

劍氣縱橫——論楊維禎行草書之跌宕布局

國立中央大學藝術學研究所 黃靖軒

前言

楊維禎(1296-1370)，乃元末文壇領袖，其書法藝術亦有極高的成就，且風格特出。尤其在行草書的表現上，點畫間劍氣縱橫，鋒芒畢露，整體布局奇詭跌宕，望之森然。若以賈島的〈劍客〉一首來觀之，便可得其書法造型之真意，「十年磨一劍，霜刃未曾試。今日把示君，誰有不平事？」¹，賈島此詩，讀來令人熱血沸騰，感到氣勢雄強，而楊維禎作為亂世之文人，異族下的高士，自有不平之氣，縱使有滿腹才學與理想，皆不能運用以經世濟民，在此時代背景下，楊維禎之書風，學古典，學天真，將這豪俠之氣傾瀉於筆端，寫出一片「江湖夜雨」²。

因此，本文將試圖藉由時代背景與楊維禎之學書歷程來剖析其跌宕書風之形成。楊維禎之作品以行草書最為獨特，不僅布局獨特，筆法上也充滿複雜與轉折，經典之藝術作品，大抵有兩項要點，也就是平穩中求變化，在變化中求規律。而欲達到此目的，孫過庭《書譜》說得最意味深長且令人明瞭：「至如初學分布，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。」³，這裡孫氏所談，乃書法學習的三個境界，初學字形結體，全篇布局，應求平穩端正，等到能夠平穩端正，便追求使其變化奇詭特出，等到能夠變化奇詭之時，應該再回到平穩端正。換言之，最後一階段最難，所謂的書學大師皆必須達到反璞歸真之境界。而此境界即是在變化中能見規律，在規律處能見變化，使觀者與創作者皆能在其中遨遊，有所驚喜，卻不感到不安惶恐。

故楊維禎之書法，雖然形貌奇詭而變化多端，卻仍不失規矩，在限制當中追求無限，鑄鑄古代風格，以復古之名來開創新書風，正所謂古到極古，就也新到極新。況且，創作者雖同名為復古，卻有所不同，趙孟頫欲求兩晉之風流典雅，而楊維禎則希求能古茂奇崛，立意有別，卻一同建立新局。趙孟頫的復古概念表現於王蒙、黃子久、倪雲林、吳鎮元四家之山水畫上，他的書法則讓晉唐書風受傳承，甚至對於印學之研究，為後世

¹ 賈島，〈劍客〉，此註見於（清）曹寅編，《全唐詩》，卷五七一，《清文淵閣四庫全書本》，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 3958。

² 黃庭堅，〈寄黃幾復〉：「我居北海君南海，寄雁傳書謝不能。桃李春風三杯酒，江湖夜雨十月燈。持家但有四立壁，治病不蕪三折肱。想得讀書頭已白，隔溪猿哭瘴溪藤。我居北海君南海，寄雁傳書謝不能。桃李春風三杯酒，江湖夜雨十月燈。持家但有四立壁，治病不蕪三折肱。想得讀書頭已白，隔溪猿哭瘴溪藤。」，此註見（清）陳焯編，《宋元詩會》，卷二十四，《清文淵閣四庫全書本》，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 323。

³ 孫過庭著，王仁鈞撰述，《書譜》（台北：金楓，1986年），頁 111。

之文人篆刻藝術種下種子，而楊維禎雖僅以書學與文學名世，其古拙不羈之風格對明代以後之書家產生影響，若大膽說其為晚明狂怪書風之發軔，亦不為過也。

因此，吾人將以楊維禎《題鄒復雷春消息》【圖 1】、《真鏡庵募緣疏》【圖 2】、《遊仙唱和詩帖》【圖 3】三帖，作為此次研究之主要材料，此外更藉由其他書家的作品來述其根源，承其表現。期盼，此文能夠針對楊維禎奇詭雄強之行草書風作一番耙梳，且試圖更明確的指出對後世書法風格之影響。

關鍵字

楊維禎、《題鄒復雷春消息》、《真鏡庵募緣疏》、《遊仙唱和詩帖》、《十七帖》、《自敘帖》、《中秋帖》、復古、王羲之、王獻之、傅山、徐渭、行草

一、狂怪造型之溯源

楊維禎書法以行草書最富盛名，成就最高，雖然下筆如驚雷、如奔牛，仔細探究其線條結構與造型，不難發現，其書仍有其根源，狂怪之書若無極高的審美情懷與學識涵養作為根柢，很容易流於浮誇、片面、形式化。換言之，險絕乃須平正作深厚的基礎，若僅模仿其布局與用筆，很難得其自然韻味。事實上，一但只留心於造型表現，而忘記線條所蘊藉的力量是來自書家本身的人格特質與知識背景，學習者易墮入畫字、描字，而非寫字，既然不是寫字，更難以體會前人用心處。

康有為於《廣藝雙舟楫》之〈分變第五〉一章就開宗明義道：「文字之變流，皆因自然，非有人造之也。南北地隔則音也殊，古今時隔則音殊，蓋無時不變，無地不變，此天理然。」⁴，故文字造型的變革皆是自然之事，藝術開創者，之所以能成一家，必定是能在潮流中開啟新的潮流，而這新的表現亦是將當時代的人文精神完成，所以開創者也是完成者，兩種二元身分皆同在其身，楊維禎之書實在是時代精神之必然，換言之，開創者是能在一片混沌未明之中，看見真實的風氣的流動轉變，而他瞬間捕捉了這轉變，將之幻化成藝術表現。

王羲之《十七帖》中的草書，仍多有波磔，其特徵來自章草，而章草之特徵即是演變自隸書，故其波磔自然有所源流，卻又不斷變動，如《郝司馬帖》【圖 4】、【圖 5】頭兩個字「十七」的橫畫收尾處都是典型的波磔狀。魏晉字體多仍承襲於漢，正如我前面所述，魏晉書家，尤其二王，皆是能在時代的變動中優游瀟灑，順勢而為，真繼往開來之士。而此時草書，乃是在章草規矩為求變，使其更為靈動活潑，尤其至獻之，子敬之

⁴ 康有為著，龔鵬程導讀，〈分變第五〉，《廣藝舟雙楫》（台北：金楓，1987年），頁110。

書更有連綿意態，但觀其線條，仍多是中鋒用筆，筆力蘊藉，如中秋帖【圖 6】雖為摹本卻可從其中觀得一二。而草書用筆走向狂顛，以唐之張旭、懷素將狂草的酣暢淋漓推向極致，如懷素自敘帖【圖 7】末，「戴公」⁵二字之後，線條肆意奔放，飛白多，且線條趨於瘦勁，可見行筆速度加快，而最特別之處在於行列格局的打破，字與字間的疏密對比強烈，行行歪斜，有時緊連，有時疏遠，錯落自然。通篇看來，線條如進入西洋古典樂的快板，相信書寫者此時此刻已進入自我與自然的冥思之中，王壯為在《書法叢談》中說道：「書法是借用以點畫組成的複雜的文字，憑緩急、斷續、澀滑等動作，寫出輕重、肥瘦、方圓、剛柔、疏密、向背等形象，甚至和平、險惡、仁厚、智慧、勇敢、怯懦、高雅、庸俗等性格，造成一種形象與情義相融合的格調，引起觀者發生欣賞作用的一種美術。」⁶王壯為將書法的趣味用更簡單的言語形容，從他的用詞中亦可看出，中國傳統對高度藝術的想望仍然聚焦在於此藝術表現形式能否包含形式以外的義理，也就是所謂的「有意味的形式」⁷，然而，這有意味的形式，又非特意所為，尤其在於書法的藝術表現上，所謂形式與內涵的關係，是相對較為模糊難解，從王壯為的敘述理解，書法形式所能表現出的氛圍猶如司空圖的《二十四詩品》⁸中詩能展現的雄渾、沖淡、纖穠、沉著等氣質、風格。

二、復古求變

從前段的探討可知，楊維禎之書，其古茂雄強之氣來自復古，尤其在行草書方面，能明顯的看見復古的軌跡，在《題鄒復雷春消息》【圖 11】中的第四行，「人殊不俗」的「不」字有明顯的章草波磔筆法，其形貌亦如《十七帖》當中常出現的筆勢，如《遠宦帖》【圖 12】中的「並數問不」的「不」字。此外，此帖如此雄健之氣，來自豎筆，豎筆筆法多類篆法，但逆入平出，一波三折，蓄勁於線條之中，雖有枯燥之筆，依然令人感到厚重，有金石氣，全篇打破行間格局，長劃有時插入隔行，如第六行「畫華」【圖 13】的「畫」字最後一筆橫插入左行的光與梅之中，以行筆的時間順序可得知，光、梅二字自然寫入此劃的上下位置，有趣的是，光與華二字較小，畫與梅二字較大，雖有變化，亦有平衡，而此種藝術效果應在當下就即刻產生，實在令人無比感佩。

⁵ 卷末筆走顛狂處其文為：『戴公又云：「馳豪驟墨劇奔駟，滿座失聲看不及。」目愚劣。則有從父司勳員外郎吳興錢起詩云：「遠鶴無前侶，孤雲寄太虛。狂來輕世界，醉裏得真如。」皆辭旨激切，理識玄奧，固非虛蕩之所敢當，徒增愧畏耳。時大曆丁巳冬十月廿有八日。』

⁶ 王壯為，〈書理今談〉，《書法叢談》（台北：中華叢書，1965年），頁63。

⁷ 李澤厚，《美的歷程》，蒲公英，台北，1986年，頁17。這是李澤厚美的歷程當中一貫穿全書之概念，他說：「其實，仰韶、馬家窯的某些幾何紋樣已比較清晰表明，他們是由動物形象的寫實逐漸變為抽象化、符號化。由再現（模擬）到表現（抽象化），由寫實到符號化，這正是一個由內在到形式的積淀過程，也正是美作為“有意味的形式”的原始形成過程。」，如我用這一段來解釋中國書法藝術起源，更是直取文字形成的核心根源，進一步開拓了書法藝術的欣賞門徑。

⁸ 司空圖，《二十四詩品》，不分卷，清同治藝苑摺華本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。《二十四詩品》為唐朝司空圖為詩歌創作定出精闢的風格分類，如「雄渾。大用外腴，真體內充。反虛入渾，積健為雄。具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。」

再回頭看全篇每一筆豎筆，皆如東晉書法家衛鑠所作的《筆陣圖》⁹所述：「豎如萬歲枯藤。」，其形式表現真是把萬歲枯藤的樣貌完完整整的描繪出來，尤其在「文同龍去擘破壁，華光留得春消息。」中的四字，擘、破、壁、華組成一種奇特的景象。此種布局極度大膽放肆，若用筆輕浮者如此書寫，將不得其形，更不能得其勢。欲書寫如此狂放的造型，前提是要有長時間對古帖的臨摹，尤其在篆隸上必須下極深的功夫，由於篆隸的用筆離古不遠，若深入研究學習，自然能夠掌握其精神，仰賴其精神來書寫草書或行草便能夠將古意自然的帶進作品當中。

而在《遊仙唱和詩中》【圖3】此帖行草書中，也可以看見楊維禎的特殊線條及布局的運用，此帖是小幅冊頁，若不知尺寸大小，單單看全幅會以為是大字，而令觀者有此感受，主要在於用筆和布局，在如此小的冊頁上，書家卻仍然能夠以大量的重筆書寫，字與字之間，筋脈不斷，游絲頻出，如大字的之運筆法。此外，楊維禎用筆猶如勁弩或強弓，筆筆蓄勁，如欲跳越者必先蹲下，小字依然不改顏色，捺筆盡有燕尾體勢，筆盡處如刀鋒，讓人感到寒光森然。而《遊仙唱和詩中》從布局上可以看出仍然受到二王體系的影響，首先，楊維禎與道士交從甚密，不管是在文學上還是書法上，皆可以理解其內在精神是偏向奔放疏闊，而這樣的精神其實與東晉時人的精神氣質相類，元朝雖然完全被蒙古族統治，與東晉時的偏安不同，但是時代喪亂的氛圍卻是相類的，於平和時期以儒家出仕，亂世則以道家休養自身，此乃中國士大夫之全體內在精神。

因此，即使楊維禎是當時代特出之人，卻仍無法遠離中國故有之巨大的道統精神，如傅申在〈時代風格與大師間的相互關係〉一文中所述：

從每個書家之所以能從事創造性的藝術活動的角度來看，這是他們對大師個人風格的精神實質的領悟，而不是時代風格或作為他們的學習範本的所有客觀存在物使然。在與古代藝術發生「精神交流」中，那些大師的風格得到了復興和借鑑，它們使書法藝術長存於以後的各個歷史時期提供了豐富的資源。¹⁰

而楊維禎作為一個士大夫，必然不可能脫離對古典的學習，而另外開拓出自己的道路，《遊仙唱和詩中》全篇書法體格為行草，其中有兩字相連、三字相連、甚至四字相連，但是並未出現連綿草體，全行相連的情況，再看到王羲之《十七帖》多有二字到三字相

⁹ 衛鑠，《筆陣圖》，《歷代書法論文選》（台北：華正，1988年），頁19-21。「衛鑠(272-349)，東晉女書法家。字茂綺，河東安邑(今山西夏縣)人。汝陰太守李矩妻，衛恒從女，世稱衛夫人。工書，隸書猶善，師鍾繇，妙傳其法。王羲之少時，曾從她學書。衛夫人《筆陣圖》云：「一[橫]如千裏陣雲，隱隱然其實有形。、[點]如高峰墜石，磕磕然實如崩也。ノ[撇]如陸斷犀象。乙[折]如百鈞弩發。丨[豎]如萬歲枯藤。、[捺]如崩浪雷奔。」，從《筆陣圖》的描述，可以看出書法的書寫筆法源自於對自然描摹，這裡用文字將每一筆之基本運筆法作生動的表示。

¹⁰ 傅申，〈時代風格與大師間的相互關係〉，《書史與書跡：傅申書法論文集·二》（台北：國立歷史博物館，2004年），頁30、31。

連，例如在《嚴君平帖》¹¹中最後「皆有後」【圖 8】三字相連。另一方面，除了字字偶有連綿外，此作其用筆、布局亦有相類王獻之處，如獻之的《願餘餘帖》【圖 9】、《奉對帖》【圖 10】等帖，其中多有字字連綿、某些筆畫誇張拉長的情狀。所以再一次證明，學習前人的藝術成果為進行創造的基礎，就算是楊維禎如此狂放且充滿個人品味的書風亦然。

再看到《真鏡庵募緣疏》【圖 2】，此帖乃是楊維禎書學的極致之作，全篇厚重之字多用方筆，如漢隸中的《張遷碑》較為雄壯厚重的形態，但在當時，帖學應該為士人大夫階級所重，此外，如《張遷碑》¹²【圖 15】等大量兩漢魏晉碑版大都較晚才出土，楊維禎是否直接學習如《張遷碑》中的雄厚樸茂一路，讓人有所疑惑？但是，不可否認，楊維禎之書卻多有這種雄健的風格，尤其是《真鏡庵募緣疏》此帖更是如此，如其中的「中」【圖 17】字一字，雖然觀其起筆處應該是楷書規模，但是對照張遷碑中第四行的「中」【圖 16】字，卻在整體結構上、線條骨骼，非常相似。

當筆者第一次看見《真鏡庵募緣疏》與《題鄒復雷春消息》時，腦海中立刻浮起一幅字，也就是傳唐朝顏真卿的《裴將軍詩》【圖 18】，而顏真卿之書也是將古篆法運用進楷法之中，使其一變，其書雄壯非凡，展現大唐之盛，形式開張，尤其這一幅《裴將軍詩卷》雖為南宋《忠義堂帖》¹³刻本，卻仍然傳達出一種剛強遒勁，劍氣縱橫的豪氣，其釋文曰：

裴將軍：大君制六合，猛將清九垓。戰馬若龍虎，騰凌何壯哉。將軍臨八荒，烜赫耀英材。劍舞若游電，隨風縈且回。登高望天山，白雲正崔巍。入陣破驕虜，威名雄震雷。一射百馬倒，再射萬夫開。匈奴不敢敵，相呼歸去來。功成報天子，可以畫麟台。¹⁴

僅僅是讀此詩便可得大唐邊塞豪壯之氣，難能可貴的是，此卷通篇無處不是透著這樣蒼茫感，是一種「念天地之悠悠」¹⁵的崇高美，更是如劍客舞劍，時而凝滯蓄勁，時而連綿突刺，龍騰虎躍，在動靜之間開展，此乃無聲的交響詩。

¹¹ 王羲之，《東晉·王羲之 十七帖二種》（東京：二玄社，1959年），頁 15。

¹² 《張遷碑》根據多本古籍載，如《寰宇訪碑錄》卷一、《來齋金石考略》等，查詢自中國古籍資料庫，其立為東漢靈帝，中平三年二月（186年），日本二玄社出版的《張遷碑》卷末，頁 65，西林昭一解說此碑著錄初見於明中期都穆的《金薤琳琅》，出土於明朝初年。

¹³ （清）王澐，《淳化秘閣法帖考正》，卷第十一，《四部叢刊三編景清雍正本》，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 99。其中記載《忠義堂帖》：「顧炎武金石文字記云，忠義堂帖皆顏魯公書，宋人所刻。奉命帖、移蔡帖……送劉太冲帖皆有之。」

¹⁴ 顏真卿，〈贈裴將軍〉，此註見於（清）曹寅編，《全唐詩》，卷一五二，《清文淵閣四庫全書本》，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 937。

¹⁵ 陳子昂，〈登幽州臺歌〉：「前不見古人，後不見來者；念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」，此註見於（清）曹寅編，《全唐詩》，卷八十四，《清文淵閣四庫全書本》，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 542。

而楊維禎之《真鏡庵募緣疏》【圖 19】長卷行草書，與之相比，依然有豪俠氣，卻失了點蒼茫感，但仔細比對，至少在形式表現上，兩者風格相近處令人印象深刻，如兩卷間皆有正行草書，三者交替變換，點畫間，兼具篆籀之意，肩架結構上亦有漢隸的樸茂，豎畫也特意拉長取勢，如從【圖 20】、【圖 21】可看出兩者的布局幾乎一致，兩卷用墨皆有枯有榮，用筆忽快忽慢，布局有疏有密，但是，雖同為雄渾之書，卻有所不同，尤其單從線條質感來看，楊維禎之書變化較複雜，但失去爽利，且運筆速度較快。而《斐將軍詩》運筆速度的快慢差距更大，字時而緊縮時而開張，全篇在蓄勁與張揚間交替，所以節奏感更為強烈。

但或許是時代精神的不同，一個離古較近，一個離古較遠，懇切的說，楊維禎的文藝表現在當時代能夠回到漢唐以前的，擷取其精神，將之鑄於書法藝術和文學創作上，必須要有超越的勇氣；創造，是需要勇氣的，縱使有高才而無勇氣思考創造，將自我侷限於當時代的流行之中，或許能夠承繼某種風格，卻無法為人類文明注入新的生命，惟有創發性的行為，才能持續推動文明的進展。而楊維禎的復古，並非守舊，乃是在當時流行書風當中摸尋一條截然不同的創作之路，所以「古」是文藝表現的源頭活水，若能入到極古處，便可碰觸到原本的隨自然創發的藝術表現，而其通常是形式與內涵兼具的。

三、楊維禎之創作背景

楊維禎生於元成宗元貞二年(西元 1296 年)，卒於明太祖洪武三年(西元 1370 年)，故其一生，在晚年遭逢兵亂。而元代文人，在政治上不得志，且有民族情感上的矛盾，因此多有避世之舉：

楊維禎，字廉夫，初號梅花道人，又號鐵崖、鐵雅、鐵史、鐵笛道人、鐵心道人、鐵龍道人、鐵冠道人、抱遺道人、夢外夢道人、桃花夢叟、東維子等。諸暨(今屬浙江)人。元成宗元貞二年(1296 年)出生於一個書香之家，十八歲那年仁宗下詔開科取士，其父楊宏命他習舉子業，“俾終業至弱冠不娶”。年滿二十五歲以後，鄉里薦舉他赴考，父“勒子經不明不得舉”，為築萬卷樓鐵崖山中，使讀書樓上。俱性弗顯易怠，去梯，輒輻傳食，積五年，貫穿經史百家。¹⁶

上段出自黃仁生著的《楊維禎與元末明初文學思潮》，楊維禎于鐵崖山求學，是其豐采人生的序曲，可見他出生仕宦之家，家學淵源。而在第一章〈楊維禎的思想心態〉裡即大量耙梳楊維禎的政治態度與思想傾向，總體而言，楊維禎堅守儒家本心與道家的政治

¹⁶ 黃仁生，〈楊維禎的政治態度〉，《楊維禎與元末明初文學思潮》(東方：上海，2005 年)，頁 11。

哲學，太平之世兼善天下，亂世則獨善其身，元末天下顛倒大亂，各地揭竿而起，楊維禎多有被延攬，卻堅持把守本心，如王仁生引楊維禎《送檢校王君蓋昌還京序》論之：「他認為仕生於亂世應慎世待時，遇真主而後興，不以窮而苟售。」¹⁷，因此楊維禎堅不入士宦，可見其審時待時之心極為慎重，不輕易出賣才學，也或許長年的研究陸九淵心學¹⁸，對於當時紛亂之態了然於心，便不願投入其亂局之中而毀其身。

所以楊維禎於晚年更為放蕩不羈，放浪形骸於江湖之上，「維禎則耽於聲色，生活放蕩不羈，任情恣性，性格比年輕時更為激憤、張揚，表現出對禮法和世俗觀念的藐視，這或許是其一生對現實的失望，對個人理想抱負破滅的一種無奈與發洩吧。」¹⁹，所以如同元際的其他文人，楊維禎也與許多道士來往交遊，從作品內容當中，便可清楚的觀察到這一點，如《遊仙唱和詩帖》即是為崑山清真觀道士余善所和的《遊仙詩》²⁰所作，文曰：

飄飄天樂下珠庭，又從麻姑降蔡經。麟脯鳳脂皆可嚼，長鏡何必斷松苓。
溪頭流水飯胡麻，曾折瑤林第一花。欲識道人藏密處，一壺天地小於瓜。
不到麟州五百年，歸來風日尚依然。樨龍化作雪衣女，來問東華古玉篇。
春宴瑤池日景高，烏紗巾上插仙桃。長桑樹爛金雞死，一笑黃塵變海濤。

遊仙詩即是以仙境、仙人為其寫作內容，其中揉合古典與神話，為當時文人寄興的一種文學表現形式。而從詩詞內容可以明顯的感覺到道教的哲學思想與修行概念。更可從而得知，楊維禎願為他人所作之詩作書，可見其對詩作之作者特別推賞，更顯示出他對道教思想的親近。

而奇詭縱橫的《真鏡庵募緣疏》²¹是為了名為真鏡庵一道觀所書，楊維禎晚年性格

¹⁷ 黃仁生，〈楊維禎的政治態度〉，《楊維禎與元末明初文學思潮》（東方：上海，2005年），頁27。

¹⁸ 《陸九淵全集》，卷一，〈與侄孫濬書〉節錄：「故道之不明，天下雖有美材厚德，而不能以自成自達，困於聞見之支離，窮年卒歲而無所至止。若氣質之不美，志念之不正，而假竊傳會，蠹食蛆長於經傳文字之間者，何可勝道。方今熟爛敗壞，如齊威、秦皇之尸，誠有大學之志者，敢不少自強乎？於此有志，於此有勇，於此有立，然後能克己復禮，遜志時敏，真地中有山謙也。不然，則凡為謙遜者，亦徒為假竊緣飾，而其實重私務勝而已。比有一輩，沉吟堅忍以師心，婉孌夸毗以媚世，朝四暮三以悅眾狙，尤可惡也，不為此等所眩，則自求多福，何遠之有？道非難知，亦非難行，患人無志耳。及其有志，又患無真實師友，反相眩惑，則為可惜耳。凡今所以為汝言者為此耳。蔽解惑去，此心此理，我固有之。所謂「萬物皆備於我」，昔之聖賢先得我心之所同然耳。故曰：周公豈欺我哉？」，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

¹⁹ 華寧，《書藝珍品賞析—楊維禎》（台北：石頭，2006年），頁2。

²⁰ 余善，《遊仙詩》，此註見於張豫章編，《四朝詩》，元詩卷七十八七言絕句十一，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁3131。

²¹ 《真鏡庵募緣疏》釋文：真鏡庵募緣疏。宓以真鏡庵百年香火，大啟教宗；高昌鄉景□人煙，均霽福利。率爾歷星霜之久，竭來見兵□之餘，雖有天隱子手握空拳，必仗富長者腳踏實地。青銅錢多多選中，只消筆下標題；黃金闕咄咄移來，便見眼前突兀。棲宿四方雲水，修崇十地功勳。近者悅，遠者來，或囿法王無遮之大造；書同文，車同軌，仰祝天子一統之中興。謹疏募緣。天隱子撰疏並書。鐵道人。

狂放，越趨崇尚自然，不在仕途之上，而多與僧侶道士教遊，想當然耳，便留下相當多關於此類與出家人交遊的墨跡文稿。

因此，一人要成就一家風格，必須先有先天條件，如家學、個人資質，此外需要有環境遭遇，而環境遭遇即是當時代的風格，以及創作者本身的生命歷程，這些因素可說相互牽連，不可分割，楊維禎既然身處在那樣的時代背景下，必然不能全面跳開，但是他試圖在文藝創作上走出一條截然不同的道路，透過與古為徒，藉古代形式技法來改變當代書風，此為大勇者。而成一家之風格，更重要的一點是，這風格的影響力是大的，跨世代的，楊維禎雖活動於元末，其狂放書風卻被明以後的文人書家承襲與開創，如宋克、王鐸、倪元璐、傅青主等。

四、小結：時代精神的延續與超越

楊維禎的狂放用筆，詭譎布局，用力蘊藉，折筆處皆有含忍之力，蓄勁待發，明代的狂怪書風，縱使布局相似，而用筆則較單純快捷，快慢之間並無太多對比。而楊維禎的行草書雖也迅捷，但起筆處總有蓄勁感，以致於每一筆出鋒皆如受阻力般凝滯，此情況尤其在行草書上特別明顯，如徐渭的《春雨詩卷》【圖 22】布局亦有雄奇，墨色濃濃淡淡，軍字豎筆如長劍，飛白處如劍刃之青光，線條質感亦富含彈性與扭力，但是，與楊維禎之書相比，顯得較為單純，雖然灑脫，但不雄壯。又如傅青主的《贈魏一鵞行草書》【圖 23】也是如此，雖通篇布局怪奇處不亞於楊維禎之書，但是用筆仍較為滑膩，楊維禎之筆有種「澀」感，形貌又如鐵片破裂扭曲，非常奇特。另一方面，但觀傅山此幅巨作，不難發現，其用筆強調中鋒，幾乎筆筆逆入平出，線條既剛強又有彈性，正如篆書之寫法，由此可見篆隸用筆之法能增加草書之古茂，使其脫離花俏流麗而直指原始文字由象形至抽象之過程，正如前面所引李澤厚的美學理念，「有意味的形式」²²。

而傅申的〈時代風格與大師間的相互關係〉一文中說道：「大師不僅僅是時代的產物，他的早期風格能夠充分反映出時代的總體藝術形象，而且，他的成熟的晚期風格，通常能超越時代的「規範」。」²³，我們可以這樣理解，蘇、黃、米、蔡²⁴雖風貌各異，從同樣承襲了中唐以後的書法風格，梁巖云：「晉人尚韻、唐人尚法、宋人尚意」²⁵，此即指出，時代風格的力量遍及任何一個人。因此，一個時代的藝術大師將是承繼舊時代，反映當時代，最後創造新的時代風貌。而這新的時代風貌會被後人一再詮釋，吸收、利用。

²² 同註 7。

²³ 傅申，〈時代風格與大師間的相互關係〉，《書史與書跡·傅申書法論文集(二)》，頁 31。

²⁴ 蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄為北宋書法四大家。

²⁵ 梁巖，《評書帖》，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

復古是一種向經典學習的過程，藉由學習的過程開創出一種新風格，宋四家並非遠離唐法而鄙視之，而是在唐法之外另尋一種風格，而此種風格卻必須經過長時間的與古為徒，才鎔鑄個人意趣而成一家。再者，北宋離唐代不遠，顏真卿經歷盛唐壯盛到中唐的衰弱，其書風突破唐初的法，而直取漢代以前的篆籀筆法，來求風格上的變革，顏真卿之書影響百世至近代，筆者認為他的突破在於「復古」的觀念，透過追求高古來脫離時代的流風。而黃庭堅即是吸收顏真卿的用筆之精華，於層層積累的藝術高台上開創強烈的書風【圖 24】【圖 25】。以此推演，楊維禎之復古為元代復古精神之延續，但是他以個人狂放秉性與天才在復古追求上超越了所屬之時代，遠離趙孟頫統馭下溫雅書風，繼而追求另一種不羈的自然高古，因此，亦可總結地說，楊維禎的復古可視為明末書法變革之先行。

參考資料

1. 王壯為，〈書理今談〉，《書法叢談》，台北：中華叢書，1965年。
2. 王羲之，〈郗司馬帖〉，中田永次郎，《書道藝術 第一卷 王羲之 王獻之》，東京：中央公論社，1979年。
3. 劉美華，《楊維禎詩學研究》，台北：文史哲出版社，1983年。
4. 孫過庭著，王仁鈞撰述，《書譜》，台北：金楓，1986年。
5. 康有為著，龔鵬程導讀，〈分變第五〉，《廣藝雙舟楫》，台北：金楓，1987年。
6. 傅申，〈顏魯公在北宋及其書史地位之確立〉，《書史與書跡·傅申書法論文集(一)》，台北：國立歷史博物館，1996年。
7. 傅申，〈時代風格與大師間的相互關係〉，《書史與書跡·傅申書法論文集(二)》，台北：國立歷史博物館，1996年。
8. 黃仁生，〈楊維禎的政治態度〉，《楊維禎與元末明初文學思潮》，上海：東方，2005年。
9. 華寧，《書藝珍品賞析—楊維禎》，台北：石頭，2006年。
10. 華寧，《書藝珍品賞析—徐渭》，台北：石頭，2006年。
11. 華寧，《書藝珍品賞析—傅山》，台北：石頭，2006年。
12. 懷素，〈自敘帖〉，何傳馨、何炎泉、陳韻如，《晉唐法書名跡》，台北：國立故宮博物院，2008年。
13. 白立獻、陳培站編，《楊維禎書法精選》，河南：河南美術，2008年。
14. 中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。
15. 王冬梅主編，〈斐將軍詩〉，《歷代名家書法經典：顏真卿》，北京，2012年。

圖版目錄

- 【圖 1】楊維禎，〈題鄒復雷春消息〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 12、13。
- 【圖 2】楊維禎，〈真鏡庵募緣疏〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 26、27。
- 【圖 3】楊維禎，〈遊仙唱和詩帖〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 18、19。
- 【圖 4】王羲之，〈郗司馬帖〉，中田永次郎，《書道藝術 第一卷 王羲之 王獻之》，中央公論社，1979，頁 71。
- 【圖 5】王羲之，〈郗司馬帖〉，中田永次郎，《書道藝術 第一卷 王羲之 王獻之》，中央公論社，1979，頁 71，局部。
- 【圖 6】王獻之，〈中秋帖〉，中田永次郎，《書道藝術 第一卷 王羲之 王獻之》，中央公論社，1979，頁 137。
- 【圖 7】懷素，〈自敘帖〉，何傳馨、何炎泉、陳韻如，《晉唐法書名跡》，台北：國立故

宮博物院，2008，頁 128。

【圖 8】王羲之，「皆有後」，〈嚴君平帖〉，《東晉·王獻之尺牘集》，東京：二玄社，1960。

【圖 9】王羲之，〈願餘餘帖〉，《東晉·王獻之尺牘集》，東京：二玄社，1960。

【圖 10】王羲之，〈奉對帖〉，《東晉·王獻之尺牘集》，東京：二玄社，1960。

【圖 11】楊維禎，〈題鄒復雷春消息〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 12，局部。

【圖 12】王羲之，〈遠宦帖〉，何傳馨、何炎泉、陳韻如，《晉唐法書名跡》，台北：國立故宮博物院，2008，頁 38。

【圖 13】楊維禎，〈題鄒復雷春消息〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 12，局部。

【圖 14】楊維禎，〈題鄒復雷春消息〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 13，局部。

【圖 15】何巧珍編，《漢 張遷碑》，北京：文物出版社，2004，頁 22。

【圖 16】何巧珍編，《漢 張遷碑》，北京：文物出版社，2004，頁 22。

【圖 17】楊維禎，〈真鏡庵募緣疏〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 27，局部。

【圖 18】王冬梅主編，〈斐將軍詩〉，《歷代名家書法經典：顏真卿》，北京，2012，頁 61。

【圖 19】楊維禎，〈真鏡庵募緣疏〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 27、28，局部。

【圖 20】王冬梅主編，〈斐將軍詩〉，《歷代名家書法經典：顏真卿》，北京，2012，頁 64、65。

【圖 21】楊維禎，〈真鏡庵募緣疏〉，華寧，《楊維禎》，台北：石頭，2006，頁 27，局部。

【圖 22】徐渭，〈春雨詩卷〉，邵捷，《徐渭》，台北：石頭，2006，頁 22、23。

【圖 23】傅山，〈贈魏一鷺行草書〉，白謙慎、張佳傑，《傅山》，台北：石頭，2006，頁 14、15。

【圖 24】顏真卿，〈麻姑仙壇記〉

【圖 25】黃庭堅，〈跋蘇軾寒食帖〉