

書畫相關論說之異同考察

A comparative study of calligraphy and painting theories

林錦濤

Lin Chin-Tao

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系副教授兼系主任

摘要

書法與水墨畫互為關係的論述，在唐代以前的書論或畫論中實為少見，自張彥遠於《歷代名畫記》中論述後才漸有論述者。中國的書法與繪畫自實用功能轉移到審美功能時，因兩者在其作品構成中，有某些相似或相同的地方。如：所憑藉的工具、媒材：毛筆、墨、紙、絹等。二、作者抒情達意所假托的線條。另外，二者的內美情趣有相通之處，且都強調主觀情感的抒發。基於此，有些論者對書、畫的關係，提出他們的看法。如唐代張彥遠的《歷代名畫記》就論及「書畫同體」、「書畫用筆同法」的觀點。此說一開，相繼而論者散見於歷代，至今方興未艾，可見影響之深。後之論者從「書畫用筆同法」擴展為「書畫同法」，將「書畫同體」與「書畫用筆同法」演生為「書畫同源」論等等，所涉層面逐漸擴大。當這些論說持續不斷之際，近些年來有人提出不同的觀點，千餘年來一直承續的論說，開始被質疑。本文所要探討的，為將歷來對書畫結合的相關論述，概分為「書畫同體」、「書畫同法」、「書畫同源」三部分，以其觀點的異同例舉於下，並進行探討書畫是否同體、同法、同源，以及它所產生的影響。

這些所例舉的論述內容大致涉及到兩個層面，即史料與觀點。本文所談為書畫相關論說的異與同，為相反的兩面，就史料而言，應該有是與非之別；就所持觀點而言，或許無關對錯，但有正偏之別。希望透過此次的分析與探討，能夠釐清正誤的史料。另一方面，能夠更清晰立論者的觀點，而得到正確的方向，這是本文撰寫的目的，也是藝術研究者的任務與責任。

【關鍵字】 書論、畫論、書畫同源

一、「書畫同體」之相關論述

有些論者常把「書畫同體」、「書畫用筆同法」與「書畫同源」混為一談，而且大多以「書畫同源」的觀點來論述。它們之間雖然有著密切的連帶關係，但終究是不同的。為了能更清晰地探討，所以將它們分開進行討論。歷來認為「書畫同體」的相關論述並不多見，茲將摘要解析於下。

(一)「書畫同體」之相關論述

關於繪畫的起源與發生原理，唐代以前鮮有論述。曹植的《畫贊序》¹云：「蓋畫者，鳥書之流」²可說是先述者，但只籠統的敘述繪畫源於鳥書。至張彥遠的《歷代名畫記》卷一〈敘畫之源流〉，才做了詳細的敘述，並且提出了書與畫有著密切關係的「書畫同體」論。

張彥遠的「書畫同體」論，是本著《周易·繫辭》和《說文解字·序》的觀點，對中國字、畫的起源及發生的原理，在《歷代名畫記》卷一〈敘畫之源流〉中，作了詳細的論述，先分述字、畫的起源，再續論「書畫同體」。其文：

古先聖王，受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶。自巢、燧以來，皆有此瑞。迹映乎瑤牒，事傳乎金冊。庖犧氏發於滎河中，典籍圖畫萌矣。軒轅氏得於溫、洛中，史皇、倉頡狀焉。奎有芒角，下主辭章；頡有四目，仰觀垂象。因儷鳥龜之跡，遂定書字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；靈怪不能遁其行，故鬼夜哭。是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略。無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫。天地聖人之意也。按字學之部，其體有六：一古文，二奇字，三篆書，四佐書，五繆篆，六鳥書。在幡信上書端象鳥頭

¹ 曹植，三國（公元 192—232 年），字子建，曹操第三子，沛國譙郡（今安徽亳縣）人。三國時著名詩人。宋人輯有《曹子建集》。漢代表彰功臣烈士，將其像圖繪於壁，署其官爵姓名，加以作讚頌揚功勳業績。建安十九年（公元 214 年）魏宮建成，曹植作畫像贊，所贊包括伏羲、女媧以來的始祖、聖君、隱士等。

² 秦代統一文字，廢除不符合秦文的六國文字，定書體為八種：一大篆、二小篆、三刻符、四蟲書、五摹印、六、署書、七爻書、八隸書。至漢代新莽篡位，改八體為六體，為古文、奇字、篆書、佐（同左）書、繆篆、鳥蟲書。鳥書即鳥篆，又與蟲書（篆）同屬一類，故又稱鳥蟲書，它的特點是把文字圖畫化。

按：此處之「書」當指字而言，「同體」之意僅於字、畫形迹。

者，則畫之流也。顏光祿³云：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」又《周官》⁴教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。

〈敘畫之源流〉論述的重點為闡明繪畫的功能與敘述字、畫的發生，以《周易·繫辭》所記「河出圖，洛出書，聖人則之」而言「典籍圖畫萌矣」、「遂定書字之形」，認為古代「書畫同體而未分」。另外，他又舉字學「六體」中的「鳥書」、顏延之所說「圖載三意」中的「圖形，繪畫是也」、《周官》中的「六書」所記「象形，則畫之意也」加以佐證，而得「是故知書畫異名而同體也」。

(二) 反對「書畫同體」的相關論述

對於張彥遠所提出的「書畫同體」論，在清代以前筆者尚未見有相關的反對論述，而現代有人提出了相反的看法。

陳綬祥〈書畫同源與詩畫同體〉⁵一文，開文即說：

自從唐代張彥遠提出了「書畫異名而同體」、「同源而異流」之說，宋朝蘇東坡在評價王維的作品時又作出了有名的「詩中有畫、畫中有詩」的評語之後，「書畫同源」說和「詩畫同體」說特別在近百年來，越來越流行，好像繪畫簡直不是畫家的事，反而應該是詩人和書法家的事。

故而提出異於張彥遠的「書畫異名而同體」、「同源而異流」的不同看法。他認為各種藝術之所以形成，正是由於它們各自有自己的藝術特徵與發展規律，也就是有自己的體和源。並舉晉代王廙所說：「畫乃吾自畫，書乃吾自書」和「學書則知識積學可以致遠，學畫可以知師弟子行己之道。」⁶為例，指出書、畫之異。

³ 顏延之（公元 384-456 年），南朝·宋，字延年，琅邪臨沂（今山東臨沂）人。文竟冠絕當時，善草書，官致紫金光祿大夫，世稱顏光祿。

⁴ 《周官》亦稱《周禮》、《周官經》。儒家經典之一。蒐集周王室和戰國時代各國制度，添附儒家一些東西，增減排比而成的匯編。

⁵ 陳綬祥撰〈書畫同源與詩畫同體〉，《朵雲》第一集，上海書畫出版社，1981 年 5 月。

⁶ 王廙，晉代（公元 276—322 年），字世將，琅邪臨沂（今屬山東）人。善屬詞，工書畫。有《與羲之論學畫》載於《歷代名畫記》卷五。

另又舉南齊謝赫《古畫品錄》中所謂的「六法」，是為繪畫藝術的藝術標準。其中除了用筆和位置兩條與書法似乎有點關係外，其餘完全是繪畫本身特有的標準。

該文的作者有感於「書畫同源」說與「詩畫同體」說近百年來之風行，因而妨礙繪畫的研究與探索，故提出他的觀點加以反駁。他認為詩、書、畫這三門藝術，都有其自身的本質與發展規律，近來研究中國畫的學者卻將繪畫與書法、詩歌的共同處強調到不適當的地步，如「以為詩、書、畫三位一體才是中國繪畫的根本特點，或者認為寫字、學詩就可以代替作畫的訓練。」。

文中於舉證反駁「書畫同源」論的同時也反對了張彥遠的「書畫同體」論。但並無明確的例證。

二、「書畫同法」之相關論述

中國書論的提出早於畫論，在唐代以前書、畫合論者並不多見；對於書法或繪畫的用筆法則雖各有不少論述，但論述兩者之間用筆關係，未見有人提及。歷來持「書畫同法」之相關論者，大多是由張彥遠《歷代名畫記》卷一〈論畫六法〉中所述「工畫者多善書」與卷二〈論顧陸張吳用筆〉中所述「書畫用筆同法」的論說衍生而來。因此，所涉及的層面也隨之增廣，甚至超出書、畫用筆的表象形迹。茲將歷來的相關論例，概分為「書畫用筆同法」與「書畫同法」（以筆法為基礎，而衍生的論述皆歸納於此）兩部分，檢摘重要的論述解析於下。

（一）「書畫用筆同法」之相關論述

自張彥遠提出「書畫用筆同法」的論述後，相關之說於歷代相繼被提出，尤其是明、清兩代。由下面所列舉的論例，亦可看出書、畫之間的關係程度之發展。

1、張彥遠《歷代名畫記》卷一〈論畫六法〉中對於書、畫的關係，從「用筆」的角度，提出了「工畫者多善書」的觀點，其文「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書。」

〈論畫六法〉主要內容為闡述謝赫《古畫品錄》中所提出的「六法」，他認為自古以來的畫家能兼備「六法」者少之又少。接著論述「形似」與「骨氣」和「氣韻」之間的關係，並將古人與今人（張彥遠時代的人）在「形似」與「氣韻」的得失做了比較。他認為古時候的繪畫，有時在「形似」的表現上也許不夠完美，但線條遒勁流暢，還都具有「骨氣」。而今人的繪畫即使有完美的「形似」表現，却沒有「氣韻」。作畫如能以「氣韻」的追求為最高目標，畫作之中也自然會具有完美的「形似」。如何才能達到「氣韻」生動，於是他提出了本條論點。強調作畫之前必先「立意」，作畫之時當掌握對象的形與神。但，具有了上述的條件後，也要具有高超的表現技法，此技法正是「用筆」。同時，他也認為書法與繪畫的用筆方法有著密切的關係，而提出了「工畫者多善書」的觀點。

2、對書畫的用筆關係，張彥遠繼《歷代名畫記》卷一〈論畫六法〉後，又於卷二〈論顧陸張吳用筆〉中提出「書畫用筆同法」的觀點，其文為：

或問余以顧、陸、張、吳用筆如何？對曰：顧愷之之迹，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨雷疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。昔張芝學崔爰、杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。陸探微清麗潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等倫；張僧繇點、曳、斫、拂，依衛夫人《筆陣圖》，一點一畫，別是一巧，鉤戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄古今獨步，前不見顧陸，後無來者，授筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣。

文中以陸探微之「一筆畫」比擬王子敬之「一筆書」，張僧繇依衛夫人《筆陣圖》作畫「鉤戟利劍森森然」，論述「書畫用筆同法」。雖言「書畫用筆同法」，然細觀文意得知，此比擬所得的「書畫用筆同法」並不僅於畫迹表面上所看到的「用筆」技法而已，同時也描述作者內在修養所呈現的氣質。如其形容陸探微的畫作「清麗潤媚，新奇妙絕」，張僧繇的畫作「鉤戟利劍森森然」，同文中形容顧愷之的畫作「循環超忽，調格逸易」、「意存筆先，畫盡意在」等。這也是張氏認

為書、畫之作除了「用筆」的技法之外，作者也必須具備崇高的修養，才能達到「全神氣」、「時無等倫」。

3、繼此論說而起的有北宋郭熙、郭思的《林泉高致》，於其〈畫訣〉中提出「善書者往往善畫」的論述：「筆與墨，人之淺近事，二物且不知所以操縱，又焉得成絕妙也哉！此亦非難，近取諸書法正與此類也。故說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項如人之執筆轉腕以結字，此正與論畫用筆同。故世之人，多謂善書者往往善畫，蓋由其轉腕用筆之不滯也。」

郭熙提出「善書者往往善畫」無疑是想要補充張彥遠的「工畫者多善書」，而且更強化了書與畫的關係。除了延續張氏「書畫用筆同法」外，他也加入墨法一同論述。中國繪畫在張彥遠所處的唐代，尚以人物畫為主流，此階段的描寫方法，主要以線造型，即張彥遠所論述的「用筆」。到五代，北宋時，山水畫已發展成熟，並且成為主流。自此之後，繪畫的表現技法，除了線條的運用外，墨面的表現也被重視，在書、畫的關係上，此又比張氏的論述更廣。另外，舉王羲之執筆轉腕以結字取法於鵝之轉項，闡明繪畫的用筆方法，不僅可取法於書法，另一方面，更應從大自然中去悟得。

4、北宋郭若虛在《圖畫見聞志·敘論》中〈論制作楷模〉記載：「畫衣紋林石，全類於書」，卷四論唐希雅的畫：「始學李後主金錯刀書，遂緣興入於畫，故為林木，多顫掣之筆，蕭疏氣韻，無謝東海矣。」

此條論述的繪畫題材，由上述的人物、山水轉為衣紋、林木、枯石。在書、畫的用筆關係上，比前人更明確地指出哪些繪畫題材的用筆方法與書法相同，另舉唐希雅以書法的「金錯刀書」作畫為例。

「金錯刀書」為南唐李煜所創書體，《宣和畫譜》卷十七，李煜條云：「李氏能文善畫，書作顫筆繆曲之狀，遒勁如寒松霜竹，謂之『金錯刀』。畫亦清爽不凡，別為一格。然書畫同體，故唐希雅初學李氏之錯刀筆後，畫竹乃如書法有戰掣之狀，而李氏又復能為墨竹，此互相取備也。」，唐希雅條云：「妙於畫竹，作

翎毛亦工。初學南唐偽主李煜金錯書，有一筆三過之法，雖若甚瘦，而風神有餘。晚年變而為畫，故顫掣三過處，書法存焉。」

李煜，五代南唐（公元 937-978 年），原名從嘉，字重光，號鍾隱，徐州（今屬江蘇）人。為南唐最後一個皇帝，通稱「李後主」。善詩文，音樂、書畫，尤工辭。書學柳公權，用筆波磔有力，顫動有致的形狀遒勁如寒松霜竹，謂之「金錯刀書」。相傳他畫墨竹，自根到頂，雖極細的地方，也一一鈎勒，叫做「鐵鈎鎖」。他自稱是從柳公權的書法參悟出來。因他酷愛書畫，曾設立畫院和翰林待詔的官職，畫院的畫工們也受他「以書入畫」的影響。如周文矩所畫人物衣紋、唐希雅所畫竹樹，皆摹仿「金錯刀書」法。

5、南宋趙希鵠《洞天清祿·古畫辨》中記載：「畫無筆迹，非謂其墨淡模糊而無分曉也，正如善書者藏筆鋒如錐畫沙，印印泥⁷耳。書之藏鋒在乎執筆沉著痛快。人能知善書執筆之法，則知名畫無筆迹之說。故古人如孫太古⁸，今人如米元章，善書必能畫，善畫必能書，書畫其實一事爾。」

趙希鵠，生卒年不詳，不知字號，開封（今屬河南）人，宋宗室。考辨古物書畫精詳，著有《洞天清祿》。此論特別指出繪畫中的藏鋒技法，與善書者藏筆鋒相同。《洞天清祿》中談論「書畫用筆同法」的論述，除了本文中所引條例之外，另有：「臨江揚無咎補之，學歐陽率更楷書殆逼真，以其筆畫勁利，故以之作梅。」的論述。

⁷ 唐代蔡希綜《法書論》：「僕嘗聞褚河南用筆如印印泥，思其所以，久不悟。後因閱江島平沙細地，令人欲書，後偶一利鋒，便取書之，嶮勁明麗，天然媚好，方悟前志。此蓋草正用筆，悉欲令筆鋒透過紙背，用筆如畫沙印泥，則成功極致，自然其跡可得齊於古人。」余紹宋《書畫書錄解題》疑此說為偽託顏真卿《張長史筆法十二意》之作，其中也有一段與此類似之說。其云：「予傳受筆法，得之於老舅彥遠曰：『吾昔日學書，雖功深，奈何迹不至殊妙，後問於褚河南曰：用筆當須如印印泥。思而不悟，後於江島，遇見沙平地靜，令人意悅欲書。乃偶以利鋒畫而書之，其勁險之狀，明利媚好。自茲乃悟用筆如錐畫沙，使其藏鋒，畫乃沉著。當其用筆，常欲使其透過紙背，此功成之極矣。真草用筆，悉如畫沙，點畫淨媚，則其道至矣。如此則其迹可久，自然齊於古人。』」

按：趙希鵠此條論述中將「錐畫沙，印印泥」比擬為書畫用筆藏鋒之法，與蔡希綜所言畫沙所得的「嶮勁明麗」有「筆鋒透過紙背」的效果完全相反，應該是引《張長史筆法十二意》之說。另，褚遂良《論書》：「用筆當如印印泥，如錐畫沙。使其藏鋒，畫乃沉著，常欲透過紙背」黃庭堅《論書》云：「如錐畫沙，如印印泥，蓋言鋒藏筆中，意在筆前」依此看來，「如錐畫沙，如印印泥」在唐宋時，已普遍的被認為是用筆藏鋒的比擬。

⁸ 孫知微，北宋（生卒年未詳），字太古，四川眉州（今四川眉山）人。工畫道釋聖像。

6、元代趙孟頫自題《秀石疏林圖卷》⁹（圖1）：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通；若也有人能會此，方知書畫本來同。」

趙孟頫，元代（公元1254—1322年），字子昂，號松雪齋、水晶宮道人、鷗波翁，諡文敏，湖州（浙江吳興）人，累官集賢學士、翰林學士承旨、榮祿大夫。擅詩、文、書、畫。書法工楷書、行書，復興二王之書風。繪畫精人物、鞍馬、山水、花木、竹石、禽鳥等各種題材。提倡復古與著重用筆，是他對書、畫的兩大重要觀點。在提倡書法復古方面，在他於至大三年北上入大都的途中，為《武定蘭亭》所作的《蘭亭十三跋》中有兩則具有代表性的重要論述；其一：「學書在玩味古人法帖，悉知其用筆之意，乃為有益，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。」其二「書法以用筆為上，而結字亦須用工。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，故古今以為師法。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。」



圖1.秀石疏林圖卷，27.5x62.8cm，紙本水墨，北京故宮博物院藏

中國書法的發展，可以從清代梁巘《評書帖》的一則論述窺其梗概，其曰：「晉書神韻瀟灑，而流弊則輕散；唐賢矯之以法，整齊嚴謹，而流弊則拘苦；宋人思脫唐習，造意運筆，縱橫有餘，而韻不及晉，法不逮唐；元明厭宋之放軼；尚慕晉軌，然世代既降，風骨稍弱。」趙孟頫對宋人一意「尚意」，而忽略「法度」感於書風之萎靡，曾於其《論書》詩中感慨云：「書法不傳今已久，楮君毛

⁹ 《秀石疏林圖卷》，紙本，墨筆。縱27·5厘米，橫62·8厘米。作於大德三年（公元1299年）於延祐六年（公元1319年）後題此詩。中國北京故宮博物院藏。

穎向誰陳？」於是，他提倡臨摹古人書迹¹⁰，追溯晉、唐書風¹¹，強調被宋人所忽視的用筆法度。

趙孟頫在繪畫方面，所提倡的復古與強調用筆的觀念和其書法是一致的。他作畫提倡師法古人，追求古意，自少就學過李思訓、王維及李成的畫，取法乎唐與北宋，而又能捨短祛腐；從他自題早年畫作《謝幼輿丘圖卷》¹²中便可窺見，其款題：「予自少小愛畫，得寸縑尺楮，未嘗不命筆模寫。此圖是初傅色時所作，雖筆力未至，而粗有古意。」另，也有兩則具有代表性的相關論述，其一為自題《秋林平遠圖》款：「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，賦色穠艷，便以為能手。殊不知古意既虧，百病橫生豈可觀也。吾所作畫似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不為不知者說也。」其二為作於延祐七年（公元 1320 年）的《紅衣羅漢圖》（遼林省博物館藏），款云：

余嘗見盧楞伽羅漢像，最得西域人情態，故優入聖域。蓋唐時京師多有西域人，耳目所接，語言相通故也。至五代王齊翰輩，雖善畫，要與漢僧何異？余仕京師久，頗嘗與天竺僧游，故於羅漢像，自謂有得。此卷於十七年所作，粗有古意，未知觀者以為何。

除了追求「古意」外，他亦強調用筆，趙孟頫於《秀石疏林圖卷》中自題款云：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通；若也有人能會此，方知書畫本來同。」他對「今人但知用筆纖細，賦色穠艷」表示不滿，故主張師法古人，以唐、北宋為依歸，強調用筆，援書法以入畫。明代宋濂曾述他「援書入畫」云：「趙魏公以藝文名天下，及用篆籀法施於繪事，凡山水、仕女、花竹、翎毛、木石、馬牛之屬，亦入妙品。」¹³趙氏為元初書畫名家，地位崇高，此論影響後代極為深遠。

¹⁰ 《壯陶閣書畫錄》卷六，《元趙松雪書蘇詩卷》：「學書須學古人，不然筆禿成山，亦為俗筆。」《壯陶閣書畫錄》為裴景福撰，凡二十二卷，著錄其自藏書畫。裴景福，清末民初（公元 1865—1937 年），字伯謙，號睫闇，安徽霍丘人。喜收藏，金石、書、畫極富。

¹¹ 虞集：「自吳興趙公出，書者始以晉名書。」元代趙孟頫集漢晉以來書論成《書則》二卷，韓性為其作序云：「今承旨趙公以翰墨為天下倡，學者翕然景從。趙君仲德嘗請書法三要，公謂當則古，無徒取法於今人也。」

¹² 卞永譽《式古堂書畫匯考》畫卷十六載《謝幼輿丘圖卷》有二本，其一有趙孟頫款題，而無趙雍之跋；另一本現存美國普林斯頓美術館藏，有趙雍等人跋語，無趙孟頫的題識。

¹³ 見宋濂《宋文憲公全集》，卷八《題山房清思圖》，轉引自李廷華《中國名畫家全集·趙孟頫》，

對不同的的繪畫題材，援用不同的書體筆法以作畫。趙氏的論述雖與前述郭若虛評唐希雅的畫作大致相同。但是，「寫竹還於八法通」更明確地強調書、畫之間「用筆同法」的觀念。如同董其昌題趙孟頫所作《枯樹竹石圖》¹⁴（圖2）一樣，款云：「趙吳興山水人物樹石，皆入神品。說者以為逸品在神品之上，不知吳興於六法之外，以書為畫，畫家不能為吳興書，即不能為吳興畫。如此圖全用八分飛白，興寄蕭遠，蓋神逸兼之矣。」



圖2.枯樹竹石圖，159.4x85.7cm，紙本水墨，私人藏

自北宋以後，繪畫廣為文人所重視，山水畫科雖然是主流，但是，容易抒發作者情感的寫意畫法以及隱喻高尚情操的四君子、古木、枯石常為描寫的對象。

頁149，河北教育出版社，2004年12月。

¹⁴ 《枯樹竹石圖》作於至治元年（公元1321年），縱159·4厘米，橫85·7厘米。私人藏

從前面所舉張彥遠、郭熙的論述，以至趙孟頫的這一說，可以很清楚的看出繪畫題材由人物、山水漸漸擴及花卉、古木、枯石，繪畫的用筆也多捨棄細緻的描繪而採用寫意畫法，因為寫意畫法與書法某些書體的用筆更為類似。在此種情況下，書法對繪畫的影響也就更加深刻，關係也隨著更為密切。自趙孟頫提出此論後，討論書畫之間的關係者隨之增多，範圍也因而擴大，甚至超出「書畫用筆同法」的範圍。

卞永譽《式古堂書畫考》卷十九中，一則趙孟頫題柯九思墨竹的著錄，有一段文字幾乎與此款文相同，其文為：「石如飛白木如籀，寫竹應須八法通；若也有人能會此，須知書畫本來同。柯九思善寫竹，嘗自謂寫幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分，或用魯公撇筆法，木石用金釵股，古漏痕之遺意。水晶宮道人。」據薛永年的考證，發表於〈趙孟頫的古木竹石圖與書畫關係〉認為此題跋有可能是偽作。¹⁵於同文中，他另提出一則與一般論者相左的看法。大部分的論者都認為趙氏此題畫詩是「以書入畫」的重要論述，但薛氏認為這並不是趙孟頫的本意，而是在仍保存畫的一定特點下「以畫求書」，是在作畫中強調書法意識和書法審美表現。

7、元代柯九思在《丹邱題跋》中云：「凡踢枝當用行書法為之，古人之能事者，惟文、蘇二公，北方王子端得其法，今代高彥敬、王澹游、趙子昂其庶幾。前輩已矣，獨走也解其趣耳。」

柯九思，元代（公元 1290—1343 年）¹⁶，字敬仲，號丹丘生、五雲閣史，浙江台州人。官置奎章閣，授學士院鑒書博士。擅詩、文、書、畫。畫以墨竹聞名於世，近學趙孟頫、李衍，遠師文同。受趙之影響極深，特別是「以書入畫」的觀念。此條論述與《佩文齋書畫譜》記載柯九思畫竹法：「寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用顏魯公撇筆法，木石用金釵股，古漏痕之遺意。」

¹⁵ 薛永年撰〈趙孟頫的古木竹石圖與書畫關係〉，《美術文摘》總第十五期，2004 年 11 月。

¹⁶ 關於柯九思的生卒年有幾個不同的說法，本文採用萬新華著《中國名畫家全集·柯九思》，河北美術出版社，2006 年 9 月出版。其對於各家的考據做了詳細的說明，見該書頁 4，註 2。

這是他畫竹時「以書入畫」的實踐心得。此心得在當代也受到了肯定¹⁷。柯九思闡揚趙孟頫「書畫用筆同法」的理念，使之能在元代蔚成風氣。

8、清代阮元《廣陵詩事》卷八中云：「鄭板橋少為楷書極工，自謂世人好奇，因以正書雜篆隸，又間以畫法，故波磔之中往往有石文蘭葉，筆線極瘦硬之致，楷雜以隸，隸佔三分之二，餘為楷書，故自稱所書八分為六分半書。」

鄭燮，清代（公元 1693—1765 年），字克柔，號板橋，江蘇興化人。善詩詞，工書畫，世稱「三絕詩書畫」。其詩，多為體恤民間疾苦之作。其書法，以隸體參入行、楷，自稱「六分半書」，人稱「板橋體」，其作往往結字大小不等，差距甚，然通篇錯落有緻，人稱「亂石鋪街」（圖 3）。大其畫，以蘭竹草石為主，以書法用筆入畫。曾任范縣、濰縣知事。罷官後，長期於揚州賣畫為生。

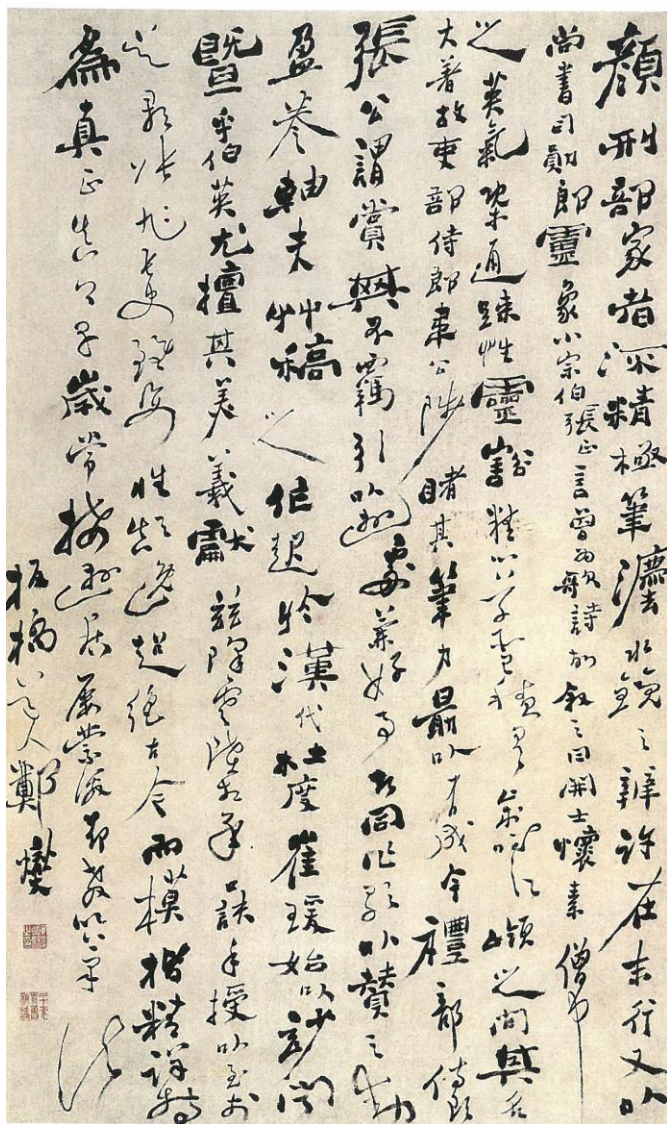


圖 3. 論書史，106x63.5cm，紙本，天津市藝術博物館藏

¹⁷ 杜本題柯九思《竹木圖》：「絕愛鑿書柯博士，能將八法寫疏篁。細看古木蒼藤上，更有藏真長史狂」元代蔣易《皇元風雅》卷二十一，載杜本題柯九思《竹木圖》。杜本，元代人（公元 1276—1350 年），字伯原，號清碧，京兆（今北京）人。曾薦為翰林待制，未就。擅書、畫。元代胡助題柯九思《枯木竹石圖》：「瀟灑幽篁不受塵，千年古木篆書文。揮毫鵲落清新意，不減湖州古墨君。」胡助《純白齋類稿》卷十四。元代倪瓚《清閨閣詩集》卷四《題柯敬仲畫竹》：「誰能寫竹復善畫，高趙之後文與蘇。檢韻蕭蕭人品系，篆籀渾渾書法俱。」

以書法用筆入畫，或援畫法作書，在書畫之間的關係上，鄭板橋有很多相關的論述。此處僅就論述中所指出「書畫用筆」互相關係者加以解析。

「六分半書」有兩種特色，其一為「以正書雜篆隸」，其二為「間以畫法」。促成鄭板橋書法變體的因素，大致有以下幾點：1、對「館閣體」的鄙視，2、對「帖學」的缺失表示不滿，3、碑學的興起。清代之際，由於康熙皇帝專尚董其昌的書法，極力推崇，乾隆皇帝既愛董書，更推重趙孟頫，趙、董之書遂風行天下。¹⁸另一方面，因在上者的喜好，在科舉應試時的字體要求要寫得「烏」、「光」、「方」，因此慢慢形成一種所謂的「館閣體」¹⁹。在科舉時代，「館閣體」的追求成為仕途必經之路，自然而

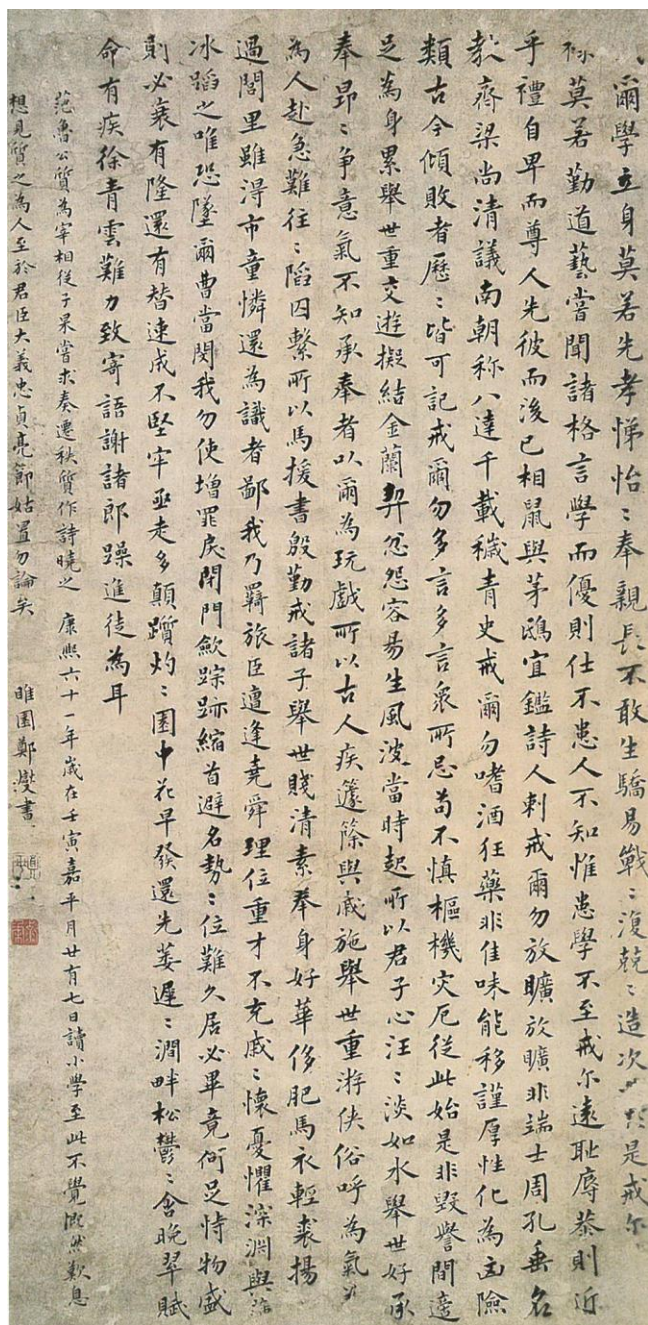


圖 4. 范質詩，71x35cm，紙本，廣州市美術館藏

然，此種書體也就流行於當時。為了仕途之路，鄭板橋也不能例外，「少工楷書」，雖然不是學趙、董，而以歐陽詢之體入手，追求工整秀勁，可從其三十歲（公元 1722 年）所書《范質詩》（圖 4）可窺見一斑。後來漸漸不寫楷書，他認為太工整的書法有損性靈，曾云：「蠅頭小楷太勻停，長恐工書損性靈。」²⁰另一方面

¹⁸ 康有為《廣藝舟雙楫》曾言清朝書風的演變：「書法，凡有四變：康雍之世，專仿香光；乾隆之代，競購子昂；率更貴盛於乾嘉之間；北碑萌芽於咸同之際。」

¹⁹ 館閣體：流行於館閣及科舉試場文字的書體，其特點為字形勻正，墨色烏亮。明朝成祖命沈度書詔令，文正圓潤，成為標準的官體。清代益加工整，程式甚嚴。

²⁰ 鄭燮著《鄭板橋全集》，〈板橋詩鈔·方超然〉，頁 128，黎明文化事業股份有限公司，1991 年

是對風行於當時生硬刻板的「館閣體」有所不滿。

自明末傅山、王珣提倡篆、隸，接著有清初以漢碑為長的鄭簠，受其影響者不少，於是「碑學」興起，鄭板橋是其中一員。另外，他對字帖的反復刻印，已失其真，認為「帖學」並非上等學書之道。乾隆八年他於《跋破格書蘭亭敘並記》²¹云：

黃山谷云：「世人只學蘭亭面，欲換凡骨無金丹」可知骨不可凡，面不足學也。況蘭亭之面，失之已久乎！板橋道人以中郎之體，運太傅之筆，為右軍之書，而實出以己意，並無所謂蔡鍾王者，豈復有蘭亭面貌乎！古人書法入神超妙，而石刻木刻千翻萬變，遺意蕩然。若復依樣葫蘆，才子俱歸惡道。故作此破格書法以警來學，即以請教當代名公，亦無不可。

他不僅覺得法帖經過千百翻刻，已「遺意蕩然」，而且師古臨書之時更需要有「己意」，不能只學表面而已。鄭板橋此處之「而實出以己意」，實際上他是強調「師古」之後的「師心」，並鄙視當時一些只懂得師法失真的古人面目。他曾於《四書手讀序》²²云：

黃涪翁有杜詩抄本，趙松雪有「左傳」抄本，皆為當時欣慕後人珍藏，至有爭之而致訟者。板橋既無涪翁之勁拔，又鄙松雪之滑熟，徒矜奇異，創為真隸相參之法，而雜以草行，究之師心自用，無足觀也。博雅之士，幸仍重之以經，而書法之優劣，萬不必計。

他雖然客氣地說所創真隸相參之法「無足觀也」、「書法之優劣，萬不必計」，但實際他是以此「真隸相參之法，而雜以草行」為其「師心」後所得的「己意」而自讚自豪，此「破格書法」請教「當代名公」評一評，也未嘗不可。「故作此破格書法以警來學」，此「破格書法」不就是正對著「正格」的「館閣體」提出抗

11月。

²¹ 朱培爾編輯《中國書法家全集·鄭板橋》，頁78，河北教育出版社，2004年10月第1版。

²² 朱培爾編輯《中國書法家全集·鄭板橋》，頁128，河北教育出版社，2004年10月第1版。

議嗎。

鄭板橋之「以正書雜篆隸」這種諸體雜揉的獨特字體，有人認為是受清初書法名家鄭簠的影響。²³鄭簠以隸書盛名於當代，所書隸書中常夾雜著草書筆意。或言，是受到石濤隸書中多參行草書法的影響。²⁴

鄭板橋一生之畫作，以蘭、竹、草、石為主要。他也以畫蘭、石的筆法書寫「六分半書」中的波磔。書畫的關係，在鄭板橋之前所引的論例，都是強調「書畫用筆同法」或「以書入畫」，而「以畫入書」却少有人論述。鄭板橋「以畫入書」除了「六分半書」外，另有一說，他也創了「柳葉書」²⁵，惟此說出處不明，置此僅供參考。

（二）「書畫同法」之相關論述

歷代以來關於「書畫同法」的論述，上一段所例舉者僅為「用筆同法」的觀點，其他的相關論述將於本段摘要列舉解析於下。

1、元代楊維禎²⁶〈圖繪鑿序〉中記載：「書盛於晉，畫盛於唐、宋，書與畫一耳。士大夫工畫者必工書，其畫法即書法所在。然則畫豈可以庸妄人得之乎？」

此條論述中有兩個重點，為「士大夫工畫者必工書」與「畫法即書法」。張彥遠的「工畫者多善書」與郭熙的「善書者往往善畫」都未說明其中「畫者」的身份，而此處明指「畫者」的身份是「士大夫」，不是一般的「庸妄人」。此處的

²³ 馬季戈撰〈鄭簠的隸書藝術及其影響〉，《書法叢刊》，2002年第二期，石頭出版社，2002年5月。

²⁴ 黃惇撰〈康乾時期的揚州書壇、揚州八怪與徽商〉，《中國書法》雙月刊，總第61期，中國書法雜誌社，1997年第5期。

²⁵ 潘茂撰〈鄭板橋〉，《中國歷代畫家大觀·清（下）》，上海人民美術出版社，1998年8月。書中言及鄭板橋創「柳葉書」其文為：「忽然湖上片雲飛，不覺舟中雨濕衣，折得荷花渾忘却，空將荷葉蓋頭歸。」跋文：「板橋居士以畫筆戲作柳葉書，不知古人有此法否？要知古人無法不備，後人學薄，特未見耳！我輩殫精竭髓，只是上前貧，圈套不得，或曰怪無法，呵呵！」

²⁶ 楊維禎，元代（公元1296—1370年），字廉夫，號鐵崖，東維子，諸既（今屬浙江）人。書法家、文學家。有《東維子文集》、《鐵崖先生古樂府》等。曾為元夏文彥《圖繪寶鑑》作序。夏文彥，元代（生卒年未詳），字士良，號蘭渚，吳興人，居松江。精圖畫，著《圖繪寶鑑》，共六卷，為畫史專著。

「畫法即書法」却没有明言是何法，應該不僅是「用筆」而已，是泛指書法與畫法的一切法則。這一法則，他又舉「書盛於晉，畫盛於唐、宋，書與畫一耳。」來應證。如此論證，涵蓋的層面相當大，似乎過於籠統，未能得到明確的啟示。

宋之際，因為文人對繪畫的關注與參與，產生了不少文人畫家與繪畫理論。論述中的「士人」、「士夫」、「士大夫」皆指文人，所要強調的是其身分與「畫工」的區別，此後之論者常將「士大夫」的畫，以「文人畫」²⁷稱之。這些文人特別注重繪畫實踐時的表現形式，以易於抒發性情的描寫方法（寫意畫法），強調筆墨的運用，注重「神韻」，鄙視「形似」，追求「神似」²⁸，並認為繪畫與書法的筆法一樣是用寫出來的，不像一些畫工們專注於「形似」的描繪，因而毫無氣韻。因此，「書畫同法」是他們所強調的重要理念之一。楊維禎此論「畫法即書法」與上段所述趙孟頫的「方知書畫本來同」的理念都是源自於此。此論的代表人物首推蘇軾，他所論畫理極廣，以下僅就他對「士人畫」與書法的關係作解析。

蘇軾，北宋（公元 1036—1101 年），字子瞻，號東坡居士，四川眉山人。是宋代傑出的文學家、書畫家。一生宦海浮浮沉沉。著《東坡集》四十卷，《後集》二十卷。

「士人畫」是他最先提出的，在《跋漢傑畫山》：「觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工往往只取鞭策、毛皮、槽櫪、蜀秣而已，無一點俊發氣，看數尺便倦，漢傑真士人畫也。」

蘇軾此論強調「士人畫」與「畫工畫」的不同處在有無「意氣」與「俊發氣」。「意氣」與「俊發氣」指的是甚麼，他並沒說明，或許是說作者內在的修養（包括品德、學問、藝術等）表露於畫中的氣質。畫工無「俊發氣」的原因是往往只

²⁷ 近百年來討論「文人畫」者不少。陳師僧所著《中國文人畫之研究》對「文人畫」論述甚詳，其云：「何謂文人畫，即畫畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術工夫，必須於畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。」同文中又言：「文人畫之要素，第一人品，第二學問，第三才情，第四思想。具此四者，乃能完善。」

²⁸ 蘇軾於〈書鄧陵王主簿所畫折枝二首〉之一，詩云：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此兩幅，疏淡含精勻。誰言一點紅，解寄無邊春。」此論畫重「神韻」而輕「形似」，影響當時及後世極大。

刻意於外在的「形似」，工於描繪物形而疏忽了本身情感的抒發，滯礙了筆墨的表達，這也是文人畫家強調「以書入畫」的原因。蘇軾也常以「意」論書，如《石蒼舒醉墨唐》：「自言其中有至樂，適意無異逍遙遊。…我書意造本無法，點畫信手煩推求。」他強調作書時不「煩推求」才能信手寫得出「意」之作，若刻意於點畫的推求，故有所牽制，就難以表露作者的情感與思想。此與他論畫工之畫，因只取皮毛等，刻意於形似而喪其「意氣」是一致的。不刻「意」才能流露真「意」，如他在《評草書》時所述一樣，「書初無意」才能「自出新意」。《評草書》：「書初無意於佳乃佳耳。草書雖是積學而成，然要出於欲速。古人云，匆匆不及即草書，此語非是。若匆匆不及，乃是平時亦有意於學，此弊之極，遂至於周越仲翼，無足怪者。吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快事也。」能「出新意」，當然在於「積學而成」，「不踐古人」、「本無法」是「積學」後蘊化而成的「我法」。

2、明代朱同《覆瓿集》卷六中〈書錢舜舉畫後〉云：

昔人評書法，有所謂龍遊天表，虎踞溪旁者²⁹，言其勢；曰勁弩欲張，鐵柱將立者³⁰，言其雄；其曰駿馬青衫，醉眠芳草者³¹，言其韻；其曰美女插花³²，增益得所者，言其媚。斯評書也，而予以之評畫，畫之與書，非二道也。然書之為道，性情則存乎八法，義理則原乎六書。昔之習書者，未必不本乎於此，無他術也。而善書者固不得不同，而亦不能不異，尤耳目口鼻，人之所同；而狀貌之殊，則萬有不齊世，畫則取乎象形而已，而指腕之法，則有出乎象形之表者，故有「兒童觀形似」之說。雖然徒取乎形似者，故不足言畫矣。一從事乎書法而不屑乎形似者，於畫又何取哉！斯不可以偏廢也。

朱同，明代（公元1336—1385年），字大同，號紫陽山樵，又號朱陳村民，新安休寧（今安徽休寧）人。官至禮部侍郎。才兼文武，工畫。著有《覆瓿集》、

²⁹ 米芾評沈傳師之書法如：「龍遊天表，虎踞溪旁，神清自如，骨法清靈。」，宋·趙與時《賓退錄》第五卷。

³⁰ 米芾評顏真卿之書法如：「項籍掛甲，樊噲排突，硬弩欲張，鐵柱將立。傑然不可犯，忠義憤發，頓挫鬱屈，意不在字，天真罄露。」，宋·趙與時《賓退錄》第五卷。

³¹ 米芾評蘇舜卿之書法如：「五陵少年訪雲尋雨，駿馬青衫，醉眠芳草，狂歌院落。」，宋·趙與時《賓退錄》第五卷。

³² 米芾評張有直之書法如：「宮女插花，媚嬌對鑿，端正自然，別有一種驕態。」，宋·趙與時《賓退錄》第五卷。

《新安志》。《覆瓿集》共七卷，為題畫詩、畫序、畫跋，多為題自作之圖。

朱同此條論述為評錢選的畫作，而論及「書畫同道」。他認為習書者雖皆本於「性情存乎八法、義理原乎六書」然而善書的人，必各具己貌。此書之道推及繪事亦然，「象形」為繪畫的基礎，由於畫者的創作態度、情思、技法各異，行於「指腕之法」也會不同，所以各具有「出乎象形之表」的形象。自宋文人論畫以來，重「用筆」鄙「形似」成為論畫的重要觀點之一，到明代時更為風行，朱同針對此提出不同的看法。他認為作畫只以形似為重，不足言畫。但一味強調「以書入畫」，不屑形似，如此又於畫何取。所以「筆墨」與「形似」兩者不可偏廢。他評錢選的畫能兩者兼備，其云：

吳興錢舜舉之於畫，精巧工緻，妙於形似；其書法之媚者歟？筆法所自，本乎小李將軍。木石遒勁，雖未之及，而人物、居室、舟車、服御之精巧，殆可頡頏，居吳興三絕之一，其以是歟。且其《折枝翠鳥》、《翠袖天寒》，別有一種驕態，有非他人所能及。

3、明代王世貞《藝苑卮言》：

郭熙、唐棣之樹，文與可之竹，溫日觀之葡萄，皆自草法中來。此畫與書通也。至於書體，篆書如鵠頭、虎爪、倒薤、偃波、龍風鱗龜、魚蟲雲鳥、鵠鵠牛鼠、猴雞犬兔、蚪斗之屬；法如錐畫沙、印印泥、折釵股、屋漏痕、高峰墜石、百歲枯藤、驚蛇入草；比擬如龍跳虎臥、戲海遊天、美女仙人、霞收月上；及覽韓退之《送高閑上人序》、李陽冰《上李大夫書》，則書尤與畫通者也。

王世貞，明代（公元 1526—1590 年），字元美，號鳳洲，又號弇州山人、天籟居士，太倉（今屬江蘇）人。家富藏書，凡三萬卷。擅詩文，工書畫，精戲曲。官至南京刑部尚書。著有《嘉靖以來首輔傳》、《鳳州雜稿》、《觚不觚錄》、《識小錄》、《少陽叢談》、《讀書後》、《弇州山人四部稿》、《弇山堂別集》，輯有《王氏書畫苑》、《明野史匯》。

《弇州山人四部稿》中的《藝苑卮言》為八卷，附錄四卷，共十二卷。其中八卷為詩文評，附論四卷雜論詞曲、書畫等。其中論畫及記畫人者有十數條，大致有論畫人物、山水、花鳥，有說畫學者，有評畫家作品者，並無體例，乃隨筆性質。

本條論述書畫的關係有兩方面，一為畫與書通者在於「以書入畫」，舉郭熙、唐棣、文同、溫日觀等援書法以作畫為證。一為書與畫通者，在於書體中之篆書象形、書之筆法、書之比擬。又，他在觀覽韓愈《送高閑上人序》與李陽冰《上李大夫書》後，更認為書與畫是相通的。他認為書畫的關係在「書畫用筆同法」、「書畫同源」、書畫審美情趣與品評標準有相通之處。從此論看來，王世貞述書畫的關係似乎比其他人更為完備。

4、明代李日華《紫桃軒雜綴》中云：「余嘗泛論，學畫必在能書，方知用筆。其學書又須胸中先有古今。欲博古今作淹通之儒，必忠信篤敬，植立根本，則枝葉不附。斯言也，蘇、黃、米集中著論，每每如此，可檢而求也。」

李日華，明代（公元1565—1635年），字君實，浙江嘉興人。官至太僕寺少卿。能書畫，且善鑑別。著有《味水軒日記》、《紫桃軒雜綴》、《六研齋筆記》、《竹懶畫賸》。《味水軒日記》為其記錄所見書畫。《六研齋筆記》除了一部分談玄論藥及詩詞外，多為論書畫及記錄所見書畫。《竹懶畫賸》為著錄書畫之作，以畫為主，以詩文相附。這些著作雖多是以筆記或札記方式完成，但其中頗多重要的書畫論述。

所舉此條論述，將「能書」做為學畫的先決條件，說明了書、畫之間的關係不僅「用筆同法」而已，且存在著因果關係，也就是不「能書」的話，在「學畫」時對「用筆」無法瞭解。而學書的先決條件，又必需是有修養，博古通金的讀書人。創作者不僅要具備一定程度的書、畫「用筆」技法而已，並要有了豐富知識與高尚的修養。

5、明代董其昌《畫旨》中云：「士人作畫，當以草隸、奇字³³之法為之。樹如屈鐵，山如畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣。不爾，縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可救藥矣。」

董其昌，明代（公元 1555—1636 年），字玄宰，號香光，別號思白、思翁，別署香光居士，諡文敏，松江（今屬上海）人。官至禮部尚書、太子太傅。善詩文，工書畫，富收藏，能鑒賞。著有《科學考略》、《骨董十三說》、《畫禪室隨筆》、《容台隨筆》、《董華亭書畫錄》、《畫旨》、《筠軒清閨錄》、《容台集》等。

此條論述「士人作畫」是延續宋元以來的文人論畫。論述內容大致為「士人」若能以草書、隸書、奇字之法作畫，所得的結果能「絕去甜俗蹊徑」而具有「士氣」。他另有一條關於「士氣」的論述，在《容台集》中云：「趙文敏問畫道於錢舜舉，何以稱士氣？錢曰隸體耳。畫史能辨之，即可無翼而飛，不爾便落邪道，愈工愈遠。然又有關捩，要得無求於世，不以贊毀擾懷。吾嘗舉似畫家，無不攢眉，謂此關難度，所以年年故步。」³⁴這是他對「士氣」的解釋。

此條論述可能是從唐寅的《唐六如畫譜》³⁵中論「士夫畫」衍生而來，其文：「趙子昂問錢舜舉曰：如何是士夫畫？舜舉答曰：隸家畫也。子昂曰：然。觀王維、徐熙、李伯時皆士夫之高尚畫者，其謬甚矣。」比對唐、董這兩條論述後，可以發現所記載趙孟頫與錢選的對話內容有些不一樣。不一樣的地方，是唐的「如何是士夫畫？舜舉答曰：隸家畫也。」而董的是「何以稱士氣？錢曰隸體耳。」董其昌承襲蘇軾、趙孟頫的文人畫觀點，並極力倡導而聞名於世。書法與繪畫的關係，他也比蘇、趙論述得更密切，從此處的「士夫畫」衍生為「士氣」，「隸家

³³ 秦以前的書體之一。

³⁴ 啟功著〈扈家考—談繪畫史上的一個問題〉：「（此條）為今通行四卷本《容台別集》所無，或在五卷本中，待再覓校。題曰《元錢選論畫》按此條乃董引錢語而加申論者，此題不當。」啟功撰〈扈家考—談繪畫史上的一個問題〉，《藝林叢錄》，第五編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。

³⁵ 唐寅，明代（公元 1470—1523 年），字伯虎，一字子畏，號六如，蘇州人。工詩文，善書畫。著《唐伯虎全集》，《唐六如畫譜》載於其中。啟功：「《唐六如畫譜》有標題『士夫畫』一條，下題『王繹』，《唐六如畫譜》，乃明人抄集舊說之割記，無真偽之可言，只唐六如序或為後人偽加者耳。王繹論寫像之作，見於《輟耕錄》中，無此條，王繹亦未聞有別種論著，殆抄集傳寫時誤注王繹之名。」啟功撰〈扈家考—談繪畫史上的一個問題〉。

畫」變成「隸體耳」可看出端倪。先談「士夫畫」衍生為「士氣」。董對「士氣」的意思未作解釋，但他認為「士人作畫」不一定有「士氣」，「士人」若能以草書、隸書、奇字之法作畫，才能具有「士氣」。所以，一件具有「士氣」的畫作，必備條件是「士人」而且要以「草隸、奇字」的書法入畫，否則「縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可救藥矣。」同樣一件事，到董其昌時，說法却不一樣了，可看出他強調書法對繪畫的重要性的企圖心。

再看「隸家畫」變成「隸體耳」。有關「隸家畫」的「隸家」的身份為何？錢、趙、唐三人都未加說明，近代有人探討他的身份，如俞建華〈利家·戾家·隸家·隸體〉³⁶，啟功的〈戾家考—談繪畫史上的一個問題〉³⁷。啟功此篇除了對說明「隸家」的由來之外，並詳細敘述自董將「隸家」誤為「隸體」，且更加引申附會，遂益混淆。依序演變由「隸家」變為「隸體」、「隸法」、「寫」，何為「隸體」，董未明說，從上條「士人作畫，當以草隸、奇字之法為之。」很多論者認為它是指「書法」，或是書法中的「隸書」。「隸法」的意思，錢杜解釋為異於描的畫法，所以寫字和繪畫都稱「寫」。從其演變的過程中可以清楚的看到一

³⁶ 俞劍華撰〈利家·戾家·隸家·隸體〉，《藝林叢錄》，第五編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。文中對隸家的解釋是：「中國到了明代把文人畫家稱為利家，把職業畫家稱為行家。」引明代葉焜《樂志堂題跋》所言：「畫山水畫無出北宋內局諸大家，而工緻亦非先後名筆可比。至元季始有謂之戾家者，蓋以縉紳大夫高人碩士，無論形拘禮勝，閒或遊情翰墨，約略點染，寫出胸中丘壑，自是不凡。」其認為：「這裡說元季就有戾家，但在元代文獻中，還沒有發現這個名詞。利家、戾家、又叫隸家。」又舉明代屠隆《畫箋》所記：「評者謂士大夫畫，世獨尚之。蓋士氣畫者迺士林中能作隸家畫品，全法氣韻生動，不求物趣，以得天趣為高。觀其曰寫而不曰畫，蓋欲脫盡畫工院氣耳。此等謂之寄興，但可取玩一世，若云善畫，何以上擬古人而為後世寶藏？」他認為「隸家就是士大夫畫家，也就是士氣畫家、文人畫家」文中也對董其昌的「隸體」作了解釋：「這個隸體可能是隸家，但也可能是指書法。」

³⁷ 啟功撰〈戾家考—談繪畫史上的一個問題〉文中對隸家的解釋：「今世於技藝之事，凡有師承者、專門職業者、於技藝習熟精通者，皆曰『內行』，或曰行『家』。反之曰『外行』，或曰『力把』（把，或作班、笨、辨），古時則稱曰『戾家』（戾，或作隸，利，力）」，「『戾家』一辭，宋代已有之」，「『隸家』即『戾家』」引明代詹景鳳跋元代饒自然山水家法一書：「清江饒自然先生所著山水家法，可為盡善矣。然而山水有二派：一為逸家，一為作家，又謂之行家、隸家。」認為「『逸家』為『行家』，『逸家』蓋指士夫」又引詹景鳳『東圖玄覽』卷二：「北宋人畫人馬二筴，不著色，其描法精能，本自作家。衣折用濃墨，而傍寫枯木一株，弱柳五六株，乃純用淡墨，草草不著意點成，又乃力家。」證明跋中之「逸家」即「隸家」。他又對「隸家」一辭的衍生作了概述，摘錄要點於下：而「隸家」一辭，董其昌誤為「隸體」，更加引申附會，遂益混淆。其後清代王翬又誤為「隸法」。自題山水直幅：「子昂嘗詢問錢舜舉曰：『如何是士大夫畫？』舜舉曰：『隸法耳。』隸者以異於描，所謂『寫畫須令八法通』也。」又清代錢杜『松壺畫訣』（按『松壺畫憶』之誤）云：「子昂嘗謂錢舜舉曰：『如何為士大夫畫？』舜舉曰：『隸法耳。』隸者有異於描，故畫畫皆曰寫，本無二也。」此後又有人從而穿鑿，再於一「寫」字上發揮。清王學浩『山南論畫』云：「王耕煙云：有人問『如何是士夫畫？』曰：『只一寫字盡之。』此語最為中肯。字要寫，不要描；畫亦如之。一入描，便為俗工矣。」不但「隸家」演變直成「寫」字，錢舜舉且為王耕煙所代替矣。

點，就是強調文人繪畫有別於畫工，文人「以書入畫」，不是用描的，而是用寫的。此點也是其演變的動因，所以與其說是「誤為」倒不如說是「刻意」。在此也可以看出董其昌對明清以後的書、畫壇影響有多大。

6、明汪砢玉《珊瑚網》錄張靜題蘇軾《淨因院畫記》：

文忠公畫記有形理之說³⁸，真能發古人未言之微。惜湖州公竹枝不與俱傳，俾今之畫家不得觀其自，惜哉。然文忠此記之妙，似不專於畫，即書家亦然。點畫肥瘦者，形也；結構圓融者，理也。形具而顯，理隱而微。形非理弗備，猶文非理弗宣。今作畫之求形似且不能，況理乎？書亦惟於形又鮮得其似，若語於理無不懵然以為誕矣。文忠書本二王帖中來，故機軸成家，學者罕到，中間妙處，理形相傳，非漫然塗抹而已也。此卷姑置畫而重其書，自當與文忠公並稱宇內神物矣。丙戌冬日張靜題。

此條論述引蘇軾論畫有「常形」與「常理」之說，認為論書亦然，並對蘇軾的行書「形理」兼備加以推崇。以「形理」論書畫，為本論述獨到之處。

7、清代王概兄弟所編著《芥子園畫傳初集》卷一〈畫學淺說·用筆〉：

鹿柴氏³⁹曰：雲林之仿關仝，不用正鋒，乃更秀潤，關仝實正鋒也。李伯時書法極精，山谷謂其畫之關紐透入書中，則書亦透畫中矣。錢叔寶遊文太史之門，日見其搦管作書，而其畫筆益妙。夏昶與陳嗣初、王孟端相友善，每於臨文見草，而竹法愈超。與文士熏陶，實資筆力不少。又歐陽文忠公用尖筆乾墨，作方闊字，神采秀發，觀之如見其清眸豐頰，進趨擘如。徐文長醉後拈寫字敗筆，作拭桐美人，即以筆染兩頰，而豐姿絕代，轉覺世間鉛粉為垢，此無他，蓋奇妙筆也。用筆至此，可謂珠撒掌中，神游化外。書與畫均

³⁸ 蘇軾《淨因院畫記》：「余嘗論畫，以為人禽宮室器用皆有常形，至於山石竹木水波煙雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不當，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世取名者，必托於無常形者也。雖然常形之失，止於所失，而不能病其全，若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是以其理之不可不謹也。」《蘇東坡全集》卷三十一，世界書局，2005年1月初版9刷。

³⁹ 王概於《芥子園畫傳》中自稱鹿柴氏。

無歧致。

《芥子園畫傳》為王概、王蓍、王臬兄弟編著，是一部繪畫技法圖譜，共分三集。初集為山水譜，五卷，康熙十八年（公元 1679 年）印行，王概據李流芳課徒稿四十三頁增至為一百三十三頁而編成。二集為蘭、竹、梅、菊四譜，八卷。三集為草本、木本花卉及草蟲、禽鳥兩譜，四卷。二、三集成於康熙四十年（公元 1701 年）。本書系統介紹中國畫基本技法，集中列有畫法淺說，亦有畫法歌訣，雖多半為前人之說，但也有王氏兄弟之見。

王概，清代（公元 1654—約 1710 年），初名丐，字東郭，後改概，字安節，浙江秀水（今嘉興）人。善畫，山水學龔賢，人物、花卉、翎毛之屬，動筆輒有味外之味。

王蓍，（？—1737 年），初名尸，字宓草，號湖村，後改蓍。概弟。善畫兼工篆刻。

王臬，（生卒年未詳），初名孽。概弟。詩畫與兩兄擅名於時。

本條論述，舉書畫家為證，論述書畫之間的關係，有「以書入畫」、「書畫同法」，書法與文學修養對繪畫的影響等。論述書畫的關係，從此論看來，已不僅於用筆、用墨同法而已。

8、清代汪之元《天下有山堂畫藝》⁴⁰：「董宗伯云：書家以險絕為奇，此竅惟魯公、楊少師得之，趙吳興弗解也。予謂墨竹亦然，風枝雨葉，亦以險絕為奇。此竅惟梅花道人得之，李仲賓弗解也。」

汪之元，清代（生卒年未詳，活動於康、雍年間），字體齋，海陽（今廣東潮安）人，流寓廣州。工翰墨，能詩歌，善畫蘭竹。著《天下有山堂畫藝》，成

⁴⁰ 汪之元著《天下有山堂畫藝》，俞建華編著《中國古代畫論類編·下》，人民美術出版社，2007 年 11 月第 2 版第 4 次印刷。

書於雍正二年（公元 1724 年），為論述墨竹、墨蘭繪畫技法與理論。

《天下有山堂畫藝》書中多處以書、畫理論相比擬。此條論述以「險絕為奇」的理論，引董其昌評論顏真卿、楊凝式、趙孟頫書之得失，用以比擬評論吳鎮、李衍畫竹之得失，而論述書畫同理之所在。

書中另有以意在筆前論述「書畫同理」者，如：

伸繒於机，且緩執筆，必先澄懷凝思，得其形勢安頓之法，胸中成竹，然後振筆揮毫，則婆娑偃仰，無不合度。如羲之《筆陣圖》⁴¹所謂本領將軍也，心意者副將也，（按：此為「心意者將軍也，本領者副將也」之誤）凝神靜思，意在筆前，以此知書法、畫法原無二理學者宜盡心焉。

另有以「書畫用筆同法」之比擬者：「梅道人以書法作竹，東坡以竹法作書」、「寫竹之法，先習用筆，如書家之用中鋒。」、「書家謂提得筆起，乃是千古不傳語，墨竹亦然。提筆不起，安能作竹？書家謂無垂不縮，無往不收。墨竹使筆亦當如是。」

9、鄭板橋於《鄭板橋全集》題畫竹中云：

與可畫竹，魯直不畫竹，然觀其書法，罔非竹也，瘦而腴，秀而拔，欹側而有準繩，折轉而多斷續。吾師乎！吾師乎！其吾竹之清癯雅脫乎！書法有行款，竹更要有行款；書法有濃淡，竹更要有濃淡；書法有疏密，竹更要有疏密。此幅奉贈常君西北。西北善畫不畫，而以畫之關紐，透入於書。燮又以書之關紐，透入於畫。吾兩人當相視而笑也。與可、山谷，亦當首肯。

⁴¹ 王羲之《題衛夫人筆陣圖後》：「夫紙者陣也，筆者刀稍也，墨者鍍甲也，水硯者城池也，心意者將軍也，本領者副將也，結構者謀略也，颯筆者吉凶也，出入者號令也，屈折者殺戮也。」王羲之所作書論有《題衛夫人筆陣圖》、《書論》、《筆勢論十二章并序》、《自論書》、《記白雲先生書訣》、《用筆賦》，此中除了《自論書》一般都肯定為其所作外，其餘五篇，有不少人認為非右軍所作。

另有一則：

文與可、吳仲圭善畫竹，吾未嘗取其為竹譜也，東坡、魯直作書非作竹也，而吾之畫竹往往學之。黃書飄灑而瘦，吾竹中瘦葉學之。東坡書短悍而肥，吾竹中肥葉學之，此吾畫之取法於書也。至吾作書，又往往取沈石田、徐文長、高其佩之畫以為筆法。要知書畫一理。

鄭板橋此兩條論述書畫的關係不僅於「用筆同法」而已，另外還論述用墨、造型、結體、行氣、佈置等等書畫相通之理。他執此相通之理以實踐，常將心得題跋於畫中。從這兩條論述中，另外又可發現一個特殊點，他一再強調他是取書家之法以繪畫，取畫家之法以書字。此特殊點有別於一般的書畫學習者，大多以書論或書家為學書法則，畫家或畫論為學畫法則。明清以來，對書畫結合的實踐與論理，鄭板橋可說是代表人物。

10、清代高秉《指頭畫說》⁴²云：「論書畫者夥矣，多言理法，言筆墨，言家數，亦有言氣味、氣韻、氣勢、氣魄者，而少言及靜之一字也。書畫至於成就，必有靜氣，方為神品。昔人論詩文有言斂氣於骨者，斂氣於骨則乾坤清氣可得而自靜矣。古大家書畫中，靜者亦不可多得。」

高秉，清代，生卒年未詳，字青疇，號澤公，晚號蒙叟，遼陽（今屬遼寧）人。活動於雍、乾時期。著有《指頭畫說》。此書為論述指頭畫的技法，書中多處引書法、書論來論畫。

高秉認為歷來論書畫者很少論及「靜」，如果書畫的成就能達到至高時，作品具有「靜氣」，才算是神品，這也是自古以來的書畫大家不可多得的。另以前人論詩文所言「斂氣於骨」則得「乾坤清氣」而「自靜矣」，書畫亦同。

另一則以孫過庭《書譜》書迹活潑靈妙的筆法，而言「運筆作畫，亦當如是」，其文：「孫過庭《書譜》後幅似樂章之舞，跳脫飛舞，腕底風生，無毫髮不合矩

⁴² 高秉著《指頭畫說》，收錄於黃賓虹、鄧實編《美術叢書》，第一冊，江蘇古籍出版社，1997年12月第1版第1次印刷。

度。運筆作畫，亦當如是。故謂畫家必不可不知書法。」

對於師法古人，亦須有我之觀點，他舉書論而言繪畫亦同，其文為：「昔人論書云：『作字須有古，摹古須有我。』書家三昧，盡此二語。余謂繪事亦然。」

11、清代蔣驥《讀畫紀聞》中記載：

書畫一體，為其有筆氣也。古人皴法不同，如書家之各立門戶。其自成一體，亦可於書法中求之。如解索皴則有篆意，亂麻皴則有草意，雨點則有楷意，折帶可用銳穎，斧劈可用退筆，王常⁴³石多稜角，如戰掣體；子久皴法簡淡，似飛白書。惟善會者師其宗旨而意氣得焉。

蔣驥，清代（生卒年未詳），字赤霄，號勉齋，江蘇金壇人，活動於乾隆時期。能書善畫。著有《九宮新式》、《初學要聞》、《續書法論》、《讀畫紀聞》、《傳神秘要》。《讀畫紀聞》共十六則，〈神女論〉之外，多為山水畫論。其中所論畫法源於事理為其獨創的繪畫思想。

本條論述以各家山水畫不同的皴法比擬各種書體，闡述書畫用筆同法，獨特之處是論及同法中的「筆氣」。

12、清代戴熙《習苦齋畫絮》：「作書如作畫者得墨法，作畫如作書者得筆法。顧未可與膠柱鼓瑟者論長短耳。」⁴⁴

戴熙，清代（公元 1801-1860 年），字醇士，號榆庵、鹿床居士、井東居士、浙江錢塘（今杭州）人。善詩文書畫。著有《習苦齋詩文集》、《習苦齋畫絮》。

此條闡述書與畫的墨法、筆法，相互滋潤。書法創作中欲求墨法，就如作畫

⁴³ 鄧喬彬著《中國繪畫思想史》，按語：「王常，或係王蒙之誤。」頁 1194，貴州人民出版社，2001 年 9 月第 1 版。

⁴⁴ 俞建華編著《中國古代畫論類編·下》，頁 997，人民美術出版社，2007 年 11 月第 2 版第 4 次印刷。

者得墨法；作畫中欲求筆法，如作書者之得筆法。此論將書畫的關係更加擴展，有其獨到之見。

13、清代沈曾植於《菌閣瑣談》中記載：「墨法古今之異，北宋濃墨實用；南宋濃墨活用；元人墨薄於宋；香光始開淡墨一派；本朝名字又有用於墨者。大略如是，與畫有相通處。自宋以前，畫家取筆法於書；元世以來，書家取墨法於畫。近人好談美術，此亦美術觀念知融通也。」

沈曾植，清末民初（公元 1850—1922 年），字子培，號乙庵，晚號寐叟，浙江嘉興人。富著述，工書法。著有《菌閣瑣談》、《辛丑札記》、《寐叟題跋》等。

沈氏此條，將書畫之間的墨法與筆法相互滋潤，比上條戴熙之論更為清晰。書論中對於墨的用法論述，歷來有南北朝虞龢的《論書表》中云：「色如點漆」、唐代歐陽詢《八法》⁴⁵：「墨淡即傷神神采，絕濃必滯鋒毫。」、北宋蘇軾的《書懷民所遺墨》云：「世人論墨，多貴其黑，而不取其光。光而不黑，固為棄物；黑而無光，亦復無明。要使其光清而不浮，湛湛如小兒目睛，乃為佳也。」、南宋姜夔《續書譜》：「凡作楷書，墨欲乾，然不可太燥。行草則燥潤相雜：潤以取妍，燥以取險。」包世臣：「墨法猶書藝一大關鍵，筆實則墨沉，筆飄則墨浮。凡墨色弈然出紙上，瑩然作碧色者，皆不足與言者，必黝然以黑…而幽光若水波，徐漾於波髮之間，乃為得之。」、清代周星蓮《臨池管見》：「用墨之法，濃欲其活，淡欲其華，…不善用墨者，濃則易枯，不數年已奄奄無生氣矣。」

以上為清代以前的論述，近代、現代亦有不少持此觀點者，但所論皆相差無幾，惟有幾篇文章中較有己見者，茲將摘其要於下。

14、滕固於〈詩書畫三種藝的聯帶關係〉⁴⁶中，論述書畫的關係時，引張彥遠《歷

⁴⁵ 《八法》，一稱《八訣》，傳為歐陽詢作，係八種楷書點畫的書寫口訣，其內容與托名晉魏夫人的《筆陣圖》基本一致。《八法》與他另外所著的《三十六法》亦合稱《歐陽率更書三十六法八訣》。

⁴⁶ 滕固撰〈詩書畫三種藝的聯帶關係〉，《藝海鈞沈·近代中國美術論集·二》，何懷碩主編，台灣藝術家出版社，1991年6月。

代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉的內容，舉出四點他的觀察：「一、書法在中國很早時代就由實用工具演化而為純粹的藝術。二、書法和畫所憑藉的物質材料：筆、墨、紙、絹、是同樣的。三、書和畫的構成美，同托於線勢的流動和生動。四、書法的運筆結體，為繪畫之不可缺的準備工夫（基本練習。）」這樣的論述並無新的關點。但引人注目的是他接下來的話：

有此幾種理由，張彥遠便很伶俐地比照書法的發展而論繪畫的發展，他的藝術史見解，可名叫做「書法風格的藝術史觀」於是他的結論說：「夫物象（按：張彥遠的原文為象物）必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆；故工畫者多善書。」

這樣的論述完全扭曲張彥遠的本意，又把《歷代名畫記》卷二當為張彥遠的藝術史也過於含糊。

15、寧靜所著〈書與畫的關係〉⁴⁷大至承繼滕固所論的書畫關係，他也認為：「《歷代名畫記》，就是比照書法的發展而論繪畫的發展的」另外又引揚雄的「心畫」說、李日華的「學畫必在能書，方知用筆。」等，而得到「中國的書法是一種純美術，繪畫是以他為基礎的，兩者之間有不可分離的觀係。」的結論。

繪畫是否要以「書法」為基礎，待於小結時再討論。

16、馮稷家所撰〈書畫同源論〉⁴⁸一文，主要有兩點論述，一為舉證論述「書畫同源」，另一為論述書畫相資之道，其言：「書畫相資之道廣矣。推源揭要。究在何處。曰書以濟畫者其筆。畫以濟書者其理。」

所論「書以濟畫者其筆」云：

⁴⁷ 寧靜撰〈書與畫的關係〉，《藝林叢錄》第二編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。

⁴⁸ 馮稷家撰〈書畫同源論〉，《藝海鈞沈·近代中國美術論集·二》，何懷碩主編，台灣藝術家出版社，1991年6月。

石田多篆（石田畫多禿。以宗畫意。書則學黃山谷所自稱草篆者也）叔明雜籀（李常蘅謂叔明作畫，多雜篆籀。意圓不成毛團，方才露圭角。）搗叔隸行（搗叔作畫。率多隸意。蓋搗叔平日命意。在陶鎔書畫為一爐。書固精隸。畫遂如之。）青藤草就（翁覃溪跋青藤畫冊有天下何物非草書之句）乃至於南田南華。無不以書為畫之軌臬（南田題畫每自言書畫同理。南華曾有句云。溪作燕尾分。石作鶴嘴啄。竹梅篆籀成。捫崖誰解讀。）此以書濟畫者也筆也。

以上所舉諸家以篆、籀、隸、草各種書體的筆法作畫，却獨缺楷書，為何？因為：「作楷不如作篆之中正。作隸之沉著。作草之流放。以之入畫甜俗時生。」那麼楷書的筆法沒辦法引以入畫嗎？他認為也可以的，只是不如其它那幾種書體容易，其云：「楷書出於篆籀隸草者也，楷書出於篆籀隸草則雖楷而非楷也。反之而以淺俗之楷筆作篆籀隸草。則雖篆籀隸草而非篆籀隸草也。」

論述「畫以濟書者其理」云：

完白多石（完白作隸，勢如屈鐵。人每服其腕勁之鉅而不知其得力於山水者深也。蓋完白最好游山。南嶽匡廬無不遍歷。歸則磨墨斗許。伸紙疾書。蓋發抒其所見者而已。以故其下筆每多石意。如亦非無意也余每拈此意語人人多未省。）板橋雜竹（板橋作畫。每雜闌（蘭）竹。非惟得其形似也且得瀟灑拔俗之精神。）子貞戰縮率成蚪斗（子貞作書戰縮以行。以多得力於簡勁。驟視之頗饒藤性實則最近蚪斗。行草書多不似。若徵之篆隸書。當信吾言之不謬也）此以畫為書歸宿。所謂畫以濟書者理也。

其所論「畫理濟書」，此「畫理」者二，一為自然之形神，一為繪畫之理。

（三）反對「書畫同法」的相關論述

反對「書畫同法」論的相關論述，在民國以前筆者尚未看過。這也可以看出文人繪畫中所提倡「書畫同法」的觀念一直延續著，到清代更是如火如荼。直至

近代才有人對此提出反對的看法。

1、蘇東天的〈談書畫同源同法之誤〉⁴⁹一文，認為書與畫「在本質上畢竟是不同的，書畫兩者是既不同源也不同法。」而他分析

關於「書畫同源」的主要理由，大致只有兩個方面：一是六書中的象形文字的特點有如繪畫，因此認為書畫產生的初期是「同體未分」的（按：張彥遠《歷代名畫記》最先且比較完整地提出這一觀點）；二是使用的工具毛筆相同，認為毛筆是為文字書寫而創造出來的，同時也用於繪畫，由於書法和毛筆的特點才形成了中國畫的獨特風格，因此，認為「書畫同法」，又以「同法」來證明「同源」。

此處先就他所持「書畫不同法」的觀點來作解析，不同的看法大概有：（1）「張彥遠、趙孟頫等人的『書畫同法』的理論，主要是建立在書畫用筆同法的基礎上的，分析其原因有兩個方面：一是用同樣的工具—毛筆；二是以線結構造型的特點。不能否認，由於這兩個特點使得書畫藝術有著重要的血緣關係，但用『書畫同法』一言以蔽之，未免失當。」（2）「說“畫理即書理，畫法即書法”，未免過分了吧。只能肯定一點，即書畫用筆的功力是相輔相成的。」同時他也舉證說明書畫的使用工具「毛筆」雖然相同，但它們各自的筆法發展與特徵是不同的，如：「山水『二十八皴』、人物畫『十八描』等等畫法，並不是與書法同法的。書法中的《筆陣圖》、蕭衍《觀鍾繇書法十二意》、歐陽詢《三十六法》、顏真卿《述張長史筆法十二意》等等，這是書法而不是畫法」舉證說明「書畫兩者的造型特點、表現方法、抒發情感和反映社會生活的特點、規律都不一樣的。」所舉例證甚詳。

他也將趙孟頫與錢選的那段對話提出討論，其文：「錢選持『書畫同法』的觀點，故認為『士夫畫』即『隸家畫也』。然而，隸書是奠定了書法和書法用筆的基礎，而不是奠定了畫法的基礎。」

⁴⁹ 蘇東天撰〈談書畫同源同法之誤〉，《朵雲》第六集，上海書畫出版社，1984年5月。

筆者認為此處論述有幾點可議：(1) 從趙、錢兩人的對話內容看來，錢氏並沒有「書畫同法」的觀點。(2)「隸家畫」應該不是指「隸書」，關於「隸家畫」的解釋，前面已列舉啟功等人之論述甚詳。另外，趙、錢此段對話也在前面的「書畫同法」中第四條已詳述了。

2、沈一草於〈點線面及其他－談談中國畫與書法的藝術分野〉⁵⁰一文，提出他反對「書畫同法」的看法。他認為人們大多只注意到書畫相同的關係點，而往往忽略了它們各自的特殊性，以至兩者愈趨近於臨界狀態，其云：

唐代張彥遠《歷代名畫記》中分析了顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄的用筆之後指出「書畫用筆同法」。元代柯九思則直接以書法釋畫法說：「寫竹幹用篆法，枝用草法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法，木石用折釵股、屋漏痕遺意。」最有影響的要數元代趙孟頫的那首題畫詩：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」至明代，被稱為一代宗師的董其昌提出「善書者必善畫，善畫者必善書，其實一事耳。」則更帶有總結性意義，把書畫推到無分彼此的境地。

沈氏從「形式構成元素一點、線、面」論述書與畫的分野，首先解釋點、線、面的意義，然後舉證論述書畫之異。其中一段論述：

書法藝術構成元素一線的審美形象的形成變化，也如同其他造型藝術、特別是繪畫藝術形象的形成變化一樣，…如張旭觀公孫大娘舞西河劍器而草書大進；文與可見蛇鬥而草書更進；黃庭堅「晚入峽見長年蕩槳乃悟筆法」雷簡夫憶想江水翻駛掀轉高下奔逐之狀，起而作書，懷素《自敘帖》中所述種種等。然而，這種對萬物的直接觀照到書法藝術形象之間有著「第三者」插足。這裡無法實現藝術形象（書法）與自然萬物之間的直接的雙相溝通，只能是通過漢字的三角聯想。「形象思維」在這裡是有限度的，是被約束、受牽制的。所以書法藝術形象與自然萬物之間始終只能達到「似、如、像」的地步，

⁵⁰ 沈一草撰〈點線面及其它－談談中國畫與書法的藝術分野〉，《朵雲》第二十七集，上海書畫出版社，1990年4月。

不能如同繪畫藝述那樣達到「逼真」和「是」的程度。

其意為書法與繪畫有著共同點即以線造型，而此造型皆（文中所舉書家）得自於自然，而所得的成果終究無法相同。

此段論述似乎有可議之處，其文中並不完全贊同所舉的書家，是從觀察自然中的景象後而書法大進。筆者認為，這些書家的書法之所以大進，是由觀察中得到體悟，是在於理，而非物象。另外，中國繪畫也不以「逼真」為準則。此種書畫之間的比較法，似乎過於牽強。

他又舉書法與繪畫的線條發展及功能，來論證「書畫」實不盡「同法」，如文中所述：

書法藝術的線，從審美意義上來說，蛻化在秦漢隸變，成熟於魏晉今草的出現和成熟，完善於唐代書法理論的成熟，其標誌是《孫過庭書譜序》。中國繪畫中的線從內蒙古陰山岩畫…直至唐代展子虔《春遊圖》，唐代青綠山水，一直是作為“造型”的手段，…所以“書畫”實不盡“同法”。

三、「書畫同源」之相關論述

持「書畫同源」論者，其論述所持的根據有「同源於自然」、「同源於心」、「同源於道」、「同源於筆墨」等。同源於筆墨技法者已於前面探討過，本節將依據其所源不同的相關論述分開作解析。

（一）「書畫同源」之相關論述

1、同源於自然

自張彥遠論述書、畫的起源與「書畫同體」、「書畫用筆同法」後，「書畫同源」相關的論述相繼被提出。其中以書、畫的起源共同取象於自然者，如宋代鄭樵《通志·六書略·象形第一》、明代宋濂《畫原》、明代朱德潤《存復齋集》、明代何良俊的《四友齋畫論》、清代王時敏《王奉常書畫題跋》等。另外，秉著《周易·

系辭》祥瑞之說而論書、畫同源，如明代趙宦光《說文長箋·卷首下·子母原》、明代湯顯祖於《答劉子威侍御論樂》、清代盛大士《溪山臥遊錄》等。

宋濂《畫原》中曾說：「上而日月風霆霜雪之形，下而海河山嶽草木鳥獸之著，中而人事離合物理盈虛之分，神而變之，化而宜之，固已達民用而盡物情。然而非書則無紀載，非畫則無彰施，斯二者其亦殊途而同歸乎？吾故曰：『書與畫非異道也，其初一致也。』」

2、同源於心

書畫同源於心的論說大都為秉揚雄《法言·問神第五》：

惟聖人得言之解，得書之體。白日以照之，江河以滌之，灑灑乎其莫之御也。面相之，辭相適，揆中心之所欲，通諸人之嚙嚙者，莫如言，彌綸天下之事，記久明遠，莫古昔之昏昏，傳千里之恣恣者，莫如書。故言，心聲也，書，心畫也。聲畫形，君子、小人見矣。聲畫者，君子、小人之所以動情乎！

此處之「言，心聲也，書，心畫也」是說語言是心靈的聲音，文字是心靈的圖畫。「聲畫形，君子、小人見矣」是說從其說話，觀其寫字，就可看出是君子或小人。這裡的君子是指有才德的人⁵¹，小人是指見聞淺薄的人⁵²。後人將「書，心畫也」的「書」，理解為書法作品或書家的精神、修養、道德等，書法是書家心靈的描繪。因此，有人就持之以論書畫同源。此之論述者，列舉於下。

(1) 郭若虛《圖畫見聞志·敘論·論氣韻非師》，引揚雄「心畫」加以申論云：「矧乎書畫，發之於情思，契之於綃楮」，「畫猶書也」，「言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。」

郭若虛說明書與畫不僅在技藝上是相通的，更強調「心聲」、「心畫」都出於「人品」、「高雅之情」，而同源於「心」。也就是說，書、畫作品要達到氣韻生動

⁵¹ 《論語·子路》：「故君子名之必可言也，言之必可行也。」

⁵² 《管子·牧民》：「信小人者失士」，『荀子·勸學』：「小人之學也，入乎耳，出乎口。」

的意境，作者必備有高尚的人格修養，即作者之「心性」。

(2) 南宋米友仁曾於《題新昌戲筆圖》云：「子雲以字為心畫，非窮理者，其理不能至是。畫之為說，亦心畫也。上古莫非一世之英，乃系為此，豈市井庸工所能曉？」

米友仁，南宋（公元 1072—1151 年），原名尹仁，字元暉，號懶拙老人。米芾長子。宣和四年（公元 1122 年）應選為書學博士，紹興時官兵部侍郎、敷文閣直學士。擅書畫。著有《陽春集》。

米友仁引揚雄曾所說字是心畫(文字能表達人的心意，故稱文字為心畫)，闡述說明：不能完全體會道理的人，他的道理就不能達到心畫的境界。對於繪畫來說，也可以說是內心的話，上古時代若不是一代的菁英，就是因為如此，這那是市街裡的平凡工人所能知道的。

(3) 清代張庚於《浦山論畫》云：「揚子云：『書，心畫也。』心畫形，而人之正邪分焉。畫與書同源，亦心畫也。」

張庚，清代（公元 1685—1760 年），字浦山，原名壽，後改名更，號瓜田逸史，白苧村山者，晚號彌伽居士，浙江嘉興人。長於經史、詩文，善繪事，精鑒別。著有《強恕齋文鈔》、《強恕齋詩抄》、《瓜田詞鈔》、《國朝畫徵錄》等。

《浦山論畫》首為總論，後有八則，分筆、墨、品格、氣韻、性情、工夫、入門、取資。本條論述出自〈論性情〉一則，張庚對書畫作者的修養頗為重視，他引揚雄所言「書，心畫也。」認為從書畫之迹可以看出作者正與邪，此「心畫」為書畫共同的源頭。他並舉元代的書畫家為證，接著說：

握管者可不念乎？嘗觀古人之畫而有所疑，及論其世乃感自信為非過，因益信揚子之說為不誣。試及有元諸家論之：大癡為人坦易而灑落，故其畫平淡而冲濡，在諸家最醇。梅花道人孤高而清介，故其畫危聳而英俊。倪雲林則

一味絕俗，故其畫蕭遠峭逸，刊盡雕華。若王叔明未免貪榮附熱，故其畫近於躁。趙文敏大節不惜，故書畫皆嫵媚而帶俗氣。

(4) 清代張式《畫譚》：「書畫盤礴點染，有神明不測之妙，即趙吳興詢錢玉潭之士夫畫也，絕去畫師習氣，方有士氣。揚子云『書，心畫也。』此氣即吾人之心畫。畫之貴，貴此。」

張式，清代（生卒年未詳），字抱翁，號夫椒山人，江蘇無錫人。能詩詞、古文，善書畫。有《荔門前集》、《畫譚》。

《畫譚》凡五千餘言，主要論述師古與師造化，修身養性，氣韻與筆墨等學畫的觀點。其中書畫同論之處不少，如本條論述修養之重要時，先舉趙孟頫問錢選「如何是士夫畫」一事，再引揚雄「書，心畫也。」說「心畫」就是「士氣」，有了此「士氣」書畫之作就有神明不測之妙。張式此處之「心畫」乃作者內在修養的抒發。對於作者的修養，《畫譚》中另有一段論述更為詳細，其文為「言，身之文；畫，心之文也。學畫當先修身，身修則心氣和平，能應萬物。未有心不平和，而能書畫者。讀書以養性，書畫以心，不讀書而能臻絕品者，未之見也。」《畫譚》中亦論及「書畫用筆同法」，他強調學畫要先學書。

3、同源於道

書畫同源於道的論述有石濤《畫語錄》，他認為書畫同源於「一畫」。於《畫語錄·兼字第十七》論述曰：

世不執法。天不執能。不但顯於畫。而又顯於字。字與畫者，其具兩端，其功一體。一畫者字畫先有之根本。字畫者一畫後天之經權也。能知經權而忘一畫之根本者。是猶子孫而失其宗支也。能知古今不泯而忘其功知不在人者，亦由百誤而失其天之授也。

又云：

天能授人以法，不能授人以功。天能授人以畫，不能授人以變。人或棄法以伐功，人或離畫以務變，是天之不在於人，雖有字畫亦不傳焉。天之授人也因其可授而授之，亦有大知而大授，小知而小授也。所以古今字畫本之天而全之人也。自天之有所授而人之大知小知者，皆莫不有字畫之法存焉。

那麼「一畫」又為何呢？他在《畫語錄·一畫章第一》論述云：

太古無法。太樸不散。太樸一散，而法立矣。法於何立？立於一畫。一畫者眾有之本，萬象之根，見用於神，藏用於人，而世人不知。所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。夫畫者從於心者也。山川人物之秀錯，鳥獸草木之性情，池榭樓台之矩度，未能深入其理，曲盡其態，終未得一畫之洪規也。行遠登高，悉起膚寸，此一畫收盡鴻蒙之外，即億萬萬筆墨，未有不始於此，惟聽人之握取之耳。

石濤，清代（公元 1642—1707 年），原姓朱，名若極，廣西全州人，明悼僖王朱贊儀十世孫，靖江王朱守謙之後。父朱亨嘉於明亡後在桂林自稱「監國」，被殺。若極五歲出家為僧，法號原濟（亦作元濟），字石濤，號苦瓜和尚、瞎尊者、大滌子、枝下叟、清湘陳人等。善畫，兼工詩、書。有《苦瓜和尚畫語錄》，後人將其題畫詩跋輯成《大滌子題畫詩跋》。

《苦瓜和尚畫語錄》又名《畫語錄》或《石濤畫語錄》，共分十八章，為一畫、了法、變化、尊受、筆墨、運腕、綑蘊、山川、皴法、境界、蹊徑、林木草、海濤、四時、遠塵、脫俗、兼字、資任。「一畫」貫串其它各章綱領，為全書的理論核心，審觀其文似乎與道家學說⁵³、《周易》⁵⁴有關係。其中所云「億萬萬筆墨，未有不始於此」與孫過庭《書譜》中所云：「一點成一字之規，一字乃終篇之準。」有異曲同工之妙。

⁵³ 《畫語錄·一畫章第一》中所言：「立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。」無生有，而有又以以為始，此與『老子』四十章有云：「天地萬物生於有，有生於無。」與四十二章中「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，充氣以為和。」和『莊子』天下篇中所云：「聖有所生，王有所成，皆原於一。」所言相似。

⁵⁴ 《易·繫辭上傳》云：「是故『易』有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶。吉凶生大業。是故法象莫大乎天地，變通莫大乎四時。」

3、以上為清代以前持「書畫同源」論者。近代的論述有馮稷家的〈書畫同源論〉。文中對於石濤的《苦瓜和尚畫語錄》中〈一畫章第一〉與〈兼字第十七〉兩章所論，認為：「一畫者即書畫同源之所在也」接著他又補充說明：

或曰此論畫而偶及書耳。非論書而足以該畫也。曰此不然。古人論書。多取譬於畫。非以捨畫無足譬書。意謂舉畫書自喻耳。王右軍書之所謂聖者也。其論書曰。每作一畫。如列陳之排雲。每作一點。如危峯之墜石。每作一牽。如萬歲枯藤。每作一放縱。如足行之趨驟。狀如驚蛇之透水。激楚浪以成文。似逸虬之翔雲。集重陽而行緩。夫雲也石也藤也蛇也虬也畫也而以論夫書。虞秘監書之所未絕者也。其論書曰。頓挫盤旋。若猛獸之搏噬。進退鈎距。若秋鷹之迅擊。又曰拂掠輕重。若浮雲蔽於青天。波撇鈎截。若微風搖於碧海。又曰。透嵩華兮不高。喻懸壑兮能月。夫獸也鷹也天也海也嵩華懸壑皆畫也而亦以論夫書。若夫孫過庭氏之書畫譜。連篇累牘。取譬尤多。曰仙露明珠。曰絕岸頽峰。曰導之泉注。曰頓之山安。此皆以畫而論夫書者也。此書畫同源之又一証也。

該文共舉四點論證「書畫同源」，引石濤《苦瓜和尚畫語錄》為其一，又舉王羲之、虞世南、孫過庭等取自然物象之理以論書，此二點如上所述。其三，上古書畫不分，皆源於卦與觀象取物。此後文物稍興，制度代作，書畫之分，始稍稍見。但書仍不能捨畫以為書，畫仍寓書意。⁵⁵其四，到了近世，書畫雖然劃分，但仍相濟。舉善書畫者沈石田、王叔明、趙搗叔、徐青藤、惲南田等書畫作品與理論為證，此於前面論述「書法同法」中已說明。

⁵⁵ 原文：「乃若古人命筆。書畫不分。一畫而萬象皆備。伏羲畫掛。太極為開。而坎之為水。古今莫外。是卦為畫之祖。倉頡繼興。仰觀俯察。夫所觀者天也。天則日月星辰繫也。所察者地也。地者草木鳥獸出也。舉日月星辰草木鳥獸以為書。則書也而仍不出畫者也。六書之始亦為象形。此徵之事實。而書畫同源則也。」、「文物稍興。制度代作。書畫之分。始稍稍見。然蝌斗蟲鳥。象形仍在。其所稍異。彼該全體。此彼點畫。而書仍不能舍畫以為書也。至若畫者。禹鑄鼎象物。而魍魎魍魎莫逢。夫象物畫也。鑄之鼎而使人之莫或逢之。則所以昭宣示。畫而仍寓書意者也。他如鼎識立戈。壺具舟形或昭武力。或禁沉湎。抑復篋著龜而訓軌。盤施藻而蘊潔。考其意無非書。而寓形仍屬畫。此以書畫之分而不分而因以知其同源者也。」

(二) 反對「書畫同源」之相關論述

1、對於「書畫同源」持反對的論述並不多見，明代朱履貞《書學捷要》有一段明晰書畫源流，始合而後分的論述，其文：「書肇於畫。象形之書，書即畫也；籀變古文，斯、邈因之；楷、真、草、行之變，書離於畫也。昆蟲、草木、山水、人物，黼黻藻繪，傅彩飾色，畫異於書矣。後人遂以畫字分二音，以字畫之畫為入聲，繪畫之畫為去聲，書畫同源，失指甚矣。」

但也有不認同書與畫皆同源於「觀物取象」者，如對於源自自然的「鳥書」、「蟲書」等，並不表示贊同，如孫過庭的《書譜》：「復有龍蛇雲露之流，龜鶴花英之類，乍圖真於率爾，或寫瑞於當年，巧涉丹青，功虧翰墨。」徐鍠《說文繫傳》，〈疑義篇〉：「鳥書、蟲書、刻符、殳書之類、隨筆之製，同於圖畫，非文字之常也。漢魏以來，懸針、倒薤、偃波、垂露之類，皆字體之外飾，造者可述。」

此二文中從「巧涉丹青，功虧翰墨」、「非文字之常」可看出對此種字體並不表示贊同之意。是故，源於象形之書既被非議，觀物取象的「書畫同源」之說自然也就不被認同。

近代有一些反對的看法，茲將列舉於下。

2、徐復觀於《中國藝術精神》⁵⁶中，論及他反對「書畫同源」的看法。文中舉例論述書畫的起源與發展，完全屬於兩種不同的系統。他認為：

文字與繪畫的發展，都是在兩種精神狀態及兩種目的中進行。何況我國六書中指事的起源，沒有人能說它會晚於象形。例如指事中的「一」、「上」、「下」等字的指事，是象意的，是為了幫助並代替記憶的，決不同於裝飾性的抽象。因造字之始，即有指事的方法，即可斥破由象形文字而來的文字是與繪畫同源，或出於繪畫之說之謬。

⁵⁶ 徐復觀著《中國藝術精神》，華東師範大學出版社，2001年12月。

另外，他認為有些論者對「書畫同源」錯誤的認知，大致有以下幾點：(1)「書法從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。加以兩者使用筆墨紙帛的同樣工具，而到了唐中期以後，水墨畫成立，書與畫之同更大大地接近了一步，於是書畫的關係，便密切了起來；遂使一千多年來，大家把兩者本是藝術性格上的關聯，誤解為歷史發生上的關聯。」(2)「即使在藝術性的關聯上，後來許多人，以為要把畫畫好，必先把字寫好的看法，依然是把相得益彰的附益關係，說成了因果上的必然關係。」(3)「宋以後，有一部分人，把書法在繪畫中的意味強調的太過，這中間實含有認為書法的價值，在繪畫之上以伸張繪畫的意味在裡面。」

筆者認為此點論述，所指「有一部分人」不知指的是何人？宋以後，文人畫興盛，而其所強調者為「以書入畫」或「書畫同法」，此皆為實踐的法、理。而繪畫攀附於書法之說，應是較為牽強。

3、對「書畫同源」與「書畫同法」持反對的另有蘇東天的〈談書畫同源同法之誤〉。文中提出幾點論證書畫的起源不同：

漢許慎說：「蓋依類象形，故謂之文，其後形聲相益，即謂之字。」我國文字主要是形聲字，形聲字是在「象形」、「象意」的「文」的基礎上發展起來的，許慎說：「字」者，言孳乳而寢多也。所以，嚴格地說，形聲字是流而不是源了。現在人們一般地都認為象形文字是「源於繪畫的」，因為其象形的特點有類繪畫，由於材料的缺乏，要完全弄清楚這一問題還是有困難的。但是，這種象形文字雖有類似繪畫的象形特點，在本質上却是不同的，因為它的目的、功能主要是為了記事的需要，而不是為了審美的需要；其「象形」本身總是帶有「記號」、「符號」這樣抽象的性質。

這段論述與徐復觀所論相近。

另外，他舉張彥遠《歷代名畫記》引《廣雅》、《爾雅》、《說文》、《釋名》等說明書畫的起源不同。以陸機所說「宣物莫大於言，存形莫善於畫。」為基礎，

論述書畫的功能不同，其文為：「文字是用言『宣物』畫是用畫『存形』，同樣是為政教服務，一是書於『帛書』，一是畫於『明堂』一是重理，一是重儀；可見它們的特點、功能是不一樣的。」所以，只能說明文字的產生與繪畫有點關係，而不能說文字產生於繪畫，或以「書畫同源」而論。

4、沈一草認為對中國書畫藝術愈來愈互相趨近臨界狀態，歷來書畫家和理論家所注意的，大多是它們之間的關係、它們之間的「同」。但對於它們之間的區別和差異則缺乏注意。且，因為在論述時只注意了書與畫二者都強調主觀情感的抒發，而不注意區別各自用甚麼來抒發和怎樣抒發的哪些不同點。所以對它們各自發展前景的探測和估量也就難以區別。對此，他於〈點線面及其他—談談中國畫與書法的藝術分野〉一文，提出他反對「書畫同源」的看法。反對的主要理由：

繪畫大大早於漢字—哪怕是象形符號的形成，“文字本於圖畫，最初的文字是可以讀出來的圖畫，圖畫却不一定能讀”，也就是說文字必須有讀音，因為它是記錄語言的符號，有讀音的才能稱為文字。雖然繪畫對文字的產生有著一定的影響和作用，但不能說文字就簡單地產生於繪畫，更不能誤認為“書畫同源”。

5、張安治的《中國畫與畫論》⁵⁷中論「“書畫同源”辨」，反對「書畫同源」之說。其不同的看法為：(1) 從書畫的起源比較：他以現代的考古成果，如仰韶文化彩陶的發現等，來闡述繪畫的起源。從發現的彩陶來看，認為當時已有了美化生活的要求，有相當可觀的審美才能和表現技巧，明顯具有藝術特徵。而文字至殷代甲骨文時期才相當成熟，比彩陶的時代要晚兩三千年。(2) 從書畫的功能比較：「即使從殷商算起，文字與圖畫二者雖不能說全無關係，但實際的目的，任務各不相同，各有其自身的體系和發展過程，分道揚鑣」

他從比較中所得的結論：中國繪畫的起源早於文字，即使在象形文字流形的年代，二者也非一體。書畫的關係自古至今，它們之間的互相影響，只能說「書

⁵⁷ 張安治著《中國畫與畫論》，上海人民美術出版社，1986年10月。

畫結合」；在工具和技巧的關係上，只可以說「書畫相通」。

四、小結

對「書畫同體」、「書畫同法」、「書畫同源」的論述之同與異，從上面所列舉的論例來看，持贊同的觀點，以「書畫同法」的論述最多；持反對的觀點，以論反對「書畫同源」者為最，反對的時代，都在近代。茲將其歧異點與所據的理由歸納分析於下：

(一)、「書畫同體」論之歧異點

張彥遠乘「觀物取象」之說統觀書畫的起源，繼而提出了「是時也，書畫同體而未分」。以文字學的角度定繪畫的發生是源於六書之一的「鳥書」，顏光祿所說圖載三意中的「圖形，繪畫是也」，六書中「其三曰象形，則畫之意也」因此而言「是故知書畫異名而同體也」。

持「書畫同體」論者，除了張彥遠以古代傳說為其中之一的依據外，餘者皆乘書畫之發生是源於「觀物取象」，即六書中所謂的象形為其依據。

持異論的有陳綬祥〈書畫同源與書畫同體〉一文，認為書畫各自有其本質與發展規律。且二者之品評標準與藝術標準皆不同。另，張安治於《中國畫與畫論》中，以書畫的功能作比較，認為兩者間的目的與任務皆不同。

阮璞於〈張彥遠之書畫異同論〉⁵⁸針對後人對張彥遠《歷代名畫記》中的「書畫同體」之誤解與濫用，因而闡述張彥遠立論之依據與本意。阮氏認為張彥遠所提的「書畫同體」是在「書畫道殊，不可渾詰」的前提下提出的，即張彥遠已認識到書畫二者的本質不同。並以「傳意」與「見形」為二者各其定性。據《周禮》保氏所掌「六書」中有「象形」一種及甄豐所定「六體書」中有「鳥書」一種，因其含有「畫之意」，近於「畫之流」，而斷言書之此一部分與畫為「書畫異名而同體」。另，作者引梁代庾元威《論書》中「雜體既資於畫，所以附乎篇末。」

⁵⁸ 阮璞撰〈張彥遠之書畫異論〉，《朵雲》，總第30期，頁25-30，上海書畫出版社，1991年3月。

證明古人以為書體通於畫體，初僅限於「象形」、「雜體」範圍之內。

以書畫的本質與實用功能而論，兩者是各自獨立的藝術，無庸置疑。但，以其產生的過程來看，兩者又存在著一些關聯。分析以上所舉論者之觀點，總結之，那書畫是否同體？有，但只限於一部分而已。

(二)、「書畫同法」論之歧異點

自張彥遠於《歷代名畫記》中提出「書畫用筆同法」與「工畫者多善書」後，「書畫同法」之論繼之而起。「書畫用筆同法」與「書畫同法」的差異，在於觀點不盡相同。「書畫同法」論者並不只於純論「用筆同法」而已，還涉及作者的身分與其他技法等。如：「士人作畫」、「本古篆書字象形意」、「畫法兼書法」、「畫法關通書法津」、「作書如作畫者得墨法」、「筆氣」、「字畫本自同工」、「書之理、畫之法、書道、畫道」、「意致」等等。

「士人作畫」或「士大夫工畫者必工書」，特別區分創作者的身分，所強調的「士人」已非是一般的書畫家。「本古篆書字象形意」，是徐渭稱許顧愷之、陸探微等畫作筆精勻圓勁淨時用語。而「象形意」並不是只述古篆書的用筆而已，還談到「意」的追求。

另「古人金石、鐘鼎、篆、隸，往往如畫」也是不止談用筆而已，已兼言「象形意」。「畫法兼書法」、「畫法關通書法津」、「大多如草法」，此「畫法」、「書法」、「草法」並不單純只講用筆的技法而已。「作書如作畫者得墨法」、「墨法古今之異」，不僅論用筆同法，也兼談用墨法。由「筆法」擴論到「筆氣」。「字畫本自同工」，由「同法」擴論到「同工」。「書之理、畫之法、書道、畫道」，由「書畫用筆同法」擴論到「書理、畫法、書道、畫道」互參融用。「間以蘭竹意致」，由「筆法」擴論到「意致」。此外，也有論到「行款」、「疏密」、「繪心、文心」、「章法」、「佈局」、「造型」，甚至把「文辭」也牽扯進來。

更者，連書、畫史也有混為一談的。如滕固於〈詩書畫三種藝的聯帶關係〉一文中，批評張彥遠：「…有此幾種理由，張彥遠便很伶俐地比照書法的發展而

論繪畫的發展，他的藝術史見解，可名叫做“書法風格的藝術史觀”」

以書畫之關係來評比書、畫意境之高下的也有。寧靜的〈書與畫的關係〉一文中，言：「中國先賢論書與畫，常視書法高於畫，畫之意境猶得助於自然景物，而書乃揚雄所謂‘心畫’，純為性靈之獨創。所以在論書畫同源的道理中，常視畫為書之餘。」

「書也者，文字也」，「畫也者，造形也」其二者本質不同，也有視為一物者。石魯在《談中畫問題》中云：

中國畫的基礎，簡單來說就是書畫同源。寫不好字，就談不到中國畫。中國畫必須是以書法、以中國特有的筆法來表現的。…中國畫以書法做為它的基礎，就決定了筆墨問題，決定了章法問題、佈局問題，以至於各種各樣的結構——也就是造型，都要隨之而變異。這是一個規律，而且是一個非常重要的規律。

書畫的關係由「用筆同法」越論越廣，密切的程度幾乎成為一體。有人對其中的論點就提出異議。如蘇東天〈談書畫同源同法之誤〉中，「用“書畫同法”一言以蔽之，未免失當。」、「說“畫理即書理，畫法即書法”，未免過分了吧。」、「畫家的筆墨功力主要是表現在善於描繪各種客觀物象的特徵和神態上，沒有這種特殊的造型能力，書法寫得再好，也是成不了畫家的，只會墮入“文人墨戲”的泥坑。」

的確，有些論者已將書畫的關係論述得過度密切，幾乎是不分的一體。上述幾例論說，就有不當之處。然而，反對「書畫同法」的聲浪中，筆者認為也不無夾雜著不當的論述。如蘇東天〈談書畫同源同法之誤〉中「書畫不同法」一節，提出幾點論說以證明「張彥遠、趙孟頫等人的“書畫同法”的理論」之不當。如：

1、於書畫尚處於實用功能的階段，以其書寫的用具與方法的不同來證明書畫用筆不同。此論已違張彥遠〈論顧陸張吳用筆〉之本意，張彥遠以審美的觀點論述

顧陸張吳用筆，而提出「書畫用筆同法」；在書畫功能的不同基點上論述，是無法證明對方的錯誤。2、畫論中的「十八描」、「二十八皴」等用筆法則「並不是與書法同法的」。書論中的《筆陣圖》、《觀鍾繇書法十二意》、《三十六法》、《述張長史筆法十二意》等用筆法則「這是書法不是畫法」。舉上二例來證明「書畫不同法」，此論亦與張彥遠〈論顧陸張吳用筆〉之本意相違。

張彥遠是持著超出形迹以外之理立論的。其所說大要以顧愷之之筆畫「緊勁聯綿，循環超忽」，比擬張芝之變崔瑗、杜度草書「以成今草之體勢」；又以陸探微之作「一筆畫」，比擬王獻之之作「一筆書」；以張僧繇之筆畫「點、曳、斫、拂」、「鈎戔利劍森森然」，為悉依衛夫人《筆陣圖》；且舉吳道玄之「不用界筆直尺，而能彎弧挺刀，植柱構梁」、「守其神、專其一」，「運思揮毫，意不在於畫」，完全歸功於「授筆法於張旭」。

張彥遠不止於以書畫之形迹而論「書畫用筆同法」，然則此一「法」字，以「方法」解之固可，以「法則」解之亦未嘗不可。以此來看「書畫同法」，其「法」應也不止於論書畫之形迹；故，「書畫同法」說也應可行。綜觀上面所列舉之論例，「書畫同法」四字在清代以前並沒出現過，是近代人在暢談書畫之關係時提出的論點。且擴論至「畫理即書理，畫法即書法」。

筆者認為「畫法」當然不等於「書法」，繪畫也不必一定要以書法為基礎的，也不必非以詩、書、畫三者結為一體。但是，「以書入畫」、「書畫融合」的書、畫表現，不也更相得益彰嗎？此不也是中國書畫的特色嗎？