

論傅山書學的「正格」與「變格」*

郭晉銓**

〔摘要〕

傅山書學在理論與實踐上都體現強烈的創變特質，傅山在書學上提出「四寧四毋」之說，即「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排」，體現出與傳統帖學全然不同的書藝指標。然而傅山求「奇」、求「變」的觀念，卻是建立在求「正」的態度上，因此在傅山的書學思想中，明顯存在著「正」與「變」的辯證性格。本文從傅山對「軟媚」、「奴俗」書風的批判談起，論述傅山在書學歷程中審美標準的轉變，進而探討傅山對顏真卿「支離」的接受，以及傅山審美思維中「尚奇」、「崇古」與「醜拙」的核心價值，最後說明傅山書學中「正」、「變」的內涵與關係，並將其說置入書法史上的脈絡，提出傅山書學的意義。

關鍵詞：傅山、四寧四毋、正格、變格

* 本文為科技部計畫「六朝書論中意、韻、神在言義語境下的轉換與融涉」(計畫編號：107-2410-H-845-011)之部分執行成果。感謝匿名審查委員的諸多建議與指點。

** 臺北市立大學中國語文學系副教授。

一、前言

在書法史的論述上，晚明出現所謂的「變革書風」，所謂的「變」，乃「帖學傳統」¹路數中所出現的創變書學。傳統帖學書風所體現的是一種文人書法的和諧優雅，這種風格歷經元代趙孟頫（1254-1322）的影響後，在明代董其昌（1555-1636）時達到極致，²然而「時經元、明，從總體看，書風變得更趨姿媚、更甜熟，卻缺少氣骨、缺少高韻」³，這是書風普遍過於柔美所出現的問題。因此晚明從徐渭（1521-1593）開始，到張瑞圖（1570-1641）、黃道周（1585-1646）、倪元璐（1594-1644）、王鐸（1592-1652）等，在書法表現上展現強烈的個性與張力，劉恆認為這股新力量的異軍突起，以一種前所未有的縱橫豪邁一掃前人的溫文俗雅與甜美柔媚。⁴黃惇也認為這一時期發生的變化，可稱得上是繼元代趙孟頫回歸晉人書法的變革後，文人流派書法發展史上發生的又一次重大變革。⁵事實上，趙孟頫致力回歸晉人筆法後，⁶長期以來（元代到明中葉）所衍生的問題正是「變革書風」所要「革」的內容。清代王澐（1668-1743）曾說：「有元一代皆被子昂牢籠，明時中葉以上，猶未能擺脫，文氏父子，仍不能在其彀中也。至董思白，

¹ 東晉王羲之（303-361）、王獻之（344-386）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（約 928-969）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，也就形成所謂的「帖學傳統」。本段說明以及「帖學傳統」的相關論述詳見郭晉銓：〈帖學傳統在近現代書法史上的典範意義〉，《淡江中文學報》第 33 期（2015 年 12 月），頁 121-141。

² 劉恆認為董其昌把宋、元以來文人書法的和諧優雅、輕鬆自然的審美理想表現得淋漓盡致，是繼元代趙孟頫之後的另一高峰。詳見劉恆：《中國書法史——清代卷》（南京：江蘇教育出版社，2009 年），頁 2。

³ 陳方既：《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009 年），頁 314。

⁴ 劉恆：《中國書法史——清代卷》（南京：江蘇教育出版社，2009 年），頁 2。

⁵ 黃惇：《中國書法史——元明卷》（南京：江蘇教育出版社，2009 年），頁 180。

⁶ 無論是書學實踐或是古法精神，趙孟頫畢生都以王羲之為典範，他用自己的詮釋，重構了晉人書風的韻致與格調，影響後世書風深遠。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（2016 年 5 月），頁 137-158。

始盡翻窠臼，自辟新規，然百餘年來又被董氏牢籠矣。」⁷流美卻沒有變化的爛熟書風令晚明書壇逐漸形成一股「變革」態勢，傅山（1607-1684）⁸就是代表人物之一。

傅山的書學在理論與實踐上都體現強烈的創變特質，在馬宗霍（1897-1976）《書林藻鑑》所收錄的評語中可看出如此性格，例如：「先生隸體奇古」（《瓠廬詩話》）、「行草生氣鬱勃，更為殊觀」（《芳堅館題跋》）、「青主書筆力雄奇宕逸，咄咄逼人」（趙彥偁語）、「青主隸書，論者謂怪過而近於俗，然草書則宕逸渾脫」（《靈嶽樓筆談》）等。⁹「奇古」、「雄奇」、「殊」、「怪」等用詞再再顯示論者對傅山書法求「奇」、求「變」的重視。然而傅山求「奇」、求「變」的觀念，卻是建立在求「正」的態度上，他曾說：「寫字之妙，亦不過一正。然正不是板，不是死，只是古法。」¹⁰又說：「寫字無奇巧，只有正拙。正極奇生，歸于大巧若拙已矣。」¹¹亦認為「寫字不到變化處不見妙」、「不自正入，不能變出」。¹²此外，對於他所批評的趙孟頫，卻也承認趙書「尚屬正脈」。¹³可見在傅山的書學觀念中明顯存在著「正」（學古）與「變」（求奇）的辯證思維。筆者關注的問題是：傅山在意識到書藝創作求「變」之前，也歷經過「正」的階段，進而由「正」求「變」；其「變」的內容，乃吸收於「正」的元素。到底傅山「正/古」與「變/奇」的內容為何？他又如何在「正」、「變」之間成就出書學的特殊性？都是本文要探討的問題。

至於本文所引述的傅山書論文獻，則以 1971 年由漢華文化事業公司出版的《霜紅龕集》（清宣統三年刊本）為主。傅山著作豐富，詩、賦、敘錄、題跋、書札……等雜記、雜文由後人輯為《霜紅龕集》，此集後來由丁寶銓（1866-1919）重編並

⁷〔清〕王澐：《虛舟題跋》，收入《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，2003 年），頁 662。

⁸傅山初名鼎臣，字青竹，後改名山，字青主，號公之它、朱衣道人、石道人、丹崖翁、真山……等，別號頗多，明萬曆年間至清康熙年間山西陽曲人，入清不仕。傅山博通經史、諸子百家、佛道之學、詩文書畫、金石地理，甚至醫學、武學等，都有極高的成就。

⁹馬宗霍：《書林藻鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1965 年），頁 347。

¹⁰〔清〕傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》（臺北：漢華文化事業公司，1971 年），卷 25，頁 693。

¹¹同上註，頁 694。

¹²〔清〕傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 711。

¹³〔清〕傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 695。

撰年譜。因此目前所見《霜紅龕集》共四十卷、附錄三卷以及年譜一卷，本文所用的版本集前有昌彼得所撰〈敘錄〉，對傅山的生平與著作皆有簡述。傅山的書學思想與美學觀點多散見於《霜紅龕集》，因此筆者爬梳此集，希望能進一步闡述傅山的書學思想中的「正」與「變」。

二、傅山對「軟媚」與「奴俗」的批判

在宋代「尚意」書風的影響下，¹⁴末流書家往往欠缺「法度」的嚴謹，¹⁵因而書家們漸漸提倡「復古」，而「復古」的目的，就是為了重塑「法度」的嚴謹。趙孟頫就是書史上「復古」意識強烈的代表書家，他以王羲之（303-361）為最高理想，致力臨習王羲之法帖，並提出了「肆」與「謹」的學書觀點：「臨帖之法，欲肆不得肆，欲謹不得謹。然與其肆也寧謹，非善書者莫能知也。」¹⁶他認為臨帖之法以「謹」為先，這是一種對「法」的要求，可是在傅山眼中，卻提出了「奴書」之論：

字亦何與人事？政復恐其帶奴俗氣，若得無奴俗習，乃可與論風期日上耳，不惟字。¹⁷

就書學而言，「奴」指的是亦步亦趨追隨古人，囿於前人之法，走不出自家面目。但傅山卻常與作人相提，他曾說：「作字如作人，亦惡帶奴貌。」¹⁸甚至說：「不拘甚事，只不要奴，奴了，隨他巧妙雕鑽，為狗為鼠已耳。」¹⁹這強烈批評的言詞與

¹⁴ 宋代蘇軾（1037-1101）強調「意」的書畫創作觀，例如：「觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到」（〈跋宋漢傑畫山〉）、「我書意造本無法，點畫信手繁推求」（〈石蒼舒醉墨堂詩〉），「意」就漸漸成為許多宋代書畫家努力的方向。

¹⁵ 這種「無法」的情況到了南宋漸為書家反思，連宋高宗趙構（1107-1187）都認為：「學書之弊，無如本朝，作字真記姓名爾。其點畫位置，殆無一毫名世。」詳見〔宋〕趙構：《翰墨志》，收入潘運告編：《宋代書論》（長沙：湖南美術出版社，2004年），頁195。

¹⁶ 〔元〕趙孟頫：〈臨右軍樂毅論帖跋〉，《松雪齋集》（杭州：西泠印社，2010年），頁314。

¹⁷ 〔清〕傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁717。

¹⁸ 〔清〕傅山：〈題昌穀堂字率意所及多蔓言不責命脊〉，《霜紅龕集》，卷5，頁157。

¹⁹ 〔清〕傅山：〈雜記三〉，《霜紅龕集》，卷38，頁1070。

他重視氣節的人格特質有關，²⁰作字像作人一樣，「奴」了，也就「俗」態畢露。這批判的態度有很大一部份來自於對趙孟頫其人其書的不滿，這在他自述學書的歷程中說得很明白：

貧道二十歲左右，於先世所傳晉唐楷書法，無所不臨，而不能略肖。偶得趙子昂香光詩墨蹟，愛其圓轉流麗，遂臨之。不數過而遂欲亂真。此無他，即如人學正人君子，只覺觚稜難近，降而與匪人遊，神情不覺其日親日密，而無爾我者然也。²¹

在論述本段引文之前，有個問題需要釐清。傅山所謂「偶得趙子昂香光詩墨蹟」是指趙孟頫的「香光詩墨跡」，亦或趙孟頫與董香光（董其昌號香光居士）二人之墨跡？筆者認為本段引文乃傅山針對趙孟頫批評的語境，應是針對趙孟頫而發，然而無論是作何種解釋，傅山對趙孟頫和董其昌都是持負面評價的。²²這段學書自

²⁰ 周睿在《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》中，從明清鼎革的「遺民現象」和儒家的「狂狷傳統」談論傅山據「道」與「勢」相抗的人格特質，也因為這種特質，他在美學上提倡雄壯古質，鄙棄柔軟纖弱。詳見周睿：《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》（北京：榮寶齋出版社，2008年），頁93-96。

²¹ 〔清〕傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁107。

²² 在桂第子譯注的《清前期書論》（長沙：湖南美術出版社，2003年，頁86）中，將「香光詩」解為趙孟頫墨跡，但「內容不詳」，並說《三希堂法帖》中有趙氏帖三十四種，卻不見此帖。其他如王鎮遠的《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990年，頁440）、侯文正的《傅山論書畫》（臺北：華正書局，1987年，頁1）、周睿的《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》（北京：榮寶齋出版社，2008年，頁95-96）等論述中，也都將「香光詩墨跡」視為趙孟頫書跡；但是像王世徵的《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012年，頁228-229）、甘中流的《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014年，頁446-447）、朱仁夫的《中國古代書法史》（臺北：淑馨出版社，1994年，頁471）、陳方既的《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009年，頁315）等論述，則是將「香光詩墨蹟」視為董其昌書跡。此外，在白謙慎《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年，頁123）中，引文卻是「趙子昂香山詩墨迹」，將之視為趙孟頫「咏香山的詩」或是「白居易（白香山）的詩作」，即視為趙孟頫書跡。（為求行文上為求統一，「墨跡」、「書跡」皆用「跡」字，但為尊重引文原典，因此引述文獻中的「蹟」、「迹」等字，予以保留。）基本上，筆者從傅山〈作字示兒孫〉此篇前後文來判斷，「趙子昂香光詩墨蹟」應是指趙孟頫書作，因為此篇文字幾乎是針對趙孟頫而發，唯一提到董其昌的部分，也是藉由董其

述是〈作字示兒孫〉的詩後註，其中有兩個重點，第一是傅山針對晉唐楷書和趙孟頫書在學習深度上的差異性；第二是傅山反省此種差異性的根本原因。傅山對於無所不臨的晉唐楷書「不能略肖」，卻對臨不數過的趙書「遂欲亂真」，乃在於晉唐楷書如正人君子而「觚稜難近」，對比趙孟頫書風之「圓轉流麗」，好比「與匪人遊」而「日親日密」。基本上，傅山不滿趙孟頫之圓熟有很大原因來自對「人」的品評。做為終身抗清的明遺民，氣節與風骨是畢生標榜的人生態度，傅山論書亦論人，甚至以作人為作書的基礎：「作字先做人，人奇字自古。綱常叛周孔，筆墨不可補。」²³對傅山而言，做為「貳臣」²⁴的趙孟頫往往是他論人論書的負面例子，所謂的「奴書」，不僅在批評囿於古人無自家面目，亦在抨擊為人所奴：

然又須知趙卻是用心於王右軍者，只緣學問不正，遂流軟美一途。²⁵

看來傅山對於趙孟頫用心於王羲之的書學是肯定的，因此傅山批評的不是技術層次，而是風格。趙書風格「軟美」，而「軟美」的原因在於「學問不正」，此處的「學問」乃是儒家文化傳統，即在呼應其詩所言「綱常叛周孔，筆墨不可補」的書學道理。此外傅山在〈字訓〉中說得更清楚：

昌「稱趙孟頫為五百年中所無」的評價而發「不解」之論（〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁108）。再者，所謂「圓轉流麗」應屬對趙書的品評，因為傅山在其他文字中論及趙孟頫也使用「熟媚綽約」、「潤秀圓轉」（〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁695）等相近評語，但提及董其昌則以「清媚」（〈書神宗御書後〉，《霜紅龕集》，卷17，頁528）論之，因此筆者認為本段引文乃傅山批評趙孟頫的語境。

²³ [清]傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁106-107。

²⁴ 趙孟頫是宋太祖十一世孫，宋亡後辭官返回故鄉吳興，後入仕元朝，歷仕世祖、成宗、武宗、仁宗、英宗五朝，累官至一品的翰林學士承旨。身為宋室後裔，這入仕元朝的經歷讓後人對他頗有微詞，例如明朝項穆（約1550-1600）說：「趙孟頫之書，溫潤閒雅，似接右軍正脈之傳，妍媚纖柔，殊乏大節不奪之氣。所以天水之裔，甘心仇敵之祿也。」詳見[明]項穆：《書法雅言》，收入潘運告編：《明代書論》（長沙：湖南美術出版社，2002年），頁240。清代馮班（1602-1671）言：「趙文敏為人少骨力，故字無雄渾之氣。」詳見[清]馮班：《鈍吟書要》，收入華正人編：《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997年），頁517。

²⁵ [清]傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁108。

予極不喜趙子昂，薄其人，遂惡其書。近細視之，亦未可厚非。熟媚綽約，自是賤態，潤秀圓轉，尚屬正脈。蓋自蘭亭內稍變而至此，與時高下，亦由氣運，不獨文章然也。²⁶

傅山雖惡趙書，但也承認其書來自王羲之乃「尚屬正脈」，但是「熟媚綽約」，「自是賤態」，就是由書法線條反觀其人，無論是「奴」還是「賤」，都在針對其「貳臣」的經歷。不過傅山還是點出了部分歷史因素，指出書風演壇中「與時高下，亦由氣運」的客觀態勢，正如筆者在前言引述清代王澐所言「有元一代皆被子昂牢籠」的書風僵化現象，此觀點可與傅山對董其昌的評述一同討論。

傅山對董其昌的評述較少針對其人，而是從書法史脈絡來思考，他在〈字訓〉中提到：

晉自晉，六朝自六朝，唐自唐，宋自宋，元自元，好好筆法，近來被一家寫壞。晉不晉，六朝不六朝，唐不唐，宋元不宋元，尚煥煥姝姝，自以為集大成，有眼者一見便窺見室家之好。²⁷

事實上在董其昌的書論中，對趙孟頫是心生不滿的，無論是創作觀念、臨摹方法，乃至於對書法史觀演壇的思維，董其昌都將趙孟頫作為失敗的例子，藉此凸顯自己的合理性。²⁸只是在後代論者眼中，董其昌書風卻與趙孟頫合流一路，康有為曾說：「勿頓學蘇、米，以陷於偏頗剽佼之惡習；更勿學趙、董，蕩為軟滑流靡一路；若一入迷津，便墮阿鼻牛犁地獄，無復超昇之日矣。」²⁹先不論康有為的批評是否公允？但他將趙、董書風一同視為「軟滑流靡一路」，可見趙、董書風在審美上可以是同一層次的。回到傅山的評論，他用一個書法史上各時期風格的特殊性來評價董其昌，認為自晉以來，六朝、唐朝、宋朝、元朝各時期自有其面目與特質，但卻被董其昌「一家寫壞」，使得書風晉不像晉、六朝不像六朝……，卻「煥煥姝

²⁶ 〔清〕傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 695。

²⁷ 同上註。

²⁸ 董其昌在闡述「熟」與「生」、「合」與「離」、「正」與「奇」、「法」與「意」等相對概念時，多次以趙孟頫為反例，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。

²⁹ 〔清〕康有為著，祝嘉疏證：《廣藝舟雙楫疏證》（臺北：華正書局，1985 年），頁 211。

姝」自以為集大成，³⁰其實不過是品味不高的「室家之好」。

持平而論，董其昌的書學成就在書法史上有其重要的貢獻與影響力，然而論者要探討的應該是傅山何以如此評價？而非傅山言論的對錯。清代王澐認為從元到明中葉前，書風皆為趙孟頫籠罩，到董其昌時，「又被董氏牢籠矣」，³¹所謂的「惡習」即柔軟纖弱的書風。在董其昌的書學思想中，「淡」是最核心的境界，例如他認為「蕭散古淡為貴」，³²又以「平淡天真」、「古淡」、「簡淡」、「淡古」來評價前人。³³基本上，在中國傳統哲學與美學中，「淡」確實是一個深邃層次，無論儒家或道家都將「淡」視為一個理想境界。³⁴只是在傅山眼中，董其昌的「淡」與「柔美」合流了，表現出較為纖弱的書風，傅山以「清媚」³⁵來形容，頗能一語道出董書的特質。曾熙（1861-1930）有段評述點出董其昌書風所帶來的影響：「思翁斂墨以取勢，枯澹以逸神，海內承其流風，矜為董派。至使古人蒼厚邁往之氣，反為書家所詬病。」³⁶在董其昌「淡」的書風影響下，連古人蒼厚邁往的氣勢反成了負面的對照，這代表當時審美觀的單一與僵化。康有為也認為董書「雖負盛名，然如休糧道士，神氣寒儉，若遇大將整軍厲武」，「必裹足不敢下山」，又說「香光俊骨逸韻，有足多者，然局束如轅下駒，蹇怯如三日新婦」，³⁷無論是「休糧道士」還是「三日新婦」，都指出學習董書而流於單薄纖弱的問題。

事實上，無論趙孟頫或董其昌，他們自身都透過聰穎的天資與深刻的勤學，

³⁰ 「煥煥姝姝」，「煥」同「暖」，所謂的「暖姝」，語見《莊子·徐無鬼》：「所謂暖姝者，學一先生之言，則暖暖姝姝而私自說也，自以為足矣，而未知未始有物也，是以為暖姝者也。」詳見〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：商周出版公司，2018年），頁592。

³¹ 〔清〕王澐：《虛舟題跋》，頁662。

³² 〔明〕董其昌：〈書品〉，《容臺集》（臺北：國立中央圖書館，1968年），第4冊，別集，卷5，頁2040。

³³ 例如張旭（658-747）、懷素（725-785）、顏真卿（709-785）、柳公權（778-865）、楊凝式（873-954）與米芾（1051-1107）等歷來書家，董其昌以「淡」的美感來評價。詳見董其昌：〈書品〉，《容臺集》，第4冊，別集，卷4，頁1936、1969-1971；以及董其昌：〈書品〉，《容臺集》，第4冊，別集，卷5，頁2067。

³⁴ 《道德經》言：「道之出口，淡乎其無味。」《莊子》言：「君子之交淡如水。」〈中庸〉亦言：「君子之道，淡而不厭。」

³⁵ 〔清〕傅山：〈書神宗御書後〉，《霜紅龕集》，卷17，頁528。

³⁶ 詳見馬宗霍：《書林藻鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1965年），頁330。

³⁷ 同上註。

造就一時代書風的特殊性而影響後學甚鉅。所謂的「軟媚圓熟」、「纖弱無骨」等流弊，是學習者競相仿效其形所帶來的俗媚感。傅山重視氣節的剛強性格體現在他對藝術的整體追求，書法如此，詩文亦如此，³⁸可說是全面性的推崇陽剛美。如果趙孟頫與董其昌是他在書法追求上的負面參照，那麼他的正面指標性人物就是唐代顏真卿（709-785）。

三、傅山對顏真卿書「支離」的接受

在傳統「書格」與「人格」合一的審美理想中，唐代顏真卿是最具典範性的書法家。宋代以後，顏真卿書法的典範地位逐漸形成，有很大一部份與人格特質有關，歐陽修（1007-1072）曾說：「魯公忠義之節，明若日月，而堅若金石，自可以光後世無窮，不待其書然後不朽。」³⁹董道（生卒不詳，北宋末人）也說：「太師（顏真卿）名德偉然為天下第一，忠義之發，出於天性，今人不得盡知，為書法入石，流傳於後。故世無賢不肖，皆得知之，蓋以公為善書人也。」⁴⁰姜澄清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。⁴¹這樣的情結對明遺民而言是更為強烈的，在傅山書學論述中，顏真卿往往是趙孟頫的對照，在前文談論過的〈作字示兒孫〉詩中，顏真卿就是「作字先做人」的學習典範：

未習魯公書，先觀魯公話。平原氣在中，毛穎足吞虜。⁴²

傅山教兒孫作字學顏真卿，是先觀其言行再學其字，傅山作字強調的是一種剛健

³⁸ 傅山曾說：「著述須一副堅貞雄邁心力，始克縱橫。」詳見〔清〕傅山：〈家訓·訓子姪〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 686。

³⁹ 詳見馬宗霍：《書林藻鑑》，頁 150。

⁴⁰ 〔宋〕董道：《廣川書跋》，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，2003 年），頁 128。

⁴¹ 姜澄清：《中國書法思想史》（鄭州：河南美術出版社，1994 年），頁 113。

⁴² 〔清〕傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷 4，頁 107。

適勁的力量，他認為「晉中前輩書法，皆以骨氣勝，故動近魯公，然多不傳」，⁴³而這種力量不假外求，正來自胸中正氣。他起先喜好趙孟頫書風的圓轉流暢，一段時間後「薄其人遂惡其書」而改學顏真卿，卻出現積習難改的弊端：

行大薄其（趙孟頫）為人，痛惡其書淺俗，如徐偃王之無骨，始復宗先人四、五世所學之魯公而苦為之，然腕雜矣，不能勁瘦挺拗如先人矣。比之匪人，不亦傷乎！⁴⁴

前文論及傅山學趙書「不數過而遂欲亂真」，乃在於「與匪人遊」而「神情不覺其日親日密」，但若是學正人君子，則「觚稜難近」，這正是傅山學顏「苦為之」卻「不能勁瘦挺拗如先人」的原因。儘管如此，傅山依舊在顏真卿的書風裡找到了能讓自己取法的路數：

吾八九歲即臨元常，不似。少長，如〈黃庭〉、〈曹娥〉、〈樂毅論〉、〈東方讚〉、〈十三行洛神〉，下及〈破邪論〉，無所不臨，而無一近似者。最後寫魯公〈家廟〉，略得其支離。又溯而臨〈爭座〉，頗欲似之。又進而臨〈蘭亭〉，雖不得其神情，漸欲知此技之大概矣。⁴⁵

無論是鍾繇（字元常，151-230）、王羲之、王獻之（344-386），以至於唐代虞世南（558-638），傅山「無所不臨」卻「無一近似」，直到寫顏真卿〈家廟碑〉，⁴⁶此碑為顏真卿七十二歲所書，書風樸質淳厚，是融合篆隸古法的典範之作，⁴⁷事實上顏

⁴³〔清〕傅山：〈雜記五〉，《霜紅龕集》，卷40，頁1133。

⁴⁴〔清〕傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁107。

⁴⁵〔清〕傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁711。

⁴⁶西元780年，顏真卿為其父顏惟貞所鑄立。

⁴⁷宋代朱長文說：「自秦行篆籀，漢用分隸，字有義理，法貴謹嚴，魏、晉而下，始減損筆畫以就字勢。唯公合篆籀之義理，得分隸之謹嚴，故而不流，拘而不拙，善之至也。」詳見〔宋〕朱長文：《續書斷》，《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997年），頁298。清代王澐說：「每作一字，必求與篆籀吻合，無敢或有出入，匪唯字體，用筆亦純以之。雖其作草亦無不與篆籀相准，蓋自斯、喜來，得篆籀正法者，魯公一人而已。」詳見〔清〕王澐：《虛舟題跋》，《歷代書法論文選續編》（上海：上海書畫出版社，2003年），頁655。

真卿的書藝成就，正是這種以篆隸筆勢入楷，有別二王傳統的書風。⁴⁸然而在傅山觀念中，筆者留意的是「支離」一語，歷來書家對顏真卿的探討或評價，多數著重其雄強、剛勁、渾厚的線條美感，⁴⁹但是傅山所吸收的養分卻是「支離」，就歷來書法在造型上的美感而言，「支離」是難以成為審美指標的。所謂的「支離」，侯文正解釋為：「本意為分散或奇離不正，異於常態。這裡似用指顏書氣勢開張的獨創風格。」⁵⁰此外，王世徵則解讀為「看似凌亂實為錯落逸宕的風致」。⁵¹關於「氣勢開張」或是「錯落逸宕」是否可作為傅山「支離」觀的解讀？基本上，傅山在評價顏真卿〈大唐中興頌〉時，確實用了「支離神邁」一語，白謙慎認為此語是在形容顏書晚年「自在開張」的線條。⁵²然而若要形容顏書「開張」、「逸宕」的線條，歷來尚有「驚飛逸勢」、「奇偉秀拔」、「閎偉發揚」、「雄放豪逸」、「點畫飛揚」、「風稜秀出」、「風神奕奕」、「雄強勁逸」、「巍巍翼翼」……等⁵³相對正面意義的形容，但傅山卻只強調「支離」。

傅山所謂的「支離」，不僅指向「開張」、「逸宕」的美感，更有深層的寓意。「支離」出自《莊子·人間世》：

支離疏者，頤隱於齊，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩髀為脅。挫鍼治繯，足以餬口；鼓篋播精，足以食十人。上徵武士，則支離攘臂於其間；

⁴⁸ 臺靜農說：「二王之後，多少人膜拜於二王的神座前爬不起來，顏魯公卻能走出廟門自家開山，這便是蘇（東坡）、黃（山谷）所以推尊魯公的原因；楊凝式又從魯公廟門走出自家開山，這又是蘇、黃之所以推尊楊凝式的原因。蘇、黃之於楊凝式，一如魯公之於二王、楊凝式之於魯公。」詳見臺靜農：〈書道由唐入宋的樞紐人物楊凝式〉，《靜農論文集》（臺北：聯經出版社，1989年），頁310。

⁴⁹ 例如：「荊卿按劍、樊噲擁盾、金剛嗔目、力士揮拳」（《唐人書評》）、「堅若金石」（《集古錄》）、「筆圓而勁」（黃庭堅語）、「淳謹、厚重」（岑宗旦語）、「閎偉雄深」……等。詳見馬宗霍：《書林藻鑑》，頁150-154。

⁵⁰ 侯文正：《傅山論書畫》，頁105。

⁵¹ 王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁230。

⁵² 根據白謙慎的研究，傅山說顏書「支離神邁」，是在一件私人收藏的雜書卷中的文字。詳見白謙慎：《傅山的世界》，頁141。

⁵³ 詳見馬宗霍：《書林藻鑑》，頁150-154。

上有大役，則支離以有常疾不受功；上與病者粟，則受三鍾與十束薪。夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎！⁵⁴

此處指一個形體殘缺的人，不但能養活自己，也能養活他人；不但能避免政府的徵招，也能多領政府救濟的柴米。這段寓言的結論是：「夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者呼！」除了有「無用之用」寓意，也在打破世間對「德」的標準，換言之，莊子要人「消解」社會上既定的價值觀與框架。白謙慎從「政治意涵」的指涉來討論傅山「支離」美學，他認為《莊子》的「支離」具有政治寓意，生活在動盪不安的時代，肢體的「支離」成為「足以養其身，終其天年」的一種生存方式，因此可以暗示逃避當代政治，更可以進一步引申為隱退和對現下政權的消極抵抗。此外，「支離」也可以說是一種對「殘破」山水、家國的投射。⁵⁵

如果「支離」可以視為對政治現況的反抗，那麼體現在書法審美上，也就是對時下書風的反抗。傅山有個知名論點：「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排。」⁵⁶先不論這「四寧四毋」的美學意涵，就語意而言，我們可以理解「拙」與「巧」相對、「醜」與「媚」相對、「直率」與「安排」相對，但是為何「支離」是與「輕滑」相對？如果「支離」是一種殘缺、開散，那麼與之相對的應該是完整、嚴謹等概念，而不會是「輕滑」；換言之，與「輕滑」相對的應該是厚重、遲澀等概念，而不會是「支離」。就傅山〈作字示兒孫〉的詩後註而言，正、反面對舉的人物是顏真卿與趙孟頫，因此「支離」是來自顏真卿，那麼「輕滑」就來自於趙孟頫（或是廣義來說即指趙、董書風）。換言之，傅山對顏真卿書風的接受以「支離」為最，那麼他也必須擇取他所認為趙、董書風的最主要弊端「輕滑」來做為負面對照。再者，若「支離」有其「政治寓意」，那麼「輕滑」又何嘗不能含有對「貳臣」抨擊的隱喻？

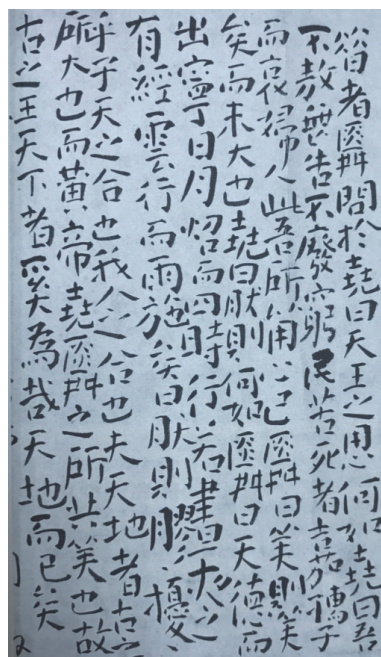
⁵⁴ [清]郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：商周出版公司，2018年），頁134。

⁵⁵ 白謙慎：《傅山的世界》，頁144-149。

⁵⁶ [清]傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁108。

傅山的「支離」不僅是政治寓意與審美思維，亦真正付諸筆墨上的實踐。傅山有件《喬廬妙翰》墨跡傳世，其文字在結構與布局上，將「支離」作誇張的詮釋，尤其是一段楷書的部分【圖1】，可以窺見其法出自顏真卿，傅山曾作詩：「亂嚷吾書好，吾書好在哪？點波人應盡，分數自知多。漢隸中郎想，唐真魯國科。相如頒布漢，老腕一（上「雨」下「隻」）摩。」⁵⁷可見他對顏楷的學習是充滿自信的。然此作的結構安排卻是解體、鬆散、變形、失衡，打破「傳統/普世」上的美感認知，也正是對流傳已久的趙、董書風作一強烈的抗議。換言之，傅山以顏真卿楷法為基礎來解構「傳統/普世」的美感。

傅山提出的「支離」，可說是對顏真卿書法美感的重新解讀，也可說他提出了一個歷來對顏書審美所不曾提出的層次。傅山說：「寫字之妙，亦不過一正。然正不是板，不是死，只是古法。」⁵⁸宋代米芾（1051-1107）曾對顏真卿有過強烈的批評：「顏真卿學褚遂良既成，自以挑踢名家，作用太多，無平淡天成之趣。大抵顏、柳挑踢，為後世醜怪惡札之祖，從此古法蕩無遺矣。」⁵⁹所謂的「挑踢」，按王世徵的解釋：「顏、柳楷書點畫的程式化寫法，人工雕飾太過而乏天真。」⁶⁰無論是「挑踢」、「作用太多」、「無平淡天成之趣」，都是米芾以「晉人古法」⁶¹的標準來



【圖1】 傅山《喬廬妙翰》墨跡局部翻攝
自白謙慎：《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），頁143。

⁵⁷ [清]傅山：〈即事戲題〉，《霜紅龕集》，卷7，頁181。

⁵⁸ [清]傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁693。

⁵⁹ 同上註。

⁶⁰ 王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁138。

⁶¹ 米芾曾作詩：「二王之前有高古，有志欲購無高貴。」又說：「丁道護、歐、虞，筆始勻，古法亡矣。」詳見[宋]米芾：《海嶽名言》，收入《四庫全書·書畫史》（北京：中華書店，2014年），頁241。

看待，因此認為顏真卿毫無「古法」。事實上，顏真卿並非無「古法」，而是如前所述，體現在篆隸的筆意上。書史上，顏真卿的藝術成就即在楷書上體現了篆隸古法的精神意趣，也可說他是用「以篆入楷」的方式來實踐他「以古為新」創變特質。傅山認為「不自正入，不能變出」，⁶²對他而言，顏書符合他心中的「古法」，他藉由此「古法」入「正」，再由「正」求「變」，「支離」就是他「以正求變」最明顯的例子。

四、傅山書學「奇」、「古」與「醜拙」的關聯

關於傅山的「四寧四毋」，白謙慎認為「拙」、「醜」、「支離」、「直率」是以顏真卿為代表，而「巧」、「媚」、「輕滑」、「安排」是以趙孟頫為代表。⁶³其實傅山「拙」、「醜」、「支離」、「直率」的美學理想不僅來自顏真卿，更多是來自篆隸古意，這也與顏真卿所學的「古」是同一路數。在〈作字示兒孫〉中，傅山首句即揭示「作字先做人，人奇字自古」，⁶⁴「奇」是不尋常，「古」則是古樸、古雅，不同流俗，傅山又說：

寫字無奇巧，只有正拙。正極奇生，歸于大巧若拙已矣。不信時，但於落筆時先萌一意：我要使此字為如何一勢，及成字後，與意之結構全乖，亦可以知此中天倪，造作不得矣。⁶⁵

所謂「寫字無奇巧」並非不求「奇」、不求「巧」，傅山曾說：「工夫不能純至耳，故不能得心應手。」⁶⁶又說：「筆不熟不靈，而又忌褻熟。」⁶⁷可見他是贊成要把功夫練熟的，但卻不能一味求熟，這與董其昌提出的「生熟論」相近，也就是寫字要「熟而後生」，⁶⁸換言之，傅山認為要透過「正」、「巧」來達到「奇」、「拙」，而

⁶²〔清〕傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁711。

⁶³白謙慎：《傅山的世界》，頁144。

⁶⁴〔清〕傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁106。

⁶⁵〔清〕傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁694-695。

⁶⁶〔清〕傅山：〈雜記二〉，《霜紅龕集》，卷37，頁1053。

⁶⁷〔清〕傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁711。

⁶⁸董其昌說：「畫與字各有門庭，字可生，畫不可不熟，字須熟後生，畫須熟外熟。」詳見〔明〕

對此種境界的追求則體現於「不造作」。傅山曾見學童初習字時，「都不成字，中而忽出奇古，令人不可合亦不可拆，顛倒疏密，不可思議，才知我輩作字，卑鄙捏捉，安足語字中之天」，⁶⁹說明了作字應有自然不刻意的天真之趣，「不可有意遇之」，⁷⁰然而這種藝術創作的「遇」，卻是要靠著技巧的熟練才能偶得，否則「寫字時作一字想，便不能遠耳」。⁷¹此外，傅山強調學習的路數要從「正」入，何謂「正」？傅山說：

楷書不自篆、隸、八分來，即奴態不足觀矣。此意老索即得，看〈急就〉大了。然所謂篆、隸、八分，不但形相，全在運筆轉折活潑處論之。俗字全用人力擺列，而天機自然之妙，竟以安頓失之。按他古篆、隸落筆，渾不知如何布置，若大散亂，而終不能代為整理也。寫字不到變化處不見妙，然變化亦何可易到。不自正入，不能變出。此中饒有四頭八尾之道，復謂不愧而忘人，乃可與此。但能正入，自無卑賤野俗之氣。⁷²

傅山的學書路數極度強調篆隸古法，認為楷書若不出自篆隸古法，即「奴態不足觀」，就傅山書學的語境而言，「奴」一方面指流俗無自家面目，一方面也是抨擊時下來自趙、董的「軟媚」書風，他曾說：「漢隸之不可思議處，只是硬拙。」⁷³「硬拙」⁷⁴正是針對「軟媚」而發。論者應當留意的是：歷來書家的「復古」往往是為了導正時下書風的弊端，只是書家們對「古」的選擇有所不同；傅山不僅學習以篆隸入楷的顏真卿，更直接上溯篆隸古法，他強烈的「復古」意識建立在求「奇」、求「變」的思維，他眼中的篆隸古法，不僅是與輕滑、柔媚相抗的厚重、樸拙，更是他書藝創變表現的來源。他強調「不自正入，不能變出」，就是一種「以古為

董其昌：〈畫旨〉，《容臺集》（臺北：國立中央圖書館，1986年），第4冊，別集，卷6，頁2092。

⁶⁹〔清〕傅山：〈雜記五〉，《霜紅龕集》，卷41，頁1135。

⁷⁰同上註。

⁷¹同上註。

⁷²〔清〕傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁710-711。

⁷³〔清〕傅山：〈雜記三〉，《霜紅龕集》，卷38，頁1072。

⁷⁴侯文正將「硬」解釋為一種「力感」，是力量、氣勢，而「拙」主要是「形貌」，是古拙、粗笨。詳見侯文正：《傅山論書畫》，頁41。

新」的創作態度，也因為他的「變」是來自於「正」，所以「自無卑賤野俗之氣」。表面上看來，傅山提倡篆隸古法是試圖變革元明帖學書風的流弊，甚至也有學者將之視為清代碑學的先導，⁷⁵然而傅山對魏晉的帖學傳統卻和歷來書家一樣有極高評價：

楷書不知篆隸之變，任寫到妙境，終是俗格，鍾、王之不可測處，全得自阿堵，老夫實實看破地。工夫不能純至耳，故不能得心應手。若其偶合，亦有不減古人之分釐處。及其篆隸得意，真足吁駭，覺古籀、真、行、草、隸，本無差別。⁷⁶

傅山崇尚鍾繇與王羲之的理由不從風度、神韻或技法來說，而是來自能通篆隸之變。事實上唐代孫過庭⁷⁷在〈書譜〉中即點出王羲之「會古通今」的書學成就。⁷⁸在漢字演進中，王羲之的書藝成就加速推動漢字「隸書筆勢」到「楷書筆勢」的過渡，表現在草書上，即「章草」到「今草」的過渡，⁷⁹南朝王僧虔（426-458）所言的「變古形」，⁸⁰與元代的趙孟頫（1254-1322）所言「右軍字勢，古法一變」，皆指稱王羲之在書法史上的創變特質，而這種時代性的成就或轉變，對傅山的習

⁷⁵ 周睿認為傅山開啟了清代金石碑版的書學風氣，是「由帖而碑的肇端處」。詳見周睿：《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》，頁 99。

⁷⁶ 〔清〕傅山：〈雜記二〉，《霜紅龕集》，卷 37，頁 1053。

⁷⁷ 孫過庭的生卒年不詳，朱關田認為大約在 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 年），頁 292。

⁷⁸ 孫過庭說：「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。」詳見馬永強：《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006 年），頁 34。關於孫過庭「會古通今」的書學論點，詳見郭晉銓：〈書譜兼通思想中的「尚法」本質〉，《東華漢學》第 26 期（2017 年 12 月），頁 38-43。

⁷⁹ 從現有書法文獻而言，「章草」之名較早始於南朝初，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，見於南朝宋明帝劉彧所言：「羲之之書，謂之今草。」宋人黃伯思言：「凡草書分波磔者名章草，非此者可謂之今草。」即草書中末筆點捺多為波磔者（如隸書的波法）就是「章草」，反之「今草」少波磔。此外，「章草」字字分別，上下字多不連帶，字形大小較均勻；「今草」上下筆勢呼應性強，字形大小長短參差。

⁸⁰ 王僧虔：「亡曾祖領軍洽與右軍具變古形，不爾，至今猶法鍾、張。」詳見〔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，2004 年），頁 161。

字觀念而言，是別具意義的。傅山認為學楷書若不通篆隸，終落「俗格」，甚至認為古籀、真、行、草、隸沒有分別，可見傅山的「崇古」思維並非一味遵循某家特定「古法」，而是一種對於歷來「古法」的「會通」，他說「不知篆籀從來，而講字學書法，皆寐也」，⁸¹反覆觀看漢碑時又悟「篆、隸、楷一法」，⁸²他在意的是書法「歷時性」的脈絡，能「會通」書體、筆勢之「變」，才是他「崇古」的意義。

傅山的審美思維以樸質剛勁、直率自然為理想，反對柔美俗媚、精巧安排，因此以一種「醜拙」的美學觀去衝擊世俗的標準。王世徵對傅山的「醜拙」美學有具體闡述：「醜」就是醜怪，在藝術上是光怪陸離、奇形怪狀，貌似醜怪卻蘊含著動人的生氣和樸拙的真美，是一種突破和諧美規律的不和諧美；而「拙」就是寄寓著大巧的樸素天然之美。⁸³這是普遍用「以醜為美」的視角去解釋「醜拙」，也就是極力去闡述「醜」的美感。相較於這類解釋，有學者提出反駁，認為傅山的「四寧四毋」，所使用的是「寧」與「毋」，因此是表示一種不得已情境下的無奈選擇，換言之，「拙、醜、支離、直率」與「巧、媚、輕滑、安排」都是不好，只是兩者相權，前者比後者好。⁸⁴除了這兩種詮釋，筆者更認同王瑩在〈傅山的美學思想及文藝觀〉中以「壯美」來解釋「醜」，他認為「寧醜毋媚」的實質並非「醜」與「美」的對立，而是「壯美」與「柔美」的對立，「醜」的內涵包括剛鈍、方直、疏野、豪邁、參差等特點，是「壯美」，是「崇高」；「媚」是世俗的美，包括圓潤、柔滑、甜熟等特點，也就是「柔美」。⁸⁵的確，「媚」在歷代書學審美中，是一個重要的書學評價，「妍媚」、「勁媚」、「媚趣」、「緊媚」、「風媚」、「巧媚」、「姿媚」……等，都是在形容書法的秀美姿態，⁸⁶「柔美」本身並無好壞或對錯，純在於接受者的好惡與選擇，傅山無疑選擇了「壯美」來表達自身的精神情感，他的「拙」、「醜」、「支離」、「直率」，體現的是「骨氣」，前文提到傅山對顏真卿的推崇，認為「晉中前輩書法，皆以骨氣勝，

⁸¹〔清〕傅山：〈雜記三〉，《霜紅龕集》，卷38，頁1074。

⁸²〔清〕傅山：〈雜記五〉，《霜紅龕集》，卷40，頁1142。

⁸³詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁230。

⁸⁴詳見王亞：〈傅山「四寧四毋」之本意〉，《中國書法》257期（2014年9月），頁187。

⁸⁵王瑩：〈傅山的美學思想及文藝觀〉，收入山西社科院編：《傅山研究文集》（太原：山西人民出版社，1985年），頁195-196。

⁸⁶關於歷代書學「媚」的整理，詳見河內利治：《漢字書法審美範疇考釋》（上海：上海社會科學院出版社，2006年），頁61-80。

故動近魯公，然多不傳」，⁸⁷那是一種剛勁雄強的力道，對比出傅山眼中趙孟頫無骨、軟弱的「奴書」。在〈訓子姪〉中，傅山告誡後輩「著述須一副堅貞雄邁心力，始克縱橫」，⁸⁸不僅書法如此，為文立說亦然，基本上傅山整體的文藝美學觀就是一種「壯美」的思維，這與他的人格特質渾然一體。周睿在《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》中對於傅山「醜」的內涵有如實見解，認為要理解其「醜」的審美理念就不能離開「骨氣」來孤立看待，醜拙、支離、直率所貫注的是作者剛健恢弘的氣勢，是崇高的人格氣象，相對於「優美」，更是深度情感的複雜藝術形式的概括，此外也是「狂狷的士人精神在藝術領域的表現，是對流俗媚軟而缺乏質樸和鮮活生命力的奴書的反叛，是對藝術個性化追求的激發」。⁸⁹

孫津在《美術批評學》中，談論了「否定」也是一種「標準的生成」，他認為否定某種美術觀點，尤其是否定經典，其否定的根據或主張都能成為某種批評標準，而這種「否定」並非「無有」或「揚棄」，而是一種「求異」，這種「求異」，有時是一種變革，有時也可能是造作，但能提出「異」來，才能支撐「否定」的合理性。⁹⁰傅山對「巧、媚、輕滑、安排」的態度是「否定」，提出「拙、醜、支離、直率」是「求異」，無疑是種時代性的「變革」。傅山所追求剛勁質樸的「壯美」，來自「奇」與「古」的特質，體現出與時下美感相對的「醜」與「拙」。傅山的「奇」是由「正」導入，而「正」的內容便是「古」，也就是透過「古」來求「奇」。透過「古」與「奇」，表現了一種蘊含剛勁力道的「醜拙」，在美感取向上，即是「壯美」，相對於普世「柔美」的品味，形成一種「變」的格局。

五、結語

清代姜宸英（1628-1699）說：「變必復古，而所變之古非即古。」唐代顏真卿以篆隸入楷、米芾以晉人為宗、趙孟頫恢復古法、董其昌崇尚平淡……等，都是對普世審美觀的反應，然而他們的「變」，都來自「復古」，只是他們所選擇

⁸⁷ [清]傅山：〈雜記五〉，《霜紅龕集》，卷40，頁1133。

⁸⁸ [清]傅山：〈家訓·訓子姪〉，《霜紅龕集》，卷25，頁686。

⁸⁹ 周睿：《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》，頁97-98。

⁹⁰ 孫津：《美術批評學》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000年），頁101-102。

的「古」以及對「古」所接受的養分不同，表現出來的「變」也截然不同。當「變」所帶來的創新又成為新的普世美感之後，又會造就出另一波「變」的態勢。換言之，「正」、「變」之間並非絕對，而是有其變動與換位的性質。傅山「四寧四毋」之論，看似教人寧將書法寫得「醜」，也不要寫得「美」，但其實是樹立一種新的美感，希望藉此突破元、明以來的趙、董書風，然而在針對書品的同時，又帶入更強大的人品意識，對趙孟頫「奴書」的不滿，讓他徹底改習「堅若金石」的顏真卿。

傅山不但承襲了傳統字如其人的美感要求，也在「美」、「醜」之間提出深刻的辯證，藉著對「軟媚圓熟」、「纖弱無骨」書風的批判，提出了一種以「醜拙」為典範的書學理想。儘管歷來對顏真卿的評價多為雄強、剛勁、渾厚的線條美感，但傅山卻明顯接受了「支離」，這在藝術史上不只是單純的「復古」，更是對顏真卿書風的重新詮釋，書法線條的開張、逸宕是「支離」；家國的滅亡與殘破更是「支離」，這無疑是一個充滿悲憤的美感評價。除了政治寓意與審美思維，「支離」付諸藝術實踐上的意義，正是對「傳統/普世」書法美感的「解構」。在以顏真卿為典範的同時，傅山的書學養分更上溯篆隸古法，以求「奇」、求「古」來成就出樸質剛勁、直率自然的「醜拙」書學，這與他「作字先做人，人奇字自古」的訓勉是一致的。只是傅山的「醜」不是與「美」相對，而是一種與「柔美」相對的「壯美」，是一種剛鈍、方直、疏野、豪邁的崇高之美，投射在人格上，就是「骨氣」。就書法史風格流變的脈絡而言，傅山的「醜拙」是相對於普遍美感的一種「變」；而就傅山藝術養成的歷程而言，他的「變」是來自於「正」。

姜耕玉在《藝術辯證法》中，認為藝術表現「醜」，具有極大的美的開發和創造的潛力，那種認為把「醜」在空間上展示出越顯其醜的看法是不懂藝術辯證法的幼稚觀點。⁹¹確實，在傅山之後，許多書家審美品味更大幅度的從精緻優雅的傳統帖學美感，轉移到樸質、硬拙、求奇、求變的風格，例如金農（1687-1763）、鄭燮（1693-1766）所創的「漆書」、「六分半書」等，都是充滿個性、筆風奇特的書藝表現，體現了傅山理論對後世影響的力道。

⁹¹ 姜耕玉：《藝術辯證法》（南京：江蘇教育出版社，2002年），頁211。

徵引書目

- 王世徵：《歷代書論名篇解析》，北京：文物出版社，2012年。
- 王亞：〈傅山「四寧四毋」之本意〉，《中國書法》257期，2014年9月，頁186-187。
- 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年。
- 王澐：《虛舟題跋》，收入《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003年。
- 王瑩：〈傅山的美學思想及文藝觀〉，收入山西社科院編：《傅山研究文集》，太原：山西人民出版社，1985年。
- 王鎮遠：《中國書理論史》，合肥：黃山書社，1990年。
- 甘中流：《中國書法批評史》，北京：人民美術出版社，2014年。
- 白謙慎：《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年。
- 朱仁夫：《中國古代書法史》，臺北：淑馨出版社，1994年。
- 朱長文：《續書斷》，收入《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997年。
- 朱關田：《中國書法史：隋唐五代卷》，南京：江蘇教育出版社，2009年。
- 米芾：〈跋顏平原帖〉，《海嶽題跋》，收入《宋人題跋》，臺北：世界書局，2009年。
- ____：《海嶽名言》，收入《四庫全書·書畫史》，北京：中華書店，2014年。
- 周睿：《儒學與書道——清代碑學的發生與建構》，北京：榮寶齋出版社，2008年。
- 河內利治：《漢字書法審美範疇考釋》，上海：上海社會科學院出版社，2006年。
- 侯文正：《傅山論書畫》，臺北：華正書局，1987年。
- 姜耕玉：《藝術辯證法》，南京：江蘇教育出版社，2002年。
- 姜澄清：《中國書法思想史》，鄭州：河南美術出版社，1994年。
- 孫津：《美術批評學》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000年。
- 桂第子譯注：《清前期書論》，長沙：湖南美術出版社，2003年。
- 馬宗霍：《書林藻鑑》，臺北：臺灣商務印書館，1965年。
- 康有為著，祝嘉疏證：《廣藝舟雙楫疏證》，臺北：華正書局，1985年。
- 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》第33期，

2015年12月，頁121-141。

_____：〈書譜兼通思想中的「尚法」本質〉，《東華漢學》第26期，2017年12月，頁38-43。

_____：〈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。

_____：〈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，2016年5月，頁137-158。

郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：商周出版公司，2018年。

陳方既：《中國書法美學思想史》，鄭州：河南美術出版社，2009年。

傅山：《霜紅龕集》，臺北：漢華文化事業公司，1971年。

項穆：《書法雅言》，收入潘運告編：《明代書論》，長沙：湖南美術出版社，2002年。

馮班：《鈍吟書要》，收入華正人編：《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997年。

黃惇：《中國書法史——元明卷》，南京：江蘇教育出版社，2009年。

董其昌：《容臺集》，臺北：國立中央圖書館，1968年。

董道：《廣川書跋》，收入《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003年。

臺靜農：〈書道由唐入宋的樞紐人物楊凝式〉，收入《靜農論文集》，臺北：聯經出版社，1989年。

趙孟頫：《松雪齋集》，杭州：西泠印社，2010年。

趙構：《翰墨志》，收入潘運告編：《宋代書論》，長沙：湖南美術出版社，2004年。

劉恆：《中國書法史——清代卷》，南京：江蘇教育出版社，2009年。

“Orthodoxy” and “Transgression” in Fu Shan’s Calligraphy

Kuo, Chin-Chuan*

[Abstract]

Whether in theory or in practice, Fu Shan’s calligraphic works possessed powerfully creative and transgressive characteristics. Fu Shan put forth the notion of “four peacefulness and four nothings” in calligraphy, which was elaborated as “at peace with clumsiness, no skill; at peace with ugliness, no charm; at peace with fragmentation, no smooth ease; at peace with direct boldness, no planning.” This position personifies artistic practices which deviate completely from tradition. Nevertheless, Fu Shan’s pursuit of “weirdness” and “transformation” was actually built upon an attitude of pursuing “orthodoxy”. As such, within his calligraphic theory there existed an obvious dialectical interplay between “orthodoxy” and “transformation.” Beginning with Fu Shan’s critique of the “lovely gentleness” and “vulgar slavishness” of some calligraphic artworks, this article will discuss the transformations that occurred in Fu Shan’s aesthetic standards. It will go on to explore Fu Shan’s acceptance of the calligraphic method of “fragmentation” of Yan Zhenqing, as well as discuss the core values of Fu Shan’s approach to aesthetics, which consisted of “esteeming the strange,” “valuing the old,” and “ugliness.” Finally, this study will illuminate the meanings inherent to, and the relationship that existed between, the concepts of “orthodoxy” and “transformation” within Fu Shan’s calligraphic theory.

Keywords: Fu Shan, Four Peacefulness and Four Nothings, Orthodoxy, Transformation

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