

書畫

峒嶺碑的書法藝術

The Calligraphic Art of the Chulo Tablet / Li, Tsung-ming

李聰明

壹、碑名的由來

「峒嶺碑」，又名「神禹碑」。

據王象之《輿地紀勝》云：禹碑在峒嶺峰。又傳在衡山縣雲密峰。昔有樵人曾見之，自後無有見之者。宋嘉定中，蜀士因樵人指引，至其所，以紙拓其碑文七十二字，刻夔門觀中，後又俱亡。①

清嘉慶年間，有張季文自長沙獲得「峒嶺碑」文，說是宋嘉定中何致子摹刻於岳麓書院者，凡七十七字。而前王象之《輿地紀勝》所說的是七十二字，是以有誤。

又據湛若水《甘泉文集》稱其於任禮部尚書之明年，傳聞衡山有禹碑，發於地中，即欲往觀之，而未能成行，又明年為嘉靖乙未之秋，楚士有摹「神禹碑」來遺者，快覩而諦觀之，既不可識其中所云，獨於碑末有小楷書「右帝禹刻」四字。②

關於「峒嶺碑」，唐朝就有傳聞，劉禹錫寄呂衡州詩云：

傳聞祝融峰，
上有神禹銘；
古石琅玕姿，
秘文龍虎形。

劉禹錫的詩裡，提到是傳聞在祝融峰上有「神禹碑」。至詩裡描述「神禹碑」的形狀，則稱「古石琅玕姿」，而碑文則稱係「龍虎形」的秘文，是人們所看不懂的。因為他的詩一開頭就敘明是傳聞的，所以也就有人去追究。

而與劉禹錫同時代的崔融，則說他曾看過，是大禹以螺書匾刻，天德龍畫。韓退之昌黎道人也為此入山尋訪，遍訪不著，乃作詩云：

峒嶺山尖神禹碑，
字青石赤形模奇；
千搜萬索何處有，
森森綠樹猿猱悲。

古今文士稱述岫嶠峰「神禹碑」者不一，劉禹錫蓋徒聞其名矣，未至其地也。韓退之則確實去過岫嶠峰，但未見其碑也。崔融所說的話，則好像有見過實物，因為他道出其所看到的是天德龍畫，螺書匾刻。能如此描述形狀，苟非親眼所見，說不出形狀也。③

宋代有朱晦翁與張南軒等人也為此遊南岳，尋訪不獲。後來朱晦翁還作了一篇《韓文考異》，遂謂韓退之的詩，也是傳聞之誤。④

據酈道元《水經注》云：禹治洪水，血馬祭衡山，於是得金簡玉字之書。按省玉字通水理也。因此有人說「神禹碑」，即此金簡玉字之文。

徐靈期《南岳記》云：夏禹導水通瀆，由岷山導江歷湖入海，過南岳，登祭而刻石於岫嶠峰，故有此碑，當無可疑者也。

清朝嘉慶光祿大夫刑部右侍郎王昶著《金石萃編》內云：「按昶所藏「岫嶠碑」有四，一在雲南昆明，一在四川成都。此二本皆為楊慎所摹。一在長沙，此本不知何人重勒，據顧璘跋，乃係明朝嘉靖初太守潘鑑所得，今在岳麓書院旁。一在西安，為康熙朝毛會建所刻。王昶稱，皆親自至碑下摩沙審視，拓而藏之。⑤至於其他拓本，還有：

- (一) 明代安如山等依楊慎氏本所摹刻，其石現在據說存於紹興禹陵。
- (二) 楊時喬刻於棲霞山者。
- (三) 容璠刻於甘泉者。
- (四) 張襄刻於新泉精舍者。
- (五) 黃叔璥重立的「岫嶠碑」。
- (六) 李藩刻於黃縣者。⑥

貳、碑文的形體

「岫嶠碑」全篇碑文共計七十七個字，各家摹刻的碑石，其高度、寬度、行數與每行字數，都不相等。

茲先將碑文附印如（圖1）。

「岫嶠碑」文，從圖1可見，它既不似篆書，也不是蝌蚪文或鳥蟲文。

據《輿地志》載：江西紫霄峰下石室中有禹刻篆文七十餘字，止鴻荒漾，夏禹撰真靈之要，集天官之寶書，以南和繩封之，以金英函檢之，以元都卯原。又云禹之先，得元女之法，開鑿洞天，盡立五岳名山形，撰靈寶文。是則禹書闕在名山者最夥⑦。筆者按靈寶之文，乃道家之神符天書。圖1所見之「岫嶠碑」文，

與傳統道藏中所有之靈寶真文極為相似。茲影印傳統道藏中的〈靈寶無量度人上品妙經符圖〉局部文字（圖2），供為參考比較。^⑧

參、碑文的釋解

「岫嶠碑」的碑文總計七十七字，筆者手上有五種版本的釋文。其中一為楊慎的釋文，二為沈鑑的釋文，三為楊時喬的釋文，四為郎瑛的釋文，五為長山刻本的釋文。茲逐字列表將上列五家釋文排比出來，以供參考（圖3）。

從上列表格中的五家釋文版本，於七十七字當中，就有五十七個字的釋文不相同。而在五家不相同的釋文版本中，一字不同的有三十七個字，二字不同的有十四個字，三字不同的有六個字。可見其釋文差異性很大。茲再將五篇版本釋文列出，以便閱讀比較。^⑨

一、楊慎釋文：承帝曰咨翼輔佐卿洲清與登鳥獸之門參身洪流而明發爾典久旅忘家宿岳麓庭智營形折心罔弗辰往求平定華岳泰衡宗疏事哀勞餘伸裡鬱塞昏徙南瀆衍亨衣制食備萬國其寧竄舞永奔。

二、沈鑑釋文：承帝曰嗟翼輔佐卿水處與登鳥獸之門參身洪池而明發爾典以此忘家宿岳麓庭智營形折心罔弗辰往求平定華岳泰衡宗疏事哀勞餘伸裡羸塞昏徙南暴昌言衣制食備萬國其寧竄舞蒸奔。

三、楊時喬釋文：承帝曰嗟翼輔碩卿洲清與登萬有之門參身魚流而明發爾典久旅忘家宿岳麓庭智營形折心罔弗辰往求平定華岳泰衡宗疏事哀勞祇神裡鬱塞昏徙南瀆衍亨衣制食備萬國字奠鼠舞永奔。

四、郎瑛釋文：承帝曰嗟翼輔佐卿洲降輿發鳥獸交行參身若流祈明癸酉典以此忘家宿岳麓庭智營形折心罔弗辰往求平定華岳泰衡宗疏事哀勞錫伸裡羸塞昏徙南瀆衍亨衣制食備萬國道寧竄舞永奔。

五、長山刻本釋文：承帝令襲翼為援弼欽塗陸登島瀉端鄉邑仔麓流船暗歇遲眠即夙訖冬次岳麓展陌裂莖析詔罔墮躔往求出殷華恒泰衡嵩陸事哀獻桴挺裡鬱濬墊徙南暴幅員節別界聯魑魅夔魑竄舞蒸奔。

上列五篇釋文，由於所釋之文字有差異，讀解極感困難。筆者曾試欲予標點，析其文句構造，終歸失敗，蓋因淺學，無力為之。

肆、「岫嶠碑」的書法

從我國幾千年來遺存的大量書跡和眾多書法家的實踐來看，書法乃是一種以

漢字點線結構為載體，遵循一定的形式規律和筆墨結字章法技巧，以表現主體精神的意象與造形之藝術。歸納起來，其主要條件有下列六項：

第一必須是漢字的書寫藝術¹。

第二是經用毛筆來書寫的文字。

第三是以點與畫（線）所構成的造形藝術。

第四是講求行氣格調等特性的文字載體。

第五是其所寫的是下行與左行。

第六就是能夠具備審美價值的美術作品。

「峴嵎碑」的碑文是否符合上列六個條件，它稱不稱為中國書法，茲分析如下：

第一，「峴嵎碑」的碑文是不是漢字這個問題，依筆者的看法，它不像漢字，而像天文（頗似神仙的天文），可能是神仙降下的禹碑，故最早就被稱為「神禹碑」，「神禹碑」的碑文，不像約定成俗的漢字，可是它的點畫、結體、行氣又很像古文篆體書，經好古而關心書法和文字學的方家執意地把它釋譯為漢字，假想若干與禹帝的行跡相近、功績相符的部分，逐譯某些相干的漢字，投環圈套，成為漢字的作品。本文前述的五篇釋文版本，儘管有出入差異，但釋文提出後，並沒有人提根本的反對或推翻的意見，閱讀過釋文的人也能接納釋文的作法，即使無法讀解，也在聊備一格的心態下，認同了釋文。既然認同前人所作的釋文，也就認同其為漢字作品了。

前面提到禹帝撰靈寶之文寫「神禹碑」乙節，按靈寶之文乃是道家的符圖天文，有雲篆、水篆、龍篆、鳳篆等類形體，例如（圖4）為〈雲篆度人妙經〉的實例。^⑩

又（圖5）〈靈寶无量度人上品妙經符圖〉為水篆的實例。^⑪

又（圖6）為〈清微元降大法〉祈禱通用符，是龍篆的實例。^⑫

又（圖7）為〈靈寶无量度人上經大法〉為鳳篆的實例。^⑬

又（圖8）為橫直筆畫較多，看起來比較像篆籀形體的符圖。「神禹碑」的碑文，也與此符圖較相近。例如圖中漢字的釋文，看來也頗為牽強，其中最可肯定的是「九」、「登」、「酆」等字。^⑭

¹ 關於書法以漢字的書寫為限乙節，在日本來說，當中國的書法傳入日本後，也是以漢字的書道為主，後來日本人於平安朝時代，開始流行草書，漸漸地由草書發明了平假名，隨著在書法方面也流行假名書道。假名書道就是全篇書法作品都用平假名寫成。平假名雖為日本字，但平假名的原體是我國的草書，例如あ是漢字的安，いは漢字的以，ろ是漢字的字，え是漢字的衣，お是漢字的於。所以日本假名書道，還是漢字的書法。

從上例所舉的道教符圖和「峇嶼碑」比較，頗有類似的方。而上列幾種符圖，亦有漢字釋文，其釋譯之漢字，看起來也和峇嶼的釋文一樣，有的可認同，有的難以認同，但讀者讀了之後，也都默然。「峇嶼碑」是不是漢字書法的問題，筆者認為是可以默認的。

第二，「峇嶼碑」是不是先經毛筆寫好再雕刻的問題，前面談到「峇嶼碑」文似為道家神符。道教神符的發生，筆者沒有確切資料，但其發展以晉唐最盛，南北朝老莊思想盛行，文人學士多有追求長生不老之術，生活中充滿幻遊太虛的逍遙之道，在書法藝術方面，產生不受約定成俗的符號觀，走向逍遙幻遊的天文神符書法藝術，寫下許多神符之圖，變幻奇異，不類滿字，並稱之為天地變幻結氣成文，而形成了更為抽象的文字藝術。這種抽象的文字藝術既然離開約定成俗的規範，當然就更顯得綺麗適美。「峇嶼碑」文的每一個字，其姿態結構，奇幻勁美，非用毛筆是表現不出來的。有人斷言「峇嶼碑」可能是唐代的作品¹⁵，蓋中國的書法藝術，到唐代已進入成熟的階段。唐代也是道教最盛的時代，書法家綜合道家的思想，托古偽造「神禹碑」是極有可能的。

第三，「峇嶼碑」上的七十七個碑文，每一個字都是靠點與線（畫）構成的造形圖畫。沒有用到其他潑墨著墨的繪畫技巧，完全是一篇書法的作品。

第四，就碑文來看，有行有列，每一個字的大小相當，行與列的分間布白都顯得均衡允當，有書法上的行氣。

第五，整篇碑文都是下行，一行寫滿，又於左邊再起一行，和書法作品完全一樣，是下行的文字和左行排列的構造。²

第六就是全篇看起來，就像一篇鍾鼎銘文一樣的書法作品，富有金石氣的美。

根據上列六個條件的分析，「峇嶼碑」符合中國書法藝術的要件，已無問題。

伍、「峇嶼碑」的審美價值

要討論「峇嶼碑」的書法藝術價值，需先確定「峇嶼碑」是那一種書體。「峇嶼碑」的碑文，前已論及其看來應屬籀篆之類的書體，現在姑以古文篆書階段的書法藝術來觀賞，並評述其藝術上的審美價值。

第一，這是一篇創造的篆體書法：

² 漢字書法由上而下一行寫下來，一行寫滿必須於左邊另起一行。這是從商周的鐘鼎銘文開始定型的。殷虛出土的甲骨文則不然，從甲骨板上契刻的文字記載事件，有的要由左向右讀，有的要從上向下讀，有的要從右向左讀，才能讀解其意義。所以漢字書法的下行，與向左的規則，在周代以前沒有定型。「峇嶼碑」的行氣，仿鐘鼎古篆，故符合書法要件。

漢字篆書，自皇顓以下二千餘年，迄周宣王之世，史籀一十五篇，乃得大篆之備。大篆之制，體圓而敦，根柢古頡，灝氣內存，典型百代^{①⑥}。「峴嶲碑」文的筆法，頗像古篆，尤其很像把道藏中的龍篆、雲篆、水篆、鳳篆等筆法綜合起來，創造出一種新穎的篆體。其碑文假夏禹的名義，創作者當然會想到古文大篆的形體，再綜合其他各種篆體（例如神符天文等），獨創一種篆書新字，刻石遺留給後世的人欣賞。如此的書法才能與創造的思考技術，實值敬佩。當筆者在古書上看到這篇「峴嶲碑」時，十分的驚奇訝異，覺得它真是一幅書法藝術的創新之作。藝術作品的審美，有美學的原理與藝術心理學的原理可依循，凡是一件美術作品是創新而能吸引人的，便是極具價值的美術品。「峴嶲碑」創作的靈感來自夏禹的故事與功績，以神祕的思考技術，構思當時治水的勞苦及平定水患、萬民安寧的情境，再以非約定成俗的篆體書來表禹帝的功，藉玩書藝，顯現神奇，創作者藉神禹之名，用極為抽象的書體來吸引後人的注意。抽象的藝術創作，儘管觀眾一時看不懂，但對它的好奇心理，則比具象的藝術作品更為強烈。中國文字本來就是圖形文字，而圖形文字原來就是很美術的東西，現在創作者又把它進一步的抽象化，使這篇文章更為藝術化了。有一位中國學者到瑞士訪問，拜訪當地一位畫家，看到他的作品很抽象、神奇，乃大加讚賞，那位畫家卻對他說：我的畫再抽象，也沒有中國書法的抽象^{①⑦}。畢卡索也曾說過，假如他生在中國，他一定成為書法家，而不是畫家^{①⑧}。「峴嶲碑」的碑文比原有的篆體古文更為抽象，真是一篇極為抽象的書法作品，也是一篇創始於篆體書法以外的藝術作品。

第二，「峴嶲碑」書寫的碑文是一種心靈藝術的再擴張：

世界上許多著名的大學都有藝術課程，並都已把中國的書法列為主要的課程，因為許多不認識漢字的外國人，卻能憑著他們的知覺，感受出中國書法的優劣、奇俗、勁道，他們普遍地有能力領悟到中國書法形式的神奇、奧祕和吸引人的張力，那種沉鬱、含蓄、適麗、莊嚴、豪邁的精神特質，都能有躍然紙上的感覺。認為中國書法是把點線的表現，運用到了超絕入妙的境界，是真正的抽象藝術的典型。筆者在大學裡傳授書道，對學生解說書法原理時總是說：「書道就是把你的生命靈魂，注入於點畫（線），當你執筆揮毫之時，不知不覺間，就把你的心靈，包括你的活力、你的過去、你的學識、知性、道德性、高尚的志願理想、心中的沈壓鬱氣或奔放愉快的心情等等，通通注入於點畫間，表現出你獨特的性格，這一點，你自己也不會知覺，只是自然如此而已。」所以筆者認為：書法乃是心靈的藝術，「峴嶲碑」文的筆畫，仔細觀察，全篇沒有一筆呆板的橫畫或百

畫，即使是短短的一橫，也表現得好像一塊游雲，每一點畫中都有三折筆的表現，有頓、有挫、有宣昂、有沈鬱的表現。「峴嶽碑」的作者，是用古篆之類的新書體寫的，他寫的時候，不斷地在點畫上擴張筆意，使得篆意發生很大的變化。筆者認為，這就是一種誇大擴張的心靈藝術，對學習書法的人，是很值得體察領悟的秘笈。

第三就是堅持控禦均衡的書勢：

書法是以點畫構造而成的書體，其分間布白、構字、結體，要能注意到排疊疏密，避密就疏，頂戴輕重，穿插合宜，向背立勢，偏側倚斜，窈窕相稱，左右相讓，補空覆益，黏合貼近，捷速意連，垂曳撐柱，增減借換，救應附麗，回抱裹收，各字成形，而均衡勻配^{①9}。陳其銓在他《談書道美》一文中說：「中國書體自商周甲骨文、金文、秦漢以來的篆隸楷行草書，雖然形體不同，但在態勢上始終能給人一種美的感受，這種道理，實由於下列幾個原則所構成：一、間架的妥貼：書體形象千變萬化，在許多不規則的筆畫中，經過適當的安排與經營，使間架十分妥貼，其理由就是：（一）重心平衡，包括：1.筆路重心的把握，2.重心位置的調整，3.重心角度的運用。（二）空間的平衡：古人作畫，計白當黑，疏密相配，布白妥當。（三）比例的平衡：例如一個字由上下或左右兩部分構成者，其上下左右如何調配，使其比例平衡。一個字由上中下或左中右三部分構成者，如何平衡比例。又有一個字是由多字拼合者，如何調和比例等等。二、穿插的協調：書體間架，在錯綜縱橫的情形下要求其統一，則端賴筆畫線條的安排與部首偏旁的適當配合，這要講求：（一）左右揖讓，（二）上下貫串，（三）前後呼應。三、風格的和諧：風格為書法的整體表現，貴在統一和諧，書法作品，從個體到整體，也是一種綜合的經營，如：（一）剛與柔，（二）方與圓，（三）濃與纖，（四）疾與澀等^{②0}。而〈峴嶽碑〉文的七十七個新型篆體字，每一個字的造形，都能符合上述的形式美感要求。再來細看上下字的搭配，整行字的搭配，還有橫列的搭配，整體上看來，沒有一處漏出缺陷。總是堅持控禦在均衡完整的書勢下完成文字的書寫。這是書法作品必須做到的基本要求，而這篇「峴嶽碑」可以說已無缺憾。真是一件可貴難得的創作。

第四，富有金石氣與陽剛的書道美：^{②1}

老子曰：「天下之至柔，馳騁天下之至剛」，書法創作正是以至柔的筆毫，創作至剛的作品，作甲骨文，則以柔軟的筆毫，代替尖銳的鋼刀契書，使其字形呈現劍氣。作鐘鼎文，則以柔軟的羊毫在宣棉紙上鑄字，使其呈現金氣。用羊毫臨

漢碑或北碑，有如拿柔軟的筆毫刻石，使之呈現堅硬之石氣。「峴嶠碑」文，看起來像鐘鼎上的銘文，其書法表現有金氣的美感，而禹碑是刻石的碑碣，全篇又呈現堅實沈勁的石氣，合觀之下有金氣與石氣的美感，更顯露出陽剛的氣勢，其雄強渾穆，茂密嚴整，拙峻勻淨，勁拔虛和，婉轉豐偉，實優於石鼓文。究竟「峴嶠碑」的創作比石鼓創作晚得多，「峴嶠碑」的創作者，已經充分的體驗過金石氣表現的書法藝術與陽剛婉約柔和勻調的道理。

第五有托古而創新和保守而啟後的作用：

藝術的功能常用以反映時代的缺失而有以救偏的作用。前面說過，「峴嶠碑」出於唐代，書法藝術發展到唐代，已完全走向實用性的可閱讀的書寫方向，遵照孔子六藝的書法，在約定成俗的漢字圈子裡打轉，極少注入純藝術方面的書藝，大體說來，是儒家思想的書法風氣瀰漫四溢。另一方面，有唐一代，道家勢力也很盛，皇室尊奉李老子為太上老君，倡導道教，道教與書法家的因緣也深，例如相傳王羲之寫完「黃庭經」後有倦意，昏睡中，天台紫真道人來指點，告訴王右軍說：「若書之器，必也達乎道，同混元之理」。王羲之醒來後怕天台紫真道人指點的話失傳，乃書寫下來並刻石留傳後世。道教既興，有心於道的書法藝術家眼見唐代自太宗愛好書法，相沿成風，盛於前世，而唐代書風又偏狹於閱讀性的實用書法，實有偏枯書法藝術之虞，於是有人出而托古創新，假舜碑禹碣的名義，把書藝托古到夏禹，寫出與當代不同的書體，像「峴嶠碑」這樣又古又怪的篆體新書，這就是藝術上的創新。之所以如此創新的目的，不外在於說明復古遵古也要有新意，教人不要忘記創造新的書法藝術。需知書法不是仿寫古人的字，書法藝術也不一定寫的盡是約定成俗的具象書體，也可以寫寫抽象文字，就像繪畫，不一定要作寫實畫，也可作抽象畫。這是「峴嶠碑」散發創新的用意，尤其以托古來創新，更具深層的道理。再來就是在點畫的表現方面，「峴嶠碑」的篆文書寫嚴守古法，其分間布白運筆點畫，儼然是古道風範，其用意完全在堅守書法原理，以教人知道書法要創新，但技法是不需改變的，改變了反而無效。用這方法來啟迪後學，也是很重要的。

引用文獻

- ①王昶著《金石萃編》卷二〈夏 峴嶠碑〉頁 57～59 國聯圖書出版有限公司 出版年代不詳。
- ②同前書①。

- ③同前書①。
- ④同前書①。
- ⑤同前書①。
- ⑥同前書①。
- ⑦同前書①。
- ⑧見傳統道藏，〈靈寶无量度人上品妙經〉。
- ⑨同①書。
- ⑩同⑨書。
- ⑪同⑨書。
- ⑫同⑨書。
- ⑬同⑨書。
- ⑭同⑨書。
- ⑮石作雲著，書學玄圭 貳書學 文字起源 三代之書，頁 31，聯貫出版社，民國六十二年六月出版。
- ⑯清·戈守智編著，《漢谿書法通解》，述古卷第一，頁 3，木鐸出版社，民國七十六年四月初版
- ⑰張以國著，《書法》，引言，淑馨出版社，民國八十一年九月初版。
- ⑱註⑰書。
- ⑲包世臣著，《書法津梁》，卷三，〈歐陽率吏三十六法〉，廣文書局，民國六十八年五月初版。
- ⑳陳其銓著，〈談書道美〉，《中國美學論集》，南天書局，民國七十八年五月二版。
- ㉑張清治著，〈金石派書法之研究〉，第四章〈金石派書法與審美之價值〉，第三節〈金石氣與書道美〉，民國六十五年，五月初版。