

孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比

陳章錫

南華大學文學系副教授

摘 要

本文旨在探究唐代孫過庭及張懷瓘的書法美學思想，二人分別是初、盛唐的優秀書法家，同時擅長書法美學理論，由於理論與實踐兼長，故可謂是書、文雙美。尤其是二人的書法美學理論體大思精，影響後代頗為深遠，自歷代迄今向來即深受重視。考察二人的書法淵源有三，一是上繼晉代二王書風，二是總結漢末以迄唐初的書法理論，三是承接魏晉玄學興起後，儒道會通的思想趨向及文學自覺的影響。惟目前大多研究者仍側重在書法技巧的分析，或者止於字面注釋、翻譯的層次，並未能宏觀地從美學思想系統作全盤觀照。因此，本文嘗試從儒道美學思想的角度，作為研究進路。在研究方法上，首先是對二家書論分別作文獻分析，抉發其書論中運用儒道美學思想的特色及理論深度。其次則是分別從儒道思想及美學原理二方面，對比二家書論中運用儒道美學思想的成果及異同所在，析言之，前者是儒道美學思想在書史發展、書家優劣、批評立場、鑑賞標準、書法風格及創作方法上的運用，後者是從美學特質、美學境界、美的分析、美的傳遞、藝術經營、主體修養等不同角度，探求儒道美學思想在書法理論中的呈現。希望從對比中更能突顯二家書論的思想精髓及價值特色，同時也能對當代的書論研究提供新的研究視野。

關鍵字：唐代書法、儒家美學、道家美學、書譜、書斷

一、前言

中國書法藝術表現的高峰在晉朝，書學理論的高峰則在初、盛唐。析言之，中國書法美學的藝術表現，無論是技巧的成熟及境界的超卓上，在晉朝的王羲之、王獻之父子時已達到高峰，因此晉書乃與漢賦、唐詩、宋詞、元曲等齊名而為人所稱道。然而，若要談及書法美學理論的全幅展現及體系的建立，則要等到唐朝的孫過庭¹、張懷瓘²二人的書學論著出現時，才算是真正完成。而且，弔詭的是此後書學理論之整體性建構，尤其是儒道美學思想層面之辨析工作，竟然後繼乏人，這並非意味著無人再作理論探索，而是後人書論所著述的內容已流於對書寫技法的鑽探，僅是細密的枝節性修補³，無法宏觀地從美學思想的角度考察全盤書論體系，當然也無法從創作主體的精神修養及思維意識上，在本體論上予以論辨與陳述。

追溯其原因，應是以下二種可能，其一是孫過庭及張懷瓘二人，已將儒家、道家思想所蘊涵的藝術精神，充盡地呈現在其書法著述之中，後繼者只好在技巧上尋找可以發揮的空間。其二是孫、張二人身處唐代前期，受太宗李世民極力提倡書法藝術之影響，⁴且仍上承魏晉玄學之遺風，故二人不但是書法家，且兼擅理論分析；至於後來的著述者，或許因為書法美學理論既已奠下此典範宏規，故只好轉而在書寫技巧上著墨，至於美學理論方面則寢假習矣而不察。及至現代之專業書論家雖復不少，但顯然較無能力也無興趣作思想理論辨析的工作。⁵因此，唐代前期孫、張二人的書法理論乃益顯得深刻不凡，頗具研究價值。

然而孫、張二人所處時代前後相接續，故未相交往，其身分地位及時代背境也有所差別，孫氏出身寒微，屬低層官員，⁶其曠世著作《書譜》僅在垂拱三年

¹孫過庭（約638—688），生平事迹不詳，工行草書，其代表作《書譜》之書法理論體大思精，草書原迹上繼右軍筆法，無論書論、書蹟二者之價值皆為後代所稱述。本論文引述之原典均據：馬國權，《孫過庭書譜譯註》，台北，明文，1988。

²張懷瓘為唐代開元年間（713—741）書法家、書法評論家，官右率府兵曹參軍、翰林供奉等，總結魏晉以來書法理論，在有唐一代，篇幅最大，論述最廣。此下所引有關張懷瓘書論之文字，均依據：潘運告編著，《張懷瓘書論》，長沙，湖南美術，1997。書中共收張氏著作九種：《二王書錄》、《書議》、《書估》、《書斷》、《文字論》、《六體書論》、《評書藥石論》、《論用筆十法》、《玉堂禁經》。

³例如唐代竇泉《述書賦》，宋代姜夔《續書譜》，清代包世臣《藝舟雙楫》，均側重在書法技巧的討論。以上三書俱詳見：華東師範大學古籍整理研究室編著，《歷代書法論選》，上海，上海書畫出版社，2000。頁236、385、639。

⁴魏晉六朝一度形成南北文化的對立局面，唐太宗為了政治文化統一的需要，提倡南朝文化，其于書法，更出于他個人的審美趣味，極力推崇王羲之，搜求其墨迹，精工拓模，使廣為流傳。參見：蕭元編著，《初唐書論》，長沙，湖南美術，1997。頁80—83。

⁵即以今人研究《書譜》而言，仍多側重在技巧分析，而忽略儒、道美學思想對書法家修養及創作原理的影響。例如：馬國權，《孫過庭書譜譯註》一書中，分析《書譜》書中精闢之論有四點：（一）闡明不同書體的功用和特點，（二）書法基本技法的總結，（三）書法創作的經驗問題，（四）應該用怎樣的態度學習書法；即均未曾論及思想層面的部分。

⁶據張懷瓘，《書斷》：「孫虔禮，字過庭，陳留人，官至率府錄事參軍。」孫氏為太子東宮屬官，掌錄眾官署文簿。引自：潘運告編著，《張懷瓘書論》，長沙，湖南美術，1997。頁207。

(西元 678 年)完成序文部分,約三千餘字,後遇暴疫而卒,壯志未酬,良可歎惋,所幸其書學理論體系及重要觀點已大致成型,足可衣被後人。⁷至於張氏則進入宮廷為皇子之師,直接影響當時書壇,其著作可考見者有九種,總計有三萬多字,是歷史上最著述最豐的書學理論家。二人相繼而起,其著作年代,一在初唐垂拱年間,一在盛唐開元以降,或許是因文人相輕,或貴古賤今的因素,張懷瓘並未及對孫過庭有特別高度的評價,但身為讀者的我們卻不得不注意他們二人體大思精的著作,而且驚異地發現二者的理論看似相異卻實相通,而頗值得予以對比研究。

考其緣由,唐代書法美學的主要傳承,一方面固然是書法理論部分,溯自漢朝揚雄提出心畫說,蔡邕重視書法形勢及筆勢;歷經魏晉之鍾繇重主張用筆及流美,王羲之注重意韻及藏骨抱筋的原則。再經南北朝時王僧虔首揭神彩說,並要求結合天然與工夫,重視結體和運筆等,對唐人影響頗大;庾肩吾《書品》則開三品論書的先河。迄於唐初之歐陽詢則重視真書結體之法度謹嚴,李世民上承王羲之提倡中和自然,及強調筋骨理論。虞世南亦上承王羲之而重視書法藝術的神韻和玄妙。⁸綜上所述,在唐初可謂書法理論已臻成熟的條件,故孫過庭、張懷瓘二人能對書法理論予以總結,乃順理成章之事。

但在另一方面,唐代之思想背境上承魏晉玄學之成果,王弼老子注、周易注及向、郭莊子注等,對於道家形上理境的建構,其功厥偉,已不局限於漢代道家之流於長生、放誕、權術之弊端。⁹加上儒道會通的學術趨向¹⁰,以及文氣論、才性論、重情說、言意之辨及文學自覺等重要課題之提出,對文藝思想及批評作品的催生,也同時對書法理論有舉足輕重的影響。¹¹因此,歷經魏晉南北朝數百年之清談風氣之後,唐代士大夫階層對儒道美學思想的浸淫及造詣已不容忽視,下文所分析之孫過庭及張懷瓘二人對儒道美學的理解及運用,可為明證。

職是之故,本文將側重分析孫、張二人之書法理論對儒、道二家思想的理解及運用,析評其書法美學思想的特色,以下將先依序對二人之書法理論予以介紹,其次對比其書論之異同,以凸顯二人書法美學的淵源、特色及價值所在。

⁷ 甄予〈孫過庭的書法理論〉認為「僅就他所留下來的這篇『書譜序』已能概括書法藝術的要言妙道。立論精詳,行文清晰。後世既然見不到正文,世人早就直稱此序為『書譜』。」收于沈尹默等著,《書法藝術欣賞》,台北,莊嚴,1978。頁174-184。另有近人朱建新則認為序文就是正文,因非本文研究之重點,其詳細辨說可參看:馬國權,《孫過庭書譜譯註》,台北,明文,1988。其中之「導言:一、書譜的名實問題」部分。

⁸ 本段所述大抵為書法史之一般常識,欲知其詳,可參看:王鎮遠,《中國書法理論史》,合肥,黃山書社,1996。頁1-103。

⁹ 參見勞思光,《中國哲學史(二)》,台北,三民,2001。頁28-32。

¹⁰ 例如:牟宗三即認為王弼「以透宗之觀念,與造極之境界,復活已斷絕四五百年之儒道玄理。雖言理以道為宗,而於人品則崇儒聖。儒道同言,而期有所會通。」參見《才性與玄理》,九龍,人生,1970。頁79。顏國明分析曰:「將此寂然至無的沖虛玄境接合於儒家禮樂教化的『有』上,此步道家的『道』與儒家之『德』的銜接,是魏晉玄學的重要嘗試。」其詳參見《從國教範型論道家思想之開展》,文化大學博士論文,1996。頁128-9。

¹¹ 例如熊秉明說:「漢末魏晉是文藝自覺的時代,在文學上產生了文學批評和討論文體的論述。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。」詳見《中國書法理論體系》,台北,雄獅美術,2000。頁19。

二、孫過庭的書法美學思想

(一)、側重儒家倫理教化及道德生命主體之批評立場

孫過庭推尊王羲之，從儒家倫理教化之立場，以王羲之為書家人格及作品的最佳代表，他一方面主張師法古代名家，以鍾繇、張芝及王羲之、王獻之父子四人最稱絕妙，其中又以王羲之為最高典範，在另一方面則認為書法作品風格的演變是古質今妍，吾人對於書法優劣的判準貴在「古不乖時，今不同弊」，故在不違古又不泥古的原則下，採取繼承與創新兼顧的書法歷史發展觀。他說：

夫自古之善書者，漢、魏有鍾、張之絕，晉末稱二王之妙。王羲之云：· ·
「吾書比之鍾張，鍾當抗行，或謂過之。張草猶當雁行，然張精熟，池水盡墨，假令寡人耽之若此，未必謝之。」此乃推張邁鍾之意也。考其專擅，雖未果於前規。撫以兼通，故無慚於即事。評者云：「彼之四賢，古今特絕；而今不逮古，古質而今妍。」夫質以代興，妍因俗易。雖書契之作，適以記言；而淳醜一遷，質文三變，馳驚沿革，物理常然。貴能古不乖時，今不同弊，所謂「文質彬彬，然後君子。」何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪者乎？¹²

孫過庭根據王羲之有「推張邁鍾」的話語，意即在書法造詣上推崇張芝，並自評超越鍾繇，孫氏除深表贊同，接著亦辨正俗見之非：批判「今不逮古、古質今妍」的說法，主張評論書法時，貴能「古不乖時、今不同弊」，要創造性地繼承古代書法之精神意蘊，師法古人卻不違背時代進展之特性（例如專力研習真、草等字體，而非詰曲難識的篆籀等古字），注重當今卻又不會盲從弊俗。總之，要讓內涵的樸質與外在的文采二者可以適當地調合，此即孔子所說「文質彬彬，然後君子」¹³之意。孫氏接著從兼擅會通多種字體的觀點，推尊王羲之為書家的最高典範，以及主張羲之（逸之）優於獻之（子敬），他說：

又云：「子敬之不及逸少，猶逸少之不及鍾張。」意者以為評得其綱紀，而未詳其始卒也。且元常專工於隸書，伯英尤精於草體；彼之二美，而逸少兼之：擬草則餘真，比真則長草，雖專工小劣，而博涉多優。總其終始，匪無乖互。謝安素善尺牘，而輕子敬之書，子敬嘗作佳書與之，謂必存錄，安輒題後答之，甚以為恨。安嘗問敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」安云：「物論殊不爾。」子敬又答：「時人那得知！」敬雖權以此辭折安所鑒，自稱勝父，不亦過乎！且立身揚名，事資尊顯。勝母之里，曾參不入。以子敬之豪翰，紹右軍之筆札，雖復粗傳楷則，實恐未克箕裘。況乃假托

¹² 引自：馬國權，《孫過庭書譜譯註》，台北，明文，1988。頁1-5。

¹³ 語出《論語·雍也》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，台北，華正，1990。頁65。

神仙，恥崇家範，以斯成學，孰愈面牆。¹⁴

贊成前人「子敬不及逸少」的評斷，但反對所謂「逸少不及鍾、張」的說法，因為鍾繇工於隸書（實指楷書），張芝精於草書，而逸少兼有二人專長。雖在單一字體上不如前輩專精，然而博涉多種字體，故總體成就高於前輩。其次，孫氏批評子敬（指王獻之）不僅在書道的表現上未能克紹箕裘，又自認為書法造詣超越父親，且假托有神仙傳授其技巧；實於孝道有虧。¹⁵孫氏所言雖屬附會傳說，未必為事實，但從其根據《論語》及《孝經》之觀點，吾人可以確知孫氏係站在儒家倫理立場堅持書道與人品的相關。此仍呼應前文推崇王羲之為書聖之意，畢竟孝悌是仁心的自然流露，而具備此一真實生命更是藝術家這一主體創作時之先決條件。而在此之後也才有可能領會物我同體之感，過化存神，¹⁶呈現上下與天地同流之化境。

（二）、側重道家自然無為的書法創作觀

除了自道書法為其終身職志，會全力以赴之外，孫過庭衡量書法創作高下的標準，兼有儒道二家思想特色，首先係從道家角度言妙擬自然之書道表現（同自然之妙有），及智慧技巧兼備（心手雙暢），其次同前節所言，仍歸本於儒家立場，強調君子立身務本，故須終身以之，並以善美一致（文質彬彬）為書作的最高理想風格。茲先言前者之意，孫氏認為書法之妙在於比擬自然景象¹⁷，並進入到內在精神的把握，妙手天成，全無刻意之處，他說：

余志學之年，留心翰墨，味鍾張之餘烈，挹羲獻之前規，極慮專精，時逾二紀，有乖入木之術，無間臨池之志。觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之姿，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形；或重若崩雲，或輕如蟬翼；導之則泉注，頓之則山安；纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶眾星之列河漢；同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊衄挫於毫芒。況云積其點畫，乃成其字；曾不傍窺尺牘，俯習寸陰；引班超以為辭，援項籍而自滿；任筆為體，聚墨成形；心昏擬效之方，手迷揮運之理，求其妍妙，不亦謬哉？¹⁸

¹⁴馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁7－13。

¹⁵《孝經·開宗明義章》曰：「立身行道，揚名於後世，以顯父母，孝之終也。」阮元校勘，《十三經注疏》，台北，大化。上引文即《書譜》言「立身揚名，事資尊顯」之所本。

¹⁶《孟子·盡心上》，詳見楊伯峻編著：《孟子譯注》，台北，河洛，1980。頁305。

¹⁷以自然物比擬書法，在漢魏晉時代是討論書法問題的主要方式，但在唐代僅被當作次要的方法，孫過庭亦持此態度，因其僅是用浮華的詞藻描寫書法外形，並未接觸到書法之所以為藝術的內在法則。相關論析可參看：熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，雄獅美術，2000。頁26。

¹⁸馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁16－20。

在人生目標方面，孫過庭稟承至聖孔子十五立志向學的精神，及興於詩立於禮成於樂的成學歷程，¹⁹並呼應前節所推崇的四賢為效法對象，以謙虛的態度奮勉不懈。在書道的最高境界上則是：「同自然之妙有，非力運之能成。」故文中有三重點，其一，以書道比擬自然，然並非從外在形構上模仿，而是書法作品內在的精神氣骨，與自然萬化中山川星月的奇形異象、動植飛潛的生機動勢，有其異曲同工之處，而能體會此中天地之大美，照見萬物之無處不是蘊涵天籟，創作主體必須具如此修養者乃能妙手天成，與造化同功，故可說是「同自然之妙有，非力運之能成」。其次，然而萬丈高樓從地起，書道的絕妙之境，並非一蹴可幾，從一點一畫之中最基本的運筆技巧，及掌握其間細微的變化，都須具備紮實的工夫；再積點畫而成字，集字而成篇，要言之，必須在書寫技巧上注意運筆、結構、布局等三大要領。

第三，完美的書作必須融合智慧（心）與運筆技巧（手），一方面以心靈智慧規劃全幅作品，此一得心應手的理論依據，係出自莊子輪扁斲輪的寓言²⁰。另一方面憑藉運筆技巧，掌握每一點每一畫之起伏頓挫，不僅須細膩地了解揮運之理，還須在具體實踐上予以印證。反之，若是「心昏擬效之方，手迷揮運之理」，不可能完成高妙妍美的作品。意即其間創作主體之「心」若是有為刻意，執著既有之筆法技巧而不知變通，不能無為虛靜，則難以企及高明。另外，孫過庭在下文又再次強調書法之創作主體，必須具備仁孝禮樂的終極關懷。他說：

然君子立身，務修其本，．．詎若功宣禮樂，妙擬神仙，猶挺堊之無窮，與工鑪而並運。好異尚奇之士，翫體勢之多方；窮微測妙之夫，得推移之奧頤。著述者假其糟粕，藻鑒者挹其菁華，固義理之會歸，信賢達之兼善者矣。存精寓賞，豈徒然與！²¹

文中已點明書法創作者之主體修養，必須體現儒道二家思想，其中以孝悌立身可呈現人格之美，功宣禮樂則著重呈現生活之美，合為內聖外王之一體兩面。不可僅了解為因其書寫傳達的功能，可以助成禮樂政教之施行，而被視為是經藝的根本，²²其次，又形容書道的奧妙有如神仙之施展法術，當係藉以呈現道家美學所著重的化境。其後又強調著述者可從字體外形之筆法結構布局等分析其規則，但是真正的識鑒者才能掌握書法的創造原理。因此書道也同時是義理會合之

¹⁹ 語出《論語·為政》及《論語·泰伯》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，頁13、87。

²⁰ 《莊子·天道》中託言輪扁曰：「臣也以臣之事觀之，斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不疾不徐，得之於手而應於心，口不能言，有數存乎其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之臣。」除了心手相應之觀念，文中也蘊含「言不盡意」之旨。引自歐陽景賢、歐陽超，《莊子釋譯》，台北，里仁，1998。頁533-4。

²¹ 馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁21-23。

²² 類似觀點可參看：楊澤，《書譜評注》，天津，人民美術出版社，2000，頁11。他說：「書法的作用如同禮樂，一樣能起規範道德、移風易俗的巨大作用。．．但不能把書法內容與文字書寫的內容混為一談，更不能把書法當做宣揚封建倫理道德的工具。這是孫過庭的時代局限。」楊氏並不能從儒家美學必須揭櫫理想人格（聖人）以象徵最高理境的用意來了解原文，恐怕是他自己的局限。

處，前文首段所說的賢達之人，乃足以實現儒家善美一致的理想。²³可知孫過庭仍進一步批判只有理論著述之不足（著述者假其糟粕），而必須是通過實踐驗證，才有可能真正體會書法的精華，知其所以微妙之道，而掌握推陳出新之書法原理。

（三）、文質彬彬（形質、情性兼重）的書體發展論

沿承前節所言妙擬自然，心手相應的創作原則，孫過庭又較具體地說明研習書作的原則，是心手、真草、轉用之兩端一致。故下文首先推崇晉代書法的歷史地位，可類比於孔子之稱述郁郁周文，²⁴呼應篇首所言「文質彬彬」之意。此後乃慨歎書道衰微，並批評時俗之弊。其次說明正確的書法學習方法是「心手會歸」，真書、草書二者不同的特色及表現手法，應在研習過程中相互啓發。而恪就手的運筆技巧部分，具體而言就是轉用之術。孫氏說：

而東晉士人，互相陶染。至于王、謝之徒，郗、庾之倫，縱不盡其神奇，咸亦挹其風味。去之滋永，斯道愈微。方復聞疑稱疑，得末行末。古今阻絕，無所質問，設有所會，緘密已深。遂令學者茫然，莫知領要，徒見成功之美，不悟所致之由。或乃就分布於累年，向規矩而猶遠，圖真不悟，習草將迷。假令薄解隸法，則好溺偏固，自闕通規。詎知心手會歸，若同源而異派；轉用之術，猶共樹而分條者乎！²⁵

前文曾說學書者貴能「古不乖時，今不同弊」，此段則說到晉代以後書道沒落之由，在於缺乏客觀正確的認知，有人則蔽帚自珍，亦不知其所以然，稍有體會時卻又故步自封。因此，研習書道者必須虛心學習真書及草書的原理及各種技巧，不可留止於現狀。不僅要智慧與技巧並重（心手會歸），甚至運筆的轉折呼應及結構布白的方法（轉用之術），都要通觀兩端，找到平衡點，作全盤考量。此兩端之意，或如真書、草書（點畫及使轉二者皆為其書體特質，或為外顯之形質，或為內蘊之性情；只是表現時互有隱顯之別罷了，如下段文字所述），或如心、手，或如轉、用，皆須極其自然地相互配合，好比同源一水的支流，同屬一樹的枝條，彼此密切相關，故皆不可偏廢。因此，孫過庭乃主張真書、草書的創作原則互通相益，並須借鑒各體書法的藝術特性。他說：

加以趨變適時，行書為要；題勒方幅，真乃居先。草不兼真，殆於專謹；真不通草，殊非翰札。真以點畫為形質，使轉為情性；草以點畫為情性，

²³《論語·八佾》：「子謂韶，『盡美矣，又盡善也。』」謂武，『盡美矣，未盡善也。』」引見楊伯峻編著：《論語譯注》，頁36。美指聲音形式，善指道德內容，韶為舜之樂曲，舜之天下由禪讓而來，故孔子認為韶樂盡美又盡善；而周武王因討伐商紂而得天下，故武之樂盡美卻未盡善。至於借用於書法方面指內容形式之善美一致，此亦文質彬彬，先質後文之意，孫氏之說係承繼唐太宗之看法，據李世民，《王羲之傳論》曰：「詳察古今，研精篆、素，盡善盡美，其惟王逸少乎！」引自《歷代書法論文選》，上海書畫出版社，2000，頁122。

²⁴語出《論語·八佾》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，頁30。

²⁵馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁26-29。

使轉為形質。草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文。迴互雖殊，大體相涉。故亦傍通二篆，俯貫八分，包括篇章，涵泳飛白，若毫釐不察，則胡越殊風焉。· · · 雖篆隸草章，工用多變；濟成厥美，各有攸宜：篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而便。²⁶

可貴的是孫過庭提出「形質」與「情性」這二項書道表現的內涵，二者之不同是：前者為具體可見之形色美，而後者為內蘊難知之精神美。至於「點畫」及「使轉」是書法創作表現時，同時具備之基本用筆技巧，但在真書及草書的形式特性上，是互有不同程度的或顯、或隱之區別的。析言之，草書重視連綿不斷之動勢，但其實必須有點畫為基本功夫蘊藏其間，不然會缺乏勁健的精神（故說是以點畫為情性，使轉為形質）；真書則重視一筆一畫之各自分明清楚地交待，每筆之間看似無關，其實筆筆之間是互相呼應、遙相銜接的，否則會缺乏靈動的體勢（故說是以點畫為形質，使轉為情性）。因此，真書及草書二種書體必須同時學習，才能收到相輔相成，相攜共進的效果。

其次，從真書、草書二者之相互關係，同理可以進一步推知其他字體的點畫、使轉皆有值得借鑑之處，故孫氏又言創作主體另須參考其他書體，根據篆、隸、章草、飛白等書體各有其最適用的場合，對其造形規律、結構特性，加以了解。

（四）、達其情性的書法風格論及創作環境論

孫過庭認為在風格之追求方面，必須能運用各種風格塑造的手法，呈現創作主體的情性修養，其次提出創作環境論，為五乖五合等主客觀條件的配合，再次則說明此文的創作動機，是批判長久以來仍有許多人執持機械的模擬書論，最後則表達「言不盡意」之歎。他說：

然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅。故可達其情性，形其哀樂。驗燥潤之殊節，千古常然；體老壯之異時，百齡俄頃。嗟乎，不入其門，詎窺其奧者也！²⁷

首先，「達其情性，形其哀樂」，即是很重要的人品即書品的觀念，必須藉助高明的書法技藝，才能充分展現創作者的情性修養，或者書寫對象的人格特質、心理狀態，而至於塑造風格的創作方法，即在於利用嚴峻、蘊藏、震動、和婉的手法，去形成莊嚴的神采，妍潤的墨韻，枯勁的筆力，閑雅的姿態；借以表達作者喜怒哀樂的心理狀態。此亦呼應前文所說的「智巧兼優、心手雙暢」之意，不過此處說得更為具體。再者，扼要說來，無論是古往今來的任一創作者，皆不能自外於或燥或潤等不同層次之表達。其三，說到書法藝術同時是一段永無止境的學思歷程，與自我真實生命的成長有著密切的關連，必須從少時立志，學成規矩，

²⁶馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁30－37。

²⁷同前註，頁37－38。

以至上達化境，正如孔子所言之興詩、立禮、成樂，循序以成。

孫過庭又提到創作必須主客觀條件的多方配合，及自謙地表示書道內涵的難以言傳。他說：

又一時而書有乖有合，合則流媚，乖則彫疎，略言其由，各有其五：神怡務閑，一合也；感惠徇知，二合也；時和氣潤，三合也；紙墨相發，四合也；偶然欲書，五合也。心遽體留，一乖也；意違勢屈，二乖也；風燥日炎，三乖也；紙墨不稱，四乖也；情怠手闌，五乖也。乖合之際，優劣互差。得時不如得器。得器不如得志。若五乖同萃，思遏手蒙；五合交臻，神融筆暢。暢無不適，蒙無所從。當仁者得意忘言，罕言其要；企學者希風敘妙，雖述猶疎。徒立其工，未敷其旨。不揆庸昧，輒效所明，庶欲弘既往之風規，導將來之器識，除繁去濫，覩迹明心者焉。²⁸

首先，孫過庭提出五乖五合之主客觀關係論，這可說是一種創見，分言之，一是創作時的精神狀態是悠閒或倉促，有無外在俗務之干擾；二是審美的認識與發生，是否出於自願的感恩酬謝，抑是外務所迫；三是創作時的天候條件，讓人感覺愉悅，或是難以忍受；四是創作工具材料是否適用，五是創作時的當下心境，是否飽含創作欲望。其中第一、二項的精神狀態、創作意圖，屬於主觀條件；第三、四項天氣及工具，屬於外在客觀條件。第五項須主、客觀條件的配合，顯示創作時的隨機性及不可重複性。而這也是因為書法之美的呈現，著重在線條的流動組合和意蘊生動，較少依賴具體物象的模擬，而要求表現的人的心理和思維。其次，主客觀交融和統一，應以得志為優先，而得時、得器俱屬外在條件。而能體會以上意境者（得意忘言），其實必須以實踐經驗為基礎，不能只是抽象地說明，否則只是捕風捉影，因而有此言不盡意之歎。下文孫過庭又言其創作動機，是為批判以往書論中有人不明白書法原理，或是執持模擬的觀點，他說：

至於諸家勢評，多涉浮華，莫不外狀其形，內迷其理，今之所撰，亦無取焉。· · ·且六文之作，肇自軒轅。八體之興，始於嬴政。其來尚矣，厥用斯宏。但今古不同，妍質懸隔，既非所習，又亦略諸。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，工虧翰墨，異夫楷式，非所詳焉。· · ·夫心之所達，不易盡於名言，言之所通，尚難形於紙墨。粗可彷彿其狀，綱紀其辭。冀酌希夷，取會佳境。閱而未逮，請俟將來。²⁹

孫氏因諸家書法論述未能掌握要領，而多涉浮華，故大表不滿，不欲予以引述。其次表達書體的發展觀，係古質今妍，故較重視流媚的後代書體（參前段所

²⁸同前註，頁38－39。

²⁹同前註，頁41－51。

言書有五合，「合則流媚」之說），而非質樸的古文字。復次，孫氏反對機械地模擬物態外貌的圖象式文字，亦不予以論列。最後，自謙地表示書道的妙理佳境，雖然自己心中已有所理解，但卻不易以言語表達。

（五）、儒道互補的主體修養論

孫過庭認為書家的主體修養，必須兼融儒道思想的體會，一是以王羲之為例，採取「情動形言」的抒情立場，二是以莊子庖丁解牛的寓言為例，主張心精手熟的創作態度，及寬裕從容的創作歷程。三是以孔子學思歷程為喻，說明學習有三階段，及以「人書俱老」為最高境界。四是右軍（王羲之）晚年書藝最高境「志氣和平」，正是融合儒道二家思想之書家典範。孫氏說：

然今之所陳，務裨學者。但右軍之書，代多稱習，良可據為宗匠，取立旨歸。豈唯會通古今，亦乃情深調合，致使摹拓日廣，研習日滋。先後著名，多從散落，歷代孤紹，非其效歟！試言其由，略陳數意：止如《樂毅論》、《黃庭經》、《東方朔畫贊》、《太師箴》、《蘭亭集序》、《告誓文》，斯並代俗所傳，真行絕致者也。寫《樂毅》則情多怫鬱，書《畫贊》則意涉瑰奇，《黃庭經》則怡憚虛無，《太師箴》則縱橫爭折；暨乎蘭亭興集，思逸神超；私門誠誓，情拘志慘。所謂涉樂方笑，言哀已歎。情動形言，取會風騷之意；陽舒陰慘，本乎天地之心。³⁰

上文回歸到從王羲之的人格人品予以檢定其作品，認為王羲之書法已經通過歷史考驗，「代多稱習，良可據為宗匠，取立指歸。豈唯會古通今，亦乃情深調合。」並例舉其作品予以說明，若以情深調合四字作為衡量王羲之作品的標準，無不符合。創作時必須深入書寫對象的人生境遇、人格特質、思想情感，感同身受，才能選擇以最相應的藝術手法表現出來，呈現每一件作品的獨特風格。

可知王羲之創作時注重書作內在的精神，並尋思用筆變化的道理，故在情感的表達上乃是有諸中、形諸外（情動形言），這與中國先秦文學的雙璧《詩經》、《楚辭》的創作緣由是一樣的（取會風騷），而且一屬寫實，一屬浪漫，此也可類比於楷書及草書的運筆方式，在用筆的變化上則應參照天地四時的規律給予人的影響，一切合乎自然。另外，作者本人也必會是關懷人生社會，或者怨悱感興，或者發憤抒情，良心不容已地流露的真實生命。此時的生命應能領受物我人已充分交流的同體感，達到上下與天地同流的自然境界。

其次，孫過庭甚至認為書法的創作技巧是可以從主、客觀二方面同時予以掌握的，「心不厭精、手不忘熟」是最基本的學習態度。這也呼應前文「智巧兼優，心手雙暢」之意，他說：

夫運用之方，雖由己出，規模所設，信屬目前，差之一毫，失之千里。苟

³⁰同前註，頁55－59。

知其術，適可兼通。心不厭精，手不忘熟；若運用盡於精熟，規矩諳於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛。亦猶弘羊之心，豫乎無際；庖丁之目，不見全牛。嘗有好事，就吾求習，吾乃粗舉綱要，隨而授之，無不心悟手從，言忘意得；縱未窺于眾術，斷可極于所詣矣。³¹

此中尤其重視真正的領悟，亦即「規矩諳於胸襟」。首先是以心知智慧對書法藝術具備通盤了解，再來必須痛下苦功，做到精熟的地步。最後精熟到達化境之時，主體心神面對眼前的時空條件，自會是當機揮灑，心手相應，如有成竹在胸的狀態。總之，必須智慧與技巧兩相配合，以至熟能生巧的地步。即如莊子所言：「以神遇而不以目視，官知止而神欲行。」³²故其創作之結果乃能呈現優游閑雅，飄逸瀟灑的風貌，其結果說來容易，而實際上是一漫長的學思歷程。文末的教學經驗看似簡易，其實是告訴我們不可學而不思。作者以自己教學經驗為證，若能掌握上述原則用以教學，將有「心悟手從，言忘意得」之功效。

復次，孫過庭又認為老少學思能力有別，乃將學思歷程分為三階段，及以「人書俱老」為書道的最高境界，他說：

若思通楷則，少不如老；學成規矩，老不如少。思則老而逾妙；學乃少而可勉。勉之不已，抑有三時；時然一變，極其分矣。至如初學分布，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。³³

研習書法不只是一終身學習技巧，同時也是一人格修養的歷程，故最高境界乃是人書俱老。析言之，少時善學規矩，老時較擅思考；少能勉學，老能入妙。可見學、思二者是一相攜互動的過程，學習者必須把握不同階段的專長，獲取最大的學習效果。此亦有取於孔子所言：「學而不思則罔，思而不學則殆」³⁴之意，以及所謂中庸之道。其次，學習歷程必須經過大約三個階段，一是在結構及布局上追求平正規矩，此本非易事，在長時間的實踐之後，或許多年之後才稍有所得，又覺太過平板呆滯，才進入第二階段追求險絕，也同樣是多年之後才又進入第三階段，再度尋求平正。當然，平正與險絕也是一對相輔相成的觀念，運用在學習過程中，奇正相生，則可避免呆板或渙散。因此，孫過庭才又指出書法極詣的範例，即是右軍晚年所達致之「志氣和平，風規自遠」的書道妙境。他說：

仲尼云：五十知命也，七十從心。故以達夷險之情，體權變之道。亦猶謀而後動，動不失宜；時然後言，言必中理矣。是以右軍之書，末年多妙，當緣思慮通審，志氣和平，不激不厲，而風規自遠。子敬以下，莫不鼓努

³¹馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁62。

³²語出《莊子·養生主》。詳見：歐陽景賢、歐陽超，《莊子釋譯》，頁104。

³³馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁64-65。

³⁴語出《論語·為政》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，頁19。

為力，標置成體，豈獨工用不侔，亦乃神情懸隔者也。³⁵

承上文之意，類比於孔子的學思歷程，書法亦有不同階段的學習進境，最終是人書俱老，即相當於孔子七十而從心所欲不踰矩的境界。因此，王羲之的書風中和平淡，早已超越規矩之相，風教之相，而自得天趣。此似與前文所謂「情動形言，取會風騷之意」有所矛盾，但吾人視此處所言為境界語之表達即可。其次，對比於此，王獻之及其以後的書家，都顯得刻意做作，無論是技巧或心靈修養兩皆失落。另外，孫過庭於後文（引文從略）提及自鄙者優於自矜者，因為謙抑者才會不斷地學習，終有可能成功。此須做到「察之尚精，擬之貴似」；創作時雖隨順各人性情發展，然而不可妄議前輩。

（六）、先質後文及和諧統一的美學創作原理

在美學創作原理方面，孫過庭講究多方條件的配合，即以上諸節所論之總體會通表現，關鍵即在風骨神氣的樹立。又呼應前文之「文質彬彬」及先質後文之義，孫氏主張「務存骨氣」，復須「適潤加之」。其次，則受《周易》及劉勰的影響，以天地自然之道作為文學藝術的根源。他說：

假令眾妙攸歸，務存骨氣；骨既存矣，而道潤加之。亦猶枝幹扶疏，凌霜雪而彌勁；花葉鮮茂，與雲日而相暉。如其骨力偏多，道麗蓋少，則若枯槎架險，巨石當路，雖妍媚云闕，而體質存焉。若道麗居優，骨氣將劣，譬夫芳林落葉，空照灼而無依，蘭沼漂萍，徒青翠而奚託。是知偏工易就，盡善難求。· · · 雖學宗一家，而變成多體，莫不隨其性欲，便以為姿。³⁶

此亦文質彬彬之意，優秀書作的條件雖多，其大要僅視其兩端而已，對內而言，骨氣屬於精神美、內涵美，乃至運筆時內蘊之筆力；³⁷至於就字體外貌而言則是妍美與媚趣。此亦可比附為前節所謂風神、枯勁與妍潤、閑雅之二種風格。當然理想狀態是內外交融為一體的，亦即內涵與形式的合一，所謂善美一致。若二者不能得兼，則寧取骨力。其次，如文末所言學習時要宗仰王羲之一家，但學習者卻各有自己的體製風貌。因此，還須注意每一創作主體都是獨特的生命，創作時忌諱刻板的模仿，有如前文所說：「達其情性，形其哀樂。」學書者仍須注重個人志趣的表達，體現個人獨特的風貌。此之謂「莫不隨其性欲，便以為姿。」故孫過庭並不強求書作風格之一致，而是要求一種和諧原則，又主張一點一畫一字一篇均屬有機構成，須遵守「違而不犯，和而不同」的原則，他說：

³⁵馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁67。

³⁶同前註，頁73-75。

³⁷可參看徐復觀，《中國藝術精神》，台北，學生，1976，頁164-5。徐氏以為《典論論文》及古文家所說的氣，多是統體地、綜合性的說法。而魏晉南北朝時代，則多作分解性地說法。「氣」常常是由作者的品格、氣概，所給與於作品中的力地、剛地感覺；在當時除了「氣力」、「氣勢」以外，便常用「骨」字加以象徵。

易曰：「觀乎天文，以察時變；觀乎人文，以化成天下。」況書之為妙，近取諸身。假令運用未周，尚虧工於秘奧，而波瀾之際，已濬發於靈臺。必能傍通點畫之情，博究始終之理，鎔鑄蟲篆，陶均草隸。體五材之並用，儀形不極，像八音之迭起，感會無方。至若數畫並布，其形各異；眾點齊列，為體互乖。一點成一字之規，一字乃終篇之準。違而不犯，和而不同；留不常遲，遣不恒疾；帶燥方潤，將濃遂枯；泯規矩於方圓，遁鈎繩之曲直；乍顯乍晦，若行若藏；窮變態於毫端，合情調於紙上；無間心手，忘懷楷則；自可背羲獻而無失，違鍾張而尚工。³⁸

將書道歸結為一具有人文化成意義的藝術活動，因為創作者不只是一藝術主體，同時也是道德主體，此一活潑心靈自具創造性，足可「傍通點畫之情，博究始終之理。」故孫氏認為書法之奧妙係取法於人身的動態，故特別重視書寫實踐的過程，吾人即使尚未充分掌握技巧，但從搖曳生姿的運筆過程中，也能對心靈有所啟發，日有進境，終至豁然貫通。其次，創作時忌諱點畫之間的呆板排列或寫法雷同，因為每一點每一畫都是構成每一字，甚至是整篇文字的基礎，故均須用心經營，使其於變化中，同時維持彼此的和諧。此即所謂「違而不犯，和而不同」之意。第三，除了線條之外，還須講究色澤的呈現，透過運筆的快慢、輕重，及水分的濃淡、乾溼，綜合時空條件，達成恰當的平衡。第四，融合智慧與技巧，超越規矩準繩的制約，以自由的心靈駕馭紙筆，並舒發情感於其中。因此，最後的成果是創造性地繼承前賢的藝術生命，不是盲目呆板的模仿，而是美學精神的掌握。

三、張懷瓘的書法美學思想

(一)、兼重儒道美學的客觀批評立場

張懷瓘分判書作的優劣高下，是採用客觀理智的角度，以儒家經典及道家老、莊二家思想作為依據，並兼顧儒道二家美學的最高理境，即中和平淡為判準，藉以批評古今書作及書家，其次，就書作之表現則應以中和平淡為最高境界。例如下文即主張取法《周易》及《春秋》，取類天地生生不息之法象，以真誠評判書作之良窳美惡，他說：

其觸類生變，萬物為象，庶乎《周易》之體也；其一字褒貶，微言勸戒，竊乎《春秋》之意也；其不虛美，不隱惡，近乎司馬之書也。³⁹

³⁸馬國權，《孫過庭書譜譯註》，頁77—80。

³⁹《書斷》文，引自：潘運告編著，《張懷瓘書論》，長沙，湖南美術出版社，1997。頁222。

創作主體宜從天地萬物形象中掌握其內蘊精神，從中體會筆勢、筆力之運用法則，故無論書家或鑑賞者亦皆可從《周易》中乾坤易簡之道，得到評斷的依據。總之，即借鑑《六經》之文藝評論，故張懷瓘自言其書論中評介諸家所用之創作理念是：取法《周易》所言天地健動不息生養萬物，不可測度的法象，遵循《春秋》一字褒貶都寓含微言大義的嚴肅標準，篤守司馬遷作《史記》時如實評判的真誠態度。另外，張懷瓘欣賞中和平淡、古拙雅正的書風，批判唐代當時書風的稜角及肥滿二種俗弊，主張理想之書作應合乎自然規律，有如天然生成，他說：

夫良工理材，斤斧無跡；才子序事，潛及其間；書能入流，含于和氣，宛與理會，曲若天成，刻角耀鋒，無利餘害；萬事拙者易，能者難，童蒙書有稜角，豈謂能也，共人相知。· · ·故小人甘以壞，君子淡以成，耀俗之書，甘而易入，乍觀肥滿，則悅心開目，亦猶鄭聲之在聽也。⁴⁰

文中以「含於和氣」為書作是否入流的判準，應係根據老、莊思想，⁴¹類比於工藝、文藝作品的創作，須使作者的精神與匠心流貫於作品其間，故欣賞書法乃須注重平淡雅正的風格⁴²。此因入流的書家於技巧成熟之後，已無生澀不自然的外貌，且又無意必固我之蔽，及取媚世俗的惡習。⁴³故其作品之風貌是內含和氣，而非外耀鋒芒。當然，中和及平淡也同樣是儒家的美學原則。⁴⁴因此，創作者還須順應天地自然的法則，避免跟隨流俗只著重外在的榮華虛美。並忌諱耀俗、盲目從俗之批評態度。

(二)、重視主體精神意蘊的鑑賞論

張懷瓘承繼唐太宗尊王的風尚，推崇王羲之為史上最優秀之書法家，其成就最高，卻難有知音，此因道微味薄，他人若無相當的主體修養，是無法學到其書作之精微的。張懷瓘係以道家之自然無為作為最高的判準，故依不同書體作冷靜客觀平情地分析，一方面能分析王羲之書藝成功之理由，但另一方面又能指出其書藝造詣之定位及限制之所在，不致流於盲目的偶像崇拜。因此，張氏乃特別重

⁴⁰ 《評書藥石論》文，引自：潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁255。

⁴¹ 《老子·四十二章》：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」意指道秉陰陽二氣，萬物即由陰陽二氣的相互激盪而形成新的和諧體。參見：陳鼓應，《老子今註今譯》，台北，商務，1980。頁158-60。又《莊子·德充符》云：「故不足以滑和，不可入於靈府，· · ·德者成和之脩也。」意即不使外物擾亂胸中和諧及心靈深處，保全天然中和之氣的修養。參見：歐陽景賢、歐陽超，《莊子釋譯》，頁194-206。

⁴² 《老子·三十五章》：「道之出口，淡乎其無味。」引自陳鼓應，《老子今註今譯》，頁240-1。意即道不如音樂及美食之能取悅人感官，幾乎淡得沒有味道，卻有無盡之用。同理，優秀書法之最高境界即應以道為準。

⁴³ 《論語·子罕》：「子絕四——毋意，毋必，毋固，毋我。」及《論語·衛靈公》：「放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。」主張避免武斷刻意的態度及遠離曼靡而感性過度的音樂，吾人對待書法創作亦然。引見楊伯峻編著：《論語譯注》，頁94，171。

⁴⁴ 孔子《論語·子路》：「君子和而不同」，引自《論語譯注》，頁149。及《中庸》首章強調「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。」

視書家的主體修養，創作時須充內形外，先質後文；書作須以筋骨立形，以神情潤色。以下分述之，首先，張懷瓘的《書議》是其書論代表作之一，認為千百年來名跡俱顯，能得書法之妙者有十九人，而其中以王羲之為最優，不過昔人卻未必能辨明其書法何以奧妙之由，頗有知音難遇之慨歎。他說：

夫草木各務生氣，不自埋沒，況禽獸乎，況人倫乎？猛獸驚鳥，神彩各異，書道法此。· · · 其有名迹俱顯者一十九人，列之于后：崔瑗、張芝、張昶、鍾繇、鍾會、韋誕、皇象、嵇康、衛瓘、衛夫人、索靖、謝安、王敦、王珣、王導、王廙、王洽、王羲之、王獻之。右千百年間得其妙者，不越此十數人。各能聲飛萬里，榮耀百代。惟逸少筆跡道潤，獨擅一家之美，天質自然，丰神蓋代。且其道微而味薄，固常人莫之能學；其理隱而意深，故天下寡于知音。⁴⁵

所謂「道微而味薄」、「理隱而意深」，都是指王羲之書法在平淡自然的外表下，其中深沉的精神意蘊不易被人理解，此平淡之旨已說於上節。另一方面，依「言不盡意」之旨⁴⁶，也是其書道之筆畫技巧、結構原則均難以表述之故。關乎此，則須欣賞者亦具備相應之修為，才有可能加以了解。其次，張懷瓘乃重視主體修養，由和順積中，而英華發外所顯出的神彩。⁴⁷他說：

深識書者，惟觀神彩，不見字形，若精意玄鑒，則物無遺照，何有不通？文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂得簡易之道。欲知其妙，初觀莫測，久視彌珍，雖書已緘藏，而心追目極，情猶眷眷，是為妙矣。然須考其發意所由，從心者為上，從眼者為下。先其草創立體，後其因循著名。雖功用多而有聲，終天性少而無象。同乎糟粕，其味可知。不由靈台，必乏神氣。其形悴者，其心不長。狀貌顯而易明，風神隱而難辨。⁴⁸

張氏提出精意玄鑒的方法，係採取老子致虛守靜之說，內心首須掃除私意成見⁴⁹，次則進一步掌握書作內在的精神意蘊（神彩），即以耐人尋味，觀者情意為之眷戀不捨為妙。故書作以具獨創性為佳，因循者其次。衡諸鑑賞者亦然。此即觀賞書作必須見出作者之心靈素養，亦即觀察書作中的神彩、風神、神氣。

⁴⁵ 見《書議》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁11—17。

⁴⁶ 參見：《周易·繫辭》：「書不盡言，言不盡意。」以及《莊子·天道》：「語有貴也，語之所貴者意也。意有所隨，意之所隨者，不可以言傳也。」

⁴⁷ 在書法史上，「神彩」之提出，源自南朝齊書法家王僧虔（426—485），他在《筆意贊》云：「書之妙道，神彩為上，形質次之，兼之者方可紹于古人。」張懷瓘即本此以論。而在前章第三小節，孫過庭《書譜》中亦以形質、情性二者，說明真書、草書的創作原則互通相益，其意義亦與此相近。參見《歷代書法論文選》，上海書畫出版社，2000。頁57—62。

⁴⁸ 引見《文字論》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁228。

⁴⁹ 《老子·十章》：「滌除玄覽，能無疵乎？」《老子·十六章》：「致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復。」意即以滌除雜念後之虛靜的心靈，觀照萬物有無相生的玄妙作用。書作之創作者或鑑賞者，當亦具備如是的主體修為。參見：陳鼓應，《老子今註今譯》，頁70、89。

而非觀其字形、狀貌。此即所謂和順積中，而英華發外之意。優秀的書作必須耐人尋味，以其發自作者之真情、天性、靈台，故初觀難測，久而愈光。因此，張氏提出精意玄鑒的方法，同時也是指觀賞者本身也須有主體的修為，使心靈明澈如鏡，方可做到。他又說：

僕今所制，不師古法，探文墨之妙有，索萬物之元精，以筋骨立形，以神情潤色，雖跡在塵壤，而志出雲霄，靈變無常，務于飛動。⁵⁰

此承上文之意，說明欲擺落一切既有之成法，直接取法自然萬物的形象，並了解文字及墨韻所能表現的特性。而在實踐書法創作的過程中，雖也注重字體的骨架格局，及其姿態、樣貌，其實更注重飄動變化的韻律，讓思想感情有超越凡塵的展示。張懷瓘又認為無論創作者或欣賞者，都必須作主體修養至於一定層級之時（具有獨聞之聽、獨見之明），才有可能理解書道的奧秘，此即「有真人而後有真知」⁵¹之意，文中也很明顯掌握老子哲學之深意，以「無聲之音，無形之相」作為書法作品之最高境界。他說：

夫翰墨及文章至妙者，皆有深意以見其志，覽之即了然，若與言面目，則有智昏菽表，混黑白于胸襟；若心悟精微，圖古今于掌握。玄妙之意，出于物類之表；幽深之理，伏于杳冥之間；豈常情之所能言，世智之所能測。非有獨聞之聽，獨見之明，不可議無聲之音，無形之相。⁵²

欣賞者必須直觀創作者的內心世界，相對地，彼此的精神修養及對藝術原理的掌握，也必須達到同樣的高度。至於何謂「玄妙之意」，則吾人可參看老子所言：「此二者（有、無）同出而異名，玄之又玄，眾妙之門。」⁵³其意即指對於既有藝術造形規律（道，或說自然）的理解、掌握，但同時在創作過程中又能擺脫規律的限制，發揮心靈的充分自由，超越作品優劣、是非、美醜的期待，此時才有可能體現那無聲之音、無形之相。此亦老子所說「大音希聲，大象無形」⁵⁴之意，原是比喻大道幽隱難明，不可從形體執求，此處則是言書道所表現的形相之妙，在其內蘊之神彩。由是「神」常被用來指稱書法表現的最高境界，在書史上即由張懷瓘始立神、妙、能三品之目，其評斷之標準，約略言之，神品是書家既具天賦，又能曲盡書藝之妙；妙品為通過用功而上臻書道妙境，能品則指經由用功而精于技巧又合乎法度。⁵⁵張氏在《書斷》一書曰：

⁵⁰引見《文字論》，潘達告編著，《張懷瓘書論》，頁332。

⁵¹語見《莊子·大宗師》，真人真知之意，在書道上應指主體心靈純任自然，具備技巧之能力，但又能超越規矩技巧，不執著外在字體形式的人。《莊子釋譯》，頁215。

⁵²見《書議》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁17。

⁵³語出《老子·第一章》，詳見陳鼓應，《老子今註今譯》，頁47。

⁵⁴語出《老子·四十一章》，詳見陳鼓應，《老子今註今譯》，頁155-6。

⁵⁵在張懷瓘原作中並找不到針對神、妙、能三品作概念明確的文字說明，但從其形容神品諸書家常用神明、神功、神縱等詞語，大致可判斷應指得自天賦的精神氣質，是不可缺少的。當代學

輒欲芟夷浮議，揚摧古今，拔狐疑之根，解紛拏之結，考窮乖謬，敢無隱于昔賢，探索幽微，庶不欺于玄匠。爰自黃帝、史籀、蒼頡，迄于皇朝黃門侍郎盧藏用，凡三千二百餘年，書有十體源流，學有三品優劣，今叙其源流之異，著十贊一論；較其優劣之差，為神、妙、能三品，人為一傳，亦有隨事附著，通為一評，究其臧否，分為上、中、下三卷，名曰《書斷》。其目錄如后，庶業儒君子知小學有矜式焉。 . . . ⁵⁶

說明其創作《書斷》的緣由，是想從根源上商榷、釐清書法幽微的道理，並表彰前賢大師，藉以消除歷來混亂悖謬的書法觀點，而其具體作為是將古今以來之代表性書家，依十種不同書體及其體勢（據原作所指為：古文、大篆、籀文、小篆、八分、隸書、章草、行書、飛白、草書，俱詳見該書上卷），敘述每種書體的起源及流變，末附贊語，最後予以總論，此即文中所謂「叙其源流之異，著十贊一論」之意。其次，又以三品區隔各種書體的代表性書家，得神品十二人，妙品三十九人（神、妙二品介紹于該書中卷，因為有的書家不只擅長一種書體，故有神品二十五人，妙品九十八人，去其重複者，得以上之數），能品三十五人（介紹于該書下卷，共一百七人，去其重複，得三十五人），希望能為後進提供小學之示範。另外，比較特別的是張氏在介紹每一書家時，對其所擅長的不同書體，造詣高下亦分別有不同的評斷，而此種作法可以避免世俗之人盲目抑揚某一書家之弊，較有客觀平允的標準。

（三）、草書優於真書的書體論

誠如上文所述，張懷瓘對於各種書體均區分品秩，認為書家亦各有專長，而在另一本著述《書議》中，他主張草書的造形規律，係以風骨為體，變化為用。並將真書、行書、章草、草書四種字體的代表性作者加以排名，王羲之雖在真書、行書排名第一，但在章草僅排名第五，草書排名第八，理由在文中採用設問法予以說明，《書議》曰：

或問曰：此品之中，諸子豈能悉過於逸少？答曰：人之材能，各有長短。諸子于草，各有性識，精魄超然，神彩射人。逸少則格律非高，功夫又少，雖圓丰妍美，乃乏神氣；無戈戟銛銳可畏，無物象生動可奇，是以劣于諸子。得重名者，以真、行故也，舉世莫之能曉，悉以為真、草一概。若所見與諸子雷同，則何煩有論。今制品格以代權衡，于物無情，

者曾昭旭對三品的說明頗為精當，他運道家美學思想，以「道、技」這一對概念作為判準，認為只具有足以駕馭結構、技術的作品稱為能品；而當作者能進一步經營結構，恰當留白，到自然流露出內在的精神氣韻時，稱為妙品；但此仍不免有刻意安排之跡，故最後要達到即道即器，言意渾然一體的自然之時，才是神品。其詳請參看：曾昭旭，《充實與虛靈——中國美學初論》，台北，漢光，1993，頁156-7。

⁵⁶文見《書斷·序》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁63。

不饒不損，惟以理伏，頗能面質。⁵⁷

張氏頗強調客觀評斷之不易，及知音難遇之感。文中說明諸名家草書造詣超越王羲之，語氣顯然過當（例如說其格律非高、功夫少、乏神氣），考其用意是想祛除世俗盲目崇拜偶像的弊病，但仍不礙其承認王羲之仍是史上最優秀的書法家，只不過羲之在書法上的最高成就局限在真書及行書，以及他人所不及的兼通各種書體的優點。張氏另在《書斷》中評論王羲之曰：

備精各體，自成一家法，千變萬化，得之神功，自非造化發靈，豈能登峰造極。然剖析張公之草，而濃纖折衷，乃愧其精熟；損益鍾君之隸，雖運用增華，而古雅不逮。至精研體勢，則無所不工，亦猶鐘鼓云乎，雅頌得所。觀夫開襟應務，若養由之術，百發百中，飛名蓋世，獨映將來，其後風靡雲從，世所不易，可謂冥通合聖者也。⁵⁸

王羲之之草書不如張芝精熟，隸書不如鍾繇古雅，但就其備精各體書勢，掌握書道內在精神意蘊這一點，已足以跨越古今所有書家的造詣。文中運用《論語》中夫子自道的語句類比說明，⁵⁹羲之既能端正書法之道，又不拘泥形式而得其本質，故在書法藝術上乃以聖人境界看待羲之。「開襟應務」一語，則對其人格特質之超逸絕俗給予高度肯定。張氏又評論王獻之曰：

幼學于父，次習于張，後改變制度，別創其法，率爾私心，冥合天矩，觀其逸志，莫之與京。至于行草，興合如孤峰四絕，迥出天外，其峻峭不可量也。爾其雄武神縱，靈姿秀出，臧武仲之智，卞庄子之勇，或大鵬曄風，長鯨噴浪，懸崖墜石，驚電遺光；察其所由，則意逸乎筆，未見其止，蓋欲奪龍蛇之飛動，掩鍾、張之神氣，惜其陽秋尚富，縱逸不羈，天骨未全，有時而瑣。⁶⁰

肯定王獻之既能主動創新又能暗合天地造化之理，對其行草造詣之超逸飛動，極盡形容之能事，幾乎以儒、道二家主體修養之最高境界比擬之。此因其能不墨守成規，發揮天賦的創造力，唯一美中不足的只是年紀太輕，氣骨未全而已。從上述言論，可看出張氏的意見其實比較欣賞王獻之，⁶¹並認為草書的藝術價值

⁵⁷文見《書議》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁22-3。

⁵⁸文見《書斷·中》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁143。

⁵⁹《論語·子罕》：「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」《論語·陽貨》：「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」分見《論語譯註》，頁99，192。前引文指孔子端正春秋時之樂章，後文是孔子感歎當時執政者拘泥禮樂形式，而不顧其本質。

⁶⁰文見《書斷·中》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁146。

⁶¹此處僅就草書之藝術技巧言，有關二王父子高下優劣的觀點，張懷瓘在不同的論述脈絡中並未統一，必須視上下文活看，例如《書斷·評》曰：「其間備精諸體，唯獨右軍，次至大令。然子敬可謂《武盡美矣》，未盡善也；逸少可謂《韶》《盡美矣，又盡善也。」引自《張懷瓘書論》，

高於真書。他又進一步指出，草書的造形規律，係以風骨為體，變化為用。

對於真書、草書的造形規律，張懷瓘強調二者之差異，且草書的藝術價值高於真書。此不同於孫過庭之重在說明二者相同及互補之處。因為張懷瓘注重書體背後的精神（風骨），亦即書體形象背後的造化之理的掌握，又注重創作過程中的自然無為（即不拘泥於成法，以變化為用）。如張氏說：

然草與真有異，真則字終意亦終，草則行盡勢未盡。或煙收霧合，或電激星流，以風骨為體，以變化為用。有類雲霞聚散，觸遇成形；龍虎威神，飛動增勢。岩谷相傾於峻險，山水各務于高深；囊括萬殊，裁成一相。或寄以騁縱橫之志，或托以散鬱結之懷；雖至貴不能抑其高，雖妙算不能量其力。是以無為而用，同自然之功；物類其形，得造化之理。皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。觀之者，似入廟見神，如窺谷無底。俯猛獸之牙爪，逼利劍之鋒芒。肅然巍然，方知草之微妙也。⁶²

文中指出草書的四個要點：其一是字與字之間必須保持連綿之動勢，筆畫雖斷而筆意仍相連貫（即前文「務于飛動」之意，且就此觀點而言，真書字終意亦終，其藝術表現不如草書）。其二是以風骨為體，以變化為用；雖在動變之中有其不變者在焉，即筆力的剛健與書作的神采必須有感動人心的力量。其三是「囊括萬殊，裁成一相」，超越宇宙萬物的具體意象，而直接掌握其背後「大象無形」的美感形相，以自然為師，識無為之用，領悟造化之理，藉以表現草書藝術的奧妙。其四是緣情之浪漫主義，書家於草書的創作過程中，馳騁縱橫之情志，發散鬱結之懷抱。其中第二、四點，即採納儒家《周易》重剛健之原則，及詩言志之說。一、三點則重視書法創作過程中的自然流露。《書議》又曰：

今雖錄其品格，豈獨稱其才能。皆先其天性，後其學習，縱異形奇體，輒以情性一貫，終不出于洪荒之外，必不離於工拙之間。然智則無涯，法固不定，且以風神骨氣者居上，妍美功用者居下。⁶³

一方面肯定先天稟賦，另一方面又重視後天學習，似乎受到劉勰體性說的影響⁶⁴，書藝作品風格具有多樣變化，但都是出自創作者主體修養及書道造詣，無論任何優秀作品，在吾人看來，總是合乎情理，但又不拘泥形式；不過高下之判，則在於是否合乎文質彬彬、先質後文之原則。

頁216。就書道善美合一的境界言，則羲之優於獻之。

⁶²見《書議》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁25。

⁶³見《書議》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁17。

⁶⁴《文心雕龍·體性》說：「然才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝。」由於先天稟賦不同，後天環境及學習的差異，產生文學的多樣風格。書藝創作亦如之。引自陸侃如、牟世金譯註，《文心雕龍》，濟南，齊魯書社，1996。頁368。

(四)、學之於造化的書法創作觀

關於書家創作原則，首先，承上所述，張懷瓘認為應具備「先稟于天然，次資于功用」之人格修養。先稟受自然的賦予，不得已才依靠人工。其次，依據「道法自然」的原則，對於已有之成法不可拘執，要體認法貴活參，至于無法之創作技巧。其三，對於創作活動的過程應講究神遇、重視生動。而鑒賞標準，則是看作品是否生動蕭散，以不測為量。其四，再進一步具體言之，則是大巧若拙，心手相應的創作過程，及重心悟，不落言詮（得意忘言），唯觀神彩的鑒賞態度。

張懷瓘認為學習書法應效法天地生物不測之妙，故須先向自然取法，其次不得已才依據人工，他說：

夫古今人民，狀貌各異，此皆自然妙有，萬物莫比，惟書之不同，可庶幾也。故得之者，先稟之於天然，次資于功用，而善學者乃學之于造化，異類而求之，固不取乎原本，而各逞其自然。⁶⁵

是知天之妙道，施于萬類一也，但所感有淺深耳，豈必在乎羲、軒、周、孔將釋、老之教乎！況論篆籀將草隸之先後乎！⁶⁶

道是圓滿自足無待的和諧整體，不受時空方位所限，天地萬物有無相生的玄妙作用，必不違反自然的法則。而就人類而言，人心不同，各如其面。同理可推，書法之具有不同風格表現，故在創作過程中，固須效法各種書體的名家作品，但不可徒恃模仿其外形，也須融入自我的個性及體會。一方面是因為鑄刻、摹榻、鑄造、風化的過程中，必將減損其原作之精神風貌；另一方面，也因為人之有限之故，任何再優秀的作品，並不可能毫無敗筆瑕疵之處。故應觀照名家書作背後的精神意蘊，逕直學之于天地自然之造化，才是善學者。由是，張懷瓘又認為在書法作品之欣賞或學習的過程中，雖不得不借鑑已有之技巧規矩作為把柄，但最終卻必須超越既有之成法，直接師法自然才是究竟之辦法。他說：

聖人不凝滯於物，萬法無定，殊途同歸，神智無方而妙有用，得其法而不著，至于無法，可謂得矣，何必鍾、王、張、索而是規模？道本自然，誰其限約。亦猶大海，知者隨性分而挹之。⁶⁷

夫物芸芸，各歸其根，復本之謂也。書復於本，上則注于自然，次則歸乎篆籀，又其次者，師于鍾、王。夫學鍾、王，尚不繼虞、褚，況冗冗者哉！

68

前段說明應師法自然，適性表現，說出「妙有」的作用，不執著囿限於前輩已有的規模及技巧，而以天地造化之道作為更高之標準。後段則根據老子回歸本

⁶⁵文見《書斷·上》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁98。

⁶⁶同前註，頁112。

⁶⁷文見《評書藥石論》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁250。

⁶⁸同前註，頁259。

原的思想⁶⁹，說明愈是古代的書法作品，與自然的距離愈接近，因其書寫者的心靈愈純樸，也愈無刻意做作勉強痕跡，因此，學習書法的最好方法，就是熟能生巧之後，超越既有之成法，不刻意，不做作，心中不存偶像，不存美醜觀念之後，自然流露的表現。故與其師法鍾繇、王羲之，不如師法更古老的篆籀字體，尤有進者，直接學之於自然造化，乃更為根本之圖。

如前所述，張懷瓘既主張書法創作應學之於造化的復古訴求，在主體實踐上乃服膺莊子之「以神遇而不以目視」⁷⁰的修為。他分析各書體的功用及美學原則說：

惟題署及八分，則肥密可也，自此之外，皆宜蕭散，恣其運動。然能之至難，鑒之不易，精察之者，必若庖丁解牛，目無全形，析支分理。其有一點一畫，意態縱橫，偃亞中間，綽有餘裕，結字峻秀，類于生動，幽若深遠，煥若神明，以不測為量者，書之妙也。⁷¹

實用功能明顯的石經（八分，即隸書）及題署（額匾），因其功能及使用地點固定，乃採用肥滿的字體，然而其他非實用性的書法，創作時應以靈動不拘為準則，講究蕭散的樣態，其點畫之表現縱橫瀟灑，寬綽有餘，且結體令人感覺峻秀，布局活潑生動，出人意表。

對於前文所謂無法之法，張氏又以老子「大巧若拙」⁷²思想為喻，說明書法藝術難以言宣之意，再則以莊子輪扁斲輪為例⁷³，說明心手相應重在實踐，難以言宣之意。張懷瓘說：

故大巧若拙，明道若昧，· · ·無物之象，藏之於密，靜而求之或存，躁而索之或失，雖明目諦察而不見，長策審逼而不知，豈徒倒薤、懸針、偃波、垂露而已哉，是知之也。蓋粗以言詮，而假于詞說，若精以心了，則無寄詞。心之通微，貫之而已，其得之者，心手相應，若輪扁之斲輪，固言說

⁶⁹ 《老子·十六章》：「致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是謂復命。」陳鼓應認為此一復歸思想，在中國思想史上形成兩種特徵性思想，一是就人的內在的主體性實踐性這一方向作復歸，二是就古今此一時間之推移，作歷史方向之復歸。以「過去」為「道」之完全實現之至德之世。· · ·以之衡量張懷瓘的書論思想，應包括以上二者，而稍側重後者復古之意。參看陳鼓應，《老子今註今譯》，頁91。

⁷⁰ 語見《莊子·養生主》，文中藉由庖丁解牛之寓言，說明面對複雜的人間世，養生之理著重在養心，以此運用在書藝創作上，主體應捨棄耳目官能之作用，而以心神運用，依乎天理，恍然戒懼，達到游刃有餘的化境。

⁷¹ 文見《評書藥石論》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁252。

⁷² 語出《老子·四十五章》，參看陳鼓應，《老子今註今譯》，頁163-6。大巧若拙意指完美人格不在外形上表露，而是含藏內斂於內在生命中，書法亦主人格即風格，因此最靈巧的書法作品，卻可能看似樸拙、笨拙之樣貌。

⁷³ 《莊子·天道》曰：「斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。」書道亦重在得心應手之自覺自證，並不能只靠文字的傳授。

所不能。⁷⁴

欣賞優秀書作，必須藉由虛靜的心靈，透視其密藏在內的精神意蘊，以其為通觀宇宙萬化所得者，此之謂無物之象。故對藝術形象要有整體的掌握，並非局限在某一筆畫（倒薤、懸針、偃波、垂露）的表現而已。而能體現此意境時，必屬「心手相應」者，即以智慧融合技巧，表現生命的姿采，超越言語所能詮表的意境。

四、孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比

（一）、從二人書法美學理論之異同分析：

在魏晉玄學「道體儒用」的融和觀點下，孫過庭側重於書家人格及善美一致的理想，張懷瓘則較重視道體自然的形上理境。大體而言，孫過庭沿襲唐太宗崇尚晉代書法及推尊王羲之為書聖的觀點，以其草書為根據，以正、行、草書為研究對象，進而探究書法創作規律、美學原理。張懷瓘則在總承傳統書論的基礎上作完整鋪陳，希冀越過王羲之，更進而從美學原理上歸宗於道家的自然，直以造化為師。前者依人（仁者型），後者依理（智者型）；就魏晉以來思想史的發展，即有會通儒道的趨勢而言，孫過庭與張懷瓘二家的書法美學觀點，各自具有其特色，卻看似相異而實相通，二者相輔相成，合以構成完整的書法美學思想的理論體系。即以著作表面的文字而言，二人皆熟習儒家、道家思想，並借鑑儒道二家重要經典之文句，加以消化活用，並能隨機發揮，紛而不亂地作全盤觀照，前者雖僅完成《書譜》序文，但具深刻精闢之見解，綱舉目張，系統井然；後者理論則散見多篇文章，各具主題及論辯過程，作細密周延之說明，焦點集中。茲據前文所析述之意，提出幾項對比說明，如下所述：

1、書法發展論及書家優劣論

孫過庭及張懷瓘二人對書法發展的看法，都認為古質今文，好的書法作品必須文質彬彬，先質後文，這可從二人都強調精神風骨看出。但分而言之，孫過庭主要以真書及草書為依據，對於鍾、張、二王（羲之、獻之）等四大書家特別予以肯定，及以王羲之能兼擅二種書體，故對其評價標準最高。張懷瓘則總論古文、大篆、籀文、小篆、八分（指隸書）、隸書（指真書，即楷書）、章草、行書、飛白、草書等十種書體，分別比較書家優劣，且以神、妙、能三品，予以區隔高下。而神品二十五人中，去其重複者，仍有史籀、李斯、蔡邕、鍾繇、王羲之、王獻之、張芝、杜度、崔瑗、索靖、衛瓘、皇象等十二人。⁷⁵此因張懷瓘以道法自然為準，故以古為尊，以能直接師法造化者為最上乘。相較而言，孫過庭是站在發

⁷⁴文見《評書藥石論》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁256。

⁷⁵詳見《書斷》，收於潘運告編著，《張懷瓘書論》，頁52-225。

展進化的立場看待書法的，從他主張「古不乖時，今不同弊」的名言，可以得知。

孫過庭及張懷瓘二人皆同樣推崇王羲之，但孫氏以王羲之作為學習的最高典範，後人亦無法超越，他主要是站在儒家立場，認為主觀道德修養、人格風範會直接反映在書法作品上，其最高境界是從心所欲，人書俱老。他更以孝悌為準，評斷王羲之優於王獻之。張氏則站在道家立場上，以自然無為作為評論的客觀標準，雖也視王羲之為歷史上最好的書法家，但仍正視其局限，且須區別不同書體予以評價，在真書、行書方面，王羲之的造詣最為優秀，但草書不如張芝，章草不如索靖。在行草方面則判定王獻之最為擅場，二王之風格不同，羲之為中和雅正的書風，獻之則是神駿挺秀的書風，張懷瓘更常在論述中對獻之不吝贊歎。

2、書法批評立場及鑑賞理論

孫過庭及張懷瓘對於儒家思想，分別重視其善美一致的理想及真誠的批評精神。分言之，孫過庭雖在書法創作上要求「同自然之妙有，非力運之能成」，但他極富儒者之情懷，重視書家之人格及修養歷程，或可謂是從道家過渡返歸儒家，亦即首先在書道技巧上一方面重視熟能生巧，游刃有餘；另一方面亦注重妙擬自然，再進入到內在精神的把握，得到心手會歸之妙。不過，其後則正視此文字之書寫功能又可持載教化，係作為傳揚經藝的根本，藉以佐助禮樂功化的施行，因此主張書道之最高境界，是可達致儒家善美合一的理想。

張懷瓘之心思冷靜理智，又擅長作客觀公正的分析，則由儒家之批評立場出發，再過渡至道家，主張書法創作必須依據《周易》所言之取類天地生生不息的法象，具有君子雅正平淡的書風，充內形外，先質後文；並在書法理論上效法《春秋》之嚴格評判，每一字褒貶皆寓含微言大義。其後則歸宗於以道家的自然無為作為書法評斷的最高標準，逕直以造化為師，加以取法創作，反對模仿人工、刻意做作的作品。至於書作之鑑賞理論方面，則要求返歸靈台，藉由明澈如鏡的虛靜心靈，以精意玄鑒的工夫，觀照靈動飄逸的書法作品。

3、書體關係論

在此著重真書、草書二者的關係，再旁及對其他書體的看法。孫過庭強調真、草二種書體相輔相成，而且若同時學習時效果更大。因為真書以點畫為形質，使轉為情性；草書以使轉為形質，點畫為情性。合言之，亦即點畫與使轉都是書法技巧所須具備的條件，只是在表現時有內質或外文之不同顯隱狀態罷了。如能同時學習，必可相互啟發印證，增進了解。

張懷瓘則注意二種書體的相異之處，且特別重視草書的藝術價值，因為真書的一筆一畫，甚至字與字之間均各自獨立（故批評真書字終意亦終，不如草書行盡勢未盡，務於飛動的特性）；草書則在行筆過程中須有連綿不斷的動勢，即以風骨為體，以變化為用（取法自然萬物的形象）；最後囊括萬殊，裁成一相（掌握到大象無形的美感形象）。

孫過庭認為各種書體各有其特色、風格及適用場合，但較側重後代妍美的表

現，反對一味地推崇學習篆籀等古文字。張懷瓘則認為愈古老的書體愈接近自然，善學書法者應不拘成法，而直接學之造化。

4、書法創作本原論及風格論

就書法創作本原而言，孫過庭主張儒家的抒情說，兼及易道的天地法象說，此即文中所謂「情動形言、取會風騷之意，陽舒陰慘，本乎天地之心。」首先，孫過庭主張真書、草書的點畫、使轉之筆法互相借鑑通用之外，還須借鑑大篆、小篆、隸書、章草、飛白等不同書體的藝術特性，如筆法、造形、結構。其次是對風神、妍潤、枯勁、閑雅等不同風格的追求。第三是主體情感的表達，須以儒家道德人格的修為作基礎，自可有諸中形諸外，參考《國風》、《離騷》（或說《詩經》、《楚辭》）的創造根由，以意逆志，採用或寫實或浪漫的方式，融於創作之中。第四是筆法的變化，也應參照天地萬物的法象及四時運行的規律所給予人的影響。

至於張懷瓘則是道家立場的復本歸根、師法自然。他主張書法創作，首先應取法自然生化萬物的妙用，非不得已時，才依據人工（模仿各書體之名家作品）。其次，師法自然作適性的表現，在研習前輩已有的規模技巧之後，必須加以超越而達到無法之法的境界。此亦是效法萬物各歸其根，復本於自然的表現。當然，也不排除其間可以騁縱橫之志，散鬱結之懷；容許儒家所謂詩以言志的表現。

5、書法學習方法及創作理論

孫過庭的創見是五乖五合等主客觀條件的配合，顧慮到精神自由、情感狀態等主觀條件，也重視不同天候環境下心理、生理之整體狀況，乃至工具材料等客觀條件的影響；最特別的是創作當下的隨機性及不可重複性。

其次是孫過庭又認為老少學思能力不同，在風格的追求上是由平正而求險絕，再由險絕復歸平正的三階段辯證發展過程。此在歷程上必須技巧精熟，成竹在胸，故謂之「智巧兼優，心手雙暢、」但最高的境界則是志氣和平、風規自遠，人書俱老。

就張懷瓘而言，學習及創作的心靈，須作主觀滌除玄鑑的工夫，方可掌握玄妙之意及幽深之理，也才能有客觀面和諧自然的創作表現。故在創作過程中特別重視斤斧無跡，靈變無常，務於飛動。其學習方法則應從有法而進至於無法之可學，其最高之書藝境界則是「書能入流，含於和氣。」

6、二人創作理論、方法及造型原則的相通之處

孫、張二人在創作理論上均講求文質彬彬，內外皆美。但先質後文，充內形外的原則是一致的。因此孫過庭說「務求骨氣，而適潤加之」；張懷瓘則說「以筋骨立形，以神情潤色。」都是先建立內質的精神骨力之美，再尋求外在形式或書作生命的媚趣、妍美。

其次，在創作方法上，二人皆引用庖丁解牛時目無全形的例子，強調以神遇

而不以目視的創作原則，都無非在說明心手相應，熟能生巧的學習歷程上，最後必須奔赴的目標。

其三，在造形原則上，孫過庭提出違而不犯、和而不同，帶燥方潤、將濃遂枯等，兩端既對立而又統一的美學原則，當是有取於儒家中庸之道及道家相反相成的主張。至於張懷瓘則基於道家師法自然的原則，提出不師古法，靈變無常，務于飛動，以不測為量者，才能實現書道之奧妙。二人之意實可相通，而這應是不只限於書法，而是屬於一切文藝創作共通的美學原理了。

(二)、二人書論對儒道美學思想的承繼與活用

1、孫過庭較側重儒家美學思想

中國美學思想的特質是以人為本，文為末。為了顯發生命的本真，故重視真實生命的自然流露，真誠的態度及排除功利考量的業餘精神。此如孫過庭在《書譜》篇首所論之主題，推崇王羲之為書法作品及書家人格之最高典範，此蓋類比於孔孟言必稱堯舜之意，託寓一最高境界之聖人，作為學習書法者一永恆奔赴的目標。至於歷史上真正的王羲之是否已達到無懈可擊之境界，其實根本就不必去計較，如同孔子被弟子推尊為聖人時，也不敢自居於聖人，而只是一個「學而不厭、誨人不倦」的人罷了。⁷⁶而在孫過庭的想法中，此一理想化之人格即應具備儒家所強調的孝悌仁義為本的真實生命，以及道家所重視的自然流露的藝術化境，而且這二者互為體用本末，⁷⁷此中蘊含人品即書品，作字即作人之意。

其次，美學的最高原理是整體的和諧，此在儒家美學思想中，其一是表現於形式與內涵的合一，即是文質彬彬，在書法美學原理為務存骨氣，而適潤加之。其二是表現在道德與生命的合一，即是善美一致，盡美而又盡善的書道藝術之呈現。此在孫過庭的書法創作理論中，則重視真誠而充實的生命之不容己的表現，亦即情動於中而形於言的抒情主義，所以又說要取會風騷之意，以詩三百中「思無邪」的標竿及屈原擇善固執，九死無悔的精神，在書法藝術上作終身的追尋。

復次，人是美學的本體，類比於孔子的生命修養歷程，書法創作主體必須學思並重，在平正與險絕的辨證發展中，使書法學習歷程達到最高的和諧，以自然平淡做為人格美及生活美的一種呈現，即道即器，充實之謂美，最後到達人書俱老的化境。

2、張懷瓘較側重道家美學思想

道的美學分析，就客觀面而言，道就是生命的和諧狀態，在鑑賞書家作品時，張懷瓘說明應重視主體的精神意蘊，故說王羲之的作品風格乃是道微味薄，致天

⁷⁶ 出自《論語·述而》，引見楊伯峻編著：《論語譯注》，頁71。

⁷⁷ 參見：曾昭旭，《充實與虛靈——中國美學初論》，台北，漢光，1993。頁85-8。曾先生為中國美學作了一個最扼要的描述：「美是真實生命的自然流露」，認為儒、道兩家是中國美學的兩大泉源，儒家偏重在講明什麼是「真實生命」，而道家更著眼講明什麼是「自然流露」，且這兩者是互相滲透為一體的，儒道兩家其實是一體的兩面。筆者贊同此一見解。

下寡有知音。另一方面，道的美學分析，就主觀面而言，道是至虛至靜的心境。因此可推知，其一在創作主體的心靈上，乃須自然無為，不拘成法，貴能創新的工夫；其二在創作態度上，則須滌除玄鑑，消除成見雜念及成法的執著，最後是能達到無法之法的境界。其三，在創作過程中，則如庖丁解牛，以神遇而不以目視；或如輪扁斲輪，疾徐自如，心手相應。

在美的呈現上，張懷瓘主張書法作品要在自然中流露氣韻，創作者在稟受天然情性之下，應學之於造化，其次不得已才學習古代的篆籀等文字，若再不得已，才向羲之、獻之父子學習。

至於在美的傳遞上，主張有真人而後有真知，應追求無聲之音、無形之相。但同時也須了解語言的限制，體認言不盡意的傳達限制；而且重視在實踐過程中，具體地掌握書道精髓，此時即可得意忘言，了解老子道可道非常道之意。

在批評立場上，張懷瓘對儒家思想則掌握其真誠無偽之態度，以《春秋》寓褒貶別善惡的態度及司馬遷如實批判的原則，作出客觀批評。而在道家型態的藝術評鑑中，則超越世俗的標準，即假成真，當機點化活用，體現物我交融，人我合一的境界，因此將書法作品分為神、妙、能三品，而重視能達到即道即器，言意渾然一體的自然之時的神品。

3、孫過庭、張懷瓘二人共同掌握的儒道美學思想

在藝術經營上，二人都一致以庖丁解牛及輪扁斲輪之例證，說明應在技巧的純熟掌握中，達到忘我之境界與深刻之覺悟。如孫過庭說要意先筆後，翰逸神飛；無間心手，忘懷楷則。張懷瓘則說要透視無物之象，心手相應；天然生動，大巧若拙。而欲達到此整體和諧的境界，創作主體與此相應的藝術心靈，則是儒家孔子所主張的無掉意必固我的執著，七十從心所欲的境界；以及道家老子滌除玄覽、自然妙有的虛靈心境。

在主體修養上，孫過庭重視創作主體真實的道德生命，張懷瓘要求真誠的客觀認知及理性批評，二人都主張書以言志，孫氏要取會風騷之意，本乎天地之心；達其情性，形其哀樂。張氏要騁縱橫之志，散鬱結之懷，重視情性一貫的主體修養。二人皆主張充內形外，先質後文。故在書法作品的藝術呈現上，孫過庭主張務存骨氣，以適潤加之；而張懷瓘主張書作須以筋骨立形，以神情潤色。因此，在書法藝術要求整體和諧的呈顯上，二人都追求道德與生命的合一，亦即善與美的合一；以及形式與內涵合一，文質彬彬的書法風格，中和平淡的書藝化境。在這點上，張懷瓘並不異於孫過庭，欣賞中和平淡、古拙雅正的書風，重視書作之合乎自然規律，有如天然生成。無怪乎二人都同樣重視草書靈活生動的藝術特性，即因其係以風骨為體、變化為用，最能呈顯書道內蘊的情性與神彩。

五、結語

本文論述過程是先對二家書論分別作文獻分析，抉發其書論中運用儒道美學思想的特色及理論深度，其次則從儒道思想及美學原理二方面，對比二家書論中運用儒道美學思想的成果及異同之處。經由上文分析，上承魏晉書風、書論及儒道會通的思想趨勢，以迄太宗提倡王羲之書風的唐代前期，乃有孫過庭及張懷瓘二人體大思精的書法論述，加上二人都有實踐經驗，以理論和實踐相互參證，而得到深化的可能，故能達到書、文雙美的造詣，其非凡之成就乃備受後人推崇。

有關孫過庭的書法美學思想，其特點是注重儒家倫理教化的主觀批評立場，兼重道家自然無為的書法創作觀，主張文質彬彬（形質、情性兼重）的書體發展進化觀，及達其情性的書法風格論。最後是儒道互補的創作主體修養論，若細言之，則是情動形言的抒情立場，心不厭精，手不忘熟之創作態度；及意先筆後，優游飄逸的創作過程，尤其又能體認老少之學思能力有別，乃重視學習三階段的辯證發展及人書俱老的境界。故其最欣賞的書家典範，是右軍晚年書法所達致之妙境：志氣和平，風規自遠。此外亦堅持先質後文的書法創作標準及和諧統一的鑑賞原則。

張懷瓘的書法美學思想，兼重儒道美學的客觀批評立場，所以會取法《周易》及《春秋》，是爲了取類天地生生不息之法象，及真誠地評判書作的良窳美惡。其次，是重視主體精神意蘊的鑑賞原則，認爲逸少成就最高，能作無聲之音、無形之相的追求。第三，對書體均區分品秩，不同書家亦各有專長，說明草書的造形規律，係以以風骨爲體，變化爲用，草書優於真書。第四，主張學之於造化之書法創作觀，遵循老子道法自然之旨，採取法貴活參，至于無法之創作技巧。又須生動蕭散，以不測爲量，建立講神遇、重生動的的創作活動及鑒賞標準。又因優秀書作的特點是大巧若拙，心手相應，故應執持重心悟，不落言詮，觀神彩之鑒賞理論。

如上所述，本文之分析係側重在二人所體證之儒道美學思想，及其運用於書法創作、書法鑑賞、書法風格、書體比較及書家優劣之辨析等各層面的情形。另一方面，又從美學原理的諸面向，探求儒道美學思想在書法理論中的呈現。如中國美學的特質是以人爲本，美學境界是講求中和平淡，道的美學分析在客觀面而言是生命的和諧狀態，主觀面則是至虛至靜的心境。美的傳遞必須有真人而後有真知，藝術經營上係由純熟而至忘我之境。主體修養必須物我交融，人我合一，以達致文質彬彬，善美一致之境。

綜合上述，本文所採取的研究進路，係過去學者的研究成果中，比較少有人會去觸及的側面，而此一研究進路有一重要意義，亦即重視如何深化書家的生命人格及人文修養，尤其在今日重視專業分工的情形下，書法創作及書家修養，其實都應避免流於匠氣及自限於淺薄；書家應多充實人文素養，並提升個人的文學造詣，乃至鑽探書法理論，而非只是技巧之琢磨及書法比賽獎項的追逐。透過本文對孫過庭、張懷瓘二人書法美學思想的對比研究，經由彼此參照互補，或許亦可以加深有志研究者對儒道書法美學思想的理解，乃至擴大當代書論的研究視野，同時也冀望本文之研撰，對於個人未來的書論研究及書法創作二方面皆能有

所助益。

參考書目

一、專書

- 華東師範大學古籍整理研究室編著，《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，2000。
- 王鎮遠，《中國書法理論史》，合肥，黃山書社，1996。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，雄獅美術，2000。
- 馬國權，《孫過庭書譜譯註》，台北，明文，1988。
- 楊澤，《書譜評注》，天津，人民美術出版社，2000。
- 王仁鈞，《書譜導讀》，台北，蕙風堂，2003。
- 蕭元編著，《初唐書論》，長沙，湖南美術出版社，1997。
- 潘運告編著，《張懷瓘書論》，長沙，湖南美術出版社，1997。
- 楊伯峻編著，《論語譯注》，台北，華正，1990。
- 楊伯峻編著，《孟子譯注》，台北，河洛，1980。
- 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北，商務，1980。
- 歐陽景賢、歐陽超，《莊子釋譯》，台北，里仁，1998。
- 牟宗三，《才性與玄理》，九龍，人生，1970。
- 勞思光，《中國哲學史（二）》，台北，三民，2001。
- 陸侃如、牟世金譯註，《文心雕龍》，濟南，齊魯書社，1996。
- 龔鵬程，《書藝叢談》，宜蘭，佛光人文社會學院，2001。
- 沈尹默等，《書法藝術欣賞》，台北，莊嚴，1978年。
- 鄭曉華，《古典書學淺探》，北京，社會科學文獻出版社，1999年。
- 陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》，北京，河南美術出版社，1994年。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生，1976年。
- 曾昭旭，《充實與虛靈——中國美學初論》，台北，漢光，1993年。

二、期刊論文

- 顏國明，〈從圓教範型論道家思想之開展〉，文化大學博士論文，1996。
- 朱孟庭，〈論孫過庭書譜「中和」的書法美學思想〉，《孔孟月刊》，第38卷第8期，2000年4月。頁36—46。
- 梅墨生，〈小議《書譜》中的造型意識〉，《中國書道》，第29期，2000年8月。頁40—3。
- 黃如焄，〈孫過庭《書譜》析論〉，《青雲學報》，第21卷第2期。2001年6月。頁353—361。
- 陳章錫，〈從儒道二家思想探討孫過庭《書譜》的美學意蘊〉，《第一屆中國文學與文化全國學術研討會論文專集》，龍華科技大學通識教育中心出版，2002年12月。頁171—191。

A Comparison of Aesthetics of Calligraphy between Guo-Ting Sun and Huai-Kuan Chang

Chen Chang-Hsi

Abstract

This essay explored the Aesthetics of Calligraphy of two excellent and famous artists in ancient China. They were Guo-Ting Sun in early Tong Dynasty and Huai-Kuan Chang in middle Tong Dynasty.

To trace both of their calligraphical and theoretical origins, the researcher came to three important conclusions. First, they both absorbed the cursive styles of the two great calligraphers in Tsing Dynasty—Wang His-Chih and his son. Second, they both concluded the diverse theories of calligraphy from late Han Dynasty to early Tong Dynasty. Third, they were both influenced by the trends of integrating Confucianism and Taoism, and also the trends of self-consciousness of literature in their time.

Most of the researches nowadays focused on the versions, techniques of cursive style, and the translation and annotations of the original text. Rather, researcher of this essay put emphasis on the Aesthetics of Confucianism and Taoism, and their connections to calligraphical thoughts.

The researcher used the method of document analysis to Guo-Ting Sun's and Huai-Kuan Chang's works. Firstly, from both their theories of calligraphy to view the Aesthetics of Confucianism and Taoism, it showed the development of calligraphical history, critiques to artists, standpoints of critiques, criteria of critiques, styles and methodologies. And then, from the viewpoint of Confucianism, Taoism and the principles of Aesthetics, it showed how Confucianism, Taoism were embodied in the calligraphical theories, including their esthetical features, esthetical ideals, esthetical critiques, esthetical expressions, and esthetical subjectivities.

The comparison of aesthetics of calligraphy between Guo-Ting Sun and Huai-Kuan Chang showed the meanings and values of these two artists' thoughts and offered a new research vision of this art field in contemporary time.

Keys Words: Calligraphy of Tong Dynasty (唐代書法), Aesthetics of Confucianism (儒家美學), Aesthetics of Taoism (道家美學), *Theory of Calligraphy* (Guo-Ting Sun) (書譜), *Critiques of Calligraphy* (Huai-Kuan Chang) (書斷)