

封面說明

張光賓，字序賢，號于寰、蒙叟、癡翁、頑鄙、魁盒。一九一五年生於四川。從傅抱石、李可染、黃君璧、潘天壽、豐子愷、高鴻緝等諸名家學，一九四八年舉家來臺。一九六九年進入台北故宮博物院書畫處從事研究，親近古法帖名畫，兼具書法家、水墨畫家與書畫史研究者的多重身分，二〇一〇年接連獲頒第二十九屆行政院文化獎與第十四屆國家文藝獎。獨創「焦墨點皴法」，運用焦墨渴筆以點代皴的方式，表現山石的峻秀壯麗，造化在手、任運自然，後來過渡為「焦墨排點皴」，展現深厚書法功力與對古代山水畫構圖、造境的嫺熟，風格卓特氣象恢宏。

目錄

Contents

1	書史考證	魯琪光入臺年代的新發現	文／賴俊雄	01
2	書學論壇	懷素漫談（上）	文／其昂	04
		問世間，情為何物——書法情感說	文／黃志煌	14
3	書家評介	年華若夢，人生似錦——張光賓先生的世紀求索	文／趙宇脩	34
4	學術研討	中華書道學會二〇一二年「渡海來臺書家」學術研討會見聞錄	文／曹靜琍	59
5	書道遠景	書法之都——基隆	文／張明萊	69
6	書藝漫談	老老實實和阿姨時代	文／林明良	75
		墨海憶往	文／吳顯榮	89
		捐贈贊助名單		92

出版者／中華書道學會

指導贊助單位／行政院文化部  文化部
MINISTRY OF CULTURE

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／中華民國書法教育學會評議委員

主編／楊旭堂

編輯／潘淑梅 劉月蕊 黃臺芝 曹靜琍 陳秀青 曹菁玲 曾秀玲 吳淑真

總務／蘇淑嫻

稿件投遞／tty16899@yahoo.com.tw（電子檔）

／111台北市士林區德行西路115號5樓（書面稿）

網址／www.cc.org.tw

季刊訂閱／11068台北市信義區永吉路354號3樓之5

電話／0933-705191

傳真／02-2628-2191

美編設計／何惠芬

印刷／涵色有限公司

地址／24776新北市蘆洲區永樂街38巷19弄19號2樓

電話／(02)8285-9935

傳真／(02)8285-9945

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

魯琪光入臺年代的新發現

文 賴俊雄

臺灣中國書法學會顧問

清朝統治台灣時期，宦遊的官吏大都能書，道臺、知府、知縣、總兵等領導階層都有科舉的歷練，寫得一手好字，而被招聘為幕僚者則更以書法取勝，他們的書法風格成為台灣書法的主流，歷久彌新。

名幕之中，尤以乾隆三十四年（一七六九）來台佐台灣府海防兼南路同知朱景英的謝曦，最負盛名，寓台三年之間留下無數的墨寶，是收藏家的最愛。其次，受到收藏家所青睞的名幕便是魯琪光（一八二八—一八九六），他的作品散見於坊間各層次的收藏家，即使是國家級的國立台中美術館、國立歷史博物館，以及地方級的台灣文獻委員會、高雄市立美術館……都有收藏，並

屢次參與展出，廣受好評。作品登錄在各種專輯裡，件件精彩吸睛。但仔細閱讀作者簡介，都說他是道光十八年（一八三八）佐台灣兵備道陳懋烈（或傳姚瑩）來台，遂成戊辰（一八六八）進士，滯台三十年身世居然不明，而魯琪光生於道光八年（一八二八），道光十八年他才十一歲，怎麼可能被招聘為幕僚？內容顯然錯誤，於是進一步追查到介紹魯琪光生平的資料來源：

民國六十五年，省立台中圖書館為紀念成立三十週年，邀請臺北市文獻委員會提供資料，在該館中興畫廊舉行臺灣關係一百翰林書畫展，並延請王國璠編輯《臺灣關係一百翰林書畫集》其中頁一六二便是這一篇〈魯琪光傳略〉：

魯琪光，字芝友，江西南豐人。少慧，有志節，耿介絕俗，雅擅文辭。道光十八年，蘄州陳懋烈兵備臺灣（一傳為姚瑩），慕琪光名，聘佐幕府。越數年歸，矢志讀書，日夜不輟，遂成同治七年進士。選庶常，授編修。光緒初，出知濟南府，愷悌神明，不避權貴，凡節烈義行者皆上之於朝，各邀恩獎。擢福建興泉永道，履任三月，乞致仕。琪光工書法，得晉人神髓，說者謂其勁健處，遠邁郭蘭石。臺為琪光幕遊之地，手澤流傳，每有所見，得者珍之。

原來錯誤在於：「道光十八年蘄州陳懋烈兵備臺灣（一傳為姚瑩），慕琪光名，聘佐幕府。」這段敘述。

道光十八年（一八三八）是姚瑩當臺灣兵備道沒錯，但當年魯琪光還年幼，不可能被聘佐幕府，應是陳懋烈聘佐幕府為正確。陳懋烈（

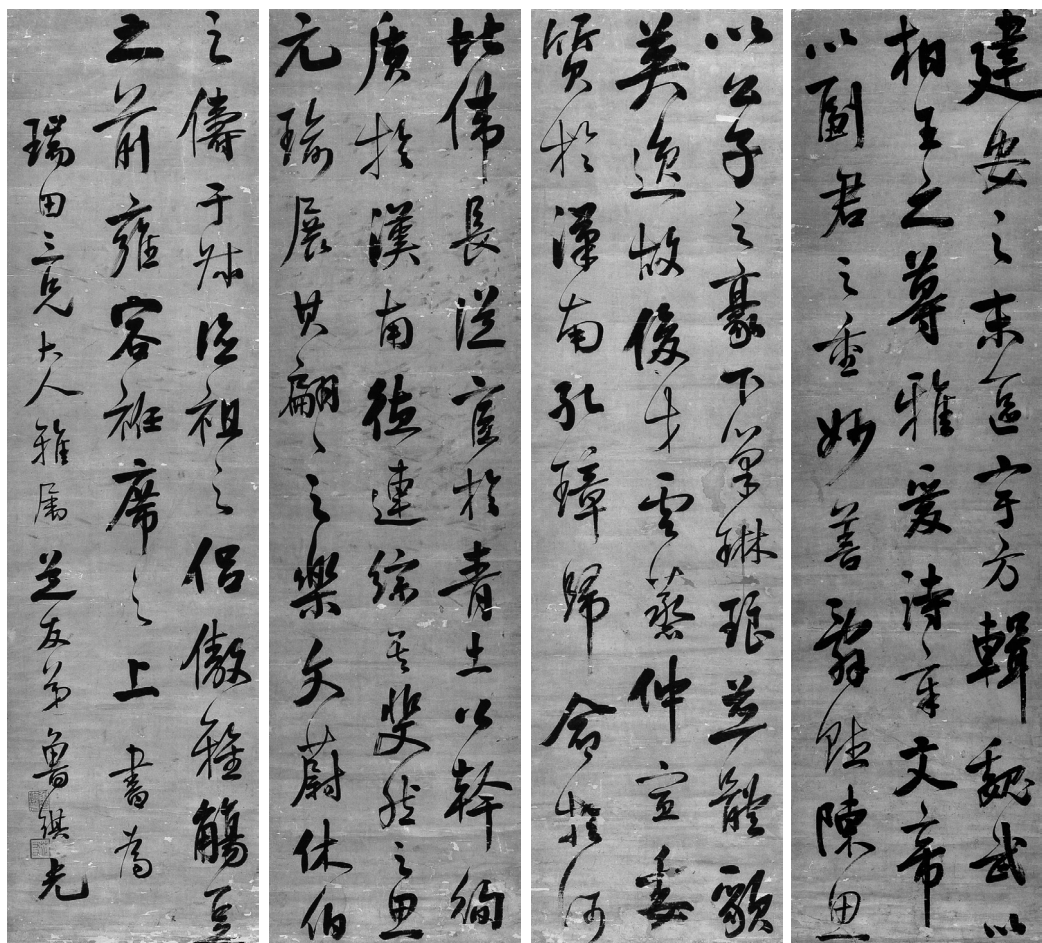
一八一三—一八七九），是湖北省蘄春縣人，道光十四年中舉，歷任泉州知事、興化知縣、邵武知縣。後以平定太平天國之亂建立戰功，於同治元年（一八六二）由七品福建樟平令，調任四品官銜的臺灣府知府，逾年（一八六三）因適逢戴潮春之亂，台中、彰化、斗六、嘉義等地，烽火遍野，臺灣兵備道孔昭慈剿匪不成，反被困於彰化，憂憤自殺而死。接任的洪毓琛，亦無法力挽狂瀾，病死任上。情況緊急，風雲際會，陳懋烈以知府的官銜代署臺灣兵備道。直到丁日健率兵平定戴潮春之亂，繼任臺灣兵備道後才又回任臺灣府知府。依據伊能嘉矩所著臺灣文化誌，臺灣道歷任年表的記載：陳懋烈擔任臺灣道的期間為同治二年六月至十二月，因此，魯琪光應聘來臺的年代應是同治二年（一八六三）六月以後的事情，此年魯琪光三十六歲，正當盛年，才有可能勝任幕僚的重任。

王國璠先生（一九一七—二〇

〇九）為近代臺灣史的專家，為臺北市文獻委員會的副主任委員，地位崇高，所撰的魯琪光傳略，不容置喙，遂以訛傳訛，被引用了三十多年，如今因資訊發達而得以訂正，也是文獻界的美談。

魯琪光來臺年代大約已可確

認，但滯臺期間究竟多久，仍然不明，因為處於動亂的時代，人事更迭頻繁，陳懋烈的兵備道任期，只有短短的六個月，陳懋烈卸任後，魯琪光便辭職回江西南豐苦讀，因此滯留時間應不超過半年，同治七年（一八六八）考取戊辰科進士，走上宦途。（圖一）



圖一：魯琪光草書四屏，轉載自《翰墨大觀》頁三二八。

懷素漫談（上）

文其昂

說起懷素，人們總是不加思索地往他身上加

光環，又是大師，又是草聖。都說他的作品《自敘帖》是自由浪漫的經典，能驚天地泣鬼神，是後人難以攀登與超越的高峰等等，你要不這麼說，那就是外行了。其實多是人云亦云而已，未必是閱讀懷素作品後從心裏得出的評價。

歷史上關於懷素的資料並不多，甚至可以說很少。據說無論新舊《唐書》對懷素都沒有記載，只是到宋代的書學著作才開始對懷素做些介紹。現在對懷素的研究，只能根據陸羽的《僧懷素傳》、懷素的《自敘帖》等作品以及若干詩人的《懷素上人草書歌》來進行。下面我們就從這些有限的資料進行理性的分析，談談懷素這個狂

僧的書法歷程。

一、「不出湖南學草書」，怎麼學？

我們知道，古時候資訊不發達，學習書法全靠師徒相傳，口訣手授。懷素自幼在寺院長大，學習書法的條件自然非常有限，沒有老師，沒有資料，全靠自己摸索。陸羽的《僧懷素傳》記述了懷素小時候的情形，陸羽與懷素不在一個地方，與懷素的認識應該比較晚，所以《僧懷素傳》中所記之事應該是懷素說與陸羽聽的，看一下前面的一段文字：

懷素疏放，不拘細行，萬緣皆繆，心自得之

。於是飲酒以養性，草書以暢志。時酒酣興發，遇寺壁、裡牆、衣裳、器皿，靡不書之，貧無紙可書，嘗於故里種芭蕉萬餘株，以供揮灑。書不足，乃漆一盤書之；又漆一方板，書之再三，盤板皆穿。懷素伯祖，惠融禪師也，先時學歐陽詢書，世莫能辨，至是鄉中呼為大錢師小錢師。

這是描寫懷素在寺院時的情景，「不拘細行」、「於是飲酒以養性，草書以暢志」顯然懷素從小就寫草書，他這個樣子也根本不可能學楷書。那他又是從哪裡入手學草書的呢？從這一段的記述來看，懷素似乎沒有老師，也沒有入門字帖之類的資料，否則，那怕懷素有一個老師或有一本草書刻帖，他也一定會告訴陸羽，這是非常重要的，但在這裏卻沒有。而懷素的伯祖父惠融禪師學歐陽詢這樣無關緊要的小事卻交代得很清楚。可見，懷素寫草書根本沒有師承，這怎麼能行呢！儘管懷素十分刻苦，因缺少紙張還在芭蕉

葉和漆盤漆板上練字，最後「盤板皆穿」，但又怎麼能呢？懷素自己也悟得「學無師授，如不由戶而出」（陸羽《僧懷素傳》），「恨未能遠觀前人之奇跡，所見甚淺。」（《自敘帖》）這些都是後來懷素見到顏真卿之後，通過學習前人書法而悟得的道理。這也反證之前沒有資料沒有老師的懷素自然只能是瞎寫，所以終究不入門徑。這種情形持續到懷素三十出頭的時候才略有改觀，原因是他去了京都長安。

懷素的草書雖然沒有師承，屬於瞎寫。但是懷素性情與狂草形式的結合，使懷素的狂草書寫變得與一般平靜沉悶的書寫大不一樣，人們觀看懷素寫狂草，可以欣賞懷素揮灑時的架式、神情、動作，有時還「忽然絕叫三五聲」，正所謂聲情並茂，所以很新鮮，具有了表演性質，因而有觀賞性。

不知道懷素是什麼時候離開寺院的，他雲遊湖南，善於結交，苦心經營，敢於向人索要讚美詩歌。

最早讚揚懷素的應該是韋陟，具體的時間沒有記載，《僧懷素傳》中只有簡單的記述：

吏部韋尚書陟見而賞之曰：「此沙門筍翰，當振宇宙大名。」

這裏用了「筍翰」二字，顯然韋陟見到的是懷素如信筍、手筍之類的字，「此沙門筍翰……」的語句很像是應別人的要求作出的回答。這讓人懷疑韋陟可能沒有見到懷素本人，實際上也沒有確切的證據表明他們見過面。假如韋陟見到懷素必然看到懷素的狂草表演，應該會有詩歌留下，即便只寫一句話也不會用「筍翰」二字。七五三年韋陟被貶廣西有可能途經零陵或在附近

逗留，所以應該是有第三者幫助懷素得到韋陟這個贊詞。韋陟是七六一年去世的，這件事情只能發生在七五三—七六一之間，這時的懷素可能不到二十歲。對一個十幾歲孩子的書法，韋陟用了「當振宇宙大名」這樣的評語，顯然是重在鼓勵。

七五九年，懷素結識了被貶為永州司戶的盧象，盧象給懷素寫了一首詩，現在只剩下兩句，就是懷素《自敘帖》裏的「初疑輕煙淡古松，又似山開萬仞峰」李白也在這一年來到永州與盧象相遇，寫有《贈盧司戶》一詩，可能是因為盧象的緣故，李白還寫了一首《草書歌行》給懷素：

少年上人號懷素，草書天下稱獨步。
墨池飛出北溟魚，筆鋒殺盡中山兔。
八月九月天氣涼，酒徒詞客滿高堂。
箋麻素絹排數廂，宣州石硯墨色光。
吾師醉後倚繩床，須臾掃盡數千張。

飄風驟雨驚颯颯，落花飛雪何茫茫。
起來向壁不停手，一行數字大如鬥。

恍惚如聞神鬼驚，時時只見龍蛇走。

左盤右蹙如驚電，狀同楚漢相攻戰。

湖南七郡凡幾家，家家屏障書題遍。

王逸少，張伯英，古來幾許浪得名。

張顛老死不足數，我師此義不師古。

古來萬事貴天生，何必耍公孫大娘渾脫舞。

這一年李白五十八歲，懷素二十二歲，我們讀這首詩時可能會有疑問，五十八歲的李白怎麼會稱二十二歲的懷素為「吾師」、「我師」呢？其實，這個「師」是對僧人通用的禮貌稱呼，就像我們現在稱和尚為「師傅」，稱小和尚為「小師傅」一樣，後來顏真卿序文中的「忽見師作」也是這個意思。

不過李白的〈草書歌行〉一詩，從宋代以來

一直有人質疑，認為是偽作。首先是蘇軾，他認為其中有些句子村氣十足，不可能出自李白之手，這當然不能讓人信服，反對者說李白也不可能每一首都是好詩。後人還指出許多疑點：

1、原來的太白集中並無此詩，到宋代才增補進去，所以可疑。這個理由不成立，不能因為是宋代增補就判為偽作。

2、李白會對二十二歲的懷素說出「草書天下稱獨步」，「張顛老死不足數」這樣的話嗎？這是詩的誇張，也在常理之中。

3、近代有人還指出詩中「湖南七郡凡幾家」的「湖南七郡」這個概念在李白死後才有，這似乎是個硬傷，但有人回答說這裏的「湖南」不是行政概念，而是地理概念，是指洞庭湖以南。

甚至還有人認為這首詩是懷素自己作的而假託李白之名，當然這更沒有證據。既然沒有確鑿的證據證明這首詩是偽作，那也只好算作李白的了。李白這首詩雖然極盡誇張之能事，但也透露出一一些真實的消息，請看這兩句：「張顛老死不足數，我師此義不師古。」這說明李白看出懷素的草書是沒來由的，為了替這個「不師古」辯護，李白說「古來萬事貴天生，何必要公孫大娘渾脫舞？」何必要學？何必要悟？懷素他天生就會啊！這倒也符合李白的浪漫。

約在七六七年，懷素結識了潭州刺史張謂以及詩人蘇渙、馬雲奇，這時候懷素有了走出湖南的打算。蘇渙有詩句：

……

回首邀余賦一章，欲令羨價齊鍾張

……

忽然告我游南溟，言祁亞相求大名

……

這裏非常明確地表明是懷素主動向蘇渙索詩的，懷素還告訴蘇渙，他要去廣州見徐浩（亞相指徐浩）以求提攜而出名。看得出懷素野心很大，他要藉徐浩的名與勢，藉許多讚美詩歌，讓人像羨慕鍾繇、張伯英一樣羨慕他。這個時候懷素極度狂妄，坐井觀天，目中無人。馬雲奇在詩中這樣寫道：

懷素才年三十餘，

不出湖南學草書。

大誇羲獻將齊德，

切比鍾繇也不如。

……

一個沒有師承，也幾乎沒有見過前人書跡，

只知道瞎寫的和尚，居然要和二王鍾張齊名，這只能用無知無畏來形容了。

那麼，懷素是否見到了徐浩呢？這是個謎！

有人說見到了，有人說沒見到。根據馬雲奇的詩句「一昨江南投亞相，盡日花堂書草障。」好像是見到了，但是僅憑這個很難確定，「盡日花堂書草障」也可以認為是作者的一種想像。如果真的見到了，應該會有相關的記載，或者徐浩的題詞什麼的，懷素不就是奔這個去的嗎？不過也不一定，也可能是見到了徐浩但卻碰了個大釘子，人家不理你，你什麼也得不到。也有人認為懷素的廣州之行或根本沒有成行或半路因故返回。

但無論懷素去沒去成廣州，見沒見著徐浩，其結果都是一樣的——沒有達到他想要達到的目的，否則又會有徐浩的詩或文。

雖然請徐浩提攜的目的沒有達到，但懷素又有了去京城長安求名的機會，因為張謂回朝復職了，於是在七六八年前後，懷素隨他一同進京。馬雲奇的詩就是寫在此時：

……

聞到懷書西入秦，客中相送轉相親。

君王必是收狂客，寄語江潭一路人。

從「君王必是收狂客」這一句可以看出，懷素到長安主要不是找人學習求教的，而是由張謂介紹去表演去炫耀他的狂草。懷素是想得到王公大人們賞識，求得大名。

二、懷素真的轟動長安城？

那麼懷素在長安究竟如何呢？人人都說由於張謂的極力推薦，懷素轟動長安城。根據就是任華的〈懷素上人草書歌〉：

……

狂僧前日動京華，
朝騎王公大人馬，
暮宿王公大人家。

誰不造素屏？

誰不塗粉壁？

粉壁搖晴光，

素屏凝曉霜，

待君揮灑兮不可彌忘。

……

從詩中的描寫看，確實是夠轟動的。但是讓人可疑的是，能說明懷素在長安轟動一事，就只有任華這一首詩。

如果懷素在長安真的轟動，狂草表演的日程安排得滿滿的，而且懷素在長安的時間也有幾年，讚美詩歌應該不止一首。因為懷素早就有集

一定數量〈懷素上人草書歌〉的明確目標，之前蘇渙給懷素的詩本來題為〈贈零陵僧〉，後來也改為〈懷素上人草書歌〉，再加上懷素敢於主動索詩的性格，怎麼也不可能只有一首詩啊！

另外，懷素在長安還見到他的叔父錢起，錢起在京城當官，也是很有名的詩人，當懷素離開長安時錢起還寫了一首詩相送，詩中也沒有提及懷素在長安所謂的轟動，詩的最後兩句是「遙知禪誦外，健筆賦閒居。」反倒像是懷素在京城混得不好，否則，何必「健筆賦閒居」呢？

其實連懷素本人都不認為自己曾經轟動長安，看看懷素《自敘帖》裏關於在長安這一段的記述：

西遊上國，謁見當代名公。錯綜其事。遺編絕簡，往往遇之。豁然心胸，略無疑滯，魚箋絹

素，多所塵點，士大夫不以為怪焉。

這裏講了兩方面的事，一是見到前人書法，收穫很大，「豁然心胸，略無疑滯」；二是自己也表演了書法，但懷素用詞非常謙遜，把自己表演書法說成「塵點」，意思是自己的字把紙張絹素污染了，而王公大人並不怪罪於他。這哪有半點轟動長安的樣子？當然，寫《自敘帖》時的懷素與來長安之前那個「大誇羲獻將齊德，切比鍾繇也不如」的懷素不一樣了，懂得謙虛了，知道自己以前是狂妄自大與幼稚無知。懷素這個人固然不拘小節，狂妄自大，而且名利心很重，但懷素確實是一個真性情的人，所謂真性情就是講真話，講心裏話，不說謊，不搞陰謀詭計，之前的狂妄與此時的謙遜同樣都是發自內心的流露。所以我不相信《草書歌行》會是懷素自己的假託之作，因為這不符合懷素的真性情。

還有，懷素晚年結識了陸羽，請他給自己寫傳，自然要把自己的經歷告訴他，但《僧懷素傳》中並沒有懷素轟動長安的記述。所以，懷素轟動長安是後人由任華的詩想像而起的。當然，憑張謂的作用，介紹懷素去幾個王公大人家表演應該是的，但絕不是王公大人們排隊登記預約「待君揮灑」。

我們還有理由相信懷素在長安可能遭到冷遇，這從後來的魯收《懷素上人草書歌》中可窺得一斑：

……

行路談君口不容，滿堂觀者空絕倒。
所恨時人多笑聲，唯知賤實翻貴名。
觀爾向來三五字，顛奇何謝張先生。

這幾句的意思是：此次出行為人所不容，讓

我們這些人徒勞為你的書法叫好。可恨時人的譏笑，但你要記住「賤名」是可以變成「貴名」的，看你的書法已如此顛奇，又何必要靠張謂的提攜呢？顯然是懷素靠張謂的提攜去長安發展並不理想，魯收在安慰鼓勵他。

由此可見，懷素的長安之行並不成功。所以任華的詩歌有很多誇張與想像，不是真實的描寫，從「狂僧前日動京華」的句子來看，任華的詩歌很可能是在懷素初到長安第一次表演之後聯想誇張的結果。

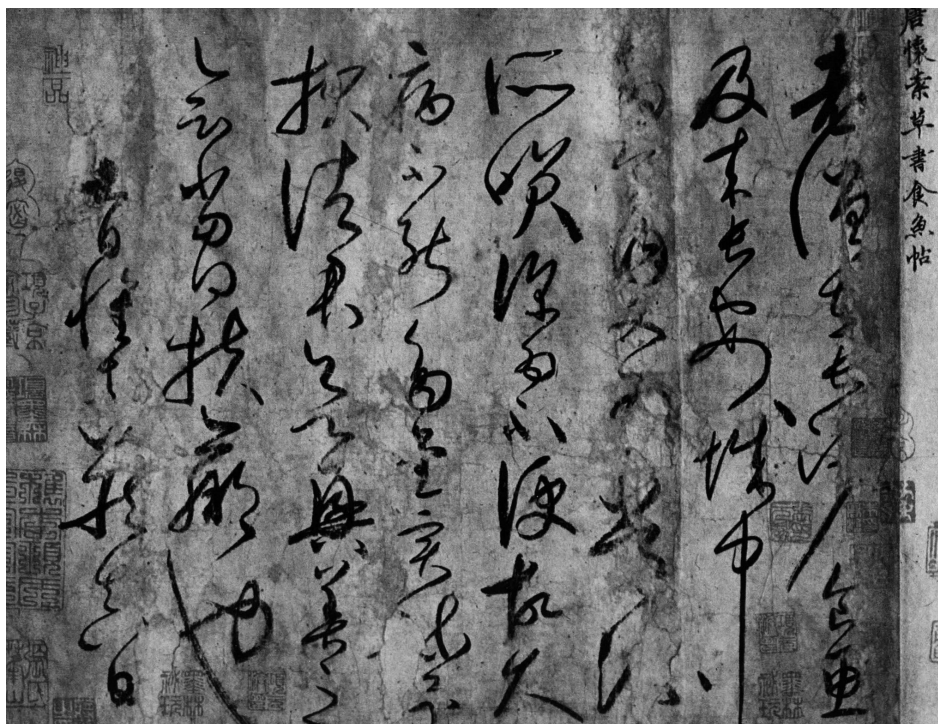
為什麼懷素在長安不成功呢？這主要是當時想靠書法在長安揚名並不現實，書法在那個時候還不是一個獨立的藝術形式，也沒有所謂的職業書法家，所有的書法名家都是官員。懷素這樣一個鄉野山僧，即便是書法水準很高也難以在長安立足。更重要的是懷素文化水準不高，還是一個

野和尚，喝酒吃肉，不守戒律，這是主流社會不能接受的。懷素在《食魚帖》中也說「老僧在長沙食魚，及來長安城中，多食肉，又為常流所笑，深為不便。」（圖一），可見懷素在長安是被人恥笑的，這與前面所引魯收的詩句「行路談君口不容」、「所恨時人多笑聲」是一致的。

三、衡陽聚會

在長安待了兩三年，懷素又回到了湖南。我們替懷素盤點一下讚美詩歌，大約有：盧象、李白、蘇渙、馬雲奇、張謂、任華六人的詩歌，還有韋陟的一句評語。從七五九年起這十年間，懷素在湖南雲遊及張謂攜去長安表演總共也就得到這些贊詞，這對有心收集讚美詩歌的懷素來說並不算多，尤其在長安，幾無收穫。

但在這時，懷素又結識了當地官員戴叔倫（有研究者認為懷素能夠結識戴叔倫可能與叔父



圖一：《食魚帖》

錢起有關），通過戴叔倫又結識了王維、竇冀、魯收、朱逵四人，約在七七一年，懷素在衡陽得到這五人的讚美詩歌。

有人指出，朱逵這首詩在《全唐詩稿本》中是附在戴叔倫〈懷素上人草書歌〉後面的。王維、竇冀、魯收三人的〈懷素上人草書歌〉則附在《戴叔倫集》後，且注明「同戴叔倫作」。所以認為這五首詩作於同一時，應該是在一次聚會中約定每人寫一首詩，戴是首作。當然，作於同一時不等於說作於同一天，而是指由這次聚會而引發的詩作。從戴叔倫的詩句「醉來為我揮健筆」來看，他應該是這次聚會的主人。正是戴叔倫安排了這次聚會，懷素一下得到了五首讚美詩歌，收穫頗豐。

（待續）

問世間，情為何物——書法情感說

文 黃志煌

國立台南大學與正修科技大學
兼任助理教授

一、前言

元好問〈雁丘詞〉云：「問世間，情為何物？直教生死相許！」看似誇張，現實世界也真的有轟轟烈烈殉情的事件發生。常言道：文學是情感的產物，王國維《人間詞話》說：「尼采謂『一切文學，余愛以血書者。』後主之詞，真所謂以血書者也。」書法藝術何嘗不是如此，歷代上乘優質的書法作品，往往也是洋溢真性情的傑作，可惜一般人總會讚嘆其高超的書法技巧，卻忽略其中情感表達的層面，或許是因為「美感起於形象的直覺」（朱光潛），美正是瞬間直接視覺的感受。可是書法不僅僅是視覺藝術而已，它還具有不同的內涵可以深入探討。清朝劉熙載於《藝概·書概》說：「張長史書悲喜雙用，懷素書悲

喜雙遣。」可知劉氏已經意識到書法作品與書家當下的「悲喜」之情有關，筆者認為這點相當值得玩味。

誠然，書法產生初期多半基於實用目的，此一事實無庸置疑。曾幾何時，聰明的先民在反覆的書寫經驗之中，逐漸無意識地融入個人的美感素養，於是從實用的目提昇到兼顧藝術的層次，甚且有些主觀意識強烈的書家會標榜純粹的書法藝術，不再依附實用的意義目的，當然這是成熟化蝶可喜的現象。早期的書法固然無法穿鑿附會扯上情感的成分，可是一旦成為與我們日常生活息息相關的工具，那麼這種工具便或多或少會流露出書家的思想與情感的色彩，煥發

出書者的特質，儼然一躍成為「代言人」，使觀者「見字如見人」，這就是中國書法特有魅力之處，更是其他文化古國文字所不及之處。漢朝揚雄說：「言，心聲也；書，心畫也。」（注一）元朝盛熙明說：「夫書者，心之迹也。故有諸中而形諸外。」（注二）二者都言簡意賅，間接道出書家書蹟之所以面貌不同的成因，正是由於個人的「心」——思想與情感是有別的，因此形諸簡牘紙帛之間，就會產生千變萬化的差異性。

元朝陳繹曾勘破書法「舒、險、斂、麗」與「喜、怒、哀、樂」情感的關係，於《翰林要訣·第十一變法·情》說：

喜怒哀樂，各有分數。喜即氣和而字舒，怒則氣粗而字險，哀即氣鬱而字斂，樂則氣平而字麗。情有重輕，則字之斂舒險麗亦有淺深，變化無窮。（注三）

也許事實不盡然如此，可是其中不無幾分道理。

明朝項穆倒是秉持不同的意見，認為要「舒散懷抱」，就是摒除「喜怒安樂」的干擾，他說：「欲書必舒散懷抱，至於如意所願，斯可稱神。」（注四）不過一般人已經習慣成自然，所以有「近廟欺神」（台灣俗諺）的趨勢，甚少留意書法深層無形的思想與情感層面。筆者認為：倘若有心鑽研、創作書法，或是玩書法，想深入改造書法線條內在的生命，則不妨嘗試隨著自己起伏不定的情感，信筆創作，而不是一味要求平心靜氣才能下筆。

筆者爬梳歷代書家書論，雜揉個人平時見聞，期盼能有隻字片語可以提供同道同好，分享其中的妙諦。

二、管窺書法情感觀

東晉王羲之說：「夫欲書者，先乾研墨，凝

神靜思。」^(注五)誠如其言，通常狀況下，欲書之前，須先讓心情緩和平靜，才能全神貫注於書寫之上，但是那應該是針對某些書寫內容、書體（佛經或楷書）或是初學者而言。一般人書寫時，原本已經有各種不同的情緒存在，東漢蔡邕有言：「書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。」^(注六)先要有所散發，才能「任情恣性」，發自內心，率性而為，充分展現自我，否則「若迫于事，雖中山兔豪（毫）不能佳也」^(注七)。對此，唐孫過庭特別講究，於《書譜》有「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；情急手闌，五乖也。乖合之際，優劣互差。得時不如得器，得器不如得志。若五乖同萃，思遏手

蒙；五合交臻，神融筆暢。^(注八)

孫氏所說，包括主觀（書家）與客觀（環境）兩大因素，南宋姜夔認同其說法，於《續書譜·情性》說：「藝之至，未始不與精神通，其說見於昌黎《送高閑序》。」^(注九)也有引述孫過庭「五乖五合」的說法。其中，唐朝韓愈《送高閑上人序》有關情感的文句，乃是：

往時張旭善草書，不治他伎，喜怒、窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊不平，有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水、崖谷、鳥獸、蟲魚、草木之花實、日月、列星、風雨、水火、雷霆、霹靂、歌舞、戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身，而名後世。^(注十)

文中具體描述張旭書法的創作過程，於觀察天地

萬物之變後，心有所感，不論「可喜可愕」，藉著草書來發洩其情感，而產生「如神虬騰霄，夏雲出岫，逸勢奇狀，莫可窮測」^(注十一)的效果。反觀一般書家，同樣也會有類似的感官經驗，只是囿限於個人藝術天分與筆下技巧時常有所不逮，所以無法有驚駭風雨的佳作。筆者認為若能逆向思考，採取多元美學觀點，其實外界環境、工具等因素，或乖、或合，對書法創作來說，均有正向可取之處，因為書法美學已經進入戰國百家爭鳴的時代，理應因人而異，不再是要誰說的才算——「一言堂」的時代，否則千古以來書法家就應該只有一個。縱然情感被外物所奴役，屬於「乖」，不過從另一角度來看，礁石卻可激起浪花，不按牌理出牌，毫無顧忌時，卻因激情信筆恣為，也會產生意想不到的「驚艷」效果，如此在快樂與激憤不同情感推波助瀾之下，都能爆發強烈對比的線條、結構與章法，豈不快哉！

君不見唐孫過庭《書譜》所言《樂毅論》、《東方朔畫贊》、《黃庭經》、《太師箴》、《蘭亭》、《告誓文》等，都是「情深調合」，融入不同的情感，孫氏說：

寫《樂毅》則情多怫鬱，書《畫贊》則意涉瓌奇，《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。所謂涉樂方笑，言哀已嘆。豈惟駐想流波，將貽嘽暖之奏；馳神睢渙，方思藻繪之文。雖其目擊道存，尚或心迷義舛。莫不強名為體，共習分區。豈知情動形言，取會風騷之意；陽舒陰慘，本乎天地之心。既失其情，理乖其實，原夫所致，安有體哉！^(注十二)

或許事實不全然如同孫過庭所說，畢竟他未曾跨越時空親眼目擊，或現場親耳聆聽王羲之分享創作心得，然而至少可以理解這是嫻熟王羲之草書

筆法者——孫過庭——的個人觀點。既然我們無法「躋登其上（王羲之）」，也可以退而求其次，「師法其中（孫過庭）」，知曉、參考一二。

三、書家情感觀之實踐

南朝齊王僧虔〈筆意贊〉云：「心忘于筆，手忘于書，心手達情」（注十三），如何能夠達到這種境界？首要，書家必定熟悉書法技巧，基本功夫已達爐火純青地步，才可使心、手、筆三位一體，下筆毫無罣礙；其次，情到深處、感覺刻骨銘心，好似狂濤巨浪勢不可遏，不得不尋求摠懷之處，所要表現的則為當下的「情感」——真性情。假使要剖析古今書家筆墨，的確很難準確斷定每件作品之中的情感為何，也無法簡單以「喜、怒、哀、樂、愛、惡、欲」概括，所以筆者略述五種。

（一）悲情

古今多少事，令人感慨萬千，世俗凡人皆有生老病死、悲歡離合，並且世事不盡如人意十之八九，任何人無法超脫此一天律之外。當厄運悲訊來臨，豈能真的如如不動？豈能不哀痛逾常、肝腸寸斷？何況若是乍逢至親天人永隔？

宋朝朱長文《續書斷》說：「揚子雲以書為心畫，於魯公信矣。」（注十四）指的是顏真卿面對賢姪季明為國捐軀身首異處，含淚強忍痛苦寫下《祭姪文稿》，這當然是「心畫」，也被鮮于樞尊稱為「天下行書第二」（注十五），允為至論。觀其書蹟，能於書聖王羲之之後另闢蹊徑，獨樹一格，自非易事，古今佳評不斷（注十六），更於史冊流芳，《新唐書》載：「善正、草書，筆力遒婉，世寶傳之。」（注十七）後世蘇軾稱讚「一變古法」，他說：「魯公書雄秀獨出，一變古法，如杜子美詩，格力天縱，奄有漢魏晉宋以來風流，後之作者，殆難復措手。」（注十八）黃庭堅譽之「能備八

法」，也說：「自歐虞後，能備八法，獨徐會稽（徐浩）與顏太師（顏真卿）耳。」（注十九）元朝張宴從另一角度「心手兩忘」欣賞之，跋云：「起草又出於無心，是其心手兩忘，其妙見於此也。」

（注二十）蓋「撫念摧切」哀傷之極，無心他顧，因此才能「心手兩忘」（注二一）。在祭文書蹟中處處可見塗改再三的痕跡，足知顏真卿草擬祭文時，每每思及賢姪為國捐軀，竟然尸骸不全，只存頭顱，僅能「首觀」（注二二），其悲慟起伏的情感，時刻似針刺刀割，一字一句一血淚，使覽之者既讚嘆其純熟高妙的筆法，也經由閱讀祭文的內容始末，可以體認其悲切的情懷（注二三），清朝王頊齡跋文說得好：

惟是魯公忠義光日月，書法冠唐賢，片紙隻字足為傳世之寶，況祭姪文尤為忠憤所激發，至性所鬱結，豈止筆精墨妙可以振鐸千古者乎？（注二四）

除此之外，居然更引發清朝皇帝起「殷鑑之警」，這檔事真的是顏真卿當初所無法預測的。

乾隆〈顏真卿祭姪文藁記〉說：「茲乃得其祭姪季明文藁真蹟披閱一再，嘆其一家捨身盡節而為其君者如不知也。……撫卷三嘆，知忠烈之可以永存，而聲華之未必恒保，更思時有忠烈之臣，則其世必多喪亂之事是可畏之甚也。……然則弃此卷於禁中，須足以殷鑑之警，是不可不記。」（注二五）乾隆不僅肯定其忠烈精神永存後世，又引以為殷鑑，並且御製七律譏刺唐玄宗罔顧天下黎庶慘遭荼毒，鑿耕難安，卻仍自尋歡樂，題曰：

賊臣不救孤城陷，卵覆巢傾受酷殘。率彼國多忠烈士，知他民鮮鑿耕安。祈天永命奈何忽，制治保邦所以難。獨恨爾時作君者，深宮歌舞自尋歡。（注二六）

宋朝蘇軾名列「宋四家」，其人品、文章、

書法均詳載青史之中，典範垂後，明朝解縉跋蘇軾《書歸去來辭》說：「蘇文忠大節表著，文章妙天下，其書師顏魯公，規模淳厚，筋骨隱映，古意渾成，中藏至巧，如周鼎秦鐘使人可愛，固可以破愚起懦於千百載之下。」（注二七）於此，也讚譽蘇軾心儀魯公忠義為人，因而師法其書蹟。陳丁奇說：「趙子昂之書，雖技法純熟之書，但不如顏真卿三稿之風神，執筆之先，志向既純熟，感慨爆發，正以心手相應，率意表露。」（注二八）誇讚顏真卿三稿勝過趙子昂，也強調「感慨爆發」，不只是「習慣性之技巧作書」而已。

蘇軾《黃州寒食詩帖》筆法縱橫跌宕，為蘇軾諸帖中第一，榮為天下三大行書第三，內容為二首五言古詩，詩云：

自我來黃州，已過三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。

今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。臥聞海棠花，泥汗燕支雪。

閨中偷負去，夜半真有力。何殊病少年，病起頭已白。

春江欲入户，雨勢來不已。小屋如漁舟，濛濛水雲裏。

空庖煮寒菜，破竈燒濕葦。那知是寒食，但見烏銜紙。

君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭塗窮，死灰吹不起。

明朝詹景鳳《東圖玄覽編》卷一評說：「坡公紙書寒食詩二首，字大二寸許，英爽高邁，超入神妙。蓋以之內觀其心，心無其心；外觀其筆，筆無其筆，即坡亦不知其手之所以至，與生平所作大殊絕，縱以文皇、大令當之，亦斂衽。」（注二九）文中「內觀其心、外觀其筆」，雙管齊下。事實上，閱句可得，蘇軾謫居黃州，有「屋漏偏

逢連夜雨」之悲，事與願違，宦海浮沈，本已煩心擾性，生活又遭逢窘迫之境，內心惆悵鬱抑。令人刮目的是，蘇軾異於常人有其排遣之道，將此複雜情懷體現於文章與翰墨中，讓後世覽之者也能從書蹟感受其情感的變化。筆法參差多變，奇正相生；結字隨意，恣肆錯落；韻致痛快淋漓、一氣呵成，卻沒有人為安排——「有我、有心」的瑕疵。由於落筆之時，只是情感的具象化，點畫已經成為情感的代言細胞。

高雄市遲振銘老師擅長書法與篆刻，秉性耿直謙和，待人平易近人，從不批評他人，於高雄市文化中心至真堂三館舉辦「子曰 遲振銘八十書法展」，所有中堂、斗方、卷軸、陶版、杯盤等作品文字內容一概都選自《論語》，看似八股守舊，卻出乎預料之外，「德不孤，必有鄰。」普受大眾歡迎，一掃而光，可見遲振銘老師的書法、篆刻、乃至光風霽月的大師風範已備受肯

定。正當筆者拱手向其道賀，遲老師卻語重心長、感慨萬千，說道：「每次提筆書寫《論語》珠璣佳句時，內心都十分激動：『為何現代社會會變成這樣？』」諸君應見：道德淪喪，是非不分，社會亂象充斥，怎不教人唏噓呢？遲老師於義憤填膺時，化悲憤為力量，「有所為而為」，書寫一幅幅《論語》（圖一），藉以寄託其感慨，懷念孔夫子的箴言，也做一介書生無言的抗議。儘管古今悲情有所不同，但是書家藉著翰墨抒發抑鬱衷曲，其法一也。



圖一

(二) 喜情

顯然東晉王羲之《蘭亭集序》是典型的代表作，吾輩可由逸少生華妙筆的文字內容感受到王羲之當時雅士高人齊聚流觴曲水「一觴一詠、暢敘幽情」，何等高雅自在之情。文曰：

永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，修禊事也。群賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍，映帶左右。引以為流觴曲水，列坐其次；雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢；仰觀宇宙之大，俯察品類之盛；所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。

然而如果只是飲酒賦詩取樂，則不可能流傳千古，其實，王羲之猶能有所興懷，形諸文字，隨著「向之所欣，俛仰之間，已為陳跡」，興起「修

短隨化，終期於盡」人生苦短、世事無常的感慨，文曰：

夫人之相與，俯仰一世，或取諸懷抱，晤言一室之內；或因寄所託，放浪形骸之外。雖趣舍萬殊，靜躁不同；當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俛仰之間，已為陳跡，猶不能不以之興懷；況修短隨化，終期於盡。古人云：「死生亦大矣。」豈不痛哉！每覽昔人興感之由，若合一契；未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦猶今之視昔，悲夫！故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之覽者，亦將有感於斯文。

儘管如此，這種流觴雅集仍然屬於瀟灑自如的喜情，體現於黑白翰墨之間，即使有部分塗抹改寫

之跡，依舊是贏得「天下第一行書」的美譽。而今書家經常可聞三五書壇好友樽酒雅集開懷暢敘，而後鋪紙隨興揮灑，時有合意可觀之作。

如果翻閱書法著錄，也不難尋見，書家重視家庭倫常之樂，其中充滿人生自然珍貴之喜情。

明朝董其昌於自識《行楷書白居易諸傷冊》說：

「為孫廷（庭）生日，書以付之。」（注三十）對晚

輩表現出身為祖父長輩疼愛孫子和藹仁慈感人的一幕，好不溫馨。亦有疼愛門生弟子書寫作品贈

送且謙稱給予補壁、雅玩者，如：澹廬書會永遠

的大家長曹秋圃先生，於《曹秋圃先生紀念書法

集》可見有清楚寫出送給門生黃篤生（圖二）、

游清林、林文東、林政輝、謝健輝、何濟濤、林

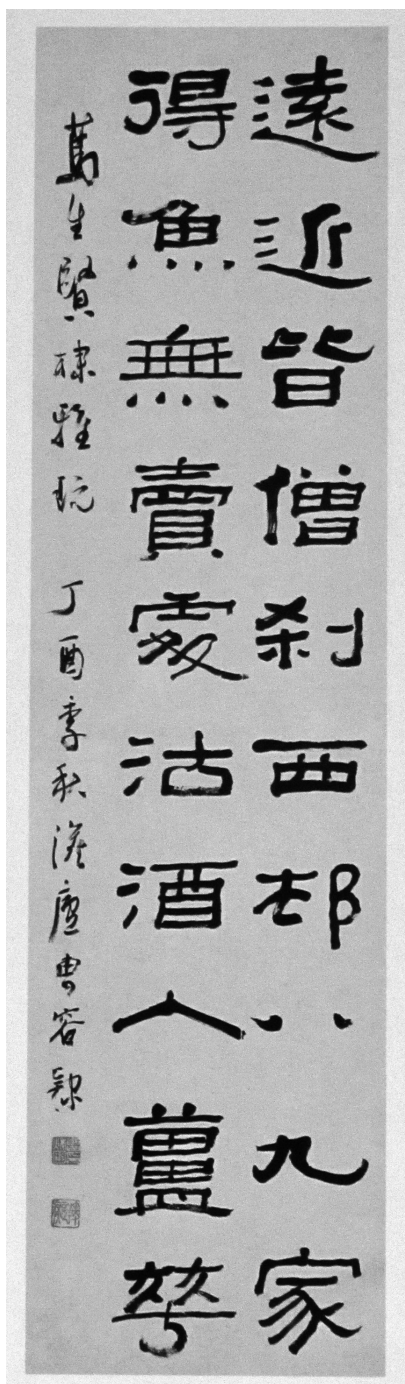
全隆等人，其他專輯也是所在多有，充分展現中

華傳統文化之中師生之間感性的一幕，使書法文

化增添凌駕金錢財貨之上珍貴可愛的色彩、意義

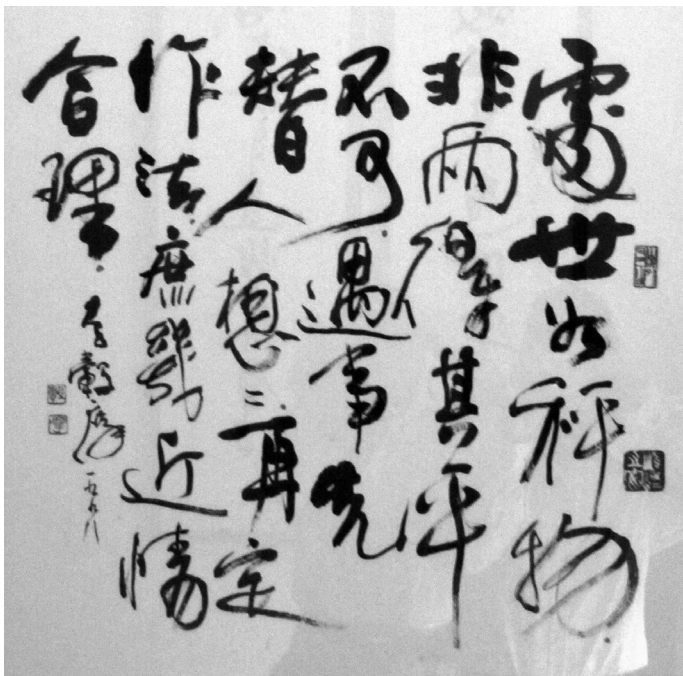
與價值。

（三）濃情



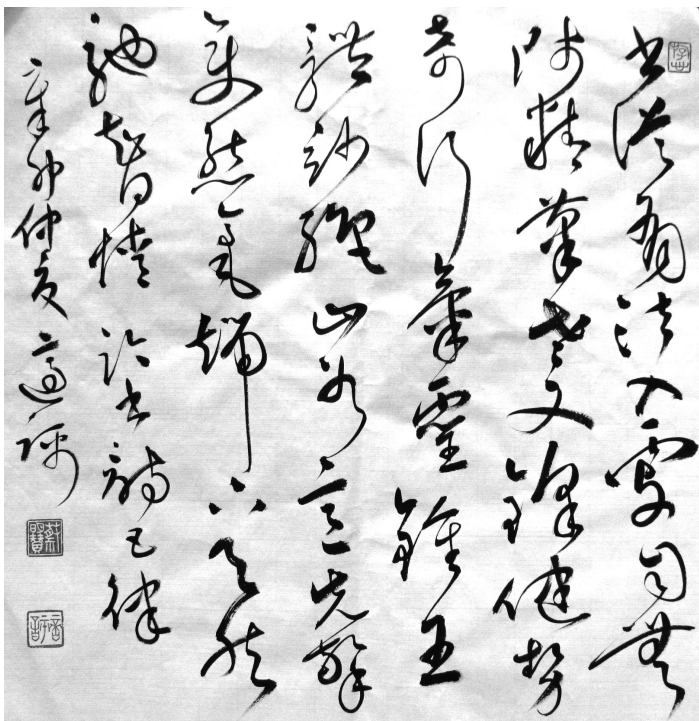
圖二

所謂「濃情」，意謂書家投注於作品的情感是直接、豐富的，可以瞬間有眼睛為之一亮的驚愕感，換言之，表現性強烈。遠如懷素「狂僧揮翰狂且逸」^(注三)，張旭「興來灑素壁，揮



圖三

筆如流星」^(注三)。乃至明朝張瑞圖「書法奇逸」^(注三)、傅山「草書宕逸渾脫」^(注三四)、王鐸「蒼鬱雄暢」^(注三五)的浪漫書風，近如傅狷夫、李穀摩^(圖三)、徐永進、蔡明讚^(圖四)、



圖四

陳宗琛、陳明德（圖五）、陳民芳……等人與其愛好者、門生，或者是何創時書法藝術基金會舉辦多屆的「傳統與實驗雙年展」。羅青於二零二一年一月十五日CC聯合副刊〈嚇死倉頡：回到造字之前——當代書法的新方向〉語重心長感慨地

事實上，今日書壇以青壯時期、比賽、展覽的作品為大宗，常教人為之眼花撩亂，畢竟這是書壇戰國現象，也是必然熱鬧的過程。恰似豆蔻年華的男女生，愛漂亮、耍帥，嚮往成長、表現自我，因此刻意打扮，即使與名模、貴婦、卡通



圖五

說：「近人時有以大字炫奇者，內容貧乏因襲，形式掙扎畸形，腕弱氣彊腫脹，破綻敗筆處處，是徒知皮毛模仿日本『墨象大字書』，可謂『字大抄書家』，足供好事家弄筆娛樂，圍觀者捧場熱鬧，有識者齒冷絕倒而已。」其言「恨鐵不成鋼」，足為針砭警惕，只要革除其中瑕疵，也應有可取之處。

仙子、布袋戲偶等雷同，濃妝豔抹、麻辣突兀，引起異樣眼光，也樂在其中，大膽追求個人「創意」，筆者認為這是沒有對錯的問題，所謂「人不輕狂枉少年」。君不見民國七十年左右，墨潮書會前衛風起雲湧，為台灣書壇開啟新頁，起初毀譽參半，如今已經獲得兩岸書法界的肯定，因為追求創意與特色是書壇普遍的目標，唯有凸顯個人的美學理念，才能創造個人的價值。

此類還包括臨摹與造作二種，前者是每個學習書法者必經的過程，從臨摹前人書蹟之中揣摩與學習筆法、結構與章法，因此不宜任意以東施效顰視之。反而矯揉造作，製造軀殼，則叫人同情。如此作品，缺乏發自內心的真性情，觀賞之餘，將不容易打動人心，引發共鳴，徒為一張普通的作品罷了。明朝宋曹說：「夫欲書先須凝神靜思，懷抱蕭散，陶性寫情，預想字形偃仰平直，然後書之。若迫於事，拘於時，屈於勢，雖鍾、

王不能佳也。」（注三六）其中言明書欲「陶性寫情」，不要「迫於事，拘於時，屈於勢」，否則就像唐朝孫過庭《書譜》所言：「意違勢屈，二乖也」，如何能揮灑出合意的傑作？

（四）淡情

「淡情」可概分為兩類，若不是芸芸眾生相，便是絕代佳人姿。我們可以用較廣義寬闊的胸襟說：絕大多數書家都屬於前者，而且從正面意義來看，他們也表現傳統溫柔敦厚、含蓄淡定的美感。不過，從另一角度來看，淡情更是書家「人書俱老」時書風的落腳處。明朝董其昌題《明丁雲鵬白描羅漢》說：

詩文書畫，少而工，老而淡，淡勝工，不工亦何能淡。東坡云：「筆勢崢嶸，文采絢爛，漸老漸熟，乃造平淡，實非平淡絢爛之極也。」觀此卷者，當以意求之。（注三七）

其後清朝梁嘯評論董其昌的書法，也將其歸入「晚歲歸于平淡」者，云：「董思翁《成道記》，晚年書。結構道緊而筆意多拙，亦間有飄處細案之一瘦筆書也。古人于書，大抵晚歲歸于平淡，而渾含收斂，多若不經意、不用力者，無復少年習氣矣。」（注三八）其實，如同蘇東坡所說：通常書家會「漸老漸熟，乃造平淡」，由絢爛歸於平淡，從年輕時重視視覺表相叱吒風雲、大開大闢、求新求變，或是追求筆法的精工巧妙，隨著年齡遞增、體力不濟、思想改變，會逐漸走向嚮往自然淡泊的韻味。

這種「淡情」的形成有可能是受到旁人的影響。筆者於《董其昌書學思想及其書法藝術研究》中剖析董其昌「平淡天真」風格的源頭：

董氏（董其昌）揭示張旭、懷素、董源、巨然等不論書畫「皆以平淡天真為旨」，於自識

《臨懷素帖書尾》云：「余謂張旭之有懷素，猶董源之有巨然。衣鉢相承，無復餘恨，皆以平淡天真為旨。」又云：「藏真書，余所見有《枯（苦）筍帖》、《食魚帖》、《天姥吟》、《東熱帖》，皆真跡，以澹古為宗。」評顏真卿直言「平淡天真」，云：「魯公行書在唐賢中獨脫去習氣，蓋歐、虞、褚、薛皆有門庭，平淡天真，顏行第一。」稱柳公權用筆「古淡」……米芾於《跋顏平原帖》文中，評論顏真卿「無平淡天成之趣」，云：「顏真卿學褚遂良，既成，自以挑踢（剔）名家，作用太多，無平淡天成之趣。」於《論草書》文中，亦云：「懷素少加平淡，稍到天成。」可知米芾追求「平淡天成」的書風，董其昌引用其言，云：「五代時僧惠崇與宋初僧巨然，皆工畫山水，巨然畫，米元章稱其『平淡天真』。」足見董其昌亦受米芾書法美學觀點的影響。（注三九）

然而書風之所以能平淡，多半仍舊是源自長期沉浸書學有成，始能調控情感、淡化情感，連帶淡化雕琢筆畫、結構、布白的習氣，而後一切信筆自然為之。

（五）忘情

唐朝竇蒙《述書賦》語例字格，首為「忘情」，文曰：「鵬鶚向風，自然騫翥。」（注四十）鵬鶚為陽剛化身，雖然臨風，一派瀟灑自然。書家從事創作達到化境時，往往已經「忘情」，書情交融一體。我們欣賞僧道書法，不愠不火，好似不食人間煙火，即是「忘情」。懷素「悲喜雙遣」，朱耷、弘一法師等出家人，亦修養到家，忘卻人間七情六欲，下筆何來罣礙。曹秋圃、朱玖瑩、張光賓等書法耆舊大師，年高德劭，書法成就卓絕，生命已和書法融為一體，淡薄世間名利，與世無爭，因此能達王僧虔《筆意贊》所云「心忘于筆，手忘于書，心手達情」，或是陶淵

明《飲酒詩》：「此中有真意，欲辨已忘言」的境界。當然，人人皆有忘情之時，不過筆走龍蛇與否，就不是一蹴可幾的。

另外，理論上一種字外功夫或許能幫助書家達到忘情境地，清朝姚孟起說：「讀書有暇，興來弄毫，以自寫其性情，斯能超乎象外，得其環中矣。」（注四一）如此也提供「超乎象外」的途徑——「先讀書，後隨興」。可是現代人士農工商生活忙碌，今非昔比，想要「忘情」、「超乎象外」，即使不一定要到白髮皤皤之年，卻得看看個人天資造化吧！

綜觀歷來古典文學中詩、詞、曲、小說等著名之作，均以悲情者居多，書法則是以勇於從事創作時的濃情、一般漫長學習修煉時的淡情較多，至於最高境界的淡情及忘情，則是因人而異，而且少人及之。筆者認為眼高手低是正常現

象，學習書法要靠漸修，在筆法上得有所領悟，在情感上能因勢利導，形於書翰，如此筆下書跡才會更精采動人。

七、結語

陳丁奇說得好：「只自內心閃出的生活情感或心境，託於文字表現出來，這正是真的表現自己，純粹的創作活動。」^(注四二)書法要臻於化境，首要離不開筆上基本功夫，當情感、靈感來時、有²，隨手提筆，得心應手，自然有理想作品。換言之，書法應是情感的表徵，使人在不知不覺自然「有諸中，必形諸外」。即使書法也和其他藝術相同，會與時俱變，有所謂的「現代書法」，也可以不必理睬傳統的書法理論想法框架的束縛，不必在乎書評家、旁人的批判，然而無法否定眾人公認上乘書法內在的原動力——創作當下情感的存在。諸位何不省思：為何有人會拉高嗓門強調並不是如常人所言：隨時揮毫都會有作

品產生？有時還會吐苦水：老是像作家一樣缺乏創作的靈感？難道這就是孫過庭所謂的「五合、五乖」在左右一切？

清朝劉熙載《書概》重視「理性情」，云：「筆性墨情，皆以其人之性情為本。是則理性情者，書之首務也。」^(注四三)近人書家王靜芝教授分享心得：「書法講求姿態，但姿態仍只是外表。藝術是要由外表的形象，表達它的內涵。像書法，它要流露豐富的情性，要注入作書者的精神，而具有靈魂，要含蘊韻味，要表現出境界。千萬不要求姿態只就姿態求，而忘了他是書法藝術，那就會誤入歧途，有人走火入魔，就是為此。」^(注四四)王教授強調書法：「要流露豐富的情性」，以情感為基礎，畢竟終究是有情感的書蹟，才比較可以撼人心弦，若是硬扯「為藝術而藝術」，惟可剎那之間奪目駭心，卻無法耐人尋味長期低回。

平心而論，這是個多元美學的時代，縱使紙上談兵反覆探析，仍要回歸現實世界，所以在這個多元美學價值觀的時代，不管是悲情、喜情、濃情、淡情、忘情都好，甚至濫情、偽情也無妨，只要不是固執己見，以鶴脛非鳧脛，「是其所是，非其所非」，筆下作品應該皆有可觀之處——但是前提是：初學、劣筆不能涵蓋在內。諸君要問：究竟針對書法，「情是何物？」與其消磨時間「鬥喙鼓」——辯論「真理」，還不如親自體驗，嘗試一下在不同情感隨筆濡毫的點滴滋味吧！

注釋

- 一、漢·揚雄，《法言·問神卷第五》，（北京：中華書局，一九八五）卷四，頁一四。
- 二、元·盛熙明，《法書考》卷之三〈筆法〉，《中國書畫全書（二）》，（上海：上海書畫出版社，一九九三），頁八一—二。
- 三、元·陳繹曾，〈翰林要訣〉，《歷代書法論

- 文選》（上海：上海書畫出版社，一九七九 / 二〇〇〇），頁四九〇。
- 四、明·項穆，〈書法雅言·神化〉，《歷代書法論文選》，頁五三一。
- 五、東晉·王羲之，〈題衛夫人筆陣圖后〉，《歷代書法論文選》，頁二六。
- 六、東漢·蔡邕，〈筆論〉，《歷代書法論文選》，頁六。
- 七、同上注。
- 八、唐·孫過庭，〈書譜〉，《歷代書法論文選》，頁一二六、一二七。
- 九、南宋·姜夔，〈續書譜·情性〉，《歷代書法論文選》，頁三九四。
- 十、唐·韓愈，〈送高閑上人序〉，《中國書畫全書（二）》，頁五二〇。
- 十一、宋·米芾，〈海岳書評〉，《書林藻鑑》卷第八（台北：台灣商務印書館，一九八二臺二版），頁一四一。

十二、唐·孫過庭，《書譜》，《歷代書法論文選》，頁一二八、一二九。

十三、南朝齊·王僧虔，《筆意贊》，《歷代書法論文選》，頁六二。

十四、宋·朱長文，《續書斷》，《歷代書法論文選》，頁三一四。

十五、元·鮮于樞記云：「唐太宗魯公顏真卿書祭姪季明文藁，天下行書第二，余家法書第一，至元春，得於東郵曹大本彥禮，甲申錢塘重裝。」國立故宮博物院編輯委員會：《唐顏真卿祭姪文稿》，《故宮法書》第五輯

（台北：國立故宮博物院，一九六四／二一〇〇四），頁八。

十六、按：雖然宋朝米芾《海岳題跋·跋顏平原帖》云：「顏真卿學褚遂良既成，亦以挑踢名家，作用太多，無平淡天成之趣。……大抵顏柳挑踢為後世醜怪惡札之祖。」然也可從另一角度來看，此乃蘇軾所言「一變古法

」，足以與王羲之抗衡，難怪一向以王羲之為標竿的米芾會看不慣、忍不住重炮抨擊。

《宋人題跋·上》，（台北：世界書局，一九九二年四版），頁三三七。

十七、宋·歐陽脩／宋祁撰，《新唐書》（縮印本）（卷一百五十三·列傳第七十八），（北京：中華書局，一九九七），頁一二四六。

十八、宋·蘇軾，《東坡題跋·書唐氏六家書後》，《宋人題跋·上》，頁一二八。

十九、宋·黃庭堅，《山谷題跋·題徐浩碑》，《宋人題跋·上》，頁二二二。

二十、國立故宮博物院編輯委員會，《唐顏真卿祭姪文稿》，《故宮法書》第五輯，頁六。

二一、清·王澐《虛舟題跋》云：「《祭季明稿》心肝抽裂，不自堪忍，故其書頓挫鬱屈，不可控勒。……情事不同，書法亦隨以異，應感之理也。」清·王澐，《虛舟題跋》，《中國書論輯要》，（南京，江蘇美術出版社，

- 二〇〇二），頁三六五。
- 二二、按：見於清朝徐乾學之題文。國立故宮博物院編輯委員會，《唐顏真卿祭姪文稿》，《故宮法書》第五輯，頁十一。
- 二三、一〇一年十二月二十二日上午，高雄市書壇耆宿遲振銘老師到高雄市文化中心至高館，參觀「澄心書會壬辰書展」，也向筆者說：每次向學生介紹《祭姪文稿》的血淚史事，都會忍不住流下眼淚。
- 二四、國立故宮博物院編輯委員會，《唐顏真卿祭姪文稿》，《故宮法書》第五輯，頁八、九。
- 二五、國立故宮博物院編輯委員會，《唐顏真卿祭姪文稿》，《故宮法書》第五輯，頁二、三。
- 二六、國立故宮博物院編輯委員會，《唐顏真卿祭姪文稿》，《故宮法書》第五輯，頁六、七。
- 二七、國立故宮博物院編輯委員會，《宋蘇軾墨蹟》，《故宮法書》第九輯下（台北：國立故宮博物院，一九七七／二〇〇三），頁五。
- 二八、陳丁奇，《書法教育概說》，（台北：蕙風堂，一九九八），頁一二八。
- 二九、徐邦達，《徐邦達集·二·古書畫過眼要錄·晉隋唐五代宋書法·壹》，（北京：紫禁城出版社，二〇〇五），頁三〇五。
- 三十、《秘殿珠林初編》（台北：國立故宮博物院，一九七一），頁五三。
- 三一、唐·竇冀，〈懷素上人草書歌〉，《中國書畫全書（二）·書苑菁華》（上海：上海書畫出版社，一九九三），頁五一四。
- 三二、唐·李頎，〈貽張旭〉，《中國書畫全書（二）·書苑菁華》，頁五一七。
- 三三、清·秦祖永，〈桐陰論畫〉，《書林藻鑑》卷第十二，頁三三五。

- 三四、馬宗霍，〈雲嶽樓筆談〉，《書林藻鑑》卷第十二，頁三四七。
- 三五、清·郭尚先，〈芳堅館題跋〉，《書林藻鑑》卷第十二，頁三四八。
- 三六、明·宋曹，〈書法約言〉，《歷代書法論文選》，頁五六六。
- 三七、明·董其昌撰：《容臺集·容臺別集》卷六〈畫旨〉（台北：國立中央圖書館，一九六八），頁二二七八。
- 三八、清·梁巘著：《承晉齋積聞錄》，《中國書畫全書十》（上海：上海書畫出版社，二〇〇〇），頁五二二。
- 三九、黃志煌，〈董其昌書學思想及其書法藝術研究〉（國立高雄師範大學博士論文，二〇〇九），頁二八三、二八四。
- 四十、唐·竇蒙，〈《述書賦》語例字格〉，《歷代書法論文選》，頁二六四。
- 四一、清·姚孟起，〈《字學臆參》〉，《中國書論輯要》，頁三六七。
- 四二、陳丁奇，〈《書法教育概說》〉，頁二六二。
- 四三、清·劉熙載，〈《藝概》卷五〈書概〉〉，頁一六九。
- 四四、王靜芝，〈《書法漫談》〉，（台北：台灣書店，二〇〇〇），頁一七二。

年華若夢，人生似錦——張光賓先生的世紀求索

文 趙宇脩

台北藝術大學助理教授

在二〇一〇年獲得國家文藝獎和行政院文化獎雙桂冠的張光賓先生（一九一五—），去年以九八高齡仍應邀辦了三個不同主軸的個展，分別在鳳甲美術館、大同大學志生紀念館和中華文化總會的展覽，而許多作品還都是近年的新作。在「麗山寓廬」展覽開幕時他謙沖的表示，一些人

對他的讚嘆，他不敢如是思惟，所以「雖然我的體力已經衰頹很大，但是我要把握這個時間，不做這一生就白費了。」為藝術家的勇猛精進下了最佳的註腳。（圖一）

他在九十八歲的畫作《谷口舊家》裡自題：



圖一：九十八歲重書自況聯「我行我法我求索，不野不文不逐流」。

「余習山水自一九四二於磐溪國立藝專開始，從

傅抱石、李可染、黃君璧諸先生，而得抱石師之指授較厚。一九四五年畢業後，雖因生計東奔西走，未嘗廢棄筆硯。一九四七從東北來臺，先在軍旅達二十載。轉入故宮博物院，與古書畫相親，又幾二十年，仍未曾一日稍懈，故於傳統書畫略得繁要。及至九十歲，復捨棄繁華，歸於樸厚，惟用焦渴筆墨點染，憑其所思，東塗西抹，且不置人物，意在營造佳景，任觀者能隨想悠遊其間。古人云：運墨而五色具，謂之得意，意在五色，則物象乖矣。夫畫物特忌形貌采章歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密。」自述晚近所創「焦墨排點皴法」追尋的意境、真樸「任自然」的創作態度及美學思惟，並引述唐代張彥遠（八一五—九〇七）《歷代名畫記》不執著五彩斑斕的觀念以自證，概要敘說了一輩子鏗而不捨對藝術的追求，吐露藝術家內心對書畫的「痴」，也是先生看重的「誠」，對藝事的「誠」，正是其藝術

成就的關鍵。

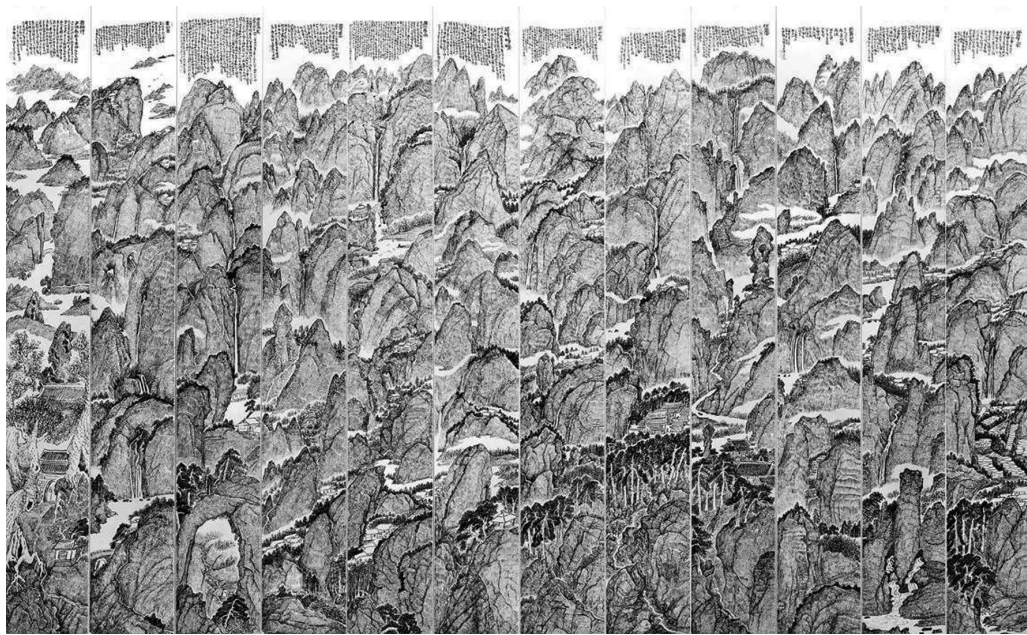
先生對藝事的「誠」，也與傅抱石（一九〇四—一九六五）的教誨有關。他曾憶述抱石先生在藝專第一堂課開講時說：「假使你們將來想在藝術上、在繪畫上要有所成就，千萬要有一個吃飯的本領！」這個當頭棒喝無疑對先生的藝術生涯產生決定性的影響，導致他從來不曾以書畫的買賣為立身的資糧，也因此能如九十自況聯所述「我行我法我求索，不野不文不逐流」，追尋自己戛戛的藝境。

用一輩子醞釀的畫境

山水畫本是「煙雲供養」，享高壽的畫者不在少數，但人很難違背自然規律，由壯而老，由老而耄，畫家的精品巨構通常出現在知天命到耳順之年，創作能量、品質未必能與高壽等量而觀。近代唯齊白石（一八六四—一九五七）

九十三歲（書畫自題九十七歲）、黃賓虹（一八六五—一九五五）九十歲時尚能維持較好的創作力。而張光賓先生九十四、五歲時仍不乏八尺或丈二高，總寬十數公尺，筆線繁複氣勢懾人的山水聯屏大作，而其產出空間是一個放了畫桌後僅容旋身的地方！先生今年九十八歲，所作的幾件冊頁，創造力更勝往昔！很難理解其創作力與年歲為座標的曲線何以能持續並臻。（圖二）

先生今年所作的大開本冊頁《蜀道難難於上青天》（六五、七×一〇三二公分），應該是垂一世紀，以其一生蘊釀的藝境。也是九十一歲創造「焦墨排點皴法」的峰頂與完成。此作含藏先生一切傳統繪畫的學養；從草篆隸楷，無所修飾，行所當行，止所當止轉化的筆線情性；題材呼應了潛藏於生命底層在四川達縣「開門見山」的兒時記憶，所有屬於先生持續累積的創作母題



圖二：九十四歲作焦墨十二條軸，高 360 公分，寬 564 公分。

與表現手法（包括畫裡獨特的草書長題），都從「有學有得」之境入於「無學無得」之境。「拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表」，宋代黃休復《益州名畫錄》逸格之說，應於此作，似無不妥。有的畫家一輩子畫了許多題材的畫，也有一類的畫家一輩子都在嘗試和鑽研相同題材和提煉表現手法，因此作品的個別差異小，共性多，整體看起來就像一張畫。黃賓虹、余承堯都是屬於這類一輩子畫一張畫的畫家，在同質的命題裡展現積累的生命厚度和不同的歲月情致。

相較於近年所作的「排點皴」，這件作品有更為隨性多元的結構，有時瓔珞連牽，有時空洞渴澀，有時飛白如煙，有時膠濃似漆，有時邈邈透明。或許是他從畫史、畫論裡幻生的想像力，或許是對石濤（一六四二—一七〇七）論述苔點的跨時代回應。作於九十三歲的《千巖萬壑》

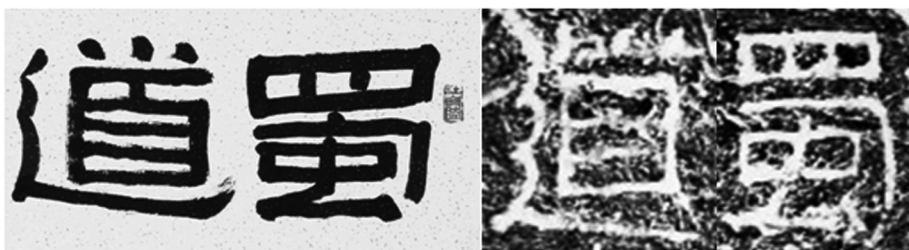
卷，就曾援引石濤論樹葉苔色的一段名論，並寫下張光賓先生自己的創作感想：「點之奧蘊難盡言之，點是線之延伸，也為線之精靈，一點乃萬物之源，筆隨轉點線縈繞，畫境變幻無可端的，神妙難測。」可見近五年間他仍在探索和開展使用毛筆焦墨渴筆點簇的方法和可能性。

此外《蜀道難難於上青天》也用了較多的飛白乾擦和走筆閒閒的焦墨，結景造境變化多端，塑造形象不失渾樸。全境從幾股山間煙嵐引領，逐漸入於重山峻嶺間，山路時而蜿蜒，時而折曲，攀山越嶺，瀑流有聲，澗谷叢林鬱密之上，怪石奇岩兀立之間，蒸騰的雲霧盤環勾鎖。民居茅廬跌疊隱於喬木林裡，殿宇峙於山巔藉鎖橋互通。畫至後段，主峰聳立，棧道徐行，一個大折彎後，鳥道天梯直趨峰頂，通於空際，危危山徑邊，白雲屯屯自起。而後人煙愈稀，其後群山如十六羅漢或聚或散，迴川相揖相倚，末尾並

以草書錄誌李白《蜀道難》全篇於石壁上。而全畫的引首「蜀道難難於上青天」也有趣的將橫排的「蜀道難」三字擺放在高於直排的「青天」之上，再於空白處嵌入題識時間美術節和名款。畫題是先生自然稚樸的隸體韻致，看似尋常，也有法度淵源，以「蜀道」二字形貌來看，似從東漢《何君閣道銘》的氣息逸出。（圖三、四）

核心美學思惟「任自然」

清人楊沂孫（一八一二—一八八一）曾經論述歷代書



圖三：「蜀道」二字筆意似源出《何君閣道銘》。



圖四：《何君閣道銘》。

法家中只有極少數能達到「有一種平平無奇，絕無可動人，而自詡能書者萬不能及，益精奇之至而出之於平淡」的境界。而這幾乎是書法做為一種藝術形式能夠反映精神境界的高標。張光賓先生在《書法藝術》一書中對楊沂孫的篆書《在昔篇》（圖五）有很高的評價：「雍容和暢，清淳雅正，是初學篆書的楷則」。而《在昔篇》或許可以視為楊沂孫對自身書論的篆體實踐。我們觀察張光賓先生的書法生涯，似乎在穿越《在昔篇》後，以數十載鏗而不捨的實踐力透過一件件作品闡釋了這種看似「平平無奇」，實則「精奇之至」的境界，尤其在篆隸上表現得更為明顯。張光賓先生晚近的焦墨山水也是有一種「益精奇之至而出之於平淡」的境界。有趣的是，所謂張光賓先生的「畫」，某個角度來看也還是「書」的特化。

這種「平平無奇」的美感有時不免讓人困惑



圖五：清代楊沂孫《在昔篇》。

，作品的優絀如何領納？尤其在當代各式搜異獵奇的視覺轟炸下，書畫藝術隱微的美感差異和承載的「澄懷觀道」企求，似乎變得更為玄遠。書畫家在形式上標舉特定的美感追求，如妍美、工巧、樸拙、倨傲、磅礴、奇肆、苦澀……等都相對容易理解，但也容易被特定的格趣所侷限。而品讀先生的書畫，會覺得很難用特定的美感詞彙去歸類。原因是一方面最能與「澄懷觀道」相應的形式或許正是「平平無奇」；一方面先生的核心美學思惟「任自然」（常用印）是不易被侷限的概念。「越名教而任自然」是魏晉竹林七賢嵇康（二二四—二六三）所提出人格的理想指標，張光賓先生受此時代精神上自由、解放的感召，藝術形式在在反應了「任自然」的理想。「任」則隨順，隨順法性、隨順眾緣；「自然」則不捏怪、不雕飾、不勉強、不拘束、不流俗、不矯揉造作、不尚妍討巧、不張揚炫技，是赤子之心、天真爛漫。《歷代名畫記》也將「自然」評為最高的審

美指標，說「夫失于自然而後神，失於神而後妙，失於妙而後精。精之為病也，而成謹細，自然者為上品之上。」追求「拙」，「拙」的概念會成為侷限，追求「巧」，「巧」的概念會成為侷限。先生秉持的「我行我法我求索，不野不文不逐流」，無疑是「順任自性」梗要的創作文本，而「盡其在我任自然，歸於平淡守心齋」既是創作觀，也是立身處世之道。我們如果從先生的書法與繪畫裡感應到「任自然」精神的遍在（圖六），也就能契入先生欲分享的生命光華，在點畫「書寫」間領受書畫家的生命情懷與藝術境界。

以「書寫」貫串的日課

早年物資缺乏，未屈而立，張光賓先生就曾向老師傅抱石（一九〇四—一九六五）借得《歷代名畫記》、《石濤上人年譜》（圖七）、《摹印學》在油燈下以工整小楷抄書數萬言的經驗。這種經由「鈔書」來進行閱讀的習慣往往是歷代



圖六：八十六歲書「任自然」。



圖七：就讀重慶國立藝專時工楷手鈔《石澗上人年譜》及《歷代名畫記》。

文人練就腹笥經綸的妙方，乘便也可提昇書法功夫，現今也還有蘇軾（一〇三七—一一〇一）貶謫黃州時以抄《漢書》為日課的記載。透過抄寫古籍進行學習、記憶、醞釀的一種修煉，不僅與先生的書畫史論研究有關，也成為他日後書法與山水畫創作的重要資源和形式元素。

賈申閱讀、書法、繪畫三種日課的繩線則是「書寫」，書法

的書寫特質自不待言，以草書抄讀的文史典籍、書論、畫論也是書寫與閱讀的結合。繪畫在自創的焦墨點寫語彙後，因為使用與寫字同樣的濃墨，山水畫五個步驟鉤、皴、擦、染、點在先生手中僅剩下鉤與點，便幾乎與書法的書寫性不可分了。這個早歲養成鈔讀、書法、繪畫的日課，已經變成習慣，甚至一日廢馳，就覺不暢快。尤其退休（七十三歲）以後，除了疲累伏案小憩，鎮日都處在「書寫」的創作狀態。

此外，濃墨畫到乾時的焦墨趣味和書法的飛白也都有近似的「實中求虛」妙用，而捨棄「用水」也就等於捨棄淡墨、潑墨、破墨、積墨、宿墨乃至著色傳染等繁複的塗佈修飾手法，加上先生即便畫到筆中含水量極少的乾渴焦濃狀態，仍然堅持下筆的筆法筆意，不曾將筆毫倒臥，都使他的繪畫散發具書法意味的書寫感。

畫完如有空白可供題記，積累的文史抄讀經驗便透過大篇幅的草書，作繪畫形式的共構和完足。這種從書法衍生的書寫感，讓繪畫程序也回歸到單純的書寫，抽離了再現物象的現實感，於天地之外，筆墨之間，別構一種靈奇。程序的單純讓書法與繪畫都成為一種動態的、專注不散的「所緣」。因此，先生體悟的人生心法「靜下來，放輕鬆」，據言是完全可以隨時隨地進行，無需分座上、座間修持的不同，或許也與持續的書寫鍛鍊有關。

作品淺讀

草書

張光賓先生的草書表現可謂是于右任先生（一八七九—一九六四）之後的重要指標，在草書研究、推廣、教育上也有廣達的成就，特別是在楷隸書體如何轉化為草體上，發現了關鍵的

「抑左揚右存膚廓」結字原理。「抑左揚右」出自漢代崔瑗（七七—一四二）《草書勢》，原文裡的「抑左揚右，望之若欹」以往僅被理解為草書字形體勢的特徵。先生則發現絕大多數的草書都是透過省略楷隸字形左下方的筆畫，保留右側的輪廓外形所形成。這個言前人所未言的獨特發現，對草書的認識與學習有很大助益。

（圖八）

草書無疑是所有書體裡最難學的一種，原因正是草書距離我們通用字形的辨識差異最大，但卻又是所有書體裡最能發揮藝術美感的一種，能狀風



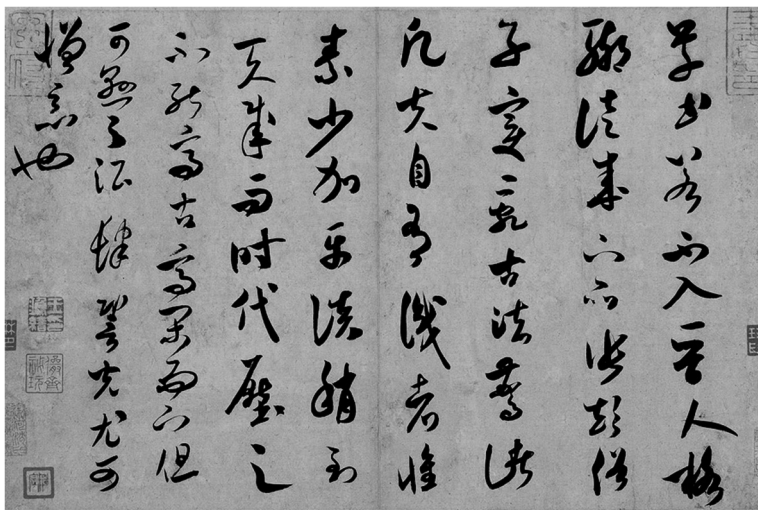
圖八：隸書轉化為草書的原理「抑左揚右存膚廓」。

雨馳驟之勢，能寄喜怒情性之思，對書法藝術是不可或缺的一環。近代提倡草書貢獻最大者莫如于右任先生（一八七九—一九六四），他與劉延濤先生（一九〇八—一九九八）所推廣的《標準草書》，選編歷代書家草字為《千字文》外，更編輯詳盡凡例，依草書之組織區隔為部首，歸類為「字符」，整理排比，表列條貫，悟一通百，功不唐捐。古代提倡草書者，則創造韻書體例，集中通行草字，編成五字一句，便於記憶，津逮後學。從宋代即流傳的《草訣百韻歌》有多種版本，少則七百六十字，目前流通較廣的明代韓道亨的寫本則有一千零六十字，惜筆法未精。不論《標準草書》或《草訣百韻歌》都需透過許多部首細節的強記，而不是從隸草轉換的原理去闡明，再者對初學者而言，篇幅仍屬浩繁，不易掌握。張光賓先生創編的《草書訣》，七字一句，共二十六句，一百八十二字，從草書結字原理出發，是至為簡要的草書口訣。（圖九）

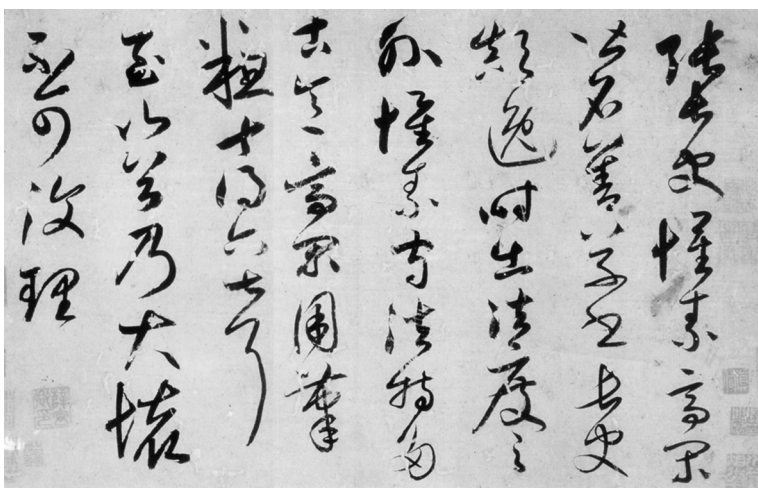
抑左揚右存膚廓
 擷上取下遺胸腹
 捨去兩邊留中間
 圓不副規方不矩
 折旋啄側對角取
 門形諸部寫右肩
 蓋偶爾上通天
 竹艸難分並止頭
 爪立居上若滴溜
 並列數符如聯翩
 尸戶厂广猶不然
 人入宀可臥全
 爻彗卉艸世同眷
 約畫為點點連畫
 大共雙腳似二聯
 參業隸定下從木
 草法由是莫分辨
 寸勺日月向內斂
 邑卩垂藤凝筆端
 匸匚之及乙西南
 言汁阜皇固西邊
 戈哉還豎隨文變
 舟月偶然相互見
 橫直勾勒自牽連
 穿插省借流水般
 多臨多寫法高賢

圖九：張光賓先生創編的《草書訣》「抑左揚右存膚廓，擷上取下遺胸腹，捨去兩邊留中間，圓不副規方不矩……。」

先生的草書於《十七帖》、《書譜》、《自敘帖》等錘鍊過嚴實功夫，理念上主要承米芾（一〇五一—一一〇七）（圖十）、鮮于樞（一二五七—一三〇二）（圖十一）兩篇草書書論為取捨之法乳。米芾談到「草書若不入晉人格轍，徒成下品。張顛俗子，變亂古法，驚諸凡夫，自有識者。懷素少加平淡，稍到天成，而時代壓之，不能高古。高閑而下，但可懸之酒肆。」鮮于樞則說：「長史顛逸，時出法度之外。懷素守法，特多古意。高閑用筆粗，十得六七耳。」宋元兩代書家似乎對唐人近乎特技式的書寫表演都頗有微詞，三位狂草書家相對被肯定的只有懷素（七三七—七九九）。張光賓先生在《書法藝術》一書也提到《自敘帖》對後代的影響極大，功過難定，言人而殊，但對藝術創作，抒發性靈，有一定的貢獻。不過「好奇貪名，毫無基礎，一味狂怪之徒，也造成無可挽救的損傷。」而他寫懷素《自敘帖》百餘通，咸以己意行筆，承載義之



圖十：宋代米芾草書論述。



圖十一：元代鮮于樞草書論述。

底蘊，非關臨摹。稍早的草書作品採合《書譜》的今草筋肉和《自敘帖》的狂草骨血，晚近則愈發的質簡。線質是內蘊勁拔的綿韌，結體則傾

物。他看重鮮于樞筆下的務實，更認為「在草書方面的表現應較趙子昂（一二五四—一三二二）為優」（《書法藝術》），足見他對鮮于樞草書

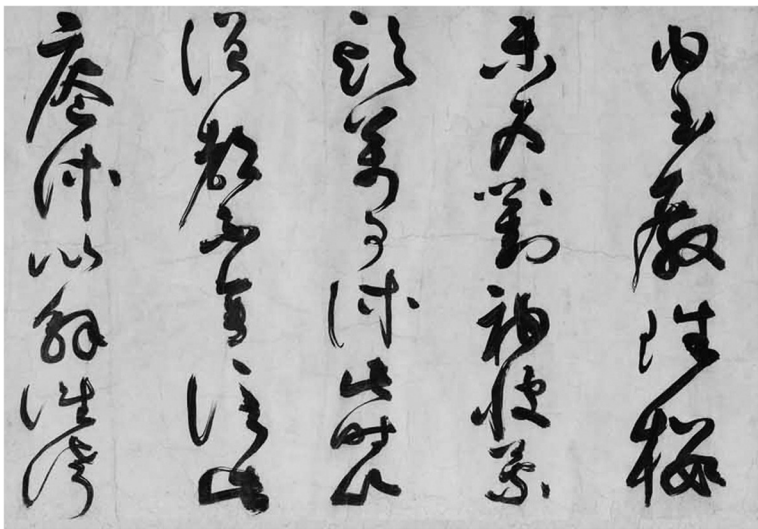
向自性的流露，不取晉人的文秀，也不落唐草的狂野，自成一格。

張光賓先生是研究元代書畫史的專家，也被故宮的同事暱稱為此斷代的「活字典」，元代書家對他草書的影響也是明顯的。其中鮮于樞是他覺得在唐代孫過庭（六四八—七〇三）《書譜》之後至明清之際，除了「頗多自詡」的米芾之外，唯一「略能振起」羲之宗風的人

的看重。他還不只一次以鮮于樞《支離叟詩並序》發想，畫過《支離叟圖》，其中八十八歲的《支離叟圖》是捐贈母校中國美術學院的兩件代表性作品之一（另一件是隸書《白湛淵西湖賦》三十二屏）。

另外元代僧人溥光的草書《石頭和尚草庵歌》（圖十二）裡中鋒渾圓沉旋的筆意，對張光賓先生的草書也有一定影響。這篇唐代石頭希遷禪師以結茅蓬隱喻內證自性的詩偈特別受到先生的喜愛，也多次為之意造畫境，並以草書錄誌全文。從他對書家的論述與評價，可以看到「晉人格轍」在其心中所扮演的份量。創作上既維繫了「晉人格轍」的內核，結體上就不可能走向顛張醉素一路奇崛傲逸的造形風格，或如黃庭堅（一〇四五—一一〇五）刻意打破尋常結體，筆情結字縱橫縈繞，以樹立迥異的視覺形式。為此先生自嘲「怎麼放，也放不開；怎麼規矩，也規矩不

來」，其實正是先生「不野不文」沖和自然的稟性使然。這種近似不偏離「道」、不偏離「自然」的美學思維，背後有一份人應效法自然的看



圖十二：元代溥光草書《石頭和尚草庵歌》局部。

重，不可能為了視覺形式的眩目或妍媚「驚諸凡夫」，而遠離相應於藝術形式的「道」或「自然」。因此其書作裡看不到一味求力而鄙野橫生之感，其草書在遒勁之外總有一份溫暖、一種謙沖！也是他獨有的書格。

先生的草書代表作有七十九歲及八十八歲《懷素自敘》聯屏、《十七帖》六屏、九十二歲《醉翁亭記》八屏、《煙波即事》十屏、《三峽歌》八屏、《進學解》十四屏、《述張長史筆法十二意》十八屏、《歸去來辭並序》十屏、九十三歲《唐詩三百首》三百餘件等，其中《醉翁亭記》，在濃墨與飛白的使轉間，產生許多空間變幻的奇趣。另外，以草書抄錄的《唐詩三百首》、《宋詞三百首》、《東坡樂府》、《陶淵明集》、《歷代書論》、《菜根譚》、《道德經》等書函，匯集了他精妙的草書中楷。可為草書學習的楷則。《趙孟頫吳興三賦》長卷則是草書小楷的異珍。

(圖十三、十四)

篆書、隸書、楷書

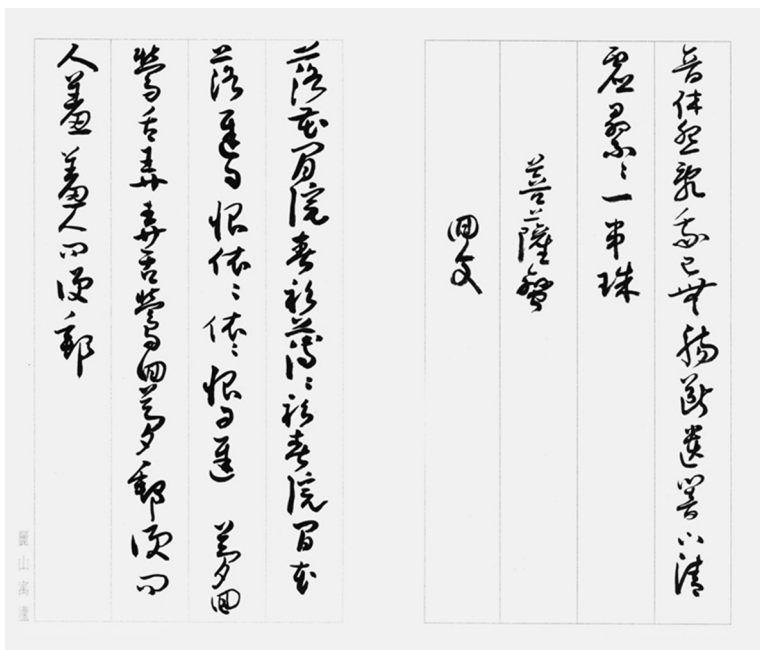
先生的篆書受

《在昔篇》啟發，

圓潤渾樸，淳和自然，樹立了很高的格趣。甚至可以说讓臺灣的篆書真正脫離了技術性成就的格調，而達到人格與書格散發共振的大書家水平。其篆書有兩個清新的特質：一是具備古樸淳厚淵雅氣質，但沒有篆書雕



圖十三：九十四歲草書手鈔《東坡樂府》書函。



圖十四：九十四歲草書手鈔《東坡樂府》書函內頁。

琢的嚴肅感。二是含藏方圓縱橫形式的美感，但沒有篆書排比的裝飾性。如果以先生六十五歲所書《朱柏廬治家格言》的「而」字與清代書家作



張光賓
《朱柏廬治家格言》
「而」字

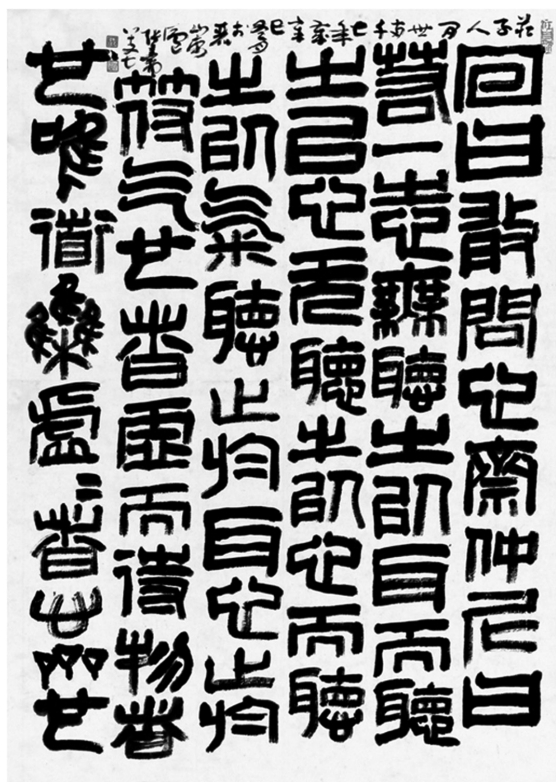


吳大澂 1835~1903 王福庵 1880~1960 吳昌碩 1844~1927 鄧石如 1743~1805 徐三庚 1826~1890 楊沂孫 1813~1881 吳讓之 1799~1870 趙之謙 1829~1884

圖十五：六十四歲篆書《朱柏廬治家格言》的「而」字與清代書家「而」字對照。

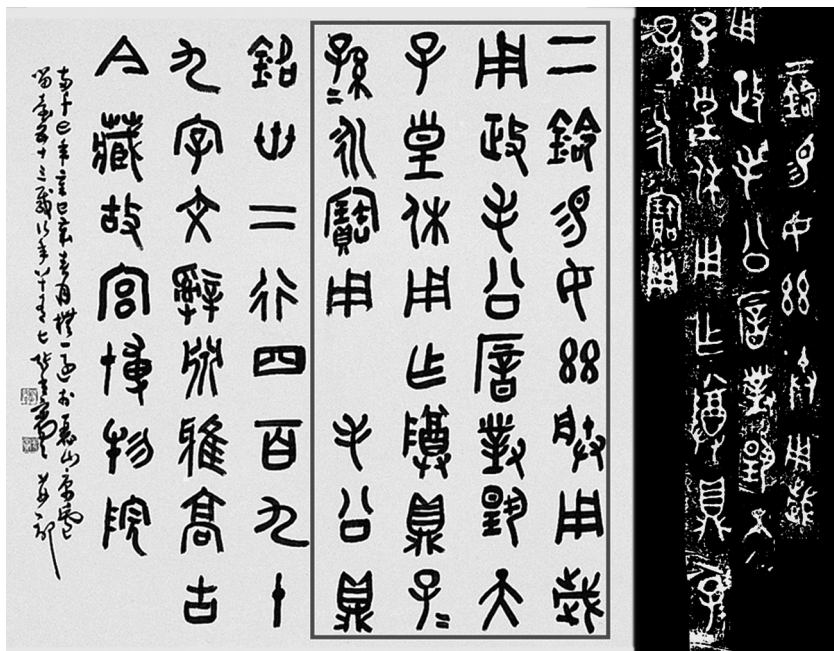
歲所書《莊子人間世摘句》(圖十六)則吸納《秦詔版》、《秦陶量》，表現為縱有行，橫無格，大小不一，隨意錯落，天真稚拙，樸茂自然的美

一對照，可以清楚的看見這兩項特質(圖十五)。此三十三年前的舊作，鋒穎禿拙，收放之間，似不經意，任其自然，而內聚精微，顯示其眼界手筆都早已契入極高境界。先生八十七



圖十六：張光賓八十七歲篆書《莊子人間世摘句》。

感，款識橫題居頂，彷彿山水題記。同年所書《毛公鼎》（圖十七），更將清代的金石氣收斂淨盡，筆線分外婉暢敦厚，應該是孫過庭「篆尚婉而通」書論最貼切的「變相」，未知並世有無頡頏者？至如九十歲寫的《漢新莽嘉量銘》、九十五歲寫的《散氏盤》，其創造性都賦予古法帖新的生命，和滿溢著返樸歸真的童趣。

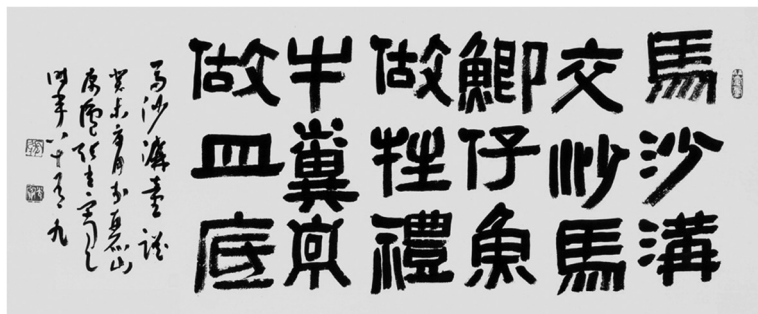


圖十七：張光賓書《毛公鼎》與原銘文對照。

隸書方面，先生早年曾臨撫《曹全》、《禮器》、《史晨》、《張遷》等名碑，爾後對《鮮于璜碑》著力最深，氣息相通的《肥致碑》、《好大王碑》也曾致力（圖十八）。《鮮于璜碑》結字稚拙，鋒芒含蓄，筆重氣厚，古樸雄健的風格，對先生的隸法有較多影響。近之所作，素直、平淡、鬆放，直任自然，有一種「人書俱老」無入而不自得的天真，特別受到藝術家及大眾的喜愛。其隸書有三個獨造的特質：一是參合篆法意趣，使結體多古意。二是筆法鬆放沉著，使觀看直趨本心。三是掩抑蠶頭雁尾，去雕飾而見渾樸。先生八十九歲寫的白斑《西湖賦》三十二屏、《吳興賦》十四屏，結體精嚴，行筆淳厚，允稱偉構。同年亦作有《馬沙溝童謠》（圖十九），下筆彷彿就是個九旬頑童，以童心，操拙筆，寫童謠，童趣盎然，十分合拍。九十一歲所寫《嵇叔夜養生論》十二屏，詮釋攝持身心的法要，體氣和平，稟之自然，泊然無所愛憎，筆鋒如有上



圖十八：《好大王碑》及《鮮于璜碑》。



圖十九：八十九歲隸書《馬沙溝童謠》。

壽之相、古佛之容。同歲所寫的《何君閣道銘》不板結，不粗野，饒富天趣，雖敗筆成塚，也未必能窺其藩籬。以先生「賞盡、唱殘」聯與在台

以隸書造詣備受讚譽的丁念先書聯並置，可以看到張光賓先生獨特的美學內核「任自然」。(圖二十)

先生的楷書未從尋常的唐楷入手，唐楷尚法，結構謹嚴，往往分毫不容移異，規範的框架難免影響書寫的創造性。姜夔（約一一五五—



圖二十：張光賓「賞盡、唱殘」聯及丁念先「既富、人吉」聯。

一二二一）就認為唐人以書判取士，士大夫的書法有科舉的習氣，應規入矩，不再有魏晉鍾繇、王羲之的飄逸。更早的蘇軾（一〇三七—一一〇一）也說過：「鍾王之跡，蕭散簡遠，妙在筆畫之外，至唐顏柳始集古今筆法而盡發之，極書之變，天下翕然以為宗師，而鍾王之法益微。」但鍾繇（一五一—二三〇）的真跡已杳，追尋其道者雖歷代有之，唯近代弘一法師（一八八〇—一九四二）若干信札及《白馬湖放生記》能得神髓，或超勝之。張光賓先生的楷書既未入唐楷規矩，也不涉鍾王風流，而是取法東晉幾種古拙天真，隸楷過渡之間的書體，如《爨寶子》、《王興之墓誌》、《王閏之墓誌》等，與其篆隸趨向相似，也是不自藻飾，無意於可人的率真自然。這正是「平平無奇」難到之處，觀者不自覺的被那種內在的情性、品格、風神所吸引和感召。

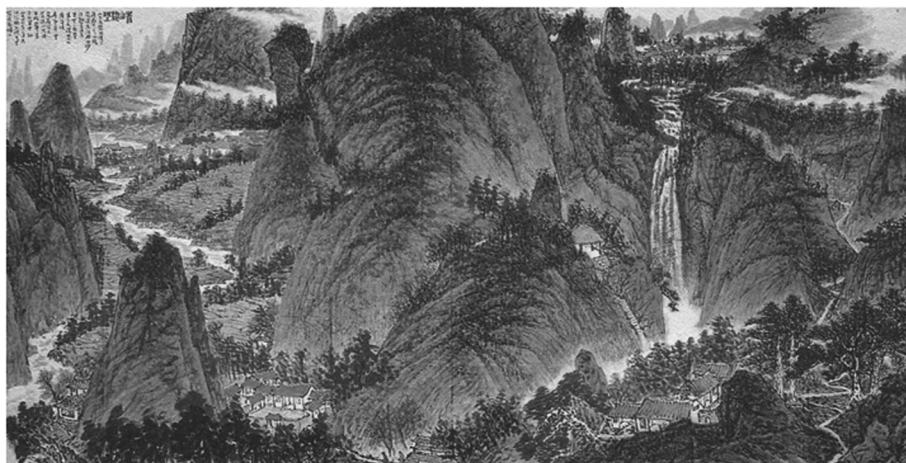
繪畫

先生現存最早的畫作是三十二歲的《江湖同遊地分手自依依》，受李可染早期取石濤樹法結構，運八大山人（約一六二六—一七〇五）鬆靈筆線的風格影響，有清雅的意趣。爾後的早期創作受業師傅抱石「抱石皴」影響獨多，時間也長。它的幾位老師，黃君璧（一八九八—一九九一）的畫作筆精墨妙，氣息總是風日晴和，雲舒瀑真，如入實境；早期的李可染（一九〇七—一九八九）筆墨鬆靈清妙如詩，情景透明得像朝霧，瞬息欲散；傅抱石的佳作則「往往醉後」俯拾而得，山岩、樹木、瀑布、點景，混然一氣，莫可分辨，亂筆之間直奪山川真氣，但也有些土石欲奔之感。先生入故宮後（五十五歲）轉為似牛毛般的書寫，名為「亂畫有理」，似亂非亂，亂中有理，不乏精密之作，傅抱石的「亂筆」仍偶現筆端。作於六十三歲的《萬水千山》、六十五歲的《武陵先春》、八十歲的《秋興八首詩意》淺絳八尺八屏是代表作。

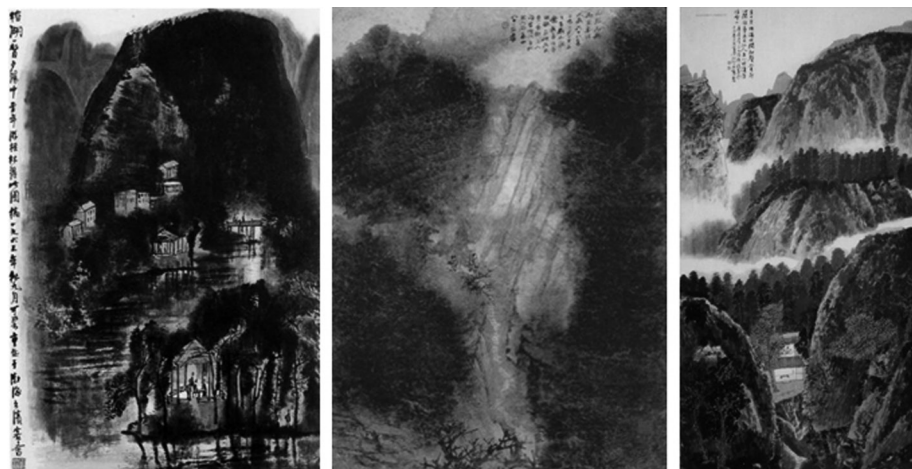
八十三歲創作的「焦墨散點皴」焦墨乾筆、點寫方向不定的表現形式，或許還有前人程邃（一六〇五—一六九一）、黃賓虹提出過近似語法。焦墨渴筆不容易，「能水墨淋漓，而後能焦墨渴筆」，黃賓虹認為「人見墨汁掩漬，輒呼氣韻」，但能看懂筆意所傳達氣韻的人其實很少。明末追隨程邃的人，都不免枯槁之弊，作焦墨渴筆欲得潤含春雨、乾裂秋風的境界，都不可得。張光賓先生的焦墨渴筆則無枯槁之弊，厚重的筆法態度、繁複的畫面經營及開展的巨大尺幅等都較程邃、黃賓虹等人寬廣，其「怒猊抉石，渴驥奔泉」的筆法，視覺上有點像在石上以鈍杵反覆鑿刻的效果。從「焦墨散點皴」開始，不染、不疊、不彩，追求極簡，或許與他最常援引題跋的明末清初畫家程正揆（一六〇四—一六七六）有關。「畫貴減，不貴繁，乃論筆墨，非論境界也」、「畫不難為繁，難於用減，減之力更大於繁。非以境減，減以筆」正是程氏的繪畫要論。

這個重筆、不重墨、不重彩，以極簡畫法馭極繁造景的決定，相較黃賓虹、傅抱石、李可染、張大千（一八九九—一九八三）、江兆申（一九二五—一九九六）等，受石濤的影響，以重視墨法扭轉明清用墨的貧乏，是一種反向思考，也為其後「焦墨排點皴」鋪奠了基石。其中八十八歲《荒江古渡》鉤線最少，用點最滿，有一種光影與物象晃動，時空迷離的趣味。八十九歲《永州八記》則是同期裡組作的代表。這個時期在八十三至八十八歲間也發展了一些壓克力重彩點金之作，尺幅細長，後來因為影響渴筆飛白的美感而放棄再作。（圖二一、二二）

先生九十一歲創「焦墨排點皴」賦予皴法新意象，打破了皴法「山石紋理，筆墨組合」的傳統旨趣。排列機械和鋸齒狀的皴點組合，別具異質化的山水意味。這種異質化美感也隱約帶出一種現代性：一種貌似山重水複的巨大「自然」構



圖二一：七十九歲作《青山綠壑》及八十八歲作《荒江古渡》近似的構圖裡，獨特的表現語彙逐漸成形。



圖二二：黃賓虹、傅抱石、李可染、張大千、江兆申都試圖拓展墨法的表現性，加重墨法在筆墨中的份量。

築裡，蹲踞著極端淘氣齊整的「不自然」排列。張光賓先生的「焦墨排點皴」發展已有八年，有多組聯屏巨構具代表性，此期的長卷、冊頁也甚為可觀，刊載於多種作品集，而《蜀道難難於上青天》則是「焦墨排點皴」在九十八歲最奧妙的轉變，表現在造形的靈感，也在點法的變化上。整體而言，先生的繪畫一貫「書寫」的意味很強，始終不曾從取景框中被動的以筆墨再現自然。古人所謂「主峰最宜高聳，客山須是奔趨。迴抱處僧舍可安，水陸邊人家可置。」諸般經營施設，皆是畫家筆補天地之所無，才能「肇自然之性，成造化之功」。先生的繪畫也是其主觀的天地，透過「遷想妙得」達致「物我合一」，將所見所思熔鑄為意境，再鋪陳出胸中山水。（圖二三）

就傳統繪畫的表現而言，先生九十一歲後的焦墨畫作具有以下的特點：

- 1、維繫了傳統山水畫在書寫表現上的高度。
- 2、開拓「皴法」語彙並帶出童趣。
- 3、將焦墨畫法推向繁茂的視野。



圖二三：九十三歲「焦墨排點皴」《山環水抱》（局部）。

- 4、對傳統裡「點」的運用提出新的構築方式。
- 5、引發一種近似繪畫粉本、木刻版畫的美感趣味。
- 6、能以草隸筆法建構一個超越北宋巨幀重巖的聯屏巨製。
- 7、繼元代吳鎮（一二八〇—一三五四）之後，能以老辣、純粹的草書在自己畫作上進行大篇幅題記的畫家。
- 8、好以精湛草書錄宏篇畫論補白，同質的「書寫」將書畫互補昇華為書畫不二的語境。

先生的人物作品產出相對較少，花卉尤其罕見，八十九歲的《墨梅圖》卷以草書功力圈點梅花，卻展現了盡情盡性的書寫豪情。人物畫受傅抱石的影響較多，惟先生衣紋筆法受草書功力所染，氣息較為簡重。其中《異松圖》裡的高士已脫離抱石先生的框架，另作於八十一歲的《王維

〈送別〉詩意》：「下馬飲君酒，問君何所之。君言不得意，歸臥南山陲。但去莫復聞，白雲無盡時」，久懸於廬牆上，畫中減筆人物，神思沖和，手掌碩大，衣紋解脫，直似攬鏡自得。

結語

張光賓先生的「麗山寓廬」，除了《王維〈送別〉詩意》，還掛著自書寒玉堂聯文摘句「陋室惟宜君子居」。他像是書畫界的陳樹菊，近年點滴從書畫獲得的潤資，從未用以改善所處的「陋室」，擘餅而不留餅，主要都用來贊助傳統書畫藝術的發揚、研究與教育上。迄今為止捐贈有：累計捐助國立臺北藝術大學獎助學金達新台幣一千萬元，用以獎勵書畫創作、贈與三百餘軸《草書唐詩三百首》給關渡美術館展覽、研究典藏。捐贈台北故宮博物院新台幣一千萬元，鼓勵學術研究，麗山寓廬房產亦一併交付故宮。先後捐助中國書法藝術基金會共新台幣五百萬元，獎

勵書法學習與研究。此外，在臺灣的書法學會如中國書法學會、中華書道學會、澹廬書會等，都曾獲其捐款贊助或書翰義賣，他以無分別的心推廣書法，甚至自費完成所有捐贈翰墨的裱裝。除推動書畫藝術外，因感念慈濟對推動社會人文關懷及淨化人心之努力，草書百餘幅《靜思小語》，自行付裱，贈與慈濟，做為推展活動或籌募基金之用。又曾兩度為臺南「鹽分地帶文化館」籌建及推動，舉辦個人書畫義賣展。甚至在故鄉四川籌建一所小學。（圖二四）

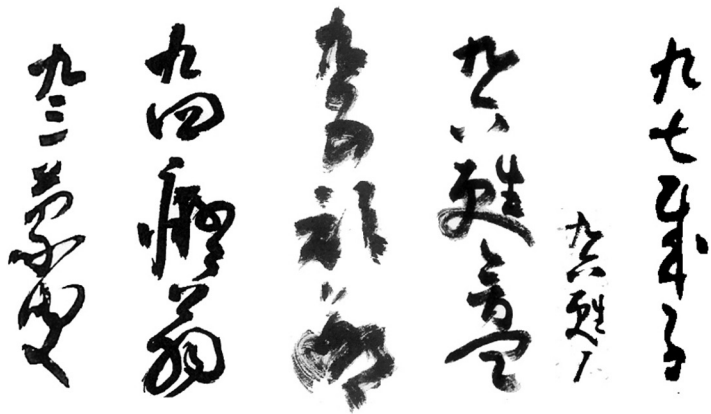
與先生相接，會感受他大愛的發心，慈憫一



圖二四：九十三歲調侃選舉文
化，書聯《我佛如來，諸法皆
空，若夢幻泡影，《青菜》太
上老君，大道無為，急急如
令，《凍蒜》。

切，安頓相與，不見嫉妒、自誇、張狂，不求自己的益處。因此對於藝事，他說「書與畫為終身事業，惟須盡其在我，力爭上乘」，自我要求高標之外，需有「游心恬澹，順乎自然」的態度。「任自然」或許也是他長壽的心法，展開來是嵇康的《養生論》（曾於九十一歲隸書十二屏大作），收攏起來的六字箴言則是：「靜下來，放鬆」。先生將心法帶入書法，筆線也是「任自然」。書法帶入畫法，純書寫、不修飾的畫法「焦墨點皴法」也是「任自然」美學的展現。因此，先生的作品裡有一種溫煦的氣息，適宜長久相處。不是初看驚歎技能精工，諦審卻無天趣之

作。而是「初視不甚佳，諦視而其佳處為人所不能到，且與人以不易知（黃賓虹論畫語）」的作品。



圖二五：九三蒙叟、九四癡翁、九五頑鄙、九六魁盒（厂）、九七賊子

張光賓先生九十三歲之後五年間的作品署名款前常會夾註別號，分別是「蒙叟」、「癡翁」、「頑鄙」、「魁盒」及「賊子」，「賊子」正是緣於《論語·憲問》以自嘲九七耄齡（圖二五）。先生今年九十八歲，已不見其署別號，訪者相問，總是笑而不答。近年足患引發疼痛常致終夜輾轉反側，這時候各種藥方未必能消解疼痛，據先生說唯有寫字畫畫能稍轉移此色身伴隨的煩惱。截稿前先生已有四個月為老病纏縛，每欲提筆，無余力不從心，終未落墨。近日竟勉力寫下思量良久的八個字「年華若夢，人生似錦」！讀者是否會得？此八字似是「年華似錦，人生若夢」感慨的倒置。走過動亂戰禍的年輕歲月，回首宛若昨夢；堅定求索一世紀的書畫人生，慶幸步履密實，竟也如織錦般，功德成就，百福莊嚴。

轉載自中華文化總會《張光賓先生世紀書畫展集》

中華書道學會二〇一二年

「渡海來臺書家」學術研討會見聞錄

文 曹靜琍

中華書道學會理事
蘭蒼筆藝學會會長

一、前言

「中華書道學會」（以下簡稱本會）在謝宗安先生的規劃下，於一九九二年十一月成立，迄今已二十週年。以謝師門下弟子為主幹，逐漸吸收不同師門優秀會員，於書風上展現多元面貌，會員們在書藝上求精求新、努力不懈。在歷任理事長杜忠誥、孔依平、陳維德、朱恆清、張松蓮、呂家恂、鄒多悅、朱振南、余忠孟用心經營下，定期舉辦會員展、書法研習班、新春揮毫、磊翁杯全國書法比賽、學術研討會，發行各種書法學術刊物，如《中華書道季刊》、《會員作品展集》、《學術研討會論文集》、《磊翁紀念專集》

與書帖等，設立書會網站，並與對岸、海外書法團體交流頻繁，在書法團體中表現活躍與傑出。學術研討會方面：二〇〇〇年「跨世紀書藝發展」、二〇〇四年「懷素自敘帖與唐代草書」、二〇〇六年「文字與書法」、二〇〇八年「近百年出土書蹟」、二〇〇九年「書法與當代社會」、二〇一〇年「臺灣書法」，每場皆極成功，倍受讚譽。

欣逢本會成立二十週年，又感念渡海來臺先輩對臺灣書壇之貢獻，獲得文化部指導，臺北市立教育大學、書法教育月刊社協辦，麗山寓廬、

東鉉機電有限公司贊助，於二〇一二年十一月二十四日至二十五日在臺北市立教育大學國際演講廳舉辦「渡海來臺書家」學術研討會。來自海峽兩岸暨北、中、南、東各區的書家及書法愛好者逾百人齊聚一堂，參與一天半的研討活動。

二、相見歡

在余忠孟理事長的策劃下，趙基榮秘書長率領秘書處同仁密切配合，理監事各司其職，會前的名牌製作、貴賓聯繫，會場報到處、音響控制、司儀、計時、紀錄等事務，大家分工合作，充分發揮團隊精神。報到簽名後，就可領取《二〇一二渡海來臺書家學術研討會論文集》，本會也致贈出版品《中華書道》季刊，此為目前國內書法學術性期刊，已發行至七十八期。也有新入會員申請單，歡迎書友加入本會。書友相見互相問候，或傳達展出訊息，互邀參觀，是一場書法文化盛宴。

開幕式上，本會余忠孟理事長感謝相關單位的贊助與支持。杜忠誥教授、陳維德教授、王振德教授、杜三鑫講師提供寶貴意見，盡心籌劃。九十八歲國寶級書畫家張光賓教授於籌備之初即捐款二十萬元、東鉉機電有限公司的經費贊助，中華書道季刊楊旭堂主編、吳建源理事鼎力相助，使籌備工作能順利圓滿。

臺北市立教育大學人文藝術學院葉鍵得院長致辭，表示該校向來注重書法教育，陳維德教授、施隆民教授推廣書法不遺餘力，蔡明讚老師擔任書法社指導老師卓然有成。渡海來臺書家皆有其成就與貢獻，對臺灣書法發展功不可沒，預祝研討會成功，並恭賀「中華書道學會」成立二十週年。

三、論文發表，場場精彩

研討會有九場論文發表，綜合性論文二場：

華東政法大學潘善助教〈論渡臺書家對當代臺灣書壇的貢獻〉、國立中正大學中文所蔡孟宸博士生〈渡海來臺書家的書學思想鉤沉〉；單一書家書學論述七場：國立臺灣藝術大學杜三鑫講師〈剛健含婀娜——謝宗安先生書藝管窺〉、國立東華大學中文系李秀華主任〈「麗山寓廬」——渡臺書家身影探微〉、明道大學國學書法研究所陳維德講座教授〈詩墨相輝——論王靜芝的書藝天地〉、國立中興大學中文系陳欽忠教授〈復性書院渡臺學者明允中的書法〉、國立故宮博物院教育展資處游國慶科長〈懷新尋異，博涉多優——王壯為先生的書法與篆刻〉、教育部文藝創作獎書法類得主吳奇聰先生〈彭醇士書學歷程淺析〉、臺中市政府參事兼海線聯合服務中心陳志聲主任〈曹緯初書學管窺〉，第十場為綜合座談及閉幕式。

此次研討會邀請享譽書界的專家學者擔任主

持人與討論人，除陳維德教授、杜三鑫講師、潘善助教、游國慶科長外，尚有明道大學國學書法研究所杜忠誥教授、前臺北市立教育大學應用語文研究所施隆民所長、前國立故宮博物院林柏亭副院長、國立臺南大學國語文學系黃宗義教授、前國立故宮博物院書畫處王耀庭處長、國立中興大學中文所林俊臣博士生、中國文化大學史學系黃緯中副教授、國立臺北藝術大學美術系林章湖教授、《書法教育》月刊社蔡明讚社長、國立臺灣藝術大學美術學院林進忠院長、臺北市立教育大學中文系張曉生主任、華梵大學美術系黃智陽教授、國立臺北藝術大學美術系李蕭錕副教授，為海峽兩岸學者專家一時之選（圖一）。研討會進行中，以舉牌替代以往按鈴計時方式，減少了干擾。

第一場〈論渡臺書家對當代臺灣書壇的貢獻〉

發表人為來自對岸的潘善助教，表示大陸



圖一：二〇一二中華書道學會「渡海來臺書家」學術研討會貴賓合影

學者能掌握渡海來臺書家的資料較少，二〇一〇年從明道大學圖書館、陳維德教授捐贈書等處搜集資料。渡海來臺書家可分為明清時期、一九四九年前後，此文就後者而言。主持人杜忠誥教授認為此文具有整體的宏觀；討論人施隆民教授肯定發表人對臺灣書家作深入研究，建議渡臺書家著書立說的內容可再多著墨，其書學創見足以彰顯對當代書壇的影響。渡臺書家指導碩博士論文部分，宜詳列論文題目，有助於了解其書學理念的傳承與啟發；陳維德教授發言：明道大學曾邀請潘教授作訪問教授，其間潘教授常至臺北搜集資料，對臺灣書壇見解全面而深入。渡臺書家在大學授課，有的非書法課程，如劉太希非教書法。最早在大學部設立書法課程的為王靜芝教授，先後在東海大學及輔仁大學設立書法課；張小千女士稱讚此篇論文精彩；資深書法家趙心鑑先生則提出「顏真卿書法學會」釋廣元理事長出版《中國書法概述》一書，並允諾贈送潘教授一本，與會者熱烈鼓掌。

第二場〈剛健含婀娜——謝宗安先生書藝管窺〉

發表人杜三鑫講師向謝宗安先生（一九〇七—一九九七）習書二十年，此篇名「剛健含婀娜」的「婀娜」兩字源自曹子建《洛

神賦〉的「華容婀娜」句，乃柔媚甜熟之意。謝師具有傳統儒家思想，中和博大。一九五一年先生由香港到臺灣，在「暢流雜誌社」工作並發表書畫文章。一九五八年在臺北市中山堂舉辦第一次書法個展，開館授徒，學生達數千人。一九九二年創立「中華書道學會」，八十歲以後起筆化圓為方，晚年則「分隸合體」。嘗引曾國藩語：「作字之道，寓沉雄於靜穆之中乃有深味。」先生以長戈大戟之沉雄，須有劍拔弩張適宜之姿態，才能使轉如意，正是剛健線質與婀娜姿態的注解。討論人黃宗義教授認為此文簡潔扼要，其自謂風格「古拙可喜」，當註明出處，「圭臬」宜正確；主持人林柏亭副院長稱許這是一次勇敢的挑戰；本會前理事長朱恆清先生言謝師成立「橄欖齋」書會，要求人品與書法一致，對〈石門頌〉、〈石門銘〉、〈石鼓文〉深入研究，故自號「三石老人」、「磊翁」；杜忠誥教授對「婀娜」不贊同，認為是學生出自愛護老師的心情；

李郁周教授建議改「含」為「蘊」。

第三場〈「麗山寓廬」——渡臺書家身影探微〉

發表人李秀華主任以張光賓先生（一九一五）齋館名——「麗山寓廬」為題，九十八歲的光老，對書法活動慷慨贊助，生活節儉，去年方請外勞。作品受傅抱石、李可染影響大。光老整理出二十六條「草書訣」簡化草書，以草書大量抄寫古典文論，遊嬉現代書法。八十三歲時以「焦墨散點皴」作畫，九十一歲時轉為「焦墨排點皴」。二〇一〇年榮獲國內最高文化獎項——行政院終身文化成就與貢獻獎。二〇一二年高齡九十八歲舉辦書畫個展，尚有六米大作，創作力驚人。討論人林俊臣博士生指出：題目要放入「張光賓」三字；摘要部分論點要融入；光老對曹容書法美學觀點訪談，可置於注解。杜忠誥教授認為訪談要錄音方周全；李秀華主任回應：此文關鍵字未列出，訪談日期也應書出。主持人王

耀庭前處長把握時間，結束上午的研討。

第四場〈詩墨相輝——論王靜芝的書藝天地〉

下午一時四十分進行研討，發言人陳維德教授指出：渡海書家中對其影響最大的是王靜芝教授（一九一六、二〇〇二）。先生自一九六一年至東海大學中文系任教，一九六二年建議學校開設書法課——大學三、四年級選修；次年轉任輔仁大學，主持系所業務三十三年，將書法課程列為大一必修，教學四十年，培育眾多書法人才；先生精研經史子集，有諸多學術論著；詩、書、畫三絕，又有小說、散文、劇本創作，兼擅編導、平劇青衣；曾獲中山文藝獎、中山學術獎、電視金鐘獎、文藝協會特別獎、中興獎、魁星獎等，是多才多藝的文士。其後人籌措資金，供輔大中文系辦理學術研討會、全國性「王靜芝書法薪傳獎」及展覽；在明道大學成立「王靜芝清寒獎學金」，嘉惠學子。討論人黃緯中副教授對於王靜

芝先生《書法漫談》（臺灣書店印行）中之見解——如筆不抓緊，深得其心，認為王靜芝與沈尹默書法似是而非；杜忠誥教授表示趙孟頫書法被稱「奴書」，是因其二十八歲時，未被元滅，作了元朝的官。然而書家作品擇其佳者學之可也。

第五場〈復性書院渡臺學者明允中的書法〉

主持人林章湖教授開場後，發言人陳欽忠教授介紹親承教誨二十餘年的明允中先生（一九〇七、一九九九），在大陸復性書院與馬一浮、沈尹默交游。來臺後任教中興大學，計四十年。與李炳南、周邦道、彭醇士、陳定山、李滌生諸位先生交往。行書於王羲之〈蘭亭敘〉、〈集字聖教序〉最下功夫；草書喜臨孫過庭〈書譜〉，上溯二王。詩詞聯語皆擅，多巧聯妙對，嵌名聯更為一絕，與以文化為核心的書法史觀。討論人蔡明讚社長指出大陸出版《新中國六十年書法》一書，可作研究。認為明先生書法可貴、可寶；不

凡、不俗，但無特殊風格，「行、草書法藝術」的「藝術」二字可刪。陳欽忠教授也同意「藝術」二字可去。

茶敘時間

主辦單位貼心地準備了各式點心，有三明治、小蛋糕等，還配以熱茶。另一邊人潮洶湧，原來在登記購買王靜芝教授著作，有文學方面的、書法方面的，書單上洋洋灑灑二十幾種，書法人在樣書中尋寶：《王靜芝論書叢稿》、《王靜芝八十回顧書畫冊》、《王靜芝對聯集》等，還有楷、行、草各種臨本與創作。書友們邊用餐點邊寒暄問候，很是開心。

第六場〈渡海來臺書家的書學思想鉤沉〉

發表人蔡孟宸博士生說明「鉤沉」有「統整」、「疏通」之意。渡海來臺書家及其書學論

著，列舉宗孝忱、莊嚴、臺靜農、丁念先、劉延濤、王壯為、張隆延、呂佛庭、曹緯初、史紫忱、張光賓、江兆申、釋廣元以及戴蘭村、容天圻、張龍文、陳其銓等。其書學思想，以考掘、證疏為主要內容，關注書法本質的議題，重視書法教育及其推廣。討論人杜三鑫講師認為題目太大，宜規劃範疇，出版的文字資料要彙整、歸納；林進忠院長建議題目可訂為「渡海來臺書家的書學相關研究內容鉤沉」；陳欽忠教授提出：應論述渡海來臺書家之書學思想對臺灣文化、書法與文學的關聯性；主持人陳維德教授介紹發表人為《書法教育》月刊蔡明讚社長公子，研討會上父子同臺，是為佳話；蔡社長說明此論文事前未見到，本來發表人要寫篆刻方面的文章。渡海來臺書家書學思想方面，尚待進一步研究。臺灣的學術研討會開放給相關人士參與，可多達數百人，規模大，在大陸僅書界四、五十人開會。

第七場〈懷新尋異，博涉多優——王壯為先生的書法與篆刻〉

研討會第二天上午進行第七場，發表人游國慶科長首先介紹附錄的〈王壯為先生藝事年表〉、主要參考資料與《壯公書印集》。壯公好讀書，嫻習於歷代漢字各體遞嬗演變，何懷碩稱其為「中國文字一大玩家」。五十四歲作亂影書，六十歲以後留意新出土先秦兩漢文字。先生印風面貌豐富，甲骨、金文、簡帛均能入印，以漢金文、草書於印側作長篇邊款，使刀如筆。好飲酒，八十歲有聯：「少便耽書嫺啜墨，老唯謀酒總貪錢。」流露其直率坦白性格。討論人潘善助教對此三十八頁論文，認為思路清晰，壯公「年刻百餘石」，創作勤奮。建議此文若能加上其學術、創作對書篆界的影響，論文將更精彩；主持人林進忠院長認為要學習壯公的治學態度，在民國五、六十年間，兩岸尚不相往來，獲得新出土資

料，壯公很快地就寫成作品；發言人回應：壯公是實踐家，作品題跋內多述其想法，見識廣博。

第八場〈彭醇士書學歷程淺析〉

主持人張曉生主任先簡介本場發表人與討論人。發表人吳奇聰先生論述彭醇士先生書法評價高，一般定位二王書風。取法歷代書家，有王羲之、孫過庭、黃庭堅、文徵明、吳昌碩、于右任等。發表人臨習先生書法一年，體悟其書學淵源與彭氏「生熟法則」。討論人黃智陽教授表示彭氏在大陸早有詩名，何創時基金會曾出版專集。言其詩、書、畫「獨步當代」、作品「珍若拱璧」、挺勁「厚實」尚待商榷。建議摘要須說出論文核心，言其「獨豎標竿，睥睨古人」，有過於誇飾、誤導之嫌；發言人回應：彭氏除二王外，亦學魏碑，兼及秦漢篆隸，世人以為彭氏書法僅圍繞晉人的藩籬打轉，是以偏概全。

第九場〈曹緯初書學管窺〉

發表人陳志聲參事研究曹緯初校長的書學，從其生平梗概、書學經歷，再論述參與藝文活動情形。其書道觀為：由臨摹入手，以造化為師——師人、師物、師心三階段。講究法度的美育觀，化道於無形的「三化」主張——繪畫消遣化、用筆遊戲化、取材趣味化。書法創作不必爭新立奇——書法評語要中肯，求變就是創新。書學理念實踐——重視書法教育，表現文人書畫風骨，清秀雅致。規模周秦篆碑、漢隸、唐楷、二王行書，到綜體書風的應用，推廣書學為其一生寫照。討論人游國慶科長提出「獎項是否與作品等同成就」問題，綜體書風的「百結書體」，其他書家也有，可作比較。文中「作字之法，識淺、見狹、學不足三者，終不能見妙。」其中「淺」誤植為「誠」。隸書自運作品出處當為「禮記禮運篇」，而非「大同篇」；魏瑞宗先生對於文中「加入『拼貼藝術』的概念」、「由『書藝』走向『書道』

的學習過程」提出質疑；主持人李蕭錕副教授指出：期刊要書明頁次，對書家的稱謂宜統一；發表人回應：參加比賽驗收創作成果，得獎與否，皆可作為參考。書法原為文人休閒藝術，博涉專精而邁向專業水準。

第十場——綜合座談、閉幕式

主持人余忠孟理事長、游國慶科長、李蕭錕副教授、陳志聲參事在座。游國慶科長認為此次渡海來臺書家學術研討會是極佳的學習機會，就讀相關科系學生宜參與盛會；林進忠院長回應：有鼓勵學生來參與；黃智陽教授認為此次研討主題為眾人所關注，渡海來臺書家尚有許多重要書家可作研究，論文格式宜統一，發表人須注意圖版出處、尺寸，培養良好的研究素養。最後余忠孟理事長感謝書界同好蒞臨，當初籌備此研討會，多方請益，本擬舉辦二天場次，由於場地的關係，縮短為一天半，有二、三位無法發表，很

是抱歉。學海無涯，求知若渴，盼望以後的研討會能更加圓滿。

四、夙昔典型，薪傳書學

渡海書家為優秀的知識份子，學問人品俱佳，有文人風骨，將傳統儒家孔孟仁義思想、中華文化藝術帶至臺灣，倡導書法，獎掖學子，傾囊相授，並發揚光大。使書法藝術在臺灣根深茁壯，成為中華書法國粹的堡壘。

此次研討會，相關單位事前作了充分準備，專家學者、民間書法同好熱烈參與高水準的學術研討會，無論發表、討論、提問、建言皆深入中肯，現場氣氛和諧，發言者能理性思考。本會慶祝成立二十週年特別製作了水晶文鎮贈送嘉賓，上刻張國榮副理事長提供的謝宗安先生八十七歲時書「沉雄靜穆」書法，下方由首屆杜忠誥理事長書寫「中華書道學會成立二十週年紀念」，

相當精美，頗富紀念性（圖二）。緬懷渡海來臺書家，或哲人已萎，或高壽在世，然而彼等對於臺灣書學與書法教育的貢獻，典型風範長存，我們當肩負薪火相傳的使命，共創臺灣書法的榮景。



圖二：謝宗安先生書法「沉雄靜穆」水晶文鎮

書法之都——基隆

一、前言

任何文化發展過程中，除了時代的共同性之外，也因地域的殊異而有其多面變化的呈現；^(注一)

基隆書法為台灣書法發展的一環，其在台灣書法發展的共相中，亦應有其各自殊異之風貌。

二〇一〇年筆者閱讀《新活水》，^(注二)台北市將在二〇一六年計畫成為「世界設計之都」，由此一聯想及平時常思考如何做些書法事，而基隆書法歷史悠長，應予一文化圖騰來表示基隆書法，於是就開始構思「書法之都」的遠景。

在邁出「書法之都」的腳步時，腦海中產生「必然、已然、應然」亮光的召喚。第一個召喚：一個真正的現代城鄉發展，必然是經濟與文化並

文

張明萊

稻江科技暨管理學院兼任助理教授

進，不能缺乏精神建設。第二個召喚：就今台灣書壇發展，形塑基隆的市文化，已然能以書法做為基隆市的市文化。第三個召喚：書法是基隆的文化活水，基隆的市文化書法應予以定位，才是書法之都推動與發展的重要著力點。

基於上述之思維，為築「書法之都」^(注三)的文化夢。茲以臺灣與基隆書法之面向，分回溯、現在、展望三個層面簡述之。

二、書法之都的往昔與認識

歷史是一種美麗情感的召喚，追溯基隆書法的源流，一八九五年，基隆因建港，開始進入

新都市旅程，新都市逐漸形成，經濟繁榮，人口增加。日治時期大正十三年，「基隆市」之名首度出現，當時轄區為基隆港周邊一帶。（注四）

一九四〇年，基隆為全台第四大都市，僅次於台北、高雄、台南，從一八九五年人口七千多人，一九四〇年增加到十萬多（一〇〇一五一）人。

（注五）當時基隆因商貿運作而促進人文薈萃，前賢書家林秋陽、林耀西、李普同均為一時之英。

今日「書法之都」應以書法文化為其象徵，以多元的社會、經濟、休閒的活動為書法面向，以豐富的精神內涵層次，加強都市的書法文化景觀。所謂「書法之都在基隆」，就歷史，它是承傳的；就現在，它須經發揚發掘，所以欲成就「書法之都」，基隆人須先凝聚書法文化力量，共同努力營造基隆成為一個富有豐富書法面向的書法之都，而如何營造理想，基隆的書法人、書法老師、

書法學者，應在其生長的基隆，做為一個書法公民，懷著社會參與熱忱，共同實踐一個深具有「書法氣候」的都市，使書法成為基隆的文化象徵。

三、台灣書壇（一九六五—二〇一二）概況簡述

中華文化漢字書法的發展，其學術性研究是發展的重要根基。關於台灣書法學術性之書法論文研究，二十世紀六十年代時，台灣的大學僅台灣師範大學先有書法課程開設，當時大學教育的書法課尚未普遍。（注六）七十年代，一九六五年傅申先生完成第一篇與書法相關的碩士論文，八十年代台大張光裕先生書法相關博士論文問世，書法的學術研究漸為風潮，至二〇一二年博碩士書法論文已有七百餘篇。另書法專題學術性研討會，一九九〇年中華民國書法教育學會，首

先主辦五千字以上至二萬字以內之書法論文徵集編輯論文集，爾後中華書道學會跟進，接著陸續有華梵大學、台灣藝術大學、明道大學、台北師範大學、台中教育大學等，經常舉辦書法專題學術性研討會，並有論文集印行。

台灣的書會發展，與政治解嚴、人民團體法公布施行有相當關係。一九八九年人團法公布之前，僅一九五七年基隆市書法研究會、一九六二年中國書法學會、一九八〇年中華民國兒童書法教育學會、中國詩書畫家學會，通過政府登記成立；而未經政府立案，尚有雅集型書會，一九七四年換鵝會、一九七六年墨潮會、東寧臨池會等。台灣解嚴前，立案成立之書會寥若晨星，俟一九八七年台灣解嚴，以及一九八九年人團法公布施行，台灣的書會成立始如雨後春筍。

解嚴之後，台灣書法發展空前普及，經政

府立案之書會林林總總，最近台中市岳陽樓書學會經成立二十年之後，也於二〇一二年九月二十三日通過內政部登記成為全國性書會。至於官辦或私辦書法比賽、展覽、教學、期刊發行、報載專文、研習、揮毫等活動，更是密集頻繁；另隨科技發展之賜，公、私書法網站之興設亦陸續增生，目前台灣已幾乎成為中華漢字書法王國。

四、基隆書道會發展簡述

1、萌生形成期（一九三三—一九四〇）：東壁書畫會。

2、倡導成立期（一九四〇—一九四四）：李普同先生倡議基隆書道會正名成立。

3、沉寂停滯期（一九四四—一九五五）：台

灣光復前夕至國府領台初期。

4、重振復會期（一九五五—一九九一）：

一九五五年林成基、林耀西、廖禎祥先生等倡議復會。一九五七年復會為「台灣省基隆市書法研究會」，是當時全台經政府立案第一個書會。

一九五八年十一月間，舉辦「中日文化交流書法展」，經官方協助，當時于右任先生、賈景德先生均積極參與，市政府、市議會、中山堂等三處展出，當時共收作品五千二百九十一件，而選出展覽作品三千件，展覽三天，參觀者達二萬餘人次。此期舉辦國際展共三次，另二次一九七七、一九七九年，均以作品運送地利之便，於仁愛國小舉辦。（此期曾因三年時間的會務中斷，註銷立案。）

5、發展蓬勃期（一九九三—）：首任理事長

蔣夢龍先生奠定基隆書法發展基礎，俟經歷任理事長游孟堅、李純甫、余忠孟、郭朝鐘、周添文等努力耕耘，以及現任理事長張明萊掀起推動「書法之都」。

五、基隆書法之都的推動面向

書法之都的所有推動，屬於基隆各界社會團體的，屬於基隆每個人的。基隆書道會基於深厚的歷史淵源，必須扮演最重要的推手，營造基隆的市文化書法，屬於基隆的全面性，終須全基隆人來共同努力以赴。

（一）基隆書道會二〇一二年之推動：

1、書法之都二〇一二年元旦啟動，一至二月舉辦書法邀請展，為推動的第一步。

2、創訂書法日（農曆三月三蘭亭日），三

月廿四日（蘭亭序三二四字）舉辦基隆市大專中小學生書法比賽，與「書法日藝起來」系列活動。

3、四月，邀請江育民老師書法講座。

4、六月，與國際書法聯盟交流，並舉辦論壇及筆會活動。

5、七至九月，承辦鷄籠中元祭全國書法比賽，以及國際書法聯盟總會會長張炳煌所率台北、韓國（濟州）代表三方共辦台韓書藝交流展、筆會、與漢字書法發展概況論談等活動。

6、十月，參加廈門文博會兩岸交流活動。

7、十一月，與張炳滄、張炳煌所引導之寧波天一閣，舉辦楮墨寄情——基隆寧波兩地書畫交流展、筆會、與兩岸書況論談之活動。

（二）今後的推動：

1、書法休閒化活動之提倡，書法園林、碑林、書法街之營造，如闢書法步道、築碑林廣場、惜字亭、前賢書家造像等，提供書法人與一般民眾，於節慶、假日揮灑戲書空間，以形成活動式之文化景觀。

2、公辦、私辦書法比賽。（鼓勵財團贊助參與）

3、每年舉辦書法日、或書法月活動。

4、書法教師培育與書法專業課程推行，提升書法創作實力。

5、國小學校三年級以上、與中學開設書法課。

6、建立書法文獻，及書法學術性研討會與書法論談之舉辦。

7、策請政府獎勵及資助（含獎勵金）優秀書法社團。

8、社會處每年舉辦長青與青少年書法研習。

9、文化局舉辦基隆前賢書家及其史料紀念展。

10、鼓勵傑出書家回鄉舉辦講座、展覽。

11、文化中心增闢書法史事研究室。

六、展望

傳承、教育、推廣為任何文化發展的努力方

向，此藉「書法之都」的推動，以發揚漢字書法，期冀台灣書法界與各界相互發揚書法文化。我們一起同攜努力，催發燦爛的中華文化活水的漾光——漢字書法。

注釋：

1、參牟宗三《理則學》，正中書局，一九九五年十月初版，頁四。

2、《新活水雙月刊第三八期》，中華文化總會，二〇一〇年十月出版，頁七〇、七二。

3、筆者二〇一一年十二月十二日接篆基隆書道會理事長。

4、《基隆港》，臺灣日日新報社，一九一七年十月三版。

5、《基隆市志·港務篇》，基隆市文獻委員會，一九八九年初版，頁七四、七九。

6、參李郁周，《台灣書家書事論集》，蕙風堂出版部，二〇〇二年八月初版，頁二三七。

老老實實和阿姨時代

蔡卯生與蕭世豪兩位老友於去年（二〇一二年）分別在臺北國父紀念館和基隆市的文化中心（墨薈書會）開展覽，不約而同的都以「老老實實練字」這句話作為座右銘。

言者無心但聽者有意，被友好們認為有「弦外之音」，並解讀為：「寫字就我最『古意』，別人統統是不老實亂寫。」這當然是玩笑話，且莫當真。而且依我所了解蔡、蕭二位都是踏實勤奮，個性內斂之士，「老老實實」四字當之是無愧的（圖一，二）。

漢文字的運用是如此奇妙，同樣的



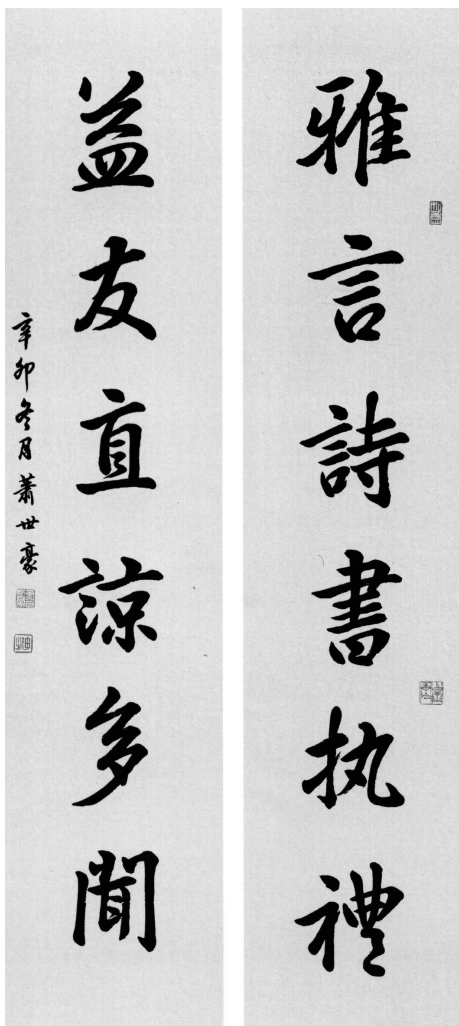
圖一：蔡卯生作品。德成言乃立，義在利斯長。

文

林明良

藝術工作者

一句話，或貶或褒、或正或邪端看你從那個角度去解讀它。



圖二：蕭世豪作品。雅言詩書執禮，益友直諒多聞。

作文題目 我的家

我的家有爸爸、媽媽和我三個人，每天早上一出門，我們三人就「分道揚鑣，各奔前程」，晚上又「殊途同歸」。

爸爸是建築師，每天

在工地裡「指天畫地，呼朋引伴」；媽媽是售貨員，每天在商店裡「招搖撞騙、來者不拒」；我是學生，每天在教室「目瞪口呆、充耳不聞。」我的家三個成員「臭氣相投」，家中「一團和氣，互不侵犯」。

罄竹難書和徐娘半老

文字運用如果精準的話，可以「一針見血」令人「拍案叫絕」。但如果「擺錯位置」就可能變成「張冠李戴」、「雞同鴨講」，誤會可大也可小。

友人曾經 email 來一篇「奇文」，堪稱為集

「白癡造句」的大成之作，在此分享：

但是我成績不好的時候，爸爸就會「同室操戈，心狠手辣」地揍得我「遍體鱗傷、五體投地」，媽媽每次都在一旁「袖手旁觀，視若無

睹」，不但沒有「見義勇為」，甚至有時還會「助紂為虐，為虎作倀」。

最後老師問小明：「那你考試成績不好的話，你父母怎樣懲罰你？」

「八十分以下女子單打，七十分以下男子單打，六十分以下 男女混合雙打……」

友人在文章後頭批曰：「腦殘加眼瞎，國文程度一場糊塗……」

類似這種亂用成語或形容詞的現象，在目前社會似乎已經習以為常，見怪不怪了；上自前總統大人可以理直氣壯地用「罄竹難書」來讚揚志工團體的貢獻，下至中小學生在作文簿中沾沾自喜的用「徐娘半老」來形容自己老媽的美麗，莫不令人為之傻眼驚奇。

中文成語本來繁多，用錯在所難免，謙虛些認個錯也就過去了，怪的是，竟然還有人跳出來力挺「罄竹難書」四個字。有個國文老師苦笑地說：「如果『罄竹難書』和『徐娘半老』、『翻案』成功了，全國的國文老師是否應該站出來向數十年來『教錯』和『罵錯』的學生們鞠躬道歉？」

其實我本身就是個成語運用不當的「受害者」；我讀中學時數學成績超爛，什麼植樹、雞兔問題一概不懂，三角幾何更甬提了，數學老師對我這個「白癡」印象本來就不甚佳；有一次我跟同學下課時站在教室走廊閒聊八卦，我用「雲英未嫁」四字形容數學老師，結果正巧被她耳尖聽見，只見她柳眉倒豎瞬間變臉，我糊里糊塗的就被提著耳朵帶到訓導處記了一個小過，理由是「公然侮辱師長」。後來經過班導師「開示」之後才知道，原來這「雲英未嫁」是語帶貶損有「妓女從良」的意思。

因此我對「雲英未嫁」這個典故以及作者羅隱（西元八三三～九〇九年）的印象特別深刻。羅隱是唐代大文學家，史書上說此人「貌古而陋」、「鄉音乖刺」，「恃才忽晚，眾頗憎忌」；意思是這個人「外表醜陋、形象古板，說話帶鄉音，難聽又刺耳，仗恃才華自以為了不起，而且人緣很差。」

但是羅隱是個文學奇才，他作的詩文淺易明暢接近口語，並多有嘲諷時政及關懷民生之作。羅隱從二十八歲至五十五歲期間，考了十次進士全都名落孫山。受到當年在鍾陵認識的一名藝妓「雲英」所取笑。羅隱還報以一詩曰：

鍾陵醉別十餘春，重見雲英掌上身；
我未成名君未嫁，可能俱是不如人。

一個是遲遲嫁不出去，一個老是考不上功名，

因此小妹也不要笑大哥。咱倆正是半斤對八兩、龜笑鰲無尾。

這「雲英未嫁」、「罄竹難書」及「徐娘半老」三句成語我看也可以湊成「一丘之貉」了。

當時班導師怕我再闖文字禍，從此對我寫的作文盯得特別緊些，從一開始的「亂用形容詞」、「不知所云」、「文不對題」等劣評連連，到畢業前一週終於由負轉正得了個「孺子可教也」的嘉許，也算是因禍得福。

代書、代唱、代吃？

目前一般書法展覽會場中的作品，以書寫唐宋詩詞者居多，其中大多數又以蘅塘退士編的《唐詩三百首》為本。某些詩句因此使用頻繁有「過熱現象」，例如：張繼的《楓橋夜泊》（月落烏啼霜滿天……）、王之渙的《登鸛雀樓》（白

日依山盡……)、李白的《下江陵》(朝辭白帝彩雲間……)等都有「被書者寫到俗、觀眾看到煩、逢展必報到」的「三到」流行現象。

有些書家或許為了避俗，於是提倡書寫「自作詩」，對於其他不作詩的書家們則一概戲稱之為「代書」。

我也是平日詩作極少之人，亦曾有詩人朋友以「代書」兩字來相揶揄，我都一笑置之，不以為意。平心而論這「代書」兩字用得還頗傳神，可惜就是有點「似是而非」。

書家寫作品時，難道一定要用自己的詩作嗎？

如果這個邏輯可以成立，我認為可能產生以下一大串的問題：

一、舞蹈家非得跳自己編的舞不可，不然就是「代跳」？

二、鄧麗君、張惠妹、張學友等這些歌手不分大小咖，統統都是「代唱」歌星？

三、義大利歌劇所謂的世界三大男高音——多明哥、卡列拉斯與帕華洛帝(注一)(圖三二)，他們唱的歌也沒有一首是自己作詞作曲的，豈不應該改名成為世界三大「代唱」男高音？

四、我們身上穿的衣服、吃的水果、飯菜也都不是自己生產製造的，豈不都成了「代穿」或「代吃」？

唐朝(六一八年—九〇七年)二百九十年間，是中國詩歌發展的巔峰時期，繁榮空前，名家輩出；光是清朝康熙年間《全唐詩》所登錄即達兩



圖三：世界三大「代唱」男高音，左起而右，多明哥、卡列拉斯與帕華洛帝。

千多個名家，詩歌數量多達五萬餘首。宋朝以後雖然名家還是不少，但想超越唐代的李白、杜甫、韓愈、王維等人的境界已是不易，因此後人只好努力「另闢蹊徑」尋求特色。遂有宋詞、元曲以及民國以來的白話文、新詩的興起等。明代的詩歌看似缺席，其實它是中國古典小說的黃金時代，精彩的《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅詞話》、《封神演義》……等都在這裡。

我的意思是說，每個朝代應該都有它自己的特色，現代人未必非寫古詩不可。二則詩人也是一種專業，書家究竟不是詩人。就像「雲門舞集」可以推出精彩的「行草」表演系列舞蹈，但是這些舞者包括林懷民本人在內都不必定是書法家，也沒有人會因此見怪說他們都是「代跳」或「代書」吧？

再則現代人的資訊發達無遠弗屆，比起古人的見識範疇更是無限寬廣。詩歌之外，古今中外豐富的文學寶藏可謂取之不盡、用之不竭，海闊天空任你遨遊，又何必單一局限於傳統詩句的書寫？

名不正則「書」不順

我有一出國多年的好友最近回國，帶了一些近作到寒舍拜訪。我看到他掏出來的名片上印有「現代書藝創作」六個字，直覺不妥。因為他的書法創作方式，雖然可以說大部分跳脫了一般傳統書法的書寫，但依我的觀點如果冠之以「現代」和「創作」兩名詞還是有待商榷的。由於彼此交情不錯，我就很直率的建議他最好換個名稱，免得有「名不副實」之虞。友人大概是平日聽慣了讚美，對我的「老實說」顯得有點意外。

我先聲明我本身是設計科班出身，有四十年的專業室內設計師實務經驗，是把「創作」當成衣食父母的人，當然不會去排斥他的「現代書藝創作」。書藝的高低好壞在此可以跳過不論，但「現代與創作」這幾個字跟「代書」一樣，又是一個「似是而非」，是有必要釐清和正名的。如孔老夫子所說的：「名不正，則言不順；言不

順，則事不成。」（注二）

真正稱得起「創作」兩字者，應該有一個必要條件就是「前所未有」，而且「創作」之物要比「原來的更好」，這種創作才會受到肯定和存在的價值。

我提出了幾件「古人」的作品，和他的「創作」相作比較，說明為什麼他的「現代書藝創作」名稱是一個「似是而非」而且「名不副實」。

一、唐草聖張旭用「五色箋」書寫成的作品

《古詩四帖》（圖四）。

詩聖杜甫對張旭的讚美是：「張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。」張旭每次大醉就呼叫狂走，還脫掉帽子在王公大臣前以頭濡墨而書。目前國際間尚在流行的「表演

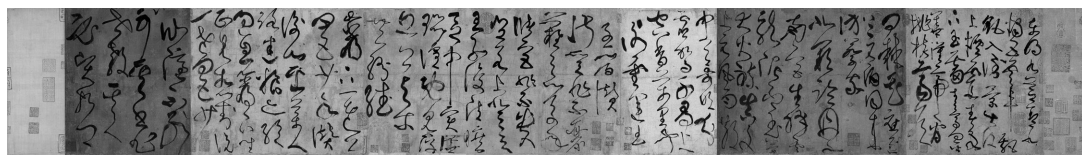
藝術」(performance Art)是一九七〇年代後才有的產物，算起來還比張旭的「表演藝術」晚了近一千年。

而早在「一千三百年」前，唐代的張旭就有這種以「五色箋」併貼的方式寫出這件草書作品。

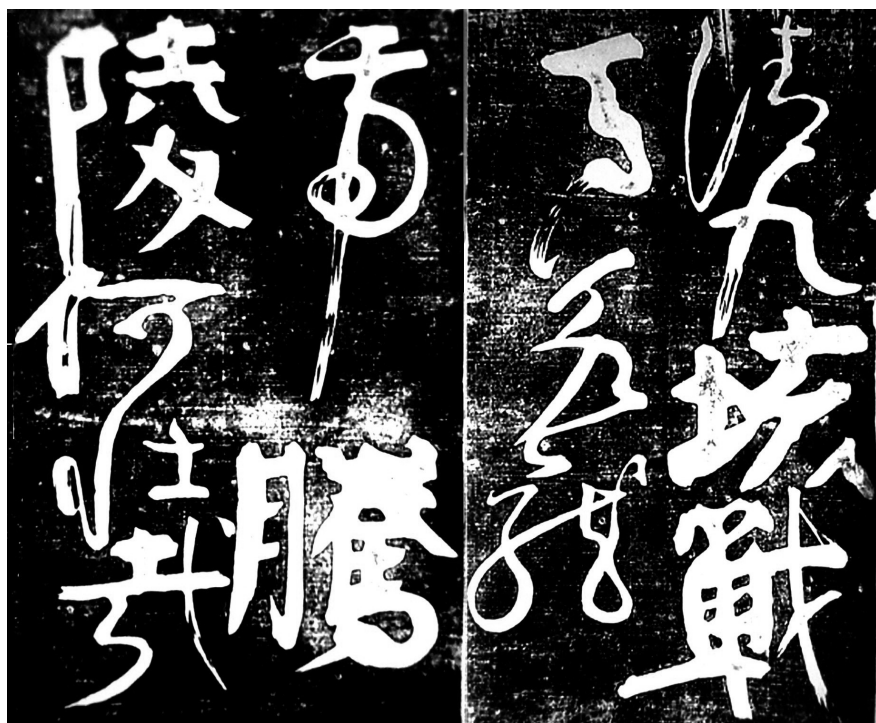
二、顏真卿的《裴將軍詩》(圖五)

歷來對這件《裴將軍詩》作品的真偽度雖然頗多說詞，莫衷一是。但就字論字，以書法藝術角度上來說，是一件不可多得的唐代當年「現代書藝創作」。

這件作品走的是現代最夯的「混搭風格」，包含了楷、行、草、篆諸體的表現，字裡行間縱橫跌宕，變化多端，



圖四：張旭的《古詩四帖》



圖五：顏真卿的《裴將軍詩》。「……清九垓。戰馬若龍虎，騰陵何壯哉(局部)。」

強烈「現代」的形式令人目不暇給。

一千三百年前的《裴將軍帖》即使拿到今天，也絕對比大多數所謂自稱「現代書藝創作」的作品更具「現代書藝創作」吧？書法家董陽孜在受訪時自謂其書藝受顏字影響很大；漢寶德教授也證實說，董陽孜有一本隨身攜帶的字帖，幾乎是從不離身，指的就是顏真卿這本《裴將軍詩》。

三、日本書法大家手島右卿（一九〇一—一九八七）的《崩壞》（圖六）。

此作堪稱「現代書藝」的經典大作。墨色變幻萬千，整個畫面充塞著靈動之氣，友人帶來的作品中以此類作品最多；許多的「墨色變化」、「局部放大」、「切邊」、「乾濕、飛白」等創作遊戲盡在此矣。

《崩壞》這件作品是手島右卿於二次世界大戰期間，目睹鄉土遭受砲火大肆破壞，景象淒絕的感懷之作。手島右卿先生出生於西元一九〇一年，如果健在，今年應該有一百一十多歲了。而這件作品



圖六：《崩壞》。手島右卿寫的「現代書藝」經典大作。69×140 公分。



圖七：日本書家西川寧，《默然而笑》。

創作時間為西元一九五七年，距今（二〇一二年）至少有五十五年。

四、日本書法家西川寧（一九〇二～一九八九）的《默然而笑》（圖七）。

這是一件對開、橫幅書寫，帶「草篆」趣味的作品。字體大小參差、漲墨與飛白乾濕並列，字與字採無間距的寫法。這是西川寧一九六〇年代左右，也就是五十年前的作品。類似的佈局和寫法臺灣目前還有不少人在流行模仿。

五、王壯為先生（一九〇九～一九九八年）的《亂影書》（一九六〇作）（圖八）。

以濃墨與淡墨經過重疊多次書寫，造成「亂影」現象。這件作品在當年「十人書展」（注三）展出時，也曾引起很大的爭議，也有人說是「自找麻煩」、「多此一舉」之作。創作時間在西元一九六〇年，眼下很多「山寨版」的亂影書，在很多展覽場合中還頻頻出現。

我舉出這幾件「古代」的「書藝創作」，在博大精深的東方書法領域當中不過是是九牛一毫而已，雖僅區區五件。但我認為友人的「現代書藝創作」，都逃不出這「如來佛五指神峰」的範疇。

說明過程中，友人也提出種種理由來為他



圖八：王壯為《亂影書》。

來被演藝圈引用，凡是表演中重複出現過，落於俗套，缺乏創意的橋段都是。

最後我跟他說了一個故事：

有一個英國探險家在某次探險中碰到一個食人族，他發現這個吃人肉的野蠻人，居然還是英

的作品辯駁：譬如他使用的色宣顏色不一樣，作品規格的大小不一樣，書寫內容不一樣，切邊大小不一樣，裝裱形式不一樣……等等，試圖說服我，他的作品絕對不是「老梗」。

什麼叫「老梗」呢？

它本來是一句相聲術語，指的是一再使用的老笑話。後

國倫敦劍橋大學畢業的高材生。

他大為驚奇，就問這個野蠻人說：

「你到現在還吃人肉嗎？」

這食人族回答：「我現在改用西餐叉子來吃了。」

食人族改用西餐刀叉來吃人肉，就自以為變文明了，其實骨子裡依然是「食性未改」。

友人聽了呵呵大笑，雖未必完全接受我的看法，但至少也同意我所說的：不論是用「創意性書法」、「設計性書法」、「非傳統書法」或「非典型書法」、「前衛書法」……等等名詞，都會比用「現代書藝創作」爭議更少也更「名正言順」些。

老老實實和阿姨時代

「現代」是一個形容詞，指的是眼前，但也指指過去的任何一段時間；已經是「過去式」或「古已有之」的作品，就不宜再稱「現代創作」，今古時間交替，長江後浪推前浪，都是天經地義之事；「現代」兩字不能當成專利把持，也不能老是「凍住」不放。李斯所寫的小篆《嶧山碑》，以現在的眼光來看，當然是非常的傳統和古典，但是放在秦始皇時代而言，卻是一種「前所未有的」創新之作，是「書同文」政策下所產生的新文字，它也曾經是「現代書藝創作」。但是《嶧山碑》如果擺到今天還自稱是現代創作，那就是笑話。

自古以來，形容女人的青春美麗，最是挖空心思想，讚美之外還得兼顧「寫實」；凡年紀輕的「概稱「美少女」、年齡大些則美其名曰「美麗女」，即使到了孔老夫子所說的「耳順之年」，

還想了個好聽的「最美麗的歐巴桑」安慰一下，尤其最近新出爐的「凍齡女魔神」一詞，豔光四射，命名者的功力高得令人嘆服。

「鐵牛運功散」的董事長最近辭世，引起不少關注。就是因為這個舊廣告有一句很夯的臺詞：「媽，我阿榮啦！」在電視上一播就是卅餘年，因此被消遣說：「這個兵當了卅年還不『退伍』，一直還在報效國家。」主角「阿榮」「凍齡有術」堪稱「凍齡美魔男」。

韓國最夯女子表演團體「少女時代 Girls Generation」，二〇〇七年出道時平均年齡十七歲，是名副其實的「美少女」。但是到了今年（二〇一三）團員平均年齡已超過了廿三歲。外界也開始有了挖苦的聲音出現：「可以改名『阿姨時代』啦！（圖九）^{（注四）}。」

（二〇一三年一月于大武崙山居）



圖九：韓國女子表演團體「少女時代」。

注釋：

演唱會。

- 一、帕華洛帝 (Luciano Pavarotti, 一九二五—二〇〇七)、多明哥 (Placido Domingo, 一九四一—)、卡列拉斯 (Jose Carreras, 一九四六—) 以優美高亢的音色，並列世界三大男高音，他們的國籍分別是義大利、西班牙、西班牙，其中帕華洛帝於已二〇〇七年逝世，享年七十一歲。
- 二、見《論語·子路第十三》。
- 三、民國四十七年，陳定山、李超哉、王壯為、陳子和、丁念先、張隆延、傅狷夫，曾紹杰、丁翼、朱雲共十位書法家在國立歷史博物館舉行「十人書展」。
- 四、少女時代 (Girls' Generation, 或簡稱為 SNSD)，為韓國九人女子音樂團體，少女時代於三年內已在韓國、中國、台灣、泰國等亞洲國家累積出廣大的知名度。於二〇一〇年十月十六日在台北小巨蛋舉辦台灣第一

墨海憶往

文 吳顯榮

中華書道學會理事

說起來我與翰墨結緣很早，記得我才六、七歲，服務於教育界的父親就教我寫字，想來是因為我太皮了吧！為磨練我的性子，先是寫鉛筆字，後來竟要我寫毛筆，因此我在就讀國小前，就已接觸過書法。

記得小時候父親有一支長鋒羊毫筆，和一本黑底白字的王右軍《筆陣圖》字帖，我看他一无空就臨帖，有時我也會偷偷的拿來玩。有一次，因為嫌筆鋒太長難以駕馭，我突發奇想，拿剪刀來把筆鋒剪掉一半，然後在字帖的白字上填墨，當成描紅，當天父親放學回來，我還洋洋得意的拿出來獻寶，使老爸啼笑皆非，只能無奈的訓了我一頓。

我們兄弟三人從小常看父親書寫，深受他的薰陶，雖然他沒有刻意教導我們，我們兄弟仍然受到他的潛移默化，其實父親就是我們的啟蒙老師。然而在沉重的升學壓力下，我們在大學畢業前幾乎沒有太多機會接近書法。

民國六十五、六年間，我們兄弟都已完成學業，進入職場就食外地，每次放假回家，都會發現老爸擺在書桌上的文房四寶和他剛寫好不久的墨寶。因為他的筆從來沒有乾過，我們都會情不自禁的提筆書寫一番。他看了只是笑笑，沒說什麼。老爸從來就是身教重於言教。

有一年除夕，吃過團圓飯後，隔壁的堂叔東

利和住在村口的堂弟萬春來訪，當時看到我們寫的書法都很有趣，大家聊著聊著竟不覺東方之既白。第二年除夕萬春特邀黃宗義和黃金在等人來聚，大家分別揮毫互相觀摩，興盡時又是一個通宵。他們提議成立書會好經常切磋書藝，此時我才知道，萬春和宗義於就讀嘉義師範時，已加入陳丁奇校長的玄風書道館，而且參加過全省美展和全國美展多次了。

次年因緣際會，我名列敢覽齋謝老師門下；二弟耀贊從弘道書會陳教授奇川先生遊；三弟則跟蘇天賜先生學，而父親為提倡書法風氣，也在所服務的學校正式開班授課。

父親見大家經過一、兩年的努力學習已漸有成果，乃興起於家鄉開辦書藝展，以提昇社會風氣的念頭，於是大家決議利用年假期間，借村裡的廟宇「雲林豐德宮」會議室舉辦「蘆溪書藝

展」，案經洽得豐德宮管理委員會之同意，我們在那裡連續展出數屆，也算在地處偏遠的雲林縣鄉下的文化沙漠中，種下了幾顆藝文種子。後來父親在同一地點應邀辦了幾年的暑期書法研習班，村裡的人參加相當踴躍，可見已頗有回響，我們都覺得很欣慰。

蘆溪書藝展展出者，除敢覽齋主磊翁謝老師、弘道書會奇川陳教授其銓先生、玄風書道館天鶴陳丁奇校長等大師級人物外，敢覽齋有杜忠誥、呂仁清、宋文淵、陳天蓀、楊淑欽等，弘道書會有陳炫明、任容清、張月華等，玄風書道館有黃宗義、李文珍（郁周）、李榮進、吳萬春等，皆是一時之選，此外還邀請過台中名家丁元圃、李毅摩、沈榮宗等高手，及北港名家黃去非、鄭文雄等人，水準相當高，比起都會區之展覽會亦不惶多讓。吳啟禎當年聞風而來，對窮鄉僻壤的地方能有此異彩，亦是相當驚奇。

當年參觀台北國軍文藝中心敢覽齋同門書法展時，巧遇謝老師當眾揮毫，對我多所啟迪，故投入其門下，當時，謝老來中信局給書法社同仁上課，剛開始他講的我一句也聽不懂（一來是他的皖南鄉音很重，二來是所談多是書法理論，而這一塊對我而言卻是陌生的），幸好有宋文淵、陳天生（天蓀）的解說和幫忙，讓我有勇氣繼續去上課，而謝老推介的藝舟雙楫和廣藝舟楫兩本書，在書論方面更讓我獲益良多，使我慢慢可以加入研討。

從前常聽人家說什麼「力透紙背」、「入木三分」，而康南海對於用筆又主張寫字要盡全身之力於筆端，我總以為寫字要用蠻力，而在實踐上卻知其不行，故百思不得其解，後來聽謝老師告訴我們運筆行墨有提有按、有徐有急，這些都是相互矛盾的，如何在矛盾中找到統一，就是書法的要訣，至於如何使線條勁挺有力，他主張中

鋒澀進，因此他的字沈雄靜穆，許多書壇大老都稱讚他的字擲地有聲。

回想起在謝門學書，我對兩種現象深有感悟。由於入門較晚，為趕上學長們，我自認已相當用功，却從來得不到老師的讚許，反而常讓老師當著新舊同學面前，批評我的正文寫得還好，而落款就太不行了。每次都說得我面紅耳赤，不知是汗水還是淚水；一則從額頭向下頷直沖而下，另一則從枕骨沿著脊椎直沖下來。古人說：「汗顏」、「汗流夾背」，我是真的體驗到了。

雖然我每次發奮圖強加倍努力，却始終無法獲得老師的首肯，使我心灰意冷，以為自己資質太差，永遠無法登堂入室，但要我放棄又心有不甘，心裡痛苦萬分。直到有一天，我去參加敢覽齋同門的聚會，報到時，同門看到我的簽名，竟驚訝的說：「你就是吳顯榮哦！」打聽之下才知道，謝老師在別班上課時，常告訴同學，我是他

最得意的弟子之一，這些話我一直存疑，後來老師創漢魏合體書並帶一幅作品來上課，他當著大家對我說：「顯榮，這件作品是特地為你帶來的，我相信我可以做到的，你也可以，再加油吧！」我才恍然大悟，原來老師對我的關愛和期許是那麼高！是那麼深！事後老師為激勵我，常催我辦個展，我說：還沒準備好。他退而求其次，希望我和鄒光祖先聯展，如今老師和光祖兄，已先後往生多年，而我依然故我毫無長進，辜負恩師的期盼，想來真覺慚愧！

今年中華書道學會新舊理事長交接後，靜芬常務理事為中華書道季刊邀稿，還對楊旭堂副理事長推介說我是老敢覽齋，可以寫些紀念性的東西，我不敢推辭，但每一提筆，心裡又千頭萬緒。想起父親往生已快滿一年，就以墨海憶往為題，以懷念先父文采水安及先恩師磊翁謝宗安先生。

● 捐贈贊助名單（依筆畫排列）

- 孔依平 叁仟元
文華齋 伍仟元
吳建源 陸佰元
吳淑真 叁仟元
吳顯榮 陸佰元
李郁周 叁仟元
李靜芬 陸佰元
和風畫會 壹仟伍佰元
岡本由子 陸佰元
東鋸機電有限公司 叁拾萬元
林主 壹仟叁佰元
林淑媚 陸佰元
許金枝 壹仟陸佰肆拾元
郭彩萍 陸佰元
郭雯麗 貳仟元
陳玉英 陸佰元
陳惠美 陸佰元
黃緯中 貳仟伍佰元
廖阿雲 陸佰元
劉蜀雲 伍仟元
潘善助 壹萬柒仟伍佰元
蘇淑嫻 陸佰元

中華書道學會一〇二年度工作計畫綱要

編號	工作項目	主辦單位	實施日期
1	第十一屆第二次理監事聯席會議	秘書處	102/01/13
2	新春揮毫大會	總務組 / 秘書處	102/2 月
3	新春團拜活動及揮毫	總務組 / 秘書處	102/3/3
4	中華書道季刊 79 期出刊	編輯組	102/2 月
5	祭拜磊翁	總務組 / 秘書處	102/2/28
6	第一期書法研習班開課	秘書處	102/3/22~102/6/14
7	102 年會員作品展	學術組 / 展覽組	102/4/30~102/5/5
8	第十一屆第三次理監事聯席會議	秘書處	102/5 月
9	中華書道季刊 80 期出刊	編輯組	102/5 月
10	中華書道季刊 81 期出刊	編輯組	102/8/15
11	旅遊展覽活動	秘書處	102/8~102/8 月
12	第二期書法研習班開課	秘書處	102/9~102/12 月
13.	第十一屆第四次理監事聯席會議	秘書處	102/9/20
14	中華書道季刊 82 期出刊	編輯組	102/11/15
15	辦理年度預算	財務組	102/12 月
備註：			
1. 各應依計劃綱要所定時間策定實施計劃，經理、監事會議通過後施行。			
2. 因工作需要，臨時交辦事項，由秘書處協調實施。			

書訊報導

- 中華書道學會癸巳年會員作品展謹訂於 102 年 4 月 30 日至 5 月 5 日於台北國父紀念館翠溪藝廊舉行，並於 5 月 1 日星期三上午十時三十分舉行開幕典禮。
- 本會訂於 102 年 3 月 3 日星期日上午十時三十分起於兄弟大飯店 13 樓宴會廳舉行癸巳年會員大會暨新春團拜餐會，除了現場揮毫外，餐敘中並有摸彩活動，獎品有名家墨寶、理監事的書法作品及禮品，歡迎踴躍參加。
- 中華婦女書會自 84 年成立至今已邁入第十九年，謹訂於 102 年 3 月 9 日至 3 月 14 日假台北國軍文藝活動中心二樓藝廊舉辦中華婦女書會作品展，並於 3 月 9 日星期六下午二時舉行開幕式，敬備茶點，歡迎蒞臨參觀指教。
- 墨皇書會 101 年 12 月改選：林坤英先生榮任新會長，陳寶來先生任副會長兼總幹事。
- 本會朱振南評議委員於 102 年元月於法國巴黎書畫個展。