

「側」之美：齊白石對「側」有妙悟

姜一涵

小引

一九九四年五月，我由美東返國旅遊，在仁愛路邂逅杜忠誥兄，次日他到福華飯店相訪，邀我為其所發行的《中華書道研究》撰稿。我不加思考，一口答應下來。因為自一九九一年我和朋友們為空中大學開了一門《中國美學》（有專書刊行）。我負責書畫美學部分；但由於時間、篇幅、讀者對象所限，未能暢所欲言，正計劃找機會再加發揮，分別寫一本《中國書道美學》和《中國繪畫美學》。

六月回美即動手寫了《中國書道體驗美學導言》（約一萬餘字）寄《中華書道研究》（每年十月後出版）。顧名思義，「體驗美學」是特別重視生活體驗，把書道之美與日常生活中所體驗的美密切結合起來。用「生活體驗」來貫穿整本書。寫作的態度是漫談的方式，想到那裡就寫到那裡，不預列大綱，也不分章節。每次雖設一個題目，却也不受題目所限。列如我在《導言》中，想到了書道與時空的關係，便以很大的篇幅討論時空問題；提到了中鋒、側鋒在書法中的運用，遂使我聯想起「側之美」。而在很長的時間內一直在思考「側之美」的美學根源。於是，我乃將「側之美」做為第一講的中心論題。而後，每月一篇，隨機命題，隨緣抒發；行於當行，止於當止。

至於是否能「因指而見月」或「因月而識萬川」，則全靠各自造化。日本有位哲學家說：「讀書是一種邂逅」。我們將藉此「莫逆於心」或「擦身而過」？全憑一個「緣」字；若有「緣」就請找一本《中華書道研究》二期，那是在下為《書道體驗美學》所發出的「貴賓券」。

「側之美」的文化晤源

自從發現「側之美」以後，有很久很久的一段時間都在想：一、「側之美」的源頭在那裡？為什麼一般人偏愛「側」？二、「側之美」在書藝上怎樣才能達到「側而莊」（即雖側却不坍塌，且能莊嚴穩重）？三、為什麼當代中青年書家（包括大陸台灣）多不敢用「側」？而自明末至民初三百多年來，「側」之風却特盛行？……許多問題一直在纏着我，所以才決定先解開它。

偶讀《論語·子路篇》有：

不得中行而與之，必也狂狷乎？狂者進取，狷者有所不為也。朱註曰：「行，道也。狂者，志極高而行不掩；狷者，知未及而守有餘。蓋聖人本欲得中道之人而教之，然既不可得而徒得謹厚之人，

則未必能自振拔而有為也；故不若得此狂狷之人，猶可因其志節而激厲裁抑之以進於道，非與其終於此而已也。」

孔子自然希望得到「中行（道）」的人來教道也，若不得「中行」者，則寧取狂狷之士，連朱子也認為只是守本分而溫厚的人，天資低、意志弱，多不能自我振拔，倒不如狂狷之士，反能激揚亢進以達於道。由狂狷這條偏（側）路進入道，固然不放心，也不最理想；然總比老老實實毫無個性、全無進取心者好的多。這是從人倫觀點說。

若從美學觀點看，狂和狷都富有浪漫性、戲劇性和突破性。而狂狷和中行相對應時，中行代表「中」（中庸、中道、中鋒：傳統），狂狷則象徵着「側」（狂者，右傾；狷者，左傾。側鋒：富變化性、試驗性）。

中國傳統的書家，從不鼓勵人去「走側鋒」，也不強調「側」之美。但是有「正」就有「側」，「正」代表整體，「側」代表多面。「正」和「側」是永遠同時存在的。更由於「側」是外表，故「側」的表現能力遠遠超出於「正」。凡大藝術家都能體會到這一點，一個藝術家若不懂「側」之妙用，就等於放棄了一半以上的表現能力和方法，所以龔賢在美學上提出：

「奇而安」三個字

「奇」就是「側」，「安」就是復歸於「正」。套句《空城計》中的戲詞是：「險中弄險定太平」。在國畫中構圖造境出入意外而仍感穩妥的也叫做「奇險」。有人評沈曾植（寂叟）的字「其過人處在不穩」。「不隱」就是「奇險」之意。就像走鋼索、溜冰明星，雖傾斜絕不摔倒。

「側」是和「正」是相對的兩個觀念，擴大其內涵則有曲直、柔剛、陰陽等涵意。《老子》二十二章有如下一段：

曲則全，枉則直，窪則盈，
敝則新，少則得，多則感；
是以聖人抱一為天下式。

意思是說，為了達到全的目的故先受委曲。為了達到完美（全）的目的，暫時「曲」一下或偶而走一下「側」路，倒反容易成功，故曲和側都是權宜之計，乃是老子的「反者道之用之「用友」，其最終目的還是要回歸「大中至正」。因之，「側」和「曲」原是藝術上的妙用。但是絕不可一直「曲」下去、「側」下去，一往而不返。——在書法上走「側」和「曲」的路子迷途而不能返的例子很多。

自然界中所見的 「中」與「側」

自從我開始研究「側之美」以來，每天晨起散步，穿過一個小樹林，總不忘從自然界觀察「中」與「側」的現象。例如一棵楓樹光潤如玉的幹固然很美，但扁平油綠的



圖一 在一棵大楓幹上，突然長出一兩小枝幾片綠葉（入秋轉紅），有令人驚奇之美感。若以楓幹為「正」，此數片葉當可視為「側」。



圖二 此圖若以花莖為「正」，花葉為「側」；則顯然在我們欣賞此花時，葉却成了主體，就形成了以「側」代「正」的局面。

► 圖三 虛谷

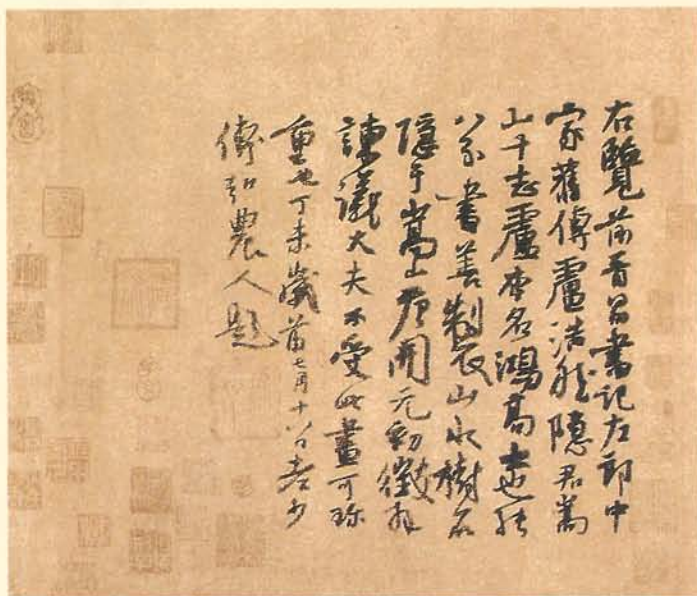
(一八二三~一八九六)對聯。
「袈裟清客夢：詩畫故人情」
(一八九五)時年七十三。由於他不平凡的生活經驗，使他能體悟出枯寂的美感，並能把它表現於書藝中(其畫中所表現之枯寂感尤顯)。此枯寂感亦「側」之一種。



▼ 圖四 楊凝式(少師)

《草堂十志跋》

楊少師能深切體悟出「側」之美。「側」字不一定把它解做側鋒、偏鋒。在結體上錯綜參差，在境界突兀、奇峭，在藝術史上，突出於傳統，皆可視為「側」。



楓葉形色也極美(入秋則變為艷紅，尤美)(圖一)，花草也多因莖和葉的巧妙組合而顯得玲瓏有致(圖二)。花和果雖然不能同時並陳，却也是「側」和「中」(正)的關係：開花是為果子做準備，花謝了是為了便於果子生長。所以做為一個畫家，不須忌諱「側」，「側」反而更美，但是有一點是必須要強調的：「側」(花)不是最終目的。若參透此一理，愛「側」(鋒)該是很自然的事，藉「側」以展現美也絕對被允許。

從一九九二年一月廿二日，我從普林斯頓喬遷到維吉尼亞的維也納鎮來，已經兩閱春來秋去、花開花落，在白雪皚皚的時段下，維也納的小森林，被冰雪冷凍起來，一種蕭蕭騷騷的枯寂荒率感，在中國畫裡常常見到。可是若想藉用書法却很難表現出這種境界來。原因是畫和書這兩種藝術形式相較：畫較偏於自然表達，書較偏於人文表達。所以要想用書法表達出枯寂荒率感，就必須具備兩種基本條件：一是對自然感受能力強勁，二是表現自然傳達自然信息的本領高明。兼具以上兩個條件的在清代當以虛谷(一八二三~一八九六)為代表(註一)他的書法未必特別好，却有一種特別趣味，那就是「枯寂荒率感」。(圖三)

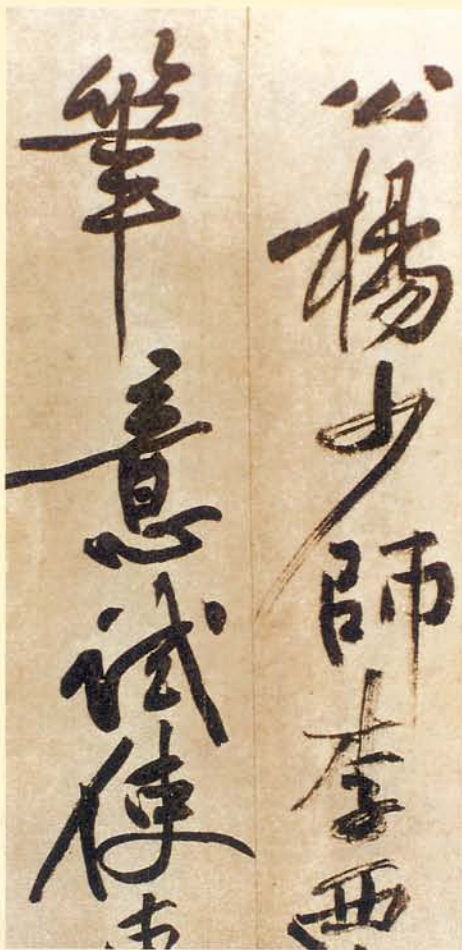
「枯寂荒率」的境界在自然現象中，已很難被欣賞；在藝術上這種「荒寒」境界，尤其是難被了解；在書法史上，以書法表現「荒寒」的更是少之又少。有清一代書家能表現「荒」的人很多，但是能充分表現「荒而寒」、「荒而簡」的人却很少。

書法史上的荒寒

回溯整個書法史，秦篆、漢隸都不荒，漢簡中雖也有些草率的字，却不會荒，章草也不至於荒；魏晉南北朝的楷書固然不荒，行草也溫文儒雅、悠閒舒暢；唐楷端莊秀雅，連張旭懷素縱然狂顛，却不至荒亂；五代楊少師（凝式）在整個書史上是個關鍵性的大人物，他的書法架構錯綜參差，奇趣橫生，其《草堂十志跋》只寥寥七十七字（圖四），其重要性却不可忽視（註二）。此後歐陽修「瀟騷淡遠」的美學觀，開啟了中國藝術的「枯寂荒率」的境界。在繪畫上出現了由米芾父子所代表的「雲山派」，我叫它「瀟湘派」；在書法上，則有蘇東坡、黃山谷所代表的「意趣派」，或可稱為「禪機派」。可是因為「枯寂荒率」是一種人生境界的表達，不是視覺境界之表達。就像我個人若不是有緣隱居在維也納小鎮的森林邊，親身領略符冬枯索蕭瑟之境，便無法體會得蘇、黃書中，在縱橫排夏神氣爽朗之後，却隱藏着一份寂寥蒼茫的心境。（圖五）

假定中國書法史上也有個「表現主義」，那麼蘇、黃或可稱為「表現派」的始祖，有效地把個人才情、性格表現出來。所以我認為蘇、黃的書法中帶有相當程度的荒莽氣、英雄氣，因之我戲稱他們為「表現派」，像趙孟頫的「古意」，則是極理性的文化理想派，也可泛稱為「古典派」。

明末清初的遺老們，如傅山（圖六）、王鐸、張瑞圖、黃道周、倪元璐，是中國書學史上的又一轉。他們的特點是「以奇（側）為正」，



圖五 黃山谷
(一〇四五~一一〇五)
跋蘇軾《寒食帖》。

蘇黃書皆帶有某種程度的荒莽氣、英雄氣。用現代語言說，其「表現派」意味很濃。這種表現氣味也不易得。必須有一種內在的鬱勃、浩盪之氣。蘇軾哲學氣味較濃，山谷文學趣味更多，故其表現味較蘇軾更多。

「藉曲求全」。很值得重視（註三）。對清初書法啟示性很大。後來的龔賢、八大、石濤、石溪、程正揆……的書法都有荒氣，都有表現意味。在正統、非正統的觀念下，都是走的「側」（非正統）的路。又所謂「荒氣」寓拓荒精神之義。

清乾嘉以後，金石派興起，仍然是走「側」的路，而且已漸「以側為正」，「以庶代嫡」，可以稱為「書道中興」。到了吳昌碩、齊白石等大家把金石味、篆刻理論技巧，以及

畫中意趣都融進書法中，把金石派推上最高峰。表現主義趣味也很濃，也都有荒莽氣，尤其是齊白石，亦可稱為「草莽英雄」（無貶意）。亦即所謂「草莽英雄」之意。

這一節，原想從大自然中，專就花草樹木中選取一些中（正）、側（偏）的例子，以說明「側」是與「中」同時並存的，而「側」更具有藝術性，豈知信筆所至，談到秋冬以後的「枯寂荒率」而引入書法中「荒率」、「荒寒」之境。書法中此一境

圖六 傅山

(一六〇七~一六八四)

《失題詩》

(「風花霧柳怨分明，勉一攤書老眼瞠；無可奈何難字過，^{若若}倥傯漫引杜先生。」)傅山楷行書本極工整規矩，其草書則極盡虬曲繚繞之能事。此詩中之「攤」、「何」、「^{若若}」等字，皆變體也。「霧柳」二字尤奇。「奇」即不安不穩也。



界比較難理解，也非常難表現。却可慢慢體會到。

齊白石對「側」有妙悟

這一講的主題是要討論齊白石對於「側」的妙悟妙用。他在一段畫跋中說：「作畫須有筆方，方能使觀者快心；凡苦言中鋒使筆者，實無才氣之流也。」(註四)我想齊老的

意思是，若執着於中鋒使筆，一定會限制自己天才的發揮。齊白石不僅在畫上充份發揮了他用「側」的天才，在書法上尤其有妙悟妙用。

我的書法美學來自真實的生活體驗，所以還是要從實際生活經驗談起。

一九九〇年春某日，我在誠品畫廊地下室書店，無意中發現一本《齊白石〔人與藝術〕》：齊白石自述。張次溪筆錄，足立豐譯（二玄社，一九七五）。此書中文本早已讀

過，內容無甚新義。然其中兩副對聯是過去不曾注意的，而這兩副對聯居然使我眼睛為之一亮，遂專為它而買下了這本價值昂貴的小書。這兩副對聯的內容是：

贈毛澤東篆書聯

海為龍世界
雲是鶴家鄉

下款「丁丑秋七月齊璜」。上款「毛澤東主席庚寅十月（圖七）。」此聯書於一九三七年，白石年七十七歲。是在日本發動了蘆溝橋戰爭之後。下款是一九五〇年共產黨佔據大陸後的第二年加上的。也就是說，齊白石在抗日戰爭之始寫了這副對聯，過了十三年經歷了天翻地覆的大變化，他又把它送給了毛澤東，內中有些什麼玄機，這絕不是外人所能解釋的。不過在當時我並沒有注意這些。所關心的只是那十個字。由於那十個字，使我對齊白石在書史上的地位做了新的估價。

在當代的書史一類專書中，很少有人把齊白石列入書家之林。或許是由於他的書名為畫名、印名所掩。另一個原因是他的自我評價。在他三次自我品評中，總是把書列為第三或第四（三次自評是：詩一、印二、字三、畫四；印一、詩二、書三、畫四；詩一、印二、畫三、書四（註五）。這很影響一般人對他書藝的評價。而最主要的原因是齊氏的畫非常難了解，書尤其難懂。連自己都缺乏自信。

民國以來，中國書壇可謂高手如林，名家輩出。可是能稱宗作祖



圖七 齊白石《篆書聯》（一九三七作）

此聯是齊氏書作中最突出的一件。中國書法至魏晉以降，已經成為一種「純人文表達」，「原創性表達」的成分已很少。如果有，齊白石是最突出的一位。此聯是最好的例證。惜乎專家們多已習慣於人文表達之形式。對於原創性表達多不習慣。

的人物却極少。所以二十世紀的書壇沒有「二大」、「三大」、「四大」等封號。環顧當今之世能和于右老相頡頏的確實難求，若一定要推舉，那麼于右任、吳稚暉、齊白石或可稱為「二十世紀中國書壇三大家」。

我這樣僭越地主張，不可能被多數人所接受，我也沒有權力、沒有企圖強人去苟同。只能代表個人的一點「美學上的體悟」。說我獨具隻眼也好，獨具「側」眼也罷，我是有充份理由的。

有關吳稚暉在當代書史上的地位，將另設專題來討論，這裡專就齊白石來說。

中國文化中探求真理（人類終極理想）有兩條大道：一是學，一是術。學是走中道而偏於理性的路；術是走側鋒、捷徑偏於頓悟的路。所以人類通往真理之途若想假道於藝術實在是走捷徑，是一個方便之門。也就是「由技（藝）入道」。莊子徹悟此理，他走的就是這條幽曲、捷便而神秘的路。禪宗也是走這條路。故莊、禪最富藝術性，其通向真理的路無理則可尋，不按牌理出牌。

「由技入道」就是假借藝術通過實踐走進「道」中，也就是循着藝術（技）這條路勇往直前而「階及神明」。此「神明」之境就是「道」之所在。所以世界上任何一位第一



◀ 圖八 齊白石

《贈秀儀篆書聯》

(一九五三作)

此書很合於饒宗頤的「重」、「拙」、「大」三個標準，卻沒有「海」聯那樣精神抖擻，陽氣四射。

▶ 圖九 齊白石

《草書聯》(一九二二)

此書比「海」聯早十五年。其時他的書還少為人所賞識，但此書却很有味，也很難說出它的來歷。或正是聯語中的「意造無法」。



流的大藝術家一定是到過「那裡」的人。反之，若沒有到過「那裡」（神明之境）就不知道什麼是真正的藝術，自然也不可能成為一流大藝術家。

齊白石是確確實實到過「那裡」的一個「人」！

儘管齊白石傳世的書跡沒有一般書家多，但由於他曾確確實實到過「那裡」，所以他的書跡雖未必件件都好，但是有少數幾件則確能具體而明確地呈現出「那裡」的光景和秘審，洩露了宇宙間的一道靈光，顯現出天地之美的光環。

四年前，「海為龍世界」十字像一道幽光一樣在我面前一閃，恰像天文學家蘇梅克藉着高信數望遠鏡初次發現到一串彗星衝向木星一樣的驚喜。四年來，我一直在追蹤它、欣賞它、研究它。

此聯是齊白石出使美的王國後，所帶回來的有關書藝美的一次展示。是他書藝生活中最精彩的一次演出。不信請把此與其另一對聯（圖八）比較一下，當知所言不謬也不妄；另一個辦法是把包世臣譽為「神品」的鄧石如所書「海為龍世界」草書聯並列比較一下。高低立見

分曉；再一個更好的辦法，用同一聯語，運用自己的筆法寫一副並擺在一起試試看（如果讀者本身是書家）。

饒宗頤先生認為書法要「重」、「拙」、「大」（註六），若以此為標準，當今之世可與于右老比肩的舍齊老就難另有其人了。而此聯的最大長處正是「重」、「拙」、「大」，再加一個「奇」字。

我原計劃把此聯的十字，從點劃、結構的觀點和其他書家加以比較分析，因篇幅所限，只有待下回分解。

贈愚翁草書聯

齊白石的另一幅草書聯，也是我鍾愛的：

我書意造本無法；
此詩有味君勿傳。

愚翁既知余詩，又知余畫余未以為怪；又索此書，先生之好怪矣，昔人小稱意，人必小怪之，今余書令人慚，先生大稱之，余大怪先生者請勿辭。壬戌二月二十七日弟齊璜白石翁並記。(圖九)

此書作於民國十一年（一九二二）。時白石年六十歲。比前一幅對聯早了十五年，所以這副對聯算是齊老前期的書作（其六十歲前書跡傳世較少）。那時候還沒有多少人能欣賞他的畫，能欣賞他的書法的人就更少了（註七）。所以老人碰到愚翁欣賞他的書，平生得遇知己，自然喜形於筆墨之外，並借題發了一頓牢騷。此聯沒有前者那樣峭拔傲岸、高聳入雲，却已自具一格。像這樣的書法，第一不能用傳統的品評價標準來欣賞。第二要把整幅字和款記做為一個藝術體來欣賞。第三要求其韻味於「牝牡驪黃」之外。坦白說，十年前我對這樣的字還完全不能懂，而今天我却敢僭稱：當下書家中（包括海內外）能到達這種境界的人是很少很少的。此聯最大長處，正是聯語中的「意造」和「無法」，即富有創造性和沒有法度的法度。另一不可及處是「由側入正」或「側正交融」。

蘇東坡云：「我雖不擅書，知書莫如我」。我若沒有這麼一點點自信，怎敢胡言濫道說齊白石是當代唯一敢和右老抗一抗肩膀的大人

物呢？假定右老地下有知，大概不會怪我孟浪，同時也該在當代書壇的寶座上留一席之地給齊老坐坐吧？

結語

開頭我已聲明過，我的《書道美學漫談》不是嚴格的學術著作，將隨着自己的思路、情緒任情胡謔八扯，只要不觸犯法律，不違背良心而有損於人，就可以放膽狂言。萬一讀者之中，有人不能苟同我的論點，背後或公開責罵幾句，也必無傷大雅。反正總比國會中的「穢言滿堂、血肉橫飛」典雅多了。

我清楚地知道，把齊白石推上二十世紀中國書壇三大家之一。必定有人反對，最少是不習慣的。

不過，一部新的「中國書道史」將會公平地看待齊白石；新的歷史將多多少少要考慮一下我的意見。

談「美學」有兩個大原則：一是放眼古今，觀其要略；二是深入核心、探本追源。我是遵遁這兩個原則來談中國書道的。同時，我也依據這個原則來重新評估齊白石的書藝。

又齊白石在自我評判其藝術時，把書列為第三或第四，在我賞鑑、研究其書跡時，一直深深為其書抱屈。

齊老在自我等第其四項藝術時，而常把詩列為第一，是否也有心理因素？希望洗雪「薛蟠體」之恥？

這些問題一直在困擾着我；可是齊老在書史上的地位我倒非常肯定，然哉否也？

註釋

註一 虛谷（一八二四～一八九六）本姓朱名懷仁，原籍安徽新安，後移居揚州，曾任清軍參將，後來出家為僧，名虛白，號虛谷、倦鶴等。長於書畫。其書法具側鋒、取側勢，用顛筆，字體細長傾斜，遠離傳統；其畫受華岳（新羅），任伯年影響很深。最長於表現「枯寂荒率感」。

註二 楊少師（凝式）是中國書史上第一個有強烈意識運用「側美」的書家。其《草堂十志跋》公認為是他的代表作。試看該跋第二行之「家」、「傳」、「虛」等，每個字都用筆側，結體錯落（即側之用）有致。

註三 明末諸遺老之書在書史上是一大扭曲，給中國書法帶來了生機，如張瑞圖、黃道周、倪元璐以至八大山人均對「側」有妙語：傅山、王鐸最擅用曲。西文中先生在《饒宗頤書法藝術蠡測》（明報月刊一九九四·八月）引饒先生話說：「明代後期書風丕變，行草變化多關新境，殊為卓絕，不可以其時代近而蔑視之」。臺靜農先生學倪元璐亦得一「側」字訣。康有為得「曲」之秘。

註四 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。

註五 見陳凡輯《齊白石詩文篆刻集》（香港、上海書局，一九六一）「輯後記」。

註六 見（註三）西文中一文。

註七 見（註五）所引書內《白石老人自述》頁七八·大意說：一九二二年，齊白石六十歲，陳師曾携其畫至日本展出，得到日人和法國人賞識，並拍成電影廣為宣傳，其畫始漸為世人所知。