

書法是否該「專業化」、「學科化」、「規範化」？

——藝術是一種自由事業、個性表現

一、陳振濂所提「三化」主張

書法應該「專業化」、「學科化」、「規範化」，是陳振濂教授所提出的主張（註1）（圖一）。

在近代中國教育史上，對書法教育非常忽視，且全無教育政策，也沒有一套方法，這是一個事實。在日本、韓國這些書法衛星國早就有了書法（道）系，或設有書法學位。為解決這些現實問題，陳教授所提三項主張，是非常合理且必要的。數年前，我在教育部也曾為此呼籲（註2），但卻無任何反應，主張、建議、呼籲是一回事，實行不實行？如何實行？實行了又如何？這是我要討論的。而絕非要反駁陳教授的主張。

二、「專業化」前後的許多問題要好好想

凡關心台灣藝術發展的朋友們，一定會記得當年國立藝術學院成立之前。各方對這位藝術界的新生麟兒曾抱了多大的期望。當時新聞媒體上，可謂「猛將如雲、謀士如雨」，各種讞言可以集成一本大書，於今藝院已十五歲，研究生也畢業了。試問「讞言」對日後的藝院發生了什麼作用？又藝院與其他藝術系科有了多少區別？是不是像當年我們所期望的樣子？好像很少有人再去想它、問它。

我的意思是說，民主時代，讞言的「民」一定要有些遠見、高見；作「主」的人也要有抉擇的智慧。否則讞言越多抉擇越難。第一步有偏差，就會「一步錯百步歪」。就算第一步不錯，是否得人、得法，又是問題。所以國家教育大事真是太難了。不知誰說過這樣一句話：「秀才只是孔子的罪人」，那麼牧師是耶穌的罪人，和尚是釋迦的罪人。「專家」則是歷史文化的罪人。這話乍聽很刺耳，也很荒謬，但仔細想想也頗有幾分道理。過去我不懂這樣的話，現在倒覺得說話的人是有感而發。所以我不敢自承是「專家」。也不太相信「專家」。

現在回頭來談談「專業化」問題。「專業化」顧名思義就是把書法變成一種專門的職業或事業，就像專業球員、專業溜冰明星、專業京劇演員（圖二）……一樣。但專業化，一定要有良好的制度。如美國的理髮師、麵包師、水電工人都一定要有文憑、有執照。這確是有好處。一則保障專業人員的職業，一則保證工作合於規格。運動員專業也無太多問題。如乒乓球在訓練、比賽時都有相當定型而嚴格的規則。一級二級也可以由各級比賽來判決。試問誰能給書法定一套訓練規則或方法？又誰能給書法定一套評選制度？縱然這些問題解決了，誰能保證在這樣的制度下能培養出一流大書家來？所以書畫家在中國傳統的觀念中，一直是自由職業。任其自由發展。



圖一 陳振濂《篆書斗方。宏約深美》

陳振濂浙江美術學院副教授。提出「書法創作「學院派」思潮與運動」的口號。並提出「三化」主張——即創作「專業化」、研究「學科化」、教育「規範化」。

在大陸上有國家級、省級畫師，我非常懷疑他的公平性、更懷疑在這樣的政策下培養出多少大畫家來？在台灣的國展、省展的評審，其權威性早已喪失。其教育、獎勵的作用也大打折扣。怎麼辦？

此外，在台灣已經有了不少專業書家，或專教兒童書法或成人書法，或專門賣字的。據說，有的還不壞。但若問教法或制度，那仍然是各行其事，像一個沒有經過組織訓練的樂隊，各自吹打彈唱，亂做一團。他們的教育成果也非常值得懷疑。這些專業老師們，成功與否的唯一標準是他的弟子能否拿到大獎或小獎。而大獎、小獎的標準又是誰定的呢？至於私人教書畫成功與否的標準是看他一月賺多少錢？我糊塗了！

我不反對書法專業化，但大批人員專業之前，許多問題由誰來規劃、研究、解決？專業化之後帶來的嚴重問題又怎樣改絃易轍？這都值得好好想，向遠大



圖二 梅蘭芳在《貴妃醉酒》中飾楊貴妃的三種丰姿。

梅氏智慧極高。當四川劇團於1950年代新排演《楊門女將》後，請他指導。他說：「整齣戲似缺少一種東西——情——貫穿其中。每個演員的任何一種動作（說唱做打）都要用「情」連起來，尤其是眼與手要緊緊相連。演員與演員都用「情」緊密連成一體，演員要用每一個動作（尤其是眼手）把觀眾牽住，即所謂「鉤魂攝魄」。蘇（東坡）黃（山谷）的字與其說是「尚意」，無寧說用「情」。他們的一點一劃都能震懾心絃。」

一點想。

三、「學科化」面臨的問題

「學科化」、「規範化」都和「專業化」是密切相關的。「學科化」的意思可能是將書法變成一種獨立的學問或藝術，使它成為藝術大國。在大學裡設系、設所，設各級學位，從各個角度研究書法，並提出論文。這觀念非常正確。可是其基本上的許多困難和「專業化」是一樣的。若是許多基本問題沒有解決，就算有了系所、有了學位，其情形可能會更混亂。最現實的一個例子是，近十多年來，台灣和大陸已經出版了不少書法美學和書法理論的著作，這些著作對書法創作是否能產生啟示或導向作用？也就是說，這些新的研究成果，將形成一種獨立的學術呢？抑能促使書法藝術弘揚光大？尚未見明顯成效。將來書法教育普及之後，是否能培養出高級書法人材、提高書法境界、充份發揮書法教育之功能？恐未必能達到預期的理想。另一個現實問題是就業問題。例如台灣專弄書法理論的學者，是難找工作的。如果再加速製造出大批碩博士，就業的問題將如何解決？

書法教育的「學科化」，即設系所、設學位已成為必然的趨勢，在不久的將來或就可能實現。因為日本韓國行之已久。大陸上也有了書法碩士，為了面子問題也要敷衍一下。不過在設系以前，必須顧及到一些現實問題，而絕不該照抄日本或韓國的。例如中國的書法教學，不管台海兩岸或海外，仍以師徒傳授方式為主。台灣光復後的第二、三代書家，凡有成就的幾乎都是由師徒傳授方式教出來的（很少例外）（圖三）大陸也是如此。像京劇一樣，雖有京劇學校，但凡有成就的演員，沒有一個不是再私下拜師加工學出來的。台灣各美術系科都有書法課，但書法成績好的學生，幾乎全是個別拜師才學到的。國畫的情形也大致如此。所以在教學方式上，就必須善為利用這一傳統。台灣各美術系科國畫教學就完全沒有考慮這一因素，以致學生上國畫課等於浪費。書法課尤糟。怎樣把學徒制的優點融進現行制度中是非常重要的。

第二是書法系教育的目的，不是要教出一批能寫真、草、隸、

篆，能寫招牌、寫廣告的工作者，最高目的是教育出一些能承先啟後的書家。要做書家就要鼓勵他的創造性，培育他們的「野性的原創智慧和本能」和一種「無的智慧」（即「神聖智慧」或「智的直覺」）（請參閱第七、八、九各講），因為這「兩極智慧」才是創造的最重要的動力。所以課程的設計要注意到這些。即設些哲學、文學一類的課程。總之，書法研究「學科化」是非常複雜的問題。一方面要使書法成為一種獨立的學科；同時又要使書法能融進其他學科，這是一種矛盾的統合。

第三、制度的創建，必須是有高智慧者，像斯賓格爾在二十世紀三十年代就高呼二十一世紀是東方世紀。當時西方人聽了大笑，東方人聽了微笑（陶醉）。兩三年前還有人在報章雜誌上大唱反調，這正是「下士問道大笑」。又如在三百年前金聖嘆就把《水滸》、《西廂》列為六大才子書（註3）。當時說出這種話的不是被當做神經病，就是被認為是魔鬼。今天要建立制度寧可請「魔鬼」，也絕不能找「下士」。「下士」永遠是阻撓社會進步、糟蹋歷史文化的人。由於這樣的體會，使我對「秀才孔子的罪人」的說法才恍然大悟。讓「下士」創制度，等於讓瞎子指揮方向。我們近百年來的藝術教育制度（其他亦然）最初抄日本，後來抄美國。今後，我們的書法教育制度之建立，美國無所抄，日本也不合，

要花點時間和智慧，探尋一條自己應走的路。

四、「規範化」是什麼意思？

「規範化」在書法上可分三個層次：一是書法教育制度的訂定，使之納入一個共同遵循的規範。這問題很不簡單，它不比制定憲法更容易。因為書法教育制，歐美沒有，日本也剛起步，學日韓一定不合於我國國情。故制定一套書法教育制度要從頭做起；二是教學方式和方法。假定有了書法系，在教學的技巧和枝節問題上，教師盡可以充份發揮自己的智慧和特長，但是一些大原則就必須作整體的考量。其所依憑的條件是整個人類藝術天賦、才能成長發展的步驟和速度。例如，一九九四年在華盛頓D.C.所舉辦的「書競」（註4），七、八歲到十一、二歲的兒童，所書真、草、隸、篆絕不在成人書家之下。我不認為這是理想的現象。我肯定說，這都是由成人幫他們設計好了道具，把戲詞劇本準備好，他們上了台唱做俱佳，演出天衣無縫。我不知道參加「書競」的小書家，以後如何走下去？這就像一個人在十幾歲就結婚生子為人父母，就要擺出一副大人模樣。世界上幼年就扮「大人模樣」的人絕不幸福，成大器的也很少。在台灣我參加過幾次青少年繪畫評審，也遇到過類似的情形。有些青少年（約十一、二歲）的水彩，其技巧比大畫家都成熟，風格也定了型（像他的老師）。我只有搖頭嘆息：「完了！完了！可惜！可惜！」而事實上，台灣光復後的第二、三代的畫家也大都是早熟，而且很多是「揠苗助長」的。等到不能再長的時候，連自己也不知怎樣活下去？現在再說第三，書法美的價值判斷，是否也該有個規範？如果是肯定的。而制定標準的又被控制在二流以下或未流人士的手中，怎麼辦？舉例說，元明清三代四百年，書法的判斷標準，幾乎是二王、趙（孟頫）、董（其昌）的天下。他們四人的功過很難論斷（如米芾罵「二王惡札」。明後罵趙、董的人更多），且無論如何四人總是一流水準、一流



圖三 杜忠誥《隸書聯》1991作
杜忠誥是台灣中年一代最傑出的書家之一。他雖接受了很完整的正統教育，但他的書法則是分別拜王愷和、王壯為、謝宗安、姚夢谷、王北岳、奚南薰、陳其銓為師，證明他書法的成就，並非得於學校教育。

眼光。清中葉以後，二王趙董一系，氣焰漸弱。評判標準也亂了套。如今，倘若我們真具有點文化史的胸襟、眼光（即從人類藝術發展史來作價值判斷），阮元、包世臣、康有為的書法理論是相當偏執的（如包世臣把其師鄧石如的各體書多列入「神品」，是不夠客觀的）。俗話說：「三個臭皮匠，勝過諸葛亮。」諸葛亮固然有敗陣的時候，但要「臭皮匠」統領三軍、做丞相，是無法撐住那三分之一天下的。

陳振濂所提出的「三化」主張，乍看之下，絕沒有什麼可批評的。五年前，我也曾呼籲過設書法系、建立評審制度，甚至還主張把書畫用紙規格化，像油畫、水彩一樣分做若干等尺寸（用號計大小）。但當我對現實社會多了一些了解後，再從文化思想史上深入一點去了解，覺得中國書法要有效地「三化」實在太難了。不是不想，實在太難。單就書畫用紙規格化這一點說，連我自己也沒有做到。例如我曾在某時間內只畫三種尺寸的畫（四尺宣的三開、二開和全張），但裱出來仍是大小不一；我也主張將書畫的評選標準，制定出一種像圍棋、乒乓球那樣比賽標準，這也無法辦到。我發現規格化、制度化在西方、日本都較容易（如連鎖店、日用品都有一定規格），在中國則甚難。

許慎說文序稱秦書有八體（註5）政府官文書雖嚴令用小篆，然而八體書甚至更多的書體仍在民間流傳到漢，直到漢末（二至三世紀）真、草、隸、行才算完全定型。整個漢代在書法上是非常自由的，而且極端平民化、多樣化的。人人都是風格的創造者和發現者，直到南北朝，書法風格之多樣化、筆法變化無窮，真可用「百花齊放、百鳥爭鳴」來形容。試看漢簡帛書風格固然多樣，東漢到南北朝之間數以千計的碑更是眾美畢具。因而成為中國書史上空前又絕後的時代。前此事實都不是「三化」的成果，反而是「自由化」所開出的自由之花。我在第九講中曾引許倬雲先生的話說：「二十世紀末科學技術為主導的文化其主要特徵是合理化（或即制度化）與普遍化（即大眾化和庸俗化），而科技文化又卻正是扼殺藝術的大敵」（大意如此），而陳氏的「三化」說，卻都是合理化與普遍化的手段（註6）。

因之，我對陳教授所說的「三化」，卻又大大懷疑起來，懷疑執行「化」的人，懷疑「化」後所帶來的後果。更值得注意的是「後現代化」了的台灣和大陸和任何時代都不同，所以任何時代的歷史事實都不足以做現代事物批判的標準。「三化」之不易，就可想而知了。

縱然如此，設書法系、設公私立書法研究機構，或創設幾個大型或小型、公立或私立的書法博物館是絕對可行、該行的。我當然贊成。

五、「三化」牽涉面很廣

這一講是根據陳振濂教授所提出的「三化」所作的回應。結論是，我不認為書法專業化會把書法的境界提昇反而可能會拉下來。頂多能幫助弄書法的人多一些就業機會，使書法界不再是「少數民族」或「弱勢集團」，而使之更大眾化。第二，倘若設了書法系所之後，必須要一方面使書法「學科化」，讓書法獨立成一種學術研究；一方面要把「科」的樊籬撤消，從大一開始讓學生分別去文學、哲學、史學、考古、音樂等系去選課。否則，書法系畢業生的書法將越來越「邊緣文化」。書法本來是一種整體文化表達，或者說是生命意義之表達，而不單純是「個人技術表達」。這一點我是特別要強調的。

六、「學院派思潮與運動」有違時代潮流且狂妄

這一講所談離開「書法美學」較遠了。可是它卻是當今書法界所面臨的大問題，值得大家集思廣益來解決。我說了些洩氣的話，實在是出於現實上的許多問題短期內是不可能、也沒有必要一下子就解決了；更不可能藉開講座談會，或由少數人提出「書法創作學院派思潮與運動」，更不可能由個人或一個集團制定出「三化」（創作「專業化」、研究「學科化」、教育「規範化」）的可行制度和方法來。就算勉強弄出「一套」來，其效果影響如何也是一個未知數。試想以宋徽宗的權威和財力創造了宋畫院，幾曾培養出幾個歷史上一流大家來？像李唐那樣的「大人物」絕不

是「畫院」培養、造就出來的？古今中外所謂「學院派」，只是由政府（人民）出錢養一批一流以下的人物在支持門面。就算大陸上的中央科學院和台灣的中央研究院的「士」和「員」，也大都是由他人製造好了的「成果」，由「院」把他們「選」（或「揀」）進自己的「籃子裡」。在台灣像方東美、牟宗三、徐復觀是不可能被「選」進「院」裡去的，就算能選進去，也還是不入「流」的。他全世界任何時代、任何國家凡第一流人材總是不入「流」的。他自己可以自成一派、自成一派；但他就是不入他流，也不進他派。這忽然又使我想起諾貝爾文學獎得主大江健三郎拒絕日本由天皇親手頒發的「獎」，並明白表示我不入你那「流」的。（由日本政府所代表的是由上而下縱的社會結構；大江的理想是橫的平等的社會結構。）大江單就能堅持自己的偉大理想和原則這一點就值得令人尊敬了（註7），至於沙特拒絕諾貝爾獎，錢鍾書當面諷刺諾貝爾文學獎主持人之一的馬悅然，就是為了堅持個人「理念」把諾貝爾獎全否定了（註8），真是了不起。

中國文化、甚至世界文化，向來就是由「學院派」和「在野派」平行發展，或互爭霸權的歷史進程（在野派是以不爭為爭。此事極複雜，將另作討論）。二十世紀的文化（當然包括藝術）幾乎一切都被「學院」所包辦了。反對和否定都沒有用，只有最偉大的人物，才能跳出那牢籠；但是一個人若稍具歷史知識（常識），就絕不敢忽視、更不敢否定「在野派」的潛在威力和價值。假定明白了這一點，就可了解中國歷代高明的學者（如蘇軾、董其昌等高人）為什麼把「逸品」高高地置於「神品」之上了。「學院派」造就不出「逸品」或「神品」（註9）。

二十一世紀將是「非學院派」「當家」的時代，最少也是「學院派」和「非學院派」平行發展或和平共存的時代，凡是有一點點哲學眼光和普通智慧的人都會承認這一大趨勢和事實，用不著浪費筆墨來解釋和申論。

陳振濂是「美學專家」，自然該懂一點點哲學，最少也該具備起碼的「常識」，居然提出了所謂「書法創作『學院派』思潮與運動」的問題，它的真實目的，是希望「重建當代書法思維方式與

藝術機制」（見《雄獅美術》一九九四·一一，頁七〇）。一個連哲學常識都缺乏的人，卻大放厥辭要建「學院派思潮與運動」、「重建當代書法思維方式與藝術機制」，若不是痴人說夢，就是童叟無知。這和另外一位北京大學的美學教授葉朗要「構建一個現代形態的美學體系」（註10），真有異曲同工之妙。同時台灣的專家們不但默認了這種自我膨脹和狂妄無知，甚至也跟著搖旗吶喊，就未免顯得太粗淺、太缺乏判斷能力，更沒有認清這個時代和將來的時代思潮！

我和葉朗、陳振濂從未謀面，絕無意開罪他們；只是我要像大江一樣堅持自己的一種「人類文化、社會的機制和理念」（當然我與大江不同）來觀察、判斷一種新主張、新理論，如果它是正確、可行的，不管任何人（包括權威和無權威），我會毫不保留地為之歡呼、支持；反之，我也要提出自己的看法。說得更清楚些，果真有人能創立一種偉大學說、建立一個偉大學派，我會立刻焚香膜拜迎接一位新的聖賢、先知，恭維、歌頌猶恐不及，何必要唱反調呢？

我的基本理念是：未來新世界的文化、新社會的機制，一定要建立在一個「永恒」的基礎上：在縱的線上，要把人類的「原創性智慧」（質勝文則野的「野性智慧」）、「人文性智慧」（即現實世界中人類一切經驗累積成的智慧，亦稱「現實智慧」）和「神聖智慧」（亦稱「無的智慧」）上下會通貫穿起來（即「究天人之際」的神聖智慧）；在橫的面上，要把自有人類以來的一切文化、文明變遷演化的微妙關係抉發出來（即「通古今之變」的現實智慧）。然後，縱橫交錯，建立起一個永恒的「文化座標」來，所有「體系」、「派」和「家」都要建立在這個「大座標」之上（即司馬遷的「究天人之際，通古今之變」的基本理念），就像任何天體物（如星球）和人造物（如衛星）若脫離了「大座標」（大原理）就絕不可能進入「軌道」的。能進入「軌道」，才能算是「體系」、「派」和「家」（體系）之大小完整與否，可決定一派一家的大小，不懂「體系」的本意如何建立體系？

我讀過葉、陳二位的大著，知道他們連以上這起碼的理念都

沒有，他們對於人類「原創性智慧」和「神聖智慧」全然不能相應，對「現實智慧」也只是平平，就大言不慚要建「體系」，成「派」成「家」，豈不是盲人瞎馬、頻臨懸崖；又要領導群倫。要是真的達到目的，那才真的要「愧對後人」（陳振謙語）呢！（註11）

「予豈好辯哉！不得已也！」我對「秀才」是聖人的罪人」、「專家是學術的罪人」，又有了新體會。多幸「秀才造反，永遠不成」。要不然「體系」必把太空全部塞滿了，「家」、「派」也滿街是，豈不要「車禍」連連。君不見，舊曆年前後，台灣各航空線塞滿天空的情形嗎？君不見，科學家早已呼籲少放人造衛星了嗎？

想建立「體系」、「派」、「家」的「野心家」們，請靜下來，好好「睡一大覺」讓頭腦清醒一下，如果閣下是「全神」、「真聖」、「大哲」，體系自然會有的。「全神」、「真聖」、「大哲」還有必要宣佈自己是什麼「派」、什麼「家」嗎？何況當下這時代已幾無體系可言，簡直亂做一團，請不要再弄什麼體系了。

哥德有這樣幾句話，大意是說：「歷史事件是急不得的；尤其是思想上的問題，有時要經過幾十年、幾百年，甚至幾千年才會產生效應的！」孔孟、老莊、禪宗思想不是已周遊列國，又捲土重來而「本土化」嗎！試想當年高唱「國畫革命」的前進人物，其成績能和黃賓虹、齊白石相提並論嗎？歷史是一條大流，誰也無力使長江逆轉倒流，誰也無法把它加速推快。「人定勝天」只是人的膽大妄為、不自量力。長江大壩的興建是禍是福，要等若干年後的事實才能驗證。最少「大躍進」鍊鋼並沒有成功。在學術上、思想上「大躍進」和紅衛兵是絕不可能建立「體系」，成「家」立「派」的。原因是任何體系家派都要進入宇宙軌道或思想軌道（二者相通）才能夠周流無礙、可大可久（易繫辭語），小貓三隻四隻要把人造衛星放入太空那是不可能的事。所以我不得不提出警告，體系、家、派談何易哉？

任何人都有學術自由、言論自由。如果說話的人只是關起門來像玩牌一樣「逗弄著玩玩」而已，那誰有閒情去管那閒事；但自由一旦膨脹到足以汙染了學術或思想環境時，就要防杜汙氣汙水的擴散瀰漫，或許有人說提倡建立體系、成家、立派，有何不

好？問題是說話的人若缺乏了上述的基本條件和理念，就像一個沒有建築常識、又沒有資本，卻要承包三峽水壩的工程，當然是有危險的，當然該有人講話，這實非得已。否則，許多青年朋友會誤認為只有他們才有體系，才成家成派。

後記

一九九一年，當我撰《中國書畫美學》之前，就拜讀過陳振濂先生的《書法美學》（浙江美術）及葉朗的《中國美學大綱》（台北·滄浪，一九八六翻版）。當時只是直覺地意識到兩位教授對於中國古典學術、對於中國思想文化的精華尚未有基本地、相應地理解，自然更談不上會通。例如他們對儒家的周易、學庸、道家的老子、莊子，佛家的重要支派（如天台、禪等）都尚未入門，自然所談也就卑無高見，沒有一句「見道語」。本來學術水準、思想境界，誰也不能強人所難，有多少就是多少，若不是最近讀到兩位教授的高論、宏願，就不值得去做任何批評或指陳。先是讀了葉朗的《中國當前的美學》（見《文學與美學》淡江大學·一九九〇）使我大吃一驚。我吃驚的是，葉先生的大作並不是「論文」，而是一篇「宣言」或「法令」，宣布了自己「構建現代美學體系的嘗試」（葉語）和經過。首先我不清楚葉先生所「構建（的）現代美學體系」是指美學教育體系？抑美學思想體系？若是指前者，其任務之艱鉅實非同小可，其職責該由教育行政機關運籌或委聘某特定機構或專人作專題研究計劃，若沒有經過這樣一道手續或共識，便是負責教育行政機構的失職和研究人員的濫權、越權。試問世間那有某個個人或小團體有權代國家（教育部）「構建現代美學（教育）體系」？整個中國歷史上沒有？世界教育史上也絕無；前輩美學大家如朱光潛、宗白華、李澤厚、蔡儀、高爾泰（被李澤厚的弟子趙士林稱為大陸「五位美學家」，是否客觀，別論）等恐怕連此夢都沒有做過。大概是由於他們都有自知之明，尚知分寸；若是指後者（即建思想體系）。試問老莊是先建了思想體系，再著老子、莊子？還是康德先建了體系再寫三大批判？美學家克羅齊、里普斯……是否先建了美學體系再拿出著作？據葉

朗稱：他在一九八六年即領導九位研究生「建立了一個課題組，進行更新美學體系嘗試」，並寫出一本《現代美學體系》（見《文字與美學》頁一二）。我認為最可憐的是那九位「研究生」，他們的集體研究像是加入了一個不會指揮的樂團，自己也不會經過嚴格訓練，上台後各自彈唱敲打，各說各話，那是必然的結果（不信請讀者自己看）；更可憐的是這位指揮卻充滿了「信心」和「狂熱」，而最可憐的是海峽兩岸的學術界、美學界，對於這種怪現象卻懵然無所知，甚至更給他們火上加油。

而陳振濂的「建立學院派思潮與運動」、「重建當代書法思維方式與藝術機制」，與葉君可謂異曲同工，且有過之。

我且抄兩段陳教授的宏文：

「東漢人蔡邕在《九勢》中的名言想必人人記得：『藏頭護尾，力在字中』」這類的句子，在陳的大著中，處處可見，試問蔡邕的「藏頭護尾」是「人人記得嗎」？陳教授「想」得太好了。

又如「一部書法史，就是從純空間的刻符走向『時間』性格的行草書」坦白說，像這樣的句子，我完全不懂，什麼是「時間的刻符」？什麼是「時間性格」？這整句話又作何解？類似的話，通篇皆是，其宏論就可想了。

深怕誤解了兩位教授的高深理論，重讀他倆的大作，發現他們的大作中，處處有矛盾，就難怪有那樣超越常情常理的高論了。

我把這一講的講稿拿給內人過目，她勸我不要批評任何同道友，說不定有機會見面，也或許能到北大、浙大去看看，更何況別人若拿你的作品批評你，怎麼辦？我覺得我如果為了某種目的而逢迎他人，那我的人格就有了問題，如果怕別人批評，就不敢說話，那就太怯懦自私了。

偶翻八三年（一九九四）十二月卅日《聯合副刊》有也行《文化需要管嗎？》一文說：「世界上最不需要管的事業就是藝術，藝術是塑造心靈的過程，它需要政治家的尊重，讓它有發展的自由，對於真正的藝術家，千萬不要用勳章、獎狀去侮辱他！（學位、地盤也是多餘的！）」

註 1

陳振濂的主張見《我的書法創作觀》（《雄獅美術》1994十一月號）：『走向藝術化、走向專業化的書法，應該是今後書法創作的一個無法迴避的時代取向。正是基於這種體認，我們才會提出一個書法創作「學院派」思潮與運動的問題。它的真實目的，是希望重建當代書法思維方式與藝術機制——創作「專業化」、研究「學科化」、教育「規範化」，是對書法實踐，理論與教育這三大領域的認真分析後才得出的結論。』請讀者仔細讀讀這段話，想想問題之所在。

註 2

1980年末期，我曾擔任過教育部「美育教育委員會」的委員數年，會中我曾數度提議設書法系，卻因政府官員及委員們對書法較隔膜，所以終無反應。

註 3

金聖嘆明末長洲人。嘗言天下才子書有六：一莊，二騷，三馬史，四杜律，五水滸，六西廂。所作水滸傳、三國志演義、西廂記等書評本，玄異標新、恣意評點。在當時被認為是異端邪說，於今始知其高瞻遠矚。

註 4

「書競」於一九九四年在華盛頓D.C.沙克樂美術館舉行，由傅申所籌劃。參加競賽的有大陸上的老、中、青、幼四代同堂（台灣僅陳立夫等數人被邀）。幼、青年成績尤為驚人。

註 5

說文序：「秦書八體：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰蟲書，五曰摹印，六曰署書，七曰殳書，八曰隸書。」轉引自張光寶《中華書法史》頁一〇。

註 6

許倬雲是當今極高智慧的人物：思想犀利、工夫紮實，看法也極客觀。他在《利那與永恒》序中說：「……參加文明締造的工作，必須持積極的態度。自己提不出有價值的貢獻，就不能盼望在將來的世界文明中佔有一席之地。這一番大業，不必等待明天。……基督到來之前，曠野就有呼聲。今天我們至少應當擔任在曠野呼喊的任務」話說得很平實，也豪氣干雲，卻不會見他要「建立體系」「成家立派」。

註 7

大江健三郎得諾貝爾文學獎之後，有關報導、討論的文章見於各報章雜誌中，最重要的一篇見於李永熾《曖昧的日本的我——大江健三郎的諾貝爾文學獎講演》（《當代》一〇五期，一九九五·一）

註8

多年前在《聯合報》上見過一篇關於瑞典皇家學院諾貝爾文學獎承辦人之一馬悅然（此為中文譯名）訪問大陸，許多作家多爭先奉贈大作。最後，他特別去訪問錢鍾書。兩人一見面，錢就提出幾個難題問馬悅然。意思是要考考他：「你有投票表決權嗎？你把巴金的書譯成那樣，欺負巴金不懂英文是不是？」

（見《傳記文學》第×期）

註9

宋人黃休復首先把逸品置於另三品（神、妙、能）之上。他給逸品（格）的定義是：「拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表。」徐復觀在《中國藝術精神》（頁三〇九—三二二）中歸納「逸格」的特徵是（1）不拘常法（2）筆簡意賅（3）得之自然（4）出人意表（令人意想不到之奇）。我則認為做一個「逸品」畫家有四個特徵，即超越跳脫（逸）出（1）傳統觀念（2）現實中之禮法制度（3）畫法上的一切規矩理論（4）超越一切批評標準（4）否定視覺中的形色。另外最重要的一點是「得之自然」，亦自由地進入自然，又出於自然。在大自然（陸、海、空三界）中來去自由。逸品在中國書畫中是極品，它對現實層的一切完全予以否定或超越。黃休復所說的「得之自然」，實際上就是悠遊於「自然」之中。這又使我想起陳搏老祖（生於唐末至宋初）的名聯句「奇逸人中龍」。龍之所以成為龍，一是在宇宙中不能歸於任何一類；二是逸出悠遊於陸、海、空三界（此「逸」之最終極意）。是以，司馬遷《史記》描述孔子見老子曰：「鳥，吾知其能飛；魚，吾知其能游；獸，吾知其能走；走者，可以罔（網）；游者，可以綸（釣）；飛者，可以矰（射）；至於龍，吾不知其乘風雲而上天。吾今日見老子，其猶龍也。」陳其南說：「龍因其不可分類的特質，而自然獲得一種超越的神性。」故「龍」是逸格（品）的最明確而中肯的象徵。

註10

語見葉朗《中國當前的美學》（《文學與美學》文史哲出版社，一九九〇）是淡江大學中國文學研究所舉辦的「文學與美學討論會」（一九八九年十月）所提論文。其中第五節是「建構現代美學體系的嘗試」，他說：「四年前，我建立了一個課程組，進行更新美學體系的嘗試：一方面是理論架構的更新，一方面是

註11

基本觀點的更新」。其基本觀念越出常規、常情。此處不可能討論葉、陳兩位教授的著作。只能用「原則」來作判斷。任何思想、文化、學術、藝術要自成體系，成家立派，就像人造衛星一樣，只要把衛星（甚至一塊石頭）射入太空，它自己就會有一個軌道而運行在自己的軌道（體系）中，絕不可能先設一個軌道再射衛星。難道老莊要先創一體系，然後再去著《老子》、《莊子》嗎？因為老莊本人先把自己拋入太空，自然就在他各自的軌道（體系）中運行。那時他們就是不說一句話，沒有一個字留下來，他們自然而然地就在軌道（體系）中，他就有體系。葉、陳兩教授如果是大學生說說狂話瘋話，我會鼓勵他「其志可嘉、其識可憫」。教授居然不懂思想體系絕不可能先於思想出現。凡有一點哲學常識就該懂這點：若不懂，還有什麼資格做「教授」。前輩美學家朱光潛、宗白華其中西學問基礎、人生境界大概不在兩位教授之下，是否曾說過要建體系？成家立派？牟宗三先生在其《康德判斷力之批判》譯序中說：「偶見宗白華先生所譯的第三批批判於坊間，遂購得一本，歸而讀之，覺其譯文全無句法，無一句能達。宗先生一生講美學，又留學德國、通德文，何至如此？宗先生雖一生講美學，然其講法大都是辭章家的講法，不必能通康德批判哲學之義理。世之講美學者大抵皆然，以為懂得一點文學，即可講美學，故多浮辭濫調。」想牟先生的評語是很客觀的，絕無誇張或意氣。朱、宗兩前輩在中國美學界用力之勤、功勞之大自不待言，而他們確實只是「文學的美學」，也未成體系。只能算美學學者（已值得崇敬）而非「美學家」。倘觀葉、陳兩教授只是教書、寫書，關起門來對自己的學生構建體系、立派成家，自我滿足，無人多管閒事。而今居然發狂發燒到了台灣，更奇怪的是兩岸居然無人發現問題之嚴重性。一任他野火燎原，我就不得不澆澆水了！否則，後果是很可怕的。