

中國知識  
現狀

熊秉真



## 中國書法理論體系

著者——熊秉明

出版者——商務印書館香港分館

香港銅魚涌芬尼街2號D僑英大廈五樓

印刷者——中華商務聯合印刷(香港)有限公司

香港九龍炮仗街75號

版次——1984年12月初版

© 1984 商務印書館香港分館

ISBN 962 07 4046 7

# 引言

中國古來講書法理論的文字很不少，但絕大部分是語錄體，採取詩話的體例，是一條一條獨立的雜感的聯綴；儘管有許多精采的意見，但好像散珠斷玉，讀起來，很不容易讓人把握到作者的中心思想。書法美學似乎沒有體系，也沒有流派，雖然理論家有互相批評排斥的話，但並不壁壘分明，似乎只有一些枝節上的小分歧——其實不然的。

這些講書法理論的書雖然沒有形式上的系統，並不是就沒有系統。每一本論書法的書都有它一定的審美哲學基礎的，我們的工作是試着把這思想基礎找出來。

把古來的書法理論加以整理，可以分爲六個大系統：

一、寫實派——這「寫實」和繪畫上的「寫實」意義當然不甚相同，這裏且用自然美來說明書法的美。最早的書法理論都是用這方法講書法的。

二、純造型派——用造型原則說明書法的美，也就是講筆法、結構、均衡、趨勢、墨色……等問題。

三、唯情派——認爲書法是表現內心感情的。

四、倫理派——認爲善的是美的。主要以儒家思想爲基礎的美學。

五、自然派——這「自然」是指道家哲學所用的一個觀念，（《老子》：「人法地，地法天，天

法道，道法自然。」和「倫理」、「人爲」相對，這一派認爲自然的的就是美的。

六、禪意派——佛教孕育出來的書法有不同的風格：有度恪的，近於倫理派，有簡淡的，近於自然派。比較獨特的是禪意派。禪宗否定文字，當然更否定書法，這一派可稱爲否定書法的書法。

在實際上，一個書法家或書法理論家並不是很容易地可以被歸入這六類中的一類的。因爲中國人談藝術不大肯局限在一個邏輯推論裏，這是一個缺點，講問題往往不透徹；但也是一個優點，因爲看得比較周全。觀點非常明確肯定的，像項穆的《書法雅言》，程瑤田的《書勢》，便顯得意見偏頗，有許多流弊。所以同一篇文章，或者同一本書，也許要在不同的幾章裏提到。

既然中國書法理論大半是綜合了若干觀點講的，那麼分析出若干系統，豈非多餘的事？有什麼好處呢？回答是：有的。把書法理論歸分成系統，是試着把握每一個書法理論的基本思想，由此，我們可以比較深入地了解古人究竟給書法以怎樣的意義，給了哪些意義，在書法藝術裏究竟追求什麼，他們的最後理想是什麼。還有一些他們未能說得很清楚，但邏輯地蘊含在一個系統之內的問題，我們可以給一個較清楚、明確的解說。

此外，一個書法家在創作生活中，必抱有一個最高的理想，是他努力趨近的終極目的，這理想大概只能屬於這六派中的一派。一個書評家在品評書法時，也必有一個標準，這標準大概也只能屬於這六派中的一派。所以六派之間還有相當的排斥性。說中國書法理論大半綜合了若干觀點講，並不是說它們缺乏一個最基本的出發點。

清梁獻在評書帖裏寫道：

學歐病顏肥，學顏病歐瘦，學米病趙俗，學董病米縱，復學歐、顏諸家病董弱。

歐追求結構；顏追求表現；米追求自由抒情；趙追求唯美；董追求放逸，各有不同的審美標準和最高理想，所以才互相爲病。不找出他們審美的哲學基礎，是不能了解他們之間的矛盾和互相爲病的真止意義的。

# 目 錄

第一章	寫實主義的書法理論	一
第二章	純造型的美	二四
第三章	唯情的書法理論	六一
第四章	倫理派的書法理論	八九
第五章	自然派的書法理論	一一一
第六章	佛教與書法	一三八
第七章	總結	一五九

# 第一章 寫實主義的書法理論

## 一、最古的書法理論

人類的美感就在打磨最原始的石器或骨器的時代已經顯現。初始的文字，即使目的在於實用，也必已伴隨一定整齊悅目的要求。到殷商甲骨文，那已經是高度成熟的文字。根據專家研究，在長期使用中，經過風格不同的幾個階段；無疑，占卜者在鐫刻時是有美觀的意圖的。商代銅器上的文字需要和器面的圖案配合，當然具有更多造形上的匠心。但我們要討論的主題是書法理論。要有書法理論，先要等到文字的藝術性和實用性離析開，書法被當作獨立的藝術去欣賞；然後還有待人們對於這一審美經驗作反省，思考書法之所以美的道理，這是更遲的事。就在中國哲學思想光輝發展的春秋戰國時代，書法也還沒有被當作獨立的藝術看待。

《周禮》的六藝是教給貴族兒童的六種技術學科。其中有「書」，指識字和寫字。既然是一藝，在教學上必有相當確定的方法。《漢書藝文志》有：「古者八歲入小學，故周官保氏掌教國子，教之六書，謂象形、象事、象意、象聲、轉注、假借，造字之本也。」看來，要求於學生的，首先是寫得正確無誤，但據推想，寫得整齊美觀，也是課程的一部份。周代各國銅器銘文，無論長短，都極精美，經過精心設計是顯而易見的，但這時期，人們怎樣欣賞書法，我們已無法知道，因為完全沒有這

方面的記載。不像在音樂領域裏，有儒家講樂的重要性，有墨家非樂，有季札那樣的人物對當時的音樂作過總的深刻的評論。無疑，中國最早的美學是關於音樂的。

一般書法史提出的第一個大書法家是李斯。秦始皇統一中國之後，巡視國內，在嶧山、泰山、瑯琊台、之罘、碣石、會稽六處立頌德碑，使李斯書文刻石。以李斯的地位、學問，和他對文字改革的興趣說，這些碑由他親筆寫出是很可能的。他曾作《倉頡篇》七章，是教幼童的規範小篆。這些立石有政治意義，有文字規範化的作用，也有極高的藝術價值，很能代表秦帝國的時代精神的。從書法發展史說，這是書法第一次離開了竹帛，離開了銅器，成爲巍然獨立的巨製。這一種歷史紀念性的任務，在別的文化裏往往由雕刻（像希臘勝利神）或建築（像羅馬凱旋門）來完成的，在中國則用了書法。如果說中國書法與建築、雕刻、繪畫取得了同等重要地位始於秦刻石，未嘗不可吧。一般書法史把李斯當作歷史上第一個書法家也是很自然的了。至於李斯對書法理論的見解，宋朱文長《墨池編》和陳思《書苑菁華》裏略有記錄，然而不可靠。文中論筆意有「或卷或舒，乍輕乍重」的話，顯然和秦篆是不相合的。文末有「吾死後九百四十年間當有一人代吾迹焉。」據說這話應在唐篆書家李陽冰身上，而陽冰自言：「斯翁之後，直至小子」，與這預言遙遙相應，如此的神話正暴露出唐以後人僞作的破綻來。晉衛夫人《筆陣圖》有：「今刪李斯筆妙，更加潤色」的話，那麼李斯曾寫過《筆妙》一文。關於《筆陣圖》的真偽，衆說紛紜（註一）。如果《筆陣圖》裏的這一句話是可靠的，那麼李斯不但是歷史上第一個書法家，而且是第一個書法理論家了。他講了些什麼呢？《筆陣圖》既是《筆妙》潤色所成，那麼內容大概是很接近的。



秦始皇泰山刻石

可惜原文早已失傳。



漢代書法的主要成就在東漢的隸書。漢末桓、靈二帝時期立碑風氣極盛，《蔡邕集》中一半是碑文。《文心雕龍》說「後漢以來，碑碣雲起」，這些碑絕大多數是墓碑。字寫得好，不但可以作為專業，而且可以成家立名，這是中國書法藝術的第一個高潮。著名的書家有杜度、崔瑗、張芝、蔡邕。當時文人愛好書法的狂熱曾引起趙壹寫了《非草書》一文來激烈反對，他描寫那許多文人「夕惕不息，仄不暇食，十日一筆，月數丸墨，領袖如皁，唇齒常黑，雖處衆生，不遑談戲，展指畫地，以草劖壁，臂穿皮刮，指爪摧折，見髒出血，猶不休輟。」

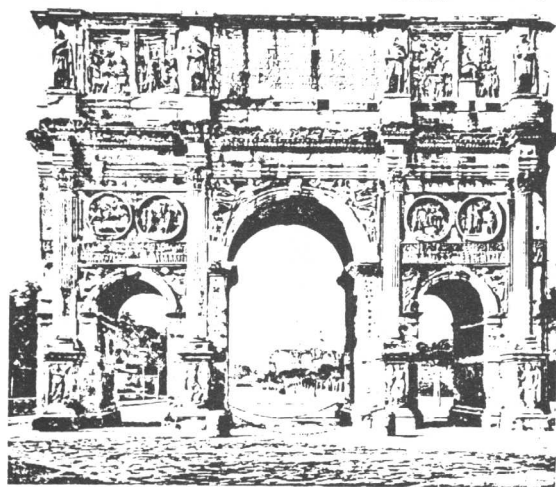
於今流傳的最早討論書法藝術的文章也正是在這時期產生的，或稱書體，或稱書狀，或稱書勢，都是描寫書法造形上的特徵。作者把書法的美和實用意義分開來，從而確定了書法藝術性的獨立價值。但是怎樣說明書法的藝術性呢？或者說怎樣說明書法的美呢？這些文章都用了一個同樣的辦法，就是借助於自然的美來形容書法的美，把書法比作龍、蛇、鳥獸、花草、雲霞、岩壑、流水……這些自然物是書法美的標準和根據。在這些作者看來，自然物的美是當然的，目所共見，無待證明的，書法若能近似自然物，就能得到存在的意義和價值。這一種書法觀我們稱爲寫實主義的。

當然這裏的寫實主義和繪畫的寫實主義有所不同，需要作一些解釋。

「寫實」的書法觀和中國文字的象形性質並無直接關係，並不是說一個「鳥」字要寫得像一隻鳥，像埃及文字那樣。相反，這一種圖畫的象形方式是書法所排斥的。《漢書·藝文志》提到八體，其中有蟲書，王莽時的六書中有鳥蟲書，這都是「書幡信」的裝飾性文字。這種裝飾性文字因器用，隨意變化，唐朝韋續列出五十六種書，庾元威列出一百二十種書，其中有雕蟲篆、蕤菜篆、龍爪書、蝌蚪書、蚊脚書、靈芝書、蛇書、龍蟲、虎書、龜書、花書等等。孫過庭《書譜序》裏說：



塞莫察斯的勝利女神——一八六三年發現於希臘羅德斯島。約作於公元前一九〇年，為紀念一次戰爭的勝利，而究竟哪一次戰役，史家未能確定。女神是勝利的象徵，而迎着海風毅然邁進的雄姿立在一船頭。雕刻家用了展開的大翼、飄飛的裙、豐滿壯實的女體來歌唱這一歷史事件，反映一個民族繁礪的生命力和經得起考驗而獲勝的驕傲。



羅馬凱旋門——羅馬帝國是一個重法典崇武功的國家，它的大量藝術遺產都是歌頌征戰的。凱旋門的建造是為慶賀大軍遠征勝利歸來，並祛除不祥的殘殺之氣。三二二年君士坦丁大帝所建的凱旋門是羅馬凱旋門中最著名的。共三個拱門，飾有大量浮雕，描寫征戰的事跡。這上面也刻有文字，但却是次要的。



大唐中興頌——唐玄宗天寶十四年（七五五年）安祿山攻陷洛陽，次年又陷長安，玄宗逃奔四川。太子在靈武即位為肅宗。又次年收復兩京。為紀念唐王朝的轉機，於是由元結撰文，顏真卿楷書寫《大唐中興頌並序》。代宗大曆六年（七七一年）夏六月刻於湖南祁陽縣浯溪石崖上。寫此頌時，顏真卿六十三歲，正是人書俱老的階段。可惜鐫刻歷時太久，捶拓傷損，又經剝改，已多失真。

復有龍蛇雲露之流，龜鶴花英之類，乍圖真於率爾，或寫瑞於當年，巧涉丹青，工虧輪墨。

徐鍇《說文繫傳·疑義篇》說：

鳥書、蟲書、刻符、爰書之類，隨筆之製，同於圖畫，非文字之常也。漢魏以來，懸針、倒薤、偃波、垂露之類，皆字體之外飾，造者可述。

他們都認為這已是裝飾畫的領域，「巧涉丹青」，「同於圖畫」，是勉強外加在文字上的鳥獸蟲草的形狀，「皆字體之外飾」，「非文字之常」。

說「一」字要寫得「如千里陣雲」，意思是說「一」字在字格的空間裏應該舒展有餘地，像橫互太空的層雲。說鍾繇的字，如「雲鵠游天」，是描寫那許多字生動活潑，翻飛自如，並不必真看出鳥的形象來。

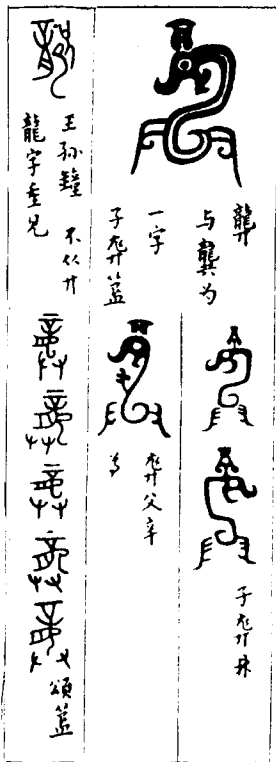
在這裏，還可以附帶提到常常為人談到的所謂「書畫同源」的問題，這話有兩個不同的意思，一是歷史意義的，指書和畫在源起的時候是不可分的，畫就是字，字就是畫；一是創造意義的，指寫字和畫畫有共同的一些基本法則。

「書畫同源」的說法起源甚早。漢語的「文」字本來就兼有文字和圖畫二解。《辭源》中說：「錯畫也」，「文辭也」。許慎《說文解字·序》裏「視鳥獸之文」的「文」指圖案，而「依類象形故謂之文」的「文」指文字。在通常的用法中，「文章」「文學」「文藝」是指文字，而「文飾」「文身」「五色成文」則是指圖象，和「紋」相通。至於「文化」「文物」，可以說是兼有兩個意思。「文」和「理」相對，「文」是事物外在的標誌、花紋、裝飾；「理」是事物內在的秩序、組織、構成。《荀子》的「文理情用相為內外表裏」（《禮論》），即是這廣義的「文」。

所以「文」可以解釋爲符號、圖式、花紋。有描繪或裝飾作用的是花紋，是畫；有確定意義的符號是文字。而具有神秘意義，介乎畫和文字之間的還有洛書、河圖、八卦之類。顏延之把「圖載」分爲三類：一是圖形的，稱爲繪畫；一是圖識的，稱爲文字；一是圖理的，稱爲卦象。我們一方面承認在古代這三者十分接近，一方面又得承認三者是有區別的。原始的繪畫雖然簡略，但從作者的繪形意圖看，我們知道是畫。原始的文字雖然象形，但幫助記憶，可以聯綴爲有語法組織的句子，則是文字。而八卦河圖既不描繪實物，也沒有文字的性能，是一種神秘符號。我們或能找到更原始的符號，在三者之前的。比如在法國中部發現的舊石器時代穴壁上的平行紋，或排列成行的圓點——這些形象的用意至今還沒有很好的解釋——是一種非圖形，非圖識，也非圖理的符記，大概可以說是三者尚未區分的原始符號，也可說是三者的共同泉源。不過中國向來所說的「書畫同源」，並不指這一種東西。因中國文字起於象形而說「書畫同源」，當然是粗率而不正確的說法。

就創作說，因爲在中國，畫畫和寫字用同樣的筆，同樣的墨和紙，在運筆用墨上往往有相通的地方。宋元以後，由於文人畫的發展，線條在繪畫上愈變愈重要。題畫的風氣產生後，畫和字的關係更加密切，作畫必須也善寫字。因此，許多人講「書畫同源」，是從這一角度說的。唐張彥遠便有：「書畫用筆同法」之說（《歷代名畫記》），後世沿此說者甚多。像趙孟頫所謂：「石如飛白木如籀，寫竹還應八分通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」但是書和畫的區分在這裏也是判然的：畫要人看到實物，書使人「聯想」到實物；畫的線條在構成實體，書的線條只求本身的美和生動。

我們一方面承認書與畫可以明確地分辨爲兩事，一方面也承認在中國美術發展史上二者相依附，相影響，有極密切的關係。殷代銅器上的氏族標識文字和雷紋幾乎不可分，這是一例。宋元之後，在



「斝」，殷代銅器上的圖騰標記

畫上題字是又一例。在這兩個例子中都可以看到圖畫向文字方面趨近，和文字向圖畫方面趨近。二者在同一性質的空間共存。山水畫的空間不是西方文藝復興之後所追求的有固定視點的幾何三度空間，而中國書法的空間也不是一平板的白底。中國畫的空間和中國書法的空間都具有徘徊在二度與三度之間的不定性。研究這一空間的性質，是一極有趣、也極為重要的課題，在這裏我們不能詳細討論，我們只指出這一點：這一空間的特性使文字與圖畫有互相趨近的可能。或者也可以說因為兩者的互相趨近而產生了這一種不確定的空間。通過對這一種空間的認識，我們不但可以把握中國藝術的某些特徵，而且了解中國哲學的宇宙觀的某些特徵。（註二）

文字固然是一種符號，但是我們不把它只看作傳達意念的標誌，而認為是有生命的形象，表現生命的形象，這就產生了書法。它使我們聯想到圖畫所要摹寫的大自然的花草鳥獸，我們從字形聯想到蘭葉的臨風，晨鳥的出林，但要確指出哪是蘭葉，哪是鳥翅、鳥爪，却又不可能。這一種似肖非肖，

具有微妙暗示的圖形，在現代繪畫理論中常歸入抽象主義，但是嚴格地說，凡暗示實物的繪畫就不能算作純粹的抽象畫。文字本來是遠離實物的符號，初始的象形字和實物已有相當大的距離，到了楷書更難看出字與實物形象的關係，但是在欣賞中，却又從這些符號聯想到實物（並非字義所指的實物，而是美感對象的實物），這一種欣賞方法，不是純粹抽象的欣賞。在討論書法理論時，帶有這傾向的，我們都歸入「寫實派」。

在某些情況下，用「寫實」這一詞或者不完全適合。比如說王羲之字「如龍跳天門，虎卧鳳闕」，這是比喻的說法，並非字形裏可以看出龍與虎、天門與鳳闕來。但是這一種說法是根據自然的美來說明書法的美，此外並不找別的根據，所以我們把這一類說法也歸入寫實派。

用比喻自然物的方式描寫書法可分為四類：

- 一、描寫拆散開來的筆觸。
- 二、描寫一種書體，比如篆書體、隸書體等等。
- 三、描寫某一個書家的風格，比如說王羲之的字「如龍跳天門，虎卧鳳闕」。
- 四、把文字本身看作有生命的形象。

## 二、筆觸的擬物

以自然物比擬書法的第一類是把字中個別的筆畫用實物去比擬，最早見於晉衛夫人《筆陣圖》：

「一如千里陣雲；、如高峯墜石；ノ陸斷犀象；、百鈞弩發；、萬歲枯籐；、崩浪雷奔；、丁勁弩筋節」。

這些比擬不只限於形象的相似，也指質地的彷彿，因為撇不但要像犀角象牙的外形，並且要使人

感到有犀角，象牙的堅硬銳利。捺固然要像弩弓的弧狀，也要使人感到有弩弓矯健的彈性……這種拆散筆畫的比擬是相當機械的，大致用在指導初學者寫字，並不屬於欣賞品鑑的層次。

這一種比擬方法也常用來說明學者應該避免什麼樣的敗筆。像僞傳王羲之的《筆勢論十二章》裏有：「勿使蜂腰、鶴膝。」（《健壯章》第六）「不宜傷密，密則似荷療纏身；復不宜傷疏，疏則似溺水之禽；不宜傷長，長則似死蛇掛樹；不宜傷短，短則似踏死蛤蟆。」（《節制章》第十）「倘一點失所，若美人之病一目；一畫失節，如壯士之折一肱。」（《警成章》第十二）唐太宗李世民在《王羲之傳論》中批評蕭子雲：「無丈夫之氣，行行若綮春蚓，字字如縮秋蛇。」具體地說，也是指筆觸的缺陷，因為缺少筆法的稜角和頓錯，便委宛柔滑像春蚓秋蛇了。

此外，書法書上常講「如印印泥」，「如錐畫沙」，「如折釵股」，「如屋漏痕」，等等，這樣的描寫是不一定很明確的，可以引起誤解。比如「錐畫沙」一語，後人往往以為是用鋼錐畫在乾燥的沙面上，錐尖劃過後，沙粒立即又交掩起來，痕迹混迷模糊，用來說明藏鋒的效果。宋姜夔就在《續書譜》中解釋：「欲其無起止之跡」（《用筆章》）。其實就常識去理解，便覺得可疑，筆觸像劃在沙上那樣朦朧溷漫，豈能有表現力的字呢？若我們再細讀唐蔡希綜《法書論》，就知道不是這樣的：「僕嘗聞褚河南用筆如印印泥，思其所以，久不悟。後因閱江島平沙細地，令人欲書，後偶一（當作「有」）利鋒，便取書之，嶮勁明麗，天然媚好，方悟前志。此蓋草正用筆，悉欲令筆鋒透過紙背，用筆如畫沙印泥，則成功極致，自然其迹可得齊於古人。」這一段文字後來被錄入僞《顏真卿述張長史筆法十二意》中，字句大致相同（註三）。於是我們知道「畫沙」乃是畫在江岸平淨的濕沙上，其效果不是模糊朦朧，相反是「險勁明麗」、斬釘截鐵的。畫沙和印泥同是描寫一種用筆效果，即「令筆鋒透過紙



背」。把印壓在印泥上，筆畫輪廓分明地壓入泥中，和劃錐在乾沙上的效果可以說完全相反，不可能混爲一談的。

### 三、書體的擬自然

漢末魏晉是一文藝自覺的時代，在文學上產生了文學批評和討論文體的著述。在繪畫上產生了繪畫品評和思考繪畫本質的文章。在書法上也開始出現了書法品評，和許多討論書體的文字。晉衛恒的《書勢》一文裏引了四篇稱爲「書勢」的文章：蔡邕的《篆書勢》，崔瑗的《草書勢》，另有《隸書勢》，《古文書勢》，未注明作者，或者說就是衛恒自己所作，也有說是他人所作的，未有定論。此外有成公綏《隸書體》、王珉《行書狀》、索靖《叙草書勢》、梁武帝《草書狀》、陽泉《草書賦》、王僧虔《書賦》、王羲之《草書勢》等等。

這些文章的內容很相近，衛恒所錄的四篇文章尤相近似，如出一人之手。這些文章的作者是誰雖或有疑問，但我們可以確定，它們都屬於一個時期的書法理論，在這時期關心書法的人有一共同的觀念，就是認爲書法的美有一客觀的標準，這標準就是自然。他們用了各種比擬的描寫來說明書法的美。

我們在這裏舉《篆書勢》和《草書勢》作例，《篆書勢》原文是：

「字畫之始，因於鳥跡，蒼頡循聖，作則制文，體有六篆，妙巧入神。或龜文鍼裂，或櫛比龍鱗，紆體放尾，長翅短身。頽若黍稷之垂穎，蘊若龍蛇之棼縵。揚波振畫，龍躍鳥震。延頸脅翼，勢欲凌雲。或輕舉內投，微本濃末，若絕若連，似水霧緣絲，凝垂下端，縱者如懸，衡者如編，抄者斜趨，不方不圓。若行若飛，跂跂翺翺，遠而望之，若鴻鵠羣遊，絡繹連延。近而視之，端際