

《願夏廬詩詞鈔》補遺

「願夏廬」為近代學者、書法大師、南京大學教授胡光燁（字小石，以字行，一八八八—一九六二）為其在南京將軍巷所築小樓而取的居所名（注一）。參考胡小石得意門弟子、南京博物院院長曾昭燏所撰〈南京大學教授胡先生墓志〉（注二），略述其生平如次：

胡光燁（一八八八—一九六二），字小石，號倩尹，又號夏廬，齋名「願夏廬」，晚年別號子夏、沙公。原籍浙江嘉興，生長在南京。為金石書派李瑞清傳人且發揚光大之。歷任北京女子高等師範學校、武昌高等師範學校、金陵大學、東南大學、中央大學等校中文系教授、系主任、文學院院長、圖書館館長等職。學識淵博，於古文

文 許金枝

中華書道學會會員

字、聲韻、訓詁、群經、史籍、諸子百家、佛典、道藏、金石、書畫之學，以至於辭賦、詩歌、詞曲、小說，無所不通。其生平所最致力者，為古文字之學、書學、楚辭之學、中國文學史等之研究。為文以龍門為宗；於詩則潛心陶謝與工部特深，所作絕句，直追中晚唐；偶作小令，有宋人風致。實兼「儒林」與「文苑」（注三）之長，桃李滿天下，著作等身，影響至深且巨。

筆者從皖南謝宗安先生習書多年，所臨習者多為北碑、漢隸、石鼓、大篆。然因生性疏懶，所見甚淺，加以海峽兩岸長期政治之隔阻，因此，從未聽聞近代金石派書法大師胡光燁之名；公職退休後，又重入上庠，於臺灣藝術大學書畫

藝術系研究所進修，張清治教授（注四）在「書畫藝術文獻導讀」課堂上多次頌揚胡小石之書藝，並影印許多胡小石的書法作品集相贈，始識胡小石其人其書。

第一本見到的胡小石書作，是張十之（隆延）先生所珍藏的《胡小石先生墨寶》（注五），因為自己長期研習北碑、篆、隸，故一見其作品即驚服不已，但見其筆勢沉雄之中具有豪邁之勢；骨力遒勁又煥發奕奕書卷氣息，情采內含；結體中宮緊收內擲，橫畫等主筆或撇捺等收筆則外拓開張，具特殊風格，不禁興起「心摹手追」之思。

既見其書藝，想知其為人行事，故大量閱讀胡小石論著，既驚其學識之豐，又歎其觸角之廣，始知胡先生作品中所煥發之書卷華采，實出自深厚之學術修養內涵，蘊於中而形於外，故能體相一致。

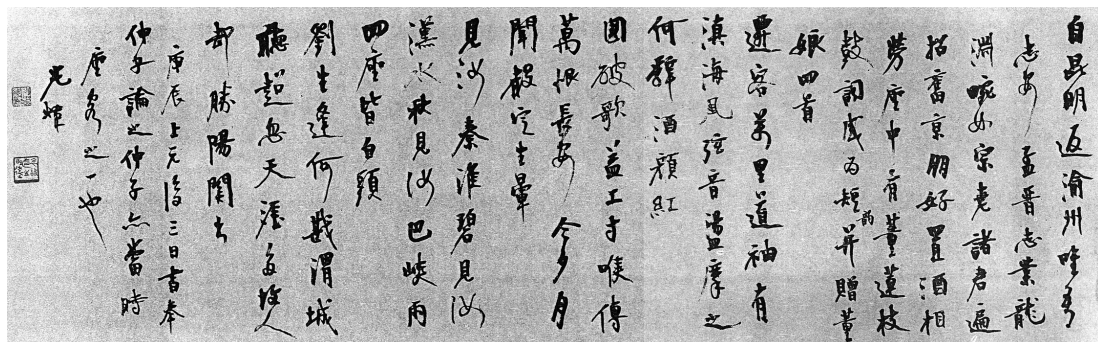
胡小石除了是有名的學者、書法家之外，更是聲華卓著的詩人，其詩作之哀感頑艷，令人心折，試舉一例以明之：

對日抗戰時胡小石於大後方聽南京舊識鼓詞女伶董連枝咏歌，有感而賦作的許多絕句，舉其二首解析之：

見汝秦淮碧，見汝漢水秋，見汝巴峽雨，四座皆白頭。

巴蜀誰言是比鄰，江樓邂逅乍眉申。君看急鼓淒弦裡，盡是亡家破國人。（注六）

第一首以「秦淮、漢水、巴峽」三處不同的空間點出聽歌的地方；以「湛碧、秋色、急雨」三種不同的背景襯出聽歌時的心境；簡潔地以三個地方、三種背景的時空交錯，從太平時日、秦



圖一：胡小石一九四〇年〈贈董娘短韻四首〉

淮水碧、歌舞昇平的美好生活而漢水秋色而巴峽夜雨，寓含戰爭的節節敗退，人民顛沛泥塗，離失鄉，生活艱難困頓；最後以沉痛哀感的「四座盡白頭」一句，總括戰局之一籌莫展，去國千里、萬死逃荒、遊子他鄉之悲，躍然紙上。第二首則更是直抒胸臆，耳中聽的是急鼓淒弦，放眼四處，

盡是亡家破國之人，讀之令人不禁擊節三嘆！

在全面閱讀胡小石論著及書法、詩詞時，發現胡小石曾於民國二十八年手鈔〈夏廬近詩〉長卷，計〈獨坐〉、〈聞柝〉、〈後苦熱〉、〈題余蓮裔所書碑〉、〈霧〉、〈送子離之成固〉、〈白華邀同礪杲、仲子諸公聽董蓮枝鼓詞，喜衡如新自成都至〉三首、〈題鄺衡叔寄畫山水小幀〉、〈南京陷及葺書憤〉、〈冬十一月於北碚舟中見燕飛而歎之〉、〈遠望〉、〈哭瞿安〉三首、〈吳麀若招羣公飲小龍坎楊氏園觀近作諸畫并贈唐大邑窰小品〉、〈題謝旨實三峽歸舟圖〉、〈題仲子渝州印譜〉三首等共二十一首作品寄贈隨使柏林的弟子「子綝」。款題：「己卯三月寫寄子綝賢弟柏林以為相思之資，此皆去秋與弟別後所作也。烽燧滿天，寇機頻至，家憂國難，心若沸湯，引領西望，如汝何 光燁并志」(注七)。

夏廬近詩

送子驩之成固



清洛南深君北去巖宵獨聽劍
門雨雲棧子盤向漢中古來竟
說騎驪苦走堂頗有賢其
鏢拋將馬隊書煙塵握別莫
惆悵明歲荷葉醉後湖

冬十月於北碚舟中見燕燕而歎之
鼓角傳巴峽窮冬江燕瓦豈回
地氣暖憐汝不能歸
志望

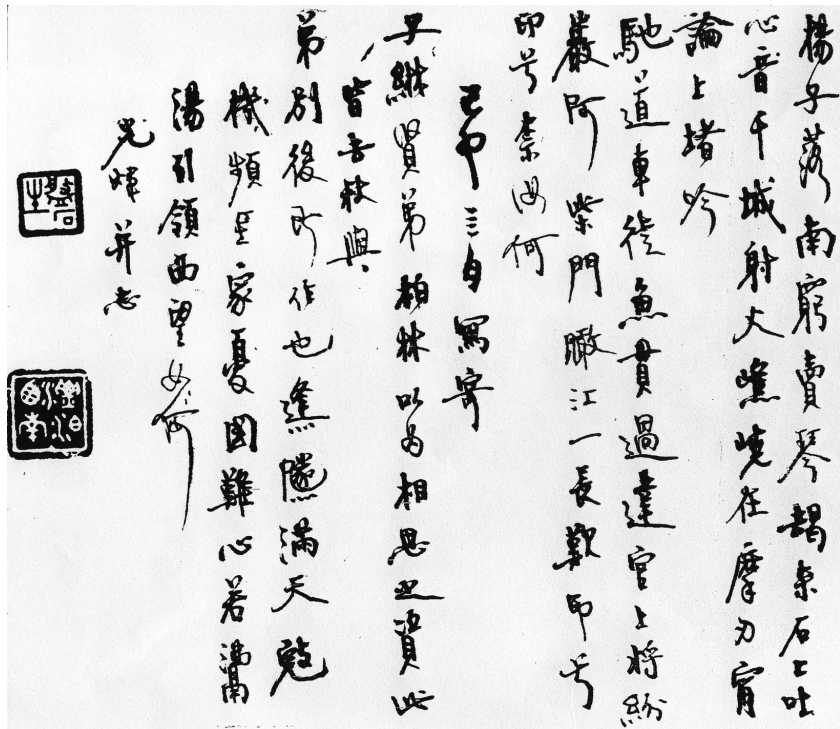
遠望何嘗可當歸
轉霏微蒼龍主德秦終斯天狗
雷殺鄂日圍袖底梅華分海色
夢中撒列夫山輝風弦無益迴
腸苦宗漢城陰老葦肥

吳唐若招同君年心似小龍坎揚
氏園觀近作諸書并贈唐大
色黑小品

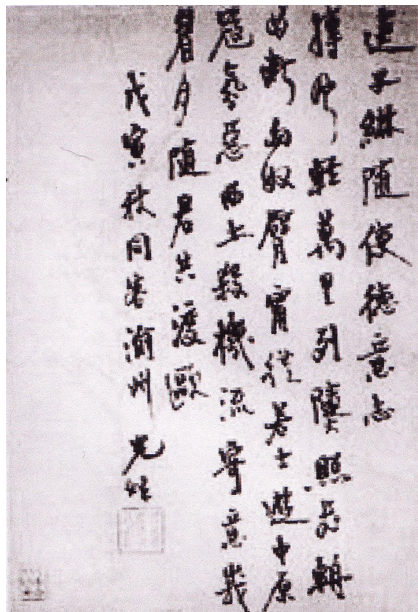
十日巴山雨泥行未覺難相將問
吳鎮直勝過蘇端江仲鶯嘯
長天涯酒拓寬邛瓦感君惠
製袖軍峰寒

題謝旨實之峽製舟圖
重復單分作溝中舟蜀直為井
底行何日收京理製棹不辭輕
命神灘

題仲子渝州印誥
丈夫志攀山骨大鷲蹄
運斤弥天四海說用第丁鄧畫
是野零人



圖二：夏廬近詩（圖版僅摘錄本文所補遺諸詩作）



圖三：送子綝隨使德意志

《願夏廬詩鈔》中另收有〈送子綝隨使德意志〉詩：「搏風輕萬里，列燧照飛輶。欲斷匈奴臂，寧從若士遊。中原寇氛惡，西土殺機流。寄意峩峩月，隨君共渡歐。」款題：「戊寅秋同客渝州 光燁」（注八）

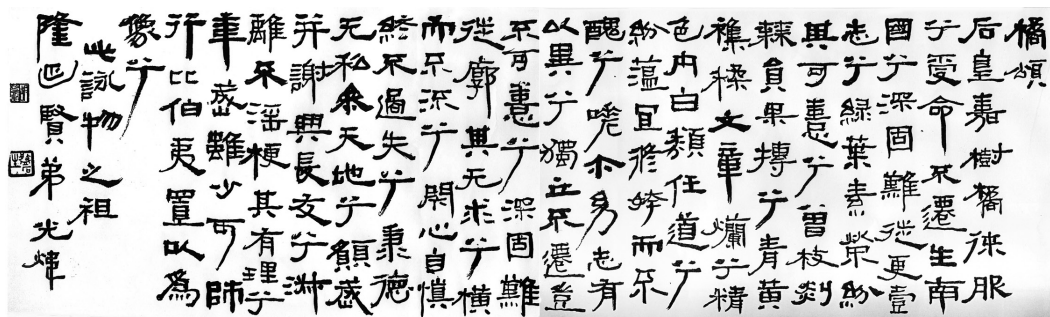
查考多日，初不知「子綝」為何許人，甚至連其姓氏亦不得知之。繼而讀胡小石作〈合肥張夫人六十壽頌〉中云：「及倭寇內侵，海宇沸騰……夫人曰國之多艱，家口七十全，資產雖

沒，曾何足道？當更努力，共濟斯難。乃命隆延隨使柏林……」（注九）；又見《翰墨因緣》中所收錄胡小石的書法作品：（一）「素襟不可易靈府長獨閑」五言聯；（二）胡小石自書詞十一首贈弟子張隆延；（三）〈夏廬近詩〉二十一首；（四）〈合肥張夫人六十壽序〉；（五）〈橘頌〉等，均為胡小石陸續贈予張隆延者。其中「素襟不可易靈府長獨閑」五言聯之上款題「韻青大嫂雅正」（注十），比對〈合肥張夫人六十壽頌〉：「夫人傅氏，字曰韻青，江甯甲族」（注十一），則此聯實即胡小石書贈張隆延太夫人之聯也；〈合肥張夫人六十壽頌〉則為書賀傅韻青太夫人六十大壽之作也；〈橘頌〉款題：「此詠物之祖 隆延賢弟 光燁」。皆為張隆延珍藏得自於恩師親賜者。因此筆者堅信〈夏廬近詩〉題款中的「子綝」即為張隆延（注十二）。很慶幸的又在網路上查得《哈佛遺墨——楊聯陞詩文簡》中收有〈步張子綝韻〉（一九四四年二月五日）、〈贈張子綝〉（一九四四年四月十五日）等詩。更進一步確定「贈子綝隨

使柏林」之「子綝」，為張隆延早歲之字也。

查維基百科得知中

華民國政府於一九三八年六月十五日任命陳介為駐德意志「特命全權大使」，陳於一九三八年九月二十一日到任，張隆延之隨使亦必同時，比對〈送子綝隨使德意志〉款題「戊寅」（一九三八）〈夏廬近詩〉的款題：「己卯三月寫寄子綝賢弟柏林以為相思之資，此皆去秋與弟別後所作也……」，其時間點正好相吻合。



圖四：胡小石書〈橘頌〉

這一件作品中，胡小石謄錄了二十一首詩贈弟子張隆延，題款中更讀出胡小石對這一位得意弟子的關愛思念。張隆延於金陵大學讀書時，曾拜於胡小石門下，對恩師執禮敬謹，其書藝受胡小石影響甚深，恭稱胡小石為「嘉興夫子」（胡原籍浙江嘉興）。〈翰墨因緣序〉中，張隆延曾提到：

臨川李文潔（諱瑞清）公任兩江提學使時，在南京督辦高等師範學院。聘東瀛學人講授理化、生物課程。生徒中優異畢業者，則保送赴日進修。李公身為經史學家，而教育思想，確為先進……遂清末年，優異畢業生胡光煒（字小石）先生，因侍寡母太夫人，捐棄出國進修機緣。文潔公嘉其孝行，延聘為家庭子弟教師，歷十餘寒暑。胡先生從李公續究經史文字之學，於書道更為同門友生中之翹楚。（注十三）

胡小石在書學上的成就，清道人啟迪之功實不可沒也；清道人與胡小石的師生情誼，歷久彌篤；胡小石受聘為梅庵家庭塾師（前後約三年，張序云十餘寒暑，可能是從胡在兩江師範就讀時計算起），得以日日親炙梅庵教誨；梅庵謝世，胡小石不僅與曾農髯（曾熙）料理其後事；每逢道人忌日，胡小石必茹素永懷，終身不渝。承繼並光大金石書派，可謂善於述事繼志者。

張隆延先生早年宦途得意，然自官場退職後，繁華散盡，即以「書道傳藝」，為光大胡門並以上報梅庵之德為志業。從李瑞清而胡小石而張隆延，前代大儒親師重道、終身以之的儒行風範，誠令人無限嚮慕與神往。

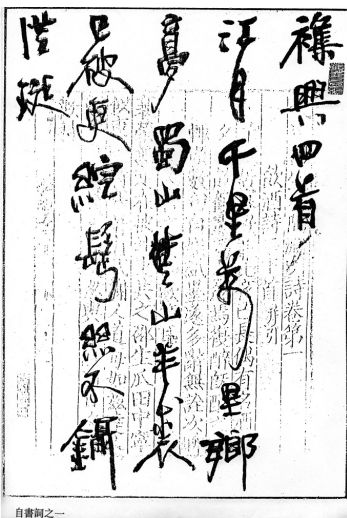
張隆延所珍藏的胡小石作品，另有一冊頁，是張隆延於民國三十六年（一九四七）尾，自紐約回籍省親，得重拜嘉興夫子於南京，并曾向夫

子索書。胡小石遂於戊子新春（一九四八年）以行草書寫詩詞計〈雜興〉四首、〈楊白華〉二闕、〈點絳脣〉二闕、〈浣溪紗〉〈卜算子〉、〈減字木蘭花〉各一闕贈之，款題：「隆延賢弟論之 光燁」。

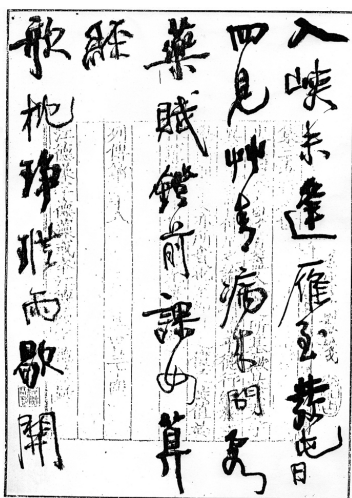
胡小石的這件書法作品，全文圖版收錄於「福建美術出版社」印行的《翰墨因緣》（福州，福建美術出版社，一九九七年）頁七二—八五，其中〈雜興〉四首與〈楊白華〉二闕（頁七二—七八）因手民失誤，排列次序訛誤，經過筆者再三推敲文意，考其用韻，乃為之調整先後次序，還胡小石作品本來面目。

胡小石詩作甚豐，然大多數詩詞作品，在文革中散佚，後由其門生吳徵鑄（白甸）輯為《願夏廬詩詞鈔》，吳白甸曾識其收羅之經過云：

夏廬師生前，曾將所作詩詞釐為六卷，卷一為《盤石集》，存一九三七年抗日戰爭以前古今體詩；卷二題《峽林》，存抗戰初期旅居重慶時古今體詩；卷三題《無同沙語》，存一九四一年移家江津白沙鎮以後古今體詩；卷四題《蜩樓》，存一九四五年抗戰勝利，



自書詞之一



自書詞之二



自書詞之三

揚日等，飄零向何處
 處立畫斜陽之見
 君思人，但得黃甘樹
 暮色時濛濛
 楊日等 江南

自書詞之六

君奉：辛苦風煙
 裏百文山頭，斜
 人生道分泉，天涯
 莫想，楊日等
 又

自書詞之五

孤節，自倚，斷爛
 朝報不聞
 楊日等
 楊日等，筆何，時渡江
 紅燕，歡鳴，雁兒見

自書詞之七

翠潭人，秋眼明真
 見牛頭，暗沈吟
 要松韻，如兩葉音
 奔川，誰喚流泉住
 心謀，片雲余去，非

自書詞之九

霜葉吹紅，雨何多
 浮世長，向天涯住
 幸也，誰憑闌人老
 君高樓，暮
 又

自書詞之八

里舊，故來愁夢
 失尋君，欲
 點絳脣
 莽：雲山雁，紅
 巴滇路，短笛，白雲

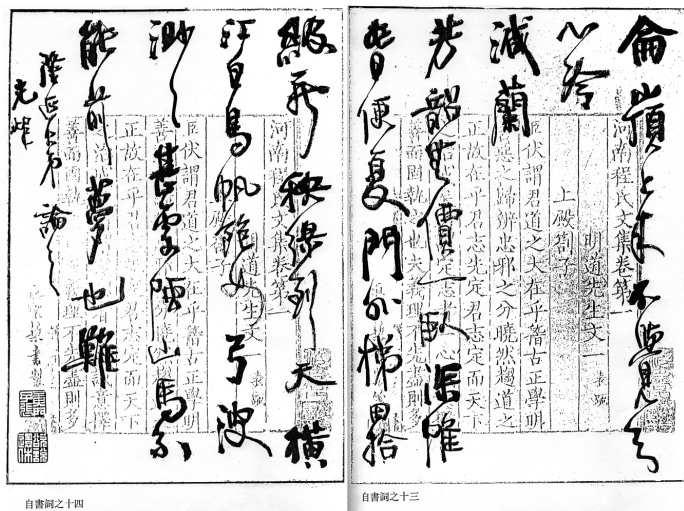
自書詞之四

風拂，如播人，小窗何曾
 寧蓬，髮觀，河更
 百年，改了，汝斯，景
 意，今誰，省，到，昆

州世，離聲，揚帆
 人，附芳，撰，高，人，階，燈
 雲，珠，盤，能，何，可
 說，西湖
 上，真，子

吹，歌，暮
 浪，溪，新
 翠，屏，舊，濤，浪，海
 國，長，橋，露，起，鏡，之
 雲，直，地，佳，麗，九

自書詞之十



圖五：胡小石贈張隆延自作詩詞冊頁作品

家返南京以後古今體詩；卷五題〈東風堂集〉，存解放以後古今體詩；卷六題〈夏廬長短句〉，存畢生所填小令，不分時期。一九六二年初，師歸道山，遺稿除三四卷有親筆定稿，六卷有曾憲

洛鈔本外，餘皆未定。其次子白華（注十四）兄（出繼外家，改姓楊氏），廣為收羅，歷時一載，始成詩詞全集，未及印行；不幸遭十年浩劫，珠玉毀於櫝中，而白華兄亦身遭橫逆，含冤而逝，良可悲矣！鑄不能坐視金聲絕響，爰發願重行搜輯。數年來，從師家親屬與同門弟子處，以及各種報刊上，鈔得古今體詩二百五十一首，詞十九闕，約存全貌之半。自當繼續努力，四出訪求，倘蒙海內外寶愛吾師詩詞者，助我一臂，予以增益，不勝慶幸。一九八一年六月 門人吳徵鑄識（注十五）

〈夏廬近詩〉與贈張隆延的詩詞雜鈔兩件作品，因保存於海外，未遭文革浩劫。經細細比對，〈夏廬近詩〉中有〈送子離之成固〉、〈冬十一月於北碚舟中見燕飛而歎之〉、〈吳慶若招羣公飲小龍坎楊氏園觀近作諸畫，并贈唐大邑窰小品〉、〈題謝旨實三峽歸舟圖〉、〈題仲子渝州

印三首〉等共七首未見收錄於《願夏廬詩詞鈔》、《願夏廬詩詞補鈔》中；一九四八年贈張隆延的詩詞雜鈔作品中的〈雜興〉四首與〈楊白華〉二闕，也未見收錄於《願夏廬詩詞鈔》、《願夏廬詩詞補鈔》中。筆者有感於白甸老人「倘蒙海內外寶愛吾師詩詞者，助我一臂，予以增益，不勝「慶幸」之語，乃不揣愚陋，作〈願夏廬詩詞補遺〉如次：

〈送子離之成固〉

清涪南流君北去，嚴宵獨聽劍門雨。
雲棧千盤向漢中，古來竟說騎驟苦。
七尺堂堂頗有鬚，斬鑠拋將馬隊書。
煙塵握別莫惆悵，明歲荷花醉後湖。

〈冬十一月於北碚舟中見燕飛而歎之〉

鼓角傳巴峽，窮冬江燕飛。
豈同地氣煥，憐汝不能歸。

〈遠望〉

遠望何嘗可當歸，發春雲抱轉霏微。
蒼龍上德秦終斬，天狗雷聲郢已圍。
袖底梅華分海色，夢中揪列失山輝。
風弦無益迴腸苦，寂寞城陰老薺肥。

〈吳麀若招羣公飲小龍坎楊氏園觀近作諸畫，并贈唐大邑窰小品〉

十日巴山雨，泥行未覺難。
相將問吳鎮，直勝過蘇端。
水艸鶯曉長，天涯酒拓寬。
叩瓷感君惠，歸袖翠峰寒。

〈題謝旨實三峽歸舟圖〉

覆巢分作溝中斷，入蜀真為井底行。
何日收京理歸棹，不辭輕命狎灘聲。

〈題仲子渝州印誼〉

丈夫矢志鑿山骨，火鳶跼跼風運斤。
彌天四海說彫篆，丁鄧盡是畸零人。

楊子落南窮賣琴，搗來石上吐心音。

千城射火嶢峴在，摩刃甯論上堵吟。

馳道車徒魚貫過，達官上將紛巖阿。

柴門瞰江一長歎，印兮印兮奈汝何。

〈雜興四首〉

江月千里萬里，鄉夢蜀山楚山。

羊裘已破更綻，髻絲不鑷從挺。

入峽未逢雁至，發春四見草青。

病來問客藥賦，鐙前課女算經。

歌枕琤琮雨歇，開門歷亂華飛。

紅茅囊錢堪買，老去何辭醉歸。

朱萍冒地成罽，黃葛垂翅如雲。
裴回孤筇自倚，斷爛朝報不聞。

〈楊白華〉

楊白華，何時渡江水？

燕歎鶉鴉不見君，年年辛苦風煙裏。

百丈山頭日欲斜，人生隨分寄天涯。

莫歸來，楊白華。

又

楊白華，飄零向何處？

立盡斜陽不見君，巴人但種黃甘樹。

暮春時濛濛絮，水邊梅來復去。

江南千里舊家山，不愁夢失尋君路。（注十六）

注釋

一、據謝建華〈胡小石先生年譜〉：「（一九二四年）自築小樓於將軍巷三十一號，號『願夏

廬』。(南京博物院編《胡小石書法文獻》，北京榮寶齋出版社，二〇〇八年十二月)，頁二八七。

二、〈胡小石先生年譜〉中引錄〈南京大學教授胡先生墓志〉，同前注，頁二九六—二九七。

三、范存忠〈《胡小石論文集》序言〉云：「學有造詣的人應兼具『儒林』、『文苑』之所长，既能搞研究，也要懂創作，在知識領域中，要達到既深且廣。」(上海，上海古籍出版社，一九八二)

四、張清治，字理玄，台灣師範大學美術系、文化大學藝術研究所畢業，現任國立臺灣藝術大學書畫系、國立臺北藝術大學音樂系兼任教授。為胡小石先生弟子張十之(隆延)門下高足，博學多能，下筆琳瑯，著有《金石派書法之研究》、《中國字體的演變》、《孫過庭書譜中審美理論分析》、《氣於書畫

鑑賞中之擘攷》、《道之美》、《華夏之聲》、《宋代青瓷之審美價值》、《吳派之畫風與琴風》、《〈谿山琴況〉的大雅清音論》等書，短篇論文則散見於海內外各大雜誌。

五、《胡小石先生墨寶》，十之先生序云：「胡先生是二十世紀(南京一八八八—一九七二)一位偉大學者、文學家、考古學大師，著有商周青銅彝器銘文，甲骨文、古文字音韻、楚辭、詩詞專論，傳授中華書道史的第一人。胡先生歷任北京、武昌、南京、重慶、雲南諸大學教授、系主任、院長等職。桃李遍中國，書名滿天下。本集所輯胡先生法書，計臨漢簡十一頁、臨北魏刻石十五頁，都是先生在南京中央大學及金陵大學任教時字課賜給隆延的墨寶；與先生四十九年以至謝世前所遺巨跡，各有千秋。茲特傳印，以供愛好書道的青年朋友觀摩自習。」

六、民國二十九年(一九四〇)庚辰，五十二歲，

作於重慶。

七、《翰墨因緣》（福州，福建美術出版社，一九九七年）頁八六—九一。

八、《胡小石論文集附錄願夏廬詩鈔》（上海，上海古籍出版社，一九八二年六月）頁二五三，惟文字內容後四句與圖版歧異，今依網路搜得圖版。

九、同注七，頁九七。

十、同注七，頁七〇。

十一、同注七，頁九二。

十二、行政院文化部網站對張隆延先生的簡介如下：「張隆延字十之，號疊翁，一九〇九年生於南京。七歲時慈父棄養，全賴其母傅韻青女士扶養、教育長大。一九三三年，得金陵大學政治系文學士，當選為中國斐陶勵學會會員，獲金鑰獎。一九三六年畢業於法國國立南溪大學，得法學博士(Docteur en Droit, L'universite de Nancy)學位。一九三八年至一九四二年間，張隆延先生曾在柏

林、牛津及哈佛大學的各法學院研讀。並先後講課於金陵大學、南京高等警官學校、台灣警官學校和政戰學校。曾任國立台灣藝術專科學校校長、中國文化大學研究所藝術學門之教授兼主任。一九六二年，瑞士國際藝文學會，邀選張隆延先生為終身會員(F.I.A.C.T.)。張隆延一生論文，著作甚豐，並且能詩，小令絕句尤宛轉多姿，寄託遙深。他因材施教，有教無類，授教至二〇〇八年九十高齡始止。先生安享天年，於二〇〇九年五月一日仙逝，享壽一百零一歲。」

十三、《翰墨因緣》（福州，福建美術出版社，一九九七年）張隆延序。

十四、華應作樺，胡小石次子出繼外家，故姓楊，名白樺。

十五、《胡小石論文集》（上海，上海古籍出版社，一九八二年六月）頁二八三。

十六、其他已收錄於《願夏廬詩詞鈔》、《願夏廬詩詞補鈔》諸詩詞，不重複收入。

李騰芳古宅內呂傳琪的壁書四屏

文 賴俊雄

臺灣中國書法學會顧問

桃園大溪的李騰芳古宅是國定的二級古蹟，興建於清朝咸豐八年（一八五九），完工於同治三年（一八六四）。是一座典型的閩南式建築群，雁尾脊，黑瓦紅磚，佈局堂皇，是目前台灣保存最好的建築古蹟重要的文化遺產。（圖一）

李騰芳（一八一四—一八七九）是晚清時代桃園大溪的一位傳奇人物，他年輕時，因為要幫忙家族經營事業，無心於仕途，專心經商，等到事業有成，成為地方鉅富後，才回頭想要通過科舉，取得功名，以求光宗耀祖，增進家族的社會地位。咸豐五年（一八五六）以四十三歲的高齡考取秀才，咸豐八年（一八五九）這時他已四十六歲了，無法等待繁複的貢生考試，遂依當時的制度以捐款的方式取得「例貢



圖一：李騰芳古宅全貌

生」的資格，得以參加「鄉試」，當時的台灣屬於福建省管轄，鄉試在省會福州舉行，每三年舉行一次，分別在子、卯、午、酉年舉行，他報名參加的是甲子科（一八六四）鄉試，這年因為太平天國之亂，波及福建，無法如期舉行，遂於翌年補試，沒想到放榜時李騰芳不但中舉，而且以第二十一名的成績，打破了台灣中式舉人的記錄，轟動學界，一時傳為美談，桃園大溪原名「大料崁」，為慶祝他的中舉，從此易名為「大科崁」，正可為這檔盛事作了最好的見證。

李騰芳中舉後，古宅建築群，剛好落成，雙喜臨門，賀客雲集，文人雅士相繼以朝聖的心情光臨古宅，詩書酬酢，笙歌不絕，自不在話下。（圖二）



圖二：李騰芳墨蹟

在古宅的最裡進是地位最高的公媽廳，龍邊的牆壁上是一幅難得一見的「壁書」，書法靈秀，墨蹟淋漓，仔細判讀才知道，這是一件珍貴的文獻作品，內容如下：

香谷年兄大人秋捷誌慶，國典涓吉謹賦七言四律

翩翩桂籍共登僊，領袖文壇竟占先。氣度沖和歸大雅，喜華磊落紹前賢。破荒有志欣聯轡，摩壘同心幸着鞭。自是奎垣星聚處，霓裳眾詠大羅天。（本科淡水中式五人）

國典光榮此願償，笙歌鼎沸滿高堂。群知邁種承先澤，自合登賢占一鄉。竹筍茁林都美陰，（謂諸令叔）棟華韡韡儘含芳。（謂諸昆玉）況兼玉樹森森立，（謂諸少君）積德而今卜必留。

乘風破浪上舟楫，七載論交觀面遲。（己未省寓杯酒論交計七年矣）作客叨懸徐孺榻，（香谷先到省會余後到住其邸）賃屋共下董生帷。（本科同寓香谷海洲）文通藻采鋒原銳，叔度汪洋數豈奇。（謂江公君援邁倒貢成均黃生海洲補廩卷各房荐）等是瀛東秋試者，祇先一着得便宜。

猶記成名榜未開，雲泥對面獨憐才。（香谷先報中式余未得報香谷倍為惋惜）多君喜脫囊中穎，許我奇逢爨下材。酒飲青蓮曾繾綣，（香谷甚豪於酒）舟遊赤壁復追陪。（揭曉前日黃橙發榜即偕香谷十月抵家）鵬搏並上相珍重，蹄里看花得意回。

年愚弟蘇袞榮頓首敬撰拜賀，後學呂傳琪薰沐謹錄誌壁。（圖二）



圖三：呂傳琪壁書四屏

這是與李騰芳同期，前往福州參加鄉試，中式的同年蘇袞榮，為慶祝李騰芳中式所贈送的四首七言律詩，前兩首詩讚頌李騰芳「秋捷」的成就，推崇他為文壇領袖，家庭顯赫，兄弟和睦，子女優秀，後兩首則敘述兩人交遊的因緣及同往福州參加鄉試的經過，是一篇難得的史詩。

蘇袞榮，字子褒，淡水艋舺人，祖籍福建泉州，一八六二年恩貢，一八六五年補行鄉試中式，候選內閣中書。曾協助「淡水廳志」的採訪，也是一位文壇健將。蘇袞榮當然也寫得一手好字，送給李騰芳時的作品是親手寫的四屏，但因年代久遠，保存不易，到日治時代已破損不堪，無法修復。昭和六年（一九三一）古宅重修時，呂傳琪依照原來的尺寸，在牆壁上畫出四屏的框格，直接用毛筆書寫，這便是現存

的作品。

呂傳琪（一八九五—一九三八）字鈞璜，出生於明治二十八年，卒於昭和十三年，享年四十四，畢業於台北國語學校，後執教於大溪公學校，並創設「育英書塾」教授詩書經傳等漢學，又聯合學生及同好創立「崧津吟社」積極提倡詩學，對於當時大溪文風的提升作出貢獻，是日治時期接受日本教育又深受漢學薰陶的文人，在台灣書法史的文獻上雖然沒見過他的大名，但是這件壁書卻蜚然可觀，可見日治時代台灣的書法水準之高，出乎想像。呂傳琪的父親呂建邦是李騰芳的外甥，李騰芳中舉以後被招集在李家幫忙打點庶物，呂傳琪隨父親在李家出入，對於李家公媽廳懸掛的四屏自然耳熟能詳，也許是他敢於承擔書寫重任而且勝任愉快的原因。在牆壁上寫書法作品要比攤紙在書桌上書寫難上幾倍，書寫時要站在臨時搭起的樓梯上，上上下下移動，沾墨

直書，不能修改，沒有深厚的書法功力與信心，是不容易做到的，此件壁書，用行草筆法，寫得如此流暢，完整無缺，著實不易，令人讚嘆。參訪古宅，欣賞名跡，緬懷先賢，是一次偶然的旅遊中意外的收穫，披露於此願與書法同好們共享。

懷素向顏真卿出示了這些讚美詩歌，還當面表演了狂草書寫，然後要求顏真卿寫一篇序文，放在這些詩歌的前面。

這讓顏真卿感到有些為難，因為在他看來懷素還只是個門外漢，但是面對這些讚美詩歌，面對一個喜歡草書的後輩，推託不寫似乎有些不合人情，違心地堆砌些贊詞更不符合顏真卿的性情。躊躇再三，顏真卿還是寫下了序文，今天我們可以在懷素的《自敘帖》裏完整地讀到這篇序文。

對顏真卿給懷素寫序文這件事，歷來多是泛泛評價，說顏真卿欣然應允，熱情洋溢為懷素寫下了這篇序文，對於懷素給予很高的讚賞與鼓勵之類。但是對於序文的具體內容，總是有意無意地忽略，很少有認真的解讀。

相比於其他虛無飄渺的讚美之詞，顏真卿的序文是《自敘帖》文中最值得品味的文字，因為從中不但讀到顏真卿客觀與冷靜的態度，也讀到許多隱含的資訊。顏真卿的序文如下：

開士懷素，僧中之英，氣概通疏，性靈豁暢。精心草聖，積有歲時，江嶺之間，其名大著。故吏部侍郎韋公陟，覩其筆力。勛以有成。今禮部侍郎張公謂賞其不羈，引以遊處。兼好事者，同作歌以贊之，動盈卷軸。夫草藁之作，起於漢代，杜度、崔瑗，始以妙聞。迨乎伯英，尤擅其美。羲獻茲降，虞陸相承，口訣手授。以至於吳郡張旭長史，雖姿性顛逸，超絕古今，而楷法精詳，特為真正。真卿早歲，常接游居，屢蒙激昂，教以筆法。資質劣弱，又嬰物務，不能懇習，迄以無成。追思一言，何可復得。忽見師作，縱橫不群，迅疾駭人，若還舊觀。向使師得親承善誘，函挹規模，則入室之賓，舍子奚適。嗟歎不足，

聊書此，以冠諸篇首。

下面我們逐句解讀：

「開士懷素，僧中之英，氣概通疏，性靈豁暢。」這四句是應景客套話，為人作序文總要說些泛泛的贊詞。

「精心草聖，積有歲時，江嶺之間，其名大著。」懷素醉心草書多年，在湖南那邊已是很有名氣的了。根據懷素提供的詩歌、贊詞，顏真卿只能姑且這麼說。

「故吏部侍郎韋公陟，覩其筆力。勛以有成。」說的正是當年韋涉對懷素的鼓勵。

「今禮部侍郎張公謂賞其不羈，引以遊處。」據說張謂非常欣賞懷素的性情，曾與之遊同車、

居同處，所以顏真卿說張謂對懷素是「賞其不羈，引以遊處。」

「兼好事者，同作歌以贊之，動盈卷軸。」那些寫讚美詩給懷素的人，顏真卿把他們統統稱之為「好事者」，在這裏不知這「好事者」是解作「欣賞者」好，還是解作「跟風起哄」者好。無論怎麼解，我想在顏真卿看來有一點是相同的——他們都是「外行人」。

從「故吏部侍郎……今禮部侍郎……兼好事者……」這三句話也可看出，顏真卿並不願意作這個序，實在是出於這些「好事者」的起哄讓他難以推託，十分勉強。關於這一點懷素本人也不迴避，在後來的《自敘帖》中直言不晦，說顏真卿是因為「……尚書司勳郎盧象、小宗伯張正言，曾為歌詩，故敘之……」，這也是懷素可愛的一面。

「夫草藁之作，起於漢代，……追思一言，何可復得。」在這裏顏真卿擺出了真正內行權威的範兒，簡述草書的歷史傳承，從杜度、崔瑗到張伯英再到王羲之父子再到虞世南、陸柬之，最後落實到張旭這裏，這可是傳承有緒的。所以顏真卿說張旭的法度特為真正。顏真卿寫這一段話是有深意的，意在告訴懷素草書從漢代這一條線傳下來是正宗，不從前人那裏去承續而閉門造車是不行的。此時張旭已經去世不止二十年了，顏真卿回憶早年師從張旭，學習筆法，謙虛地說自己「資質劣弱，又嬰物務，不能懇習，迄以無成。」、「追思一言，何可復得」，顏真卿似乎深深沉浸在當年的情景之中，突然筆鋒一轉：

「忽見師作，縱橫不群，迅疾駭人，若還舊觀。」這可能是最讓懷素欣喜若狂的一段話了，特別是「若還舊觀」四個字！剛才顏真卿不是還在回憶著早年跟隨張旭學習書法的情景嗎？現在

突然來一句「忽見師作……若還舊觀」，什麼意思呢？就是說看到懷素寫字，就像回到當年看張旭寫字一般，這似乎把懷素與張旭相提並論了，能不讓懷素高興嗎？但是且慢，顏真卿再轉筆鋒：

「向使師得親承善誘，函挹規模，則入室之賓，捨子奚適。」翻譯成大白話就是：假如你能得到張旭的親自教導，汲取規矩與法度，那麼登堂入室除了你還會有誰更合適呢？看似鼓勵的話其實是嚴厲的批評——你現在的字還缺少規矩法度，還沒有入門徑呢。原來如此！既然這樣那顏真卿之前為什麼還要說「忽見師作……若還舊觀」呢？其實「若還舊觀」是對前面的「縱橫不群，迅疾駭人」而言的，「縱橫不群，迅疾駭人」並不說懷素的字如何好，而是描述懷素寫字時的情形：一是氣勢不凡，二是速度驚人。就這種寫字時的情形來說，懷素與張旭是很相似的。張旭

「姿性顛逸」，「嗜酒，……每大醉，叫呼狂走，乃下筆，或以頭濡墨而書。既醒自視以為神異，不可復得也。」（注二），而懷素亦性情不羈，「狂來輕世界，醉裏得真如」、「忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字」（《自敘帖》）所以懷素寫字時的情形跟張旭很像，「若還舊觀」。顏真卿在這裏不對懷素的字作具體的評價，而只論及懷素寫字時的情形，「王顧左右而言他」也實在是無奈。因為張旭雖然顛，但學有傳承，「楷法精詳，特為真正」。而懷素除了狂勁，字則是沒來由，缺少規矩與法度，實在沒法評說！後人不明，老在「以狂繼顛」上作文章，都是表相皮毛。

「嗟歎不足，聊書此，以冠諸篇首。」嗟歎什麼？是嗟歎「好事者」的不知與起哄？還是嗟歎一個渴望出名的僧人喜歡草書又不得門徑而入野狐禪？可能是兩者兼而有之吧！

顏真卿的序文對懷素來說應該是可以接受的，不能希望顏真卿像其他人一樣寫讚美詞，顏真卿可是行家！儘管委婉曲折地批評，畢竟也給予正面的鼓勵。重要的是顏真卿能寫序文這本身意義就不一般，雖然之前得到了許多人的讚美，但懷素明白他們都不是書法中人，因此那些讚美詩歌難免缺少含金量，必須在內行的權威人士那裏得到專業的肯定才行，五年前想從徐浩那裏得到提攜的願望落空了，如今有顏真卿這樣有名望的大書家為自己的書法寫序文，那可是最理想的了。因而懷素非常看重顏真卿這篇序文的，後來在《自敘帖》中將這篇序文全文錄入，而其他人的讚美詩歌只是分類摘錄二三句。

仔細研讀顏真卿的序文，可以得出判斷，在拜見顏真卿時，懷素還是一個水準很業餘的書法愛好者。

其實，此時的懷素比在湖南時已有長進，因為懷素有了兩次的學習經歷，一是在長安見到了一些前人書法，長了些見識。二是遇到了鄔彤，

《僧懷素傳》中說，鄔彤與懷素是表兄弟，又是張旭的學生，於是懷素從鄔彤這裏得到了一些指導，時間有一年多。臨別時鄔彤贈以「古釵腳」用作勉勵。但儘管如此，懷素的提高並不大，這可能與他急於求名不能沉下心來學習有關。所以顏真卿還是覺得懷素沒有入門，也贈以「屋漏痕」作為勉勵。「古釵腳」與「屋漏痕」都是對書法線條的形象比喻，意思是線條要挺、立、厚、健。鄔彤、顏真卿不約而同地都對懷素的線條提出要求，這不是巧合，而是懷素的線條確實不行，所以顏真卿才說他需要有老師的指點來「函授規模」。

五、讚美詩歌與藝術評判

一邊是眾人的讚美詩歌把懷素捧上了天，一

邊是顏真卿的序文說懷素還未入門，如此大的反差我們怎麼看？

首先，這些詩歌是一種應酬，是應人家的要求而寫，既如此就要以讚美為主，即便要批評也要委婉隱含，不露痕跡。而在讚美方面則不妨大聲高呼，無限拔高，讚揚人家書法自然就要比肩鍾張羲獻，「天下稱獨步」了。其次，詩歌是想像與誇張的藝術，無論是寫事還是寫景都少不了想像與誇張。比如：「湖南七郡凡幾家，家家屏障書題遍。」（李白〈草書歌行〉）、「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。」（任華〈懷素上人草書歌〉）這些都是誇張與想像的結果。用這些詩句來證明懷素紅遍湖南、轟動長安是極不可靠的。再者這些詩人並非書法家，雖然古時文人墨客大夫公卿也都善書，但與專業水準的書家在眼光上還是不能相比的，尤其在狂草這樣純藝術書法面

前他們難免發暈，無法在筆法上明察，只能憑詩人的豐富想像力作「寒猿飲水」、「龍蛇騰盤」之類的來應景，所以，這些應景詩句不應該成為藝術評判的依據。

杜甫也寫過這樣應酬詩，他的外甥李潮纏著他，杜甫實在沒辦法擺脫，只好寫了一首《李潮八分小篆歌》（注二）作應付：

蒼頡鳥跡既茫昧，字體變化如浮雲。
陳倉石鼓又已訛，大小二篆生八分。
秦有李斯漢蔡邕，中間作者寂不聞。
嶧山之碑野火焚，棗木傳刻肥失真。
苦縣光和尚骨立，書貴瘦硬方通神。
惜哉李蔡不復得，吾甥李潮下筆親。
尚書韓擇木，騎曹蔡有鄰。
開元已來數八分，潮也奄有二子成三人。
沉潮小篆逼秦相，快劍長戟森相向。

八分一字值百金，蛟龍盤拏肉屈強。
吳郡張顛誇草書，草書非古空雄壯。
豈如吾甥不流宕，丞相中郎丈人行。
巴東逢李潮，逾月求我歌。
我今衰老才力薄，潮乎潮乎奈汝何。

詩中對李潮也是大加讚美，說篆隸在李斯、蔡邕之後就數李潮了。還批評張旭草書雖然雄壯但不古，不如李潮的篆隸不作流宕但堂堂正正。又因為李潮與李、蔡二人的篆隸線條都是細瘦的，杜甫還武斷地說「書貴瘦硬方通神」，後來的蘇東坡不高興了，說「杜陵評書貴瘦硬，此論未公吾不憑，短長肥瘠各有態，玉環飛燕誰敢憎？」（《孫莘老求墨妙亭詩》）不過，在詩的最後，杜甫終於表明這是應外甥的要求寫的：「巴東逢李潮，逾月求我歌。我今衰老才力薄，潮乎潮乎奈汝何。」這就是應酬詩，不得不寫，無可奈何啊！可是杜甫畢竟是大詩人，即便是應

酬之作也會產生影響。唐圭璋《宋詞三百首箋注》：劉克主《陳敬叟集序》云：「敬叟詩才氣清拔，力量宏放，為人曠達如……；飲酒如……；筆筭如……；草隸如張顛、李潮……。」你看，誇人隸書好就用李潮作比了，李潮赫然與張旭並列，這就是杜甫的詩起作用了。朱鶴齡明白地說：「潮書初不重於當時，獨杜詩盛稱之。……其筆法亦不絕工。」（注三）一首詩就有這樣的作用，如果李潮能像懷素那樣多索求幾首詩歌，不知道情況會怎樣。

所以，用應酬的讚美詩歌來作為書法評判的依據是十分不靠譜的。我以為，那麼多首《懷素上人草書歌》合起來也比不上顏真卿的序文有分量，必須相信理性的專業的眼光，可惜人們在起哄中未能認真解讀顏真卿的序文。

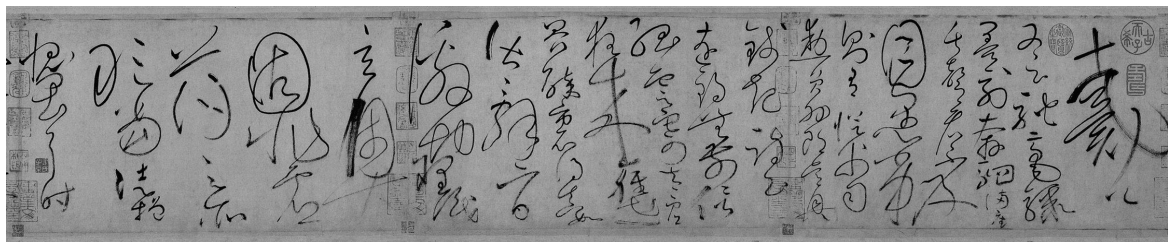
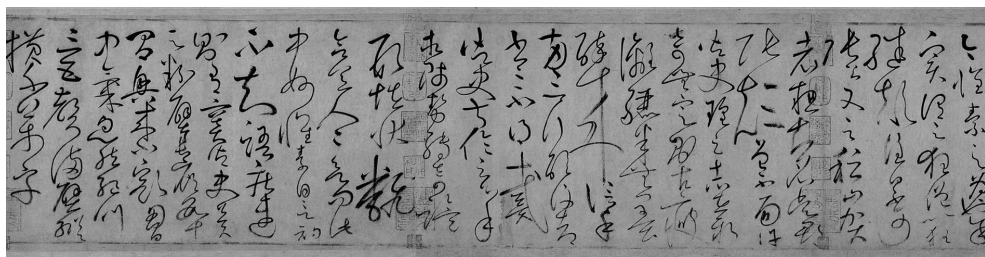
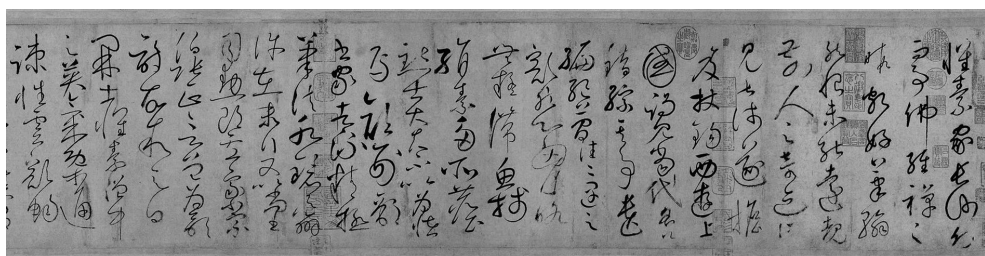
六、《自敘帖》的創作

見到顏真卿對懷素觸動很大，讓懷素見識到什麼是專業的高度。懷素在《自敘帖》中這樣寫顏真卿：「顏刑部，書家者流，精極筆法，水鏡之辨……。」顏真卿在序文中不但沒有稱讚懷素的書法，反而說懷素需要「函挹規模」才能入門，而懷素卻恭恭敬敬地把顏真卿的序文全部抄入《自敘帖》，這說明懷素對顏真卿給自己的評價是接受的，而且非常佩服顏真卿的高超筆法與敏銳法眼。

這之後，懷素接受顏真卿的規勸開始了規範的學習，這從《藏真帖》中可以得到印證。從《藏真帖》的內容看出這是見到顏真卿之後寫的，似乎也可以斷定是作於《自敘帖》之前，因為《藏真帖》的內容就像一個小自敘。從《藏真帖》的書寫特點來看，是在模擬顏真卿的行書，寫得相當青澀。

在見到顏真卿後的第五年，也就是西元七十七年，懷素創作了《自敘帖》（圖三），這一年懷素四十歲。懷素為什麼要寫《自敘帖》呢？我以為懷素是在為自己的狂草創作畫上個句號。雖然懷素一直寫狂草，但隨著年齡的增長與眼界的開闊，懷素愈來愈體會到前人書法的高妙，而自己所謂的狂草愈加經不起把玩與品味，所以決定再也不寫狂草了，但總要給自己的狂草作一個交代，《自敘帖》就是懷素狂草的收手之作。如果沒有《自敘帖》，我們現在還真見不到懷素的狂草了，但這《自敘帖》與之前表演的狂草已是大不同的了。

懷素《自敘帖》至少有兩種，一稱蜀本，一稱蘇本，蜀本在前，蘇本在後，時間相差一年。內容完全一樣寫了兩次，可見懷素對《自敘帖》的重視。現在我們所說的《自敘帖》通常是指蘇本，因為前六行是蘇舜欽所補的。



圖三：《自敘帖》四十歲作

從《自敘帖》的文字內容可以看出，它是懷素精心準備的作品，絕不同於以往的狂草表演，它應該是懷素在十分清醒的狀態下對狂草書寫的一次努力與控制，比以前表演的狂草要收斂得多。這顯然是見到顏真卿後的這幾年，懷素已經開始向晉人學習，逐步糾正自己的體現。

前六行不論。從第七行「笈杖錫西遊上」到第十七行「筆法水鏡之辨」這一段頗能說明懷素學習晉人的成果，開頭小心翼翼努力控制，如「西遊」二字極為刻意，至十五、十六、十七三行達到最佳效果，線條頓挫牽掣的不錯。但由於功力不逮，從之後的「許在末行」開始雖然還是很收斂可卻漸漸變得一味使轉牽連，勢態單一，線條滑溜，業餘面目暴露無遺，似乎連懷素自己都感覺不舒服，一味牽連控制，筆法使不出來，沉悶的很，最後懷素終於忍不住了，從「戴公」二字開始乾脆進入了以前的表演套路狂了一把，

後面這一部分應該有點像之前表演的狂草。

受到後人過度吹捧的《自敘帖》實際上遠沒有傳說中的那樣高妙。當代有人或也認為《自敘帖》水準很差，不像草書大師的作品，便極力考證《自敘帖》是偽作，主要根據是自敘帖的文字內容上有些不大通順，比如「許在末（未？）行」（無論是「未行」還是「未行」都不通）、「敘機格」之類，還有就是對官職稱呼不準確等等。我以為懷素的詩文水準並不高，出些毛病也屬正常。

七、歷代對懷素的批評

項穆在《書法雅言》中說：「六代以歷初唐，蕭、羊以逮智永，尚知趨向，一體成家。奈自懷素，降及大年，變亂古雅之度，競為詭厲之形……」，又說：「世傳自敘帖殊過枯誕，不足法也。」項穆的藝術觀雖然屬於保守一類，但在

這裏批評懷素「變亂古雅之度，競為詭厲之形」還是切中要害的。

王鐸草書杜詩十首卷末：「吾書學之四十年，頗有所從來，必有深於愛吾書者。不知者則謂為高閑、張旭、懷素野道，吾不服、不服、不服！」（注四）王鐸草書多在晉人那裏用功，別人老是拿張旭、懷素狂草說事，王鐸不服啊！

大詩人陸游的書法很好，最擅長草書，頗為自信，曾有「即今譏評不足道，後五百年言自公」的詩句，可惜書名被詩名所掩。陸游在〈草書歌〉中寫道：「心空萬象提寸毫，睥睨醉僧窺長史。」可見他是推崇張旭而不把懷素放在眼裏的。

現代的高二適有題《自敘帖》詩：「懷素自敘何足道，千年書人不識草。將渠懸之酒肆間，即恐醉僧亦不曉……。」，高二適還說：「懷素

書雕疏，不得方筆圓勁之勢，此其所短也。」（題懷素《瑞石帖》）

蘇東坡則將張旭、懷素一同罵：「顛張醉素兩禿翁，追逐世好稱書工。何曾夢見王與鍾，妄自粉飾欺盲聾。有如市娼抹青紅，妖歌嫚舞眩兒童……。」（《題王逸少帖》）東坡在這裏用了「追逐世好」四字可謂一語中的，那時狂草這種書法形式就是用表演來迎合世俗趣味的。

八、張旭的狂草

張旭與懷素不同，他不必用狂草混飯吃。不過張旭的狂草也是用來表演的，朋友聚會必然飲酒，酒酣必然找些樂趣助興，你張旭是書法家當然得表演寫字，酒醉了難道還寫楷書、行書？你願意寫別人還不耐煩看哩，連小草都不成，必須得狂草才得勁，才有看頭，才有氣氛。所以張旭「每大醉，叫呼狂走，乃下筆，或以頭濡墨而

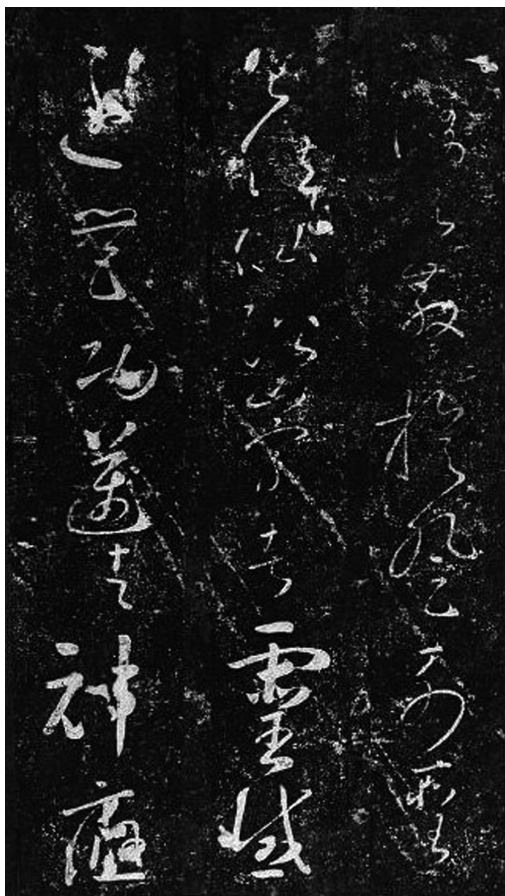
書」最受人喜歡，最讓人稱道。杜甫〈飲中八仙歌〉這樣描寫：「張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。」張旭的《古詩四帖》想必就是這種場合下的產物。憑心而論，我不覺得《古詩四帖》有多神，不過是遊戲而已。但張旭原本就是書法家，他有《郎官石柱記》擺在那兒，他有資格偶爾玩玩狂草，因為他的線條能挺、立、厚、健。而懷素是靠表演狂草起家的，除了狂草揮灑形式上的表演，他沒有作為書法家的本錢。

狂草是從張旭這裏才開始的，張旭狂草對後世的真正意義在於它徹底擺脫了書法的實用性，開創了一種純藝術的書法形式，為後代狂草創作開了一代風氣。因而張旭的狂草給後人更多的只是一種啟示，絕不是什麼不可超越的高峰。而懷素對後人的影響負面要遠遠大於正面，因為懷素的狂草如能流行，寫狂草基本上沒有門檻。

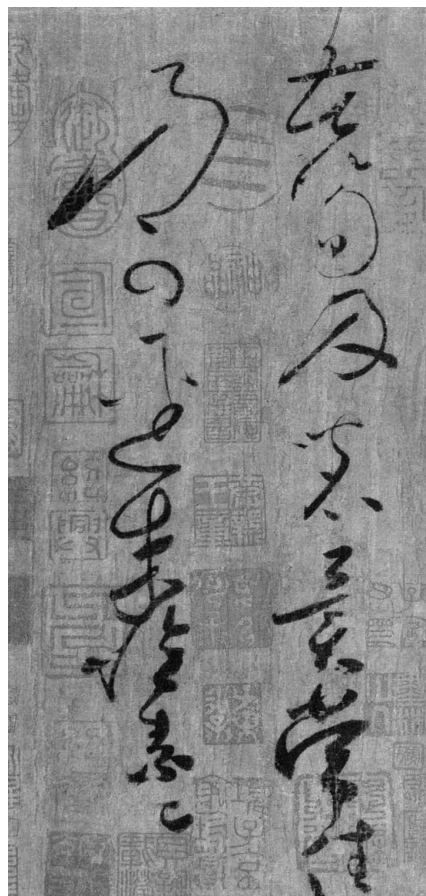
對後人來說，狂草已成為一種藝術形式，不僅僅是一種遊戲——醉酒後的書寫遊戲，更應該是在理性的書寫中綻放出豐富的激情，從而達到更好的效果。蘇東坡就指出「張長史草書，必俟醉，或以為奇，醒即天真不全。此乃長史未妙，猶有醉醒之辨，若逸少何嘗寄於酒乎？僕亦未免此事。」^{（注五）}事實上，唐以後的狂草已擺脫了醉酒表演的模式，成果是卓著的。

九、《自敘帖》之後的懷素創作

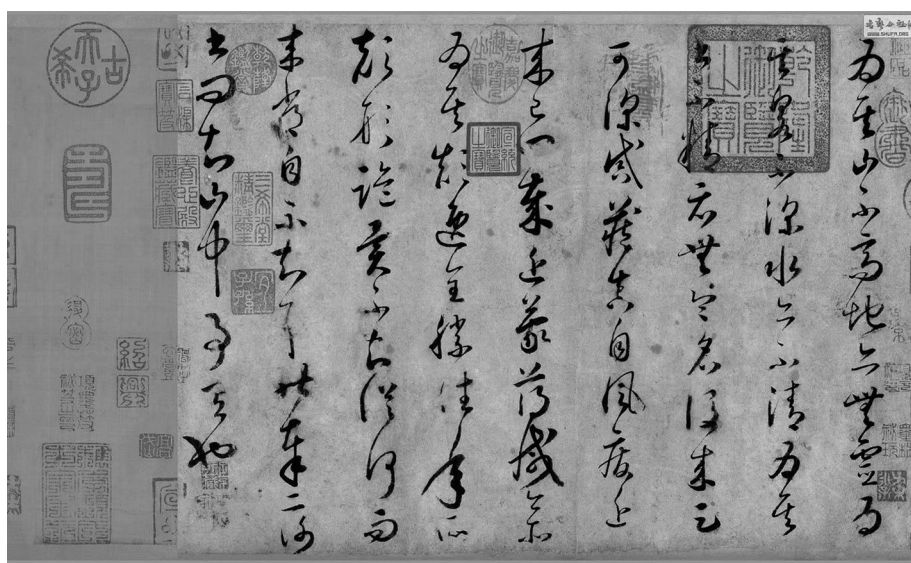
寫完《自敘帖》後，懷素終於沉下心來學習書法了，從流傳下來的作品來看，懷素是在潛心學習晉人書法。除在長安的《食魚帖》有些逸筆草草外，其他如《苦筍帖》（圖四）、《瑞石帖》（圖五）、《論書帖》（圖六）、《律公帖》、《東陵聖母帖》（圖七）、《小草千字文》（圖八）等都很規矩，在結體與用筆上力追晉人。但是僅追摹前人亦不能算有大成，然而入而能出並不



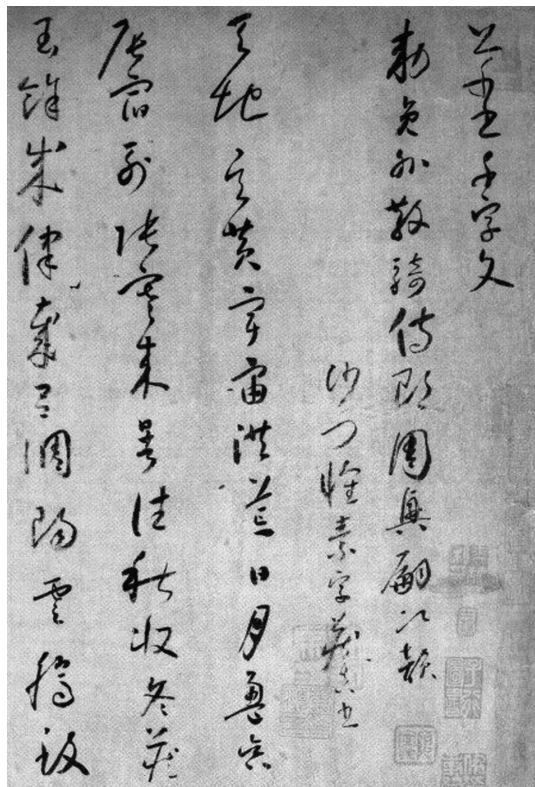
圖五：《瑞石帖》



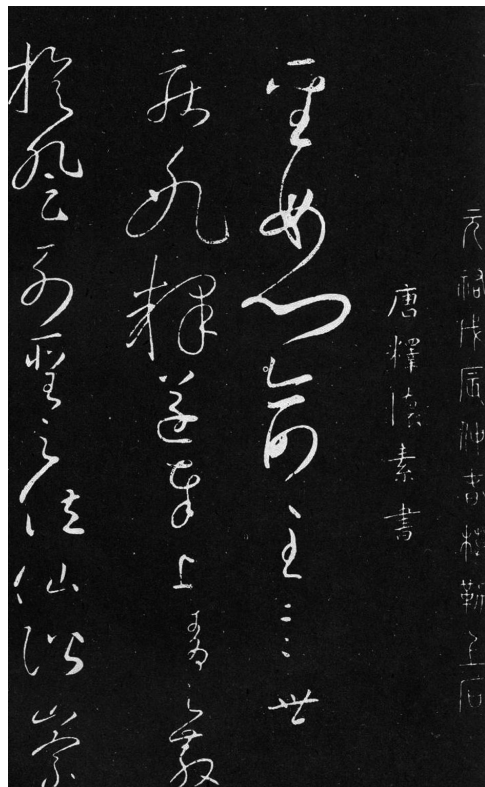
圖四：《苦筍帖》



圖六：《論書帖》



圖八：《小草千字文》六十三歲作



圖七：《東陵聖母帖》五十三歲作

容易，況且後來懷素患上了一種叫著「風廢」的疾病，嚴重影響了懷素的書法創作。以至於今天，人們一說起懷素，津津樂道的還是《自敘帖》！

注釋

- 一、《歷代書法論文選》上海書畫出版社，二〇〇七年十二月，頁四〇八。
- 二、《全唐詩》卷二二二—二一七。
- 三、仇兆鼈《杜詩詳注》卷十八。
- 四、《書法叢刊》文物出版社，第五輯。
- 六、《東坡全集》補遺書張長史草書。

「八分」與中國文字源流——談「八分」

文 張光賓 / 口述 楊旭堂 / 整理

談到八分，前人說法：割程邈隸字的八分取二分，割李斯的小篆二分取八分，故名八分。此說把「八」當成是一個數字。我現在的想法，「八」不是一個數字概念，是個「背」字，是相背之義，這樣講起來比較說得通。根據漢崔瑗（七七，一四二）《草書勢》，「抑左揚右」本來是講草書的，現在拿來講從篆書縱勢變成隸書橫勢，這跟抑左揚右有何關係呢？因為右手執筆，左邊受抑制，右邊可盡量發展，凡是遇到「人」的文字，左右拉平，寫在一起變成一橫，後成蠶頭雁尾式，如懷素的「素」。從篆書「素」轉化成「紫」。像篆書「來」字，來是小麥的麥穗，中間有兩個人字，一撇一捺，由「來」轉成「來」。中華的「華」字也是如此。

文字的源流從篆書發展到八分與草書，「八分」並不是一種書體，是篆書轉變的一種過程和形式方法，八分和草書是同時出現的，亦即書體的演變不是從篆到隸再到草，應該是從篆同時發展隸書與章草；章草過去的說法是：東漢章帝的章或奏章的章，我認為章草名稱是從史游《急就章》而來，原因是「急就奇觚與眾異」，不是寫在竹簡上，本抄寫於三角觚上，觚是三角木柱，七字一句，一行三句（二十一字），一章（一觚）六十三字，取「急就奇觚與眾異」首二字為名。後來有了紙、絹，便把史游的《急就篇》抄謄過去。《急就篇》一名《急就章》，是用於學童識字的訓蒙課本，西漢元帝時宦官黃門令史游所作；收錄常用字，依人名、地名、器物雜用等

分類編列，大抵每七字一名（有少數三字名），押韻合轍，便於誦讀記憶。

書寫文字者和漢朝的大官們（政務官）對文字的認知有所不同，管理典章制度的大官和文字學家注意的是文字是否根據造字原理，但不注重字的美醜；專門寫字的人，比如我寫這封信給你，會注意寫得好不好、漂不漂亮。史游算是漢朝使用文字者的頭頭，猶如秘書室內專門寫文字書官的首席（秘書主任）。居延漢簡大部分是下級文書（即所謂書隸，專門寫字）所寫的東西，所以我們現在看漢碑裡面的字，錯別字一大堆，因為書家注重美醜，有時因而失去文字的規準，文字學家和書隸是兩個系統，書史上文字學家沒有什麼大書家，王羲之、張芝、王獻之這些人都使用文字的人，不是文字學者；顏真卿書寫的《千祿字書》雖為唐代科舉考試必依的「正字」，但《千祿字書》係其伯父顏元孫撰。

史游《急就篇》近三千字，秦（西元前二二二）到漢末四百年間，東漢許慎《說文解字》已增為九千餘字。刻於東漢熹平四年（一七五）的熹平石經，是官方校定儒家「七經」的刻石，如同今日教育部公布的標準字體、中國文字教科書。書法為漢隸成熟時期廟堂巨制的代表作，梁武帝《書評》云：「蔡邕書，骨氣洞達，爽爽如有神力。」

草書是關鍵，大陸使用簡體字是一種倒退，不是一種進步，因為現在的簡體字大部分是草書正寫，例如：達、東、從、眾，龍字取右邊，把龍頭砍掉了。

我所談「八分」不是一種書體，是一種從繁到簡，從篆書縱式改成橫式，相背之意，這個想法有沒有道理，如果有道理，大家可以在這個方面多發揮。

楊峴書法的影響

楊峴（一八一九—一八九六），字季仇，一字見山，號庸齋，又號藐叟、遲鴻軒主等，其隸書獨出一格，遍學東漢八分隸書，尤其於《禮器碑》、《西嶽華山廟碑》、《石門頌》等用力頗深，字體左右開張，撇、捺筆勢放縱，而行書亦具有其個人獨特風格。以下就分中國和日本兩方面，探討楊峴書法的影響。

一、中國

（一）吳昌碩

吳昌碩以詩、書、畫、印「四絕」之長，成為清末民初最具代表性的藝術家，不僅在海內書壇扮演了舉足輕重的角色，且延譽東瀛，為海外

文 羅笙綸

所矚目。吳昌碩在書法方面最著名的就是其獨創的「石鼓文」，用筆凝練遒勁，墨色濃厚飽滿，結構上變方為長，右高左低的取勢，化古出新，而楊峴在吳昌碩篆書學習與思想上，具有非常關鍵性的影響。

吳昌碩十分景仰楊峴學識與為人，欲拜楊峴為師，卻被楊氏婉拒，兩人關係密切，情同父子。吳昌碩曾以自己自創的放縱形體的石鼓文向楊峴請教，楊峴不以為然說道：「尊篆有團結欠緊處，團結欠緊正是不拘束之流弊。」（注一）而書風方面，吳昌碩在五十歲之前，特別重視吳讓之、楊沂孫和莫友芝的篆書風格，此種篆書的審美觀與品味其中一部分來自於楊峴，楊峴在（吳

倉石示石鼓文精拓本四首〉詩之二、三首如此說道：

苦鐵道人酷好古，珍此一日千摩挲，雉鳴陳寶亦化石，奇爭如沒字何。（蜀棧道有祠白石者無文字，士人謂秦穆公時雉化為石即此，疑荒唐）

偃翁（莫子偃）不作詠翁（楊詠春）逝，君更後來名譽高。晴窗大机摹籀古，快劍入陳風怒號。（君以篆書鳴）（注二）

楊峴對吳昌碩鼓勵與讚賞，吳昌碩銘記在心，並以此為目標。直至吳昌碩七十一歲（一九一四年），仍以莫、楊兩人的書風為努力的目標，由該年所寫的篆書聯題款可知：「近時作篆，莫邵亭（友芝）用剛筆，吳讓老用柔筆，楊濠叟（沂孫）用渴筆，欲求於三家外別樹一幟，難矣。」

（注三）可見楊峴篆書的審美觀一直深深影響著吳昌碩。蔡宜璇如此說道：

吳昌碩理想篆書典型的型塑過程中，藐翁的重要性不容忽視，他要吳昌碩不斷地往文人藝術用以寄情的純粹性質回歸。（注四）

吳昌碩選擇以讓翁與濠叟的風格入手，莫友芝篆書的剛勁特質，其實是他除昔時俗嫵滑軟篆書格調的利器。而他用以驅除惡俗的虛渴、剛勁質素，正與藐翁對吳昌碩「偃翁不作詠翁逝，君更後來名譽高」的期許相互呼應。（注五）

筆法上楊峴以草法寫隸書的方式，也影響了吳昌碩以草法寫篆書，一隸一篆雖較難看出其相通處，但筆法老辣絞轉現象，如出一轍。（圖一）



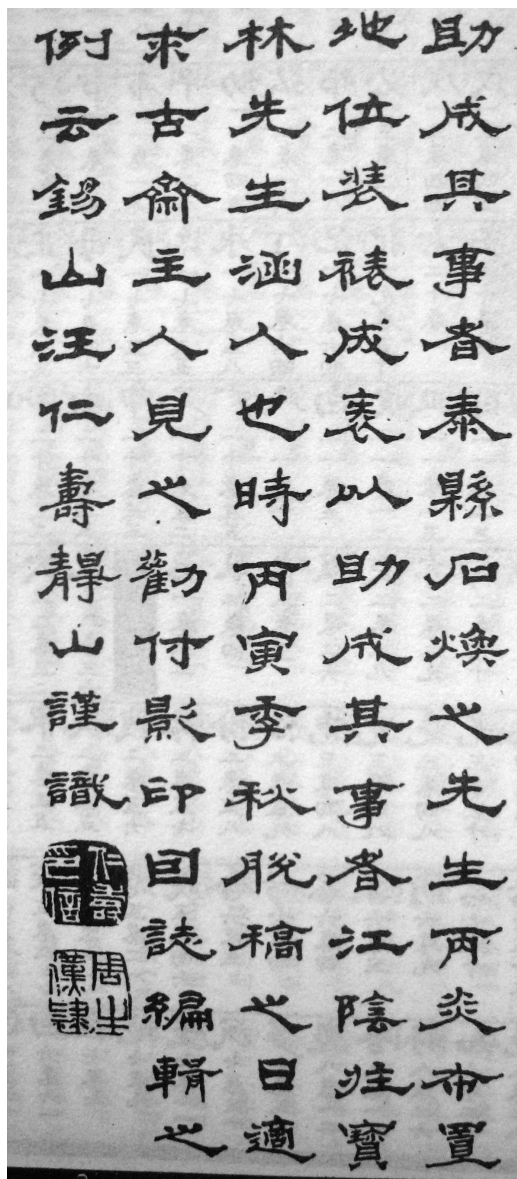
圖一：吳昌碩〈臨石鼓文〉局部，刊於二玄社《中國法書選六十》。

(二) 汪仁壽（一八七五—一九三六）

汪仁壽，字靜山，江蘇無錫縣之東膠鄉安鎮人，幼年聰慧，長更穎悟。汪氏從小就喜弄翰墨，始習顏真卿，後對篆隸情有獨鍾，於是拜師楊峴，研習漢隸，不逾年而盡得其傳。後來獲許進出吳大澂、潘祖蔭兩大畫家的畫室，而得以接觸古代青銅器的古拓、秦漢的碑刻，眼界大開，進而登上金石學的殿堂，從此便孜孜不倦地蒐集、摹勒各種碑刻與金石，編纂《金石大字典》，歷經數十年之歲月，除隨時隨地購求資料，還對

照原文逐字摹寫、拼貼、裱裝，遂於民國十五年（一九二六）發行，足可謂將一生的研究心得與心血完全投注而下的曠世之作，也是中國第一部《金石大字典》，時至今日，此書仍不斷再版，可見廣受書法、篆刻愛好者歡迎，對金石學的繼承與發展，有極大的貢獻。

筆者並未見汪氏與楊峴兩人交遊來往的資料，但觀汪氏隸書作品（圖二、圖三），與楊峴晚年書風十分相近，筆畫抖動，捺筆方頓奮出，



圖三：汪仁壽《金石大字典》凡例



圖二：汪仁壽〈節臨西嶽華山廟碑〉

如擲戟橫戈，但過於刻意，習氣甚重，不若楊峴自然、古拙。

二、日本

(一) 日下部鳴鶴(一八三八—一九三二)

日下部鳴鶴，生於日本近江彥根城(滋賀縣彥根市)，本名東作，字子暘，別號翠雨、野鶴、

老鶴等，為日本

近代書法的改革者，有日本明治「書聖」之稱，與中林梧竹、嚴谷一六並稱為「明治三筆」。

一八八〇年(光緒六年)，清

朝駐日大使何如璋，邀請中國書法家、金石學家楊守敬訪日本，楊守敬帶了大批圖書和碑刻拓本，約有一萬多件，此事引起日本書法家的注意，當時在日本已具有書名的日下部鳴鶴，立即前來拜訪楊守敬。楊守敬帶來的漢魏六朝碑拓資料和碑學理論，使得日下部鳴鶴大為嘆服與傾倒，並對中國的金石學和碑派書法產生興趣。一八九一年約三月至八月間，

日下部鳴鶴來到了中國遊學五個月，走訪了上海、蘇州、杭州等地，結識了俞樾、吳大澂、楊峴、吳昌碩等人，彼此間互相交流，楊峴甚至揮毫寫下「延友生集同好，極雅意盡歡情」隸書六言聯贈給日下部鳴鶴（圖四），款文中寫到「鳴鶴先生，東國大君子，來遊姑蘇，見訪敝齋，索拙書，因集文選句奉贈，辛卯五月」，

楊峴亦臨《史晨後碑》為贈（圖五）。由日下部鳴鶴後來的隸書作品（汲古·盪胸）五言聯（圖六）中，也可以看出多少吸收了楊峴書法韻味。

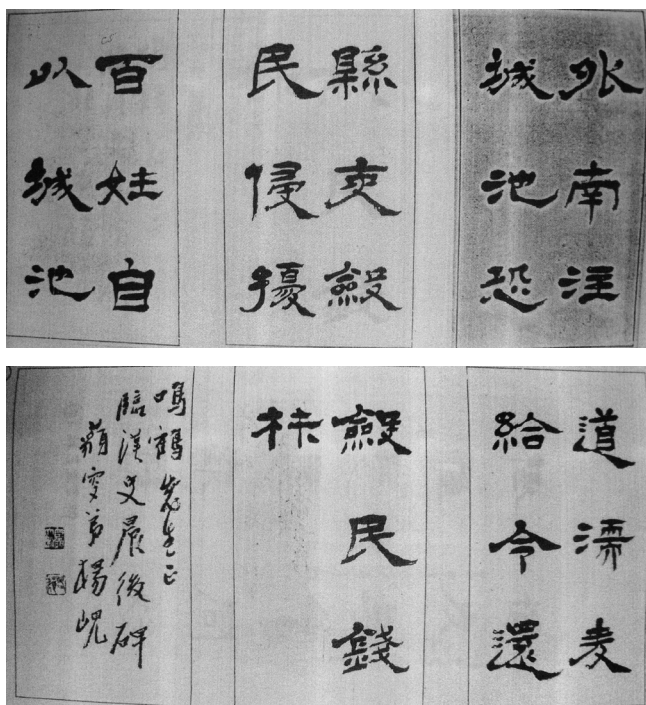
（二）山本竟山（一八六三—一九三四）

山本竟山出生於一八六三年（文久三年）九月二十八日，卒於一九三四年（昭和九年）一月



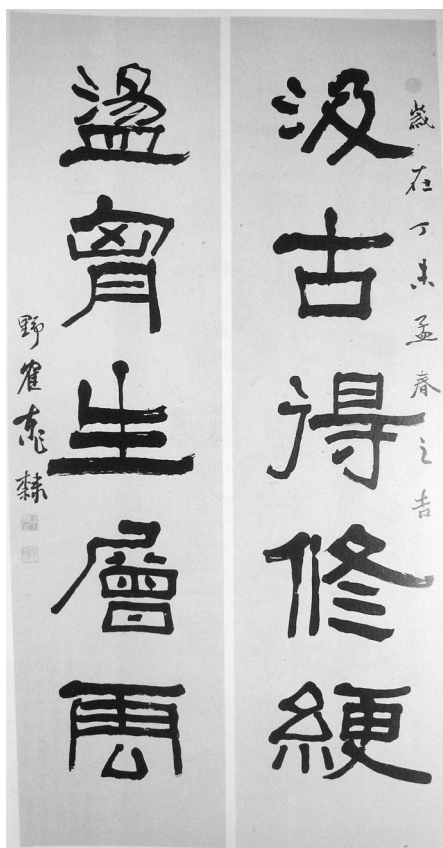
圖四：楊峴贈鳴鶴〈延友·極雅〉隸書六言聯七十三歲（一八九一），刊於二女社《書道講座第七卷隸書》。

二十四日，日本岐阜縣人，其書法師承是神谷簡齋、王鶴笙、日下部鳴鶴等人，得知日下部鳴鶴求學於楊守敬，遂透過羅振玉至湖北拜訪楊守敬。一九〇四年到一九一二年間的八年間擔任臺灣總督佐久間左馬太祕書官，一九〇八年一月於台



圖五：楊峴臨《史晨後碑》贈日下部鳴鶴，轉載自野村香邨碩士論文《楊峴》。

北與狩野永讓主辦書畫展，同年十二月與日本旅台書家須賀蓬城等，組書畫研究會，每月一回，台籍書家曹容曾向其請教書法（注六）。山本竟山的書法影響了臺灣甚鉅，尤其在臺灣的八年間，除了辦書法展覽、揮毫會、書寫碑文，並和當時的臺灣書家羅秀惠、洪以南、洪雍平有許多的交流，香取認為山本竟山在臺灣非常重要的一件事就是一九〇五年十一月二十六日，於圓山劍潭俱樂部辦理書法社團——清書會（注七），指導學生，



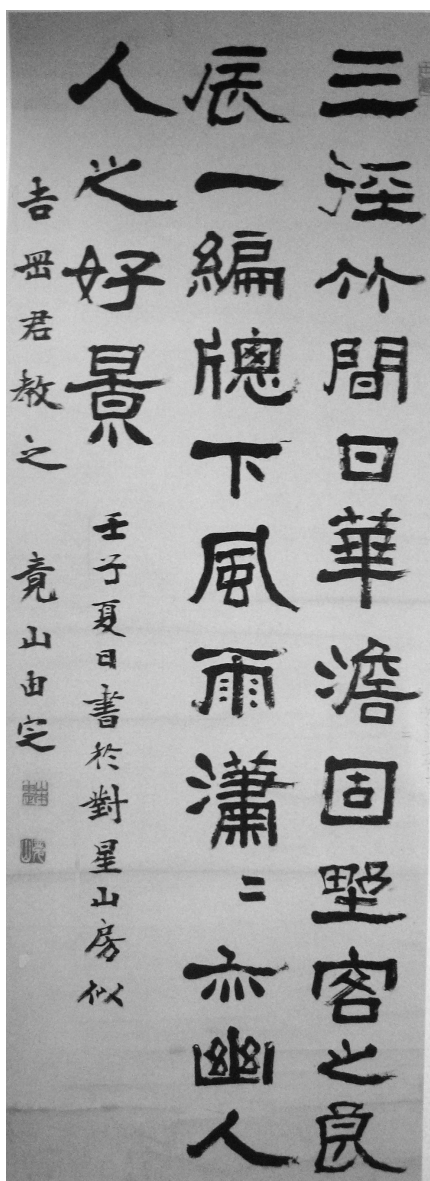
圖六：日下部鳴鶴〈汲古·盜宵〉隸書五言聯，一九〇七，刊於《隸書百科》。

培養許多書法人才。香取潤哉這麼說道：

山本來臺期間的臺灣書法形成過程是清朝碑學系統的潮流，而山本來臺之前所學的也是與楊守敬、日下部鳴鶴所學的碑學系統，山本繼承這個書學系統，並將此系統發揚光大，舉辦很多書畫會與展覽會，推動碑學系統更成長，可說帶領了當時臺灣書法的發展慢慢走向顛峰。(注八)

香取潤哉並在其

論文《「昭和書豪」山本竟山——日本治臺時期旅臺書家研究》中指出山本竟山在四十年前的隸書風格融入楊峴與楊守敬的書風：



圖七：山本竟山〈三徑竹間〉隸書條幅，173×50公分，一九一二，轉載自香取潤哉碩士論文《「昭和書豪」山本竟山——日本治臺時期旅臺書家研究》。

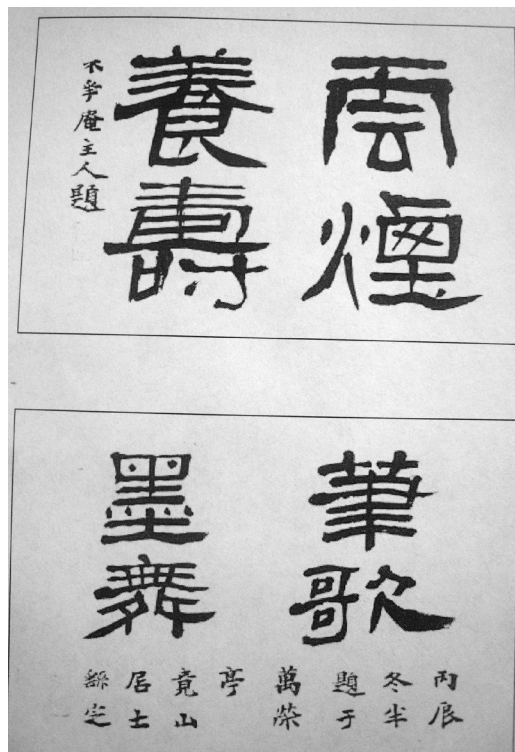
山本的隸書作品主要有漢碑（例如張遷碑等等）的風格，且融入楊峴與山本的老師楊守敬的書風，這時期的作品不多，所以山本早期隸書作品還不能確定，但已蒙發山本隸書的根源。(注九)

香取潤哉舉出三件作品，認為山本竟山融有楊峴的風格。第一件是山本竟山一九二一年（明治四十五年），四十九歲時所寫的〈三徑竹間〉隸書條幅作品（圖七）。第二件〈畫帖〉（圖



圖九：山本竟山〈未經·先占〉隸書五言對聯，一九二〇，轉載自香取潤哉碩士論文《「昭和書豪」山本竟山—日本治臺時期旅臺書家研究》。

八) 為一九一六年(大正五年)，山本五十四歲時的作品，有《乙瑛碑》、何紹基和楊峴的書風。第三件〈未經·先占〉隸書對聯(圖九)為一九二〇年(大正九年)一月山本五十八歲時所寫的作品，此件作品基本上有《西狹頌》的風格，也運用楊峴寫《西狹頌》的感覺(注十)。筆者認為山本此三件隸書作品，在顛掣的運筆方式，確與楊峴有些類似，但整體風韻與楊峴相去甚遠，論情性縱逸，楊峴略勝一疇，論結體趣味，



圖八：山本竟山〈畫帖〉隸書，一九一六，轉載自香取潤哉碩士論文《「昭和書豪」山本竟山—日本治臺時期旅臺書家研究》。

則山本勝過楊峴。

(三) 谷村憲齋（一九二二—二〇〇八）

谷村憲齋出生於日本奈良縣，師事河井荃廬、松本芳翠，曾任日本書道教育會議副議長、書海社理事長。谷村憲齋多次在文章中談論楊峴書法，他說他曾臨習何紹基的書法，卻始終無法真正喜愛，而見到楊峴的隸書作品後，才使他大開眼界（注十二）。谷村憲齋非常喜歡楊峴的隸書，只要被他看見，盡量想辦法買回家收藏，所以他收藏楊峴從四十歲左右至晚年七十八歲的作品約有五十件（注十二），時時將楊峴作品拿出來觀賞，所以其隸書作品受

楊峴影響很大，如弘法大師語「萬象含一點」（圖十）、「四海一坡」隸書七言



圖十：谷村憲齋〈萬象含一點〉隸書條幅

聯（圖十一）。
楊峴書法藝術的評價並不太高，楊守敬曾批評「晚年流為頽唐」，中國和台灣書法書籍中亦少提起楊峴，谷村憲齋對此嘆息不已，並期待書法界能對楊峴重新評價（注十三）。

除了日下部鳴鶴、山本竟山、谷村憲齋外，日本明治時期篆刻大家圓山大迂（一八三八—一九一六）曾赴中國到上海，向徐三庚、楊峴、張子祥等人學書法，並兼學篆刻（注十四）。

三、結語

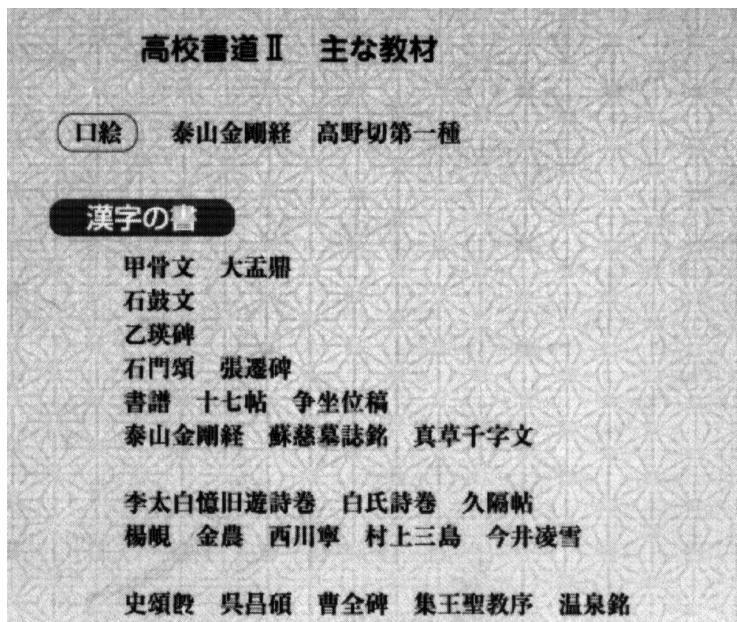
楊峴書法對日本書道影響深遠，日本對楊峴書法亦頗為重視，如西川寧編著的《書道講座七卷隸書》一書，將楊峴和鄭篋、金農、桂馥、鄧石如、伊秉綬、陳鴻壽、吳讓之、何紹基、趙之謙並列而論，名列揚州八怪之一的鄭燮卻未見介紹；藝術新聞社所出版《中國清朝の書》中「清朝書を解剖する」單元，分四部分，以劉墉、何



圖十一：谷村意齋〈四海·一坡〉隸書七言聯

壽竟不見蹤跡，或許因為隸書部分是由谷村意齋撰文，才以楊峴為例，但仍不難見出日本對楊峴書法的重視；加上野村香邨撰有《楊峴》碩士論文，二玄社亦出版《楊峴の書法》專書，日本文教出版社所編高中書法教材《高校書道II》（平成二十一年、二十三年度〔西元二〇〇九、二〇一一〕教科書），亦將楊峴書法編列在內，甚至清代書法家只列舉了金農、楊峴和吳昌碩三人

紹基為例解說臨書作品，以鄧石如、吳昌碩為例解說篆書作品，以包世臣、趙之謙為例解說行草作品，最後隸書作品部分以吳讓之和楊峴為例，隸書大家伊秉綬和陳鴻



圖十二：日本文教出版社所編高中書法教材《高校書道II》漢字の書部份

(圖十二)^(注十五)，楊峴書法在日本書法界的地位，可見一斑。反觀中國大陸或台灣書法相關書籍中，對於楊峴大多僅寥寥數句帶過，甚至隻字

未提。喜聞榮寶齋將刊行《中國書法全集——張裕釗楊峴徐三庚楊守敬》卷，希望能喚起大家對楊峴書法的重視。

注釋

- 一、引自吳長鄴《我的祖父吳昌碩》，上海：上海書店出版社，一九九七年，頁一四七。
- 二、楊峴《吳倉石示石鼓文精拓本四首》《遲鴻軒詩棄卷四》，收入《叢書集成續編》第一五九冊，台北：新文豐出版社，一九八九年，頁七〇七。
- 三、轉引自丁義元《現代名家翰墨鑒藏叢書（卷一）吳昌碩》杭州，西泠印社出版社，二〇〇五年八月第一版，頁三〇。
- 四、蔡宜璇《古樹新花——吳昌碩（一八四四——一九二七）的石鼓文》，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，一九九九年四月，頁七一。

- 五、同上注，頁七三。
- 六、吳國豪〈山本竟山生平小傳〉《翰墨珠林——台灣書法傳承展作品集》，台北縣：淡江大學文錙藝術中心，二〇〇四年，頁一八三。
- 七、香取潤哉《「昭和書豪」山本竟山——日本治臺時期旅臺書家研究》，國立臺灣藝術大學美術學院造形藝術研究所中國書畫組碩士論文，二〇〇六年七月，頁五八五。
- 八、同注七，頁六一三。
- 九、同注七，頁四七九。
- 十、同注七，頁二八三、三二一、三三七。
- 十一、谷村憲齋〈現代書家書下し臨書選——曹全碑〉《隸書百科》《墨》四月臨時增刊，東京：株式會社芸術新聞社，二〇〇四年七月五日第二刷，頁一七二。
- 十二、谷村憲齋〈隸書作品を創る人のために〉《書作品のまとめ方⑤隸書・篆書》，東京：二玄社，二〇〇一年五月三十日七刷，頁一三。
- 十三、谷村憲齋〈楊峴の評価を期待〉《圖說中國書道史》《墨》第九號，東京：株式會社藝術新聞社，二〇〇四年七月五日第六刷，頁一七八。
- 十四、陳振濂《維新：近代日本藝術觀念的變遷——近代中日藝術史實比較研究》，杭州：浙江古籍出版社，二〇〇六年十月，頁一五九。
- 十五、詳見日本文教出版社網站 <http://www.nichibun.co.jp/>，登入日期二〇一三年一月二十三日。

人書俱老——以德合藝——孔依平八十回顧

文 潘淑梅

中華書道學會理事

曾任本會（中華書道學會）第二屆理事長，現任評議委員的孔依平，大家口中的孔老師，今年六月下旬，即將歡度八十大壽，聞之者莫不驚呼：「啥米！孔老師八十了？真的嗎？」

以德合藝

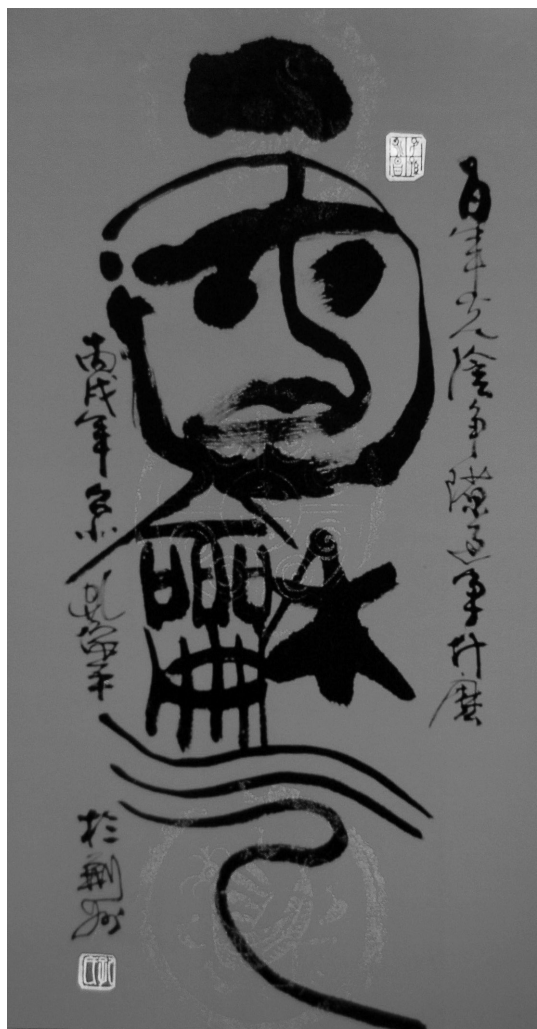
孔老師是孔門七十五世裔，耕讀傳家，譜名祥玉，一九三三年生於湖北枝城。枝城地處中國南方特有的浪漫國度——西楚，位於宜昌、荊州間，傍依屈原故鄉秭歸，山川秀麗壯美、地靈人傑，自當孕育先生唯美暢快之胸襟氣度。自署「西楚稚叟」、「台北稚叟」、「西楚聖裔」、「台北楚人」、「台北楚叟」，齋名「南山軒」（位於台北）「小隱軒」（位於湖北）。生肖屬雞，

是現任世界孔子後裔聯誼總會台灣分會會長。母生八兒，老師行三，因兄長皆歿，視同長子，下有二弟一妹。孔老師事親至孝，得知父母仍健在，年五十即刻辦理屆齡退休，回湖北老家承歡膝下。父歿，將母自鄂接來台奉養，直至母親九八高齡謝世，凡三十年。老師長夫人王本富女士七歲，二人鶼鶼情深。一九五九年結婚至今，轉眼五十四載。父慈子孝、夫唱婦隨。夫人擅花鳥，與老師大山大水相襯，在台、鄂家中書房，各據角落置放書案畫桌，彼此尊重，相互扶持，焦孟不離，時而拌拌嘴，憑添不少生活情趣。

子曰：「君子有三變：『望之儼然，即之也溫，聽其言也厲。』」孔老師予人的印象，完全

符合其先祖孔子所謂「君子」的條件，與孔老師初識，見他健碩挺拔、精神矍鑠，會覺得他不苟言笑，有些嚴肅。酒過三巡，莫不被他開朗隨和的親切感所磁吸。問他老是抬頭挺胸，會累嗎？他總謙稱：「因為個頭不高，必須腰桿打直，人家才看得到你。」台灣女書法家學會開成立大會時，孔老師特地蒞臨祝賀，會後合影，坐在眾多女書家陣雲中，他風趣地說：「我暫時充當孔寶玉。」這就是孔氏幽默。

然而聽其言、在其筆鋒下，透露出毫不鄉愿的真性情。孔老師認為畫家有特點並不稀奇，他說：「任何時代都有一些傑出的表現畫家，但也都沒有任何一個畫家能表現時代。畫家有特點一



圖一：一團和氣

點也不稀奇。」站在傳統與現代的分際線上，孔老師淡定的以為：「百年光陰爭隙過，爭什麼？（圖一）」「唉呀！爭什麼？」是孔老師常掛在嘴上的一句話，這些都可略窺孔老師穿透時空的遠觀，對名利的豁達。

他也常憑藉一支健筆，取景於日常生活，表

達若干具有時代意涵的看法：「曲直是一種狀況，……牆角一些藤蘿交叉穿插，非一個亂字了

得！」（注一）（圖二）凡見過孔老師這幅〈藤蘿〉

畫作，都會驚訝於老師用牆角紛雜交替、剪不斷理還亂的藤蔓，隱喻對紛亂世局的憂心，在老師老辣鮮活線條的寫生筆觸下，昇華到美的境界。尤其發人深省的旁白註解，令人印象深刻，迴盪不已。

他從「仁」「藝」的角度，認為「追求（藝術）美的過程中，讓人類享有和平、穩重、安全。」應該「留下美麗的，盡量去改善醜陋的。」（注二）這也是孔老師對先祖至聖孔夫子「志於道、據於德、依於仁、遊於藝」的真實體現。

與藝術結緣

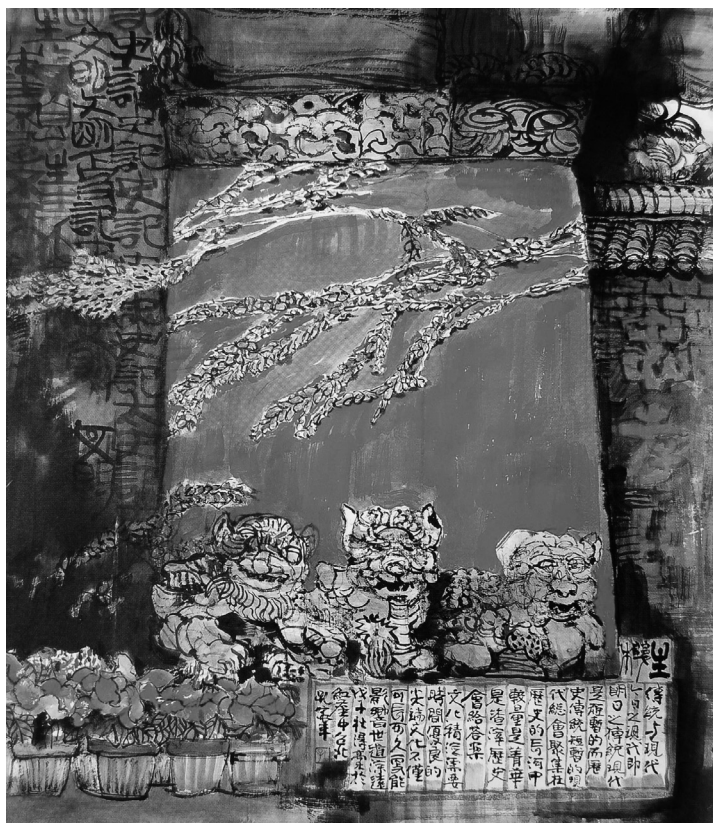
先生隻身來台時年僅十六，曾參



圖二：藤蘿

與古寧頭戰役，槍林彈雨中立下不少汗馬功勞，也吃了不少苦。近幾年定期邀宴當時與役的袍，回首話當年，唏噓之餘，以口述筆墨方式，希望能真實還原當時軍中的困苦黑暗面，為時代留下見證。

談到與藝術結緣，孔老師嘆口氣說：「那是走投無路啊！」十九歲退伍，考上台北成功中學。因是流亡學生，身上只有兩個銀元、一雙襪子，師範學校提供吃住，還給零用金，因此先再改考台北師院以求安身立命。二十二歲因緣際會，又從師院普通科轉讀藝術科，自此與藝術結下不解之緣，至今已歷五十八個寒暑。一九六八年以第一名畢業於國立台灣藝專，先後從孫立群、陳隽甫、黃啟龍、江兆申、傅狷夫、胡克敏等大師習畫；隨奚南薰、王愷和、謝宗安諸先生鑽研書法，一生優游書畫不偏修。



圖三：生機

老師生於烽火，因此危機意識非常強烈。「今日之現代即明日之傳統，……是菁華是渣滓，歷史會給答案。」（注三）（圖三）「藝術創作有時得之於靈感，靈感來時很偶然，稍縱即逝，永不再



圖四



圖五：（自左至右）筆者潘淑梅、孔依平老師、林菲滿



圖六：（自左至右）孔依平老師、孔師母、潘淑梅

來」^{（注四）}老師書齋位於中和一棟老公寓頂樓，名為「南山軒」。推開大門，迎面大氣磅礴的巨幅四聯屏書或畫作，往往令訪客震懾之餘，忘形大讚不絕口！（圖四、五、六）^{（注五）}——「都是每

天天未亮就起床，寫寫畫畫當運動啦！」老師如此輕描淡寫地述說。「年初三晨起開筆」^{（注六）}，「晨起寒意正濃，書此活動筋骨。」^{（注七）}「中秋晨起檢退筆書篆秋意濃」^{（注八）}孔老師隨筆這

麼寫下。因為早年生活困頓，養成孔老師每天黎明即起「晨課」的習慣，加上導師孫立群的一句話：「你已經比人家晚了幾年（編註：孔老師二十二歲才從師範普通科轉讀藝術科），你要加油，好好努力！」就是這樣平淡無奇的一句話，在他的背後強力支撐著，督促並影響孔先生一輩子，「是菁華是渣滓，歷史會給答案。」至今仍「在加油，因為「努力不夠的人，就會被淘汰！」

先生重視寫生。他認為前人的筆法與架構，應該只是學習的基礎，不能一味流於復古抄襲。他語重心長的告誡門生故舊：「凡是有一點作為的藝術家，不寫生是不行的。」因為「若常耽於故紙堆中向前人討生活，無異塞源而求流長，捨本而求木茂。」（注九）故而身體力行，隨時寫生、隨手打稿。創作過程中，孔老師認為：作為一個真誠的藝術家，應該以一雙慧眼，用去蕪存菁「棄糟粕、選精華」的方式與審美觀，將生活

中的所見所思，記錄並轉化為富有詩意的胸中丘壑。打開數本厚厚的水墨寫生手稿，都有老師親臨五湖四海跋山涉水的沿途記寫。因此率性隨筆的蒼鬱翠嶺、涓流裊煙、古鎮片瓦、蜿蜒鳥道，都常駐於孔老師的筆趣中。孔老師呵呵笑道：「天天換山，也不知是誰的山？」非常享受於盡興揮灑的氛圍裡。

人書俱老

孫過庭《書譜》云：「初學分布，但求平正；既知平正，務追險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。」孔老師書畫已臻「人書俱老」的藝術最高境界。因其「妙悟」、「入神」，都是建立在多年苦學基礎上，臨池法書，廣涉五體，兼融篆、隸、楷、草、行神韻，出入傳統與創新間，故而天機自發，氣韻生動。先生書法藝術，線條遒勁、章法自得，在似與不似間，「似篆似隸，

非篆非隸。」(注十)(圖七)自謂：「眾皆謹於象形，我則脫落其凡俗。不必拘謹於時代、形體，自由自在諸法皆空。」(注十一)時而跌宕生姿、時而暢快淋漓、時而老辣樸拙，因之「不管有人、無人，自在揮灑，自得其樂。」(注十二)

繪畫亦然，因為孔老師的心是富饒的，所以「整日尋春不見春，春在身邊駐」(圖八)，隨手點畫，小大由之，隨心所欲不踰矩，「我用我法，我塗我鴉」、「自話自畫」。因此大自山川雲海，小至松、梅、枇杷、鸚鵡、荷葉，連屋角藤蔓都是孔老師隨手取材的「麻豆」(模特兒)。



靜日長仁壽



精香風善聖之清

似篆似隸非篆非隸我用我法任我塗我鴉
孔稚圭於小松齋

圖七

先生是「生活藝術化」、「藝術生活化」的實踐者。他的創作，不僅僅侷限於平面宣紙，連湘繡、竹雕、絹布、扇面等，也都是孔老師的書寫做畫的畫布。造訪過南山軒的人，看到他夫妻二人快意灑脫的各式瓷器、紫砂上的巧繪，都會被他們優游於日常生活的樂趣所引領，並分享藝術之美



圖八：整日尋春不見春，春在身邊駐

無所不在的充實與美滿。

協助推動兩岸書藝交流

孔老師自一九八六年在台灣省立博物館首次個展，並出版《孔依平書畫集》起，陸續在台灣省立美術館、高雄市春秋藝術中心、台灣鶯歌故宮台華藝術中心、台北縣立文化中心、國立歷史博物館、湖北宜昌、荊州個展；海外展方面有：韓國首爾、全州、美國亞特蘭大、舊金山——洛杉磯、維也納東歐巡展等，並出版十一冊專輯。

先生對美術教育推廣極為熱忱，曾參與國小美術教材編

著，為藝術紮根奉獻良多。近二十多年來，屢次受大陸（漢中、曲阜、內蒙古、蘭州、長沙等）邀請參展並參加學術研討會，擔任評委。影響所及，自一九九八年老師主辦湖北關帝文化交流訪臺起，便與師母大力推動兩岸民間書畫藝術交流，如：二〇〇〇年率團至桂林、宜昌、荊州參訪、〇三年組團參加長沙國際中國畫展，〇四年籌辦台北、荊州、全州（韓國）三地的女畫家聯展等交流活動，以書畫會友，所到之處，會場人聲鼎沸，迴響十分熱烈，對促進兩岸民間交流，居功甚偉。

就在今年（二〇一三）六月下旬，孔老師再為創作另創高峰，另將出版「扇面」、「對聯」、「寫生」、「陶瓷」四本專輯，是書畫藝術愛好者永遠學習的典範！敬請大家拭目以待！

在孔老師八十壽誕前夕，藉此小稿，我們先

預祝本會評議委員、可敬可佩的可愛長者——孔依平老師：福壽康寧！生日快樂！

注釋：

注一、《散墨蛻懷——孔依平書畫集》國立歷史博物館編輯委員會編輯，國立歷史博物館出版，二〇〇九年九月初版，頁四三：「曲直是一種狀況，與是非無關，與流行無關，更無關傳統與現代。牆角一些藤蘿交叉穿插，非一個亂字了得！」

注二、《孔依平寫生彙》中華民國九十五年八月出版，頁二。

注三、見注一，頁二七：「傳統與現代，今日之現代即明日之傳統，現代是短暫的，而歷史傳統短暫的現代，總會聚集在歷史的長河中較量，是精華是渣滓，歷史會給答案。文化積淀需要時間，優良的尖端文化，不僅可長可久更能影響世道深遠。」

注四、：《孔依平書法藝術》中華民國九十三年二月出版，頁二〇。

注五、：圖五、圖六是筆者與本會常務理事林菲滿連袂造訪南山軒，孔老師正專心作畫。我們一開門，見大作，驚嘆連連，老師放下筆，將第一手尚未公開的私房巨作展示開來，師母一旁含笑幫襯。

注六、同注一，頁一〇八。

注七、同注一，頁一三八。

注八、同注一，頁一六二。

注九、見注二。

注十、同注一，頁一三四。

注十一、《孔依平書法藝術》中華民國九十三年二月出版，頁五四。

注十二、《孔依平寫生壘》中華民國九十五年八月出版，頁三。

● 捐贈贊助名單（依筆畫排列）

余俊英 壹仟伍佰元
 吳顯榮 壹仟零陸拾肆元
 李月桃 伍仟元
 易遊網高雄區經理張淑惠 陸萬元
 徐興武 貳仟元
 高黎慧 拾萬元
 張光賓 貳拾萬元
 張明萊 壹仟肆佰肆拾貳元
 張松蓮 壹萬元
 張國榮 壹仟伍佰元
 彭鳳英 壹萬元
 趙宇脩 叁仟元

鄭板橋的六分半書

前言：

鄭板橋（一六九三～一七六五）名燮，字克柔，號板橋，又號板橋道人，清代著名的思想家、畫家、書法家、文學家。江蘇興化人，生於清康熙三十二年（一六九三），卒於清乾隆三十年（一七六五），年七十三歲。他有一方印，印文是「康熙秀才、雍正舉人、乾隆進士」，正是他應科舉考試取得功名的歷程。歷官河南範縣、山東濰縣知縣，雖然是「七品官耳」（注一），但是他勤政愛民，深受百姓愛戴。後來濰縣發生旱災，鄭板橋申請賑濟饑民，批復尚未到達，他已經開倉放糧，因此惹怒了上司，藉口有人告他「贓私」，迫使他稱病辭職。辭官後，客居揚州，以賣畫為生。因書畫風貌不同流俗，被歸為「揚州

文 陳鴻文

金門縣金城國中教師

八怪」之一，他的詩、書、畫被譽為「三絕」，風格獨特，兩百多年來，在國內外享有極高的聲譽。著有《鄭板橋全集》，詩文淺顯樸實，感情真摯；尤其擅長畫蘭、竹、怪石，格調高雅，有文人瀟灑之氣；書法創「六分半書」，享有盛名。

鄭板橋的「六分半書」雖然使他聲名遠播、歷久不衰，但是稱揚的人有之，詆毀的人亦有之（注二），可惜多是就六分半書結合篆、隸、真、行自成一體，從用筆和結體上加以批評，而忽略了他的六分半書之所以在書法藝術上站得住腳，不在個別文字書寫上的美觀，而在於他「布白」（注三）的成功，我們覺得他的書法亂中有序，複

雜多樣的元素，最終在巧妙的布白中，結合成完美的整體。所以，本文先考辨「六分半書」的意義，分析它的「用筆」和「結體」的特色，然後著重討論以「布白」的觀點看六分半書，以彰顯六分半書的美學價值，以及給後世書法創作者的啟示。

壹、「六分半書」的考辨與「用筆」和「結體」的特色

鄭板橋的書法，獨具風格，世人稱為「板橋體」，這本無可稱怪，大凡有特出風格者，其字體就會被稱為某某體，以別於他人，如弘一法師的「弘一體」，呂鳳子的「鳳體」等，但是「板橋體」又被稱為「六分半書」，根據梁披雲主編的《中國書法大辭典》，「六分半書」釋為：「清鄭板橋所創書體。鄭為『揚州八怪』之一，初學黃山谷，後參以八分之波磔、篆書之結構、行草

之用筆，融會一爐，自稱『六分半書』。其體頗多鄭氏蘭竹筆者，章法不拘成法，倚正、大小、寬窄、疏密錯落有致，十分生動。」^{（注四）}這裡所謂的「自稱『六分半書』」是說鄭板橋是自己為自己的書法風格命名的，這話可考嗎？我查閱相關著作，鄭板橋自己的詩文題跋等文獻中關於「六分半書」這個名詞，只出現在〈自敘〉中：「善書法，自號『六分半書』。又以餘閒作為蘭竹：」^{（注五）}對於「六分半書」的風格具體所指，沒有明確說明。比較相關的有如此一說，鄭板橋自言：「板橋書，法漢八分，雜入楷、行、草，以顏魯公《座位稿》為行款，亦是怒不同人之意。」^{（注六）}既然如此，所謂的「六分半書」應該就是取漢隸（八分書）的六分半，其餘的一半為篆、楷、行、草。

別人替他說明的，有清朝蔣寶齡、蔣蔭生著的《墨林今話》：「板橋書隸、楷參半，自稱六

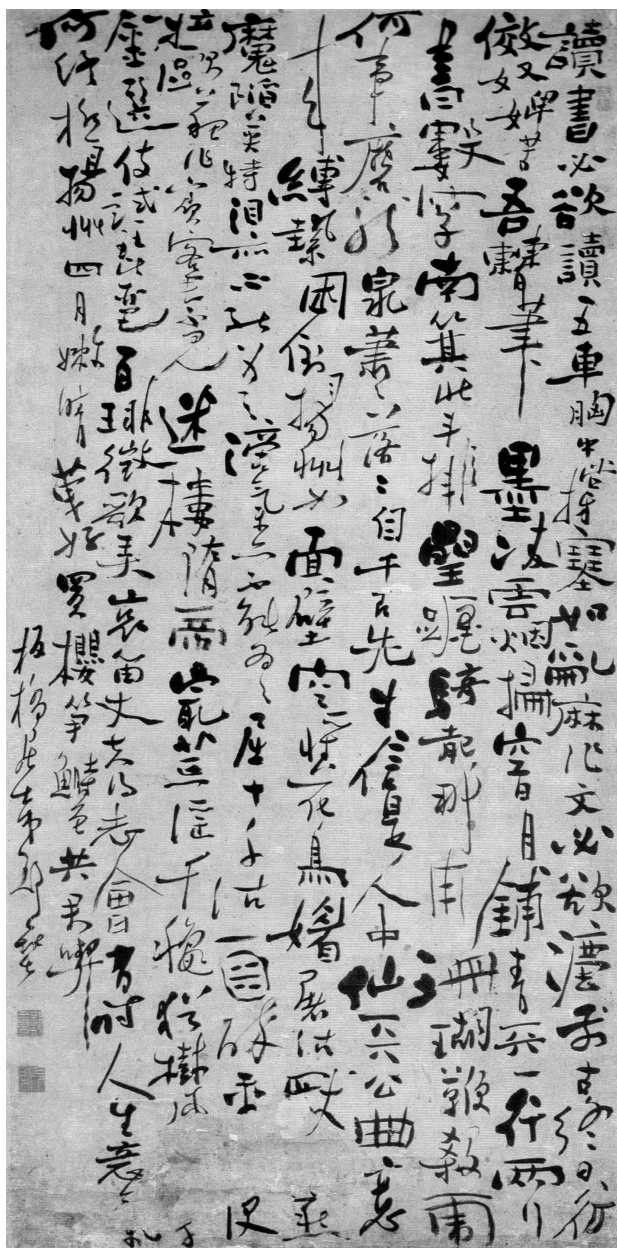
分半書，極瘦硬之致，亦間以畫法行之。」這是就他的「用筆」來談；葉衍蘭、葉恭綽合編的《清代學者象傳合集》也為板橋體作了說明「書有別緻，以隸、楷、行三體相參，圓潤古秀。」

（注七）這是就他的「結體」來談。錢榮貴在《鄭板橋『六分半書』之名考辨》中說：「推究『六分半書』之名，可『刪繁就簡』從板橋自述中得以詮釋。『板橋書，法以漢八分雜入楷行草』（《劉柳村冊子》）、『創為真隸相參之法，而雜以行草』（《四子書真跡·序》）。『漢八分』，啟功先生在其《古代字體論稿》中據蔡琰之言：『臣父造「八分」，割程隸八分取二分，割李篆二分取八分』曾加以解釋說：『蔡文姬的話只是說明八成古體或雅體，二成俗體而已』；『八分者，即是八成古體或雅體，也可以說「準古體」或「準雅體」』。其意指『漢八分』是在程（邈）隸、李（斯）篆的基礎上參以它法分變而來。至於『八成』之『八』、『八分』之

『八』，筆者認為，僅為度，並非量；可伸縮，非確指。據板橋自述，其自述『六分半書』是在『漢八分』的基礎之上參以它法（即真行草篆及畫法）衍化而成，存八成之『八分』之貌。即『六分半書』是由『漢八分』再度分變而來，為『漢八分』之八分（即八成），八八六十四，約為六分半，故『板橋體』稱為『六分半書』。」

（注八）這段對六分半書的考辨很有說服力，應該是對的，但是六分半書除了指字體的混雜之外，書寫時布白上的創新也應在內。劉恒對六分半書的特色有如下描述：「點畫敦厚粗壯多承蘇軾之貌，尤其是點、橫喜用頓筆，轉折處以偃筆翻過，純是蘇法；撇、捺及長橫斜昂取勢，間用提按顫抖，沉著中時見飄飄欲飛之趣，學黃庭堅而善化用；至於隸書的融入，除字形方扁和橫筆、捺腳多有波磔挑剔以外，許多字的結構都採用篆隸寫法，以顯古拙不俗。作為畫家，鄭燮還將繪畫中的意趣和修養運用到書法中來，有時下筆如寫竹

畫蘭。」（注九）這些是就六分半書的用筆和結體上說的，這方面可以用錢榮貴說的取漢八分（隸書）之八分，八八六十四，約為六分半來解釋，是字體的參雜。劉恒接著又說了鄭板橋的六分半書在「布白」上的特色：「在章法佈局上，更是充分誇張字形的形態和重心變化，體現出繪畫般的輕重、疏密等對比效果。」（注十）這段話我覺得十分重要，我們參看（圖一）就可以見到繪畫般的章



圖一：鄭板橋〈行書〉紙本 行書 130×66cm 年代不詳 廣州市美術館。

法佈局，如何影響了鄭板橋書法作品中的「字形」的形態，每個字的大小、疏密、濃淡、斜正……都隨著整體布白的需要而改變，所以同一個字的造型變化成何種樣貌，全視在全幅的哪個位置而定，而字形的重心變化，也是如此，斜正與疏密、

緊縮或開張，全看整體布白的需要而定。

貳、以「布白」的觀點看六分半書

對於鄭板橋所說的「六分半書」究竟是僅指個別書法的「用筆」和「結體」，還是也包括「布白」呢？我以為是全部包括的，也就是說，所謂的「六分半書」是鄭板橋用來指稱他書寫的特定風格的書法，包括用筆、結體、布白三者的綜合（注十一）。我們看他一般公認是「六分半書」的作品，以個別的字來看，真隸相參的字佔多數，某些字是篆書的結體，但是草書，往往只是穿插在其中的少數幾個字，草書並不像真、隸、篆那樣容易在結體上參合在一起。而是在寫整幅的作品時，穿插其中，使整個作品用筆更豐富、結體的種類更複雜、布白變化更大。至於行書，主要是表現在用筆的流暢上，蘇軾說：「真如立，行如行，草如走。」鄭板橋的用筆速度與他在碑學書法歷史上的位置相仿，較傅山為慢，比起何紹基

則較快，六分半書中，真、隸相參的字看起來用筆較一般寫隸書或楷書都快，所以說兼有行書的筆意。

鄭板橋同時也是畫家，許多人包括他自己都說他以畫法入書，由於他作畫多畫竹與蘭，所以常有人觀察到他用畫竹葉或畫蘭葉的方法寫字，這點我不反對，尤其是撇和捺的長筆畫。但除了用筆上，我想在布白上從作畫經驗的取法，恐怕更為重要。鄭板橋說：「至吾作書，又往往取沈石田、徐文長、高其佩之畫以為筆法，要知書畫同理。」（注十二）這種取畫以為筆法，應當是取作畫構圖的原則之意。看鄭板橋的字，第一印象是紛亂參差，然而它十分耐看，尤其是觀其整體，我們會發現原本歪斜大小不一的字，都有機地結合在一體了，那些對立的元素彼此互補與呼應，而獲得了視覺上的整體和諧，這種效果，正是繪畫構圖原則產生的效果。

於是，鄭板橋的書法在布白上，與大部分的書法作品都不同，許多書法家講究每一個字的精妙，然後才是整幅字的位置布白的適當，鄭板橋則以畫家的構圖原則，將這個優先順序顛倒過來，更重視整體中各部分的相互關係和諧統一，個別文字可以歪斜敬側、拉長壓扁、粗肥細瘦……，看起來醜拙古怪，但是從整體上看，這些醜拙古怪都在細心安排的布白中各安其位，形成整體美的不可分割的一部分。其實我們常認為「六分半書」之所以看起來醜拙古怪，是因為它混參了篆隸真行和畫蘭竹之法，但是其實大體來看，多數情形只不過是將隸書的橫向體勢融入楷、行，基本上仍屬於行楷書，偶爾加入一些篆字部首偏旁，其實很多書法家也有這種做法，不足為奇，如果他每一個字寫得方整平正，將無太多新穎之處。（注十三）真正讓人感到耳目一新的，其實是鄭板橋用作畫「經營位置」的方法寫書法，我們可以想像鄭板橋開始寫書法時，先是故

意把字寫得體勢歪歪倒倒、用墨有濃有淡，然後就已經寫在紙上的這些字，考慮後面再寫的字要怎麼樣才能與前者連貫與平衡，也許右邊已經有了一團濃墨（因為中國書法書寫順序通常由右向左，所以這裡說右邊），為了要呼應它，左邊也寫濃重些，如此字隨構圖需要變化，邊看邊寫，結果就是一幅整體和諧的書法了。王同書說：「板橋書法得益於畫法，各體筆法，大大小小，參差錯落，能夠統一於畫面，正得益於繪畫章法原理，創一家之風；但往往有精心構圖的痕跡。儘管這種精心構圖已達到無可挑剔的境地；但精心構圖總比不上信手拈來，不期然而然的化境。」（注十四）他這個話對鄭板橋書法布白的巧妙加以強調是對的，可是說他「精心構圖」而不是「信手拈來」，則恐怕讓人誤會鄭板橋是想好了每個字的大小、疏密、濃淡……及要放置的地方後，才落筆寫下，這是不對的。書法畢竟不是畫，書寫有由上而下、由右而左的慣例，所以不可能

像繪畫那樣，先經營位置，把大體構圖確定，再描繪細節，書法一定是照書寫順序，一路寫下去的，所以鄭板橋也只能邊寫邊看，在書寫過程中，調整後面寫的字與先前寫的字關係，使之連貫渾然一體，不可能事先「胸有成竹」。他的「不期然而然」的部分還是很多的，只是這「化境」要合於「理」，這「理」在鄭板橋的書法中與繪畫的原理是一樣的。鄭板橋說：「未畫之前不立一格，既畫之後不留一格。」（注十五）他的書法和繪畫都是邊寫邊經營，不是照樣臨摹眼前之竹或胸中之竹。

人們說他「亂石鋪街」、「浪裡插篙」，又說「鄭燮很聰明，總會在通篇佈局的適當地方，安排幾個特別渾重的筆墨，來『統轄』這些零亂的『碎石』。」（注十六）前者是他給人的整體印象，後兩者是它統一整體的手段。

這些評語都是從他的布白說的，也就是他用作畫的構圖方式寫書法產生的結果，以下分別來看一看：

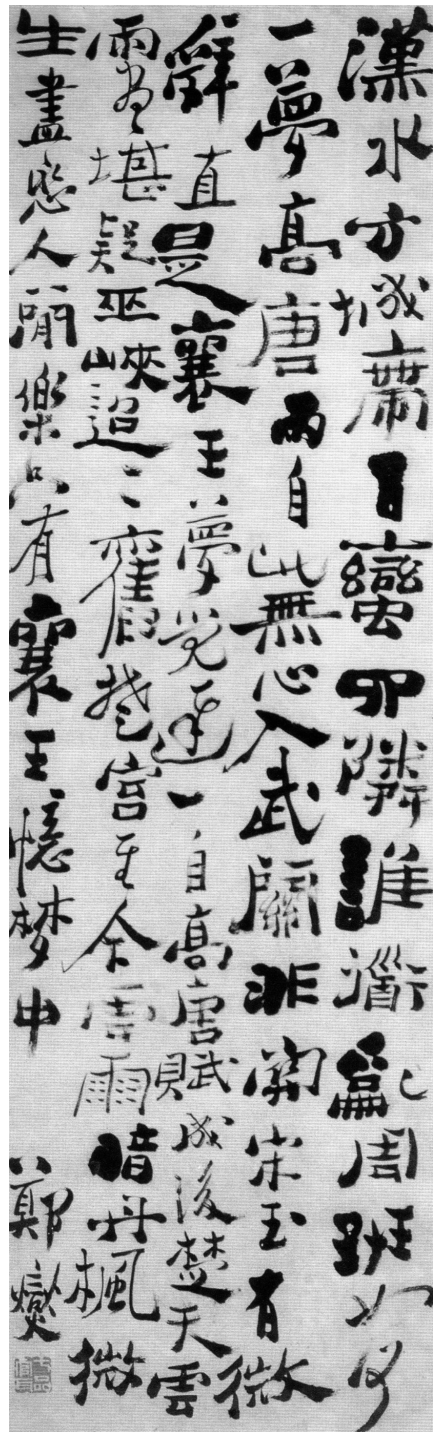
一、亂石鋪街——亂中有序

評論鄭板橋的字，「亂石鋪街」可以說是必定用的辭彙了，但是這出自誰的說法？有說是鄭板橋自己說的（注十七），也有人說是別人講的，總之大概是以此比喻形象生動，確實可比擬，所以流傳甚廣。如鍾隆榮說的：「板橋的字常常不是一行寫到底，而是大小方圓正斜疏密濃淡混雜，一眼望去猶如街道上的亂石；但仔細玩味，卻又覺得其間有著如音樂般的節奏感和韻律感。每個字似乎都是獨立的，且大小方圓不一，然而整幅作品卻有一致的統一性；說亂，其實不亂。」（注十八）這樣的描述，很切合我們對鄭板橋書法的審美經驗。

我看鄭板橋的書法讓人在直覺上覺得用「亂石鋪街」來形容很貼切，也在於它的六分半書的結體是以真、隸為主的，雖然以行書用筆寫之，但是若是我們把字的外邊框起來，仍是以方的塊體為主的，很像鋪在街道上的石塊，與何紹基的行書比較，何紹基也博得一個「亂」字，卻是「天花亂墜」，把何紹基的字的左邊同樣框起來，會有圓的感覺，有如花朵的外緣，可見得這些比喻，能獲得認同，都是有它妥貼適當之處。

鋪街的亂石，大大小小參差排列，最終還是形成一條直路，可見亂中仍有序也，鄭板橋的書法也是如此。所謂的「大小方圓正斜疏密濃淡混雜」，其實大小、方圓、正斜、疏密、濃淡各種相對立的元素，正透過字與字之間互補和呼應的關係，將整幅作品統一在一個不可分割的整體裡。

我們以（圖二）為例：



圖二：鄭板橋〈行書七律詩〉紙本 行書
150.3×46cm 年代不詳 南京博物館。

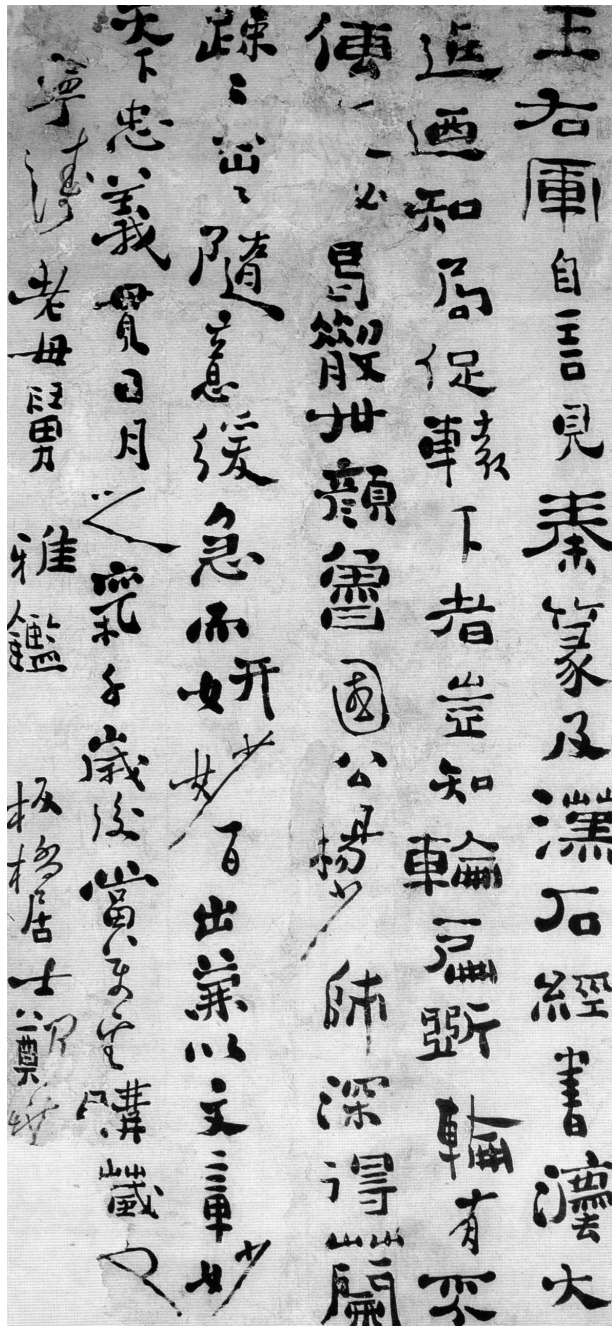
(一)、互補關係：是指各部分的元素彼此相反相成，以此有餘補彼不足，如第三行的「是」、「襄」兩字大而重，第四行的「疑」、「巫」、「峽」三字就縮小，且字的筆畫也較細瘦；第一行的「四鄰誰道亂周班」都是楷隸相參的字體，接著「如何」二字草書，形成對比，也產生「莊重」和「瀟灑」的互補關係。

(二)、呼應關係：是指各部分間有相似性，因為在作品中重複以相同或相似的方式出現，產生節奏感和韻律感。例如一些瘦長的字，在許多寬而方的字之間，顯得很醒目，第一行的「百」，第二行的「自」、「有」，第三行的「直」、「王」、「自」，第四行的「、(迢)」、「至」，這些字雖然不同，卻都細瘦狹長，彼此呼應，而且，從書法「計白當黑」的觀點看，這些字因為瘦長，兩旁留下的空間有足可觀賞玩味的，這讓整幅排列緊密的字，有了些呼吸的空

間，而且是相互關連呼應的。另外，以下說的「渾重筆墨——凝聚視點、整合全局」也是呼應關係產生的效果。

二、浪裡插篙——生動活潑、調整空間

王世國說：「由於在他的書作細浪碎石般的字勢中，時常夾雜著一些縱長之筆，故人們又稱之『浪裡插篙』」。(注十九) 這個縱長之筆，我們可以在他的許多六分半書中看到，以(圖三)來說，第三行的「少」、第四行的兩個「妙」字，第五行的「之」和「也」的末一筆畫皆拉長，這使得空間的佈置更生動活潑，例如第四行「隨意緩急而妍妙」幾字，「意」字拉長而偏左，右邊留出半邊空白，「緩急而妍」四字與「隨」字行氣一貫，至此「意」字的偏離沒有獲得平衡，鄭板橋以一「妙」字，看似在寬度上承「妍」字，實則重心在左，上承「意」字，以下「百」字回復與「妍」字同，但是字小，只起到平衡



圖三：鄭板橋〈行書〉紙本 行書 198×99cm 年代不詳 遼寧省博物館。

「妙」字的作用，以下「出兼以文章」數字，行氣重心已經改為與「意」字相同，其中關鍵，只在「妙」字使空間佈置有了改變，且這改變不令人覺得過於突兀到不能忍受，是還有其他類似的變化在其他處作用著，第三行的「少」、第五行的「之」，也都微妙地調整了行氣和空間的安

排，另外，他們留下的縱長的斜線及三角形的空白空間，也都彼此因為相似而呼應，而融入整體布白中。

三、渾重筆墨——凝聚視點、整合全局



圖四：鄭板橋〈墨竹圖〉立軸 紙本墨筆
106×41.5cm 年代不詳 廣西壯族自治區博物館。

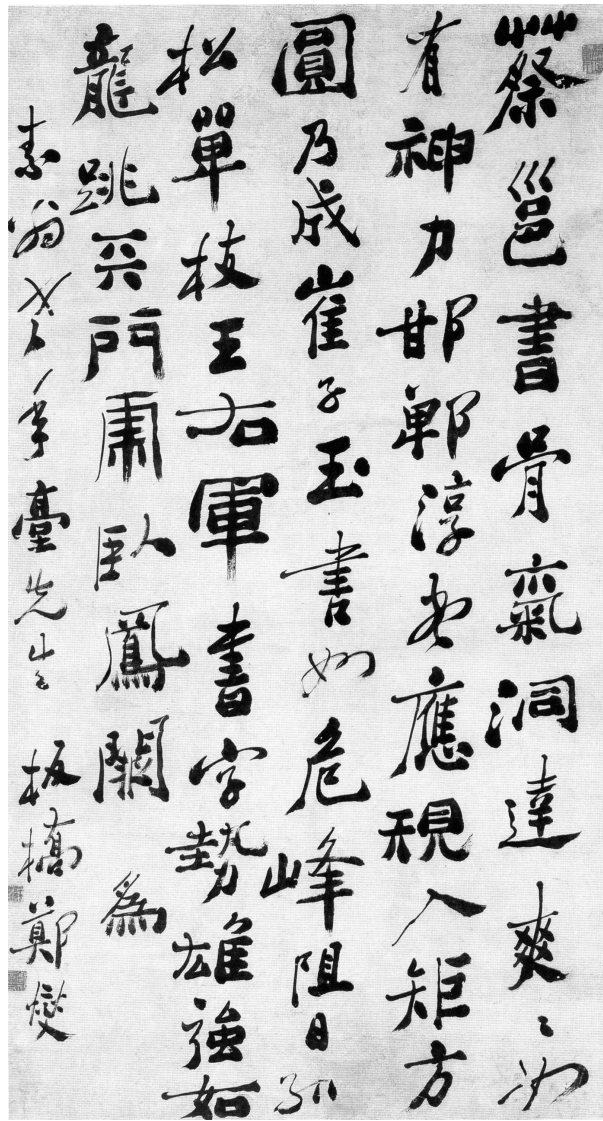
我們比較鄭板橋的畫和書法，就會發現在用濃墨點綴全幅，使全體更有統一感，這個手法在繪畫和書法都是相通的。鄭板橋畫的竹子（圖四），我們或者可以說墨的濃淡是竹子的前後遠近的一種較為主觀的習慣性表達方式，但是上方那幾片濃墨竹葉，是接著淡墨的竹竿的，無論如何想都不對勁，為何那幾片葉子會特別黑呢？可能的解釋只有那樣的濃墨分布，使全幅在視

起著視覺上彼此牽引，相互呼應的作用，讓整幅作品有機地結合起來，所以鄭板橋的書法布白，有如他的繪畫作品，都是重視整體多於部分的。

書法中筆墨濃淡乾濕的變化追求，原本古已有之，不足為奇，但是在別人只是增加些變化，在鄭板橋則是把原本散亂的、似乎是各自獨立的字統合起來，在意義上顯然有別。在用濃重筆墨

覺上更生動活潑，與下方的濃墨竹葉更能相互呼應。類似的，（圖五）的那些有濃重的筆畫的文字，也在

與較淡的筆墨線條的對比，產生一種節奏和韻律感方面，如被稱為「濃墨宰相」的劉墉的書法即是。其實劉墉的字（圖六）絕非一味濃重如墨團，卻是有疏有密，讓那些較濃重的筆畫相互呼應，與鄭板橋是相近的。但是劉墉的字個別看也是美的，不需要靠整體的關係使它成為美，鄭板橋的

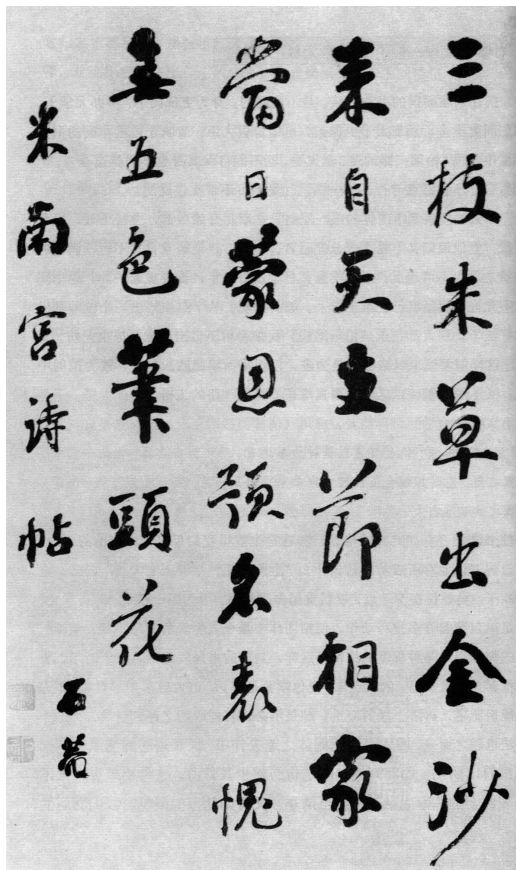


圖五：鄭板橋〈行書論書〉紙本 行書 170×92.8cm 年代不詳 揚州博物館。

要的方法。這就像一串珠簾中，有幾顆特別大且顏色鮮豔的珠子，會讓人將注意力較多地放在其上，這幾顆特別的珠子彼此顏色和造型相近，則整個珠簾看起來，會更有整體感。

而且，如同王世國指出的：「從格式塔心理

字則不同，個別來看，往往歪斜扭曲，並不好看，但是整體看來卻好看，這種許多醜的部分結合而成美的整體現象，在美學上是「不和諧的和諧」。我們發現他以結合各部分的手段中，在適當地方用濃重的筆墨，形成視覺的焦點，是很重



圖六：劉墉〈米南宮詩帖〉紙本 行書 尺寸、創作年代、收藏地不詳。

學派的觀點來看，鄭板橋這種亂石鋪街、浪裡插篙般的書法作品，就是『最成熟的格式塔』，即複雜多樣而又統一的『形』。它是藝術能力成熟的表现，是生命力和人類內在情感生活的高度概括及最真實、最本質的反映。這樣的作品（『完形』）就感情刺激力來說，也大大超過了那種章法佈局簡單而又規則的作品，因為它蘊含著緊

忽略了「布白」。

參、六分半書的價值與給我們的啟示

如上所述，鄭板橋的「六分半書」在用筆、結體上是以結合真、隸書，融合部分篆書字形，以行書筆意書寫的一種新字體，加上他用作畫的構圖原則來布白，這些字為了配合整體，外形更

張、變化、節奏和平衡，蘊含著從不完美到完美、從非平衡到平衡的過程，伴隨著上述運動規律，人的內在感受也就從緊張到鬆弛，從追求到和諧，這是一種複雜多樣的審美感受，因而它看上去很耐人尋味。」（注二十）從格式塔心理學的觀點來看鄭板橋的書法是很有啟發性的，它強調了整體的重要，使我們重視部分與部分間的關係，由此我們才不至於一直見樹不見林，只看到「用筆」、「結體」，而總是

加變化多端。這樣的藝術實踐，給我們的啟示至少有兩個：

一、取法多方，合為一爐冶之，以創新風格：

學習古人，但不可只學外貌，他在〈跋臨蘭亭序〉中說：「黃山谷云：『世人只學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。』可知骨不可凡，面不足學也。況蘭亭之面，失之已久乎！板橋道人以中郎之體，運太傅之筆，為右軍之書，而實出以己意，並無所謂蔡、鍾、王者，豈復有蘭亭面貌乎？古人書法入神超妙，而石刻、木刻千翻萬變，遺意蕩然。若復依樣葫蘆，才子俱歸惡道。故作此破格書以警來學，即以請教當代名公，亦無不可。」（注二十一）這段話中他雖然也說「以中郎之體，運太傅之筆，為右軍之書」，表示仍有學習師法，但轉而又言「實出以己意，並無所謂蔡、鍾、王者」，表示他的學習實在是「心血為爐，鎔鑄古今」（注二十二），而取捨的標準則全憑自己意思。

關於他的師法，可參看（圖七）書法中言：「平生愛學高司寇且園（高其佩）先生書法，而且園實出于坡公，故坡公書為吾遠祖也。坡書肥厚短悍，不得其秀，恐至於蠢，故又學山谷書，飄飄有欹側之勢，風乎，雲乎，玉條瘦乎。」可知他也學高其佩、蘇東坡、黃山谷等人，又臨摹漢代諸碑。王冬齡認為鄭板橋的字出自「夏承碑」、「華山碑」（注二十三），可見他學習古人是廣而博的，但是他能有所取捨，鎔鑄古今，自出新意，終能成就獨特的書法風貌。

二、寫書法要重視布白，重視的程度甚至要

超過用筆和結體：個別字的優美，並不能保證加起來整幅字是好的，有可能因為布白不佳，而行氣不通，有如集字。相反地，即使個別的字醜拙古怪，如果安排得宜，就會是一幅好的書法，有時候為了整體的布白，甚至應該刻意改變字用的



圖七：鄭板橋〈行書論書〉紙本 行書 104.4×54.4cm 年代不詳 上海博物館。

筆和結體，即使是看起來醜怪也在所不惜，因為這時的醜怪會見到「醜中妍」和「怪中趣」，這在鄭板橋的六分半書中有充分的體現。這種重視布白的想法，直到弘一法師才有明確的說明。他說：「寫字最要緊是章法。章法七分，書法三分，

（注二十五）晚年評論自己的書法時，說：「朽人於寫字時，皆依西洋畫圖案之原則，竭力配置調和全紙面之形狀。於常人所注意之字畫、筆法、筆力、結構、神韻，乃至某碑、某帖、某派，皆一致摒除，決不用心揣摩。故朽人所寫之字，應

合成十分，然後可名學書。」（注二十四）又把寫一幅字，幾種要素應得的分數列出來，說：「章法五十分，字三十五分，墨色五分，印章十分。

作一張圖案觀之則可矣！」（注二十六）我想，用弘一法師對章法（即是布白）的強調，來看鄭板橋的書法，更可以瞭解價值之所在，鄭板橋的六分半書很明顯地突顯了布白的重要，並且是用繪畫的原則將整幅字統整起來，把弘一法師的自評用在鄭板橋的六分半書上，當十分適切：「應作一張圖案觀之則可矣！」

注釋：

- 一、「七品官耳」是鄭板橋刻的一方閒章的印文，多少反映了他在官場不得志的心情。
- 二、可以參考李秀華著《鄭板橋書法之研究》國立台灣師範大學美術研究所碩士論文。畢業學年度：民國八十年。頁二一〇、二一五。裡面羅列了古今對鄭板橋書法褒貶的各種看法。
- 三、書法術語。指安排字的點畫間架和佈置字、行之間空白關係的方法。
- 四、梁披雲主編的《中國書法大辭典》（分上下兩冊）。香港：書譜出版社與廣東人民出版社，一九八四年，上冊部，頁四八。
- 五、鄭燮《鄭板橋集》鼎文書局，頁一八六。
- 六、此話引自鄭板橋的書法作品《為柳村劉三兄書冊子》。
- 七、葉衍蘭、葉恭綽合編《清代學者象傳合集》民國十七年上海合眾圖書館。一九八六年上海古籍出版社再版。
- 八、此段引文出自網路資料：錢榮貴〈鄭板橋「六分半書」之名考辨〉《知識詞典》網站位置：http://www.dic123.com/A/2/29/290_298131.html（檢索日期：二〇一二年二月二日）。
- 九、劉恒著《中國書法史清代卷》南京：江蘇教育出版社，二〇〇九年初版，二〇一一年再版。頁一四四。
- 十、同注九。

十一、「六分半書」是鄭板橋用來指稱他書寫的特定風格的書法，包括用筆、結體、布白三者的綜合。這本來是大多數評論者的意見，可是鍾隆榮（在《鄭板橋生平及其書藝研究》國立台灣師範大學碩士論文，頁一一一。）說：「『六分半書』應是指這種書體，和繪畫效果、整體組織結構無關。」這個觀點，我不以為然。

十二、鄭板橋題〈墨竹圖〉，引自劉中建、林存陽合著《鄭板橋的狂怪人生》北京：古籍出版社。二〇〇二年出版，頁二七九。

十三、例如傅山、石濤和揚州八怪的其他成員，都有類似的書法作品傳世。但是他們的書法不像鄭板橋那樣具「繪畫性」。

十四、王同書《鄭燮評傳》南京大學出版社，二〇〇五年出版，頁三〇一。

十五、出自鄭板橋的為茂林作《蘭竹石圖軸》並題識。題識曰：「揭天揭地之文，震電驚雷

之字，呵神罵鬼之談，無古無今之畫，固不在尋常蹊徑中也。未畫之前，不立一格；既畫以後，不留一格。乾隆甲申為茂林年學兄晒正。板橋鄭燮。」

十六、李世平著《穿越書法長廊》福州市：海風出版社。二〇〇八年出版，頁二六八。

十七、鍾隆榮《鄭板橋生平及其書藝研究》國立台灣師範大學碩士論文，畢業學年度：民國九十三年。頁九八。文中說是鄭板橋自己形容他的字是「亂石鋪街」，出自何處？還請專家指教。

十八、同注十七。

十九、王世國著《中國歷代書法家評述》廣州：廣東教育出版社。一九九〇年出版，頁三五二。

二十、同注十九，頁三五二、三五五。

二十一、鄭燮《鄭板橋集》臺北：宏業書局，民國七十六年三月再版，頁一八五。

二十二、「心血為爐，鎔鑄古今」是鄭板橋一方閒章的文字。

二十三、王冬齡〈風流倜儻的六分半書〉，《揚州八怪評論集》當代部分，浙江：江蘇美術出版社，一九八九年，頁八二一。

二十四、曇昕〈一公本師見聞瑣記（續）〉《覺有情》第四卷十七—十八期（弘一大師紀念號之四）。頁一九、二〇。「是年，……又教寫字方法；須由篆字下手，每日至少要寫五百字。再學隸，入楷；楷成學草。寫字最要緊是章法。章法七分，書法三分，合成十分，然後可名學書。吳昌碩的字並不好，不過有幾分章法而已。經云：『是法非思量分別之所能解』，書法亦爾。」

二十五、弘一法師〈弘一法師論書法篆刻〉收錄在《弘一大師書法集》上海：上海書畫出版社，一九九三年初版，一九九七年再版。

二十六、林子青〈漫談弘一法師的書法〉收錄在

《弘一大師書法集》上海：上海書畫出版社，一九九三年初版，一九九七年再版。

龍蝦？什麼龍蝦？

文

林明良

藝術工作者

有一個書法班學員問：「隸書是不是程邈發明的？」

要回答這個問題其實說來話長，也只能作簡單的答覆：書體的變化是因為使用上的需求而逐步演變增減成的，不可能是由一個人或一朝一夕短時間內就可以創造出來的。何況程邈當年只是個衙縣的小獄吏，成為階下囚（注二）之後，在勞役困頓、資源欠缺的環境下，如何「發明」隸書？

學員聽了似乎不以為然，他舉起一本厚厚的「××書法史」之類的書，懷疑地說：「可是，這是書上說的。」

我笑笑不再回答，心想：「天下的書何其多，看法也多，為什麼你偏相信這一本？」

盡信書不如無書

明人張鳳翼在刻《文選纂注》時，有個年輕的菜鳥讀書人問他說：「既然書的名稱叫文選，為什麼還有詩雜在裡頭？」

張回答：「這本書是昭明太子作的，肯定不會有錯。」

菜鳥又問：「昭明太子現在人在那兒呢？」

龍蝦？什麼龍蝦？

張：「已經掛了。」

菜鳥：「人既然死了，我就不跟他追究這件事。」

張：「就算人沒死，你也很難追究。」

菜鳥說：「為什麼呢？」

張鳳翼：「人家讀的書多嘛！」

張鳳翼（一五五〇—一六三六），字伯起。是明代以寫傳奇出名的文學家兼書法家（圖一），著名的《紅拂傳》就是他的大作。明王世貞《藝苑卮言》：「伯起平

生臨二王最多，退筆成塚。雖天趣小竭，而規度森然。」

桃花何必武陵迷，傍嶺偏憐面面齊；
卜築數椽非避世，不言三月自成蹊。
山當虎谷迎辰北，水過龍灣似漢西；
想得山公扶醉處，兒童爭唱白銅鞮。

長洲張鳳翼書

圖一：張鳳翼作品。釋文：桃花何必武陵迷，傍嶺偏憐面面齊；卜築數椽非避世，不言三月自成蹊。山當虎谷迎辰北，水過龍灣似漢西；想得山公扶醉處，兒童爭唱白銅鞮。

即使集文學、書法於一身如張鳳翼者，照樣還是免不了這種「盡信書」、「官大學問大」的迷思，如果用現代通俗的說法就是「連放屁都是香的」，怪不得孟老夫子嘆曰：「盡信書，則不如無書」了。

如今我們面對的是一個電視與網路資訊發達的時代，比起書本通行時期更加讓人不可信任。網路上包羅萬象、龍蛇雜處，「影音式」的閱讀，逐漸取代了傳統紙類的瀏覽，雖說上網查詢資訊更為迅速方便，但也更容易發生文章拷貝、抄襲、以訛傳訛等諸多後遺症。在網路世界，有人挖到了黃金寶藏，有人撿到的是垃圾糟粕。

《商業週刊》有一次訪問張忠謀董事長（圖二）談「思考」。張忠謀說：「我養成一個習慣，除了自然定律我接受外，我看一篇文章、聽別人一段話，自然而然會想他講的話是不是有立場？



圖二：台積電董事長張忠謀

他講的事實是不是有足夠的證據？他舉證的事實，難道就是全部的事實嗎？這並不需要停下來才想，而是隨讀隨想，隨聽隨思考。」

他的結論是：「沒有獨立思考，就像留著別人屁股印的坐墊。」

書到今生讀已遲？

如果你用「書到今生讀已遲黃庭堅」這幾個字眼上「谷歌」(GOOGLE)網站查詢，大概至少會有近兩萬多筆的相關資訊跳出來，而且幾乎是清一色言之鑿鑿告訴你一個關於大書法家黃庭堅是「女兒身轉世」的故事：

由於內容荒誕而且多是轉貼抄襲，為避免浪費大家的寶貴時間，筆者簡述如下：

黃庭堅在廿六歲時被朝廷任命為蕪湖的知州。有一天作了一個大夢，於某處村莊遇見一位白髮老婆婆，還吃了一碗芹菜麵；相同的夢境連續作了兩天後，他覺得不可思議，於是循著夢中的記憶去尋找，果然見到了白髮婆婆。老婆婆說她有一個女兒，在二十六年前生了一場病死了；昨天是女兒的忌日，因為她生前愛吃芹菜麵，所以準備芹菜麵來弔祭她。

老婆婆還說她女兒非常喜歡讀書，生前所看的書都鎖在一個大木櫃裡頭，只是一直找不到鑰匙打開，黃山谷一進到屋裡頭，就知道擺鑰匙的地方，打開木櫃後，發現櫃裡有許多文稿，細閱之下，不禁大吃一驚，原來這些文稿，竟然是他累次參加考試所寫的文章，而且一字不差。至此，黃山谷心中已完全明瞭，這老婆婆就是他前世的母親，於是將老婆婆迎回州衙，奉養餘年……。

後來「明代」的文學家袁枚，在聽完這個故事後油然興起：「書到今生讀已遲」的感嘆……。

由於黃庭堅在文學、書法上的知名度大，故事情節又感人，加上某些宗教團體推波助瀾、牽強附會，黃庭堅的「女兒身轉世」，遂在網路上廣為流傳。

這個故事情節破綻其實很多，我倒覺得比較像蒲松齡筆下的《聊齋誌異》。一開始說黃庭堅廿六歲為蕪湖地方的「知州」，就很沒有「常識」。

「知州」指的是州的行政長官，又稱「刺史」，與御史大夫同列「從三品」。黃庭堅從廿四歲到廿七歲間並未在「蕪湖」，而只是在「河南汝州葉縣」當個小「縣尉」；縣尉平常的工作內容就是輔佐縣長，抓抓小偷、維護治安等工作，官階頂多跟現代的縣警察局長差不多，是個所謂的「九品」芝麻小官。廿三歲才剛中進士的黃庭堅，隔年廿四歲就搭「直昇機」躍升三品官的「州長」，這怎麼可能？

再說，黃庭堅的官運很差，就任葉縣的第二年碰上了河北大地震，饑民如潮水般的湧入汝州，黃庭堅為了協助賑災工作，已是焦頭爛額，

加上夫人孫氏此時病逝，更是悲苦交集；庭堅幼年喪父，與母相依為命，且事母極孝，彼時在故鄉的親生母親尚且無法奉養，哪有餘力再去認養一個因作夢得來素昧平生的「前世」母親？黃庭堅親生母親一直活到七十二歲（元祐六年）才病逝東都，皇帝還特地封她為「安康郡太君」，此為史籍可查之事。

第三，故事最後竟然請來了一個「明代」大文學家袁枚（袁子才）來作「偽證」。說袁枚（注二）讀到這個故事發出了「書到今生讀已遲」的感嘆。

關於這一段，曾有大陸讀者在《文匯·讀書週報》投書（注三），將整個烏龍事件矛頭指向臺灣名作家林清玄為「謠言」製造者，可惜這篇西元二〇〇五年的投書並沒有引起太大的重視：

「臺灣作家林清玄是散文大家，文字清新雋永，傾倒了無數讀者。近日重讀他的〈三生石上舊精魂〉（浙江文藝出版社《林清玄散文》一九九七年版），卻發現作者犯了個小錯誤……」他所謂的「小錯誤」指的有兩件事；一是林清玄把「清代」的袁才子誤植為「明代」，二是把毛俟園的詩句「張冠李戴」說成袁枚之事。

其實這篇〈三生石上舊精魂〉文章最早出現是在臺灣出版林清玄的《紫色菩提》（一九八九）一書中，此書出版至今已二十餘年了，這件有關黃庭堅的「烏龍」事至今依然在網路上流傳不輟。這些迷信林清玄「人家讀的書多嘛」的讀者們，真的是「不如無書」了。

據袁枚《隨園詩話·卷四》第廿七「諺云：讀書是前世事。余幼時，家中無書，借得《文

選》，見〈長門賦〉一篇，恍如讀過；〈離騷〉亦然。方知「諺語」之非誣。」毛俟園廣文有句云：「名須沒世稱才好，書到今生讀已遲」。

袁枚本意是說他在讀〈長門賦〉和〈離騷〉時覺得內容有點眼熟，恍如以前讀過；因此他想到「諺云」讀書是前世事，這話是有道理的，接著才引用毛俟園《俟園廣文》中的詩句：「名須沒世稱才好，書到今生讀已遲。」

毛俟園何許人也？單名藻，頗有才情，是個清代廣文（儒學教官）。袁枚有一回品嘗了官員蔣戟門作的「手製豆腐」後讚不絕口，於是請求蔣傳授秘方。蔣戟門則要求袁枚必須先三揖躬後才肯口授。袁枚回家試作，賓客都稱讚不已。毛藻因此還寫了一首「豆腐詩」頗為有趣，也看出兩人的交情不錯：

「珍珠鮮推郇令庖，黎祁尤似易牙調；誰知解組陶元亮，為此曾經三折腰。」（注四）

幽默的黃山谷

總而言之，「書到今生讀已遲」這句話跟黃庭堅根本八竿子打不到一塊兒。

想那黃庭堅的詩文書法奇崛放縱、妙絕當世，人品更為後世所尊敬推崇，或許因一生學佛、信佛之故，而遭此攀緣「消費」，筆者於此不得不為他叫屈。

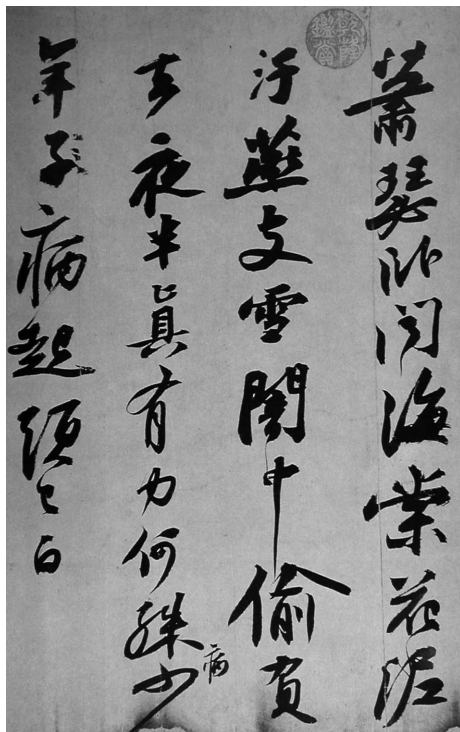
黃庭堅（一〇四五年—一一〇五年），字魯直，號山谷道人。與張耒、晁補之、秦觀同被列名蘇門四學士；其實黃蘇兩人的年齡差距只有九歲，相識之初黃庭堅已經文名滿天下。但因為蘇軾是黃庭堅試館職的主考官。按傳統主考與參與考試者之間視同師生。

蘇黃兩人的生平際遇其實頗為類似，人品、學問等各方面也都相當，但蘇東坡太紅了，像顆耀眼的超級巨星，若兩人相比，我個人還是喜歡黃庭堅更多一些些，尤其是他的「個性書法」、幽默感以及他的「萬夫爭處首先回」。（注五）

蘇黃兩人情感上亦師亦友，常相互調侃，磨擦出不少幽默的火花，於詼諧中見真情誼。如《獨醒雜誌》卷二：

嘗與黃魯直論書，東坡曰：「近字雖清勁而筆勢有時太瘦，幾如樹梢掛蛇。」山谷曰：「公之字固不敢輕議，然間覺褊淺，亦甚似石壓蛤蟆。」二公大笑，以為深中其病。

兩人因個性上的差異及書法上的領悟不同，山谷書字形呈縱長、輕靈如「樹梢掛蛇」（圖三），東坡字形則橫扁、墨濃似「石壓蛤蟆」（圖四），



圖四：蘇東坡的「石壓蛤蟆」。《寒食帖》局部



圖三：黃山谷的「樹梢掛蛇」。《廉頗藺相如列傳》局部

就字的外形唯妙唯肖的互相挖苦對方，而最後以大笑收場，讓人感受到好友之間深厚的情誼外，也見識到兩人的幽默風趣。

又如明王世貞《調謔編》裡的〈換羊書〉也甚有趣：

有將領韓宗儒喜歡美食，經常故意寫信給蘇軾，再把蘇軾的回函拿去跟別人換肉十斤，靠這種辦法韓宗儒賺到了不少羊腿。

黃庭堅知道了，就告訴蘇軾這件事，還取笑說：晉朝王羲之的字因為可換鵝，人家稱為「換鵝字」，坡公您的字，可不就成了「換羊腿字」了。蘇軾當時聽了笑笑不以為意。

後來有一次蘇軾由於公務繁忙，遲遲沒有給韓宗儒回信，韓宗儒急了，就派個僕人採緊迫盯

人的方式催蘇東坡寫回信，蘇軾攤開紙正要寫信時，突然想起黃庭堅用「羊腿字」調侃他之事，於是就把筆放下來，從容地跟僕人說：「回去告訴你家主人，本官今天不殺羊。」

黃庭堅〈戲呈孔毅父〉裡還有一句幽默名言：「管城子無食肉相，孔方兄有絕交書。」(注六)

「管城子」是毛筆的別稱，這是因傳說中「毛筆發明人」的秦將蒙恬，有戰功受封「管城」，故號曰「管城子」。「孔方兄」則為古代錢幣之稱謂，因銅錢中有方孔，故稱。此句大意是說，靠拿筆桿寫字謀生的人，與「名利」、「金錢」不相往來的意思，於詼諧中帶幾分自我解嘲的生觀。

超級大師黃山谷

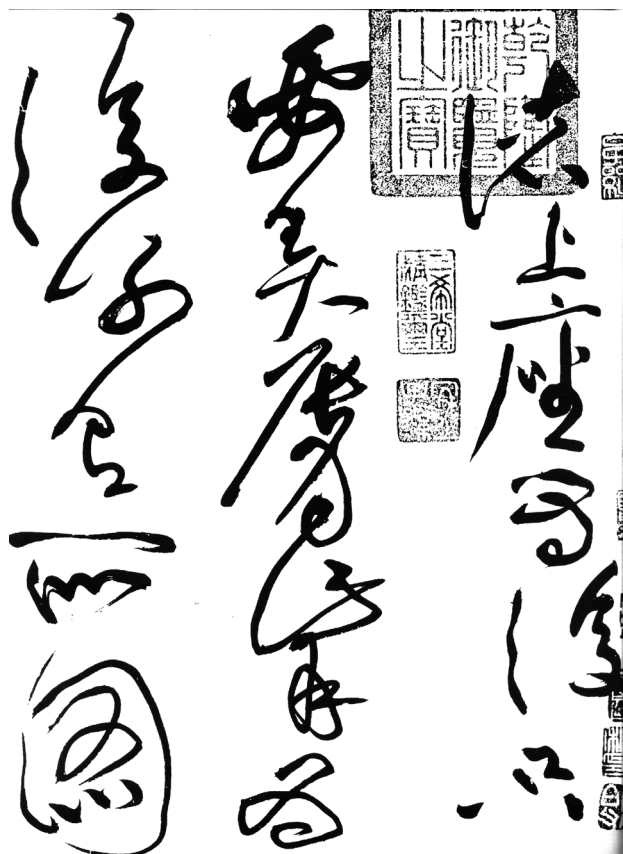
黃庭堅在〈題幼安弟書後〉寫道：說：「老

夫之書，本無法也。但觀世間萬緣，如蚊蚋聚散，未嘗一事橫於胸中，故不擇筆墨，遇紙則書，紙盡則已，亦不計較工拙與人之品藻譏彈。」

這段話可以感受到黃庭堅的處世豁然大度，不為規矩所束縛，這種瀟灑的人生態度，最適合草書的創作。故他的行草書風於宋四大家中最具「創作性」，獨樹一幟（圖五）。蔡襄、蘇軾、米芾三人名氣雖大，但基本上秉承的還是二王的傳統書風。大陸書家陳振濂教授關於此點說得好：「我們如果把宋四大家所具有的創新意識作一程度上的排比，便會毫不猶豫的承認，蔡襄（圖六）是處於最古典的一端，而黃庭堅則處於最前衛的一端。」

黃庭堅傳世的作品不但量大而且質優。主要記載且受肯定的約有五十餘種。包括《松風閣詩》、《李白憶舊遊詩卷》、《伏波神祠詩卷》、

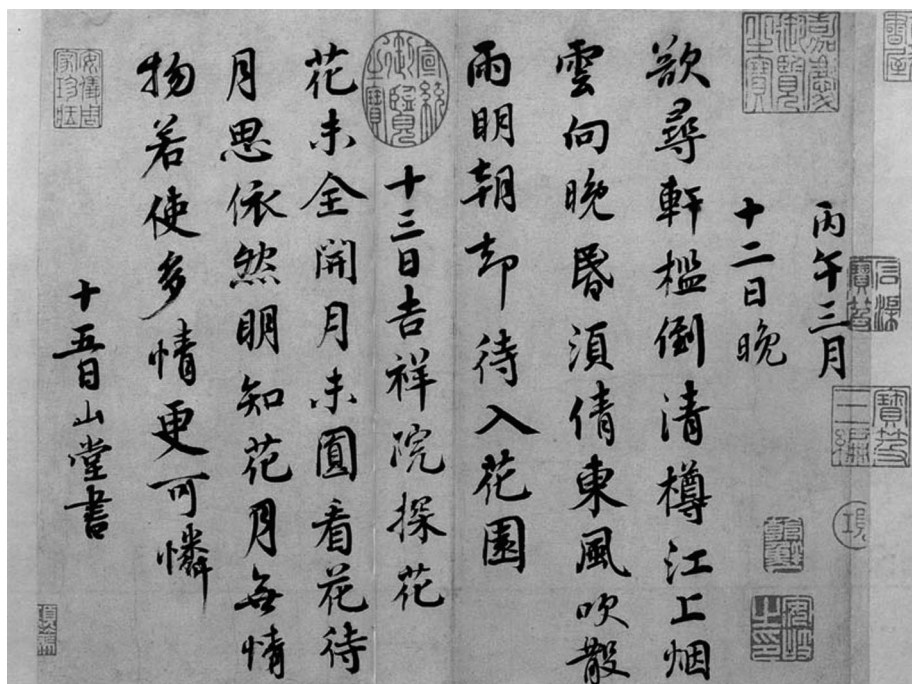
龍蝦？什麼龍蝦？



圖五：黃庭堅草書作品《諸上座帖》。

〈寒食帖跋〉、《諸上座帖》、《廉頗藺相如列傳》、《范滂傳》、《贈張大同卷跋尾》……等。

西元二〇一二年黃庭堅的書法《砥柱銘》（圖七）手卷在北京保利春拍中，經過多輪競價，



圖六：蔡襄《山堂詩帖》



圖七：黃庭堅的書法《砥柱銘》

最終以三億九仟萬元人民幣落槌，加上12%的佣金，總成交價達到了四億三仟六佰八十萬元（折合台幣約二十二億一仟萬元），打破了中國藝術品的世界拍賣紀錄。

《砥柱銘》是黃庭堅現存最長的大字行楷，近六百字，長達8.24米，加上歷代題跋，總長近15米。《砥柱銘》原文作者是唐朝著名諫臣魏徵（五八〇—六四三年），為貞觀十一年（六三七年）唐太宗巡獵時的奉命之作，取「中流砥柱」之寓意。這件手卷經傅申與黃君實（黃庭堅的第三十五世孫）兩位現代學者的研究和肯定，確定為黃庭堅的真跡，而且是黃庭堅書風轉換期的真跡。

當然，樹大招風，質疑這件《砥柱銘》為贗品的評論文字也不少，多到網路上有人拿「鋪天蓋地」四個字來形容。較具代表性的質疑者可以大陸的獨立書畫鑑定人、著名書法家王乃棟所謂的《砥柱銘有九大漏洞》為代表^{（注七）}；臺灣的李郁周教授則從錯字、筆順或結構等誤差之處，也提出了不少問題。傅申教授對此的回應是：「『證據是別人不能駁倒的才叫做證據』。光是從錯字跟年代錯置就認為黃庭堅《砥柱銘》書法長卷是假貨，立論薄弱。」

姑且不論這場《砥柱銘》的真偽論戰結果為何，這並非本文談論的重點，但是筆者看到了一件很重要的事實——《砥柱銘》締造了台幣約二十二億一仟萬元世界新紀錄，且引起了廣泛激烈的爭議，無疑地為黃庭堅添加了一樁傳奇，黃庭堅也登上了空前「國際最具知名度」及拍賣行情最高的書法家地位首席，甚至因此有人喊出了「中國藝術家超越畢加索指日可待」的願景。

筆者認為，從人品、學識、文章、傳世作品等各方面整體優越的條件來看，黃庭堅實已具備「超級大師」的份量，長期以來被臺灣書法界所忽略和低估的山谷道人，或許即將引起一陣跟風和重新「洗牌」的效應。黃山谷於中國書法史上的地位理應會更上一層樓。

龍蝦？什麼龍蝦？

俗話說：「沒知識也要有常識，沒常識也要

看電視。」常看電視的，一定看過很多新聞報導或電視劇裡重大案件的偵查過程，經常是明知兇手就是某人，偏偏無可奈何，無法繩之以法；有些官司則纏訟了數十年不能定讞，都是因為少了「直接的證據」。

書畫鑑賞是門大學問，再厲害的專家稍有不慎，也有被「打眼貨」（贗品）欺瞞的可能，歷代大收藏家都買過贗品是個不爭的事實，而質疑者縱使經驗豐富，眼力高明，甚至搬出科學先進儀器一堆，但如果不能提出「別人不能駁倒的證據」，爭議永遠還是不斷。

所謂「別人不能駁倒的證據」其實也就是等同於那種能讓兇手「一刀斃命」、「無可狡賴」的「直接證據」。否則只是「覺得很像」、「想當然耳」或「你我心知肚明」甚至於「本人發誓親眼目睹」……等等，最後都還可能落個「僅供

參考」的「間接證據」而已。

究竟「直接的證據」有多重要呢？我聯想到了一個笑話，大家笑過之後一定明白：

有個巡警在海灘上抓到一個偷捕龍蝦的男子，指控該男子未經批准擅自捕龍蝦，違反了「漁獵法」必需罰款。

男子：「你這是什麼意思？我可沒有犯法，這兩隻龍蝦是我的寵物，我只是帶牠們出來散步而已！」

巡警：「一派胡言！你當我是白痴啊？」

男子：「是真的！牠們最愛衝進海裡暢泳了，而且只要我一聲『口哨』，它們馬上會乖乖的游回到我身邊！」

巡警：「這真希罕，我倒要瞧瞧了！」

於是男子把兩隻龍蝦拋到海裡……。

巡警：「好，且聽你如何吹口哨把寵物龍蝦喚回來……。」

那男子瞪著眼睛問巡警：「龍蝦？什麼龍蝦？」

注釋

一、唐張懷瓘《書斷》：隸書者，秦下邳人程邈所造也。邈字元岑，始為衙縣獄吏，得罪始皇，幽繫雲陽獄中。覃思十年，益大、小篆方圓而為隸書三千字，奏之始皇，善之，用為御史。以奏事繁多，篆字難成，乃用隸字，以為隸人佐書，故曰隸書。

二、袁枚（西元一七一六—一七九八年），字子

才，號簡齋，別號隨園老人。為「清代駢文八大家」、「江右三大家」之一，文筆又與大學士直隸紀曉嵐齊名，時稱「南袁北紀」。也是一位美食家，寫有著名的《隨園食單》^①，是當時一部烹飪技術和南北菜點系統論述的重要著作。

三、見西元二〇〇五年六月十日《文匯·讀書週報》，〈書到今生讀已遲〉作者傅根洪。

四、「郇令庖」指唐封為郇國公的韋陟，蜀人名豆腐為「黎祁」，「易牙」是春秋時期齊桓公的饗人，解組「陶元亮」即不為五斗米折腰的陶淵明。

五、參見拙著《懶人書法家》〈萬夫爭處首先回〉乙文。

六、黃庭堅〈戲呈孔毅父〉：管城子無食肉相，孔方兄有絕交書。文章功用不經世，何異絲窠綴露珠。校書著作頻詔除，猶能上車問何如。忽憶僧床同野飯，夢隨秋雁到東湖。

七、王乃棟的《砥柱銘有九大漏洞》指：1、「玄」字不避諱。2、風格低俗。3、錯字頻仍。4、語病露餡。5、題跋有誤。6、印章疑雲。7、文獻置疑。8、專家迷團。9、有鄰館的反證。

韓國——安東慶州文化之旅

文 呂家詢

中華書道學會評議委員
中國書法學會顧問

韓國二〇一二安東國際書藝大展，十月十八

日在安東市藝術館舉行，中國書法學會應邀提供三十件作品參展，由我（時任中國書法學會秘書長）與中國書法學會沈榮槐理事長前往參加其揭幕式及交流活動。

十月十七日中午即搭乘國泰航空公司班機先至仁川，仁川乃韓國第二大都會，其機場面積之大，為韓國民用機場之最，觀其規模之宏偉，設備之完善，作業流程之迅速，舉世稱譽。而服務之佳，依據瑞士日內瓦國際機場協會ICAO西元二〇〇五年至西元二〇一〇年之調查報告，該機場已連續六年獲得全球服務最佳機場之第一名。今日吾人若不親臨此地，目睹其實況，焉知韓國今

日之進步。

於機場稍事休息，即於下午轉機飛往大邱，抵達時，韓國國際書法藝術聯合大邱慶北分會事務次長朴敬子小姐，早已備車守候於門外，接送至一韓式小館共進晚餐，時韓國國際書法藝術聯合大邱慶北分會會長權時煥夫婦、日本總會書道聯盟會長村山臥龍、副會長湯淺宗中、中國山東省書法協會副主席趙長剛、理事李先成、新疆書法協會理事王新海、陳黎，皆已在焉，遂交換名片，以言語不通，惟敬酒示意而已。飯訖，夜宿附近酒店。

翌日早上九時即乘車前往空港與雲南省書法

家協會代表會合，然後直驅安東韓國儒學振興院，一路所見，丘陵起伏，林木競秀，其村落率建築於丘陵間之低窪處，似有隱蔽安固之意。抵達後便與各國與會人士在此院前攝影留念。以時近中午，乃用膳於院內，下午即參觀其文化博物館、藏板閣。文化博物館為韓國唯一一家專門之儒教博物館，韓國每年皆在此舉辦各種展覽活動，其展品為反映朝鮮時期士人之高雅人生與彼等古風盎然之精神世界，亦同時回顧儒教之過去，展現儒教之現在，並省察其未來可能性之空間。

藏板閣分二樓寢寘，共計六萬四千板，有四百五十宗家。其收羅之弘富，佔慶尚北道百分之九十以上，所有著作概以古漢字雕板，以闡述中國儒家思想精髓為宗旨，下自修身，上至齊家、治國、平天下之哲理，旁及天文、地理，靡不窮極幽微，可謂博大精深，包羅萬象者矣。吾

人側身其間，不覺汗顏無地。夫儒教乃中國孔孟之教，非韓國之國教，而韓國視之如瑰寶，不斷汲取發揚，拳拳服膺，惟恐失之，而自謂禮義之邦之我國，今日竟然棄之如敝屣，令人慨嘆！

下午二時許參觀陶山書院，該院坐落於幽靜山谷之上，而東西翠屏夾拱之，前望安東湖，卻背山丘，青松垂影，綠水為文，形勝之地，爽塏獨美。書院除陶山學堂外，尚有隴雲精舍、光明室、東、西齋、典教堂、藏板閣、尚德祠、典祀廳、庫直舍、亦樂書齋、石澗台等建築；又有試士臺、蒙泉、冽井等遺跡。此院之前身為陶山學堂，乃韓國大學者李滉退溪先生於明宗十六年（西元一五六一）所創建，死後四年（西元一五七〇），文人與儒林同道擴建，由國王賜名曰：「陶山書院」，又命名書法家韓石峰書之，即今所見該院陶山書院匾額是也。先生字景浩，生於朝鮮李朝燕山君七年（西元一五〇一），卒

於李朝宣祖三年（西元一五七〇），三十四歲進士及第，歷任承文院副正學、宣教郎、承儀郎等職。一生澹薄名利，泥塗軒冕，曾七十餘次辭讓仕宦之召，終生恪守人格之修養，以篤學明道為依歸，並致力於培養後生為己任，故青領之士，競懷雅術，為韓國教育哲學思想樹立傳統典範。著有朱子學節要、啟蒙傳疑、四書釋義、自省錄等書，堪稱萬世師表，有韓國孔子之譽。

湖畔立石碑乙座，有先師孔德成先生所書「鄒魯之鄉」篆書四字，乃庚申年（西元一九八〇）所題署者。可見此地人才濟濟，自古已然；而文教之盛，有洙泗之風，其蔚成韓國嶺南地區儒學聖地，良有以也。由此可見聖賢之立言垂訓，以牖後學，厥功甚偉，而其德澤遺風之被於來世者為何如哉！

十八日下午四時，安東市之士紳政要，以及

名媛淑女皆陸續來到安東市藝術會館，男則西裝筆挺，女則妝飾高雅，可謂冠蓋雲集。揭幕之前，先由司儀引導參觀，而開幕典禮簡單隆重，由韓國書法藝術聯合大邱慶北分會會長權時煥先生首先致詞說明：「此次展覽會乃以去年展覽會之成果為基礎，彙集來自中國、日本、台灣之著名代表作家，共計二百八十件作品組成之大型展覽會，為國際書法藝術之盛會，在展覽會期間，吾人將帶領各國作家領略安東假面舞之神秘，體會韓國傳統文化之魅力，亦希望藉由此次民間交流之國際書法盛宴，引起人民對書法藝術之更多關注，從而進一步宣傳韓國之優秀傳統文化。」而韓國國際書法藝術聯合理事長權昌倫先生致詞稱：「安東作為韓國精神文化之聖地，在此一個充滿文化底蘊之地，召開東方文化精粹之書藝大展，相互展現各民族之審美表象，亦希望參加此次書藝展之專家能藉此真心交流，陶冶心性，促進友誼，為人類文化之發展做出更大之貢獻。」

慶尚北道知事（省長）金寬容先生則云：「今日以毛筆書寫之人越來越多，書法藝術在東方已樹立其不可忽視之地位，而書法交流是一種了解他國文化之重要途徑，書法不僅僅是一種藝術形式，更是精神文化之精髓，吾人希望藉由深入之交流，使書法藝術傳播全球，影響世界。」

雲南省書法家協會主席郭偉先生致詞以為：

「在漢字文化圈，中國書法藝術為孔孟學說及佛教的傳播起到非常重要的作用，受到亞洲許多國家的歡迎和重視，並逐步演變，成為東方文化和民族精神的集中體現，其精髓在於追求和諧和自然。」

及日本書道聯盟會長村山臥龍先生致詞後，

即由中國書法學會沈理事長致詞表示：「書法藝術不但是中國人的文化資產，也是韓國人的文化資產，又是日本人的文化資產，西元二〇〇九年

列入世界非物質文化遺產，更成為全世界人類的文化遺產，我們很高興地看到韓國政府與人民一直非常重視書法藝術的社會、教育，以及文化的價值，努力地提倡發揚，以此提昇國家的全面力量，提昇人民的文化素養，提昇社會的安和面向，我們樂意看到書法藝術展現文化力量，為一個國家乃至全世界的和平與福祉做出積極的貢獻。」言畢，全場報以熱烈之掌聲，隨即由權時煥會長開香檳慶祝，於是觥籌交錯，笑語連連，無分國籍，水乳交融。可見各國文化背景雖異，喜好相同，仍然可以傳遞情愫，增益彼此友誼，共同攜手於藝林之圃，體現書法藝術之精髓，追求和諧，為世界和平而努力，此寧非韓國國際書藝大展，所以不斷舉辦之目的者歟？

是日夜宿知禮藝術村，並在此舉辦音樂歌唱同樂晚會，於是隨興而坐，觴酌流行，當其酒酣耳熱之時，或歌或舞，其樂不可支也。該村位於

慶尚北道安東市臨東南朴谷里，於西元一六六三年朝鮮顯宗四年建立。習俗每年皆在此地舉行醃泡菜、製作打糕活動，亦可體驗祭祀等韓國之傳統文化。而知禮藝術村之舊式瓦房背倚矮山，前臨湖水，有燒柴取暖之傳統炕房設施，余夜宿其中，以溫度過高，終夜難眠，於是平明即起，推戶前望湖中，水氣迷濛，不見遠山，走出戶外，一股寒氣逼人；散步湖畔，觸目皆楓樹青松，滿地盡雜花異草，而曲徑通幽，別具一種天地。

早餐畢，一行即乘車前往安東獨立運動紀念館，車行山中，峰迴路轉，遠望群山之蒼翠，俯瞰安東湖之渺茫，令人逸興遄飛，塵勞為之頓消。該館為紀念韓國獨立運動時，為國犧牲之當地烈士三十六人及為國殉難者而建造，館內有革命起義時大場面之人群蠟像，又有諸烈士與日軍對峙時被槍殺之蠟像，無不各個栩栩如生，並刻意呈現其被屠殺時之慘狀，以激起人民愛國之心

及仇日之情緒，故時至今日韓人於日本之敵意猶深。

以義城金氏宗宅即在數百步之近，我等一行十餘人遂徒步前往參觀，金氏宗宅為十六世紀末，號鶴峰金城一（一五三八年～一五九三）者出使中國明朝，取得當時北京公卿貴族住宅設計圖，歸國後而營造者。宅第之建築，結構與位置排列頗具特色，與一般韓國古建築不同，分內外兩部分。外堂為讀書、會客、宴賓之所；內室為居家、婦孺安養、廚事、儲物之地。主人乃金城一之後裔，導遊金先生告以來意，即出果餌茶點招待，並自我介紹，旋出紙筆，且以研妥之墨汁請大家揮毫。首先由中國書法學會沈理事長開筆，以隸書寫「游藝輔仁」四字，繼之日本村山臥龍、湯淺宗中先生、大陸李軍、陳黎小姐、王新海、張斌先生亦先後揮毫，余則書寫「松年鶴壽」四字獻醜，並各與作品照相留念，然後離去。

下午二時我等馬不停蹄前往安東民俗博物館參觀，安東自古即為佛教文化與冠婚、喪祭文化氛圍濃郁之地，其俗迄今，仍然保留甚多禮儀制度，以及衣、食、住文化等等，為使觀賞者一目了然，印象深刻，其人物器具概以立體形式呈現，故倍感真實親切，當吾人親臨此館，彷彿進入時光隧道，目睹古人成年加冠，長輩賜予字號之禮；結婚時，婚議、納彩、納幣、迎親之禮；人死亡之時為人子者，克盡孝道所舉行之一切裝殮、埋屍、祭禮、哀悼亡靈之儀式，以及日常起居、飲食、居住等情形，此種制度禮儀形式早在中國二千年前禮記、周禮、儀禮等書，即已詳實記載，為公卿士大夫與民間所遵循實踐，不意今日於韓國安東見之，愧赧之情，油然而生，有禮失而求諸野之歎！

十九日前往慶州參觀，慶州乃新羅王朝之首都，亦為韓國古代文明之搖籃，歷史遺跡遍佈於

今日之市區與郊外，現已列為世界十大古都之一，為韓國最重要之景點。吾人來到慶州，若不至佛國寺一遊，不赴博物館參觀探古，焉知慶州擁有千年之繁華歷史？

佛國寺去慶州火車站三十分步行之距離，建於西元五二八年，迄西元七七四年始由國家整頓形成大伽藍。全盛時期，寺廟範圍有今日十倍之廣，不幸於壬辰（西元一五九三）年倭亂，慘遭焚毀。寺中有大雄殿、無說殿、毗盧殿、極樂殿、觀音殿、羅漢殿，皆韓式建築，古樸實用，然無中土雕樑粉壁，青瑣綺疏，輝赫華麗之觀。又有泛影樓、經樓、蓮華橋、七寶橋、青雲橋、白雲橋及三層塔、多寶塔等建築，無非象徵人間之華麗而莊嚴之佛國，乃修道者修煉佛道之地，亦所以見古代新羅人凝聚高度想像力與藝術技巧，體現其佛教美術之最高境界。

慶州博物館成立於西元一九四五年，位於聯合國教科文組織所指定之世界文化遺產慶州歷史遺物區內，此館所展示者為新羅時期燦爛之文化遺產；有鐵器、陶器、青銅器、鎧甲、武器、馬具、陶俑、十二支像等等，藉由所展示之黃金文化及各種遺物，吾人可以了解新羅之成立與壯大，其時之政治活動以及對外交流，或統一新羅時代，新羅人之生活狀況。

適值該館為回顧韓國建國安邦之歷史，特舉辦新羅歷史人物專題展——崔致遠展，崔致遠生於西元八五七年，瞻學多通，才辭美茂，為新羅時期著名之文豪、學者、思想家與官吏，其名聲非特藉甚當時，亦遠馳於中國，其秋夜雨中詩：「秋風惟苦吟，舉世少知音，窗外三更雨，燈前萬古心。」意境之高，聲調之美，可媲美李杜而無愧，千載之下，無論國別，朗誦其詩，靡不同聲讚賞，可見文采風流，其感動人心，陶冶性靈，

移風易俗之力量。孔子云：「詩可以興、可以觀、可以群、可以怨。」其斯之謂乎？

離韓前夕，權時煥會長特設宴餞行，酒過三巡，便請各國與會代表各抒感想，互通聲氣，以增進彼此友誼，實不勝其依依離別之情。故此行也，除參觀以上景點外，尚有安東燕尾院、石佛、慶州鄉校、雞林、崔氏古宅等遺跡，雖僕僕風塵，來去匆匆，為時不過四、五日，而收穫可謂良多。然吾因之有所感矣，際此風起雲蒸之時，舉世紛紛擾擾之日，韓國已駸駸乎躋於世界強國之林，猶且不遺餘力，振興其固有之傳統文化，讚揚其歷史上儒林俊秀之安邦定國，與夫仁人義士為國犧牲奉獻之精神，以喚起民族之自信心。噫！其旨意深矣！