

文稿

楊賓之書學觀

鄭國瑞*

一、前言

楊賓(1650-1720)，字可師，號耕夫，別號大瓢，又號小鐵。浙江山陰人。父楊越，明末諸生，慷慨尚俠，素稱名士。賓少年穎悟，工書善詩文，人稱才子，名重一時。清康熙元年（1662），楊越因友人錢允武營救魏耕通海案牽連，流放寧古塔，妻范氏亦偕行，留老母及幼子居家。時楊賓年十三，領弟妹投奔上海叔父。康熙九年（1670），叔父卒，賓等歸鄉。十四年(1675)，賓就婚于吳門。十七年(1678)，清廷開博學宏詞科，巡撫張鵬翀預薦賓，賓拒不應試。後出遊各地，充任幕僚，以為生計。二十八年(1689)春，康熙帝南巡蘇州，楊賓率弟往叩行在，泣請與妻子代父戍邊，未允。同年初冬，出塞省親。次年(1690)二月，回京師，叩闕乞赦其父，未果。後楊越病逝，又為謀求返葬其父而奔走，又不成，乃納賄于侍衛內大臣索額圖門下，才准返葬。扶父柩並奉其母歸時，母范氏悉散家財，單車就道，而土漢送者，哭聲填路，人稱楊賓為楊孝子。

《乾隆蘇州府志》記載楊賓著有《晞發堂詩文稿》、《存疑錄》、《客舍鈔存》、《柳邊紀略》、《金石源流》、《藩鎮考》、《日富編》、《題跋》、《偶筆》等書。據《楊大瓢日記》，又著有《金石剩語》、《日富續編》。可惜至今散佚甚多，目前可見之作品有《晞發堂詩集》、《晞發堂文集》、《力耕堂詩稿》、《大瓢先生雜文殘稿》、《柳邊紀略》、《金石源流自序》、《存疑錄自序》、《家庭紀述自序》、《大瓢日記》、《鐵函齋書跋》、《大瓢偶筆》。¹

清初，楊賓以擅書且長於論金石、書論而聞名，馬宗霍（1897-1976）說：「賓工書，八歲能作擘窠大字，精鑑碑板。」²《楊大瓢傳》亦云：「少能書，工八法，塞外人稱楊夫子，書法不染宋、元氣。」³楊賓曾自云：「昔

* 文藻外語學院應用華語文系助理教授

¹ 楊賓著作遺失甚多，或僅存孤本散藏於各地。請參柯愈春〈《楊大瓢集》的湮沒與價值〉，《文獻季刊》，頁174-193，2004年4月第2期。

² 馬宗霍《書林藻鑑》引《昭代尺牘》之語，頁205，北京：文物出版社，2003。

³ 收錄於《大瓢偶筆》，頁738。本文所引之《大瓢偶筆》為據清道光丁未粵東糧道署刊本斷句排印，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。以下注釋《大瓢偶筆》之文，僅標明頁碼。

人作書，喜書詩賦或雜文，或故事，間有論筆法者。余獨好考訂碑版源流，不但本地風光，體固宜爾，傳之久遠，亦覺有功金石。」⁴又云：「余爲人書，每喜論金石之文，友人以爲何不書自作詩。余曰：信本好書故事，歐公好記近事，皆非無益，然不若金石之切要也。」⁵楊賓因逆案不得功名，一生終居幕下，然其交接之人，皆爲時彥且居高位，如林侗(1627-1714)、姜宸英(1628-1699)、徐乾學(1631-1694)、徐元文(1634-1691)、韓菼(1637-1704)、張英(1638-1708)、潘耒(1646-1708)、陳奕禧(1648-1709)、查昇(1650-1708)、何焯(1661-1722)，多有書名，以故其書學觀在當時有一定的影響力。

楊賓的書跡罕見，所幸論書之作尙存，有《大瓢偶筆》、《鐵函齋書跋》傳世。《大瓢偶筆》計八卷，卷一「論夏周秦漢三國六朝碑帖」，卷二「論晉二王帖」，卷三「論唐人碑帖」，卷四「論唐名家碑帖」，卷五「論來人書」，卷六「論國朝人書」、「論各帖」、「論學書」，卷七「論筆法」、「論筆墨」、「論畫」，卷八「偶筆識餘」。余紹宋（1883-1949）《書畫書錄題解》論《大瓢偶筆》云：「全書雖似爲金石而作，實則偏重書法，不爲瑣瑣考證，其論書法頗多獨到語。」⁶而《鐵函齋書跋》分六卷，廣泛討論各代碑帖近一百八十種，同樣是楊賓對書法見解的重要作品，蔣光煦(1813-1860)〈鐵函齋書跋識語〉說：「山人以書名，其題跋多所考核，不泛論字體。……其精當處，要確不可易。」⁷故今欲考察楊賓之書學觀，當以此二者爲據。

二、學習觀

楊賓的書學觀強調直觀的操作與藝術經驗的總結，其最重要之處在於教導人們如何學習書法，而且提出一系列方式，這是《大瓢偶筆》與《鐵函齋書跋》講最多也最精彩的部份。

(一)筆法爲先

筆法是書法的基本手段，自來研究書法的學者，莫不從筆法談起。筆法包括執筆原則與書寫各種形態的點畫、單字之規律性動作。傳言王羲之

⁴ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 781。

⁵ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 784。

⁶ 頁 262，北京：北京圖書館出版社，2003，據 1932 國立北平圖書館排印本影印。

⁷ 《鐵函齋書跋·識語》，頁 67，叢書集成初編，據涉聞梓舊本排印，北京：中華書局，1985。本文所引《鐵函齋書跋》，悉以此版本爲據，以下注釋僅標明頁碼。

(303-361 或 321-379) 啓蒙老師衛夫人(272-349)曾說：「凡學書字，先學執筆。」⁸可見學書首重執筆。楊賓主張學書第一要務在於明筆法，而所謂筆法，強調的是執筆法，執筆正確與否為學書成敗之關鍵。

楊賓心中理想執筆方式是「先將大拇指橫頂筆端，食指中指雙鉤于外，次將無名指背抵於內而以小指助之」，⁹又舉書史上最著名的執筆法撥鐙法說：

唐陸希聲得撥鐙法凡五字，曰擗、押、鉤、格、抵，以授沙門辯光，辯光授翰林供奉刁衍，李後主得復增導、送二字為七字訣。歷尹熙古查道始及元人盛傳之，至明祝允明又增一拒字為八字訣。余謂五字本無病，病在導、送拒亦蛇足，一切掃除方有進步。¹⁰

對撥鐙法的解釋是「鐙本古燈字，謂筆法將絕如燈之將熄，撥之復明耳。」¹¹這裏所說的撥燈法五字法是形容執筆如挑撥燈蕊的狀態，這與唐人盧肇傳給林蘊的內容為「推、拖、撚、拽」¹²四字講運指訣不同，而與唐人韓方明所舉把筆五種方法之「雙指苞管」的「鉤、擗、託、送」¹³之法同，實際上談的就是雙鉤法。「擗、押、鉤、格、抵」五字法，擗，即用大拇指的上節端緊貼筆桿的左後方，要稍作斜而仰；押，用食指第一節或一二節之間略向下出力貼住筆桿外方，與大拇指施力內外配合，約束住筆桿；鉤，用中指的第一節彎曲如鉤的鉤住筆桿外側，向內施力；格，取擋住之意，用無名指的指甲部位與骨節之間緊貼筆桿的後右方，用力抵住中指內鉤之力，從下向上施力；抵，取托住之意，就是小指緊緊地托住無名指的下節，藉以增強無名指向左上方施加的力量。如此執筆法，五個手指的關節均向外突出，虎口開張，掌心空虛，食指、中指、無名指、小指緊密靠攏，姆指橫拒，使五個手指都朝著筆桿用力，力量集中。這五字訣說明五個指頭在執筆時所司之職，同時這種方法可使筆管直，筆心圓，以便於左

⁸ 《筆陣圖》，頁 20，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

⁹ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 779。

¹⁰ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 777。

¹¹ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 777。

¹² 林蘊《撥鐙序》，頁 266，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

¹³ 韓方明《授筆要說》，頁 262，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

右轉側與四面行墨。如宋黃庭堅(1045-1105)說：「凡學寫字時，先當雙鉤，用兩指相疊，……高提筆，令腕隨己意左右。」¹⁴或明人豐坊(1492-1563?)所說：「雙鉤懸腕者，食指、中指圓曲如鉤，與姆指相齊，而撮管於指尖，則執筆挺直。」¹⁵它是最符合人們的生理特徵，因而被廣泛的採用。

楊賓認為如果不以此法而為者則多俗筆，他以蘇東坡(1036-1101)作例子：

東坡書《洋州詩》學《靈運禪師碑》，《荔子碑》學《中興頌》，《歸去來辭》類《景龍觀鐘銘》，其餘簡札多有類王僧虔者，惜乎執筆敲斜，字多俗韻耳。¹⁶

可以說雙鉤法是從唐代以後廣受人們使用的執筆法，楊賓強調此法代表他站在整個書法執筆史上的主流位置，這並不是新鮮事，但在當時董其昌(1555-1636)書風大行的時代，有著特殊意義。近人章太炎(1869-1936)說：

雙鉤易見神韻，而或失弱；單鉤易見腕力，而或失之火氣。真書中歐、虞、褚、薛，蓋亦只用雙鉤，平原乃單鉤矣。明人唯香光從顏入，故汲汲以單鉤傳授也。¹⁷

楊賓對董書不滿，批評甚多，由執筆法的主張，即可見出一些端倪。

另外，楊賓強調執筆要懸臂實指。他說：

夫書亦何訣，肘懸指實，意在筆先，加以楮堆墨白，而不求其形似，斯得之矣。¹⁸

肘懸方能腕懸，肘腕並懸即為懸臂。明代趙宦光(1559-1625)有這樣的觀察：

晉以前席地而坐，書必就膝，楷書就几，几廣不過四、五寸，修不過一、二尺，惟天子玉几廣尺二，修三尺耳，故懸掌不期懸而懸，正鋒不期正而正。¹⁹

¹⁴ 黃庭堅《論書》，頁 328-329，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

¹⁵ 豐坊《書訣》，頁 470，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

¹⁶ 《大瓢偶筆·卷五·論蘇軾書》，頁 766。

¹⁷ 《小學略說·說單鉤》，頁 773，收錄於崔爾平選編點校《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003。

¹⁸ 《鐵函齊書跋·卷四·朱完璞聖教序》，頁 46。

¹⁹ 趙宦光《寒山帚談·用料五》，頁 100，《中國書畫全書》第四冊，上海：上海書

可知晉以前懸腕人人皆如此，晉以後書寫憑具改變，懸臂非自然而然的書寫方式，楊賓爲此曾說懸臂法，在其所處時代人人說難，非得刻意練習，忍受艱難，方能爲之。但由於此法使手臂完全離開桌面，腕、肘懸空，不受任何牽制，運動自如，運筆幅度可大可小，適合書寫各種尺寸與各種書體。楊賓自言其書「無論大小字皆懸肘書之」，²⁰可見這是他努力實踐的心得，並非口頭之語。所謂指實，則要求五指各司其職，彼此配合，協力把牢筆管，五指齊力，力量通過手指導入筆端。而在指實同時，又要能掌心空虛，即五指協力把握筆管之時，掌心空虛，形同握卵，不要把指頭緊貼手心，才能達到高度靈活的運筆。

有非常多的例子來說明，楊賓說顏真卿(708-784)《爭坐位帖》爲魯公書第一，除了是不經意之書之外，最重要的是「指實腕懸，實得右軍筆法」，故能蒼勁渾雄，如綿裏裹鐵。²¹批評米元章(1051-1107)雖得力於褚遂良(596-658)，「惟是雙鉤二指本不及登善堅實，至第四指全然不用，是以努皆無力而縱橫之中反有敬側之勢。」²²又舉福州人高斯億說：「福州高斯億憤世人皆習趙、董，乃懸臂實指，學晉、唐以救之，而筆法未得，示人者皆璞也。聞余留心于此，俟余行屬藍公漪爲介，追送於洪山橋，余感其意，以筆法示之。」²³此法在楊賓業生蔣衡(1672-1742)等人身上收到莫大效用：

余所得筆法人皆畏其難，不知世人皆爲俗學所染，驟然改手，未免費力，苟非深信篤好，鮮有近功。若童而習之，不過三月便能純熟，純熟之後如能用意，不須摹帖，筆筆與古人暗合。前閩中丞張儀山仲子廉公，七歲時授以筆法，一年後即佳。金壇蔣湘帆十五歲從余學書，今小楷冠絕一時，余不及也。張敬止歌童順郎年十八，見余書輒來觀，半歲即能擘窠大書，甚有筆力，此其證也。²⁴

最後，楊賓強調運腕不運指。他說：

泰和書多運指，故非輕佻則倔強，倔強已非而輕佻則大謬矣。是時

畫出版社，2000。

²⁰ 《鐵函齋書跋·卷六·自書蔣芳似冊頁》，頁61。

²¹ 《鐵函齋書跋·卷二·爭坐位帖》，頁11。

²² 《大瓢偶筆·卷五·論米芾書》，頁766。

²³ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁779。

²⁴ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁780。

初變筆法，耳目一新，無知之人翕然好之，宋、元以後遂為書家之宗，不知右軍筆法至泰和而大變，所得者形模耳，學者不可不知也。

25

書法至唐代李邕(678-747)而大壞，關鍵之處在於以運指之法書寫，非輕佻則倔強，有宋以降學之，焉能有成。所謂取法乎上，僅得其中，何況取法謬途？又說：

西江能書者以危載、余衡為最，八大山人次之，閔長六、應銓又次之。危見其草書本之張伯英王大令，八大山人雖指不甚實，而中鋒懸肘有鍾、王氣，閔學《聖教》、《興福碑》，惜乎指動。²⁶

此處的指動，為執筆之病，尤其書寫過程中指動則腕膠滯，活動的範圍縮小，左右上下縱橫之勢必然不能開闊，而運腕的關鍵在於懸腕，惟有懸腕，才可能充分發揮手腕以及臂、肘的作用，也才可能適應創作的需要。在楊賓之前，宋人姜夔(1155-1221)就已經這樣主張：「執之欲緊，運之欲活。不可以指運，當以腕運筆。執之在手，手不主運；運之在腕，腕不主執。」²⁷至於運腕的功效楊賓則未著墨，可與其同時代人所論同觀，如石濤(1641-1718)說：「腕若虛靈，則劃能折變。筆如截揭，則形不癡蒙。」²⁸或是後人如康有為(1858-1927)說：「以腕運筆，欲提筆則毫起，欲頓筆則毫鋪，頓挫則生姿，行筆戰掣，血肉滿足，運行如風，雄強逸蕩，安有拋筋露骨枯弱之病？」²⁹可以說，執筆靠指，運筆用腕，這是正確的。但也不能作僵化的理解。事實上，有些精細的運筆技巧，如寫小楷，只要以指力稍點即成，不必均靠腕力運轉。所以更通明之說應以運腕為主，指運為輔，靈活運用。

(二)斂攝心神

楊賓認為學書除了執筆之餘，最重用意，而用意之訣是「必先凝神定慮，萬念俱空，然後下筆，務使意在畫中，不令心籠字外，而以頓挫出之，

²⁵ 《大瓢偶筆·卷四·論李邕書》，頁 761。

²⁶ 《大瓢偶筆·卷六·論國朝人書》，頁 770。

²⁷ 姜夔《續書譜》，頁 359-360，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

²⁸ 石濤《苦瓜和尚畫語錄·運腕章第六》，頁 584，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

²⁹ 《廣藝舟雙楫·執筆第二十》，頁 782-783，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

加之習之勤而用之熟。」³⁰或是：

學書必先清心，將欲臨池先掃心地，使之一念不雜，靜如止水，然後聚筆端，將大指橫頂於內食指中指雙鉤于外，小指助無名指盡力抵住，肘不靠桌，加以意在筆先而盡一身之力以送之，則思過半矣。³¹

「神」為習書者的心理狀態，「凝神」指志氣和平，思慮澄靜，專心一致，態度從容，加以所見所悟，透過正確執筆方式，由筆端的頓挫運筆表現出來，這也是前人常說的意在筆先。然而楊賓的意在筆先，與前人不同者在於以筆法角度解釋，而非以結構或意趣為中心：「作書須知頓挫二字，而頓為尤重，頓不僅在住處，又以下筆時為主，此即所謂意在筆先也。」³²「蓋學書者果能意在筆先，蓋一身之力而送之，自然大小合宜，何用安排蹙展哉。」³³

尚有一點值得注意，楊賓以柳公權(788-865)「心正筆正」的命題來說明習書時的心態，他說：

學書小技也，而必言正心誠意似近迂腐，不知肘懸指實之後若心不正，必有欹斜佻達之態，意不誠則渙散粗浮而無著。不能意在筆先，勢且中離，必至參差牽滯不能氣足神完，曲盡一筆之致，此余實從中體驗得來。故曰小技也與大道合。³⁴

只是他不認為這與道德層面的「筆諫」說法相關，而是從實際的書法操作面來解釋，也由此看到筆法為先之根本觀念的貫徹。

(三)力學虛心

書學無它法，最重要的還是在學習上下大工夫，特別是書藝與他藝不同，必須用畢生心力，才能達到精熟的程度。蓋勤與恒，加以立志高邁，與堅韌不拔的毅力，勇猛精進，方能成之。楊賓以蘇東坡學書要訣為說：

筆成塚，墨成池，不及義之即獻之；筆禿千管，墨磨萬鋌，不作張芝作索靖。此至言也，不得以東坡語忽之。³⁵

又說：

³⁰ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 779。

³¹ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 779。

³² 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 776。

³³ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 776。

³⁴ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 779。

³⁵ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 775。

業未有不從悟入，亦未有不勤者。故宜先取六朝人以前碑版細觀，迨有所得，則非筆頭十甕，柿葉數屋，不足以了之。³⁶

且舉王羲之與文徵明(1470-1559)少時之書皆無可觀，待晚年藝與時俱進，「百藝率三年可成，獨書用畢生之力。余見祝京兆少時書《猗蘭賦》，文待詔少時所鈔其父《溫州太守詩稿》，皆無蒼勁之氣。夫逸少在臨川時所書紫紙尚不足觀，況京兆、待詔乎？是以前輩有與年俱進之說也。」³⁷此說亦真經驗語，書無百日功，歷來書家，莫不以通身之精神赴之，積數十年之功而後名家，如傳說隋智永學書，登樓不下四十年；³⁸宋米芾至壯歲未能自立，人稱之集古字，取諸家之長，既老始成家；³⁹明董其昌，少好書畫，臨摹真跡，至忘寢食，近耳順之年「猶作隨波逐浪書家」⁴⁰；清何紹基(1799-1873)學書，臨摹之功尤勤，學顏真卿楷書「懸腕作藏鋒書，日課五百字，大如碗。」⁴¹「隸書學張遷，幾逾百本，論者謂子貞之書純以天分爲事，不知其勤筆若此。」⁴²足見學書成家並無捷徑可走，無速成之道，有一分功力，即有一分水準，火候到時，自然水到渠成，半點不得虛假。

學書過程必須慎誠驕滿，隨時保持謙虛的心態，萬不可目空一切。楊賓說：

唐時歐、虞，宋時蘇、黃，元時鮮于、趙、鄧，皆彼此推重。後世人略能塗抹，便欲目空千古，豈止推倒一世。此等習氣，最易汙染，要須刻刻提防，處處警覺，方洗得脫，少縱則犯矣。⁴³

又以教誡家弟子爲例說：

己丑春夏之交，既以筆法授諸子若孫瑩、理、琮各有所得，而有驕

³⁶ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 775。

³⁷ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 775。

³⁸ 請參馮武《書法正傳·智永千字文》，頁 865，收錄於《中國書畫全書》第九冊，上海：上海書畫出版社，2000。

³⁹ 請參米芾《海嶽名言》，頁 332，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

⁴⁰ 《畫禪室隨筆·卷之一·論用筆》，頁 1001，收錄於《中國書畫全書》第三冊，上海：上海書畫出版社，2000。

⁴¹ 徐珂《清稗類鈔·卷七十一·藝術類·何子貞善書畫》，頁 7，第八冊，台北：台灣商務印書館，1983。

⁴² 楊守敬《學書邇言·評書》，頁 106，台北：華正書局，1984。

⁴³ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

色。誠之曰：昔烏衣子弟，相率學書，而右軍與王承、王沉最著，時號王氏三少。而傳者止一右軍，何也？進而不已，故也。夫驕則滿，滿則情，情則止而不進，為承、沉且不可，況汝輩乎？⁴⁴

心驕氣滿，即無能擷取前人經驗，恃才傲物，睥睨一切之流，亦知其胸襟醜狹，所見不廣，終難成大器。

(四)真蹟爲要

楊賓所處的是一個帖學興盛的時代，數量極多的法帖刊刻是廣大學子習書的範本來源。然而縱使刻帖刻工精細，不失爲臨摹的對象，終究是下真蹟一等，總不如真蹟本爲佳。清人馮班(1602-1671)說：「貧人不能學書，家無古跡也，然真跡只須數行，便可悟用筆，間架規模只看石刻亦可。」⁴⁵學書不外乎用筆與結構，結構可看碑刻，用筆非真跡不可，以其真蹟本筆法的轉折向背清楚，露鋒藏鋒明晰，利於學者觀察作品精妙微細之處。

虞伯施書師智永妙得其體，晚年正書遂與逸少相先後，唐初與歐陽詢齊名。議者謂歐則外露筋骨，虞則內含剛柔，或以比登太華，百盤九折，委曲而入杳冥。或比羅綺嬌春，鵝鴻戲海，層臺緩步，高榭風塵，惜乎未見其真本也。⁴⁶

楊賓以不見虞世南(558-638)真蹟爲恨，只是歷來經典作品常無墨跡真本，僅存刻本，如果是這種情形，則刻本當以真跡覆刻本或最早本爲優先考量，時代愈早者愈有價值。

魯公《蔡明遠帖》本不及《陰寒》、《爭坐》、《祭侄》、《祭伯諸帖》，而《戲鴻》、《快雪》諸刻又惡劣不堪，遂使魯公聲價大減。大都法帖與時遞降，是以宋不如唐，明不如宋，明末又不如明初，今則又不如明末矣。⁴⁷

又以黃庭堅跋顏真卿詩爲例：「黃山谷跋《魯公中興頌後詩》，本從《瘞鶴銘》出而加以翩翩風致，幾欲跨唐人而上之，若翻刻本不足觀矣。」⁴⁸而刻工常左右甚至決定作品優劣：

⁴⁴ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁775。

⁴⁵ 《鈍吟書要》，頁513，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

⁴⁶ 《大瓢偶筆·卷四·論虞世南書》，頁757。

⁴⁷ 《大瓢偶筆·卷四·論真卿書》，頁762。

⁴⁸ 《大瓢偶筆·卷五·論黃庭堅書》，頁765-766。

米南宮臨王氏草書頗熟，曾于岷瞻青陽齋見紹興內府宋拓二卷幾于王氏無別。若涿州馮氏快雪堂所刻海岳臨王諸帖，乃後人臨本，非海岳書也。又海岳行押如戲鴻堂所刻《苕溪詩》、《易義》、《露筋碑》諸帖，未嘗不佳，然有一種惡劣氣習，終遠大雅。己丑夏曾于繆文子南有堂見海岳書《陶八八事》真跡卷，沉著痛快，幾令顏太師退避三舍，既而購得石刻亦佳，始知海岳受馮相國董宗伯劉雨若等刻本之累不小。⁴⁹

楊賓還留意到新出碑版的可貴，這也為學書者開啓了另一個途徑。楊賓說：「近時新出銘版，如《王居士磚塔銘》、《梁主簿》、《蕭縣丞》、《崔府君墓志銘》、《曹景完碑》，字畫極其清楚，與唐初拓本何異，而世之耳食者每以其非舊拓棄而不收，亦惑之甚已。」⁵⁰又說：「唐人碑版至今日不漫漶磨泐，則重磨喜剔，失卻本來，如思古齋《黃庭經》、《廟堂》、《九成宮》之類是也。惟明清間出土者筆畫完好如新，往往精采可愛，然亦及時收拾，數十年後恐遂不可問矣。」⁵¹這在當時學者偏重於刻帖，無異於是新視野的開拓。

(五)臨書依據

楊賓強調臨書的重要，而且多次提到學書順序，楊賓對此問題並未以書體為學習中心，而是以時代書風為主軸，再落實於個別書家身上。他認為書法最高典範是晉人書法，只是晉人書法難以強力學得，必先以唐人書法為楷模，學唐才能入晉。這與當時最盛行的董其昌主張「晉書無門，唐書無態，學唐乃能入晉」⁵²的書學觀念不謀而合。惟一明顯的差異在於董其昌認為晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意，因此兼取宋人之意趣，尤其特別著重於米芾的平淡天真之處。而楊賓基本上是卑宋、元，更遑論明代，雖然偶有零星個別稱贊如蔡襄(1012-1067)、黃庭堅或是祝允明(1460-1527)、文徵明等人，但那都是站在這些人所處的時代的高峰，如果與晉、唐並論，就顯得的微不足道了。

⁴⁹ 《大瓢偶筆·卷五·論米芾書》，頁 766。

⁵⁰ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 784。

⁵¹ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 784。

⁵² 董其昌《畫禪室隨筆·卷之三·記事》，頁 1026，收錄於《中國書畫全書》第三冊，上海：上海書畫出版社，2000。

楊賓主張學書要「無常師」，⁵³他總結自己一生學書過程，曾廣學名家之書，但最終以王羲之爲依傍。他說：

余家高曾以來多有書姿而皆不學，惟先府君學《曹娥》、《聖教》，而《聖教》尤熟，雖造次顛沛不失規模，仲父懷遠將軍九有公學《黃庭》未成而心篤好之。余六、七歲時即臨先府君扇書《曹娥碑》得其形似，十三四九有公命學《黃庭》，十六七出外就傅，隨俗學董宗伯，繼又學顏魯公《劉太冲序》，十八見米海岳《天馬賦》專意學之，凡書付雲間崇沙人者皆米也。二十一歸故鄉，故鄉皆詆之，乃時學《聖教》，雖與時流爭名，儼然以書家自命，實無所知也。四十五六略知究心筆法矣，而尚無所得，指復時翕翕動書，亦弱劣。五十一二見王季瞻宋拓《九成宮帖》、汪安公《邕禪師碑》，始得《聖教》門戶，又從《聖教》義之戈法悟大小書非懸肘不可。五十三得意在筆先筆字之解，五十七知用意，今五十九矣，始知頓挫輕重之法，日懸肘作細楷可得三百。惜乎晚年解悟氣弱目昏煉之未熟，與晉碑版較對，尚未能望其項背也。⁵⁴

在臨摹王羲之《蘭亭敘》時說：「《蘭亭敘》，右軍真跡而外，唐人臨搨雖有趙模、韓道政、馮承素、諸葛貞、歐陽詢、褚遂良諸本，然無出《定武》之右者。壬午秋，對初陳子以《定武》本相借，且屬臨摹，余雖寢食於歐者有年，以爲欲學者必當以歐公爲梯航，然《蘭亭》豈易言摹哉。」⁵⁵對於選擇摹帖對象的大原則，楊賓認爲：「須取六朝以前及初唐法帖時時諦觀，以印證之。」⁵⁶對於入門途徑則說：「學書須從《化度》、《醴泉》入門，而歸于《黃庭》、《聖教》，再以《閣帖》變化之斯可矣。」⁵⁷對於法帖則開出一系列之必摹與屏絕的對象：

法帖以逸少《黃庭》、《東方贊》、《聖教序》、《樂毅論》為主，而附之以子敬《十三行》，伯施《廟堂碑》、《破邪論》，信本《化度寺》、《邕禪師塔銘》、《虞恭公小字墓志銘》、《九成宮醴泉銘》、《定武蘭

⁵³ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

⁵⁴ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 780。

⁵⁵ 《鐵函齊書跋·卷一·自臨定武蘭亭》，頁 5。

⁵⁶ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 779。

⁵⁷ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

亭》，登善《穎上蘭亭》、《黃庭》、《孟法師碑》、《枯樹賦》、《陰符經》、《度人經》，再觀《澄清堂》、《淳化閣》、《絳帖》、《戲魚堂》、《太清樓》諸帖以盡其變，其餘皆可不觀。若唐之李北海，宋之蘇米，明之董，則書家之旁門，尤當屏絕者也。⁵⁸

以上所論，林林總總，主要專力在楷、行書體上。至於篆書，楊賓關心程度遠不及此，僅討論過《岫嶠碑》、《石鼓文》，以及推崇二李。他說：「李陽冰《般若臺碑》，在福州烏石山崖上，計二十四字，字大如盤，未知與李斯《泰山詔》孰勝。昔人稱陽冰書格峻氣壯而法備，又云如太阿龍泉橫倚寶匣，華峰崧極，新浴秋露。又云李斯之後一人，則前輩之推崇概可知也。」又說：「李陽冰《般若臺碑》與《處州新驛記》、《縉雲城隍記》、《麗水忘歸臺銘》，古今稱為四絕。《處州》、《縉雲》、《麗水》皆經翻刻，惟《般若》二十四字在福州烏石山石崖上，猶是原刻，恐不在李斯碑下。」⁵⁹

最值得注意之處在於隸書的學習方面。自唐代以後至有明一代，隸書書風的發展可說進入鄙俗的時代，以楷法為隸，是普遍流行的觀念，能手者也僅能遠紹魏、晉，近取唐隸。楊賓說：「前輩稱梁鵠《受禪》、《尊號》二碑去篆而純用隸法，為隸書之祖。」⁶⁰又說：「《四友齋叢說》極稱元人吳叡、褚奐隸書，謂宗梁鵠《受禪》等碑。」⁶¹以魏《受禪》、《尊號》二碑為隸書之祖，習隸亦以此為對象，楊賓深不以為然。楊賓心目中可以學習的隸書為漢代的隸書，他說「漢碑可貴」，⁶²認為「漢碑莫多於山東四川，唐碑莫多於陝西。若京師、河南則唐以前碑皆有而不能多。又因土人畏官司求索之累，往往錐鑿而殘毀之。或官取修城疊橋砌渠岸；其甚者，則砌湯池，支馬棧。是以日漸稀少，而後人碑版多不足觀，學書者將何所取則乎？」⁶³由此可知，楊賓在學習隸書書體上要比前人認識來的深刻。

三、創作觀

書法學習最先要務，在於熟練技巧，書法技巧，一般指自覺控制筆法，

⁵⁸ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

⁵⁹ 《大瓢偶筆·卷三·論唐人碑帖》，頁 752。

⁶⁰ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁 743。

⁶¹ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁 743。

⁶² 《鐵函齋書跋·卷六·魯峻碑并陰》，頁 62。

⁶³ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 785。

以便產生某種預期的點線造型形態的方式和方法。它是一種手段，這種手段主要目的是能完成某種形式美，換句話說，就是學習某種古典的形式美。然而書法並非再現藝術，它沒有再現客觀世界的任務，也不再現先賢的筆跡，書法是一種高度宏揚主體精神的藝術，最終是要表現作者自己的生命情感，書法與任何一種藝術都是同一個基調，那就是它絕對是一種個性化的創造，也是風格的塑造。楊賓對此非常重視，認為單憑高超的技法不足以產生第一流的作品，學習書法最終必須要建立自我面貌，並提出幾點成家原則。

(一)能知

學書不可有偏嗜之習，有偏嗜必無法淹貫，對於各種書體，各類書風，理當博取而後反約。然而人之先天稟性與後天薰染各有不同，學書亦有偏重，如性格緩急、趣味雅俗、學識深淺、素養文野、胸襟廣闊、氣魄大小、體質強弱、情緒高低等等，皆可以影響書法表現。而書法亦有不同書體，各書體各具特色，不同書體能表現不同情性，如楷、隸之書貴莊重，以法度功力見勝；行、草之書貴流便，以意蘊天姿為主。故人當知己之情性資質，愚魯也好，靈異也罷，總須知己之長，肯下工夫，加以多琢磨，蘊釀久之，自成變化。楊賓說：「趙承旨以臨《十七帖》為日課，自問不如鮮于困學，所以專力行楷。昔吳道子與張長史同學草書，不勝，去而學畫；楊惠之與吳同學畫，不勝，去而學塑，即此意也。」⁶⁴總之，書法家必須先體認自身資質，要有自己獨特的興趣中心，然後在廣泛興趣的基礎上，樹立起自家的特殊才能。

(二)能悟

創作路途上，楊賓認為光是埋首臨摹碑帖書跡所獲得的成效有限，必須要在書法之外體悟書學之道。蓋書家足履千山、目盡萬類，一以陶泳胸襟，一以從萬類的生態、生機中了悟筆墨的玄機妙處，大千世界與書家神交意融，心手合一，此即所謂象外之悟。這是書法家要有極高之文化素養，獲得文化素養往往是一種書外工夫，只有如此，才能在技巧選擇與運用中體現出與眾不同的洞察力與創造力。楊賓舉書法史上幾個著名例子：

蔡端明曰，吳道子善畫而張長史師其筆法，是言也世多疑之。余謂

⁶⁴ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁775。

長史觀孤蓬自振，驚沙坐飛，及擔夫爭道與公主爭路，聞鼓吹之音，觀公孫大娘舞劍器，皆悟筆法，何獨于畫而疑之。⁶⁵

古人悟筆法有因擔夫爭道者，有因公孫大娘舞劍器者，有因長年蕩槳者，有因適野見二人挽手行泥淖中。余謂此等話頭，要非徹始徹終，一了百了之悟，亦就其所至之深淺而觸發耳。⁶⁶

書家觀夏雲多奇峰、看驚沙流走、孤蓬自振而悟筆法，有觀舞劍而悟筆法、觀擔夫爭道而悟書法真諦之說，由此遷想而妙得。因此如果以為書法僅是寫字而毋需感受客觀世界之美，就會錯失借鑑；缺乏敏銳感受力，拒絕博見多聞，或見而不思，聞而不慮，則將無從創作。讀萬卷書，尚須行萬里路，書法創造過程乃是直覺的審美與深刻的思維相會通，將既往豐富的生活積累、意象積累經由玄思的過慮以抒情言志。

(三)能轉

楊賓說：

曾在福建高鏡庭署中觀康熙間兩書家所臨《聖教序》，不但無一毫似《聖教》，且個各失其本來面目。嘗聞右軍臨鍾太傅《宣示》，大令臨太傅《白騎》，歐陽信本臨右軍《東方像贊》，米南宮臨《魯公爭座位稿》、《褚登善哀冊》，趙松雪臨《登善枯樹賦》，雖露自己面目不害其為可傳，所謂即一轉故自佳者，若轉而不佳，臨之徒增醜惡，弗臨可也。⁶⁷

這一段話強調臨摹古人經典作品要能「轉」，「轉」的意思楊賓並未有明確的解釋，但從整個《大瓢偶筆》來看，大致是臨摹看似沒有自我意志，不算創作，如果能融入己意，名曰臨作，實則為創作。歷來多有以臨為名目作為創作的事實，例如八大山人（約 1626-約 1705）、王鐸（1592-1652）、何紹基等人的許多作品是臨摹歷代經典，卻是自家面目，可以說這是「以古為新」觀念的闡揚。透過此過程，進行增損、取裁、洗篩、汰練、熔鑄古法，最終擺脫古法，建立自我風格。

(四)能作意

書法之所以成為藝術，除了技術層面之外，更重要的是作品中存在著

⁶⁵ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 776。

⁶⁶ 《大瓢偶筆·卷六·論筆法》，頁 777。

⁶⁷ 《大瓢偶筆·卷四·論唐名家碑帖》，頁 756-757。

作者的感情，這就是所謂的「意」。楊賓說：

古人學書，不學形模，所以能各自成家。如逸少學鍾，形模非鍾也；獻之學逸少，形模非逸少也。歐、褚、湯、趙輩，各成其為歐、褚、湯、趙，而其實皆學《蘭亭》也；顏、柳、裴、宋，各成其為顏、柳、裴、宋，而其實皆學率更也。知此，乃可與言書也。⁶⁸

《墨莊漫錄》云：「學書當作意，使前無古人，凌厲鍾、王，直出其上，始可自立。若直而低頭就其規矩，不免為之奴矣。」此雖似乎大言，而理實如是，思之殊覺有味。⁶⁹

所謂形模，主要是技術層次，即運筆之法，點線的組織，空間的運用，這是形式上的學習，只是如果完全陷入技術性的摹仿，就會走上做作、忸怩作態的歧途。真正要能成家，重要在於能發揮主體精神，體現自主性，在既有的基礎上立新意。也就是說，書法藝術創作中的意，在於書寫者敞開心胸，心歡快而寧靜，無絲毫雜念，然後將所有心意，外射入書法圖像原初書寫時的運作過程。它是書寫者通過臨習與研讀經典法帖墨跡，以及通過自然和社會的千姿百態的圖像，使其與自己心中之筆法和結體相通融，透過通融過程而形成個人獨特風格。

楊賓還提到書法作品為人性的抒發，我們可以從字裏行間看到一個人的性情。例如筆畫呈現急促、粗壯、強勁而富有動勢之美者，此書者必屬於性格豪放、感情豐富之人；而線條細柔、工整、端秀，富有靜態之美者，此書者必然是個性內向而溫文之人。佳作的產生，必然是無拘無束的自由抒發的產物，作品產生的過程，要在沒有壓力，輕鬆心境之下完成。他說：

作書須隨意興，若勉強應酬，不惟勞苦，亦必日退。然世人往往不諒，應酬稍遲，猶多不懌。藝至于工，反文人役，此王褒、蕭子雲之所以嘆恨也。⁷⁰

此點乃是傳統觀念「書無意於佳而佳」的同一個意思。至於作品完成後，傳與不傳，遇與不遇，則非作者能夠決定，有時與不時，幸與不幸。此點楊賓著墨甚多：

子長《史記》晉魏以後不甚行，而班椽著名。右軍書齊梁間不甚重，

⁶⁸ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

⁶⁹ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

⁷⁰ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

而子敬大行。遇不遇，蓋有其時，苟非其時，雖子長、右軍無益也。況其他哉。⁷¹

字價貴賤有幸不幸焉，非關書也。如王氏父子在宋齊時，極貴大令，而右軍則為其子所掩。至貞觀間則反是大令書棄而不收，遂至割去姓名以求售。……宋仲溫、祝希哲自在董思白上，文待詔、豐考功、王孟津雖天姿少遜，而學力皆過之，何以董思白貴至數十倍，真不可解也。⁷²

書之傳不傳，有命存焉，非可求而致也。⁷³

此論大有楊賓因逆案而極受壓抑有關，頗帶自我解嘲的意味。確實歷史常如楊賓所說，勤學一世，而默默無聞者，不知凡幾。古之書者，懷才不遇者多矣，然書者當以進修專在己，得失盡由人的心態處之。

四、審美觀

隨著文字變化，書法發展出各種書體，同時也發展出審美觀念，當書體發展完成之後，愈來愈多個人化風格也發展出來，各種審美觀念也出現。而一個時代有一個時代的審美標準，一個人也有一個人的審美標準。藝術之價值，正由於借助外在之形質，而顯示內在之精神意蘊。楊賓的書法理論，審美觀占有分量的地位，特別是他的學習觀與創作觀是根植在審美認知的基礎上。楊賓的審美觀可從以下幾項來看。

(一)首重骨力

多看、多寫是提高審美能力的重要手段，楊賓說：「余謂鑑書如說山水，非親身歷過，其中曲折，言之必不能詳。」⁷⁴此即古人所說的觀千劍而後識器，操千曲而後曉聲，正是所謂善書方能善評的道理，只有通過作者親身實踐，體會其中甘苦，方可作出客觀公正的品評。

作品優劣，端看是否具備「骨力」，在楊賓的著作中此觀點一再出現。

學書先取骨力，骨力充盈乃遂變化收藏，至于潛伏不露始為精妙。

今則先講收藏變化而置骨力于不論，此正所謂未立先走，有不蹶者

⁷¹ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 787。

⁷² 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 790。

⁷³ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 790。

⁷⁴ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 786。

幾希矣。⁷⁵

唐太宗云：「吾學古人之書，殊不能學其形勢，惟其在骨力，及得骨力而形勢自生耳。」此千古筆訣也，奈何後世專以形勢為務耶？⁷⁶

在此骨力與形勢、收藏變化相對，形勢與收藏變化主要針對單字構形、篇章結構外在的表現形態而言，骨力則為書法藝術的內在本質。楊賓以王羲之為例：「張懷瓘云，右軍一形而眾相萬字皆別，世人不探其本，遂作意使之不同，不知右軍既得筆法又精神貫注下筆自然不同，絕非臨時排算也。」⁷⁷精神貫注之處顯現可視為書作透露出來的神采韻致，與書論中常見的「骨氣」、「風骨」意義相去不遠。唐代張懷瓘曾說：「深識書者，惟觀神采，不見字形，若精意玄鑑，則物無遺照，何有不通？」⁷⁸大抵神采韻致求之於筆墨之外而難識，而形勢收藏求之於法度之內故易知。

「骨」作為書法批評的標準，實際上濫觴于西漢王充（27-約 97）《骨相篇》和魏、晉時期品題人物。傳衛夫人《筆陣圖》說：「昔秦丞相斯見周穆王書，七日興嘆，患其無骨。」⁷⁹傳王羲之《書論》也說：「大抵書須沉思，余覽李斯等論筆勢，及鍾繇書，骨甚是不輕。」⁸⁰二文均拈出一個骨字作為標準。骨是支稱，是形體，是生命；強骨代表健壯，代表力量，是作為陽剛之美來讚賞和努力探求的。而「力」則指筆力，蔡邕(133-192)《九勢》中「藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗」語⁸¹，是說筆鋒要裹束掩藏，力涵容在點畫之中，書寫隨形勢而用力，血肉就會附著於力而生成，也是把力作為陽剛之美來表現。骨力的美學原理《筆陣圖》的解釋是「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」。多骨微肉者自然有神采，書法多骨可以達到《筆陣圖》「多力豐筋者聖」的境界，⁸²反之為病。這種思想，在《述張長史筆法十二意》

⁷⁵ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 776。

⁷⁶ 《大瓢偶筆·卷七·論筆法》，頁 776。

⁷⁷ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 786。

⁷⁸ 張懷瓘《文字論》，頁 190，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

⁷⁹ 頁 19，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

⁸⁰ 頁 26，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

⁸¹ 蔡邕《九勢》，頁 6，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

⁸² 衛鑠《筆陣圖》，頁 20，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，

中得到新的闡發：「力謂骨體，子知之乎？曰：豈不謂趯筆則點畫皆有筋骨，字體自然雄媚之謂乎？」⁸³由力而骨體，而雄媚，可知重骨力者乃標示著樸實無華講究內力不尚外表的審美趣味。⁸⁴

與講究內力不尚外表的審美趣味相反的，就是多肉少骨，楊賓認為代表人物為趙子昂（1254-1322）。他說：

漢《程博古旌忠太廟銘》，黃初三年，陳思王曹植文，鍾繇正書。大如桃，渾厚沉著，與《宣示》同一結法，不知者疑為趙孟頫偽書。余謂趙孟頫多肉少骨豈能辨此。⁸⁵

《石涌集》云，趙孟頫與鮮于伯機同學草書，自言極力追之不能及，此非謙辭也。伯機筆鋒道勁，風神凜然，孟頫所恃者熟耳，自問骨力不足，安得不望而畏之。⁸⁶

在楊賓看來趙子昂書最大缺失在於豐潤有餘而勁健不足，或是「光潤而少骨」，⁸⁷其實這一點楊賓認為是缺失，卻是書法史上的另一種類型之美，便是那含情脈脈的秀柔之美。如果以宋詞為例，有所謂「豪放派」與「婉約派」之別，楊賓主張者為「豪放派」，那麼趙子昂則為「婉約派」。⁸⁸為何楊賓有此說法呢，這與當時流行董、趙書風有關，葉昌熾(1849-1931)稱：「董香光書碑遍南北，若彙而錄之，可與趙文敏埒。」⁸⁹而時人的觀念是「使轉圓勁而秀折，分佈勻豁而工巧，方許入書家之門。」⁹⁰董書的特色與學董書者的流弊在於「董文敏不能學唐，何論魏、晉？秀處多是弱筆。近時學董者，不及其秀，只得其弱耳。」⁹¹楊賓對當時的書壇瞭若指掌，

1997。

⁸³ 顏真卿《述張長史筆法十二意》，頁 254，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

⁸⁴ 骨力之審美觀念，請參叢文俊《叢文俊書法研究文集》，頁 326、329，北京：中國文聯出版社，1999。

⁸⁵ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁 743。

⁸⁶ 《大瓢偶筆·卷五·論宋人書》，頁 768。

⁸⁷ 《大瓢偶筆·卷五·論趙孟頫書》，頁 768。

⁸⁸ 請參姜澄清《中國書法思想史》，頁 170，北京：河南美術出版社，1994。

⁸⁹ 葉昌熾《語石·卷一》，頁 31，台北：臺灣商務印書館，1983。

⁹⁰ 笪重光《書筏》，頁 523，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

⁹¹ 翁振翼《論書近言》，收錄於《歷代書法論文選續編》，頁 440。

亦有所見，當是爲針砭時弊而發。

重骨力的觀點，可以昇華出氣質美，也可以引申爲精神品格美。而書法是書寫者體現內心幽微，書爲心聲，書法透露出書家人格特質，因此有人品等同書品，或是「字如其人」的論調，書因人重的觀點。清人朱和羹說：

書學不過一技耳，然立品是第一關頭。品高者，一點一畫，自有清剛雅正之氣；品下者，雖激昂頓挫，儼然可觀，而縱橫剛暴，未免流露楮外。故以道德、事功、文章、風節著者，代不乏人，論世者，慕其人，益重其書，書人遂並不朽於千古。⁹²

都是表明書法不是一門純粹的藝術，而是一種學問，也是人的整體表現。

楊賓很認同傳統說法，主張風格即人。他說：

帝王書有英偉之氣，大臣書有台閣之氣，僧道書有方外氣，山林書有寒儉氣，閨秀書有脂粉氣。⁹³

此即書以人貴，書以人品爲本的觀點。古之大家，其氣節、其學問、其人品皆有過人之處，博學餘暇，敏手于書，鮮有人及之，故所遺墨跡，雖吉光片羽，而爲世所珍，爲人所愛，其傳也必久。楊賓說：

古今來書以人重者，諸葛武侯、顏魯公、范文正公、岳武穆、文信國是也。書以人廢者，曹操、章惇、蔡京、秦檜之屬是也。人廢而書不廢者，惟李丞相、蔡中郎、鍾太傅而已，而猶不免於後人之譏，人亦烏可不自立哉。因書以自警，並告夫後之學者。⁹⁴

又說：

書貴有骨，然骨存其人非可強而致也。六朝以前無論已，唐以後如歐、褚、徐、張、顏、柳、范、蔡、歐、蘇、黃、米、朱文諸公書，皆與其人相似，絕無軟熟嫵媚之態。若鍾紹京、蔡京、趙松雪輩書未嘗不佳，而骨則微矣，此可與知者道，難與世人言也。⁹⁵

又舉宋蔡京(1047-1126)本爲宋四家，因其德性有虧，遂以蔡襄代之之例：

⁹² 朱和羹《臨池心解》，頁 691-692，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

⁹³ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 787。

⁹⁴ 《鐵函齋書跋·卷六·勸進碑》，頁 63。

⁹⁵ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 786。

「宋四家書，本號蘇、黃、米、蔡，後以蔡京當國，而亦以書名，遂以京易之。後人以京小人，而書又無骨，仍以君謨易之，皆非三家同時也。」⁹⁶

(二)拙多于巧

從晉代王羲之到明末，中國文人士大夫們無不追求精巧婉媚，「巧」、「巧媚」成爲一種文化修養高雅的標志。例如董其昌就說：「書道只在巧妙二字，拙則直率無化境矣。」⁹⁷但這種「巧」的趣味都有越來越走向精致，越來越走向狹小的趨勢。楊賓鑑於此，提出另一個審美品評書作的標準在於「拙多於巧」的觀點，他說：

山谷老人云，書要拙多于巧。陸象山曰，大抵是古得些子為貴。今人往往相反，非一臉市井氣，則搽脂抹粉如倚門妓耳。⁹⁸

這是引用黃山谷的說法來立論：「凡書要拙多于巧，近世少年作字，如新婦子梳妝，百種點綴，終無烈婦態也。」⁹⁹此一拙字相對巧而言。按「巧」之意，在書法中指美而高超的形式，¹⁰⁰陶宏景（452-536）《與梁武帝論書啓》有「逸少學鍾，勢巧形密，勝於自運。」¹⁰¹梁武帝（464-549）《觀鍾繇書法法十二意》與顏真卿《述張長史筆法十二意》皆謂：「巧，謂布置。」¹⁰²即指此意。而楊賓所談的巧也同樣針對布置而言，但強調的是刻意妝扮，如行間姿媚，或喜劍拔弩張之勢，或蹈甜熟臃腫之病等等皆屬之。過於巧者，千般裝飾，百種點綴，顯得矯揉造作，反失天趣。「拙」本有笨、粗劣之意，在書法上卻不是如此。大有《老子》「大巧若拙」之意，指真正寧巧之人，不自炫耀，表面上好像笨拙。明王世貞（1526-1590）曾論王寵書法說：

王履吉《拙政園賦》及詩四章皆小楷，得鍾、王筆意，……退之《琴操》稍大，兼正行體，意態古雅，風韻道逸，所謂大巧若拙，書家

⁹⁶ 《大瓢偶筆·卷五·論宋四家書》，頁 765。

⁹⁷ 《畫禪室隨筆·卷之一·論用筆》，頁 1000，收錄於《中國書畫全書》第三冊，上海：上海書畫出版社，2000。

⁹⁸ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 774。

⁹⁹ 黃庭堅《書論》，頁 326，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

¹⁰⁰ 叢文俊《叢文俊書法研究論集》，頁 337，北京：中國文聯出版社，1999。

¹⁰¹ 頁 66，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

¹⁰² 頁 74、頁 255，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。

之上乘也。¹⁰³

拙非真拙，是大巧、大美，契同天真，妙合自然之謂。

書法以拙爲美，實自宋人開始，而這類話，與黃庭堅同時代的陳師道（1053-1101）也在論詩文中就說過，作詩文應「寧拙毋巧，寧樸毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗。」¹⁰⁴而楊賓取宋人之說，以拙爲爲巧，一反流俗之常態，大有向元、明兩代精巧婉媚的書法投進一快巨石，這也呼應了清初傅山（1607-1684）「寧拙勿巧，寧醜勿媚，寧支離勿輕滑，寧直率勿安排」的說法。¹⁰⁵楊賓身爲逆案後人，其身分與傅山極爲類似，他非常推崇傅山：

康熙初，山西有隱君子傅山，書法晉、魏，正行草大小悉佳。曾見其卷幅冊頁，絕無氎裘氣。¹⁰⁶

因此用「拙」、「醜」來對照當局崇尚的巧滑輕媚書風，在此觀點上大概也與傅山是同樣不甘臣服於清政權的人，他的書法見解，與時代主流格格不入，這不僅僅是一個書法問題，也隱含有民族思想成分。但是這種觀念，自來一直只是少數幾個具有反叛性格的人士的審美理想，一直處於曲高和寡的地位。

(三)古雅氣息

楊賓說：

安慶府東門曰樅陽門，門有額，大尺許，相傳爲曹孟德書，而不得一見。乙未歲，客皖公使院，因拓而觀之，雖極勁健，而無古雅之致。¹⁰⁷

又說：

余《金石源流》所載，褚中令書三十五種。而經目者十有三。十三種中，惟《三龕記》、《同州聖教序》、《穎上蘭亭》、《黃庭經》猶是原刻，古雅瘦勁，姿致橫生，所謂獨得逸少媚趣者。¹⁰⁸

又說：

¹⁰³ 王世貞《弇州山人四部稿·卷一百三十一·三吳楷法十冊》，頁6093，影明萬曆五年吳郡王氏世經堂刻本，臺北：偉文圖書出版社，1976。

¹⁰⁴ 《後山詩話》，頁311，收錄於何文煥輯《歷代詩話》，北京：中華書局，1981。

¹⁰⁵ 傅山《霜紅龕集·卷四·作字示兒孫》，頁91，太原：山西人民出版社，1985。

¹⁰⁶ 《大瓢偶筆·卷六·論國朝人書》，頁770。

¹⁰⁷ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑》，頁743。

¹⁰⁸ 《大瓢偶筆·卷四·論褚遂良書》，頁758。

《墨林快事》稱宋初如袁正己、李建中輩皆古淡閑雅，尚有唐人遺風，蔡襄稍為變調，蘇黃各出新意，至于顛老掃地盡矣。余謂魯直有六朝氣，非蘇米比也。¹⁰⁹

綜觀楊賓的書學觀念，「古雅」二字佔有最重要的地位，可代表他的品評審美標準。

楊賓並未解釋什麼是「古雅」，但可以看出他所使用的仍是傳統的意義。古，為時間上過去的陳跡，或異於時俗者皆稱之。雅，歷來代表正確、規範。書法中凡屬傳統精神所見的部分，都屬於雅的內容。¹¹⁰古雅在藝術品顯現的審美性質常由修養所決定，因為我們在欣賞古典作品時，常常見到一些不才情見長，但仍然有一種動人的文化氣息，它是人人可以通過學習而獲得的。在傳統文化範圍內，它表現為人們所熟悉的典雅、雅致。古雅常常聯繫到王政的興廢，很能代表中國幾千年來的傳統文化藝術精神，也是文人士大夫賴以生息，為之奮鬥的崇高目標。因此，可以這麼說，「古」標示著一個時代的典型，是一種復古的觀念，有深厚的溯源意味；「雅」代表文化意涵的正統意識或是主流地位。

楊賓所謂古的時代專指六朝之前，在這一段時間裏，各種書體的典型確立，有著不可替代的地位，唐以後尋源而走，越走越遠。他說：

曹倦圃云：唐失之強，宋失之佚，元失之勻。余則以為唐失之勻，宋元則未暇論也。¹¹¹

即是認為唐以後流弊已生，更遑論宋、元缺失。對於每一個時代代表的書體為秦篆、漢隸，六朝楷、行、草書；以書風而言，古雅是一種瘦勁的書風。楊賓評自己的書說：

余書與時流相較，氣概不如宋射陵父子，間架不如馮補之，縱橫不如褚研震，姿態不如陳子文，纏綿不如黃自先，儒雅不如姜西溟，跳脫不如金赤蓮，秀潤不如汪文升，靈活不如查聲山，嚴整不如何屺瞻，古奧不如八大山人，厚重不如汪文漪，而瘦勁淳古則余亦不敢讓。¹¹²

¹⁰⁹ 《大瓢偶筆·卷五·論宋四家書》，頁 765。

¹¹⁰ 請參叢文俊《叢文俊書法研究論集》，頁 338，北京：中國文聯出版社，1999。

¹¹¹ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁 786。

¹¹² 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁 775。

由此亦見出楊賓的審美趣味。

在此標準之下，楊賓強調書中要有篆、隸之氣，方為上乘。

焦山《瘞鶴銘》，圓健舒徐，不露鋒鏑，真從篆籀出。¹¹³

六朝以前人書，皆得秦、漢意，而議論絕少。唐人漸有議論，然皆出能書者之口。宋元以後最多，能書者始未有一焉。¹¹⁴

其次，書要有「六朝氣」。

宋人書余最愛黃涪翁，其次則蔡君謨。著名之跡若《茶錄》、《萬安橋記》，雖極沉著明潤，然與涪翁《七佛偈》、《中興頌跋》相較，實有徑庭之別。蓋蔡本學顏，亦遂不能勝顏，黃則得力六朝，是以深厚古雅，絕無唐人氣味。¹¹⁵

本不喜米書，後見其書純用六朝筆意及臨王氏草書頗熟，一改其態，謂米受馮相國董宗伯劉雨若等刻本之累不小。¹¹⁶

陳香泉專取姿致，然與蘇州庫官王羽大書一條幅，沉著渾融，絕無輕佻之態。阿雲舉尊人西公楞言言碑學《崔敬邕墓志》，亦深厚有六朝氣。¹¹⁷

明三百年書家輩出，然入六朝堂廡者少。¹¹⁸

六朝書家最推崇王羲之，原因在於「右軍書極正大和平，并非素、旭等類狂怪者可比。」¹¹⁹以六朝氣為基礎，楊賓特別重視南北朝書，以其「雖多生強而古意猶存」；¹²⁰唐人則推崇虞世南《孔子廟堂碑》，¹²¹歐陽詢(557-641)《虞恭公墓誌銘》、《化度寺碑》，¹²²褚遂良《孟法師碑》、《三龕記》，¹²³懷

¹¹³ 《大瓢偶筆》卷一，頁742。

¹¹⁴ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁786。

¹¹⁵ 《大瓢偶筆·卷五·論宋四家書》，頁765。

¹¹⁶ 《大瓢偶筆·卷五·論宋人書》，頁766。

¹¹⁷ 《大瓢偶筆·卷六·論國朝人書》，頁770。

¹¹⁸ 《大瓢偶筆·卷五·論祝允明書》，頁770。

¹¹⁹ 《大瓢偶筆·卷八·偶筆識餘》，頁786。

¹²⁰ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁745。

¹²¹ 請參《大瓢偶筆·卷四·論虞世南書》，頁757。

¹²² 請參《大瓢偶筆·卷四·論歐陽詢書》，頁757-758；《鐵函齊書跋·卷六·皇甫君碑》，頁65。

¹²³ 請參《鐵函齊書跋·卷一·唐李都尉墓志銘》，頁4-5；《大瓢偶筆·卷四·論褚遂良書》，頁758。

素(725-785)《律公帖》，¹²⁴顏真卿《爭坐帖》；¹²⁵宋則黃庭堅；¹²⁶明則祝允明，以其「行楷書，四分初唐，六分六朝，七分大令，三分素師，三百年中第一人也。」¹²⁷於五代楊凝式（873-954），¹²⁸元代趙孟頫，¹²⁹明代董其昌則表不滿。¹³⁰

楊賓強調書要古雅瘦勁，古雅二字與庸俗相對，庸俗乃投時人之所好，趨時俗所愛，隨時俗流轉，作時人書奴。即不學古人，不知傳統，只是跟定某一家，依樣畫瓢，步趨時人，以形似為工，不敢越雷池半步。楊賓認為當時學子為了科舉考試而不得不習的院體、館閣體，或稱南書房體就是俗書，頗有無可奈何的感慨：

唐自咸亨以後，館閣中無不習《懷仁聖教序》，一時相傳，遂有院體之目，吳學士其最著者也。今時亦有所謂南書房體者，大都以趙承旨、董宗伯為歸，雖其習而名於時者，未知吳學士為何如，然時論所推，則與唐之院體同。不合是體者，雖鍾、王無取焉。於陵裴公李子，年少多才，而甚好書，省其大父中丞公於閩中，問所宜習余，余曰，子方進取，不能不摹南書房體，然而鍾、王則楷書之祖也，焉可背之，兼之者其惟《玉版十三行》乎。裴公遂購兒裝之，裴公勉之。心摹手追，從此凌駕董易易耳，如猶以為未足也，則更有《聖教》一序在。¹³¹

這同時也是針對當時流行的董、趙書風不滿而言。

五、時代意義

有清一代，少數民族滿族統治中國，滿族統治者為了鞏固統治地位，不得不在高壓的同時，實施懷柔政策，雙管齊下，希望能夠達到長治久安的目的。這時中國古代書論崇尚「復古」，為了從理論上支持「帖學」，不少人仍然重複前人陳言舊話，新鮮的見解和理論並不多見，這批論著的一

¹²⁴ 《大瓢偶筆·卷四·論僧懷素書》，頁 762。

¹²⁵ 《大瓢偶筆·卷四·論真卿書》，頁 762。

¹²⁶ 《大瓢偶筆·卷五·論宋四家書》，頁 765。

¹²⁷ 《大瓢偶筆·卷五·論祝允明書》，頁 769。

¹²⁸ 《大瓢偶筆·卷三·論唐人碑帖》，頁 754。

¹²⁹ 《大瓢偶筆·卷五·論宋人書》，頁 768。

¹³⁰ 《大瓢偶筆·卷五·論宋人書》，頁 769。

¹³¹ 《鐵函齋書跋·卷三·李裴公玉版十三行》，頁 35-36。

個共同特點在於以各類刊刻的「法帖」為討論對象，且多集中于對傳統書法技法的探討、解說和總結，楊賓的書學理論是那一時期比較重要的一員。

楊賓的《金石源流》記載非常多的碑帖，可惜此書已亡佚，僅見序文，無法知其紀錄的面貌。而今日所見其《鐵函齋書跋》之題跋仍以帖學為主，據統計，《鐵函齋書跋》收錄 180 種書跋，其中關於《蘭亭集敘》有〈東陽何氏蘭亭帖〉、〈穎上黃庭蘭亭帖〉、〈陳秉之東陽蘭亭帖〉、〈又跋東陽蘭亭帖〉、〈自臨定武蘭亭〉、〈沈沚岸定武蘭亭〉、〈開皇禊帖〉、〈穎上黃庭蘭亭帖〉、〈姜氏蘭亭帖〉、〈陳彥與東陽蘭亭〉、〈定武別本〉、〈快雪堂十三跋蘭亭〉、〈婺女褚摹蘭亭〉、〈李鳳陽何氏蘭亭帖第一本〉、〈李鳳陽何氏蘭亭帖第二本〉、〈題定武穎上蘭亭合帖〉、〈姜熙文定武蘭亭〉、〈李鳳陽定武第三本〉、〈靜海高氏蘭亭〉、〈方靈臯家藏蘭亭〉、〈家藏舊搨蘭亭〉、〈李槩公何氏蘭亭〉、〈槩公高氏蘭亭〉、〈槩公東陽蘭亭第二本〉、〈新得穎上蘭亭帖〉、〈家藏蘭亭〉、〈定武蘭亭攷〉、〈跋自書玉枕蘭亭〉、〈萬歲通天蘭亭〉、〈曾氏蘭亭〉、〈石公東陽蘭亭序〉、〈曾宣靖公臨薛蘭亭〉計 32 種跋；懷仁集王羲之《聖教序》有〈家藏舊搨聖教序〉、〈靜學齋聖教序〉、〈澹遠堂聖教序〉、〈宋搨聖教序〉、〈改集聖教序〉、〈東岳廟聖教序〉、〈家藏七佛頭未斷聖教序〉、〈靜海高氏聖教〉、〈家藏高氏聖教〉、〈王經千高氏聖教〉、〈朱完璞聖教序〉、〈李槩公高氏聖教〉、〈家藏宋搨缺字聖教序〉計 13 種跋；《黃庭經》有〈查查浦宋搨黃庭〉、〈代友人跋宋搨黃庭經〉、〈余氏黃庭經〉、〈不全穎上黃庭〉、〈舊搨祕書續帖黃庭經〉、〈陳氏黃庭經〉、〈停雲館黃庭經〉、〈余氏黃庭〉、〈家藏山南杜氏黃庭經〉、〈黃庭經〉、〈穎上玉版黃庭經〉計 11 種跋；《十七帖》有〈十七帖〉、〈方靈臯家藏十七帖〉、〈家藏十七帖〉、〈姜西冥家殘十七帖〉、〈舊搨館本十七帖〉、〈硬黃本十七帖〉計 6 種跋；《樂毅論》有〈樂毅論〉、〈槩公快雪堂樂毅論〉、〈樂毅論〉計 3 種跋；《吳文將軍半截碑》有〈吳將軍半截碑〉、〈姜熙文吳將軍碑〉、〈友人半截碑〉計 3 種跋；《東方朔畫贊》有〈戲魚堂東方朔畫贊〉、〈東方先生像贊〉計 2 種跋；《曹娥碑》計 2 種跋；王獻之《洛神賦十三行》有〈魏水村玉版十三行〉、〈新得玉版十三行〉、〈再跋玉版十三行〉、〈翁蘿軒玉版十三行〉、〈姜熙文玉版十三行〉、〈李鳳陽玉版十三行〉、〈若宿玉版十三行〉、〈李槩公玉版十三行〉、〈再跋熙文十三行〉、〈再跋玉版十三行〉、〈跋玉版十三行行贈

林同人〉計 11 種跋。光是二王作品的跋文就有 83 種，佔跋文的 46%強。楊賓所學的全然是帖學派的法子，但他另外具有獨立思考的一面，很能抓住與這一個時代主流的另一個不同聲音，這是他最真知灼見，也是最具時代意義之處。這方面可以從以下幾點來談。

(一)懸臂實指的執筆法

楊賓所處的時代，正是篆、隸書體將要復興的時代，在此之前，特別是明代，「篆籀八分，幾於絕跡」。¹³²一時篆書名家如李東陽(1447-1516)、徐霖(1462-1538)、趙宦光，隸書名家如宋珏(1576-1632)、徐蘭等，其成就非但不能遠紹漢、唐，即與元代相比，也屬遜色。為何明代會是篆、隸的黯淡期，其中很大的因素在於明代人學術講朱、陸，重心性，稽古求真之士少，鮮有人注重到這一個領域。在書法方面，隨著個人心性抒發當道，行、草書體大行，然而時人執筆法與古人不同，古人書寫以懸腕為常態，元、明以懸腕為異類。元代陳繹曾說：

懸腕，懸著空中最有力。今代惟鮮于郎中善懸腕書，余問之，則瞑目伸臂曰：膽！膽！膽！¹³³

明代趙宦光亦云：

懸掌，故古人之順境，今人之逆境也。自唐以前，雖有隱几，聊借持閣而已，後世巧作檯椅，安逸自恣，少而習之，不知身手死矣。及長而後知書法，將革前非，心手鬥逆，反稱甚難，苟能于小時始入家塾即教正法，何嘗不順，更有何難。¹³⁴

即反映當時人執筆的大概情況。

楊賓強調執筆法，懸腕，腕動指不動，運用中鋒筆，恢復古代執筆法，對清代書法影響不小。從他的學生蔣衡的言談中就可看出一些端倪，蔣衡說：

六書遞變而為真行草，古法漸滅後之書家踵其弊，敲側取媚，如聖經遭秦焚，幾無遺種。大可悲也。有就余求講執筆者，為暢厥宗旨，

¹³² 祝嘉《書學史·第十四章·明朝之書學》，頁 275，成都：成都古籍書店，1984。

¹³³ 《翰林要訣》，頁 448，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

¹³⁴ 《寒山帚談·用料五》，頁 100，收錄於《中國書畫全書》第四冊，上海：上海書畫出版社，2000。

使懸筆中鋒，臂指如鐵石，蓋一身之力作蠅頭小楷。¹³⁵

作書有八法，後論者幾數萬言。惟孫過庭書譜、姜堯章續書譜二家言最詳。余撮其要旨，第一在執筆，曰懸臂中鋒。顏魯公云，捻破管，畫破紙，蓋言五指齊用力。若雙鉤單鉤諸說，雖三指著力，四五指全無用處。故必右肘懸則靈，五指撮管頂則堅勁，此乃反本還原。¹³⁶

重要的是楊賓此法，正是篆、隸運筆法，對後來篆、隸復興有莫大關係。

(二)篆隸楷行一貫之道

另一個具時代意義的觀念在於楊賓導入篆、隸、真、草為一體，使篆、隸再度受到重視。在楊賓之前，多數人認為中國書體，分為楷、行、篆、隸、草五大書體，這幾種書體各自獨立，各自有別，五體五殊途。

楊賓不從楷、行、篆、隸、草外形區分為五途，而從內在理法綰為一脈，這內在理法為執意用筆。

竊以為篆、籀、隸、楷、行、草，體不同而筆法同。分而異之者，雖工不傳，雖傳不能久且遠也。¹³⁷

黃長睿曰：篆法之壞肇李監，草法之弊肇長史，八分之俗肇韓擇木。王順伯云：本朝不及唐，唐不及漢，漢不及先秦古書。余故謂悟得篆、籀、隸、楷一貫之道，方可學書。¹³⁸

篆、籀、八分、隸、正、行、草總是一法。一者何也，執筆用意是也。六朝、初唐去漢、魏未遠，皆從篆隸入手，所以人人知之。中唐以後，人分篆、隸、正、行、草為四途，以為學正草者可廢筆法。噫，何其愚也。¹³⁹

山谷云，張長史觀古鐘鼎銘、蝌蚪篆而草書不愧右軍父子。余故曰，分篆、隸、真、草四者，其人必不能書。¹⁴⁰

¹³⁵ 蔣衡《拙存堂題跋·秦漢篆隸冊》，頁841，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹³⁶ 蔣衡《書法論》，頁846，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹³⁷ 《鐵函齋書跋·卷五·曹全碑并陰》，頁54。

¹³⁸ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁774。

¹³⁹ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁774。

¹⁴⁰ 《大瓢偶筆·卷六·論學書》，頁774。

楊賓此說確為通人之論，蓋天下之事物形勢雖不相同，其必有理法相通之處，理明則氣順，法熟則筆順。古時二篆、章草、八分、飛白、真草，體格雖然不一，卻各有妙詣，如篆法的圓勁，八分的古樸，飛白的生動，章草的簡淡，草書的流暢，真書的沉著，皆為我所用，工夫到處，格法同歸，妙悟通時，變化無窮，善學者能一以貫之。當然，這種說法並不是楊賓的獨創之見，歷代已有之。如孫過庭：

草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文，回互雖殊，大體相涉。故亦旁通二篆，俯貫八分，包括篇章，涵泳飛白，若毫釐不察，則胡越殊風者焉。¹⁴¹

宋高宗（1107-1187）：

士人作字，有真、行、草、隸、篆五體。往往篆、隸各成一家，真、行、草自成一家，以筆意本不同，每拘於點畫，無放意自得之跡，故別為戶牖。若通其變，則五者皆在筆端，了無閼塞，惟在得其道而已。¹⁴²

趙宦光《寒山帚談》：

書法每云，學書先學篆、隸，而後真、草。又云作字須略知篆勢，使落筆不庸。」豐坊：「古大家之書，必通篆、籀，然後結構淳古，使轉勁逸，伯喈以下皆然。米元章稱謝安石《中郎帖》、顏魯公《爭坐書》有篆、籀氣象，乃其證也。¹⁴³

傅山說：

不知篆、籀從來，而講字學書法，皆寐也。適發明者一笑。……楷書不知篆、隸之變，任寫到妙境，終是俗格。鍾王之不可測處，全得自阿睹。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、草本無差別。¹⁴⁴

不過這樣的見解，到了楊賓的手上就變的更加清楚明白。同樣也深深影響

¹⁴¹ 《書譜》，頁 114，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

¹⁴² 《翰墨志》，頁 340，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

¹⁴³ 《書訣》，頁 472，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

¹⁴⁴ 《霜紅龕集·卷三十八·雜記》，頁 694，太原：山西人民出版社，1985。

到他的學生蔣衡，蔣衡說：「學書不法篆、隸，直不識字。」¹⁴⁵又說：「先君子論作小楷，必先凝注精神于法度森嚴中而出之以縱橫奇宕。今解云之篆、隸則楷法能工。篆法森嚴，隸書奇宕，運用篆法參合隸書可謂端莊雜流麗矣。」¹⁴⁶

(三)推崇漢隸

楊賓認為學隸必以漢隸為宗，與前人多以魏、唐為主相比，此其見識也。從目前的史料看到，隸書孕育於戰國，產生於秦，成熟於西漢，確立典型於東漢。因此談起隸書，莫不以漢隸為宗。魏、晉、南北朝是隸楷嬗變交替階段。盛唐托於帝王的喜好，曾經興盛一陣子，但唐隸體格過於豐肥甜熟，品味難登大雅，最終不過是曇花一現。唐以後，精擅隸書者更是寥寥無幾，即如趙孟頫、文徵明這樣的大家，其隸法也只取晉、唐，成就平平。直到明末清初，隸書才重新被重視。然而當時所見尚未寬廣，大體仍停留在師法《受禪碑》或是重刻之《夏承碑》，如擅隸書的王時敏(1592-1680)在〈跋孫陽漢隸書千字文〉說：

吾吳自文太史父子，并工隸書，古法兼饒，天趣秀異絕倫。華亭孫漢陽繼起，更以蒼勁取姿，名滿海內，并稱八分之杰。雖兩家風格稍殊，要皆原本《受禪》、《夏承碑》，故能窮微極造，凌跨唐宋，後遂寥寥嗣響。¹⁴⁷

又說：

八分自漢魏以降流入于唐，姿態雖濃，骨力漸弱，至明文氏父子，始力追古法，其體格悉師《受禪碑》而韻致過之。¹⁴⁸

清初學習漢碑者大致以《曹全碑》為中心，周亮工(1612-1672)曾以隸書題跋作詩歌頌：

難教去盡外來姿，老腕羞慚力不隨。方疊出夸官樣好，阿誰解愛《郃

¹⁴⁵ 蔣衡《拙存堂題跋·石鼓文》，頁 841，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁴⁶ 蔣驥《續書法論·楷法》，頁 848，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁴⁷ 《王奉常題跋·跋孫陽漢隸書千字文》，頁 913，收錄於《中國書畫全書》第七冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁴⁸ 《王奉常題跋·跋文壽承隸書古詩十九首》，頁 915，收錄於《中國書畫全書》第七冊，上海：上海書畫出版社，2000。

陽碑》。¹⁴⁹

姜宸英亦云：

余晚年好此書，恨年高無及又未見谷口，問之其門人，曰先生自悔從《曹碑》入手，暮年規模《夏承》始盡其妙。¹⁵⁰

即可見出明末出土的《曹全碑》在當時受到的重視。

楊賓所處的時代，對隸書的認識已超越前代，與楊賓同時期擅隸書者如鄭簠（1622-1693）、王時敏、朱彝尊（1629-1709）、萬經（1659-1741）等人就大力倡導，但所見漢碑仍非常有限，楊賓曾說：

近時學隸者，皆有風氣，如顧云美學《夏承碑》、則《夏碑》行；鄭谷口學《郭有道碑》，則《郭碑》行；今朱編脩竹垞學《曹景完》，而《曹碑》又行矣。¹⁵¹

而他所推崇的漢碑有《魯峻碑》、《夏承碑》、《孔宙碑》、《張遷碑》、《曹全碑》、《韓仁銘》，甚至連工匠所刻皆極其寶貴：

魯靈光殿碑刻漢長生未央瓦頭皆工匠書刻，而其妙若此，古人勝今人遠矣。¹⁵²

由此可知，楊賓對漢隸的體認深宏。蓋學楷由唐而晉，大楷宜寫唐碑，小楷宜寫魏晉，學隸非秦、漢不可，以楷書成熟於唐，隸書鼎盛於漢，而魏晉小楷氣息最高，這雖是當今普遍的共識，而在三百多年前，隸書的學習尚在摸索階段，能有此見，可謂卓識。

(四)重視南北朝碑刻

清之前，南北朝碑刻書法長期受到忽視，以其時處亂世，失之雅馴。趙明誠（1081-1129）《金石錄·後魏鎮東將軍劉乾碑》說：

自胡夷亂華，典章文物掃地而盡，至於名字、書畫皆一出其私意而無復稽考，可謂亂世矣。¹⁵³

¹⁴⁹ 《賴古堂集·卷二十二·題所作八分寒鴉歌後》，頁 832-833，上海：上海古籍出版社，1979，影清康熙十四年周在浚刻本。

¹⁵⁰ 《湛園題跋·題鄭谷口摹古碑》，頁 965，收錄於《中國書畫全書》七冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁵¹ 《鐵函齋書跋·卷五·曹全碑并陰》，頁 54。

¹⁵² 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁 743。

¹⁵³ 趙明誠撰，金文明校證《金石錄·卷第二十二·後魏鎮東將軍劉乾碑》，頁 375，廣西師範大學出版社，2005。

少數對北碑風格作了正面的評價的，如歐陽脩（1007-1072）說《後魏神龜造碑像記》「字畫時時遒勁，尤可佳也」；¹⁵⁴《北齊常山義七級碑》「字畫亦佳，往往有古法」；¹⁵⁵《北齊石浮屠記》「時時字有完者，筆畫清婉可喜」；¹⁵⁶《後周大像碑》「宇文氏之事跡無足采者，惟字畫不俗，亦有可取焉」。¹⁵⁷歐陽修對北朝石刻書法的賞識，並未有系統的論述，只是偶而為之。

到了清初，朱彝尊、王澐(1668-1743)、何焯，等人對北碑也有論述，但尚未成規模。朱彝尊在跋《北起少林寺碑》時云：「文本正書，雜用大小篆八分，北朝碑多類此，書家嫌其乖劣，然以拙筆見古，與後代專逞姿媚者不同也。」¹⁵⁸何焯《魏營州刺史崔敬邕志》云：「入目初醜拙，然不衫不履，儀態開闊，唐人終莫能及，未可概以北體少之矣。六朝長處在落落自得，不為法度拘局，歐、虞即出，始有一定之繩尺而古韻微矣。」¹⁵⁹

楊賓品評書法的標準在於古雅氣息，其一則是否具有六朝氣，因此對六朝的碑版墓志之類非常重視，曾說：「若《張猛龍》、《崔敬邕碑》則精拔粹美，妙不可言矣。」¹⁶⁰特別對於《張猛龍碑》推崇倍至：

曲阜孔廟《張猛龍碑》，筆意近王僧虔，而堅勁挺拔則過之。六朝正書碑版可得而見者，當以此碑為第一。¹⁶¹

楊賓尊六朝碑版，尤其是北朝碑刻，這已突破前人儀軌，將這類一向為人們所忽視的書體放到很重要的位置，顯示出楊氏獨到的眼光和過人的膽量，可視為後來乾、嘉時期大力提倡學習魏碑的先行者，在書法史上有其特殊意義。

¹⁵⁴ 歐陽修《六一題跋·後魏神龜造碑像記》，頁 539，收錄於《中國書畫全書》第一冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁵⁵ 歐陽修《六一題跋·北齊常山義七級碑》，頁 539，收錄於《中國書畫全書》第一冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁵⁶ 歐陽修《六一題跋·北齊石浮屠記》，頁 540，收錄於《中國書畫全書》第一冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁵⁷ 歐陽修《六一題跋·後周大像碑》，頁 540，收錄於《中國書畫全書》第一冊，上海：上海書畫出版社，2000。

¹⁵⁸ 朱彝尊《曝書亭金石文字跋尾》，頁 223，叢書集成續編，史部，第 72 冊，上海：上海書店 1995。

¹⁵⁹ 何焯《義門題跋》，頁 4，石刻史料新編第三輯第五十二冊，台北：新文豐出版公司，1986。

¹⁶⁰ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁 745。

¹⁶¹ 《大瓢偶筆·卷一·論夏周秦漢三國六朝碑帖》，頁 745。

六、結論

楊賓在世，其書藝與書論已有聲名，可惜有很長的一段時間其論與藝幾乎不顯，尤其是楊賓書法作品到今日已經難得，幸而書論大行。真如楊慰農在《校刊大瓢偶筆例言》所說：「大瓢自云，傳不傳在書，而不在其所書。今大瓢之書傳者寥寥，世多未見，而所書者乃為後學度出金針，則所傳轉不在書，而在所書矣。」¹⁶²

楊賓的書學觀念並非是理論家有體系的理論，而是以「偶筆」即「隨筆」方式道出的，此外便是題跋短文，但其中卻許多具有超越時代的思想，這比起一些洋洋大觀的專著，更屬難得。

綜觀整個清代書法各體具備，上自甲金籀篆，兩漢草隸，下至南北兩派、唐宋諸家，各有精擅之士。然而在清初時期，書法主流是帖派，故書論家所云難以跳脫帖學傳統觀點，這包括各種學習方法，學習對象，等等問題。楊賓自幼至長飽受帖學薰染，涉及學書法則，所論主要也是帖學見解；但另一方面，楊賓的書學觀念最大的意義在於批評的態度，即是反教條的態度，當然不是指那種吹捧與指責的批評，而是指對現有價值有著獨立判斷和深刻理解，從而提出自己的真知灼見。楊賓的書學觀念，最重要的是以六朝為宗，他認為只有學唐溯晉，才能正本探源；不過同時因為他有豐富的金石學知識，主張學書必須注重學習漢碑，以篆、隸為本，接承已開始萌芽的篆、隸學習的門徑，提出執筆懸腕指實，以漢隸為宗，兼顧及六朝碑刻以及新材料的搜羅。雖然他所見仍少，眼光尚未開闊，在書法創作上也談不上什麼成就，卻對於當時的書學觀念注入了不一樣的見解，究竟有筆路藍縷之功，為後來乾嘉之際，碑學大興，作了先前的鋪路工作。

引用書目

王世貞《弇州山人四部稿》，台北：偉文圖書出版社，1976，影明萬曆五年吳郡王氏世經堂刻本。

王時敏《王奉常題跋》，收錄於《中國書畫全書》第七冊，上海：上海書畫出版社，2000。

王羲之《書論》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，

¹⁶² 《楊大瓢偶筆》，頁 739。

- 1997。
- 石 濤《苦瓜和尚畫語錄》，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。
- 朱和羹《臨池心解》，收錄於《歷代書法論文選》（下冊），台北：華正書局，1997。
- 朱彝尊《金石文字跋尾》，叢書集成續編，史部，第 72 冊，上海：上海書店，1995。
- 米 芾《海嶽名言》，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。
- 何 焯《義門題跋》，石刻史料新編第三輯第五十二冊，台北：新文豐出版公司，1986。
- 余紹宋《書畫書錄題解》，北京：北京圖書館出版社，2003，據 1932 國立北平圖書館排印本影印。
- 周亮工《賴古堂集》，上海：上海古籍出版社，1979，影清康熙十四年周在浚刻本。
- 林 蘊《撥鐙序》，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。
- 姜宸英《湛園題跋》，收錄於《中國書畫全書》第七冊，上海：上海書畫出版社，2000。
- 姜澄清《中國書法思想史》，北京：河南美術出版社，1994。
- 姜 夔《續書譜》，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。
- 柯愈春〈《楊大瓢集》的湮沒與價值〉，《文獻季刊》，2004 年 4 月第 2 期。
- 孫過庭《書譜》，收錄於《歷代書法論文選》（上冊），台北：華正書局，1997。
- 徐 珂《清稗類鈔》，台北：台灣商務印書館，1983。
- 祝 嘉《書學史》，成都：成都古籍書店，1984。
- 翁振翼《論書近言》，收錄於崔爾平選編點校《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003。
- 馬宗霍《書林藻鑑》，北京：文物出版社，2003。

康有爲《廣藝舟雙楫》，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

張懷瓘《文字論》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

梁武帝《觀鍾繇書法十二意》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

陳師道《後山詩話》，收錄於何文煥輯《歷代詩話》，北京：中華書局，1981。

陳繹曾《翰林要訣》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

陶宏景《與梁武帝論書啓》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

章太炎《小學略說》，收錄於崔爾平選編點校《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003。

笄重光《書筏》，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

傅 山《霜紅龕集》，太原：山西人民出版社，1985。

馮 武《書法正傳》，收錄於《中國書畫全書》第九冊，上海：上海書畫出版社，2000。

馮 班《鈍吟書要》，收錄於《歷代書法論文選》(下冊)，台北：華正書局，1997。

黃庭堅《論書》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

楊守敬《學書邇言》，台北：華正書局，1984。

楊 賓《大瓢偶筆》，據清道光丁未粵東糧道署刊本斷句排印，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

楊賓《鐵函齋書跋》，叢書集成初編，據涉聞梓舊本排印，北京：中華書局，1985。

葉昌熾《語石》，台北：臺灣商務印書館，1983。

董其昌《畫禪室隨筆》，收錄於《中國書畫全書》第三冊，上海：上海書畫出版社，2000。

趙明誠撰，金文明校證《金石錄》，廣西師範大學出版社，2005。

趙宦光《寒山帚談》，收錄於《中國書畫全書》第四冊，上海：上海書畫出版社，2000。

趙 構《翰墨志》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

歐陽修《六一題跋》，收錄於《中國書畫全書》第一冊，上海：上海書畫出版社，2000。

蔣 衡《拙存堂題跋》，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

蔣 衡《書法論》，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

蔣 驥《續書法論》，收錄於《中國書畫全書》第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

蔡 邕《九勢》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

衛 鑠《筆陣圖》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

韓方明《授筆要說》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

叢文俊《叢文俊書法研究論集》，北京：中國文聯出版社，1999。

豐 坊《書訣》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。

顏真卿《述張長史筆法十二意》，收錄於《歷代書法論文選》(上冊)，台北：華正書局，1997。