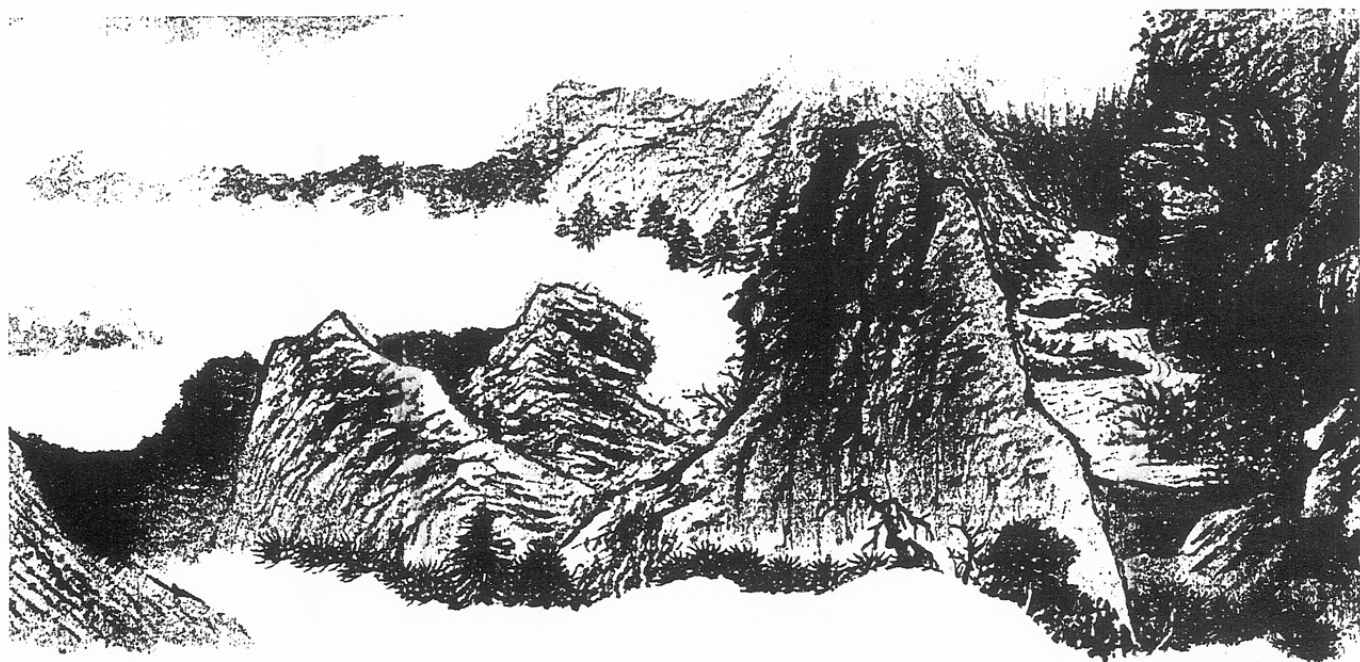


書法是一種「詩性智慧」表達！

姜一滴



圖一 石濤(1642-1707)《桃源圖》(局部)
桃花源是陶淵明所意造的一種人間幻境，但它卻非常「真實」。這種「真實」乃是「詩性智慧」所感到的「真實」，並非視覺中的「真實」。

石濤此圖特意將畫下部山腳「虛」掉，中間、上端都在烟雲繚繞中，只有右邊是「仙源」處，透露一點仙氣靈光。

詩對於書法的功能

在 前一講剛要結束時，偶然在一本舊的《貴州畫報》（一九九四·四）中看到蹇先艾所寫「腰腳猶能拒竹筴」七字和他的七律。由於蹇老是詩人，書法又有味（我稱它是「五四味」，即「時代味」），於是我聯想到「書」是否應該和「詩」建

立邦交？等三大問題。現在先談第一個大問題，即：

詩與書的關係：功利一點說，詩與書的關係可分三個層面。

（一）從讀詩（古詩或現代詩）而使書之內容增加一點「詩味」；擴大言之，即增一點「文學味」；再擴大即增加一些「人生的意趣」。（熊秉明先生認為書法是中國文化中的核心之核心，那麼詩境和詩的意趣則又是書法中的核心之核心；所以我常說，中國文化是「詩文化」或稱曰「抒情文化」）。這樣一來，就可以使書法從「技」的層面提升到「藝」的層面，最後提升到「人生表達」或「道的表達」，進而到達「由技入道」的最高理想。這不是過份地要求而是極合理的、也是必然的路。藉書法通向真理的路（如果我們承認書法的最高理想是「由技入道」，「詩」是必經之路。不經過它就過不了「關」。（石濤有名言「過關者自知之」）。現代書家，大都很忽畧這一點。是很令人遺憾的事。（註一）

（二）詩，可以觀、興、羣、怨。這一點都不難懂。說白了，就是詩可以供我們觀賞、享受詩之美；藉以訓練美感能力，又可以啟發靈感使我們與大自然、人以及神相溝通；更可以促進社會諧合，擴大而至「民胞物與」（註二）；當然也可以發發牢騷、明罵暗諷任君自擇，以為情感的發洩。書法的功能和表現方式與詩有很大的區別；但要使書法的「文化效驗」達到最高峯。就必須「假道於詩」。除此以外別無他途。

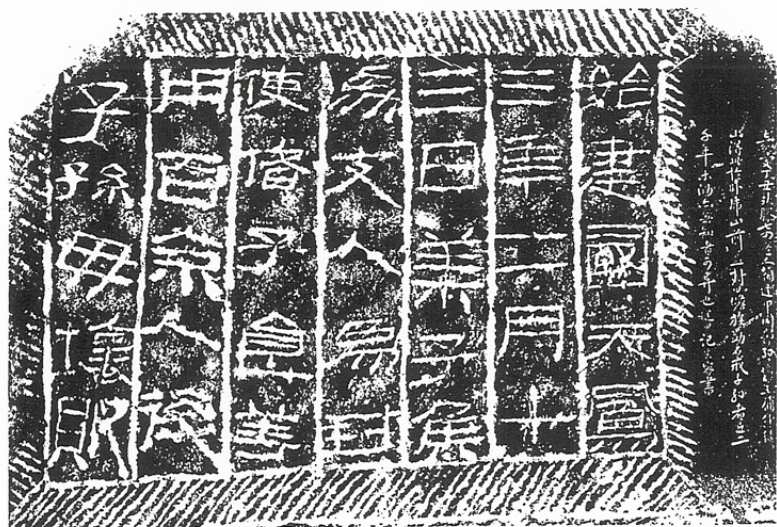
（三）「詩性智慧」之發掘和發揚，這問題很複雜，要用較長的篇幅來討論。

什麼是「詩性智慧」？

凡是對中國文化略有認識的人，都知道中國文化是一種抒情式的文化。也就是一種由情發展出來的文化。說它是「詩文化」或「美學文化」似更有括約性、更恰當些。這一看法早已是公認的（註三）。但稱中國文化為「詩文化」我不知是否早有人說過。

不過要想把這個問題弄清楚、說明白，卻也非常不簡單。我這裡只能扼要地講，要進一步研究這問題，要讀讀以下的書：第一本必須讀的書是維克（一六六八～一七四四）的《新科學》（註四）此書共五卷。朱光潛譯本分上下冊。第二卷專談「詩性智慧」。若想節省時間先讀朱光潛的《維柯的「新科學」及其對中西美學的影響》（註五）。第二要讀的是朱光潛譯的萊辛著《拉奧孔》（Lessing, 1729-1781, Laokoon）（台灣有翻印）。第三是牟宗三的《康德審美判斷之超越原則之商榷》（註六）。第四，史作裡「美學系列」十種，幾乎每種都涉及到詩（註七）。第五，王振復《周易的美學智慧》（註八）談到從「巫學智慧」轉化成「美學智慧」，而藉用維柯的術語稱之曰「詩性智慧」。他如中國歷代詩論，都有些豐富的「詩性智慧」（詩美學）的資源，朱光潛和宗白華的美學，都可稱之曰：「文學美學」（或「詩美學」）。朱光潛的《文藝心理學》即「文學美學」。錢鍾書的《談藝錄》也可以稱作「談詩錄」。此外王國維的《人間詞話》和宋嚴羽的《滄浪詩話》、王士禛的《漁洋詩話》都是該讀的。以上這些作者及其著作都強調詩是文化的動力和根源。

此處「詩性智慧」是借用維柯的術語來概括詩的「啟發靈感作用」



圖二 漢《萊子侯刻石》(A.D.16)嘉慶二十二年(1817)山東嶧縣出土

此刻石沒有一般隸(分)的波磔,刻劃線條疏密極自然(如「鳳」「食」等刻劃極美)字體欹斜也自然純真(如「子孫」等)保留了相當程度的「野趣」。(「野趣」指原始趣味和自然趣味)相形之下,現代書法就太「文」了。

和「轉化作用」。我則藉用它來概括中外學者所強調的詩的文化創造作用

我在《中國美學》(空中大學出版 頁二七八)有一段說：

純詩，是人性中最真切的語言，它一方面與自然聲音(天籟)和音樂(人籟)相結合，一方面又是道德與宗教的根源和動力。人，一旦失去詩情，就失去自然，而且也就失去神聖之性靈；反之，才可能進入純詩情、純詩境；也就可能得一種真正純然之語言表達或藝術表達。……

詩人和整個宇宙是並存的，從有人類起，就有詩人存在：這世界上若沒有了純詩人，也就沒有了「真正的人」存在了。遊戲的兒童都像一個純詩人，都是「真人」。他們把

自我世界裡的東西(對象)納入他自己所喜愛的結構中，創出一個屬於他自己的幻想的(卻是真實的)新天地。——陶淵明就是這樣創造了他的桃花源。……(圖一)

在《中國美學》中，還有許多類似或更重要的話，不能多引。但我不知道當代畫家中有多少人接觸詩？更重要的是有多少人能與「詩境」相接？在「詩境」裡才能享用「詩性智慧」；同樣的，藝術家必須有類似或接近陶淵明的心境才能享受或創造出桃花源來；書家必須先有了與王羲之同類或同級的心境(非盡相同)，才能寫出王羲之那樣高的境界來。或有人要問：石濤不是一再強調「我用我法」或「自發我之肺腑，揭我之鬚眉」嗎？但卻沒有注意他說：「若只師古人之跡，而不師古人之心，就一定不能出人頭地」(註九)「師古人之心」就是學古人的心境和境界，而不是

只學古人的形貌。

據我個人所理解，「詩性智慧」有三個層次的內涵：

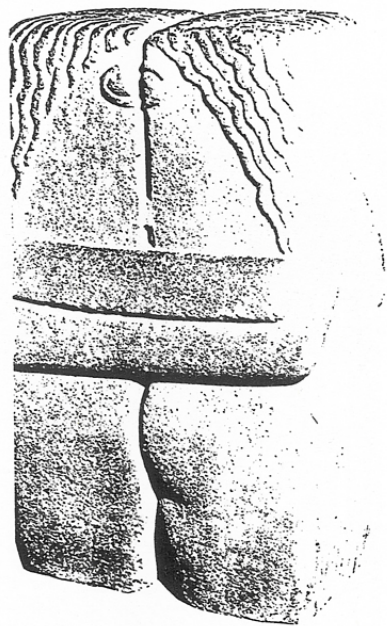
(一)「詩性智慧」是人類一切智慧的根源，是一種原創性的智慧。在原始時代是一種「巫性智慧」。因為巫在原始社會中，是人與神(包括自然)的使者，又是政治、宗教、教育(當時尚無這些名詞)的領袖，所以我稱他「原始聖」。原始人大都具有極敏感的感官(如狗的嗅覺、聽覺，貓的視覺，鴿的辨方向能力等)而原始聖(巫)則更有超出一般原始人以上的感官能力。這種異於常人的感官能力，或許就是「詩性智慧」之本源。如傳說中的黃帝造指南車，倉頡造字，神農發明稼穡醫藥都是開天闢地的大創造，都是一種異稟、異能，異智。這種異稟、異智在文明人中已逐漸喪失，只有在黑人的音樂歌舞(體育)中偶爾冒出來。這種特有的異稟奇智我稱它為「野性智慧」或「野性的原創力」(「質勝文則野」之「野」)，

這種智慧和創造力，不是教育所能培養訓練出來的，甚至現代教育恰恰在扼殺這種「本能」。再就書法說，漢隸尚保留了這種「野性的原創力」(圖二)秦俑中這種「野性(質)」就更明顯了(圖三)，可惜這原創力自漢以後就逐漸減少，今天已幾乎把它全忘了。甚至否定了。

(二)「詩性智慧」的第二層次是從「野性原創力」向「人文創造力的轉化和妙用」。亦即王振復所說的「從巫學智慧」轉換成「美學智慧」的階段，此時巫(原始聖)的角色由聖(人文聖)來取代，如中國歷史上，到了周公、文王、孔子時代。「詩」的教化作用大大增強。詩的教育功能非常大，除了感化人心、人性外，還可幫助人學習語言

圖三B 布朗庫西(Constantin Brancusi, 1876-1957)《吻》(一九〇八作)

布朗庫西雖是現代雕塑家，可是「野趣」十足。尤其是兩隻手在漢魏碑中很容易找到這種趣味。可知「野趣」在現代書法中是可以表現出來的。



文藝及對自然的認識。所以「詩性智慧」第二階段的功能在於加強人與人、人與自然、人與社會和神(天)的諧和關係。它的作用仍是美學的，即導人於美(包括善)的境地。司馬遷的「究天人之際，通古今之

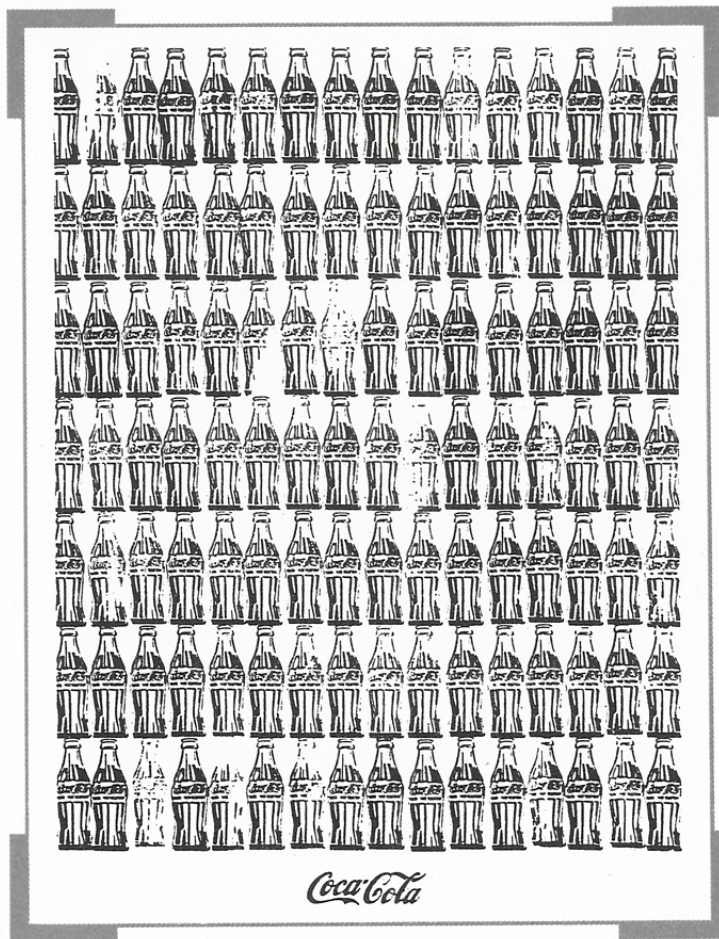
變」。也是指這種智慧。

(三)「詩性智慧」的第三層次是啟迪玄智，也是一種「無的智慧」，或可稱為「聖智」或「神智」。世間一切大聖大哲都具有「無的智慧」，也必然生存於「無的境界」中。至於怎樣才能擁有「無的智慧」，而達到「無的境界」？個人還沒有那種本事把它交待清楚。而事實上，那正是「道可道，非常道」的「無言之美」，正是陶淵明的「無言」也「無辨」(「欲辨已忘言」)的境界。是不是身在其中，只有自己知道。謙虛與大話都沒有必要。這第三層次的「詩性智慧」是人文世界中最高的，也是最重要的智慧。人世間不可能人人成聖成神；可是這是人間的最高「智慧點」是人間的「至善至美點」，我們可能將永遠永遠達不到。但如果我們能意會到這一最高「智慧點」(美點)而一直向前撲過去，或許也算一種「詩性智慧」中的高智慧吧！這一人類最高智

圖三A 秦《陶女跪坐俑》(陝西臨潼，秦始皇陵附近出土) 秦俑極寫實，又很質樸。秦兵馬俑是出自「宮廷」雕塑家之手，技藝更「成熟」。此俑「野趣」更濃些。



圖四 A 沃荷爾(Andy Warhol, 1928-1987)《綠色可樂瓶》(一九六二)
 普普藝術(POP Art)最大特徵是把日常生活中所見的如實地畫出來，而且把藝術和廣告密切結合。沃荷爾的名作除此幅外，另有瑪麗蓮夢露和毛澤東像。這樣的畫不須解說，絕不要去找什麼「氣韻生動」、「意蘊」。



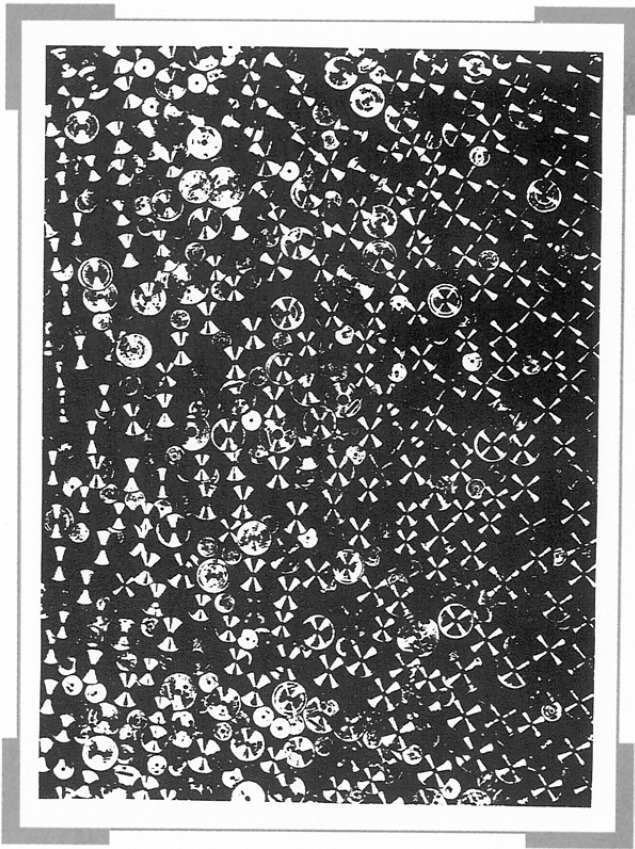
慧點(無的智慧點)。從理論上說，現實中的人誰也不能到達那個絕對點。所謂現實中的聖哲，也不過是較接近那個「無點」，然後圍繞着那個點旋轉而自成一個圓；而其他的賢人、哲人又圍着大聖大哲團團轉而形成自己的小圓……引導我們迫近那「無點」的智慧，就是「詩性智慧」的最高境界。(註二)

以上是「詩性智慧」的三個層次。原始社會是「巫學智慧」(又稱「原創性智慧」)獨領風騷的時代，故可稱為「巫學時代」。(過去多稱為「神權時代」)；中間層是「人文智慧」發展的全過程。包括整個人類文明史，故可稱為「人文時代」，

二十世紀是科學當道，故又稱「科學時代」(是「人文智慧」獨霸的時代)；終極層是「無的智慧」的妙用。人類社會中，是否會有個「無學時代」出現，我不敢說。因為人類雖然會一直停留在「人文學時代」中，而「無學研究」卻古已有之。孔子、老莊、釋伽、耶穌……都是「無」的境界中人(註二)。凡真正的大哲學家大詩人、大藝術家都懂得這個「無」。反之，就不可能「大」和「久」。

從人文史開始到人文結束，都可稱為「人文時代」。人類一切文明成果都是人文學的功績。人類文明發展到了二十世紀，科學一枝獨

秀、獨攬人類一切學問的主權。科學的權力膨脹過了頭，產生了嚴重的後遺症。從七〇、八〇年代起已在急遽扭轉。於是有人說，廿一世紀將進入「美學時代」，也有人說是「人學時代」。用什麼名稱都不重要，主要的是說現在時代在急遽轉變中。人類的思維方法、生活方式都在遽變中。不管怎樣變，擺在面前的將是一個非常新的時代。所謂「美學時代」，仍然是一個美好的夢。



圖四B 費爾南德斯·阿爾曼(Fernandez Armand 1928-)《堆積的齒輪》
歐普藝術(OP Art)最大特徵是充份運用光和色的效果。使人有一種眼花繚亂的幻覺。故「普普」較接近商業,「歐普」則更多「工業味」。

再談「美學時代」

我在第四講中，曾以《美學時代的來臨》為題，講過這個問題，現在要藉機再作補充。

「美學時代」也好，「人學時代」也好。現實中總是先有「實」而後有「名」，因為「美學時代」早已開始了，所以才有此名。

前面說過，「科學霸權」已經統御學術界一百多年，到了二十世紀研究什麼都要「科學方法」。慢慢地連科學家也承認了科學並不萬能，不能解決一切問題。於是又慢慢回頭。所謂「美學時代來臨」，自然有其時代背景和哲學上（根源上）的因素。二十世紀人世間一切事務，包括政治、經濟、教育、藝術、宗

教……都在科學的權威下，被科學所支配，由「科學霸權」變成「科學濫權」。科學原來由人所支配，等到科學濫權而瘋狂了，人類才覺醒到應該把支配人類的權力從科學的手中收回來。（如愛因斯坦、歐本海默之反原子武器）。這是人類第一次覺醒。

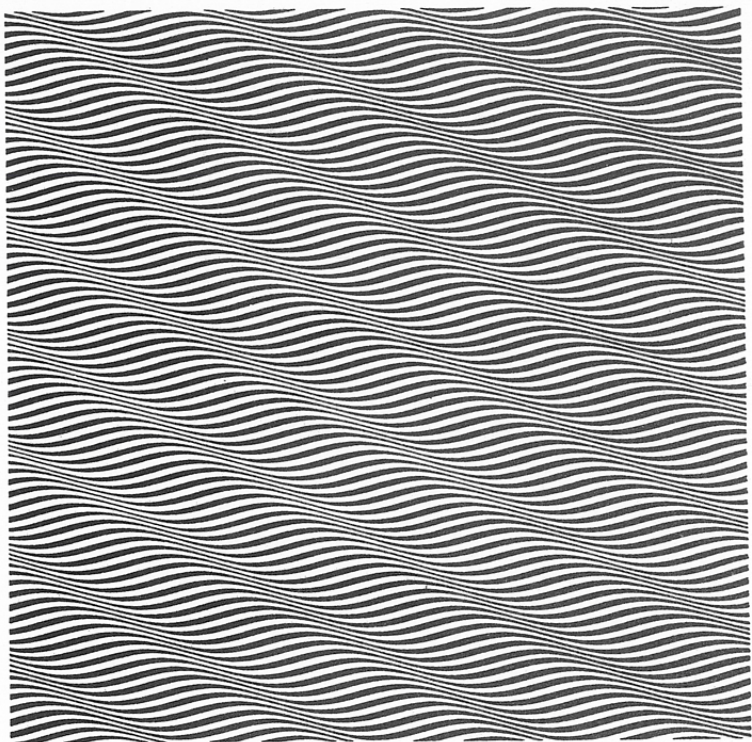
原來整個人類史是由「巫學智慧」（野性的原創力）、「人文智慧」（所有人類文明智慧）和「神聖智慧」（前面所言「無的智慧」）三種智慧（力量）共同營建創造的。近世紀以來「人文智慧」發煌，「人權」獨霸、科學當政，把「野性原創力」和「無的智慧」完全予以忽視，甚

至全部予以否定。遂使人類社會形成嚴重「偏枯」現象（或戲稱曰「科學侏儒人」）。雖然在藝術上，於二十世紀初就有盧梭、高更、畢卡索等先知，要以原始（野）救浮文（史），卻難扭轉時代風氣所趨。以致在西方有「普普」、「歐普」的出現（「普普」、「歐普」是工業和商業兩種時髦的結合（圖四））。現在有知之士提出「美學時代來臨」的口號。乃是人類文明的第二次大覺醒。

所謂「美學時代」的主要宗旨，就是提醒世人。「巫學智慧」（野性的原創力）和「神聖智慧」（無的智慧，一種「無為」的力量）是創造

圖四 C 布里奇特·賴利(Bridget Riley, 1931-),《吸引》(Arrest) (1965 作)

賴利是英國的OP藝術家,她的作品多用黑白色,讓觀者目眩心搖;但我們絕不能在她的作品中,找什麼境界飄逸、內涵富瞻、氣韻生動……等,OP是一項科技(光色之學)下的產物。



結語

新人類史的重要力量。使「巫學智慧」充份發揮其野性的創造本能(有類美國西部拓荒精神—此精神美國已喪失,中國早無),並促使人類精神向「無的境界」逐步提昇。這就是「美學時代精神」。

晚飯後,看了一段大陸拍製的《西遊記》。我發現唐僧玄奘是象徵佛教思想中現實世界的「聖賢」,是溝通神(理想)與現世(人間)偉大的使者;孫悟空是實行理想最得力的助手,象徵靈感和技藝的結合和妙用,也是「巫智慧」的妙用神化,代表原始社會的「巫」的角色(即人與神之間的使者);沙僧和八戒象徵人世間正、反兩類人物,而八戒(是八不戒之反諷)實在是社會上無是無非不能自我約束的壞蛋,做盡壞事而不自覺,也永無悔意。但在小說和戲劇中的八戒是個很可愛的人物,在藝術家眼中、筆下,把「醜」的變成了「美」的。

傅山說書法「寧醜勿媚」,「媚」是以虛假的外表欺騙俗人。八戒雖醜卻很真,故極可愛。

吳承恩真偉大,他利用一部小說來描繪人類史演化過程,又隱喻現世人生中諸怪現象,能不拍案!本講的主旨是——

現代書法應特別重視野性原創力(「巫學智慧」)之表達,以期與「無之智慧」(神聖境界)接近。

下一世紀將是人、神(天)、自然相爭又相妥協的「新三國時代」。也是「美學時代」(「三國演義」不是很美嗎?)。

下一講要談談書法的時代精神。「時代精神」在過去常常由少數

大家領一代風騷，形成風氣，造成一種潮流。例如趙孟頫，整個元明兩代的三百年幾乎都在趙的陰影下發展；明末董其昌也影響了清初百餘年。再如，五四時代的胡適、魯迅等對近代中國思想影響之大，實在難於估計，在今後半世紀或一世紀內，恐怕再也不可能有趙孟頫、董其昌，以至於右任那樣的人物領中國書壇之風騷了。這就是一般所說的「多元社會」，也有人說台灣和大陸已進入「後現代社會」。什麼叫「多元社會」？什麼叫「後現代社會」？是下一講最主要的論題。



註釋

註一 把書法與其他文化（尤其是詩）的關係切斷，是當代書法內容貧乏的主要原因。在《雄獅美術》（一九九四·二月號）所載「兩岸書法發展座談會」中，專家們很少涉及這一類問題。講書法美學的專家，也大都把詩書的相關性輕易放過，而把重點放在點畫、結構上。而點畫、結構只能表達書法的形式，若忽略它的本質就缺少藝術性而只能表現其技術性。點畫、結構正猶如冰山露出水面的一角。藏在水底的要佔百分之七〇以上。今天大家所談的大都是水面上的表象。豈知水底下的部份才是最主要的。

註二 請參考第六講（註二）引許倬雲《利那與永恒》頁八一的一段話。許先生是當今有才情又有智慧且有擔當的大學者。他的著作篇篇擲地有聲、震聾發聵。不及多引。

註三 中國古典文學理論家陳世驥教授（一九一二～一九七一）曾一再強調，中國文化是一種抒情傳統。陳先生是加州柏克萊大學名教授，也是中國古典文學的權威。一九七一年五十九歲時逝世。楊牧把他的論

文輯成《陳世驥文存》（台北志文出版社·一九七二）收其論文十篇，有七篇是討論詩的，喜歡詩的讀者，值得細讀。

註四 維克《新科學》·朱光潛譯，台灣有翻印本。

註五 朱光潛於一九八三年三月應香港中文大學新亞書院「錢賓四學術講座」之邀，講題為「維柯的《新科學》及其對中西美學的影響」香港中文大學出版部印成專書。朱光潛先生對「詩性智慧」有詳細的闡述。

註六 牟宗三先生此長文，載其所譯《康德判斷力之批判》（學生書局·一九九三）是一篇非常重要的由中國人從中國文化的觀點講中國美學的名著。談中國美學者若不能理解此文。就不易理解中國美學。牟先生雖不稱此種智慧為「詩性智慧」，而稱之曰「妙慧」。他認為「凡美的靈魂，皆有妙慧」。又云：「非妙慧者不能言感，唯古詩人乃可云怨」。（頁六九）

註七 史作權「美學系列」共十種（台北·書鄉文化公司·一九九三）。其中《形上美學要義》和《形上美學導言》最重要。《史作權短論集與詩》，可知史先生是哲學家又是詩人。

註八 王振復《周易的美學智慧》（湖南出版社 一九九一）特別強調「詩性智慧」或稱之曰：「美學智慧」。

註九 見《石濤畫論》載俞崑（劍華）《中國畫論類編》（華正書局）頁一六五·原為文言。此語譯。

註十 偶讀李澤厚《活得怎樣：生活境界和人生歸宿》（香港《明報》（一九九四年十月），曾談到詩境，很有助於對「詩性智慧」之理解：『前人說「禪而無禪便是詩，詩而無詩禪儼然」；…陶潛、王維之所以比寒山、拾得，比宋明理學家們的詩似乎更使人「聞道」、「悟禪」，就因為「本體」已融化在此情感中。此詩此情即是真如。以「禪作詩」

便是以一個玄虛的「本體」框架硬架在現象之上，它與感情始終兩橛。可見如前所說，「情本體」恰是無體，是以現象為體。這才是真正的「體用不二」。李澤厚所謂「情本體」，是說「情」既是現象又是本體，既是體又是用。在那裡體用不分，神魔同在；在那裡沒有美醜，卻有美醜。過此關者，方能知書法之醜，當然也能看到書法之美。

註二 「無的智慧」和「無的境界」，比較難解說，亦非幾句話所能解釋清楚的。牟宗三先生在其譯《康德判斷力之批評》、《圓善論》、《中國哲學十九講》均曾論及。