

《中國書道體驗美學》導言

《書道美學隨緣談》緒論

一、從于右任的「國香遠播」說起：「美」產生於「緣」

經過慎重考慮之後，我決定採用較輕鬆的筆調和最普通的詞彙，並以漫談的方式來寫這本《中國書道體驗美學》；以期達到深入浅出、淺出的理想；但「深入」固然不易，「淺出」也並不簡單。

中國書道（法）美學是一門新學問，從第一本專著算起，到今天也不過二十多年，以後雖陸續有十幾種專著問世（註1），但整體說來，這門學問仍未定型，也未定制，當然也未能建立起體系來。而我這本通俗的小著作既無野心建立什麼體系，也不敢企圖成為學術名著。我只是想把個人欣賞法書、研究書道的一些心得，痛痛快快、隨意之所至，信筆寫出來，只要它是出自心靈的深處，是屬於個人真正的體驗所得，而不是東抄西掠的，它就必然是「真的」，也必然是「有生命的」、「存在的」，那就必然能和同道們起共鳴、得共享。而對於「書道」也必有些貢獻。那又何必管它學術不學術？派系不派系？個人不會專治美學，卻在授課之中常常涉及美學的問題。有學生會問我所談是屬於那一家學說？我辯稱是「體驗美學」。這是我採用「體驗美學」一詞的根源。

我要舉些實例來說明「書道體驗美學」的真義。

約在民國四十年代中期，士林園藝實驗所舉辦的一次蘭花大展，以慶祝該所培植的蘭花在國際蘭展中得了大獎，請于右任先

生寫了「國香遠播」四個大字，高懸在該所門前通道的牌樓上。右老磅礴駘蕩的法書在青天白雲綠松之間，加上當時熙攘的賞花人群，營造出一種渾然一體、物我同化的氣象。近四十年來，那美的意象至今仍然蕩漾在台北的上空，以至整個宇宙之內，而且活生生地存在於我的心靈中。

我敢說，那是我平生第一次用我自己的美學觀（即「體驗美學」）學會了怎樣去欣賞于右老的書，並藉著這樣的機會使我學會了欣賞中國書道之美。這也是個人真正接受中國美學（尤其是書道）的第一課。我認為如果我們能從這本大書、天書（無字天書）中學會接受美學教育（其他學科教育亦如此），比讀什麼美學著作，選什麼美學課程都重要。坦白說，課堂上和書本上的美學，對我們並無多大用處。我不相信選了書道美學課或看了有關書道美學的書就會欣賞書法。甚至專講美學的「專家」居然全然不懂藝術。（註2）所以我堅決主張，談書道美學第一要務是先學會欣賞書法，談美學要真了解什麼是「美」，否則空談方法，奢言體系都是廢話。所以在我寫書之前，當然要讀有關的書；但當我執筆時，則把所有書都暫時拋開。

學會讀「大書」、讀「無字天書」，當然也不容易，絕不能以此自欺欺人。現在還是讓我們再回到右老的「國香遠播」四個字上來，由此四字可引申出許多重點問題來：

至元南傷者有精瑞
揚子馬茶而白匹犀龍
兵橫行中原為苦家
陣勢吃立長將軍大

圖一 于右任 揚子馬題記

右老用筆圓中有側，由側復歸於圓，即石濤所謂之「三換畫」。畫者，化也。變化莫測也，他不像鄭板橋等一味「側」而不返。

二、「標界碑」的妙用：建立一個自我判斷的「標點」

右老此「國香遠播」四字，對於我個人和書道之間的關係太大了。我一直把它當做一個「標界碑」(Monument) (註3)來運用，把它做為評判書法的標準，首先我以它為Monument和右老的其他書跡相比擬，我發現右老每次提筆作書，凡遇到有關宗教境界、文化理想、國家民族意識等內容時，就會精神抖擻、生命亢奮，字就特別精彩(註4)。而「國香遠播」即是最好的例子。此外如台北縣某佛寺的扁額「大放光明」、「草書波羅蜜多心經」、「文天祥正氣歌」、「題岳拐子馬」、台北和高雄的「國軍英雄館」、歷史博物館的「國家畫廊」……都是中國書道史上的絕響，不僅當今書家無人能出其右，就是放進整個中國書學史中，能與之抗衡的也不多。

右老傳世的書跡傑作，令人叫絕的很不少(當然較差的也很多)。以上所舉數件，是大家所習見的，我的說法專家們或不以為孟浪。但對我而言，「國香遠播」四字卻始終是我欣賞于書的Monument。原因是那青空、白雲、蒼松(自然美)和熙熙攘攘的人群(現實美或人倫美)加上右老的書(人工美)，再加因蘭展得獎所帶來的喜悅氣氛(意象美)，我利用這許多主觀條件和客觀條件凝聚成一個美的氛圍、一個「美場」(註5)。但當我欣賞其他書跡時，就缺少了欣賞「國香遠播」時那些機緣。

我之所以特別強調欣賞藝術要把握住機緣是有理由的，因為世間有許多美的景象常常是稍縱即逝的。就像攝影記者捕捉時事新聞鏡頭一樣，必須把握住那霎那間的時機，才可能「成功」(捕捉到「美」的鏡頭)。記得當年菲律賓總統馬可仕被迫攜妻伊美黛逃離官邸的最後一刻，被一位記者拍下了一個鏡頭，而得了新聞

大獎。我們欣賞藝術的機遇也常常是「千載難逢，稍縱即逝」的。所以我特別珍視自己觀賞「國香遠播」的機緣。如果我們承認欣賞也是一種創造，那麼我曾藉欣賞「國香遠播」的機緣創造了一個自然美（指青空、白雲等）與人文美（指右老書）兩相交融的景象。——這種「美」的捕捉和營造的經驗是欣賞藝術、研究藝術的基本條件。所以我強調它。反之，我們若不能把握機緣，甚至不懂機緣的重要性，就要喪失了欣賞藝術的緣份。（註6）

我不僅利用「國香遠播」四字做為欣賞，鑑定右老書跡的起點，同時也藉用它來作為欣賞、評判時賢書作的標準。例如劉太希先生的書極可愛：秀逸、灑脫、從容、典雅，可是它掛不到「國香遠播」的牌樓上去，也不適於寫「國軍英雄館」的招牌。當年鄭曼青先生頗以「詩書畫三絕」自許。可是他的書法就是不敢和右老過招。這是他自己曾坦白承認的（註7）。事實上，當今之世沒有一位書家敢於和右老照面，就像下棋一樣，右老是當代書史上的「棋王」、「棋聖」，所以他身後沒有適當的人有資格替他寫碑表。便只有集書聖王右軍的六字——于右任先生墓——做為他的墓表。這足以說明了主其事者的心態和時下共同的批評標準。不過，若從書法的氣象說，如果集六朝的摩崖或許更能彰顯右老在書史上的形象和地位。以上集右軍書為墓表的措施，乃是基於社會心理學，而非以美學為依據。

三、側之美：表現美的特殊方式

我忽然想起石濤的一段題跋曰：「用筆有三操：一操立，二操側，三操畫。有立有側有畫，始三入也。一在力，二在易，三在變。力過於畫則神，不易於筆則靈，能變於畫則奇，此三格也」（註8）。以上這段話很不易懂，須先做疏解：即用筆有三種操持的方法：一是中鋒，二是側鋒，三是變化無常的亦中亦側、不中不側的「畫鋒」。用筆時若能參透中鋒側鋒和「畫鋒」之理，始得書畫入門之三法。又中鋒主要在表現功力，側鋒主要在表現率易（乾淨、俐落、靈巧），「畫鋒」主要在表現變化、運化。若中鋒之運作施轉能力超越了「畫鋒」，便可達到出神入化之境；若側鋒

之運轉不只是一要筆桿而是心機之活現則必靈動；若「畫鋒」能變化無常、窮變化之三昧，則可出現奇境奇跡。若能把以上三種運筆的方法發揮至極致，則可表現而為三種畫（或書）的品（格）。

以上石濤所說的第三種運筆法（三操畫），正像小孩子剛學會跑路，既不特意去走路中央，也不一定去走路兩邊，只是在大路上蹦蹦跳跳忽左忽右忽中，任性之所至，純任自然，一片純真，全不著意，是一種絕美的景象。當今之世在書藝中只有右老能達此「畫境（即化境）」。至於運用第一種運筆法（一操立），功力卻又超越第三種運筆法（三操畫）而達神品者，一時尚難舉出例子來。再說運用第二種筆法（二操側）的，臺靜農先生是一特例，他的倪元璐體中小行草，確實靈巧、優雅。蓋用側鋒自古有之，魏碑最長於用側，是中國書法史上第一次有意識地強調「側之美」。此前草草也偶爾用側，但我不知道它與魏碑之間在用側一點上有無關係。隋唐人少用側，五代楊少師（凝式）用側極高明，影響了蘇東坡、黃山谷。直到明末的張瑞圖、黃道周、倪元璐等人用側之風大盛，清初龔賢、八大山人，以及揚州八怪中的金農（圖二）、鄭板橋（圖三），以及晚清的趙之謙、鄧石



圖二 金農 隸書冊（之一）

金農用側與板橋很不同。在用筆上金農是用「鋪筆」，即將筆鋒鋪開，所以比較沈著；板橋是用側鋒，執筆傾斜，用力斜揮出去，故顯飄浮。又金農很懂得「計白當黑」，如「白」、「黑」等字中，留白的部分，是特意安排出來的。



圖四 鄧石如 寄師荔扉詩
鄧書得力於魏碑，包世臣把他的隸、篆列入神品，把他的分書、真書列為妙品上。未免推揄過甚。他對「側」的運用又和金農板橋不同，此處請特注意他的「布白」，如「岫」「白」等字特別明顯，因他長於篆刻故也。



圖三 鄭板橋 對聯
板橋行草用側太過，自稱「六分半書」，試看此聯，兩聯均一路左向傾斜，用筆側，結體也側，作書的態度太率易，如「雲」字上端，「為」字上端都是敗筆。

張生石鼓李嗣美
漢代風詩楚國騷

圖五 沈曾植（寐叟）對聯
沈精研北碑，得〈饜寶子〉意及章草法，近黃道周，最長於用「側」。或評曰：「其過人處在不穩」。「不穩」即「側」也。他用筆側，用勢也側。可謂用側之極致而特有慧解者也。

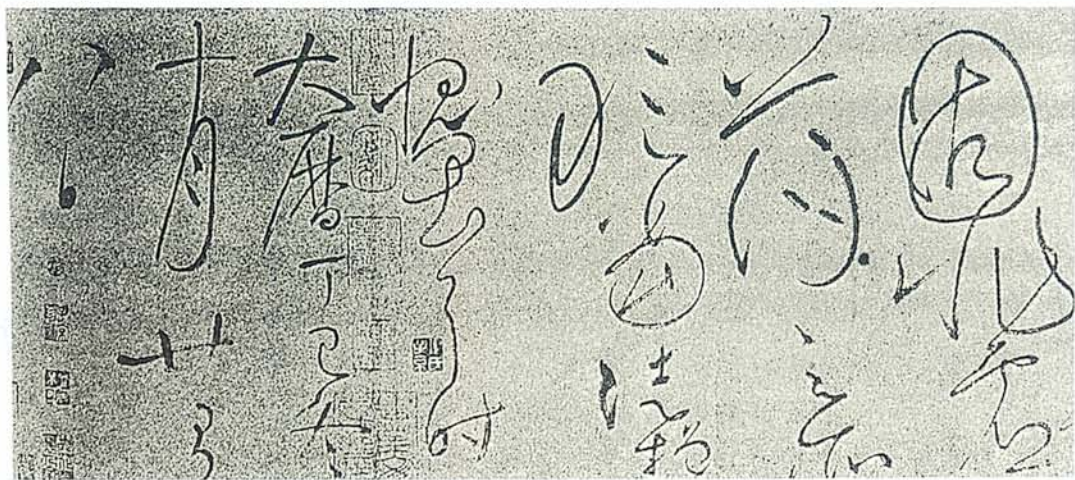
如(圖四)、吳讓之等都對側有偏愛，有體驗，民初對於側運用最
高妙的是沈曾植(寐叟)，他不僅運筆用側，結體也用側。不穩而
穩是他的過人處(圖五)。

書道中的「側之美」，其美學根據是什麼？在過去我從未考慮
過。只因讀石濤的題跋引出這個大問題來。因之，使我發現右老
對於「側」體會很深，而最可貴處是他走入側的深處又收回來，
復歸於圓化，不像鄭板橋、趙之謙、吳讓之輩一味向「側」處走，
不能復歸於圓，終有餘憾。此外，近人對於「側」深有體悟的是
大畫家齊白石，他有一段題記曰：「作畫須有筆才，方能使觀者
快心；凡苦言中鋒使筆者，實無才氣之流也」(註9)(圖六)作
畫須有筆才，作書更須筆才，若無筆才，強言中鋒，筆筆中鋒，
也是徒勞。有關齊白石書道造詣，將由專題去討論，此處聊作伏



圖六 齊白石 墨蘭

齊白石以畫名世，然其書亦當代最奇特的大家之一。他的書法是「以側為中」，又「以中為側」，中側交互為用。其用側與各家均不同，將另文討論。



圖七 懷素 自敘帖

書法富有音樂性，最長於表現時間感，此「時間感」並不在於書寫之快速，而在於作書者對時間本身體悟的深淺為斷。猶如畫家描繪天空，必須切實感到「天空」的真實，才能畫出天空。

筆。至於「側之美」將於相關章節中詳談。

四、中國書道的六度空間：宇宙間永難解開的謎

在《中華書道研究》第一期中，有俞美霞的〈狂草線條中的三度空間〉一文，提醒我去討論一下中國書道的空間表現這一大大問題。俞文的重點放在視覺的層面上，分析狂草中三度空間表現；我則特別重視書道對三度以外的空間表達。因為書道的三度空間表現，在一般書法美學著作中，都已經討論過，尤其是蔡長盛的《書法空間之研究》（新竹師範學院論文稿），對三度空間的討論已很詳細，舉例也很切要。所以我要從第四度談起。

在討論書道的空間表現以前，先要談談空間觀念的重要性。因為每個人與空間的關係是須臾不可離的，而任何藝術也都和空間有密切關係。或許有人要說，所有討論空間的話都是空的，將永遠得不出結論來。我說：正因為沒有結論，所以我們還要繼續談，不斷認真談。

人，寄存於長宇亘宙中，他的偉大和渺小完全決定在他對空時的感應能力和支配能力大小而定。如果把個人的心靈活動比作雷達或電台。一座設計精巧、電力強的雷達站或電台，其所收放的影像和聲音就更遠更清晰。所以越偉大的人物其存在於宇宙（時空）間便越大越久，是故熊十力先生說：「感應力大的為大人，感應力小的為小人」，大人就是《易傳》中所說的「可大可久」之人。這都是就「存在感」而說的。

越低等動物其時空感應就越差，蟲蟲的活動範圍頂多不過從這棵樹爬到另一棵樹，牠們大概不知道有昨天或明天，更不曉得什麼是父母祖先。中國人之所以特別看重家譜、重視歷史，主要目的就是要讓人的個體生命儘量循著血緣關係無限地向兩頭伸展。擴而大之，這一脈相承的維繫家族、民族的力量，就叫做國家民族歷史文化命脈。現代人連這一點都淡忘了、遺棄了，甚至處心積慮要把這些連根拔掉，自然就不知時空的意義了。

這也難怪，時空本身太玄奧莫測了。愛因斯坦說時間是第四度空間。這對一般人而言，總是半信半疑，甚至是不信不疑。李

政道曾提出，時間的不連續性假說，認為時間是跳躍的。這假說還難從實驗上找到證據。其實電影已經大致證實了此種說法，一般人都知道電影是把一個個獨立的影像連續起來而構成的連續動作或連續故事。那些動作、那些故事就隱含著時間在內。書法家也都多多少少體悟到時間的微妙。而且是妙悟越深對時間的體驗也就越真實，表現在書法作品上的跳動感就越強烈。狂草是表現第四度空間（即時間）最有效、最明確的一種書體。書道在造型藝術中是最富有音樂性的，也最有時間感。然而書法家捕捉時間，表現時間，需要別才，須有妙悟，最主要的是個人對「時間」本身有了真實的體驗，「時間」就會循著筆尖流注到你的書作裡。反之，若對時間本身全無感應，「時間感」也就很難從作品中流露出來。唐人（尤其是詩人、藝術家）對於空間（尤其是時間）感普遍有強烈意識，表現空間、時間的意志非常強，在詩中表現得最為突出的是李白。在書法中張旭、懷素的狂草最能表現時間的閃爍躍動（圖七）。宋代書家中，黃山谷最長於表達時間。蘇、米對於空間之表達都能匠心獨運，但在時間的表現上卻不像山谷那樣著意；明代書家中，傅山哲學意趣較濃，對於時空也深有體驗；近人，則以于右任歷史意識（即時空意識）特強，表現手法亦特有神感妙應，故於時空表現上獨呈博大、寬厚、深邃、永恆之象。若單從境界上（即時空表現上）說，許之曰：「前從古人，迄無來者」也不為過。（註10）

突破空間、掌握時間是人類最大慾望之一。獨木舟的發明，是原始人類的第一次大躍進，是人類第一次突破平面空間越過水域到達另一塊陌生土地之始；飛機的出現是人類突破立體空間之始；火箭的發明把人類從地球送到另外的星球去。這層層突破，標示著人類一種基本慾望的滿足。這也可以解釋了旅遊熱的根本原因。同時我們對「讀萬卷書，行萬里路」的欲求也有了新注解。即讀書者是為了滿足意識空間的突破，旅遊者則是為了滿足行動空間的突破。可憐的是現代人集體出遊（參加旅行團）好像被養鳥的主人把鳥帶到公園去溜一溜，又好像一窩螻蛄被貨框書箱運到美國或歐洲去。如此不自主地行萬里路，不自覺地讀萬卷書，

其空間意識卻仍然停在鳥或蟬螂的天地裡。

談到這裡，使我又想起孟德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)來，當他六十八歲(一九四〇)時逃難到了紐約，面對那個新環境、新空間，整個生命很快就起了變化，整個人(包括情感、觀念)就融入那新時空中，同時那新國度的立國精神、文化特質都被溶解抽象而變成了他的新畫風。他的〈紐約布勞德威大道爵士風鋼琴曲〉(Broadway Boogie Woogie, 1942-3)，把美國國旗的格調、紐約爵士樂的青春狂歡氣息充份表現在那畫裡。這是最擅於運用新空間，且能支配新空間的例子。

這又引出許多問題來。

第一、中國書(畫)家到了紐約、巴黎、東京，是否也能像孟德里安一樣，把新環境(時空)的文化氣味(如紐約的爵士風，巴黎沒落貴族的浪漫，東京的商業氣息人文)，自然景象提煉出它的精華來，或多或少的融入自己的作品中，當然這是一件極難極難的事。不過，如果我們有此意識，共同努力，遲早會有成果的。

第二、司馬遷說他遊遍名山大川，為文筆下便有奇氣。目前有很多人整年國內國外、海峽兩岸跑，也未必跑出奇氣來。這時候，我倒覺得應該沈澱沈澱。沈澱就是靜下來，靜乃是動的相對力量，是一種內斂的工夫，是在動中找一個定點。能靜才能定，能定才有慧。「奇氣」是靠慧養出來的，不是單靠跑出來的。

第三、人類有史以來對於空間的大突破，只有上面所說的三次，而每次總要經過幾百、幾千，甚至幾萬年，在藝術上那能天天突破？只要每天有一點點新的體悟和一點進境就很好了。生物學家說，龍蝦一生之中只有六次脫殼(突破)的機會，每次初脫殼的數週便是牠成長的好時機。待殼硬化時就毫無長大之可能了。但在淺海中的龍蝦總是長不大，因為在陽光照射下殼硬的速度太快。以此做為教育寓言，是很意味的。即人應該把握突破生長的時機，但「突破」是有很多限制的。一生中只有幾次。

第四、前衛書道在整個書道史上確是一大突破，但它是否能長成一「隻大龍蝦」？決定於許多條件：一、是否是一好種(先天條件)，二、是否能在適當時機脫殼，而不被大魚吃掉。三、是否

處在好環境中，把握脫殼和成長的時機。四、是否能適當地吸取新滋養。所以，要發展前衛書道，從美學基礎上，從書學發展史上做些研究是必要的。

五、第五度空間淺釋：人文空間或意識空間

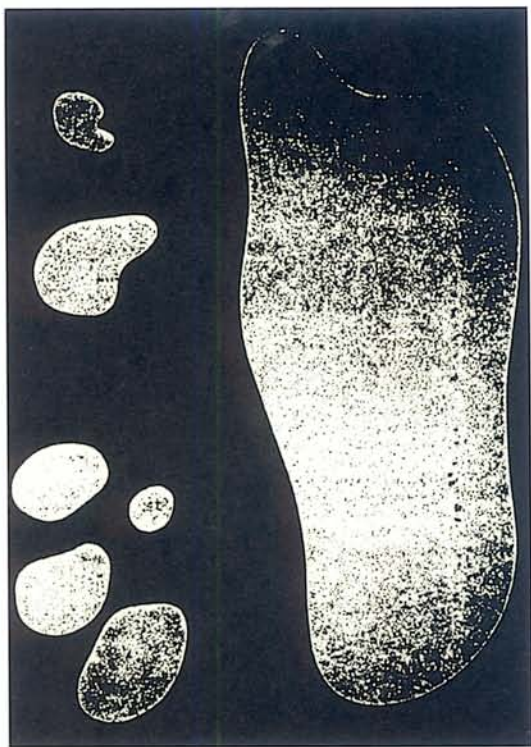
佛家有八識之說(註11)，空間也有四度、五度、六度……的說法。英文的Dimension常被譯成「向度」或「向元」，意思是指向、也有量度。前三度(長、寬、厚)都是有指向也可量度的，很容易了解。至於第四度(時間)，它指向何方？如何量度？就很難了。不過時間確是可感的、真實的。時間，通常可分為三種(一)是感覺中的時間。如在等待中或苦難中有所謂「度日如年」。另外有所謂「霎那即永恆」、「一念萬年」(註12)「霎那永恆」是一種生命中的真實。有位大詩人(忘記姓名)和夫人的情感老而彌篤，在送他夫人生日詩中說：「當我們兩唇相接的片刻，那就是宇宙的永恆」(大意如此)兒童在玩泥沙的遊戲中，玩到忘形忘我與周遭情景渾然為一時，更容易達到「霎那永恆」之境。凡篤愛書道的書家，也常常有這樣的體驗。倘若一個書家在寫字時經常入於「霎那永恆」的忘我忘年忘記一切的情景中，就可以說是「得道者」(把握永恆者)，他必可享大年。不過這種境界一定要苦修，還要有慧根有定力才可達到。因之，書道本身帶有相當濃厚的宗教趣味。若肯苦修、會修，書家比畫家更有福慧。所以我特別強調書畫家要努力向時空中去參，就是這個道理；(二)是地球時間，今天我們用以計時的時鐘，是根據地球自轉一圈而設計的，一年是地球繞日運行一週的時間。可是火星、金星上的時間，都和地球不同。(三)是絕對時間。假定有人能設計一種鐘表，能適用於太陽系的每個星球，甚至太陽以外的星球，那該算是絕對時間了。當然這是不可能的。但理論上世間應該有個絕對時間。

書道是一種空間(包括時間)的遊戲，參透時空妙理單靠書道本身每每碰壁，藉詩藉禪來旁通或是方便法門。蘇東坡是藉史、詩和禪，黃山谷則是藉詩和禪。石濤說「過關者自知之」。若能通過時空一關，在書道的大路上就平坦多了。

六、形是一大秘密：空間之秘密

哥德說：「形，對一般人而言是一大秘密。」形的秘密就是空間運用的秘密。空間的背後就隱藏著無限深奧的秘密。每種形都是一種「保險箱」。要打開這些保險箱就要具備各式各樣的鑰匙，最好是具備一種「萬能鑰匙」。

凡書家或篆刻家都知道「計白當黑」一語，但一般人並沒有體會到它的妙用，此乃是書法空間運用的反其道而行，就像房屋的內部設計，先不考慮牆設在那裡，而先把每個房間的格局規劃好，牆的位置自然就有了。這種先把空白處規劃好再安排線條的辦法，最初多用於篆刻，清末民初許多兼擅篆刻的書家如鄧石如、吳讓之、趙之謙、齊白石等特意用篆刻的技法作書，使書法在空間的運用上更憑添了許多趣味和哲思，在書法史上起了革命性的變化。可惜以後的書家都不能從這一點（時空）悟入，並另開新局。而書法欣賞者，在欣賞時也要先注意白的空間規劃，然後再欣賞線條筆劃。我們欣賞上舉幾位書家的作品時，若不採用此法便很難領略他們的精彩處（註13）。



圖八 阿爾普 (Hans Arp, 1887-1996, 法超現實畫家) 星座 (Constellation of White Forms on Grey Background)

阿爾普是對形的創造中少有的奇才。我們可從他絕妙的造型來欣賞中國書法，同樣的也可藉欣賞書法的點劃去了解阿爾普，試看這些白色不規則的「形」(forms) 不是有幾分像「顏體」嗎？

命，游泳池沒有了水就全無意義和價值。生命注入時空中，這時空才能成為「生命體」。所以當個體生命（包括感情、思想、慾望、意志等）在特定的時空下注入那時空中，而結為一體，才能形成五度空間。譬如一對初戀中的青年，選定了最好的時間、空間幽會（幽會即將時空孤立起來，將時空獨佔、獨享），當兩顆純真的生命冥合為一，且完全溶化在那情景（時空）中的一刻，就是第五度空間的起點和基點。由於那一刻，才是宇宙間最美的、最真的、最善的（初戀、初次性經驗帶有強烈的宗教味、罪惡感），所以初戀的地點時間永生難忘。做為一個藝術家、文學家，面對大自然或藝術品的時候。每個人都會有如「初

把「形是一大秘密」和「計白當黑」二語，藉來欣賞阿爾普 (Hans Arp, 1887-1966) 的作品，才會發現它的絕妙處。這樣中西會通，使我更深一層地去了解中國的書法和西方的雕塑。試看（圖八）中的白與黑的關係，不是很像「顏書」嗎？（註14）

從「形是一大秘密」一語，使我悟出面相學和手相學絕非無稽。因為人的一生經歷、思想、教養、人格……都會刻劃在他的面部和手掌上。問題是我們以什麼方法去解讀它。同樣的一個藝術家的藝術造型，也必寓有他的人格、氣質、教養和智慧等。那麼通過形單刀直入去解讀宇宙間的秘密（真理），比通過語言文字要更直接了當得多。或許更容易些。問題是如何取得這「保險箱」(形) 的鑰匙？（註15）

七、第五度空間申論：愛，是五度空間的基點

英國大史學家湯恩比 (Arnold Toynbee, 1889-1975) 認為歷史思想能產生六度空間。專家們對於第四度（時間）的了解已相當紛歧。對於第五度的了解，也就因各人的道行和對宇宙參悟的程度不同而各異。湯恩比認為第五度就是「生命加時間加空間」(Life-Time-Space)。把空間比做一個游泳池，水就是游泳池的生

戀」的經驗。就像我第一次見于右老的「國香遠播」一樣，此生難忘。而多數人卻往往把那可貴的經驗輕易放過去了。

「初戀」的那種真情、實感，那一生命的星星之火，就是人類第五度空間感的基點（低等動物沒有第四度感，更無第五度）。從這個基點上逐漸加深、加厚、積澱、擴延，才有了宗族觀念、國家意識、文化理想。不過，第五度空間感除了天賦之外，也要經過名師或家長耳提面命才能逐漸培養、訓練出來的。（例如我欣賞于右老「國香遠播」的經驗一定是某位老師或某書提醒我的）。可惜當下社會能感知第五度的師長或家長實在太少了。所以第五度已幾乎不存在了。表現在文化藝術上越來越「碎片」（只表現一二度，三四度以上都忘了）。最近有機會把中國大陸出版的當代書畫一類出版物翻了遍，發現二十到六十歲這一代有不少卓越的書家。論天才、功力絕不比古人差，有很多極可愛的作品。卻總是寫不出漢碑味、魏晉六朝味、唐宋味那樣的特殊味來。如果說現代人也有味，那就是「現代味」。現代味的最大缺點就是缺乏原創性、古樸味，再深一層說就是缺乏第四度以後的那些東西。——這就叫「時代風」。也叫做「時運」。

五度感是可以藉著廣義的教育（家庭、學校、社會、宗教，尤其是先知、先覺的大哲人）來培養的。例如在家庭中我們可以通過祭祀、家譜或祖宗遺物上與歷代祖先的生命相貫通；在國家社會則可以通過各種方式的教育使每個人都投入民族文化生命的大流裡。我們只有深沉而長久地浸入這個大流中，而又遺世獨立，才能痛切感到五度的重要性。到那時，讀張載的「為天地立心，為生民立命，為往聖繼絕學，為萬世開太平」，才能體之深、感之切。

故當代書家中，我特尊右老，他是能把全副生命投入書藝的大海裡，又能以其書表達四度、五度、六度的大人物。他對張載的那段話故能共感共通，而屢屢書之。

八、什麼是第六度？——階及神明

所謂第六度空間，本來不該講、不能講，只有感。前面曾說

過書道是中國藝術中最富有宗教意味的一種。有人說，中國文字是中國文化最具體的象徵。所以中國書道的全部活動過程（包括紙、筆、硯的製造，裝裱、磨墨等）都是中國特有的文化活動，尤其是練字的功夫和太極、氣功、針灸，甚至音樂都有密切關係。

中國書道和氣功、針灸等，都是由技入道，由道入神的神秘學問。太極拳大師鄭曼青在《鄭子太極拳十三篇》中有如下幾句：「鍊精化氣，鍊氣化神，鍊神還虛，則可以通乎靈（神明）矣」。其實所有太極拳高手都有類似的話。哲學家李澤厚說：「現在人們對許多東西都研究得很深，但對人本身，對人的煩惱，人的潛能研究都不夠。這方面還大有可為，包括氣功、特異功在內現在的科學都沒法研究；但到了五十年、一百年以後，可能其中很多就可以研究了」（註16）不是嗎？「電場」、「磁場」說，在兩百年前都是鬼話，現在卻有證有據了。

所謂第六度空間，或許可解做「神聖境界」。但神境聖境一定要有「人境」才能突顯襯托出來。你我雖然都踏在地上，生活在「人境」中，可是我們都有「靈光一閃」、「短時聖明」的時候。如果我們能不斷苦修勤鍊，那點點靈光、星星聖火就會逐漸擴大、逐漸真實。也就能逐漸強化祂（神聖）的力量。這就叫做「靈感」。有靈感神應才能「下筆若有神助」。

四度、五度、六度說，不是我個人的發明。只是藉以解釋藝術上（尤其是書道上）的一種理想境界而已。至於湯恩比的五度、六度的本意究竟是什麼，且不必細究。因為我的主要目的只是想提醒書道界的朋友，從這一個角度去欣賞、研究書道，將是一片「藍天」，在那裡有白雲蕩漾，青鳥翱翔，會引發無限遐思冥想，帶我們層層升化。進入一個神明之境。

九、結語

至於本書的內容包括些什麼？我完全沒有預訂綱目。將循著個人的思路，以及當時所見所聞引發的感興隨意之所至盡情發揮。不過它的根本精神仍是相當中國的。而以《周易》、《莊子》為主要線索。在討論問題時，則全以個人所體驗到的為主。所以

它不特要遵循某家學說或某派理論。也儘量不拿舊的書法理論再加詮釋。這些特點在這篇〈導言〉中已大致表明了。

蘇東坡說：「我雖不擅書，知書莫如我」，我不敢那樣自負。但最少我是愛書知書的。而我的知不是襲來的而是體驗所得。例如六度空間說，便是經過長期體驗所得。這種表達方式，或不免要見笑於大方之家。可是我自己很肯定它。尤其是我所主張的通過「形」單刀直入去發掘「美」之秘密和真理之奧義。或許是探討造型藝術美的有效方法。然乎？否耶？

後記

一九九四年七月二日晨六時起床，出外散步運動，一開大門，晨曦朦朧飄渺，空氣淡宕，朝霞遠在天際。此時此刻，丘陵、叢樹、屋舍，層層疊疊從眼前一直向外延伸出去，清清楚楚地分成許多層次。其印象之鮮明，為過去不曾有。就在此刻，才使我體會到，不僅時間常因當時的情景不同而感覺不同，空間亦然。

剛剛完成了〈中國書道體驗美學導言〉，整個身心都浸潤在時空裡。夜夢少時夢中情人，在夢中並出現了劉國松（因她與國松均五月畫會會員），然國松是現在的相貌，而她卻是四十年前少女容顏。國松告訴我：她未畢業便結婚隨丈夫出國了（此與事實不符）。於是，我發現了「夢」原是藉潛意識把時空拉近、扭曲、錯置或重新組合的一種慾望之滿足。故「夢想」是一種很大的創造潛力。我又想到了神話。神話是民族的大夢，是一個民族的共同潛意識把歷史的時空錯亂編織營造出來的，所以民族神話，乃是以民族生命為經，將時間空間錯綜複雜地編織起來的，若體悟到這一點，前面所說的第五度空間（生命！！時間！！空間）就不難了解了。而中國書道的空間表現非常複雜玄妙，書法境界的高低大小，也就完全決定在作者對時間、空間的體悟之程度而定。

前面所述的晨曦景象和夢境，並不稀奇。每個人都見過晨曦，人人都做夢。但得此種體驗的並不常有。我自己也是特有的一次。這正是王國維所說的人生做學問的三境界之一。「眾裡尋她千百度，驀然回首那人卻在燈火闌珊處」。「時空」任何時候都在那裡，

不尋就不會覺得「它」存在。故發現時間、空間的秘密，進一步如何把時間空間用自己的方式表現出來，是書家的重要使命。

對景寫生，就是把眼前景物，依照它所佔的空間，按照比例縮小（或放大）轉移到畫面上。古代中國人物寫生叫「寫真」，「寫真」就是把描寫的人和畫出來的人像，和在空間的比例上百分之百相符。如果說「傳神」，那就在三度空間之外再加上時間（四度）和生命，此即所謂「五度」表達。也就是所謂「氣韻生動」了。書道中的「氣韻生動」，其道理也是一樣的。有關空間的第四、五、六……度之理解，因人而異。這問題太複雜了，暫止於此。

一九九四年七月二日于美京西郊

註1

一九九二年作者與邱燮友教授等六人應空中大學之邀開過一門《中國美學》，並有課本印行。作者以召集人身份。主講第一章〈導言〉和第六章《書畫美學》，在第六章中介紹了一九八二年以後所出版的十一種有關書法美學的著作：

1. 劉綱紀《書法美學簡論》（湖北教育出版社，一九八二）
 2. 金學智《書法美學談》（台北，華正書局翻版，一九八二）
 3. 葉秀山《中國書法美學引論》（北京，新華書店，一九八七）
 4. 宋民《中國古代書法美學》（北京體育學院出版社，一九八九）
 5. 周俊杰《書法美學探奧》（北京人民美術出版社，一九九〇）
 6. 蕭元《中國書法美學史》（湖南美術出版社，一九九〇）
 7. 尹旭《書法美學，？》
 8. 陳振濂《書法美學》（陝西人民美術出版社，一九九三）
 9. 高尚仁《書法心理學》（台北，大東圖書公司，？）
 10. 熊秉明《中國書法理論體系》（台北，谷風出版社，一九八七）
 11. 蔡長盛《書法空間之研究》（新竹師院論文稿）
- 除了以上專著外，還有《書法研究》（上海書畫出版社，季刊）和《美學研究》（北京社會科學出版社）兩份專刊。比專著還要重要。聞同道言，除了以上的書刊外，還有幾種被遺漏了。深望同道能分神見告。又以上資料大部份由蔡明讀學棧借閱。附謝。

註 2

在一次申請展評審中，一位青年油畫家的申請被兩位「專家」淘汰。幸有呂基正先生力爭。始由主席提大會重審。當幻燈放出後始知此青年之作，不但不應被淘汰，且相當突出。又一次此兩專家之一，講到張大千的潑彩畫，竟把張大千的一幅剛試驗潑彩的垂畫，當做「傑作」。證明此公全不懂西畫，也不懂中國畫，其他藝術更不必談。我敢說，他的一切理論全是廢話。Monument為方聞先生等學者所提出。原文有：紀念碑、紀念館、紀念像、紀念物、古跡、有永恆價值之作品、標石、界石、墓碑、標誌等意。此處譯為「標界碑」，說明右老的「國香遠播」是個人欣賞右老書法的一個起點。同時我用它作為欣賞右老書的一個標準。然後再以右老的造詣為標準，去判斷其他書家。所以建Monument時要慎重。要特注意其永恆性、標準性。當今書家唯右老能當得起Monument的使命。

註 3

史紫忱先生與于右老交遊約始於民國三十年代，常侍右老作書。見其每逢所書內容富有宗教性、文化性及國家民族意識等，就會精神煥發，所書也特精彩。甚至求書者若名字很高雅，則辭書俱美。此亦書道美學中可研究的一個問題。

註 4

「美場」是我杜撰的一個辭。若承認欣賞也是一種創造。欣賞者所能創造的就是這個「美場」。美的事物一定要周圍的許多因素、條件和機緣相遇合，才能完成一個「美場」（至美的生命體，此即第五度空間。亦即生命與時間、空間交融所形成的神聖之美境）。這種主觀、客觀各種條件的因緣際會，就是「萬古長空，一朝風月」。士林園藝所上空的「長空」，四十年來一直在那裡，沒有什麼美不美，直到碰到那次蘭展，碰到「國香遠播」的青松牌樓架起，加上那些熙熙攘攘的遊人；最主要的還有「我」這個欣賞者，這個主領風月的人出現。這「萬古長空」和「一朝風月」相交相融。凝聚而成一個「靈那的永恆」。營造出一種第五度或第六度空間。此一境界較難體會，再舉音樂會為例。

註 5

一個成功的音樂會：音樂演奏者、指揮者、樂器、隔音燈光等設備都配合好了。最重要的還是聽眾。若聽眾全不懂音樂，不能共鳴，這場音樂會仍是失敗的。所以這各種條件的巧妙遇合，就叫做「緣」，「緣」很神秘，是美的根源。

註 6

最近，曾至多倫多安大略藝術館參觀了亨利·摩爾的大批雕塑（該館對摩爾的收藏號稱世界第二）。並沒有特別感受。歸來，於七月十七日參觀華盛頓D.C.的國家畫廊，在現代館大門外有其巨型銅雕（Knife Edge Mirror Two Piece）·莊嚴而雄偉，使我愈體會出「美」在特定時空下（即緣）才能凸顯出來。因摩爾的大雕塑只有擺在那裡才能完成其美。

註 7

陳丹誠先生曾親聞鄭曼青先生言。

註 8

見俞崑（劍華）編《中國畫論類編》（台北華正）頁一六八。

註 9

見楊炎傑編《中國花鳥畫》（台北藝術圖書公司，一九七三）頁一四一。

註 10

對於右任先生的時空意識的理解應藉助於他的詩，以及他對於歷史的意識。通過右老的詩去體悟他的書，方信吾言不謬。又右老對草書的整理，也證明了他的史的（時空的）意識。其標準草書是很有創造性的。

註 11

八識。佛家語，指眼識、耳識、鼻識、舌識、身識、意識、末那識、阿賴耶識。八識即人的八種感受識別能力。前五識即一般所說的五官（五種感官能力）。第六識，意識是以意為識之義。末那識是以思量為主要任務。由於心不但能受納外界的一切，並可改變一切事物的價值和意義。這種改變的動力就是來自末那識。所以末那識仍有其自我精神意識，其中心仍有「我」在，所以它一方面向下是第六識的根，向上又因緣著第八識。因此它所感受的一切都是心所創造以後的景象。這時所見的山河大地也都是經過自我創造的山河大地。這種自我意識創造的境界，就是末那識的境界。也就是「見山又是山」的境界。第八識阿賴耶識，又譯作藏識、本識、種子識、現識。第八識的作用很複雜（以攝藏種子、受熏、持種為主），只有它能觸及物我的本源，而進入一個絕對境界中。但八識的作用和境界都很難詮釋。不過我認為它和湯恩比所說的「第六度」有某種程度的類似，最少它可以幫助我們對「第六度」的理解。

註 12

佛家語，謂剎那一念之心，攝萬年之歲月。

註 13

我在一講演中，以幻燈解說「計白當黑」之理，以之欣賞鄧石如等人之書作。書家蕭世瓊甚表驚奇，謂以往不曾用此法。

註 14 想不知者仍所在多有。特舉數例以明之。

「形是一大秘密」一語，不難懂，很易記。但要從每個形中抉出其中秘密。難哉！難哉！我從此語，始懂得阿爾普在現代藝術中在「形」的拿捏上是極大的天才。若能好好了解他，對了解書法大有助益。試試看！

註 15

通過「形」單刀直入闖進真理的大門而發現美和真，是藝術家的特權。我們本早持有此「通行證」，但很多人卻從不去用它。請立刻試著去用它！我在（註 2）中提到那位專家只知通過語言文字去尋「美」，所以不知「美」為何物？有偈曰「鑽故紙，機關死；放下它，得之矣！」

註 16

見一九九四年三月號《明報》中〈關於實踐、理性和社會理想的對話——李澤厚、高建平對話〉