

《人文學報》  
第二十五期（91.6），pp.93-132  
國立中央大學文學院

# 劉熙載《藝概·書概》論書法對立 統一之形式美

劉 鑒 毅\*

## 大 綱

- 壹、前言
- 貳、意在筆先
- 參、筆法之美
- 肆、結體之美
- 伍、章法之美
- 陸、結論

---

\* 台北市立師範學院應用語音文學研究所碩士  
彰化縣和美鎮和東國民小學教師

## 摘 要

劉熙載論書，以對立統一之中和為美。其論書藝之創作，必先澄心靜慮，用志不紛，務使意在筆前，筆居心後。其論書之筆法，主張中鋒用筆，強調筆鋒要始、中、終俱實，筆毫要上下左右皆齊，務使筆心常在點畫中行；行筆則要逆入、澀行、緊收，筆筆提，筆筆按，使筆鋒無處不到。其論書之結構，主張下筆須先隱為部署，立於不敗；書宜平正，主筆必位於書之中宮，以管束其他點畫，使其似欹反正。至於一字點畫之多寡與分布，務使疏密相乘除，空白少而神遠，空白多而神密。其論書之章法，小如一字及數字，大如一行及數行，一幅及數幅，皆須相避相形，相呼相應。其通篇佈局，當於整齊中見參差，不齊中求其大齊，務使字裏行間潛氣內轉，書脈流通照應，一氣貫注。

**關鍵詞：**劉熙載、藝概、書概、中鋒、中宮

## 壹、前 言

劉熙載為晚清著名之文藝批評家與書法理論家，其學識廣博而精約，清·俞樾嘗云其「自六經、子、史外，凡天文、算術、字學、韻學及仙釋家言，靡不通曉，而尤以躬行為重」<sup>註1</sup>，實一窮年積學之士。著有《持志塾言》、《藝概》、《四音定初》、《說文雙聲》、《說文疊韻》與《昨非集》，匯刻為《古桐書屋六種》。遺書有《讀書札記》、《游藝約言》與《制義書存》，「乃公歿後，公子彝程等從公篋中所存手稿分類鈔出」<sup>註2</sup>，結集為《古桐書屋續刻三種》。劉氏之文藝思想主要體現於《藝概》一書，《藝概》共分六卷，本著「舉此以概乎彼，舉少以概乎多」之原則<sup>註3</sup>，論述詩、文、賦、詞、曲、書法、經義。內容函攝極廣，有繼承，有創新，然多中肯綮，不乏真知灼見，用語亦十分精鍊。清·李審言嘗云此書為我國文藝理論批評史上，繼梁·劉勰《文心雕龍》之後，又一部通論各種文體之傑作，足見其深具學術研究價值。

《書概》為《藝概》之卷五，乃劉氏專門談論書藝問題之一概。劉氏之書藝造詣極深，「早年工行楷書法，晚年喜撫漢、魏人八分篆書，久之，鎔鑄一體，規模奇古，變化無端」<sup>註4</sup>，深具豐富之書藝實踐經驗。凡《書概》中所

註 1 清·俞樾《春在堂雜文》（清光緒二十五年刊本），四編三，〈左春坊左中允劉君墓碑〉，葉二。

註 2 清·蕭穆撰，項純文點校《敬孚類稿》（合肥：黃山書社，1992年），卷十二，〈劉融齋中允別傳〉，頁597。

註 3 清·劉熙載《昨非集》，卷二，〈藝概序〉云：「藝者，道之形也。學者兼通六藝，尚矣！次則文章名類，各舉一端，莫不為藝，即莫不當根極於道。顧或謂藝之條緒甚繁，言藝者非至詳不足以備道。雖然，欲極其詳，詳有極乎？若舉此以概乎彼，舉少以概乎多，亦何必殫竭無餘，始足以明指要乎！」見清·劉熙載著，劉立人、陳文和點校《劉熙載集》（上海：華東師範大學出版社，1993年3月），頁470-471。

註 4 同註2，頁597-598。

論述，除了繼承傳統書學理論之精髓，復融入切身之實際體驗，故能鞭辟入裏，具實踐指導意義。<sup>註5</sup>〈書概〉雖以詩話三言兩語隨筆札記編選之形式成書，然此二四六條書論卻能總攬書史大廓，且每能發前人所未發，故值得深入探究，並予以系統整理。礙於篇幅，本文僅就劉氏〈書概〉對書法形式之論述，從用筆、結體、章法三大方面予以闡述、聯繫，期能借古鑑今，對有志於書藝創作之同道有所裨益。

## 貳、意在筆先

書法為點、畫所構成之造型藝術，其形式雖為漢字，然因點畫之豐富變化及其蘊含之個別意趣，故能形成一門獨立藝術，具有高度審美價值。劉氏云「筆性墨情，皆以其人之性情為本」<sup>註6</sup>，又「寫字者，寫志也。」<sup>註7</sup>可知，書藝之美乃創作主體精神意志之體現，為人類本質力量豐富性之呈展，故「書為心學」，心與志實乃書之根本也。〈書概〉第一條云：

聖人作《易》，立象以盡意。意，先天，書之本也；象，後天，書之用也。

劉氏以為，書藝雖離不開外顯之形象，然內蘊主體之意志方為書之根本，此即

註5 參考劉立人〈劉熙載略論〉，見徐林祥編《劉熙載美學思想研究論文集》（成都：四川大學出版社，1993年2月），頁24-25。

註6 清·劉熙載《藝概·書概》第二三二條云：「筆性墨情，皆以其人之性情為本。是則理性情者，書之首務也。」引自清·劉熙載《古桐書屋遺書六種》（光緒八年刊本），以下〈書概〉之引文皆據此刊本。

註7 清·劉熙載《藝概·書概》第二三〇條云：「寫字者，寫志也。故張長史授顏魯公曰：『非志士高人，詎可與書要妙？』」。

曹魏·鍾繇《筆法》所云：「筆跡者，界也；流美者，人也。」<sup>註8</sup>故書之首務，在於理性情。作書必先作意，筆隨意轉，意到筆到，方能盡善盡美。舊題晉·王羲之《筆勢論》云：「必須坐書靜思，令意在筆前，字居心後，未作之始，結思成矣。」<sup>註9</sup>此云作書之前，必先澄心靜慮，舉凡用筆之方圓，結體之疏密，通篇章法之布局，皆須細心琢磨，成竹在胸，方能落筆揮灑自如，渾然天成。〈書概〉第二三五條云：

唐太宗《論書》曰：「吾之所為，皆先作意，是以果能成。」虞世南作《筆髓》，其一為〈辨意〉。蓋書雖重法，然意乃法之所受命也。

可知，書法之形式要在處處合乎法度，而此法度乃受命於創作主體之「意」，故作書當使意在筆先，謹慎用筆，隱為部署，則所書方能隨心所欲而不踰矩。

〈書概〉第一九二條云：

孫子云：「勝兵先勝而後求戰，敗兵先戰而後求勝。」此意通之於結字，必先隱為部署，使立於不敗而後下筆也。字勢有因古，有自構。因古難新，自構難穩，總由先機未得焉耳。

劉氏以為，結字之法一如用兵之道，惟運籌於帷幄之中，方能決勝於千里之外，故下筆須先「隱為部署，使立於不敗之地」。此「隱為部署」即所謂「意在筆前」也。唐·韓方明《授筆要說》云：「夫欲書，先當想……意在筆前，筆居

---

註 8 見宋·朱長文《墨池編》（台北：中央圖書館，1970年7月，影印明萬曆刊本），卷一，頁79。

註 9 見唐·韋續《墨薮》（台北：世界書局，1988年5月，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》本），卷二，頁242。

心後，皆須存用筆法。凡有難書之字，預須心中布置，然後下筆，自然容與徘徊，意態雄逸。不得臨時無法，任筆所成，則非謂能解也。」<sup>註 10</sup>可知，欲書當先凝神靜思，預思字形大小、偃仰、平直、振動，隱為部署，方可下筆。若臨時無法，信筆作書，則如敗兵先戰而後求勝，欲書之佳者，恐如鳳毛麟角。故劉氏以為，結字當「意在筆先」，巧思細慮。苟能贏得此一「先機」，則字之體勢方可穩操勝算，立於不敗。

字之體勢，或「因古」，或「自構」。「因古」乃承襲前人之法，苟非「意在筆先」，隨「意」而變，其字勢難免陳陳相因，千人一面，鮮少新意。至於「自構」，則欲突破古人藩籬，出奇制勝。倘非根基厚實，構思巧妙，則下筆易流於粗疏狂怪。是故，作書必先隱為部署，「意在筆先」，使之「因古」而不入俗，「自構」而不怪異；參差復歸齊整，奇宕寓含平穩。

## 參、筆法之美

### （一）中鋒用筆

書法為高度純粹化、典型化之線條藝術，而線條之構成因素為點畫，故欲探究書法之形式美，必須論其點畫。至於點畫之形態殊異，乃取決於用筆。善用筆者，其點畫線條生動而富變化，煥發妍潤之神采；不善用筆者，則其點畫線條平板而單調，懣懣無生氣。故向來書家十分講究用筆，如唐·張懷瓘即云：「夫書第一用筆，第二識勢，第三裹束，三者兼備，然後為書，苟守一途，即為未得。」<sup>註 11</sup>又元·趙孟頫〈蘭亭十三跋〉亦云：「學書在玩味古人法帖，悉

註 10 見宋·陳思《書苑菁華》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第814冊），卷二十，頁201。

註 11 唐·張懷瓘《玉堂禁經·結裹法》，見宋·宋長文《墨池編》（台北：台灣商務印書

知其用筆之意，乃爲有益。右軍書蘭亭，是已退筆，因其勢而用之，無不如志。茲其所以神也。」<sup>註12</sup>「書法以用筆爲上，而結字亦須用之。蓋結字因時相傳，用筆千古不易。右軍字勢，古法一變，其雄秀之氣出於天然。故古今以爲師法。齊梁間人，結字非不古，而乏俊氣，此又存乎其人，然古法終不可失也。」<sup>註13</sup>「趙孟頫以爲學古貴在知其用筆，結字或可因時相傳而變，然用筆之法千古不變。此「千古不變之用筆」，即清·周星蓮所謂「指筆之肌理言之，非指筆之面目言之也」。<sup>註14</sup>可知，「用筆千古不易」乃指書法用筆之本質規律並不因時而異<sup>註15</sup>，故學書之首務在得此「用筆」。

劉氏論書藝之創作技巧，亦強調用筆之重要。〈書概〉第一六九條云：

書重用筆，用之存乎其人。故善書者用筆，不善書者爲筆所用。

劉氏以爲，書藝創作貴乎用筆，惟善於用筆，其筆下之點畫方能氣韻生動，體現人之本質力量。反之，若用筆反爲筆用，意在筆後，乃至於信筆作書，則欲

館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第812冊），卷二，頁641。

註12 元·趙孟頫《蘭亭十三跋》，見李光暎《金石文考略》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第684冊），卷三，頁216。

註13 同前註，頁217。

註14 清·周星蓮《墨池管見》云：「趙集賢云：『書法隨時變遷，用筆千古不易。』古人得自帖數行，專心學之，便能名家。據此，似與余前說博觀之義相戾。殊不知由一貫萬，生萬會一，總是一理道理。所謂千古不易者，要在善於弄翰，聲控縱送，鋒芒不頓。如魚丁解牛，批卻導窾，迎刃而解，即所謂其中非爾方也。」、「所謂千古不易者，指筆之肌理言之，非指筆之面目言之也。」見楊家駱《藝術叢編》第1集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月，影《美術叢書》本），頁一五。

註15 參考黃偉《試論趙孟頫的「用筆千古不易」》，見上海《書法》，1999年第3期，頁2-3。

書之佳者，無由也。<sup>註 16</sup>故「古人論書，專言用筆」<sup>註 17</sup>，惟「心能轉腕，手能轉筆，書字便如人意」。<sup>註 18</sup>至於用筆之法，首辨方圓<sup>註 19</sup>，而方圓之異，不過遺筆用鋒之差耳。<sup>註 20</sup>用鋒之說，古人之論詳矣：或曰中鋒<sup>註 21</sup>，或曰側鋒<sup>註 22</sup>，或曰藏鋒<sup>註 23</sup>，或曰露鋒<sup>註 24</sup>，劉氏復益以實鋒、虛鋒、全鋒與半鋒四鋒，以爲

註 16 清·周星蓮《臨池管見》云：「凡作書，不可惜筆，董思翁嘗語之。蓋以信筆則中無主宰，波蕩易偃故也。」見楊家駱《藝術叢編》第 1 集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978 年 4 月，影《美術叢書》本），葉一〇。

註 17 明·湯臨初《書指》云：「古人論書，專言用筆，既知執筆，而又能用之，功過半矣。」見清·倪濤《六藝之一錄》（台北：台灣商務印書館，1986 年 6 月，景印文淵閣《四庫全書》本，第 835 冊），卷二百九十六，頁 358。

註 18 宋·黃庭堅《山谷題跋》（台北：廣文書局，1971 年 12 月，影毛氏汲古閣刊本），卷四，〈題絳本法帖〉云：「心能轉腕，手能轉筆，書字便如人意。古人工書無它異，但能用筆耳。」（葉七）。

註 19 清·康有為《廣藝舟雙楫》，卷五，〈綴法第二十一〉云：「書法之妙，全在運筆，該舉其要，盡於方圓，操縱極熟，自有巧妙。」見祝嘉《廣藝舟雙楫疏證》（台北：華正書局，1982 年 10 月），頁 196。

註 20 元·劉有定論書云：「直筆圓，側筆方，用法有異，而執筆初無異也。其所以異者，不過遺筆用鋒之差變耳。」見明·汪珂玉《珊瑚網》（上海：上海商務印書館，國學基本叢書本），卷二十三下，頁 620。

註 21 清·王澐《淳化秘閣法帖考正》（台北：台灣商務印書館，1986 年 6 月，景印文淵閣《四庫全書》本，第 684 冊），卷十二，〈論書臆語〉云：「世人多以捻筆端正爲中鋒，此柳誠懸所謂「筆正」，非中鋒也。所謂中鋒者，謂運鋒在筆畫之中，平側偃仰，惟意所使。及其既定也，端若引繩。如此則筆鋒不倚上下，不偏左右，乃能八面出鋒。」（頁 632）。

註 22 明·汪珂玉《珊瑚網》（上海：商務印書館，國學基本叢書本），卷二十三下錄有芒氏《墨雨碎金》云：「側鋒取妍，鍾、王不傳之祕。」（頁 638）。

註 23 清·梁尚書《頻羅庵論書·與張芭堂論書》（台北：新文豐出版公司，1985 年，《叢書集成新編》本，第 52 冊）云：「無垂不縮，無往不收」八字妙諦，亦即古所謂藏鋒是也。」（頁 293）。

註 24 宋·姜夔《續書譜》（台北：世界書局，1992 年 10 月，《藝術叢編》第 1 集《宋元人書學論著》，〈血脈〉云：「字有藏鋒出鋒之異。」（頁 101）。又明·宋曹《書法約言》（台北：世界書局，民國六十二年七月，《藝術叢編》第一集《明人書學論著》本），〈總論〉云：「凡運筆有起止……有藏鋒，有露鋒（藏鋒以包其氣，露鋒



用筆有八鋒。其於〈書概〉第一七六條云：

中鋒側鋒，藏鋒露鋒，實鋒虛鋒，全鋒半鋒，似乎鋒有八矣。其實中、藏、實、全，只是一鋒；側、露、虛、半，亦只是一鋒也。

所謂「實鋒」，顧名思義，乃指用筆要筆筆俱實，筆筆送到，使每一點、畫皆能堅實遒勁。劉氏論書即主張筆鋒要實，其於《游藝約言》第七七條云：「書要筆筆實落」<sup>註 25</sup>，又〈書概〉第一七一條亦云：

每作一畫，必有中心，有外界。中心出於主鋒，外界出於副毫。  
鋒要始、中、終俱實，毫要上下左右皆齊。

可知，點畫有中心、外界之別，實乃筆鋒有主鋒、副毫之異。蓋筆鋒由筆心與副毫組成，筆心較長居中，為較短之副毫所裹，為筆鋒之主，故劉氏特別強調筆心之重要。其於〈書概〉第一七四條云：

筆心，師也；副毫，卒徒也。卒徒更番相代，師則無代。論書者  
每曰「換筆心」，實乃轉向，非換質也。

筆心為點畫之主宰。如軍之將帥，統領副毫，故每作一畫，須令筆心居中，副毫齊鋪，於起筆、行筆、住筆時，實實皆到；於一筆之始、中、終，筆筆俱實；於筆畫之轉卸處，亦能提筆暗轉，使筆心復歸於筆中，如此方能筆畫堅實。此筆心居中，副毫齊鋪，乃實鋒也。與實鋒相對者為虛鋒，欲辨鋒之虛實，劉氏以為觀其「側」則明矣！〈書概〉第一八〇條云：

---

以縱其神)。(集四)。

註 25 清·劉熙載著，劉立人、陳文和點校《劉熙載集》（上海：華東師範大學出版社，1993年3月）頁576。

書以側、勒、努、趯、策、掠、啄、磔爲八法。凡書下筆多起於一點，即所謂「側」也。故「側」之一法，足統餘法。欲辨鋒之實與不實，觀其「側」則思過半矣。

永字八法之「側」爲點，「凡字每落筆，皆從點起」<sup>註 26</sup>，故劉氏以爲，觀落筆之點是否筆心居中、副毫齊力，即可辨鋒之虛實。至於「全鋒」爲何？劉氏於〈書概〉中雖未明指，然其於〈書概〉第一九〇條云：

筆有用完，有用破。屈玉垂金，古槎怪石，於此別矣。

筆之「用完」，乃指筆鋒之完全周致，故所成之點畫，猶如雕琢之翠玉，垂掛之金飾，精緻而完美；筆之「用破」，則指筆鋒之殘缺不齊，故所成之點畫，猶如古樹之朽敗危殆，亦如奇岩怪石，險絕奇特。可知，全鋒即指筆之「用完」也，而與其相對之半鋒則當指筆之「用破」。欲筆鋒完全周致，若非筆心居中，筆毫上下左右齊力，則屈玉垂金之點畫何以成？又若非用筆無垂不縮，無往不收，則完滿無缺之點畫豈可得？且筆心居中何嘗非中鋒耶？可知，中鋒、藏鋒、實鋒、全鋒實可互通，故劉氏概而括之，以爲此四鋒只是一鋒。而與其相對之側鋒、露鋒、虛鋒、半鋒，劉氏亦視之爲一鋒。

用筆因有中鋒、側鋒之別，故所成之點畫亦有方、圓之異。〈書概〉第一七七條云：

中鋒畫圓，側鋒畫扁。捨鋒論畫，足外固有跡耶！

---

註 26 清·周星蓮《臨池管見》云：「凡字每落筆，皆從點起，點定則四面皆圓。」見楊家駱《藝術叢編》第1集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月，影《美術叢書》本），葉二三。

劉氏以爲，畫由鋒生，點畫之圓、扁，乃因遣筆用鋒之不同所致。大體而言，筆用中鋒則點畫圓勁；筆用側鋒則點畫扁平。若捨鋒論畫，僅由筆跡墨相論筆劃之方圓，無異於緣木求魚，不得其要。

劉氏論書之用筆，力主中鋒之說。其於〈書概〉第一七八條云：

書用中鋒，如師直爲壯，不然，如師曲爲老。兵家不欲自老其師，書家奈何異之？

此云中鋒用筆，其點畫飽滿圓渾，骨力內含，如軍容之威武雄壯，最能表現力感。至於何謂中鋒用筆？〈書概〉第一七〇條云：

蔡中郎《九勢》云：「令筆心常在點畫中行。」後如徐鉉小篆，畫之中心有一縷濃墨正當其中，至於屈折處亦當中，無有偏側處，蓋得中郎之遺法者也。

可知，「令筆心常在點畫中行」，使「畫之中心有一縷濃墨正當其中，至於屈折處亦當中，無有偏側處」，此即中鋒用筆也。惟筆用中鋒，使筆心居中，副毫上下左右皆齊，則書寫之力道方能充分體現於筆畫之中，乃至於筆畫之陰陽兩面<sup>註 27</sup>，呈現堅而渾之美，此即劉氏所謂書之「骨力」、「骨氣」。〈書概〉第二〇五條云：

書之要，統於「骨氣」二字。「骨氣」而曰洞達者，中透爲洞，邊透爲達。洞達則字之疏密肥瘦皆善，否則皆病。

---

註 27 清。劉熙載《藝概·書概》第一八一條云：「畫有陰陽。如橫則上面爲陽，下面爲陰；豎則左面爲陽，右面爲陰。唯毫齊者能陰陽兼到，否則獨陽而已。」

此云書之點畫須以骨力洞達爲尙，惟有中鋒用筆，筆心實實俱到，力透紙背，畫乃沈著，雖點畫微而意態自足，點畫大而氣體不累。故用筆但求骨力，而形勢自生。〈書概〉第二〇九條云：

骨力、形勢，書家所宜並講。必欲識所尤重，則唐太宗已言之，  
曰：「求其骨力，而形勢自生。」

可知，劉氏重書之骨力尤勝於形勢。其於《游藝約言》第二七條亦云：「書有骨重神寒之意，便爲法物。」<sup>註 28</sup>蓋筆畫中含骨氣則力實，力實則畫少猶可當多，畫瘦猶可當肥，故劉氏云「洞達則字之疏密肥瘦皆善」。此說亦可見於〈書概〉第二一五條：

筆畫少處，力量要足以當多；瘦處，力量要足以當肥。信得「多  
少」、「肥瘦」形異而實同，則書進矣。

書用中鋒，則骨力洞達，然骨之所尙，又在不枯不露。〈書概〉第二〇八條云：

書少骨則致銷墨豬。然骨之所尙，又在不枯不露，不然，如蠲體  
固非少骨者也。

蓋書「純骨無媚，純肉無力」<sup>註 29</sup>，惟多骨微肉，多力豐筋，始可稱善<sup>註 30</sup>，故

---

註 28 同註 25，頁 572。

註 29 宋·陳思《書苑菁華》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第814冊），卷十四，〈梁武帝答陶隱居論書〉云：「畫促則字勢橫，畫疏則字形慢。拘之乏勢，放又少則。純骨無媚，純肉無力。少墨浮澀，多墨笨鈍。」（頁144）。

註 30 舊題晉·衛瓘《筆陣圖》云：「善筆力者多骨，不善筆力者多肉。多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨者謂之墨豬。多力豐筋者聖，無力無筋者病。」見唐·張彥遠《法書要錄》（台北：世界書局，1981年5月，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》）。

劉氏論書之骨力時，強調不枯不露，是爲知書也。

## （二）逆入、澀行、緊收

劉氏論書之用筆，主張中鋒，而中鋒畫圓，欲作圓筆，則須逆勢落筆，故其云行筆當以逆入爲先。〈書概〉第一七三條云：

逆入、澀行、緊收，是行筆要法。如作一橫畫，往往末大於本，中減於兩頭，其病坐不知此耳。豎、撇、捺亦然。

劉氏主張，行筆之法首當逆入，此逆入即藏鋒之法也。東漢·蔡邕《九勢》云：「藏鋒，點畫出入之跡，欲左先右，至回左亦爾。」<sup>註 31</sup>蓋起筆以藏鋒逆入，則筆力內蘊，含蓄深沈，顯得渾厚、勁健，無輕佻孱弱之氣，故向來書家論書，力主藏鋒之說。晉·王羲之云：「第一須存筋藏鋒，滅跡隱端。用尖筆須落鋒混成，無使毫露浮怯。」<sup>註 32</sup>又唐·徐浩《論書》亦云：「用筆之勢，特須藏鋒，鋒若不藏，字則有病；病且未去，能何有焉？」<sup>註 33</sup>徐浩所謂「字之病」，即指書之浮滑靡弱也，欲去此病，非下筆藏鋒逆入，不能矯枉。然不惟下筆如此，行筆亦須用此「逆字訣」。〈書概〉第一七九條云：

妥筆鋒無處不到，須是用「逆」字訣。勒則鋒右管左，努則鋒下管上，皆是也。然亦只暗中機括如此，著相便非。

本)，卷一，頁 15。

註 31 東漢·蔡邕《九勢》，見明·陶宗儀《書史會要》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第814冊），卷九，頁773。

註 32 舊題晉·王羲之《筆勢圖》，見唐·韋續《墨薈》（台北：世界書局，1988年5月，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》本），卷二，頁242。

註 33 唐·徐浩《論書》，見唐·張彥遠《法書要錄》（台北：世界書局，1981年5月，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》本），卷三，頁63。

此云行筆欲筆鋒實實俱到，須藏鋒逆筆而行。何也？唐·韓方明《授筆要說》云：「夫執筆在乎使穩，用筆在乎輕健，故輕則須沈，便則須澀，謂藏鋒也。不澀則險勁之狀無由而生也，太流則便成浮滑，浮滑則是爲俗也。」<sup>註 34</sup>可知，欲起筆斗峻，住筆峭拔，行筆充實，則須藏鋒逆筆，澀筆取勢，方能免於浮滑、飄弱無力。故劉氏所謂「逆字訣」，即「如潮急流」之逆筆澀勢也。

劉氏謂行筆於藏鋒逆入後，當澀勢而行。所謂澀勢，乃運筆過程中筆鋒與紙面摩擦所產生之筆勢。<sup>註 35</sup>其勢如逆浪撐船，與戰掣同意，<sup>註 36</sup>故蔡邕《九勢》云：「澀勢，在於緊駛戰行之法。」<sup>註 37</sup>然劉氏以爲澀勢與戰掣仍有分別，其於〈書概〉第一八九條云：

用筆者皆習聞澀筆之說，然每不知如何得澀。唯筆方欲行，如有物以拒之，竭力而與之爭，斯不期澀而自澀矣。澀法與戰掣同一機竅，第戰掣有形，強效轉至成病，不若澀之隱以神運耳。

可知，澀勢乃筆落紙上欲行，思有一物拒之，竭力與之爭，逐步用力推進之行筆過程。雖與戰掣如出一轍，然亦只暗中機括，不著痕跡，惟運之以神。故戰掣有形，而澀勢無形，惟無形不著相，無爲而有爲，始臻極詣。劉氏論藝，崇尚真率自然，盡其本性。其於〈書概〉第一八二條云：

書能筆筆還其本分，不稍閃避取巧，便是極詣。「永字八法」，只

註 34 唐·韓方明《授筆要說》，見宋·陳思《書苑菁華》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第814冊），卷二十，頁201。

註 35 參考方傳鑫〈說筆勢〉，見上海《書法》，1986年第5期，頁41。

註 36 參考丁文雋《書法通論·運筆第六》（北京：人民美術出版社，1986年）

註 37 東漢·蔡邕《九勢》，見清·孫岳頒《御定佩文齋書畫譜》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第819冊），卷三，頁101。

是要人橫成橫，豎成豎耳。

澀勢因不稍閃避取巧，無戰掣之刻意做作，故為劉氏所推崇，主張行筆當取澀勢。

向來書家言「澀」易與「疾」並論，如蔡邕即云：「書有二法：一曰『疾』，二曰『澀』。得『疾』『澀』二法，書妙盡矣。」<sup>註38</sup>然「疾」與「澀」並非互為矛盾、對立，舊題王羲之〈白雲先生書訣〉即云：「力圓則潤，勢疾則澀。」<sup>註39</sup>又清·康有為《廣藝舟雙楫》卷五〈綴法第三十一〉亦云：「行筆之法，十遲五急、十曲五直、十藏五出、十起五伏，此已曲盡其妙。然以中郎為最精，其論貴『疾勢澀筆』。」<sup>註40</sup>近人沈尹默則云：「澀的動作，並非停滯不前，而是使毫行墨要留得住。留得住不等於不向前推進，不過要緊而快地戰行。」<sup>註41</sup>所謂「勢疾則澀」、「緊而快地戰行」，意謂「澀」含攝「疾」<sup>註42</sup>，故康有為以為，論行筆之法，以蔡邕之「疾勢澀筆」最精。「澀」既非停滯不前，且內

註 38 東漢·蔡邕《述石室神授筆勢》云：「臣父造八分時，神授筆法曰：『書有二法：一曰『疾』，二曰『澀』。得『疾』『澀』二法，書妙盡矣。』」見清·孫岳頤《御定佩文齋書畫譜》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第819冊），卷五，頁176。

註 39 舊題晉·王羲之〈白雲先生書訣〉云：「把筆抵鋒，肇乎本性。力圓則潤，勢疾則澀。緊則勁，逸則峻。」見明·陶宗儀《書史會要》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第814冊），卷九，頁773。

註 40 祝嘉《廣藝舟雙楫疏證》（台北：華正書局，1982年10月），頁198。

註 41 沈尹默《書法論叢》（上海：上海教育出版社，1978年3月），頁57-58。

註 42 韓玉澐《中國書學》（北京：東方出版社，1997年4月）亦云：「淹留（或曰遲重）與勁疾，確實是澀筆的一個狀態。」（頁60-61）。又清·華琳《南宗挾秘》（民國十三年天津金氏刊本）云：「曉山先生好學魏晉人書，一曰為余言疾、澀二字訣。余初以為分解。曉山曰：不然。余乃豁然頓悟，曰：得毋『澀為疾母，疾從澀生』乎？相與大笑，此雖余二人之臆斷，然非苦心於筆者，或亦理會不到。」足見「澀」與「疾」之關係密切，凡澀行必得疾勢。

含疾勢，緊駛戰行，故劉氏謂「澀非遲也」。〈書概〉第一八八條云：

古人論用筆，不外「疾」、「澀」兩字。澀非遲也，疾非速也。以遲速爲疾澀而能疾澀者，無之！

「遲」與「速」相對，乃就行筆之速度而言；「澀」與「疾」則爲二種不同用筆產生之筆勢，故「遲」、「速」本不可與「澀」、「疾」劃上等號，且以遲行之筆欲得「逆水撐船」之疾勢，可乎？無由也！<sup>註 43</sup>是故劉氏謂「以遲速爲疾澀而能疾澀者，無之！」。

行筆既要澀行，其遲速、捉按自當合拍。宋·姜夔《續書譜·遲速》云：「遲以取妍，速以取勁。先必能速，然後爲遲。若素不能速，而專事遲，則無神氣；若專事速，又多失勢。」<sup>註 44</sup>又明·宋曹《書法約言·總論》亦云：「遲則生妍，而姿態勿媚；速則生骨，而筋絡勿牽。能速而速，故以取神；應遲不遲，反覺失勢。」<sup>註 45</sup>可知，行筆不宜太速，亦不宜太遲，當能速而速，應遲而遲，遲、速相輔而行，點畫方能沈著痛快。唐·懷素〈白敘帖〉，一片緊駛戰行之法<sup>註 46</sup>，雖極力縱橫，然迴旋進退，莫不中節。故〈書概〉第一四三條云：

旭、素書可謂謹嚴之極，或以爲顛狂而學之，與宋向氏學盜何異？  
旭、素必謂之曰：「若失顛狂之道至此乎？」

---

註 43 孫森〈「迅牽疾掣」的辯證法〉亦云：「用筆過於澀慢，筆勢就容易凝滯，必然勢不能「迅疾」。」見吳雪《書法新論》（北京：團結出版社，1990年），頁304-305。

註 44 宋·姜夔《續書譜》（台北：世界書局，1992年10月，《藝術叢編》第1集《宋元人書學論著》本），〈遲速〉，頁103。

註 45 明·宋曹《書法約言》，〈總論〉。見楊家駱《藝術叢編》第1集《明人書學論著》（台北：世界書局，1973年7月，影《美術叢書》本），葉七。

註 46 參考韓玉濤《中國書學》（北京：東方出版社，1991年10月），頁60-61。



顛張醉素之狂草，其行筆雖異常驟急，迴紉纏繞，然無一點畫不該規矩。可知，行筆雖欲速，猶須起伏提按合乎法度。〈書概〉第一八七條云：

行筆不論遲速，期於備法。善書者雖速而法備，不善書者雖遲而法遺。然或遂貴速而賤遲，則又誤矣。

劉氏以爲，行筆不論遲速，皆須合乎法度。蓋太速則溜，提按頓挫俱亡，筆跡淺薄而浮滑。反之，太遲則滯，提按頓挫不顯，筆跡如氣血淤滯而無力。故貴速而賤遲，或貴遲而賤速，皆不足稱善，惟備於法，速於所當速，遲於所不可不遲，庶幾無誤。

至於行筆之提按，劉氏主張行筆須筆筆按，筆筆提，務使提按相合而不相離。〈書概〉第一八四條云：

凡書要筆筆按，筆筆提。辨按尤當於起筆處，辨提尤當於止筆處。

又〈書概〉第一八五條云：

書家於「提」「按」二字，有相合而無相離。故用筆重處正須飛提，用筆輕處正須實按，始能免墮、飄二病。

提與按乃相對而言，爲行筆過程中垂直向上或向下之運筆動作。兩者相反相成，如人之步行，兩腳必一落一起，始成節奏，方能行遠。劉氏以爲，提按之辨，當觀於筆之起止處。蓋書下筆多起於一點，而「起筆欲斗峻」，則「點」須如高峰墜石，此非下筆著實不可得，故劉氏云「辨按尤當於起筆處」。然高峰墜石，落地猶有彈躍之勢，故起筆於實按後，須提得筆起，如兔起鶻落，方得險勁之勢。若下筆徒按而不知提，其如石墜泥沼，筆死紙上，焉得神氣。可知，「住筆欲峭拔」，須順勢提筆，自無僵臥之病，此即劉氏所謂「辨提尤當於

止筆處」也。行筆縱有提、按之別，然無按處何以提？反之，若無提處焉能按？故提、按乃相形相生，相合而不相離。清·梁巘《評書帖》云：「筆提空易單飄，著實易肥態。」<sup>註 47</sup>此云行筆一味重按則肥厚，一味輕提則虛浮，故劉氏主張用筆重處正須飛提，方能免於墮；用筆輕處正須實按，方能免於飄。可知，用筆須寓提於按，寓按於提，使之筆筆按，筆筆提，提按得宜，則所成點畫方能堅實而有意致。

行筆之末則須提筆收鋒，而筆鋒可露可藏，惟須以全力收毫，回收鋒尖，方有峭拔之勢，此即劉氏所謂之「緊收」，亦為蔡邕《九勢》所云之「護尾」。<sup>註 48</sup>蓋藏鋒收筆須於頓後提筆回鋒，筆畫方可免於「頭輕腳重」；懸針及撇捺等出鋒收筆，亦須筆筆送到，空折而暗回，方能免於「頭重腳輕」。總之，欲點畫豐而不怯，實而不空者，如劉氏所言，非以逆入、澀行、緊收之法行筆不為功，亦惟此法，始可力矯「末大於本，中減於兩頭」之病。

### （三）堅而渾

劉氏總結書法之用筆、點畫，提出「堅而渾」之審美要求。其於〈書概〉第二〇四條云：

凡書，筆畫要堅而渾，體勢要奇而穩，章法要變而貫。

蓋書法之點畫欲堅實渾厚，用筆須藏鋒逆入，使筆心居中，萬毫齊力，澀勢而行；筆筆提，筆筆按，遲速備法，全力收毫，使力勁筆筆送到，始、中、終俱

註 47 清·梁巘《評書帖》，見楊家駱《藝術叢編》第1集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月，影《美術叢書》本），葉九七。

註 48 東漢·蔡邕《九勢》云：「護尾，畫點勢盡，力收之。」見明·陶宗儀《書史會要》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第814冊），卷九，頁773。



實。落筆逆鋒取勢，中鋒行筆，則筆心常在點畫中行，所成點畫圓潤、周致。提筆中含，則骨力內藏，點畫渾勁而有筋；頓筆下按，則氣勢外現，點畫雄駿而多血；提按相合而不相離，則勢疾而不飄，澀而不墮，點畫方能堅實適勁、圓渾樸厚。

劉氏論書，強調「堅而渾」之美，其於〈書概〉第二——條云：

高韻、深情、堅實、浩氣，缺一不可以為書。

又《游藝約言》第九九條云：

勁氣、堅骨、深情、雅韻四者，詩文書畫不可缺一。<sup>註 49</sup>

觀其書予其姪劉素存之堂幅〈圖一〉<sup>註 50</sup>，用筆極似唐·顏真卿〈爭坐位帖〉，圓渾厚重，於濃淡枯濕之中，寓淋漓盡致之妙。其書作，或可與其「堅而渾」之書論相互參照。

## 肆、結體之美

作字固以「用筆」為要，然「結構」亦不可偏廢。明·趙宦光云：「作字三法：一、用筆。二、結構。三、知趨向。」、「能結構不能用筆，猶得成體，若但知用筆，不知結構，全不成形矣。俗人取筆不取結構，盲相師也。」又「用筆有不學而能者矣，亦有困學而不能者矣。至若結構不學必不能，學必能之，

---

註 49 同註 25，頁 578。

註 50 劉熙載書予其姪劉素存之堂幅，目前為江蘇省興化縣博物館所典藏。據筆者於 2001 年 7 月 30 日興化一行所見，此墨跡之保存完善，不輕易示人。原真跡大小為五尺全開宣紙，上下長度略少十公分，為繖裱中堂立軸。

能解乎此，未有不知書者。」<sup>註 51</sup>此云字之結構猶較用筆來得必要。用筆惟有優劣，或與先天稟賦有關，然不知結構則無以成體，而結構之良窳，又非後天之用功不可。趙宦光將字之結構比之「如几席間排設燕一之具，右羹左食，並不失款。即罷而行撤，一盃一鼎，亦皆法器，各自成像，可陳可列。非若後世俗書，如傭奴聚食，遠望亦似豐，近之則見杯盤狼籍，不成雅觀，至若破甑缺盆，折几殘凳，苟失支撐，倚箸幾何而不倒仆哉！端人過之，掩鼻走矣，見其不成一也。」<sup>註 52</sup>可知，字之結構，非學無以為善，故趙氏云：「作字有難於結構者，一為學力不到，一為不方正直，塵腐之魔膠固胸臆間。」<sup>註 53</sup>所謂「學力不到」，或指專習一家之書，未能博采眾美；或指不善學古，拘泥成法而不知通變。而「不方正直，塵腐之魔膠固胸臆間」，則指昧於橫平豎直之布算。蓋結體之道，或大小參差，或縱橫錯綜，或欹側詭奇，古人法帖示之詳矣！若能旁搜遠紹，究心於古碑帖，久之自得其中之妙。致欲得結體之法，首當求之於古善刻或墨蹟，於心領神會，收放自如後，復可匠心獨運。如此，則點畫之安排，既不落入俗套，亦可免於狂怪，無處不妥帖。

### （一）似欹反正

結字須如布陣，預想字形，得其重心，然後下筆，使其間架結構平衡對稱，寓多樣於統一。陸維釗《書法述要》云，「字之間架，則如人之骨相，務須長短相稱，骨肉調勻，左右整齊，前後舒泰。反之，若頭大身細，肩歪背曲，手斷足蹺，即不致如病人扶床，支撐失據，也必如醉人坐立，不翻自倒；聚跛癱

註 51 明·趙宦光《寒山帚談》，卷上，〈格調二〉。見楊家駱《藝術叢編》第 1 集《玩人書學論著》（台北：世界書局，1973 年 7 月，影《美術叢書》本），頁三二、三三、四四。

註 52 同前註，頁四四～四五。

註 53 同註 51，頁五五。

殘疾於一堂，能不令人對之作嘔？」<sup>註 54</sup>可知，字之間架結構要在勻稱、平正。劉氏論書，亦力主平正。〈書概〉第二〇一條云：

書宜平正，不宜欹側。古人或偏以欹側勝者，暗中必有撥轉機關者也。〈畫訣〉有「樹木正，山石倒；山石正，樹木倒」，豈可執一石一木論之。

劉氏以為，書之結構體勢，以平正為宜。古人之書或有以欹側取勝者，暗中必有撥轉機關。此撥轉機關即透過點畫之粗細、長短、曲直與斜正之巧妙布排，取得視覺之平衡。此理可與〈畫訣〉相通，清·王述縉云：「畫之為理，猶之天地古今，一橫一豎而已。石橫則樹豎，樹橫則石豎，枝橫則葉豎，雲橫則嶺豎，坡橫則山豎，崖橫則泉豎，密林之下，一以茅屋，臥石之旁，點以立苔。依類而觀，大要在是。」<sup>註 55</sup>此「石橫」濟之以「樹豎」，猶如「樹木正」參之以「山石倒」，乃引用視覺上之錯誤，促成「欹側」與「平正」之相互轉換。<sup>註 56</sup>明·仇英〈松溪橫笛圖〉即善用「山石倒，遠峰正」此一撥轉機關，使其畫面「似欹反正」。<sup>註 57</sup>書畫同源，其理或可互通。書之「似欹反正」，其撥轉機關亦在一橫一豎，如宋·黃庭堅之書，或傾左，或傾右，或欹而若正，或正而若欹，其撥轉機關則在其突出之主筆。所謂主筆，乃一字中能覆蓋、承載、貫穿或包孕其他部分之筆畫，其舒展、粗壯，於字中起著穩定結構、透射精神之作用。<sup>註 58</sup>可知，主筆必在書之重心點上，管束其他點畫，為一字之領袖。明·解縉《春雨雜述·書學詳說》云：「一字之中，雖欲皆善，而必有一點、

註 54 引自許祖良《中國書論輯要》（南京：江蘇美術出版社，1988年11月），頁410。

註 55 郭因《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981年），頁368。

註 56 參考金學智《書概評注》（上海：上海書畫出版社，1990年12月），頁227。

註 57 參考金學智《書法美學談》（台北：華正書局，1990年12月），頁176。

註 58 參考劉振中、王海《基礎書法學》（鄭州：河南人民出版社，1990年5月），頁349-350。

畫、勾、剔、披、拂主之，如美石之韞良玉，使人玩繹，不可名言。」<sup>註 59</sup>此一點、畫、勾、剔、披、拂即主筆也。「作字有主筆，則紀綱不紊。寫山水家，萬壑千巖經營滿幅，其中要先立主峰，主峰立定，其餘層巒疊嶂，旁見側出，皆血脈流通。作書之法亦如之。每字中立定主筆，凡布局、展勢、結構、操縱、側瀉、力撐，皆主筆左右之也。有此主筆，四面呼吸相通」。<sup>註 60</sup>可知，此一主筆實乃一字之規準，主筆一動，餘筆皆受牽引，故善書者必爭此一筆。劉氏論書亦特別強調此一筆之主導作用，其於〈書概〉第一九四條云：

畫山者必有主峰，為諸峰所拱向。作字者必有主筆，為餘筆所拱向。主筆有差，則餘筆皆敗，故善書者必爭此一筆。

劉氏以為，主筆一如畫山之主峰，統御餘筆，為餘筆所拱向，兩者之關係，可謂相反相形。清·笪重光《畫筌》云：「主山正者客山低，主山側者客山遠。眾山拱伏，主山始尊；群峰盤互，祖峰乃厚。」<sup>註 61</sup>此處所云雖為繪畫之主次關係，然亦可施於書法之結體。蓋餘筆雖處客位，然之於主筆有映襯、烘托之功，故主筆與餘筆當顧盼呼應。明·宋曹《書法約言·總論》云：「先作者為主，後作者為賓，必須賓主相顧，起伏相承。」<sup>註 62</sup>所謂「賓主相顧，起伏相承」，即指主筆與餘筆之流通照應也。劉氏論書之結體，雖突出此一主筆，然亦強調主筆與餘筆間之呼應。其於〈書概〉第一九五條云：

註 59 明·解縉《春雨雜述》（台北：世界書局，1973年7月，《藝術叢編》第1集《明人書學論著》本），頁4。

註 60 清·朱和羹《臨池心解》，見楊家駱《藝術叢編》第1集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月，影《美術叢書》本），葉一五～一六。

註 61 清·笪重光《畫筌》（台北：世界書局，1993年1月，《藝術叢編》第1集《清人畫學論著上》本），頁181。

註 62 同註45，葉六。

字之爲義，取孳乳浸多，言孳乳，則分形而同氣可知也。故凡書之仰承俛注，左顧右盼，皆欲無失其同焉而已。

此處所云之「同」，即主筆也。意謂餘筆雖各具情態，然須以主筆爲重心，向四面八方伸展，且相互呼應。故主筆有差，則餘筆失其所從，字勢難免東倒西斜，或形滯神散。反之，餘筆或偃或臥，然有主筆繫之，則字勢穩若泰山，雖如斜而反直，似欹而反正。可知，劉氏所謂「暗中必有撥轉機關者」，實乃此一主筆之作用也。

## （二）活中宮

主筆於結字既有主導與決定之作用，如何布置此一筆自然十分重要。〈書概〉第一九三條云：

欲明書勢，須識九宮。九宮尤莫重於中宮，中宮者，字之主筆是也。主筆或在字心，亦或在四維四正，書著眼在此，是謂識得活中宮。如陰陽家旋轉九宮圖位，起一白，終九紫，以五黃爲中宮，五黃何嘗必在戊己哉！

劉氏以爲，一字之主筆當置於九宮之中宮。何謂中宮？清·包世臣《藝舟雙楫·述書下》云：「字有九宮。九宮者，每字爲方格，外界極肥，格內用細畫界一『井』字，以均布其點畫也。凡字無論疏密斜正，必有精神挽結之處，是爲字之中宮。然中宮有在實畫，有在虛白，必審其字之精神所注，而安置於格內之中宮；然後以其字之頭目手足分布於旁之八宮，則隨其長短虛實，而上下左右皆相得矣。」<sup>註 63</sup>包氏所謂之中宮，乃字之精神挽結處，居九宮格之中央。

---

註 63 見祝嘉《藝舟雙楫疏證》（台北：華正書局，1982年10月），頁26。



劉氏所謂之中宮，為主筆之所在，亦為一字之精神挽結處，可在字心，可在四維，亦可在四正，非得居格之中央不可。故劉氏所謂之中宮，遠較包氏之中宮更具變動性與靈活性。<sup>註 64</sup>由於結字之中心與「四維四正」並非絕對不變，而是可以相互轉化，故主筆或在字心，或在四維四正，變動不拘，與餘筆顧盼呼應，顯得安詳穩重而又生動有致。

### （三）奇而穩

主筆所居為「活中宮」，則其體勢自然生動且不失平正，故劉氏論書之結體雖主張平正，然此「平正」絕非上下方整，前後齊平，狀如算子。蓋書法取象自然，字形本有長短、廣狹、大小、繁簡之異，作書當各就其字體，有收有放，以盡其形勢。東漢·蔡邕《筆論》云：「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。」<sup>註 65</sup>可知，書之結體不可故作齊平，當隨其字體而有參差變化，方能氣韻生動。一字之筆畫，固有參差不齊，然其俯仰向背，亦當有精神相挽處，此即劉氏所謂「不齊」中之「大齊」也。〈書概〉第五三條云：

昔人言「為書之體，須入其形」，以「若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜」狀之，取不齊也。然不齊之中，流通照應，必有大齊者存。故辨草者，尤以書脈為要焉。

此處所云流通照應之「大齊」，即指結體之主筆也。凡一字之主筆，橫畫其勢

註 64 參考金學智〈主筆、餘筆及其他——讀《藝概》札記〉，上海《書法研究》，1980年，頁36。

註 65 東漢·蔡邕《筆論》，見清·孫岳頒《御定佩文齋書畫譜》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第819冊），卷五，頁176。

欲平，豎畫其勢欲直，其體勢自然平正而沈穩。至於餘筆，因其參差錯落，縱橫奇變，故其體勢奇宕而姿韻。劉氏強調「作字者必有主筆，為餘筆所拱向」，賓主既明，故字之結體當以平正安穩為主，以奇變險絕為輔。此「平正」即指體勢之平正，重心之安穩也，非指點畫搭配之平直相似。<sup>註 66</sup>可知，劉氏所謂「書宜平正」，實乃平正之中寓含險絕之姿，靜中含動，故其體勢方能端莊沈著，合乎法度又奇趣橫生，此即〈書概〉第二〇四條所云：「凡書，筆畫要堅而渾，體勢要奇而穩，章法要變而質。」劉氏總結書之結體方法，提出「奇而穩」之規律，強調結字中「奇」與「正」之對立統一。蓋字勢險絕則奇，平正則穩。「正而無奇，雖莊嚴沈實，恆樸厚而少文；奇而弗正，雖雄爽飛妍，多譎厲而乏雅」<sup>註 67</sup>，故作書當「以正為奇」<sup>註 68</sup>，「以奇為正」<sup>註 69</sup>，字字意殊，如右軍之書似欹反正，方能臻於美善。

古人論書，以「平正安穩」為貴<sup>註 70</sup>，然結體平正，最忌位置等勻，如布棋布算，故晉·王羲之云：「若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，

註 66 參考劉小晴《中國書學技法評注》（上海：上海書畫出版社，1991年6月），頁173。

註 67 明·項穆《書法雅言·奇正》，見楊家駱《藝術叢編》第1集《明人書學論著》（台北：世界書局，1973年7月，《美術叢書》本），葉三六。

註 68 清·王澐《淳化祕閣法帖考正》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第684冊），卷十二，〈論書體語〉云：「以正為奇，故無奇不法；以收為縱，故無縱不擒；以虛為實，故斷處皆連；以背為向，故連處皆斷。學至解得連處皆斷，正正奇奇，無妙不臻矣。」（頁633）。

註 69 明·董其昌《畫禪室隨筆》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第876冊），卷一，〈論用筆〉云：「字須奇宕灑灑，時出新致，以奇為正，不主故常。」（頁422）。

註 70 舊題晉·王羲之《書論》云：「夫書，字貴平正安穩……作一字，橫豎相向；作一行，明媚相成……若作一紙之書，須字字意別，勿使相同。」見清·孫岳頌《御定佩文齋書畫譜》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第819冊），卷五，頁178。

此不是書，但得其點畫爾。」<sup>註 71</sup>可知，結字當平中見奇。書之體勢，雖有正、奇之分，然奇奇正正，實則一也。明·傅山《霜紅龕集》云：「寫字無奇巧，只有工拙，正極奇生，歸於大巧若拙而已矣！」又清·王澐云：「正須筆筆從規矩出，深謹之至，奇蕩自生，故知奇正兩端，實惟一局。」<sup>註 72</sup>蓋書之正、奇，當求對立統一之中和，可以偏勝，但不可偏廢，此即《游藝約言》第一三〇條所云：「古人書看似放縱者，骨裏彌復謹嚴；看似奇變者，骨裏彌復靜正。或疑書真有放縱奇變者，真不知書矣。然豈惟不知書而已哉！」<sup>註 73</sup>劉氏論書力主平正，強調體勢之奇而穩，此見正如唐·孫過庭所云：「初學分布，但求平正；既知平正，務追險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。」<sup>註 74</sup>書由平正務追險絕，後由險絕復歸平正，此轉換過程，即由正入奇，由奇反正。其最終之平正，乃「融會變通而出者」<sup>註 75</sup>，為奇正之統一中和，故能呈現動靜相依之美，深得自然之奇趣與生動之氣韻。

#### （四）疏密相乘除

字之疏密，可就點畫之多寡與分布言之。蓋字之點畫多寡不一，多則密，密則實；少則疏，疏則虛。又「筆畫疏布者，謂之疏；筆畫謹嚴者，謂之密」。

註 71 舊題晉·王羲之《題衛夫人〈筆陣圖〉後》，見唐·張彥遠《法書要錄》（台北：世界書局，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》本），卷一，頁16。

註 72 清·王澐《淳化秘閣法帖考正》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第684冊），卷十二，〈論書贖語〉，頁633。

註 73 同註25，頁580。

註 74 見馬國權《書譜譯註》（台北：華正書局，1990年10月），頁71。

註 75 清·梁巖《評書帖》云：「孫過庭云，始於平正，中則險絕，終歸平正，須知始之平正，結構死法，終之平正，融會變通而出者也。」見楊家駱主編《藝術叢編》第1集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月，影《美術叢書》本），葉一〇〇。

註 76 可知書法結體之疏、密，乃指點畫多寡之分布、安排。宋·姜夔《續書譜》云：「書以疏爲風神，密爲老氣。如『佳』之四橫，『川』之三直，『魚』之四點，『畫』之九畫，必須下筆勁淨，疏密停勻爲佳。」<sup>註 77</sup>此云書之疏者空白多，體勢顯得清虛、灑脫；書之密者空白少，筆畫緊結，體勢顯得雄渾、凝鍊。書之疏、密，自有其審美情趣，然以疏密停勻爲佳，不可偏廢。舊題晉·王羲之《筆勢論·節制章第十》云：「(作字之體)不宜傷密，密則似痲癢纏身(不舒展也)；復不宜傷疏，疏則似溺水之禽(諸處傷慢)。」<sup>註 78</sup>可知，結字偏密則不舒展，偏疏則諸處傷慢，務使疏密相避相就，相反相成，方得其妙。劉氏論結字之疏密，亦本其中和之美學思想，強調疏密之對立統一。〈書概〉第一九六條云：

結字疏密須彼此互相乘除，故疏不嫌疏，密不嫌密也。然乘除不惟於疏密用之。

此云結字當疏密調和，大小勻稱。當疏則疏，然疏處不相離；當密則密，然密處不相犯。務使疏密有致，虛實相應。結字欲達「疏不嫌疏，密不嫌密」，須使疏密互相乘除。所謂「乘除」，乃指點畫安排之增減消長也。隋·釋智果《心成頌》云：「繁則減除：王書『懸』字、虞書『龜』字，皆去下一點；張書『盛』字，改『血』從『皿』也。又「疏當補續：王書『神』字、『處』字皆加一點，

註 76 李健《筆通》，引自傅愛國〈「知白守黑」美學思想探源〉，見上海《書法研究》，1995年第6期，頁13。

註 77 宋·姜夔《續書譜·疏密》(台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第813冊)，頁561。楊家駱《藝術叢編》本作「必須下筆勁淨，疏密停勻爲佳。」

註 78 見清·孫岳頒《御定佩文齋書畫譜》(台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第819冊)，卷五，頁179-180。

「密」字「肥」從「那」是也。」<sup>79</sup>蓋點畫繁者字密，字不欲密，則減省筆畫，使其密不嫌密。反之，點畫少者字疏，字不欲疏，則增加筆畫，使之疏不嫌疏。然「增損」不惟點畫之多少也。《書概》第四八條云：

移易位置，增減筆畫，以草較真有之，以草較草亦有之。學草者移易易知，而增減每不盡解。蓋變其短長肥瘦，皆是增減，非止多一筆少一筆之謂也。

劉氏以為，點畫之多少固為增減，其短長肥瘦亦是增減。故字欲其排疊疏密停勻，於「繁則減除」、「疏當補續」之外，更當益以短長肥瘦之變，即「疏，肥令密；密，瘦令疏」<sup>80</sup>，如此，則疏密停勻，對比調和，虛實相映成趣。

結字之疏密，或可藉點畫之增損，短長肥瘦之變化，力求調勻，然疏密停勻，非謂點畫分間布白之均齊一致。清·鄧石如論書云：「字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣乃出。」<sup>81</sup>此云結字當有疏密反差之對比，或上密下疏，上虛下實；或密右疏左，密左疏右，使其疏可跑馬，密不透風，則體勢自然大開大合，黑白參差相映，富節奏律動之美感。字雖欲綿密疏潤有致，然亦不可一味爭就或一味避讓。清·戈守智《漢谿書法通解》云：「結構之法，不過求其卻好……對待者，分亦有情，向背、朝揖、相讓，各自成形之卻好也。聯絡者，交而不犯，黏合、意連、應副、附麗、應接之卻好也。」

註 79 吳清·孫詒讓《儀禮文齋書畫譜》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第819冊），卷三，頁104-105。

註 80 唐·徐浩《論書》云：「字不欲疏，亦不欲密，亦不欲大，亦不欲小。小，長令大；大，斲令小。疏，肥令密；密，復令疏。斯其大經矣。」見唐·張彥遠《法書要錄》（台北：世界書局，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》本），卷三，頁63。

註 81 于自濤·包世臣《藝舟雙楫·述書上》，見紀嘉《藝舟雙楫疏證》（台北：華正書局，1982年10月），頁5-6。

註 82 可知，字勢結體或對待，或聯絡，貴在偏而有度，求其中節。蓋偏爭則密，然過則密結相犯；偏讓則疏，過則鬆散無神。故偏爭偏讓，要在偏而得中。〈書概〉第四九條云：

草書結體貴偏而得中。偏如上有偏高偏低，下有偏長偏短，兩旁有偏爭偏讓皆是。

劉氏以爲，草書之結體雖以偏取勝，或偏高偏低，或偏長偏短，或偏爭偏讓，然以偏而得中爲貴。字之疏密、虛實，亦當偏而得中，無過與不及。〈書概〉第五一條云：

古人草書，空白少而神遠，空白多而神密。俗書反是。

此云書之密者，字畫多而空白少，雖欲密不透風，亦應力避雜亂逼塞，具蕭散清遠之韻。反之，書之疏者，字畫少而空白多，雖欲疏能走馬，亦應力避鬆散單弱，具神采茂密之趣。劉氏所謂「空白少而神遠，空白多而神密」，亦可見於〈書概〉第七〇條：

蔡邕洞達，鍾繇茂密。余謂兩家之書同道，洞達正不容針，茂密正能走馬。此當於神者辨之。

所謂「洞達正不容針」，即「空白多而神密」，強調筆畫空疏寬綽之處，意在密實，當使其骨力洞達，深具樸茂之氣。所謂「茂密正能走馬」，即「空白少而神遠」，強調筆畫緊密繁多之處，意在寬舒，當使其靈光通氣，深具疏朗之妙。足見結體之疏密，雖相反而相成，雖對立而力求統一。形疏意在神密，形密意

---

註 82 清·戈守智《漢谿書法通解》（日本文政六年（1823）新本），卷五，〈歐陽結字〉，頁 32-33。

在神遠，惟使疏密相乘除，疏中有密，密中有疏，方能疏不嫌疏，密不嫌密，臻於疏密停勻。劉氏此論「空白少而神遠，空白多而神密」、「洞達正不容針，茂密正能走馬」，從形神關係上提昇「疏密相乘除」之高度，遠較鄧石如所謂「字畫疏處可以走馬，密處不使透風」更具理論深度，且別具真知灼見，此為其書論深刻獨到之處。

## 伍、章法之美

書法之形式美，除了點畫勁挺沈著、結體寄宕穩重之外，章法之巧妙布置尤為重要。「從前何緩叟晚年居歷下，廖某者善書，有人向緩叟問廖某寫的字如何，緩叟大笑說：『廖某只知寫一個字耳，寫一個字很好，寫許多字便不成篇章。』」<sup>註 83</sup>此謂廖某惟善結體而不知章法，故書亦無足稱善。蓋書法乃由集點成畫，集畫成字，集字成篇，次第生成。集點畫成字之法則為結體，集字成篇之法則為章法。章法為字形結體集聚所成，為字與字之間、行與行之間之總體布局，攸關書作之成敗，故作字不可不講章法。雕塑大師羅丹曾云「一件真正完美的藝術品，沒有任何一部分是比整體更加重要的」。<sup>註 84</sup>而「深識書者，惟觀神彩，不見字形」<sup>註 85</sup>，故書之謀篇布局，遠較點畫、結構重要，觀書亦當就分行布白著眼。

### （一）虛實相生

註 83 引自陳康《書學概論》（上海：上海書店，1990年），第八章〈布白〉，頁147。

註 84 引自沈鴻根《書法章法》（北京：清華大學出版社，1988年3月），頁1。

註 85 唐·張懷瓘《文字論》云：「深識書者，惟觀神彩，不見字形，若精意玄鑿，則物無遺照，何有不通。」見唐·張彥遠《法書要錄》（台北：世界書局，1988年5月，《藝術叢編》第1集《唐人書學論著》本），卷四，頁82。

作書乃黑字書於白紙，有筆墨處爲黑，無筆墨處爲白，故空間布白可爲結體，亦可爲章法。清·蔣和《學書雜論》云：「布白有三：字中之布白，逐字之布白，行間之布白。」<sup>註 86</sup>字中之布白即結體也；逐字之布白與行間之布白則指章法。劉氏以爲，書法之分間布白當計白當黑，有點畫處爲點畫，無點畫處亦是點畫；有字處爲字，無字處亦是字。務使黑白相間，虛實相形相生，對立而統一。〈書概〉第五一條云：

古人草書，空白少而神遠，空白多而神密。俗書反是。

此云草書之點畫多而空白少者爲實，實中當求虛，使其神態氣韻蕭散曠遠；點畫少而空白多者爲虛，虛中當求實，使其神情意態周詳緊密。書當虛中有實，實中有虛，虛虛實實，實實虛虛，方能疏密停勻，雖茂密而不至局促逼塞，雖空靈而不致鬆散稀落，臻於平和簡靜之中和至美。此布白之虛實相生之理，雖就草書而言，然於其他書體亦然。〈書概〉第七〇條云：

蔡邕洞達、鍾繇茂密。余謂兩家之書同道，洞達正不容針，茂密正能走馬。此當於神者辨之。

東漢·蔡邕之書骨氣洞達，疏朗蕭散，而魏·鍾繇之書則意態周詳，行間茂密。兩家之書，一密實，一疏朗，看似相反，然其神理則可互通。蓋蔡邕之書雖洞達，然「洞達正不容針」，此乃虛中寓實也，故能爽爽有神。同理，鍾繇之書雖茂密，然「茂密正能走馬」，此即實中含虛，故能意氣密麗。足見作書當於實處求虛，使有筆墨處具空靈之神彩；於虛處求實，使無筆墨處具緊結之氣度。虛實相反而相成，對立中求統一，則通篇布白自能勻稱和諧，機趣橫生。

註 86 見崔爾平《明清書法論文選》（上海：上海書店，1995年4月），頁651。



## (二) 相呼相應

結體與章法俱爲布白，一者以一字之分間布白而言，一者以一行乃至通篇之布白而言，一大一小，其理法可通。清·包世臣以「小九宮」論結體，以「大九宮」論章法，以爲大小兩中宮皆得圓滿，則俯仰映帶，奇趣橫出<sup>註 87</sup>，足見結體實可視爲小章法。〈書概〉第二〇三條云：

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。

劉氏以爲，章法與結體雖有大與小、整體與局部之分別，然不論大章法抑小章法，務使其點畫與點畫顧盼呼應，字與字遂勢瞻顧，行與行遞相映帶。明·董其昌嘗云：「古人論書，以章法爲一大事，蓋所謂行間茂密是也。」<sup>註 88</sup>可知，章法之妙，在於字裡行間之氣勢茂盛，呼應緊密。字體本有整齊、參差之別，〈書概〉第六二條云：

書凡兩種：篆、分、正爲一種，皆詳而靜者也；行、草爲一種，皆簡而動者也。

又〈書概〉第一九八條云：

字體有整齊，有參差。整齊，取正應也；參差，取反應也。

蓋篆、隸、楷三種字體偏於端正整飭，故其行間布白亦宜取均齊一致之和諧；

---

註 87 清·包世臣《藝舟雙楫·述書下》，見祝嘉《藝舟雙楫疏證》（台北：華正書局，1982年10月），頁26-27。

註 88 明·董其昌《畫禪室隨筆》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第867冊），卷一，〈評法書〉，頁423。

草、行二種字體則偏於奇宕參差，應取參差不齊之和諧。書之均齊者，如篆、隸、楷，取其布白之整齊勻稱猶易，然齊整中亦當有長短、大小、疏密、廣狹、斜正之不齊，務使各盡字之姿態，且上下連貫，左右揖讓顧盼，一氣呵成，方能免於布算之譏。〈書概〉第八條云：

篆書要如龍騰鳳翥，觀昌黎歌石鼓可知。或但取整齊而無變化，則槩人優爲之矣。

劉氏舉偏於均齊勻稱之〈石鼓文〉爲例，說明書之偏齊者，其通篇布局當於整齊中見參差，平正內寓險絕，如此方能靜中含動，嚴整而不乏神韻。至於書之參差者，如草、行，大小相雜，參差錯落。當於參差中有避讓，對比中求統一，使其左右顧盼，應副相稱，筆勢流轉而貫串，則自然行間茂密，氣韻生動。總之，書之均齊者，必於大齊中求其不齊，取得靜態之平衡；書之不齊者，必於不齊中求其大齊，取得動態之平衡。齊與不齊，務求對立統一，方能構成章法上之生動美。

### （三）變而貫

謀篇布局，但求形式上之齊與不齊外，字裏行間流通照應之書脈，亦爲書作神采飛揚、氣韻生動之另一要素。清·朱和羹《臨池心解》云：「作書貴一氣貫注。凡作一字，上下有承接，左右有呼應，打疊一片，方爲盡善盡美。即此推之，數字、數行、數十行，總在精神團結，神不外散。」<sup>註 89</sup>此云書之分行布白，貴在氣勢貫注，惟使字字貫連，相呼相應；行行顧盼，痛癢相關，書之精神方得凝聚，散發自然之韻致。〈書概〉第五三條云：

註 89 清·朱和羹《臨池心解》，見楊家駱《藝術叢編》第1集《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月，影《美術叢書》本），葉一五。

昔人言爲書之體，須入其形，以若坐、若行、若飛、若動、若往、若來、若臥、若起、若愁、若喜狀之，取不齊也。然不齊之中，流通照應，必有大齊者存。故辨草者，尤以書脈爲要焉。

劉氏以爲，草書雖參差不齊，紛紛紜紜，各逞姿致，然不至雜亂無章，煥散單弱，乃因其行中血脈連貫，通篇一氣貫注，故能於錯落中有次序，變化中有整齊，呈現一種和諧通暢、自然流動之生氣。可知，書脈爲草書章法之所繫。至於如何促使書中氣脈貫通？清·戈守智《漢谿書法通解》云：「以上管下之爲『管』，以前領後之爲『領』，蓋由一筆而至全字，由一字以至通篇也。故曰一字有一字之起止，朝揖顧盼；一行有一行之首尾，接下承上之意。」又「凡作字者，首寫一字，其氣勢便能管束到底，則此一字便是通篇之領袖矣。假使一字之中，有一二懈筆，即不能『管領』一字；一行之中，有幾字孱弱，即不能『管領』一行；一幅之中，有幾處出入，即不能『管領』一幅，此『管領』之法也。」<sup>註90</sup>可知，書之氣脈貫通與否，取決於「管領」是否得法。蓋書之「管領」，小至一字之起止，大至一行之首尾、通篇之始末，俱要承上接下，朝揖顧盼，由首字管束到底，彼此照應，相互聯繫。如此，其氣勢始能團聚成脈，通貫一致。此「管領」之法即劉氏所謂「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。」

書之章法，貴在上下管領，左右顧盼。如此，則血脈自然連貫，氣勢暢達。此書脈即所謂行氣也。蓋書之整齊者，平布均齊，行氣易顯。反之，書之參差者，如草書千變萬化，要在潛氣內轉，眼在勻稱。〈書概〉第四六條云：

書家無篆聖、隸聖，而有草聖。蓋草之道千變萬化，執持尋逐，

註 90 清·戈守智《漢谿書法通解》（台南：莊嚴文化專業有限公司，1995年，《四庫全書全日叢書》本，子部第73冊），卷五，〈歐陽結字〉，頁527-528。

失之愈遠，非神明自得者，孰能止於至善耶？

又〈書概〉第七四條云：

張伯英草書隔行不斷，謂之「一筆書」。蓋隔行不斷，在書體均齊者猶易，惟大小疏密，短長肥瘦，倏忽萬變，而能潛氣內轉，乃稱神境耳。

劉氏以爲，草書之體勢參差錯落，其理法亦千變萬化，若非得之於心，應乎於手，而一味求其章法之平衡對稱、行氣之上下直貫，難免落入人爲之刻意布排，焉能得其神妙？蓋書之章法，固當各就本體，盡其形勢。<sup>註91</sup>草書縱橫跌宕，變化無方，其點畫當顧盼呼應，或筆連，或意連，務使其上下管領應接，左右牝牡相得：氣勢挽結而內含，意韻流轉而不外露。如此，局部觀之則參差奇逸，通篇視之則一氣貫注，具「變而貫」之美。此「變而貫」之章法，非專就草書而言，其他書體之布白亦然。如均齊之正書，其通篇布局亦當上下照應，左右顧盼，於平正通達中見迷離變化，方可臻於神境。

章法之妙，貴在有爲而無爲，有意而無意，同自然之妙有，乃臻極境，非人爲力求可至。《游藝約言》第七三條云：「聖而不可知之謂神。書之神者變動無方，不但人不能知，己亦不能豫知，「聖」殆不足以名之。」<sup>註92</sup>此云書之章法，既要有意布排，又不可拘泥成法，惟心領神會，縱意所如，有意而無意，使之神氣內蘊，通篇周流照應，方能妙合自然，適符天巧。

---

註 91 明·湯臨初《書指》云：「字形本有長短、廣狹、小大、繁簡，不可概齊。但能各就本體，盡其形勢，雖復字字異形、行行殊致，乃能極其自然，令人有意外之想。見明·潘之淙《書法離鈞》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第816冊），卷三，頁355。

註 92 同註 25，頁 576。

## 陸、結 論

劉氏論書之用筆，可略分八鋒，而八鋒又可概括為二鋒，即中鋒與側鋒也。<sup>註 93</sup>劉氏主張書用中鋒，則所成點畫圓渾飽滿，如雄師勁旅。反之，若書純用側鋒，則其點畫靡弱，如老弱殘兵。足見劉氏極重中鋒用筆，強調筆筆中鋒，筆筆實到。書雖以中鋒力實為貴，然側鋒亦有其審美價值，不可偏廢。明·王世貞云：「正鋒偏鋒之說古本無之，近來專欲攻祝京兆，故借此為談耳。蘇、黃全是偏鋒，旭、素時有一二筆，即右軍行草中亦不能盡廢。蓋正以立骨，偏以取態，自不容已也。文待詔小楷時時出偏鋒，固不特京兆，何損法書。」<sup>註 94</sup>又清·朱和羹《臨池心解》云：「正鋒取勁，側鋒取妍。王羲之書〈蘭亭〉，取妍處時帶側筆……作畫一味執筆直下，斷不能因勢取妍也。所以論右軍書者，每稱其鸞翔鳳翥。」<sup>註 95</sup>可知，側鋒所成之點畫雖顯扁平單薄，缺乏骨力，然卻饒富姿態，妍美備至，為歷來書家所兼用，非一無可取。故論書但求中鋒而鄙薄側鋒，恐矯枉過正，非持平之論。

古人書論中言及結體者十分繁夥，如舊題王羲之《筆勢論》、唐·張懷瓘《玉堂禁經》等即是，其中論結體法度最為詳盡者有《歐陽詢〈結體三十六法〉》、《書法三昧》<sup>註 96</sup>、明·李淳《大字結構八十四法》與清·黃自元《間架結構九十二法》。結體雖要合乎法度，然亦不可拘泥成法而不知通變。蓋結字之機括在於一筆——主筆，主筆立定，則餘筆皆承字脈拱向中心，如眾星拱月，

註 93 參考張希成〈試談書法用筆的辯證法〉，見吳聲《書法新論》（北京：團結出版社，1990年），頁299-300。

註 94 明·王世貞《弇州四部稿》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第1281冊），卷一百五十三，〈藝苑卮言附錄二〉，頁471。

註 95 同註89，葉八。

註 96 《書法三昧》為元人所撰，作者不詳，一卷，前有明·胡翰序。

萬象生輝。故主筆平正，則重心自然平穩，字勢或似欹而反正，或正極而奇生，處處平和。結字若能爭得此一筆，且善用劉氏所謂「活中宮」，則整齊中有參差，參差中見整齊，體勢自然奇而穩，何必泥於成見，死守點畫布陣之法耶？點畫長短固有分寸，當因其體勢之自然，與為消息，若有意整齊或有意變化，皆是一方死法。<sup>註 97</sup>惟掌握結體之靈活多變性，寓多樣於統一，使之奇而穩，方能「有所法而後能，有所變而後大」<sup>註 98</sup>，開創別具個性風格之新體勢。

劉氏論書之章法，主張「變而貫」，強調書之均齊者，當寓參差於齊整之中；書之參差者，當於不齊中見大齊。此「齊」與「不齊」之對立統一，實為其書論之精到處，亦為其中和美學思想之呈展。劉氏所謂書中之大齊者，乃就書脈而言，當以潛氣內轉為要。要書脈欲首尾一貫，則端賴字與字之間、行與行之間，乃至幅與幅之間之相避相形，相呼相應。此字裏行間之管領應接、顧盼呼應，實為章法之重要內涵。此外，分間布白、計白當黑亦為章法之另一重要內涵。然劉氏專論書之章法時，並未就此提出具體明確之論述。此分間布白之理或可參照於〈書概〉其他書論論條以得其梗概，然若未予以聯繫深究，恐亦難得其中妙旨，故現代書論家西中文於〈略論章法和形式美〉一文中云其「語焉不詳」<sup>註 99</sup>，此為其不足之處。其次，論書之章法，理當涵蓋用墨、款文與鈐印，劉氏亦未就此三者予以著墨，難免有遺珠之憾。

註 97 清·王澐《淳化祕閣法帖考正》（台北：台灣商務印書館，1986年6月，景印文淵閣《四庫全書》本，第684冊），卷十二，〈論書贖語〉云：「作字不須像立間架。長短大小，字各有體，因其體勢之自然，與為消息，所以能盡百物之情狀，而與天地之化相肖。有意整齊與有意變化，皆是一方死法。」（頁634）。

註 98 潘伯鷹《中國書法簡論》（台北：華正書局，1989年10月）云：「字的結構一定是有的，也是必須用心的。但立下一說，以規定某種結構，卻是不必的，並且毋寧是有害的。因為說死了某種字須某種結構，便是阻礙了其餘千千萬萬新的結構之發展……結字，可隨各人在臨習古碑帖中自行領會，自行組織。這樣既不禁止援用已成的結構，也不阻止各人自己的結構。這樣才可以希望培養出「可所法而後能，有所變而後大」的新書家的新結字來。」（頁28-29）。

註 99 見西中文《書海蠹測——西中文書法論文集》（鄭州：河南美術出版社，1998年5月），頁221。

## Liu xizai 《Y-igai • Shugai》 a Theory to the Beauty of Chinese Calligraphy

*Liu Chien-yi*<sup>\*</sup>

### **Abstract**

Liu's theory of Chinese calligraphy is the neutralization of confronting and unifying. To be ready, one has to clear his or her mind and forget all distractions. Make sure that one think before write and the writing brush exist in one's heart. As for the skill of Chinese calligraphy, Liu's opinion was to write with the middle brush point. Brush hairs are even on each direction. Be sure that the tip should be at the middle brush point. Brush point must be tangible at the beginning, middle and ending when writing, brush hairs are even on each direction. Be sure that the tip should be at the middle of every stroke. While writing, starts with an inverse stroke, when laying down the brush on the sheet, it is pin down by the fiber of the sheets. And every stroke has a clear cut. Lift and press the brush in every stroke. The tip of the writing brush can cover most of the words. As for the ending stroke, he claimed that when begins to write, you should hide the disposition. To stand at an unbeatable position. Calligraphy is neat

---

<sup>\*</sup> Master's degree, Graduate School of Applied Linguistics and Literature, Taipei Municipal Teachers College.

and equitable. The main stroke is in the center of a word in order to control other strokes. The main stroke looks askew but through arrangement, the word will seem upright. As regards the number and distribution of strokes for a word, find the golden ratio between strokes and blank. For example, the strokes may be very close like not leaving much blank, but viewers won't think it's crowded; the strokes may be far away from each other like having a large portion of blank, but viewers will feel that the strokes are still tightly connected. For the presentation of ideas in a piece of calligraphy, smaller like a word or several, larger like a line or many lines, even one piece of calligraphy or more pieces, the calligraphist should avoid conflicts and try to have complementation. Concerning the overall arrangement. See irregularity in an ordered piece. Seek even in disorder. Say the strokes and blank creates space. An invisible air stream flows in this space. Chinese calligraphy is to keep this air stream running. In the end, strokes are coherent, like blood circulating in the pulse. A word is absorbed in one stroke.

**Keywords :** Liu xizai \ y-igai \ shugai \ Write with the thickest part of the brush \ Although the main stroke is supposed to fall in the center of the jiu gong ge (one square divided into nine equal parts) .