

## 封面說明

《鴨頭丸帖》絹本，高26.1公分，寬26.9公分，為東晉王獻之（三四四—三八六）行草名作，現存上海博物館。用筆跌宕，筆鋒入紙靈巧，變化多姿；墨色分明，由潤而枯，由濃而淡；全帖節奏起伏、氣韻自然，章法疏密靈活，無塵俗之氣。「稿行之草」是王獻之獨創的書體，《鴨頭丸帖》又是他行草的代表作。

## 目錄

### Contents

1	書論探究		
	袁昂書論新探	文／張函	01
2	書學論壇		
	老玩意、新觀點：書法書寫之動態系統觀	文／施長志、楊梓楨	15
3	書家評介		
	書道的四度元空間——有懷壘翁（中）	文／游國慶	23
	名士風采，大家氣度——王獻之	文／孟雲飛	55
	捐贈贊助名單		61
4	書法交流		
	湘行翰墨文化采風——暨兩岸書畫家交流（下）	文／曹靜琍	62
5	書藝漫談		
	雞蛋很多，國王稀有	文／林明良	80
6	書訊報導		
	一〇二年度書法研習會第一期研習班簡則		93
	中華書道學會一〇三年度工作計劃綱要		94

出版者／中華書道學會

指導贊助單位／行政院文化部



理事長兼發行人／張國榮

編輯顧問／（按姓名筆畫序）

杜忠誥／前台灣師範大學國文系教授

李郁周／明道大學教授

陳維德／明道大學講座教授

傅 申／台大藝史所教授

黃宗義／台南大學教授

蔡明讚／《書法教育》月刊社長

主編／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

# 袁昂書論新探

袁昂《古今書評》成書於梁普通四年二月（五二三年），是奉梁武帝之命評論古今書家之作。袁氏時年六十四歲。袁昂述評正如其所云「斟酌是非，謹品字法」。這篇書評是袁昂經過深思熟慮之後才提交給梁武帝的。袁昂《古今書評》（注一）最早見於唐代張彥遠《法書要錄》，在唐張懷瓘《書斷》中有所引用。此書不見於《宋書》、《隋書》、《兩唐書》著錄。南宋陳思《書苑菁華》收入此書，陳振孫《直齋書錄解題》則記「《書評一卷》梁侍中袁昂撰」。可見此書在梁、陳、隋、唐、北宋時並未流傳很廣。（注二）

對於袁昂的《古今書評》，歷來並無很大爭議。相反，這篇文獻卻受到文學批評研究者的

## 文張函

山東省聊城大學書法系講師

普遍重視。（注三）《古今書評》作為一篇南朝梁時期的重要書法論著，所具有的學術價值不言而喻。

### 一、《古今書評》選評標準

#### （一）、選評人數

實際上從今天流傳的袁昂《古今書評》中，涉及到的書家一共有二十九位。

首先，袁昂在《古今書評》後云：「右二十五人自古及今，皆善能書。」這二十五人除了「鍾司徒（或鍾會）書字十二種意，意外殊妙，實亦多奇」一段存有爭議外，其他書家均已

確定。《法書要錄》、《書苑菁華》本作「鍾司徒」；四庫本《佩文齋書畫譜》、《歷代書法論文選》本作「鍾會」。蕭衍有《梁武帝觀鍾繇書法十二意》，列鍾繇書法十二種筆意。<sup>(注四)</sup>獲知「鍾司徒」應為「鍾繇」。<sup>(注五)</sup>加上附評中蕭思話和薄紹之二人，有評語者共計二十七人。其次，袁昂書評中有「羊真孔草，蕭行范篆」一句。此句在張、鍾、二王「洪芳不滅」之後，「右二十五人」之前。袁昂所評二十五人不包括孔、蕭、范三人。張懷瓘認為「孔」為孔琳之，「蕭」指蕭思話，「范」指范曄，<sup>(注六)</sup>「羊」為羊欣。《宣和書譜》依據張懷瓘所說。<sup>(注七)</sup>然「范」也有范懷約一說<sup>(注八)</sup>。按，張懷瓘稱范曄「工於草隸，小篆尤精，師範羊欣，不能俊拔」，並在「蕭思話」條後有「上方琳之不足，下方范曄有餘」<sup>(注九)</sup>。史書記載范曄「善為文章，能隸書」。<sup>(注十)</sup>最為關鍵的是袁昂並舉羊、孔、蕭、范四人書法，在於羊、孔同師王獻之，蕭、范並

學羊欣。王僧虔稱孔琳之書「規矩恐在羊欣後」，是羊、孔比較；稱范曄「與蕭思話同師羊欣，後小叛，既失故步，為複小有意耳」；稱蕭思話書「羊欣之影，風流趣好，殆當不滅，筆力恨弱」。<sup>(注十一)</sup>是蕭、范比較。「范」指范曄無誤。之所以有學者認為「范」為范懷約，恐根據有二：一為梁武帝《古今書家優劣評》中評范懷約書法；二為史書載范懷約「能隸書」<sup>(注十二)</sup>聞名于時。袁昂舉四人書法，意在說明一種師承關係下的優劣區別，從這個邏輯角度考慮，范曄與蕭思話並舉在情理之中。

有評語的二十七人加上無評語的孔琳之和范曄二人，共計二十九人。其中有十三位是南朝時期的書家，其餘為秦至三國曹魏時書家。

## (二)、選評方法

袁昂《古今書評》流傳穩定，內容上也沒

有出現太多爭議，一直是研究南朝時期書法的重要文獻之一。詳讀此書就會發現，袁昂選評方法十分微妙。

第一，稱謂不同。袁昂對二十九位書家的稱謂並不一致。

袁昂對王羲之、鍾繇、徐希秀、王儉、孟顛五人，稱其官位。<sup>(注十三)</sup>五人中史書記載鍾、王、徐善書，孟顛、王儉二人未有書名。從相關記載看，袁昂與徐希秀、孟顛、王儉三人並不陌生。徐希秀善篆隸書，與王僧虔之子王志熟知。王志善薰隸，當時以為楷法。徐希秀常謂志為「書聖」。<sup>(注十四)</sup>可知王儉與徐希秀也一定相識。徐希秀之父徐爰與袁昂之父袁顛曾一起共事。<sup>(注十五)</sup>袁昂對徐希秀也絕不陌生。但從袁昂評徐希秀書法來看，顯然是以南朝流行的士族門第觀念為標準加以論述。徐希秀父徐爰為寒門出身，

雖受寵於上，但是在南朝重門第不重官位的風氣下，自然不受世家大族待見。<sup>(注十六)</sup>徐希秀書名最早見於袁昂書評，所評亦非褒揚。袁昂舉徐希秀書法，稱其官位，是從客觀善書的角度及徐、袁交情的事實上考慮，但是因為士庶之別，所評略有微詞，在所難免。孟顛、王儉均做過丹陽尹，袁昂叔父袁粲也做過丹陽尹，孟顛與袁粲相識在情理之中。袁粲母為王誕之女。袁與王為姻戚。王儉娶宋明帝女陽羨公主，拜為駙馬即是袁粲所為。袁昂與兄袁彖，後投袁粲，幼年經歷與王儉相同，同時王儉也賞識袁昂，《梁書》記「(王)儉時為京尹，經於後堂獨引見(袁)昂，指北堂謂昂曰：『卿必居此』」。<sup>(注十七)</sup>袁昂於普通三年為丹陽尹，同年進號中衛將軍、尚書令、開府儀同三司，仕途經歷與孟顛、王儉仿佛。由此推測袁昂舉孟顛、王儉二人書法有著家族私交的情感在內。

袁昂對陶弘景稱別號。陶弘景字通明，止于句曲山，自號華陽隱居，人間書禮，即以隱居代名。(注十八)袁昂同庾肩吾、梁武帝稱其別號亦屬常例。

袁昂對王獻之、崔瑗、張芝三人，稱字不稱名。張芝、王獻之書法一直受魏晉南朝時士人尊崇，惟有崔瑗書法未有公論。張芝稱自己書法「上比崔、杜(度)不足，下比羅(暉)、趙(襲)有餘」(注十九)，突出崔瑗書法非同凡響。庾肩吾在其《書品》中列崔瑗書法在張芝、鍾繇、王羲之三人後，為「上之中」，可見崔氏書法在梁朝時期的地位和影響。

顧炎武《日知錄》稱「同輩稱名」、「古人敬其名，則無有不稱字者。《顏氏家訓》「古者，名以正體，字以表德」。以此來論，袁昂稱官位者尊而敬，稱名者以示正體，稱字者親而

敬。

第二，順序排列。在袁昂書評中，前三位為王羲之、王獻之、羊欣三人。此後順序為齊、梁書家，漢魏晉書家又在其後。雖然二十九人順序未必一定按照年代排列，恐有錯簡，但是整體上是二王書風在前，南朝書法居中，秦漢魏晉居末這樣一種排序。特別是南朝宋六人中，除了孟顛外，其餘的人均是以學小王或學羊欣書法稱妙一時。蕭齊二人中只有徐希秀一人善隸書，卻不被袁昂稱頌。雖然，袁昂在文後稱張、鍾、二王「四賢共類，洪芳不滅」，但是隨後又舉「羊真孔草，蕭行范篆」，恐怕是在委婉說明「比世皆尚子敬書」的影響程度。從袁昂評價的順序來看，尊崇二王書法是根本，四賢並舉是考慮了梁武帝的個人喜好。

第三，品鑒梁朝書家。袁昂《古今書評》

中對於梁朝書家的選擇按其先後為阮研、庾肩吾、陶隱居、殷鈞、蕭子雲五人。如果詳查五人書法情況，就可以發現袁昂所選絕非隨意。

阮研，字文幾（或機），陳留人，時有書名。

庾肩吾評曰：「阮研居今觀古，盡窺眾妙之門，雖復師王祖鍾，終成別構一體。」（注二十）陶弘景和庾元威均記載阮研書法被時人學習的事實。（注

三）張懷瓘云：「阮研善書，其行草書出於大王，甚精熟。……時稱蕭、陶等各得右軍一體，而此公筋力最優。」（注三）阮研書法與蕭子雲、陶弘景等人並稱且受世人關注，可見其書名在梁時很有影響。

庾肩吾在梁簡文帝蕭綱當太子時，為東宮通事舍人，是梁代蕭綱文學集團的主要人物，被稱為高齋學士。《書品》自序云：「餘自少迄長，留心茲藝。敏手謝于臨池，銳意同於削板。」庾

肩吾出於新野庾氏，為望族，兄弟三人均做過荊州大中正，無論是文學地位、政治地位、還是門第等級，都足以位列袁昂評書之列。

陶弘景，年四、五歲，恒以荻為筆，畫灰中學書，善琴棋，工草隸。梁武帝嘗與其討論鍾張二王書跡，所論精準，屬於善鑒之人。

殷鈞，九歲以孝聞，好學有思理，善隸書，為當時楷法。梁武帝與（殷）叡少故舊，以女永興公主妻鈞，拜駙馬都尉。殷鈞受詔料檢西省法書古跡，別為品目。（注三）庾元威云：「所學正書，宜以殷鈞、范懷約為主，方正循紀，修短合度。」（注四）殷鈞為殷融八世孫，為殷仲堪五世孫，父殷叡，母為王奐女。殷鈞出身甲族，以駙馬身分，善書之名忝列表昂評書之中亦不為過。

蕭子雲，善草隸，為時楷法，曾奉旨做《千字文》。(注二五)其書跡雅為武帝所重，帝嘗論書曰：「筆力勁駿，心手相應，巧逾杜度，美過崔實，當與元常並驅爭先。」(注二六)

五人中或書名盛譽一時，或規模王氏，或奉敕論書，地位聲望非他人能比，又多與梁武帝有交情。所以，袁昂在眾多書家之中選評這五人，實在是綜合考察之後，才做出的結果。

## 二、袁昂評書原委

查南朝宋、齊、梁三朝的書法文獻著錄，可以發現這一時期討論書法內容主要分為四類：法書品目、古今書體讚頌、討論書法本體與技法、評論書家書法。討論的方式很多是以信件的形式完成的。而且這一時期討論書法多少都會與帝王存在某些聯繫。南朝時期書法興盛，這是魏晉書法風氣的一種延續。帝王關心書事，多少

是被魏晉以來世家風範所感染，加之去鍾、王不遠，世家風韻歷歷在目。所以，整理這些人書跡和討論古今書家情況亦在情理之中。整理書家書跡從宋虞龢時就已有標準，一直到宋元明清形成專門的書法鑒藏機構和著錄，這也是古代法書得以流傳保護的重要管道。

同時，討論古今書家情況也是從宋羊欣《采古來能書人名》始，齊王僧虔《論書》、劉繪《能書人名》、到梁袁昂《古今書評》、蕭衍《古今書家優劣評》、庾肩吾《書品》。其中劉繪所著已經佚失，剩下五家書評就是南朝時期最重要的書家文獻材料。五人書評都是評價古今書家書法情況，使用文學體裁與表述方式各有不同。五人中，羊欣以規模小王著稱，王僧虔為世家之後善書，蕭衍、庾肩吾以善書聞名於時。袁昂在南朝齊、梁時期並不以書法著稱。同一時期的書法批評也沒有把袁昂視為善書之人。袁昂奉梁武帝之

命作《古今書評》，梁武帝為何要讓無書名的袁昂作古今書家的評價呢？這些問題都值得探討。

首先，袁昂為「道素之門，世有忠節」。

魏晉南朝時崇尚「道素」，代表士族子弟的一種品質。《晉書·羊祜傳》記「祜毀慕寢頓十餘年，以道素自居，恂恂若儒者。」羊祜有著恭敬誠實的態度；《晉書·賀循傳》記賀循「德量邃茂，才鑒清遠，服膺道素，風操凝峻，歷試二城，刑政肅穆。」體現著禮讓謙遜之懷；《晉書·蔡謨傳》稱「謨以道素著稱，軌行成名」，有著傳《禮》之學風；《晉書·張茂傳》記馬魴因張茂築「靈鈞台」諫曰「今世難未夷，唯當弘尚道素，不宜勞役崇飾台榭。且比年已來，轉覺眾務日奢於往，每所經營，輕違雅度，實非士女所望於明公。」提倡清虛簡樸，不要繁縟奢華；《梁書·顧協傳》稱協「行稱鄉閭，學兼文武，服膺道素，雅量邃遠，安貧守靜，奉公抗直，傍闕知

已，志不自營。」有著清貧樂道，安雅守節之風範。所以「道素」體現的是士人為入處世的操行。這種品性包含舉儒學、察孝廉、安貧樂道、禮讓守節等多方面內容。袁氏「自（袁）渙至（袁）質五世，並以道素繼業」，又以孝行著稱於世。（注二七）袁昂出身士族，幼為兄袁彖所養，又有孝行。時梁武帝兵臨健康城，袁昂以一城百姓性命為慮，請武帝勿要大動干戈，深受武帝賞識。梁書評袁昂「無虧忠節，斯亦存夷、叔之風」。梁武帝選擇袁昂做書評，亦是看重他良好的出身和優良品行。

其次，史書評袁昂：雅有人鑒，遊處不雜，入其門者號「登龍門」。袁昂雖為士族，但是因父袁顛之事，幼年與兄袁彖相依為生，後受從叔袁粲器重，袁粲「素寡往來，門無雜賓，閒居高臥，一無所接。談客文士，所見不過一兩人。」（注二八）袁昂能潔身自愛，躬行謹慎，頗有袁粲風

範。此外，魏晉流行人物品鑒，特別是士家大族尤重清談。至南朝宋、齊、梁三朝，品藻之風尚存，士族居高位不以國事為重，反以清談為尚。梁蕭遙光上表云「勢門上品，猶當格以清談」（注二九），即指高門世族清談之事。袁昂以士族身分領品鑒之事，又能以「器寓凝素，志誠貞方」的品格規範自己言行，實在是梁武帝與之討論文藝的最佳人選。

再次，袁昂有著很廣泛的士族關係，最為主要的是與琅琊王氏有著姻戚關係。袁粲母為王誕之女，袁昂之女嫁與王規，王褒為袁昂外孫。除了這種親緣外，早年王僧虔與袁昂從祖袁淑友善，王儉又為袁粲賞識。王氏在南朝名重江左，袁氏同為世家大族，這種姻親關係是南朝時期士族興旺的重要因素。同時由於王氏緣故，袁昂與蕭家也很密切。蕭子雲娶王騫女，為王褒姑夫，蕭氏與王氏之姻戚多見史書記載。袁昂與沈約也

有親緣關係，袁粲為沈約外祖父。可見在袁昂的身邊存在一個極為廣泛的士族聯盟，特別是王、蕭兩家書名聲譽遠播。如果說這些都沒能影響袁昂對書法的認識，恐怕難以讓人相信。袁昂作為一位熟悉士族關係的重要人物，奉敕品評書法，再合適不過了。

正是考慮以上三點，梁武帝在選擇人物時既要考慮到評者的身分及士族關係，同時也要懂書法，還要有著「旁觀者清」的因素，最終袁昂成為合適人選。

### 三、袁昂與羊欣、王僧虔等人書論的比較

北朝王愔撰《文字志三卷》第一卷記三十六種書，後兩卷記秦至南朝宋書家名錄。原文唐代已經佚失。（注三十）南朝宋羊欣撰《采古來能書人

名》一卷，這是早期書家「人物志」的雛形，至後來南宋陳思著《書小史》，形成書法家史傳這一傳紀體裁。<sup>(注三)</sup>從王愔的書家姓名存目，到羊欣敘書家仕宦履歷及所善書體，再到王僧虔稍論風格，最後到袁昂只評書家風格特徵，運用的批評方法逐漸鮮明，區別了「人物志」以史實事蹟為主要內容的寫作方式。僅從南朝這三家書評來看，彼此之間有著一定的繼承，同時也有著微妙的變化，這種變化主要體現在他們對古代書家的取捨上，明顯發現隨著年代的推進，對古代書家的甄別也趨於仔細。

首先，羊欣對秦漢魏晉書家的選擇尚處在初級階段，對古代善書之人盡可能的給予收錄，期間也包括與文字演變有關的人物。例如對趙高的收錄，是與他作《爰曆篇》有關，而不選胡毋敬，恐怕和他政治地位和名聲均不如趙高有關。對於程邈的書法只是折中前人說法，突出他是增

減篆書，創立隸書之人。從這些情況看，羊欣以書家身分盡可能區分文字與書法的不同，但是他所面對的往往是文字演進的過程，把這種創造性的過程，看成某個人的成果顯然不客觀。羊欣有意識避免文字的影響，但不徹底，與時代風氣是分不開的。到了魏晉南朝時期，隨著字體的完善，書寫的藝術化程度加深，書法風格樣式也出現多樣化。一方面人們追求了書法的藝術美感，同時也在完成美感的多樣性。到王僧虔論書時，受到這種發展的影響，偏重分析書家書法的特點及師承關係，並且帶有等級優劣的思想在內，對書法的藝術美有了全新的認識。袁昂《古今書評》則完全立足於書法藝術角度，優中選優，關注的視角也更趨向於書家的書法風格內容。<sup>(注三)</sup>

其次，對待「古」、「今」的態度也有不同。羊欣論書，屬於「古質」。一方面批評術語

簡單明瞭，樸實無華。另一方面關注「古代」書家，而不見同一時期的書家批評。如果以「述而不作」來評羊欣論書或許準確。王僧虔的論書，「既述又作」，不僅增加語言文學性描述，還把宋明帝等人書法也列為批評對象。王僧虔歷宋明帝、齊高帝，跨宋、齊兩朝，選擇此一時期書家人數僅次於兩晉，有古有今，批評態度較羊欣客觀深入。袁昂的書評可稱為「只作不述」。在他的二十九位書家中，南朝書家接近半數。並且在書家的選擇和品鑒上，個人思想體現明顯，雖然也受梁武帝影響，但是比羊欣、王僧虔的論書，更傾向於挖掘書法的藝術特徵。

再次，鍾、張、二王的地位一步步凸顯。羊欣的論書中王氏一門因善書，多人被選入，到了王僧虔減少到六人，而羊、李、衛、郗、庾、謝等子弟已不見蹤跡，到了袁昂，於晉只取索靖、衛恒、二王四人。在這樣的變化過程中，實

際上歷經了歷史的淘汰和累層兩種規律作用，導致的結果就是唐太宗確立大王「書聖」、明項穆確立大王「書統」、清代南北書派的宣導者以衛恒、鍾繇為南北的共同領袖這些事情發生。南朝時期的書法理論，不僅僅是我們研究魏晉書法發展的重要依據，也是書法歷史進程中的一個拐點。這是因為魏晉風尚的延續，使得南朝這一些士族在保持著魏晉風韻之餘，還得重新建立新的規範和文化需求。以詳查古、今的標準看，三人論書體現著歷史的要求與進步。

袁昂的《古今書評》不僅僅是一篇奉敕之作，單獨的看這篇文獻，也許只能獲得美的體驗，但是把它和梁武帝書論、庾肩吾書論結合起來看，就會發現彼此之間既有著很多相似，還有很多差異。從歷史的橫向比較，袁昂、梁武帝、庾肩吾的書論有著對古代書法重新詮釋的傾向，從縱向比較，梁代書論突顯了歷史選擇藝術時憑

藉的標準。只有把古代文獻縱橫起來，正如《古今書評》一樣，才能發現他的歷史意義。

### 注釋

- 一、高華平先生曾撰《梁代三家書論述略》，對袁昂、蕭衍、庾肩吾三家書論作了詳實的考查研究，並分析三人書論之間存在的特殊聯繫。然而三家書論尚有一些問題值得研究，本文就已有成果再作進一步的補充。高文刊載《東南大學學報（哲社版）》，二〇〇二年第五期。
- 二、明人楊慎在其《書品》卷二中記：「袁昂書評一卷，余在京邸有之，四六極工，今散失無存。」余紹宋《書畫書錄解題》稱楊氏所說未必可信。楊慎《書品》見叢書集成初編本，中華書局。
- 三、在古代文學批評方法的研究中，袁昂《古今書評》被作為「意象批評」的代表著作，受到極高的重視。如張伯偉《中國古代文學批評方法研究》中就曾以此書為例逐條分析「意象批評」方法的特點，並給予很高評價。張伯偉《中國古代文學批評方法研究》中華書局，二〇〇六年。
- 四、關於《梁武帝觀鍾繇筆法十二意》，在《陶弘景與梁武帝論書啟》中，陶弘景徵引武帝論旨，認同武帝對鍾繇書法的批評。語言雖然與《十二意》有所出入，但是所用術語和審美標準並無差異。二文均見唐·張彥遠《法書要錄》，人民美術出版社，二〇〇四年。
- 五、有關「鍾司徒」考證，詳細論述參見張天弓《袁昂評鍾司徒考》，《張天弓先唐書學考辨文集》，榮寶齋出版社，二〇〇九年，頁二九八。
- 六、張懷瓘《書斷》，《歷代書法論文選》上海書畫出版社，一九九六年，頁一八九、一九

九。

七、《宣和書譜》，叢書集成初編，中華書局，頁八一。又桂第子譯注《宣和書譜》中譯為「范曄」，見《宣和書譜》，湖南美術出版社，二〇〇二年，頁五二。

八、對於「蕭行范篆」中的「范」，高華平疑為「范懷約」，見高文。

九、張懷瓘《書斷》，《歷代書法論文選》上海書畫出版社，一九九六年，頁一九九。

十、《南史》卷三十三，中華書局，一九七五年，頁八四八。

十一、《南齊書》卷三十三，列傳十四，中華書局，二〇〇八年，頁五九七。

十二、《南史》卷七十二，列傳六十二「文學」，中華書局，一九七五年，頁一七八四。

十三、王羲之為右軍將軍，故世稱「王右軍」。鍾繇曾為司徒亭長。徐希秀乃宋濟南太守徐爰之子，曾位驍騎將軍、淮南太守。王儉字

仲寶。其祖為王曇首，父為王僧綽，幼時為叔父王僧虔所養。王儉官丹陽尹、衛軍將軍、開府儀同三司，封南昌公。孟顥字彥重。歷吳郡、會稽、丹陽三郡，侍中、散騎常侍、左光祿大夫。

十四、《南史》卷二十二，中華書局，一九七五年。

十五、《宋書》卷八十四，中華書局，一九七四年。

十六、王元化《劉勰身世與士庶區別問題》，《文心雕龍講疏》，上海古籍出版社，一九九六年，頁三。

十七、《梁書》卷三十一，列傳第二十五，中華書局，一九七三年，頁四五一。

十八、《南史》卷七十六，中華書局，一九七五年。

十九、崔瑗《草勢》，見衛恒《四體書勢》，《歷代書法論文選》，上海書畫出版社，一九九

六年，頁一六。

二十、庾肩吾《書品》，唐·張彥遠《法書要錄》  
，人民美術出版社，二〇〇四年，頁六六。

二一、陶弘景《與梁武帝論書啟》記「近聞有一  
人學（阮）研書，遂不復可別」；庾元威《論  
書》記「學阮研書者，不得其骨力婉媚，唯  
學攀拳委盡。」唐·張彥遠《法書要錄》，  
人民美術出版社，二〇〇四年，頁五四、五  
五。

二二、張懷瓘《書斷》，唐·張彥遠《法書要  
錄》，人民美術出版社，二〇〇四年，頁二  
八三。

二三、《南史》卷六〇，中華書局，一九七五年。

二四、庾元威《論書》，唐·張彥遠《法書要  
錄》，人民美術出版社，二〇〇四年，頁五  
四。

二五、蕭子雲《梁蕭子雲啟》，唐·張彥遠《法  
書要錄》，人民美術出版社，二〇〇四年，

頁三〇。

二六、《南史》卷四二，中華書局，一九七五年。

二七、袁氏乃士家大族，其祖上為漢司徒袁滂，  
滂子渙為魏郎中令，袁渙子袁準，以儒學知  
名，孫袁沖，光祿勳，沖子耽，以英雄稱，  
耽子袁質東陽太守，質子湛，左光祿大夫，  
弟豹太尉長史、丹楊尹，袁豹子袁洵，吳郡  
太守，弟袁濯，濯子袁粲宋尚書令、開府儀  
同三司，袁洵子袁顗，冠軍將軍、雍州刺史  
，孫即為袁昂。袁氏世系參見《三國志》《袁  
渙傳》；《晉書》《袁準傳》；《宋書》《袁  
粲傳》、《袁顗傳》；《南齊書》《袁彖傳》  
；《梁書》《袁昂傳》。

二八、《南史》卷二十六，中華書局，一九七五  
年。

二九、《梁書》卷二十一，中華書局，一九七三  
年，頁三二二。

三十、王愔《文字志目》僅存善書人名，具體內

容雖不可考，今人張榮慶、張天弓均有輯佚。

三二、羊欣《采古來能書人名》一書，已經把書法與文字區別對待，內容主要涉及了書家仕宦履歷、師承、書體三部分，偶爾談及書法功用，對個別書家也觸及書法的風格類型，但是這在羊欣書論中並不佔有重要位置。這種書論形式向後發展，到唐代張懷瓘《書斷》，形成了「傳記」形式，論述書法風格的內容已經變得很重要，涉及到了每一位書法家。但書名不稱「史」或「傳」。宋代陳思裁取歷代書論成《書小史》，是書家史傳的標誌。另一種發展就是側重書家書法風格，不涉及生平履歷。這種形式發展較快，到袁昂《古今書評》就已經成熟了。

三三、雖然如此，對古代書家的評判尚未結束，既然是高標準的選擇，就要分出層次等級，這也非常符合漢代以來所提倡的「優劣」之

論。把古代書家按照成就高低，分出等級也就在所難免。庾肩吾書品的完成，在時機上剛好處於最佳狀態。從書法理論發展的過程來看，《書品》的出現正是沿著這樣的線索而進行的。唐代李嗣真、張懷瓘的書論又是這種風氣的延續。

# 老玩意、新觀點：書法書寫之動態系統觀

文 施長志 國立臺灣師範大學體育系博士生  
楊梓楣 國立臺灣師範大學體育系副教授

世界上存在或曾經存在的許多文明，大多有其獨特的語言系統，而文字是語言系統的一部分，雖不必每種語言都有其專屬的文字，且部份語言系統亦隨著該文明的衰亡而滅絕，然其所附屬之文字系統並未隨之雲散，而是可能在某些機緣下被發覺，如殷商甲骨文隨時間的推移而漸棄用，但許多字形部件仍持續演遞，融入新書體中；漢文化歷經五千餘年，關於語言，可說是歷久而彌新，甚至數千年前的文字仍持續地被使用著，究其原由，書法藝術當居首功。

書法，顧名思義就是書寫的方法，以毛筆為工具、漢字為載體的線條造型藝術。文字是用以紀錄語言的符號，文字的書寫原本只是一種日

常生活的技巧，著重於實用性功能，爾後才逐漸提升至藝術的層次，而從實用性角色提升為藝術層級的關鍵在於：柔軟而具有彈性的書寫工具——毛筆，是以書法同時具備了實用以及審美價值。今日，雖然書法的實用價值漸減，然而漢字特有的形體美，有別於拼音系統文字以排列字母的方式組字，漢字可說是當今最具藝術創作豐沛能量之文字；周鳳五（一九八六）提出書法之所以能提升至藝術層次，應歸功於以下原因：

（一）漢字獨有的視覺效果；（二）特殊的書寫工具；（三）博大之漢文化精神內涵。由此可知，書法藝術不僅關注於書寫技巧與視覺效果，更是一種難以具體言喻的精神涵養，係屬形而上的哲學層次。

書法藝術經過數千年的洗鍊，發展出各種字體樣貌、時代性的書風、書家風格等，其內容廣泛而紛雜，實需系統化的整理，也直接促使書法學科的建立。陳振濂撰寫《書法學》一書（一九九四），把書法視為一種學科，作為一種學科必有嚴謹的科學手段以建構完備之理論體系，書法藝術創作或許不與科學直接相關，但沒有任何學科研究能脫離科學的架構——當然也包括「書法研究」。透過邏輯分析、歸納、整理等科學手段，可為書法學提供一個更具說服力的內容架構。

書寫工具的獨特性是成就書法藝術的一大主因，輔以晚近以來，書法知識體系的建立，無不使得書法藝術得以持續地發展與保存，然而，過去研究手段以質化研究方法為宗，在量化分析研究的部份相當欠缺，關注於書寫運筆動作之實證文獻更是闕如。

「線條」是書法藝術之靈魂，是執筆書寫所遺留下來之軌跡，透過此一動作過程，書家得以展現各種不同的線條面貌，今試以動作行為學領域中的動態系統手段（*dynamical systems approach*）之觀點，闡釋書法書寫時關於動作執行的一些現象。

實證研究中關於書寫議題的探討多以外文文獻為主，相關中文文獻並不多，儘管不同的書寫系統之間有相當大的差異存在，然其差別多存乎字體本身形貌之殊異，彼此間仍有許多共通處。艾芬斯、沙拉高瑞提、札諾與阿爾巴雷（Athens, Sallagoity, Zanone, & Albarét, 2004）指出字跡辨識性與人體動作特性此二限制，減低書寫者的創造性。深究其因，字跡辨識性係為了辨識效率的考量，致使特徵多樣性系統性地減降，而人體動作特性所指涉的是人體生理結構之限制，特別是慣用右手對文字書寫造成的影響，

是以不同文字的基本筆跡、方向性與造型皆存有類似之處，如英文書寫體與漢字草書之體勢皆有右傾的趨勢。

書寫是一種極其複雜的動作技能，需要指、腕、肘、肩關節等身體肢體複雜的協調，然而涉入動作執行的因子如此眾多，彼此必須協調共動，以將所欲書寫之軌跡產出，則必然產生自由度問題；自由度問題係由俄國學者伯恩斯坦(Bernstein, 1967) 首先提出，他認為人體構造極其複雜，包含了相當大量的自由度，若欲使個體能夠有效率地執行一個動作，則必須適當地減低存在肢體之間的眾多自由度，並進一步明確闡述：「協調是掌握冗餘的自由度，並使之轉變為一個可控系統之過程」。

舉實例說明，許多書法愛好者在學習之初，運筆未臻熟練之際，尤其是年齡較小的兒童，大

多採用「枕腕法」<sup>(注一)</sup> (如圖一) 或「提腕法」<sup>(注二)</sup> (見圖二) 為運筆時之書寫姿勢；然而並非僅有孩童才採取這樣的動作策略，部分書家進行較小字體之創作時也採類似姿勢，其因當腕部固定後，大量減



圖一、枕腕法



圖二、提腕法



圖三、懸腕法

低腕、肘以及肩關節之自由度，以指部屈伸為主要的運筆動作，故適於書寫小字，對於兒童而言，透過腕運法姿勢的限制，可大量減少冗餘的自由度，有助於提高書寫動作的掌控性；相對地，提腕法解放了腕部自由度，使書家更能表現多樣的線條樣貌，亦提供較大的書寫範圍，為今日最廣為採用之運筆法；「懸腕法」<sup>〔注三〕</sup>（如圖三）即「肘運法」，是最難掌控的書寫姿勢——肘腕皆懸空，書者需使各關節、肌肉等自由度彼此適切的共動，故難度最高。事實上，不僅是懸腕法必須與全身彼此共動，即便是枕腕法或提腕法皆如此，只是彼此成份比例有所不同，因為人體各部位是彼此緊密聯結的，書寫動作看似只有手部、腕部以至於執筆手臂在進行動作，其實則可能包含其他肌腱、關節或肌肉的共動（例：背肌），通常只在該部位有不適時，才因疼痛而察覺。

「肌肉連結」係指將眾多的獨立肌肉彼此相互連結，進而形成一個集合體，此一概念有助於解決伯恩斯坦所提出的自由度問題，亦被稱為「協調架構」(Kugler, Kelso, & Turvey, 1980)。協調架構的形成導因於「限制 (constraint)」對行動的影響，此種限制扮演著規範或引導的角色，透過此機制，個體可減降冗雜的自由度；「限制方程式（自由度 $\parallel$ 元素個數 $\times$ 維度—限制）」即以數學式的方式陳述個體如何藉由這些限制的導引，使各次系統以某些方式相互連結，減低多餘自由度 (Turvey, Fitch, & Tuller, 1982)。以執筆書寫動作為例，關節即可視為元素，單一隻手便有十四個指關節，多以屈伸為主，維度為次，而生物因素的限制則導致自由度減降，如無名指常伴隨著中指或小指一起共動；透過長時間練習，個體能夠形成穩固的協調架構，使動作執行有效率並有良好的控制感，是以書家能用不同紙筆寫出不偏離預期太多的作

品。雲門舞集招生廣告揭示了「身體學會了，誰也拿不走」的詞語，係指原動作技能不易被遺忘的特質，以動態系統觀點觀之，此即協調架構的功能所致。動作技能的學習都有類似的現象，就書法技能的學習而言，也是同樣的道理，只要學到一定程度，即便久未提筆而有所生疏，但再寫字絕不似初學者拿毛筆般笨拙，因為協調架構仍在，如從某一字帖改習他帖的困難亦在此，難的不是字形筆畫特徵的區辨，而是在於書寫動作的執行，亦即跳脫原有的協調架構，執筆臨寫展現新帖之風格，故臨習新帖之初常有擺脫不了舊帖之病，如何擺脫範帖，將之內化為表現自我之風格，自是更加不易，語云：「入帖難，出帖更難」，正是此意。

庫格勒等人 (Kugler et al., 1980) 以函數概念定義「協調」為「限制潛在自由變項，並使之轉變為一行為單位之函數」，而「控制」則是「協

調函數參數化的過程」，即將協調函數中的各個自由變項分別賦予某一數值，其中可能包括了執行動作時，動作肢段速度、角度、位移距離等數值的賦予，甚至是關於某些認知的成份，如書家特有的書寫風格等；而「技能」則是「賦予各個控制變項一個最佳值」，這表示個體能以最有效率且最符預期結果的方式執行動作。舉例而言，當書法初學者學習一個筆畫時，由於並無相關之動作經驗，所以僅能以生疏的動作試著將範帖筆畫表現出來，此一階段係屬於「協調」階段；當學習者對於毛筆筆性日益熟悉後，便會嘗試作調整，以追求較有效率的動作與較佳的書寫表現，此即參數的賦予（例：調整筆畫輕重），是為「控制」；當個體能賦予各個控制變項一個最佳值，此時，個體能隨心所欲的以最不耗費資源的動作達成工作目的，稱為「技能」階段。

這些為數眾多的協調函數變項，可依屬性被

另分為：一、「必要變項」，決定此協調函數的「拓樸屬性」；二、「非必要變項」，造成協調函數整體數值上的改變。每一種動作形式都有與之相對應的一個協調函數，如果兩函數之間具有某些不變的拓樸特性，代表著兩者是相同的動作形式，這也是為什麼同以漢字為載體，透過字形間架或點畫，仍可明確地辨識出各個書家書寫的風格。風格，或可說是一種習氣，兩者之別僅在於審美上之好壞依歸，實則都是動作上的某些特性、不變性，藉由手控制毛筆書寫而呈現於紙上。舉例而言，書家運筆時細微動作之不同，致使各種筆勢、線質、筆畫特色的產生，即書家之運筆動作是為決定拓樸屬性之必要變項，不論字體大小（在一定範圍內），觀者都能覺察這樣的「拓樸屬性」，反之，字體大小在此係屬於非必要變項，在尺寸改變不大的情形下，字形大小並不影響書寫者書寫時之動作特性，是以其字體特徵也大致相同。書法之所以必須遍臨諸帖，其實為的是避免落入難以擺脫的習氣，書家藉由臨帖

之形似揣摩碑帖中的用筆、筆勢，甚或是筆畫間的結構、留白處的佈置關係（即計白當黑），從而由「形似」而「神似」，不泥於形質，而習得（運筆）動作之法，而終為一己所用，過於受字形所囿，則易過度強調某些字形特徵，落得類如書壇賽場常見「寫得比智永還像智永」之景況，且必要變項與非必要變項這兩者之間的區別會隨著情境不同而改變。特維（Turvey, 1990）認為，個體為了滿足某些動作需求，必須去協調各個肢段與環境週遭表面佈局，因此，協調並不僅關乎個體本身，個體與環境之間的互動關係也必須一併納入考量。從上述的函數概念觀之，我們可把環境中的各個變項視為一個或數個潛在的自變項，好比，同是執行書寫動作，書於立壁之上與置於桌案書寫便很有可能是截然不同的動作形式，因而有著不同的拓樸特性，終導致不同字形線條的展現。

紐厄（Newell, 1986）以限制觀點闡述協調

如何受到三種限制的影響，分述如下：一、「有機體限制」，存在於個體內的限制，或稱「個體限制」，是關乎動作者個體的特徵，這種特徵也可能是群體性的，如文章前段所述，文字系統受到人體動作資源的影響，漢字系統當然也在影響範圍之所及，尤其慣用右手使用者佔了絕大多數的人口比例，漢字是為慣用右手所設計之一說（例：橫畫微微右上傾斜之體勢），倒也是其來有自，或應該說，絕大多數的文字系統皆如此；使用左手書字也可說是一種個體限制，楊州八怪之一的高鳳翰，便是以左腕作書，因其醜怪之書風不同於世而留名。二、「工作限制」，反映活動規則或器具所產生的限制，如以不同性質的紙張進行書寫或使用長鋒羊毫作書等，舉例而言，紙的厚度大大影響執筆運行速度，是以書寫行草多以薄紙為之，篆隸運筆較緩，使用相對較厚的紙張進行創作；又如毛筆種類繁多各有其筆性，筆性之不同，其實就是工作限制造成動作形式的改變，當使用長鋒羊毫書字，因筆毫軟而難以施

力，若欲追求好的線條質感，那麼可以說是「欲速則不達」，書家也難以使用平常慣有的動作形式進行書寫；其他諸如以雞毛筆、竹筆作書或是利用不同紙張書字等，撇開營造視覺效果之因素，無不是利用工作限制引致書家展現不同於以往之書寫表現。三、「環境限制」，意指除卻個體及工作限制以外的限制，如重力、溫溼度等，立壁而書可視為一種工作限制，亦可是環境限制，因為個體執筆書寫時，各肢段所受之重力已有所變動，與置於桌案書字相比，必有所不同；而溫濕度對於書家而言也是必須加以考量的因素，如在冷氣房內寫字，墨中水份易蒸發，而使得墨汁變得較為濃稠，可能進一步導致書寫速度過慢而對書寫表現造成影響。以上之所陳，旨在於說明個體會在有機體、工作與環境限制彼此交互作用所構成的框架下，以自我組織的方式產出最適協調，以應付功能性目的之所需。

自我組織是動作協調觀點很重要的概念，多

用於複雜系統行為的闡述，書寫動作其蘊含了數個次系統，如指、腕、肘、臂等，故亦屬於複雜系統之範疇，其意指各個次系統間會依循功能性目的，彼此交互作用而引致最適當行為的產生，就書寫而言，即為最有效率的動作形式；在書法領域，何種執筆方式最為合宜，長久以來實無定論，過去教學上多採用「撥鐙法」，五指動作可用「撇、押、鉤、格、抵」五字訣概括之，然此法易造成初學者很大的困擾，耗費學習者許多無謂的動作與認知資源，其實只須掌握指實掌虛原則，其他次系統便會以自我組織的形式產生最佳化協調，就如同彼此互動的擺盪器（Hollerbach, 1981），而不需要給予太多意識上的動作控制，個體也才能順應自身的條件，使動作的執行經濟而有效率，進而達到執筆亟欲追求的境界——「鬆、靈」之感。

總結以上論述，本文係以動作科學的角度出發，立基於動態系統手段之相關概念，嘗試以動

作協調觀點闡釋書法書寫動作之相關現象，比如執筆、運筆姿勢等，雖以實驗法進行相關檢證之實證性資料仍寡，但本文用意在於嘗試以一個有別於以往書法研究：以質化研究為宗之視野，希冀能夠提供書法研究一個全新的方向與觀點。

### 注釋

一、枕腕法亦名「運指法」（莊有德，二〇一〇），是將非執筆手的手腕墊於執筆手腕之下執筆書寫的動作形式，書寫時倚賴指部屈伸控制筆桿以進行書寫。

二、提腕法又稱「腕運法」（莊有德，二〇一〇），前臂著案而腕懸空，相較於枕腕法，提腕寫字時會有較大的書寫活動範圍，此法主要用以指腕協調配合完成運筆。

三、懸腕法另作「肘運法」（莊有德，二〇一〇），腕肘關節皆懸空，相較於枕腕法以及提腕法，有最大的書寫範圍，適合書寫榜書大字，運筆主要仰賴整隻手臂的移動。

# 書道的四度元空間——有懷疊翁（中）

文 游國慶

國立故宮博物院

## 參、書道的四度元空間

### 一、書者如也、書為心畫

先生《書道微言：書道——四度元空間》一文乃因《中日文化論文集》主編督稿而作，略摘其要如下：

先說「書」。∴箸於竹·帛，謂之「書」——  
「書」者，如也。」∴∴

「箸於竹·帛，謂之『書』∴∴」此『書』字，名詞。箸文·字於竹·帛，其所成；書也。謂簡冊之屬也。

「∴∴『書』者，如也。」此『書』字，動詞。

箸文·字於竹·帛，謂之『書』。『書』，箸文字之動作；書道也。

書者，如也。如其情也。文字所以宣傳志意，所以記言記事。竹帛之所箸，或不止一文一字；書成，志意具。故曰：如其情也。以書紀言紀事宣志達意，常人之事；『書』之用也。

書者，如也。——如其情也。書道可以宣示個性，託諸點·書，施於使·轉，出之奇·正，酌之潤·渴，計其黑·白，∴∴而性情都見！逸少·安石『如』其逸；長史·藏真『如』其狂；故曰：如其情也。以書見性情，藝人之事；『書』之道也。

《豫章先生文集（二十九）跋東坡墨蹟》云：

「……至酒酣放浪，意忘工拙……至於筆圓而韻勝，挾以文章妙天下，忠義貫日月之氣；本朝善書，自當推為第一……」又《書繒卷後頁》：「若其靈府無程政，使筆墨不減元常逸少，只是俗人耳……」

味文節言，曰：書，如也。如其人！如其情

！

書如其人，宣示個性，以黼藻志情。故曰：

「書為心畫」。

東坡《書唐氏六家書後》：「……率更貌寒癯，敏悟絕人！今觀其書勁嶮刻厲，正『稱其貌』耳。」

河南書清遠蕭散：古人論書者兼論其平生，

苟非其人，雖工不貴也。……」

本節為『書道』定義：書，如也。

書道託諸點畫，施於使轉，出之奇正，酌之潤渴，計其黑白，以宣示個性，而性情都見，如其人！如其情！故曰：「書為心畫」。

## 二、書畫同原、謝赫六法與書道

唐張彥遠謂「書畫同原」，然畫先於書。

夏商銅器純象形文銘，具形見義，目可識而口不可讀，文字之初胎，與圖畫素描無別。安陽所出殷契文字，去象形期久矣。商器銘中動詞獨立以後，文字孳繁，書畫判焉兩塗。然而察仰詔，齊家，馬廐所出彩甸，祇見花文；畫之成，先乎書不知幾百千歲也。

書畫同原，在乎用筆。施點·作畫，以實體形質見理想者，斯為圖書。施點·作畫，以抽象形質見理想者，斯為法書。同原異流，而畫之六法，徵諸書道，可見可數。

謝赫《古畫品錄敘》所稱六法：

「傳移模寫」，書人之臨碑摹帖響拓雙鈞也。

「骨法用筆」，書人之楔折勻轉也。

「經營位置」，書人之結字（亦曰結體）·

布白也。

「應物象形」，書有別詣也。

「隨類傳彩」，著墨見情也。

至於「氣韻生動」，畫師書人懇切嚮望之「德」，執筆之前一剎那未及知也，可得而不可求！氣韻生動與否，無「法」可喻。茲論其三，見入手後先也：

### （一）「傳移模寫」

嬰兒無師而能言，與能言者處也。學書亦必得法於能者，不得不摹擬（…移模…）子昂《蘭亭十三跋》曰：「用筆千古不易…」，學者求「傳」用筆之法也。

智永摹羲之書，穿硯如白。米元章《跋褚摹蘭亭帖》稱：「全效其雅韻」，「備著其真標」，「彰其楷則」，又曰「臨倣莫稱于魏薛」。己則集古字為課，是「摹」其形象、攝其秀規也。

先乎此，據傳：「初蔡邕得書『法』於嵩山。以授崔實及其女琰，張芝之徒，咸受業焉。」…魏初，韋誕得之；秘而不傳。鍾繇令人掘韋誕墓，得蔡氏『法』。將死，授其子會。…宋翼，繇之甥也；學書於繇，繇弗告也。…晉太康中，有人破鍾公塚，翼始得之…

傳說（說見《書法三昧》附《衍極至朴篇法傳流》）近於荒誕，見「法」之為貴也。

然而摹擬精巧者，如《書譜敘》稱：羲之入都臨行題壁，子敬密拭除之，輒書易其處；羲之歸而見之，自謂去時真大醉云云，子敬摹寫之精也。

又《書法正傳》載：羲之見張翼《效題上穆帝表後作答》曰「小人幾欲亂真」！翼摹寫之巧也。

至於慇懃之至：池水盡黑；與人居則畫地數丈；臥則畫被皆穿；見索靖碑，臥其下三日；皆故事美談。

時代所尚，有「體」有「風」；人各自成氣勢，是謂之「格」；學而效之者眾成「派」；

「流」遠漸濼矣。莊子主「從師而不圍，得其隨成」；杜子美稱「轉益多師」，能變生新耳。

畫師能「法自然」，「師造化」；甚且與造化爭奇雄。張長史寢饋於書，至「師宇宙萬類」，浸淫乃頓悟也。

元章《題智衲草書》有云：「……人間一日醉夢覺，物外萬態涵無邊！……由來精絕自凝神，不在公孫渾脫舞。」此大成矣；未可喻初學也。

本小節說『書道』學習，摹擬古人，以求得法度之重要性。先師古，然後思如何「法自然」，「師造化」，以至於「師宇宙萬類」，然後才能切入書道本質。

與繪畫之『傳移模寫』相通而取徑有別，蓋

繪事，可以直接師法造化，自成一格，而書法，不經臨摹古人作品，無法自行掌握用筆之精細與各種字體結構之妙理，故世俗常有「素人畫家」之展覽，卻絕無「素人書法家」之出現，即緣乎此。

### (二) 「骨法用筆」

元章謂善書每得一筆，自矜獨有八面。《群玉堂帖》刻米書：「學習貴弄翰。謂把筆輕，自然手心虛。振迅——天真出於意外，所以……其次，要得『筆』——謂骨·筋·皮·肉·脂·澤·風·神皆全，猶如一佳士也。又筆筆不同：三字三畫異，故作異！重輕不同，出於天真；自然異。又書非以使毫。使毫，行墨而已。其渾然天成，如蓴絲是也。又得『筆』，則雖細如髭髮亦圓。不得筆，雖麤如椽亦扁。此雖心得，亦可學入，學之理在先寫壁：作字必懸手，鋒抵壁。久之，必自得趣也。」

余初學顏，七八歲……見柳而慕緊結；乃學柳（金剛經）久之，知出于歐；乃學歐……乃慕褚，而學最久。

又慕段季轉摺肥美，八面皆全。久之，覺段全繹展蘭亭；遂並看法帖，入晉魏平淡。棄鍾方而師師宜官劉寬碑是也。

篆便愛咀楚、石鼓文。又悟竹簡以竹聿行漆；而鼎銘妙古老焉……

此米老自陳·述學（文亦載『涉聞梓舊本』《寶晉英光集》卷八）也。所謂「弄翰，把筆」「使毫行墨」「懸手」「振迅」「重輕」「轉摺肥美，八面皆全」論「執·使·轉·用」之道，嘉後世厚矣！錄為導言，更請詳釋孫虔禮「執使轉用」之說。

用筆首在「執」筆，論者眾而紛。指實，掌虛；的論也。姜白石《續書譜》釋孫過庭「執」謂「淺·深·長·短」是也。執筆「腕豎鋒正」之說，聞之者常泥囿深文，未免拘苦。

《唐書柳公權本傳》載：穆宗問用筆法，對曰：「心正則筆正，筆正乃可法矣。」是筆諫也！歐陽永叔論「把筆無定法！要使虛而寬。」

《東坡題跋》稱：「此語最妙。方其運也：左·右·前·後·卻不免軟側；及其定也：上下如引繩。此之謂『筆正』——柳語良是。」然則「正」者所以論其定；論執筆。未可以限使·轉·耳。東坡一解，各得其說。《妮古錄》卷一陳眉公謂「古人論書，有『雙鉤』『懸腕』等語；李後主又有『撥鐙』筆法。——凡論此必不能書！政所謂『死語不須參』也。要訣在『提』得筆起，于『轉』處著力。」蘇·陳快語！頓喝醒迷。書

人不當復困於漢魏以來斷斷眾所謂法矣。元章「把筆輕」「手心虛」，初不悖「掌虛」「指實」；指實則筋力均平；掌虛則運用便易也。

「執」，指去筆頭之高下。《美術叢書初集第十輯》載聞山（梁巖）《評書帖》謂：「學者欲問學書法，『執筆』功能十居八！……一管分為上·下·中：真字小字靠『下』攏；行書大字從『中』執；草書執『上』始能工。大指中指死力掐，圓如龍眼中虛發。……手背內坎半朝天，始能沉著堅而實（另文自陳：故傳執筆法，宜圓·正·中·直。然須手背稍內覆，始著力。此法實予悟得——前人未道及！）古人有言良不誣：挾破紙兮撮破管。」梁之執筆歌深識善用，無待他求。

白石釋虔禮之「執」謂「淺·深·長·短」，意在斯。

「使」，謂「縱·橫·牽·掣」；「轉」，謂「鈞·環·盤·紆」；白石兩語，都論「行」筆；東坡所謂「當其運也」之「運」；元章所謂「使毫行墨」之「使」；此文「用筆」之「用」也。（《續書譜》白石釋「用，謂：點·畫向背」之句，宜在「經營位置」後段列論。）

師嘉興先生嘗傳臨川李公教「入」筆「出」鋒遺說。竊以雪菴《永字八法篇》中「落·起·走·住·疊·圍·回·藏」之「運筆八法」。

所謂落·起·回·藏是「入」與「出」；隋唐以還「一筆三過」「無垂不縮」「無往不復」諸論，是「起·走」與「出」。魯公與藏真所喻「折釵股」與「屋漏痕」是「走·住·圍」與「落·起·回·藏」；而篆之「內擲」，分之「外拓」，亦「住·圍」使轉用筆耳。檢讀傳聞，以耳代目，或致恍惚；附註舉隅，庶幾參證。

幼承業師用筆「方」「圓」諸論，略述如次：  
嘉興先生曰：

「三代文字，最早為『方』筆，由方筆流而為『圓』筆；此書體之異也。夏商及西周初為『方』筆，西周中葉以下為『圓』筆，此書體之可以見時代性者也，然三代鼎彝，不僅有文字，且兼有花文；……方筆器上之花文，恆細密而以雷文為基礎。圓筆器上之花文，恆粗疏而以環文為基礎。……」

言用筆者，首辨『方』『圓』。方圓之異，形貌外，須留意其使轉與收鋒。方筆之使轉為折——斷而後起。以形譬之：如折釵股。圓筆之使轉為轉——換而不斷。以形譬之：如屋漏痕。

方筆收鋒曰『外拓』；圓筆收鋒曰『內擲』。

舉方圓之易知者言之：漢石中如張遷，景君，皆方筆。石門頌，楊淮表，皆圓筆。

舉外拓內擗之易知者言之：古金如孟鼎，今隸如鍾，如顏，如蘇，皆外拓。大篆如毛公鼎，今隸如王，如虞，如黃，皆內擗。

又方圓外有形體似方，而使轉仍圓者，此曰方筆圓用。北碑如鄭文公下碑；南碑如爨龍顏是也。「方筆平直而精嚴；圓筆委曲而奇詭。師更說用筆之輕重曰：

「古人用筆，率不過腰，過則毫全展而鋒不能收。用一分筆者，其書纖勁，曰『蹲鋒』。」（例如：古金齊侯敦；楚王孫鐘；漢禮器碑；北朝張猛龍碑；唐褚薛；宋道君；清何子貞……）

用二分筆者，其書豐腴；用三分筆者，其書

沉著；皆曰『鋪豪』。」（例如：二分者古金毛公鼎；號季子白盤……漢張遷碑，石門頌，魏石門銘，崔敬邕志，唐李北海……宋蘇東坡，米元章……明陳道復，王覺斯……清趙撫叔，吳俊卿……用三分者古金如大克鼎……散氏盤……漢西狹頌，衡方碑，六朝文殊般若碑，泰山經石峪……唐顏魯公……清鄧完白，包慎伯……）

然而唐宋以降，書家善使毫；又皆變易不居。如黃山谷小行書一分筆，大正書行草皆二分筆，米元章行草或提筆行空，著紙如絲，又祇用一分筆。伊默卿行楷皆一分筆，漢隸皆二分筆。劉石庵用三分筆，晚年精妙行草，常得飛騰綺麗，則用一分筆。……本節所舉，特以見下筆使轉輕重各別感情，技也，藝也；矯變有不可測。執，則失之矣。（）

本小節說『書道』執筆與用筆，引米芾、梁

嚙與胡小石先生之語申說。詳述執筆之鬆、緊、高、低，與用筆之方、圓、輕、重，援引歷代書蹟實證，皆法家經驗之談，慕習者，務須詳檢各家作品，細觀其點畫之精微高妙處，始能真正有得，否則便無深入會悟之可能。

所謂『死語不須參』，告誡諸眾勿執著前人謬悠之言，然若『活語不知參』，則亦與聽得『死語』無異，今人多淪『耳食』，不知動手、動眼、用心『參』究，此『書道』所以不彰也。

衡諸繪畫之『骨法用筆』，『用筆』千古不易，自然相通，唯『骨法』之展現，雖繪畫的取象與書法各書體的取則釐然有別，但藝術審美所重——深趣意韻之呈現，其『道』，仍一以貫之也。

### (三) 「經營位置」

畫師之經營，文士之謀篇，書人之「結體」

也。

《蘭亭十三跋》：「書法以用筆為上，而『結字』亦須用功。蓋『結字』因時相傳，用筆千古不易……」趙所稱「因時相傳」，前章所論「體」「風」「格」「派」也。

米元章集古字，董思白《畫禪室隨筆》贊其留意「結字」，是知己之言（《寶晉英光集》題永徽中所撫蘭亭敘詩「……神助留為萬世法！二十八行三百字：「之」字最多無一似……」留意如此。）

眉·目·口·鼻·面之所同，清·揚·侈·隆之辨，於是容殊貌異；豈「結字」「位置」之譬歟？說「結體」「結字」者，點畫之位置；偏旁之牝牡；字形之欹正；取態之縱橫也。

點畫之位置——《書法粹言》載右軍《筆陣圖

書後》有云：「……凝想靜慮，預想字形大小，偃仰平置；振動令筋骨相連……若平直相似，狀如算子；上下方整，前後齊平——便不是書！但得其點畫耳……」前節引姜白石《續書譜》論過庭「執·使·轉·用」，未畢申喻「用」字，留以待今。姜曰：「用謂點·畫向背」。結字之謂也。呼應之說也。莊子說「東西相反而不可以相無！」相對·相生·相輔·相成也。東坡《與子由論書詩》云：「我雖不善書，曉書莫如我！端莊雜流麗，剛健含嫵娜……」真妙語也。書道也。辯者或曰：王·孫·蘇·姜都今隸行草之說。是未辨篆籀漢分已重映帶疏密，絕無板滯也。元章《群玉堂帖》一文（前節引徵）可復讀繹，「印板排算」，是「奴書」耳。

疏密相成，文章故技也。試拈金荃（溫庭筠詞《金荃集》），則：「水精簾裡頗黎枕，暖風惹

夢鴛鴦錦」穠麗綿密之致；而「江山柳如煙，雁飛殘月天」卻清靈疏朗之亟！書人三昧；不待完白「可走馬」「不通風」之鄙喻。

至若東坡《石蒼舒·醉墨堂詩》自陳：「我書意造本無法。點畫信手煩推求？……」「信手」是大英雄能本色。「意造」仍在筆「先」；無法之法也。

偏旁之牝牡，相輔相成者也。所謂字，積文配合；部首也，聲符也，指事，會意，形聲之字，上、下、左、右，若攜若挽，若倚若峙，大、小、短、長，誠如王介甫《論楊景度書》（載《寶晉英光集卷八》）「意之所至，筆之所止……不曳以就長，促以就短」，因、應、承、成，變換不居；以難見巧；

唐以還偏旁占空間大小，與點畫多少為正

比；六朝魏漢結配殊方，周商則隨點畫簡繁，位置偏旁，美妙常新。

元章喻人從篆籀求生活，（《海岳名言》）「篆籀隨各字形大小：各各自足，隸乃始有展·促之勢，而三代法亡矣！」《寶晉英光集雜著》載「好事家所藏帖有如篆籀者，迴視二王，頓有塵意！……」

又「退之云『羲之俗書趁姿媚！』此公不獨為石鼓發，想亦見此等物耳。」……；

臨川梅奩公「求篆於金……神游三代……」，結構位置之論；曉世金聲！

形貌欹正，今古異趣：孟鼎、毛公鼎，結體右傾；散氏盤則多左傾。龍門諸造象、張猛龍、崔敬邕……馬鳴寺法根禪師率皆右傾。其形欹而

意正，風韻流微。唐太宗讚右軍書「似欹反正」；蘇東坡稱山谷「以平等觀作欹側字」，其欹，勢正；其正，意也。欹而正，勝「平整排算」也。取態縱橫——「縱」見其高，卓然岸立。「橫」見其廣，臨空翱翔。殷契卜辭、楚鐘、秦刻、天發神識、瘞鶴銘……上下伸張，率皆「縱」而謹。晉之王，唐之歐、虞，宋之黃、米……清之翁覃溪、羅叔言，其著者也。西周大克鼎、散氏盤，漢之禮器，乙瑛、石門頌……左右展延，率皆「橫」而寬。魏之鍾、唐之褚、顏，宋之蘇、蔡……清之趙撝叔、梁任公，其著者也。異時異地，或取縱，或取橫，風尚殊也。並世後先，各有取者，相避以爭長耳。王之與鍾，褚之與虞，黃之與蘇，其著者也。

說「布白」「分行」者，積字成行；列行為篇；字與字間之疏密容讓，自然成就；而「布白」之說生。行與行間之分際離距，適度安詳；

而「分行」之法見。楮帛之上，著墨為黑，不著為白。「計白以當黑」，老子所謂「當其無，有室之用」也！

論「布白」，分行之整齊與否，是一著眼處：整齊者貴人工之美，以每一「字」為單位（例如歐、虞、褚之正楷書）。不整齊者，得天趣之姿，以「行」或「全章」為單位（例如蘇、黃、米之行草書）。夏商古金銘文，大小參差；牝牡相啣；因應關切；變化無常。是全銘為一體，不見縱拘橫割之迹。渾然天成！白石說詩所謂小詩「精深，蘊藉」之妙也。

西周大器，如毛公鼎銘；分行見經；然上下文字間，隨宜著筆，呼應奇巧。

余最愛楚公鐘銘：流蘇若舉，麗質風鬟；縱行離距之美，恰合鐘形，古今布白亟致也。

蜀中漢闕，如沈府君神道，字惟單行，然而挑坡控搏，力御全石（嘉興師嘗稱何子貞書聯，字若知朱，而全紙都見網羅！探得沈君闕楚公鐘神秘也）。

晉人簡牘，皆見經不見緯。行距分明，字字相屬。此風宋之林和靖、清之伊默卿行書最為出色。明賢尺素題跋，都如是。

縱橫作格，方界齊平，其制亦始西周：大盂鼎、宗婦鼎、善夫克鼎，宗婦敦銘即縱行橫格，整畫分明。降及秦公敦、石鼓、始皇以下瑯琊臺、泰山刻石界格整齊。漢碑魏志，白處阡陌交通，若棋局矣。雖然，拘於整齊，不免斲天機也。山谷讚景度書「誰識洛陽楊風子——下筆卻到烏絲闌！」味此小詩，知黃深體《禊帖》布白之妙，而怪臨摹者守之患失，終不得道也。余以為：典重謹嚴之碑志文章皆有經緯分格，蘊藉風華之簡

牘題識，宜多疏密由情耳。

本小節言「經營位置」，即『書道』之點畫、結構、行氣（分行），與章法布局（布白）。

**點畫**：指點·畫的向背、方圓、長短……；點、畫的呼應、相對、相生、相輔、相成；『偃仰平置；振動令筋骨相連』。

**結構**：結字之謂也。字形大小、方圓、長短……；偏旁之牝牡，相輔相成者也。上、下、左、右，若攜若挽，若倚若峙，大、小、短、長，因、應、承、成，變換不居；以難見巧。形貌欹正，今古異趣，其形欹而意正，風韻流徽。右軍書「似欹反正」；蘇東坡稱山谷「以平等觀作欹側字」，其欹，勢正；其正，意也。欹而正，勝「平整排算」也。又須『取態縱橫』——「縱」見其高，卓然岸立。「橫」見其廣，臨空翱翔。

**行氣（分行）**：字與字之相續而成行，有單行之氣，有諸行相連之氣。

東坡：「端莊雜流麗，剛健含嫵娜」。「我書意造本無法。點畫信手煩推求？……」「信手」是大英雄能本色。「意造」仍在筆「先」；無法之法也。

**積字成行**；列行為篇；字與字間之疏密容讓，自然成就；而「布白」之說生。行與行間之分際離距，適度安詳；而「分行」之法見。

**章法布局（布白）**：各行之間，有布局章法存焉。而特指全篇作品之空間謀畫。「布白」，分行之整齊與否，是一著眼處：整齊者貴人工之美，以每一「字」為單位（例如歐、虞、褚之正楷書）。不整齊者，得天趣之姿，以「行」或「全章」為單位（例如蘇、黃、米之行草書）。

衡諸繪畫之「經營位置」——畫師之空間畫面經營，即書人之「結體」「分行」「布白」也。然『文士之謀篇』，關契亦深，所謂：疏密相成，文章故技也。先生引溫庭筠詞以論『布白』：「水精簾裡頗黎枕，暖風惹夢鴛鴦錦」，穠麗綿密之致；「江山柳如煙，雁飛殘月天」卻清靈疏朗之亟！

書家能解此，方知文理、書理本來通。而鄧完白之「寬處可走馬」「密處不通風」，實為鄙淺譬喻，不足取法。擴而言之，中國傳統之文論、詩論、畫論、書論，皆由一相同之文化背景與審美意識發端，故爾相契相發，學『書』而不讀『書』，此正所謂『現代書法』者流於野狐禪之因也。

#### (四)「應物象形」——因物象形，畫不巧於書。

東坡《書鄴陵王主簿折枝詩》云：「論畫以

形似，見與兒童鄰！」《論王維吳道子畫詩》稱「摩詰得之於象外」，畫之妙，不限諸象形；而神情渺逸，又非行之可盡傳也。

(《淵鑑類函卷三二七》錄歐陽永叔「蕭條澹泊，此難畫之意……故飛走遲速意近之物易見，而閒和嚴靜趣遠之心難形！……」)

然則甲骨文辭，夏商銘記中象形文，書亦畫也。其不克以形傳者，要在得形之神；得意之趣；書可「以少少許勝人多多許」。「一點塵劫；一墨大千。」書不求乎形似，去跡象愈遠，而與「意趣」之真境彌接矣。

先生所謂：「(因(應)物象形，畫不巧於書」、「要在得形之神；得意之趣」、「以少少許勝人多多許」、「一點塵劫；一墨大千」、「書不求乎形似，去跡象愈遠，而與「意趣」之真境

彌接矣」，拙曾撰文說『漢字的線條』，或可為漢字象形到抽象之註腳，附之如下：

商周早期金文族徽極接近圖繪，顯示書寫者的線條仍以模擬物象為本意，厥後逐漸脫離具象，線條的自主性增強，僅留存部分肥筆、墨丁（如早期金文的「父」、「丁」字），作原始象形的遺意。

西周中期以後，金文形體在線條的勻整與空間疏密的布排上，慢慢形成獨特的美感需求——用抽象的線條結構出或勻稱、或提頓、或錯落的『大篆』空間之美，開啟了以『線條』、『空間』為表現主體的書法藝術——尤其是透過毛筆的長期書寫揮運，陸續產生多種字體：篆、隸、草、行、楷，及其豐富的形態變化；超越了物象的本體，建立了專屬於『漢字』線條與結構的審美標準，亦即『書法』藝術史上的各種書

體評價體系。

所以，同樣使用毛筆，可以有『素人畫家』，卻未見有『素人書法家』，正因為脫離了漢字形體的認知、線條的特殊性，與結字的空間妙旨，是絕不可能寫出好字的。外國人學書法的困難，即在此漢字特有線質與結構的不易入處。

（五）「隨類傅彩」——隨類傅彩，書不遜乎畫。

王軻川稱：「畫以水墨為最上。」

陳簡齋《題墨梅》稱「意足不求顏色似，前身相馬九方臯」而況墨有六彩耶？（昔以用墨，彩為五，曰：焦、濃、淡、深、淺，余益以「白」——不著墨處，故曰六。）

書有實筆，有虛鋒。實筆潤腴，虛鋒疏秀，墨渴則韻耐尋味也。孫虔禮《書譜序》：「……重若崩雲……輕如蟬翼……」筆墨妙用「信可謂智巧兼優！心手雙暢」矣。

至於逸少所傳「強紙弱筆，弱紙強筆」，相因相成之巧；而「熟紙見筆鋒，生紙見墨味」：書道神奇，不減水墨畫筆。

趙子昂嘗作《窠木竹石軸》：（絹本·縱九九·四；橫四八·二；故宮博物院藏編目成一五八四）以古籀筆作木枝幹；以漢分筆作竹莖葉；而靈石通神，則勾皴皆飛白書法。精於書益工於畫！啓予者——趙也。

至於一字題「蕭」，自成世界（唐李約以千金買梁武時子雲所書姓字，歸以築齋）。百言布白，組合莊嚴。

先生「墨有六彩」之說——用墨，彩為五：焦、濃、淡、深、淺，余益以「白」——不著墨處，實發前人所未發。又引《書譜序》：「重若崩雲」「輕如蟬翼」說筆墨妙用，極其深刻。

實則墨跡之出現載體，漢以前多為簡牘縑帛，三國魏晉則是簡帛與紙張之過渡，隋唐以後多用紙，而其載體之堅實、墨之不渲染則一也。及至宋元明書家，其書寫用紙亦沿用熟紙，明末始漸多用生紙，以求誇張之暈染效果。

而先生於聯合國任職期間用道林紙製之公文廢紙正反面作字，「畫」、「風」、「雨」、「隆」、「夜」、「弦」、「菩」、「薩」等字，因其不甚吸墨之故，墨汁停蓄紙面，益見使轉、疾澀之妙，則又遠超乎「墨有六彩」之上矣。

（六）「氣韻生動」

先生未加申說，蓋一切文學、藝術不離此四字，古今書畫名跡皆然，毋庸贅述矣。

### 三、書道的四度元空間——

(一) 書道空間造形——媲美建築——殺紙破空與遙深

媲美建築云云，以書道造形，有「面」有「體」也。

執而求之，則：甲骨卜辭比例對稱之文字，望之猶哥德式建築 (Gothic buildings) 物也。

西周以及齊楚古金銘文，詰屈雄奇，盡態極致，望之猶拜山丁式建築 (Byzantine buildings) 物也。

東漢分隸，博大精嚴，清疏峭拔，望之猶雅典派建築 (Attic style—Doric buildings)

物也。

龍顏、寶子、鶴銘、摩崖造象刻石之變化叵測，怵目益智，望之猶十八世紀之新異 (Baroquestyle) 建築物也。

藏真狂草，明人連綿草，如道復，青主，覺斯……筆妙，則又夸異詭誕 (Grotesque) 之尤也。登善陰符經，道君秋花詩墨迹，筆運回旋，若不勝情，以及吳說游絲草，吹氣如蘭，則又新異派之纖麗 (Rococo decorations) 藻飾也。

顏魯公、楊景度行健為雄，別開生面。(蔡明遠帖、送劉太冲序、祭侄稿；楊，韭花帖墨迹……)

宋才士掉臂顧盼，天馬游空，蘇、黃、米、王 (介甫) 風流絕世 (米豪語：一洗二王惡札，

照耀皇宋萬古！）。（黃州寒食詩及山谷跋、松風閣、經伏波神祠、米芾摹蘭亭跋、王略帖贊，以及故宮藏諸題識翰札……）則皆如十八、九世紀浪漫主義（Romanticism）擺脫籬樊，獨見生新之堂廈也。

惟隋、唐妙楷，寓修美於平正，既以實用（Functional），亦見文章（and beautiful）；差與二十世紀西洋建築同理耳。

（難之者曰：何獨遺魏闕、戟宮、古剎、華亭，而舉泰西營造為譬也？謹謝諾曰：隨便爾也。明堂、靈臺，於傳有之。阿房、未央，求圯無從。檢圖定式可擬，比附未必堅信耳。雖然，「舍」字見蓋見牆，「向」字側壁有窗向明，「堂」字下「土」，若畫屋基……「舍」字波挑，簷角翹舉……石塔凌空，縱勢「年」、「中」、「帟」……字末筆長曳或彷彿焉。……長梁飛

虹，縱（橫？）勢一……豈近似乎？「臣以神遇」，見其同而忽其異也，可。）

董思白《畫禪室隨筆》「古人論書，以『章法』為一大事，……行間茂密也。」篇章安排；簡可，繁亦可；小安，大亦安。書道「空間」造形之工，不徒見「高」「廣」，且見「深」！（圖五三）足以媲美乎建築。

書道有「殺紙」「破空」之說：

紙，謂使



圖五三：米芾〈吳江舟中詩卷〉見結字疏密之致。「傍」字，遙深極顯

筆運墨，力透「入」紙也。

——破空，謂結體布白，精神「出」紙也。

書人做點、畫，譬之嶙石喬松。凝睛諦視：石與松不粘，著遠天也；點與畫不粘，著素楮也！斯之謂「破空」；

「出紙」，點不是凍蠅；畫不是僵蚓；自必生動，稜稜出紙。

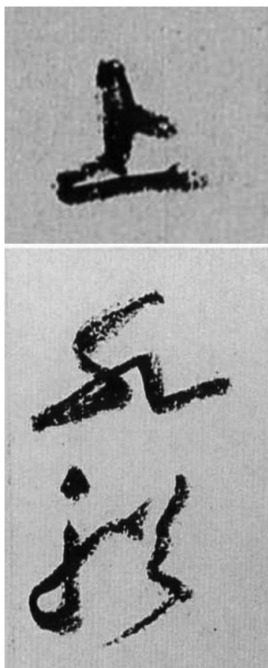
苟並此不得見，試以扁絲帶屈作「與」「子」形，似必悟：點畫轉疊，積壓先後，造形構面，亦自立體有容。

更就元章行草，道復及二水行草，覺斯草書諸墨迹端相審察之，可明起止映帶之際，連延氣脈；作書之頃，波挑翻騰，自然出·入，造作浮·

沉；原有「遙深」，豈勞尋覓？

山谷作「畫」生荆棘；（例如：《花氣帖》「上水船」上字末畫收鋒處若荆棘幹上刺，入眼懾魄（圖五四）。十之廬藏《馬券跋》「豆羹」豆字末畫收鋒亦爾。）（花氣帖「水」字末二筆一折便見 3D）

子貞著「點」成落英；（例如：行書聯「丹留火」火字點，「篆印沙」沙字點，若春湖桃杏花，逗人詩思……子貞過筆回鋒，寫藤畫棘之巧；玩求妙得，此地不暇論證。）



圖五四：黃山谷《花氣薰人帖》中「上水船」句

可「覺」可「觸」(B. Berenson · Tactile values) 余說書道有三度元空間，或大笑之：「不笑之，則不足以為道也」矣夫！

先生歷舉各代各家書作名蹟之結構，以比擬歐美的各種建築，極其精闢，可惜缺乏附圖以詳加參校，熟稔建築空間者，當搜檢上述建築圖像照片，再與所舉名跡並列，當可幫助有效了解書法的結構建築性也。

### (二) 書道時間繪聲——亦同音樂

揮翰運墨，動、定、「疾、澀」之間，可窺翔·止；若合符·節。書道「時間」施用之巧，自有旋律；「繪聲」妙技，亦同於音樂。

蔡伯喈居石室，神授筆勢之說，傳於文姬；曰：「……書有二法，一曰『疾』；二曰『澀』。得疾、澀二法，書妙盡矣。夫書稟乎人性：疾者

不可使之令徐；徐者不可使之令疾。……」(說載《書法正傳·纂言上篇》)

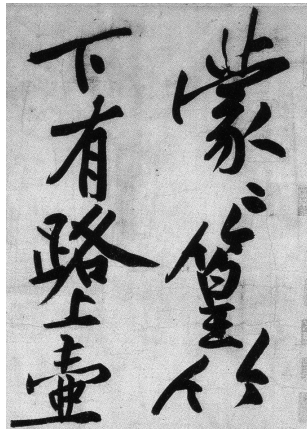
隋唐以來所謂「金錯刀」、「戰」筆、「一波三磔」、「一筆三過」……皆「澀」筆之說。《書譜敘》所謂「淹留」也。

山谷蓄勢，欲弱固強；欲歛固張。拈拈《經伏波神祠詩》為例：墨迹中「閱世指東流」之東字第一畫斷而重起(圖五五之一)；「有路上壺頭」之壺字第二筆(圖五五之二)，「蠻溪霧雨愁」之蠻字系、溪字奚皆缺折畫，霧字雨第三筆中斷重起(餘略)皆「疾」筆之證(圖五五之三)。元章所謂「振迅」也。

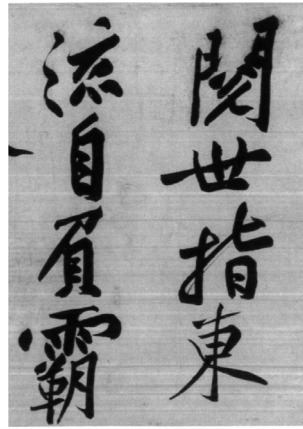
(山谷遇折筆疾回皆缺折畫，古法珍秘。檢石門銘「張」字弓旁可證。)(「自負霸王略」「鄉園辭石柱」略字各中一磔，園字口之三波，「一



圖五五之三：黃山谷〈經伏波神祠詩〉中「蠻溪霧雨愁懷入」句



圖五五之二：黃山谷〈經伏波神祠詩〉中「下有路上壺頭」句



圖五五之一：黃山谷〈經伏波神祠詩〉中「閱世指東流」句

以功名累」一字用筆三過，金鍼度人……皆「澀」筆之證。綢繆消息，呼吸可親！

明文徵仲皈依黃法，（平凡社新版《書道全集》第十七卷「游天池詩」卷，故宮成二二九二六「歲暮天欲雪」詩軸墨迹可觀）功德未顯。迨清何子貞六十以後臨漢分，（商務印書館印行「何道州漢碑十種」可觀）發明山谷「疾」「澀」妙理，於是直接中郎！臨川李公梅盒鈞沉振絕，竟構俗話！「替者無與乎文章之觀」也。

舉「疾」「澀」筆之易見者言，則善行草者墨迹同俱在：例如貞松堂景印之《大令鵝群帖》、《魯公墨迹四種》，教育部中華叢書委員會景印之《中華美術圖集》「法書」三冊及米氏《離騷經》，故宮中央兩博物院管理委員會景印之《中華文物集成》「法書一冊」皆有祭姪稿以下蘇、黃、米法墨。日本平凡社及河出書房新印之「書道全集」、「宋」、「宋元」、「元明」各冊乃至明陳道復、張二水、王覺斯草書妙迹……若逐字逐筆，以音符譜註其行筆轉使之「疾」「澀」翔·止；則都成樂章，工尺譜拍俱在。（抑·揚·舒徐·急·亂 P. Cresc. f.……allegro, cantabile, vivaci, ……finale)

目擊道存！飮靈悅耳，我輩俱身在妙珠林矣。

先生從揮翰運墨的動、定、疾、澀之間，窺見筆鋒的翔揚、駐止；與音樂節奏的高低長短若合符節。可知書道中其「時間」性施用之巧妙處，自有旋律得由線條間散發而供聽聞；是以書道「繪聲」的妙技，實亦同於音樂。

又言：『若逐字逐筆，以音符譜註其行筆轉使之「疾」「澀」翔·止；則都成樂章，工尺譜拍俱在』——基於此念，我們可以構想經典法書再現與音樂性的結合——從「書法為四度元藝術」的理念出發，製作二百六十度環繞螢幕加環場音效的展示裝置，初步規劃主題：『唐懷素自敘帖』狂草詩句的四度元再現

粉壁長廊數十間，興來小豁胸中氣。  
忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字。

——以真人臨寫自敘帖草字的錄影，作為行筆節奏、書家運肘運腕運指、筆鋒使轉衄挫、以及紙筆磨擦音效之基質，然後虛擬一桿毛筆（或含手指、手腕、手肘）、筆毫起筆之順鋒逆鋒迴鋒、行筆之中鋒側鋒偏鋒、收筆之出藏鋒頓收回帶出鋒、沾墨之多寡次數、走筆之快慢疾遲、紙筆磨擦（抓地力）之澀滑輕重、動靜開闔間的感性揮舞與理性控制——嘗試復原並擴大懷素當時書寫揮運的豐富動勢——並依書寫情境配樂，讓觀眾深刻感受書法的四度元立體空間與韻律時間的交融之美。

### （三）書道的四度元空間

書道，「造形」之藝術也；——「空間」之藝術也。

藉抽象之點、畫，成難以圖轉之形、色。目之可見，有高、廣、遙深。書道，剝製形體也。

書道，「繪聲」之藝術也；——「時間」之藝術也。

藉使、轉之疾、徐；著墨之濃、淡、潤、渴；布白之茂密、疏朗；以見旋律之起止，符節之抑、揚、緩、急；默而察之，如讀樂章！書道，傳度聲律也。

至若商、周變筆；齊、楚二體；晉、宋別詣；漢、唐殊形……地遷時易，風尚異耳；超妙則一也。書道，制形、體，傳度聲、律；藝兼眾美，澤沃六根。作之者智德修明，覽之者身靈和暢。

余說「書道有四度元空間 (Four Dimensional Calligraphy)」，欲有以廣其傳也。豈好辯哉？

名字法墨，點畫造化之間；翔·舉·旋·息；使·轉·縈·回；呼·應·交·疊；潤·渴·隨宜；疾·徐應度；黃陳樂張，聲聞色見。覽勝者目擊道存；賞心者遷想妙得！

予嘗撰述小文，以申說先生書道與四度元理論，見於以下諸篇：

- 二〇〇三年五月〈從「書法與空間的對話」談書法藝術的本質〉，《故宮文物月刊》二四二期，頁六四、七三。
- 二〇〇三年六月〈另類共鳴——從美伊戰爭反思「書法」的文化認同與民族自信心〉，《故宮文物月刊》二四三期，頁八八、九七。
- 二〇〇五年四月〈殊勝因緣——十之先生返台紀盛〉，《故宮文物月刊》二六五期，頁一〇二、一一六。
- 二〇〇七年二月〈書法音樂會——從漢字與書藝的本質說起〉，《中華書道》總五五期（春季號），頁二四、三八。
- 二〇一一年九月〈國寶——漢字——百年國寶展與漢字藝術節的漢字書法呈現〉，《故宮文物月刊》三四二期，頁一八、三十。

●二〇一一年九月〈漢字書法的本質內涵與科技新呈現〉，《中國文字博物館刊》二〇一一年一期，頁二六四、二八〇。

●二〇一二年六月〈老狗變出新把戲——老文物裡的新創意〉，《玉山科技月刊》一二二期，頁一一、二九。

先生宏論在前，實毋庸小子多言。惟恐其言深奧，非初學者所能喻解，謹再贅附拙文中『書法的定義』與『書道四度元』之申說，以作驥尾云。

書法是什麼——以圓錐毛筆「書寫」漢字，而能使「線條」在平面上產生「立體效果」與「韻律節奏」的書法藝術，是中國藝術史上最平凡而偉大的「時間」表現。——使筆如調生馬駒（學書貴弄翰，謂把筆輕，自然手心虛，振迅天真，出自意外）。得筆，雖細如髭髮亦圓；不得筆，雖粗如椽亦扁。殺紙，謂筆力入紙（入木三分，力透紙背）。破空，謂精神出紙（橫枝立空，有立

體感）。

書法，是以毛筆書寫漢字的一種線條藝術：

**毛筆：**圓錐「毛筆」能八面出鋒，故筆化轉折方圓多變；落墨，可粗可細、可方可圓，提按疾遲，變化無窮。

**書寫：**用紀錄與語言的文字「書寫」為創作方式，故行款自然、筆勢貫串；以一定韻律一次性完成的文字「書寫」，有自然的時間序列，與可修改抹補的繪畫、塑像涇渭判然。

**漢字：**以「漢字」獨具的「篆」、「隸」、「草」、「行」、「楷」各種書體為表現媒介，故姿態繁茂，異彩紛呈；「漢字」是書法的重要書寫元素，也是全世界唯一經歷三千五百年仍一脈承繼的文字體系，各種形體變化多端，是提供

中國書法結字千變萬化的無盡寶藏。

**線條：**「線條」是書法藝術最重要的本質。

要能「殺紙」（米芾語，下同），為筆力入紙、力透紙背；要能「破空」，謂精神出紙、有立體感。在平面上以特殊「線條」分割空間，造成立體效果，配合書寫的疾遲律動，形成「四度元空間藝術」（張隆延先生首倡此說）。

**四度元空間的書法藝術**

書法「四度元空間藝術」，指書法線條在平面的空間裡，因為筆力入紙、墨在紙上自然形成渾圓的立體效果（得筆，則雖細如髭髮亦圓），故能精神出紙·如樹枝橫空、神態盎然（米芾稱之為「殺紙」、「破空」），造成三度空間的立體效果，又加上書法由於有書寫先後必然存在的「時間」特質，遂成四度元的空間與時間交融的表現藝術。

亦即要使線條在墨的乾濕濃淡、筆與紙的縱橫牽掣與疾遲澀滑間，展現生動的韻律及撼人的空間布白。如此在紙張平面的X、Y軸上表現立體而具一定時間流變的線條，令靜態的「文字」重回動態的「書寫」的立體時空，「書法」，遂成為「四度元空間藝術」的最佳展現。

**簡易、變易與不易的藝術表現**

繪畫、表現三度空間，卻無時間先後；音樂、與時間並行，卻缺乏空間變化，真正的書法藝術，是有繪畫的立體空間，又兼具音樂的時間律動的，只因它用最「簡易」的線條，勾勒屬於漢字獨具的真草篆隸結構；用毛筆的提按轉折、行進時紙與筆毫的摩擦澀滑、配合墨水的潤燥濕乾，營造出最具「變易」的線條、結構、空間變化，形成歷代書法愛好者共同認可的書法藝術之美，這樣的書法藝術本質，即是最最「不易」的書「道」所在。

——從簡易、變易到不易的高度藝術思維裡，融鑄出精緻且豐實的「書法」世界；有力度、有速度、有準度，又兼具穩定度、變化度及深度的歷代法書，正是漢字文化最具特殊性、也最具音樂性的動感藝術。

## 書法／音樂的學習與鑑賞

### 六度原則

力度、速度、準度、穩定度、變化度及深度六者，筆者名之曰「書法學習與鑑賞的六度原則」：

一、執筆書寫須有一定的腕力、指力以使筆，故曰「力度」。

二、行筆需能控制快慢疾徐、節奏自然、所謂「勁速者超逸之機、遲留者賞會之致」，故曰「速度」。

三、用筆起勢、運行、收筆、轉折提按，需控制得當，令筆畫精準，結構布白得宜，故曰「準度」。

四、初學平正、後追險絕、復歸平正，乃求在力度、速度與準度的練習中，加強筆畫結構之「穩定度」。

五、一定結構、一定章法、練習既久，必流於僵化，故需注重「變化度」，右軍蘭亭敘中「之」字變化多端、懷素自敘帖裡章法開闔，均變化之極致。

六、書法表現除技巧之外，特重其氣質風華的沈厚雋永，非僅結勢章法，即文本內容亦與之相契，同於傳統之詩評、文評，此之謂「深度」。學習書法，從點畫、進而結構、進而行氣、進而全篇布局、章法變化。而六度原則存焉。

鑑賞書法，從章法布局、進而行氣、進而結構、進而點畫，而六度原則不可稍廢。

音樂的演奏練習與聆聽鑑賞，是否也與上述的六度原則相同呢？

### 書法的感動

讓書法欣賞深刻化，讓每一個書法愛好者在面對歷代法書時，能藉由點畫線條的「脈動」分析，重現書法家書寫時的揮毫風采及其情態意致，恍然與其共處一室、鋪紙晤言，這樣的生命感動，是讓書法藝術確實走入社會人群、走入學校教育的重要契機。

因為如果缺乏內在的體悟與深切的真知，推動便容易流於形式。書法藝術的真正價值未被大力揭舉，只停留在維護優良傳統文化的朦朧意象、感覺「書法」很美、必須要發揚，卻不是確

然著迷於書法的精妙點化和精采內蘊，則其弘揚之心，亦將朦朧如曇花之現，無由落實。

回歸到書法點畫本質的賞析，從線條比對中感知筆鋒的正側、筆力的強弱與書家落筆的節奏韻律；用視覺的細膩分析將線條的「脈動」轉化成聽覺的美妙樂章，並在字型結構與行氣布置的整體賞析裡，感受「全曲」的開闔變化：或溫婉、或奮進、或平和、或剛健的種種不同生命情調與一時的情緒抒發。書法之美在乎是，中國藝術之菁華也在乎是。

書法是人為藝術的極致表現。它以最簡單線條託寄數千年來中華民族最深邃也最複雜的性靈，用「簡易」的表象（線條）、「不易」的技法（趙孟頫云：「用筆千古不易」），幻化出無窮無盡的「變易」形式，讓人「喜怒哀樂，一寓於書」。單純卻多變的線條、與多元而獨特的字

體結構，最令不熟悉漢字線條與結構之美的「慕道友」望而卻步，也最令深入其中者、著迷不已、感動不已。

### 藝術的自然與會通

凡藝術必有會通，詩詞與書法、音樂與書法，必有其感通處；凡藝術必經人為，在匠心獨運下「巧奪天工」、「不落斧鑿痕」。《書譜》稱：「同自然之妙有，非力運之能成」，正說明書家極致表現的渾化無跡，中國唐詩如此、西洋古典樂曲如此，千錘百煉後卻以不見著意的「自然」形式流露，是一切中國乃至西洋藝術的精采會通處，也是歷代書家承古開新的最高指導原則。

### 書法音樂會——「聆聽」書法之美（為俠客行詩書

歌樂音樂會而寫）

### 「詩」之美

詩是最精煉的語言，用文字形式紀錄人們最細膩的情感。《詩序》上說：「詩者志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之。」正說明「詩」用以表達人的意志情感的特質。

### 「歌」之美

將「詩」的文字以長短高低語調「歌」誦之，就是永歌（詠歌）。「歌」的節奏與旋律，應和著「詩」的意境，使「詩」人的心更能進入聽者的心。所以「詩」「歌」往往連稱。

### 「樂」之美

《虞書》曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」，「歌」「詩」而和之以聲律，則緣有「樂」音相配合，傳統國樂的曲目與演奏，常同中國古代詩歌密不可分，就是因為自漢代樂府詩以迄唐、宋、元的詩、詞、曲，乃至明清的戲劇，

詩歌樂都是三位一體的渾然展現。

### 「書法」之美

書法原初只是抄錄文字的「書寫」。先民從圖繪轉化出漢字雛型後，經長時間的形體演變，形成篆、隸、草、行、楷多種書體與多樣書風，蔚成世界上最特殊也最豐富的漢字文化。

由圓錐毛筆濡墨在紙的平面上驅馳，有左右上下的牽掣、有高低起伏的提按，在平面的二度元空間裡營造立體三度的線條效果。加上牽掣與提按時，勁速與遲留的旋律變化，（《書譜》語：勁速者超逸之機，遲留者賞會之致），表現出四度元空間與時間的巧妙結合。

彷彿是在時間性的樂音裡，構築立體空間的真實感動（情動於中）；以抽象的線條，勾勒具象的生命軌跡——透過與「詩」「歌」共同的語言

文字及筆歌墨舞下的節奏「樂」音，留下「剎那即永恆」的藝術表現。因此，書法的音樂性是可以看得到，也可以聽得到的！

！  
如果紙張能說話，他會告訴你毛筆如何誦歌

！  
如果宣紙能起身，他也會與墨韻一同起舞！

筆翻八面的躍動，是最富生命力的詩歌。墨分五彩的揮灑，是最具感染力的樂音！

過去國樂演奏多以詩詞、歌唱、樂器演奏，展現文學的內涵，是藉聲音曲調的韻律之美為手法。書法本身是一門獨立的線條藝術，其書寫的文字內容，可以闡述文學的內涵；而其書法線條特有的形式變化，更可以表現超乎文字的抽象感受。

在舞台上「表演」書法是一種新嘗試，書法已不僅止於平面的線條表現，更因書寫表演，可以讓人深刻感受其時間的成分。在與詩、歌、樂的共同演出中，透過書法臨場的創作表演，期待與觀眾共同「聆聽」書法，並感受書法的四度空間與時間結合之美。

在音符飄蕩的空間裡，聽者獨自品味音樂的意境，書者在沈醉於音樂的世界之外，卻更藉由耳目的聆賞與手部的動作，揮灑出內在的無形感動與有形的線條。

在音樂響起的當下，書者藉由筆墨與全場觀眾、聽者交流對樂音的悸動；在演奏停止，餘音繞樑之際，共同諦視方才和樂章相交會時紀錄下的點畫之美。

參與音樂盛會者，除了靜態的聆聽、更可以

隨著書者的創作漫遊，看到、也聽到文學表現的多元手法，留下最美麗的音樂記憶。（此節原稿為二〇〇四年一月十六日於台北中山堂「俠客行——詩書歌樂音樂會」演出所撰）

## 書法國際化

線條無國界、空間無國界，深究了書法藝術最精粹的線條與空間，才能讓不懂篆書草書的中國人、讓不認得漢字的外國人一起參與書法之美，共同讚頌那寸管驅馳的神奇法力。書法藝術的普及當從這裡說起，書法的國際化與世界性，也因從線條與空間二端召喚共鳴。

從「文字」到「文學」到「文化」，與漢字經「書寫」至「書體」紛呈至「書道」藝術，是兩條不同路徑的「文字工作」：詩人藉著「文字」的音、義，精煉出節奏鏗鏘的詩篇；「文學」家文字串成曼妙的詞句，與詩人共同謳歌生命的感

動，譜出「文化」的深蘊與壯麗；書家用漢字「書寫」的原始動能，運作真草隸篆各式「書體」應屬的線條與結構，賦予「書法」一個昇華於「道」的藝術風貌。

在傳統法書作品裡，往往可以見到上述二者的融合無間，但談到欣賞的進路，與其強調要先認得「文字」，懂得「文學」、「文化」內涵，才能了解「書法」、「書道」，毋寧是排擠了所不識草書，不識古文字的當代中國人與外國人。重視並欣賞線條書寫的動感和各種書體形態的空間變化，亦即強調書寫旋律和結字音符的「書法音樂」理論，應該是讓書法普世化的重大契機吧！

### 文本內容與書法本質

書法作品的內容，是書家在線條與空間之外，另一情感的托寄，這原屬於文學性的內涵，

卻在其與原作者的親筆手稿同時出現之時，跳越了原書蹟的線條藝術價值，用文章意境的擴充理解去涵攝書法原已存的空間之美。

許多人在談王羲之蘭亭序、顏真卿祭侄稿、蘇東坡寒食帖、赤壁賦時，都有這樣的習慣，殊不知以鉛字繕打的上述諸文，其文字魔力一樣可以感動讀者，若不扣緊書法魔力的主要元素：「線條與空間」看作品，則書法與文字的本質之美，便將黯然不彰，失卻它應有的藝術地位。

從線條所構築的結體、空間入手，看書家藉由筆墨技法所發散的情性意趣，是最直接契入書法藝術本質的關口，也是書法世界化的第一要務。

其次，才能由文字內容的涵泳體會，作深一層書家性靈與文字交會之感通。書藝與文藝可以是一體的兩面，但拋離書藝而專談文藝，則不免

如未諳按絃而侈言琴韻音理，高則高矣，但對其撥奏技法毫無基礎了解，又何從深味其珠圓玉潤與沉鬱頓挫之美？

## 書法欣賞的推展

上述諸節，藉由漢字書法本質的線條賞析、字形結構的豐富資源（各種書體、書風），比擬為音樂的音符與旋律，再用書法音樂會的實例，盼望能導引聽者、讀者，真正進入書法藝術的殿堂：與歷代書家的線條脈動一起呼吸，同結構字形的開闢一道作息，和行氣布局的奇正一塊悠遊縱恣。

唯有如此，方能展卷與古今人做跨時空的書法對話；方能讓書法愛好者深入歷代法書寶藏而不願出；方能令社會人士在臨摹作字之間，感受古人揮毫的微妙處與其精神所寄；方能使中小學書法教師，在深刻體悟書法的細膩生動和豐富內

涵後，資以教育下一代；方能由各藝術類型的作者，藉著書法藝術多元變化的形式內容，會通於其不同表現型態：建築、繪畫、音樂、電影等。書法的音樂會，在筆歌墨舞間落幕了；真正的書法藝術，才將要在散場的群眾步伐中傳開；深烙的線條結體、跳宕的筆畫節奏；悠揚的音符，伴著或剛或柔、或圓或方的字形……。

期待書法之美，在每一位世人心中，永遠演奏著最壯麗的生命樂章。（待續）

# 名士風采，大家氣度——王獻之



圖一：王獻之頭像

大草影響巨大。人們將他和鍾繇、張芝、王羲之一起並稱「四賢」，又將他和王羲之並稱

王獻之（三四四—三八六），字子敬，小字

官奴。祖籍琅琊臨沂，王羲之第七子，官吳興太守，中書令，世稱「王大令」。東晉書法家，成就斐然。在小楷和今草上，不為其父所囿，一改王羲之「內擲」為「外拓」筆法，並創造破體，形成更為抒情張揚的書體，對後世草書，尤其是

文 孟雲飛

清華大學藝術學博士後  
中國書法家協會教育委員會委員

「二王」。

## 一、魏晉風流

王獻之出身琅琊王氏世家，王氏家族和琅琊王司馬氏關係密切。王獻之祖父王曠同司馬睿是表兄弟，王獻之的從祖王導是元帝司馬睿的謀主，位至丞相，父王羲之也幾度為官。王獻之生長在這樣一個家族裡，自幼性格桀驁、膽識過人。《晉書·王羲之傳》載：「獻之字子敬。少有盛名，而高邁不羈，雖閒居終日，容止不怠，風流為一時之冠。」

幾則小故事頗能說明王獻之的性格、氣質。

說某日與兄王徽之一起坐在房中，發生了火災，王徽之匆忙逃生，王獻之喚左右扶之而出，與平時神情並無二致。某夜，有賊入室偷取財物，王獻之並無叫人抓賊，只是淡淡地說，自己家的舊青氈可以拿去，嚇得賊人逃之夭夭。這二則故事見於《世說新語》，在非常境況下，王獻之處亂不驚，處事淡然。

作為貴族子弟，有時並不計較太多禮節，甚至有些無禮。曾經聽說吳郡顧辟疆園林美麗，不假通報，就進入園中遊賞、點評，旁若無人，對園子主人的不滿不屑一顧。

較為傲慢的王獻之卻受到了重量級人物謝安的賞識。一次，王徽之、王操之、王獻之三兄弟拜訪謝安。二位兄長滔滔不絕，王獻之沒有講上幾句話。謝安看中了這點，並講出了理由：有才華者言語未必多。面對謝安這樣的人物，王獻之

完全可以炫耀一番，可是僅寥寥數語，或許與其父王羲之的骨鯁有類似之處。王獻之成年後入仕，從州主簿做起，平步青雲。三十七年，任司徒府長史；三八〇年，王獻之為軍府長史；三八四年，任中書令。王獻之仕途的暢達，得力於謝安的提攜。

雖然如此，在有些事情上，面對謝安，王獻之依然我行我素。

太元三年（三七八年），太極殿建成，謝安請王獻之題寫殿額。名家題額，魏書法家韋誕就曾幹過。王獻之不屑為之，正色曰：「仲將（韋誕），魏之大臣，甯有此事！使其若此，有以知魏德之不長。」

貴族出身的王獻之難免有些傲氣，但並非不近人情。眾人因謝安受到排擠，不敢堅持公正。

謝安去世，王獻之挺身而出，數數謝安之功德，促使孝武帝為謝安以殊禮，葬儀贈禮依大司馬桓溫。

家族勢力的需要，政治聯姻在封建社會屢見不鮮。王獻之的第一任妻子是其表姐郗道茂，郗道茂乃獻之小舅郗曇之女。二人青梅竹馬，感情較好。然而，因政治需要，王獻之二十九歲時婚變，無奈選晉簡文帝第三女新安湣公主司馬道福。此事對於王獻之來講，終生不忘，常懷愧疚。直至去世前，覺得唯一的遺憾，就是與郗道茂離婚。

魏晉名士的傲氣、超脫與牽絆，在王獻之這裡一覽無遺。

## 二、王獻之書法

官居要職，一路直上，卻無甚政績；「丹青

亦工」，操琴作詩，卻無大名。王獻之短暫的一生中，燦若夏花的，是他的書法。以「奇詭」比，當不為過。

所謂「奇」者，一是王獻之對書法的態度；二是王獻之的書法成就。

王獻之對於不少事情漫不經心，對於書法，可謂認真。據說王獻之年幼習字時，王羲之悄悄從他背後欲將毛筆拿掉而未能。

稱讚他日後必成大器：「此兒書，後當有大名。」少年兒童執筆，要麼握得過緊，要麼提不起筆來。無論如何，此事可見王獻之學習書法態度端正。

得到王羲之讚賞的，不止一次。虞和《論書表》中記載，子敬出去玩耍，見一牆壁潔白，乃

取帚沾泥汁書方丈字。王羲之得之乃七子所為，說：「子敬飛白有大意。」

出於對書法的熱愛和自信，王獻之居然將其父所書改掉。

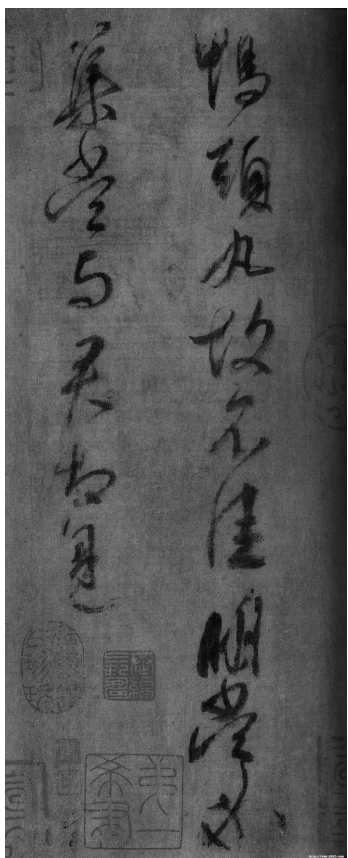
唐孫過庭《書譜》記載，王羲之曾經去京都，臨行前以書題壁。王獻之悄悄地將其父的字擦掉，王羲之回來，看到後，以為自己當時喝醉了。少年王獻之學其父已經可以亂真。

王獻之非凡的出身、性格和秉賦，使他成為一代大家。書風籠罩書壇數十年不衰，影響力曾一度超過他的父親。

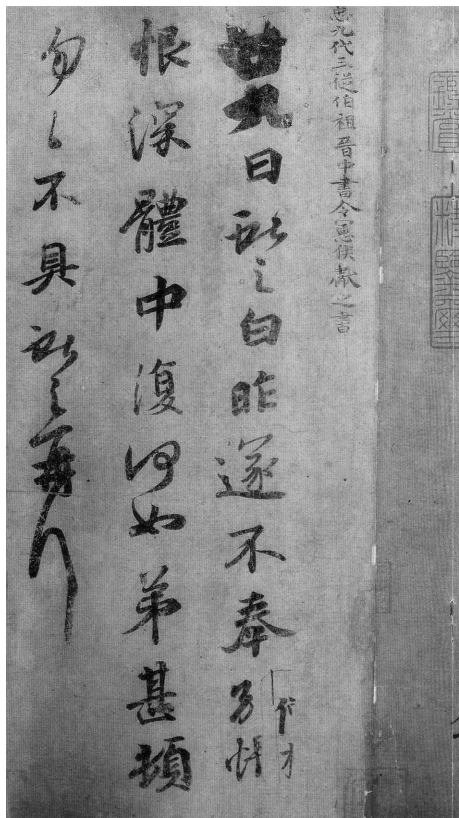
王獻之傳世書作，有楷、行、草諸體。尤其是他的小楷、今草，在王羲之的基礎上再變姿態；他又創造破體，亦行亦草，

行草兼用，開啟新風。「窮其妍妙」成了小王新的創舉和最大特點。

王獻之一改其父「內擲」之用筆為「外拓」，使魏晉書風更加張揚。王獻之曾建議王羲之改體，關於此，張懷瓘在《書議》有所記述，說子敬年十五、六時，曾經對父親講：「古之章草，未能宏逸。今窮偽略之理，極草縱之致，不若稿行之間，於往法固殊，大人宜改體。且法既不定，事實變通，然古法亦局而執。」王羲之將隸意頗濃的的書法變為風流妍媚的今體，已經開啟



圖二：王獻之《鴨頭丸帖》卷 行草書 絹本 上海博物館藏



圖三：王獻之《唐摹萬歲通天帖》之一 唐摹本 行楷書 遼寧省博物館藏

新的書風。但是觀王羲之草書，基本上還是字字獨立，連貫性不強。王獻之的意見是可取的，王羲之卻笑而不答，也沒有具體的行動。王獻之自己身體力行，「窮偽略之理，極草縱之致。」「偽」謂不拘六書規範，「略」謂省並點畫屈折。王獻之使草書更為縱逸，進一步強化了草書的抒情功能。與王羲之不同的是，王獻之已是土生土長的南方人，南方環境的秀美孕育了妍媚的審美趣味，這種風氣與當時的世風吻合，小王一時蓋

過大王也在情理之中。張懷瓘認為小王草書「逸氣蓋世，千古獨絕」，「掩鍾、張之神氣。」

王獻之這一變法使得人們對他毀譽參半，褒貶不一。

羊欣在其《采古來能書人名》中只說：「王獻之，晉中書令，善隸、篆，骨勢不及父，而媚趣過之。」作為王獻之的學生，羊欣的意見比較中肯。即使對大令大加推崇的張懷瓘也表達了相似的意思：「若逸氣縱橫，則羲之謝於獻；若簪裾禮樂，則獻不繼羲。」在肯定大令的媚趣和逸氣超過王羲之時，指出他的「骨勢」和典雅上欠缺。

李世民抑小王揚大王，更是直言不諱。他在《晉書·王羲之傳論》中說：「獻之雖有父風，殊非新巧，觀其字勢疏瘦，如隆冬之枯樹；覽其

筆蹤拘束，若嚴家之餓隸。其枯樹也，雖槎梅而無屈伸；其餓隸也，則羈羸而不放縱，並斯二者，固翰墨之病歟！」說王獻之「字勢疏瘦，筆蹤拘束」，將王獻之幾乎打入冷宮。

孫過庭認為：「子敬之不及逸少，無或疑焉。」也是觀點鮮明，並不看好大令。

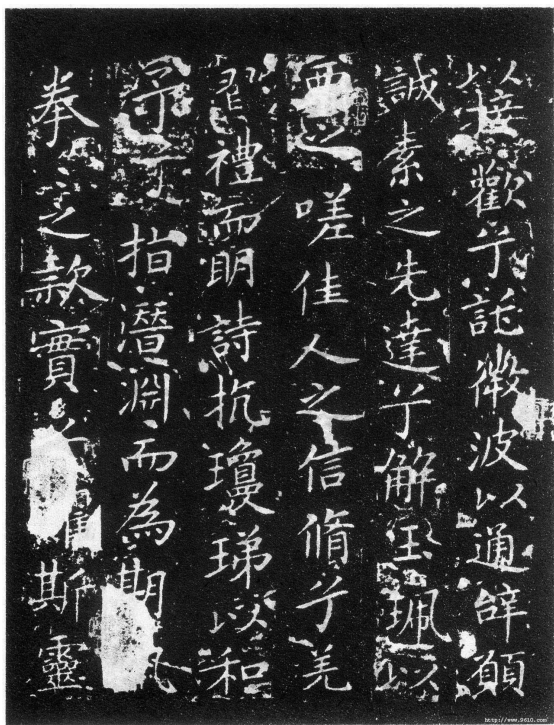
蔡襄在《墨林趣事》中說道：「大令右軍法雖大同，其放肆豪邁，大令差異古人『用功精深』所以絕跡也。」這是讚揚的聲音，說大令書法「放肆豪邁」。

真是眾說紛紜，莫衷一是。其實，爭論的焦點，都在於大令是否該如此放縱。

然而，學習王獻之者絡繹不絕。

如著名書家有羊欣、蕭衍、王僧虔等；唐代的大草書家受到了大令深刻的影響；至王鐸，更是終生浸淫。從者之眾，不一一列出。

王獻之作品有：小楷《洛神賦》；行書《廿九日帖》、《舍內帖》；行草《鴨頭丸帖》、《授衣帖》、《十二月帖》；草書《諸舍帖》、



圖四：王獻之小楷《洛神賦》，自宋代以來，僅殘存中間十三行，所以一般人都簡稱為《十三行》，真跡已不復存在。

《先夜帖》等等。（注：《中秋帖》應為米芾節臨《十二月帖》書跡。）

小楷《洛神賦》，俗稱《十三行》，王獻之抄寫曹植的名篇，祖本是晉麻笺本。今見《十三行》，自「嬉」字始，至「飛」字止，書寫字法端勁，筋骨緊密，散逸自然。或許是因為王獻之感情經歷和曹植相似之故，王獻之將《洛神賦》寫得「字畫神逸，墨彩飛動」。曹植喜愛甄氏而不得，於甄氏死後作《洛神賦》。王獻之被迫與郗氏離異，臨終還在念叨。藝術源於生活，書寫飽含深情，勢必動人。

《十二月帖》以草書筆勢寫行書。亦草亦行，非草非行，字形大小相間，章法疏密開合，筆畫駿快，風神散朗。米芾評價說：「此帖運筆如火箸畫灰，連屬無端，未如不經意，所謂一筆書，天下子敬第一帖。」

王獻之的為人處世和他的書法一樣，或許不是盡善盡美，然而，他過人的膽識和傑出的才華，終於沒有被籠罩在王羲之的盛名之下，而是開啟了新的書風，彪炳千秋。

● 捐贈贊助名單（依筆畫排列）

許金枝 貳仟零捌拾陸元

# 湘行翰墨文化采風——暨兩岸書畫家交流（下）

文 曹靜琍

蘭蒼筆藝學會 會長

## 三、張家界的碑刻

張家界峰奇石幽，一九八二年成為中國第一個國家森林公園，一九九二年被聯合國列為世界自然遺產。

### （一）黃龍洞前碑林

鐘乳石「黃龍洞」入口上方，為「中國書法家協會」前主席沈鵬所題（圖二八），左側一排碑林，最醒目的為李鐸於庚午（一九九〇）夏書「絕世奇觀」四個行書大字（圖二九），厚重有力，一九八七年馮牧「瓊樓玉宇，異境天開」，辛未年（一九九一）孟冬陳謙撰聯，趙輝廷行書（圖三十）：



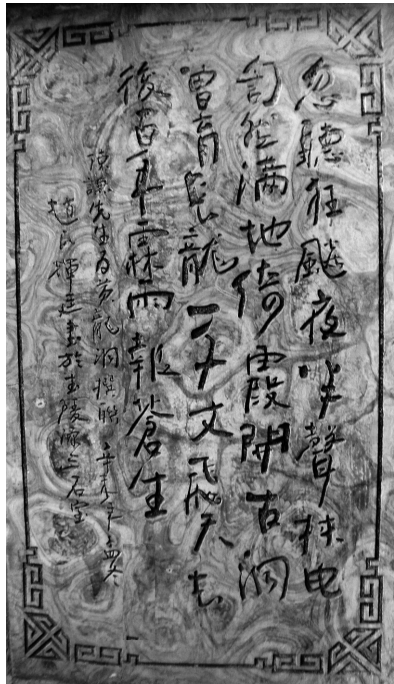
圖二八：鐘乳石「黃龍洞」入口上方，為「中國書法家協會」前主席沈鵬所題。



圖二九：李鐸於庚午（1990）夏書「絕世奇觀」四個行書大字

忽聽狂飈夜半聲，挾電訇然，滿地綺霞開古洞；曾育長龍一千丈，飛天去後，百年霖雨報蒼生。

筆勢靈動，輕重變化豐富。又有「洞中奇景，黃龍貫天。」、「高大全美舉世无，黃龍歸來不看洞。」、「黃龍奇洞，歎為觀止。」、「東方明珠」、「人間桃花源，地下黃龍洞。」、「黃龍洞景，中華一絕。」、「龍」、「洞景神奇，天地之作。」、「神龍蟄處」、「洞天別有，世界奇迹。」、「神奇黃龍洞」、「舉世無雙」、「定海神針」、「天下奇觀」、「人間何處是瑤池，今日相逢在索溪。蕩槳澄湖天外去，輕風細雨下懸梯。」亦有陽刻者，多為行書、行草書，



圖三十：辛未年（1991）孟冬陳謙撰聯，趙輝廷書。

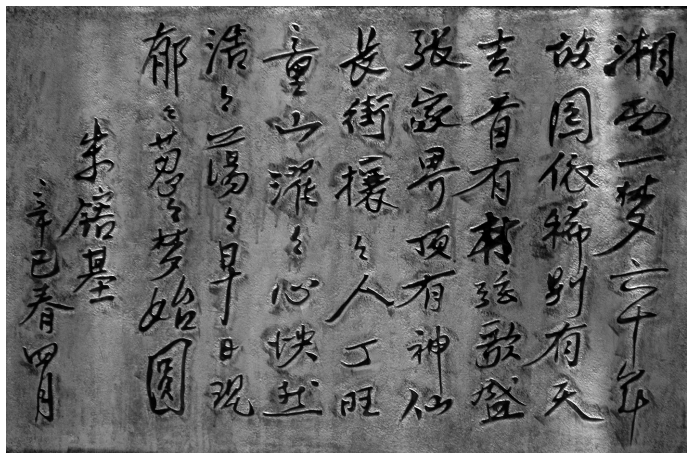
大部分落款漫漶不可識，有的碑板斷裂，這些珍貴文化資產，應該善加維護。

### （二）五陵源碑林

進入「五陵源」，幽徑左側，豎立一排碑刻。一九九五年中共前領導人江澤民題「把張家界建設成為國內外知名的旅游勝地」（圖三一），辛巳（二〇〇一）春四月中共前領導人朱鎔基題：



圖三一：1995年中共前領導人江澤民題「把張家界建設成為國內外知名的旅游勝地」



圖三二：2001年（辛巳）中共前領導人朱鎔基題



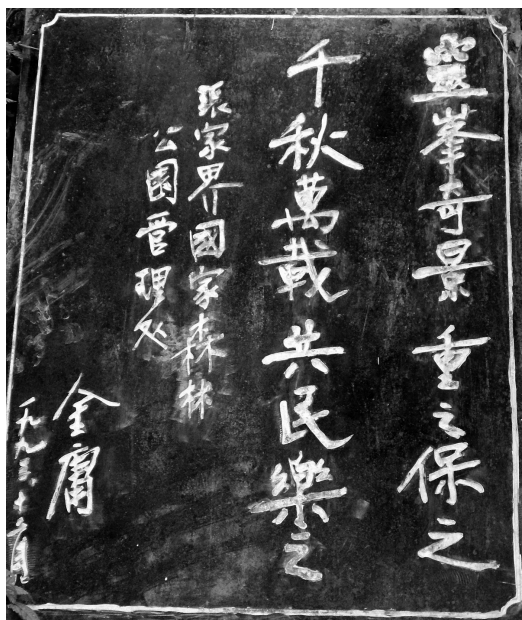
圖三三：鄒家華「千奇萬景深處掩，雲霧雨間容差現。改革開放迎天下，從此知名張家界。」

湘西一夢六十年，故園依稀別有天。吉首有材弦歌盛，張家界頂有神仙。長街攘攘人丁旺，童山濯濯心快然。浩浩蕩蕩早日現，郁郁蔥蔥夢始圓。（圖三二一）

「奇峰異石冠絕天下，蒼松青杉美不勝收。」（圖三六）沈從文八十歲書「張家界」（圖三七），吳冠中「張家界」（圖三八），關山月「黃石寨」（圖三九）等。名人佳句，勒石成碑，名人名山

一九九五年五月鄒家華「千奇萬景深處掩，雲霧雨間容差現。改革開放迎天下，從此知名張家界。」（圖三三），庚午（一九九〇）初冬華國鋒「天下第一奇山」（圖三四），一九九三年十二月金庸「靈峰奇景，重之保之；千秋萬載，共民樂之。」（圖三五）

一九八三年王光美



圖三五：1993年12月金庸「靈峰奇景，重之保之；千秋萬載，共民樂之。」



圖三四：庚午（1990）初冬華國鋒「天下第一奇山」



圖三六：1983年王光美「奇峰異石冠絕天下，蒼松青杉美不勝收。」



圖三八：吳冠中「張家界」



圖三七：沈從文80歲書「張家界」



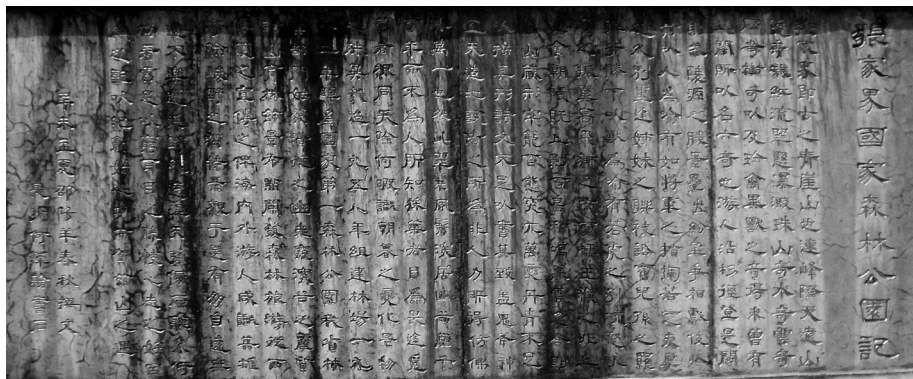
圖三九：關山月「黃石寨」

名碑相映成趣。

黃石寨有辛巳春二月朱鎔基題「張家界頂有神仙」石刻，「六奇閣」下圍牆有辛未（一九九一）孟夏羊春秋撰文、何澤翰書石隸書〈張家界國家森林公園記〉（圖四十），細說張家界之歷史人文。

#### 四、岳陽樓書畫

岳陽樓是中國四大名樓之一（另有黃鶴樓、



圖四十：「六奇閣」下圍牆有辛未（1991）孟夏羊春秋撰文、何澤翰書石隸書〈張家界國家森林公園記〉。

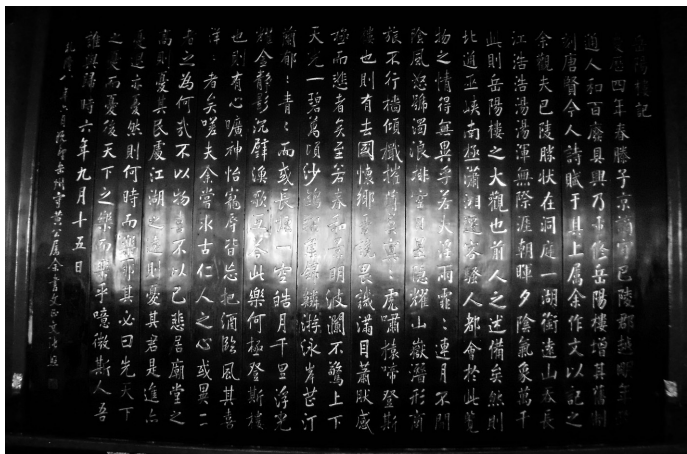
滕王閣、蓬萊閣），在洞庭湖畔，有一千七百多年歷史，現在的岳陽樓仿清朝形制，有三層。因北宋范仲淹〈岳陽樓記〉而馳名，樓以文名，文以樓傳。

從「巴陵勝狀」橫匾、明朝魏允貞撰句、清朝張照書「洞庭天水

，岳陽天下樓。」（注九）楹柱進入，穿過歷代岳陽樓模型造景，登上一九六一年郭沫若所題「岳陽樓」（注十）（圖四一），樓內有清朝乾隆八年



圖四一：1961年郭沫若所題「岳陽樓」



圖四二：清朝乾隆8年（1743）張照（1691~1745）書范仲淹〈岳陽樓記〉紫檀雕屏

一樓何奇杜少陵，五言絕唱范希文。兩字  
關情滕子京，百廢具興呂純陽。三過必醉，詩  
耶？儒耶？吏耶？仙耶？前不見古人，使我愴然

（一七四三）張照（一六九一—  
一七四五）書范仲淹〈岳陽  
樓記〉紫檀雕屏（注十一）（圖  
四二），與後人臨書〈岳陽樓  
記〉木刻，前者金字，剛勁挺  
拔；後者石綠色字，雖是臨  
本，但「居」字左撇短，原作  
則為長撇。整幅字體變化，前  
面記時間、地點、背景用楷  
書，寫到中間，開始帶行書筆  
意，落款則為行草。兩側為清  
朝羅平寶埏撰句，道州何紹基  
（一七九九—一八七三）（注十二）  
行楷龍門聯（圖四三）：

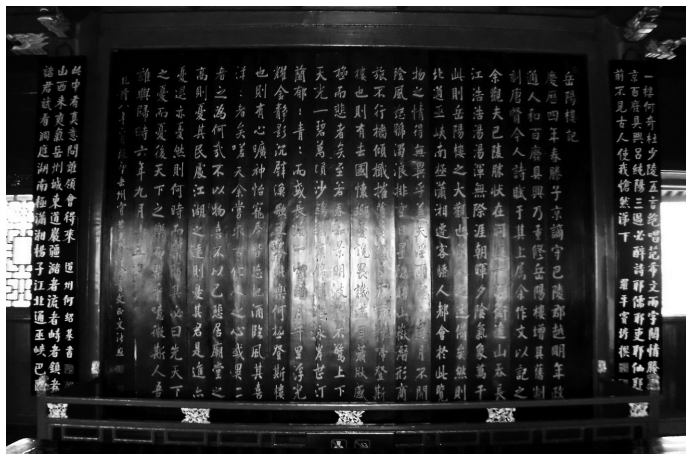
涕下。

諸君試看洞庭湖，南極瀟湘楊子江。北通巫峽巴陵山，西來爽氣岳州城。東道巖疆，瀦者？留者？峙者？鎮者？此中有真意，問誰領會得來。

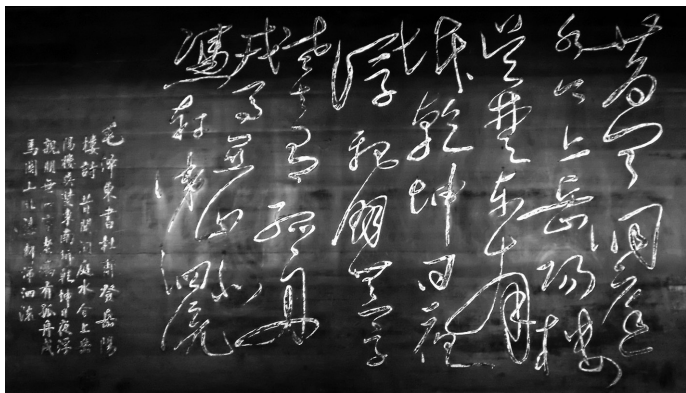
意，問誰領會得來。

何紹基是湖南人，書宗顏真卿，參北魏《張玄墓誌銘》碑版意趣，用筆渾厚。毛澤東書杜甫《登岳陽樓詩》狂草（圖四四）：

昔聞洞庭水，今上岳陽樓。吳楚東南坼，乾坤日夜浮。親朋無一字，老去有孤舟。戎馬關山北，憑軒涕泗流。



圖四三：〈岳陽樓記〉紫檀雕屏兩側為清何紹基行楷龍門聯



圖四四：毛澤東書杜甫《登岳陽樓詩》狂草木刻，詩後有他人題記於左下方。

「昔」、「南」、「浮」、「舟」、「憑」幾字寫得特大，氣勢雄強。「老去有孤舟」之「去」杜甫本作「病」（注十三），此作品一為木刻，置岳陽樓內，詩後有他人題記於左下方；一為碑

刻，置於碑林。

楹柱上聯語黑底金字有：唐李白行書「水天一色，風月無邊。」清黃道讓撰句當代李立篆書「杜詩范記高千古，山色湖光共壹樓。」光緒辛丑（一九〇一）李舟中行書「呼來風月，招來神仙詩酒重逢應識我；流盡興亡，淘盡豪傑江湖放蕩此登樓。」清王葆生撰句當代史穆行書「湖上朗吟，是幾時浪靜波恬，入眼湖山興舊感；樓頭憑眺，幸此日民安歲稔，關心憂樂仰斯人。」清同治元年（一八六二）熊少牧撰聯何紹基行書「十五年勝地重游，雲外神仙應識我；八百里長天一覽，湖邊風月最宜秋。」清吳敏樹撰句一九八四年顏家龍行書「乾坤吳楚雙開眼，廊廟江湖一倚樓。」劉大年撰句周昭怡行楷「魯肅兵輕，范公文遠，萬般氣象觀今日；滕王歌歇，黃鶴踪杳，十面湖山上此樓。」黑底石綠色字有：清光緒丙申（一八九六）李榮丙撰句民國吳獬隸

書「每眼前望吳楚東南輒憂防海；祇胸中吞雲夢八九未許廻瀾。」結體寬博。民國鄭家溉行書龍門聯「湖景依然，誰為長醉呂仙，理亂不聞惟把酒；昔人往矣，安得憂時范相，瘡痍滿目一登樓。」聯語道出墨客騷人登臨此樓之感。

牌坊上有一九八四年夏湘平題「江上風清」（圖四五），姿態婀娜。岳陽樓前身為三國時代東吳將領魯肅閱兵樓，有小喬之墓，畫像與對聯「知兵慧助人中杰，侍婿情同月里仙」（圖四六），有顏體筆意。墓園照壁上節錄蘇東坡〈念奴嬌—赤壁懷古〉手迹「遙想公瑾當年，小喬初嫁了，



圖四五：1984年夏湘平題「江上風清」，姿態婀娜。



圖四六：小喬畫像與對聯「知兵慧助人中杰，侍婿情同月里仙」。

雄姿英發。」（圖四七）「雙公祠」橫匾為范敬宜書，旁有沈鵬書寫長聯（圖四八），祠內訴說范仲淹與滕子京的交誼。



圖四七：墓園照壁上節錄蘇東坡〈念奴嬌—赤壁懷古〉手迹「遙想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。」

○年十二月趙樸初書范仲淹〈岳陽樓記〉名句「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂。」（圖五一）甲戌（一九九四）春華國鋒行草「風清民樂」（圖五二）。岳陽樓的歷史文化、書法藝術，當細細品味。

碑廊矗立

著名家、名人題記，共嵌石八十餘方，有明朝祝允明書〈岳陽樓記〉行草（圖四九），占了一整面牆，氣勢恢弘。民國二十三年（一九三四）十二月于右任撰書〈重脩岳陽樓記〉行草（圖五十），一九九



圖四九：明朝祝允明書〈岳陽樓記〉行草碑牆



圖四八：「雙公祠」橫匾為范敬宜書，旁有沈鵬書寫長聯。



圖五二：華國鋒行草「風清民樂」



圖五一：1990年12月趙樸初書范仲淹〈岳陽樓記〉名句「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂。」



圖五十：民國23年12月于右任撰書〈重脩岳陽樓記〉行草

五、君子島尋幽

君子島是洞庭湖中的小島，與岳陽樓隔水相望。沿著湖岸到碼頭乘船，岸邊用鐵鍊連起的石塊上，皆刻著當代書家書寫的詩詞（圖五三），地板上一塊塊的石板，上面以篆書刻著「岳陽樓景區指揮部監製」（圖五四），湖邊一塊大石，上有雷桂雲書「洞庭湖」紅色大字（圖五五）。



圖五三：洞庭湖岸邊用鐵鍊連起的石塊上，皆刻著當代書家書寫的詩詞。



圖五四：地板上一塊塊的石板，上面以篆書刻著「岳陽樓景區指揮部監製」。



圖五五：雷桂雲書「洞庭湖」紅色大字



圖五六：雷桂雲書劉禹錫詩句「白銀盤裡一青螺」石刻（大字）

一下船，映入眼簾的，是雷桂雲書劉禹錫詩句「白銀盤裡一青螺」（圖五六）、李白詩句「丹青畫出是君山」石刻（圖五七）。再往前行，見丁卯（一九八七）春月書法名家李鐸題「君山獨秀」，筆法蒼勁，兩邊楷書對聯「水環千裡萃萬景，天下奇觀唯君山。」（圖五八）遊客較少，島上頗為寧靜清幽。



圖五九：湘妃祠橫聯「江南第一祠」，上聯「垂楊秀竹神仙府」，下聯「之徑高臺帝子家」。



圖五七：雷桂雲書李白詩句「丹青畫出是君山」石刻（大字）



圖五八：丁卯（1987）春月書法名家李鐸題「君山獨秀」，筆法蒼勁，兩邊楷書對聯「水環千裡萃萬景」。



圖六十：清朝湖廣總督張之洞 400 字「君山湘妃祠聯」，是「天下第二長聯」（局部）。

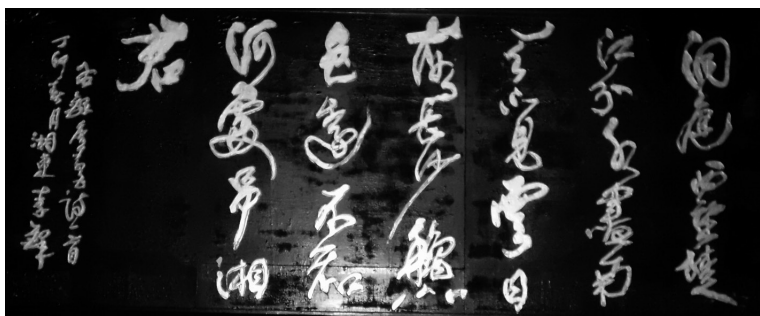
「湘妃」是堯帝的兩個女兒娥皇和女英，堯帝禪位於舜，並將兩個女兒許配給他，稱「二妃」，後舜帝晚年南巡而崩，二妃追尋至洞庭湖君山，聞知舜帝崩於蒼梧，悲痛而死，後人為紀念二妃之貞烈，乃建「湘妃祠」，供人憑吊。入口橫聯「江南第一祠」，上聯「垂楊秀竹神仙府」，下聯「之徑高臺帝子家」（圖五九）。祠內懸掛清朝湖廣總督張之洞四百字「君山湘妃祠聯」（圖六十），是「天下第二長聯」。又見丁

卯（一九八七）春月李鐸橫匾（圖六一）詩云：

洞庭西望楚江分，水盡南天不見雲。日落長沙秋色遠，不知何處弔湘君。

奔放的行草，令人駐足。又有「淵德侯」、「有求必應」等橫匾。

島上種茶，著名的「君山銀針」，即島上特產。此地竹子桿上有斑點，故名「斑竹」，又稱「湘妃竹」，可作毛筆桿，「岳州扇」用作扇骨。「虞帝二妃墓」旁二石柱上分別刻



圖六一：李鐸行草橫匾

著「君妃二魄芳千古」、「山竹諸斑泪一人」，尚有「飛來鐘」、「龍涎井」、「柳毅井」等景點。「傳書亭」有楷書聯語「海國舊傳書，是英雄自憐兒女；湖山今入畫，有忠信可涉風波。」三百一十歲、三百八十歲的「黑殼楠」掛著「古樹名木保護牌」，發著枝椏，長著綠葉，展現強韌的生命耐力。

走入君子島，一片綠意，坐下品嚐「君山銀針」、「君山毛尖」，是炎夏的極品，沁人心脾，充滿動人心弦故事的君子島，遠離繁華塵囂，似一世外桃源。

## 貳、翰墨飄香——兩岸書畫交流

### 一、芷江兩岸書畫展與筆會

#### （一）芷江兩岸書畫展

於「受降館遊客服務中心」舉行兩岸書畫展與筆會，會場掛滿了書畫作品，書法篆隸楷行草

各體兼備，繪畫山水花鳥人物走獸皆有，水墨畫外也有水彩等西畫，琳瑯滿目。臺灣書畫交流團展出作品有：陸炳文「飛虎仰英雄從天而下，抗倭懷上將欽命受降。」行楷條幅、丁之發「靜觀」楷書中堂、劉達運「春華」紅梅水墨中堂、曹作清「黃金非寶書為寶」行書條幅、「山高水長」水墨條幅、陳銀河「靜聽松風傳古今」水墨條幅、姜秀芳水墨條幅、行草條幅、曹靜琍「韓國正祖宣皇帝花下偶吟詩」隸書條幅、「壽詞甲骨文、嵩壽水墨」二團扇，書畫並陳。中華粥會賴宗煙理事長本人未參與此行，但提供「筆酣墨暢，心曠神怡」等三件行書中堂作品贈送主辦單位。

芷江書畫家楊邦發行書扇面、龍克武「諸葛亮前後出師表」小楷橫幅、周明山「歐陽修詩」草書條幅、李竟銘「白鷺園記」楷書條幅、騰曉瑞草書條幅、楊承銀「康有為句：恪勤在朝夕，懷抱觀古今」行書中堂、蒲松林篆書方幅、朱中

華「古樓寨」水墨方幅、許桂期「富貴和平」工筆花鳥條幅、徐建璞「笑口常開」水墨橫幅、唐禮軍人物條幅等。東盟書畫院彭承軍院長「寧靜致遠」行書中堂、綜體書中堂、「鍾馗愛妹出嫁」與「佛光普照福滿堂」水墨方幅。各式各樣的書畫作品，表現不同風貌與特色。

活動由芷江縣文聯張遠建主席主持，芷江縣美協陶建國主席對於臺灣書畫作品深厚的傳統基礎，讚譽有加。芷江縣人民政府周國強副縣長亦致詞。展出作品水準極高，更喜見展品中有寫得工整秀麗的小楷，在傳統書法的基礎上，用力頗深。

**(二)「兩岸情深，共繪和平——海峽兩岸（芷江）書畫家筆會」**

兩岸書畫家代表：臺灣陸炳文總會長、曹作清教授，芷江縣美協陶建國主席、書協李幫發

主席開筆，接著兩岸書畫家各自現場揮毫（圖六二）。芷江周國強副縣長、臺辦交流中心李才敏先生、許陸明總經理皆蒞臨會場。楊承銀副主席、殷建華副主席、朱中華副主席帶領芷江書畫家揮毫，兩

岸書畫家共同創作一幅〈兩岸情深〉書畫作品，現場創作的書畫作品贈送給「中國人民抗日戰爭勝利受降紀念館」收藏，由吳建宏館長接贈，並合影留念。筆者現場撰書〈芷江嵌



圖六二：芷江筆會於「受降館遊客服務中心」，兩岸書畫家現場揮毫。

名聯〉與〈芷江頌〉贈之：

芷卉千祥集、江山萬里情。

中國芷江千載盛，援華飛虎立功名。龍津橋上春秋渡，兩岸和平萬里行。

筆者榮獲芷江縣美協朱中華副主席贈《中國名家作品集——朱中華畫集》，為水墨、彩墨山水畫作專輯，蒲松林先生贈《中國當代書法名家——蒲松林專輯》，作品印製在「中國郵政明信片」。筆者回贈《啟航——臺灣女書法家專集》、《中華書道季刊》、《書法教育月刊》等書刊。

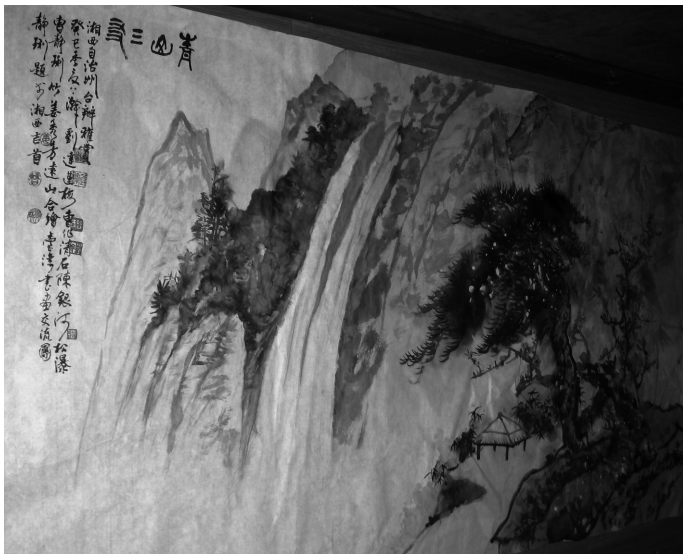
## 二、海峽兩岸和諧文化交流協進會湘西首書畫筆會

湘西自治州人民政府臺灣事務辦事處何杰主任蒞會致詞，並收藏筆者〈義大利演遊記〉篆書條幅。臺灣曹作清教授書「寧靜致遠」、「寵辱

不驚」顏體楷書橫幅、〈氣壯山河〉墨馬橫幅，書畫家劉達運書「精忠報國」行楷方幅、畫梅花方幅，劉鎮遠書「錦繡河山」行書橫幅，陳銀河畫人物橫幅、〈君子之風〉紅竹小中堂，姜秀芳畫〈紫藤〉條幅，筆者書「花枝春滿天心月圓」篆書橫幅、「性靜情逸」篆書橫幅。東盟書畫院彭承軍院長書行草橫幅、「琴心劍膽」行書橫幅、〈老虎仕女〉橫幅、「酒神」橫幅、〈佛光普照〉佛像方幅。湘西書畫家林時九書「大道之行也天下為公」甲骨文方幅<sup>(注十四)</sup>，梁厚能「德隆望尊」、「室靜書香」、「高山仰止」、「高山景行」行草方幅，張鳴書〈韓愈詩〉行楷條幅，黃蔓之〈張旭桃花詩一首〉行草橫幅、「桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈」行草方幅、「有容迺大，無欲則剛」隸書方幅，陳松「龍」草書橫幅，李萬峰〈紫氣東來〉紫藤橫幅、〈清香圖〉墨梅方幅，劉莉畫牡丹〈富貴平安圖〉橫幅、〈天香〉、〈春風〉小中堂，彭元武〈雨過禪林〉山水方幅，田紹傑〈春風圖〉花鳥橫幅。臺灣書畫

湘行翰墨文化采風——暨兩岸書畫家交流（下）

交流團劉達運梅、曹作清石、陳銀河松瀑、姜秀芳遠山、曹靜琍竹，合繪〈青山三友〉山水畫贈湘西自治州臺辦（圖六四）。又與湘西書畫家林時九、劉莉、符長春、田紹傑、彭元武合繪〈兩岸情深〉巨幅花鳥畫（圖六五）。



圖六四：臺灣書畫家合繪〈青山三友〉山水畫，贈湘西自治州臺辦

湘西自治州書法家協會梁厚能副主席贈其大作《書法湘西》，介紹湘西書法，文內有許多寶貴資料，湘西美術家協會王錫忠副主席贈《王錫忠鄉情水彩風景畫》，筆者亦回贈臺灣出版刊物。

### 三、與長沙東盟集團書畫家筆會

東盟衛視杜芳寧主席特地由北京趕來長沙親自接待，致詞說明東盟衛視集團有八個頻道播出，將源遠流長的中華文化，介紹至世界各地，並致贈臺灣書畫交流團楊文筆莊毛筆一盒。筆會由中國東盟書畫院彭承軍院長主持，筆者書「花好月圓人壽」橫幅，兩岸書畫家劉達運、陳銀河、姜秀芳、曹靜琍、彭承軍、李素君、甘立冬合繪〈和諧圓融風景這邊獨好〉巨幅花鳥橫幅（圖六六）。

中午設宴於南景飯店，東盟衛視活動組周青



圖六五：吉首筆會，兩岸書畫家合繪〈兩岸情深〉巨幅花鳥畫



圖六六：臺灣書畫家與東盟衛視書畫家合繪〈和諧圓融風景這邊獨好〉巨幅花卉橫幅

先生作陪，介紹湖南有名的「剁椒魚頭」，餐上並有毛澤東家鄉「韶山酒」，賓主盡歡。

### 參、感恩

湖南真是人文薈萃寶地，芷江經歷了戰爭與

和平，認識了芷江，更體認了和平的重要。鳳凰古城是美麗的城鎮，地靈人傑，出了諸多名人。張家界的奇峰山石，令人讚歎。岳陽樓、君子島的歷史遺跡，悠久文化，流連徜徉。在芷江、吉首、長沙的三場筆會，書畫家分工合繪作品，相互觀照欣賞，在協調歡樂的氣氛下，呈現和諧的美感，是難得而寶貴的經驗。湘行匆匆，期盼有緣再會，作〈湘行翰墨采風詩〉以為記：

飛虎芷江大業成，湘行始站吊群英。鳳凰古鎮名人訪，吉首長沙筆會迎。

岳陽樓文風歷代，張家界妙景馳名。交流共繪和平頌，翰墨采風兩岸情。

### 注釋

九、方偉華編著：〈中國四大名樓叢書——岳陽樓古今書畫精選〉，頁五九，二〇〇四年二月第一版第一次，湖南省岳陽市，吉林攝影出

版社。

十、同注九，頁五五。

十一、同注九，頁四一。

十二、中國美術辭典編輯委員會·雄獅版編輯委員會：《中國美術辭典》，雄獅美術辭典大系，頁三三七，雄獅圖書公司。

十三、辛農重編：〈王灣次北固山下〉，《唐詩三百首革新版中》（上中下全三卷），頁六二六，一九八九年九月初版，臺北市，地球出版社。

杜甫作「老病有孤舟」，毛澤東「病」作「去」。

十四、梁厚能：〈行走在高山與峽谷之間的藝術精靈〉，《書法湘西》，頁二四，二〇一一年一月第一版第一次印刷，長沙市，湖南人民出版社。

林時九的甲骨文、歐陽允文的小楷、黃葉的隸書被稱為湘西書壇三絕。

## 雞蛋很多，國王稀有

人的身高有兩種，一種來自遺傳，是「有形」的，可以目測丈量；另外一種是「無形」的，僅是一種感覺，譬如說法國的拿破崙和春秋時代的晏子實際都不高，但他們「無形的高度」卻高得可以嚇死人。

「無形的高度」大約又可分為「表裡一致」、「虛張聲勢」、「自我矮化」以及「莫測高深」四種，但既然是無形，又如何去分辨高低呢？只要觀察一個人當他面對「大人物」時的態度，大概就心裡有數了。

### 不要遮住我的陽光

《孟子·盡心下》：「說大人，則藐之，

文

林明良

藝術工作者

勿視其巍巍然。堂高數仞，椽（ㄉㄨㄞˋ）題數尺，我得志弗為也；食前方丈，侍妾數百人，我得志弗為也；般樂飲酒，驅騁田獵，後車千乘，我得志弗為也。在彼者，皆我所不為也；在我者，皆古之制也，吾何畏彼哉？」

老孟的意思是：「面對（遊說）有權勢的大人物，要存著輕視的心理，不要把他當作很高大的樣子。就算他們住的豪宅挑高數丈，屋簷長達數尺又如何呢？我若得志是不屑於這樣做的；美食擺滿了方丈大桌，侍奉的姬妾有好幾百人又如何？即使我得志也是不屑於這樣做的；無休止的飲酒作樂，往來奔馳打獵，隨從的車輛上千又如何呢？我即使得志也不屑於這樣做的。大

人物的榮華富貴，都是我不屑追求的；而我所擁有的都是古聖先王的仁義道德，我為什麼要怕他呢！」

古希臘哲學家第歐根尼 (Diogenes 約前四〇四～三二三年) 是個崇尚自然的智者，一生奉行簡單樸實的生活，為「犬儒主義」的代表人物之一 (注一)，正是「說大人，則藐之」的真正實踐者：

第歐根尼平日都住在一個大木桶裡，全部家當除了木桶之外僅有一件斗篷、一支棍子和一個裝麵包的袋子。

有一次亞歷山大大帝聞名來訪，問他需要什麼，並且保證會實現他所有的願望。第歐根尼回答道：

「我只希望你站旁邊一點，不要擋住了我的陽光。」

圖一是比利時畫家科內利斯·德·沃斯 (一五八四～一六五二) 所畫的《亞歷山大大帝與第歐根尼》。



圖一：第歐根尼對亞歷山大大帝說：「不要擋住我的陽光！」

大畫家齊白石一輩子不喜歡面對大人物，在《白石老人自述》裡提到母親從小就教導他「遇大人則藐之」的小故事：

「那年黃茅驛的巡檢（類似現代的區長）也許新上任的緣故，坐轎出巡，排齊了旗鑼傘扇，紅黑帽拖著竹板，吆喝著開道，耀武揚威地在白石鋪一帶打轉。

鄉裡人向來很少見過官面的，聽說官來了，扶老攜幼，拖兒帶女地去湊熱鬧。隔壁的三大娘，來叫我一塊走，母親問我：『去不去？』我回說：『不去！』

母親對三大娘說：『這孩子挺彆扭，不肯去，你就自己走吧！』

我以為母親說我彆扭，一定是很不高興了，誰知三大娘走後，她卻笑著對我說：『好孩子，有志氣！黃茅堆子裡哪曾來過好樣的官，去看他作甚！我們憑著一雙手吃飯，官不官有什麼了不起！』

我一輩子不喜歡跟官場接近，母親的話我是永遠記得的。」

後來，齊白石作品中諷刺官員的作品甚多，尤其對貪官污吏，筆下概不留情，作了許多不倒翁系列的詩畫（圖二）。



圖二：齊白石不倒翁作品

其一

烏紗白扇儼然官，不倒原來泥半團；  
將汝忽然來打破，通身何處有心肝。

又：

秋扇搖搖兩面白，官袍楚楚通身黑；  
笑君不肯打倒來，自信胸中無點墨。

### 顏真卿爭什麼座位？

凡是大庭廣眾，人潮聚集，有選票、掌聲的場合，就是大人物最喜歡「出沒」的地方。譬如說書法展覽場的「開幕式」就是其中之一，而且規模越大者，大人物的出現率就越高。

有些主辦者還會刻意邀請一些大人物來壯大聲勢。但若靜觀一下群眾對大人物的反應也很有趣；視若無睹有之，有人根本不識，有人看熱鬧，有人趨前「噓寒問暖」，也有人頓時「矮了

半截」……。

所謂來者即是客，當然沒有不歡迎的道理，但對待大人物如果妄自菲薄、尊崇過度，視其巍巍然就可能產生下列的「弊端」：

一、**該來的沒來**：從政府高層、市長、議長、立委、議員、警察局長、消防局長甚至於鄉、里鄰長等等，「不該來的」都來了，但理應參與的書家、同道卻是小貓三兩隻。

二、**賓主不分**：大人物被安排坐在主位，而管你什麼年高德劭的書家大老、國寶大師等，統統晾在一旁「敬陪末坐」，充當花瓶。

三、**該說話的不給話說**：大人物們輪流作偏離主題冗長的發言。而學有專精的書家，未受邀請發言也罷，還得不時點頭拍手假裝欣然同意

狀，苦也。

四、虐待觀眾：對許多熱心前來捧場的觀眾更是不公，觀看藝文展覽本是一件賞心悅目之事，結果「附庸風雅」不成，落得只能坐在臺下聽那些大人物沒有營養的話，昏昏欲睡，不時還會被「鼓掌部隊」驚醒，連打個盹都不安穩。

關於「地位的高度」、「座位的順序」的問題，中國書法史上就曾發生過一件很有名的爭議：

早在一千二百多年前，大書法家顏真卿為「誰該坐哪兒」的問題，「槓上了」右僕射郭英乂，指責郭英乂不顧禮制，諂媚宦官魚朝恩，這便是後世著名的顏真卿《爭座位稿》。

唐代宗廣德二年（西元七六四年），朔方節

度使僕固懷恩叛變引吐蕃兵入寇，最後被郭子儀父子領兵大敗，朝廷於是舉行慶功宴。當時負責安排席次的右僕射郭英乂為了要討好勢大權大的宦官魚朝恩，竟然不顧國家禮制，將魚朝恩安排在上座，與宰相三公並列，禮遇還高於六部尚書。

宦官魚朝恩雖說在吐蕃入侵攻打長安時救駕有功，受到唐代宗的寵信，手握「神策禁軍」和總監全國各路軍隊的大權。但不管權勢如何之大，魚朝恩終究還是個宦官，按禮制也只能行走內庭，不得干政；右僕射郭英乂是魚朝恩的舊部屬，先後兩次故意拉拔魚朝恩的「高度」凌駕文武百官，滿朝文武懼於魚朝恩的威勢，無人敢言。

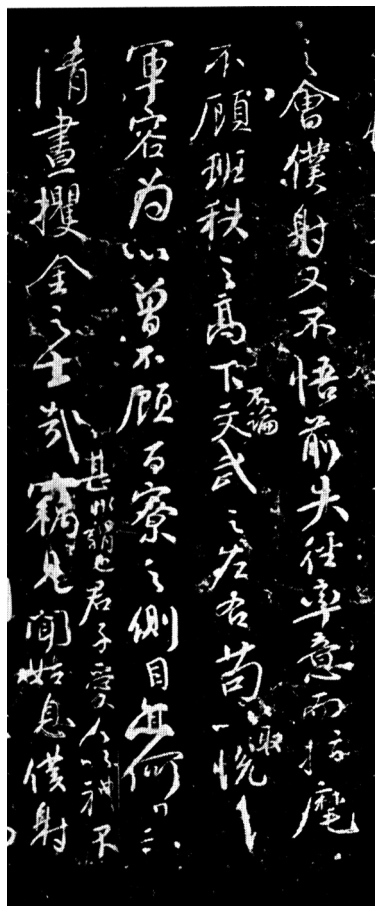
耿直的顏真卿面對這種荒謬失序的現象，當然是看不下去，於是寫了一篇長達一千兩百餘

雞蛋很多，國王稀有

字的《爭座位稿》(圖三)，對這位遇大人則「萎」之的郭英乂，提出了嚴厲的指責：

……

「僕射又不悟前失，徑率意而指麾，不顧班秩之高下，不論文武之左右，苟以取悅軍容為心，曾不顧百寮之側目，亦何異清畫攫金之士哉？甚非謂也。」



圖三：顏真卿《爭座位稿》

跟一大清早公然搶奪別人黃金的人有什麼兩樣呢？實在是太過份了！」……

「清畫攫金」這個寓言出自《列子》(注二)：

齊國有個想要金子想到快發瘋的人，有一天清晨，他穿戴得整整齊齊，經過賣金子的店鋪時看見了黃澄澄的金子，於是伸手拿了就走。

差役很快的就逮捕了他，問道：「明明有

「……貴者為卑所凌，尊者為賊所逼，一至於此，振古未聞。」

大意是：「……僕射之前已經錯了一次不改，這回竟然又任意指揮，無視官階座位高低，也不論文武百官排列的順序，只為了討好魚軍容的歡心，而無視文武百官不滿的眼神，這

這麼多人在現場看著，你竟然還敢搶奪人家的金子？」

這人回答說：「在我拿的時候，眼中只看到金子，沒看見人。」

顏真卿到底在「爭什麼座位」呢？最主要的當然是看不慣右僕射郭英乂這種讓「地位高的被地位低者欺凌」的作為，也在凸顯朝廷宦官干政、權勢過大之不當。

這件《爭座位稿》，雖只是一篇草稿，但寫得大義凜然，氣勢橫溢生動，故成為書法史上的名作，與王羲之的《蘭亭集序》行書有「雙璧」之稱。蘇東坡說此帖：「比公他書尤為奇特，信手自然，動有姿態，乃知瓦注賢于黃金，雖公猶未免也。」

米元章雖然對顏魯公的楷書「很有意見」，

還譏諷顏書為「醜怪惡札之祖」，但在《寶章待訪錄》中讚譽此稿道：「字字意相連屬飛動，詭形異狀，得于意外，世之顏行第一書也。」在《書史》中又說：「此帖在顏最為傑思，想其忠義憤發，頓挫鬱屈，意不在字，天真罄露，在於此書。」

### 書法家當自強

一般中小型書法展的開幕式，大人物出現的機會不多，但也因此少了許多客套與虛偽，反而較容易有誠摯感人的畫面出現；如書家劉榮欽於二〇〇四年「周甲書法展」的開幕式，至今仍讓筆者印象深刻：

那天，除了少數書法界資深的前輩外、幾乎都是書法同道和劉君的親朋好友、學生等，地點就在國父紀念館地下樓。

榮欽自述他十四年前，也就是四十六歲時，

因工作過勞導致中風，當時身體右半邊完全癱瘓，情況危急。在大同公司董事長林挺生及主管同仁們的全力搶救之下，幸而脫離險境。

感恩同袍救助之餘，接下來面對的卻是身體右半邊手腳癱瘓的殘酷事實，這對視書法為第二生命的劉榮欽情何以堪？劉君早年還是臺灣書法界有名的「得獎大王」之一，得過的獎狀獎品，大概多得自己都數不清。

劉君描述他對同袍家人扶助的感恩及那段中風失落的灰色日子，忍不住哽咽落淚，當時全場觀眾感動，氣氛出奇的靜默……。

由於劉君過人的毅力，十數年來不但練回了書法，還能舉辦六十歲的「周甲書法展」，也讓他覺得圓滿無憾矣（圖四）。

之後匆匆十年，彼此幾乎未再見面；最近



圖四：劉榮欽作品〈墨舞〉。  
35×70 cm 2004

偶然相遇時，發覺他已是滿頭白髮，一副淡定從容之態，似乎是「放下」了不少；這麼多年來他思索人生，淡出書壇，閉門作書法傳承工作。劫難之後反而讓他更珍惜身體的健康，生活得更踏實。佛曰：「逆增上緣」，此話不假。

沒有大人物的加持，也未見「冠蓋雲集」的熱絡場面，但是劉榮欽那一刻「憾動全場，瞬間寂靜」的開幕式畫面，至今難忘。

臺灣大型書會共同面臨的兩大問題，一是「經費」，二為展覽場地。各書會領導人縱然有心作事，但都苦於巧婦難為無米之炊；平日活動

費用都靠會費收入、小額捐款或由理監事、熱心人士等的贊助在苦撐，理事長貼錢出力辦活動已成常態。在這種情況下難免對大人物們抱持幻想，熱心結交，冀望獲得經濟或資源上的贊助。

可惜包括政商在內的大人物們，空喊「推廣書法口號」多年，始終是「口惠不實」，即使稍有補助也是杯水車薪；公家的大型展覽場地如「國父紀念館」、「中正藝廊」姿態奇高，面對書法界的困境，未伸援手也就算了，還一再提高門檻、「領先漲價」；即使幸運通過評審，一個檔期少則五、六萬多則數十萬的高額租金，別說是清風兩袖的窮書家，即使是大型的書會團體也都難以招架。

大人物們對待藝文團體一向是小氣刻薄，即使是補助申請也是關卡重重，何其不易。但是，一個「夢想家」兩天卻可以燒掉「兩億三千萬」，厚彼薄此，如何教人心服？怪不得這件事會躍登

「台灣二〇一一年十大藝文新聞第一名」，還被整個藝術界詬病。

筆者以為面對這種不公不義之事，與其去求這些大人物施捨，不如書家們先「自立自強」再說。

## 雞蛋很多，國王很少

「自立自強」又可分「個人的」與「團體的」自立自強。

齊白石與張大千兩人是近代少數在有生之年享受到掌聲和富貴最多的畫家。他們兩個人個性也差異頗大，白石老人性情孤僻、高傲，除了幾個知己好友之外，絕少與大人物往來應酬。對日抗戰期間為了躲避上門糾纏不休的大人物，還在大門上先後貼了「白石老人心病復作，停止見客。」、「……從來官不入民家，官入民家主人不利……」（圖五）等告示。

張大千（圖

六）正好相反，他爽朗隨和，豪邁大器，到處和人談笑風聲，語驚四座。張大千甚至有個「絕不在自己的畫展露面」的規矩，

他認為此舉有市儈之氣，「標了價的畫展，自己再在現場招待，實在有為自己『拉生意』之嫌……」（注三）雖然如此，大千先生的作品照樣賣得滿堂彩，許多「大人物」競相跟在後頭追捧和巴結。

齊、張兩位大師都展現了「布衣王侯」的高度。「大人物」們最怕人家說他們「窮得只剩下錢」、「粗俗沒有文化」，對大藝術家莫不急著想拉攏沾光。因此藝術家只要形象佳、作品好、實力夠，怕什麼「大人物」呢？孟子所謂的

中外官長要買白石之畫者用代表  
人可矣不必親駕到門從未官不入民  
家官入民家主人不利謹此告知恕不  
接見 庚辰正月八十老人白石拜白

「在我者，皆古之制也，吾何畏彼哉？」就是這意思。

何謂「布衣

王侯」？指一般平民老百姓，由於身懷絕藝而受到如王侯般的尊重和禮遇，卻不



圖六：張大千《題紅荔支》。爛紅莫認楊家果，飽啖還應笑老坡；故國江山何日復，眼前歸計又蹉跎。

圖五：「中外長官要買白石之畫者，用代表人可矣，不必親駕到門。從來官不入民家，官入民家主人不利。謹此告知，恕不接見。」

需要像官員們受到監督和管轄。

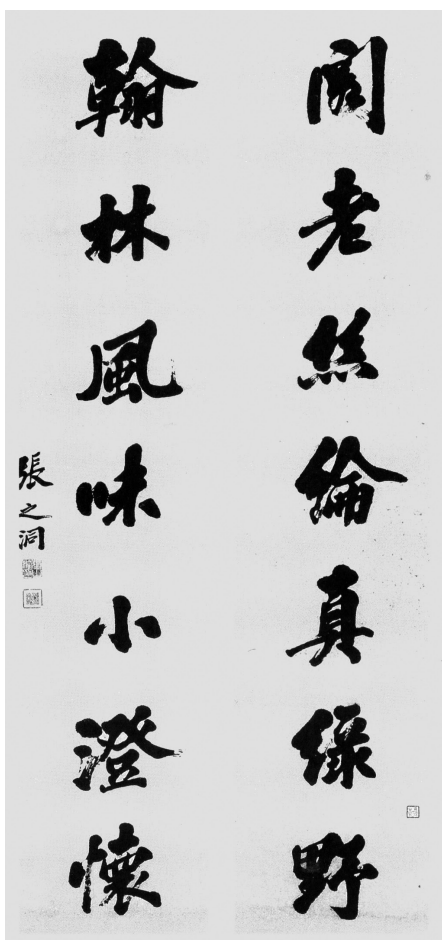
據傳清光緒年間，孫文從日本留學歸來時，路過湖北武漢，聽說當時的兩廣總督張之洞（圖七）對洋人主戰，又辦洋務、設水陸師學堂等，是個頗有進步思想的人物，便想拜訪結識。

孫文到了總督府遞上名片：「學者孫文求見之洞兄。」

張之洞大感不悅，在拜帖上寫上：

「居一品官，坐八人轎，小子也敢稱兄弟？」然後退回拜帖。

孫文一笑，對曰：



圖七：張之洞作品。閣老絲綸真綠野，翰林風味小澄懷。

「讀萬卷書，行千里路，布衣也敢傲王侯。」

這個被張之洞稱為「小子」的孫文，後來成了中華民國的國父（圖八）。

藝術家想成為「布衣王侯」當然大不易，求之千萬亦恐不得一人矣，但所謂團結力量大，書法界如果能自立自強，也能產生「螞蟻搬象」的力量，進而達到另一種「布衣王侯」的境界。



圖八：國父孫中山先生作品

如果，書會團體能成立一個「臺灣書法大連盟」，位階就等同現在的「全國工商總會」組織，假設能凝聚個「三十萬張」以上的選票實力，就足以影響任何大小選舉的結果，和國內其他商業、宗教團體可以平起平坐。

有了「三十萬張」的實力撐腰，再進一步的跟大人物們談條件；我們可以要求這些大人物「表態」，請他們開出「支票」，譬如說經費方面，可以要求每年至少提供「五千萬」的預算，作為書會團體或個人的書法活動的經費補助。大

型公家展覽場地，應完全免費開放申請或每年至少提供一檔以上免費的場次給有立案的大型書會供展覽使用。

雖然說「秀才造反三年不成」，成事也許不足，但想要「敗」任何大人物的事，相信是綽綽有餘。大人物們要的不過是選票和掌聲罷了，給不給還得看咱們廣大「小人物」的臉色才對。

此外，「臺灣書法大連盟」平日可以做的事情多矣，諸如各書法團拜、書法獎賽、書法研習班、學術研討會等相關事務的討論，可以減少許多資源的重疊與浪費。尤其如今面對兩岸及國際的交流日益頻繁，臺灣書會團體又多如牛毛，各吹一把號，散沙一盤，財力、物力、人力，都遠遜對岸太多，如此更應集思廣益，商討對策。

面對大人物，大家都會說「不卑不亢」四個字，可是什麼樣的態度為卑，什麼樣子又叫做

亢？恐怕是見仁見智沒個準了，敝人這裡倒是有一個有趣的小故事可供參考；

有一天，英王喬治三世到鄉下去視察，在一小旅店休息吃午飯。因為不很餓，所以只吃了兩個煮雞蛋。等他吃完後，店主拿來了帳單。

「什麼！」

國王驚訝：「兩個雞蛋竟然要價兩英磅！雞蛋在你們這裡一定很稀有。」

「不！陛下。」

店主說：「雞蛋並不稀有，而是國王稀有。」

故事中的這個鄉下小店主，非但一點也不怕大人物，還把難得一見的國王當成凱子，狠敲

竹槓。其人「藐之神功」的本領之高，即使孟子和第歐根尼見了，恐怕也要自嘆不如，甘拜下風吧！

### 注釋

- 一、「犬儒」一詞衍生自希臘語的「狗」(Cynic)。此派學者主張獨善其身，摒棄社會、家庭責任和對金錢的追求，以達到美德的極致。往往刻苦行乞，如同「窮犬」，故名之。
- 二、昔齊人有欲金者，清旦衣冠而之市，過鬻金者之所，因攫其金而去。吏捕得之，問曰：「人皆在焉，子攫人之金何？」對曰：「取金之時，不見人，徒見金。」
- 三、張大千有絕不在自己的畫展露面的習慣，是因為有三怕，一、怕標價，有掛起來賣的感覺。二、怕人在現場，有拉生意之嫌。三、怕人在現場，人家看他畫狗屁，也不好意思罵出來了。詳見謝家孝《張大千世界》三百五十頁。

## 一百零三年度書法研習會第一期研習班簡則

一、目的：為復興中華文化，發揚書法藝術，倡導正當休閒活動，以淨化心靈。

二、主辦單位：中華書道學會

三、參加對象：凡對書法有興趣或有基礎者，皆可報名參加。

四、研習時間：自103年3月21日起至103年6月13日(不含4月4日)

每星期五晚上7點至9點30分，共12次。

五、研習地點：台北市立大學(台北市愛國西路1號)，勤樸樓406書法教室。

(捷運中正紀念堂站7號出口、小南門站4號出口)

六、研習方式：採通勤方式，交通自理，每人全期學費3,000元，本會會員9折2,700元。

(如未額滿，開放單元選課，至少須選五次，每單元300元，單元選課恕不核發研習證書，選課請先洽本會，並於開課前劃撥)

敬請郵政劃撥至中華書道學會，劃撥帳號17368506)，開課後概不退費。

七、課程與師資：

日期	課程內容	講座
3/21	蘭亭序解碼	陳一郎/書畫藝術學碩士
3/28	書譜的文意與技法	周月雲/台北市眇谷居書法藝術協進會理事長
4/11	復古風尚與文人意識對明代中晚期書風的影響	曾肅良/台灣師範大學藝術史研究所專任教授
4/18	東洋禪林書風的逸品：良寬的書與人	潘 禧/佛光大學文化資產與創意學系主任
4/25	碑學的美學內涵	林俊臣/中正大學中文系講師
5/2	草書創作型態評析	黃智陽/華梵大學美術系教授
5/9	關於「集字書法」的思考	盧廷清/實踐大學服裝設計學系專任副教授
5/16	書法之「古與今」	蕭世瓊/前台灣師範大學美術系兼任講師
5/23	看似尋常最奇崛—張遷碑書風試析	王振邦/暨南大學中文所博士生、省展永久免審作家
5/30	書法的傳統與新技	張炳煌/淡江大學教授、國際書法聯盟總會理事長
6/6	形、質兼備的創作觀	黃一鳴/中華漢光書道學會榮譽理事長
6/13	說「仁書」—從讀帖、臨帖、離帖到創作	杜忠誥/明道大學講座教授

八、注意事項：

報名日期：自即日起至103年3月20日止。

招收名額：以六十人為限，額滿為止。

報名辦法：請先以電話報名，並劃撥學費，開課後再填寫報名表。

張國榮理事長 TEL：02-27681999；0933-705191

高黎慧秘書長 TEL：02-26282227；0935-993648

聯絡人：李靜芬小姐 TEL：02-25554387

備註：凡參加研習班學員免費贈送「中華書道」季刊，並歡迎踴躍投稿，

稿件連絡人：主編 楊旭堂先生 0935-880435 tty16899@yahoo.com.tw

## 中華書道學會一〇三年度工作計劃綱要

編號	工作項目	主辦單位	實施日期
1	新春揮毫大會	總務組	103/2月
2	新春團拜活動及揮毫	總務組 / 秘書處	103/2/15
3	中華書道季刊 83 期出刊	編輯組	103/2月
4	祭拜磊翁	總務組 / 秘書處	103/2/28
5	第十一屆第五次理監事聯席會議	秘書處	103/3/9
6	第一期書法研習班開課	秘書處	103/3/21~103/6/13
7	103 年度會員作品展	活動組	103/4/23~5/6
8	中華書道季刊 84 期出刊	編輯組	103/5月
9	磊翁杯書法比賽	活動組	103/5/25
10	中華書道季刊 85 期出刊	編輯組	103/8月
11	第二期書法研習班開課	秘書處	103/9月 -103/12月
12	第十一屆第六次理監事聯席會議	秘書處	103/9/月
13	學術研討會	學術組	103/11月
14	中華書道季刊 86 期出刊	編輯組	103/11月
15	第十一屆第七次理監事聯席會議	秘書處	103/12月
16	辦理年度預算	財務組	103/12月
17	會員大會暨選舉	秘書處	104/1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。