

傅山「四寧四毋」思想之探析

An Analytical Study of Fu Shan's "Four Preferences and Four Avoidances" Doctrine

郭昭慧

Guo, Zhao-Hui

國立高雄師範大學國文學系書法碩士生

摘要

晚明特殊的時代審美觀與其文化藝術的多元景象，有著密切的關連，從尚奇的時代社會風尚與陽明心學的崛起，而到追求個性解放與內心的自覺，使得書史發展，洋溢著活潑生命力。明末清初隨著政治思想上的禁錮，反而導致文化藝術上的逆反心理，當清初金石考據之學及訪碑活動興起，書法在企欲掙脫帖學束縛而另覓新法時，晚明書風求奇求怪的「異端」審美思維，以及傅山以「四寧四毋」的美學論述，振聾發聵之舉，提供了清初書法審美的新視野，並為碑學之萌芽吹響了號角。

本文旨在對傅山「四寧四毋」的書學思想，逐一探究。文章的第一部分前言是探討不同時期的書學思想、書法審美心理及書法藝術追求並不是孤立存在的。文章的第二部分是晚明尚奇的美學思潮及清初金石考據學的時代背景因素。第三部分是傅山的生平經歷與書學思想。第四部分是文章的中心所在，傅山的「四寧四毋」說，其中分成四個部分，第一部分是「大拙若巧」，「漢隸硬拙」，「以骨氣勝」闡釋「寧拙毋巧」，第二部分是「以醜為美」，「德充於內」，「不

喜軟媚」闡釋「寧醜毋媚」，第三部分是以「審美思維」，「政治寓意」，「筆墨實踐」闡釋「寧支離毋輕滑」，第四部分以「自然天趣」，「思想淵源」，「天與工說」闡釋「寧直率毋安排」。結語部分指出傅山「四寧四毋」說的啟示所在。

【關鍵詞】晚明、傅山、書學、四寧四毋、醜書

一、前言

傅山(1607—1684)，明末清初時期人，初字青竹，後改字青主，又字僑山，別字公它、公佗、石道人等，入清後又名真山，號朱衣道人，山西曲陽人，他經歷了明末和清初這兩個在中國歷史上堪稱為最動盪不安的時期。明亡之後，傅山終其一生都生活在痛苦與矛盾的籠罩之下：國家滅亡，臣服異族這是痛苦之一；幾次欲以身殉國但是又顧慮到老母親尚在，只得苟且偷生，無法做出忠孝的抉擇，這是痛苦之二；忍辱負重，復國無望，妻兒早逝，這是痛苦之三。作為一個愛國志士，面對國破家亡的慘敗景象卻又無力改變現狀，因而將滿腔的悲憤之情寄託於書法、繪畫創作之中。對於他的書法貢獻，歷史上許多專家學者都有極高的評價。清代學者郭紘在《徵君傅山先生傳》中說：

傅山最善臨池，草楷篆隸俱造絕頂，筆如鐵畫，不摹古，不逢時，隨筆所至。或正或側，或巨或細，或斷或續，無不蒼勁自如。¹

史學家將明朝萬曆皇帝登基(1573)到崇禎皇帝自盡(1644)，算作明朝晚期，共71年，而傅山生於明萬曆三十五年(1607)，卒於清康熙二十三年(1684)。1644年甲申之變，也就是傅山37歲那一年，明朝滅亡，清朝建立，國破家亡的局面使傅山陷入了極度的痛苦與彷徨之中，他激昂的情緒時時充斥在心中而無法排遣。對於當時的文人來說，異族統治帶來思想衝擊，當文人成為遺民，思想往往會發生很大的變化。不同時期的書學思想、書法審美心理及書法藝術追求並不是孤立存在的，當然傅山對書法的認識和感知也會不自覺地受到晚明文化思潮甚至清初整個時代文化背景所影響。

¹ 郭紘：《徵君傅山先生傳》，見劉貫文、張海瀛、尹協理等主編《傅山全書·附錄四·傳略》冊20，太原：山西人民出版社，1991年12月，頁44。

二、傅山書學思想的背景因素

(一)晚明尚奇的美學思潮

「晚明」被當時人稱為天崩地解的末世，又被現代人稱譽為中國的文藝復興、啟蒙思潮或是儒學發展的新階段。大概在中國古代的歷史中，很少有晚明這樣包容並蓄，文化元素異彩紛呈的時代。正如嵇文甫評論道：

你盡可說它「雜」，卻決不能說它「庸」，盡可說它「囂張」，決不能說它「死板」；盡可說它是「亂世之音」，卻決不能說它是「衰世之音」。

2

首先在思想領域，明代中葉文壇思潮中陽明心學的崛起，打破自宋以來程朱理學強調「存天理滅人慾」的中心思想，以批判的解放思潮，為文化藝術帶來無限生機。陽明心學以不拘於傳統所恪守的理，來創造滿足於自心內在的理。王陽明(1472-1529)以為「自己良知原與聖人一般，若體認得自己良知明白，即聖人氣象不在聖人而在我矣。」³ 陽明心學的「心」，不惟道德層面的善惡，且含合理性上的是非，以及審美層面的美醜，一切都由心的造作，因此隨時須在心上下功夫。泰州學派是中國歷史中第一個真正意義上的思想啟蒙學派，創辦人王艮(1483-1540)發揚了王陽明的心學思想，反對束縛人性，引領了明朝後期的思想解放潮流。一向崇尚溫柔敦厚的書法美學，亦摺入豪邁的審美元素後，開創狂放的行草風格。心學的產生，將文藝思想引向另一種思考路徑，使主體精神從理學所縛處中解放開來。

其次在經濟領域，相較於其他朝代，晚明是一個處處充滿矛盾與驚奇的時代，政治混亂卻經濟發達。晚明經濟發展有一個特殊的國際背景。在 16 世紀，中國

² 嵇文甫：《晚明思想史論》，臺北：東方出版社，1996 年 3 月，頁 1。

³ 王陽明：《王陽明傳習錄及大學問》，臺北：黎明文化事業公司，1986 年，頁 82。

的對外貿易急遽擴張，中國和世界連接變得更為緊密，市場呈現前所未有的活躍。明代中葉，成批傳教士以傳播歐洲科學文化為手段進入中國，西風東漸，隨著傳教士和資本主義思潮的深入，西方文化激烈衝擊中國封建傳統文化，封建社會經濟結構發生變化，商品物質隨之繁榮，為時人創造有利的消費條件，帶動書法商品化的產生，以及文化消費習慣的改變。

最後在文化領域，晚明文藝發展多元的風氣，書法家對二王書法的獨尊地位產生了質疑，對趨於僵化的帖學興起了反叛。對先賢的大膽批判乃至主體意識的覺醒，以及人性的解放，都影響著時代書風的發展，亦為晚明變異書風的形成提供有利的發展條件。變異書風起於狂與奇的時代意識，非僅就字形的變異而言，而是須有筆法與章法作為基礎。所謂狂乃恣意任情，不受拘束。奇則出於意表，令人耳目一新。晚明出現一股自然率真，狂放不羈的書寫氣勢。這股求真求變的創新精神，與書法家對社會動盪所萌發的情緒產生匯流，此尚奇書風開始於徐渭，後經倪元璐、黃道周、張瑞圖等人的發展，集大成者為王鐸，後有傅山在前人的基礎上寫得更加恣肆，狂放不羈，成為清初大草書風的引領者。

(二)清初金石考據學的影響

清初繼續延續著晚明潮流，基本上由傅山、王鐸為突出的代表，與晚明書家為沿襲，他們創造了數量非常多的大幅巨作，多以抒發強烈的個性，帶有鮮明的反叛精神和自由色彩，但與清初的政治顯然不相符合，滿族貴族為了加強鞏固其統治，大興文字獄壓制人們的思想言論，人人自危的官員士大夫為明哲保身，將自己志向轉向古文字研究和金石考據。其本以證經補史為第一要務，而不斷出土的金石碑誌遂成為書家視野轉向之取法範本，秦漢碑誌之大量出土造就了篆隸先行之早期碑學風尚。在傅山書學思想中，「篆隸」一直是備受重視的，其稱：「不作篆隸，雖學書三萬六千日，終不到是處。」⁴ 可以看出，傅山對於篆隸的重視以及書學思想與考據學之關係。

⁴ 陳玠：《書法偶集》，見王伯敏等主編《書學集成·清》，石家莊：河北美術出版社，2002年6月，頁53。

傅山作為明末清初的遺民書家推動著復古的潮流，書家的創作風格受到金石碑刻的影響，「碑學」思潮開始萌芽。在此思潮影響下，篆、隸、楷三種書體受到重視，而行草的地位逐漸式微，古文字書法的魅力日益彰顯，在特定時期煥發出特殊的魅力，追本溯源、回歸經典。傅山訪名碑，復古漢代碑刻，即使書寫行草書也引碑入帖，注重骨氣，一反傳統行草的妍美秀氣，而強調拙趣，追求個性；在篆刻上金石意味很重，對「碑學」的發展起到重要的推動作用。

考據學的發展帶來了金石學和文字學的復興，在書法上開始自覺性的取法篆隸，在尚奇思潮與崇古思潮的綜合作用下，便產生了時人對於狂怪書風以及異體字入書的熱捧，傅山正是這種風潮的代表人物之一。這一階段的書風，傅山在結字、用筆、章法上都極盡奇詭、刻意，追求支離與古拙，正是其書學理論的突出表現。背離傳統理學思想，拋卻「二王」的美學取向，向著「奇崛」的書法發展新方向而實踐。不僅揭示了書體演進過程中的自然現象，更是為書法藝術創作的多樣化發展拓寬了空間。

三、傅山的生平經歷與書學理論

(一)傅山的生平經歷

傅山出身於官宦家庭，文化背景頗為濃厚，從小天資聰穎，且過目不忘，勤於學業，頗得時人稱譽。二十歲成為一名廩生，進入三立書院，讀十三經，諸子諸史，同時還涉獵諸方外書，其前半生生活在明王朝統治的最後 37 年。

明亡之後，一開始其帶母逃亂於壽陽山中隱居當了道士，爾後當民間反清復明義勇軍氣勢高漲之時，傅山進行了積極的反清行動，在具體思想上和行動中均舉起了鮮明的反清旗幟，並組織了一些志同道合之士一起進行反清復明的行動，但都歸於失敗。康熙十七年（1678 年），清王朝下詔開博學鴻詞科考試，傅山也在被推薦之列。傅山以老病辭，拒不應試，後康熙帝授傅山以中書舍人名義。回鄉之後，傅山隱居，躬耕不出，統治者多次請他出山做官，均遭拒絕。傅山躬耕

鄉間，仍是讀書著述不輟。在歷史、文學、詩詞、書畫、哲學等方面均有很深的造詣。傅山有子名眉、侄兒傅仁，均是一代俊彥，卻不幸雙雙先於傅山逝世。傅山在傅眉去世之後悲痛不已，不久也謝世，時年七十七歲。清人戴廷枋在《跋家藏傅道翁三世墨蹟》中曾介紹傅山一家的書法造詣並稱讚其為：

傅公佗先生書法名天下，祖孫父子，一堂接受，如右軍，太令，名臻其妙，神奇渾璞，時人未必盡如此也。⁵

傅山家學深厚，祖孫父子風雅相承，如同王羲之、王獻之父子之比。其書藝已臻化境，兼具渾成與奇逸之美，然當時尚無人為之撰成詳備傳記，實為書史之憾。

(二)傅山的書學理論

清初史學家全祖望〈陽曲傅先生事略〉中評：「先生之學，大河以北，莫能窺其藩者。」⁶可見傅山的學術與藝術地位影響深遠，可惜所作大都散失，流傳於世的僅有《霜紅龕集》和兩部《兩漢人名韻》。傅山身處十七世紀，既為時代書風的引領者，亦是帖學轉向碑學的見證者。其書論收錄於《霜紅龕集》，包括書法人品論，正極奇生，崇尚漢隸，四寧四毋說等論點。

傅山將書法與人品統一，主張書如其人，人品為先。⁷其追崇顏真卿書，除求其筆法古意，與其遺民處境有關，恐是主要之因。⁸故在書法人品論外，傅山承續學古與變古的辯證，提出「正極奇生」的概念。他曾說：「寫字之妙，亦不過『正』」。

⁵ 戴廷枋：《跋家藏傅道翁三世墨蹟》，見劉貫文、張海瀛、尹協理等主編《傅山全書·附錄五·序跋》冊20，頁142。

⁶ 全祖望：〈陽曲傅先生事略〉，見劉貫文、張海瀛、尹協理等主編《傅山全書》冊7，頁5040。

⁷ 許志信：《傅山思想研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2003年，頁377。

⁸ 參見白謙慎著：《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016年，頁124-125。

然『正』不是板，不是死，只是古法。」⁹所謂「正極奇生」即汲古出新，故論「寫字只在不放肆，一筆一畫，平平穩穩，結構得去，有甚行不得。」¹⁰當筆法既成，則須跳脫古人之徑，還復自我本色，以臻於正極奇生之境。崇尚漢隸反映在以漢隸之拙樸作楷書，使其線條古潤圓轉，結字蕭散自然。四寧四毋內容為「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排」，以「拙、醜、支離、直率」等美學觀點，對當時充斥「巧、媚、輕滑、安排」的趨時風尚作出反對之語。在傅山的書學思想中，以其多元的書寫風格，呼應了「無一筆不出古人」的理論實踐。

四、傅山的「四寧四毋」說

與傅山書學相關的專書可謂浩瀚如海。如 1987 年侯文正輯注的《傅山論書畫》，依據清代咸豐年間劉雪崖所刊《霜紅龕集》，輯錄其中有關書畫的專論，雜記和詩文，作極為詳盡的詮釋考證和逐章逐節的說明。傅山「四寧四毋」之說即是收錄於《霜紅龕集》之中，此語並非體系化書論專篇，而屬傅山題跋、書札中之自述性言論，經後人輯錄而傳。2004 年白慎謙《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，除了對傅山書法的研究之外，也對當時之時代背景書風，做一個完整的介紹。「四寧四毋」思想相關的文獻也相當多，如學位論文 2020 年白洮《傅山書學中的審醜觀及其對後世的影響》，2022 年邢少敏《傅山書風成因及影響研究》等諸多論文，對傅山書法風格的成因作出詳細的分析歸納，兼談傅山的學術對後世的影響及啟發。不論是相關的論著或學位論文，對研究傅山書學觀都有一定幫助。

傅山的「四寧四毋」書學思想中，傅山使用「寧...毋...」句式，並非以「拙」「醜」「支離」「直率」為精神旨歸，而是為了避免「巧」「媚」「輕滑」「安排」所做出的無奈選擇，可見「四寧四毋」是一種美學優先順序，而非單一的審美面貌。因此，「四寧四毋」不是鼓勵寫得難看寫得醜，而是拒絕以技巧流暢度

⁹ 傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》卷 25，臺北：文史哲出版社，1986 年，頁 693。

¹⁰ 傅山：劉貫文、張海瀛、尹協理主編：《傅山全書·字訓》卷二十九，頁 511。

作為價值最高準則。它不僅是一種書法理論，也是人格倫理的延伸，作為明清鼎革之際的遺民書家，傅山藉由書學理念表達其不屈從、不媚世的精神姿態，將書格與人格形成了對應關係。茲就其書學思想、政治意涵、人格精神等面向，將「四寧四毋」分成「寧拙毋巧」，「寧醜毋媚」，「寧支離毋輕滑」，「寧直率毋安排」四個部分，一一探析如下：

(一)寧拙毋巧

傅山不僅學術思想領域有卓越的貢獻，在書畫方面也有獨到見解，其在審美上有鮮明的個性追求。「寧拙毋巧」便是他「四寧四毋」思想中最為核心價值之處，其他三部分「寧醜毋媚」，「寧支離毋輕滑」，「寧直率毋安排」皆可視為對「拙」的展開與深化。首先第一部分，即以「大拙若巧」，「漢隸硬拙」，「以骨氣勝」闡釋「寧拙毋巧」。

1、大拙若巧

傅山於《家訓》云：

寫字無奇巧，只有正拙。正極奇生，歸於大巧若拙已矣。¹¹

此書學理念與老莊思想有其相通性，早在老莊，即有關於「拙與巧」的論述。《老子》言「大巧若拙」表示真正致巧的人，內蘊其中藏之不露，不外彰顯炫耀，表面上看似笨拙一般。寫字的不二法門，即以正、巧為學習起點，先學正、巧，後始能拙，拙非真拙，是大巧、大美，契同天機自然流露，巧之極致就像拙一般，同為作人、技藝、寫字所追求的目標境界，真正有大巧、大美者，皆藏之不露。另傅山所云「寧拙毋巧」與陳師道《後山詩話》「寧拙毋巧，寧朴毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗，詩文皆然」¹²如出一轍，作為作詩、寫字的一部分，以拙為巧，寧選擇拙多巧少，亦同於黃庭堅〈論書·李致堯乞書書卷後〉「凡字要拙多於巧」¹³一樣道理。

¹¹ 傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 694。

¹² 陳師道：《後山詩話》，（北京：中華書局，1982 年），309 頁。

¹³ 參見陳心緹：〈傅山的書法臨仿創作表現性探析〉，《書畫藝術學刊》，2011 年 12 月，頁 379。

2、漢隸硬拙

在《家訓》中，傅山指出「楷書不自篆隸八分來，即奴態不足觀」¹⁴，欲學楷書，應先學篆書、隸書、八分諸體，這樣不會有奴俗氣。學習之處在兩點，一是「形相」，一是「運筆活潑處」。傅山自己將漢隸的風貌總結為「硬拙」。「硬」即指漢隸在用筆轉折上有力量；「拙」是指漢隸在間架結構與全篇佈局上自然古拙，更多地表現出信手行去的「自然美」。傅山認為：

漢隸之不可思議處，只是硬拙，初無佈置等當之意，凡偏旁、左右、寬窄、疏密，信手行去，一派天機。¹⁵

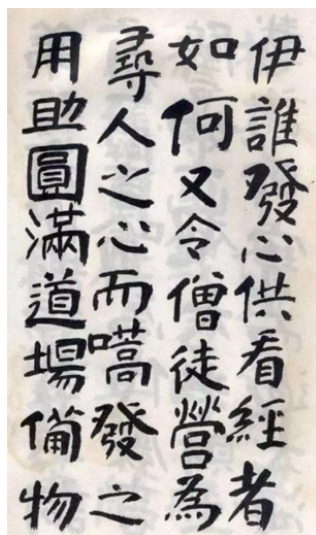
在《村居雜詩十首》之八中表示了自己對於先秦書法的看法，內容為：「饕餮蚩尤婉轉歌，顛三倒四眼橫波。兒童不解霜翁語，書到先秦吊詭多。」¹⁶詩中「饕餮蚩尤」、「顛三倒四」是說先秦書法象形居多，保持了自然本色，書寫時排列並不規則，大大小小，給人一種蠻荒生硬的奇拙之感。但是傅山看出了蠻荒生硬裡面所蘊含的原始拙樸之美，以「婉轉歌」、「眼橫波」表現了自己對其之欣賞。

在傅山創作實踐中。就各種書體而言，傅山頗以楷、隸兩種書體自豪，因為這兩種書體分別代表了正與拙。傅山寫漢隸學習蔡邕，楷書則以顏真卿為典範，將「拙」轉化為藝術表現上的創作養分，體現出了追求拙樸的傾向，如(圖 1)(圖 2)。

¹⁴ 傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 711。

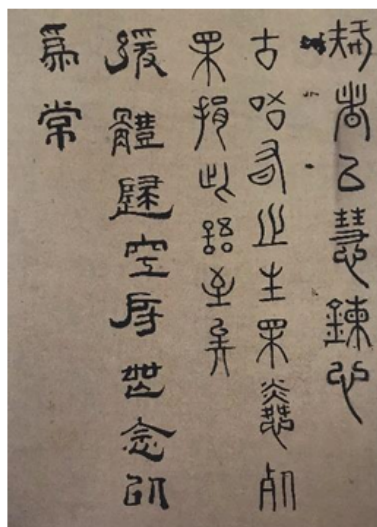
¹⁵ 傅山：〈雜記〉，《霜紅龕集》，卷 38，頁 1072。

¹⁶ 轉引自郭愷荔：〈論傅山尚奇拙的書畫美學思想〉，《漢字文化》，2019 年，第 3 期，頁 34。



(圖 1) 傅山楷書《阿難吟》冊頁(局部)

現藏於山西博物館



(圖 2) 傅山隸書《篆隸行草楷雜記》冊頁(局部)

現藏於山西博物館

3、以骨氣勝

傅山身處明清易代鼎革之際，書畫創作尤重骨氣。傅山對唐人書法尤其是顏真卿的推崇，主要著眼點就是「骨氣」，也就是書法要有剛健雄強有力之美。這也體現在傅山的書畫創作中注重「以骨氣勝」。傅山詩云：「腕拙臨池不曾柔，鋒枝禿硬獨相求。公權骨力生來足，張旭風流老漸收。隸鐵嚴家卻蕭散，樹枯冬月突顛災。插畫舞女當嫌醜，乞米顏公青許留。」¹⁷傅山不要張旭的風流可愛，不要衛夫人的妍媚，而是追求柳公權的骨力，要禿硬，要瘦拙。最後提到，顏真卿也許會贊同我的書寫的字體，這反映傅山追求骨氣的書法追求。

傅山最喜愛班固的《東方朔傳》，班固寫的這篇傳記中，東方朔將「拙」與「工」同政治上的抵抗和合作聯繫在一起。班固詳細描述了東方朔在朝廷中表演的古怪滑稽的言行，及其與漢武帝（前 140—前 87 年在位）的關係之後，在傳贊中總結了東方朔的處世哲學：

¹⁷ 傅山：《索居無筆，偶折柳枝作書輒成奇字率意二首》之一，《霜紅龕集》，卷 10，頁 290。

非夷、齊而是柳下惠，戒其子以上容：「首陽為拙，柱下為工，飽食安步，以仕易農，依隱玩世，詭時不逢。」¹⁸

在東方朔看來，伯夷和叔齊的「拒食周粟」，餓死首陽山是「拙」（愚蠢）；而老子在宮廷中當柱下史「朝隱」則為「工」（聰明）。在此，東方朔所用「拙」、「工」，和傅山所用「拙」、「巧」同義。此「拙」似乎含有政治抵抗的意義，也就是以有骨氣為勝。

(二)、寧醜毋媚

關於書法的美醜審美，其觀點提出在漢代趙壹《非草書》可見，內容如下：

書之好醜，在心在手，可強為哉？若人顏有美惡，豈可學以相若耶？昔西施心，捧胸而顰，眾愚效之，只增其醜。」¹⁹

強調不必在意書法的美醜，而端視於心境與手的技巧，不是勉強模仿可以達到的。就像人的容貌有美有醜，不能靠模仿他人的樣子使自己變美。古代美女西施因病心痛而皺眉，反而姿態動人；但眾人不明其情狀，盲目模仿皺眉，只顯得更醜。因而第二部分將以「以醜為美」，「德充於內」，「不喜軟媚」闡釋「寧醜毋媚」。

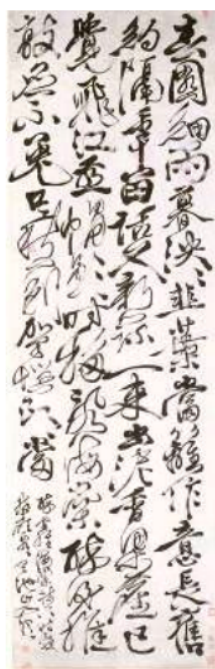
1、以醜為美

傅山標舉的「醜」學，在其之前即有徐渭等人以狂怪來實踐對美的體現(圖3)。如徐渭在書法的態與勢上，以漠視文人刻意追求的寧靜與超脫，借筆墨來宣洩看似紛亂的心緒，以強烈的動感與表現性，衝擊著晚明文人藝術家的審美思考，並逐漸衍生了以「醜」、「怪」來建立反傳統的審美觀。而至傅山提出的「四寧四毋」，更給予時代大膽的反常之論。陳振濂以為這種「醜」學是美學在特定時

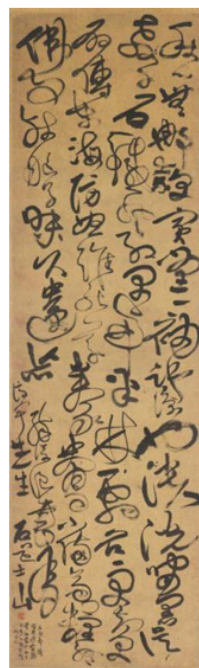
¹⁸ 班固：《漢書》，卷65，冊9，北京：中華書局，1962年，頁2874。

¹⁹ 趙壹：《非草書》，見《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997年。

代的新的表現方式；也是「對歷史美在盲目沉積後的『積垢』進行破壞式突破來達到真正的美的展現。」²⁰「醜」的藝術作品，並不一定不具美感，反之雖美的形式，亦不必是至美。如劉熙載(1813-1881)《藝概》云：「怪石以醜為美，醜到極處，便是美到極處——『醜』字中丘壑未易盡言。」²¹在書法上樸、拙、古、奇、疏、蒼老等皆是一種美。傅山大草《醉後浪書》（圖4），在用筆上求自然之勢，在結體上追「欹側而中正」的動態平衡。不求妍美，而貴於真率、蒼茫、奇崛，以醜拙的風格表達自己的藝術追求，是一幅內容與風格完美契合的作品。



(圖3) 徐渭草書《春園細雨詩軸》
取自《國古代書畫圖目》
(北京故宮博物院藏)



(圖4) 傅山草書《醉後浪書》條幅
(臺北何創時書法藝術基金會藏)

2、德充於內

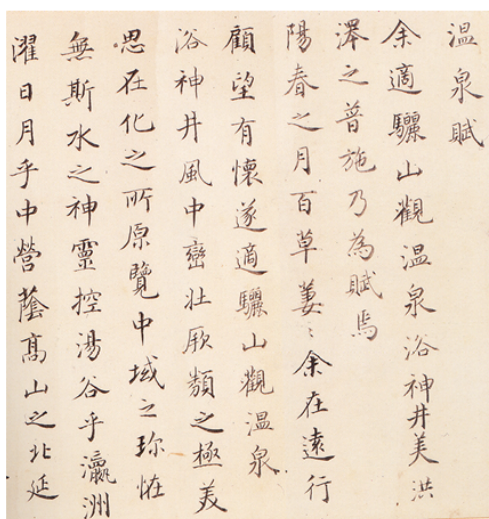
傅山的醜觀，亦可以從《莊子》找到根源。《莊子》論及形體醜怪而有大美的人—哀駘它、闔跂支離無脤、甕甕大癭；王骀、申徒嘉、叔山無趾等。〈德充符〉篇言：

²⁰ 陳振濂：《書法美學》，西安市：陝西人民美術出版社，1993年，頁215。

²¹ 劉熙載：〈藝概〉，見《歷代書法論文選》，頁714。

遺形棄知而以德充實之，必有身外之符應，篇內所舉王駘、哀駘它二人皆因 德充於內，故為天下之人所倚重，此則德充於內而有身外符應之證，謂之德充符。王駘、哀駘它二人貌甚醜而德至高，固知貌醜不足為病，在聖人視之，德有所長則形有所忘，若以貌取人，則孔子固已失之子羽，而平原君亦失之毛遂也。²²

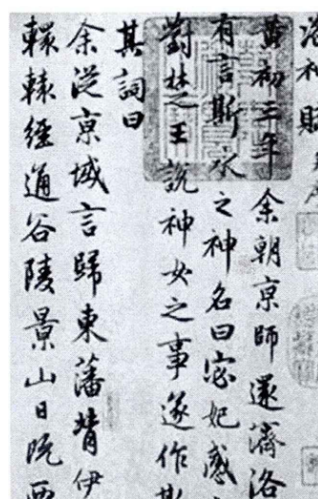
傅山「寧醜毋媚」觀點，無非同樣強調「德充於內」的重要性，寫字一道亦同，即便為變形書風的實踐者，仍著重書寫工夫的養成，蓋「不熟則不成字。熟一家則無生氣，熟在內不在外，熟在法不在貌。」²³他不贊同董其昌書「董則清媚」，如《溫泉賦》（圖 5），用筆柔潤、章法舒朗；字形清麗、氣脈流暢。亦不認同趙孟頫書《洛神賦》（圖 6）在筆法與章法上追求圓潤、含蓄、節奏感和雅致，形成溫婉嫺熟的書法氣質。傅山認為「熟媚綽約」這種形居於外的媚態，寧可選擇醜多於媚。



（圖 5）董其昌《溫泉賦》局部

取自《董其昌法書特展研究圖錄》

（臺北故宮博物院藏）



（圖 6）趙孟頫《洛神賦》局部

取自《石渠寶笈》（臺北故宮博物院藏）

²² 李勉著：《莊子總論及分篇評注》，臺北：臺灣商務印書館，1990年8月，頁127。

²³ 崔爾平選編點校：《明清書論集》上，上海：上海辭書出版社，2011年，頁310。

3、不喜軟媚

傅山對「醜」的審美內涵乃是針對「媚」而提出，「醜」是反對「媚」而存在，這在他自述學書的歷程中說得很明白：

貧道二十歲左右，於先世所傳晉唐楷書法，無所不臨，而不能略肖。偶得 趙子昂香光詩墨蹟，愛其圓轉流麗，遂臨之。不數過而遂欲亂真。此無他，即如人學正人君子，只覺觚棱難近，降而與匪人遊，神情不覺其日親日密，而無爾我者然也。²⁴

這是〈作字示兒孫〉的詩後註，傅山對於無所不臨的晉唐楷書「不能略肖」，卻對臨不數過的趙書「遂欲亂真」，乃在於晉唐楷書如正人君子而「觚棱難近」，對比趙孟頫書風之「圓轉流麗」，好比「與匪人遊」而「日親日密」。基本上，傅山不滿趙孟頫之圓熟有很大原因來自對「人」的品評。做為終身抗清的明遺民，氣節與風骨是畢生標榜的人生態度，傅山論書亦論人，甚至以作人為作書的基礎：

作字先做人，人奇字自古。綱常叛周孔，筆墨不可補。²⁵

對傅山而言，做為「貳臣」的趙孟頫往往是他論人論書的負面例子，但他對於趙孟頫用心於王羲之的書學是肯定的：

然又須知趙卻是用心於王右軍者，只緣學問不正，遂流軟美一途。²⁶

²⁴ 傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁107。

²⁵ 傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁106-107。

²⁶ 傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁108。

因此傅山批評的不是技術層次，而是風格。趙書風格「軟媚」，而「軟媚」的原因在於「學問不正」，此處的「學問」乃是儒家文化傳統，即在呼應其詩所言「綱常叛周孔，筆墨不可補」的書學道理。此外傅山在〈字訓〉中說得更清楚：

予極不喜趙子昂，薄其人，遂惡其書。近細視之，亦無可厚非。熟媚綽約，自是賤態，潤秀圓轉，尚屬正脈。蓋自蘭亭內稍變而至此，與時高下，亦由氣運，不獨文章然也。²⁷

傅山雖惡趙書，但也承認其書來自王羲之乃「尚屬正脈」，但是「熟媚綽約」，「自是賤態」，就是由書法線條反觀其人，乃針對其「貳臣」的經歷。不過傅山還是點出了部分歷史因素，指出書風演變中「與時高下，亦由氣運」的客觀態勢，如清代王澐所言「有元一代皆被子昂牢籠」²⁸的書風僵化現象。

(三)、寧支離毋輕滑

歷來書法在造型上的美感而言，「支離」是難以成為審美指標的。所謂的「支離」，侯文正解釋為：「本意為分散或奇離不正，異於常態。這裡似用指顏書氣勢開張的獨創風格。」²⁹ 傅山認為顏真卿的書法具有「支離」的特質。實際上，傅山正是在比較了顏真卿和趙孟頫的書法後，提出了「四寧四毋」的美學觀。顏真卿代表的是拙、醜、支離、率直，趙孟頫則體現了巧、媚、輕滑、安排。以下第三部分，分別以「審美思維」，「政治寓意」，「筆墨實踐」闡釋「寧支離毋輕滑」。

1、審美思維

書家們對顏真卿的探討或評價，多數著重其雄強、剛勁、渾厚的線條美感，但是傅山所吸收的養分卻是「支離」，他在顏真卿的書風裡找到了取法的路徑：

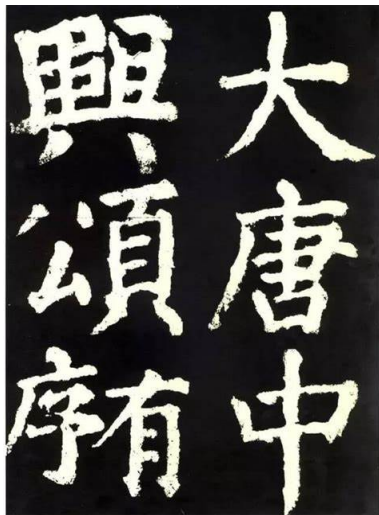
²⁷ 傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 695。

²⁸ 王澐：《虛舟題跋》，見《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003 年，頁 662。

²⁹ 侯文正：《傅山論書畫》，（臺北：華正書局，1987 年），頁 105。

吾八九歲即臨元常，不似。少長，如〈黃庭〉、〈曹娥〉、〈樂毅論〉、〈東方讚〉、〈十三行洛神〉，下及〈破邪論〉，無所不臨，而無一近似者。最後寫魯公〈家廟〉，略得其支離。又溯而臨〈爭座〉，頗欲似之。又進而臨〈蘭亭〉，雖不得其神情，漸欲知此技之大概矣。³⁰

無論是鍾繇（字元常，151-230）、王羲之、王獻之（344-386），以至於唐代虞世南（558-638），傅山「無所不臨」卻「無一近似」，直到寫顏真卿〈家廟碑〉，「畧得其支離。」³¹傅山曾專門提到過兩件顏真卿作品具有「支離」特質，除了〈顏氏家廟碑〉，還有〈大唐中興頌〉（圖 7）。這兩件都是顏真卿晚年的作品。假如我們把這兩件作品與顏真卿早年的楷書代表作〈多寶塔感應碑〉（圖 8）進行比較，就會發現其早年的作品合乎初唐已經建立的楷書傳統。大多數的唐代楷書名作都法度謹嚴，一絲不苟。相比之下，顏真卿晚年的楷書作品更為自在開張。傅山在評價顏真卿〈大唐中興頌〉時，用了「支離神邁」一語，白謙慎認為此語即是在形容顏書晚年的書法特色。³²



（圖 7）顏真卿《大唐中興頌》局部
取自中國書法編輯組《顏真卿》
（北京故宮博物院藏）



（圖 8）顏真卿《多寶塔感應碑》局部
取自《宋拓多寶佛塔感應碑》
（北京故宮博物院藏）

³⁰ 傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 711。

³¹ 王澐：《虛舟題跋》，見《歷代書法論文選續編》，頁 655。

³² 白謙慎：《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，頁 141。

《大唐中興頌》為元結（719-772）於 761 年時為了慶祝平定安祿山（死於 757 年）之亂所撰之文，顏真卿受囑書丹，771 年刻於湖南浯溪摩崖壁上。此頌文辭古雅，書風磊落奇偉，加之摩崖粗糙的壁面和風雨剝蝕造成筆劃邊緣的不規整和殘損，使得這件作品更為氣勢磅礴。

傅山亦常將這一寓意豐富的「支離」一詞引入對於書作的品評中。如「王龍池道行，以能大書名，實無足觀也。唯與錢綱之先生作『毋不敬』三字，尺三四寸大，支離可愛」³³，誠為一種天機歸真之美。關於此，朱波曾言：

傅山看來，「支離」之可愛，之「不衷於法」，在於其或許鬆散參次，如危崖老樹，但得其自然瀟疏之趣，卻遠勝輕佻浮華之相，所以其說「寧隘寧澀，毋甘毋滑」。傅山追求的「支離」可愛，是一種看似凌亂實則錯落跌宕，活潑可愛；看似隘澀，實則隨手天工，不加雕飾，其道家之自然風神，無為之道，如支離疏者，忘形去智，無用為用！³⁴

2、政治寓意

傅山把「支離」作為一種審美理想，這背後到底蘊藏著什麼深意？「支離」這個詞最早出現在《莊子·人間世》，為殘缺、斷裂之義。其中對「支離疏」的描述：

支離疏者，頤隱於齊，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩髀為脅。挫鍼治癰，足以餬口；鼓篋播精，足以食十人。上徵武士，則支離攘臂於其間；上有大役，則支離以有常疾不受功；上與病者粟，則受三鍾與十束薪。夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎！³⁵

³³ 傅山：〈雜記五〉，《霜紅龕集》卷四十，頁 1133。

³⁴ 朱波：〈傅山道教書法美學思想研究〉，《宗教學研究》2015 年 3 期，2015 年 9 月，頁 98。

³⁵ 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：商周出版公司，2018 年，頁 134。

白謙慎從「政治意涵」的指涉來討論傅山「支離」美學，他認為《莊子》的「支離」具有政治寓意，生活在動盪不安的時代，肢體的「支離」成為「足以養其身，終其天年」的一種生存方式，因此可以暗示逃避當代政治，更可以進一步引申為隱退和對現下政權的消極抵抗。此外，「支離」也可說是一種對「殘破」山水、家國的投射。³⁶

如果「支離」可以視為對政治現況的反抗，那麼體現在書法審美上，也就是對時下書風的反抗。在傅山書學論述中，顏真卿往往是趙孟頫的對照，在〈作字示兒孫〉詩中，顏真卿就是「作字先做人」的學習典範：

未習魯公書，先觀魯公話。平原氣在中，毛穎足吞虜。³⁷

傅山教兒孫作字學顏真卿，是先觀其言行再學其字，傅山作字強調的是一種剛健遒勁的力量，他認為「晉中前輩書法，皆以骨氣勝，故動近魯公，然多不傳」³⁸，而這種力量不假外求，正來自胸中正氣。他起先喜好趙孟頫書風的圓轉流暢，一段時間後「薄其人遂惡其書」而改學顏真卿。傅山認為支離是顏真卿書法中最重要特質，這當然與他遺民的心態有很大關係。因此「支離」是來自顏真卿，那麼「輕滑」就來自於趙孟頫。換言之，傅山對顏真卿書風的接受以「支離」為最，那麼他也必須擇取他所認為趙的書風最主要弊端「輕滑」，來做為負面對照。再者，若「支離」有其「政治寓意」，那麼「輕滑」即為含有對「貳臣」抨擊的隱喻。

³⁶ 白謙慎：《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，頁144-149。

³⁷ 傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁107。

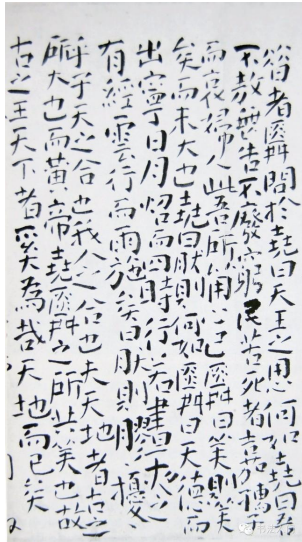
³⁸ 傅山：〈雜記五〉，《霜紅龕集》，卷40，頁1133。

3、筆墨實踐

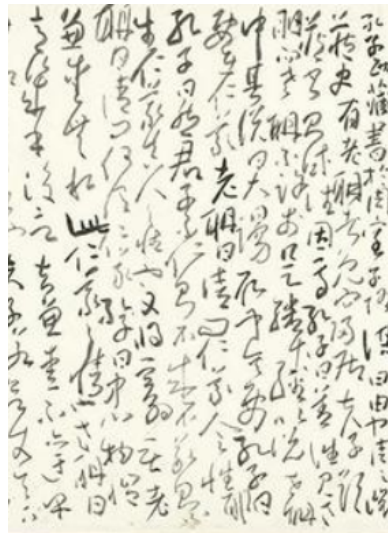
傅山不僅把「支離」當作一種高層次的美學理想，他還試圖將之付諸實踐。在書為 1650 年初的一件題為《喬廬妙翰》的雜書卷(此卷藏于臺北何創時書法藝術基金會，前前後後共有 26 段連為一卷)中，傅山以一種近乎激進的方式演繹了他的「支離」美學觀。所謂雜書卷即是一卷作品中揉合多種字體或書風的作品，這一風氣始於明代中期吳門的書家，祝允明、文徵明、文彭都有相關作品存世，在一定程度上或有誇耀技能的意味。傅山這卷作品不僅有楷、行、草、篆、隸等諸多字體，還夾雜了許多奇奧的古字，全然晚明的書寫趣味。

從〈喬廬妙翰〉的楷書風格觀看(圖 9)，不難發現其以篆法入楷，這與他家學早年間鑽研古文字、推崇篆籀書法是分不開的，結字歪斜而樸實，著實有可愛之相。其部首與部件間失去了穩重端莊的合理結構，字形每每誇張變形再進行重組，行距與字句之間顯得錯落參差，看似互不相關，卻又相互牽引。有時效仿篆刻設計，將偏旁部首進行挪動，有時借用異體字予以重組，無論是章法結字，都顯得支離拙趣。傅山當然不是第一個把漢字的結構變形的書家，但他無疑是中國書法史上最經常也最極端地使用變形手法的書法家。

同樣的「支離」特質也出現在《喬廬妙翰》的草書部分(圖 10)此段的行距極不清楚，一個字有時會與另一個字合成一體，有時又分為二。傅山的標新立異已使這段文字不易辨認，加之寫的是高度簡化和連綿的草書，更是加大了閱讀的難度。



(圖 9) 傅山雜體《齋廬妙翰》楷書局部



(圖 10) 傅山雜體《齋廬妙翰》草書局部

(圖 9) (圖 10) 現藏於臺北何創時書法藝術基金會

(四)、寧直率毋安排

「直率」是直抒胸臆，「安排」則是矯揉做作，「寧直率毋安排」與蘇東坡提出「書初無意於佳乃佳」的觀點不謀而合。因此最後第四部分，將以「自然天趣」，「思想淵源」，「天與工說」闡釋「寧直率毋安排」。

1、自然天趣

傅山所謂「四寧四毋」，其中「拙」、「醜」、「支離」，有其對書寫筆勢、字形、結構的自然形貌的詮釋體會，字的本身亦即有自然形貌之美。「直率」就是直抒自然之妙，一派天機。在論及直率和安排關係時，傅山會直接用「天機」代替「直率」。在《家訓》中，他提到：

俗字全用人力擺列，而天機自然之妙，竟以安頓失之。按他古篆隸落筆，渾不知如何佈置，若大散亂而終不能代為整理也。寫字不到變化處不見妙，然變化亦何可易言。³⁹

³⁹ 傅山：〈家訓〉，《霜紅龕集》，卷 25，頁 710-711。

可見直率之美就是天趣之妙，就是不安排、不擺列。亦如劉熙載《藝概》所言「書當造乎自然。蔡中郎但謂書肇於自然，此立天定人，尚未及乎由人復天也。」⁴⁰同樣強調自然天趣之可貴。

2、思想淵源

老子主張：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」老子認為「自然」才是世界萬物的終極，也是他所要追求的最高境界。自然是萬物之自然，道生成萬物又無為於萬物，讓萬物按其本性，自己成就自己，這就是「自然而然」。宇宙秩序的奧妙，就是道不干預萬物，萬物各得其宜，萬物自然造化。⁴¹老子「道法自然」思想有著深刻的美學內涵，亦影響著傅山「天機自然」，「寧直率毋安排」的書學思想。

3、「天與工」說

與「直率」相對的是「安排」。「安排」本身就帶有人為設計、人工的含義，「直率」則是自然天成、不具造作。傅山提出「寧直率毋安排」意在說明「天」與「工」的取舍關係：工是極力造作的人為之美，天是不計工拙的自然之美。傅山在《家訓》有言：

吾極知書法佳境。第始欲如此而不得此者，心手紙筆主客互有乖左之故也。期於如此而能如此者，工也；不期如此而能如此者，天也。一行有一行之天，一字有一字之天。神至而筆至，天也；筆不至而神至，天也。至與不至，莫非天也。吾復何言！蓋難言之。⁴²

⁴⁰ 劉熙載：〈藝概〉，見《歷代書法論文選》。

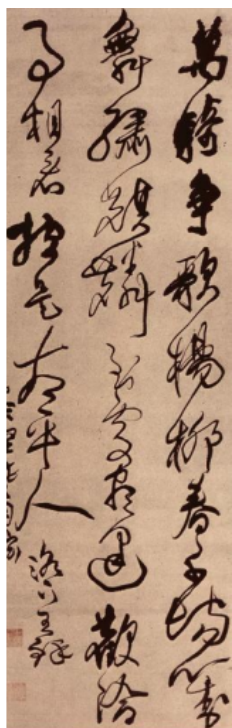
⁴¹ 參見張光漢：〈道法自然與書法之美〉，《美與時代》，2005年第二期，頁7-11。

⁴² 傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁694-695。

以上包含了不同學書階段的狀態，初時「求似不似」，努力後達到「求似得似」，繼而出帖創新達到「似與不似」，最後趣生筆外、自得天機。在技藝純熟的基礎上，傅山不主張刻意安排，他提出：

但於落筆時先萌一意：我要使此為何如一勢，及成字後，與意之結構全乖，亦可知此中天倪，造作不得矣。王鐸四十年前字，極力造作；四十年後，無意合拍，遂能大家。

從王鐸諸多作品(圖 11)可知其技巧純熟、長於布白，字與章法皆有出處；而傅山作書則不事雕琢、天真爛漫，常有出其不意之妙，此為王鐸和傅山書法的最大區別。如 (圖 12)傅山草書〈定磁碗貯玫瑰華〉，圓曲線條連綿繚繞構成的大圓、小圓之運用淋漓盡致，有亂石崩雲、排山倒海之勢，書法線條纏繞飛舞，產生視覺上的複雜感，漸成其藝術表現上的特色。



(圖 11)王鐸草書〈高適七絕詩軸

取自《王鐸書法全集》(北京故宮博物館藏)



(圖 12) 傅山草書〈定磁碗貯玫瑰華〉

取自《傅山書法全集》(廣東省博物館藏)

五、結語

中國書法史的發展，由秦漢的恢弘氣度漸走入二王的雅逸流風，在審美上提升了對美的欣賞純度與精度，然藝術史在建立起質的標準時，卻也常忽略了自身的廣度，因而許多書家審美品味大幅度的從精緻優雅的傳統帖學美感，轉移到樸質、求奇、求變的風格。晚明對「醜」觀念的提出，即是以敏銳的視覺與思維，將書史發展輾轉於不同的道路上，即對原始古樸、醜拙、陽剛、自然之美的追尋與回歸。

作為明末清初的著名書法家，傅山歷經明朝衰亡之痛苦和歸順清朝之無奈，在其書風中明顯表現出了一種從理想化的圓轉流麗到「法乎自然」的凝樸磅沓的風格變化。傅山提出了以「審醜觀」為核心的「四寧四毋」書學思想，是時代、社會、民族的思想，乃情感生活對書法風格的必然要求，通過自然而然，不得而然的書寫，以自然拙樸陽剛之美的書法形態，渲泄自身的真心實情，從而反映在現實的禁錮之下，有氣節的書家對造作矯飾、巧媚圓滑的世風書風的輕蔑，展現出對理想人格和時代書風的追求。傅山的至理名言「作字先作人，人奇字自古」特別強調作人，先從作人入手，可見學習書法的道路是十分迂回曲折的。其實，藝術的路從來就不是平坦筆直，它不僅是曲折而且是艱難的。

「四寧四毋」這一書學思想，蘊含傳承與出新之內涵，具有承前啟後之意義，為清中後期書風的轉變奠定了基調，在時代變遷下形成新的人格美學和藝術精神，對後來的書法審美和創作原則有著深遠的影響。

參考文獻

一、專著

1. 王伯敏等主編：《書學集成·清》，石家莊：河北美術出版社，2002 年 6 月。
2. 王陽明：《王陽明傳習錄及大學問》，臺北：黎明文化事業公司，1986 年。
3. 白謙慎著：《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016 年。
4. 李勉著：《莊子總論及分篇評注》，臺北：臺灣商務印書館，1990 年 8 月。
5. 侯文正：《傅山論書畫》，臺北：華正書局，1987 年。
6. 班固：《漢書》，卷 65，冊 9，北京：中華書局，1962 年。
7. 陳師道：《後山詩話》，北京：中華書局，1982 年。
8. 陳振濂：《書法美學》，西安市：陝西人民美術出版社，1993 年。
9. 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：商周出版公司，2018 年。
10. 崔爾平選編點校：《明清書論集》上，上海：上海辭書出版社，2011 年。
11. 嵇文甫：《晚明思想史論》，臺北：東方出版社，1996 年 3 月。
12. 傅山：《霜紅龕集》，臺北：文史哲出版社，1986 年。
13. 傅山：《傅山書法全集》，太原：山西人民出版社，2007 年 6 月。
14. 劉貫文、張海瀛、尹協理等主編：《傅山全書》，太原：山西人民出版社，1991 年 12 月。
15. 《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997 年。
16. 《歷代書法論文選續編》，上海：上海書畫出版社，2003 年。

二、學位論文

1. 白洮：《傅山書學中的審醜觀及其對後世的影響》，上海：上海戲劇學院碩士論文，2020 年。
2. 米婧楠：《傅山書學思想及草書研究》，北京：中國政法大學碩士論文，2015 年 3 月。
3. 江明淵：《古典與奇變—晚明士人對六朝書論的接受研究》，南投：國立暨南國際大學博士論文，2019 年。
4. 邢少敏：《傅山書風成因及影響研究》，泉州：泉州師範學院碩士論文，2022 年 6 月。
5. 許志信：《傅山思想研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2003 年。

三、期刊論文

1. 朱波：〈傅山道教書法美學思想研究〉，《宗教學研究》2015 年 3 期，2015 年 9 月。
2. 李秀華：〈晚明醜拙書風時代審美意涵與對清初揚州八怪之影響〉，《高雄師大學報》第 47 期，2019 年 12 月。
3. 張光漢：〈道法自然與書法之美〉，《美與時代》，2005 年第 2 期。
4. 郭慇荔：〈論傅山尚奇拙的書畫美學思想〉，《漢字文化》，2019 年第 3 期(總第 223 期)。
5. 郭晉銓：〈論傅山書學的「正格」與「變格」〉，《國立中山大學中國文學系—文與哲》第三十四期，2019 年 6 月。