

書法雅俗二題

中興大學中文系 陳欽忠

摘要

書法的雅與俗，做為評價書法好壞的標準，向來是書法家最在意的，做為另一種相對於文士階層的「雅」而被區分為「俗」的民間書法，卻是大書家創新書體的泉源。因此，從雅俗的角度切入，觀察書法典範的成立以至流派的興衰，對於書法演變關鍵問題的理解，應有補益。

研究發現，王羲之「援俗入雅」形成江左風流，至盛唐《集字聖教序》趨於定式，以至中唐「院體」之模式化，北宋翰林侍書之俗化，衰象畢露，遂有蘇、黃、米起而矯之，「尚意書風」之雅韻，由是生焉。顏真卿則意識地「以俗破雅」，挾民間書法之動能與《干祿字書》肯定俗書之主張，一舉衝決二王書法牢籠，成為唐代書法表率。

可見雅書的末流，不免趨俗，俗之不已，再生新雅之書，循環往復，為千古常理。被劃歸為「俗」書的民間書法，具有原創的藝術生命力，取以開拓書法新局，古代已有成功之例，未來應可期待。

關鍵字： 王羲之、顏真卿、院體、尚意書風

0 通俗文學與雅正文學－文學與圖像第五屆全國學術研討會論文集

- 2 -

書法雅俗二題

中興大學中文系 陳欽忠

一、前言

書法品評的專門標準，自古而有神、妙、逸、能四品，雅與俗不在其列，但卻是書家最敏感、使用最普遍，影響至為深遠的印象式批評。書法家可以不介意在嚴肅的審美範疇中居何品第，卻不能不在乎別人對他的書法直指為俗！遠者如黃山谷，近者如沈尹默，皆因此針砭而刻苦自勵，遂成一代名家。相較於文士階層書家以雅俗來寓寄褒貶，另一種因社會階層上下之異而區別書法為雅俗的說法，便不能用相同的尺度衡量。因為傳統社會居於下層百姓先行使用的民間書法，往往是大書家取資創業的來源。

隨著書法長河的流行，雅與俗這兩項指標的游移，往往和書法新舊遞嬗有著密不可分的關係。因此，探索書法雅俗觀念的形成，以及過程中出現的思考和結果；大書家開出新體，如何累積民間書法的動能，並反饋社會的史實，對於釐析書法關鍵以及觀照未來書學發展，具有莫大助益。茲以書法史上兩大筆法系統的創始者：王羲之、顏真卿及其流派的興衰歷程，

2 通俗文學與雅正文學－文學與圖像第五屆全國學術研討會論文集

其中關涉雅俗的部份，進行以下的觀察。

二、王羲之之書「雅」院體書「俗」

歷經東漢末年草書狂潮後的魏晉時期，開始出現具有體系性的系列書法論著，令人目不暇給，書法世家分據要津，競逐毫末之奇。整體書學氛圍，標誌著書法從附麗的實用性，走向自由的藝術性時代的來臨。

此時，王羲之（303-361）以其「貴越羣品，古今莫二」¹的書學成就，形成書法史上首見風格特徵明顯的書法流派，此一特徵，即是後人盛稱的「尚韻」書風。清人劉熙載《藝概》言王羲之書「力屈萬夫，韻高千古」，一「韻」字足以概括羲之書法及其所屬時代的特色。以韻為內涵，形諸筆墨之間，則鬱鬱芊芊，流露出優美翩跹之姿。唐·孫過庭（約 648-703）《書譜》曾這樣讚美羲之的書法：

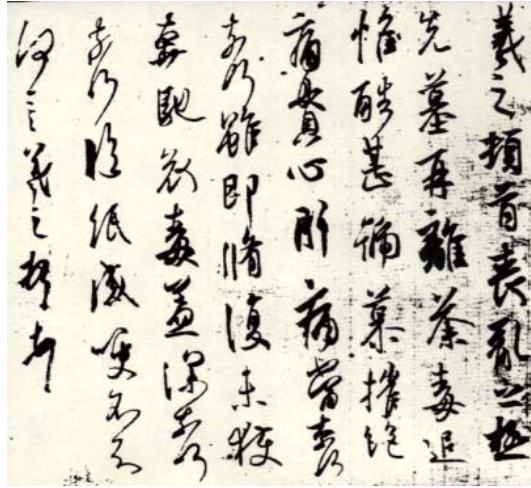
右軍位重才高，調清詞雅，聲塵未泯，翰牘仍存。觀夫致一書，陳一事，造次之際，稽古斯在。²

東晉書家以書寫尺牘為主，這些以「弔哀候疾，敘睽離，通詢問」為內容的書信，施於家人朋友之間，最能直接傳達書家的真情至性。可以發現，羲之尺牘不論任何主題，皆不改其一貫優雅的筆調，不因遭逢變故或體氣為和而有不同。試取羲之《喪亂帖》（附圖一）與唐代顏真卿（709-785）《祭姪稿》比較，同屬國仇家恨，一者澎湃激昂，線條變動劇烈，一者理

¹ 馬宗霍《書林藻鑑》卷六，《藝術叢編》第1集第6冊，台北：世界書局，1984年。

² 唐·孫過庭《書譜》頁4，《藝術叢編》第1集第1冊，台北：世界書局，1975年。

性節制，節奏不疾不徐。孫過庭所謂「造次之際，稽古斯在」，一語道出羲之書風本色，就是優雅。



附圖一：王羲之《喪亂帖》。澎湃的情感，經過理性的節度，仍能出之以優雅，反映了尚韻的時代精神。

羲之開創以雅見長的「江左風流」，自東晉而南朝，書家前仆後繼，適時趨變，故能歷久不衰。入唐以後，唐太宗（599-649）登高一呼，獨尊羲之，稱為「書聖」，不僅破例為王羲之史傳書贊，且御書《晉祠銘》《溫泉銘》刻碑，為蘭亭精神護法，自此天下風從。就在羲之書法勢力達於高峰之際，懷仁和尚的《集字聖教序》，為此波風潮頂點立下標竿，卻伏下了羲之書法模式化的因子。

這件由懷仁費時二十四年集王羲之字完成的鉅製，其工夫之精細，保存王字之多，歷來被認為是學習羲之書法的寶典，清·沈曾植（1850-1911）於《跋明前拓本聖教序》卻獨排眾議：

余謂此碑，純然唐法，與晉法無關。

不論集字如何嚴謹，刻製如何精巧，在沈曾植看來，終究是唐人筆下羲之

書字的複製品，不再是羲之原來的面貌，此因製作過程中不免參入時法，一種專屬唐人尚法思維的做法。有唐一代，自朝廷典章律令、詩韻格律，乃至太宗「以人為鏡」的譬喻，皆寓有客觀化的意味。葉秀山曾指出，唐太宗摹搨羲之法帖分贈貴胄諸臣，把秘玩公開予眾人共賞之舉，是一種「超脫的文化態度」³，其實也就是唐人尚法精神的體現，書法與世運升降，尚法烙印尤為深刻，方外之士如懷仁者亦不能自外。是以集腋成裘之作，縱使字字珠璣，施於楷書或可，移至行書則未見其可。特別是尚韻書風所從出的行氣與章法，乃書家機杼自運所得，具有不可替代性，一經他人之手，難免毫釐千里之謬。沈氏此論，暗喻《集字聖教序》與羲之真跡之異，在於集字之作，將羲之書法精神與形式一分為二，徒留形式，難與等同，真乃卓見。羲之書法經此定製，輔以當時崇王風尚與尚法精神，墜入模式化一途，似已透露微兆。

最早看出此一傾向的是李邕（678-747），他曾說：

似我者俗，學我者死。

這句以自己為第一人稱的論書名言，警醒歷代多少學子，紛紛拿它當作破除臨摹迷思的座右銘，卻不遑思考名言背後的絃外之音。原來李邕成名之時，正當羲之書法形式盛行之世，這位史傳上稱「疾惡如仇，不容於眾，邪佞切齒，諸儒側目」的性格書家，藉這句表面上教人毋得學我，實際上叫人不要學王——徒具形式的王羲之書——的讜論，表達他對羲之書法模式化的憂心與不滿，當然，也表明他不與流俗苟合的心跡，以「俗」以「死」示警，言之不可謂不痛切。有此避「俗」之志，宜乎李邕在書法的表現上，突出時表，雖以王羲之《蘭亭敘》為體，卻能改以猛削健利，迅疾駭蕩的

³ 葉秀山《書法美學》頁 159，北京：寶文堂書店，1987 年 6 月。

面貌示人，遙接羲之，為唐代第一行書好手。無奈形勢已成，獨木難撐大廈，羲之書法流派的演變，一步一步朝向李邕不樂見的方向前進。

「院體」一詞的出現，宣告王羲之書法走向俗化的結局。它是從中唐德宗時開始的，宋·黃伯思《東觀餘論》云：

近世翰林侍書輩，多學此碑（按即《集字聖教序》），學弗能至，了無高韻，因目其書為院體。由唐吳通微昆弟，已有斯目，故今士大夫玩此者少。⁴

所說吳通微、通玄兄弟，乃中唐德宗時人，相距《集字聖教序》刻成之日不過百年，羲之書法亦已衰微至此！「院體」被當作一種譏諷，絕非一、二人足以承擔，必須是一群長時間相濡以沫一成不變地泡製，方能給予世人如此的印象。黃伯思此論的意義，不僅是提出院體的由來和代表人物，更重要的還在於院體如何波及北宋，並且在翰林侍書集團手上進一步俗化的史實，關涉到宋代書法重要議題——雅俗之辨的由來以及羲之書法不得不變的轉折。

北宋書法「尚意」，這是後人看到蘇、黃、米三位代表書家的書學成就而得到的印象，實際上在尚意書風未成氣候之前，書壇是由一群以王著、周越為首的「翰林侍書輩」管領，儘管在文人眼中「學弗能至，了無高韻」的侍書先生們，翫習院體，奉行不渝，卻以為執掌書法權衡，便自居書流正統，對非我族類例加撻伐。才高八斗的蘇東坡（1037-1101）便首當其衝：

士大夫多譏東坡用筆不合古法，彼蓋不知古法從何處出爾。⁵

⁴ 宋·黃伯思《東觀餘論》卷二，台北：藝文印書館，學津討原本。

⁵ 宋·黃庭堅《山谷題跋·跋東坡水陸贊》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

東坡書隨真行大小，皆有嫵媚可喜處，今俗子真譏評東坡。彼蓋用翰林繩墨尺度，是豈知法之意哉？⁶

以東坡的「嫵媚可喜」對照院體的「俗」，兩造高下之判的水準表現，卻在當時主流意見一面倒的情況下，以美為惡，以俗為優，這看在標舉尚意的詩人書法家黃山谷（1045-1105）眼中，是難以容忍的荒謬，因此反譏他們為「俗子」「不知古法」，深恐世人價值觀混淆，而再三致意，並且以自己的經驗，道出對「俗」去之唯恐不速的心理：

予學草書三十餘年，初以周越為師，故二十年抖擻俗氣不脫。晚得蘇才翁子美書，觀之，乃得古人筆意。其後又得張長史、僧懷素、高閑墨跡，乃窺筆法之妙。⁷

所稱周越，即顯揚於宋仁宗天聖、慶歷年間的書壇領袖，米芾曾批評他的草書「如輕薄少年舞劍，氣勢雄健而鋒刃交加」，東坡甚至以「險劣」「小人之書」比況，大抵走的是驕縱輕佻的路數，經不起時代的考驗，以致人亡業息，後世無聞。「勁而病韻」則是山谷得道後對周越的評論，可見山谷志學之年，原是著迷周越草書的「勁」，不想卻因此「病韻」達二十年之久。山谷題跋中屢見自省之詞，證明他十分介意這件事，如《跋與徐德脩草書後》說道「數年來猶覺湔祓塵埃氣未盡，故不欲為人書」，又於《書自草後》云：「紹聖甲戌在黃龍山中，忽得草書三昧，覺前所做太露芒角」，數十年辛苦超拔，體驗最深，到底還是一個「俗」字。既經痛切反省得知何者謂

⁶ 宋·黃庭堅《山谷題跋·跋東坡書遠景樓賦後》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

⁷ 宋·黃庭堅《山谷題跋·書草老杜詩後與黃斌老》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

俗，當須有以避之：

余嘗為少年言，士大夫處世可以百為，唯不可俗，俗便不可醫也。⁸

余嘗評景文胸中有萬卷書，筆下無一點俗氣。⁹

近世顏魯公，楊少師特為絕倫，甚妙於用筆，不好處亦嫵媚，大抵更無一點一畫俗氣。¹⁰

東坡道人…非胸中有萬卷書，筆下無一點塵俗氣，孰能至此。¹¹

東坡…醉困以後書，用李北海、徐季海法，雖有筆不到處，亦韻勝也。¹²

從自我反省到為學子開示矩矱，「避俗」永遠是主題；而「不俗」、「韻勝」則是對前人和時賢書法的最高禮讚。類似評論，在山谷書論中俯拾皆是，這是之前書學理論從未有過的現象。從對院體俗書的反思開始，山谷窮畢生之力，覃思化俗為雅之道，尚韻思想，終於破繭而出。不同於王羲之的是，六朝人尚韻，反映了六朝名士派的俊爽風神，山谷則以累積道義，人格無瑕為前提，讀書萬卷，下筆有神為終極目標。就這樣，山谷為王羲之書法模式化俗化的末路，找到了出口，北宋行書與東晉行書風格同而不同，亦肇因於此。

⁸ 宋·黃庭堅《山谷題跋·書繒卷後》，《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

⁹ 宋·黃庭堅《山谷題跋·書劉景文詩後》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

¹⁰ 宋·黃庭堅《山谷題跋·論書》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

¹¹ 宋·黃庭堅《山谷題跋·跋東坡樂府》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

¹² 宋·黃庭堅《山谷題跋·跋東坡小字兩軸卷尾》，刊於《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1974年。

另一位尚意書派健將米芾（1051-1107），也常以「俗」為名，月旦古今，語出驚人：

顏魯公行字可教，真便入俗品。¹³

柳公權師歐，……自柳世始有俗書。¹⁴

張顛俗子，變亂古法，驚諸凡夫。¹⁵

張旭、顏真卿、懷素、柳公權都是唐代大書法家，素受東坡、山谷敬重，何以到了米芾，卻用了蘇黃兩人最避諱的「俗」字批評他們？可以從兩個層面理解：一是米芾自視甚高，眼中只有六朝以上人物，於唐代書家，少所許可。除前了引幾位之外，米芾對歐、虞、褚、李邕、徐浩皆有微詞，宋代書家更不在話下，有名的「刷字對」，遍批蔡、蘇、黃三大家以次蔡京、蔡卞，無一倖免。這是因為米芾站在二王以前的「高古」位置往後看，「回視二王，頓覺有塵意」（米芾自言），不要說二王以下的唐宋諸賢了。然上述書家，最多不被米芾所喜，還不至於蒙受惡聲，倘若不合或者逆反晉人軌轍，則痛忿之餘，唯有用「俗」醜詆之。旭、素、顏、柳俱為唐代以中鋒取勢，一變二王側鋒取姿的革新派書家，其中顏真卿還吸收民間經生書的成分，成功地改革楷書（詳下節），是王羲之書法地位的挑戰者，卻在堅守二王陣營的米芾眼中，成了破壞古法的俗書。原先被東坡、山谷視為俗的院體，米芾似乎尚能容忍不提，而突梯晉法之人，則不問情由，蓋貶為俗。由院體之俗轉向顏、柳、旭、素之俗，俗的定義起了分歧，除了反映

¹³ 宋·米芾《海岳名言》頁2，《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1972年。

¹⁴ 宋·米芾《海岳名言》頁3，《藝術叢編》第1集第22冊，台北：世界書局，1972年。

¹⁵ 宋·米芾〈草書帖〉，《米芾墨蹟》，台北：故宮。

書法審美到了北宋趨向多元的發展，也讓我們更清楚米芾書法祈嚮與蘇、黃不同之處，對於精確理解宋人尚意書風應該是有幫助的。

從僵化無生命的院體，引發了雅俗問題的思辨，不論是東坡的書卷氣，黃山谷的「尚韻」說，米芾的「古雅」論，強調厚積薄發，不拘成法的原理是相通的。形式主義逐漸淡出，羲之書法精神再被喚醒，具有獨特鮮明個性的行書時時代，便在院體終結之日展開。

三、顏真卿以「俗」破「雅」

在清代碑派書法興起之前，書法的演變，向來由文士階層主導，書史上連篇累牘的論述，皆不出此範圍。兩個事例足以說明非文士之書，難以與聞主流。如唐太宗獨尊王羲之，無視於漢魏碑誌高古純樸，一以南朝文華為尚，只因北碑出於民間工匠之手，故不獲青睞。中唐以後禪僧草書表現不俗，而治書史者多闕而不論，其情可以概見矣。

然而，一如所有文學藝術體式形成的通例，皆從民間取資開始，經文士加工修飾，陶鑄成新體，再啟動風潮，如此周而復始，流派於是生焉。秦篆漢隸，唐詩宋詞，莫不皆然，前言羲之典範，也不例外。羲之嘗自言少學衛夫人，後見李斯、曹喜、鍾繇、梁鵠、蔡邕、張昶書，而後書藝大進，後人追捧書聖，再添篆古一項，皆未及民間書法。近人胡小石別有見地，嘗云：

羲之省章之波磔，簡化以為今草，其風亦非其獨創，而實自西晉開之。

今觀西陲簡牘中西晉人諸書，已儼然今草，而其書人，皆非後世知

名之大家，是其時民間已早有此一種書風，為羲之所依據，更勤苦加工，發揮旁通，因得成為一代之典範。¹⁶

所稱西陲簡牘，近世出土日多，取以驗證，果如其然。可見今草書體，濫觴於晉，大書家融通變化，以成其名，所謂「好書者眾矣，而倉頡獨傳者，壹也。」羲之適逢其會，援俗入雅，應視同倉頡造字之例，非必前之所無，忽然創造，乃名作也。

觀察後續效應，可知雅與俗互相挹注，為此後大書家樹立典範必經之路。羲之既開風氣之先，其子獻之克紹家風，降至南朝，世家子弟，互相陶淬，相率以妍媚為宗。散布民間，則自南而北，或經商旅或由征戰，逐漸滲透。觀北魏初年碑字之粗率方稜，演至末葉之精美端整，痕跡宛然。從此天下書風一統，唐太宗順勢揄揚，再經《集字聖教序》刊行，演為院體俗書，如前節所揭示者。

正當羲之書派勢力達於極盛之際，一種醞釀於魏晉民間，抄寫成俗的新書體，正待時機成熟，浮上檯面。緣於盛唐社會的「豁達大度之風」，表現在掖文政策上，為因應科考士子肄習學業，以及佛教譯經布化之需，抄書之專業益形發達。為求書寫速效，兼顧整齊易讀，以厚重清晰為基調，筆畫隨鋒勢作態的「經生體」應運而生。此體常見一筆之中頓挫明顯，橫畫可以不平（首尾成塊狀），豎畫可以不直（多見弧形），轉折常露圭角，勾筆容許挑踢，捺筆輒出燕尾，皆屬經生使用「棗核筆」的書寫特徵。與書壇主流書法之優美體式，大異其趣。常民耳濡目染，為書家憑以創新的社會接受，打下實務面的基礎。

刻於唐代宗大歷九年（七七四）的《干祿字書》，第一次從文獻上正視

¹⁶ 胡小石〈書法史緒論〉，刊於曹緯初《書學通論》，台北：正中書局，1975年。

通俗書法的價值，為經生體的正當性，提高至理論思辨的層次。該書作者明揭「俗」書之義云：

所謂俗書，例皆通淺。唯籍帳、文案、券契、藥方，非涉雅言，用亦無爽。倘能改革，善不可加。¹⁷

把處理日常事務的俗書，納入文字學的範疇來討論，認為釐訂俗書使之整齊，有助於推廣，裨益日用。這句為後來為「字樣學」定調的言論，同樣在書法上掀起波瀾，身為《干祿字書》作者顏元孫姪子的顏真卿，便是發揚此一改革精神的關鍵人物。據文宗開成四年（八三九）湖州刺史楊漢公重刻所作記云：

（魯公勒成）仍許傳本，示諸後生，一二工人，用為衣食業，晝夜不息，刊缺遂多。¹⁸

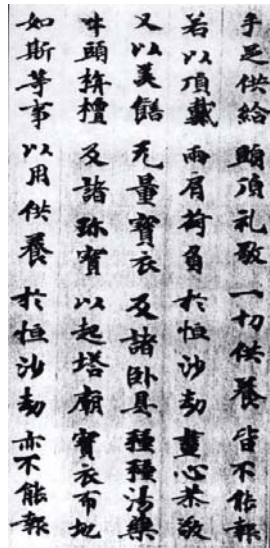
將《干祿字書》刻於任所，任憑取拓，以廣流傳，甚至到碑面剝壞的地步，猶不停歇。顏真卿護持「約定俗成」文字改革精神的作為，不僅促成了楷書字體的統一，也為通俗實用如「經生體」的書家接受，打下理論面的基礎。終於水到渠成，在他身上完成了創造時代表率的充分條件，成功地突破了二王書法的桎梏。馬宗霍稱顏真卿書，足與少陵之詩，昌黎之文，「同為能起八代之衰者，於是始卓然成為唐代之書」¹⁹，洵有見地。

¹⁷ 唐，顏元孫〈干祿字書序〉，施安昌《顏真卿干祿字書》頁 9-11，北京：紫禁城出版社，1992 年

¹⁸ 唐·楊漢公〈干祿字書後記〉，清·董誥等編《欽定全唐文》卷七六〇，台北：大通書局，1975 年。

¹⁹ 馬宗霍《書林藻鑑》卷八，頁 111，《藝術叢編》第一集第五冊，台北：世界書局，民國 1974 年。

我們看顏真卿的楷書，繼承自篆隸的部分，如結體的寬舒圓滿，端正的間架，左右基本對稱，橫畫趨近水平，改變了魏晉以來左緊右舒，右肩抬起的特點。²⁰至於點畫特徵，如蠶頭燕尾、折釵股、點如墜石、勾似屈金等，便不好說是承襲篆隸，更不可能來自王羲之，卻著實取材於民間經生之書。今取敦煌經生書《妙法蓮華經》（附圖二）與顏真卿《多寶佛塔碑》（附圖三）對照，雄健茂密、筆力飽滿，點畫特徵，兩者如出一轍，而書卷時間早於顏真卿四十三年！啓功以爲此卷「筆法骨肉得中，意態飛動，足以抗顏歐、褚，在鳴沙遺墨中，實推上品」²¹，並且因此提出了千古大哉一問：



附圖二：《妙法蓮華經》卷第二
（唐·景龍三年，西元 709 年）



附圖三：顏真卿《多寶佛塔碑》
（唐天寶 11 年，西元 752 年）

²⁰ 周鳳五《書法》頁 41，台北：幼獅出版社，1989 年。

²¹ 啓功《論書叢稿》頁 357，北京：中華書局，1981 年 12 月。

然則，經生之俗處何在？其與書家之別又何在？固非有真憑實據也。余平生所見唐人經卷，不可勝計，其顏頡名家碑版者所更難指數。²²

這一問出自生平服膺二王帖學優雅路數的啓功教授，頗耐人尋味。把民間書法的位階，拉到「顏頡書家」的高度，確是言人所不敢言，發前人所未見。原來書法的高下雅俗，不是絕對的概念，而是可以因欣賞者主觀的認知予以評價的。書法上有名的小楷《靈飛經》，實為經生書，被誤題為宋代鍾紹京作品後，相沿至今，精鑒如董其昌亦未之能辨，雅俗取決一念之間，有如此者。可見若是撇開書者學問人格修養等背景不論，單就書藝的精粗美惡評比，則經生書真有可比肩名家之處。經生學書向以師徒相傳，參以時法為主，精美已經不遜於書家，則顏真卿書法特徵與經卷相似者，自不必以篆隸遺意歸之，而實有取經生體以為己用者。大陸學者金開誠，也注意到顏體中的民間書法成份，說道：

隋唐之際的民間書法，現在尚能見到的有抄寫的佛經和一些書籍文件。其中大部分當出於地主階級下層的無名書人之手，用的書體雖然多數還是模仿當時流行的虞、褚兩家，但也可以看出，不少人已在書法上作了新的探索和改革。這種探索和改革由於不符當時統治階級提倡的優雅柔媚的標準，而被譏為「俗書」，然而卻有著強大的生命力，以「俗」破「雅」正是當時書法中的民間新創造，突破貴族舊傳統的表現。顏真卿的書法在精神上很得到這一類民間書手敢於創新的影響，並以其創作實踐，對群眾性的創新成果，作了總結和提高。²³

²² 啟功《論書叢稿》頁 357，北京：中華書局，1981 年 12 月。

²³ 金開誠〈顏真卿的書法〉，刊於《文物》1977 年，第 10 期。

對顏真卿總結民間書法的原委，說得十分明白。只是經生書既有如前述「顏頡名家」的水準，便不好說因為不夠「優雅柔媚」而被譏為俗——當時相對於王羲之優雅而被稱為「俗書」應屬「院體」專有——而是基於階級高下所給予的定位，不把這個界限釐清，便不能清楚了解顏真卿改革書法，泯除了社會階層限制的貢獻。再者，民間書法從來即已存在於書史進程中，本身並無挑戰主流的動力，須得有力人士倡導，始克有成，是以「以俗破雅」之功，昂首闊步，突破窠臼，在此不在彼。不同於王羲之前無典型，創業垂統的偉業，顏真卿以俗「破」雅，卻是正面逢迎羲之書法流派的優勢地位，昂首闊步，突破窠臼，展現了「陶鑄萬象，隱括眾長」大開大闢的氣魄。而顏真卿吸取「民間新創造」突破「貴族舊傳統」的具體表現，正是在「蠶頭燕尾」等筆畫特徵上面。崇尚晉人風規的米芾，一再用「俗品」「俗書」「俗子」批評顏真卿及同屬中鋒法派的張旭、懷素、柳公權，從反面證明了顏真卿挹取民間書法，而不被雅的一派所接受的事實。可惜米芾只看到表相，卻忽略了顏真卿「納古法於新意之中，生新法於古意之外」，與時並進的改革成就，以致評論有失公允。在他之後，便不見有追隨的論調，書史還給了顏真卿公道。

清代包世臣所謂顏體「穩實而利民用」²⁴，倒是從正面肯定了顏真卿脫胎於民間書法之後，進而反饋社會的價值，值得深思。我們以為，由於「俗」的特質所引發的擴大效應，正是顏真卿與王羲之最大的不同。就文士的書法發展而言，柳公權學顏而成為唐代書壇最後一支椽筆；五代楊凝式傳顏法於北宋，被譽為由唐入宋的「樞紐人物」²⁵；宋朝顏書最為顯赫，

²⁴ 清·包世臣《藝舟雙楫·歷下筆談》頁78，《藝術叢編》第1集第4冊，1978年。

²⁵ 臺靜農〈書道由唐入宋的樞紐人物楊凝式〉，《靜農論文集》頁287-312，台北：聯經出版公司，1989年。

一代書家無不受其影響，刻於南宋嘉定年間的《忠義堂帖》，收錄顏書四十五通，足與《閣帖》中羲之書跡等量齊觀。至於市井之間，顏字穩實端莊，盡合字學，蠶頭燕尾，宜於上手，不僅可以應付日用，大字碑拓，取資便易，尚可啓發童蒙。唐以後人學書，莫不從顏真卿楷書入手，雕板字體以顏楷爲大宗，沾被之廣，可謂空前絕後，此一兼攝文士階層與下層百姓書寫之權的巨大能量，泯除了書法雅俗界限，呈現兩者合流之勢。從這個角度看，顏真卿是書史上唯一參與字學流變，並且意識地改革書法，卒獲成功的大書法家，較之王羲之確有過之而無不及。這是論顏真卿書法較少被提及的部份，如今放在雅俗的座標上，便得到清楚的標記。

顏真卿書法流派形成之後，末流之弊，所謂「鼓吹俗子起亂離」，米芾嘗已言之。後人習顏，知入而不能出者，往往誇張顏楷《自書告身》中豎畫彎曲，勾畫末筆斷而後連的部份；或偏取《竹山堂聯句》中拙陋呆板的字，複製成型，滿紙病筆，令人望之生厭，此乃後學之不悟，真卿固不任其咎也。

可怪的是，王羲之書法流行於士大夫間，俗化爲院體，而專事仿效真卿，維妙維肖者，世人竟無間然！如北宋蔡襄楷書，形貌全似真卿，而東坡不以爲忤，屢稱他爲「國朝第一」；清人錢澧顯效顏體，奉行不貳，仍受何紹基推重；民國譚延闓，以顏體名世，于大成先生許爲近世學顏之最。何以如此？實因顏真卿爲中興名臣，人格高卓，足以衝破「似即不是」的法古鐵律，故論者獨許氣骨獨標之書家與真卿千古唱和，而不致俗書之譏。這一現象，十足反映了人格因素所居書評的重要地位。雖然，學顏而能穿透形貌，直探驪珠，仍爲上乘。蘇東坡、傅山、何紹基等一流書法家，顏底己面，在精神上更能貼近真卿，所謂善繼者，理應如是。

顏真卿典範成立之後，與王羲之書派並駕，形成兩大主流，後世書家游離其間，遠之者謂爲「變古」，近之者稱作「復古」。直到清代中葉碑派興起，不法王、顏，另闢蹊徑，轉向民間書刻取材，於漢魏摩崖、碑誌、

造象記，無所不窺。包世臣、康有為著書提倡，「崇北抑南」之說，甚囂塵上；張裕釗、趙之謙等書家，從碑中提鍊出「新的書法品類」，以致「三尺之童，十室之社，莫不口北魏，寫魏體，蓋俗尚成矣。」²⁶ 成爲與王、顏流派鼎足而三的局面。顏真卿以俗破雅的革新精神，在跨越千年後再度顯揚，說明了人們對古代的懷念，因時間距離而對主流書壇原不屑一顧的民間書法，產生了返古的情懷。「在碑學書法中，我們不難發現人們如同數千年前的祖先，以全新的目光，尋求表現感情的新形式。」²⁷ 民俗審美趣味的抬頭，將主導當代書法創作的走向。晚近大量出土的秦漢簡牘，呈現原初藝術創造的生命力，生動而活潑的風格，正吸引著兩岸書家，殫精竭智，法古生新，未來形成嶄新的風格流派，亦未可知。

四、結論

書法的雅俗問題，關係到王羲之、顏真卿兩大筆法系統的開創和流派興衰，經過以上的討論，得到如下理解：

- (一)、書法以雅俗爲褒貶的觀念，始於王羲之所代表六朝名士的雅，末流僵化了無生趣「院體」的俗。由興而衰的過程中，不乏卓識者如李邕的預警和黃山谷的指摘，前者「似我者俗，學我者死」石破天驚之論，震動古今書壇；後者因自省俗病，從對立面反覆思辨，得出

²⁶ 清·康有為《廣藝舟雙楫·尊碑》頁5，《藝術叢編》第一集第五冊，1974年。

²⁷ 盧樂群〈民間書法的啟迪〉，《書法》頁13，上海：上海書畫出版社，1988年第二期。

「尚韻」的結論，與「晉人尚韻」名同而實異，正因思考的基準不同，有以致之。

- (二)、從流派發展上看，羲之書法末流趨俗，始於《集字聖教序》將羲之字式定格，便於「尚法」的唐代書家臨摹。臨池日益，神采日損，至於中唐「院體」之名不脛而走，已見書界普遍不良觀感。到了北宋翰林侍書輩，以院體為尊，自居主流，實則俗不可耐，東坡「書卷氣」破之在先，山谷痛下針砭在後，米芾目空唐、宋，無論院體！羲之書法至此不得不變，「尚意」書風所標書卷意的雅，成為後世書家念茲在茲的圭臬。
- (三)、顏真卿流派固然也有俗書，多因誇張顏體特徵所致，無足深論。至於類似院體之專仿羲之而致俗名，如吳通微昆弟、王著、周越之流；反觀顯效顏體而寸步不離者如蔡襄、錢灃、譚延闓諸公，卻得配祭享。此因顏真卿乃唐代中興民臣，「民族英雄」之英烈，足以號召氣節之士以顏為體面，不必擔心「奴」「俗」之目³。
- (四)、民間書法相對於文士之書，被界定為俗，是書類區分而非褒貶之詞。啓功甚至以為民間寫經之體，有能與書家比齊者。實則民間書法之用大矣，大書家建立千古典範，往往自民間取材開始。王羲之所創今草，西晉牘書早已有之，可見其來有自，「援俗入雅」，為羲之創格之本。顏真卿繼承家學，能通篆隸，更汲取經生體中便於書寫之筆勢，結合《干祿字書》肯定俗書價值之主張，因勢利導，「以俗破雅」，終於成為足與羲之並駕的唐代書法表率。而顏體反饋民間，裨益日用，沾被深廣，又有勝於羲之者。清代碑派別開生面，亦因有取漢魏民間書刻，變法精神與顏真卿一道同揆。
- (五)、雅俗之義既畫然矣，乃有米芾另生一解，謂顏真卿及其代表的中鋒法派，如張旭、懷素、柳公權之書，皆為「俗書」「俗品」。此說反面印證顏真卿從民改革之要，然而就俗之義界而言，實難歸類，姑

且視爲書家自居高古之雄談。

借由雅俗名實之探討，有助於理解書法演變關鍵，有如上述。今後書法如何發展，雖未可必，若把視野放在雅俗座標上觀察，朝向俗象限移動的趨勢明顯。此所謂俗者，非市氣、匠氣、江湖氣之俗，乃是植基於民俗審美趣味上的俗。繼清代碑派書法改革成功之後，一樣來自民間的簡牘書法，正流行於兩岸書法界，未來形成新的風格流派，應予樂觀的期待。