

# 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\*

郭晉銓\*\*

〔摘要〕

清末以來，書法文化在歷經抑碑揚帖的創作思潮後，沈尹默用他自己的美感經驗去詮釋他心中的帖學書風。他的特殊性在於他曾長期學碑來矯正學帖所帶來的缺失，最後卻又以帖學書風作為他終極的書學審美。然而陳振濂在 2006-2008 年所發表的《新帖學論綱》中，卻有不少針對沈尹默書論的批判，其批判內容可分為兩大範疇：一是沈尹默對帖學的認知，二是沈尹默對晉人筆法的解讀。經筆者比對後，發現有許多觀點尚待釐清，例如沈尹默是否因為「眼界受限」而誤解了晉人筆法？或是沈尹默是否囿於帖學經典而走不出來？本文即試圖還原沈尹默的說法，提出筆者的觀察，並闡述沈尹默「尚法」精神在帖學史上的文化意義。

關鍵詞：沈尹默、陳振濂、帖學、新帖學

---

\*本文為科技部計畫「帖學傳統的現代實踐——沈尹默書論的當代意義」（計畫編號：105-2410-H-431-017-）的執行成果之一，感謝學報審查委員的意見與指正。

\*\*臺北市立大學中國語文學系助理教授

## 一、前言

中國書法史的演進洪流中，二王（王羲之，303-361；王獻之，344-386）書迹是歷代書家最主要的審美指標，每個時期往往有不同程度的「崇王」導向，只要書法風格遠離傳統日久，或是表現手法日益無度時，書壇就會漸漸出現「崇晉」或「崇王」的聲浪，例如宋代米芾（1051-1107）、元代趙孟頫（1254-1322）等，他們都曾在自己的時代極力推崇王羲之，其藝術造詣也確實引發深遠的影響。到了19世紀左右，書法創作與理論興起了碑學思潮，書法史觀與審美思維大異於傳統，帖學經典不再是唯一的學習指南。在近、現代書法史上，碑、帖在創作中的辯證性不斷存在於對立與融合之間，在這場辯證的過程中，不少書家為求創意而忽略傳統帖學所留下的典範價值。<sup>1</sup>而自碑學思潮普及以來，首度有系統整理帖學筆法、標舉二王傳統者，可說從沈尹默（1883-1971）開始。

約從30、40年代起，沈尹默在一片崇尚碑學的風氣中，致力於帖學書風的推動，馬公愚（1890-1969）、潘伯鷹（1903-1966）、白蕉（1907-1969）等書家，相繼聚集上海，他們一致推崇二王書風（尤其是王羲之）為書法創作的美感指標，形成一股帖學復興的風潮。<sup>2</sup>後來在1980年代，中國大陸又歷經了「現代書法」<sup>3</sup>的創變思維，許多改革派書家努力將中國傳統書學與西方現代藝術結合，將書法藝術導向一味求新求變的品味，「現代書法」、「書法主義」等創作理念就是以顛覆傳統為原則，將書法的表現賦予無界限的可能性。<sup>4</sup>到了21世紀初，書學家陳振

<sup>1</sup> 例如姜壽田認為近現代書法史在碑學整體的籠罩下，「提倡帖學就是對創新和多元主義的背叛」，「只有碑學和民間化價值取向才符合創新與多元主義的題旨」。詳見姜壽田：〈新帖學價值範式的確立——張旭光帖學創作論〉，《中國美術》第4期（2012年），頁89。

<sup>2</sup> 姜壽田說：「海派書法作為一個特定的流派概念，是指以沈尹默為代表的復興二王帖學傳統為宗旨的現代書法流派。」詳見姜壽田：《現代書法家批評》（鄭州：河南美術出版社，2009年），頁167。

<sup>3</sup> 1985年10月15日，由現代書畫學會舉辦了「現代書法首展」，並宣稱「中國現代書畫學會」的成立，是中國現代書法創變的開端，其宗旨即反映這個時代的書法新風貌。詳見劉宗超：《中國書法現代史》（杭州：中國美術學院出版社，2015年），頁52-55。

<sup>4</sup> 洛齊說：「書法主義在具體型態上與過去已面目全非，如果人們執意要將它與過去的型態相聯繫，那麼他們將會一無所獲。」詳見洛齊：《書法主義》（杭州：中國美術學院出版社，2015年），頁7。

濂<sup>5</sup>又發表了《新帖學論綱》，<sup>6</sup>認為應以晉、唐墨迹為主要學習對象，而不是傳統的《閣帖》刻本，並重新審視二王帖學在書法史上的經典性與價值，積極還原二王筆法的基本型態，陳振濂說：「提倡新帖學的目的，是尋找、還原上古到中古時代用筆基本形態與特徵出發。」所謂的「新帖學」，其範疇比傳統帖學要寬泛的多：

「新帖學」的來源，不但有從二王、宋代文人書法直到趙孟頫、董其昌，還應該有從秦篆漢隸直到北碑唐楷，只要能融會貫通，只要不失帖學的本位，作為一種應用與化用，新帖學完全應該海納百川，從歷代各家各派的傳統經典中尋找發展與創新的機緣。而擁有這樣難能可貴機緣的依據，就是因為「新帖學」不再僅僅是一種泛書寫文化、泛書法文化的形態，而更多地表現為是一種書法藝術創作的專業形態。<sup>7</sup>

有學者認為「新帖學」可視為 20 世紀沈尹默等倡導帖學運動的再次發展，<sup>8</sup>甚至認為「新帖學」的成就沖破了趙孟頫、董其昌帖學和沈尹默帖學的桎梏，實現了歷史性的超越。<sup>9</sup>基本上，筆者認為「新帖學」概念的提出，確實有許多建設性指標，尤其在歷經「現代書法」、「書法主義」等前衛創作型態的風潮後，「新帖學」的提倡讓書法的表現型態從無界線的創變，再度導向以「書寫」為依歸的古典體系。而它海納百川的範疇也再一次消彌了碑、帖之間的距離，讓經典的界定不再是傳統上「帖學」的範疇，而是多元匯流的書寫風格。另外陳振濂對於晉帖的考釋，也為書法史的研究注入許多新的思維，提供了許多辯證空間。然而在《新帖學論

<sup>5</sup> 陳振濂（1956-），中國當代知名書法家、書法理論家，浙江大學人文學院教授、中國書法家協會副主席，著有《書法學》、《書法美學》、《中國現代書法史》、《書法教育學》、《線條的世界——中國書法文化史》……等四十多種關於書法、繪畫的研究。

<sup>6</sup> 陳振濂在 2006-2008 年，相繼發表了三篇長文，合稱為《新帖學論綱》，分別是：〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉，《文藝研究》第 11 期（2006 年）；〈從唐摹晉帖看魏晉筆法之本相——關於日本藏《孔侍中》《喪亂》諸帖引出的話題〉，《上海文博論叢》第 2 期（2006 年）；以及〈新帖學的學術來源與實踐倡導諸問題〉，《文藝研究》第 3 期（2008 年）。

<sup>7</sup> 陳振濂：〈新帖學的學術來源與實踐倡導諸問題〉，《文藝研究》第 3 期（2008 年），頁 108。

<sup>8</sup> 楊天才：〈新帖學視野下之二王書法當代意義闡釋〉，《書法》第 3 期（2015 年），頁 153。

<sup>9</sup> 王好君：〈論當代帖學創作〉，《美術學刊》第 2 期（2011 年），頁 92。

綱》中，陳振濂雖然肯定了沈尹默在當時提倡帖學有「撥亂反正」的功業，<sup>10</sup>但也在闡述歷代刻帖籠罩下的諸多問題與誤解時，對沈尹默提出了許多批判。本文的研究目的，即希望透過沈尹默書論的比對與分析，回應陳振濂在《新帖學論綱》中對沈氏的批判，還原沈尹默的論點，並藉此闡發沈氏書論對當代書學的啟示。

沈尹默的書學著作後來集結為《論書叢稿》，<sup>11</sup>內容包含四大部分，第一是「專論」，有〈書法論〉、〈歷代名家書學經驗談輯要釋義〉、〈二王法書管窺〉三篇書法論述；第二是「雜說」，有〈談書法〉、〈書法漫談〉、〈學書叢話〉……等 18 篇漫談式的論書散文；第三是「序跋」，共有 28 篇對歷代碑帖的序跋文；第四是「論書詩詞」，收錄了作者多首五古、七古、五律、七律、七絕、長短句等論書詩詞。需要說明的是，《論書叢稿》中部分篇章，亦散見於《書法論叢》<sup>12</sup>、《學書有法：沈尹默講書法》、<sup>13</sup>《書法論》<sup>14</sup>……等著作。另外關於沈尹默的研究，學位論文方面，臺灣有五篇碩士論文，<sup>15</sup>大陸有三篇碩士論文，<sup>16</sup>除了陳玉玲《沈尹默文學及書法藝術研究》<sup>17</sup>（1991 年）之外，其他論文都是近幾年來的研究，甚至當中有四篇是 2014 年的著作，由此可看出對沈尹默的研究近年有越來越多學者重視；期刊論文方面，無論是臺灣或大陸，近十年來也從未間斷對沈尹默書法藝術與書學思想的探討。但可惜的是，目前尚未有研究者詳細回應陳振濂在《新帖學論綱》中對沈尹默的諸多批判。本文以還原的方式重現沈尹默論述，希望藉由本文的撰寫，讓沈尹默書論得到較公允的看待。

<sup>10</sup> 陳振濂：〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉，頁 124。

<sup>11</sup> 沈尹默：《論書叢稿》，臺北：華正書局，1989 年。

<sup>12</sup> 沈尹默：《書法論叢》，臺北：華正書局，1983 年。

<sup>13</sup> 沈尹默：《學書有法：沈尹默講書法》，北京：中華書局，2006 年。

<sup>14</sup> 沈尹默：《書法論》，上海：上海書畫出版社，2003 年。

<sup>15</sup> 林靖凱：《沈尹默書論研究》（臺中：中興大學中國文學系碩士論文，2014 年）；蘇奕：《沈尹默楷書研究》（臺南：臺南大學國語文學系碩士論文，2013 年）；田濟豪：《沈尹默書學與書藝研究》（高雄：高雄師範大學國文系碩士論文，2011 年）；張晏甄：《沈尹默書法研究》（高雄：高雄師範大學國文學系碩士論文，2008 年）；陳玉玲：《沈尹默文學及書法藝術研究》（新北：淡江大學中國文學系碩士論文，1991 年）。

<sup>16</sup> 毛芝莉：《從沈尹默論書詩管窺其書學思想》（上海：華東師範大學碩士論文，2014 年）；汪邵飛：《沈尹默教育思想研究》（上海：上海師範大學碩士論文，2014 年）；霍亞文：《試論沈尹默的書法藝術特徵及其書學理論》（山東：曲阜師範大學碩士論文，2014 年）。

<sup>17</sup> 該論文後來改編，以《沈尹默書法藝術》（臺北：蕙風堂筆墨公司，2001 年）出版。

## 二、關於帖學傳統的認知

在近現代書法史上，沈尹默往往被視為重振帖學的指標人物，<sup>18</sup>他透過各階段的碑帖學習，大約在六十歲之後，就開始寫了多篇書法論著，談習字心得、執筆方法、二王書法等，讓他對帖學或二王書風的觀點得以流傳。黃惇認為沈尹默是以淺顯的文字去闡釋帖學一脈的書法理論，在當時古代書法史論研究十分貧乏的情況下，他的論文對推動帖學的恢復和發展，具有非常重要的作用。<sup>19</sup>然而根據陳振濂的《新帖學論綱》，傳統帖學其實是一個不斷被誤讀的「偽經典」，因為是刻帖，線條上就少了輕重緩急、濃淡乾溼的墨線，所以宋代以後很多書家透過刻帖所學習的二王筆法，並非是真實的魏晉古法，像趙孟頫那樣的「平推平拖」，早就不是魏晉古法的風貌，陳振濂更詫異於趙孟頫「如何會把抑揚有致的運筆動作處理的如此平實」，「起伏頓挫已經被削弱到最低限度」，「衄扭裹束絞轉之類幾乎蕩然無存。而平面化的趙孟頫又被更平面化的董其昌取代，就這樣帖學系統讓所謂的古法不斷被簡化了。<sup>20</sup>在此論述下，傳統的帖學系統等於不斷被誤解，甚至到了近現代，沈尹默對二王（尤其是王羲之）的提倡，雖然興起了一股帖學復興的氣象，但是陳振濂認為沈尹默在對歷史誤解的情形下，對帖學的認知反而是不足甚至錯誤的。根據《新帖學論綱》中的〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉一文，陳振濂認為沈尹默對帖學的提倡是「處於一個相當粗淺的層次上」。他提出了三個理由，第一是從「主觀」上來說：

沈尹默本人並非是專業書法出身，他對書法的理解，大抵是出於一個文化人的綜合敏感。哪怕這種敏感有極高的質量，但仍然缺乏專業人士那種絲絲入扣的分析與把握能力。<sup>21</sup>

<sup>18</sup> 例如朱仁夫就以「帖派旗幟沈尹默」來介紹沈尹默書法，詳見朱仁夫：《中國現代書法史》（北京：北京大學出版社，1996年），頁297-328。黃惇也認為：「碑派大潮之後，真正意義上倡導帖學的是沈尹默。」詳見黃惇：《風來堂集》（北京：榮寶齋出版社，2010年），頁150。

<sup>19</sup> 黃惇：《風來堂集》，頁151。

<sup>20</sup> 陳振濂：〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉，頁122。

<sup>21</sup> 同前註，頁124。

這一點是針對沈尹默在書法專業上的質疑而發。《新帖學論綱》中對專業書法人士的定義顯然是從現代學院裡分科分班的制度來說，就這看法而言，或許要具備書法學系或書法研究的學位，才算是專業領域，若只是「文化人的綜合敏感」，恐怕不夠專業。但是論綱中也認為「那個時代書法也沒有專業科班的概念，因此於沈尹默而言，這或許是一個過於高邁的要求」<sup>22</sup>。

第二點是從「客觀」上來說：

民國時期現代印刷技術還是處於筭路藍縷階段。與魏碑的只看拓片黑白即可相反，墨迹與「帖」應該是看精美的印刷，特別是彩色仿真印刷，而在沈尹默時代，較好些的黑白印刷也十分罕見，更遑論彩色印刷了。眼界受了限制，又是一個他無法擺脫的條件約束。<sup>23</sup>

受制於印刷與攝影的技術，《新帖學論綱》認為沈尹默不容易看到彩色、精美的墨迹印刷，因此眼界受了限制，這與第一點一樣，又是一個受時代與環境制約的問題。

第三點是從「歷史」上來說：

自宋代以來帖學，當然地以刻帖為主，它已經構成了一個完整的傳統型態。這種傳統作為已被供奉習慣的「經典」，已經形成強大的傳統慣性勢力，順理成章地塑造起了幾代、十幾代人的觀念形態。……沈尹默作為歷史進程中「一環」的代表人物，自然也擺脫不掉這過於強大的籠罩與局限。<sup>24</sup>

從這點看來，似乎更是不可抗拒的時代宿命。那種以「刻帖」為標準、為經典的正統觀念，是否早已積非成是？甚至「對墨迹線條內質的把握力，有時反而不如對拓刻線條外形的把握」，<sup>25</sup>因此在這歷史因緣（即「強大傳統慣性勢力」）下，沈尹默與宋代以後的多數書家一樣，囿於帖學經典走不出來。

---

<sup>22</sup> 同前註。

<sup>23</sup> 同前註。

<sup>24</sup> 同前註，頁 124-125。

<sup>25</sup> 同前註，頁 125。

關於上述三點，筆者先從後兩點（「客觀」與「歷史」）來回應。沈尹默在八十一歲時（1963年），寫了〈六十餘年來學書過程簡述〉，該文不長，卻精簡敘述了他將近一生的學書歷程，大致可歸納出五個重點：第一，沈尹默從十二、三歲開始，以歐陽詢（557-641）的《醴泉銘》、《皇甫誕》入手，此外也兼學篆隸，但「不明用筆之道，終日塗抹而已」。第二，沈尹默從二十五歲以後，讀了包世臣（1775-1855）的論著，開始懸臂把筆，雜臨漢魏六朝諸碑帖，不論喜好與否，尤注意「畫平豎直」，後精心臨習《大代華嶽廟碑》數年，「點畫略能勻淨著實，但乏圓韻」。第三，沈尹默自三十五歲以後，再寫唐碑，尤認為褚遂良（596-685）能推陳出新，豎立唐代新規範，遂遍臨褚遂良傳世諸碑，旁通各家，同時也得已見到六朝唐宋名家真迹精印及攝影本，並在故宮博覽所藏歷代書法名迹，「頓開眼界，心悟神通」。第四，沈尹默在六十歲之後，又將曾經臨過的碑帖重新溫習，「使能窺見前人一致筆法」，又於米芾（1051-1107）墨迹中領悟下筆之道；於懷素（725-785）墨迹中領悟運腕之妙。第五，沈尹默在暮年時期，開始溫習前賢書法理論，體悟王羲之筆法之神妙莫測，他希望致力提升書法方面的思想水平，讓書法能參加現代藝術的行列。<sup>26</sup>

首先，從這段學書經歷看來，沈尹默在碑學上有長時間的努力，而他之所以要練習六朝碑版並留意「畫平豎直」，其實有個重要原因：他二十五歲左右在杭州遇到了一位「姓陳的朋友」（陳獨秀，1879-1942），認為沈書「其俗在骨」，於是沈尹默立志要改正以往的錯誤：

先從執筆改起，每天清早起來，就指實掌虛，掌豎腕平，肘腕並起的執著筆，用方尺大的毛邊紙，臨寫漢碑，每紙寫一個大字，用淡墨寫，一張一張地丟在地上，寫完一百張，下面的紙已經乾透了，再拿起來臨寫四個字，以後再隨便在這寫過的紙上練習行草，如是不間斷者兩年多。<sup>27</sup>

有學者認為陳獨秀對沈尹默的批評，不僅僅是指當時二十五歲的沈尹默之詩稿墨迹，也是對幾百年來帖學衰敗的一種審美批判，因此不應該以陳獨秀的批評去論

<sup>26</sup> 沈尹默：〈六十餘年來書學過程簡述〉，《論書叢稿》，頁157。

<sup>27</sup> 沈尹默：〈書法漫談〉，《論書叢稿》，頁95。

斷沈尹默青少年時期的書法功底。<sup>28</sup>但是無論如何，沈尹默終究是靠著寫碑來改進他練習行草以來所沾染的習氣，<sup>29</sup>他從三十一歲（1913年）在北京大學教書開始，即致力於各種北碑，整整持續了十七年：

一九一三年到了北京，始一意臨學北碑，從《龍門二十品》入手，而《爨寶子》、《爨龍顏》、《鄭文公》、《刁遵》、《崔敬邕》等，尤其愛寫《張猛龍碑》，但著意於畫平豎直，遂取《大代華嶽廟碑》，刻意臨摹，每作一橫，輒屏氣為之，橫成始敢暢意呼吸，繼續行之，幾達三四年之久。嗣後得元魏新出土碑碣，如《元顯儁》、《元彥》諸志，都所愛臨。《敬使君》、《蘇孝慈》則在陝南時即臨寫過，但不專耳。在這期間，除寫信外，不常以行書應人請求，多半是寫正書，這是為得要徹底洗刷乾淨以前行草所沾染的俗氣的緣故。一直寫北朝碑，到了1930年，才覺得腕下有力。<sup>30</sup>

照他的自述看來，在他四十八歲（1930年）之前，對碑版書法相當用功，雖然這當中也寫行書，但應人請求卻多寫正書，這表示他對此時的行書是不滿意的，甚至認為就是要靠著北碑來矯正「行草所沾染的俗氣」。<sup>31</sup>陳玉玲在《沈尹默書法藝術》中，歸結了沈尹默臨習北碑在其書學歷程中的意義：第一，洗除館閣體行草俗氣，培養適健的腕力；第二，領悟石刻拓本與墨迹的區別，認識石刻的缺陷；第三，領悟透過刀鋒見筆鋒。<sup>32</sup>因此從沈尹默臨習碑刻的深度來說，《新帖學論綱》認為沈氏擺脫不了帖學經典這強大的歷史傳統，或許過於嚴重了。沈尹默不但能不囿於帖學經典，還刻意強化碑學書風上的造詣，持續寫碑約二十年，對碑學的重視可見一斑。

<sup>28</sup> 李青、茹桂：〈沈尹默陝西時期的書學文化論〉，《中國書法》第10期（2001年10月），頁62。

<sup>29</sup> 根據馬寶杰的評述，沈尹默早年所處的清末書壇，「館閣體」帖學末流已成氾濫成災之勢，沈尹默就是在這樣的大環境之下起步的。詳見馬寶杰：〈沈尹墨書法評傳〉，收入《二十世紀書法經典——沈尹默》（廣州：廣東教育出版社，1996），頁12。

<sup>30</sup> 沈尹默：〈學書叢話〉，《論書叢稿》，頁147-148。

<sup>31</sup> 同前註，頁148。

<sup>32</sup> 陳玉玲：《沈尹默書法藝術》，頁110。



再者，沈尹默三十五歲後就已經見到六朝唐宋名家真迹精印本與攝影本，同時也在故宮博覽所藏的歷代書法名迹。他在〈二王法書管窺——關於學習王字的經驗談〉中，詳細闡述了他對墨迹與刻本的取捨：

二王遺墨，真偽複雜，既然如此，那麼，我們應該用什麼方法去別識它，去取材能近於正確呢？在當前看來，還只能從下真迹一等的摹拓本裏採取消息。陳隋以來，摹拓傳到現在，極其可靠的，羲之有〈快雪時晴帖〉、〈奉橘三帖〉、八柱本〈蘭亭集序〉唐摹本，從中唐時代就流入日本的〈喪亂帖〉、〈孔侍中帖〉幾種。<sup>33</sup>

除了羲之摹本外，獻之的〈送梨帖〉、〈鴨頭丸帖〉；甚至是唐代陸柬之（585-638）〈文賦〉、孫過庭（648-703）〈書譜〉，這些「下真迹一等」墨迹都可以觀察到晉人運筆提按的細膩動作。<sup>34</sup>此外，沈尹默講了一句相當重要的話（對本文的論述而言）：

近代科學昌明，人人都有機會得到原帖的攝影片或影印本，這一點，比起前人是幸運多了。<sup>35</sup>

這句話足以回應《新帖學論綱》認為沈尹默「眼界受限」的論調。甚至沈尹默在教學上還「不主張用碑版來說明結字，是因為有比較更為合適的真迹影本可利用」<sup>36</sup>，可見當時墨迹影本已很普遍，沈尹默也得以飽覽歷代墨迹，並不像《新帖學論綱》中所說得那樣「眼界受限」。

可以進一步討論的是，沈尹默在眼界沒有受到限制的情況下，不但重視墨迹本，更是對傳為歷代帖學經典的刻本文化作了客觀批判，沈尹默說：

北宋初，淳化年間，內府把博訪所得古來法書，命翰林侍書王著校正諸帖，刊行於世，就是現在之十卷《淳化閣帖》，但因王著「不深書學，又昧古

<sup>33</sup> 沈尹默：〈二王法書管窺——關於學習王字的經驗談〉，《論書叢稿》，頁73。

<sup>34</sup> 同前註。

<sup>35</sup> 同前註，頁73-74。

<sup>36</sup> 沈尹默：〈談談魏晉以來主要的幾位書家〉，《論書叢稿》，頁136。

今」(這是黃伯思說的)，多有誤失處，單就專卷集刊的二王法書，遂亦不免「璠珉雜糅」，不足其言。<sup>37</sup>

看來沈尹默十分清楚《淳化閣帖》的毛病，並不像《新帖學論綱》中所言的習慣把帖學當經典，且在這經典中走不出來。更何況沈尹默還說：

自閣帖出，各地傳摹重刊者甚多，這固然是好事，但因此之故，以譌傳譌，使貴耳者流，更加茫然，莫由辨識。這樣也就增加了王(王羲之)書之難認程度。<sup>38</sup>

又說：

經過摹刻兩重作用後的字迹，其使筆行墨的微妙地方，已不復存在，因而使人們只能看到形式排比一面，而忽略了點畫動作的一面，即僅經過廓填後的字，其結果亦復如此，所以米老(米芾)教人不要臨石刻，要多從墨迹中學習。<sup>39</sup>

沈尹默不但認為《閣帖》有「以譌傳譌」的困擾，也正因為是「刊刻」的形式，所以只能看到表面的形式排比，卻容易忽略細部的點畫動作，然而這也是米芾早就說過的了。換言之，沈尹默完全了解帖學代代摹刻的流弊，他雖然以王羲之為典範，但也知道透過摹刻就無法看清細緻的點畫動作，因此不贊成全然透過刻帖來學習。甚至他也能理解趙孟頫以下與明代書家因為臨習《閣帖》所沾染的習氣：

明代書人，往往好觀《閣帖》，這正是一病。蓋王著輩不識二王筆意，專得其形，故多正局，字須奇宕瀟灑，時出新致，以奇為正，不主故常。這是趙松雪所未曾見到，只有米元章能會其意。你看王寵臨晉人字，雖用功甚勤，連棗木板氣息都能顯現在紙上，可謂難能，但神理去王(王羲之)

---

<sup>37</sup> 沈尹默：〈二王法書管窺——關於學習王字的經驗談〉，《論書叢稿》，頁72。

<sup>38</sup> 同前註，頁73。

<sup>39</sup> 同前註，頁74。

甚遠。這樣說並非故意貶低趙、王（王寵），實在因為株守《閣帖》，是無益的，而且此處還得到一個啟示，從趙求王（王羲之），是難以入門的。

40

其實類似的說法早見於董其昌《畫禪室隨筆》，<sup>41</sup>沈尹默因襲此說，認為刻帖文化雖讓二王書迹得以流傳，卻並非原貌，這讓史上公認為二王傳人的趙孟頫也深受其害。沈尹默審美傾向很清楚，是「奇宕瀟灑」、「以奇為正」的晉人筆意，而非深受《閣帖》影響的趙孟頫。看來，無論是對《閣帖》的質疑、對刻本缺點的認知、對晉人書韻的把握上，沈尹默似乎都沒有走不出《閣帖》經典的問題。

以上層層闡述，《新帖學論綱》以「主觀」、「客觀」、「歷史」上三方面因素來說明沈尹默對帖學認知的粗淺，筆者除了「主觀」方面還未探討外（將於本文第四章節探討），對於「客觀」與「歷史」方面的質疑，都透過沈尹默的書論得到了還原。此外，《新帖學論綱》的許多觀點，例如習字應以墨迹為主、對刻帖的批判、對趙孟頫與明人書法的批判、肯定米芾對古法的傳承……等部份，也都可見於沈尹默在 1963 年所發表的〈二王法書管窺——關於學習王字的經驗談〉。換言之，沈尹默在半個世紀前所認知的帖學文化與書法史觀，未必少於今日書論家的視野。

### 三、關於晉人筆法的解讀

沈尹默書論中，對於筆法闡釋頗多，包括〈書法論〉、〈歷代名家學書經驗談〉、〈二王法書管窺〉、〈執筆五字法〉……等，<sup>42</sup>然而他一再強調的，不外乎是「筆筆中鋒」、「執筆五字法」、「腕平掌豎」、「指實掌虛」等寫字方法。沈尹默認為正確的執筆法是二王傳下來的：

<sup>40</sup> 沈尹默：〈二王法書管窺——關於學習王字的經驗談〉，《論書叢稿》，頁 75。

<sup>41</sup> 董其昌說：「書家好觀閣帖，此正是病，蓋王著輩絕不識唐人筆意，專得其形，故多正局。字須奇宕瀟灑，時出新致，以奇為正，不主故常，此趙吳興所未嘗夢見者，惟米痴能會其趣耳。」詳見董其昌：《畫禪室隨筆》戲鴻堂藏版，清乾隆 33 年重刊本，卷一，頁 3。

<sup>42</sup> 諸文皆收入沈尹默的《論書叢稿》。

書家對於執筆法，向來有種種不同的主張，我只承認其中一種是對的，因為他是合理的。那就是唐朝陸希聲所得的，由二王傳下來的：擻、押、鈎、格、抵五字法。<sup>43</sup>

沈尹默詳細闡述了「擻、押、鈎、格、抵」的意思，認為這是執筆時五個指頭的功能（或動作），<sup>44</sup>有學者針對這五字法做了考述，點出沈說的諸多問題，<sup>45</sup>只是書史上對這五字的闡述，終究是見仁見智。先不論這五字法使否真由二王所傳，單就這五字法是否完全適用於今日的書寫環境與工具，就有許多商榷空間。筆者關注的問題是：在《新帖學論綱》的〈從唐摹晉帖看魏晉筆法之本相——關於日本藏孔侍中、喪亂諸帖引出的話題〉一文中，陳振濂透過層層推論，推敲出「魏晉筆法」或「晉帖古法」之本相。他結合了陸機（261-303）〈平復帖〉、王獻之〈鴨頭丸帖〉、王珣（349-400）〈伯遠帖〉與新出土的魏晉西域樓蘭殘紙書迹，分析出它們的墨線應該是「扭轉」、「裹絞」和「提按」、「頓挫」位置不固定為特徵，而這跟楷書成熟後所形成的「起」、「收」、「迴鋒」等動作是不同的，換言之，「晉人作書是沒有那麼多規矩與法度的」。<sup>46</sup>在這個觀察下，陳振濂用了「反證法」來說明：

只要離唐楷的固定法則越遠，則越接近晉法。唐宋以後的書法技巧，在間架上、線條上（用筆上）幾乎無人能逃得出唐代楷法在技巧動作上的全面籠罩，那麼只要能遠離這種「後世籠罩」的，應該即是「晉帖」的本相。

47

在《新帖學論綱》中多次強調晉人筆法應是在「蚌扭」、「裹束」、「絞轉」等運動過程中不斷變換方向與調節進退，絕不是沈尹默所說的「平鋪紙上」與「萬毫齊

<sup>43</sup> 沈尹默：〈書法論〉，《論書叢稿》，頁7。

<sup>44</sup> 關於沈尹默的解說，詳見沈尹默〈書法漫談〉與〈執筆五字法〉兩篇文章，收入《論書叢稿》，頁100-104、134-135。

<sup>45</sup> 孫曉雲：《書法有法》（南京：江蘇美術出版社，2010年），頁32-40。

<sup>46</sup> 陳振濂：〈從唐摹晉帖看魏晉筆法之本相——關於日本藏《孔侍中》《喪亂》諸帖引出的話題〉，《上海文博論叢》第2期（2006年），頁28。

<sup>47</sup> 同前註，頁28。

力」，因為「平鋪紙上」與「萬毫齊力」都是唐代以後的方法。<sup>48</sup>再者，就魏晉人低案、席地而坐的生活起居看來，沈尹默所強調的「指實掌虛」、「腕平掌豎」與「五指環指法」，陳振濂也認為不合理：

唐以後的楷書意識的崛起與佔據主導地位，又加以高案高座，五指執筆法盛行，還有各色紙墨的變化，或許還有字幅越寫越大，種種緣由，導致了唐楷以降的點畫動作頓挫位置固定，以及平推平拖方法的盛行；或還有如前所述的「萬毫齊力」、「平鋪紙上」、「腕平掌豎」等一系列新的技法要領的產生。<sup>49</sup>

在陳振濂的推論下，唐以後的書法技法、執筆觀念，與晉法是反其道而行了。而那種平推平拖的線條特色，又與刻帖的平面化特徵合流。在《新帖學論綱》中，宋代只有米芾有相當的「晉帖古法」的「扭」、「絞」之迹，之後在《閣帖》的籠罩下，筆法日益簡化，到了趙孟頫終於古法盡失。<sup>50</sup>從這個角度來看，沈尹默所論的二王筆法，也通通是錯誤的邏輯，根據《新帖學論綱》：

正是他（沈尹默）缺乏疑古精神，把被唐太宗塑造起來的「偽晉帖」〈蘭亭序〉當作真正的晉帖來解讀，遂造成一錯再錯，信誓旦旦的關於大王筆法的解說，成了一個空穴來風的誤植與曲飾。而所謂的「腕平掌豎」、「平鋪紙上」的口訣，也就成了一個貼上沈氏標籤的偽「晉帖古法」的說詞。

51

這一連串對沈尹默的批判，陳振濂強調是在解釋歷史上存在的「是」與「不是」的事實判斷，而不是優劣之分；是在探索學術界苦苦追尋的結論，而不是輕薄地妄議古人。只不過這些論述是否能成立？是不是能取代趙孟頫、沈尹默等舊有的解讀？陳振濂卻是自己也無法確定。<sup>52</sup>

<sup>48</sup> 同前註，頁 29。

<sup>49</sup> 同前註。

<sup>50</sup> 同前註，頁 32-33。

<sup>51</sup> 同前註，頁 35。

<sup>52</sup> 同前註。

面對《新帖學論綱》中的質疑，筆者的回應如下：首先，陳振濂認為晉帖筆法應該是「衅扭」、「裹束」、「絞轉」等動作，根本不是沈尹默提倡的「萬毫齊力」、「平鋪紙上」，關於這點，我們先引出沈尹默原文，他在〈書法論〉中談論筆鋒的使用時說：

……轉換處更需要懂得提和按，筆鋒才能順利地轉換了再放到適當的中間去，不至於扭起來。鋒若果和副毫扭在一起，便失掉了鋒的用場，也就不能做到「萬毫齊力，平鋪紙上」。那末，毛筆的長處便無法發展出來，不會利用它的長處，那就不算是寫字，等於亂塗瞎抹罷了。<sup>53</sup>

沈尹默此說其實是在解釋要懂得運用筆鋒才能將筆力有效的發揮出來，他所謂的「不至於扭起來」，是指筆鋒來回運行時若使得不當，筆尖容易螺旋狀的旋扭起來，如此一來就無法順暢的書寫；而《新帖學論綱》中所言晉帖的「扭」、「絞」之迹，是與平推平拖相對的筆法，運用這種筆法可以避免線條僵化平直，因此概念上是不同的。再者，沈尹默說的「萬毫齊力，平鋪紙上」也不是真的認為用筆要平推平拖，他只是用此句來形容用筆的力道罷了。事實上，沈尹默在講述這段筆鋒運用的觀念之前，有另外一段更重要的敘述，卻讓陳振濂省略了：

……筆畫是不能平拖著過去的。因為平拖著過去，好像在沙盤上用竹篾畫字一樣，它是沒有粗細線條的。沒有粗細深淺，也就沒有什麼表情可言。法書卻是有多式多樣的表情的。米元章說「筆貴圓」，又說「筆有八面」，黃山谷稱歐陽率更《鄱陽帖》「用筆妙於起倒」（這是提和按的妙用）。這正和作畫要在平面上表現出立體來的意義相同，字必須能夠寫到不是平躺在紙上，而呈現出飛動神情，才可以稱為書法。<sup>54</sup>

沈尹默說的很清楚：「筆畫是不能平拖著過去的」，可知他本來就是反對「平推平拖」的，他認為寫字與作畫一樣要有立體感，而「不是平躺在紙上」。他引「筆貴圓」、「筆有八面」、「用筆妙於起倒」等古人說法，也都是在強調書迹線條的起伏

<sup>53</sup> 沈尹默：〈書法論〉，《論書叢稿》，頁10。

<sup>54</sup> 同前註。

變化。更何況在〈書法論〉這篇文章的引言中，沈尹默就認為寫字是要「起倒使轉不停而寫成的」，不是「平拖塗抹」的，要有「微妙不斷的變化」，才能顯出「圓活妍潤的神采」。<sup>55</sup>《新帖學論綱》中多次強調晉人筆法應是在「衄扭」、「裹束」、「絞轉」等運動過程中不斷變換方向與調節進退，不就是沈尹默說的「起倒使轉不停」嗎？事實上，筆者認為上述所言（包括沈說與陳說）的用筆觀念本不離「扭」、「絞」、「轉」等動作，或許也可以說，用筆就是要透過「扭」、「絞」、「轉」等動作來做到「筆有八面」等工夫。總之，筆者不會去質疑《新帖學論綱》對晉帖筆法的考釋，但若認為沈尹默將《閣帖》以後的「平推平拖」當作晉法，實在是一大冤枉。

至於「腕平掌豎」、「指實掌虛」、「執筆五字法」等寫字方法是否如《新帖學論綱》所言為唐代以後的觀念？筆者認為是有可能的，原因也正如陳振濂所言生活起居上的差異所導致。目前在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」（圖 1），這件文物說明了西晉人寫字的方式：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。但我們並不能以此逆推回去，認為沈尹默因為提倡的是唐以後的寫字方法，因此無知於晉人筆法。基本上，「筆法」與「執筆方法」是兩個概念，「衄扭」、「絞轉」、「中鋒」、「側鋒」等是筆法，而「腕平掌豎」、「指實掌虛」、「執筆五字法」等是屬於執筆的方法。筆法可以代代相沿，但執筆的方法卻有可能因為書寫工具與器物用品的變遷而改變。沈尹默所提倡的執筆方法或許不是晉人執筆的方法，但從他對晉唐墨迹的理解與掌握，<sup>56</sup>都可以知道他確實沒有把後來刻本線條當作晉人筆法來理解，他曾說：「我平生篤信米海岳『石刻不可學』及『惜無索靖真迹觀其下筆處』這兩句話。」<sup>57</sup>在他的書論中也反覆強調習字應以墨迹為主，為的是表現晉人活潑錯落的筆意。執筆的方法勢必會因為日常器用的變



圖 1 西晉青瓷對書俑  
引自孫曉雲：《書法有法》  
（南京：江蘇美術出版社，2010 年），頁 46。

<sup>55</sup> 同前註，頁 4。

<sup>56</sup> 沈尹默的〈二王法書管窺——關於學習王字的經驗談〉與〈王羲之和王獻之〉，都曾對晉唐墨迹有如實的評述，收入《論書叢稿》，頁 65-77、138-140。

<sup>57</sup> 沈尹默：〈談談魏晉以來主要的幾位書家〉，《書論叢稿》，頁 136。

遷而改變，如果按照《新帖學論綱》的邏輯，那麼現代人為了要體悟晉人筆法，那也應該要跪坐在席上了。

沈尹默對「筆法」或是「執筆方法」的強調，其重要性並不在於他所言者到底是晉法還是唐法，而是在於是否具有時代意義，誠如馬寶杰所言：「沈尹默以強調筆法為特色的書學理論，看似簡單得人人可為而不屑為之的理論基礎，卻在當時書法處於拓荒時期具有其現實意義，特別是對書法的普及與破除人們對書法的神祕感上，為書法的發展提供了理論上的指導。」<sup>58</sup>對書者而言，選擇學習何種筆法代表著對書風品味的選擇，無論是魏碑筆法、漢隸筆法，還是米芾的行書筆法、王鐸的草書筆法……等，不同的筆法代表著不同的審美取向；而不同的筆法，自然也會影響執筆方式的選擇，探討其「對不對」的重要性，就遠不如「適不適合」了。如果細讀《論書叢稿》與《新帖學論綱》，會發現陳振濂對晉人筆法的理解還是與沈尹默觀點相似的，像是對墨迹的認定、筆法的扭轉、認為米芾得晉法、認為趙孟頫深受《閣帖》所囿……等等。而筆者的回應也並非另立新說，只是純粹還原沈尹默原文，釐清沈尹默的論點。

#### 四、「尚法」精神所重構的帖學文化

在本文第二章節中，筆者列了《新帖學論綱》對沈尹默在「主觀」、「客觀」與「歷史」上三方面的質疑，除了「主觀」的部分還沒回應外，其他兩方面已用許多篇幅來釐清。「主觀」的部分，《新帖學論綱》認為「沈尹默本人並非是專業書法出身，他對書法的理解，大抵是出於一個文化人的綜合敏感」，因此缺乏那種「專業人士」的分析力與把握能力。<sup>59</sup>顯然此說將書者分為「書法專家」與「文化人」兩種層次，而沈尹默大概也就是所謂的「文化人」層次的書者。這個說法的「主觀」意識確實濃厚，對於歷史上書家的專業性與評價，很多時候的確見仁見智。只是藝術感染力的深淺，該不該環繞於「是否為科班出身」的問題上？這一點《新帖學論綱》也說得很清楚：「那個時代書法也沒有專業科班的概念，因此於沈尹默而言，這或許是一個過於高邁的要求。」<sup>60</sup>事實上，不僅沈尹默的時代

<sup>58</sup> 馬寶杰：〈沈尹默書法評傳〉，收入《二十世紀書法經典——沈尹默》，頁16。

<sup>59</sup> 陳振濂：〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉，頁124。

<sup>60</sup> 同前註。



沒有專業科班的概念，古代也沒有。因此，按照這個邏輯，則歷史上沒有任何一位書家算得上是書法專業了？關於這個疑點，在沈尹默的書論中也曾出現過，他曾將寫書法的人分為「書家」與「善書者」：

有天份、有修養的人們，往往依他自己的手法，也可能寫出一筆可看的字，但是詳細檢查一下它的點畫，有時與筆法偶然暗合，有時則不然，尤其是不能各種皆工。既是這樣，我們自然無法以書家看待他們，至多只能稱之為善書者。講到書家，那就得精通八法，無論是端楷，或是行草，它的點畫使轉，處處皆須合法，不能絲毫苟且從事，你只要看一看二王歐虞褚顏諸家遺留下來的成績，就可以明白。<sup>61</sup>

簡單來說，沈尹默以精不精通筆法來區分「書家」與「善書者」，「書家」八法精通，而「善書者」最多是個「有天份、有修養的人們」。先不論合理與否？我們可以發現：陳振濂將書者分為「書法專業人士」與「文化人」，不也跟沈尹默的「書家」與「善書者」相似，只是區分的標準不同，沈尹默以精通筆法為標準，而陳振濂以科班出身為標準，然而兩者都有一個共同點：沈說的「善書者」與陳說的「文化人」，在他們眼中都是較業餘的層次。甚至沈尹默用精通六法的畫家的畫來比喻「書家」之書，而「善書者」之書不過是文人的寫意畫，他認為文人畫雖然也有它的風致可愛，但「不能學，只能參觀」。<sup>62</sup>對此，龔鵬程提出反駁，他在〈重振文人書法〉中，認為當代的書法就是太缺乏文人氣了，理當是提倡文人書法才對，怎會是貶抑文人書法呢？此外，龔鵬程也強調文人書法是不能用文人畫來比擬的：

須知書法之性質與傳統，是與繪畫不同的。畫本來是獨立的，後來才與詩文書法結合，更晚則加上了印章，於是出現了文人畫。文人畫是畫史之變，故崛起時頗貶「戾家」、「不當行」、「非本色」之譏，書法卻不然。若

<sup>61</sup> 沈尹默：〈書法漫談〉，《論書叢稿》，頁121。

<sup>62</sup> 同前註。

附和文人畫這個詞，說文人書法，則書法本來就是文人的。文字、文學與書藝，從來結合為一體，不可析分，不是單純的筆墨線條而已。<sup>63</sup>

確實如此，書法應該是一種蘊含文學、文字、造型等複合藝術或文化，更可說是一種文人傳統與精神的具體展現，若純粹視為筆墨線條的藝術，反倒成了粗淺認知。筆者引出龔鵬程的論點並不是要說明沈尹默的區分是否合理，而是要說明：「中國書法的主流，向來就是文人書法。」龔鵬程對沈尹默的回應，自然也可以用來回應陳振濂的分科之說，如果對書法的體認真的可以區分為「專業書法出身」與「文化人的綜合敏感」，那麼後者應該更有機會領悟書法藝術的文化深度；或是可以說，無論是否為「專業書法出身」，都不能或缺「文化人的綜合敏感」。

陳振濂在《中國現代書法史》中，認為沈尹默推出了一個門派過於明顯的模式，讓原本豐富多元的書法風格又定於一尊；又認為他太過於重視技巧的磨練而忽略藝術觀念的重新建設。<sup>64</sup>但這正是沈氏的貢獻，書法史上，各種藝術觀點的辯證往往存在於「法」與「意」之間，<sup>65</sup>當崇尚法度的藝術表現流於僵化時，批判「奴書」、強調個性的思維就會不斷湧出；<sup>66</sup>反之，當精神情感至上的藝術型態逐漸出現法度淪喪的弊病時，又會有法度回歸的需求。<sup>67</sup>要發掘沈氏書論的核心價值，就必須將其置於清末以來，傳統帖學不斷受到碑學挑戰的書法環境。沈尹默在帖學筆法衰微的時代，重新提倡帖學，並致力於筆法技巧的鑽研，這就可視為一種「尚法」的宣言。所謂的「書家」與「善書者」，並不是「非此即彼」的關係，而是

<sup>63</sup> 龔鵬程：〈重振文人書法〉，《中國文化報》，2008年9月18日，頁6。

<sup>64</sup> 陳振濂：《中國現代書法史》（鄭州：河南美術出版社，2009年），頁155。

<sup>65</sup> 朱惠良說：「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。」詳見朱惠良：〈臺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年），頁784。

<sup>66</sup> 例如宋代米芾對唐楷的批判，他曾說：「歐、虞、褚、柳、顏，皆一筆書也。安排費工，豈能垂世？」詳見〔宋〕米芾：《海岳名言》，《四庫全書·書畫史》（北京：中國書店，2014年），頁245。

<sup>67</sup> 例如元代趙孟頫曾說：「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。」詳見〔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。

「尚法」程度的深淺關係，雖然黃惇認為沈氏的「筆筆中鋒論」不能不說還留有碑派用筆論的痕迹，<sup>68</sup>但嚴格說來，沈尹默本來就不是用帖學來反對碑學，而是用一種包容的態度去結合兩者的優點，運用對碑學的練習來改善他學帖的缺失，將碑學的筆法融入帖學書風的實踐。馬寶杰認為沈書是「容納碑與帖二大書法體系的成功實踐」，<sup>69</sup>沈書是以二王傳統的帖派書風作為他書學實踐的美感準則，在「崇王」的前提下，用他既獨特又兼採百家的書學經驗去詮釋經典，並不是一味複製、模擬的「奴書」層次。他的價值也正如黃惇所言：他能從歷史的立場在碑派風靡之後，回過頭去審視帖學傳統留下的優秀遺產，讓人們重新認識二王系統文人書法的藝術價值。<sup>70</sup>

帖學傳統所體現的價值不只在於筆法與風格，更有深層悠久的文人精神，「文人與學問、書家與文人、書法與修養等等，本來都是密切地聯繫在一起的，也是古人所談很多的話題，但因為有人老把書法視為一種單純的『手熟而已矣』的技巧，所以強調文化素養與書法藝術的密切關係又很重要」，<sup>71</sup>「倘若失去文人這一起碼的前提條件，要追尋到書法這門高級藝術的妙諦，那幾乎是根本不可能的事情」。<sup>72</sup>一個從小接受私塾教育，致力古典詩詞研究與創作的人，卻又是新文化運動的提倡者，1917年後，沈尹默在陳獨秀所辦的《新青年》雜誌，大力提倡白話詩創作，〈鴿子〉、〈人力車夫〉、〈月夜〉、〈宰羊〉、〈落葉〉、〈大雪〉、〈三弦〉……等十餘首詩作，在新詩發展初期頗具影響。<sup>73</sup>在此同時，他繼續認真研究古典詩詞，根據謝稚柳（1910-1997）回憶，沈尹默幾乎每天創作詩詞，一生積存的詩稿不下數十本，有《秋明室詩詞》、《秋明室長短句》等傳世。<sup>74</sup>沈尹默曾說：「書學所關，不僅在臨寫玩味二事，更重要的是讀書閱世。」<sup>75</sup>更以黃庭堅

<sup>68</sup> 黃惇：《風來堂集》，頁151。

<sup>69</sup> 馬寶杰：〈沈尹墨書法評傳〉，收入《二十世紀書法經典——沈尹默》，頁16。

<sup>70</sup> 黃惇：《風來堂集》，頁150。

<sup>71</sup> 李繼凱：《墨舞之中見精神——文人墨客與書法文化》（臺北：新銳文創，2014年），頁40。

<sup>72</sup> 同前註，頁38。

<sup>73</sup> 馬寶杰：〈沈尹默年表〉，收入《二十世紀書法經典——沈尹默》（廣州：廣東教育出版社，1996年），頁111。

<sup>74</sup> 朱仁夫：《中國現代書法史》，頁321。

<sup>75</sup> 沈尹默：〈書法論〉，《論書叢稿》，頁21。

論書重韻為例，認為要有「總攬籠絡」的工夫：

山谷論書最著重韻勝，嫌王著的字工而病韻，說是他少讀書的緣故，山谷論學習古人文學，也說「須觀其規模及其總攬籠絡」。這「總攬籠絡」四字就包括著讀書與閱世在內，要得字韻，就非得有這種修養，使眼界不斷地開擴，思想不斷地發展不可。<sup>76</sup>

體察沈尹默書論，會發現他對人文涵養的重視更甚習字本身，他之所以花許多篇幅去探討寫字的技巧、執筆的動作，是因為這是有形的方法可循，要提倡書法勢必從此開始，但並不能以此說他太過強調技巧，他曾說：「寫字的人單靠練習技能，不去洗練思想，也不可能有高度的藝術成就。」<sup>77</sup>人文涵養與思想精神是無形的，來自於「讀書閱世」各種修養的累積，有了這些修養，才能真正提升字格氣韻，非僅「臨書玩味」而已。也因此，「看古人字可以見其為人」，「若果緊緊靠在紙上了解書法，那所得的還是有限」。<sup>78</sup>歷經新舊文化衝擊的大時代，沈尹默體現的不只是一位書法家的專業素養，更是一位知識分子「總攬籠絡」的文化深度。他認為：「凡是學書的人，首先要知道前人的法度、時代精神加個人的特性，三者必須使他結合起來方始成功。」<sup>79</sup>儘管論者對沈尹默所提倡技術層面的觀點有正反不同的討論與評價，<sup>80</sup>但無論將沈尹默置身於何種語境，他的文化深度卻不曾被否認或質疑，因此我們可以說：沈尹默是以「尚法」的精神去重構那深具文人傳統的帖學文化。

## 五、結語

《新帖學論綱》本著疑古與科學的精神，試圖解釋「晉帖古法」的真相，為

<sup>76</sup> 同前註

<sup>77</sup> 沈尹默：〈談中國書法〉，《論書叢稿》，頁 82。

<sup>78</sup> 同前註。

<sup>79</sup> 同前註。

<sup>80</sup> 例如陳欽忠認為沈尹默太過執著「筆筆中鋒」，甚至也誤讀了「錐畫沙」與「印印泥」等本義。詳見陳欽忠：〈「沈尹默思潮」爭論兩題索解〉，《國立中興大學臺中夜間部學報》第 3 期（1997 年），頁 77。

長久以來想當然耳的帖學史觀提供寬廣的思辨空間，發人深省。然而其中對沈尹默的質疑與批判，大致分為兩大範疇，一是針對沈尹默在帖學文化上的認知；二是針對沈尹默所闡述的晉人筆法。本文針對其說，提出筆者的觀察，結論如下：第一，沈尹默清楚墨迹與刻本的差異，並強調對墨迹的學習，認為要透過墨迹才能清楚掌握筆法，更沒有囿於《閣帖》文化而走不出來。第二，沈尹默並沒有把「平推平拖」當作晉人筆法，他強調寫字是不能平拖塗抹的，必須起倒使轉不停而寫成，必須有微妙不斷的變化。第三，沈尹默雖然強調筆法，卻也理解長久以來的帖學文化具有深邃的文人傳統，並不像一般論者所言「太過於重視技巧」，正確地說，沈尹默是用「尚法」的精神去重構帖學文化。

要闡述帖學思維，勢必會論及「碑」與「帖」之間的相對性；提倡傳統的優勢，也勢必辯證「古典」與「現代」的相異創作模式。然而無論任何一個立場，都不會存在著絕對性的價值判斷，而是用一種相對性的思維模式，去談論當代在創變書風不斷被實踐之後，古典帖學應當被賦予何種層次的定位？是優美、典雅、重現古法？還是模擬、呆滯、無自家面目？筆者要強調的並非二元對立的取捨，而是一種經典之所以成為經典的時代意義。

回顧這一百年來，中國書法的發展可說迴盪在古典與現代、傳統與創變之間，各種書學觀點的提出可謂百花齊放；而多元路數與跨界整合的表現手法也不斷在進行當中。對此，筆者以為推廣任何理論或觀點，其力道的深淺終究還是要回到作品的實踐，而作品好壞的標準也自然會回到歷史上的經典。顏真卿、米芾、趙孟頫、董其昌、傅山……等，他們的成就無不建立在對傳統經典的詮釋上，無論是取材與手法，他們都用自己的審美思維去進行解構與建構，成就出自家品味，而他們的作品也終究成了書史上的典範。沈尹默的書學成就正是和他們一樣，在對傳統經典的詮釋上獲得了極高造詣，然而沈氏的特殊性則在於他是歷經碑學書風的普及與成熟後，重新思考帖學經典的價值。進一步來說，沈氏的帖派書法並非僅立基在傳統帖學的涵養，而是在對各種碑版書法的深耕後，回歸於帖學筆法的再詮釋。雖然「新帖學派」<sup>81</sup>對他的書學論述有不少批判，但沈氏出碑入帖成於帖的藝術修為卻讓他成為近代書史上的帖學書風新指標，因此沈氏在書法創作上的說服力，都遠大於「新帖學派」的書家們，這也是筆者認為有必要釐清沈尹默書學觀點，並重新提出其價值的原因。

<sup>81</sup> 「新帖學派」是筆者對於《新帖學論綱》的倡者與追隨者們的概略稱呼。

## 引用文獻

- 王好君：〈論當代帖學創作〉，《美術學刊》第2期，2011年，頁92。
- 毛芝莉：《從沈尹默論書詩管窺其書學思想》，上海：華東師範大學碩士論文，2014年。
- 田濟豪：《沈尹默書學與書藝研究》，高雄：高雄師範大學國文系碩士論文，2011年。
- 朱仁夫：《中國現代書法史》，北京：北京大學出版社，1996年。
- 朱惠良：〈臺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年。
- 米芾：《海岳名言》，《四庫全書·書畫史》，北京：中國書店，2014年。
- 李青、茹桂：〈沈尹默陝西時期的書學文化論〉，《中國書法》第10期，2001年10月，頁62。
- 李繼凱：《墨舞之中見精神——文人墨客與書法文化》，臺北：新銳文創，2014年。
- 汪邵飛：《沈尹默教育思想研究》，上海：上海師範大學碩士論文，2014年。
- 沈尹默：《書法論叢》，臺北：華正書局，1983年。
- \_\_\_\_\_：《論書叢稿》，臺北：華正書局，1989年。
- \_\_\_\_\_：《書法論》，上海：上海書畫出版社，2003年。
- \_\_\_\_\_：《學書有法：沈尹默講書法》，北京：中華書局，2006年。
- 林靖凱：《沈尹默書論研究》，臺中：中興大學中國文學系碩士論文，2014年。
- 姜壽田：〈新帖學價值範式的確立——張旭光帖學創作論〉，《中國美術》第4期，2012年，頁89。
- \_\_\_\_\_：《現代書法家批評》，鄭州：河南美術出版社，2009年。
- 洛齊：《書法主義》，杭州：中國美術學院出版社，2015年。
- 孫曉雲：《書法有法》，南京：江蘇美術出版社，2010年。
- 馬寶杰：《二十世紀書法經典——沈尹默》，廣州：廣東教育出版社，1996年。
- 張晏甄：《沈尹默書法研究》，高雄：高雄師範大學國文學系碩士論文，2008年。
- 陳玉玲：《沈尹默文學及書法藝術研究》，新北：淡江大學中國文學系碩士論文，1991年。
- \_\_\_\_\_：《沈尹默書法藝術》，臺北：蕙風堂筆墨公司，2001年。

陳振濂：〈從唐摹晉帖看魏晉筆法之本相——關於日本藏《孔侍中》《喪亂》諸帖引出的話題〉，《上海文博論叢》第2期，2006年，頁28-35。

\_\_\_\_\_：〈新帖學的學術來源與實踐倡導諸問題〉，《文藝研究》第3期，2008年，頁108。

\_\_\_\_\_：〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉，《文藝研究》第11期，2006年，頁122-125。

\_\_\_\_\_：《中國現代書法史》，鄭州：河南美術出版社，2009年。

陳欽忠：〈「沈尹默思潮」爭論兩題索解〉，《國立中興大學臺中夜間部學報》第3期，1997年，頁77。

黃惇：《風來堂集》，北京：榮寶齋出版社，2010年。

楊天才：〈新帖學視野下之二王書法當代意義闡釋〉，《書法》第3期，2015年，頁153。

趙孟頫：〈臨右軍樂毅論帖跋〉，《松雪齋集》，杭州：西泠印社，2010年。

劉宗超：《中國書法現代史》，杭州：中國美術學院出版社，2015年。

霍亞文：《試論沈尹默的書法藝術特徵及其書學理論》，山東：曲阜師範大學碩士論文，2014年。

蘇奕：《沈尹默楷書研究》，臺南：臺南大學國語文學系碩士論文，2013年。

龔鵬程：〈重振文人書法〉，《中國文化報》，2008年9月18日，頁6。

董其昌：《畫禪室隨筆》戲鴻堂藏版，清乾隆33年重刊本，卷一，頁3。

# On New Hardwood Calligraphy's Criticism of Shen Yinmo Calligraphy and Shen's Reconstruction of Hardwood Calligraphy

Kuo Chin-chuan\*

[Abstract]

Since the late Qing dynasty, the mindset of “promoting stone inscription and downgrading hardwood calligraphy” has a profound influence on the calligraphy culture. Meanwhile, Shen Yinmo chose to interpret hardwood calligraphy in his distinctive perspectives through his aesthetic experiences. Shen learned stone inscription for a long period of time to compensate what he had lost in learning hardwood calligraphy, while he took hardwood calligraphy style as his ultimate aesthetic criteria. Nevertheless, *Theses on New Hardwood Calligraphy*, released by Chen Zhenlian between 2006 and 2008, include a number of criticisms against Shen's understanding of hardwood calligraphy, some of which require clarification. This study intends to recover Shen Yinmo's perspectives, propose what the author has observed, and elaborate the cultural meanings of Shen's views in the history of hardwood calligraphy.

**Keywords:** Shen Yinmo, Chen Zhenlian, hardwood calligraphy, new hardwood calligraphy

---

\* Assistant Professor, Dept. of Chinese Language and Literature, University of Taipei.