第一章　緒　　論

第一節　研 究 動 機

隨著時代審美視野的丕變與學術研究的「跨領域」傾向，傳統古典氛圍中的中國書法所固有的美學意識，在二十世紀面臨重構的必要課題。自十九世紀中期西學東漸，中西文化交流之後，書法藝術在西方視角的檢視之下受到前所未有的衝擊；二十世紀之後，部分「美學」學者以西方美學為立論基礎，偶為書法稍作提振，卻無心插柳，奠定「書法美學」跨文化、跨學科的基石。

整體而論，國內外對於東方美學的研究尚相當薄弱，在東方美學史的專著中，罕見「書法」此一藝術範疇，而僅作為點綴之用，質言之，書法尚未取得藝術美學的定位。

自書法美學的橫向而言，因中國古典美學在整體上的呈現，體系上遠不如西方美學的結構嚴謹。知識分子對舊文化凋零的危機意識，乃促使中國美學開始尋找自己的言說方式以及定位。在二十世紀以降的全球化語境之下，研究中國書法美學必定截然不同於傳統學術研究，運用西方美學理論，即「他者（other）」的新方法與新觀念，以建立國際性的論述話語乃勢在必行。

自縱的面向而論，傳統的書法審美等經驗性的感悟式札記，如何延續二十世紀以後的現代書法美學，亦是探討的焦點。由於書法無法與西方學科相對應，西方美學界有關於書法美的思考與見解，自然付諸闕如。因此，在傳統書法審美中大量使用的形神、氣韻、以人論書等等的美學概念，無法以西方美學理論做出完善的闡釋；或是在挪用西方美學時，將中國傳統書法的美學概念表象化或簡單化，進行外部的歸納與說明，導致書法美學內部精神的失落。

中國書法藝術具有自身的特殊性與民族性，這樣的博大精深的藝術卻不時在國際的學術界與藝術界面臨被否定的命運，其最主要原因在於以西方美學或藝術學作為理論的檢視標準。如以此為出發點，則中國書法容易遭受到「非藝術」的定位。書法藝術本質的失落，使其淪為西方文藝美學的佐證與註腳。因此，如何以中國書法為研究對象，結合中國書法既有的美學成果與西方美學方法，對中國書法美學進行系統性的梳理與研究，並且建構適合國際性的「中國書法美學」學科體系，乃是目

前書法美學界正在努力的方向。

自八０年代以降，隨著大陸討論美學的熱潮，「書法美學」的成為學術界與書壇共同討論的議題，至今仍持續進行。對於書法本質的釐清、書法美學範疇的義界，可謂形成一股百花齊放的場面。於是，本文定名為《中國近現代書法美學建構之研究》，試圖耙梳自十九世紀末葉以來「書法美學」的建構過程。自「書法美學」一詞的初現、至於建構的過程發展與理論內涵，以釐清至現今為止的建構成果，並歸納各理論架構的異、同，進一步思考「書法美學」的含義，並作系統性的理論思考與探討。

第二節　「書法美學」的理論視域

一、　「美學」的界定與範圍

中國美學的系統化研究，在於西方美學勃興之後；中國書法美學的研究，則又追隨中國美學體系之後。中文的「美學」一詞最初來自於日本（1904 年江肇民譯），是希臘文「感覺」（Aesthetica）的衍申義，而「美學」（Aesthetics）這個專有名詞則是西方文化的產物。早在西元前四世紀，蘇格拉底（Sokrates ,469B.C.　399 B.C.）、柏拉圖（Platon 427B.C.　347B.C.）、亞里斯多德（Aristoteles 384B.C.　322B.C.）已有專門討論美學問題的論文。其中柏拉圖的「美」乃存在於他的整個哲學體系之中，其《大希庇阿斯》一書探討美的本質的問題；而他所提出「真」、「善」、「美」合一的「理想」之說，則廣泛地影響往後西方哲學的學說內容。

自亞里斯多德之後，美學所談的內容與對象雖未能取得較為一致的看法，但是美學已成為一門學科名稱，並以情感或感性的規範作為美學研究的範疇。宗白華曾經談到這一段歷時兩千多年的美學發展情形：

> 以前的美學（指現代的經驗美學之前）大都是附屬於一個哲學家系統內，裏面“美”的概念是個形而上的概念，是從那個哲學家的宇宙觀裏面分析演繹出來的。[1]

[1] 宗白華：《藝境》（北京：北京大學出版社，1986 年第二版），頁 6。

這段長時間內，美學傾向形而上的思維，在長久的歷史視域中，美學一向依附於哲學領域而生存。而「美學」這個名詞作為一個學科名稱出現，乃遲至的十八世紀，才由德國哲學家、美學家亞歷山大．鮑姆嘉頓（Alexander Gottlied Baumgarten，1714-1762）所提出。

鮑姆嘉頓首先在其博士論文《關於詩的哲學的沈思錄》（Philosophisal Thought on Matters Connected with Poetry）一書中使用「Aesthetics」這個詞彙，並以之稱呼感覺性的認識方面的學問。鮑姆嘉頓於 1750 年出版了《美學》（Aesthetics）的第一卷，較系統的闡述其研究對象，自覺的建立了這門新學科名稱。鮑姆嘉頓認為，主體的審美心理應分為「知」、「情」、「意」三部分，分屬三個不同的學科，如邏輯學研究的知乃引導人們走向「真」；而倫理學研究的意志，則帶領人們走向「善」，而其中的「情」並沒有一門學科與之對應，於是誕生「美學」這一專門術語。

鮑姆嘉頓將美學從哲學中獨立出來之後，美學便迅速的滲透到各學科領域之內，因此 1750 年遂成為學界公認「美學」這門新學科誕生的時間。鮑姆嘉頓認為，感性認識的完善境界就是美，而藝術則是美的集中表現，此後，「美」與「藝術」便成為美學研究的主要對象。

在鮑姆嘉頓之後的德國哲學家，不斷將「美學」納入其哲學體系之中。隨著十九世紀之後自然科學的勃興，美學研究逐漸由以往「形而上」的方向，轉向「自下而上的」實證方向，於是美學研究日漸傾向主觀的角度。

二十世紀之後，「美學」作為學科的存在與否在西方再次引起激烈的爭論，形成了三種相互包容又相互排斥的美學範式。其一，是以美為本質為核心的美學；其二，是以審美心理學為核心的美學。審美心理學又以主體心理區分為知、情、意三部分，康德（Immanuel Kant）美學即為繼鮑姆嘉頓之後的流派，而康德提出的《批判力批判》（The Critique of Judgment）是確立美學在哲學中重要分量的力作。最早將西方美學思想初引入中國的美學家如王國維、朱光潛、宗白華等學者皆不可避免的受到康德學說影響。其三，是以繪畫、雕刻、建築、音樂、舞蹈、詩歌、雄辯術等七大藝術門類為「美的藝術」（fine art），進而探討其共同規律的美學。[2]

---

[2] 以上三大分類法參考張法：《中西美學與文化精神》（北京：北京大學出版社，1994 年 6

在面臨清末以來大環境的轉型，部分中國美學家採用西方美學作為嶄新的治學方法，進而與中國固有的諸門類的文學藝術相結合，以建立屬於中國且屬於國際的美學學科。尤其是二十世紀以後的中國美學，關注點在於中國藝術的生命本質、在於中國人的情感表現，更是一股啟蒙思潮。誠如葉朗所言：

> 過去世界各國講的美學理論，基本上屬於西方文化的範疇，並不包括東方文化。這樣的美學是片面的，稱不上是真正國際性的學科。現在越來越多人認識到，要使美學成為真正的國際性學科，必須具備多種文化的視野，必須著重研究東方美學（特別是中國美學）的獨特範疇和體系，使西方美學和中國美學融合起來。[3]

面對跨領域的國際化趨勢，中國的美學要成為國際性學科必然得融和中、西，截長補短。正因為美學以「美的藝術」為探討對象，而「書法」則是中國獨有的藝術門類，又是最具民族色彩的藝術形式，於是「中國書法美學」便成為所有新興的美學範疇中最具東方色彩的專門學科。

二、 「中國書法美學」的界定與範圍

「中國書法美學」的學科建構工程至今仍在持續進行當中。雖然說中國書法的審美傾向隨著時代的更迭而有所改變的情形已有兩、三千年之久，但是「美學」一詞的出現，只不過是二百餘年之前的事情，關於「書法美學」的學科研究，更是晚至二十世紀七 0 年代末才發展出的範疇。

在「美學」與「書法」初步撞擊之際，因書法找不到與西方相對應的藝術門類，引起書法是否為「藝術」的強烈質疑，同時注定它躋身於世界美學之林的艱辛歷程。這時期的藝術家與美學家，經歷否定到肯定的過程，不約而同地將書法與建築、音樂、繪畫、詩歌等其它藝術門類相比較，以奠定書法的藝術地位。就在書法逐漸被肯定為藝術門類的過程中，書法便在美學家與書法理論家的努力之下，逐漸與美學結合為「書

月），頁 5。

[3] 葉朗：《中國美學的開展》（台北市：金楓出版有限公司，1976 年），頁 8。

法美學」，書法的藝術美感特質始得以受到廣泛的討論。

史紫忱在七０年代出版的《書法美學》一書，是第一本以「書法美學」為書名的專著。作者當時即大聲疾呼建構屬於自己的「書法美學」的重要，他認為中國古代學術含有相當豐沛的美學觀點，甚至具有與西方一脈的美學思想，可惜在中西文化撞擊之際，國內傾向於比較美學的研究，忽略於梳理屬於自己的，最富裕的美學體系。史紫忱說：

> 西洋美學發展，原本和我們同在一槽溝裡演進，有本質，有現象，有經驗談，有批評論，都沒有有系統的理論。自德國哲學家鮑穆佳頓一七三五年任法蘭克福大學哲學教授，首倡美學（Esthetics）名稱，把「美」從學術中獨立起來，他特別強調「知」在美學領域中的重要，以「圓滿」為美之性質和法則，這種見解，在中國古代學術上俯拾皆是。美學科學在西洋興起後，流派多，立論雜。我國到我撰寫這本書時為止，還沒有一本「中國美學思想」或「中國美學史」一類具規模的著作出版。在學術西化巨流衝擊下，我們具有現代美學知識的人，研究中國美學，不免以西洋美學與中國美學鑲嵌，傾覆比較美學或美學比較，以致我們雖擁有世界文化史中最富裕的美學資料，而美學專著難產。[4]

在建構「中國書法美學」的這一段歷程中，以西方文藝美學的方法或原理作為視角，乃是無法避免的趨勢。中國書法美學的存在至少已有千餘年的歷史，當時雖然沒有「書法美學」一專有名詞，卻已具有書法美學的事實，最常見的是點悟式書法美批評的書評專文，另外則廣泛出現於早期的詩論、文論、畫論或書畫題跋中，成為古代書法藝術蘊藏的特殊美學寶藏。然如何以美學角度系統化與學理化這些豐富的書法藝術資產，卻是前所未有的考驗。

近二百餘年西方美學思潮的興盛，則是促使「中國書法美學」誕生的重要因素，自清末以來約百年左右的中國美學研究中，部分美學家對於傳統書法藝術進行觀照與研究，並以此為確立中國美學精神的關鍵，開啟近現代研究書法美學的先河。「書法美學」特殊之處在於異於其它

---

[4] 史紫忱：《書法美學》（台北市：藝文印書館，1979 年 9 月第二版），頁 3。

純粹先驗性「邏輯思考」的美學類科，它針對具體的「書法藝術」為研究對象，強調創作者、欣賞者的審美主體性，並進行書法藝術本質的析論與書法作品本體的分析，絕不是純粹理性的、形而上的邏輯思考足以完成。

在「書法美學」的發展機制當中，中華文化對於書法美學具有整體性的制約功能。從書法特質上而論，書法美學是屬於中國的「藝術哲學」，是在這個特定的文化環境中孕育產生的，因此，書法美學理論話語的建構體系，絕無法脫離我國文化傳統與精神而單獨的進行思辯，尤其必須與中國古代文論、詩論等較為成熟的領域相互參照，以避免美學理論家從社會學或唯物主義等純理論面向探討書法美學，淪為西方文藝理論的詮釋工具與註腳。

另一方面，則應掌握書藝術法為審美的具體對象，以掌握「書法美學」自身該有的主體性。「書法美學」乃研究書法中與人接觸後所產生的「美」，在討論的初期，焦點幾乎集中在書法的內容與形式、表現或再現、具象或抽象等「書法本質」的探討。其後則是探討書法審美關係與書法審美經驗，諸如書法美感的發生、書法美的確立、書法美的形式特徵、審美範疇、書法審美心理與書法審美意識等一系列傾向於審美接受者的課題。這些都是古代書法理論中相當豐富且亟待整理的部分，也是建構現代書法美學的關鍵內容。

由於在古典封建時期「書法」長時間與「文字書寫」劃上等號，於是書法經常被根深蒂固的釋意為「書寫的方法」，導致「書法」經常被侷限於如何使得字體寫得工整的「技巧」或「方法」。以此推論之，「書法美學」便停留在「如何使字體寫的更美」的實用層次的探討，必須釐清的是，「使字體寫的更美」如執筆法等技巧性的探討乃屬於書法美的運用層次，並非書法美學原理，故不在本文收羅之列。

中國書家們長期浸淫於技法之中，加上民初以來的書法尚深受乾嘉時期考據風氣影響，導致書法理論趨於傳統感悟方式而缺乏思辯性格。大陸在八０年代初的「書法熱」中帶動一股「書法美學熱」，可謂是針對民初的書法研究提出反省，陳振濂如此說道：

> 毫無疑問，書法美學的應有高度對當時的書法界和美學界都是很難企及的－－書法界習慣於乾嘉舊學，思維模式顯然跟不上它的思辯性格，美學界對於西方學術得心應手，但是對於古老而抽象

的書法卻有一種先天的隔膜，找不到一個可以起步的基點。[5]

又說：

又逢書法是一門國外美學家不曾涉足、也沒有能力涉足的特殊藝術門類，沒有現成的經驗參照；再加上書法界自身的藝術理論能力奇弱，一涉及書法美學這樣的純理論學科研究，書家們幾乎茫然失措，毫無參與進去的能力與勇氣，…[6]

陳振濂的論點犀利的道出當時書法家與深具美學素養的學者個別的不足之處。誠然，民國以來的書法理論確實以瑣碎的技法條例與史料的整理與分析等「現象研究」為最大宗，而這些最基層的理論已然無法統攝書法美學該有的絕對高度。另一方面純粹研究西方文藝美學的美學家與中國書法存在著基本的文化隔閡，確實不易掌握中國固有的文化精髓所在。因此，「書法美學」的初興，便肇建於一批同時具有中國書法素養與美學知識的美學家。

隨著各學科跨領域的發展趨勢，如何建構中國書法美學成為跨國際學科必須關注下列數點：

首先，美學家不約而同的標舉書法為中國藝術的代表，然而在幾千年中國審美進程中，書法一向依附於文字，美學意義未能超然獨立，無形中成為缺乏其藝術自覺，此乃不爭之事實。在以文字作為載體的前提之下，中國傳統時期的書法作品必然與中國文學領域密不可分，從書家群即可見其端倪。歷代著名書法家多半是學者、文人或是貴族、仕宦，即便是民間書家亦長期浸淫於詩文，中國書法與中國文學二者之關係正如一體的兩面，因而中國文學、史學、哲學與文化層面的素養即成為探討中國古代書法美學的不可或缺的基石。

其次，以中國歷代所呈現之代表書法風格與書法審美觀點為基礎。秉持「我注六經，非六經注我。」的立場進行書法美學的建構，以我注西方文藝觀點作為新視角的切入，而不是將中國書法藝術作為西方理論的論證。全盤採用西方的新名詞說明書法顯然不妥，誠如陳振濂所言應

[5] 陳振濂：《現代中國書法史》（北京：河南美術出版社，1993 年第一版），頁 444。
[6] 同前注，頁 446。

避免「在理論上（的）提出時髦理論的生吞活剝或是以淺顯做深沉的新名詞轟炸。」[7]

第三，西方美學通常是從哲學體系中引出來的理論，與哲學有著密不可分的關係。而中國的美學雖然不是從哲學分化出來，但亦經常與中國哲學不可分的交織在一起，因此，對於中、西相關哲學需有一定的認識。

最重要的，必須重視對於書法發展脈絡、中國歷代書法本體的掌握等基本功，以免本末倒置，形成理論的玄談。

現階段書法美學研究，必然趨向學科化、體系化的建構。而多部書法美學專著的問世與諸多單篇論文的討論，標誌著書法美學的獨立自主已是學者們自覺的追求，且將在前人研究經驗的基礎上更臻完善。

第三節　研　究　進　路

一、　理論視域的選定：前瞻或回顧

自清末民初以後，則因為整體大環境的丕變，導致書寫工具毛筆逐漸脫離實用功能，逐漸被硬筆所取代，慣用文字作為載體的書法雖面臨前所未有的衝擊，卻也因為得此契機而向純藝術領域發展。

若以文字書寫的「依附性」與書寫的「實用性」作為一分水嶺，書法藝術可截然劃分為古典與現代兩個時期，且這二大時期的書法創作主體、審美觀念與書法藝術作品各方面皆有著不同的表現，故其「書法美學」理論體系必須分別建構，絕不可等同論之。

在建立「書法美學」之前，必須先確定書法此一研究對象的定義。「書法」究竟被定義為一門高深的藝術門類，還是手執毛筆的技巧性文字書寫；抑或包含硬筆書寫？「書法美學」理論體系是回顧今日之前，包括各朝代的書法風格美、書法審美觀的分析與理論建構；抑或依據二千多年來的書法流變作為參考值，進而在書法為藝術門類之一的前提下，勾勒出書法美學的前瞻性路線？在此「前瞻」或「回顧」的不同選擇，將決定書法美學迥然不同的理論體系架構。

[7] 陳振濂：《書法學（上）》（台北市：建宏出版社，1994 年），頁 12。

二、　研究界定與範圍

在整個發展稍嫌緩慢的書法美學史中，由於不同朝代和歷史背景，便產生了不同書法審美觀；由於不盡相同的審美視域，便產生了不盡相同的書法風格之美。本文先自書法審美觀點的源起與演變入手，鎖定古典時期各時代具有典型性與開創性的審美觀點，酌以參照代表性書法風格，以掌握古代書法審美的特色與流變情形。

葉朗在《中國美學的開展》緒論中曾言：

> 每個時代的審美意識，總是集中地表現在每個時代的一些大思想家之美學思想中。而這些大思想家，又往往凝聚結晶為若干美學範疇和美學命題。美學範疇和美學命題是一個時代審美意識的理論結晶。[8]
>
> 一個時代的審美意識，一方面比較分散在這個時代大量的文學藝術作品中，一方面又比較集中地表現在這個時代若干美學理論中。[9]

若將葉朗所論述者落實於「書法」，則各時代的書論家所提出的重要美學命題固然集中的表現出當時的群體審美意識，然而當代書法家個體的典型風格呈現亦不容忽視。故本文首在第二章自中國古代書法審美觀點的流變著手，以時間為經，逐步梳理並探討中國歷代書法所蘊含的各個美學面向，諸如：古代書法地位的界定；書法藝術美美學性質的起源；書法審美觀念的衍變；書法風格的時尚美；進而統攝審美關係、美感的起源、主客體之間的關係；中國古代至當今的書法風格之轉變，所代表書法美感之產生、衍變的規律，具有開創性時代性意義或啟發後世意義的書法美學命題與概念等，以釐清中國固有書法美學之成果。中國書法藝術特殊之處，在於書法風格深受當時代詩、文理論與傳統哲學觀念影響，故本文亦著重人與自然的形而上層次，從社會和歷史發展，從精神創造等角度來闡釋書法美學。

第三章之後，著重探討晚近西方「美學」學科與中國「書法」藝術

---

[8] 同注 3，頁 11。
[9] 同前注，頁 13。

結合的過程。王國維《人間詞話》蘊含深刻的西方美學原理，將西方美學理論吸收消化為東方文化的美學，其中部分探討書法美學，可謂第一代的中國書法美學著作。然王國維在論及書法時，將書法列為「低等的美術」，幾乎使書法陷於萬劫不復，所幸有梁啟超等人從審美教育的角度出發，公開提倡書法教育，蔡元培、林語堂亦皆正面肯定且推崇書法藝術。

在大陸美學界中，則有宗白華、朱光潛、李澤厚、蔡儀、高爾泰是眾所公認的美學大師。由他們哲學理論的主要美學觀點，分別建構了、「絕對客觀論」（蔡儀）、「絕對主觀論」（高爾泰）、「主客統一論」（朱光潛）、「客觀社會論」（李澤厚）等四個不同面向的理論體系。其中宗白華的《美學散步》，朱光潛的《談美》、《文藝心理學》等著作，開啟從美學角度正面省視我國書法的藝術地位與美學價值，尤其是宗白華所建立的，是一系列屬於中國的書法美學理論。李澤厚在關注古代文藝美學之際，尤多關注書法範疇，然除〈略論書法〉之單篇論文外，多散見於各美學論著，故本文將其觀點分置於各章節之中，不另闢章節論之。

另有徐悲鴻、鄧以蟄等美學家自美學的理論高度提倡書法，為中國書法美學的篳路藍縷之開拓者。故本文第三章鎖定王國維以來中國美學家如何將西方「美學」與「書法」相結合的重要單篇論著，以探討清末以來的美學家如何關照書法藝術，並促成書法美學的勃興。

第四章探討書法美學之專著，剖析各著作之理論架構、寫作特點與論述方向，試圖歸結目前書法美學之研究成果。早在三０年代，蔣彝即以旅英華人身分，寫作《八法南針》一書向西方人介紹中國書法之美。國內學者史紫忱，在七０年代結合理論與實踐提出「彩色書法」的創新風格，始為美學理論與書法實踐的結合做出開創性的典範作用。在大陸方面，書法美學被視為專門學科性質的探討，乃導因於七０年代末劉綱紀《書法美學簡論》（1979）的出版，引發大陸書法界與美學界的熱烈討論，並形成一股勢不可檔的「書法美學論戰」。

自八０年代以降，從美學的觀點研究書法的專著陸續出現，然而或有書名為「書法美學」者，或為「書法線條之美」、「書法之美」針對書法審美問題申論，或有書名並無「美學」二字，但是內容卻涉及美學者，可謂包羅萬眾、不一而足。由於本文乃初探書法美學此一專門議題，且礙於篇幅之限制，故先鎖定書名為「美學」者，此外則是具標竿性的論著，如蔣彝之《中國書法》，亦在收羅之列。其他若是僅涉及創作主

體、審美角度或是書法之美等部分議題者，如陳方既《書法．美．時代》（1993）、劉綱紀《書法美》（1995）、宋民《書法美的探索》（1997）等著作則直接引用書中論述，並不列於專書討論。

八０年代的書法美學論著可謂百花齊放、眾聲喧嘩。隨著書法美學的論戰熱潮，曾在《書法研究》與《書法》期刊中發表單篇論文的許多學者，紛紛將其論述深化為書法美學專書，且依出版年代排序如下：金學智《書法美學談》（1982）、陳振濂《書法美學》（1986）、侯鏡昶《書法美學卷》（1986）、葉秀山《中國書法美學引論》（1987）、陳雲君《中國古代書法美學》（1989）、宋民《中國古代書法美學》（1989）、吳域《中國古代書法美學》（1989）與陳廷佑《中國書法美學》（1989）。

九 0 年代以後所出版的書法美學專書則有：周俊杰《書法美學探奧——論書法欣賞》（1990）、蕭元《書法美學史》（1990）、金開誠、王岳川合著之《書法藝術美學》（1993）、陳振濂《中國書法美學》（1993）、陳方既、雷志雄合著之《書法美學思想史》（1994）、金學智《中國書法美學》（1994）、陳振濂《書法美學通論》（1996）、陳振濂《書法美學教程》（1997）、陳文《歷史的超越：明清書法美學探微》（1997）、陳廷佑《中國書法美學新探》（1997）、楊修品《書法美學》（1999）、毛萬寶《書法美學論稿》（1999）、尹旭《中國書法美學簡史》（2001），雖皆以「書法美學」命名，然寫作面向與著重角度、方法卻是不盡相同，亟待釐清與統整。

中國傳統的書法理論雖較片段缺乏體系，卻也深具豐富的審美概念，以西方文藝視角解讀中國書法，固然有得卻也不免有所失。因此第五章以第二章、第三章、第四章的探討成果作為基礎，分別自正、反兩方進行邏輯思辯。正面角度所探討的是西方美學與書法結合後，嶄新的、系統的方法與視角對於中國書法傳統的、較零星的美學思維提供的突破與貢獻；另一方面則自反向思考，檢視西方「美學」與中國特有書法藝術結合後所產生的種種矛盾與衝突。

最後一章結論，則綜合上述各章結論為基礎，提出古典書法美學與現代書法美學的根本性差異。由於時代丕變造成書法本質的巨大改變，書法藝術在傳統與現代的意義差別甚大，不可合而言之。本章即以書法本質的改變為論述基點，將時間大分為清末以前的傳統時期與民國以後的現代時期，以這兩大時期的「書法美學」的根本差異為分界點，並提出作為一門專門學科的具體建議。

第四節　研 究 方 法

書法美學屬思辯性極強的學科研究。在研究的方法上最明顯的改變，是從龐大的技法與史料的整理、考據等成為美學研究的準備工作，從實證的基本功階段走向思辯階段，即對書法藝術此一現象著手，對書法藝術的美與歷史發展作一全面的闡釋與把握，使之提昇成為思辯層次的高度，成為書法美學觀念的制高點，而不只是書法作品或書法風格個別存在的現象。

書法美學專著不可避免地採用西方文藝美學的方法，以試圖建立屬於中國的書法美學體系。姜一涵曾對於當代學者已出版的十一部書法美學專著[10]做出如此的評論：

> 以上十一種專著（文中所指為：劉綱紀《書法美學簡論》(1979)、《書法美學談》（1982)、陳振濂《書法美學》（1986)、葉秀山《中國書法美學引論》（1987)、宋民《中國古代書法美學》（1989)、周俊杰《書法美學探奧》（1990)、蕭元《中國書法美學史》（1990)、尹旭《書法美學》（？)、高尚仁《書法心理學》（？)、熊秉明《中國書法理論體系》（1987)、蔡長盛《書法空間之研究》（未出版）的寫作方法大致走兩條路：一事以西方美學方法為依據，把中國史料套進去；二是從中國古代書論中找出若干重要美學觀念，用現代語言加以疏解。它們共同的缺點是，把書法美學從漢代講起，因為自漢代以後才有書法理論。[11]

姜一涵的論點凸顯了幾個問題：由於書法與西方藝術類別存在太大的的差異，以西方美學的文藝概念套用於中國書法，成為目前最為通行的學科建構方式，卻不是最理想的方式；再者，是對「現代」二字的定義問題。所謂「現代」的語言，通常意指西方的文藝概念；若指的是中國現代的話語，然其定義與標準何在？都是必須釐清之處。至於書法審

---

[10] 姜一涵對於書法美學論著的範圍界定較為廣泛，舉凡採單一面向論述者皆羅列其中，如單論書法美的表現、書法的空間特質，或是以心理學進行書法美的分析，皆歸屬於書法美學著作。

[11] 姜一涵：《中國美學》（台北：空中大學，1992 年 12 月 2 版），頁 283。

美的起源時間，更是牽涉到先民審美自覺的問題。

建構書法美學所面臨的困境之一是「方法」的問題。由於書法是具有深厚中國文化精神的特有藝術，不像詩歌或繪畫可以由西方的詩歌與繪畫理論中獲得一些類比的啟發。其次，許多西方的文藝理論，都是針對西方的某一種文藝現象或某一專門學科而提出，然而，卻被直接援引或套用至中國的藝術領域，書法領域自然也不例外。白謙慎歸結近四十餘年來大陸美學熱以來的書法研究，提出如此的警語：

> 在大陸介紹和借鑒西方理論的過程中，存在著兩個問題：一是對西方學者提出的宏觀理論的關注比較多，對西方學者在研究具體的藝術現象中運用的方法瞭解不夠。二是在借鑒的過程中缺乏審慎的態度。[12]

由於對於西方美學理論的陌生，使得西方美學的基本或是宏觀概念成為解釋書法的方式，卻不可避免的將理論挪用至書法這一對象。多方面套用西方美學概念的結果，將使書法這個應被研究的對象被切割成不可辨識的碎片，誠如以手術刀進行條理的剖析，其結果卻不成整體一般。

由於「書法美學」一學科仍在建構中，故具有相當大的包容性與開放性，現代西方文藝美學眾多流派中的符號學、心理學、闡釋學、接受美學、結構主義、解構主義甚或新批評中的「文本」，林林總總的學說與方法提供了新的視野與研究方法。然而，更重要的是，如何判斷這些理論的適用性，並進而借助這些新方法輔助，以開拓書法美學自身的思維、視角。

以西方文藝美學方法的引進，的確促進「書法美學」的深度與廣度；心理學的方法，使創作者甚或欣賞者的心、性與書法作品藝術形象結合；社會學的方法，豐富書法作為藝術的起源的文化價值；藝術語彙學，以學科論證書法藝術語言與人的一致性；符號學美學，則極大地豐富了書法線條的藝術表現性。但是，西方美學藝存在著論述上相當大的差異，當結構主義啟發應放棄書家傳記研究、將焦點集中於書法作品本身表現的重視之後；新歷史主義重新呼籲創作者與作品之間的關係是不容

[12]白謙慎：〈關於二十世紀七十年代以來大陸書法研究的一些思考〉，《跨世紀書藝發展國際學術研討會論文集》（台北市：中華書道學會，2000 年），頁捌－3。

忽視的，由此可見思維的不同直接導致論述內容的差異，甚至出現相對的論點，這是在選擇美學方法時必須考慮並克服的。

以西方美學框架套用於中國書法美學誠然不智，但是謹守著書法固有的史述、考據、以書論人等審美品評方式卻也的確不敷使用，如馬欽忠於〈論書法學和書法史學的幾個方法論問題〉一文曾言及建構書法學與書法史學的方法，亦足以作為建構書法美學的參考：

> 在既成的經驗材料面前，選擇我們的理論基點，設計研究程序，界定基本概念的內涵，由經驗的到非經驗的，來梳理書法現象的邏輯必然性和特點。[13]

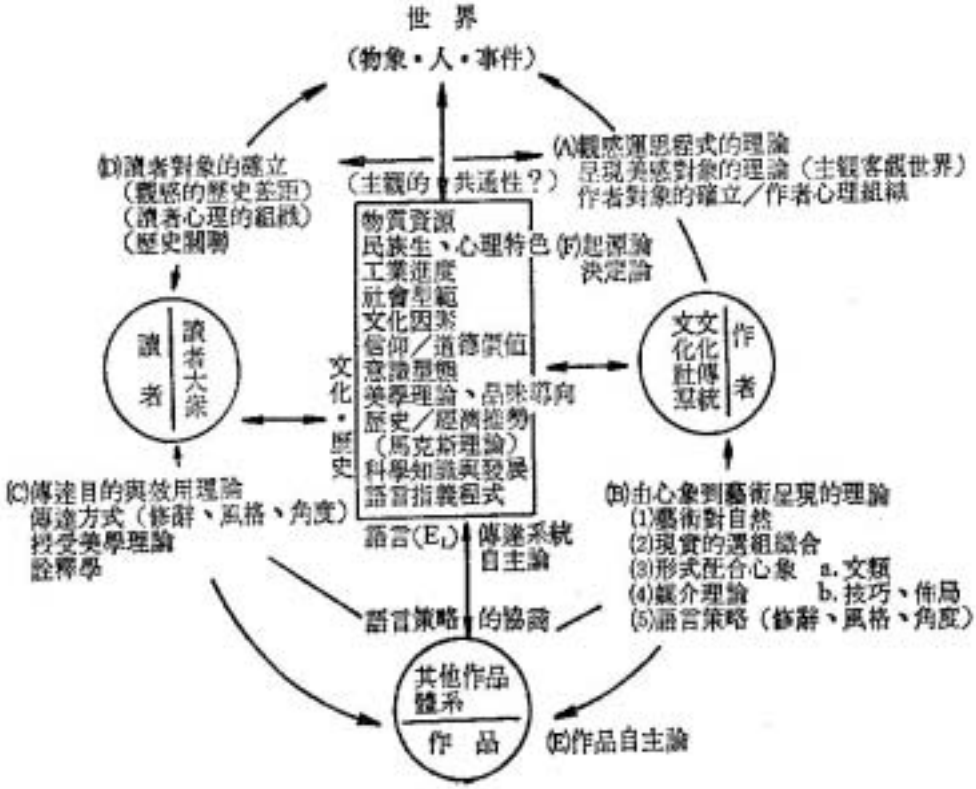
「書法美學」的學科建構，必須以「中國書法」為研究實質的研究對象，在既有中國書法美學的概念為基礎，包容中、西、新、舊多種不同的研究方法與視角，參照西方的美學方法作為切入角度的輔助，以截長補短之態度，探討書法美學的各種問題，然而其最終目的則在於美學學科理論的完整性架構。

現代西方美學流派雖眾多，然可大分為二大類別：一是有關創作主體的研究，一是作品本體的研究。前者從藝術創作主體與作品之間的關係著手，後者則自藝術作品角度研究審美的普遍感受，著眼面向大相逕庭。美國學者亞布拉姆斯（M.H.Abrams）於《鏡與燈》（The Mirror and the Lamps）一書中曾提出以作品為主幹的文學藝術四要素說，經過美國學者劉若愚（James J.Y.Liu）重新安排，再經美學家葉維廉修正安排為一個龐大且嚴密的理論架構。詳見下圖[14]：

---

[13]馬欽忠：〈論書法學和書法史學的幾個方法論問題〉，《二十世紀書法研究叢書：品鑑評論篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 594。

[14] 葉維廉：《比較文學叢書總序》（台北市：東大圖書公司，1992 年 8 月），頁 11。



葉維廉指出，一部作品誕生的前後，有五個不可或缺的基礎，即作者、世界（宇宙）、作品、讀者與文化歷史因素（如語言）。在現今中、西所盛行林林總總的文藝批評理論中，亦皆不離宇宙、作品、藝術家或審美者、文化歷史等諸面向，差別在於其側重之要素，而這些側重形成文藝方法的不同流派。胡經之與王岳川曾將這些眾多的流派以各種不同方法，歸結為作家、作品、讀者、社會文化四個面向：

> 與研究對象的不同維度相應，文學（應為文藝美學）研究方法也形成四個方向，即：（一）作家心理和創作過程研究，如文藝社會學研究法、傳記研究法、象徵研究法、精神分析研究法、原型研究法；（二）作品本體研究，如符號學研究法、形式研究法、新批評研究法、結構與解構研究法；（三）注重讀者接受研究，如現象學研究法、解釋學研究法、接受美學研究法以及讀者反應批評法；（四）注重社會文化研究，如西方馬克斯主義文化批評法、後現代文藝美學研究法、女權主義文學研究法、解構主義文

學研究法、新歷史主義研究法等。[15]

作家、作品、讀者、社會文化各面向看似各自獨立，卻在相互間產生雙向的影響。如此兩兩相互對應的理論架構可簡化為為下列的雙向關係：

「宇宙 <—> 作者；作者<—> 作品；作者<> 讀者；讀者<—>宇宙」

中國藝術精粹的書法亦然，其書法作品本身誠然為書家主體所創造，卻受整體社會文化環境的薰陶及影響、時代的審美方式亦決定書法的發展方向。由於諸多因素的複雜交融，固因研究角度的選取的不同，而產生方法的差異。

在整個「書法美學」的系統化與學科化的過程中，西方文藝美學原理的運用層出不窮，或是偏重書家的心理學研究法、原型研究法；或是偏重作品的符號學研究法；或是偏重書法審美的接受美學；或是偏重當時環境的文化社會研究法。然而在這過程中可以發現，單一原理與方法都只是系統化，或是深化，或是旁攝傳統已有的書法美學概念，並不足以建構「中國書法美學」的理論體系。

本文避免單一方法的批評方式，從作家、作品、讀者、社會文化四個大方向進行全面性觀照，分析各書法美學專著的論述內容，以歸納其理論架構，並成限制今為止的研究成果；分析書法美學家們所引用之中國古典美學與所引用西方美學原理，對於建構書法美學所起的正面、的作用，嘗試歸納出「書法美學」在成為一學科性過程中較適用的方法。如此以宏觀的角度為論述方法，也許傾向思維判斷而不夠具體，然正如葉秀山〈書法藝術的美學關照〉一文中曾說，目前的書法美學並不是規範性的學科，而是一門尚在建構的、啟發式的學問：

> “書法美學”告訴我們如何理解書法藝術，但卻不給也給不出甚麼條條框框，給不出一個（或一些）固定尺度去“衡量”書法藝術，“書法美學”不是“規範學”，好像“道德規範”那樣教人“應該”如何去做人。“書法美學”永遠是啟發性的、引導式的，它所提供的“他人”已建立起來的確定性的東西，包括人類歷史上一些最高超的智慧在內，在我們自己“理解”書法藝術

[15] 胡經之、王岳川：《文藝學美學方法論》（北京：北京大學出版社，1998 年 3 月），頁 17。

時，都只是我們自己思考的“材料”和“依據”，而不是一成不變的“標準”或“準則”。“書法美學”不是“灌輸式”的，而是“啟發式”的學問。[16]

書法美學的建構至今仍在進行當中，足以作為學科性理論體系的完整模式尚未出現。因此本文從固有的書法理論中的美學概念著手，以此作為建構書法美學理論之基礎，而不在於書法結構或是書寫技法等方面的具體探討，亦非針對某一書法作品進行欣賞分析的「美」的研究。

至於近現代書法美學的建構過程，則著重相關資料的統整與分析。由於書法美學的理論架構尚未形成共識，各家見解差異甚大，故自書法美學之文本內容釐清各家對於書法美學之見解，並判析其運用之原理方法或視角對於中國獨特的書法藝術的作用，究竟是突破性的貢獻或是將書法西化的片面挪用，進而梳理至今有關「書法美學」建構過程中，已然呈現的正面建構與反面誤用，以作為建構書法美學理論進路的參考。

[16] 金開誠、王岳川主編：《中國書法文化大觀》（北京市：北京大學出版社，1995 年 1 月第一版），頁 106。