

「色」與「空」概念對書道的啟示與應用

國立彰化師範大學國文系副教授

張清泉

【綱要】

一、前言

二、色法概念對書道的啟示

(一) 「色法」略說

(二) 「顯色、形色、表色」與書道

(三) 「法處所攝色」與書道

1. 無表色—立帖範

2. 遍計所執色—著帖相

3. 定所生色—創作自運

三、「空」觀對書道的啟示

(一) 「空」觀簡述

(二) 色即是空—離相入神

(三) 空即是色—計白當黑

(四) 「中道觀」與對稱平衡

四、結語

【關鍵詞】書法、美學、色空、計白當黑、中道、臨摹、自運

【摘要】

佛學對書法美學的啟發與影響既深且廣，本文從「色」與「空」兩個佛學基本概念切入，由「色法」與「空觀」的義涵中，探索其與書法相通之處，及其對書法習作的啟示。其中，色法當中的顯色、形色及表色三者，與書法的「長、短、方、圓、粗、細、明、暗」以及「屈、伸、取、捨、行、住、坐、臥」等視覺表現頗有相通之處；其次，書法從碑帖臨摹到創作自運的學習過程，與「無表色、遍計所執色、定所生色」的成因，也頗有異曲同工之妙。至於「空」的觀照與書寫心態更是密不可分，尤其是在「入帖」與「出帖」之際，若能領略「色即是空」的道理，那麼對於各家「帖相」的執著就比較能順利超越，達到「離相入神」的境界。然而，雖說「離相」卻也不是全然擺脫諸相，因此「空即是色」提醒吾人要「計白當黑」，如此自然能夠把握住「中道」的圓融法則。其實，在傳統的書法美學中便非常講究對稱與平衡的原則，這些道理與佛法的色空圓融之理本即相通，本文只是將其中較明顯或已被周知者，更明確的勾勒出來，至於一些較隱微或尚待開發且具有啟示及應用價值者，更是本文努力的重點與方向。

「色」與「空」概念對書道的啟示與應用

張清泉

一、前言

佛教傳入中國以後，對中國文化的影響既深且廣，在文學方面有「以禪喻詩」、「以禪入詩」等例，而在書法方面同樣的也有「以禪喻書」之例。如宋黃庭堅云：「字中有筆，如禪家句中有眼，直須具此眼者，乃能知之。凡學書，欲先學用筆。」¹又如清周星蓮云：「徐而庵先生說唐詩，闡發盡致，開卷有論詩數條，內一條云：學詩如僧家托鉢，積千家米煮成一鍋飯。余謂學書亦然。」²這些都是「以禪喻書」之例，不過，都是一些泛泛之喻。如今書法藝術已被歸類為視覺藝術之一環，因此在「視覺」與「色法」的關係裡，書家應能從中獲得一些啟發。此外，書法更是一種意念與心靈的藝術，這與「空」的部分概念也有一些相應之處。因此，本文即嘗試從佛法中最常見的「色」與「空」兩個概念，對其在書道方面的啟示與應用，作進一步的探討與分析，以求得兩造之間的溝通與印證，並期望能在書道的實踐與理論的鑽研上，提供一些思考的方向。

二、「色法」概念對書道的啟示

(四)「色法」略說

「色法」在佛學名相上有廣狹二義，狹義的色法是指眼根所對之境而言，廣義的是指一切物質存在的總稱，分述如下。

1. 狹義的色法

這是專指眼根所對應的外境而言，唯識宗以「眼、耳、鼻、舌、身」為五根，對應所取的「色、聲、香、味、觸」為五境或稱五塵，眼根所取為色塵，此即狹義的色法。據《瑜伽師地論》卷一云：

彼(眼識)所緣者，謂色，有見有對。此復多種，略說有三：謂顯色、形色、表色。顯色者，謂青黃赤白、光影明闇、雲煙塵霧，及空一顯色。形色者，謂長短、方圓、麤細、正不正、高下色。表色者，謂取捨屈伸、行住坐臥，如是等色。³

《瑜伽師地論》將眼識所取的色法區分為三類，即：

- (1) 顯色：包括青、黃、赤、白、光、影、明、闇、雲、煙、塵、霧等十二種，以及空一顯色。⁴
- (2) 形色：包括長、短、方、圓、粗、細、正、不正、高、下等十種形貌方面的呈現。

¹ 黃庭堅〈論書〉，見《歷代書法論文選》，上海書畫出版社，1979年，p.355。

² 周星蓮〈臨池管見〉，見《歷代書法論文選》，p.723。

³ 《瑜伽師地論》卷一，《大正藏》第30冊，T1579(電子佛典)，0279a。

⁴ 「空一顯色」，謂如蒼蒼天空之青色，現於空中，純一而不雜餘色。

(3) 表色：包括一切屈、伸、取、捨、行、住、坐、臥等八種動作方面，可表示於外，而令人目見者。

2. 廣義的色法

廣義的色法即一切物質的存在，包括「五根」、「五塵」及「法處所攝色」等，其中對書道可能有所啟示者是「法處所攝色」中的「無表色」、「遍計所執色」和「定所生色」。「法處」之「處」，為生長、養育之義，意指能長養吾人之心與心所，且為心與心所之依靠、攀緣者，共分為十二種，稱為十二處，⁵於一切色法中，凡攝屬於法處者，即稱為「法處所攝色」，如「無表色、遍計所執色、定所生色」等，均隸屬於法處所攝色。

「無表色」是相對於前述的「表色」而言，乃係依於身、口發動之善惡二業，而生於身內之無形色法，為一種不能表現於外之現象，故稱「無表色」。例如由持戒(善業)所產生的一種防非止惡之精神作用，即所謂「戒體」，便屬於「無表色」的一種。⁶其次，「遍計所執色」乃意識攀緣外境，產生周遍計度、虛妄分別之作用，而在心內所變現之影像法塵，此類色法，僅具有影像而並無所依托之自體本質，故名「遍計所執色」。至於「定所生色」，又名「定果色」，即指由禪定力所變現之色聲香味等境；此類色法係以殊勝定力對於一切色法變現自在，故亦稱「定自在所生色」。以上無論是狹義或廣義的色法，對吾人書法的學習均可產生某方面的啟發意義，分述於後。

(五) 「顯色、形色、表色」與書道

1. 顯色

在《瑜伽師地論》中，所謂「顯色」包括「青、黃、赤、白、光、影、明、闇、雲、煙、塵、霧」等十二種。對於傳統書法而言，其墨色除了主要的黑墨以外，尚有採用朱墨作為圈點眉批之用，以及金黃色作為書寫佛經之用，此外則對於紙張的色彩也有少許變化，以增進紙和墨之間的調和與多采。至於純粹的黑墨，亦可藉助於水分的多寡，產生乾濕濃淡的差異，再以白紙為底色的襯托，便產生了明暗遠近的效果。這種濃淡、明暗和遠近的變化，即是所謂的「顯色」，長久以來的書法寫作大多只侷限在「明暗」(濃淡)方面的表現，部分現代書法家則有較開闊的表現，例如以「彩色書法」表現「青、黃、赤、白」等色彩之多樣性，而不僅限於傳統的黑墨單色；又有在字體筆劃的右側加上淡色筆劃，造成「光影」的立體效果者；乃至有創新的「文字畫」用以表現「形義一體」之藝術者，若能參酌佛學中對於「色法」的精細闡釋，或將有助於書法創作的創新與突破。

2. 形色

⁵ 即「眼耳鼻舌身意」等六根，與「色聲香味觸法」等六境，合稱為十二處。法境即是法處，惟「法境」係強調其乃「意根」(主觀作用)之客觀對境，而「法處」則著重說明其與其他之十一處共為長養心與心所，且為心與心所之依靠、攀緣者。

⁶ 「戒體」究屬何法，古來有三種異說，即色法、心法、非色非心法。此依「說一切有部」之說認為戒體乃依四大而生之無見無對之實色，攝於色蘊之中，稱無表業或無表色。如《俱舍論》卷十三所載：「毘婆沙師說有實物，名無表色，是我所宗。」見《大正藏》第二十九冊，p.70。

「形色」包括「長、短、方、圓、粗、細、正、不正、高、下」等十種，這部分在書法的表現及運用上就比較豐富些。書法的筆劃是線條藝術，因此在長、短、方、圓、粗、細各方面的變化是非常多樣的。就「長短」而言，不只是筆劃本身的長短差別而已，單字本身的造型也有長短比例的差異，例如：篆書的造型多為長寬五四之比(長：寬=5：4)，而隸書則適相反，為四五之比(長：寬=4：5)。「方圓」部分則表現在筆劃線條為主，即方筆與圓筆，魏碑以方筆居多，篆書則以圓筆為主。「粗細」則普遍存在於各體之中，唯篆書粗細變化較少，隸書次之，楷書稍多，行與草則更多賴粗細輕重之變化，以呈現其多樣的姿態與神韻。⁷這就線條本質(線性)而論其字性與視覺效果，此外就線條的取向來看，也會有不同的效果，這就是形成體勢「欹正」的原因所在，劉熙載云：

書宜平正，不宜欹側。古人或偏以欹側勝者，暗中必有撥轉機關者也。畫訣有「樹木正，山石倒，山石正，樹木倒。」豈可執一石一木論之？⁸

傳統觀點大多重平正輕欹側，或有以欹側取勝者，必有其「撥轉機關」，實際上就是要「善救」。「平正」者，即水平的橫劃和垂直的直劃所形成的視覺效果，「欹側」則是由斜線所造成的「動勢」，也就是依其斜度之大小而有不同的氣勢與動感。唐楷諸體中以「柳」體之「動勢」最盛。⁹垂直與水平類似於「正」的形色，斜線則相當於「不正」，由於斜線的取向更造成了「高下」的落差，進而產生動感與氣勢之效果，這些都是書法線條本身在「形色」方面所具有的效果。

3. 表色

「表色」原是指一切動態的「屈、伸、取、捨、行、住、坐、臥」等，種種動作型態，顯然可表示於外，而令人目見者。在書法的表現上，向來頗為注重「師法造化」，也就是取法於自然界，包括動植物的姿態動作，乃至山水風雲等一切自然現象，均為取法之對象，蔡邕〈筆論〉云：

為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若卧若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有象者，方得謂之書矣。¹⁰

書法從這些大自然動、植、礦物的現象裡取法，皆可獲得靈感，甚至是創作的源頭活水。因此，蔡邕舉出自然界中各種可以被取法的對象，諸如坐行、飛動、往來、卧起、愁喜等，乃至蟲食木葉以及器物、天象等等，從中都可以獲取書法姿態神韻的靈感。

其次，上述的「屈伸」類似於線條的「曲直」，它在視覺上的效果為何？黃金陵先生指出，直線代表「直率、肯定、原則、樸實、剛直」，曲線代表「婉轉、陰柔、多變、流媚、流暢」，

⁷ 黃金陵先生說：「輕而細線代表清秀或細心，其墨量小。重而粗線代表厚實、有信心或穩重，其墨量大。……粗線喻主角(主)，細線喻配角(賓)，二者有主賓之感。」見一燈(黃金陵)著《書道禪心》，台北：淑馨出版社，2000年，p.62~63。

⁸ 劉熙載《藝概·書概》，見《歷代書法論文選》，p.711。

⁹ 見《書道禪心》，p.64~65。

¹⁰ 蔡邕〈筆論〉，見《歷代書法論文選》，p.6。

又說：

剛：線直而有勁，挺拔如竹，富生命力、精神力，獨立感及陽剛之氣，喻為毅力。柔：線曲而且綿綿不斷的力量，如流水、麥芽糖、蔓藤、柳枝…等富生存之韌力，隨處而安，隨處生存，喻為耐力。¹¹

此外在「行住坐臥」方面，蘇軾《東坡志林》說：「真生行，行生草。真如立，行如行，草如走。」¹²意思是行書從楷書演變而來，楷書如同一個人站立之姿，行書如同在步行一般，草書則如同跑步一樣。這些都是吾人從書法的視覺表現上和「色法」概念作一比較，從中可以發現其相似之處，並可進一步獲得各種啟示，以助於書法之學習與創作。

（六）「法處所攝色」與書道

書法的學習過程大抵分為臨摹、背帖、自運三階段，臨摹乃是將碑帖置於眼前，隨時邊看邊寫；背帖則如背書一般，亦即離開碑帖也能寫得一模一樣；自運則是吸收各家精華，自出己意寫出一己風貌。以下乃就「法處所攝色」對於書法學習過程三階段的啟示略作分析。

4. 無表色—立帖範

「無表色」又名「受所引色」，意謂領受師教(戒律)所引發於身中之色，原是指吾人的身業(一切行動舉止)和語業(一切言語)在受戒與持戒時，因於戒律之規範，一切言語行為皆合乎戒律，無所逾越，因此所產生之「戒體」，名為「無表色」。這部分其實和書法的練習道理是相同的，初學者從碑帖的臨摹開始，就是要中規中矩，一筆不苟，黃金陵先生說：

落筆時，知所當止，線條之粗細，規矩之逾越與否，均能自審自知，於佛家為戒。¹³

由於書法的臨摹是透過眼觀，了然於心，得乎心，應乎手，日積月累，心手相應，方能臨得幾分像。碑帖就是師教，猶如「律儀」，持戒之行者從五戒、八戒(強調身、口二業)，乃至十戒、具足戒(注重身、口、意三業)之奉行，身心中自然形成「戒體」(無表色)。學書者從不停的臨摹中，掌握線條之粗細，字體的大小，乃至一切的規矩法度均無所逾越，這時於其身心中似乎也已隱然形成一種「書體」，亦即「碑帖軌範」。部分學者從心理學的角度出發，探討書法學習的訓練與記憶過程，認為這種通過重覆摹仿訓練，將古人法帖中所蘊涵的技巧、經驗、表現方法，變為自己的能力，以心理學的理論就是「在神經的有關部位建立暫時聯繫，聯繫形成後在神經組織中留下一定的影象或“痕跡”。這種“痕跡”的保持，就是記憶。」¹⁴從心理學觀點來看，在書法臨摹過程中反覆不停的練習所留下的碑帖「影象」或「痕跡」，這種記憶的痕跡，也就是「碑帖軌範」是否也是一種「無表色」尚不敢肯定，但是二者形成的道理却很明顯是相通的。康有為說：「吾謂書法亦猶佛法，始於戒律。」¹⁵由此可見，「書體」和「戒體」的形成，頗有幾分是相似的。

¹¹ 見《書道禪心》，p.63。

¹² 蘇軾《東坡志林》，王松齡點校，北京：中華書局，1997。

¹³ 見《書道禪心》，p.165。

¹⁴ 見蔣純利、陰定蕾〈談書法用筆的臨摹與記憶表象〉，《鎮江高專學報》，1999年，p.28。

¹⁵ 康有為《廣藝舟雙楫》，見《歷代書法論文選》，p.846。

5. 遍計所執色—著帖相

「遍計所執色」原是吾人的第六意識攀緣法塵，乃至憑空想像等，所產生的「虛妄分別」之影像。在書法臨摹過程中，第一步就是要求「像」，學歐像歐，學褚像褚，也就是要能「入帖」，不只是臨帖，還要能背帖，這一個階段若是不具有一股擇善固執的著迷心，那是很難有所成的。康有為說：

學書必須摹仿，不得古人形質，無自得性情也。……欲臨碑必先摹仿，摹之數百過，使轉行立筆盡肖，而後可臨焉。¹⁶

這是下苦功的過程，任何一個成功書家都必經歷這個辛苦的過程，基礎打得越穩固，將來發展的空間也就越廣大。這也就是「入帖」的功夫，若非經過此般功夫萃練，怎能得到古人之精髓？然而，凡事有利必有弊，入帖太深，則出帖便不易，這也就是吾人要從「遍計所執色」這一概念獲得啟示之處，倘若無法破除各家「帖相」的束縛與執著，那就無法達到「出帖」的目標了。

6. 定所生色—創作自運

「定所生色」原係指以禪定力對於一切色法變現自在之意，故亦稱「定自在所生色」。上述臨摹過程中既要能入又要能出，始而求像，繼而求不像；這個能否「出帖」的關鍵就在於是否能勘破那「遍計所執」，能破除那學習過程中的必要執著，跳脫出碑帖的束縛，如此方才能具有下一階段的「自運」，乃至形成自己的獨特風格。「自運」是中國書法特有的名詞，其實就是所謂的「創作」，亦即運用自己的智慧來從事書法創作，按照自己的心意來寫。臨摹是為了吸收別人的長處，自運則是為了發揮自己的創造力。這時候方才能寫出自我風格，這才算得上是有成就的書家。試看歷代書家哪一位不是具有自己獨特風貌？倘若其字體與前人同一模樣，充其量也只是前人的影子，又如何能在歷史上保有地位？因此，書法之創作，在經歷過臨摹的紮實基礎功夫後，心中已建立穩固的碑帖軌範，進一步又能超越各家帖相的執著與束縛，此時即已具備自運創作的實力。然而創作書寫當下的心態卻更為重要，歷來對於這方面的點滴論述頗多，如蔡邕云：

書者，散也，欲先散懷抱，任意恣情，然後書之，若縮閒務，雖中山兔毫不能佳也。先默坐靜思，隨意取擬，言不出口，心不再思，沈密神彩，若對人君，則無不善矣。¹⁷

李世民云：

欲書之時，當收視反聽，絕慮凝神，心正氣和，則契於玄妙。心神不正，字則欹斜，志氣不和，書必顛覆。其道同魯廟之器：虛則欹，滿則覆，中則正。正者，沖和之謂也。¹⁸

郝經云：

¹⁶ 康有為《廣藝舟雙楫》，見《歷代書法論文選》，p.850。

¹⁷ 蔡邕《筆論》，見《歷代書法論文選》，p.5~6。

¹⁸ 李世民《筆法訣》，見《歷代書法論文選》，p.117。

心正則氣定，氣定則腕活，腕活則筆端，筆端則墨注，墨注則神寧，神寧則象滋。無意而皆意，不法而皆法。¹⁹

以上所列舉的書寫心態，其實就彷彿是禪定功夫一般，具有禪定力者，可以變現出「定果色」，猶如書法創作者「絕慮凝神」，乃可以「神寧象滋」，寫出如行雲流水般自在無礙的書法作品。到此境界，才可成就自我的風貌，完成獨立的一家之體。

三、「空」觀對書道的啟示

(五)「空」觀簡述

「空」的概念，在佛法裡簡言之即「無自性」的意思，可大別為「人空」與「法空」兩者。「人空」，意謂吾人此身並無其實體或自我之存在；「法空」，則謂一切事物之存在皆由因緣而產生，故亦無實體與自性存在。小乘僅見「空」，而不見「不空」(有)，故被稱為「但空」，大乘則不僅見及一切存在悉皆為空，且兼及不空之一面，故稱「中道空」(空有圓融)。《般若波羅密多心經》云：「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。」以下我們將「色與空」的概念引渡到書法的「黑與白」上頭，進行推闡。

(六)色即是空—離相入神

書法係由點、劃積累成字，積字成行，積行成篇，因此，一篇作品的完成，可說全部皆是「因緣所生」。小從點線的構成、單字的結體，大至篇章的完成，一點一劃、一字一行，莫不皆是「因緣和合」而成，明白這個道理，對於「錐劃沙」、「屋漏痕」²⁰的比喻就不難理解。有了「因緣和合」的空觀體認，對於書寫時的當下心態更有無限助益。前述初學者從臨帖到背帖，臨某家即欲「像」某家，這個階段正是非執著不可，無有執迷則不能入。然而卻不能只入不出，執相不離，這樣是無法走出古人的影子，又如何能開創一己的風格呢？黃金陵先生說：

一般人臨字，均以「臨帖不離相」的記憶方式練習，故易流於識相，識相屬記憶故亦著相。著相甲家帖法，即不易融入乙家帖法，故難於消化各家法，古云「入帖容易出帖難」的癥結即在於此。²¹

又說：

字之神意在「空」與「相」之間，即《心經》云：「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。」相者色也；神、氣、意者，在「諸相非相」，「空色」之間，不在白色空間，亦不在黑色字相上，而處二者之間也。²²

¹⁹ (元)郝經撰《陵川集·郝經論書》，《四庫全書》本，臺北：商務印書館，1985年。

²⁰ 陸羽《懷素別傳》載：「懷素曰：吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處，如飛鳥出林，驚蛇入草，又如拆壁之路，一一自然。顏真卿云：何如屋漏痕？素起握公手曰：得之矣！」見《歷代書法論文選》，p.283。

²¹ 見《書道禪心》，p.140。

²² 見《書道禪心》，p.144。

臨摹各家字帖，重要的關鍵所在，是要得其神、氣、意，而不只求形似而已，然而仍須循序漸進，按部就班，不可好高騖遠，徒尚空談。一切先從了知「萬法因緣生」的空理開始，漸漸能夠當下「離相取神」、「得神遺相」，悟得「色即是空」的道理，不受各家碑相帖法之束縛，也才能「積千家米煮成一鍋飯」，到了此時，始能任運自在，創發出真正一己之風貌。

(七) 空即是色—計白當黑

一般初學者在臨摹階段最容易犯的毛病，無非就是「見黑未見白」，亦即「知有不知空」。也就是寫字的當下，眼睛和心思都只留意於筆劃線條部份，對於空間、布白較少注意。結果便易造成單字間架不勻稱、行氣間距不適當、章法結構太鬆散等問題。這都是肇因於只見其黑未見其白，知有不知空的緣故。因此，古人乃有「計白當黑」之說，此語為包世臣受法於鄧石如時，鄧氏所授予之要訣，鄧氏說：

字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣乃出。²³

就單字言，筆劃要有疏有密，方才錯落有致；就單行或就通篇而論，都是要有疏有密，有大有小，²⁴才能神采變化，氣韻生動。至於疏密與大小之間如何調配，那就不能眼中只見得黑，未見得白，所謂「計白當黑」，即是黑白同時關注，同步調理，務使筆劃黑色部分的粗細、大小、疏密、濃淡等相對應條件得以對立又統合，達到平衡與和諧的要求，這時，黑白之間的比例即是最恰當的分配。「計白當黑」一語當是脫胎於老子《道德經》之言，大陸學者金學智說：

空白，是結體美和章法美的重要組成部分。空白的「虛」和筆墨的「實」比較起來，前者難於把握，更難以處理。但是，單是從虛白處求美又無異於緣木求魚。《老子》說：「知其白，守其黑。」這對書法的結體、章法也是很好的啟示。要使虛處靈，應求實處工。要著眼於空白「虛」，必須立足於筆墨的「實」。既要計白當黑，又要知白守黑，這就是虛實結合的辨証法。²⁵

黃金陵先生也說：

留白者，即如建築物外應留下空間之多寡，也即建蔽率。《道德經》云：「知其白，守其黑，為天下式。」即知白(格子的大小)，便應知黑(字之大小)，反之即是應如何留白。白屬陽，黑屬陰，務求陰陽調和，調和處是「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。」字之組合體，不但是黑線部分，白色空間也屬之。故習字宜有「色空一體」、「黑白一體」的概念。²⁶

金氏以「虛實辨証」的方法闡釋，黃氏則以「色空一體」的比喻論證，兩人都是同樣的對於「計白當黑」、「知白守黑」有相同的看法。其實這種虛實與黑白的美學觀念，對中國傳統書畫的影響已經非常久遠，佛教傳入後，帶來「色、空」概念，與這種道理有幾分相通，尤其

²³ 見包世臣《藝舟雙楫》，見《歷代書法論文選》，p.641。

²⁴ 篆、隸、楷三體之審美以大小一致為要求，行與草則以大小錯落為變化，審美標準不同。

²⁵ 金學智《書法美學談》，上海書畫出版社，1984年，p.186。

²⁶ 見《書道禪心》，p.86。

「色即是空，空即是色」的說法，更進一步將「虛與實」、「白與黑」直接畫上等號，使學者不必更疑，頗有當下即是，色空一體，黑白一如的體認，這方面對於書法的書寫心態無疑是一大啟發。

(八) 「中道觀」與對稱平衡

前面簡述「空」的概念時，曾述及小乘的「但空」，它只知「空」的一面，不知「有」的一面，唯有大乘不只知「空」，而且知「有」，這種空稱為「中道空」，或簡稱「中道」(即亦空亦有，非空非有)。這種「中道觀」對於中國的美學思想影響是既深且遠的，尤其書法方面更是明顯。欲探討其影響，必須了解「中道」思想在佛教經論中的源流，首先應知的是龍樹菩薩《中論》一書裡的「八不中道」，《中論》云：

不生亦不滅，不常亦不斷，不一亦不異，不來亦不出(去)²⁷。能說是因緣，善滅諸戲論；我稽首禮佛，諸說中第一。²⁸

其中「不生、不滅、不常、不斷、不一、不異、不來、不出」稱為八不，用「不」來遮遣(否定)世俗之八種邪執，以彰顯「中道」之實義，故稱「八不中道」。這「八不」還可以簡縮為「生滅、常斷、一異、來出(去)」等四大命題，亦即採用「不」來否定各命題間彼此兩兩之對立，以達到統一與和諧，目的無非是要「破執顯中」。此外，《大智度論》卷四十三亦云：

常是一邊，斷滅是一邊，離是二邊行中道，是為般若波羅蜜。又復常無常、苦樂、空實、我無我等亦如是。色法是一邊，無色法是一邊。可見法不可見法，有對無對、有為無為、有漏無漏、世間出世間等諸二法亦如是。復次，無明是一邊，無明盡是一邊。乃至老死是一邊，老死盡是一邊。諸法有是一邊，諸法無是一邊，離是二邊行中道，是為般若波羅蜜。菩薩是一邊，六波羅蜜是一邊。佛是一邊，菩提是一邊，離是二邊行中道，是為般若波羅蜜。略說內六情是一邊，外六塵是一邊，離是二邊行中道，是名般若波羅蜜。此般若波羅蜜是一邊，此非般若波羅蜜是一邊，離是二邊行中道，是名般若波羅蜜。²⁹

上面所謂「離是二邊行中道」，意即宇宙萬法皆有其對立之兩端，諸如常與斷、苦與樂、色與空、有與無……等等，此即是「二邊」，然此二邊皆是各有所偏，欲得中道，則須「離是二邊」，而「離」與「不離」亦是二邊，故中道者，不即不離二邊也。再者，《六祖壇經》對此亦有闡論：

對法，外境無情五對：天與地對，日與月對，明與暗對，陰與陽對，水與火對，此是五對也。法相語言十二對：語與法對，有與無對，有色與無色對，有相與無相對，有漏與無漏對，色與空對，動與靜對，清與濁對，凡與聖對，僧與俗對，老與少對，大與小對，此是十二對也。自性起用十九對：長與短對，邪與正對，癡與慧對，愚與智對，亂與定對，慈與毒對，戒與非對，直與曲對，實與虛對，險與平對，煩惱與菩提

²⁷ 另本作「不去」。

²⁸ 見龍樹菩薩造，青目釋，鳩摩羅什譯《中論》，《大正藏》第30冊，p.1。

²⁹ 見龍樹菩薩著，鳩摩羅什譯《大智度論》，《大正藏》第25冊，p.370。

對，常與無常對，悲與害對，喜與瞋對，捨與慳對，進與退對，生與滅對，法身與色身對，化身與報身對，此是十九對也。師言：此三十六對法，若解用，即道貫一切經法，出入即離兩邊……若有人問汝義，問有將無對，問無將有對，問凡以聖對，問聖以凡對，二道相因，生中道義。³⁰

以上所列舉的，無論是《中論》的「八不」或《大智度論》的「十八項」，乃至《壇經》的「三十六對」，無非都是令其「二道相因，生中道義」，亦即從對立的兩邊，在不即不離的當下，悟得「中道」的妙理。從這些佛典文獻的加入，在既有的中國思想孕育下，傳統的美學思想得到更多的養分加以深化及廣化，終於啟發出更活潑更精密的美學理論，而它的中心思想就是歸旨於「對稱平衡」與「和諧」。在書法美學上就具體的呈現在長短、方圓、粗細、大小、高低、欹正、輕重、疾遲、滑澀、曲直、剛柔、明暗、濃淡、乾濕、向背、疏密、聚散、斷連……等等，這些都是對應的「兩端」，從中取得「平衡」與「和諧」，這就是「中道」，也就是「非空非有、亦空亦有」的中道妙示。

四、 結語

佛學對書法美學的啟發與影響既深且廣，本文僅從「色」與「空」兩個佛學基本概念切入，由「色法」與「空觀」的義涵中，探索其與書法相通之處，及其對書法練習方面的啟示。結果發現，色法當中的「顯色」、「形色」及「表色」三者，與書法的「長、短、方、圓、粗、細、明、暗」以及「屈、伸、取、捨、行、住、坐、臥」等視覺表現頗有相通之處；再者，書法從碑帖臨摹到創作自運的練習過程，與「無表色、遍計所執色、定所生色」的成因，也頗有異曲同工之妙。至於「空」的觀照與書寫心態更是密不可分，尤其是在「入帖」與「出帖」之際，若能領略「色即是空」的道理，那麼對於各家「帖相」的執著就比較能順利超越，達到「離相入神」的境界。然而，雖說「離相」卻也不是全然擺脫諸相，因此「空即是色」的概念可以提醒吾人要「計白當黑」，不要只見其一偏，如此自然能夠把握住「中道」的圓融法則，進一步，對於「欹正、輕重、疾遲、滑澀、曲直、剛柔、明暗、濃淡、乾濕、向背、疏密、聚散」等對稱與平衡的法則，也都能運用自如，到此境界，方可稱為成功的書家。不過，這些書法練習的歷程，並不是截然分割的，本文為方便分析闡述故而作種種劃分，實際上，在臨摹過程中也是要不停嘗試自運，自運過程中偶而也須回頭再臨摹，並且時時能以前賢各種書法經驗和理論作參酌，進一步若能對佛法有所認識，尤其是「色」與「空」的「中道」圓融妙理能夠加深體認的話，想必在書法的鑽研以及書道的涵養上，定能更加的精進，成果也會更為輝煌。康有為說：

吾謂書法亦猶佛法，始於戒律，精於定慧，証於心源，妙於了悟，至其極也，亦非口手可傳焉。³¹

誠如康氏之說「書法亦猶佛法」，開始的臨摹，務求一筆不苟，正如戒律之精嚴謹慎；臨摹過程中的執持與放捨，猶如定慧之修持與開發，這一切都必須「証於心源，妙於了悟」方能達到最後左右逢源的創作自運。實際上，在傳統的書法美學中原本就非常講究對稱與平衡的原則，這些道理與佛法的色空圓融之理本即相通，兩者之間相通之處還有更多，本文只是將其

³⁰ 見《大正藏》第48冊，p.360。

³¹ 康有為《廣藝舟雙楫》，見《歷代書法論文選》，p.846。

「色」與「空」概念對書道的啟示與應用-張清泉

中較明顯或已被周知者，更明確的勾勒出來，至於一些較隱微或尚待開發且具有啟示及應用價值者，更是本文努力的重點與方向。唯囿於所見不廣，許多古今精闢之理論與見解，或有遺漏不足之處，尚祈方家不吝指正是幸！