

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

書法是中國的傳統藝術，也是文字「書寫的方法」¹。它不僅有表情達意的實用功能，更具備了藝術的觀賞價值。而漢字書法之美，更可從甲骨文字談起。雖說書法一開始是起於實用²功能而來，但是從晉代以後，更發展出藝術欣賞之途。由於中國並沒有獨立的美學體系，因此，一般談到美學，我們總會以西方的美學³架構來作為思維模式，正因為我們對於中國傳統美學所知不多，所以甚至有人會認為中國古代是沒有美學的。在我們受教育的過程中，所接觸到的藝術訓練也幾乎都是以西方美術技法為主，鮮少談論或學習中國的傳統藝術。會有這樣的結果，果真是因為我們中國古代根本就沒有美學可言嗎？葉朗對於中國古代是否有美學一問，則是抱著肯定的看法，他認為：

中國傳統美學極為豐富，其中有許多充滿東方智慧的理論，有許多極深刻的理論，有許多富有民族個性的理論，至今仍然具有充分的價值。中國傳統美學不僅有屬於過去的東西，也有屬於現在的和未來的東西。⁴

今日會造成有人認為中國古代根本沒有美學可言的誤解，實是因為西方美學史其研究的對象或範圍早已確定。⁵但是中國美學則否，它經常同文學、哲學、藝術融合在一起，因此，雖然從晉代開始，已將書法作品當作藝術來欣

¹ 引自王壯為：《書法研究》（臺北：臺灣商務，1967年1月），頁1。王壯為認為：書法就字面解釋而言，就是「書寫的方法」，但就廣泛之義而言，不論就「寫字」這件事，或是書寫完成的作品，甚至作品所具有的藝術性質，都可稱之為「書法」。

² 張光賓認為：文字書寫本為實用而來，但當書寫達到優美的境界時，作者的思想、個性還有時代精神也都會融入到字裏行間中，進而表現出書者的風格，於是觀賞者便興起審美的感情，這種作品即是書法。參見張光賓：《中華書法史》（臺北：臺灣商務，1981年12月），頁1。

³ 西方的美學早從柏拉圖、亞里斯多德開始，已有專文討論。

⁴ 引自葉朗：《中國美學史》（臺北：文津出版社，1999年7月），頁1。

⁵ 中文「美學」一詞是由日本哲學家中江肇民根據“Aesthetics”所翻譯而來的。西元1750年鮑姆加登(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762)出版了《美學》一書，是第一本專論「美」的性質的著作。他在“Aesthetics”的名目下創始了「美學」新學科，使得「美學」從哲學中獨立出來，因此被稱為「美學之父」。

賞，而且也有不少有關於書法的書寫方式、審美評論的書論產生，但都屬獨立篇章，不成系統。有鑑於此，近代學者史紫忱嘗試為「書法美學」作一系統性的整理與論述，其所著《書法美學》⁶一書可說是為書法成為一門學科樹立了學術理論的基礎。而對於中國古典美學影響最深遠的莫過於莊子了，談及莊子的美學，在《莊子》一書中，對於「道」他多有詮釋，卻看不到他特別談到「美」的部分，但其所展現的生命哲學，卻蘊涵了生生不息、源源不斷的美學精神在其中。徐復觀說：「老、莊思想當下所成就的人生，實際是藝術的人生；而中國的藝術精神，實際係由此一思想系統所導出。」⁷於是，莊子的美學就這樣成為歷代書、畫家不斷追求的典範。

筆者習書之初，由顏楷入門，其筆畫圓渾、沉著有力，堂正雄健的結體，恰與其人格相互輝映。在行書的臨摹上，則以王羲之的〈蘭亭序〉為本，其用筆簡易、節奏明快，尤其二十個「之」字無一雷同，更展現出書法的造型之美。而蘇軾則是筆者一直以來最為崇敬的文人，雖然他的書法我未曾臨寫過，但是〈寒食帖〉則是個人最喜歡也經常讀的帖。此三人在中國的書法史上擁有舉足輕重的地位，尤其是王羲之的〈蘭亭序〉、顏真卿的〈祭姪文稿〉、蘇東坡的〈寒食帖〉，更譽稱為「天下三大行書」，這三大行書代表了中國傳統的藝術思維—亦即莊子的美學，筆者嘗試透過對莊子的美學做系統性的理論探討，期以莊子的美學觀點來詮釋「天下行書三大帖」所展現的書法之美。

第二節 前人研究成果

中國書法美學的發展史，是在近代才開始有學者著手作有系統的整理。其中最早作探討的是臺灣學者史紫忱所著的《書法美學》(1979)，他以中國美學為基礎，試圖建立屬於中國的書法美學系統。大陸學者劉綱紀在同年也有《書法美學簡論》發表，除了引發廣大討論外，也讓許多學者對中國傳統的書法藝術重新再作審視，並期圖對書法美學體系作建構。其中陳振濂更出版了一系列的書法美學論著，尤其《書法學》上、下冊(1996)，更嘗試為書法構建基礎理論，如書法史、書法美學、書法批評、書法技法理論與創作理論之研究等，期以宏觀的角度，具體表現書法藝術學科意識

⁶ 史紫忱：《書法美學》(臺北：藝文印書館，1979年，9月)。

⁷ 引自徐復觀：《中國藝術精神》(臺北：學生書局，1998年5月)，頁47。

的建立，可見其強烈的企圖心。這些理論的建立，不僅有助於對中國書法有興趣的讀者可以在短時間內有系統的對中國書法有一基礎概念，對於往後有心研究中國書法的學者，亦有一立基始點，以此為墊腳石，讓書法美學建立成為一專業的學科。關於中國古代書法的論文集方面，如華正書局出版的《歷代書法論文集》、《現代書法論文集》，收錄了歷代及現代書家對於書法的重要論述之作，馬宗霍所編寫的《書林藻鑑》彙整了各書家所論，楊家駱主編的《宋人題跋》則收錄了宋朝文人在各大書畫的題跋，這些書集結了各家所言，方便後人使用與搜尋。

在莊子的美學思想方面，以徐復觀在 1966 年所出版的《中國藝術精神》為最早，他深入研究莊子「道」的境界，發現此「道」落實於人生之上，乃是崇高的藝術精神，他認為近代西方學者談論的美學，與中國兩千多年前莊子所謂的「道」，頗有近似或相同之處。⁸此研究成果對中國藝術思想具有開創性的作用並取得了劃時代的重要地位。1986 年李澤厚、劉綱紀主編《中國美學史》上、下冊，在第七章中討論到莊子的美學思想，從莊子的哲學思想中抽絲剝繭整理出有關美、審美感受及有關藝術層面的部分，並為莊子在中國美學上作一歷史定位。1987 年鄭峰明所著《莊子思想及其藝術精神之研究》一書，有莊子的美學思想影響了中國的文學、繪畫與書法的專論。1993 年董小蕙的《莊子思想之美學意義》出版，作者以藝術從事者的觀點，在探究莊子思想之後，有感而發起而探討美學上的種種問題。

有關莊子思想方面，首先本論文在《莊子》原典引用，以陳鼓應註譯《莊子今註今譯》為本，此書在註解上，除了搜羅歷代各家說法，還參考英、日文和大陸學者有關《莊子》的專述，資料可謂齊備，方便吾人對《莊子》原典的理解。另其所著《老莊新論》，分成〈老子論述〉與〈莊子解說〉兩部分，前者以主題方式來論述老子的中心思想與重要的哲學問題；後者以《莊子》各篇章為主軸來詮釋解說其義，最後總說莊子的道與其思想系統。本書

⁸ 在《中國藝術精神》中徐復觀舉了謝林和左爾格的例子，來說明西方若干思想家，在窮究美得以成立的歷程和根源時，常出現了與莊子在某一部份相似相合之點，以之旁證莊子所謂的「道」，其本質是藝術性的。如謝林的《藝術哲學》，設定了美和藝術在宇宙論的存在論上，認為存在之所以有差別相的原因，歸之於展相。展相有三：「第一展相是『實在地形成的衝動』；第二展相是『觀念地內面化的衝動』；二者都是差別化的展相。第三展相是無差別的，是將世界、萬有、歸入於『一』，歸入於『絕對者』的展相。而可以給美及藝術以基礎的，正是此第三展相。在第三展相，是『一』，也可以說是『無』。」至於左爾格便以為「理念是由藝術家的悟性持向特殊之中，理念由此而成為現在地東西。此時的理念，即成為『無』；當理念推移向『無』的瞬間，正是藝術的真正根據之所在。」，頁 54。

闡釋了老莊思想精粹，讓後學者能更深入理解老莊精神。又方東美所著《原始儒家道家哲學》是他在輔大哲學系的上課錄音筆記，書中在原始道家莊子部分，將莊子重要思想做一概說，並下批判。而徐復觀在《中國人性論史》中，特別將《莊子》書中重要的名詞作一疏釋，並將它們之間的關係加以整理，釐清其中的重要概念，此外還針對莊子對於精神自由的嚮往作一論述與解析，除此之外，還對其在思想、死生、政治上的自由問題一併作了討論。

另外故宮文物月刊如傅申：〈天下第一蘇東坡〉(1984年10月)、林柏亭：〈東坡先生寒食帖特展〉(1987年4月)、許郭璜：〈略論顏真卿祭姪文稿〉(1989年11月)、石守謙：〈無佛處稱尊—談黃庭堅跋寒食帖的心理〉(1990年4月)，以專題的方式專論兩位書家與兩大名帖，然而若想要瞭解書家的書風、思想淵源，則顯不足。在書法美學論文方面，則有政治大學中國文學研究所簡月娟的博士論文〈中國近代書法美學建構之研究〉(2004)及東海大學哲學研究所陳正杰的碩士論文〈從莊子觀點審視現代書法美學研究〉(2008)。另專論王羲之、顏真卿、蘇東坡的論文則有成功大學中國文學系碩博士班莊千慧的博士論文〈心慕與手追—中古時期王羲之書法接受研究〉(2009)、高雄師範大學國文教學碩士班姜琇齡的碩士論文〈顏真卿書法及其教學研究〉(2006)、臺灣師範大學美術研究所盧廷清的碩士論文〈蘇東坡的書法藝術〉(1988)。以上論文在書家的生平、書風特色與書法淵源都作了詳盡的考據，方便後學者研究，但在行書三大帖的探討上，雖有涉及，但並未深入研究，待後學者補充發展。

第三節 研究方法

本研究嘗試以莊子的美學觀點來詮釋「天下行書三大帖」所展現的書法之美。由於書法藝術乃由書家主體創造而出，故研究書作，不能僅就書作本身作探討，亦應連同書家的人格化育、書作時的背景一併研究，才能真正探究此書作的精神面貌。因此，在研究「天下行書三大帖」方面先從考據著手，由作者的生平、書學師承、書法的風格及三大帖的特色進行探究，與西方的「傳記研究法」類似。其中三大書家的生平以中華書局出版的《四部備要》為主要的參考書籍，其師承與風格及三大帖的特色，則以歷代各書家所作之書論、故宮文物月刊、期刊等文獻資料作一整理、歸納。

在莊子美學思想方面，以其哲學中的美學觀點作一系統的整理，其中《莊子》一書，以內七篇為主，外、雜共二十六篇為輔，視之為莊學的一部分，至於外、雜二十六篇是否為莊子所作，並不在本論文的研究範圍，而《莊子》原典則採用陳鼓應《莊子今註今譯》版本。最後再就莊子的美學觀點來審視「天下行書三大帖」所展現的莊子美學意涵。

第四節 重要名詞釋義

一、章法

也就是布局、布置、布白之意，指的是書法創作的編排與規劃，是一種對「空」的理解。著重在單字的大小、字與字間的距離，乃至行氣及行與行間的相互呼應，能使整幅作品的空間達疏密有致、虛實相應、黑白相襯。

二、結體、結字

指的是字的間架結構，也就是字的點劃安排與形勢的布置。

三、計白以當黑

指字的結構或書法通篇的布局須留意疏密虛實，期使造形充滿變化。因此書寫時要同時注意筆劃(黑)與留白處(白)的對應關係，兩者之間是相互依存、相輔相成的。

四、波磔

波磔筆法是隸書的主要筆法，漢隸在筆劃上具有波、磔之美，也就是所謂的「蠶頭燕尾」。所謂的「波」筆，又稱「三折筆」，也就是「一波三折」，指筆劃左行時如曲波一般，是波筆的典型用筆，後於楷書中演變為「撇」筆；所謂的「磔」筆，則指右行筆劃的筆鋒開張，形如「燕尾」，後於楷書演變為「捺」筆。隸書在用筆上，方、圓、藏、露諸法各具，筆勢靈動，姿態優美。在隸書中要求「蠶不二設，燕不雙飛」，也就是每一個字的筆劃，只能有一「蠶頭燕尾」的特徵，為的是避免重複性過高，講求變化的意思。

五、跋

寫在書籍、文章、字畫或碑帖後面言簡意賅的文字，有的介紹寫作經過，有的則對作品進行評價。在書帖後的跋，完整記錄了收藏者的更迭，後人由書跋可知書帖的命運流轉。而一篇好的題跋與書帖實有相互輝映、相得益彰之效。

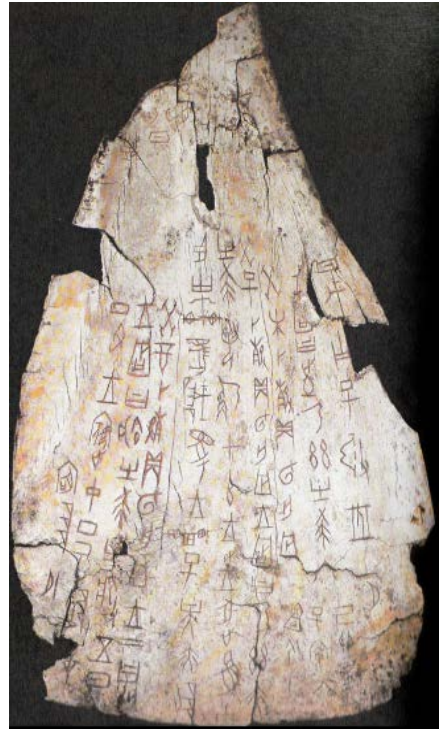
第五節 書法的發展背景

本論文將就「天下行書三大帖」作一探討，而王羲之、顏真卿與蘇軾三位書家各自代表了書法創作在不同時代精神下，所產生的風格之開創性人物。因此，本節將先就文字的起源談起，並對書體的定義與演變，以及書法創作的風格史作一概說。

一、文字的起源與構造

(一)文字的起源

在人類尚未有文字之前，最早的記事方法是採用結繩的方式來記錄生活中所發生的事情。至於中國文字的起源，並沒有一個確切的時間，從現存的甲骨文字⁹(圖一)來看，我們可以發現它已具備六書的規模，文字的成熟度頗高，而且字彙眾多，可見在這之前必已有更多的原始文字及圖畫正在蓬勃發展著。



圖一 祭祀狩獵塗硃牛骨刻辭正面

取自蔣勳：《漢字書法之美》

(二)文字的構造

中國的文字其構成的方法有六種，也就是所謂的「六書」。「六書」最早見於《周禮·地官》：「保氏掌諫

王惡，而養國子以道，乃教以六藝：一曰五禮，二曰六樂，三曰五射，四曰五馭，五曰六書，六曰九數。」¹⁰至於六書的內容在《周禮》中並

⁹ 甲骨文是由一位研究金石文字的學者王懿榮，於清光緒二十五年(1899年)，在中藥鋪買來的藥材中發現的。參見蔣勳：《漢字書法之美》(臺北：遠流出版社，2009年8月)，頁36。

¹⁰ 引自清阮元校：《十三經注疏·周禮注疏》(臺北：藝文印書館，1956年)，頁212。

沒有具體加以說明。東漢許慎鑽研古文字的構成，將其規律歸納如下：

《周禮》：八歲入小學，保氏教國子，先以六書。一曰指事。指事者，視而可識，察而可見。上下是也。二曰象形。象形者，書成其物，隨體詰詘。日月是也。三曰形聲。形聲者，以事為名，取譬相成。江河是也。四曰會意。會意者，比類合誼，以見指撝。武信是也。五曰轉注。轉注者，建類一首，同意相受。考老是也。六曰假借。假借者，本無其字，依聲託事。令長是也。¹¹

《周禮》規定士族的子弟在八歲時就要入學，老師教學時必先教「六書」。許慎還將此「六書」分門別類並加以說明。因此我們可以說：文字成形在先，造字規則歸納於後，如此便可以方便後人在創造新字時有法可循。

二、書體的演變

漢字的書體是歷經了一段漫長的時間才演變而成，從甲骨文以後，在商代更有鑄刻在青銅器上的銘文，稱之為「金文」(圖二)。到了西周，不僅將文字鑄刻在青銅器上，並且也在石頭上刻上文字，稱之為「石鼓文」(圖三)，蔣勳認為：「石鼓文在書法史上的重要性，常常被認為是『大篆』轉變為『小篆』的關鍵。」¹²本節將對中國書體的演變作一簡略的介紹。

從文字的結構而言，一般可將中國書體分為篆書、隸書、草書、行書、楷書五種類型(圖四)，在魏晉時期此五種書體已基本完備，書法的發展演變也由此進入開花結



圖二 毛公鼎銘文後半段(金文)。毛家是周天子的世襲御廚，受封為公爵，於是用天子賜的銅鑄了一個鼎，紀念這份高上的榮譽。最後說「子子孫孫永寶用」。

取自蔣勳：《漢字書法之美》

¹¹ 引自〈漢許慎說文序〉收錄在宋朱長文撰：《墨池編》(臺北：國立中央圖書館，1970年7月)，頁18。

¹² 引自蔣勳：《漢字書法之美》，頁51。

果的階段。今試分述此五種書體如下：



圖三 石鼓文拓本(大篆)
取自蔣勳：《漢字書法之美》



圖四 五種書體字例「不」 取自劉濤《書法鑑賞》



圖五 泰山刻石拓本(小篆)·文字為：
臣斯臣 去疾御 史大臣 昧死言
取自蔣勳：《漢字書法之美》



圖六 嶧山刻石
取自蔣勳：《漢字書法之美》

(一) 篆書

篆，說文解字稱之為「引書也」，¹³段玉裁為「引書」作了注解：「引

¹³ 引自《說文解字段注》冊一(臺北：中華書局，1981年)，頁3。

書者，引筆而箸於竹帛也，因之李斯所作，曰篆書，而謂史籀所作曰大篆。」¹⁴商代的甲骨文、商周的金文、東周的簡書帛書的書體都屬於大篆。到了秦朝丞相李斯，參酌西周的「大篆」後，將之創新為「小篆」，¹⁵其撰寫的〈泰山刻石〉(圖五)、〈嶧山碑〉(圖六)可說是小篆的典範。

(二)隸書

所謂的隸書，大約在秦朝就有了，隨著湖北省雲夢縣睡虎地十一號秦墓出土了上千枚戰國後期的秦簡(1975年)¹⁶，又在湖南西部土家族與苗族自治州龍山縣也發現了秦簡，全以隸書書寫(2006年)¹⁷，可知隸書最早可由秦朝追溯起。在先秦的一些典籍當中，曾稱呼卑賤的職務為「隸」，如「僕隸」、「皁隸」。《漢書藝文志》謂：「是時(秦)始造隸書矣，起於獄官多事，苟趨簡易，施之於徒隸也。」¹⁸也就是說，在秦朝時徒隸的官獄文書往來十分頻繁，因為要處理許多的簡牘文件，因而發展出一種快捷的書體，採「破圓為方」的筆法，以縮短書寫的時間。唐朝張懷瓘在〈書斷〉中也說：「以奏事繁多，篆字難成，乃用隸字，以為隸人佐書，故曰隸書。」¹⁹究竟隸書是由誰所創作的，徐鍇在〈漢許慎說文序〉中說：

王僧虔云：「秦獄吏程邈善大篆，得罪繫雲陽獄，增減大篆，云其繁複，始皇善之，出為御史，名其書曰隸書。」班固云：「謂施之於徒隸也。即今之隸書，而無點畫俯仰之勢。」²⁰

傳說隸書是由罪犯程邈在獄中所整理而成的。總之，隸書(圖七)可說是

¹⁴ 同上。

¹⁵ 蔣勳對於小篆的產生，有其個人的見解，他認為：「『小篆』是秦對舊字體的整理，『隸書』才是秦代所開創的全新書風。李斯如果是秦代『正體』文字的書寫者，那麼秦代充滿生命活力的新書法，卻在一群無名無姓的書寫者手中被實驗、被創造。這一群書寫者共同的稱呼是『隸』，他們創造的書法被稱為『隸書』。」引自蔣勳：《漢字書法之美》，頁 57。

¹⁶ 見劉濤：《書法鑑賞》(臺北：文津出版社，2004年9月)，頁 14。

¹⁷ 見蔣勳：《漢字書法之美》，頁 62。

¹⁸ 引自顧實著：《漢書藝文志講疏》(臺北：臺灣商務印書館，1980年12月)，頁 92。

¹⁹ 引自張懷瓘〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)(臺北：華正書局，1984年9月)，頁 147。

²⁰ 引自〈漢許慎說文序〉收錄在朱長文撰：《墨池編》(上)，卷之一，頁 19。

篆書的便捷之體。²¹發展到了東漢，也就是我們所說的漢隸，已經具有「波磔」挑法，亦即「蠶頭燕尾」，這也是漢隸獨特的視覺之美最引人入勝之處。

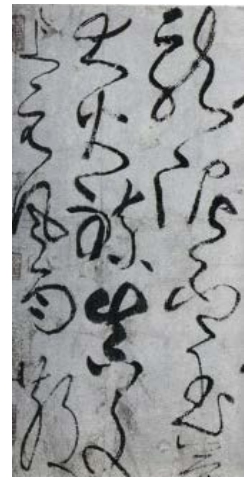


圖七 史晨碑 乙瑛碑
取自蔣勳：《漢字書法之美》

(三)草書

《說文解字》說：「漢興有草書」²²，張懷瓘在《書斷》中稱：「草書者，後漢徵士張伯英之所造也。」²³後世尊張伯英(張芝)為「草聖」。所謂的草書，顧名思義，就是指字跡很潦草、為了省時求速的寫法，這是就其廣義而言。就狹義來講，草書其實也是有其章法、結構可言。總之，草書(圖八)是

由隸書省略筆畫而成的，剛開始可能為應急而書寫，故不用在正式場合中。後來發展演變到有法可循，就成為一固定的書體了。²⁴



圖八 張旭「古詩四首」局部
龍泥印玉簡
大火煉真文
上元風雨散
取自蔣勳：《漢字書法之美》

²¹ 張懷瓘《書斷》中談到：「秦造隸書以赴急速，惟官司刑獄用之，餘尚用小篆焉。漢亦因循至和帝時。」收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 147。

²² 引自朱長文：《漢許慎說文序》《墨池編》(上)，卷之一，頁 20。

²³ 引自張懷瓘《書斷》，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 151。

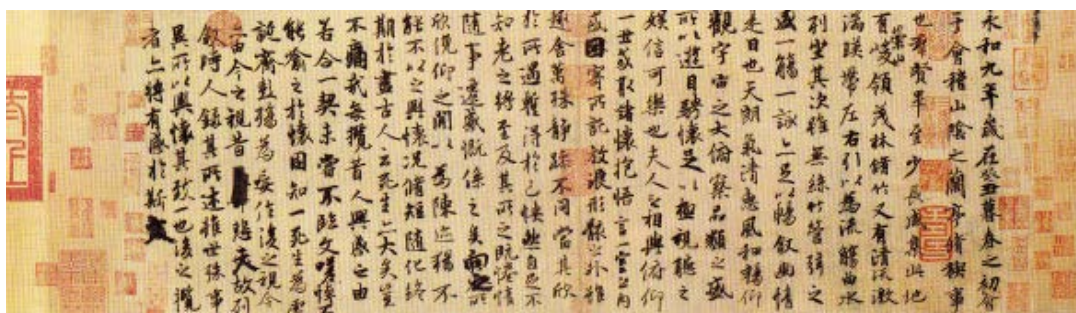
²⁴ 由於歷代草書寫法各異、辨識不易，所以于右任參考歷代各家草書，找出最理想的結體，創立「標準草書」，讓書者有法可循，欣賞者也更容易辨識。

(四)行書

行書(圖九)則是介於真書與草書之間的書體，張懷瓘說：「不真不草，是曰行書。」²⁵於西晉時大為流行。當時荀勗擔任祕書監，在祕書省設立了「書博士」，並且「置弟子教習，以鍾、胡為法」²⁶，因此行書成為正式的書體，有其重要的地位。張懷瓘在〈書斷〉中稱：

行書者，後漢潁川劉德升所造也，即正書之小譌。務從簡易，相間流行，故謂之行書。王愔云：「晉世以來，工書者多以行書著名」…，爾後王羲之、獻之並造其極焉。²⁷

總之，行書因為容易辨識，而且書寫簡單、快速，所以是現代所常用的書體。



圖九 王羲之〈蘭亭序〉(馮承素摹本) 取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

(五)楷書

楷書也就是正書、真書，它是由隸書俗體直接演變而來的。王壯為在《書法研究》中提到：「張懷瓘的書斷所舉十體書中，並無楷書之名。但他所舉楷體書家，卻應有盡有。…唐代是將楷書叫做隸書的。」²⁸他認為楷書的起源很難去作界定，但是今日所能見到的楷書，以魏的鍾繇最早。張光賓則認為第一代的楷書家可由鍾繇算起，²⁹其將隸書的波磔

²⁵ 引自張懷瓘〈六體書論〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁194。

²⁶ 引自《四部備要·史部·晉書·荀勗傳》卷三十九(臺北，中華書局)，頁7。鍾指鍾繇，胡指胡昭。

²⁷ 引自張懷瓘〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)(臺北：華正書局，1984年9月)，頁149。

²⁸ 王壯為：《書法研究》，頁20。

²⁹ 參見張光賓：《中華書法史》，頁17。

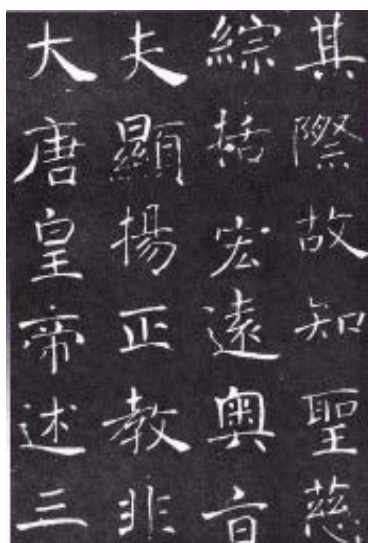
筆法運用在整個字體，確立了楷書的形式，隋唐時更將楷書發展到極致。唐太宗因個人對書法的喜好，更設立弘文館來傳習書法，只要是五品以上的官位，不论文武，皆可到弘文館來聆聽書法的講授，並由歐陽詢(圖十)、虞世南(圖十一)負責講授楷書的寫法，³⁰因此書學風氣鼎盛。唐初三大書家有歐陽詢、虞世南及褚遂良(圖十二)，隨後還有顏真卿(圖十三)及柳公權(圖十四)，這五大家在楷書上的成就對後世書法的影響甚巨。目前楷書這種書體是我們最熟悉的，而孩童習書也是由此入門，它是目前通行的字體。



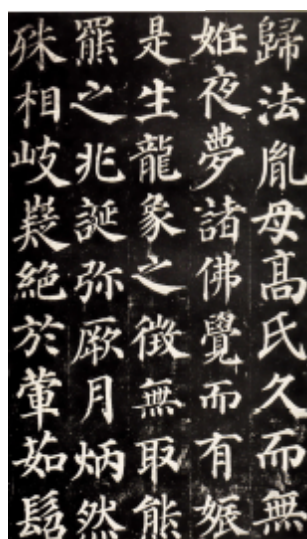
圖十 歐陽詢〈九成宮醴泉銘〉
取自劉濤《書法鑑賞》



圖十一 虞世南〈孔子廟堂碑〉
取自劉濤《書法鑑賞》



圖十二 唐褚遂良〈雁塔聖教序〉
取自金學智《中國書法美學》



圖十三 唐顏真卿〈多寶塔碑〉
取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》



圖十四唐柳公權〈神策軍碑〉
取自金學智《中國書法美學》

³⁰ 參見張光賓：《中華書法史》，頁 137。

三、書法創作的風格史

書法的發展演進有他內在的規律與發展邏輯，也就是說書法本身有其自我發展的推動能力，例如：從一開始的結繩記事到象形文字，甲骨文字到篆書，隸書到草書、行書、楷書的發展，都有其邏輯的必然性。書體的變化都是以漸進的方式而成，其變化階段我們很難去做分割。而書家雖是一個獨立的主體，但他仍然受到書法本身的規律以及整個歷史、文化環境的影響，只有在能把握住時代的脈動，將所領悟到的感受，以其獨特的形式表現出來，才能創造出書家獨有的書風。所謂「書如其人」，也就是說，從書法中的風格，我們可以見到書家的書品、人品以及整個大時代的精神³¹，書法也展現了書家主體的氣質、風貌與個性。陳振濂在《書法學》一書中，將書法創作的歷史作了階段性的劃分，³²茲分述如下：

(一)書法創作意識的混沌時期

這時期文字已經產生，結束了人類的野蠻時代，文明由此開啟。最早的書法形態可從殷商故墟發現的甲骨文談起，此時的甲骨書法，史紫忱認為具有三大特色：

- (1)字形多變：同一個甲骨片中相同的字，寫時會變化出許多形式。它的字形多變，是一種藝術手法。
- (2)剛柔相濟：甲骨書法的書與契，時間不同，作者不同，而它們的筆畫表現，沒有純雄偉的，也沒有純頹靡的。它們挺拔中有秀氣，頹靡中有隱力，方圓並用，剛柔相濟。
- (3)極力美化：除了沒有刻完或者是學習時刻的甲骨片之外，每片都把文字排列得很美，大小、空白，頗具匠心。³³

³¹ 法國史學家兼藝術評論家丹納(Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1993)認為：藝術品的產生有其規律，而「作品的產生取決於時代精神和周圍的風俗」，總而言之，也就是環境，亦即風俗習慣與時代精神，決定藝術品的種類，環境只接受同它一致的品種而淘汰其餘的品種，環境用重重障礙和不斷的攻擊，阻止別的品種發展。參見傅雷譯，Hippolyte Adolphe Taine 著：《藝術哲學》(中國：安徽文藝出版社，1992年1月)，頁76-84。

³² 有關於書法創作的風格劃分，採用了陳振濂先生的劃分法。本文限於篇幅，其中(六)「法」與「意」的調整和結合(七)走向表現與(八)由帖學到碑學的自覺轉換略而不談。參見陳振濂主編：《書法學》(上)(臺北：建宏出版社，1994年)，頁221-394。

³³ 此三大特色參見史紫忱：《書法史論》(臺北：中國文化大學出版部，1982，10月)，頁21。

甲骨書法可說是最早的書法形態，已具有「點」、「線」的造型，其筆法簡單，以刀代筆，抽象的「點」、「線」傳達出它純樸的形式。此時的書法屬於「自然形態的書法」³⁴，其筆法並非審美的內容，以實用性為主。

(二)書法藝術自覺的前奏

陳振濂在《書法學》一書中指出：「書法本體邏輯演進史不是直線性的，也不是螺旋式的，而是立體交叉的。」³⁵也就是說，書體本身的演進雖有其邏輯性，但不同書體的產生常是並進的。在此時期，我們可以看到隸書與小篆的同時存在，在湖北省雲夢縣睡虎地十一號秦墓出土了上千枚戰國後期的秦簡(西元 1975 年)中，我們可以看到秦始皇時期的文字已由隸書書寫而成，它改變了篆書勻稱、圓滑的線條形式，簡化了篆書的寫法，但又缺少了漢隸典型「蠶頭燕尾」的波磔筆法。當漢隸波磔筆法出現後，「審美意識」也就由此產生，它不再像小篆全由單一線條所構成，其波磔的筆法讓線條產生了律動，猶如為書體注入了靈魂，各書家藉由書法的表現，讓我們看見其蓬勃生命的韻律之美。由此，書法藝術的審美意識也開始走向了自覺的形態。

(三)人的覺醒與「文的自覺」——尚「韻」書風的形成

(1)人的覺醒：

陳振濂認為當書法的形式與技巧逐漸完善、豐富後，自發性的創作喚醒了書家主體意識的覺醒，確立了書法成為獨立的一門藝術。此時正值漢末魏晉時期，書法正由自然演進的形態過渡到書家自覺的形態，開啟了中國書法史上劃時代的一頁。³⁶

(2)文的自覺：

魏晉時期由於紙已發明³⁷，鼓勵了士大夫們投身於書法藝術的行列，再加上魏晉時期特殊的歷史背景：政治紛亂、戰事不已、所言所行動輒得咎，士大夫們只好寄情於老、莊，玄談之風日盛，在《世說新語》

³⁴ 陳振濂認為藝術形態有兩個重要的概念：一是書法藝術的自然形態，一是書法藝術的自覺形態。在書法具備了藝術特徵但書家的主體意識尚未覺醒之時的書法形態，名之為書法藝術的自然形態，而當書家的主體意識覺醒後的書法形態，就命之為書法藝術的自覺形態。參見陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 231。

³⁵ 參見陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 213。

³⁶ 本段文字參見陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 256-257。

³⁷ 書法藝術是一門著重技巧性的藝術，沒有經過「池水盡墨」的歷程無法有成，所以紙的發明提供了書家非常便捷的練習工具。

一書中，唯不見治國方略，也不見生靈塗炭的悲嘆，我們只見到各名士的言談，他們各逞其能、追求精神的高度自由、超逸脫俗的言行風度，因而造就了魏晉的「風流」，尤其在人物的品性、才情、容止、風度等方面的評鑑，促成了魏晉審美的風氣，再加上行、草及楷書的匯流，造就了中國書法史的第一高峰。宗白華說魏晉人對於藝術的表現是：

傾向簡約玄澹，超然絕俗的哲學的美，晉人的書法是這美底最具體的表現。…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表現他自己的藝術，這就是書法中的行草。…魏晉書法的特色，是能盡各字的真態。…中國最高美的書法—這書法也是中國繪畫藝術的靈魂—是從晉人的風韻中產生的。魏晉的玄學使晉人得到空前絕後的精神解放，晉人的書法是這自由的精神人格最具體的最適當的藝術表現。³⁸

總之，線條的運動是書法美學的重要元素，我們在行書中可感受到線條的律動，隨著作品的行氣而下，順著字字的筆畫，身子自然也隨著線條的韻律緩擺起來，至此，我們感受到書家的精神、呼吸與節奏，也感受到晉人書作與天地同遊、與萬物合一的創作境界。晉人對於美感的追求是以老、莊的哲學為基礎的，他們追求個體生命的灑脫，追求精神境界的解放與自由，如此的風流韻致，當然也就展現在其放達的人生與藝術上。

(四)尚「法」與抒情

唐代結束了中國近四百年的分裂與內戰，使得政治、經濟、文化得以穩健的發展，成就了中國歷史上一個國勢強盛的朝代。初唐的書家在前代的楷書基礎上再作發展，顏真卿規範了唐代楷書的形式，³⁹柳公權繼而為楷書「法」的特徵給定型。所謂的「法」，陳振濂在《書法學》一書中解釋道：

「法」最重要的特徵是可作準繩和規範—唐代書家對楷書的筆法使用對形體空間的切割為後人提供了可以做法的準繩，各種用筆技巧在唐楷裏都有了規範的程式。這種技巧的錘煉，無論在漢字

³⁸ 引自宗白華：《美學的散步》（臺北：洪範書店，1982年3月），頁60-64。

³⁹ 唐代楷書的特徵如：逆鋒起筆、中鋒行筆、迴鋒收筆，而柳公權則是將顏真卿的用筆特徵更強化，如同程式一般，是有法可循的。參見陳振濂主編：《書法學》（上），頁311。

的結體還是各筆劃的定格上，都具有舉足輕重的作用。⁴⁰

初唐的書家全都是政治上的要角，他們著重於「法」度的建設，也因此成就了尚「法」的書風，其用筆有一定的形式與規範，而此「法」也將唐楷推上了中國書法發展史的最高峰。在另一方面，唐代也將草書尤其是狂草推向空前絕後的極處，如張旭與懷素均為唐代狂草書家，他們完全擺脫了文字的實用性，借助書法來抒發個人情感，讓書法走向「抒情」的、純為藝術的功能。因此，在唐楷注重「法」式的寂靜書風之下，我們發現在同一個時代裡，朝極「動」方向發展的草書⁴¹也蠢蠢欲動，就這樣，唐代把兩種風格截然不同的書體同時推向歷史的高點。於是，最端整與最散逸的兩種書體，在唐代，宣告了文字載體演變運動的結束。

(五)「法」的反叛與「意」的形成

書法擁有自我發展與自我調節的能力，如同生命體一樣有生命的起迄過程，也就是說書法也有產生、發展、成熟、衰退的歷程。⁴²換言之，楷書的發展至唐代柳公權時已達至極點，以後就走向了衰退之路，再也出現不了楷書的名家，這本是書法發展的邏輯之路。但尚「法」的書風並未將書法置於著重「表現」的層面上，換言之，楷書的實用目的是強於表現的。

到了宋代，由於宋太宗趙光義對於筆墨的愛好，於是在淳化三年(西元 922 年)下令盡出內府所藏墨跡，命翰林侍書王著編列目次、摹勒上石(或說摹勒於棗木板上)，使用澄心堂紙，李延圭墨⁴³，精搨而成，名為《淳化閣帖》，又名《淳化秘閣法帖》，簡稱《閣帖》，共有十卷，是中國最早的一部匯集各家書法墨蹟的法帖。但由於王著鑑識不精，故

⁴⁰ 引自陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 291。

⁴¹ 唐代的草書屬於狂草，如張旭與懷素的狂草，其氣勢磅礴、一氣呵成。至於為什麼在整個時代尚「法」的蔚然之風下會有如此不計工拙、任情而為的「叛軍」出現呢？陳振濂認為原因有二：其一是因漢代的章草孕育著楷書和今草，而這兩種字體在王羲之的時代都已基本成型。今草是章草草化的結果，但尚未達到草書的極限，於是就留下了草書體向狂草演變的可能。其二是因書家主體意識的覺醒，使書法本身越來越要掙破文字的束縛，於是書法的本身更加服從於藝術功能的需要，而不是實用功能的需要，所以狂草便成為書家創作的一個方向。參見陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 319-320。

⁴² 參見陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 329。

⁴³ 李延圭為南唐製墨名家。

選錄了不少偽跡，再加上帖的製作過程需經選、編、摹、刻、搨等工序，所以距離真跡就更遙遠。宋初士人在如此情況下，導致習書時莫衷一是，其中蔡襄則是嘗試探索出路，他師法晉唐名家一顏真卿與二王，行書近似二王與虞世南，姿態遒媚，書風雖不明顯，但已將唐人尚「法」的書風轉向尚「意」，此時宋代尚「意」書風由此成形。到了蘇軾、黃庭堅、米芾更將尚「意」書風帶到極致。蘇東坡甚至認為自己的書法是率性而為，無所取法，信手點畫揮灑不去講究、推敲，他在〈石蒼舒醉墨堂〉一詩中說：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」⁴⁴所謂的意造也就是指以一己之法為法，意境全由己創。在唐代人們已將書法發展到極至境界之時，宋朝人在書法發展看似無可前進的困境中終於找到了這時代的出路。

第六節 研究範圍與預期成果

本論文研究範圍設定在「天下行書三大帖」及莊子美學思想之間的相關性，希望能將行書三大帖所展現的書法之美作一更具系統、更全面性的呈現。由於三大帖的作者各自代表了書法創造在不同的時代精神所開創的不同書風，因此，本研究首先從文字的起源、演變談起，再為書法創作的風格史作一概要性的說明，期能以中國的美學觀點，為「天下行書三大帖」的書法歷史定位作一鋪陳。談到中國的美學，就以莊子對於後世審美的觀點影響最為深遠，歷代的中國文人、藝術家，皆以莊子的審美精神為準則來創作，他們重視心靈與精神層面的提升，以求達到自由解放的心靈境界。本研究試圖從《莊子》原典中，闡述其美學思想，並將其對美的詮釋與「天下行書三大帖」作一比較，期能建構出「天下行書三大帖」所展現的莊子美學意涵。

⁴⁴ 引自蘇軾：〈石蒼舒醉墨堂〉《蘇東坡全集》（臺北：河洛圖書出版社，1975年9月），頁54。

第二章 中國行書三大帖所展現的書法之美

第一節 天下行書第一：雅士文人風格的〈蘭亭序〉

一、王羲之的生平、書法淵源與歷程

(一)生平：

王羲之(西元 303—361 年)，字逸少，號澹齋，小字阿菟，曾任東晉的右軍將軍，又有“王右軍”之稱。生於琅琊郡臨沂縣(今山東臨沂)，出生之時正值八王之亂，當年西晉的政權正處於內憂與外患的夾擊中。雖然外界戰火不斷，但王氏顯赫的家世與高牆將這殘酷無情的世界都阻絕於外。

王羲之的遠祖可追溯到漢獻帝時的諫議大夫王吉，因勇於諫言而不受獻帝寵信與重用，於是歸隱定居於琅琊郡的臨沂。曾祖父王覽與王祥⁴⁵是同父異母的兄弟，王祥是歷史上有名的孝子，因協助司馬氏篡魏有功，從此奠定了王氏家族在西晉王朝的政治地位。從伯父王戎喪母，哀毀骨立，有「死孝」⁴⁶之名，王羲之從兄王悅(王導之子)，事親有「色養」⁴⁷之名。王羲之在如此家風的薰陶下，自然成就其孝悌之心。

祖父王正曾任尚書郎，父親王曠，字世宏，曾任淮南太守，晉元帝(317—322 年)司馬睿過江，王曠首創其議⁴⁸，王導與王敦更是此舉策劃與王導的關鍵人物。其二人因擁立司馬睿有功，甚受寵信，還尊稱王導為其「仲父」、「蕭何」⁴⁹，當年司馬睿及帝登尊號時，還命王導升御床共坐⁵⁰，至此

⁴⁵ 有關王祥的生平事蹟原文如下：「王祥，字休徵，琅琊臨沂人，漢諫議大夫吉之後也，祖仁青州刺史，父融公，府辟不就。祥性至孝，早喪親，繼母朱氏不慈，數譖之，由是失愛於父母，每使掃除牛下，祥愈恭謹，父母有疾，衣不解帶，湯藥必親嘗，母常欲生魚，時天寒冰凍，祥解衣將剖冰求之，冰忽自解，雙鯉躍出，持之而歸母。母又思黃雀炙，復有黃雀數十飛入其幙，復以供母，鄉里驚嘆，以為孝感所致焉。」見《四部備要·晉書·王祥傳》卷三十三，頁1。

⁴⁶ 「死孝」一詞見世說新語，原文如下：「王戎、和嶠同時遭大喪，俱以孝稱。王雞骨支床，和哭泣備禮。武帝謂劉仲雄曰：『卿數省王、和不？聞和哀苦過禮，使人憂之！』仲雄曰：『和嶠雖備禮，神氣不損；王戎雖不備禮，而哀毀骨立。臣以和嶠生孝，王戎死孝；陛下不應憂嶠，而應憂戎。』」見劉正浩、邱燮友、陳滿銘、許燦輝、黃俊郎注譯：《新譯世說新語·德性》(臺北：三民書局，1996年)，頁12。

⁴⁷ 見《四部備要·晉書·王導傳》卷六十五，頁6。原文如下：「悅字長豫，弱冠有高名，事親『色養』，導甚愛之。」

⁴⁸ 見《四部備要·史部·晉書·王羲之傳》卷八十，頁1。原文如下：「祖正尚書郎，父曠淮南太守，元帝之過江也，曠首創其議」。

⁴⁹ 「王導字茂弘，光祿大夫覽之孫也。父裁鎮軍司馬，導少有風鑒，識量清遠。年十四，陳留高士張公，見而奇之，謂其從兄敦曰『此兒容貌志氣，將相之器也。』…時元帝為琅琊王，與導素相親善，導知天下已亂，遂傾心推奉潛有興復之志，帝亦雅相器重，契同友執帝之在洛陽也。…俄而，洛京傾覆中州，士女避亂江左者十六七，導勸帝收其賢人君子與之圖事，

琅琊王氏一族在東晉初年的政治地位，可謂如日中天，更有「王與馬，共天下」⁵¹之稱。

所謂「功高震主」，如此顯赫的王氏一族，晉元帝在國勢大致抵定，政治漸上軌道之後，便想盡辦法要廢除制約君權的「王與馬，共天下」的政治制度，他起用了心腹—劉隗、刁協、戴淵擔任要職，有意疏遠⁵²王導、王敦二人。這一切看在個性沉穩的王導眼中，自然瞭然於胸，並且按兵不動。但對於王敦而言，他可是無法嚥下這口氣，於是憤而走險、起兵造反。王導對於堂兄這樣突如其來的舉動，立即做下了決斷並與之劃分界線，他每日帶領宗族子姪入朝請罪，⁵³再加上好友周顛全力相救，才得以保住一族存亡。

在如此權勢傾軋、政治惡鬥環境下成長的王羲之，必定給了他許多的震撼與衝擊，這也是身為王氏一族成員的他得要去習慣與面對的政治生態。但王氏顯赫的政治、社會地位，多少培植了他不同於俗的優越感與自視清高的氣質。筆者認為，一個人終其一生，必受著家族傳統、故鄉風土、教育和整個大時代脈動的影響，並且根植於我們的潛意識中，左右著我們行事判斷的準則。劉長春在其《王羲之傳》中寫道：

王羲之出身於這樣一個望門大族，王氏祖先積極用世和消極避世的兩種血液同時流淌於他的血脈之中，而他生來就得學會去應付翻雲覆雨的政治氣候。琅琊王氏顯赫的社會地位，或多或少培植了王羲之的優越感和自視清高的意氣。俗話說：一方山水養一方人。任何一個人，不管他走得多遠，事實上都永不可能擺脫他的血緣、故土和時代的影響。他的思想、眼光、識見、才學，乃至他的為人處世之道，都一定

時荊揚晏安、戶口殷實，導為政務在清靜，每勸帝剋己勵節，匡主寧邦，於是尤見委杖，情好日隆，朝野傾心，號為『仲父』，帝常從容謂導曰：『卿，吾之蕭何也。』見《四部備要·晉書·王導傳》卷六十五，頁1-2。

⁵⁰ 「升御牀共坐」語見《四部備要·史部·晉書·王導傳》卷六十五，頁3。原文如下：「及帝登尊號，百姓陪列，命導升御牀共坐，導固辭。」

⁵¹ 語見《四部備要·南史》卷二十一(臺北：中華書局，1981年)，頁9。原文如下：「晉自中原沸騰，介居江左，以一隅之地，抗衡上國，年移三百，蓋有憑焉。其初諺云：『王與馬，共天下。』蓋王氏人倫之盛實始是矣。」

⁵² 「及劉隗用事，導漸見疏遠」。見《四部備要·晉書·王導傳》卷六十五，頁4。

⁵³ 「王敦之反也，劉隗勸帝悉誅王氏，論者為之危心。導率群從昆弟子姪二十餘人，每旦詣臺待罪。帝以導忠節有素，特還朝服，召見之。導稽首謝曰：『逆臣賊子，何世無之，豈意今者近出臣族。』帝跣而執之曰：『茂弘，方託百里之命於卿，是何言邪。』乃詔曰：『導以大義滅親，可以吾為安東時節假之。』」見《四部備要·晉書·王導傳》卷六十五，頁4。

會與此聯繫在一起。⁵⁴

雖然王羲之生於亂世，但優渥的環境與官宦世家的背景，總讓他可以很優雅的過日子。西晉滅亡，晉室南遷時，當年王羲之只有十四歲，跟著從伯父王導來到了建康，他們就住在秦淮河邊的小巷，和謝氏家族比鄰而居，也就是劉禹錫詩中所說的「烏衣巷」。王羲之出仕時間較一般世族大家為晚，⁵⁵大約在王敦病死(324年)後，初仕任秘書郎，曾任臨川太守、江州刺史、護軍將軍，最後於右軍將軍、會稽內史任內退休歸隱，王羲之曾在此寫下史上有名的〈蘭亭序〉。

綜觀王羲之一生，自幼喪父，大半輩子幾於官場度過，雖言「吾素自無廊廟之志」，但因其名氣遠播，再加上是貴胄世族之後，仕途在所難逃，朝廷雖多次召其就任侍中、吏部尚書等中央要職，皆不就，⁵⁶一般人是苦無機會可以親近龍顏，但王羲之反而避之唯恐不及，時時苦求能將他外放，⁵⁷即使是關隴、巴蜀這麼危險的地方，在他看來也好過中央。劉長春在《王羲之傳》中寫道：

五胡亂華，關隴地區是後趙石虎逐鹿中原的根據地，當年「石虎之亂」，窮兵黷武，強徵民丁近百萬人投入戰爭的火海，南征北戰，永不休止。而巴蜀地區則為成漢李勢擁兵盤踞，皆屬虎狼之地。⁵⁸

王羲之之所以不願在中央就仕，可能是因其身在官宦之家，看多了宮中為了權勢爭奪而刀劍相向的事情發生，個性喜好自由的他，無法適應這樣的

⁵⁴ 劉長春：《王羲之傳》（香港：三聯書店，2008年5月），頁32-33。

⁵⁵ 東晉貴族子弟多早入仕途，再加上王羲之擁有許多美名，理論上應該早已受到推薦才是，究其所以晚仕的原因，可能有二：其一是當時朝廷想要提拔、重用他，但他皆不就。於是流言四起，揚州刺史殷浩還致書於他，希望他能出仕，王羲之在回信時就表明他的心志說：「吾素自無廊廟志，直王丞相時果欲內吾，誓不許之，手跡猶存，由來尚矣，不於足下參政而方進方退。」見《四部備要·史部·晉書·王羲之傳》卷八十，頁2。表示王羲之對於為官之事並未採取積極的態度。再者則因王敦叛變(322年)，王氏險遭滅族，權力自然旁落，在此敏感時刻，實不便再推薦子弟出仕，至少得等到整個局勢穩定後再提。

⁵⁶ 語見《四部備要·晉書·王羲之傳》卷八十，頁2。原文如下：「羲之既少有美譽，朝廷公卿皆愛其才器，頻召為侍中、吏部尚書，皆不就」。

⁵⁷ 語見《四部備要·晉書·王羲之傳》卷八十，頁2。原文如下：「自兒娶女嫁，便懷尚子平之志，數與親知言之，非一日也。若蒙驅使，關隴、巴蜀皆所不辭。吾雖無專對之能，直謹守時命，宣國家威德，故當不同於凡使，必令遠近咸知朝廷留心於無外，此所益殊不同居護軍也。漢末使太傅馬日磾慰撫關東，若不以吾輕微，無所為疑，宜及初冬以行，吾惟恭以待命。」

⁵⁸ 劉長春：《王羲之傳》，頁73。

官場。再加上堂伯父王敦的叛亂(322年)、咸和二年(327年)蘇峻之亂，建康城破，兩事件前後只相隔五年。⁵⁹所以建康這天子腳下之地，在他看來真乃是非之處，片刻不得安寧。所以他在〈誓墓文〉中說自己的出仕實非得已，他說：

義之不天，夙遭閔凶，不蒙過庭之訓，母兄鞠育，得漸庶幾，遂因人乏，蒙國寵榮，進無忠孝之節，退違推賢之義，每仰詠老氏、周任之誠，常恐死亡無日，憂及宗祀，豈在微身而已。是用寤寐永歎，若墜深谷。⁶⁰

由此我們可以看出王羲之為官是為了整個家族而考量的，最後因與王述不合，故作〈誓墓文〉以表達自己辭官的決心。所謂老氏、周任⁶¹之誠，即在說明為人處世應無為知足、樂命安貧。當己有才力任其職之時，則當戮力而為；若勢無伸志之處，亦當止則止。王羲之辭官之後，把住在建康的家人全都遷到會稽。會稽多名山，於是「與東土人士盡山水之游，弋釣為娛。」⁶²生活十分愜意自在。又因篤信道教，所以一直都有服用五石散養生的習慣，在結識了道士許邁以後，與其共修，「服食採藥石，不遠千里，徧游東中諸郡，窮諸名山，泛滄海，歎曰：『我卒當以樂死。』」⁶³平時則「修植桑果…率諸子，抱弱孫，游觀其間。有一味之甘，割而分之以娛。」⁶⁴退休後含飴弄孫的他，即使只是一顆味甘的果實，也要同親人一起分享，並欲以「敦厚退讓」⁶⁵處事原則來教養子孫。與朋友書信的往返，更是他生活中快樂的泉源，日子倒也過得逍遙。唯因長期服用五石散，致晚年身體頗多病痛，令他困擾不已。在面對故土收復遙遙無期，北方的祖墳又遭受破壞，這種心理上的折磨比之身體上的痛還要高出數倍，在〈喪亂帖〉⁶⁶(圖十五)與〈建安帖〉

⁵⁹ 參見劉長春：《王羲之傳》，頁 77-78。

⁶⁰ 見《四部備要·晉書·王羲之傳》卷八十，頁 5-6。

⁶¹ 孔子曰：「求，周任有言曰：『陳力就列，不能者止。』危而不持，顛而不扶，則將焉用彼相矣。」語見朱熹：《四書章句·論語·季氏第十六》(臺北：鵝湖月刊社，2010年9月)，頁 170。

⁶² 見《四部備要·晉書·王羲之傳》卷八十，頁 6。

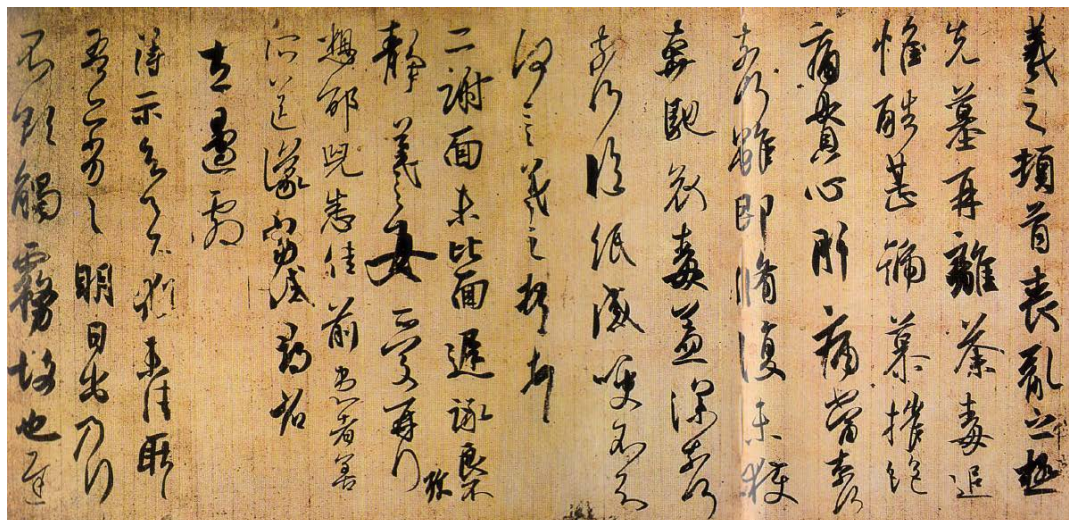
⁶³ 同上。

⁶⁴ 同上。

⁶⁵ 同上。

⁶⁶ 〈喪亂帖〉為行草墨跡，白麻紙，全文是：「羲之頓首：喪亂之極，先墓再離荼毒，追惟酷甚，號慕摧絕，痛貫心肝，痛當奈何奈何！雖即修復，未獲奔馳，哀毒益深，奈何奈何！臨紙感

中，我們可以看見他內心的沉痛。這期間他勤練書法、體會書法的藝術之美，也成為他寄情的對象。最後，在不敵病魔的摧殘下，王羲之離開人世，卒年五十九歲，朝廷謚贈金紫光祿大夫，後代子孫遵其生前囑咐，固辭不受。⁶⁷



圖十五 王羲之〈喪亂帖〉〈二謝帖〉〈得示帖〉 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》

(二)書法淵源與歷程：

王羲之所以能夠成為一代書聖，一則因其天分所致，但整個大時代的脈動、師承，也是成就其為中國書法史上第一位偉大人物的因素之一。魏晉南北朝是中國歷史上一個腥風血雨的時代，外患、內亂以及長期的政治惡鬥與武力爭奪，讓一些有志之士無法伸志，最後只能退而求其次，求明哲保身、避免災禍近身。為了尋找精神的寄託，於是老莊玄學興起，清談風氣日盛，因而開創了「越名教，任自然」的任誕之風。如：王羲之「東床袒腹」⁶⁸的率真、阮籍哭途窮的任性⁶⁹、劉伶喝酒放歌，倒在哪就埋在哪的瀟灑⁷⁰。形骸如此放浪，為的是追求精神上的高度自由。他們脫俗的言行與風流行徑，正是魏晉名士所崇尚與追求的人格之美，王羲之生長在這樣追求個人格調的時代，自然成就他不俗的優美人格。東晉偏安江左，定都建康，政治相較穩定，

哽，不知何言！羲之頓首頓首。」反映喪亂時期王羲之痛苦不安的情緒。據稱，此帖是奈良時代於唐朝傳入日本，一直被日本皇室收藏。

⁶⁷ 「王羲之年五十九卒，贈金紫光祿大夫，諸子遵父先旨，固讓不受。」見《四部備要·晉書·王羲之傳》卷八十，頁6。

⁶⁸ 劉正浩、邱燮友、陳滿銘、許鏐輝、黃俊郎注譯：《新譯世說新語》，頁300-301。

⁶⁹ 參見《晉書阮籍傳》：「時率意獨駕，不由徑路，車跡所窮，輒痛哭而反。」，頁2-3。

⁷⁰ 劉正浩、邱燮友、陳滿銘、許鏐輝、黃俊郎注譯：《新譯世說新語》，頁207。

於是上層社會在政事閒暇之餘，便悠遊山林、談玄論道，彼此書信往返，也互相品評書體的優劣。加上魏晉時期正是中國書體一篆、隸、草、行、楷，發展完備之時，王羲之可說是踩在時勢巨人的肩膀上，吸取歷代前人的經驗、匯集眾家之精萃，成功的開啟了中國書法史最璀璨的序幕。⁷¹

魏晉時代，雖然政局搖擺、戰事不斷，但是對於士族大家的子弟而言，學習並未因此間斷。王羲之七歲時就跟著叔父王廙學習書法，廙工書畫、善音樂，⁷²南朝宋羊欣說王廙能章、楷，張懷瓘在〈書斷〉中則說他工於草、隸、飛白。⁷³而王羲之的父親王曠善長行、隸書。⁷⁴堂伯父王導則是行、草書兼妙。⁷⁵堂兄王洽(王導之子)善隸、行、草書。⁷⁶王羲之在家學淵源陶冶下，自然得授最優質的書法技巧，王氏士族大家的成員，各個在書法藝術上開花結果、各有專善，並將此經驗、技法傾授於下一代，再加上乘世族之便，擁有許多的大家名作可資參考、模仿⁷⁷，為王氏子弟的書法打下了穩固的基礎。當時這些士族大家的書法技巧皆祕授，並不輕易示現他人⁷⁸。

除了師承叔父王廙之外，王羲之還從衛夫人⁷⁹學書三年，張懷瓘在〈書斷〉中說衛夫人：「隸書尤善，規矩鍾公。云：碎玉壺之冰，爛瑤臺之月，婉然芳樹，穆若清風。右軍少常師之。」⁸⁰可知王羲之不僅受到衛夫人清新脫俗、柔美書風的薰陶，定也受到鍾繇剛柔並濟、古雅有餘書風的影響⁸¹。其在〈自

⁷¹ 馬宗霍認為：「書以晉人為最工，亦以晉人為最盛。晉之書，亦猶唐之詩、宋之詞、元之曲，皆所謂一代之尚也。」見馬宗霍：《書林藻鑑》(臺北：臺灣商務印書館，1965年12月)，頁42。

⁷² 見《四部備要·晉書·王廙傳》卷七十六(臺北：中華書局，1981年)，頁3。

⁷³ 見馬宗霍：《書林藻鑑》，頁51-52。

⁷⁴ 詳見南宋陳思的〈書小史〉，引自馬宗霍：《書林藻鑑》(臺北：臺灣商務印書館，1965年12月)，頁52。

⁷⁵ 詳見張懷瓘：〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁180。

⁷⁶ 詳見張懷瓘：〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁170。

⁷⁷ 王廙曾收藏索靖的章草〈七月二十六日〉一帖，為了示範經常拿出來給王羲之觀摩。後來永嘉喪亂，王廙把它摺成四疊縫在衣服裏帶到了江東。王導也收藏著鍾繇的〈宣示表〉(圖十六)。參見劉長春：《王羲之傳》，頁41。王導後來將鍾繇的〈宣示表〉贈給王羲之，而這些名家創作正是王氏子弟最好的臨摹對象。

⁷⁸ 張懷瓘的〈六體書論〉中說：「夫『經』是聖文，尚傳而不秘；書是妙迹，乃秘而不傳。」收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁193。

⁷⁹ 「衛夫人名鑠，字茂猗，廷尉展之女弟，恒之從女，汝陰太守李矩之妻也。」見張懷瓘：〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁169。

⁸⁰ 見張懷瓘的〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁169-170。

⁸¹ 張懷瓘的〈書斷〉中說：「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。」收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁162。



圖十六 魏鍾繇〈宣示表〉

取自熊秉明《中國書法理論體系》

論書〉中也談到自己學書的過程：「頃尋諸名書，鍾、張信為絕倫，其餘皆不足觀。」⁸²可見他對於鍾繇與張芝的書風最為欣賞，又自稱：「我書比鍾繇當抗行，比張芝草，猶當雁行也。曾與人書云：『張芝臨池學書，池水盡黑，使人耽之若是，未必後之也。』」⁸³亦顯見王羲之以鍾、張兩位書家為典範，並勉勵自己：只要能同張芝一樣用功，假以時日應可超越他們。其在〈題衛夫人筆陣圖後〉中又說：

予少學衛夫人，將謂大能，及渡江北遊名山，見李斯、曹喜等書，又之許下，見鍾繇、梁鵠書，又之洛下，見蔡邕〈石經〉三體書，又於從兄洽處，見張昶〈華嶽碑〉，始知學衛夫人書，徒費年月耳。⁸⁴

歷代對於王羲之作〈題衛夫人筆陣圖後〉此文抱持著懷疑的態度，光就「渡江

⁸² 見姚平譯註：《孫過庭書譜今註今譯》（臺北：正中書局，1981年），頁1。

⁸³ 見《四部備要·晉書·王羲之傳》卷八十，頁5。

⁸⁴ 見王羲之：〈題衛夫人筆陣圖後〉，收錄在《歷代書法論文選》（上），頁25。

北遊名山」一事就令人費解了，因為當時的東晉王朝偏安江左，在此情況下，王羲之還能渡江北遊名山嗎？再者，其在〈題衛夫人筆陣圖後〉記錄作此文時的年紀已是五十三歲了，此時他的身體已大不如前，恐無法遠遊。在此我們姑且不論此作之真偽，單就以王氏家族顯赫的背景而言，王羲之要看到這些碑帖實有可能，再加上他曾當過秘書郎的官職，負責掌管國家的藏書，更讓他有遍覽各家書跡的機會。總之，王羲之在參見各名家書體之後，必有所得，因此能博採眾家之長，精研體勢。先後計有王廙及衛夫人的啟蒙，鍾繇、張芝、索靖也都是他學習的對象。尤其堂叔父王廙，他曾畫〈孔子十弟子圖〉，付與王羲之並且勉勵他說：「畫乃吾自畫，書乃吾自書。」⁸⁵相信這句話必定對他起了莫大的影響。

二、〈蘭亭序〉所展現的書法之美

(一) 〈蘭亭序〉的書寫背景

〈蘭亭序〉書於東晉穆帝永和九年(西元 353 年)的農曆三月初三日，王羲之與好友名流謝安、謝萬、孫綽、高僧支遁等共計四十一人，於會稽山陰(今浙江紹興)的蘭亭宴集修禊⁸⁶，這是場規模盛大的文人聚會，按照當時的規矩與習俗，大家來到了蘭亭的曲水修禊，依照次序或站或坐於水邊，然後將酒杯置放在上流，任其順流而下，當酒杯停在誰的面前，那人就得要立即賦詩，如果無法成詩，則罰酒三斗。總計，四十一人中二十六人得詩三十七首，十五人不能賦詩，各罰酒三斗。他們臨溪賦詩，各抒己懷，會後謝安提議將此盛會所寫詩作編成詩集，並請王羲之、孫綽為此詩集寫序，在酒酣耳熱之際，王羲之有感於當前的景象、心境及對人生、無情歲月流逝的感慨，心中千般思緒如萬馬奔騰一湧而出，於是藉由桌上的蠶繭紙、手中握的鼠鬚筆，乘興而揮，成就了千年傳誦的〈蘭亭序〉(或稱〈蘭亭集序〉)，米芾更在《書史》中評論〈蘭亭〉為「行書第一」。⁸⁷

(二) 〈蘭亭序〉的版本

有「天下行書第一」之稱的〈蘭亭序〉，是王氏的傳家之寶，但傳到王

⁸⁵ 見俞劍華注釋，張彥遠：《歷代名畫記》卷五(江蘇：江蘇美術出版社，2007年8月)，頁118。

⁸⁶ 修禊是古代一種消除污穢的祭祀活動，目的在於驅邪辟怪、袪除疾病與不祥，一般多在農曆的三月三日選擇水邊來舉辦，這項儀式從西周就開始了，原先大概只是祭神而已，後來則是增加了宴會、作詩等活動。

⁸⁷ 轉引自蔣勳：《蒼涼的獨白書寫—寒食帖》(北京：文化藝術出版社，2010年8月)，頁26。

羲之的第七世孫子智永時，因是和尚身分，所以就將〈蘭亭序〉傳給弟子辯才，當時的皇帝唐太宗，非常欣賞王羲之的書法，所以用盡心機從辯才身上偷走此帖。唐太宗得到〈蘭亭序〉後，可說是愛不釋手，並讚此書「盡善盡美」。其在史館編纂晉書時，更親手撰寫王羲之傳，確立其「書聖」的地位。又在臨終之時，明令以〈蘭亭序〉陪葬昭陵，現只留臨摹本傳世。從此真跡隨著唐太宗葬於墓中，永伴君眠。由於唐太宗酷愛王羲之的書法，所以就命弘文館的拓書名家趙模、韓政道、馮承素、諸葛貞摹拓複製，分別贈給太子、諸王以及近臣。接著又讓當時書壇大家歐陽詢、虞世南、褚遂良分別臨寫，真跡則是「置於座側，朝夕觀覽」，後世之人只能由拓摹本來一探究竟。目前臨、拓本中最有藝術價值者有二：

(1) 〈神龍本〉

唐代摹本流傳至今最富有藝術價值的是〈神龍本〉(圖十七、十八)，又稱為〈馮承素摹本〉，卷前有舊題「唐模蘭亭」，又因卷上前、後各有唐中宗「神龍」年號的半印，故稱為〈神龍本〉。此本在元代郭天錫跋中說：「此定是唐太宗朝供奉榻書人直弘文館馮承素等，奉聖旨於蘭亭真蹟上雙鈎所摹。」⁸⁸又明末收藏家項元汴直接肯定為「唐中宗朝馮承素奉勅摹晉右軍將軍王羲之蘭亭契帖」⁸⁹，相沿至今，故此本以後就被認定為馮承素所摹。〈神龍本〉是以雙鈎填摹原跡而來，所以點畫維妙維肖，元朝郭天錫並評論說：「毫銚轉折，纖微備盡，與真跡只相差一等而已。」⁹⁰故〈神龍本〉較之其他臨摹本、拓本為佳，因其較酷似原跡，更逼真的保留原跡的樣貌。

(2) 〈定武蘭亭〉

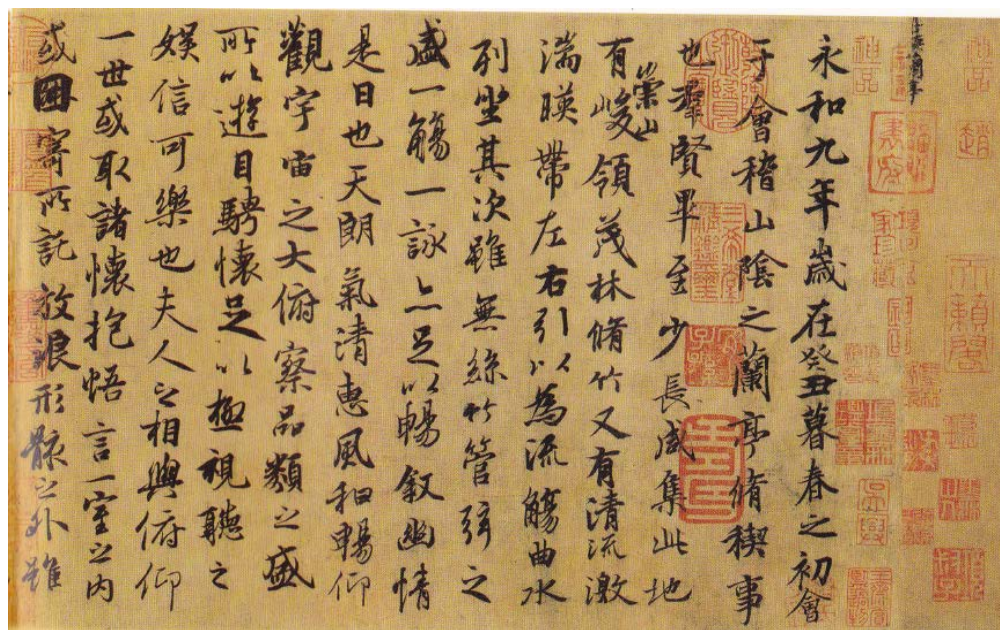
石刻本中則以歐陽詢臨摹後的神龍本最為有名，此為唐太宗認為最佳的臨本，故刻石置於宮中。在五代石晉(後晉)亂時，遼太宗耶律德光從中原地區搜括了大量珍寶圖書運回北方，這塊石碑也在其中，後經河北定武時，遼太宗突然去世，石碑也就下落不明。直到北宋慶曆年間(1041—1048年)才被李學究發現，因碑石出於定武，故稱為〈定武蘭亭〉。熙寧年間(1068—1077年)薛昫為定武太守，因求拓者日多，故又另刻一石，由其子薛紹彭模刻。因原石上面的「湍、帶、右、流、天」已缺損，

⁸⁸ 〈神龍本〉郭天錫跋。

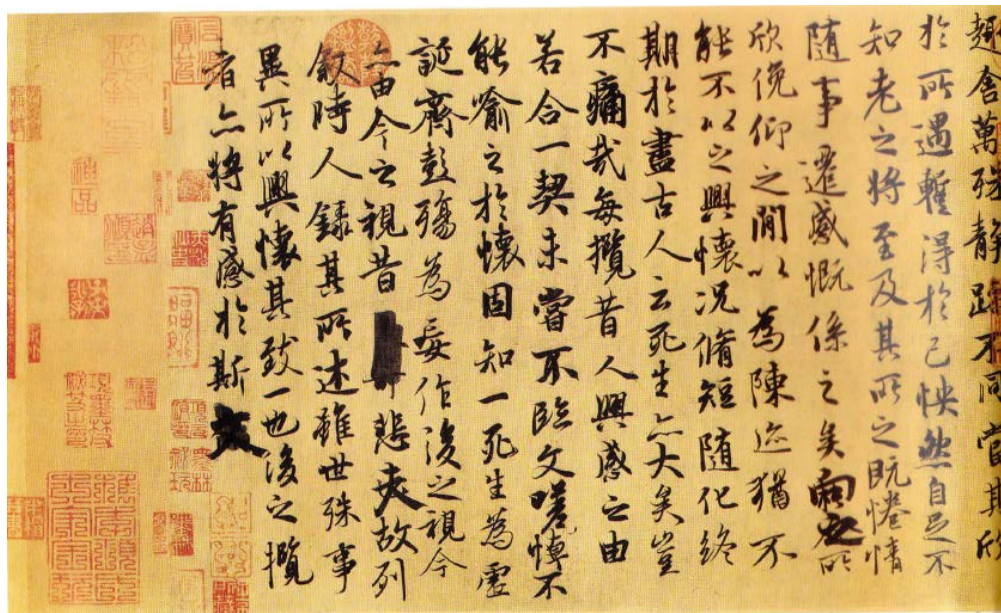
⁸⁹ 〈神龍本〉項元汴跋。

⁹⁰ 〈神龍本〉郭天錫跋。

故未缺損前已拓者，稱「五字未損本」，缺損後才拓者，稱「五字損本」。而原石拓本流傳至今只剩三本，分別是元代柯九思藏本、元代獨孤長老藏本、元代吳炳藏本。這三本中，前兩本都屬「五字損本」，只有吳炳藏本是「五字未損本」，現藏於日本東京國立博物館⁹¹。



圖十七 王羲之〈蘭亭序〉前半部 神龍本 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》



圖十八 王羲之〈蘭亭序〉後半部 神龍本 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》

⁹¹ 參見陳麥青：《書藝珍品賞析—王羲之》（臺北：石頭出版，2004年7月），頁28-29。

(三) 〈蘭亭序〉所展現的書法之美

(1) 〈蘭亭序〉序文之美

〈蘭亭序〉為蘭亭集之序文，先由序文釋譯來了解作者寫作當時的心境。原文如下：

永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會于會稽山陰之蘭亭。脩禊事也，群賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻嶺，茂林脩竹，又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢，仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。夫人之相與俯仰一世，或取諸懷抱，悟言一室之內，或因寄所託，放浪形骸之外，雖趣舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俛仰之間，以為陳跡，猶不能不以之興懷，況脩短隨化，終期於盡。古人云：「死生亦大矣。」豈不痛哉。每攬昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦由今之視昔。悲夫！故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之攬者，亦將有感於斯文。

序文釋譯如下：

「永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會于會稽山陰之蘭亭，脩禊事也。」東晉穆帝永和九年，歲次癸丑，暮春三月上旬時分，大家群聚在會稽郡山陰縣的蘭亭，舉辦禊禊的活動。

「群賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻嶺，茂林脩竹，又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。」

許多賢達都來到，不論老少也都齊聚一起。這個地方有高峻的山嶺、茂盛的樹林及修長的竹子，還有清澈的湍流，水與景物互相映照。把水

引成環狀的小渠，將酒杯置放在水上，任其漂流，酒杯停在何處，就由坐在一旁的人取飲，大家依次坐在曲流旁。

「雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢，仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。」

雖然沒有絲竹管絃的合奏來助興，但是一邊飲酒一邊作詩，也足以暢快的抒發幽深的情懷。這一天，天氣晴朗，空氣清新，溫暖的春風和順舒暢，抬頭可以觀看到浩瀚的宇宙，俯身可以觀察到物類的繁盛。這一切可以讓人縱目觀賞、足以極盡享受視聽感官之娛了，實在是人生樂事！

「夫人之相與俯仰一世，或取諸懷抱，悟言一室之內，或因寄所託，放浪形骸之外，雖趣舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。」

人們生活在世間，一生就在俯仰間度過，有人會把自己的理想抱負，和好友們在室內清談；有的人則是寄託情懷於大自然上，放浪形骸。雖然每一個人的進退取捨、動靜好惡皆不同，但是相同的是：當他們欣喜於自己所遭遇的事物、暫時的獲得與感到快樂滿足時，都會不知道衰老即將來臨。

「及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俛仰之間，以為陳跡，猶不能不以之興懷，況脩短隨化，終期於盡。古人云：『死生亦大矣。』豈不痛哉。」

等到他們對所追求的目標感到厭倦，情感隨著事物變遷，感傷哀嘆就會隨之而來。從前所感到欣喜的事物，轉眼之間就變成了歷史，總是引人興發感懷，更何況人生的長短隨著造化變遷，終究有終了的時候。古人(孔子)說：「生與死實是一件大事！」怎能不讓人感慨悲痛呢？

「每攬昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦由今之視昔。悲夫！」

每當看到古人興發感慨之緣由，如若跟今人的理念契合一致時，沒有不對文章感嘆悲傷一番，久久不能釋懷。我本知莊周所謂的「死生一致」是虛無怪誕的話，「長壽與短命等同」是妄言之辭。後人看待今人，也如同今人看待古人一樣。(因為人類情感的變化，古今皆同)唉！真是可悲啊！

「故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之攬者，亦將有感於斯文。」

所以我列出與會者，記錄下他們所寫的詩作，雖然時代有所不同、人事會有變遷，但是引發感懷的原因卻是一樣的。後世閱讀這些詩篇的人，也許會因這些文字而有所感觸吧？

(2) 〈蘭亭序〉所展現的書法之美：

〈蘭亭序〉書寫於東晉穆帝永和九年(353年)，是王羲之與眾文士名流在會稽蘭亭舉行修禊活動時，為蘭亭詩集所寫的一篇序文的草稿。會稽的山水風景極佳，許多隱士居於其間，平時詩酒唱和、往返清談，非常自在快樂。這一天的「蘭亭修禊」也是如此，在佳景、美酒及同伴敦促下，王羲之乘著酒興，感懷抒情的寫下這篇詩文、書作俱佳且傳誦千古的〈蘭亭序〉。據說王羲之酒醒後，對於此書作感到非常滿意，自己又再謄寫百遍，但卻再也達不到同樣的水準了，於是將此作視為傳家之寶。可惜真跡已隨唐太宗而去，後人無法一窺〈蘭亭序〉真跡之美，但這「想像之美」在後人心中已成典範，米芾更譽稱此書帖為「行書第一」，是王羲之行書作品的最佳傑作。

「馮承素摹本」又稱「神龍本」，是雙鈎填摹而成，⁹²故外形與原跡相符。〈蘭亭序〉以行書寫成，其結體有瘦長有圓渾，字體清麗脫俗，行氣疏密流暢，展現了晉人瀟灑自然的韻致。序文中若有重複的字，其結體必有變化，全篇共有七個「不」字(圖二十)、二十個「之」字(圖十九)，無一雷同，極盡變化之妙，⁹³已至出神入化的境界。孫過庭在〈書

⁹² 古代沒有照相技術，想要複製書法名跡，就只能使用薄紙或是蠟紙，將其覆蓋在原跡上再描摹下來，加填墨色後成為拓本。

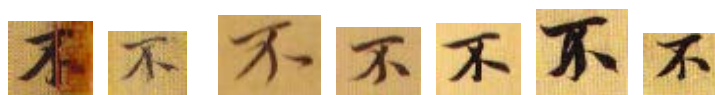
⁹³ 孫過庭盛讚鍾繇、張芝、王羲之、王獻之的書法：「或重若崩雲，或輕若蟬翼；導之則泉注，頓之則山安；纖纖乎似初月之出天涯，落落乎猶眾星之列河漢；同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢；翰不虛動，下必有由。」引自孫過庭的〈書譜〉，收錄在《歷

譜〉中談到書法技巧的培養：

心不厭精，手不忘熟。若運用盡於精熟，規矩闇於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛。亦猶弘羊之心，預乎無際；庖丁之目，不見全牛。⁹⁴



圖十九 王羲之〈蘭亭序〉「之」字 神龍本 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》



圖二十 王羲之〈蘭亭序〉「不」字 神龍本 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》

也就是說當一個人能用心於精微處，手的運筆已達純熟的境地，規矩也了然於胸時，自然而然的能達悠遊從容、意在筆先、瀟灑俐落、神逸飛揚的境界。這就好像弘羊在理財時，總能有周詳的計劃，面面俱到；庖丁在解牛時，只憑藉著對牛生理結構的熟悉，刀刀運在骨結縫隙間，眼未見全牛一般。可見王羲之存乎一心的書寫技巧，必定經過穩固的紮實基本功後，才能悟出言忘意得、意到筆隨之境。

綜觀〈蘭亭序〉書帖，其自然灑脫、超然絕俗之美，顯現了晉人追求神韻任誕的天然無偽。其筆意流轉、變化多端，渾然天成、不假修飾的自然韻致，陳振濂認為其已「成為中國書法審美的最高典範之一，以此奠定了中國書法創作反對人工做作，追求自然之美的美學基礎」⁹⁵。

代書法論文選》(上)，頁 113。。

⁹⁴ 引自孫過庭的〈書譜〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 116。

⁹⁵ 引自陳振濂主編：《書法學》(上)，頁 277。

第二節 天下行書第二：至哲賢達風格的〈祭姪文稿〉

一、顏真卿的生平、書法淵源與歷程

(一)生平

顏真卿(709-785年)，字清臣，生於京城長安。開元二十二年(734年)中進士，曾任調醴泉尉、監察御史、河西隴右軍試覆屯交兵使、河東朔方試覆屯交兵使、殿中侍御史。因曾被封為魯郡開國公，又稱顏魯公，官至太子太師。

顏真卿的先祖為瑯琊臨沂人，在魏晉南北朝時期可謂士族大家，由於漢朝戰亂，牒譜散佚，在〈顏氏家廟碑〉中曾提到：「孔門達者七十二人，顏氏有八。戰國有率、觸，秦有芝、貞，漢有異、肆、安、樂，其後喪亂，譜牒淪亡。」⁹⁶也就是說，其遠祖可推到孔子的弟子顏淵，孔門四配之首，德行為最，世稱復聖，是孔子最得意的門生，可惜早逝。五代祖顏之推，為北齊黃門侍郎⁹⁷，曾作〈顏氏家訓〉傳世，可見其家教嚴格。曾祖顏勤禮，官至秘書省著作郎，在〈顏氏家廟碑〉中說他：「幼而朗悟，識量宏遠，工於篆籀，尤精詁訓。」⁹⁸祖父顏昭甫，字周卿，為晉王(唐高宗)侍讀，精訓詁、工篆籀草隸書，與內弟殷仲容齊名。伯父顏元孫，字聿修，中進士第，曾任滌、沂、濠三州刺史，工文、善書法。父親顏惟貞，字叔堅，任太子文學，工書法，因有清譽，故選為薛王友。⁹⁹綜觀顏真卿的先祖，不論在文學、書法或人品德性上，皆有過人之處，這些從顏真卿為其先人所撰書的碑銘中都不難發現。

顏真卿幼年喪父，自幼孝順、勤學，由母親及舅父殷踐猷撫養教育。顏氏與殷氏代為姻親，殷氏一族書法造詣甚至更高於顏氏，尤其是舅公殷仲容，善書畫、隸書，聞名當世。舅父殷踐猷則是博文強記、覽遍群書。顏真卿在〈曹州司法參軍祕書省麗正殿二學士殷君墓碣銘〉中說他：

⁹⁶ 引自〈顏氏家廟碑〉《四部備要·顏魯公集》卷七(臺北：中華書局，1981年)，頁11。

⁹⁷ 「顏真卿字清臣，琅邪臨沂人也，五代祖之推，北齊黃門侍郎，真卿少勤學業，有詞藻，尤工書，開元中舉進士，登甲科，事親以孝聞。四命為監察御史，充河西隴右軍試覆屯交兵使。」見《四部備要·舊唐書·段秀實·顏真卿傳》卷一百二十八(臺北：中華書局，1981年)，頁5。

⁹⁸ 引自〈顏氏家廟碑〉《四部備要·顏魯公集》卷七，頁12。

⁹⁹ 薛王是指唐睿宗第五子李隆業。見〈顏氏家廟碑〉《四部備要·顏魯公集》卷七，頁12-13。

博覽群言，尤精史記、漢書、百家、氏族之說，至於陰陽、數術、醫方、刑法之流，無不該洞焉。與賀知章、陸象先、我伯父元孫、韋述友善。賀呼君為五總龜，以龜千年五聚，問無不知也。¹⁰⁰

因其學識豐富，任祕書省學士，後兼麗正殿學士。顏真卿在其教養之下，再加上父執輩所交遊的皆為名士大族，久潤文人風範，更培養其做學問紮實的基本功與開闊的胸襟。可惜殷踐猷亦早逝，當時顏真卿只有十三歲，母親殷氏只好再帶著十個子女投靠父親殷子敬，當時外祖父任蘇州吳縣縣令，南方蘇州的山林之美，必定在他心中留下深刻印象。

開元二十二年(734年)，顏真卿進士及第，登甲科。為官剛正有果決力，一時名動天下。¹⁰¹玄宗天寶十四年(755年)，安祿山叛亂，只有平原太守顏真卿與常山郡守顏杲卿不肯投降。他還聯繫各地起兵抵抗，共十七郡響應，並推他為元帥，使安祿山不敢急攻潼關。肅宗即位後，晉封他為魯郡開國公，世稱「顏魯公」。

德宗建中四年(783年)，淮寧節度使李希烈兵叛，攻陷汝州(今河南臨汝)，宰相盧杞嫉恨顏真卿，奏請德宗說：「顏真卿，四方所信，使諭之，可不勞師旅，上從之。」¹⁰²於是被派往招撫李希烈。當他要宣讀詔旨時，被賊兵團團圍住，李希烈因欣賞顏真卿的剛正忠直，想延攬為宰相，但他堅辭不受。後又在庭院中挖了大坑，揚言要活埋他，他也不介意。最後只好把他送往蔡州的龍興寺，顏真卿料想自己此次必死無疑，於是自撰遺表、墓誌銘、祭文，以示決心。不久，唐軍反敗為勝，李希烈之弟李希倩被抓後並處死，李希烈一怒之下，於興元元年(784年)八月三日縊殺之，卒年七十七歲。叛亂平定後，貞元元年(785年)陳仙奇護送其靈柩回京，德宗痛悼異常，廢朝五日，謚曰「文忠」。

¹⁰⁰ 引自〈曹州司法參軍祕書省麗正殿二學士殷君墓碣銘〉《四部備要·顏魯公集》卷十一，頁5。

¹⁰¹ 顏真卿初為官時，因判決兩懸宕已久的案件而轟動一時。其一是他在河西隴右軍試覆屯交兵使任內所發生的，當時五原有冤獄久不決，真卿至，立辯之，天方旱，獄決乃雨，郡人呼之為御史雨。其二是在河東朔方試覆屯交兵使任內所發生的，有鄭延祚者，母卒二十九年，殯僧舍垣地，真卿劾奏之，兄弟三十年不齒，天下聳動。參見《四部備要·舊唐書·段秀實、顏真卿傳》卷一百二十八，頁5。

¹⁰² 引自《四部備要·舊唐書·段秀實、顏真卿傳》卷一百二十八，頁8。

(二)書法淵源與歷程

顏真卿出身於世家望族，先人皆為文人學者及書法家，他既得家學，能篆、隸、楷書。幼雖喪父但仍勤學不輟，由於父輩交遊當時的士族碩儒，所以顏真卿自幼就在充滿書香的環境下成長。由於唐太宗以帝王之尊獨倡王羲之書法，故初唐幾乎全籠罩在二王及褚遂良的書風之下。顏真卿初學書於褚遂良，年輕時還曾學書於張旭，當時張旭已是名震天下的「草聖」，又工於楷書，顏真卿第一次拜師(天寶二年，西元 743 年)，並未得到張旭口授要訣，於是回家苦心鑽研、潛心體會。天寶五年(西元 746 年)再次拜訪張旭，此次兩人就鍾繇的筆法十二意一問一答，顏真卿對答如流，張旭便傳授筆法給他。這兩次的拜訪，讓他對書法的筆意與筆法有了透澈的理解，在書法上有更深刻的領悟。¹⁰³

此刻的大唐帝國剛統一了中國，一個新社會秩序正要建立，相較於晉朝尚韻難以模仿的書風，代之而起的是一種剛健、勢壯、雄渾、博大之美，這種美極其和諧的表現在顏真卿的身上。法國史學家兼藝評家 Hippolyte Adolphe Taine(丹納)認為：

要了解一件藝術品、一個藝術家、一群藝術家，必須正確的設想他們所屬的時代的精神和風俗概況。…自然界有它的氣候，氣候的變化決定這種、那种植物的出現，精神方面也有它的氣候，它的變化決定這種、那種藝術的出現。¹⁰⁴

也就因為有了這樣的時代精神，才造就了顏真卿的書法藝術，他把「時代精神」成為他的創意元素，開創了唐代尚「法」的楷書新格局。劉濤認為顏真卿：

他用篆籀古法寫楷書，納古法於新意之中，生新法於古意之外，形成圓渾清雄的風格。大字楷書尤為雄健，有一種「昂然不可犯之色」。蘇軾、黃庭堅認為，顏真卿繼承了王羲之的變法精神，是唐朝楷書

¹⁰³ 關於顏真卿拜張旭為師一事，參見李怡：《書藝珍品賞析—顏真卿》(臺北：石頭出版 2004 年 7 月)，頁 1。

¹⁰⁴ 引自傅雷譯，Hippolyte Adolphe Taine 著：《藝術哲學》，頁 47-49。

換言之，顏真卿完全跳脫了晉人飄脫瀟灑、難以仿效的尚「韻」書風，樹立了書法筆法的法典，讓後世有志於書的愛好者有了追隨的途徑，他在楷書上大量的使用了提、按，兩端用筆誇張，直到今天，我們都還使用著他的運筆方法(逆鋒起筆、中鋒行筆、迴鋒收筆)在書寫楷書。他開創了中國書法史上的新風格，也展現了大唐盛世的時代精神。

二、〈祭姪文稿〉所展現的書法之美

(一) 〈祭姪文稿〉的書寫背景

唐開元二十二年(734年)，顏真卿進士及第，遷殿中侍御史武部員外郎，因其剛正不阿的個性，楊國忠怒其不附於己而排斥他，於是出為平原太守(今山東平原縣)。當時安祿山叛逆之心非常明顯，顏真卿料想安祿山有可能謀反，於是以連連下雨為藉口，一方面增修城池、挖溝濠、暗中招兵買馬、集訓兵士、囤積糧食，另一方面整日與文士泛舟飲酒賦詩，以放鬆安祿山的戒備。安祿山也祕密偵探他的動向，最後認為他是一介書生，不足為患。

玄宗天寶十四年(755年)，安祿山舉范陽兵反，黃河以北全部淪陷，只有平原城有所防備。此時顏真卿將原來只有三千兵力的軍隊擴充到萬人，當時顏真卿的堂兄顏杲卿，擔任常山郡太守，日夜力戰到糧竭矢盡，求救於太原節度使王承業，但其擁兵不救。隔年賊將史思明攻陷常山，顏杲卿及少子季明被執，並以其愛子季明性命威迫投降，顏杲卿不答，於是殺了顏季明。後來杲卿被帶到洛陽後，因怒罵安祿山，亦遭殺害。¹⁰⁶乾元元年(758年)，顏季明歸櫬蒲州，顏真卿乃作此文祭之，此篇為草稿。許郭璜評論此文：「行文時因感事興發，情難於已，書多塗改，而嚴毅剛烈之氣，凜然如在筆墨間。」¹⁰⁷元代鮮於樞題於〈祭姪文稿〉真跡之後的跋文中寫著：「唐太師魯公顏真卿

¹⁰⁵ 引自劉濤：《書法鑑賞》，頁207。

¹⁰⁶ 本段文字參見《四部備要·舊唐書·段秀實、顏真卿傳》卷一百二十八，頁5-6。原文如下：「遷殿中侍御史，東都畿採訪判官，轉侍御史武部員外郎。楊國忠怒其不附己，出為平原太守。安祿山逆節頗著，真卿以霖雨為託，修城浚池，陰料丁壯、儲廩實，乃陽會文士泛舟外池、飲酒賦詩，或讒於祿山，祿山亦密偵之，以為書生不足慮也。無幾，祿山果反，河朔盡陷，獨平原城守具備，乃使司兵參軍李平馳奏之。玄宗初聞祿山之變，歎曰：『河北二十四郡，豈無一忠臣乎？』得平來大喜，顧左右曰：『朕不識顏真卿形狀何如，所為得如此。』」由唐玄宗的話中，我們可以得知其晚年的昏昧，致使國家禍亂頻仍、頹敗如此。

¹⁰⁷ 引自許郭璜：〈略論顏真卿祭姪文稿〉《故宮文物月刊》第8期(臺北：國立故宮博物院，1989年11月)，頁34。

祭姪季明文稿，天下行書第二」。

(二)〈祭姪文稿〉所展現的書法之美

(1)文稿所散發的自然真情

〈祭姪文稿〉是顏真卿為紀念在「安史之亂」中不屈犧牲的姪子季明而書的祭文，全文悲壯，散發出叔姪間的自然真情。原文如下：

維乾元元年，歲次戊戌，九月，庚午朔，三日壬申，第十三叔，銀青光祿(大)夫，使持節、蒲州諸軍事、蒲州刺史，上輕車都尉、丹陽縣開國侯真卿。以清酌庶羞，祭於亡姪贈贊善大夫季明之靈，曰：

惟爾挺生，夙標幼德，宗廟瑚璉，階庭蘭玉，每慰人心。方期戢穀，何圖逆賊間釁，稱兵犯順。爾父竭誠，常山作郡。余時受命，亦在平原。仁兄愛我，俾爾傳言，爾既歸止，爰開土門，土門既開，凶威大蹙，賊臣不救，孤城圍逼。父陷子死，巢傾卵覆。天不悔禍，誰為荼毒！念爾遘殘，百身何贖？嗚呼哀哉！我承天澤，移牧河關。泉明比者，再陷(至)常山，攜爾首觀，及茲同還。撫念摧切，震悼心顏！方俟遠日，卜爾幽宅。魂而有知，無嗟久客。嗚呼哀哉！尚饗。

文稿釋譯如下：

「維乾元元年，歲次戊戌，九月，庚午朔，三日壬申。」

時間在唐肅宗乾元元年(758年)，歲次戊戌，九月(庚午)，初三日(壬申)¹⁰⁸。

「第十三叔，銀青光祿(大)夫，使持節、蒲州諸軍事、蒲州刺史，上輕車都尉、丹陽縣開國侯真卿。」

顏季明的第十三叔(顏真卿)，佩帶銀印章和青綬帶的光祿大夫，加使持

¹⁰⁸ 古代以天干地支來記年、月、日，記年與記日都從甲子開始，以六十年與六十日為一周期。記月則是以丙寅開始，六十個月為一周期。

節、蒲州諸軍事之蒲州刺史。授勳為上輕車都尉，晉爵為丹陽縣開國侯顏真卿。

「以清酌庶羞，祭於亡姪贈贊善大夫季明之靈。」

以清酒和家常菜來祭祀贊善大夫季明姪兒的亡靈。

「曰：惟爾挺生，夙標幼德，宗廟瑚璉，階庭蘭玉，每慰人心。」

你一生下來就非常出眾，在平時就表現出年輕人的德行，你就好像我宗廟中重要的禮器，又如同我們庭院中生長的高潔芝蘭玉樹般，常讓我們家族感到十分欣慰。

「方期戢穀，何圖逆賊開釁，稱兵犯順。爾父竭誠，常山作郡，余時受命，亦在平原。」

正當我們期待著你能仕途順利時，沒想到逆賊安祿山就乘機挑釁、起兵造反了。你的父親(顏杲卿)竭誠盡力，當時在常山擔任太守，我被朝廷任命為平原郡的太守。

「仁兄愛我，俾爾傳言，爾既歸止，爰開土門，土門既開，凶威大蹙。」

仁兄愛護我，要你擔任聯絡工作，你既已回到常山，土門就被奪回。土門一開，安祿山的凶猛之勢大受打擊。

「賊臣不救，孤城圍逼。父陷子死，巢傾卵覆。天不悔禍，誰為荼毒！」

賊臣王承業擁兵不救，使得孤城被賊所圍，顏杲卿和顏季明父子二人先後被殺，就好像一個掉落的鳥巢，裡面的鳥卵全都摔碎了，無一存活。老天爺啊！面對如此的慘禍，難道你沒有一點の悔恨嗎？到底是誰讓這災難發生？

「念爾遘殘，百身何贖？嗚呼哀哉！我承天澤，移牧河關。」

看到你遭遇這樣的殘害，就是一百個軀體也無法挽回你的生命。真令人感嘆啊！我承受上天的恩澤，任調蒲州刺史(該地自古以來就是個重要的關口)。

「泉明比者，再陷(至)常山，攜爾首櫬，及茲同還。撫念摧切，震悼心顏！」

親人泉明，再到常山，帶著盛裝你首級的棺木回來。想念你的心情迫切，巨大的悲痛震撼我的心智容顏。

「方俟遠日，卜爾幽宅。魂而有知，無嗟久客。嗚呼哀哉！尚饗。」
等將來有一天，再為你選擇一塊好的墓地。你的魂魄若有知，請不要埋怨會在這裡長久坐客。嗚呼哀哉！請享用這些祭品吧！

(2) 〈祭姪文稿〉所展現的書法之美

〈祭姪文稿〉(圖二一、二二)是顏真卿行書的最佳傑作，在書法史上被譽為「天下行書第二」，此作品是書家在心緒極其悲憤之下所振筆疾書而成的，字體大小不一，反覆塗改，書作中渴筆頗多，與其使用禿筆硬毫書於麻紙上有關，但也因此更體現了書家當時情感的流轉，由其筆墨變化，更易見其情緒的波瀾起伏。書法創作難在抒情，〈祭姪文稿〉以其真摯的情感行諸筆墨，用筆揮灑無束、不計工拙，自然率真之情流露無遺。許郭璜分析通篇文稿：「其行筆圓道蒼勁，結字奇縱高古，行氣茂密疏離相間，筆法錯綜變化。」¹⁰⁹雖無意於書，但從墨跡正本上，可見其心、志、情三者交融，意隨筆轉生動自然，雖無意於佳乃佳爾。黃庭堅曾讚說：「魯公〈祭季明文〉，文章字法，皆能動人。」¹¹⁰〈祭姪文稿〉是顏真卿五十歲時所書寫的一篇祭文，筆者將其分為四個段落來欣賞。

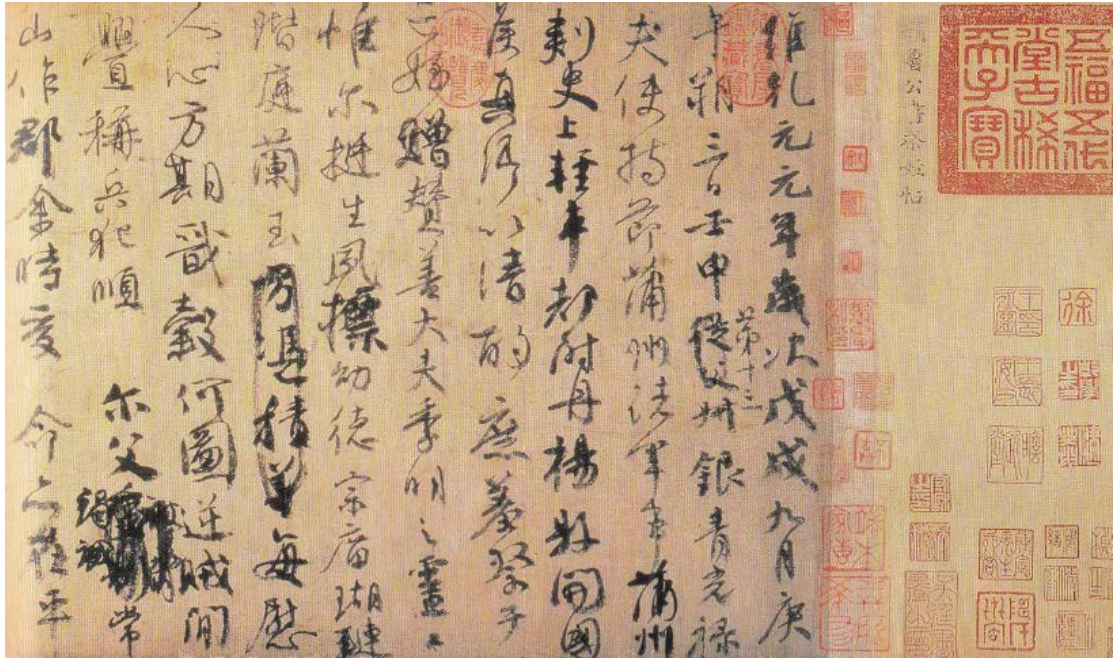
(I) 第一段

〈祭姪文稿〉的第一段：書帖的前六行，從時間「維乾元元年，歲次戊戌，九月庚午，朔三日壬申」，開始緩緩談起。接著寫下自己的身分：「第十三叔，銀青光祿(大)夫，使持節、蒲州諸軍事、蒲州刺史，上輕車都尉、丹陽縣開國侯真卿」，接著再款訴主題：「以清酌庶羞祭於亡姪贈贊善大夫季明之靈，曰」，書寫至此，從其書作線條的變化—由楷書慢

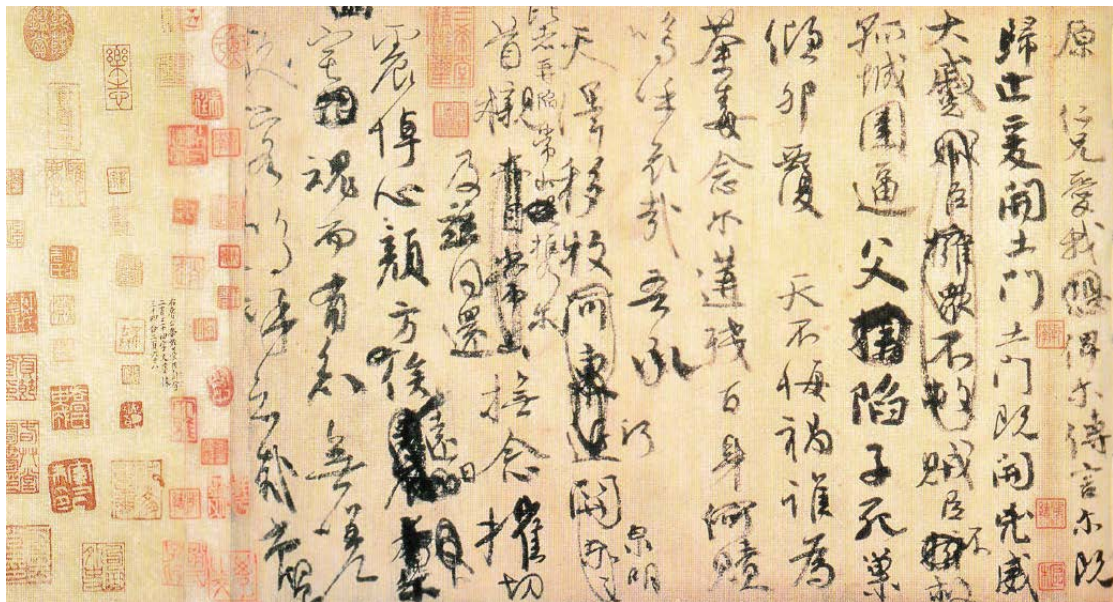
¹⁰⁹ 許郭璜：〈略論顏真卿祭姪文稿〉《故宮文物月刊第八期》，頁 34。

¹¹⁰ 引自馬宗霍：《書林藻鑑》卷八，頁 151。

轉行書，平鋪直敘，可見顏真卿在極其悲痛之下，仍強抑情緒，娓娓道事件始末。



圖二一 顏真卿〈祭姪文稿〉前半部 取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》



圖二二 顏真卿〈祭姪文稿〉後半部 取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

(II) 第二段

〈祭姪文稿〉的第二段：「惟爾挺生，夙標幼德，宗廟瑚璉，階庭蘭玉，每慰人心」，這是個充滿著無限美好的回憶，其中「階庭蘭玉」形容其姪季明的人品高潔，而書體也呈現了端正典雅的韻律性(圖二三)。從「方期戡穀，何圖逆賊開釁，稱兵犯順。爾父竭誠，常山作郡。余時受命，亦在平原。」起，字體開始凌亂不堪，還有一再塗改的部分，因為一個如此年輕才俊的生命，在還不到二十歲的青春之始，卻遭遇了無情逆賊的屠殺，此時顏真卿不得不面對現實，書跡線條漸入沉重，將進入另一轉折。



圖二三 〈祭姪文稿〉「階庭蘭玉」 取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

(III) 第三段

〈祭姪文稿〉的第三段從「仁兄愛我，俾爾傳言，爾既歸止，爰開土門，土門既開，凶威大蹙，賊臣不救，孤城圍逼。父陷子死，巢傾卵覆」開始，對於敵人的兇殘與賊臣的見死不救，表達了最深沉的悲痛。行文至「父陷子死」處，筆墨最為厚重，原本一氣呵成的行氣，至此戛然而止，「父陷子死」(圖二四)四個字猶如由齒縫中憤吐而出，字字清晰獨立，可見其內心情感之凝重，百感交集無以復加。蔣勳形容此段書跡：「力透

紙背，有不可撼動的莊嚴。」¹¹¹激昂的情緒過後，徒留傷感，此處又一轉折：「天不悔禍，誰為荼毒！念爾遘殘，百身何贖？嗚呼哀哉！我承天澤，移牧河關。泉明比者，再陷(至)常山，攜爾首觀，及茲同還。撫念摧切，震悼心顏！」此時顏真卿的心緒在激情之後，雖已漸漸緩和、平靜，但思緒仍十分混亂，多處圈點塗改，可見其哀痛至極之情，以至語無倫次。



圖二四



圖二五



圖二六

取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

(IV) 第四段

〈祭姪文稿〉的最後一段，筆墨變化頗大：「方俟遠日，卜爾幽宅。魂而有知，無嗟久客。嗚呼哀哉！尚饗。」從「魂而有知」(圖二五)開始，筆觸飛揚流轉，最後一行的「久客，嗚呼哀哉」(圖二六)，乾筆飛白，文字的線條如同遊絲一般，表現出顏真卿心中悲慟的糾結。蔣勳形容此段書法：「輕細的墨色像一縷飛起的灰煙，彷彿書寫也隨魂魄而

¹¹¹ 引自蔣勳：《漢字書法之美》，頁 133。

去。」¹¹² 全文雖在此畫下休止符，但徒留後人「言已盡但情未了」的感慨。顏真卿的書法之美在於生動多變，可見其基本功的紮實與精湛。

(3) 〈祭姪文稿〉的書法特色

許郭瓚在〈略論顏真卿祭姪文稿〉中將此帖歸納出三點特色：¹¹³

1、中鋒行筆，筆筆著力

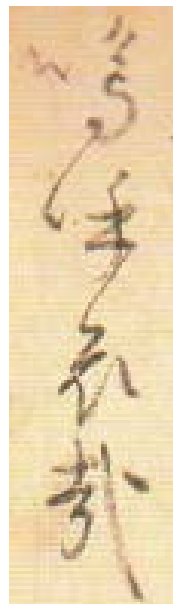
顏真卿的行書依楷書而來，其楷書又特重中鋒運筆，故此文稿行筆雖馳，但於起伏轉折頓挫之處，則是當速則速，應緩則緩，無一懈筆。

2、書體真、行、草法兼備

此文稿為一草稿，故寫來自然不做作，更無意於美，於是在自由度極高之下，便恣意揮灑出真、行、草三體結合之佳作。文中「元、父、兄、陷」(圖二七)為楷體。「嗚呼哀哉」(圖二八)為草體，運筆一氣呵成，以及末行「久客，嗚呼哀哉尚饗」(圖二六)為「遊絲草」體。其餘以行為體，書體變化錯綜，行筆順暢靈動，有時氣勢奔放，有時莊嚴凝重，書出作者內心情感的節奏音律。



圖二七



圖二八

〈祭姪文稿〉

取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

¹¹² 引自蔣勳：《漢字書法之美》，頁 134。

¹¹³ 本段〈祭姪文稿〉的書法特色，參見許郭瓚：〈略論顏真卿祭姪文稿〉《故宮文物月刊第八期》，頁 35-37。

3、結字、筆法意在多變

本文稿書於顏真卿心緒激昂之時，從字體的大小形式、筆劃的粗細以及墨色的濃淡，皆可看出。文句雖一再刪改，但其結字自然靈動，運筆雖出無意，但淋漓痛快、自然適麗。通篇文章渴筆較多，墨色枯澀，使用了禿筆、濃墨、麻紙¹¹⁴的藝術效果正好直接書出顏真卿當時痛徹心扉、撕裂心肺的情感，並且有了一致性的和諧。

第三節 天下行書第三：學士才子風格的〈黃州寒食帖〉

一、蘇軾的生平、書法淵源與歷程

(一)生平：

蘇軾(1036-1101年)，字子瞻，一字和仲，號東坡居士，宋眉州眉山(今四川省眉山縣)人，先祖為高陽氏，祖父蘇序雖目不識丁，卻是一個樂善好施的人。八歲到十歲時，父親蘇洵¹¹⁵進京趕考，落榜後就到各地遊歷，蘇軾與蘇轍兩兄弟的教育全賴母親程氏一肩扛起。一日程夫人讀《漢書·范滂傳》慨然嘆息，此時年僅十歲的蘇軾就問程夫人說：「軾若為滂，母許之否乎？」程夫人說：「汝能為滂，吾願不能為滂母邪？」¹¹⁶父親返鄉之後，便開始督導蘇軾兄弟二人讀書。比冠，閱讀廣泛，博通經史，喜好賈誼、陸贄書，讀到莊子時，曾感歎的說：「吾昔有見，口未能言，今見是書，得吾心矣。」¹¹⁷可見莊子的思想深得其心，將其無法以言語方式表達的部分都傳達出來了。而孔孟經典自不待言，是當時有志於士的讀書人

¹¹⁴ 造紙的原料多採植物的纖維來製作，尤其以細、長的纖維為上品，麻紙是目前發現最早的紙製品，出現在西漢時代，可知在蔡倫發明紙之前已有紙的雛形了。麻紙是用麻類的纖維所製成的，由於纖維又細又長，所以是優質的紙製品(韌性強並且易於保存)，也是西元3-4世紀書法家們所常用的紙，如現存於北京故宮博物院西晉陸機的〈平復帖〉，是目前傳世最早的書法作品，即採用西漢麻紙書寫而成，唐太宗時還用麻紙來寫敕令，可見當時麻紙被廣為運用。麻紙由於紙的質地較粗，運筆時會有滯澀之感，所以顏真卿在使用了禿筆及麻紙書寫時，自然呈現乾澀窒礙之筆，恰與他當時的心境不謀而合。隨著造紙技術的革新，原料也越來越多元，麻紙已不再是唯一的選擇，故今人多使用宣紙來書寫作品，取其質地柔韌細緻平滑，較易於書寫。

¹¹⁵ 蘇洵(西元1009-1067年)，字明允，號老泉，唐宋八大家之一。《三字經》中有一句話說：「蘇老泉，二十七，始發憤，讀書籍。」指的就是蘇洵。他年輕時豪放不羈，直到二十七歲之後，才決定發憤圖強、努力讀書。雖然屢試不中，無法成就他政治上的野心，但是他兩個兒子卻都為他完成了未完的心願。

¹¹⁶ 引自〈宋史本傳〉《四部備要·東坡七集》第一冊(臺北：中華書局，1981年)，頁1。

¹¹⁷ 引自楊家駱主編《宋史》第十三冊(臺北：鼎文書局，1991年)，頁10801。

必讀之書，對於佛教典籍蘇軾也深有體悟。在蘇轍〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉中提到：「後讀釋氏書，深悟實相，參之孔、老，博辯無礙，浩然不見其涯也。」¹¹⁸此後，莊子的思想及佛學，對他在屢遭貶謫時還能保有曠達豁然的心境及高尚的處世哲學，有著很深的助益。

仁宗嘉祐元年(1056年)，蘇軾與弟弟蘇轍隨父至京師應試。翌年(嘉祐二年)，赴禮部應試，通過殿試，點為進士。當時發生了一項誤解，據說歐陽修看了蘇東坡無所藻飾的試卷後，非常欣賞他的文風及論點，但因懷疑是他的好朋友曾鞏所寫的，為了避嫌，就把卷子由第一名改為第二名。歐陽修還告訴梅聖俞說：「吾當避此人出一頭地。」¹¹⁹這句話對蘇東坡應該有很大的影響。就在他要當官的第一年，母親程夫人去世了，於是辭官守喪二十七個月。

喪期服滿後，初次出仕，任大理評事，簽書鳳翔府判官，後任職直史館。此時妻子與父親相繼去世，再度守喪二十七個月。於神宗熙寧二年(1069年)復職，當時正值王安石變法、新政開展之際，蘇東坡因與王安石看法不同，上書論其不便之處，於是屢遭排擠，只好請求外放，這期間他出任杭州、密州、徐州。任密州司農時，和農民一起抗蝗災。任徐州太守時，甚至和百姓一起對抗大水，蘇東坡捨身救城，與百姓一起築牆防洪，洪水圍城四十五天才退去，城市獲得保全，後來還在當地蓋了一道木壩。神宗元豐二年(1079年)，奉調湖州，按照慣例要上表以謝，在謝表中暗諷朝中新進，於是種下了禍根。元豐二年六月，御史李定摘取其謝表中的話，告他諷刺朝廷。接著，舒亶提出他描寫農民貸款的詩句，譬如三月食無鹽，燕蝠相爭…等等，認為這不但莽撞無禮，還對皇帝不忠，更把蘇東坡的四本詩集連奏狀一起送上去。此為史上有名的「烏臺詩案」¹²⁰，入獄百餘日後，審判終結，因神宗與太皇太后(仁宗曹皇后)憐才¹²¹，判黃州團副使，不得簽公文。

¹¹⁸ 引自蘇轍：〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉《蘇轍集·樂城後集》(臺北：河洛圖書出版社，1975年10月)，頁225。

¹¹⁹ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》，頁1。

¹²⁰ 烏台是御史監獄的代稱，此案由於陸游編寫蘇東坡一份文稿的歷史，並列明審判的所有文件，書中包括四份狀子、審判的記錄、東坡的口供、證物，以及最後的宣判，今日我們才得以窺見此案始末。參見林語堂：《蘇東坡傳》(臺北：風雲時代出版，1993年5月)，頁195。

¹²¹ 此時太皇太后病逝，在臨死前曾對皇帝說：「嘗憶仁宗以制科得軾兄弟，喜曰：『吾為子孫得兩宰相。』今聞軾以作詩繫獄，得非仇人中傷之乎？據至於詩，其過微矣。吾疾勢已篤，不可以冤濫致傷中和，宜熟察之。」帝涕泣。軾由此得免。引自楊家駱主編：《宋史》十一(鼎文書局)，頁8622。

死裡逃生後的蘇軾，對於人生定有不同的見解，元豐三年(1080年)，蘇軾來到貶謫地黃州，開始了農夫耕作的生活，並在東坡上築起了書房，當時是在大雪紛飛中興建的，為了紀念這段日子，所以取名為「雪堂」。〈宋史本傳〉中記載了：「軾與田父野老相從溪山間，築室於東坡，自號東坡居士」¹²²在〈東坡八首〉并敘中說：

余至黃二年，日以困匱。故人馬正卿，哀予乏食，為於郡中請故營地數十畝，使得躬耕其中。地既久荒，為茨棘瓦礫之場，而歲又大旱，墾闢之勞，筋力殆盡。釋耒而歎，乃作是詩。自愍其勤，庶幾來歲之入，以忘其勞焉。¹²³

至此，蘇軾已成為道地的農夫了，而且，經過老農的建言後，他種的農作物也有了不錯的收成。他與市井小民成為好朋友，還常被醉漢推擠謾罵而自喜漸不為人識。道士也是他往來的對象，其中一位還成為他家中的一員。來黃州的第三年，詩僧參寥來陪他住了一年左右，他最好的朋友陳慥¹²⁴也常相往來。

在此時期，對蘇軾而言 外在物質環境雖困頓，但是精神生活卻是豐富的，這些苦難與挫折，讓他對人生進行了深度反省。他鎮日在繁忙的農事中打轉，心境逐漸平靜踏實、思想也更趨成熟，對於佛、老思想的體悟也更進一層，他在〈黃州安國寺記〉中說：

元豐二年十二月，余自吳興守得罪，上不忍誅，以為黃州團練副使，使思過而自新焉。其明年二月，至黃舍，館粗定，衣食稍給，閉門卻掃，收召魂魄，退伏思念，求所以自新之方，反觀從來，舉意動作，皆不中道，非獨今之所以得罪者也。欲新其一，恐失其二。觸類而求之，有不可勝悔者。於是喟然歎曰：「道不足以御氣，性不足以勝習。不鋤其本，而耘其末，今雖改之，後必復作。盍歸誠佛僧，求一洗之？」得城南精舍曰安國寺，有茂林修竹，陂池亭榭。

¹²² 引自蘇軾：《蘇東坡全集》，頁 5。

¹²³ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》，頁 175。

¹²⁴ 陳慥，字季常。蘇軾曾在〈寄吳德仁兼簡陳季常〉詩中戲虐陳季常說：「龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠，忽聞河東獅子吼，拄杖落地心茫然。」這就是河東獅吼的來源，龍丘居士指的就是陳慥。參見林語堂：《蘇東坡傳》，頁 215-216。

間一二日，輒往焚香默坐，深自省察，則物我相忘，身心皆空，求罪始所從生而不可得。一念清淨，染汙自落，表裏儵然，無所附麗。私竊樂之。旦往而暮還者，五年於此矣。¹²⁵

在謫居黃州五年的歲月，讓他有閒暇思索人生真諦，這些用生命歷練換來的體悟，讓他在藝術創作上開花結果，他許多膾炙人口的創作，都發表在此時期，如〈大江東去〉、〈赤壁賦〉、〈後赤壁賦〉、〈承天夜遊〉等巨作，而〈黃州寒食詩帖〉更被譽為天下行書第三。¹²⁶

不久，哲宗即位，年僅十歲，由高太后聽政，由於高太后對王安石變法並不認同，因此起用舊黨領袖司馬光為相，蘇軾也被命知登州，又被詔回京，升任翰林學士，後因與司馬光政治理念不和，以龍圖閣學士知杭州，疏濬西湖、築長堤(蘇堤)。元祐六年(1091年)，又被詔回京任翰林學士，因程頤門人賈易彈奏，自請外放，出知穎州、徙揚州，不久，又回京任端明殿學士、翰林侍讀學士、禮部尚書。元祐八年(1093年)，高太后崩，哲宗親政，再度起用新黨，於是蘇軾旋即被貶至英州、惠州、最後謫至儋州(今海南島儋縣)。此去儋州，已不抱任何生還希望，海南島的生活條件甚至比在惠州、黃州還要惡劣，氣候潮濕、悶熱，雨季時任何東西都會發霉，生病時只有巫醫能看病。但對他而言，此刻的心境，正如同他曾在〈定風波〉中所說的：「回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。」¹²⁷人生至此，於他，任何的毀譽榮辱，已不再有心情的起伏，他和村民農夫並肩坐在樹下聊天，而且成為好朋友。雖處偏僻之鄉，但蘇軾仍不忘寫字，由於海南島上找不到好墨，於是他就自己實驗製墨，差一點就把房子燒掉。

元符三年(1100年)哲宗去世後，宋徽宗繼位，神宗皇后攝政，元祐黨人¹²⁸全部獲赦，蘇軾亦然，又開始過著東飄西盪的生活，才剛配往雷州又趕著移居永州，走到半路，又收到可以隨處定居的許可，於是他決定定居

¹²⁵ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》，頁396-397。

¹²⁶ 蘇轍更在〈東坡先生墓誌銘〉中說道：「既而謫居於黃，杜門深居，馳聘翰墨，其文一變，如川之方至，而轍瞠然不能及矣。」可見謫居的歲月讓蘇軾的生命產生蛻變，並將這蛻變表現在創作上。引自蘇軾：《蘇東坡全集》(上)，頁37。

¹²⁷ 此詩作於元豐五年(1082年)，到黃州的第三年。

¹²⁸ 蘇東坡死後一年，元祐黨人碑設立，「元祐」是蘇東坡黨人當權時的年號(1086-1093)，這個黨人碑有309個元祐時代人物的黑名單，以蘇東坡為首。聖旨規定這些人和他們的子弟永遠不能在朝為官。忠貞家庭的子孫不准嫁娶「元祐黨人」的子女，如果已經訂親，也要依皇令解除。參見林語堂：《蘇東坡傳》，頁9。

在常州，由於年紀老邁，再加上長途跋涉，到了常州不久後，就病逝了。享年六十六歲，諡文忠。

綜觀蘇軾一生，傳奇色彩濃厚，少年得志，於詩、詞、書法、繪畫、建築各方面，成績斐然，是中國文學與藝術史上罕見的全才。他這一生經歷曲折，迭宕起伏，絕大部分的時間都在貶謫中度過，他在〈定州謝到任表〉中曾感嘆道：「坐席未暖，召節已行，筋力疲於往來，日月逝于道路。」¹²⁹在官場得意之時，他發揮儒家入世的精神為國效力；不得志時，佛、道的潛心靜修出世，讓他找到了生命的安頓處。因此對於儒、道、佛，他認為三者是相輔相成的，在〈莊子祠堂記〉中，他指出莊子對孔子之學實有「陽擠而陰助之」之效，所以「莊子蓋助孔子者」¹³⁰，而儒釋則是「不謀而同」且「相反而相為用」¹³¹。《宋史》本傳中談及蘇軾的人格特質：

器識之閎偉，議論之卓犖，文章之雄雋，政事之精明，四者皆能以特立之志為之主，而以邁往之氣輔之。故意之所向，言足以達其有猷，行足以遂其有為。至於禍患之來，節義足以固其有守，皆志與氣所為也。¹³²

也就是說，蘇軾因有高尚的節操，才能有壯闊的膽識見解、卓絕超群的議論與讀來雋永意味深長的文章、在政事展現精明才幹的一面。這些人格特質深深的影響了他的行為與思考，也全然表現在他的文學與藝術的創作上。在人生遭遇困厄險阻時，他皆能豁達坦然面對，正是志節與凜然之氣所致，也是這位卓越才子的魅力所在。盧廷清在《書藝珍品賞析·蘇軾》一書中，為這位中國文藝史上少見的全才，作了一個概括式的性格分析：

蘇軾心胸豁達，喜愛交遊，熱愛人生，具有儒家的進取、道家的超脫和佛家的圓融，居逆處順，隨遇而安，成了千百年來文士與一般民眾都喜愛的歷史人物，他的書法藝術雖只是蘇軾其中一項重要成就，卻是窺視他豐富心靈最直接、最生動的憑據。¹³³

¹²⁹ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》（上），頁 607。

¹³⁰ 引自〈莊子祠堂記〉《四部備要·東坡七集》三十二卷，頁 7。

¹³¹ 引自〈南華長老題名記〉蘇軾：《蘇東坡全集》（上），頁 672-673。

¹³² 引自《四部備要·東坡七集·宋史本傳》，頁 11。

¹³³ 盧廷清：《書藝珍品賞析·蘇軾》（臺北：石頭出版社，2004 年 7 月），頁 3。

盧廷清認為藉由書法，我們可以和蘇軾作最近距離的接軌與理解，當我們欣賞著蘇軾書法藝術的同時，筆墨之間我們的視覺與心思也隨著他的意念一起流轉，底下將就其書法淵源與歷程作一介紹。

(二)書法淵源與歷程：

蘇軾自幼好書，及至晚年仍勤寫不倦，自認為所書雖不及晉人，但與唐朝褚遂良、薛稷、顏真卿、柳公權已相差無幾。¹³⁴由此可見其習書遍及前朝各家並吸取其精髓，加入自我的體驗之後，才能自成一家。雖嘗言：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」¹³⁵又說：「吾雖不善書，曉書莫如我，苟能通其意，常謂不學可。」¹³⁶、「書初無意，於佳乃佳爾，…吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」¹³⁷蘇東坡雖說自己不善書，又說其書無所取法、率意而為，不矯揉做作，以己法為法，意境全由己創，點畫信手寫來，並不刻意去推敲講究。話雖如此，但他也從來不曾放棄對前人書法的研究與技巧的探討。其書學經歷，他的弟子黃庭堅曾有一番論述：

東坡道人少日學蘭亭，故其書姿媚似徐季海。至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦勁，乃似柳誠懸。中歲喜學顏魯公、楊風子書，其合處不減李北海。¹³⁸

黃庭堅更將蘇軾書風分為少年、中年及晚年三期，他在〈跋東坡自書所賦詩〉中提到：「東坡少時規摹徐會稽，筆圓而姿媚有餘；中年喜臨寫顏尚書，真行造次為之，便欲窮本；晚乃喜李北海書，其毫勁多似之。」¹³⁹

由此可推知蘇軾的書法淵源，初學二王、徐浩，後學柳公權、顏真卿與李邕。底下以黃庭堅所劃分的書學三時期作一論述：

¹³⁴ 參見蘇轍：〈東坡先生墓誌銘〉《四部備要·東坡集·墓誌銘》（臺北：中華書局，1981年），頁八。原文如下：「幼而好書，老而不倦，自言不及晉人，至唐褚、薛、顏、柳髣髴近之。」

¹³⁵ 引自蘇軾：〈石蒼舒醉墨堂〉《蘇東坡全集》（臺北：河洛圖書出版社，1975年9月），頁54。

¹³⁶ 馬宗霍：《書林藻鑑下》卷九，頁214。

¹³⁷ 引自蘇軾：〈論書〉，收錄在《歷代書法論文選》，頁288-289。

¹³⁸ 引自楊家駱主編：〈山谷題跋〉卷五《宋人題跋上》（臺北：世界書局，1962年11月），頁45。

¹³⁹ 引自楊家駱主編：〈山谷題跋〉卷九《宋人題跋上》，頁98。

(1) 少年時期

蘇東坡初學二王書，已至「筆成冢、墨成池，不及羲之即獻之。筆禿千管，墨磨萬鋌，不作張芝作索靖。」¹⁴⁰的境界，可見他對二王書法喜愛的程度，更可見其初學書法時下了許多苦功。在〈題逸少書〉中還讚賞王羲之的書法說：「蘭亭、樂毅、東方先生三帖皆妙絕，雖摹寫屢傳，猶有昔人用筆意，思比之遺教經，則有間矣。」¹⁴¹可知蘇軾經常摹寫王羲之的書帖，而且期望能得其筆意。〈蘭亭序〉是行書中的典範，〈樂毅〉及〈東方先生〉皆是小楷書作，故此時期蘇軾的筆法受其影響頗大。

王獻之學書之初雖師其父，但是自己又另創書風，在《書林藻鑑》中記載著：「獻之幼學父書，次習於張，後改變制度，別創其法，率爾師心，冥合天矩，至於行草興合，若孤峰四絕，迥出天外，其峭峻不可量也。」¹⁴²其在筆法的創新及對墨色的運用，對蘇軾啟發頗大。對於王獻之的墨跡蘇軾可說知之甚詳，其在〈辨法帖〉中談到：「辨書之難，正如聽響切脈，…余嘗於祕閣觀墨蹟，皆唐人硬黃上臨本，惟鷺群一帖似是獻之真筆。」¹⁴³欲辨墨跡談何容易，今蘇軾定是對王獻之的書蹟、筆勢相當瞭解才下此語。《書林藻鑑》〈米芾書史〉中記載著：「子敬天真超逸，豈父可比也。」¹⁴⁴〈書後品〉：「子敬草書，逸氣過父，如丹內鳳舞，清泉龍躍，倏忽變化，莫知所自，或蹴海移山，翻濤簸岳。」¹⁴⁵王獻之的逸氣書風與勇於創新的精神，都深深的啟發著蘇軾。

徐浩(703-782年)，字季海，越州人，生於唐武后長安三年，卒於唐德宗建中三年，歷任吏部侍郎集賢殿學士，並贈太子少師，封會稽郡公，世稱「徐會稽」。擅長草隸二書，又工楷隸¹⁴⁶，亦學二王、鍾繇書法。黃庭堅認為蘇軾書學徐浩「姿媚似徐季海」，有關於此論點，蘇軾之子蘇過則不認同，他的看法是：

¹⁴⁰ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 72-73。

¹⁴¹ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 74。

¹⁴² 引自馬宗霍編：《書林藻鑑》卷六，頁 57。

¹⁴³ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 73。

¹⁴⁴ 引自馬宗霍編：《書林藻鑑》〈米芾書史〉卷六，頁 59。

¹⁴⁵ 引自馬宗霍編：《書林藻鑑》〈書後品〉卷六，頁 58。

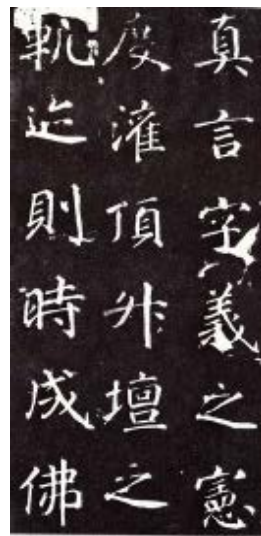
¹⁴⁶ 參見《四部備要·舊唐書·徐浩傳》一百三十七卷，頁 1-2。

吾先君子豈以書自名哉，特以其至大至剛之氣，發於胸中，而應之以手，故不見其有刻畫嫵媚之態，而端乎章甫，若有不可犯之色，少年喜二王書，晚乃喜顏平原，故時有二家風氣，俗子不知，妄謂學徐浩，陋矣¹⁴⁷。

蘇軾之書，筆劃肥厚，字形較扁平，與徐浩(圖二九、三十)、顏真卿藏鋒圓勁的筆法相似，所以其書法淵源可能直接或間接受到徐浩的影響¹⁴⁸。



圖二九 唐 徐浩〈嵩陽觀記〉
取自劉濤《書法鑑賞》



圖三十 唐 徐浩〈不空和尚碑〉
取自張光賓《中華書法史》

(2) 中年時期

此時期約從貶謫黃州開始，蘇軾在九死一生中來到黃州，生命的淬礪也造就了他在文學與書法藝術上的巔峰。蘇軾在楷書上取法顏真卿，其字體肥厚、圓勁，有外拓特性，蘇軾對於顏體十分推崇，在〈題魯公帖〉

¹⁴⁷ 引自馬宗霍編：《書林藻鑑》卷九，頁 215。蘇過認為黃庭堅說法粗陋，筆者認為可能與徐浩人品有關。徐浩的書法與顏真卿同享盛名，《新唐書》中說及徐浩：「書法至精，帝喜之。…始，浩父嶠之善書，以法授浩，益工。嘗書四十二幅屏，八體皆備，草隸尤工。」可惜晚節不佳。引自《新唐書》卷一百六十〈徐浩傳〉(臺北：洪氏出版社，1977 年)，頁 4965-4966。《舊唐書》中也提到：「初，浩以文雅稱，及授廣州典選部，多積貨財，又娶其妾侯莫陳氏，頗干政事，為時論所貶。」引自《舊唐書》卷一百三十七〈徐浩傳〉(臺北：中華書局，1981 年)，頁 2。既然徐浩在書法方面造詣不淺，而且名盛一時，早在顏真卿前已成名，成就如此，若說蘇軾書法與之相似，應不辱其名，但因徐浩晚節不佳，新唐書中說其：「晚節治廣及領選，頗嗜財，惑於所嬖，卒以敗。」蘇過對於人稱其先君書學徐季海，反應強烈如此，實不難理解。

¹⁴⁸ 蔡崇名認為：「蘇過以父子之親，所言亦最真切，蓋魯公早年，徐浩書名滿天下，顏體書法，徐氏實開其風氣之先。徐、顏二家實不可分，東坡書法得自二家，是明顯可見的。」引自蔡崇名：《宋四家書法析論》(臺北：華正書局，1984 年 3 月)，頁 91。

中說道：「吾觀顏公書，未嘗不想見其風采，非徒得其為人而已。」¹⁴⁹可見其對於顏真卿的人品與書品十分欽慕，尤其是〈東方朔畫贊〉，他在〈題顏公書畫讚〉中更是讚賞：

顏魯公平生寫碑，惟東方朔畫贊為清雄，字間櫛比，而不失清遠。其後見逸少本，乃知魯公字字臨此書，雖小大相懸，而氣韻良是。非自得於書，未易為言此也。¹⁵⁰

蘇東坡在大楷書作如〈醉翁亭記〉、〈豐樂亭記〉，都可見到如顏體渾厚遒勁的特色。

除了師法顏真卿之外，楊凝式也是他學習的對象。楊凝式五代時人，官秘書郎，後漢時為太子少師，故稱楊少師，又因其相貌醜陋，個性放蕩不羈，人稱他「楊風子」。工書法，尤精行草，宋四大書家受其影響深遠，其特立獨行的書韻，帶領著宋書家開始反觀自省，求個人的獨特表現。蘇軾在〈王文甫達軒評書〉中，評其書風：「唐末五代文章卑陋，字畫隨之。楊公凝式筆為雄，往往與顏、柳相上下，甚可怪也。」¹⁵¹楊凝式身處荒亂的五代，其筆法取自顏真卿，破方為圓、體態多姿，文字險怪又隨性不羈，有自己獨特的風格(圖三一)。



圖三一 唐 楊凝式〈韭菜帖〉
取自劉濤《書法鑑賞》

¹⁴⁹ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 76。

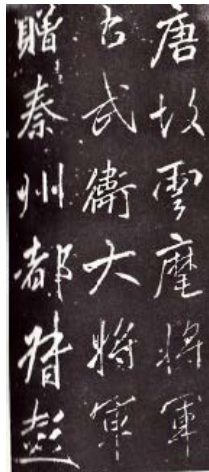
¹⁵⁰ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 76。

¹⁵¹ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 82。

黃庭堅便推崇他：「余嘗論右軍父子以來，筆法超軼絕塵，惟顏魯公、楊少師二人，立論者十餘年，聞者瞋若晚識，子瞻獨謂為然。」¹⁵²其「超軼絕塵」的審美觀使宋代尚「意」書風萌芽，讓蘇軾隨後在其書法創作上能自出新意。

(3) 晚年時期

此時期師法李邕(675-747年)(圖三二、三三)，唐朝揚州江都人，字泰和，是註《文選》大學者李善之子。天寶初年為北海太守，人稱「李北海」。少知名，性格剛烈，因敢於直諫故仕途坎坷。其強聞博學，文思敏捷，為當時人所讚揚。書法亦出於二王¹⁵³，還自創新筆意，使得行楷顯得豐滿有勁，蘇軾自認承繼李邕的書風，成就他晚年的特色。又在〈自評字〉中說：「昨日見歐陽叔弼，云：『子書大似李北海。』予亦自覺其如此。世或以謂似徐書者，非也。」¹⁵⁴劉熙載曾評論李北海的書風：「李北海書氣體高異，所難尤在一點一劃皆如拋磚落地，使人不敢以虛憍之意擬之。」¹⁵⁵對於後學欲仿其書風者，李北海則忠告道：「似我者俗，學我者死！」¹⁵⁶這句警語也點出了，想要在書史上擁有一席之地，必得要有自己的風格才行。後世書家也因此摒棄尚「法」的書風，因此具有「表現性」的尚「意」書風應時運而生。



圖三二 唐李邕〈李思訓碑〉
取自張光賓《中華書法史》



圖三三 唐李邕〈嶽麓寺碑〉
取自張光賓《中華書法史》

¹⁵² 引自楊家駱主編：〈山谷題跋〉卷五《宋人題跋上》，頁 44。

¹⁵³ 李後主說：「李邕得右軍之氣而失於體格。」《宣和書譜》中說：「邕精於翰墨，行草之名尤著，初學右軍行法，既得其妙，復乃擺脫舊習，筆力一新。」參見馬宗霍編：《書林藻鑑上》卷八，頁 135。

¹⁵⁴ 引自楊家駱主編：〈東坡題跋〉卷四《宋人題跋上》，頁 86。

¹⁵⁵ 引自劉熙載：〈藝概〉《歷代書法論文選》(下)，頁 655。

¹⁵⁶ 引自馬宗霍編：《書林藻鑑》卷八，頁 137。

二、〈寒食帖〉所展現的書法之美

(一)、〈黃州寒食帖〉的書寫背景

〈寒食詩〉二首，是蘇軾來到黃州的第三年所寫的，當時的他在經歷了烏臺詩案，被關入御史獄，幾度瀕臨死亡，最後死裡逃生，被貶到黃州，任黃州團副使，不得簽署公文。初到黃州，孑然一身，連個落腳地也沒有，只好先寄居在定惠院，後來靠著朋友的幫忙，並得到黃州太守徐君猷的批准，就在城東的山坡地棲身，從此才有個安身之處。當地的父老還幫他除草開荒，並蓋了書房，當時是在大雪紛飛的季節蓋的，故取名為「雪堂」，並寫了「東坡雪堂」的匾額，自號為「東坡居士」，從此一個全新的「東坡」就此誕生。「東坡雪堂」是蘇軾在黃州時期許多重要創作的生產地，如〈赤壁賦〉、〈念奴嬌〉、〈浪淘沙〉等，〈寒食帖〉也是在此書作。

元豐五年(1082年)春天的寒食節，蘇軾有感而發留下了這兩首草稿墨跡。「寒食節」是古代春祭的節日，當天要吃冷食，禁止煙火，故稱「寒食節」。¹⁵⁷在唐宋，「寒食節」是一個重要的節日，他代表著忠臣烈士或遭受讒言誣陷被貶謫的忠義之士，處在孤獨困苦之中，如同介之推緊抱著柳樹的焦屍，用他頑強的肉體去對抗外在強權。¹⁵⁸貶謫黃州第三年，正值寒食節，蘇軾必定想到了介之推，當天陰雨綿綿，更令人憂思滿懷，連續下了幾個月的雨，人都快跟著一起發霉了！蘇軾一邊吃著冷菜，內心卻比這冷菜還要淒冷，於是有感而發，寫下了此時的心境：在一個春雨不斷的日子，他想起了介之推，再看看自己的際遇，只因不苟同於當權者的施政理念，於是一路的趕盡殺絕，讓他無法喘息。而今他就像一個窮途末路的哭泣者，曾經他是個有滿腔抱負的青年，此刻心情卻如同死灰一樣，無法飛揚。此五言詩作二首的原稿，成為書法名作，稱為〈寒食帖〉，此帖更譽為是繼王羲之〈蘭亭序〉、顏真卿〈祭姪文稿〉之後的「天下行書第三」。

¹⁵⁷ 「寒食節」的由來：春秋時代的晉文公在還未稱王時，因其父晉獻公寵愛妃子驪姬，想要把王位傳給奚齊，所以害死了太子申生，又想要加害公子重耳(晉文公)，所以他只好逃亡到國外，跟隨的有介之推及其他大臣，逃亡時他們常受到人們的冷嘲熱諷。一日，重耳因受不了沒有食物可吃的飢餓感，所以介之推就割下腿上一塊肉煮給他吃，後來重耳知道了之後，十分感動。他們在外逃亡了十九年之後，重耳終於有機會回國繼位為晉文公，於是他開始分封功臣，但是介之推並不肯出仕，和母親隱居在綿山。後來有人建議晉文公放火燒山，介之推一定會帶母親出來避難。大火燒了三天，並沒看到介之推母子的蹤影，最後發現他抱著母親被燒死在樹下，晉文公知道了，非常傷慟、後悔，命令天下禁火三天。為了紀念介之推，於是每年的此時家家戶戶都嚴禁煙火、吃冷食，這就是「寒食節」的由來。

¹⁵⁸ 參見蔣勳：《蒼涼的獨白書寫—寒食帖》，頁 27-28。

(二)〈寒食帖〉所展現的書法之美

(1)詩文之美

〈寒食帖〉為五言詩二首，先由詩文釋譯來了解作者寫作當下的情感。原文如下：

自我來黃州，已過三寒食。
年年欲惜春，春去不容惜。
今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。
臥聞海棠花，泥污燕支雪。
闇中偷負去，夜半真有力。
何殊病少年，病起頭已白。

春江欲入戶，雨勢來不已。
小屋如漁舟，濛濛水雲裏。
空庖煮寒菜，破竈燒濕葦。
那知是寒食，但見烏銜帨。
君門深九重，墳墓在萬里。
也擬哭塗窮，死灰吹不起。

詩文釋譯如下：

「自我來黃州，已過三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。」
自從我來到黃州，已經經過了三個寒食節了，每年到了春天的寒食清明，代表著春天即將結束，想要惋惜逝去的美好時光也於事無補。

「今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。臥聞海棠花，泥污燕支雪。」
今年的雨水特別多，使人非常苦惱。雨連續下了兩個月，春天就像秋天一樣蕭瑟寒冷。「苦雨」與「蕭瑟」正好對應了蘇軾此刻的心境。海棠花是蘇軾四川原生種的花，蘇軾對她可是情有獨鍾，而現在，外面正下著雨，他臥在床上聽著蕭瑟的風雨聲，海棠花凋零墜落了，那紅

得像胭脂、白得像雪的花瓣，紛紛掉落在地上，被污泥給弄髒了。

「閨中偷負去，夜半真有力¹⁵⁹。何殊病少年，病起頭已白。」

青春歲月的流逝，總在沒有察覺的時候，這黑夜出沒大有力的賊，偷走了時間。覺得自己還只是個年輕人，光明的前途就在不遠的地方揮手，但沒想到，一場大病醒來，一切都不一樣了，頃刻間恍如從青春年少走向衰老，連頭髮都發白了。

「春江欲入戶，雨勢來不已。小屋如漁舟，濛濛水雲裏。」

春天正是融雪的時刻，加上連月的雨勢，讓江水都快湧出河面了。放眼望去，一片煙雨茫茫，我的小屋就像漁舟一樣，置身在濛濛水氣、霧氣中，如同水雲裡的世界一般。

「空庖煮寒菜，破竈燒濕葦。那知是寒食，但見烏銜帀。」

在寒食節的今天，廚房是空的，菜是冷的，頹破的竈與潮濕的葦草。

「空」、「寒」、「破」、「濕」不僅寫出此時此刻的實景，更點出了詩人的心境，流放的日子不知歲月的流逝，直見到烏鴉銜著金紙飛過，才猛然發現寒食清明已到。此情此景，詩人恐又想起了「御史臺」的烏鴉了，那揮之不去的惡夢又再度在眼前上演。

「君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭塗窮，死灰吹不起。」

君王的門對詩人是重重深鎖，盡忠不能；父母的墳墓又遠在萬里之外，連寒食清明都無法回去掃墓盡孝。此時，人生猶如走到死巷，詩人想起阮籍「途窮而哭」的故事，讓他也打算要這樣做，但此時的心境卻像死灰一樣，無法重新燃起生命之火。對於被禁錮的生命無力挽回，有「此身非我有」¹⁶⁰之嘆！

¹⁵⁹ 此句使用了《莊子·大宗師》的典故：「夫藏舟於壑，藏山於澤，謂之固矣。然而夜半有力者負之而走，昧者不知也。」陳鼓應註譯：《莊子今註今譯》，頁 188。

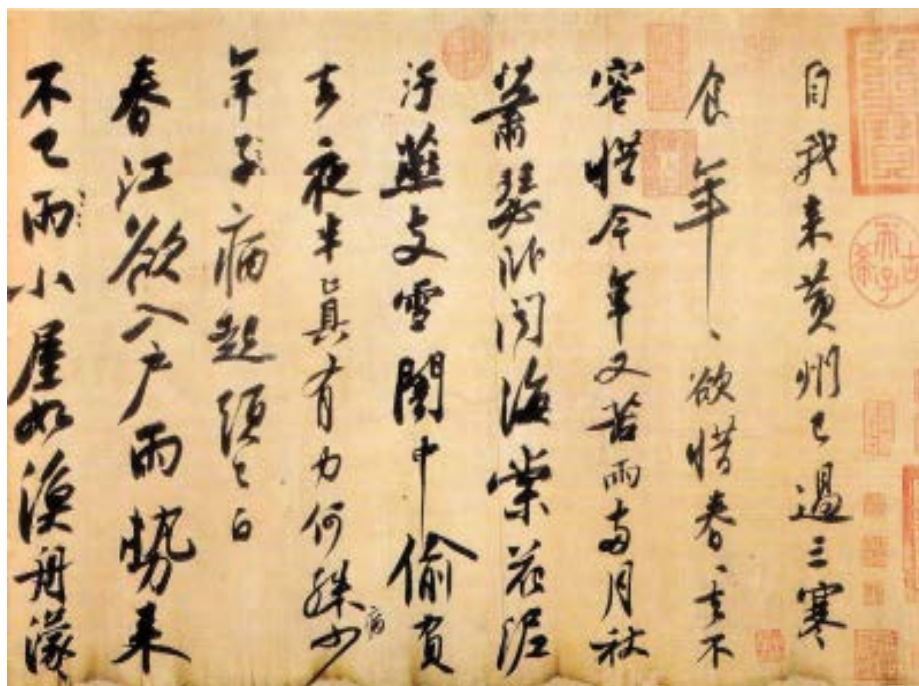
¹⁶⁰ 引自蘇軾的〈臨江仙〉，原文如下：「夜飲東坡醒復醉，歸來彷彿三更，家童鼻息已雷鳴，敲門都不應，倚杖聽江聲。長恨此身非我有，何時忘卻營營？夜闌風靜縠紋平，小舟從此逝，江海寄餘生。」據說隔天人們傳抄這首詩文時，認為蘇軾應該已經掛冠而去，當地的郡守一聽非同小可，因為蘇軾是朝廷的要犯，丟失了，他可是要問罪的！於是帶人來到蘇軾家查問，才發現他還睡在床上，尚未起床呢！

(2) 〈寒食帖〉所展現的書法之美

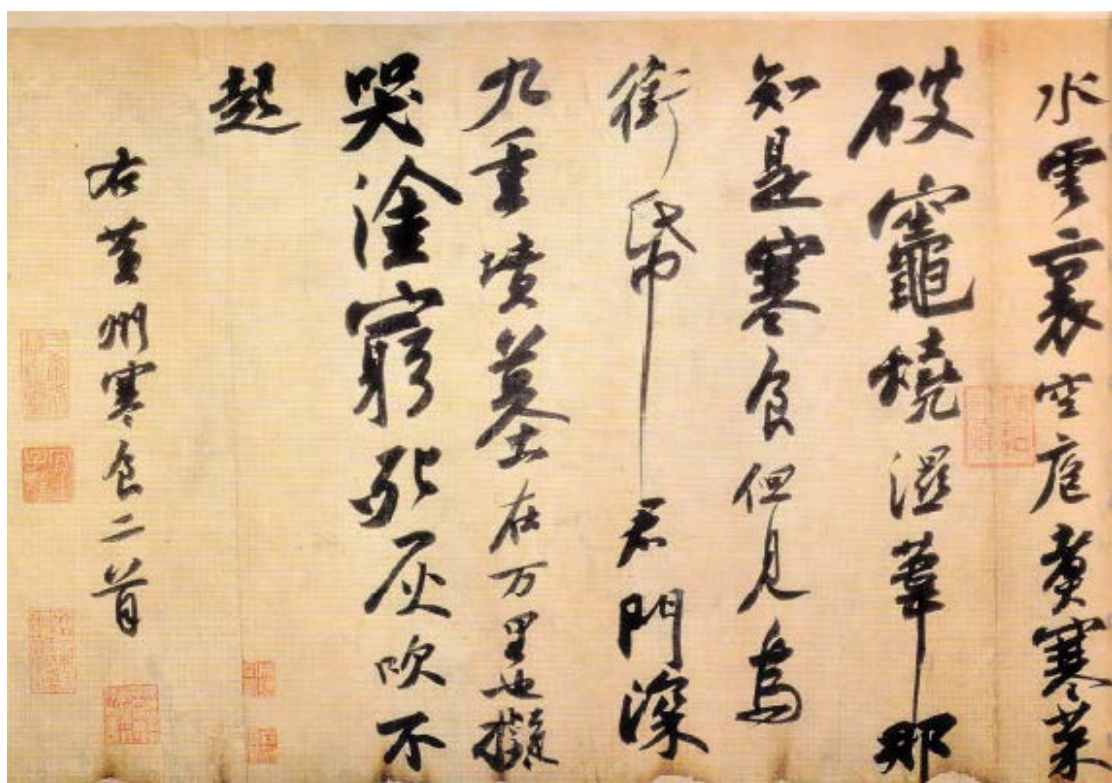
〈寒食帖〉(圖三四、三五)約寫在蘇軾來到黃州的第三年，當時蘇軾四十七歲，他在文學上的不朽之作如〈念奴嬌〉、〈赤壁賦〉(圖三六)都寫在這一年。面對人生，黃州時期可說是他生命的低潮谷底，但在文藝創作方面，卻是他個人藝術生命的巔峰。〈寒食帖〉雖是草稿，但卻是蘇軾行書作品當中的最佳傑作，在書法史上被譽為「天下行書第三」。此作品是書家在貶謫生活中，因連日的陰雨加上抑鬱的心情所書寫而成的草稿，蘇軾將其淒苦的生活與在政治上的不得志透過詩文、書法，做了一次和諧與完美的結合，加上書後黃庭堅的題跋(圖三七)，可謂「蘇黃雙璧」，更讓此帖成為中國書法史上的傑作。寒食詩帖共有兩首，賞析如下：

(1) 寒食詩帖第一首

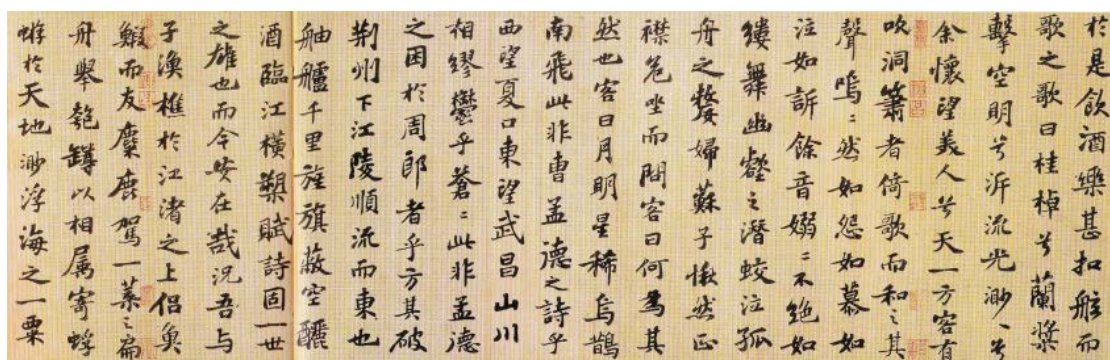
〈寒食帖〉的前兩行：「自我來黃州，已過三寒食，年年欲惜春，春去不」此四句所寫的字體較小，間距較大，也較舒朗規整，行筆緩慢而穩重，可看出蘇軾書寫之初，其情緒尚稱穩定，娓娓道出來到黃州的時間與歲月無情的流逝。第三行「容惜，今年又苦雨」開始，字體漸大，「真有力」起行筆速度加快，筆畫輕重粗細兼備、墨色濃淡有變化、字形大小錯落有致、行氣一脈連貫到底。



圖三四 蘇軾〈寒食帖〉前半部 取自盧廷清《書藝珍品賞析—蘇軾》



圖三五 蘇軾〈寒食帖〉後半部 取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

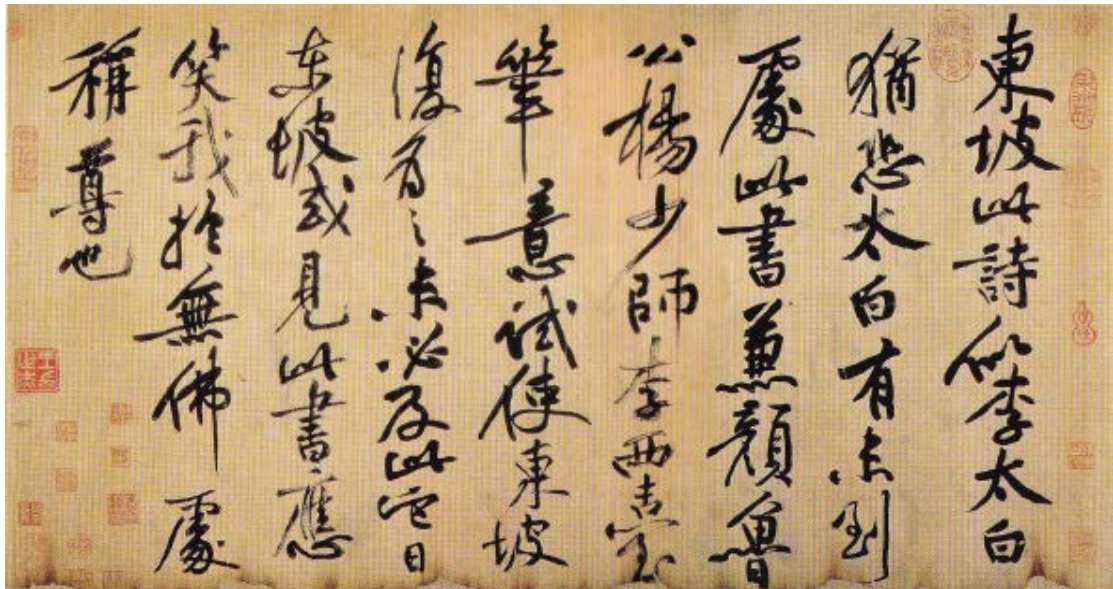


圖三六 蘇軾〈赤壁賦〉 取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

(III) 寒食詩帖第二首

第二首詩一開始：「春江欲入戶，雨勢來不已。小屋如漁舟，濛濛水雲裏，空庖煮寒菜，破竈燒濕葦，那知是寒食。」行筆速度加快，字形也變得更大，筆酣墨飽、字體肥厚，一氣呵成，可看出蘇軾此時情緒激昂不可抑遏，「破竈」二字特別粗大，似呼應此刻的境

遇如「破竈」般殘敗不堪。「但見烏銜帋」，直看到了烏鴉銜著墳間燒剩的紙灰，才知今日是寒食節，或許此時蘇軾因看到了烏鴉，又讓他想起了御史臺那一群烏鴉也不一定，因為此句書來氣勢又轉，心緒已變，「帋」字尾巴拖得細長，似乎思緒又進入另一個想像空間似的。想著帝鄉遙不可及，帶罪之身無法回鄉掃墓，「哭塗窮」三個字，寫盡蘇軾當下的心境，渺不可及的「君」門與遙在「萬里」的祖墳，字體之小，似入天際，已遠在詩人的生活範圍之內了。對比於「哭塗窮」之大，此時、此刻、此境，真實的人生逼得詩人也只有「坐哭塗窮」了，來自生命最深層的悲悽吶喊，盡現於「哭塗窮」三個字。情緒之低落，即使化為灰燼，也吹揚不起。



圖三七 蘇軾〈寒食帖〉後黃山谷題跋 取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

(III) 〈寒食帖〉的書法特色

蘇軾的字體黃庭堅笑謔為「石壓蝦蟆」，扁扁的，十分厚重，是一種「骨撐肉，肉沒骨」¹⁶¹的豐腴之姿，但此帖卻有蘇體中少見的「瘦妙」之筆。全卷字體由小漸大，行筆節奏由緩漸速，結字變化疏密有致，淋漓盡致的氣勢一氣呵成，始淡終濃的墨色，猶如其悲憤的情緒，狂瀉而出。詩帖中集結了蘇軾行書各種筆調與形式，成就其心境盡現

¹⁶¹ 轉引自林柏亭：〈東坡先生寒食帖特展〉《故宮文物月刊》第49期（臺北：故宮博物院，1987年4月），頁19。原文出自明姚廣孝跋檀木詩（此卷為東坡書法名品）。

於書境而為渾然一體的傑作。黃庭堅更在〈寒食帖〉跋中盛讚此詩帖：「東坡此詩似李太白，猶恐太白有未到處。」黃庭堅將蘇軾此詩作列為高於李太白詩作的地位¹⁶²，又讚美其書法：「此書兼：顏魯公、楊少師、李西臺筆意。」對黃庭堅而言，顏真卿與楊凝式的書法地位僅次於二王，可見黃庭堅對於蘇軾此書帖具有無上的推崇之意。接著他又讚賞〈寒食帖〉說：「試使東坡復為之，未必及此！」也就是說，〈寒食帖〉是蘇東坡超高水準之作，即使要他自己再寫一次，也不可能再寫得如此之好。¹⁶³最後黃庭堅還不忘假設有朝一日蘇軾見到他寫的這段跋語，可能會如何笑他的言語：「它日東坡或見此書，應笑我於無佛處稱尊。」根據明朝董其昌的說法：「東坡作書，故意餘紙數尺，且自言『以待五百年後人作跋』。」¹⁶⁴對於黃庭堅所作的這兩句自評，石守謙認為具有三個層次：

首以「佛」稱東坡，次為以「尊」自許，再者為「尊」向「佛」的抗爭。其中又以第三個層次最具吸引力，整個跋的飛揚意態，在此表露得一覽無遺。¹⁶⁵

傅申更形容本書帖的字：

用筆有清俊勁爽，也有沉重頓挫，富輕重粗細之變化；重者如蹲熊，輕者似掠燕。至於結體，既有「石壓蝦蟆」（山谷謔東坡語）（圖三八），也有「樹梢掛蛇」（東坡廬山谷語），如：年、中、葦、紙（圖三九）等四字的長豎，尖筆出鋒，勁銳不可當！¹⁶⁶

¹⁶² 蔣勳認為宋詩崇尚自然，崇尚平淡天真，山谷是以宋人詩學來評比，東坡比李白更有一種自在平淡。參見蔣勳：《蒼涼的獨白書寫—寒食帖》，頁 58。

¹⁶³ 草稿寫時沒有修飾、壓力，更無意求佳，於是書者在心情極度放鬆之下，反而能恣意書出佳作。所以黃庭堅才會說：「試使東坡復為之，未必及此。」這番話。

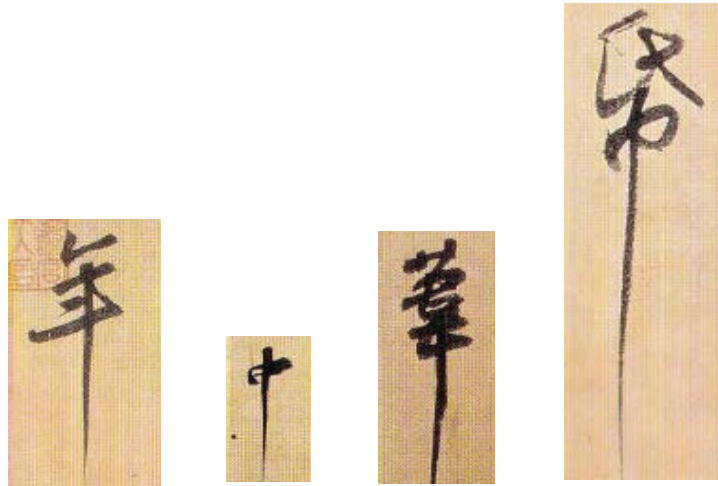
¹⁶⁴ 轉引自石守謙：〈無佛處稱尊—談黃庭堅跋寒食帖的心理〉《故宮文物月刊》第 85 期（臺北：故宮博物院，1990 年 4 月），頁 18。石守謙認為黃庭堅雖承認東坡《寒食帖》的巔峰成就，稱得上是書界中的「佛」，但也表現了對自我跋書水準的絕高信心，也要與蘇書一起稱佛道尊；不但如此，他所謂的「於無佛處稱尊」還要安排由東坡口中說出，似乎預見到將來那天，東坡看到此跋的書法，雖要笑罵他膽敢向其爭勝，還是不得不承認它真能與之分庭抗衡呢！引自頁 20-21。

¹⁶⁵ 引自石守謙：〈無佛處稱尊—談黃庭堅跋寒食帖的心理〉《故宮文物月刊》第 85 期，頁 21。

¹⁶⁶ 引自傅申：〈天下第一蘇東坡〉《故宮文物月刊》第 19 期（臺北：故宮博物院，1984 年 10 月），頁 76。



圖三八 蘇軾〈寒食帖〉石壓蛤蟆體 取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》



圖三九 蘇軾〈寒食帖〉「年中葦昏」取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

綜而言之，〈寒食帖〉正是蘇軾「書初無意於佳乃佳爾」的印證，他更主張「書必神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也」。¹⁶⁷〈寒食帖〉在無意求佳之下，更顯出其行筆奔放、毫無滯礙的動人姿態，直令後人讚賞不已。

第三章 莊子的美學思想

¹⁶⁷ 引自蘇軾〈論書〉《歷代書法論文選》(上)，頁 288。

在先秦諸子中，莊子對中國美學擁有舉足輕重的影響力，雖然他對於禮樂是站在取消的立場，¹⁶⁸但他並未否定美與對美的追求。《莊子》一書雖非專門討論美學的論著，對於美的問題也不獨立出來作探討，但其哲學思想卻蘊含了美學原理，對中國古代的藝術與文學產生了極為深遠的影響。「道」是莊子所想要達到的理想境界，是一精神高度自由的狀態，也就是到達「體道」¹⁶⁹的層次，亦即「與道合一」，「心齋」、「坐忘」即為「體道」的工夫。而這「體道」的歷程與精神境界正與「美學」所追求的境界相互契合，也就是說，莊子的哲學思想所想要達到的精神自由境界與修養的工夫，都在實踐歷程中展現了美學的最高精神。¹⁷⁰因此，莊子思想的美學意涵是以「道」為其依歸，「美」即是「道」的體現。本章將就莊子「道」的本質、莊子美學的特質及其審美的心靈作一探討，期能一窺莊子的美學世界。

第一節 莊子的自由哲學—「道」的境界

莊子思想的終極目的就是要達到「道」的境界，因此，吾人將先由莊子「道」的本質著手，當了解了莊子「道」的意涵後，將能更進一步的明白其哲學思想與其美學思想的密不可分。本節將藉由牟宗三、馮友蘭、徐復觀與陳鼓應等四家所言，來說明莊子「道」的意涵，吾人亦將根據《莊子》原典，試為莊子思想中的美學意涵做一系統的建構。

一、莊子「道」的性質

「道」既是莊子思想的最終目的，因此，吾人將先藉由以下四家所言來探求「道」的意涵。

(一)牟宗三認為道家是從「無」來了解、規定「道」的，而且此「無」

¹⁶⁸ 在〈天地〉篇中談到會讓人喪失自然本性的共有五種，其中「五色亂目，使目不明；五聲亂耳，使耳不聰」，在〈胠篋〉篇中又說「擢亂六律，鑠絕竽瑟，塞瞽曠之耳，而天下始人含其聰矣」，可見對於繪畫、音樂等藝術，是莊子想要取消的。

¹⁶⁹ 《莊子·知北遊》：「夫體道者，天下之君子所繫焉。」

¹⁷⁰ 白本松與王利鎖在《逍遙之祖--《莊子》與中國文化》一書中認為莊子所追求的精神境界、所提倡的人格修養方法，以及在實踐中形成的藝術創造方法等等，與人類的藝術創造活動，在道理上是相通的，因此莊子的哲學思想成為中國藝術理論的基礎，並在漫長的歷史過程中逐漸形成中國藝術精神的主體內容。而其中最能體現中國藝術精神的藝術部門，當屬中國的繪畫和書法藝術。（河南：河南大學出版社，1995年8月），頁152。

是個實踐的觀念，它必須從生活上來了解，並不是存有論的概念。由於道家要否定周文形式外在的束縛，所以講究無為，反對造作的「為」，並且崇尚「自然」。而道家所講的「自然」即「無為」，也就是要能自由自在、自己如此、無所依靠、精神獨立，這是一種高度精神生活的境界一無待。而「無」也就是「虛一而靜」的心境，道家透過「無限妙用」來了解，當心境不黏著時，就達到了「無」也就是「道」的境界。¹⁷¹

(二)馮友蘭則認為莊子的哲學與老子不同，但其所謂的「道」、「德」，則和老子相同。莊子所謂的「道」即天地萬物之所以生的總原理，天地萬物皆依它而生生不已，而且將此原理表現於萬物之中。「道」的作用是自然的，故萬物的生滅可說是「道」也可說是萬物的自為。由於「道」非事物，所以可以稱之為「無」，「無」即「道」也。由無形至有形謂之命，而「道」為物之所共由，「德」者物之所自得，及其為物，必有形體與精神，這些皆有一定的構造和規律。¹⁷²

(三)徐復觀指出「道」是老莊所建立的最高概念，也是萬物之所由生，¹⁷³目的是要在精神上與「道」為一體，亦即「體道」。當透過思辨方式對「道」加以展開時，此「道」便具有理論的、形上學的意義；但當將「道」透過工夫在現實人生上加以體認時，則此「道」實際上是一種最高的藝術精神。¹⁷⁴因此，「老、莊思想，當下所成就的人生，實際是一藝術的人生」，¹⁷⁵更是中國的純藝術精神，而此藝術精神的主體，即是「心齋」的心。¹⁷⁶雖然老、莊在其思想的開展根本沒有藝術的意欲，也不曾以某種具體藝術作為他們追求的對象，更不同於近代的美學建立者，初始即以美為目的、以藝術為對象去思考、體認，但其經由修養的工夫所達成的人生境界，與一位藝術家所達到的精神狀態卻是一致的。¹⁷⁷

¹⁷¹ 參見牟宗三：《中國哲學十九講》（臺北：臺灣學生書局，1983年10月），頁88-98。

¹⁷² 參見馮友蘭：《中國哲學史》（上冊）（臺北：臺灣商務印書館，1993年4月），頁279-282。

¹⁷³ 參見徐復觀：《中國人性論史》（臺北：臺灣商務印書館，1969年1月），頁368。

¹⁷⁴ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁48。

¹⁷⁵ 同上註，頁47。

¹⁷⁶ 同上註，頁80。徐復觀指出：「莊子以忘知忘欲，得以呈現出虛靜的心齋。以心齋接物，不期然而然的便是對物作美的觀照，而使物成為美的對象。因此，所以心齋的心，即是藝術精神的主體。」

¹⁷⁷ 同上註，頁49-55。

(四)陳鼓應認為老、莊都推崇「道」，但在內涵上有很大的不同，老子的「道」本體論與宇宙論意味較重；莊子的「道」則將之轉化為心靈的境界，追求精神境界的超昇。「道」具有整體性、是自存的，它超越時空，無法以感官來知覺，唯有心靈才能契會。「道」是終極的實在，它生天地萬物並且運作之，卻又非主宰性，其在創造過程中不含意識性與目的性，強調各物的自性，故「道」具有自然性與自發性。其又以〈大宗師〉：「殺生者不死，生生者不生」的思想，得出：「萬物常因特殊的境遇而興起而消失，道運作萬物而自身卻永不消失。」由〈知北遊〉東郭子問道來說明：「道不僅運作萬物，而且還內附於(inherent)萬物。…莊子的道並非掛空的概念，而是內化於(immanent in)一切物。從道的『無所不在』和『無乎逃物』上看來，我們可以說萬物發展的規律便是道，也可以說萬物之所以成為那樣的根本特質便是道。」當透過虛靜等工夫的培養，心靈達凝聚的狀態時，就能發揮創造境界的功能。故陳鼓應認為莊子的「道」，實屬境界意義。¹⁷⁸

歸納以上四家所言，我們可以了解「道」是一最高的概念，「道」無為、自然，使人自己如此、精神自由，當通過工夫對「道」加以體認時，它同時又具備有藝術的精神。綜觀《莊子》一書，筆者也試著為「道」的性質作一歸納如下。

(一) 「道」具有普遍性

「道」是無所不在的，也就是說「道」是普遍存在，它包涵一切。在莊子與東郭子的對話中，可見其普遍性。

東郭子問於莊子曰：「所謂道，惡乎在？」莊子曰：「無所不在。」

¹⁷⁸ 本段參見陳鼓應：《老莊新論》(臺北：五南圖書，2007年2月)，頁303-305。陳鼓應認為「道」是一心靈的境界形態，但在〈大宗師〉：「夫道，有情有信，無為無形」中，他認為道又具有實存性，它遍及一切而且是一個無限的實體，並內化於萬物之中，又說道無法以感官知覺與語言來表達。但試問：道既為遍及一切的實體，此真實的存在(實存)，為何無法以感官知覺與語言來認識？其中是否有矛盾存在？以邏輯推論之，一個超越時空又超越具體物質的無限實體，應在人的感官現象之外，因為任何可感知的現象都是有形的，它會受到時空的限制。故筆者認為莊子的「道」應非指一形上實體，而是指一條宇宙萬物的變化規律，此規律在莊子便稱為「道」。

東郭子曰：「期而後可。」莊子曰：「在螻蟻。」曰：「何其下邪？」曰：「在稊稗。」曰：「何其愈下邪？」曰：「在瓦甓。」曰：「何其愈甚邪？」曰：「在屎溺。」〈知北遊〉。

東郭子設想了「道」必在某一高妙之處，故難以了解至道無乎逃物之理。在〈天道〉上說：「夫道，於大不終，於小不遺，故萬物備。廣廣乎其無不容也，淵淵乎其不可測也。」〈天地〉：「夫道，覆載萬物者也，洋洋乎大哉！」〈秋水〉：「以道觀之，物無貴賤。」都在說明「道」包容萬物、遍及一切¹⁷⁹。

(二)「道」具有整體性

天下事物雖各不相同，但若以「道通為一」通體的觀點視之，就無所謂的完成與毀敗，因其終將復歸於一個整體--「道」。如〈齊物論〉所言：「舉莛與楹，厲與西施，恢恠憭怪，道通為一。其分也，成也；其成也，毀也。凡物無成與毀，復通為一。」又「道」具有全面、整體之意，但往往被「小成」所遮蔽，因而對其真實的本然有所不解。如〈齊物論〉上所說的：「道惡乎隱而有真偽？言惡乎隱而有是非？道惡乎往而不存？言惡乎存而不可？道隱於小成，言隱於榮華。」¹⁸⁰

(三)「道」無為、自然

「道」對於萬有萬物並不加干涉，只是使其自己而已。也就是說，「道」

¹⁷⁹ 對於道的普遍性，劉紹瑾的解釋為：「萬物與道為一，道不離物，物外無道，而萬物亦非道所創生矣。…對於道，我們不能給它任何規定，但卻可以體會，之所以能夠體會，就因為它無所不在。」故道具普遍性，是因其不離物。其又以莊子論道之所在：「在太極之先」、「在六極之下」、「先天地生」、「長于上古」、「在螻蟻」、「在稊稗」、「在瓦甓」、「在屎溺」，得知：「道不管在何處皆為一樣，本無什麼區別，這足以說明道存在一切事物中。」由以上的辨析可以得出：「道並非別有一物。它與其說是一種自身圓滿的實體，還不如說是一種狀態，一種境界。…道在宇宙萬物之中，充滿自然生機的自然萬物處處都體現了『道』的精神。人對道、對宇宙萬物，不能訴諸抽象邏輯思維，只能直覺合一。這就是人、物、宇宙、道渾然一體的境界。」參見劉紹瑾：《莊子與中國美學》（廣東：廣東高等教育出版社，1989年4月），頁88-89。馮友蘭認為：「道是天地萬物所以生之總原理，此原理即表現於萬物之中。」引自馮友蘭：《中國哲學史》（上冊），頁281。

¹⁸⁰ 陳鼓應認為此處的道具有全面性、整體的意義，他說：「『小成』便是片面的認識，局部的成就。人往往陶醉於局部的成就而阻礙了全面的了解，也往往局限於片面的認識而產生武斷與排斥的態度。『小成』是由於人的『成心』所致。『成心』便是主觀的成見，人有了『成心』，他的心靈狀態是封閉的，而非開放的；以偏頗封閉的心靈去接觸事物，自然難以獲知其本然性與整全性。」引自陳鼓應：《老莊新論》，頁313。

的無為一亦即自然，讓物各付物、各適其性。如〈齊物論〉所言：

子游曰：「地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已。敢問天籟。」子綦曰：「夫天籟者，吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪！」

又〈知北遊〉上說：

為道者日損，損之又損以至於無為，無為而無不為也。…聖人者，原天地之美而達萬物之理。是故至人無為，大聖不作，觀於天地之謂也。

也就是說想達到「道」境界的人，也要取法於天地、順任自然。所以任何有損於天的人為因素都是自然的破壞者，在〈應帝王〉中的一段寓言可說明此道理：

南海之帝為儵，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。儵與忽時相與遇於渾沌之地，渾沌待之甚善。儵與忽謀報渾沌之德，曰：「人皆有七竅以視聽食息，此獨無有，嘗試鑿之。」日鑿一竅，七日而渾沌死。

陳鼓應說此混沌寓言「涵義頗豐，其一喻純樸自然為美；其二，喻各適其性；其三，南海為陽，北海為陰，中央為陰陽之合，易傳繫辭所謂：『一陰一陽之謂道』」。¹⁸¹意指混沌即「道」，「道」本純樸自然、渾沌不分，今若是以人力強加干涉，「道」將喪其生機。因此，「道」只有在自然、無為之下，萬物才能順任其性、任化自然、生機蓬勃。

(四)「道」具有超越性：

「道」是無形的，我們無法用感官去察覺，它超越了時間與空間。「道」擁有如此大的力量，就因它的自由與無限，才能讓萬物得以規律

¹⁸¹ 引自陳鼓應：《莊子今註今譯》，頁 239。

發展而不自知。如〈大宗師〉所言：

夫道，有情有信，無為無形；可傳而不可受，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；在太極之上而不為高，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。

此超越物質的「道」無法命名，並非一實體，¹⁸²而是天地萬物之所以如此並且超越了理性思維，是一形而上的精神境界。如〈知北遊〉所言：「道不可聞，聞而非也；道不可見，見而非也；道不可言，言而非也；知形形之不形乎！道不當名。」〈人間世〉：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣！耳止於聽，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」

綜上所述，可知「道」具有普遍性，它瀰於天地之間，包容萬物、遍及一切。就「道通為一」的觀點來看，它又具有整體性，並沒有所謂的成與毀。「道」的無為、自然，其自由性使物各付物、各適其性。「道」的無形、自由與超越的特性，可說它並非一「實體」，而是宇宙萬物變化的規律，更是一種境界。

二、達「道」之人的特質

莊子哲學的根本在樹立一種理想的人格，並側重於實踐的完成。所謂的「實踐」就是主體的自覺與修養，當主體經由工夫修養而自覺後，境界自然呈現。對於能體「道」、達「道」之人，莊子以「真人」、「至人」、「神人」、「聖人」稱之，這些稱謂皆為莊子理想境界中的人物。¹⁸³以下將就《莊子》

¹⁸² 牟宗三認為：「《老子》之道有客觀性、實體性及實現性，至少亦有此姿態。而《莊子》則對此三性一起消化而泯之，純成為主觀之境界。故《老子》之道為『實有形態』，或至少具備『實有形態』之姿態，而《莊子》則純為『境界形態』。」引自牟宗三：《才性與玄理》（廣西：廣西師範大學出版社，2006年8月），頁152。

¹⁸³ 《莊子》一書中對於「至人」、「神人」、「真人」、「聖人」的描述頗多，筆者認為名稱雖然各異，但終究指的還是一個已達理想人生境界的體「道」者而言，其人格高度是相當的。如董小蕙所言：「莊子思想之最終目的，是要通向道的境界，而其理想中的人格，也是本於道的精神之自由自在。故《莊子》一書中，幾乎均以人格的形容，扣緊道之本體的體現。如『至人』、『神人』、『真人』、『聖人』、『天人』、『德人』等，都是指內在精神修養成就於最高境界的理想人物。」引自董小蕙：《莊子思想之美學意義》（臺北：臺灣學生書局，1993年10月），頁

一書對達「道」之人的特質描述作一探究。在〈大宗師〉中，對真人的特質說得最為詳細、明確：

(一)處世能順勢自然、不受羈絆、具有絕對的自由、隨順自然界與人事的變化。如〈大宗師〉所言：

古之真人，不逆寡，不雄成，不謀士。若然者，過而弗悔，當而不自得也；若然者，登高不慄，入水不濡，入火不熱。是知能登假於道者也若此。

〈齊物論〉也如此說：

至人神矣！大澤焚而不能熱，河漢沍而不能寒，疾雷破山而不能傷，飄風振海而不能驚。若然者，乘雲氣，騎日月，而游乎四海之外，死生無變於己，而況利害之端乎！

此處對於真人「入水不濡，入火不熱」、「大澤焚而不能熱，河漢沍而不能寒，疾雷破山而不能傷，飄風振海而不能驚」特性的描述，都在說明真人、至人對於自然界的任何變化，都無法影響他，因其具有絕對的自由，而不受限於萬物，已達超越生死的境界，其他的利害得失自然不入於心、不傷其身。故筆者認為真人、至人的生命境界不能說是一種神祕經驗，也不是真不懼水、火、寒、熱，更非擁有特異功能。¹⁸⁴

(二)能隨遇而安，不臆想，故無懼無憂，養息深遍全身，無嗜欲，其天然的根器深厚。如〈大宗師〉所言：

古之真人，其寢不夢，其覺無憂，其食不甘，其息深深。真人之

85。雖然部分學者以為莊子所謂的這些人物的人格仍各有差異，但相同的是他們皆屬莊子所認為的理想人物。如吳怡的分析，聖人：偏於事功方面，非最理想的人物。神人：乃是指超脫了物體，完全精神化了的人。至人：就心性上的修養而論，已達到純粹至真的境界。真人：其修鍊工夫都就真知上著手。其中至人與真人，吳怡認為前者是從德的路子達到至德，後者則是從知的路子通向真知，二者本為一體，之所以有名稱的分別，是為了著重點不同的方便說法而已。參見吳怡：《逍遙的莊子》（臺北：東大圖書，1991年4月），頁131-137。

¹⁸⁴陳鼓應作「真人具有非凡的特異功能」解釋。見：《老莊新論》，頁188。

息以踵，眾人之息以喉。其者欲深者，其天機淺。

真人由於天機深厚，心靈清靜無為平靜，自然無憂無懼。

(三)對於死生能任由天機、不造作、不虛偽，能超越生死、消除物我界限而任物來去、順任自然。如〈大宗師〉所言：

古之真人，不知說生，不知惡死；其出不訢，其入不距；儻然而往，儻然而來而已矣。不忘其所始，不求其所終；受而喜之，忘而復之，是之謂不以心損道，不以人助天。是之謂真人。

古之真人，其狀義而不朋，若不足而不承；與乎其觚而不堅也，張乎其虛而不華也；邴乎其似喜也！崔乎其不得已也！濔乎進我色也，與乎止我德也，厲乎其似世也！警乎其未可制也；連乎其似好閉也，悅乎其忘言也。

如〈逍遙遊〉：「至人無己，神人無功，聖人無名。」

如〈應帝王〉：「至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。」

由於至人深識萬物事理，並無物我之分，故能無己；又其已達神化之境，能順應自然，個人也就無功可言；既已無己、無功，自然也就無名。又因至人心境空明，任物來去、無所隱藏，故能勝物而不被物所傷。

(四)能守精養神，和精神凝合為一，體會「純」與「素」的原有與本然。如〈刻意〉所言：

純素之道，唯神是守；守而勿失，與神為一；一之精通，合於天倫。野語有之曰：「眾人重利，廉士重名，賢人尚志，聖人貴精。」故素也者，謂其無所與雜也；純也者，謂其不虧其神也。能體純素，謂之真人。

純素之道就在保守精神，合於自然之理，使其不損。所謂的真人就是能體會純精素質的道理就在保守精神與精神凝合為一。

綜上所述，莊子所嚮往的理想人物乍看之下，似有超凡絕俗、不務世事又不食人間煙火之感，但絕非一般而言的神祕經驗、或具有特異功能，更不是宗教性的受人崇拜的偶像，而是對於自身生命不斷的淬鍊提昇，達一既超越了俗情又內在於世俗的理想境界—「天人合一」。如此的境界，在莊子看來，只要有為者，亦可達到，在〈大宗師〉的「有真人而後有真知」可見端倪，此中確認了人的才性與得「道」、體「道」之間的關係，當透過具體實踐後，雖然在悟「道」時間上有所差異，但就整體而言，當一個人對達「道」的境界能深自期許，在經由不斷的實踐後自能有成。¹⁸⁵因此，莊子進一步就體「道」的進程作了一番論述。

三、體「道」的進程

莊子的思想與美學的最高境界即達「體道」的層次，莊子說「道」「可傳而不可受，可得而不可見」，唯有透過修養的工夫才能達到體「道」的境界。莊子在〈大宗師〉中藉由南伯子葵與得道之士女偶的一段對話，來說明想要達「道」的境界，所必須經歷的修養進程。

南伯子葵問乎女偶曰：「子之年長矣，而色若孺子，何也？」曰：「吾聞道矣。」南伯子葵曰：「道可得學邪？」曰：「惡！惡可！子非其人也。夫卜梁倚有聖人之才而無聖人之道，我有聖人之道而無聖人之才，吾欲以教之，庶幾其果為聖人乎！不然，以聖人之道告聖人之才，亦易矣。¹⁸⁶吾猶告而守之，三日而後能外天下；已外天下矣，吾又守

¹⁸⁵ 對於莊子所謂的真人境界，牟宗三亦認為人人可成，他說：「依照中國思想來說，儒家肯定『人皆可以為堯舜』，佛教肯定眾生皆可成佛，那麼道家雖未明講，但也應當承認人人皆可以成真人。」引自牟宗三：《中國哲學十九講》，頁 246。

¹⁸⁶ 此處有關南伯子葵問學「道」一事，女偶馬上回應他：「子非其人也。」也就是說學「道」是有條件性的，非其人不能學。女偶還提到想要學「道」的人必要擁有「聖人之才」才能成就，還說自己「無聖人之才，有聖人之道」，照理來說，女偶沒有「聖人之才」，應就沒有能力學「道」，但在一開始，女偶即自謂：「吾聞道矣。」這中間似有矛盾存在。正因莊子所處的社會是紛亂不已的，所以他才在無可奈何之下，發展出這套獨特的生存實踐哲學，這套哲學是教人如何能安全的在此動盪不安的環境中求得安身立命之學，也正因如此，對「道」的追求應是普遍性的，任何人只要透過工夫就能夠修養而成，故女偶雖無聖人之才，但從他能把學「道」的修養工夫

之，七日而後能外物；已外物矣，吾又守之，九日而後能外生；已外生矣，而後能朝徹；朝徹，而後能見獨；見獨，而後能無古今；無古今，而後能入於不死不生。殺生者不死，生生者不生。其為物，無不將也，無不迎也，無不毀也，無不成也。其名為撻寧。撻寧也者，撻而後成者也。」

由〈大宗師〉所言，可知學道的進程有二，第一進程又分為三個步驟進行：

(一)首先由「外天下」做起，「外」有遺、忘之意，含有隔離、透破或捨棄的意義，¹⁸⁷也就是要能夠拋開世間種種的紛擾、思慮，因為世俗價值的追求，皆偏離了自然無為之道，如能棄去爭逐用世之心，置天下於度外，自能達「外天下」的功夫。

(二)接著則是做到「外物」的層次，也就是要拋開貧富得失，種種物欲的干擾，對於天地萬物的分別與執著之心要破除、斷絕，不為物所役使，把萬物置之於度外，自能達「外物」的功夫。

(三)最後則是「外生」，也就是超越了生死，無執心於生命，把生死置之於度外，即達「外生」的功夫。

學道第一進程的三個步驟有其難易不同的層次，故成就了各異的境界。女偶教人先由與自身較為疏遠的天下萬境著手，三日可成；再者從近身萬物著手，由於與身親近之故，所以難以遺去，需要守之七日才成；最後連生死都能無執、無慮、順任自然、超越生死，實非屬易事，故守持時間最為長久。

由於常人對於俗世的名利、富貴、權勢、毀譽以至於生死，總是汲汲營營、不倦於追求，於是眾多的紛擾、煩惱由此生焉，因此莊子要人從去障的

進程說得如此詳實，必然是在自己已經有此修養進程的經歷，才能說得如此具體，也才會說自己已經聞道，由此可知：只要有聖人之道，能循序漸進透過工夫的修養，亦能達體「道」的境界。至於女偶對南伯子的回答：「惡！惡可！子非其人也。」筆者頗認同高柏園的見解：「女偶此回答並非正面之否定，而是反面的方便語，也就是一種激勵性的語詞罷了。」其又以〈大宗師〉意而子見許由的這一段來印證「人皆可學道」的想法：「意而子之言並非只是言人之不定而已，而更是指指出人之學道之平等與普遍，而許由之回答亦正暗合此『人皆可學道』之義而發之。」因此，得出以下的結論：「莊子實肯定一自覺之可能而為學道之根據，而『才』之於莊子之聖人並無決定性之地位。因此，消極說，莊子並沒有『一闡提』的觀念，也沒有排斥人學道之可能。」引自高柏園：《莊子內七篇思想研究》（臺北：文津出版社，1992年4月），頁194-196。

¹⁸⁷ 引自陳鼓應：《老莊新論》，頁190。

工夫著手。如陳鼓應所言，唯有如此，才能：

使心靈從俗情雜念的團團困圍中透脫出來，拓展個體的精神空間，從外物和生命的限度中透脫出來，展現宇宙我的超越精神，這就要有所捨棄，甚至做無限的捨棄。…對「天下」、「物」、「生」能做到深切的省覺，徹底的透破，便可說是通過了掃除俗世雜欲、透破生命局限的第一進程，即如王孝漁先生所說的，突破了「三關」--「外天下」、「外物」、「外生」。¹⁸⁸

當突破了第一進程的「三關」後，就進入第二進程體「道」的境界，一共有四。¹⁸⁹

(一) 朝徹：當突破了「三關」之後，此時的心境是清明的，能洞徹一切，由於死生一觀，物我兼忘，因此心靈呈現出如朝陽初啟般的清朗。¹⁹⁰

(二) 見獨：朝徹之後便能見獨，由於「道」的絕對無待，故以「獨」來稱之，見獨也就是能洞見獨立無待的「道」，此時的心靈清澈明朗，方能認識獨立而無所依恃的「道」。

(三) 能無古今：見獨而後能無古今，也就是突破了時間的限制。

(四) 能入於不生不死：由於突破了時間的限制，精神才能進入不受生死觀念拘束與執著的境界。

學「道」的第二進程是對「道」的四種體悟，此「四悟」是體道過程的心靈狀態，當心靈歷經「朝徹」與「見獨」的精神境界後，自然能超越一切物我的對立與界限，並能突破時間的限制，精神進入不受生死觀念拘束與執著的終極境界。此時，即使在萬物生死成毀的紛擾狀態中，仍能保持寧靜的心境，莊子稱之為「撻寧」。至此，即完成學「道」的兩大進程，

¹⁸⁸ 引自陳鼓應：《老莊新論》，頁 190。

¹⁸⁹ 王孝漁將其概括為「四悟」。

¹⁹⁰ 成玄英疏：「死生一觀，物我兼忘，惠照豁然，如朝陽初啟，故謂之朝徹也。」引自陳鼓應：《莊子今註今譯》，頁 196。

並達體「道」的最高境界。

綜而言之，莊子重視的是體「道」以後的心靈境界，因此「道」與人之間的關係不再疏離，也不再是莫測高深的「掛空」概念，當歷經了破「三關」的去除外界紛雜、障礙的阻撓時，便能進入體「四悟」的體「道」境界，此時心靈的虛靜無待之境，正與「心齋」、「坐忘」所達的空靈明覺之心所展現的大通境界是相同的。當心能保持一個清明通徹的境界時，自然能夠照見此獨立無待的「道」。

第二節 莊子美學的特質

一、美在於自然無為

莊子的自然是本來如此、自己如此之意，牟宗三更直指道家的自然乃是自己而然、圓滿具足，非今日所謂的自然或自然主義，是屬於主觀之境界，不是落在客觀事物上。¹⁹¹因此，莊子反對人為造作，主張天真淳樸的自然之美，在〈齊物論〉南郭子綦與顏成子游的對話中，可明白知曉。所謂的「天籟」，其意涵為：「吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪？」所以才有「是唯無作，作則萬竅怒呿」的自然、和諧表現。故莊子的天籟，是「地籟」、「人籟」的自己、自取，即物各付物，天地萬物各自表現、呈現其自然與自在，不受他物對待與影響，也就是一主體境界之美。就人而言，此「美」在於主體已達體「道」之「天人合一」的境界；就物而言，此「美」存在於天地自然之中，因其體現了「道」的無為自然特性。換言之，「美」的根源就在於「道」。¹⁹²《莊子》書中對於「天地之美」有不少的論述，如〈知北遊〉所言：

天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理，是故至人無為，大聖不作，觀於天地之謂也。

¹⁹¹ 參見牟宗三：《才性與玄理》，頁 154。

¹⁹² 徐復觀認為莊子學派並無心於藝術，所以我們只能用「他們所謂的道來範圍藝術精神，不可以藝術精神去範圍他們之所謂道，因為道還有思辨(哲學)的一面，所以僅從名言上說，是遠較藝術的範圍為廣的」。參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 50-51。

其在〈天道〉中也提到：「夫天地者，古之所大也，而黃帝堯舜之所共美也。故古之王天下者，奚為哉？天地而已矣。」於〈天下〉篇又說「判天地之美，析萬物之理，察古人之全，寡能備於天地之美，稱神明之容。…後世之學者，不幸不見天地之純，古人之大體，道術將為天下裂。」天地雖有大美卻不言語，四時規律雖明卻不議論，萬物有其生成的條理卻不說話，聖人領會天地的大美因而通達萬物的道理，是故至人能順任自然而行，大聖不妄自造作，皆因其能取法於天地之故。自古以來最大的即為天地，這也是古之聖人黃帝、堯、舜所共同稱美的，他們只要能夠順著天地的自然法則來做，自然能治理好天下。所以那些違背自然、以人為方式去割裂天地的純美、去離析萬物的常理、去分解古人道術整體的人，終難能完全具有天地的美。

由以上論述，可知莊子肯認美就存在於「天地」一亦即大自然之中，美是「天地」所具有的。然而「天地有大美而不言」，人若想要達體「道」的境界，就必需觀察天地自然之化，當體悟到天地之大美原是順任自然而成，故知當不妄自造作一無為，自無私見而能備於天地之美。此如《老子·四十八章》所言：「為學日益，為道日損。損之又損，以至於無為。無為而無不為。」又如《莊子·知北遊》所言：「為道者日損，損之又損之以至於無為，無為而無不為也。」因此，天地之美就在於它自然無為的特性，此與「道」對於萬有萬物不加干涉，只是使其自己而已的特性是相同的。故無為便使得物各付物而能順性發展、無所不為，終達美之境域。

二、超越形體達到精神自由是美

(一)形體的超越—取消物我的對待

莊子的思想其根本就在於使人的精神達到無限和自由，亦即不為外物所束縛、所統治的絕對自由境界。但他並不認為在取消、拋棄外物後精神就能達到自由，相反的是要人能「與物為春」〈德充符〉、「與物有宜而莫知其極」〈大宗師〉，也就是要人在面對外物時，不再以自我的標準來投射，¹⁹³沒有物、我之分，而能隨所遇而皆為樂也。也就是能「勝物而不傷」〈應帝王〉，人不會被外物所支配、損傷，因此諸如人的生死、

¹⁹³ 徐復觀說：「人所以不能順萬物之性，主要是來自物我之對立；在物我對立中，人情總是以自己作衡量萬物的標準，因而發生是非好惡之情，給萬物以有形無形的干擾。」引自《中國人性論史》，頁394。

禍福、夭壽、得失、榮辱…等對待，皆非人力所能左右的，所以一切就順乎物性、任其自然。如〈大宗師〉所言：

且夫得者，時也，失者，順也；安時而處順，哀樂不能入也。此古之所謂懸解也。而不能自解者，物有結之。且夫物不勝天久矣，吾又何惡焉！

人生命的獲得，是時機的遇合，生命的喪失也是正常的變化，能安處於這種時機的遇合與變化，自然能解除束縛。那些不能自求解脫者是被外物所束縛住，既然自古以來人力便無法勝於自然，那就更不必去厭惡它了！莊子在〈齊物論〉中提出了對於自由追求與現實衝突的解決之道，他說有一位名叫南郭子綦的得道者像乾枯的枝木般坐著，侍立在旁的顏成子游問他這是什麼緣故？他回答說：「今者吾喪我，汝知之乎？汝聞人籟而未聞地籟；汝聞地籟而未聞天籟夫！」〈齊物論〉也就是說，當一個人已達「吾喪我」之境，也就等同於達到「天籟」的自然境界了，因為當忘掉了個人時—喪我，就不存在有受到束縛的情事發生了，因而當吾人能超越形體的拘束、「心閒而無事」〈大宗師〉，如此一來，自可保持內心的平靜與精神的自由，將不必為外物所支配而勞心費神。

(二)無待—順任自然的規律

既然在複雜的人間世中身軀是極度的不自由，如受到酷暑的炙烤、凜冽寒冬的侵襲、人事物的對待、功名利祿眼光的捆綁…等，因此莊子試圖要找回生命主體的精神自由，此自由即為「無待」精神的開展。所謂的「無待」，陳鼓應定義為：「指對外境無所依賴，無論在任何情況下，精神都能獨立自由、逍遙自適。」¹⁹⁴〈逍遙遊〉中的大鵬鳥「徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里。去以六月息者也」，當其展翼起飛時，居高臨下所見者無非是「野馬也，塵埃也，生物之以息相吹也」，一切的事物在其眼中已如遊氣、遊塵般的渺小，此時的大鵬鳥如同從現實中超脫出來，廣大、高遠、自由、無所束縛的天空任牠翱翔，此為莊子所追求的精神自由境界，可惜的是大鵬鳥雖「背若太山，翼若垂天之

¹⁹⁴ 引自引自陳鼓應：《老莊新論》，頁 167。

雲，搏扶搖羊角而上者九萬里」，但仍有待於風，如果脫離了海上的大風，也將難成大事，故無法達到真正的逍遙自由。¹⁹⁵究竟要如何做才能達到「無待」呢？方東美認為：「就是從事這個生活的人自己要有一個使命，要在自己的生命宇宙裏面，自做精神主宰。」¹⁹⁶換言之，只有在超脫外物的束縛，順任自然的規律，把握住六氣變化的至人、神人、聖人，能「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」，才能「無所待」而達到真正自由的精神世界。

在〈秋水〉中河伯問北海若有關「天」與「人」的定義，北海若的回答如下：「牛馬四足，是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。故曰，無以人滅天，無以故滅命，無以得殉名。謹守而勿失，是謂反其真。」所謂「牛馬四足」即自然而然、天然的意思，而「落馬首，穿牛鼻」即是人為，也就是說用人為造作的方式去毀滅天然、性命，對人自然的性情壓抑與摧殘，只有拋棄這些人為的造作，才能回復人的天真自由的本性，也就是回歸天道的自然、無為，而達美之境界。

綜而言之，莊子在〈逍遙遊〉篇中即指出廣大無垠的自由世界，只有在超越形體的束縛、取消物我的對待、順任自然的規律、以無待的心靈來面對外物時，才能達到自適自在的逍遙自由之境，此逍遙無待自由之境亦須生命主體通過心靈的自覺領悟然後可期。所以這逍遙無待、超越形體的束縛，達精神自由，即是主體心靈所追求的最高境界，亦是莊子藝術精神的開展。因此，當一主體能達形體的超越時，其精神必是自由逍遙與無待，而這便是美的展現。

三、「技」臻於「道」是美

(一)「技」與「道」相通

古代的中國，技與藝是不可分的，技有技術、技巧之意，就藝術創作而言，自然離不開技術與技巧，孔子在《論語·述而》提出了進德修業的方法有「志於道、據於德、依於仁」還有「游於藝」，孔子所謂的

¹⁹⁵ 徐復觀認為：「人生之所以受壓迫，不自由，乃由於自己不能支配自己，而須受外力的牽連。受外力的牽連，即會受到外力的限制甚至是支配。這種牽連，在莊子稱之為『待』。」至於要達到精神的自由解放，則是「一方面要自己決定自己；同時要自己不與外物相對立，以得到澈底地諧和。」引自《中國人性論史》，頁389。

¹⁹⁶ 方東美：《原始儒家道家哲學》（臺北：黎明文化，2005年8月），頁318。

「藝」即禮、樂、射、御、書、數等六項技藝，他要求士人對於「藝」要能優遊自在於其中，抱著輕鬆隨意、不即不離的態度即可，並不希望士人沉迷、鑽研於「技藝」當中，因此這與莊子所謂「技進於道」的境界自有不同。中國自古對於「技藝」從來視為枝尾末流，只重其實用性，如書法、繪畫、音樂等，但到了魏晉時期，許多文人由於無法在政治上取得抱負的開展，只好寄情於山水、醉心於技藝的操持，《世說新語》更將琴棋書畫等「巧藝」專闢一章來加以記錄。自此，這些所謂的小道技藝因被士人廣為喜好並爭相競技與收藏後，地位終獲肯認。對於莊子而言，「道」雖是本、「技」是末，但兩者之間是可相通的，如〈天地〉所言：

以道觀言，而天下之名正；以道觀分，而君臣之義明；以道觀能，而天下之官治；以道汎觀，而萬物之應備。故通於天者，道也；順於地者，德也；行於萬物者，義也；上治人者，事也；能有所藝者，技也。技兼於事，事兼於義，義兼於德，德兼於道，道兼於天。故曰：「古之畜天下者，無欲而天下足，無為而萬物化，淵靜而百姓定。」《記》曰：「通於一而萬事畢，無心得而鬼神服。」

也就是說，由「道」的觀點廣泛來看，萬物皆有其對應者，如有冷則有熱，有上則有下，能通達於天的是「道」，能順適於地的是「德」，周行於萬物的是「義」，當在上位者治理百姓能因其性使其各任其事時，才能自有所專精，此之謂技藝。技藝統屬於事，事統屬於義理，義理統屬於德，德統屬於道，道又統屬於天--自然，也就是老子所謂的「道法自然」，換言之，由「技兼於事」開始，層層上溯，自可達於「天」，也就是說「技」可進於「道」，進於「自然」，而達「美」之呈現。就莊子而言，自然無為即是「美」。

(二)「指」與「物」化的「神遇」之境

莊子之所以認為「技」可以通於「道」，乃是因為「技」在作為藝術創造的過程中，須達自然無為的自由之境才算完成，此「自然無為」與「道」的特質相同，所以在「技」中自可窺見「道」。因此，文惠君才能

從庖丁解牛的「技」藝中體會出養生的「道」來。如〈養生主〉所言：

庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，
砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會。
文惠君曰：「嘻，善哉！技蓋至此乎？」庖丁釋刀對曰：「臣之所
好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非全牛者。三年
之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止
而神欲行。依乎天理，批大郤導大窾因其固然。枝經肯綮之未嘗
微礙，而況大軀乎！…動刀甚微，謦然已解，牛不知其死也，如
土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。」

「庖丁解牛」是莊子用以譬喻養生之法的寓言，吾人亦可由中領悟出藝術創作的道理。此寓言把庖丁解牛的實用技藝，將其肢體動作與音樂韻律互相結合，有如舞者正在進行一場舞蹈韻動之藝術饗宴，實令觀者心曠神怡而忘了這原是一場血腥的宰牛活動，其中最高妙處則是連牛都「不知其死也」。

在創作活動初期，創作主體還在「目視」的探索層次，內心仍執著於作品的整體，此時期的創作過程自然滯澀生硬。但經由不斷反覆練習揣摩後，終達「神遇」的層次，此時所有的感官作用全然停止，不再為外物所蒙蔽、左右，只有心神持續運作，順任自然無須計量就知道如何下手，就如同〈達生〉所說「工倕旋而蓋規矩，指與物化而不以心稽，故其靈臺一而不桎」的境界，當創作者能與「天」合時，與物自無對待，而達「天地與我並生，萬物與我為一」、「道」的境界，此時其心靈必專一而不窒礙，故能達「遊刃有餘」之境，因此創作主體之「指」已與「物」同化，徐復觀認為：「指與物化，是說明表現的能力、技巧(指)，已經與被表現的對象，沒有中間的距離了。」¹⁹⁷心既已與物合而為一，故無須「心稽」，亦即再不以心來追求對象，這和庖丁解牛「以神遇而不以目視」的境界是一樣的，因其皆同達主客一體的精神狀態，即「美」的呈現。

綜而言之，從「目視」層次到「神遇」的境界，即是由「技」入「道」

¹⁹⁷ 引自徐復觀：《中國藝術精神》，頁 127。

一段漫長體會、艱辛操練的重要歷程，這也是藝術創作的修練進程，當創作主體能「依乎天理」--自然、循序漸進後，其精神已與作品合為一體，才能「目無全牛」、「批大郤，導大竅」，而達「恢恢乎其於遊刃有餘地」，其所完成的作品即為「美」的呈現，也可說是「道」的體現。是故當「技」能臻於「道」時，自然能達「物我合一」的境界，此時即是藝術之最高精神--「美」的展現。

四、「真樸」之美

(一)「真」與「樸」

莊子以「天地之美」來體現「道」自然無為的特性，此自然的內在特質即是「真樸」，也就是〈應帝王〉中所說的「渾沌」。當天地之始，一片清濁未分的狀態，老子以「樸」字來表示，莊子則提出「真」字來代表之，二者字雖異但義無不同。「樸」指的是未經加工成器的木材，正因其未經刀斧雕琢，更顯其真與自然。王煜認為「樸」的特徵就在其未成器，故「仍具成為任何器具的可能性，雖然未有固定或特別的名稱如杯杓之類，然而正因不是獨特的某種器，所以懷有無限的靈活、自由與潛能。」¹⁹⁸因此，老子要人「見素抱樸，少私寡欲」¹⁹⁹，回復自然的本真，而「樸」所開展的美就在於自然、有高度自由與具備無限的可能性。「真」就道家思想而言，是頗富深義的用字。《老子》書中，「真」字共出現三次，²⁰⁰《莊子》書中，「真」字共用六十六次之多。²⁰¹如〈大宗師〉：「嗟來桑戶乎！嗟來桑戶乎！而已反其真，而我猶為人猗。」此「真」字即指「道」或「自然」，指桑戶雖死，但已經歸還本真，反歸自然了。〈秋水〉：「牛馬四足，是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。故曰：『無以人滅天，無以故滅命，無以得殉名。謹守而勿失，是謂反其真。』」牛馬可以自由自在活動行走，這是自然如此，是其本性。當人用轡頭絡在馬頭上、用韁繩貫穿牛鼻，去控制牛馬的行走時，就是破壞其天然本真，也就是違反了自然規律、反「道」而行，其自然生命也就喪失了自由，當然也就失去了美。

¹⁹⁸ 引自王煜：《老莊思想論集》（臺北：聯經出版，1986年1月），頁287。

¹⁹⁹ 陳鼓應註譯：《老子今註今譯·第十九章》（臺北：臺灣商務印書館，1985年2月）。

²⁰⁰ 同上，二十一章「其精甚真」、四十一章「質真若渝」、四十五章「其德乃真」。

²⁰¹ 參見王煜：《老莊思想論集》，頁427。

(二)「樸」中現「真」

「真」即「樸」的展現，「樸」因未經雕琢，因而展現其「真」實的本來面目。〈漁父〉篇中談到「真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人」，「真」是誠心的極至，不摻任何虛假、造作，故能感動人心，它自發的顯現萬物之性—即自然，此有別於人為。是故〈漁父〉中又說：「禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也。聖人法天貴真，不拘於俗。」也就是說：禮俗是世俗所為的—即人為，既是人為，即失其「真」；「真」秉受於自然—不可變易的。所以聖人效法自然珍貴的本真，不會拘泥於世俗，使用人為的手段去干擾事物，而是任事物「素樸」表現，保持本來面目，其「真」自現。

綜上所言，「真樸」即自然的特質，是一體兩面的，「真樸」源自於天、源自於自然，莊子又以自然為美，故當能返回真樸，美即自現。²⁰²因此所謂的「無以人滅天，無以故滅命，無以得殉名，謹守而勿失，是謂反其真」，也就是對「法天貴真」最簡單明白的解釋了。由此觀之，「反其真」與「法天貴真」就是實踐了莊子所謂的自然無為之「道」。莊子所說的「真樸」，即是要人能夠隨順自然，讓萬物依照他的自然本性來展現自己，不添加任何的人為造作，更不以外力去作干預，也就是能符合自然的規律。當萬物能純任個體的「真樸」、保持個體的自由時，即達莊子所說的美。²⁰³就莊子而言，美不離

²⁰² 對於「美」與「真」之間的關係，是否有一致性？莊子以自然為「美」，因此「美」與「真」具有一致性。然而果真「美即是真」，「真即是美」嗎？就莊子而言，失去了「真」，就會違背了自然無為的「道」，如同「落馬首，穿牛鼻」，已非牛馬的自然本性，其自然生命已失去了自由，因此沒有「美」可言。但凡事物具「真」的性質，就可說是「美」嗎？恐怕未必如此！例如一頭獅子追殺獵物的血淋淋場面，雖說獅子順應了牠的自然本性而行--「真」，卻毫無「美」可言。

²⁰³ 莊子所言的真，就是要求隨應自然，讓事物按照其自然本性去活動發展和表現自我，不得以任何的外力去強行干涉及改變，此即「含有尊重事物自身規律的意思，也有真即是合規律的意思。…在這裏，莊子已經意識到了美是自然生命本身的合規律的運動中所表現出來的自由」。引自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》（臺北：漢京文化事業，1986年8月），頁291。如前所述，莊子的「美」就在於自然生命本身的行為合乎自身的規律，此時才能有真正的自由。因此李澤厚等學者認為莊子所謂的「美」是規律與自由的統一，但此規律並非在任何情況下都與自由相統一，「只有當規律發生的作用同人的目的相一致的時候，規律才能與自由相統一。而規律與人的目的的一致，又是離不開人的能動作用的。莊子由於不懂得這一點，因此他在肯定美是規律與自由的統一的時候陷入了單純順應自然的宿命論的錯誤。但是，莊子從規律與自由的統一中去把握美的本質，這卻是一個有重大意義的深刻思想。」引自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁292。「人的目的」含有目的性，當此規律含有目的性時，即與自然相違背，便無自由可言。而「人的能動作用」指涉人的行為，並不能窮盡「道」。是故吾人不能說「只有當

「真樸」，沒有「真樸」就無美可言。

五、「醜」中之美

〈德充符〉代表了道德圓滿的標誌，「德」是指能體現「道」的精神。通篇在揚顯德性之全、精神之美，要人破除外表的美醜表象，重視內在心靈的完整性，因為一個人外形的醜並不會遮掩他所具有的精神之美。對於「肌膚若冰雪，綽約若處子」〈逍遙遊〉的「神人」自是莊子理想中的人格；又如王駘、申徒嘉等人，其外在形體有的殘缺、有的醜陋，但因其心智完善、擁有精神人格之美，所以也是莊子所讚賞的。故吾人可說在中國美學史上，莊子是第一個談及醜的問題，他更指出在醜的形體之中，還有超越於醜的形體的精神之美。

(一)才全而德不形

〈德充符〉中透過了五則寓言來說明超越形體的精神之美。如哀駘它長得奇醜無比，但「丈夫與之處者，思而不能去也。婦人見之，請於父母曰『與為人妻，寧為夫子妾』者，十數而未止也」，魯哀公和他相處不到幾個月，就想要請他出來當宰相。他之所以能得到這麼多人的愛慕，原因在於人們「非愛其形也，愛使其形者也」，也就是愛慕奇醜者的精神之美，愛他的「才全而德不形」²⁰⁴，這樣的才性完全而德行無形跡可見的人，從他的身上流露出一股親人的魅力，讓人不由自主的被他吸引而至，沐浴在他「全德」的精神美之中：他「與物為春，是接而生時於心者也」〈德充符〉，讓萬物像處在春天一樣，而人們與他一接觸就從心裡

規律發生的作用同人的目的相一致的時候，規律才能與自由相統一」，「美」即呈現。陳正杰認為：「這樣的推論並不足夠推論整個『天地大美』都是如此情形。」因為：「『天地』有『道』，『天地』亦有『美』，而『美』合於『道』，『美』中有『真』，『真』為『美』所涵攝，而『美』為『道』所涵攝。我們能以小的、部分的、有限的集合概念來覆蓋涵攝無限的『道』嗎？更何況這有限的集合概念只是出於『人的能動的作用』或基於『人的目的』的觀點來看而已。人雖萬物之靈，藉由言說的論定所揭示的『美』，不過是『天地大美』之一吧！如果只藉此就認為可以見微知著、以小窺大，此舉可謂是『朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋』之指也。」因此，他認為「美」是規律與自由的統一應是建立在「『道』的關照之下，而非與『人的目的』和『人的能動的作用』有直接必然的關係」。引自陳正杰：〈從莊子觀點審視現代書法美學研究〉（臺中：東海大學哲學研究所碩士論文，2007年），頁39。

²⁰⁴ 所謂的「德不形」陳鼓應認為是：「德不外露，內心保持極度的靜止，去凝聚生命的力量，以包容萬物，不為外境所搖蕩（『內保之而外不蕩也』）。這種追求內在生命的充實、圓滿，是道家最為推崇的極絕美的修養境界——『德』。有『德』而並不看重外在的表現形式，才是最完美的『德』。」引自陳鼓應：《老莊新論》，頁184。由此可見莊子重視生命內在的本質勝過於外在的形式表現。一個外在姣好的人若無內在良好的修養，人必無法與之久處。是故唯有「德性」飽滿又不外顯之人，才能「與物為春」。

產生出如沐春天的感覺；他「德不形者，物不能離」〈德充符〉，擁有德行雖無形跡可見，但萬物早已感受到他成就和諧的修養—「成和之修」，因此自然親附而不願離去。

(二)德有所長而形有所忘

〈德充符〉中還提到了兩個人：闔跂支離無脤是一個跛腳、偻背、缺唇的人，甕盎大癭則是一個脖子長著大瘤的奇醜人物，他們分別去遊說衛靈公和齊桓公，也同時都得到了賞識，後來衛靈公和齊桓公甚至在看到形體完整的人來，反而覺得「其脰肩肩」〈德充符〉，脖子太過於細小了。原因就在於莊子認為他們「德有所長，而形有所忘」〈德充符〉的緣故，這兩個最醜的人能為君王所悅，因二人皆已忘形立德，使得君王忘掉他們外形的醜陋，甚至不自覺的以醜為正常，反觀正常的人竟以為醜惡。世人多以外貌取人，忘記優美的品德涵養才是根本，故莊子警惕世人不該「不忘其所忘(形)，而忘其所不忘(德)」，他強調人如果不遺忘其應該忘卻的形，卻遺忘不該忘卻的德，那就叫做真正的遺忘。因此當一個人有著過人的德性並且不求顯耀時，其形體上的殘缺不僅會被人遺忘，而且人自然樂於親近他。由此可見，莊子重視人內在精神之美超越了外在形體的醜惡，即使外在有種種的缺陷仍不足畏，因為當德充於內時，人自然能感受其深刻的內涵，感其德而忘其形，此所謂「德有所長而形有所忘」。

綜而言之，莊子在〈德充符〉中透過六個外形醜殘但德性卻是充實完滿的人，以此極端反差的例子來強調內在精神的修養超越外在形體的限制，陳鼓應認為：

莊子在這一篇中描寫了許多相貌特異、「惡駭天下」的人，這些外表醜怪的形象，在莊子筆下卻顯現出美的光輝。他們不自廢自棄，不讓萎縮的殘體侵蝕充實的心智；他們有與眾不同的價值取向，追求形體之外的更高價值的東西；他們重視整體的人格生命，在崇高的生命中自然流露出一種吸引人的精神力量。²⁰⁵

²⁰⁵ 引自陳鼓應：《老莊新論》，頁 181。

換言之，莊子雖不忽視「形骸之外」的美，但更重視「形骸之內」精神的美，所謂「不言之教，無形而心成者邪」〈德充符〉，心成於德充，自然成其潛移默化之功，這正是道家理想人物的特質，當源自生命內在的精神之美釋放後，而「遊心乎德之和」，此時呈現心靈遊於德的和諧境地，人們將不由自主被吸引，早已忽略其外形的醜惡、殘缺。是故，莊子所尋求的是一種心靈之美，即使是在不完美的外表之下，人亦能領會得到。

第三節 莊子的審美心靈

由藝術活動的審美與創作來探究莊子思想的美學意義，主要就莊子思想所呈現的「審美心靈」而言，也就是西方所謂的「美感經驗」。美感經驗包含了對美的感知、想像與思維，是藝術家在創作過程時的根源，也就是說一位創作者應具有審美及創作的的能力。而莊子思想中的「審美心靈」不僅包含了「美感經驗」，更重視生命主體能達自然無為、「道」的境界，也就是「美」的境界，此時生命主體具有了主動性，而非只是被動的接受。當「審美心靈」面對對象時，便產生「審美觀照」，此「觀照」董小蕙作了一番論述如下：

觀照對莊子來說，可說是一種成熟的人生態度，因為觀照之主體，必須俱備天地一體的開闊胸襟，明白天地、四時、萬物的周流之理，才能循順其自然而生盡在其中的美感。由此點看來，莊子的觀照必須以修養為其先在條件，不是純粹以情感的層面或情緒的渲染與物交流；換句話說，莊子是以理序的透達做情意的基礎。²⁰⁶

就莊子而言，在觀照中的主體要先修養自身，摒除掉個人意欲並超越生理情緒所生之快感，才能獲得純粹的美感，本節將就莊子思想所呈現的「審美心靈」試作陳述。

一、無待逍遙於遊

《莊子》一書以〈逍遙遊〉為篇首，充分表達其對人生的終極追求在一「逍

²⁰⁶ 引自董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 194。

遙」的自由境界，而莊子的藝術精神就在於人的精神能達到自由解放，此精神徐復觀將之稱為「心的作用、狀態」²⁰⁷，也就是不被身外之物所牽累的一種心理狀態與精神境界，能達到此境界也就是達「道」、「與天為徒」，徐復觀稱此境界為「最高地藝術精神的體現」²⁰⁸。莊子將此精神的自由解放以「遊」字來象徵，《說文》中並無「遊」字，所謂的「游」為旌旗之流也，游通遊，也就是旌旗下垂的裝飾之物，徐復觀為此「遊」字下了定義：「旌旗所垂之旒，隨風飄蕩而無所繫縛，故引申為遊戲之遊，此為莊子所用遊字之基本意義。」²⁰⁹而遊戲實為人類的本能，這種由遊戲中所得到的快感，並非以實際利益為目的，而是一種精神進入自由解放「至樂」的審美心靈。

〈逍遙遊〉中一開頭即以「鯤」昇化變為「鵬」的壯闊形象開始描繪：

北冥有魚，其名為鯤。鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。南冥者，天池也。齊諧者，志怪者也。諧之言曰：「鵬之徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里。去以六月息者也。」野馬也，塵埃也，生物之以息相吹也。天之蒼蒼，其正色邪？其遠而無所至極邪？其視下也，亦若是則已矣。

鯤雖有幾千里之大，但仍受限於環境的大小而無法自在活動，唯有昇化為鵬之後，才能展翅高飛、擺脫世俗牽絆，成為個體的精神主宰，這也就是〈山木〉中所說的能「物物而不物於物」。此時由高空往下看，一切就如同遊氣、塵埃一樣的渺小而且是模糊的一片。大鵬鳥雖然能飛達九萬里的高空，而且還能從北海飛到南海，牠的活動範圍是整個天際之大，看似十分自在逍遙，但實際上卻仍是不自由的，因為牠仍有所待，如果沒有六月之息與廣大的空間，牠就無法成就牠的志趣。因此，當人受到外力的限制或壓迫時，人生自然受到支配與不自由，這也就是莊子所謂的「有所待」。因此莊子突破了思想的藩籬，讓「心」馳騁於「無何有之鄉，廣莫之野」〈逍遙遊〉，此刻，「彼且惡乎待哉」〈逍遙遊〉！再也沒有任何事物能成為精神的障礙了——也就是一無

²⁰⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 61-62。

²⁰⁸ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 62。

²⁰⁹ 引自徐復觀：《中國藝術精神》，頁 62。

待的境界²¹⁰。對莊子而言，「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」〈逍遙遊〉，這就是他所要追求之精神境界的形象寫照：廣闊、高遠、自由、無可拘束更無法企及。

關於「遊」，在〈田子方〉篇莊子還藉孔子見老聃後提出「遊心於物之初」的概念，最後得出「得至美而遊乎至樂」的美感經驗。所謂「遊心」也就是神遊之意，「物之初」指一切存在的根源。當一個人能認識一切存在的根源，明白自然界與萬物的變化是規律的，就稱為「至人」。能遊心於此境界是「至美至樂」的，「至人」即能體悟「至美」、「遊於至樂」。在此所謂的「遊心」指的是觀照主體的精神已達自由解放的境界，並非指實質上的遊歷。因為唯有絕對的精神自由，才能「乘物以遊心」〈大宗師〉，也才能超越肉體感官的侷限束縛，自在遨遊於天地之間。

逍遙遊所表達的超脫、解放的精神，是一生命主體精神徹底的自由解放，這解放打破了時空的限制、打破了身體與物質的限制，從而達到「寥天一」〈大宗師〉處的最高境界，此時生命主體不再做外界的奴隸，其精神已達無待的境界，可縱橫馳騁於「無何有之鄉，廣莫之野」，「在藝術上面要求藝術的情調，在文字詩歌上面產生創造的幻想」²¹¹。如方東美所言：

「逍遙遊乎無限之中，遍歷層層生命境界」乙旨，乃是莊子主張於現實生活中求精神上澈底大解脫之人生哲學全部精義之所在也。此種道家心靈，曾經激發中國詩藝創造中無數第一流優美作品，而為其創作靈感之源泉。²¹²

莊子此種無待逍遙於遊的精神境界，自是審美心靈的最高指向，使得藝術創作者得以盡情馳騁、來回穿梭在時空的變換中，自然成就不朽作品。

二、超脫感官、功利的虛靜空明心境

虛靜的工夫是道家所特重的，莊子強調以虛應物，「心齋」與「坐忘」都是進道的境界。在〈人間世〉中談到了「心齋」的修養工夫：

²¹⁰ 方東美認為當一個人的精神想要獲得自由時，就須從「無待」著手。至於要如何做才能達到「無待」的境界呢？他提出的方法是：「從事這個生活的人自己要有一個使命，要在自己的生命宇宙裏面，自做精神主宰。」參見方東美：《原始儒家道家哲學》，頁 318。

²¹¹ 引自方東美：《原始儒家道家哲學》，頁 306。

²¹² 引自方東美：《原始儒家道家哲學》，頁 302。

回曰：「敢問心齋。」仲尼曰：「若一志，無聽之耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣！耳止於聽，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」顏回曰：「回之未始得使，實有回也；得使之也，未始有回也；可謂虛乎？」夫子曰：「盡矣。吾語若！…瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！」

「心齋」的修養工夫就在於「致虛」，「虛」比喻的是空明的心境，而「氣」則是一顆有著高度修養的空靈明覺之心，當心能空明忘懷，自可應物。對此，陳鼓應指出莊子的「心齋」乃在：「培養一種具有靈妙作用的心之機能，它可以完成個人高超的修養境界」。²¹³因為人處於現實世界中，容易以主觀意識去執取事物，不管是「聽之以耳」或是「聽之以心」，難免落入我見的偏執，使生命為紛擾的是非所困。但當心靈透過修養的工夫達到空靈明覺的境界時，此心正好與靜寂的「道」相應，才能「徇耳目內通而外於心知」，將人的感官心知欲望去除掉，不為外物所奴役而喪失了自由，而有「遁其天，離其性，滅其情，亡其神」〈則陽〉等反自然本性的情形產生，純然以虛靜的心靈來待物。

何謂「坐忘」²¹⁴的境界，莊子以顏回的體驗來說明：

顏回曰：「回益矣。」仲尼曰：「何謂也？」曰：「回忘禮樂矣。」曰：「可矣，猶未也。」他日，復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回忘仁義矣。」曰：「可矣，猶未也。」他日，復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘也？」顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」仲尼曰：「同則無好也，化則無常也。而果其賢乎！丘也請從而後也。」〈大宗師〉

²¹³ 引自陳鼓應：《老莊新論》，頁 174。

²¹⁴ 莊子所謂的「忘」，並非指遺忘或是去除之義，董小蕙認為莊子所謂的「忘」具有二層意義：「第一是消弭物之分別相，乃至存在相；第二是涵著積極的意義，即是『消化』，取消造作、化掉執著所帶來的負擔和障礙，所以是一種智慧。」參見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 67。

所謂「坐忘」的工夫其實和「心齋」一樣，都是在達到一空靈虛靜的境界。莊子所謂的「忘仁義」、「忘禮樂」、「墮肢體」、「黜聰明」、「離形去知」，都在於要消解流於外在形式的德性教條，摒棄這些由成心所致的貪欲、智巧，才能超脫形體的束縛與限制，解心靈於桎梏中，自然能「同於大通」，和大道融合為一。

綜而言之，「心齋」與「坐忘」都在於要人能保持虛靜的心境，忘卻形體之累和貪欲智巧的擾亂，自無功利計較的盤算，此時虛靜的空明心境「虛室生白」自達「吉祥止止」的審美境界。²¹⁵

三、物我合一的審美境界

如前所述，莊子認為美就在於自然無為與自由，因此必得取消物我的對待，達到物與我的統一，在〈齊物論〉中莊子肯定了一切的人與物都有其各自獨特的價值與意義，主張萬物平等，人亦是自然的一部分，因此要人能超脫我執的侷限，當生命主體能夠將己身的經驗、感知與活動融入對象達物我合一的境界之時，審美最高境界即隨之而生。雖然莊子的思想不在追求美感的發生，但其對事物的觀照卻是在人格提昇後所自然產生的結果。莊子重視天地萬物的和諧與變化，因此認為人處於天地之間也應順任此變化，不以人為來干預，要「與物為春」〈德充符〉、「喜怒通四時，與物有宜而莫知其極」〈大宗師〉。莊子肯定物與我能夠相容統一，自然不會互相排斥與取消彼此，這種物與我的統一，李澤厚等學者認為：「當它在人的感性觀照中呈現出來的時候，正是審美的境界。」²¹⁶此時觀照主體達到了「物化」的狀態，精神達到自由與美之境界。莊子與物同化的工夫，首在忘卻「自我」，也就是「喪我」、「忘我」之意，其在〈齊物論〉中以虛構的人物南郭子綦來作闡述：

南郭子綦隱机而坐，仰天而噓，荅焉似喪其耦。顏成子游立侍乎前，

²¹⁵ 牟宗三說：「當主觀虛一而靜的心境朗現出來，則大地平寂，萬物各在其位、各適其性、各遂其生、各正其正的境界，就是逍遙齊物的境界。萬物之此種存在用康德的話來說就是「存在之在其自己」，所謂的逍遙、自得、無待，就是在其自己。只有如此，萬物才才保住自己，才是真正的存在；這只有在無限心(道心)的觀照之下才能呈現。無限心底玄覽、觀照也是一種智的直覺，但這種智的直覺並不創造，而是不生之生，與物一體呈現。」引自牟宗三：《中國哲學十九講》，頁 122-123。由此可知當虛靜的空明之心朗現，萬物即回到生命的本真，觀照的心境也就此開展，正是美之觀照的最高境界。

²¹⁶ 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 316。

曰：「何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隱机者，非昔之隱机者也。」子綦曰：「偃，不亦善乎，而問之也！今者吾喪我，女知之乎？汝聞人籟而未聞地籟；汝聞地籟而未聞天籟夫！」

南郭子綦憑机坐忘，子游不知，只見其表面看似槁木死灰、一團死氣，未知生命可以從「喪其耦」中--忘卻我與物的相對待，也就是忘我的境界。超脫形軀對我們的束縛，轉而成為「今之隱机者」，此時的南郭子綦已「非昔之隱机者也」，此時的他已到達超越世俗「喪我」的逍遙境界。

在〈大宗師〉中莊子還藉顏回體悟「坐忘」的工夫，來說明當人的心靈能無所牽繫時，自然能「同於大通」、和萬物同為一體了，莊子認為當一個人能夠「墮肢體」、「離形」，也就是擺脫身體的欲望，而且能「黜聰明」、「去知」，也就是擺脫會侷限自我的成心之知，自然能與萬物合而為一，沒有任何偏私，能參與萬物的變化而不偏執滯於常理，「審美心靈」也就由此而生了²¹⁷。

〈齊物論〉最後還提出了「物化」之說來說明觀照主體與物合而為一的感受：

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂「物化」。

「莊周夢蝴蝶」的故事可說是莊子體現觀照當下所產生的「物我合一」之感，此時觀照的主體心靈與物涵融相攝成為一體，蝴蝶與莊子本來是不同的生命體，就在莊子的「物化」境界中，經由觀照後讓二者合一。與蝴蝶渾而為一的「物化」境界是觀照主體的工夫所致，此時所開展的是一種開闊的胸襟、自我達到解放的心靈。而由觀照所生的美感就存在於觀照主體的心靈之中，非存在於蝴蝶的心靈，是故「周與胡蝶，則必有分矣」。因此這審美境界層次的高低將隨著個人主體心靈境界的修養而有所分別，陳鼓應認為：「以蝶化象徵主體與客體的會通交感，達到相互混合的境界。這境界實為最高藝術精神

²¹⁷ 徐復觀認為：「離形即含有去知的意味在裏面；去知即含有離形的意味在裏面。而莊子的『離形』，也和老子之所謂無欲一樣，並不是根本否定欲望，而是不讓欲望得到知識的推波助瀾，以至於溢出於各自性分之外。…所以在坐忘的意境中，以『忘知』最為樞要。忘知，是忘掉分解性的，概念性的知識活動；剩下的便是虛而待物的，亦即是徇耳目內通的純知覺活動。這種純知覺活動，即是美地觀照。」引自徐復觀：《中國藝術精神》，頁73。

之投射。」²¹⁸也就是說，當主體心靈修養已達「道」的境界，自能以身化物達審美之最高境界。

第四章 天下行書三大帖所展現的莊子美學意涵

《莊子》一書中雖少單獨談論美的問題，但莊子的美學思想與他的哲學卻

²¹⁸ 引自陳鼓應：《老莊新論》，頁 167。

是渾為一體的，其思想最終極的目標是通向「道」的境界，此精神自由的境界與美學所追求的境界不謀而合，並影響了中國古代的藝術、文學非常深遠，許多的知識分子、文藝創造者，無不受其思想的洗禮，而留下為人稱道的名作。本章將就「天下行書三大帖」的章法布局、書家精神與開創性等方面的表現，與莊子的美學意涵作一相互的對照與論述，試圖找出其中的關聯性。

第一節 不計工拙一無為自然、無待的心境

一、無為自然、無待的心境與藝術創作的「不計工拙」

在本文第三章莊子的美學思想中指出了美在於自然無為，莊子所謂的自然也就是使物各付物、順性發展，亦即無為。〈達生〉中提到了「梓慶削木為鑿」的故事，說的是一位專技者其精修用心的過程，當他要製作鑿鐘時，必先「齊以靜心」、「未嘗敢以耗氣」，接著藉由齋戒的工夫，讓自己能不求名利且一切非譽巧拙亦不著於心，最後達「坐忘」之境，才入山林選取材料加以施工，其所製作之器所以能「疑神」〈達生〉者--被疑為神工，皆因其能「以天合天」之故。所以當人能超越形體的束縛、取消物我的對待並能順任自然的規律時，就能以無待的心靈來面對外物，此時主體心靈已達精神自由的逍遙之境，也就是莊子藝術精神的開展，是一藝術創作時的精神狀態。而超越形體束縛的境界也就是達「道」、「與天為徒」，徐復觀稱此境界為「最高地藝術精神的體現」，「心齋」、「坐忘」即進道的修養工夫，想達無為自然、無待的心境，必由此入門。首先先消解流於外在形式的束縛與限制，摒棄由成心所致的貪欲、智巧，靈明之心才能由桎梏中解脫出來，如此才能和大道融合為一。「心齋」與「坐忘」讓人能保持虛靈的心境，忘卻了形體與外物之累，此無功利計較的虛靜空明心境，讓萬物回到生命的本真，是一美的觀照之最高境界。同樣的在〈達生〉中所說的「痾僂者承蜩」的故事，駝背者告訴孔子其承蜩的巧妙之道：

吾處身也，若橛株枸；吾執臂也，若槁木之枝；雖天地之大，萬物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不側，不以萬物易蜩之翼，何為而不得！
孔子顧謂弟子曰：「用志不分，乃凝於神，其痾僂丈人之謂乎！」

駝背老人因內心寧靜、心無二念、專心致志於對象上，故能自在發揮其洗鍊的技藝。蘇軾在〈書晁補之所藏與可畫竹〉一詩中也談到了善於畫竹的文與可在畫竹時之精神高度集中的狀態：「與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰知此凝神。」²¹⁹文與可在畫竹時，忘記自我與外物，甚至忘卻了技藝本身，他將全部的精神集中在胸中之竹，當身與竹化，在精神上與竹合為一體時，才能畫出清新、不同凡俗的竹來。而此凝神之功，即來自莊子。

以上之例，藝術創作在此時皆因創作主體心靈已達精神高度自由狀態，自忘其跡而無待工拙，創作主體的精神已與藝術創作同化，此為審美的最高境界，自能成就佳作。

二、「行書三大帖」不計工拙下所展現的無為自然與無待

(一)〈蘭亭序〉

王羲之在中國書法史上擁有崇高的地位，尤其在唐太宗獨尊王書之下，更奠定了王羲之「書聖」的至尊地位。〈蘭亭序〉寫在會稽山陰的蘭亭宴集修禊時，這是一場規模盛大的文人聚會，會中好友集聚十分快樂，酒酣興來，乘興直書，信手寫來，似有神助。唐何延之〈蘭亭記〉說：

晉穆帝永和九年三月三日，四十一人同遊於山陰蘭亭，逸少製序，酒酣興樂而書，用鼠鬚筆，蠶繭紙，遒媚勁健，絕代更無。凡二十八行，三百二十四字。字有重者，皆構別體，就中「之」字最多，乃有二十許個，變轉悉異，其時似有神助，醒後他日更書數十百本，皆不如。右軍亦自惜之，留付子孫。²²⁰

當時「酒酣興樂」而書的王羲之，已達盡情忘我之境，書寫之時，沒有是非名利的計較，更無待於筆畫的工拙，凡事不掛於心，自然無為全憑一時興致揮灑，書出清麗脫俗、悠然瀟灑的千古名作—〈蘭亭序〉。整幅作品揮灑自如，有著暢言不止的快意，更有名士風流倜儻、清逸脫俗之姿，米芾更譽稱其為「行書第一」。酒後的王羲之，一再謄寫此作，卻再

²¹⁹ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》（上），頁 229。

²²⁰ 引自馮武：《書法正傳》，（臺北：華正書局，1988 年 7 月），頁 314。

也回不到創作當時的那種無待、無為的坐忘心境了。

(二)〈祭姪文稿〉

〈祭姪文稿〉為顏真卿行書第一，其藝術價值自不在話下，從清人王頊齡〈祭姪文稿〉的跋可知：

魯公忠義光日月，書法冠唐賢，片紙隻字足為傳世之寶，況祭姪文尤為忠憤所激發，至性所鬱結，豈止筆精墨妙可以振鐸千古者乎？²²¹

顏真卿書寫此稿乃因安史之亂，堂兄顏杲卿死守常山，終因賊臣不救，至城陷父子俱被擄致死，當時他內心既痛亂臣不義禍國殃民，又痛失至親，激憤情緒躍然紙上，源源不絕，在忘情之下所產生的藝術創造，自然無暇算計字之工拙。草稿上滿紙的塗抹，仍不掩其雄渾的氣勢，自然疏朗的結體，行氣隨情而變，不計工拙，無意尤佳。元人張晏在〈祭姪文稿〉的後記上將「書簡」、「告」與「草稿」作比較：

嘗會諸賢品題，以為告不如書簡，書簡不如起草。蓋以告是官作，雖端楷，終為繩約。書簡出於一時之意興，則頗能放縱矣。而起草又出於無心，是其心手兩忘，真妙見於此也。²²²

張晏認為「起草」之文書優於「書簡」與「告」，列為三者之首，原因在於官作之「告」有所約束，無法放手一寫；「書簡」雖是一時意興頗能放縱，但仍有待；唯「起草」書於無心之時，此時必不計工拙、擺脫一切拘束，得其真如，見其神妙，達心手兩忘之境，故妙趣由此而生。顏真卿之〈祭姪文稿〉乃為草稿，以當時的情境而言，其起草乃出於無心，因此在書寫時心神必貫注於文字內容，再加上心緒激盪，並無心於字之工拙，故滿紙的塗抹，正書出其至情至性，其字流麗雄偉，渾然天成，是故書寫時已至心手兩忘之境，此時書作的心境正與莊子「坐忘」時的

²²¹ 引自國立故宮博物院：《唐顏真卿墨蹟》（臺北：國立故宮博物院，2010年12月），頁25。

²²² 引自國立故宮博物院：《唐顏真卿墨蹟》，頁18-19。

自然無為與無待心境相通，才能成就〈祭姪文稿〉成為「天下行書第二」不朽的藝術地位。

(三) 〈寒食帖〉

〈寒食帖〉為蘇軾行書之最，書寫當時正值寒食時節，書家有感而發寫下了心中鬱積已久的情緒。從書作中可見其情感的起伏，筆隨意轉，提按分明，章法奇縱，布局隨心意流轉。明人詹景鳳對蘇東坡〈寒食帖〉有以下的評述：「英爽高邁，超入神妙。蓋以之內觀其心，心無其心；外觀其筆，筆無其筆。即坡亦不知其手之所以至，與生平所作大殊絕。」²²³詹景鳳所謂的「心無其心」、「筆無其筆」、「不知其手之所以至」正是藝術創作時的最高境界，也就是莊子的「坐忘」。又如黃庭堅所言：「試使東坡復為之，未必及此。」可見其於書作當時，心境已達莊子體道時「坐忘」的無待境界，由於精神的徹底自由解放，才能成就其為「天下行書第三」的美譽。

綜而言之，自王羲之的〈蘭亭序〉、顏真卿的〈祭姪文稿〉乃至蘇東坡的〈寒食帖〉，皆為不可複為之創作，乃因此三件書法名作的創作者在書寫時，其藝術創作之精神狀態皆達莊子自然無為、無待的「坐忘」境界，此正是創作不朽藝術作品時所需體現的心境，即使是同一書家，同樣高妙的書寫技法，皆無法原作重現，更遑論想要超越了。而莊子所揭示的藝術精神，也在後世的藝術創作中得到了驗證。

第二節 草稿塗改—「醜」中之美

一、莊子「醜」中之美的審美觀

在本文的第三章中，曾經論及「醜」中之美，在中國美學史上，莊子是第一位探討醜的問題的，這些人的外形雖醜但並不妨礙他們所具有的精神之美，他們在莊子眼中都顯現了美的光輝，並不因萎縮的形體、不完美的外表而影響他們的心智，由於他們重視自我的人格與生命，因此外形的醜殘並不

²²³ 轉引自鄭峰明：《莊子思想及其藝術精神之研究》，(台北：文史哲出版社，1987年10月)，頁147。

足以畏懼，當一個人的內在精神美充塞，人們自然能感受得到，進而親近他。所以，莊子對於「形骸之外」的形體之美雖不忽視，但他更重視的是「形骸之內」的精神之美。也就是說，當一個有著醜殘形象的人，只要其內在生命充斥著高度的精神美感，他就和「肌膚若冰雪，綽約若處子」〈逍遙遊〉的藐姑射之山的神人一樣，當吾人能從美醜的獨斷中超脫，自然能超脫外在形象的束縛，去追求達道的自在生命。同樣的，一件藝術創作的價值，應著重在它是否擁有深度的內涵，如此才能引人入勝、使人神往。莊子的這種觀念影響了中國人對於藝術的審美取向，在行書三大帖中更可清楚得見。幾經塗改的書作草稿並非完美的呈現，但仍難掩其具有高度藝術價值之因，關鍵就在於三位書家在書作當時創作主體精神已達藝術的最高境界，所書之作是一自然精神的呈現，因此雖然書帖創作有了缺陷，但卻讓我們深刻體會到書家的精神情感與書作的合而為一，成就了書法典範。

二、幾經塗改的草稿

王僧虔在〈筆意贊〉中說：「書之妙道，神彩為上，形質次之，兼之者方可紹於古人。」²²⁴也就是說書法創造的精妙之理，首重於精神風貌的表現，也就是字要活潑有神韻，至於字結體的重要性反居其後，當神彩與形質兼具之時，才能繼承古之書家。是故，當一件書法作品徒有高妙的書寫技巧卻乏有精神、韻致時，便無法成為一流的書作。因此，一件偉大的作品，不僅先要掌握住時代的精神與脈動，基本技巧的熟練也是眾書家一致認為必要的，但若徒有高超的技巧，仍無法進入藝術的殿堂，甚至最終只能淪為書匠之作，故精神的修練實是提昇藝術創造的最佳途徑，從此處著手才能由「技」入「道」。所以在〈天道〉中莊子提到了技藝的精髓之不可傳，只能藉由個人心靈的領悟而得：

斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪。

輪扁斲輪的工夫在最精巧處，只能經由個人的手感而得，連親如父子都無法

²²⁴ 引自王僧虔：〈筆意贊〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 57。

以言語來傳授，是以在技巧之外，實有一無形的精神涵養超越其上，如人飲水，冷暖自知了。

(一) 〈蘭亭序〉

天下行書三大帖，三篇書作皆為草稿，而且內容幾經塗改，但也由於是草稿，使我們更容易可以看出書作之精神韻致的重要性。有「天下行書第一」稱譽的〈蘭亭序〉，是王羲之與名流雅士在蘭亭修禊時，微薰中乘興揮就的得意之作。書作雖有塗改(圖四十)，然通篇自然灑脫、超然絕俗，書體嫵媚適勁、氣韻生動，充分展現出書家瀟灑自在的氣質。



圖四十 王羲之〈蘭亭序〉神龍本 塗改局部 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》

據說王羲之在酒後非常滿意此作，雖再謄寫百遍，卻始終無法超越。〈蘭亭序〉之所以受後人推崇不已，關鍵在於此書作的渾然天成，有著不假修飾的自然韻致。若不推究序文內容，通篇看來流暢顧盼、悠然自適、清新自得，李嗣真在〈書後品〉中評論王羲之的草、行書：「若草、行雜體，如清風出袖，明月入懷。」²²⁵人說字如其人，由〈蘭亭序〉確能看出王羲之的人品、精神，其個性中和清淡，書作一如本人的清新，有著自然脫俗的風骨。再細究內文，語文流暢，由修禊一事而感悟人生，展現出晉人的卓犖不羈、任情曠達之性，追求著精神的自由與解放。綜而言之，不管從書作或序文內容，都可見其完美的結合，展現一代「書聖」王羲之的精神與內涵。因此即使雖為塗改過的草稿，千百年來仍為歷代書家心慕手追。

(二) 〈祭姪文稿〉

²²⁵ 引自李嗣真：〈書後品〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 123。

顏真卿所書之〈祭姪文稿〉，其背後有段悲慘的歷史，書家是在情緒極其悲憤之下所書寫而成的，紛亂的思緒由筆墨狼籍的草稿中一覽無遺(圖四一)，我們從草稿中看到了書法中最難以表達的情感、



圖四一 顏真卿〈祭姪文稿〉塗改局部(一) 取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

精神，全躍然紙上，任誰都能看出書寫當下書家情緒的流轉與變化，即使不識內文，在最末段(圖四二)我們也能感受到書家繃緊的情緒如同遊絲般游離散去，實動人心魄。在明瞭內文之後，更能理解書作的波瀾起伏為何，也讀得出顏真卿剛毅正直的個性與對國家之禍、親人離喪的沉痛哀悼。〈祭姪文稿〉雖為草稿之作，但因書家充沛的情感所致，加上其崇高的情操與精神，將書法技巧極度發揮，在行筆的快慢、輕重、大小對比之下，讓書作的節奏與情感達到高度的統一，文稿雖一再塗改，但充滿著高度的精神美感，成為傳世之作。



圖四二 顏真卿〈祭姪文稿〉塗改局部(二) 取自李怡《書藝珍品賞析—顏真卿》

(三) 〈寒食帖〉

在書法的創作上，蘇軾認為「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也。」²²⁶他將書法視如生命現象，要能呈現出鮮活感，才具藝術，其中尤以神韻最為重要，並強調書寫時精神應自然無待，因為「書初無意於佳乃佳爾」²²⁷、「短長肥瘦各有態，玉環飛燕誰敢憎」²²⁸，若刻意造作或求取工整，反失書法藝術之美。同樣的在蘇軾的〈寒食帖〉中，吾人亦可見草稿的塗寫(圖四三)，書家蘇軾此時正值人生最低潮的時刻，才剛從鬼門關逃出，流放於黃州來到了第三年，曾經是那麼的意氣風發、風流瀟灑的才子，如今命運卻如此乖舛，實令人感慨悲愴。全幅書作在不論詩文內容下，我們也可輕易的從「年」、「中」、「葦」、「昏」(圖三四、三五)四個字在最後豎畫皆拉得很長的結尾中，感受到書家胸中壓抑著許多無奈，藉由此筆發出了無限的嘆息。從第二首詩奇縱的章法、結體、提按分明，更可感受到書家情緒的轉折，末尾加大的字形，可見其心情的激動。若再進一步探究詩文內容，更能理解此篇書作的布局章法、書家心緒的躍動，在此書作中表現得淋漓盡致。〈寒食帖〉的成功，主要在於書家將悲苦的心境透過詩作、書法做了完美的結合，呈現出精神生氣所致。

²²⁶ 引自蘇軾：〈論書〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 288。

²²⁷ 同上。

²²⁸ 引自蘇軾：〈孫莘老求墨妙亭詩〉《蘇東坡全集》(上)，頁 70。



圖四三 蘇軾〈寒食帖〉塗改局部 取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

綜而言之，書法創作難在情感的表達，行書三大帖皆為草稿之作，而且還幾經塗改，就其瑕疵而言，幾難登堂入室，但就其對於書家心緒的傳神表達觀點來看，俱皆上乘之作。劉熙載在藝概中有言：

書貴入神，而神有我神他神之別。入他神者，我化為古也；入我神者，古化為我也。觀人於書，莫如觀其行草。東坡論傳神，謂：「具衣冠坐，斂容自持，則不復見其天。」《莊子·列禦寇》篇云：「醉之以酒而觀其則。」皆此意也。²²⁹

也就是說書法的創造貴在「傳神」，也就是精神的表達，這是書法藝術最高的境界。而行書是最容易「傳神」的書體，如蘇東坡所言，想見一人的神貌精神，若要求他端坐正位，必無法觀察得之；又如莊子所言，想知道一個人的儀態，就先讓他喝醉後便能知曉。由此可見，書作貴在神氣的傳達，當書家精神自在、自由、坦然之時，才可能有好的作品出現，也就是達「心手達情」²³⁰的境界了。周星蓮在〈臨池管見〉中亦提到所謂的寫字：

寫有二義，〈說文〉：「寫，置物也。」〈韻書〉：「寫，輸也。」置者，置物之形；輸者，輸我之心。兩義並不相悖，所以字為心畫。若僅能置物之形，而不能輸我之心，則畫字、寫字之義兩失之矣。²³¹

由此可見書法著重於寫出書者之心，亦即精神，若無法「輸我之心」，則書道

²²⁹ 引自劉熙載：〈藝概〉，收錄在《歷代書法論文選》(下)，頁 666。

²³⁰ 引自王僧虔：〈筆意贊〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 57。

²³¹ 引自周星蓮：〈臨池管見〉，收錄在《歷代書法論文選》(下)，頁 669。

不成。王羲之的〈蘭亭序〉、顏真卿的〈祭姪文稿〉、蘇軾的〈寒食帖〉之所以名列中國三大行書，皆因其書出書家之心緒、精神，此中雖經塗塗改改，但仍舊瑕不掩瑜，而此缺陷美的審美觀就來自莊子，莊子他注重形骸之內的精神之美溢於形骸之外的形體之美，因此書家只要能夠成功的表達精神於書創中，即是一件佳作。且明代解縉也在〈春雨雜述〉中論述道：「一篇之中，雖欲皆善，必有一二字登峰造極，如魚、鳥之有麟、鳳以為之主，使人玩繹，不可名言。此鍾、王之法所以為盡善盡美也。」²³²也就是說在書寫作品時，總希望寫好每一個字，求盡善盡美，但如果字字盡善，就失去了藝術的魅力。所以在布局上須有一二字作主導，如魚鳥之有麟鳳，反顯無窮之玩味，細究起來，更加讓人回味不已。在書法藝術中，求章法、結體面面俱到，未必成就書法之美，因為在有意識的布局下，反顯刻意、不自然，而書家在心靈有所限制時，精神自無法達到解放的境界，因此只有在「不計工拙」的心境之下，才能有更高層次的創造產生。即使有所缺陷不完美，也不失其為佳作的本質。

第三節 書家開創的書風—莊子的原創性

一、莊子的原創性

藝術之獨特在於擁有創造性，唯有創作主體精神能達自由與解放，創造力才能激發而出，此時創作主體的精神狀態正與莊子無待於「遊」之超脫、解放的精神境界一致，而自由就實現於任物自然、隨物自化的狀態。《莊子》可說是莊子集其創造力於一書的最佳寫照，其筆下所說的寓言故事，如「庖丁解牛」、「呂梁丈夫蹈水」、「梓慶削木」、「痾僂者承蜩」等，都是莊子對審美創造的高度肯定。〈逍遙遊〉中北冥之魚不斷的蛻變後先成鯤再成鵬的過程，由小而大，從水中到空中，不停的變化轉換，不斷的超越，成就了靈妙生命的創造力。此時主體心靈在不斷提昇之下，其精神徹底的自由解放，才能打破任何限制，呈現「遊」的境界，此境界也就是審美心靈的想像力與創造力的高度發揮。

莊子在〈田子方〉「解衣槃礴」的寓言中，說明了一位藝術家若想要有所創造，是需要突破規格的約束的。

²³² 引自解縉：〈春雨雜述〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 464。

宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立；舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，僮僮然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣槃礴贏。君曰：「可矣，是真畫者也。」

解衣的畫家並不因為宋元君的權勢而有所畏懼，反而展現其悠然安閒的一面，正因為他的無待，不受規矩所限制，才有更能揮灑的創造空間。又如〈天道〉篇中的輪扁勸告桓公勿沉於古人之糟粕中，要追求新意才是今人所該努力的：

桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋椎鑿而上，問桓公曰：「敢問，公之所讀者何言耶？」公曰：「聖人之言也。」曰：「聖人在乎？」公曰：「已死矣。」曰：「然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」桓公曰：「寡人讀書，輪人安得議乎！有說則可，無說則死！」輪扁曰：「臣也以臣之事觀之。斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪。古之人與其不可傳也死矣，然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」

從輪扁與桓公的對話，可知凡事如果只有墨守成規，拘限在既往的框架中，終難得出新意，唯有跳脫體制，在舊有的基礎上加上自己的體悟與實踐，才不至落於拾人牙慧，如同「陷井之蛙」〈秋水〉侷限於自己的想法之中，終究還是停留在古人的糟粕中，可見「原創性」實是莊子所推崇的。莊子在〈逍遙遊〉中更以「大瓠之種」來教導我們如何「跳脫體制」：惠施所代表的即是擁有豐富傳統經驗的一般大眾，當大瓠長成之後，我們固有的經驗即告訴我們要用它來盛水、或當瓢用，但都因其太大不夠堅固而顯得無用。此時莊子向惠施提出大瓠的另類用法，更要他不要存有「蓬之心」而使心靈茅塞不通。換言之，當吾人在思索問題時，若執意從舊經驗出發，則創意之芽即由此刻起被摧殘破壞。類似此無用之用的原創觀點，其在〈人間世〉中以「櫟社之樹」闡釋得最為明白。對於匠石而言，櫟社樹是不材之木，無所可用，但對櫟社樹而言，低調求無所可用才能生存至今，但仍不免於死，直至成為社樹，

才達到櫟樹所追求的大用。莊子以「無用為大用」的價值觀念，正是他不囿於見聞、能跳脫框架所得出新意的最佳印證。莊子那靈妙的思想、富於洞察事物的直覺力與自由奔放的想像力，正是他源源不絕創造力的來源，《莊子》一書之所以能夠歷久彌新，千百年來多少騷人、墨客與藝術家，皆受其嶄新觀點而改變想法，甚至於今仍讓人津津樂道，自是其思想的原創性所造就而成的。

二、書家開創的書風

(一)王羲之

魏晉時期正值中國書體一篆、隸、草、行、楷發展完備之時，書法已進入自覺階段，在書家主體意識覺醒後，許多文人雅士、公卿大臣都投入書法藝術的洪流中，不斷鑽研苦練，享受這極度自由的藝術空間，任意揮灑出屬於自己的風格，書法藝術更成為貴族、士大夫們互為較勁、標榜的時尚，若不能寫得一手好字，可說是一種恥辱。魏晉在戰火不斷的時代背景下，將精神寄託在老莊玄學上，晉人虛靈的胸懷，樂於體會大自然的空明美感，因此寄情於山水的自然，更將之視為審美的對象。從王羲之辭官之後遊諸名山、泛滄海，還感嘆著說：「我卒當以樂死。」可看出晉人已從物欲與功名中解脫，在精神上獲得了解放與自由。陳振濂說：

大自然與人的精神上的某種內在的同形同構則激活了魏晉人審美意識的空前質變，從這個時候起，中國人的美感走到了一個新的局面，表現出了一種新的美的理想，那就是認為「初發芙蓉」比之於「錯采鑲金」是一種更高的美的境界。²³³

也就是說晉人在書法的表現上，所追求的是一種「初發芙蓉」的清新之美遠勝於雕繪華麗精巧之美，這也是書家「道法自然」的成果。

王羲之處於書法藝術如此變革的時代，他博採眾家之長，精通各種體勢，早期從衛夫人習書，後又學習張芝的草書、鍾繇的楷書，一變漢魏以來質樸的書風，獨創妍美流暢的行、草書法，其筆法精緻，書體美

²³³ 引自陳振濂：《書法學》，頁 276。

侖美奐，自辟蹊徑，自成一體。〈蘭亭序〉是他晚年的作品，已完全走出漢人的筆意，開創一代書風之先，此帖書來如行雲流水、飄逸灑脫、點畫適美、疏密相間、布白巧妙，其章法結體等技法皆達成熟之境，千百年來無數習書者無不為之傾倒，可見書家已有意識的追求書法藝術的表現，更將技巧視為審美的對象。晉人的美就在於神韻，是一種超然絕俗、瀟灑任誕的自然，其書法更體現了這種韻致。〈蘭亭序〉當初書寫時意不在書法，因其無意，更顯得自然無待，因此無論在序文內容或文字皆展現了晉人自由灑脫的流美韻致，成為千古絕作，連王羲之本人也無法再度企及，這就是所謂的創造。關於創造，王獻之在十五、六歲時就曾對其父進言了：「古之章草，未能宏逸。今窮偽略之理，極草縱之致，不若藁行之間，於往法固殊，大人宜改體；且法既不定，事貴變通，然古法亦局而執。」²³⁴這是王獻之勸其父不要專寫章草，要多所變化求創意革新，可見王獻之的見識卓越，也成就了二王父子在書法史上的地位，王獻之的建議對王羲之而言，是有很大建樹的。宗白華說：

從這種「創造」裡才能湧出真正的藝術意境。意境不是自然主義地模寫現實，也不是抽象的空想的構造。它是從生活的極深刻的和豐富的體驗，情感濃鬱，思想沉摯裡突然地創造性的冒了出來的。音樂家憑它來製作樂調，書家憑它寫出藝術性的書法，每一篇的章法是一個獨創，表出獨特的風格，豐富了人類的藝術收穫。我們從〈蘭亭序〉裡欣賞到中國書法的美，也證實了羲之對於書法的美學思想。²³⁵

王羲之在楷、行、草書發展過程中起了確立之功，開創了尚韻書風之極致，更造就了中國書法史的第一個高峰，行書〈蘭亭序〉其自然灑脫如出水芙蓉，成為中國書法的審美典範，更奠定了中國書法追求創作、反對做作的原則，成就其「書聖」的美譽。王羲之在書法史上始終占有一席之地，皆因其勇於改變古法，敢於立意創新，此與莊子強調「原創性」的精神是一致的，王羲之的創造之路並不寂寞，因為千百年來吸引了無

²³⁴ 引自張懷瓘：〈書議〉，收錄在《歷代書法論文選》，頁 136。

²³⁵ 引自宗白華：〈中國書法裏的美學思想〉，收錄在《現代書法論文選》，頁 143-144。

數的追隨者，至今仍難以企及。

(二)顏真卿

唐代結束了四百年來內戰不斷的政局，新時代就此展開，由於百廢待興，一個新的社會秩序正要建立，因此不管在政治、文化、經濟或軍事上，都有著快速的發展，國勢也隨之達到鼎盛的巔峰。唐代的書法在中國書法史上的貢獻也遠非其他朝代所能企及，由於初唐的書家皆為政要，在他們從事於「法」度建設的同時，也在隋碑的基礎上將楷書給定型與規範，直到顏真卿的出現，唐代的楷書終於有了明確的風貌，他規範了楷書的形式，再加上柳公權強化了楷書「法」的特徵，不論在筆法或是形體空間的切割，都提供了後人可做依循的準繩，也因此成就了尚「法」的書風，更造就了中國書法史第二個劃時代的高峰。

無疑的，唐代可說是中國書法史上的全盛時期，而站在這全盛之巔的就是顏真卿，他吸收著秦漢諸碑的養分，更精研筆法以創立自我的風格，尤其在經歷了安史之亂後，生命的轉折與動盪，更讓他在人生的體悟中變法出新意，錘鍊造就了「顏體」的獨一。其書法以雄勁質樸著稱，有著端莊、陽剛與氣勢之美，一改初唐繼承魏晉柔美餘緒，顏體一出，奠定了唐代書壇上的新體，也展現了盛唐的國勢。若說王羲之開創了書法妍美秀雅的創造潮流，成為書法「尚韻」優美的典範；而顏真卿則是開創了書法雄健質樸與端莊的創造格局，樹立了書法「尚法」壯美的典範。顏真卿的書法其審美特徵在於陽剛壯美，對於後代的影響十分深遠。在往後的千百年來，歷代書家皆曾學過顏體後再自立風格，宋代四家「蘇黃米蔡」也都是以顏體為基礎再遍學諸家以自立，甚至對日本與朝鮮等東方國家也有深遠的影響，至今日本書壇的名家也都從顏體中領悟新意，而朝鮮各代的書家也多師法顏體。在臺灣，走在街上，四處林立的招牌，皆可見顏體可親的蹤影，至今顏體在我們的生活中仍占有舉足輕重的地位，原因就在於他打破了晉人的貴族風韻，如王羲之的書法適麗天成，由於不受形式拘束，成為一般人無法仿效的天才限制。在此，顏真卿他樹立了新的美學標準，講究藝術的形式，更加貼近了普羅大眾的生活，讓一般喜愛書法的習書者有跡可循。

作為書法史上的一代宗師，顏真卿流芳百世最為有名的書跡首推行

書〈祭姪文稿〉，因其意不在文字，故天趣橫生，行筆自然奔放，達神妙之境。帖中楷、行、草皆有之，若以「贊」字來看，是由一筆書寫而成的，其中點畫橫豎轉折的筆法都在紙面上交叉運作而成，筆不離紙面的寫法，使得文字由二維平面跳脫出來，形成了線條在多維立體空間中律動的感覺，是其在楷書的縱逸之下所形成的，此帖筆勢順暢靈動，充滿了獨創性。顏真卿在書法上不捨古人牙慧、不局限在前人的糟粕之中，其勇於突破格局、自創風格的精神，正是莊子藝術原創性的開展。

(三)蘇軾

唐代書法不只在楷書已發展到最高峰，在同一個時代裡，草書也有著蓬勃的發展，唐代書法將兩種截然不同的書體推向歷史的巔峰，有極工整與極散逸的書體，宣告了文字載體演變運動的結束。但由於尚法的書風並未完全擺脫掉實用的目的，即使如〈祭姪文稿〉堪稱為抒情中之傑作，但其在書寫的過程中，並未將此當作藝術抒情來書作，換言之，在尚法的書風下，實用的目的是強於表現的。這樣的表現方式，到了宋代已有了不同的看法，如蘇軾就曾抄錄過〈醉翁亭記〉，其目的在藉由書法的藝術形式來展現自己的才能，而使書法走向純藝術功能。中晚唐後由於政治動盪，盛世已不復返，許多士大夫開始在禪宗裡得到精神的自由與解放，蘇軾更與佛教人士過從甚密，他在禪宗裡悟得了不拘古法、自適其心、適意自然之理，追求著象外之意的精神層面，在宋代初期，士人習書莫衷一是的情況下，蘇、黃、米更以此精神，將宋朝尚「意」的書風推到極致。

蘇軾習書遍及前朝各位大家，尤其二王的書法更是他所經常摹寫的，王獻之雖深得其父筆法，但並不以此為滿足，更將其父書法中的柔媚瀟灑發揮到妍妙的極致，他別創新法，在筆法與墨色的運用，都有一番新的氣象，王獻之勇於創新的精神，深深的啟發著蘇軾，從〈論書〉中可見端倪：「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」²³⁶由此可知蘇軾在吸取諸家的精髓、加入自我的體悟之後，另闢新法、獨樹一幟，希能不踐古人，開創出新意來，這種精神就和莊子著重原創性的觀點是一致的。雖然蘇軾的書法在用筆功力上不及米芾，在體勢的創

²³⁶ 引自蘇軾：〈論書〉，收錄在《歷代書法論文選》，頁 288-289。

新上又不及黃庭堅，但是他最富魅力的地方就在於他的信筆揮灑、隨物賦形，他的不拘格式，使他的書法表現自然，毫無斧鑿之跡，如同他所言：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」²³⁷此處的「法」即古人的框架，「無法」即要揚棄此框框，順任自己敏銳的情感，放手去寫。

綜而言之，書法藝術是講究創造的，若從歷代書法中我們細細去品味，將會看到許多極富奇趣的布白表現，它們往往不是制式、一成不變的，更非已先預想好了，而是每一位書家從傳統的基礎上往上建構並推陳出新，在習書的初階段先博采眾長、鑽研用筆技法，至創造階段後，自然有所取捨，以成就自己的格調與書風所發展出來的一套法則。藝術家想要成為時代的引領者，必先得掌握住此時代的精神，王羲之、顏真卿與蘇東坡皆書法史上具開創性的人物，我們可以說他們創造了整個時代的書風，但也可以說是那時代的精神造就了他們，當然更因為他們不滿足於現狀，求新求變才能創出新意，因為他們深知：在藝術的創造中，若只會借用別人的技巧、模仿他人的風格，就如同邯鄲學步一樣，最後可能寸步難行，甚至連自己原來的走法都忘記了。這也是莊子要告誡我們的，如果一味只求拾取古人的糟粕，而不知創新，最後恐成四不像了，誠如李北海所言：「似我者俗，學我者死！」²³⁸的下場。

第四節 池水盡墨的浸潤—技臻於道

一、技臻於道

在本文第三章莊子的美學思想中指出了技臻於道是美一節中，指出「技」與「道」是可以相通的，因為「技」在作為藝術創造的過程中，須達自然無為的自由之境才能圓滿完成，文惠君更從庖丁解牛的「技」藝中體會出養生的「道」來。〈達生〉中工倕旋而蓋規矩的故事指出，工倕之所以能達「指與物化」的境界，皆因其創作技能極度精巧純熟之故，被創造對象與創造者才能融合為一，此時他的心靈是專一不窒礙的。徐復觀說：「指與物化，是說明表現的能力、技巧(指)，已經與被表現的對象，沒有中間的距離了。這表示出最高地技巧的精熟。」²³⁹此時「指與物化」的境界即莊子的「坐忘」，

²³⁷ 引自蘇軾：〈石蒼舒醉墨堂〉《蘇東坡全集》，頁 54。

²³⁸ 引自馬宗霍編：《書林藻鑑》卷八，頁 137。

²³⁹ 參見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 127。

也就是創造主體已達「道」之境界，進一步推出「技」可進於「道」。孫過庭在〈書譜〉中談到書法技巧的培養：「心不厭精，手不忘熟。若運用盡於精熟，規矩闡於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛。」²⁴⁰也就是說當一個人能勤將書寫的技巧練就精熟，規矩了然於胸時，才能在創作時自然而然、悠然自得寫出。

二、池水盡墨的浸潤

(一)王羲之

南朝齊王僧虔在〈筆意贊〉中談到書法創造的精妙之理，需「神彩」與「形質」兼備，「神彩」指的是精神面貌，「形質」則指技法表現，想達此二境界，必使「心忘於筆，手忘於書，心手達情，書不忘想，是謂求之不得，考之即彰」，²⁴¹其中「心忘於筆，手忘於書，心手達情」即是書法創造的最高境界，此與莊子的「坐忘」之理是相同的，想達此境界，非經池水盡墨的浸潤不可。王羲之在〈自論書〉中曾說：「張芝臨池學書，池水盡黑，使人耽之若是，未必後之也。」從此言可知王羲之認同學書應下「池水盡墨」的工夫才能有成，後世尊張芝為「草聖」，其實在此殊榮的背後，其刻苦自勵的精神，在書法史上已傳為佳話。衛恒在〈四體書勢〉中談到張芝用功練習書法已到「凡家之衣帛，必先書而後練之。臨池學書，池水盡墨」的程度，時人珍愛其筆墨也到「寸紙不見遺，至今世尤寶其書」²⁴²的地步，王羲之仰慕張芝的書法，所以也學他一樣「臨池學書」，現在，在江西臨川縣的墨池，相傳是王羲之練習書法時洗筆、硯之處，久而久之，池水盡黑，後人便稱為墨池。曾鞏在〈墨池記〉中對此地有一番記載如下：「臨川之城東，有地隱然而高，以臨於溪，曰新城。新城之上有池窪然而方以長，曰王羲之之墨池者，荀伯子臨川記云也。」²⁴³其又認為王羲之書法之有今日的成就，並非天生，而是因其刻苦學習所成的，他說：「羲之之書晚乃善，則其所能，蓋亦以精力自致者，非天成也。」²⁴⁴由此可見一位成功的書家，皆需經過「臨池學書，池水盡墨」的陣痛期後，才能有所成。王羲之在〈書論〉中要求「為一字，

²⁴⁰ 引自孫過庭的〈書譜〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁116。

²⁴¹ 引自王僧虔：〈筆意贊〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁57。

²⁴² 引自衛恒：〈四體書勢〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁15。

²⁴³ 引自曾鞏：《元豐類藁》卷十七(臺北：中華書局，1981年)，頁6-7。

²⁴⁴ 同上，頁7。

數體俱入。若作一紙之書，須字字意別，勿使相同。…凡書貴乎沉靜，令意在筆前，字居心後，未作之始，結思成矣」。²⁴⁵此由〈蘭亭序〉中二十個「之」字(圖十九)及七個「不」字(圖二十)竟無一字雷同可看出，字字的結體各異，意到筆隨，呈現不同風貌，李嗣真在〈書後品〉評論其書法：「元常每點多異，羲之萬字不同。」²⁴⁶可見在鍾繇時已追求點畫間的差異，到了王羲之更在字的結體上要求變化，想必定經過紮實的基本功後，才有「字字意別」、意到筆隨的書寫技巧。

(二)顏真卿

顏真卿的書法雖說出自家學淵源，但從他為了習書不惜辭官拜訪張旭一事看來，可知他在書法學習上曾下過不少苦工，後來張旭也對他多所指點。當時的張旭已是一位聲名顯赫的書家，時人尊為「草聖」，顏真卿對其十分傾慕，在天寶二年(743年)毅然辭官到洛陽拜訪他。但此次的拜師並未得到張旭傳授書法訣竅，也讓他深自體認到自己的程度與老師所要求的水平有落差，於是他更加刻苦鑽研，潛心體會箇中巧妙。天寶五年(746年)，顏真卿又再度辭官，第二次拜訪張旭，兩人就鍾繇的筆法十二意一問一答，皆能對答如流，因此張旭便親授其筆法。此兩次的拜訪讓顏真卿在書法的筆法、筆意及理論上有了更透徹的理解，成就他在書法質上的飛躍。²⁴⁷平時他也仔細體察生活上的任何事物，觀察了「屋漏痕」而悟得用筆之理²⁴⁸。這些都是顏真卿善師勤學表現，也唯有如此的用功，才能成就他一生書作多樣的風格。其在書寫〈祭姪文稿〉時，身心俱創，筆與情融而為一，是血淚交織而成的傑作，在此忘情的狀態之下，不論技巧而技巧高超，不意創作卻成典範，皆因其創作技能已達精巧純熟之境，這全靠平日池水盡墨的浸潤工夫才能成就。

(三)蘇軾

²⁴⁵ 引自王羲之：〈書論〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 26。

²⁴⁶ 引自李嗣真：〈書後品〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 123。

²⁴⁷ 顏真卿拜師的過程參見李怡：《書藝珍品賞析—顏真卿》，頁 1。

²⁴⁸ 屋漏痕是用來形容筆法的，顏真卿觀察屋牆的裂痕，當雨水滲入牆壁時，所凝聚的水滴並不會直接落下，而是緩緩流下，在流下前會輕微左右搖晃再垂直行，並在牆壁上留下痕跡。因此悟出在書寫豎畫時，要求行筆不能直下，要以藏鋒入筆，頓後行筆，如同水滴在左右搖晃後才流行一般，如果寫豎畫的速度均一，此筆畫就顯呆板不生動。因此「屋漏痕」是使筆畫靈活的方法之一。

蘇軾是中國文學史上難得的全才，雖為天才，但仍得經過努力學習的歷程才能臻此境界。其在〈論書〉中曾提到：「筆成冢，墨成池，不及羲之即獻之；筆秃千管，墨磨萬錠，不作張芝作索靖。」²⁴⁹可見基本工也是蘇軾所強調的，筆冢、墨池、萬錠墨是學好書法的必經歷程。又說：「退筆如山未足珍，讀書萬卷始通神。」²⁵⁰也就是說徒有厚實的基本工，寫壞的毛筆堆積如山還是不夠，更要讀遍萬卷書才能運筆如神，寫出的字才能脫俗氣、富韻味。有了這麼紮實的基本工後，「心」、「手」、「筆」才能合而為一，如蘇軾〈書晁補之所藏與可畫竹〉一詩所說，文與可因為專心一意，所以在畫竹時眼中只有竹子沒有他物，此時的文與可身心俱遺，物我兩忘，技已臻道，自然能成竹在胸、下筆時才能心手相應，這種身與竹化的境界，所畫出來的竹子自然能不落俗套，別具一格。蘇軾認為唯有在精神高度集中的狀態下，才會有高度的藝術表現，正如他在〈虔州崇慶禪院新經藏記〉中所說：「手必至於忘筆而後能書。」²⁵¹就創作主體而言，手若無法忘筆，即有所待，此處的「忘」並非指毫無技巧可言，相反的，是說創作主體在技巧高度純熟之下，才能獲得無待的自由創造境界。而蘇軾所謂的「我書意造本無法，點畫信手煩推求」〈柳氏二外生求筆迹〉，此「無」字也就是「忘」的意思，但並非真忘了書作的技巧，其實是「法」早已深植胸中，因此點畫之間何勞手再作推求？這和他所謂的「書初無意於佳乃佳爾」的境界，有異曲同工之妙，皆因平日勤於學習之故，書作時才能信手拈來，雖無意於佳乃成佳作。此自由的表現，在〈寒食帖〉中可見其跡，從詩帖的章法中，我們可以看見蘇軾內心的激情起伏，心手相應，這若沒有紮實的技法是無法達成的。

綜而言之，莊子在〈達生〉中談到「痾僂者承蜩」的故事，這位駝背老人在黏蟬時卻像是拾取一樣的容易，原因無他，就在於勤奮練習達到「用志不分，乃凝於神」的境界。綜觀古人習書，就同痾僂老人一樣，皆下相當苦功，如張芝與王羲之的臨池學書，池水盡黑、智永為求寫好書法，曾立誓學不成，決不下樓、顏真卿兩度辭官拜師、懷素寫遍芭蕉葉、虞世南被中畫腹、蘇軾的筆冢、墨池、萬錠墨和趙孟頫寫敝衣袖，可知為求擁有精妙的書技，皆需不斷琢磨與

²⁴⁹ 引自蘇軾：〈論書〉，收錄在《歷代書法論文選》（上），頁 288。

²⁵⁰ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》（上），頁 94。

²⁵¹ 引自蘇軾：《蘇東坡全集》（下），頁 368。

練習才能有成。清馮班說：「古人醉時作狂草，細看無一失筆，平日工夫細也。」²⁵²又說：「本領精熟，則心意自能變化。」²⁵³孫過庭也勉勵學書者應多下工夫：「初學分布，但求平正；既知平正，務追險絕；既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會。通會之際，人書俱老。」²⁵⁴也就是要求習書者要用鏗而不舍的精神，成就點畫結構多變的純熟境界，只要做到熟能生巧，就能得心應手，技臻於道了。

第五節 計白以當黑、用墨一虛實之運用

一、虛無之體現

「虛無」是道家的主要思想，由老子開其端，莊子闡其微。在《老子》第一章說：「無，名天地之始；有，名萬物之母。」此處的「無」，是因道的無形無限而言。在十一章又說：「三十輻，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。」此處的無，是就現象界的層面而言，指的是物質實體的中空部分，唯在空虛之處，如車轂、陶器、房舍…等，這些實有之物帶給我們便利之處，正賴於其自身空無之故，所以「有」、「無」是相互依恃的。想要觀察宇宙萬物，必得要能體「無」才能得其妙處，而「無」也必得託之於「有」才能顯出，老子的「有無相生」，即此道理。

莊子繼承了老子的思想並且發展之，進而闡明「虛無」之理。在〈天地〉中談到：

泰初有無，無有無名；一之所起，有一而未形。物得以生，謂之德；未形者有分，且然無間，謂之命；留動而生物，物成生理，謂之形；形體保神，各有儀則，謂之性。

「泰初有無」指出宇宙由「無」開始，也就是老子「有無相生」的「無」。「一之所起」的「一」陳鼓應將之解釋為「形容『道』（『無』）的創生活動中向

²⁵² 引自馮班：〈鈍吟書要〉，收錄在《歷代書法論文選》（下），頁 513。

²⁵³ 同上，頁 516。

²⁵⁴ 引自孫過庭：〈書譜〉，收錄在《歷代書法論文選》（上），頁 116。

下落實一層的未分狀態」²⁵⁵，「一」也就是老子的「有」。「一」生於「無」，「無」因「一」而顯，此與老子「有無相生」的道理是相同的。莊子主張「虛以待物」，「心齋」的修養工夫就在於「虛」的境界，當心能夠空靈明覺時，方可容納萬物。是故，唯有「虛」者乃能觀萬物之妙，也唯有虛室才能生白。由此可見，「虛」、「無」與「有」佔有同樣重要的地位，一般人往往只見到事物「實有」的存在，而忽略了「虛」、「無」的妙用。是故，『實有』因『虛無』之作用而注入了鮮活的生機，『虛無』因『實有』的依托而擁有具體的生命」²⁵⁶，「虛無」與「實有」實是一體互生、共存共亡的。而老莊所獨標的「虛無」，則提供了我們不同的視角，更對中國的藝術創作產生了極大的啟示。

二、計白以當黑

中國書法重視「留白」，也就是章法之意，「計白以當黑」可說是中國書法結體與章法的一條金科玉律，由清代鄧石如所提出的，他說：「字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣乃出。」²⁵⁷這指的就是書作布白的妙境。大體而言，「白」是指沒有墨的地方；「黑」即指有墨之處。所謂「計白以當黑」也就是說書作中字與字間的空白處，將之當成黑色的字來安排布置，如此，在有墨處可見到字的神采，在無墨處亦可體會書作的意趣。因此在書寫作品時，必得要疏密得宜、前後呼應，若只著意於一筆一畫是否寫好，而忽略了字與字間的疏密、行與行間的呼應，則整幅書作必難有流暢的行氣和協調的畫面，自無法引人入勝。明董其昌〈畫禪室隨筆〉中提到：

古人論書，以章法為一大事，蓋所謂行間茂密是也。余見米痴（米芾）小楷，作《西園雅集圖記》，是紈扇，其直如弦，此必非有他道，乃平日留意章法耳。右軍《蘭亭序》，章法為古今第一，其字皆映帶而生，或小或大，隨手所如，皆入法則，所以為神品也。²⁵⁸

此處所說的章法，指的就是布置、布局之意，其中「虛」與「實」的概念就是「黑」與「白」的法則，如同「陰」與「陽」間的消長之理，關於黑白的

²⁵⁵ 參見陳鼓應：《莊子今註今譯》，頁 325。

²⁵⁶ 引自鄭峰明：《莊子思想及其藝術精神之研究》，頁 127。

²⁵⁷ 引自包世臣：〈藝舟雙楫〉，收錄在《歷代書法論文選》（下），頁 599。

²⁵⁸ 引自董其昌：〈畫禪室隨筆〉，收錄在《歷代書法論文選》（下），頁 505。

相對關係，如同虛實一樣，是一相輔、相生的關係。一幅書作是在「黑白」巧妙布置下完成的，全由「黑」或全由「白」是無法成為作品的，因此書法是藉由「黑」的線條與「布白」所共同完成。「留白」雖有不滿之處，但卻提供更多的想像空間，所以「留白」並不是無，而是形成虛實相輔相生的效果。換言之，在書法寫作上，要將「布白」與「著墨處」等同視之，不可側重。王羲之在〈筆勢論〉中說：「分間布白，上下齊平，均其體制，大小尤難。」²⁵⁹談到了和諧的重要，所謂的和諧並非指一分為二之意，而是在錯落有致中仍保有秩序感與平衡感，當「黑」與「白」能達到和諧的畫面時，自然予人一種審美饗宴之感。

「計白以當黑」著重在「黑白」、「虛實」、「有無」的交融互映中，兩兩之間是一互生、共存的關係，如同老子主張的「有無相生」、莊子所謂的「虛以待物」、「虛室生白」。綜而言之，「虛無」與「實有」之間是相互依存、缺一不可的，猶如書法創作中「黑」與「白」也是相生、相輔相成的。中國的書法藝術在執筆、創作的布局上廣泛運用了「虛實」的變化，展現其獨有的特色，如毛筆的執筆，其要領就在於「指實掌虛」，所謂「指實」，就是手指除了大姆指外，其餘各指依次要靠得緊實，節力才能均平；「掌虛」，就是手掌要虛空，如同握著一顆雞蛋般，如此運筆才能靈活，可見書法的握筆原則完全是「虛實」的巧妙運用。

三、用墨

又書法藝術講究點畫、線條的造型和骨法用筆，而用筆則與用墨息息相關，包世臣在〈藝舟雙楫〉說：「然而畫法字法，本於筆，成於墨，則墨法尤書藝一大關鍵已。」²⁶⁰用墨又可分為「乾、濕、濃、淡」四種方式，「乾濕」、「濃淡」在畫面上是對立的統一，書家用墨由濃到淡、從濕到乾，變化出多種的層次感，此「乾濕」、「濃淡」的用墨方式，就是「虛」與「實」交互運用後所表現出水墨的氣韻與奇趣。以下將就「天下行書三大帖」墨色運用與章法布白在「虛實」的運用上試作論述。

四、「天下行書三大帖」在「虛實」上的運用

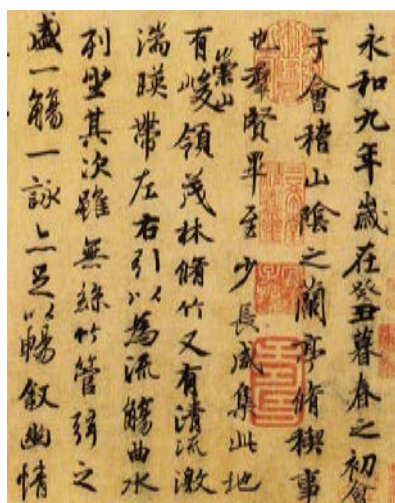
²⁵⁹ 引自王羲之：〈筆勢論十二章〉，收錄在《歷代書法論文選》（上），頁 29。

²⁶⁰ 引自包世臣：〈藝舟雙楫〉，收錄在《歷代書法論文選》（下），頁 606。

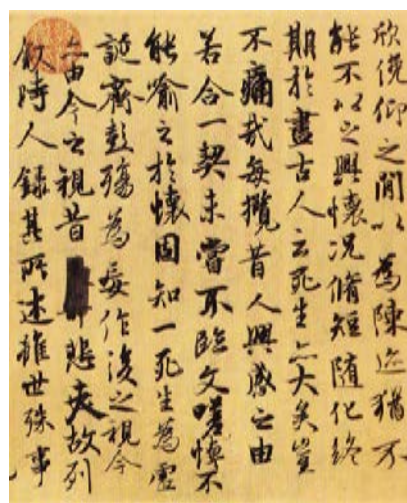
(一)用墨在「虛實」上的運用

(1) 〈蘭亭序〉

〈蘭亭序〉神龍本通帖墨色為濃，予人一種厚重、沉著之感，其烏黑亮麗的效果，不失神采飛揚（圖四四）。序尾（圖四五）出現了筆墨較淡的字，墨色出現了不同的變化，讓畫面有了活潑跳動的感覺。神龍本雖為臨摹，但為求逼真，對於墨色的濃淡應也是盡量做到維妙維肖的程度。



圖四四

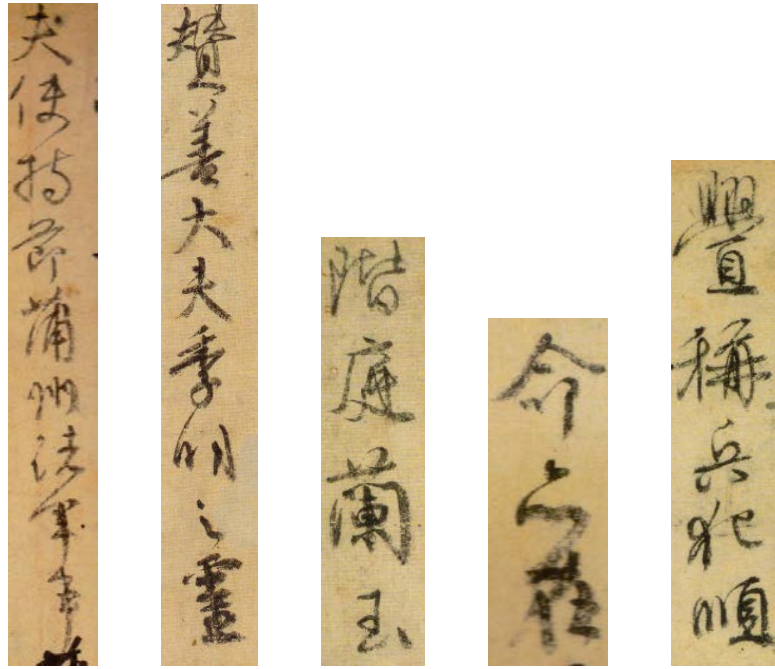


圖四五

王羲之〈蘭亭序〉神龍本 序首、尾 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》

(2) 〈祭姪文稿〉

〈祭姪文稿〉中大量使用「飛白」表現了枯墨的氣韻，也就是俗稱的「枯筆」，始於漢代的蔡邕。「飛白」是毛筆在蘸墨書寫幾個字後，再利用所剩餘墨，疾速運筆，加上適勁的筆力，讓筆畫呈現拖絲或留白的現象，因而成就險絕的筆勢。枯墨本來就不易書寫，只有善於運用筆法的書家才能隨心所欲的寫出，歷來使用枯墨者多是行草高手。圖二一、圖二二、圖四六是〈祭姪文稿〉的局，大量使用了「飛白」技法，虛實相輔，加上節奏快速、韻律感十足，有如疾馳的快艇，又如奔洩的瀑布，豐富的畫面有著蒼勁渾樸的視覺效果。



圖四六 顏真卿〈祭姪文稿〉「飛白技法」取自國立故宮博物院《唐顏真卿墨蹟》

(3) 〈寒食帖〉

〈寒食帖〉通帖也多使用濃墨，字跡飽滿有神，時而墨色轉淡(圖三四、三五)，或有「飛白」(圖四七)，用墨變化多端、層次分明，在用墨黑白、虛實交互的運用下，構成充滿韻律感的畫面。



圖四七 蘇軾〈寒食帖〉「銜帟」取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

(二)章法布白在「虛實」上的運用

(1) 〈蘭亭序〉

行書的特色在多用連筆，節奏感十足，因此在字形上有極大的

伸縮性，結構變化也較大，同樣的字可以賦以不同的寫法且不受限制，十分自由。〈蘭亭序〉在布白上講求線條筆法結構的豐富變化，董其昌說：

古人論書，以章法為一大事，蓋所謂行間茂密是也。…右軍〈蘭亭序〉，章法為古今第一，其字皆映帶而生，或小或大，隨手所如，皆入法則，所以為神品也。²⁶¹

他認為古人論書首要在於章法，而〈蘭亭序〉又為古今書帖中章法第一，其字與字間疏密有致、筆畫參差(圖十七、十八)、互相襯托、虛實相扣，宗白華更讚譽此帖：

不僅每個字結構優美，更注意全篇的章法布白，前後相管領，相接應，有主題，有變化。全篇中有十八個「之」字，每個結體不同，神態各異，暗示著變化，卻又貫穿和聯繫著全篇。既執行著管領的任務，又於變化中前後相互接應，構成全幅的聯絡，使全篇從第一字「永」到末一字「文」一氣貫注，風神瀟灑，不黏不脫，表現王羲之的精神風度，也標出晉人對於美的最高理想。²⁶²

又如鄧石如所言：「字畫疏處可以走馬，密處不使透風。」²⁶³這些變化並非千篇一律，而是各隨其形、百態千姿。單字或字與字間的連接看似中斷但在筆勢上卻是連續的，此稱作「筆斷意連」，又稱作「虛連」。〈蘭亭序〉單字或字與字間大量採用了虛連(圖四八)，通篇氣韻連貫，斷筆處雖缺少了線條，但卻帶來了無盡的筆意。筆實處有具體的藝術效果，筆虛處也予人無限的想像空間，「虛實相生」下筆意自然流動產生了精神與美感。解縉在〈春雨雜述〉中盛讚：「昔右軍之敘〈蘭亭〉，字既盡美，尤善布置，所謂增一分太長，

²⁶¹ 引自董其昌：〈畫禪室隨筆〉，收錄在《歷代書法論文選》，頁 505。

²⁶² 引自宗白華：〈中國書法裏的美學思想〉，收錄在《現代書法論文選》，(臺北：華正書局，1984年 12 月)，頁 143。

²⁶³ 引自包世臣：〈藝舟雙楫〉，收錄在《歷代書法論文選》(下)，頁 599。

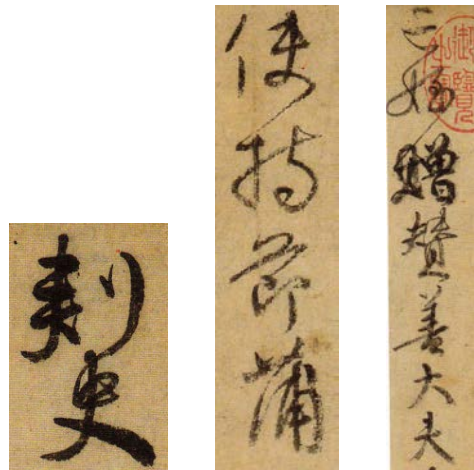
虧一分太短。」²⁶⁴也難怪唐太宗對之愛不釋手，各書家臨摹〈蘭亭序〉時，雖各有其筆意與詮釋，但對於全篇的章法與布白則是不敢有任何移動，可見〈蘭亭序〉的章法實具有美的典範。



圖四八 王羲之〈蘭亭序〉神龍本 連筆、虛連部分 取自陳麥青《書藝珍品賞析—王羲之》

(2) 〈祭姪文稿〉

〈祭姪文稿〉乍看之下似是一篇筆墨狼籍的草稿(圖二一、二二)，但在布白上仍可見其章法嚴謹，文稿中大量運用了連筆、虛連(圖四九)，文字參差大小不一、錯落有致一氣呵成，在空間的布置



圖四九 顏真卿〈祭姪文稿〉連筆、虛連部分 取自國立故宮博物院《唐顏真卿墨蹟》

上虛實相映，通篇節奏明快、步調緊湊，雖有不少塗改處，但仍不掩其磅礴氣勢。其中許多字皆以一筆書寫而成，筆不離紙面的寫法，使得文字由二維平面跳脫出來，形成了線條在多維立體空間中律動的感覺，充分展現「虛實」之間的互用。

(3) 〈寒食帖〉

〈寒食帖〉在布白上字字參差，點畫的長短、方圓、粗細、曲直

²⁶⁴ 引自解縉：〈春雨雜述〉，收錄在《歷代書法論文選》(上)，頁 464。

變化組合，呈現出百態千姿的結體，章法奇縱。董其昌在〈畫禪室隨筆〉中有云：「作書所最忌者位置等勻，且如一字中，須有收有放，有精神相挽處。…作書之法，在能放縱，又能攢掣。每一字中失此兩竅，便如晝夜獨行，全是魔道矣。」²⁶⁵也就是說字的結體需有變化，參差中仍可見勻稱之姿。字與字間疏密有致，空曠處予人清虛、悠遠的空靈之感；密處則是給人沉著平靜、厚重穩定的感受。連筆與虛連交互使用(圖五十)，此參差、疏密的虛實運用，讓書作酣暢寫來、一氣呵成。



圖五十 蘇軾〈寒食帖〉連筆、虛連部分 取自盧廷清《書藝珍品賞析--蘇軾》

第五章 結論

²⁶⁵ 引自董其昌：〈畫禪室隨筆〉，收錄在《歷代書法論文選》，頁 502。

第一節 道家精神與中國書法

一、道家美學在中國美學史上的地位

從中國美學史來看，其豐富多姿的變化隨著歷史的發展而有不同的面貌。其中對中國文化影響最深遠的當屬儒家與道家，此二家的思想貫穿了整個中國思想的根本，甚有學者認為儒、道具有互補的作用。就中國美學而言，基本上分為兩大主流：一以孔子為代表的儒家美學，強調將美學與倫理、道德、政治緊密結合，重視教育作用。一以莊子為代表的道家美學，則是出脫倫理、道德與政治的純美學，不談教育作用。因此，儒家與道家的美學，雖然所強調的層面各自不同，但某些部分又恰好是可以互為補充的。如李澤厚、劉綱紀在《中國美學史》談到儒、道在美學上的互補²⁶⁶中提到了在審美和藝術活動中，儒家善用社會倫理道德來規範人的行為情感，並強調和諧，確有其優越性存在，但處處以社會倫理道德來規範的儒家美學，會扼殺人們情感的自由發展。此處，道家雖高度尊重人的理性精神，但並不主張以倫理道德來規範，他們主張以自然無為、「任其性命之情」〈駢拇〉、「達於情而遂於命」〈天運〉，「強調情感的自由抒發和表現，想像的無拘無束的飛躍，乘物以遊心」²⁶⁷。因此道家的美學思想成為批判儒家森嚴的倫理道德束縛的有力武器。又儒家在社會生活中，強調人為的努力和進取的精神，並合乎社會的規範、要求與約定，「在審美趣味和藝術創造上強調法度，強調人工的美」²⁶⁸。這方面，儒家有其優越性，因為審美和藝術創造活動有其符合規律性，而且需要後天不斷的努力才能達到。但對法度的強調，在不少情況下又限制了藝術的創造，此時道家美學即以強而有力的姿態出現，如李澤厚、劉綱紀所言：

（道家）強烈主張的無法之法，揭示審美和藝術創造中存在的種種自然無為的現象，即無規律而合規律的現象，推崇天才，提倡天然美，…成為藝術革新的先聲²⁶⁹。

綜而言之，道家在中國的哲學、文學和美學等藝術創作領域，其影響遠大於儒家，而許多美學的概念都是從哲學的概念而來，故道家在中國美學史

²⁶⁶ 有關儒道在美學方面的互補之說，參見李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 328-329。

²⁶⁷ 引自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 328。

²⁶⁸ 同上。

²⁶⁹ 引自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 329。

上的地位是崇高的，其貢獻與影響是深遠的。如莊子哲學的「有」、「無」概念，影響了藝術表現的「虛」、「實」關係。在音樂中，「虛」即無聲，「實」即有聲；在書法和繪畫上，有字、畫的部分即是「實」，而空白處則代表了「虛」，正所謂書畫在有筆墨處，而妙境則在無筆墨處。其他不論建築、戲劇也都注重「虛」、「實」的應用，尤其在京劇方面，更大量運用了「虛」的方式來表現，如拿著一根馬鞭再加上動作，騎馬的畫面就生動呈現；又雙手一推，門儼然已開。因此，在古代中國美學特別強調「虛」的手法所呈現的藝術效果，實受道家以「無」為本的思想所影響。

又莊子筆下那些醜怪形象卻又散發出人格精神之美的審美觀，更對中國美學的發展產生無比的影響。劉熙載在〈藝概〉中談到：「學書者始由不工求工，繼由工求不工。不工者，工之極也。《莊子·山木篇》曰：『既雕既琢，復歸於樸。』善夫！」²⁷⁰清初的書法家傅山甚至提出了「四寧四勿」的書法審美觀點：「寧拙勿巧，寧醜勿媚，寧支離勿輕滑，寧直率勿安排」²⁷¹，此二人皆強調了書法寧以樸質自然為本，勿刻意巧妙安排反失其真。而在書法家眼中所謂極佳的書作，並非全指那些妍麗無瑕的作品，有時反而作品中雖有點瑕疵，但因書家天真率性的揮灑，反成書法典範，此種審美觀點實與莊子所言的「缺陷之美」有異曲同工之妙。由此可見，道家思想對中國古代的美學有很深刻的影響，道家的精神與中國古代的文化實為密不可分，尤其《莊子》一書，文章字字珠璣，他率真的個性，從文字可見一斑，此皆其真切情感的自然流露。莊子的知識廣博，《莊子》一書內容充滿了想像與創造力的寓言故事，充滿了靈動與生氣，這些神奇的想像，提供了創作者豐富的題材與永不枯竭的美感活水源頭，因此吾人可說：道家美學在中國美學史上占有主導性的地位。

二、道家精神與中國書法

中國書法是非常獨特的藝術形式，它既是實用的文字，但在書寫時卻又蘊含著無比的藝術美感，中國書法美學更是世界上獨一無二的美學體系，西方藝術往往是具象、寫實、靜態、立體、重再現的；書法藝術則是抽象、寫意、動態、線條、重表現的。中國書法藝術不僅有時間性，其線條的律動更

²⁷⁰ 劉熙載：〈藝概〉，收錄在《歷代書法論文選》下，頁 664。

²⁷¹ 引自傅山：《陳批霜紅龕集》(上)(山西：山西古籍出版社，2007年5月)，頁 92。

富有音樂的節奏與韻律，是一生命情感流動、活潑潑的呈現。書法的過程同「道」一樣，都具有一完整的整體性，如唐孫過庭說：「一點成一字之規，一字乃終篇之準，違而不犯，和而不同。」²⁷²也就是說每個字的第一點是全字的規範，通篇的第一個字則是全幅的準則，各筆劃各有伸展卻又不相互侵犯，結體間彼此雖和諧但又不完全相同。也就是說在書法寫作時，其起始的點劃和行筆的節奏、韻律，其實已為書作通篇的格局、氣度與精神風貌下了註腳。

書法藝術在中國美學上占有重要的地位，如李澤厚、劉綱紀所言：「我們可以說不懂書法就不能真正地理解中國藝術。所以，關於書法理論中的美學思想的研究，是中國古代美學研究的重要方面。」²⁷³由於書法是中國獨有的藝術，所以有人認為若要研究中國美學應從書法開始，而談到中國美學，又得先瞭解道家的精神，尤其是莊子的藝術精神，更主導了中國美學走向「為人生而藝術」的趨向，與西方「為藝術而藝術」的走向截然不同，因為在莊子眼中，這些藝術創造者的作品，皆其人格的自然流露，而書法藝術更是書家精神人格的呈現，吾人從「天下行書三大帖」更可窺見一二，書家一生中的歷練、思想與精神，皆於書作中一覽無遺。是故，中國書法與道家精神實有密不可分聯繫存在。

在本論文第三章中探討了莊子「體道」的歷程與精神境界正與「美學」所追求的境界相互契合，而其哲學思想所要達到的精神自由境界與修養工夫，皆在實踐的歷程中展現了美學的最高精神。因此，莊子思想的美學意涵是以「道」為其依歸，「美」即是「道」的體現。是故，吾人可說藝術是一精神的體現，而中國書法其最高的極至表現，則是書家的真性情表露，如同揚雄所言：「言，心聲也；書，心畫也。」²⁷⁴劉熙載在〈藝概〉中亦言：「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，駿雄之書沉毅，畸士之書歷落，才子之書秀穎。」²⁷⁵宗白華將此「如」字解釋為：「書的任務是如，寫出來的字要『如』我們心中對於物象的把握和理解。」²⁷⁶也就是說：由書家的書作中，吾人可深刻感受到書者的修養與性情，而這些特質正是使其書作別具一格的元素，故有「字如其人」一說。由此可見，從書法字跡中，可以瞭解一個人的品格、性情，而此一見解，更在西方發展出

²⁷² 孫過庭：〈書譜〉，收錄在《歷代書法論文選》上，頁 118。

²⁷³ 引自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》第一卷下冊，頁 682。

²⁷⁴ 周振甫譯注，揚雄：《文心雕龍譯注》（臺灣：五南圖書出版公司，1993 年，6 月），頁 312。

²⁷⁵ 引自劉熙載：〈藝概〉，收錄在《歷代書法論文選》下，頁 666。

²⁷⁶ 引自宗白華：〈中國書法裏的美學思想〉，收錄在《現代書法論文選》，頁 120。

「筆跡心理學」一門學科，由於人手部的活動十分複雜、精細，因此從手的各種動作可以反映出人的內心世界，而書寫便是腦部思維運作下的產物，因此吾人可說「筆跡」就是「腦跡」的呈現，人類藉由筆跡為窗口，將細緻精密的內心世界傾洩無遺。因此，與其說是手在寫字，不如說是大腦在寫。在「筆跡心理學」的解釋下，字的每一筆畫都能反映出個人的特質，而通過筆跡，更可進入此人的內心世界。是故，書作中的筆墨線條可說是書家的情感呈現與心緒的抒發。

綜而言之，當書家內在生命本體已達「道」的境界，即進入精神的絕對自由時，此刻心筆合一，在「我筆書我心」之下，不受拘束的心緒，不計功利、自然無待，因而成就了永垂不朽的名作。如「天下行書三大帖」，千百年來之所以如此受後人推崇，正是此理。在〈蘭亭序〉中，可見王羲之的飄逸瀟灑人格；在〈祭姪文稿〉中，可目睹顏真卿悲憤、激昂的情緒躍然紙上；在〈寒食帖〉中，則見到蘇軾抑鬱、志不得伸的情感波動。這些書家自由自在的淋漓發揮、聽任筆隨意走、不經矯飾的心靈狀態，正體現了莊子藝術精神中最高最美的內涵與境界。

第二節 形式與內容的和諧

中國書法重視創作主體的人格、才華與氣質，和西方藝術對作品做直接欣賞的方式有所不同。簡月娟指出：

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。²⁷⁷

其強調在建構書法美學之際，需以中國美學為本位，因為古代的中國書法與

²⁷⁷ 引自簡月娟：《中國近代書法美學建構之研究》，(台北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2004年)，頁239。

文學是合而為一的，而書法與文學又和創作主體的涵養與人生歷練息息相關，東漢蔡邕在〈筆論〉中提到：「欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。」²⁷⁸他認為書法前要先遣散懷抱，當可以寄情任性之際，才下筆書寫，可見書作與創作主體的心性涵養有直接密切的關係。因此，在中國，書法的創作主體是可藉由修持的培養來提升生命的境界，進而表現在書法藝術上，因此發展出「書如其人」的審美觀，對於書法作品所呈現的意境，即為書家所達到的生命境界與際遇的投射和反映。由於人與自然界的不可分，所以中國書法美學著重於精神境界的提升與追求，甚至有「因人廢書」的情況，如北宋書法四大家：蘇黃米蔡，「蔡」指的是蔡襄，但據說所謂的「四大家」中之「蔡」，原本指的是「蔡京」，但因其為人奸詐，是北宋貪瀆最嚴重的權相，故抽換為蔡襄²⁷⁹，這是「因人廢書」之例。²⁸⁰由此可見，古代的中國書法創作十分重視書家內在心性的涵養，認為一個沒有良好修養的人，不可與之言說書法。這和西方部分學者所謂的「天才說」有著極大的差異，他們認為「天才」是上天所賦予的藝術才能、是天生的，強調天生而成，無法經由後天教育養成，而一切偉大的藝術作品，一定出自天才，由此可見西方藝術對於創作者的天分十分重視。反觀中國書法藝術，對於後天學養與心性的修持更顯重視，由「因人廢書」一例可見一斑。

因此，今人若純以西方「形式主義」的角度來審視古代的中國書法，只重視書法用字的結體、整體的布局、墨色、線條、行氣等「形式」，無視於「內容」的關照，則將失之片面，因為古代的書法深具實用價值，其作品之美不僅於外在形式的呈現，更與內容密切不可分割。書家的情感意趣、人格特質藉由文字內容而發，再由筆隨意書出，於是針對不同的文字內容，便形成不同的藝術形式呈現，此和現代書法著重於藝術形式的表現並以之來審視書法藝術的方式，應有所區隔。李澤厚、劉綱紀在《中國美學史》中說：

²⁷⁸ 引自蔡邕：〈筆論〉，收錄在《歷代書法論文選》上，頁5。

²⁷⁹ 「蘇黃米蔡」的排列是按照出生年代而來，因此，「蔡」若是指「蔡襄」，則順序應是：蔡蘇黃米才是，故有一說，「蔡」原應指的是「蔡京」，正好符合蘇黃米蔡的順序，但因蔡京人品極差，故被抽換掉。

²⁸⁰ 同樣的，審美主體也需要同書家一樣，必須對自己的主體精神加以修養提升，如此「審美的心靈」才能有更高的層次來做判斷。當一位審美主體能夠達到與書家有同樣的審美心靈時，才有能力去欣賞作品。因為良驥千里馬若沒有伯樂的慧眼—看重馬的內在精神而不重外形，永遠也只不過是一匹會拉車的馬而已。

書法在中國藝術中的重要地位清楚地表現在詩書畫結合這一傳統之中，在書法藝術的理解中包含著其他各門藝術相通的一些最基本的規律，在某種意義上我們可以說，不懂得書法，就不能真正理解中國藝術。²⁸¹

換言之，古代中國的書法藝術並不能單純的只用「形式」角度來審視，它更結合了文學詩作，展現出創作主體的個人氣質與修養境界，因此，書法藝術其豐富的「內容」與「形式」之間實有著互為補充的關係存在。當兩者達到協調點時，亦即書法藝術的「形式」與「內容」高度和諧融合之時，即達藝術之完璧。這也就是藝術的最高境界，此時創作主體的精神與筆合為一體——達莊子「無待」、「坐忘」之境，自然能意到筆隨書出佳作。而書作的「內容」從書作的「形式」可略為窺見，而書作的「形式」輔以書作的「內容」更可見一斑。

綜而言之，西方的美學與哲學有密切的關係，中國的書法藝術亦與中國的文化、哲學有密不可分的關聯。因此，吾人在研究古代中國書法藝術之際，應以中國美學為本位來進行探究，期達無偏廢之虞。綜觀行書三大帖的書評家，有的從書作的「形式」來欣賞作品，如董其昌在〈畫禪室隨筆〉中提到：「右軍〈蘭亭序〉，章法為古今第一，其字皆映帶而生，或小或大，隨手所如，皆入法則，所以為神品也。」²⁸²許郭璜在〈略論顏真卿祭姪文稿〉中還歸納出〈祭姪文稿〉書寫的三大特色：一、中鋒行筆，筆筆著力；二、書體真、行、草法兼備；三、結字、筆法意在多變。²⁸³黃山谷則認為蘇東坡〈寒食帖〉有顏魯公、李西台、楊少師的筆意。以上皆是從書法創作的形式角度來作欣賞。也有的則是從書作內容來欣賞作品，如張志和在《中國古代的書法》中認為欣賞〈蘭亭序〉的書法之美，不能單就書法形式的本身求之，應顧及它的內容，因為中國美學的哲學基礎是天地人同構共感的宇宙觀，在道家就是莊子所謂的「天地有大美而不言…聖人者，原天地之美而達萬物之理」〈知北遊〉，因此他認為正是這種獨特的美學精神：

將天地萬物人倫化、情感化了，天地直接向個體人生呈現出一個身心

²⁸¹ 引自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》第一卷下冊，頁 682。

²⁸² 引自董其昌〈畫禪室隨筆〉，收錄在《歷代書法論文選》下，頁 505。

²⁸³ 參見許郭璜：〈略論顏真卿祭姪文稿〉《故宮文物月刊第八期》，頁 35-37。

俱適的富有詩意的棲居的境界，…他(王羲之)也感受到了莊子所說的大美，因之，便從他的腕底很自然地宣泄出這種「原天地之美而達萬物之理」的書法藝術！山川毓秀，造化鍾靈，〈蘭亭序〉作為文章的傑作和書法藝術的極品就這樣誕生了！²⁸⁴

又蘇東坡的〈寒食帖〉，黃山谷認為：「此詩似太白，猶恐太白有未到處。」這是對此詩作最高的評價，縱使是詩仙李白，可能還無法寫到如此淋漓盡致。總之，對於古代中國書法藝術的審美視角，應由「形式」與「內容」同時著手，若只著重在外在「形式」的解構，則吾人將永遠無法理解「天下行書三大帖」獨享盛名，其因究竟何在？²⁸⁵因為在書家的書寫過程中，一揮筆就是歷史文化、個人的知識與涵養的流露，其學養的深厚或淺薄一看便知，絲毫不容含糊，也因此書法創作上，才會如此重視書家的心性修養。我們可以說書法的「內容」與「形式」是一因果的邏輯關係，所以書法的「形式」是無法脫離「內容」的，因為一但脫離「內容」只求玩弄「形式」，則書法將變得既淺薄又簡單，其藝術價值自會貶損。因此，只有在書法的「內容」與「形式」達一和諧的書出時，書法之美的藝術價值自然就會浮現了，而這也就是「天下行書三大帖」之所以為後世所津津樂道的原因所在。

第三節 結論

²⁸⁴ 引自張志和：《中國古代的書法》，(臺北：文津出版，2001年4月)，頁57-58。

²⁸⁵ 一般的藝術或美學概論都會探討藝術的「內容」與「形式」問題，如繪畫、音樂、舞蹈、建築等，但對於中國書法則是避而不談，因為這些藝術理論皆屬西方式的，對於東方的書法藝術既未接觸也不熟悉，因此只能選擇迴避。陳振濂在《書法學》中對書法藝術的「形式」和「內容」將之視為一嚴峻的理論問題來處理，兩者間的關係在理論上佔有非常重要的地位，因為書法既作為實用性的表述工具，又深具藝術性，故很難去界定出書法的「形式」與「內容」。尤其在「內容」的含義上，更是眾說紛紜、莫衷一是，而其中較為流行的看法共有四種，分述如下：第一種觀點認為書法的內容等於文字或文學內容。第二種觀點則認為書法的內容等於漢字。第三種觀點則主張書法的內容等於書法家的情感。第四種觀點是書法的內容等於書法作品的神采。陳振濂認為書法藝術的內容應包括上述的四種內容，例如在一幅作品中，可能就包含有文字、情感與神采，但這些個別內容又不直接等於書法的內容，書法的內容應以它們的總和而言。而且，書法的「內容」與「形式」不應是並列出現在作品當中，而是一種因果關係的存在，此時，「這些具體的文字、情感、神采等內容部分都隱退(隱藏)在書法的後面，…準確地說，在書法表面形式這個物質中找不到具體的內容，但內容又是無所不在。形式是表層的、外觀的，而內容卻是內在的、深層的，它們混合起來成為形式的依托。內容是因，形式是果。反過來看，則找到了書法的形式，也就是找到了書法的內容。」但是，形式不同於內容，我們可以說內容是形式的支撐，因此內容涵蓋的範圍比形式要大得多，也更加豐富，而內容中有許多成分，「通過特殊的排列組合與周密思考，其中有相當一些成份被提取到或轉化到形式中來，構成了我們所能看到的形式表現，並代表了外觀形式所具有的內涵。」參見陳振濂：《書法學》，頁674-686。

儒家與道家作為中國思想的兩大主流，牽動著時代的走向，兩大家的思想在中國歷史上各擅其長，不分軒輊。一直以來儒家位居歷史傳統的正位，在政治上獨領風騷；而道家尤其是莊子，其飄忽的言語、隱晦的寓意、闊遠的旨趣，從生命的根源處洞徹真實的人生，其意蘊與內涵隨人領悟，各有所取亦各有所得，而其所開啟的對人心靈的觀照與精神超越的觀點，千百年來在許多文人雅士心中產生了潛移默化的作用，在中國美學發展上更占有舉足輕重的地位，產生了莫大的啟示。因為藝術創造的過程亟需高度的聚精會神，創作時的精神全聚集在所創造的事物上，這種經驗可說是充滿愉悅與自足，其最高境界就是莊子所謂「遊」的層次，想要獲得「遊」的快樂，必需做到「忘」的工夫，此時的心靈境界已達空靈明覺，也就是莊子所謂的「心齋」與「坐忘」。莊子追求精神境界的絕對自由，反對外在事物的束縛與牽絆，其所揭示的理想人生是逍遙自適、無待無求的，因此必要捨棄一切的人為造作，這是他對於整體生命徹底的實踐與落實，更是他思想中最深層的內涵—求達「道」的境界，故莊子注重主體的修養工夫，要求在心上作層層的剝落，當境界能夠相應時，自能體「道」，而此達「道」的最高境界，也就是莊子思想與美學的最高境界，換言之，也就是藝術精神的極致。

莊子心中理想的「美」，是合於自然的天地之美，天地順任自然規律而行並不言說、議論，因其自然無為、不帶有目的，是為美。而藝術創造需要創作主體在心靈上下工夫，工夫的深厚則反映在藝術層次的呈現上，如書法藝術，不僅要求外形線條之美，更重視形外的「神韻」，也就是神采與氣韻，或稱之為精神，在書作中，我們可見到創作主體的性格，甚至進入他的精神世界。董其昌在〈畫禪室隨筆〉中說：「欲造極處，使精神不可磨沒。」²⁸⁶也就是說想要達到書法藝術的登峰造極境界，首重在「精神」，此處所謂的「精神」指的正是書法作品的「神韻」，更是整個書作的精萃所在，這是創作主體內在修養外顯於作品的具體表現，因此創作主體修養的高度已決定了創作藝術的層次，若主體心靈已達「道」的境界，其所表現出來的創作自然是精神的，是充滿著神采與氣韻。此如劉熙載〈書概〉所言：「書者，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」²⁸⁷因此書法創作主體不僅需備有純熟

²⁸⁶ 引自董其昌〈畫禪室隨筆〉，收錄在《歷代書法論文選》下，頁 507。

²⁸⁷ 引自劉熙載：〈書概〉，收錄在《歷代書法論文選》下，頁 666。

的技巧，更要求內在修養的高度，期以相輔相成。

由此觀之，書法藝術與莊子的美學思想可說是息息相關的，舉例而言，張懷瓘在〈書斷〉中盛讚草書大家張芝的書法：

尤善章草書、出諸杜度、崔援云。…又創為今草，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，竊冥而不知其所如，是謂大節也已。精熟神妙，冠絕古今，則百世不易之法式。…其章草〈金人銘〉可謂精熟至極，其草書〈急就章〉，字皆一筆而成，合於自然，可謂變化至極。²⁸⁸

這當中提到書家的主體精神是「率意超曠、無惜是非」，也就是說創作主體在創作時是瀟灑任性、不去計較利害得失。而其書出的作品更是「字皆一筆而成，合於自然」，也就是說他所寫出的作品已達自然巧妙的境界，是不加雕琢、渾然而成的，如同天造地設一般。而「無惜是非」的境界，則如同莊子的「無待逍遙」。換言之，當創作主體的心靈可以隨事任物、不計較功利是非，也就是創作主體超越了形體的束縛、取消了物我的對待、順任著自然的規律，此時的書作才能達到藝術的最高境界。由此可見中國書法實受莊子美學思想深刻的影響。

本文中所探討的中國古代行書三大帖：〈蘭亭序〉、〈祭姪文稿〉、〈寒食帖〉，其所以享有極高的美譽，皆因創作者在書作時，已拋棄一切價值判斷且專意於書，乃成佳作。如王羲之書作〈蘭亭序〉時，其實已呈微薰狀態，此刻心靈與筆已結合為一，因此待其清醒後，已無法再書出同等佳作，這是因為在事後的謄寫過程是刻意想要有所作為的，此時精神已被侷限住，因而書出之作自然綁手綁腳，無法任意曠達。而顏真卿的〈祭姪文稿〉，書寫時悲憤情緒躍然紙上、一氣呵成，已達心手合一之境，從文稿上來看，其悲慟的情感顯而易見。試問，他日顏真卿在情緒較平息之下再書此作，恐難再現如此複雜、糾結的真情了。蘇軾的〈寒食帖〉，也是在心緒有所感觸之下、放意書寫而成的作品，前人黃庭堅早有斷論：「使東坡復為之，未必及此」。

綜而言之，此三件行書作品，可說是抒情、寫意的代表之作，雖然三者

²⁸⁸ 引自張懷瓘：〈書斷〉，收錄在《歷代書法論文選》上，頁161-162。

書寫的目的、情境各不相同，但卻都有著一個共同點：書家在不經意之下，書出其內在的主體精神。張懷瓘在〈文字論〉中指出：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心。」²⁸⁹也就是說寫作文章需得寫出一段文字後讀者才能了解作者要傳達的意念，但書作只需觀看一個字就能讀出書家的精神世界及其內在修養了。所以陳振濂說：「書法家個人的修養決定了他的書法風格乃至特定作品的形式美。」²⁹⁰也就是說，書作與個人的歷練是息息相關的，當人生的閱歷豐富後，面對外物的擾攘自然能了然於胸且坦然面對，也不再拘執於對待的分別，因此下筆的格調自然有所不同。吾人在前面章節已詳盡介紹三位書家的人品、行為風格，由此可作為印證，其具有的超逸人格、勇於創新引領時代的書風，成就他們在書法史上的地位，而三大帖更是他們發揮主體精神於極致、無計美醜而成的書作。這些書作距今少則九百多年，多則一千三百多年，其間歷經了無數的戰爭、天災，但都如有神護保留至今，尤其〈寒食帖〉，更曾流落至日本，歷經了1923年日本關東大地震的大火與1945年東京二次大戰的轟炸，直到1948年前後才渡海來台，於1987年重回臺北故宮。今日吾人再重新審視這三大帖，除了感佩書家的學養、德性與操守，更加讚嘆其勇於挑戰先輩的無畏精神。而書法是中國特有的藝術，書法藝術在中國特有的文化支撐下，成為傳統文化的一部分，通過書法藝術，吾人可見傳統文化的精神與內涵，近代開始有學者逐步為書法美學建立起架構，讓後學者能有系統一窺這傳承數千年的文字書法之美，今日吾人以莊子的美學思想來審視中國古代的書法藝術，希望能從中國美學的角度來詮釋「天下行書三大帖」，因為在書法點線形式之外，還存在著一種更高的意境，也就是把藝術和美學思想引向精神層面，從表象事實走向內在的表現精神。例如：從東漢末年以來，人物的品藻和以老莊、禪學為基本的美學思想，已將中國美學與生命的哲學融為一體，於是書法藝術不再只是創作的技巧而已，也不再只是點、線的構成，更是感性的個體如何進入藝術的創作中。劉熙載〈藝概〉中說：「筆性墨情，皆以其人之性情為本。是則理性情者，書之首務也。」²⁹¹也就是說書法藝術之首務在於：如何將書家主體的理、性、情藉由筆墨來呈現，而一個人的人品、才學、性情與氣質，在在都會影響著書家的創作。因此吾人在審視中國書法之時，期以中國美學的視角來欣賞，書家個人的修養境界影響

²⁸⁹ 引自張懷瓘：〈文字論〉，收錄在《歷代書法論文選》上，頁191。

²⁹⁰ 引自陳振濂：《書法學》上(臺北：建宏出版社，1994年4月)，頁689。

²⁹¹ 引自劉熙載〈藝概〉，收錄在《歷代書法論文選》下(臺北：華正書局，1984年9月)，頁665。

著書作的創造，從「天下行書三大帖」中，我們得以窺探書法藝術原得自於書家生命的體驗，書家用其個人生命的實踐體悟進而將之表現在書法的創造上，而莊子思想則成就了書家的內在心靈境界，雖然其思想對於「美」的問題少有直接的論述，但其所揭示的美學意涵，吾人在「天下行書三大帖」中可以得到證驗。

參考書目

一、莊子思想專書

- 王煜：《老莊思想論集》，臺北：聯經出版，1986年1月。
- 鄭峰明：《莊子思想及其藝術精神之研究》，臺北：文史哲出版社，1987年10月。
- 劉紹瑾：《莊子與中國美學》，廣東：廣東高等教育出版社，1989年4月。
- 吳怡：《逍遙的莊子》，臺北：東大圖書，1991年4月。
- 高柏園：《莊子內七篇思想研究》，臺北：文津出版社，1992年4月。
- 董小蕙：《莊子思想之美學意義》，臺北：臺灣學生書局，1993年10月。
- 白本松、王利鎖：《逍遙之祖--《莊子》與中國文化》，河南：河南大學出版社，1995年8月。
- 陶東風：《從超邁到隨俗—莊子與中國美學》，北京：首都師範大學出版社，1995年10月。
- 陳鼓應：《老莊新論》，臺北：五南圖書，2007年2月。
- 陳鼓應註譯：《莊子今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，2008年9月。

二、古籍

- 清阮元校：《十三經注疏·周禮注疏》，臺北：藝文印書館，1956年。
- 蘇軾：《蘇東坡全集》，臺北：河洛圖書出版社，1975年9月。
- 蘇轍：《蘇轍集》，臺北：河洛圖書出版社，1975年10月。
- 宋歐陽修、宋祁等撰《新唐書》(六)，臺北：洪氏出版社，1977年。
- 《四部備要·南史》，臺北，中華書局，1981年。
- 《四部備要·顏魯公集》，臺北：中華書局，1981年。
- 《四部備要·舊唐書》，臺北：中華書局，1981年。
- 《四部備要·東坡七集》，臺北：中華書局，1981年。
- 曾鞏：《元豐類藁》，臺北：中華書局，1981年。
- 楊家駱主編《宋史》，臺北：鼎文書局，1991年。
- 周振甫譯注，揚雄：《文心雕龍譯注》，臺灣：五南圖書出版公司，1993年，6月。
- 劉正浩、邱燮友、陳滿銘、許鏐輝、黃俊郎注譯：《新譯世說新語》，臺北：三民書局，1996年。
- 傅山：《陳批霜紅龕集》(上)，山西：山西古籍出版社，2007年5月。
- 朱熹：《四書章句集註》，臺北：鵝湖月刊社，2010年9月。

三、書法專書

- 楊家駱主編：《宋人題跋》，臺北：世界書局，1962年11月。
- 馬宗霍：《書林藻鑑》，臺北：臺灣商務印書館，1965年12月。
- 宋朱長文撰：《墨池編》，臺北：國立中央圖書館，1970年7月。
- 史紫忱：《書法美學》，臺北：藝文印書館，1979年，9月。
- 姚平譯註：《孫過庭書譜今註今譯》，臺北：正中書局，1981年。

- 史紫忱：《書法史論》，臺北：中國文化大學出版部，1982，10月。
- 蔡崇名：《宋四家書法析論》，臺北：華正書局，1984年3月。
- 《歷代書法論文選》，臺北：華正書局，1984年9月。
- 《現代書法論文選》，臺北：華正書局，1984年12月。
- 陳振濂主編：《書法學》(上)(下)，臺北：建宏出版社，1994年。
- 馮武：《書法正傳》，臺北：華正書局，1988年7月。
- 金學智：《中國書法美學》，江蘇：江蘇文藝出版社，1997年10月。
- 王壯為：《書法研究》，臺北：臺灣商務印書館，1999年12月。
- 張光賓：《中華書法史》，臺北：臺灣商務印書館，2000年2月。
- 張志和：《中國古代的書法》，臺北：文津出版，2001年4月。
- 李怡：《書藝珍品賞析—顏真卿》，臺北：石頭出版，2004年7月。
- 盧廷清：《書藝珍品賞析—蘇軾》，臺北：石頭出版，2004年7月。
- 陳麥青：《書藝珍品賞析—王羲之》，臺北：石頭出版，2004年7月。
- 劉濤：《書法鑑賞》，臺北：文津出版社，2004年9月。
- 熊秉明：《中國書法理論體系》，臺北：雄獅圖書，2006年12月。
- 俞劍華注釋，張彥遠：《歷代名畫記》卷五，江蘇：江蘇美術出版社，2007年8月。
- 蔣勳：《漢字書法之美》，臺北：遠流出版社，2009年8月。
- 蔣勳：《蒼涼的獨白書寫—寒食帖》，北京：文化藝術出版社，2010年8月。
- 《唐顏真卿墨蹟》，臺北：國立故宮博物院，2010年12月。

四、美學專書

- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966年2月。
- 宗白華：《美學的散步》，臺北：洪範書店，1982年3月。
- 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，臺北：漢京文化事業，1986年8月。
- Hippolyte Adolphe Taine 著，傅雷譯：《藝術哲學》，中國：安徽文藝出版社，1992年1月。

五、哲學專書

- 徐復觀：《中國人性論史》，臺北：臺灣商務印書館，1969年1月。
- 牟宗三：《中國哲學十九講》，臺北：臺灣學生書局，1983年10月。
- 馮友蘭：《中國哲學史》(上冊)，臺北：臺灣商務印書館，1993年4月。
- 方東美：《原始儒家道家哲學》，臺北：黎明文化，2005年8月。
- 牟宗三：《才性與玄理》，廣西：廣西師範大學出版社，2006年8月。

六、期刊論文

- 傅申：〈天下第一蘇東坡〉《故宮文物月刊》第19期，臺北：國立故宮博物院，1984年10月。

林柏亭：〈東坡先生寒食帖特展〉《故宮文物月刊》第 49 期，臺北：國立故宮博物院，1987 年 4 月。

許郭璜：〈略論顏真卿祭姪文稿〉《故宮文物月刊》第 8 期，臺北：國立故宮博物院，1989 年 11 月。

石守謙：〈無佛處稱尊—談黃庭堅跋寒食帖的心理〉《故宮文物月刊》第 85 期，臺北：國立故宮博物院，1990 年 4 月。

簡月娟：《中國近代書法美學建構之研究》，台北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2004 年。

陳正杰：《從莊子觀點審視現代書法美學研究》，臺中：東海大學哲學研究所碩士論文，2007 年。

七、其他

顧實著：《漢書藝文志講疏》，臺北：臺灣商務印書館，1980 年 12 月。

林語堂：《蘇東坡傳》，臺北：風雲時代出版，1993 年 5 月。

劉長春：《王羲之傳》，香港：三聯書店，2008 年 5 月。