

# 「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。」<sup>1</sup>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。」<sup>2</sup>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。<sup>3</sup>

《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。<sup>4</sup>
- (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。

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

<sup>2</sup> 周星蓮〈臨池管見〉，見《歷代書法論文選》，p.723。

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

<sup>4</sup> 「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，<sup>5</sup>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。<sup>6</sup>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

<sup>5</sup> 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。

<sup>6</sup> 「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。<sup>7</sup>這就是就線條本質(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？<sup>8</sup>

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。<sup>9</sup>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。<sup>10</sup>

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」，

<sup>7</sup> 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。

<sup>8</sup> 劉熙載《藝概·書概》，見《歷代書法論文選》，p.711。

<sup>9</sup> 見《書道禪心》，p.64~65。

<sup>10</sup> 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。<sup>11</sup>

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。」<sup>12</sup>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。<sup>13</sup>

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。」<sup>14</sup>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。」<sup>15</sup>由此可見，「書體」和「戒體」的形成，頗有幾分是相似的。

<sup>11</sup> 見《書道禪心》，p.63。

<sup>12</sup> 蘇軾《東坡志林》，王松齡點校，北京：中華書局，1997。

<sup>13</sup> 見《書道禪心》，p.165。

<sup>14</sup> 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。

<sup>15</sup> 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。<sup>16</sup>

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。<sup>17</sup>

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。<sup>18</sup>

郝經云：

<sup>16</sup> 康有為《廣藝舟雙楫》，見《歷代書法論文選》，p.850。

<sup>17</sup> 蔡邕《筆論》，見《歷代書法論文選》，p.5~6。

<sup>18</sup> 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。<sup>19</sup>

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」<sup>20</sup>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。<sup>21</sup>

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。<sup>22</sup>

<sup>19</sup> (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。

<sup>20</sup> 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。

<sup>21</sup> 見《書道禪心》，p.140。

<sup>22</sup> 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。<sup>23</sup>

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，<sup>24</sup>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。<sup>25</sup>

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。<sup>26</sup>

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

<sup>23</sup> 見包世臣《藝舟雙楫》，見《歷代書法論文選》，p.641。

<sup>24</sup> 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。

<sup>25</sup> 金學智《書法美學談》，上海書畫出版社，1984年，p.186。

<sup>26</sup> 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)<sup>27</sup>。能說是因緣，善滅諸戲論；我稽首禮佛，諸說中第一。<sup>28</sup>

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。<sup>29</sup>

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

<sup>27</sup> 另本作「不去」。

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

<sup>29</sup> 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。<sup>30</sup>

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。<sup>31</sup>

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

<sup>30</sup> 見《大正藏》第48冊，p.360。

<sup>31</sup> 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！