

# 擴談藝術感通(一)

## ——書法與音樂、舞蹈的感通

許天治 / 本文作者為國立藝術學院教授

### ●前言

荷蘭學者惠欽格 (Johan Huizinga, 1872~1945) 認為：「人是遊戲的動物 (註一)。」而萬般遊戲，寓於一理，藝術就是從這一理中發展出來的精緻遊戲。藝術家們外取諸「物」，內求諸「心」，一方面牽掛現實，一方面超脫現實，藉佯信 (make believe) 以暫忘物我，捨平凡而追求新奇。但心與物是彼此相對待的；卻又是彼此相感應的。

樂記曰：「大樂與天地同和 (註二)。」西諺亦云：「音樂乃宇宙間共同的和諧 (註三)。」藝術與自然、人生；藝術其別類之間；相繫相連，觸類旁通者有之。東漢傅毅在「舞賦」裡細緻生動地描繪那莊麗的舞容：「舒意目廣，遊心無垠。」、「在山峨峨，在水湯湯。」、「氣若浮雲，志若秋霜。」、「資絕倫之妙態，懷慙素之潔清。」 (註四)。

宗白華認為：其間意象與魏晉鍾王法書之「翩若驚鴻，矯若游龍」息息相通 (註五)。他更在倪瓚 (雲林) 的山水竹石裡面找到藐姑射山之神人「肌膚若冰雪，淖約若處子」剔透瑩晶的高逸情貌 (註六)。嚴羽 (滄浪) 評唐人詩境：「如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，…… (註七)」詩境如樂如畫，詩中有色有象。所以，蘇東坡「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩 (註八)。」而張先在「菩薩蠻」裡更直接了當地道出：「哀箏一弄湘江曲，聲聲寫盡湘波綠 (註九)。」所以，王羲之「在山陰道上行，如在鏡中遊 (註一〇)。」這是自然與人生的相繫相通。嵇康「目送歸鴻，手揮五絃；俯仰自得，遊心太虛 (註一一)。」這是藝術與自然、人生的相繫相通。宗炳在面對他的山水畫前彈琴，他說：

「撫琴動操，欲令衆山皆響 (註一二)！」這是藝術家與其藝術品的相繫相通。華格納 (Richard Wagner, 1813~1883) 取鳥語入樂曲 (註一三)，這是自然界的聲音與藝術相感通 (correspondence (註一四))。俞伯牙撫琴，鍾子期聽出他「志在高山」或「志在流水」 (註一五)；就「人」而言，是心靈深處的交響、共鳴與契合；就「物」而言，則是自然的形象與藝術的感通。而張旭觀公孫大娘的渾脫劍器而書法大進 (註一六)；吳道子應裴旻之請，藉其纏結舞劍發而為不朽畫作 (註一七)，這正是藝術類別之間的感通。

其實，自然界中的聲、光、色、相，人生界中的興、衰、哀、樂，這些聲音、色彩、形象、現象，雖然原本各不相謀，但經過生理與心理上相互纏結的共感覺 (synesthesia) 以及審美上的移情作用 (empathy) (註一八) 後，往往遙相呼應。一塊色彩，固可感通為一個形象，也可感通成一種音調。感通者 (synesthete) (註一九) 只要有能力傳達兩種或多種不同藝術的內涵，只要能巧妙地運用兩種或多種不同藝術的媒材 (medium)，則任何兩種或多種不同類別的藝術，均可以彼此感通。

### ●書法與音樂、舞蹈的感通

書法 (中國書法，原稱「法書」，後稱「書道」，今慣稱「書法」) 是中國獨特的藝術。若以藝術外觀的媒介因素來分類，中國書法可稱為「造形的藝術」。若以感覺做分類標準，中國書法應列入「空間藝術」。蓋中國文字最早得之於象形，

而書法本身就具有高度的繪畫性；又因為它係由繪畫的媒材之一的線條所組成，自具有線條的屬性與性質，因依附線條而構成形象，實乃抽象化的「具象藝術」。

中國書法既以線條為唯一媒材源於象形的自然符號，自甲骨文即已開始了專一線條藝術的美之歷程。是淨化了的線條美。由開始圖畫的象形發展到優美的意象之舒展；從甲骨文、金文到漢唐以下的草書、真書，這一脈相傳的線之藝術的發展中，伴生而起的是音樂和舞蹈的基因蘊涵於此一線之藝術的運動之中。

所以，李澤厚說：「它像音樂從聲音世界裡提煉抽出音樂來，依據自身的規律，獨立地展開為旋律、和聲一樣，淨化了的線條——書法美，以其掙脫超越形體模擬的筆劃的自由開展，構造出一個個一篇篇錯綜交織、豐富多樣的紙上音樂和舞蹈，用以抒情和表意 (註二〇)。」而蘇東坡更直言懷素的狂草是「妖歌曼舞 (註二一)」。

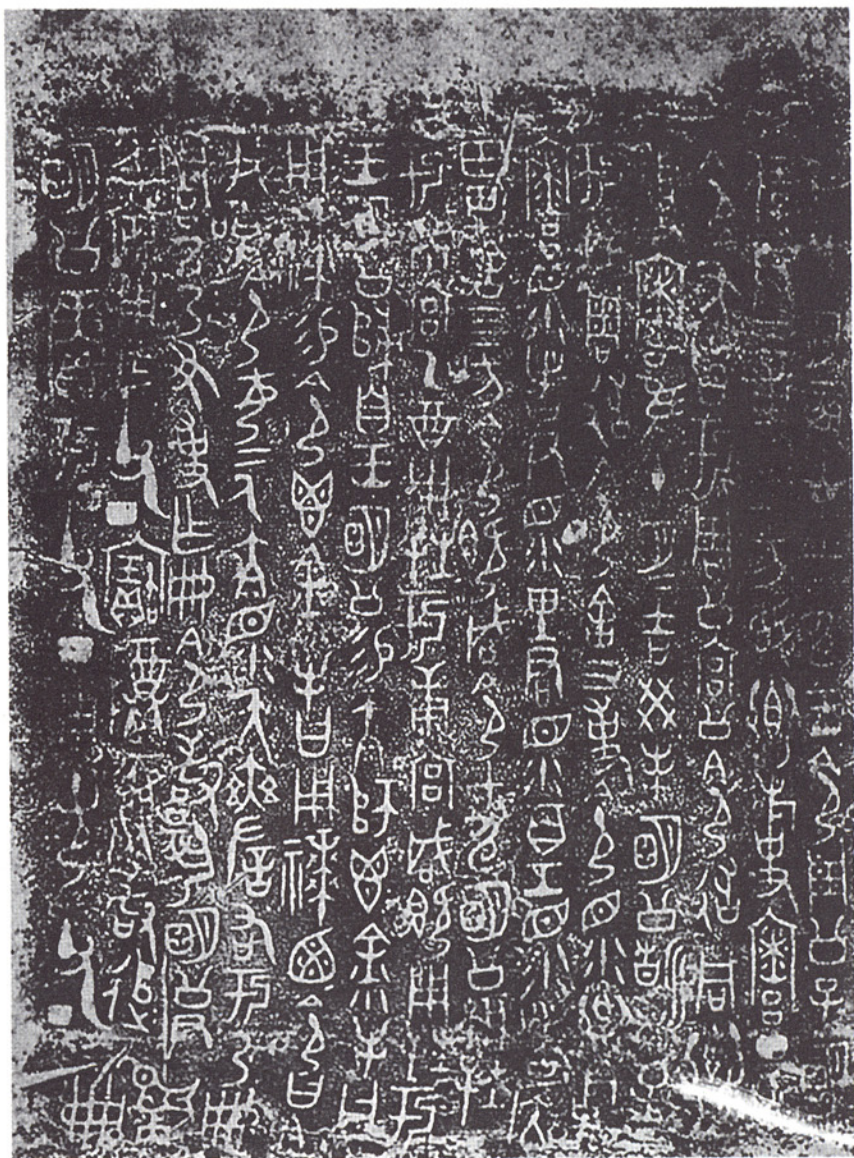
### 一、中國書法的音樂性及其舉隅

我國法書由甲骨文、金文，而發展到篆、隸、草、真諸體，考其結構莫不由線條組合而成。在線條的運使方法上，或側、或勒、或努、或趯、或策、或掠、或啄、或磔 (註二二)；在線條表現出的形象上，或若夏雲，或若屈金，或如懸針，或如垂露。在線條的形式與力勢的創造上實精美絕倫。所以，宗白華說：「通過結構的疏密、點畫的輕重，行筆的緩急，表現作者對形象的情感，發抒自己的意境，就像音樂藝術從自然界的群聲裡抽出純粹的樂音來，發展這樂音間相互結合的規

律。用強弱、高低、節奏、旋律等有規則的變化來表現自然界、社會界的形象和內心的情感(註二三)。];也正如李澤厚所謂:「運筆的輕重、疾澀、虛實、強弱、轉折頓挫、節奏韻律、……,淨化了的線條如同音樂旋律一般,……(註二四)」。

正因為在書法藝術的創作之中,其運筆的快慢、落筆的輕重,筆中含墨的多少,墨中含水份的多少,構成線條形式的變化極大,加上行氣、章法、用鋒的不同,其興味變化極大,藉以感通的音樂性自迥然不同。而不同的書體,因其線條本身韻律感的差異或流動性的差異,其音樂性更迥不相同。例如:甲骨文挺拔尖峻、鋒芒犀利,如打擊樂器中金屬樂器敲擊的音響;金文圓渾樸茂、敦厚典雅,恰似擊樂中大、中鼓擂的樂韻;大篆典重嚴整,具適古雄拔之慨,則其音樂性近似黃鐘大呂的奏鳴;小篆曲線圓走,筆畫勻稱,而又莊麗典重,在音樂上像是陽調三和弦(triad)的組合;草書筆走如龍蛇,氣勢若銀河倒瀉,音樂性最高,韻律感最強,有弦樂器的音色之美;真(楷)書筆畫平穩,在音樂裡是平穩的樂句、規律的節奏。飛白多,常興起男腔唱道情時陽剛性蒼茫的悲涼;方筆常興起不協和音程持續的奏鳴;扁筆象徵著一些音程相近的音群之蜿蜒;圓筆則意味著和弦協和的共鳴。懸針恰似高音音符休止前的振動;垂露則興味著低音音符的頓落。

所以,宗白華說:「用筆有中鋒、側鋒、藏鋒、出鋒、方筆、圓筆、輕重、疾徐等等區別,皆所以運用單純的點畫而成其變化,來表現豐富的內心情感和世界諸形相,像音樂運用少數的樂音,依據和聲、節奏與旋律的規律,構成千萬樂曲一樣(註二五)。」換言之,書



▲(圖一) 令彝

法與音樂都是運用有限的媒材,成其為千變萬化的藝術品,來表現豐富的內心情懷,與外在的諸般樣相。

下面這則故事,則是由自然音響感通而發為書法創作的實例。宋朝書家雷簡夫,因聽嘉陵江的濤聲而引起寫字的靈感,遂感通為書法創作。雷氏說:

余偶晝臥,聞江漲瀑聲,想波濤翻翻,迅駁掀磕,高下蹙逐奔去之狀。無物可寄其情,遽起作書,則心中之想盡在筆下矣。(註二六)

中國書法的音樂性既如前述,而感通之實例業已陳舉;茲再就名家作品作個別的或相對的舉隅:

(一)令彝——西周初期(成王時代)作品(圖一)這個彝是民國十九年從洛陽出土,上面有十四行一八七字的銘文(註二七)。此銘最能代表初期文字,筆力蒼勁,其風貌由挺拔尖峻的生澀,漸次轉向圓渾樸茂的純熟。讀「令彝」久,如沐於莊嚴典重的雅樂中。

(二)八關齋會報德記(圖二)由顏真卿撰文書寫,顏字剛勁,閎偉超舉,極具寬洪厚重、壯闊的陽剛面貌;如感通為音樂,則宛如殷殷的雷鳴,隆隆的鼓音,是典型黃鐘大呂的樂章。大達法師玄秘塔碑(圖三)被稱為柳公權的代表作,此碑之字最為遒媚勁健,筆力挺俊,傲骨嶙峋;恰似北笙之簧響,在不斷地提昇;又若銅鈸清響,餘音繞樑,久久不絕。

(三)文徵明草書前赤壁賦(圖四),其運筆、用鋒的輕重、疾徐、頓挫與轉折,使整章筆勢躍動在浩

瀚的波流中,如行雲流水,如銀河倒瀉。「問關鶯語花底滑」、「幽咽流泉水下灘」,感通在字裡行間,極具音樂性。

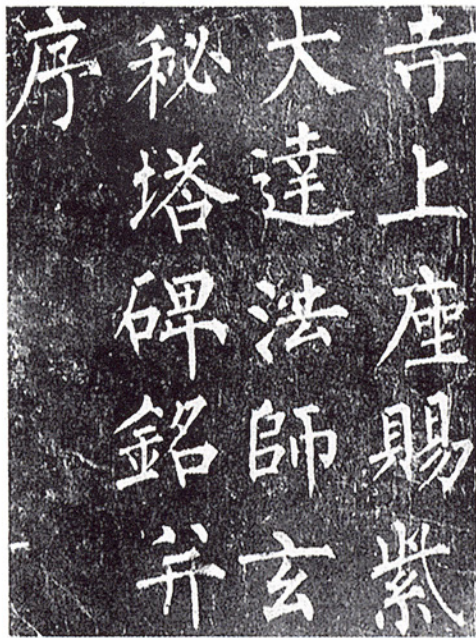
(四)蘇軾 宸奎閣碑部份(圖五)蘇字潤厚,端莊中雜以流麗,剛健裡隱含婀娜,筆與意通,心與神會,且圓韻天成;深具韻律感,故充盈著豐富的和聲,渾厚中備現音色之璀璨。薛曜 夏日遊石淙詩並序部份(圖六),薛字頓挫,如瘦藤纏盪,婉約纏綿,同樣具有高度的音樂性;然與蘇字興味之寬厚、豐盈、

璀璨相排比,恰好形式鮮明的對比。

(五)懷素 草書作品(圖七),董其昌 草書作品(圖八),同是草書,同樣的行雲流水,同樣的銀河奔瀉,但懷素之字墨氣燥盛,易興起熾熱的感情;董字墨氣渴澀,隱含有冰寒的感受。懷字具有音樂上大調的陽剛之美,董字則具有音樂上小調的纏綿之美。兩書均有顯著程度的音樂性和韻律美;就音域與音高而言,董字所象徵者實較懷字為寬長;但若以音量作為忖度標準;則董字不如懷字所象徵者宏廣。



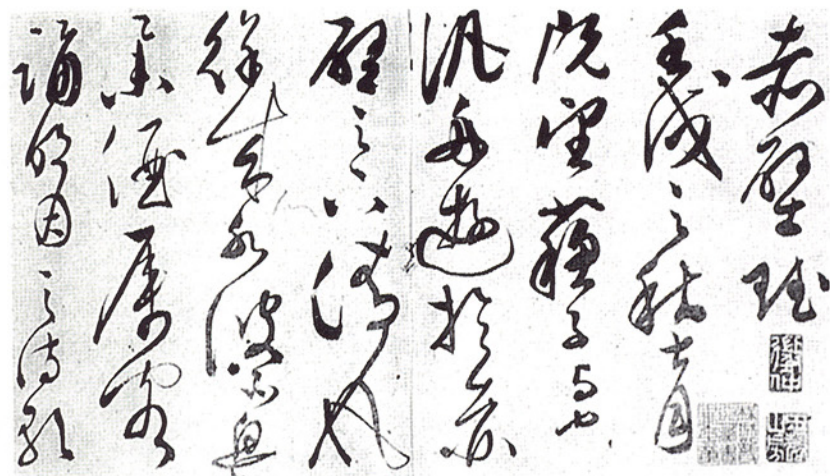
▲(圖二)顏真卿 八關齋會報德記(部份)



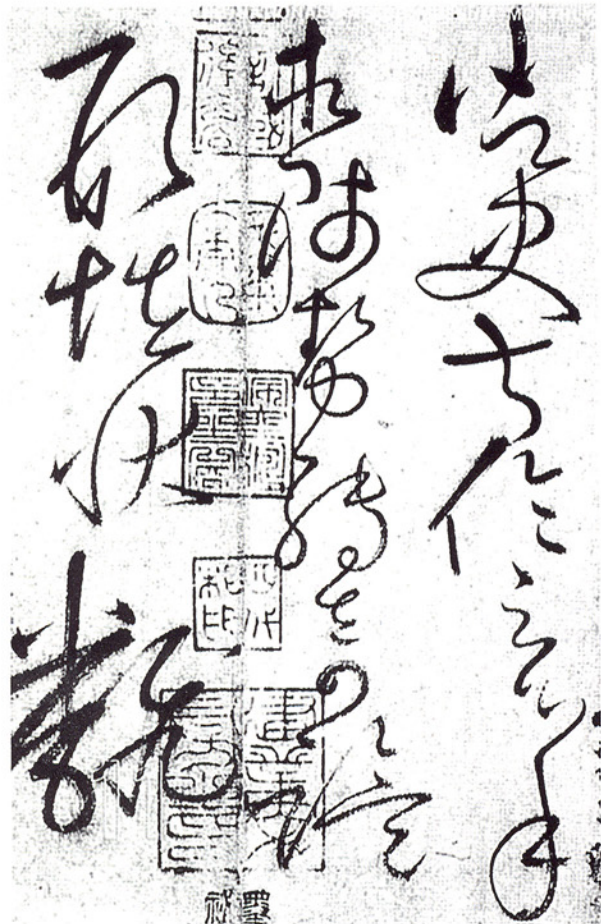
▲(圖三)柳公權 大達法師玄秘塔碑(部份)



▲(圖五)蘇軾 宸奎閣碑(部份)  
(蘇字潤厚)



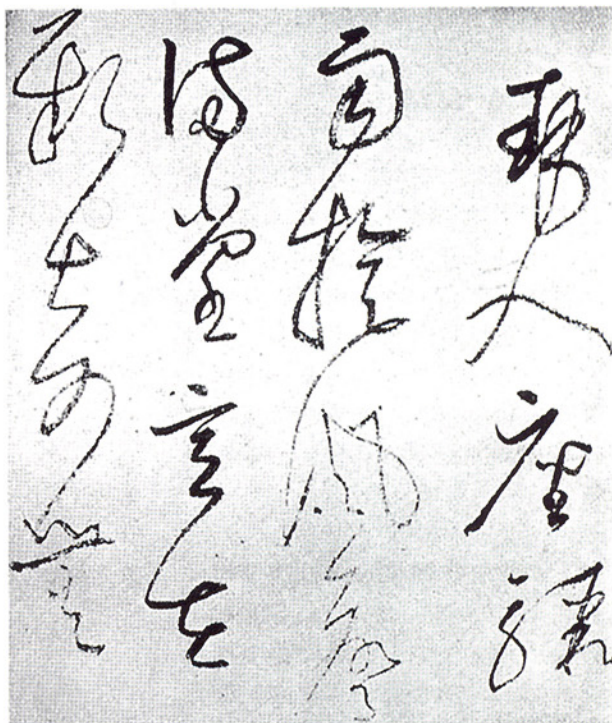
◀(圖四)文徵明  
前赤壁賦(部份)



▼(圖六) 薛稷 夏日遊石涼詩並序(部份) (薛字頓挫)



◀ (圖七) 懷素 自敘帖(部份)



▲ (圖八) 董其昌 草書 [採自譚日岡主編。中華藝術史綱(下冊)。明清藝術, 辛圖版參式C。台中: 光復書局, 民國六十二年版。]

(六)趙孟頫 史記汲黯傳部份(圖九)。文徵明認為趙孟頫此書有歐陽詢、褚遂良之筆意。趙氏爲了模仿「歐」的筆意,曾在他的小楷上付出極大心血。鮮于樞也稱譽趙氏的小楷,乃歷代小楷中最卓越者,而此汲黯傳尤屬上乘。(註二八)

綜上舉隅,可以概見中國法書中的音樂性。佩特(W. h. Pater, 1839~1894)說得好:一切藝術都趨向音樂。(All art aspires to the conditions of music.) (註二九)。「中國法書,正是如此;而書法與音樂的感通也正溯源於此。

## 二、中國書法的舞蹈及其舉隅

宗白華說:舞是中國一切藝術境界的典型。」「中國書法畫法都趨向飛舞。」(註三〇);事實上中國法書從甲骨文、金文起,就一直連綿

不絕地或多或少蘊含著不同興味的舞蹈特質,但書體中最具有強烈舞蹈韻致者,莫過於盛唐時代的草書。誠如李澤厚所說:

從而,那如走龍蛇、剛圓遒勁具有彈性活力的筆墨線條,那奇險萬狀,絳智遺行、連綿不斷、忽輕忽重的結體、佈局,那倏忽之間變化無常,急風驟風不可遏制的情態氣勢,盛唐的草書不正是這紙上的強烈舞蹈嗎?(註三一)

與吳道子同時的大書家吳人張旭,就數常於鄴縣,因觀公孫大娘的舞西河劍器而草書大進,杜甫稱之爲「豪蕩感激」(註三二)。實由於感通了公孫氏的劍舞而有以致之,正是舞蹈與書法感通的一例。

在我們草書藝術創作的歷程上,張旭拓展了張芝的今草,懷素則綻放了張旭的今草(圖一〇)而蔚成千古獨絕的狂草。若就書法中

蘊含的舞蹈成份與表現出來的舞蹈興味而言，懷素的狂草實為書法中「舞蹈中之舞蹈」。

懷素字藏真，長沙人，後徙於京兆長安，他俗家姓錢，自幼事佛，為玄奘大師門人。唐玄宗開元乙丑年（西元七二五年）生，其卒年不詳。懷素早年勵志於音律，其後醉心於翰墨，終得書法之大成。懷素自言因觀夏雲、遇坼壁而得草書三昧。懷素狂草有若匹練飛舞。書家譽王羲之行草之美為「漂若游龍、矯若驚鴻」（註三三），筆者以為懷素的狂草則是「龍虺躍動、鴻雀飛舞」。

懷素的書蹟甚夥，如清淨經、千字文、聖母帖、藏真經、律公帖、脚氣帖、苦筍帖、食魚帖等多種。但最能代表懷素書法成就而又最具有舞蹈性的舉隅，則是他的自敘帖（圖一一）。這是懷素四十一歲時（唐代宗大曆十二年，西元七七七年）的盛年之作。全帖一百二十六行，六百九十五字。（註三四）

自敘一帖，縱筆圓勁，瘦堅如鐵，而點畫波磔，雖「狂恠怒張（文徵明語）從不失法度。因此被譽為懷素的「平生狂草」。綜觀全帖，時來龍首蛇尾之姿，偶現濃起淡收之妙，間成刷掃飛白之趣。在這「姿」、「妙」、「趣」裡，洋溢著的是一片浪漫的舞蹈語言。尤其是在「一筆書」（註三五）、「牽上引下」地巧相連絕，「勢如鉤鎖」、「狀若屈金」（註三六），更充份地揉孕著強烈節奏的舞影婆娑。今人張清治教授在千古醉人一僧書一文中有精湛獨到的評析。

張氏認為：懷素在自敘帖中，表現出來的美，兼具陽剛與陰柔。這正是壯美（sublime）與秀美（grace）的統合。張氏說：「挺拔者如寒杉之直插天雲，倏忽間又似閃電劈樹；流美者如彩帶之迎風招展，飄其流韻（註三七）。」這是多麼生動而具有變化的舞姿呀！

漢汲黯傳  
汲黯字長孺，滎陽人也。其先有寵於古之衛君，至黯七世，為卿大夫。黯以父任，孝景時為太子洗馬。以莊見憚，孝景帝崩，太子即位，黯為謁者。東越相攻，上使黯往視之，不至。吳而還，報曰：越人相攻，固其俗，然不足以辱天子。之使河內失火，延燒千餘家，上使黯往視之，還報曰：家人失火，屋比延燒，不足憂也。臣適河南，河南貧，人傷水旱，萬餘家，或父子相食，臣謹以便宜持節，發河南倉粟以振貧。民臣請歸節，伏矯制之罪，上賢而釋之，遣為棗陽令。黯耻為令，病歸田里。上貴，乃召拜為中大夫。

▲（圖九）趙孟頫 汲黯傳（部份）

七十七行之「走」字，狀若「昂首蛇」；

八十二行之「以」字，形同「海潮波」；

一一三行之「無」字，有如「過竿跳」；

三十九行之「義」字，有若「逸水蝌」；（註三八）

筆者以為：在這「昂首蛇」、「海潮波」、「過竿跳」、「逸水蝌」的造形裡，正飄忽著濃烈的舞情、舞意。那是進入「天人相通」、「天人合一」以後忘我的酣舞。所以張氏譽為：「趣舍萬殊，抽象悸動。」（註三九）

懷素自敘一帖的狂草，張謂形容為：「奔蛇走虺」、「驟雨旋風」，盧象比擬為：「輕煙」、「古松」，王邕描述為：「寒猿」、「動鐵」，朱達

幻化為：「電流」、「盤龍」（註四〇）；張清治則認為：那是「有天上風雨雷電，有地上的動植飛潛，無一不備（註四一）。」筆者認為在此「無一不備」中，卻充滿了無盡的「舞姿」與「舞容」。所以，張氏反復地讚歎：「其情激古今，是浪漫大章。」是「書之畫、線之舞」，在「醉裡自狂旋」中，「一筆舞到底」（註四二）。

所以說，中國書法在「上下左右之位，方圓大小之形」的結構裡，自寓有其舞蹈性。尤其在書體草書「疏密起伏」「曲直波瀾」的筆勢中，其舞蹈性更顯著。而「抽象之最」懷素的狂草，則最具有悸動的、浪漫的、強烈的舞蹈性。所以說，懷素的狂草，既是「書」，又是「舞」；是「紙上的舞蹈」，是舞蹈感通為書之狂草的新創（recreation）。

註釋：

註一：見惠氏 (Johan Huizinga) 所著 *Homo Ludens, a Study of the Play—Element in Culture* 一書。該著作初版於 1938 年，英譯初版於 1949 年。

註二：見禮記·樂記篇。

註三：見凌嵩郎·藝術概論，頁四二轉引，著者發行，華林印刷，民國七十一年版。

註四：見宗白華·美從何處尋，頁二八九轉引自東漢·傅毅「舞賦」。成均出版社 (元山書局經銷)，民國七十四年版。

註五：同註四書，頁二九〇，宗氏原句為：這舞女的神思意態也和魏晉人鍾王的書法息息相通。王獻之「洛神賦」書法的美不也是「翩若驚鴻，婉若游龍」……嗎？

拙見：此處宗氏所謂「鍾王的書法」，「鍾指鍾繇，魏穎川人，字元常。「王」係指王氏父子，即王羲之、王獻之。惟書家常稱譽王羲之的書法之美為：「漂若游龍，矯若驚鴻。」

註六：同註四書、頁二九〇。

註七：見嚴羽·滄浪詩話，頁二一。台北廣文書局，民國六十七年版。

註八：見宋人題跋 (上) 東坡題跋卷之五，頁九四。台北：世界書局，民國六十三版。

註九：見汪中註譯·宋詞三百首，頁九。台北：三民書局，民國七十五年版。

註一〇：同註四書：頁五四轉引。原著「遊」字植為「游」。

註一一：同註四書，頁八九轉引。

註一二：同註四書，頁八八轉引。

註一三：見朱光潛·文藝心理學，頁三三三。台北：台灣開明書店，民國六十二年版。

註一四：見「美育」第二期，頁二〇，拙文「論音感作畫與共感覺」註二；詳見拙著「藝術感通之研究」，頁一～一五。台北：台灣省立博物館，民國七十六版。

註一五：見列子·湯問第五。列子雖為偽書，但此一故事並見於「呂氏春秋·本味篇」與「淮南子·修務篇」，應可採信。

註一六：見杜甫「觀公孫大娘弟子劍器行」一詩。載於清·徐倬編著·全唐詩錄(二)，頁一二九四。

註一七：同註四書，頁八九、九〇轉引。

註一八：見「美育」第二期，頁二〇，註三、註四。

註一九：同註一八書，頁二一，註三〇。

註二〇：見李澤厚·美的歷程，頁四二。台北：元山書局，民國七十三年版。

註二一：見張清治「千古醉人一僧書——談懷素草書自敘帖」一文中轉引。載於「故宮文物」第十一期，頁二八。

註二二：永字八法。

註二三：同註四書，頁一四二。

註二四：同註二〇書，頁四三。

註二五：同註四書，頁一四四。

註二六：同註四書，頁九〇轉引。

註二七：見馮振凱編著·歷代名碑帖鑑賞，頁六。台北：藝術圖書公司，民國六十二年版。

註二八：同註二七書，頁三四九。

註二九：見Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance 1873*. (亦作All art constantly aspires towards the condition of music.)

註三〇：同註四書，頁七六。

註三一：同註二〇書，頁一三八。

註三二：同註一六。

註三三：見凌嵩郎編著·中國美術發展史，頁一一一。著者發行，華林印刷，民國六十七年版。

註三四：同註二一書，頁一、一四。

註三五：同註二一書，頁二五、二九。

註三六：同註二一書、文，頁一七。

註三七：同註二一書、文，頁一八。

註三八：同註三七。

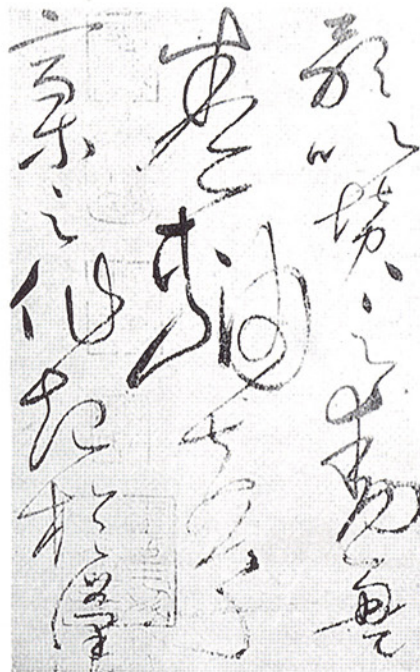
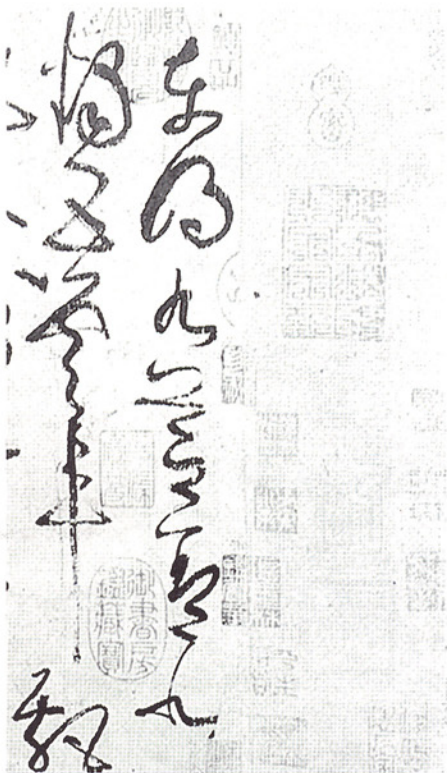
註三九：同註二一。而「趣舍萬殊」一語，見諸王羲之之「蘭亭集序」。

註四〇：同註二一書、文，頁二七。

註四一：同註四〇。

註四二：同註二一書、文，頁一四、二〇、二七。

(本文摘自作者「藝術感通之研究」：台灣省立博物館出版，民國七十六年版，改寫成文。)



▲ (圖一) 懷素 自敘帖 (部份)

◀ (圖二) 張旭 古詩四帖 (部份)