

張懷瓘書學審美中的「自然」理想*

郭晉銓**

〔摘要〕

本文以張懷瓘書論為範圍，闡述其關於「自然」的審美判斷與思維，並分析此審美判斷在論述上的各種意義、層次、語境。文藝品評中，「自然」可以有三種意義，即「客觀物質世界」、「萬物各自生化或存在」、「無造作之心靈世界」。本文以張懷瓘書論為例，歸納為「書道源生自然」、「書跡比況自然」與「書者相應自然」等三種層次，以及「客觀實存之書法本質」與「主觀感悟之創作情境」兩大語境。準此，張懷瓘以「自然」為理想的審美體系就能以「三種層次」、「三種意義」與「兩種語境」構成相聯關係。在說明這些關係後，本文進一步闡述張懷瓘以「自然」為核心的審美思維，以「雄逸與自然」、「變與自然」、「神與自然」等三個觀念來說明，而「神與自然」的部分是前二者的綜合與延伸。無論是「天然與人工」的辯證、「風神骨氣」所蘊含的「自然」本質，或是「神」、「妙」、「能」三品的藝術指標以及其所呈現以「自然」為尚的思想，都是本文探討的論題。

關鍵詞：張懷瓘、自然、逸、變、神

* 本文為科技部計畫「唐宋書學審美中的自然理想」（計畫編號：110-2410-H-845-020-，執行期間：2021.08.02-2022.07.31）之部分執行成果，感謝審查委員對本文的諸多建議與指點。

** 臺北市立大學中國語文學系副教授。

一、前言

在歷來書論與畫論中，與「自然」相關的審美思維不斷被提出，甚至形成一種品第。唐代李嗣真（?-696）的《後書品》首度提出了「逸品」，強調一種「偶合神交」、「自然冥契」的特質，¹後來唐朝朱景玄（生卒不詳，約9世紀前半）的《唐朝名畫錄》、張彥遠（815-907）的《歷代名畫記》，以及宋代黃休復（生卒不詳，約10世紀末）的《益州名畫錄》，都在品第上設立了「逸品」、「自然品」、「逸格」等崇尚自然的審美品格。在唐代書論中，張懷瓘（生卒不詳，約8世紀中）²大量的書學著作不但承襲並深化六朝的書學觀，其《書斷》也為後世書畫評論立下品第方式的規模。即使在他論書品第中沒有設立所謂的「逸品」，但評述中卻往往蘊含著一種「自然」的理想或相應於「自然」的審美思維，³甚至也多處以「逸」來形容或評介歷來書家。⁴本文即在闡發張懷瓘書論中與「自然」相關的審美理想。

在白鶴《中國書法藝術學》中，將普遍哲思領域中的「自然」分為七類：「自然而然，與天然相近」、「自己然之所以然者」、「無為、無意識、無目的」、「道」、「人的自然本性、情感」、「必然」、「客觀自然」等。此外又歸納了三種書法藝術中的「自然」含義：第一，客觀的自然。創作者要盡可能體悟自然生命的本真，即形、意、神，並且要將這形、意、神在筆墨中顯現出來；第二，

¹〔唐〕李嗣真：《後書品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年），卷3，頁100。關於此書之書名，在《法書要錄》總目中題名為「後書品」，在卷3的目錄中題名為「書後品」，而在正文標題又題名為「書品後」。

²張懷瓘生卒年不詳，大約活躍於唐玄宗開元（713-741）至唐肅宗乾元（758-760）年間。開元十五年（727）因善書成為翰林供奉，主要工作就是研究書法。其《書斷》撰於開元十二年（724），成於開元十五年（727），而《書議》作於乾元元年（758）。詳見朱關田：《中國書法史——隋唐五代卷》（南京：江蘇教育出版社，2009年），頁300。以及甘中流：《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014年），頁135。

³許多學者探討張懷瓘書論都會談到他的「自然」觀點，例如王鎮遠點出張懷瓘的書學論述是「通乎自然之道」的，詳見王鎮遠：《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990年），頁129；甘中流則認為「師法自然」是張懷瓘書論的重要命題，詳見甘中流：《中國書法批評史》，頁155；此外王世徵說明了張懷瓘藉「意象」的論述體現對自然造化效法，詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012年），頁86-94。

⁴例如「超逸」、「雄逸」、「奔逸」、「縱逸」、「高逸」……等。

表現的自然，即不矯揉造作，其中最高的層面是潛意識的顯現；第三，形式的自然。以書法而言，形式的自然不僅表現在空間上，也表現在時間上，即所謂的氣韻生動。⁵可是，無論將「自然」的指涉歸納為幾種，歸納不能僅止於歸納，而是要進一步探究每一種含義或指涉之間的關係與聯繫，才能將此美學範疇分析清楚，這也是本文主要的研究動機。顏崑陽對「自然」的概念有較精簡的分類：（一）非人為之客觀物質自然世界、（二）物物各自己如此之生化或存在、（三）無造作之心靈世界。而中國思想中所謂的「自然」常指後二義，此二義並非無涉，「必主體心靈自然而不造作，然後能觀照物物各自己如此之宇宙自然秩序；而主體之自然心靈，亦可視為人之自己如此的客觀真實相」，因此這主客二義的「自然」終將合而為一。⁶在歷代書論中，與「自然」的相關論述往往是上述三種意義之間相互融攝的體現。本文初步歸納了「書道源生自然」、「書跡比況自然」與「書者相應自然」等三種層次，並試圖闡述這三種層次與上述「自然」三種意義的關係，這些觀念並非專指張懷瓘的書論，而是在歷來書論中既有的闡釋方式，無論是對書法線條的形容，或是對創作主體精神的顯現，甚至是講述書法源流的歷程，都離不開上述關於「自然」的三種意義與三種層次。只是書論文字發展到唐代，張懷瓘算是第一位大量闡述書法理論的書學家，因此以張懷瓘的書論文字為例，透過他的論點來分析書法以「自然」為審美理想的各種層次與論述邏輯，可以相對得到比較完整的理解。

張懷瓘認為「書者法象也」，⁷也就是書法乃仿效自然萬象的；他說王羲之（303-361）「筆跡遒潤，獨擅一家之美，天質自然，風神蓋代」；⁸闡述草書的變化時也以「自然之功」、「造化之理」來形容；⁹評價「神品」中的張芝（?-192）也說「率意超曠」、「任於造化」、「窈冥而不知其所如」、「字皆一筆而成，合於自然」；¹⁰評價王獻之（344-386）也曾用「冥合天矩」來形容。¹¹這些審美思

⁵ 白鶴：《中國書法藝術學》（上海：學林出版社，2010年），頁268-269。

⁶ 詳見顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年），頁335-336。

⁷ 〔唐〕張懷瓘：〈六體書論〉，收入〔清〕孫岳頒編：《佩文齋書畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2014年），卷6，頁179。

⁸ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁151。

⁹ 同前註，頁155。

¹⁰ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁262。

¹¹ 同前註，頁267。

維又延伸出各種相應於自然的指涉，例如「神彩」、「風神」¹²、「逸氣」¹³、「天骨」¹⁴……等，這些內容都一再揭示「天然」優於「人工」的審美判斷。簡言之，張懷瓘在書法品評中雖然不像李嗣真提出「逸」的品第，但在他的審美思維裡，「自然」卻是一個相當重要的品評指標。此外，張懷瓘常用「冥合」、「冥運」、「冥契」、「冥通」、「心契」……等詞來指涉書法暗自運行或暗合於自然造化之特質，因此本文以「冥契自然」指涉這些觀念。透過「書道源生自然」、「書跡比況自然」與「書者相應自然」這三層次的分析，能將張懷瓘書論中的自然理想理解的更清楚，甚至還可劃分為「客觀實存之書法本質」與「主觀感悟之創作情境」兩種語境，形成一種互聯關係。張懷瓘的書學觀念與對「自然」的理想，不但總承了六朝以來「自然」美感的論述，也影響了後世「逸」品第的確立。「自然」是傳統藝文批評中極為崇高的審美理想或境界，在張懷瓘的理論中有充分的展現與發揮。

張懷瓘的書學著作包括〈書估〉、〈二王等書錄〉、〈書議〉、〈文字論〉、〈六體書論〉、《書斷》、〈評書藥石論〉、〈論用筆十法〉、〈玉堂禁經〉、〈論執筆〉等，或收入唐代張彥遠《法書要錄》，¹⁵或收入宋代朱長文（1039-1098）《墨池編》¹⁶與陳思（生卒不詳）《書苑菁華》，¹⁷而上述書論皆見於清代孫岳頌等編著的《佩文齋書畫譜》¹⁸（唯部分文字刪節）。此外，潘運告主編的《張懷瓘書論》，¹⁹也收錄了張懷瓘大部分書論，並有詳實的註釋與今譯，也是本文重要的參考文獻。此外，目前學界對於張懷瓘的研究，例如龔鵬程與陳章錫的期刊論文，²⁰或是陳丁立、薛龍春的學位論文，²¹這些學者對於張懷瓘書論的整體探討上皆有獨

¹² 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁152。

¹³ 同前註，〈書估〉，頁140。

¹⁴ 同前註，〈文字論〉，頁161。

¹⁵ 〔唐〕張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年）。

¹⁶ 〔宋〕朱長文編：《墨池編》（杭州：浙江人民美術出版社，2012年）。

¹⁷ 〔宋〕陳思編，崔爾平校注：《書苑菁華》（上海：上海辭書出版社，2013年）。

¹⁸ 〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2014年）。

¹⁹ 潘運告編：《張懷瓘書論》（長沙：湖南美術出版社，1997年）。

²⁰ 龔鵬程：〈張懷瓘書論研究〉，《漢學研究》第14期（1989年12月），頁341-374，亦收入龔鵬程：《書藝叢談》（宜蘭：佛光人文社會學院，2001年），頁17-51。陳章錫：〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉，《文學新論》第2期（2004年7月），頁61-90。

²¹ 陳丁立：《張懷瓘書法思想》（高雄：高雄師範大學國文系博士論文，2003年）。薛龍春：《張

到見解，但與本文專以「自然」為核心論述的探討重點有所不同。此外，張懷瓘的「自然」思想，諸多書法理論史皆有論及，例如王鎮遠《中國書法理論史》、²²王世徵《歷代書論名篇解析》²³、甘中流《中國書法批評史》²⁴……等，都有專章或專節的介紹與分析，但本文提出的論點與論述方式也相異於他們的邏輯，藉此希望能提供一個有別以往的思考空間。

二、以「自然」為核心的論述體系

(一)「冥契自然」的基礎觀念

「冥契」即「暗合」之意。在張懷瓘的論述語境中，經常用「玄」、「冥」來形容書法暗自運行或暗合於自然造化之特質。²⁵例如：「通玄達微」、「玄猷冥運」、「妙用天資」、「妙用玄通」，²⁶或是「合冥契」、「筆與冥運」，²⁷又或是形容王羲之書用「冥通合聖」、形容王獻之書用「冥合天矩」。²⁸無論是「冥契」、「冥運」、「冥通」、「冥合」、「通玄」……等，都指出書法幽微玄妙、難以言說的特質，張懷瓘在〈書議〉中有一段關於此種特質的體悟：

夫翰墨及文章，至妙者皆有深意，以見其志，覽之即令了然。若與面會則有智昏菽麥，混白黑於胸襟；若心悟精微，圖古今於掌握。玄妙之意，出於物類之表；幽深之理，伏於杳冥之間；豈常情之所能言，世智之所能測。非有獨聞之聽，獨見之明，不可議無聲之音，無形之相。²⁹

懷瓘書學著作考論》（南京：南京藝術學院博士論文，2004年）。

²² 王鎮遠：《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990年）。

²³ 王世徵：《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012年）。

²⁴ 甘中流：《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014年）。

²⁵ 「冥」指無為無執，龔鵬程以《莊子》的內容來解說，認為要不執著於「跡」，無心、自然、無為才能與物冥合，這顯示了張懷瓘無為的創作觀。詳見龔鵬程：〈張懷瓘書論研究〉，《書藝叢談》，頁35-36。

²⁶ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁150-157。

²⁷ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·序》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷7，頁221、223。

²⁸ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁266、267。

²⁹ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁152。

書法的玄妙幽微，看不見聽不到卻真實存在，甚至是一種「無聲之音」、「無形之相」。有論者認為所謂的「無聲之音」與「無形之相」是書法實際的審美特性，意味書法雖然沒有聲音，卻有音樂般的節奏；沒有具體的形象，卻有更為概括的書相；³⁰又或者書家運筆使無聲的點畫具有審美心理上的音樂效應，而書法告別形象日益符號化以後，雖不再模擬任何具象，但卻要尋求生動的形象感。³¹其實這是後世論者站在書法藝術的立場對「無聲之音」、「無形之相」所延伸的理解，張懷瓘自身並無如此闡述。其實張懷瓘這部分的思維是相應於道家哲學所言的「道」，「無聲之音」、「無形之相」的觀念源自《老子》「大音希聲」、「大象無形」，³²王世徵認為張懷瓘是將書法作為一種「道」的表象，例如：「書之為徵，期合乎道」（《書斷·序》）、「啟其玄關，會其至理，即與大道不殊」（《六體書論》），即書法核心的意象與「道」有著相同性質，是近於虛無卻又包羅萬象，如同《老子》言「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物」，又「道」本質乃「無為無不為」。³³為了進一步解說「道」之「無為」，在此引用《莊子》對「道」的形容：

夫道，有情有信，無為無形；可傳而不可授，可得而不可見；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太極之先而不為高，在六極之下而不為深，先天地生而不為久，長於上古而不為老。³⁴

根據《莊子》這段話，「道」是一種超越時間、空間存在的實體，是宇宙一切事物的本源，但又是無為無形、感官看不見的東西，因此可以稱為抽象的存在。³⁵本文引述《莊子》對「道」的解釋並不是要藉此說明張懷瓘所認知的「書法」等同「道」，而是在張懷瓘的論述中，「玄妙」、「自然」、「天然」、「造化」、「冥合」、「冥運」、「冥契」、「冥通」、「心契」、「無體」、「無方」、「無聲」、「無形」……等用語，都是用來形容書法或書法創作時的心理狀態是通於「自然」的，而張懷瓘對「自然」的

³⁰ 詳見甘中流：《中國書法批評史》，頁 137。

³¹ 詳見陳方既：《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009年），頁 127。

³² 〔魏〕王弼注：《老子·四十一章》，收入《老子四種》（臺北：大安出版社，1999年），頁 36。

³³ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁 92-93。

³⁴ 〔清〕王先謙：《莊子集解·大宗師》（臺北：東大出版社，2004年），頁 58。

³⁵ 此觀點來自黃錦鏞的說法，詳見黃錦鏞注譯：《莊子讀本》（臺北：三民書局，1999年），頁 50。

解釋則受到了道家哲理的影響，他甚至直接以「無為」來指涉：

然草與真有異，真則字終意亦終，草則行盡勢未盡。或煙收霧合，或電激星流。以風骨為體，以變化為用。有類雲霞聚散，觸遇成形；龍虎威神，飛動增勢。巖谷相傾於峻險，山水各務於高深。囊括萬殊，裁成一相。或寄以騁縱橫之志，或托以散鬱結之懷。雖至貴不能抑其高，雖妙算不能量其力。是以無為而用，同自然之功；物類其形，得造化之理。皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。³⁶

首先他用「雲霧」、「閃電」、「流星」、「巖谷」、「山水」……等意象來形容草書的千變萬化，藉由草書的形態與筆勢，得以讓書者「寄以騁縱橫之志」、「托以散鬱結之懷」，然而這書法的奧妙卻是歸結於「自然之功」與「造化之理」，這顯然是以「自然」為終極典範，而因為是「無為而用」、「不知其然」，因此只能「心契」卻不能「言宣」，這是書法「冥契自然」的基礎觀念。

然而就書藝創作而言，創作者發於筆墨的揮灑歷程或結果，為何終極理想要「冥契」或「暗合」於無為的「自然」？顏崑陽〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉諸問題〉一文即處理了這個論題，認為若藝術的創造是通過主體的心靈去呈現自然宇宙萬象，那麼「物」與「我」之間最完滿的關係即是「物我合一」，這不只是藝術創造的問題，也是中國人宇宙觀的問題。他更認為莊子所肯定的「樂」，不是一般心理情緒的「樂」，而是由「至美」所產生的「至樂」（或稱「天樂」），所謂「與天和者，謂之天樂」（《莊子·天道》），「與天和」就是「冥和自然之道」（唐代成玄英疏）。「至美」就是至道之美，「至樂」就是見道之後，「一種自由無限，逍遙自在的心靈境界」，「不從外境對象的感觸而來」，因此「恆常、絕對、自在、自足」。³⁷此外，王振復在《中國美學的文脈歷程》中闡述《莊子》「天人合一」之美時，認為「以天合天」是「天人合一」的最富於美學精神的境界，也就是以主體心靈的天然、本然去合於外在的自然，而主體心靈之天然、本然的內在根據，就是「無為」（遵循客觀規律的

³⁶ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁155。

³⁷ 詳見顏崑陽：〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉諸問題〉，《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》（臺北：臺灣學生書局，2016年），頁49-59。

人為)。³⁸透過這層認識,再回過頭來解讀張懷瓘的看法,就可以更加清楚藝術創作何以要極盡所能的去貼近「自然」,甚至與「自然」合一。

(二)「冥契自然」的三種層次

在理解「冥契自然」的美學基礎後,就可以進一步釐清其中各種層次的內涵與各層次之間的關係。本文歸納了「書道源生自然」、「書跡比況自然」與「書者相應自然」三種層次,彼此互相交融,無論是哪一個層次,往往融涉另外一個(或兩個)層次,結合成一個「主體」與「客體」合一的美感情境。

首先,歷史上在「文字生成於自然」的文化論述下,³⁹書法的生成也往往基於這樣的邏輯來展開,形成一種「書法藝術源生於自然」的觀念。例如東漢蔡邕(133-192)曾說:「夫書肇於自然,自然既立,陰陽生焉,陰陽既生,形勢出矣。藏頭護尾,力在字中,下筆用力,肌膚之麗。故曰:勢來不可止,勢出不可遏,惟筆軟則奇怪生焉。」⁴⁰崔樹強認為蔡邕指出了書法創作的根源,就是要酌取自然之元氣,體會陰陽之變化,自然界的一切現象,都是由於陰陽二氣交互作用使然,所以書法也是通過動靜、剛柔、舒斂、虛實等對立作用,表現自然之化、宇宙之變。⁴¹基本上,此處的「書」不專指「書法」,而是與「書契」、「文字」等概念交疊,⁴²只是在蔡邕的觀念中,源於自然的「書」雖是從文字生成的觀念而來,但是自然生陰陽,陰陽出形勢之後,所謂的「形勢」顯然已不僅是「文字線條結構」,而是更有「書法形體筆勢」的涵義,其後的「藏頭護尾」、「力在字中」、「勢來」、「勢出」、「筆軟」等皆為書法作字的用語,也正如崔樹強所言,書法一方面著取於自然之元氣,一方面也通過各種對立作用表現自然之化、宇宙之變,

³⁸ 王振復:《中國美學的文脈歷程》(成都:四川人民出版社,2002年),頁237-239。

³⁹ 在甲骨文出土之前,伏羲作卦與倉頡造字等文字創生傳說都來自於對自然界的觀察,如東漢許慎所言:「古者庖羲氏之王天下也,仰則觀象於天,俯則觀法於地……於是始作易八卦,以垂憲象……皇帝之史倉頡,見鳥獸蹏迒之迹,知分理之可相別異也,初造書契。」詳見〔漢〕許慎著,〔清〕段玉裁注:《說文解字》(臺北:萬卷樓出版公司,2000年),頁761。

⁴⁰ 〔漢〕蔡邕:〈九勢〉,收入〔清〕孫岳頌編:《佩文齋書畫譜》,第1冊,卷3,頁89。

⁴¹ 崔樹強:《氣的思想與中國書法》(北京:人民出版社,2010年),頁98。

⁴² 根據陳秋宏的研究,在漢人的觀念中,「書」這個觀念視域交疊了,包括「書契」(「文字」之造字來源)、「文章」(廣義的典籍意涵)和「書法」(秦書八體或草書)等涵義。詳見陳秋宏:〈「書如其人」觀再議〉,《文與哲》第30期(2017年6月),頁25。

如此生化歷程本文稱之為「書道源生自然」，此一層次之自然義同時涉及了「客觀自然界」以及「物物各自己如此」之自然。

在這種「書道源生自然」的文化語境中，書學家對於書法形體、筆勢的形容往往與自然萬象結合，又形成一種「書跡比況自然」的審美情境，也就是以各種「意象」來形容或指涉書法，這是書法審美與批評發展歷程中一個很重要的脈絡，⁴³例如西晉索靖（239-303）以「玄熊對距於山嶽，飛燕相迫而差池」、「玄螭狡獸嬉其間，騰猿飛鼪相奔趣」、「和風吹林，偃草扇樹」……等形容草書；⁴⁴又如相傳衛鑠（272-349）所言以「千里陣雲」、「高峰墜石」、「萬歲枯藤」、「崩浪奔雷」……等形容書法筆畫。⁴⁵而衛恆（?-291）《四體書勢》中的對各書體「勢」的形容，更是極盡比況之能事，例如：「若龍騰於川」、「若雨墜於天」、「若鴻鵠群游」、「若飛龍在天」、「若黍稷之垂穎」、「若蟲蛇之棼緼」……等，⁴⁶將書法筆勢的「變」比擬為自然界的各種「象」。甚至到了唐初孫過庭（生卒不詳）在垂拱三年（687）寫下的〈書譜〉，亦有「觀乎懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形」等比喻來說明書法線條的各種姿態，⁴⁷足見「書跡比況自然」在論書脈絡中的傳統。關於這種書學語境，宗白華曾以唐代張旭（約 675-750）的草書為例，他認為韓愈以「日月列星」、「風雨水火」、「雷霆霹靂」等自然景象形容張旭草書，乃張旭書法不但書寫自己的情感，也表現出自然界各種變動的形象，但這些形象是通過他的情感所體會的，可以說是他在表達自己情感中同時反映或暗示著自然界的各種形象；或是借著這些形象的概括來暗示著他自己對這些形象的情感，這些形象在他的書法裡不是事物的刻畫，而是情景交融的「意境」。⁴⁸崔樹強也指出，書法效法

⁴³ 根據叢文俊的研究，書法美的抽象和玄妙，無法用言語作精確的表達，因此只能採取較為迂迴的方式，以象徵、喻說為媒介，以所知喻其所不知；此外，書法審美中的「意象」來源頗為複雜，或取自文學，或出於生活感悟體驗，或作者的想像和心理形象……等。詳見叢文俊：〈傳統書法批評詞語之審美參照系初探〉，《書法研究》2016 年第 3 期，頁 2-4。

⁴⁴ 〔晉〕索靖：〈草書狀〉，收入〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》，卷 1，頁 41。

⁴⁵ 舊題〔晉〕衛鑠：〈筆陣圖〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 1，頁 6-7。

⁴⁶ 舊題〔晉〕衛恆：《四體書勢》，收入〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》，卷 1，頁 38-41。

⁴⁷ 〔唐〕孫過庭著，馬永強譯注：《書譜譯注》（鄭州：河南美術出版社，2006 年），頁 12-13。

⁴⁸ 宗白華：〈中國書法裡的美學思想〉，《美從何處尋》（臺北：駱駝出版社，1987 年），頁 137-138。

自然，並非停留在表面的外在形式，而是要探究到內在的生命。⁴⁹因此，這一層次「書跡比況自然」之自然義可以說融合了「客觀的自然界」以及「藝術家自然無造作的創作心靈」。

除此之外，還有一種創作者心靈、情緒相應於「自然」的思維，即可稱之為「書者相應自然」。東漢蔡邕即說過：「欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之，若迫於事，雖中山兔毫不能佳也。夫書先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沉密神彩，如對至尊，則無不善矣。」⁵⁰這正是強調藝術家自然不造作的創作過程。另外在相傳衛鑠的〈筆陣圖〉、王羲之的〈題衛夫人筆陣圖後〉等篇章中，有關於「意在筆前」的探討，「夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想字形大小偃仰，平直振動。令筋脈相連，意在筆前，然後作字。若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，此不是書，但得其點畫爾。」⁵¹這段話表面上似乎與蔡邕的論點相悖，雖然他們都強調「靜思」的作用，但是前者是「任情恣性」、「隨意所適」，後者是「預想字形大小偃仰」、「意在筆前」；前者「無意」，後者「有意」。然而其實兩者都是為了讓創作表現自然不造作，就創作歷程來說，「有意」終究為了「無意」，曾祖蔭以清代劉熙載（1813-1881）舉吳雷發（生卒不詳，約17世紀）論詩的觀點為例，所謂的不刻意經營，並非不加錘鍊，而是「平日鍛鍊之功，可於言外想見」，要「積之在平日，得之在傾刻」，「宜先從事鑱入，然後求其自然」，所謂「鑱入」，包括深入理解、體驗所描寫的對象，但不可雕琢傷氣，終歸在「自然」。⁵²因此，「有意」、「無意」、「有法」、「無法」，並不是一種對立性的概念，而是藝術創作在貼近自然過程中的不同階段，「無」必須理解為「有」的超越義。由此看來，「書者相應自然」之層次所涉及的自然，即屬於藝術家自然無造作的創作心靈，而表現出來的作品形貌，其最理想的狀態正是「自然而然」，也就是物物各自己如此之自然。

「書道源生自然」、「書跡比況自然」、「書者相應自然」，是書法體現「自然」的不同層次，然而卻彼此融攝與互涉。首先以《書斷·序》中的一段文字為例：

⁴⁹ 崔樹強：《氣的思想與中國書法》，頁95。

⁵⁰ 〔漢〕蔡邕：〈筆論〉，收入〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》，卷5，頁159。

⁵¹ 舊題〔晉〕王羲之：〈題衛夫人筆陣圖後〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷1，頁7-8。

⁵² 詳見曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987年），頁319-320。

爾其初之微也，蓋因象以矐矐，眇不知其變化。範圍無體，應會無方。考衝漠以立形，齊萬殊而一貫。合冥契，吸至精。資運動於風神，頤浩然於潤色。爾其終之彰也，流芳液於筆端，忽飛騰而光赫。或體殊而勢接，若雙樹之交葉；或區分而氣運，似兩井之通泉。麻蔭相扶，津澤潛應。離而不絕，曳獨靈之絲；卓爾孤標，竦危峰之石。龍騰鳳翥，若飛若驚。電燄燿「火萑」，離披爛熳。翕如雲布，曳若星流。朱焰綠烟，乍合乍散。飄風驟雨，雷怒霆激，呼吁可駭也。信足以張皇當世，軌範後人矣。⁵³

這段引文從首句開始即闡述書法生成之玄妙、開端之隱匿，「範圍無體，應會無方」，沒有任何固定的形象與體式，進而「考衝漠以立形，齊萬殊而一貫」，形象漸出後又能「合冥契，吸至精」（此處「冥契」可解為「天意」、「天機」⁵⁴），此即是一種「書道源生自然」的層次；但是「資運動於風神，頤浩然於潤色」⁵⁵卻又指向了「書者」的作字性靈，涉及「書者相應自然」，甚至明確點出「流芳液於筆端，忽飛騰而光赫」的作字情境。但是在「或體殊而勢接……」以下，卻又都以自然萬物比況書法體勢的變化，「雙樹交葉」、「獨靈之絲」、「危峰之石」、「雷電」、「雲烟」、「流星」、「驟雨」……等自然萬象，形成一種用自然萬物來比擬書法的形體、筆勢，此即進入「書跡比況自然」的層次。如此，短短數句，涉及了「冥契自然」三種層次。然而要加以說明的是，書法的各種形體、筆勢仍然是藉由「書者」才得以實踐，因此「書者相應自然」與「書跡比況自然」相即相生，而「書跡比況自然」又是與「書道源生自然」互為融涉，三種層次皆有其個殊性，卻又在前述「物我合一」的宇宙觀或藝術觀中合為一體。

再者，同樣是《書斷·序》中，有另一段文字是從「書者」的立場開始闡述，是「書者相應自然」互涉「書跡比況自然」的理路：

且其學者，察彼規模，采其玄妙，技由心付，暗以目成。或筆下始思，困於鈍滯；或不思而製，敗於脫略。心不能授之於手，手不能受之於心。雖自己而可求，終杳茫而無獲，又可怪矣。及乎意與靈通，筆與冥運。神將

⁵³ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·序》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷7，頁221-222。

⁵⁴ 詳見潘運告編：《張懷瓘書論》，頁55。

⁵⁵ 根據潘運告的解釋，此句乃憑藉筆墨運行於風格神韻之中，頤養政大浩然的氣度於點畫的加工潤飾。詳見同前註。

化合，變出無方。雖龍伯挈鼈之勇，不能量其力；雄圖應籙之帝，不能抑其高。幽思入於毫間，逸氣彌於宇內。鬼出神入，追虛捕微，則非言象筌蹄所能存亡也。⁵⁶

本段從書寫者作書的困境談起，儘管學書者「察彼規模，采其玄妙」，終不免淪於「心不能授之於手，手不能受之於心」之困境而「杳茫無獲」；但若「意與靈通、筆與冥運」，就能「神將化合，變出無方」。所謂的「意與靈通、筆與冥運」，是指創作主體心思情緒與靈氣相通，而筆墨也在暗合自然中運行，這顯然是「書者相應自然」；然而到了「神將化合，變出無方」，則出現了兩種層次之間的「因果關係」。「神將化合」依然是針對創作主體的立場而言，但是「變出無方」卻又指創作結果，也就是前述比況自然萬象、形態變化無窮的書法體勢，換言之，因為「神將化合」，所以能「變出無方」，也就是因為進入了「書者相應自然」的層次，而導出了「書跡比況自然」。從「變出無方」一直延伸到「雖龍伯挈鼈之勇，不能量其力；雄圖應籙之帝，不能抑其高」，都是在形容書跡的表現力。接者，「幽思入於毫間，逸氣彌於宇內」（描述創作主體的精神層面）又回到「書者相應自然」，而「鬼出神入」（形容筆墨線條的表現力）開始，又進入了「書跡比況自然」。由此可見，這段文字可視為「書者相應自然」與「書跡比況自然」的交互作用。

此外，張懷瓘〈書議〉中又可找出一段「書者相應自然」互涉「書道源生自然」的例子：

夏殷之世，能者挺生，秦漢之間，諸體間出。玄猷冥運，妙用天資。追虛捕微，鬼神不容其潛匿；而通微應變，言象不測其存亡。奇寶盈乎東山，明珠溢乎南海。其道有貴而稱聖，其迹有秘而莫傳，理不可盡之於詞，妙不可窮之於筆，非夫通玄達微，何可至於此乎？乃不朽之盛事，故敘而論之。夫草樹各務生氣，不自埋沒，況禽獸乎？況人倫乎！猛獸驚鳥，神彩各異，書道法此。⁵⁷

一開始仍然是從「書者」的立場來闡述，從「能者挺生」、「諸體間出」與「玄猷

⁵⁶ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·序》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷7，頁222-223。

⁵⁷ 〔唐〕張懷瓘：《書議》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁150。

冥運，妙用天資」，到「其道有貴而稱聖……何可至於此乎」為止，都是站在「書者」的立場而言；但是張懷瓘亦認為書法是「玄猷冥運，妙用天資」，根據潘運告的解釋，此句乃「書道在無形中運行，而神妙的作用在於書家的天賦」，⁵⁸因此「玄猷冥運」可以理解為「書道源生自然」的層次；而「妙用天資」則是「書者相應自然」的層次，兩層次在此處無形間互涉了。最後，「猛獸鷲鳥，神彩各異，書道法此」，很容易讓人認為是「書跡比況自然」，因為與前述張懷瓘將書跡比況為「雙樹交葉」、「獨蠶之絲」、「危峰之石」、「雷電」、「雲烟」、「流星」、「驟雨」……等自然萬象相類似，然而此處是「書道法此」，因此歸類於「書道源生自然」較為合理。

透過「書道源生自然」、「書跡比況自然」與「書者相應自然」來分析張懷瓘書論，可以讓各種與「自然」概念相關的述說更加明確。當然，這三個層次是原本就存在於歷來的書論文字中，只是本文以張懷瓘書論為例，將這些層次提出來。這三個層次之所以互有關連，乃在於「書道源生自然」涉及了自然第一義與第二義，因為書道啟蒙於自然萬象，且自有其生化或存在；「書跡比況自然」涉及了自然第一義與第三義，因為書跡比擬自然萬象，而其千變萬化仰賴書者之創作心靈；「書者相應自然」涉及了自然第二義與第三義，因為書者心靈自然而不造作，然後能順應與觀照書法其生化或存在的秩序。

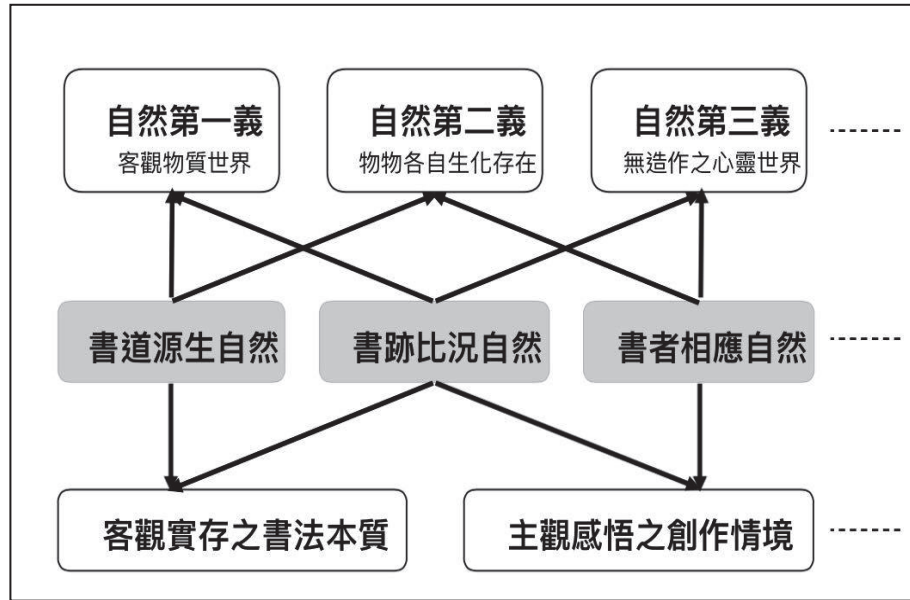
（三）「冥契自然」的兩種語境與結構體系

在張懷瓘以「自然」為核心的審美論述中，除了可以用三種層次分析，又可用兩種語境來概括，即「客觀實存之書法本質」與「主觀感悟之創作情境」。所謂的「客觀實存之書法本質」，是指書法的生成、演變，與創作結果所呈現的風格或特徵；而「主觀感悟之創作情境」，是指創作主體（書者）的創作心境、靈感，與學習歷程所帶來的體驗或感悟。例如前述《書斷》中「範圍無體，應會無方。考衝漠以立形，齊萬殊而一貫。合冥契，吸至精」等「書道源生自然」層次，是就書法的生成、演變而言，在語境上屬於「客觀實存之書法本質」；而像是「且其學者，察彼規模，采其玄妙，技由心付，暗以目成。或筆下始思，困於鈍滯；或不思而製，敗於脫略。心不能授之於手，手不能受之於心」等「書者相應自然」層次，則是與書者的創作心境或學書歷程有關，因此在語境上屬於「主觀感悟之

⁵⁸ 詳見潘運告編：《張懷瓘書論》，頁16。

創作情境」。但若是「或體殊而勢接，若雙樹之交葉；或區分而氣運，似兩井之通泉」等「書跡比況自然」的層次，由於是透過創作主體「神將化合」，表現出客觀筆墨線條的千變萬化，也就是所謂的「變出無方」，因此在語境上涉及「主觀感悟之創作情境」與「客觀實存之書法本質」二者。換言之，書法千變萬化而能比況自然的線條以「客觀實存之書法本質」為載體，但它得以「變出無方」，則是來自「主觀感悟之創作情境」之「神將化合」。是以，此兩種語境即可涵蓋「冥契自然」的三種層次。

綜合上述分析，本文以張懷瓘書論為例，建構了一個關於「自然」的論述體系，即「三種層次」、「三種意義」、「兩種語境」所組織的詮釋結構。【圖1】透過整理，從圖中我們可以再做一次綜合性的陳述：以三種層次為主軸，「書道源生自然」涉及「自然第一義」與「自然第二義」，語境上屬於「客觀實存之書法本質」；「書跡比況自然」涉及「自然第一義」與「自然第三義」，語境上同屬於「客觀實存之書法本質」與「主觀感悟之創作情境」；「書者相應自然」涉及「自然第二義」與「自然第三義」，語境上屬於「主觀感悟之創作情境」。然而，不可忽略的是，「書道源生自然」、「書跡比況自然」、「書者相應自然」彼此也往往互有融合。準此，若能用此結構體系來看待張懷瓘以自然為核心的審美判斷，其論點在脈絡上就會更加清晰。



三、以「自然」為核心的審美思維

(一)「雄逸」與「自然」

在說明張懷瓘所指涉的「雄逸」相關概念之前，我們可以先從「逸」開始談起。基本上，以「自然」為核心的審美範疇，從六朝到唐宋逐漸形成一種書法與繪畫的品第，即「逸品」。首先，南朝梁庾肩吾（487-551）《書品》將漢至齊梁書家分為上、中、下三品，三品之中又有上、中、下之分，共九品，並以「天然」和「工夫」來評述「上之上」的書家；⁵⁹第二，到了唐代李嗣真《後書品》在九品之上又增列「逸品」，強調一種「偶合神交」、「自然冥契」的特質。⁶⁰第三，唐

⁵⁹ 其中「上之上」者為張芝、鍾繇、王羲之三人，庾肩吾的評述為：「張工夫第一，天然次之，衣帛先書，稱為草聖。鍾天然第一，工夫次之，妙盡許昌之碑，窮極鄴下之牘。王工夫不及張，天然過之；天然不及鍾，工夫過之。羊欣云：『貴越群品，古今莫二。』兼撮眾法，備成一家，若孔門以書，三子入室矣。允為上之上。」詳見〔南朝梁〕庾肩吾：《書品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003年），卷2，頁64。

⁶⁰ 「偶合神交」、「自然冥契」是李嗣真論詩用語，整句話是：「吾作《詩品》，猶聞偶合神交、自然冥契者，是才難也。及其作《畫評》而登逸品數者四人，故知藝之為末，信也。」詳見〔唐〕李嗣真：《後書品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷3，頁100。

朝朱景玄《唐朝名畫錄》在「神品」、「妙品」、「能品」之外也有「逸品」，以「不拘常法」為特質。⁶¹第四，唐代張彥遠《歷代名畫記》直接以「自然」為等第，將畫品分為「自然、神、妙、精、謹細」五等，⁶²「自然品」等同當時所謂的「逸品」。⁶³第五，宋代黃休復《益州名畫錄》，將畫分為「逸」、「神」、「妙」、「能」四格，將「逸格」置於「神」、「妙」、「能」三格之上，根據他的解釋：「畫之逸格，最難其儔，拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。」⁶⁴由此可見「自然」是傳統藝文批評中極為崇高的審美理想或境界。從李嗣真在九品之上增列「逸品」，到朱景玄、張彥遠對「逸品」或自然等第的重視，再到黃休復確立「逸格」在「神」、「妙」、「能」三格之上，在他們對「逸」的解讀中，可以知道「偶合神交」、「自然冥契」、「不拘常法」、「筆簡形具」、「得之自然」……等合乎各種層次的「自然」，是書畫家最崇高的指標。回到張懷瓘的《書斷》，僅有「神」、「妙」、「能」三品，雖然沒有所謂的「逸品」，但從張懷瓘的審美思維以及對「神品」的要求中，可以發現他往往以「自然」為審美指標，甚至可以說張懷瓘的「神品」其實就包含了後來「逸品」的內涵，此外，張懷瓘也常用「逸」來評述書者與書跡。因此要談論張懷瓘的「自然」理想，「逸」概念是首先要說明的範疇。

在魏晉人物品藻的語境中，「逸」就經常被用來形容人物的言行、神彩，徐復觀認為魏晉時期所謂的「逸」，應包括當時人倫品藻中「神」的概念之內，基本上「神」可以表現為許多層次的形象，而昇華的最高形象，就是「逸」的形象，即「『逸』是『神』的最高的表現」。大略來說，「逸」有「超越世俗的神態」

⁶¹ 「景玄竊好斯藝，尋其蹤跡，不見者不錄，見者必書，推之至心，不愧拙目。以張懷瓘畫品斷神、妙、能三品，定其等格上、中、下，又分為三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其優劣也。」詳見〔唐〕朱景玄：《唐朝名畫錄》，收入何志明、潘運告編：《唐五代畫論》，頁75。由於張懷瓘的畫論著作已不傳，因此在這句話的斷句上，有學者以《畫品》稱之，例如潘運告主編的《唐五代畫論》，頁75；另有學者以《畫品斷》稱之，例如陳傳席：《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局，2005年），頁63。

⁶² 「夫失於『自然』而後『神』，失於『神』而後『妙』，失於『妙』而後『精』，『精』之為病也而成『謹細』，而此五等所對應的品第則是「上品之上、上品之中、上品之下、中品之上、中品之中」。詳見〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》（北京：人民美術出版社，2004年），頁26。

⁶³ 詳見徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1966年），頁308。

⁶⁴ 〔宋〕黃休復：《益州名畫錄》，收入雲告譯注：《宋人畫評》（長沙：湖南美術出版社，2003年），頁120。

之義，或是「突破事物之外形，把握事物之本質，由本質而忘其外形」之義。⁶⁵雖然徐復觀探討的是畫論中的「逸」，但從人物之「逸」到繪畫之「逸」，可以看出「逸」從魏晉人物品評到唐宋繪畫品評的發展與確立，此脈絡有兩個重點：一是品第觀念的演變，二是「逸」思維的拓展。就這兩個重點而言，張懷瓘《書斷》及其多篇書論文字有其關鍵性的影響。

張懷瓘《書斷》收錄古今書體源流及歷代能書人名，評述詳細，是六朝到唐代以來，體制結構最龐大的書論品評。《書斷·序》：「爰自黃帝史蒼頡，迄於皇朝黃門侍郎盧藏用，凡三千二百餘年，書有十體源流，學有三品優劣，今敘其源流之異，著十贊一論，較其優劣之差，為神、妙、能三品。人為一傳，亦有隨事附者，通為一評，究其臧否，分成上、中、下三卷，名曰《書斷》。」⁶⁶上卷列古文、大篆……飛白、草書共十體，各述其源流；中卷列「神品」二十五人（除各體重復得十二人）與「妙品」九十八人（除各體重復得三十九人）；下卷列「能品」一百零七人（除各體重復得三十五人）。⁶⁷與張懷瓘「自然為上」、「人工為下」所相應的思維，是一個影響後世書法品評深遠的重要指標，即「神」、「妙」、「能」三品的論述。本文認為這「三品」的意義並不在於論辯歷代書家應置於何品，而是在張懷瓘將歷代書家列於何品的理由。⁶⁸根據王世徵的解讀，張懷瓘的「神品」是達到風神與骨氣的完美結合，「妙品」則大多具備筋骨之美與技法工夫的精能，而「能品」是技法工夫有所成就。⁶⁹王鎮遠解說得較為詳細，他認為張懷瓘書論中的「神」是出自天性而能曲盡書法之妙的藝術境界，能妙契自然，深得書道的玄妙，因此「神」的表現便是傳神，能通過作品表現書家的精神情感。而「妙」與「神」的差別，在於前者出於人工，後者出於天然，「妙」的關鍵在於工夫而得，透過精熟的工夫又能擺脫技巧的束縛，一樣可以契妙自然。張懷瓘經常「神

⁶⁵ 詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 315-321。

⁶⁶ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·序》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 7，頁 223-224。

⁶⁷ 關於《書斷》的資料引自華正人編：《歷代書法論文選》（臺北：華正書局，1997 年），頁 131。

⁶⁸ 因為不同的時代精神本會有不同的審美思維，書家與作品的品評也會隨著不同的審美思維有著不同結果。我們要關注的是張懷瓘對於各書家的評述，據其評述來闡析當時所反映出來的審美標準，例如被張懷瓘列入「神品」的書家多具備什麼特質？「妙品」與「能品」的書家又各是如何？藉此來分析其審美標準。

⁶⁹ 詳見王世徵：《歷代書論名篇解析》，頁 103。

妙」連用，是因為「神」能兼「妙」。至於「能」，就是精於技巧，合乎規矩。⁷⁰兩位學者的解說都合乎張懷瓘思維，大致上環繞在「自然為上」、「人工為下」的標準。

基本上，「逸」作為一種書者或書跡的特質，就不會被限定在某一個品第裡，通常「逸品」中的書、畫家的確要具備「逸」的特質；但是具有「逸」特質的書、畫家卻不見得會被歸類在「逸品」。在張懷瓘的語境裡，並沒有將「逸」視為最高品第「神品」的專利，而是將「逸」廣泛運用在對書家、書跡或是書體的形容，例如「雄逸」、「縱逸」、「超逸」、「遒逸」、「逸越」、「奔逸」……從這些用法看來，可以發現張懷瓘對「逸」的使用，與六朝的「逸」相較起來，往往帶有一種「力量感」。此外，張懷瓘以「逸」來評述的書家，屬於「神品」的比例是偏高的，《書斷》中「神品」僅十二人：史籀（相傳為周宣王時的太史官，生卒不詳）、李斯（284-208B.C.）、杜度（生卒不詳）、崔瑗（78-143）、張芝、蔡邕、鍾繇（151-230）、皇象（生卒不詳）、衛瓘（220-291）、索靖、王羲之、王獻之。張懷瓘在談「飛白」書的時候，就以「逸」來評述張芝與蔡邕：

張芝草書，得易簡流速之極；蔡邕飛白，得華艷飄蕩之極。字之逸越，不復過此二途。⁷¹

這段評述說張芝草書「易簡流速」，說蔡邕飛白「華艷飄蕩」，但是張懷瓘都用了「逸越」來代表他們的造詣，這表示「逸越」可以包含這兩種風格。基本上「逸越」有「超脫」之意，⁷²因此在張懷瓘的思維裡，無論是「易簡流速」或「華艷飄蕩」，都有可能讓人感受到「超脫」的氣質，但可以進一步思索的是，「易簡流速」作為「逸」的審美範疇是合乎其調性的；然而就「華艷飄蕩」而言，「逸」應是僅指「飄蕩」的部分，所以不妨可以理解為張懷瓘認為蔡邕飛白有華艷之質又不失超脫之氣。同樣是「神品」的王獻之，張懷瓘有此評述：

⁷⁰ 詳見王鎮遠：《中國書法理論史》，頁137-138。

⁷¹ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·飛白》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷7，頁237-238。

⁷² 詳見潘運告主編：《張懷瓘書論》，頁103。

爾其雄武神縱，靈姿秀出，臧武仲之智，卞莊子之勇，或大鵬搏風，長鯨噴浪，懸崖墜石，驚電遺光；察其所由，則意逸乎筆，未見其止。蓋欲奪龍蛇之飛動，掩鍾、張之神氣，惜其陽秋尚富，縱逸不羈，天骨未全，有時而瑣。⁷³

這段評述用了兩次「逸」，分別是「意逸乎筆」和「縱逸不羈」。首先從「雄武神縱」、「靈姿秀出」到「懸崖墜石」、「驚電遺光」，張懷瓘一連用了八組譬喻來形容王獻之書法，這些形容多半是強調「力度」的展現，而「察其所由」，則是「意逸乎筆，未見其止」，也就是意氣放逸於筆端，而未見停止。⁷⁴基本上，如果只是「意逸乎筆」，那麼我們可以認為前述八組譬喻在張懷瓘眼中都是全然的讚美，但是「未見其止」卻又道出了一種力量不知適當的狀態。這種語境在「縱逸不羈」的部分更加明顯，甚至流於負面。張懷瓘說他寫字之所以要呈現那麼強勁的力道，大概是要像龍蛇那樣的飛動，掩蓋鍾繇、張芝的神氣，但可惜他年紀尚輕，因此「縱逸不羈」。從前後文看來，此處的「縱逸不羈」顯然是缺點，說他放縱不知節度，甚至後來還說他「天骨未全」、「有時而瑣」，則更加負面了。此處我們要討論的是，「縱逸不羈」之所以是缺點，關鍵在於「不羈」而非「縱逸」。基本上，「縱逸」在審美語境中往往是一種正面的特質，本段引文開頭就是「雄武神縱，靈姿秀出」，可以說「縱逸」是順著前述強調「力量」的各種形容而來，所以本身並非負面。另外，在〈書議〉中，張懷瓘卻也用了「超逸優游」來評價他：

子敬之法，非草非行，流便於行，草又處其中間，無藉因循，寧拘制則，挺然秀出，務於簡易。情馳神縱，超逸優游，臨事制宜，從意適便。有若風行雨散，潤色開花。筆法體勢之中，最為風流者也。⁷⁵

此處的「超逸」是一種超越世俗的神態，這在張懷瓘評價嵇康（約 223-263）時，說他「若高逸之士」，也是如此用法。至於「優游」，則是自由自在、從容灑脫，呼應著「無藉因循，寧拘制則」。整段評述環繞在王獻之瀟灑風流、氣韻脫俗的書

⁷³ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 8，頁 267。

⁷⁴ 詳見潘運告主編：《張懷瓘書論》，頁 149。

⁷⁵ 〔唐〕張懷瓘：《書議》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 156。

風，與前述《書斷》中論及「縱逸不羈」的語境有很大的差異，可見在張懷瓘的審美思維裡，「逸」可以帶有各種調性。此外，〈書估〉也有一段關於獻之的評述：

如小王書，所貴合作者，若藁行之間，有興合者，則逸氣蓋世，千古獨立，家尊纔可為其弟子爾。子敬年十五六時，常白逸少云：「古之章草，未能宏逸，頓異諸體。今窮偽略之理，極草縱之致，不若藁行之閑，於往法固殊，大人宜改體。」逸少笑而不答。及其業成之後，神用獨超，天姿特秀，流傳簡易，志在驚奇，峻險高深，起自此子。然時有敗累，不顧疵瑕，故減於右軍行書之價，可謂子為神駿，父得靈和，父子真行，固為百代之楷法。⁷⁶

這段文字是在評價羲、獻父子書法，說王獻之書法「逸氣蓋世，千古獨立」，這是「逸」的相關評述中，極為崇高的讚美，甚至也透過羲、獻間的對話，表明獻之認為章草「未能宏逸」，這說明在張懷瓘眼中，王獻之意識到草書創作應符合「逸」的調性，後面幾句說他「神用獨超，天姿特秀」、「志在驚奇，峻險高深」，都是強調一種「逸」所散發的天資縱橫、超凡不俗、精神奕奕、氣宇軒昂的神情與風采。

從上述幾段對王獻之的評述中，我們可以發現張懷瓘與「逸」結合的審美思維中，往往帶有陽剛與力度的勁道，這與魏晉時期「逸」的用法顯著不同。從原本「超越世俗」或是「自然不造作」的概念，到與「雄武神縱」、「長鯨噴浪」、「志在驚奇」、「峻險高深」……等陽剛、奇險、雄勁的審美風格合流。這也無怪張懷瓘常將「雄」與「逸」並稱，例如「衛瓘可與張（芝）為弟，索靖則雄逸過之」、⁷⁷「龍騰虎踞兮，勢非一；交戟橫戈兮，氣雄逸；楷之微妙兮備華實」，⁷⁸再者評述曹操章草亦以「雄逸絕倫」稱之。⁷⁹基本上在前述張懷瓘以「意逸乎筆」作為王獻之「雄武神縱」、「懸崖墜石」、「驚電遺光」……等書法形象的來由時，我們知道「逸」也可以是「力度」呈現的條件，而「雄逸」更是直接將力量感加諸「逸」的強調，「交戟橫戈兮，氣雄逸」即是最清楚的註解。除了「雄逸」，

⁷⁶ 〔唐〕張懷瓘：〈書估〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁140-141。

⁷⁷ 同前註，頁141。

⁷⁸ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·八分》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷7，頁232。

⁷⁹ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·妙品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁271。

張懷瓘也曾以「適逸」、⁸⁰「奔逸」⁸¹來作為書藝審美的特質，「適」與「奔」都是一種「力度」的形容，「適」有勁建強勁之意，⁸²而「奔」是急走，是速度上的強勁。可見在張懷瓘思維中，以自然為核心的「逸」，其自在蕭散、超俗灑脫的特質也能與力量感結合，而形成一種「豪邁奔放」、「勁建揮灑」的綜合感受。

「逸」作為一種特質，往往是「書者相應自然」與「書跡比況自然」的交互作用才得以體察，王獻之的「超逸」、嵇康的「高逸」、曹操（155-220）的「雄逸」，都是在「人即書、書即人」的語境中呈現，無論他們走向哪種風格，是剛健也好，是放曠也好，終究要「冥契自然」，才能以「逸」稱之。從歷來書畫家對「逸」的重視，可以知道「偶合神交」、「自然冥契」、「不拘常法」、「筆簡形具」、「得之自然」……等是崇高的審美指標。雖然張懷瓘《書斷》並沒有所謂的「逸品」，可是經過前述分析，張懷瓘的審美思維以及對「神品」的要求，往往以「自然」為核心。

（二）「變」與「自然」

歷來書家關於創作的思想，無論是在描繪形勢或談創作用筆，都離不開「變」，例如相傳王羲之的書論文獻：

夫書字貴平正安穩。先須用筆，有偃、有仰、有敝、有側、有斜，或小或大，或長或短。凡作一字，或類篆籀，或似鵝頭；或如散隸，或近八分；或如蟲食木葉，或如水中蝌蚪；或如壯士佩劍，或似婦女纖麗。⁸³

短短數行即包含了幾個重點：第一，無論字要如何「變」，都要「平正安穩」。第二，「變」有數種型態，首先是「偃」、「仰」、「敝」、「側」、「大」、「小」、「長」、「短」……等用筆及其呈現線條的變化；以及「篆籀」、「散隸」、「八分」……等書體的相融；

⁸⁰ 例如評述虞世南「及其暮齒，加以適逸」，詳見同前註，頁 285。

⁸¹ 例如說明章草「此乃存字之梗概，損隸之規矩，縱任奔逸，赴俗急就，因草創之意，謂之草書」，詳見〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·章草》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 7，頁 234。

⁸² 河內利治曾對書法審美中「適」字的使用作過整理與研究，詳見河內利治著，承春先譯：《漢字書法審美範疇考釋》（上海：上海社會科學院出版社，2006 年），頁 43-61。

⁸³ 舊傳〔晉〕王羲之：《書論》，收入〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》，第 1 冊，卷 5，頁 161。

至於「蟲食木葉」與「水中蝌蚪」，原則上是指遲、速變化，但卻又帶有一種疏密斑駁與渾圓流暢這兩種視覺效果，這兩種視覺效果又牽涉到用墨濃淡與乾枯的搭配；最後「壯士佩劍」、「婦女纖麗」則指涉作品整體風格的調性，是陽剛雄健還是陰柔婉約。這些關於「變」的特質不外乎筆勢、書形、速度、濃淡、風格……等種條件的變化，後世書論文字談論「變」的思維大致上也不超出這些範疇。

我們細觀張懷瓘對於歷來書家的評述，可以發現他對於列在「神品」的書家，往往除了書法相應「自然」之外，還有「變」的相關要求，例如他對於張芝的評價：

……又勑為今草，天縱尤異，率意超曠，無惜是非，若清澗長源，流而無限，縈迴崖谷，任於造化。至於蛟龍駭獸，奔騰拏攫之勢，心手隨變，窈冥而不知其所如，是謂達節也已。精熟神妙，冠絕古今……其草書《急就章》，字皆一筆而成，合於自然，可謂變化至極。⁸⁴

「天縱尤異」、「率意超曠」、「任於造化」、「合於自然」都是對於張芝「書者與書跡」相應自然的評述，卻也強調了「心隨手變」與「變化至極」（基本上「任於自然」本身就帶有「變」的特質），甚至是「創今草」等「變」的相關造詣。我們可以細究的是，「合於自然，可謂變化至極」這個論點，這句話不但同時強調「自然」與「變」，更是把「自然」與「變」統一起來，筆者認為這句話可以有兩種涵義，即「合於自然就是變化」與「因為合於自然，所以變化」兩種，而無論是哪一種，前提都是「自然」與「變」緊密扣合的語境。此外在《書斷》卷末的評語中，也有「若章則勁骨天縱，草則變化無方，則伯英第一」⁸⁵等語，甚至以「變化天然」作為評價書家指標，⁸⁶顯示出張懷瓘確實相當看重張芝書法藝術「變」的造詣。再者如評述蔡邕：

⁸⁴〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁262。

⁸⁵〔唐〕張懷瓘：《書斷·下》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷9，頁310。

⁸⁶「右軍開鑿通津，神模天巧，故能增損古法，裁成今體。進退憲章，耀父含質。推方履度，動必中庸。英氣絕倫，妙節孤峙。然此數公，皆藉因循。至於變化天然，何獨許鐘而不言杜。亦由杜在張前一百餘年，神蹤罕見，縱有佳者，難乎其議，故世之評者言鐘、張。」詳見〔唐〕張懷瓘：《書斷》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷9，頁307-308。

工書絕世，尤得八分之精微。體法百變，窮靈盡妙，獨步今古，又創造飛白，妙有絕倫，動合神功，真異能之士也。⁸⁷

評述鍾繇：

真書絕世，剛柔備焉。點畫之間，多有異趣，可謂幽深無際，古雅有餘，秦漢以來，一人而已。⁸⁸

張懷瓘認為蔡邕書法「體法百變，窮靈盡妙」，且又「創造飛白」，與評述張芝一樣，都凸顯了書家「創變」的藝術特質。而評述鍾繇則是說他「點畫之間，多有異趣」，同樣是強調了書法表現中「變」的形態。此外，對於王羲之的評價，則更是體現了張懷瓘對「變」的認知：

尤善書草、隸、八分、飛白、章、行，備精諸體，自成一家法，千變萬化，得之神功，自非造化發靈，豈能登峰造極。……至研精體勢，則無所不工，亦猶鐘鼓云乎，雅、頌得所。觀夫開襟應務，若養由之術，百發百中，飛名蓋世，獨映將來。其後風靡雲從，世所不易，可謂冥通合聖者也。⁸⁹

張懷瓘在評述三國時期皇象時，即提到王羲之隸書「一形而眾相，萬字皆別」，⁹⁰而此處對王羲之的評述更是以「千變萬化」來形容，與前述評價張芝一樣，也是將「自然」與「變」結合起來，「千變萬化，得之神功，自非造化發靈，豈能登峰造極」，顯然是把「造化發靈」（自然）視為「千變萬化」（變）的原因。再者，這段評述中還可以看出另一個與「變」相關的觀念，即「通」。「通變」是一個文藝理論史上重要的命題，⁹¹「通」則「變」、「變」則「通」，張懷瓘說王羲之「備精諸體，自成一家之法」、「至研精體勢，則無所不工」，就是一種「通」的本領；用「通」

⁸⁷ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁263。

⁸⁸ 同前註。

⁸⁹ 同前註，頁266。

⁹⁰ 同前註，頁264。

⁹¹ 顏崑陽認為「通變」此一批評觀念所關注的是文學演化的歷史進程，以及文學創作者對傳統與現代所應採取的史觀，對後代影響頗大。詳見顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，頁387-392。

來體現王羲之「變」的成就，可以說是張懷瓘論書中，此一成就之極致。另外同樣是列於「神品」的王獻之，張懷瓘也以「改變制度，別創其法，率爾私心，冥合天矩」來評價他，也是「變」與「自然」的相通。而「別創其法」，與張懷瓘眼中的張芝創今草、蔡邕創飛白一樣，都是以「變」為核心的藝術成就。

徐復觀在論述畫論中的「逸格」時，除了說明「逸」就是所謂的「自然」之外，也引述了蘇軾（1037-1101）〈書蒲永昇畫後〉的內容，認為「逸」的範圍應包含「變」與「活」。⁹²換言之，「自然」應包括「變」。根據上文分析，可知張懷瓘即有此觀念：被張懷瓘列入「神品」的書法家僅有十二人，其中被提到與「自然」相關的評述有史籀（「功侔造化」、「自然機發」）、張芝（「任於造化」、「合於自然」）、衛瓘（「天資特秀」）、索靖（「趣接自然」）、王羲之（「造化發靈」）、王獻之（「冥合天矩」）等六人次；被提到與「變」相關評述的有張芝（「創為今草」、「心隨手變」、「變化至極」）、蔡邕（「體法百變」、「創造飛白」）、鍾繇「點化之間、多有異趣」、王羲之（「千變萬化」）、王獻之（「改變制度，別創其法」）等五人次。從這個統計中可以得出兩個結果：一，張懷瓘對「神品」書家的要求相當重視其「自然」與「變」之特質；二，上述書家有三人（張芝、王羲之、王獻之）同時論及「自然」與「變」，並將「自然」與「變」視為同一質性或是因果關係。透過這兩個結果，我們可以更加確定在張懷瓘的審美判斷中，「自然」與「變」往往是相即相生的藝術展現，若是用本文「冥契自然」的三種層次來論說：「書者相應自然」與「書跡比況自然」，必有「變」的特質。

相較於「神品」中對書家們諸多自然變化、冥合天矩、風神骨氣、神功造化……等優點的描述，張懷瓘的「妙品」與「能品」就少了許多這類形容。在「妙品」方面，張懷瓘共列三十八人，除了對嵇康的評述有「天質自然」、「得之自然」、「自然亦遠」⁹³，還有對郗愔（313-384）有「意態無窮，筋骨亦勝」等形容外，⁹⁴對其他人甚少有「自然」與「變」的相關評述。可以留意的是，評述王洽（323-358）時，張懷瓘稱其「雖卓然孤秀，未至運用無方」，⁹⁵顯示出張懷瓘以是否能「變」來作為指標；另外評羊欣（370-442）時，張懷瓘說「今大令（王獻之）書中風神

⁹² 詳見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 310。

⁹³ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·妙品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 8，頁 274。

⁹⁴ 同前註，頁 277。

⁹⁵ 同前註。

怯者，往往是羊也」；評阮研（南朝梁人，生卒不詳）也說「其隸則習於鍾公，風神稍怯」，⁹⁶可見張懷瓘仍以「自然」為基調的「風神」來評判。至於「能品」，張懷瓘對每位書家的評述更短，或略述其身家，或言其「工」、「善」於某體某書，甚至常有負面評述。⁹⁷

綜合上述的分析，本文透過張懷瓘對「神品」書家的評述，闡述了張懷瓘對書藝最高境界的要求，即「自然」與「變」，而「自然」與「變」，往往也是「書者相應自然」與「書跡比況自然」相即相生、互為表裡的藝術展現，最終的結果就是「神」的顯現。

（三）「神」與「自然」

在了解了「逸」、「變」與「自然」的關係後，我們要在這個基礎上進一步說明「神」與「自然」的關係，因為這當中涉及到許多前述的論點，因此本小節是一個綜合性的論述。首先，張懷瓘將「天然」與「功用」對舉，甚至提出了「風神骨氣者居上，妍美功用者居下」的審美判斷，在《書斷》中，他說：

夫古今人民，狀貌各異，此皆自然妙有，萬物莫比，惟書之不同，可庶幾也。故得之者先稟於天然，次資於功用；而善學者乃學之於造化，異類而求之。固不取乎似本，而各挺之自然。⁹⁸

在「天然」與「功用」之間，張懷瓘認為「天然」是更為重要的，即使就後天學習的層面來說，善學者也是學習「自然造化」。另外在〈書議〉中，張懷瓘在羅列了「名迹俱顯者一十九人」並有所闡發後，得出了一個結論：

⁹⁶ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·妙品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁279、283。

⁹⁷ 例如評王濛「善隸書，法於鍾氏，狀貌似而筋骨不備」；評庾肩吾「雖有奇尚，手不稱情，乏於筋力」等。詳見〔唐〕張懷瓘：《書斷·下·能品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷9，頁296、300。

⁹⁸ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·行書》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷7，頁236。

今雖錄其品格，豈獨稱其材能。皆先其天性，後其習學，縱異形奇體，輒以情理一貫，終不出於洪荒之外，必不離於工拙之間，然智則無涯，法固不定，且以風神骨氣者居上，妍美功用者居下。⁹⁹

「先其天性，後其習學」，張懷瓘再次闡述「天然」甚於「工夫」的價值理念，甚至以「風神骨氣者居上，妍美功用者居下」作結。「風神」一類的詞彙出自魏晉時期人物品鑑的審美觀念，通常是指人的「風姿神貌」。對於張懷瓘說的「風神骨氣」，王鎮遠藉著劉勰（約 465-520）《文心雕龍》對「風骨」的解釋，認為「風神」乃基於「作者」思想情感的一種風姿神韻；「骨氣」則是由「作品」所表現的一種清峻剛健的力度。¹⁰⁰筆者認為，「風神」與「骨氣」並不用拆解為「作者」與「作品」的兩種向度，無論是「風神」或「骨氣」，都來自於「作者」，張懷瓘曾評價鍾繇與王羲之說：「夫鍾、王真行，一古一今，各有自然天骨，有千里之跡，邈不可追」，¹⁰¹「自然天骨」連用，形容「作者」也形容「作品」，因為在文藝美學的理想標準中，「作者人格」就是「作品風格」，因此我們可以說，「風神骨氣」就是由作者和作品合起來所呈現的「神韻美」與「力度美」，是一種「柔性」與「剛性」兼具的美感。張懷瓘對舉「風神骨氣」與「妍美功用」，主要仍然在強調「作者與作品」所共同表現出來偏向「自然」或偏向「人工」的兩種境界。¹⁰²張懷瓘曾以「天質自然，風神蓋代」來形容王羲之，¹⁰³正是「自然」與「風神」合一的評價。此外，我們知道「書如其人」往往是書學家重要的品評指標，¹⁰⁴而「神彩」、「風神」、「情

⁹⁹〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 152。

¹⁰⁰王鎮遠：《中國書法理論史》，頁 134。

¹⁰¹〔唐〕張懷瓘：〈文字論〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 161。

¹⁰²除此之外，張懷瓘評價宋文帝劉義隆（407-453）說：「時論以為天然勝羊欣，工夫很少。是亦天然可尚，道心唯微，探索幽遠，若泠泠水行，有岩石間真聲。」也是此種邏輯。詳見〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·妙品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 8，頁 279。

¹⁰³「雖逸少筆跡遒潤，獨擅一家之美，天質自然，風神蓋代，且其道微而味薄，固常人莫之能學；其理隱而意深，固天下寡於知音。」詳見〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 151-152。

¹⁰⁴陳秋宏詳細解讀了「書如其人」觀在書史上的意義與其辯證之處，認為「書如其人」觀在歷史的積澱中，融貫於「書家」、「作品」、「觀者」等面向，形成一種評書、觀書、論書的理論預設，其文化根源於「內外相符」、「誠中形外」的先秦古說。並且以歷來論及「神情」、「性情」等相關書論為例，認為「書如其人」與「以情性論書」分不開，「書如其人」不僅是以

性」、「才性」、……等概念則是與「天然」、「自然」、「天性」、「天資」……等概念相合，我們以張懷瓘《書斷》對嵇康的評述為例：

嵇康，字叔夜，譙國鉅人，官至中散大夫。奇才不群，身長七尺八寸，而土木形骸，不自藻飾，未嘗見其疾聲朱顏。人以為龍章鳳姿，天質自然，恬靜寡欲，學不師受，博覽該通，以為君子無私，心不惜乎是非，而行不違乎道。叔夜善書，妙於草制，觀其體勢，得之自然，意不在乎筆墨。若高逸之士，雖在布衣，有傲然之色。故知臨不測之水，使人神清；登萬仞之岩，自然意遠。¹⁰⁵

張懷瓘先從嵇康的外貌說起，「土木形骸，不自藻飾」，正是一種自然不造作的形象，而「人以為龍章鳳姿，天質自然」，讚譽嵇康與生俱來的「自然」本質；接著談他的書法，「觀其體勢，得之自然」，以書品呼應人品，最後又回到他為人的心境與胸襟，以「自然意遠」作結。這段對嵇康的評述，正是在講他的「神彩」或「風神」，也驗證了「主觀感悟之創作情境」語境中「書者相應自然」與「書跡比況自然」兩層次的互為作用。另外，晚於《書斷》三十餘年的〈書議〉，¹⁰⁶張懷瓘也一樣用「天質自然」形容嵇康，¹⁰⁷可見張懷瓘喜歡用「自然」來連結嵇康的「書」與「人」，所謂「得之自然，意不在乎筆墨」，正是一種不假外求、不刻意造作的「天然」性質。同樣的邏輯，張懷瓘評衛瓘說：「天姿特秀，若鴻雁奮六翮，飄飄乎清風之上。率情運用，不以為難。」¹⁰⁸「天姿特秀」、「鴻雁」、「清風」言其人之「神彩」，「率情運用，不以為難」言其人書一體；短短幾句即揭示了「書者相應自然」與「書跡比況自然」的相合。

張懷瓘論書多次提及「神彩」、「神氣」、「神情」、「風神」等概念，在

人品、道德論書，更與生命本體、主體情性相吻合。這讓書法擺脫僅是表層的、線條形式組織安排的技巧層次，提升至主體精神層次，蘊含深刻的人文精神。而這「書如其人」的理論意義，即在於肯定了「美善將兼」，即人品與藝品相得益彰的審美理想。詳見陳秋宏：〈「書如其人」觀再議〉，頁 23-72。

¹⁰⁵ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·妙品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 8，頁 274。

¹⁰⁶ 《書斷》成於唐玄宗開元十五年（727），〈書議〉成於唐肅宗乾元元年（758）。

¹⁰⁷ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 157。

¹⁰⁸ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 8，頁 264。

《玉堂禁經》中，張懷瓘細部講述了學書要達到「神彩」的過程：

夫人工書，須從師授，必先識勢，乃可加功。功勢既明，則務遲澀，遲澀分矣，無係拘拘，拘拘既亡，求諸變態，變態之旨，在於奮斫，奮斫之理，資於異狀，異狀之變，無溺荒僻，荒僻去矣，務於神采，神采之至，幾於玄微，則宕逸無方矣。設乃一向規矩，隨其工拙，以追肥瘦之體，疏密齊平之狀。過乃戒之於速，留乃畏之於遲，進退生疑，否臧不決。運用迷於筆前，震動惑於手下，若此欲速造玄微，未之有也。今論點畫偏旁，用筆向背，皆宗元常、逸少，兼遞代傳變，各有所由，備其軌範，並列條貫。¹⁰⁹

引文前半段，張懷瓘從「識勢」談到「務於神采（彩）」，他認為要先了解「勢」再下功夫（工夫），了解功夫筆勢之後，還要明白運筆的遲澀，了解了遲澀後就要免除束縛，免除束縛後就要求「變」了，而求「變」的方法就是更加的勤奮進取，然而若要學習奇異的風格，卻也不能流於荒僻，做到這樣就能致力於「神彩」的追求。只是「神彩」的體現，卻又「幾於玄微」，若能達此，則「宕逸無方」。筆勢可以造就無窮之「變」，但這些「變」又不能是荒僻險怪，必須是有「法」可循的（這也呼應上一小節提到的「字貴平正安穩」）。其實這短短的兩三行即揭示了三個觀念：「有法」、「求變」、「工夫」（或「功夫」）。¹¹⁰引文的後半段也只是環繞在「有法」與「無法」之間的辯證，簡單說，就是要能不囿於規矩，但是又要能合乎規範，整個過程就是一個以「法」求「神」的歷程。

談到這有個問題必須先釐清，也就是「神彩」是要得之「自然」（天然）的，何以是用「工夫」來作為途徑？其實「天然」與「工夫」或「功用」¹¹¹從來不是兩個相對的概念，雖然張懷瓘曾說「風神骨氣者居上，妍美功用者居下」，但這並不等於是二選一的邏輯，而是一種透過刻意的「工夫」去貼近「自然」的歷程，且看他評述史籀時說：「……銛利鉤殺，自然機發，信為篆文之權輿，非至精孰

¹⁰⁹ 〔唐〕張懷瓘：〈玉堂禁經〉，收入〔清〕孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》，第1冊，卷3，頁105。

¹¹⁰ 「工夫」是指學習技術所下的時間與精神；「功夫」則是透過學習所達成的某種技術。在書學論述的語境裡，兩者都可以指涉後天學習書法技法所下的苦心。

¹¹¹ 「功用」在此處是指有目的性的效用，可以視為一種後天的「工夫」。

能與於此。窮物合數，變類相召，因而以化成天下也，故其稱謂無方……」¹¹²這正是一段透過「精熟」（工夫）去達到「自然」境界的說法。此外，評述張芝也曾說：「……邴（創）為今草，天縱尤異，率意超曠，無惜是非，若清澗長源，流而無限，縈迴崖谷，任於造化。至於蛟龍駭獸，奔騰拏攫之勢，心手隨變，窈冥而不知其所如，是謂達節也已。精熟神妙，冠絕古今……」¹¹³這段評述有三個關鍵詞：「任於造化」、「心手隨變」與「精熟神妙」，這三者正是「自然」、「變」與「工夫」的概念，也說明了這三者互為因果、相即相生的關係。基本上，「工夫」就是要求「法」，「神彩」要靠「勢」的各種變化來呈現，但是要有「工夫」才能得「勢」，所以張懷瓘說：「須從師授，必先識勢，乃可加功」，所有藝術創作都是透過「人工」去貼近「自然」的，「法」越熟練、完備，越「有機會」展現「神」，由入「法」到不為「法」所囿來體現我「神」，也正符合著以「形」入「神」的道理。但何以說是「有機會」，因為「工夫」是必要條件，而不是唯一條件，除了「工夫」之外，尚有諸多人品、學問、性格……等來自於「書者」主體的特質。

張懷瓘在〈文字論〉中有一段闡述頗能表達「神彩」、「自然」、「書者」多重概念之間的關係，前半段是：

深識書者，惟觀神采，不見字形。若精意玄鑒，則物無遺照，何有不通？……文則數言，乃成其意，書則一字，已見其心，可謂得簡易之道。欲知其妙，初觀莫測，久視彌珍，雖書已緘藏，而心追目極，情猶眷眷者，是為妙矣。然須考其發（法）意所由，從心者為上，從眼者為下。先其草創立體，後其因循著名，雖功用多而有聲，終天性少而無象。同乎糟粕，其味可知。不由靈臺，必乏神氣。其形穎者，其心不長，狀貌顯而易明，風神隱而難辨。有若賢才君子，立行立言，言則可知，行不可見。自非冥心玄照，閉目深視，則識不盡矣。可以心契，非可言宣。¹¹⁴

這段文字的開始即點明「深識書者，惟觀神采，不見字形」，我們知道「神」由「形」

¹¹² 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·神品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷8，頁259。

¹¹³ 同前註，頁262。

¹¹⁴ 〔唐〕張懷瓘：〈文字論〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁159-160。

體現，「不見字形」應是「不囿於形」之意，表達深識書者所觀非「形」，而是能見到由「形」所體現的「神」，這牽涉到「接受者」（觀者）的工夫，因此他說「狀貌顯而易明，風神隱而難辨」。接著他談到「心」的作用，「書則一字，已見其心」、「從心者為上，從眼者為下」、「不由靈臺（心），必乏神氣」，姜耕玉《藝術辯證法》中闡述了「心」在中國藝術創作中的普遍意義：（一）藝術產生於人心、（二）藝術家感於物而撥動心絃，便有了藝術的產生、（三）藝術形象是心象。總言之，「藝術是因為藝術家的心與物的相互依存、相互作用而孕生。物越能打動藝術家的心，心越能生成生動感人的形象。相反，藝術家的心越能賦予物以豐富的生命情感信息，物也越能轉化為藝術的深邃的心象。這一藝術轉化是完全心化的過程」。¹¹⁵姜耕玉的說法概述了「心」在藝術中的作用，他甚至以唐代畫家張璪（生卒不詳，約 8 世紀後期）提出的「外師造化，中得心源」為例，認為這是建立在中國古代「天人合一」的美學基礎上，這「天人合一」就是主體與「自然」合一。¹¹⁶順此脈絡下來，在〈文字論〉的後半段，張懷瓘談的盡是藝術與「自然」的關係：

夫鍾、王真行，一古一今，各有自然天骨，有千里之迹，邈不可追。今之自量，可以比於虞、褚而已。其草諸賢未盡之得，惟張有道創意物象，近於自然，又精熟絕倫，是其長也。其書勢不斷絕，上下鈎連，雖然如鐵並集，若不能區別二家，尊幼混雜，百年檢探可知是其短也。夫人識在賢明，用在斷割，不分涇渭，餘何足云。僕今所制，不師古法，探文墨之妙有，索萬物之元精。以筋骨立形，以神情潤色，雖跡在塵壤，而志出雲霄，靈變無常，務於飛動。或若擒虎豹，有強梁挈攫之形，執蛟螭，見蚴蟉盤旋之勢。探彼意象，入此規模，忽若電飛，或疑星墜。氣勢生乎流便，精魄出於鋒芒，如觀之欲其駭目驚心，肅然凜然，殊可畏也。數百年內，方擬獨步其間，自評若斯，僕未審如何也？¹¹⁷

¹¹⁵ 姜耕玉：《藝術辯證法》（南京：江蘇教育出版社，2009年），頁95。

¹¹⁶ 同前註，頁96-97。從這個論點回過頭來看張懷瓘說的「不由靈臺，必乏神氣」，可謂直指藝術創作的核心，而「可以心契，非可言宣」，更道出了「神彩」、「神氣」、「風神」等精神層次的體現，是藉「心」的感悟而難以用言語表述（包括「創作者」或「接受者」）。

¹¹⁷ 〔唐〕張懷瓘：〈文字論〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷4，頁159-162。

張懷瓘比較了鍾繇與王羲之，認為他們古今各有「自然天骨」，有著後世難以企及的藝術成就，談到張懷瓘對王羲之的評述，在〈書議〉中有兩段對王羲之的形容似乎存在著矛盾。首先張懷瓘列舉了崔瑗、張芝……等「名迹俱顯者一十九人」之後說：「然則千百年間，得其妙者不越此十數人。各能聲飛萬里，榮擢百代。惟逸少筆迹適潤，獨擅一家之美，天質自然，風神蓋代。」¹¹⁸可是在列舉草書名家時，不但將王羲之排在最後一名（第八），並說：「人之才能，各有長短，諸子於草，各有性識，精魄超然，神彩射人。逸少則格律非高，功夫又少，雖圓豐妍美，乃乏神氣，無戈戟鈇銳可畏，無物象生動可奇，是以劣於諸子。」¹¹⁹原來張懷瓘前者是綜合性的評述，而後者則是針對草書的評述，在行書與真書方面，張懷瓘都是將王羲之排第一的。先不論張懷瓘的評述是否合理，¹²⁰從評述的標準看來，「神」是他評書相當重要的條件，他評羊欣說：「今大令書中，風神怯者，往往是羊也。」¹²¹評阮研說：「其隸則習於鐘公，風神稍怯。」¹²²評歐陽詢（557-641）說：「風神嚴於智永。」¹²³評王褒（約 513-576）說：「雖風神不峻，亦士君子之流也。」¹²⁴張懷瓘說王羲之「天質自然」得以「風神蓋代」，因此若是評述書家各有「自然天骨」即是書家各有其「神」。此外，張懷瓘〈書議〉對王羲之草書的批評中，可以發現「功夫」（工夫）與「神」似乎也帶有某種因果關係，如果沒有「功夫」（工夫），雖妍豐妍美也無「神氣」。此部分不但與前述「以法求神」的相關概念呼應，也可以同張懷瓘〈文字論〉中對張芝的評述來一起闡述，張懷瓘說：「惟張有道創意外物象，近於自然，又精熟絕倫，是其長也。」用「自然」與「精熟絕倫」來言張芝書法長處，再一次驗證了「自然」與「工夫」並不相悖。接著，張懷瓘說了一段對自己書法的評述：「僕今所制，不師古法，探文墨之妙有，索萬物之元精。以筋骨立形，以神情潤色，雖跡在塵壤，而志出雲霄，靈變無常，務於飛動。」

¹¹⁸ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 151。

¹¹⁹ 同前註，頁 154。

¹²⁰ 唐代除了韓愈有「羲之俗書逞姿媚」的話以外，幾乎沒有人對王羲之書法公開表示異議的，特別是唐太宗稱王羲之書「盡善盡美」之後，沒有人對其書法作具體的藝術分析，論其不足。詳見陳方既：《中國書法美學思想史》，頁 126。

¹²¹ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·中·妙品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 8，頁 280。

¹²² 同前註，頁 283。

¹²³ 同前註，頁 284。

¹²⁴ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·下·能品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 9，頁 301。

他說他「不師古法」，而是透過「探文墨之妙有」、「索萬物之元精」，這個說法是否跟我們前述討論的以「工夫」求「勢」、求「法」的解讀相悖？

其實張懷瓘是個尚「法」的人，只是他的「法」不是固定的「法」，而是變通的「法」。在〈評書藥石論〉中，他說：「聖人不凝滯於物，萬法無定，殊途同歸，神智無方而妙有用，得其法而不著，至於無法，可為得矣。何必鍾、王、張、索而是規模。」¹²⁵顯然他認為「法」不是固定的，能夠不執著於「法」才能夠超越「法」，當然就不用非得鍾、王、張、索等古代名家不可。類似的說法也散見於他的論述中，例如：「智者無涯，法固不定」、¹²⁶「法既不定，事貴變通，然古法亦局而執」、¹²⁷「書者法象也……隨變所適，法本無體，貴乎會通」¹²⁸、「善學者乃學之於造化」¹²⁹……等，龔鵬程對這些論點有所分析，他認為就張懷瓘的論點看來，「學」的最高意義不是學「人為法」，而是效法「自然」，因此「法」當然就不會是一套固定的系統。他認為張懷瓘書論整體而言其實是體現唐人重「法」精神的，但是這裡卻可以發現唐人書論如何從「法」的講求中，逐步走到掙脫法執的地步，這可以從兩方面來談。一是從「法」的根源、從道的「自然」這方面而言，由於書法出於自然造化之無為妙有，故不能以定法來侷限，因為就書法這門藝術的規格、範疇與傳統來說，是有「法」而且必須遵守「法」、學習「法」的，但從本質上來說，「法」又是無限的，並無定體可說。另一方面，創法者與用法者是「人」，重要的是人的心智，因此「法」也是不可執著的，換言之，書者對於已經形成的法度規範，必須要嫻熟而又能超越。¹³⁰既然「法」是為「人」所用，是以張懷瓘接著說自己書法是「以筋骨立形，以神情潤色」，「筋骨」與「神情」，正是在回應「書」同於「人」的審美特質，與孫過庭的「形質」與「情性」一樣，都是環繞在一種「形神合一」的創作思維上。又，能不執著於「法」，「勢」才可「靈變無常，務於飛動」，也就是以「勢」求「變」，因此接下來「執蛟螭」、「若電飛」、「疑星墜」等數句，全是對「勢」的形容。

¹²⁵ 〔唐〕張懷瓘：〈評書藥石論〉，收入潘運告編：《張懷瓘書論》，頁 250。

¹²⁶ 〔唐〕張懷瓘：〈書議〉，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 4，頁 152。

¹²⁷ 同前註，頁 156。

¹²⁸ 〔唐〕張懷瓘：〈六體書論〉，收入〔清〕孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》，第 1 冊，卷 6，頁 179。

¹²⁹ 〔唐〕張懷瓘：《書斷·上·行書》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，卷 7，頁 236。

¹³⁰ 龔鵬程：〈張懷瓘書論研究〉，《書藝叢談》，頁 33-34。

本小節論述的觀念較為繁雜，要談論「神」與「自然」的關係會牽涉到很多概念，這些概念必須視為一個綜合性的美學範疇，包括「自然」（或「天然」）、「工夫」（或「功夫」）、「形」、「神」、「勢」、「法」、「變」、「心」等，這些觀念相互融涉、互為因果，彼此相即相生。簡言之，書者透過「工夫」精熟於「法」中的各種「勢」與「變」，善用「法」卻不為「法」所囿則要透過「心」，由此才能展現「人書一體」、「形神合一」的風彩，這就是「神」，而「神」也一定是合於「自然」的，因此「工夫」與「自然」不是相對的概念，而是藉由「工夫」去貼近「自然」的進程。如果以這個邏輯來看待張懷瓘的「三品」，從「能品」到「妙品」再到「神品」，都有「工夫」的要求，其間的差別在於「能品」是精熟「工夫」，「神品」是超越「工夫」，能超越「工夫」就得以合乎「自然」。

四、結語

本文從張懷瓘「冥契自然」基礎觀念談起，他受道家哲學思維的影響，認為書法是一種「無聲之音」、「無形之相」，是以無為而用，同自然之功。在這個基礎上，「冥契自然」可以分為「書道源生自然」、「書跡比況自然」、「書者相應自然」三層次，這三種層次往往互為融涉，形成一種複合性的概念或是一種創作歷程。而這三種層次還可以被歸為兩種語境，即「客觀實存之書法本質」與「主觀感悟之創作情境」。三種層次、兩種語境，若再參照自然的三種意義，則可形成一個結構體系：「書道源生自然」涉及「自然第一義」與「自然第二義」，語境上屬於「客觀實存之書法本質」；「書跡比況自然」涉及「自然第一義」與「自然第三義」，語境上同屬於「客觀實存之書法本質」與「主觀感悟之創作情境」；「書者相應自然」涉及「自然第二義」與「自然第三義」，語境上屬於「主觀感悟之創作情境」。有了此結構體系的觀念後，本文分述了張懷瓘以「自然」為核心的審美思維，從張懷瓘書論中提出了以「逸」、「變」、「神」作為分述的主軸。

「逸」是一種書者與書跡的綜合性特質，是一種放曠率意、超脫不俗、清淡悠遠、自然不造作的神韻風彩，雖然張懷瓘《書斷》中沒有所謂的「逸品」，卻常以「逸」的概念去評述「神」、「妙」、「能」三品中的書家，張懷瓘以「逸超越」、「意逸」、「縱逸」、「超逸」、「雄逸」、「適逸」、「奔逸」來評述書家，讓「逸」的美學範疇更加飽和。

關於「變」的部分，歷來書家雖都強調「變」，張懷瓘說「合於自然，可謂變化至極」，可以說「合於自然就是變化」，也可以說「因為合於自然，所以變化」，無論是哪一種，前提都是「自然」與「變」緊密扣合的語境。「神品」十二書家中，張懷瓘多次以「自然」的相關特質來品評，例如「功侔造化」、「自然機發」、「任於造化」、「合於自然」、「天資特秀」、「趣接自然」、「造化發靈」、「冥合天矩」；也以「變」的特質來品評，例如「創為今草」、「心隨手變」、「變化至極」、「體法百變」、「創造飛白」、「點化之間、多有異趣」、「千變萬化」、「改變制度，別創其法」，有三人（張芝、王羲之、王獻之）同時被論及「自然」與「變」，甚至將「自然」與「變」視為同一質性或是因果關係。

至於「神」的思維與相關用語，在前述的基礎上，我們知道「神彩」、「風神」、「情性」、「才性」、……等概念是與「天然」、「自然」、「天性」、「天資」……等概念相合，張懷瓘論書也多次提及「神彩」、「神氣」、「神情」、「風神」等概念，從他的書論文獻中可以分析出許多從「工夫」到「自然」進程中的各種元素間的互相融涉，例如「形」、「神」、「勢」、「法」、「變」、「心」等各觀念，相即相生。簡言之，書者透過「工夫」精熟於「法」、「勢」、「變」來體現相應「自然」的「神」。從「能品」到「妙品」到「神品」，是精熟「工夫」到超越「工夫」的過程，最終是相應於「自然」。

關於書法理論中所涉即的「自然」，雖然論者也有所歸納，然而無論歸納為幾種含義，解釋其間的關係才是重點。本文從「以自然為核心的論述體系」論述到「以自然為核心的審美思維」，從架構進入到內容來闡述張懷瓘書論的「自然」理想，希望能提出一個不同以往的研究模式。

徵引書目

〔傳統文獻〕

- 〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字》，臺北：萬卷樓出版公司，2000年。
- 〔魏〕王弼注：《老子》，收入《老子四種》，臺北：大安出版社，1999年。
- 〔晉〕衛恒：《四體書勢》，收入〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》，杭州：浙江人民美術出版社，2014年。
- 〔南朝梁〕庾肩吾：《書品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003年。
- 〔唐〕朱景玄：《唐朝名畫錄》，收入何志明、潘運告編：《唐五代畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年。
- 〔唐〕李嗣真：《後書品》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003年。
- 〔唐〕孫過庭著，馬永強譯注：《書譜譯注》，鄭州：河南美術出版社，2006年。
- 〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003年。
- _____：《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，2004年。
- 〔唐〕張懷瓘：《書斷》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003年。
- 〔宋〕朱長文：《墨池編》，杭州：浙江人民美術出版社，2012年。
- 〔宋〕陳思編，崔爾平校注：《書苑菁華》，上海：上海辭書出版社，2013年。
- 〔宋〕黃休復：《益州名畫錄》，收入雲告譯注：《宋人畫評》，長沙：湖南美術出版社，2003年。
- 〔清〕孫岳頌編：《佩文齋書畫譜》，杭州：浙江人民美術出版社，2014年。
- 〔清〕王先謙：《莊子集解》，臺北：東大出版社，2004年。

〔近人論著〕

- 王世徵：《歷代書論名篇解析》，北京：文物出版社，2012年。
- 王振復：《中國美學的文脈歷程》，成都：四川人民出版社，2002年。
- 王鎮遠：《中國書法理論史》，合肥：黃山書社，1990年。
- 甘中流：《中國書法批評史》，北京：人民美術出版社，2014年。

- 白鶴：《中國書法藝術學》，上海：學林出版社，2010年。
- 朱關田：《中國書法史——隋唐五代卷》，南京：江蘇教育出版社，2009年。
- 宗白華：《美從何處尋》，臺北：駱駝出版社，1987年。
- 河內利治著，承春先譯：《漢字書法審美範疇考釋》，上海：上海社會科學院出版社，2006年。
- 姜耕玉：《藝術辯證法》，南京：江蘇教育出版社，2009年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1966年。
- 馬永強：《書譜譯注》，鄭州：河南美術出版社，2006年。
- 崔樹強：《氣的思想與中國書法》，北京：人民出版社，2010年。
- 陳丁立：《張懷瓘書法思想》，高雄：高雄師範大學國文系博士論文，2003年。
- 陳方既：《中國書法美學思想史》，鄭州：河南美術出版社，2009年。
- 陳秋宏：〈「書如其人」觀再議〉，《文與哲》第30期，2017年6月，頁23-72。
- 陳章錫：〈孫過庭與張懷瓘書法美學思想之對比〉，《文學新鑰》第2期，2004年7月，頁61-90。
- 陳傳席：《中國繪畫理論史》，臺北：三民書局，2005年。
- 曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》，臺北：文津出版社，1987年。
- 華正人編：《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1997年。
- 黃錦鉉譯注：《莊子讀本》，臺北：三民書局，1999年。
- 潘運告編：《張懷瓘書論》，長沙：湖南美術出版社，1997年。
- 薛龍春：《張懷瓘書學著作考論》，南京：南京藝術學院博士論文，2004年。
- 叢文俊：〈傳統書法批評詞語之審美參照系初探〉，《書法研究》2016年第3期，頁1-14。
- 顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993年。
- _____：《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》，臺北：臺灣學生書局，2016年。
- 龔鵬程：〈張懷瓘書論研究〉，《漢學研究》第14期，1989年12月，頁341-374。
- _____：《書藝叢談》，宜蘭：佛光人文社會學院，2001年。

The Idea of “Nature” in Chang Huai-Chuan’s Calligraphic Aesthetics

Kuo, Chin-Chuan*

[Abstract]

The scope of this study is based upon the calligraphic theory of Chang Huai-Chuan and aims to explore his aesthetic thinking regarding “nature,” analyzing its various meanings, levels, and contexts. In Chang’s view, “nature” carries three separate meanings, namely: “the objective world”, “every creature exists on its own”, and “non-artificial spiritual world”. In his calligraphy theory, Chang defined and categorized his discussions on “nature” based upon three interconnected layers: “The art of calligraphy derives from nature.”, “The art of calligraphy draws its analogy from nature.”, and “Calligraphy artists achieve their mastery by comprehending the natural world around them.” These three modes of presenting nature come to articulate three separate meanings of “nature”. Furthermore, Chang’s discourse on “nature” can be summarized by two separate linguistic scenarios: “objective essence of calligraphy” and “subjective creativity by calligraphy artists,” while the three-layer discussions on nature remains the core with which those linguistic scenarios revolve. After discussing the general structure of Chang’s aesthetic system, the article further explores Chang’s understanding of “nature” by tracking three more critical concepts within his thought: “ease and nature” “changes and nature” “spirits and nature,” with the latter synthesizing and extending the former two concepts. The concepts discussed in this article include the dialect between “natural and artificials,” the notion of “nature” in itself included within the concept of “the airs of the spirit and the energies of the body,” and the three artistic goals of “spirit,” “charm” and “ability,” as well as the notion of esteemed nature they embody.

Keywords: Chang Huai-Chuan, nature, ease, change, spirit

*Associate Professor , Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.

