

黃庭堅書學對六朝「韻」審美思維的深化與擴充

郭晉銓*

摘 要

「韻」的美感最初來自於「和諧的聲音」，後來引申為藝術思維上「美與善的統一」，成為一種整體的、和諧的、超乎形貌的美學感悟，是傳統藝文品評中重要的美學思維。六朝文藝品評中對「韻」的使用，往往表現於人倫品鑑、文論或畫論，而宋代黃庭堅在書學史上更首度大量以「韻」來作為書藝品評的指標。只是黃庭堅書論中的「韻」，除了延續六朝以來對「韻」的使用之外，也進一步在內容與培養的方式上做了深化與擴充。本文即以此為脈絡，以六朝「韻」的審美思維為起點，包括「韻」的內涵，以及「韻」在書法中的具體表現。接著論述黃庭堅書論中的「韻」，從黃庭堅對「韻」與「俗」的相對性談起，闡述「韻」與「俗」之間的關係，並進一步指出黃庭堅對「韻」的深化與擴充；再者，從黃庭堅的書論中可歸納出去「俗」而有「韻」的方法，即「讀書知節義」與「學古須會心」，而這兩種途徑都有黃庭堅獨到的見解，本文亦試圖闡述與釐清。

關鍵詞：黃庭堅、韻、俗、讀書、學古

* 臺北市立大學中國語文學系副教授。

Deepening and Diversifying the Aesthetic Thinking of “Rhyme” During the Six Dynasties Period by Huang Ting Jian’s Calligraphy

Kuo, Chin-Chuan

Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature,
University of Taipei

Abstract

The beauty of “rhyme” originally comes from “harmonious sound” and subsequently extended to represent “unity of beauty and kindness” in the artistic world, it has become a kind of integrated and harmonious aesthetic perception and remained vital thinking behind traditional art and literature critique. The use of “rhyme” in literature and art critique was commonly practiced toward people, works of literature, and paintings during the Six Dynasties period. Huang Ting Jian was the frontrunner in extensively utilizing “rhyme” as the yardstick in judging and critiquing calligraphy writings during the Song Dynasty. Extended from their usages since the Six Dynasties period, the concept of Huang Ting Jian’s “rhyme” was further deepened and expanded in terms of its applications in artistic fields. Built upon the aforesaid points, this study aims to explore the implications and expressions of “rhyme”. Furthermore, the authors also attempt to articulate the notions of “rhyme” compiled in Huang Ting Jian’s art and literature reviews, highlighting its legacy and evolution since the Six Dynasties.

Keywords: Huang Ting Jian, Rhyme, Vulgarity, Book Reading, Learn from the Ancients

黃庭堅書學對六朝「韻」審美思維的深化與擴充*

郭晉銓

一、前言

明代董其昌（1555-1636）提出「晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意」¹之後，「韻」就常被書史家以概括視角指涉晉人的書法思維與風格。但事實上，在魏晉六朝書畫理論中，「韻」（「韻」）²作為書法品評的審美指標是相當少見的³，「韻」的美感起初多來自人倫鑒識，後來才延伸至人物畫。特別是南朝謝赫（約 479-502）提出「氣韻生動」⁴的觀念後，「氣韻」乃成為繪畫史上重要的審美範疇。⁵雖然「韻」鮮少被用於六朝書論，但六朝書論中卻有許多以「意」為核心的審美觀，尤其是王羲之的相關書論。王鎮遠認為其中的「意」有兩種層次，第一種是作者的情感、心態；第二種則是書法的意趣，也就是所謂的「韻」。⁶此外，王世徵說六朝的「意」揭開了

* 本論文為科技部計畫「六朝書論中『意』、『韻』、『神』在言義語境下的轉換與融涉」（107-2410-H-845-011-）之部分執行成果，執行期間：107.8.1-108.7.31。承蒙匿名審查委員的諸多建議與指點，筆者特此致謝。

¹ 明·董其昌：〈書品〉，《容臺集》第4冊（臺北：國立中央圖書館，1968），別集，卷4，頁1890。

² 古無「韻」字，「韻」、「韻」兩字相通。

³ 根據姜壽田的研究，南朝「韻」首次出現在袁昂的《古今書評》，「殷鈞書，如高麗使人，抗浪甚有意氣滋韻，終乏精味」，但使用的頻率極低，南朝書論中僅此一例。詳見姜壽田：〈書法韻的生成與嬗變〉，《中國書法·書學》298（2017.1），頁4-17。南朝·袁昂：《古今書評》，收入唐·張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003），卷2，頁75。

⁴ 「畫雖有六法，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、經營位置是也，六、傳移模寫是也。」南朝·謝赫：《古畫品錄》，收入潘運告編：《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁301。

⁵ 關於「氣韻」的闡述，詳見徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1966），頁144-224。

⁶ 詳見王鎮遠：《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990），頁45-46。

中國書法「尚意」理論的序幕，也就是把六朝的「意」當作「情感」、「心態」來看待，與「象」相對⁷；同樣的，甘中流也認為魏晉的「意」是與「象」（形）相對，但他卻進一步說明北宋的「意」是與「法」相對，前者是籠統的意蘊；後者是自己的「意」，是反對模仿別人，寫出自己獨特感受的「意」，區分了六朝與北宋在「意」概念上的不同。⁸無論「意」指得是「情感」、「心態」，或是所謂的「韻」，在實質觀念上都是互相融通的。換言之，王鎮遠所說的第一種層次和第二種層次，不應該將它們視為平行關係或兩種視域，而應該是彼此含括、互為表裡，只是在不同語境下會有不同程度的引申。馬嘯在《中國書法批評史》直言所謂的「韻」即作品的「意」、「神采」或「氣韻」，即筆墨天成，是物質形式的內在作品精神。⁹而姜壽田在〈書法韻的生成與嬗變〉中，從一個宏觀的視角來觀察，認為魏晉時期「意」的哲理是「韻」的前導，甚至也說「韻」就是「意」。¹⁰他們和王鎮遠一樣都提出了「意」即是「韻」的說法，無論是「意」或「韻」，此一美學思維與範疇確實存在於六朝書學觀念中。根據上述論點，筆者認為：無論是六朝與「象」相對的「意」，或是北宋與「法」相對的「意」，都有一種強調創作主體心性、個性、精神、情感的表達，而這種思維，即是以「韻」的審美為核心。

董其昌稱「宋人書取意」，此後宋代的書法就往往籠統的被稱為「尚意」書風。所謂的「尚意」，即書風崇尚精神意態、情感意趣等內在情性，與崇尚法度、規範等外在造型的「尚法」書風相對。¹¹宋代在歐陽修（1007-1072）提出「學書為樂」、「學

⁷ 王世徵：《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012），頁 43-44，以「意前筆後」為例，說明「尚象」到「尚意」思維的轉變。

⁸ 詳見甘中流：《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014），頁 59-60。

⁹ 陳振濂主編：《中國書法批評史》（杭州：中國美術學院出版社，1997），頁 46。

¹⁰ 姜壽田：〈書法韻的生成與嬗變〉，頁 4-17。

¹¹ 熊秉明認為唐代「尚法」書風所呈現的是一種客觀的造型規律，追求一種平衡、秩序、理性的美，是一種「古典主義」，然而流弊在於壓抑個人情感，束縛個人創造力，而宋人的「尚意」書風，正是對唐代書風的反動。詳見熊秉明：《中國書法理論體系》（北京：人民美術出版社，2017），頁 40。

書消日」和「學書工拙」等主張後¹²，蘇軾（1037-1101）求「意」¹³、黃庭堅（1045-1105）求「韻」¹⁴、米芾（1051-1107）求「趣」等¹⁵，這些書學觀點就大抵環繞在創作主體的精神意趣，相對於重視筆畫型態的表象，他們更重視筆墨之間流露的性情與率真，也就是「意」的層次。陳方既在《中國書法美學思想史》中，認為蘇、黃、米三者所體現的「尚意」書風，是隨其情性，以道義學養入書，隨意所適，而不拘於模式化了的晉唐人法度，但他們不是不要基本技巧，而是強調一種為抒意而存在的技巧，其基本特點是平淡天真，不刻意做作。¹⁶其中，黃庭堅對「韻」的重視，可以說開拓與深化了「意」的內涵。¹⁷

作為宋代「尚意」書風的代表人物，黃庭堅書法往往體現了一種自由自在的表現形態，歷來論者對他評述，例如：「黃太史得書之變」（魏了翁）、「筆勢飄動，超出翰墨逕庭」（程史）、「黃太史書得張長史圓勁飛動之意」（趙孟頫）、「行草變態縱橫，勢若飛動」（張綱）、「鋒芒圓勁，尤神龍之自試；韻度飄逸，如天馬不可羈」（宋

¹² 歐陽修〈試筆·學書為樂〉：「『蘇子美嘗言：明窗淨几，筆硯紙墨皆極精良，亦自是人生一樂。』然能得此樂者甚稀，其不為外物移其好者，又特稀也。余晚知此趣，恨字體不工，不能到古人佳處，若以為樂，則自是有餘。」〈試筆·學書消日〉：「自少所喜事多矣，中年以來漸以廢去，或厭而不為，或好之未厭、力有不能而止者。其愈久益深，而尤不厭者，書也。至於學字，為於不倦時，往往可以消日。乃知昔賢留意於此，不為無意也。」〈試筆·學書工拙〉：「每書字，嘗自嫌其不佳，而見者或稱其可取。嘗有初不自喜，隔數日視之，頗若稍可愛者。然此初欲寓其心以消日，何用較其工拙而區區於此，遂成一役之勞，豈非人心蔽於好勝邪？」見宋·歐陽修：《歐陽修全集》（北京：中華書局，2001），卷130，頁1977-1978。

¹³ 「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」宋·蘇軾：〈石蒼疏醉墨堂詩〉，《蘇軾全集》（上海：上海古籍出版社，2000），詩集，卷6，頁56。「張長史草書頽然天放，略有點畫處而意態自足，號稱神逸。」宋·蘇軾：〈書唐氏六家書後〉，《東坡題跋》，卷4，收入楊家駱主編：《宋人題跋》（臺北：世界書局，2009），頁128。

¹⁴ 「筆墨各系其人工拙，要須其韻勝耳。」見宋·黃庭堅：〈論書〉，《黃庭堅全集》第3冊（成都：四川大學出版社，2001），外集，卷24，頁1427。

¹⁵ 「裴休率意寫碑，乃有真趣，不陷醜怪。」又：「沈傳師變格，自有超世真趣。」「學書須得趣，他好俱忘，乃入妙。」宋·米芾：《海嶽名言》，《欽定四庫全書·書畫史》（北京：中國書店，2014），頁241、249。

¹⁶ 陳方既總結了蘇、黃、米三人在尚意書風上的共性，包括「把書法當娛樂」、「以學問修養人性」、「自覺求韻」、「強烈的主體意識」等。詳見陳方既：《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009），頁182-188。

¹⁷ 此觀點來自王世徵：《歷代書論名解析》，頁119。

濂)、「筆力恍惚，出神入鬼」(沈周)……等¹⁸，無論是「變化」、「飄動」、「飛動」、「縱橫」，甚至喻為「神龍」、「天馬」，都可看出他不受法度約束的線條表現。自從「韻」開始用於書藝品評以來，「韻」就成了重要的審美範疇，但是首度大量以「韻」來作為論書指標的，則是從黃庭堅開始。¹⁹根據王世徵的統計，黃庭堅書論中論及「韻」者有三十多處²⁰，例如：「凡書畫當觀韻」、「論人物要是韻勝」等。只是黃庭堅對「韻」的解讀，似乎不僅在體現一種「和」，而是有更豐富的意涵。黃庭堅弟子范溫(生卒年不詳)在《潛溪詩眼》寫了一篇專文〈論韻〉(原作王稱詩)中闡述了對「韻」的觀點，他否定了「不俗之謂韻」、「瀟灑之謂韻」、「氣韻生動」等說法，提出「有餘意之謂韻」，就像撞鐘一樣，「大聲已去，餘音復來，悠揚宛轉，聲外之音」。²¹「有餘意」確實是「韻」的重要特質，但在黃庭堅的論述中卻並非唯一特質，清代劉熙載(1813-1881)說：「黃山谷論書最重要一個韻字，蓋俗氣未盡者，皆不足以言韻也。」²²事實上，「不俗」、「瀟灑」、「餘意」……等也都含括在黃庭堅以「韻」論書的內涵中，筆者認為黃庭堅論書的各種觀點，可以說都在體現一種他理想中的「韻」；也可以說他用他理想中的「韻」去貫串書法審美的各種標準；換言之，黃庭堅深化並擴大了六朝以來「韻」的審美內涵。

在研究材料上，六朝時期的書論有許多是偽託文字，例如偽託為衛夫人(272-349)²³或王羲之所作的〈筆陣圖〉，余紹宋認為此篇是六朝人偽託，作偽者題為衛夫人或王羲之，在唐代尚不一致，才會導致後來出處不一。²⁴另外像是〈題筆陣圖後〉、〈筆勢論〉、〈書論〉、〈用筆賦〉……等，也都是題名為王羲之所撰，但內容也多為後世偽託。熊秉明認為這些題名王羲之所著的書論，應是古代塾師教導弟子寫字的

¹⁸ 詳見馬宗霍：《書林藻鑑》(臺北：臺灣商務印書館，1965)，頁219-223。

¹⁹ 詳見陳振濂主編：《中國書法批評史》，頁170。

²⁰ 詳見王世徵：《歷代書論名解析》，頁120。

²¹ 宋·范溫：《潛溪詩眼·論韻》，收入郭紹虞編：《宋詩話輯佚》(臺北：華正書局，1981)，頁372-373。

²² 清·劉熙載：《藝概·書概》，收入華正人編：《歷代書法論文選》下冊(臺北：華正書局，1997)，頁659。

²³ 衛鑠，東晉書法家，世稱衛夫人。

²⁴ 余紹宋：《書畫書錄解題》(杭州：西泠印社出版社，2012)，卷9，頁330。

口訣或方法，為了增強說服力，才會妄稱王羲之等名人所著，當然也有可能是源自王羲之等人，但為後人整理、刪增，雖難以考訂何人所寫，但卻可代表某一時期的書法見解。²⁵另外像舊傳羊欣（370-442）的〈採古來能書人名〉、虞龢（生卒年不詳，約南朝宋泰始年間 420-479）的〈論書表〉、王僧虔（426-485）的〈論書〉、〈筆意贊〉、袁昂（461-540）的〈古今書評〉……等諸多書論，也都有訛誤或偽託的情況，但無論如何，這些文字都是觀察六朝到唐初書學觀點和審美思維的重要文獻，對後世書論有不少啟發。因此本文的研究目的並非考訂其作者真偽，而是以一個闡析觀念史的態度去釐清六朝時期書畫品評的用語，以期建構更為精準的審美視域。此外，本文所引用的黃庭堅書論文獻，以成都四川大學在 2001 年出版的《黃庭堅全集》為主，本書由劉琳、李勇先、王蓉貴校點，以光緒義寧州署刻本《宋黃文節公全集》為底本，而此本中的《正集》、《外集》、《別集》、《續集》之總題、門類、編序、篇題等一仍其舊。此外，本書又從《山谷簡尺》、《豫章先生遺文》、《山谷年譜》、《寶真齋法書贊》等書中輯得詩、詞、文總計 486 篇，編為《補遺》。²⁶因此，黃庭堅的各種書論文字，基本上都能在本書得到精確的徵引。

關於「韻」的人物、文學、繪畫品評，從徐復觀到顏崑陽，都作過詳細的闡釋，唯獨不曾分析「韻」的審美思維在六朝書法中如何被體現。本文乃在徐復觀與顏崑陽的論述基礎上，進一步去解讀六朝書論中與「韻」相關的概念。並進一步闡述黃庭堅以「韻」為核心的書學觀點，並試圖將其系統化、脈絡化，說明其對六朝「韻」審美思維的深化與擴充，最後提出黃庭堅「韻」的審美觀在書法史上的意義。

二、六朝「韻」的審美內涵與書藝上的體現

（一）六朝「韻」的審美內涵

²⁵ 熊秉明：《中國書法理論體系》，頁 52-53。

²⁶ 宋·黃庭堅：《黃庭堅全集·前言》，頁 16-19。

何謂「韻」？字書的解釋多與「和」有關，《說文》言：「韻，和也。」《玉篇》亦言：「聲音和曰韻。」因此「韻」可釋為「和諧的聲音」。基本上，「韻」與「樂」有關，在徐復觀的研究中，以《周禮》記載的「大司樂掌成均之法……」為考證的切入點，認為周代以「樂」為教育的中心，而「成均」即「成調」，即指音樂而言，到了魏晉時期，文字上才由此孳生出「韻（韵）」字。²⁷此外，徐復觀進一步論述孔子對「樂」的要求是「美」與「善」的統一（這也是對藝術最基本的規定），其本質總括來說就是一個「和」字。²⁸由此觀之，無論是「成均」、「成調」、「和諧的聲音」，乃至於「美與善的統一」，都是以「和」為基本精神。因此「韻」在藝術上的審美思維就不只是聲音上的向度，而是一種整體的、和諧的美學感悟。

魏晉以後，「韻」大量用於人物品評，顏崑陽認為：論「韻」，仍應以主體生命性情為根源，實漢魏六朝人物品鑑觀念之轉化，是真性情所表現出來的風度趣味。²⁹試觀三國時期劉劭（182-245）《人物志》中人物品評的論點：

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。³⁰

「情性」是內在氣質與精神的層次，不易察覺，因此「甚微而玄」；「形質」是外在的形象姿態，容易掌握，透過「形質」，「情性」也才得以顯現。換言之，「情性」和「形質」所指涉的範疇雖不一樣，但是無法各自獨立，而是表裡共存。這「內／外」、「隱／顯」的論述，正是分析「韻」的關鍵。徐復觀以《世說新語》為例，歸納了多項「韻」的使用³¹，其中以「風韻」最多，而「風韻」就是「韻」，等同所謂的「風神」，也就是「風姿神貌」。「這指的是由玄學的修養，或玄學的情調，表現在一個人

²⁷ 詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁2。

²⁸ 詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁13-15。

²⁹ 詳見顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993），頁348-349。

³⁰ 魏·劉劭著，陳喬楚註譯：《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1996），頁11-13。

³¹ 徐復觀列舉了十五則以「韻」為指標的人物品評，例如：「玠穎識通達，天韻標令」、「孚風韻疎誕，少有門風」、「充……思韻淹濟，有文章才情」、「頴性弘方，愛喬之有高韻」……等。詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁173-176。

的神形合一的形象而言」，「用『韻』來題目一個人的神形合一的『姿』『貌』，正是當時的一種風氣」。總之，所謂的「韻」，「是指一個人的情調、個性，有清遠、通達、放曠之美，而這種美是流注於人的形相之間，從形相中可以看得出來」。³²因此，人倫品鑑中的「韻」，就可以說是一種由「情性」和「形質」合成的整體美感，只是「情性」藉由「形質」才得以外顯，不同的「情性」會呈現不同的「形質」，要體現「韻」，「情性」就會是以清遠、通達、放曠、自在、灑脫一類的特質為基調。

既然「韻」是一種「情性」與「形質」的整體美感，若運用於書法審美上，應作何理解？在六朝的書法品評中，「韻」字的用法相當少見，但是卻可以在唐人的論述中看到以「情性」和「形質」來作為書法審美的重要元素，孫過庭（648-703）在《書譜》中說道：

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。³³

孫過庭將「情性」與「形質」比喻在書法創作上，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」，姑且不去細分楷書、草書、點畫、使轉之間的關係³⁴，能藉由人物品評中的「情性」和「形質」來分析書法的各種特質，正是體現書法創作中對「韻」的重視。基本上，孫過庭所標榜的典範便是王羲之，因此〈書譜〉中所建立的審美思維往往是為了捍衛王羲之典範性而提出的論述。³⁵儘管

³² 詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 175-178。

³³ 唐·孫過庭著，馬永強譯注：《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006），頁 19-20。

³⁴ 關於此部分的論述詳見郭晉銘：〈《書譜》兼通思想中的「尚法」本質〉，《東華漢學》26（2017.12），頁 45-47。

³⁵ 《書譜》：「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。」唐·孫過庭著，馬永強譯注：《書譜譯注》，頁 5-7。

孫過庭有他主觀上的偏好³⁶，但是卻也闡明了一個重點：

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？³⁷

孫過庭說王羲之「會古通今」並非溢美之詞，而是一個客觀的發展歷程。在書法史與文字史上，王羲之正處於一個「今草」逐漸普及的階段³⁸，南朝王僧虔曾說他「變古形」³⁹，元代趙孟頫（1254-1322）也說「右軍字勢，古法一變」⁴⁰，正說明了王羲之是「章草」過渡到「今草」階段中的指標人物。筆者引用孫過庭對王羲之的讚美之詞，並非要將論述導向王羲之的書法藝術，而是要藉著孫過庭的思考，說明六朝書法的審美追求，即：「情性」和「形質」合起來的一種整體美感，這種美感就是所謂的「韻」，而「韻」在六朝的表現媒介則以「今草」普及後的行草書為主。宗白華認為晉人風神灑落，不滯於物，這優美自由的心靈找到了一種最適宜表現自己的藝術，就是書法中的行草，行草藝術無法而有法，全在於下筆點畫自如，一點一畫皆有情趣。⁴¹確實，在人物品評與清談風氣的影響下，審美思維往往環繞於清遠、放曠的神采風貌，在書法藝術中要體現這種美感，行草書的線條確實最為合適。⁴²徐利明在《中國書法風格史》中說：「結體、筆法等一切技巧必須能表現作者的個性神采，才有存在的意義。」⁴³這個說法其實也回應了「情性」與「形質」的論述，創作者的

³⁶ 陳方既說：「他（孫過庭）的發展觀只為確立王羲之盡善盡美的地位服務。」詳見陳方既：《中國書法美學思想史》，頁 121。

³⁷ 唐·孫過庭著，馬永強譯注：《書譜譯注》，頁 34。

³⁸ 「凡草書分波磔者名章草，非此者但謂之草。猶古隸之生今正書，故章草當在草書先。」宋·黃伯思：《東觀餘論》（北京：人民美術出版社，2010），頁 1。

³⁹ 「亡曾祖領軍洽與右軍具變古形，不爾，至今猶法鍾、張。」南朝·王僧虔：〈論書〉，收入潘運告編：《漢魏六朝書畫論》，頁 161。

⁴⁰ 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》31（2015.5），頁 146-147。

⁴¹ 宗白華：〈論《世說新語》和晉人的美〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1981），頁 212。

⁴² 關於魏晉玄學與書法藝術的關係，詳見鄧寶劍：《玄理與書道——一種對魏晉南北朝書法與書論的解讀》（北京：人民美術出版社，2011），頁 27-42。

⁴³ 徐利明：《中國書法風格史》（鄭州：河南美術出版社，1997），頁 166-167。

情性透過筆墨線條的靈動、安排與變化，傳達筆墨和諧而自然的神采，這就是「韻」。

（二）六朝「韻」的書藝體現

在六朝書學品評中有不少「意」的使用，其中一種內涵是與「韻」相通的，例如王羲之〈自論書〉所言：「須得書意轉深，點畫之間皆有意，自有言所不盡，得其妙者，事事皆然。」⁴⁴此處的「意」，不少學者都提出了說明⁴⁵，王鎮遠也提出了「意」即「書法的意趣」，也就是「韻」。他將王羲之相關書論中所提到審美要求，歸納出四個「韻」的要領：第一，要求動態之美；第二，要求變化錯落之美；第三，融合各體的筆意；第四，要有含蓄之美。⁴⁶根據這四個要點，筆者有更深入的闡述。首先，「動態之美」與「錯落之美」可以算是同一個層次，行草書強調線條之變化，大小、長短、開合、輕重、乾濕、濃淡、疏密……等，都是變化的條件，雖然王鎮遠是根據王羲之書論所作的歸納，但其實自漢末以來，對書法線條的要求就是強調「變化」，相傳東漢蔡邕（133-192）所作的〈筆論〉，就有一段對墨線「變化」的強調：

為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。⁴⁷

這段文字無論是否為蔡邕親撰，都能代表漢末魏晉以來，書學家對於書法線條在變化上的要求，「坐／行」、「往／來」、「起／臥」……等相對的狀態都必須兼而有之，看似矛盾詭辯，實則明確道出書法線條的各種姿態，甚至還有「愁／喜」等情感的

⁴⁴ 晉·王羲之：〈自論書〉，收入清·孫岳頒、王原祁等編：《佩文齋書畫譜》第1冊（杭州：浙江人民美術出版社，2014），卷5，頁164。

⁴⁵ 鄭毓瑜認為筆墨的精熟流利就是書法點畫具有「意」的關鍵，「書意」是與筆墨的具體運作技巧直接相關，透過臨池力學所領會的巧妙——「意」，自然無法空憑言語轉述。詳見鄭毓瑜：〈六朝書論中的審美觀念〉，《臺大中文學報》4（1991.6），頁307-339。王世徵則是將此處的「意」用「筆意」與「意境」來理解，認為從小處來說「即點畫中凝結著創作主體的筆墨意趣」，而從大處來說就是「以點畫的筆意為基礎而形成的主體精神美與客體自然美的有機融合的整体美感境界」。詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁46。此外，關於這方面的論述，參見郭晉銓：《從王羲之到王靜芝——帖學傳統中的典範書學體系》（臺北：新銳文創，2018），頁37-44。

⁴⁶ 王鎮遠：《中國書法理論史》，頁46-49。

⁴⁷ 舊傳漢·蔡邕：〈筆論〉，收入華正人編：《歷代書法論文選》上冊，頁6。

形容，足見作者對於線條的理解不僅止於外觀上（「形質」）的要求，還涉及了情緒（「情性」）的表達。另外在相傳王羲之所作的〈題衛夫人筆陣圖後〉有言：

夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，便不是書，但得其點畫耳。⁴⁸

字形的「大小」、「偃仰」、「平直」、「振動」等是字形「變化」的元素，但更令筆者關注的重點是「預想」二字，因為這明確表達書法線條的「變化」是透過「有意為之」的創作心態，若是「方整」、「齊平」、「狀如算子」，便只是點畫的呈現，不足稱「書」。無論是「動態之美」或是「錯落之美」，都是在線條上體現「變化」美感的要求。此外，筆者提供另一種思考：書法不僅是一種「空間藝術」，也是一種「時間藝術」，它的空間性表現在平面線條上，而時間性則體現於兩種歷程：第一，閱讀歷程，即閱讀書寫內容所體現的藝術感知；第二，律動感，也就是在觀看墨線律動的過程中，所營造出來的書寫節奏，包括線條的提按、頓挫、轉折、游絲、走勢等，「動態之美」或是「錯落之美」正是一種律動的美感，和諧的律動，就是「韻」，這也呼應了「韻」為「和諧聲音」的本質。

關於「融合筆意」，書體發展到漢魏六朝，已經有了篆、隸、草、楷、行等字體的樣式，王鎮遠引用相傳王羲之作的〈書論〉：「凡作一字，或類篆籀，或似鵠頭，或如散隸，或近八分」、「為一字，數體俱入」，認為這些文字強調「書法的繼承性，要求兼融各體，如草書中採取篆、隸筆法，而隸書中融匯篆書、八分筆勢，都意在溯其本源」。⁴⁹筆者認為，這仍然是在強調一種「變化」，只是這種「變化」並非單純的運用各種書體的筆法，而終究還是在體現書法「形質」與「情性」融合的整體美感。上述〈書論〉的文字，王鎮遠只引用了一小部分，如果要探究「形質」與「情性」，必須有進一步線索：

凡作一字，或類篆籀，或似鵠頭；或如散隸，或近八分；或如蟲食木葉，或

⁴⁸ 舊傳晉·王羲之：〈題衛夫人筆陣圖後〉，收入唐·張彥遠：《法書要錄》，卷1，頁7-8。

⁴⁹ 王鎮遠：《中國書法理論史》，頁48。

如水中蝌蚪；或如壯士佩劍，或似婦女纖麗。欲書先構筋力，然後裝束，必注意詳雅起發，綿密疏闊相間。每作一點，必須懸手作之，或作一波，抑而後曳。每作一字，須用數種意：或橫畫似八分，而發如篆籀；或豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鉤；或上尖如枯杆，或下細如針芒；或轉側之勢似飛鳥空墜，或棱側之形如流水激來。作一字，橫豎相向；作一行，明媚相承。第一須存筋藏鋒，減迹隱端。用尖筆須落鋒渾成，無使毫露浮怯；舉新筆爽爽若神，即不求於點畫瑕玷也。若作一紙之書，須字字意別，勿使相同。⁵⁰

「或類篆籀，或似鵠頭；或如散隸，或近八分」是「形質」上的要求，但「或如壯士佩劍，或似婦女纖麗」則就涉及了「情性」的層次。在此，筆者認為可以借用顏崑陽對於《文心雕龍》「體勢」觀念的辨析來作為闡述的邏輯。顏崑陽認為「體勢」應分為「體」與「勢」兩個概念，這兩個概念並非對立或平行關係，而是「主從關係」，乃「勢」附從「體」而成立，即劉勰所謂的「即體成勢」。「體」可以有「體製」（形式）、「體要」（該形式所應有的理想要求）、「體貌」（在體制與體要的配合操作下，作品整體的藝術形象）；而「勢」，就是在因應與某一「體」之下，所採取最具效果的表現方式。所要注意的是，「在表現未完成之前，可分解為體、用二個概念，但當表現完成之後，則體用合一，而可見之作品的藝術形相於焉呈顯，此時『勢』已在『體』中，而無單獨所謂『勢』者。故『勢』本身並無自主性」。⁵¹如果用這個論點來分析書法，那麼各種書體（篆、隸、草、行、楷）的型態就是「體製」，各種書體所應有的理想要求（篆隸古拙、行草流美）就是「體要」，這兩者相應配合操作而呈現的整體藝術形相，就是「體貌」，而因應某一書體所採取最具效果的表現方式就是「勢」。然而書法作為一種直觀的視覺表現（若先不考慮文字的內涵），它不像文學可以藉由文字的內涵去展現「體要」和「勢」，而是純由線條的筆法與結構去詮釋或執行。以六朝書風為例，要表現落拓、瀟灑以行草這種「體製」為優，而相應於行草這種「體製」的「體要」可以是「壯士佩劍」，也可以是「婦女纖麗」，但都要能「明媚相承」、「爽爽若神」，這些元素初步構築了六朝行草所應有的「體貌」。

⁵⁰ 舊傳晉·王羲之：〈書論〉，收入清·孫岳頒、王原祁等編：《佩文齋書畫譜》第1冊，卷5，頁161。

⁵¹ 顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，頁360-370。

至於要呈現這種「體貌」，就在於「筆意」的表現，也就是所謂的「勢」，而「勢」依著「體」而存在，正如引文中「凡作一字，或類篆籀，或似鵠頭；或如散隸，或近八分；或如蟲食木葉，或如水中蝌蚪」以及「每作一字，須用數種意：或橫畫似八分，而發如篆籀；或豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鉤；或上尖如枯杆，或下細如針芒；或轉側之勢似飛鳥空墜，或稜側之形如流水激來」，這些對於「筆意」的形容，都是即「體」而存在的「勢」。根據以上分析，「體製」屬於「形質」層次，而「體要」則屬於「情性」層次，透過兩者的表達，六朝行草呈現了以「韻」為美的「體貌」，要實踐這種美感，在創作的技術層面上，就要靠各種筆意所展現的「勢」。換言之，筆意的融合，也就是「勢」的融合。

除了「動態之美」、「錯落之美」與「融合筆意」，體現六朝行草「韻」的美感，還有一種「含蓄之美」。若根據王鎮遠的解說，「含蓄之美」體現在書法線條的「藏鋒」，例如蔡邕〈九勢〉中，就有「藏鋒」、「藏頭」之論，王羲之〈書論〉中亦有「存筋藏鋒」、「滅迹隱端」，〈用筆賦〉則有「藏骨抱筋」、「含文包質」之語。⁵²「藏鋒」在線條上確實是「含蓄之美」的表現方式，但並非唯一，因為在書藝創作中，筆筆藏鋒的線條也可以是「雄渾」、「沉重」甚至「拙稚」等風貌。換言之，「藏鋒」不會是「含蓄之美」的全部。基本上，「含蓄」的特質應該是一種整體風格的呈現，包括線條力量感強度、速度的起伏，以及結構布局的組成。在線條強度與力度方面，「含蓄」的線條多半流暢溫潤，而非曲折急促；而在結構布局方面，含蓄的結字應該是婉約文雅，而非大開大闔。徐復觀曾對「氣韻」一詞作過闡釋，認為「氣」與「韻」，一者「陽剛」、一者「陰柔」。所謂的「氣」，常常是作者的品格、氣概，所給與作品中力量、剛性的感覺，是一種「陽剛」的美感；而「韻」一開始是調和的音響，後來延伸到以人的情調、個性為內容，無論是「雅韻」、「清韻」、「遠韻」、「道韻」、「玄韻」、「素韻」，都是由玄學意味所形成的容止、姿貌，從「超俗」方面去把握，風格就是「淡」的，表現在作品上，屬於一種「陰柔」的美感，「但特須注重的是，『韻』

⁵² 詳見王鎮遠：《中國書法理論史》，頁48-49。相傳漢·蔡邕著的〈九勢〉，收入華正人：《歷代書法論文選》上冊，頁6。相傳王羲之著的〈書論〉、〈用筆賦〉，收入清·孫岳頒、王原祁等編：《佩文齋書畫譜》第1冊，卷5，頁161、164。

的陰柔之美，必以『超俗』的純潔性為其基砥，所以是以『清』、『遠』等觀念為其內容」。⁵³後來顏崑陽也在文學理論的闡述中，認為「韻」是真性情所表現出來的風度趣味，且「韻」以「靜」為性格，表現出文學陰柔一面深度的味覺，因此「韻貴雋永」。⁵⁴在書法品評中，所謂的「靜」，並非呆板、不知變化，而是一種平淡的氣質，劉小晴說：「晉人書法以韻相勝，以度相高，以玄學為尚，以虛曠為懷，因此在他們的書法作品中表現出一種十分超脫、委婉、瀟灑、風流的氣息。正由於他們以中庸為法，以自然為宗，故幽姿秀色，溢出於腕指之間；簡靜之氣流露於紙素之上，飄逸之中富有一種平淡自然的美。」⁵⁵這種「平淡自然」的和諧之美，就是「含蓄」的性格，與其用「藏鋒」來詮釋，不如以上述〈用筆賦〉所道的「含文包質」為優，因為「含文包質」正是一種整體的「含蓄美」。

三、黃庭堅書學對「韻」的闡發

（一）黃庭堅書論中的「韻」與「俗」

王鎮遠認為黃庭堅論書以「禪學」為典型，然而黃庭堅「以禪論書」其實只是借用一些禪宗思想來論述書法，基本上來是與莊學或儒學相通的。⁵⁶楚默更認為用「以禪論書」來指涉黃庭堅的書學思想是不確切的，其骨子裡是儒學，而「韻論」才是他思想的核心。⁵⁷只是在黃庭堅的書論中，除了常以「韻」作為書畫審美的要求，也以「俗」作為負面評價，因此要論其「韻」，也必須論其「俗」，例如〈跋東坡字後〉：

東坡簡札，字形溫潤，無一點俗氣。今世號能書者數家，雖規摹古人，自有

⁵³ 詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 164-180。

⁵⁴ 顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，頁 349。

⁵⁵ 劉小晴：《書法創作十講》（上海：上海書畫出版社，2013），頁 53。

⁵⁶ 王鎮遠：《中國書法理論史》，頁 237。

⁵⁷ 楚默：《黃庭堅藝術論》（上海：上海三聯書店，2008），頁 189。

長處，至於天然自工，筆圓而韻勝，所謂兼四子之有以易之不與也。⁵⁸

在黃庭堅的書論文字中，有不少是對蘇軾書畫所作的題跋，此處他說蘇軾書「字形溫潤，無一點俗氣」，基本上「溫潤」與「俗氣」在概念上並非相對範疇，但黃庭堅卻將兩者置入同一語境中，可見他的審美意識裡，蘇軾的「溫潤」是遠離「俗氣」的條件之一。黃庭堅論書最忌「俗」，他曾說：「士生於世可以百為，唯不可俗，俗便不可醫。」⁵⁹何謂「不俗」？他說：「難言也。視其平居無以異於俗人，臨大節而不可奪，此不俗人也。」⁶⁰可見要「不俗」，非從字裡求，而是從人格求，「一種為人處事所應有的智慧和襟懷」、「一種作為社會文化中流砥柱的文人士大夫所不可或缺的道義氣節、個性特徵」。⁶¹再者，黃庭堅說蘇書「筆圓而韻勝」，「筆圓」跟「溫潤」在美感上可以是同一層次，而此線條特色讓蘇軾書法得以「韻勝」。要解釋黃庭堅的「韻」，可以先對比六朝「氣韻」的涵義，前文談到徐復觀認為「氣」為「陽剛」之美，「韻」為「陰柔」之美，而由玄學意味所形成的容止、姿貌，都從「超俗」方面去把握，風格就是「淡」的，屬於一種「陰柔」的美感，因此可以理解黃庭堅此處「字形溫潤，無一點俗氣」、「天然自工，筆圓而韻勝」與六朝時期「韻」「陰柔美」的基調和「超俗」的純潔性並無違和。但黃庭堅在其他評價蘇軾書法的論點中，卻進一步擴充「韻」的內涵，在〈跋東坡水陸贊〉中，黃庭堅說：

東坡此書，圓勁成就，所謂怒猊抉石，渴驥奔泉，恐不在會稽之筆，而在東坡之手矣。⁶²

另外，在〈跋東坡書〉中也說：

東坡書如華嶽三峰，卓立參昂，雖造物之鑪錘，不自知其妙也。中年書圓勁而有韻，大似徐會稽，晚年沉著痛快，乃似李北海。⁶³

⁵⁸ 宋·黃庭堅：〈跋東坡字後〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷28，頁771。

⁵⁹ 宋·黃庭堅：〈書嵇叔夜詩與姪榘〉，《黃庭堅全集》第3冊，別集，卷6，頁1562。

⁶⁰ 宋·黃庭堅：〈書嵇叔夜詩與姪榘〉，《黃庭堅全集》第3冊，別集，卷6，頁1562。

⁶¹ 詳見陳振濂主編：《中國書法批評史》，頁173。

⁶² 宋·黃庭堅：〈跋東坡水陸贊〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷28，頁772。

⁶³ 宋·黃庭堅：〈跋東坡書〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷28，頁774。

從這兩段文字的內容可知在黃庭堅的觀念裡，「筆圓」不僅可以是一種「溫潤」，也可以是一種「勁道」，蘇軾書法的「圓勁成就」，就像「怒猊抉石，渴驥奔泉」，而中年時的書風更是「圓勁而有韻」。顯然此處的「韻」已不僅是「陰柔」的美感，更可以帶有一種「陽剛」之美。然而，「圓勁」是否就一定有「韻」呢？黃庭堅曾在〈跋常山公書〉中評價過翰林侍書王著（約 928-969）的書法：

近世士大夫，富有古人法度，唯宋宣獻公耳。如前翰林侍書王著書〈樂毅論〉及周興嗣〈千字〉，筆法圓勁，幾似徐會稽，然病在無韻。⁶⁴

黃庭堅認為王著書「筆法圓勁」，卻病在「無韻」，這與評價蘇軾書法「圓勁而有韻」正好相反，可見除了「圓勁」之外，必然須有其他要素才能達到「韻」的美感。黃庭堅在〈題摹燕郭尚父圖〉中有一段評述：

凡書畫當觀韻。往時李伯時為余作李廣奪胡兒馬，挾兒南馳，取大黃弓引滿以擬追騎，觀箭鋒所直發之，人馬皆應弦也。伯時笑曰：「使俗子為之，當作中箭追騎矣。」余因此深悟畫格，此與文章同一關紐，但難得人入神會耳。⁶⁵

這段評述首句即表明「凡書畫當觀韻」，可見他將「韻」作為所有書畫藝術最主要的審美要素，雖然並未說明「韻」的內涵，但他再一次以「俗」作為對比，認為「李公麟所畫李廣引弓虛擬，而不畫出追騎中箭，給觀者留下想像的餘地。在黃庭堅看來，這樣的作品有韻，在於有巧思，含蓄且耐人尋味，所謂含不盡之意見於畫外」。⁶⁶同樣的，在書法創作中，所謂的「韻」或「俗」，也是一種超乎筆墨線條的品格，但難以詮釋的是，這種品格卻又來自於筆墨線條本身。因此，要如何去「俗」而有「韻」，讓這種「耐人尋味」的「不盡之意」見於字外？終歸是回到創作者自身的修養。在黃庭堅的思維中，來自「讀書」的學養與對「古法」的體悟是甚為關鍵的。

（二）去「俗」而有「韻」——「讀書知節義」與「學古須會心」

在前文的論述中，筆者的重點有二：第一，書畫要有「韻」，就不能「俗」，要

⁶⁴ 宋·黃庭堅：〈跋常山公書〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷26，頁682。

⁶⁵ 宋·黃庭堅：〈題摹燕郭尚父圖〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷27，頁729。

⁶⁶ 甘中流：《中國書法批評史》，頁240。

解釋書畫如何有「韻」，就必須理解如何「免俗」；第二，黃庭堅擴充了「韻」的內涵，讓六朝時期以「陰柔美」為基調的「韻」，擴充為無論是「陰柔」或「陽剛」的美感，都可能有的境界。只是在去「俗」顯「韻」的方法上，黃庭堅談到了「讀書」與「學古」的觀念：

王著臨〈蘭亭序〉、〈樂毅論〉，補永禪師周散騎〈千字〉，皆妙絕同時，極善用筆。若使胸中有書數千卷，不隨世碌碌，則書不病韻，自勝李西臺、林和靜矣。蓋美而病韻者王著，勁而病韻者周越，皆渠儂胸次之罪，非學者不盡功也。顏太師稱張長史雖姿性顛佚，而書法極入規矩也，故能以此終其身而名後世。如京洛間人，傳摹狂怪字，不入右軍父子繩墨者，皆非長史筆蹟也。蓋草書法壞於亞栖也。⁶⁷

這段評述有兩個要點：第一，無論用筆技巧再高，若胸中無「書數千卷」、「隨世碌碌」，還是無法達到「韻」的美感境界，即使書法有「美」與「勁」的展現，也一樣有「病韻」的問題。第二，即使書風「姿性顛佚」，也要能入「規矩」，而所謂的「規矩」，則以「右軍父子」為準則。這兩點以下分別探討。

第一，「胸中有書數千卷」就是一種字外工，他認為蘇軾「語意高妙，似非喫煙火食人語。非胸中有萬卷書，筆下無一點塵俗氣，孰能至此」⁶⁸，他反駁時人對蘇軾書法的評價時說：

東坡書隨大小真行，皆有嫵媚可喜處。今俗子喜譏評東坡，彼蓋用翰林侍書繩墨尺度，是豈知法之意哉！余謂東坡書學問文章之氣鬱鬱芊芊，發於筆墨之間矣，所以他人終莫能及爾。⁶⁹

「俗人」以「翰林侍書繩墨尺度」來評價蘇軾，黃庭堅不以為然，前文提及王著雖善用筆，但病在「胸次之罪」，此處黃庭堅以王著和蘇軾作對比，蘇軾書之所以令人推崇，非在筆法技巧層次，而是在學問、學養的深度，黃氏評劉景文書法，認為他

⁶⁷ 宋·黃庭堅：〈跋周子發帖〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷26，頁683。

⁶⁸ 宋·黃庭堅：〈跋東坡樂府〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷25，頁660。

⁶⁹ 宋·黃庭堅：〈跋東坡書遠景樓賦後〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷25，頁672。

「胸中有萬卷書，筆下無一點俗氣」⁷⁰；反之，評王觀復則說他「下筆不凡，但恐讀書少耳」。⁷¹可知「有無讀書」是黃庭堅論書的重要指標。此外，可以進一步探討的是，「讀書」何以令書法「不俗」？首先，黃庭堅在〈書贈韓瓊秀才〉中有段精闢的闡述：

讀書欲精不欲博，用心欲純不欲雜。讀書務博，常不盡意；用心不純，訖無全工。治經之法，不獨玩其文章，談說義理而已，一言一句，皆以養心治性。事親處兄弟之間，接物在朋友之際，得失優樂，一考之於書，然後嘗古人之糟粕而知味矣。讀史之法，考當世之盛衰，與君臣之離合。在朝之士，觀其見危之大節；在野之士，觀其奉身之大義。以其日力之餘玩其華藻，以此心術作為文章，無不如意，何況翰墨與世俗之事哉！⁷²

黃庭堅的觀念裡，讀書與做人處事是分不開的，「學書要須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴」，無論「治經」或「讀史」，都在於回應日常生活與言行處世之準則。「治經」不僅在其文章義理，更要「養心治性」，而事親接物也都能「嘗古人之糟粕而知味」；「讀史」則考「當世盛衰」、「君臣離合」，以及觀「見危大節」、「奉身大義」等。這些觀點與「不俗」有何關係？前文談到黃庭堅對「不俗」的解答乃：「視其平居無以異於俗人，臨大節而不可奪，此不俗人也。」⁷³此外又說：「士之處世，或出或處，或剛或柔，未易以一節盡其蘊，然率以是觀之。」⁷⁴「臨大節而不可奪」、「未易以一節盡其蘊」就是「不俗」，也就是體現於人之言行與節操⁷⁵；而「讀

⁷⁰ 宋·黃庭堅：〈書劉景文詩後〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷25，頁662。

⁷¹ 宋·黃庭堅：〈題王觀復所作文章後〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷25，頁670。

⁷² 宋·黃庭堅：〈書贈韓瓊秀才〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷25，頁654。

⁷³ 宋·黃庭堅：〈書嵇叔夜詩與姪榘〉，《黃庭堅全集》第3冊，別集，卷6，頁1562。

⁷⁴ 宋·黃庭堅：〈書嵇叔夜詩與姪榘〉，《黃庭堅全集》第3冊，別集，卷6，頁1563。

⁷⁵ 基本上，自唐代顏真卿（709-785）在傳統「書如其人」（關於「書如其人」的論述，詳見陳秋宏：〈「書如其人」觀再議〉，《文與哲》30（2017.6），頁23-71。）的審美理想中樹立了一個崇高典範後，書家對人格與書法的合一更為重視。姜澄清：《中國書法思想史》（鄭州：河南美術出版社，1994），頁113，曾分析宋人推崇顏真卿的心理，他認為宋代為外擾所困，義士仁人痛感國破之恨，於是極力推崇顏真卿，這也是書外思想之介入書藝，故唐以後，倫理思想與藝術觀念，幾至合而為一；凡所推崇的，非忠節義士、即中興功臣。其他關於顏真卿書法與人格的說明，詳見郭晉銓：〈論傅山書學的「正格」與「變格」〉，《文與哲》34（2019.6），頁191-192。

書」的目的就在於「養心治性」與知曉「大節大義」。換言之，透過「讀書」可以學做人，進而達到「不俗」。

第二，學書的「規矩」以「右軍父子」為準則。在「帖學傳統」⁷⁶的脈絡中，王羲之（303-361）、王獻之（344-386）或六朝時代所衍生的尺牘書風往往是歷來書家學習仿效的典範，所不同的是「法與意」、「復古與創變」之間的導向，「法」是客觀的，易於模仿；「意」是抽象的，難以掌握。⁷⁷歷來書家的學書歷程中，在不同程度上都體現了對「古」的追求，只是「古」的內容與追求的方式不同，就會呈現不同的藝術表現。在本文前言，筆者談到黃庭堅在書史上同為宋代「尚意」書家代表人物，重在精神意趣的發揮，但這並不代表他不重「法」，而是在於如何學「法」？在〈跋周子發帖〉中，黃庭堅以張旭為例，即使張旭書風「姿性顛佚」，但「書法極入規矩」，而「京洛間人，傳摹狂怪字，不入右軍父子繩墨者，皆非長史筆蹟也」，即使再顛狂的書法，也要有「規矩」的顧慮，一般人傳摹「狂怪字」，若不是來自對「右軍父子」的學習，也終究缺少「帖學傳統」中所奠基的法度楷模。黃庭堅在〈自評元祐間字〉中，以自己的書法為例：

往時王定國道余書不工。書工不工，是不足計較事，然余未嘗心服。由今日觀之，定國之言誠不謬，蓋用筆不知擒縱，故字中無筆耳。字中有筆，如禪家句中有眼，非深解宗趣，豈易言哉！⁷⁸

黃庭堅意識到「工」的重要性，而「工」取決於「用筆」的熟稔度，他曾說：「古人

⁷⁶ 東晉王羲之、王獻之書風經歷代的推崇、臨摹與傳播，形成書法史上歷久不衰的書學傳統。導致此傳統的形成，除了在唐代經過太宗大力提倡，使王羲之在書史上有了不可撼動的地位之外，也有多種二王法書刻本流傳；在北宋淳化年間，翰林侍書王著所編刻的《淳化閣帖》，將內府所藏歷代墨迹刊刻下來，二王書迹便透過刻本的形式成為歷代文人的帖學典範。因此唐宋以來到清代前期的書法史，就幾乎是以學習二王為主軸的帖學史，即所謂的「帖學傳統」。詳見郭晉銘：〈帖學傳統在近現代書法史上的典範意義〉，《淡江中文學報》33（2015.12），頁148。

⁷⁷ 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」：「歷來臨古必以『神』與『形』或『意』與『法』為討論重心，『神』與『意』是書跡抽象之內在，難以掌握，且超越言語文字所能描述之範疇；『形』與『法』是書跡具象之外在，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。」朱惠良：〈台北故宮所藏董其昌法書研究〉，收入朵雲編輯部編：《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁784。

⁷⁸ 宋·黃庭堅：〈自評元祐間字〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷26，頁677。

工書無它異，但能用筆耳。」「用筆不知擒縱」在書學上的意義不僅僅是對於控制力道收放的熟稔度而言，更體現於書寫者所展現的美感品味。雖然他評價王著「用筆圓勁」卻病在「無韻」，但這並非代表「用筆」不重要，而是要如何理解「用筆」？在黃庭堅的認知裡，「用筆」的重要性如同「禪家句中有眼」，根據黃君在《中國書法批評史》中的解釋，書中有筆如禪家句中有眼，即書法中那種超逸絕塵的筆意就像禪師用以開悟學者的「活句」，只能直接到書法中去觀察、體悟，不能束縛在具體一筆一畫的形式上，而最終得到這種筆意，也往往難以用言語敘述清楚。⁷⁹其實要理解黃庭堅在「用筆」觀念上的體悟，正是要回到「右軍父子」所代表的魏晉書風：

凡學書，欲先學用筆。用筆之法，欲雙鉤回腕，掌虛指實，以無名指倚筆則有力。古人學書不盡臨摹，張古人書於壁間，觀之入神，則下筆時隨人意。學字既成，且養於心中，無俗氣，然後可以作示人，為楷式。凡作字，須熟觀魏晉人書，會之於心，自得古人筆法也。欲學草書，須精真書，知下筆向背，則識草書法，草書不難工矣。⁸⁰

黃庭堅以魏晉書法為範，姑且不論魏晉人用筆是否為「雙鉤回腕」、「掌虛指實」⁸¹，這段話的重點在於學書乃「不盡臨摹」，但須「觀之入神」，他曾說：「學書時時臨摹，可得形似，大要多取古書細看，令入神，乃到妙處。」「臨摹」是得書之「形」，「觀」是得書之「神」，由「形」到「神」，正是從「法」來把握「意」。黃庭堅更以「孟子言性」、「莊周談自然」來形容「右軍筆法」，認為「右軍筆法」是不能以「常理」來看待的⁸²，因此「會之於心」才能正確得古人筆法，他曾以學〈蘭亭〉為例：

〈蘭亭〉雖真行之宗，然不必一筆一畫以為準。譬如周公、孔子不能無小過，而不害其聰明睿聖，所以為聖人。不善書者，即聖人之過而學之，故蔽於一

⁷⁹ 詳見陳振濂主編：《中國書法批評史》，頁166-167。

⁸⁰ 宋·黃庭堅：〈跋與張載熙書卷尾〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷26，頁678。

⁸¹ 湖南省博物館收藏了一件1958年在長沙市出土的「西晉青瓷對書俑」，這件文物說明了西晉人寫字的方式是書者跪坐地上，一手持尺讀，另一手執筆；從這可以推斷在桌、椅普及後的時代，書寫方式也必然會有所改變。相關論述詳見郭晉銓：〈論《新帖學論綱》對沈尹默書學的批判——兼論沈尹默所重構的帖學文化〉，《文與哲》30（2017.6），頁221-226。

⁸² 宋·黃庭堅：〈題絳本法帖〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷28，頁748。

曲。83

不善學書的人容易拘泥於一筆一畫，但即使是〈蘭亭〉，也不全然無失，就像聖人也會有過，因此要「會之於心」，才能體悟，才能活用。事實上，「學古」乃是歷來書家習字必要的途徑，所不同的是「學古」的內容與觀念。黃庭堅以二王、魏晉書風為內容，在觀念上「學書時時臨摹，可得形似」乃由「法」入，透過「熟觀」而「會之於心」，才能不被「法」束縛而得之「意」。此外，黃君又認為：黃庭堅的「意」與「韻」是合而為一的，「意」主要是從技法和創作的角度提出，關鍵是靠「自得」；而「韻」主要是從欣賞和批評的角度提出，關鍵是靠「觀照」。⁸⁴事實上，「自得」與「觀照」，正是「會之於心」的詮釋。由此，黃庭堅「學古」思維與其「尚韻」之說，是密不可分的。

綜合上述兩點，在黃庭堅的書學思想中，「讀書」與「學古」是讓書作去「俗」而有「韻」的重要方法。「讀書」強調的是習字以外的工夫，不僅擴充「胸中道義」，更提升「養心治性」、「事親接物」、「知曉節義」等人格涵養。而「學古」之法，則以「右軍父子」、「魏晉人書」為典範，但並非侷限一筆一畫的「臨摹」，而是透過「熟觀」，會心其「筆意」，活用古人「用筆」。

四、結語

本文從六朝時期「韻」的審美思維談起，闡述「韻」在書法中所體現的美感，在這一美感脈絡中，經由宋代黃庭堅多處以「韻」作為書意品評，形成了一個重要的審美範疇。

「韻」作為人倫品識、畫論、文論的審美思維，在六朝是重要的審美理想，表現在書學方面，無論其名稱為「意」或是「韻」，這種關於清遠、放曠、自在、瀟灑

⁸³ 宋·黃庭堅：〈跋蘭亭〉，《黃庭堅全集》第2冊，正集，卷27，頁710。

⁸⁴ 陳振濂主編：《中國書法批評史》，頁172。

的神采風姿，確實存在於書法創作的審美意識中。筆者將此種審美思維的成形，到書法創作中的具體表現，以「形質」和「情性」的整體美感來論述「韻」的體現過程。「形質」要能展現「情性」，而「情性」也只能透過「形質」傳達，雖然是兩種概念，但卻在創作歷程中達到同一性。在談玄風氣的影響下，形成了一種放曠清遠、平淡自然的和諧美感，而最能表現晉人風神灑落、不滯於物的自由心靈，當以行草藝術為主。因此，藉由行草藝術的「形質」來展現清遠平淡的「情性」，就形成了「韻」的整體美感。「韻」既然來自「和諧的聲音」，因此無論指涉任何一種藝術形式，除了絕對具有「和諧」的基本特質之外，還有「餘音」的美感，也才有所謂的「韻貴雋永」，一種形象之外、耐人尋味的美學感悟。

「韻」體現在書法藝術上，是一種超越筆墨、線條等外在形象的氣質，在書史上，黃庭堅首度大量以「韻」來作為論書指標，但他對於「韻」的理解與使用，並不是籠統的「神采」或「風姿神貌」，而是要先做一個「視其平居無以異於俗人，臨大節而不可奪」的「不俗人」，如此一來，就不僅是限於六朝以來那種「平淡」、「柔美」的基調，而可以是一種「力量感」的表現。但是同樣是「力量感」的表現，黃庭堅對蘇軾和王著又有不同評價，蘇軾「圓勁有韻」，王著卻「圓勁無韻」，其差別就在於「讀書」的多寡。而「讀書」不僅關乎學問文章，更是學習做人處事，知曉節義。除了對「讀書」的強調，黃庭堅也關注對魏晉書風的學習，但是在學習的方法上，他認為不僅靠「臨摹」，更要「熟觀」，才能將古人筆法「會之於心」。

在黃庭堅的觀念裡，「讀書」與「學古」不僅是體現「韻」的途徑，其中所蘊含的道理，也正是黃庭堅對「韻」的認知與理想。此部分可以說自魏晉六朝「韻」在藝文審美上的使用以來，進一步的深化與擴充。在明代董其昌所提出的「晉尚韻」、「唐尚法」、「宋尚意」的觀點中，「韻」、「法」、「意」是三者平行、對等的概念，但這是以一個書法史觀的後設視角來評斷，事實上黃庭堅所提出的「韻」，已經可以說是一種由「法」而「意」的整體呈現。在宋代書風「尚意」的美感思維中，黃庭堅對「韻」的闡發，著實提升了宋代「尚意」的內涵。

徵引文獻

一、原典文獻

漢·蔡邕：〈筆論〉，收入華正人編：《歷代書法論文選》上冊，臺北：華正書局，1997。

魏·劉劭著，陳喬楚註譯：《人物志今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，1996。

晉·王羲之：〈題衛夫人筆陣圖後〉，收入唐·張彥遠：《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003。

晉·王羲之：〈自論書〉、〈用筆賦〉、〈書論〉，收入清·孫岳頒、王原祁等編：《佩文齋書畫譜》第1冊，杭州：浙江人民美術出版社，2014。

南朝·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，1997。

南朝·袁昂：《古今書評》，收入唐·張彥遠：《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003。

南朝·謝赫：《古畫品錄》，收入潘運告編：《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997。

唐·孫過庭著，馬永強譯注：《書譜譯注》，鄭州：河南美術出版社，2006。

宋·米芾：《海嶽名言》，《欽定四庫全書·書畫史》，北京：中國書店，2014。

宋·范溫：《潛溪詩眼·論韻》，收入郭紹虞編：《宋詩話輯佚》，臺北：華正書局，1981。

宋·黃伯思：《東觀餘論》，北京：人民美術出版社，2010。

*宋·黃庭堅：《黃庭堅全集》，成都：四川大學出版社，2001。

宋·歐陽修：《歐陽修全集》，北京：中華書局，2001。

宋·蘇軾：《東坡題跋》，收入楊家駱主編：《宋人題跋》，臺北：世界書局，2009。

宋·蘇軾：《蘇軾全集》，上海：上海古籍出版社，2000。

*明·董其昌：《容臺集》，臺北：國立中央圖書館，1968。

清·劉熙載：《藝概·書概》，收入華正人編：《歷代書法論文選》下冊，臺北：華

正書局，1997。

二、近人論著

* 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：黃山書社，1990。

* 甘中流：《中國書法批評史》，北京：人民美術出版社，2014。

朱惠良：〈台北故宮所藏董其昌法書研究〉，收入朵雲編輯部編：《董其昌研究文集》，上海：上海書畫出版社，1998，頁 769-804。

余紹宋：《書畫書錄解題》，杭州：西泠印社出版社，2012。

宗白華：《美學散步》，上海：上海人民出版社，1981。

姜澄清：《中國書法思想史》，鄭州：河南美術出版社，1994。

姜壽田：〈書法韻的生成與嬗變〉，《中國書法·書學》298（2017.1），頁 4-17。

徐利明：《中國書法風格史》，鄭州：河南美術出版社，1997。

* 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1966。

馬宗霍：《書林藻鑑》，臺北：臺灣商務印書館，1965。

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》31（2015.5），頁 137-157。

郭晉銓：〈帖學傳統在近現代書法史上的典範意義〉，《淡江中文學報》33（2015.12），頁 147-167。

郭晉銓：〈論《新帖學論綱》對沈尹默書學的批判——兼論沈尹默所重構的帖學文化〉，《文與哲》30（2017.6），頁 211-234。

郭晉銓：〈《書譜》兼通思想中的「尚法」本質〉，《東華漢學》26（2017.12），頁 31-64。

* 郭晉銓：《從王羲之到王靜芝——帖學傳統中的典範書學體系》，臺北：新銳文創，2018。

郭晉銓：〈論傅山書學的「正格」與「變格」〉，《文與哲》34（2019.6），頁 183-204。

* 陳方既：《中國書法美學思想史》，鄭州：河南美術出版社，2009。

陳秋宏：〈「書如其人」觀再議〉，《文與哲》30（2017.6），頁 23-71。

陳振濂主編：《中國書法批評史》，杭州：中國美術學院出版社，1997。

楚默：《黃庭堅藝術論》，上海：上海三聯書店，2008。

*熊秉明：《中國書法理論體系》，北京：人民美術出版社，2017。

劉小晴：《書法創作十講》，上海：上海書畫出版社，2013。

鄧寶劍：《玄理與書道——一種對魏晉南北朝書法與書論的解讀》，北京：人民美術出版社，2011。

鄭毓瑜：〈六朝書論中的審美觀念〉，《臺大中文學報》4（1991.6），頁 307-339。

*顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993。

（說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chen Fang Ji, *Zhong Guo Shu Fa Mei Xue Si Xiang Shi* [History of Chinese Calligraphy Aesthetics] (Zhengzhou: Henan Fine Art Publishing House, 2009).
- [Ming] Dong Qi Chang, *Rong Tai Ji* [Collection of Poems and Articles in Ming Dynasty] (Taipei: National Central Library, 1968).
- Gan Zhong Liu, *Zhong Guo Shu Fa Pi Ping Shi* [History of Chinese Calligraphy Criticism] (Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014).
- Guo Jin Chyuan, *Cong Wang Xi Zhi Dao Wang Jing Zhi: Tie Xue Chuang Tong Zhong De Dian Fan Shu Xue Xi Tong* [From Wang Xi Zhi to Wang Jing Zhi: A Model Calligraphy System in the Tradition of Calligraphy] (Taipei: Independent and Unique, 2018).
- [Song] Huang Ting Jian, *Huang Ting Jian Quan Ji* [Huang Ting Jian's Corpus] (Chengdu: Sichuan University Press, 2001).
- Wang Shi Zheng, *Li Dai Shu Lun Ming Pian Shang Xi* [Analysis of the Famous Treatises on Books in the Past Dynasties] (Beijing: Antique Publishing House, 2012).
- Wang Zhen Yuan, *Zhong Guo Shu Fa Li Lun Shi* [History of Chinese Calligraphy Theory] (Hefei: Huangshan Publishing House, 1990).
- Xiong Bing Ming, *Zhong Guo Shu Fa Li Lun Ti Xi* [Theoretical System of Chinese Calligraphy] (Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2017).
- Xu Fu Guan, *Zhong Guo Yi Shu Jing Shen* [Chinese Arts Essence] (Taipei: Student Bookstore, 1966).
- Yan Kun Yang, *Liu Chao Wun Xue Guan Nian Cong Lun* [On the Concept of Literature in the Six Dynasties] (Taipei: Cheng Chung Book Co., Ltd., 1993).

