

帖學傳統在近現代書法史上的 典範意義*

郭晉銓

佛光大學中文系專任助理教授

提 要

從 19 世紀碑學思潮逐漸成熟後，書法藝術革命性的創變思維就不斷被提出，這一百多年來，帖學傳統往往被視為保守或走回頭路。本文從清季以來對帖學傳統的質疑談起，以「館閣體的僵化效應」、「碑學思潮的衝擊」與「創變書風的極端」三方面來說明帖學傳統被忽視的情況；再從帖學傳統的典範性出發，以「筆法的回歸」、「文人精神的實踐」以及「傳統與創變之間」三點來論述帖學傳統在近、現代書法創作中的典範意義與啟示。文末提出帖學傳統中，書法風格「背離」與「回歸」之間的關係作為結語。

關鍵詞：帖學傳統 典範 碑學 創變

* 本文與〈王靜芝的帖學思維〉（已刊登於《輔仁國文學報》第 40 期，2015 年 4 月）同為科技部計畫「渡海書家對臺灣帖派書風的傳承與影響——以王靜芝為考察對象」（計畫編號：MOST103-2410-H-431-018-）之執行成果。感謝評審委員的寶貴意見及《淡江中文學報》之刊載。

帖學傳統在近現代書法史上的 典範意義

郭晉銓

佛光大學中文系專任助理教授

一、前言

東晉王羲之（303-361）、王獻之（344-386）書風經歷代的推崇、臨摹與傳播，形成書法史上歷久不衰的書學傳統。導致此傳統的形成，除了在唐代經過太宗大力提倡，使王羲之在書史上有了不可撼動的地位之外，也有多種二王法書刻本流傳；在北宋淳化年間，翰林侍書王著（約 928-969）所編刻的《淳化閣帖》，將內府所藏歷代墨跡刊刻下來，二王書跡便透過刻本的形式成為歷代文人的帖學典範。^①因此唐宋以來到清代前期的書法史，就幾乎是以學習二王為主軸的帖學史，而承襲二王系統所具代表性的書家，也就自有其書史上難以動搖的典範意義。白謙慎對這書史上的傳統有精準說法：

中國書法發展到魏晉南北朝時期已基本成熟。王羲之的出現，具有劃時代

① 《淳化閣帖》刻於宋太宗淳化三年（西元 992 年），共十卷，全稱《淳化秘閣法帖》，簡稱《閣帖》，是一部年代久遠的大型叢帖。保存漢、魏、兩晉、南北朝、隋、唐各朝法書，尤其是王羲之、王獻之法書最為豐富。關於《閣帖》的考釋與流傳，詳見何碧琪：〈佛利爾本《淳化閣帖》及其系統研考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》20 期，2006 年 3 月，頁 19-61；以及〈國立故宮博物院藏「淳化祖帖」研究〉，《故宮學術季刊》，第 21 卷第 4 期，2004 年，頁 57-110。

的意義。作為那個時代書法藝術的代表，王羲之不僅留下了傳世傑作，更重要的是，在書法史上逐漸形成一個相當穩定的、以他的書法為最高理想模式的參照系，影響著後來的書法實踐。^②

然而在這以王羲之為最高理想模式的「參照系」中，也不乏試圖走出新意的書法家，例如臺靜農在〈書道由唐入宋的樞紐人物楊凝式〉文中所提到的唐代顏真卿（709-784）、五代楊凝式（873-954）、宋代蘇東坡（1037-1101）與黃山谷（1045-1105）等人，他們都能「自出新意」，試圖不囿於二王的書學美感。^③但是整體說來，他們的「新意」仍然是被歸類在帖學系統中，甚至在整個書法史上，他們還可說是帖學傳統的中堅份子。^④本文將研究主題的時間軸放在所謂的近代與現代，與近、現代文學史領域中的斷代指標並不相同，^⑤而是以清末碑學大盛之後的書法演嬗為討論層面，時間斷代上大致為 19 世紀末到 20 世紀末。因為在清末碑學普及之後，書法史觀大異於傳統，帖學不再是獨尊的局面，而是與碑學互有消長。在近、現代書法史上，帖學與碑學歷經書家們不斷的嘗試與實踐，碑、帖逐漸從對立走向融合。然而在尋求融合的過程中，不少書家也會為求創意而忽略傳統所留下的典範意義，再加上西方藝術思潮的衝擊，許多改革派書家努力將中

② 白謙慎：〈關於現代書法三人談：「欲變而不知變」〉，《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 47。

③ 臺靜農〈書道由唐入宋的樞紐人物楊凝式〉：「凝式書之所以能影響於北宋第一等人物者，就是能自出新意。二王之後，多少人膜拜於二王的神座前爬不起來，顏魯公卻能走出廟門自家開山，這便是蘇（東坡）、黃（山谷）所以推尊魯公的原因；楊凝式又從魯公廟門走出自家開山，這又是蘇、黃之所以推尊楊凝式的原因。蘇、黃之於楊凝式，一如魯公之於二王、楊凝式之於魯公。」見《靜農論文集》（臺北：聯經出版社，1989），頁 310。

④ 簡月娟指出：唐代的歐、虞、褚、薛、顏、柳；北宋的蘇、黃、米、蔡；元代的趙孟頫與明代的董其昌等，書法史等同於這些承襲二王系統的貴族朝臣所構成的名家經典史。詳見簡月娟：〈經典的建構與轉型——書法史觀再脈絡化〉，《中華書道》2012 年 2 月，頁 4。

⑤ 黃維樑對「近代」、「現代」與「當代」文學有概略的界定，所謂的「中國近代文學」指鴉片戰爭以後至清末的中國文學；「中國現代文學」指 1919 年至 1949 年的中國文學；「中國當代文學」指 1949 年以後的中國文學。有時「現代文學」兼指「現代」和「當代」文學。詳見黃維樑：《中國現代文學導讀》（臺北：揚智文化出版社，2004），頁 12。

國傳統書學與西方現代藝術做結合，這樣的結果，就容易將書法藝術導向一味的求新求變，卻忽視傳統書學底蘊的層次。正如龔鵬程所言：「現代藝術式的實驗書法，又不僅脫離了文人傳統，也試著脫離文字，以線條、色塊、造型、創意為說。」^⑥整體說來，自從碑學盛行之後，書法就萌生了許多創新風格，一直延續到現代書法的改革思維。本文的研究目的，即試圖提出帖學傳統（即白謙慎所言的「以王羲之為最理想模式的參照系」）在近、現代求新、求創變的書學觀念中，其歷久不衰的經典性與不可或缺的規範意義。

二、清代以來對帖學傳統的質疑與衝擊

（一）館閣體的僵化效應

要談論清末以來對帖學傳統的質疑，有必要從清代前期的「館閣體」現象說起。根據傅申的說法，館閣體名稱，本來是指宮廷的楷書而言，並無褒貶之意，是一種工整、勻稱、華美、端莊、雍容的官用字體，要寫得好也不容易。但是發展到後來，公文奏摺與大部叢書抄寫的需求下，大量的職業抄書手讓這樣的字體變得統一與刻板，讓館閣體了無生氣。^⑦自從有科舉考試以來，書法的好壞就成為士子參加科考的基本技能，字跡端整，自然是得人所好，而政府各部門往來的公文、奏章，也要有精麗迥美的訴求，久之就形成一種端整妍美卻風格相近的書風，這種書風在宋代被稱為「院體」；到了明代，善此書風者皆為內閣宰輔之臣，而「臺閣」為宰輔別稱，因此這種書風就被稱為「臺閣體」。到了清代，這種書風又被稱為「館閣體」，劉恒在《中國書法史——清代卷》中將館閣體歸納出三個特點：第一，作為朝廷使用的官方書寫方式，工整嚴格、易於辨識是最基本的要求；第二，清代前期幾位帝王如康熙、乾隆、道光皆雅好書法，館閣體書法也因

⑥ 龔鵬程：〈重振文人書法〉，《中國文化報·美術周刊》，2008年9月18日。

⑦ 傅申：〈明末清初的帖學風尚〉，《書史與書蹟——傅申書法論文集（二）》（臺北：史博館，2004），頁354。

其好惡，在不同時期有不同特點；第三，清代科舉十分重視考生是否合乎規範，書法好壞直接影響干祿的成敗，因此館閣體不僅在政府各級衙門間使用，也是讀書人從小必須掌握的本領。^⑧其中第一點和第三點是歷代都會出現的情況，只有第二點是清代館閣體獨具的特色，康熙特別喜愛明代董其昌（1555-1636）書法，士子間相競仿效；而乾隆則是非常喜愛元朝趙孟頫（1254-1322）書法，又換趙字風靡一時。基本上，董其昌書風秀美，趙孟頫書風圓熟，其風尚流美都相當符合館閣體的審美訴求。雖然館閣體書家學書路數不盡相同，但乾隆以後基本上都以趙孟頫為指標，劉恒說：「乾、嘉時期的文人士大夫學習楷書大都從唐碑入手，然而不管是宗歐、宗顏還是宗柳，最後都會被納到趙孟頫的飽滿圓潤和勻稱流暢的籠罩之中。」^⑨這不僅說明趙孟頫在清代的影響力，也可理解清代館閣體的發展為何千篇一律，歷經清代初期崇尚董其昌之後，又籠罩在趙孟頫的書風中。在這種情況下，缺乏個性、特色的館閣體不免讓讓帖學走入一個僵化的階段，更加促使書家們尋求新的創作元素。

（二）碑學思潮的衝擊

大約從晚明開始，書法史上獨尊傳統帖學的觀念出現了較為積極的轉變，傅山（1607-1684）在晚明「尚奇」的風氣下，提出了「四寧四毋」之說，即「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排。」^⑩可以說體現出與傳統帖學全然背離的書藝指標。白謙慎認為：「醜拙在尚奇的晚明萌芽，而在清初得到長足的發展。清代的醜拙美學觀被視為晚明尚奇品味的一種延伸，因為兩者具有相似的視覺和情感特質及美學傾向。」^⑪清代前期在館閣體僵化與金石考據學的影響下，文人對書法的品味從精緻優雅的傳統帖學書風，更大程度地轉移到樸拙、雄

⑧ 劉恒：《中國書法史——清代卷》（南京：江蘇教育出版社，2009年），頁122。

⑨ 劉恒：《中國書法史——清代卷》（南京：江蘇教育出版社，2009年），頁123。

⑩ （清）傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》卷四。

⑪ 白謙慎：《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），頁151。此外在該著作第一章，有「尚奇的晚明美學」一節，詳細說明了尚奇風氣的源起。

偉的碑刻摩崖風格，不少書家大膽表現出與傳統截然不同的書風，例如金農（1687-1763）、鄭燮（1693-1766）所創的「漆書」、「六分半書」等充滿個性、筆風奇特的書法，逐漸對傳統帖學產生衝擊。綜觀清代碑學發展，大致可分為三個時期：第一個時期是從順治到乾隆年間，習碑多為在野文人，以隸書為主，例如金農、鄭燮等；第二個時期是乾隆到道光年間，習碑者遍佈朝野內外的士大夫階層，例如鄧石如（1743-1805）、伊秉綬（1754-1815）、陳鴻壽（1768-1822）等；第三個時期從道光到宣統年間，碑學主要取法北碑，另外真、隸、篆書體也有更多元的發展與創變，例如吳讓之（1799-1870）、何紹基（1799-1873）、趙之謙（1829-1884）、吳昌碩（1844-1927）、楊沂孫（1813-1881）等，不但碑學大家輩出，碑學理論的著述也更加深入。¹²從阮元（1764-1849）「南北書派」、「北碑南帖」等論述提出，這碑帖並行的觀念打破長期以來帖學獨尊的局面；包世臣（1775-1855）的《藝舟雙楫》則是揚碑抑帖，並推崇他的老師鄧石如，確定碑學的理論框架；到了康有為（1858-1927）的《廣藝舟雙楫》，標幟著清代碑學的高峰，在他的著作中首次提出了「碑學」的名稱，並將呼籲以「碑學」來取代傳統的「帖學」，他認為：

晉人之書，流傳曰帖，其真跡至明猶有存者，故宋、元、明人之為帖學宜也。夫紙壽不過千年，流及國朝，則不獨六朝遺墨，不可復覩，即唐人鈎本，已等鳳毛矣。故今日所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋、明人重鈎屢翻之本，名雖義、獻，面目全非，精神尤不待論。（尊碑第二）¹³

康有為並非否認二王書法的經典性，而是對歷代刊刻的版本提出質疑，他認為就算是墨跡，也是唐代以後的鈎勒屢翻之跡，早不見二王原來的真實面目。而宋太宗時的《淳化閣帖》又是木版，所以不能長遠流傳，光是在宋代就已經頻繁翻刻，

¹² 這三個時期的分法，乃筆者參考朱仁夫的觀點，詳見朱仁夫：《中國古代書法史》（臺北：淑馨出版社，1994年），頁498-500。

¹³ （清）康有為著，祝嘉疏：《廣藝舟雙楫疏證》（臺北：華正書局，1985），頁14。

愈翻愈失真。¹⁴換言之，在康有為觀念裡，宋代以來所形成的帖學其實是假的，既然不見二王真跡，何必執著於這帖學傳統？不如借助這金石考據之學，彌補這衰微的帖學，他說：「碑學之興，乘帖學之壞，亦因金石之大盛也。」¹⁵只不過尊碑是有條件的：「今日欲尊帖學，則翻之已壞，不得不尊碑。欲尚唐碑，則磨之已壞，不得不尊南北朝碑。」¹⁶在康有為之前的碑學崇尚者，所著眼的範圍較廣大，舉凡先秦、兩漢、南北朝，以至於隋唐碑刻，無不推崇。而康有為則是以南北朝碑刻為主軸，尤其是魏碑，他認為：「凡魏碑，隨取一家，皆足成體，盡合諸家，則為具美。」¹⁷但對於唐碑，就有嚴厲的批評，認為唐碑太過整齊、沒有變化，¹⁸甚至說：「若從唐人入手，則終身淺薄，無復窺見古人之日。」¹⁹其實「唐碑」雖然是以碑刻的形式流傳，但本質上卻屬於「帖學」的範疇，陳振濂認為在論述上，「唐碑」不能被歸納在書法史上所謂的「碑學」領域之中，甚至就審美與風格流派而言，「唐碑」與「魏碑」是完全對立的，因此斷不能以「碑」或「帖」的形制來畫分，應該要從「石刻文化」與「書寫文化」的視角著眼，才能有清楚的區別。²⁰從唐代名家所臨摹、雙鉤的《蘭亭集序》、《萬歲通天帖》，到宋代所翻刻的《淳化閣帖》，所流傳的二王書跡雖然是以「碑」的形式流傳，卻是「帖」的範疇。康有為站在「石刻文化」的立場抨擊「書寫文化」，可說是系統性的打擊「帖學」經典。

自 19 世紀末碑學盛行以來，整個 20 世紀大多是碑學思潮籠罩的時代，無論

¹⁴ 康有為說：「右軍、大令，獨出其間，惟時為然也。二王真跡，流傳惟帖，宋、明仿效，宜其大盛。方今帖刻日壞，《絳》、《汝》佳拓，既不可得。且所傳之帖，又率唐、宋人鉤臨，展轉失真，蓋不可據雲來為高曾面目矣。」詳見《廣藝舟雙楫疏證》，頁 106。

¹⁵ （清）康有為著，祝嘉疏：《廣藝舟雙楫疏證》，頁 15。

¹⁶ 同上註，頁 15。

¹⁷ 同上註，頁 113。

¹⁸ 康有為說：「至於有唐，雖設書學，士大夫講之尤甚，然繼承陳、隋之餘，綴其遺緒之一二，不復能變。專講結構，幾若算子，截鶴續鳧，整齊過甚。」詳見《廣藝舟雙楫疏證》，頁 125。

¹⁹ （清）康有為著，祝嘉疏：《廣藝舟雙楫疏證》，頁 125。

²⁰ 此部分論述詳見陳振濂：《線條的世界——中國書法文化史》（杭州：浙江大學出版社，2002），頁 88-106。

是專攻篆書、隸書、魏碑系統的石刻碑文，或是汲取碑學書風帶入行草的創作，基本上都離不開碑學的審美思維。在這洪流當中，20 世紀後半期逐漸出現了「現代書法」的觀念，讓書法藝術的創變有了更多元空間。

（三）創變書風的極端

碑學在書法史上的影響不僅改變傳統帖學的書寫模式，其求新求變的觀念也不斷影響書家們的創作思維，許多書法家體會碑、帖各有所擅，因此以全方位的創作視角進行吸收與融合，不斷拓展書法審美的廣度與容量，這樣的創作精神，也象徵著所謂「現代書法」的來臨。書學家曹壽槐認為：「由於當前碑學還盛行，才萌生出創新書風的無度。現代書法、書法主義的思潮和鼓吹者，不無與提倡碑學有關。碑學才是書法自由化的催化劑。」²¹姜壽田也認為近現代書法史在碑學整體的籠罩下，「提倡帖學就是對創新和多元主義的背叛」，「只有碑學和民間化價值取向才符合創新與多元主義的題旨」。²²兩位學者都認為「現代書法」的興起與碑學盛行有極大關係，此外筆者要補充的是「現代書法」在碑學觀念的縱向影響之外，還有西方藝術思潮的橫向移植。基本上，「現代書法」的觀念大約起於 20 世紀後半期，開始由一些兼通書法的畫家與受過西方教育的青年書畫家所發起。²³在西方藝術思潮的影響下，為了體現書法的時代精神與現代美感，他們提出了改造中國傳統書法的觀點，在書法創作上附加了許多現代創作的觀念，與其他型態的藝術表現作結合，不再執著於傳統書法的漢字形體、行氣與布局，表現出書寫與繪畫結合的形式。而更加激進於改革傳統者，常被論者稱為「改革派」或「革命型」書家。漢寶德將改革派書家分為三類：

²¹ 曹壽槐：〈書法創作、碑帖、現代派書法當議〉，《二十世紀書法研究叢書——品鑑評論篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 620。

²² 姜壽田：〈新帖學價值範式的確立——張旭光帖學創作論〉，《中國美術家》2012 年第 4 期，頁 89。

²³ 1985 年 10 月 15 日，「現代書畫學會」在北京成立，並與中國美術館畫廊聯合舉辦「第一屆現代書法展覽」。

第一類是激進派，他們除了墨之外，毛筆與文字全部丟棄，作品看不出書法的特色，只是用墨汁在紙上塗抹而已，可以稱為墨畫，不能稱為書法。第二類是保守派，他們信守傳統，一定要自基本訓練下功夫，但同時要推陳出新，創造出不同於傳統的作品。他們的作品當然會有可能辨認的字形，但同時有現代的精神，因此不能不順著清末以來先賢的傳統中找路子。第三類是折衷派，他們一方面信守傳統的筆墨技巧，另方面則不計較文字的辨識性，創作一種有傳統書法的氣勢，卻看不出情、意的作品。²⁴

漢寶德的說法是站在書法藝術應具有的形、意、情三種元素為指標的立場來看待這些所謂改革派的書法家，這三類除了第一類僅徒具書法之名，第二、三類都是從傳統筆墨技巧中出發去尋求新的元素，但卻容易缺乏創意或忽略了內容。看來要融合西方現代藝術來為傳統的書法創作增加新意，往往會顧此失彼，不易周全。此外，李思賢將書法的革新分為兩大向度：其一，以傳統為基點出發、著重古典內蘊的「文人型」；其二，為革新而革新、切重「去弱除弊」的「革命型」：

「文人型」對古典懷有較深刻的情感，筆端處處溯本追源，創作與個人的內心修養緊密聯繫，作品溫雅有致，頗有試圖再造現代新文人之態；但就創作本體而言，「文人型」卻有因過度「穩健」而相對顯得保守之弊。至於「革命型」與「文人型」正好成對比；創作情狀草莽、原始，從藝術家個人的生命情態出發，作品較具開拓性、活潑性；然其爆發、不羈、類似「表現主義」的創作性格容易流入對「書法」的部分曲解，終致與「書法」分道揚鑣。²⁵

²⁴ 漢寶德：〈形、意、情——書法藝術的現代挑戰〉，《中國時報·人間副刊》，2008年1月9日。

²⁵ 李思賢：《當代書藝理論體系——台灣現代書法跨領域評析》（臺北：典藏藝術家庭出版社，2010），頁41。

「現代書法」的「現代性」並不是因為時間上屬於現代，而是在表現的方式上脫離傳統的思維，以全新的觀念注入書藝創作；最常見的就是拆解、變形漢字結構，「總之，書法脫離了傳統的中國文字，也不用中國傳統的方法，回到最原始最本質的線條墨塊，講一個構圖，這就是現代書法的路數。」²⁶在碑學與西方藝術思潮的綜合影響下，「現代書法」的多元創作書風就容易走入上述所謂的「激進派」或是「革命型」的層次，與傳統越離越遠。

三、帖學傳統的典範意義及其啟示

（一）筆法的回歸

清代碑學盛行的同時，也逐漸轉移了書法史上來自於帖學行、草體系的審美思維，在清末到 20 世紀初期，二王、智永、懷素、米芾、趙孟頫、文徵明、董其昌……等優秀帖學遺產，其典範性在書家們眼中已大不如前。這種情形下，最大的問題就是「筆法的衰退」。黃惇在《秦漢魏晉南北朝書法史》中有強烈的控訴，他認為碑學盛行之後，「醜陋」變成讚詞，而濫頌魏碑、以碑貶帖的結果，就是「文化層次不分」、「文野不分」、「寫刻不分」、「有法度與無法度之字不分」，²⁷而這「法度」的部分，指的就是筆法。

在王羲之的時代，書家們對筆法相當講究，筆法的傳承成為各派的傳統，這在相傳的書論文獻中都有記載，²⁸對筆法的討論顯然是當時的重要命題，而這個傳統在清代碑學盛行之後也慢慢流失，正如孫曉雲所言：「帖學這種正統的潰塌，是『法』的潰塌。」²⁹事實上在碑學盛行之後，依然有不少高度造詣的帖學派書家，³⁰然而首度大舉帖學旗幟、標榜恢復帖學傳統者，應從沈尹默（1883-1971）

²⁶ 龔鵬程：《中國文學十五講》（臺北：臺灣學生書局，2013），頁 108。

²⁷ 黃惇：《秦漢魏晉南北朝書法史》（南京：江蘇美術出版社，2008），頁 328。

²⁸ 例如魏夫人〈筆陣圖〉、羊欣〈采古來能書人名〉、王僧虔〈書論〉……等。

²⁹ 孫曉雲：《書法有法》（南京：江蘇美術出版社，2010），頁 157。

³⁰ 例如譚延闓（1880-1930）、溥心畬（1896-1963）等。

開始。大約自 30 年代起，沈尹默在一片碑學風氣中大力推動帖學，並且對帖學筆法進行系統性整理，他的書學思想集結為《論書叢稿》，內容包括執筆法、學習二王的經驗、闡述歷代書論，以及對各種碑帖的序跋文。沈氏青年時代力攻北碑，四十七歲始學二王書法，上至晉宋、下至元明，深植帖學傳統。從他的書學歷程看來，並非只有帖學的臨習，對碑學也有扎實的基礎，但卻在後來以二王為依歸，並大力提倡帖學。基本上，碑學的用筆方式和帖學存在著極大差異，碑學創作主要以篆、隸、魏碑為主，用筆強調拙澀、渾厚，強調金石書風的質樸味與斑駁感。回顧書法史，其實碑學的範疇就是漢字演變過程的範疇，甲骨文、金文、戰國古文、大小篆、隸書、魏楷等，有許多是出自民間再經工匠之手而流傳的碑刻，因此字體的書寫有很大程度的隨意性，這種隨意性與六朝文人尺牘行草那種筆法純熟的隨意性大不相同，在碑學受到重視之後，那種石刻書法的隨意性甚至是風化後的斑駁感，才被賦予天真拙趣、樸實自然等美感。^⑨帖學傳統就不同了，在二王之後，結字與筆法才有了成熟的體系可循，唐刻的《十七帖》、《集王字聖教序》、宋刻的《淳化閣帖》、《大觀帖》部分，都是王羲之書法流傳的重要法帖，然而臨摹這些刻本，不就正中康有為指出的問題：「今日所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋、明人重鉤屢翻之本，名雖羲、獻，面目全非，精神尤不待論。」關於這點，沈尹默並不否認，他也認為《淳化閣帖》多有誤失，其中的二王法書也不免「璠珉雜糅」，如此以訛傳訛增加了王書難認的程度。但是只要用對方法，依然能從「下真跡一等」的摹拓本中去臨習，例如羲之的〈快雪時晴帖〉、〈奉橘三帖〉、八柱本〈蘭亭集序〉唐摹本、〈喪亂帖〉、〈孔侍中帖〉、《十七帖》，獻之的〈中秋帖〉、〈東山帖〉、〈鴨頭丸帖〉等，都可以透過唐人用筆的方式相互參照，明白用筆的方式後，亦可臨習集字〈聖教序〉和〈興福

^⑨ 黃惇認為：「北朝雖刻石大盛，但當時並沒有碑學這一概念，更沒有碑學理論思想指導下的審美意識。清代碑學興起後，書法家和鑑賞家眼中的金石趣味審美是後世文人追加的。大量的刻石作品中那種渾厚、殘破、斑駁的藝術趣味，乃是千年風化或地下水蝕的結果，而其初新刻時的面貌往往被人忽視。」詳見《秦漢魏晉南北朝書法史》，頁 329。

寺碑〉等石刻本。³²從沈尹默學書的王靜芝（1916-2002），更認為學書可以先從法度完備的唐代楷書碑刻入手，但自從敦煌唐人寫本墨跡出土與故宮博物院公開歷代墨跡真品之後，就應以墨跡為重，因此選帖的時候，就不見得一定再選唐碑，而應該選唐墨跡，例如：褚遂良〈倪寬贊〉、〈陰符經〉、智永〈真草千字文〉墨跡、歐陽詢行書〈千字文〉、陸柬之行書〈文賦〉、懷素大草〈自序〉、小草〈千字文〉、孫過庭〈書譜序〉、敦煌出土的唐人寫經墨跡……都值得重視。³³

當沈尹默提倡帖學時，馬公愚（1890-1969）、潘伯鷹（1903-1966）、白蕉（1907-1969）等書家，相繼聚集其下，他們共同的審美品味，就是以二王為創作理想。馬公愚雖然兼善各體，但晚年潛心二王，受沈尹默啟發很大；而潘伯鷹可說是沈氏學生，長年追隨沈氏，擔任其助手工作，相較於馬公愚，潘伯鷹更積極闡發沈氏書學宗旨。此外，白蕉一生反對碑學，致力行草創作，沙孟海（1900-1992）更以「三百年來能為此者寥寥數人」來形容白蕉的行草造詣。自沈尹默復興帖學以來，這些致力帖學傳統的書法家，在 20 世紀中後期相繼發光發熱，對帖學筆法的精進與傳承存在著不可忽視的力量。在帖派書家的觀念裡，帖學傳統的典範性確實對筆法有一定的規範作用，否則一旦流入仿臨碑刻的極端，就會如同王靜芝所言：「為學習剝蝕以後的筆畫破敗，竟能使筆畫顫抖，成許多小波浪、小枝節；或用了轉筆桿、扭筆毛，種種怪技巧，去摹寫石刻的早已失真的形貌，一時蔚為風氣。」³⁴又如書家曹壽槐對於部分走入極端的碑派書家，認為他們「寫得越野越帶勁，越醜越過癮，似乎只是支離破碎，東倒西歪才高古奇絕，才有拙趣，片面理解傅山的『四寧四毋』的真正含意。」³⁵基本上，傅山「四寧四毋」所提倡的「拙」是「寄寓著大巧的天然之美」；「醜」是「不入時人眼目的奇異拙樸之美」；而「支離」是「看似凌亂實則錯落逸宕的風致」；「直率」則

³² 關於沈尹默臨習二王的觀念，詳見沈尹默：〈二王書法管窺——關於學習王字的經驗談〉，《論書叢稿》（臺北：華正書局，1989），頁 72-75。

³³ 王靜芝：《書法漫談》（臺北：臺灣書店，2000），頁 35-38。

³⁴ 同上註，頁 10。

³⁵ 曹壽槐：〈書法創作、碑帖、現代派書法當議〉，《二十世紀書法研究叢書——品鑑評論篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 618-619。

是講求書法要得「天機自然」之妙。³⁶若是片面理解，就容易拘於形而昧於意，從而帶來筆法上的問題與破壞，不但無助於書法的提升，反而扼殺了帖學傳統在筆法上的優點。

（二）文人精神的實踐

陳振濂在《中國現代書法史》中，認為沈尹默推出了一個門派過於明顯的模式，讓原本豐富多元的書法風格又定於一尊；又認為他太過於重視技巧的磨練而忽略藝術觀念的重新建設。³⁷但其實這正是沈氏的優點與貢獻，黃惇對沈氏的書學觀提出兩點貢獻：

一是他能從歷史的立場在碑派風靡之後，回過頭去審視帖學傳統留下的優秀遺產，讓人們重新認識二王系統文人書法的藝術價值。二是以淺顯易懂的文字，闡釋帖學一脈的書法理論。在當時古代書法史論研究十分貧乏的情況下，他的論文對推動帖學恢復和發展，起到十分重要的作用。³⁸

黃惇的看法不但點出了沈尹默提倡帖學的歷史意義，更重要的是他談到了「文人書法」的藝術價值。許多改革者都認為書風的僵化是因為文人書法走不出傳統，因此了無生氣，例如姜壽田所言：

傳統文人書法，從二王、蘇東坡、黃山谷的重韻、書氣，到明代董其昌的重禪氣、談意，再到清代劉墉重廟堂氣，以致最終形成帖派末流的館閣體。由暗弱到死寂，傳統文人書法可謂每況愈下。³⁹

³⁶ 關於傅山的「四寧四毋」，詳見王世征：《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012），頁227-233。

³⁷ 陳振濂：《中國現代書法史》（鄭州：河南美術出版社，2009），頁155。

³⁸ 黃惇：《風來堂集》（北京：榮寶齋出版社，2010），頁150。

³⁹ 姜壽田：《現代書法家批評》（鄭州：河南美術出版社，2009），頁44。

龔鵬程先生對類似的看法提出了反駁，認為許多爲了打倒文人書法而提倡所謂的「匪氣」、「綠林氣」、「工匠氣」、「村野民間氣」等，或更趨近現代藝術而擺脫詩文對書法的制約，如此做法真的有改革的效果嗎？現代書壇到底是文人氣太重，還是缺乏文人氣？⁴⁰「從清中葉帖學衰退以來，到 20 世紀 80 年代止，帖學歷經了近兩個世紀的低潮階段。」⁴¹無論是對館閣體的不滿，或是對碑學的推崇，都間接或直接讓悠久的帖學傳統遭到強烈打擊，雖然碑學的興起打破了館閣體所帶來的僵局，爲書壇注入嶄新的創作觀念與筆法，但若仔細思考：其實館閣體的問題並不是在於帖學傳統，而是肇因於帝王喜好與科舉制度所帶來的流弊。我們不妨提出一個假設，若當時帝王所喜好的不是董其昌、趙孟頫書風，而是某某碑刻、某某摩崖，是不是也會形成另一種型態的呆滯與僵化呢？此外，把趙、董書風視爲俗媚並不公平，是學他們的人學俗了，他們本身並不俗；相反的，在他精湛純熟的筆法下，所體現的是傳統文人優雅流暢的翩翩風韻，豈可俗媚視之。書法與文學是不可分置的，著名法書多是文、書皆美，「文的藝術性，與字的藝術性互爲映發，合爲一體，這才是書法之令人著迷處。」⁴²館閣體流弊的真正原因，是原本藝術性極高的文人書法被宮廷化了，失去了傳統文人書法本身具有的深度與涵養，才導致書風流俗。李繼凱《墨舞之中見精神——文人墨客與書法文化》認為：「文人與學問、書家與文人、書法與修養等等，本來都是密切地聯繫在一起的，也是古人所談很多的話題，但惟因有人老把書法視爲一種單純的『手熟而已矣』的技巧，所以強調文化素養與書法藝術的密切關係又很重要。」⁴³換言之，帖學傳統所實踐的，絕不只是筆法層次或書學觀念，更具有深度的文人精神與涵養，⁴⁴試想：帖學傳統書家哪一個不是飽讀詩書甚至精通繪畫的文人雅士？「倘若

⁴⁰ 龔鵬程：〈重振文人書法〉，《中國文化報·美術周刊》，2008 年 9 月 18 日。

⁴¹ 黃惇：《風來堂集——黃惇書學文選》，頁 149。

⁴² 龔鵬程：《中國文學十五講》，頁 117。

⁴³ 李繼凱：《墨舞之中見精神——文人墨客與書法文化》（臺北：新銳文創，2014），頁 40。

⁴⁴ 筆者曾經看過一幅書法創作，標榜著現代書法的創意思維，整幅作品寫滿了「屌」這個字，有橫的「屌」、豎的「屌」、正的「屌」、反的「屌」。所謂的「屌」指的是男性生殖器，一般也常用來罵人，充滿了負面意義。這幅作品正可說明現代書法創作中，部分書家對造形與創意的重視，遠多於文人精神與文學涵養。

失去文人這一起碼的前提條件，要追尋到書法這門高級藝術的妙諦，那幾乎是根本不可能的事情。」⁴⁵

（三）傳統與創變之間

文學史上往往有以復古為更新的思潮出現，為的是矯正時下流俗的文風，只是復古久了，仍然會形成一味模擬或矯枉過正而不自知的盲點。書法史亦然，康有為處於求新求變的時代氛圍中，正如他自己所言：「蓋天下世變既成，人心趨變，以變為主，則變者必勝，不變者必敗，而書亦其一端也。」⁴⁶他的觀念有其時代性的原因與目的，姜壽田《現代書法家批評》說：「康有為碑學理論的激進性主要是其維新變法思想的反應，而歸結到具體的碑學實踐。」⁴⁷此外湯大民在《中國書法簡史》中認為康有為所面臨的資料是新出土的大量碑刻與金石文字，他的革新也是從這千年的傳統中去找材料，以崇尚一種古來否定與糾正崇尚另一種古所演化而來的流弊，若按照康有為「變」是天理的觀點，那麼碑學也不會是書法的終極指標。⁴⁸

雖然陳振濂在〈近現代書法研究的新起點〉中認為：「近現代書法史除了在時序上還是古代書法史的銜接與延續之外，無論在性質上或生存型態上抑或在觀念上，其實都已不是同一邏輯軌道的延伸，而是一種另起爐灶、另闢蹊徑。」⁴⁹這或許在現代書法創作中，代表著部分書家的觀念，但並不代表合理的書法創作觀就應該如此。書法文化的可貴，正在於它不僅僅是線條藝術，更包含了悠久廣博的精神底蘊（例如上述的文人精神或文學涵養），如果所謂的現代書法必須是「另起爐灶」、「另闢蹊徑」，那就等於捨棄書法悠久的文化層次，這是相當可惜的。

⁴⁵ 李繼凱：《墨舞之中見精神——文人墨客與書法文化》，頁38。

⁴⁶ （清）康有為著，祝嘉疏：《廣藝舟雙楫疏證·卑唐第十二》，頁127。

⁴⁷ 姜壽田：《現代書法家批評》（鄭州：河南美術出版社，2009），頁11。

⁴⁸ 湯大民：《中國書法簡史》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁303。

⁴⁹ 陳振濂：〈近現代書法研究的新起點〉，《書法之友》，1997年6月。此資料為審查委員提供，筆者誠心感謝。

創變的過程，應該是一個不斷回顧傳統的過程，雖然篆、隸、魏碑字體的出現（主要是篆、隸）在時間上要早於帖學傳統，但是成為碑學派的書法創作模式卻是在 19 世紀後，對帖學傳統來說，碑學是嶄新的領域。筆者認為：要以碑學作書法上的創變，就不應將之視為與帖學傳統相對的領域，應該是對帖學傳統的「再一次繼承」。傳統法度習得越深，感悟與會通的能力越強，試觀歷代那些推陳出新、風格突出的書法大家，例如顏真卿、懷素、蘇東坡、黃山谷、傅山、王鐸、金農、鄭板橋……等，他們的書法在他們所處的時代不也「現代性」十足？但他們共同的書法根基都是帖學傳統，無論是筆法的嚴謹、執筆運腕的方式、結字在法度中求變化的韻味，甚至到創作主體應具備的內在心境……等，無不是帖學傳統中所孕化、積累的。「碑帖融合」就是個很好的例子，雖然早在何紹基（1799-1873）、趙之謙（1829-1884）時，就試圖融合這兩種筆法，讓書法藝術的創變思維有了更廣闊的視野，只不過當時的「碑帖融合」，還是以碑為主，其最大的原因還是在於他們本身對碑刻筆法的掌握遠勝於帖學筆法，因此造詣不高。可是到了于右任（1879-1964）、林散之（1898-1989）、沙孟海（1900-1992）、臺靜農（1902-1990）等在「碑帖融合」上有極高造詣的書家，他們無一不是對帖學傳統有深厚的根底。同樣的觀念，「現代書法」的創變也不應視為與傳統相對的領域，而是對傳統書法再一次的延伸。

許多現代派的書藝創作者本身是畫家或受過西方美術教育，擅長用顏色、墨塊與誇張的線條重新詮釋書法，往往以「畫」的方式取代「寫」的思維，窮盡所能改變傳統的書法創作。白謙慎曾經比較了書家與畫家在書法創作上的不同，他認為畫家的書法，表現出的個性色彩常比書法家的更鮮明，書法家用筆較嚴謹、講究中鋒，畫家用筆較自由和隨意；再者，書法家的創作空間基本上是長方形的，如條幅、中堂、對聯、橫批、手卷、匾額等，在這樣的空間中，書法家總是由上而下、由右至左的進行書寫，書寫的過程同時間一樣，具有不可逆性，而書法的欣賞也同樣按照這順序進行，這使書法藝術帶有更多「時間藝術」的特點。而畫家卻是根據整體的空間來處理創作上的變化，對於空間的安排較沒有限制，在結字、章法上也能夠更多的運用誇張、變形的表現手段，相對於書法家的創作，具

有較多「空間藝術」特點。⁵⁰如此一來，現代派書藝創作者就容易出現一個問題：即作品往往停留在外觀形式的新奇，極力表現誇張變形與墨色濃淡的變化，卻忽視了帖學傳統中「書寫」的基礎筆法與時間上的一次性。陳振濂曾為此表示憂心：

我們的創新家們常常僅僅滿足於站在為新而新的立場，從表現形式上去破壞古典主義，要求前無古人的絕對的新，在破壞完之後是否建立些新的體格，卻很少有過周密的思考。巨大的破壞力和軟弱的創造力之間顯得很不平衡。⁵¹

這「巨大的破壞力」和「軟弱的創造力」精準點出了「一味急於創變卻忽視傳統」所帶來的問題。或許在現代書法的視野中，陳振濂所說的「古典主義」不僅涵蓋了悠久的帖學傳統，也涉及 19 世紀以來的碑學傳統。但正如前文所述，帖學筆法的典範性才是書法史上不斷被對照的「參照系」，書史上各家書風的衍嬗與變化，都可視為與這「參照系」無止盡的背離與回歸。⁵²筆者要進一步說明的是：無論是對帖學傳統的「背離」或「回歸」，終究不能離開帖學傳統這個「參照系」。所謂的「背離」不是另起爐灶、另闢蹊徑，而是在這系統中加入新的思維；而「回歸」也不是走回頭路或一味的復古，而是歷經了「背離」之後夾帶了新元素回來，就好像沈尹默所重振的帖學，也不會是古代的帖學，而是歷經了 19 世紀以來碑學風潮後的帖學（他自己對碑學也有深厚的基礎），這不是走回頭路，而是經過「背離」後又再一次的「回歸」。

⁵⁰ 此部分論述詳見〈關於現代書法三人談：「欲變而不知變」〉，《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 49-50。

⁵¹ 詳見〈關於現代書法三人談：「巨大的破壞力與軟弱的創造力」〉，《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁 52。

⁵² 此說法來自白謙慎的觀點，詳見〈關於現代書法三人談：「欲變而不知變」〉，《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁 48。

四、結語

本文論述帖學傳統的時代價值並非反對或無視碑學領域與現代書藝所帶來的創變思維，而是在思索創變的同時，若能時時汲取帖學傳統法度與精神底蘊的層次，或許才能更趨近書法藝術創變的核心價值，事實上許多現代派書藝創作者的優秀作品，都可從中窺視其帖學傳統的精深造詣。

筆者認為書法創作的大多數狀況是，固守傳統的難度遠大於求新求變，因為要固守傳統的最基本門檻就是確實掌握帖學筆法的變化與精深，已屬不易，更遑論要達到帖學歷史所具有的文人精神與涵養。相反的，線條上極度求新求變所要承擔的負面效應，可能就是帖學筆法與文人精神的淪喪，或是將求新求變作為不諳帖學的藉口。美學家漢寶德在各種藝術創作不斷吸收西方現代思潮的時代，就曾對一味汲取西方美學的雕刻家進行理性的反思，他認為固守傳統的技法並非缺點，因為有了傳統的技法，才有機會從傳統中注入生命，從「傳統的軀殼」中蛻變出來。這比起一味模仿西方或是在有了西方創作的訓練之後又回傳統中來找情感，能更打動人心。⁵³雕刻如此，書法更是如此，從西方繪畫的領域尋找創作方式並無不可，但若不從帖學筆法出發，無疑本末倒置。中國與西方都各自擁有悠久的雕刻傳統，要談東西方的融合尚有從傳統出發的考量，然而唯獨漢字文化中所特有的書法藝術，不也更應該要有從傳統出發的思維？

「帖學」與「碑學」不是相對的領域；「古典書法」與「現代書法」更不是可以切割的範疇。我們不能把帖學傳統的回歸視為走回頭路或是保守呆滯，正如前文所述，所謂的「回歸」都一定是經過某種程度的「背離」，因此在書法史上歷經「背離」後的「回歸」，勢必已經融合了或多或少的新元素，絕對不是單純的復古。從這個觀念來說明，二王以後書法史的衍嬗，都可以視為對帖學傳統不斷「背離」與「回歸」的歷程；並且無論是「背離」或「回歸」，都是存在於同一個系統中。因此清代「碑學」的出現和「現代書法」的創變思維，也應該視為

⁵³ 詳見郭晉銘：《刀斧歲月——吳榮賜》（臺北：新銳文創出版社，2014），頁 69-73。

帖學傳統中的兩次「背離」，而不是與之相對的新領域。

在 21 世紀初期的當代書法史上，中國大陸爲了復興中華經典而出現了所謂「新帖學」的觀念，他們重新審視二王的價值，並再一次推崇。本文的撰寫並非附和這樣的潮流，甚至對於「新帖學」派的部分說法並不贊同。⁵⁴筆者僅希望藉由理論與文獻的分析，重新提出帖學傳統的典範意義。

徵引書目

一、傳統文獻

清·康有爲著、祝嘉疏：《廣藝舟雙楫疏證》，臺北：華正書局，1985。

二、近人論著

(一) 專著

王世征 2012《歷代書論名篇解析》，北京：文物出版社。

王靜芝 2000《書法漫談》，臺北：臺灣書店。

白謙慎 2000〈關於現代書法三人談：「欲變而不知變」〉，《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。

白謙慎 2006《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。

李思賢 2010《當代書藝理論體系——台灣現代書法跨領域評析》，臺北：典藏藝術家庭出版社。

沈尹默 1989《論書叢稿》，臺北：華正書局。

姜壽田 2009《現代書法家批評》，鄭州：河南美術出版社。

曹壽槐 2000〈書法創作、碑帖、現代派書法當議〉，《二十世紀書法研究叢書——品鑑評論篇》，上海：上海書畫出版社。

⁵⁴ 例如「新帖學」派書家認為他們「衝破了趙、董帖學和海派帖學的觀念桎梏，無論從審美方面還是技法體系方面，都實現了歷史超越，從而使其具有了全新的歷史維度。」詳見王好君：〈論當代帖學創作〉，《美術學刊》，2011 年 2 月。事實上，筆者認為趙孟頫與董其昌在帖學傳統中正是具有不能被忽視的時代價值與傳承地位。

陳振濂 2009《中國現代書法史》，鄭州：河南美術出版社。

湯大民 1999《中國書法簡史》，南京：江蘇古籍出版社。

黃惇 2010《風來堂集》，北京：榮寶齋出版社。

黃惇 2008《秦漢魏晉南北朝書法史》，南京：江蘇美術出版社。

臺靜農 1989〈書道由唐入宋的樞紐人物楊凝式〉，《靜農論文集》，臺北：聯經出版社。

劉恒 2009《中國書法史——清代卷》，南京：江蘇教育出版社。

龔鵬程 2013《中國文學十五講》，臺北：臺灣學生書局。

（二）期刊論文

王好君〈論當代帖學創作〉，《美術學刊》，2011年2月。

簡月娟〈經典的建構與轉型——書法史觀再脈絡化〉，《中華書道》，2012年2月。

（三）報章

漢寶德〈形、意、情——書法藝術的現代挑戰〉，《中國時報·人間副刊》，2008年1月9日。

龔鵬程〈重振文人書法〉，《中國文化報·美術周刊》，2008年9月18日。

The Meaning of Hardwood Calligraphy in Modern Calligraphy History

Kuo, Chin-Chuan

Assistant Professor,

Department of Chinese Literature and Application, Fo Guang University

Abstract

Since 19th century, the study of tablet calligraphy is getting mature. By the mean time, different views of calligraphy emerged. Under such circumstance, hardwood calligraphy was considered conservative. This paper is about a model of hardwood calligraphy. First, I will explain “formalism of Guange style”, “the impaction of tablet calligraphy” and “the new calligraphy style”. Second, I will discuss “the regulation of hardwood calligraphy”, “the achievement of scholar spirit” and “between tradition and innovation”. Finally, I will bring forward the relation between deviate and retreat about calligraphy style.

Keywords: Hardwood Calligraphy, Tablet calligraphy, Model, Innovation