

# 論書法的「抒情性」及現代意義 ——與「文學抒情傳統」之參證\*

陳秋宏\*\*

〔摘要〕

本論文探究的是，在現代批評論述中的「抒情性」及其觀念，在書法與文學之間的聯繫，以及論述「書法的抒情性」議題所具有的現代意義。書法「抒情性」的觀念視域之理論建構，可重新檢視傳統書論中諸多論述語彙，彼此之間的關係，及其與現代批評觀念中的差距、聯繫。在傳統書論與現代批評話語之間，找到對話之基礎。同時可對於傳統書法糾纏於「意」與「法」之間的複雜關係，找到一個更持平、更兼容的切入點。並可重新掘發與書法有關的各種活動形式，彼此之間的交互關係和聯繫、差異。發現其潛在預設「觀書知人」，在寫者、書跡及觀者之間的聯繫和意義。而透過書法與文學「抒情性」關係的思考，可發現兩者之聯繫在於「抒情本質上的融通」、「共同的抒情語境」、「批評語彙的近似、相互參照」、「創作抒情主體之相近」以及「抒情理想的近似」等面向，同時也注意到書法的抒情體驗比文學更純粹、更能反映抒情主體情緒變化的一面，但是在世俗接受者身上，書法的抒情性反而不如文學的抒情性般具體易理解之特質。此外，透過書法「抒情性」之強調，可讓關注於抒情主體內在性和純粹性的抒情文學研究，注意到世界是如何進入抒情主體，抒情主體如何與各種物類互動的過程。而文學抒情傳統所重視的內觀抒情主體，有助於讓強調法度的書法，重新省視自身融合形象與辭意之雙重抒情性之獨特價值。最後，在現代的情境中，強調「書法抒情性」，或許有助於各種不同書學理念之融通與對話，可以思考「傳統書法」

---

\*初稿發表於「臺灣書法與書法批評」學術研討會，原題為〈論書法的抒情性——兼與文學抒情傳統對話〉，高雄市中國書法學會主辦，高雄市明宗國小明宗書法藝術館協辦，2014年4月13日。研討會中承蒙對談人蔡玲婉教授及與會先進賜教，修訂稿又蒙《文與哲》兩位匿名審查委員肯定及指正，謹此致謝。

\*\*國立中山大學中國文學系助理教授

與「現代書藝」之關係，亦可以與前輩學者關於書法之論述作對話，從而打開不同的研究視域。書法「抒情性」之觀念，或可在古與今、雅與俗之間，搭建出新的聯繫和觀察基準。

關鍵詞：書法、文學、抒情傳統、抒情性、現代

## 一、導論：書法與「抒情性」

「抒情」是相當現代的觀念，運用「抒情」一詞來研究文學，早在 1971 年陳世驥（1912-1971）先生於〈中國的抒情傳統〉<sup>1</sup>一文中提出的「抒情傳統」，即用比較文學的視野來研究古典文學。陳世驥之後，高友工（1929-）亦研究中國文化史中與「抒情精神」、「抒情傳統」有關的議題，並提出「美典」之說。高氏 1978 年於臺灣大學客座一年，受高氏影響的學生也幾乎成為臺灣中文學界古典美學、文論研究領域內的主力。三十多年來，中國古典文學研究領域內關於「抒情傳統」的論述、辯證、修訂、總結等研究潮流依然方興未艾，<sup>2</sup>可以預見的是，對於「抒情傳統」的論辯依然是中文學門內賡續衍生的潮流之一。

就筆者近幾年內關注文學「抒情傳統」相關論述的過程中，特別對一個現象感到興趣，那就是高友工先生深化文學「抒情傳統」的論述中所提出的「美典」一詞，幾乎涵蓋了傳統的文藝領域，包含詩詞、小說、戲曲、音樂、書法等。<sup>3</sup>但

<sup>1</sup> 此文可見繁體版《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972 年），頁 31-37，以及簡體版（瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年），頁 1-6，篇名皆為〈中國的抒情傳統〉。新版見：《中國文學的抒情傳統：陳世驥古典文學論集》（北京：三聯書店，2015 年），頁 3-9，篇名為〈論中國抒情傳統〉。後者保留了陳世驥於美國亞洲研究學會比較文學討論組致辭之語氣，前者則由楊牧刪改演講稿以配合其他文章體例（見《陳世驥文存》之〈編輯報告〉）。

<sup>2</sup> 從此後二、三十幾年間陸續出版的專著，如柯慶明（1946-）《文學美綜論》、張淑香（1948-）《抒情傳統的省思與探索》、呂正惠（1948-）《抒情傳統與政治現實》、顏崑陽（1948-）《莊子藝術精神析論》、蔡英俊（1954-）《比興物色與情景交融》、龔鵬程（1956-）《文學批評的視野》、鄭毓瑜（1959-）《文本風景——自我與空間的相互定義》等，就可見出「抒情傳統」論述之影響深遠。另外，在前述的名單中，還能加入孫康宜（1944-）、蕭馳（1947-）、王德威（1954-）、陳國球（1956-）、廖棟樑（1958-）、黃錦樹（1967-）、曾守正等學者之研究，此處不贅。雖然龔鵬程以「戲論」評價此說（見〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第 3 期〔2009 年 12 月〕），但其歷史影響已然成形，比如王德威從中國文學現代性等議題思考、「召喚」抒情傳統，即為一例，見〈有情的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》第 33 期（2008 年 9 月）。關於學界企圖對抒情傳統之論述進行總結和反思之成果，可參考陳國球、王德威編：《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》（北京：三聯書店，2014 年）。

<sup>3</sup> 見高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004 年），尤其是第四章〈中國文化史中的抒情傳統〉，第三節論草書、第四節論繪畫。他論書法著重於抒情主體的發揮，不一定切合傳統書法的原貌。其中「美典」之論述，見頁 105-122。其

是高氏之後，關於「抒情傳統」的研究，卻大都偏向於文學領域內，繼續深化論述或提出修訂、反思。但是，關於書法或音樂的「美典」性和理論意義（用高友工的說法，是「抒情精神」之體現），<sup>4</sup>卻鮮少有研究者涉足。箇中原因實值得探究，某方面而言，這顯露出二十世紀之初採用西方學科分立的學制，經由近百年的體制化、規範化所形成的學科、學門、學系領域劃分的深化和牢不可破性，造成不同研究領域之間的分野日益加深。新生代的文學研究者再也無餘力兼通音樂、書法等美學匯通性質的研究；書法（或音樂）研究者也各自拘守於其研究領域內（無論是實物考辨或歷史研究或理論闡發），而逐漸失去對其他學門所關心議題的興趣。某方面，也顯露出在漸趨規範化、制式化的學術論文發表、撰寫的形式要求之潛在影響，追求單一文章的論述深度和觀點創發，讓跨學門、跨領域的研究，受審查制度的影響，而提高通過的困難度。這是學術漸趨專門化、分工化的影響。更不用說當學術的潮流隨著主流議題（往往受西方影響）不斷變換視野的趨向，所形成的擠壓效應，對於年輕學者研究進路產生潛在影響，尋找吃力不討好的議題無異是自討苦吃。近幾年來，像高友工先生這般以大魄力和大架構從「抒情美典」的角度，匯通古典文學、音樂、書法的理論視野，逐漸成為明日華花。再者，研究者若無像高友工般的學術地位和影響力，也不可能在中西比較匯通的視野中，提出影響學界，被學界接受、討論的論點（某方面這種影響逐漸縮限在文學學門內，這是研究分化不得不然的侷限）。<sup>5</sup>

---

觀念的建構，來自於西方美學（aesthetics），但在高友工創造性的轉譯之下，從「美學」所具有的「創作論」、「審美論」觀念，開展出重視內省、表意、創作過程的「抒情美典」，以及重視模擬、代表、審美體驗的「敘事美典」。但他論述最精彩之處，還是從內省、象意來談文化史中的「抒情傳統」。概言之，高氏所謂的「抒情美典」，是傳統文化中凝聚抒情精神的藝術類型和典範作品。又，〈中國文化史中的抒情傳統〉於2002年發表，但高氏關於「美典」與「抒情精神」之思考，卻已出現於1978、79年〈文學研究的美學問題（下）〉一文之思考中，可參閱《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，頁99-101。

<sup>4</sup> 「自中國傳統的雅樂以迄後來的書法、繪畫都體現了此種抒情精神而成為此一抒情傳統的中流砥柱。」同前註，頁105。

<sup>5</sup> 因此，年輕研究者被迫要順應這種專門化、議題導向的研究潮流，撰述論文則以小題大作、多方引述前輩學者之論為主，這種無形中被學界接受的主流形式（後者潛在地受強調論文引用率所影響），無形中讓年輕學者更不敢邁入跨領域研究，更不敢提出更具宏觀視野的研究論述。因為更宏觀視野的研究，其優點在拋出大議題、大架構，但細部則恐

書法既被譽為「中國藝術中意境最高」<sup>6</sup>的藝術，如同古典詩歌被視為古典文學的核心，同在傳統中國的文化情境中，書法理應具備和古典詩歌近似的抒情性或抒情精神。筆者想探究的則是：書法所表現的「抒情性」，其特質為何？詩歌和書法的抒情性共同分享傳統文化精神的哪一部份？書法之抒情性和詩歌之抒情特質又有何屬於各自文藝門類的屬性？又為何當古典文學中抒情傳統的研究在中文學門形成一股不可漠視的論述學派，而傳統書論中的書論範疇或現代書法的研究者，卻鮮少從抒情體驗或「抒情性」的一面來討論書法？此種論述傾向的偏重，其原因為何？這都是筆者這篇短文所嘗試要討論的面向。

在進入正式的討論之前，需要說明的是，「抒情性」既然是具有現代性的批評語彙，論述書法的「抒情性」時，就必須考慮到語境轉換的問題，也就是進行研究時，所運用的研究語彙自身的「潛能」和「侷限」的問題。其潛能表現在：在現當代的文化情境中，因為接受者的接受視域相近，故能輕易理解此一詞彙的指涉和用法（然而在研究的要求下，研究者自身卻必須更精確地釐清其意涵和範圍）；而其侷限表現在：此語彙自身與傳統書論之間的時空距離，所造成的現代讀者在理解傳統文論之後，並接受此新語彙應用在書法上的差距。然而，如果所謂的研究（尤其是現代學術研究），其立身的基礎已難回到傳統情境中（包含使用的辭彙和觀念、論述形式，因為千百年後，時空環境的變遷和學術建制的規範已有所不同），則所有的研究都是在現當代的情境中，對過往的傳統所作的探測和擬構、說解，從而掘發出新意。因此，透過具有現代性概念的語彙來進行研究，當其潛能大於侷限時，則依然為一有效的作法。

更重要的是，早在筆者自覺地運用這種批評語彙來集中探討書法的「抒情性」之前，有許多書法美學的著作，已自覺或不自覺地運用「抒情」或近似的詞彙，來解說傳統書論的意涵、評價傳統書法的情感特質。比如：

- 強調個性，強調書法是「抒情」的媒介，不但令蘇東坡、黃庭堅筆下出現了那種絕非二王正宗的書風，即便是在號稱「集古字」的米芾筆下，也是「快劍斫陣，強弩射千里」式的了無含蓄的「刷字」。

---

難以照應週詳，更難被已習慣小題大作的研究方式所接納。

<sup>6</sup> 宗白華（1897-1986）：〈中西畫法所表現的空間藝術〉：「中國音樂衰落，而書法卻代替了它成為一種表達最高意境與情操的民族藝術」，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年），頁164。

- 當書法創作進入最高的「抒情」階段之時，創作的動態過程隨著時間推移與空間的展開，再刻意於一筆一畫的研究錘鍊，勢必違反節奏本身的完整性。為了讓書家的「抒情」活動不至中斷破碎，而有一氣旋折之妙，就必須在有意於佳的基本功之上努力進入「無意於佳」的物我化一境界。<sup>7</sup>
- 有人把嚴格意義的書法從漢代算起，也是基於漢代才有這種藝術追求的自覺，有其輝煌的成就。西漢以來，利用這個適於「抒發情性」的形式，創造了具有其時代特色的書法。
- 他們（蘇、黃、米）是以傳統書法精神與主體的意興表達相結合，把書法當做這個時代人「抒情寓意」的形式。
- 一切形式手段如結體、分布的疏密，線條的粗細、長短、勁柔，都是書家用以表達、宣洩、「抒發其情性」的。<sup>8</sup>

由此可見，對於書法具備「抒情」特質的討論，始終出現在現當代學者的行文脈絡中，只是並未浮現成為重要的論述主題。更從中可以發現，當代的研究者不能自外於現當代的文化情境中，因為這種文化情境所潛藏的，是許多與現代情境瓜葛難分的詞彙、觀念、術語、範疇，研究者就置身於這種情境中，受其影響而不自知。

實際上，在「抒情性」這個「觀念母題」<sup>9</sup>之內，可以找到許多近似的用詞或描繪語句，比如「主體」、「精神」、「個性」、「情感」、「本性」、「主體情性」、「生命情意」、「主體意識」等。<sup>10</sup>另外，在傳統書論中常出現的批評觀

<sup>7</sup> 前述兩則分別見陳振濂（1956-）：《書法美學》（西安：陝西人民美術出版社，2002年），頁229、250。其中抒情二字之「」為筆者所加。

<sup>8</sup> 上引三則分別見於陳方既（1921-）、雷志雄（1954-）：《書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，1994年），頁62及308、705-706。其中抒情等字之「」為筆者所加。

<sup>9</sup> 筆者認為「抒情性」這個觀念可以旁通、涵蓋其他觀念或體驗、批評用語，故用此語涵蓋之。

<sup>10</sup> 「只有隸體的產生，人才變為文字書寫的主體，才有全面意義的寫『人』、寫主體情性」……「它（隸體）激發書家更強烈的生命形象創造意識，並促使書家以更自覺的生命情意在點畫結體中追求這種意味」、「王羲之的意思不在講是否強為，而是要求書家寫『本性』，把筆抵鋒，從本性出發，寫出自我。而這正是東晉時代藝術中，人的主體意識覺醒的一種表現」、「晉時，既是字體發展的終極期，又是書法個性覺醒期」、「它既受制於心，又

念如「情」、「意」、「心」、「風神」、<sup>11</sup>「性靈」、「精神」、「我」等，也都在不同的程度上與「抒情性」有所聯繫。某方面而言，「抒情性」即使是相當現代的觀念，但筆者認為，對於「抒情性」「觀念母題」的建立和系統關係的釐清，同時也能切中書法的傳統價值，希望透過此觀念的討論，得以將傳統書法糾纏於「意」與「法」、「汲古」與「出新」之間的複雜關係，重新加以釐清、說解，而闡發書法的傳統價值和現當代意義。除此之外，本論文希望能透過闡發書法的「抒情性」的理論意義，和文學「抒情傳統」（尤其是詩歌）進行對話，得以見出書法的「抒情性」既與文學之「抒情性」共同承繼傳統文化精神的面向，以及獨屬於書法自身「抒情性」的理論價值，以映照出書法在現當代藝術中的獨特地位。

以下先論述古典書論中與「抒情性」有關的觀念或詞彙。

## 二、古典書論中與「抒情性」有關的觀念

筆者所界定的「抒情性」一詞的理論意涵，可在此先作論述，其中「抒情」的意涵，一般中文之用法，指涉較狹隘，指的是抒發個人之情，但是葉維廉(1937-)說：

因為中文「抒情」的意思常常是狹義的指個人的情，但「抒情」一詞的來源，包括了音樂性、超個人的情思及非感情的抒發。例如不加個人情思的事物自由的直現便是。<sup>12</sup>

而這種抒情觀念之淵源，與西方十八世紀以降「抒情詩」之發展有關。其所強調

---

使之於手；既發之於**主體的感受**，又托之於手的工力技巧；它無意表現具體物象，卻自然**流露情性**」，《書法美學思想史》，頁 62-63、134、163、211。類似的詞語在該書中多所使用，不克詳引。其餘的論著也所在多有，本論文此處僅約略探究，日後行有餘力，當集中心力研究現當代書論中與「抒情性」有關的討論，繪測其地圖。

<sup>11</sup> 《書法美學思想史》，頁 359：「風神通過主體的書法行為而外化，主體情性不同，便形成不同的風神」。

<sup>12</sup> 葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，《比較詩學》（臺北：東大圖書股份有限公司，1988年），頁 106。

的「抒情」(lyrical) 體驗，除了個人獨白、內省，或出神的純粹狀態，也包孕世界，而不是狹隘的獨白。<sup>13</sup>然而，我們如果參照傳統典籍，發現在《楚辭》中出現的「杼(舒、抒)情」或「杼(抒、舒)中情」，<sup>14</sup>已自飽含個人濃烈情感印記的口吻，再參照班固(32-92)〈兩都賦序〉「或以抒下情而通諷諭」，<sup>15</sup>「抒下情」偏向於群體之共通體驗之說法。因此，在秦漢時代，傳統之「抒情」觀念，已自蘊含了詩人文士自身抒情體驗之個別性，也重視群體關係對抒情主體的影響(「通諷諭之「通」，即蘊含此影響)，由此顯現出傳統之抒情自有其根源。<sup>16</sup>

也就是說，「情」在先秦到漢代的文獻中，含攝了群體的體驗以及個人的感受。筆者認為，凡是抒情體驗，都包涵此二面向，只是在魏晉之前，文獻中可見的「情」大都指向群體體驗的概括，而明清之後，則更重視個人的感受強度。<sup>17</sup>而筆者在「抒情」之後加上的「性」，強調這是一種「質素、性質」的掌握，「抒情」來自於群體的互通或個人的體驗，「抒情性」則強調這種抒情體驗的性質、質素，既可以從「體驗」的核心意義上對這種抒情性質加以描述、展開，也可以從「理論」上加以概括討論。因此，論述「書法的抒情性」，同時包含「書法的抒情」(體驗)以及書法的「抒情性」(理論)。就是論述「書法」的「抒情活

<sup>13</sup> 「誠如學者阿拉克(Jonathan Arac)指出，西方定義下的抒情(lyricism)與極端個人主義掛勾，其實是晚近的、浪漫主義的表徵一端而已」。見王德威：〈有情的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，頁77。

<sup>14</sup> 《楚辭·九章·惜誦》：「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」，見〔宋〕洪興祖補注：《楚辭補注》(臺北：大安出版社，2011年)，頁172，王逸注：「杼，潔也……潔己情思，以風諫君也。杼，一作舒」；洪興祖補注曰：「其字竝从手」、嚴忌《楚辭·哀時命》：「杼中情而屬詩」，王逸曰：「杼，一作抒」，頁418、《九章·思美人》：「申旦以舒中情兮」，頁216等，其中「中情」凡六見，皆與個人的抒情口吻相關。相對於此，《詩經》中僅〈詩大序〉多出現「情」字，然而多以群體意涵為主。

<sup>15</sup> 〔梁〕蕭統(501-531)編：《昭明文選》(臺北：文化圖書公司，1995年)，卷1，頁1。

<sup>16</sup> 參見王德威前揭文頁77及註3之引述。此議題龐大，筆者擬處理先秦樂教後再論述之。

<sup>17</sup> 與此可相對照的是「性靈」一詞的用法，在劉勰(約465-532)《文心雕龍·原道》所云的「惟人參之，性靈所鍾，是謂三才」，及《文心雕龍·情采》「綜述性靈，數寫器象」之「性靈」，偏向的是對群體體驗的概括，見〔梁〕劉勰著，詹鍇(1916-1998)義證：《文心雕龍義證》(上海：上海古籍出版社，1999年)，頁4、1150。而明清之時袁宏道(1568-1610)和袁枚(1716-1797)所主張的「獨抒性靈」之「性靈」，則更偏向於個人體驗的發抒。



動」(偏向於群體的、書法的文化意涵、群體體驗)以及「抒情體驗」(偏向於個人的、書法的實踐體悟,但兩者亦難截然區分),以及論述有關「書法」的「理論思考」(對抒情活動、體驗的理論總結、反思、論述)。

古典書論中雖然不見「抒情」一詞,但與「抒情」之「情」有關的「情」,以及和「情」組合成的複合詞,卻一直不乏討論,比如傳為蔡邕(133-192)的〈筆論〉:「書者,散也。欲書先散懷抱,任情恣性,然後書之」;<sup>18</sup>王僧虔(426-485)的〈書賦〉:「情憑虛而測有,思沿想而圖空」;<sup>19</sup>孫過庭(約與陳子昂同時,初唐人)的《書譜》:「情動形言,取會風騷之意;陽舒陰慘,本乎天地之心」、「然後凜之以風神,溫之以妍潤,鼓之以枯勁,和之以閑雅,故可達其情性,形其哀樂」、「窮變態於毫端,合情調於紙上」;<sup>20</sup>張懷瓘(唐開元時人):「探文墨之妙有,索萬物之元精。以筋骨立形,以神情潤色」(〈文字論〉)、<sup>21</sup>元代的郝經(1223-1275):「道不足則技始,以書為工,始寓性情襟度風格其中,而見其為人」;<sup>22</sup>清代的包世臣(1775-1855):「書之妙在性情,能在形質」、「書之形質如人之五官四體,書之情性如人之作、止、語、默,必如相人書所謂五官成,四體稱,乃可謂之形質完善」(《藝舟雙楫》);<sup>23</sup>劉熙載(1813-1881):「筆情墨性,皆以其人之性情為本,是則理性情者,書之首務也」、「學書有二觀,曰『觀物』,曰『觀我』,『觀物』以類情,『觀我』以通德」(《藝概·書概》)。<sup>24</sup>或單言「情」;或言「情性」、「性情」,指向的是與「天命之謂性」

<sup>18</sup> 引自《歷代書法論文選》(臺北:華正書局,1988年),頁5。又〔清〕馮武(明末清初)編:《書法正傳》作「任意恣情,然後書之」(臺北:臺灣商務印書館,2000年),頁79。筆者認為,從情性關係來看,性本於天,情緣事而發,則作「任意恣情」於理為佳。以下凡引書論,除非另有註明,否則大都據《歷代書法論文選》摘錄,簡稱《書論選》,並標注頁數。

<sup>19</sup> 嚴可均編:《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京:中華書局,1999年),《全齊文》,卷8,頁2834。此句即受陸機〈文賦〉:「課虛無以責有,扣寂寞而求音」影響。

<sup>20</sup> 引自〔唐〕孫過庭:《書譜》(臺北:金楓出版社,1986年),頁97、74、130。

<sup>21</sup> 《書論選》,頁192。

<sup>22</sup> 〔元〕郝經:〈移諸生論書法書〉,《陵川集》(臺北:臺灣商務印書館,1986年《景印文淵閣四庫全書》第1192冊),卷23,頁254。

<sup>23</sup> 《書論選》,頁622、617-618。

<sup>24</sup> 〔清〕劉熙載著,袁津琥(1971-)校注:《藝概注稿》(北京:中華書局,2009年),頁806、813。

（〈中庸〉）天生本源的「性」結合不分的「情」；或與靈妙難測特質「神」相結合的「神情」，<sup>25</sup>表現出「情」之具有主體性、主宰性的一面；或描述情之流動變化的「情調」，指向的是一種個人風神的流露，透過作品而讓觀者感知。無論是「情」、「情性」、「神情」、「情調」，都是建立在抒情體驗之基礎上所描繪、論述的不同「抒情」特質或表現，及不同「抒情性」之觀念視域的交會。

另外，與「情」有關的體驗，其他的詞語如「風神」，前述孫過庭《書譜》所云：「凜之以**風神**……故可達其**情性**，形其哀樂」，自可見出「風神」與「情性」的關係，而這種關係中包含「哀樂」之情。其他如張懷瓘所云：「以**風神**骨氣者居上，妍美功用者居下。」（《書議》），<sup>26</sup>則點出具有「風神骨氣」之作，是批評家追求的境界，某方面也見出「風神骨氣」所具有的抒情質素高於「妍美功用」。另外，姜夔（約 1155-1221）則企圖替此概念分辨其內蘊之多種層次：「**風神**者，一須人品高，二須師法古，三須筆紙佳，四須勁險，五須高明，六須潤澤，七須向背得宜，八須時出新意。」（《續書譜》）。<sup>27</sup>從抒情體驗來看，「風神」是強調與主體情性有關的一種隱微難測（「神」）的感染力（「風」），是流動多變的。姜夔企圖說解其內涵，更可見其複雜性，也可見出「風神」這個批評觀念，發展到南宋，其所包蘊的「觀念叢」和其理論內蘊，涉及到寫者的涵養、如何寫、以及觀者如何欣賞、評價的多層次面向的匯聚，這跟筆者透過「抒情性」來觀照書法的多面向意涵之叢聚，有近似之處。

除了「風神」之外，還有「神采」（「神彩」）一詞，亦可見出抒情性。傅為蔡邕的〈筆論〉中有言：「夫書，先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沉密**神采**，如對至尊，則無不善矣」，<sup>28</sup>則已透露出「意」與「神采」的潛在

<sup>25</sup> [宋]蘇軾（1036-1101）：「世之小人，書字雖工，而其**神情**終有睚眦側媚之態」，〈書唐氏六家書後〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1999年），卷69，頁2207。指的是從書法中得見其精神情貌之樣態、[清]姚孟起（1838-?）：「學漢、魏、晉、唐諸碑帖，各各還他**神情**面目」，《字學憶參》，引自于玉安編：《中國歷代書法論著匯編》，第10冊（天津：天津古籍出版社，1999年），頁305。指的是掌握碑帖作者的精神情態。以下引此書，皆簡稱《論著匯編》，以免繁瑣。

<sup>26</sup> 《書論選》，頁134。

<sup>27</sup> 同前註，頁363。

<sup>28</sup> 同前註，頁6。《書法正傳》引作：「先默坐靜思，隨意取擬，言不出口，心不再思，沉密**神彩**，若對人君」，頁80。

聯繫，而兩者都與抒情體驗有關。此處先舉「神采」來討論，王僧虔云：「書之妙道，**神采**為上，形質次之，兼之者方可紹於古人」（〈筆意贊〉）<sup>29</sup>以及張懷瓘：「深識書者，惟觀**神采**，不見字形」（〈文字論〉）、「猛獸鷲鳥，**神采**各異，書道法此」（〈書議〉）；<sup>30</sup>以及《翰林粹言》所載錄的宋人之語：「有功無性，**神采**不生；有性無功，神采不實，兼此二者，然後得齊古人」，<sup>31</sup>強調的是「神」之「彩」，也就是內在的、幽微變化的主體、精神（神）所流露的「可見的」形質樣貌（彩），而這種可見的質素，即是抒情精神的流露。「風神」強調這種主體抒情特質的感染力、主宰性和多樣性，而「神采」強調這種抒情特質的形象性和可觀性。<sup>32</sup>「神采」和「性情」的密切關係，可從清代宋曹（1620-1701）：「形質不健，**神采**何來？」（《書法約言》）<sup>33</sup>和包世臣之語：「形質成而**性情**見」，<sup>34</sup>兩相對照即可明瞭。

其他也有單言「神」或其他複合詞如「心神」、「神氣」、「精神」、「神化」<sup>35</sup>者（再加上前述的「神情」）。大略隨不同的組成詞語而約略改變其意涵，

<sup>29</sup> 《書論選》，頁 57。

<sup>30</sup> 同前註，頁 190、132。

<sup>31</sup> [清]馮武編：《書法正傳》，頁 108。

<sup>32</sup> 比較而言，蔡邕所用的「神采」，偏向於主體內在的狀態（「神」之采），而王僧虔和張懷瓘等人，則更重視一種外顯的可被觀察到的抒情特質（神之「彩」）。這自是漢字的複合詞並列結構中受上下文語境影響之處。

<sup>33</sup> [清]宋曹：《書法約言》，《論著匯編》，第 8 冊，頁 66。

<sup>34</sup> 《書論選》，頁 617。

<sup>35</sup> [唐]李世民（599-649）：「夫字以**神**為精魄，神若不和，則字無態度也」，《書論選》，頁 108、[清]宋曹：「遂使古法優游筆端，然後傳**神**」，《論著匯編》，第 8 冊，頁 64、[唐]虞世南（558-638）《筆髓論·契妙》：「心正氣和，則契于妙；**心神**不正，書則駁斜」，引自[宋]陳思編：《書苑菁華》，卷 1，《論著匯編》，第 4 冊，頁 356。[宋]蔡襄（1012-1067）：「學書之要，唯取**神氣**為佳」，〈評書〉，《蔡襄集》（上海：上海古籍出版社，1996 年），頁 625、[宋]姜夔：「大抵下筆之際，盡仿古人，則少**神氣**」，《續書譜》，《書論選》，頁 356。蘇軾：「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也」，〈論書〉，《蘇軾文集》，卷 69，頁 2183。[宋]李之儀（約 1048-1117）：「凡書**精神**為上，結密次之，位置又次之」，〈跋儲子椿藏書帖〉，《姑溪題跋》（臺北：新文豐出版社，1985 年《叢書集成新編》第 51 冊），頁 245、[明]董其昌（1555-1636）：「臨帖如驟遇異人，不必相其耳目、手足、頭面，而當觀其舉止、笑語、**精神**流露處」，《書論選》，頁 508、[清]姚孟起：「清心寡欲，字亦**精神**，是誠中形外之一證」，《論著匯編》，第 10 冊，頁 304；項穆

「神情」是根源於「神」的「情」樣貌的描述；「心神」是「情」所在的心理位置，<sup>36</sup>是抒情的始發之地和主宰；「神氣」是「神」的流動感染（「氣」），展現出抒情質素的流動性和感染力；「精神」則是「神」的精純純粹的凝鍊表現（「精」）；「神化」則是「神」或「精神」的變化增衍，這些都與抒情體驗的活動有關聯，因而在不同程度上具備了抒情性。

另外，從「情」與「性」的密切聯繫之關係上，「性」有時候是比「情」更根源的展現，如傳為王羲之（307-365）的〈記白雲先生書訣〉有云：「書之氣，必達乎道，同混元之理。……把筆抵鋒，肇乎**本性**」，<sup>37</sup>這是天生本有的抒情特質。另外，從「性」推衍出「性靈」，如清代的朱和羹（約清道光年間人）：「作書要發揮自己**性靈**，切莫寄人籬下……要知得形似者有盡，而領**神味**者無窮」（《臨池心解》）<sup>38</sup>梁巘（清乾隆年間人）：「工追摹而饒**性靈**則趣生，恃性靈而厭追摹則法疏」（《評書帖》），<sup>39</sup>這是就自身的「性」之靈妙無方的一面來談的，因而和「神」之神秘性有內在的關連。然而在一般的語境中，「性靈」也即是性情的另一種說法。

其次再言「意」，晉代的成公綏（231-273）有云：「工巧難傳，善之者少。應心隱手，必由**意**曉」（《隸書體》），<sup>40</sup>已點出「意」是透過手的揮運而表現的，比「心」之內在性更為明顯。這讓「意」這種抒情體驗的抒情性與「手」的技巧掌握產生聯繫，因而成為許多書家表達書理體驗和對書法抒情性的一種表述，如傳為衛夫人的〈筆陣圖〉：「**意**後筆前者敗」、王羲之〈書論〉：「凡書貴乎沉靜，令**意**在筆前，字居心後」、<sup>41</sup>黃庭堅（1045-1105）：「心能轉腕，手能轉筆，書字便如人**意**」、<sup>42</sup>王僧虔：「手以心麾，毫以手從」（《書賦》）、「必使心忘

---

（明萬曆年間人）：「**神化**也者，即天機自發，氣韻生動之謂也」，《書法雅言》，《書論選》，頁 491。

<sup>36</sup> 非實際的心理空間，而是古人所設想的心理空間。

<sup>37</sup> 《書論選》，頁 34-35。《書法正傳》引作「書之器」，頁 88。

<sup>38</sup> 《書論選》，頁 685。

<sup>39</sup> 同前註，頁 541。

<sup>40</sup> 同前註，頁 9。

<sup>41</sup> 同前註，頁 26。

<sup>42</sup> [宋]黃庭堅：〈題絳本法帖〉，吳光田輯注：《黃庭堅書論全輯注》（石家莊：河北教育出版社，2008年），頁 144。

於筆，手忘於書，心手達情，書不妄想，是謂求之不得，考之即彰。」（〈筆意贊〉）<sup>43</sup>從王僧虔所云「心手達情」可知這種在「筆前」、「手忘」的「意」，其追求的則是主體抒情體驗在突破工具、技巧的限制之後的一種飽滿情意的展現（「達」）。因而如蘇軾所言：「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」，<sup>44</sup>「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也」，<sup>45</sup>既點出了新意與法度之間的拉扯，也點出了「自出」新意的自我抒情面貌與「踐古人」的習古態度之間的落差，更因為這種抒情態度的自覺追求（一快）而賦予「不佳」之書更多審美價值的意味。

「意」的這種抒情性，因而有著深淺層次不同的差別，聚焦而言，是創作過程中心手關係的結晶，表現出主體的發抒慾望、企圖與技巧、法度的拉鋸關係，當突破了工具、技巧的限制後所呈現的飽滿抒情特質，則是書法家（尤其是宋人）所著力追求的。另外，「意」又與「志」有關聯，「志」也與「心」有關聯，因此蕭衍（464-549）所云的「傳志意於君子，報款曲於人間」（〈草書狀〉），<sup>46</sup>強調的就是透過書法，將主體的抒情志意流傳於後世。這種個人抒情性的表現，用更概括的詞語來說明則是「心」，如張懷瓘：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」（〈文字論〉）、<sup>47</sup>董道（約 1079-1140）：「觀書似相家觀人，得其心而後形色氣骨可得而知也。古人大妙處，不在結構形體，在未有形體之先，其見於書者託也」，<sup>48</sup>某方面「神」也可以指涉這種概括後的整體，如清代的宋曹所云：「傳神者，必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也」，<sup>49</sup>其差別只在，蕭衍、宋曹是從寫者的角度，希望將書法的主體精神傳佈於後，而張懷瓘與董道則是從鑑賞者的角度，透過書跡來觀寫者其心其人，其潛在的預設都是「觀書知人」，也就是在寫者的抒情體驗和書跡所流露的抒情特質，以及觀者欣賞書跡所獲得的

<sup>43</sup> 《書論選》，頁 57。〔清〕馮武編：《書法正傳》引作：「心手遺情，書筆相忘」，頁 88。

<sup>44</sup> 蘇軾：〈書吳道子畫後〉，《蘇軾文集》，卷 70，頁 2210-2211。此句原為論畫，然論者多引此句於書法。

<sup>45</sup> 蘇軾：〈評草書〉，《蘇軾文集》，卷 69，頁 2183。

<sup>46</sup> 《書論選》，頁 75。

<sup>47</sup> 同前註，頁 190。

<sup>48</sup> 〔宋〕董道：〈為張潛夫書官法帖〉，《廣川書跋》，卷 10，〔清〕朱記榮輯：《槐廬叢書》（臺北：藝文印書館，1971 年），頁 4。

<sup>49</sup> 《書法約言》，《論著匯編》，第 8 冊，頁 64。

抒情感受，三者之間有著潛在的聯繫，而這更可見出抒情性的不同面向。<sup>50</sup>

上述「意」、「心」、「神」與「情」的關係和抒情性的差異，可以略為辨析如下：「心」、「神」是「情」發生觸興的根源，換句話說，就是種種不同的抒情體驗和抒情能力的根源和所在的位置。兩者既可分，也可合，分時，「心」指向的是在我的抒情根源，而「神」指向的是這種抒情根源靈而明之、神妙難測的一面，如合成「心神」一詞（較少有「神心」的組合），是從「心」之「神」而明之的神祕性著眼，強調的也是「神」的靈妙性。「心」與「神」可組合成詞，但「意」與「神」則少見「神意」或「意神」，這說明「意」相對於「心」，更是流動變化的，更是外在的。從主宰性的角度而言，「心」與「神」的關係比「意」與「神」的關係更密切。但「心」也有主宰性之外的其他面向，這就從「心」與「意」之間的聯繫見出，且兩者都與情有關聯。一般習見的「心意」與「情意」二詞就可見出「意」與「心」和「情」之關聯，可知「情」與「意」都是從「心」的主體性產生的抒情活動所作的描述，「情」強調的是這種抒情質素的強度和可體驗、覺知的一面，而「意」則是對這種抒情活動的多樣性和流動性的說明（某方面而言，情比意更飽滿可感，而意比情更廣泛多變）。另外，我們從虞世南的《筆髓論·契妙》中的一段話，也可以觀察到「意」、「心」、「神」與「情」之間的不同關係：

<sup>50</sup> 書論中比如項穆：《書法雅言·心相》：「所謂有諸中，必形於外；觀其相，可識其心」，《書論選》，頁493、以及前引姚孟起：「清心寡欲，字亦精神，是誠中形外之一證」。書論之外，儒家的許多經典也都可見此種思想，比如《禮記·樂記·樂象》：「是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽」，見撰者不詳，〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達正義，呂友仁整理：《禮記正義》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁1507、《孟子·告子下》：「有諸內，必形諸外」，見孟子等撰，〔漢〕趙歧注，〔宋〕孫奭疏：《十三經注疏本——孟子注疏》（臺北：藝文印書館，1955年），頁213、《禮記·大學》：「誠於中，形於外」，《禮記正義》，頁2237、《大戴禮記·文王官人》：「誠在其中，此見於外」，見撰者不詳，〔北周〕盧辯注，方向東集解：《大戴禮記匯校集解》（北京：中華書局，2008年），卷10，頁1024、王充（27-97）《論衡·超奇》：「實誠在胸臆，文墨著竹帛，外內表裏，自相副稱」，王充著，劉盼遂（1896-1966）集解：《論衡集解》（臺北：世界書局，1990年），頁282。這是古典文論、詩論、書論中的一個重要主題，限於篇幅和本論文所預設的方向，無法詳盡討論，當俟其後。

然則字雖有質，迹本無為，稟陰陽而動靜，體萬物以成形，**達性通變，其常不主**。故知書道玄妙，必資**神遇**，不可以力求也；機巧必須**心悟**，不可以目取也。<sup>51</sup>

其中的「神遇」，強調的是不可測的遇合體驗，難以刻意強求的玄妙性，而「心悟」強調的是得之於己的體驗昇華，一者指向靈妙難測的一面，一者指向自己能主宰的一面，這是主體抒情性的不同面向。而「達性通變，其常不主」則說明了這種抒情性表露於外的不同變化，「性」之不同展現即是「情」的不同變化，所不同者，「性」是得之於天，「情」是隨境生變，「情」之「變」和「不主」，所表現的不同意態及抒情活動即與「意」相通，因此，「達性通變，其常不主」隱含了「意」之多樣性之可能。如果硬要分判，結合前述的討論，從「常」到「變」的不同幅度之抒情活動的差異，依次是「性」、「意」、「情」：「性」立基於本而「情」體現其變。

辨析了主體內在不同性質之抒情性來源、差異和關聯之後，還有從外在概括人的整體抒情性之語彙，比如「人」與「我」（吾）。鍾繇（151-230）所云：「筆蹟者界也，流美者人也」、<sup>52</sup>北宋晁補之（1053-1110）：「學書在法，而其妙在人。法可以人人而傳，而妙必其胷中之所獨得」，<sup>53</sup>這強調的是人的主體性對書法的創發和注入，從而產生各具姿態（流美）的抒情結晶。王廙（276-322）云：「畫乃吾自畫，書乃吾自書」、<sup>54</sup>郝經：「心手相忘，縱意所如，不知書之為我，我之為書」、<sup>55</sup>石濤（1642-1707）：「我之為我，自有我在」、<sup>56</sup>姚孟起：「學漢、魏、晉、唐諸碑帖，各各還他神情面目，不可有我在，有我便俗；迨純熟後，會得眾

<sup>51</sup> 《書論選》，頁 103。

<sup>52</sup> 見〔元〕鄭杓：《衍極·書要》「鍾太傅著論，可為格言矣」〔元〕劉有定注：「鍾太傅〈筆骨論〉畧曰：『筆蹟者界也，流美者人也。』」，《論著匯編》，第 5 冊，頁 168。《書苑菁華》卷 1 作「用筆者天也，流美者地也」，《論著匯編》，第 4 冊，頁 348。

<sup>53</sup> 〔宋〕晁補之：〈跋謝良佐所收李唐卿篆千字文〉，《雞肋集》（臺北：世界書局，1988 年《景印摛藻堂四庫全書叢要》第 386 冊），卷 33，頁 225。

<sup>54</sup> 〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》（臺北：廣文書局，1971 年），卷 5，頁 169。

<sup>55</sup> 郝經：〈移諸生論書法書〉，《陵川集》，卷 23，頁 255。

<sup>56</sup> 〔清〕石濤：《畫語錄·變化章》，見于樸編：《中國畫論彙編》（臺北：京華書局，1972 年），頁 148。

長，又不可無我在，無我便雜」。<sup>57</sup>「吾」與「我」，強調的都是自我面貌突出、鮮明的抒情特質。無論是情、意的抒情表現，已不再聚焦於個別抒情樣態的性質和面貌之所在，而更強調這種主體抒情特質的飽滿、突出、足以讓人感受到這種抒情力量的獨立性、挺立個性處。而這種概括人的整體抒情力量的鮮明特質，同時兼顧了群體性（書家群體，流美者人也）和個體獨創性。然而仔細比對上述的論述，可發現姚孟起之論又與王廙、郝經、石濤等人不同，其對「不可有我」與「不可無我」之思考，是立足於「學古」與「存己」之不同階段的體認，反映出他對「抒情性」之思考，呈現出「學古」過程中，學書者自身之性情與前人碑帖所蘊涵的「法度」和「神情」交相對話的動態過程，因此，他對書法「抒情性」之理論意涵的挖掘，比前述諸人更具參考價值。<sup>58</sup>

另外，如從批評家或欣賞者的角度，同樣也可以對這種主體整體的抒情性有所察知，比如黃庭堅所云：「論人物要是韻勝為尤難得，蓄書者能以韻觀之，當得彷彿」、<sup>59</sup>曾國藩（1811-1872）：「古之書家，字裏行間，別有一種意態……意態超人者，古人謂之韻勝」。<sup>60</sup>無論是「觀韻」或「意態」，所觀所見的都是發抒者（寫者）透過墨跡讓接受者（觀者）感受到的抒情樣態或質素。相較而言，「意態」比「韻」更為具體，「意態」更附著於筆墨之間，與點畫之質地、空間布局相表裡，而「韻」則更見於筆墨之外，是觀者根據這些筆墨和點畫型態的某些特質，而產生的某種聯想和體會，兩者亦有潛在的聯繫。這是觀者面對書跡所產生的兩種不同程度的抒情感受之描繪。仔細辨析上述的批評、審美詞語的運用，可以發現其貫串在發抒者（寫者）、作品（墨跡）以及接受者（觀者）之動態交互關係間，或有偏重，或舉一以隱含其他，都可見在書法從書寫者感物的瞬間到

<sup>57</sup> 姚孟起：《字學憶參》，《論著匯編》，第10冊，頁305。

<sup>58</sup> 雖在姚孟起的論述中，呈現的是「純熟」與否的前後差異。然而，如果我們將學書過程中積累、消化而逐漸自成風神的長久臨池之過程，參照於「不可有我」的步趨古人與「不可無我」的自我性情之展現，則其間自可展開出一種不斷變化的動態過程。如此更具理論上的意義。

<sup>59</sup> 黃庭堅著，吳光田輯注：《黃庭堅書論全輯注》，頁38。黃氏書論甚重視「韻」，如〈書徐浩題經後〉，頁8、〈題北齊校書圖後〉、〈題摹燕郭尚父圖〉，頁11、〈跋周子發帖〉，頁12，都可見以「韻」來品評。

<sup>60</sup> [清]曾國藩：《曾文正公全集·日記》（臺北：臺灣東方書店，1963年），「同治三年九月初六」，頁281。



撫毫落筆，最後完成字跡流傳墨韻於同代後代之間，這種過程即包涵了不同程度的抒情性。

最後，還有對書法的反思和詮釋也具備了抒情性，如項穆所言：「書之為言，散也、舒也、意也、如也」、<sup>61</sup>周星蓮（道光年間）云：「《說文》：『寫，置物也』；韻書：『寫，輸也』，置者，置物之形，輸者，輸我之心」（《臨池管見》）、<sup>62</sup>劉熙載：「書者如也，如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已」。<sup>63</sup>許慎（約 58-147）《說文解字序》曾云：「書者，如也」，但前述諸家對於書或寫的解釋，則超越了許慎，更具濃厚的抒情特質。許慎所言的「書」，指的是「文字」，而不是「書法」，「如」強調的也只是文字對自然物象的模擬與結構規律的取法。然而項穆、周星蓮、劉熙載的論述，則強調了書法在發抒、表現主體心意、心志、懷抱、性情、才學、涵養的全面性。這種全面性，就整體而言，與前述所談的書法表現「人」或「我」的整體抒情力量是相通的。不過前述強調的，是來自於「人」或「我」的抒情力量之外顯、流露，而此處則是強調書法作為一種表現人的抒情力量之載體，其所具有的全面性和深刻性。兩者合觀，則可見出抒情性在不同論述觀點上的微毫差異。

從上述對傳統書論重要的批評觀念、範疇之抒情性之探討，可以發現這些批評觀念，橫跨書家的性情、涵養、對書外功夫的領悟（道）、對筆墨技巧、創作形式的掌握（技）、觀者（批評家）的品評、欣賞、評價活動、批評體系的建構等各種層面中。而且潛在地與「觀書知人」之文化預設有聯繫。透過「抒情性」之觀察，可以重新檢視這些觀念之交互關係。此外，亦可見出傳統書論糾纏於「意」與「法」之間的複雜關係，<sup>64</sup>極度重視法度則泯滅自身之抒情性，而捨棄學古自成

<sup>61</sup> 《書論選》，頁 491。

<sup>62</sup> 同前註，頁 669。

<sup>63</sup> [清]劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》，頁 810。劉熙載又云：「寫字者，寫志也」，頁 805。可與周星蓮之語並參。又[唐]孔穎達（574-648）《尚書正義序》之疏，引《書緯·璿璣鈴》：「書者，如也。」並加以闡發：「則書者，寫其言，如其意，情得展舒也」，見孔穎達等：《尚書》（北京：中華書局，1998 年《四部要籍注疏叢刊》，卷 1，頁 128。此「書」指的是文字，可見文學與書法在抒情性上的相通。

<sup>64</sup> 許洪流認為「法」與「意」之衝突協調，成為唐末以降書法發展的主線，見《技與道——中國書法筆法論》（杭州：浙江人民出版社，2000 年），第四章。可見此議題在書法史上的重要性。但其論多以唐、宋為主，而不及於明清。

己貌，則可彰顯濃烈之抒情表現力，因此，學或不學、如何學，皆影響抒情性之質素變化。從此「抒情性」之角度來看「意」與「法」之關係，來看從學古到出新之間抒情性的動態變化，更能避免主觀評價之失，而能更持平地論述此議題。

### 三、書法之「抒情性」與文學「抒情傳統」的聯繫與對話

書法之「抒情性」和文學「抒情體驗」之抒情性，自有深刻的聯繫。<sup>65</sup>從同在一個民族文化的情境來看，書法和文學都是傳統文人言志緣情的媒介，也是不可或缺的抒情載體。在身份上，文人多能詩（文）能書，詩與書同樣都兼具公私領域不同的用途。詩的公領域指向的是政治事務、官僚生涯的酬酢宴饗之贈答往來，私領域則是個人詠懷興感之寄寓；書法的公領域則是實用性的官府文書或經生抄經之所需，也是文人步入仕途題贈往返的實用工具；私領域則是個人懷抱和襟懷的流露，展現個人對筆墨意趣的自覺追求。但是在文人生活中，詩（文）與書作為抒情達意的載體，還是有所不同。文的世俗性和現實性比詩廣泛，詩的抒情性比文更強烈更個人化，而書則介於此二者之間。書法「文字」性質的這一面，指向的是世俗性和現實性的工具性質，僅要求美觀易辨識，而不要求創造性、藝術性；而書法「線條」（包含墨韻）性質的這一面向，指向的則是抒情性的流露，比之實用的面向，更要求自我個性的突顯、展現。從漢代、魏晉，以迄唐宋，書法線條的抒情性從一開始被文字的工具性質所限約，經由趙壹、張芝、蔡邕、鍾繇、羲獻父子等歷代書家逐漸形成的多種個人風格和精神樣態，發展到唐代張旭、懷素之狂草，書法抒情性才超越「文字」之實用性質，而蔚成審美核心體驗。

和古典詩歌相比，自《詩經》時代的四言詩，雅頌屬於官方公領域的政治祭祀、宴饗詩歌，與國風采錄各地民情的抒情詩歌相比，後者更發揮了「感於哀樂，緣事而發」的特質，因此雅頌詩篇在抒情意味上自然有所不足，由此逐漸形成了官方公領域與民間私領域的分野。而在《楚辭》時代，則透過文人比興寄託的心志賦予，將公私領域的情感混而為一，從個人的不遇情懷涵蓋了政治際遇的言外之意，從此，完全為公領域服務的詩歌成為僅存的官方制式語言，而發抒個人遭

<sup>65</sup> 文學與書法之關係，可參考金學智：《中國書法美學》（南京：江蘇文藝出版社，1994年），第二編第一章。但其所論不從「抒情性」著眼。

遇和心情的抒情詩歌則成爲主要的詩篇來源。<sup>66</sup>可以說，《楚辭》所確立的詩人比興託喻的情感書寫，是先秦文學中最具濃厚抒情意味的典範，因而對後代詩人產生深遠的影響。之後在東漢〈古詩十九首〉到魏晉詩人之間，可見出文人以詩歌來發抒緣情感物的各種抒情體驗更爲豐富，在描繪情感的不同類型上，展開了不同詩歌題材的抒寫，如詠懷、詠史、遊仙、山水、田園、行旅等。<sup>67</sup>其後的詩人，則隨不同的體驗內容開拓出不同的抒情類型，可以說，詩歌的抒情特質在魏晉之後已經形成其鮮明的情感印記。<sup>68</sup>

但魏晉時代的對於書法，更重視的是「字勢」和書法形象性的討論，<sup>69</sup>這是書法的抒情性還被形象性所掩蓋的時代。然而，魏晉時人透過玄學의 思考和清談的實踐，以及不斷深化的文學抒情活動所感受到的抒情主體的內蘊，逐漸融匯在其他文藝活動中，比如漢魏以來的人物賞鑒之風和各種詩文批評論著，對書法的批評觀產生影響，如陸機（206-303）〈文賦〉對王僧虔〈書賦〉的影響、《世說新語》的品藻用語成爲唐以後文藝作品審美評價常用的語彙、鍾嶸（約 468-約 518）《詩品》以品論詩對庾肩吾（487-551）《書品》的影響、劉勰《文心雕龍》對唐以後書論的影響。也就是說，書法對於自身性質的思考和對於表現抒情能力的重視，除了隨著時代的發展逐漸彰顯（在對字勢形象性的感知之中萌生對於主體抒情能力的重視，如鍾繇）之外，也在無形中受文人的文學活動及批評觀念之影響，讓書法逐漸擺脫字勢形象性的審美感受，轉而重視主體的抒情體驗並對這種抒情特質有所自覺。

<sup>66</sup> 從《先秦漢魏晉南北朝詩》中各朝的郊廟歌辭、燕射歌辭、鼓吹曲辭、舞曲歌辭僅占很少的比例即可得知。但是必須強調的是，傳統詩歌依然無法擺脫公領域的政治際遇的影響，因而其抒情性必須放在社會、政治情境中來作觀察，因此像西方獨白式的個人抒情詩，在古典詩歌中並不多見。

<sup>67</sup> 根據蕭統編的《昭明文選》，於詩歌中分二十三類，類目之細，即反映魏晉到南朝詩歌中不同體驗及題材之豐富性。見《昭明文選》目錄（臺北：文化圖書公司），頁 3-8。

<sup>68</sup> 這跟中文學界研究六朝者曾經熱烈討論過的「文學自覺說」有關聯，相關討論可參考林佳燕：《六朝文學自覺觀念研究》（臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，2004 年）以及黃偉倫：《魏晉文學自覺論題新探》（臺北：學生書局，2006 年）。筆者對此問題有自己的思考，此處不贅。

<sup>69</sup> 比如衛恒（?-291）的《四體書勢》、王羲之的〈筆勢論十二章〉、索靖（239-303）〈敘草書勢〉、楊泉（西晉）〈草書賦〉、劉邵（?-242）〈飛白書勢銘〉等，都是對字勢的體驗分析。

書法與文學同在文人階層的生活世界中，但是寄懷之用有別。文學是文人追求「傳聲名」、「騰聲飛實」<sup>70</sup>的載體，書法則是文學之外的餘事和審美寄託，在文人的心中，自有輕重深淺之不同。唐代以後由於張旭、懷素等狂草書家表現個性的強烈抒情特質，以及宋代由蘇軾、黃庭堅等文人書家在書法中注入文人的學養要求，追求寄意觀韻的文人書法，才讓書法的抒情性超越實用性。<sup>71</sup>然而元代以後捨宋人的抒情方式和抒情成果不顧，更多書家、書論批評宋人不拘法度，更希望能從唐法上溯到晉韻，而追求宋人以意取韻之外的不同途徑（以法得晉人的形態之美）。元明之後的書家更重視透過法度的學習來依附自己的書法抒情體驗，其佳者自能融前人之長而自出新意，然其俗者不免被法度所縛，走不出自己的面貌，其抒情性更為薄弱不顯。但在書論上，像宋人般登高呼籲「意」的強烈抒情韻味，和對流瀉於墨跡中抒情特質「韻」之重視，並不成為書論的主流。直到清代以後，才有不少理論家或書家肯定「意」、「情」的重要性、肯定自我獨創之可貴，如石濤、鄭板橋（1693-1765）、劉熙載等。近代以來，如梁啟超（1873-1929）、徐悲鴻（1895-1953）、朱光潛（1897-1986）、宗白華，各自從不同面向肯定了書法表現個性、抒情之可貴。<sup>72</sup>可以說，如從清代梁巖所云的：「晉尚韻，唐尚法，宋尚意，元明尚態」等概括的語彙來概述不同時代的書法特色，再加上近人所說

<sup>70</sup> [曹魏] 曹丕（187-226）《典論·論文》：「蓋文章經國之大業，不朽之盛事……未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不託飛馳之勢，而聲名自傳於後」，《昭明文選》，卷 52，頁 720。以及劉勰：〈序志〉：「歲月飄忽，性靈不居，騰聲飛實，制作而已」，見劉勰著，詹鏌義證：《文心雕龍義證》，頁 1903。

<sup>71</sup> 這是就宋人在書法的實踐成果以及書論思考所能達到的高度而言。

<sup>72</sup> 如梁啟超所言：「如果說能夠表現個性就是最高美術，那末各種美術，以寫字為最高」，《飲冰室專集》之一百二之〈書法指導〉，見《飲冰室合集》，第 12 冊（北京：中華書局，1989 年），頁 4-5。徐悲鴻：「人同此心，會心千古，抒情悉達，不減晤談……書之美在德、在情，惟形用以達德」，《積玉橋字》六朝殘拓本題識，收入王震、徐伯陽編：《徐悲鴻藝術文集》（銀川：寧夏人民出版社，1994 年），頁 631。朱光潛：「可以表現性格和情趣……所以字也可以說是抒情的，不但是抒情的，而且是可以引起移情作用的」，《談美》第三章，見《朱光潛全集》（合肥：安徽教育出版社，1996 年），第 2 卷，頁 23-24。宗白華：「張旭的書法不但抒發自己的情感，也表出自然界各種變動的形象」、「所以中國人這支筆，開始於一畫，界破了虛空，留下了筆迹，既流出人心之美，也流出萬象之美」，〈中國書法裏的美學思想〉，《美學與意境》，頁 326、333。

的「清尚質」，<sup>73</sup>從「抒情性」之質素來看書法的時代發展和理論思考，可知晉人的抒情性是不自覺地體現，唐人的抒情性是法度之外的旁支，宋人的抒情性透過創作與書論淋漓盡致地自覺表達，元明時代的抒情性則呈現法度與自我之間的拉鋸，清代書法的抒情性，透過碑學、篆隸的闡揚，其自覺的一面超乎元明，而其對學養的重視也間接地應和宋人，然而其對法度之總結則多少減損了抒情性的強度。民國以來，對抒情性的重視反而開出不同的理論視野（創作成果則尚待評估，但理論上愈擺脫實用性的要求，愈有助於書法抒情性的張揚）。

前述的討論僅僅從歷史脈絡概述書法與文學「抒情性」的關係，和書法「抒情性」之發展，如從書論和書法與文學（主要是詩歌）之關係，來仔細辨析書法和文學各自抒情性基礎之同異關係，或許可更深入探討。

依筆者之見，文學與書法的抒情性之聯繫，表現在以下幾個面向：首先，文學與書法的抒情性在本質上是難以分割的，這種抒情本質上的互通，既來自於具體文化場域中的實踐關係（文學作品與墨跡同在），也受「內外相符」的思想影響。而共同的文化氛圍和思想養分提供了共同的抒情語境，是這種抒情本質互通的另一基礎。因此，在此文化和思想之中，關於抒情問題之思考，會產生相近的論述語彙，得以彼此支援。而從抒情的核心體驗來看，創作時，文學與書法其抒情主體之運作方式相近。最後，在人與世界的「物我關係」中，追求個人主體性、生命本質的流露，卻又重視人與世界（宇宙）的深層互動，此其抒情理想的近似。

以下從這五項分別概述之：

### （一）抒情本質上的融通

傳統文人多兼擅書法，比文人兼擅繪畫、音樂的文化身份更為普遍，因為鋪毫濡染的書寫活動，是文學創作之後的外顯成果，墨瀋與辭意結合不分，在觀覽文章之同時即感受筆跡之形象特質。即使唐宋以後，文人的文學作品多藉由他人的傳抄或刻板印刷傳布，但文人自己創作改訂的過程、文人間酬酢書信往來，筆墨都是第一時間承載其文學抒情性的媒介或載體。就此面向而言，可以說書法的「形象」抒情性是和文學的「辭語意涵」之抒情性交融在一起的。無論文人是否

<sup>73</sup> 近人對清代有不同的概括，如「清尚質」、「清尚樸」、「清尚學」、「清尚趣」等。關於「清尚質」之討論見金學智：《中國書法美學》，頁 559-567。從其所述，可見「尚質」通於「尚樸」、「尚學」的一面。

對書法的形象抒情性感到自覺，這種抒情性的交纏在本質上是難以分割的。<sup>74</sup>而再從先秦之後影響傳統文化十分深遠的「惟樂不可以為偽」、「誠中形外」、「內外相符」的思想來看（參註 50 之引文），文學的文字辭意層面和文字墨跡的形象層面，在古人的思想和體認中，同樣都可秉之於外察之於內，「觀文知人」與「觀書知人」是同一個文化內對於「生命體驗與其外顯是同質性」所作的價值判斷。<sup>75</sup>揚雄（53 B.C.-18）所言的：「言，心聲也；書，心畫也」（書指辭章作品，非書法），如果從抒情性的本質匯通來看，則言（語言）與文學（書，辭章）、書法（書，墨跡）都可歸在「心」的外顯上，而內外無隔，都是一體之多面。明乎此，就可以知道書法的抒情性在本質上與文學的抒情性密合難分。雖然在文學傳統內對「文章寧復見為人」的爭辯比書法「觀書知人」的爭議更激烈，<sup>76</sup>但在書論中大都將書法視為「誠中形外」的表徵，<sup>77</sup>近現代之後才出現了更多反對的論述，則可見出書法的形象流轉有比文學的辭意語態更接近抒情純粹性的一面。此點下文還會詳談。兩者在抒情性的本質上是難以分割的，這種「本質」，既來自於具體文化場域中的實踐關係（文學作品與墨跡同在），也受「內外相符」的思想影響。

<sup>74</sup> 某方面而言，晉人書法的價值，就在於對書法的抒情性產生自覺意識之前，就以自身的生命實踐著這種抒情性，因此其書法隨其情性所感之不同而有風神變化，並不參雜後代（如宋、晚明）更為鮮明的自覺抒情創造力。

<sup>75</sup> 張懷瓘《書議》有云：「夫翰墨及文章至妙者，皆有深意以見其志，覽之即了然」，《書論選》，頁 133。即是此一思想的反映。這種思想是理解傳統文化重要的一面，日後行有餘力，當撰文論述之。

<sup>76</sup> 比如〔金〕元好問（1190-1257）〈論詩絕句〉之六：「心畫心聲總失真，文章寧復見為人，高情千古〈閑居賦〉，爭信安仁拜路塵」，就舉潘岳（247-300）為例反對心聲之說。見狄寶心校注：《元好問詩編年校注》（北京：中華書局，2011 年），卷 1，頁 51。又相關論述可參考葉慶炳：〈詩品與人品〉，《晚鳴軒論文集》（臺北：大安出版社，1996 年），頁 15-25。

<sup>77</sup> 如〔梁〕袁昂（461-540）之《古今書評》，把書法當作人來做審美觀照，品評書法的風貌神采，比如：「王右軍書如謝家子弟，縱復不端正者，爽爽有一種風氣」、「衛恆書如插花美女，舞笑鏡臺」，《書論選》，頁 69-71；張懷瓘：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」，〈文字論〉，《書論選》，頁 190；蘇軾：「人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也；言有辯訥，而君子小人之心不可欺也；書有工拙，而君子小人之心不可亂也」，〈跋錢君倚書遺教經〉，收入《蘇軾文集》，卷 69，頁 2186；項穆：「所謂有諸中，必形於外；觀其相，可識其心」。因此書法史中對佞臣書法之負評，更勝過文學史。

## （二）共同的抒情語境

而在這種本質關係之上，共同的文化氛圍和思想養分提供了共同的抒情語境，儒、道、佛禪都給予文學家與書法家思考自身藝術性和抒情性之本質，提供思想上的觸發和支援：儒家「文質彬彬」、「雅正」、「中和」、「誠中形外」的人文觀、<sup>78</sup>道家對於「道」、「氣」、「自然」、「無」的形上思想、<sup>79</sup>佛禪「本性自悟」的思想，<sup>80</sup>都是書法與文學共通的文化氛圍。不同的思想對文學和書法抒情性之深淺強弱的影響和不同傾向之異同關係，不是此篇短文所能概括的。大致而言，儒家思想有助於鞏固文學和書法在傳統社會文人群體中的地位和影響，但在抒情性上則有所減損，畢竟抒情主體的發抒動輒束縛於「雅正」、「中和」、「心正」的思想，必會影響其流洩性情的飽滿性和豐富性。而道家和佛禪思想都有助於抒情主體的深化和抒情表現的多樣性，書家多援引道家思想來賦予書法神妙難測的形上價值，<sup>81</sup>一來提升了書法的地位，讓書法具備超越技藝工具性質的藝術性；二來更從形上根源賦予抒情主體的理論價值，如張懷瓘所云：「道本自然，誰其限約？亦猶大海，知者隨性分而挹之」（〈評書藥石論〉），<sup>82</sup>保證了書法的抒情性可以隨著不同性分不同悟性的書家，而增衍出不同的情感幅度，賦予抒情表現的多樣性。而佛禪思想則更突顯本心自悟的一面，如此更有助於突顯出自我獨創的抒情主體。但是思想層面的互相滲透有時候難以截然劃分，比如蘇軾的書學思想，既肯定「自出新意」、「通其意」等張揚抒情主體的一面，但又受儒家影響而強調「書有工拙，而君子小人之心不可亂也」，如此則在內在理路上妨礙了抒情多元性的呈現。<sup>83</sup>

<sup>78</sup> 如柳公權（778-865）「心正則筆正」就是典型的儒家思想在書法上的呈現。明代的項穆《書法雅言》則是貫串了儒家思想的一部代表作。

<sup>79</sup> 如虞世南用「無為」來詮釋書法「神遇」、「心悟」的一面；張懷瓘同樣也用「無為」來強調「心契」之重要性，

<sup>80</sup> 如晚唐的釋亞棲、辨（上巧下言，音辨）光等禪僧，就重視「以心傳心」、「自解自悟」。

<sup>81</sup> 張懷瓘所云「無聲之音，無形之相」、「囊括萬殊，裁成一相」，〈書議〉，《書論選》，頁133、135，以及〔宋〕朱長文（約1039-1098）《續書斷》：「書之至者，妙與道參，技藝云乎哉？」《書論選》，頁298。

<sup>82</sup> 《書論選》，頁208。

<sup>83</sup> 雖然這是「內外相符」思想的展現，從作為墨跡的書法能與抒情主體符應的一面來說，此思想肯定了書法與抒情主體之內在關係，然而當疊加上從道德的面向（君子小人之別）

### (三) 批評語彙的近似、相互參照

文化和思想所提供的共同氛圍，具體表現在論述文學或書法之時，彼此參證借鏡，體現出抒情主體的交融。這種參證，有幾個層次，其一，借用文學的觀念和語句來解釋書法的現象，如徐浩（703-782）〈法書論〉：「夫鷹隼乏彩，而翰飛戾天，骨勁而氣猛也。翬翟備色，而翾翔百步，肉豐而力沉也。若藻耀而高翔，書之鳳凰矣」。<sup>84</sup>幾乎全抄《文心雕龍·風骨》篇的文字，僅調換語序又加以刪節濃縮，最後將「文章之鳴鳳」替換成「書之鳳凰」，但劉勰原文的推論脈絡明顯更為細膩。<sup>85</sup>再如孫過庭於《書譜》比較「骨力」和「遒麗」各有偏失之弊，追求兩者均衡協調的論述精神，也跟劉勰「風骨」與「豐藻」並重的態度近似。<sup>86</sup>而如姚孟起借用韓愈（768-824）「氣盛言宜」的論點來印證書法之理，也是一例。<sup>87</sup>其二，將詩論的審美境界，作為與書法之理相通的參照來源，比如劉熙載認為司空圖（約 837-908）的《二十四詩品》，其品詩的審美體會對於書家的啓發還勝過庾肩吾的《書品》，因為「庾品專為古人標次第，司空品足為一己陶胸次也」。可見司空圖《二十四詩品》雖然純就詩歌的美感類型和象外意境作劃分，然而其直探詩歌抒情性之本源的敏銳感受，在「陶胸次」之效用，足以和書法之審美感受相會通。其三：書法與文學在文藝的審美理想上，可以互相參證、對話，關於這點，可以舉蘇軾的兩段話來作說明：

---

來就書跡論人心的角度，則反而縮減了抒情性的可能。

<sup>84</sup> 《書論選》，頁 252。

<sup>85</sup> 《文心雕龍·風骨》篇原文如下：「夫翬翟備色而翾翥百步，肌豐而力沈也；鷹隼乏采而翰飛戾天，骨勁而氣猛也。文章才力，有似於此。若風骨乏采，則驚集翰林；采乏風骨，則雉竄文囿；唯藻耀而高翔，固文章之鳴鳳也」，劉勰著，詹鎡義證：《文心雕龍義證》，頁 1063-1064。

<sup>86</sup> 《書譜》原文為：「如其骨力偏多，道麗蓋少，則若枯槎架險，巨石當路，雖妍媚云闕，而體質存焉。若道麗居優，骨氣將劣，譬若芳林落蕊，空照灼而無依，蘭沼漂萍，徒青翠而奚托」，〔唐〕孫過庭：《書譜》，頁 122。《文心雕龍·風骨》篇與此近似的段落是：「結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。若豐藻克瞻，風骨不飛，則振采失鮮，負聲無力」，同前註，頁 1048-1052。

<sup>87</sup> 「氣盛，則言之短長、聲之高下皆宜，書亦如之」，姚孟起：《字學憶參》，《論著匯編》，第 10 冊，頁 305。韓愈之語見〈答李翊書〉：「氣盛，則言之短長與聲之高下者皆宜」〔唐〕韓愈著，閻琦校注：《韓昌黎文集注釋》（西安：三秦出版社，2004 年），頁 256。



- 永禪師書，骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疎淡。如觀陶彭澤詩，初若散緩不收，反覆不已，乃識其奇趣。<sup>88</sup>
- 予嘗論書，以為鍾、王之迹，蕭散簡遠，妙在筆墨之外。至唐顏、柳，始集古今筆法而盡發之，極書之變，天下翕然以為宗師，而鍾、王之法益微。至於詩亦然，蘇、李之天成，曹、劉之自得，陶、謝之超然，蓋亦至矣。而李太白、杜子美以英瑋絕世之姿，凌跨百代，古今詩人盡廢，然魏、晉以來高風絕塵，亦少衰矣。李、杜之後，詩人繼作，雖間有遠韻，而才不逮意，獨韋應物、柳宗元發纖濃於簡古，寄至味於澹泊，非餘子所及也。<sup>89</sup>

蘇軾用陶詩平淡之趣映照出智永（陳、隋年間）從「精能」歸於「疏淡」的境界，正是著眼於「平淡」的審美追求，同時在陶詩的詩境和智永的筆墨內蘊中，可以有內在抒情性的觀照和匯通。元好問評陶詩：「繁華落盡見真淳」同樣也應和了蘇軾對智永書法的體會。由此可見，這種內在抒情性的匯通，其根源在於蘇軾「平淡」境界的內在抒情體會之純粹性，讓他同時在書法的筆墨線條和文學的辭句意蘊中，找到抒情特質的共通點，突破書法和文學的領域界線。實際上，這種界線如從抒情主體的涵蓋性來看，是根本不存在的。同樣的，蘇軾論魏晉書法和魏晉詩歌都有超乎唐代之「高風」、「蕭散簡遠」之餘韻餘味，則是從其追求「澹泊」「至味」「簡古」的抒情理想而來。這種審美理想，進而成為蘇軾解釋文學史、書法史；評價詩人、書家的理論根據。由此可見，對蘇軾而言，書法和詩歌的抒情體驗始終彼此參證對話，彼此支援。書論從文學領域參照、借用相關論述詞語或觀念，可見書法與文學抒情體驗的近似性，以相近的批評觀念表現；也可見出文學對書法的影響。然而蘇軾的體會，卻是立足於書法與詩歌共同的審美理想而論，反而是以詩歌來印證書法，而非如劉熙載等人以書法來呼應詩歌之理，在型態上，更可見出蘇軾內在抒情性的純粹飽滿。

#### （四）創作體驗時抒情主體之相近

抒情活動在書法和文學上的緊密關係，還可從創作過程來見其聯繫。在創作

<sup>88</sup> 蘇軾：〈書唐氏六家書後〉，《蘇軾文集》，卷 69，頁 2207。

<sup>89</sup> 蘇軾：〈書黃子思詩集後〉，《蘇軾文集》，卷 67，頁 2124。

活動的階段，兩者都需要凝思沉靜的蘊釀，這種醞釀，在文學是「陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神」，<sup>90</sup>在書法則是「默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沉密神采」、「貴乎沉靜，令意在筆前，字居心後」、「欲書之時，當收視反聽，絕慮凝神」。<sup>91</sup>追求沉靜心緒的目的，在文學方面有助於「寂然凝慮，思接千載，悄焉動容，視通萬里」，展開情感與意象的無邊際無遠弗屆之神思旅程，並有助於在此運思活動中，讓字詞意象與情感的密合更為順暢。<sup>92</sup>在書法方面，則是透過此種沉靜的心境，讓書法字形的形貌、寫法、線質的流動更了然於心，更有助於心手意之間的協調。

而在文學與書法的抒情主體間，其表達不同情感的多元性，同樣是豐富多姿的，韓愈〈送高閑上人序〉有云：

往時張旭善草書，不治他技。喜怒、窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平，有動於心，必於草書焉發之。……天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪。<sup>93</sup>

韓愈此文，雖說談的是草書最能反映情緒變化，而有多樣性的抒情表現，然而韓愈以文學家敏銳的觀察和體會，所談的抒情諸態，同樣能涵蓋文學情感的多樣性。這種抒情幅度的廣闊，其根源正是筆者先前談到的書法和文學同樣具備抒情外顯內外相符的質素，同樣能反映抒情主體微毫變化的情感痕跡，不過文學透過的是文字辭藻，書法透過的是墨韻線條。然而，文字與線條的藝術媒介和創作體驗之間的差距，的確會造成抒情性的落差，此點下文續有申論。

從創作體驗來看文學與書法抒情主體之間的聯繫，還有創作的抒情活動與世界的關係。文學和書法都需要面對世界，獲得創作上的啓迪和養分，在文學，這是「詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以

<sup>90</sup> 劉勰：〈神思〉，《文心雕龍義證》，頁 976-977。

<sup>91</sup> 前二則前文已引，第三則是虞世南：《筆髓論·契妙》，《書論選》，頁 103。

<sup>92</sup> 關於字詞與意象在創造階段中的細部運作過程，可參閱拙著：《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》（臺北：新文豐出版社，2015 年），第五章第二節之論述。書法方面關於書寫活動的研究，日後將從身體感、知覺的角度闡釋之。

<sup>93</sup> 韓愈：〈送高閑上人序〉，韓愈著，閻琦校注：《韓昌黎文集注釋》，頁 410。

宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」<sup>94</sup>的心物往返的活動；而在書法，世界諸多形象姿態的不同變化，啟發了書家關於線條質性流轉變化的體驗，比如張旭（約 658-747）觀公孫大娘舞劍器而草書大進、懷素（約 725-785）觀夏雲而悟書理、黃庭堅觀盪槳而得運筆之理、雷簡夫（1001-1067）聽江聲而悟筆法、文同（1018-1079）見道上蛇鬥而知用筆之法。這都可見在臨帖仿擬之外，書法更強調直接面對天地萬象，感悟獨屬於自己的抒情體驗和韻律變化，而將之與筆墨的實踐結合，以陶孕風神。此種自我感悟的活動，破除了將筆法或用筆視為不傳之秘的傳授圖譜之說。

可知文學與書法，在創作階段都經歷了心物交融的活動，不能忽視世界對這種抒情主體的影響。<sup>95</sup>然而文學和書法，因語言、線條在藝術媒介和創作體驗之別，受世界啓迪影響之程度亦不同。相較而言，書法更需投注於提升技巧和熟練筆性，其臨仿名跡所下的功夫，更甚於文學家模擬前賢之功。因為在創作活動中，文學是經由「物」觸動「情」（意），再由情孕育「辭」（意象）而成作品，而書法則在「心」與成品（「墨跡」）之間多了「手」使「筆」的揮運過程。「筆」的工具技巧性不如「辭」與「情」般接近。因此，物（「世界」）對文學與書法之抒情性之影響，會造成不同的抒情表現，此點下文再論。

### （五）抒情理想的近似

書法和文學抒情性的匯通，其根源指向的是共同抒情理想的追求，在人與世界的「物我關係」中追求個人主體性、生命本質的流露。雖然世界提供抒情主體吐納情思、寓情於墨韻的背景和場域，但抒情主體的內在本質，追求的是自身發抒的純粹性：文學追求的是在抒懷寄意的同時，讓一己的抒情情感和個人心志流傳於世間；書法追求的是透過墨跡的形象變化，讓觀者感受其情性、懷抱、神情、

<sup>94</sup> 劉勰：〈物色〉，《文心雕龍義證》，頁 1733。

<sup>95</sup> 與繪畫不同的是，繪畫更需要面對世界、體驗世界，這是最直接的養分根源。而文學和書法與世界的聯繫則不如繪畫般密切。但傳統重視抒情主體的一面，也會影響繪畫擺落現實的具體描繪和形似要求，而以主體的抒情感悟為繪畫意境的根源，就這一點而論，文學、繪畫、書法之抒情性在文化中都是彼此交融、滲透的。蘇軾所云「詩中有畫、畫中有詩」和張彥遠（約 815-907）於《歷代名畫記》卷 1〈敘畫之源流〉所說的「書畫同體」，只是約略觸及此點。

氣象，因而有「觀人於書，莫如觀其行、草」<sup>96</sup>之說法，行、草的姿態流動韻律，最能體現出寫者精神意態的質性和變化。文學中又以詩歌最能見出作者的襟懷性情，這都與抒情體驗的內在性、純粹性有關。無論透過文字辭藻所構築映現的思想情趣，還是透過墨韻線條所保留的性情痕跡，只有被讀者、觀者所察知感受，此種抒情性才真正得到實現。如果從書法的表現來看，當書家透過書寫材料（文章、詞句）的抉擇，選出最能與自己情志相呼應的文學作品，並透過能與這種文學意境相搭配的線條質地、筆墨韻趣來發抒，如此在書法的抒情性上，就兼容了文學的抒情性，兩者結合的內在抒情力量，其純粹性自有超越文學的一面。而如果書寫的文章、詞句出自於書家的創作，其創作又能體現其襟懷情意，則此種抒情純度理應更強烈鮮明，此點下文續有申論。

而這種追求個人主體性、流露生命本質之抒情性，表現在書法與文學中，卻都不走向個人主義或私己獨白的狹小世界，而重視的是人與世界（宇宙）的深層互動。傳統文化所謂「天人合一」、「物我合一」之理想，皆貫串在書法與文學中，如何達到這種「合一」的境界，卻有所不同。文學中的「言志載道」或「文道合一」，強調文章能有社會實用，提升人倫之效，就是文與教化理想的互動，「世界」之意涵是由人文化成之理想所界定。而文學中「性靈」、「神韻」等說，則重視詩文在抒發情意之同時，與自然大化靈犀互通，這是文與情意感通理想的互動，「宇宙」的意涵，是由抒情理想所投射。無論在「言志」或「性靈」等各種文學論述中，對於詩或文所具有的抒情性之深淺或許有別，但其所達致的理想，依然以「天人合一」為基礎。同樣的，書法雖以形跡為本，但一來世界萬物各有其姿態，有其韻律變化，無論「猛獸鷲鳥，神彩各異，書道法此」：從形貌神采著眼；還是「陽舒陰慘，本乎天地之心」、「道本自然，誰其限約？亦猶大海，知者隨性分而挹之」：從形而上之理著眼，其潛在預設依然是「天人合一」，不分重法與重意，皆如此。<sup>97</sup>

<sup>96</sup> 劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》，頁 810。

<sup>97</sup> 項穆《書法雅言·神化》有云：「法書仙手，致中極和，可以發天地之玄微，宣道義之蘊奧，繼往聖之絕學，開後覺之良心。功將禮樂同休，名與日月並曜。豈惟明窗淨几，神怡務閑，筆硯精良，人生清福而已哉？」《書論選》，頁 492。石濤《畫語錄·網鑑章》云：「關混沌者，舍一畫而誰耶？」〈山川章〉云：「山川與予神遇而跡化也，所以終歸之于大滌也」，見于樸編：《中國畫論彙編》，頁 150、151。韓愈〈送高閑上人序〉云：「天地事物之變，可喜可愕，一寓於書」，韓愈著，閻琦校注：《韓昌黎文集注釋》，頁 410。

另外，與「天人合一」有關的思考方式之一，是透過人身與書法之「類比」，而建立起的一套身體與書法之連類思考模式，如蘇軾所言的「書必有神、氣、骨肉、血，五者闕一，不為成書也」，以及書論中講「字勢」所蘊涵的對於筋力之思考、探討「形神關係」等，都與「天人合一」之理想預設密不可分。<sup>98</sup>而文學同樣也受此影響，亦有從人身建立類比連類的批評論點，比如「風骨」、「形神」、「神、理、氣、味、格、律、聲、色」<sup>99</sup>之「神、氣、味、聲、色」等觀念，皆與此相關。故知書法與文學，在所追求的抒情理想上，是同源而近似的。

但是書法與文學，由於藝術媒介之特質及其對觀者之審美要求不同，其所表現的抒情性亦有分別，以下續論之。

#### 四、書法與文學於「抒情性」之差異

以上論述的是書法與文學在抒情性上的聯繫，然而，作為兩種不同類型的藝術，訴諸辭意、情感意象且包含語音（無論是默讀還是誦讀）的文學，以及訴諸形象、線條質地但包含文字辭意（同樣也在閱讀中包含語音）的書法，其抒情性上的差別，依然有其界線。

某方面而言，張懷瓘所言：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」已敏銳地觸及到兩者之別。文學的辭意，必須透過篇章的構築和閱讀活動的完成，才能完整地感受。然而書法只需瞥見書跡的一部份，自能感受其抒情質素的存在，書法比文學，多了形象的直觀性和具體性，就這一點而言，書法比文學更接近繪畫。但是這種形象性和直觀性畢竟和繪畫描繪外在世界不同，書法的形象性，體現的是事物運動過程的姿態變化，是在流動的韻律感上，與世界的變化產生體驗上的呼應。因此前述書家如張旭、黃庭堅等人，能從自然事物中獲得用筆筆法的啟發，是因為這些物象的姿態變化，都是在一個空間的場域內所呈顯的時間形貌之動態變化（同時包含視覺與內在韻律感以及整體知覺的感受）。這種時空體驗的結合，和書法（尤其是行草）在時空中展開的律動模式有其相應和之處，並由

---

無論其重法或重意，皆重視天人關係。

<sup>98</sup> 可參考許洪流：《技與道——中國書法筆法論》，第六章第二節。

<sup>99</sup> 見〔清〕姚鼐：〈古文辭類纂序〉「所以為文者八」，《評注古文辭類纂》（臺北：華正書局，2004年），頁31。

此體現出抒情主體的流轉變化的，就這一點而論，書法比之繪畫更接近文學的抒情體驗。而蘊含空間形象的直觀性和具體性，在時間中的依次成形、綴連成章，書法的抒情純度就會比文學的抒情純度更強烈，更鮮明，比文學更接近音樂純粹抒情性的深度。<sup>100</sup>張懷瓘所言的「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」，應該要這樣理解，才能見出書法獨出於文學之上的要素。這種一字可見心的直觀性，從「誠中形外」、「內外相符」的角度來看，書法比之文學，更能反映抒情主體的情緒變化、性情質地、心境和氣象格局的幅度和差異，這種反映，比之文學，更多了不自覺、難以用理性辨析的一面。<sup>101</sup>

然而這種抒情性的直觀性，卻受到觀者審美能力之深淺影響。書法和文學，對於接受者（觀者和讀者）接受能力之要求，受藝術媒介的影響而有差異。文學與書法之抒情性之分別，建立在文字辭藻與墨跡筆趣的媒介差異，文學的文字辭藻，指向的是作者思想情感觸物興感的痕跡，在語言文字的次序組織下而化成作品。稍具文字閱讀能力的讀者，可以透過閱讀活動循文字脈絡而感受、體會作者的情感內蘊，劉勰所云：「綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心」（《文心雕龍·知音》），<sup>102</sup>談的就

<sup>100</sup> 音樂的抒情純度及其與人心情感的緊密聯繫，是許多論著都曾提及的，比如高友工就明言：「不可否認的是音樂的內在抒情性是比詩歌與舞蹈更純粹」，《中國美典與文學研究論集》，頁 128。此處不贅引。實際上，書法線條韻律的發抒體驗和流動變化，與音樂的抒情性之聯繫更甚於文學與音樂的關係，前引宗白華所云：「中國音樂衰落，而書法卻代替了它成為一種表達最高意境與情操的民族藝術」；徐悲鴻亦云：「遂有如音樂之美，點畫使轉，幾同金石鏗鏘」（《積玉橋字》六朝殘拓本題識），收入王震、徐伯陽編：《徐悲鴻藝術文集》，頁 631），皆觸及到書法與音樂審美上的聯繫，但並未從內在之理上做出說明。關於此點日後筆者當撰文詳談。包世臣有云：「形質成而性情見」、「即性情發形質之內」，《書論選》，頁 617。則在有審美能力的觀者眼中，書法之形質即性情，當觀者依循書家之起止映帶的行筆痕跡，進入書寫者的生命韻律之揮運過程（姜夔所云：「余嘗歷觀古之名書，無不點畫振動，如見其揮運之時」，《續書譜·血脈》，《書論選》，頁 365），實際上直接參與了書寫者情感之流，這種直接性只有聆聽音樂的樂音流轉才能比擬。又金學智於《中國書法美學》中提出「書樂同歸」之說，見頁 423，可參考。

<sup>101</sup> 然而不能反映寫者的思想內涵、道德品性之高低。許多書論從書家亡國降臣的身分批評其書法，是混淆了這種「內外相符」的切入點。這跟元好問批評潘岳作品的態度一樣，同樣都是道德評判的標準過度擴張所造成。

<sup>102</sup> 劉勰著，詹鏜義證：《文心雕龍義證》，頁 1855。

是讀者透過作品，而與作者之情發生感通的過程。

而書法是透過可見的墨跡，字體形跡上的變化如正側、大小、濃淡、乾枯、燥潤、平敬、粗細、快慢、輕重等種種節奏韻律的交替錯落、流動止息、映帶呼應……，配合各種詩詞、文章、格言、偈語……的語句，來傳達書寫者的情感傾向、胸襟氣格、意趣態度……。對觀者而言，可以直接透過墨韻濡染形象可見的一面，體會寫者的抒情體驗，還比文學積字成篇的閱讀活動更直接，正是在此層次上張懷瓘說：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」。然而書法對於觀者審美能力的要求比文學讀者更高，觀者要從線條墨韻的質素，來體會寫者之不同風神、性情，則非長時間多見善感的學養不能臻此。由於形象直觀性不訴諸語言辭意，能透過形跡感知抒情質素的觀者，其審美能力比之能讀懂文學辭意的讀者，更需要時間的錘鍊增進。而有能力解讀形跡抒情質素之觀者，畢竟比能讀懂文章辭意的讀者，更侷限於少部份有書藝訓練的涵養者上（現代尤其如此），加上文學的抒情體驗，在文字辭意間所保留的具體內容，比書法透過線質墨韻來暗示的精神意趣，更為豐富具體、有辭意內涵可尋，有具體情境或時空關係可循，更能引發世俗一般讀者的共鳴。因此，從接受者（讀者、觀者）的角度而言，文學的抒情性比書法的抒情性更明顯、易把握，書法的抒情性反而不如文學具體可感。

另外，書法與文學抒情性上的差異，還有學習過程和表述方式的差異，且受世俗實用性的觀念影響。前文已約略提及，在創作階段，兩者最大的差異在於文學是經由「物」觸動「情」（意），再由情孕育「辭」（意象）而成作品，而書法則在「心」與「成品」（「墨跡」）之間多了「手」使「筆」的揮運。以「手」使「筆」需要長久的練習、養成習慣，才能心手相應，自如遣情；而文學少了這層工具操控因素。文辭的涵詠來自作家內心情感與意象、思想與篇章佈局之間的折衝往復，從「意翻空而易奇，言徵實而難巧」（《文心雕龍·神思》）<sup>103</sup>之間的落差來看，需要文人創作能力的錘鍊和提升，以及語言文字的嫻熟，方足以克服意與辭之間的落差。從抒情活動發生到完成作品之間，所需要的轉換過程，的確都是文學和書法的抒情體驗能否圓滿落實的關鍵。然而交錯於心的辭情迴旋，畢竟比以手執管的動作，更屬於內在的蘊蓄活動，更依靠的是作家的天賦才情，而非後天的不斷練習。因此，有早夭聰慧的詩人卻沒有早夭善寫的書法家，<sup>104</sup>這

<sup>103</sup> 同前註，頁 984。

<sup>104</sup> 如唐代的王勃（650-675）大約 26 歲過世，西方的濟慈（John Keats, 1795-1821），也只

說明書法比之於文學，技巧錘鍊以超越工具的限制才能自如抒情，是一個必須跨越的門檻，多少減損了學書者能自如發抒其抒情體驗的能力。<sup>105</sup>因此，在書法的領域裡，臨帖仿古成爲跨越工具障礙的工夫所求。「意」與「法」之間的落差，自我抒情與學習古人之間如何調和，始終是書家必須面對的問題。

書法的抒情性爲何不如文學的抒情性般鮮明、突出？重視法度與學習古人書跡的傳統，必然會影響書法抒情性的多元豐富以及抒情強度。<sup>106</sup>和詩論中講究詩的作法如詩格之類的批評文獻相比，書論中討論書法的結構、技法、筆法、字勢、章法的論述，遠遠超過詩格在詩論中的比例。魏晉時代已有不少講究點畫用筆的論評，而在唐代，隨著楷書的規範化，出現了很多談用筆、結字、永字八法的論述，如楷書大師歐陽詢（557-641），就傳有〈傳授訣〉、〈用筆論〉、〈八訣〉、〈用筆論〉、〈結字三十六法〉、〈八法〉等作。唐楷是法度謹嚴的創作，而元、明則在書論中強調法度規矩。南宋的趙孟堅（1199-約 1295）首開從唐入手而學晉的說法：「學晉不從唐人入，多見其不知量也」，並強調「態度者，書法之餘也，骨骼者，書法之祖也，未正骨骼，先尙態度，幾何不舍本而逐末邪」，<sup>107</sup>明顯將結構視爲超過情性的主要因素。其後趙孟頫（1254-1322）的「結字因時相傳，而用筆千古不易」<sup>108</sup>之說，更成爲主張法度者的主要論據。明人在總結法度的經驗上形成體系性著作，如三大技法體系論述：項穆《書法雅言》、汪挺（明末清初）《書法粹言》、宋曹《書法約言》，就深具代表性。

這種重技法的傾向，也延續到清代。清代的錢泳（1759-1844）就很老實地說：「（米芾、董其昌）嘗立論臨古人書不必形似，此聰明人欺世語，不可以爲訓也。」

---

活了約 26 歲。再如巴洛克作曲家裴高雷西（Pergolesi, 1710-1736），活了 26 歲。他們卻都是會在中西文學史、西方音樂史中被視爲文學家、音樂家的人物。相較而言，書法史中幾乎沒有三十歲以下而被稱爲書法家的例子。

<sup>105</sup> 就算寫者自如發抒，也要面對觀者合法度與否的評價。

<sup>106</sup> 龔鵬程論述傅山關於詩文之論與書法之論「持論不一致」的現象，有云：「他論詩文，著重氣性生命的表現，論書法卻強調要通過對古法的掌握以漸超越流俗，追求古樸奧奇的藝術美感」，見《書藝叢談》（宜蘭：佛光人文社會學院，2001 年），頁 98。傅山（1607-1684）身上體現的這種不一致，恰是筆者所論書法與文學抒情性有別的一種印證。傅山之例，甚有代表性，因為這正體現發展千年之久的文學與書法，達成抒情理想之方式有別的現象。

<sup>107</sup> 見馮武編：《書法正傳》，頁 110。

<sup>108</sup> 趙孟頫：〈蘭亭跋〉，見《書法正傳》，頁 113。



吾人學力既淺，見聞不多，而資性又復平常，求其形似尚不能，況不形似乎？」<sup>109</sup>在他的觀念中，能不拘法度者都是學力超乎常人的聰明人，既然資質不足，從法度入手才可靠。在錢泳之前，明代的豐坊(?-1576)也認為：古人作書「要之皆有師法，非孟浪者」，解縉(1369-1415)也說：「學書之法，非口傳心授，不得其門」(〈評書〉)。<sup>110</sup>以發抒己意追求韻味的宋人，則成為許多明人批判的對象，如豐坊批評蘇軾書法「扁闊肥濁，猥俗可厭」(《書訣》)、項穆要「放蘇、米於今」(《書法雅言·書統》)、<sup>111</sup>祝允明(1460-1526)批評宋人「違宗戾祖，乃以大變」，<sup>112</sup>都可見當強調法度嚴謹為衡量書法的標準時，抒發己意的抒情傾向，反而飽受批評。

另一方面，肯定自我發抒，宋代以後亦不乏其人，如：

- 學書之要，唯取神氣為佳。若模象體勢，雖形似而無精神，乃不知書者所為耳。<sup>113</sup>
- 書家貴在得筆意，若拘于法，正似唐經所傳者爾，其於古人極地不復到也。觀前人于書，自有得于天然者，下手便見筆意。<sup>114</sup>
- 學書在法，而其妙在人。法可以人人而傳，而妙必其胸中之所獨得。書工筆史，竭精神於日夜，盡得古人點畫之法而模之，穠纖橫斜，毫髮必似，而古人之妙處已亡，妙不在法也。<sup>115</sup>
- 心手相忘，縱意所如，不知書之為我，我之為書。悠然而化，然後技入于道，凡有所書，神祕不測，盡為自然造化，不復有筆墨，神在意存而已。<sup>116</sup>

<sup>109</sup> 《書論選》，頁 583-584。

<sup>110</sup> 分別見《書論選》，頁 470、462。

<sup>111</sup> 同前註，頁 474、477。

<sup>112</sup> [明] 祝允明：〈書述〉，《懷星堂集》(臺北：臺灣商務印書館，1976 年《四庫全書珍本六集》，卷 24，頁 5。

<sup>113</sup> 蔡襄：〈評書〉，《蔡襄集》，頁 625。

<sup>114</sup> 董道：〈徐浩開河碑〉，《廣川書跋》，卷 8，頁 5。

<sup>115</sup> 晁補之：《雞肋集》，卷 33，頁 225。

<sup>116</sup> 郝經：〈移諸生論書法書〉，《陵川集》，卷 23，頁 255。

- 古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之後，便不容今人出古法。千百年來，遂使今之人不能出一頭地也。師古人之迹而不師古人心，宜其不能出一頭地也。冤哉！<sup>117</sup>

晉代的王獻之（344-386），已經認為：「法既不定，事貴變通」（《書議·草書》），<sup>118</sup>晚唐的釋亞棲，態度就更為激烈了：「若執法不變，縱能入石三分，亦被號為書奴，終非自立之體，是書家之大要」（《論書》），<sup>119</sup>追求「自立之體」的主張，超越法度。元代的袁裒（1267-1327）也說：「殊不知前乎千百載之先，崔、蔡、張、鍾之徒，復何所仿象而為之哉？」<sup>120</sup>他是石濤之前的書家，最先反思法自何來的問題。於是，在師法古人與自立面目之間，逐漸形成對立的鴻溝。直到清代，甚至有如劉墉（1719-1804）、翁方綱（1733-1818）之間「哪一筆是古人」、「哪一筆是自己」對立詰問針鋒相對的立場，自可明瞭這種各據一端的對立性在書家之間的影响。<sup>121</sup>

這種「意」與「法」、抒己「情」傳神與學「古」模擬之間的差距，也有不少書論家尋求調和，如：

- 學漢、魏、晉、唐諸碑帖，各各還他神情面目，不可有我在，有我便俗；迨純熟後，會得眾長，又不可無我在，無我便雜。
- 必須脫去摹擬蹊徑，自出機軸，漸老漸熟，乃造平淡。遂使古法優游筆端，然後傳神。傳神者，必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。<sup>122</sup>

但所謂的調和，也各自建立在書家自己對「意」與「法」、「我神」與「他神」、<sup>123</sup>

<sup>117</sup> 石濤畫上題跋語，雖是論畫，但同樣也與書法之理互通。見周遠斌點校纂注：《苦瓜和尚畫語錄》（濟南：山東畫報出版社，2007年），頁91-92。

<sup>118</sup> 《書論選》，頁136。

<sup>119</sup> 同前註，頁273。

<sup>120</sup> 轉引自陳方既、雷志雄：《書法美學思想史》，頁416。

<sup>121</sup> 包世臣：《藝舟雙楫》，卷6，《論著匯編》，第10冊，頁101。

<sup>122</sup> 分別是姚孟起《字學憶參》與宋曹《書法約言》之論，同註57、35。

<sup>123</sup> 劉熙載：「書貴入神，而神有我神、他神之別。入他神者，我化為古也；入我神者，古化為我也」，《藝概注稿》，頁810。

「出新」與「汲古」之間的不同理解。實際上，即如主張「出新意」、「苟能通其意，常謂不學可」<sup>124</sup>的蘇軾以及受蘇軾影響的黃庭堅、米芾（1051-1107），也都是消化學習前人的書跡之後，再出之以自己的融會貫通，其豐沛的抒情面貌還是立基於功力的積累之上。

最後，前一小節曾論及在「天人合一」之文化理想下，在批評術語上，書法與文學皆有與人身類比之觀念，而在批評觀念上有匯通、對話之處。然而，表現媒介及藝術特質之別，兩者亦自有側重處，比如書法談「勢」，強調的是一種筋骨氣力的可感性和形象性，來自於線條所形成的視覺動向和心理暗示；而文學論勢，則更偏重於「因情立體，即體成勢」，即就文字情感所呈顯的辭情之自然發展趨勢，結合文體及風格變化，而有辭情「隨勢各配」之分野。<sup>125</sup>如此，則「勢」之批評觀念在文學與書法間，亦自有抒情性之不同。其他批評觀念皆可依此對顯書法與文學之異同，而加深對兩者抒情性之思考。

書法的藝術性和抒情性與工具密不可分，這是受以手使筆影響。再加上在傳統文化中，書法的筆墨材質，與文字傳布於世的世俗性、實用性難以分割，此種世俗性，要求書法易識、美觀、清晰，而不求創造表現和個人自我面貌的藝術性。<sup>126</sup>在傳統的文化中，此種實用性，隨著隋唐以後科舉取士「身言書判」中，以「書」作為進入官場的憑藉、門檻，而更深入士大夫階層。<sup>127</sup>加上喜愛書法的帝王隨其偏好而造成館閣體的流行，重視法度的書學思想，既促成了這種實用性也受此實用性影響，而強化其在書論、書家中的地位。民國以後，書法逐漸脫離日常實用性，其藝術性和抒情性或有更得以張揚的時機。然而傳統的法度觀念和實用美觀的要求，依然無形中制約、影響著書法。雖然毛筆不再成為當代生活的日常書寫工具，雖然受西方、日本影響的現代書藝之風更強化書法的藝術傾向，然而曾經

<sup>124</sup> 蘇軾：〈次韻子由論書〉，〔清〕馮應榴輯注，黃任軻、朱懷春校點：《蘇軾詩集合注》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷4，頁134。

<sup>125</sup> 劉勰：〈定勢〉，《文心雕龍義證》，頁1113、1124。

<sup>126</sup> 清代的梁巘云：「學書勿惑俗議，俗人不愛，而後書學進」，《評書帖》，《書論選》，頁541。及朱和羹（約1795-1850）：「惟其不悅時目，正是進步」之論，正觸及到世俗審美偏好對書家抒情表現的制約。因而右老推廣標草，也要根據「易識」、「易寫」、「準確」等原則歸納草法之替代符號。

<sup>127</sup> 蘇軾〈跋咸通湖州刺史牒〉云：「唐人以身言書判取士，故人人能書」，見《蘇軾文集》，卷69，頁2179。

與書法結合的文字，依然在日常生活中，透過硬筆、電腦媒介而廣泛使用著，美觀易識的世俗要求依然影響著書法的審美接受。可見書寫工具的改變，還不足以提升書法的抒情力量，只有思想觀念的改變，才能讓書法擺脫實用性。

以下續論書法與文學，關於「抒情性」對話的意義。

## 五、書法與文學「抒情性」對話的意義

第三、四節論述書法與文學之間抒情性的聯繫及其差異，除了比較其異同之外，也希望這樣的討論能有助於文學與書法研究的釐清。比如上一節提過：文學是經由「物」觸動「情」（意），再由情孕育「辭」（意象）而成作品，而書法則在「心」與成品（「墨跡」）之間多了「手」使「筆」的揮運。這是文學與書法抒情性之別的一大關鍵，因而文學比之書法，更著重世界萬象對於文人興發觸情的影響。然而關於文學「抒情傳統」的討論，當代的學者多強調抒情主體的一面，比如高友工先生透過經驗、心理活動、美感創造、語言的分析，深入建構了一套內觀抒情的理論，就可見一斑。

高先生在其著作中不斷出現的「即興性、瞬間性、主觀性」、「心理空間」、「心象世界」、「內化、內省、心境」等用語，就可見出其對抒情體驗的分析，著重在內在純粹性的一面。<sup>128</sup>此種內省的、心理體驗的抒情精神，成為此後學者研究抒情文學傳統的重心，無論張淑香從〈蘭亭集序〉所推衍出的「抒情的本體意識」，<sup>129</sup>還是呂正惠所強調的「情感本體世界觀」，都可見其影響。<sup>130</sup>因而在此種內省性抒情精神的影響下，研究者更重視情景關係中情的主體意識、抒情自我的重要性，或多或少忽略了「在世存在」<sup>131</sup>的詩人，如何與世界對話，在對話中身體如何參與世界、參與文辭綴連、詩語發抒的過程。即使如蔡英俊先生的《比興物色與情景交融》的論述中觸及到了「物色」、「形似」的論題，呂正惠先生

<sup>128</sup> 分別見高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁163、159、155、154、119。

<sup>129</sup> 張淑香：〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」〉，收入《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992年），頁41-62。

<sup>130</sup> 呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989年），頁3-34。

<sup>131</sup> 此四字，運用海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）以降現象學的觀念，又融入筆者對梅洛·龐蒂（M. Merleau-Ponty, 1908-1961）知覺現象學的體會。

同樣提到「物色」，但其重點還是以「情」為主。於此可見，與「抒情傳統」有關的論述，即使在論述架構中討論到景物，但卻始終將景物附屬在情意之下，依然受抒情傳統的主流影響，以創作主體為主，無法解釋世界是「如何進入」詩人的情感和語言中，物、世界是「如何」與詩人的體驗結合，進而潛在地影響詩人。只有近幾年來幾位學者如鄭毓瑜與龔鵬程等，對於「氣感」、「感應」重新思考，反省抒情主體所忽略的物類系統或「氣類感應」的有情世界，才讓抒情的思考與世界的關係有了更深入的詮釋和釐清。<sup>132</sup>

但對於文學抒情傳統的這種研究偏向，書法的抒情性之相關論述，能提供什麼參照呢？實際上，筆者對於抒情傳統過於偏向抒情主體的一面，也已有所自覺，現在仔細省思，則會發現引導自己研究進路的這種反思，建立在筆者多年臨池體驗及思考書法議題的過程上。因此，參照書法的抒情性與文學抒情性之差異，可以補足文學抒情主體論述之偏向，這是書法「抒情性」思考的意義之一。

如前所述，學書臨摩之時，書家除了從古帖名跡中汲取線條、結構的經驗，也能從世界諸多形象姿態，獲得線條質性流轉變化的啟發，從中啟悟書法的韻律性、節奏感，這是學書者與世界互動所獨得的抒情體悟，也是臨帖之外「書外功夫」的一環。這讓書法的臨習活動，保持了與天地萬象的互動。這種互動，從不同的面向深化書家的抒情深度，其一是線條質性韻律變化的啟悟，這種啟悟，有得之於書家的自覺，如前引張旭、黃庭堅、雷簡夫之表述；也有無意間受其影響，無法自覺地陳述說明。透過此種啟悟，書法之線條質性，呈現出與天地萬象形象變化的同質性型態，也讓書家之書法獲得生動鮮活的生命感，這是書家與世界不斷進行對話的「書外功夫」之體現。其二，「書外功夫」還表現在書家對於各種

<sup>132</sup> 分別見鄭毓瑜：〈〈詩大序〉的詮釋界域——「抒情傳統」與類應世界觀〉與〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉等文，收錄於《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2014年，全新增訂版），頁239-343。龔鵬程：〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1998年），頁47-84。筆者由博士論文修改出版的《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》，則初步地從聽覺知覺世界、身體感來見其氣化類應世界中，與樂教文化場域、文化傳承相結合的共感身體，如何對詩人感物活動的產生或顯或隱的影響，而對此議題有不同的思考。然而要繼續深化論點，並與抒情傳統的其他研究進行對話，還需要更多思考和歸結，希望日後撰述的論文能朝此面向作出突破。另外，蕭馳、顏崑陽等，都對「抒情傳統」進行反思，限於篇幅，僅能點到為止。

文化典籍、以及孕蓄在這些文化典籍中的生命形象和天人關係（宇宙意識）之印證與反芻，在「尙友古人」的體驗映照中，獲得書家思想、情感、心境的涵容與擴大。而這些程度不同的啓悟和感發、浸染，則同時與書家經年累月濡染筆墨錘鍊技巧之能力交融渾化。

書法這種抒情主體的養成，可說是「隨時間成長的抒情性」。比之文學，更不依賴個人天份才華的傑出拔萃，而更著重人書俱老的水到渠成，更可作為文學的參照，讓關注於抒情主體之內在性和純粹性的抒情研究，得以敞開視野，注意到世界是「如何進入」抒情主體，抒情主體「如何」與各種物類互動的過程。而書法在臨習過程中，對於法度的重視以及法度如何影響抒情性的問題，也可以讓文學的研究，關注詩格詩法等技巧面向如何影響抒情主體的問題。兩者交互參照，或可更周全地解釋文學的抒情主體，如何在創作中、在與世界互動的過程中（自覺或不自覺）涵養深化的問題，而不再把抒情主體，視為作家才性的自然流露或影響作品的唯一根源。

而文學抒情主體之內在性和純粹性的一面，也可讓重視法度的書法，對於自身抒情的質素更有自覺，參照文學更可以讓書法確立其自身抒情性之所在及其所長，而更彰顯其特質。如前所述，傳統書論在「意」與「法」之間、「出新」與「汲古」之間，有著交纏或跡近於對立的意見，對於法度之強調以及書法屬於「技」的一面，對於學書者之學習歷程以及批評家書論觀，皆有深遠的影響。探討結構、用筆之相關論述也比詩論、文論中講詩法、文章作法更盛行。然而當書法參照文學抒情性之論述，與文學對照而反思自身抒情性之所在，會發現書法之形象直觀性，以及在時間中所形成之揮運特質，其蘊蓄之韻律感，有近似於音樂之抒情純粹性，如此則可在感知理論上或審美體驗上，賦予書法更鮮明之抒情性，此其一（可參照註 100 之引述）。

此外，如前所述，文學與書法在抒情本質上是融通的，在唐宋以前，文學家構思成篇，書寫成章即包含可釋義傳誦的辭意及可見的筆墨形貌，其後當文學逐漸成為刻版印刷上的仿宋體符號之排列，知名文學家之書跡傳世漸少，然而書法還保留著抄寫或自寫文學辭章之傳統，而與文學之抒情性保持聯繫。因此，如當書法發揮了形跡墨韻的抒情力量，結合書寫者自身撰述的文字篇章所蘊蓄的個人情懷，如王羲之〈蘭亭序〉、顏真卿（709-785）〈祭侄稿〉蘇軾〈寒食帖〉（如從真迹的標準來看，後二者更鮮明），則是文學與書法的抒情性之結合。顏真卿〈祭侄稿〉，是從墨跡上反映安史之亂的抒情性記載，追憶這場影響顏氏家族的

變故：「孤城圍逼，父陷子死」之慘烈抗爭，以及對家族「蘭玉」、後輩顏季明橫遭摧折的痛惜口吻：「念爾邁殘，百身何贖」。祭文抒寫之口吻應和著墨跡粗細濃淡、乾枯燥潤變化，以及從沉鬱到哀痛傾吐之多次速度轉折，塗改與增寫是文字情意不可不然的跌宕鼓動和意念變換之流的吞吐，同時也是書跡不可不然的頓挫並置及情意澀止迴環之過程。由是映現出應和當下情思微幅變化、日後難以重塑的一次性書寫，其雙重抒情性包孕了顏真卿個人之忠義形象、顏氏家族壯烈抗敵之氣節，以及哀痛季明早逝之人倫悲情，且是時代禍患的縮影，並開展出手卷書跡草草寫就之原生樣貌。

而蘇軾〈寒食帖〉，映現出東坡貶謫黃州之暗鬱心境，詩中透過「苦雨」、「泥汙」、「病」、「頭白」、「空庖」、「破竈」、「烏銜紙」、「墳墓」、「哭塗窮」、「死灰」等映照鬱悶心情之口吻、意象，淋漓盡致地發抒臥病蒙汗、君門懸隔、盡孝未能的拘束困頓之情。書跡由小展大，以至於大小對比錯落、張力鮮明，樸厚凝滯又自在傾吐之鬱勃心緒，如斯展放於觀者眼前。抒懷之情隨著詩句之抑揚跌宕動態行止，隨著筆墨正側偃仰鋪展收聚之迴旋變化，一如情意噴湧湧現之漲跌力量，當其初始，如涓涓淺水，當其匯聚，如汪洋大河。其雙重抒情性，映照出知識分子對貶謫困境之無奈自傷，道出歷代文人之心聲，並以其情意噴湧跌宕之姿，突破書法之既定章法布局。<sup>133</sup>顏氏之祭文或東坡之詩，或非古典詩文之上乘傑作，但卻因傾吐之墨跡再現其情感生發擺盪之細膩過程，此種書法墨跡的抒情力量，就遠遠超過僅以文字的意蘊構築起來的文學作品（僅透過印刷而讀得），<sup>134</sup>也超過僅抄錄前賢佳句或名篇詩詞的書法作品（僅援引他人之作）。這是兩種抒情體驗的結合，也是傳統書法有別於西方抽象畫的獨特文化質素。這是書法可借鑑於文學而提昇自身抒情純度的力量來源之面向。

而此種雙重抒情性，隨著書法與文學之間關係的變化，可各自呈現不同的抒情力量，其一：作者（傳統文人，兼文學家與書家）在特定心境、情感所撰文寫就的作品，書法形象與文學辭意交匯不分，隨著作者不同的情感樣態，而有不同的抒情力量，如前述王羲之、顏真卿、蘇東坡之作，以及歷代文人自撰自寫之書跡。我們可以根據所撰文之內容（文學辭意即所蘊涵的情感體驗），區分出不同

<sup>133</sup> 如再加入黃庭堅跋文與東坡詩歌、書風之對話，又孕育出文人交流、對話之抒情空間，於展卷之時，一併呈現。

<sup>134</sup> 概略而言，當代文學名家的字跡手稿，同樣是人的文學作品與字跡線條兩種抒情力量的結合，然而和書法相比，依然少了墨韻的變化。

類型的抒情質素。其佳者，當為書跡之線條形質與文學情感之密合，比如王羲之〈喪亂帖〉、顏真卿〈祭侄稿〉，皆是一次性難以重製的抒情體驗，所蘊涵的是抒情主體最鮮明的展露。其二，作者抄寫同輩、同代或前代文學名篇之書跡，呈現出原作者（文學體驗的提供者）以及抄寫者（書家與欣賞文學之讀者的結合）之對話，隨著彼此關係及抄寫態度之不同，而蘊含不同的抒情意義。比如蘇軾楷書〈豐樂亭記〉，蘊含著他對亦師亦友的歐陽修之追念；而蘇軾抄寫〈歸去來兮辭〉，則與他〈和陶詩〉之作及書論思想一樣，皆體現出對陶淵明人格之仰慕。這蘊含著人我、歷史、古今對話之不同抒情體驗之融匯。又如董其昌八十歲寫庾信〈枯樹賦〉，是對唐代褚遂良寫〈枯樹賦〉之歷史迴響，於其帖後自序云：「褚河南〈枯樹賦〉，余令人摹入鴻堂帖中，數臨之，不能彷彿什一。此卷背臨，以己意參合成之」。<sup>135</sup>從「數臨」和「背臨」所蘊涵的長時間悟對參讀之體驗來看，董其昌積澱了臨摹褚遂良書跡之書法抒情體驗（仰慕、嚮往而追攀），以及在臨摹中將庾信之作內化於情感中的歷程。於是，庾信於〈枯樹賦〉所蘊涵的「生意盡矣」之零落飄搖之悲，當與董其昌晚年心境無意暗合，這自是數層抒情感受之匯聚。

除此之外，當我們觀覽歷代名帖，發現許多隔代接力的名帖，無形中形成一種對話的譜系，比如陶淵明的〈歸去來兮辭〉、東坡的〈前赤壁賦〉等文學名篇，如趙孟頫、文徵明及其他書家，透過自己的筆墨姿性，一代代地參與了這歷史之長流，其間體現了書法與文學抒情性對話之豐富性。而此歷史對話之流，透過這種隔代接力所形成的招喚，又將對後代書家提出邀約，讓後繼者得以與歷史互動，而有書法抒情發抒之應和及參與感。更不用說充盈在名碑佳帖之後，是歷代鑑藏者的題跋與款識，透過隔代對話之形式，所形塑的撫卷周覽之目光迴旋、鑑藏流傳之行蹤接續、書學觀念之陳述對話……，其間所交疊出的抒情空間，更在歷史流轉間煥發出群體共感之抒情意蘊。

從上述概略的討論，可知書法「抒情性」之內蘊，當有其多元的面貌。更何況透過書法所抄錄的各種不同詩文辭章、格言、佳句、警世語，搭配對聯、中堂、手卷、冊頁等不同裝裱形式，蘊現書家之懷抱寄託、思想理念、情趣樣態等各具抒情質素的不同體驗，期間所蘊涵的主體性、對話性、歷史性、豐富性、多元性，

<sup>135</sup> 見《董其昌書法名品：方圓庵記、枯樹賦》（上海：上海書畫出版社，2013年），「中國碑帖名品九十」，頁70-71。



自不可待言。故論述書法之「抒情性」，自有傳統書論、前代書跡所蘊藏的豐碩寶庫，以及當代作家所得以據此開展的新面貌。

## 六、結語：書法「抒情性」研究之現代意義

結合上述的討論，我們可以進一步思考，在現代的情境中，強調「書法抒情性」，其所具有的現代意義為何？

傳統文人的生活方式、價值觀，自五四以後面臨時代的衝擊，書法在現代生活中的意義，也不能不因此調整。講究文人詩藝兼修、扎根於傳統典籍之藝術涵養，被分科分系的人才養成所取代。來自於文人、仕宦階層的書家，也逐漸由現代社會喜愛書法的各階層業餘人員所取代。雖說此種發展似乎打破階級之界線，然而隨著手寫工具之改變，書法成爲小眾藝術自不可待言。而在書法現代化之過程中，似乎形成不同的發展：比如持守傳統文人精神，講究師古積漸的「傳統書法」；比如強調藝術創新、追求視覺表現的「現代書藝」；另外與前兩者大都依附於中文系或美術科系所表現出的專業性、理念性、學術性相比，還有散布於民間社團各具師承、淵源的書家或愛好者。於是，在古與今、傳統與現代、雅與俗、專業書家與業餘書家之間，似又形成潛在的鴻溝或不同的流派分野。

某方面，書法多元化的發展，似有助於書法在後現代的情境中扎根傳佈，但某方面，當書家群體因爲審美觀念、藝術理念、對傳統與現代性之理解不同、取徑有別，所形成的差異，已變爲小眾之書法便更容易各自爲政，相互抵消其影響力。更何況，當後現代去中心、質疑權威的思潮席捲，<sup>136</sup>傳統書法家所講究的筆墨技巧和書外功夫，兼含修養及技藝之高標準，或被視爲不合時宜之老調而被揚棄，或被尊之爲傳統典範但束之高閣，保持有距離式的敬意。更何況，隨著時代的發展，衡量書法家之標準也與時更迭，加入了傳統所沒有的獎賽、展覽、評審等經歷，而有更細緻的區分如「寫手」、「賽匠」、「大家」、「大師」等標準之建立。<sup>137</sup>而書會、雅集之間的交流互動、結社論藝；書法家日益自覺或刻意形

<sup>136</sup> 可參考簡月娟：〈臺灣書法藝術的後現代傾向〉，收入李郁周、簡英智編：《2001年書法論文選集》（臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2001年），頁214-231。

<sup>137</sup> 蔡明讚據此區分出「寫」、「賽」、「展」、「教」、「論」、「審」等資歷的判定。

塑出身爲「藝術家」<sup>138</sup>之文化身分和專業形象，此皆是有別於傳統的新發展。

在此現當代情境中，談書法之抒情性，或許有助於各種不同書學理念之融通與對話，因爲「抒情性」之議題，可同時指向古與今、雅與俗等面向。一方面，「抒情性」深具理論議題，可以與傳統書論或其他文藝類型（如文學、音樂、繪畫），作理論上的參照和對話，此正是此篇論文所嘗試的（限於精力，僅能先從文學下手）。同時，也可以重新深化對傳統書論之思考，比如前文所論述的，透過文學與書法抒情性的參照，以反思書法之抒情性將如何在「意」與「法」之間、「出新」與「汲古」、抒己「情」傳神與學「古」模擬、「我神」與「他神」之間孕育成形的議題。而可以在這種看似對立、二元的兩極之間，找到其中不斷交匯互融對顯的縱深架構，這依然是別具意義的。即使達不到以書法寫己作而結合同文學抒情力量的純度，但是透過筆情墨趣所寄寓的個人風神、襟懷格局的傾向，依然是書法抒情性的來源。而當有了抒情性的自覺之後，學書者方能在確立書法抒情價值的體認中，重新定位法度規範與自身情性之間的關係。於是，在達情主意，追求自我面貌，以及謹守法度者之間，其書風之差異，正透露出抒情性之深淺有別的豐富多元，也體現出寫者之不同精神意趣和追求之所在。透過抒情性的概念釐清和體認實踐，可以避免意與法、古與今的對立再陷入如古人般「哪一筆是古人」、「哪一筆是自己」之間對立的矛盾性。學書者與評書者能更自覺地掌握到書法抒情性之所在，及其成因，則更可擺落形式上、法度上的迷思和羈絆，更能從理論高度上肯定不同的書法姿態各具其自身抒情傾向的立足點和其理論意義。<sup>139</sup>然而，肯定這種抒情之多元性並不是完全拋棄了臨帖學古的過程和基本功之養成，書法對於傳統的尊重、對於學古的重視，依然是這種抒情性的追求的一部份。<sup>140</sup>

另外，還可以思考「傳統書法」與「現代書藝」之關係的議題，比如「現代書藝」論者，往往認爲「傳統書法」守舊，認爲「傳統書法」所秉持的表現形式、審美價值，不如「現代書藝」之創新性和形象鮮明、意態多變，能超越傳統法度

<sup>138</sup> 有別於傳統文人式的或傳統文化中的藝術家，更接近於西方對藝術家的界定。

<sup>139</sup> 某方面而言，也可肯定僅借臨摹學古的方式，於展覽場中展出的價值，因爲這是「借古抒情」，臨摹本身就是一種引用，自身亦蘊涵抒情質素，在現代的情境中有所陳訴、指涉，並非毫無意義。

<sup>140</sup> 至於書法的抒情性如何在臨帖學古的過程中錘鍊培養，心手之間的協調如何從乖舛到相應，這又是另一個可以深入討論的論題了。

束縛，更能淋漓表彰書寫者之藝術見解。但是，如從書法「抒情性」之角度重新檢視兩種書學理念和表現特色，則或可作出更持平的論斷。比如，某方面而言，現代書藝的創作者，從西方汲取表現觀念或企圖從形式、媒介改變書法，或致力於以現代藝術的理念，來發揚書法藝術性、造型性的一面，希冀提升書法的藝術性，而讓書法與其他當代藝術並立而不遜色。誠然，現代書藝足可張揚創作者鮮明的主導意念和藝術觀點，更具獨創性和個人色彩，也因而具有「抒情性」。然而，這樣的「抒情性」如果建立在取消文字的表意功能上，純然以線條表現抽象形式或創作意念，則觀者在失去線條指涉文字辭意之基礎上，對其意涵的感知和解釋，則更接近於繪畫。<sup>141</sup>因此，某方面當「現代書藝」企圖擺落線條文字之可辨識性，尋求新的創造形式，則其表意和抒情能力，與「傳統書法」兼容形象性和表意性之雙重抒情意味之間，拉開距離。拋離傳統文化之根源，同時也拋離另一種抒情體驗之基礎。<sup>142</sup>與此相較，或可更持平地承認，在傳統的文化語境下，與文學發抒相結合的「傳統書法」，在抒情內蘊上之豐富性，亦自有其價值。

然而，「傳統書法」兼容形象與辭意之雙重抒情性，在現代社會中亦自遭受衝擊。如從接受者的角度而言，當觀者愈來愈讀不懂與書法結合的詩詞、文章之意境、情意（白話文的普及造成語言隔閡，能懂文言簡約含蓄之妙的讀者已成少數），則書法所寫的詞句，究竟是發自於寫者本人的撰述，還是抄錄前人之作，

<sup>141</sup> 龔鵬程：「這麼一種超越文字又不捨文字、抽象又具象的藝術，成了中國的書法的特色。直到現在，日本書法界不顧文字，只講『墨韻』，或利用文字之變造而形成具有書畫意味的前衛書法，仍被我們的書家們目為野狐禪，即是這個道理。」見《書藝叢談》，頁28。但是，關於書法之觀念，會隨時代而變化。或許幾年之後，藝術觀念之改變，詮釋者會將此種表現視為書法的一部份。然而，回到傳統文化中的書法來看，其與文字之結合，實密不可分。

<sup>142</sup> 關於現代書藝之論述甚多，不具引，此處只引黃伯思：〈情思化境——書法創作研究〉略作討論，見《書畫藝術學刊》第13期（2012年12月），頁315-331。該文極力從現代書藝的形式、媒材、空間的視覺安排所表達的創新性，來論述書法創作。其創作所依據的基礎是「作者內心情緒、思維的抒發」（頁317），就此點而論，依然符合筆者所說的「抒情性」。然而其對傳統書法的論斷，認為「文字只是作品的附價值」（頁318）、「文字會……削弱視覺張力」（頁321），則對傳統書法豐富之「抒情性」有所誤解和縮減，並隱然在傳統與現代之間立下鴻溝和對立。須知，在擁抱西方視覺表現的抒情性之同時，也拋棄傳統文字達意的抒情性。更重要的是，當這種主觀創作太依賴理念或媒材、形式，反而阻斷一般民眾的理解、感受，而加深距離。

其抒情性之差別是愈難彰顯的。某方面而言，傳統書法結合文學與墨韻而深具抒情性的質素，也即將隨著時代的遞遷，而逐漸成為逝去的傳統，或者僅是少數人點燈傳承的隱流。除非在一個同時重視文學與重視視覺藝術的時代，對於語言文字的敏銳度結合形象知覺的敏銳度；或者透過教育之普及，讓業餘愛好者更自覺地掌握、挖掘、推廣傳統書法抒情性之意涵及價值，如此，書法的這種抒情表現，才有可能復甦。因此，「現代書藝」也自有其時代意義。

此外，在現代學術的研究面向，透過對書法抒情性的思考，可以深化或與前賢有關書法之論述作對話，從而打開不同的視域。比如高友工認為傳統的詩、書、畫三絕，是「以畫為中心，而以詩書為輔」，<sup>143</sup>這放在高先生的論述中自有其推論的理論依據可言，但是否合於傳統文化，恐怕仍有討論的空間。由筆者對於先秦時代觀感模式之轉移的研究，並融合對書法的實踐體會來看，筆者更傾向於「以書法（體現音樂精神）為中心，而以詩畫為輔」。因為書法正如高先生所立論的是以「氣」、「勢」為主，而不依賴於外物的形象，其抒情主體與音樂有其互通之處。而繪畫，從謝赫所標舉的「氣韻生動」為六法之首，也應從此看其根本精神之所在。因此，繪畫（文人畫而非工筆山水畫、靜物畫，或受文人畫影響的寫意山水畫）之所以能成為美典，其關鍵正在於從詩歌、書法獲得抒情性的啟發，將自然物色視為畫家性情之所託，而景物寫真圖貌之鉅細靡遺，並非抒情主體之追求。<sup>144</sup>因此，改換研究切入的視角，或可提出與前輩商榷之論點，而有助於學術之深化。

而指向「俗」的這一面，書法「抒情性」之觀點，亦自有其效用。由於「抒情」一詞，已成為現代生活中常見的詞彙，透過此詞語之中介，亦可觀察在學院、專業書家之外，書法浸透民間生活的程度及其與傳統之聯繫和差異。也就是說，當書法脫離傳統文人階層的支撐，進入百工庶民之日常生活中，傳統書論之各種論述標準、價值判斷、是否真能適用，還是過於嚴苛？是否要尋找新的評價觀念，建立起既能與傳統書學精神保持聯繫，又能適應時代書法發展之現況，而避免陷入以古律今、貴古賤今之盲視。比如肯定民間書風，在不刻意追求傳統法度規範的面向上，衍生出不同風貌或新書風、新流派。從「抒情性」之觀念，可以肯定

<sup>143</sup> 高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁164。

<sup>144</sup> 龔鵬程有「中國繪畫逐漸類化於書法」之論述，可參考《文化符號學》（臺北：學生書局，1992年），第1卷第二章。

其時代性和價值，而可避免用傳統法度之標準來衡量、評價。如是，書法「抒情性」之觀念，或可在古與今、雅與俗之間，搭建出新的聯繫關係和觀察基準，從而在論述上、批評架構上，肯定書法在民間續衍發展之力量，以及對書學思考之價值。

本文探討之議題，牽涉頗多，此處先呈現筆者對書法「抒情性」之初步思考，以及希望敞開的議題、面向，疏漏之處，在所難免。其深化、比較、論述、建構，當俟其後。

最後，總結本論文的論述觀點及研究成果，概述如下：

- 1、本論文認為，用「抒情」一詞，來研究書法，不僅可行，也可與「文學抒情傳統」相參證，一方面，透過「抒情性」的「觀念母題」，可進一步釐清傳統書論中與「抒情」體驗相關的批評觀念及其相互關係；另一方面，「抒情性」的觀念，也可以對顯出書法與西方藝術比較之後的「現代」特性，以開展出書法的現代意義。此點可見出書法「抒情性」之討論，可銜接書法與文學、書法與西方藝術。
- 2、在書法「抒情性」之「觀念母題」內，可涵蓋現代書論中所使用的「主體」、「精神」、「個性」、「情感」、「本性」、「主體情性」、「生命情意」、「主體意識」等觀念、辭彙；也可與傳統書論中所使用的語彙如「情」、「情性」、「性情」、「情調」、「風神」、「神采」、「神情」、「心神」、「神氣」、「精神」、「神化」、「本性」、「性靈」、「意」、「志」、「人」、「我」、「吾」、「意態」、「韻」等，有所對話、參照（當然參照的前提是對這些語彙既切合傳統語境之理解，又能以新意詮解之的能力），我們因而能重新檢視這些論述語彙彼此之間的關係，以及其與現代觀念視域中的差距、聯繫。此點可見出，書法「抒情性」的觀念視域，可以銜接傳統書論之範疇與現代書論的批評話語。
- 3、從傳統書論中這些與「抒情性」有關的觀念、辭彙來看，與這些觀念相對的，或作為對舉的另一方，如「形質」、「妍美功用」、「字形」、「功」、「形似」、「踐古人」、「結構形體」、「力求」、「法」等，可見出傳統書論中，關於「意」與「法」、「出新」與「汲古」、抒發性靈與追摹古人之間，有著不同程度的觀念視域與立場價值的差

異。從中可見出，書法「抒情性」之觀照，可以對傳統書法糾纏於「意」與「法」之間的複雜關係，找到一個在觀念視域上更持平、更能兼容此兩種立場的切入點。

- 4、對傳統書論中與「抒情性」有關的批評觀念、論述之探討，更可以揭露出，這些批評觀念，橫跨書家的性情、涵養、對書外功夫的領悟(道)、對筆墨技巧、創作形式的掌握(技)、觀者(批評家)的品評、欣賞、評價活動、批評體系的建構等各種層面中。意即是，透過書法「抒情性」之觀照，可以重新掘發與書法有關的各種活動形式，彼此之間的交互關係和聯繫、差異。並可發現在這種交互關係底層，潛在的預設「觀書知人」，也就是在寫者的抒情體驗和書跡所流露的抒情特質，以及觀者欣賞書跡所獲得的抒情感受，三者之間有著潛在的聯繫。
- 5、文學與書法的抒情性之聯繫，表現在以下幾個面向：(1)「抒情本質上的融通」，這種「本質」，既來自於具體文化場域中的實踐關係(文學作品與墨跡同在)，也受「內外相符」的思想影響；(2)「共同的抒情語境」，來自於共同的文化氛圍和思想養分；(3)「批評語彙的近似、相互參照」，書論從文學領域參照、借用相關論述詞語或觀念，以及從共通的抒情純粹性出發，使兩者交互參照；(4)「創作體驗時抒情主體之相近」，皆重視虛靜胸懷，以及同受世界的影響；(5)「抒情理想的近似」，追求人與世界(宇宙)的深層互動，不走向個人主義或私己獨白。
- 6、由於表現媒介及藝術形式之差異，書法與文學抒情性亦有所別。書法更借助於空間形象的直觀性和具體性，在時間中依次成形、綴連成章，書法的抒情純度因而比文學更直接，比文學更接近音樂的抒情純粹性。且比之文學，更能反映抒情主體的情緒變化、性情質地、心境和氣象格局的幅度和差異。但是這種抒情體驗之感知，更依賴觀者之審美能力，觀者須能依循書家起止映帶的行筆痕跡，進入書寫者生命韻律之揮運過程，直接參與了書寫者情感之流，這種直接性只有聆聽音樂的樂音流轉才能比擬。然而，此種審美能力，非一般觀者所能達致，因此，從世俗接受者的角度而言，書法的抒情性反而不如文學的抒情性般具體易理解。此外，書法比之於文學，必須不斷錘鍊以手使筆之

技巧，以超越工具的限制，才能自如地抒情，此工具之限制，形成了一個必須跨越的門檻。

- 7、思考書法之抒情性，並與文學抒情傳統之研究對話參證，可有互相借鑑之用。一方面書法所重視的「書外功夫」，強調在與世界的互動中，經年累月地涵容對韻律性、節奏感的啓悟及生命境界的提升，此種「隨時間成長的抒情性」，可讓關注於抒情主體內在性和純粹性的抒情文學研究，敞開視野，注意到世界是「如何進入」抒情主體，抒情主體「如何」與各種物類互動的過程。而文學抒情傳統所重視的內觀抒情主體，有助於讓強調法度的書法，重新省視自身抒情性之獨特性，找到融合形象與辭意之雙重抒情性。更可以從這雙重抒情性中，挖掘出主體性、對話性、歷史性、豐富性、多元性的抒情對話譜系。
- 8、在現代的情境中，強調「書法抒情性」，其所具有的現代意義，或許有助於各種不同書學理念之融通與對話，包含與傳統書論或其他文藝類型（如文學、音樂、繪畫），作理論上的參照和對話，也可以重新深化對傳統書論之思考，還可以思考「傳統書法」與「現代書藝」之關係，亦可以與前輩學者關於書法之論述作對話，從而打開不同的研究視域。書法「抒情性」之觀念，或可在古與今、雅與俗之間，搭建出新的聯繫和觀察基準。

## 引用文獻

《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1988年。

《董其昌書法名品：方圓庵記、枯樹賦》，「中國碑帖名品九十」，上海：上海書畫出版社，2013年。

于玉安編：《中國歷代書法論著匯編》，天津：天津古籍出版社，1999年。

于樸編：《中國畫論彙編》，臺北：京華書局，1972年。

元好問著，狄寶心校注：《元好問詩編年校注》，北京：中華書局，2011年。

孔穎達等：《尚書》，《四部要籍注疏叢刊》，北京：中華書局，1998年。

王充著，劉盼遂集解：《論衡集解》，臺北：世界書局，1990年。

王德威：〈有情的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》第33期，2008年9月，頁77-137。

司空圖：《二十四詩品》，臺北：金楓出版有限公司，出版年月不詳。（依據郭紹虞《詩品集解》本）。

石濤著，周遠斌點校纂注：《苦瓜和尚畫語錄》，濟南：山東畫報出版社，2007年。

朱光潛：《談美》，收入《朱光潛全集》，第2卷，合肥：安徽教育出版社，1996年。

呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989年。

李之儀：《姑溪題跋》，收入《叢書集成新編》，第51冊，臺北：新文豐出版社，1985年。

孟子等撰，趙歧注，孫奭疏：《十三經注疏本——孟子注疏》，臺北：藝文印書館，1955年。

宗白華：〈中西畫法所表現的空間藝術〉，《美學與意境》，臺北：淑馨出版社，1989年4月，頁162-169。

\_\_\_\_\_：〈中國書法裏的美學思想〉，《美學與意境》，臺北：淑馨出版社，1989年4月，頁325-349。

屈原等著，王逸章句，洪興祖補注：《楚辭補注》，臺北：大安出版社，2011年。

林佳燕：《六朝文學自覺觀念研究》，臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，2004年。

金學智：《中國書法美學》，南京：江蘇文藝出版社，1994年。

姚鼐：〈古文辭類纂序〉，王文濡評註：《評注古文辭類纂》，臺北：華正書局，2004



年。

柯慶明：《文學美綜論》，臺北：大安出版社，2000年。

\_\_\_\_\_、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現——一個現代學術思潮的論文選集》，臺北：臺大出版中心，2009年。

孫過庭：《書譜》，臺北：金楓出版社，1986年。

徐悲鴻：〈《積玉橋字》六朝殘拓本題識〉，收入王震、徐伯陽編：《徐悲鴻藝術文集》，銀川：寧夏人民出版社，1994年。

晁補之：《雞肋集》，收入《景印摛藻堂四庫全書薈要》，第386冊，臺北：世界書局，1988年。

祝允明：〈書述〉，《懷星堂集》，收入《四庫全書珍本六集》，臺北：臺灣商務印書館，1976年。

郝經：《陵川集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1192冊，臺北：臺灣商務印書館，1986年。

高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年。

張彥遠：《歷代名畫記》，臺北：廣文書局，1971年。

張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992年。

梁啓超：〈書法指導〉，《飲冰室專集》之一百二，收入《飲冰室合集》，第12冊，北京：中華書局，1989年。

許洪流：《技與道——中國書法筆法論》，杭州：浙江人民出版社，2000年。

陳方既、雷志雄：《書法美學思想史》，鄭州：河南美術出版社，1997年。

陳世驥：《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972年。

\_\_\_\_\_：《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年。

\_\_\_\_\_：《中國文學的抒情傳統：陳世驥古典文學論集》，北京：三聯書店，2015年。

陳秋宏：《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》，臺北：新文豐出版社，2015年。

陳振濂：《書法美學》，西安：陝西人民美術出版社，2002年。

陳國球、王德威編：《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：三聯書店，2014年。

曾國藩：《曾文正公全集·日記》，臺北：臺灣東方書店，1963年。

馮武編：《書法正傳》，臺北：臺灣商務印書館，2000年。

黃庭堅著，吳光田輯注：《黃庭堅書論全輯注》，石家莊：河北教育出版社，2008

年。

黃偉倫：《魏晉文學自覺論題新探》，臺北：學生書局，2006年。

黃伯思：〈情思化境——書法創作研究〉，《書畫藝術學刊》第13期，2012年12月，頁315-331。

葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，《比較詩學》，臺北：東大圖書股份有限公司，1988年。

葉慶炳：〈詩品與人品〉，《晚鳴軒論文集》，臺北：大安出版社，1996年，頁15-25。

董道：《廣川書跋》，收入朱記榮輯：《槐廬叢書》，臺北：藝文印書館，1971年。

劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》，北京：中華書局，2009年。

劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1999年。

蔡英俊：《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1995年。

蔡襄：《蔡襄集》，上海：上海古籍出版社，1996年。

鄭玄注，孔穎達正義，呂友仁整理：《禮記正義》，上海：上海古籍出版社，2008年。

鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》，臺北：麥田出版社，2014年全新增訂版。

盧辯注，方向東集解：《大戴禮記匯校集解》，北京：中華書局，2008年。

蕭統編：《昭明文選》，臺北：文化圖書公司，1995年。

韓愈著，閻琦校注：《韓昌黎文集注釋》，西安：三秦出版社，2004年。

簡月娟：〈臺灣書法藝術的後現代傾向〉，收入李郁周、簡英智編：《2001年書法論文選集》，臺北：蕙風堂筆墨有限公司，2001年12月，頁214-231。

顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，臺北：華正書局，2005年。

嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1999年。

蘇軾：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1999年。

——著，馮應榴輯注，黃任軻、朱懷春校點：《蘇軾詩集合注》，上海：上海古籍出版社，2001年。

龔鵬程：《文化符號學》，臺北：學生書局，1992年。

——：《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1998年。

——：《書藝叢談》，宜蘭：佛光人文社會學院，2001年。

——：〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月，頁155-189。

# The Lyrical Quality and the Modernity of Chinese Calligraphy: a Discussion of the Relationship of Calligraphy and Research of the Lyric Tradition of Chinese Literature

Chen, Chiu-hung\*

[Abstract]

This thesis examines the field the “Lyrical Quality of Chinese Calligraphy” in order to study the relationship between Calligraphy and Chinese Literature on the basis of the lyrical quality. Research into the “Lyrical” Quality of Calligraphy”, leads to the rediscovery of the relationship and inner meaning between traditional and modern theory of Calligraphy, and to discover a new foundation which can connect the traditional concepts of Calligraphy and those of modern Calligraphy. In addition, the wide gap between the rules of imitating the book of stone rubbings and the expression of individual emotions could be overcome by examining the concepts of the “Lyrical Quality of Calligraphy”. The relationship between Calligraphy and Chinese Literature would contain the following aspects: the blend of Lyrical quality, the common culture fountainhead, the quotation and blend of critical category, the similarity in the creative experience, and the identical aesthetics and culture ideal. Moreover, the purity of “Lyrical Quality of Chinese Calligraphy” could be emphasized when making comparisons with Chinese Literature. A further benefit of a discussion of the “Lyrical” tradition of Chinese Literature” is to highlight how the process of the lyric subjectivity interacted with the world. Moreover, the “Lyrical Quality of Chinese Calligraphy” and its dual nature would be rediscovered, and can be compared to the “Lyrical Quality of Chinese Literature”. In addition, the modernity of Chinese Calligraphy and its relationship with Modern Chinese Calligraphy would become more distinct. The field of “Lyrical Quality of Chinese Calligraphy” would produce further discussion and contribute to our comprehension of the values of traditional works and the vitality and modernity of Chinese Calligraphy.

---

\*Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University.

**Keywords:** Calligraphy, Chinese Literature, Lyrical Tradition, Lyrical Quality, Modernity