第五章　「書法」結合「美學」的突破與質疑

中國「書法美學」的建構步調跟隨於中國美學之後，若以中國美學的建構過程做為參考指標，可得知參照西方美學體系或是其方法以建立中國的書法美學，已是必然的趨勢。在西方「美學」與中國「書法」相互撞擊並且結合為「書法美學」的過程當中，較具學科性與系統化的「西方美學」提供書法研究予新方法與新視野，促使「書法美學」成為一專門性學科的可能。自王國維從藝術形式省視書法之後，蔡元培、梁啟超、宗白華、朱光潛、林語堂、鄧以蟄等美學家們亦陸續從西方美學角度出發探討書法，不但為中國書法尋找藝術定位，並進一步突顯出書法本質與美感的問題。

隨著西學東漸，審美教育日漸受到重視，清末以來的中國文學、藝術擔負起開啟民眾的啟蒙作用，偏重於「審美」的美學卻因此未能得到適當發展，書法藝術更是受到忽略，有關書法美學的探討因此遲至八０年代之後才興起一股熱潮。

大陸的美學討論在八０年代由美的本源轉向美的本體，由美學熱帶起的書法美學熱潮，亦集中於書法本體的討論，不斷深化書法本身所具備的藝術特質。從欣賞者接受的角度著眼於書法的審美作用，不再拘限於作者與作品的必然關係，突顯出書法藝術的視覺效果。美學視角的開拓，促使書法美學學科化理論架構日漸成形。

另一方面，「美學」與中國傳統美學思維存在著根本的差異，其間雖然有朱光潛以提出美學向來以藝術為中心的論點，然而西方畢竟沒有書法這門藝術。不論是孕育美學思維的文化心理、思想學說或是宗教信仰、社會結構等諸背景因素，已決定中國與西方兩者之間的根本差異。因此從異質文化的「藝術」與「美學」作為「中國書法美學」的學說基礎，也出現值得探討的負面作用。誠如劉方在《中國美學的基本精神及其現代意義》一書中指出：

> 中國傳統美學是在一種不同於西方文化背景下孕育生成的一種很不同於西方傳統美學的思想體系。中國美學基本精神是在中國遠古多民族、多元文化的基礎和天人合一宇宙觀、有機自然觀、生殖崇拜文化等特殊文化特徵基礎上發生、不斷衝突與融合，特別是在軸心時代形成的儒、道和後來佛教禪宗美學不斷融合中不

斷生成、建構出來的。它對中國文化心理、文學藝術人生價值追求等眾多方面產生深遠影響，構成中國文化獨特特徵與價值的重要方面。[1]

中國美學雖然博大精深，卻在近數十年中才逐漸建立其理論體系，且仍繼續進行當中。書法美學既以中國美學為基本精神，又借用西方文藝美學的觀點與方法，必然呈現出相當的困難度。自民初以來美學家對於書法美學的偶加關注與提振，以至於八０年代之後的書法美學專著，對於書法美學既有正面貢獻，也不免有部分值得再行斟酌與商榷之處，本章僅就前四章之論述為基礎，自「突破」與「質疑」兩方面探討「書法」與「美學」結合之後所產生的正、負面作用。

第一節　書法藝術性的凸顯

任何一門藝術都有其特殊的審美感受，尤其在視覺形式表現方面尤為明顯。當書法的文字線條已成熟到成為一門藝術之後，作品本身已成為一審美對象，但是西方藝術學中沒有涉及書法，使得書法歷經一段以定義確定其藝術定位的過程。於是「書為心畫」、文字等同於書法的傳統觀點因不見於西方，逐漸被摒除於書法之外的意義，而著眼於書法作品本體的藝術性成分。其中又以突出線條的「藝術形式」為基本論述，誠如周俊杰所言：

民國以來，一些有識之士早就指出：藝術規律及本質，常常可以成為整個傳統中國藝術研究的新起點，了解以線為主要造型的書法藝術，有助於加深理解中國傳統藝術中最重要也最具代表性的基本元素－－線條美的追求。[2]

民初美學家引進西方藝術學與美學，從本質與審美等角度省書法，逐步確立書法所具有的藝術性；八０年代之後陸續出版的書法美學專著，更是熱烈討論書法本質問題與書法審美的探討。從西方藝術學與美

[1]劉方：《中國美學的基本精神及其現代意義》（成都：巴蜀書社，2003 年 5 月），前言頁 3。
[2] 周俊杰：《書法美探奧－－論書法欣賞》（北京：人民美術出版社，1990 年），頁 29。

學為出發，書法逐漸凸顯其藝術本質。誠如金學智所分析書法美學熱潮以來的得與失道：

> 十多年來的書法美學討論有得也有失：推動了對書法藝術本質的關注和研究，這可說是一種“得”；書學家、美學家的目光沒有投向異常豐富、異常具體、異常生動的殊異風格美及其鑑賞品評，致使理論研究和藝術實踐之間現出某種程度的脫軌，並使書法美學自身顯得單調、板律、蒼白、貧血……則不能不說是一種欠缺——“失”。[3]

由於書法美學的方興未艾，其理論體系尚在持續建立，因而對於理論的探討頗多，針對書法作品為具體美學研究對象的較少，這樣的缺失必須藉由理論體系的早日建構完成以彌補。畢竟在「書法美學」的建構過程中，從藝術本質或是藝術規律出發，對於書法本質的密切關注與探討，逐漸奠定書法美學學科化的基礎。

一、 書法藝術本質的凸顯

在書法的藝術定位不甚明朗之際，將書法藝術與其它藝術門類做出類比，是美學家們確定書法藝術定位與藝術本質的基本步驟，尤其是與西方認同的藝術門類比較，更是普遍的手段。隨著學者不斷的比較或比附的過程中，書法的藝術本質不斷被突顯出來，其藝術性也就不斷深化，書法藝術的「形式」或「內容」;「時間」或「空間」;「具象」或「抒情」;「表現」或「再現」等概念逐漸得到學理上的突破。雖然見解不盡相同甚或相對，卻已突顯出書法的藝術本質。

在劉綱紀於 1979 年《書法美學簡論》出版之後，書法藝術的本質問題受到熱烈討論，尤其集中於書法本質的「抽象」或「具象」之爭議。劉綱紀是以書法的「具象性」出發的，他主張古典時期的象形造字法則至今仍有跡可尋，故主張中國書法的線條、間架、結構乃取自大自然中優美的事物，接受者因為事物的熟悉而產生美感，可謂以文字為基本載體的「再現」之說。雖然中國文字最原始的造字方法「象形」一詞已說

[3] 金學智：《中國書法美學（下）》（江蘇：江蘇文藝出版社，1994 年 8 月第一版），頁 456。

明中國文字的具象性，然而文字的實用性逐漸減弱藝術性逐漸增強，於是書法究竟為「抽象」或為「具象」的成為爭議的焦點。

中國書法肇始之初，乃與文字的發展過程合而為一。就造字法則論之，當初有文字之時，「畫成其物，隨體詰曲」的象形文字，是造字的最基本法則，旨在「再現」萬物的具體形象，以獲得普遍的審美認同。書法本質的「形象說」，某種程度表達了書法藝術的「意境」乃由自然景物醞釀而來。

從西方藝術與美學關照書法本質的角度，決定「書法」的藝術定義。書法的定義決定書法本質的解釋方向，其中又以漢字為主要分界點，主張書法為書寫漢字的一種藝術。視「文字」為書法必須之載體者，同時存在「具象」與「抽象」的主張；另有認為書法為「抽象的藝術符號」者。蔣彝、金學智皆認為「書法是文字（漢字）書寫的藝術」，將文字視為書法藝術的表現媒介，亦強調書法的點劃與線條再現大自然中的形象性。蔣彝甚至認為「每一筆、每一點都暗示著某一自然物體的形狀。反過來，在許多情況下自然萬物又成為書法各種風格的雛形。」[4]然陳廷佑認為當書法逐漸不再現自然界事物，卻轉變為模擬特殊的人造的物象－－漢字。[5]因此認為書法藝術是「以漢字為依附的中國最濃縮的美學表現」[6]

先民造字的初期，「每一筆、每一點都暗示著某一自然物體的形狀」是存在的，它既屬於「象形」的造字法，又是先民審美的基本認知，因此書論中普遍地以「墜石」、「陣雲」、「獸足」、「枯藤」等具有生命意味的自然物形容筆畫，以人體「筋」、「骨」、「血」、「肉」比喻書法力度的方式更是屢見不鮮，此時書法線條傾向於「再現」的本質。

書法的「再現」意義除了意指再現大自然事物之外，在古代還有「書如其人」的審美概念。書法普遍的被視為再現書家的情性甚至書家的形體。認為「書法藝術的使命不僅僅在於反映客觀世界，更重要的在於反映人的主觀世界。」[7]從反映論出發強調書家主觀情感對於客觀事物的再塑造。如蔣彝舉宋徽宗的「瘦金體」修長有勁的書體為例，認為審美接受者能觀其字而想像其身形，如外貌優雅，修長而消瘦，注重細節，

---

[4] 蔣彝：《中國書法》（上海：上海書畫出版社，1986 年），頁 102。
[5] 陳廷佑：《中國書法美學》（北京市：中國和平出版社，1989 年 8 月第一版），頁 45。
[6] 陳方既、雷志雄：《書法美學思想史》（北京：河南美術出版社，1994 年 3 月），叢書前言。
[7] 毛萬寶：〈論中國書法藝術的本質構成〉，《二十世紀書法研究叢書：審美語境篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 302。

優柔寡斷。另一種更為普遍的觀點則是再現書家之情性，徐悲鴻認為書法以形象肇始，雖然逐漸由象形演變為抽象，猶尚保留點畫的力度之美，這種近於抽象的藝術形式，也足以抒發情感。

主張書法本質兼具「具象」與「抽象」者，認同象形文字具有「再現」自然事物的本質，然隨書法藝術不斷發展，具體的物象逐漸模糊，書法藝術反而有利於抒發創作者的個人情感，但還是侷限於「再現」「漢字」的範疇。[8]如金學智採取多元並存的「多質」論點，認為造字時期的「泛象形」之美對於書法本質產生制約作用，因此書法是「具有形象性而抽象性較強」的一種藝術。

主張「書法為一種抽象的藝術符號」者，受到英國美學家蘇珊．朗格的藝術符號學的影響甚鉅。蘇珊．朗格認為，藝術乃以抽象的符號系統表達創作主體的情感。而書法藝術的抽象性呈現，已排除客觀事物的具體再現，而是欣賞由線條結構所呈現的形式之美：

> 書法藝術的抽象美表現於書法的線條（廣義上的線條，包括由線條構築而成的字，及由字連綴而成的篇）有意識地追求形式美的方面、屬性、關係，如整齊、參差、平衡、對襯、虛實、疏密、動靜、變化、和諧等等。[9]

當姜澄清針對劉綱紀的書法本質具象說發表了〈書法是一種什麼樣子的藝術〉一文之後，書法為「抽象的符號藝術」成為另一種截然不同的論點。論者著眼於書體已臻成熟的現當代書法藝術，認為從具體事物尋求美感的來源太過簡化，且因書法線條已是抽象的「符號」，因此主張書法是「抽象」藝術而非形象的藝術。典型的如陳振濂反對書法為具象模仿之說，因為「書法所體現出來的是一種抽象的美，是一種形式的美，它沒有辦法與自然形象作對應。書法所體現出來的是一種抽象的美，是一種形式的美。」[10]如石頭、楊柳等自然物的美在審美領域中並不屬於是書法藝術。

或有雖贊成書法具有抽象本質，但此抽象是建立在中國文字的具象基礎上，書法的「抽象」成分無法以西方藝術之「抽象」概念解釋之，

---

[8] 同注 5，頁 44　45。
[9] 同前注，頁 46。
[10] 陳振濂：《書法美學教程》（杭州：中國美術學院出版社，1997 年 1 月第二版），頁 7。

如劉綱紀指出「抽象主義美學所說的“抽象”，是說繪畫、雕塑都是“非物體的藝術”，也就是不以具體事物為描繪對象的藝術……是脫離對自然的模仿而絕對自由的」[11]

主張書法本質為抽象符號的論述，總是表現出當代書法藝術的整體風格取向。如金開誠與王岳川雖以書法形象造形為前提，卻放眼未來書法藝術的發展提出書法象形構造已成為藝術發展的拘束，「倘若還要讓部分起源於象形的文字仍然保持象形的要求，那就勢必影響書法在線條和結構上的統一，束縛其藝術形象的變化與創新。」[12]

「具象」或「抽象」與「再現」或「表現」這兩雙相對的概念經常相提並論。「表現性」與「再現性」作為書法美學專門術語，乃由西方藝術學引進。邱振中在〈書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術〉一文中說明「表現」一詞云：

> 「表現」一詞用於藝術理論中時，對於表現的主體、被表現的內容，都呈現開放的態度，即是說，包括它們可能出現的各種狀況。但是，expression 一詞除了表達的意思外，還有表情的含義，在許多場合下，都特指「情感的表達」，因此西方藝術理論一談到「表現」，絕大部分都僅指「情感的表現。」[13]

長時間以來，西方藝術美學偏重於再現，注重形象的寫實和模仿；東方藝術美學則偏重於表現，注重藝術家主體的抒情和言志。早在三０年代，蔣彝《中國書法》以中國書法的抽象美出發，指出書法作品的內容是記錄語言的文字，是一種記錄性的「符號」，是書家內在意識的外顯「表現」，反對模仿的再現性之說，而不是概念性的認知活動。

早在書法重韻的魏晉時期，鍾繇即提出「用筆者天（界）也，流美者地（人）也。」[14]之說法，將書法用筆的的良窳歸結於書寫者先天資賦。由於這種資賦「雖父兄不能以移子弟」，因此常以西方學者康德的

---

[11] 劉綱紀：《書法美學簡論》（湖北：湖北人民出版社，1982 年 5 月第二版），頁 14　15。
[12] 金開誠、王岳川：《中國藝術美學》（北京：中國文聯出版社，1995 年 7 月第一版），頁 6。
[13] 邱振中：〈書法的表現特徵與當代文化中的書法藝術〉，《國際書學研討會論文集》（台北：台灣藝術教育館，1997 年 6 月），頁 34。
[14] （魏）鍾繇：〈用筆法并口訣第八〉《欽定四庫全書．子部．藝術類．書畫之屬．墨藪．卷一》，頁 36。

「天才說」詮釋之。正因為「美術者，天才之製作也。」[15]非天才者難以藉由後天學習亟及，才能顯出藝術品的獨特之美，亦突顯出西方藝術對於創作者才氣與天分的重視。

中國傳統書論家相當重視「天分」對於藝術創作的重要。舉近代書法家楊守敬的《學書邇言》:「梁山舟答張苞堂書，為學書有三要：天分第一，多見次之，多寫又次之」為例，說明中國書論家所謂的「天分」，就是與生俱來的「天賦」，劉樹勇與王強認為指的就是《孟子．盡心》篇中所言人生皆具有的「良知良能」[16]，這種與生俱來的資質近於西方人所言之「天才」。他們如此說道：

> …“天分”在藝術創作中有著十分重要的作用。天分，也就是天賦，也即是孟子所謂的“良知”“良能”。這與西方人所謂的“天才”很是近似。狄德羅曾說天才人物是極具“觀察力”者，他所說的“觀察力”，“不必費勁”，不必專心致志就能起作用；它不注意瞧，卻一覽無餘；他無師自通，不下功夫就知識淵博；他記不住任何現象，但現象卻使它深受觸動；現象給它留下的，是其他人沒有的一種感覺…[17]

天才所具有的潛能，由後天的學習激發成為創作的動力，因此具有天分的書法家，才能形成自己的獨特書風，引領一時的書法審美之風潮；或與主流審美之風格格不入，另樹一幟，被當時視為「異類」或「叛逆」，卻形成另一股「狂怪」的代表性書風。前者如王羲之的經典作品〈蘭亭序〉，在酒後稍酣的書寫中，流露出自身的風采；後者如懷素、張旭，以癲狂書風名聞一時。

書法藝術雖能以「天才說」詮釋書家創作的部分意義，卻無法呈現書法藝術一向注重書家涵養之因。清末的美學家王國維修正康德「天才說」，認為美術作品不一定出自天才，只要加強後天的學養，必能達到

---

[15] 王國維：《王觀堂先生全集初稿（五）．靜庵文集續編．古雅之在美學上之位置》（台北市：大通書局，1976 年），頁 1902　1903。

[16] 《孟子．盡心上》云：「人之不學而能者，其良能也；所不慮而知者，其良知也。」此論點是孟子「性善說」的著名命題，見《十三經注疏 8》（台北：藝文印書館，1993 年 9 月），頁 232。

[17]王強、劉樹勇：《中國書法導論》（北京市：社會科學文獻出版社，1992 年 2 月第一版），頁 329。

「古雅」的審美層次。這樣的修正既肯定書家的天賦才能，也強調書法藝術對於後天學養修為的重視，顯然較「天才說」更適宜詮釋書法。

書法在形式的之美外，尚具有表現情感與人格的特質，且呈現出一種特殊的空間意識。書家創作的情感意趣甚至人格特質雖然得以「表現」於書法，但金學智指出並非任何具體的感情都可以準確地表現的。越是傑出的書家，所能引導的審美傾向越大。所以王羲之「寫《樂毅》則情多怫鬱；書《畫贊》則意涉瑰奇；《黃庭經》則怡懌虛無……」，書家情感針對不同文字內容形成不同的藝術呈現。

然主張作品為表現「符號」者，已將審美視野集中書法線條表現而非文字內容，此時文字為表現性、抽象性的「符號」，正因所表現的情感的廣泛與含蓄，欣賞者才得以產生更廣闊的審美想像。此時書法線條與結構只是審美的媒介，從特定「情感符號，構成特殊的藝術意境與審美情趣，因此其最大特質在抒情，直接以外形式（不同於小說等有人物、情節等內形式）傳達出某種寬泛、朦朧的情感境界，而不便於摹擬再現具體的客觀事物。」[18]此說藉助詩文的朦朧理論，將書法藝術本質視為狀物再現而其審美理想則為抒情表現，進而達到再現與表現、狀物與抒情的和諧、中庸之美，而這種美具有寬廣的解讀範圍，因欣賞者的理解與情感投射程度而異。

這種與物推移的、流動的空間意識是中國宇宙意識的呈現，也是書家主體心靈的寄託。以毛筆這種特殊工具為前提之下，其運筆之律動建立在大自然運行的節奏與樂曲般的律動的基礎之上，因此這種空間意識具有「時間」與「空間」合一的特性。

傳統書法理論中，以「用筆」、「結構」、「章法」為書法之三要素，論書法之美時，此為書法形式構成的三大要素。最早針對書法藝術「形式」提出學理性見解的是美學家王國維，他以康德形式美學之說為原理，提出「一切之美皆形式之美也」的命題，將藝術形式區別為「第一形式」與「第二形式」，其中將「優美」與「壯美」的審美感受歸為第一形式，「古雅」則是第二形式，而書法藝術必須經由「古雅」才得以彰顯「優美」與「壯美」，因此是所有藝術中當中的「低等的」美術。

這一段對於書法偏頗的論述，對於往後卻有著啟發的意義，當他提

[18] 宋民：《中國古代書法美學》（北京市：北京體育學院出版社，1989 年 7 月第一版），頁 14。

出「古雅之致存於藝術而不存於自然。」[19]已暗示著後人對於「藝術形式美」與「藝術審美意象」、「書法形式」與「書法內容」的重視與辯證關係。書法藝術的意境之美必須藉由藝術形式美才得以表現出來，並超越書法線條的形式表現，成為終極審美目的，這樣的觀點毋寧是適用於書法審美的，並開啟後人多自形式探討書法藝術的先河。如林語堂在《吾國與吾民》一書亦從藝術形式著眼，指出書法是中國美學原則的最佳表現，此時書法的形式特徵和線條規律，成為中國所有建築和諧的形式美的源頭。[20]其說法雖然較為抽象，卻是從肯定本質為出發點，將書法的藝術地位提昇至與建築同等高度。梁啟超從藝術學所提出的「線的美」、「光的美」、「力的美」，也將焦點集中於書法藝術的形式；蔣彝在三０年強調書法與「繪畫」、「雕刻」、「建築」的共同關係為「線條的美」，藉此凸顯書法的藝術性。在西方藝術學的解釋下，書法藝術本身呈現線條長短、粗細等變化的美、由用墨的黑白、濃淡之差異所產生的光線的美、在運筆過程中線條力度的美感呈現等，開啟從視覺藝術關照書法形式本質的方向。傳統筆法如方、露、直、急、枯或是圓、藏、曲、緩、潤等，則形成書法形式上陽剛與陰柔截然不同之美。[21] 另有主張書法內容既為客觀上的漢字字形，也包括書家主體主觀的審美意識，兩者統一產生的氣韻、神采、意境等抽象感受，便是書法的內容。[22]

以「形式」與「內容」詮釋書法，內容卻存在相當的差異。陳振濂即認為「漢字」與「書法家感情」等皆屬於書法作品完成前的獨立存在，並非「書法作品」本身。這樣的論點牽涉到書法的「再現」或「表現」之本質。

書法的「時間性」與「空間性」特質，也是西方「美學」引進之後對於書法本質的一種釐清。中國書法順著筆畫的運筆過程，形成一種特殊的、動態的「勢」的概念。在「法」字尚未成為書體結構的準則概念之前，書法審美的討論多集中於「書勢」、「筆勢」等，此「勢」不僅是空間的呈現，亦是筆畫先後所呈現的時間性的美感。傳統中的「筆力」、「合力」、「勢力」等概念，則以西方所謂線條的力量闡述之。這樣的「力顯神凝」不但呈現書法藝術形式美的精髓，也體現出書法創作主體

---

[19] 同注 15，頁 1905。
[20] 林語堂：《吾國與吾民》（台北市：平平出版社，1968 年 5 月），頁 276　277。
[21] 同注 18，頁 8。
[22] 同注 2，頁 144。

的生命、感情。篆書的圓筆及筆畫，正如朱光潛所言之「曲線運動」，呈現出圓轉通婉之致；林語堂以西方藝術美學中的「運動」的「時間」概念詮釋之，雖然傾向於西方藝術學的解說，然而林語堂卻認為，在運筆過程中的結奏律動呈現一種「韻律」，而中國藝術的「韻律」是由中國書法藝術中發展起來。

西方藝術以時間、空間區分其類別，如此截然二分的方式是不適合書法藝術的。將書法與音樂相提並論者，多強調其共通的「時間性」。從音樂的結奏與書法線條的筆順而言，二者具有共同的特質。宗白華已提出書法類似音樂或舞蹈，是具有時間性的節奏藝術，以此突顯出書法本質的「時間性」。尤其書法與音樂具有共同特質，在書寫過程與演奏過程皆呈現出「節奏」和「旋律」，皆有力度、速度的變化與和諧，欣賞者與藝術品之間因此產生共鳴，陳廷佑稱之為“共鳴的空間”，這是以時間藝術的角度突出發，以突顯書法運筆過程的時間特性。金學智卻從形式角度出發，以黑格爾《美學》對音樂藝術的論述作為基礎，認為音樂「比起繪畫和詩來，更需要按形式美的規律來創造作。」[23]因此強調的是書法與音樂形式的雷同。

西方藝術中的時間性藝術與空間性藝術壁壘分明，分別從時間與空間出發，則書法藝術同時具備這兩種特質，更因為欣賞者隨著筆畫律動而展開欣賞過程，因此又以「生命的意味」形容之。「生命的意味」一詞意識西方藝術學的產物，克萊夫．貝爾與蘇珊．朗格稱呼抽象藝術為「有意味的形式」，貶抑視覺藝術的造型傾向，亦即貶抑藝術的再現，推崇藝術的非再現性。在這樣的定義當中，書法是「抽象的藝術符號」。

書法形式的美，在先秦時期的鳥、魚、蟲書於表意之餘已充分表現出書法藝術的裝飾性之美。這種從欣賞角度「自覺」的美，已「將書法當作純藝術對象去進行線條抒情的變化與創作」[24]，既是當時書法由實用階段逐漸轉向抽象符號的突破，也是注重藝術審美的表現，以現代西方藝術的審美眼光出發，卻是符合注重形式的「視覺藝術」或是「平面設計」的美術字的嶄新書風。

西方的「美學」哲學密不可分，中國書法藝術的發展也與中國文化與哲學密不可分。當中國「美學」體系的建構以西方的「科學」為其基

---

[23] 金學智：《書法美學談》（台北市：華正書局，1990 年 12 月），頁 54。
[24] 林麗娥：〈春秋戰國文字裝飾性特徵及其盛行因素之探討〉，《出土文物與書法學術研討會論文集》（台北市：中華書道學會，1998 年 10 月 1 日），頁肆-2。

礎，當中國書法藝術卻以西方藝術美學詮釋時，書法本質中的藝術成分固然一一被突顯出來，然而以西化的「橫的移植」與啟蒙運動為前提，西方藝術學與美學觀已成為強者之視角，所建構的書法本質觀必然有商榷之處。

二、 書法審美的凸顯

西方「美學」的引進對於書法理論的重大貢獻之一，是書法作品本體的美受到重視，將書家人格特質或習書過程等同於書法審美的傳統，也因此受到質疑的聲浪。書法美學將較多焦點集中於書法之所以為「美」的規律，書法的藝術美感從何而來等問題。

與西方藝術注重視覺的「純美」相較之下，中國的傳統書法習慣於將視覺的純「美」感受列為次要，更為重視作品傳達的「善」念。由於中、西審美觀點的差異，西方美學與藝術界普遍地認為中國沒有美學，更遑論有「藝術」的存在。然而隨著「美學」傳入中國，「美」的要素與生活中審美趣味的重要受到重視與討論，從一般文藝審美的理論至書法審美皆是如此，如此也使得書法獲得另一層面的新生。「書法美學」對於傳統書法史、書法理論甚至書法批評的最大突破在於審美意識的凸顯。著眼且注重書法審美的角度，成為「書法美學」的重大貢獻。

古代書法雖較缺乏具體的藝術意識，卻具有一切藝術門類共通的審美規律，至少對於中國藝術而言是如此。論者對於古代書法美學的探討，以現代的美學角度考察古代書法審美意識的結構、發展與演變，突顯出古代書法美學作為一學科系統的可能。

書法雖然也是著重於視覺的一門藝術，卻有別於建築、繪畫等視覺藝術給人予直接的美感，而有令人凝神靜思、陶然忘我的審美深度這種審美自覺或是藝術自覺起自何時，受到學者熱切的討論。或以為先秦甲骨文、小篆、隸書已具有古樸之美（陳雲君）；或針對書體指出行書最能表現書法美的精神；或主張最具抒情意味的草書才是書法審美意識的抬頭。

自從王國維在〈古雅之在美學上之位置〉一文是首次論述中國藝術形式之後，書法形式便受到學者的重視。雖然王國維認為書法藝術一向與現實功利結合，缺乏審美的純粹境界一說，強調藝術創作主體的情感表現與藝術的獨立價值，然此從書法負面立論的觀點，卻已然開啟書法

審美與其藝術形式的先河，暗示著後人對於書法審美的「真」、「善」、「美」之間的辯證關係。而蔡元培與梁啟超二人分別從「體驗論」與「知識性」出發，這兩種基本範式不僅影響二十世紀中國美學理論的建構，也標誌出研究書法審美的兩種截然不同的方向。

蔡元培與王國維對於藝術的審美都是以康德學說為基礎，主張「美」是一種普遍的、超越利害的感受，梁啟超卻主張書法有助於「知識上的認知」。因為美育強調藝術的審美情操與情感審美，因而大力提倡美術教育，但是對於長期與功利教化結合的書法藝術，蔡元培在學理上的著墨不多，他僅僅視書法為一項國粹，在北京大學成立「書法研究所」。然而這種國粹似乎不足以開啟民眾蒙昧的智慧，也無法提升審美的心靈，甚至產生負面的牽制作用。在他眼中的「無聊的春聯」甚至無法「引起活潑高尚的感情」，這是從情感薰陶的要求看代書法的一種結果。相對的，梁啟超強調審美情感的「理性」認知作用，目的是為使當時國民擺脫傳統的束縛，進而形成自由獨立的人格。出發點的不同，造成書法藝術美的意義與審美目的的差異。

「言為心聲，字為心畫。」一直是古代書家表現個人情志的典型之說，自梁啟超在一九二 0 年代講演〈書法指導〉提出書法最能夠「表現個性」後，書法的「表現」說也得到廣大的迴響。

中國書法的表現說，尤其重視書家之「善」。從孫過庭以倫理教化角度出發評斷王獻之；蘇東坡說「古之論書者，兼論其平生，苟非其人，雖工不貴也。」[25] 清代劉熙載有「書如其人」總結之說。重視藝術形式的西方藝術學也有類似論點，主張藝術作品能夠呈獻作者的人格、道德品格甚至性格。一般認為首先提出的「風格就是人本身」觀點的是布封於 1753 年在其有關文章風格的演說。然早在文藝復興時期，斯特拉博已說過「一個人除非先成為一個好人，否則就不可能成為一個好詩人。」[26]這類的論述在十八世紀之後在文學批評領域中（如歌德、雪萊）獲得多方的迴響，其中黑格爾亦在其美學論著中援引其說道：

> 法國人有一句名言：“ 風格就是人本身 ”。風格在這裡一般指的

[25] （北宋）蘇軾：〈書唐氏六家書後〉《四部叢刊初編．集部．精進東坡文集事略．卷第十六》，頁 7。
[26] （美）艾布拉姆斯：《鏡與燈》（北京：北京大學出版社，1989 年），頁 364。

是個別藝術家在表現方式和筆調曲折等方面完全件出它的風格的一些特點。[27]

然而，以人論文、以人論書的審美方式並不是絕對的，正如西方有著眼於純視覺感受的一派藝術學理。無獨有偶，金代元好問也質疑「心聲」、「心畫」必然呈現其人格或情感的觀念。其《論詩三十絕句》云：「心聲心畫總失真，文章寧復見為人？高情千古〈閒居賦〉，爭信安仁拜路塵？」[28]已經突破文如其人的窠臼，從另一個角度出發看待文學、藝術，雖然沒有明確的指出應著眼於文藝作品本體，卻也代表在傳統論書之外尚有其它審美意義的存在。具有進步的審美自覺意識的論者，已體會到所謂「美」的藝術作品並不同於「善」的倫理教化之標準，二者固然長時間起著相輔相成的作用，然以審美眼光論卻絕不能將此二者劃上等號。最典型的無過於傅山「四寧四勿」中所提出「以醜為美」、「寧拙勿巧」之說。只要是成功的表現書法線條，「醜怪」書風亦有另一股特殊的美感，這樣的觀點亦可自西方的浪漫主義美學中得到佐證：

隨著近代世界的誕生，浪漫主義的美感覺醒了，隨之而來的是對於自由和熱烈的表現的渴望，因此，公正的理論已經不可能再認為，把美解釋為規律性的和諧，或多樣性的統一的簡單表現就夠了。這時，出現了關於崇高的理論……接著，關於醜的分析也出現了，並且發展成為美學研究的一個公認的分支。結果，醜和崇高終於都劃入美的總的範圍之內。[29]

然而隨著現代欣賞者審美視野的改變，書法藝術的獨立審美成為新興的焦點。書法美學家們經常將書法線條視為「有意味的形式」，受到西方的符號學把藝術當作一種符號的影響。這種符號不同於科學的、宗教的、語言的或歷史的研究方向，而是從整個文化角度把握符號的意義，其中完成符號學美學藝術理論體系的學者是美國哲學家、美學家蘇

---

[27] 黑格爾：《美學（第一卷）》（北京：商務印書館，1981 年初版），頁 372。

[28]西晉詩人潘岳對在上位者極盡阿諛諂媚之能事。在仕途不順遂之後，他做了〈閒居賦〉一文中有「築室種樹，逍遙自得……此亦拙者之為政。」等逍遙曠達之語，完全不見其遙拜路塵的品格，因此元好問才會發出「文章寧復見為人？」的質疑，見元好問「論詩三十絕句其六」。

[29] （英）鮑桑葵：《美學史》（北京：商務印書館，1985 年），頁 10。

珊．卡納斯．朗格（Susanne K.Langer，1896　1985）。[30] 其學說對於中國書法的影響也最為巨大。

蘇珊．朗格主張藝術即情感的形式，曾舉中國的唐詩作為「情感與形式」的理論例證，也因此蘇珊．朗格的符號學廣泛的為中國文學藝術範疇所運用。她對「藝術」的定義為「藝術是人類情感的符號形式的創作。」[31] 所以每一件藝術作品都是一個「基本符號」，是人類呈現情感的生命符號，她說：

> 一件藝術作品雖然具有高度的表現力，卻是一種單一不可分的符號；…語言，無論是書面語還是口頭語，都是一個符號群，是一種符號體系；而一件藝術品，往往是一個基本符號。[32]

蘇珊．朗格將符號二分為「語言符號」與「藝術符號」，顯然以「藝術符號」更能含括書法之含意。雖然如蘇珊．朗格所言，審美感受的想像空間並非語言足以表達，只是中國古代書法藝術，雖以線條的用筆輕重、粗細變化等形式表現不同的情感，卻始終以漢字作為載體，可謂同時兼含「語言符號」與「藝術符號」，因此，中國的書法藝術形式是蘇珊．朗格的「形式說」之外的一種特殊的藝術形式。[33]而蘇珊．朗格所謂：「創作形式深深感動我們是有可能的，因為他表現了作者的感情。」顯然傾向抽象主義與形式主義的美學欣賞，片面的忽略了書法作品內容對於審美接受者的感染力。

蔣彝以完型心理學說書法線條具有「運動感」，所以給予人的美感是直接的、非認知的。克羅齊的「直覺」審美之說，也是強調直接的審美感受。而完型心理學認為，不同的欣賞者在關照特定的審美形式時，心理上會產生同構的反應，以致產生類似的情感感受，但是這種感受卻必須受審美個體所深處的特殊文化環境制約，這樣的論點，以頗近似於書法審美的特點。葉秀山也從心理學出發，從書法線條的筆

---

[30]蘇珊．朗格舉音樂作為「有意味的形式」論述的根基，認為「音樂是情感生活的音調摩寫。」若是這些音調包含著一些意味，則「這種意味是一種感覺的樣式－－生命自身的形式，就像生命被感覺和被直接瞭解那樣。」可參見《情感與形式》頁 36　42。

[31] （美）蘇珊．朗格原著、劉大基等譯：《情感與形式》（台北：商鼎文化出版社，1991 年 10 月），頁 51。

[32] 同前注，頁 427。

[33] 如蔡耀慶於碩士論文以中國書法與西方文字書寫沒有共同之處展開立論，見《唐代書法形式之研究》（國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1998 年），頁 111　114。

順運動過程探究書法的美感來源，他指出在文字內容的字形、字音、字義之外，最重要的是體會筆墨「運動」過程以體會其「意味」。

自王國維貶低書法為「低等美術」之後，中國美學家與書論家們幾乎不約而同的以書法作為中國藝術的最高代表，並提升書法審美規律為一切藝術的基本原則。如宋民曾經歸納蔣彝與宗白華的見解，以提出這樣的看法：

> 中國古代藝術規律是相通的，但許多方面是在書法中得到完滿、典型的體現。“與繪畫和雕塑相比，書法中的節奏、線條和結構都得到了更完美的體現，即使其中的形態和動勢也至少與它們不分上下”（蔣彝《中國書法》）。中國書法藝術美學的審美特性，決定了它在中國古代藝術、美學研究中的重要功能、地位。“我們可以從書法裡的審美觀念再通了中國其他藝術，如繪畫、建築、文學、音樂、舞蹈、工藝美術等。”[34]

雖然這段話並未深入探討何謂藝術審美的共通規律，然而在面對全球化語境之下，中國書法重於感悟、點評的審美習慣，必須重新接受詮釋才得以突顯出它的重要。晚唐司空圖《二十四詩品》是中國美學思想史上最早的一部論著，也是詩歌審美的典型概念，金學智仿效之將傳統時期經常使用的審美概念重新整理耙梳，整理出「工巧」、「天真」、「高古」、「瀟灑」等形容風格的二十四種品類，並且列為「新二十四品」，具有建構現代書法審美概念的意圖。

美學的奠基者亞里斯多德認為藝術品能夠影響心靈，主張藝術美學足以提升人生價值。然而柏拉圖則提倡「原始的美」，他認為藝術品只是藝術家主觀描摩大自然景物影象的再現，所以無法讓欣賞者達到真與善的境界，因此藝術是追求真與善障礙。這兩大派別的差異，似恰可說明書法本質中「表現」與「再現」的爭議。認同藝術美學足以提升人生價值、淨化心靈者，乃兼重「美」與「善」，正與中國儒家一向強調「德成而上，藝成而下。」的審美概念相互呼應。主張藝術為再現者，則強調的是「真」與「美」合一的重要。

至於如朱光潛則提出「主、客觀統一」，強調美是藝術創作者內心

[34] 同注 18，頁 155。

與外物接觸交匯所形成的感受，另一方面也是欣賞者的內心與藝術品接觸後之感受。以「移情」作用說明書法欣賞，欣賞者將主觀情感透過抽象的線條，以自己的意象投射至書法作品，從而產生「勁拔」、「秀媚」、「端整」等不同感受，甚至體會創作主體的情感意醞進而達到洗滌身心的效果。這種對於形象的「直覺」，確實可以解決中國書法為何長久以來「以人論書」甚至「以人廢書」的審美慣性而開啟審美學科化的契機。

第二節　開啟「書法美學」學科化的契機

一、　「書法美學」的系統化

中國所流傳下來許多有關書法藝術審美的紀錄，但是這些感悟式或點評式的題跋或感言欠缺理論思辯的系統化學理，而美學正可以提供一個彌補的契機。西方文藝美學中將學說分為創作主體、接受主體、作品本體與社會文化等不同面向，其架構恰適宜書法藝術建立其美學理論體系的參考。

「中國書法美學」的草創之功並非不是書法理論家或書法創作者所帶領，而是由一群美學家以啟蒙民智為前提的不經意之舉，卻因此開啟書法美學的學理性探討。西方美學思潮引進中國以後，傳統觀點受到衝擊，尤其是無法與西方理論對應的書法者，因此在引進美學的初期，書法是受到負面影響的。此時，探討書法的藝術特質並與其它藝術作出匯通，更是成為論者普遍採用的手法，於是或採西方藝術門類的匯通，或採中國的文學、詩詞、繪畫等與西方文藝相對應的範疇，書法美學也逐漸成形並深化之。

蔣彝從象形說出發詮釋書法的美、史紫忱從中國美學出發建立書法美學理論、金學智掌握大量的隨筆、札記、詩歌、書信等古籍史料，都是以中國美學思想為論述基礎。

王國維從西方藝術學中的「形式」出發，認同一切藝術都是形式的美，因此主張書法為低等的藝術，其說雖偏頗卻已注意到書法具有相當獨特的藝術形式。蔡元培、梁啟超、林語堂、徐悲鴻、宗白華、朱光潛、鄧以蟄等人以第一代美學家之姿，或以中國或以西方為其論述立場，引用結合西方「美學」與中國書法藝術，尤其是宗白華所建立的基礎，更

是奠定往後書法美學的基本路徑。

藝術美學方法的引進為「書法美學」開啟系統化的契機，促使學者們思考「書法美學」的學科化，其間不論是以中國美學為本位，或是採西方文藝美學方法出發以詮釋之，都逐漸地將「書法美學」學理化與系統化。這些西方引進的「形式美學」、「主體論美學」、「符號論美學」等大量西方文藝美學概念，促使書法美學以更多元化的方式呈現。藝術美學如繪畫美學、雕塑美學、建築美學、工藝美學、文學美學等方法的匯通，甚至自然科學如信息論、系統論等方法也被書法美學吸收運用。

西方文藝美學方法，雖有林林總總的學說內容，但可大分為作品創作主體、作品本體、接受主體與社會文化等四個面向。傳記研究法、精神分析研究法、原型研究法被使用於書家本體的分析；符號學研究法、形式研究法、新批評研究法、結構與解構研究法被運用於書法作品；現象學研究法、接受美學研究法、讀者反應批評法被運用於欣賞者；西方馬克斯主義美學、後現代文藝美學研究法、甚至解構主義文學研究法等被運用於時代思潮的解釋。學者們或以西方文藝學說解釋書法；或取其方法以建構書法美學。

尹旭在《中國書法美學簡史》在分析古代書論家的美學思想時，從作品創作主體、作品本體、接受主體與社會文化等四個面向立論，將其普遍析論為「對書法美本質的認識」、「對書法藝術特徵的認識」、「審美趣味方面」、「書法創作方面」、「書法與時代方面」。[35]目前所出版最大部頭的書法美學專著為金學智《中國書法美學》一書，該書自書法多元性質立論，其「藝術社會學的視角」一章為文化思潮的層面；「創作美學的視角」為書家本體層面；「接受美學的視角」為欣賞者層面；「形式美學的視角」、「主體論美學的視角」、「符號論美學的視角」為書法本體層面，已呈現出全面性的理論架構。

在中國學者接觸西方美學之時，難免以自身所具有的學術文化基礎會通之，尤其中國哲學與儒、釋、道對於書法有著深遠的影響，故牛宏寶則指出，當時「中國學者對西方美學的接受與闡釋顯示出一種普遍的結構性傾向，即用老莊一脈思想所模塑的“藝術心性論”來會解西方近代以來的美學，此“藝術心性論”隱蔽的發揮著融合中西——形成新的

[35]尹旭：《中國書法美學簡史》（北京：文化藝術出版社，2001 年 8 月第一版）。

美學之範式的結構性作用。」[36] 以偏於唯心的主觀詮釋建構初期的書法美學。

在書法美學初構時期，宗白華堪稱奠基之人。宗白華不但是中國第一代美學大師，也是偉大的書法美學家，他的論點開啟書法美學的理論基礎，而其思想即有著濃厚的中國的泛神論色彩。在總結中國傳統的美學和藝術精神時，他以西方啟蒙以來的如康德、歌德和伯格森的美學思想詮釋之；相對的，則以中國的「藝術心性論」理解西方美學的形而上層次。

宗白華的美學思想以六朝時期的「藝術心性論」為核心，他認為晉人向外發現了自然，向內發現了自己的深情。西方所謂「生命情調」、「宇宙意識」等觀念，在晉人超脫的胸襟中早已萌芽為簡淡、玄遠的意味，且成為中國美感的基礎。這種「雅」與「絕俗」的藝術理想和審美標準，成為中國文學藝術的審美標準。而西方哲學所謂的「生命情調」與「宇宙意識」，正足以作為晉人藝術心性的註腳。

不論是從「認識論」或「體驗論出發」，「真」、「善」、「美」三要素在書法中的體現也受到重視。提倡美育必須經由「審美」為手段，達到「真」與「善」的目的，因此有朱光潛提出美育為德育的基礎，從「美感經驗」建構其美學體系。

書法美學史的成形甚至分期，也是引進西方美學對於中國書法的貢獻。中國既有書法美學，就應有書法美學史。除了以時代分期的傳統方式之外，金學智以別林斯基的「觀念如種子」有「始、長、遂、成」生命成長之說為理論基礎，之從《周易》中的「元、亨、利、貞」出發，於是漢魏六朝為「元」；隋唐至宋為「亨」、「利」；元明至清為「貞」，以「變易」詮釋書法美學史的的發展過程，其說或許尚值得商榷，卻是以學理分期的一種嘗試。書法的藝術本質、書法美的規律、書法美感的來源甚至書法美學史，都在西方美學的藉鑑之下逐漸系統化，逐漸具備學理化的學科基礎。

二、　以馬克思主義建構「書法美學」的傾向

[36]牛宏寶：〈以傳統“藝術心性論”會解西方美學——1949 年以前中國學者接受西方美學影響的一個結構性傾向〉，《求是學刊》（2001 年 5 月第 3 期，總第 28 卷），頁 72。

自從 1978 年大陸進入新時期以來，在領導者登高一呼之下，從馬克思主義美學出發關注人的實踐活動形成盛極一時的論點，「中國當代美學理論在建構其體系時，都要依據一定的理論。有的依據西方理論，有的依據傳統中國理論，更多的是依據馬克思主義理論等等。」[37]以中國現當代美學為基礎的書法美學也是如此，尤其是大陸學者幾乎沒有例外的以馬克思主義為其理論的「最高指導原則」。

將藝術實踐與生活形態環環相扣，視為上下層關係，是馬克思主義美學的基本精神。從最初劉綱紀於 1979 年出版的《書法美學簡論》一書正是「試圖運用馬克思主義美學來研究書法藝術的一個初步嘗試。」[38]

古代論書者多以一己之自由心證討論書法，乃至朱光潛亦自唯心論角度解釋中國書法。劉綱紀呼應大陸美學界從唯心論轉換至唯物論的思潮，力圖擺脫傳統書法審美慣用神秘且抽象的唯心評述，主張在固有的作品鑒別、考證之外，必須從書法藝術的「具象」本質及其特徵著手。於是，《簡論》一再強調書法所呈現之美是事物的「形體美」與「動態美」的反映，文中以「尖刀」、「器物光滑的平面」或「水上的一片扁舟」或「天際群山連綿」等具體形象比喻橫畫；「墜石」比喻點畫[39]等基本論述，堪稱主張書法藝術為具象化的典型論述。

劉綱紀在《簡論》一書於 1982 年〈重印後記〉處，仍一再強調「本書主張用馬克思主義反應論的觀點來研究書法藝術，認為書法美來自現實，是現實的形體，動態美的反映，而且在反映的同時書法家又表現出他內心的一定的思想感情。」[40]清楚的說明著書立論所採取的理論基礎。

大陸所謂的馬克思主義美學，乃是辯證式的唯物主義與歷史的唯物主義，並以此發展出來有關實踐的基本觀點。其理論主張文學藝術是一種勞動生產方式，既能反映社會與自然，也能對社會與自然負起改革作用。若視文學藝術為一種意識型態，則必須受下層經濟基礎的決定，反過來又對上層建築產生影響。因此毛萬寶認為書法藝術本質的定義是：「所謂書法藝術就是塑造漢字造型形象與展現書家審美意識的一種社

---

[37] 鄒其昌：《中國美學與藝術學探微》（武漢：崇文書局，2002 年 12 月第 1 版），頁 249。
[38] 同注 11，頁 2。
[39] 同前注，頁 6。
[40] 同前注，頁 100。

會意識。」[41]這種社會意識即是從具體的歷史實踐中呈現出的普遍意義，因此大陸學者普遍的奉馬克思主義美學為書法藝術的詮釋基礎。當宋民強調書法的線條、結構與自然事物之間的關聯時，則言書法線條「按美的規律建造」（馬克思語）。葉秀山認為文字內容決定書家選擇的書體，因為形式為內容服務，詩、詞或文章所適用的書體各有不同。這種將藝術發展與社會實踐相互結合，甚至為政治服務的論點，也正是馬克思主義美學的精神。陳方既在〈書法是抽象的造型藝術〉一文中也提出書法線條具體形象之說乃是依據馬克思的藝術反應論，其言云：「藝術之所以被稱為藝術，其基本特徵就是在於它的形象性，在其形象與其現實形象的關聯。沒有形象，就不能被視作藝術了。」[42] 明顯的採用其唯物論的說法為立論點。

重視藝術創作的客觀規律是馬克思主義美學的內容之一。馬克思曾經指出「歷史不過是追求著人的目的的人的活動而已。」[43]有自覺的人的活動在藝術領域則是「書家主體」與「審美主體」的注重，金學智因此認為書法美的歷史離不開書家主體，也離不開接受者主體。他說：

> 書法美的歷史流程，不能只看成是書法美的誕生、拓展、流動、積澱、嬗變、延續……，而更應看作是追求著自己目的的書法家們以及書法美的廣大接受者的活動。[44]

由於創作主體與接受主體的相互作用，產生歷時性的審美延續與改變，甚至由於審美接受者的參與，才使得書法藝術得到完成，這是接受美學的觀點。

中國特有的書法藝術，自然在其特有的文化與美學背景之下醞釀形成，於是毛萬寶強調馬克思主義對於釐清書法藝術本質的重要。毛萬寶認為書法藝術本質未能在討論中獲得正確認識之因，在於論者多數照搬普列漢諾夫所提出「有意味的形式」，直接進行藝術本質的論述。普列漢諾夫曾曾說：「藝術既表現人們的感情，也表現人們的思想，但是並

---

[41] 同注 7，頁 309。
[42] 陳方既：〈書法是抽象的造型藝術〉，《書法研究》第十一輯（1983 年 3 月），頁 50　55。
[43] 《馬克思恩格思全集》第二卷（陝西：人民出版社，1965 年），頁 118　119。
[44]金學智：《中國書法美學（上）》（江蘇：江蘇文藝出版社，1994 年 8 月第一版），頁 194。

非抽象地表現，而是用生動的形象來表現。」[45]如此將藝術形象當作一般理性「認知」或情感表現的媒介是不妥的，因此必須以符合社會思潮背景的馬克思主義出發以闡釋書法美學，才能避免根本上的錯誤。

將藝術形象當作一般理性認識或是感性認知是有所差別的。在西方文藝方法的引用過程中，胡塞爾的現象學在書法美學建構過程中是一個普遍被運用的學說。胡塞爾的現象學把人們對事物認識的重心從對存在對象的關注，轉移到主體的、意識的結構中。亦即在認識過程中，意義的出現與對象的構造相關，而對象的構造又與主體意識有直接關係，這樣的觀點與朱光潛認為客觀的東西中都有幾分主觀色彩類似。

胡塞爾的現象學解構了主客體之間的絕對對立，並將審美對象設定為「被感知的藝術作品」，亦即，在藝術作品轉換成為審美對象的過程中，審美知覺的作用相當重要，藝術作品的物質材料，如：文字、色彩、材質等等形成新的「審美要素」，同時關係著被表現作品與關照者自身的對於審美的功力深淺。

馬克思主義美學主張藝術是一種意識型態，是生活上複雜的、曲折的審美反映，而不是簡單的、機械的反映，因此書家創作過程與書法作品構成書法本質的兩大要素。在此基礎下，毛萬寶認為書法藝術本質的定義為－－「所謂書法藝術就是塑造漢字造型形象與展現書家審美意識的一種社會意識型態。」[46]既然以意識型態出發建立學說理論，那麼，完全走向資本主義而沒有馬克思主義背景的台灣，是否能適用於如此的學說理論，實在值得商榷。

又如葉秀山以西方藝術社會學出發，將人類藝術活動視為一種社會活動的呈現，由於馬克思主義注重上下層建築之關係，強調下層建築對於上層建築的影響，因此主張在探討文字與書寫的起源時，雖然必須藉助社會學家與人類學家的既有成果，然而在馬克思主義的指導之下，對於藝術本質研究也起了重大的變化，他說：

> 這裡特別應該指出的是，馬克思主義的產生和發展，對於從社會角度研究藝術的本質帶來了革命性的變化。在這方面，除了馬克思主義經典作家們的著作外，早年普列漢諾夫的著作和現代盧卡

[45] 同注 7，頁 306。
[46] 同前注，頁 309。

> 曾經指出契的著作，對藝術的社會本質做過深入的研究，有很大的貢獻。[47]

既然,「馬克思主義的產生和發展，對於從社會角度研究藝術的本質帶來了革命性的變化。」而時代背景與其文藝思潮一向息息相關（補充），當大陸學者以馬克思主義進行書法美學學科的建構之際，台灣的書法美學是否具備一致的美學思潮，其截然不同的資本主義與馬克思社會主義是否影響書法美學學理上的區隔，乃是必須探討的問題。

隨著跨文化時代的來臨，書法藝術將面臨跨國界的審美對象，然而就未來書法藝術而言，書法家的創作理念中必須包含其文化思潮與思想背景，才能凸顯其創作意識。美國藝術史學者古德柏認為：

> 至於書法家應如何界定其創作新方向，似乎要以兼顧個人特定的文化認同、政治傾向、本土性以及承襲傳統技法創造新面向為宗旨。[48]

劉綱紀從藝術實踐時代美的角度觀照書法美發展的方向，他指出現代書壇或是具備基本功但缺乏創新；或是作品新穎但用筆、結構功力不足，尚未把握繼承與創新的妥善結合，最重要的是創造出符合現今時代美的書法藝術作品：

> 我們一方面要在繼承遺產上下功夫，另一方面又要為在前人的基礎上進行新的創造準備各種必要的條件。在這些條件中，最為重要的就是要在深入群眾，深入實際鬥爭的過程中感受和瞭解我們社會主義時代的美。這是我們在書法藝術上進行新的創造的現實根據。如果沒有社會主義時代的無產階級和革命人民的思想感情，對我們時代的美沒有深切的感受和瞭解，那就絕對不可能在書法藝術的創造上達到一種新的美的境界，不可能產生符合於我們時代廣大人民群眾欣賞需要的新的書法作品。[49]

---

[47] 葉秀山：《書法美學引論》，（北京：寶文堂書店，1987），頁 18。
[48] （美）古德柏：〈全球化時代的中國書法〉，《「國際書法文獻展－文字與書寫」學術研討會論文彙編》（台中市：台灣美術館，2000 年），頁 66。
[49] 同注 11，頁 95。

「書法藝術從來就是為政治服務的，這在中國書法的歷史上表現得非常清楚」，因此亦期許新時代的書法的內容「要堅持為無產階級服務。」因此劉綱紀認為：

> 我們應該寫出更多更好的宣傳馬列主義、毛澤東思想，歌頌社會主義革命和建設的書法作品，以及其它有益於人民的作品。不但所書寫的文字的內容是好的，而且書法本身也具有高度欣賞價值。[50]

姜澄清於一九八二年在論及書法美的起源與發展時，多以列寧、馬克思等學說作為說明的註腳，並下此結論云：「研究書法藝術美感的起源與發展，同樣顯示出馬列主義這個普遍原則的精確性。」[51]康衡將有關書法美學本質方面的論文作一整理，得出書法本質的數種不同結論，而其歸納的原因為：「運用馬克思主義哲學的觀點和方法去研究美學，特別是中國書法美學，目前還處於探索階段。因此，在探究書法的本質這一問題上，其論述觀點之紛呈是很自然的。」[52]

構成審美對象的另一關鍵審美活動過程中的「意義」，是「內在於感性，是審美要素自身的結構。」亦即每個審美對象包含多重意義作為「準主體」而存在，審美活動中的主體與客體水乳交融，無法分離。如此對審美作品的觀照正適合作為分析中國書法作品，也說明不同文化思潮產生不同審美觀點的必然性。

誠如歐洲學者幽蘭對於中國書法的「現代」或是「前衛」等風格的解釋，可以作為台灣直接挪用大陸馬克思主義書法美學的借鏡。她說：

> 用「前衛」或「先鋒」這些引自於西方藝術觀念的用語，來稱呼中國現代藝術是否合理？事實上，這些屬於西方藝術傳統的字眼，與中國當代藝術毫無關係。前衛（先鋒）藝術在西方被視之為如同批判社會制度，及政治管理的政治運動。[53]

---

[50] 同前注，頁 96。

[51] 姜澄清：〈論書法藝術美感的起源與發展－－兼及書法理論研究中的一些問題〉《書法研究》第十一輯（1983 年 3 月），頁 76。

[52] 康衡：〈關於書法美學問題探討的一點意見〉《書法研究》第十一輯（1983 年 3 月），頁 79。

[53]（法）幽蘭：〈中國當代書法之美數詞彙歸類及藝術的世界化〉，《「國際書法文獻展－文字

「這些屬於西方藝術傳統的字眼，與中國當代藝術毫無關係。」一語，道破書法藝術套用西方藝術名稱的後遺症。當西方藝術的「形式」、「表現」、「空間」、「抽象」、「視覺」等特質直接套用於書法藝術時，書法只是西方藝術學的註腳，而徹底失去自身原有的本質與其審美規律。

中國書法的審美之原型，乃根源於豐富的哲學思潮與文化背景，故具有多元且特殊之特質。然而文藝思潮一向為社會背景的產物，隨著台灣與大陸甚或其它國家存在著文藝思潮的基本差異，其書法美學的理論基礎也應有釐清的必要。

第三節　偏重建構「現代書法美學」的傾向

在 1978 年以前，大陸方面的文學、藝術可謂是一種意識形態的呈現，忽視文學、藝術自身的特殊存在。當時主張在理論上層建築的藝術，必須隨著下層的經濟社會需要而有所調整，因而文學、藝術必須服從於政治的理念。隨著 1978 年新時期的改革開放，注重文學、藝術本體的「純審美論」興起。1979 年以後大陸陸續出版的書法美學專著，雖然服膺馬克思主義美學，然已相當注意書法藝術本身的「純粹審美」之性質。

隨著西方新方法的引進，「橫向移植」造成形成一股所謂「方法熱」。主張「純粹審美」的、針對書法「文本」的研究者認為，創作主體與其創作過程並非是作品本體，欣賞者所接受的是完成之後的藝術作品，因而反對傳統上從文學藝術家的主體性出發，以藉此逐漸瞭解作品的外部研究視角，注重的是文學、藝術作品內部研究。影響所及，書法藝術作品被視為單獨的藝術存在，其本質問題也受到熱烈討論。甚至八 0 年代初盛極一時的自然科學方法如信息論、系統論、控制論等，也在橫向移植的方法論中。

現當代的西方研究學者們出現反對以作者背景資料論斷作品的觀點，雖然並未明確運用在書法方面，卻足以作為理論性的輔助。如歸屬

與書寫」學術研討會論文彙編》（台中市：台灣美術館，2000 年），頁 145。

於西方新批評派第三代的承襲新批評派（The New Criticism）[54]一向注重作品的內在價值，完全割裂作者與文藝作品本體的關係，反對文學藝術的外部研究的精神，認為文學藝術作品並無法呈現作者的性格，主張應將作家的經驗主體，亦即實際生活中的「人」與其作品嚴格分開。如此，在「形式主義」的考驗下，長久以來從外部考證出發的「傳記研究法」便遭遇到空前的考驗，中國書法批評一貫的「書如其人」也受到否定。毛萬寶從馬克思主義美學的立場出發，反對「書如其人」而提出「以書論書」的觀點。

中國古典書法蘊含豐富的美學觀點，若是一味迎合現當代書法審美取向，將古典書法與現當代書法作一割裂，勢必失去書法審美的傳統精神，也就是其最大的特色。劉綱紀引毛澤東有關文學藝術資產繼承問題的言論，提出如此的觀點：

> 無視前人已經累積起來的經驗和已取得的成就，企圖一切從新做起，那是狂妄而又愚蠢的，是向後倒退，從文退到野，從細退到粗，從高退到低。歷史是不能割斷的，割斷了歷史就不能前進，不能發展。但是，在另一方面，如果滿足於前人已經取得的成就，拜倒在它前面，沒有獨立創造的精神，那同樣否定了發展，同樣是錯誤的。[55]

由於當今對於書法定義的不確定，面對現代書壇尚未取得共識的情形之下，建構現代的書法美學體系是一件尚須繼續嘗試匯通的工程。另一方面，在書法美學的建構過程中，由於鎖定時間為「古典時期」或是「現代」的不同，更是由於「書法」定義的差異，形成學理上一定程度的落差。隨著時代環境變遷，群眾審美意識逐漸改變，書法本質亦隨之逐漸調整，而有「純藝術化」的傾向。

一、　偏重「視覺藝術」的本質

---

[54] 新批評派主要是英美－－尤其是美國文學批評家於第一次世界大戰之中所建立的流派，直接開拓者是 T.S.艾略特。這個學派的的共同特點是：反對文學的外部研究，強調文學、藝術作品的內在價值，並把注意力及宗在單獨作品作為有意義的單位上，與傳統重視外部考證的評論方式相對立。運用於書法藝術，則是不再從書家學書過程或成書過程著手，而將焦點集中於書法作品本身的美感規律與藝術價值。

[55] 同注 11，頁 95。

目前學界所謂「藝術」一詞，乃引用西方文藝復興以後的概念，只要有一定的生活目的，或作為活動的「技術」者，都可以稱之為「藝術」。相對之下，中國雖自先秦時期即有「藝」字的存在，如當時六藝意指禮、樂、射、御、書、術，然其內涵卻與西方「藝術」差距甚大。可以說，在中國文化體系中並沒有獨立的藝術，中國的書法、繪畫、建築等被視為藝術門類，是從西方的角度進行關照的。這樣的出發點決定了書法本質的研究路徑，將以西方藝術的定義為觀照點，並以此斷定書法的藝術本質與其規律。

確定書法的藝術本質為何？乃是書法美學的基本議題與探討的重點。書法的藝術成分之認定，是確定書法為「藝術」的基本步驟，因此，依據西方藝術對於審美直接感受出發，

決定定義，決定書法美學理論體系的架構的巨大差異。因此，對於書法本身定義的探討，是每一位書法美學家不可或缺的基礎課題。書法的「形象」或是「具象」性質，可推至文字肇始之初；其逐漸發展為「抽象」性較重的藝術，卻不代表書法完全是「抽象」的視覺藝術。書法藝術側重「形式」或「內容」；書法是「表現」書家情感或是「再現」具體實物；書法藝術的「時間性」與「空間性」的探討等本質問題，都是取自西方藝術學的基本概念。如西方藝術重視藝術品的視覺形式表現，書法美學家們紛紛強調書法的「形式」，如周俊杰認為「形式就是人類創造的精華和本質，而內容，總是藉助於它來表達顯現的，也可以說內容只是形式的附著物。」[56]傳統書論所強調的用筆、結構與章法等書法三大要素，形成書法形式中「用筆之美」「結構之美」、「章法之美」。陳振濂以西方藝術的專門術語「線條」、結構、「空間」為書法藝術的形式，此時書法的筆法變成線條表現；書法的章法佈局變成線條的運動，全然由西方藝術的角度解讀之。

「時間」與「空間」則是西方藝術分類的標準之一，書法雖同時具備時、空特質，卻迴異於音樂、舞蹈等時間藝術或建築、繪畫等空間藝術。書法用筆的強調，形成特殊的空間感，宗白華甚至認為中國繪畫裡的空間意識乃取自於書法，其運筆過程的不可逆，則形成一種時間的流動過程。如此的時、空組合，是一種特殊的「流動的空間」，而不是靜

[56] 同注 2，頁 149。

止的視覺作品。陳廷佑於《中國書法美學》中也說道：

> 書法是空間的藝術。但是它不同於靜止的、程式化的、無生命感的美術字和圖案花紋，而是在點畫中表現出流動的方向、次序和過程，因此又具有時間藝術的象徵。書法作者寫字時是先上後下，先左後右，把線條引向前進。欣賞者大體上也是順著這條運行軌跡；這條軌跡使客觀的視覺空間與主觀的心理時間重合在一起，使畫面有永不停席的變化感和持續不斷的運動感，從而出現了生命的意味。[57]

書法的生命體現形成書法線條的力量，體現為「筆力」、「合力」、「勢力」，這樣的「力顯神凝」是書法藝術「空間性」形式美的表現。然欣賞者順著書寫內容的順序進行審美活動，因此又呈現出其「時間性」的特質。

葉秀山認為書法藝術家的階級性決定其書寫內容，又由內容決定其藝術形式與風格，因此對於引用太過於重視形式而忽略內容的書法美學理論提出質疑。他舉歷代的鐘鼎彝器、碑文刻石、墓誌、書帖、銘記、詩文、條幅、扇面等法書形式為例，說明具有書法藝術的形式與內容並重的特性，且與書法所蘊含的精神意韻息息相關，他說：

> 西方某些形式主義美學家過份誇大藝術形式的作用，認為藝術的本質就在形式，形式無疑是非常重要的，但又不是完全獨立的，近年來，貝爾的“有意義的形式”的理論對我國美學界和書法理論界有很大的影響，用這個理論來解釋我國書法藝術的確有不少方便的地方，但關鍵還在如何理解“意義”（有人譯為“意味”，按原文是“有所指”的意思，故仍譯“意義”）和“形式”這兩個概念，如果光從純粹、絕對的形式著眼，則書法藝術對這種理論不僅不能給以佐證，而且簡直就是一種反駁。[58]

以西方藝術的「形式」角度探討書法，確實突顯出書法視覺上的空

---

[57] 同注 5，頁 113。
[58] 同注 48，頁 92　93。

間意義，然又不侷限於形式之感受。中國書法不同於西方所謂「字母」，由於特殊的造字與演變過程，中國書法所形成的「空間單位」是由橫、直、撇、捺、鉤與點等各種用筆法所組成一個有筋有骨的『生命單位』」[59]，這樣的觀點存在於長久以來的書法審美傾向，不若西方抽象藝術著眼於線條與空間的視覺效果。

書法形式美與其內容乃不可分割，此內容不單純只書寫文字內容，而是指作者創作心境的表現的一種神采之美。書法特殊的藝術形式，有很大成分仰賴用筆的工具，因「筆軟而奇怪生焉」且筆順有一定順序，此氣脈的連貫的「一筆」可與西方羅丹雕刻的「一線」相互映證，宗白華並以此推衍出「八法」、「勢」的產生與書法「壯美」的傾向。

書法的不同結構各具空間美，卻存在著某種程度的定律。由於篆、隸、楷、行、草等書體各有其基本架構，不同的飛白與字形形成不同的空間感，如論真書結體的部分法則與希臘建築有均衡、節奏、協調等具有相通性。至於「章法」方面，則視「相管領」、「應接」等書法基本佈局為一首樂曲的律動。只不過，此時所謂的空間，則是結構上的空間布白。

對於書法本質的不同認知，決定所建構的書法美學究竟成為「古典的」或是「現代的」理論體系，則形成的根本差異是不容忽視的。當金學智質疑陳振漣對書法本質見解時，曾提出這樣的觀點：

> 你談今後書法的發展方向，當然可以而且應該。但我感到討論書法藝術的性質還應該立足於過去和現在的書法實踐。如果對過去和現在還弄不清楚，而去侈談未來，那是不可能真正認識這個事物的。[60]

在陳振濂一系列的書法美學專著中，從《書法美學》到《書法美學教程》到《書法美學通論》，固然對於傳統的書法美學有所關注，然其其一貫的理論脈絡乃將書法視為現當代的藝術，集中於書法本質「藝術性」的討論，進行「抽象藝術」的審美，其偏向現當代的取向是導致金學智質疑的原因。

---

[59] 宗白華：〈中國畫法所表現的空間意識〉，《宗白華全集》第二卷，頁 143　144。
[60] 金學智：〈也談書法抽象性的有關問題〉，《書法研究》第十二輯（1983 年 3 月），頁 82。

主張書法藝術的美為表現性質者，則反對書法線條為形象的說法，具體形象在書法本質的表現中失去必要的意義，這樣的觀點乃是受到西方美學觀與藝術學的影響。然而宗白華從宇宙「生命意識」來關照書法的造型之美時，書法的「表現」又呈現另一種意義。正是因為中國文字起源於仰觀日月星辰、俯察鳥獸蟲魚的象形字，因此不侷限於表達概念、傳達意義的「符號」，更因師法「自然造化」而成為具有生命力的一種藝術。

中國自東漢以後書學理論勃興，其中普遍以大自然生命律動比擬書法之美，呼應中國傳統美學將文學、藝術視同為人一般的生命體，具有「筋、骨、血、肉」之美。劉勰論文章時有「必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為生氣。」[61]的著名論點，體現出魏晉時期文藝審美傾向，當時已有〈筆陣圖〉等「附會」人體之書法欣賞的論點，長期沿用之後，則有北宋蘇東坡提出書法必須具備「神、氣、骨、肉、血」的論點，而這種屬於書法的特殊的生命意識，是毛筆這種特殊的書寫工具才能形成的。

當書法美學家放眼未來，常出現將書法藝術與視覺效果靠攏的現象，或是強調書法的藝術獨立性，極力撇清書法與文學的關係，如「只要具備了書法的線條、結構、章法，牠就是一件完成的作品，作為書法作品是當之無愧的。即使沒有文學內容，書法也還是存在。」[62]文字的必要性在現代逐漸消解，於是更甚者則從內部進行文字內容的解構。在強調視覺為前提之下，書法藝術形式的表現成為最重要的環節，書法本質持續向著西方藝術學的概念前進，屬於中國特有的美學精神卻被忽略。如此偏向視覺藝術建構之下的學科理論，固然得以解釋當代些許的書法審美傾向或創作理念，卻無法充分解釋王羲之的〈蘭亭序〉、顏真卿的〈祭姪稿〉、蘇東坡的〈寒食詩〉為何堪成為天下三大行書之因。

書法形式與內容、書寫文字的存廢與否，不是西方藝術學可以解決。西方藝術所強調的線條的美或醜，無法解釋書法內容蘊含的精神意韻，亦非「有意味的形式」一概念可全面詮釋。不僅引用西方文藝美學方法如此，從中國美學出發時，亦應掌握其學理的發展理路，才不至於

---

[61] （魏）劉勰著，紀曉嵐評注：《紀曉嵐評注文心雕龍．附會》（揚州：江蘇廣陵古籍出版社，1997 年 7 月），頁 334。

[62] 陳振濂：《書法美學》（陝西：人民出版社，2000 年 4 月第 1 版），頁 168。

憑空臆測。邱振中說：

> 有一批以深入闡釋傳統為己任的研究者，憑臆想得出結論，如“八卦是書法的起源”等等，努力從古代文獻中尋找依據，但方法根本錯誤：或者重新拾起陰陽、太極等工具，企圖據此建立一套現代書法理論，他們對中國哲學領域已取得的進展視而不見。[63]

這段話突顯出書法美學成為一們專業學科的瓶頸。因西方的藝術追求藝術本體的規律，對社會自然觀及其方法的借鑒與應用，往往成為創作者自覺採取的行為取向，而有可能在理性的層面顯示其意義。而書法家對於藝術思維的把握偏重於對藝術「價值規律」的感悟與把握，較為順應社會的倫理觀念，因此產生側重面的根本差異。其次，中國美學為書法美學之基礎，中國美學學科性建構的程度與速度，必然影響書法美學的論述理路。

二、　側重「表現性」的創作

「表現」一詞既書法主體的形式，亦指書家個人的抒情表現。書法的表現形式是書法美學探討的重心之一。針對書法藝術而言，所謂表現形式指的是屬於審美範疇的作品呈現；另一個角度，則是與書法家息息相關的主體精神或時代精神，包含著形而上的層次。

由於中國傳統「書如其人」審美傾向的根深蒂固，孫過庭《書譜》中明確的論述了「書為心畫」的問題，呈現出唐代時期已自覺的提出書法藝術所具有的「表現性」特質，對於傳統書法審美具有繼往開來的意義。孫過庭曾經分析自己學習王羲之書法的情形道：「寫《樂毅》則情多怫鬱；書《畫贊》則意涉瑰奇；《黃庭經》則怡懌虛無；《太師箴》又縱橫曲折。」[64]提到書家主體在書寫不同內容文章時產生不同的情感表現，論述的就是王羲之書法的「表情性」。其結語「豈知情動形言，取

---

[63] 邱振中：〈書法理論與當代人文科學〉，《二十世紀書法研究叢書：當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 224。

[64] （唐）孫過庭：《書譜》，《歷代書法論文選（上）》（台北市：華正書局，1984 年 9 月），頁 116。

會風騷之意；陰舒陽慘，本乎天地之心。」[65]更是強調書法與詩歌中《詩經》與《離騷》等文藝形式一樣，具有抒情與寫意的功能。

美學家梁啟超以「個性的美」形容書法藝術所具有的的抒情性。鄧以蟄著眼於書法藝術的靜態呈現，將其完成之後的作品列於「視覺藝術」，兩人皆強調書法創作主體的「表現性」與「抒情性」；宗白華則指出「每一個朝代有它的「書體」，表現那時代的生命情調與文化精神。」[66]主張書體在表現不同的形式美之外，更表現出屬於時代群體審美的，含有生命情調的「生命意識」。

在「因文見情」的審美之下，不論是書法的線條、點畫，或是筆勢的避讓、朝揖等形式表現，都在「表現概念」之外呈現出「生命」的特質，能夠表達書寫者的情感甚至人格，這是書法成為藝術的根本之一，至少在古代書法審美視野中是如此。在〈蘭亭集序〉渾然天成、下筆如有神的創作之後，王羲之試圖多次嘗試，卻無法再造出如此滿意的作品，這種不可重複的特性，說明書法對於作品的確具備抒情的表現作用。這種表現必須建立在技法與書家精神修養的雙重條件之下，可謂比西方藝術的「天才說」更需功力作為根底。美學家徐悲鴻曾提出「書之美在德、在情，惟形用以達德。」[67]書法的點畫、結構等形式的欣賞僅僅作為審美的媒介，最終目的還是欣賞書家所表現的情性。

中國傳統書法的「表現」，集中在書家個人特質的體現。其典型如顏真卿的書法，顏體固然筆筆中鋒，剛正有如其為人；其〈祭姪文稿〉更是隨情緒起伏而自然產生用筆與章法上的錯落。他的思想感情與書法的文字內容與書法線條乃最完美的結合，更表現出盛唐代統治階級所注重的審美理想。[68]

在中國書法領域中，不同書體尚各有其表現上的普遍性。典型的論述如孫過庭所云：

> 雖篆、隸、章、草，工用多變，濟成厥美，各有攸宜。篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而使。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。驗燥濕之殊節，千古依然；體老壯之異時，百齡俄頃。嗟乎，

---

[65] 同前注
[66] 同注 60，頁 143。
[67] 同前注，頁 57　58。
[68] 同注 11，頁 13。

不入其門，詎窺其奧者也。[69]

孫過庭提出篆、隸、章、草為不同書體，各具備不同表現性的美，這是書法藝術本身的層次。由於書體的規範程度有所差異，相互比較之下行書與草書較適宜書家發揮感性的一面。韓愈認為張旭的草書創作足以表現主體的情感，故能達到「可喜可愕，一寓於書。」的境界。草書與行書也被認定為抒情性最高的書體。

如果能使這些書體呈現「風神」、「妍潤」、「枯勁」、「閑雅」等不同韻味，即可以表現書家的「情性」與「哀樂」甚至「老壯」的差別，這則是屬於書法家主體精神表現的層次。因此，書法便可含有「意境」。這些形象在他們的書法裡不是事物的刻畫，而是情景交融的「意境」，此「意境」類似於王國維在《人間詞話》所提出的「有我之境」。創作者體察萬物而藉描摩其形象以抒發心中之主觀情感，此時並非超然于物外的無我之境。這種精神境界已超越西方繪畫以點、線表現的形式技巧，而是超越技法表達書家主體精神的一門藝術，因此能在生命形象構思的線條中，在黑白濃淡變化與對比中傳達出空靈動盪的意境。例如韓愈為張旭所寫〈送高賢上人序〉堪稱絕妙的定義：

往時張旭善草書，不治他伎。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。觀于物，見山水崖谷、鳥獸蟲魚、草木之花實、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥、天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪以此終其身而名後世。[70]

鍾繇所謂「流美者，人也。」足以道出書法如何由一畫體現萬形萬象之美，並在掌握形象之際同時貫注書家自身的意志、情緒與感受。正如清代劉熙載論書的名言：「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」[71]

藝術的「表現說」運用在書法，則與「抒情」為一體的兩面。此「情」

---

[69] 同注 65，頁 114。

[70]（唐）韓愈：〈送高閑上人序〉，《四部叢刊初編．集部．朱文公校昌黎先生全集．卷第二十一》，頁 3　4。

[71]（清）劉熙載：《藝概．書概》，《歷代書法論文選（下）》（台北市：華正書局，1988 年 10 月初版），頁 647。

除了是書家曠遠平淡的「情」，更是書家個人品德學養的「情」。清代劉熙載更是指出「書如其人」乃指書法如書寫者之「學」、「才」，「志」。此時書家不僅「表現」其藝術形式，也表現出自己的學養志趣，這正是中國傳統書法審美的一個重要的，甚至是主流的傾向。

書法具有「人」的意義，人格便成為藝術的最終目的與審美理想，顏真卿之書法備受推崇是建立在其書法與人格皆美的基礎。宗白華曾指出中國書法精神由晉人風韻而生，便是強調心靈表現的美學觀，而不只著眼於作品的形式。他說：

> 晉人風神瀟灑，不滯於物，這優美的自由的心靈找到一種最適宜於表現他自己的藝術，這就是書法中的行草。……晉人的書法是這自由的精神人格最具體最適當的藝術表現。這抽象的音樂似的藝術才能表達出晉人的空靈的玄學精神和個性主義的自我價值。[72]

傳統時期的書家，僅有少部分採藝術自覺方式創作書法。顏真卿法度森嚴、莊嚴肅穆的楷書，乃順應挽救安史之亂後的頹廢之勢的「興儒道」、「反割據」的典範之以法度，此書法背負重大的政治任務，書家們「吸入了大量與創作者本身所在集團利益攸關的倫理道德觀念等主觀色彩；他們創造的美，更多地乃是創造者人格、思想政治觀點及倫理道德觀念的自然而然的流露和外化。」[73]誠如李日華書法範疇的「性靈說」必須在李卓吾「童心說」、湯顯祖的「唯情說」、公安派「性靈說」的人文思潮為背景，才能理解追求個性表現的審美理念之源由，並非針對書法藝術而發。如捨棄公安三袁首次標舉「獨抒性靈，不拘格套」的「性靈」說，則難以理解，為何書法領域有李日華提出書法是心靈、性情的自然流露。

書法藝術中書家的才性備受重視，卻有異於西方美學所謂的「天才說」。主張美術品由天才製作的說法，不甚適用於注重書家主體。中國傳統的書法注重先天的才氣與後天的努力二者的相輔相成，因此有所謂書家具備「文人氣」或「書卷氣」，並從而表現自己的獨特藝術風格。

---

[72] 宗白華：〈論《世說新語》和晉人的美〉，《宗白華全集 2》（合肥市：安徽教育出版社，1996 年 9 月第一版），頁 271　272。
[73] 霍然：《唐代美學思潮》（吉林：長春出版社，1990 年 12 月），頁 192。

所謂天才資質乃人人與生皆有，只是程度上的差別不同，因此後天的修為愈顯重要。史紫忱對於孫過庭《書譜》的一段跋語即強調後天學習的重要：

> 嗟呼，蓋有學而不能，未有增不字．學而能者也。考之即事，斷可明焉。然消息多方，性情不一，作剛、柔以合體，忽勞逸而分軀。或恬淡雍容，內涵筋骨……。按：書法與其他藝術創作一樣，都沒有「天才家」，不但要學，而且無止境。[74]

美學家提倡「為藝術而藝術」的觀點，顯然是為了針對傳統書法背負的倫理教化的作用，且為將來書法開啟一條藝術化的路徑。康德是「為藝術而藝術」的代表學者，重複強調「藝術需由天才產生」，然而鍾繇所謂「用筆者天也」，即是強調書家主體在書藝領域中「雖父兄不能移之子弟」的天賦才能。然而當論者提出創作藝術作品目的，乃是「在於面對國內外藝術新潮流的挑戰，做出創建性反應，在作品中追求時代感與自我個性的體驗。」[75]時，已將「表現」由書家之素養、天分轉移至書法作品本體。

三、　強調「純藝術」的審美

當書法美學論著紛紛從「形式」、「表現」、「線條」、「空間」等特質出發，自「純藝術」角度進行書法審美時，書法藝術必然流失部分原有的審美意味。

中國古代書法美感的產生，大體上是與中國文字發展的過程相互結合，雖逐漸出現書家與欣賞者的自覺。然古代視書法為純粹「藝術創作」者寥寥可數，文字的「實用」功能與社會文化對於書法的規範，使得書法始終呈現一種附庸之美。由最早的造字法「獨體為文，合體為字。」以致於指稱象形、指事的「文」，逐漸衍意為文飾之「美」的過程當中，漢字的演變發展不離比附宇宙萬物，只不過有傾向具象或抽象之區分。先秦的甲骨文、金文線條質樸、纖細、疏朗或工謹，不論書寫者與刊刻

---

[74] 史紫忱：《書法美學》（板橋：藝文印書館，1979 年 9 月第二版），頁 74。
[75] 該段文字摘錄自陳振濂：《書法美學》（陝西：人民出版社，2000 年 4 月第 1 版），頁 6 之列表。

者是否有意識的加入審美意識，可謂這些風格都是以實用功能為前提的附加產物，也就缺乏單純的從「審美」角度欣賞書法藝術。

從藝術創作的角度視之，最具有書家揮灑空間的莫過於行書與草書，其視覺效果亦最佳。然自書體發展過程可知，連綿且氣貫的今草是書法家長時間摸索，在主體意識之下的藝術產物，即始自今日的「純藝術」觀點視之，亦絲毫不遜色。書法作品所呈現的意境，更非一般視覺藝術的效果可及。當明代楊慎強調的「風韻」審美價值觀點，乃是標榜晉人崇尚清談，標榜虛曠的胸臆在書法作品中所自然散發的淡遠之氣，後人每每企慕而不可及，審美方式不緊緊針對書法藝術本身而發，更包含對於書家氣質的推崇。又如明末著名書家董其昌強調「淡遠」的審美理想，最主要是受到他本身學畫與學禪影響，由他的書齋名「畫禪室」可窺知一般。禪宗的美學在擺脫功名利祿與人世間的煩惱，追求絕對自由的美的境界，這種境界不僅在於是書法作品的靜態呈現，而著重於心靈層次的追求與超脫。

至於傳統上將人品與書品等同起來審美的習慣，正是因為書法以流暢的線條、豐富多變的結體寄託主體的精神意趣。所以說「書法的意境，正是豐富的線條變化（形式）中滲透著主體精神（內容）的表現。」[76]

研究書法藝術或是書法作品的傳統方式，不外是從書家背景著手。例如研究〈蘭亭序〉者，一定先探討王羲之的身家背景、習書經過，甚至所模擬之碑、帖，所執筆之方法，也必定交代當時前往蘭亭之因，書寫〈蘭亭序〉之目的等。如此從書家主體的條件背景著手，也就是從作品的外部因素著手，是一貫研究書法作品的方法。

隨著西方文藝美學的引入，針對藝術作品研究的「文本主義」，開啟書法作品作為一單獨藝術品，重視的是欣賞者對於作品的直覺感受，這樣的欣賞角度是不適用於古代書法藝術的。孫過庭在唐代時已指出書法藝術並非一般人所懂得欣賞，他甚至舉老子的「下士聞道大笑之；不笑則不足為道也。」指責那些不懂欣賞書法的群眾。主張傳統的書法審美與欣賞者本身的涵養有著密切的關係，尤其是廣博的學識甚至專業的素養，這樣的觀點或許有著士大夫的文人氣息，而缺乏審美的普遍觀念，卻是古代書法審美的重要面向之一。

葉秀山在說明藝術社會學對於書法藝術的重要時，舉書法尚與文字

[76]王一川：〈中國書法的心理審美根源〉，《書法研究》第十三輯（1983 年 9 月），頁 45。

與書寫結合的時代為例說明道：

> 由於“書寫”和“文字”本身不可避免的社會功能，使得從社會角度理解“書法藝術”顯得格外重要。我們將會看到，在探討“書寫”和“文字”的起源問題時，我們必定要藉助社會學家和人類學家的研究成果，對原始民族的各種意識形態性的活動（巫術、神話、宗教儀式等）有一個基本的瞭解，才能更加清楚地認識“書法”作為一種“藝術的活動”如何產生出來和發展起來的。[77]

視藝術為人類活動的產物是馬克思主義美學的通則，因而重視時代活動背景與書法的必然關係。金開誠與王岳川合著的《書法藝術美學》中也說：「書法線條與文字內容相依相合所體現的意韻詩思和筆墨情趣，使書法成為一種深具“意味美”的形式。」這樣的說法雖稍嫌抽象，卻可說明古代書法與文學相互依附，且為書法藝術的特殊之處。然而現今的書法藝術，卻已出現解構文字、強調線條與空間的風格，文字內容與字義的必要性逐漸被形式表現取代，對於強調藝術欣賞者而言，文字的線條表現逐漸在消解中。

中國古代的書法創作理念、書法作品本體所呈現的風格美感或時代審美風尚等面向皆與傳統哲學思維、文化精神與當時的時代背景等因素息息相關。書家常在自己的創作理念之外，結合當時時代精神與哲學理念，相較之下，書家個人單純的藝術創作理念相形薄弱，而「社會文化」層面對於傳統書法則有較多成分的影響。中國古代書法審美意識改變的軌跡，亦與傳統文學理論、詩歌理論或繪畫理論相互結合，呈現一致的時代性文學藝術審美傾向。

西方習慣於將審美概念劃分為二元對立，認為藝術是純粹的直覺。若以此標準進行書法的審美，則出現如「本體／現象」、「身／心」的區分，呈現在藝術則是「形式／內容」的絕對二分，其藝術機制近乎研究專家的類型，有利於造就科學、理性的思維模式。然而中國書法這種獨特的民族化、人文化的藝術，實體現中國哲學中「天人合一」、「主客合一」的精神。「道」與「法」、「理」與「勢」、「善」與「美」、「知」

[77] 同注 48，頁 18。

與「行」等概念既相對且並存，此「中庸之道」不是二元對立，而是二元共生的理論思維。書法審美中重要概念之一的「意象說」，既涉及書法作品的視覺形式問題、也包括書法甚至文字內容問題，是書法「形式」與「內容」的和諧呈現，絕非單就「形式」或「內容」足以呈現。誠如周俊杰所言：「書法藝術，無論形式或內容，或從哲學角度和本體角度看，他都包含了無數矛盾的因素。優秀的書法作品，總是能恰如其份地體現出種種既對立又統一的關係。」[78]宗白華亦早已提出中國書法並非侷限在於作品本身的藝術性，而是通過作品欣賞的過程去發現書法家所呈現的哲理。他說：

> 形式之最後與最深的作用，就是它不只是化實相為空靈，引人精神飛躍，超入美境。而由在它能進一步引入“由美入真”，深入生命節奏的核心。世界上唯有最抽象的藝術形式——如建築、音樂、舞蹈姿勢、中國書法、中國戲面譜、鐘鼎彝器等的形態與花紋——乃最能象徵人類不可言狀的心靈姿勢與生命的律動。[79]

中國書法藝術在作品本身之外，更具有其形而上的意義，不僅表現書家個人感情，更有宇宙之「道」的呈現。長期以來的美學家們以「傳統心性論」探討書法藝術，認為書法起著教化人心的觀點，在今日審美傾向純藝術際，不免受到觀念觀點迂腐的質疑。傳統文人視書法為消情遣性的雅玩已逐漸消失，從書法自身的藝術專業出發，以培養專業素養，成為目前書法美學理論的趨勢。

第四節　以「美學」視角建立書法美學之省思

一、「書法」與「美學」結合的誤讀

中國書法一向被奉為最具中華美學精神的藝術，中國傳統美學與中國文化密不可分，與西方美學卻存在文化上的根本差異。因此，以西方美學作為論述視角，並以「書法」為具體的藝術進行美學研究對象時，

---

[78] 同注 2，頁 35。
[79] 宗白華：〈略談藝術的“價值結構”〉宗白華：《宗白華全集（2）》（合肥市：安徽教育出版社，1996 年 9 月第一版），頁 71。

勢必面臨「中國書法美學」話語建構的困難。

「中國書法美學」的發展是在十九世紀末、20 世紀初以降的西方美學學說強烈影響下進行的，中國學者有意識的向西方尋求科學的「真理」，大量運用西方的藝術美學理論，試圖建立屬於中國的美學體系。西方藝術美學理論的引進凸顯出書法的藝術特質，系統性的方法加深書法美學作為一門專業學科的可能，卻也因為中西文化、藝術的根本差異，造成難以避免的爭議之處。

書法美學的理論建構，普遍的採用西方文藝美學的觀點。然而從西方文藝理論來重建中國的書法美學，是值得商榷的，因為西學所具有的任何合理性必須與中國本土的因素相化，才能彰顯出它的適用性。西方文化首先必須與本土文化某種程度相銜接，才能被接受與理解，其學說理論更是如此。「縱的繼承」與「橫的移植」不但是現代詩發展過程中所遇到的困境，也是所有文學藝術門類在中、西學術文化撞擊之際所面臨的困境，尤其是西方所沒有的「書法」範疇，若是以「橫的移植」作為衡量指標，勢必面臨「自廢武功」的窘境。

中國傳統的藝術作品並不限於審美或是道德或是思想或是宗教等單一因素，是創作主體與欣賞主體之間的審美經驗或是標準的內在交會。因此，中國書法的欣賞，有很大程度是鑑定書法家而非鑑定書法作品，當書品的等級與人品劃上等號，品級的高低即是針對人品而言；當「以人廢書」出現在北宋蔡京、元代趙孟頫的書法，已注定書法品評不是專對書法作品。

反觀西方的藝術美學，著重於藝術作品的描述、分析，以及接受者的感受，作品對欣賞者的情感影響等，其審美概念如「崇高」、「優美」、「壯美」甚至「醜」等審美感受，皆所針對藝術作品，與藝術家主體之間毫無關係或相當淡薄。以西方的藝術學角度出發，將書法視為視覺傾向的藝術形式之一，固然明顯的突出書法亦具備西方藝術所謂的「表現」、「抒情」、「形式／內容」或是「抽象」等藝術本質，達到確定書法藝術性的目的，然而這只是書法藝術的單方面呈現。

東、西方美學的基本差異，還體現在藝術作品的「形式／內容」的著重點上。西方的哲學偏重本體論，因此西方藝術美學以藝術作品的本質（essence）作為「再現」的「形態」或「樣態」（forma），而中國美學與中國書法美學，卻是「形式／內容」的並重。日本學者金道友信在《東方的美學》一書中即指出：

所謂形態，不論是在認識事物的本質，或是在決定我們的態度上，都不起重要的作用，重要的倒是以形態為線索尋求所暗示和所超越的東西，這是東方美學和藝術的主張，也是東方美學所要論證的。[80]

書法的形式美與其內容呈現乃不可分割，此內容不單純只書寫文字內容，更指書家創作心境所表現的神采之美。這種由內容呈現的美感，是中國藝術，尤其是中國書法的特殊精神，尤其與中國哲學精神密不可分。例如宗白華，卻指出藝術形式在實現「美」的價值之外，其最高作用在於「深深的表達了生命的情調與意味。」[81]如此便將藝術的「美」與「真」作了結合。宗白華在標舉世界的抽象藝術的形式價值時，即將書法列於其中云：

尤在它（形式）能進一步引人“由美入真”，深入生命節奏的核心。世界上唯有最抽象的藝術形式——如建築、音樂、舞蹈姿態、中國書法、中國戲面譜、鐘鼎彝器的形態與花紋——乃最能象徵人類不可言狀的心靈姿態與生命的律動。[82]

西方的藝術理論雖然走向重形式的路徑，然而藝術理論肇始之地希臘，最初即有著主張「數與量」等同的形式，或是重視心靈內容表現的兩種趨勢。宗白華在〈哲學與藝術——希臘大哲學家的藝術理論〉一文中的「形式與心靈表現」一節中，對於藝術家與哲學家的著重點作了如此的說明：

藝術有“形式”的結構，如數量的比例（建築）、色彩的和諧（繪畫）、音律的節奏（音樂），使平凡的現實超入美境。但這“形式”裡面也同時深深地啟示了精神的意義、生命的境界、心靈的幽韻。藝術家往往傾向以“形式”為藝術的基本，因為他們的使命是將生命表現於形式之中。而哲學家則往往靜觀領略藝術品裡心靈的

[80]（日）今道友信：《東方的美學》（北京：三聯書店，1991 年），頁 278。
[81] 同注 80，頁 69。
[82] 同前注，頁 71。

啟示，以精神與生命的表現為藝術的價值。[83]

宗白華雖從西方藝術學中「形式」角度出發，但在探討書法藝術的形式特質時，強調的是生命的意識的呈現，強調經由欣賞藝術形式以領略精神層次的啟示，並非只是直觀的靜態的視覺感受。這樣的觀點近似於美國美學家蘇珊．朗格認為「生命的形式」的結構必須由器官組成的有機性組合，而將藝術定義為情感的符號形式。

「有意味的形式」普遍被書法美學家接受，並以此概念稱呼書法藝術。在西方藝術理論中，「藝術符號」的概念包含抽象的層次，較之「藝術形象」更適宜統括中國書法的含馬克思主義的意識說；其次，「藝術符號」的不確定性與廣泛性契合於中國書法一向重視的「意境」之說。

在蘇珊．朗格的理論系統上概括性的談到「生命形式」的動力形式、有機結構、統一性等特徵，但是其論述較為空泛，並沒有提到藝術為何會與這種生命系統產生如此有機性的關連，也就無法闡明「形」與「神」等書法審美的概念。

片面重視書法藝術「形式」的視覺效果，部分書法家開始「解構」漢字，隨意打破並調整筆順與字體的肩架，以致產生分裂漢字甚至完全拋棄漢字的「書法畫」，並出現「前衛書法」、「書法主義」、「現代書法」、「一字書」等嶄新的名詞，此時「空間」效果的考量為重，而傳統書法運筆之際所產生的「時間」特質則消失殆盡。

書法家對於西方美學概念的吸收，對於文化權威的典範字體的反動與解構，固然為書壇注入一股新的風格，也牽引出書法本質中的「形象」或「抽象」的爭議。書法對固然具有某種程度「抽象性質」，然此中國書法「抽象」之美不能以西方抽象藝術之「抽象」解釋之。因西方如繪畫、雕塑等抽象藝術的線條、形體、色彩都「不以具體事物為描繪對象」，都是藝術家「脫離對自然的模仿而絕對自由的」[84]一種心理的直覺創作；而中國書法藝術則必須透過「文字」的點畫和結構反映「現實事物」的形體美和動態美，以表現出書法家的思想與感情，故二者雖同言「抽象」，其釋義卻大相逕庭，？。若書法家在下筆時即刻意「作畫」，其結果是喪失書法藝術特有的美，且「只能使書法藝術成為一種既非書法又

---

[83] 宗白華：〈哲學與藝術——希臘大哲學家的藝術理論〉《宗白華全集（2）》（合肥市：安徽教育出版社，1996 年 9 月第一版），頁 53。
[84] 同注 11，頁 14　15。

非藝術的不倫不類的東西。」[85]

荷馬史詩作為希臘的最偉大的藝術創作，在歷史背景之下，柏拉圖與亞里斯多德這兩位希臘哲學家，皆以「模仿說」作為藝術的本質。柏拉圖站在「真理」的立場，認為藝術品對於認識真理毫無價值可言；亞里斯多德把模仿視為人類的天性，認為模仿大自然的生命個體可以增進知識與技能。因此，「藝術模仿自然」一直是西方古典主義的原則。心理學上的「模仿說」與「表現說」對於文藝本質研究的影響很大。卻無法全面的說明書法藝術的本質。

宗白華在《判斷力批判》依據康德的學說，進而提出創作者原本只是依循一種合乎理性的概念創作，而這種理想卻是建築於審美群體共同概念的「原型」，這種美的理想是「道德性/象徵性」的審美理想，亦即所謂的審美理想只存在於人類的完美的理想當中，這個傾向人本主義論點與儒家「字如其人」的人格美/道德美思想如出一轍。意味著在接受者所欣賞的書法作品，並非只注意視覺感官上的形式表現與內容呈現，其書法家的學問人品亦為欣賞者所審美的要素之一。

在「書法美學」的一系列議題之中，雖然逐漸建構出其理論體系的雛形，卻也遭遇到跨文化全球語境的問題。以西方美學方法與概念進行中國書法的美學建構，力圖使「書法美學」成為國際認同的藝術美學領域，卻因為橫向移植西方藝術美學過多的概念，尤其試圖以「理論」引導「創作」的當代書法，始終以西式語彙探討中國傳統書法藝術的矛盾情形，這樣的窘境由長時期研究書法、參與書法展覽的西方學者的視角視之尤為明顯：

> 探討書法作為特殊藝術時，是否還有未來？還是將會被強迫納入繪畫領域，尤其是抽象畫？值得注意的是，他們所使用的語言同時又受到西方與日本詞彙上的影響；雖然對當代書法提出了歸類於「前衛」（先鋒）的問題，但又以中國詞彙，如氣、韻、勢來定義。況且中國理論家又因涉及哲學方面的問題，而導致研究得不夠嚴格和深入。[86]

---

[85] 同前注，頁 15。
[86] 同注 54，頁 148。

中國「書法」與西方「美學」的結合，既為書法美學理論開啟學科化的契機，也影響現今書家的創作方向。書法美學的基本定義必須固守中國書法特殊的審美精神，才能掌握與凸顯書法跨文化的藝術性質。

二、中國書法傳統審美觀的特殊性

中國書法具有相當特殊的審美特性，書法美學家們論者皆主張「書法美學包含了可與其它藝術門類相通的最基本的審美規律，可以說，不懂書法美學，就不能真正理解中國藝術和中國美學。」[87]這種特性從西方的「他者」之觀點是很難理解的。以西方藝術與美學出發的結果，造成西方美學界普遍地認為中國沒有美學，甚至沒有「藝術」審美意識的存在，如英國美學家鮑桑葵認為「很難說我需要對這種審美意識加以闡述，因為就我所知，這種審美意識還沒有達到上升為思辯理論的地步。」[88]因此在其《美學史》中留下一塊空白不論。這樣的情形突顯出的並非是書法的藝術定位問題，而是書法藝術所具備的民族性的、文化性的特殊的審美觀點。

中國書法美學同於一般美學原理，著重於進行審美主體的心理探討，一系列「書，心畫也」、「字如其人」、「書如其人」的審美概念，恰與西方藝術重直接欣賞的取向大相逕庭。書法雖然重視創作主體的氣質、才性甚至品行，卻是不同於西方藝術所盛行的「天才說」。最主要的原因在於，傳統的書法欣賞是透過書法作品的形式，以接受作品中的人格精神與藝術意志的感召，以致於產「書如其人」的審美傾向。

古代書法美感的產生與中國文字的發展過程密不可分，文字在發展過程中形成一門藝術的情形，只有中國文字堪稱如此，因此具有特殊的審美概念。先秦以實用性為出發點的甲骨文、金文雖較注重「形似」，然已具備用筆、結構、章法等書法三要素，其字體的「形體結構」已然奠定書體發展的基礎，而「指示」「形聲」、「會意」等造字方式已蘊含著抽象的意涵，從而形成「表意符號」的線條藝術。

雖然依據文字發展各個階段的書寫、形式，反映出不同的書法審美傾向，然與文人唇齒相依的書法藝術，具有一般西方藝術所無法瞭解的

---

[87] 同注 18，導言頁 1。
[88] 同注 30，頁 2　3。

審美意趣。漢代在談論對於書法的感受時，已出現形象化的聯想比喻，或是下筆前先調整書家的思緒以進行構思。黃簡所認為「欣賞的藝術」的產生，即當時審美意識抬頭之產物。他說：

> 從書法的發展來看，自漢末、魏晉之後，書法的發展就在不斷的從「閱讀的藝術」變為「欣賞的藝術」，這可以說是一種規律，反映了書法藝術本身目的和要求。我認為，進一步發覺書法藝術的意象表現力，順應它的發展規律，將其發展為一門獨特的、直接書寫精神美的表現藝術，這是有廣闊的前途的。[89]

書法自覺審美意識的抬頭，普遍以為是漢末以後，或以為是甲骨文、小篆、隸書已具有審美自覺，甚有主張草書最具抒情意味，故應為書法審美意識抬頭之代表書體，見解雖異，然皆建立於文字發展的基礎之上，形成獨一無二的藝術。

以文人書法為主流的古代書法，建立在中國學術的基礎之上，因此中華美學的精神成為傳統書法審美的基本概念，更是書法審美的根源。史紫忱曾指出，古代書論中含有豐富的、屬於中華民族的審美意識，且有待後人進一步釐清：

> 我們書史中的書法評論，專著頗多。他們並不直接以中華美學原理評論書法，但他們對書法千言萬語，沒有不根據美意識而發的；他們的美意識正是中華美學的花朵。[90]

中國儒、釋、道三家的思想薰陶，傳統思維中的「天人合一」，皆構成中國審美思維的特色，人類的肢體、骨、氣更常比附於書法線條。如劉方在〈“天人合一”的文化哲學話語的構成及美學影響〉一文中所說：

> 從現代哲學的眼光看，西方哲學傳統將人與世界看成一種外在關係，人獨立於世界之外，主體（人）與客體（世界）在一種前在

---

[89] 黃簡：〈中國古代書法史的分期和體系〉，《二十世紀書法研究叢書：歷史文脈篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 307。
[90] 同注 75，頁 67。

分離的條件下，以種種關係（認識、實踐、價值、審美、宗教等）來加以聯結。然而，中國傳統文化思想則不同，在中國哲人看來，人與世界處於一種不可分割的有機聯繫之中。[91]

古代書法的審美理想，皆具有其思想背景。例如先秦時期，西周大篆的法度程式既體現著統治者的意志，更是體現了禮樂文化的秩序感。唐代對於楷書的注重，甚至於有「干錄字書」的出現，呼應當時大一統的盛唐氣象。清代以碑學中興，體現其求新求變的改革精神。

中國傳統美學著重於精神層面的提昇與追求，其審美層次與人生境界經常相互結合，在書法審美方面則體現為「書如其人」的特殊審美傾向。六朝時期《世說新語》[92]與《晉書．王羲之傳》[93]皆以「飄如遊雲，矯若驚龍。」形容王羲之風度瀟灑從容、舉止矯捷有力，將論人與評書趨於一至。唐代以後儒家倫理教化觀念形成主流，道德人品成為書法欣賞的要素之一，雖然西方美學亦有重視人品的說法，然其學說卻無法解釋「文人書法」所以能成為中國書法史上的主流書風之因，

史家亦採取道德標準重於書學成就的期待視野。「以人品論書品」儼然已形成有唐一代至今的「集體意識」，亦即各朝代的不同審美者時共同的且不可動搖的觀照方式。這樣的觀點在清代劉熙載的「書，如也。」之說獲得最圓滿的解釋：

書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰：如其人而已。賢哲之書溫醇，駿雄之書沈毅，畸士之書磊落，才子之書秀穎。[94]

中國古代文人模擬書家典範作品以求仕進，在「書如其人」的觀念薰陶下，這種行為成為修練人品的方式之一，甚至重要於書法本身的藝術性質。第一代美學大師朱光潛與宗白華在處理中國特有的書法藝術時，亦無法避免的以作者的人品作為書法等第的評斷標準。朱光潛認為

---

[91] 劉方：《中國美學的基本精神及其現代意義》（成都：巴蜀書社，2003 年 5 月），頁 123。
[92] （南朝宋）劉義慶撰；南朝梁．劉孝標注：《世說新語下．容止第十四》（台北市：世界書局，1965），頁 392。
[93] 《新校本晉書．列傳．卷八十列傳第五十．王羲之》，頁 2093。
[94] （清）劉熙載：《藝概．書概》，《歷代書法論文選（下）》（台北市：華正書局，1988 年 10 月初版），頁 666。

「書法往往表現出人格」[95]，宗白華則以稱之以「生命意識」。

中國傳統的文學、藝術可自兩大目的言之：其一是經世致用的道德文章；其二作為思考人生問題的手段，並以此成為超越有限之年而走向不朽的途徑。魏晉時期曹丕曾言：「蓋文章者，經國之大業，不朽之盛事。」[96]提出「文章」乃是流傳千古之「不朽之盛事」的美學思想，發展出中國中美學一系列將藝術與生命結合的命題。

西方藝術家的地位，在柏拉圖的大弟子亞里斯多德大力推舉之後，藝術家與藝術作品已取得較高的地位。宗白華在舉亞里斯多德這位哲學家的理念為例，說明藝術作品需通過善而達到美的訴求，這樣的作為在藝術創作本體是「止於至善」的完美人格的呈現。

> 人生若欲完成自己，止於完善，實現他的人格，則當以宇宙為模範，求生活中的秩序與和諧。秩序與和諧是宇宙的美，也是人生美的基礎。達到這種“美”的道路，在亞里斯多德看來就是“執中”、“中庸”。但是中庸之道並不是庸俗一流，並不是依違兩可、苟且的折衷。乃是一種不偏不倚的毅力、綜合的意志，力求取法乎上、圓滿地實現個性中的一切而得和諧。所以中庸是“善的極峰”，而不是善與惡的中間物。[97]

在中國書法的審美觀點當中，「以人論書」甚至「以人廢書」是相當重要的一環。在西學東漸之際，中國的美學大家王國維，甚至以中國書法兼具「美」與「善」，作為將書法列為「低等的美術」因素之一，顯現出西方美學與書法藝術之間的隔閡。

其實，書法藝術不但兼具「美」與「善」，更同時具備「真」的要素。著名的書聖王羲之在酒酣之際，信筆所寫之〈蘭亭序〉，不僅內容文筆並茂、用筆、結構等整體風格更是具有真性情，在王羲之醒來之後，雖再試數次，皆無法達到之前的境界。這種在用筆技巧的基礎之上所呈現的「真」，是創作者性情的「真」，亦是藝術作品所呈現的「真」。

「美」與「善」這種西方藝術認為二元對立的分判觀念，卻同時

---

[95] 朱光潛：《談美書簡》（上海：上海文藝出版社，1980 年 8 月），頁 84。
[96] （北魏）曹丕：《典論論文》《欽定四庫全書．子部．總集類．漢魏六朝百三家集》，頁 64。
[97] 同注 84，頁 58。

存在於中國書法審美範疇。固然，西方以為「美」與「善」的混淆是將「美學」與「倫理學」劃上等號，因此失去藝術的「真」與「美」。此牽涉到對書法藝術作品的評價，是否一定要關係書家的道德評價？又書法作品是否應全然割斷與創作主體的關係。金開誠在分析顏真卿書法作品時的闡釋，已提供書法美學在書家人格與作品風格方面重構的省思，他說：

> 人們常說“字如其人”，這話固然不應作絕對化的理解，但也有一定的道理。是因為一個人的書法直接受到它的美學趣味的制約，而美學趣味的形成則和他的思想感情、性格氣質有著密切的關係。因此在書法藝術所構成的獨特形象中，一般說來也有著作者思想性格的某種型式的表現。我們研究有些人的書法，有時候還需要聯繫其創作背景來進行分析，這並不意味著可以簡單而直接的從書法形象中看出作者在當時所經歷的政治鬥爭或社會生活，而是因為作者的精神面貌有時由於某種經歷而表現得格外突出，對藝術創作也會產生一定的影響。因此，聯繫背景分析這一類資料，就比較容易看出作者的思想性格和他的藝術風格之間的聯繫。具體說到顏真卿的書法，那麼《祭侄季明文稿》、《與郭僕射書》和《劉中使帖》就都是這一類書法中值得去注意的例證。[98]

正如王強與劉樹勇於合著的《中國書法導論》一書中，以「表現性」視覺藝術的角度論述書法，指出不論對於創作主體與審美主體而言，中國的觀看皆屬於「心見」，迥然不同於西方人以視覺器官「眼睛」所觀看得到的物象，其言云：

> 西方人研究闡釋視覺活動談到的眼睛顯然是為“觀看”外在一切物象而存在的，而這種向外的“眼見”向來為中國人所輕視。一切眼見的事物，一般被稱作是“實”或“有名”而一切可名的實在之體皆生於無名之“道”。“道”給萬物以具體的形象，並

[98] 金開誠：〈顏真卿的書法〉，《現代書法論文選》（台北市：華正書局，1990 年 12 月），頁 204　205。

且賦予其以全部意義，所以“道”不是萬物中之一物，它是不可能為眼睛觀看到的。在一切藝術中，對“道”的體察覺解，往往顯現為一種對虛靈的感悟。虛既不是實體之物，虛的形質與意義也就是眼睛所看不到的。但是，它卻是藝術的真正靈魂所在。而眼見之實體物象卻成為知的對象，成為誘使人們走出自我靈魂而向外作絕望尋求的東西。[99]

書家從天地萬物取象，並藉此為媒介呈現中國特有的對「道」的體驗的宇宙意識，表現於書法作品的線條，則是從黑與白的混融表現出一種流動的、空靈的書法意境，呈現著中國人特有的生命情調與中國書法特有的美感。這種由黑白交織組成的虛、實，正是中國藝術美的中心與形成意境的根本因素。在中國固有的書、畫以及詩文中，相當講求「不得一字，盡得風流。」其字裡行間不落言銓處，近於書法作品的空白處，只有在空白與黑色的筆墨處相互烘托，才能更臻於空靈的最高意境。宗白華曾如此說道：

莊子說：「虛室生白。」又說：「唯道集虛。」中國詩詞文章都著重這空中點染，持虛成實的表現方法，使詩境、詞境裡面有空間，有蕩漾，和中國畫面具同樣的意境結構。中國特有的藝術－－書法，尤能傳達這空靈動盪的意境。[100]

道家之「道」乃是含攝萬物的統稱，對於「道」的體悟傾向整體的頓悟，「虛靜」為中國書法、繪畫、詩歌的關照內容，確實不宜等同於西方單純的「視覺」觀看。書法藝術形式在中國美學中只是「道」的形而下呈現，形而上之道才是書法藝術美的原理所在。雖然從藝術學出發以解釋書法的線條表現、靜態呈現的視覺效果，成為書法美學中對於書法本質解釋的一種傾向，卻不能忽視書法審美的特殊性。

中國自魏晉玄談盛行之後，逐漸脫離從道德實用的角度，純藝術審美的成分受到重視。體現在曹丕《典論論文》、稽康《聲無哀樂論》、顧凱之《論畫》、劉勰《文心雕龍》、鍾嶸《詩品》等有關文學、詩歌、繪

---

[99] 王強、劉樹勇：《中國書法導論》（北京市：社會科學文獻出版社，1992 年 2 月第一版），頁 113。

[100] 宗白華：〈中國藝術境界之誕生〉，《宗白華全集 2》， 頁 371。

畫、音樂等文學藝術的重要著作，呈現出一致的審美精神。反映在書法審美範疇，則在視覺性的藝術審美之外，著重在書法創作過程中，需包含對於宇宙、人生的感慨與領悟等「形而上」境界的追求。

當論者逐漸拋棄「形而上」意境的特質，力圖將書法藝術作為當代藝術發展之際，首先面臨國際藝術界的接受度與認定問題。若是以西方藝術的「他者」為最高標準，則中國書法的處境必須以西方人的定位作為決定，而失去中國書法的審美特質。專門研究中國藝術的法國學者幽蘭，說明西方人對於中國書法的陌生道：

> 遺憾的是，西方對於中國現代藝術的瞭解很淺薄。自八０年代末起，西方國家早已舉行過幾次中國藝術展覽，不過，多數的策劃者僅對油畫及裝置藝術感興趣，國畫幾乎未曾展過。至於現代書法，雖然在中國藝壇極為重要，但多半鮮為人所知。[101]

直接引用西方文藝美學，對於書法固然具有學理價值，然而一味移植西方文藝方法，已將藝術定位的決定權交給他者，中國書法中所蘊含的本質要素受到忽略。陳欽忠先生著眼於書法「形式」，提出書法格式與書法風格與審美取向的關係，例如尺牘之於六朝尚韻書風；詩卷之於北宋尚意書風；立軸之於晚明變形書風；對聯與清代書風，各自呈現不盡相同的審美效果，可作為從形式分析書法藝術本質的參考。他在分析宋代詩卷形式與文人書風的必然關係道：

> 尺牘的小幅寡字，造就了六朝行書在字形變化以及筆鋒細膩處理方面的卓越表現，卻因格式的先天限制，阻礙了它在文學涵泳以及個性凸顯方面的進程。這一缺口，到了尚文的宋代，借著詩卷的寫作，被徹底衝決。詩卷結合了詩的內容與書法的形式，而詩以言志，是來自士人首善的抒情利器，書以意造，又是宋代書家共同追求的理想，雙重抒情的相乘效果，展現在詩卷上的成績，在行書的運用方面，確有六朝尺牘行書所無法到達的境界。[102]
> 當我們面對張懷瓘批評王羲之草書「有女郎才無丈夫氣」的驚人

---

[101] 同注 54，頁 145。

[102] 陳欽忠：〈法書格式的演變與展望〉，《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），頁伍－11。

之論時，便不會感到迷惑，試問尺徑小箋怎容得下書家表現出像張旭《古詩四帖》或懷素《自敘帖》長卷那樣「驚雷激電，變怪雜出」的豪放。[103]

書法本質具有自身的特殊性，以西方文藝美學為理論基礎以建構書法美學之際，必須以中國美學為本位；以書法為具體對象，以免淪為西方藝術美學的註腳。從古代中國書法與文學形式的合而為一，並掌握書法的精神內涵，以分析法書形式的美感甚至審美方式的改變，是吸收西方藝術美學之視角，卻不受其定義中的線條表現等定義制約，堪為建構書法美學學理性架構之參考。

[103] 同前注，頁伍－9。