

# 「行過六十萬里」 的康有為！

——書法能夠表達「純粹本質」嗎？

姜一涵

現任東海大學美術系特約教授

前中國文化大學藝術研究所教授兼主任

前普林斯頓大學研究員

這一講的《隨緣談》，將藉著康南海先生（圖一），來討論一個嶄新的課題：即中國書法能夠表達「純粹本質」嗎？「純粹本質」一辭，是讀過王蓮暉對蒙德里安的「構成」（《美育》87期封底）之解說所引發的。過去我自己不曾討論研究這個問題，也不曾見過有人專談此一問題；所以它應該算得上是有關書法出路的一個新問題、大問題。

這個問題挺複雜，要留到文章的最後來討論。現在還是先從南海先生談起：

## 一、小生有志在於斯

康有為在他的《自述》中，有如下一首詩：

北碑南帖熟兼之？更鑄周秦  
孕漢碑；昧昧千秋誰作者？  
小生有志在於斯！

起句雖用的是問號，事實上確是自我肯定自己乃是兼習北碑南帖的。第二句接著又強調自己是「鑄

周秦」、「孕漢碑」的；第三句才盡龍點睛，點到正題說，茫茫大地，悠悠千秋，誰是書法史上的創造者？——最後的一句，結論是：當今之世，舍我其誰！

我這樣的詮釋，大概不會違背作者原意，也不會過份誇張。我想南海先生最關心的是要做一個中國書法史上新傳統的開創者，而不是一個只是教教學生，拿個什麼獎，開幾次展覽的書家。

談到「新傳統」，我在三十多年前的碩士論文《石濤畫語錄研究》（頁六八）就有如下一段：

中國藝術傳統，有著悠久的歷史文化為背景，所以自有他的廣度和深度，也自有它無盡的寶藏。我們既有如此偉大的藝術傳統，自然應該盡量去接受，以做為藝術創造的基礎；而事實上任何一位大藝術家，也絕不可能完全脫離傳統憑空創造出藝術來。任何傳統，有其好的一面，也有其壞的一面。對於壞的一面，我們應該摒棄；





圖一 康有為(1858-1927)遺像二幀  
康氏是一位才氣外溢，豪氣萬丈的人物，其書法也不免「飛揚拔扈」之概，自稱其書是「千年未有之體」，衡諸事實，在近代書史上，它確是旗幟鮮明，獨此一家；任何地方見之，一望而知，真風流人豪也。

對於好的一面，也不該一味抄襲模仿。因為傳統，絕不是一個僵化的軀殼或通套，而是一個有生命、有靈魂的文化機體。所以我們對於傳統，不但要有所抉擇，擷其精華，去其糟粕，更要能不斷擴大其領域，充實其內容，活潑其精神，才能保持傳統的生機，而使之生生不息，新新不已；這樣傳統才不至阻止創造，創造也不再悖於傳統。

以上這段話，是非常冠冕堂皇的，是一種溫和的「文化轉型論」，而事實上，一種文化轉型，或一種美學觀的轉變，常常是藉著一種天翻地覆的大變局，或由於幾個大人物所支配的。例如，若沒有秦皇

、漢武出現，在中國歷史上就不會有秦、漢這兩個朝代，大概也不可能有秦篆、漢隸；同樣的，若沒有顏真卿、柳公權，在中國書法史上就不可能有「顏體」和「柳體」；若沒有包世臣、康有為等人的大力鼓吹，清末民初中國書壇就不是這個樣子，也就沒有所謂「金石派」了。

「金石味」或「金石風」雖是清末民初的書法特徵之一。但是「金石風」卻不能概括這一段時間的「書法精神」。我一再強調這一段時間(指十九世紀下半紀到二十世紀上半紀的一百年)，中國書壇充分表現了一種特有的浪漫趣味，和時代精神，而最能代表這種精神的代表人物，康有為乃是其中最突出的一位。——其實，若單從

書法本身說，康氏只是彰顯了他的「個性」，並沒有呈現出中國文化、中國書藝的整體性或歷史性。他的書法任何一體(通常所見多行草)都比不上鄧石如、何紹基。但光從浪漫趣味、創造本能、時代精神說，則為鄧何遠所不及。

從清末到民初的一百多年，中國書法史是非常燦爛多彩的一段，究其原因，可能有以下重要因素：(一)地下遺物大量出土，引出書畫家的金石趣味。(二)歐風東漸，自我表現意識覺醒，致使此一階段的書畫家多有自我表現之

浪漫情調。(三)革命意識高漲。「革故鼎新」原為中國所固有，然中國的傳統思想，卻始終是安於現實，尊重傳統的民族；十九世紀革命風潮蜂起，促使中國新思想人物，掀起了興革的浪潮。以上三種因素的結合，促成了此一時期的書法呈現出濃厚的浪漫風、革命性(反傳統)和金石味。此乃這一階段裡中國書壇上重要的幾個特色。

康有為就是在這段歷史上領一代風騷的人物。

## 二、康有為這個「人」！

一九九七年夏，我到普林斯頓大學去查資料，打開卡片箱，「康



有為」一個人的卡片就佔了半個目錄箱，粗略數了一下，包括康氏自己的著作和有關他的研究著作約有一百五十餘種。而絕大部份的著作都會討論到他在這個時代中，對這一段歷史文化以及現實政治社會所發生的影響。

無疑的，在這一段歷史中，康有為是一個非常重要的「大人物」。而在他自己的意識中，也一再肯定這一點。像前所引的那首詩，就充份表達了他對書法的自信。又如他在一九一三年（五十五歲）經過十六年逃亡之後，回到廣東，請吳昌碩刻了一方朱文印章，文曰：「維新百日，出亡十六年，三周大地，遊遍四洲，經三十一國，行六十萬里」。可知他對維新、出亡、周遊世界，都充滿了豪氣。所以日後在他的書畫作品上或書畫收藏中，常常見到這方章。

我在《隨緣談》中，曾多次談到，一個大書家的基本條件，他一定是一個「大存在」。無疑的，康南海在近代史上是一個「大存在」，是一棵「大樹」：大樹的向陽面大，背陰一面也很大。

現在我們不可能詳細討論康南海的學術思想，可是他確是一個有思想、有抱負，有聲有光的風雲人物。即便他沒有參與「戊戌政變」，單靠他的書法也足可千秋，也可博得不少人的青睞，爲了方便，還是先簡述他的生平。

康有為（1858-1927）廣東南海人，原名祖詒，字廣夏、更生（更姓），號長素，別署西樵山人、天游化人。五歲能背誦唐詩數百首。六歲開始學習《大學》、《中庸》、《論語》、《孝經》等書，十四歲前後縱觀說部、集部、兵家學及雜史。繼之，就學於朱次琦與辦

的禮山草堂。得聞數千年學術之源流，治教之政變，九流之得失，古人群書之指歸，經說之折衷。二十歲潛心於佛藏，二十一歲，自稱能：「合經子之奧旨，探儒佛之微旨，參中西之新理，窮天人之顯變，搜合諸教，披折大地，剖析今故，窮察後來。」<sup>(1)</sup>這種豪邁之氣，固不免有過份自我膨脹之嫌；但也正因爲這種捨我其誰的氣度，才鼓舞他去完成那些驚天動地的偉業；才形成他維新思想，以至變法革新的行動。而他的《廣藝舟雙輯》的思想基礎，以及其書法的浪漫縱恣也都根源於此。

### 三、康有為的《廣藝舟雙輯》

《廣藝舟雙輯》刊於光緒辛卯（1891），是戊戌政變（1898）前八年初版，八年內曾再版十八次。戊戌、庚子（1900）曾兩次被查禁，其被禁的原因不僅因爲他是維新變法的領袖，而其書本身實充斥著變革叛逆的思想，他在序言中便明白揭示「書法與治法，勢變略同…後之必有變也，可以前事驗之也」。該書不僅在國內有如此巨大的影響，僅在康氏在世時，日本就以《六朝書道論》爲名，翻印了六版。

楊守敬（1839-1915）的《學書通言》（1911年著，1926年在日本出版）比《廣藝舟雙輯》晚出版三十六年，卻沒有後者那麼走運。究其原因：（一）楊本人是一學者型，在當時的社會上沒有康那麼風雲，形成氣候；（二）《學書通言》的內容非常傳統，沒有革命性，也不煽情，不能帶動風潮；（三）《學書通言》雖然也「尊碑」，卻不排

帖，態度上是折衷派，而康氏則繼包世臣之後，強力「尊碑抑帖」，旗幟鮮明。十九、二十世紀被稱爲「革命時代」，凡不「革命」者便一律被視爲落伍、保守。（二十世紀末已進入大雜燴、濫折衷時期，有識之士對於「革命」已甚厭倦，此亦時代風氣所趨。）所以《廣藝舟雙輯》風行一時，也只是因風興浪、雲行雨施而已；雨過天青，風平浪靜之後，中國書壇必將出現另一番景象。今天再讀《廣藝舟雙輯》並不覺得有什麼宏旨、高論，有些論點也不客觀、正確。

### 四、蒼茫大地，誰主浮沈？

如果說中國書壇也屬於「藝海」，那麼二十世紀初，浮沈在藝海浪頭上的書壇人物，康有為無疑要算一位；當然我所說的「當今三大」于右任、吳稚暉、齊白石更是光風霽月，風流人豪。若要細數風流人物，也只不過數十人而已。

整個人類史就是一部英雄豪傑傳記史。從十八、九世紀以來，在西方若不是出現了康德、尼采、達爾文、馬克思、弗洛伊德、愛因斯坦；在藝術上出現了塞尚、馬蒂斯、畢卡索、康定斯基、孟德里安…等大人物，西方近代史就會暗然無光。所以有人說：「沒有英雄的時代就是黑暗時代」（「英雄」是卡萊爾所稱的「英雄」）。

二十一世紀的書壇，將由誰來主浮沈？雖然沒有一個人有權利指定一個接班人；但是延續「書統」的觀念卻不能沒有。宋儒張載的「爲往聖繼絕學（書學），爲萬世開太平。」的大理想則不能沒有。只





此一念，才能增加我們對中國書法的信念和希望；而且，每一個書家都該多多少少有此一念，自己的書藝才能進入一個更高層次的可能。

下一世紀已經不再是「革命時代」，所以書壇上不可能再出現康有為一類的人物，也就是說，十九世紀末，在中國書法史上是「以碑革帖」的命，是碑占上風的時代，在下一世紀已不再有碑帖之爭；甚至連前衛（現代）與傳統（古典）之爭，也漸趨緩和，互相妥協而各行其道。其妥協的結果，又將出現一個「新折衷派」。將出現一個古典與現代大融合的時代。這種融會過程雖然可能很遲緩，可是這種相互妥協卻是必然的大趨勢。再過三、五十年，一個新的集合新與舊、中與外的「大成時代」是有可能的。

## 五、康有為的書學理論

變，是康有為書學的基本思想；他認為「書法無時不變，無地不變」；尊碑，是其《廣藝舟雙輯》的中心思想，他說：「今日所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋、明人重鈎屢翻之本，名雖義獻，面目全非，精神猶不待論……道光之後，碑學中興，蓋時勢推遷，不能自己也。」他又說：「碑學之興，乘帖學之壞，亦因金石之大盛也。乾嘉之後，小學最盛，談者莫不藉金石以為考經證史之資。專門搜輯著述之人既多，出土之碑亦盛，於是山巖、屋壁、荒野、窮郊；或拾從耕父之鋤，或搜自官鋤之石，洗濯而發其光彩，摹搨以廣其流傳」。其實，尊碑，是學術上尚古的一種新方向、新發現，乃是一種書法上

「以古為新」的新出路，此種考古風尚，一直延伸到今天，可惜一般人總是把「古」錯認為是復古、落伍、古板的象徵，其實「古」的深層內涵是永恆、古奧（或古樸）、深沉；信而好古，乃是探本尋根，在《廣藝舟雙輯》中，並沒有觸及，甚至在康氏的書法作品中，也是浪漫情調多，古典意味少；因為他的中心思想是「變」是「革」。而他的書藝成就和建樹性就遠不如于右任、吳稚暉和齊白石。

## 六、康有為的學書歷程

康有為傳世最早的書跡，很可能是光緒二十一年（1895）三十八歲的殿試卷（圖二）。既是為應殿試，寫的自是中規中矩、毫無個性的「館閣體」；同時，也可由此看出他青少時代所打下的堅實基礎。

一八九九年（己亥）《付伯棠詩軸》（圖三），乃戊戌政變次年書于日本，時年四十一。當時其書，尚未成「體」。其詩倒值得錄下：

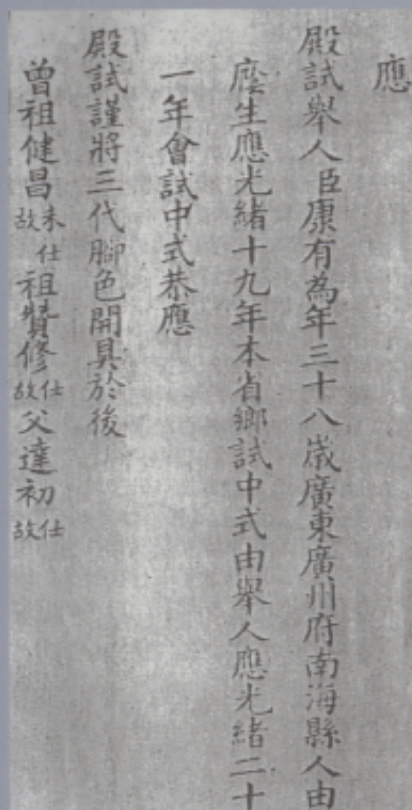
忽瀛龍聲野太陰，紫微移座帝星沉；

孤臣專負傳衣帶，碧海波濤夜夜心。

光緒戊戌（1898）八月九日，上海輪舟聞變，伯常獨從。口占此詩，並遺款書付之。及西遊，棠請留書紀念與之。

己亥（1899）二月八日棠以義從我于日本也。長素。

戊戌八月初九日，康有為藏著光緒帝的「衣帶詔」，離京乘船至吳淞口時，聞因其「進丸弑上罪」



圖二 康有為 應殿試卷 一八九五年，三十八歲作 康氏殿試卷中規中矩，很像印刷體，全無個性可言，可是他在著《廣藝舟雙輯》時（1891）年三十四，他的思想已經很急進，可知「殿試」對他是一很大的束縛。逃亡，對於康氏是一大解放。

被懸賞緝拿，自知事態嚴重，光緒帝可能已被害，遂痛吟絕句一首，準備蹈海殉節。幸被英國駐上海領事遣人勸阻，並護送至香港，倘若康氏於此時被捕或殉節，中國近代書法史上，便少了一位大家，因為當時他的書藝，還沒有成「家」的資格。

《寫生入神橫披》款「悲鴻仁弟于畫天才也，寫此送其行。康有為」（圖四）右徐悲鴻題記曰：「歲丁巳（1917），先生年六十時，吾欲



# 寫生入神

圖四 康有為贈徐悲鴻 寫生入神 橫披，一九一七年，六十歲作  
此雖應酬之作，但已有「傳世」一念，所以精神飽滿，藝術性很高。

圖三 康有為 付伯棠詩軸 一八九九年，四十一歲作  
此康氏逃亡日本時所作，其時書尚不成「體」，書寫時也很率意。康氏六十歲以後書，提筆就到「傳世」問題，所以在豪邁中，仍甚矜持。

遊日本，先生書此送行，即日徐君伯蘭舊箋復辟之前月也。人事如夢，今二十年矣，以無歲月，特為識之。丁丑（1937）春初，寓居桂林，檢理舊物，不禁慨然，悲鴻。此時康氏已六十歲，書法已大有進境。又據《中國書法全集》七十八期、第一六九頁（北京、榮寶齋、1993）王澄考釋：

康有為與徐悲鴻的師生情始於一九一六年初春，……入室後，康不斷授之以書法，闡述對中國畫的新論。……徐悲鴻遊學日本之前，康有為為紀念不幸早逝的第三夫人何旂理，以其照片請徐悲鴻畫像，徐遵師囑畫了一幅水彩畫像，康看後讚不絕口，遂揮筆寫了「寫生入神」相贈。

這段書畫因緣，可幫助我們多一些了解康、徐的關係。

《隸書七言聯》（圖五），此聯

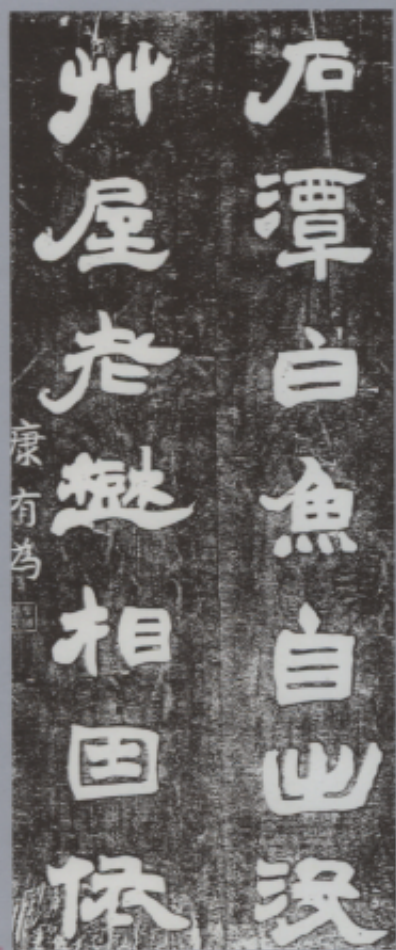
不署年，款「康有為」，下鈐「南海康氏」白文印。想係早年之作品，有郭石如、趙之謙遺韻，也可證明康有為模仿的本領，知他晚年書之不守任何一家一派法，乃是不為也，非不能也。

《贈翰臣行書七言聯》（圖六）聯語曰：「天青竹石侍峭嶺；室白魚鳥從相羊」。款曰：「翰臣仁兄正。自宋後千年皆帖學，至近百年始講北碑，然張廉卿（裕釗）集北碑之大成，鄧完白（石如）寫南碑漢隸而無帖，包慎伯（世臣）全南帖而無碑。千年以來，未有集北碑南帖之成者；況兼漢分、秦篆、周籀而陶冶之哉！鄙人不敏，謬欲兼之。康有為」。下鈐「康有為」白文印，印下復題：「鄙人創此千年未有之新體，沈布政子培（曾植）望而識之，鄭叔同識而奪之，移贈翰臣。得人哉！」此聯未署年，應為晚年之作。康氏在戊戌（1898）四十歲之前，曾激烈主張「尊碑抑

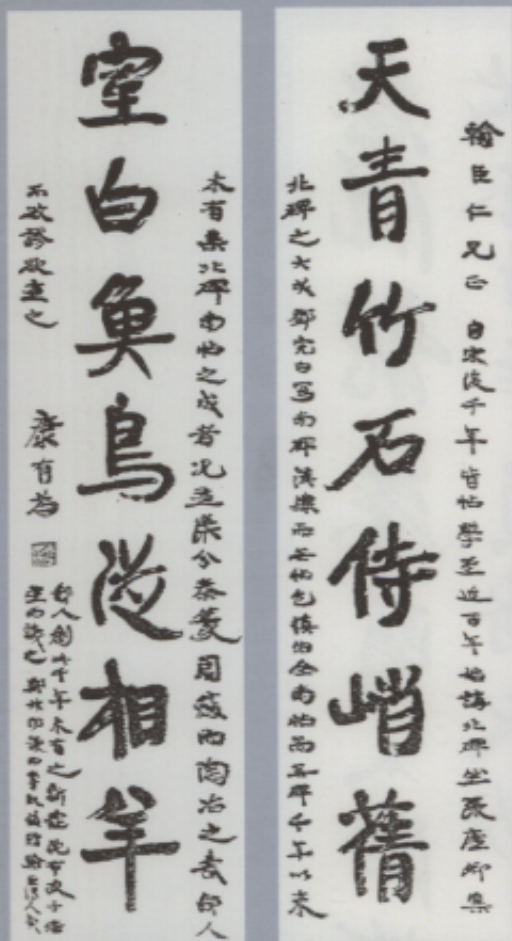
忽視龍篆  
弱太陰紫微  
移座帝星  
沈孤臣  
辜負傳衣帶  
碧海濤夜心

光緒二十九年九月七日上海翰舟同友伯棠獨後口占此詩並遺法書付之及西遊榮法百書記念之  
己未二月八日榮以教送我于日本也 長素





圖五 康有為 隸書七言聯  
此聯不署年，或為早年作，頗學鄧石如，知康氏非不能似，是不欲似也。



圖六 康有為 贈翰臣行書七言聯  
一九一七年後作 此聯寫來很矜持，題詞也字斟句酌。他清楚地知道，像這樣的作品是留予百千年的後世研究討論的。我不贊成這樣的語氣，卻不能不注意它。

唐」，並謂「終身不見一唐碑可也」。晚年態度逐漸緩和，主張融碑帖於一爐。並堂而皇之，以自己是集北碑南帖之大成者。意猶未足，並欲「兼漢分、秦篆、周籀而冶之（於一爐）」。這種自信、豪氣，目空一切的神情語氣已很夠了。最後還要加一句：「鄙人創此千年未有之新體」。恐怕個人說了不足信，還要拉上沈寐叟、鄭叔同、翰臣來墊底作證。過去，我曾戲稱康有為之書是近代書史上的「表現派」的代表人物。「表現」是藉他的本性、本能，語言、文章、書法做為他的表現工具。表現派的最大特色是

個人才情、生命的合盤托出，毫不保留，盡情發洩。

《行草五言聯》（圖七）聯語：「但見花開落；不聞人是非」，此亦康氏晚年書，但從語意和筆鋒，已看出他不再像前聯題句，那樣飛揚拔扈，而展現了人生的另一面。閑看庭前花開花落，遙望碧空雲展雲舒的心境，流露在文字筆墨間。

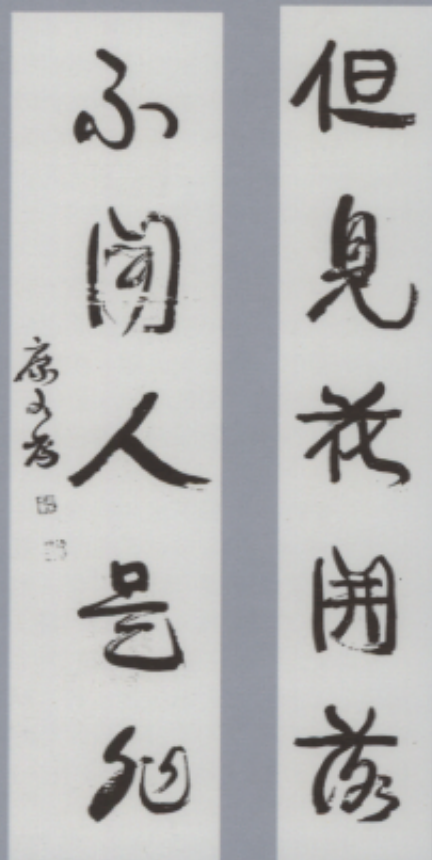
《徐侍郎致靖神道碑》（圖八）一九一八年作，時年六十。康氏傳世墨跡中，楷書極少見。此楷已完全脫去四十歲前「館閣體」之束縛，不守一家法，雜揉北碑各家筆法。若以唐楷的標準觀，則可謂「敗筆

百出」，不成體統。然亦自有其特殊趣味。

## 七、康有為書史地位之評估

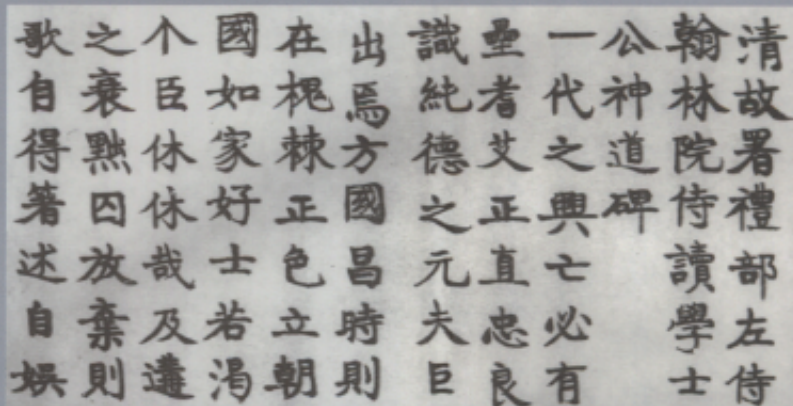
過去寫書評或書史的專家們，涉及當代書家時，常用兩種方式：（一）是一律捨而不論或避而不談；（二）完全說些正面的官話或好話，以免是非。南海先生去我們未久，他的親戚故舊，擁戴他自屬必然。我也聊可稱為康氏的景仰者，但對於康氏書藝、書跡愛好的程度





圖七 康有為 行草五言聯 或晚年書  
此康氏晚年書，豪邁中見從容瀟灑。

卻曾幾經轉折變遷，最初階段愛之如痴如狂，且曾搜購過數件；後來，對於他自我標榜的「集碑帖大成」、「創千年來未有之新體」等語，覺得其表達方式不夠含蓄，就像他的書法的表現之不深沈、不含蓄是一樣的；於是我對他書蹟的愛好也逐漸降溫，相形之下，我寧愛沈寐叟。因為沈先生的字更多一些變化（圖九），也很值得玩味，不像康氏那樣英雄氣和江湖氣（江湖氣非純貶意，黃賓虹罵石濤開揚州江湖之風），同樣的，孫中山（1866-



圖八 康有為 徐侍郎致靖神道碑 一九一八年，六十歲作  
此康氏楷書的代表作，很能表達他「變」的主張，此碑最大的特點是「生」與「拙」，以唐楷標準看，簡直不成體統。

1925），比康小八歲，少活十歲），雖沒有在書法上下大功夫，不及康的成就；但中山先生總較富態、雍容大度，王者氣象。把二人書擺在一起，康氏自不免有「項王舞劍」之姿，天賦使焉，這是無可奈何的事！

我無意於貶抑南海先生，這是我對近代書壇英雄人物的真實感受。坦白寫出來，也是我的責任；不然，我的《書道美學》若只是寫些「永字八法」，點、橫、撇、捺，那有什麼看頭？

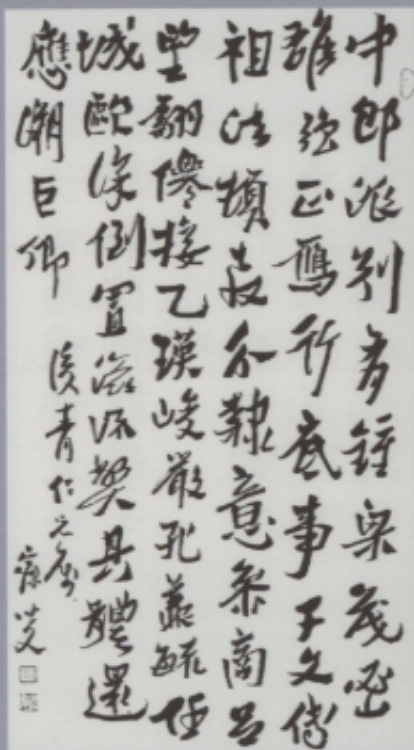
## 八、藉南海先生再談書法新傳統

書法的演變像女人的時裝一樣，有其流行時尚。這毫不足怪。若是全國婦女一律穿上「列寧裝」或

「中山裝」，天長日久，看起來多倒胃口。所以我很不喜歡那些「標準的顏柳」。但每個時代，也總該有個「大風尚」；每個民族或個人也該有他自己的特色，這是一種矛盾和吊詭。

唐人尚法，宋人尚意，元人尚古，明人無所向，至晚明出現一批離經叛道的份子，其代表人物是傅山，提出尚拙的主張，「拙」的內涵是生澀、再生、反璞……，明末在書寫的技巧上普遍尚「側」，給清初書壇帶來了生機，於是清初大書畫家都以「側」為尚，石濤、八大、龔賢、陳洪綬，以至乾隆時代的鄭板橋、金農都對「側」有妙悟妙用。書家鄧石如、趙之謙、吳讓之、伊秉綬、陳鴻壽連任伯年都是用「側」高手。清末民初的沈曾植、康南海，以及嶺南諸家、吳昌碩





圖九 沈曾植 (1850-1922)

七律詩軸 沈因同情康之變法，遂稱莫逆。沈書融漢隸、北碑、章草於一爐，兼習碑帖得《二爨》筆意，兼章草筆法，並得楊少師、張瑞圖等用「側」之竅奧，曾熙評其書：「工處在拙，妙處在生，勝人處在不穩」，堪稱妙論。

、齊白石對「側」另有妙解，世人多不知。

我這裡所說的「側」，絕不只限於「用側鋒」，更代表了一種狂（右）狷（左）精神，即人的心性意志向「中行」的兩極發展。那麼康有為、沈寐叟、孫中山、齊白石等大家都算得是狂狷人物（狂、狷又不同）。所以清末民初的書壇是崇尚狂狷的。戊戌六君子、黃花崗烈

士都有狂狷味，再下來就是「五四精神」，這些政治文化運動，都多少代表著它們的時代精神，也都對近代書法發生相當大的影響。可惜研究書法史的專家們，大都沒有扣緊時代脈動來寫，而輕易地把這些時代因素忽略過去。

假定有人想寫一本《中國近代書法史》，基本的美學素養是不可少的。例如，我說，中國書法發展到唐以後，早已變成一種「純人文表達」。中國書畫家所強調的「讀萬卷書，行萬里路」、「讀萬卷書」便是人文表達所依據；「行萬里路」乃為自然表達找素材。可惜現代人即便「行萬里路」，能直接從大自然汲取創造滋養的仍很少。譬如，康南海自誇「三周大地」、「行六十萬里」，他的書法幾乎仍純然地「人文表達」。我想他從旅遊中直接從大自然界去找書法創作美感的機會是很少的。所以，我一再強調，中國書畫將來的光明大道是：回歸自然，向人性、生命的根源處探究；向自然宇宙的起源處尋根。

在清代有兩位大書家，是特別值得提起的：即金農（1687-1763）和伊秉綬（1754-1815）。許多研究二家的學者大都只注意他們這種特殊書法的歷史根源，卻較少強調他們的創造性，和（它們）在這個時代中的意義和價值。這又牽制到一個美學本質和美的表達問題。我要引蒙德里安的例子來說明：

蒙德里安·皮埃特（Mondrian, Piet 1872-1944）締造了藝術思想裡對「純粹本質」的思考，透過信念——（更明確的說是通神論「theosophy」的信仰），他認為具象繪畫裡欲求以三度空間，在形與色相互間維持均衡關係之

下，達致美的再現。而另一方面，撇開美的再現，這些形與色及兩者之間的互動關係，卻也會產生其獨立的美感經驗。於是他僅以垂直和平行的直線交會，並運用極為有限的三原色（紅、黃、藍）和黑白來創造藝術。他認為這些限制有助於他通神論信仰中對神祕的追求（2）。（圖-0）

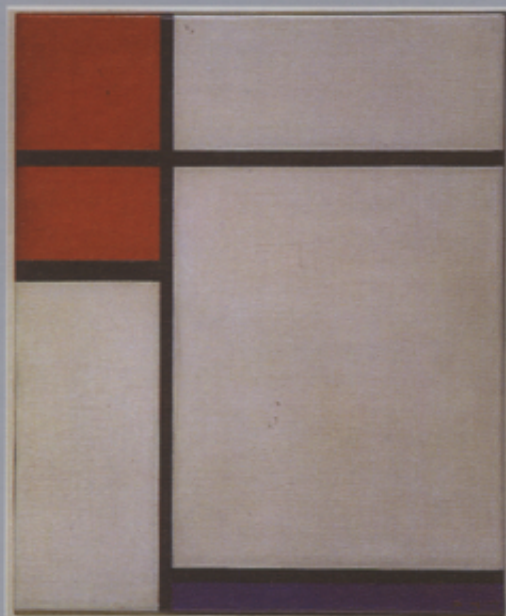
就蒙德里安的「純粹本質」言，他認為藝術（繪畫）只要通過最單純的符號（橫線和直線）和最簡單的顏色就可呈現最原始、最純真的本質，在那裡就蘊藏著神祕和美。

一個西方大藝術家或欣賞者，如果能參透蒙德里安的「純粹本質」說，儘管他不識一個中國字，也必能相當了解金農、伊秉綬的書法，亦即能透過橫平豎直的線條與宇宙造化之神（即宇宙純粹本質）相遇合。因為宇宙的本質是最簡易而單純的，所以《易》卦以陰（--）陽（—）來象徵宇宙。

中國書法能否純化到一種「純粹本質」地表達境界，我不敢預言，我倒認為把中國書法純化，即從複雜的人文表達中純化、簡化、神祕化；使它走上「純藝術」的路，未嘗不是好事。因為傳統的書法中所強調的書法表現作者人格，又表現愛國情操等（如研究八大、石濤者老誇大他們的亡國之痛、忠君之忱等，很煩人！）都不是那回事。試問今天的書家中有幾人能表現出他的忠貞、清廉、哲思、詩情？

至於「純書法」這個名辭，是我從「純繪畫」借來的，就像「純數學」、「純物理」一樣，不摻雜實用、功利目的，顧名思義，是將書法的功能單純到只是要表達一個「純粹本質」或「純粹真理」；既不





圖一〇 蒙德里安  
(Mondrian, piet 1872-1944) 構成 一九三三年，六十一歲作蒙德里安之「畫」，是從「色」「象」(形)中跳出來，他所「畫」(應該說是「刷」的)與物象全不相干，如果「書法」，也能離開真、草、隸、篆，也不問文字內容，只是用橫平豎直的筆劃，來直接表達「真理」，來表達一種「純真理」，「純本質」，或是可行之路。

三千餘年上下古  
一十七家文字奇  
小庭亦有月  
高枕乃吾廬

圖一一 A  
金農  
(1687-1763)  
隸書聯  
一七四四年，  
五十八歲作  
金農隸書有四大特點：(一)筆鋒坦開(用鋪毫)，筆劃坦然，全無曲折，(二)結體平穩，均衡穩重，(三)不強調文人氣，裝飾味很強，(四)接近我所說的「純書法」(純藝術)。

乾隆九年二月十日金農

伊秉綬

圖一一 B  
伊秉綬  
(1754-1815)  
隸書聯  
伊比金後生六十四年，金卒時伊僅十歲，沒有直接的師承關係，然伊此書很近金農。他在金農的基礎上，又向上向前推進了一步，更有「現代味」。康有為以其「集分書之大成」。



要「文以載道」（中國之「道」內容很複雜，非「純真理」），也不要「為藝術而藝術」。中國書法史的發展是從原始到人文，即從原始創造，逐漸發展成一個純人文表達；人文過了頭，變成了「浮文」，就一文也不值了。所以我不強調文人書畫；我理想中的「純書法」，是從人文返回真正的原始。把書法的目的單純化，不再藉它來表達人生，或表現作者人格才情等，只是為了和一種「純粹本質」（純粹真理）相接相契。其表現方法有類於禪宗書法，卻又不同於禪宗書法。例如，現在印刷術中的「黑體字」或「仿宋體」最初發明的人是很有智慧的，可惜用久了千篇一律，就喪失了它的藝術性，金農和伊秉綬的書法，迄今仍保有其「專利權」。這對「純書法」發展的前途，提供了大方向和信心。我認為「純書法」是一條可以試行的路。

「純書法」是一條回歸自然，返回原始的路，又是一條「為道日損」的路。研究書法的人，常以「轉移多師」為自豪。其實「轉移多師」之後，便會失去自己，人生什麼都可以丟，就是自己不能丟。「為道日損」就是要把自身以外的一切統統丟光，只要保住一個純然的、真正的自己！這乃是禪宗的路；但有時又與「大化」（自然）同化，則是莊子的路。

康南海先生書，雖然富有革命性，但他所走的仍是「讀萬卷書，行萬里路」的人文表達的老路。所謂「人文表達」，是善用古今偉人的觀念經驗，又會攫奪別人的「智慧財」為己有。倘若書法家創造藝術的最後目的，是藉著書寫活動以與真理（道）相湊泊、互彰顯，那麼康氏的一切書法活動（包括理論

研究和書法創作），都是個人才情的外灼和個體生命的極度自我膨脹。他的《廣藝舟雙楫》只是表現了個人的才華，充滿了革命性和浪漫氣氛，完全沒有「見道語」；他的書法則恰是他光焰萬丈的生命之外燦和展現。欣賞他的書法，就像節慶日觀賞焰火一樣，在一陣炫人耳目、搖人魂魄之後，走在回家的路上，只留下一片空茫落寞，並沒有給人留下繞樑的回味和遐思。這是風雲人物書法的明顯特徵；劉海粟、徐悲鴻都有同樣感受。我戲稱他們是「表現派」。

至於金農和伊秉綬的書法，一直被人們視作「怪體」（圖——A B）不能打入正統，可是他們很理性，也很質實，比康氏更「近道」。尤其是伊秉綬，他對中國近代書史的貢獻，不僅創造了一個「千年未有之新體」（康有為語），更直接提示我們，中國書法史上「純書法」（由人文返回原始的「純粹本質」）這條路的可能和可行性。

最少，我深切體會到金農、伊秉綬，在整個中國書法史上原是璀璨閃爍的明星。假定他們活在今天，最高文化當局千萬不能忘了授他一個大獎；死後，也該給他們蓋上錦緞的黨國旗；至少，他曾提醒我們，中國書法史上，可表現的形式是多樣的；同時，中國書法也不是可以亂來的！

總之，過去對書史的研究，未免太籠統了。如「唐尚法、宋尚意、」一類話也未免以偏概全，歷代上千萬的書家，豈能以「尚法」、「尚意」數字括盡？未來的新傳統將是什麼樣子？誰也不敢預言。我這裡也只能舉例言之。例如前面所談「純粹本質」之表達，在整個書法史上，大概還不曾有人討論過。倘

若果真有人能以「純書法」來表達「純真理」、「純本質」，那真是中國文化之幸！中國書法之幸！

## 註：

- (1) 以上有關康有為的傳記史料，多據劉正成主編《中國書法大全》(78) —《康有為、梁啟超、羅振玉、鄭孝胥卷》其中《康有為書法評傳》為王澄主稿。
- (2) 此段文字，轉引自《美育》87期（民國八十六年九月號）封底，王運暉對蒙德里安《構成》之解說。（後記及改正）本《圖錄談》之二二（《美育》87頁五，圖二）《秦瓦量銘文》實為《新莽量銘文》。因搜集材料時所拍幻燈片數量頗多，致有此誤，承張光賓兄指點，謹此申謝。