

墨華書會第十一屆書法展

2015 6/13 (六) — 6/18 (四) 國軍文藝活動中心2樓藝廊 台北市中華路一段69號二樓

開幕茶會：6/13 (六) 上午十時三十分

會長：蘇淑嫻

會員：王金獻、王振德、李靜芬、林明良、林素梅、馮亦民、劉月蕊

暨全體會員敬邀



墨華書會展覽開幕紀錄

墨林書會作品聯展

墨林春曉

蘭軒

墨林書會係中華書道學會之子會，成員多屬謝師宗安磊翁門下子弟，104年5月19日，於台北市議會藝廊展出書畫130餘幅，傳統與創新兼備；或躍馬飛騰、或醉翁說夢、或泰山鎮定。有清音甘露說佛、有聖經勸人醒世、有蔬果恬淡、有牡丹出水清新、有竹報平安清供、有狂草龍蛇飛舞、有幽境山水神遊，還有蠅頭小字之秀麗無不為人佩服讚賞，均屬特殊創作。





開幕時賓客盈門，高朋滿座。中華書道學會理事長張國榮及前理事長朱恆清，余忠孟先生；行政院前參事兼書畫社社長梁正弘、前參議毛善祥、曾德明、及現任書畫社長范琳珮；東亞畫會會長蔡賢謀伉儷、顧問舒曾子等；台灣婦女書會榮譽理事長謝季芸；書畫名家楊年耀大師；台北市畫學會理事長謝禎源；硯友會會長王金獻；墨蕪書會長蕭世豪；教育電台前台長陳克允、中華書道學會、中華婦女書會以及文藝界朋友等一百多人齊集。相與研析漢字文化傳承並對後輩鼓勵有加。

接著楊子雲老師高歌玫瑰三願，五月裏薔薇處處開，懷念等名曲，且以花非花帶動全場合唱掀起高潮，最後在歡樂聲中合影茶敘，畫下圓滿句點。

看展覽學書法系列（一）——河南博物館作品

（本文圖片由理事潘淑梅女士提供，由專人採訪編輯）

中國河南省鄭州市的「河南博物館」，是一座大型的現代化綜合博物館，基本陳列包括原始社會展廳、夏

商展廳、西、東周展廳，一直到宋元
介紹，但還覺意猶未盡，一面整理著
相片，一面上網查找相關資料，特地
挑選幾樣有意思的展品與大家分享。

展廳，依年代館藏各朝代的珍品。而
專題陳列則除了楚國青銅、明清工藝
品外，更涵蓋了具當地特色的「河南
石刻」及「河南古代玉器」，如有機
會到此地遊玩，想更深入地了解一地的
歷史人文風貌，河南博物館將會是個
不錯的選擇。

此次到訪，專注於與「書法」相
關的展品，雖然展品的旁邊都有小文



春秋晚期王孫誥甬鐘銘文

河南博物館藏的編鐘，原共有二十六枚，每一枚編鐘上，都有共一百多字的銘文，四枚編鐘可以組合一篇完整的銘文而王孫誥甬鐘則是其中的一枚，而它的上部結構（甬部）刻有四組蕉葉紋作為裝飾。此編鐘是目前發現的春秋時期甬鐘裡，數量最多、音域最廣、保存最優良的，對中國音樂史發展的研究有相當重要的意義。王孫誥甬鐘上的銘文中，寫到王孫誥為招待楚王、諸侯及父兄，而鑄造這個編鐘，祈求能快快樂樂到永遠。



東漢 《漢甘陵相尚府君碑》

（簡稱《甘陵相碑》《尚博碑》）

《甘陵相碑》是河南博物館藏的東漢隸書作品，據記載，此碑殘存剩下了兩塊，其中一塊有五行文字，高一五二公分，寬二十二公分；而另一塊有六行字，高一八一公分，寬二十四公分，每行統一三十個字。

一九二二年，出土於洛陽市城北。由其整齊而秀氣、渾厚筆力來看，可說是隸書時期的佳作之一。清人羅振玉先生更說其「精勁之至，為漢刻中上品。」



明朝董其昌書法手卷欣賞

董其昌書法為有明一代作手嘗自叙之初學顏平原徒學字實永無終覺唐不若晉遂學右軍至也元世三季自謂適古趙吳無不足與較後遊志亦無異張子系心莊歷代出跡又見右軍古奴帖於金陵由是書懷大造才悔從古妄自標評而足真不可及也善至此則人書俱為一類乎深入觀音之至乎此鬼神象各一適一動而通之爾社的你思爾老年得志羨子為常所見皆不能及伶日擬與祝書所懷十七年勤刻刻石以俾學於後世云云

丙辰仲秋之望其昌山人劉德誠
于教法書堂

張王烈可
殊夜其石髓
得解道
家禱風有
雲骨乃
度以也

董其昌書法為有明一代作手嘗自叙之初學顏平原徒學字實永無終覺唐不若晉遂學右軍至也元世三季自謂適古趙吳無不足與較後遊志亦無異張子系心莊歷代出跡又見右軍古奴帖於金陵由是書懷大造才悔從古妄自標評而足真不可及也善至此則人書俱為一類乎深入觀音之至乎此鬼神象各一適一動而通之爾社的你思爾老年得志羨子為常所見皆不能及伶日擬與祝書所懷十七年勤刻刻石以俾學於後世云云

七
弱
智
所
教
沈
為
舊
別
古

商代青銅紋飾

根據史料記載，夏朝時大約等於中國青銅器時代的開端，而到了商代，青銅器的發展已經逐漸成熟且穩定。由於商代銅器多用在祭祀，銅器上的紋飾帶有政治與宗教的目的，多華麗肅穆而帶點詭譎，能折服人心。

青銅紋飾有許多種類，包含饕餮紋、鳳鳥紋、龍紋、虎紋、火紋、雲雷紋、四瓣目紋等等。主要的紋飾以獸紋為主，包括超現實的傳說動物，如饕餮、龍等，以凸顯莊嚴及震懾重人的氣氛；此外，也包含貼近生活的動物，如魚、龜等。

這些紋飾除了有圖騰般的象徵意義，對什麼都要「卜一卦」的商代人來說，更具有與神溝通的魔力，透過它們，人們得以和敬畏的神相接。而這些被視作「神鬼認證」的紋路，更有保護、驅邪的作用。





封面說明

分隸合體中堂

《宋之問奉和晦日幸昆明池應制詩》

一九九三年·一八〇×九〇公分

釋文：

春豫靈池會，滄波帳殿開。

舟凌石鯨度，槎拂斗牛迴。

節晦萸全落，春遲柳暗催。

象溟看浴景，燒劫辨沉灰。

鑄飲周文樂，汾歌漢武才。

不愁明月盡，自有夜珠來。

款識：

宋之問奉和晦日幸昆明池應制詩，癸

酉冬，謝宗安時年八十又七。

鈐印：

敢覽齋 美意延年 謝印宗安三石

老人

本會榮譽理事長謝宗安先生字鍾

厂，晚號三石老人，又號磊翁，安徽

東至縣人，生於民國前五年，卒於民

國八十六年，享壽九十一。本作品以

其畢生追求金石碑刻的雄渾氣韻，將

漢魏體勢鎔為一爐，所獨創的漢魏合

體書（亦稱分隸合體書）書寫，筆力

雄健，氣韻豪宕。

目錄

Contents

- | | | |
|---|-------------------------|----------|
| 1 | 書史書跡 | |
| | 《四庫全書總目》著錄書法典籍之類別及批評觀探析 | |
| | 文／劉英華 11 | |
| | 戰後臺灣現代書法發展初期狀態 | 文／黃智陽 23 |
| 2 | 書家評論 | |
| | 大藝術視野中的徐渭草書藝術精神初探 | 文／呂文明 38 |
| 3 | 書法交流 | |
| | 台灣書法行旅——兩岸三地尋古訪碑錄（八） | |
| | （原臺灣書法故事連載） | 文／麥青倫 48 |
| 4 | 書藝漫談 | |
| | 書法人生的玩家 | 文／林明良 70 |
| 5 | 書訊報導 | |
| | 一〇四年度書法研習會第二期研習班簡則 | 83 |
| | 捐贈贊助名單 | 86 |

出版者／中華書道學會

指導贊助單位／行政院文化部



理事長兼發行人／張國榮

編輯顧問／（按姓名筆畫序）

杜忠誥／前台灣師範大學國文系教授

李郁周／明道大學教授

陳維德／明道大學講座教授

傅 申／台大藝史所教授

黃宗義／台南大學教授

蔡明讚／《書法教育》月刊社長

主 編／張舒文

編 輯／潘淑梅 劉月蕊 曹靜琍 吳淑真 黃郁涵

總 務／蘇淑嫻

稿件投遞／iamwen510110@gmail.com

／ 11068 台北市信義區永吉路 354 號 3 樓之 5

電 話／0919644586

網 址／www.cc.org.tw

季刊訂閱／11670 台北市羅斯福路六段 159 巷 5 弄 5 號 2F

電 話／0910305677

傳 真／(02)2931-0352

美編設計／長達印刷有限公司

印 刷／長達印刷有限公司

地 址／台北市西園路二段 50 巷 4 弄 21 號

電 話／(02)2304-0488

傳 真／(02)2308-6820

郵政劃撥帳號第 17368506 中華書道學會

長期訂閱，兩年八期，特價壹仟元整

零售每本壹佰捌拾元整，蕙風堂代售

《四庫全書總目》著錄書法典籍之類別及批評觀探析

文 劉英華

佛光大學通識中心國文專案教師

一、前言

書法為六藝之一，千百年來，其由書寫表意的技能，轉而發展為中國獨有的一門藝術；在此技進於道的歷程中，文人、書家除了留下大量書作，也著有眾多從各種角度探討書藝的典籍；而《四庫全書》作為我國規模最大的一部叢書，其子部藝術類中，便收錄了歷代具代表性的書法著作。

《四庫全書總目》子部藝術類的開篇云：「古言六書，後明八法，於是字學書品為二事。」^(注一)指出文字理論的演變，乃由古來六書的造字法則，衍生出文字書寫的法則，從而發展為書藝之學。可見，書藝的源遠流長，乃是其與繪畫

並列為「藝事之首」之故；書法典籍在藝術類所著錄的書籍中，自然也佔據了極大的篇幅。

而《四庫全書總目》的書法典籍之提要，其對於歷來書論的述評，不僅可供後人管窺歷代書論著作的內容大要，更蘊含了清乾隆時期的書論批評觀。本文之旨，即在觀看《四庫全書》子部藝術類所著錄書法專門典籍^(注二)的情形，將其予以分類，進而探索提要所蘊含的批評觀。

二、品評書家之典籍

透過考察《四庫總目》著錄的各代書法典籍，筆者將之分門別類，以釐清歷來書論著作的主題，及書法典籍發展情形的梗概。其中為數眾多

的典籍，乃是以品評書家作為主題，首部著錄在案者為梁·庾肩吾的《書品》，為書論史上首卷具規模的品評書家類典籍。以下即依時代先後之序，作一概觀。

1. 梁·庾肩吾《書品》

《四庫總目》著錄的書法專書，始於梁·庾肩吾《書品》，內容專在品評歷來書家。提要指出，後人竇焄在《述書賦》中不僅對庾氏之書學評價不高，於《書品》的品評亦不認同；然而，此書論點仍有可取之處，例如釐清隸體的發源而糾正歐陽修以八分為隸書之誤；最後，則指出其內容之謬，在於將後世唐代書家魏徵列入，且序稱所品評者有二百二十八人，書中所列卻僅一百二十三人，可知今本曾為後人增刪或脫訛。

2. 唐·孫過庭《書譜》

提要首先指出竇蒙《述書賦注》及張懷瓘

《書斷》對孫過庭名字、爵里所載不同，質疑此乃因唐人多以字行，故各據所聞而不能統一；繼而，由是書篇末自題垂拱三年，指出其乃作於武后時；再者，釐清書名當非《書斷》所謂的筆意論；因世傳石刻及其手跡，篇中自稱無不名曰《書譜》，故書名當以《書譜》為是。至於過庭之書，頗為竇焄《述書賦》所詆；然而，自宋以來，皆推崇之而不以焄言為然，如張懷瓘便推崇該書，稱其深得旨趣，因而後世書者奉為指南。最後，在篇幅方面，指出過庭自稱撰為六篇，分為兩卷，但今見版本止於一篇，懷疑全書已佚，今存者僅為原書總序。

3. 唐·張懷瓘《書斷》

《書斷》內容所錄皆古今書體及能書人名；上卷分就古文、大篆、籀文、小篆、八分、隸書、章草、行書、飛白、草書十體，各述源流並繫之以贊，未有總論一篇；中卷、下卷則分神、妙、

能三品，每品各以書體分，各品所論書者，前列姓名，後為小傳。因其記述詳盡且評論公允，張彥遠《法書要錄》載其全文，可見此書在唐代當時已頗受重視。

4. 唐·竇息撰、竇蒙注《述書賦》

提要指出張彥遠《法書要錄》中稱此書「精窮旨要，詳辨秘義」，而其賦所述者自上古至唐代，成書於天寶年間。其品題敘述，皆極精核。尤其印記一章，將印模一併畫於句下，為後世朱存理《鐵網珊瑚》、張醜《清河書畫舫真跡日錄》所取法，且開鑑識印譜的先河。

5. 唐·張彥遠《法書要錄》

提要指出，此書編集自東漢至元和的古人論書之語，並指出其在文獻保存上的貢獻：「其書采摭繁富，漢以來佚文緒論，多賴以存。」且劉克莊《閣帖釋文》也以其為藍本，故認為其惠澤

後世書家多矣！

6. 唐·韋續《墨藪》

提要指出，是書共二十一篇，且詳列二十一篇之篇目；然因韋續生平不詳，故其作亦有疑慮。

7. 宋·高宗皇帝《翰墨志》

提要首先指陳，高宗身為國君，在國家危難之時不能用心於軍事，卻沉浸於筆墨，實本末倒置之舉；話鋒一轉，則言其於書法所得頗深，陸游及王應麟對其書藝皆有稱道之處，並指其所宗書家惟羲、獻，論述品評亦有入微處；論硯當如紫玉而磨之無聲，也為賞鑒家奉為指南。

8. 宋·朱長文《墨池編》

提要指出此書為書法論著彙編，分為八門，皆為引述古人成書編輯而成；其蒐集廣博，前代

遺文多因此而保存，後來的《書苑菁華》等書論彙編雖有增益也不出其右。並述及此書本十二卷卻僅見六卷，疑為後人所合併，及明人妄行增益等問題。

9. 宋·米芾《書史》

提要指此書評論前人真跡，始自西晉至五代，凡印章跋尾、紙絹裝褙皆詳加記載，並兼述故事軼聞，間有評論，可作為後人鑒賞翰墨的參考依據；然對其卷末論印關乎吉凶之言，則以為乃米芾好於立異而附會。

10. 宋·米芾《寶章待訪錄》

此書內容記同時士大夫所藏晉、唐墨蹟，分目睹、的聞二類，開後世著錄書的先河。

11. 宋·米芾《海嶽名言》

皆其平日論書之語，於古人多所譏貶，故提

要認為其不免大放厥辭而顯驕矜；然因其心得既深，所言運筆布格之法，能脫古人蹊徑，故可為書家之圭臬、學書者所宜探索之書。

12. 宋·不著撰人名氏《宣和書譜》

本書記宋徽宗時內府所藏諸帖，與《畫譜》同時之作；提要詳列其各卷所收：帝王諸書一卷、篆隸一卷、正書四卷、行書六卷、草書七卷、分書一卷，並附制誥；宋人的書作，則止於蔡京、蔡卞、米芾，故疑編者即此三人。指出徽宗的宣和政績無可觀處，惟在藝術鑒賞方面有獨絕之績，且因其著錄精簡，故少有魚目混珠的情形。

13. 宋·董道《廣川書跋》

提要指其人雖不足道，但在鑒賞書畫上，則為後世推崇；是書所編皆為古器之款識及漢、唐以來碑帖，未並附宋人數帖，論斷考證都極精

當。

14. 宋·姜夔《續書譜》

是編其論書之語。曰《續書譜》者，唐孫過庭先有《書譜》故也；提要列其所載二十則之詳目，並指出其燥潤、勁媚二則均有錄無書，又草書的論用筆是八法而非論草，故疑有所訛；並考《佩文齋書畫譜》中所收的此書，比較版本內容；且引《書史會要》的說法，言後人趙必翠作《續書譜辨妄》，指責姜夔此書之誤，然因書已佚而無從得知其語；提要以為，夔此譜向為書家所重，而必翠異論未必成立，故可能因此為後人棄而不傳。

15. 宋·岳珂《寶真齋法書贊》

錄其家藏墨蹟，自晉、唐至南宋，各繫以跋而作贊；由於作者珂處南渡積弱之時，又逢家難流離，故言及關涉時事之處多有發憤激烈之語；

在諸家古帖的徵人論世方面，考核精審；提要對其文能兼備眾體且新穎多變，指其具賞鑒參考並兼文章價值。提要並詳列其各卷內容、體例，並指其具文獻保存價值，所錄遺聞佚事可訂史傳是非，且可補文集之訛闕；又所載諸帖，後多散佚，有賴其彙集而傳世，而本書泯沒逾數百年復見於世，足見珂及歷代書家之大幸；可謂對是書評價甚高。

16. 宋·陳思《書小史》

以歷代書家小傳纂次成書，提要針對其編目中的閏秀一門，以為宜依史例放置始末，故言其有所乖舛，且內容節選上有氾濫之處，不及《書苑菁華》詳密，惟在薈萃資料上用力甚勤，故亦足為考古者檢閱輔助。

17. 宋·陳思《書苑菁華》

集古人論書之語，與《書小史》相輔並行；

提要詳列各卷名目，指出其編次繁雜，不免有誤；然其價值在於為自唐以來，在張彥遠《法書要錄》、韋續《墨藪》二書之後，另部收錄歷來書論的總集，且《佩文齋書畫譜》中論書一門，多採用其內容，故其雖未盡精密，但有不可抹滅的造始之功。

18. 宋·董更《書錄》

此書皆記宋代書家姓氏，所有評論書法者，多採集而匯於各書家之後，更加外篇附於卷末；特殊之處在於載錄女書家六人，仿《華陽國志》體例；其徵引典核，考據精審，有其價值。

19. 元·鄭杓《衍極》

其書論述自倉頡迄元代，各體書法流變、評述歷代書家、碑帖、筆法，陶宗儀《書史會要》中頗稱道之。

20. 元·盛熙明《法書考》

此書為盛氏依其學書經驗並摘錄前人書論所編撰，立論平允，在保存書法史料及對於書法史研究上，有一定的價值；雖纂輯簡要，多採錄前人之說，剪裁上仍有其可取處；如其字源一門列梵書及蒙古書，則為其通六國書之特出處；可資後人考證。

21. 明·陶宗儀《書史會要》

輯錄上古至元末能書者小傳八卷，及《書法》一卷；提要並未針對其編目予以簡介。

22. 明·楊慎《墨池瑣錄》

提要指出書中論點頗貶顏真卿、米芾，而揚趙孟頫；書中間採舊文，偶抒發己之心得。

23. 不著撰人姓名《書訣》

指其人平生好作偽書，而為後世詬病，但於

書法頗有心得；此書皆論學書之法，尤重視篆籀；並品評排比古今書家次第。

24. 明·項穆《書法雅言》

提要詳列其十七篇篇目，其論書以晉人為宗，而貶蘇軾、米芾等；提要以為其雖持論稍高，然鑽研甚深，實多獨到見解，未嘗不可說是後世書家的圭臬。

25. 明·趙宦光《寒山帚談》·個人書論

提要詳介其各卷卷目，並指其書名曰「帚談」，乃取「家有敝帚，享之千金」之意。

26. 明·潘之淙《書法離鈎》

本書薈萃舊說，各以類從；言其主旨在強調書家筆法，必深於法而後可離，又必超於法而後可與進法，不當一味株守；其名離鈎，則是取禪家垂絲千尺，意在深潭離鈎三寸之語；然其中雜

錄舊文，不能訂誤，為其缺點。

27. 國朝（清朝）·馮武《書法正傳》

此書專論正書之法，取陳繹曾《翰林要訣》、周伯琦《書法三昧》及李溥光《永字八法》等前人書論，並補注其語意不明之處；每卷中各有其附論，時有精闢之見。

28. 國朝（清朝）·倪濤《六藝之一錄》

此書分為六集，詳載前人書論，包括金器款識、刻石文字、法帖論述、古今書體、歷朝書論、歷朝書譜；對於六書異同、八法變化及刊刻墨蹟的源流得失，皆蒐羅於中；特色在於輯錄前人成說而不以己意論斷；故提要指出，唐以前的書論遺文，僅張彥遠《法書要錄》詳加搜羅，而唐以後論書之語，則未有完備於此書者，可謂書家總匯。

三、書論綜論與輯錄之典籍

書法典籍中，唐·孫過庭的《書譜》，可謂是首部較具規模，言及書法作法等各方面書論思想的綜論類典籍。直到宋代，同類型的著作為總目著錄者方有高宗皇帝的《翰墨志》；後則有米芾的《海嶽名言》。時至南宋，綜論類書論典籍，有姜夔《續書譜》，其在孫過庭《書譜》的書論基礎上，增添解釋及自身看法。至元代，有鄭杓《衍極》一書，論述自倉頡迄元代，各體書法流變、評述歷代書家、碑帖、筆法，以及盛熙明《法書考》，皆為書論綜論類的代表作。

明代的書論綜論類典籍，與前代相較，為數較多，如楊慎《墨池瓊錄》的筆記式書論、不著撰人姓名《書訣》、項穆《書法雅言》、趙宦光《寒山帚談》、潘之淙《書法離鈎》，其內容各有特出處。

除了書論理論的著作外，有關前人書論輯錄類的書法典籍也不少。

首部大規模地輯錄前人書論的著作，同樣出現在唐朝，即張彥遠的《法書要錄》一書，故提要亦強調其在文獻保存方面之功；之後則有韋續《墨藪》，輯錄前人論書的短篇論述。宋代，此方面典籍則有朱長文《墨池編》，其蒐集廣博，後世同性質書籍亦難出其右。南宋，有陳思《書苑菁華》集古人論書之語，為唐張彥遠《法書要錄》、韋續《墨藪》二書之後，另部收錄歷來書論的總集代作，且《佩文齋書畫譜》中論書一門，多採用其內容，可見其價值。清朝有馮武《書法正傳》，專門輯錄前人正書筆法書論；而倪濤《六藝之一錄》，詳載前人書論尤為完備，故被提要視為書家總匯。

四、書史、書跡著錄與碑帖考釋之典籍

在書法發展史論類的典籍，首部以書體為類目而較系統地詳論各種書體發展史者，為唐·張懷瓘《書斷》一書，並品評各書體之書家。直至南宋，方出現首部正式冠以「史」名的書論專著——陳思《書小史》。明代書法史代表作，則為陶宗儀《書史會要》。

其次，為數較少的還有書跡著錄鑑賞類典籍，最具代表性者乃始於宋代米芾《書史》，記載生平目見和家藏的法書並評論之，並載印章跋尾、紙絹裝褙等，兼述故事軼聞，可說是後人鑒賞之際的參考書；其《寶章待訪錄》則開後世著錄書之先。而宋徽宗之際，則有朝廷所編之《宣和書譜》，為首部官方編纂的書法著錄專書，對後人書跡鑑賞的觀念，影響至深。南宋則有岳珂《寶真齋法書贊》錄其家藏墨蹟。

至於碑帖考釋類則是書法典籍中數量最少的一類，總目中著錄唯一一部碑帖考釋類的書法典籍，乃是宋·董道《廣川書跋》。

五、《四庫總目》提要「重道輕藝」的批評觀

《四庫全書》作為我國最具規模的叢書，其子部藝術類書法典籍的提要，自然具有等同於其書的價值；不僅是文化傳承的具體表現，且保存流傳古人珍貴的文化資產，更方便後學加以利用相關文獻，並具校勘學的價值^(注三)。

然綜觀子部藝術類書法典籍提要，亦可發現其提要之缺失。首先，在於其提要的體例不一；雖然「每書先列作者之爵里」^(注四)皆一，但對於各種書法典籍的介紹，內容則無章法可循，或究其版本，或詳列其卷目內容，或論其文獻保存價值。

就筆者觀察，提要寫作者對於各種書籍在書

論發展史上具有的價值與地位，極少論及，如就梁·庾肩吾《書品》一書而言，提要並未指出庾氏寫作該書的精神及以「九品論人」的方式，乃是與當代人物品評之風相呼應；對其所具開後世品書形式之先的歷史地位，及其開後世以「神」、「妙」、「能」三品論書之先，也未有著墨^(注五)；換句話說，對於《書品》之所以作為子部藝術類首部著錄的書法典籍之重要性所在，並未能明確指出。

又如唐·孫過庭《書譜》之提要，雖指出後人對《書譜》褒遠過於貶的評價，卻並未明確言及後人推崇此書之因，亦即並未彰顯此書在書論史上的地位，乃是在於其無論在書法的發展、各種書體的功用及風格特色、書家與書法創作的關係、書法創作的條件及方法、書法批評等各方面，皆有較諸前人更為完備而多元的論述（王鎮

遠，一九九六：109、124）。

再如唐·張懷瓘《書斷》之提要，不同於前述二書，提要將本書的內容予以簡介；然仍未就其在書論史上的定位加以著墨，如其承庾肩吾的品書標準，而首次明確提出「神」、「妙」、「能」的品書原則（王鎮遠，一九九六：127、142）；反倒是《唐朝名畫錄》的提要中，提及張懷瓘《書斷》云：「張懷瓘作《書斷》，始立神妙能三品之目」點出其書論的重要性所在。

惟有具相當文獻保存價值的書法典籍，提要作者方多加以著墨，不僅詳介其卷目內容，明言其在書論典籍文獻保存之功；相較之下，似乎各書在書論發展史上的地位，並不是提要作者在著錄之際的關懷重點。

是以，由此可見，總目的思想內容確實有其重道輕藝的一面^(注六)；將子部藝術類典籍之提要

與經部或史部類典籍之提要相較，即可見一斑。

六、結語

透過對於《四庫全書總目》子部藝術類所著錄的書法典籍，雖然不能盡知清乾隆以前書法典籍發展的全貌，然亦可把握其梗概；經筆者歸納，則知子部藝術類著錄之書法典籍約略可分為品評書家類、書法理論綜論類、書法發展史論類、前人書論輯錄類、書跡著錄鑑賞類、碑帖考釋類；當然，此分類僅為方便分法，因眾多書籍之內容其實多少同時涉及多種類別。

至於子部藝術類著錄書法典籍中的提要，實具有重要的文獻價值，然其內容基於種種時代因素，實反映了重道輕藝的價值觀，則為美中不足之處。

七、參考書目舉要（以時間先後為序）

· 古籍

〔清〕永瑤、紀昀等撰：《欽定四庫全書總目》

台北：台灣商務印書館，民七十二年

· 專書

吳哲夫：《四庫全書纂修之研究》台北：國立故

宮博物院，民七十九年

周積明：《文化視野下的四庫全書總目》北京：

中國青年，二〇〇一年

王鎮遠：《中國書法理論史》合肥：黃山書社，

一九九六年

黃愛平：《四庫全書纂修研究》北京：中國人民

大學出版社，一九八九年

淡江大學中文系：《兩岸四庫學：第一屆中國文

獻學術研討會論文集》台北：台灣書局，

一九九八年

· 期刊論文

劉美玲：〈四庫全書總目分類體系中藝術相關類

p224。

目之探析〉，《國立中央圖書館台灣分館館

五、王鎮遠：《中國書法理論史》〔合肥：黃山書社，

刊》，民九十年十二月

一九九六年〕，p71-74。

吳哲夫：〈四庫全書館臣處理叢書方法之研

六、黃愛平：《四庫全書纂修研究》〔北京：中國人

究〉，《故宮學術季刊》，民八十八年十二

民大學出版社，一九八九年〕，p38。

月

注釋：

一、《四庫全書總目》卷一百一十一，子部二十二，藝術類序。

二、本文之研究範圍，限於《四庫全書》子部藝術類所著錄書法專門典籍，不包括歷代書畫著錄書。

三、參見吳哲夫：《四庫全書纂修之研究》〔台北：國立故宮博物院，民七十九年〕，第九章〈四庫全書之價值〉，p255-275。

四、《總目·凡例》稱：「每書先列作者之爵里以論世知人。」轉引自周積明：《文化視野下的四庫全書總目》〔北京：中國青年，二〇〇一年〕，

戰後臺灣現代書法發展初期狀態

文 黃智陽

華梵大學美術與文創學系教授

壹、現代書法的基本特質

所謂「現代書法」，在此特別強調有別於傳統的、古典的形式語言，以現代性為特質的書法創作。當代書法環境因受現代化科技的影響，不論展示型態與審美傾向都與傳統有較大的不同，一些具現代性或實驗性的書法創作中，「現代書法」似乎成為最普遍、約定俗成的概稱。

臺灣的「現代書法」從醞釀、實驗到開展，分別歷經不同的政治、教育、文化轉變，故而傳達出獨特的思想觀念，同時也呈現臺灣自身文化與外來殖民文化間的意識消長與融合，本文從特殊的文化環境轉變時間作為基礎，並依此陳述一九四五—一九八七年間臺灣「現代書法」初期

發展的特質與影響。

貳、臺灣初期現代書法的概況

一九四五年二次戰後到一九八七年臺灣政治解嚴前，臺灣藝術環境中仍然見到零散具有現代性的書法創作，現代書法沒有流派勢力及嚴謹論述，本文稱為現代書法的初期即為「醞釀期」。在醞釀期的創作時間中，包含有：

一、書家受畫家影響作階段性的創作實驗：

如王壯為的亂影書展現了抽象風格，題跋中論及「書法如畫法」的觀念^(注一)，同步受到畫家傅狷夫的影響；史紫忱的彩色書法實驗，將書法視為美術作品看待。

二、書法創作有別於傳統，不完全依附傳統的技法或是審美判斷：

如王王孫書寫增加視覺感染力的大字書法；陳丁奇在一九六〇年代已表現出多樣線質的實驗趣味；張隆延的飛白書增加書法的紙面空間效果。

三、水墨畫家參與書法創作的行列，書畫拼合或引畫入書：

如呂佛庭的文字畫，特別加強書法中漢字的符號性與創造性，另外傅狷夫的狂草恣縱飛舞，鄭善禧畫作經常以題跋多變來強化書法的作用等。

四、現代畫家介入筆墨遊戲或文字符號創作，增加書法的現代化特質：

以西方媒材為創作的畫家，偶爾兼及文字書寫的創作，雖然不見得都是表現在宣紙或是完全

使用毛筆書寫，也是一定程度的成為刺激臺灣現代書法創作的實驗特質。如劉國松藉由草書筆勢，營造山水或宇宙般的動勢，楚戈的飛白式書寫使書法



圖一：王壯為〈亂影書〉1962年



圖二：史紫忱〈彩色書法〉約1975年。



圖三：王王孫〈十二生肖〉



圖六：呂佛庭〈萬里鄉心一片雲〉1972年 53×38.5 cm



圖五：張隆延〈風〉1968年 27.9×21.6cm



圖四：陳丁奇〈奇秀〉約 1982年 35×133 cm



圖八：鄭善禧〈看車者〉1965年 41×27 cm



圖七：傅狷夫〈墨戲〉1987年 44×52 cm



圖十：楚戈〈山嶽〉1984年，60×48.5cm



圖九：劉國松〈一個東西南北人之十八〉1972年，181×91cm

參、重要書家作品的現代性趨勢

在朝向多元的發展當中，個人認為初期書法發展主流中，王壯為、呂佛庭、史紫忱、王王孫、陳丁奇可作為此時期的代表性人物，他們在臺灣現代書法初期發展中具有明顯的現代實驗性特質，故而本文就他們的創作背景與觀點，詳述其在臺灣「現代書法」初期發展階段中的特質與影響。

一、王壯為（1909 - 1998）

王壯為，河北省易縣人，本名沅禮，字景閻。一九四三年，取「壯為」作筆名。為當代著名書法家、篆刻家。書法各體兼擅，尤擅楷書、行書。書學主張「承舊生新」。

王壯為在書法方面創新的嘗試頗多，如六〇年代所做的飛白書（一九六一年的〈不時出新〉、一九六一年的〈敲門求醉帖，入山呼懶雲〉五言

聯等）（圖十一）、以畫入書創作的〈亂影書〉（圖十二）及〈毫墨樂章〉（圖十三）、將紙張揉皺書寫，讓書寫出的線條因墨色滲入不均，而產生一種人為斑駁趣味。〈擬石刻意〉（圖十四）、多色墨書、焦墨書、大字書（圖十五）等。後來又廣泛涉獵楚繒書（圖十六）、晉盟書及西漢帛書等新出土文字，亦有可觀。

圖十一：王壯為
〈行書五言聯〉，
敲門求醉帖，約
入山呼懶雲，約
1961年 23 cm
× 96 cm × 2

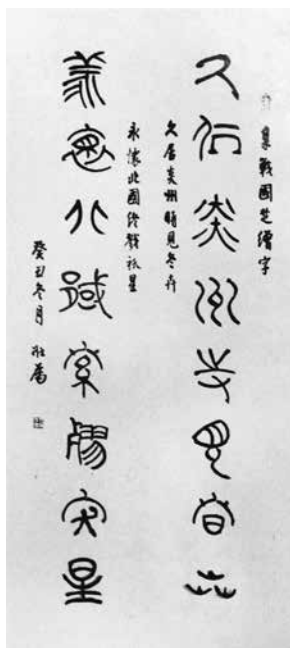




圖十三：王壯為與毫墨樂章四屏 1962 年
第一幅傳統行書，第二幅專用焦墨，第三幅濃淡二色墨，
第四幅濃淡五重墨。



圖十二：王壯為〈亂影書〉
濃淡五重墨 約 1962 年



圖十六：王壯為〈自集自
書楚繒書字聯〉 約 1973
年



圖十五：王壯為〈虎子中堂〉
約 1966 年 101×60 cm



圖十四：王壯為〈擬石刻意〉
1962 年
參考《王壯為先生書法之研究》
之年代推定

在王壯為這些實驗性書作的嘗試之中，最具代表性的當屬六〇年代，以畫入書創作的〈亂影書〉，並且當時將墨法變化嘗試的四幅作品合為一組，名為〈毫墨樂章〉。

不過〈亂影書〉與〈毫墨樂章〉的迴響，可以說是褒貶不一。對於當時保守、封閉的社會而言，國內的反映比較偏向負面；對於贊成以畫入書的傅狷夫、對藝術比較開放的歷史博物館以及外國友人則是表示欣賞與認同。

而王壯為自己對於「毫墨樂章」作品的看法與評價，前後也歷經一些轉變。王壯為曾經自認這些實驗、嘗試性質的作品並不成功，但多年之後的再度審視，重新給予自我肯定的評價。

雖然王壯為的「亂影書」未能持續精進與轉化以形成廣大影響，但是他覺得持續創新還是必

要的，也具有相當重要的意義，可見得王壯為還是一個有智慧、有遠見的人。不論如何，在社會風氣保守、封閉的六〇年代，王壯為的現代性書法創作，對於臺灣現代書法的發展仍然是有具有積極意義的，豐富了臺灣書法現代性藝術探索的基礎。

二、呂佛庭（一九一一—二〇〇五）

呂佛庭，原名天賜，字佛庭，自號「半僧」，河南泌陽人。琴、書、詩、畫均擅，為著名書畫家。

呂佛庭為了拓展在繪畫方面的表現，於是從遠古的象形文字中找尋靈感，藉由對於文字畫的研究與創作讓繪畫達到「汲古生新」的理想。

呂佛庭的文字畫基本上可以分成兩類：一為描寫畫（圖十七—二〇），多以詩或成語為題，

在筆法上融入書法各體字的意趣、借助書法的線條，利用具象、半具象及抽象三種象形性文字符號作為創作的元素，將古文字符號以主觀的感受予以取捨，依繪畫構圖原理搭配組合，大多是用純粹的深墨繪寫而不施色彩。另一種則為裝飾畫（圖二十一—二十四），也是以古象形文字為基本元素，一般是運用二方連續或四方連續的重複樣式作為建築、器物的裝飾、設計意味濃，富於中國傳統特色。

呂佛庭的文字畫創作主要集中在一九七〇—一九七六年之間，一九七七年之後便減少文字畫的作品。呂佛庭的文字畫創作雖然並未持續下去，不過呂佛庭本人對於自己的創作實踐是十分肯定的。

日後呂佛庭利用古文字的象形、圖畫特質增加繪畫表現的途徑，卻在書法的創作中看到類似

的可能影響，諸如王王孫、史紫忱、陳丁奇等，與呂佛庭文字畫的原意不同，卻有異曲同工之妙。（圖二十五—三〇）



圖十九：呂佛庭〈文字畫〉
1974年 53×38.5 cm



圖十八：呂佛庭
〈文字畫〉（木艸人石水）
1972年 53×38.5 cm



圖十七：呂佛庭〈文字畫〉
1974年 53×38.5 cm



圖二十二：呂佛庭〈龍之舩龍〉
1972年 53×38.5 cm



圖二十一：呂佛庭〈文字裝飾畫〉
(漢文之寶字) 1972年
53×38.5 cm



圖二十：呂佛庭〈文字畫〉
1976年 69×129 cm



圖二十四：呂佛庭
〈博古之龍字及雲字〉
1972年 53×38.5 cm



圖二十三：呂佛庭〈隨寶慶
寺瓦文〉
1972年 53×38.5 cm



圖二十七：史紫忱〈海上大學〉
約1974年



圖二十六：王王孫〈十二生肖〉



圖二十五：王王孫〈十二生肖〉



圖三十：陳丁奇文字畫
〈觀天下事〉 67×34 cm
約 70、80 年代



圖二十九：陳丁奇
文字畫〈拂塵〉推
定 76 歲作（約 1987
年）26×66 cm



圖二十八：史紫忱〈華岡之春〉
約 1974 年



圖三十一：史紫忱〈龍〉
約 1975 年

三、史紫忱（一九二四—一九九三）
史紫忱，本名史銘，本籍於河南省開封縣，自幼習書法及傳統經典，為書法家與評論家、中國文化大學教授，曾著有多本書法專書；曾經大力提倡彩色書法，鼓勵創作新意。

史紫忱認為中國書法要繼往開來、另闢新局才能因應蛻變中的新時代。七〇年代左右提出「彩色書」，是史紫忱以書畫同源也同流的觀點，認為書法家應該以畫筆入書並使用色彩，藉由彩

色書法的繪畫特質，讓一般人對於書法不會望而卻步，同時因為對色彩的喜愛而提升人們對於書法的興趣，進而達到推廣書法藝術，甚至形成一種社會風氣的可能，於是史紫忱不遺餘力的提倡與推廣「彩色書法」。(圖三十一—三十二)



圖三十二：史紫忱〈無聲〉
約 1983 年

但由於史紫忱對於彩色書法的創作面臨瓶頸，再加上他認為色彩只是美化書法的手段，書法的核心仍在書法的實質，因此雖然史紫忱對於彩色書法大力提倡，當時也獲得一些國內外學者對於彩色書法的肯定，但是他實際發表的創作量並不算太多，形式上也十分相似；另一方面，當

時史紫忱的彩色書法在藝文界的反應並不是相當認同。「彩色書法」的相關作品幾乎只集中在民國六十四年的《彩色書法》與民國七十二年的《史紫忱書法》，在此之後關於「彩色書法」的相關論述與作品則相當少見。於是史紫忱的彩色書法，雖為一般人所知，但實際上並未在書壇上形成一股風潮。

四、王王孫（一九〇九—二〇〇五）

王王孫本名王碩智，本籍安徽省滁縣東門莊，自幼習書法與篆刻，集詩、書、畫、刻於一身，尤善治印，以金石篆刻享譽國際，一生淡泊名利。其書法得力於篆隸與篆刻的涵養，用筆沉穩、線質蒼勁厚實並營造出獨特的個人



圖三十三：王王孫〈如意〉1975年 69×134 cm

風格。

從梳理相關文獻資料與筆者收藏〈如意〉（圖三十三）作品，推知王王孫先生這類大字書作品的最早創作年代應當是在七〇年代左右。

王王孫的大字書作品（圖三十四）是以單字、兼以色彩與放大書寫來增加視覺感染力，使得王王孫的作品與傳統書法有較大的不同，彰顯出一種新的現代性特質，但是由於這類作品是由隨性的、應景的方式產生，作者本身並沒有濃厚的、自覺性的藝術追求，所以在大量雷同的作品產生之下，尚不能視為優質的現代性書法創作。不過王王孫有意識的放大書寫的確是具有藝術感染力的。

王王孫將大篆結合行草的用筆，彰顯出文字的圖象性與抽象性，是很明顯不同於其他書家

的特質，在當時的書寫環境中，是別具一格的；也與民間對於文字變化欣賞的期望相契合，因而受到廣大的歡迎。尤其十二生肖象形性的文字書寫並列在一起的時候（如圖三十五），既是文字又是圖像的趣味，很容易產生一種視覺的美感與神祕感，是要比經常所見的、傳統優雅的書法作品更具有吸引力。



圖三十四：王王孫〈辰龍〉



圖三十五：王王孫 136×69 cm

五、陳丁奇（一九一一—一九九四）

陳丁奇，臺灣嘉義人，字壽卿，號天鶴，長年致力於書法之教學、研究及創新，為南臺灣書壇上重要的代表人物。陳丁奇的書法創作五體兼備，尤以行草書最多，在陳丁奇致力於書法的研究與創新當中，大約五〇年代就有大字書法創作出現（如圖三十六），而最具代表性的成就在於淡墨書法（如圖三十七）（淡墨、枯墨線質的改變），研究者基本上認為陳丁奇書法表現的具體呈現，是在於作品中墨色的豐富變化。

二次戰後日本書壇受



圖三十六：陳丁奇〈一雨潤千山〉55歲作（1966）
16.5×35 cm

到美國抽象表現主義的影響，往現代書法的方向發展，陳丁奇自青年時代起受日本書法教育的薰染，於是思考書法藝術的創新為陳丁奇一生研究與追求的目標，除了嘗試各類筆毫，寫出不同的線條肌理之外，陳丁奇亦相當注意筆對書寫的影響，除了長鋒羊毫外，他還使用過雞毫、茅草、稻稟、竹絲、胎髮、鬚鬚等特殊筆毫，從不斷實驗的過程中，寫成了獨具風格的新奇之作。（注二）



圖三十七：隸書對聯 推定70歲前
後作（約1981）133×35 cm×2

陳丁奇作品的現代性特質表現在於墨色、線質的變化，而其作品墨色變化晚年趨於成熟，

因此他書法現代性實驗的成就主要是呈現在線質的表現上。陳丁奇可以說是書法線條的雄辯者，較為可惜的是陳丁奇對於書作的呈現形式，還是依賴在傳統形式的表現，書寫內容並沒有太多新時代的考慮。如果他對於作品的整體形式及書寫內容，能夠再融入現代藝術性考量的話，就可以再將書法的現代性推向更寬闊的一個空間，但這一點在陳丁奇的有生之年似乎還沒有完成。

肆、臺灣現代性書法發展的價值

臺灣現代書法的初期中具現了臺灣主流書壇自發的一些創作實驗，再加上畫家與藝術家的參與，共構成臺灣現代書法初期的狀態，雖然沒有明顯的流派、宣言或運動，不過，現代以藝術的角度來看，每一個軌跡都具有相當積極、正面的意義，值得重新再去發掘與詮釋，此時期臺灣現代書法的發展與中國大陸相較，適巧中國大陸因六〇年代的文化大革命，使得現代書法的發展出

圖三十八：陳丁奇書法線質表現簡表



現停滯的狀態，臺灣的現代書法因而呈現出多方面的嘗試，這是令人珍惜的歷程。尤其離當前時代較遠的臺灣現代書法初期的發展，是需要花更多的時間將資料梳理與統整的，這個詮釋的過程，是更加上了客觀的藝術角度與歷史角度來加以理解，希望能彰顯臺灣現代書法的特色與價值，讓臺灣現代書法介入藝術性討論的時候，具備有較周全可以探討的背景以及慢慢形塑它可以對應的語境。

簡言之，臺灣現代書法初期發展的特質在於傳統學習生發出創作的意圖，產生與現代美感相契的現代感。綜觀臺灣現代書法創作的情況已經是非常的普遍，但是創作不成功的作品，經常也會讓人覺得缺乏內涵，甚至不如精湛而傳統藝術的表現，這種問題並不只是王壯為等的前輩書家當時在作現代性書法創作時，才會思考的問題，即使是目前的書家在創作時也會面臨相同的情

況，這是因為書法的現代性實驗如果沒有表現的成熟簡練，反而會不如傳統書法的精湛表現；相對的如果具有傳統功夫，又能夠在藝術形式上有所出新，表現出當代藝術特質的作品，當然是更值得讚許鼓勵的，這也是書法必然要去嘗試的道路。

本文為黃智陽《戰後（一九四五—二〇一〇）臺灣現代書法發展研究》之「臺灣現代書法發展之醞釀期」部分內容節選。

注釋

一、亂影書跋：「取狷夫作書即作畫之語為亂影書，書成題此。月高不及丈，寒輝忽滿楹。楹外百竿竹，喜迎幽魄生。微風翛然來，瑣碎動晶瑩。幽子東窗下，偃仰心無營，時復一欠伸，不須費短檠。對此滿紙畫，如鑑水渟泓，混濘乍深淺，草石相縱橫。東坡夜不寐，起步承天庭，庭中如積

水，苒藻交空明，道見竹柏影，古今同一情。晨興弄畫筆，狀擬苦難成，變為破體草，彷彿探其精！由來畫與書，政如弟從兄。錫名曰亂影，轉愁儕輩驚。」

亂影書跋 於王壯為，《書法叢談》（台北：國立編譯館中華叢書編審委員會發行，一九八二年一月），P358。

二、參考盧廷清，《博涉·奇變·陳丁奇》，P37。

大藝術視野中的徐渭草書藝術精神初探

文 呂文明

山東師範大學齊魯文化研究院講
師、博士研究生

摘要

徐渭的草書具有強烈的表現主義精神，本文試從兩個層面探究徐渭的大藝術視野，總結出大藝術視野的內涵：寬廣的藝術包容性、心學影響下的思想狂放性、坎坷的人生經歷所引發的生命沉重性和時代風尚賦予的審美特異性。在這樣的大藝術視野中審視徐渭的草書，我們總結出其四個精神特質：尚態、獨抒性靈、狂放、沉重。

關鍵字

精奇偉傑；大藝術視野；狂放；尚態；獨抒性靈

在紹興書法史上，王羲之和徐渭的名字是後

人永遠都不能忘記的，甚或可以這樣說，因為他們的出現紹興書法才在時空的定格中光芒四射。但是，徐渭和王羲之不同，王羲之不是紹興人，他是在山陰做官而與紹興發生聯繫，而徐渭，這個中國文化史上的狂人卻是在紹興死在紹興，他的一切活動都是圍繞紹興而展開，是紹興土生土長的偉大藝術家。我們關注紹興書法就不能不關注徐渭，而徐渭自言「吾書第一，詩二，文三，畫四」^{（注一）}，關注徐渭就不能不關注他的書法，而在書法中他又以草書見長，陶望齡說他「于行草書尤精奇偉傑」^{（注二）}。草書是中國書法藝術的最高表現形式，這樣的高超表現背後絕對不是單純的技法操作，其中應該包含著深厚的文化素養、生命意識甚至是宇宙精神，清代大書法家翁

方綱在他的《題徐天池水墨寫生卷》中說「世間無物非草書」，正是此意。我們試著站在這樣的視野中解讀徐渭和他的草書。

一、徐渭的大藝術視野及其成因

我們在這裡說的大藝術視野至少應該包含這樣兩層意思：一是徐渭所涉獵的藝術範疇非常廣，涉及戲劇、書法、繪畫等諸多類型；二是他在藝術視野之上加入了一些東西，如情感、思想等。這樣的大藝術視野讓徐渭處於一個立體精神世界的層層包圍中，我們在這樣的世界裡審視徐渭和他的草書便有了厚重的基礎。

關於其藝術範疇。徐渭是中國文化史上不可多得的全才，其涉獵的範圍之廣、之深，都令後世人望而興歎。他開創了大寫意花鳥畫派，被後世陳洪綬、八大、石濤、鄭燮以及近代吳昌碩、齊白石、潘天壽等人瘋狂追摹，齊白石曾言：

「青藤雪個遠凡胎，缶老衰年別有才。我欲九原為走狗，三家門下轉輪來。」^{（注三）}他創作了抒情短劇《四聲猿》、《歌代嘯》及南戲《南詞敘錄》等，被當時的劇壇名家湯顯祖稱為「詞場飛將」。他一生作詩一千四百七十四首，風采各異，全面表達了自己的幽深情懷，他的詩主要有三種類型：寫邊庭海隅，寫人生感懷，題寫畫作，袁宏道評價其詩「胸中又有一段不可磨滅之氣，英雄失路托足無門之悲」。^{（注四）}他的散文和駢文在當時影響就非常大，他曾為浙直總督胡宗憲作《白鹿表》，嘉靖皇帝見後大喜，自此天下皆知有文長公了。他的書法則被他自己稱為第一，尤其是草書，他開創新風，冠絕一時，當時的很多達官貴人都曾向其索字，他也長期以賣字為生，尤其是晚年，賣字成了他的主要生活來源，而後世對其書法評價也非常高，袁宏道稱讚他，「文長書法當在王雅宜、文征仲之上，不論書法而論書神，先生者誠八法之散聖，字林之俠客也。」

(注五) 徐渭是一個在各個領域都有很深造詣的奇人，他的聰慧、他的靈秀、他的深邃，都讓後人對他頂禮膜拜。徐渭在有生之年把涉足的每一個領域都推向高峰，並且能在高峰雲集處進行領域之間的對話和審美直覺融合，所以，他的藝術範疇雖涉及較廣，但有一根主線貫穿始終，其藝術境界在較高的層面達到相通的境界。單從這一點上講，徐渭就可以被稱作中國藝術史上的奇人。

但是，徐渭的大藝術視野主要表現在另一個方面：他的藝術精神被深刻的人生經歷所浸漬，並摻以複雜的情感、生命追問和宇宙意識，這些因素綜合作用在他的藝術探索中，增添了其藝術視野的深度和厚度。可以這樣說，沒有這些特殊的經歷和人生的痛苦與挫折，徐渭的藝術精神是不可能昇華到如此高的境界的，他的這種昇華可以說是前無古人後無來者，尤其是神經質狀態下的藝術創作更讓其成為藝術史上的一個特例。庶

出的身分、父親的早逝和生母被賣讓他從小養成了自卑和懦弱的性格，長而閨閣失和、經濟上長期依附於人讓他難以自適，天才聰慧而屢試不第，志向高遠而仕途無望，這又使得他活在一種焦慮和怨恨中，入胡宗憲幕府得到重用卻又因為胡被捕入獄而活在惶恐和焦灼不安中，最後心理壓力和身體疾病的共同作用終於讓他發了狂，他失手殺死了妻子張氏而鋌鐺入獄。我們難以細數他糾結的人生和傳奇的經歷，因為他始終活在陰霾中，這一切如同枷鎖一樣不斷給他的精神世界增加沉重的砝碼，可是，他的內心又是如此地渴望活在一種順意暢達和受人尊重的世界中，這樣的心理衝突讓他的思想備受擠壓，他的心就像一座即將爆發的火山，所有的怨氣總需要找一個出口噴發，他最終選擇了藝術，選擇了詩歌、戲劇、文章、書法和繪畫，而這其中最讓人震撼的還是他的草書，「他忘記了藝術本該放中有收的『準則』，情感從頭至尾一味強烈跳動無所停息。好

像不這樣似乎他的心靈就難以安寧。他輕視了書法的根本大法——筆法，而代之以更含混、更博大的審美意識。」（注六）

我們由此總結出徐渭的大藝術視野所蘊含的幾層含義：

第一、寬廣的藝術包容性。徐渭涉足的藝術領域很多，而且探究的層次也很深，每一個藝術領域都在一定程度上擴展了他的胸懷，他的藝術素養和視野因此而得到拓展。在中國文化史上，像徐渭這樣素質全面的文人大好找，而最難得的還是他能把这些藝術門類共同推向高峰。在這樣的推動中，徐渭的藝術境界達到了一個全新的高度，這樣的藝術全面性共同作用的力量超過了單個藝術門類感染力的總和，正如格式塔的美學效應一樣，融通之後的徐渭藝術思想產生了一種獨特的美學感染力。這樣的感染力在一個比較高

的層面上決定了徐渭藝術胸懷的寬度和張力。

第二、心學影響下的思想狂放性。徐渭是王陽明的傳人，他受教於王陽明的弟子王畿和本，屬於「王學左派」，他主張三教融通互補，在思想上標新立異，張揚自我，形成所謂的狂禪之風。在這樣的思想影響下，徐渭逐漸形成了一種狂狷的性格，他把自己放諸常人無法審視和理解的空間，無限地張揚個性，獨抒性靈，獨出機杼，寫出了真我，體現了藝術的本真。從這一點來看，徐渭與「公安派」的主張有相通之處，我們在徐渭的思想主張中看到了「獨抒性靈」的主體意識和自我精神。「徐渭的書法用線條抽象地把心中所有的對現實生活的感覺，摻和著當時激發的靈感，在書寫中傾瀉了出來。」（注七）徐渭的思想狂放得讓人心悸，他的思想意識裡沒有任何羈絆，無拘無束，自由自在，他的心就像一匹脫韁的烈馬，一縱千里，在藝術表達上他不管不

顧，如秋風掃落葉般橫衝直撞，活力顯現，魅力四射。

第三、坎坷的人生經歷所引發的生命沉重性。徐渭是個十足的倒楣蛋，整日糾結於家庭與社會強加給他的種種不幸中，我們從他的身上看到了一個文人面對這些不幸時的無奈、心焦和痛苦。徐渭是個有抱負的人，他對於未來有一定的思考和規劃，但事情總不能盡如人意，一次次的失敗讓他害怕了面對人生，在遭到衝擊靈魂的巨大打擊之後，徐渭的思想波動到達了一個頂峰，他在欲哭無淚的牢獄之災以後開始淡定處世，不再在乎外界的是是非非，活著已經成為他的唯一期望。而身體和心靈兩種壓力所帶來的狂症更讓他一次次堅強地崛起起獨立的人格意識，他把全部的心思都用在藝術創想上，他筆下的所有藝術門類都空前的沉重和厚實起來。

第四、時代風尚賦予的審美特異性。徐渭所生活的晚明是中國歷史的一個重要轉捩點，可以說，這一時期的歷史變遷和審美風尚的變化引發了徐渭作為一個社會個體和一個藝術個體的時代趨同性。特異與奇崛是這一時期的特色，文化藝術界的這種特色尤其明顯。「晚明時代，宣導人性復甦，追求個性自由的審美趣味已深深地植根於人們的深層意識中，以至於不少文人學者、藝術家把它作為自己的人生理想，出現了一批所謂的『狂人』、『達人』、『豪傑』、『俠士』。」^(注)徐渭身處在這樣一個充斥著靈異個性與動亂思想的時代，他的藝術思想中便很自然地帶上了這樣的味道，這樣的味道讓他的藝術視野裡出現了逸氣和俠氣，所以有人說他負性、使氣、任俠，這引起了後代研究者的注意。

總之，大藝術視野中的徐渭是一個藝術、生活、社會和時代風尚共同附注作用的綜合體，這

個綜合體的包蘊性極強，並且具有鮮明的層次性，在不同的層次可以體會、品味到徐渭不同的藝術境界。我們在這樣的審美實體內部審視和關照徐渭的草書藝術，符合全面客觀地看問題的哲學觀點。

二、徐渭草書藝術精神概論

我們把徐渭定位為晚明浪漫主義書風的先驅，可以這樣說，沒有徐渭的先發精神，中國書法的發展潮流在晚明的這個大轉折是要付出更大的代價的。在他之後的張瑞圖、黃道周、倪元璐、王鐸和傅山等人雖然把浪漫主義書風最終推向了高潮，但揭開這場序幕的是徐渭和他的草書。所以，我們需要對徐渭的草書藝術精神進行全面審視，而審視的前提則是我們前文分析總結的大藝術視野。

第一、尚態——徐渭草書藝術的外在審美特

質。按照當代書法理論家的觀點，中國書法的風格在明代應該是尚態，這樣的風格特點用於晚明浪漫主義書風應該是最合適的。而徐渭的草書是晚明浪漫主義書風當仁不讓的重要組成部分。徐渭的草書縱橫捭闔，奔騰纏繞，氣勢恢宏，在臺閣體書風和吳門書派影響書壇的時候，徐渭能有這樣的膽氣突破常規有所創新，實在是難能可貴。他關注的第一個焦點就是草書的外在表現形式，因為外在形式對人的視覺衝擊力是直觀的，徐渭的這些動作比起他的前輩張弼和祝枝山似乎有了更大的突破，他突破了結體帶給線條的壓力，而是「因勢造字將單純的文字線條給以解散打破，再從中理出一個新的審美系統，以擾亂既有觀賞預期心理的方式，給人『陌生化』的震撼與感受。」^{（注九）}這樣的做法在中晚明之後迅速掀起表現主義和浪漫主義的書法藝術思潮，甚至可以說，徐渭的這種尚態的大膽突破在整個晚明是前無古人後無來者，他之後的晚明浪漫主義書家

再也無人能超越他的膽識和魄力。所以，徐渭開創的是一個時代，他在這個時代又是鶴立雞群，後來諸家只是借助他所開創的藝術風尚在風格的問題上大做文章，而對於書法本體，無人敢像他一樣進行解剖式的突破。

第二、獨抒性靈——徐渭草書藝術的主體表現。晚明公安三袁的袁宏道在《敘小修詩》中說：「大都獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出，不肯下筆。有時情與境會，頃刻千言，如水東注，令人奪魄。」（注十）公安三袁是徐渭的晚輩，徐渭的思想可能影響到他們，他們的藝術思想如出一轍。三袁主張獨抒性靈，不拘格套，徐渭主張寄興，意在筆先，在進行書法創作的時候要沒有任何干擾，甚至連法度都不去考慮，法度要靠日常的訓練形成書寫習慣，創作的過程是把心底裡的情感和意識通過毛筆徹底表現出來，體現一種本真的精神。《莊子·漁夫》中說，「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。」（注十一）這樣的創作過程在晚明藝術界成為一種風氣，性靈的表現有時候可以突破一切束縛甚至是藝術門類之間的界限而達到一種共鳴，這樣的狀態是藝術的本真狀態，原汁原味，沒有任何修飾，一派天機自然。徐渭在這樣的狀態中把他的草書發揮得淋漓盡致，他不去刻意追求所謂的法度，筆隨心性，純以意行，屬於一種自然書寫的狀態，他摒棄了心中所有的重負和牽掛，輕身進入藝術的空靈世界。

第三、狂放——徐渭草書藝術的化境。徐渭特殊的人生經歷造就了他狂放不羈的性格，尤其是獄中七年，徐渭的人格受到了極大的挑戰。他原先渴望的出人頭地與現實社會的殘酷無情，兩者之間的矛盾在這個時候終於達到高潮，他不再以此為念，徹底地放棄對人生和社會的念頭，開始在犯病與清醒之間徘徊，而他的草書就在這樣

的境界中達到了表現的高潮——狂放。「徐渭的狂，是真血性，而非矯情。這種心理的產生或曰人格的變態，不僅是天性恃才傲物，以後又遇世事滄桑、人生志窮而使然，更可溯至他年少時的生活境遇。悲從中來，歎息不已。」（注十二）狂放的邊緣是瘋狂，或者說就是瘋狂，徐渭的生活狀態和書寫狀態一度達到了這樣的瘋狂和狂放。他無拘無束，無人無我，在獨抒性靈的基礎上進一步把情感的力量誇大，進入一種非理性狀態。所以，他筆下的草書才激越狂奔，如驚濤駭浪、狂風暴雨，他在意的不再是寫字的狀態，而是一種血淋淋的情感傾訴，他的筆下出現的是一派瘋狂的水墨氣象，奔騰纏繞的線條中點畫一片狼藉。「徐渭的這種肆意揮灑毫無顧忌地反理性的色彩將表現主義的書法推向無以復加的高峰，成為明代表現主義的一代大師。」（注十三）

第四、沉重——徐渭草書的生命意蘊。徐渭

的草書藝術天然地包含了她對於人生和生命的思索與吶喊。尼采曾經說過，痛苦是增進人生價值的興奮劑，因為有了它，便會有美的幻想來做安慰調節，痛苦愈大，美與力量的發揮也就更大。這是一個徹頭徹尾沉浸在不幸裡的人，不知是上天對他的不公還是一種考驗，徐渭美好的人生規劃所實現者不及十之一二，他就幾乎沒有感覺到實現人生價值和理想的美好與幸福，總在失望與痛苦中輾轉反側。家庭的不幸、仕途的不順、經濟的拮据，所有的一切都讓他的心沉浸在痛苦與沉重中。所謂相由心生，心線微妙，更何況是徐渭這樣一個多情的人，所以，他的草書才有一種讓人感到心悸的沉重在裡面。「獄中的徐渭深深體驗到生命的殘酷，隨之而來的是人求生的本能，是對個體生命的過度重視，對自我頑強的執著，以及對時間的全力關注。這一切導致了他對個體生命的深刻認識，使他創作出了晚明最為悲愴、最具穿透力的藝術精品。」（注十四）這樣的藝

術穿透力發自于徐渭的本心，而影響到欣賞者的心智，草書成為連接心與心的線索，因為草書表達情感的效果太到位太貼切。所以，在傳遞的過程中，生命吶喊的情感穿透力損失不多，力量直直地灌輸到欣賞者的心中，所以，他的草書才感動了觀眾。我們看徐渭的草書，似乎看到了一個如訴如泣、含著血淚的苦命才子的悲愴形象，在這樣的形象中洋溢著痛苦和沉重的味道，讓觀眾的心受到極大的感染。

我們對徐渭的草書做了一種剖自精神內核的分析探究，他的草書藝術精神給了我們最大的感動，而這種感動是和他的大藝術視野緊密相連的，是在大藝術視野中的一種深度解說。解說的結果是我們進一步領略了徐渭草書藝術精神的大和厚重，這是一個把藝術植根於生命中並努力在生活中表現藝術的時代狂人，他的狂放性格和不幸遭遇在那個特殊的時代玉成了他的草書藝

術，在毛筆的翻轉騰挪中，他的心智與情感得到了最好的釋放，我們說，徐渭在這樣的表現中發現了字中之天，他的草書因此而走上了表現主義的高峰。在當代，反觀徐渭的草書並用心領略他的藝術精神和思想，可以對當代草書的發展起到很好的促進作用，推動書法藝術走向表現的新高峰。

主要參考書目：

- 一、《徐渭評傳》，周群、謝建華，南京大學出版社，二〇〇六年。
- 二、二《袁宏道集箋校》，錢柏城，上海古籍出版社，一九八一年。
- 三、《華夏審美風尚史》，羅筠筠，河南人民出版社，二〇〇〇年。
- 四、《徐渭書法藝術之研究》，林榮森，臺灣文史哲出版社，二〇〇四年。

五、《徐渭集》，徐渭，中華書局，一九八五年。
 六、《齊白石畫論》，徐改，河南人民出版社，一九九九年。

注釋

一、陶望齡《徐文長傳》，《徐渭集》附錄，中華書局，一九八五年，P1341。
 二、陶望齡《徐文長傳》，《徐渭集》附錄，中華書局，一九八五年，P1341。
 三、徐改《齊白石畫論》，河南人民出版社，一九九九年，P38。
 四、袁宏道《徐文長傳》，《徐渭集》，中華書局，一九八五年，P1343。
 五、袁宏道《徐文長傳》，《徐渭集》，中華書局，一九八五年，P1343。
 六、周群、謝建華《徐渭評傳》，南京大學出版社，二〇〇六年，P364。
 七、周群、謝建華《徐渭評傳》，南京大學出版社，二〇〇六年，P402。

八、羅筠筠《華夏審美風尚史》第八卷，河南人民出版社，二〇〇〇年，P136。
 九、林榮森《徐渭書法藝術之研究》，臺灣文史哲出版社，二〇〇四年，P255。
 十、錢柏城《袁宏道集箋校》，上海古籍出版社，一九八一年，P187。
 十一、楊柳橋《莊子譯估》，上海古籍出版社，一九九六年，P416。
 十二、吳鵬《徐渭的藝術精神》，貴州師範大學碩士學位論文，P15。
 十三、周群、謝建華《徐渭評傳》，南京大學出版社，二〇〇六年，P364。
 十四、周群、謝建華《徐渭評傳》，南京大學出版社，二〇〇六年，P361。

台灣書法行旅——兩岸三地尋古訪碑錄——八

（註：原〈書法故事〉）

泉州東石黃氏大宗祠

當我們完成「古巒山莊」的碑刻攝像後，接著想拜訪巒谷村中心的「黃氏大宗祠」。早期泉南人談到祠堂，有一諺語：「塘東崎，巒谷大」，讚譽當地蔡氏、黃氏兩座家祠的不同凡響！其中，「巒谷大」揭示巒谷黃氏祠堂規模之宏大雄偉！只是如今早已不復見當時的氣象。

黃秀錦女士立即表示要開車領我們到宗祠。才一眨眼功夫，她便抱著娃兒開著轎車颯爽而來！我們見狀想接過奶娃，以策安全；但她卻堅持自己拽摟著娃兒駕駛，讓我們趕緊跟上，一溜煙便疾駛而去！

好一個「為母則強」的典型……

文 麥青龢

輔仁大學教授

到了鄰近的「黃氏大宗祠」，見到三件涉台匾額。首先映入眼簾的是參與施琅平臺戰役的黃張國所立的「世襲罔替」匾（圖一），前署「清全靖海侯施平臺有功勅封加功官世襲罔替贈榮祿大夫左都督」。黃張國還立了一「忠臣」匾，上款：「清欽點左都督初任南日千總再任福州南日守副全靖海侯施平臺有功」（圖二），都是融



圖一：「黃氏大宗祠」中，黃張國所立的「世襲罔替」匾



圖二：「黃氏大宗祠」中，黃張國所立的「忠臣」匾



圖三：「黃氏大宗祠」中，黃玉書的「進士」匾



圖四：鹿港東北廖厝巷新修建的黃玉書塋墓，書有「槩谷」二字

合顏、柳風格，只是上款都接近印刷用的「仿宋體」，呆板生硬，疑為後人仿製。

另一件署名為彰化進士黃玉書（字笏庭，一八四四—一八九二）所立的「進士」匾，上款：「光緒丁丑科會試第二百九十四名」（圖三）。鹿港東北廖厝巷新修建的黃玉書塋墓，上有一「槩谷」二字，說明「槩谷黃氏」為他的策源地（圖四）。墓碑上書刻著「皇清題名敕受文林郎晉封承德郎號笏庭黃府君墓」，逝世年款署光緒壬辰年（一八九二年）。

但是《台灣通志》等史籍都記載黃玉書和淡水陳登元，同登光緒十六年庚寅恩科進士；槩谷黃氏族譜則記錄為光緒十五年己丑科；只是上述三科的金榜名單，都不見黃玉書列名其中。因此可以確信黃只參加了會試，並未參加覆試、殿試。

按例通過會試者，都能通過覆試、殿試，後者只是將所有考中會試者分出等第罷。但黃玉書既然未參加覆試、殿試，應該不會親書這件「進士匾」，推測為後代族人所製。因為祠中多件匾額，筆致接近。其實文革後，許多新修復的宗祠，都有一人書寫多件先賢中榜匾額的類似的情形。

晉江、泉州廟宇書刻考察——上

安海龍山寺、霽雲殿、奎光閣

在往返「古檗山莊」途中，最重要的考察地，首推——晉江安海鎮型厝村村北，龍山之麓的「龍山寺」了。（古名普現殿、天竺寺），寺名為趙樸初所題，為泉南著名的千年古剎，也是臺灣多座同名廟宇的祖庭。臺北艋舺龍山寺內，便有多副楹聯可證明分靈自此，例如之前列述的進士蔡壽星的楷聯：「古剎溯安平（安海舊名），蹟紀龍山，法界相傳衣鉢；金身現文甲，靈昭鯤海，眾生群受帡幪。」

此外尚有圖五貢生蔡穀仁（字壽石，一八六七年生）的楷聯：「分南海支流，派接安



圖五：臺北艋舺龍山寺，蔡穀仁楷聯

平，普渡慈航超萬劫；占東瀛勝地，靈鐘文甲，重修寶剎關三摩。」

中國二十四座漢傳重點寺院，福建省僅有泉州開元寺和此寺宇，重要性不言而喻。

龍山寺向以三寶聞名，第一寶為寺中供奉的千手千眼觀音，相傳取用原本廟前整株巨樟雕刻而成；第二寶為殿前一對相峙而立的蟠龍石柱，龍爪分別捧著一磬一鼓，敲擊時餘音繞樑，迴旋悠揚不絕……；第三寶為金剛殿前左右側鐘鼓樓的一鼓一鐘，約有一千七百年歷史。大鼓即由雕刻千手千眼觀音的樟樹尾部整筒鑿空製成，直徑近一公尺。古鐘則重達千斤，刻有「天竺鐘梵」四字。「天竺鐘梵」已成安海的八景之一，每日晨昏，照例敲古鐘一〇八下，鐘聲清揚；順風時，聲揚十餘里外，不絕如縷……。



圖六：安海龍山寺，施韜所立的「天竺鐘梵」

筆者則認為廟中著名朱熹、張瑞圖、施韜、莊俊元、柯琮璜、弘一等人的精彩書刻，價值更高，理應列為四寶之首。

圖六為山門前石碑坊背面刻著施韜所立的「天竺鐘梵」。施韜，字文起，福建晉江人。清康熙朝禮部右侍郎，授蔭任左都督，人稱「施都爺」。清初著名將領靖海侯施琅的侄兒（施顯之子）。

一六八三年施韜跟隨福建水師提督施琅，遠征臺灣。

此書刻應是施韜與叔叔施琅於一六八四年捐資修葺擴建龍山寺時所立。施氏晚年隱居莆田「菜溪岩」，當時「菜溪岩」漫山遍野長著

斷腸草，常有牲畜誤食致死，山裡偶也有百姓吃斷腸草尋短的！傳說施韜決心要根除這種毒草，他一邊飼養綿羊尋找斷腸草，一邊請當地村民予以斬草除根，以絕禍害。多年努力後，斷腸草終於根除。由於綿羊尋找斷腸草有功，感動天庭，化為「綿羊峰」一座！

後人甚至有詩贊曰：「巍巍雄峰白雲追，嵐光霧靄自徘徊。後世黎民爭頌德，一席之地留於誰。」（注一）

但這些應是施督爺能得人心的神話傳說罷。

龍山寺裡保存明末五子張瑞圖二匾二聯，其中「通身手眼」四字則為包括台北「龍山寺」在內，許多同名廟宇所仿製。圖七將二匾比較，原匾的款識則較配合本文，整體多些顏意，較具統一感；台北「龍山寺」這件下款較多張瑞圖行草的斬折趣味，一匾兼取了三種體勢，少了些統一感。



圖七：上圖安海龍山寺「通身手眼」，為下圖台北龍山寺所本

對研究寓台名家議題的筆者而言，此廟宇最特別的是，同時擁有寓台名進士莊俊元的真、行、隸、篆四體書法楹聯，極為難得！

莊俊元（一八〇八一—一八七九）^{（注二）}，字印潭，泉州人。道光十六年（一八三六）進士，入翰林，留京學滿文，以散館第一名授編修。後出甘肅西寧府，有政績，薦升道員，在任六年。因與大府意見不和，咸豐三年（一八五三），返鄉不仕。

莊俊元擅書法，楷書出入於唐楷、董其昌、

趙子昂之間，行草融合董、趙，常參酌張瑞圖筆意。福建流傳的寓台名進士書刻，以莊俊元保存最多。莊氏最擅佛聯，凡數百幅，泉州各大摩崖、寺院、庵堂，常見他的聯作。行書瀟灑遒勁，對泉州書壇的影響頗大，「光漢體」書風就是泉州人黃光漢追踵莊俊元一路而形成的。台人李逸樵寫張瑞圖一脈，也有莊俊元的痕跡。

圖八為莊俊元留存前殿大門的行聯：「為甚十二個時辰憎伽愛柁塵緣不斷；果然五百隻手眼拯溺扶危佛法無邊。」帶些張瑞圖的痕跡。讓這



圖八：安海龍山寺，莊俊元行聯



圖十：安海龍山寺，莊俊元所書隸聯

圖十為莊俊元所書隸聯：「歷數隋唐至今結一段香火緣願度汝永無苦厄；只為慈悲在念現千般手眼相勿詫我許大神通。」則斟酌伊秉綬、古



圖九：安海龍山寺，莊俊元所書楷聯

一古剎，處處充滿張瑞圖的精神。
圖九為莊俊元所書楷聯：「手拯三途眼照十方菩薩千般垂法力（後二字被遮掩）；後擁靈源前羅石井招提萬古慶安平。」出入歐、虞、董、趙，為科舉文人穩妥沉著的典型。



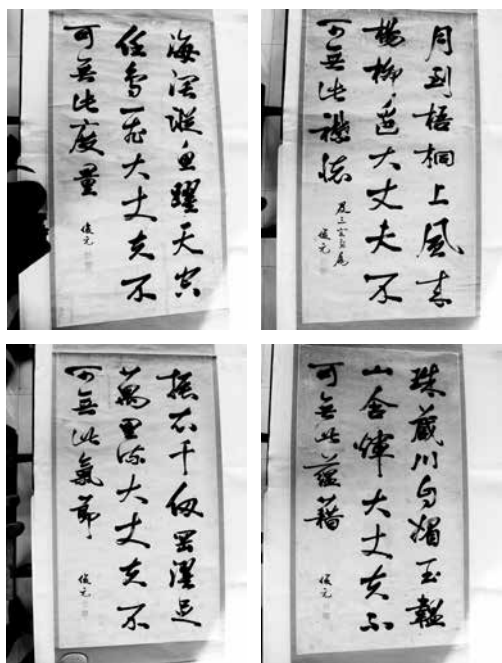
圖十一：安海龍山寺，莊俊元所書篆聯

隸一脈，則是鋒芒聚斂！
圖十一為莊俊元所書篆聯「告諸億萬眾生無我無入何處得來實相；冥但壹千手眼既心既佛莖竹可化金身。」則以秦篆筆致，參酌些許《石鼓文》遺韻。

圖十二為筆者於晉江市博物館庫藏所攝莊俊元行書中堂四幅。前三幅節錄自清代丁福保編輯的《少年進德錄》的《大丈夫事》。第四幅可究源自晉代左思的《詠史》八首之五。

一至三幅為「月到梧桐上，風來楊柳邊，大丈夫不可無此襟懷」；「海闊縱魚躍，天空任鳥飛，大丈夫不可無此度量」；「珠藏川自媚，玉

韞山含輝，大丈夫不可無此蘊藉」；第四幅為「振衣千仞岡，濯足萬里流，大丈夫不可無此氣節」。



圖十二：晉江市博物館，莊俊元行書中堂四幅

每幅各鈐「莊氏損仲」陽文印和「俊元私印」陰文印，首幅多了款識「及三宗臺屬」，由佛教詞典「三宗」用語，推測或是寫給佛教界友人？

每幅長 144.5 公分、寬 78.5 公分。灑脫開

闔，疏密明顯，除了張瑞圖硬朗果決的折筆，也保存了些迂迴環屈的圓筆。四幅兼具剛毅道勁與婀娜之姿。

莊俊元書品、人品俱為世人稱道。他曾自撰墓誌銘：

「四品官，沉強仕。我方終，人方始。非見幾，非知止。奈膽何，小無比。謂歸田，擔可弛。磨蠍盤，不我已。一波平，一波起。鳩拙才，鼠窮技。不平鳴，良有以。」（注三）

莊俊元的個性骨鯁，具有陶淵明不畏權勢、不為五斗米折腰的恢弘。

清代順治年間，清廷為禁絕鄭成功與安海一帶人民往來，禁海遷界，濱海梵宮大都化為灰燼，惟龍山寺巋然獨存。因此寺中千手千眼觀音被譽為「鎮國佛」。而由彰化舉人柯琮璜書寫的「鎮國佛」榜書，也名聞遐邇。（圖十三）



圖十三：安海龍山寺，彰化舉人柯琮璜書「鎮國佛」

寺，神顯靈異，倭退，清順治十三年遷界洺海，宮室灰燼，惟龍山寺獨存。咸豐三年，漳廈倡亂，土寇欲燬安平，士女求禱皆得平安籤。寇至，屢發雷雨，由危得安。昔李文貞宰相稱為安海鎮國佛，洵不誣也。」下款：「欽加五品陞銜南安縣教諭候選知州辛巳（一八二一年）舉人柯琮璜敬書。」鈐二章：「竹山」、「安平西柯」。書風取顏法，莊重而威嚴。

柯琮璜一八二五年還在安海龍山寺立了一「安平石井書院重修碑記」（圖十四）。規整

柯琮璜（一八五五年逝世），乳名瓚光，字爾圭，號竹山，原籍安海鎮西柯人（今新街）。此匾上款：

「寺自隋朝重興，明嘉靖倭寇安平，議燬

的楷法，一般學者都認為是熱心地方文化建設的柯琮璜的手筆。



圖十四：安海龍山寺存彰化舉人柯琮璜立「安平石井書院書院重修碑記」1825

柯對安海最大的貢獻，應屬修繕「奎光閣」。安海在明代原有兩座文昌閣，均毀於順治十三年（一六五六）的遷界浩劫中。清道光十五年乙未（一八三五），柯琮璜上京赴考返鄉後，與其弟柯琮琪倡議新建文昌閣。於是偕金墩州、黃元

禮、生員顏際昌等，捐資鳩工，重建閣於霽雲殿的西側。中堂塑五文昌夫子，堂前築廟門，上懸匾額曰「奎光閣」，取「五星聚奎，文光射斗」之義。此外又建東廳「熊太守祠」，除了祀明代熊太守等明、清兩代先賢，也祭祀寓台名宦周凱祿位，周凱在台提攜許多文人，聲譽極隆，這也是筆者此行想來探訪「奎光閣」的主因。

一八四七年，柯琮璜再出資及勸捐鋪蓋石庭。建成後，曾作為安海「小文廟」，內設書院、學堂，百餘年來文風鼎盛。可惜此行沒能見到「奎光閣」原貌和柯琮璜所撰書的《安平新建奎光閣記》、《五文昌夫子像記》等石碑。只見到了一巷之隔的「濟雲殿」，還有「奎光閣」中堂、東西兩廳廂房的遺址，以及一塊禁令石碑，書刻：「奎光閣公訂不許：往來借住公館，外鄉借住教讀（圖十五）」。門牆上則留存一對融合歐、柳的娟秀楷書楹聯：「閣聚奎星光廿四，地

鍾文會蔚三千。（圖十六）」雖不能確定此聯為重修者柯琮璜所書，但他義修此閣，培植後進的義行，至今仍為里人傳頌。



圖十五：安海「奎光閣」禁令石碑



圖十六：安海「奎光閣」門牆留存楷聯

義行，至今仍為里人傳頌。

伍常賦

《奎光閣》

七絕一首，詩曰：「閣構奎光傍霽雲，用開廿四境人文；升平有慶英才萃，發解又聞鄭使君。」（注四）

根據《泉



圖十七：「霽雲殿」立獅形式，影響了金門風獅爺的造型

州歷史網》，霽雲殿原有寓台翰林莊俊元書寫的柱聯：『元武不足當也，眾星共環拱之』。（注五）但筆者二〇一四年造訪時，並未尋著莊的書跡。找不到柯琮璜所書奎光閣諸石碑和霽雲殿莊俊元書刻，最後只能遺憾地離去。

圖十七石階兩側一對青石半立狀石獅，姿態和其它寺觀廟宇的或蹲立或伏臥的造型不同！一般石獅總是口中含珠，而「霽雲殿」前的左獅護球，右獅撫弄幼獅，神情莞爾，若有所思，極為聚焦！據專家考證，源自清代的金門的「風獅

爺」，和這對石獅，頗有淵源！（注六）

晉江「東石寨、大覺寺」

回程的路上，我們繞道東石寨，緬懷一下當時鄭成功率領義軍，在此安營紮寨，揮師驅荷復台、反清復明的凌雲壯志。

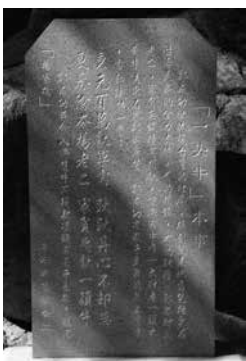
此寨與台灣海峽金門島遙相呼應，名聞遐邇。面積三十多畝，寨垣高二丈，寬丈余，東北及西北方向各有圓拱寨門，寨城上有雉堞城樓，背靠岱山巖。歷代駐有千總、百總及都司。如今已是翻修的新貌，房舍圍繞，不再是個養兵習武之處。

圖十八「丹心」榜書，就刻在大寨入口的階梯上，傳說為鄭成功所題。鄭曾賦詩：「東差勁卒戍鳥嶼，西派親丁衛故居；矢志丹心匡漢室，九營聯絡破清師。」但是崖刻線質已失真，難得原作真實面貌！

圖十九「揮師石」

下方，刻了一頭牛蹲伏在一圓形凹窪裡，後面並立有「『一頭牛』本事碑」，記載鄭成功欲收復台灣的壯舉，受到東石人民的支持擁戴，人們紛紛捐獻來犒勞「鄭家軍」。玉井村巨

富蔡秉元樂捐了一百萬兩軍餉；郭岑村一對楊姓老夫妻，家徒四壁，還老遠地把一頭黃牛牽來，慰勞鄭成功的兵士。鄭成功便在「本事碑」上賦詩頌揚，詩云：「秉元百萬獻軍需，耿耿丹心不



圖十九：東石寨「一頭牛」及本事碑



圖十八：東石寨上傳為鄭成功所題的「丹心」崖刻榜書

卻無；更譽滄岑楊二老，家貧願獻一頭牛」。

與東石寨相連的「大覺寺」，為曾經來台的瑞今法師（一九〇五—二〇〇五）所創建。牌坊名為趙樸初所書，瑞今法師旁書「證無上道」（圖二十）。寺內除了弘一和瑞今法師的楹聯外，最醒目的要屬一代草聖于右任草聯一對。曰：「救苦尋聲祇為圓通因耳得；分身廢世但憑感應



圖二十：東石寨旁「大覺寺」，瑞今法師書「證無上道」

莫形求。」(圖二十一)



圖二十一：東石「大覺寺」存于右任草聯

若是據寺中碑誌得知，大覺寺於一九九四年冬竣工，而這對標準草書的風格又是形成於一九五八年左右，當然不可能專為此寺所書！右老一九四九至一九六四年逝世，長居台灣，因此大陸所有寺廟相關的右老晚年標準草書風格的匾、聯，都是摹刻自台灣，或集字成聯的。

晉江「西資巖寺」

「西資巖寺」位於金井鎮卓望山上，同時保存鹿港進士蔡德芳和蔡毅仁父子書刻，誠屬難

得！晉江金井鎮塘東村出生地，至今還保存著蔡德芳營建的「進士第」(圖二十二)；光緒十一年(一八九五)，蔡歸籍晉江縣，定居泉州市西街井亭巷，現稱「臺灣蔡」的舊居裡。



22. 晉江金井鎮塘東村蔡德芳營建的「進士第」

蔡德芳(一八二四年十二月二十六日—一八九九年四月二十五日)號香鄰，彰化鹿港人。咸豐九年(一八五九)舉人，同治十三年(一八七四)進士。光緒五年(一八八九年)廣東鄉試，任同考試官，不睬關說，秉公無私，士子稱譽。任滿返回鹿港，掌教文開書院，搜羅三十餘萬冊藏書供學子閱讀，書院制度漸趨於完善，使鹿港文教進入輝煌時期。

蔡氏繼又講學彰化白沙、藍田、鼇山書院，宜蘭仰山書院，他所造就的人材，道光至光緒年間，約莫一甲子光陰，共培植出六名進士、九名舉人及百餘名秀才，德高望崇。鹿港有詩稱頌他「本身蔡德芳，女婿林啟東（一八八六年進士），學生丁壽泉（一八八〇年進士），後生蔡穀元（蔡德芳長子，一八八五年拔貢。」

蔡德芳一八八五年於西資巖寺正殿大門留下楷聯：「西佛千年來福地，資生萬物普慈心。」下署「里人蔡德芳敬撰」，書法顏魯公。（圖二十三）此外，蔡德芳也撰、書六小方黑頁岩「重修西資巖寺觀記」，鑲嵌於東廊牆上，可惜經過



圖二十三：晉江西資巖寺，鹿港進士蔡德芳楷聯

百餘年，已頗多殘損。

一八八七年台灣初建省之時，蔡德芳、吳朝陽等彰化仕紳們上書巡撫劉銘傳，請設府於鹿港（圖二十四）。雖然最終設三府為台北府、台灣府（府治設於台中）、台南府，但是蔡眷愛鹿港的衷心，有目共睹！

乙未割臺（一八九五年），舉家內渡，歸籍晉江。

蔡德芳次子穀仁，臺灣彰化縣優廩生，光緒十一年（一八九五）歸籍晉江縣，補充歲貢、內閣中書。歷任泉郡中學堂監督，善書法，泉地有名。



圖二十四：蔡德芳等彰化仕紳們上書巡撫，請設府於鹿港文移-局部 1887

蔡穀仁（已有傳記，此略）留存一九三六年

所書「西資古地」榜書和一對楹聯：「創造記何年，基肇隋唐父老相傳談古蹟；拜瞻來此地，憑山嶽漁樵曾見現毫光。」（圖二十五、二十六）下



圖二十五：晉江西資巖寺，鹿港貢生蔡穀仁楷匾



圖二十六：晉江西資巖寺，鹿港貢生蔡穀仁楷聯

款也是以「里人」自稱，可見父子二人視晉江金井鎮為祖居地。

返回泉州定居後，蔡穀仁常作魏碑、篆隸，由館閣體帖學走向碑學；但這二件仍多顏魯公的

厚實楷法。

「台灣乞丐之父」施乾（一八九九—一九四四、淡水人），也在此寺留下一楹聯：「紺宇翻新本前人遺跡；名山無恙任吾輩登臨。」（圖二十七）台北「龍山寺」也有一對楷聯：「地可布金，竊願芸庶眾生，同參功德水；寺留



圖二十七：晉江西資巖寺，淡水施乾楷聯



圖二十八：台北龍山寺，淡水施乾楷聯

淨土，即此皈依一念，合登剎利天。」款識：「溫陵（泉州）施乾撰並書」（圖二十八）說明祖籍泉州。書法顏魯公，飽滿有神！

施乾是台灣一位偉大的人道主義者，在沒有任何宗教信仰、背景的支持下，憑個人的力量建立了「愛愛寮」，收容流落街頭的乞丐，教導他們生活技能。施乾認為只有愛可憐人之心，愛敵人之心，才能指望真正的社會和諧、天下太平。義行極受台人尊崇。



圖二十九：晉江西資巖寺，舉人曾道楷聯

活躍於台灣、福建各地的舉人曾道，也在此寺留下一對顏體楷聯：「易蔡法華微言各契，初家人世大道同原。」（圖二十九）

一八八五年遷居鼓浪嶼的寓台書畫家龔植（一八六九—一九四三），也在此寺宇留下一對隸聯：「度一切眾生胥登覺岸，闢三千世界莫誤迷津。」（圖三十）龔植的書法多碑意，揉漢魏之長，剛健有力；但畫風則多為精細勾勒寫實的院體風格。



圖三十：晉江西資巖寺，龔植隸聯

在西資巖寺考察終了時，遇一弱冠、面如冠玉、貌似潘安的佛門弟子，出塵的談吐和氣質，

吸引了同行的王教授和我的目光，我們專注地傾聽他對闡揚佛學的志向和抱負，約莫二十分鐘後才依依不捨地道別！

一出寺門，我二人幾乎同時舉起兩根大拇指，異口同聲地叫了聲：哇，好帥喔！

在大殿外等候的幾位助理一聽，同一時間衝進廟裡，冷不防地迎面撞見這位小師父，頓時滿臉靦腆地一時語塞！幾位助理呆瞪著他，故作輕鬆卻語無倫次、支支吾吾的說：請……請問，樓上還有其它的匾聯嗎？

最終助理們一副尷尬地離開寺廟。回程上，都為自己莽撞的舉止笑不可抑！其中一位還捉狹地玩笑，該想個辦法讓這位小師父還俗……

必須承認包括筆者在內，都是一群「以貌取人」的凡夫俗客呀！

泉州「開元寺」

前面已敘述泉州「開元寺」和安海「龍山寺」，為中國重點保護漢傳佛寺之一。筆者三度造訪，入口處便看見了虞愚（已有傳記，此略）二〇〇四年的對聯：「萬派朝宗，於總持門通一路；群生在抱，以光明藏續千燈」（圖三十一）。另外寺中的泉州海外交通史博物館



圖三十一：泉州開元寺，虞愚行聯



圖三十二：泉州開元寺中海外交通史博物館前，虞愚行聯

前，也有虞愚行聯：「文物照光輝，壯思華南豐芳遠布；江山助磅礴，遙情海外德惠旁流。」（圖三十二）「虞愚最擅長疏朗卻又筆致內斂，結體疏密對比分明，斟酌些弘一法師精神的禪書形式。」

圖三十三為佛教領袖圓瑛法師（已有傳記，此略）一九二四年留下的「桃蓮應瑞」行書石刻；並一楹聯：「佛是眾生慈父，戒為汝等大師。」都是植基於熟練的顏體根基。

此外，太虛法師（陽曆一八九〇年一月八日



圖三十三：泉州開元寺，佛教領袖圓瑛法師書「桃蓮應瑞」

（農曆一八八九年十二月十八日生）——一九四七年三月十七日）也留下一行楷對聯，取線質豐腴飽滿的顏魯公法度：「桑開白蓮，無情說法；塔湧銅佛，正令當機。」（圖三十四）

釋太虛（一八八九——一九四七）原名呂沛林，浙江崇德人。連橫《臺灣詩



圖三十四：泉州開元寺，太虛法師行楷楹聯



圖三十五：彰化「曇花佛堂」，太虛法師書「宏法利生」

蒼》刊其〈丙辰年發日本至臺灣寓靈泉寺〉詩，知法師於一九一六年，應月眉山靈泉寺住持善慧法師之邀，來臺演講佛法。太虛法師寫顏極有實力，兼能明末狂草元素；由以二王融合張瑞圖行、草書聞名，如彰化「曇花佛堂」的「宏法利生」匾，便是這個典型。（圖三十五）

法師自小體弱多病，生活拮据。曾跟隨篤信佛道，養育他的外祖母到九華山、普陀山等名山古剎進香，或許人世間的困頓，使他對暮鼓晨鐘的出世遁俗日益嚮往。一九〇四年五月，於吳江縣平望小九華寺剃度出家，法名「唯心」，後由師祖樊年立表字「太虛」。

一九一〇年太虛應「革命僧」棲雲的邀請，前往革命黨人雲集的廣州。他和圓瑛都同情革命黨，都是愛國僧人。一九一一年四月，同盟會黃花崗起義失敗，太虛作詩《弔黃花崗》，內有「南

粵城裡起戰爭，隆隆炮聲驚天地！為復民權死亦生，大書特出一烈士」，後被官方察覺，派兵圍捕，太虛避居《平民報》報館，才逃過一劫！

第一次到開元寺時，遍尋不著莊俊元楹聯（當時戒壇正在整修，不讓人們靠近），一位廈門華僑大學畢業的男士，熟門熟路的指向一門，讓我去做請託，但卻小心翼翼地要求，別透露是他引路的，似乎擔心受到詰責！

一進門後，我向一位師父表明來意，他表示這黃昏時期最為忙碌，無暇招呼人！接著，三位和尚各扛一個麻布袋香火錢，咚咚咚的匆匆進來，也不管我在一旁，就將布袋往桌上一倒！哇！這輩子第一次見到這麼多的人民幣啊！

四位僧侶見到紅色的百元大鈔，便眼露燦亮的金光，忙不迭地拽到一旁；至於一元、五元、

十元的，則不屑地全推到另一邊！

一旁的我頓時看傻了眼，我一向認為捐香火是個人的心意，不是義務！所以隨興方便即可；顯然我經常性的藍綠色幣值捐獻，在他們眼裡顯得太寒磣了！

看他們專心全意數錢的樣子，我差點脫口開問：你們這兒缺不缺尼姑呀？我數錢的功夫，可了得啊！

想到他們數完小山一般的紙幣後，按理也累癱了，應該沒有精神理會我，只好識趣地默默退



圖三十六：筆者於泉州開元寺，舉人曾道書「藏經閣」前，忍俊不住大笑開來

了出去！

到處尋找涉台書刻時，又找到舉人曾道一九二七年所書「藏經閣」三字。助理小喬幫我在題刻前攝像時，迎面走來一位中年和尚，一路咳唾不停，直到人影隱沒在配殿群中好一會兒，還能聽到他啐痰的高音貝迴音傳來……，這一幕幕讓我瞠目結舌，忍俊不住地在「藏經閣」榜書前爆笑開來，久久不能自己……。（圖三十六）

雖然李白有詩句「咳唾落九天，隨風生珠玉」，「唾痰」的行徑被詩仙美化了；林語堂在《吾國吾民》中，甚至把「喀痰」視為「國粹」：「那吐痰的動作普遍有三拍，起先二拍是準備那最後的一吐的咳嗽與掃喉嚨的聲音。那最後的一吐是一種急而強的聲音作出來的，是慢板後的急眼……。」（注七）

但是，當我看到這位僧人拉長脖子，竭盡氣力嘶鳴般、毫無忌憚地，一波未平，一波又起地咳啐個不停時，還是有些「嘆為觀止」的傻眼、無言啊！

二〇一四年底，我再赴泉州，經閩台緣博物

館陳健鷹副館長帶領，拜訪寓台翰林莊俊元的故居鯉城甲第巷。先是在歐陽詹故居遺址——「甲第宮」，巧遇正在專注研究中國國



圖三十七：泉州甲第巷106號，莊俊元書寫主屋隸聯「為善最樂，在福則沖」

粹——麻將的一位莊姓族人，我們耐心的等她結束一圈後，再跟隨她四處去尋找莊俊元的遺跡。

先是到了甲第巷一〇六號，莊俊元實際居住的主屋，上面還有莊書寫的「為善最樂，在福則沖」隸聯（圖三十七）；原有「翰林第」、「進士第」牌匾，在文革中已被毀。後來莊小燕女士引我們到年長兩輩的伯公莊善雄先生處。之後，



圖三十八：泉州開元寺，莊俊元行聯原件（左）及仿刻

我們又隨莊善雄先生到莊俊元的長兄後代莊亨宗先生處，筆者才知道台灣前警政署長莊亨岱先生，也是莊俊元的同宗後代。莊亨宗先生的千金莊乃禎老師，任教泉州師大，聽說我之前在開元寺沒能順利尋獲莊俊元的書刻，於是熱心的和莊善雄先生，領著我們到偌大的開元寺去尋找莊俊元的書刻。

莊俊元行聯位於開元寺戒壇正面廊柱：「冷暖自知，不必別求甘露；我人無相，都來隨喜戒壇。」風格此聯在一九九六年修建時，在壇內另外仿製一對，但鈐印少了一方，線條結體和原件也有些微差異（圖三十八）；開元寺西側水陸寺殿前相向垛壁間，也有一對四字楹聯（圖三十九）。二聯的結體和線質都存有一些張瑞圖的精神。

至於戒壇內另一對「戒為定根空五蘊；壇垂象教入三摩」行聯（圖四十），比他台北龍山寺留存的行草楹聯，圖四十一「日麗東都升斯膚髮

咸敷化，雲移西塞共奉婆婆作普陀」，更加地橫勢粗獷、野逸開闔，顛覆了清代科舉文人妍秀的閣帖書風，顯然莊氏並非默守成規之人。



圖三十九：泉州開元寺，莊俊元行聯



圖四十：泉州開元寺，莊俊元行聯



圖四十一：台北龍山寺，
莊俊元行草楹聯

注釋

- 一、參考《仙遊今報》二〇一四年二月十三日
- 二、莊俊元生卒年說法多種，此處根據《新加坡莊氏公會成立六十周年紀念特刊》P152，新加坡莊氏公會2001年，1808年農曆6月27日[巳]時生-1879年農曆正月30日未時卒
- 三、錄自新加坡莊氏公會成立六十周年紀念特刊《頁152，新加坡莊氏公會2001年
- 四、參考〈晉江安平奎光閣〉，晉江市地方志編纂委員會，2006.07.12
- 五、〈晉江市寺廟觀宮庵祠堂岩〉《泉州歷史網》，2011年10月01日

- 六、吳金鵬、蔡長安編著《晉江大美——晉江宗教建築》頁1，九州出版社，2012
- 七、參考譚山山〈「吐痰」內涵豐富被林語堂視為「國粹」〉，《人民網》2014年1月16日 08:26

書法人生的玩家——追念王仁鈞教授

文 林明良

藝術工作者

最近和幾個寫書法的老友聊天，談到臺灣這幾年來因為前輩書法家逐漸凋謝，書法界似乎有一種「斷層」現象；這「斷層」兩字指的不只是年齡上的差距，還有新舊書風的迥異，特別是價值觀的趨向和取捨等等。

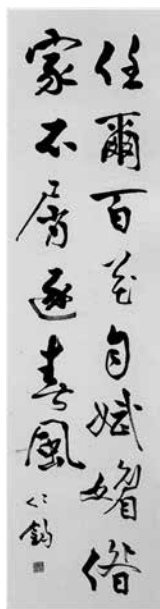
提起王仁鈞教授（一九三〇—二〇一四）時，眾人頓時一片靜默不捨，有人以這樣的一位溫文爾雅、見識卓越且學養、書藝自成一家人物，卻寂寞生前，未得到應有的重視引為憾事；一月的那天《時空藝廊》舉辦《王仁鈞教授紀念展》的開幕式，書法界的來賓也是來得零零落落，場面顯得有些冷清。不過我是平常心看待此事，覺得如此倒滿符合王老師「生性疏懶，遇事每冀簡

易」的性格，而且我知道，王教授從來就不喜歡太熱鬧的場合。

由於王教授曾經為我的《書法家作大夢》等四本書連續寫過序文，因此主持人葉樹奎教授希望我上台說兩句話，當下我亦義不容辭，拉拉雜雜的說了一些往事，但廿多年來如師亦友的交誼忽然之間想把它濃縮成短短數語，談何容易？與在場的幾位文人如詩人管管等，都向葉教授表示將另外透過寫文章的方式來表達對王仁鈞教授的追念。

回家之後拿出王教授的《雪亭書影》書法作品集（註一），正想著寫些什麼呢？那件「任爾百

花自嫵媚，俗家不屑逐春風」（圖一），隨手一翻竟然就自己跳了出來，彷彿是提醒我，眼前不就是王老師的一幅最佳寫照嗎？



圖一：「任爾百花自嫵媚，俗家不屑逐春風。」王仁鈞作。136 x 35 cm

寫在請帖上的評論

廿餘年前（一九九三），我在臺北《新生畫廊》舉辦個展，有學生從展覽會場打電話來，說有位淡江大學中文系的王仁鈞教授想見我。當時我正在上課不克前往，只好請學生代致歉意，並請他不吝指教。

第二天，學生帶回了一張這次展覽使用的請帖，只見才兩張明信片般大小的紙片上，被王教授以紅藍兩色原子筆在空白處書寫滿了許多評論

的文字（圖二）。

當時我與王教授尚未認識，受到了如此的「熱心指教」雖說有些意外，內心是欣喜的。王教授是我心儀已久的前輩，他在《書譜》（註二）導論開宗明義地說：

「我覺得，無論怎樣華美富麗或清逸寧靜的所在，唯有肯踏腳邁入者始得有所感受，若是門閭森嚴，教人卻步，即使蓬萊仙境又復與門外人何干！於是淺為引領，含笑以



圖二：王教授寫在請帖上的評語。

迎。」

於是在他的「淺為引領，含笑以迎」之下，拜讀了其深入淺出獨特不凡的大作（圖三）之後，原本對《書譜》就有情有獨鍾的我更是愛不釋手，有一陣子還是我隨身攜帶的「口袋書」。

對於展出的作品，王教授率直具體的指出了一些缺失；譬如某作「款字有奪主之憾」或某四連屏「單字頗佳然全屏未貫……」最後還下了個總結：「君作新造型有對角之勢，唯重心未能完全把握，是以優劣互見，每有顯其著力安排之跡，或可求其略斂之，個人私意率直陳言，幸勿怪之……。」

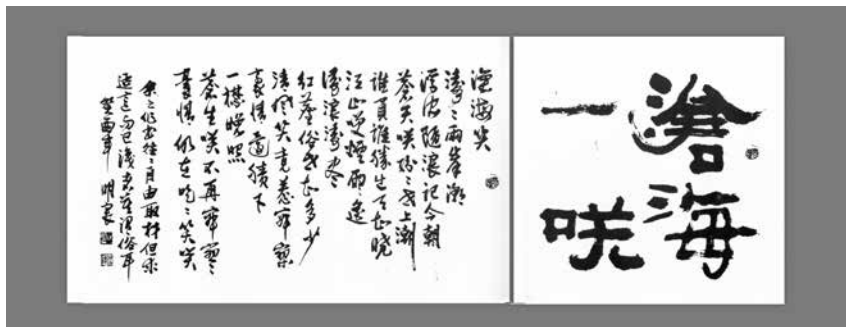
一眼看穿當時年輕好奇的我，急於創新，但功力學養又不足以表達，力不從心的窘困。

少數較受肯定者舉例如圖三的一九九三《滄

海一笑》（圖三）評曰：「全幅墨氣酣暢，筆力觀之，甚可喜。」等。

其中對我意義較重大的是《寒雨連江》（圖四），廿年前這種以草、隸入篆近乎「破體」的寫法，很多人不以為然，王教授幫我打了一劑「強心針」：

「《寒雨連江》開穩重之金文之境為輕銳，雖為未臻於成熟，然亦可取其徑，俟之後日，當可得。」



圖三：滄海一笑 1993 135 X43 cm

在那個還把書法「創作」視為「牛鬼蛇神」「大逆不道」的年代，王教授是極少數能包容不同理念，思想開通且本身也能從事書藝創作的長者之一。一些「新派」的年輕書家都自動靠攏向王教授請益；如「墨潮」書會當年的龍頭老大張建富因思想前衛，難免與傳統書藝者有所扞格不



圖四：1994 68 x 68 cm
寒雨連江夜入吳，平明送客楚山孤；洛陽親友如相問，一片冰心在玉壺。（王昌齡〈芙蓉樓送辛漸〉）

就是這句話，讓我往後廿餘年對篆書創作的濃厚興趣始終不減。

入，與人口誅筆伐激戰之餘，就常找他「取暖」，而王教授也不吝幫他發聲與支持。

李郁周教授擔任《中華民國教育書法學會》理事長時，相當的敬重王教授，常邀請其擔任學術研討會上的主持人或佳賓，而王老犀利的觀點與冷靜幽默之發言，總是讓臺下的聽眾們特別地期待。

臺灣的論文發表人向來有一種壞習慣，就是「歹戲拖棚」，愛作冗長無效的發言，以致佔用了聽眾發問及休息時間，這主持人棒子到了王教授手中馬上截然不同，他嚴格管制發言，時間一到，六親不認當場制止；印象最深刻的一次是他竟然是以直接切斷麥克風「滅音」為手段，讓論文發表者講到一半時錯愕當場，然後王教授再適時以幽默的言語「暖場」化解尷尬，贏得全場肯定的掌聲與支持。

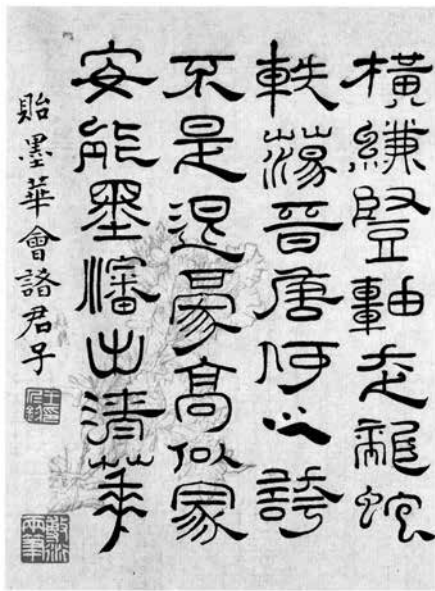
最近幾年很少見到王教授在學術研討場合裡露面，身體狀況不佳或許是原因之一，但我認為當今獎賽風氣當道，功利掛帥，書壇倫理輩份日趨淡薄，而王教授又有著「僭家不屑逐春風」的傲骨，因此「有眼不識泰山」眾，未獲邀請想來也是理所當然之事。

我參加的「墨華書會」是個不到十人的小書會，名氣不大，但每逢展覽只要開口邀請，王教授無不欣然送件，在他的《雪亭書影》作品集內我有幸見到一件《貽墨華會諸君子》的小品（圖五）：

「橫縑豎軸走龍蛇，軼蕩晉唐何以誇；不是退豪高似塚，安能墨瀋出清華。」落款：貽墨華會諸君子。

這是一九九九年「墨華書會第七屆書法展」在國父紀念館《逸仙畫廊》展出時，王教授為墨

華諸君子所寫的賀詞小品，採用隸體，卻雜以篆與行書的筆意，第二行的「足」字還很特別地畫了一個「腳印」取代，其實這類「王式趣味玩法」，常出現在他的文字和筆墨之間。



圖五：貽墨華會諸君子賀詞。
1999 26 x20 cm

書法人生的玩家

王老師的人格特質近乎「乘興而來，興盡而去」的王徽之^{（註三）}；書法與看待人生的態度都不離一個「玩」字；正如他在《雪亭書影》後記

中所自述：

「就在這麼樣的時空中，玩掬取，玩文學藝術，玩生活嬉戲，玩理念解析，玩感覺品味，玩師生情意義，玩同仁應酬，玩古今風流人物，玩中外流轉事件，玩納吐迎避拿捏，玩肩卸趨捨進退，方自酣於起舞弄清影，那管得了它處高處低寒不勝寒？甩開框架思維，甩開成敗計較，甩開毀譽念頭，有什麼不能玩、能不玩、玩不能的！」

每逢春節我與王老師也會互寄十二生肖為題的作品「玩一玩」，他的博學多聞、引經據典，形式「巧思多變」，常讓我驚豔稱絕；

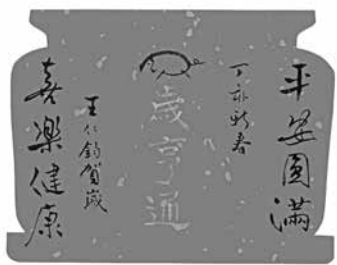
舉例如「丁亥豬年」時他寄來的賀卡（圖六），攤開來看時，中間是以甲古文字寫了一隻小豬，意即「諸」歲亨通；左右「門楹」是「平安圓滿」和「喜樂健康」，落款曰「丁亥新春王仁鈞賀歲」，最妙的是這件作品還可以折成

立體，正面看過去是個瓶狀，可以「站」起來。年近八旬老翁學做小學生的「勞作」，這件10×20公分的小作品可以見出他的「不計工本」的玩家本色。

甲申猴年寫的
是件大條幅。引
《抱朴子》的字
句：「抱朴子云山
中申日稱人君猴
也，猴八百歲。明
良兄正之甲申仁
鈞。」（圖七）

壬午馬年（十二
年前），則是：

「乘吉疆而千



圖六：《諸歲亨通》作品。

歲」款文：山海經曰有文馬名吉疆，乘之可千歲。今值馬年歲在壬午因以為頌。王仁鈞（圖八左）



圖七：抱朴子云山中申日稱人君猴也，猴八百歲。135 x 35 cm



圖八：左甲午馬年(2014)，右為壬午年馬(2002)作品。

卡，上頭簡單地寫著「恭賀新禧，王仁鈞鞠躬」

去年甲午馬年（二一〇四）是最特別的一年；王老師一反常態沒有任何「花招」，僅寄來了一張普普通通紅橙色的賀

幾個字，左下角還有一行帶點歪斜的附記：「今年力不從心，只好『還樸返真』（圖九左）。」輕鬆一如往年，但見到了一「力不從心」這幾個字時，我不免有點擔心，這位「玩家」似乎在告訴他快「玩不動了」，果然，這是最後一年收到他寄來的賀年卡。

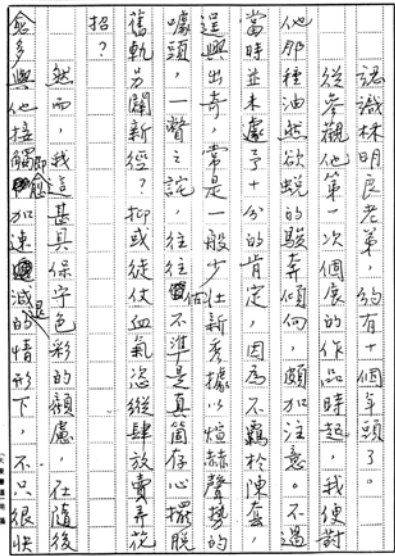
書法家作大夢

一九九九年《書法家撞牆壁》的出版之後。那時出版新書想找人作序，王仁鈞與張光賓兩位前輩是我當時的夢幻人選。而兩人竟然都爽快的一口答應，一個星期後張光老就寄來了《火燒東門》，不久王仁鈞教授的五頁親筆手稿（圖九）也接踵而至。讓我感到受寵若驚、喜出望外。

四年後，《書法家愛笨鳥》出版時，張光賓教授已封筆，於是我請王老師再度寫序。

作第一篇序時，因彼此交情不深，王老師對我有點莫測高深，因此有些「矜持」，第二次被他「看破了手腳」果然就「入鄉隨俗」、妙語如珠地「玩了」起來：

「譬如〈教我如何再想他〉，你看他以『偶像破題』，拉扯住『外型』、『內質』；接著左手挽『大脯安娜』、『庫尼可娃』，右手攬『僮弟楊歐』、『帥哥王趙』，絮絮叨叨直在『外形』、『外表』、『外在』的沙灘打滾，似乎盯緊了『外



圖九：王教授為《書法家撞牆壁》作序手稿的首頁。

貌協會』，再不肯輕易放鬆，總要把他捧上天去才算功德圓滿；實際裡卻借唐太宗、李陽冰、齊白石的故事，暗潮鼓動著樹立『錢鍾書模式』……。」

而我從王老師遣詞用字的妙文之中，也學到了不少文字表達的趣味。

到了《懶人書法家》時，又隔了三年，我厚著臉皮再請他作序。這回他洋洋灑灑地寫來了一千五百個字的序，但文中卻出現了這麼一段話：

「話是這麼說，既然承諾了，怎的也不能就豎白旗，好歹則磨蹭些什麼交代交代，撐著這張老臉。好在，目下最不缺的就是時間，憑著自以為是的勤手勤腳，不怕搓不出夠使喚的湯圓兒敷衍則箇。……」

讓我深感孟浪，覺得是有點強人所難，當下打定主意不能再找他的「麻煩」。

未料第四本出書出版之際，

有了一個很妙的書名曰《書法家作大夢》（圖十一）。前思後想，好像也祇有那麼一個人最適合來寫這篇序。於是抱著姑且一試的心理，還編了一個「創寫四連序世界紀錄」的「荒唐無稽」的歪理當藉口。但這個「激將法」一到王老師面前，顯然就像個騙錢的詐騙集團，當場就被拆穿，還好王老師的「偶像」，也就是「夢蝶」兩千多年的老莊這時候幫了大忙。



圖十：《書法家作大夢》封面

這段過程王教授也都寫在他的序文中：

「……想不到他老兄突然一臉肅然地對我說：『俗們來創個記錄吧！年底的第四本書法家系列新書，想請您再寫第四篇序文。』（妙唄，這真是個合冠冕堂皇與荒唐無稽於一大海碗的歪理由！）可猶來不及容我有什麼反應，緊接著，他又道：

「書名叫《書法家作大夢》。甚麼？作夢？闖進我這跟莊周老先生做了半世紀以上蝴蝶、骷髏夢的痴人之耳的，竟是這銀鈴般清脆的樂音，哪能不分外戚戚焉雞皮疙瘩跳起曼波來呢？於是立刻沒頭沒腦地為了締造所謂新紀錄的誘惑，任他不費吹灰之力就把原先我在上次序文中裡明白暗示過，年老智衰不宜再淌這類榨乾腦汁行當的宣告徹底瓦解掉，向他豎了白旗。」

而我呢，為了證明此乃「周瑜打黃蓋」一個願打一個願挨之事，也在書內序文發了個「聲明稿（附記）」：

「筆者請王仁鈞教授四度寫序時，早料到他會用『王郎才盡』、『年老智衰』或『腦汁榨乾』這類話來作擋箭牌，因此我先告訴他說可能會締造一項新的寫序『記錄』（這話當然誇大了些），最後祭出了我的終極武器——《書法家作大夢》的書名，想必是『作大夢』這三個字觸動了他的『老莊情結』，王教授果然很乾脆的一口答應……。」

到了《恐龍書法家》出版時，書名我是刻意保密到家，即使王老師問起，我也裝糊塗說尚未定案。我計劃讓他來個「榮退」有尊嚴的下台，自序中我是這樣寫道：

「雖然說王教授修養好、學問大、文筆超絕，

蒙他抬愛，即使再多寫幾篇也是難不倒他，但是基於老交情，我不能害人，理由當然不是『王郎才盡』、『年老智衰』或什麼『腦汁榨乾』之類。王教授自己所說的謙虛話（那些只是用來欺敵的障眼法），而是如果請他繼續寫下去的話，別人會拿他跟『鐵牛運功散』裡的阿榮媲美；阿榮這個人廣告中當了卅年的大頭兵，到現在還在報效國家不肯退伍，大家都覺得很奇怪而且議論紛紛呢。」

就這樣前後四篇序文，歷經十幾年，兩人過招似的「玩來玩去」，而我從一開始尊稱「王教授」進而改口「王老師」，最後是「沒大沒小」地以「老兄」、「老弟」相稱。

王教授於淡江大學中文系退休後，在輕鬆、自由的狀態下，書法成了他人生最後一哩路的避風港。關於書法創作，王老師有兩段話最讓我印

象深刻，也足以表達他的創作態度：

「任何東西都可以美，只要給人的感覺超出實用的功能時，他的美就出來了，例如喝茶，解渴是他的功能性，但是若不把茶當茶喝，香和趣味就出來了。」

「不追求任何成就，也不求史上留名，這個時候，心情反而輕鬆了」。

正因如此，所以他是可以是一個書法的玩家。

他的作品取材大致分為三大類。一類是以莊子和易理相關的內容文字，二是出自傳統中國文學經典，第三類則是創作性的書法。

「我知魚樂」（圖十一）是件70 x 70 cm 斗方型的隸書四連屏，另有70 x 35 cm 款跋曰：

「莊子遊於濠

梁，有知樂之說，其理妙趣真機，今摭此四字，資表共感乎心；再則，若將其任意排組，可得二十四語，迴還往復，均成一貫，無不可讀。雖涉小巧，適堪遣懷。偶逢奇會未敢自珍，是以不專揣譴陋貢諸大方，冀能公賞。」

這「我知魚樂」四字如果任意加以排組，可得廿四句，這件作品與前面所提到的《諸歲如意》等作品都屬「雖涉小巧，適堪遣懷」的遊戲之作。

「風雨忽來，造物啟予」是件長達十一公尺，高七十五公分的八連屏大作，款曰：



圖十一：我知魚樂。

《李太白文蘇東坡合書》（圖十三）為參加何創時《傳統與實驗》的作品之一，也是王老師「玩興勃發」的代表作之一。作品款識云：「辛巳穀雨藉太白東坡之文，以大小、遠近、濃縮、

忌憚，蓬昇澄懷眾覽之概。」這一件作品正是展現了其「蓬昇澄懷眾覽」氣勢磅礴的另一面。



圖十二：「風雨忽來，造物啟予」140 x 70 cm x 82000

「油然而雲，殷然而雷，風雨忽來造物啟予。明王聖俞於會心言內侃侃云之，以見人生際遇審泰原非恆定，要在居順處逆悉能怡然。」

內容出自於明代學者王聖俞撰的《會心編》（一名秋濤）。王老師自稱「生性疏懶，但尚貪玩，一旦玩興勃發，也會凝神摒氣，百無

正側、吞吐、前後、斷續、豎橫、潤枯並襄贊、鑲嵌、色彩晦明之不同，試為所處空間互動之異變，表徵萬象皆非定象也。」



圖十三：《李太白文蘇東坡合書》

深淺寬窄，終屬餘事

在先生身上我不但看到了莊子超越生死的灑脫人生，也見到了孫過庭「養心恬然，不染物累，

獨考性命之理，庶幾天人之際。（註四）」的特質。

先生嘗謂平日生活遇事每冀簡易，執業持家、安身立命，莫非如是。而人生「船總歸要向前行，至於水痕深淺寬窄，終屬餘事。」視塵世則是一「何須費勁審視，頻頻顧盼？容或留下見證，充實檔案，多一份粉白黛綠，又復如何！」因此生死坦然，於告別人生舞台之際，他無私地捐贈了自己的大體。

既曰人生萬事「水痕深淺寬窄，終屬餘事。」
「……何須費勁審視，頻頻顧盼？」而我這個癡人猶是嘮嘮叨叨的在這裡講了許多「粉白黛綠」的餘事，「春風」還兀自逐個不停，意欲如何？

這位書法人生的「玩家」倘若在喜樂的天國有知（註五），應笑我這個老弟無聊多事了。

註釋

註一：《雪亭書影》是西元二〇〇〇年淡江大學中文系為王仁鈞教授執教四十年退休，舉辦紀念書展時所出版的紀念書集。

註二：我買的版本是西元一九八六年臺北金楓出版社出的《書譜》是口袋書，蕙風堂于二〇〇七又重新再版並更名為《書譜導讀》。

註三：事見《世說新語》。徽之雪夜泛舟訪戴逵，造門而返，經宿方至，造門不前而返。人問其故，王曰：「乘興而來，興盡而去，何必見戴？」

註四：見唐·陳子昂《陳伯玉文集卷六》〈率府隸事孫君墓誌銘〉。

註五：王老師為虔誠之基督教徒。

中華書道學會

104年度書法研習會 · 第二期研習班簡則

目的：為復興中華文化，發揚書法藝術，倡導正當休閒活動，以淨化心靈。

主辦單位：中華書道學會

參加對象：凡對書法有興趣或有基礎者，皆可報名參加。

研習時間：自104年9/11起至104年12/4（不含10月9日），每星期五晚上7:00~9:30，共12次。

研習地點：台北市立教育大學(台北市愛國西路一號)，勤樸樓406書法教室。

(捷運中正紀念堂站7號出口、小南門站4號出口。)

研習方式：採通勤方式，交通自理，每人全期學費3,000元，本會會員9折2,700元。(如未額滿，開放單元選課，至少須選五堂，每單元300元，單元選課不核發研習證書，選課請先洽本會，並於開課前劃撥，上課開立收據。)敬請郵政劃撥至中華書道學會，劃撥帳號17368506，開課後概不退費。

課程與師資：

09/11	經典、文字、書寫 陳一郎/書畫藝術學碩士	10/30	榜書的欣賞與創作啟發 盧廷清/實踐大學服裝設計學系專任副教授
09/18	書外求藝 林章湖/前國立臺北藝術大學美術學院院長	11/06	書法的繪畫性與欣賞原理 曾肅良/台灣師範大學藝術史研究所專任教授
09/25	鄧石如跳康康舞 林明良/書法評論專欄作家	11/13	書法的多元性與藝術性 游國慶/故宮博物院研究員、兼任中央、輔仁大學副教授
10/02	從平正險絕到書、非書 黃一鳴/中華漢光書道學會榮譽理事長	11/20	文字構形書寫的源生 林進忠/國立臺灣藝術大學副校長、書畫藝術學系教授
10/16	當代書法創作的深沉療癒 黃智陽/華梵大學美術系教授	11/27	造像記書風賞析 王振邦/國立臺中教育大學語文教育系兼任講師、省展永久免審作家
10/23	書法、書藝、書道 張炳煌/淡江大學文錕藝術中心主任、中國文學系教授	12/04	睡地虎秦簡之認識及習寫 杜忠誥/明道大學講座教授

報名日期：自即日起至104年9/10止。

招收名額：以六十人為限，額滿為止。

報名辦法：請先以電話報名，並劃撥學費，開課後再填寫報名表。

張國榮理事長 02-27681999；0933-705191

余建華秘書長 02-29310352；0910-305677

聯絡人：陳秀雲小姐 0926-087259

備註：凡參加研習班學員免費贈送『中華書道』季刊，並歡迎踴躍投稿，

稿件連絡人：主編 張舒文小姐 0919-644586 iamwen510110@gmail.com

二〇一五年第一期書法研習班活動照









● 中華書道學會捐贈贊助名單

名 稱	金 額
羅振賢	壹萬伍仟元
潘淑梅	壹萬元
吳麗琴	伍仟元
董永隆	伍仟元
張松蓮	伍仟元
張日廣	參仟七百元
劉文雄	壹仟元
岡本由子	伍佰元