

南 華 大 學  
哲學與生命教育學系  
碩士論文

孫過庭《書譜》書法美學思想研究



研 究 生：戴金慧

指 導 教 授：陳章錫 博士

中 華 民 國 102 年 6 月 11 日

## 誌 謝

論文要告一段落了，雖然身心疲憊，但感激之情油然而生。

感謝撰寫期間，曾經給予我指導、勉勵、支持的人。感謝恩師陳章錫教授辛勤指導，為本文架構提供建議，引導我不至於偏離主題，並常給我鼓勵；感謝論文考試委員謝君直教授與蘇子敬教授辛苦閱讀本文初稿，並提供具體的修改方向，使得論文益臻完善。

另外，還要感謝陪我一路辛苦走來的家人，讓我無後顧之憂；感謝之前學校的賴木田校長及身邊同事好友們，在這段期間的鞭策與鼓勵；感謝我的父母，他們是我優良品格的泉源。謝謝老天爺，讓我能實現我的夢想，願以此論文與您們一同分享我的喜悅。

戴金慧 謹誌

2013年6月11日

## 摘要

孫過庭是初唐的優秀書法家，同時擅長書法美學理論，由於理論與實踐兼長，故可謂是書、文雙美。孫過庭的書法美學思想理論體大思精，影響後代頗為深遠，自歷代迄今向來即深受重視。考察其書法淵源有三，一是上繼晉代二王書風，二是總結漢末以迄唐初的書法理論，三是承接魏晉玄學興起後，孫過庭的書學理論深受儒道思想之影響。

《書譜》在歷朝歷代是學習書法之人的必讀之書，由於宋代版刻印刷興盛之後，此書流傳甚廣。此書濃縮了孫過庭數十年間臨帖練習的經驗和感悟，並提出想法，他認為書法創作的基礎在於運筆，運筆的動力來自書法家的「心不厭精、手不忘熟」的累積功夫，最重要的是抒發心志，以達其情性。

由於書法是書家思想、情感具體的體現與表徵，書法創作必須討論筆上技巧的精熟，也著眼於書家的學養、書學思想及思想內涵，這些因素於無形之中左右並塑造了書法創作是否有成。

本文第一章說明研究緣起與目的，界定研究範圍，以書法創作的角度探討《書譜》中書學思想；第二章敘述孫過庭其人其書及書法理論溯源；第三章論述分析孫過庭《書譜》美學思想，作全文的討論；著重《書譜》在遵循古法方面的看法，諸如：以王羲之為依歸、書體特質、筆法、線條、主客觀條件等；第四章說明《書譜》對當代與後世的影響啟發，書學理論在《書譜》的基礎上更進一步，書風轉變也是《書譜》所可能引發的風潮；第五章總結，歸納《書譜》的貢獻，並提出自我省思。

關鍵詞：孫過庭 書譜 美學思想 書法 王羲之

# 目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻探討.....	4
一、專書.....	4
二、期刊論文.....	7
三、學位論文.....	8
第三節 研究方法與架構.....	9
一、研究方法.....	9
二、架構.....	10
第二章 孫過庭生平著作及其書法理論溯源.....	11
第一節 生平與著作.....	11
一、生平事蹟.....	11
二、著作考察.....	15
第二節 書法理論源流.....	18
一、漢以前書法發展.....	18
二、漢代書法理論.....	21
三、魏、晉、南北朝書法理論.....	31
四、隋、唐書法理論探討.....	42
第三章 《書譜》美學思想分析.....	49
第一節 美學思想源流.....	49
一、儒家的美學思想.....	49
二、道家的美學思想.....	67
第二節 側重儒家倫理教化及道德生命主體之批評立場.....	82
一、儒家倫理教化及道德生命觀.....	82
二、書法藝術的審美理想——「中和」之美.....	84
三、書法藝術的風格追求——「質以代興」、「異質同妍」.....	87
第三節 儒道互補的創作觀與修養論.....	89
一、兼重道家自然無為的書法創作觀.....	89
二、書法筆法及創作條件.....	90
三、真草互通相益的書體發展論.....	95
四、先質後文及和諧統一的美學創作原理.....	97

五、儒道互補的主體修養論.....	99
<b>第四章 《書譜》在歷史上之地位及評價.....</b>	<b>102</b>
第一節 《書譜》在唐朝時期的評價.....	102
第二節 歷代褒貶之實況總說.....	106
第三節 書譜的現代意義.....	131
<b>第五章 結論與展望.....</b>	<b>135</b>
<b>參考書目.....</b>	<b>138</b>

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

中國書法源遠流長，其間歷經了無數的文人、才士，聘其畢生之智慧與精力，展現出種種優美的特質與風貌；至於今日幾乎已臻於風格齊備、無美不收的境地。隨著時代審美視野的不變與學術研究的「跨領域」傾向，傳統古典氛圍中的中國書法所固有的美學意識，在二十世紀面臨重構的必要課題。自十九世紀中期西學東漸，中西文化交流之後，書法藝術在西方視角的檢視之下受到前所未有的衝擊；二十世紀之後，部分「美學」學者以西方美學為立論基礎，偶為書法稍作提振，卻無心插柳，奠定「書法美學」跨文化、跨學科的基石。

「書法」一詞最早見於宋梁間著作，如南朝宋·虞龢〈論二王書〉「桓玄愛重書法，每宴集，輒出示賓客」<sup>1</sup>；南朝齊·王僧虔（426-485A.C.）〈論謝綜書〉「書法有力，恨少媚好」<sup>2</sup>。隨著書法藝術的發展，愈往後賦予它的涵義愈深，已經昇華到很高的境界。唐人張懷瓘《書斷》(上)對書法所下的定義，影響後世之學者甚深，他說：

書者，如也，舒也，著也，記也。著名萬物，記往知來，名言諸無，宰製群有，何幽不貫，何往不經，實可謂事簡而應博，豈人力哉。<sup>3</sup>

文字有相像、展現、著明、記載、著明一切事情，說明抽象道理，統轄有形事物；由簡至繁，因應萬事的功能，豈只是人力所能做到。對「書法」一詞歷代學者所下的定義與解釋多有不同：書畫名家兼學者張光賓先生在其專著《中華書法史》中，開宗明義地說明「書法」的意義與特質：

---

<sup>1</sup>參見南朝宋·虞龢，〈論書表〉，收錄於華正書局主編，《歷代書法論文選》，上冊，臺北：華正書局，1997年，頁51。

<sup>2</sup>參見南朝齊·王僧虔，《論書》，收錄於華正書局主編，《歷代書法論文選》，上冊，臺北：華正書局，1997年，頁55。

<sup>3</sup>參見唐·張懷瓘，《書斷》，《歷代書法論文選》，上冊，臺北：華正書局，1979年，頁157。

書法，是文字書寫的藝術。文字是書法藝術的「素材」。文字書寫本為實用，但書寫達到優美境地，而使作者的思想、個性，以及時代精神，皆融注於字裡行間，表露出獨特的風格，使觀賞者一見而興起審美的感情，此種作品即是書法。<sup>4</sup>

張光賓先生接著提出，至唐代書法藝術益臻完美，書家輩出，書法理論亦泰半建立。「書法」一詞亦有更深一層的含義，或云「書學」，或稱「書道」。唐太宗嘗謂「書學小道」<sup>5</sup>，張懷瓘則說「文章發揮，書道尚矣」<sup>6</sup>。此即說明書法從原始單純「習字」專供實用，而達於最高的化境，即所謂「藝進於道」矣。<sup>7</sup>

檢視歷代文獻記載，筆者發現書家孫過庭或《書譜》的書法表現、理論在唐代已經受到注意，且一直到近現代的評論不絕如縷，然則卻非一味讚揚稱頌，相反的，學者們對《書譜》不無微詞，且不在少數。

初唐書法有兩個顯著特徵：一為「繼隋」，二為「崇王」。以智永禪師為領軍人物的隋代書法，上承兩晉、南北朝發展的遺風，下開唐朝逐步趨向規範化的新局面，在中國書法史上甚具關鍵地位。而唐初，一方面追隨隋代書風，另一方面則由於唐太宗的個人喜愛與大力倡導，普天之下遂湧起尊崇王羲之書風。書家歐陽詢、虞世南也都是由隋入唐的書法家，他們與稍晚的褚遂良等人，將北方書法嚴謹峻整的風格與王羲之的神韻風采相結合，以一種嶄新的姿態登上了楷書藝術高峰。

隋唐五代近四百年間，在中國書法藝術風格和形式上不斷的開拓演變，對草書的發展起了十分顯著的推動作用。同時，草書藝術本身也在這個時期發生了深刻變化。

---

<sup>4</sup>參見張光賓，《中華書法史》，臺北：台灣商務印書館，1981年，頁1。

<sup>5</sup>參見唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄卷五》，北京：人民美術出版社，2004年。

<sup>6</sup>參見唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄卷四》，北京：人民美術出版社，2004年。

<sup>7</sup>參見張光賓，《中華書法史》，臺北：台灣商務印書館，1981年，頁1-2。

初唐時期的草書則發展較為緩慢，傑出的代表者有唐太宗、孫過庭、賀之章等，其中成就最高的當屬孫過庭。初唐草書繼承二王衣鉢者，先有唐太宗，後有孫過庭、賀之章，前後之間有承接關聯。其中《書譜》情寓筆墨，異趣迭盪，最能體現出一派生機處處的書風和神采。清劉熙載讚美《書譜》：「筆破而愈完，紛而愈治，飄逸愈沈著，婀娜愈剛健。」<sup>8</sup>恰如其分地點出了孫過庭不同凡響的藝術風格。《書譜》不但立論精微，極富文采，而且書風圓熟，筆勢強勁，妍潤生發兼而有之，可以說是書文並茂的典範。

《書譜》書法，結體適美，草法周詳，論述精闢，是唐代書壇的鴻篇巨制，後世奉為法書經典。將《書譜》加以分析可見，用筆十分流美，婉轉秀勁，運筆也提按有度，圓轉自如。其草法熟練而韻致深遠，筆劃牽引映帶，雖變化多端，但不失草書法度。在結體方面，欹側有變，脈絡緊密，左右衡勻；通篇看來，行氣連貫，又能融入前人草法，孫過庭的草書筆勢，非一般書家所能企望，故能為後世之典範。

在書法家中，孫過庭以書法與書論兼擅而聞名。《書譜》是孫過庭自己書法實踐的總結和昇華，這篇敘理詳實、透闢精到的書論被後世學者奉為圭臬，千百年來，影響深遠而無法估量。孫過庭的草書《書譜》，不但是後世學習書法的典範，也是中國書法史上書學論著的高峰。<sup>9</sup>因此，研究孫過庭的書學理論與書寫技法，應是進入中國書論史的源泉活水。

## 二、研究目的

孫過庭是初唐時期著名書法家和書法理論家。他所撰寫的《書譜》墨蹟不僅是一部歷代傳頌的書法精品，而且是一部具有重要美學價值的理論文章。孫過庭的書法美學思想主要體現在其《書譜》墨蹟中。

---

<sup>8</sup>清·劉熙載，《藝概·序》，臺北：漢京文化公司，1985年，頁156。

<sup>9</sup>參見李瑞榮，〈孫過庭《書譜》書論及技法析論〉，國立台南大學國語文學系碩士班碩士論文，2009年，頁2。

《書譜》雖然篇幅短小，但裡面卻包含著許多有價值的書法美學思想。系統梳理、深入挖掘其中的主要美學思想，弘揚光大其美學價值，對於我們堅持用書法美學理論指導書法創作實踐和在新的歷史時期發展與完善書法美學理論具有重要意義。希望能對書學教育提供一種有效的學習途徑。更期望透過此一學習過程，增加對書法領域的了解，能以此作為日後從事指導學生之基礎，開創美好的前程。

## 第二節 文獻探討

### 一、專書

#### (一)、馬國權著：《書譜譯註》<sup>10</sup>

《書譜》是一用草書寫就的書法理論，是學習與研究書法者不可逾越的作品。《書譜》是中國書法史與中國書法理論史上的極其重要之篇章，其對書學實踐具有雙重的意義。此篇是用草書寫就的理論著作。草書以王羲之為旨歸，理論的宗旨亦是如此。故此篇是學習與研究書法者，不可逾越的作品。然而不僅因書義之深晦，更因《書譜》文詞美麗，草法多變，皆給學者帶來不便。故而馬國權先生，為能充分弘揚其學術與藝術價值，精心研求，成此譯注。其書既有對《書譜》學術價值、藝術價值、版本流傳諸方面的研究，更有對《書譜》原跡釋文的校正、原文的翻譯、注釋，及自己的認識與體會。馬國權先生三十三歲著成《書譜譯註》，即被列為日本國築波大學書法教科書目。今者出版，又復在《書譜》原跡圖版旁，附以簡化字釋文，書後則附以《書譜》極力推許的「古之四賢」一鍾、張、二王的書跡作品，以更加方便讀者的學習、欣賞及其研究。

---

<sup>10</sup>馬國權，《書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年。

(二)、馮亦吾編著：《書譜·續書譜解說》<sup>11</sup>

《續書譜》，姜夔<sup>12</sup>此一書法理論著作，對唐代孫過庭的《書譜》，加以書法美學之理性思考並有補充增益之功，為書家所重視。但原著係文言文，當代著名書法理論家馮老先生偕同永平悉心為之詳加注釋，並作譯意和解說，以明其義。對原著部分論點，借供書法愛好者鑒賞及研習之用，裨得正鵠，尤為初學指南。

(三)、楊澤著：《書譜》評注<sup>13</sup>

本書內容分十四部分，內容簡述如下：

第一部分，介紹孫過庭和他的《書譜》。

第二部分，《書譜》注、譯、析。

第三部分，《書譜》綱要。

第四部分，《書譜》書法本質論。

第五部分，《書譜》繼承傳統論。

第六部分，《書譜》書法創新論。

第七部分，《書譜》筆法論。

第八部分，《書譜》書法創作論。

第九部分，《書譜》書法鑒賞論。

第十部分，《書譜》書法學習論。

第十一部分，《書譜》獻疑。

第十二部分，《書譜》之失。

第十三部分，奇文共欣賞，疑意相與析。

第十四部分，《書譜》墨跡。

《書譜》是中國歷代碑帖研究叢書。指出各家擅長的書體，對部分能書者有簡要的評語，還輯錄了部分書家的佚事異聞。書中談及書法藝術的本質是什麼？

---

<sup>11</sup>馮亦吾編著，《書譜·續書譜解說》，北京：國際文化出版公司，1992年。

<sup>12</sup>姜夔，(公元1155-1209)著名書法家、音樂家。《續書譜》為南宋眾多書論中成就最高、影響最大的書論學術著作。

<sup>13</sup>楊澤，《書譜評注》，天津：天津人民美術出版社，1999年，36頁。

在當代書壇上，尚眾說紛紜，唐人孫過庭，在其輝煌的名著《書譜》中，有非常深刻、精闢的見解，很值得我們研究及借鑒。

#### (四)、王仁鈞撰述《書譜導讀》<sup>14</sup>

《書譜》的價值，在書論方面，「自有其前人之所未發」的獨特卓識；在書蹟方面，亦有其「氣力實有過人」的自性優點。目前存藏在故宮博物院的《書譜》真蹟本，雖然有人對它是否確為孫過庭的親筆，有著猜測，但仍然能發放著強烈吸引愛慕書道人士的魅力。《書譜》將中國書法思想建構成一套獨立的書法體系，本書將其內容分四大部分，內容簡述如下：

第一部分，由龔鵬程、李郁周兩位好友的序文瀾縫妥貼。龔序揭發了孫氏《書譜》隱藏幽祕的奧理；李序梳理了孫氏《書譜》繁複衍展的來龍去脈。

第二部分，作者王仁鈞教授的導言。針對書譜的價值、書風的引領、孫過庭書寫的心境、書藝的特色、書論加以解析。

第三部分，導言及引導-探討古今中外對孫過庭的研究成果及分析王仁鈞《書譜導讀》特色，與朱建新、馬國權等人相比，有兩個顯著的特色：一是對書蹟 書藝的體會較深，因為王老師本人就是傑出的書家，對書藝有入乎其內的體會，故亦能由書藝創作本身去玩索《書譜》的文詞。二是他參考吸收了大量日本人對《書譜》的研究成果，足資參鏡。王老師遊日本韓國，多會彼邦書導耆宿，於此廣收博采，可見功力。書論的說明：針對孫過庭書法理論分篇立旨，詳加說明。目的在使讀者易於進入書譜的世界。

第四部分，附錄，可供讀者進一步研究，以《書譜》為中心的相關資料，提出一個簡單的書目。分二種，一國內相關研究簡目，二書譜研究簡介；目前可在坊間蒐得的，研究成果，譯註問題，較具參考價值者如下：

(1)朱建新的「孫過庭書譜箋證」：臺北河洛版。引歷代書論以證孫氏論說並書後附「孫過庭書譜考評」一文。

(2)啟功叢稿中的「孫過庭書譜考」：北京中華書局版。對書譜這件草書作品的

<sup>14</sup>王仁鈞撰述，《書譜導讀》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，2003年。

種種問題有深入的探討。

(五)、啟功著，《啟功叢稿》<sup>15</sup>

讀完由《論文卷》、組成的《啟功叢稿》，我更不知道應該用什麼頭銜來稱呼啟先生。稱他為學者固可。因為他的《論文卷》中有那麼多深奧的學術論文，涉及的門類包括書法、繪畫、碑帖、文物、文學、語言、藝術、歷史、宗教，涉及的學問包括鑒定學、考古學、訓詁學、音韻學、民俗學、文獻學、校勘學、佛學，真可謂博學多聞。他從小受到良好的國學教育，稍長又成為國學大師陳垣得意的私淑弟子。

有人說：「認識一個人可以從一本書開始」。此書啟功先生有寫一篇和孫過庭有關的--孫過庭《書譜》考，他認為-唐孫過庭《書譜》，議論精闢，文章宏美，在古代藝術理論中，可稱傑構。《書譜》所論，於其他藝術，亦多有相通之理，具有文獻參考價值。

## 二、期刊論文

(一)、朱孟庭：〈論孫過庭《書譜》「中和」的書法美學思想〉<sup>16</sup>

本文從「中和」的傳統審美角度出發，對書法美學著作《書譜》的理論進行淺析，將其美學思想概括為和合統一的和諧美，並從書法與環境、人和字本身的三個角度出發進行論述，以欣賞的角度闡釋書法帶來的美好享受。對於書法美學，本文不強求嚴密的邏輯體系和理論架構，僅以概括總結的方式表現書法美的特色，並借鑒不同書論者對於書法和諧的觀點，試圖將這種和合統一的特點解讀為中國美學乃至傳統文化的獨特體系，感悟美學上的「天人合一」。

(二)、黃如焄：〈孫過庭「書譜」析論〉在《清雲學報》<sup>17</sup>

在藝術史上，關於書法有所謂「晉人重韻，唐人重法」的說法，故本文主要是透過孫過庭作於唐武后垂拱三年的《書譜》，來思考其書法理論，以及在唐

<sup>15</sup>啟功，《啟功叢稿》，臺北：華正書局，1991年5月。

<sup>16</sup>朱孟庭，〈論孫過庭《書譜》「中和」的書法美學思想〉《孔孟月刊》，第38卷，第8期，2000年4月，頁36-46。

<sup>17</sup>黃如焄，〈孫過庭《書譜》析論〉，《清雲學報》，第21卷第1期，2001年6月，頁353-361。

代思想史上所對應的地位？總結本文所論，孫過庭整個書法理論的立場，反映著「唐人重法」的基本特質。他反對純粹天才的論說法，認為「法」是一定要學習、存在的，而「法」的學習並非泥執於「法」，他是要從「法」走向「法與主體性的冥合」使一切點畫皆合於「法」。這也是《書譜》在書法史上對應著「唐人重法」的歷史地位。

### (三)、陳章錫：〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉<sup>18</sup>

本文探究唐代孫過庭及張懷瓘的書法美學思想，側重分析孫、張二人之書法理論對儒、道二家思想的理解及運用，析評其書法美學思想的特色，首先依序對二人之書法理論予以介紹，其次對比其書論之異同，二人書法美學的淵源、特色及價值所在分析之。再分析二家書論的思想精髓及價值特色，有非常深刻、精闢的見解，很值得我們引以借鑒。同時對當代的書論研究也提供新的研究視野。

## 三、學位論文

### (一)、彭道衡：〈孫過庭《書譜》書學理論與書法藝術之研究〉<sup>19</sup>

對於孫過庭《書譜》書學理論部份，資料詳實，分析條理不紊，本文也多有引用。彭先生說明：孫過庭的書學理論深受儒家思想之影響，其主要觀點有六：

(1)認為書法的本質，是「寫意」和「抒情」的。(2)主張「書格」即「人格」的藝術觀。(3)在筆法上講求「執、使、轉、用」等四法，並提出書藝創作時有「乖」、「五合」等主客觀條件，同時主張書藝的成熟，須經歷「未及」、「過之」與「通會」等不同階段。(4)學習書法的途徑是：刻苦自勵、進行理論與方法的學習，以及循序漸進博習多家，然後再配合以「點劃」、「使轉」的靈活運用。(5)對於達成書法美感的要求，主張達成「中庸」及「和諧」的狀態。(6)對書藝鑑賞方面認為，「知音」難覓，賞鑑者要有高超的技藝與獨立思考的精神。本文(書譜)的書藝成就，主要是嚴守王羲之的法度，並在法度之下，變化於微小鋒杪間。

<sup>18</sup>陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新論》第二期，2004年7月，頁61-90。

<sup>19</sup>彭道衡，〈孫過庭《書譜》書學理論與書法藝術之研究〉，國立台中師範學院語文教育教學碩士論文，2003年。

以繼承傳統的角度來看，其書藝成就無疑是極為高超的，這也是孫氏(書譜)在歷代均能受到極高的接納與尊崇的主要原因。

## (二)、李瑞榮：《孫過庭《書譜》書論及技法析論》<sup>20</sup>

對於孫過庭《書譜》書學理論部份，在書法理論與實踐方面涉及的範圍很廣。本篇論文重點，認為孫過庭對王羲之草書藝術的繼承具有啟迪後學的意義，論文前半以探討《書譜》在書法理論與實踐方面的成就，除了闡述孫過庭寫作《書譜》的宗旨外，從用筆的方法以及草書的使轉用筆談起，將草書的基本筆法分成八點解析，舉出《書譜》的十四種特殊筆法，並將《書譜》墨跡本和補闕漏的木刻本的字形，隨附在各字例之後。論文後半部重點嘗試就《書譜》草書技法加以分析，透過介紹孫過庭《書譜》之結體特點和體勢變化，學得書法作品佈局謀篇之基本技法。

以上諸本對(書譜)的注譯部分，除對(書譜)的卷數及其為序文或是本文的見解各有不同，還有書論內容的詮釋少部分相異外，皆頗能發揮孫過庭書論要旨，足以為研究孫氏書法理論的重要參據。

## 第三節 研究方法與架構

### 一、研究方法

(一)、本研究利用歷史研究法，透過歷代書學研究成果文獻之分析，以探究孫過庭其書藝在中國書法藝術史上客觀之歷史地位，並上探其書學之淵源，下究其美學思想、書學理論及對後世書學發展的貢獻與價值。

(二)、其次，是對二家書論分別作文獻分析，抉發其書論中運用儒道美學思想的特色及理論深度。以質化取向分析過去保存下來的文獻(文史資料)，探討其軌跡，並做系統的描述與詮釋。

(三)、比較分析法--是把客觀事物加以比較，以達到認識事物的本質和規律並做出正確的評價。第三章中，分別就儒道二家美學思想及針對書譜美學涵養二方

---

<sup>20</sup>李瑞榮，〈孫過庭《書譜》書論及技法析論〉，國立台南大學國語文學系碩士論文，2009年。

面，作書論的對比，並比較書論中運用儒道美學思想的成果及異同所在。第四章中，輯錄歷代書家對孫過庭《書譜》作品之評論，從筆法、筆勢、神采等方面來介紹其作品之特色，以整理出對孫過庭書法風格之總體評價。

## 二、架構

在章節的安排上，第一章緒論談到研究動機與目的，研究方法、範圍，並對於文獻探討做了簡要的整理。

第二章孫過庭生平事蹟、書學淵源，從先秦到初唐之書法理論與時代背景做了約略的探討，並論及孫過庭書法承先與啟後的地位。

第三章《書譜》美學思想闡述與評析。在研究方法上分析了儒道兩家美學思想源流之後，首先是對書譜作文獻分析，其次則是分別從儒道思想及美學原理二方面，探討《書譜》中運用儒道美學思想的成果及異同所在，在書史發展、書家優劣、批評立場、鑑賞標準、書法風格及創作等不同角度，探求儒道美學思想在書法理論中的呈現。

第四章孫過庭《書譜》在歷史上的地位及評價，分別從唐朝與歷代對書譜的評價加以分析，並對《書譜》的現代意義及審美標準，做了詳盡的分析和探討。

第五章 結論，總結《書譜》的美學思想在書法理論與實踐方面的成就。

## 第二章孫過庭生平著作及書法理論溯源

本文探究孫過庭生平事蹟、書學淵源，從先秦到初唐之書法理論與時代背景做了約略的探討，分析了孫過庭書法理論的承先與啟後，並論及儒道兩家美學思想源流。

### 第一節 生平與著作

#### 一、生平事蹟

孫過庭，約 646-690 年，初唐時人。其生平事蹟，主要見於陳子昂撰寫的〈孫君墓誌銘〉與〈祭孫錄事文〉中。

孫過庭曾做過右衛胄參軍、率府錄事參軍。陳子昂所寫的〈率府錄事孫君墓誌銘並序〉裡云：

嗚乎！君諱虔禮，字過庭，有唐之不遇人也。幼尚孝悌，不及學文；長而聞道，不及從事祿。值凶孽之災，四十見君，遭讒慝之議。忠信實顯，而代不能明；仁義實勤，而物莫之貴。陞厄貧病，契闕良時。養心恬然，不染物累。獨考性命之理，庶幾天人之際。將期老有所述，死且不朽。寵榮之事，于我何有哉！志競不遂。

此段可見他一生命運多舛，仕途坎坷，因為官職不高，所以歷史上記錄他生平的文章很少。孫過庭出身貧寒，以至於幼年「不及學文」，成年「不及從事」。要到四十歲左右才做到率府錄事參軍、右衛胄曹參軍這類地位很低的官職。

據張懷瓘《書斷》曰：官至率府錄事參軍。<sup>1</sup>《宣和書譜》：官至率府<sup>2</sup>參軍。

《書斷》和《宣和書譜》都記載孫過庭官至率府錄事參軍。

<sup>1</sup>參見張懷瓘，〈書斷〉收錄於《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997年，頁185。

<sup>2</sup>《宣和書譜》，長沙：湖南美術出版社，2002年4月。

遇暴疾卒於洛陽植業裡之客舍，時年若干。嗚乎！天道豈欺也哉！而已知卒，不與其遂，能無慟乎！銘曰：嗟嗟孫生！見爾跡，不知爾靈。天竟不遂子願兮，今用無成。嗚乎蒼天，吾欲訴夫幽明！。<sup>3</sup>

〈祭孫錄事文〉全文如下：

維年月日朔，某等謹以云云。古人歎息者，恨有志不遂，如吾子良圖方興，青雲自致。何天道之微昧，而仁德之攸孤！忽中年而顛沛，從天運而長徂。君仁孝自天，忠義由己；誠不謝於昔人，實有高於烈士。然而人知信而必果，有不識於中庸，君不慚於貞純，乃洗心於名理。無常既沒，墨妙不傳。君之逸翰，曠代同仙。豈圖此妙未極，中道而息。懷眾寶而未攄，永幽泉而掩魄。嗚乎哀哉！平生知己，疇昔周旋。我之數子，君之百年。相視而笑，宛然昨日。交臂而悲，今焉已失。人代如此，天道固然。所恨君者，枉天當年。嗣子孤藐，貧窶聯翩。無父何恃，有母悍焉。嗚乎孫子！山濤尚在，嵇紹不孤。君其知我，無恨泉途！嗚乎哀哉，尚餐！。<sup>4</sup>

由墓志銘、祭文及孫過庭的生活年代等大略可以知道，孫過庭出身寒微，自小深受儒家文化影響，仁忠孝悌，無所不具，以儒家思想為立身之本。四十歲才開始出仕，成為社會的下層官吏。他仕途坎坷，後又遭人讒言，被罷官，成為唐朝不遇之士。政治上的失意和經濟上的貧困，使得孫氏鬱鬱不得志，積極入世的儒家思想更多地被消極無為的道家思想所浸染。他官卑職微，交際不廣，其名、其字多為人所不知。他「以道德修養為立身之本，獨考生命之理，不計寵榮之事，只期老有所述，死而不朽。一後因突發重病而中年逝世。關於孫過庭的生卒年可謂眾說紛紜而莫衷一是，約略言之如下。

<sup>3</sup>參見啟功，《啟功從稿》，臺北：中華書局，1999年，頁82。

<sup>4</sup>參見啟功，《啟功叢稿》，臺北：中華書局，1999年，頁83。

孫過庭是唐高宗、武則天時人，大約在唐朝〈618〉初期，到武則天聖曆元年〈698〉之間的數十年中。《墓誌銘》云：「得祿值凶孽之災；四十見君，遭讒慝之議。」查《資治通鑑》：「垂拱二年三月戊申，太后命鑄銅為匱，所投表疏，盛開告密之門，於是四方告密者蜂起，人皆重足屏息。」<sup>5</sup>

孫氏「遭讒慝之議」，大抵與揚州案有關。<sup>6</sup>若在是年，「四十」為確切數字，則孫過庭撰《書譜》（六八七）為揚州案隔年，為四十一歲，正符合「時逾二紀」之說。以此年往前推算，孫過庭約當生於貞觀二十年（六四六）。但《宣和書譜》十八卷記述：文皇嘗謂過庭小子，書亂二王，蓋其似真可知也。<sup>7</sup>

唐太宗卒於貞觀二十三年〈649〉，他看過已享有書名的孫過庭的作品，孫過庭年齡自然不會小於二十三歲，怎可能生於貞觀二十年（646）。由此推算，孫過庭大約出生在唐高祖武德年間。而孫過庭去世，歷史上也有「中壽枉夭」的說法。孫過庭的卒年，可從陳子昂為其撰寫「墓誌」與「祭文」的時間來推算。

《墓誌銘》云：...志竟不遂，遇暴疾卒於洛陽植業裡之客舍。此時的陳子昂也應在洛陽，方能為其撰寫祭文及墓誌銘。考陳子昂居洛陽時間並不多，能為孫氏作墓誌銘及祭文應為天授元年（690）至天授二年（691）<sup>8</sup>，即陳子昂以母喪去官回四川老家之前。陳子昂與孫過庭為東宮同僚<sup>9</sup>，且與孫過庭完成《書譜》的時間（687）僅相差三年。

因此可以確信，陳子昂之《墓誌銘》及《祭率府孫錄事文》二文，應在天授元年居東都右衛胄曹參軍任上所作。由此，可推知孫過庭應卒於天授元年（690）<sup>10</sup>。孫過庭在《書譜》文中自述學書過程曰：

<sup>5</sup>參見宋·司馬光撰，《資治通鑑》卷203，臺北：中華書局，1966年。

<sup>6</sup>參見陳子昂，垂拱二年上《諫用刑書》曰，「...遂使陛下大開詔獄。...煩年以來，伏見諸方告密，囚累百千輩，大抵所告皆以揚州為名，及其窮迫，百無一實。」

<sup>7</sup>參見孫過庭傳，《宣和書譜》卷十八·草書六，長沙：湖南美術出版社，2002年4月。

<sup>8</sup>參見羅庸，〈陳子昂先生伯玉年譜〉，頁33。天授元年，曰：「居東都，守右衛胄參軍」。天授二年，「春，以繼母憂，解官返裡。」

<sup>9</sup>參見《新唐書》，卷107·列傳第三十二，陳子昂條：「俄遷右衛胄曹參軍」。

<sup>10</sup>參見朱關田，〈孫過庭及其書譜序考〉，在《書譜》第8卷第5期（總第48期），1982年10月，頁15。

「余志學之年，留心翰墨，味鍾張之餘烈，挹羲獻之前規，極慮專精，時逾二紀...。」

考古時之一紀為十二年，二紀則為二十四年，志學之年則典自《論語·為政》：子曰：「吾十有五而志於學...」。有人就此認為他寫《書譜》時(687)年三十九歲，與「中壽枉夭」的說法謀合。但細觀《書譜》可發現孫過庭只是在追述自己學書經歷，他認為自己的書法經過二十四年努力之後，還是不行——「有乖入木之術」，仍然需要「無間臨池之志」。並沒有說《書譜》是四十歲以前所寫。所以文中還有：

驗燥濕之殊節，千古依然；體老壯之異時，百齡俄頃。通會之際，人書俱老。庶使一家後進，奉以規模，四海知音，或存觀省。緘秘之旨，余無取焉。

這些語句完全不像一個「少不學文」的人，在四十歲之前所撰寫的。所以，啟功先生稱「二紀」<sup>11</sup>，當指孫過庭集中精力，銳意用功之年。

陳子昂撰寫的《墓誌銘》中也寫到孫過庭：

將期老有所述，死且不朽，寵辱之事，與我何有哉？...遇暴疾卒於洛陽植業裡客舍，時年若干。

可見孫過庭寫作《書譜》時年紀已老，而且陳子昂也不知其確切年齡。啟功在《孫過庭「書譜」考》中，認為其曾及見太宗。又認為陳子昂《率府錄事孫君墓誌銘》有「將期老有所述，志竟不遂」等語，參以《書譜》一文，可見孫氏已有所撰述，但尚未完成。

---

<sup>11</sup>古代以十二年為一紀，如《尚書·周書·畢命》：「既歷三紀」，〈孔傳〉曰：「十二年曰紀」。

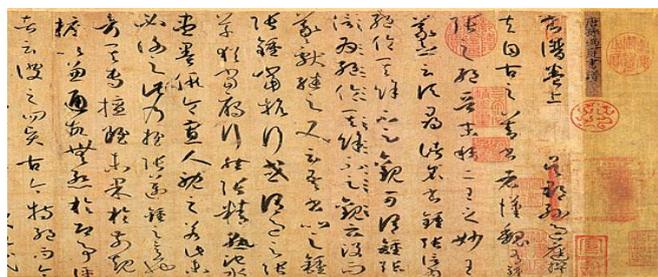
因此，臆其在撰寫《書譜》之後即逝世，並推論孫過庭，約生於貞觀二年，壽約六十。<sup>12</sup>

從孫過庭的生平事蹟可看出，孫氏的哲學思想是以儒家為主而兼有道家思想的。他以「達則兼濟天下，窮則獨善其身」為人生信條，但坎坷的人生遭遇未能使其實現「兼濟天下」的宏願，孫氏便退而求「獨善其身」，以書法為其思想寄託。

因而在《書譜》中，孫氏主要是從儒家觀點、以儒家標準看待和評判書法的，其中也屢雜著從道家思想出發去認識和理解書法的性質、特點等的傾向。在分析《書譜》的美學思想時，不應當割斷其與孫氏哲學思想的密切聯繫。

## 二、著作考察

孫過庭傳世作品中，墨跡、刻版尚存或見於歷代著錄的，雖有《書譜》、〈千字文〉、〈景福殿賦〉、〈孝經并序〉、〈書虞世南獅子林圖賦〉及《八十一刻蘭亭》標明孫虔禮所書草書〈蘭亭序〉等多種，但其中最精彩且可信度最高者，唯有現存臺北故宮博物院的《書譜》墨跡一件。因此，本研究對孫過庭書法作品之研究範圍，將僅限於本件草書《書譜》。而因歷代著錄者的見解不同，對傳世《書譜》一文，又有不同的稱名，如：《書譜》、〈書譜卷上〉、〈書譜序〉、〈運筆論〉、〈書論〉等，在本文中一律採用《書譜》一名，以表示同一件存世書跡與書論。<sup>13</sup>



《書譜》（局部）

《書譜》書於垂拱三年（687），草書，墨蹟紙本。縱 27.2 釐米，

橫 898.24 釐米，每紙 16 至 18 行不等，每行 8 至 12 字，共 351 行，3500 餘字。北宋時曾入宣和內府，後流落民間，清乾隆時復入御府，現藏臺北故宮博物院。

<sup>12</sup>啟功：《啟功叢稿》，臺北：華正書局，1982 年，頁 62。

<sup>13</sup>參見彭道衡，〈孫過庭《書譜》書學理論與書法藝術之研究〉，2003 年，頁 3。

孫過庭在《書譜》中說：「今撰為六篇，分成兩卷，第其工用，名曰《書譜》。」啟功先生認為，《書譜》又稱《書譜序》、《運筆論》。<sup>14</sup>朱關田先生同意此說：「《書譜序》即存世《書譜》卷上序言，舊稱《書譜》。《書斷》曾稱：『（孫虔禮）嘗作《運筆論》，亦得書之指趣。』……《宣和書譜》沿稱《運筆論》……由此可見，張氏、宣和所稱《運筆論》，內容大抵與《書譜序》相同，或係其中一段，或為是卷易名。」<sup>15</sup>對於《書譜》又名《書論》、《執要篇》等說法，啟功先生認為證據不足，難下定論。

對於《書譜》墨蹟的篇幅，歷來也有多種說法。歸納起來，大致三種意見：一種意見認為《書譜》墨蹟只是上卷，下卷已佚；一種意見認為今存《書譜》墨蹟即為全文；一種意見認為《書譜》僅是序言，正文已佚。持第一種意見的人認為，原作中有「分成兩卷」字樣，且今存墨蹟本上有「卷上」二字，據此認為現存《書譜》墨蹟本乃為上卷，下卷已不復存在。清人包世臣持此觀點。他在《藝舟雙楫·自跋刪擬《書譜》》中認為《書譜》共兩卷，上卷為序，下卷為譜。余紹宋、余嘉錫均持此種意見。<sup>16</sup>持第二種意見的人認為，因為《書譜》墨蹟經多次裝裱，中間斷失「卷下」等字，但不能因此而否認《書譜》墨蹟不是全文。近人朱建新持此種觀點。他認為，《書譜》原文已完備，無可複增；篇末「自漢魏已來」一段明係全文跋語；最後有「垂拱三年寫記」一行，足為完篇之證。<sup>17</sup>圓日本富田淳先生以修改和粘貼為據證明：「《書譜》不是殘本，而是獨立成篇的全本。」<sup>18</sup>持第三種意見的人認為，今存《書譜》只是原書的一篇序言，正文已佚，故應為《書譜序》。如宋《宣和書譜》卷十八說孫過庭：「作《運筆論》，字逾數千，妙有作字之旨，學者宗以為法。今御府所藏草書三《書譜序》上下二千文。」啟功先生亦持此種觀點，他說：「余頗疑孫過庭此序以外之下卷，或竟未成書。蓋以既無譜式而稱之為譜，義有未合，故就序文所論，為立此名，俾符其實而已。」

<sup>14</sup>啟功，《啟功叢稿》，臺北：中華書局，1999年，頁85。

<sup>15</sup>朱關田，《中國書法史·隋唐五代卷》，南京：江蘇教育出版社，2002年，頁293。

<sup>16</sup>王鎮遠，《中國書法理論史》合肥：黃山書社1990年，頁108。

<sup>17</sup>王鎮遠，《中國書法理論史》合肥：黃山書社1990年，頁108-109。

<sup>18</sup>轉引自裴芹，〈也談《書譜》的修改與分卷〉，《中國書法》，1998年第6期，頁78。

《墓誌銘》稱『將期老有所述，志竟不遂』，則其撰而未竣，僅成一序，亦非毫無可能者。」<sup>19</sup>裴芹先生亦在其文章〈也談《書譜》的修改與分卷〉中表達了《書譜》墨蹟只是全書序言的觀點。<sup>20</sup>

綜觀上述三種觀點，以第三種觀點較為客觀。除以上所言之由外，還應聯繫孫過庭本人生活經歷來加以考察。孫過庭以儒家思想立身，四十始仕，說明他是有一番政治抱負的。他與陳子昂相友善，二人在文學藝術上有相同觀點，都倡「風骨」，主陽剛之美，且陳子昂也是積極入世的。志不同者道不相謀，孫過庭與陳子昂的密切關係，說明他也希望將來能在政治上有一番作為。但為官時間不長即遭人讒言而被罷官，巨大的落差使他由追求理想轉向憤世嫉俗，通過撰寫「《書譜》排遣心中積鬱，同時通過著述立身揚名自是情理中事。」

恰如傅合遠先生對孫過庭《書譜》書法的分析：「雖以二王為宗，未脫盡時風，但已失去了王羲之草書的溫文爾雅，用筆勁利而急迫，露多於藏，表現出一種掉臂獨行，義無反顧，永往直前的氣勢與痛快。這與初唐尚法理、重風骨的審美取向一致，也是孫過庭雖困於仕途，懷才不遇，但不失青雲之志之人格精神的體現。」<sup>21</sup>儘管他兼有道家思想，但從《書譜》來看，孫氏還是儒家思想占主導的。他「將期老有所述，死且不朽」，只可惜因染暴疾而中年逝世，未能完成宏願。陳子昂對此甚為惋惜，他為孫氏撰寫的墓誌銘及祭文充分流露出這種情思。

儘管：《書譜》僅為序文，且只有3500餘字，但其包含的書法美學思想和作為傳承二王草法的書法精品在書史上卻有著十分重要的價值，對其後的書法實踐、書法理論產生了深遠影響。

---

<sup>19</sup>啟功，「孫過庭《書譜》考·卷數問題」，啟功《啟功叢稿》論文卷，北京：中華書局 1999 年，頁 108。

<sup>20</sup>裴芹，〈也談《書譜》的修改與分卷〉〈中國書法〉，1998 年第 6 期，頁 79。

<sup>21</sup>見傅合遠，《書為心畫》，中國文聯出版社，2007 年，頁 182。

## 第二節 書法理論源流

「書學」是研究書法的學問，「書法」則隸屬於造形藝術的範疇。書法是書學研究的基礎，只有在書法藝術發展到一定的水準，人們才會開始對它有所反思。經由對歷代書家的思想、經驗不斷的提出討論及批判，才逐漸累積出其獨有的理論體系。反之，藉由書學的研究成果又對書法藝術的發展提供了回饋、指導與促進的功能。

從殷商時期的甲骨文到現在，大約也有三千多年。三千多年間，為了字體的美觀和使用的簡便，發展了各種不同的風格。總括說來，中國的書法大致可分為篆書、隸書、草書、行書、楷書五種書體。從歷史上各朝代來看，商朝時篆書獨尊；秦漢時隸書萌芽，發展，並達到極盛。三國魏晉時期開始產生草書、行書、楷書三種，逐漸取代了篆隸，成為當時主要的書體，書法的五種書體也大致在這時完成。

南北朝以後，五種書體並行。隋唐時楷書大大盛行，出現了各家各派。盛唐以後，草書突然興盛。兩宋時，行書卻大受文人喜愛。元明兩朝，大體是楷行並用。清代中葉後，篆書和隸書抬頭。這是中國書法演變的大致情形。

### 一、漢以前書法發展

研究中國書法理論的發展，離不開研究中國的漢文字發展史。因為書法藝術創作一直是以漢字為載體的。沒有載體那就無法言及書法了。中國漢字最早可追溯到六千多年前的彩陶刻畫的新石器時期仰韶文化。

#### （一）、先秦

早在六千年前新石器時代，仰韶文化中，漢字就開始萌芽。與其同時，陶器上的彩陶圖案也表明，當時的人們已經開始使用毛筆為書寫工具。到了有歷史記載的商朝後期，更出現了相當成熟的漢字系統—甲骨文。據說甲骨，是用來占卜的工具。上古的先民，因為龜的長壽，而視之為靈物，稱為「神龜就可以通人神之交。這大概是用龜甲作占卜工具的原因。每遇大位，為了預知吉凶成敗，即需

占卜。占卜的方法，先將龜板以火烤灼，致使龜板出現裂紋痕跡，然後據追種裂紋來斷吉凶。占卜完畢，還要將占卜的內容刻在龜板上，以作「檔案」記錄。這就是甲骨文。因為龜甲不足，有些卜辭也刻在獸骨上。這些卜辭，被稱為殷墟卜辭版墟書，「殷墟書契」或「占卜文字」。

甲骨文的書寫風格絢麗多彩，表現出「端莊雄偉」、「縱橫奇崛」、「工整精細」等不同的美感型式。這說明瞭商朝的人們已經有意識的將漢字書寫得美觀，並將其提升為一種藝術。因此許多學者認為，約在西元前十四世紀到西元前十一世紀的商代後期，我國便產了書法藝術。而學者從甲骨文中所殘留的紅色字跡及筆的初文形象中推斷，此時已出現了原始的毛筆<sup>22</sup>。足證書法藝術的產生與毛筆的發明是同時出現，且兩者之間的關係也是密不可分的。

## （二）、秦代-李斯

西元前 221 年，秦始皇統一中國後，為了鞏固其封建中央集權的政權，他頒布和採取了一系列重大具體措施，統一文字就是其中重要的一項。這就出現了人們通常說的小篆<sup>23</sup>，或叫做秦篆的字體。近代學者王國維先生說：「班孟堅言，《倉頡》《爰歷》《博學》三篇文字，多取諸《史籀篇》，而字體頗異，所謂秦篆者也。許叔重言，秦始皇初兼天下，丞相李斯乃奏同文字，其不與秦文合者，斯作《倉頡篇》。中車府令趙高作《爰歷篇》，太史令胡毋敬作《博學篇》，取史籀大篆，或頗省改，所謂小篆者也。」<sup>24</sup>秦始皇命李斯（西元前 208 年）、趙高（西元前 207 年）、胡毋敬等改省大篆為小篆。這樣，小篆即作為秦代一種官方規定的統一標準規範的文字而通行運用。這種變革的基本著眼點是為秦代文字政策服務的。但小篆基本筆畫線條圓潤流暢，結體平穩勻稱，字形更加工整修長，凝重莊嚴。此外，隸書也是一種被廣為採用的字體。一般看法是：隸書者，秦下邳人程

<sup>22</sup>其詳參見祝敏申，《大學書法》，頁 1~3；鍾明善，《中國書法史》，頁 12~13；祝嘉，《書學簡史》，頁 3~4；真田但馬(日)，《中國書法史》，頁 1~3。

<sup>23</sup>李斯將小篆的形體的開體與寫法制定以後，為了推廣到全國，李斯、趙高、胡毋敬等人編寫用標準字體——小篆來書寫的識字課本，比較著名的是《倉頡篇》、《爰曆篇》、《博學篇》等，成為了兒童的啟蒙教材。此外還用小篆來書寫皇帝的詔書及到處以小篆刻石來歌功頌德，使小篆廣為流傳。

<sup>24</sup>參見王國維，《觀堂集林》卷七，北京：中華書局，1959。

邈所造也。邈字元岑，始為衙縣獄吏，得罪始皇，幽繫云陽獄中，思十年，益大、小篆方圓而為隸書三千字，奏之始皇，善之，用為御史，以奏事繁多，篆字難成，乃用隸字，以為隸佐，故曰隸書。<sup>25</sup>隸書作為日常應用的字體被確定以後，即以其抽象線條的組合取代了漢字中象形摹擬的原則，為後來書法藝術的發展提供了廣闊的天地。隸書的用筆、結體與章法，均比小篆豐富得多。東漢許慎說：「秦書有八體，一曰大篆、二曰小篆、三曰刻符、四曰蟲書、五曰摹印、六曰署書、七曰殳書、八曰隸書。」<sup>26</sup>雖然體分為八，其實除去大篆系統外，都可包括在小篆、隸書範圍之內的。

從書法發展史的角度來看，小篆是有貢獻的，其粗細劃一的線條，使文字最終脫離了象形表意的窠臼，但畢竟色還不是書法藝術所要求的，這還有待於在後來的隸書和楷書中去尋求線條變化的美。所以說，小篆對於書法藝術的貢獻，還是在它的結構處理上疏密有致，都為後來的楷書、行書的結體造型提供了有益的借鑒。

在當時，李斯的目的是要為秦王朝做到「書同文」，他總結六國文字，進行整理歸納，立下標準。從某種角度上看，這位丞相可算是一文學家，但是小篆不是由李斯一個人獨創出來的，他只不過是對戰國時期各國文字的作歸納總結。

隸書作為日常應用的字體被確定以後，即以其抽象線條的組合，取代了漢字中象形摹擬的原則，為後來書法藝術的發展提供了廣闊的天地。隸書的用筆、結體與章法，均比小篆豐富得多。

書法是以漢字為表現對象，以毛筆為表現工具的一種線條造形藝術。它不但有「達意」的實用功能，同時也具有極高「表情」的審美價值。在中國，人們對「書法」的鍾情，歷千年而不衰，成為上至帝王、官宦，下至平民、雅士所共同喜好的一門藝術。縱觀世界各國，以文字的書寫，獨立發展成為一門藝術的，惟有中國的漢字。究其原因，在於漢字獨特的書寫工具－毛筆，具有尖、圓、齊、

<sup>25</sup>參見潘運告，《張懷瓘書論·書斷·上》，長沙：湖南美術出版社，1990年，頁108。

<sup>26</sup>參見許慎在《說文解字·敘》。中論及古人字形來源時，引用了《易·繫辭》的話，說「近取諸身，遠取諸物」。這是因為「身」是所有人都熟悉的，易為人們理解接受。

健等特性，是世界上最具彈性，書寫線條形貌最豐富的書寫工具。同時，也因書法與中國繪畫所使用的工具：「毛筆」、「宣紙」及「墨」等的高度類同，而形成許多歷代著名書家同時也是著名畫家等獨特現象。

## 二、漢代書法理論

世界上任何事物的產生、發展都是經歷了從無到有、從簡到繁、從低級到高級的過程。書法理論的產生、發展當然也是不可能超越這一客觀規律的。東漢後期，書法理論論著開始出現了，在第一批著作中，比較著名的有趙壹的《非草書》和蔡邕的《筆論》、《九勢》等。在這些論文裡，它顯示出中國古代書法理論一開始就在比較高的起點上運行。另外，在西晉衛恒的《四體書勢》裡收有崔瑗的《草勢》和蔡邕的《篆勢》，分別論述了草書、篆書的起源、特點、書寫要領等重要內容。<sup>27</sup>最早論述書法的一篇文章是東漢書法家崔瑗的《草書勢》。趙壹的《非草書》是儒學向書法滲透的理論標誌。蔡邕的《筆論》和《九勢》是存世最早和比較可靠的重要書法理論之一，有很高的史料價值。下列將介紹漢代有名的書法理論家和他的作品貢獻。

### （一）、東漢揚雄（公元前 53-公元前 58）

揚雄字子雲，蜀郡成都人。<sup>28</sup>漢代著名的哲學家、辭賦家，文字學家。又遞為給事黃門郎，王莽時，校書天祿閣，官為大夫。著有《法言》、《方言》、《太玄》等書。史傳說他多識奇字，平帝元始中，召集天下通小學者百數人記字於未央宮中，揚雄取其有用者，編成《倉頡訓纂篇》三十四章，可見他對文字書法都很深的造詣。

揚雄在《法言·問神》中論及「言」與「書」的問題，提出了著名的「心書」說：<sup>29</sup>

<sup>27</sup>參見劉詩著，《中國古代書法理論管窺》，南京：江蘇教育出版社，2003年，頁8。

<sup>28</sup>王鎮遠，《中國書法理論史》，合肥：黃山書社，1996年，頁2。

<sup>29</sup>參見喬志強著《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁36。

言不能達其心，書不能達其言，難矣哉！惟聖人得言之解，得書之體，白日以照之，江、河以滌之，灑灑<sup>30</sup>乎其莫之禦也！面相之，辭相適，揅中心之所欲，通諸人之嚙嚙<sup>31</sup>者，莫如言。彌綸<sup>32</sup>天下之事，記久明遠，著古昔之口昏口昏，傳千里之恣恣<sup>33</sup>者，莫如書。故言，心聲也；書，心畫也。畫形，君子小人見矣。〔注〕察言觀書，斷可識也。聲畫者，君子小人之所以動情乎？<sup>34</sup>

這裡首先要說明的是，揚雄所說的「書」，是相對「言」而說的，即謂言辭的書面記載，因而它不僅指文字組合而表達的意義一著作。在揚雄的論述中往往更偏重於後者意義上的「書」，如他說：「女戀華丹之亂姚窈，書惡淫辭之掘法度。《法言·吾子》書不經，非書也；言不經，非言也；言書不經，多多贅矣。

自從西漢末揚雄提出「書，心畫也。」的論點之後，逐漸發展成為「書如其人」的理論脈絡，人格美成為書法審美的必要條件。對於不瞭解作者的人說來，作者的語言是否真實地表達內心？文字是否準確表達思想是難以瞭解的！只有那些賢達的聖人能夠了作者話和文字的用意，像太陽照耀般明白，像江河洗滌那樣乾淨，沒有比聖人更明白的了。面對面地以言辭話語相交流，表達內心的欲望與情感，最好莫過於語言。綜括天下之事，將那些我們目不能親見、耳不能親聞的事情記載下來並傳之久遠，最好莫過於文字了。言語是心的聲音，書辭是心情的表現。根據言語或書辭，就可以分辨出君子和小人了。語言和文字，難道不也是內心情感的產物嗎？

據揚雄說：「君子小人見矣。」因而，要想在藝術上有所造詣，首先應提高藝術家自身的品德修養，這就涉及到後代書論家所謂的書品與人品的問題。中國

<sup>30</sup>灑灑：同「浩浩」，形容盛大的樣子。

<sup>31</sup>嚙嚙：憤憤。

<sup>32</sup>彌綸：綜括、貫通。

<sup>33</sup>恣恣：心所不了。

<sup>34</sup>參見劉詩，《中國古代書法理論管窺》，南京：江蘇教育出版社，2003年，頁8。

《禮記·樂記》云「情動於中，故形於聲。」言語是心聲，文章是心畫，都是人們內心情思的外在表現形式，所以從言語或文章就能分辨出君子和小人。此段表明揚雄對語言文字功用的認識已達到非常高的水平。

書論中向來以人品胸次、道德修養、氣質節操為衡量書法品第的重要標準即肇端於揚雄的「心畫」說。這種理論其實不出儒家的文藝思想，它可以追溯到孔子所謂「有德者必有言，有言者不必有德，(《論語·憲問》)的主張。揚雄在學問上繼承了儒家傳統，提倡明道、徽聖、宗經的思想，他曾自比孟子，要為推行儒家說而廓清道路，以為「君子言則成文，動則成德」，這是由於君子具有深厚的內在修養，這與他對藝術的看法是一致的。

揚雄在提倡「心畫」的同時，強調了情感的作用，他認為「聲畫者，君子小人之所以動乎情。」這也與儒家詩論和樂論契合，如《毛詩序》中說，「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言。」《禮記·樂記》中也說：「凡音者，生人心者也，情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。」揚雄首次將這種儒家文藝思想運用到書論上，指出了語文字源乎情感的特徵，後世的書論家往往繼承了這一觀點。這裡的「書」是相對「言」而說的，即謂言辭的書面記載，並非指一般意義上的書法。但揚雄第一次從理論上涉及到了書法與作者的感情、人品修養的關係，實開「書如其人」說的思想源頭，因而對後代書論影響極大。<sup>35</sup>

據《漢書揚雄傳贊》記載，雄「好古而樂道，其志欲求文章成名於後世，以為經莫大於《易》，故作《太玄》；傳莫大於《論語》，作《法言》」。是此書乃仿儒家經典之一《論語》而作，包括〈學行〉、〈吾子〉、〈修身〉、〈問道〉、〈問神〉、〈問明〉、〈寡見〉、〈五百〉、〈先知〉、〈重黎〉、〈淵騫〉、〈君子〉、〈孝至〉十三篇，末為《自序》。全書內容以儒家傳統思想為中心，主張尊聖人，講王道，藉以宣傳儒家傳統思想及闡述自己的學術見解。

在《修身》篇中，作者認為「天地交，萬物生」，「氣也者，所適善惡之馬也」。《君子》中作者指出：「有生者必有死，有始者必有終，自然之道也。」作者自序曰：「天降生民，倥侗顛蒙，忽於情性，聰明不開，訓諸理，撰學行。」因以撰《學行》，學，行之，上也，言之，次也。」「學以治之，思以精之，……不倦

<sup>35</sup>參見李守奎、洪玉琴《揚子法言譯注》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003年。

以終之，可謂好學也已矣。」「夫人而不好學，雖無憂如禽何？」上述諸論斷，都反映出了揚雄的思想由唯心主義向唯物主義的逐漸轉化，或者說，反映了揚雄唯心主義體系中的唯物主義傾向。

總之，揚雄的「心畫」說第一次從理論上涉及到了書法與作者思想感情、精神品格之間的關係，指出了書法具有表意抒情的性質，從而開啟了後代強調個性表現、注重人品修養的論書祈尚。

## （二）、崔瑗<sup>36</sup>（77年—142年）

崔瑗，中國東漢書法家，字子玉，涿郡安平（今屬河北省）人。生於漢章帝建初二年（77年），早孤，十八歲游京師，從侍中賈逵學習，與馬融、張衡友好。因手刃仇人，為其兄崔章報仇，亡命天涯。遇朝廷大赦，始歸家。元初五年（118年）始為郡吏。官至濟北相。崔瑗富於文辭，善書法，長於章草，師承杜操，兩人並稱「崔、杜」，唐代張懷瓘《書斷》評其書為「點畫之間，莫不調暢」。張芝曾學其書法，對當時影響甚大。有《草書勢》、《篆書勢》等。

崔瑗的《草勢》是目前所知中國古代出現最早的一篇書法論文，文中除指出草書的產生是社會生活發展的需要外，更重要的是已從草書的形態上發現其審美價值，這說明理論家是站在書法藝術審視角度上來看待草書的他說：

觀其法象，俯仰有儀。方不中矩，員不副規，抑左揚右，望之若崎。竦企鳥跂，志在飛移；狡獸暴駭，將奔未馳。或知主點南，狀似連珠，絕而不離；畜怒怫鬱，放逸生奇。或凌邃惴慄，若據槁臨危；旁點邪附，似蝟蟻揭枝。絕筆收勢，餘綫糾結，若杜伯捷毒緣巖，騰蛇赴穴，頭沒尾垂。是故遠而望之，崔焉若沮岑崩崖；就而察之，一畫不可移。<sup>37</sup>

這裡，崔瑗生動描繪了草書的形態美，特別強調了它的動態美，這是肯定和推動草書藝術創作，對發展草書的研究，無疑是有積極意義的。

<sup>36</sup>參見潘運告，《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年。頁1。

<sup>37</sup>參見唐·黃玄齡《晉書》卷三十六《衛恒傳》，臺北：洪氏出版社，1975年。

草書的出現正是由繁到簡的社會需要的反映，並描述、讚揚了書法的形態美和動態美。對書法的藝術審美功能和價值作了充分肯定。

唐代書法理論家孫過庭在《書譜》中對筆劃有非常形象的比喻和描述：

觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之姿，鶯舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據摘之形，或重若崩云，或輕如蟬翼。導之則泉注，頓之則山安。纖纖乎似新月之出天崖，乎猶眾星之列河漢。

類似有三：第一句.孫過庭「鴻飛獸駭之姿」跟崔瑗「狡獸暴駭」類似，第二句孫過庭「鶯舞蛇驚之態」跟崔瑗「騰蛇赴穴」類似，第三句..孫過庭「或輕如蟬翼」跟崔瑗「似蝸蟾搗枝」類似。由此三處共通點反應出，孫過庭書法審美自然觀是深受了崔瑗影響極深。

在孫過庭的筆下，漢字的點、橫、豎、撇、捺、提、鉤的形象和針、露珠、鳥、獸、蛇、山、云、蟬的翅膀、月亮、星星等眾多的客觀事物的形象有相通之處，人們在欣賞字的時候就能聯想起與之相似的具體事物的形象，從而在似像非像之間獲得審美體驗。

### （三）、蔡邕的（133—192年）《筆論》、《九勢》

在中國古代早期書論上，蔡邕可稱得上是位成就很高書論家，蔡邕，東漢末著名文學家、書法家。字伯喈，陳留圉（今河南杞縣南）人。在文學方面，蔡邕的成就很高，散文、詩賦工整典雅，深受文壇推崇。經史、天文、音律、書法、繪畫等，也精通擅能，是位博學多能的才子。據說，他曾於鴻都門見工匠用帚寫字而獲得靈感，創造出別具一格的「飛白」書。

唐代張懷瓘說他「工書，篆、隸絕世，尤得八分之精微。體法百變，窮靈盡妙，獨步古今。」又創造飛白，妙有絕倫，動合神功，真異能之士也<sup>38</sup>（《書斷·中》）。他領導和組織並親自參加了書寫漢代大型碑刻—《熹平石經》，傳為佳話。

<sup>38</sup>唐·張懷瓘著，〈書斷〉，收錄於《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年。

他的書法「骨氣洞達爽爽有神」<sup>39</sup> 南朝梁·袁昂《古今書評》，「槩戟彎弧，星流電轉，千逾植發，峻極層巘（唐·竇泉《述書賦》）<sup>40</sup>，藝術成就是很高的。他對書法理論的研究，在當時也是屈指可數的。因此，不論在書法藝術創作實踐，還是剛剛興起的書法理論方面，蔡邕都是一位發揮過巨大影響的重要角色。

蔡邕留給後人的書法理論論著有：收入衛恒《四體書勢》裡《九勢》一篇；收入《藝文類聚》裡《筆賦》一篇；而主要的《筆論》與《九勢》兩篇，則首見於南宋陳思的《書苑著華》。《筆論》《九勢》是否出自蔡邕之手，歷來說法不一。但因文中主張基本與蔡邕思想契合，且論述極精，故仍列為蔡氏名下。

在具體探討蔡邕的書法理論前，有必要將蔡邕對書法的基本見解考察一下。蔡邕和趙壹是同時代人，都受到儒家「弘道興世」的正統觀念的影響，在某些核心問題上他們的看法大同小異，這和他們的政治態度與社會地位有關。由於蔡邕精諳書道，長期從事書法藝術創作實踐，豐富的感性知識、詳實的第一手資料的積累，使他有可能和必要作理性思考。這裡，僅對《筆論》和《九勢》作些簡述。

蔡邕的《筆論》與《九勢》是東漢以來比較有系統性、創建性的書論。從這兩篇論文裡清楚地看到書法家對書法藝術美的執著追求和嚴肅探討，從深入思考中引發出不少精彩的見解和議論。在《筆論》中，蔡邕指出：

為書之體<sup>41</sup>，須入其形<sup>42</sup>，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若往若來，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。

中國的文字起源於象形，文字的形態與自然物象之間就存在著某些必然的聯繫，書寫創作的準則，是書寫者心中必須清楚書法的形象。如仙人們在進行書法創作和欣賞時，就很容易聯想起某些自然物，如坐如行，如飛如動，如往如來，

<sup>39</sup>南朝梁·袁昂著《古今書評》，收錄於《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年。

<sup>40</sup>唐·竇泉著，《述書賦》，收錄於《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年。

<sup>41</sup>體：法則，準則。

<sup>42</sup>須入其形：即作書時必須清楚所要書寫的书法形象。

如臥如起，如愁如喜，若往若來，若蟲食樹葉，若利劍長戈，像強弓硬矢，像水火，像雲霧，像日月，一切點畫都有物可象徵的，才能稱之為書法。這就是蔡邕所說的，「為書之體，須入其形」和「縱橫有可象者，方得謂之書」的論斷，這種重象的主張成為後來中國古代書法理論中很重要的一支。蔡邕更進一步地探討了在進行書法創作時作書法創作主體的人，應有適應藝術創作的心理狀態。

蔡邕在《筆論》中說：「書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。若迫於事，雖中山兔毫不能佳也。」不管書寫者有意無意，其書寫時的「任情恣性」或「迫於事」都會通過其筆下的線條透露出來，從而表現出主觀美。除此之外，書寫者的精神狀態甚至性格、品質也會在一點一畫中表現出來。

《九勢》夫書肇于自然<sup>43</sup>，自然既立，陰陽<sup>44</sup>生焉；陰陽既生，形勢<sup>45</sup>出矣。

可見他所謂的勢是包含著字的形體與用筆兩方面的因素。「書肇於自然」即指出書國文字的象形特徵，古人以陰陽為萬物的根本，《周易·繫辭上》云：「一陰一陽之謂道。」道就是自然不停的運動規律，陰和陽是構成這種規律的兩個基本要，陰陽互相對抗，互相滲透，便產生了變化無窮的大千世界。中國文字以取法自然物象為本原，因而它體現了陰陽兩種力量的撞擊和協調。古人以陽代表剛健明朗等特性，以陰代表柔弱退讓等特性，「因而文字也有剛柔雜錯的特徵，柔來而文剛，分剛上而文柔。剛柔交錯，天文也；文明以止，人文也。」《說卦傳》又說：「分陰分陽，送用柔剛，故《易》六位而成章。」這裡雖然不是書論書法，但可知陰陽交相而成的文字也自然會帶有剛柔錯雜的美學特徵。書法(文字)發端於自然，自然事物既然體現於書法中，那麼就產生了陰陽兩極:有了陰陽兩極，書法的形體和態勢也就形成了。

中國古代樸素的唯物主義思想家把矛盾運動中的萬事萬物概括為「陰」、「陽」兩個對立的範疇，並以雙方變化的原理來說明物質世界的運動。書法通過點畫的組合而構成千變萬化的圖像，其中線條的粗細方圓，結字的平衡與崎側，章法上

<sup>43</sup> 肇于自然：肇，發端，初始。自然，指自然界、自然事物。

<sup>44</sup> 陰陽：指自然界萬事萬物內含的兩大對立面。

<sup>45</sup> 形勢：指書法的形體和態勢。

的疏朗與茂密，墨色上的濃淡乾濕都構成了事物對立統一的兩極。蔡邕站在哲學的高度，指出了客觀自然是書法的本源，在書法思想史上閃耀出動人的光彩。

又作九勢八字訣，蔡邕在九勢中主要提出了關於書法線條的三個美學概念，即力、勢和藏。力是蔡邕書法美學思想的中心，著重強調力是結字、用筆、佈局的基礎，下筆用力方能使字體具有肌膚之麗的美感。勢則是被賦予了方向性的力，常常用來指創作過程中具有一定方向的運筆，是調勢來不可止，勢去不可遏。藏源於君子藏器的哲學思想，強調書法創作需要沉著含蓄，具體到運筆，則要藏頭護尾，突出書法線條的張力。

#### (四)、東漢許慎

許慎（約 58 年—約 147 年），字叔重，東漢汝南召陵（現河南漯河市召陵區）人，的開拓者。他於公元 100 年（東漢和帝永元十一年）著《說文解字》<sup>46</sup>，是中國首部字典有「五經無雙許叔重」之讚賞。他是漢代有名的經學家、文字學家、語言學家，是中國文字學家。

東漢許慎說：「秦書八體：一曰大篆<sup>47</sup>，二曰小篆<sup>48</sup>，三曰刻符<sup>49</sup>，四曰蟲書<sup>50</sup>，五曰摹印<sup>51</sup>，六曰署書<sup>52</sup>，七曰殳書<sup>53</sup>，八曰隸書」<sup>54</sup>。

<sup>46</sup> 《說文解字》是中國第一部系統地分析漢字字形和考究字源的字書。許慎著，成於安帝建光元年(121 年)。原書十四篇，敘目一篇，正文以小篆為主，收 9353 字，又古文、籀文等異體同文 1163 字，解釋十三萬餘字。目前採用的版本為藝文印書館所出版之《說文解字注》，係由南唐徐鉉所校定，清代段玉裁注之版本(世稱大徐本)並參考黎明文化事業公司之《說文解字注》，及南唐徐鉉所撰之《說文解字繫傳》。

<sup>47</sup> 大篆：是周宣王時太史籀寫的十五篇文字。一名「籀文」，則是據寫者之名而稱的。據段注，則含古文在內(見《說文》頁七六六)。

<sup>48</sup> 小篆：即秦朝李斯、趙高、胡毋敬據大篆而省改，分別寫成《倉頡》、《爰歷》、《博學》篇，字體有別於大篆，所以稱小篆。又名「秦篆」，那是因為這些字形都是秦時人創的，並且通行於當代，所以稱為「秦篆」。

<sup>49</sup> 刻符：是刻在符節上的字體。

<sup>50</sup> 蟲書：是寫在旗幟或符節上的字體。因這些字體有的像鳥，有的像蟲，而鳥也稱羽蟲，所以稱為蟲書。

<sup>51</sup> 摹印：是寫刻在印材上的字體。印材有大小，所以在寫刻之前必須先予規畫，這就為什麼稱「摹印」的道理。這種字體的特徵是屈曲縝密。

<sup>52</sup> 署書 是題在匾額上的文字。

<sup>53</sup> 殳書 是鑄在兵器上的文字。殳是一種兵器。

<sup>54</sup> 隸書是由秦始皇命下杜(今陝西省長安縣南)人程邈所作。這種字體書寫便捷，輔助篆書的不及。

自周朝東遷洛邑後，曆五百餘年諸侯兼併和七國爭霸。到了秦統一的時候，在意識形態領域，已如《說文解字》的作者許慎所言，各國「田疇異，車塗異軌，律令異法，衣冠異制，言語異聲，文字異形。」尤其文字。

據說當時「寶」字的寫法，有一百四十九種形態；「眉」字、「壽」字的寫法也都有百種以上。在字的結體上，有的柔婉流動、有的疏密誇張，有的體勢縱長，有的結構狂怪。從中國書法藝術發展的角度來看，無疑為之提供了豐富的表現形式和內容；但對統一的中國來說，卻帶來了社會思想政治經濟文化等方面交流上的困難與混亂。

秦始皇對此進行了全面的改革，實行「書同文字」，「罷其不與秦文合者」，命宰相李斯將當時所有字體統一為一種書寫文字，這就是秦篆。即把原來的史籀大篆簡化成小篆，故又稱小篆。通令全國使用。

從秦小篆字體來看，它一方面保留了大篆字體結構和象形文字的基本特點；另一方面則對字體的結構進行較大的整理加工，使之相對統一和規範。主要的一是各種偏旁形體統一，每字所用偏旁基本固定為一種，而不用別種代替；二是偏旁的位置相對固定，不能隨便移動。三是大致確定每個字的書寫筆數和筆順。文字的統一，實質是社會生活習俗以及人們的行為方式的變革，有一個認可接受適應的過程；加之在推廣之初，人們對小篆的結構也不太熟悉，很難一下寫得得心應手。於是，由李斯作《倉頡篇》，趙高作《爰曆篇》，胡毋敬作《博學篇》；這三部書既作為學童的識字課本，又是推行小篆的範本，供國人學習臨摹。這種在當時純粹以實用為主，兼輔美觀的文字書體，最後發展成了東方古老的書法藝術之一種。可以說，小篆的出現，不僅是漢字發展史上的一大進步，也意外成就了中國書法史上的一次輝煌。

中國古代書法理論著作，較早的是出現於東漢後期，它是後於書法藝術創作實踐而登上歷史舞臺的。據史書記載：「元帝多材藝，善史書」。（《漢書》卷九《元帝紀》），孝成許皇后「聰慧、善史書」。（《漢書》卷九十八《外戚傳》），張安世「用善書給事尚書」（《漢書》卷五十九《張湯傳》），可見書法已受到一定重

視。這就是歷史事實。過去，有些人是不承認這一事實的。

### (五)、趙壹的《非草書》

趙壹，東漢辭賦家。生卒年月不詳。字元叔，漢陽西縣（今甘肅省天水西南）人，漢靈帝光和元年（西元 178 年）曾作為上計吏入京。後得司徒袁逢和江南君羊陟等的禮重，名動京師。西歸後，「不顧州郡爭致禮命，十辟公府並不就，終於家」<sup>55</sup>。他是位性情狷介、不肯趨炎附勢的人。《非草書》從某種意義上說，也是他恃才傲物、不諧流俗的一種反映。趙壹《非草書》曰：

凡人各殊氣血<sup>56</sup>，異筋骨<sup>57</sup>，心有疏密，手有巧拙。書之好醜，在心與手，可強為哉？若人顏有美惡，豈可學以相若耶？昔西施心疹，捧胸而顰，眾愚效之，只增其醜；趙女善舞，行步媚蠱，學者弗獲，失節匍匐。

他以為杜度、崔瑗、張芝等人皆有超俗絕世之才，故其書法能高，後世學者無其才而無事摹擬，則難得其法。趙壹《非草書》認為凡人各有不同的性情，不同的體格，心有寬疏與慎密，手有靈巧或笨拙。書法的好壞，在心與手，是可以勉強為之的嗎？好像人的容顏有美醜，難道是可以學習而相同的嗎？從前西施心痛，捧胸而皺眉（顯得嬌楚可憐），那些愚人也仿效，只不過增加她們的醜陋罷了；趙地的女子擅長舞蹈，走起路來嫵媚感人，有人模仿卻不能學到其中的訣竅，結果連走路也不會了，只得匍匐爬行。

趙壹是從立身顯名的功利標準出發，對書法進行否定。但他認為書法出乎人的本性，強調了人的性情、氣質與書藝的關係，揭示了書法可以遣情達性的本質與功能。<sup>58</sup>

從理論的角度考察，《非草書》是一篇專門抨擊草書藝術的論文。痛惡之深，火力之猛，大有將草書藝術扼殺於搖籃之中的決心。《非草書》主要從三個方面

<sup>55</sup> 趙壹傳，《後漢書·卷一百十下》。

<sup>56</sup> 氣血：氣質、性情。

<sup>57</sup> 筋骨：筋骨和骨頭，泛指體格。

<sup>58</sup> 參見喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁16。

來非難草書藝術。

這一時期的書學，開始還蘊含於文字學中，常與文字學中，常與文字學混為一談。直至東漢後期，隨著人們對書法藝術發展思索的深化，書法理論便開始從文字學範疇內分離出來，人們逐漸從書法藝術本身來探討其藝術特點了。這種研究其質和量，又是一個開端，一個初步，一個新生萌芽期，它距建立一門系統藝術理論的要求，還是有不小的距離的。

### 三、魏、晉、南北朝書法理論探討

如前所述，書法起於殷商，其間歷經周、秦、漢的漫長歲月演進發展，到了魏晉南北朝，漢字篆、隸、草、行、楷等不同書體，終於發展成熟。書法實用的目的減弱，審美的價值提高，進而成為書法技藝所追求的主要對象。「書法小技」，正式成為門閥名士們寄寓高妙意興之所在，及鎮日「心迷手摹」的目標。這種熱衷書法的風潮，到了唐代更是興盛，形成了中國書學發展史中最昌盛的時期

#### (一)、魏、晉

漢朝滅亡到隋唐興起的（BC220—BC581）三百餘年間，中國歷經了第二次的長期分裂與再度統一，史稱五胡亂華，也第一次出現了長期的族群大遷移與融合，『中原人士』大批從『中原』南遷，自稱僑族、客族以示暫居之意。五胡則從長城外紛紛入主中原，五胡中的鮮卑族更是長途跋涉從鮮卑之地（西伯利亞）進入中原，並且快速的『漢化』以穩定以『農耕、禮樂』為主的新政權。另一方面，佛教思想在這三百餘年間，也逐漸透過南北兩路（北路：從印度入帕米爾高原，經『西域』陸路入北朝中原，南路：從印度經海路東南亞海路入南朝中原）。這樣的分裂分治，在民生經濟上是『生靈塗炭』，在政治制度上是『胡學漢制』，在思想上則是『百花齊放，玄學怒放』。

晉時，在生活處事上倡導「雅量」「品目」藝術上追求中和居淡之美，書法大家輩出，簡牘為多二王（王羲之、王獻之）妍放疏妙的藝術品味迎合僚士大夫們的要求，人們愈發認識到，書寫文字，還有一種審美價值。最能代表魏晉精神、

在書法史上最具有影響力的書法家當屬王羲之，人稱「書聖」。王羲之的行書《蘭亭序》被譽為「天下第一行書」，論者稱其筆勢以為飄若浮雲，矯若驚龍，其子王獻之的《洛神賦》，字法端勁，所創「破體」與「一筆書」為書法史一大貢獻。加以陸機、衛瑾、索靖、王導、謝安、鑿亮、等書法世家之烘托，南派書法相當繁榮。南朝宋之羊欣、齊之王僧虔、梁之蕭子云、陳之智永皆步其後塵。兩晉書法最盛時，主要表現在行書上，行書是介於草書和楷書之間的一種字體。其代表作「三希」，即《伯遠帖》、《快雪時晴帖》、《中秋帖》。

## 1. 衛夫人一筆陣圖

### (1)、衛夫人

衛夫人<sup>59</sup>，（西元 242-349 年）是晉代著名書法家。衛鑠為汝陰太守李矩之妻，世稱衛夫人。衛氏家族世代工書，衛鑠夫李矩亦善隸書。衛夫人師承鍾繇，妙傳其法。王羲之少時曾從其學書，衛夫人是「書聖」的啟蒙老師。

衛夫人少好學，酷嗜書法藝術，很早就以大書法家鍾繇為師，得其規矩，特善隸書。據她自述：「隨世所學，規摹鍾繇，遂曆多載。」她曾作詩論及草隸書體，又奉敕為朝廷寫《急就章》。其書法作品雖未能流傳至今，但從前人的有關論述中，尚可窺見其風格之大概。晉人鍾繇曾稱頌衛夫人的書法，說：「碎玉壺之冰，爛瑤台之月，婉然若樹，穆若清風。」充分肯定了衛夫人書法高逸清婉，流暢瘦潔的特色。這實際上是對鍾繇書法風格的繼承，但在鍾繇瘦潔飛揚的基礎之上，更流露出一種清婉靈動的韻味。唐代韋續則曰：「衛夫人書，如插花舞女，低昂芙蓉；又如美女登臺，仙娥弄影；又若紅蓮映水，碧冶浮霞。」連用三組美麗的形象來比擬其書法，可知衛夫人的書法充溢著美感，帶有女性特有的嫵媚嬌柔的風格，又與鍾繇迥異其趣。這是衛夫人結合自身氣質特點，在學習鍾繇基礎之上的發展和創造。韋續因此將衛夫人歸入著名書法家，列為上品之下，即第一等第三級。唐代李嗣真對此持相同意見，並指出衛夫人「正體尤絕」。唐代著名書法理論家張懷灌甚至把衛夫人的書法歸入妙品，僅僅屈居最高一等神品寥寥數

---

<sup>59</sup>衛夫人，名鑠，字茂猗，河東安邑(今山西夏縣北)人，是晉代著名書法家。

人之下。美術史論家張彥遠對衛夫人的評價則要相對低一些，他將衛夫人歸入中品之上，即第二等第一級。但同時說：「李妻衛氏，自出華宗。」由以上評述，我們完全可以看出衛夫人在當時書壇上的重要地位。

## (2)、衛夫人《筆陣圖》<sup>60</sup>

夫三端<sup>61</sup>之妙，莫先乎用筆；六藝<sup>62</sup>之奧，莫重乎銀鈎。昔秦丞相斯，見周穆王書，七日興歎，患其無骨。蔡尚書邕，入鴻都觀碣，十旬不返，嗟其出群。故知達其源者少，暗於理者多。近代以來，殊不師古，而緣情棄道，才記姓名，或學不該瞻，聞見又寡，致使成功不就，虛費精神，自非通靈感物，不可與談斯道矣。今刪李斯筆妙，更加潤色，總七條並作其形容，列事如左，貽諸子孫，永為模範，庶將來君子時複覽焉。筆要取崇山絕仞中兔毛，八九月收之。其筆頭長一寸，管長五寸，鋒齊腰強者。其硯取前涸新石，潤澀相兼，浮津耀墨者。其墨取廬冊之松煙，代郡之鹿膠，十年以上，強如石者為之。紙取東陽魚卵，虛柔滑淨者。凡學書字，先學執筆，若真書去筆頭二寸一分，若行草書去筆頭三寸一分執之。下筆點畫波撇、屈曲，皆須盡一身之力而送之。初學先大書，不得從小。善鑒者不寫，善寫者不鑒。善筆力者多骨，不善筆力者多肉，多骨微肉者謂之筋書<sup>63</sup>，多肉微骨者謂之墨豬<sup>64</sup>。多力豐筋者聖<sup>65</sup>，無力無筋者病。一一從其消息而用之。

<sup>60</sup>東晉·衛鑠著，〈筆陣圖〉，收錄於《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年，頁20。

<sup>61</sup>參見喬志強著，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁56。  
三端：指文士的筆端，武士的劍端，辯士的舌端。

<sup>62</sup>參見喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁56。  
六藝：中國古代儒家要求學生掌握的六種基本技能：禮、樂、射、御、書、數。出自《周禮·保氏》：「養國子以道，乃教之六藝」：一日五禮，二日六樂，三日五射，四日五馭，五日六書，六日九數。

<sup>63</sup>參見喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年。頁155。  
筋書：勁健道麗的點畫謂之「筋書」。

<sup>64</sup>黑豬：比喻字體筆劃豐肥、臃腫而乏筋骨。因字如墨團，故名。清朱耀貞《書學捷要》：「夫書貴肥，其實沉厚非肥也，故肥而無骨者，為黑豬。」

[橫]如千里陣云，隱隱然其實有形。

[點]如高峰墜石，磕磕然實如崩也。

[撇]陸斷犀象。

[折]百鈞弩發。

[豎]萬歲枯藤。

[捺]崩浪雷奔。

[橫折彎鉤]勁弩筋節。

大凡學寫字，先要學執筆之法，如果作真書，要執去筆頭二寸一分處，如果是行草，要執去筆頭三寸一分處。

執筆有七種：有心急而執筆緩者，有心緩而執筆急者。若執筆近而不能緊者，心手不齊，意後筆前者敗。若執筆遠而急，意前筆後者勝。又有六種用筆：結構完備如篆法，飄飄灑灑如草草，兇險可畏如八分，窈窕出入如飛白，耿介特立如鶴頭，鬱拔縱橫如古隸。然心存委曲，每為一字各象其形，斯造妙矣，書道畢矣。永和四年上虞制記。

衛夫人認為，書法品位就高在「多力豐筋」，即筋勁，力強。多「肉」則是下品，是「墨豬」，臃腫無神氣。魏晉人講「風骨」，講「清奇險峻」，所以以「瘦硬」為美。後代人或崇尚「豐腴」，或崇尚「肥勁」，對「筋」、「骨」、「肉」也就有了不同的理解。但「書必有神、氣、骨、肉、血，五者缺一，不能成書」（蘇軾《東坡題跋》卷上）則是歷代書家的共識。衛鑠的貢獻就在於她把「筋」、「骨」、「肉」之說引入書論，使之成為書法審美範疇，為後世的創作和欣賞開闢了新的思路。

---

<sup>65</sup>聖：超凡、卓越。

## 2.王羲之（303年—361年）

王羲之，字逸少，原籍琅邪臨沂（今屬山東），後遷居山陰（今浙江紹興），中國東晉書法家，有書聖之稱，後官拜右軍將軍，人稱王右軍。其書法師承衛夫人、鍾繇。

書聖王羲之云：

書之氣，必達乎道，同混元<sup>66</sup>之理。七寶齊貴，萬古能名。陽氣明則華壁立，陰氣太則風神生。把筆抵鋒，肇乎本性。<sup>67</sup>

書法的氣象、氣息，必須要符合「道」的原理，與「混」、「元」的情狀相同。「七寶」的寶貴品質都反映在書法中，書法才能夠萬世流芳。陰陽現象都能夠鮮明地表現出來，書法的光彩、華麗就會隨即呈現出來。書法及其方法，都是源自於人本性啊！

《記白雲先生書訣》傳為王羲之作，但不可信，當為六朝以後人所偽託。「書之氣，必達乎道，同混元之理」的論述，體現了書法與道家思想之間的密切關係，「是當時玄學思潮迸入美學領域而出現的某種「藝術的自覺」的反映。

書聖王羲之，在書法史中的地位最為崇高，影響之大，不管是書跡作品對後世的直接影響，或者後世對王羲之的研究拓展的間接的拓展，更加使書聖的地位神化與崇高，有時這種現象會造成思考上的迷失與畏懼，而難以客觀加以分析探討；另一個特殊現象是，書法史上無人可以如此受到大多數人的喜歡，爭議性如此低的代表性人物<sup>68</sup>，其書跡風格特色實在是有必要被深入探討。

王羲之的書法成於廣泛的學習與刻苦的勤練，王導攜鍾繇的宣示表渡江，後傳於羲之，此說見於王僧虔的論書，是說王書當出於鍾。今傳有一篇〈王右軍題衛夫人筆陣圖〉後，且有歐陽詢所書刻本〔或謂是集歐字〕，此文雖屬偽託，並

<sup>66</sup>混元：指天地元氣，亦指天地。

<sup>67</sup>參見喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁13。

<sup>68</sup>王獻之的爭議性就較高，傳他的書跡也曾比王羲之更受歡迎，但他也受到唐代孫過庭的強烈批評，或唐代孫過庭《書譜》中，傳東晉謝安的批評。

不真出右軍之手，至少也可以說明書法的擷取之廣，其文云：

羲之少學衛夫人，將謂大能。及渡江北遊名山，比見李斯、曹喜等書，又之許下，見鍾繇，梁鵠書，又之洛下，見蔡邕石經三體書，又於從兄洽處，見張旭華岳碑，始知學衛夫人書徒年月耳，羲之遂改本師，仍於眾筆學習焉。就這樣勤學苦練、轉益多師，在前人繼有的基礎上際繼續發展，努力創新，到了晚年終於達到了爐火純青的地步。

傳王羲之的作品都是唐人的摹本，其中最著名的首推「蘭亭序」<sup>69</sup>。全文凡二十八行，三百二十四字。縱橫多姿，其中「之」、「以」、「也」、「為」等字，文中重見者，都另構別體，不使雷同，特別是「之」字，一共二十個，體勢殊異，面貌各不相同。

唐太宗，因為特別喜愛王羲之的書法，便設計取得，收入內廷，尊之為「天下第一行書」，並命搨書人趙模等個搨數本以賜王公大臣。太宗臨終時遺命將原稿真蹟帶入昭陵殉葬，此後世間就只有摹本了。

## (二)、南、北朝

### 1.索靖 (西元 239-303 年)<sup>70</sup>

索靖是西晉著名書法家。字幼安，敦煌（今甘肅）人，「草怪」張芝姊之孫。官曆尚書郎、酒泉太守，官至征西司馬，人稱「索征西」。諡莊。工書法，尤精草草。與尚書令衛瓘以草書知名，時稱「一台二妙」。靖傳張芝草法而變其形跡。骨勢峻邁，富有筆力。前人評為「精熟至極，素不及張；妙有餘姿，張不及索」。靖亦自重其書，名其字為「銀勾蠶尾。」。《宣和書譜》<sup>71</sup>記載，索靖

<sup>69</sup>王羲之將《蘭亭序》視為傳家寶，並代代相傳，一直到王家的七世孫智永手中。可是，智永不知何故出家為僧，身後自然沒有子嗣，就將祖傳真本傳給了弟子——辨才和尚。到了唐朝初年，李世民大量搜集王羲之書法珍寶，經常臨習，對《蘭亭序》這一真跡更是仰慕，多次重金懸賞索求，但一直沒有結果。後察出《蘭亭序》真跡在會稽一個名叫辨才的和尚手中，從此引出一段，唐太宗騙取《蘭亭序》，原跡隨唐太宗陪葬昭陵的故事。

<sup>70</sup>潘運告主編：《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年，頁86。

<sup>71</sup>《宣和書譜》，收錄於楊家駱主編，《唐人書學論著》，臺北：世界書局，1988年。

少年時就有出群之材。索靖書法以章草名動一時，其書法「如風乎舉，鷲鳥乍飛，如雪嶺孤松，冰河危石」，十分地險峻遒勁。有史書記載，索靖的書法與張芝各有千秋，「其書名與羲(王羲之)、獻(王獻之)相先後也」，可見其在書法史上的地位。《月儀帖》及隋代摹本《出師頌》傳為索靖所作。

## 2.羊欣<sup>72</sup>

羊欣(西元370~442)，南朝宋泰山南城(今山東費縣)人，字敬元，王獻之的外甥。官至中散大夫，遷新安太守，稱病免歸。喜好黃、老。善醫術，曾著藥方十卷。泛覽經籍。工書尤長隸書、行書、正書，很有名氣。沈約云：「敬元尤善於隸書、子敬之後，可以獨步。」梁武帝云：「羊欣書如大家婢為夫人，雖處其位，而舉止羞澀，終不以真。」時人云「買王得羊，不失所望。」張懷瓘《書斷》云：「羊欣師資大令。時多眾賢，非無云塵之遠，右親承妙旨，入於室者，惟獨此公。」<sup>73</sup>傳世書跡有《暮春帖》、《筆精帖》、《移屋帖》、《足下帖》、《鄱陽帖》等，收在《淳化閣帖》、《大觀帖》等叢帖中。撰有<sup>74</sup>《古來能書人名》、《筆陣圖》<sup>75</sup>、《藥方》等。唐貞觀中，羊欣真跡存20餘紙，至宋《宣和書譜》載只存《筆精帖》一件而已。唐張懷瓘《書斷中》稱「師資大令，時亦眾矣，非無云塵之遠，如親承妙首，入於室者，唯獨此公，亦猶顏回之與夫子，有步驟之近。」沈約云：「敬元尤善於隸書，子敬之後，可謂獨步，時人云：，買王得羊，不失所望，今大令書中，風神怯者，往往是羊也。」由於其舉止羞澀，終不似真，故有「婢作夫人」之謔。撰有《采古來能書人名》、《續筆陣圖》一卷。傳世書跡有《暮春帖》，見於《淳化閣帖》、《大觀帖》等叢帖。

<sup>72</sup>潘運告主編：《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年，頁118。

<sup>73</sup>參見劉詩《中國古代書法理論管窺》，南京：江蘇教育出版社，2003年，頁46。

<sup>74</sup>參見喬志強《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁183。

<sup>75</sup>潘運告主編：《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年，頁107。

### 3. 虞龢《論書表》

虞龢<sup>76</sup>，南朝宋泰始年間書法家，會稽餘姚（今屬浙江）人。少好學，居貧屋漏，恐濕墳典，乃舒被覆書，書獲全而被大濕，時人以比高風。位中書郎，廷尉。其《論書表》一篇，唐竇蒙《述書賦注》云：論古今妙跡，正行草楷，紙色標袖，真偽數卷，無不畢備。"楊仁愷主編《中國書畫》評云：《論書表》「史料豐富，價值甚於明珠。」

虞龢《論書表》云：

二王書，獻之始學父書，正體乃不相似。至於絕筆章草，殊相擬類，筆跡流憚，宛轉妍媚，乃欲過之。羲之書，在始未有奇殊，不勝庾翼<sup>77</sup>、郗愔<sup>78</sup>、迨其末年，乃造其極。嘗以章草答庾亮，亮以示翼，翼歎服，因與羲之書云：「吾昔有伯英章草書十紙，過江亡失，常痛妙跡永絕，忽見足下拜上答家兄書，煥若神明，頓還舊觀。」

「二王」書法，獻之最初是學習其父親的，正楷書很不相似。至於絕妙的章草，非一般的人能相比擬，其筆跡流暢華麗，婉轉妍媚，甚至要超過他的父親了。羲之的書法，開始時沒有奇特的不同之處，不能勝過庾翼、郗愔，到了晚年，達到了他的頂峰。羲之曾用章草書答覆庾亮，庾亮拿給庾翼看，庾翼嘆服。因而寫信給羲之書說：「我過去有張芝的章草書法十幅，東渡過江時亡失了，常常痛惜妙跡永遠絕跡，忽然見到您回復家兄的書信，絢麗燦爛有如神明，使我頓時仿佛看到舊有的書跡。」

虞龢的《論書表》品題了宮中秘笈，及奉命尋訪、徵集到的法書中優秀作品，提供了當時所藏鍾繇、王羲之、王獻之各家的卷數、字數以及拓書的情況等。

<sup>76</sup>潘運告主編，《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年，頁132。

<sup>77</sup> 庾翼：字稚恭，今河西北人。庾亮弟。其書法初與王羲之齊名。

<sup>78</sup> 郗愔：字方回，高平金鄉人，東晉時任臨海大太守。他是王羲之的妻弟，善章草、隸、草書。

《論書表》一卷，敘二王書事、當時搜訪名跡情形、所得字數並編次二王書，及羊欣書卷帙、旁及紙墨筆硯所宜凡數千言。文氣不一貫，疑有脫簡。朱長文《墨池編》所載二王書事，即其一節，知此文遭割裂已久，故多不相連屬。虞龢在宋明帝時曾奉詔與巢尚之、徐希秀、孫奉伯編次二王書，此表末雲六年九月中書侍郎臣虞龢上，六年即明帝泰始六年。

#### 4.庾肩吾<sup>79</sup>

庾肩吾《書品》云：

張工夫<sup>80</sup>第一，天然<sup>81</sup>次之，衣帛先書，稱為草聖。鍾天然第一，工夫次之；妙盡許昌之碑，窮極鄴下<sup>82</sup>之牘。王工夫不及張，天然過之；天然不及鍾，工夫過之。

張芝學習書法後天的努力第一，先天的稟賦其次，家裡的衣錦先書字後漂洗，被稱為「草聖」。鍾繇書法的先天稟賦第一，後天的努力其次，妙盡許昌的碑刻，窮盡鄴下的簡牘。王羲之後天努力比不上張芝，先天稟賦則勝過他；先天稟賦比不上鍾繇，而後天的努力則超過他。

#### 5.王僧虔（426-485）

《筆意贊》是南朝齊著名的書法家和書法理論家王僧虔的一部書論作品。王僧虔，琅琊臨沂（今山東臨沂北）人，為王羲之的四世族孫，即王導的五世孫。其品評書家的方法，為後世所推重並繼承。

書之妙道，神采為上，形質<sup>83</sup>次之，兼之者方可紹于古人。以斯言之，豈易多得？必使心忘於筆，手忘於書，心手達情，書不忘想，是謂求之不得，考之即彰。乃為《筆意贊》曰：

<sup>79</sup>參見喬志強《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁147。

<sup>80</sup>工夫：此指學習書法的後天努力。

<sup>81</sup>天然：指學習書法的先天稟賦。

<sup>82</sup>鄴下：古地名。魏晉南北朝時期中原地區富庶繁盛的大都市之一。

剡紙易墨，心圓管直。漿深色濃，萬毫齊力。先臨《告誓》，次寫《黃庭》。骨豐肉潤，人妙通靈。努如植槩，勒若橫釘。開張風翼，聳擢芝英。粗不為重，細不為輕。纖微向背，毫髮死生。工之盡矣，可擅時名。

王僧虔《筆意贊》書法的妙道，精神風采為上，形質尚在其次，兩者兼具才能繼承於古人。這樣說來，哪裡容易多得呀？必須使心忘情於手，手忘情於書，心與手能表達情思，作書時不隨便想，這就叫做刻意追求卻得不到，考察作品它就顯現出來了。

王僧虔首次提出了書法中「神采」與「形質」的問題，他以為這是書法藝術的兩個重要要素，兩者之中，「神采」首要的，「形質」是次要的，但「神采」又必須通過「形質」才能表現出來。這是自漢以來貴神賤形的哲學思想和文藝理論在書論中的反映。

南北朝時期，書法藝術進入北碑南帖時代。北朝碑刻書法，以北魏、東魏最精，風格亦多姿多彩。代表作有《張猛龍碑》、《敬使君碑》。碑帖之中代表作有：《真草千字文》。北朝褒揚先世，顯露家業，刻石為多，餘如北碑南帖，北楷南行，北民南士，北雄南秀皆是差異之處。如論南北兩派之代表作，則是南梁《鶴銘》。北魏《鄭文公碑》可謂南北雙星，北派書寫者多為庶人，書不具名，故書法時冠冕，被譽為「書中之聖」，北派王右軍。

魏晉南北朝書法理論的成熟期。這一時期，書法藝術非常興盛，出現了一大批書法名家。書法藝術的發展也帶動了書法理論的研究。西晉時，出現了一批以自然界中千姿百態的物象、動態來描繪、比喻各種書體形態美的理論著作，如成公綏的《隸書體》、衛恒的《四體書勢》、索靖的《草書狀》<sup>84</sup>、劉劭的《飛白勢》、楊泉的《草書賦》等，表現出一種「尚象」的審美趨向。東晉時，書家已不滿足於對書法外在形態的描述，而開始探求用筆、結體和章法技巧的規律，

<sup>83</sup>形質：指構成字的形體的基礎，如點畫的長短、肥瘦、方圓等。參見喬志強《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁137。

<sup>84</sup>參見劉詩《中國古代書法理論管窺》，南京：江蘇教育出版社，2003年，頁32。

並注意研究人的主觀意志與書法的關係。如世傳衛夫人的《筆陣圖》、王羲之的《題〈衛夫人筆陣圖〉後》<sup>85</sup>、《書論》、《筆勢論》、《用筆賦》、《記白云先生書訣》等，都是這方面的重要書論。至南北朝時，受時風的影響，開始重視對各個書家的評論。這方面有影響的著作有羊欣的《采古來能書人名》、虞和的《論書表》、庾肩吾的《書品》等。尤其是王僧虔的《書賦》、《論書》、《筆意贊》等書論，著意探求書法創作的過程和特徵，對後世書法藝術的發展影響深遠。

草書是這一時期的另一成就。草書到漢末流行愈來愈廣，面貌也日益增多，這時就需要有一個標準的寫法，這樣，筆劃帶波磔的「章草」就應時而生。章草到了西晉時逐漸起了變化，開始向「今草」轉化，即不帶波磔的草書。由於隸書的衰頹、楷書的興起，章草向今草轉化成了必然的趨勢。魏晉是章草和今草的交替時期，到東晉王羲之、王獻之父子逐漸定型，今草刪除章草的波磔，加強了用筆的使轉變化，既有轉折而筆勢又連綿不斷。由於結構、體勢的變化，又富於流動而有韻致，使草書發展到更高更美的藝術水準。

行書產生於漢代，發展成熟於魏晉，行書成為一種書體，與楷書的產生、發展有著密切的關係。鍾繇善楷書，楷書「務從簡易」即成行書，隨著楷書架勢、筆劃頓挫的定型，行書也漸趨定型，時間大約是在東晉。行書經王羲之的創新，成為士大夫中最為流行的一種書體。王羲之脫盡魏晉以來用筆滯重的寫法，創造出俊逸、雄健、流暢的書風，從此，行書成為中國書法藝術重要書體之一，流傳至今。

一批有特色、有深度的書法論文，擺脫了傳統文字學的羈絆，脫穎而出，它們普遍加強了對書法藝術性的認識，這是一個「質」的突破的標誌。它孕生了帶有時代特點的研究課題，主要集中於對某種特定書體的書勢研究；書法史雛形框架的建立；對書法家藝術風格的品評和書法家自身藝術創作心得的記述等。

---

<sup>85</sup>參見劉詩《中國古代書法理論管窺》，南京：江蘇教育出版社，2003年，頁40。

## 四、隋、唐書法理論探討

隋唐是我國古代書法理論的興盛期。其書論也重在探討楷書的筆法與結體，智永的《永字八法》和智果的《心成頌》是這方面的代表。隨著唐代書法藝術的達到鼎盛，書法大家、名家輩出，流派紛呈，書法理論也興盛起來，大批成系統、有分量的書論著述陸續問世，對細部技法的探討和對書法創作規律的剖析逐漸代替了對書法藝術總體印象的闡述，涉及了書法藝術的各方面，體現了唐代「尚法」的風氣。歐陽詢的《三十六法》、孫過庭的《書譜》、張懷瓘的《書議》、《書信》、《書斷》、《文字論》、《六體書論》，《論用筆十法》，竇泉、竇蒙的《述書賦》，徐浩的《論書》、顏真卿的《述張長史筆法十二意》、張彥遠編的《法書要錄》等都是這一時期書論的代表作。尤其是歐陽詢的《三十六法》、孫過庭的《書譜》、顏真卿的《述張長史筆法十二意》，在中國書法理論史上佔有重要地位。

### (一)、隋代書法理論

#### 1.智永的《永字八法》

智永，陳、隋間僧人，名法極，姓王，會稽人，善書法，尤工草書。為王羲之七世孫，王羲之第五子徽之之後。山陰（今浙江紹興）永欣寺僧，人稱「智永禪師」。常居永興寺閣，臨池學書。閉門習書三十年。初從蕭子雲學書法，後以先祖王羲之為宗，在永欣寺閣上潛心研習了30年。智永妙傳家法，精力過人，隋唐間工書者鮮不臨學。年百歲乃終。智果、辨才、虞世南均智永書法高足。

明董其昌《畫禪室隨筆》說他學鍾繇《宣示表》，「每用筆必曲折其筆，宛轉回向，沉著收束，所謂當其下筆欲透紙背者」。他所寫的《千字文》清何紹基說：「筆筆從空中來，從空中住，雖屋漏痕，猶不足以喻之」。我們細讀他的墨蹟《千字文》，看得出他用筆上藏頭護尾，一波三折，含蓄而有韻律的意趣。董、何之說可謂精確、具體、恰當。

## (1)永字八法

永字八法其實就是「永」這個字的八個筆劃，代表中國書法中筆劃的大體，分別是「側、勒、努、趯、策、掠、啄、磔」八劃，以諸宗元所著中國書學淺說一書中解說較為明瞭。

筆劃一 側筆鋒著紙後向右，慢慢加重力道下壓再慢慢上收轉向，回筆藏鋒視情形改變其角度。

筆劃二 勒筆鋒觸紙向右下壓再橫畫而慢慢收起，作一橫向筆劃。

筆劃三 努為一直向筆劃，以直筆之法作開頭，豎筆慢慢向下寫，向左微偏作一曲度後返回，其筆劃不宜直，否則無力。

筆劃四 趯當豎直筆劃完後，趁其勢頓筆再向左上偏，一出即收筆向上。

筆劃五 策筆鋒觸紙向右壓再轉右上斜畫而慢慢收起，要點是需輕抬而進。

筆劃六 掠向左下的筆劃，必須快而准，取之中的險勁為要節，出鋒需乾淨俐落，利而不墜。筆劃七 啄又稱短撇，為一向左下之筆劃，如同鳥啄樹般的力道和氣勢。

筆劃八 磔向左下之筆劃，徐徐而有勁，收尾時下壓再向右橫畫而慢慢收起。

以上為永字八法，是中國書法筆劃的根基，由練熟此八劃後，即可延伸多樣筆劃，並各得其精神氣度。

## (2)正面評價

對於智永的書法，歷代書法家與書法著作多有評價。樂安薛氏雲：「智永妙傳家法，為隋唐間學書者宗匠」；都穆《寓意編》云：「智永真草千文真跡，氣韻飛動，優入神品，為天下法書第一」；解縉雲「智永瑤台雪鶴，高標出群」；韋續《九品書人論》云「智永正草，品上之下」；宋人編的《宣和書譜》說智永「筆力縱橫，真草兼備，綽有祖風」。（唐）張懷瓘《書斷》雲：「智永師遠祖逸少（逸少，王羲之字），曆紀專精，攝齊升堂，真、草惟命。夷途良轡，大海安波，微尚有道（有道，書法家）之風，半得右軍（右軍，指王羲之）之肉。兼能諸體，於草最優。氣調下於歐（歐陽詢）、虞（虞世南），精熟過於羊（羊欣）、

薄（薄紹之）。張懷瓘將古今善書者分成三品：神品、妙品、能品。智永的行書入能品，隸書、章草、草書皆入妙品。可見智永書法成就已達到相當高的水準。

## 2. 智果的《心成頌》

### (1) 人物介紹

智果，中國隋代書法家。生卒年不詳，會稽（今浙江省紹興市）人。出家為僧，居永興寺，師事智永。常誦《法華經》。愛好文學，擅長書法，隸、行、草皆工，寫銘石尤為瘦健。其隸、行、草書被唐代張懷瓘在其著作《書斷》中列入能品。隋煬帝楊廣早年以晉王為揚州總管，愛其書法，召令寫書。智果以為既已出家，不能再為世俗服役，拒不從命。楊廣大怒，將其囚禁于江都，令守寶台經藏。後楊廣入朝為太子，出巡揚越，智果上《太子東巡頌》，始得寬釋，賜錢一萬、金鍾兩枚，召入東都慧日道場。後終於東都。年六十餘其書法近似王右軍，隋煬帝曾謂其得右軍骨。

### (2) 書法作品

北宋《淳化閣帖》有所書《論書帖》，系錄梁武帝《古今書人優劣評》，與傳本文字略有不同。智果對後世影響較大的，是其書論《心成頌》。該文不長，是最早具體分析字的結構的文章，開歐陽詢《三十六法》、李淳《大字結構八十四法》等研究書法結構文章的先河，對字之結構的分析，簡明而頗能抓住要害。

#### 《心成頌》

回展右肩：頭項長者向右展，「寧」、「宣」、「臺」、「尚」字是。（非為頭項長。）長舒左足：有腳者向左舒，「寶」、「典」、「其」、「類」字走。（謂「彳」、「彳」、「木」、「扌」之類，非「其」、「典」之類。）

峻拔一角：字方者抬右角，「國」、「用」、「周」字是。

潛虛半腹：<sup>86</sup>畫稍粗于左，右亦須著，遠近均勻，遞相覆蓋，放令右虛。

<sup>86</sup>潛虛半腹：清·包世臣著：《藝舟雙楫記·兩梅師語》，認為此是談站立作書的手法和身法，長舒左足，潛虛半腹，即站立寫長幅字，右半腹一定會貼緊幾案，左半腹側離幾案，腳舒展向後，這樣氣就不會偏右上浮，從而保證了書寫時的自由舒暢。「回展右肩」，「峻拔一角」，即右手斜伸，如一角向前的樣子，則右肩必定伸展。可作參考。

「用」、「見」、「岡」、「月」字是。

間合間開：「無」字等四點四畫為縱，上心開則下合也。

隔仰隔覆：「並」字隔「二」、「量」字隔「三」，皆斟酌「二」、「三」字，仰覆用之。

回互留放：謂字有磔掠重者，若「爻」字上住下放，「茶」字上放下住是也，不可並放。

變換垂縮：謂兩豎畫一垂一縮，「並」字右縮左垂，「斤」字右垂左縮。上下亦然。

繁則減除：王書「懸」字、虞書「覓」字，皆去下一點；張書「盛」字，改「血」從「皿」也。（「盛」本從「皿」。）

疏當補續：王書「神」字、「處」字皆加一點，「卻」字「卩」從「卩」是也。

分若抵背：謂縱也，「卅」、「冊」之類，皆須自立其抵背，鍾、王、歐、虞皆守之。合如對目：謂逢也，「八」字、「州」字，皆須潛相矚視。孤單必大 一點一畫成其獨立者是也。重並仍促：謂「昌」、「呂」、「爻」、「棗」等字上下，「林」、「棘」、「絲」、「羽」等字左促，「森」、「森」字兼用之。

以側映斜：ノ為斜，、[捺]為側，「交」、「大」、「以」、「入」之類是也。以斜附曲 謂[彎折]為曲，「女」、「安」、「必」、「互」之類是也。覃精一字，功歸自得盈虛。向背、仰覆、垂縮、回互不失也。統視連行，妙在相承起復。行行皆相映帶，聯屬而不背違也。

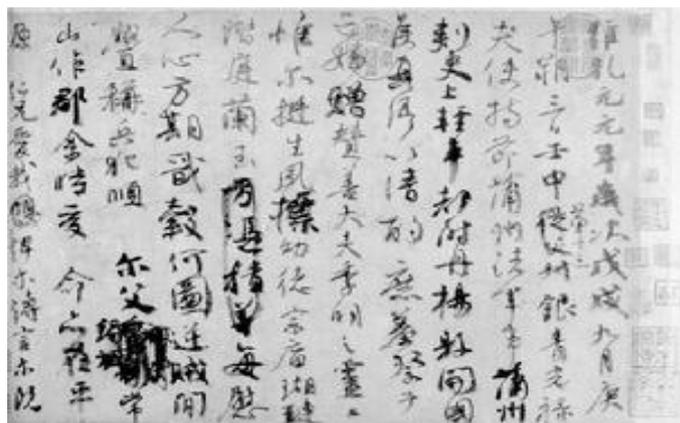
釋智果，隋仁壽年間書法家，師從智永，所著《心成頌》是現今保存下來的隋代絕無僅有的一篇書論文章。該文觸及到漢字造型基本結構及其變化規律，以及藝術處理方式，從審美的角度探討了書法結字的「自由」。「回展右肩」、「長舒右足」等術語的提出，其實是主張打破對稱、重複、平板、千篇一律的造型，在允許的範圍內形成一種更大的活動空間，從而使得書法中文字的張力得到充分的加強。<sup>87</sup>。隋煬帝曾說：「智永得右軍肉，智果得右軍骨。」《心成頌》見於宋·蘇霖《書法鉤玄》。全文由「頌」、「注」兩部分構成。「頌」為有韻文體，注文據嚴可均《全隋文》認為「非智果自注」。「心成」指「書法」。

從單個字的布白結構，到行與行之間的相互映帶，再到整篇的均衡勻稱，作者都作了精彩的闡述，為後世書法結體立下了原則，也為重整體美的書法美學思

<sup>87</sup>參見喬志強《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年，頁109-110。

想開了先聲。作者所主張的創作應遵守動態平衡的美學思想，尤其值得我們重視。

據清包世臣《藝舟雙楫 記兩棒師語》，認為此文是談站立時作書的手法和身法，所以有「長舒左足，潛虛半腹」，（即站立時寫長幅字，右半腹一定會貼緊幾案，左半腹側離幾案，左腳舒展向後，這樣「氣」就不會偏右上浮，從而保證了書寫時的自由舒暢）、「回展右肩，峻拔一角」、（即右手斜著伸展，如角向前，那麼右肩也就必然展開）之說，可作參考。



唐，顏真卿，《祭侄稿》

唐初，國力強盛，書法從六朝遺法中蟬蛻而出，楷書大家以歐陽詢、虞世南、褚遂良、薛稷四家為書法主流。總特點結構嚴謹整潔，故後代論書有「唐重間架」之說，一時尊為「翰墨之冠」延至盛唐歌舞昇平，儒道結合，李邕變右軍行法，獨樹一幟，張旭，懷素以顛狂醉態將草書表現形式推向極致，孫過庭草書則以儒雅見長，餘如賀知章，李隆基亦力創真率夷曠，風骨豐麗之新境界。而顏真卿一出納古法於新意之中，生新法於古意之外。董其昌謂唐人書取法，魯公大備。到晚唐五代，國勢轉衰，沈傳師。柳公權再變楷法。以瘦勁露骨自矜。進一步豐富了唐楷之法，到了五代，楊凝式兼採顏柳之長。上溯二王，側鋒取態，鋪毫著力，遂於離亂之際獨饒承平之象，也為唐書之回光。五代之際，狂禪之風大熾，此亦影響到書壇，「狂禪書法」雖未在五代一顯規模，然對宋代書法影響不小。

## (二)初唐書法理論

### 1.李世民

李世民（597-649），李淵之次子，對書法大力提倡，如在「貞觀元年，詔京官職事五品以上子弟嗜書者二十四人，隸館（弘文館）習書，出禁中書法以授之」，唐太宗本人也是一位傑出的書法家，他書學右軍，而英俊雄邁之氣超過右軍。他首創以行書入碑，可以稱上古今帝王書法之冠。《唐朝敘書錄》說：「（貞觀）十四年四月二十二日，太宗自為真、草書屏風以示群臣，筆力遒勁，為一時之絕……十八年二月十七日，召三品以上賜宴於玄武門，太宗操筆作飛白書，眾臣乘酒就太宗手中竟取。」其存世作品有《溫泉銘》、《晉祠銘》、《屏風帖》等。

### 2.歐陽詢

歐陽詢（557～641），中國唐代書法家。字信本，祖籍潭州臨湘（今湖南省長沙市），於西元 557 年出生於衡州（今衡陽）。自幼敏悟，長大後博通經史，在隋時書法就很有名，曾任太常博士。唐高祖即位，官給事中，與裴矩、陳叔達共同編纂《藝文類聚》。唐太宗時曆任太子率更令、弘文館學士，封渤海男，因此也稱「歐陽率更」。因其子歐陽通亦通善書法，故其又稱「大歐」

史書記載詢書法初學王字，而險峻過之。傳說歐陽詢曾以重金購得王羲之教子習字用的《指歸圖》，日夜揣摩、刻苦鑽研。後來他又廣泛地學習北朝的碑版石刻，同時吸取了當地一些書家的長處，再融入隸書筆意，形成「剛健險勁，法度森嚴」的書風。後人以其書於平正中見險絕，最便初學，號為「歐體」（也稱「率更體」）。其《九成宮醴泉銘》可謂歐體楷書的登峰造極之作；主要作品還有《化度寺邕禪師塔銘》、《虞恭公溫彥博碑》、《皇甫誕碑》、《夢奠帖》等稱名於世。

歐陽詢的書法成就，以楷書為最，筆力險勁，結構獨異，後人稱為「歐體」。其源出於漢隸，骨氣勁峭，法度謹嚴，於平正中見險絕，於規矩中見飄逸，筆畫穿插，安排妥貼。楷書傳世作品有《九成宮醴泉銘》等，行書以《夢奠帖》、《張翰帖》等為最著名。其他書體，也無一不佳。

歐陽詢相貌雖很醜陋，但聰悟絕倫，讀書能數行俱下，博覽經史，尤精三史。其書法初學王羲之及北齊三公郎中劉瑒，後漸變其體，筆力險勁，自成面目，人稱「歐體」，為一時之絕，與虞世南、褚遂良、薛稷並稱初唐四大書家。人們得其尺牘文字，咸以為楷範，故他的書法，對後世影響很大。唐張懷瓘《書斷》稱其書「八體盡能，筆力勁險，篆體尤精，飛白冠絕，峻於古人。」歐陽詢楷書結體嚴謹，筆勢開張，筆法穿插挪讓極有法度。後世所傳「歐陽結體三十六法」，就是從他的楷書筆法中歸納出來的結字規律和方法，對後世有很大的啟迪。

### （三）虞世南<sup>88</sup>

南朝陳武帝二年。西元（558年）——唐太宗貞觀十二年（西元638年），終年81歲。越州余姚（今浙江）人。字伯施。他在陳、隋二代都做過官，入唐時已上年紀，唐太宗讓他當了「參軍」。貞觀七年封為永興縣子，又一年進封為縣公，故後人也稱虞永興。虞世南幼年學書於王羲之七世孫，著名書法家僧智永，受其親傳，妙得「二王」及智永筆法。虞世南為人沉靜寡欲，志性剛烈，議論正直，深得唐太宗器重。他的書法，筆勢圓融遒勁，外柔而內剛。論者以為如裙帶飄揚，而束身矩步，有不可犯之色。他的書法，得到智永的傳授，繼承了二王的傳統，收到很好的效果，稱得起接魏晉之緒，啟盛唐之作，與歐陽詢、褚遂良、薛稷號稱初唐四大書家。他的楷書筆圓體方，外柔內剛，無雕飾氣息。

---

<sup>88</sup>唐·虞世南，〈書旨述〉，收錄於《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年，頁109。

### 第三章 《書譜》美學思想分析

孫過庭《書譜》對於書法的本質、書法的審美理想、書法創作的主客觀條件、書法欣賞的原理等作了詳細的論述，因此本章將側重分析孫過庭之《書譜》美學思想，其書法理論對儒、道二家思想的理解及運用，並析評其書法美學思想的特色，以凸顯《書譜》美學的淵源、特色及價值所在。

美的本質問題，是美學中最基本的問題。在美學史上自從柏拉圖說「美是難的」以來，許多人都用不同的方式重複柏拉圖的這一說法。與西方美學相比，中國美學有自己獨特的範疇和體系，那就是以審美意象為中心。因此，中國古代思想家不去談美的本質問題，也沒有專門的論美專著，但是，這決不意味中國古代思想家、美學家不談美。其實他們以獨特的審美視覺審視美，以感悟的方式表述美。

在先秦諸子百家中，儒、道兩家的觀點各不相同，儒家主張積極的入世，道家主張出世。儒家講「仁、仁愛」，道家講「道法自然」，他們認識美也不同。道家代表人物有老子、莊子，儒家代表人物有孔子、孟子、荀子。本文之目的，旨在探討先秦時代儒、道兩家之思想，以作為建立中國美學思想源流的基礎，並期借以對孫過庭《書譜》的影響加以說明。

#### 第一節 美學思想源流

##### 一、儒家的美學思想

###### (一) 孔子的美學

孔子美學的出發點和中心，是探討審美和藝術在社會生活中的作用。孔子認為，審美和藝術在人們為迄達到「仁」的精神境界而進行的主觀修養中能起到一種特殊的作用。同時他還看到，審美、藝術和社會的政治風俗有著重要的內在的聯繫。因此他十分強調美育的重要性。他是中國歷史上第一個重視和提倡美育的思想家。

孔子認為，為了使藝術在社會生活中能產生積極的作用，必須對藝術本身進行規範，藝術必須符合「仁」的要求，必須包含道德的內容。因此，他強調「文」和「質」的統一，「美」和「善」的統一，強調「樂而不淫，哀而不傷」、「即」「和」的審美標準。孔子提出了一系列美學範疇和美學命題。孔子的美學思想在歷史上影响很大，形成了一種把藝術和政治教化緊密聯繫在一起的傳統。這是中國美學史上一種十分強而有力的傳統。

在中國封建社會兩千年歷史的長河中，儒家思想以其強勁的勢頭逐步發展、完善並滲透到社會的各個方面。「要想深刻的理解一種規矩或一種制度、一種法律準則或一種道德準則，就必須盡可能地揭示出它地最初起源;因為在其現實和過去，存在著必不可分的關聯。」因此，解讀儒家始祖孔子開始。

### 1. 孔子論「美」與「善」、「文」與「質」

孔子肯定審美和藝術在社會生活中可以起重要的作用，根據這種觀點，孔子又反過來對審美和藝術進行規定。

《論語》有兩段記載：<sup>1</sup>

子在齊聞《韶》，三月不知肉味，曰：「不圖為樂之至於斯也。」

（《論語·述而》）

子謂《韶》：「盡美矣，又盡善也，謂《武》：盡美矣，未盡善也。」

（《論語·八佾》）

這一段記載告訴我們，孔子從韶樂獲得了很大的審美享受。韶樂為什麼能使孔子產生這麼大的美感呢?第二段記載回答了這個問題。孔子認為，韶樂不僅符合形式美的要求，武樂則不完全符合道德的要求。可見，在孔子看來，藝術必須符合道德要求，必須包含道德內容，才能引起美感。我們在上一章說過，老子已經把「美」和「善」區別開來了。《論語》的另兩段記載也說明孔子的這個思想：

---

<sup>1</sup>葉朗，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁45。

子曰：<sup>2</sup>「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」

（《論語·陽貨》）

子曰：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」。（《論語·八佾》）

第一段記載是說，「樂」作為一種審美的藝術，不只是悅耳的鐘鼓之聲，它還要符合「仁」的要求，要包含道德的內容。第二段記載是說，一個人如果不仁，「樂」對他就沒有意義了。兩段記載都強調了同一思想：在「樂」（藝術）中，「美」和「善」必須統一起來。

孔子的這個思想，和他關於藝術在社會生活中的作用的想法是一致的。孔子認為，藝術可以在人的主觀意識修養中起到十分積極的作用。但是，並不是任何一種藝術都可以起到這種作用。所以，孔子強調「美」與「善」的統一，強調藝術要包含道德內容，是完全符合他本人思想的邏輯的。「美」與「善」的統一，在一種意義上，也就是形式與內容的統一。「美」是形式，「善」是內容。藝術的形式應該是「美」的，則內容則應該是「善」的。

孔子提出的「文質彬彬」的命題可以進一步表明這一點。《論語》記載：

質勝文則野，文勝質則史。文質彬彬，然後君子。（《雍也》）

這是講人的修養。「質」是指人的內在道德品質，「文」是指人的文飾。孔子認為，一個人缺乏文飾（質勝文），這個人就粗野了。一個人單有文飾而缺乏內在道德品質（文勝質），這個人就虛浮了。只有「文」和「質」統一起來，才成為一個「君子」。「文」和「質」的統一，也就是「美」與「善」的統一。

孔子的這個思想，在美學史上影響很大。歷代的美學家、文學家、藝術家，在藝術的內容和形式的關係的問題上，多數人都主張內容和形式的統一，即「質」和「文」的統一，而反對「質勝文」和「文勝質」這兩種偏向。

---

<sup>2</sup>葉朗，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁46。

根據這種「美」、「善」統一的觀點，孔子提出了他對藝術的審美標準。《論語》記載：

子曰：「關雎，樂而不淫，哀而不傷。」

孔子說：「《關雎》這篇詩，「快樂卻不淫穢，悲哀卻不傷痛。」這就是孔子的審美標準。就是說，藝術包含的情感必須是一種有節制的、有限度的情感。這樣的情感告「禮」的規範，是審美的情感。鄭聲的情感過分強烈，超過了一定的限度「淫」，不符合「禮」的規範，所以不是審美的情感。孔子的這個審美標準，用一個字來概括，就是「和」。「和」這個概念，在孔子以前就有了。史伯(活動年代約在公元前 806—前 771)就說過：所謂「和」，就是性質不同的東西結合在一起。史伯認為，只有不同的色、聲、味的簡單重複「同」，就不能產生美，如果只是單一的，運、味的簡單重複「同」，就不能產生美。史伯說的「和」，就包涵有矛盾的統一的涵義。

## 2. 孔子修道歷程

孔子立足於現世人生，關注生命的成長，關心精神的自由，主張在與人交往的具體行為過程中獲得自身，在具體而複雜的生存境域中成就自身。

孔子曰：

吾十有五而志於學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不踰矩。(《論語·為政》)。<sup>3</sup>

作為孔子自述其生命成長與人格完善的人生歷程。孔子的一生是不斷實現超越的一生，隨著年歲的增進，人生不斷攀越更高的境界。孔子之言與行作為，歷史原型或人格原型的感召性象徵，一經匯入整個文化傳統的生之流中，就到處都能透過多數人的實踐，顯示出生動普遍的範型意義和精神價值。

人生年少時要「志於學」，《論語》以「學而時習之，不亦悅乎？」(《論語·

<sup>3</sup>參見傅佩榮編，《學庸論語·為政篇》，臺北：祥新印刷公司，1999年，頁22。

學而》) 4開篇，學字共出現了六十四次，可見在孔子那裡，於人生之中，學的重要性，整部《論語》就是教人如何「學」做人而成「仁」。所以通過學才能完善人格，成就完美的人生，實現內在的超越，所以說「君子學以致其道」(《論語·子張》) 5，「君子學道則愛人」(《論語·陽貨》) 6。

「三十而立」乃能夠如其所是地生活，是初步的安身立命；「四十不惑」則意識到了自身存在本性之「然」，是「我欲仁」；當「五十而知天命」則體識到自身存在，本性之「所以然」，知道了「仁」是天道合於人心，所謂「天命之謂性」。「知天命」是「知之」，是從認知上有意識的行仁，還不是真正的自由；「耳順」相當於「好之」，是從情感認同上踐行仁道，不再那麼勉強，感覺要自由自在得多了；而「從心所欲，不踰矩」則是「樂之」，真正獲得了「從仁」的自覺，是徹底的自由自在。一方面能「從心所欲」，率性而為，隨意而行，一如自然，不假安排；另一方面「不踰矩」，不違禮犯規，不違法亂紀，臻達了真正的，自身存在性顯現境域的自由審美樣態，內化為一種「從心所欲」的至真至善合於至美的「樂之」藝術境界，也是「美樂」之人生境界。這是人在長期的成長中形成的中正而真摯的內在性情的隨時隨境的自然流露，這樣的自然而然，自覺自願是至真至善的，也是至美的。

孔子認為理想人格既符合社會的秩序，也尊重自己的真情實感，就是「從心所欲，不踰矩」。「矩，法度之器，所以為隨其心之所欲而自不過於法度，安而行之，不勉而中也」，所謂「從心所欲，不踰矩」就是一種與天地萬物合一的自由境域，是完美和完善的宇宙在人生中的再現，是具有審美意味的詩性主體人與自然、社會、宇宙的和諧存在。美學意義上的自由乃心靈的自由；就是如其所是，像本身那樣存在，「即事物的本質就是自由」。事物的本質表現為一個關係性的過程，它涉及自我限制和基於敏感性對其他存在者，以及對存在之不同模式之開放性的有限立場的妥協，「自由」是「由於自由」，而不因為外力，是「自己做主」。

<sup>4</sup>參見傅佩榮編，《學庸論語·為政篇》，臺北：祥新印刷公司，1999年，頁1。

<sup>5</sup>〔宋〕朱熹，《四書章句集註》，臺北：鸞湖出版社，1984年，頁189。

<sup>6</sup>〔宋〕朱熹，《四書章句集註》，臺北：鸞湖出版社，1984年，頁176。

自由的心是處於一種充滿生機，開放而飽滿的狀態，是一個永不停息的創造過程，任何一種外在事物與這種思想狀態接觸時，都會引發這種思想綻放出新的面貌來，在人生的生存境域中，能因時而動，恰到好處，乃自然而然，時時處處圓融，是日臻於不勉而中，不思而得之從容中道。

孫過庭突出了書法藝術的地位，以書法藝術作為君子立身安命的基石。《書譜》云：「君子立身，務修其本」這一句話用了《論語·學而》「君子務本，本立而道生」的話，把書法提到了「本」的高度。以為書法藝術一則可以「功定禮樂」，二則可以使書家「妙擬神仙，猶埏埴之罔窮，與工爐而並運」，這是著眼於藝術陶冶個體情操的審美功能。孫過庭認為學習書法的過程實際上是人格漸次發展的過程。其云：

初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。仲尼云：「五十知命」、「七十從心」故以達夷險之情，體權變之道，亦猶謀而後動，動不失宜；時然後言，言必中理矣。

孫過庭以孔子所說「成人」的過程比喻學書之步驟，「初學分佈，但求平正」「既知平正，務追險絕」、「既能險絕，復歸平正」，是一個身心日益趨向成熟的過程。通過「思」與「學」，體驗融合「達夷險之情，體權變之道」而使書法臻於「人書俱老」的極境。

在孫過庭看來，學習書法的過程實際就是一個體悟的過程，書家正是通過自身各方面修養的提高而達到對藝術的徹悟。儒家也是十分重視道德內涵在藝術中的地位，孔子認為，音樂乃至藝術既能給人以感官的享受、美的浸染，又能給人以精神的提升與淨化。要做到這兩者的統一，唯有「盡善盡美」。

孔子推崇「善」、「美」結合，但以「善」為先，《論語·八佾》：「人而不仁，如樂何」，明顯表現出以善為核心的思想。

孔子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝」（《論語·述而》）<sup>7</sup>。人生以聞道為志向，以立德為依歸，就依於仁而遊心於藝術，才能使精神進入自由的境界，正如徐復觀先生所言：是從具體生命的人心目中，挖掘出藝術的根源，在藝術把握到精神自由解放的關鍵。

朱子注曰：「日用之間，無少間隙，而從容，忽不自佑其入於聖之域矣。」<sup>8</sup>這是一種無拘無礙的「現物適情」的感性生活。在不知不覺的優游現要中便獲得了性情的陶冶和理性的昇華，是超越了禮，由外作後獲得的心靈的自由契合，是道德境界的審美化，是不受任何現實條件的約束，超越了世俗功利的人靈自由之「游」。「游」的人生和暢歡快，無所阻礙，通過人生的藝術化，可供外在的道德規範內化，成為人的自然自覺的本性，道德仁藝統一於人的存在，自由的心靈進入審美的自覺。「成人」的審美實踐過程是一個從感性到理性，再到感性的過程，人的社會理性與個體感性相融相洽。這樣的人生舒卷開合自如，可以進，可以退；可以行，可以止；可以仕，可以隱，無可無不可。也就是歐陽修所描述的：達者兼濟天下，窮者獨善其身，兼濟天下時，享受著富貴者之樂；獨善其身時，享受著山林者之樂。這樣的人生是在天人合一的「美樂」存在中把握住了心靈的自由，是一種人自身的富感性意蘊和生命情趣的存在樣態。

### 3.入則孝出則悌，行有餘力則以學文

是孔子對學生的要求：在家孝敬父母，出門尊重師長，為人謙虛謹慎、講究誠信，胸懷博愛之心，對仁者特別親近。以上是為人的基本要求，在此基礎上，孔子要求弟子們多讀一點書。當然，這裡的學文，不僅僅是指學習書本知識，也包括學習各種技藝（古時稱六藝）。

孔子以造就一批有較高道德素養、有知識的弟子作為自己畢生努力的目標。其中《論語·學而》第一句，「入則孝，出則悌，謹而信，泛愛眾，而親仁」，是孔子對學生道德素養的基本要求；第二句，「行有餘力，則以學文」，則是孔子希

<sup>7</sup> 〔宋〕朱熹，《四書章句集註》，臺北：鸞湖出版社，1984年，頁94。

<sup>8</sup> 〔宋〕朱熹，《四書章句集註》，臺北：鸞湖出版社，1984年，頁94。

望學生同時成為有知識、有真才實學的人。從行文的順序中我們就可以很清楚地看到，孔子把人的道德素養看作是第一位的，他不希望自己的學生成為僅有知識而缺乏道德的人。因為在現實生活中，學文而無行者太多了。所以，孔子首先強調：做人與讀書，做人是第一位的。你可以行而無學文，但不可學文而無行。在行有餘力的基礎上，他同時要求你去學文。這不僅是因為多讀書可以增長我們的知識學問，而且對於提升我們的道德素養也是有正面作用的。今天，我們在這裡認真讀《論語》，接受古聖先賢思想的薰陶，對於培養我們高尚的道德素養，增長我們的知識學問，具有特別重要的現實意義和深遠的人生價值。

孫過庭也奉行儒家以「善」為先的藝術標準，《書譜》在評二王書法優劣時的一段話很有深意：

安嘗問敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」安云：「物論殊不爾。」於敬又答：「時人那得知！」敬雖權以此辭折安所鑒，自稱勝父，不亦過乎！且立身揚名，事資尊顯，勝母之里，曾參不入。以子敬之豪翰，紹右軍之筆札，雖複粗傳楷則，實恐未克箕裘。況乃假託神仙，恥崇家範，以斯成學，孰愈面牆！後羲之往都，臨行題壁。子敬密拭除之，輒書易其處，私謂為不惡。羲之還見，乃歎曰：「吾去時真大醉也！」敬乃內慚。是知逸少之比鍾張，則專博斯別；子敬之不及逸少，無或疑焉。

孫過庭認為王獻之書法不及其父，所持標準即是儒家的倫理道德。文中「立身揚名」一詞出自《孝經·開宗明義》，云：

立身行道，揚名於後世，以顯父母，孝之終也。<sup>9</sup>《史記·鄒陽傳》云：  
母之里，曾參不入<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> 《孝經·開宗明義章》曰：「立身行道，揚名於後世，以顯父母，孝之終也。」阮元校勘，《十三經注疏》，臺北，大化。上引文即《書譜》言「立身揚名，事資尊顯」之所本。

說孔子的弟子曾子為孝子，因裏巷名為「勝母」，曾子便不入內，因名不順也。《書譜》記載的王獻之行為恰與曾參形成了極大的反差，王獻之「自稱勝父」，是不孝；「假託神仙」（王獻之在《飛鳥帖》中假託自己的書法得自神仙傳授），也是不孝。人格的缺失導致了藝術價值的貶值，因此王獻之的書法遠遜其父，這就是孫過庭的結論。在今天看來，孫氏的看法未免一廂情願，因為書法成就的高低未必與倫理掛鉤。但在初唐，王獻之的做法顯然與儒家的倫理精神相悖，因此孫過庭對其人其書橫加指責也在情理之中。由上可知，孫過庭既強調藝術對個體的感染作用，也注重創作個體人格對藝術的影響，這種觀點當源於儒家美學。

#### 4. 盡善盡美

「盡善盡美」是孔子在《論語·八佾》裡評論《韶》樂時提出的一條重要審美標準，但它不僅是一個針對特定審美物件的範疇，而且是中國古典美學的核心精神之一。盡善盡美的美學內涵非常豐厚，它從一開始就與和、教化、人格修養等結下了不解之緣，特別強調美與社會和諧、道德教化、人格修養的相互促進作用。它既是對孔子以前中國古典美學思想的集中概括，也深遠地影響了後世美學思想和藝術表現的發展，是中國古典美學發展的內在要求。

孔子在美善關係問題上提出的具有深遠意義的看法。出自《論語·八佾》：「子謂《韶》盡美矣，又盡善也。謂《武》盡美矣，未盡善也。」這裡孔子首次將美與善區別開來，看到了美與善的矛盾性。他認為，美不同於善。因為從善的觀點看是完滿的東西，從美的觀點卻可能是不完滿的。美具有獨立存在的價值。「盡善」並不等於「盡美」。但是孔子又認為，美同善相比，善是更根本的。美雖然能給人以感官的愉快，但美必須符合「仁」的要求，即具有善的內涵，才有社會的意義和價值。因此他主張既要「盡美」，也要「盡善」，美與善要實現完滿的統一。孔子這一思想對後世的文與道、華與實、情與理等問題討論都產生了深遠的影響。

## 5. 中庸

而「中庸」做為一種至德，也是孔子的美學評價的標準。故他提出「樂而不淫，哀而不傷」（八佾篇）的原則，即是「中庸」標準的具體表現。

「盡善盡美」儒家論藝術，主要興趣在於藝術的功能。意為通過對各種技巧的掌握而達到自由自在的狀態，其終極目的還是修身養性、立身成德。孔子的美學是他整個美學體系中的重要組成部分，它同孔子的核心思想的「仁學」有著直接的聯繫。孔子的美學實際是從仁學出發去觀察和解決審美和文藝問題所得的結論。孔子所謂的「美」，常常同他的「仁」有必然的聯繫。孔子說：「子曰：裡仁為美。擇不處仁，焉得知？」在此孔子的意思是說，仁德是根本，它是人擇居、立身的條件。

「仁」是孔子的思想中心，內容非常豐富，既有消極的一面，如：「克己復禮為仁」；又有「愛人」等積極的一面，愛惜人的生命，尊重人的價值，人與人之間相互親近有愛，這是孔子「仁」的根本。一個生命達到「仁」的準則，於人於己都有利，就是善，也就是美。孟子認為美和善是統一的。（《論語·八佾》）<sup>10</sup>，便明示如無善德，則雖有美才，也無價值，當然，德與才，善與美，或道德與生命，畢竟還是應該合一的，這才是儒家的生命觀、文化觀、美學觀裡最高理想與境界。

對自然美的看法。孔子對自然的審美有自己的感悟，他的「知者樂水，仁者樂山，知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。」其中的「知者」和「仁者」對山水的不同愛好就包含對自然美的看法，而且還認為人的性格品質不同，他們對自然山水的喜愛也就不同。這段話還進一步說明，一定的自然物件之所以引起人們的喜悅，是因為他們具有某種和人的精神品質相似的形式特徵。「知者」即聰明人，具有反映敏捷的「動」的特點因此喜歡流動的水；「仁者」寬厚、穩健，具有「靜」的特點因而喜歡闊大寬厚、巍然不動的山。於是李澤厚說「這實際上是在美學史上第一次揭示了人與自然在廣泛的樣態上有某種內在的同形同構從而可以互相

<sup>10</sup>參見曾昭旭，《充實與虛靈-中國美學初論》，臺北，漢光文化出版社，1993年，頁34。

感應交流的關係。」因此，在孔子看來，一些自然景物之所以為人所樂，能夠引起人的情感反應，是因為他們的形式特徵和人的精神品質相聯繫。人們有興趣去欣賞自然，是因為它能夠滿足人們的精神需要，因此這樣的自然美必然帶有審美特徵，成為審美物件。

對後世的影響。孔子的「知者樂水，仁者樂山」這一審美觀點，到了後代形成了「比德」觀，於是有了是「松、梅、竹」歲寒三友，把它們用來象徵具有頑強品格的人。屈原在《離騷》中用香草、香花比喻君子和美人，這些都受到「比德」觀的影響。總之，先秦儒道兩家從不同的角度去認識美，揭示美的本質，這對後來的許多美學家產生了深遠的影響。美的研究呈現多元化的發展，這也為美學的繁榮打下基礎。

## （二）孟子

### 1. 充實之謂美

#### （1）自覺的創造性

關於一個生命應有那些內涵，我們首先要有一個觀念就是：這些內涵都不是外加而有的，或說不是由外力教育塑造而成的；而全是由內在真心的自覺而自我發生、自我塑造而成。這就是孟子所謂「義內」，所謂「盡心知性」。意思就是說：創造的根源在人生命內部，這根源就是良心；人只要能發揮良心的創造性能「盡心」，就能掌握他的生命而使其具有意義「知性」。

這意思如果用美學的範疇來講，就是：藝術創造的根源在人內在的藝術心靈，人是靠著發揮藝術心靈的創造性能，來貫注充實到他的形驅之中，而使他的生命煥發出美的光采，而成就他美的生命體，而這整個美的生命體，就是一切藝術活動的主體或本體。<sup>11</sup>

孟子曾說：「形色天性也，唯聖人然後可以踐形。」（《孟子·盡心》），意思就是：每個人的形驅都可以是一個充實飽滿有意義的主體，但只有認真修養到聖人的地步，才真能充實這形驅到飽滿的程度。

<sup>11</sup>參見曾昭旭，《充實與虛靈-中國美學初論》，臺北：漢光文化出版社，1993年，頁41。

## (2) 自覺的創造性而有的德性

關於這意思，孟子有兩段話說得極好：

可欲之謂善，有諸己之謂信，充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之謂神。（《孟子·盡心下》）

在這一段中，孟子明白地是以良心或合乎人性的意向為善。但在可欲的階段還只是虛的意向或念頭而已，必須經實踐讓這意向貫注到形驅或生活諸事之中成為具體的德性（有諸己）才是真實的生命內涵（信）。然後當這些德性使生命愈來愈充實到飽滿的程度時，一種屬於美的光采就流露了。等這種美的光采的流露到了自然呈現，不假安排的地步，那就是美學的最高境界，就是所謂神，所謂化境。<sup>12</sup>

由此可知孟子的美學思想，重視人格美的論述<sup>13</sup>。孟子認為，人生來就具有善心，這種善心就是儒家仁、義、禮、智等道德觀念的萌芽。他說<sup>14</sup>

「無惻隱之心，非人也，無羞惡之心，非人也；無辭讓之心，非人也；無是非之心，非人也。惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。人之有是四端也，猶其有四體也。」

孟子說：「沒有憐憫傷痛的心，不能算是人；沒有羞恥憎惡的心，不能算是人；沒有謙辭禮讓的心，不能算是人；沒有是非善惡的心，不能算是人；憐憫傷痛的心，是仁的發端；羞恥憎惡的心，是義的發端；謙辭禮讓的心，是禮的發端，辨別是非善惡的心，是智的發端；一個人有仁義禮智這四端，就如同身上有手足四肢一樣。」

<sup>12</sup>參見曾昭旭，《充實與虛靈-中國美學初論》，臺北：漢光文化出版社，1993年，頁43。

<sup>13</sup>參見葉朗，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁60。

<sup>14</sup>參見葉朗，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁60。

按照這種說法，仁、義、禮、智等封建道德觀念，就是人心固有的東西，是以人的本性為依據的。但是，孟子還是認為，人生來就有善心。雖然人生來有善心，但是完善道德的形成仍要通過後天修養，人如果具備了完善的道德，他的人格精神就能放射出美的光華，還能引起人的喜悅。在孟子看來，這是因為人的人格精神有別於動物的本性。他說：「生亦我所欲也，義亦我所欲也，二者不可得兼，舍生而取義者也。」這裡的「義」指的是高尚的人格精神。在他看來，當具有善的意義的人格實現表現為人的自我肯定的時候，喚起的不僅是人們敬重的道德感，而且會喚起人們敬贊的審美感，因為人們在人格實現的境界中，看到了自由，看到了人的自我超越，看到了人的支配力量。

孟子還認為，人格精神可以通過外在形體加以顯現，而外在形體只有顯現出高尚的人格精神時，才會「生色」，才會美。

孟子說：「君子所性，仁義禮智根於心，其生色也，晬然見於面，盎于背，施於四體，四體不言而喻。」意思是：只要仁義禮智紮根在人的心中，形成高尚的人格，它就能使形體「生色」。它表現在面容上，使人的面容純和溫潤；它還反映在肩背上，手足四肢上；只要一舉手，一投足，就叫人一目了然。孟子的人格精神美，是內在精神和外在形體的統一。

孟子在充分認識人格美的基礎上，提出了「充實之謂美」在他看來，人有了仁義禮智等品德，有了高尚的人格精神，才叫「充實」。孟子的「充實之謂美」雖然講的是個體修養，但也是孟子對美的本質看法。這一觀點對後世也有深刻的影響。

## 2. 孟子養氣說

過去的一些著作談到歷代文論，畫論中關於「氣」的理論時<sup>15</sup>，往往溯源於孟子的養氣說。其實，孟子的養氣說並不是「氣」的學說開端。「氣」的學說的開端是《管子》四篇的精氣說。

---

<sup>15</sup>參見葉朗著，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁104。

「養氣」是孟子提出的一種修養方法。孟子說：「我善養吾浩然之氣。」（《孟子·公孫丑上》）這種「浩然之氣」，並不是《管子》四篇中講的物質性的精氣，而是一種主觀精神力量，是一種勇往直前、無所畏懼的主觀心理狀態。

孟子認為，這種「浩然之氣」要靠「養」才能獲得。養氣的方法是「配義與道」。孟子說的「道」，與老子說的「道」不同。孟子說的「道」是指仁義之道。「義」是指符合仁義之道的行為，即符合人的善性的行為。「配義與道」，就是一方面又明白仁義之道，具有正確的世界觀，另一方面要不斷地去做人所應該做的事。時間長了，自然生出「浩然之氣」。

孟子認為，這種「浩然之氣」的力量是很大的。他說「其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。」（《孟子·公孫丑上》）這種主觀精神性的「浩然之氣」可以大到「塞於天地之間」。這就變成了自我擴張。所以這是一種誇大主觀能動性的唯心主義的理論<sup>16</sup>。孟子的養氣說在中國歷史上影響很大。這種影響，至於它在美學史上的影響，並不像我們一般想像的那麼大。這一點，我們在研究魏晉南北朝美學時就可以看得很清楚。

### 3.孟子獨樂樂不如眾樂樂

莊暴見孟子，曰：「暴見於王，王語暴以好樂，暴未有以對也。」王曰：「好樂何如？」

孟子曰：「王之所好樂甚，則齊國其庶幾乎！」

他日見於王曰：「王嘗語莊子以好樂，有諸？」

王變乎色，曰：「寡人非能好先王之樂也，直好世俗之樂耳。」

孟子曰：「王之所好樂甚，則齊其庶幾乎！今之樂猶古之樂也。」

曰：「可得聞與？」

曰：「獨樂樂，與人樂樂，孰樂？」

曰：「不若與人。」

曰：「與少樂樂，與眾樂樂，孰樂？」

<sup>16</sup>參見葉朗著，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁105。

曰：「不若與眾。」

齊國的部長莊暴，去見孟軻先生說，「我前日跟宣王見面，宣王告訴我說，他喜好音樂。我當時沒有表示什麼意見。」莊暴就問孟軻先生說：「宣王喜好音樂，對政治有什麼影響呢？」

孟軻先生回答說：「宣王如果愛好音樂，到了非常專業的水準，那麼齊國就沒有什麼問題會擺不平的！」

過了些日子，孟軻先生去見齊宣王，問說：「宣王曾經告訴莊暴先生說，你很喜好音樂，有這樣的事嗎？」

宣王嚇了一跳，臉色難看地說：「我不是喜歡古典音樂，我只是喜歡現在的流行音樂而已。」

孟軻先生說：「不管是哪一種音樂，宣王如果有專業的水準，那麼，齊國就非常地有希望，古典音樂或流行音樂都可以。」

宣王問孟軻先生說：「這個道理可以講給我聽聽嗎？」

孟軻先生說：「一個人獨自演奏音樂的快樂，比和別人共同演奏音樂的快樂，哪一種比較快樂呢？」

宣王回答說：「一個人獨自演奏，當然不如和別人共同作樂來得快樂。」

孟軻先生又問說：「和少數人共同演奏音樂比較快樂，還是和很多人共同演奏音樂比較快樂呢？」

宣王說：「和多數人共同演奏音樂比較快樂。」

總之任何藝術或專業技能，要學到非常頂尖專業，一定要花很多的心力，很有耐心仔細去琢磨，很有毅力地去克服困難，很細膩地去思考許多的細節，非常理性地去推理所遇到的瓶頸。所以，專業人士一定有相當的品德與修養。

一個人獨自練樂器，跟參加樂團一起練習，是完全不同的學習環境。一個專業的音樂家，不但要獨自練習，把技巧練得純熟，同時也要有能力跟別人搭配合作，這個過程也需要克服許多的難關，並且要具備同理心。

一個領導人如果有品德、有修養、有同理心，就容易苦民所苦，不會只是嘴巴說說而已。如果一個人沒有專業能力，他很難具備同理心，也很難有品德。

### (三)《周易》的美學

《周易》是我國古代一部最重要的文獻典籍之一，包含《易經》、《易傳》兩個部分，為「六經之首」，「三玄」之一，歷來受到人們的高度重視，這不僅在於它的哲理性、科學性，還在於它的美學價值。

#### 1.《周易》乾卦的啟示

從文化發生的角度來探析，研究中國文化，則不能不首先想到《周易》。《周易》通行本和帛書本均含《易經》和《易傳》。《周易》是中國古代人在長期積累起來的十分豐富的卜筮記錄基礎上編纂而成的一部占筮書，所以宋代大儒朱熹云：「易本卜筮之書」。然而《周易》蘊含極豐富的哲理，豈可僅以「卜筮之書」視之？

況且《周易》亦相當廣泛地展現了中國古代社會經濟、政治、軍事、文化結構以及生活方式、倫理道德、風俗習慣、心理結構等等。其次，《周易》八八六十四卦三百八十四爻，森羅畢備，層層推廣，實是深具邏輯，可與時俱移的變動、機制；而其所蘊含的天人合德中心思想，則屬中國騰衝超拔，歷百世未的不變核心。

吳康《周易大綱·序》云：

易為中國最古之哲學書，始以卜筮傳，逮十翼諸辭，先後問作，探蹟索隱，鉤深致遠。凡宇宙自然之理，人物事變之情，曼衍恢弘，涵苞無外，遂使皇古卜筮之書，轉多幽思經緯之作；於象數之中，窮義理之致。而易為中土最古哲學經籍…。洋洋乎宰制萬物之義，具存斯<sup>17</sup>！

可見《周易》確是中國學術之源，亦是六經機樞所在。

《周易·乾·初九》：潛龍勿用

程頤《周易程傳》云：

---

<sup>17</sup>吳康著，《周易大綱》臺北：台灣商務印書館，1991年，頁1。

乾以龍為象，龍之為物，靈變不測，初九在一卦之下，為始物之端，陽氣方萌，聖人側微，若龍之潛隱，未可自用，當晦養以俟時。<sup>18</sup>（註）

朱熹《周易本義》云：

初陽在下，未可施用，故其象為潛龍，其占日勿用。<sup>19</sup>

因而「潛龍勿用」，有如潛伏的龍，暫時不能施展才用，錢穩（中國文化傳統中之史學）以《周易》《乾》卦之爻述說孔子教育事業之潛伏期、飛躍期、退藏期三時期，而初九「潛龍勿用」猶人生之預備期。<sup>20</sup>

有如一位胸懷大志的人，在羽毛未豐之時，為了培養自己的力量，為了避免敵人的傷害，必須深自隱藏，大智若愚，大勇若怯，亦象徵一位初入社會的新鮮人，由於職位不高，經驗亦有所不足，所以應該多學習，多觀察，少發表意見，此即是「晦養以俟時」。

總而言之，《周易》實乃中國傳統文化的大根大本，而宋代大儒朱熹則云：歷經天下許多事變之後，讀《易》方能明理。而由上述《周易》《乾》卦之探析，其對人生豐富之啟示，實是毋庸置疑。

《易·繫辭下》說：

古者包（伏羲）氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。

這段話是演繹《易》的易理，也是創造漢字的原理。古時候伏羲氏治理天下，抬頭觀察天上日月星辰布列之現象，俯身觀察大地山澤水土高下之情狀，又觀察飛禽走獸身上羽毛之紋理，及其適宜生存於大地之生態環境，近則取象於人之一身，遠則取象於宇宙萬事萬物，於是創作了八卦，用以融會貫通乾天坤地化育萬物、神奇高明之德性，而歸類出萬事萬物之情態。

<sup>18</sup>黃思天著，《周易程傳註評》高雄：復文圖書出版社，2004年，頁2。

<sup>19</sup>李光地著，中國文化傳統中之史學 台北：書樓文教基金會 2000年，頁127-128。

<sup>20</sup>錢穩著，中國文化傳統中之史學，台北：書樓文教基金會，2000年，頁127-128。

孫過庭《書譜》云：

《易》曰：「觀乎天文，以察時變；觀乎人文，以化成天下。」況書之為妙<sup>21</sup>，

近取諸身。假令運用未周，尚虧工于秘奧；而波瀾<sup>22</sup>之際，已浚發於

靈臺。必能傍通點畫之情，博究始終之理，鎔鑄蟲<sup>23</sup>篆，陶均草隸。

體五材<sup>24</sup>之並用，儀形不極；象八音<sup>25</sup>之迭起，感會無方。

孫過庭《書譜》記載《易經》上說：「觀看天文，可以察知自然時序的變化；瞭解人類社會的文化現象，可以用來教化治理天下。」何況書法的妙處，往往取法於人本身容貌的特徵。假使筆法運用還不周密，其中奧秘之處也未掌握，就須經過反復實踐，發掘積累經驗，啟動心靈意念，以指使手中之筆。學書須懂得使點畫能體現情趣，全面研究起筆收鋒的原理，融合蟲書、篆書的奇妙，凝聚草書、隸書的韻致。體會到用五材來製作器物，塑造的形體就當然各有不同；像用八音作曲，演奏起來感受也就興會無窮。

孫過庭《書譜》又云：「語過其分，實累樞機<sup>26</sup>。」

語出《易·繫辭上》：「言行，君子之樞機。樞機之發，榮辱之主也。言行，君子之所以動天地也，可不慎乎！」孫過庭據以造語，意謂：一個人對於評定是非、善惡、美醜……等，作價值判斷時，皆不可不慎，若是任意發言，不符應，難免自暴其短，有損清望。

從以上的分析看來，孔子與孟子的美學思想，其關聯性是：仍然是以儒家思想的核心議論為主。若從「真、善」而臻至於「美」的角度切入觀察，那麼孔子

---

<sup>21</sup>參見王仁鈞撰述，《書譜導讀》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，2003年，頁100。《易》曰：「觀乎天文……以化天下。」；語出《周易·卦》。意謂一切的作用效果，都可從現象探知。

<sup>22</sup>波瀾：指用筆時的提、按、落、收等搖曳起伏。

<sup>23</sup>蟲：指古籀，所謂蝌蚪文一類的古文奇字。

<sup>24</sup>五材：五行，金、木、水、火、土；見《左傳·襄公二十七年》：「天生五材。」的注文。

<sup>25</sup>八音：《周禮·春官》：「撥之以八音：金、石、土、革、絲、木、匏、竹。」

<sup>26</sup>參見王仁鈞撰述，《書譜導讀》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版，2003年，頁104。

注：樞機，動之主也。此處指內在品質的表徵。

的美學思想既然從「仁道」出發，亦即是「善」；而荀子的美學思想，是從理性認知為起點，亦即是「真」，故「真」與「善」皆臻於「美」，其立論就均為儒家思想的軸心了。

就以中國第一部完整、系統的文藝理論巨著《文心雕龍》來論，不但大量地引用《周易》，而且它的四十九篇文藝論說和一篇序言，也是取義於《繫辭》的「大衍之數五十，其用四十有九」，即「位理定名，彰乎大易之數，其為文，用四十九篇而已。」《繫辭上》說：「《易》與天地準，故能彌綸天地之道。」朱熹曾非常感歎地說：「至哉，易乎！其道至大而無不包，其用至神而無不存。」《易》無所不包，當然也包涵著文學、藝術，以及人們的審美觀念和審美活動。劉勰就曾說：「論、說、辭、序，則《易》統其首。」《周易》已包含著豐富的審美意識，並揭示出不少審美規律。中國的美學理論皆濫觴於《周易》，尤其是關於天地人三才的關係、天人合一，陰陽、剛柔之氣和擬物制象等哲學思想內涵，從而生發出豐富的具有中國特色的美學範疇，奠定了中國傳統審美觀念，正如王夫之所說的，美是「兩間之固有者，自然之華，因流動生變而成綺麗。」兩間，指天地之間。所以在藝術上要求「默契天真，冥周物理」。《周易》的美學思想具有十分豐富的內容，這裡僅就《周易》中所蘊含的美的表現、中和之美、變化之美、陽剛之美、陰柔之美等試作探討。

## 二、道家的美學思想

### （一）老子的美學

老子<sup>27</sup>（約西元前 571 年～西元前 471 年），字伯陽，諡號聃，又稱李耳（古時「老」和「李」同音；「聃」和「耳」同義）。苦縣曆鄉曲仁裡（今河南省鹿邑市太清宮）。

道家的代表人物老子，他的哲學中心是「道」，老子認為「道」是宇宙萬物之根本，選於天地而存在，是渾然而存的，它沒有聲音，沒有形狀，是不依賴天

---

<sup>27</sup> 參見劉詩，《中國古代書法理論管窺》，江蘇教育出版社，2003 年，頁 19。

地萬物而獨立的絕對存在；它不是僵死不變的，而是永不停息地迴圈運動著；它巨大無朋，是天地萬物之根本。「道」是萬物之根本，它按無為的原則化成萬物，即所謂「人法地，地法天，天法道，道法自然」。「道法自然」，即是「道不違背自然」，這裡的自然不是指自然界，而是自己如此的意思。

老子「道法自然」的思想，可以引申到美學中去，用它來解釋美的本質。既然萬物之根本的「道」具有順應萬物、不對萬物強加干涉的特點，那麼，老子也就希望萬物本身也具有「道」這一特點。如果事物順從於「道」的精神，它就是老子所推崇的，也就是美的。因此，「美在自然」是和老子推崇的「道法自然」的思想是一致的在老子眼裡，人類的一切文明，都是人造作的結果，不符合「道法自然」的精神，是不可取的，因而他主張「絕聖去智」、「絕仁去義」去追尋與「道」精神相吻合的「樸素」。這樣「美在自然」也就推演成「美在樸素」，樸素之美重在實用，那些只滿足感官愉快，刺激人的欲望的形式美是「樸素」的天敵他們給人的身心造成嚴重的傷害，這就是老子的樸素美。

老子的「美在自然」表現在兩方面：一是，她為建構「自由」、「灑脫」的審美人格奠定理論基礎。在中國歷史上，封建文人受到老子的引向，當處在困境時，很快就適應環境，隨意而安，在有限中去展現自由無限的情懷，這就是中國封建文人特有的審美人格，於是有王維的「行到水窮處，坐看雲起時」的瀟灑；鄭板橋的「流水澹然去，孤舟隨意還」的通脫。二是，它哺育了文學家、藝術家追求自然天成、不事人工雕鑿的藝術心靈。中國歷代的有不少文學家深受老子美學思想的影響，創作出了一些清遠恬淡的藝術作品。陶淵明的詩歌「采菊東籬下，悠然見南山」。人與自然的和諧之美；李白的「清水出芙蓉，天然去雕飾」。透露出「清真」之美這同老子推崇的「自然直美」密切聯繫的。

老子的美學是中國美學史的起點。老子提出一系列範疇，<sup>28</sup>老子的哲學思想，如「道—氣—象」、「有—無—虛—實」、「美—妙」等觀念，對於中國古典美

---

<sup>28</sup>葉朗，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年，頁24。

學，形成自己的體系和特點，產生了極為巨大的影響。中國古典美學審美心胸的理論，等等，它們的思想發源地，就是老子哲學和老子美學。

### 1.老子論「道—氣—象」：

《老子·第一章》「道可道，非常道」，所以道並不容易說明；「道」產生萬物，而萬物的本體和生命就是「氣」，「氣」簡單來說就是「精神」、「生命力」，而「象」是物的形式或顯現，不能脫離「道」和「氣」獨立存在。三者影響魏晉南北朝謝赫六法最高品階的「氣韻生動」美學觀念。舞蹈技術呈現的是具體的「象」，能展現生命力的舞蹈，就需靠「氣」才能表現「象」的「精神」所在、才能「生動」。

#### (1) 道是事物的本根

「道」是什麼，老子認為「道」是事物的根本。《老子·第二十五章》講：

有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆。吾不知其  
名，字之曰道，強為之名曰大。

有一個先於天地之前就已經存在的東西。這個東西是什麼？它是天地得以產生，得以出現的原始的存在，是先於天地而在的存在。它寂、它寥、它獨。所謂寂，是指獨立，什麼都沒有，只有一個它，所以它寂。我們現在講到，一個人在獨處的時候就感到寂寞。當時的這個存在也是如此，世間只有這一個存在。沒有天，也沒有地，沒有任何事物，所以它感到寂，它又感到寥。寥是什麼？寥就是空曠，就是空闊。老子說，我不知道這個東西是什麼，也不知道這個東西叫什麼，我就給它起了一個字，把它叫做「道」。注意：老子沒有給這個存在起「名」，只是給它取「字」。「名」與「字」是有區別的。「名」是伴隨事物整個過程的；「字」是一個人成年的時候才取的。這個東西早就存在了，所以我們沒有辦法給它命名，我們只能給它取字。所以，老子說：「吾不知其名，字之曰道。」「道」不是

這個存在物的「名」，只是它的「字」。

老子進一步對這個存在物加以形容和描述，這個形容是什麼？這個形容就是大。這裏的「大」，不是大小的「大」，而是無以復加的大。道如果只是大，那麼道還是有限的。《老子》第六十七章講：

天下皆謂我道大，似不肖。夫唯大，故似肖。若肖，久矣其細也夫。

道不是一般意義的大，而是無限之大，無以復加的大，無以類比的大。

這樣的大也就是太。

什麼是太？太就是無以復加。說到一個「太」字，就不能再說什麼了。中國人講的太極，極本來就是到了極限，到了極處，在極之上還有一個太字。極上再加上一個太字，那就是極之極了。

道是什麼？道就是一個太。甚至可以說道連太也不是，道更在太之上。莊子就曾說，道在太極之上，「在太極之上而不為高」。可以說，道之上什麼都沒有，道之先什麼都不存在。這是老子對於道的說明。

道怎麼演化呢？老子講，這樣一個道，它寂，它寥，但是它「獨立而不改，周行而不殆」。道獨立于天地之間，其實那時候還沒有天地，宇宙間只有一個道，所以叫做「獨立」。但是它又周行而不殆，不殆就是不停止，永遠不停止，因為它不停地運行，所以它演化為天地間的萬事萬物。

## (2) 天地萬物是怎麼演化的？

《老子》第四十二章講：

「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」

首先，「道生一」，這裏的「一」是什麼？這裏的「一」不是別的，這裏的「一」就是氣。道是原始混沌，「一」是原始混沌之氣。忽然之間由這樣一個原始混沌，變成了原始混沌之氣的過程，就是所謂的「道生一」。這是第一個階段。

第二個階段是：「一生二」。這樣一種氣，這樣一種混沌之氣，一分為二，變成了陰陽二氣，這就是「一生二」。原始混沌之氣發生分化，化為陰、陽兩種氣。

「陰陽」這個概念，是中國哲學中一個非常重要的概念。中國人把一切事物都分為兩個方面。這兩個方面簡單地來講，就是所謂的陰與陽。世間的一切事物都可以分為陰、陽。就方位而言，南為陽，北為陰，東為陽，西為陰；就人物而言，男為陽，女為陰；就四季而言，春夏為陽，秋冬為陰。

「一生二」，可以解說為：這樣一種氣，演化成為陰陽兩個事物；也可以解釋為：這樣一種原始混沌之氣發生分化，清氣上升變成天，濁氣下降變成地，這裏的「二」也可以指天和地。道分化為天地，或者說分化為陰陽，這是所謂的「一生二」。這是第二個階段。

### （3）道法自然

老子的哲學思想。《老子》：「道法自然。」老子認為，「道」雖是生長萬物的，卻是無目的、無意識的，「它生而不有，為而不恃，長而不宰」，即不把萬物據為己有，不誇耀自己的功勞，不主宰和支配萬物，而是聽任萬物自然而然發展著。

道法自然「語出老子《道德經》第二十五章，」人法地，地法天，天法道，道法自然。這裏的「自然」是自然而然的自然，即「無狀之狀」的自然。其意思是，人受制於地，地受制於天，天受制於規則，規則受制於自然。從這裏可以看出老子的法的意識裏，就是自然法。當然，法制的概念尚未形成。不過，在治理國家時，他主張用自然法來治理天下。

## 2. 「有—無—虛—實」：

萬物如只有「實」、「有」而無「虛」、「無」，將失去其作用與本質，只有「虛實結合」、「有無相生」才能真實反映有生命的世界。國標舞是男女共舞，由男方帶領女方跳舞，如果沒有體會男是「實」、女方是「虛」，虛實沒有結合不僅跳不出美妙的舞蹈，甚至可能導致折夥。

## 3. 「美—妙」：

老子提出美醜是相互比較產生的，國標舞比賽也是比較美醜的多對同時競技比賽，重點在表現比其他人「美」；而「妙」也是老子最早提出，概念不在於好看、奇特或美，而在出於「自然」、「不可形誥（《玄》）」、「不可尋求」，影響後世所謂「神妙」之審美品評概念，重要性遠超過「美」。所以舞蹈真正的美，應該是要自然不造作的。

《道德經》是後來的稱謂，最初這本書稱為《老子》而無《道德經》之名。其成書年代過去多有爭論，至今仍無法確定，不過根據 1993 年出土的郭店楚簡「老子」年代推算，成書年代至少在戰國中前期。楚簡《老子》校注，參看丁四新著《郭店楚竹書老子校注》等書。

《老子》以「道」解釋宇宙萬物的演變，以為「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，「道」乃「夫莫之命（命令）而常自然」，因而「人法地，地法天，天法道，道法自然」。「道」為客觀自然規律，同時又具有「獨立不改，周行而不殆」的老子道德經永恆意義。除了樸素的唯物主義觀點，《老子》一書中還包括大量樸素辯證法觀點，如以為一切事物均具有正反兩面，「反者道之動」，並能由對立而轉化，此外，書中也有大量的民本思想：「天之道，損有餘而補不足，人之道則不然，損不足以奉有餘」；「民之饑，以其上食稅之多」；「民之輕死，以其上求生之厚」；「民不畏死，奈何以死懼之？」其學說對中國哲學發展具有深刻影響。

## (二) 莊子

### 1.美在於「自然」、「無為」

道家的另一代表人物莊子，莊子的美學與他的哲學分不開的，莊子把「道」作為中心範疇，他認為「道」的特點就是「順乎自然」、「無為而無不為」。在它看來，人能夠順乎自然的態度去生活，那麼，他就不會受其他的任何事物的支配和限制，而獲得無限和自由。因此，他告訴人們，順其自然地生活，就能達到淡泊、自由的境界。

莊子在其書中曾多次談到「天地之美」<sup>29</sup>，如〈知北遊〉中直言天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理，是故至人無為，大聖不作，觀於天地之謂也。「於〈天道〉言：」夫天地者，古之所大也，而黃帝、堯、舜之所共美也。故古之王天下者，奚為哉？天地而已矣。」又在〈天下〉中提到判天地之美，析萬物之理，察古人之全，寡能備於天地之美，稱神明之容。」<sup>30</sup>。

在這些的論述中，莊子非常明確地肯定美存在於「天地」——大自然之中，為「天地」所具有，而且是「大美」此正代表是最高典範的「美」。天地有大美卻不言說，四時有明顯的規律法則卻不議論，萬物有生成的道理卻不說話。聖人憑藉著對天地之美的體會而通達萬物的道理，所以至人順任自然而無為，聖人不妄自造作，這是取法於天地的緣故。而天地是自古以來最大的，為黃帝、堯、舜等聖人所共同稱賞說美的，順應天地法則自然治理天下就沒有問題了。

人倘若要使自己「能備於天地之美」，就要「觀於天地」、「原天地之美」、「判天地之美」，說實在的話，能夠如此之人必定超凡入聖，並能通達萬物的道理。莊子在此應是提供一個思考的方向，天地有大美而不言」有兩種意涵層面的表達，一是人可以通過對自然的觀察與分析去了解美，尋求美，甚而創造美，而不

---

<sup>29</sup> 參見蔣勳，〈自序〉《天地有大美而不言》，台北：遠流出版社，2005年，頁16-32。

<sup>30</sup> 參見鄭金川：〈莊子齊物論的美學新詮〉，《孔孟月刊》，第26卷第4期，1987年12月，頁38。

是到某種超自然的神祕精神世界中去尋找美的存在，換言之不需要依附某種美的標準就能發現它的存在；一是天地有大美是自然而然地，不需言說論證，就那樣地存在。然而天地何以有美呢？「天地之美」的本質是什麼呢？在莊子看來「天地之美」可以令吾輩知曉自然就是美，因為它體現了「道」的自然無為的根本特性。

但「道」因天下有常然。常然者，曲者不以鉤，直者不以繩，圓者不以規，方者不以矩，附離不以膠漆，約束不以纏索。故天下誘然皆生而不知其所以生，同焉皆得而不知其所以得。」（〈駢拇〉）不需要用規和矩就自然能夠成圓成方，事物的曲、直、圓、方、附離、約束都不是由什麼外力去勉強作成的，而是天然如此，是謂「莫之為而常自然」（〈繕性〉）。「道」雖無為而無不為，當人如果懂得這個道理時，「遊心」於那自然無為而生出萬物的本始——「道」，即所謂「遊心於物之初」，在〈田子方〉中莊子描述孔子見到老子超然物外而獨立自存的境地感到驚駭時，因而開展的對話中，提示了我們「遊心」於「道」之時，「至美」即是「至樂」：

孔子見老聃，老聃新沐，方將被髮而乾，惇然似非人。孔子便而待之，少焉見，曰：「丘也眩與，其信然與？向者先生形體掘若槁木，似遺物離人而立於獨也。」老聃曰：「吾遊心於物之初。」孔子曰：「何謂邪？」曰：「心困焉而不能知，口辟焉而不能言，嘗為汝議乎其將。至陰肅肅，至陽赫赫；肅肅出乎天，赫赫發乎地；兩者交通成和而物生焉，或為之紀而莫見其形。消息滿虛，一晦一明，日改月化，日有所為，而莫見其功。生有所乎萌，死有所乎歸，始終相反乎無端而莫知其所窮。非是也，且孰為之宗！」孔子曰：「請問遊是。」老聃曰：「夫得是，至美至樂也，得至美而遊乎至樂，謂之至人。」（《田子方》）

老子說當我們能夠遊心於「道」的境界之中，在萬物的本始處，觀日遷月移、死生盛衰，知始終循環相返卻無端可尋，而不知其所窮盡。此時可以得到「至美至樂」，體味至美而遊於至樂之中。至人「體驗」道的自然無為本性，可得到「至美至樂」，這也正是「天地之美」，故「天地有大美」是可與「至美至樂」並稱。若吾輩能以之做為人世生活處事的根本原則，純任自然，體味萬物，不計較利害得失，這樣的生活與所做所為之事，也自然能品味那般地「天地有大美」、「備於天地之美」、「至美至樂」了。

〈知北遊〉中提到：東郭子問於莊子曰：『所謂道，惡乎在？』莊子曰：『無所不在』。陳述一個基本概念「道無所不在」，「道」不但包容天地兼備萬物，甚而「在瓦甓」、「在屎溺」之中亦有「道」的存在，故可說在自然之中、天地萬物之內皆有「道」的存在，「而天地有大美」落實比擬在人類的生活中亦有「道」，同樣有「美」的存在，可謂「美」無所不在，亦可謂是「道物不離」觀念的起始處，故後世因此而有「生活美學」之發揚。

因為莊子談美，很少以藝術舉例，反而是從大自然中、一般生活中去發現美。如果我們不懂得在生活中感覺無所不在的美，只是三天兩頭地跑劇院、音樂廳、畫廊等所謂的藝文場所，那不過是鄙俗的附庸風雅吧了！<sup>31</sup>當你回到大自然，返回到生活現實本身，步調放慢，讓心境沉潛安靜下來，細心品味，便可發現無所不在的美，這是真正的美，也就是「生活美學」的起點，不過在深思之下，可以發現這「生活美學」的提倡者蔣勳先生，是從一位審美者的心態來出發。若就藝術創作者而言，書畫家李可染先生則有另一番言論可供參考，他說：

---

<sup>31</sup> 參見蔣勳，〈自序〉《天地有大美而不言》（台北：遠流出版社，2005年），頁16-32。其中作者大膽的說：「藝術並不等於美」。蔣氏直言，那些的藝術文化等展演活動並非等同是「美」，因為參與與辦理之人皆喪失那份欣賞「美」的生命從容、豁達、悠閒與自由，同時也失去對「美」的真正尊重。頁36-42，蔣氏又言：生活美學最重要的，是體會品質。這是所謂的「品味」，西方叫Taste。「美」是一種選擇，甚至是一種放棄或節制，而不是貪婪。頁250-252，感官刺激的快感並不等於美感。筆者觀之，綜觀而論，蔣氏認為面對生活要有一種悠閒、從容、平等、尊重、包容、自由的「品味」心態，來真實地生活。且不偏執，重簡單、樸素、好用、大方，時時反省人生，提昇對人性的自覺。

藝術是從生活裡來的，藝術工作者不能深入生活，他就不可能創造出真正的藝術。可是生活卻不就是藝術。生活對藝術工作者來說，他永遠是原料而不是成品。生活的礦石不經過千錘百鍊如何能成為純鋼！而且藝術既是一種創造性的工作，藝術工作者任何一個新的意圖差不多都要經過一段艱難的歷程才得實現。<sup>32</sup>

所以我們可說「道無所不在」，而比擬在人類的生活中亦有「道」，同樣有「美」的存在，亦可謂「美」無所不在。生活對審美者與藝術創作者而言，皆是「美」的源頭，生活中有「美」的存在，但就人而言若不能把握代表人的「能動性」與「主動性」之能力，即所謂「人的能動的作用」<sup>33</sup>時，是無法體會到「美」的存在，更遑論能探究「道」之何在？同時，我們也可由下述原文可了解到莊子所說的「美」是有大小、高低不同層次差別的。

如〈逍遙遊〉中所言：「小知不及大知，小年不及大年。」

〈齊物論〉中也說：「夫大道不稱，大辯不言，大仁不仁，大廉不謙，大勇不忮。」

〈天道〉中說：

昔者舜問於堯曰：「天王之用心何如？」堯曰：「吾不教無告，不廢窮民，苦死者，嘉孺子而哀婦人。此吾所以用心已。」舜曰：「美則美矣，而未大也。」堯曰：「然則何如？」舜曰：「天德而出寧，日月照而四時行，若晝夜之有經，雲行而雨施矣。」堯曰：「膠膠擾擾乎！子，天之合也；我，人之合也。」夫天地者，古之所大也，而黃帝、堯、舜之所共美也。故古之王天下者，奚為哉？天地而已矣。

由上述所言可知「大」體現了「天道」自然無為、無所不能的力量，也就是體現不受一切有限事物所束縛的最大自由，代表最高層次境界，有無限之意。從

---

<sup>32</sup> 轉引自梅墨生編著，中國名畫家全集，《李可染》（台北：藝術家出版社，2000年），李可染先生之〈論藝摘選〉，頁193。

<sup>33</sup> 其一詞參見於李澤厚、劉綱紀合著，《先秦美學史（上）（下）》，台北：金楓出版有限公司，1987年，頁31。

美學觀點來看，「大」與「美」是有所區分的，就「美則美矣，而未大也」而言，我們亦可以認為「大」是高於「美」的。故我們亦可稱「大美」意指是一種無限之美，「天地有大美而不言」意指「天地之美」乃是無限之美，是美的最高典範，不需要言說（人為的限定）就自然而然的存在者，是自由無待的，更無法以言說來窮盡它，若內化在人生境界則代表開放博大的心境，面對生活點滴，靜觀自得，觸目皆美。

## 2. 「美」即「真」

「真者，所以受於天也，自然不可易也故」聖人法天貴真，不拘於俗。愚者反此。莊子所說的「真」，是指人們要順應自然，完全讓萬物按照它的自然本性去活動表現自己，不要以任何外力去強行干預和改變它。這顯然包含有尊重事物自身規律的意思，『真』即是合規律的意思，也有天生而成、合於自然，亦有不容改變之意。

在〈秋水〉篇中河伯與北海若的對話中，討論到天人之分，他們是這樣說道曰：「何謂天？何謂人？」北海若曰：「牛馬四足，是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。故曰：無以人滅天，無以故滅命，無以得殉名。謹守而勿失，是謂反其真。」

「牛馬四足，是謂天」，牛馬四足生有四足，可以自由自在地活動行走，這是天然如此的，是牛馬的自然本性。如果用人力加以干涉改變，如「落馬首，穿牛鼻」般，那麼自然生命就會失去它的自由，破壞了牛馬的自然本性，亦即失去了「真」，不是牛馬本來的真實面貌，同時也無法稱之為「美」，反而言之，「美」必是「真」，美的自然表達必定就是真實不虛妄造作的「真」。莊子以自然無為為美，而「真」來自於天所授予，也就是承繼於自然，而自然是不可以改變的，所以聖人效法自然本真，不拘於世俗之念。人的真性，自為自化，自在自適，無用拘束。若能去除其妄為的人為造作，便可以返回到真實的自性本然，此可謂之「去鑿返真」<sup>34</sup>。

簡單地說，「真」來自於天，來自於自然，自然是真實不虛妄造作；而莊子又以自然無為為「美」，在根本上「美」與「真」有一致性的關聯，凡美的東西

<sup>34</sup> 參見於陳鼓應，《老莊新論》，台北：五南圖書出版，1993年，2007年，頁241-242。

都應該是真實無偽的，而不能是虛假做作的。故可說「美」即是「真」的。人類的生活也應當秉持著純任自然的態度，無為而無不為，不要人為地去破壞生命的自然開展，不需犧牲自己的自由，也不要為了追求名利權勢慾望，而失去自在自得的生活。如果能做到這一切，就是返回到「真」的境地，即所謂「返其真」、「法天貴真」，此乃是莊子所說的自然無為的「道」，於此獲得和保持個體人格上、精神上的自由，而這也就是莊子所說的「美」。所以對莊子來說，「美」片刻也離不開他所說的「真」，沒有「真」就沒有「美」。

### 3.莊子美學的創造論

「技術」對於莊子而言不是單純技能問題，不光只是以實用為目的工具性質，如「庖丁解牛」的「技」以經到出神入化的境界，但莊子語意在傳達超越的可能性，而達到「道」的境界<sup>35</sup>。所以徐復觀認為：「庖丁並不是在技外見道，而是在技之中見道」。<sup>36</sup>

《莊子》〈養生主〉：

庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會。文惠君曰：「善哉！技蓋至此乎？」庖丁釋刀對曰：「臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非全牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理……動刀甚微，謦然已解，牛不知其死也，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。」<sup>37</sup>

上段文字強調「道」與「技」的關係，庖丁所好的是「道」，而「道」比「技」更進了一層；由此可知道與技密切關聯著，庖丁並不是在技外見道，而在技之中見道。就純藝術意味而言，只須計較其實用上的效果。<sup>38</sup>如其中所說「砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會」這句話主要在

<sup>35</sup>此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，南華大學哲學研究所，2006年6月5日出版，頁54。

<sup>36</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁52。

<sup>37</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁52。

<sup>38</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁52。

形容庖丁宰牛時，用手按者，用肩膀靠著，用腳踏牢，用膝蓋抵住，切開牛的皮和骨，聲音很響亮；他運刀解牛的聲音，沒有不合拍子的；姿態跟跳《桑林》舞一樣優美，聲音跟演奏《經首》的節奏相同。因此徐復觀認為：

一個人從純技術上所得的享受，乃是由技術所換來的物質性的享受，並不在技術的本身。莊子所想像出來的庖丁，他解牛的特色，乃在「莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會」，這不是技術自身所需要的效用，而是由技術所成就的藝術性效用。<sup>39</sup>

庖丁解牛主要可從三個階段探討：

(1)、「剛開始所見無非全牛者」，意思是說，剛開始在殺牛的時候，跟一般殺牛的屠夫技術沒有什麼分別，所看見的不過是一隻完整的牛。

(2)、進入了技術高超的階段。他說：三年之後，則「未嘗見全牛者也」的意思是說，三年之後，我看見的不是完整的牛了，乃是牛身上骨節分解處和筋絡的空間自己可以掌握好，並且把物本身被隱藏的性質顯現出來，因此牛對庖丁而言不再是對立物，並且在解牛的過程中對立的形式得以化消；所以徐復觀認為：「庖丁與牛的對立消除了。即是心與物的對立消除了」。<sup>40</sup>

(3)、進入了哲學的階段。庖丁解牛已經不靠感官的作用，而只用神理去體會，不用眼睛去觀望，耳目器官都不用，只是運用心神順著牛身上皮肉的自然構造，用刀擊開骨節連接的地方，並且分解骨節空虛的地方。去探知事物的道理，連枝脈和筋脈，黏著骨頭的肉和連者骨頭的筋，都不妨礙用刀的行動。他已超越了技術的層次，解牛以非感官的問題，而是精神層次的問題了。因此徐復觀認為：

庖丁的手與心距離消除了，技術對心的制約性消除了。於是他的解牛，成為無所繫縛的精神遊戲。他的精神由此而得到了由技術的解放而來的

<sup>39</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁52。

<sup>40</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁53。

自由感與充實感；這正是莊子把道落實於精神之上的逍遙遊的一個實例。<sup>41</sup>

庖丁解牛這篇寓言中，用牛身筋骨的糾結來比喻世物的複雜，用刀子來比喻人的心神，殺牛的人懂的乘骨節空虛的地方使用刀，刀不會損壞；處世的人如懂得順事物自然之理以為常法，外物雖然繁雜，自然不會損傷自己的心性。<sup>42</sup>而庖丁之所以能神乎其技的原因，其實就是懂得「緣督以為經」<sup>43</sup>的道理，乃是因天理之固然而行，「以神遇而不以目視，官止行而神欲行」，用力不多，成就越高。莊子此寓言本在透露養生之旨，筆者今則從養生主的主旨中，更見精神生命所達的藝術高度，因為外於心知官感的複雜干擾，超乎形質成見的投射摩擦，生命乃能自得其主，所有精神上的超越飛揚才成為可能。<sup>44</sup>

庖丁解牛的境界，事實上就是審美的境界，更是一種創作自由的精神享受；也就是說人的自由的獲得，在於主觀精神與客觀規律互相一致；主客一致就能進入藝術創作自由的境界。<sup>45</sup>因此葉朗先生說：

「道」是對「技」的超越。……但是「道」並不外於「技」。「道」是「技」的昇華。「技」要達到高度的自由，就超越實用功利的境界，進入審美的境界。

孫過庭《書譜》記載：

莊子云：「朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋。」

老子云：<sup>46</sup>「下士聞道，大笑之；不笑之則不足以為道也。」

<sup>47</sup>豈可執冰而咎夏蟲<sup>48</sup>哉！

<sup>41</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁53。

<sup>42</sup>此觀點見葉玉麟：《莊子新釋》，台南，大夏出版社，1993年，頁43。

<sup>43</sup>此觀點見葉玉麟：《莊子新釋》，台南，大夏出版社，1993年，頁40。

<sup>44</sup>此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，台北，台灣學生書局，1993年，頁115。

<sup>45</sup>此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，南華大學哲學研究所，2006年，頁57。

<sup>46</sup>王仁鈞撰述，《書譜導讀》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司出版，2003年，頁106。

朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋：語出《莊子·逍遙遊》意謂受制時空，所以知識不可能完全。

<sup>47</sup>下士聞道大笑之，不笑之不足以為道也：語出《老子·四十一章》意謂淺薄的人，不足以了解高奧的道理。

<sup>48</sup>執冰而咎夏蟲：《莊子·秋水》有「夏蟲不可以語於冰者，篤於時也。」的話。這裡借用來從相反的角度敘事，表示不同的知識領域，是不必求全責備的。

一個知識分子，會受到不識者的委屈，也會受到知己者的崇慕。對方既無慧眼，又何須責怪怨艾呢！莊子說：「早晨出生見日就死的菌類，是不會知道什麼是一晝夜的；只能生存一季的寒蟬，是不會知道什麼是一整年的。」老子說：「下愚的人聽到真理，便會大笑起來；要是這種人能不覺得稀奇，就算不得是真理啦。」懂得這個道理，何必計較夏蟲知不知道冰雪是什麼呢？」

比較老子和莊子可以得出：莊子和老子對美的本質看法非常接近，他們都把美的根源歸於「道」，把「道」的自然無為的根本特性看成是美的本質。但是莊子的觀點比老子要深刻得多，他把自然無為同人的自由的實現聯繫起來，這就使他的美學不像老子停留在形而上學的思辨中，而是有了更多的人文關懷，因此，莊子的美學以及他對美的認識對後世影響較大。

在先秦哲學家，莊子的性格最富於美學的意味，其許多的哲學命題，同時就是美學命題；包括「自由和美」、美的相對論與本體論、內在美等觀點。

#### 4. 「自由和美」：

莊子提出「心齋」、「坐忘」的精神境界，就是一種人生自由的境界。以審美的創造來說，如果創造者不能超脫利害得失的觀點，精神受壓抑、創造力受束縛，就不能得到創造的自由和創造的樂趣。「無己」、「無功」、「無名」，才能「外物」、「外生」、「外天下」，從而得到解脫，得到心境的自由，才能創造美及審美。莊子的概念不只適用於國標舞，其實任何比賽都是要講求放下得失心，才能免除緊張壓力，才能表現正常水準的「美」。

#### 5. 「德有所長形有所忘」：

外表的美醜並不重要，重要的是人內在的「德」，內在的精神面貌。這種思想對美學上的啟示，形成與孔子「文質彬彬」不相同的審美觀，使人們的審美視野擴大，從生活中去發現那些外表醜陋卻具有內在精神的人事物。這段話以輪椅國標舞為例最為貼切，輪椅舞選手多是身障者，由於身障導致軀體線條與正常人有差異，但雖然他們身體上的線條和跳舞的舞姿並不是那麼美，但相信所有觀眾

都可感受到由他們精神上所散發出來的健康美、自信美與對人生仍抱持正面的價值美。

## 第二節 側重儒家倫理教化及道德生命主體之批評立場

### 一、儒家倫理教化及道德生命觀

《書譜》的書法理想是「中和」之美，即提倡書法中「情」與「法」、「骨力」與「妍媚」等的和諧統一。《書譜》對書法的人格主義批評也受儒家藝術觀的影響，此外《書譜》「質以代興」、「異質同妍」的書法風格觀也來自儒家美學。

孫過庭推尊王羲之<sup>49</sup>，從儒家倫理教化之立場，以王羲之為書家人格及作品的最佳代表，他一方面主張師法古代名家，以鍾繇、張芝及王羲之、王獻之父子四人最稱絕妙，其中又以王羲之為最高典範，在另一方面則認為書法作品風格的演變是古質今妍，吾人對於書法優劣的判準貴在「古不乖時，今不同弊」，故在不違古又不泥古的原則下，採取繼承與創新兼顧的書法歷史發展觀。他說：

夫自古之善書者，漢、魏有鍾、張之絕，晉末稱二王之妙。王羲之云：．．  
「吾書比之鍾張，鍾當抗行，或謂過之。張草猶當雁行，然張精熟，池水盡墨，假令寡人耽之若此，未必謝之。」此乃推張邁鍾之意也。考其專擅，雖未果於前規。撫以兼通，故無慚於即事。

評者云：「彼之四賢，古今特絕；而今不逮古，古質而今妍。」夫質以代興，妍因俗易。雖書契之作，適以記言；而淳醜一遷，質文三變，馳騫沿革，物理常然。貴能古不乖時，今不同弊，所謂「文質彬彬，然後君子。」何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪者乎？<sup>50</sup>

<sup>49</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新論》第二期，2004年7月，頁64。

<sup>50</sup>引自：馬國權，《孫過庭書譜譯註》，臺北，明文出版社，1988年，頁1-5。

孫過庭根據王羲之有「推張邁鍾」的話語，意即在書法造詣上推崇張芝，並自評超越鍾繇，孫氏除深表贊同，接著亦辨正俗見之非：批判「今不逮古、古質今妍」的說法，主張評論書法時，貴能「古不乖時、今不同弊」，要創造性地繼承古代書法之精神意蘊，師法古人卻不違背時代進展之特性（例如專力研習真、草等字體，而非詰曲難識的篆籀等古字），注重當今卻又不會盲從弊俗。總之，要讓內涵的樸質與外在的文采二者可以適當地調合，此即孔子所說「文質彬彬，然後君子」<sup>51</sup>之意。孫氏接著從兼擅會通多種字體的觀點，推尊王羲之為書家的最高典範，以及主張羲之（逸之）優於獻之（子敬），他說：

又云：「子敬之不及逸少，猶逸少之不及鍾張。」意者以為評得其綱紀，而未詳其始卒也。且元常專工於隸書，伯英尤精於草體；彼之二美，而逸少兼之：擬草則餘真，比真則長草，雖專工小劣，而博涉多優。總其終始，匪無乖互。謝安素善尺牘，而輕子敬之書，子敬嘗作佳書與之，謂必存錄，安輒題後答之，甚以為恨。安嘗問敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」

<sup>52</sup>贊成前人「子敬不及逸少」的評斷，但反對所謂「逸少不及鍾、張」的說法，因為鍾繇工於隸書（實指楷書），張芝精於草書，而逸少兼有二人專長。雖在單一字體上不如前輩專精，然而博涉多種字體，故總體成就高於前輩。其次，孫氏批評子敬（指王獻之）不僅在書道的表現上未能克紹箕裘，又自認為書法造詣超越父親，且假託有神仙傳授其技巧；實於孝道有虧。<sup>53</sup>孫氏所言雖屬附會傳說，未必為事實，但從其根據《論語》及《孝經》之觀點，吾人可以確知孫氏係站在儒家倫理立場堅持書道與人品的相關。此仍呼應前文推崇王羲之為書聖之意，畢竟孝悌是仁心的自然流露，而具備此一真實生命更是藝術家這一主體創作

<sup>51</sup>語出《論語·雍也》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，臺北，華正出版社，1990年，頁65。

<sup>52</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁65。

<sup>53</sup>《孝經·開宗明義章》曰：「立身行道，揚名於後世，以顯父母，孝之終也。」阮元校勘，《十三經注疏》，臺北，大化。上引文即《書譜》言「立身揚名，事資尊顯」之所本。

時之先決條件。而在此之後也才有可能領會物我同體之感，過化存神，呈現上下與天地同流之化境。<sup>54</sup>

## 二、書法藝術的審美理想——「中和」之美

孔子認為「中庸」的境界，就是把善與美、文與質、內容與形式、現象與本質等兩端對列的因素辯證統一，這是儒家以「中庸」為藝術審美理想的特色。

《中庸》曰：

喜怒哀樂之未發謂之中，發而皆中節謂之和，中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。<sup>55</sup>

《書譜》吸納繼承「中和」的思想，亦期許書法活動能達到統整、和諧的審美境界。「中」是天道賦予人的善良本性，通過後天教化，則有情感適度的「和諧」表現，書家理想人格亦能有諸中形諸外的呈現在書作當中。

### （一）「表情」是書法創作的根本要義

孫過庭《書譜》曰：

然後凜之以風神，溫之以妍潤；鼓之以枯勁，和之以閑雅。故可達其情性，形其哀樂。驗燥濕之殊節，千古依然；體老壯之異時，百齡俄頃。

其意在掌握了各體書寫特徵之後，還要以「凜」與「溫」、「鼓」與「和」等藝術表現手法，使作品具有「風神」、「妍潤」、「枯勁」、「閑雅」等藝術的境界；只有進入了這種藝術的境界，才能體現書法「達其情性，形其哀樂」之主體人格的生命表現，書法作品也因此才能具有「千古依然」、「百齡俄頃」的永恆藝術魅力。

孫過庭認為王羲之在書寫《樂毅論》時心情抑鬱不平，書寫《畫贊》進入

<sup>54</sup> 《孟子·盡心上》，詳見楊伯峻編著：《孟子譯注》，臺北，河洛出版社，1980年，頁305。

<sup>55</sup> 蔣伯潛廣解，《廣解四書》，臺北：東華書局公司，1972年。

了美麗奇特的意境之中，而寫《黃庭經》時則又心情愉悅、思想空靈，寫《太師箴》時就感念世態的起伏紛爭。而在蘭亭集會時寫出的作品則是思緒飄逸、神采飛揚；而寫《告誓文》時心情壓抑，神志慘澹。總之，王羲之的各件作品傳達了他豐富而真摯的思想情感。

## （二）《書譜》重視「情」與「法」的和諧統一

孫過庭闡揚書法表達主體情意的當下，亦重視書法之「法則」的存在。《書譜》多處闡明書法與宇宙自然規律相應和的秩序性——「陽舒陰慘，本乎天地之心」。重視春生夏長秋收冬藏，促進人上體天地之心的一致性。

《書譜》中借「陽舒陰慘」天地陽剛舒展之力量與陰柔收斂之內勁二者，比況書法的美感——可見書法形式的藝術靈感的來源，是因為觀察生機洋溢的宇宙大化所致。

如孫過庭曰：

觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形；或重若崩雲，或輕如蟬翼；導之則泉注，頓之則山安；纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶眾星之列河漢；同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢，翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峯杪；一點之內，殊衄挫於豪芒。

書法創作由於師法生意盎然的造化，紛紜萬變，色彩繽紛的自然現象，從天地之間的大美得到啟示模擬的嚮往。自然法則內化到人的藝術創造心靈。無論日月星辰、風雨雷電、山川石崖、動植飛潛。均與各種筆法，佈局、體勢發生了有機的連結。例如《書譜》向學習者指出，「篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢。」以及「初學分佈，但求平正；既知平正，務追險絕，既能險絕，復歸平正。」等藝術創作的法則，從情意方面的藝術性與技巧方面的結構性，得到均衡和諧的表現。

### (三)《書譜》提出了「骨力」與「遒麗」、「質」與「妍」的統一

《書譜》云：

假令眾妙攸歸，務存骨氣；骨既存矣，而遒潤加之，亦猶枝幹疏扶，令霜雪而彌盡；花葉鮮茂，與云日而相輝。

所謂「骨」是比喻真實人格的生命強度及美感，是儒家所崇尚的剛健篤實的骨氣。

初唐的李世民也自稱臨寫古人書，「殊不學其形勢，惟求其骨力」。孫過庭如唐太宗般強調「骨力」，係意圖批判、矯正齊梁以來纖弱浮靡的書法風尚，此應是與其好友陳子昂提倡「漢魏風骨」的文風相互呼應。但孫過庭在注重「骨力」的同時，並未放棄對「妍美」的追求。如孔子重視「文質彬彬」、「盡善盡美」，外在藝術形式與內在人格之美的結合。同時也重視生命之善與藝術之美的整體和諧。有如枝幹之挺拔與花葉的鮮妍二者均不可缺少，在書法上尤應達到「風神」與「妍潤」結合，故曰「凜之以風神，溫之以妍潤」。

孫過庭的《書譜》既推崇書法的「修身」對用，也注意到道德倫理對於書法活動的重大影響。有如漢代揚雄提出：

言不能達其心，書不能達其言，難矣哉！…故言，心聲也；書，心畫也。

聲畫形，君子小人見矣。<sup>56</sup>

此處的「書」指的雖是文字的內容，但從示現於外在的「語言」、「文字」等，可以睹見心聲，辨別君子、小人的想法卻深深影響了後代的書論者。

孫過庭突出了書法藝術的地位，以書法藝術作為君子立身安命的基石。《書譜》云：「君子立身，務修其本」這一句話用了《論語·學而》「君子務本，本

<sup>56</sup>揚雄：〈法言〉·問神卷第五，在《法言義疏》。汪榮寶著，《法言義疏》，臺北：藝文印書館，1968年。

立而道生」的話，把書法提到了「本」的高度。

孫過庭以孔子所說「成人」的過程比喻學書之步驟，「初學分佈，但求平正」、「既知平正，務追險絕」、「既能險絕，復歸平正」，是一個身心日益趨向成熟的過程。通過「思」與「學」，體驗融合「達夷險之情，體權變之道」而使書法臻於「人書俱老」的極境。孫過庭既強調藝術對個體的感染作用，也注重創作個體人格對藝術的影響，這種觀點無疑係源於儒家美學。

### 三、書法藝術的風格追求——「質以代興」、「異質同妍」

儒家認為，藝術風格的形成與變異，與時代、個性、地域等有密切的關係。《書譜》的風格論，亦持這種認識。

#### （一）就藝術風格與時代的關係而言

孫過庭認為，不同的時代所崇尚的書風也會不同，所以他說：「質以代興，妍因俗易。」書家在習書時不能一味崇古，也不必一務媚俗，重要的是要「古不乖時，今不同弊」，即是要博涉古人的優點，融會貫通之後，自然而形成自我面貌。儒家的《禮記·樂記》：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。」<sup>57</sup>就藝術與時代的關係作了精闢的論述。《毛詩序》曰：「至於王道衰，禮儀廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。」<sup>58</sup>也引述此話來說明詩歌與時代政教的關係。劉勰在《文心雕龍·才略》中也說「時運交移，質文代變。」<sup>59</sup>

可見，儒家始終關注藝術與時代的關係。孫過庭也秉承了儒家這一思想，明確提出夫「質以代興，妍因俗易。雖書契之作，適以記言；而而淳醜一遷，質文三變，馳騫沿革，物理常然。」指出了書風的質樸與華麗也隨著時代的發展而變化，並且宣稱這種變化是歷史的必然性——！這種通達的態度，讓孫過庭對鍾（繇）、張（芝）、二王的評價不落前人窠臼。另外，孫氏對書體的發展也持比較客

<sup>57</sup> 〈禮記〉，收錄於《十三經注疏·5》，北京：北京大學出版社，1999年。

<sup>58</sup> 〈毛詩正義〉，在《四部備要》，臺北：中華書局，1981年。

<sup>59</sup> 羅立乾注譯，《新譯文心雕龍》，臺北，三民書局，民國1999年。

觀的看法，他說「今古不同，妍質懸隔」，闡述了書體由於歷史原因而導致的風貌差別。

## （二）就藝術風格與個性的關係而言

儒家注意到了個性與風格的關係，如《易·繫辭下》說：「將叛者其辭慚，中心疑者其辭枝，吉人之辭寡，躁人之辭多，誣善於之人其辭遊，失其守者其辭屈。」<sup>60</sup>人的心術不一，其語言表述就迥異。

孫過庭認為風格是受時代、字體、書家性格的影響，這些因素相互交織，才使得書家的風格各異。但是他又提醒書學者，不要對創造自我風格的進程過於急躁，不應過份「鼓努為力，標置成體」，以免形成書病。

《書譜》謂：「然消息多方，性情不一，乍剛柔以合體，忽勞逸而分驅：或恬澹雍容，內涵筋骨；或折挫槎枿，外曜峰芒。」孫過庭認為書家們因性格感情的不同，表現在書藝上也各有特色。有的揉合剛柔的筆意；有的運筆遲留；有的運筆疾速；有的外貌恬淡閑雅，卻又內含筋骨；有的則又如枝條曲折錯出，鋒芒顯露。

孫過庭以為雖然同樣是學習某一書家，但結果仍會隨著學者的性情喜好，而自然變化出各種不同的姿態形貌來。也因此容易隨其個性出現「徑挺不適」、「掘強無潤」、「拘束」、「規矩」、「軟緩」、「剽迫」、「滯澀」、「蹇鈍」、「輕瑣」等等弊病來。此一結果，即是「偏翫」、「獨尊一格」，「門戶之見」，均不能創造出真正高格調的書法藝術。

孫過庭在此揭示了性格的多樣化給書法學習帶來的流弊，但也可以看出他頗為重視人的個性與書風的關係。孫過庭「異質同妍」的風格論非常類似劉勰「各師成心，其異如畫」（《文心雕龍·體性篇》）的論斷。

總而言之，《書譜》的寫作思想是基於儒家美學中「盡善盡美」、「文質彬彬」、「溫柔敦厚」等觀念，在書法理想上追求「中和」之美；而儒家帶有功利性的對藝術的人格批評，也使得《書譜》注重人格修養與藝術的統一；此外，儒

<sup>60</sup> 李學勤主編，《十三經注疏·周易正義》，北京：北京大學出版社，1999年。

家對藝術體性格調的關注也影響到《書譜》的風格論。

### 第三節 儒道互補的創作觀與修養論

#### 一、兼重道家自然無為的書法創作觀

除了自道書法為其終身職志，會全力以赴之外，孫過庭衡量書法創作高下的標準，兼有儒道二家思想特色<sup>61</sup>，首先係從道家角度言妙擬自然之書道表現（同自然之妙有），及智慧技巧兼備（心手雙暢），其次同前節所言，仍歸本於儒家立場，強調君子立身務本，故須終身以之，並以善美一致（文質彬彬）為書作的最高理想風格。茲先言前者之意，孫氏認為書法之妙在於比擬自然景象<sup>62</sup>，並進入到內在精神的把握，妙手天成，全無刻意之處，他說：

余志學之年，留心翰墨，味鍾張之餘烈，挹羲獻之前規，極慮專精，時逾二紀，有乖入木之術，無間臨池之志。觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之姿，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形；或重若崩云，或輕如蟬翼；導之則泉注，頓之則山安；纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶眾星之列河漢；同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊衄挫於毫芒。況云積其點畫，乃成其字；曾不傍窺尺牘，俯習寸陰；引班超以為辭，援項籍而自滿；任筆為體，聚墨成形；心昏擬效之方，手迷揮運之理，求其妍妙，不亦謬哉？<sup>63</sup>

在人生目標方面，孫過庭稟承至聖孔子十五立志向學的精神，及興於詩立於禮成於樂的成學歷程，<sup>64</sup>並呼應前節所推崇的四賢為效法對象，以謙虛的態度奮

<sup>61</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁66。

<sup>62</sup>以自然物比擬書法，在漢魏晉時代是討論書法問題的主要方式，但在唐代僅被當作次要的方法，孫過庭亦持此態度。熊秉明《中國書法理論體系》，臺北：雄獅美術，2000年，頁26。

<sup>63</sup>參見馬國權，《孫過庭書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年。頁16-20。

<sup>64</sup>語出《論語·為政》及《論語·泰伯》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，臺北：華正書局，

勉不懈。在書道的最高境界上則是：「同自然之妙有，非力運之能成。」故文中有三重點：

其一，以書道比擬自然，然並非從外在形構上模仿，而是書法作品內在的精神氣骨，與自然萬化中山川星月的奇形異象、動植飛潛的生機動勢，有其異曲同工之處，而能體會此中天地之大美，照見萬物之無處不是蘊涵天籟，創作主體必須具如此修養者乃能妙手天成，與造化同功，故可說是「同自然之妙有，非力運之能成」。

其次，萬丈高樓從地起，書道的絕妙之境，並非一蹴可幾，從一點一畫之中最基本的運筆技巧，及掌握其間細微的變化，都須具備紮實的工夫；再積點畫而成字，集字而成篇，要言之，必須在書寫技巧上注意運筆、結構、布局等三大要領。

第三，完美的書作必須融合智慧（心）與運筆技巧（手），一方面以心靈智慧規劃全幅作品，此一得心應手的理論依據，係出自莊子輪扁斲輪的寓言<sup>65</sup>。另一方面憑藉運筆技巧，掌握每一點每一畫之起伏頓挫，不僅須細膩地了解揮運之理，還須在具體實踐上予以印證。反之，若是「心昏擬效之方，手迷揮運之理」，不可能完成高妙妍美的作品。意即其間創作主體之「心」若是有為刻意，執著既有之筆法技巧而不知變通，不能無為虛靜，則難以企及高明。

## 二、書法筆法及創作條件

孫過庭認為，書藝的創作，首先必須對筆墨技巧及結體佈局進行長期不懈的鑽研，然後配合良好的主客觀條件，方能達到臻境。他遵循王羲之在〈題衛夫人筆陣圖後〉提出的「意前筆後」<sup>66</sup>的原則，也就認為要「翰不虛動，下必有由」。因此要求「心不厭精，手不忘熟」才能「無間心手，忘懷楷則」，而符合「心手會

---

頁 13、87。

<sup>65</sup>《莊子·天道》中託言輪扁曰：「臣也以臣之事觀之，斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不疾不徐，得之於手而應於心，口不能言，有數存乎其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之臣。」除了心手相應之觀念，文中也蘊含「言不盡意」之旨。引自歐陽景賢、歐陽超，《莊子釋譯》，臺北，里仁出版社，1998年，頁533-4。

<sup>66</sup>晉·王羲之，〈題衛夫人筆陣圖後〉，收錄於《歷代書法論文選》，頁25。

歸」的最高要求，而臻於「窮變態於毫端，含情調于紙上」的最高境界。

孫氏對技巧與創作條件的論說要旨如下：

(一)講究筆法：

鍾繇墓，遂得〈筆勢論〉。翼乃讀之，依此法學，名遂大振。

歷來談書法的都認為講求「用筆之法」是一件極重要又極為難得之事，而且視之為不傳之秘，古來學者苦求筆法之事例極多，如說鍾繇：「于韋誕坐中見蔡邕筆法，自附膺盡青，因嘔血。魏太祖以五靈丹活之。苦求邕法，不與。及誕死，繇陰令人發其墓而得之。」又說宋翼：「晉太康中，有人于許下破對於筆法的討論，孫過庭也是將其列入《書譜》的著述重點的，他認為，筆法可分為「執、使、轉、用」四法，且將撰「執、使、轉、用之由，以祛未悟」，而這也應是將《書譜》名之為「譜」的重要依據，他的原定計畫是：

今撰執、使、轉、用之由，以祛未悟：執，謂深淺長短之類是也；使，謂縱橫牽掣之類是也；轉，謂鈎環盤紆之類是也；用，謂點畫向背之類是也。方復會其數法，歸於一途；編列眾工，錯綜群妙；舉前賢之未及，啟後學於成規；窺其根源，析其枝派。貴使文約理贍，顯心通；披卷可明，下筆無滯。

由上述可知，孫過庭在筆法闡述方面，是一方面談的是「繼承」：也就是古來善書者傳授的方法；二方面說的是「創見」：將提出自己在書法實踐中所領會而獨創的見解。幫助後學者純熟「執」、「使」、「轉」、「用」之法。以達到「一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊衄挫於豪芒。」的智巧兼優，心手雙暢的妙境。

雖然《書譜》的「譜式」未能流傳，但從孫過庭的書論觀點繼承脈絡，以及後人在其書跡和書論為基礎的不斷發展下的成果檢討，仍能得其概要：

(一)「執」：孫氏自己解釋為「深淺長短之類是也」。講的是執筆的方法和技巧。

1. 「深」、「淺」，指的是握管時拇指、食指、中指深包筆管或拇指、食指中握管時，筆管接近指端的距離。

被孫過庭認可，「雖則未詳真偽，尚可發啟童蒙」的〈筆陣圖〉記載：

凡學書字，先學執筆，若真書，去筆頭二寸一分，若行草書，去筆頭三寸一分，執之……<sup>67</sup>。

雖然，未詳「真偽」，孫過庭對「筆陣圖」所述的執筆法，大致上是認同的。現今所見之〈筆陣圖〉，經歷代傳抄，凡五六百字，已非孫過庭所見七行之本，而其中執筆三手亦不復見，但仍可得見古之書家對執筆的基本見解。

2. 「長」、「短」，又指的是執筆的手指位置距離筆頭的高低。

而孫過庭之後著論談執筆的書家日眾，如唐·張懷瓘〈六體書論〉：

筆在指端，則掌虛運動，適意騰躍頓挫，生氣在焉；筆居半則掌實，如..講的則是「執筆淺而堅」及「掌實」「指虛」。也認為「掌虛」為最重要。

(二) 創作的條件：

書法的本質是既是抒情寫意的，書家在從事創作時，影響作品高下優劣的因素是有其主客觀條件的，因此孫過庭提出了「五乖五合」之說：

神怡務閑，一合也；感惠徇知，二合也；時和氣潤，三合也；紙墨相發，四合也；偶然欲書，五合也。心遽體留，一乖也；意違勢屈，二乖也；風燥日炎，三乖也；紙墨不稱，四乖也；情怠手闌，五乖也。

孫過庭認為一件佳構的產生，是主客觀條件相配合的結果：「合則流媚，乖則彫疏。」書法作品的產生在這主客觀條件的影響下是「乖合之際，優劣互差」的，若「五合交臻」，則「神融筆暢」。反之，若「五乖同萃」，則「思遏手蒙」。

<sup>67</sup>東晉，魏鑠，〈筆陣圖〉，收錄於《歷代書法論文選》，頁20。

而詳觀此「五合」，孫過庭是將「神怡務閑」列為首要的。「神怡務閑」，是就創作的心態而言的，與蔡邕的「默坐靜思，隨意所適」<sup>68</sup>及虞世南的「收視反聽，絕慮凝神，字正氣如」<sup>69</sup>相同，也就是《莊子·天道》所說的虛靜之心：

聖人之靜也，非曰靜也善，故靜也。萬物無足以撓心者，故靜也。水靜則明燭鬚眉，平中準，大匠取法焉。水靜猶明，而況精神。聖人之心靜乎，天地之鑑也，萬物之鏡也。夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也。..靜而聖，動而王，無也而尊，樸素而天下莫能與之爭美。夫明白於天地之德者，此之謂大本大宗，與天地和者也..。

在此虛靜之心中，人與自然合契，才得以把握住物的本質，也就是未受人的主觀好惡、及知識分解所干擾過的萬物原有而具體之姿<sup>70</sup>。情動而形於筆墨，是本於無所為而為的自然情性流露，此時的書寫狀態已達得心應手，心手相忘之境。《書譜》言王羲「蘭亭興集」之作，「思逸神超」也正是這種最佳狀態下的產物。

相較於「神怡務閑」，「感惠徇知」、「時和氣潤」及「紙墨相發」則是指的 是良好的客觀創作條件，「感惠徇知」指的是創作意志的自由，「時和氣是自然環境的宜人與舒適，「紙墨相發」又是創作工具的稱心如意。唯有良好的客觀環境下，方有助於情感與心靈的解放，達到創作的最佳狀態。

五合之末為「偶然欲書」，也就是張懷瓘所說：「非有獨聞之聽，獨見之明，不可以議無聲之音，無形之物」<sup>71</sup>，清人傅山〈字訓〉：「不期如此而如此者，天也，.神至而筆至，天也；筆不至而神至，天也；至與不至，莫非天也。」<sup>72</sup>，以現代的語彙而言就是「靈感」。古人以為靈感非出於人力，以為它是神

<sup>68</sup>東漢·蔡邕，〈九勢〉，收錄於《歷代書法論文選》，頁 6。

<sup>69</sup>唐·虞世南，〈書旨述〉，收錄於《歷代書法論文選》，頁 103。

<sup>70</sup>參見徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1976 年，頁 87。

<sup>71</sup>唐·張懷瓘〈書議〉，在《歷代書法論文選》，頁 133。

靈的感動和啟示，在靈感之中，彷彿神靈憑附作者軀體，在暗中驅使其手腕。朱光潛解釋說：靈感就是在潛意識中醞釀成的情思湧現於意識，是潛意識中的工作，在意識中的收穫。它的特徵是突如其來，突如而去及不由自主的。因此，

他認為凡是藝術家都不宜只在本行小範圍之內用工夫，須處處留心玩索，才有深厚的修養。魚躍、鳶飛、風起、水湧，以至一塵之微，當其接觸感官時，我們雖常不自覺其在心靈中可生若何影響，但是到了運筆揮毫時，他們都會湧到手腕上來，在無形中驅遣它，左右它。在作品的外表上我們雖不必看出這些意象的痕跡，但是一筆一畫中都潛寓它們的神韻和氣魄<sup>73</sup>。孫過庭雖未能詳細深述此一藝術命題，但從其將「偶然欲書」列為五合之一及對其王羲之傳世名作的談論中，可知這是在藝術創作中對「靈感」深刻的體會。在五種主客觀的創作條件不能兼而得之時，他是較強調主觀感情的影響的，因而他說：

得時不如得器，得器不如得志。也如同姜夔〈續書譜〉所闡述：  
藝之至，末始不與精神通。<sup>74</sup>

孫過庭舉出書法學習的楷模時獨舉王羲之的原因是「豈唯會古通今，亦乃情深調合。」以強調書法藝術抒情寫意本質。因而在形容王羲之傳世佳作，在書法的創作表現特點則是：

寫〈樂毅〉則情多怫鬱，〈畫贊〉則意涉瑰奇；〈黃庭經〉則怡懌虛無；〈太師箴〉又縱橫爭折；暨乎蘭亭興集，思逸神超；私門誠誓，情拘志慘。

以上王羲之所書佳構，無一不涉及情志，也都是強調書家創作時的主觀條件適「合」的情形下所創作出的傑作。另外，孫過庭在下文又再次強調書法之創

---

<sup>72</sup>清·傅山〈字訓〉，《雜著》，卷 25。

<sup>73</sup>參考朱光潛，〈談美〉，頁 115~120。

<sup>74</sup>姜夔〈續書譜·情性〉，收錄於《歷代書法論文選》，頁 364。

作主體，必須具備仁孝禮樂的極關懷。他說：

然君子立身，務修其本，詎若功宣禮樂，妙擬神仙，猶挺埴之無窮，與工鑪而並運。好異尚奇之士，翫體勢之多方；窮微測妙之夫，得推移之奧頤。著述者假其糟粕，藻鑒者挹其菁華，固義理之會歸，信賢達之兼矣。存精寓賞，豈徒然與！<sup>75</sup>

文中已點明書法創作者之主體修養，必須體現儒道二家思想，其中以孝悌立身可呈現人格之美，功宣禮樂則著重呈現生活之美，合為內聖外王之一體兩面。不可僅了解為因其書寫傳達的功能，可以助成禮樂政教之施行，而被視為是經藝的根本，<sup>76</sup>其次，又形容書道的奧妙有如神仙之施展法術，當係藉以呈現道家美。

### 三、真草互通相益的書體發展論

沿承前節所言妙擬自然，心手相應的創作原則，孫過庭又較具體地說明研習書作的原則，是心手、真草、轉用之兩端一致。<sup>77</sup>

前文曾說學書者貴能「古不乖時，今不同弊」，此段則說到晉代以後書道沒落之由，在於缺乏客觀正確的認知，有人則蔽帚自珍，亦不知其所以然，稍有體會時卻又故步自封。因此，研習書道者必須虛心學習真書及草書的原理及各種技巧，不可留止於現狀。不僅要智慧與技巧並重（心手會歸），甚至運筆的轉折呼應及結構布白的方法（轉用之術），都要通觀兩端，找到平衡點，作全盤考量。此兩端之意，或如真書、草書（點畫及使轉二者皆為其書體特質，或為外顯之形質，或為內蘊之性情；只是表現時互有隱顯之別罷了，如下段文字所述），或如心、手，或如轉、用，皆須極其自然地相互配合，好比同源一水的支流，同屬一

<sup>75</sup>馬國權，《孫過庭書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年，頁21-23。

<sup>76</sup>類似觀點可參看：楊澤，《書譜評注》，天津，人民美術出版社，2000，頁11。他說：「書法的作用如同禮樂，一樣能起規範道德、移風易俗的巨大作用。．．但不能把書法內容與文字書寫的內容混為一談，更不能把書法當做宣揚封建倫理道德的工具。這是孫過庭的時代局限。」楊氏並不能從儒家美學必須揭發理想人格（聖人）以象徵最高理境的用意來了解原文，恐怕是他自己的局限。

<sup>77</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁67。

樹的枝條，彼此密切相關，故皆不可偏廢。因此，孫過庭乃主張真書、草書的創作原則互通相益，並須借鑒各體書法的藝術特性。他說：

加以趨變適時，行書為要；題勒方幅，真乃居先。草不兼真，殆於專謹；真不通草，殊非翰札。真以點畫為形質，使轉為情性；草以點畫為情性，使轉為形質。草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文。迴互雖殊，大體相涉。故亦傍通二篆，俯貫八分，包括篇章，涵泳飛白，若毫釐不察，則胡越殊風焉。· · · 雖篆隸草章，工用多變；濟成厥美，各有攸宜：篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而便。<sup>78</sup>

可貴的是孫過庭提出<sup>79</sup>「形質」與「情性」這二項書道表現的內涵，二者之不同是：前者為具體可見之形色美，而後者為內蘊難知之神韻美。至於「點畫」及「使轉」是書法創作表現時，同時具備之基本用筆技巧，但在真書及草書的形式特性上，是互有不同程度的或顯、或隱之區別的。析言之，草書重視連綿不斷之動勢，但其實必須有點畫為基本功夫蘊藏其間，不然會缺乏勁健的精神（故說是以點畫為情性，使轉為形質）；真書則重視一筆一畫之各自分明清楚地交待，每筆之間看似無關，其實筆筆之間是互相呼應、遙相銜接的，否則會缺乏靈動的體勢（故說是以點畫為形質，使轉為情性）。因此，真書及草書二種書體必須同時學習，才能收到相輔相成，相攜共進的效果。

其次，從真書、草書二者之相互關係，同理可以進一步推知其他字體的點畫、使轉皆有值得借鑑之處，故孫氏又言創作主體另須參考其他書體，根據篆、隸、草、飛白等書體各有其最適用的場合，對其造形規律、結構特性，加以了解。

孫氏因諸家書法論述未能掌握要領，而多涉浮華，故大表不滿，不欲予以引述。其次表達書體的發展觀，係古質今妍，故較重視流媚的後代書體（參前段所

<sup>78</sup>馬國權，《孫過庭書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年，頁30-37。

<sup>79</sup>本節觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新論》第二期，2004年7月，頁68。

言書有五合，「合則流媚」之說），而非質樸的古文字。復次，孫氏反對機械地模擬物態外貌的圖象式文字，亦不予以論列。最後，自謙地表示書道的妙理佳境，雖然自己心中已有所理解，但卻不易以言語表達。<sup>80</sup>

#### 四、先質後文及和諧統一的美學創作原理

在美學創作原理方面<sup>81</sup>，孫過庭講究多方條件的配合，即以上諸節所論之總體會通表現，關鍵即在風骨神氣的樹立。又呼應前文之「文質彬彬」及先質後文之義，孫氏主張「務存骨氣」，復須「適潤加之」。其次，則受《周易》及劉勰的影響，以天地自然之道作為文學藝術的根源。他說：

假令眾妙攸歸，務存骨氣；骨既存矣，而適潤加之。亦猶枝幹扶疏，凌霜雪而彌勁；花葉鮮茂，與云日而相暉。如其骨力偏多，適麗蓋少，則若枯槎架險，巨石當路，雖妍媚云闕，而體質存焉。若適麗居優，骨氣將劣，譬夫芳林落葉，空照灼而無依，蘭沼漂萍，徒青翠而奚託。是知偏工易就，盡善難求。．．雖學宗一家，而變成多體，莫不隨其性欲，便以為姿。<sup>82</sup>

此亦文質彬彬之意，優秀書作的條件雖多，其大要僅視其兩端而已，對內而言，骨氣屬於精神美、內涵美，乃至運筆時內蘊之筆力；<sup>83</sup>至於就字體外貌而言則是妍美與媚趣。此亦可比附為前節所謂風神、枯勁與妍潤、閑雅之二種風格。當然理想狀態是內外交融為一體的，亦即內涵與形式的合一，所謂善美一致。若二者不能得兼，則寧取骨力。其次，如文末所言學習時要宗仰王羲之一家，但學習者卻各有自己的體製風貌。因此，還須注意每一創作主體都是獨特的生命，創

<sup>80</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁69。

<sup>81</sup>本節觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁72。

<sup>82</sup>同前註，頁73-75。

<sup>83</sup>可參看徐復觀，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1976年，頁164-5。徐氏以為《典論文》及古文家所說的氣，多是統體地、綜合性的說法。而魏晉南北朝時代，則多作分解性地說法。「氣」常常是由作者的品格、氣概，所給與於作品中的力地、剛地感覺；在當時除了「氣力」、「氣勢」以外，便常用「骨」字加以象徵。

作時忌諱刻板的模仿，有如前文所說：「達其情性，形其哀樂。」學書者仍須注重個人志趣的表達，體現個人獨特的風貌。此之謂「莫不隨其性欲，便以為姿。」故孫過庭並不強求書作風格之一致，而是要求一種和諧原則，又主張一點一畫一字一篇均屬有機構成，須遵守「違而不犯，和而不同」的原則，他說：

易曰：「觀乎天文，以察時變；觀乎人文，以化成天下。」況書之為妙，近取諸身。假令運用未周，尚虧工於秘奧，而波瀾之際，已濬發於靈臺。必能傍通點畫之情，博究始終之理，鎔鑄蟲篆，陶均草隸。體五材之並用，儀形不極，像八音之迭起，感會無方。至若數畫並布，其形各異；眾點齊列，為體互乖。一點成一字之規，一字乃終篇之準。違而不犯，和而不同；留不常遲，遣不恒疾；帶燥方潤，將濃遂枯；泯規矩於方圓，遁鈎繩之曲直；乍顯乍晦，若行若藏；窮變態於毫端，合情調於紙上；無間心手，忘懷楷則；自可背羲獻而無失，違鍾張而尚工。<sup>84</sup>

將書道歸結為一具有人文化成意義的藝術活動<sup>85</sup>，因為創作者不只是一藝術主體，同時也是道德主體，此一活潑心靈自具創造性，足可「傍通點畫之情，博究始終之理。」故孫氏認為書法之奧妙係取法於人身的動態，故特別重視書寫實踐的過程，吾人即使尚未充分掌握技巧，但從搖曳生姿的運筆過程中，也能對心靈有所啟發，日有進境，終至豁然貫通。其次，創作時忌諱點畫之間的呆板排列或寫法雷同，因為每一點每一畫都是構成每一字，甚至是整篇文字的基礎，故均須用心經營，使其於變化中，同時維持彼此的和諧。此即所謂「違而不犯，和而不同」之意。第三，除了線條之外，還須講究色澤的呈現，透過運筆的快慢、輕重，及水分的濃淡、乾溼，綜合時空條件，達成恰當的平衡。第四，融合智慧與技巧，超越規矩準繩的制約，以自由的心靈駕馭紙筆，並舒發情感於其中。因此，

<sup>84</sup>馬國權，《書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年，頁77-80。

<sup>85</sup>此節觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新論》第二期，2004年7月，頁73。

最後的成果是創造性地繼承前賢的藝術生命，不是盲目呆板的模仿，而是美學精神的掌握。

## 五、儒道互補的主體修養論

孫過庭認為書家的主體修養，必須兼融儒道思想的體會，一是以王羲之為例，採取「情動形言」的抒情立場，二是以莊子庖丁解牛的寓言為例，主張心精手熟的創作態度，及寬裕從容的創作歷程。三是以孔子學思歷程為喻，說明學習有三階段，及以「人書俱老」為最高境界。四是右軍（王羲之）晚年書藝最高境界「志氣和平」，正是融合儒道二家思想之書家典範。孫氏說：

然今之所陳，務禪學者。但右軍之書，代多稱習，良可據為宗匠，取立旨歸。豈唯會通古今，亦乃情深調合，致使摹拓日廣，研習日滋。先後著名，多從散落，歷代孤紹，非其效歟！試言其由，略陳數意：止如《樂毅論》、《黃庭經》、《東方朔畫贊》、《太師箴》、《蘭亭集序》、《告誓文》，斯並代俗所傳，真行絕致者也。寫《樂毅》則情多怫鬱，書《畫贊》則意涉瑰奇，《黃庭經》則怡懌虛無，《太師箴》則縱橫爭折；暨乎蘭亭興集，思逸神超；私門誠誓，情拘志慘。所謂涉樂方笑，言哀已歎。情動形言，取會風騷之意；陽舒陰慘，本乎天地之心。<sup>86</sup>

上文回歸到從王羲之的人格人品予以檢定其作品，認為王羲之書法已經通過歷史考驗，「代多稱習，良可據為宗匠，取立指歸。豈唯會古通今，亦乃情深調合。」並例舉其作品予以說明，若以情深調合四字作為衡量王羲之作品的標準，無不符合。創作時必須深入書寫對象的人生境遇、人格特質、思想情感，感同身受，才能選擇以最相應的藝術手法表現出來，呈現每一件作品的獨特風格。

可知王羲之創作時注重書作內在的精神，並尋思用筆變化的道理，故在情感的表達上乃是有諸中、形諸外（情動形言），這與中國先秦文學的雙璧《詩經》、

---

<sup>86</sup>同前註，頁 55-59。

《楚辭》的創作緣由是一樣的（取會風騷），而且一屬寫實，一屬浪漫，此也可類比於楷書及草書的運筆方式，在用筆的變化上則應參照天地四時的規律給予人的影響，一切合乎自然。另外，作者本人也必會是關懷人生社會，或者怨悱感興，或者發憤抒情，良心不容已地流露的真實生命。此時的生命應能領受物我人已充分交流的同體感，達到上下與天地同流的自然境界。

研習書法不只是一終身學習技巧<sup>87</sup>，同時也是一人格修養的歷程，故最高境界乃是人書俱老。析言之，少時善學規矩，老時較擅思考；少能勉學，老能入妙。可見學、思二者是一相攜互動的過程，學習者必須把握不同階段的專長，獲取最大的學習效果。此亦有取於孔子所言：「學而不思則罔，思而不學則殆」<sup>88</sup>之意，以及所謂中庸之道。其次，學習歷程必須經過大約三個階段，一是在結構及布局上追求平正規矩，此本非易事，在長時間的實踐之後，或許多年之後才稍有所得，又覺太過平板呆滯，才進入第二階段追求險絕，也同樣是多年之後才又進入第三階段，再度尋求平正。當然，平正與險絕也是一對相輔相成的觀念，運用在學習過程中，奇正相生，則可避免呆板或渙散。因此，孫過庭才又指出書法極詣的範例，即是右軍晚年所達致之「志氣和平，風規自遠」的書道妙境。他說：

仲尼云：五十知命也，七十從心。故以達夷險之情，體權變之道。亦猶謀而後動，動不失宜；時然後言，言必中理矣。是以右軍之書，末年多妙，當緣思慮通審，志氣和平，不激不厲，而風規自遠。子敬以下，莫不鼓努為力，標置成體，豈獨工用不侔，亦乃神情懸隔者也。<sup>89</sup>

承上文之意，<sup>90</sup>類比於孔子的學思歷程，書法亦有不同階段的學習進境，最終是人書俱老，即相當於孔子七十而從心所欲不踰矩的境界。因此，王羲之的書

<sup>87</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁71。

<sup>88</sup>語出《論語·為政》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，臺北：華正書局，頁19。

<sup>89</sup>馬國權，《書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年，頁67。

<sup>90</sup>此觀點參見陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉《文學新鑰》第二期，2004年7月，頁72。

風中和平淡，早已超越規矩之相，風教之相，而自得天趣。此似與前文所謂「情動形言，取會風騷之意」有所矛盾，但吾人視此處所言為境界語之表達即可。其次，對比於此，王獻之及其以後的書家，都顯得刻意做作，無論是技巧或心靈修養兩皆失落。另外，孫過庭於後文（引文從略）提及自鄙者優於自矜者，因為謙抑者才會不斷地學習，終有可能成功。此須做到「察之尚精，擬之貴似」；創作時雖隨順各人性情發展，然而不可妄議前輩。

## 第四章 《書譜》在歷史上之地位及評價

本章檢視中國歷代對孫過庭《書譜》的評價與詮釋，透過歷史的推演討論其褒貶的意見及興衰脈絡。論述以朝代為序，研究的時間上限以孫過庭活動的初唐時期開始，下限為清朝。茲摘要分類如下：

### 第一節 《書譜》在唐朝時期的評價

#### 一、與孫過庭同時諸儒

##### (一) 陳子昂

對於《書譜》的評價，自唐以來代不乏人。或就其書法藝術技巧立論，或就其書學理論為說，大抵譽者多而毀者少。茲據所知擇述如下：

唐代論及孫過庭<sup>1</sup>的資料並不多，主要有陳子昂（661-702）、張懷瓘、竇泉與竇蒙、呂總幾家，《書譜》本身的記載也透露些許訊息。陳子昂為孫過庭寫過〈率府錄事孫君墓誌銘〉和〈祭率府孫錄事文〉兩文，是瞭解孫過庭個人生平的重要文章。陳子昂在《祭率府孫錄事文》中說：「元常既沒，墨妙不傳；君之遺翰，曠代同仙。」他對孫氏的書法藝術推崇很高，至謂鍾繇後之一人。既云「曠代同仙」。當非彼時一般書家所可比擬了。

君不慙於貞純，乃洗心於名理，元常既沒，墨妙不傳，君之逸翰，曠代同仙，豈圖此妙未極，中道而息，懷眾寶而未攄，永幽泉而掩魄。嗚呼哀哉！

2

指出孫過庭究心於文字之理，陳子昂肯定孫過庭的書法造詣，將他的書法成就與鍾繇（151-230）相提並論，是孫過庭的第一位知音，而陳子昂也為孫過庭

---

<sup>1</sup>孫過庭的生卒年有多種說法，此據張光寶，《中華書法史》，臺北：臺灣商務印書館，2000年，頁169。

<sup>2</sup>唐·陳子昂，〈祭率府孫錄事文〉，同前註，頁151-152。

未能更上層樓而抱屈。陳子昂盛稱孫過庭之書法並非虛譽，孫氏書法在當時亦具影響力，《書譜》有云：

嘗有好事，就吾求習，吾乃粗舉綱要，隨而授之，無不心悟手從，言忘意得，縱未窮於眾術，斷可極於所詣矣。

據此可知，孫過庭在世時曾經教授書法，對於自己的見解也相當有自信，對當時的書法教學具有貢獻，所從學者，如張懷瓘《書斷》載：

盧藏用（664-713）字子潛，京兆長安人。官至黃門侍郎。書則幼尚孫草，晚師逸少。<sup>3</sup>

這裡的「孫草」指的即是孫過庭草書，<sup>4</sup>孫過庭「隨而授之」的書家有哪些人難以盡考，而盧藏用（664-713）應是書法史所載學習孫過庭草書的第一人，可惜盧藏用的草書已經難見蹤跡。

## (二)張懷瓘

張懷瓘的《書斷》載有孫氏生平與書法的整體評價，而且還曾引用《書譜》的文句。《書斷》首開書家史傳之體例，孫過庭名列其中，云：

孫虔禮字過庭，陳留人，官至率府錄事參軍。博雅有文章，草書憲章二王，工於用筆，儻拔剛斷，尚異好奇，然所謂少功用，有天材。真行之書，亞於草矣。嘗作〈運筆論〉亦得書之指趣也。與王秘監相善，王則過於遲緩，此公傷於急速，使二者寬猛相濟，是為合矣。雖管夷吾失於奢，晏平仲失

<sup>3</sup>唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2004年，頁305。

<sup>4</sup>據（意）畢羅（Pietro De Laurentis）〈孫過庭生平考〉指出：「孫過庭當為《書斷》中唯一「孫」的書法家，確為（盧藏用）前幾行所提，因而可以說盧藏用曾經學習過孫過庭草書。」見於《書法叢刊》2009年第2期，總108期（2009年3月），頁76。

於儉，終為賢大夫也。過庭隸、行、草入能。<sup>5</sup>

《書斷》對書家的傳記論述，明顯可見襲自正史傳記的傳統，常從書家之里籍、官位開始，前者為出身、後者為功業。「參軍」是一種被人輕視的閒官，官位大約在從七品到從九品。<sup>6</sup>與歐陽詢、虞世南、褚遂良位居高位相較，地位卑微。張懷瓘提及孫氏善於文章，並且以二王為學習典範，在用筆上很有心得，「儻拔剛斷」很能說明孫過庭《書譜》字口如刀切的用筆特色。《書斷》肯定孫氏〈運筆論〉的書法論述，〈運筆論〉即是《書譜》<sup>7</sup>，但對孫氏的書法水準並未給予高度評價，在《書斷》神、妙、能三品中，孫過庭的隸、行、草都僅入能品，但其中「真行之書，亞於草矣」，指出孫氏的書藝以草書成就最高，而孫過庭草書只有能品的評價是因為書寫速度太快，缺乏含蓄之美的緣故。

另外，《書斷》曾引孫氏之言，云：

孫過庭云：「元常專工于隸書，伯英尤精於草體，彼之二美，而羲、獻兼之。」並有得也。……然此五賢，各能盡心而際於聖。<sup>8</sup>

《書斷》在說明二王的書法成就時引用孫過庭《書譜》之句為證，而孫過庭《書譜》之原文乃是：「彼之二美，而逸少兼之。」<sup>9</sup>兼之者只有王羲之，王獻之並不在列，張懷瓘改了孫氏原文，而張氏所說的「五賢」在《書譜》中則僅「四賢」，<sup>10</sup>由此可見張懷瓘必定熟悉孫過庭的《書譜》，而二人的書法觀點並不全同。竇泉撰〈述書賦〉，其兄竇蒙為之作註，其中有云：

<sup>5</sup>唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2004年，頁304-305。

<sup>6</sup>「參軍」職位參清·黃本驥，《歷代職官表·歷代職官簡釋》，臺北：宏業書局，1994年，頁123。

<sup>7</sup>據啟功之說，詳啟功，《書譜》考》，《啟功叢稿》，臺北：華正書局，1991年，頁63。

<sup>8</sup>唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2004年，頁309-310。

<sup>9</sup>唐·孫過庭，前揭書，頁6。

<sup>10</sup>《書譜》的「四賢」指鍾繇、張芝與二王四人（見於唐·孫過庭，前揭書，頁2-4。），而張懷瓘增加杜度一人（詳見唐·張彥遠輯，前揭書，頁310。），餘四賢與《書譜》同。

虔禮凡草，閭閻之風。千紙一類，一字萬同。如見疑於冰冷，甘沒齒於夏蟲。（孫過庭字虔禮，富陽人，右衛胄曹參軍。）<sup>11</sup>

### (三) 竇泉與竇蒙和呂總及其他

竇蒙在〈述書賦註〉中將孫氏之名列入唐代五十二人名單中<sup>12</sup>，但竇泉對孫過庭的草書卻頗有譏刺，意謂孫氏草書格調不高而且缺乏變化，此非實情，可能因時代相近而看不起他，屬凡人貴古賤今之病。以孫過庭《書譜》的文句中夏蟲疑於冬日之冰雪作為比擬，指稱孫氏缺乏見識，啟功指出，這乃是對《書譜》而發。<sup>13</sup>

呂總曾撰《續書評》專評唐代書家，計有篆書一人、八分書五人、真行書二十二人，草書十二人，總計四十人，孫過庭之名在草書之列：「孫過庭書，丹崖絕壑，筆勢堅勁。」<sup>14</sup>《續書評》整篇文章以比況的方法道出諸家特色，並無優劣之分，孫過庭在草書十二人名單中，可知唐時孫氏的草書有一定的知名度，所述內容為一挺拔孤峭之意象。整體而言，唐人在評價孫過庭的成就時，對孫過庭的出身與性情、功業有相當的考量，《書譜》在唐代時不論是書跡或理論的評價並不是很高：書藝部分僅能列入能品，這或許是孫氏「寒微見輕，又以憤激遭忌」<sup>15</sup>的緣故，並未公正客觀的對待孫氏之書法藝術成就；理論的部分雖然沒獲得全面性肯定<sup>16</sup>，但從諸家引用孫氏之言來看，孫過庭的《書譜》理論在唐代已經相當的流行了，而孫過庭在唐代對學書者有教學活動，具有影響力。

---

<sup>11</sup>唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2004年，頁202。括弧內文字為竇蒙註語。

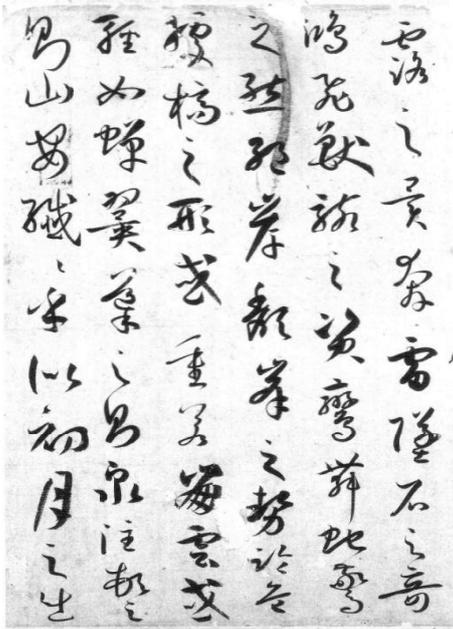
<sup>12</sup>原文註作「唐四十五人」，范祥雍依竇蒙註文校得五十二人，從之。唐·張彥遠輯，前揭書，頁174。

<sup>13</sup>啟功指出《書譜》在文末有知音難覓之慨，又有「豈可執冰而咎夏蟲」之句，故是針對《書譜》而發，詳見啟功，前揭書，頁63。

<sup>14</sup>崔爾平編選點校，《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，1999年，頁34。

<sup>15</sup>啟功，前揭書，頁63。

<sup>16</sup>例如唐人張彥遠編輯《法書要錄》、韋續編輯《墨藪》、北宋朱長文編輯《墨池編》都未收錄《書譜》，可為此說之一證，《書譜》全文收入叢纂是在宋人陳思的《書苑菁華》卷8。



附圖 1：唐·孫過庭《書譜》局部（取自唐·孫過庭：《書譜》，頁 11）。孫過庭深諳筆法，《書譜》是其代表作，雖然有「一字萬同」之譏，但是詳察各相同字，其實是有很多變化的，此頁中九個「之」字，其形各異，可見一斑。

唐人對孫過庭草書的不滿主要是缺乏變化一端，孫過庭書寫《書譜》全文多達三千七百二十七字<sup>17</sup>，與小幅寡字的王羲之草書尺牘相較，應有不同的考量，而且《書譜》全文亦並非毫無變化（參附圖 1），只是在尚法的唐代社會中，出現了更多的規律。孫過庭將王書作了相當程度的客觀化與規範化，正可提供後世取法書聖典型一條道路，這是在以王羲之為典範的唐代初期社會中不易察覺，卻在有意無意間持續不斷進行的工作，今天透過漫長的歷史跨度卻很清楚可以感知。

## 第二節歷代褒貶之實況總說

### 一、褒貶互見者

宋·米芾：孫過庭草書書譜，甚有右軍法，作字落腳，差近前而直，此乃過庭法。凡世稱右軍書，有此等字，皆孫筆也。凡唐草得二王

<sup>17</sup>西林昭一〈解說〉，據原文統計為 3727 字（唐·孫過庭，前揭書，頁 69。）；王仁鈞，《書譜導讀》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，2007 年 9 月。以為 3728 字（頁 39）；其間一字之出入據李郁周所述，乃是「第一一四行『元常不草，而使轉從橫』的『而』字脫漏未寫，應予還原。」（《書譜導讀·李序》，頁 17。）又王著第 68 頁註 8 亦有所說。此中論氏書跡為對象，故以西林昭一所說為據。

法，無出其右..<sup>18</sup>。

宋·董道云：作草書咄咄逼羲獻，尤妙用筆，雋拔剛斷，出於天材，非功用積習所能..<sup>19</sup>。

明·焦竑：余謂《書譜》雖運筆爛熟，而中藏軌法，故自森然..<sup>20</sup>。

明·張丑：孫過庭真蹟。筆勢縱橫，墨法清潤，極得右軍遺法..<sup>21</sup>。

明·楊慎：雖運筆爛熟，而中藏軌法，故自森然..<sup>22</sup>。

清·孫承澤：唐初諸人，無一不摹右軍，然皆有蹊徑可尋。孫虔禮之《書譜》，天真瀟灑，掉臂獨行，無意求合而無不宛合，此有唐第一妙腕..<sup>23</sup>。

清·朱履貞：惟孫虔禮草書《書譜》，全右軍法，而三千七百餘言，一氣貫注筆致具存，實為草書至寶..<sup>24</sup>。

清·劉熙載：孫過庭草書，在唐為善宗晉法。其所書《書譜》用筆破而愈完，紛而愈治，飄逸愈沈著，婀娜愈剛健..<sup>25</sup>。

清·吳升：墨彩沈厚，而結體運筆俱得山陰正脈..<sup>26</sup>。

由上列可知，歷代對孫過庭書藝的稱揚，多是指其書「運筆純熟」，善宗「晉法」，並盡得「王羲之」法度，有「堅勁」及「剛斷」的特點，筆勢「縱橫」、「一氣貫注」等，同時，從上列歷代各家的品評中，可以發現，在唐宋時，學者對孫過庭書藝的評價是以「得二王法」、「妙於用筆」為主，書法地位列為「第

<sup>18</sup>宋·米芾，〈書史〉，收錄於《宋元人書學論著》，武漢：湖北教育出版社，2002年。

<sup>19</sup>宋·董道，〈廣川書跋〉，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年。

<sup>20</sup>明·焦竑〈焦氏筆乘〉，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年。

<sup>21</sup>明·張丑，《清河書畫舫》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年，頁41。

<sup>22</sup>明·楊慎〈墨池瑣錄〉，盧輔聖主編，《中國書畫全書》，（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年。

<sup>23</sup>清·孫承澤，《庚子銷夏記》，收錄於《四庫全書》，第四冊·子部。

<sup>24</sup>清·朱履貞，《書學捷要》，收錄於《歷代書法論文選》，頁566。

<sup>25</sup>清·吳升《大觀錄》，臺北：新文豐出版社，1985年。

<sup>26</sup>清·吳升《大觀錄》，臺北：新文豐出版社，1985年。

二」。但愈趨後代，學者對之評價則日益增高，如清代孫承澤，稱之為「有唐第一妙腕」，朱履貞謂《書譜》為「草書至寶」。可見，孫過庭的書藝成就，離開他所處的時代愈遠，人們愈能拋棄對書家社會地位的成見，就書論書，而客觀的給予公允的評價

唐·竇泉：「虔禮凡草，閭閻之風。千紙一類，一字萬同。如見疑於冰冷，甘沒齒於夏蟲..<sup>27</sup>。」竇泉是歷代唯一貶抑孫過庭書藝的，認為孫過庭之書是「凡草」、有「閭閻之風」，且「千紙一類」、「一字萬同」，在他的眼中是完全不值一顧的。但這種偏見，應來自於孫氏的政治地位不高，且自己又不肯詳加考察的結果。分明是孫過庭《書譜》中，所嘆息「既昧所見，尤喻所聞」的所謂「識者」。

唐·張懷瓘：工於用筆，俊拔剛斷，尚異好奇，然所謂少功用，有天才。真、行之書亞於草矣。隸、行、草入能品..<sup>28</sup>。

宋《宣和書譜》卷十八：

好古博雅，工文辭，得名翰墨間。作草書咄咄逼羲、獻，尤妙用筆。雋拔剛斷，出於天材，非功用積習所至。善臨摹，往往真贋不能辨。文皇嘗謂過庭小子，書亂二王，蓋其續真可知也。作《運筆論》，字逾數千，妙有作字之旨，學者宗以為法。然落筆喜急速，議者病之，要是其自得趣也..<sup>29</sup>。

宋·朱長文：書有能名，或病其體多同而格不高爾..<sup>30</sup>。

明·王世貞：虔禮書名，烺烺一時，獨竇泉貶之曰凡草閭閻之類。此帖濃潤圓熟，幾在山陰堂室。後復縱放，有渴猊遊龍之勢。細翫

<sup>27</sup>唐·竇泉，〈述書賦〉，收錄於《歷代書法論文選》，上冊，臺北：華正書局，1979年。頁232。

<sup>28</sup>唐·張懷瓘〈書斷〉，收錄於《歷代書法論文選》，上冊，臺北：華正書局，1979年，頁185。

<sup>29</sup>楊家駱主編《唐人書學論著·宣和書譜》，臺北：世界書局，1988年。

<sup>30</sup>宋·朱長文，〈續書斷〉，收錄於《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2000年，頁312。

之，則所謂一字萬同者，美璧之微瑕，故不能捨也..<sup>31</sup>。

清·包世臣：遍閱唐人傳書，成篇而不徇山陰家法者，唯〈屏風書〉及《書譜》，《書譜》守法頗嚴，而苦凋疏，無〈屏風書〉茂密之致，反覆察其結法，空曠而完密，氣力實有過人..<sup>32</sup>。

清·王澐〈竹雲題跋〉：歐、虞、褚、薛各得右軍之一體，惟孫虔禮步趨不失尺寸，所謂具體而微，未達一間者也。」；「歐、褚離紙一寸，顏、柳透過紙背，惟右軍恰好到紙。虔禮《書譜》其庶乎？然不免著紙矣，只緣少變化故。」。余按《書譜》之不及右軍，不過少其變化耳，若其步趨山陰，則儼然登堂矣..<sup>33</sup>。

從以上對孫過庭的書藝持褒貶互見者的看法<sup>34</sup>，可見孫過庭的書藝成就為學者所肯定的部分，仍是在對右軍法度的繼承上，並以技巧高超取勝，品評地位列為「能品」。至於《書譜》本身的價值，以上各家所論，雖不一致，但自宋以來學書的人無不奉為指南。今就所傳序文論之，其微言奧義已具備於字裡行間，而通篇以草體書寫，筆勢章法無不示人以規範，且情致宛轉，勁秀蕭灑，確為草書妙品。平情而論，《書譜》內容極為豐瞻而精湛，含義至厚，而一般對孫過庭書藝的批評主要在於「少變化」與傷於「急速」兩點。所謂「少變化」，其實是孫氏以右軍為宗，嚴守「法度」的必然結果。然而，從另一角度而言，他在法度的規範下也達成了「心手雙暢，智巧兼優」的境界，化萬千變化於微小的鋒杪間。而所謂傷之「急速」，則應是觀者，以偏概全之論，《書譜》全篇之中其實蘊涵著遲留與勁疾二種不同的風致，又豈是「急速」兩字所能全然概括的。

<sup>31</sup>明·王世貞，收錄於《書林藻鑑》，頁130。

<sup>32</sup>清·包世臣著，〈藝舟雙楫〉，黃簡等編，《歷代書法論文選》〈下冊〉，臺北：華正書局，2000年，頁107-108。

<sup>33</sup>清·王澐，〈竹雲題跋〉，收錄於《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，1993年，頁617-618。

<sup>34</sup>此觀點參見彭道衡：〈孫過庭《書譜》書學理論與書法藝術之研究〉，頁177。

## 二、宋代

### (一) 北宋諸儒

#### 1. 朱長文

北宋朱長文（1039-1098）編纂《墨池編》不收《書譜》，又作《續書斷繼承張懷瓘《書斷》對孫過庭的評價，將其書跡列於能品，並稱孫過庭云：「書有能名，或病其體多同而格不高爾。」<sup>35</sup>對竇泉〈述書賦〉「一字萬同」之意見亦有所承襲，朱長文還未能賞識孫過庭。

但宋人接於唐代之後，已逐漸能從客觀角度評論《書譜》。北宋時，王誥（1048-1104）曾見過孫過庭的〈千字文〉，云：

右衛胄曹參軍孫過庭字虔禮，唐垂拱時人。草書專學二王，余初得郭仲微所藏〈千文〉一軸，筆勢遒勁，雖覺不甚飄縱，然比之永師所作，則過庭已為奔放矣。而竇泉謂過庭之書「千紙一類，一字萬同」，余固已深疑此語，既而復獲此書，研窮之久，視其興合之作，當不減王家父子，至其縱任優游之處，仍造於疏，此又非泉所能知也。<sup>36</sup>

已能客觀地理解孫過庭的書法造詣，給予較為公正的評價。書風縱任優游，造詣高者不輸二王父子，然又非全面如此。

#### 2. 米芾

王氏據孫過庭〈千字文〉書跡駁斥竇泉，以為孫氏〈千字文〉比智永所作更加奔放活潑，而且認為孫過庭在狀況好的時候可以達到二王的水準。王誥也收藏過《書譜》，見載於米芾（1051-1107）的〈書史〉，云：

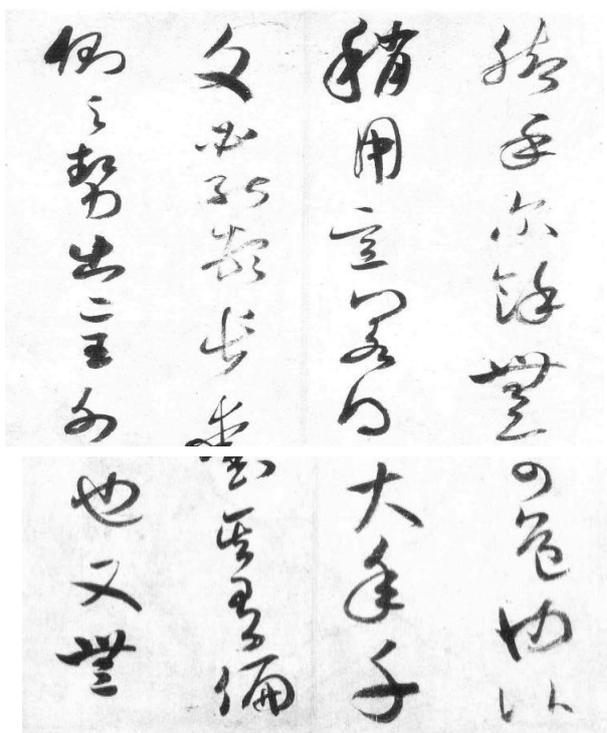
---

<sup>35</sup>黃簡等編，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2000年，頁340。

<sup>36</sup>明·汪珂玉，《珊瑚網·法書題跋》，《中國書畫全書》（第5冊），上海：上海書畫出版社，1992年，頁728-729。

孫過庭草書《書譜》，甚有右軍法，作字落脚，差近前而直，此乃過庭法。凡世稱右軍書有此等字，皆孫筆也。凡唐草得二王法，無出其右。又有〈千字文〉一本，是少年書，不逮《書譜》，並在王翬家，今歸王詵家。<sup>37</sup>

王詵對《書譜》的評論並未見到，但米芾的跋卻很有深意：不但將孫過庭視為二王的嫡嗣，更以為他是唐人學習二王草書中成就最為傑出的一位，而且指出《書譜》自身的特色，即作「字落脚，差近前而直」的「跳筆」現象，米芾還肯定《書譜》在孫過庭的書跡中較〈千字文〉更好。米芾應曾有一番研習，過庭草法在其集古字之列（參附圖 2），明人孫鑛（1543-1613）《書畫跋跋》便指出：「虔禮運筆得輕法，輕故饒態，後半風韻更勝。米南宮草法頗似之。」米芾為北



附圖 2：米芾〈吾友帖〉局部（取自宋·米芾：《米芾集》（中國法書選 48），頁 34）。米芾欣賞。孫過庭《書譜》，此件書跡可見《書譜》的影響，如首行「無可道也」四字可見孫過庭「跳筆」的現象；第四行「勢」字參見附圖 1，筆勢與字形均有相近之處。

宋四大家之一，不但指出孫過庭《書譜》墨跡中「跳筆」的特色，還深入研究，可謂孫過庭的一大知音。宋人看過《書譜》的還有曾肇（1047-1107），《戲鴻堂法帖》中載有曾氏跋〈唐孫過庭書景福殿賦〉，云：

<sup>37</sup>宋·米芾，《米芾集》，武漢：湖北教育出版社，2002年，頁128。

書家評孫過庭章草用筆雋拔，如丹崖絕壑，筆勢堅勁。予不能無疑。觀此帖，用筆稽古，有漢魏之風，終卷結字無點畫差謬，〈書賦〉云：「千紙一類，一字萬同。」蓋知非虛談也。近見王內翰所藏《書譜》真蹟，與此賦極相類，又有墨本〈千文〉差不逮矣。建中靖國元年（1101年）春三月曾肇題於玉堂之西軒。<sup>38</sup>

曾肇以為〈景福殿賦〉和《書譜》頗為近似，而孫氏的草書下筆有淵源，具有漢魏的古風，而且點畫沒有誤失。值得注意的是他引用竇泉〈述書賦〉「千紙一類，一字萬同」的評語，這在〈述書賦〉中乃是用以批評孫過庭的，但在曾肇的心中卻成了賞譽而非貶抑：本是缺乏變化的譏評，卻被詮釋為從頭至尾毫無點畫失誤的讚美。

## (二) 南宋書家

### 1. 趙構

迨及南宋，首位皇帝宋高宗趙構（1107-1187）對書法十分重視，亦有相當造詣，明人王鏊（1450-1524）《姑蘇志》載：

過庭書至能品，嘗著書論，妙盡其趣，即《書譜》也。宋高廟垂情藝文，嘗謂此譜妙備草法，手不少置，石本惟禁中太清樓所刻最為精絕。<sup>39</sup>

從這段記載中可知，宋高宗曾經致力於孫過庭《書譜》，今可見其書〈洛神賦〉墨跡（參附圖 3），即具有《書譜》筆意；又楊萬里（1127-1206）《誠齋詩話》載：

高宗初作黃字，天下翕然學黃字；後作米字，天下翕然學米字；最後作孫

<sup>38</sup>清·孫岳頌，《御定佩文齋書畫譜》，臺北：新興書局，1982年，卷72，頁1711。

<sup>39</sup>清·孫岳頌，前揭書，卷26，頁531。

過庭字，故孝宗、太上皆作孫字。<sup>40</sup>

楊氏卒於寧宗開禧二年（1206），所以「太上」指的是光宗（1190-1194）。乃知高宗影響所及，孝宗（1163-1189）與光宗都有取於孫過庭書法；尤有甚者，接下來的寧宗（1195-1224）更曾楷書《書譜》釋文（參附圖 4），明人文彭（1498-1573）有跋云：

如文彭所跋，一般士子，要寫上近五千字的楷書並不容易，而寧宗所寫的正是楷書《書譜》釋文，並曾仔細校刊訂正三十五字<sup>41</sup>，足見對孫過庭《書譜》理論的推崇。因此，南宋從高宗一路傳承至寧宗，是孫過庭《書譜》的一段輝煌時期。吳說曾跋楷書《書譜》，此事載於清人孫承澤《庚子銷夏記》中：孫虔禮《書譜》余所見墨蹟及宋人刻本皆草書也。然又有正書本，字法勁秀，大有鍾王遺意，前人所絕未語及也。後有嘉定字，豈彼時上石乎？虔禮書有訛字皆從旁注之。吳說一跋，書亦工，惜不全。吳說



附圖4：宋寧宗楷書《書譜》局部（取自《紅蕉館藏真》，今本下冊，未編頁碼）。身為皇帝能手寫端楷《書譜》，並改正過三十五字（如第四行「亡」改正為「云」），可見對《書譜》的看重，此本雖是清刻本，仍具有吳說所說的鍾王遺意。

字傳朋，南渡後擅書名，跋云：「若評法書，當以鍾王為初祖，欲學王法

<sup>40</sup>宋·楊萬里，《誠齋詩話》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》（上），臺北：木鐸出版社，1983年9月，頁145-146。

<sup>41</sup>同前註，頁31。又詳下文。

當以過庭為指南。」此確論也。<sup>42</sup>

檢《紅蕉館藏真》寧宗楷書《書譜》卷末有「嘉定（1208-1224）戊辰冬改正三十五字」之字樣，所以這裡說的《書譜》的楷書刻本應是本於寧宗的手跡刻成，《書譜》以為草書和楷書兩者在「點畫」與「使轉」上互為表裡，或因此而刻製具有鍾王遺意的楷書供人學習，而吳說之說，乃是首次將《書譜》視為學習王羲之書法的媒介。

## 2. 姜夔

宋人傾心於《書譜》的，還有姜夔（1155-1221），撰寫《續書譜》流傳後世，《欽定四庫全書總目》云：

臣註等謹案：〈續書譜〉，一卷，宋姜夔撰，夔有《絳帖平》，已著錄。是編乃其論書之語，曰〈續書譜〉者，唐孫過庭先有《書譜》故也。前有嘉定戊辰天台謝采伯序，稱略識夔於友人處，不知其能書也，近閱其手墨數紙，筆力道勁，波瀾老成，又得其所著〈續書譜〉一卷，議論精到，三讀三嘆，因為鋟木。蓋夔撰是書，至采伯始刊行也。……《書史會要》曰：趙必暉，字伯暉，宗室也，官至奏院中丞，善隸楷，作〈續書譜辨妄〉以規姜夔之失。案：必暉之書今已佚，不知其所規者何語，然夔此譜，自來為書家所重，必暉獨持異論，似恐未然，殆世以其立說乖謬，故棄而不傳歟？<sup>43</sup>

〈續書譜〉表明追隨孫過庭的寫作意識，是姜夔討論書法的主要書論作品，受到謝采伯的賞識而加以刊行，在《書史會要》中曾提及趙必暉作〈續書譜辨妄〉加以非難，但到了編輯《四庫全書》的乾隆四十五年（1780）時已經不見其書<sup>44</sup>，

<sup>42</sup>清·孫承澤，《庚子銷夏記》，盧輔聖主編，前揭書（第7冊），上海：上海書畫出版社，1994年，頁753。

<sup>43</sup>清·乾隆敕撰，《四庫全書總目》，臺北：漢京文化公司，出版日期不詳，頁604。

<sup>44</sup>《續書譜辨妄》雖已不存，但其部分論述在元人劉有定註鄭杓的《衍極》中有些紀錄，將在

推測其因，乃是因為趙氏之說不及姜夔之故，可見姜夔〈續書譜〉的價值不容抹煞。〈續書譜〉凡二十條<sup>45</sup>，並有三處引用《書譜》，其一在其〈總論〉，云：所貴熟習精通，心手相應，斯為美矣。白雲先生、歐陽率更書訣亦能言其梗概，孫過庭論之又詳，可參稽之。<sup>46</sup>

姜夔主張學書應當到達精熟通達，並且心手相應，將《書譜》的「心悟手從」、「無間心手，忘懷楷則」數語取以為法；其二在〈草書〉後的〈用筆〉條下：

孫過庭有執、使、轉、用之法：執為長短淺深，使為縱橫牽掣，轉為鈎環盤紆，用為點畫向背。豈苟然哉？<sup>47</sup>

孫過庭《書譜》對用筆有精到解說，姜夔取為草書用筆的南針，將之列在〈用筆〉條末段作結，顯示其發揮《書譜》的本意；其三在〈情性〉條，云：

藝之至，未始不與精神通。其說見於昌黎〈送高閑序〉。孫過庭云：一時而書，有乖有合，合則流媚，乖則雕疏。（略言其由，各有其五：）<sup>48</sup>神怡務閑，一合也；感惠徇知，二合也；時和氣潤，三合也；紙墨相發，四合也；偶然欲書，五合也。心遽體留，一乖也；意違勢屈，二乖也；風燥日炎，三乖也；紙墨不稱，四乖也；情怠手闌，五乖也。乖合之際，優劣

---

元代時期論述，說詳下。

<sup>45</sup>此係《歷代書法論文選》介紹文字所列的條數（頁 383。），其實內文僅十八條，《四庫全書總目提要》有所考說，云：「此本為王氏《書苑》補益，所載凡二十則：一曰〈總論〉；二曰〈真書〉；三曰〈用筆〉；四曰〈草書〉；五曰〈用筆〉；六曰〈用墨〉；七曰〈行書〉；八曰〈臨摹〉；九曰〈書丹〉；十曰〈情性〉；十一曰〈血脈〉；十二曰〈燥潤〉；十三曰〈勁媚〉；十四曰〈方圓〉；十五曰〈向背〉；十六曰〈位置〉；十七曰〈疎密〉；十八曰〈風神〉；十九曰〈遲速〉；二十曰〈筆鋒〉。其〈燥潤〉、〈勁媚〉二則均有錄無書。

<sup>46</sup>黃簡等編，前揭書，頁 384。

<sup>47</sup>同前註，頁 388。

<sup>48</sup>與原文對照少此二句（唐·孫過庭，前揭書，頁 23）。

互差。」<sup>49</sup>

取孫過庭五乖五合之說，作為總結之語，其推崇可見一斑。另外，也揭發書家人格，精神樣態的優先性，才是藝事精熟的關鍵所在。

### 三、明代

有關於《書譜》的記載，在明代開始激增，明代有許多大部的書法類書纂集，更全面的保存書法的資料，在書法史上保留較多文獻。又前舉《書譜》摹勒上石後製出刻本，其大量的傳播也促使明人有更多機會對《書譜》發表意見。

朝代的更替並不同於書法風格的更替，除非像唐太宗般在初唐時便銳意收集王書，奉為天下之準，方可在短期中收效，否則書風的漸變過程更長，因為審美意趣的改變需要時間。元明間對孫過庭評價的轉折正是如此。明初給孫過庭的評價接續元代，如倪瓚（1301-1374）跋蘇東坡草書〈與頓起孫勉云泛舟探韻得來字〉中云：

若陸柬之（585-638）、孫虔禮、周越、王著非不善書，真之顏魯公、楊少師、蘇文忠公之列，則如神巫之見壺丘子矣。<sup>50</sup>

將孫過庭與陸柬之、周越甚至王著同列，表明和顏真卿、楊凝式、蘇軾等人相較，簡直是神棍遇上得道真人，其比喻極為不當。可見對孫過庭書的評價不高。事實上，明人對《書譜》理論很熟悉，楊慎（1488-1559）在《墨池瑣錄》載：

孫虔禮云：「書字有五乖五合：神怡務閒，一合也……情怠手闌，五乖也。合乖之際，優劣互差。」予常以其言舉似文徵仲曰：「古人多以酒生思，

---

<sup>49</sup>黃簡等編，前揭書，頁 388。

<sup>50</sup>明·朱存理集，《鐵網珊瑚》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），1994年，頁 526。

而此乃遺之。」徵仲笑曰：「予不能飲，此言似為予設。」<sup>51</sup>

這則的記載可見《書譜》理論之廣為流傳，楊慎曾和文徵明討論《書譜》中「五乖五和」的書寫情境，其中未談及酒的作用，而文徵明不善飲酒，便戲稱孫氏的言論是為他而作，這樣的討論中，勢必二人對《書譜》都相當的熟悉。文徵明還將《書譜》刻入其《停雲館帖》中，對《書譜》傳布有功。除此之外，董其昌（1555-1636）也是熟稔《書譜》理論的書法兼書論家，曾不止一次引用《書譜》的言論，如：

呂純陽書，為神仙中表表者，今所見若〈東老詩〉，乃類張長史，又云〈題黃鶴樓〉似李北海，仙書尚以名家為師如此，孫虔禮曰：「妙擬神仙。」余謂實過之，無不及也。<sup>52</sup>

更進一步，因為兩者之論述焦點並不同，與其說是董其昌修正孫氏之說，無寧說是《書譜》已經成為書論的經典，後人每援引為詮釋之資。

書史傳統在實際的書法史中有相當的作用，但並非絕對，因為書法具有抒情的本能、藝術的特質，從實際書法的作品中領略更能體現書法史演變的情況，孫過庭的書法漸漸受到真賞，豐坊（1492—1563？）在〈書訣〉中將孫過庭列名於知書訣之秘者<sup>54</sup>，顯然已經不以張懷瓘、竇泉等說為憑；王世貞（1526-1590）更進一步推崇孫過庭書法，其〈藝苑評〉載：

孫虔禮書，〈書述〉謂其萬字一類，風行草偃，輕之也至矣。今所書《書譜》，令後人極力摹倣，尚自隔塵，以此知古人不可及也。<sup>53</sup>

〈書述〉所指稱的就是唐人竇泉的〈述書賦〉，這裡指出因為時代相隔的緣

---

<sup>51</sup>明·楊慎，《墨池瑣錄》，同前註，頁 806。

<sup>52</sup>明·董其昌，《畫禪室隨筆》，臺北：廣文書局，1994 年，頁 7。

<sup>53</sup>明·汪砢玉，《珊瑚網》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第 5 冊），1992 年，頁 984。

故，孫過庭書法造詣實際上已經遙不可及，不可等閒視之；又云：

孫過庭云：「〈樂毅論〉則情多拂鬱；〈東方贊〉則意涉瑰奇；〈黃庭經〉則怡懌虛無；〈太師箴〉又縱橫爭折；蘭亭之興集，思逸神超，私門告誓，情拘志慘。」愚謂此在覽者以意逆之耳，未必右軍作書時預有此狡獪也。又一云〈黃庭〉如飛天仙人；〈洛神〉如凌波神女；〈曹娥碑〉如幼女漂流于風浪間。<sup>54</sup>

對孫氏之言不但作明確的詮釋，還能類比其他譬喻接續其意旨，可說是孫氏的知音之一。因為孫過庭距王羲之數百年，不可能訪問到本人，孫氏的意見只是透過書跡，對王羲之的創作作後設的議論，而此段文字中又取《書譜》文字對照後人的相關議論，亦可見《書譜》的經典性質。另，湯臨初〈書指·卷上〉云：

古人論書，專言用筆，既知執筆，而又能用之，功過半矣。孫虔禮云：「真書以點畫為形質，使轉為情性；草書以使轉為形質，點畫為情性。」點畫、使轉皆筆也，成此，點畫、使轉皆用筆也。

《書譜》一名〈運筆論〉已見於前述，所討論的內容中，「用筆」為一大重點，如《書譜》有云：

今撰執、使、轉、用之由，以祛未悟：執，謂深淺長短之類是也；使，謂縱橫牽掣之類是也；轉，謂鉤環盤紆之類是也；用，謂點畫向背之類是也。

<sup>55</sup>至若數畫並施，其形各異；眾點齊列，為體互乖。<sup>56</sup>

仔細觀察第 1 段引文，分作「執、使、轉、用」四者，即討論執筆、運筆

---

<sup>54</sup>同前註，頁 986。

<sup>55</sup>唐·孫過庭，頁 63-64。

<sup>56</sup>同前註，頁 51。

使轉、「用」，「用」所指的是點畫的情態，所以這個「用」是用筆體用（執筆、運筆使轉為體，點畫是用）的用，回視湯臨初的說法，將點畫與使轉皆視為「用筆」，乃是即體即用，與孫過庭的意思不相同，是新的詮釋。

明人已漸將孫過庭《書譜》視為經典，理論上有多方面的新詮釋，孫過庭在宋代時的崇高的地位，在經過元代的曲折後又重獲重視。對《書譜》理論頗能真賞的，還有項穆（?-1600?），他在《書法雅言》中將王羲之比作聖人孔子<sup>57</sup>，〈取舍〉有云：

逸少一出，會通古今，書法集成，楷模大定，自是而下，優劣互差，試舉顯名今世，遺蹟僅存者，拔其美善，指其瑕疵，庶取舍既明，則趨向可定矣……過庭得其逍遙之趣，而失其險散。<sup>58</sup>

既然將王羲之比作孔子，則王羲之書法是盡善盡美的，後世名家，僅能得王羲之的一部份，相對的有其瑕疵，項穆用「逍遙」二字來詮釋孫過庭書，意味著不止法度森嚴，更可優游於其中；相對的，王羲之多變的奇趣已然喪失。〈古今〉云：

宣聖曰：「文質彬彬，然後君子。」孫過庭云：「古不乖時，今不同弊。」審斯二語，與世推移，規矩從心，中和為的。<sup>59</sup>

項穆在《書法雅言》中最推崇王羲之書法，將之與孔子並論，但是王羲之並沒有相當的書法論述流傳，此時，孫過庭儼然成為王羲之的代言人，君不見，這裡和孫過庭《書譜》並論的正是孔子之言。既將《書譜》視為經典，也將孫氏理

---

<sup>57</sup>明·項穆曾云：「是以堯、舜、禹、周，皆聖人也，獨孔子為聖之大成；史、李、蔡、杜，皆書祖也，惟右軍為書之正鵠。」（明，項穆，《書法雅言》，徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著》（第4冊）北京：中國大百科全書出版社影印文淵閣《四庫全書》本，1997年，頁41。又云：「宣尼稱聖時中，逸少永保為訓，蓋謂通今會古，集彼大成，萬億斯年，不可改易者也。」（前揭書，頁44。）將王羲之比作孔子之意甚明，據此故云。

<sup>58</sup>同前註，頁53。

<sup>59</sup>同前註，頁41。

論繩之以儒家中和之美，〈辨體〉云：

孫過庭曰：「矜斂者弊于拘束；脫易者失于規矩；躁勇者過于剽迫；狐疑者溺于滯澀。」此乃舍其所長，指其所短也。夫悟其所短，恆止於苦難；恃其所長，多畫於自滿。

孫氏此段文字是接在「是知偏工易就，盡善難求。雖學宗一家，而變成多體，莫不隨其性欲，便以為姿」<sup>60</sup>之後，闡述書跡與人的性欲之間關係，而非如項穆從人的長處或短處立言，項穆重新詮釋了《書譜》內涵。《佩文齋書畫譜》所記載的明代書家中，出現一位以《書譜》為取法對象的書家，云：

朱多字宗良，號貞湖，一號密菴，拱柄從子，封鎮尉。博雅好修，以辭賦名，草書宗孫虔禮，筆法茂美。<sup>61</sup>

所學草書，獨標孫過庭，成就茂美的風格，筆者就有限的資料來看，朱氏是前舉盧藏用外，難得一見以孫過庭草書為主要取法對象而有所成就的書家。唐代以來，書法史上學孫的書家以米芾和宋高宗最為傑出，但因為《書譜》與王羲之書風格、筆勢太過接近，以致於後之學孫者，不易為論書者標舉。<sup>62</sup>明人論及孫過庭《書譜》的還有張丑（1577-1643），其《清河書畫舫》云：

無論言辭精妙，尤其是筆勢縱橫，墨法清潤，極得右軍遺法，今世所傳二王帖皆過庭為之者。<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup>唐·孫過庭，前揭書，頁 48-49。

<sup>61</sup>清·孫岳頒，前揭書，卷 43，頁 918。

<sup>62</sup>前述高宗與米芾之取法已從書跡上論述得證，但二人師法孫過庭，在馬宗霍輯，《書林藻鑑》，臺北：臺灣商務印書館，1982 年 5 月，頁 190-191 與頁 227-233 書中對二人的評論中都沒有取法孫氏的記載，據此故云。

<sup>63</sup>明·張丑，《清和書畫舫》（外四種），上海：上海古籍出版社四庫藝術叢書本，199 年，頁

指出《書譜》理論之價值已經無庸置疑，特別指出筆勢縱橫與墨法清潤的特質，在右軍真跡難得一見的時代，已經完全達到右軍的高度。另明末的書論家宋喬在《書法綸貫·方圓》中對孫過庭書法也有個異於前賢的詮釋，云：

孫虔禮一生妙在疎曠而晉人實無此疎曠。<sup>64</sup>

項穆用「逍遙」與「險散」來形容孫過庭草書，宋喬則用「疎曠」形容孫過庭，列於「方圓」一節中，顯然是對其書法而非書論而言，加上張丑的意見，可見明人對於《書譜》的書法風格有更豐富的關注與詮釋。檢視孫過庭《書譜》在明代的評價：書法方面：雖有如倪瓚的貶抑，但或說其爛熟中有法度，或說其得「逍遙之趣」，或說其「疎曠」，常立足於書聖王羲之盡善盡美的角度求全責備而有更高的要求，但是明代距唐代已經超過五百年，如王世貞所說，孫過庭已經遙不可及，何況是王羲之？項穆則以為能達到歐陽詢、孫過庭的水準已經是高度的期許了<sup>72</sup>，有如朱建新所云：

明清諸家，於過庭頗有真賞。豈所謂時代愈降，晉唐之真跡愈不得見，因而品評之標準愈低乎？則吾不復能為過庭解矣。<sup>65</sup>

明人認清事實，以真跡為尚，標準難免有降低的趨勢，但所謂的標準與其說在品評方面，則無寧說是書法之取法方面，乃因由前述的引論中，明人對孫過庭的書法仍有微詞，但已經更多元的欣賞孫過庭書法的價值；書論方面，《書譜》為經典已經無庸置疑，廣泛被許多書論所援引，並有不少新的詮釋。

---

89。

<sup>64</sup>清·倪濤，前揭書，頁 466。

<sup>65</sup>朱建新，前揭書，頁 10。

#### 四、清朝時期

清代距離孫過庭的年代又晚了明代兩百多年，對孫過庭《書譜》不但在書跡上有所賞識（如前引朱建新之說），在理論部分也有更全面的理解與詮釋，本節因資料豐富，故先將個別重要論著分目敘述，再將零星評論別述一段。

##### （一）孫承澤（1592-1676）

清初，孫承澤很欣賞《書譜》，曾在跋陸柬之所書〈文賦〉時說道：唐蹟最心折者惟《書譜》及此。<sup>66</sup>又跋《書譜》云：

唐初諸人無一不摹右軍，然皆有蹊徑可尋，獨孫虔禮之《書譜》天真瀟灑，掉臂獨行，無意求合而無不宛合，此有唐第一妙腕。<sup>67</sup>

將《書譜》視為「有唐第一妙腕」，這是在初唐諸人學習右軍的前提下說，和米芾的意見相近，而說「無意求合而無不宛合」則屬新詮，孫過庭本是全力追隨右軍，為歷代論書者共許，而「無意求合」將孫過庭之著意解脫開來，蓋孫氏用筆高度熟練，不侷限於點畫的規規焉模擬，下筆婉轉，深得右軍筆法三昧，因此達至天真瀟灑的境界。孫承澤又同意吳說：「欲學王法當以過庭為指南。」（原引文見於前述宋代節目下）之說；又跋〈王右軍筆陣圖〉云：

相傳衛夫人有〈筆陣圖〉，右軍題其後，累代皆以為右軍書，予觀其論書語殊淺薄，尚不及孫虔禮。<sup>68</sup>

將《書譜》理論的評價置於〈筆陣圖〉之上，並斷定〈筆陣圖〉為後人所偽造。因此，孫承澤不但心折於《書譜》，對其理論更加重視，在清人逐漸講究

---

<sup>66</sup>清·孫承澤，前揭書，頁 752-753。

<sup>67</sup>清·孫承澤，前揭書，頁 753。

<sup>68</sup>同前註，頁 781。

筆法與考證的風氣之下，孫過庭的豐富理論顯然更高於衛夫人的〈筆陣圖〉，即便〈筆陣圖〉還有王羲之的題跋加持，在清人看來價值已經式微。

## (二) 戈守智 (1720-1786)

對《書譜》全篇註釋的第一人要屬戈守智，收錄在其《漢谿書法通解·譜序卷第八》中，〈譜序卷第七〉有小序，云：

自魏、晉以來，諸家譜序不下數十種，……求其切當，不過數家……其有意味深長者，詮釋以明之；義理博該者，旁引以通之，庶於斯藝有小補云。

69

戈守智所選取的譜序類文章中有王羲之〈與子敬筆勢論十二章〉、虞世南〈筆髓論〉以及《書譜》、〈續書譜〉四種，其中以《書譜》的篇幅最大，是此類文章的重心所在。戈守智註釋的方法主要有如其小序中所謂的「詮釋以明之」及「旁通以引之」兩種，有時則兩種並用，亦即在徵引文獻後有所詮釋，註釋《書譜》總計七十九條<sup>70</sup>，以下援引數例以窺一斑：「詮釋以明之」者有如「轉，謂鉤環盤紆之類是也」下云：

屈為鉤，努為環，抽筆為盤紆。<sup>71</sup>

將《書譜》中的「鉤環盤紆」以具體的點畫詮釋出來；又如「真以點畫為形質，使轉為情性；草以點畫為情性，使轉為形質。草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文。回互雖殊，大體相涉」下云：

<sup>69</sup>清·戈守智撰、沈培方校證，《漢谿書法通解》，臺北：木鐸出版社，1987年，頁147。

<sup>70</sup>此數係依沈培方校證本計算得之，裴芹稱有81條（見於其〈孫過庭《書譜》研究文獻略述〉，《內蒙古民族師院學報（哲社版）》，1972年第2期，總70期，頁81。恐是所據之版本不同，裴芹所據版本不詳，故從沈本。

<sup>71</sup>清·戈守智撰，前揭書，頁171-172。

性情者抑揚頓挫，因以取態是也。形質者謂長短、大小、高下、出入、多寡之間。<sup>72</sup>

將《書譜》中的「情性」改成「性情」，並與「形質」二者在書跡中明確界定出來，頗能提供讀者思考；又如「一畫之間，變起伏於鋒杪；一點之內，殊衄挫於毫芒」下云：

字形之妙，全在用筆。<sup>73</sup>

又於「任筆為體，聚墨成形；心昏擬效之方，手迷揮運之理，求其妍妙，不亦謬哉」下云：

用筆之妙，全在心慕手追。揚子曰：斷木為鞠，亦有法焉，而況書乎。<sup>74</sup>

將字形、用筆、心慕手追作一連結。而揚子指的是揚雄，其《法言·吾子卷第二》有云：「斷木為棋，椀革為鞠，亦皆有法焉。」<sup>90</sup>戈守智之引文略有誤差，不能說是一點遺憾，<sup>91</sup>然不失其重視法度之觀點。

戈守智雖對《書譜》作了第一部註釋，然則對於《書譜》書跡並未十分稱許，先是在其《漢谿書法通解·序》中云：

過庭字劣，況彼閭閻。<sup>75</sup>

用「劣」字評價孫過庭的書法，恐怕是《書譜》評論史上最嚴苛的了；又在其註釋《書譜》中多次以孫過庭的《書譜》理論批評《書譜》的書法表現，如「同

---

<sup>72</sup>同前註，頁 168。

<sup>73</sup>同前註，頁 167。

<sup>74</sup>同前註，頁 167。標點一依原書，實則揚雄這段話中並無「而況書乎」四字，所以「亦有法焉」後宜用「。」，「而況書乎」則屬戈守智的掛搭牽連。

<sup>75</sup>清·戈守智撰，前揭書，頁 12。

自然之妙有，非力運之能成」下注云：

蔡邕曰：為書之體，須入其形。鍾繇曰：每見眾類，皆書象之。王羲之曰：每作一字，必用數種意。由來書法固如此也。然虔禮之書，或者不揜其言乎？王弼州曰：細玩《書譜》，一字萬同，美璧之微瑕也。<sup>76</sup>

列舉蔡邕、鍾繇、王羲之的言論以質疑《書譜》，以為《書譜》書法的水準並不能到達自己所稱的「同自然之妙有」的高境界，因為一如王世貞所說的規律性太強而欠缺變化；又如「將反其速，行臻會美之方；專溺于遲，終爽絕倫之妙」下云：

過庭此數語，亦行不掩言者也。<sup>77</sup>

引文下接續引《書斷》中與王秘監（紹宗）二人一個過於急速、一個過於遲緩的說法，意謂孫過庭並未達到《書譜》中遲速相濟的境界。整體而言，戈守智對《書譜》理論的詮釋首開先例，其功不可沒，但對《書譜》的書法表現則未能真賞，須知「同自然之妙有」或遲速相濟等說法乃是孫過庭自得之言，若不能考慮晉唐時代書風的變異，而一味以王羲之再現為唯一價值，則於書道三昧不免有隔。

### (三)朱履貞

朱履貞活動於清代嘉慶年間，有朱履貞《書學捷要》（1800 書成）傳世，該書分為上、下二卷，上卷分作「用筆」、「執筆」、「學書攻苦」、「學書感會」四部分，都是引用前人論書語而加以詮釋，卷下為朱氏自撰，《書譜》之釋證在卷上的「執筆」部分，趙魏（1746-1825）曾跋云：

秀水朱閑雲，以布衣而工書法，嘗纂《書學捷要》一編，出以示余，余惟

---

<sup>76</sup> 同前註，頁 166-167。

<sup>77</sup> 同前註，頁 174。

古今論書者多矣。……細研是編，刪繁就簡，殫思古法，發揮意指，釐正譌誤，而於孫過庭《書譜》，尤精研確核，辨析微茫，發前賢秘奧，其有裨書學，豈淺顯哉！吾友淶飲刊入叢書，用為後學津梁。<sup>78</sup>

以為朱履貞從浩瀚的書學論著中刪繁節要，尤其提及對《書譜》有深入的研究，《書譜》的地位在朱書中可說是中國書學論著中的論著，《書學捷要》云：

草書必宗右軍，然古搨難得，今之傳世者，輾轉摹刻，僅存形體，筆畫已失。惟孫虔禮草書《書譜》，全法右軍，而三千七百餘言，一氣貫注，筆致具存，實為草書至寶。<sup>79</sup>

推崇孫過庭《書譜》的書法，以為全法右軍，而且一氣貫注，在王羲之法書片字不存的前提下，視為草書至寶，已經幾乎將《書譜》和王羲之劃上等號，值得注意的是他注意到了《書譜》的長度，從這個角度看，評以「一氣貫注」則前人「一字萬同」的批評便可得消解。《書學捷要》一書將《書譜》作全文的註解，雖然只是隨文略說，並不十分詳盡，但是頗為客觀且有訂正文字之功，其自跋《書譜》曰：

讀孫虔禮《書譜》，委曲詳盡，切實痛快，為古今論書第一要義。惜其所撰執使用轉之法，泯滅無傳，即此二篇，亦以草書之刻石而幸存。然諸家釋文，以及編輯各鏤本，每多謬誤。按：《書譜》始刻於宋之《秘閣續帖》，明之文氏停雲館尚由續帖翻出，筆法具存，字形未失，猶足釐而覈之也，今由石刻詳參草體，逐一訂正，俾無一字之或誤，釋之如右。<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup>清·朱履貞，《書學捷要》，收入楊家駱主編：《清人書學論著》，臺北：世界書局，1962年，頁39。

<sup>79</sup>清·朱履貞，《書學捷要》，收入楊家駱主編：《清人書學論著》，臺北：世界書局，1962年，頁33。

<sup>80</sup> 同前註，頁19。

朱履貞所使用的版本應是文徵明刻的《停雲館法帖》本而非原跡，可見刻本之傳世使書作傳得更廣、更遠；至於他說的《秘閣續帖》即是《太清樓帖》，而今傳《書譜》即是全文，別無他卷，上下二編乃因舊時裝裱析而為二。<sup>81</sup>朱履貞以為《書譜》為「古今論書第一要義」，遂詳細校定並作註釋，希望能使《書譜》更完整無誤的傳世。檢《書學捷要》中之註釋可得三十五條，如「一畫之間，變起伏於鋒杪；一點之內，殊衄挫於毫芒」下云：

此四句槩括無限書學，雖讚頌前賢，實一篇論書關鍵處，猶禪句中之有眼也。<sup>82</sup>

特於《書譜》中此數句有得，以為是全文的關鍵句，如禪家之眼目；又如在「詎知心手會歸，若同源而異派；轉用之術，猶共樹而分條者乎？」下註云：

句乃探本窮源之論，蓋書法在心，運筆在手，雖摹倣古人，而自出性靈，鬪猶人具五官，而音容笑貌，無一同者。所謂同源異派，共樹分條是也。

83

雖然《書譜》沒有五官的譬喻，但這裡的說法卻仍能盡量與《書譜》相合。朱氏又為《書譜》作分節與解說，<sup>84</sup>並有數處各別文字的註解，如解釋「挺埴」音為「羶食」，為「陶鈞」之意、「草書『染』、『萃』無別」等等。朱履貞對《書譜》十分傾心，不但欣賞孫氏的書跡，更欣賞書論，並為《書譜》的校注做出重要貢獻，因為《書譜》以駢文書寫，時空漸隔，其中的文義後人漸感困難乃勢不可免，校注的工作實屬必要。

---

<sup>81</sup>說詳啟功，前揭書，版本問題在頁 69-70；卷數問題在頁 81-82。

<sup>82</sup>清·朱履貞，前揭書，頁 13。

<sup>83</sup>同前註，頁 14。

<sup>84</sup>王仁鈞指出：「《書學捷要》曾經把《書譜》的文字，解析為十五段，共得十四項要旨。」（王仁鈞，前揭書，頁 42。）據此故云。

#### (四)包世臣 (1775-1855)

包世臣曾反覆臨寫《書譜》，也對《書譜》理論有所發揮，今傳其所書〈刪定孫吳郡書譜敘〉有原跡影本可供考略，其《藝舟雙楫》中亦有多處引用《書譜》之言，茲略考如下。包世臣〈刪定孫吳郡書譜敘·跋〉云：

吳郡《書譜》於前，此書家緘祕之旨，發摠無隱，與〈文賦〉可稱雙絕。唯文學非吳郡所長；辭藻則當時所尚。曲從時尚，稍昧真銓。又篇首摭述子敬三事，別無參驗，苟阿御論，頗巖前賢。即〈右軍告子敬十二章〉，真偽誠不可知，然論皆平實，以為吳郡文鄙理疏，亦殊過。當概從芟夷，以歸精練，使便於誦習，足供尋討，則黃金銖銖皆貴，旃檀寸寸皆香，當藝林所共快也。吳郡自云：「撰為六篇，分成兩卷，第其工用，名曰《書譜》。」今六篇之譜不傳，所傳者乃其〈譜·序〉，以〈序〉意求之，六篇之目，當為執、使、轉、用、擬、察。世臣所撰《藝舟雙楫》，於六事皆詳言之，然不敢以為補〈譜〉也。<sup>85</sup>

〈刪定吳郡書譜敘〉是包世臣刪改孫過庭《書譜》的臨本，所刪去的部分在此跋中有所說明，主要是孫過庭在《書譜》中對子敬王獻之的批評，以為是孫氏奉承太宗而產生的說法，所以應當將它們刪去；另外這裡指出自己所撰的《藝舟雙楫》大大的發揮孫過庭所亡失的六篇：執、使、轉、用、擬、察六件事，致力於補足《書譜》之意甚明，其自謂：「然不敢以為補〈譜〉也。」乃是他志向實現的謙遜之語；又云：

右軍作草如真，作真如草。作真如草，渤海為正傳、河南為支子；作草如真，雖大令未為善繼。吳郡草以點畫為性情一語，可謂金針度與。然吳郡能知之、能言之，而夷考其行，未能掩然。世臣事此，年逾四紀，比吳郡

---

<sup>85</sup>同前註，頁 113-114。

時且倍之，於點畫為情性一語昕夕參，至己庚之歲，始悟入真際，而目力曾不及咫尺，指腕不能離几，雖下筆必求方圓平直，而手日常不相及，偏軟繚繞之病時發於不自覺，真所謂「口數他家寶，身無半文錢」者。以至翁先生節使垂愛至深，不敢藏其固陋，勉成此帙，以求君訓，下同鈔胥，非復尋常之形骸未檢也。<sup>86</sup>

包世臣刪掉《書譜》中對王獻之的批評，主要是因為他深愛王獻之書的緣故<sup>87</sup>，自己在「點畫為情性」中有很深的體悟，跋末自稱此卷之作類同抄書，和平時形骸未檢的書法有所不同，由此可見他鑽研《書譜》用力甚深。

#### (五)劉熙載(1813-1881)

劉熙載撰有《藝概·書概》闡述書學要旨，所謂「概」指的是概括其旨，自謂：「取少以概乎多」<sup>115</sup>是也，有如今日之概論，但不是淺論，而往往動中肯綮，為書法界所重視，既然取少以概多，則所取擷的都是劉氏的心得，多處引用《書譜》，亦可見對《書譜》的重視，全書為札記之言，〈書概〉總計二百四十六條，茲舉數例略說如下：

孫過庭《書譜》云：「篆尚婉而通。」余謂此須婉而愈勁，通而愈節，乃可。不然，則恐涉於描字也。<sup>88</sup>

以《書譜》所詮釋的篆書：婉轉而通暢為標準，但劉熙載還特別另拈出「節」字，或許因為清人常有大字之書寫，篆書的書寫不能只顧流暢，對於筆力有更多要求，因此對《書譜》有擴張的詮釋；又云：

---

<sup>86</sup>同前註，頁 113-114。

<sup>87</sup>清·包世臣《藝舟雙楫·自跋草書答十二問》：「余自得版本《閣帖》，篤嗜大令草，乃悟吳郡『不真而點畫狼藉』一語為無上秘密。」（黃簡等編，前揭書，頁 670）據此故云。

<sup>88</sup>清·劉熙載，《藝概》，臺北：漢京文化公司，1985 年，頁 134。

章草「章」字，乃章奏之章，非指章帝，前人論之備矣。……孫過庭言「章務檢而便」，蓋非檢不足以敬章也。<sup>89</sup>

解釋《書譜》「章務檢而便」一句，「檢」意味著要有法度、有所收攝，不得放縱，所以有「敬」的內涵，對《書譜》個別單字作詮釋；又云：

孫過庭草書，在唐為善宗晉法。其所書《書譜》，用筆破而愈完，紛而愈治，飄逸愈沈著，婀娜愈剛健。<sup>90</sup>

對《書譜》之書藝表現新的詮釋，在考慮到時代區隔的意識下，提出不同於往昔中規中矩的說法，具有新意，而且不但注意到《書譜》中的破筆，還高度激賞，很有見地；又云：

孫過庭《書譜》謂「古質而今妍」，而自家書卻是妍之分數居多，試以旭、素之質比之自見。<sup>91</sup>

這裡以為《書譜》之書風屬於「妍麗」而非「質樸」，劉氏取與懷素、張旭與之相較，則《書譜》側鋒較多，所以妍麗，旭、素多中鋒，所以較質樸。劉熙載的〈書概〉對《書譜》理論的詮釋，可見其「以少概多」之精神，從主觀的體悟對《書譜》理論有進一步的發揮；對《書譜》的書藝表現特別提出破格與剛健的特色，也不同已往，內容雖不多，但十分深刻。

---

<sup>89</sup>清·劉熙載，《藝概》，臺北：漢京文化公司，1985年，頁140。

<sup>90</sup>清·劉熙載，《藝概》，臺北：漢京文化公司，1985年，頁156。

<sup>91</sup>清·劉熙載，《藝概》，臺北：漢京文化公司，1985年，頁156。

### 第三節《書譜》的現代意義

書法是傳統中國最重要的藝術，因為中華文化中，文字的書寫是核心。在過去，「識字」是人文化成的第一步，文學創造與經典傳承，備受知識份子所重視，文字是溝通與紀錄的工具，書寫乃是必要的手段，所以書法也是最高層的生活藝術。其他藝術，包括繪畫在內，在傳統文人的心目中，都比不上書法的地位。畫，以接近書寫者為上，這種價值觀一直流傳到現代。

《書譜》是中國書法史上的一篇傑作，它的美學思想深刻而豐厚，許多觀點至今仍具有重要價值。全書不過三千五百多字，卻全面論述了書法的發展、不同字體的特點、功用，書法的基本技巧、書法創作、書法賞鑒、書法學習等重要問題，立論精闢，闡述周詳，成為後代書家研習書法的重要指導性著作。

《書譜》中關於書法趨變適時、與時俱進的思想，對當下書法的發展具有啟發意義。隨著歷史的發展，當前已經進入資訊化時代。電腦的漢字輸入正日漸取代傳統的以筆寫字。書法已經脫離實用性而逐漸變成一種純粹的藝術形式。在作者的內面心靈需求，和外部環境遽變，以及書法藝術的功能作用發生變化的情況下，書法將如何健康發展？孫過庭早就在《書譜》中給出了答案：書法「質以代興，妍因俗易」，貴能「古不乖時，今不同弊。」而要做到這一點，那就是要在繼承傳統的基礎上，推進書法的創新。現代書法是傳統書法的延伸和發展，是傳統書法在當下的體現，它強調藝術的純粹表現和觀念多元，充分發揮書法所有的藝術表現力，從而實現自我完成和精神的自由。」無論如何，書法要健康發展，必離不開傳統，另一方面，書法若死守傳統，亦難以適應時代的變動創新。要把傳統和創新有機地結合，在繼承中創新，在創新中發展，書法才會持續其強大生命力，也才有不斷發展進步的可能。

在書法本質方面，孫過庭把「達其情性，形其哀樂」一作為書法作品的主要藝術功能，認為書法藝術的追求在於通過作品創造出美的境界，以抒發作者美好的思想感情。「書法作為一種偏於主體結構的藝術，它以自由的線條與形體結構，

表現一種氣質、品格和情感境界。作為一種「有意味的形式」，它啟示學書者，要不斷加強書法學習，在隨心所欲而又合乎法度的自由創作中實現「達其情性，形其哀樂」，並進而陶冶情操，完善人格，提升自己，實現自身的全面自由和諧發展。在書法學習與創作方面，孫過庭總結出了「三時三變」的基本規律。由「平正，到「險絕」，再到「平正」，這並不是在一個層面的無意義反復，而是一種在不同層面上的螺旋式上升的過程。要達到「人書俱老」的境界，脫離不了「三時三變」的書法學習創作之規律。時下，在市場經濟的大環境下，在經濟利益的驅動下，在「展廳書法」的誘惑下，不少人背離了書法學習與創作的規律，著眼市場導向而投機取巧，在書法形式上大做文章，一味追求「視覺衝擊力」、「眼球吸引力」，標榜「現代書法」、「先鋒書法」、「後現代書法……」，因而一定程度上導致了書法的虛假繁榮，及社會大眾對於書法的錯誤價值觀。「三時三變」規律對時下的書法學習與創作態度不無啟發意義。在書法賞鑒方面，孫過庭主張實事求是，切於實用，反對依老賣老、人云亦云、貴古賤今等不良現象。當代書法既要不斷進步，當然與書法賞鑒的正確引導是分不開的。孫過庭的主張對於推進當下書法賞鑒的正確發展，和促進書法藝術的繁榮，具有指標性重要意義。

葉秀山先生稱讚《書譜》：

我們不能抹煞歷代書論的價值，尤其是其中不乏絕妙的好文章，如孫過庭的《書譜》等，代表了一個時代對書法的藝術體會、理解的歷史高峰，是不容忽視的。捧《書譜》的重要價值，首於它的美學理論價值。它雖然篇幅不大，卻「包涵了書法藝術的本體論、源流論、創作論、書家論、書體論、風格論和鑒賞批評等重要和基本內容，提出了一系列既新穎獨到又深刻精闢的書學觀點和美學命題。」

回顧漢末到初唐前期，一般書法著作的著眼點多在於書法實踐層面，其中的美學思想多從對具體作品的描述與品評中流露出來，很少具有理論性。即使具有

理論性，也缺乏系統性。《書譜》則不同以往，它對書法現象和本質進行了全面系統地闡釋開發。作者立足於對前人的總結和自身的實踐，在深刻思辨的基礎上，突破前人從技法層面泛泛而談的局限，在評鑒前人及同時代人書法的觀點中，建立完整的書法美學思想理論，把書法從一般的技法提升到審美高度，確實是一個劃時代的突破。《書譜》作者對獨立的書法美學思想理論自覺地、嚴肅地、深入地鑽堅求深。貫通到書法的各個層面，具體論述書法美學的眾多範疇，提出系列富有價值的書法美學命題，如「人書俱老」、「骨力」、「燥潤」、「遺留」等。

可以說，孫過庭在自覺地、創造性地建立純粹的、系統的書法美學思想理論方面，為中國書法美學做出了具大貢獻，成為唐初書法美學理論的集大成者，堪稱真正意義上的中國書法美學理論第一人。正因孫過庭的表率、啟發、奠基和引導，才有後來書法美學理論的擴大發展。

在注目《書譜》書論價值的同時，也不可忽視其書藝價值。對於《書譜》墨蹟，時人及後人都有評價。唐太宗稱其「書亂二王」，張懷瓘稱其「博雅有文章，草書憲章二王，工於用筆，隼拔剛斷，尚異好奇，然所謂少功用，有天材。真行之書，亞於草矣。嘗作《運筆論》，亦得書之指趣也。」米芾稱其草書：「甚有右軍法，作字落腳，差近前而直，此乃過庭法。凡世稱右軍書，有此等字，皆孫筆也。凡唐草得二王法，無出其右。亦稱其草書咄咄逼羲獻，尤於用筆。」<sup>92</sup>劉熙載更是大加讚賞：「孫過庭草書，在唐為善宗晉法，其所書《書譜》，用筆破而愈完，紛而愈治，飄逸愈沉著，婀娜愈剛健。」當然，書史上對《書譜》的看法並非都持讚賞態度，如竇泉在《述書賦》中指責其書：「虔禮凡草，閭閻之風。千紙一類，一字萬同。」然而，<sup>93</sup>總體而言，絕大多數人對孫過庭的書法是持肯定態度的。

---

<sup>92</sup> [清]劉熙載，《書概·藝概》，《轉引自朱良志編著‘中國美學名著導讀’》，北京：北京大學出版社，2004年，第326頁。

<sup>93</sup> [唐]竇息：《述書賦下》，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979年，第256頁。

孫過庭的《書譜》固然源出二王，卻並不是對二王草書的簡單摹仿。它是孫氏在繼承和汲取二王風骨神韻基礎上艱辛探索與悉心創造的結果。唐初許多人都極力摹仿二王，但多流於簡單地摹仿其形，只有《書譜》才真能得其神髓，達到入其內而又出其外的一種繼承與創造高度統一的境界。孫過庭《書譜》的書藝價值，主要體現於它成為了其後歷代書者的重要臨摹對象，被公認為是學習草書的最佳範本。宗白華先生認為：「細察過庭墨蹟，筆勢縱橫飛動而又圓轉自如，結體欹斜多姿而又屈伸有法，章法疏密相間而又脈絡清晰，書風流美飄逸而又沉著剛健，……堪稱唐初草書翹楚，有唐第一妙腕。」<sup>94</sup>考論周至，極具說服力，綜上所述，《書譜》的現代意義可謂昭然若揭，值得加以重視發揚。

---

<sup>94</sup>宗白華：《美學散步》，上海：上海人民出版社，1981年，第161—162頁。

## 第五章 結論與展望

中國的書法藝術，其文字由宏遠簡賅而逐步發展到完整嚴謹，從先秦到了唐朝終於成熟，而自成一套完整的審美系統。對於孫過庭《書譜》的出現，並非偶然的。而它吸收前人的成果，如書譜開頭一段即與虞龢《論書表》近似，而其結構形式又與庾肩吾《書品》雷同，而所舉典故亦散見於各家書論，其論據又可與初唐歐、虞及太宗皇帝等相互徵引。它不但承繼了魏晉以來的書學見解，也是初唐書法創作理論的總結，更為盛唐書法的繁榮發達預先做了充分的準備。

在文體方面，《書譜序》是用駢體文寫成，在理論表述上仍能駕馭自如，可見其才華之卓絕。文中，孫過庭首先評斷王羲之的楷書不如鍾繇、草書不及張芝，但在貫通楷、草二體的成就卻超越鍾、張二人，也遠在其子王獻之之上。接著，他說明書風的多變，是奠基於書寫技巧的純熟，因為一旦技巧精進，書風也就自然而成。他舉出，東晉六朝的士族，雖然知道正確的書寫技巧，但到了唐代，這些正確的技巧卻逐漸被遺忘了。

其次，孫過庭認為，正確書寫技巧的關鍵點，是在於精熟楷、草二體。楷書是學習筆劃的遒勁；草書學習的是運筆的流暢，兩者缺一不可。此外，他還是很重視情境對於書法的影響，提出「五合五乖」說，即是在心情、對象、氣候、文具、意願，都配合的情況下，才能寫出好的書跡。至於如何精熟楷、草這二種書體，孫過庭認為則在於執筆、行筆、帶筆、點畫佈置這四項技巧的理解。

復次，在抒情方面，他說到王羲之的〈樂毅論〉、〈東方朔畫像讚〉、〈黃庭經〉的書寫技巧，以及情隨文出、自然而成的風格。及在學書過程方面，人們會經過求穩、求險、平淡天成的三個階段，最後臻至人書俱老的境界。在理想目標方面，有志成為書法家的人應該博採眾長，應規入矩，融會貫通，心手相忘，才有追攀王羲之的可能。另外，孫過庭自信說道，他所撰寫的《書譜》六篇，將有助於後人學習書法，以待知音者的鑑賞。最可貴的是，孫過庭的〈書譜序〉筆法一致，而且前後篇章的風格有細緻、疏放之別，反映他所說乖合之際，優劣互差的心情。

雖說孫過庭標舉書法隨心的境界，但是他的書法仍有評為「工於用筆」、「千字一同」，應屬求全之毀，或者是缺乏深入探析賞鑑所致。

因此，孫過庭在中國書法理論方面的成就是巨大的，其書論之精華集中在《書譜》之中，凡是研究書法者，無不奉為圭臬。在《書譜》三千七百字中涉及到書法發展、學書師承、重視功力、廣泛吸收創作條件、學書正途、書寫技巧以及如何攀登書法高峰等課題，至今仍有現實意義。《書譜》集書藝與書論二美於一身，美學思想既有所承襲，亦有所創新，乃為漢至唐書法「中和」美思想的集大成者，文中所論皆以「中和」美為其底蘊。這可以從內質、外形及內外融合三方面加以考察。

從內在本質要素而言，《書譜》探討了情、氣、法三方面，認為書法乃「情與功，力」、「情與自然」的融合，中和美的理想顯現在情感的節制上，把握客觀自然的規律因素。此外，需保持「志氣和平，不激不厲」，而在骨氣與適麗和諧中仍以「骨氣」為主。在情感的節制與骨氣的和諧中，則需要有法度的配合，使能不超出理性的範疇。孫過庭的「法」，不僅是一個有秩序的規律、法則，要求學書者能「思通楷則，學成規矩」；同時也是一個和諧的法，要求「違而不犯，和而不同」。

從外在形式風格言，在「中和」美理想指導下，孫過庭《書譜》書法美學要求書法藝術創作必須符合形式美規範，強調書法形式美諸因素的和諧統一，而在和諧統一中，有時又另有所側重。如強調「質樸」與「妍美」的融合，但仍以「質樸」為前提；「平正」與「險絕」的融合，但仍以「平正」為依歸。其他如「淹留」與「勁疾」的融合，「剛柔」、「燥潤」、「濃枯」以及「風神」、「妍潤」、「枯勁」、「閒雅」之間的和諧統一，均是以「中和」作為形式美的最高標準。

從內質與外形的融合言，孫過庭強調作品「形」與「神」的統一融合，其中重要的環節在於「意在筆先」的運用，能按形式美規律來預想用筆、結體、布局等等。在作品風格與作者人格間，認為書格即人格，二者乃以「儒道互補」作為最高理想，一方面具有優遊容與的風神；一方面運筆行為又有所節制，以發揮「功

宣禮樂，妙凝神仙」的作用。此外，孫過庭亦綜合了所有主觀條件與客觀條件，認為彼此應融合兼備，才可達到「神融筆暢」的自由境地；而在「五乖」、「五合」中，乃以「心志」為主導，以創作主體的工夫、修養、情志，來促進主、客觀條件對立雙方的協調統一。

孫過庭《書譜》中和的書法美學思想，從內在、外在到內外分矛盾慮與周圍在的融合，成為有系統的一家之言，具有承上啟下的作用。

孫過庭「中和」的美學思想，總結前人的說法，並推陳出新，作出了遠較前人系統而深度的闡發，不失為有唐以來偉大的書學理論家，《書譜》亦為彌足珍貴的書學論著。孫過庭的書法美學思想，其特點是注重儒家倫理教化的主觀批評立場，兼重道家自然無為的書法創作觀，主張文質彬彬（形質、情性兼重）的書體發展進化觀，及達其情性的書法風格論。最後是儒道互補的創作主體修養論，若細言之，則是情動形言的抒情立場，「心不厭精，手不忘熟」之創作態度；及意先筆後，優游飄逸的創作過程，尤其又能體認老少之學思能力有別，乃重視學習三階段的辯證發展及人書俱老的境界。

《書譜》內體證儒道之美學思想，及其運用於書法創作、書法鑑賞、書法風格、書體比較及書家優劣之辨析等各層面的情形。另一方面，又從美學原理的諸面向，探求儒道美學思想在書法理論中的呈現。如中國美學的特質是以人為本，美學境界是講求中和平淡，道的美學分析在客觀面而言是生命的和諧狀態，主觀面則是至虛至靜的心境。美的傳遞必須有真人而後有真知，藝術經營上係由純熟而至忘我之境。主體修養必須物我交融，人我合一，以達致文質彬彬，善美一致之境。

本論文從孫氏撰寫《書譜》的主要目的和表達的主要內容出發，藉由探討書法家的生命人格及人文修養，擇其書法中最主要的美學觀點進行了剖析，藉以提升個人的文哲造詣，乃至鑽探書法理論。其中觀點或可有失之武斷，或疏略不足之處，惟衷心期待學界前輩能不吝指正。

## 參考書目

### 一、 書史及書論

1. 東晉·衛鑠著，〈筆陣圖〉，《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年。
2. 唐·張懷瓘，〈書斷〉，《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1979年。
3. 唐·孫過庭，〈書譜〉，《中國法書選》，東京：二玄社，1989年。
4. 唐·竇泉，〈述書賦〉，《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1979年。
5. 唐·陳子昂，〈率府錄事孫君墓誌銘〉，楊家駱主編，《新校陳子昂集》，臺北：世界書局，1980年。
6. 唐·張彥遠輯、范祥雍點校，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2004年。
7. 唐·黃玄齡，《晉書》卷三十六《衛恒傳》，臺北：洪氏出版社，1975年。
8. 參見南朝宋·虞龢著，〈論書表〉，《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年。
9. 南朝梁·袁昂，《古今書評》，《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1979年。
10. 南朝齊·王僧虔，《論書》，華正書局主編，《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997年。
11. 宋·朱長文，〈續書斷〉，《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，2000年。
12. 宋·米芾，《米芾集》，武漢：湖北教育出版社，2002年。
13. 宋·楊萬里，《誠齋詩話》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》上冊，臺北：木鐸出版社。
14. 明·項穆，〈書法雅言〉，《歷代書法論文選》下冊，臺北：華正書局，1979年。
15. 明·焦竑，〈焦氏筆乘〉，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年。
16. 明·張丑，《清河書畫舫》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年。
17. 明·楊慎，〈墨池瑣錄〉，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），上海：上海書畫出版社，1992年。
18. 明·朱存理集，《鐵網珊瑚》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第3冊），臺北：廣文書局，1994年。
19. 明·董其昌，《畫禪室隨筆》，臺北：廣文書局，1994年。
20. 明·汪砢玉，《鐵網珊瑚·法書題跋》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（第

- 5 冊)，上海：上海書畫出版社，1992 年。
21. 清·劉熙載，《藝概》，臺北：漢京文化公司，1985 年。
  22. 清·戈守智撰、沈培方校證，《漢谿書法通解》，臺北：木鐸出版社，1987 年。
  23. 清·孫承澤，《庚子銷夏記》，盧輔聖主編，上海：上海書畫出版社，1994 年。
  24. 清·奉敕撰，《四庫全書總目》，臺北：漢京文化事業公司，出版日期不詳。
  25. 清·孫岳頒，《御定佩文齋書畫譜》，臺北：新興書局，1982 年。
  26. 清·陳焯，《湘管齋寓賞編》，楊家駱主編，《藝術叢編（第一集）》，臺北：世界書局，1962年。
  27. 清·包世臣著，〈藝舟雙楫〉，黃簡等編，《歷代書法論文選》下冊，臺北：華正書局，2000年。
  28. 清·王澐，〈竹雲題跋〉，《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，1993年。
  29. 《宣和書譜》，楊家駱主編，《唐人書學論著》，臺北：世界書局，1988 年。

## 二、 古籍

- 1.〔宋〕朱熹，《四書章句集註》，臺北：鸞湖出版社，1984年。
2. 汪榮寶著，《法言義疏》，臺北：藝文印書館，1968年。
3. 蔣伯潛廣解，《廣解四書》，臺北：東華書局公司，1980年。

## 三、 現代書籍

1. 張光賓，《中華書法史》，臺北：台灣商務印書館，1981年。
2. 王仁鈞，《書譜導讀》，臺北：蕙風堂筆墨公司出版部，2003年。
3. 馬國權，《書譜譯註》，臺北：華正書局，1990年。
4. 馮亦吾，《書譜·續書譜解說》，北京：國際文化出版公司，1992年。
5. 楊澤，《書譜評注》，天津：人民美術出版社，1999年。
6. 王國維，《觀堂集林》，北京：中華書局，1959年。
7. 朱關田，《中國書法史·隋唐五代卷》，南京：江蘇教育出版社，2002年。
8. 王鎮遠，《中國書法理論史》，合肥：黃山書社，1996年。
9. 吳康著，《周易大綱》，臺北：台灣商務印書館，1991年。
10. 黃思天著，《周易程傳註評》，高雄：復文圖書出版社，2004年。
11. 李光地著，中國文化傳統巾之史學，台北：書樓文教基金會 2000年。
12. 錢穩著，中國文化傳統巾之史學，台北：書樓文教基金會，2000年。
13. 傅合遠，《書為心畫》，中國文聯出版社，2007年。
14. 喬志強《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年。
15. 宗白華：《美學散步》，上海：人民出版社1981年。

16. 崔爾平編選點校，《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，1999年。
17. 啟功，《啟功叢稿》，臺北：華正書局，1991年。
18. 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1976年。
19. 朱關田，《中國書法史·隋唐五代卷》，南京：江蘇教育出版社，2002年。
20. 潘運告，《張懷瓘書論》，長沙：湖南美術出版社，1997年。
21. 劉詩，《中國古代書法理論管窺》，南京：江蘇教育出版社，2003年。
22. 喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012年。
23. 李守奎、洪玉琴，《揚子法言譯注》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003年。
24. 潘運告，《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年。
25. 劉昌元，《西方美學導論》，臺北：聯經出版社，1994年。
26. 董小蕙，《莊子思想之美學意義》，臺北：台灣學生書局，1993年。
27. 蔣勳，《天地有大美：蔣勳和你談生活美學》，臺北：遠流出版社，2005年。
28. 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史》，北平：中國社會科學出版社，1984年。
29. 葉朗，《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年。
30. 顏崑陽，《莊子的寓言世界》，臺北：尚友出版社，1982年。
31. 羅立乾注譯，《新譯文心雕龍》，臺北：三民書局，1999年。
32. 熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北：雄獅美術，2000年。
33. 歐陽景賢、歐陽超，《莊子釋譯》，臺北，里仁，1998年。
34. 楊伯峻，《孟子譯注》，臺北：河洛出版社，1980年。
35. 李學勤主編，《十三經注疏·周易正義》，北京：北京大學出版社，1999年。
36. 曾昭旭，《充實與虛靈-中國美學初論》，臺北：漢光文化出版社，1993年。
37. 傅佩榮，《學庸論語·為政篇》，臺北：祥新印刷公司，1999年。

#### 四、 期刊論文

1. 朱孟庭，〈論孫過庭《書譜》「中和」的書法美學思想〉，《孔孟月刊》，第38卷，第8期，2000年4月，。
2. 黃如焄，〈孫過庭《書譜》析論〉，《清雲學報》，第21卷第1期，2001年6月。
3. 陳章錫，〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉，《文學新鑰》第2期，2004年7月。
4. 鄭世根，〈莊子之兩大審美範疇管窺〉，《中國文化月刊》，第104期，1988年6月。
5. 鄭金川，〈莊子齊物論的美學新詮〉，《孔孟月刊》第26卷第4期，1987年。

6. 裴芹，〈也談《書譜》的修改與分卷〉，〈中國書法〉，第6期，1998年。
7. 崔光宙，〈先秦儒道兩家藝術精神〉，《國立編譯館刊》，第12卷第2期，1983年12月。

## 五、 學位論文

1. 彭道衡，〈孫過庭《書譜》書學理論與書法藝術之研究〉，國立台中師範學院語文教育教學碩士論文，2003年。
2. 李瑞榮，〈孫過庭《書譜》書論及技法析論〉，國立台南大學國語文學系碩士論文，2009年。