

南 華 大 學

哲學與生命教育學系

碩士論文

中國書畫關係中之藝術哲學之研究

**A Research on the Relations between Chinese
Calligraphy and Painting by the Philosophy of art**

研 究 生：蕭羽珍撰

指 導 教 授：陳士誠副教授

中華民國一百零二年六月二十日

摘要

本文主要以藝術哲學之角度，探討中國書與畫之關係。其中使用到的主要有莊子之藝術精神與中國美學及藝術哲學。中國書與畫之關係，有論者以為它們存在極大的差異，亦有論者以為它們之間乃有著極緊密的關係。本文之論點乃支持後者，理由在於持差異者之觀點，乃視書法之字詞為工具，一純然的文字符號，其功能只是承載人類語言之意義，未能從美學哲學之角度切入。於此，在討論書法字詞，甚至中國藝術思想中的美學與哲學成素，即變的非常重要。此思想之來源，乃《莊子》，其中所呈現之精神境界的心靈主體，無不充備著藝術性格，其思想開啟了藝術創作的主體性之方向。除此之外，本文之討論，乃佐以歷代著名書畫作品為研究素材，並探討趙孟頫的書畫表現內涵及風格之關係，以理解趙孟頫以書入畫之理論，將書法與繪畫緊密結合，表現出文人畫家之書畫合一之精神，並契入帶有哲學意義的書畫精神。

關鍵字：書法、書畫同源、藝術精神、莊子、趙孟頫

Abstract

In this paper I would like to discuss the relationship between calligraphy and Chinese painting mainly by the angle of philosophy of art. In order to this aim I try to understand the spirit of art from Zhuangzi and the Chinese aesthetic and philosophy of art. The relation of calligraphy with painting is thought in two ways, that is, there are big difference between both, or closed relation. In this paper I hold that there is a closed relation, and the reason is that the opposite of viewpoint sees calligraphy as nothing but a tool, namely a system of symbol, and its functions does undertakes the meanings of words, in one word, they cannot understand that calligraphy can be seen as an art work. In order to understand what I have said, it is very important to discuss calligraphy by the art thought and its elements of aesthetic and philosophy. It comes from 《Zhuangzi》, which demonstrate the subject of spirit characterized as art and his thought makes the direction of subject who makes creation of art. In addition to philosophy of art I try to supple many famous art works of China in different time and discuss the style and the content in art works of Zhao Meng - Hu in order to make clear his theory of art: how can he combine the painting and calligraphy, and therefore shows the spirit of such combination.

Keywords: calligraphy the same source of calligraphy and painting spirit of art
Zhuangzi Zhao Meng - Hu

目錄

中文摘要	I
英文摘要	II
目錄	III
圖目錄	VI
1. 緒論	1
1.1. 研究動機	1
1.2. 研究目的	2
1.3. 寫字與書法在教學上的哲學依據	2
1.4. 研究方法與步驟	3
1.4.1. 文獻分析法	4
1.4.2. 藝術哲學之分析	4
1.4.3. 二手文獻分析	4
2. 書法與中國繪畫之關係	5
2.1. 書畫同源說	5
2.2. 書畫異源說	7
2.3. 從中國書畫美學觀點說明書畫同源	11
3. 中國藝術特質	24
3.1. 莊子之道與藝術精神	24
3.2. 精神自由解放“遊”	25
3.3. 遊的基本條件—無用與和	26
3.4. 心齋與知覺活動	27
3.5. 藝術精神之主體	29
3.6. 虛靜明與主客合一	30

3.7. 藝術的共感、想像與莊子美的觀照	30
4. 道與書畫之關係	33
4.1. 道與繪畫之關係	33
4.2. 道與書法之關係	34
4.3. 繪畫與生命	36
4.4. 書法與生命	37
4.5. 書法與情感	39
4.6. 書法心理學	40
4.7. 我國繪畫之現實主義之美學準則	40
5. 書法作為一種藝術	43
5.1. 書法美的現實根據及其特徵	43
5.1.1. 反映在書法中的形體美	44
5.1.2. 反映在書法中的動態美	45
5.1.3. 書法美與思想感情的表現	46
5.2. 書法筆墨技巧之美	48
5.2.1. 用筆的美	48
5.2.2. 結構的美	49
5.2.3. 章法的美	51
5.3. 書法美的欣賞	53
5.4. 中國文字的產生與書法藝術的發展	54
5.5. 趙孟頫之藝術觀	63
6. 結語	75
6.1. 全文論點之回顧	75

6.2. 未來研究與展望	76
7. 參考文獻	78

圖目錄

- 圖一：毛公鼎銘文 通耳高 53.8 公分 深 27.8 公分 口徑 47.9 公分 腹圍 145 公分
清道光末年陝西岐山禮村出土 台北故宮博物院。 23
- 圖二：〈自敘帖〉(局部)，作者：唐懷素，紙本，縱 29.5 公分，橫 195.2 公分，
臺北故宮博物院藏。 46
- 圖三：〈肚痛帖〉，作者：唐張旭，縱 41 公分，橫 34 公分，此石為北宋嘉由三
年摩刻 原石現藏於西安碑林。 47
- 圖四：〈快雪時晴帖〉，作者：東晉王羲之，唐摹本，縱 23 公分橫 14.8 公分，
冊頁，臺北故宮博物院藏。 50
- 圖五：〈鴨頭丸帖〉，作者：東晉，王獻之，縱 26.1 公分，橫 26.9 公分，北京故
宮博物院藏。 57
- 圖六：〈祭侄文稿〉，作者：唐顏真卿，紙本，縱 28.8 公分，橫 75.5 公分，臺北
故宮博物院藏。 58
- 圖七：〈瀟湘竹石圖〉，作者：宋蘇軾縱 28 公分橫 105.6 公分絹本水墨設色中國
美術館藏。 60
- 圖八：〈黃州寒食帖〉，作者：：宋蘇軾，紙本，縱 33.5 公分，橫 118 公分，臺
北故宮博物院藏。 61
- 圖九：〈跋蘇軾黃州寒食帖〉，作者：宋黃庭堅，紙本，縱 29.1 公分，橫 213.8
公分，臺北故宮博物院藏。 61
- 圖十：〈松風閣詩〉，作者：宋黃庭堅，縱 32.8 公分，橫 219.2 公分 臺北故宮
博物院藏。 62
- 圖十一：〈墨竹圖〉，作者：宋文同，絹本墨筆縱 131.6 公分橫 105.4 公分，臺
北故宮博物院藏。 62
- 圖十二：〈珊瑚帖〉，作者：宋米芾，縱 26.6 公分，橫 47.1 公分，北京故宮博
物院藏。 63

圖十三：〈鵲華秋色〉(局部)，作者：元趙孟頫，紙本設色，縱 28.4 公分，橫 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。	64
圖十四：〈秀石疏林圖〉，作者：元趙孟頫，紙本墨筆，縱 27.5 公分，橫 62.8 公分，北京故宮博物院藏。	65
圖十五：〈窠木竹石 軸〉，作者：元趙孟頫，絹本，縱 99.4 公分橫 48.2 公分北京故宮博物院藏。	66
圖十六：〈蘭竹石圖〉軸，作者：元趙孟頫，紙本墨筆，縱 24.9 公分，橫 120.5 公分上海博物館藏。	67
圖十七：〈墨竹圖〉，作者：元趙孟頫，卷紙墨筆，縱 34 公分，橫 108 公分，北京故宮博物院藏。	68
圖十八：〈浴馬圖〉(局部)，作者：元趙孟頫，卷絹本設色，縱 28.5 公分，橫 154 公分，北京故宮博物院藏。	69
圖十九：〈紅衣羅漢圖〉，作者：元趙孟頫，卷絹本設色，縱 26 公分，橫 56 公分，遼寧博物院藏。	70
圖二十：〈人馬圖〉，作者：元趙孟頫，卷絹本設色，縱 30 公分，橫 52 公分，北京故宮博物院藏。	70
圖二十一：〈調良圖〉(局部)，作者：元趙孟頫，紙本水墨，縱 22.7 公分，橫 49 公分，台北故宮博物院藏。	71
圖二十二：〈書趵突泉詩〉卷，作者：元趙孟頫，紙本，縱 33.1 公分橫，83.3 公分，臺北故宮博物院藏。	72
圖二十三：〈臨蘭亭序〉，作者：元趙孟頫，局部 卷 紙本，縱 26.1 公分，橫 66.7 公分，無錫市博物館。	72
圖二十四：《前後赤壁賦》局部，作者：元趙孟頫 紙本縱 33.8 公分，橫 16 公分，臺北故宮博物院藏。	73
圖二十五：《赤壁二賦》局部，作者：元趙孟頫行書 紙本縱 26.8 公分，橫 12 公分，臺北故宮博物院藏。	73

1. 緒論

1.1. 研究動機

筆者是一位國小老師，目前擔任中年級的級任，除了負責國語數學等科目外，也負責藝術與人文其中也包含中國藝術如書法教學。然而在科技發達生活繁忙的今日，智慧型手機、平板電腦使用普遍的時代，學生常會質疑書法價值何在？也常問：「電腦課要練打字，為什麼還要寫法？寫書法還有什麼用？」身為一位國小美勞科老師，這個問題不只是小學生無聊的問題，而且作為課程內容設計與執行者，自己亦會追問，書法做為一種藝術，其必要性何在？不單本人學校同科老師也會產生這個疑問，所以這個問題對本人而言，好像是私人與他人無關，但這是一個普遍存在於同科老師心中的問題。以前懵懂無知，只是按照老師的話去寫字，長大才慢慢體會，其實寫字具有專心、穩定情緒的功能。上課時若能做筆記，一定可以幫助我們記憶資料、整理資料，雖然現在使用電腦很方便，但透過手在書寫的時，大腦子可以進行資料整理，有很多觀念、想法會浮現，這是一種既微妙又重要的過程。

筆者老師輩好像也說不清楚，書法做為藝術的理由，古人非常高明用練書法來培養小朋友的專心、耐心，寫書法需要非常專注，無形中對修身養性產生淺移默化的功能。對現代學童而言外在誘惑太多，專注力普遍不夠，因此筆者在學校結合藝術與人文課程，從三年級上學期開始，每兩週進行一次書法教學，對於剛接觸書法的小朋友，可真是叫苦連天，常弄得滿身、滿地坂、滿洗手台都是墨，經過一年下來，小朋友也慢慢懂得如何洗筆與保持乾淨，最近因為學校校舍改建即將落成，筆者忙於準備搬遷及收集美勞作品，而將書法課暫停兩個月，在這段期間，竟然有小朋友一直問筆者何時要再開始寫書法？甚至下課時自行寫起書法來，讓筆者深深的感動，筆者很高興能在小朋友身上灑書法的種子。

1.2. 研究目的

研究的目的有三：一、討論中國書法與繪畫間之關係；二、分析中國美學藝術哲學之精神——莊子，從而論證此精神可貫徹中國之藝術；三、以古代中國之書畫作品分析，一來說明書畫同源，二來亦藉此分析中國藝術作品之美學內涵。

中華民族具有悠久的歷史，其中漢字以獨特造型的線條美，成為中華文化的文化內涵，文字成為記載、溝通、傳遞訊息的傳達工具，在中國隨著朝代的演進，漢字也發展出不同的書寫方式，如草書在書寫上雖然要求適應簡便，但其體勢的流走與變化，即帶有繪畫藝術所特有的流暢性，中國的甲骨文、金文、篆、隸、楷、行草等文字也都兼具生活上的實用性與藝術性的價值。由於書法帶有極強的審美性，因而帶有其教育的功能，然由於筆者為一小學教師，於是本文之附帶性目的亦有教育的成份。

1.3. 寫字與書法在教學上的哲學依據

依據教育部頒行「九年一貫課程暫行綱要」中，有關本國語文分段能力指標4、識字與寫字能力，其相關內容如下：

- （一）能認識楷書基本筆畫的名稱、筆順，並掌握運筆原則，使用硬筆書寫各科作業。
- 〈二〉能養成良好的書寫習慣，包括姿勢、執筆、運筆和保管寫字工具。
- 〈三〉能掌握楷書的筆畫、偏旁搭配、形體結構和書寫方法，並用硬筆、毛筆練習寫字。
- 〈四〉能欣賞楷書名家碑帖，並辨識篆、隸、行的特色。
- 〈五〉能透過臨摹或應用已習得的寫字方法與原理，用硬筆、毛筆練習寫出正確、美觀的硬筆字和毛筆字。
- 〈六〉能因應不同的場合，用毛筆、硬筆書寫通知、海報、春聯等應用文書。
- 〈七〉能用筆畫、偏旁覆載搭配、間架結構、布局、行氣和行款等美觀原理賞析

碑帖與書法作品。¹

以上所列國語文分段能力指標，明確把寫字和書法列為培養學生欣賞的審美能力為指標，雖然學者李郁周提出：「九年一貫課程實施後，中高年級兩週上一次書法課，是最低限度的要求」²但筆者以中年級為例，國語課加上彈性課程一周只有七堂課，要加入書法課程實在不容易，因此筆者是結合藝術與人文來上書法，以筆者目前服務小學為例全校只有筆者任教的班級有實施寫書法。

筆者認為國小階段的書法教育，應該是一種審美教育，兒童可以經由書法欣賞，進一步了解中國文字的特色，並從中獲得淺顯的書法知識和基礎性的書寫技能。因此筆者認為國小階段並不是以培養學生成為書法家為目的，小朋友不見得都要能寫一手好字，透過書法教學培養學生具有簡易的書法欣賞能力，進而樂意參觀、欣賞中華藝術文化是本研究的主要目的之一。

另外筆者認為莊子的美學思想最能與現代藝術心靈契合，一般人會認為莊學是消極避世的學說，但我們若從生命的內在精神層面來看。莊子思想卻提供我們精神的支持力量，因此本文透過莊子逍遙、心齋、坐忘之心靈探討，為現代人心靈困境找出一條新路，並將這嶄新的生命活動層次提昇為藝術審美層次，並落實在國小美育之實施，藉由莊子所提倡的道，心靈上美的境界與逍遙擴展為書法美學之教育，並探討現代書學其在美學上的意涵與啟發，進而提升學童書法的審美觀，此為本研究最重要的目的。

1.4. 研究方法與步驟

本論文在研究方法上的應用，依照不同章節與討論主題而採取下列諸法：

¹ 參見教育部頒，《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》，民國九十年一，頁 26-28。

² 李郁周在《書法教育》第 74 期會訊中，根據課程綱要及上課時數，認為實施九年一貫課程後，小學三年級以上，兩週上一次書法課。

1.4.1. 文獻分析法

首先是圖，書法是一種書寫在紙上的一種表現藝術，一定要透過的中國繪畫分析表現才能分析其藝術本質。

1.4.2. 藝術哲學之分析

中國藝術離不開老莊思想，但老莊不是一種藝術，而是一種生活的哲學精神，老莊精神博大精深，其思想中所存的藝術精神，對後代書法家及書論和書法創作產生了極大的影響。筆者認為徐復觀在《中國藝術精神》一書中對莊子的美學思想的在詮釋，確立了莊子在中國的美學地位，因此筆者在本論文中探討莊子的美學思想依據，就以徐復觀的文獻探討為主。

1.4.3. 二手文獻分析

徐復觀解釋：「墮肢體、黜聰明、離形去知」實際上是指擺脫由生理而來的欲望，以及擺脫普通所謂的知識活動。而莊子的離形並不是否定欲望，而是不讓欲望得到知識的推波助瀾，以致於溢出於各自性份之外。所以在坐忘的境界中，以忘知最重要。忘知是忘掉分解性的，概念性的知識活動。³審美的關照以和諧、自然的心靈去體驗美的和諧與自然，書法也唯有做到“心齋”、“坐忘”才能達到審美觀照的心境。本論文中的書法美學思想的依據，金學智、劉紀綱的文獻探討為主，再佐以其他各家註解，以期能更充實且完整展現書法之藝術精神。

³ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：台灣學生書局，1988，頁 72-73。

2. 書法與中國繪畫之關係

所謂書，是指有意義的文字，以記載事跡傳達思想為目的的文字，也就是日常生活的寫字；所謂畫是指以描寫物象發揮情感為目的的圖畫。西方是書畫不同源，在西方字與畫是分開的寫作藝術。中國早期毛公鼎中的文字筆法已有一種藝術性，而非單純地作記錄之符號。中國字是線條，畫也是線條例外的是現代水墨，在工具方面，中國字之毛筆，就是畫圖工具，而字本身亦是一個圖，寫字如畫圖，畫圖如寫字，所以書與畫之關係，即是一個頗為複雜之問題，在西洋則沒有這問題。

2.1. 書畫同源說

書畫同源的說法起源甚早。所謂書畫同源，就歷史上的意義，指書和畫在源起的時候就密不可分，畫就是字，字就是張畫，但是最早的圖在西漢墓中的磚頭，但字之起源遠早於西漢。就創造上的意義，指寫字和畫畫都有共同的基本法則。⁴史紫忱認為：「書畫同源，不僅僅限於形狀，而在於它們的用筆；所謂同源，其源在筆」⁵。而漢語的「文」字本來就具有文字和圖畫二種解釋。《辭源》中說：「錯畫也，文辭也」。許慎《說文解字·序》提到「視鳥獸之文」的「文」是指圖案，而「依類象形故謂之文」的「文」是指文字。所以「文」可以解釋為符號、圖案、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。當代甲骨文專家董作賓在〈中國文字的起源〉中說：

所謂原始文字，是指殷代使用的文字，現在的金文銘刻，以前稱為「文字畫」、「圖騰」、「族徽」不當文字；殷代通用的符號文字，……遠古流傳下來的原始圖畫文字，可能是甲骨文字的前身。⁶

⁴ 參見熊秉明：《中國書法理論體系》，臺北：雄獅圖書公司，1999，頁16。

⁵ 參見史紫忱：《書法史論》，臺北：中國文化大學出版部，1982，頁1。

⁶ 參見董作賓：〈中國文字的起源〉刊於《大陸雜誌》，第五卷第十期，聯合國中國同志會第八次

呂佛庭更認為：「象形符號應該是脫胎於純粹的圖畫，即圖畫文字是由純粹的繪畫演變而來」⁷。書畫雖說同源，但純粹圖畫之發明應在象形之文字發明以前，董氏推論中國文字起源，約在四千八百多年以前，這也只能算是中國文字起源，而不能算是中國繪畫的起源。⁸

唐朝張彥遠最早明確提出書畫同祖同體論：「國朝吳道子，古今獨步，前不顧陸，後無來者。受筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣」⁹。他根據《歷代名畫記》來論定，書畫雖具有同一形式，但字比畫要簡略些，而畫的對象比較繁雜。說明吳道子擅長以行雲流水的方式描畫人物，其筆法則可能參考了張旭的草書。古人作畫也常說「寫」而不說畫，即因書畫筆法相通的原故¹⁰。我國歷代畫家也多半是書家，草書中有所謂「連綿體」，而繪畫也有所謂「一筆描」，於是名畫家領悟了這種筆法，認定這就是書畫同體論的證據。¹¹張彥遠又說：「惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫同筆同法」¹²。我們總是把書與畫形影不離的聯在一起，這也是「一筆書」和「一筆畫」這一對奇怪的藝術成員為什麼會如影隨形的被聯想在一起的緣故。其實謝赫在《古畫品錄》中說：

夫畫品者，蓋眾畫之優列也。……雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節。六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營是也，六傳移模寫是也。¹³

謝赫所謂的傳移模寫是指繪畫必須跟原物相像，但要能相像其手段就在用筆

座談會紀要，臺北：大陸雜誌社，1952。

⁷ 參見呂佛庭：《中國書畫源流》，頁 25。

⁸ 參見呂佛庭：《中國書畫源流》，頁 9。

⁹ 唐張彥遠《歷代名畫記敘論》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984，頁 36。

¹⁰ 參見呂佛庭：《中國書畫源流》，頁 116。

¹¹ 參見金學智：《書法美學談》，臺北：華正書局有限公司，1989，頁 45。

¹² 唐張彥遠：《歷代名畫記敘論》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 36。

¹³ 南齊謝赫：《古畫品錄》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 355。

方法，因此不論書或畫在用筆方法是一致的，所以古人能畫也必善於書。謝赫六法之一的「骨法用筆」，也可以用來解釋跟書法有關，這也可以看做是書畫一家的實證。張彥遠：

張僧繇點曳斫拂，依衛夫人《筆陣圖》，一點一畫別是一巧，鈞戟利劍，森森然，又知書畫用筆同矣。¹⁴

張彥遠指出張僧繇的運筆方式，都是按照「點曳斫拂」的規格，據說這是依據晉代衛夫人的「筆陣圖」，把點畫分成七類，再加以說明作法，由此可知中國書與畫是一家本來就關係密切。從中國歷代畫蹟和書蹟中我們可以很清楚知道，中國的書、畫從起源以來，就如膠似漆般的從來沒有分開過。¹⁵這也是中西方不同之處；西方只有文字，而無書法藝術，他們文字的書寫方法可以說只有書寫技術，而中國書法則可說是一種「情動於中而形於言」的藝術。西方的繪畫無書畫相通的說法，而中國的書畫在藝術史上則是互相影響的。¹⁶楊仁愷說：

元代以後的水墨寫意畫中更少有一幅作品不是書畫交映生暉的了。不僅如此中國書畫藝術更涉及文學的關係。元明人的作品，大多繫之以詩，作為創作命意的補充與發展。同時，啟發欣賞者的感觀，增進聯想，這也是文人畫的特點之一。¹⁷

中國書畫的發展是根據我國的社會發展、民族欣賞習慣、傳統學術思想而成為在歷史發展中形成獨樹一幟的藝術。

2.2. 書畫異源說

除了書畫同源說外，主張書畫異源說主要代表人物有徐復觀。徐氏主張傳統「書畫同源」之說法，或書出於畫是一種似是而非的說法。他從歷史起源來

¹⁴ 張彥遠：《歷代名畫記敘論》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 36。

¹⁵ 參見呂佛庭：《中國書畫源流》，頁 265。

¹⁶ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，臺北：南天書局有限公司，1992，頁 5。

¹⁷ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 6。

說明，書與畫在功能上的異質性，他認為我國早期彩陶、青銅器上的花紋，可說是中國最古的繪畫，彩陶的花紋，多彩多姿，青銅器的花紋，威重神密；兩者都是圖案、抽象的性質，不像原始象形文字是追求物象的。這種觀點請參閱徐氏之《中國藝術精神》。一直到戰國時期，部分銅器上才出現狩獵、動物的花紋，呈現出活潑寫實意味。我們若從古代實物的考查，可以明瞭我國的書與畫，完全屬於兩種不同的系統。徐復觀認為：

彩陶花紋，屬於裝飾意味系統；它的演變，是隨被裝飾物的目的，及關於此種目的的時代文化氣氛而推動。¹⁸

所以徐氏說：「彩陶花紋是一種裝飾物」。所謂裝飾物本身並沒有所謂象形不象形的問題。而甲骨文的文字，則屬於幫助並代替記憶的實用系統。文字的演變，完全是由方便與實用的這種要求所決定。所以文字與繪畫的發展，就是在這兩種精神狀態及這兩種目的中進行。¹⁹〈周禮〉將繪畫之事，統於〈冬官〉。而〈春官〉外史則專掌書令；這也反映出古代書、畫本來就分屬於兩個不同的系統。²⁰

李澤厚認為書在古代是屬於說明，記事的性質，其目的是在使人容易了解事情，而不是裝飾性的，書在記載過程會有對錯問題產生，而當裝飾品就只涉及喜好的問題，與對錯無關。漢字與青銅時代同時成熟發達，而甲骨文在當時已經是相當成熟的漢字，不論它的形體結構和造字都為漢字和書法的發展奠定了深厚基礎和原則，中國漢字更以「象形」「指事」為其本源。李澤厚認為：

「象形」有如繪畫，來自對對概括性極大的模擬寫實，……也就是說在「象形」中也已蘊涵了指事或會意的內容，正是這個因素使漢字的象形在本質上有別於繪畫，漢字具有抽象意義，價值和功能。它淨化了的線條美一比彩陶

¹⁸ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：台灣學生書局，1988，頁 147。

¹⁹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 147。

²⁰ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 148。

紋飾的抽象幾何紋還要更為自由和更為多樣的線的曲直運動和空間構造。²¹

書法借由各種形體姿態表達出情感、意興和氣勢的力量，使書法成為中國特有線的藝術。所以李氏也認為書法不單是從繪畫中延伸出來的，而是繪畫要從書法中吸取經驗、技巧和力量。²²這種說法也可以用來駁斥由象形文字演變而來的文字與繪畫是出於同源，或是書法出自繪畫之說法。由此可見，書與畫是屬於兩個完全不同的精神與目的系統。

書法與繪畫有密切的關連性，是從東漢末期開始的，而確立於魏晉時代。這與當時草書的出現有相當密切的關係。草書在書寫上雖然要求適應簡便，但其體勢的流走與變化，即帶有繪畫藝術所特有的流暢性，於是在不知不覺中，草書因為書寫簡便，並具有流走與變化的體勢，所以成為與帶有流暢性的繪畫藝術重要的橋樑。由草書的藝術性進而推及其他各種書體，甚至推及古代文字。在歷史中最先受到藝術性欣賞的書法，首推後漢時期杜度的章草；與有草賢之稱的崔瑗，和草聖張芝的作品出現。緊接的是竹林名士，更是人人皆善於草書或行書，也因其性情與行草相近，讓學草書的風氣更加盛行。而張彥遠在《書法要錄》中，一開始便錄有後漢趙壹的《非草書》。所謂非草書，是對草書加以非難。因為當時人學習草書風氣之盛，幾乎取代了學經學之風氣。趙氏認為草書是：示簡易之旨，非聖人之業。可是當時受了杜、崔、張等人的影響，引起了一股學習的狂潮。所以趙壹指出：

鑽堅仰高，忘其疲勞。夕惕不息，仄不暇食。十日一筆，月數丸墨。……草書之人，蓋伎藝之細者耳，鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備。²³

當時趙壹極力勸阻大家，他認為應該把精力應用在「用之彼七經」和「稽曆

²¹ 參見李澤厚：《美的歷程》，臺北：三民，民 85，頁 45。

²² 參見李澤厚：《美的歷程》，頁 48。

²³ 趙壹：《非草書》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988，頁 2。

協律」上，而不是在當時被認為是無用處的草書上。我們可以發現杜度的草書，是如何成功的影響了當時，也造成一股對草書的欣賞與學習風氣。徐復觀認為中國書法也許就在這種情況下被這股狂潮捲進了藝術的宮殿。²⁴書法從實用中轉移過來並藝術化了，而它的性格與繪畫更相同了，加上書與畫都是使用相同的筆墨紙帛為工具；到了唐朝中期以後，隨著水墨畫的成立，書與畫的關係，就更密切了；晉代的王羲之、王獻之父子，精通所謂「入木」與「丹青」二道，其中「入木」指的就是書法，而「丹青」則是指繪畫。王羲之為書法上開闢了一條創新之路，也就是開創了極富風趣的「一筆書」；而陸探微則深受王羲之書風的影響，更使用了一種極為典雅與奧妙的線條，也另外創行了所謂的「一筆畫」。陸探微的畫之所以會筆筆力道強勁，的確是深受王羲之書法的影響。因此一千多年來，大家把兩者原本是藝術性格上的關連，誤解為歷史上發生的關連。所以唐張彥遠雖有：「書畫同筆同法」的說法，但實際上趙孟頫的：「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²⁵。」才是最讓後人認為「書畫同源」的最主要依據。其實依趙氏的說法這裡應該是指書法和畫在筆法、技巧、用墨上有很多地方相通。書與畫的線條呈現，雖然要用同樣的功力；但畫的線條，一直都是勻而細的，有如「春蠶吐絲」，一直到了吳道子晚年「如蓴菜條」一詞的出現才有所改變，在這之前畫和書的線條，是分別屬於兩種完全不同的型態，徐復觀認為當然必須使用兩種不同的技巧。

很多人以為會畫畫的人，字也一定寫得很好，雖然古代善於畫畫的畫家幾乎全都是工於書法的書法家，但也這只是告訴我們書與畫具有相輔相乘、相得益彰的功能，不一定具有因果關係。書法表面上看似簡單，好像會寫漢字的人，能用毛筆在宣紙上寫字，就可以稱為書法家。其實不然，書法作為一種藝術創作，是一門既玄妙又艱深的學問，書寫漢字容易，但真正能走進書法藝術境界的書法家其實並不是很多。例如歷史上吳道子本來是「學書於張長史旭，賀監知章。學書

²⁴ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 148。

²⁵ 趙孟頫：《松雪論畫竹》，收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，頁 1063。

不成，因工畫」(見張彥遠《歷代名畫記》卷九吳道玄條下)。而元代畫家倪雲林，據董其昌《畫旨》引顧謹中《題倪畫》云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣」。董其昌又加按語說：「蓋倪迂書絕工致，晚年乃失之，而聚精於畫」。董其昌談他在學書法的經歷也曾說：

吾學書在十七歲時。先是吾家仲子伯長名傳緒，與余同試於郡，郡守江西袁洪溪以余書拙置第二，自是始發憤臨池矣。²⁶

雖然董其昌從未放棄過對書法藝術的探索與鑽研，而且持續到他逝世的前一年，他仍以學書為樂，廣博採用眾家之長，並且力求其作品能神似。但後人對於他繪畫的評價始終是高於書法的。

元朝以前的人在畫畫作品上是不署款，或只將自己的名字寫在較不引人注目的地方，例如唐朝人通常將題款藏在石頭隙縫或樹根處，主要是怕自己不高明的字破壞了畫面的和諧，我們只能說當時並不把落款當作是一種創作。當然我們並不是說書法對繪畫沒有幫助；而是指出繪畫的基礎，並不一定要建立於書法之上，畫畫也可以獨立於書法而獨自發展的。²⁷沈顥《山水法》中《落款》項下說：

元以前，多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。²⁸

這句話也可以用來證明繪畫的成就與書法並沒有一定的關係。

2.3. 從中國書畫美學的角度來說明書畫同源

書法與繪畫常會被看做是血肉相連、手足與共的藝術姐妹，其美學依據就是「書畫同源」，認為書與畫關係密切，所以才會有「書畫互通」說法。唐代的張

²⁶ 明董其昌：《畫禪室隨筆》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988，頁 507。

²⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 149。

²⁸ 宋沈顥：《山水法》，收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，頁 774。

彥遠在論及倉頡造字時寫道：

是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略。無以傳其意故有書；無以見其形故有畫……又《周官》教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。²⁹

張氏所說的同體也就是後人所謂的同源，原文中並未出現「源」字。一直到明代何良俊提到：夫書畫本同出一源，蓋畫即六書之一，所謂象形者是也。³⁰

才出現源此字，而認同「書畫同源」論的學者則認為圖畫應該是先於文字，因為文字之母也算是一種「原始繪畫藝術」³¹，而所謂「原始繪畫藝術」在古代主要功能是以記事、人際交流或替代口述和記憶為主。它也是人類經驗傳播的一種主要媒介。在原始時代，人們還不可能用語言或文字來明確地表達自己的思想，布留爾說：「在原始人那裏，思維、語言差不多只具有具體的性質」³²。語言的形式也是由蹤跡所決定，人類在交往時，透過蹤跡來當作使用有意識的標記，這些標記雖然只是一種單純概念的描繪，但其繪畫的準確性卻與藝術有密切的關連性，這也正如原始藝術研究家普列漢諾夫所指出：

在原始狩獵社會裡，書寫同時就是繪畫，狩獵生活自然必定要激起、發展和鼓舞原始畫家的本能和才能。³³

原始人所謂「畫」，若從其形象或構圖的單純化、樣式化來看，應該是在講

²⁹ 唐張彥遠：《歷代名畫記》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 27。

³⁰ 何良俊：《四友齋畫論》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 108。

³¹ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，長沙：湖南美術出版社，2009，頁 123。

³² Levy-Bruhl, Lucien：《原始思維》，丁由譯，北京：商務印書館，1981，頁 414。布留爾：原始語言常常表現了驚人的語法複雜性和詞彙的豐富性，它們屬於與我們所熟悉的印歐語型或閃語型級不相同的類型。

³³ **сoргий Валентинович Плеханов**：《普列漢諾夫美學論文集》第一卷，曹葆華譯，北京：人民出版社，1983，頁 439。漢諾夫指出：在原始狩獵社會裡，書寫同時也就是繪畫，狩獵生活自然必定要激起、發展和鼓舞原始畫家的本能和才能。這種狩獵生活方式的簡單而且自然。原始人用動物圖形來裝飾自己的武器、自己的勞動工具、甚至自己的身体，也同樣是這種生活方式的簡單而且自然的結果。

述當時狩獵的活動，也可說是具體「記事文」的「書寫」³⁴。胡小石也指出：

古者書畫同源，以一畫面記一事，此實當為最早之記錄方式，亦即最早之原始文字也……以一圖表一事，寓動作於形象之中。……此一圖，不等於後來之一字，而實包括一相當複雜之概念。³⁵

一幅畫的內容其實包含很多複雜概念，並非單一個字所能代表其意涵。因此金學智認為原始的「記事畫」或象形化的「記事文」既是「書」也是「畫」，可以更明確的說是一種「亦書亦畫的原始意象符號」，這種「亦書亦畫的原始意象符號」正是後來被認為書與畫共同、真正的「源」。原始意象符號發展為二：一是原始繪畫藝術，一是由美國人類學家摩爾根所提出的圖畫文字³⁶；亦書亦畫的原始意象符號與現實事物更相似，其實描畫是更偏於繁復，表達的意思也更多見於象形之外；而圖畫文字則漸漸趨於簡略，只保留其形質，表達的意思比較明確，比較穩定，而且更多見於象形之內。

後來圖畫文字逐漸演變成詞，成為具有系統的一種象形性表詞字。中國的甲骨文、金文就是這種表詞性的象形字的典型代表，「象形」、「指事」、「會意」、「形聲」之類「六書」的造字用字方法，已逐漸成為有規則可依循且較完整的文字體系，並成為需要較長學習時間才能識讀的一種象形性表詞字。因此其源源而流的發展過程應該是亦書亦畫的原始意象符號，即圖畫文字亦稱為象形性表詞字。³⁷這也是我們祖先在文化創造上一項重大的成果。

金學智認為彩陶上的裝飾圖案花紋，其實是一種遠離實用和物象的「有意味的形式」，如果我們要追溯其根源，可說它從具象的內容演變而來的。³⁸對於文

³⁴ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 124。

³⁵ 胡小石：《藝術略論》，載《現代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1980，頁 28-29。

³⁶ Lewis H. Morgan, LL. D. 著；楊東苑 張栗原 馮漢驥譯：《古代社會》，北京：商務印書館，1992，頁 536。摩爾根：圖畫文字似乎是在低級野蠻社會階段首次出現的，作為一種藝術的一個發展階段而結果發明了一種拼音字母。因為記錄聲音的語言是一系列順序相承的發展的產物，所以它以前的歷次進步的出現都既重要又具有啟發意義。

³⁷ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 124-125。

³⁸ 金學智：《中國書法美學》上卷，江蘇：江蘇文藝出版社，1994，頁 87-94。

字的產生，金氏認為文字的發展應採多源論，其中至少有兩個主源：一是「亦書亦畫的原始意象符號」，一是「刻劃指事的原始抽象符號」。³⁹我們可以從書畫同源來論證，來厚實書法的內涵並深入了解書法美的造型與性質。明朝王世貞《藝苑卮言》：

語曰：「畫，石如飛白木如籀。」又云「畫竹，幹如篆，枝如草，葉如真，節如隸。」郭熙唐棣之樹，文與可之竹，溫日觀之葡萄，皆自草法中得來，此畫與書通者也。至於書體，篆隸如鵠頭、虎爪、倒薤、……法如錐畫沙、印印泥、折釵股、屋漏痕、……及覽韓退之《送高閑上人序》、李陽冰《上李大夫書》，則書尤與畫通者也。⁴⁰

王世貞指出郭熙所畫的樹、文同所畫的竹子與溫日觀所畫的葡萄，這些筆法其實都是從草書變化而來的，而書中篆隸的形體也跟大自然中的動、植物脫離不了關係，所以書法與繪畫是息息相關。清朝朱和羹也提出：古來善書者多善畫，善畫者多善書，書與畫殊途同歸也。⁴¹這是另一種直接認定書畫同源的說詞。我們若從中國書畫美學的角度來分析，古人之所謂「體」是指鵠頭、虎爪、龍鳳、麟龜、魚蟲、雲鳥等五花八門而且各種書體名目繁多，這些書體最早見於唐代書續的《五十六種書》中。我們可以說這是一種有圖案紋路點綴的美術字。所以在孫過庭的《書譜》與張懷瓘的《書斷》中都是採「悉所不取」的看法。

古人所謂「法」是指錐畫沙、屋漏痕、高峰墜石、萬歲枯藤等，這些都是以用筆及其勢與力的表現來作比喻，書法家在書寫時是藉由結合宇宙中萬物的勢和力，或呈現出空間裡的某種意象美，而不是以「畫成其物」的具體來描寫。因此金氏認為此「法」也不足以用來當作書通於畫的證據。⁴²

而古人所謂「比擬」是指「龍跳天門，虎臥鳳闕」，「舞女低腰，仙人嘯樹」。

³⁹ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 126。

⁴⁰ 王世貞：《藝苑卮言論畫》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 115。

⁴¹ 朱和羹：《臨池心解》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 688。

⁴² 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 126。

金氏認為這都只是視野裡的一種「意象美」的表現，也不能用來說明「書與畫通」。韓愈的《送高閑上人序》，是以「動於心」為主的，而張旭的《古詩四帖》則是「觀於物、寓於書」，此兩者的美是截然不同的；而李陽冰的《上李大夫書》，是論古篆，也只能說是一種吸取生機，以展現其書法豐富的表現力，在邏輯上缺乏說服力。所以金氏認為如果一定要說書畫相通，那麼我們只可以說書畫同源於『亦書亦畫的原始意象符號』，書畫同源於大自然的造化，書畫同源的美學思想在古代就相當一致。⁴³

謝赫在《古畫品錄》中圖繪「六法」之「應物象形」，可說是繪畫藝術的再現性與造型性最重要的美學原則。許慎《說文解字序》說：「依類象形，故謂之文。」他在論「六書」中的「象形」說：「象形者，畫成其物，隨體詰詘。」許慎指出繪畫與造字的原則，從「應物象形」和「依類象形」來看也有相通之處，繪畫的象形和作為象形字中篆書的象形，都有「畫成其物，隨體詰詘」的造型共通性。書與畫的造型共通性，古代理論家宋濂提出以下的看法：

況六書首之以象形，象形乃繪畫之權輿。形不能盡象而後諧之以聲，聲不能盡諧而後會之以意，意不能盡會而後指之以事，事不能以盡指，……使畫可盡，則無事乎書矣。吾故曰：書與畫非異道也，其初一也。⁴⁴

書法可以補強繪畫不足的地方，使繪畫達到更完善的境界，所以宋濂認為書是同於畫的。另一理論家陳繼儒則曾說：

畫者六書象形之一，故古人金石鐘鼎隸篆，往往如畫，而寫水寫蘭寫竹寫梅寫葡萄，多兼書法正是禪家一合相也。⁴⁵

古人所寫之金文、鐘鼎文、隸書、篆書就如一幅畫，而畫水、畫竹、梅、葡萄都是用書法的筆法來畫的，加入放筆的意識與靈魂，畫面流動一股與禪學相通

⁴³ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 127。

⁴⁴ 明宋濂：《畫原》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984，頁 95。

⁴⁵ 陳繼儒：《妮古錄》，收入於《四庫全書存目叢書·子部》，臺南市：莊嚴文化事業公司，1995，子 118-691。

的法常精神，所以書與畫同是一家。理論家王時敏也曾經說過：

六書，象形為首，乃繪畫之權與推而及於詩文層疊波瀾變化曲折與匠心造景無異。⁴⁶

象形是繪畫的權與，象形文字與繪畫是沒有差別的，然而宋濂、陳繼儒、王時敏等三人所憑藉六書中的象形，其實都是從唐張彥遠的觀點延伸出來的，六書中的象形可說是一種表意畫，書與畫都是以象形為起點出發的，二者在形態上相近，在原則上也相同。章太炎在《造字源起說》也指出：

一二三諸文，橫之縱之，本無定也，馬牛魚鳥諸形，勢則臥起飛伏，皆可則象也；體則鱗羽毛鬣，皆可增可減也。字各異形，則不足以合契。⁴⁷

章氏認為象形字的筆畫與繪畫中「應物象形」的造型特質相通。可增可減，可有可無，所形成不定型的描圖，可說是圖畫文字的遺風。而金文的點畫是可簡可繁，不拘一格，書寫的自由性也只能用「亦書亦畫的原始意象符號」和圖畫文字的遺風來解釋。

由於象形文字貫通畫與書，所以中國現代的古文字學家、工藝美術家、畫家、美學家們都曾經這樣論篆書及「象形」，例如高亨說：

中國文字，起源於象形，象形者，畫成其物也。然則象形文字與圖畫無別。而作圖與造字似是一事。其實不然，蓋象形文字，一形祇有一義，而圖畫一形不僅一義，其別一也。……唯是一物之象形文字與一物之圖畫，有時難以分別。⁴⁸

雖然象形字在字形上只有一種意義也有一種讀音，字形上有繁有簡，但在姿態上大致上是固定的，而圖畫卻是一種有形卻無聲音，形態可以隨意改變，但單

⁴⁶ 王時敏：《王奉常書畫題跋》，收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2002，頁103。

⁴⁷ 劉夢溪主編：《章太炎卷》，河北：河北教育出版社，1996，頁176。

⁴⁸ 高亨：《高亨著作集林》，第八卷《文字形義學概論》，北京：清華大學出版社，2004，頁28。

就一物的象形文字與一物的圖畫而言，象形與圖畫有時又無法清楚劃清界限。唐蘭也指出：

在聲符文字未發生以前，圖畫文字裏只有少數的象形，此外就完全是象意字了。象意字往往就是一幅小畫。⁴⁹

古人觀察動物並將動物的外形和特徵賦與藝術化、形象化，所以寫字就好像在畫一幅畫一般。不論是高亨、唐蘭都是從不同角度來肯定篆書作為象形字具有近似畫的特徵，從書法美學的角度來看，相通於畫的造型性與自然造化有關，實用文字的篆書自然成為一門高級藝術。⁵⁰朱履貞在《書學捷要》中指出：

書肇於畫。象形之書，書即畫也；籀變古文，斯、邈因之；楷、真、草、行之變，書離於畫也；昆蟲草木，山水人物，黼黻藻繪，傳采飾色，畫異於書矣。⁵¹

我們若從書法藝術方面來看，篆書的地位已被今文系統取代，隸、楷、行、草已經超越了象形的特質而趨於非象形的抽象，因此，書不只是「通於畫」，而明確是「離於畫」了。朱履貞從書法美歷史流程的考察，明確替書通於畫的歷史界限作一規定。再從繪畫藝術方面來看，畫的體裁和題材也愈來愈多樣化，不論是花鳥畫、山水畫、人物畫所代表的具象形體美或是書法純為黑白兩種顏色相間的美，特別是今文書法的抽象美，在質感上是有所區別的，所以「畫異於書」或「書肇於畫」的說詞，可更準確的說書與畫都肇始於「亦書亦畫的原始意象符號」。⁵²鄭樵在《通志》中也提到：

書與畫同出。畫取形，書取象，畫取多，書取少。凡象形者，皆可畫也；不可畫則無書矣。然書能窮變。故畫雖取多而得算常少；書雖取少而得算常多。

⁴⁹ 唐蘭：《中國文字學》，臺北市：樂天出版社，1971，頁 92

⁵⁰ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 129。

⁵¹ 朱履貞：《書學捷要》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 571。

⁵² 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 130。

六書也者，皆象形之變也。⁵³

鄭樵認為書、畫是同出、共源的。「畫取形」強調繪畫重形，傳統易學認為「形」偏重於於形而下的顯著；物質是具體；「象」偏重於形而上的精神氣質，它既朦朧又幽微。畫與書，同為「象形」，都有「虛物」和「依類」之別。「應物象形」的畫線條繁多，形態複雜；「依類象形」的書，線條稀少，形態簡約，而書作為一種「象」，卻又能生生不息地憑藉著比繪畫更簡單的象形性線條筆畫，從而發展出無限的文字符號來，這就是所謂「書能窮變」。六書的文字大多由象形變化來的，所以鄭樵認為「畫雖取多而得算常少；書雖取少而得算常多」。書、畫在象形上，具有共通性即所謂凡象形者，皆可畫也，總體來說書與畫是兩門各具有特殊性的藝術，可說是書異於畫，而且畫異於書。但隨著宋元明清朝代的更迭，繪畫與書之關係不但沒有因此分離反而更加密切。

畫通於書的藝術契機，除了“書畫同源”的歷史淵源以外，金氏還提出四個層面：

- 一、書畫同器：“工欲善其事，必先利其器。”書畫所用的工具，大抵是相同的，文房四寶可能是畫借助於書的物質起點上，最有利的證明。
- 二、書畫同線：書法藝術的媒介是線條，中國畫的主要藝術媒介也是線條。
- 三、書畫同品：書和畫屬於視覺藝術、空間藝術類，都必須用比構線來表現其功力、情性、境界、神韻，因此我們可以說它們的格調、品第必然是相通。
- 四、書畫同法：「法」是指書寫方法以及用筆方法等，它們對書、畫都有很深的影響。在中國畫裡，無論是山水畫的種種皴法，還是人物畫的種種描法都離不開線⁵⁴。宗白華曾一再闡發其精彩的美學見解：

抽象線紋，不存於物，不存於心，卻能以它的勻整、流動、回環、屈折，表達萬物的體積、形態與生命……。所以中國畫自始至終以線主。張彥遠的《歷

⁵³ 鄭樵：《通志·六書略》，臺北市：新興出版社，1965，志 488。

⁵⁴ 金學智、沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁 132。

代名畫記》上說「無線者非畫也。」這句話何其爽直而肯定！⁵⁵

在畫中引入書法成為畫的一部分是中國畫的第一特點，中國特有的藝術「書法」實為中國繪畫的骨竿，中國畫以書法為骨竿，以詩境為靈魂將詩、書、畫融合為同一境界。這就是中國繪畫美學史上著名的「書骨」、「詩魂」說詞的由來，它的基礎是建立在比較藝術上來論書畫，同時展現出中國書法中的那種流動、回環的線條，並具有無限的生命表現力。⁵⁶劉熙載也曾說：

書與畫異形而同品。畫之意象變化，不可勝窮，約之，不出神、能、逸、妙四品而已。⁵⁷

繪畫的變化無窮，但仍不出神、能、逸、妙四品，而書的變化則不出於蒼、雄、秀、深，這是劉熙載從歷史美學角度，來概括書畫同品的一種說法。元楊維禎說：

書盛於晉，畫盛於唐宋，書與畫一耳。士大夫畫者必工書，其畫法即書法所在。⁵⁸

古人是以傳形、傳神來論畫的高下，不是庸妄之人就可以成就的，書畫的優略也跟人品的高下有關，所以古人多有藏字及畫的習慣。而元代畫家柯九思也曾頗有體會的說過：

寫竹竿用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法，木石用折釵股屋漏痕之遺意。⁵⁹

柯九思認為文同、蘇軾畫竹，其中竹的枝條、葉子都是用行書的筆法來畫。此外董其昌還有一段記載：趙文敏問畫道於錢舜舉：「何以稱士氣？」錢曰：「隸

⁵⁵ 宗白華：《藝境》，北京：北京大學出版社，1989，頁193。

⁵⁶ 金學智與沈海牧合著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，頁132。

⁵⁷ 清劉熙載：《藝概·書概》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁664。

⁵⁸ 元楊維禎：《圖繪寶鑑序》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁93。

⁵⁹ 元柯九思：《單邱題跋》，收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，頁1064。

體耳畫史能辨之，即可無翼而飛。不爾，便落邪道，愈工愈遠！」（董其昌《容台集》，《佩文齋書畫譜》卷十六引）用來說明隸書的運筆由單純、粗細一樣的圓的篆筆，變為有轉折、有頓挫、粗細輕重不一，又方圓兼施的隸筆表現出更多樣的更活潑的形式而增加書法的藝術美。隸書和其他書體一樣，可說是一種精練的藝術形式，用以表現形體與生命，文人尚簡的畫風畫筆與隸書的表現形式一拍即合。畫筆是否吸取書法的用筆，影響著繪畫的藝術效果的強弱，而在畫家中士大夫又大都工書，所以畫筆之有隸體也就猶如作品之有士氣了⁶⁰。隨著竹木和山水越來越成為士大夫繪畫的主要題材，簡約的風格成為當時文人畫的代表性。現代畫家黃賓虹則認為：

趙孟頫謂石如飛白木如籀，頗有道理。精通書法者，常以書法用於畫法上。昌碩先生深悟此理。我畫樹枝，常以小篆之法為之。⁶¹

畫家會依據主體個性需要或客體特徵而選擇不同的書體，使畫法融入其中，形成個性獨特的藝術風格。郭熙也說：

一種使筆不可反為筆使，一種用墨不可反為墨用。筆與墨人之淺近事，二物且不知所以操縱……，此正與論畫用筆同。故世之人多謂善書者往往善畫，蓋由其轉腕用筆之不滯也。⁶²

古人用墨有焦墨、退墨、埃墨之不同，用筆也有所不同，筆墨只是一種工具，不應反客為主，畫風被筆墨局限其風格，善畫者大多也善於書，是因為古人用手腕運筆能靈活不停滯的道理是一樣的。明李日華也說：

余嘗泛論，學畫必在能書，方知用筆。⁶³

⁶⁰ 伍鑫甫：《中國畫論研究》，北京：北京大學出版社，1983，頁 117。

⁶¹ 黃賓虹：《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1978，頁 38。

⁶² 宋郭熙：《林泉高致·畫訣》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 643。

⁶³ 李日華：《竹懶論畫·紫桃軒雜綴》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 131。

可知，書畫在用筆上是相同的，在繪畫上能轉腕用筆而不停滯，其實是借助了書法的基本功，讓繪畫創作進入任意揮寫的境界。中國畫有一特殊的用語「寫」。湯貽汾說：

字與畫同出於筆，故皆曰「寫」。寫雖同，而功實異也。今人知寫之同，遂謂字必臨摹古帖，而畫亦然。⁶⁴

字與畫都是透過筆來呈現其風格，若寫字用筆偏峰，則作畫大多不用中峰，若寫字用中峰者，則其畫用偏峰也不難，寫字要臨古帖，作畫也要臨古畫，從古至今都一樣，都會臨原作之畫或字。清戴熙則曾說過：

作書如作畫者得墨法，作畫如作書者得筆法。顧未可與膠柱鼓瑟者論長短耳，故作字曰寫，而畫亦曰寫也。⁶⁵

寫字同作畫，作畫也如同寫字，兩者透過筆、墨來展現其特性具密不可分的關係。清周星蓮也曾說過：

字畫本自同工，字貴寫，畫亦貴寫。以書法透入於畫，而畫無不妙；以畫法參入於書，而書無不神。……其書其畫類能運用一心，貫串道理，書中有畫，畫中有書。⁶⁶

可說明中國繪畫不重畫而重寫，書法可說是畫法的基礎。透過書法掌握骨法用筆，來提高構線的能力，是畫家必須具備的基本功力和藝術技巧。石濤曾以美學的高度來加以概括。他曾寫道：

墨能栽培山川之形，筆能傾覆山川之勢，未可以一丘一壑而限量之也，古今人物無不細悉，必始墨海抱負，筆山架馭，然後廣其用。……而又顯於字。字與畫者，其具兩端，其功一體。⁶⁷

⁶⁴ 湯貽汾：《畫筌析覽》，收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，頁 829。

⁶⁵ 戴熙：《習苦齋題畫》，收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，頁 992。

⁶⁶ 周星蓮：《臨池管見》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 670。

⁶⁷ 釋道濟撰：《苦瓜和尚畫語錄》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 158。

墨色能使山川千變萬化，用筆也能展現出山川的氣勢，古今皆知廣泛的應用筆墨，所畫出的畫不是一土一石所能局限的，字與畫雖然在形體上不同，但書畫在藝術其實是一體兩面，石濤還在詩中寫道：

畫法關通書法律，蒼蒼莽莽率天真。不然試問張巔老，何處觀舞劍人？⁶⁸

畫法通書法張旭觀察舞劍寫出的字像一幅幽雅的線條畫，這也是石濤深深體悟書畫相通的妙處。我們可以歸納從古至今書畫是同法，且書與畫的筆法相通。

小結

筆者認為徐復觀在討論書畫異源時，把書法的審美部份抽離，把文字當作一種符號、單純的工具，繪畫當作圖畫，所以認為字是沒有美的元素存在，事實上文字是一種有生命的形體。幾千年來漢字字體的演變普遍存著一條規律，當一種字體成熟後，接著就朝兩極迅速分化，一方面越來越標準嚴謹從而建立新法則，另一方面則用筆簡率、生動活潑，有意破壞剛建立的法則，朝反方向發展。文字書寫就在這種建立和破壞下，同時產生和發展出新的藝術美，如甲骨文的特徵是線條簡樸率真、剛狠勁健，經過金文進行全面加工和改造之後，甲骨文簡潔明快的節奏取而代之是具有綿延悠長的符號美和曲線書寫美的金文書法。

例如毛公鼎的文字結構勻稱嚴整，線條遒勁穩健，布局妥貼合理，筆法端莊秀麗，質感飽滿潤澤，流暢生動，顯現出獨特的行款之美⁶⁹，充分顯現西周官方書家的磅礴氣度，也預示中國書法藝術的多元格局即將到來，這種藝術美是徐復觀所沒看到的，筆者認同書法同源是因為字是美的，哪怕你是外國人一個字都看不懂，但整幅書法看起來就是美，書畫同源的好處就是把書法美與繪畫美結合在一起。所以筆者以書畫同源為基礎建構本論文。

⁶⁸ 釋道濟撰：《石濤題畫集》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 166。

⁶⁹ 參見李宗璋：《悟對書法》，山東：山東畫報出版社，2007，頁 25。



圖一：毛公鼎銘文 通耳高 53.8 公分 深 27.8 公分 口徑 47.9 公分 腹圍 145 公分 清道光末年陝西岐山禮村出土 台北故宮博物院藏

3. 中國藝術特質

正因為書法不同於西方的寫字，它不只是一種作為記載的工具更是一種藝術，但它何以能成為一種藝術而不只是工具，必要其背後的哲學思想作為根據。

3.1. 莊子之道與藝術精神

道家的思想雖富於思辨的形上學，但其出發點與歸宿點卻是落實於實現人生，莊子思想所要成就的人生，徐復觀認為就是藝術的人生。中國的純藝術精神，實際上是由老莊思想所導出。中國歷史上偉大的畫家及畫論家，常在有意無意間，或在不同程度上與這點相契和，只是在理論上缺乏反省與自覺。徐復觀認為：

老莊所建立的最高概念是「道」，他們的目的，是要在精神上與道為一體，亦即所謂“道體”因而形成“道的人生”，抱著道的精神，安頓現實生活。
70

徐復觀指出“道”是老莊思想的最高概念，道若能通過思辨去加以展開，以建立由宇宙導向人生的系統，道雖然是理論的，形上學的意義。若能通過實踐的工夫並在現實人生中加以體認，道實際上是一種最高境界的藝術精神。⁷¹

莊子所用的工夫，乃是一個偉大藝術家的修養工夫；藉由工夫所達到的人生境界，本來無心於藝術，卻不期然而然的被歸於今日之所謂藝術精神之上。莊子形上實體的「道」，是一種經驗的認識，如《莊子》〈養生主〉：

庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會。……未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理……動刀甚微，謦然已解，牛不知其死也，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，

⁷⁰ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 48。《莊子·知北遊》：「夫體道者，天下之君子所繫焉」

⁷¹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 48。

善刀而藏之。⁷²

“庖丁解牛”的主角庖丁就技術而言，是一位解牛的高手，但從“道”的體現來說，解牛對他來說已經不是技術性的工作，而是藝術性的活動。庖丁並不是在技外見道，而是從技中見道。⁷³徐氏提出兩個解消：一、庖丁“未嘗見全牛”所以心與物的對立解消了；二、庖丁“以神遇而不以目視，官知止而神欲行”所以技術對心的制約性也解消了。於是解牛這項工作，變成一種無所繫縛的精神遊戲。他的精神藉由技術的解放而得到自由，比技術自身更有效用，並獲得技術所帶來的成就感與充實感。庖丁解牛的特色在“莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會”這不是技術本身所需要的效用，而是由技術所成就的藝術性的效用，而“提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志”正是他從技術本身所得到精神上的享受，也是一種藝術性享受，這種藝術性的效用與享受，正是庖丁所說“所好者道也”的具體內容呈現。⁷⁴

3.2. 精神的自由解放“遊”

莊子的藝術精神，是要成就藝術的人生，使人生得到“至樂”“天樂”；而至樂天樂的內容，乃在使人的精神得到自由解放。而這種自由解放，不可能求之於現世，也無法求於上天或未來，只能是求於自己的心。⁷⁵

對於心的作用、狀態，莊子把它稱為精神；也就是在自己的精神中求得自由解放；這種自由解放的精神，對莊子說來，是聞道、體道、與天為徒、入於寥天一，即最高藝術精神的體現。⁷⁶莊子把“精神的自由解放”用一個“遊”字來加以象徵。因此《莊子》第一篇即以〈逍遙遊〉為篇名。“遊”即戲之意。遊戲除了獲得當下所得的快感、滿足之外，並沒有其他目的。

⁷² 葉玉麟：《莊子新釋》，台南：大夏出版社，1993，頁 41。

⁷³ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 52。

⁷⁴ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 53。

⁷⁵ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 60。

⁷⁶ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 62。

當然也有不少人，把藝術的起源，歸於人類遊戲的本能。遊戲可以不受以前的經驗範圍所限制，從遊戲中所得的快感，也不是以獲取利益為目的。這些都合於藝術本性，並把想像力當作美成立的重要條件。⁷⁷莊子所謂的至人、真人、神人，可以說都是能遊的人。而能遊的人，實即藝術精神所呈現出來的人。也就是藝術化的人。這也是「遊」一字能貫穿《莊子》一書的原因。

3.3. 遊的基本條件—無用與和

莊子所說的「遊」並不只是具體的遊戲，而是將具體遊戲中的自由活動加以昇華，成為精神狀態得到自由解放的象徵，從實用觀念中得到解脫。莊子認為「無用」是從精神上得到自由的解放與滿足，所以是一種藝術性的滿足。

莊子在道的立場，實際上是以藝術為精神的立場，不是以用為用，而是無用為用。當一個人沉浸於藝術的精神境界時，一切皆忘，自然也會忘記了自己的功勞，這是「無用」的極至。⁷⁸所以“無用”也是莊子在藝術思想中必須有的欣賞觀念。

無用於社會，就不會被社會所拘束，可以得到精神的自由，從無用到精神的自由，是一種消極的作為。相較之下莊子所提出的「和」更是「遊」積極的根據。「和」即和諧、統一，是藝術最基本的性格。⁷⁹藝術之和，以老莊的「道」為依據，不止表現人倫之和，也表現整個宇宙萬物之和。藝術創作，就是從無色無聲的天地整體和諧中顯其有色有聲的一體和諧。

莊子的「逍遙」是指精神上的逍遙，「遊」是一種沒有執著、隨遇而安的心理狀態，逍遙被付諸於實踐的具體行為中。《莊子·在宥》：「浮遊，不知所求；猖狂，不知所往」中所說的遊就是心靈無所牽掛的具體實踐，莊子的遊是要開闊

⁷⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 63。

⁷⁸ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 66。

⁷⁹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 67。

視野，打破心靈所受的局限，實踐心靈上的逍遙，也是一種實踐藝術的美。⁸⁰

3.4. 心齋與知覺活動

莊子所把握的心，正是藝術精神的主體。徐復觀認為莊子明確為我們指出這種以藝術精神為主體的途徑。⁸¹《莊子》書中雖然「心」字出現多次，大多是指一般所謂的心。例如：

且夫乘物以遊心，託不得已以養中。〈人間世〉
不知耳目之所宜，而遊心乎德之和。〈德充符〉
汝遊心於淡，合氣於漠。順物自然而無容私焉。〈應帝王〉
至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。〈應帝王〉

心與氣關係最密切，心所以能「用心若鏡、勝物而不傷」，是因為「合氣於漠，順物自然」。氣自然能動，莊子將心與氣連在一起，則心因此可以不動而動。所謂「乘物以遊心」其所成就是心而不是物。⁸²人之異於物，在於人有虛靈明覺之心，可以反照其本性。當心虛靜，不為外物所擾，可謂之本心，以本性為其體，而德與道便在其中，所以「心」可以說是藝術精神的主體。⁸³《莊子》〈人間世〉：

回曰：「敢問心齋？」仲尼曰：「若一志，無聽之以耳，而聽之以心。無聽之以心，而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」顏回曰：「回之未始得使，實自回也，得使之也，未始有回也，可謂虛乎？」夫子曰：「盡矣……瞻彼闕者，虛室生自，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎？」

⁸⁴

所謂「心齋」即是遣去一切情識造作而虛，靈察明覺之心。「聽之以耳」是

⁸⁰ 參見譚明冉：〈莊子、王夫之逍遙觀之異同〉，載於《哲學與文化》，第三十二卷第十期，2005，頁 173-174。

⁸¹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 70。

⁸² 參見劉榮賢：〈從因地工夫與果地境界看郭象與莊子思想的異同〉載於彰化師大國文學誌，第十八期，2009，頁 8。

⁸³ 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 85。

⁸⁴ 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 51。

經由外在感覺器官所聽到的事物，並不是永恆不變。《道德經·十二章》：五色令人色盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁畋獵，令人心發狂⁸⁵。耳目所追求外在感官的刺激，會讓人的心靈動蕩不安，所以莊子要我們無聽之以耳。「無聽之以耳」，實不只借耳而言，乃概括眼、鼻、舌、身等一切外在感官知覺。「聽之以心」是指用心去體會，對於外在事物要能用心體會領悟，不受限於耳目所聽所見，但莊子認為心屬於感官層面，容易受外界影響而起執著之心，所以要我們無聽之以心。「聽之以氣」是指心順乎氣的自然，聽之以耳、聽之以心皆屬感官層次，容易受到外在因素干擾而有所執著，若要做到聽之以氣，就要作到「無聽」。⁸⁶心齋之「氣」是一種虛而蘊涵一切，空而容納萬有，無情慮，不造作，心靈境界自由的象徵，從「無聽之以耳」貫到「聽之以氣」，耳、心為二層否定，至「氣」始作肯定。不執著於心對外來的感官經驗之判斷。而「心止於符」，心只將外來感覺印象直接映照出來，如鏡子照物不作任何分析判斷，如〈應帝王〉所謂：「至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏」。從「耳止於聽，心止於符」進而達到「聽之以氣」、「虛而待物」的純粹直觀的境界。⁸⁷莊子在說心齋的地方，只說擺脫知識，而在說坐忘時，則兩者同時擺脫，精神才能得到徹底的自由。《莊子》〈大宗師〉：

顏回曰：「回益矣。」……曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘？」顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通；此謂坐忘。」仲尼曰：「同則無好也，化則無常也。而果其賢乎？丘也請從而後也。」⁸⁸

其中「墮肢體」、「離形」，實際上指的是擺脫由生理所產生的欲望。「黜聰明」、「去知」，實際上是指擺脫所謂的知識活動。欲望通常藉由知識而延伸，知識通常也以欲望作為動機。在坐忘的意境中，以「忘知」為要，忘掉分解性、概念性

⁸⁵ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 57。

⁸⁶ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 72。

⁸⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 264。

⁸⁸ 葉玉麟：《莊子新釋》頁 96-97。

的知識活動，剩下的便是虛而待物的，依循著耳目內通的純知覺活動，即是美的觀照。一切感官知覺的經驗，都不足以得到真知。道家之離絕知識，並非是認識的終極，而是認識的必要歷程或手段，其極境仍然還是在於真知⁸⁹。

3.5. 藝術精神之主體

莊子認為心齋之心的本體，才是藝術精神的主體，亦即美的觀照得以成立的依據。《莊子》〈大宗師〉：

吾猶守而告之，參日而後能外天下。已外天下矣，吾又守之七日，而後能外物。已外物矣，吾又守之九日而後能外生。已外生矣，而後能朝徹，朝徹，而後能見獨，見獨而後能無古今，無古今而後能入於不死不生。⁹⁰

莊子所揭示的見道門徑，是由明心而見本性，由見本性而知大德，由知大德而顯天道，而所謂心靈修養，即是遣離心靈之種種桎梏，使得無限之開展，女偶得道乃循著主體心靈逐步解放的歷程。心靈受許多先天或後天物質的束縛，所以不能無限自由，物體雖具體，卻仍在身外，「生死」則是身內命定的束縛，故比外物更難遣除。⁹¹人喜歡將個體生命放在複雜的時空關係去思考，因為比較而有分別心，造成生命中有層層的困擾，而真道也因此不明。所以惟有將生命從這種複雜的時空關係中超越出來，才能「外天下」，進而「外物」、「外生」，將種種束縛盡除之後，本心能清明開朗地呈現。經由心靈對慾望、成見的遣除道才能顯現。在藝術創造與鑑賞的種種審美活動中，主體的心靈也同樣容不下慾望和成見。女偶經由心靈修養工夫，開展出來自由無限的道之境界，在主體生命中，成就了藝術化的人生。⁹²

心齋之心由忘知而呈現其虛靜；莊子在心齋的虛靜中所呈現的也正是「心與

⁸⁹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 73。

⁹⁰ 葉玉麟：《莊子新釋》頁 85。

⁹¹ 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 160。

⁹² 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 182。

物冥」的主客合一，莊子認為此時所把握的也是物的本質⁹³。莊子為了解除世俗的纏縛，而以忘知忘欲，來呈現出心齋的虛靜。以心齋接物，不期然而然的便是對物作一翻美的觀照，而使物成為美的對象。因此，我們可以說心齋之心，也是藝術精神的主體。⁹⁴

3.6. 虛靜明與主客合一

道家從老子的「致虛極，守靜篤」，發展到莊子的無己、喪我、心齋、坐忘，都是以虛靜作為把握人生本質的工夫，經由喪我、忘我所呈現出的境界，達到藝術精神的主客兩忘的境界。也因主客合一，所以不知有我，便不知有物，遂與物相忘。⁹⁵中國畫中的空間，是以虛空之心整體地涵納宇宙之象，在觀畫之時，心靈如達於虛空的境界，則所營造之形象及空間，雖主觀而亦客觀，也就是主客合一的宇宙真實境界⁹⁶。

莊子以虛無言德，以虛靜言性言心，主要是從欲望心知中超脫出來。而虛無虛靜的自身，並不是沒有作用。相反的，從超脫出來的心所直接發出的作用，是與天地萬物的作用相通。莊子的忘知去欲，正因為知與欲是此一作用的蒙蔽。他所追求的精神自由，實際是由心、性的作用呈現出來。這種是光、明、大仁、至樂的作用，是超越於人的，但仍然是屬於人的。莊子把這種作用，稱之為“精神”，亦中國文化中的“精神”一辭由此出。⁹⁷

3.7. 藝術的共感、想像與莊子美的觀照

莊子所謂藝術精神中的「共感」，是無掉束縛個人內在生理欲望的感情，並

⁹³ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 75-79。

⁹⁴ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 80。

⁹⁵ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 88。

⁹⁶ 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 120。

⁹⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 91。

加以超越，而顯現出與天地相通的「大情」。莊子在〈大宗師〉「與物有宜」與〈德充符〉「與物為春」，所說的正是發自整個人格上的大仁，亦即是能充其量的共感。在道德與藝術的共感中，莊子所走的是老子的無知無欲與絕學無憂的通路，而不是孔、顏的克己復禮、博文約禮的路線。所以當他落實在生活中時，便感到道德的人生，對於藝術的人生，則是一種累贅，有時也要加以擺脫。莊子所說的共感，是發自於虛靜之心，能得共感之真，並保持共感的純粹性。⁹⁸

莊子藉由精神的徹底解放，及共感的純粹性，來觀照天地萬物，認為天地萬物都是有情的。所以〈逍遙遊〉中的鯤、鵬的故事，都具有人格的形態，也都賦與觀照者的內在生命，至於莊書中這類的故事，大都充份表現出莊子想像力的生產性與自發性。也說明莊子挾帶著共感的最大想像力的活動。把一般人所不能美化、藝術化的事物，全都加以美化、藝術化。這正是莊子的本領，也是一切大藝術家的本領。⁹⁹

莊子以虛靜為體的人性自覺，將天地萬物涵蓋於自己生命之內，與天地萬物直接照面，這絕對是超共感與超想像。莊子藉由「明」透視出知覺所不能達到的「使其形」的生命有無，以把握事物的本質，而看出對象的本質、意味。這正是「美的表象」。《莊子》一書中，隨處所表出對象的意味，都是純潔人性的直接流露；都是道與德的具體化、具象化；用莊子的話來說，無一不是「備於天地之美，稱神明之容」；莊子的藝術精神實際即是象徵。¹⁰⁰

由莊子藝術精神可知，藝術作品首重自由，也即是離形棄知：藝術作品之為藝術作品，並非在於對此作品之認知，而是在於棄知。就此而言，書法之作為繪畫藝術，繪畫之成為書法表現，即可見到莊子之離形棄知，因為書法之撰字，並不在於文字在記號意義上把意思表達出來，繪畫藝術不是如漢朝用作紀錄山川地形之功能而是提升人之自由，把文字與繪畫本身之形象捨離，把文字與繪畫要記

⁹⁸ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 92。

⁹⁹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 95。

¹⁰⁰ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 95。

錄之認知放棄，如是就這自由與離形棄知而言，書法與繪畫同屬藝術領域無疑，也即是莊子藝術精神之觀照下，書畫乃同體也。

4. 道與書畫之關係

老莊之「道」雖明顯地可以內在於物，而由主體之心靈開顯出為境界性地存在，但道之境界義卻絕非道之充足完全的意義。《莊子·大宗師》：自本自根，未有天地，自古以固存……神鬼神帝，生天生地。道是先於經驗而存在，是一客觀之真實體，道為實現萬有之原理。¹⁰¹老莊之「道」，其客觀性，實體性，實現性及先驗性相當明顯，不能忽略。中國書畫藝術，頗注意形象上的寫實，許多畫家提出直接觀察景物，取象於自然，也就是即物寫生的方法。這種畫風由客觀形象寫真逐漸轉為主觀意境的寫真，也就是由客體外在的形似，轉而注重客體內在的神似，進而要求主體心靈的真誠，其形式雖然具備，但大多只是偏重抽象技巧等書法線條表現罷了。就思想的源起來說，繪畫之所以重視藝術客體的內在精神，是其來有自。¹⁰²道家以超越萬物形體，而直探生命內在本真的思想，已為這種藝術理論提供了依據。

4.1. 道與繪畫之關係

魏晉時代由莊學所引發出人對自然的追尋，超越務世的精神，多少帶有隱逸的性格。徐復觀認為當時一般人的隱逸性格大多只是情調上的，很少是生活實踐上的。惟有實踐上的隱逸生活，又有繪畫才能，才能真正產生山水畫及山水畫論。

¹⁰³因此宗炳在《畫山水序》明白地提出：

聖人含道應物，賢者澄懷味像。至於山水質有而趣靈，是以軒轅堯孔廣成大隗許由孤竹之流，必有崆峒具茨藐姑箕首大蒙之遊焉。……夫以懸目會心為理者。類之成巧，則目亦同惠，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復處求幽巖，何以加焉……萬趣融其神思，余復何為哉？暢神而已，神之所暢，孰

¹⁰¹ 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 84。

¹⁰² 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 102。

¹⁰³ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 237

有先焉？¹⁰⁴

徐復觀認為宗炳藉由玩山水之象而得其相通之道，乃莊學之道，實即藝術精神。¹⁰⁵精神得到藝術性之自由解放，正是隱逸賢士所要的。山水之能成為美的對象，能成為繪畫的對象，是因為能從山川的形質上看出它的靈趣，看出它由有限通往無限的性格，並作為人所追求之道，亦提供精神上的自由解放。於是山水畫取代了人物畫，並成為後來中國繪畫的主流。

莊子之道，從抽象來說，是哲學的、思辨的。從具象來說，則是藝術的、生活的。¹⁰⁶宗炳在山水中發現其靈趣神感，實際是從他的澄懷觀道，澄懷味象而來。澄懷即莊子所說的虛靜之心。以虛靜之心觀物，即由實用與知識中擺脫而出之美的觀照。所謂澄懷味象，則是面對對象進入美的觀照並成為美的對象。以自己的精神，融入於美的對象得到自由解放。但莊子的逍遙遊只能寄托於可望而不「藐姑射之山」，而宗炳則寄托於當下現世的名勝山水，並把它融納於繪畫之中。所以山水畫的出現，可說是莊學在人生與藝術上的落實。¹⁰⁷

4.2. 道與書法之關係

自古以來，書法被看做與“道”相通，東漢的蔡邕說：「夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。¹⁰⁸」此處所說的陰陽與《周易》「一陰一陽謂之道」說法是相通的。南齊王僧虔說“書之妙道”，宋代陳思借秦李斯之口說：「夫書之微妙，道合自然，篆籀以前，眇邈不可得而聞矣。¹⁰⁹」朱長文用：「嗚呼！書之至者，妙與道參，技藝乎哉！¹¹⁰」來論張旭的草書，中國歷代論書，都

¹⁰⁴ 宗炳《畫山水序》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 583。

¹⁰⁵ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238。

¹⁰⁶ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 241。

¹⁰⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 243。

¹⁰⁸ 東漢蔡邕《九勢》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 5。

¹⁰⁹ 宋陳思《秦漢魏四朝用筆法》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 367。

¹¹⁰ 宋朱長文《續書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 298。

是從道來講書的。

中國書論認為書法是天地陰陽變化之道的表現。唐虞世南說：「然則字雖有質，迹本無為，稟陰陽而動靜，體萬物以成形，達性通變，其常不主。故知書道玄妙，必資神遇，不可以力求也。機巧必須心悟，不可以目取也。¹¹¹」孫過庭也認為書法的美「同自然之妙有，非力運所能成」。李嗣真用「右軍正體如陰陽四時，寒暑調暢，巖廊宏敞，簪裾肅穆。其聲鳴也，則鏗鏘金石；其芬鬱也，則氤氳蘭麝；其難徵也，則縹緲而已仙；其可觀也，則昭彰而在目。可謂書之聖也。¹¹²」來讚美王羲之楷書的美。張懷瓘在講“古文”的美時說：「案古文者，黃帝史倉頡所造也。頡首四目，通於神明，仰規奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥迹之象，博采眾美，合而為字，是曰古文。¹¹³」這裡張懷瓘認為書法的美來自天地萬物的美。在論張芝的草書時，張懷瓘又說：「字勢生動，宛若天然，實得造化之姿，神變無極。善學者乃學之於造化，異類而求之，固不取乎原本，而各逞其自然。獨照靈襟，超然物表。學乎造化，創開規矩。¹¹⁴」強調書法與天地萬物美的關係，而歷代書論家也都認為書法之美與天地萬物的美是密不可分。

漢楊雄在《法言》中說：「言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。」楊雄把用書法書寫的文章、著作稱為「心畫」，強調人的心具有一種奇妙的作用，能觀察天地萬物微妙的變化，用「書為心畫」說明書法與天地萬物是相關連的。唐張懷瓘說：「陰陽相應，謂陰為內，陽為外，斂心為陰，展筆為陽，須左右相應。¹¹⁵」書法的美就在於它以無限豐富生動的形態，展現了宇宙萬物美的最普遍的規律或法則，即陰陽變化的統一和協。

「比象」具天地陰陽變化規律。而書法用文字書寫的用筆與結體來「比象」天地陰陽變化，其目的是要彰顯從陰陽變化中表現出天地之美和傳達與這種變化

¹¹¹ 唐虞世南《筆髓論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 103。

¹¹² 唐李嗣真《書品後》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 123

¹¹³ 唐張懷瓘《書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 143。

¹¹⁴ 唐張懷瓘《六體書論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 195。

¹¹⁵ 唐張懷瓘《論用筆十法》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 197。

相應人的思想感情。歷代書法家筆下千變萬化的字，雖不是實物的描繪，但仔細玩味，每一個字都符合中國哲學、美學所說的陰陽變化和協統一的規律，並具有天地萬物之剛健、柔媚、古樸、飄逸等美的特徵，這就是中國書法“比象”的奧妙所在。¹¹⁶

天地萬物既有一種符合規律的自然結構，同時又處於永恆不息的運轉中。中國書法也對萬物運動具有的豐富“比象”，例如晉魏恒曾說：

矯然突出，若龍騰於川；渺爾下頽，若雨墜於天。或引筆奮力，若鴻鵠高飛……。
是故遠而望之，若翔風厲水，清波漪漣，就而察之，有若自然。¹¹⁷

這一類比擬形容能幫助我們體驗書法所呈現的運動之美，以行草書而言，特別是狂草的運動感最強烈。其中篆、隸、楷書，雖不像行草那樣強烈而直接的動勢的表現，但每個字在筆畫粗細及結構疏密的變化，以及字與字間的連貫，形成一種節奏感、韻律感。¹¹⁸

4.3. 繪畫與生命

《莊子·養生主》庖丁解牛中的理是依乎天理，而蘇軾所說的常理是依自然的生命所建構的自然情態。能把自然畫成活的，正因為有情天地，所以高人達士們能得到寄託並獲得情感的解放。¹¹⁹例如文與可並不是從象外去追求，而是深入於竹木的形象之中；得到竹木的性情特性，自然將竹擬人化，也把自己所追求的理想，融化於此擬人化的形象之中。文與可之能得竹之情而盡竹之性，是因為保持虛靜之心，所以竹能進入其心，主客一體，因此竹擬人化了，人也擬竹化了。徐復觀認為此即《莊子·齊物論》所謂物化。¹²⁰所以蘇軾在《書晁補之所藏與可

¹¹⁶ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 102。

¹¹⁷ 晉魏恒《四體書勢》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 11。

¹¹⁸ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 108。

¹¹⁹ 參見參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 359。

¹²⁰ 參見參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 361。

畫竹三首》寫過：

與可畫竹時、見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身與竹化；，無窮出清新。莊周世無有，誰知此凝神。¹²¹

蘇軾道出文同畫竹時高度集中精神，達到身心俱遺、物我兩忘的境界；正因為化身於竹，竹在自己精神之內，所以呈現出活生生的竹，也因為自己的思想感情全部傾注於竹之中，所以畫出的竹子是清新無比，與眾不同的，世上沒有了莊周，這凝神畫成的竹，又有誰能理解？蘇軾在《文與可畫篔簹谷偃竹記》中寫道：

竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蜩蝻以蚶，以至於劍拔十尋者，生而有之也。今畫者乃節節而為之、葉葉而累之，豈復有竹乎？故畫竹必先得成竹於胸中，……與可之教於如此。余不能然也，而心識其所以然，而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。¹²²

生命是整體的，能把握到竹的整體，也把握到竹的生命，在精神上把握竹的整體生命並不是分解認知，而是觀照整體對象並轉入認知，以認知去認識自己精神上的觀照，並透過認知表現出來。這過程中要達到莊子所說的得心應手的技巧，則需透過由技與習進而忘其技與習。所以蘇軾把文同的藝術見解和創作方法作了一個總結，強調畫竹必先胸有成竹，在畫竹之前，先深思熟慮，仔細觀察，先在心中構思，到了具體形像時，落筆摹寫便一揮而成。¹²³

4.4. 書法與生命

書法是天地陰陽變化之「道」的表現，也是生命的產生、成長與變化。《周易》說：「天地之大德曰生，生生之謂易」。中國哲學講“道”也常把生命放在重要的地方，宋程頤說：「生生之謂易是天之所以為道也，天只是以生為道」。清戴震

¹²¹ 參見楊家駱主編：《蘇東坡全集》，臺北市：世一出版社，1989，頁 229。

¹²² 參見楊家駱主編：《蘇東坡全集》，頁 394。

¹²³ 參見參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 364。

說：「在天地則氣化流行，生生不息，是謂道」。可知，中國書法對「道」的表現與對天地萬物生命的表現是緊密相連。¹²⁴宋姜夔講點畫書寫時，是用人來比擬：

點者，字之眉目，全藉顧盼精神，有向有背，隨字異形。……字之手足，伸縮異度，變化多端，要如魚翼鳥翅，有翩翩自得之狀。挑剔者，字之步履，欲其沈實。¹²⁵

書法如同草木鳥獸和人一樣，是有生命的，也具有天地陰陽相互作用、和諧運動變化的形式。特別是草書、行書，最能表現出強烈的生命感、運動感。整個書法的結構都是由生命活動的節奏結合在一起，中國文字的結構筆畫在書寫上有異中之同、同中之異是變化無窮的，使得各個字排列在一起時，產生出一種天然的節奏感，是任何巧妙的圖案設計都無法取代的。¹²⁶

書寫實際上是書寫者的手臂以及全身的運動在紙上所留下的軌迹。蔡邕很早就提出了「筆勢」的論點，康有為說：「書法之妙，全在運筆。」而所謂運筆離不開手腕和手臂甚至整個身體的運動，使筆在紙上所呈現的軌迹產生勢與力。豐坊說：「書有筋骨血肉。筋生於腕，腕能懸則筋脈相連而有勢，指能實則骨體堅定而不弱¹²⁷」。事實上手腕或手指的運動，也會帶動整個身體的運動。因此，在書寫的過程成程中，書寫者除能調節自己身心，使整個身體和手處於一種自然節奏的動態平衡，在沒有急躁、慌亂、膽怯、遲疑等情緒的干擾，寫出達到「天然」之境的書法。在書寫過程中不僅能享受忘懷一切的審美，還因為書寫過程中身體能自然調整到無形中符合生命節奏，因此又與中國氣功有異曲同功之妙。¹²⁸

¹²⁴ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 127。

¹²⁵ 宋姜夔《續書譜》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 357。

¹²⁶ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 131。

¹²⁷ 豐坊《書訣》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 471。

¹²⁸ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 133。

4.5. 書法與情感

中國書論很早就肯定書法能夠傳達、表現情感。東漢的崔瑗論草書時，指出草書能給人以「奮怒怫郁，放逸生奇」的感受，蔡邕認為書法能引起人「若愁若喜」的感覺，孫過庭認為書法家能通書法「達其情性，形其哀樂」，又提出「情動形言，取會〈風〉、〈騷〉之意；陽舒陰慘，本乎天地之心¹²⁹」。書法與感情的傳達、表現是書法美重要的一環。

書法是透過抽象文字符號的書寫來表現感情，因此它表現出一種概括寬泛的情感，古人在書法作品上對情感表現得十分確定、具體，比如說虞世南《夫子廟堂碑》表現出平和、安定、和悅的情感；而顏真卿的《顏氏家廟碑》展現出剛正、威嚴、崇高的情感，這兩種不同並不會相互混淆，書法所表現的審美與情感也不會局限在某一特定事物上，並可以引發我們廣泛的聯想，當我們反復欣賞也不覺得乏味。

書法雖然沒有色彩問題，線條也不同于西方繪畫的線條，但書法透過點畫的書寫與組合也能激發我們的審美感情。意味是指書法所表現出廣泛與概括性的審美情感，亦被稱為神采、情性、意、趣或氣等；形式是指用筆和結體的關係¹³⁰，也稱為形質，形質成為神采的微妙表現，也就是我們所說的有意味的形式。

書法不但能陶冶人們心性情感，更具有審美感受上的揭示與創造性。唯有透過書法的欣賞與創造，才能促進我們在審美意識中建構起普遍性的形式，並能產生欣賞、辨識各種不同美的意味。¹³¹

¹²⁹ 孫過庭《書譜》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 116。

¹³⁰ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 149。劉綱紀：用筆是指各種點畫的書寫，結體是指各種點畫的安排與組合。

¹³¹ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 149。

4.6. 書法心理學

書法是一種視覺藝術，人類的視覺能深入感知事物的形狀結構，並予以組合。視覺還有融合作用，在一系列連續作用的刺激下，視覺會產生一種不間斷的連貫感覺。書法是中國文化最高藝術的象徵，它更是一種典型的、有豐富內涵的視覺文化。心理學所講的對運動的視感覺知，常見的有三種：一誘導運動。二自主運動。三似動運動。中國書論用人體的骨、肉、筋來比擬書法點線畫書寫，把運動感的筆畫稱為骨體、骨力、豐筋等美的筆畫，實際上是從人體生命運動的體會而來的。¹³²

書法概括了，中國人在豐富而深刻的天地萬物中審美感受，它很抽象且所蘊涵的美不易為一般人所了解、欣賞。所以古人用天地萬物的美來比擬形容書法的美，以喚起我們的聯想和種種啟發並誘導我們去體驗、欣賞書法作品的美。透過比擬形容的方式來喚醒我們的審美感受，並引發我們對書法作品的美的聯想。

書法欣賞與創造中的情感是不能分離的。因為它是一種情感、審美感受類型的概括。書法在創作過程中借助書法抒發情感體驗所產生的愉快。興奮與沉靜是書法創作中最常見的兩種情感狀態，在欣賞書法的同時也會產生這兩種情感狀態，中國書法常講剛勁有力的用筆能引起緊張感，柔和流動的用筆能引起鬆弛感。所以主張剛柔、鬆弛並濟，可以有所偏重但不能有所偏廢。¹³³

4.7. 我國繪畫之現實主義之美學準則—氣韻生動

氣韻生動是“六法”的第一法，也是我國繪畫史上創作與批評的最高準則和歷代書畫家所追求的最高境界。謝赫的“氣韻生動”是從顧愷之的“傳神寫照”思想而來的。也就是我們今天所說的一個人的精神風貌。隨著山水畫的發展，氣韻的含

¹³² 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 159。劉綱紀：最常見的兩種組合是“接近組合”、“相似組合”。從書法來看，一點寫在一橫畫上，即是接近組合，筆畫越密的字接近組合越多，形狀相似的組合和接近組合的關係又常密不可分。

¹³³ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 160。

意也起了變化，原本認為只適用於人物畫的氣韻生動原則，也推廣到書法的一切題材。¹³⁴

宋代郭若虛是第一個用唯心主義來解釋“氣韻生動”，他認為“氣韻”就是“人品”的表現，而“人品”的高下決定了“氣韻”的高下。“人品”又是天生的，人生來就有君子小人之分，所以“六法”中的其他各法，都可以經過後天的努力而達到，唯有“氣韻必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到”。氣韻是“得自天機，出於靈府”的（《圖畫見聞志》）。¹³⁵

董其昌是中國書史上大名鼎鼎的巨匠，在論述「氣韻」的含義上也有他獨到的見解。他在《畫旨》中有云：

氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，……隨手寫出，為山水傳神矣。¹³⁶

氣韻是天生而自有，但也可以透過讀書旅行，擺脫來胸中的濁氣，胸有成竹的寫出大自然神韻，所以李修易也在他的《小蓬萊閣畫鑒》中有說：

山水之有氣韻，人往往以煙云當之，不知煙云有可迹求，氣韻不可迹求也……當求諸活潑潑地……惲正叔云：今人用心在有筆墨處，古人用心在無筆墨處。可謂善言氣韻也。¹³⁷

元代，由於受異族的壓迫，許多書畫家常常以書畫來抒發自己的苦悶、憤怒，其中倪雲林在給張以中所畫的《疏竹圖》上題說：

以中每愛余畫竹，余之竹，聊以抒胸中逸氣耳！豈復較其形之似與非，葉之

¹³⁴ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 183。徐復觀：氣韻是人物畫傳神的神。人物畫的藝術自覺，是由莊學所啟發出來的。山水的成為繪畫的題材，由繪畫而將山水、自然、加以美化，藝術化，更是由莊學所啟發出來。因此，氣韻的觀念，可以用於人物畫，當然也以應用於山水畫上。

¹³⁵ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 240。劉綱紀認為：郭若虛並不否認而且還很強調畫家要有嚴格的技巧訓練，要真實的描寫對象，他只是要貶低畫工的地位而已。

¹³⁶ 參見李宗瑋：《悟對書藝—中國書法極品 105 講》，頁 115。李宗瑋：氣韻有三個基本特點壹、不知然而然。二、活潑潑的生機。三、輕靈與虛無。

¹³⁷ 清李易修《小蓬萊閣畫鑒》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 273。

繁與疏，枝之斜與直哉！或塗抹久之，……又說：僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛。¹³⁸（《雲林集》）

所以倪雲林把氣韻解釋為抽象的筆墨趣味。歷代畫家十分注意繪畫題字時所抒發的內心感受，只有通過真實的描寫其所抒發出情感，才是真實的、感人的。

¹³⁸ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 204。徐復觀：倪氏係以己之逸氣即氣韻之韻，發現竹之逸氣；更將竹之逸氣，化為己之逸氣。所以他寫的胸中逸氣。實即寫的竹之神，竹之生氣，竹之本質。所以今日雲林所畫的竹，乃是一種氣韻與形似的統一藝術品。

5. 書法作為一種藝術的性質

5.1. 書法美的現實根據及其特徵

成功的書法藝術能帶給我們一種美的感受，書法藝術的美可說是現實生活中各種事物形體與動態美在書法家腦中所反應的產物，當然這其中也包含書法家的思想感情。¹³⁹

很多人不承認書法是一種藝術，只承認它有實用性。事實上我們對客觀世界種種事物的形體和動態美的感受是無限多樣的，而且是隨時隨地都可以感受到的。這種感受經過千百次的重複，最後在我們的意識中到達了某種程度的集中、概括和抽象化，形成了心理學上所說的類似聯想或是情緒記憶。即使沒有看到具體事物的形體和姿態，單從相似的單純的點、線、形，也能產生美的聯想與美的感受。這種敏銳的感受性所產生的形式美，就是我國書法藝術創造和欣賞的現實根據。

我國文字的基礎是“象形”加上書寫工具很特別，有粗細、強弱、肥瘦、剛柔、方圓、曲直等等豐富的變化，使文字在書寫過程中逐漸發展成由點、線、形的變化、組合和結構所體現出形式美的藝術。¹⁴⁰歷史上有不少書法家、書法鑑賞家、理論家，對於構成我國書法藝術美的現實根據，有很好的認識。漢蔡邕：

為書之體，須入其形，若坐若形，若飛若動，……縱橫有可象者，方得謂之書。¹⁴¹

蔡邕明確指出書法的點畫形體必須能引起人們對現實事物的形體和姿態產生美的聯想，才算是藝術。唐張懷瓘：

巖谷相傾於峻險，山水各務於高深，囊括萬殊，裁成一相；或寄以騁縱橫之

¹³⁹ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁5。劉綱紀引用魯迅的話：中國文字“具三美；意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也”所說的“感目”的“形美”，就是書法藝術的美。

¹⁴⁰ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁5。

¹⁴¹ 東漢蔡邕《筆論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁6。

志，……皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。¹⁴²

張懷瓘認為書家在創作時應該把自己感受到的多樣形態美，集中體現在書法的點畫形體上，並抒發自己內心的思想感情。¹⁴³唐李嗣真《書後品》：「撥雲見日，芙蓉出水」、「陰陽寒暑，四時調暢」、「清風出袖，明月入懷」等聯想用來形容王羲之書法帶給人美的感受。從王羲之的書法中，我們恍如見到了東晉士大夫所具有的那種瀟灑蘊藉的風采。成功的書法藝術，總讓人玩味不盡。¹⁴⁴

5.1.1. 反映在書法中的形體美

書法藝術雖不像繪畫藝術能具體地描繪事物的形體美，但透文字點畫的書寫和字形的結構，卻能間接反映出事物的形體美。中國文字起源於象形文字，它有點、橫、直、曲、撇、捺、挑、鉤等不同的筆畫。這些筆畫成為現實生活中各種形體構成不可或缺的基本要素。加上書法工具能使點和線有粗細、肥瘦、方圓、剛柔、濃淡、乾濕等多樣的變化，這也使得文字的書寫，每一點畫都能構成與現實生活中相似的形體。所以當我們在面對這些形體的時候，會不自覺的產生形體美的聯想，這是一種間接反映。¹⁴⁵

我們若仔細觀賞古今書法藝術作品，會發現書法家筆下堅實圓潤的每一點，都能喚起我們對美的體驗，也讓我們聯想現實生活中各種事物美的特性，並產生美感。文字點畫的書寫之所以能夠反映現實的形體美，依劉綱紀的見解是文字在點畫形體的書寫時與現實形體具有某種基本相似之處；在有意識的控制之下書寫，這些形體成為現實中美的形體之基本條件，並反映出現實的形體美的基本屬性。

正因為文字結構與現實事物結構有類似或相通的地方，所以我們在面對每一

¹⁴² 唐張懷瓘《書議》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 135。

¹⁴³ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 2。劉綱紀：王羲之的《蘭亭序》字形結構在平正安穩中有著多樣而自然的變化，筆畫圓轉自如，流動如生，不見人為的運筆的起止痕迹，整體給我們一種秀潤、委婉、明媚的感覺，觸發我們對生活中優美事物的聯想。

¹⁴⁴ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 3。

¹⁴⁵ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 8。

個字的字形結構時，會發現只要它具備美的形體結構的基本條件，就能引起我們的美感。中國文字的結構，在人們的努力和追求的歷史發展中，經過有意識的安排布局下，獲得一種藝術造型的效果，引起我們對現實中各種美的事物的形體結構的聯想，成為對現實的形體結構的美的一種間接反映，成功的書法藝術在點畫的書寫和字形的結構上所顯示出來的美，都是從現實中得來的。因為人所感覺到的任何一種形體結構的美，與現實中各種事物的形體結構是分不開的。¹⁴⁶

5.1.2. 反映在書法中的動態美

書法藝術除了反映事物的形體美之外，還能反映事物的動態美。所謂動態美，就是事物在運動過程中所展現的美。書法雖不能像繪畫那樣能具體地描繪事物的動態美，但它能夠透過點畫書寫時，動勢的用筆和字形動勢的結構去加以間接反映。

中國篆書、隸書、楷書的書寫，主要表現是靜態的美，而著重表現動態美的則是行書特別是草書，清劉熙載：「書凡兩種，篆、隸、正為一種，皆詳而靜者也；行、草為一種，皆簡而動者也。¹⁴⁷」草書之所以能引起我們對現實事物動態美的聯想，除了它不是對某一具體事物動態的如實摹寫，它也符合事物在空間運轉時基本形態美，借由點線表現出一種輕盈、敏捷、矯健的動態美，成為我們對動態美的間接反映。¹⁴⁸李白在《草書歌行》中形容懷素的草書用：

飄風驟雨驚颯颯，落花飛雪何茫茫，起來向壁不停手，一行數字大如斗，慌慌如聞鬼神驚，時時只見龍蛇走，左盤右蹙如驚電，狀同楚漢相攻戰。¹⁴⁹

這就是懷素的草書能讓李白感動並聯想寫出，這麼生動、活潑的動態美的詩句。懷素的草書被稱為“狂草”，從他的〈自敘帖〉可看出他在用筆的流暢飛揚和氣勢

¹⁴⁶ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 8-10。

¹⁴⁷ 清劉熙載《藝概·書概》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 664。

¹⁴⁸ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 10。

¹⁴⁹ 唐李白：《李太白全集》，臺北：河洛圖書出版社，1976，頁 223。

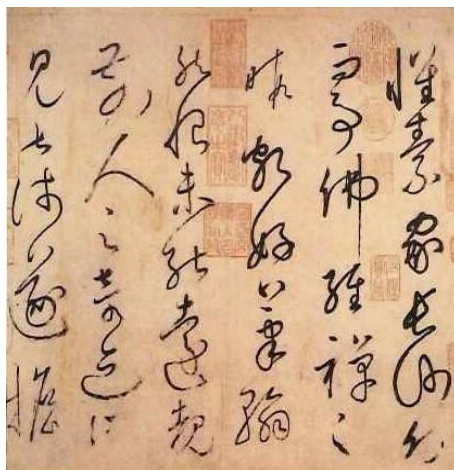
的開闊宏大，盡情揮灑，變化多端，充滿著激越的情感和橫掃千軍的氣勢，卻能保有節制、含蓄，符合草書藝術的規律。¹⁵⁰

5.1.3. 書法美與思想感情的表現

書法藝術既然能反映客觀的形體美和動態美，它也必然是來自書法家某種感情思想的抒發。然而客觀事物的形體美和動態美是如此的多種多樣，那它在我們心中所喚起的思想感情也必定是多種多樣的。不同的書法家具有不同的審美趣味和審美理想，對現實的形體美和動態美也有不同的感受和反映，因此他們的書法對我們心思想情感影響也會不一樣。¹⁵¹唐韓

愈說：

往時張旭善草書，不治他技，喜怒窘窮，憂悲、愉佚，怨恨、思慕，酣醉、無聊、不平，有動於心，必於草書焉發之。……故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身而名後世。¹⁵²



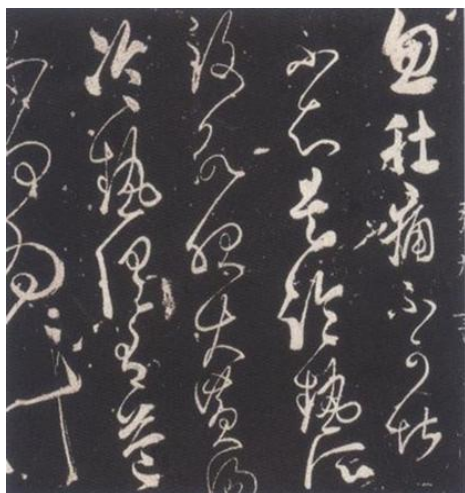
圖二：〈自敘帖〉（局部），作者：唐懷素，紙本，縱 29.5 公分，橫 195.2 公分，臺北故宮博物院藏。

¹⁵⁰ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 11。

¹⁵¹ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 13。

¹⁵² 唐韓愈《宋高閑上人序》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，267 頁。

張旭《肚痛帖》局部草書拓本：忽肚痛不可堪，不知是冷熱所致，取服大黃湯，冷熱俱有益，如何為計非臨床。帖中可看出張旭強烈的情緒表達以及明快的節奏，筆畫粗細強烈對比，連綿的草書展現出用筆的迅速，及情緒變化。張旭用書法來抒寫自己的情感，在表達自己情感的同時也反映出或暗示著自然界的各種



圖三：〈肚痛帖〉，作者：唐張旭，縱 41 公分，橫 34 公分，此石為北宋嘉由三年摩刻原石現藏於西安碑林。

形象。這些形象在他的書法裡不只是事物的刻畫，更是情景交融的“意境”的表現。¹⁵³他的草書極富創造精神，縱逸飛動，天地事物之變，發喜愕憂愉之情，極盡使轉頓挫，剛柔縱橫，內擲外拓，連綿迴繞的變化，氣勢博大，激情充溢而不失矩度。他在草書中追求者一種雄強有力、奇偉飛動的境界，他真正的貢獻不在正書而在草書，項穆則評其書說：「張伯高世目為

顛，然其見擔夫爭道，聞鼓吹，觀舞劍，而知筆意，固非常人也。其真書絕有繩墨，草字奇幻百出，不逾規矩，乃伯英之亞，懷素豈能及哉¹⁵⁴。」他的草書與李白的詩歌，裴昱的劍舞，號稱「三絕」。即使同一個書法家，在不同的情況下有不同的思想感情，對客觀現實的形體美和動態美也會有不同的感受和反映，因此在他的書法中所表現出思想感情也會不同，這也是書法獨特的地方之一；但不論如何，書法家在情感思想的表現，始終脫離不了他對事物的形體美或動態美的感受。¹⁵⁵清康有為說：

蓋書，形學也。有形則有勢，兵家重形勢，拳法亦重撲勢，義固相同，得勢

¹⁵³ 參見宗白華：《美從何處尋》，臺北：蒲公英出版社，1986，頁 137。

¹⁵⁴ 明項穆《書法雅言》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，489 頁。

¹⁵⁵ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 14。

便，則已操勝算。¹⁵⁶

書法不像繪畫可以那麼具體，但它比繪畫具有更大概括性與普遍性，可以讓我們聯想起許多具體事物共同具有的某種美的特性。¹⁵⁷這也是成功的書法藝術之所以耐看，並經得起我們反覆欣賞的地方。而書法最根本的美就在用筆和結構的美以及意境的美

5.2. 書法筆墨技巧之美

5.2.1. 用筆的美

中國人寫的字，能夠成為藝術品，主要因素之一是用筆。用筆怎麼展現出一個有骨有肉有筋的字體，成為藝術境界呢？劉綱紀指出幾個基本條件：

第一：每一點畫的書寫必須造成一個實在的形體，古人常講“力透紙背”，“下筆不浮，刻入紙中”都是說書法用筆雖細如游絲、輕如蟬羽，卻能讓我們感覺東西渾圓、有厚度、有實在的形體感，而不是浮在紙上平面的東西。

第二：每一點畫所造成的形體必須是肥瘦適度，我國歷代書法家和書法理論批評家對形體美的要求，認識相當深切。晉代衛夫人在談到書法的用筆時指出：

善筆力者多骨，不善筆力者多肉；多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨者謂之墨豬；多力豐筋者聖，無力無筋者病。¹⁵⁸

古人認為具有美感的筆畫必須是「肥瘦相和」或「骨肉相稱」。這是古人從人體和動物形體上的美體會得到的道理。

¹⁵⁶ 清康有為《廣藝舟雙楫·綴法第二十一》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，787頁。

¹⁵⁷ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁16。劉綱紀指出：一件書法作品反映了事物的形體和動態的雄強有力的美，它帶給我們美的感受，並不局限在某一具體事物上，能使我們想起現生活中許多事物所具有雄強有力的美。

¹⁵⁸ 東晉魏鑠《筆陣圖》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁20。

第三：各種點畫的書寫，必須顯示出運動的力量和氣勢，文字的書寫，如撇、捺、挑、鉤、曲，直和橫或上到下和從左到右的運筆，都會產生運動感。運筆有力除了「骨」在用筆結實有力外；還有「筋」筆畫運轉有力、有韌性、有彈性、有貫穿全字以致全幅的氣勢，達到多力豐筋美的境界。

第四：每一點畫的書寫必須反映出現實中事物的質地的美，給人一種美的質感。古人在分析書法用筆時，除了骨、肉、筋，還包括「血」的問題，所謂「血」指的是墨色濃淡枯潤透過適當的掌握與運用所形成筆畫質感的美。宋姜夔在談到「用墨」時說：凡作楷，墨欲乾，然不可太燥。行草則燥潤相雜，以潤取妍，以燥取險¹⁵⁹。當然用墨的美感還是透過用筆才能顯現得出來。書法用筆的美就是「勢」、「力」是虎虎有生氣的節奏，筆開始於一畫，界破了虛空，留下了筆跡，既流出人心之美，也流出萬象之美。所以清代康有為說：

書若人然，須備筋骨血肉，血濃骨老，筋藏肉潔，加之姿態奇逸，可謂美矣。

160

他認為書法用筆的美就像人體的美一樣，必須具備筋骨血肉等要素，這也是古人對書法用筆美的理論一個簡要總結。

5.2.2. 結構的美

字的結構，又稱布白，字是由點畫連貫穿插而成，點畫的空白處也是字組成一部分，虛實相生，才算一個完整的藝術品。空白處應當計算在一個字的造形之內，空白要分布適當，和筆畫具同等的藝術價值¹⁶¹。劉綱紀提出書法結構美須具備三條件：

¹⁵⁹ 宋人姜夔《續書譜》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 360。

¹⁶⁰ 清代康有為《廣藝舟雙楫·碑評第十九》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 778。

¹⁶¹ 參見宗白華：《美從何處尋》，臺北：蒲公英出版社，1986，頁 149。

第一：字形結構必須符合平衡對稱的法則。

第二：字形結構必須符合多樣統一的法則。

第三：字形結構必須符合於對比照應。

對稱是一切事物形式結構美的最基本法則，宋玉曾說：「增之一分則太長，減之一分則太短」，其實指的就是對稱的觀念，古人所書的篆、隸、行、楷作品處處符合平衡對稱的結構法則，每個字都是「四滿方正」的。就連草書也遵循著平衡對稱的法則的。在美學上，多樣統一是一種美的法則，唐孫過庭說：「初學分布，但求平正，既知平正，務追險絕，既能險絕，復歸平正¹⁶²」成功書法藝術的字形結構，一方面是「平正」，合乎平衡對稱的要求；另一方面則是「險絕」，具有多樣的而且是出人意料的變化。每一字的點畫都做到了「達而不犯，和而不同」讓人感到美。書法家在書寫每一個字自然而然運用著結構對比照應的法則。王羲之所謂：

每書欲十遲五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可謂書。若直筆急牽裏，此暫視似書，久味無力。仍須用筆著墨，下過三分，不得深浸，毛弱無力。墨用松節同研，久久不動彌佳矣。¹⁶³



圖四：〈快雪時晴帖〉，作者：東晉王羲之，唐摹本，縱 23 公分，橫 14.8 公分，冊頁，臺北故宮博物院藏

王羲之所講的就是要有對比，從對比中求得多樣的變化。如〈快雪時晴帖〉本幅行書四行，文云：羲之頓首，快雪時晴，佳想安善。未果為結，力不次。王羲之頓首。山陰張侯。短短四行的小行書充分展現出王羲之神韻，其字形修長，結體

¹⁶² 唐孫過庭《書譜》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 116。

¹⁶³ 東晉王羲之《書論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 26。

緊實，整幅運筆沉著，以圓筆藏峰為主，鉤挑波撇不露鋒鋞，結體勻整安穩，顯現氣定神閒，在不疾不徐的情態中流露出一種竹林七賢的優雅而閒適氣息，字間均維持均勻的空間，雖以行書為主，卻有楷書的嚴謹。蔡邕：凡落筆結字上皆覆下，下以承上，使其形勢遞相映帶，無使勢背¹⁶⁴。說明字形結構在各個部分的筆畫要互相照應而成為一個和協統一的整體。中國的書法本是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術，它具有形線之美，有情感與人格的表現。在中國音樂衰落後，書法成為一種表達意境與情操的民族藝術。每一個朝代都有它的書體，來表現當時代的生命情調與文化精神。¹⁶⁵

5.2.3. 章法的美

書法的結構，每一個字的結構，字與字之間，行與行之間，幅與幅之間都有結構上的問題，也就是古人說的「章法」問題。清劉熙載說：

書之章法有大小，小如一字及數字，大如一行及數行，一幅及數幅，皆須有相避相形相呼相應之妙。¹⁶⁶

歐陽詢三十六法裡的「相管領」與「應接」已不是專論單個字體，同時也是一篇文字全幅的章法了。戈守智提到：

凡作字者，首寫一字，其氣勢便能管束到底，則此一字便是通篇之領袖矣。假使一字之中有一二懈筆，即不能管領一行，一幅之中有幾處出入，即不能管領一幅，此管領之法也¹⁶⁷。

應接者，錯舉一字而言也，如上字作如何體段，此字便當如何應接，右行作如何體段，此字又當如何應接。又管領者如始之倡，應接者如後之隨也。相管領

¹⁶⁴ 東漢蔡邕《九勢》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 6。

¹⁶⁵ 參見宗白華：《美從何處尋》，臺北：蒲公英出版社，1986，頁 129。

¹⁶⁶ 清劉熙載《藝概·書概》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 663。

¹⁶⁷ 戈守智：《漢溪書法通解》收入於《續修四庫全書 1067》，上海市：上海古籍出版社，2002，頁 579。

好像樂曲裏的主題，貫穿全曲於不散，同時表現作者的基本樂思；應接就是在各個變化裏相互照應，相互聯繫。這是藝術布局章法的基本原則。¹⁶⁸明張紳說：

古人寫字，政如作文。有字法，有章法，有篇法。終篇結構，首尾相應。故云一點成一字之規，一字乃終篇之主。……故稱羲之能為一筆書，謂襍序自永字至文字，筆意顧盼，朝向偃仰，陰陽起伏，筆筆不斷，人不能也。¹⁶⁹

古人寫字猶如作文整篇結構頭尾互相呼應，筆筆不斷。董其昌也說：

古人論書，以章法為一大事，蓋所謂行間茂密是也。……章法為古今第一，其字皆映帶而生，或小或大，隨手所如，皆入法則，所以為神品也。¹⁷⁰

王羲之的《蘭亭序》，不僅每個字結構優美，全篇的章法佈白，前後相管領，相接應，有主題，有變化。全篇中有二十一個「之」字，每個結體不同，神態各異，暗示著變化，卻又貫穿和聯繫著全篇。既執行管領的任務，又於變化中前後相互接應，使全篇一氣貫注，風神瀟灑，不黏不脫，表現出王羲之的精神風度，也顯出晉人對於美的最高理想。王羲之的《蘭亭序》至今仍是千古絕作、無人可及。就連他自己也寫不出第二幅來，宗白華認為這就是「創造」¹⁷¹。書家憑著創造寫出藝術性的書法，每一篇的章法是一個獨創，表現獨特的風格，因此豐富了人類的藝術。

藝術最大的特性之一，便是創造。在哲學上嚴格的定義，是指「無中生有」，「無」乃是無原料與無形式。在西方哲學中，大概只有上帝才具備這種創造能力。而藝術中所謂的「創造」，應該是「即有以顯有」，第一個「有」是「虛有」是可能存在而未具體形成，是介於形上道體與形下器物之間的「象」，第二個「有」是「實有」。是既經發生的具體事事實，是形下的器物，在藝術而言，即是物質

¹⁶⁸ 參見宗白華：《美從何處尋》，臺北：蒲公英出版社，1986，頁 165。

¹⁶⁹ 張紳：《書法通釋》收入於《續修四庫全書》，頁 163。

¹⁷⁰ 明董其昌《畫禪室隨筆·評書法》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，頁 505。

¹⁷¹ 參見宗白華：《美從何處尋》，臺北：蒲公英出版社，1986，頁 166。宗白華：創造是從生活的極深刻的和豐富的體驗，情感濃郁，思想沉摯裏突然地創造性冒出的，從這種創造裏才能湧出真正的藝術意境。

性的藝術品。包犧作八卦，被視為中國藝術之起源。而包犧氏以「觀察」的方法，發現宇宙種種兆見而未形的「象」，而制定八卦。這種歷程就是藝術家創造作品的歷程，實有之器由虛有之象而成，也就是藝術成品，乃是藝術家觀照宇宙人生種種未具體形成之兆象，經過表現技巧而完成的。¹⁷²所以稱為「創造」或「虛構」，相對於可能存在而未具體形成之兆象，則是「即有以顯有」。即之有，並不是有形之實有，而是無形之虛有，稱為「虛」，故一切藝術出於「虛」，我們從〈蘭亭序〉裏欣賞到中國書法的美。也證實了王羲之對於書法的美學思想。

5.3. 書法美的欣賞

書法美的欣賞，是欣賞者透過書法家所書寫文字的點畫和字形結構並體會它所反映的現實形體和動態美的問題。就藝術而言書法的創造是為了滿足書法欣賞而創造的。書法美其欣賞的意義與價值在於欣賞美的書法能夠培養高尚健康的審美觀念，當書法美同它所書寫的具有進步意義的文字內容結合在一起的時候，書法美的欣賞能對人們產生思想教育的作用。書法美的欣賞能夠給我們以愉快的心情，並豐富我們的文化生活。¹⁷³

欣賞書法美最根本的特點，是從一些不具體描繪任何事物的抽象的點畫和字形結構中，去體會它們所反映的現實中的形體和動態的美及它所表現的某種思想感情。因此當我們在欣賞時，必須有開闊的心胸和活躍的想像力，不把眼前的文字看作只是一些僵硬抽象的符號，且能長期的反復觀賞和玩味各種點畫的書寫所造成的形體的動態，及各個字的結構所形成的形象，用審美的觀點去欣賞它，看出其中所反映出來的現時實的形體和動態的美。¹⁷⁴

書法的美除了用筆、結構和全幅章法意境的美外，也可從欣賞角度加以說明。用筆美的欣賞：成功的書法用筆，或光潔，或圓潤，或明媚，或蒼老，或剛勁，

¹⁷² 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 114。

¹⁷³ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 44。

¹⁷⁴ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 45-46。

或輕柔，用筆生動有力，能夠給我們一種美的質感。結構美的欣賞：成功的書法藝術結構不論長短、大小、闊狹、疏密、橫直等都是變化多種的，富於新意的，同時都符合平衡對稱的要求，互相對比又互相照應，形成一個多樣統一和協的整體。我們在欣賞結構美時，除了對分寸、尺度、空間分割等等和協統一有敏感度外。欣賞全幅章法意境美時，對書法那種貫穿全幅鮮明、美的意境，我們若要體會這種美意境美，則須要更廣闊的想像力，以及較多的藝術修養。¹⁷⁵

5.4. 中國文字的產生與書法藝術的發展

中國書法自其肇始之時就打上了文化的烙印，書法不是孤立存在的，書法首先是文化上的書法，然後才是藝術上的書法，書法先是一門學問，然後才是一門藝術。¹⁷⁶

沒有文字，就沒有所謂的書法藝術，書法從文字發展到成為一種藝術，是經過一段漫長的歷史演進，文字的產生和使用，是藉由書面的記載和傳達事情與交流思想，所以文字的書寫在一開始並不是一種藝術活動。中國文字究竟是從象形發展而來的，具有接近於現實事物的多樣的筆畫和形體結構，包含形式美的基本要素，因此，它的書寫雖然不同於繪畫，卻仍然有美的因素。即使書寫者在書寫時並沒有明確地意識到，卻常在他所書寫的文字形象上自然而然地流露出來，隨著中國文字的書寫所包含的美的因素越來越為人們所認識和重視，中國文字的書寫便逐漸成為一種藝術。

商周戰國時代的書法包括甲骨文、金文和石鼓文。甲骨文是一種刻在龜甲獸骨上用以記事為目的的文字。甲骨文筆畫在書寫方面，力求橫平豎直，給人一種剛勁有力的感覺，筆畫也有粗細變化。它的字形結構，力求平衡對稱，疏密勻稱，也能給人一種對稱的美感，因此，我們可以說甲骨文是我國早期社會中一種不自覺的書法藝術創造。

¹⁷⁵ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 49-51。

¹⁷⁶ 參見李宗瑋：《悟對書藝 中國書法級品 105 講》，濟南，山東畫報出版社，2007，頁 13。

金文則包括刻在鐘鼎等銅器以及兵器上的銘文，在商周戰國時代的書法藝術中，金文是一種追求藝術美自覺的開始。銅器是古代統治者權力的象徵，因此刻在銅器上的銘文，自然講究用筆圓轉流動、環紋圖案協調，美的因素在無形中開始被自覺的強調起來。¹⁷⁷

石鼓文是刻在十個石鼓上的記事韻文，後世稱為大篆。篆書的筆畫婉轉曲折，結構平衡對稱且變化多樣，大篆的產生，不僅是文字上的改革，也是書法藝術史上的創新，更是書體的美的確立。

秦始皇開啟了在名山刻石紀功的風氣，這給了書法藝術發展一股強而有力的推動。書法應用在帝王刻石紀功，自然是不同於一般日常生活中的應用。書法發展到了秦代已不再是銅器的工藝裝飾的一部分，已經開始具有獨立美的意義了。這是我國書法史上劃時代的變化。

李斯又將大篆簡化為小篆，書法發展到此時已不是隨意書寫而成的，在用筆上可看出強勁的骨力，表現出一種飛動的美。¹⁷⁸這也是書法藝術美所須具備的根本要素，隸書、楷書、草書都有極重大的影響。隸書是緊接在篆書之後的一種新的書體，隸書更是一種大膽的簡化篆書的書體，如果說篆書的特色在於圓筆曲線美的發揮，那麼，隸書的美就在於方筆直線美的發揮。隸書帶給我們的是一種整齊安定的美。

隸書發展到漢代可說是高峰。除了統治者大力提倡、立碑風氣興盛、建築匾額書寫外，書法藝術在漢朝社會上逐漸被重視，漢人不但欣賞碑文書法的美，且欣賞善於書法者所寫的書信、書稿等書法的美，相較於秦，書法似乎更進一步成為一門獨立的藝術。¹⁷⁹隸書的特色是質樸自然、既嚴整又精密、不纖巧、不做作，給人一種雄渾氣魄的感覺。除了隸書之外，漢代又創新一種書體即草書，草書在用筆和結構上更多樣更自由，它更突破了文字書寫有固定格式的限制，是所有的

¹⁷⁷ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 56。

¹⁷⁸ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 57。

¹⁷⁹ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 58-59。

書體中，表現力最高的。

魏晉時期是中國書法藝術充分獨立發展時期，尤其東晉時期書法藝術空前繁榮，葉朗說：

如果說，先秦諸子百家爭鳴的時期是中國美學史上的第一個黃金時代，那麼，魏晉南北朝時期可以說是中國美學史上的第二個黃金時代。¹⁸⁰

魏晉時期政治上雖然動盪不安，卻給當時締造了空前藝術黃金時期的好機會，宗白華在《美學散步》中也曾描述：

漢末魏晉六朝是中國政治上最混亂、社會上最苦痛的時代，然而卻是精神史上極自由、極解放，最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。因此也就是最富於藝術精神的一個時代。王羲之父子的字，顧愷之和陸探微的畫，……無不是光芒萬夫，前無古人，奠定了後代文學藝術底根基與趨向。¹⁸¹

也因為魏晉的動亂造就了當時字、畫、雕塑、詩、文等達到登峰造極的境界也為後代文學藝術奠定了深厚的基礎和方向，宗白華又說：

這是強烈、矛盾、熱情、濃於生命彩色的一個時代，使我們聯想到西歐六世紀的『文藝復興』。……魏晉人則傾向簡約玄澹、超然絕俗的哲學的美，晉人的書法是這美底最具體的表現。¹⁸²

魏晉的藝術是一種簡約超然哲學上的美，不同於西方文藝復興的藝術，書法可說是最為代表的藝術美，其特點為：

一：當時除了書寫在碑之外，帖的書寫也因此順勢發展出來。魏碑的書寫，追求的是一種豪放傳奇的美，它打破了以整齊安定為主的漢隸風格。經歷了漢朝末年的動亂後，出現了一大轉折，從寫碑為主發轉到寫帖為主，這時書法主要書

¹⁸⁰ 參見葉朗：《中國美學史》，臺北：文津出版社，1996，頁 109。

¹⁸¹ 參見宗白華：《美學散步》，臺北：洪範書局，1987，頁 109。

¹⁸² 參見宗白華：《美學散步》，臺北：洪範書局，1987，頁 109。

寫在絹上或紙上可以直接供人欣賞，除了講求用筆外，還講究用墨的濃淡乾濕，豐富的墨色變化更豐富了書法藝術的表現。

二：書法美的欣賞和創造在此時獲得充分的發展，魏晉南北朝相當欣賞和重視書法藝術的美。

三：王羲之在當時成為主流代表，對歷史具有重大影響力並形成一股嶄新的書法流派和風格。¹⁸³

如〈鴨頭丸帖〉王獻之從小跟父學書，又學張芝，後改變制度，別創其法，遂自成一家，獨樹旗幟，終於與乃父齊名，時稱「二王」。

張懷瓘稱他的行草：

至於行草、興合如孤峰四絕，迥出天外，其峻峭不可量也。……察其所由，則意逸乎筆，未見其止。¹⁸⁴

用墨枯潤有致，燥潤相染，以潤取妍，以燥取險，由濃而淡，墨色分明，節奏起浮，氣韻自然，用筆以外拓為主，筆勢開張，筆畫勁利，無一點塵土氣，無一分桎梏束縛，王獻之自稱為破體¹⁸⁵，這種破體的稿行之草是王獻之獨創的書體草，兩行筆絲上下相連，即所謂一筆書。此帖間架，運筆，結體，均具有新意，



圖五：〈鴨頭丸帖〉，作者：東晉王獻之，縱 26.1 公分，橫 26.9 公分，北京故宮博物館院藏。

¹⁸³ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 63。劉綱紀認為此風格的主要特徵，就是達到一種平和自然、高度洗煉、含蓄有味，美的境界。

¹⁸⁴ 唐張懷瓘：《書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 164。

¹⁸⁵ 參見李宗瑋：《悟對書藝—中國書法極品 105 講》，濟南：山東畫報出版社，2007，頁 120。所謂破體，源於唐人張懷瓘《書議》所記載並廣為流傳的那段話：子敬年十五、六時，嘗白其父云：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，于往法固殊，大人宜改體：且法既不定，事貴變通，然古法亦局而執。這就是說，破體（又稱大令體），就是打破楷、行、草書的界限，以行書為主，偏於楷的為行楷，偏於草的為行草。這種新書體，既有楷書的工穩，又有草書的流暢，書寫者可以有自己的偏好，亦可發揮自己的特長，有極大的創作空間。

當屬獻之外變化後之作，擺脫了乃父的影響。

唐朝在書法上追求的是一種以剛強雄健有力的美，對東晉那種一味追求平和含蓄美的風格是不欣賞的。以歐陽詢為例其書以真書為最，在王派書法中融入了北碑的峭拔，字形瘦長，結體方面嚴謹平實中求奇險，在險絕中求平正，左右配合，喜用相背之意，以外拓其勢。用筆則方圓互用，崔橫畫與彎鈎的收筆處猶存隸意。行書則體勢縱長，筆力勁健。他的書法給人一種神氣外露，猛銳長驅的感受。¹⁸⁶張懷瓘評其書說：

飛白冠絕，峻於古人，有龍蛇戰鬥之象，雲霧輕濃之勢，風旋電激，掀舉若神。真行之書，雖於大令亦別成一體，森森焉若武庫矛戟，風神嚴於智永，潤色寡於虞世南。¹⁸⁷

他的代表作《九成宮醴泉銘》結構平正精密而又富變化，充份融合了漢隸和魏晉書法結構。顏真卿的書法初學褚遂良，後得筆法於張旭，徹底擺脫了初唐的風範，摒棄了以姿媚為尚的風氣，改變古法，創造了新的時代書風。他的真書雄秀端莊，天骨開張，結字由初唐的瘦長變為方形，方中見圓，正而不拘，莊而不險，雄強茂密，具有嚮心力。¹⁸⁸用筆渾厚強勁，精力內含善用中鋒筆法，得金釵股、屋漏痕，錐畫沙，印印泥之筆意，饒於筋骨，亦有鋒芒。



圖六：〈祭侄文稿〉，作者：唐顏真卿，紙本，縱 28.8 公分，橫 75.5 公分，臺北故宮博物院藏。

¹⁸⁶ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 114。

¹⁸⁷ 張懷瓘：《書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 174。

¹⁸⁸ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 121。

顏真卿善於運用點畫的粗細與鈍銳對比，一般橫畫略細，豎畫、點，撇與捺略粗，粗筆中畫飽滿，出鋒處又強調鋒芒。這一書風，大氣磅礴，多力豐筋，具有盛唐氣象，也顯示出正直，質樸，倔強與內美外溢的個人風格。¹⁸⁹

董其昌曾在《容台集》中說「唐人書取法，宋人書取意」。唐代書法很重視法度，強調整齊畫一，明確大方，但書寫統一，逐漸形成一種僵化的格式；宋代書法藝術則打破唐代僵化了的法度，轉向強調個人情感自由的抒發，宋書所重的「意」，與魏晉重「韻」不同，宋代書法藝術強調自由地表現個人的思想感情，不怕狂放怪誕，不怕越出前人的法度。宋代「四大家」書風，突破了宋初以來「二王」的統治，改變唐代顏、柳的肅穆而為輕快活潑，恣肆放達，以意為書，使人耳目一新，掀起了中國書法藝術發展的又一個高潮。¹⁹⁰

蘇軾把詩、詞、書、畫結合起來，將中國畫中的詩情畫意更大的發揮。他的詩，清新自然，風格獨具；他的詞，氣勢壯闊，雄渾豪邁；他的文，汪洋恣肆，明白暢達，成為唐宋八大家之一。而他的書法正如其詩、如其詞、如其畫、但不論其為詩、詞、書、畫，總還是如其人，尤其在繪畫理論上，他提出許多有創見，善於把書的用筆和結構方法融入繪畫之中，自成一體，畫史上這麼稱他：「墨竹師文與可，枯木奇石，時出新意，木枝幹虬曲無端，石皴老硬。大抵寫意，不求形似。¹⁹¹」他還如提出「士人畫」，與「畫工畫」的區別，推崇王維的畫是「得之於象外」因而主張繪畫「摹寫物像略與詩人同」，他《書鄆陵王主簿所畫折枝二首》寫下

論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此兩幅，疎淡含精勻！誰言一點紅，解寄無邊春。¹⁹²

¹⁸⁹ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 121。

¹⁹⁰ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 161。

¹⁹¹ 參見姜伯純主編：《中國名畫欣賞全集—宋金上》，臺北市：華嚴出版社，1998，頁 108。

¹⁹² 參見楊家駱主編：《蘇東坡全集》，臺北市：世一出版社，1989，頁 230。

他強調繪畫應在形似的基礎上，抒寫出對象的內在精神進而達到形神俱似並具有詩意的境界而不只是論畫以形似，見與兒童鄰。除此之外他還提出了繪畫的「常形」、「常理」二說。在這些思想指導下，他的繪畫創作自然也不同與一般。¹⁹³他在前人成就的基礎上創造出的自己的書法風格，其特點是沉著、蒼勁、豪放，形成了一種既不同於魏晉，也不同於唐代的新書法美的境界。



圖七：〈瀟湘竹石圖〉局部，作者，宋蘇軾，縱 28 公分，橫 105.6 公分，絹本水墨設色，中國美術館藏。

〈瀟湘竹石圖〉是以竹為主體，竹列數竿，左右分披，老枝新梢，純出自然。葉用濃墨，枝幹用淡墨，葉片低垂，短而肥，把江南煙雨濛濛細雨的情景淋漓盡致的畫出。圖中蘇軾用飛白的筆法來畫石，用楷書及行書中撇、捺、豎、橫的筆法來寫竹，自然瀟灑逸趣，帶給後來的文人畫家極大的啟迪。〈枯木竹石圖〉與〈瀟湘竹石圖〉雖都以描畫松檜竹石為主體，但〈瀟湘竹石圖〉在藝術構思上，尤得詩人之旨，於畫卷上方左右兩側以淡墨拖出沙腳，點出遠山，左短而右長，山在虛無縹緲間，墨氣氤氳，露江南蒙蒙雨景，不著痕迹，增加畫面的層次，具有畫中「三遠」的效果，最能引起觀眾的遐思。¹⁹⁴詩畫合一的觀念，雖始於北宋郭熙，但經過蘇軾的體悟與倡導蔚成風氣，影響元人盛行在畫上題詩，尤其趙孟頫以詩書畫三絕之修養將題畫詩直接書於畫上，充分表現出詩書畫三者相融無間之事實，影響明清以來的文人畫家將題畫詩以書法表現於畫面上，詩、書、畫形成一種統一的美感，相得益彰，缺一不可。

¹⁹³ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 190。

¹⁹⁴ 參見楊仁愷：《書畫鑒定集》，鄭州：河南美術出版社，1999，頁 93

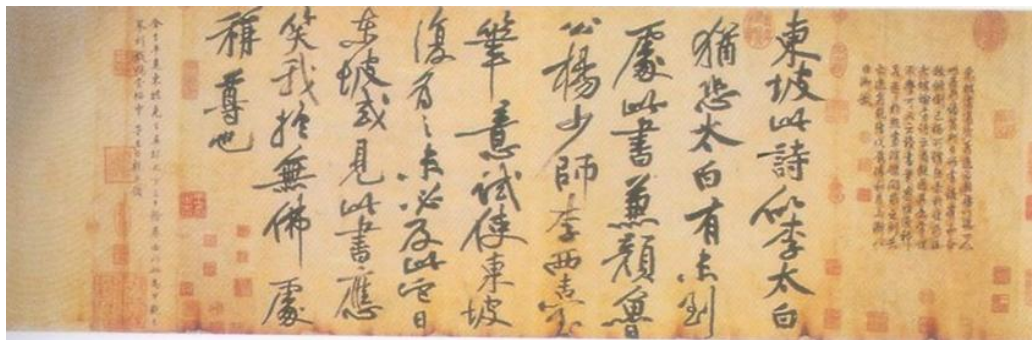
蘇軾著名的〈黃州寒食詩〉為行書詩稿。當時正意氣風發，卻突然遭受打擊，心情顯得格外沉重，因此詩的內容，無不充滿著消沉、悲苦、淒涼、絕望的情緒。其書隨意命筆，隨看詩情的起伏而變化，參差錯落，時大時小，忽長忽短，感情隨著筆尖自然地流出，達到了藝術形式和內容的完美統一，令人感嘆不已。¹⁹⁵



圖八：〈黃州寒食帖〉，作者：宋蘇軾，紙本，縱 33.5 公分，橫 118 公分，臺北宮博物院藏。

黃庭堅在看到此卷之後題道：

東坡此詩似李太白，猶恐太白有未到處。此書兼顏魯公、楊少師，李西臺筆意，試使東坡復為之，未必及此，它日東坡或見此書應笑我於無佛處稱尊也。

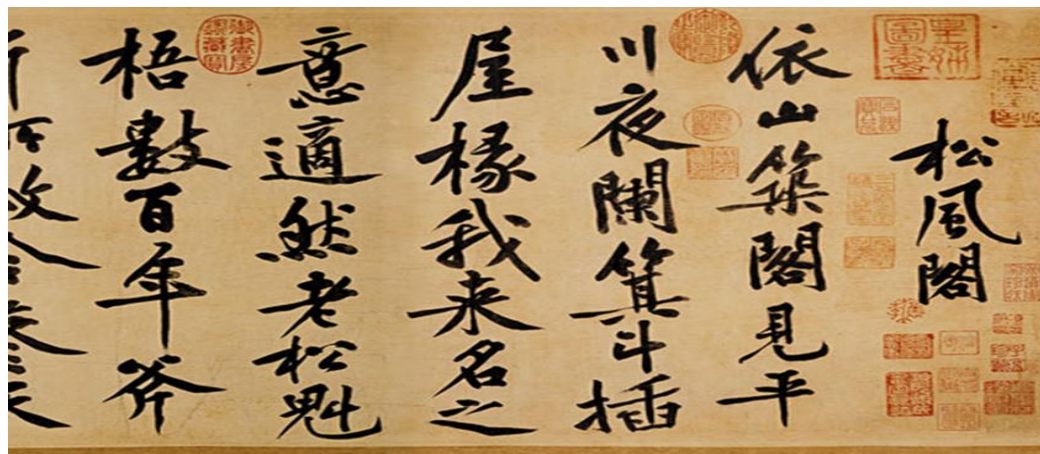


圖九：〈跋蘇軾黃州寒食帖〉，作者：宋黃庭堅，紙本，縱 29.1 公分，橫 213.8 公分，臺北故宮博物院藏。

黃庭堅的書法在結構上，比蘇軾更加自由和奔放，加上自己特有的個性去發揮蘇軾那種蒼勁的寫法，其書結字險側奇倔，筆法蒼勁老健，體勢挺拔，縱橫舒

¹⁹⁵ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 214。

展。字如其詩，給人「奮發」、「軒昂」的快感。他的代表作〈松風閣詩〉，行楷書更為活潑變化，結字內緊外鬆，筆法渾圓，出筆長而遒勁有力，一波三折，氣勢開張，昂藏有態。



圖十：〈松風閣詩〉局部，作者：宋黃庭堅，縱 32.8 公分，橫 219.2 公分，臺北故宮博物院藏

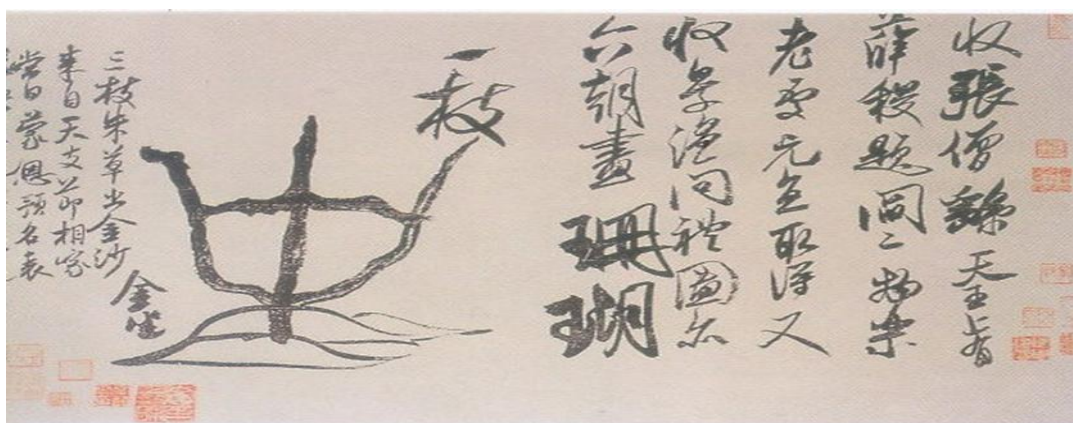
文同畫竹最有名，畫史上把學他畫竹的人稱為「湖州竹派」。他善詩詞書畫，人稱四絕。並善於篆、隸、行、草、飛白，初學草書十年，雖未得古人用筆之法，後來看見蛇相鬥，才逐漸體悟其中奧妙。文同的墨竹最有獨創性，用筆得益於書法，畫竹葉首創深墨為面、淡墨為背的畫法，用淡墨橫掃，其筆有如神助，巧合天成，竹子的特性和神韻充分展露無遺。用淡墨代替各種色彩，來畫竹子瀟灑的姿態。文同畫竹從不打草圖，興之所至、便奮筆揮灑，只要他落墨下筆的竹子總是千姿百態，



圖十一：〈墨竹圖〉，作者：宋文同，絹本墨筆縱 131.6 公分橫，105.4 公分，臺北故宮博物院藏。

風韻楚楚。〈墨竹圖〉是文同傳世真跡，畫的是一竿懸崖竹，雖莖幹虯曲，槎牙勁削，但枝葉卻十分繁茂，凌空倚勢，宛若龍翔鳳舞，深得竹子瀟灑檀樂之致，

寫出懸崖竹在艱苦環境中仍頑強生長，屈曲求伸，具不移其性的可貴品格。¹⁹⁶



圖十二：〈珊瑚帖〉，作者：宋米芾，縱 26.6 公分，橫 47.1 公分，北京故宮博物院藏。

米芾是書法家也是畫家，更是書畫鑑賞家。為人狂顛放達，冠服效唐人，而好潔成癖。知無為軍時，州若有奇石，則以衣冠拜之，並稱為石兄，世有「米顛」之稱。¹⁹⁷〈珊瑚帖〉書後畫珊瑚一枝，筆法渾然，如寫字，可謂是他唯一的畫蹟了。他的書法比蘇、黃更加自由，看起來像是隨意寫成，興之所至，任其自然，不加修飾，不用心力，充份表現出宋代文人灑脫不拘的風格。¹⁹⁸他對後世的書法影響很大，但他的天真而又雄健的風格，卻很少人能夠達到。

5.5. 趙孟頫之藝術觀

中國書法藝術在發展過程中，行成三種特殊的風格。第一種是以晉代為代表的平和含蓄的風格，第二種是以唐代為代表的剛勁雄健的風格，第三種是以宋代為代表的自由豪放的風格。各有其優缺點。平和含蓄者有時則顯得柔弱，剛勁雄健者有時則表現太僵硬，自由豪放者有時則粗野無禮。元、明、清三代的書法藝

¹⁹⁶ 參見姜伯純主編：《中國名畫欣賞全集—宋金上》，臺北市：華嚴出版社，1998，頁 104。

¹⁹⁷ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 172。

¹⁹⁸ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 72。

術，基本上都是這三種風格的延續、糅合和發展。¹⁹⁹然而元、明、清三代的書藝雖然無法超越晉、唐、宋，但元、明、清三代眾多的書法家在個人風格上的多樣化，也留下了許多具有藝術價值的作品。值得我們現代的書法家學習和借鑑的。

元代書法雖以繼承晉、唐風範為主，卻有所創新，並具有自己的時代特點，但其成就不如繪畫的突出。趙孟頫、鮮于樞等人「專以古人為法」，對晉、唐書法進行認真的研究和探索，試圖扭轉南宋書法衰弊的風氣，為中國書法藝術的繼承和發展作出了貢獻。

趙孟頫在繪畫方面除了繼承晉唐五代和北宋的優秀傳統外，博學眾家之長，自成一派，而且所取的題材廣泛，風格也多樣化，不論山水、人物、竹石、花鳥均「悉造微，窮其天趣」。他主張作畫要有「古意」，趙孟頫曾說：

作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。……吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳，此可為知者道，不為不知者說也。²⁰⁰

趙氏倡導「書畫同源」，強調繪畫中用筆的書法趣味，並主張師法自然，並提出「到處雲山是吾師」的看法。他所畫〈鵲華秋色圖〉



圖十三：〈鵲華秋色〉（局部），作者：元趙孟頫，紙本設色，縱 28.4 公分，橫 93.2 公分，臺北故宮博物院藏。

¹⁹⁹ 參見劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，頁 73。

²⁰⁰ 趙孟頫《松雪論畫》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 92。

取材於濟南郊區的鵲山、華不注山及其周圍的自然景物，採取平遠法構圖。山石、坡岸沙渚筆法用披麻或荷葉皴法，山頭用青綠皴染，樹木、蘆荻、屋舍、沙渚人畜等則精描細點，後又以貴，赭、紅、綠等多色調加以渲染，圖中無論山峰，樹木或平野皆以中鋒一次一次細寫而成，線條簡鍊，整幅畫是經過多次渲染而成，筆法清晰，錯綜不失規矩，筆墨濃淡相間，圖左邊繁複，右邊簡單。其實是由橫筆，直筆為主之簡單構圖。整個畫面結構節奏緊湊，虛實相生，筆法瀟灑清逸，設色明麗濃郁，風格古雅俊秀。²⁰¹

他提倡以書法入畫，注重繪畫的書法趣味，將書法、繪畫融於一爐，其中最具有代表性的畫跡就是他的〈秀石疏林圖〉。



圖十四：〈秀石疏林圖〉，作者：元趙孟頫，紙本墨筆，縱 27.5 公分，橫 62.8 公分，北京故宮博物院藏

畫面上山坡聳著巨石，周圍分布著古木叢篁，他以不同的筆法表現不同物象，用飛白筆法來畫嶙峋巨石，表現巨石尖硬的質感，以大篆筆法來寫盤曲古木，表現古木的枝幹挺勁；而飛白法原是一種運用迅速的筆觸來完成作品，筆尖上的墨量不須多，當筆尖在畫面上運動時，筆毛受腕與指的力量而分裂，有的地方墨量多，有的地方則毫無墨汁，後者經常因而形成兩塊濃墨間的空白。在中國書法史上，飛白是種特殊的書體。唐朝張懷瓘「書斷」中記載「案飛白者，後漢左中郎將蔡邕所作也。王隱、王愔並云：飛白變楷制也。本是宮殿題署，勢既徑丈，字宜輕

²⁰¹ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 303。

微不滿，名為飛白²⁰²」。飛白書體在唐朝甚為流行，歐陽詢亦以飛白書體冠絕當時。趙氏並用八分筆法畫墨竹，格外瀟灑，中鋒側鋒交替使用，乾濕濃淡搭配得適宜，充分施展了書法筆墨在繪畫中的效用。²⁰³他並在這幅畫的後紙題跋中題詩：「石如飛白木如籀，……方知書畫本來同。」更明確闡明張彥遠「書畫同法」的理論，對明清文人畫在創作上產生極大的影響。²⁰⁴

元朝初年，中國的士大夫畫蘭竹菊的人很多，蔚然行成一股風氣。趙孟頫也是其中之一。對於畫竹他主張用寫字的筆法來畫。這幅〈窠木竹石〉圖中拳石以大渴筆畫出輪廓，石的明暗亦以同樣的粗筆做皴，顯得簡率不經意，石上除了用筆做皴之外不見有任何渲染。石之皴，似皴又不像，似乎只是輪廓之飛白餘意畫出而已。圖中的竹葉畫法完全以寫書的方法來畫，如竹葉開頭藏峰，拖、點之運筆，同時竹葉沒有濃淡之分，傳統畫法是以在前者濃，在後者淡，來分遠近的濃淡，而趙孟頫於飛白石之後以淡墨來畫枯木，以濃墨來畫竹，與傳統之畫法相違背。其畫法已屏棄了繪畫遠近之觀念，以濕筆畫出枯木細枝，以渴筆飛白畫山為主幹，顯出樹幹表面之粗硬與不平滑感，在構圖上雖無新意但在畫法上就有了新突破，他企圖擺脫南宋工麗之花鳥畫，而以粗率的筆墨取代。其中竹具有高風亮節之意，枯木雖因天寒葉落，



圖十五：〈窠木竹石圖〉，作者：元趙孟頫，絹本，縱 99.4 公分，橫 48.2 公分，北京故宮博物院藏。

²⁰² 張懷瓘：《書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，頁 150。

²⁰³ 參見姜伯純主編：《中國名畫欣賞全集—元朝上》，頁 41。

²⁰⁴ 參見楊仁愷主編：《中國書畫》，頁 307。

生機受到限制，但生命仍潛藏在自然中，並且待機而發，石則具有磐石堅定不移之意，趙孟頫把這三樣具有含意的東西集結在畫上，實際上具有表達其志節的作用。畫竹石原只是趙孟頫個人的喜好，卻也為元代畫壇帶來一陣竹石畫風。²⁰⁵

除了以工筆風格來花鳥畫外，趙孟頫另一項突出的成就是開拓墨竹、墨蘭畫以書法導入畫法。例如〈蘭竹石〉，其用筆顯得狂放瀟灑，用枯筆飛白來寫石，下筆緊勁連綿一筆接著一筆，三塊方石的安排，從最前一塊的倒勢到最後一塊直勢的內在變化勢態，其勢所決定的石上荊條蘭葉和石下眾竹小草，與三塊方石形成或隨勢流轉，或相沖，或相和的緊實關係，用筆顯然是一氣呵成的功力。筆筆有書法意趣，以迅捷流動的飛白草書來畫石，以挺勁沉厚的八分書來畫竹，以秀逸飄動的行書來畫蘭，又以濃、淡、枯、潤的墨色形成氣的節奏，展現出自然野趣的氣息。²⁰⁶



圖十六：〈蘭竹石圖〉軸，作者：元趙孟頫，紙本墨筆，縱 24.9 公分，橫 120.5 公分，上海博物館藏。

趙希鵠在討論書畫二者關係時云：「畫無筆蹟，非謂其墨淡模糊而無分曉也，正如善書者藏筆鋒，……今人如米元章，善書必能畫，善畫必能書，書畫其實一事爾²⁰⁷。」說明唐代張彥遠書畫同源之理論，在兩宋依然存在，只是不明顯而已。然而直接以文人畫家之身分以書法入畫，以畫法寫出者雖然始自蘇東坡，將其發揚光大的卻是趙孟頫，最能透徹地道出書法用筆與所畫形象的貼切關係

²⁰⁵ 參見林惠美：《趙孟頫及其窠木竹石圖》，嘉義：南北出版社，1980，頁 41-61。

²⁰⁶ 參見孔六慶：《中國畫藝術專史—花鳥卷》，頁 257。孔六慶認為趙孟頫以飛白之筆寫石，篆籀之筆寫古木，八分之筆寫竹的蒼勁簡逸筆墨，是將物象的質感和作者的感情物化為書法用筆表現的典型。

²⁰⁷ 宋趙希鵠撰《洞天清祿集古畫辨》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，頁 86。

也是趙孟頫。他提出三種書法來對映所畫的三種物象，從既抽象又具象的角度，道出了書法表現物象質感的感覺，以一種清晰的理性肯定了書法在繪畫上的表現力，對水墨寫意形態花鳥畫的發展特別有具體指導與實踐的理論意義。²⁰⁸



圖十七：〈墨竹圖〉，作者：元趙孟頫，卷紙墨筆，縱 34 公分，橫 108 公分，北京故宮博物院藏。

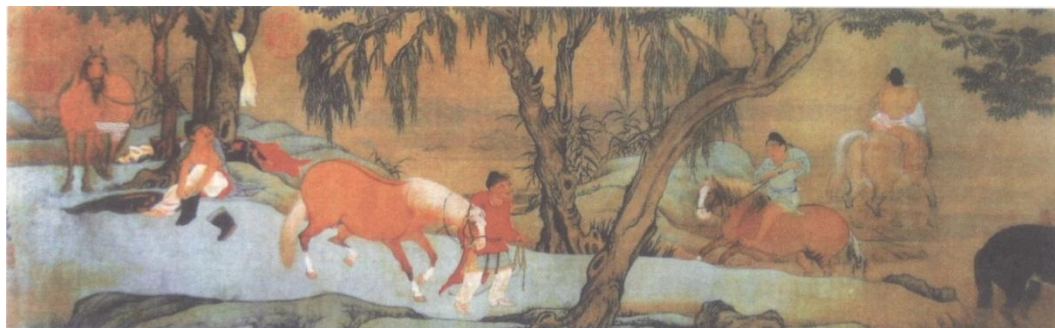
從《墨竹圖》可以看到以楷書為基本的八法使畫竹不失規矩，一種嚴謹的造型意識使用送筆達到具體的竹形。八法中橫、豎筆法寫竹竿，勾、挑、點筆法寫竹節與竹絲，撇的筆法寫竹葉，另外，折的筆法一般在畫石時多用，捺的筆法一般畫蘭時多用。趙氏畫竹，特別著重撇竹葉，與矯若游龍的飛白畫石不同，一般用筆比較溫潤，圖中濃淡墨使用之得法，且富層次感。²⁰⁹後人稱讚趙：「其條然也有儒者之意，其溫然也有王孫之貴，其頹然也有茅檐之味，其儷然也有玉堂之氣。清而不寒，高而不畏。」（《申齋文集》卷十四《題趙子昂竹》）

趙孟頫所說的古意概念主要指山水與人物畫這兩種繪畫體裁，所謂簡率不僅近古而且構成文人畫一個極重要的審美特徵。對人物畫來說趙氏推崇的古意就是唐人的境界，他以唐代人物畫為立足點並建構起人文畫風去變革宋代人物畫，使較沉寂的人物畫出現新的生機，從宋代畫風中另闢一種審美風格。趙孟頫的人物畫代表作品〈紅衣羅漢圖〉、〈秋郊飲馬圖〉、〈浴馬圖〉、〈人馬圖〉，都明顯反映出他繼承並消化了唐人的基礎所形成華麗達到高古的境界。他的人物畫不僅厚澤，而且相當華麗卻不濃豔，從其著色以及整個畫面的氣氛中洋溢出審美格調，高

²⁰⁸ 參見孔六慶：《中國畫藝術專史—花鳥卷》，頁 257。

²⁰⁹ 參見孔六慶：《中國畫藝術專史—花鳥卷》，頁 257。

古主要見於他的人物造型和線條的運用，其用筆吸取了閻立本、曹霸、韓幹和李公麟等人的手法形成一種既精絕又帶有古拙的特點。趙孟頫非常重視以書入畫，對於用何種書體融入不同的繪畫體裁也十分講究，當時柯九思對此有很好的論述：「寫竹干用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用魯公撇法，木石用折釵股、屋漏痕之遺意。」對於人物畫的用筆而言，趙孟頫主要是融入了篆書筆法。據宋濂記述，趙孟頫的〈馬圖〉乃是「用篆法穿成，精神如生」。趙孟頫的〈山房清思圖〉也是施用「篆籀法」。其篆書用筆古樸渾拙，並融入以轉化為畫人物畫的筆法，對於當時所形成那種帶有文人格調的高古風格具有重要的影響。²¹⁰



圖十八：〈浴馬圖〉(局部)，作者：元趙孟頫，卷絹本設色，縱 28.5 公分，橫 154 公分，北京故宮博物院藏。

〈浴馬圖〉中的人物，有的袒胸露背，其中有一位騎馬滌於淺河之中的奚官，姿態極為生動，臀部與腰身及頭部的扭轉關係表顯得相當微妙。從其背部和腿腳的準確刻畫來看，趙孟頫對人物畫的基礎是繼承唐朝人的傳統，融鑄成一種華麗而高古的風格。背景筆法古樸道勁，樹幹坡石，皴法洗鍊而結實，無論是清澈透明的溪水，婆娑多姿的木草，雙鉤填綠的梧桐、柳樹及其他夾葉樹，畫法皆有特色。近處景物，以墨色為骨幹，罩以淡淡青綠，顏色透明瑩潤，真正做到了墨不礙色，色不礙墨，色墨結合，相得益彰的效果。遠處景物，基本用淡墨畫出，雖咫尺千里，意境卻相當深遠。²¹¹

²¹⁰ 參見樊波：《中國畫藝術專史—人物卷》，江西：江西美術出版社，2008，頁 453。

²¹¹ 參見樊波：《中國畫藝術專史—人物卷》，頁 454。



圖十九：〈紅衣羅漢圖〉，作者：元趙孟頫，卷絹本設色，縱 26 公分，橫 56 公分，遼寧博物院藏。

〈紅衣羅漢圖〉中人物造型奇特，線條沉著而概括，與紅色衣袍融為一體，人物、衣飾及四周的山石和樹木都是用勾勒畫法與宋人大相逕庭，筆調古拙而富有逸趣人物與背景，從畫法到色彩都成鮮明對比，表現趙孟頫人物畫工筆帶有寫意的風味，此畫最能表現出趙孟頫人物畫中高古的境界。²¹²



圖二十：〈人馬圖〉，作者：元趙孟頫，卷絹本設色，縱 30 公分，橫 52 公分，北京故宮博物院藏。

畫馬最重要是直接真實的捕捉馬本身外在的神駿之美和充滿力道的體態，讓馬的外表具有強烈的視覺效果，〈人馬圖〉凸顯趙氏為馬畫傳統注入新生命，趙氏的人物畫可說是從現實生活得來的，除了追求一種古意的風格境界，還包含真實的元素，不僅只是追摹唐人的結果。²¹³

²¹² 參見樊波：《中國畫藝術專史—人物卷》，頁 455。

²¹³ 參見樊波：《中國畫藝術專史—人物卷》，頁 456。



圖二十一：〈調良圖〉(局部)，作者：元趙孟頫，紙本水墨，縱 22.7 公分，橫 49 公分，台北故宮博物院藏。

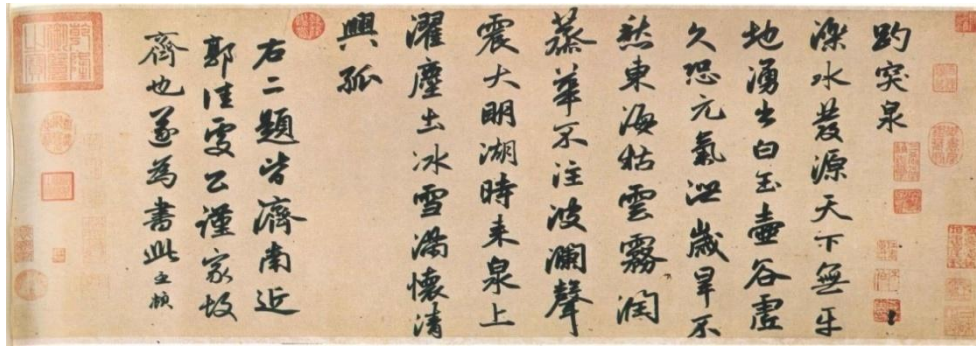
〈調良圖〉以工整細筆表現出風中馬的鬃毛、馬尾在風中飄揚而四蹄站定。獨到而寫形之美，充分體現唐畫神韻，也說明趙孟頫將古人與自然融合為一的精神境界，也是道法自然的自然之境。趙孟頫畫馬出神入畫於古意的精隨，並進入唐畫的深度。

趙孟頫也是元代最負盛名的傑出書法家，後世所流行的「趙體」就是趙孟頫的字體，他竭力提倡「古意」，直接取法晉唐，有人評論他的書法深有「晉人之旨」，明代王稚登說：「余觀趙翰林書法深得晉人之旨，故筆端蒼勁精神煥發悅醒人目」²¹⁴。倪瓚云：「趙翰林高情散朗殆似晉宋間人，故其文章翰墨如珊瑚玉樹自足照映清時，雖寸縑尺楮散落人間，亦莫不以為寶也」。趙孟頫自己也說：「余臨王獻之洛神賦有凡數百本，間有得意處亦自寶之」，他反對「近體」即南宋書風。至於「古人」與「今人」的區別，趙孟頫又說：「古人學才學藝而級於達道，今人學道之名返流入於才藝。」為此，他又提出「道」的看法：

道離愛博，其學之之心對順逆肯存于懷抱。道非取舍，其學之之心遇佛魔必空其閑奧。道休等平，其學之之心苟動一意即資其顛倒。道或具足，其學之之心苟任馳求轉增其紛鬧。……惟道一學，最妙最玄。既無叉路，亦非言傳。昧之則一門異轍，了之則方里同纏。……其學之之心或不至道之洞府，曰藝曰才豈吾徒之當慕。²¹⁵

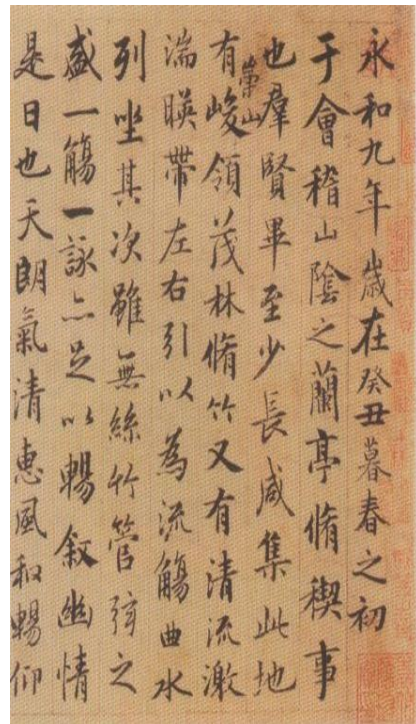
²¹⁴ 參見孔六慶：《中國畫藝術專史—花鳥卷》，頁 252。

²¹⁵ 參見孔六慶：《中國畫藝術專史—花鳥卷》，頁 253。引自趙孟頫《書勉學賦并序》卷，《中國書畫全書》第六冊，頁 383。



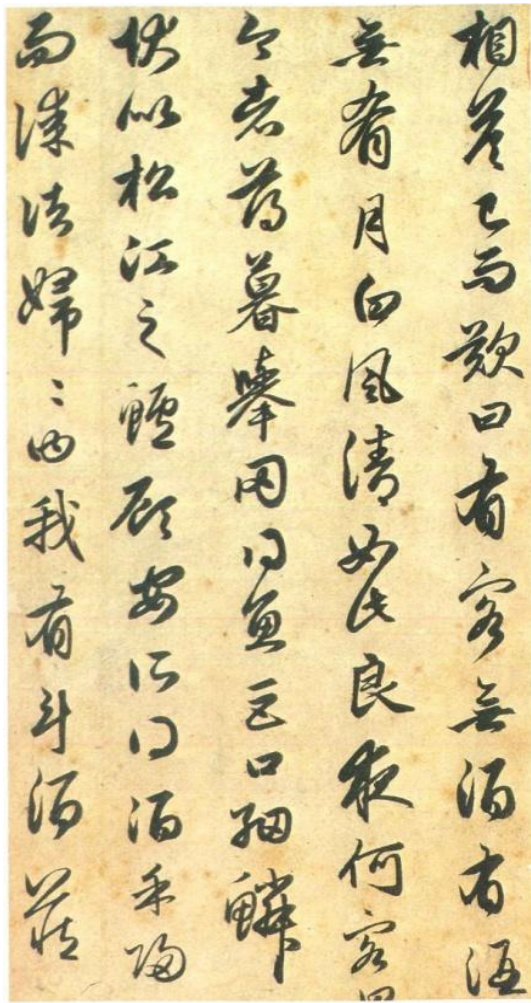
圖二十二：〈書趵突泉詩〉卷，作者：元趙孟頫，紙本，縱 33.1 公分，橫 83.3 公分，臺北故宮博物院藏。

他不但身體力行，且廣泛涉獵古代名蹟，刻苦臨學。雖以傳統為借鑒，卻不固守一種書體，不囿於某家某派，廣博取資，轉益多師，兼擅篆籀、分隸、楷、行、草，「遂以書名天下」他學習傳統時能窺察前賢書法的精奧，得其神趣，於古法之中變化出入，兼容並蓄前人之長，融匯貫通，自成一體，所以他被當時的大書家鮮于樞推崇為「本朝第一」。他的書法藝術成就突出地表現在行、楷書方面。他以遒麗的書風享有很高的聲譽，不僅左右了元代的書風，對明清兩代也具有深遠影響。趙氏一生寫了大量書法作品，存世墨蹟大多為行書，楷書和草書，篆書多見於所書碑額。行書趵突泉詩卷，結體秀媚，筆法出自王羲之王獻之父子。

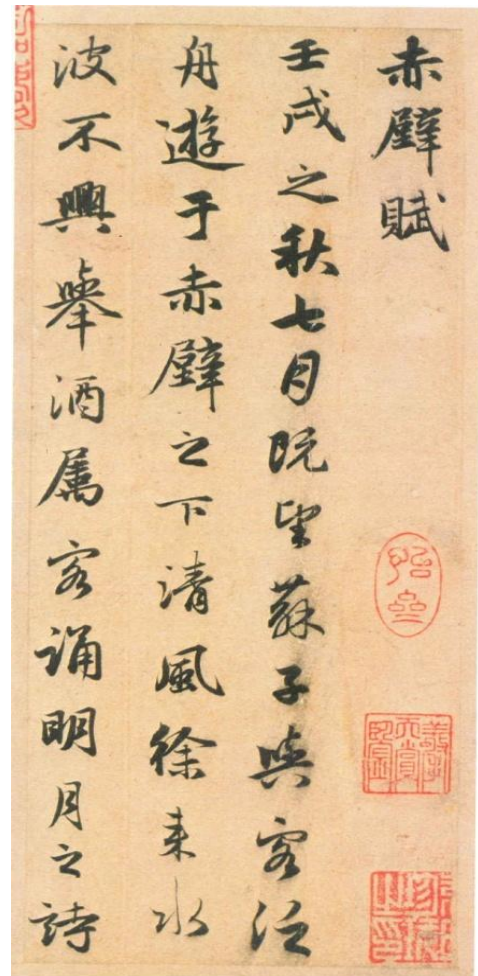


圖二十三：《臨蘭亭序》局部，作者：元趙孟頫卷，紙本縱 26.1 公分，橫 66.7 公分，無錫市博物館藏。

中國長久以來都根據「人品書品」觀、「書以人傳」觀來評論書畫作品，然而趙孟頫是宋代皇室的後裔，卻接受了元朝的招安，因此其人品志節頗受當時人的譏評，從「書以人傳」的觀點來看，當人品已



圖二十四：《前後赤壁賦》局部，作者：元趙孟頫 紙本縱 33.8 公分，橫 16 公分，臺北故宮博物院藏。



圖二十五《赤壁二賦》：局部，作者：元趙孟頫行書 紙本縱 26.8 公分，橫 12 公分，臺北故宮博物院藏。

不高，其書品當然也不會好，所以，後世有人直斥他的書法是「匪人」的「奴書」，「全無氣骨」。但若從書法史而言，他的書法成就可直入晉唐之大家，並影響了元明兩代以至二十一世紀的無數書法家。若不以政治的角度來看，元初趙孟頫被尊為藝壇祭酒，引領一時風騷，對於異族統治之下的南方文人，趙孟頫的出仕說是一種民族情結的矛盾，亦毋寧說是他對於藝術生命的妥協。²¹⁶

「前後赤壁賦」的用筆與「赤壁二賦」相似但前者草書筆法較多，專家認定為行草書，其筆勢揮灑自如。

²¹⁶ 參見徐建融《如何欣賞書法》，臺北市：石頭出版公司，2004，頁 12。

中國繪畫的面貌不斷改變，有了文人加入畫家的行列，畫面更重視內容的豐富和含蓄。如果說宋代的蘇軾，特別強調了繪畫與詩的關係，那麼元代趙孟頫則強調了繪畫與書法的關係。趙孟頫開啟元明清三代以來，以詩書畫融合為一之文人畫為主流，趙孟頫成為一代宗師之導師地位是不可磨滅的。我國書法藝術有著光輝燦爛的歷史。古人所留給我們的許多書法藝術珍品，至今仍然為廣大群眾所喜愛和欣賞。每一時代的書法藝術都是適應自己時代的欣賞需要而創造出，是其他時代所不能取替的。今天我們也需要有廣大民群眾的欣賞需要相適應的新的書法藝術。只有透過這樣的書法藝術，才能在群眾中同得到廣泛的流傳，並發揮書法這藝術形式所特有的宣傳、教育作用和豐富人民文化生活的的作用。

6. 結語

在科技發達的二十一世紀，我們可以發現文創活動與文創產業中仍然少不了書法藝術，尤其是在慶典或民俗活動中所展現出漢字行書之美的標題或標語例如高雄世運、中國奧運，這也是一種文化母體的自我覺醒，透過書法藝術欣賞讓生活在緊張忙碌的現代你我進入一種典雅、寧靜的休閒生活，透過書法藝術欣賞讓我們進入心靈層次的美感，透過書法藝術欣賞可以讓我們跟古人直接對話，透過書法藝術欣賞讓我們的居家、辦公環境布置更具有高等的藝術價值。

6.1. 全文論點之回顧

本文在第一章中陳述研究動機、研究目的及研究步驟。第二章從書畫同源說來探討書法的美感藝術層次，中國書法不同於西方的寫字，它不只是一種作為記載的工具更是一種藝術，徐復觀在討論書畫異源時，把書法的審美部份抽離，把文字當作一種符號、單純的工具，繪畫當作圖畫，所以認為字是沒有美的元素存在，事實上文字是一種有生命的形體。筆者認同書法同源是因為字是美的，哪怕你連一個字都看不懂，但整幅書法看起來就是美，書畫同源的好處就是把書法美與繪畫美結合在一起。第三章透過莊子的美學思想來闡述中國的藝術特質，莊子形上實體的「道」，是一種經驗的認識，惟有消解感官經驗，使意識回歸本能，才能照見一切萬有的本體，莊子生命精神的極境就是「道」。¹西方的「和諧」多被視之為藝術品的客觀屬性。在中國傳統藝術中，視覺藝術中的書畫，也一樣追求和諧。客體形質的適宜，與整體的諧調統一，都是書畫的基本條件，更是書畫佈置結構上的要法。畫者以簡馭繁，統萬殊之形於一貫之道，完全是從老莊「道」的思想而來。故書畫亦以「和」為其基性，究其極仍然在天道的和諧。²

¹ 顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，臺北市：華正書局有限公司，1985年，頁27。

² 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁136。

中國藝術活動中，人與自然的融合，常有意無意地，以莊子的思想作其媒介。而形成中國藝術骨幹的山水畫，只要達到某一境界時，便於不知不覺之中，與莊子的精神相湊泊。第四章道與書畫之關係，在藝術思想上，客體的真實，乃由主體的真實而展現。這種以主體心性之真實，以觀照客體形象性質之真實，從而呈現主客一體真實的藝術觀念，至魏晉六朝已完全確定。宗炳認為畫家對於藝術對象的攝取，必須「應目會心」，由最先的感官經驗，其次通過心靈經驗，才能「神超理得」地掌握藝術對象的特性，所以畫家首重內在的精神修養，必須「閑居理氣」才能「暢神無阻」，終而「萬趣融其神思」。³

第五章書法作為一種藝術的性質，書法之所以能成為一種藝術，乃是因為書法的美包含用筆的美、結構的美和全幅章法的意境的美，欣賞者能透過書法家所書寫的文字的點畫和字形結構去體會它所反映的現實的形體和動態美。並透過書法藝術發展史來說明，歷代書法家運用一枝筆，這開始於一畫，不但突破了心靈的空虛，在歷史上留下了筆跡，也流出人心之美，更流出萬象之美。古人在書法上，從甲骨文、鐘鼎文上，漢隸上、以及晉唐的真行草書上，做出極具豐富性、的創造性的結構美之藝術作品

6.2. 未來研究與展望

筆者認為書法之所以能從一畫之筆跡，流出人心之美，從而流出萬象之美。主要是人，沒有人，就不能感受這書法之美，沒有人，也寫不出這書法之美。所以石濤說：

夫畫者從於心者也，山川人物之秀錯，鳥獸草木之性情，池榭樓臺之矩度，未能深入其理，曲盡其態，未能得一畫之洪規也。行高登遠，悉起膚寸，此一畫收盡鴻蒙之外，即億萬萬筆墨，未也不始於此終於此，惟聽人之握取耳。

4

³ 參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 108。

⁴ 石濤：《石濤畫譜》，臺北市：華正書局，1990，頁 1。

人屬於宇宙萬物中的一環，人的身心亦有一個萬有的自然，書道畫道人道都通於自然之道，老子說：「人法地、地法天、天法道、道法自然」，唯有人能透過用筆，創造書法線條之美，使萬物得以自由自在的感覺中表現出自己，並將萬物裡的節奏旋律表現無疑。

莊子不是以追求某種美為目的，而是追求人生的解放為目的。他的精神既是藝術性，在人生中含有某性質美，反應在藝術作品中可以用純素或樸素美來概括，此莊子對藝術主體的把握及在這方面的了解、成就，乃直接由人格中流出。吸收此精神的書畫家，其作品也是直接由其人格中流出，並以之陶冶其人生，因此為人生而藝術，才是中國藝術的正統。⁵

本論文“中國書畫關係中之藝術哲學之研究”在書中相關議題的研究，終究只是初步階段，疏略和不足絕對難予避免，惟衷心期待學界師友前輩能夠不吝指正。

⁵ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 136。

7. 參考書目

7.1. 中文書籍

- Levy-Bruhl, Lucien 著：《原始思維》；丁由譯，北京：商務印書館，1981年。
- Lewis H. Morgan, LL. D. 著：《古代社會》；楊東苑 張栗原 馮漢驥譯，北京：商務印書館，1992年。
- 王世貞：《藝苑卮言論畫》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。
- 王永亮：《中國畫與道家思想》，北京：文化藝術出版，2007年。
- 王時敏：《王奉常書畫題跋》收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2002年。
- 王德勝：《散步美學宗白華美學思想新探》，臺北市：臺灣商務，2007年。
- 王羲之：《書論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。
- 王靜芝：《書法漫談》，臺北：臺灣書店，2000年。
- 史作檉：《水墨十講—哲學觀畫》，臺北：典藏藝術家股公司，2008年。
- 史紫忱：《書法史論》，臺北：中國文化大學出版部，1982年。
- 弗里德里希·席勒著，范大燦譯：《審美教育書簡》，臺北：淑馨，1989年。
- 伍鑫甫：《中國畫論研究》，北京：北京大學出版社，1983年。
- 朱和羹：《臨池心解》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。
- 朱長文：《續書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。
- 羊欣：《採古來能書人名》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。
- 何良俊：《四友齋畫論》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。
- 呂佛庭：《中國書畫源流》，臺北：華正書店有限公司，1992年。
- 宋濂：《畫原》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。
- 李日華：《竹懶論畫·紫桃軒雜綴》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。
- 李白：《李太白全集》，臺北：河洛圖書出版社，1976年。
- 李宗瑋：《悟對書藝—中國書法極品 105 講》，濟南：山東畫報出版社，2007年。
- 李易修：《小蓬萊閣畫鍵》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。
- 李健：《魏晉南北朝的感物美學》，北京：中國社會科學出版社，2007年。
- 李嗣真：《書品後》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，

1988年。

李澤厚：《美的歷程》，臺北：三民書局，1996年。

李聰明：《書法藝術作品的賞析評論與收藏》，新北市：大千出版社，2006年。

沈顥：《山水法》收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，臺北：華正書局，1984年。

周星蓮：《臨池管見》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。

宗白華：《美學與意境》，臺北：淑馨出版社，1989年。

宗白華：《美從何處尋》，新北市：蒲公英出版社，1986年。

宗白華：《美學散步》，臺北：洪範書局，1987年。

金學智、沈海牧著：《書法美學引論·『新二十四書品』探析》，長沙：湖南美術出版社，2009年。

金學智：《中國書法美學》上卷，江蘇：江蘇文藝出版社，1994年。

金學智：《書法美學談》，臺北：華正書局有限公司，1989年。

姜夔：《續書譜》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

柯九思：《單邱題跋》收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，臺北：華正書局，1984年。

胡小石：《藝術略論》，載《現代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1980年。

胡繼華：《中國文化精神的審美維度》，北京：北京大學出版社，2009年。

唐蘭：《中國文字學》，臺北市：樂天出版社，1971年。

孫良永：《阮籍審美思想研究》，臺北：文津出版社有限公司，2002年。

孫過庭：《書譜》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

徐復觀：《中國藝術精神》，華東師範大學出版，2001年。

袁昂：《古今書評》收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

高亨：《高亨著作集林》第八卷《文字形義學概論》，北京：清華大學出版社，2004年。

崔陡：《書法》，臺北：城邦文化事業股份有限公司，2004年。

張坤：《書法通釋》收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2002年。

張法：《中西美學與文化精神》，臺北市：淑馨出版社，1998年。

張法：《美學導論》，臺北市：五南圖書出版公司，2004年。

張彥遠：《歷代名畫記敘論》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

張耿光譯注：《莊子·內篇》，臺北市：臺灣古籍出版公司，2004年。

張清治：《道之美—中國的美感世界》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1990年。

張懷瓘：《六體書論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書

局，1988年。

張懷瓘：《書斷》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

張懷瓘：《論用筆十法》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

曹俊峰：《元美學導論》，上海：上海人民出版社，2001年。

曹葆華譯：《美學論文集》第一卷，北京：人民出版社，1983年。

郭熙：《林泉高致·畫訣》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

陳思：《秦漢魏四朝用筆法》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

陳政見、蔡明富編著：《書法教學與治療》，嘉義：紅豆出版社，1997年。

陳朝平：《藝術概論》，臺北市：五南圖書有限公司，2000年。

陳辭：《董其昌-中國名畫家全集（10）》，臺北：藝術家出版社，2004年。

陳繼儒：《妮古錄》收入於《四庫全書存目叢書·子部》，臺南市：莊嚴文化事業公司，1995年。

彭修銀：《美學範疇論》，臺北：文津出版社，1993年。

湯貽汾：《畫筌析覽》收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，臺北：華正書局，1984年。

項穆：《書法雅言》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。

馮作民編著：《中國美術史》，臺北：藝術圖書公司，2002年。

馮振凱：《中國美術史》，臺北：藝術圖書公司，1991年。

馮振凱：《中國書法史》，臺北：藝術圖書公司，1998年。

馮振凱：《中國書法欣賞》，臺北：藝術圖書公司，2001年。

馮振凱：《歷代碑帖鑑賞》，臺北：藝術圖書公司，1996年。

黃賓虹：《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1978年。

楊仁愷：《中國書畫》，臺北市：南天書局有限公司，1992年。

楊維禎：《圖繪寶鑑序》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

葉朗：《中國美學史》，臺北市：文津出版社，1996年。

董小蕙：《莊子思想之美學意義》，臺北市：臺灣學生書局，1993年。

董其昌：《畫禪室隨筆·評書法》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。

董其昌：《畫禪室隨筆》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。

虞世南：《筆髓論》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

熊秉明：《中國書法理論體系》，臺北：雄獅圖書股公司，1999年。

趙天池：《板刻書法藝術—毛筆與刻刀的遊戲》，臺北市：巨流圖書公司，1997年。

趙孟頫：《松雪論畫》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

趙孟頫：《松雪論畫竹》收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，臺北：華正書局，1984年。

趙壹：《非草書》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

劉文潭：《美學新論》，臺北：臺灣商務印書館，2004年。

劉文潭：《現代美學》，臺北：臺灣商務印書館，1967年。

劉昌元：《西方美學導論》，臺北：聯經，1988年。

劉建業：《狀元墨寶》，臺北：臺灣先智出版事業股份有限公司，1997年。

劉夢溪主編：《章太炎卷》，河北：河北教育出版社，1996年。

劉熙載：《藝概·書概》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。

劉綱紀：《中國書畫、美術與美學》，武漢：武漢大學出版社，2006年。

蔡邕：《九勢》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

蔡崇名：《包慎伯之書學思想及書法研究》，臺北：華正書局有限公司，1991年。

蔡崇名：《書法及其教學之研究》，臺北：華正書局有限公司，1993年。

鄭金川：《梅洛-龐蒂的美學》，臺北：遠流，1993年。

鄭橋：《通志·六書略》，臺北市：新興出版社，1965年。

鮑桑葵著彭盛譯：《美學史》，新北市：華立文化，2005年。

戴熙：《習苦齋題畫》，收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，臺北：華正書局，1984年。

繆靈珠：《繆靈珠美學譯文集》第一卷章安祺編訂，北京：中國人民大學出版社，1998年。

謝稚柳：《書畫鑒賞》，天津：百花文藝出版社，2008年。

謝赫：《古畫品錄》，收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

豐坊：《書訣》，收入於華正人編《歷代書法論文選下冊》，臺北：華正書局，1988年。

顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，臺北市：華正書局有限公司，1985年。

魏恒《四體書勢》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

魏鑠：《筆陣圖》，收入於華正人編《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1988年。

蘇軾：《文與可畫篔簹谷偃竹記》收入於俞崑編《中國畫論類編下冊》，臺北：華

正書局，1984年。

釋道濟撰：《石濤題畫集》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

釋道濟撰：《苦瓜和尚畫語錄》收入於俞崑編《中國畫論類編上冊》，臺北：華正書局，1984年。

7.2. 期刊論文

潭明冉：〈莊子、王夫之逍遙觀之異同〉，載於《哲學與文化》，第三十二卷第十期，2005年。

劉榮賢：〈從因地工夫與果地境界看郭象與莊子思想的異同〉，載於彰化師大國文學誌，第十八期，2009年。

吳清華：〈書法藝術中的道家精神〉，嘉義：南華大學哲學研究所哲學系碩士論文，2006年。

林瀚昇：〈陳丁奇對書道的體悟與開展—以唐代楷書為例〉，嘉義：南華大學哲學研究所哲學系碩士論文，2011年。