

書文同理，文藝互用——蘇軾文章作法論 之建構探討

蔡美惠*

摘 要

蘇軾主張「各體互用」，甚至「文藝互用」，以為詩、文、書、畫四者有相通處，故其方法、技巧亦可互用，蘇軾真是傑出的「跨領域研究者」。本文試以蘇軾的書法理論，以還原其文章作法論。蘇軾以人體喻書體、字體，提出書法應當具神、氣、骨、肉、血，五者缺一不可，詩、詞、賦及文章亦然，故依據傳神、氣韻、章法、句法與修辭諸論闡釋蘇軾之文章作法論。傳神論，闡述文章須具備作者之神氣、精神，具有個人的生命力；氣韻論，論述文章須具備行氣自然、氣運流轉、情韻深長等特色；章法論，論述文章之篇章結構，如關鍵、虛實、賓主等；句法論，論述文章句法之駢散、長短等變化；修辭論，論述文章修辭之設色、聲響等。蘇軾主張「書文同理」，「文藝互用」，使其作法論更為具體詳實，亦促進其理論之精密性與完整性。

關鍵詞：蘇軾、文章學、氣韻論、作法論、書文同理

* 國立臺北商業大學通識教育中心副教授。

Calligraphy and Article Sharing the Same Philosophy, and Interchangeability between Literature and Art — The Evolution of Su Shi’s Theories on Artistic Creation

Tsai, Mei-Hui

Associate Professor, Center for General Education,
National Taipei University of Business

Abstract

Su Shi advocated the “interchangeability of various types of literature” and even the “interchangeability between literature and art.” He believed that poetry, literature, calligraphy, and painting share something in common, so their methods and skills are also interchangeable. This study intends to restore Su Shi’s article creation process theory based on his calligraphy theory. Su Shi used the human body as a metaphor for calligraphy and fonts, and suggested that calligraphy should be composed of spirit, energy, bone, flesh, and blood, all of which are indispensable, and these five parts can also be applied to poems, ci, fu, and articles. Therefore, this study interprets Su Shi’s article creation process theory based on various theories, such as authenticity, artistic conception, art of composition, syntax, and rhetoric. The authenticity theory suggests that an article must reflect the demeanor, spirit, and personal vitality. The artistic conception theory suggests that an article must be characterized by the natural movement of qi, circulation of qi, and profound meanings. The art of composition theory focuses on the chapter structure of the article, such as the key, the virtual and the real, and the objects and the subjects. The syntax theory focuses on changes in the syntax of the article, such as prose and length. The rhetoric theory

focuses on rhetorical coloring and sound. Su Shi argued that “calligraphy and article share the same philosophy” and there is “interchangeability between literature and art,” making his creation process theory more specific and detailed and also enhancing the precision and integrity of his theories.

Keywords: Su Shi, article writing theory, artistic conception theory, creation process theory, calligraphy and article sharing the same philosophy

書文同理，文藝互用——蘇軾文章作法論 之建構探討

蔡美惠

一、前言

蘇軾為著名書畫家，擅長墨竹，屬於湖州畫派。其主張詩畫融通，〈書摩詰藍田煙雨圖〉評論王維詩畫，提出：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」¹〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉亦云：「詩畫本一律」，²可知蘇軾主張詩、畫有同然之理，方法、技巧可以相互為用。不惟詩、畫一律，其實詩、文、書、畫四者有相通之處，故其方法、技巧亦可互用。

〈書吳道子畫後〉一文，蘇軾將詩、文、書、畫並提，則四者有相通處。首先，提出詩、文、書、畫四者，不論「君子之於學」或「百工之於技」，都是由「智者創物，能者述焉」，慢慢演進而成，並非一人可以獨自完成，可知學術與技藝，如詩、文、書、畫皆由此一原則發展而來，發展原理有相通之處。又四者歷夏、商、周三代，歷經漢、唐而臻於完備，四者發展歷程有相似處。至於四者完備之時間也有相似之處，「詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。」³故詩、文、書、畫四者，發展原理相似，發展歷程相似，發展時間相似，四者範疇雖有不同，但四者有相通之處，方法、技巧應可相通互用。蘇軾主張「各體互用」，甚至「文藝互用」，解放文體的限制，促使各文體或文藝得

¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書摩詰藍田煙雨圖〉，《蘇軾文集》第5冊（北京：中華書局，1992），卷70，頁2209。

² 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉，《蘇軾詩集合注》冊中（上海：上海古籍出版社，2001），卷29，頁1437。

³ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書吳道子畫後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷70，頁2210。

以交相互用，更促進文學與藝術之包容與創新，展現文章的藝術性與創造性，真是傑出的「跨領域研究者」。

蘇軾直接論述文章作法論之資料不多，然而在書法理論中涉獵作法之論則完整詳盡，因此本文則以其書法理論，還原其文章作法論，以補足蘇軾文章創作論。蘇軾長於行書、楷書，作品肉豐而骨勁，筆圓而韻勝，態濃意淡，勻穩妍妙，體度安莊，氣象雍容，藏大巧於古拙，以茂密寓空靈，淳厚遒勁，風神秀偉，與黃庭堅、米芾、蔡襄並稱為「宋四家」。蘇書從二王、顏真卿、柳公權、褚遂良、徐浩、李北海、楊凝式各家吸取營養，在筆墨寄情、意境營造和風格評價方面頗多新意，體現出豐富的美學思想，對後世影響深遠。

援「身」論「文」方法之運用，蘇軾之前，早有起源。這種方法在劉勰《文心雕龍》中即見援用。〈附會〉提出：「夫才童學文，宜正體製：必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。」⁴即援用「神明」、「骨髓」、「肌膚」、「聲氣」等人體要件，來喻說「情志」、「事類」、「辭采」、「宮商」等文章要素。有關「援身論字」之法，在蘇軾以前，亦有所論及。唐代孫過庭《書譜》云：「骨既存矣，而遒潤加之。」⁵徐浩《論書》云：「初學之際，宜先筋骨，筋骨不立，肉何所附？」⁶唐代張懷瓘《文字論》云：「以筋骨立形，以神情潤色。」⁷所論「骨」、「筋骨」立形，亦即布局結構，「肉」指字體形狀，「神情」指精神形態，唐代重法，特重用筆，運筆之道，一以連絡「神情」、「筋骨」；一以聯絡「筋骨」、「血肉」。因此書法作品，猶如人體，「神情」、「筋骨」、「血肉」缺一不可。

蘇軾以人體來比擬書體，且以為文與書有相通之理，二者之法可以相通互用。

4 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：〈附會〉，《文心雕龍校注》（臺北：世界書局，1974），卷9，頁273。

5 唐·孫過庭：《書譜》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第118冊（臺北：臺灣商務印書館，1985），頁35。

6 唐·徐浩：《論書》，收入楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（隋唐卷）》（杭州：杭州出版社，2016），頁344。

7 唐·張懷瓘：《文字論》，收入楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（隋唐卷）》，頁234。

〈與二郎姪一首〉以為：「凡文字，少小時須令氣象崢嶸，采色絢爛，漸老漸熟乃造平淡。其實不是平淡，絢爛之極也。汝只見爺伯而今平淡，一向只學此樣，何不取舊日應舉時文字看，高下抑揚，如龍蛇捉不住，當且學此。只書字亦然。」⁸文章之「氣象崢嶸，采色絢爛」，或「漸老漸熟乃造平淡」，「書字亦然」，文章與書法之技法實有相通之處。〈論書〉以為：「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也。」⁹以人體喻書體、字體，提出書法當具神、氣、骨、肉、血，五者缺一不可，然蘇軾並無直接說明這五者之意義或內涵。其中神居中，氣為主，骨為章法，肉為筆畫，血法即墨法。故本文依據「援身論文」之「取類比附」，將其推衍為「傳神論」、「氣韻論」、「章法論」、「句法論」與「修辭論」，以架構蘇軾的文章作法論。

二、神—傳神自在

蘇軾所論「神」之意涵，則有「神氣」、「精神」、「神逸」、「神采」等意義。以援身論文之體系而論，「神」者即「作者神氣」，作者獨具的生命力，亦即作者特有的神氣、精神，包含先天氣質與後天氣度，二者因學養而錙鑄，形成作家獨具的生命力。神氣經由培養、運行，表現於文章，自然活潑生動，具有作者獨特的生命，形成「作品辭氣」，展現作品風格。

「作品辭氣」，為作品風格，如「神逸」、「神采」等意涵，可分二方面分析。一就作者之神氣而言：神者，指作者之神氣、精神，神氣完實，精神奕奕，而作字則應手熟，手熟而能心手相應，技近於道，而能運斤成風，游刃有餘。〈記與君謨論書〉以為：「神氣完實而有餘韻，於靜中自是一樂事。」¹⁰二就作品之神逸而言：神者，以為神逸、神采之意。〈書唐氏六家書後〉：「張長史草書，頽然天放，略有點畫處，

⁸ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈與二郎姪一首〉，《蘇軾文集·蘇軾佚文彙編》第6冊（北京：中華書局，1992），卷4，頁2523。

⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈論書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2183。

¹⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈記與君謨論書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2193。

而意態自足，號稱神逸。」¹¹所謂「神逸」，指意態自足，神奇超逸。〈跋歐陽文忠公書〉云：「歐陽文忠公用尖筆乾墨，作方闊字，神采秀發，膏潤無窮。後人觀之，如見其清眸豐頰，進趨裕如也。」¹²大抵歐陽修的書法，給人雍容疏闊、神采飛揚、秀麗清潤、從容裕如之感。以人之風格來比喻字之風格，故此「神采」可指人之風格，亦可指作品之風格。以文章而言，文章要能具有作者之神氣、精神，突顯自己的風格、意態，方為佳作，倘若一味模仿，缺乏其意，作品精神也無，意態也無，則作品已死，詩、文、書、畫，皆是如此。以下就傳神之法說明。

（一）意在筆先

楊成寅以為：「一般認為在蘇軾書學中對當時和後代影響最大的是『尚意』思想。」¹³「尚意」是蘇軾書法之特色，也是論文之特色。〈次韻子由論書〉云：「吾雖不善書，曉書莫如我。苟能通其意，常謂不學可。」¹⁴蘇軾以為學書最重要的，則是在「通其意」。所謂「意」者，為事物的自然之理或本質特徵，學書須能通其意，倘若不能通其意，一味的模仿，但求形似，也無神似之可能，因此通其意，能得其意思、意態、神采、精神，是學書最為重要的方法。

蘇軾〈書鄱陵王主簿所畫折枝〉云：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人」，「邊鸞雀寫生，趙昌花傳神」。¹⁵蘇軾主張詩畫最為重要的在於傳神，形似與否，不是詩畫高低之關鍵，詩畫之成敗死活，在於傳神，蘇軾此說並非排斥形似，而是強調傳神之重要。〈傳神記〉提出傳神之法，主要在「得其意思所在而已」。¹⁶以〈畫水記〉對於「活水」之描述說明，「水」具備各種型態，每位畫家皆有不同畫風，如描寫孫位之畫水，則以水的「動」，來描寫水的「活」，所謂「奔湍巨浪，與山石

¹¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書唐氏六家書後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2206。

¹² 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈跋歐陽文忠公書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2185。

¹³ 楊成寅主編，楊成寅評注：《中國歷代書法理論評注（宋代卷）》（杭州：杭州出版社，2016），頁10。

¹⁴ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈次韻子由論書〉，《蘇軾詩集合注》冊上（上海：上海古籍出版社，2001），卷5，頁134。

¹⁵ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈書鄱陵王主簿所畫折枝〉，《蘇軾詩集合注》冊中，卷29，頁1437。

¹⁶ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈傳神記〉，《蘇軾文集》第2冊（北京：中華書局，1992），卷12，頁401。

曲折，隨物賦形，盡水之變，號稱神逸。」描寫孫知微之畫水，則以「作輪瀉跳蹙之勢，洶洶欲崩屋也」的畫面，來表現水勢飛騰洶湧的傳神效果。描寫蒲永昇之畫水，則以觀者的感受，「陰風襲人，毛髮為立」，¹⁷來襯托波濤巨浪之勢。足見「意」之重要，為文所不可或缺。

書篆特重意在筆先。書聖王羲之在〈題衛夫人筆陣圖後〉提出：「令筋脈相連，意在筆前，然後作字。」¹⁸張彥遠論六朝畫家顧愷之云：「顧愷之之迹，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。」¹⁹如能使意存筆先，至於心手達情，以達筆意交融，自可臻於自然天成的境界。

文章命意，即指確立文章的主旨或中心思想，此是為文首要步驟。文章不論誌人或記事，寫景或抒情，亦不管其文體為何，文章者，乃作者表情達意之用，故為文必有主題，有其重心，命意即在提煉作品的主旨或中心思想，使其長短合度之意。至於命意之原則，首在立意一貫。書篆須一氣呵成，始能展現其生命意態，氣若無法連貫，也就失去生機，文章亦是如此，命意宜一貫，不可見異思遷，否則，前是一說，後又是一說，文章情理必紛雜凌亂，也無法展現文章活脫之生命力。修辭立其誠，為文應當緣情發端，本之於誠，本之於真，此為不悖之理。此外，用意深遠，文章立意，應當深刻高遠，不宜膚淺輕薄。唯有識見高超卓絕，胸懷天下而不為境遷，如此為文，立意才能卓絕深遠。

蘇軾主張文章應以意為主，以為「文以達吾心，畫以適吾意而已。」²⁰主張文章要有真實感情，要有自己的看法、心得；且文章要有益於濟世之用，故「酌古以馭今，有意於濟世之實用，而不志於耳目之觀美」。²¹就意的內涵而言，「意」是一種看法心得，亦即經過構思、想像等作用之後的看法心得，然此種看法心得須具備自己的見解外，則須富含實用價值，達到文章「經國之大業，不朽之盛事」的社會功能，

¹⁷ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈畫水記〉，《蘇軾文集》第2冊，卷12，頁408。

¹⁸ 唐·張彥遠：《法書要錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第118冊，卷1，頁107-108。

¹⁹ 唐·張彥遠：《歷代名畫記》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第118冊，卷2，頁293。

²⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書朱象先畫後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷70，頁2211。

²¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈答虔倅俞括奉議書〉，《蘇軾文集》第4冊，卷59，頁1793。

以迄「文以濟世」目的，這是文章重要的價值，也是「意」所應涵攝的成分。〈晁繹先生詩集敘〉亦云：「先生之詩文，皆為有為而作，精悍確苦，言必中當世之過，鑿鑿乎如五穀必可以療飢，斷斷乎如藥石必可以伐病。」²²文章之立意，當力求濟世之用，要能針砭時過，具振衰起敝之效用。故〈答喬舍人啟〉強調：「文章以華采為末，而以體用為本。」²³然而蘇軾雖然重視實用，卻不反對文章內容寄託作者思想，重視其文學性與藝術性，強化創作的自由意識，所以文章以「意」為主，「意」則應「有所為而作」。

（二）心手相應

「生熟」包含二意涵。一指學習書法的熟練程度。蘇軾以為「作字要手熟」，初學者生，久習則熟。二指法書的神采氣質。太熟則媚俗，熟而能生則高雅。清代吳德旋《初月樓論書隨筆》稱：「董思翁云：『作字須求熟中生』，此語度盡金針矣。山谷生中熟，東坡熟中生，君謨、元章亦尚有生趣。趙松雪一味純熟，遂成俗派。」²⁴可知生熟，與作者神氣、精神相關，也與作品辭氣、風格相關。蘇軾綜合各家書法，由傳統中尋求創新，黃庭堅則由創新中回應傳統，都是從熟手作起，而能得其新意，書作具有個人之意態神采，而能得其神逸。

手熟達到「技進於道」，也才能達到心手相應，而游刃有餘。蘇軾之書論主張如此，畫論亦如此，蘇軾胸有成竹論，則強調心物合一、心手相應之法，如云：

竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蜩腹蛇蚶以至于劍拔十尋者，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，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。²⁵

²² 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈晁繹先生詩集敘〉，《蘇軾文集》第1冊（北京：中華書局，1992），卷10，頁313。

²³ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈答喬舍人啟〉，《蘇軾文集》第4冊，卷47，頁1363。

²⁴ 清·吳德旋：《初月樓論書隨筆》，收入崔爾平選編點校：《明清書論集》冊下（上海：上海辭書出版社，2011），頁1051。

²⁵ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，《蘇軾文集》第2冊，卷11，頁365。

畫竹的方法、技巧，以為自然是創作原形，畫家必須深入觀察研究，在胸中形成意象，然後奮筆直書，一氣呵成。此種經驗與理論必須在實踐中運用，才能領悟，也才能掌握，發揮「胸有成竹」的作用。畫竹的方法大略如此，畫前心中需有竹子的完整形象和神韻，拿筆凝神而視，就能看到心中竹的意象。此為「物象」形成「心之意象」之過程，亦即「使物了然於心」。物能了然於心之後，「心之意象」形成，天機蘊積至於滿的地步，靈感已然產生，這時則應捉住稍縱即逝的靈感，「振筆直遂」，揮筆落紙，一氣呵成。繪畫之時，運筆之神速，當如「兔起鶻落」，亦即「了然於手」，使「心手相應」，以免靈感稍縱即逝。

蘇軾之文章理論「文理自然說」與其畫論之重心相當，〈與謝民師推官書〉云：「大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於所不可不止，文理自然，姿態橫生。」²⁶此亦「了然於口與手」的過程。蘇軾並以「辭達」之說來闡釋思維之形成與落實。大抵人之思雖抽象難明，然而思維之運作有其脈絡，事物自然之理有其理路，文章布局結構有其章法，思維如能了然於物，又了然於口與手，則文理自然，而能「行於所當行，止於所不可不止。」

蘇軾亦主張書如其人，〈跋錢君倚書遺教經〉云：「人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也。言有辯訥，而君子小人之氣不可欺也。書有工拙，而君子小人心不可亂也。錢公雖不學書，然觀其書，知其為挺然忠信禮義人也。軾在杭州，與其子世雄為僚，因得觀其所書《佛遺教經》刻石，峭峙有不回之勢。孔子曰：『仁者其言也訥。』今君倚之書，蓋訥云。」²⁷而欲得神逸之書作，則當有神逸之人品、精神，缺乏神逸之精神，如何能得其神逸？蘇軾之氣汪洋宏肆而蘊藉深長，其作品融匯雄偉與清逸為一體。作書則融通才德學識，始能有成。亦即天資既高，積學至深，又須修身養性，融通德識。

蘇軾以為「道」之內涵，則指事物自然之理，亦即事物之道理、規則，其來自於生活實踐，可致而不可求。且致道應由積學勤練而得，「堆牆敗筆如山丘」、「興來

²⁶ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈與謝民師推官書〉，《蘇軾文集》第4冊，卷49，頁1418。

²⁷ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈跋錢君倚書遺教經〉，《蘇軾文集》第4冊，卷69，頁2186。

一揮百紙盡」，²⁸便是積學勤練的過程，「我書意造本無法」，則是所達到的境界。蘇軾亦以為「獨蔡君謨書，天資既高，積學深至，心手相應，變態無窮，遂為本朝第一。」²⁹即是天資既高、積學深至的作用。再者，修身養性，亦是學習書法的要法。心正而後書正，能虛靜淡泊，神氣完足，自能有得。蘇軾云：「作字之法：識淺、見狹、學不足，三者終不能盡妙，我則心、目、手俱得之矣。」³⁰又說：「書初無意於佳，乃佳爾。」³¹可見學書應多看前人墨跡，得之目，印之心，然後苦學苦練，「自出新意，不踐古人」，³²方算盡妙。

三、氣—氣韻協調

歸納蘇軾所論氣之義蘊，大體有三：一指天地元氣，即天地創生萬物之氣。二指作家神氣，即作家特殊之氣稟、性情與生命力。三指作品辭氣，即作家之氣稟、性情，表現於作品的氣韻。其中範圍甚為廣博，然而此三者，一以貫之，則為浩然剛直之正氣。所謂「氣韻」，指文學或藝術上獨特的風格，或文章或書法繪畫的意境或韻味，也指人的神采和風度等，統稱氣韻。〈題顏魯公書畫讚〉：「顏魯公平生寫碑，惟〈東方朔畫讚〉為清雄，字間櫛比，而不失清遠。其後見逸少本，乃知魯公字字臨此書，雖大小相懸，而氣韻良是。非自得於書，未易為言此也。」³³就書法而言，「氣」為書法所不可或缺，與神、骨、肉、血相關，就文章而言，亦是如此。而涵養氣韻之流轉，應由文章行氣作起，並鍛鍊文章氣骨，涵蘊文章之情韻。以下就「文章行氣」與「文章情韻」說明。

²⁸ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈石蒼舒醉墨堂〉，《蘇軾詩集合注》冊上，卷6，頁219-220。

²⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈評楊氏所藏歐蔡書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2187。

³⁰ 馬宗霍：〈東坡自論〉，《書林藻鑑》（北京：文物出版社，1984），卷9，頁219上。

³¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈評草書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2183。

³² 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈評草書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2183。

³³ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈題顏魯公書畫贊〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2177。

（一）文章行氣

不論文章或書法，能行氣自然，大氣鼓蕩，以展現作家的生命活力，為創作所不能或缺，為文章或書法死活之關鍵。「行氣」指書法作品中字與字行與行之間的呼應映帶關係。一般要求筆斷意連，聯綴成行，積行成篇，在文字的上下、左右、首尾的書寫中，既有變化，又能和諧，如清代宋曹《書法約言》稱：「或歛束相抱，或婆娑四垂，或陰森而高舉，或脫落而參差。勿往復收，乍斷復連，承上生下，戀子顧母。」³⁴行氣在行草書中的關係尤為重要。書作講求行氣，文章亦復如是。文章章法之運用與行氣關係密切，章法為表，行氣為裡，欲求章法之變化神妙，則當審其行氣之長短，自然之節奏，亦即明審文氣運行之短長，使合乎自然之節奏，而能神明自得。文章如「行雲流水」般運行，然雲行水流，雖無一定樣式，卻有一定規則。而且「常行於所當行，常止於所不可不止」，大自然草木、山水、風雲、蟲鳥等等，都有其運行規律。因此文章沒有定質，卻有一定運行之規律，一定的自然法則，因此文章的內容與形式應該互相配合，不同的體裁、題材，應有不同的表現手法，經由不同的表現方式，而展現作品千姿萬態的風貌。〈自評文〉云：

吾文如萬斛泉源，不擇地皆可出，在平地滔滔汨汨，雖一日千里無難。及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣。其他雖吾亦不能知也。³⁵

蘇軾之文章如行雲流水，亦如萬斛源泉，「不擇地皆可出」，「一日千里無難」，此言神思之運行，「及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也。」至於神思落實於文字，則須依照體裁、題材之不同，而有不同的表現方法，這種表現方法「與山石曲折，隨物賦形」，表現其各自真實而獨具的形象，因此各有不同，千變萬化，每一個人的表現方式也各自不同，因此不能一概而論。然而文章的作法，所謂章法結構者，猶如流水一般，有其運行的脈絡、規則，因此何處當行，何處當止，有一定的附辭會意的原則存在，而非亂流狂滔、氾濫成災可成，因此「文理自然」，自然暢達，無拘

³⁴ 清·宋曹：《書法約言》，收入楊成寅主編，張長虹評注：《中國歷代書法理論評注（清代卷）》（杭州：杭州出版社，2016），頁32。

³⁵ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈自評文〉，《蘇軾文集》第5冊，卷66，頁2069。

無束，然行之於文，則依據體裁、題材而有不同，但能依照文章之脈絡、規則或原理，架構文章，融煉形式與內容，而文章即可變化無窮，姿態橫生。綜理蘇軾的文章行氣說，總其作用約有數端。

- 1、運行精氣：此為氣之基本作用。文體猶如人體，人體不能無氣，文章亦不能無氣，然而文章應具備何種氣，始能活脫生動？一言以蔽之，則為浩然之氣，文章應具備作者之神氣、氣骨，須擁有作者面貌，切不可千篇一律，更不能一味求同，因此蘇軾反對千篇一律的「程試文學」。
- 2、督勒章法：氣與骨關係密切，骨者指章法結構，文章章法之運用與行氣關係密切，章法為表，行氣為裡，欲求章法之變化神妙，則當審其行氣之長短，自然之節奏，亦即明審文氣運行之短長，使合乎自然之節奏，而能神明自得。文章不能無氣，但氣若太過，流於粗獷猛厲，則亟須賴章法加以督勒，能以章法為經，務極精純，文章乃能自臻其勝，免於虛偽不實或氣骨粗浮。
- 3、達於神至：文章之極境，乃在「神至」，所謂神者，乃「氣之精」，文章必至於能神，方能不朽。蓋文章者，因字而生句，積句而為章，積章而成篇，其字其句其法皆可得而見，然而字句章法，只是文章之外表形骸，文章若徒具形骸，無有「氣」，則如槁木死灰，故文章應具備「氣」，以展現生機。神至乃文章之最高境界。試觀人體血氣依循經脈以聯絡四肢形骸，而展現生氣生機，倘若脈絡順暢，行氣暢然，自能表現人之奕奕精神，文章亦是如此。

（二）文章情韻

所謂「情韻」，即是「態度風致」，亦即文字別具個人特有的風采姿態，足以化人之作用。大抵作者情志之抒發，或由內在心理之激盪，或由外來物境之感動，意氣流露於字裡行間，造成文章深長流動之感染力，此感染力，情味深長，風采動人，只可神會，難以言傳，則稱「情韻」、「情致」或「風致」。

情韻分雅俗，其關乎人之性情。性情雅正，溫柔敦厚，所言所論，自能發揮興、觀、群、怨的「化俗」作用。性情粗劣，甚至暴戾偏激，則一字一言，難免惑眾，

甚至遺誤世俗，故文章欲得情韻之勝，則應於性情上著手，力求情志之溫厚清曠，而使一己之精神深淵悠然，形之於文字，方能意味深長，態度優游，而風采卓絕。故明代陸時雍則說：「有韻則生，無韻則死；有韻則雅，無韻則俗；有韻則響，無韻則沈；有韻則遠，無韻則局。」³⁶

情韻是詩文不可或缺的特色，亦是詩文具有藝術之美感、想像之空間，與具備動人的感染力的最大原因。蘇軾重視「得之象外」，其意涵即在於此。「淡雅」風格為蘇軾所追求之極致風格。而淡雅之意涵，以書法而言，鍾繇、王羲之之書法筆跡，「蕭散簡遠，妙在筆畫之外」。³⁷以詩而言，蘇武、李陵之「天成」，謂其五言詩渾然天成，不事雕琢。又如曹植、劉楨之「自得」，謂其作能自發於己，不須法度布置。再如陶淵明、謝靈運之「超然」，謂其境界之消散超逸與語句之自然脫俗。這些作品「高風絕塵」，為具有「遠韻」之作。韋應物、柳宗元，「發纖穠於簡古，寄至味於澹泊」，³⁸真正能達到外表簡練古樸，而內容細密穠麗，所謂「絢麗至極，歸於平淡」，表面雖然看似平淡，而意味深遠優美。此外，諸如清勁、紆餘、清新、疏淡、精勻、自然等等，都與淡雅風格之意境相符。淡雅風格之意境，則在「得之象外」，亦即講求「味外之味」、「韻外之致」，有「意在言外」、「餘韻不絕」之意。

蘇軾以為司空圖論詩曰：「梅止於酸，鹽止於鹹。」³⁹飲食不可無鹽、梅，而其美常在鹹、酸之外。司空圖〈與李生論詩書〉曰：

文之難而詩之難尤難，古今之喻多矣。而愚以為辨於味而後可以言詩也。江嶺之南，凡足資於適口者，若醢非不酸也，止於酸而已；若醢非不鹹也，止於鹹而已。華之人以充飢而遽輟者，知其鹹酸之外，醇美者有所乏耳。彼江嶺之人，習之而不辨也宜哉。詩貫六義，則諷諭抑揚，滄蓄淵雅，皆在其中矣。然直致所得，以格自奇。前輩諸集，亦不專工於此，矧其下者邪？王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中，豈妨於道學哉？賈閔仙誠有警句，然視

³⁶ 明·陸時雍：《詩境總論》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》冊下（臺北：藝文印書館股份有限公司，1983），頁1708-1709。

³⁷ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書黃子思詩集後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷67，頁2124。

³⁸ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書黃子思詩集後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷67，頁2124。

³⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書黃子思詩集後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷67，頁2124。

其全篇，意思殊餒。大抵附於蹇澀，方可致才。亦為體之不備也，矧其下者哉？噫！近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。⁴⁰

司空圖以為：「辨於味而後可以言詩也。」要求詩應有「味外之味」。所謂「味外之味」，便是「韻外之致」、「象外之象」、「景外之景」，亦即具體的藝術形象所引發出的聯想、想像與美感的無限性。大抵詩文不能沒有語言文字，然而詩文之美，卻常在語言文字之外。司空圖以為：「詩貫六義，則諷諭抑揚，淳蓄淵雅，皆在其中矣。然直致所得，以格自奇。」可知《詩經》貫通「風、雅、頌、賦、比、興」六義，具有「諷諭抑揚」之作用，具有「淳蓄淵雅」的風格，實為情韻深長之作。

四、骨一章法變化

書篆的章法，一言以蔽之，即謀篇布局，亦即撰寫時，安排布置字與字、行與行之間呼應、照顧等關係的方法。清代劉熙載《藝概》云：「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。」⁴¹蘇軾援身以論書，以人體而言，「骨撐肉，肉沒骨」，⁴²骨骼支撐血肉，血肉包覆骨骼，脈絡則為骨骼與血肉之連貫；就書體而言，骨骼即是結構布局，血肉即是字體筆畫，脈者為血之所行、氣之所行的管道，為骨、肉之聯絡。文章也是如此，字句章法，只是文章的外表形骸，文章若徒具形骸，不足以稱文，所以文章應具備作者的精神、神氣，以展現生機，更須具備「脈絡」，以運行精氣，並布局組織，督勒章法，架構事類，編派文字。

所謂文章章法，亦即文章之布局結構，《文心雕龍·章句》以為：「夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷

⁴⁰ 唐·司空圖：〈與李生論詩書〉，收入宋·姚鉉：《唐文粹》（臺北：世界書局，1962），卷85，頁561下。

⁴¹ 清·劉熙載：〈書概〉，《藝概》（臺北：華正書局有限公司，1985），卷5，頁166。

⁴² 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈題自作字〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2203。

也；句之清英，字不妄也；振本而未從，知一而萬畢矣。」⁴³可知文章意旨既定，進而操翰為文，「因字而生句，積句而成章，積章而成篇」，而其構思布局，則由立意而謀篇布勢，繼而分段聯章，進而造句遣詞，然後下字為文，故立意之後，謀篇、聯章，至於造句、下字，為文章構思之步驟，亦為創作的要法。

大抵人無骨骼，無以成人之體，書、畫如此，文章也是如此，可見謀篇布局的重要。文章段落與脈絡互為表裡，段落的分束，有斷、咽、吞、吐之不同；段落的張起，有承、提、突、紆的差異，行氣其間，產生頓、挫、跌、宕等變化，則文章自然活潑，具有生命力，而能展現作者獨特體勢，呈現鮮活風格。字句猶如人體之血，氣血關係密切，血的運行，須賴氣的推動；氣的作用，須靠血的運載，所以只有血，缺乏氣的推動，則血凝而不行；只有氣，缺乏血的乘載，氣則無所依附而渙散，所以文字與氣必相輔以行，才能共同維繫氣的運行，而呈現作者的神氣。至於運法的要訣約有數端。

（一）關鍵完密

書法有所謂牽絲之法，亦稱「遊絲」、「引牽」、「引帶」，指書寫點畫時由於筆勢往來留存於先後筆畫之間的纖細筆道。纖細如髮絲，挺健俐落，起有上呼下應、意氣周流的作用，可以表現出書家功力。清代梁巘《評書帖》以為：「古人作書，筆力、間架俱備。」⁴⁴南朝齊王僧虔《論書》以為：「張芝、索靖、韋誕、鍾會、二衛，並得名前代。古今既異，無以辨其優劣，惟見筆力驚絕耳。」⁴⁵清代蔣和《書法正宗》云：「字無一筆可以不用力，無一法可以不用力，即牽絲使轉亦皆有力，力注筆尖而以和平出之，如善舞竿者，神注竿頭，善用槍者，力在槍尖也。」⁴⁶章法為書篆所不可或缺。

清代宋曹《書法約言》稱：「勿往復收，乍斷復連。」⁴⁷文章章法與書篆布局有

⁴³ 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：〈章句〉，《文心雕龍校注》，卷7，頁231。

⁴⁴ 清·梁巘：《評書帖》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1989），頁62。

⁴⁵ 唐·張彥遠：《法書要錄》，卷1，頁112。

⁴⁶ 清·蔣和：《書法正宗》，收入趙英山：《書法新義》（臺北：臺灣商務印書館，1997），頁44。

⁴⁷ 清·宋曹：《書法約言》，收入楊成寅主編，張長虹評注：《中國歷代書法理論評注（清代卷）》，頁32。

異曲同工之妙。文章章法首重也是筆斷意連，要能似接不接，似斷不斷，字句似斷而意相連，此為章法靈活之關鍵。「意連」，指臨文謀篇之際，能立定主意，以作為文章綱領，用來綜合眾理，條貫群言，劉勰以為「使眾理雖繁，而無倒置之乖；群言雖多，而無棼絲之亂」之說相通。⁴⁸大抵為文布局，在下筆之初，應先審定主旨，然後立意取材，架構布局，務期首尾一貫，通篇相附而會於一。提煉意旨，必先確定文章綱領，且意旨綱領既已立定，貫徹到底，不可見異思遷，必使脈絡相連，文章才能突顯主題，表現生機。這就是《文心雕龍》所謂「附會」。「何謂附會？謂總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也。」⁴⁹文章構思，能做到首尾圓融，條貫統序，才能成為文章，否則，不過雜亂資料的堆砌而已，因此謀篇布勢是一段最大工夫。

以〈刑賞忠厚之至論〉一文說明。⁵⁰本文屬論辨類，為應試文章。古代科舉命題多出自儒家經典，《尚書·大禹謨》：「罪疑惟輕，功疑惟重。」孔安國注，「刑疑附輕，賞疑從重，忠厚之至。」⁵¹故題文命為〈刑賞忠厚之至論〉。本文就題發揮，主旨在闡明居上位者之施行賞罰，若遇疑慮之時，刑疑取輕，賞疑取厚，此乃忠厚之至，能以忠厚為本，乃能使人民歸向於善。全文論說從「疑」生發，以寫忠厚。所以「罪疑惟輕，功疑惟重」，只就賞罰有「疑」之時而論，蘇軾之論述，也就由「疑」生發，立論謹慎，字字穩健，義正理切，足見蘇軾對於禮、法之態度謹嚴周密，無一句一字離題空言，條貫統序，關鍵完密。

（二）虛實互用

虛實為章法大法，同時也是筆法之用。章法重於整篇文章之架構，筆法重於部分之運用；章法重於規矩，筆法側重靈活。此處虛實，就全篇之篇章結構而言。所謂虛實，於書篆創作中則為疏密之變化，即指字的結構或整篇的布局都要留意疏密

⁴⁸ 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：〈附會〉，《文心雕龍校注》，卷9，頁273。

⁴⁹ 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：〈附會〉，《文心雕龍校注》，卷9，頁272。

⁵⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈刑賞忠厚之至論〉，《蘇軾文集》第1冊，卷2，頁33-34。

⁵¹ 漢·孔安國傳，唐·孔穎達等正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館股份有限公司，1979），頁55上。

虛實，使造形充滿變化。因為書法用黑墨寫於素白之紙，其視覺感動的要素，在於書寫時要字體與空白處之對應關係，自然可產生微妙的空間變化，以達到耐人尋味的境界。書篆之虛實之法如此，文章虛實之法亦復如此。文章虛實之用，宋文蔚於《評註文法津梁》中提出「對照本題，提案發議，是為虛；拍到本位，闡發題意，是為實。實處正意，先從虛處透出，則入題不突，而筆意靈活；實處詮題，仍迴抱虛處，是神不外散，而氣亦寬然有餘，是為虛實相涵。」⁵²虛實之法，為相對之論，主題正意為實，旁敲側擊或對照發議為虛；記事為實，抒情或議論則為虛。

在用筆上，蘇軾以為「把筆無定法，要使虛而寬」，強調執筆時一定要靈活自如，反對死硬，關鍵在於「虛」和「寬」，如此方能游刃有餘。蘇軾〈記歐公論把筆〉：「歐陽文忠公謂余，當使指運而腕不知，此語最妙。方其運也，左右前後卻不免敬側，及其定也，上下如引繩，此之謂筆正。柳誠懸之語良是。」⁵³書法如此，文章亦如是。蘇軾對於「虛」法之運用，可謂其文章重要特色。

元代李滄《文章精義》第15條云：「子瞻文學《莊子》，入虛處似。」⁵⁴第4條云：「《莊子》文章善用虛，以其虛而虛天下之實；太史公文字善用實，以其實而實天下之虛。」⁵⁵可知蘇軾文章與《莊子》相類似處，在於「入虛處似」，亦即「善用虛」。蘇軾文章在文法與文氣上得自於《莊子》處甚多，其不僅熟讀《莊子》，深刻理解莊子，也受其沾溉運用自如。清代姚鼐以為「東坡策論，其筆勢多取於《莊子》外篇。」⁵⁶蘇軾自言：「清詩健筆何足數，逍遙齊物追莊周」，⁵⁷「苦熱誠知處處皆，何當危坐學心齋」，⁵⁸莊子文章善用虛，蘇軾的文章也善於用虛。此外，蘇軾善用虛，亦為禪悟而來，劉熙載《藝概》以為：「東坡詩善於空諸所有，又善於無中生有，機

⁵² 清·宋文蔚：《評註文法津梁》（高雄：復文圖書有限公司，1993），頁63。

⁵³ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈記歐公論把筆〉，《蘇軾文集》第5冊，卷70，頁2234。

⁵⁴ 元·李滄：《文章精義》，收入王水照編訂：《歷代文話》第2冊（上海：復旦大學，2007），頁1164。

⁵⁵ 元·李滄：《文章精義》，收入王水照編訂：《歷代文話》第2冊，頁1162。

⁵⁶ 四川大學中文系唐宋文學研究室：《蘇軾資料彙編·上編》第4冊（北京：中華書局，1994），頁1333。

⁵⁷ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈送文與可出守陵州〉，《蘇軾詩集合注》冊上，卷6，頁233。

⁵⁸ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈泛舟城南，會者五人，分韻賦詩，得「人皆苦炎」字四首〉，《蘇軾詩集合注》冊中，卷19，頁942。

括實自禪悟中來。」⁵⁹蘇軾詩如此，文章亦復如此。

綜理此類文章之特色，應當脈絡貫續，關鍵完密；出人意表，出奇制勝，所謂「化實為虛，以變濟窮」，須靈活運用，通變有得，而自然暢達。以〈論項羽范增〉一文說明。⁶⁰大抵楚漢相爭之際，楚軍數次切斷漢軍糧道，劉邦被困滎陽，於是向項羽請和。項羽欲同意，范增反對，項羽與范增急攻滎陽。劉邦謀士陳平施用離間計，令項羽誤以為范增勾結漢軍，從而削去范增兵權。范增因而大怒告老回鄉，項羽默然同意。未至彭城，背疽發作而死。蘇軾以為范增若不自行離去，項羽必殺之，蘇軾對於范增不早求去，以致最後憤恨而亡，如此之遭遇深表同情，並代其籌謀，論斷范增最佳的求去時機，「當于羽殺卿子冠軍時」。世人皆以為范增乃誤中陳平之離間計忿而離開項羽，蘇軾認為項羽早就不信任范增，二人決裂並非因陳平之離間計，因此范增應識知時機，早去項羽。本文為翻案文章，蘇軾借箸代籌，為范增籌畫，從假設議論的方式發論，大翻歷史公案。本文奇絕獨到，《東坡先生文集錄》引儲欣評論此文之技法，以為此文：「行文跳脫，不肯一字粘在紙上。」⁶¹

蘇軾善用虛實之法，無論詩文書畫之創作或評論，多可見之。張高評〈蘇軾題畫詩與意境之拓展〉總結蘇軾題畫詩，具有「虛實相成，再創畫境」的作用，並以為：「蘇軾題詠嫁娶、山水、秋景，每多實下虛成，或無中生有，所謂『畫在有筆墨處，畫之妙在無筆墨處。』唯題畫詩揣度藝術匠心，虛實相生相成，於是可以再創畫境。」⁶²題畫詩如此，文章更是如此，因此虛實法之用，實為蘇軾文章絕妙處之一。

（三）賓主相襯

書篆賓主之用，大致在結體，如字的大小、肥瘦、長短、向背、俯仰、顧盼等，都要搭配得當，不堆砌，不支離，自然流暢，氣勢優美。尤其書法首字，具有統領全篇字的作用，猶如列隊的排頭兵，飛行的領頭雁，為「主」的地位，重要而顯明。

⁵⁹ 清·劉熙載：《藝概·詩概》，卷2，頁66。

⁶⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈論項羽范增〉，《蘇軾文集》，第1冊，卷5，頁162-163。

⁶¹ 宋·蘇軾撰，張志烈、馬德富、周裕鍇主編：《蘇軾全集校注》第10冊（石家莊：河北人民出版社，2010），卷5，頁545。

⁶² 張高評：〈蘇軾題畫詩與意境之拓展〉，《成大中文學報》22（2008.10），頁56。

因此，開篇首字須斟酌而後下筆，寫下首字後，則應以其作為參照，以確定整篇字體之大小疏密、體式意態及濃淡枯澀等變化。孫過庭《書譜》曰：「一點成一字之規，一字乃終篇之準。」⁶³首寫一字，其字勢便能管束到底。首字如此，然而書篆依據內容之安排，在字體上，有主有賓，大小、肥瘦、長短、向背、俯仰、顧盼等，則有所調節，也可顯出其中的變化。書篆如此，文章亦復如此。賓主之用，乃為文之大法。文章之有賓主，猶五行之有陰陽，用兵之有虛實。一題之義，必有其主要之意，既有主，必有賓。專說主題，則題之簡單，一說便完，毫無興趣，故作文之法，必有賓筆，有主筆，或先賓而後主，或先主而後賓，互相襯托，互相發明，則一篇之中，用筆既有變換，措辭亦有經緯，方不致直率無味。

如〈上梅直講書〉首段，⁶⁴憑空理論，以周公之富貴不遇，與孔子之貧賤卻師徒相樂對比，反襯出「相樂以道」之重要。開篇入手，即言：「軾每讀《詩》至〈鴟鴞〉，讀《書》至〈君奭〉，常竊悲周公之不遇。」周公聖人也，對於開篇即感慨「周公之不遇」，入手即為驚人之語。略述周公之後，詳寫孔子與顏淵師生之情，顏淵深知孔子者，孔子之道不容於世，顏淵以為「不容然後見君子」，孔子油然而笑，並言：「回，使爾多財，吾為爾幸。」師生相樂以道，其樂融融，勝於周公。周公雖富貴，即使賢如召公，親如管、蔡，無與以富貴同樂者；孔子雖不見容於天下，卻能以貧賤相樂以道，故以周公、孔子比較，劣周公而優孔子，立意甚奇，格高辭健，歸結出能如孔子與天下賢士相樂以道，其樂足矣，甚至可超過周公之富貴。

至於正面為襯者，乃屬正襯、旁襯。文章固然有不必用襯者，若當襯者不襯，則匡廓狹小，意味單薄，而無華瞻之致。故映襯之法，如金玉之用雕鏤，綾綺之裝花錦，雖無益於日用，而光彩陸離，令人貴重。如〈乞校正陸贄奏議進御劄子〉第二段，⁶⁵闡述陸贄之言論智辯，以為：「智如子房而文則過，辯如賈誼而術不疏」，以張良、賈誼襯托其智辯之高超、文術之絕倫。

⁶³ 唐·孫過庭：《書譜》，頁35。

⁶⁴ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈上梅直講書〉，《蘇軾文集》第4冊，卷48，頁1385。

⁶⁵ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈乞校正陸贄奏議進御劄子〉，《蘇軾文集》第3冊，卷36，頁1012。

五、肉一字句聯絡

如以文章而言，章法為篇章結構布局之法，肉法之結體，為字句的連結、駢散、長短等。以下就「結體精勻」、「字句調和」、「剛柔並濟」說明。

（一）結體精勻

蘇軾書法兼含雄偉與清逸為一體，傳世書蹟頗多，以楷書與行書為多，草書較少。其楷體小字，秀勁姿媚，流暢自然。楷書大字，則是魯書風格，如〈羅池廟碑〉，端穆渾厚，氣勢雄偉，為其楷書上乘之作。而其行書圓勁有力，沈著痛快，如〈黃州寒食詩〉，信手揮灑，變化萬端，至今為世人所稱譽。其草書，飄逸中寓有古意，亦極為開張雄肆。綜觀蘇軾書法，得力於天賦、學養頗多，且用筆從容自然。不拘於法，書風淳厚古雅，實為大家。黃庭堅〈跋東坡墨跡〉即云：

東坡道人少日學〈蘭亭〉，故其書姿媚似徐季海。至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦勁，迺似柳誠懸。中歲喜學顏魯公、楊風子書，其合處不減李北海。至於筆圓而韻勝，挾以文章妙天下，忠義貫日月之氣，本朝善書，自當推為第一。⁶⁶

蘇軾遍臨古帖、博採眾長，少年學習羲之、獻之「二王」，頗得其法，又像唐代徐季海，因而字體「風姿嫵媚」。而酒酣放浪之時，意忘工拙，字體特別瘦勁，類似柳誠懸。中年以後，喜學顏真卿、楊凝式，汲取其中菁華；有所創新，字的筆畫漸趨粗壯，字形媚中帶骨，在雋秀中透出端莊淳樸；並結合魏晉渾厚樸拙的風貌，而出以新意，創立新的風格。黃庭堅〈跋東坡墨跡〉以為蘇軾之字「筆圓而韻勝」，所謂「圓」則為精勻之意，「筆圓」則結體精勻，與氣相稱；「韻勝」則情味深長，得之象外。書法如此，詩、畫、文章亦如此。〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉云：「天工與清新」、「疏淡含精勻」，⁶⁷此理則書畫相通，在結體方面，特重精勻，所謂精勻者，即行氣與詞藻並重，而使情韻深長，得之象外。

⁶⁶ 宋·黃庭堅：〈跋東坡墨跡〉，《山谷題跋》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷5，頁45上。

⁶⁷ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉，《蘇軾詩集合注》冊中，卷29，頁1437。

清代曾國藩所論句法，在於造句新奇特出，含蓄圓融，亦即下筆造句，不落俗套客氣，不致矯揉造作，故文字新奇警醒，令人耳目一新；情意蘊藉委婉，足以感動人心。故曾氏於遣辭造句，特別提出「圓」，以為下筆造句的標準。所謂「圓」，指「珠圓玉潤」之義，曾氏云：「無論古今何等文人，其下筆造句，總以『珠圓玉潤』四字為主。無論古今何等書家，其落筆結體，亦以『珠圓玉潤』四字為主。」又云：「故吾前示爾書，專以一『重』字，救爾之短，一『圓』字望爾之成也。」「爾於古人之文，若能從江、鮑、徐、庾四人之圓步步上溯，直窺卿、雲、馬、韓四人之圓，則無不可讀之古文矣，則無不可通之經史矣。」⁶⁸

「圓」為圓滿、周妥、完善之意。曾氏所謂「圓」的意涵，體悟來自書法的落筆結體。下筆造句，一如書法，落筆結體，字字寫得完滿，才能呈現字體所含藏的氣勢、精神；又如珍珠，含光內斂，溫潤飽和，「珠圓玉潤」。此「圓」的意涵，指文字所含藏的氣勢精神。險奧與圓潤實不衝突，險奧乃就字句的奇警深刻來說，圓潤乃就結體的氣勢精神來說，大抵造句新奇特出、含蓄圓融、自然率真，渾然天成，也是「珠圓玉潤」的意義。曾氏此一文章主張得自書法之體悟，由書法之結體之理，推演為文章造句遣詞之法，所用之思維模式與蘇軾相同，故所論可作為參考。

（二）字句調和

蘇軾〈跋王晉卿所藏蓮華經〉以為：「凡世之所貴，必貴其難。真書難於飄揚，草書難於嚴重，大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘。」⁶⁹〈書硯〉亦言：「大字難結密，小字常局促；真書患不放，草書苦無法。」⁷⁰書法與文章作法雖可相通互用，然各種書體仍有其不同之要求，字體之飄揚、嚴重、大小等，與書體之行氣相關。文章也是如此，文章字句之駢散、長短等，與文章之行氣關係密切。試就駢散互用、長短相間二端說明。

⁶⁸ 清·曾國藩撰，唐浩明編輯點校：〈諭紀澤〉，《曾國藩全集·家書》（長沙：岳麓書社，2011），頁540-541。

⁶⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈跋王晉卿所藏蓮華經〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2195。

⁷⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書硯〉，《蘇軾文集》第5冊，卷70，頁2237。

文章的句式，或可以散句運於偶句之中，或可以長句運於律句之中，或可單用散句等，句式變化無窮，故句法無一定的規範，也無一定限制，論其要訣，與章法有相通處，能審其行氣之長短、自然之節奏，才能神明自得。又句式的長短與行氣相合，能表現文章情感與語氣的變化，使語氣更加活絡生動，情感更加鮮明清晰。長句較為複雜，詞數較多，易於表現情韻的綿密，以暢達、周密見長；短句簡單，字數較少，易於呈現語氣的斬截，以明快、簡潔見長。在運用時，或「於數短句之後，用長句束之；或於一長句之後，用短句頓住。以句之長短，為文之節奏。」⁷¹如能長短參差運用，可使文氣舒捲自如，有助於增加文章語氣情感的呈現。

1、駢散兼用。文章的句式，或可以散句運於偶句之中，或可以長句運於律句之中，或可單用散句等，句式變化無窮，故句法無一定的規範，也無一定限制，論其要訣，與章法有相通處，能審其行氣之長短，自然之節奏，才能神明自得。文章之中，駢散互用，以擷取二者長處，達到奇偶互用的妙處。如〈潮州韓文公廟碑〉，⁷²論述所謂浩然之氣，孟子以為「吾善養吾浩然之氣」，而此氣浩大，且無所不在，「寓於尋常之中，而塞乎天地之間」。此浩然之氣，超越一切現有，「卒然遇之，則王、公失其貴，晉、楚失其富，良、平失其智，賁、育失其勇，儀、秦失其辯。」作用、影響及威力之大，無一可以超越，王、公之貴，晉、楚之富，張良、陳平之智，孟賁、夏育之勇，張儀、蘇秦之辯，無一可以抵禦，五句排偶句法。然「是孰使之然哉？」散句設問一出，氣勢再轉。其為氣也，「其必有不依形而立，不恃力而行，不待生而存，不隨死而亡者矣」，存乎宇宙卻又超乎萬有，形式萬變，變化不一，四句排句聳然而立，「故在天為星辰，在地為河嶽，幽則為鬼神，而明則復為人。」四組排句，驚天而來，如江海橫流，浩浩奔湧，襄陵浸天，勢不可擋。然此氣浩大，卻非飄渺不存，而是具體真實存在，故「此理之常，無足怪者」，散句作結，使開合有序，奔放中出現嚴謹。能擁有此浩然之氣者，才能擁有

⁷¹ 宋文蔚：《評註文法津梁》，頁 63。

⁷² 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈潮州韓文公廟碑〉，《蘇軾文集》第 2 冊，卷 17，頁 508。

參天地、關盛衰之宏偉浩大功業。文句駢散兼用，氣勢縱橫多變。

- 2、長短相間。句法的長、短、駢、散、單、整，與情感的表現、語氣的運用關係密切，短句急促，長句緜邈，劉勰以為：「筆句無常，而字有條數，四字密而不促，六字格而非緩。或變之以三、五，蓋應機之權節也。」⁷³如〈潮州韓文公廟碑〉論述天人之變，文句長短多變，少則二字，多則十四字，縱橫變化，「蓋嘗論天人之辨，以謂人無所不至，惟天不容偽。智可以欺王、公，不可以欺豚、魚；力可以得天下，不可以得匹夫匹婦之心。故公之精誠，能開衡山之雲，而不能回憲宗之惑；能馴鱷魚之暴，而不能弭皇甫鏞、李逢吉之謗；能信於南海之民，廟食百世，而不能使其身一日安於朝廷之上。蓋公之所能者天也，其所不能者人也。」⁷⁴本段連續用二組「可以……，不可以……」及三組「能……，不能……」之排比句，逼出韓愈所完成者，正論其合於天道，浩氣獨存；韓愈所不能完成者，反襯其不鑽營人事，凜然正氣；因此韓愈不管成或不成，都是光明正大，浩氣迴盪。蘇軾此種行銷方法，可謂神矣，成與不成，浩氣所存，都是令人崇敬的。

（三）剛柔並濟

書法所謂「肉法」，為書寫時筆墨濃淡、肥瘦、粗細的一種技法。元代陳繹曾《翰林要訣》「肉法」一則中稱：「字之肉，筆毫是也。疏處捺滿，密處提飛；平處捺滿，險處提飛。捺滿即肥，提飛則瘦。肥者毫端分數足也；瘦者毫端分數省也。」筆道由筆蘸水墨寫成，故在運用時，又稱：「初學提活、蹲輕，則肉圓；老成提緊、蹲重，則肉赳赳。」「水太漬則肉散，太燥則肉枯。乾研墨則濕點筆；濕研墨則乾點筆。墨太濃則肉滯，太淡則肉薄。粗則多累，積則不勻。」⁷⁵

元代趙孟頫在〈題東坡書醉翁亭記〉力讚蘇軾書法的「綿裏鐵」，有別於論者對

⁷³ 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：〈章句〉，《文心雕龍校注》，卷9，頁231。

⁷⁴ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈潮州韓文公廟碑〉，《蘇軾文集》第2冊，卷17，頁509。

⁷⁵ 元·陳繹曾：《翰林要訣》，收入楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（元代卷）》（杭州：杭州出版社，2016），頁242-243。

蘇軾「墨豬」之譏，趙孟頫以客觀、謙虛的心態評論蘇作，以為：「或者議坡公書太肥，而公卻自云：『短長肥瘦各有度，玉環飛燕誰敢憎？』又云：『余書如綿裏鐵。』余觀此帖瀟灑縱橫，雖肥而無墨豬之狀，外柔內剛，真所謂『綿裏鐵』也。」⁷⁶「墨豬」喻字體筆畫豐肥、臃腫而乏筋骨，因字如墨團，故名。唐代張彥遠《法書要錄》引東晉衛夫人《筆陣圖》稱：「多骨微肉者，謂之筋書；多肉微骨者，謂之墨豬。」⁷⁷書寫粗筆的字體而不見筋骨，易犯此病。蘇軾字雖豐腴悅澤，然絕無「墨豬」之弊。

書法如「綿裏鐵」，比喻字體筆畫肉豐見骨、外柔內剛。〈題自作字〉云：「東坡平時作字，骨撐肉，肉沒骨，未嘗作此瘦妙也。宋景文公自名其書鐵線。若東坡此帖，信可謂云爾已矣。」⁷⁸大抵能以剛健之骨架結構，撐起綿柔之字體，而綿柔之字體自然含藏於骨架結構，如「綿裏鐵」或「綿裡藏針」，而能散發肉豐見骨、外柔內剛之氣韻。故書法如「綿裏鐵」，即內剛外柔，融匯雄偉與清逸於一體。蘇軾於〈次韻子由論書〉，自言其書「端莊雜流麗，剛健含婀娜」，⁷⁹於端莊中蘊藏流麗之韻，於剛健中含有婀娜之姿，就氣之陰陽而言，端莊、剛健為陽，流麗、婀娜為陰，蘇軾之書法，具有陰陽相濟、剛柔互用之特色。而能得端莊又流麗、剛健又婀娜之優點，不會因過於端莊而死板，不會因過於流麗而輕浮，不會因過於剛強而粗暴，不會因過於婀娜而妖媚，陰陽相濟、剛柔互用，而能得其中之美。

以〈赤壁賦〉第三段為例說明。⁸⁰其中氣韻流轉，氣隨情轉。其一，以曹操〈短歌行〉，引發歷史懷想，氣象偏陽剛。其二，描寫赤壁之景色，以引發思古之情，氣象仍偏陽剛。其三，懷想曹操破荊州、進江陵之軍勢之雄偉壯闊景象，氣象偏陽剛。其四，感嘆生命之渺小短暫，韻轉為陰柔。其五，抒發對於人生哀傷悲戚之感慨，韻偏向陰柔。此段整體而言，先陽剛後陰柔，而能呈現陰陽並濟之美。

⁷⁶ 元·趙孟頫：〈題東坡書醉翁亭記〉，《松雪齋書論》，收入楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（元代卷）》，頁 51。

⁷⁷ 唐·張彥遠：《法書要錄》，卷 1，頁 26。

⁷⁸ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈題自作字〉，《蘇軾文集》第 5 冊，卷 69，頁 2203。

⁷⁹ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：〈次韻子由論書〉，《蘇軾詩集合注》冊上，卷 5，頁 134。

⁸⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈赤壁賦〉，《蘇軾文集》第 1 冊，卷 1，頁 5-6。

六、血—修辭絕妙

所謂「血法」，比喻書法用墨用水的技法。元代陳繹曾《翰林要訣》在「血法」一則中稱：「字生於墨，墨生於水，水者，字之血也」，故稱。認為水墨的運用：「筆尖受水，一點已枯矣。水墨皆藏於副毫之內，蹲之則水下，駐之則水聚，提之則水皆入紙矣。捺以勻之，搶以殺之、補之；衄以圓之。過貴乎疾，如飛鳥驚蛇。力到自然，不可少凝滯，仍不得重改。」⁸¹以下就設色多方、聲律音響兩方面說明。

（一）設色多方

書篆墨法，書論有「墨分五彩之說」，指的是「濃、淡、潤、渴、白」。而濃欲其活，淡欲其華，潤可取妍，渴能取險，白知守墨。包世臣《藝舟雙楫》：「墨法尤書藝一大關鍵，筆實則墨沉，筆飄則墨浮。凡墨色奕然出於紙上，瑩然作紫碧色者，皆不足與言書，必黝然以墨，色平紙面，諦視之，紙墨相接之處，彷彿有毛，畫內之墨，中邊相等，而幽光若水紋徐漾於波發之間，乃為得之。蓋墨到處皆有筆，筆墨相稱，筆鋒著紙，水即下注，而筆力足以攝墨，不使旁溢，故墨精皆在紙內。」⁸²筆墨相互配合，以見墨色之神妙。清代梁巘《評書帖》以為：「礬紙書小字，墨宜濃，濃則彩生；生紙書大字，墨宜稍澹，澹則筆利。」⁸³書篆如此，文章亦然。「濃則彩生」，「澹則筆利」，濃澹自有特色，運用得宜，神韻、氣骨可出。宋代曾敏行《獨醒雜誌》記載：「東坡曰：『魯直近字雖清勁，而筆勢有時太瘦，幾如樹梢掛蛇。』山谷曰：『公之字固不敢輕議，然間覺褊淺，亦甚似石壓蝦蟇。二公大笑，以為深中其病。』⁸⁴蘇軾曾評論黃庭堅的字，以為雖然清勁，卻稍嫌硬瘦，就如樹梢掛蛇。黃庭堅則評論蘇軾的字，固然遒勁有力，卻有些褊淺，甚似石壓蛤蟆。時人以為此評切

⁸¹ 元·陳繹曾：《翰林要訣》，收入楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（元代卷）》，頁 242。

⁸² 清·包世臣：《藝舟雙楫》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1989），卷 3，頁 97。

⁸³ 清·梁巘：《評書帖》，頁 62。

⁸⁴ 宋·曾敏行：《獨醒雜誌》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第 345 冊（臺北：臺灣商務印書館，1985），卷 3，頁 539。

中二人之病。其實，孫過庭《書譜》有云：「自古之善書者，漢、魏有鍾、張之絕，晉末稱二王之妙。」⁸⁵從漢、唐以來，字的結體就有橫縱兩種，我橫他縱，未見得是病，自有特色，如此而已。

大致而言，蘇軾多偃筆，字之結體偏橫偏扁，其與蘇軾好用「單鉤」筆法相關。「單鉤」，為執筆指法之名稱，以食指鉤筆管與拇指形成鉗制狀，餘指皆墊於筆管後方。因只以一食指主鉤，故稱「單鉤」。與「雙鉤」相對。清代朱履貞《書學捷要》稱：「『單鉤者，食指、中指參差不齊，食指鉤向大指，中指鉤向名指，此是單鉤。黃山谷與人書云：『公書字已佳，但疑是單鉤，臂肘著紙，故尚有拘局，不敢浪意態耳。』』」⁸⁶蘇軾作書用此法，微偃其筆。又蘇軾多偃筆，於是產生「聚墨痕」之現象，「聚墨痕」為中鋒運筆，因筆鋒常在點畫中間行進，筆畫的中央線著墨最力，凝聚成一道濃重的墨線痕迹，故名。大抵蘇軾多用偃筆，然而仍不排斥正峰，即便肥瘦不同，亦可有神采，不用貴此賤彼。蘇軾〈孫莘老求墨妙亭詩〉則云：「杜陵評書貴瘦硬，此論未公吾不憑。短長肥瘦各有態，玉環飛燕誰敢憎。」⁸⁷蘇軾對杜甫評書貴瘦硬的看法，表示不予認同，提出「短長肥瘦各有態」，主張書法藝術應具各種不同風格。書法如此，文章亦是如此，設色多方，我橫他縱，以展現個人獨特風格。

蓋書法之美，沒有常形，如美女一般，只要資質良好，淡妝濃抹總相宜。故習書寫字要能通其意，苟能通其意，則剛柔莊麗，也能自出新意，「合於常理，不符常形」，可也。蘇軾〈淨因院畫記〉一文，⁸⁸敘述與可所畫的竹石枯木，真正掌握事物的本質。「如是而生，如是而死，如是而攣拳瘠蹙，如是而條達暢茂，根莖節葉，牙角脈縷」，有的生動，有的死寂，有的彎曲緊縮，有的條達通暢。所畫枝根、細莖、枝節、葉片，其中的紋路、凹凸，千變萬化，雖然不遵循固定的型態，然而卻都在其應該在的位置上。能夠符合上天所製造的原理，又可以滿足人心，畫中真能符合

⁸⁵ 唐·孫過庭：《書譜》，頁 31。

⁸⁶ 清·朱履貞撰，姚配中點校：《書學捷要》（杭州：浙江人民美術出版社，2022），頁 48。

⁸⁷ 宋·蘇軾撰，清·王文誥輯注，孔凡禮點校：〈孫莘老求墨妙亭詩〉，《蘇軾詩集》第 2 冊（北京：中華書局，1982），卷 8，頁 372。

⁸⁸ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈淨因院畫記〉，《蘇軾文集》第 2 冊，卷 11，頁 367。

如與可這樣的通達之士所欲托物寄興的意涵。與可的畫真正達到「合於常理，不符常形」的地步，「合於常理」，因此其畫能「合於天造，厭於人意」，能表達「達士之所寓也」；「不符常形」，因此能「千變萬化，未始相襲，而各當其處。」故「合於常理」，以托物寄興，表現其意；「不符常形」，以通權達變，千變萬化。

（二）聲律音響

文章詞藻之用，所謂設色者，與書篆之墨法有所關聯，書篆以墨法決定，文章以詞藻表現，有其異曲同工之妙。書篆雖無聲音，然其筆勢變化，可見其節奏，與文章音響有同然之效果。造句遣詞之法，與行氣相關，亦與音節關聯。書篆雖無聲音，然而其結體之靈動，筆法之善變，至於架構之呈現，皆能表現一定之韻律，因此亦可視為無聲之音，若無弦之琴，妙音絕響，形盡意在。

以〈後赤壁賦〉為例。⁸⁹本文與〈前赤壁賦〉皆有押韻，然本文散文化較為普遍，沒有押韻的句子較多，押韻方式更加靈活。如第一段有四組韻，如脫、月、樂、答等入聲韻；魚、鱸一組；酒、久一組；須、魚又一組，窮盡變化。第二段二組韻，尺、出、識為入聲韻；茸、龍、宮、從一組。第三段二組韻，動、涌、恐一組；留、舟、流、休一組。第四段一組韻，來、衣、西。第五段二組韻，樂、答一組，悟、處一組。本文包含月明風清之夜與客行歌相答之舒暢歡樂，轉為登岸攀崖遊山之所見及內心寂寥悲恐之感受，再轉換超軼現實，昇華入虛幻之境，「驚悟」之後，眼前只是一片空曠，寄託之意，悠然見於言外，而文句奇偶相生，聲音錯落有致，能得音響之美。

七、結論

蘇軾以人體喻書體、字體，提出書法當具神、氣、骨、肉、血，五者缺一不可，

⁸⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈後赤壁賦〉，《蘇軾文集》第1冊，卷1，頁8。

書法如此，畫亦如此，文章亦然，散、駢、詩、詞、賦亦然。神，即傳神論，闡述文章須具備作者之神氣、精神，具有個人之生命力。氣，即氣韻論，論文章須具備行氣自然、氣運流轉、情韻深長等特色。骨，即章法論，論文章之篇章結構，如關鍵、虛實、賓主等。肉，即句法論，論文章句法之駢散、長短等變化。血，即修辭論，論文章修辭之設色、聲響等。「神、氣、骨、肉、血」五者，用以指人體，也可引以論字體，更能援以議文章，如此結合中醫養生學、詩畫藝術理論與文學創作理論，而總其關鍵，則運用之道，在於神明自得。

蘇軾〈評草書〉：「書初無意於佳，乃佳爾。草書雖是積學乃成，然要是出於欲速。古人云：『匆匆不及草書』，此語非是。若『匆匆不及』，乃是平時亦有意於學。此弊之極，遂至於周越、仲翼，無足怪者。」⁹⁰書法如此，詩文詞畫皆是如此。詩文詞書畫等文學藝術，如果刻意而為，落於心機，必難有所成。〈南行前集敘〉亦云：「夫昔之為文者，非能為之為工，乃不能不為之為工也。」⁹¹大抵古人為文並非特意求工，而是自然而然而能工巧，毫無勉強，不得不工巧。是故並非無法，而是不刻意求工，能無為而無不為。〈評草書〉亦云：「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」書法如此，詩文詞畫之法亦是如此。傑出的書法家最可貴的應是能在繼承傳統的基礎上創出新意，自成面目，可知創新是在通古能化的基礎上水到渠成，然後才是出之己意的創新，是一種從必然到自然的創新。

〈書吳道子畫後〉云：「出新意於法度之中」，⁹²此就畫法而言。文學發展，日新又新，「求新求變」是創作的重要原則，《文心雕龍·通變》所謂「趨時必果，乘機無法」，文學創作應當勇於創新。然而創新應有所規範，才不至於新變成訛；且創新應有所依憑，否則新創無由。創新的規範、依憑，在於傳統，在於法古，能夠取擷傳統的精華，以為創新的規範、養分，才能真正推陳出新，所以變今必本於法古，才能達「變則可久，通則不乏」的作用。⁹³書法如此，文章亦是如此。文學、藝術都

⁹⁰ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈評草書〉，《蘇軾文集》第5冊，卷69，頁2183。

⁹¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈南行前集敘〉，《蘇軾文集》第5冊，卷10，頁323。

⁹² 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：〈書吳道子畫後〉，《蘇軾文集》第5冊，卷70，頁2210。

⁹³ 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：〈通變〉，《文心雕龍校注》，卷6，頁208。

得創新，無法創新，如千篇一律，或刻板死寂，沒有活氣活力，也就不符自然之理，也無任何藝術可言。然而變化創新，應當有所遵循，以免荒誕雜亂或新變成訛，因此不論文學或藝術，都應符合其自然之理，與文學藝術規律之法則相符合，才能通變有成。

徵引文獻

一、原典文獻

- 漢·孔安國傳，唐·孔穎達等正義：《尚書正義》，臺北：藝文印書館股份有限公司，1979。
- 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：《文心雕龍校注》，臺北：世界書局，1974。
- *唐·張彥遠：《法書要錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第 118 冊，臺北：臺灣商務印書館，1985。
- *唐·張彥遠：《歷代名畫記》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第 118 冊，臺北：臺灣商務印書館，1985。
- *唐·孫過庭：《書譜》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第 118 冊，臺北：臺灣商務印書館，1985。
- *宋·蘇軾撰，清·王文誥輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，北京：中華書局，1982。
- *宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1992。
- *宋·蘇軾撰，清·馮應榴輯注：《蘇軾詩集合注》，上海：上海古籍出版社，2001。
- *宋·蘇軾撰，張志烈、馬德富、周裕鍇主編：《蘇軾全集校注》第 10 冊，石家莊：河北人民出版社，2010。
- 宋·黃庭堅：《山谷題跋》，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- 宋·曾敏行：《獨醒雜誌》，收入《景印文淵閣四庫全書》子部第 345 冊，臺北：臺灣商務印書館，1985。
- 宋·姚鉉：《唐文粹》，臺北：世界書局，1962。
- 清·劉熙載：《藝概》，臺北：華正書局有限公司，1985。
- 清·梁巘：《評書帖》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1989。
- 清·宋文蔚：《評註文法津梁》，高雄：復文圖書有限公司，1993。
- 清·曾國藩撰，唐浩明編輯點校：《曾國藩全集》，長沙：岳麓書社，2011。

清·包世臣：《藝舟雙楫》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1989。

清·朱履貞撰，姚配中點校：《書學捷要》，杭州：浙江人民美術出版社，2022。

二、近人論著

丁仲祐編訂：《續歷代詩話》，臺北：藝文印書館股份有限公司，1983。

王水照編訂：《歷代文話》，上海：復旦大學，2007。

四川大學中文系唐宋文學研究室：《蘇軾資料彙編》，北京：中華書局，1994。

馬宗霍：《書林藻鑑》，北京：文物出版社，1984。

崔爾平選編點校：《明清書論集》，上海：上海辭書出版社，2011。

張高評：〈蘇軾題畫詩與意境之拓展〉，《成大中文學報》22（2008.10），頁 23-60。

*楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（隋唐卷）》，杭州：杭州出版社，2016。

*楊成寅主編，楊成寅評注：《中國歷代書法理論評注（宋代卷）》，杭州：杭州出版社，2016。

楊成寅主編，邊平恕、金菊愛評注：《中國歷代書法理論評注（元代卷）》，杭州：杭州出版社，2016。

*楊成寅主編，張長虹評注：《中國歷代書法理論評注（清代卷）》，杭州：杭州出版社，2016。

趙英山：《書法新義》，臺北：臺灣商務印書館，1997。

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

Selected Bibliography

- [Tang] Zhang Yan Yuan, *Fa Shu Yao Lu* [Essential Account on Calligraphy], collected in *Jing Yin Wen Yuan Ge Si Ku Quan Shu* [Complete Books of the Four Repositories] Vol. 118 (Taipei: The Commercial Press, 1985).
- [Tang] Zhang Yan Yuan, *Li Dai Ming Hua Ji* [The Famous Paintings Through the Ages], collected in *Jing Yin Wen Yuan Ge Si Ku Quan Shu* [Complete Books of the Four Repositories] Vol. 118 (Taipei: The Commercial Press, 1985).
- [Tang] Sun Guo Ting, *Shu Pu* [Calligraphy], collected in *Jing Yin Wen Yuan Ge Si Ku Quan Shu* [Complete Books of the Four Repositories] Vol. 118 (Taipei: The Commercial Press, 1985).
- [Song] Su Shi, [Qing] Wang Wen Gao (editorial notes), Kong Fan Li (punctuation collating), *Su Shi Shi Ji* [Collection of Su Shi Poetry] (Beijing: Zhong Hua Book Company, 1982).
- [Song] Su Shi, Kong Fan Li (punctuation collating), *Su Shi Wen Ji* [Literary Writings of Su Shi] (Beijing: Zhong Hua Book Company, 1982).
- [Song] Su Shi, [Qing] Feng Ying Liu (editorial notes), *Su Shi Shi Ji He Zhu* [Annotated Collected Poetry of Su Shi] (Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001).
- [Song] Su Shi, Zhang Zhi Lie, Ma De Fu, Zhou Yu Kai(eds.), *Su Shi Quan Ji Jiao Zhu* [Annotated Literary Works of Su Shi] Vol. 10 (Shi Jia Zhuang: Hebei People's Publishing House, 2010).
- Yang Cheng Yin (ed.), Bian Ping Shu, Jin Ju Ai (commentary), *Zhong Guo Li Dai Shu Fa Li Lun Ping Zhu (Sui Tang Juan)* [Commentary on the Theories of Calligraphy in the Past Dynasties of China (Sui and Tang Dynasties)] (Hangzhou: Hangzhou Publishing House, 2016).
- Yang Cheng Yin ed. and commentary, *Zhong Guo Li Dai Shu Fa Li Lun Ping Zhu (Song Dai Juan)* [Commentary on the Theories of Calligraphy in the Past Dynasties of China (Song Dynasty)] (Hangzhou: Hangzhou Publishing House, 2016).
- Yang Cheng Yin (ed.), Zhang Chang Hong (commentary), *Zhong Guo Li Dai Shu Fa Li*

Lun Ping Zhu (Qing Dai Juan) [Commentary on the Theories of Calligraphy in the Past Dynasties of China (Qing Dynasty)] (Hangzhou: Hangzhou Publishing House, 2016).

