

《東華漢學》第 26 期；31-64 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2017 年 12 月

《書譜》「兼通」思想中的「尚法」本質^{*}

郭晉銓^{**}

【摘要】

論者多以「中和」來看待〈書譜〉的論點，而在這「中和」的語境下，所充斥的多是「兼通」思維。筆者認為孫過庭的「兼通」處處以「法」為本質，雖然推論他也認為書藝的最上乘是「法」與「意」的「兼通」，但卻不是等值的「兼通」，而是以「法」為主體的「法中見意」。本文透過「以王羲之為兼通典範」、「真草兼通的必要性」、「通會之際的具體內容」三個部分來說明〈書譜〉所體現以「法」為本質的「兼通」思想。尤其是在「通會之際的具體內容」中，筆者以孫過庭的「平正—險絕—平正」三階段論述為綱領，分析其所統攝的各項審美指標，而這些審美指標最後所對應的，都是「法—意—法」的元素。最後本文以「尚法為本、中和為體、兼通為用」來總結〈書譜〉的理論體系。

關鍵詞：孫過庭、書譜、中和、兼通、尚法

* 承蒙兩位匿名審查委員的意見與指點，筆者由衷感謝

** 臺北市立大學中國語文學系助理教授

一、前言

唐代初期書法理論家孫過庭¹在垂拱三年（687年）以精湛草書留下三千多言的〈書譜〉，²唐人呂總（生卒年不詳）〈續書評〉列唐人草書十二家，將孫氏列於其中，並稱其「丹崖絕壑，筆勢堅勁」³，道出孫氏草書的線條風格與力度；而宋代米芾（1051-1107）更說：「孫過庭草書書譜，甚有右軍法，作字落腳差近前而直，此乃過庭法。凡世稱右軍書有此等字皆孫筆也。凡唐草得二王法，無出其右。」⁴這段話將〈書譜〉的藝術成就提升至直承二王的地位。⁵然而關於孫過庭與〈書譜〉，歷來有多處爭議，像是孫過庭的名、字與籍貫？⁶〈書譜〉到底為全文或序文？

¹ 孫過庭的生卒年不詳，馬國權推測他大約活動於貞觀十二年（638）到垂拱四年（688），見馬國權，《書譜譯注》（北京：紫禁城出版社，2011），頁 9-10。王鎮遠推測大約是唐高祖武德年間（618-627）以後到武則天聖曆元年（698）這數十年之間，見王鎮遠，《中國書法理論史》（合肥：黃山出版社，1990），頁 107-108。朱關田則認為大約在 646-690 之間，見朱關田，《中國書法史：隋唐五代卷》（南京：江蘇教育出版社，2009），頁 292。

² 〈書譜〉真迹本現藏於臺北故宮博物院，27*892 公分。至於〈書譜〉歷代刻本的流傳，詳見馬國權，《書譜譯注》（北京：紫禁城出版社，2011），頁 27-31；以及張國宏，《孫過庭》（臺北：石頭出版公司，2005），頁 3。

³ 唐·呂總，〈續書評〉，收入崔爾平編，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，2003），頁 34。

⁴ 宋·米芾，《書史》（鄭州：中州古籍出版社，2013），頁 173。另外，張國宏對孫過庭取法二王有精準說明：「孫過庭筆法取法王羲之較多，具雋拔剛勁之特徵；而整體氣勢取法王獻之較多，書風神俊豪邁。」詳見張國宏，《孫過庭》（臺北：石頭出版公司，2005），頁 6。

⁵ 關於孫過庭〈書譜〉在史上不同時期的不同評價，可參閱洪文雄，〈論中國歷代對孫過庭書譜的評價與詮釋〉，《逢甲人文社會學報》第 20 期（2010.6），頁 143-185。

⁶ 〈書譜〉墨迹記「吳郡孫過庭撰」，陳子昂〈率府錄事孫君墓誌銘〉與張懷瓘《書斷》皆以「虔禮」為名，「過庭」為字；竇蒙《述書賦注》以及宋代以後如《宣和書譜》、陶宗儀《書史會要》等均以「過庭」為名，「虔禮」為字。至於籍貫也有〈書譜〉自署的「吳郡」、張懷瓘《書斷》所記

應分為幾卷、幾篇？各家學者皆有不同論點。⁷但本文的主旨並非關於〈書譜〉的考訂，而是關注其所體現的審美思維，龔鵬程認為它在理論上是唐初最重要的書法思想，是〈述書賦〉、《書斷》等論述之先聲，並提出它兩大重要性：一、孫過庭這本書譜是對漢魏以來書論的批評反省之作；二、孫過庭的美學取向是兼通「中和」的。⁸

無論孫過庭的〈書譜〉是否僅為序文，這三千多言所承載的內容不僅總結、拓寬了漢魏到唐初諸多書學觀點，其所論述的發展論、書體論、書家論、創作論、風格論、批評論等，⁹亦皆為後世書論家不斷探討與吸收，誠如王仁鈞所言：「書譜的完成，無論在解決書寫的藝術價值和實用價值的權衡方面，或是在文化面貌的時代意義方面，都有它一定的作用，也使得它能受到後代的重視。」¹⁰然而筆者卻注意到一個問題，即有關「兼通」的論述。許多學者在探討〈書譜〉時，都像前述龔鵬程所說的，認為〈書譜〉主要提出了一種「中和」或「中庸」的審美標準。¹¹先不論「中和」與「中庸」是否相同？¹²事實上，目前所傳〈書

的「陳留人」和竇焜《述書賦》所記的「富陽人」三種說法，王仁鈞認為吳郡是其郡望，而富陽即富春，孫姓自東周末，從河北奔吳以後，即世居富春，至今仍是當地大族，因此推測孫過庭應為富陽人。見王仁鈞，《書譜導讀》（臺北：蕙風堂，2009），頁 37-38。

⁷ 由於〈書譜〉墨迹卷首記有「書譜卷上」，卷末又記「今撰為六篇，分成兩卷，第其工用，名約書譜」以及「垂拱三年寫記」，似乎為全文寫畢，但〈書譜〉全文又不見「卷下」。另外宋代《宣和書譜》中有「書譜序上下二」的記載，因此歷來便有〈書譜〉為全文或為序文的爭論，例如朱建新《孫過庭書譜箋證》認為是全文，而馬國權《書譜譯注》、啟功《孫過庭書譜考》認為是序文。

⁸ 龔鵬程的說法見王仁鈞，《書譜導讀》（臺北：蕙風堂，2009），頁 9-12。

⁹ 關於這些論點的名稱，來自王鎮遠，《中國書法理論史》（合肥：黃山出版社，1999），頁 107-124。

¹⁰ 王仁鈞，《書譜導讀》，頁 37。

¹¹ 例如朱孟庭，〈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、姚吉聰，〈《文心雕龍·書記》與《書譜》定名關係探究〉，《中華書道》第 50 期。另外近幾年學位論文如李瑞榮，《孫過庭書譜書論及技法析論》（臺南：國立臺南大學國語文學系碩士論文，2009）、戴金慧，《孫過庭書譜書法美學思想研究》（南華大學哲學與生命教育學系碩士論文，2013）、陳耀銓，《孫過庭書譜之書論研究》（南

譜〉並沒有明載「中和」或「中庸」一詞，而是後世書論家透過〈書譜〉的諸多觀念來呈現與「中和」（或「中庸」）之間的相關性。這或許跟明代書學家項穆（生卒不詳，萬曆年間書法家）所著的《書法雅言》有關，《書法雅言》共分十七篇，對書法風格、創作、史觀……各方面有系統性的探討，但其中有許多觀點是來自孫過庭〈書譜〉，甚至行文體例也頗為相似，因此有學者認為項穆才是真正繼承〈書譜〉書學思想的人，¹³只是項穆將「中和」的審美標準明確提出，甚至其中一篇更以「中和」為題，也因此書學家對於〈書譜〉的相關論述，也往往以「中和」為主軸。但細讀〈書譜〉，會發現孫過庭最常提到的概念，其實是「兼通」、「兼善」¹⁴、「通會」等用語，而不是「中和」，例如他在闡述王羲之（303-361）書法與鍾繇（151-230）、張芝（?-192）的比較時曾說：「考其專擅，雖未果於前規，撫以兼通，故無慚於即事。」¹⁵又說：「且元常專工於隸書，百（伯）英尤精於草體；彼之二美，而逸少兼之。」¹⁶更以「會古通今」來評價王羲之。¹⁷此外，在說明真書與草書的特性時則說：「草不兼真，殆於專謹；真不通草，書非翰札。」¹⁸談論

投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2016）等，在他們的論文中也都以「中和」作為《書譜》的審美理想。陳振濂主編的《中國書法批評史》中，薛龍春也認為《書譜》旨在建立一個古典的秩序，一種儒家以和為美的審美原則統轄下的書法秩序，詳見陳振濂編，《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁125-126。

¹² 關於「中和」與「中庸」的差異，詳見李凱，《儒家元典與中國詩學》（北京：中國社會科學出版社，2002），頁51-53。

¹³ 董家鴻在〈古人如何看《書譜》——談《書譜》在古代書學史上的地位〉中說：「明代項穆是真正繼承《書譜》書學思想的人。他在《書法雅言》中對《書譜》的許多重要理論進行了具體深入的闡發，從這個意義上說，《書法雅言》才是真正的『續書譜』。」《中華書道》68期（2010.5），頁37-40。

¹⁴ 這裡的「兼善」與孟子「兼善天下」之「兼善」並不相同，《書譜》所言「兼善」是各方面都擅長精通的意思。

¹⁵ 馬永強，《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006），頁6-7。

¹⁶ 同前註，頁8。

¹⁷ 同前註，頁34。

¹⁸ 同前註，頁19。

張芝草書和鐘繇真書時說：「自茲以降，不能兼善者，有所不逮，非專精也。」¹⁹在談學書歷程時說：「初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。」²⁰闡述運筆方法時說：「方復會其數法，歸於一途。」²¹講運筆遲速時說：「非夫心閑手敏，難以兼通者焉。」²²此外，講創作時也以「旁通點畫之情」、「博究始終之理」作為完善的境界。²³由此可見，孫過庭是用一種「兼通」的觀念去看待書法的各種層次，也可以說「兼通」才是〈書譜〉最主要的書學理想。王仁鈞曾提出這個觀點，但僅止於對文意的解說，並未進行析論。²⁴

「中和」與「兼通」的關係為何？《禮記·中庸》集註：「無所偏倚，故謂之中。無所乖戾，故謂之和。」從儒家對「樂」的審美標準來說，「喜怒哀樂之未發謂之中，發而皆中節謂之和」，徐復觀解釋「中」與「和」是儒家對「樂」所要求的美的標準，快樂而不太過，才是儒家對音樂所要求的「中和」，而「樂」的本質，則可以用一個「和」字做總括。²⁵以書法的視角來說，項穆《書法雅言》解釋：「中也者，無過不及是也。和也者，無乖無戾是也。」²⁶簡言之，無論在哪個領域，「中和」就是一種適中、和諧的境界。孫過庭在〈書譜〉中無論是剛柔、遲速、曲直、枯潤……等諸多觀點，皆被認為以適中、和諧為標準。但必須認清的是，適中、和諧的體現是什麼？劉劭（約189-245）《人物志》以「中和」觀人，認為：「凡人之質量，中和最貴矣。中和之質，必平淡無味；故能調成五材，變化應節。」²⁷可見具「中和」之質，才有可

¹⁹ 同前註，頁 21。

²⁰ 同前註，頁 40。

²¹ 同前註，頁 33。

²² 同前註，頁 45-46。

²³ 同前註，頁 49。

²⁴ 詳見王仁鈞，《書譜導讀》，頁 52、68。

²⁵ 詳見徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1998），頁 14-15。

²⁶ 明·項穆，《書法雅言》，收入華正人編，《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997），頁 489。

²⁷ 魏·劉劭著，陳翹楚註譯，《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1996），頁 14。

能體現成各種人才。換個方式思考，「中和」是各項標準的中間值？還是各項標準皆體現？例如「剛」與「柔」之間，要達到適中、和諧的標準是「不剛不柔」？還是「剛柔並濟」？同理，「遲」與「速」的中間值是「不遲不速」？還是「能遲能速」？若用這個問題意識來看待「中和」與「兼通」，那麼他們之間就不是並列關係，而是一種由內而外、從本體到應用的關係：以「中和」為體、「兼通」為用；透過「中和」來達到「兼通」，而「兼通」可以說是「中和」的外顯，兩者互為表裡。²⁸

此外，在孫過庭「兼通」的論述中，有一項明顯的特質，即以「法」為主軸。明代董其昌（1555-1636）曾說：「晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意。」²⁹後來清人梁巘（1710-1788）在《評書帖》中也依此論，提出：「晉尚韻、唐尚法、宋尚意、元明尚態。」³⁰然而根據朱惠良的研究，真正環繞在書法史上的辯證，其實是「法」與「意」的不同路數：「歷來臨古必以『神』與『形』或『意』與『法』為討論重心，『神』與『意』是書迹抽象之內在，難以掌握，且超越言語文字所能描述之範疇；『形』與『法』是書迹具象之外在，易於模仿，可用言語文字敘述其形象結構並歸納成種種法則。」³¹「法」指得是外在客體的規範、形質，「意」指得是內在主體的精神、情性。董其昌和梁巘所提出的是一

²⁸ 李凱在《儒家元典與中國詩學》中歸納出「中」與「和」的個別字義後，認為「和」才是「中和」這詞組的核心，「中」是實現「和」的手段。李凱認為「中」主要有三義：一是方位，即「正中」；二是「正」，表示一種品德，當形容詞；三是「內心」的意思，當名詞。「和」主要也有三義：一是樂聲的和諧；二是「平」，即平和；三是「調和」，作為動詞。對於「中和精神」有詳盡的討論，詳見李凱，《儒家元典與中國詩學》（北京：中國社會科學出版社，2002），頁 51-63。若依照此論點，那「兼通」亦可視為「中」（手段），透過「中」，以至「和」。

²⁹ 明·董其昌，《容臺集》（臺北：國立中央圖書館，1968），第 4 冊，別集，卷 4，〈書品〉，頁 1890。

³⁰ 清·梁巘，《評書帖》，收入華正人編，《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997），頁 537。

³¹ 朱惠良，〈台北故宮所藏董其昌法書研究〉，收入《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁 784。

個相當概略的輪廓，但事實上，每個書法家在書學觀念上，對「法」與「意」的取向或內容是明顯不同的，雖然在孫過庭的時代並無「尚法」或「尚意」等用詞，但是歸納其書論要點後，可以發現他在「兼通」的思維中，是以「尚法」為本質的。此部分在目前研究〈書譜〉的相關著作中，未有詳盡的闡述，甚至有學者認為〈書譜〉的重點是「尚意」思想。³²筆者希望通過本文的分析，將〈書譜〉「尚法」的本質作詳細說明。

再者，本文所使用的〈書譜〉版本，以馬永強譯注，河南美術出版社所出版的《書譜譯注》為引文依據，³³理由有二：一，此書前半為等比例的清楚墨迹圖檔，後半有詳細的釋文與註解；二、〈書譜〉墨迹中，「漢末伯英」下缺一百六十六字、「心不厭精」下缺三十字，以及其他部分磨損之字，該書都以清楚的刻本在缺漏之處補齊，讓筆者在引用原文時，可以直接引自孫過庭草書書迹，避免釋文的疏漏或訛字。此外，朱建新《孫過庭書譜箋證》³⁴、馬國權《書譜譯注》³⁵、王仁鈞《書譜導讀》³⁶，都是筆者理解〈書譜〉文意的重要參考著作。沈尹默（1883-1971）曾說〈書譜〉是研究書法的人必讀的文字，但是缺點就是詞藻過甚，往往把寫字最要緊的意義掩蓋住了，致使讀者注意不到。³⁷本文有別於其他論者先入為主以「中和」為前提來看待〈書譜〉，而是從〈書譜〉的文字中，層層析論孫過庭在「兼通」方面的觀點，闡明其中的「尚法」本質，以「中和」、「兼通」、「尚法」三個視角重新建構〈書譜〉的理論體系。

³² 韓玉濤，《書論十講》（南京：江蘇教育出版社，2007），頁 1-16。

³³ 馬永強，《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006）。

³⁴ 朱建新，《孫過庭書譜箋證》（臺北：華正出書局，1985）。

³⁵ 馬國權，《書譜譯注》（北京：紫禁城出版社，2011）。

³⁶ 王仁鈞，《書譜導讀》（臺北：蕙風堂，2007）。

³⁷ 沈尹默，〈歷代名家學書經驗談輯要釋義〉，《論書叢稿》（臺北：華正書局，1989）。

二、以王羲之為「兼通」典範

雖然孫過庭曾說：「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。」³⁸似乎強調了自己對鍾繇、張芝、王羲之、王獻之等四位書法偉人精深的學習，然而在這三千多言的《書譜》中，孫過庭提到王羲之卻近二十次，另外三人則往往成為烘托羲之的對照組：

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：「頃尋諸名書，鍾、張信為絕倫，其餘不足觀。」可謂鍾、張云沒，而羲、獻繼之。又云：「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。³⁹

文中記載王羲之所言，無論是否為真？孫過庭作這樣的行文正在凸顯王羲之的典範性，先說明王羲之自認書學造詣未必輸給鍾繇（151-230）與張芝（?-192），再以「專擅」和「兼通」為指標，認為鍾繇與張芝僅精於一體，未若羲之兩者兼備。總結來說，孫過庭認為「兼通」的王羲之，才是書學典範。不少論者認為孫過庭是因襲唐太宗的偏好而推崇王羲之，⁴⁰但是根據孫過庭的說法，推崇王羲之其實是相悖於當時風氣的：

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，

³⁸ 馬永強，《書譜譯注》，頁12。

³⁹ 同前註，頁5-7。

⁴⁰ 例如蕭元認為孫過庭書法體現了初唐李世民尊王和追求秀美風格的時代風尚，詳見蕭元，《中國書法五千年：中國古代書法理論發展史》（北京：東方出版社，2006），頁145。王鎮遠認為孫過庭這種揚羲抑獻自然是受到唐太宗尊右軍之書的影響，詳見王鎮遠，《中國書法理論史》（合肥：黃山出版社，1990），頁111。

質文三變，馳騫沿革，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！⁴¹

關於「質」與「妍」的對照，南朝宋·虞龢《論書表》就曾提出：「古質而今妍，數之常也；愛妍而薄質，人之情也。」⁴²孫過庭承襲這個觀念來回應他時下的風氣，他生活的時代是新文藝審美觀初步建立的時代，反對齊梁時的華艷文風，⁴³因此對書法的審美已不像太宗時那樣以羲之為典範，對時人而言，二王是「今」，鍾、張是「古」，今人書的妍美，比不上古人書的質樸。孫過庭一反這樣的氛圍，站在一個相對客觀的立場，認為不應執著於「古」，無論質樸或妍美都會因時代的變遷而造成美感取向的轉變，只要能夠「古不乖時，今不同弊」就好；此外，他更把儒家的「文質彬彬」作為一種內外兼備的理想，《論語》：「質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子。」孫過庭用文質相輔的道理來說明「妍」與「質」是一樣重要的。王世徵認為孫過庭反對「厚古薄今」，科學地闡明書法與時代的關係，以發展的觀點觀照書法藝術，而「古不乖時，今不同弊」，至今仍是從事書法創作與發展書法藝術的指針；⁴⁴另外王鎮遠認為孫過庭的觀念符合事物發展的規律，對古今文質之變的態度較為通達，而「何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪」的主張，顯然是對那些抱殘守缺、食古不化者下一針砭。⁴⁵

表面上看來，孫過庭的主張似乎如論者所言合乎客觀、通達的，但我們卻可發現一個問題：若以「古質今妍」的標準來說，王獻之不更應該是「妍」的典範嗎？但從〈書譜〉脈絡看來，孫過庭的論點似乎都是

⁴¹ 馬永強，《書譜譯注》，頁 7-8。

⁴² 南朝宋·虞龢，《論書表》，收入唐·張彥遠，《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003），卷二，頁 36。

⁴³ 陳振濂編，《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，1997），頁 125。

⁴⁴ 王世徵，《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012），頁 81。

⁴⁵ 王鎮遠，《中國書法理論史》，頁 110。

在為尊羲之而發，無論是「古不乖時，今不同弊」或「何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪」等主張，其目的都是為了樹立王羲之的典範性。正如陳方既所言：「他（孫過庭）的發展觀只為確立王羲之盡善盡美的地位服務。」⁴⁶否則為何只尊羲之而不尊獻之？顯然在孫過庭心中有一個明確指標：

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，百（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，摠其終始，匪無乖互。⁴⁷

時人對「二王」的評述，孫過庭只為羲之反駁，認為羲之「兼通」真、草二美，⁴⁸與張芝（伯英）的草書相較，多了楷書方面的成就；與鍾繇（元常）的楷書相較，多了草書的長處，這明顯是盡所能在推崇羲之。不僅如此，孫過庭為了烘托羲之，更引用了幾則獻之自以為勝父等沒有根據的傳聞來打壓獻之，⁴⁹最後得出結論：「是知逸少之比鍾、張，則

⁴⁶ 陳方既，《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009），頁121。

⁴⁷ 馬永強，《書譜譯注》，頁8-9。

⁴⁸ 從秦漢到唐，隸書、八分書、楷書的變化過程中，字形早已不同，但名稱卻相延。在唐代，「漢隸」多稱為「八分」，而把「楷書」稱為「隸書」，宋代以後，人們才把「楷書」與「隸書」區分開來。清人劉熙載說：「唐太宗撰〈王羲之傳〉曰：『善隸書，為古今之冠。』或疑羲之未有分隸，其實自唐以前皆稱楷字為隸，如東魏〈大覺寺碑〉題目隸書是也。」詳見清·劉熙載，《藝概·卷五》（臺北：廣文書局，1964），頁4。

⁴⁹ 《書譜》：「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。以子敬之毫翰，紹右軍之筆札，雖復粗傳楷則，實恐未克箕裘。況乃假託神仙，恥崇家範，以斯成學，孰愈面牆！後羲之往都，臨行題壁，子敬密拭除之，輒書易其處，私為不忝（或作「惡」）。羲之還見，乃歎曰：『吾去時真大醉也！』敬乃內慚。」見馬永強，《書譜譯注》，頁9-11。這段文字被清代包世臣（1775-1855）指為「恣意汙讟」，並在《刪定吳郡書譜序》中，將這段文字刪除。

專博斯別；子敬之不及逸少，無或疑焉。」⁵⁰王仁鈞認為孫過庭不必泥古確實是一個冠冕堂皇的口號，但所要面對的後遺症就是該如何去安置王獻之的地位，因為在孫過庭生活的時代，羲之和獻之聲譽上是難分軒輊的，羲之雖因太宗的喜好而一時喧赫，但獻之挾其受南朝士子熱烈推許的餘威，以及唐人性格開展與其書風接近的優渥條件，都讓獻之有凌駕羲之的可能。⁵¹站在孫過庭的立場，如果要凸顯羲之的地位，光靠著「何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪」這樣的發展論是不足以服人的，必須還要提出羲之的獨特性：

右軍之書，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。致使摹搨日廣，研習歲滋，先後著名，多從散落，歷代孤紹，非其效歟？⁵²

孫過庭點出了一個獻之無法超越羲之的合理原因，即「會古通今」，這不是一個偏袒王羲之的讚美，而是一個客觀事實。在漢字的演嬗脈絡中，王羲之確實扮演著關鍵角色，其書藝成就無形中加速推動了漢字由「隸書筆勢」趨向「楷書筆勢」的過渡，表現在草書方面，即將原本字字獨立的「章草」，趨變為上下字勢、筆意相連的「今草」，⁵³這也就是南朝王僧虔（426-458）所言的「變古形」⁵⁴，就是改變了隸書系統的

⁵⁰ 馬永強，《書譜譯注》，頁 11-12。

⁵¹ 王仁鈞，《書譜導讀》，頁 54。

⁵² 馬永強，《書譜譯注》，頁 34。

⁵³ 在魏晉之前，並無章草和今草之名，而是一律稱草書。從現有的書法文獻看來，章草之名最早始於南朝初期，羊欣《采古來能書人名》和虞龢《論書表》皆已出現章草一詞，其用意在於區分魏晉以來所流行的草書，即後來所謂的今草。至於今草之名，最早見於南朝宋明帝劉彧所言：「羲之之書，謂之今草。」從此，今草之名沿用至今。至於章草和今草的差異，宋人黃伯思言：「凡草書分波磔者名章草，非此者可謂之今草。」即認為草書中末筆點捺多為波磔者（如隸書的波法），就是章草，這是章草的主要特性，今草則少波磔。此外，章草字字有別，上下字不相連帶，筆勢不相呼應，字形大小也較為均勻；今草則上下筆勢相連呼應，字形大小則長短參差。

⁵⁴ 南朝·王僧虔〈論書〉：「亡曾祖領軍洽與右軍俱變古形，不爾，至今猶法鍾、張。」收入潘運告編，《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版

形體。而元代的趙孟頫（1254-1322）也以「右軍字勢，古法一變」來指稱王羲之「變古形」的筆法變革。⁵⁵孫過庭所言「會古通今」，正好闡明王羲之在「兼通」古今筆法上的成就，這確實讓獻之有所不及。再者，孫過庭又提出另一個羲之可據為宗匠的理由：「情深調合」。王世徵認為「情深調合」是對王羲之書法藝術之高卓所在的總體評鑑，即感情深厚、筆調和諧於所書寫的特定內容，筆下在在傳情。⁵⁶然而就筆者看來，這仍然是一種「兼通」思維，試看孫過庭所舉數例：

寫樂毅則情多怫鬱，書畫贊則意涉瑰奇。黃庭經則怡懌虛無，太師箴又縱橫爭折。豈乎蘭亭興集，思逸神超，私門誠誓，情拘志慘，所謂涉樂方笑，言哀已嘆。⁵⁷

書法創作的表現來自於主體心境，無論是「情多怫鬱」、「意涉瑰奇」、「怡懌虛無」、「縱橫爭折」、「思逸神超」、「情拘志慘」等各種情感或心境，王羲之對應不同的書寫內容有著不同的情懷。孫過庭用文學創作來比擬書法，「涉樂方笑，言哀已嘆」正是出自西晉陸機的〈文賦〉，看來他相當清楚作家與作品之間的統一性，認為「既失其情，理乖其實，原夫所致，安有體哉」⁵⁸，就像甘中流《中國書法批評史》所言：「孫過庭對於情感是有所期望的，不是任何情感發洩都能成為書法藝術表現之理想。」⁵⁹簡言之，「樂」情無以為「哀」書，「哀」情無以為「樂」書，能夠順應各種情感而發揮與其相應的藝術表現，做到「達其性情，形其哀樂」⁶⁰，本質上依然是「兼通」思維的呈現。

社，2004），頁161。

⁵⁵ 此段論述詳見郭晉銓，〈趙孟頫書學在帖學傳統中的典範意義〉，《東吳中文學報》第31期，（2015.5），頁146-147。

⁵⁶ 王世徵，《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012），頁76。

⁵⁷ 馬永強，《書譜譯注》，頁35-36。

⁵⁸ 同前註，頁36。

⁵⁹ 甘中流，《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014），頁113。

⁶⁰ 馬永強，《書譜譯注》，頁22。

總結以上，在孫過庭眼中，王羲之是「法」的主要來源，是學習書法的唯一典範，而其典範性來自於真草兼備、會古通今、情深調和等「兼通」特質。

三、真、草「兼通」的必要性

孫過庭以鍾繇楷書和張芝草書來作為王羲之書法造詣的對照組，藉此闡述王羲之真、草「兼通」的本領。雖然他也知道篆、隸、草、章各種書體「工用多變，濟成厥美，各有攸宜」⁶¹，甚至說明了各種書體的美感與要求。⁶²然而在闡發後人學書的狀況時，卻仍是以楷書和草書為例的：

至於王、謝之族，郗、庾之倫，縱不盡其神奇，咸亦挹其風味。去之滋永，斯道逾微。方復聞疑稱疑，得末行末，古今阻絕，無所質問，設有所會，緘祕已深。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。假令薄解草書，粗傳隸法，則好溺偏固，自闕通規。⁶³

孫過庭認為「古今阻絕」，讓後學茫然於前人筆法，即使多年學習結體布白，也難以懂得法度規矩，而這令人茫然的具體內容，正是「圖真不悟，習草將迷」。在書法史上，筆法在王羲之的時代就發展得相當完備，清人馬宗霍歸結晉代書法盛況之因由，其中便有「時接漢魏，諸體悉備，無煩極慮，便可兼通」，以及「隸奇草聖，筆蹟多傳」，⁶⁴隨著楷書逐

⁶¹ 同前註，頁 21-22。

⁶² 「篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而使。然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅。」見馬永強，《書譜譯注》，頁 22。

⁶³ 馬永強，《書譜譯注》，頁 17-19。

⁶⁴ 清·馬宗霍，《書林藻鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1982），頁 42。

漸成熟，書體的發展也趨向穩定，唐代更以「楷法遒美」⁶⁵來作為擇人標準，而唐代對楷書的重視，讓楷書在筆法與結構上達到空前的成熟與穩定，⁶⁶「以書取士、以書為教、專業書學，都需要尋找法則、建立法式、制訂規矩、推出典範，以與其他社會變革措施相適應。因而『法』正是在朝廷的倡導下成為崇尚對象的」⁶⁷，所以孫過庭認為學習書法之所以會有「好溺偏固，自闕通規」的問題，正是導因於「粗傳隸法」。有學者認為唐代書家對楷法的奠定後，使得書法在唐代進入了一個有法可循的發展系統，因而無論是楷書或草書，在「尚法」的原則下，大放異彩。⁶⁸但事實上，書家們對草書的重視由來已久，從東漢趙壹在〈非草書〉中，描述當時文人為了草書（當時乃「章草」時期）「十日一筆，月數丸墨」直到「見鯁出血，猶不休輟」的地步，⁶⁹足見在東漢時草書就已經相當盛行。余英時認為在東漢中葉以後，士大夫個體自覺隨政治經濟各方發展而日漸成熟，士大夫個人生活悠閒，逐漸減淡其對政治的興趣與大眾群體意識，轉求自我內在人生享受，文學、音樂、自然，與書法之美遂成為性情寄託之所在，而草書任意揮灑，不拘形蹤，最能夠與此時士大夫人生觀相合，也最能見個性的發揮，因此草書廣為時人所愛。⁷⁰事實上，到了「今草」時代，書家們對草書的重視更加為過，王

⁶⁵ 《新唐書》：「凡擇人之法有四：一曰身，體貌豐偉；二曰言，言辭辯正；三曰書，楷法遒美；四曰判，文理優長。四事皆可取，則先德行；得均以才，才均以勞得者為留，不得者為放。五品以上不試，上其名中書門下；六品以下始集而試，觀其書、判。」見宋·歐陽修等撰，《新唐書》（臺北：鼎文書局，1989），卷45，志第35，選舉志下，頁1171。

⁶⁶ 朱仁夫：「唐代以無懈可擊的法度，把書法推向高峰，這就是我們認識唐代書法的真諦。」詳見朱仁夫，《中國古代書法史》（臺北：淑馨出版社，1994），頁235。

⁶⁷ 葉鵬飛，〈唐人尚法淺論〉，收入《二十世紀書法研究叢書——品鑑評論篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁637。

⁶⁸ 石延平，《中國書法精神》（鄭州：河南美術出版社，2012），頁101。

⁶⁹ 趙壹，〈非草書〉，收入華正人編，《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997），頁2。

⁷⁰ 余英時，〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，1987），頁349。

元軍在《六朝書法與文化》中，以「尺牘爭勝」來說明六朝士人尺牘往來頻繁，以書法一爭高下的盛況：「魏晉時隨著人性的自覺，士人有一種強烈的自我肯定和自我表現欲。書法的好壞涉及一個人在文藝品評中的地位，從而也影響甚至決定他在社會上的聲望，因而，尺牘爭勝在當時是十分突出的現象。」⁷¹這也無怪有「子敬嘗作佳書與之（謝安），謂必存錄，安輒題後答之，甚以為恨」⁷²這樣的故事流傳。試觀晉人法帖，多是尺牘書迹，所書字體，也多為草書。以王羲之為例，宋代《宣和書譜》收王羲之書迹共兩百四十三件，其中草書就佔了近兩百件，⁷³其他書迹也都是帶有或多或少草書筆法的行書，可以確定的是，經由刻拓或臨摹傳世的王羲之書迹中，草書佔總量百分之七十以上。⁷⁴

孫過庭崇尚王羲之，自然以草書為主軸，姑且不論孫過庭的書學歷程，單看這三千多言的〈書譜〉，就是唐人最具典範的今草書迹。只是孫過庭更加強調的，還是那真、草「兼通」的本領：

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，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。⁷⁵

根據孫過庭的說法，可整理成以下表格：

	點畫	虧點畫	使轉	乖使轉	不兼真	不通草
真	形質	猶可記文	情性			殊非翰札
草	情性		形質	不能成字	殆於專謹	

⁷¹ 王元軍，《六朝書法與文化》（上海：上海書畫出版社，2002），頁23。

⁷² 馬永強，《書譜譯注》，頁9。

⁷³ 宋·蔡京等編，桂第子譯注，《宣和書譜》（長沙：湖南美術出版社，2004），頁282-285。

⁷⁴ 關於王羲之草書的統計，詳見劉濤，《中國書法史——魏晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版社，2009），頁193、211。

⁷⁵ 馬永強，《書譜譯注》，頁19-20。

從表格中可以看得更清楚，孫過庭以「點畫」／「虧點畫」與「使轉」／「乖使轉」、「形質」與「情性」兩兩對照，呈現不同的特性與侷限；而「草不兼真」與「真不通草」也會有不同的問題，但透過進一步分析，才能理出孫過庭的中心主旨。

首先，「點畫」是書法結體、布局層次，「使轉」是書者筆法、用筆層次；至於「形質」與「情性」，蕭元解釋為「形體」和「情趣」⁷⁶；王世徵解釋為「本體」和「神采」⁷⁷；王仁鈞解釋為「形體」和「神采」⁷⁸；甘中流解釋的較詳細，他認為「形質」是「形體質感」，可以包含工巧、字形、工夫、肥瘦、筋骨等，「情性」主要指「情感、情緒、興緻、性格」等精神內涵。⁷⁹其實這些說法大致都合邏輯，不外是從「形」與「神」的觀念來理解，⁸⁰一者為外在，一者為內在；一者為「法」，一者為「意」的層次。

再者，其實孫過庭此處的重點並不在於「形質」（法）與「情性」（意）的內容與辯證，在他眼中，兩者並非並列關係，而是以「形質」為主，藉著「形質」來說明真、草「兼通」的必要。何以見得？「形質」與「情性」來自於人物的品評，劉劭《人物志》言：

蓋人物之本，出乎情性。情性之理，甚微而玄；非聖人之察，其孰能究之哉？凡有血氣者，莫不含元一以為質，稟陰陽以立性，體五行而著形。苟有形質，猶可即而求之。⁸¹

陳喬楚引《荀子》「生之所以然者謂之性；性之好惡喜怒哀樂謂之情」來說明「情性」，它是一種內在深層的精神與氣質，不易察覺，因此劉劭說「甚微而玄」；而「形質」則是實質的表徵，屬於外顯的神情與姿

⁷⁶ 蕭元，《初唐書論》（長沙：湖南美術出版社，2004），頁124。

⁷⁷ 王世徵，《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012），頁307-308。

⁷⁸ 王仁鈞，《書譜導讀》，頁67。

⁷⁹ 甘中流，《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014），頁118。

⁸⁰ 關於「形」與「神」的論述，可參閱姜耕玉，《藝術辯證法》（南京：江蘇教育出版社，2002），頁190-199。

⁸¹ 魏·劉劭著，陳翹楚註譯，《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1996），頁11-13。

態，容易察覺，因此「可即而求之」。⁸²孫過庭將「情性」與「形質」比喻在書法創作上，顯然也是以一種內在的精神氣質與外在的表情姿態去理解，他認為楷書的「使轉」和草書的「點畫」是「情性」，而楷書的「點畫」和草書的「使轉」是屬於「形質」，看似客觀並列，但從「草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文」⁸³看來，孫過庭皆指向楷書與草書的「形質」層次（草之使轉與真之點畫同屬形質），正如清代包世臣所言：「書道妙在性情，能在形質。然性情得於心而難名，形質當於目而有據，故擬與察皆形質中事也。」⁸⁴不同的線條顯現不同的質感，孫過庭針對「形質」的論述相當實際，楷書強調間架結體，因此重「點畫」，草書貴在舛扭使運，故重「使轉」，他甚至還說：「伯英（張芝）不真，而點畫狼藉；元常（鍾繇）不草，使轉縱橫。自茲以降，不能兼善者，有所不逮，非專精也。」⁸⁵其實就是要說明「點畫」與「使轉」兼通的必要性。孫過庭強調真、草「兼通」，是在說明書藝創作要兼通楷書「點畫」和草書「使轉」的本領，寫草書不能忽略「點畫」，寫楷書也不能輕忽「使轉」，只是在這「兼通」的內容中，「形質」（法）才是他的重點。

四、「通會之際」的具體內容

孫過庭在談書學歷程時，認為老與少各有優宜，「思通楷則，少不如老」，但「學成規矩，老不如少」，因為「思」是「老而逾妙」，「學」

⁸² 同前註，頁 12-14。

⁸³ 此處「猶可記文」，應解為「尚可留下字形而已」，詳見王仁鈞，《書譜導讀》，頁 67。

⁸⁴ 清·包世臣，《藝舟雙楫·答三子問》，收入華正人編，《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997），頁 622。

⁸⁵ 根據王仁鈞的註解，「狼藉」在這裡引申為「縱橫散布錯落」，詳見王仁鈞，《書譜導讀》，頁 68。

是「少而可免」，⁸⁶道出「少」在「學」上的可塑性與持久性。然而從「學成」到「思通」，孫過庭指出有三個階段：

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。⁸⁷

「平正」和「險絕」的內容，孫過庭並沒有深入剖析，但卻成為後人論書的重要指標，例如明代董其昌（1555-1636）就曾以「正」、「奇」的相對性來評判趙孟頫書法，他說：「書家以險絕為奇，此竅惟魯公、楊少師得之，趙吳興弗解也。」⁸⁸又說：「古人作書，必不作正局，蓋以奇為正，此趙吳興所以不入晉、唐室也。〈蘭亭〉非不正，其縱宕用筆處，無迹可尋。」⁸⁹先不論董其昌對趙孟頫的評價是否公允，⁹⁰從董其昌的說法看來，可以得到兩個重點：一是「以險絕為奇」，二是「以奇為正」。首先，在中國書法傳統的審美思維中，「險」與「奇」可視為同一層次的美感，二者經常並用，⁹¹都是相對於沖和、平正、淡雅的風格，都帶有一種打破平衡、似斜實正的線條效果，⁹²具有「藝術創新和審美效應的價值」⁹³。而與「正」之間的相對性，項穆則說得很清楚，在《書法雅言》中，有〈正奇〉篇：

⁸⁶ 馬永強，《書譜譯注》，頁 39-40。

⁸⁷ 同前註，頁 40。

⁸⁸ 明·董其昌，《容臺集》（臺北：國立中央圖書館，1986），第 4 冊，別集，卷 5，〈書品〉，頁 1987。

⁸⁹ 同前註，頁 1896-1897。

⁹⁰ 關於董其昌對趙孟頫的評述，詳見郭晉銓，〈董其昌的「尚意」書學——從董其昌對趙孟頫的評述談起〉，《東吳中文學報》第 32 期，2016 年 11 月，頁 57-78。

⁹¹ 王鎮遠用「險怪奇絕」來指涉孫過庭「險絕」的階段，詳見王鎮遠，《中國書法論史》（合肥：黃山出版社，1996），頁 116。另外，喬志強則是將「險絕」解釋為「奇絕險勁」，詳見喬志強編，《中國古代書法理論解讀》（上海：上海人民美術出版社，2012），頁 111。

⁹² 金學智在《中國書法美學》中，對「險」有詳細的闡述。詳見金學智，《中國書法美學》（江蘇：江蘇文藝出版社，1997）下冊，頁 729-741。

⁹³ 姜耕玉，《藝術辯證法》（南京：江蘇教育出版社，2002），頁 270。

書法要旨，有正與奇。所謂正者，偃仰頓挫，揭按照應，筋骨威儀，確有節制事也。所謂奇者，參差起復，騰凌射空，風情姿態，巧妙多端是也。奇即連於正之內，正即列於奇之中。正而無奇，雖莊嚴沉實，恒樸厚而少文。奇而弗正，雖雄爽飛妍，多譎厲而乏雅。⁹⁴

項穆將「正」與「奇」的特性作了說明，一者「莊嚴沉實」，一者「雄爽飛妍」，若沒有互相調和，又會有過於呆版和張揚的可能，甚至在〈中和〉篇裡，也以「正能含奇」、「奇不失正」作為達「中和」、至「美善」的條件。⁹⁵無論是「以奇為正」，或是「正能含奇」、「奇不失正」，都在強調兩者的通融與相濟，但這些後代洋洋灑灑的論述，其實都不如孫過庭簡單的幾句話，因為孫氏能體察書學過程的階段性：「平正—險絕（奇）—平正」。劉小晴對這三階有精準描述，他認為所謂「平正」，即結字勻稱，點畫要貼，橫直相安，骨肉相襯，端莊沉著，合乎法度；所謂「險絕」，即結字奇變，參差起伏，陰陽開合，縱橫欹側，出沒無窮，合乎意態；所謂「復歸平正」，即平和簡淨，妙合自然，變化莫測，質樸無華，平中寓奇，合乎理趣。⁹⁶初期的「平正」是力求法度規範的階段，當法度規範具備後就要力求變化與新意，但是當能夠變化創新後，還要能「復歸平正」，這也就是「正」、「奇」兼通的階段，規矩中有變化，變化中又見規矩。清代梁巘解釋為：「須知始之平正，結構死法，終之平正，融會變通而出者也。」⁹⁷點出了第三階段的融通本質，「後來的平正，因為在險絕時已有了筆勢奇縱的功底，他不是等量還原，而是第一次的平正的質的變革」⁹⁸，「每一次對前面的否定，都是認識深化的結果，都是通過從不成熟到成熟的發展過程來實現的」⁹⁹。

⁹⁴ 明·項穆，《書法雅言》，收入《歷代書法論文選》，頁487。

⁹⁵ 同前註，頁489。

⁹⁶ 劉小晴，《中國書學技法評注》（上海：上海書畫出版社，2003），頁172。

⁹⁷ 清·梁巘，《評書帖》，收入華正人編，《歷代書法論文選》，頁542。

⁹⁸ 馬國權，《書譜譯注》，頁16。

⁹⁹ 張國宏，《孫過庭》（臺北：石頭出版社，2005），頁16。

王世徵用「建立新法」來說明「復歸平正」，¹⁰⁰但確切說來，孫過庭所謂的「復歸平正」，應視為「法」與「意」的兼通，一開始以客觀法度為準則，後來加以新意、己意來變化，最後達到以「法」為主的「法中見意」。這在〈書譜〉的論述中可以一窺端倪：

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，苟知其術，適可兼通。心不厭精，手不忘熟。若運用盡於精熟，規矩闔於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛。亦猶弘羊之心，預乎無際；庖丁之目，不見全牛。¹⁰¹

這段文字寫在三階段的論述之前，但卻可視為「通會之際」的內涵。「規模所設，信屬目前，差之一毫，失之千里」講的就是求「法」，「法」的重要性在於「一點成一字之規，一字乃終篇之準」¹⁰²，因此初求「平正」，乃在穩定「法」的基礎。而「運用進於精熟，規矩闔於胸襟」、「容與徘徊，意先筆後」等境界，就是融「意」於「法」的「復歸平正」；這「復歸平正」並非再次執著於「法」，相反的，應視為一種「無法」的境界，這從孫過庭「忘懷楷則」的觀點中可以得到印證：

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。¹⁰³

「忘懷楷則」指得是「不為法則所束縛」¹⁰⁴，卻又處處暗合於法則，能夠沒有規矩、鈎繩，也能成方圓、曲直，不為形所囿，才可有「乍顯乍晦」、「若行若藏」的變化，這種境界，即有「意」的滲入。值得注意的是，此處又再次強調了「心」與「手」的通會，呼應前文「心不厭精，手不忘熟」，事實上孫過庭認為若能「心手雙暢」，則「翰不虛動，下必有由」，¹⁰⁵而「翰不虛動，下必有由」即是「意在筆前」的本領；換

¹⁰⁰ 王世徵，《歷代書論名篇解析》，頁 80。

¹⁰¹ 馬永強，《書譜譯注》，頁 37-39。

¹⁰² 同前註，頁 50。

¹⁰³ 同前註，頁 50-51。

¹⁰⁴ 馬國權，《書譜譯注》，頁 116。

¹⁰⁵ 馬永強，《書譜譯注》，頁 14。

言之，「心」與「手」所統攝的，正是「意」與「法」。這也不難理解孫過庭用「弘羊之心」、「庖丁之目」兩個典故來比喻「心」、「手」的精熟而致相應、通會，¹⁰⁶闡明了「從容駕馭書法藝術各種技法的境界」¹⁰⁷，而「平正—險絕—平正」所對應的藝術風格（或節奏）即「穩定—變化—穩定」。

從「平正」到「險絕」再「復歸平正」，強調了「正」與「奇」，「手」與「心」，「穩定」與「變化」等二元相對美感之兼通與融合，最後達到一種妙合自然的境界，孫過庭正是以這觀點來看待書法造詣的「通會之際」。除此之外，此觀點也可視為孫過庭「兼通」之論的總則，在此總則下，包含了很多細部層次，例如「遲」與「速」之「兼通」：

夫勁速者，超逸之機；遲留者，賞會之致。將反其速，行臻會美之方；專溺於遲，終爽絕倫之妙。能速不速，所謂淹留，因遲就遲，詎名賞會。非夫心閑手敏，難以兼通者焉。¹⁰⁸

運筆的節奏因人而異，虞世南（558-638）曾說：「遲速虛實，若輪扁斲輪，不疾不徐，得之於心，應之於手，口所不能言也。」¹⁰⁹似乎認為遲速的掌控是難以言說的。相較之下，孫過庭做了較清楚的說明，「超逸」是形容線條的俊逸之美，帶有一種揮灑自如的速度感；至於「賞會」，王仁鈞解釋為「明勢得體」，也就是「獲取架式形體」¹¹⁰。依此看來，若要讓間架形體穩定，就要以「遲」來控制；若要讓筆勢變化錯落，就得以「速」來呈現，這穩定與變化的相對性，正是統籌在「正」與「奇」的美感之下，「能速不速，所謂淹留，因遲就遲，詎名賞會」，任一方的偏頗都是不恰當的。此外，「留不常遲，遺不恒疾，帶燥方潤，將濃

¹⁰⁶ 按照王仁鈞的註解，桑弘羊的典故，意味通過了用心的精密，在書法的布局結體上，可以有所突破；而庖丁的典故，意味通過用手的熟練，在書法藝術上，可以超越規矩的束縛，在正確的基礎上有率意創新。詳見王仁鈞，《書譜導讀》，頁 92。

¹⁰⁷ 王世徵，《歷代書論名篇解析》，頁 337。

¹⁰⁸ 馬永強，《書譜譯注》，頁 45-46。

¹⁰⁹ 唐·虞世南，〈筆髓論〉，收入華正人編，《歷代書法論文選》，頁 101。

¹¹⁰ 王仁鈞，《書譜導讀》，頁 95-96。

遂枯」¹¹¹，「遲」、「速」所呈現的燥、潤、濃、枯，都讓墨線有更多的可能性，因此兼通「遲」、「速」，也是「通會之際」的條件。能進一步探討的是：「遲」與「速」所對應的「賞會」與「超逸」，依然可以相應在孫過庭「骨力」與「遒麗」的論述上：

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，徒青翠而奚托？是知偏工易就，盡善難求。¹¹²

雖然孫過庭認為當「骨力」（或骨氣）和「遒麗」若真的無法兼備時，「骨力」應當看得比「遒麗」重要，因為「體質」的存在，靠的是「骨力」而非「遒麗」，但仍不否認兩者在風格上的必要性。「骨力」讓「體質」得以完整，同屬「賞會／明勢得體」的範疇，在性格上是「穩定」的；至於「遒麗」，根據孫過庭的說法，與「妍媚」相關，並且以「芳林落葉，空照灼而無依」、「蘭沼漂萍，徒青翠而奚托」來比喻「遒麗居優，骨氣稍劣」的狀貌，可知與「奇」、「險」同樣帶有「不穩定」與「多變」的特質，可見這「骨力」（或骨氣）和「遒麗」仍然又回到「穩定」與「變化」的二元判準。

關於孫過庭的「通會」，薛龍春認為這是從絢爛之極歸乎平淡而平淡中見豐富的方法，也正是「既雕既琢，復歸於樸」在藝術中的運用，而「通會」也正是一種「中庸」的境界，是「過」與「不及」合力的結果。¹¹³張國宏則認為孫過庭的「通會」是「平正與險絕的高度統一」。¹¹⁴這些觀點並無問題，但筆者有更精細的闡述：從孫過庭「平正—險絕—平正」的三階段論述，對應著「手—心—手」、「遲—速—遲」、「骨

¹¹¹ 馬永強，《書譜譯注》，頁 50。

¹¹² 同前註，頁 46-47。

¹¹³ 陳振濂編，《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁 127。

¹¹⁴ 張國宏，《孫過庭》，頁 16。

力—道麗—骨力」、「穩定—變化—穩定」等相對美感的通會，而這些不同層次的三階段，其本質都是「法一意一法」。如果第三階段的「復歸平正」就是「平正」中有「險絕」的「兼通」階段，那麼每個層次的第三階段，也正是前兩階段的整合，而且是融合第二階段的「復歸」。換言之，「平正中有險絕」即可對應出：「手中有心」、「遲中有速」、「骨力中有道麗」、「穩定中有變化」，而它們共通的本質就是「法中有意」。綜合以上，以「平正」為主體的高度統一，才是孫過庭「通會」的實質內容。

五、「尚法」為本、「中和」為體、「兼通」為用

無論是對王羲之的推崇，或是真、草「兼通」的重要性，以及通會之際的各項指標，都可以看出孫過庭對法度、規範的重視，對他來說，王羲之就是「法」的唯一典範。雖然唐代竇泉（生卒不詳，活動於天寶年間）曾批評孫過庭草書「千紙一類，一字萬同」¹¹⁵，但這正是孫過庭對「法」的實際體現；《宣和書譜》說孫過庭「善臨摹，往往真贗不能辨」，¹¹⁶也是呼應了孫氏「尚法」的學書理念。無論是「味鍾張之餘烈，挹羲獻之前規」、「翰不虛動，下必有由」、「差之一毫，失之千里」、「運用盡於精熟，規矩闡於胸襟」、「一點成一字之規，一字乃終篇之準」……等，〈書譜〉都讓「學者宗以為法」¹¹⁷，成為歷代書家的今草典範。

梁嘯曾說：「晉書神韻瀟灑，而流弊則輕散。唐賢矯之以法，整齊嚴謹，而流弊則拘苦。」¹¹⁸這是一個相當概略的說法，而且並不適用於

¹¹⁵ 唐·竇泉、竇蒙，《述書賦並注》，收入華正人編，《歷代書法論文選》，頁 232。

¹¹⁶ 桂第子譯注，《宣和書譜》（長沙：湖南美出版社，2004），頁 329-330。

¹¹⁷ 同前註，頁 330。

¹¹⁸ 清·梁嘯，《評書帖》，收入華正人編，《歷代書法論文選》，頁 542。

孫過庭，因為梁巖此處的「法」是唐法，是用來矯正晉人的缺失，而孫過庭的「法」，卻是直以晉人、王羲之為「法」。更何況，孫過庭重視的不是只有形質層次的「法」，他也重視情性層次的「意」，「情多佛鬱」、「意涉瑰奇」、「怡懌虛無」、「縱橫爭折」、「思逸神超」、「情拘志慘」，不同的情感對映著不同的創作內容，「既失其情，理乖其實，原夫所致，安有體哉」？薛龍春以「法與意的調合」來看待〈書譜〉，¹¹⁹但在筆者層層分析下，發現孫過庭並非將兩者視為等值的合併，而是以「法」為主體，在「法」的完備之下兼通「意」的藝術性，達到「法中有意」、「法中見意」的通會境界。

在前言的部分，筆者以劉劭《人物志》的論點來說明「兼通」乃「中和」之外顯，「中和之質，必平淡無味；故能調成五材，變化應節」¹²⁰，孫過庭認為寫字要「違而不犯，和而不同」¹²¹，即是一種「中和之質」，〈書譜〉中有一段敘述頗能呈現孫過庭在書法創作上的「中和」觀：

質直者則倜傥不道，剛佷者又掘強無潤，矜斂者弊於拘束，脫易者失於規矩，溫柔者傷於軟緩，躁勇者過於剝迫，狐疑者溺於滯澀，遲重者終於蹇鈍，輕瑣者淖於俗吏。斯皆獨行之士，偏翫所乖。¹²²

「中和」作為儒家的審美原則，張光興認為可以把握兩點：「感情表達要適中」、「表現形式要適中」。¹²³並以《禮記·樂記》列舉的「噍殺之聲」、「擘緩之聲」、「發散之聲」、「粗厲之聲」四種聲音為例，說明太短促而急切、太舒緩而散漫、太怒張而激昂、太粗獷而寧厲等有違中和之感。以孫過庭的視角而言，連用諸多違和的例子來強調過猶不及，且這些例子即可說個自包括了感情與形式兩種層面，例如「質直」、

¹¹⁹ 陳振濂編，《中國書法批評史》，頁 122。

¹²⁰ 魏·劉劭著，陳翹楚註譯，《人物志今註今譯》，頁 14。

¹²¹ 馬永強，《書譜譯注》，頁 50。

¹²² 同前註，頁 47-48。

¹²³ 張光興，《書法藝術論綱——傳統美學視角下的書法藝術》（濟南：齊魯書社，2013），頁 65。

「剛很」、「矜斂」、「脫易」、「溫柔」、「躁勇」、「狐疑」等是感情的層次，而「徑挺不適」、「掘強無潤」、「拘束」、「規矩」、「軟緩」、「剽迫」、「滯澀」等則可屬於形式層次。崔樹強以陽剛和陰柔來說明，他認為中國的陰柔美與陽剛美並不破壞感性與形式上的和諧，兩者之間並不是絕對對立和完全隔絕，而是互相參透、融為一體。總之，「是在確定一個因素之後，立刻就指向其對立面，不使其走向極端」。¹²⁴「中和」是不乖不戾、無過無不及，因此要突顯「中和」，就必須說明何為乖戾？何為過與不及？這各項指標若能「兼通」，才能體現「中和」，也無怪孫過庭用「體五才之並用，儀形不極；象八音之迭起，感會無方」¹²⁵來形容。〈書譜〉中的另一段論述，正可作為「兼通」的形式表現：

觀乎懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，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。¹²⁶

孫過庭連續用了數組駢句來形容書法線條的各種姿態，「懸針垂露」、「奔雷墜石」、「鴻飛獸駭」、「鸞舞蛇驚」、「絕岸頽峰」、「臨危據槁」等用語，看似抽象，實為精準，囊括了書法線條的輕重、粗細、大小、疏密、開闔、奇正、遲速……等，將書法藝術的千變萬化作具象的表達。而「崩雲」與「蟬翼」、「泉注」與「山安」、「初月之出天崖」與「猶眾星之列河漢」等，更凸顯了書法在結構與布白上的對比關係。此外，孫過庭更提出「五合」與「五乖」之說，從正、反兩面來說明「兼通」之用：

¹²⁴ 詳見崔樹強，《筆走龍蛇——中國書法文化二十講》（重慶：重慶出版社，2015），頁 20-21。

¹²⁵ 馬永強，《書譜譯注》，頁 49-50。

¹²⁶ 同前註，頁 12-13。

又一時而書，有乖有合，合則流媚，乖則彫疏。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，思過手蒙；五合交臻，神融筆暢。暢無不適，蒙無所從。¹²⁷

「合」就是調和、適當，「乖」就是背離、不妥。「五合」分別是：「神怡務閑」、「感惠徇知」、「時和氣潤」、「紙墨相發」、「偶然欲書」；而「五乖」則是：「心遽體留」、「意違勢屈」、「風燥日炎」、「紙墨不稱」、「情怠手闌」。這「合」與「乖」的論述，將書法創作的各種優劣情境如實條列出來，似乎是作者寫字的經驗總結，一正一反，兩兩相對。一、「神怡務閑」與「心遽體留」乃作字之心情；二、「感惠徇知」與「意違勢屈」乃作字之動機；三、「時和氣潤」與「風燥日炎」乃作字之情境；四、「紙墨相發」與「紙墨不稱」乃作字之器用；五、「偶然欲書」、「情怠手闌」乃作字之欲望。當「五合」皆備時，孫過庭用「神融筆暢」來形容，可見他此處仍是以一種「通會」（或「兼通」）的概念來看待藝術創作的最佳狀態。

六、結語

本文從孫過庭以王羲之為「兼通」典範說起，先以「古不乖時，今不同弊」的時代性來論述王羲之書法的美感，再點出他的典範性在於「會古通今」的傳承地位。而孫過庭眼中，王羲之是「法」的主要來源，是學習書法的唯一典範，其典範性來自於真草兼備、會古通今、情深調和等「兼通」特質。

¹²⁷ 馬永強，《書譜譯注》，頁23-25。

接著筆者闡述孫過庭所認知的真、草「兼通」，孫過庭認為「古今阻絕」，讓後學茫然於前人筆法，即使多年學習結體布白，也難以懂得法度規矩，而這令人茫然的具體內容，正是「圖真不悟，習草將迷」，具體強調真、草書的重要。並說明書藝創作要兼通楷書「點畫」和草書「使轉」的本領，寫草書不能忽略「點畫」，寫楷書也不能輕忽「使轉」，只是在這「兼通」的內容中，在筆者層層分析下，導出「形質」（法）才是孫氏的重點。

再來論文進入到「通會之際」的具體內涵，筆者以孫過庭「平正—險絕—平正」的三階段論述為綱領，統攝著「手—心—手」、「遲—速—遲」、「骨力—遒麗—骨力」、「穩定—變化—穩定」等相對美感的通會，而這些不同層次的三階段，其本質都是「法一意—法」。如果第三階段的「復歸平正」就是「平正」中有「險絕」的「兼通」階段，那麼每個層次的第三階段，也正是前兩階段的整合，而且是融合第二階段的「復歸」。換言之，「平正中有險絕」即可對應出：「手中有心」、「遲中有速」、「骨力中有遒麗」、「穩定中有變化」，而它們共通的本質就是「法中有意」。綜合以上，以「平正」為主體的高度統一，才是孫過庭「通會」的實質內容。

最後，本文以「尚法」為本、「中和」為體、「兼通」為用來闡述〈書譜〉的整體境界與啟發，並說明在實際的書法創作中，應該對應那些具體作為才能體現如此境界。基本上，本文有別於其他論者以「中和」為前提來看待〈書譜〉，而是以闡述孫過庭「兼通」的要義，提出以「法」為主的「法中有意」作為孫過庭「通會」的指標，以期能用不同的思維方式豐富〈書譜〉所留下的啟發。

徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔漢〕趙壹，〈非草書〉，收入華正人編，《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997。
- 〔魏〕劉劭著，陳翹楚註譯，《人物志今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，1996。
- 〔南朝宋〕虞龢，《論書表》，收入〔唐〕張彥遠，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003。
- 〔南朝齊〕王僧虔〈論書〉，收入潘運告編，《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，2004。
- 〔唐〕虞世南，〈筆髓論〉，收入華正人編，《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997。
- 〔唐〕呂總，〈續書評〉，收入崔爾平編，《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003。
- 〔宋〕米芾，《書史》，鄭州：中州古籍出版社，2013。
- 〔宋〕蔡京等編，桂第子譯注，《宣和書譜》，長沙：湖南美術出版社，2004。
- 〔宋〕歐陽修等撰，《新唐書》，臺北：鼎文書局，1989。
- 〔明〕項穆，《書法雅言》，收入華正人編，《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997。
- 〔明〕董其昌，《容臺集》，臺北：國立中央圖書館，1968。
- 〔清〕包世臣，《藝舟雙楫》，收入華正人編，《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997。
- 〔清〕馬宗霍，《書林藻鑑》，臺北：臺灣商務印書館，1982。

〔清〕梁巘，《評書帖》，收入華正人編，《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997。

〔清〕劉熙載《藝概》，臺北：廣文書局，1964。

二、近人論著

一、專書

王仁鈞，《書譜導讀》，臺北：蕙風堂，2009。

王元軍，《六朝書法與文化》，上海：上海書畫出版社，2002。

王世徵，《歷代書論名篇解析》，北京：文物出版社，2012。

王鎮遠，《中國書法理論史》，合肥：黃山出版社，1990。

甘中流，《中國書法批評史》，北京：人民美術出版社，2014。

石延平，《中國書法精神》，鄭州：河南美術出版社，2012。

朱仁夫，《中國古代書法史》，臺北：淑馨出版社，1994。

朱建新，《孫過庭書譜箋證》，臺北：華正出書局，1985。

朱關田，《中國書法史：隋唐五代卷》，南京：江蘇教育出版社，2009。

余蓮，《淡之頌：論中國思想與美學》，臺北：桂冠出版社，2006。

李凱，《儒家元典與中國詩學》，北京：中國社會科學出版社，2002。

沈尹默，《論書叢稿》，臺北：華正書局，1989。

金學智，《中國書法美學》，江蘇：江蘇文藝出版社，1997。

姜耕玉，《藝術辯證法》，南京：江蘇教育出版社，2002。

徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1998。

馬永強，《書譜譯注》，鄭州：河南美術出版社，2006。

馬國權，《書譜譯注》，北京：紫禁城出版社，2011。

崔樹強，《筆走龍蛇——中國書法文化二十講》，重慶：重慶出版社，2015。

張光興，《書法藝術論綱——傳統美學視角下的書法藝術》，濟南：齊魯書社，2013。

張國宏，《孫過庭》，臺北：石頭出版公司，2005。

- 陳方既，《中國書法美學思想史》，鄭州：河南美術出版社，2009。
- 陳振濂編，《中國書法批評史》，杭州：中國美術學院出版社，1997。
- 陳振濂編，《中國書法批評史》，杭州：中國美術學院出版社，2002。
- 喬志強編，《中國古代書法理論解讀》，上海：上海人民美術出版社，2012。
- 劉小晴，《中國書學技法評注》，上海：上海書畫出版社，2003。
- 蕭元，《中國書法五千年：中國古代書法理論發展史》，北京：東方出版社，2006。
- 蕭元，《初唐書論》，長沙：湖南美術出版社，2004。
- 韓玉濤，《書論十講》，南京：江蘇教育出版社，2007。

二、單篇論文

- 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。
- 余英時，〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉，《士與中國文化》，上海：上海人民出版社，1987。
- 姚吉聰，〈《文心雕龍·書記》與《書譜》定名關係探究〉，《中華書道》第50期。
- 洪文雄，〈論中國歷代對孫過庭書譜的評價與詮釋〉，《逢甲人文社會學報》第20期，2010.6。
- 郭晉銓，〈趙孟頫書學在帖學傳統中的典範意義〉，《東吳中文學報》第31期，2015.5。
- ，〈董其昌的「尚意」書學——從董其昌對趙孟頫的評述談起〉，《東吳中文學報》第32期，2016.11。
- 葉鵬飛，〈唐人尚法淺論〉，收入《二十世紀書法研究叢書——品鑑評論篇》，上海：上海書畫出版社，2000。
- 董家鴻，〈古人如何看《書譜》——談《書譜》在古代書學史上的地位〉，《中華書道》68期，2010.5。

三、學位論文

李瑞榮，《孫過庭書譜書論及技法析論》，臺南：國立臺南大學國語文學系碩士論文，2009。

陳耀銓，《孫過庭書譜之書論研究》，南投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2016。

戴金慧，《孫過庭書譜書法美學思想研究》，南華大學哲學與生命教育學系碩士論文，2013。

Selected Bibliography

- [Song] Mi Fei, *Shu Shi* [Calligraphy History], (Beijing: China Book Company, 2014)
- [Ming] Dong Qi-Chang, *Rong Tai Ji* [The Collected Works of *Rong Tai*], (Taipei: National Central Library, 1968).
- Chen Zhen-Lian, *Zhong Guo Shu Fa Pi Ping Shi*, [Chinese Calligraphy Aesthetics], (Hangzhou: China Art College, 1997).
- Jin Xiao-Zhi, *Zhong Guo Shu Fa Mei Xiao*, [Chinese Calligraphy Aesthetics], (Jiangsu: Wen Yi Publishing House, 1997).
- Ma Guo-Guan, *Shu Pu Yi Zhu*, [Treatise on Calligraphy], (Beijing: Zi Jin Cheng Publishing House, 2011)
- Ma Yong-qiang, *Shu Pu Yi Zhu*, [Treatise on Calligraphy], (zheng zhou: Art of He Nan Publishing House, 2006)
- Tu Lian, *Dan Zhi Song: Lun Zhong Guo Si Xiang Yu Mei Xiao*, [The Song of Light: The Study of Chinese Thought and Aesthetics], (Taipei: Gui Guan Publishing House, 2006).
- Wang Ren-Jun, *Shu Pu Dao Du*, [Treatise on Calligraphy], (Taipei: Hui Feng Tang, 2009).
- Wang Shi-Zheng, *Li Dai Shu Lun Ming Pian Shang Xi* [Appreciation of Ancient Calligraphy Theory], (Beijing: Wen Wu Publishing House, 2012).
- Wang Zhen-Yuan, *Zhong Guo Shu Fa Li Lun Shi* [History of Chinese Calligraphy Theory], (Hefei: Huang Shan Book Company, 1996).

The Nature of Respecting the Principles in the Concept of “Fusion” in Sun Guoting’s *Treatise on Calligraphy*

Chin-Chuan Kuo^{*}

Abstract

Calligraphy theorists mostly view the perspectives in Sun Guoting’s *Treatise on Calligraphy* in a context of “moderateness,” within which the mindset of “fusion” plays an important part. However, while Sun argues that the ultimate state of calligraphy art is the fusion of principles (*fa*) and spirit (*yi*), principles are still the main body, as in “writing the spirit with principles (*yi fa xieyi*)”, and “seeing the spirit from principles (*fa zhongjianyi*). This study aims to explicate the mindset of fusion with principles as its main component expressed in the *Treatise on Calligraphy*. The study consists of three sections: (1) Wang Xizhi as the model of “fusion;” (2) The Necessity of fusion in true grass script (*zhencao*); (3) Explicating state-of-the-art calligraphy (*tung hui zhi ji*). In the third section of this study, the perspectives of the author are stated in reference of Sun Guoting’s “Stable—Unstable—Stable” theory with a view to analyzing the aesthetic criteria it has included. These aesthetic criteria are ultimately corresponding to the components of “Principles—Spirit—Principles.” The study summarizes the theory system in *Treatise on Calligraphy* as “Moderateness as the body, principles as the foundation, fusion as the way of application.”

Keywords: Sun Guoting, *Treatise on Calligraphy*, moderateness, fusion, respect for the principles

^{*} Assistant Professor, Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.