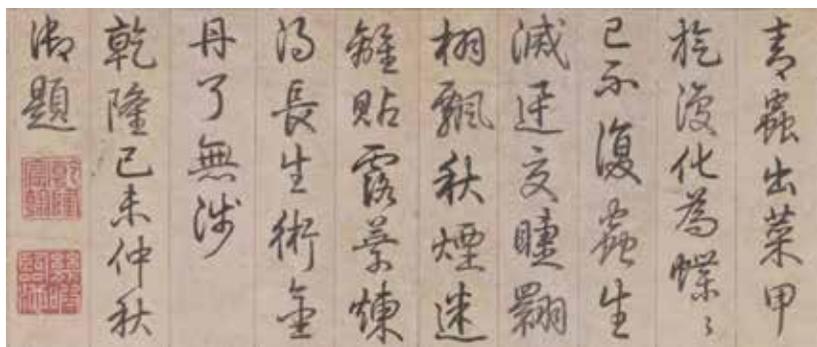


圖 4 清 乾隆皇帝 題趙昌《寫生蛺蝶圖》 卷 紙本 北京故宮博物院藏

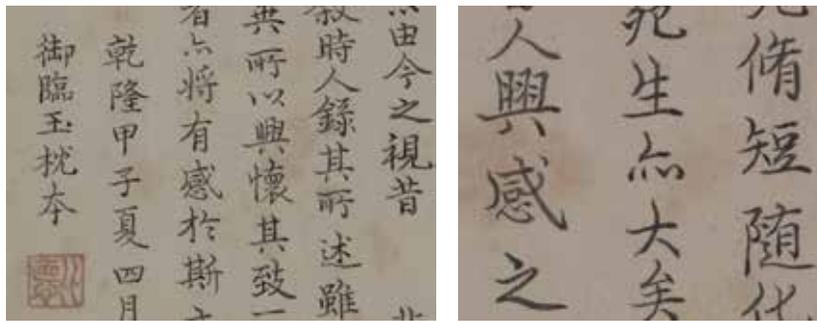
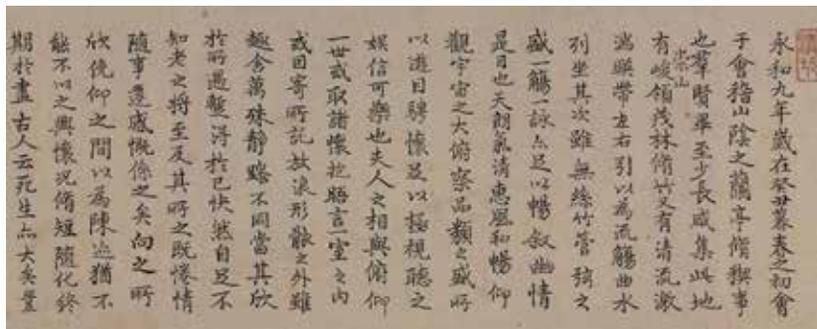


圖 5 清 乾隆皇帝 〈臨玉枕蘭亭〉 1744 紙本 7.1×26.2 公分 北京故宮博物院藏



圖 6 清 乾隆皇帝 〈心經〉 1736 紙本 北京故宮博物院藏



圖 8 清 乾隆皇帝 題丁觀鵬〈摹宋人漁樂圖〉(親筆) 1747 紙本 國立故宮博物院藏

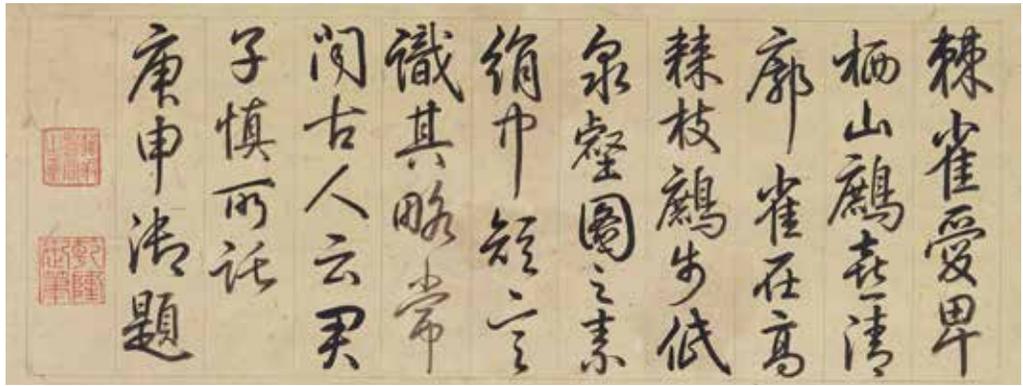


圖7 清 乾隆皇帝 題黃居寀〈山鷓棘雀〉  
1740 紙本 國立故宮博物院藏

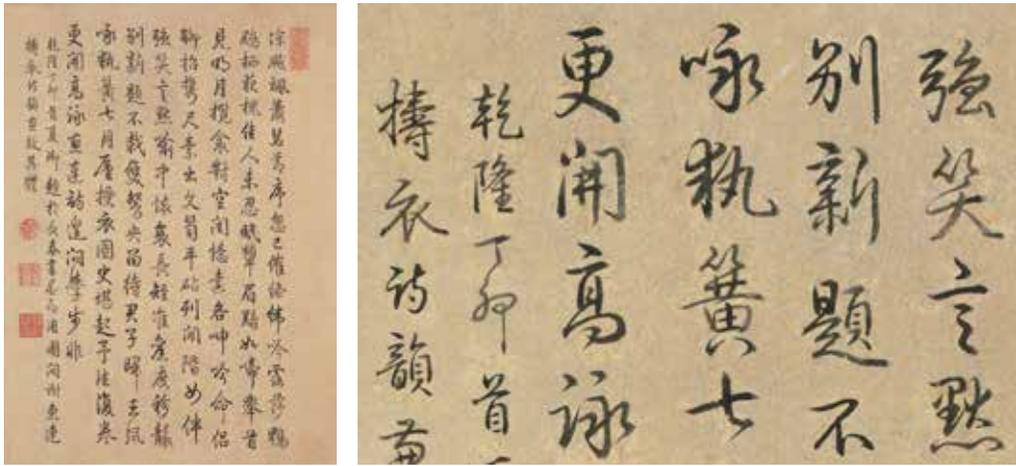


圖 9 清 乾隆皇帝 題牟益〈擣衣圖〉（刮除重書） 卷 1747 紙本 國立故宮博物院藏

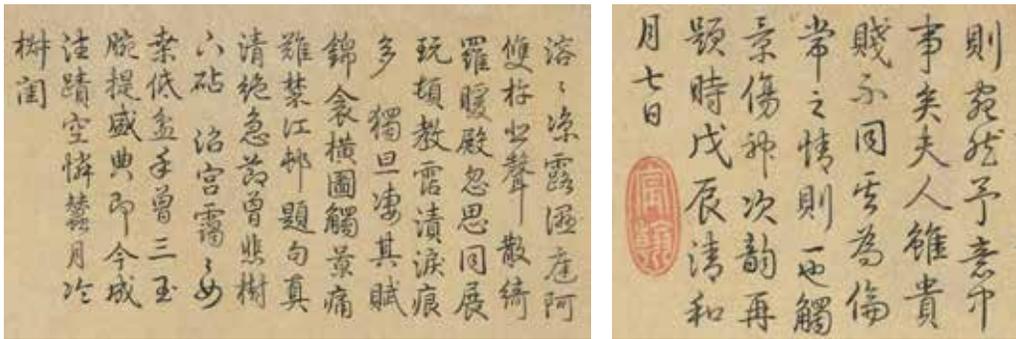


圖 10 清 乾隆皇帝 題牟益〈擣衣圖〉 卷 1748 紙本 國立故宮博物院藏

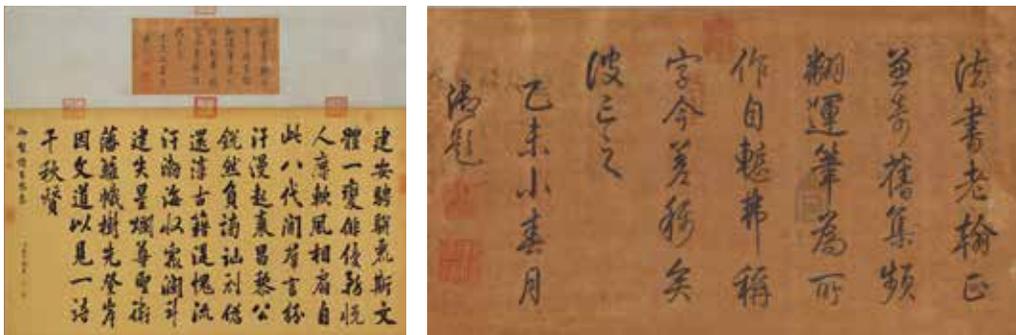


圖 11 清 乾隆皇帝 題張照〈御製讀昌黎集〉 1775 絹本 85.2×149.1 公分 國立故宮博物院藏



圖 12 清 張照 《臨顏真卿爭座位帖》 黃臘箋本 國立故宮博物院藏



圖 13 清 乾隆皇帝 趙孟頫〈鵲華秋色〉引首 紙本 28.4×93.2 公分 國立故宮博物院藏



圖 16 清 乾隆皇帝 〈臨玉枕蘭亭〉引首 1744 紙本 7.1×26.2 公分 北京故宮博物院藏

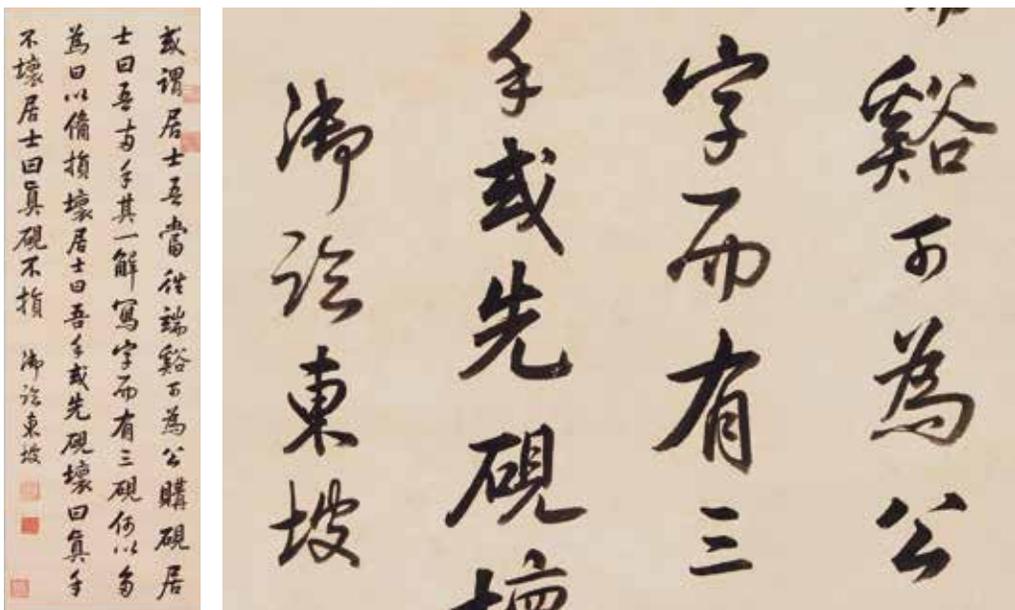


圖 17 清 乾隆皇帝 〈御臨蘇軾帖〉 軸 紙本 99.7×32.2 公分 國立故宮博物院藏

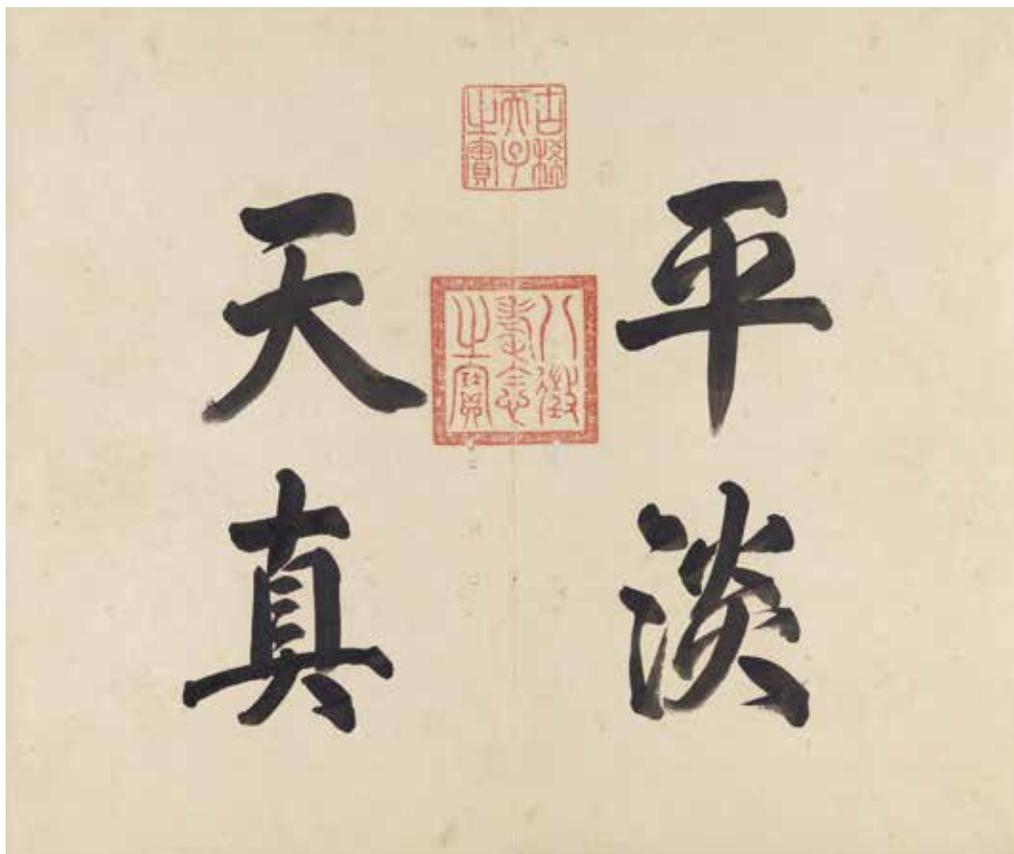


圖 14 清 乾隆皇帝 倪瓚〈畫譜〉引首 紙本 23.6×14.2 公分 國立故宮博物院藏



圖 15 清 乾隆皇帝 董其昌〈雜書〉引首 紙本 28.4×29.6 公分 國立故宮博物院藏

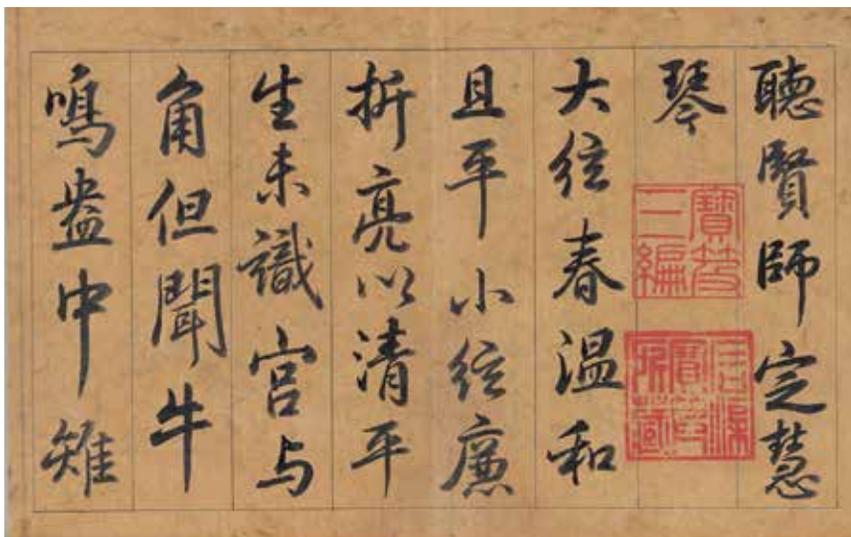


圖 18 清 乾隆皇帝 《御臨蘇軾詩帖》 冊 1753 紙本 14×22.2 公分  
國立故宮博物院藏



圖 19 清 梁詩正 題〈唐岱畫千山落照圖〉 軸 1732 絹本 44.3×63.1 公分  
國立故宮博物院藏

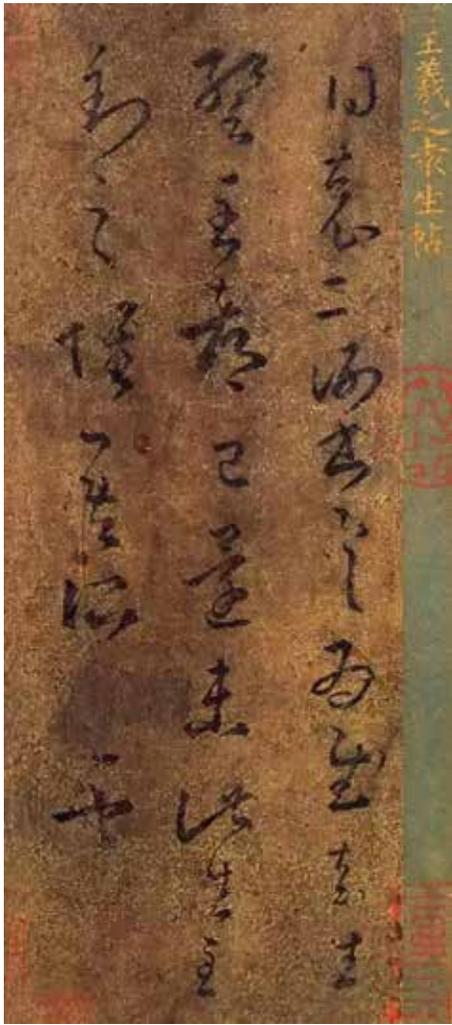


圖 21 東晉 王羲之 《遊目帖》 紙本 日本私人藏

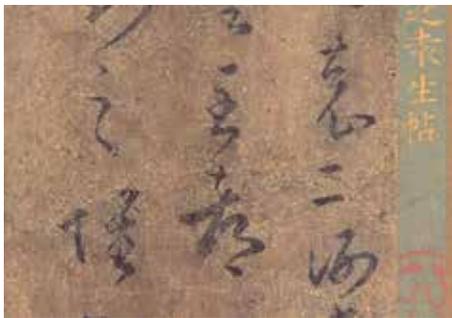


圖 20 東晉 王羲之 《袁生帖》 紙本  
27×10.3 公分 藤井有鄰館藏

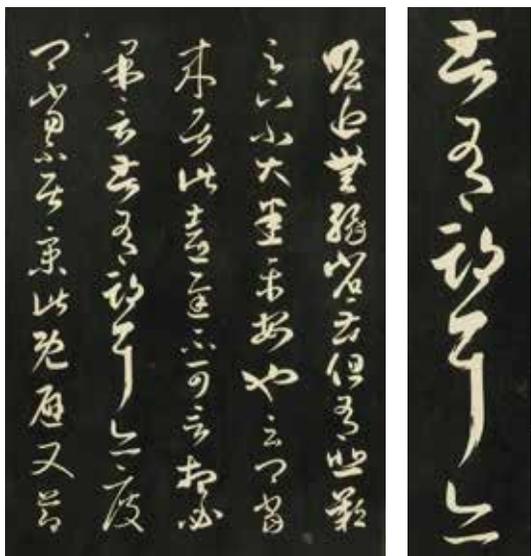


圖 22 東晉 王羲之 〈瞻近龍保帖〉 紙本  
29.7×35.4 公分 三希堂法帖 國立故宮博物院藏

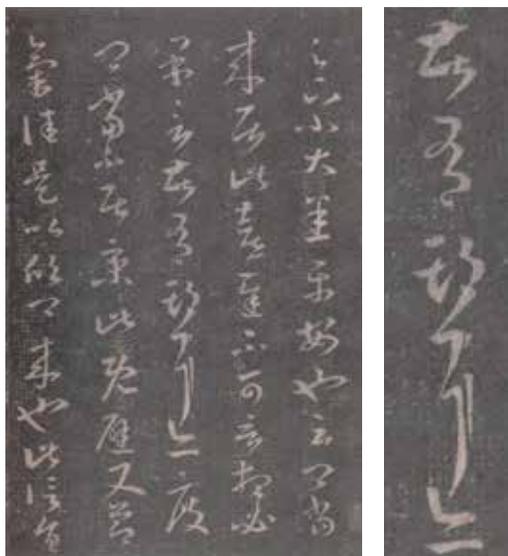


圖 23 東晉 王羲之 〈瞻近龍保帖〉 (上野本十七帖)  
紙本 京都國立博物館藏

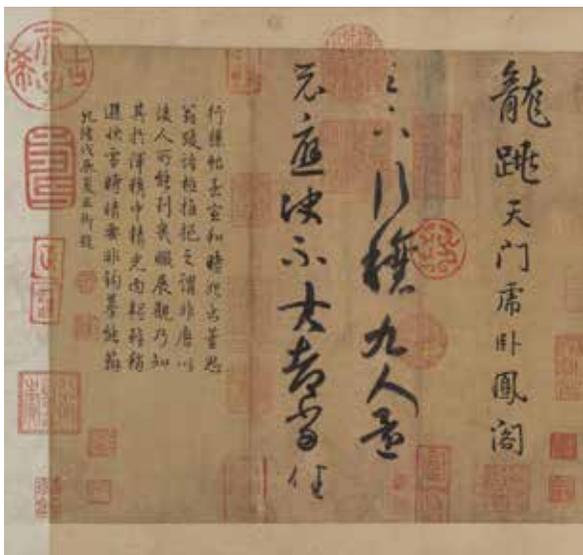


圖 24 東晉 王羲之 〈行穰帖〉 紙本 24.4×8.9 公分  
美國普林斯頓大學美術館藏



圖 25 東晉 王羲之 〈姨母帖〉 紙本  
26.3×53.8 公分 藏遼寧博物館藏

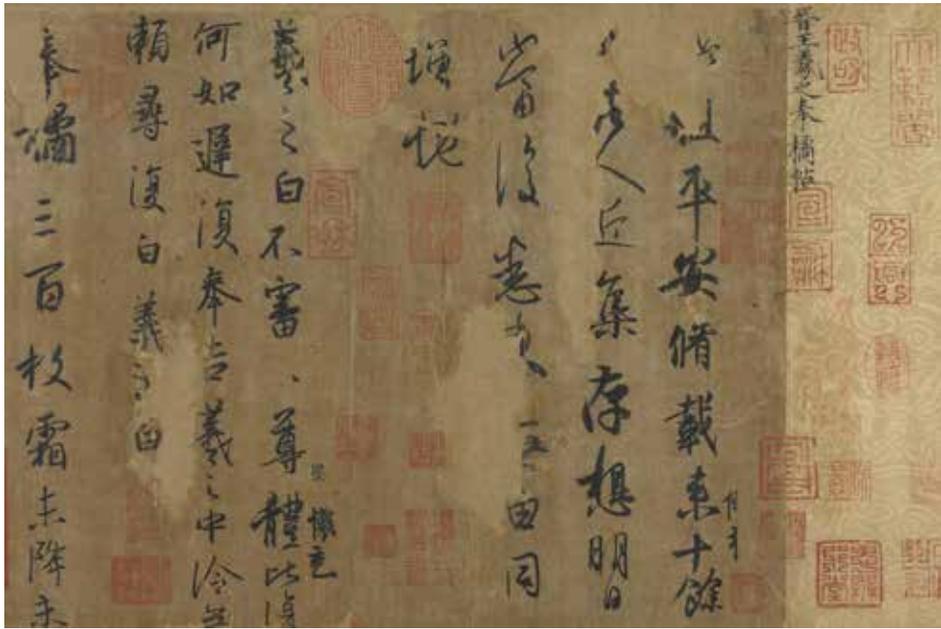


圖 26 東晉 王羲之 《平安何如奉橘帖》 紙本 24.7×46.8 公分 國立故宮博物院藏

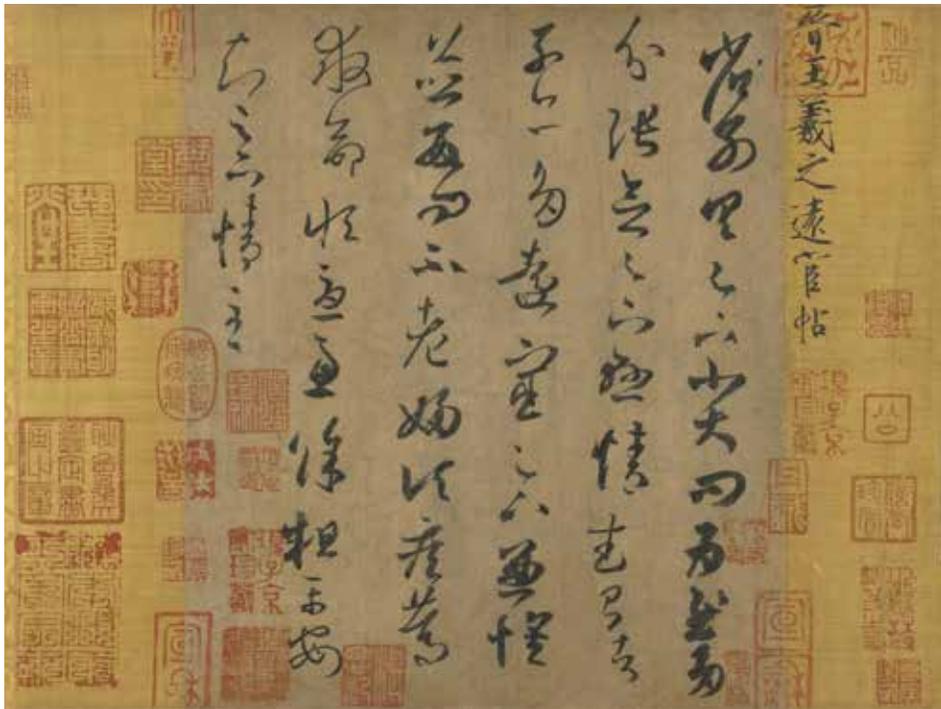


圖 27 東晉 王羲之 《遠宦帖》 紙本 24.8×21.3 公分 國立故宮博物院藏



圖 28 明 董其昌 題黃公望〈富春山居〉(子明卷) 紙本 32.9×589.2 公分 國立故宮博物院藏

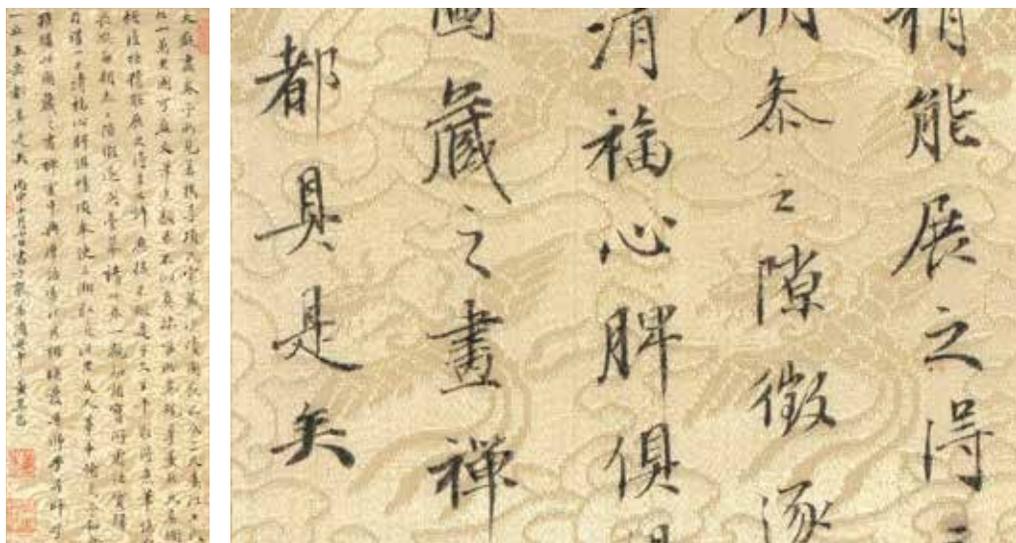


圖 29 明 董其昌 題黃公望〈富春山居〉(無用師卷) 紙本 33×636.9 公分 國立故宮博物院藏

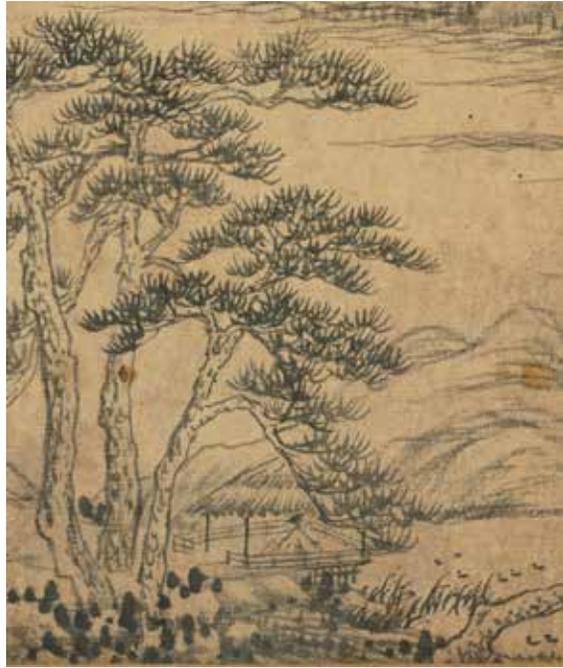


圖 30 元 黃公望 〈富春山居〉（子明卷） 紙本  
局部 國立故宮博物院



圖 31 元 黃公望 〈富春山居〉（無用師卷） 紙本 局部  
國立故宮博物院藏



圖 32 元 黃公望 〈富春山居〉（子明卷） 紙本 局部 國立故宮博物院藏



圖 33 元 黃公望 〈富春山居〉（無用師卷） 紙本 局部 國立故宮博物院藏