

六朝書法品評中「神」的體現與覺知*

郭晉銓**

【摘要】

本文旨在處理書法藝術中關於「神采」的概念。由於在藝術品評中「神」的概念是來自對人的品評，然後再延伸至繪畫與書法。因此本文從品藻人物的「徵神」談起，再談繪畫品評的「傳神」，最後再說明書法品評中的「神采」。首先，筆者藉由徐復觀提出的「藝術性的發見能力」，闡述「觀者」的作用，說明何謂「徵神」，然後接著討論「以形寫神」、「遷想妙得」、「傳神寫照」等繪畫中的「傳神論」，用「創作者」、「對象」、「作品」、「接受者」等概念，揭示繪畫創作中「神」的體現與覺知。最後進入書法品評中「神采為上，形質次之」的相關論述，分析書法表現中，「神」的展現與「勢」的運用；並以袁昂〈古今

* 感謝審查委員的諸多建議與指導。本文為國科會計畫「臺灣近現代書法對碑學傳統的繼承與轉化」（計畫編號：113-2410-H-845-035。執行期間 113/08/01－114/07/31）補助下文完成的論文。

** 臺北市立大學中國語文學系教授。

書評〉為例，說明「以人論書」的書學傳統，闡述「神采為上」的原因，提出「神采」與「自然」的關係。

關鍵詞：徵神、傳神、神采、古今書評

一、前言

六朝書論中，相傳南朝王僧虔（425-485）所著的〈筆意贊〉，其提出所謂的「神采為上，形質次之」¹，點出了書法藝術中「神」的美感層次。「神」起初來自於魏、晉時代品藻人物的觀念，即所謂的「徵神」；後來影響到人物畫品評，出現了「傳神」的思維；再者又進入書法品評，書學家開始以「神采」來評價書法與書家。本文為探討書法藝術的「神采」觀，即從「徵神」與「傳神」的概念談起，再說明「神采」的指涉，並提出「神采為上，形質次之」的原因。

金學智曾引用德國美學家鮑姆嘉騰（Baumgarten, 1714-1762）《美學》中的論點：「比擬就是以一個較高的概念把相類似的東西結合起來。……因此，隨著所呈現的映象一起而呈現了比擬的東西，是極富詩意的。」藉著這個論點，金學智認為在中國書法美學思想的歷史流程中，比擬書法的喻體不外乎「物」與「人」兩種，而「擬物」的出現早於「擬人」。²

漢魏六朝的書論文字，起初也是以「物」來比喻書法線條的各種形勢，³後來也漸漸進入以「人」之形體、風采、神韻、氣度……來形容書法的各種表現。⁴在〈筆陣圖〉中，就曾以「骨」、「肉」、「筋」來論書：「善筆力者多骨，不善筆力者多肉；多骨微肉者謂之筋書，多肉微

¹ 南朝齊·王僧虔，〈筆意贊〉，收入清·孫岳頌等編，《佩文齋書畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2014），第1冊，卷五，頁165。

² 詳見金學智，《中國書法美學》（南京：江蘇文藝出版社，1994），頁239。

³ 從崔瑗〈草書勢〉以來，蔡邕〈九勢〉、〈篆勢〉、衛恒〈字勢〉、〈隸勢〉、索靖〈草書狀〉、王羲之〈筆勢論〉、蕭衍〈草書狀〉……等，多用大量自然物象來形容筆勢。

⁴ 論者多認為與魏晉時期人物品鑑和清談風氣有關，詳見鄧寶劍，《玄理與書道——一種對魏晉南北朝書法與書論的解讀》（北京：人民美術出版社，2011），頁147-153，以及陶禮天，《藝味說》（桃園：昌明文化有限公司，2018），頁161-174。

骨者謂之墨豬；多力豐筋者聖，無力無筋者病。」⁵用「筋」、「骨」等概念來形容書法線條所體現的力度感，是歷來論書常見的用語。⁶又例如書史上第一部簡要的書家小傳，南朝宋羊欣（370-442）〈采古來能書人名〉，其中大部分是客觀的敘述書家身份或所善書體，或至多略提書家事跡，然而他在評述王獻之（344-386）的時候，卻提出了其「骨勢不及父，而媚趣過之」⁷的評價，除了將「骨」與「勢」連用，也提出了「媚趣」的審美概念。基本上，「勢」的比喻多來自自然物象，⁸而「骨勢」的概念卻是以「人」為主的；至於「媚趣」，則是一種點畫線條所呈現的風采韻致，一樣是來自一種對「人」的評價。

到了南朝梁袁昂（461-540）〈古今書評〉所評價的二十五位書家，用詞也多以「人」或「人的特質」來比喻，例如「王右軍書如謝家子弟，縱復不端正者，爽爽有一種風氣」、「徐淮南書如南岡士大夫，徒好尚風範，終不免寒乞」……等。⁹袁昂大多將書家類比為某種人（謝家子弟、

⁵ 舊題晉·衛鑠，〈筆陣圖〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》（北京：人民美術出版社，2003），卷一，頁6。

⁶ 金學智曾對書論中的「筋」、「骨」概念有詳細探討，除了引述歷來諸多以「筋」、「骨」為喻的藝術品評，也以清代劉熙載《藝概》所言「字有果敢之力，骨也；有含忍之力，筋也」的定義來闡述，認為這兩者有許多相互關係與共同屬性，無論是「果敢之力」還是「含忍之力」，都是一種「力」或「下筆用力」的結果，都屬於更高一級的「力」的美學範疇，表現在都有堅固、結實、強勁、雄壯等品格等不同程度的剛強之美。此外，二者又有相互依附的特點，從生理學來看，「筋」是韌帶，連接骨與骨之間富於堅韌性的纖維組織，或覆於骨的表面，或與關節囊的外層融合，以加強骨關節的穩固性，書法美學的「筋」、「骨」關係，正是由此衍伸而來。見氏著，《中國書法美學》，頁231。

⁷ 南朝宋·羊欣，〈采古來能書人名〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷一，頁15。

⁸ 熊秉明在《中國書法理論體系》中，以「喻物派」來指涉漢魏六朝那些討論「書體」、「書狀」或「書勢」的文章，認為它們都是借助自然來形容書法的美，把書法比作鳥獸、花草……等，這些自然物都是書法美的標準和根據，並將這些喻物的方式分為「描寫拆散開來的筆觸」、「描寫一種書體」、「描寫某一個書家的風格」以及「把文字看作有生命的形象」等四類。見氏著，《中國書法理論體系》（北京：人民美術出版社，2017），頁5-11。

⁹ 南朝梁·袁昂，〈古今書評〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷二，

南岡士大夫……等），然後再簡要以「風氣」、「風範」……等論人的思維來論書。在六朝書論文獻中，袁昂〈古今書評〉是首度大量以「人」論書的重要文獻，只是我們要如何理解書跡中這些關於「神」的美感，就必須進一步分析了。本文從人物到人物畫的品評思維談起，從「徵神」分析「傳神」的可能，再藉此論述書法中的「神采」，以及其他相關美感特質。

二、「徵神」與「傳神」

透過人的「形」，體現所謂的「神」。這進路直接影響了人物畫的品評，出現所謂「傳神」的觀念，後來在書法品評中，書跡所展現的「神」，也成為重要的審美觀念。關於「形」、「神」的哲學思辨從《莊子》以來到漢魏六朝各家論述，一直是學術史上的重要課題。「形」、「神」的各種關係如「形神一體」、「形盡神滅／不滅」、「以形寫神」等，在先秦道家、漢代氣化論、魏晉玄學與佛學哲思等脈絡中持續被討論著，此一發展脈絡深遠影響著傳統藝術品評，尤其是「以形寫神」。¹⁰而「形」、「神」之說在文藝品評中的運用，¹¹學界多從魏、晉人物品藻風氣談起，人物品藻之風的代表著作即三國魏劉邵（生卒不詳，漢末到曹魏正始年間人）的《人物志》。戴璉璋說明了劉邵提出的「徵神見貌」，所謂「夫色見於貌，所謂徵神，徵神見貌，則情發於目」，這是魏、晉時代品藻人物普遍使用的方法，因此出現了許多用以「徵神」的詞彙，例如精神呈現於臉色謂之「神色」；呈現於姿態謂之「神姿」；呈現於

頁 74-75。

¹⁰ 關於「形」、「神」研究詳見戴璉璋，〈玄學與形神思想〉，《中國文哲研究集刊》第 13 期（1998.9），頁 203-242；紀志昌，〈六朝形神生滅論爭中的玄思綜論〉，《臺大中文學報》第 45 期（2014.6），頁 31-86。

¹¹ 關於歷代畫論中的「形」、「神」思維，詳見張安治，《墨海精神——中國畫論縱橫談》（臺北：東大出版社，1995），頁 1-34。

氣概謂之「神氣」；通過情意、思緒而表現，謂之「神情」、「神意」、「神懷」；展現為一種氣度、風度，謂之「神宇」或「風神」，而「徵神」就是「憑藉一種直覺感受、審美觀照的鑑識活動」。¹²此種直覺感受、審美觀照的鑑識活動，亦可說是發現其（對象）「神」的能力，在徐復觀的《中國藝術精神》中，就以「藝術性的發見能力」來指稱，根據其說：魏晉時期所謂的「神」，是「由本體所發於起居語默之間的作用」，即《世說》中常見的「神姿」、「神貌」、「風神」（包括風姿、風韻、清、虛、朗、達、簡、遠之類等雖沒指明「神」，其實都是對「神」的描述，也是「神」的具體內容），這種「神」由「形」而見，然而「形」、「神」之間尚有一段距離，所以是「發見」之見，即是須要有「藝術性的發見能力」。¹³論述至此，可以先有一個初步觀念：即人之「神」由其「形」顯現，而觀者也需透過「徵神」或所謂「藝術性的發見能力」，才能體察對象之「神」。

然而由對「人」的觀照轉向對「物」的觀照時，是否也依循這樣的邏輯？成復旺解讀《文心雕龍》〈神思〉篇所謂的「神與物游」，說明了此種藝術鑑賞活動：

「神與物游」的「神」是指人之神，也就是審美主體。現在人們所理解的審美主體，主要是指感受、體驗美的事物的能力。一件美的事物放在那裡，人能夠感受到、體驗到它的美，這個人就成為審美主體。而「神與物游」中的「神」不僅僅是如此。它當然也是一種感受、體驗的能力，但是它是要與「物」（準確地說是

¹² 詳見戴璉璋，〈玄學與形神思想〉，頁 229-231。

¹³ 徐復觀認為人倫鑑識之風大盛（劉邵《人物志》與鍾會《四本論》即此風氣下的結晶與餘響），開始是以儒學為鑑識之風的根據，以政治上的實用為目的，通過可見之形、可見之才，發現內在而不可見之性，即是要發現人之所以為人的本質，進而判斷出行為的善惡。後來隨著玄學名士的出現，人倫鑑識在無形中由政治的實用性走向了藝術的欣賞性，此後，玄學（尤其是莊學）成為鑑識的根底，以超實用的趣味欣賞，為其所要達到的目標，由美的觀照，得出他們對人的判斷。見氏著，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966），頁 150-157。

物之神) 進行交流的; 要交流, 就不能只是一種能力, 還必須有實在的內容。¹⁴

所謂「實在的內容」, 成復旺以春蘭、夏蓮、秋菊、冬梅為例, 古代文人賢士要感受它們的美, 就不會只有感受的能力, 因為這種感受能力多數人都有, 而主要是來自於這些文人賢士高潔的性情。¹⁵由此看來, 當觀照的對象是「人」、是「物」, 其審美的歷程便有差異: 「人」之神來自其本身, 而觀者透過「徵神」, 也就是「藝術性的發見能力」來體察、發現它; 然而當觀照的對象是「物」(客體)時, 物之神就主要來自於觀者(主體)自身。如同成復旺說的: 「在中國傳統美學看來, 審美主體主要不是指感受客體的審美的能力, 而是指主體自身的精神、性情; 真正的美主要也不在於客體, 而在於主體。」¹⁶有了這些觀念之後, 我們就要進一步思考: 「藝術家如何在創作中表現人(或物)之神」? 基本上, 人物品藻最直接影響者, 即人物畫的創作思維, 最具代表性的莫若東晉顧愷之(345-407)的「傳神論」¹⁷。「傳神論」有三個重點: 「以形寫神」、「遷想妙得」與「傳神寫照」。¹⁸根據戴璉璋的闡述,

¹⁴ 成復旺,《神與物游:中國傳統審美之路》(濟南:山東人民出版社,2007),頁9。

¹⁵ 同前註。

¹⁶ 同前註,頁10。

¹⁷ 「傳神論」為畫論史對顧愷之主要論點的通稱,詳見陳傳席,《中國繪畫理論史》(臺北:三民書局,2005),頁7。顧愷之的畫論現存三篇:〈魏晉勝流畫贊〉、〈論畫〉、〈畫雲臺山記〉,收錄於唐·張彥遠,《歷代名畫記》(北京:人民美術出版社,2004),卷五,頁112-121。然而〈論畫〉與〈魏晉勝流畫贊〉在《歷代名畫記》中,篇目似乎顛倒,本文仍根據《歷代名畫記》所錄之篇名。此外,中國古代藝術品評中的「形」、「神」關係,姜耕玉分為三種:一是「以形寫神,神藏於形」;二是「神生於無形,離形得似」;三是「形與神合,形神無間」。見氏著,《藝術辯證法》(南京:江蘇教育出版社,2002),頁190-199。

¹⁸ 「以形寫神」出自〈魏晉勝流畫贊〉:「人有長短,今既定遠近以矚其對,則不可改易闊促、錯置高下也。凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者,以形寫神,而空其實對,荃生之用乖,傳神之趨失矣。空其實對則大失,對而不正則小失,不可不察也。一像之明昧,不若悟對之通神也。」「遷想妙得」出自〈論畫〉:「凡畫,人最難,次山水,次狗馬。臺榭一定器耳,

要達到「以形寫神」，必須兼備「遷想妙得」與「傳神寫照」。「遷想妙得」是畫家的觀察功夫（此時畫家就是觀者），透過對人物的觀察，將其形象所體現的精神、氣韻領會於心。而透過「遷想妙得」，畫家就可以將對象之「神」表現於畫中，只是對象的精神也需要畫者對其作精妙的觀照，因此傳對象之「神」，實際上即寫我心中之所照，這也就是所謂的「傳神寫照」。¹⁹由此看來，畫家透過「遷想妙得」來達到「傳神寫照」，寫「他神」也是在寫「我神」。只是要寫出「神」，尚待寫「形」的技巧，顧愷之說「神儀在心而手稱其目」²⁰，透過「遷想妙得」可以「神儀在心」，然而「神」要表現出來，還得透過「手稱其目」這技術層次，也就是對「形」的掌握，如此才能達到「以形寫神」。

理解上述觀念後，我們知道畫家透過詳細的體察與觀照，能將對象的「神」表現出來。在這個進路下，可以理出幾種思維：（一）對現場實際人物的臨寫；（二）對想像中人物的揣摩；（三）所畫對象為「物」；（四）臨摹他人畫作。若是對現場「人」的臨寫，那麼畫家須體察其「神」，透過「遷想妙得」（即「徵神」），也就是一種「藝術性的發見能力」，來體察對象之「神」，而這「藝術性的發見能力」當然也來自畫家的修養，將它呈現在畫作中時，寫「他神」也在寫「我神」；但如果是對想像人物的揣摩，由於沒有現場對象可作依據，那麼對象之「神」，就純粹來自畫家的想像，這就牽涉到畫家自身的各種修養，是「我神」的直接體現。至於所畫對象若是「物」，就如同成復旺舉的例子，主體要感受外物的美，就不會只有感受的能力，而主要是來自主體的性情。同樣的，畫家所繪的山水林木、蟲魚鳥獸，也是透過觀照、體察而來，要感

難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。」「傳神寫照」出自《世說新語》，顧愷之曾說：「四體妍蚩，本無關妙處，傳神寫照，正在阿堵中。」三段文獻詳見唐·張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁 112-121。

¹⁹ 詳見戴璉璋，〈玄學與形神思想〉，頁 231。

²⁰ 〈論畫〉：「神儀在心而手稱其目者，玄賞則不待喻。不然真絕。夫人心之達，不可或以眾論，執偏見以擬通者，亦必貴觀於明識。末學詳此，思過半矣。」詳見唐·張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，頁 116。

受對象物之美，一樣不會（或不能）只有感受的能力，而是來自畫家自身的精神、性情。畫家下筆時，若只有感受性的美，僅能傳其「形」，若能投入自身的精神、性情，便能傳其「神」，此「神」亦即「我神」。那如果畫家是臨摹他人畫作呢？無論畫作內容是人、是物，畫者的理想是模擬該作之「神」而能不囿於「形」，但此時畫者之「神」也可能傳於其中，換言之，畫家即便是模擬他人畫作，在理論上也會展現出屬於自己的精神面貌。從「遷想妙得」到「傳神寫照」，這一進程，包含了上述繪畫型態的創作過程，繪畫的高妙，取決於畫家是否能展現對象之「神」，只是這對象之「神」，卻往往來自畫家自己。²¹

至於「神」是否有不同調性？徐復觀用許多篇幅闡述「神」的觀念，是為了詮釋謝赫（生卒年不詳，南朝齊梁時）六法中的「氣韻生動」，²²也就是以「傳神」的觀念去理解人物畫中的「氣韻」，因為「氣韻」同樣是透過「形」表現出來，蘊藏於「形」後面的一種精神本質。分開來說，「氣」是一種「陽剛之美」；「韻」是一種「陰柔之美」。²³顏崑陽以此為基礎，進一步析論「氣韻」在文學理論中的指涉：「氣」與「韻」同出於文學主體之生命性情，但「氣」以「動」為性格，表現文學陽剛一面強度的「力」感，因此「氣貴雄厚」；而「韻」以「靜」為性格，

²¹ 成復旺對於「物之神」與「己之神」有清楚的論述，所謂的「由形入神」，無論是從「物之神」出發，還是由「己之神」出發，最後都是要達到兩者的統一。「由形入神」其實就是「以物會心」，即「物之神」就是「己之神」。見氏著，《神與物游：中國傳統審美之路》，頁 61-63。所謂「物之神」與「己之神」，筆者以「他神」與「我神」來指涉，藉此連結下一節的論述。在黃惇的研究中，也曾以「他神」與「我神」來理解董其昌的「生熟論」，見氏著，〈董其昌的書法世界〉，《風來堂集——黃惇書學文選》（北京：榮寶齋出版社，2010），頁 294。

²² 謝赫說：「畫雖有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節。六法者何？一、氣韻生動是也，二、骨法用筆是也，三、應物象形是也，四、隨類賦彩是也，五、經營位置是也，六、傳移模寫是也。」見氏著，《古畫品錄》，收入潘運告編，《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 301。

²³ 徐復觀對「氣韻」的詮釋相當詳盡，若要對此觀念有全面性的理解，見氏著，《中國藝術精神》，頁 144-224。

表現文學一面深度的「味」覺，因此「韻貴雋永」。²⁴我們或許也可以依此概念將「神」大略分出兩種性格，即陽剛之「氣」與陰柔之「韻」，例如藝術品評中，所謂的「神氣」是一種陽剛之美，而「神韻」則偏向陰柔之美。

綜合上述論點，「神」是藉由「形」展現出來的精神、風采，但是「神」的體現須要有「藝術性的發見能力」，也就是畫應具有發現「神」的能力（「徵神」、「遷想妙得」），再將它呈現於作品上，展現出「神氣」或「神韻」，又或者是跳過對象的觀察，透過想像直接呈現於作品中。只是論述至此，我們還有一個問題還沒解決，那就是上述所言乃畫家透過對象物的觀察然後表現為畫作，畫家（創作者）本身就是「觀者」。可是當畫家完成作品後，他人（接受者，亦即觀者）觀照此畫作時，仍然需要有「藝術性的發見能力」，才能與畫中之神與畫家之神進行交流，此時「神」乃得顯現（如圖1），甚至此「神」會因為觀者的體驗和解讀而又更深層的揭示與顯現。²⁵

透過筆者圖示，首先從「創作者」的視角來說（黑色箭頭），「創作者」體察「對象」之神，此時「創作者」也是「觀者」，透過「藝術性的發見能力」體察「對象」之神，然後再將「對象」之神表現於「作品」之中，寫「他神」也是在寫「我神」；當然「創作者」也可以透過想像，將「我神」直接表現於「作品」中。換言之，「創作者」可以有兩條進路，分別是「創作者→對象→作品」和「創作者→作品」。而若從「接受者」的視角來說（灰色箭頭），「接受者」體察「作品」之神，

²⁴ 詳見顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993），頁349。

²⁵ 葉朗曾引用柳宗元的「美不自美，因人而彰」來解釋觀者對藝術作品的欣賞，他說這句話用於藝術作品，可從兩層意思來理解。一是藝術作品的意蘊必須有「人」（欣賞者）來閱讀、感受、領悟、體驗才能顯示出來，這種顯示是一種生成。再一層意思是說，藝術作品經過「人」的不斷體驗和闡釋，它的意蘊、它的美，也就不斷有新的方面（或更深的層面）被揭示、被照亮。從這個意義上來說，藝術作品的「意蘊」，藝術作品的美，是一個永無止盡的歷史的顯現的過程，也就是一個永無止盡的生成的過程。見氏著，《美學原理》（臺北：信實文化出版社，2014），頁370。

此時的「接受者」當然也是「觀者」，也需要「藝術性的發見能力」，透過「作品」體察「對象」之神，也體察「創作者」之神。例如一個接受者在觀看一個具有高潔性情的畫家所繪之秋菊圖，接受者除了感受秋菊本身的高潔，也感受創作者自身的性情。如此看來，「藝術性的發見能力」不僅「創作者」要有，「接受者」也要有，因為他們即使視角不同，但都是「觀者」。徐復觀所言「藝術性的發見能力」是從識人談起，筆者從「創作者」、「對象」、「作品」、「接受者」之間的關係來談，了解這個脈絡，才可理解「神」在藝術創作中，如何被體現與覺知，也就是說：藝術作品之「神」的呈顯，尚待「創作者」與「接受者」的雙向作用才得以完成。

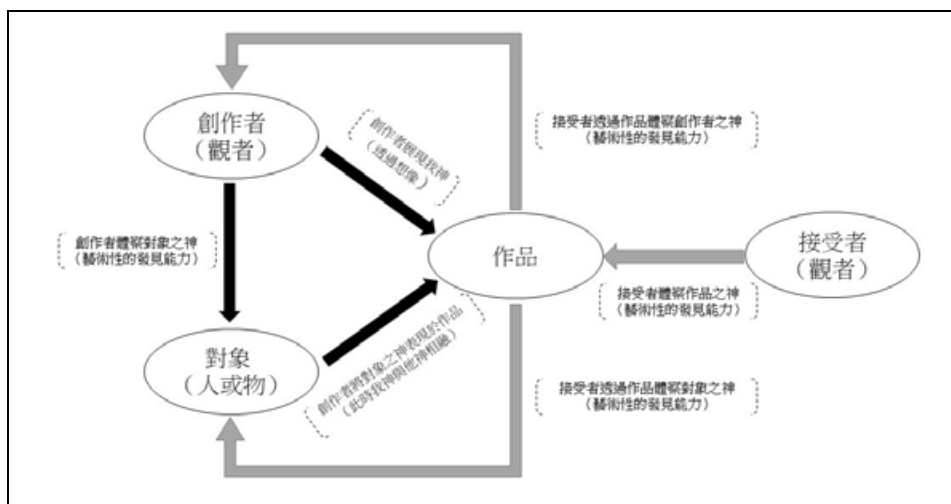


圖 1 「藝術性的發見能力」

三、「神采為上」

從顧愷之「傳神論」分析「神」的發見與覺知，畢竟是以繪畫的視角來探討，若「神」要存在於書法中呢？舊題王僧虔(426-485)作的〈筆意贊〉即提出了「書道之妙，神采為上，形質次之，兼之者方可紹於古

人」，²⁶「形質」是筆墨線條所呈現的筆法、結構等客觀外型，然而「神采」就是透過書法之「形」所呈現的「神」，陳方既有較完整的解讀：

「神采」一詞，講的是書法形象顯示的生動效果，一種審美境界，一種由運筆結體創造出來的精神、氣格、意味。只有這些，才在深刻的意義上顯示人的本質力量的豐富性，顯示書家創造的意義和價值。人們欣賞書法，不是欣賞某一複雜多變的文字符號，而是通過書法形象，觀照創造它的人的精神氣格。所謂書法的神采，就是通過點畫結體形式被對象化了的創造者的精神、風采。²⁷

這段對「神采」的解讀看似簡單易懂，但是卻提到了一個重點，即「接受者」（觀者）的作用，一樣用「藝術性的發見能力」來理解。基本上，解讀「神采」，不僅要從「創作者」創作「作品」來談，也要從「接受者」對「作品」的接受來談，也就是「書者」、「書跡」、「觀者」三方的相互流動：即「書者」透過「書跡」的形質，將精神風采傳達給「觀者」，而「觀者」也需透過「書跡」的形質，去感受「書者」的精神風采（根據上一節的論述，「書者」在某些情況下也身兼「觀者」）。換言之，在這交流的過程中，「書者」有能力表現「書跡」，「觀者」也要有能力接受「書跡」，如此「書跡」的「神采」才得以被體現，否則就空有其「形」。其實這個道理跟「勢」的存在是一樣的，「勢」與「形」相即相生，然而「勢」能透過「形」讓觀者產生動態性的感受，這些感受又營造出觀者的各種情緒，「勢」的作用才得以彰顯。²⁸簡單來說，

²⁶ 南朝齊·王僧虔，〈筆意贊〉，收入清·孫岳頌等編，《佩文齋書畫譜》，第1冊，卷五，頁165。〈筆意贊〉疑為唐人偽托，但仍可視為從六朝到唐代關於「神」的書學觀點，詳見王世徵，《歷代書論名篇解析》（北京：文物出版社，2012），頁53。

²⁷ 陳方既，《中國書法美學思想史》（鄭州：河南美術出版社，2009），頁90。

²⁸ 陳秋宏在探討「勢」如何被「感知」的問題時，他用艾·布拉姆斯（M. H. Abrams, 1912-2015）於《鏡與燈》中所劃分的四種批評要素「作品」（work）、「宇宙／世界」（universe）、「藝術家／作者」（artist）、「聽／觀眾」

「形」是靜態的點畫、結構，「勢」是「形」所呈現的動態感與力量感。涂光社在《因動成勢》中，認為「勢」產生於「不平衡的格局中」，其以「形」為基礎，往往有「力」的內涵與「變化靈活」的特點，因此也可以將「勢」理解為「動態的形」或「顯示出力的形」。²⁹雖然王僧虔將「神采」置於「形質」之上，有「形質」不一定有「神采」，然而沒有「形質」，「神采」卻也無法存在，因此他才接著說「兼之者方可紹於古人」。如果我們將〈筆意贊〉接著往下讀，可以發現作者談論的正是「勢」的概念：

剡紙易墨，心員（圓）管直。漿深色濃，萬豪（毫）齊力。先臨《告誓》，次寫《黃庭》。骨豐肉潤，入妙通靈。努如直槩，勒若橫釘。開張鳳翼，聳擢芝英。麤不為重，細不為輕。纖微向背，豪（毫）髮死生。工之盡矣，可擅時名。³⁰

首先就「努如直槩，勒若橫釘」而言，「努」（或作「弩」）是豎畫，「勒」是橫畫，表面上看似形狀的描述，實際上仍然是對「勢」的理解，也就是豎畫要如「直槩」之勢，橫畫要如「橫釘」之勢，其實單就「努」與「勒」二字，本就蘊含了動勢與力量，³¹而「開張鳳翼，聳擢芝英」，像開張的鳳翼與聳拔的瑞草，一樣在談「勢」。至於「纖微向背，毫髮死生」，也就是纖微的向背之勢，即使像毫髮那樣細微，也會影響書跡的成敗。所謂的「向」、「背」，也就是「向勢」與「背勢」的字形，題名唐代歐陽詢（557-641）所作的〈三十六法〉有「向背」一則，「字有相向者，有相背者，各有體勢，不可差錯。相向如『非』、『卯』、

（audience）的架構來進行思考。見氏著，〈「勢論」與「勢差」的思考——唐前書論和文論《文心雕龍》之比較論析〉，《漢學研究》第四十卷第4期（2022.12），頁44。

²⁹ 詳見涂光社，《因動成勢》（桃園：昌明文化有限公司，2018），頁61。

³⁰ 南朝齊·王僧虔，〈筆意贊〉，收入清·孫岳頌等編，《佩文齋書畫譜》，第1冊，卷五，頁165-156。

³¹ 關於「永字八法」，詳見高明一，〈永字八法與筋骨：從身體角度來看盛唐到北宋的若干書史現象〉，《從書跡還原書史——北宋新風在明代松江的遙傳》（臺北：新文豐出版社，2020），頁25-68。

『好』、『知』、『和』之類是也；相背如『北』、『兆』、『肥』、『根』之類是也。」³²「向」、「背」不僅是字形，也是字勢，可見王僧虔的〈筆意贊〉，從「努如直槩，勒若橫釘」、「開張鳳翼，聳擢芝英」到「纖微向背，毫髮死生」，都是環繞在「勢」的觀念與語境中。更值得注意的是，這段「勢」的述說是緊接在「骨豐肉潤，入妙通靈」之後的，這句話在說明書法線條若能骨肉豐滿、力量俱足，則能至臻妙境，並不難理解。然而這正是一句以「論人」觀念來「論書」的審美判斷，換言之，〈筆意贊〉論書思維的結構，是在以「骨」、「肉」來評述之後，接著一段對「勢」的表達。其實這樣的論書思維，在庾肩吾（487-551）〈書品〉中也可窺見：「若探妙測深，盡形得勢；烟華落紙將動，風彩帶字欲飛；疑神化之所為，非人世之所學。」³³這段話是他在評述「上之上」的張芝（?-192）、鍾繇（151-230）、王羲之（303-361）三人時說的，即使斷句不同、文字也稍有出入（「人世」或「世人」、「風彩」或「風采」），但都可以發現在「盡形得勢」之後，便是言及「風采」的呈現，甚至更有「疑神化之所為，非人世之所學」這樣強調書跡因此不凡、不俗的指涉。因而我們可以說：書跡之「神采」，主要藉由「勢」來傳達，因為「形」是靜態的，只有動態感的「勢」才能有效傳達書跡之「神」，談論「神」是不能離「勢」的。「觀者」有能力感受「勢」的存在，才有能力感受作品的精神、風采。因為「『形』有形而『勢』無形，無形之『勢』卻可以讓有形之『形』體現精神與情意，甚至是各種生命情調。」³⁴

³² 在《佩文齋書畫譜》中，〈歐陽率更書三十六法〉題後注云：「諸本都附歐陽詢後，今考篇中有高宗書法，東坡先生及學歐書者等語，必非唐人所撰，故附於宋代之末。」詳見清，孫岳頌等編：《佩文齋書畫譜》，第1冊，卷三，頁115-116。

³³ 南朝梁·庾肩吾，〈書品〉，收入唐·張彥遠：《法書要錄》，卷二，頁64。

³⁴ 本段論述詳參郭晉銓：〈論「勢」的概念與指涉——從崔瑗〈草書勢〉談起〉，《淡江中文學報》第51期（2024.12），頁1-24。

書法所體現的「神」，與繪畫、文學的品評思維一樣，來自於人倫品鑑，也就是透過「書跡」之「形」，以及「形」所帶出的「勢」，呈顯「書跡」之「神」。只是論述到此，有一個命題要釐清，即在「神」的體現中，「書跡」之「神」，是否也相符於「書者」之「神」？上一節我們花了許多篇幅談論「藝術性的發見能力」，此處談「書跡」（作品）之神與「書者」（創作者）之神是否相符，即是以此為基準。我們先前是以繪畫的視角來談，但若換成書法，能依照此邏輯嗎？在歷來書論文獻中，往往談到書法線條模擬自然物象來取「勢」，然而書法以呈現文字為主，並不像繪畫可以用線條來描繪景物，書法取所觀對象之「勢」是為了表現筆畫的各種姿態與力量，而不是真的要模擬其「形」，書法家藉由各種「勢」的表現，將自己的精神、風采、氣質、性情傳達於作品中，甚至也會與所書的文字內容相合，此時，書者之「神」與書跡線條、文字內容等「形質」成為一體，展現整件書作之「神采」。只是書者在學習書法的歷程中，透過臨帖來學習前人書法是最重要的學習途徑，透過對前人書法的模仿，觀照其「形」，體察其「神」，從「形似」進而「神似」。「形似」在點畫間亦步亦趨的模擬，「神似」卻能不受「形」的約束而展現對象之「神」，當然此時也傳達了自己之「神」。臨習前人作品何以能不受「形」的約束而展現對象之「神」？其關鍵就在「勢」。能夠取其「勢」而不囿其「形」，才能運用其「勢」展現其「神」，此時能拋下對「形」的執著，才有機會將己意（我神）融入其中，達到「我神」與「他神」的相容。³⁵這也就是歷來書法家，他們以前人書法為典範，卻又能走出自家面目的原因。說到底，「神采」的體現終究要回到書者（創作者）本身的精神、性情，但若沒有「勢」的掌握，「神采」也無從體現，而「勢」即來自對「形質」的體悟。這「書」與「人」的關係在書史上一直是重要課題，陳秋宏在〈「書如其人」觀

³⁵ 例如書者臨習王羲之墨跡，從其「形」領悟其「勢」，進而不受其「形」所限，以其「勢」來展現己意，此時的書作就能保有王羲之的風格，卻也同時流露自己的風格，這便是學其「神」而不囿其「形」的藝術展現。

再議〉中，詳細解讀了「書如其人」觀在書史上的意義與其辯證之處，認為「書如其人」觀在歷史的積澱中，融貫於「書家」、「作品」、「觀者」等面向，形成一種評書、觀書、論書的理論預設，其文化根源於「內外相符」、「誠中形外」的先秦古說。並且以歷來論及「神情」、「性情」等相關書論為例，認為「書如其人」與「以情性論書」分不開，「書如其人」不僅是以人品、道德論書，更與生命本體、主體情性相吻合。這讓書法擺脫僅是表層的、線條形式組織安排的技巧層次，提升至主體精神層次，蘊含深刻的人文精神。而這「書如其人」的理論意義，即在於肯定了「美善將兼」，即人品與藝品相得益彰的審美理想。³⁶基本上我們確實難以從「書跡」去評斷「書者」的人品，然而卻能夠去感受「書跡」所呈現的氣質，「書跡」的氣質當然是由「書者」所賦予的，「書者」對「書跡」的表現，不僅來自於觀「形」取「勢」的技法層次，也得自於「書者」的生命情調，此部分就絕對不是技法所能涵蓋的，能達到人品與書品的相得益彰，則是崇高的審美理想。後世書學家多以此為基礎提出各自的書學要求，例如北宋黃庭堅（1045-1105）認為要多讀書才能去「俗」，而多讀書不僅為了求知，最終目的在學做人；³⁷以及南宋姜夔（1155-1209）「風神說」也以「人品高」為第一要項，³⁸這些論點無不是以「神采」思維去構築的美學判斷。此外，也正如陳秋宏所言，「書如其人」觀融貫於「書家」、「作品」、「觀者」等面向，沒有「觀

³⁶ 詳見陳秋宏，〈「書如其人」觀再議〉，《文與哲》第30期（2017.6），頁23-72。

³⁷ 「讀書欲精不欲博，用心欲純不欲雜。讀書務博，常不盡意；用心不純，訖無全工。治經之法，不獨玩其文章，談說義理而已，一言一句，皆以養心治性。事親處兄弟之間，接物在朋友之際，得失優樂，一考之於書，然後嘗古人之糟粕而知味矣。讀史之法，考當世之盛衰，與君臣之離合。在朝之士，觀其見危之大節；在野之士，觀其奉身之大義。以其日力之餘玩其華藻，以此心術作為文章，無不如意，何況翰墨與世俗之事哉！」詳見宋·黃庭堅，《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001），第2冊，正集，卷二十五，〈書贈韓瓊秀才〉，頁654。

³⁸ 「風神者，一須人品高，二須師法古，三須筆紙佳，四須險勁，五須高明，六須潤澤，七須向背得宜，八須時出新意。」詳見宋·姜夔，《續書譜》，收入清·孫岳頌等編，《佩文齋書畫譜》，卷七，頁204。

者」（接受者）的作用也無法成立。筆者引論「藝術性的發見能力」，正是從「觀者」的視角來闡述，只是「創作者」在觀照「對象」時也同樣是「觀者」。因此在書法創作的歷程中，「書者」（創作者）所觀照的「對象」，即古人法帖或典範書作，此時「書者」即「觀者」（接受者），應具備「藝術性的發見能力」才能體察「對象」之「神」，透過不斷的臨習，觀其「形」、入其「勢」、悟其「神」，進而能不囿其「形」，以其「勢」來傳達「我神」於「書跡」（作品）中；當「書跡」完成後，一般「觀者」（接受者）觀照「書跡」，一樣要具備「藝術性的發見能力」，才能體察「書跡」之「神」，不但可以覺察「書者」之「神」，也可以同時覺察「書者」所學「對象」之「神」。

關於書者之「神」的體現，東漢蔡邕（133-192）就說：

書者，散也。欲書，先散懷抱，任情恣性，然後書之。若迫於事，雖中山兔毫，不能佳也。夫書，先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沉密神采，如對至尊，則無不善矣。³⁹

其所謂的「沉密神采」，是指書者作書時神情要專注，雖然並沒有提到書跡的神采，但是他說「任情恣性，然後書之」，也正是一種對主體性情的強調。直到後世書家提出「神采為上，形質次之」的審美判斷，正面點出書者精神作用的重要。袁昂〈古今書評〉與舊題梁武帝蕭衍（464-549）〈古今書人優劣評〉，就是以人喻書的書論文字。首先要說明的是，這兩篇文章所論書家多所重複，評述語句亦諸多雷同，袁昂〈古今書評〉文末明言於梁武帝普通四年奉敕而作，⁴⁰可見兩者關係密切。然余紹宋在《書畫書錄解題》中，認為梁武帝若已作有〈古今書人優劣評〉，袁昂何敢抄襲，又唐代張彥遠作《法書要錄》時未有此篇，可知唐時尚無此本，應為後人附益而成。⁴¹因此我們以袁昂〈古今書評〉為例：

³⁹ 漢·蔡邕，《筆論》，收入清·孫岳頌編，《佩文齋書畫譜》，第1冊，卷五，頁159。

⁴⁰ 詳見南朝梁·袁昂，〈古今書評〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷二，頁76。

⁴¹ 此段說明詳見余紹宋，《書畫書錄解題》（杭州：西泠印社出版社，2012

王右軍書如謝家子弟，縱復不端正者，爽爽有一種風氣。王子敬書如河洛間少年，雖皆充悅，而舉體沓拖，殊不可耐。羊欣書如大家婢為夫人，雖處其位，而舉止羞澀，終不似真。徐淮南書如南岡士大夫，徒好尚風範，終不免寒乞。阮研書如貴胄失品次叢悴，不復排突英賢。王儀同書如晉安帝非不處尊位，而都無神明。庾肩吾書如新亭傖父，一往見似揚州人，共語便音態出。陶隱居書如吳興小兒，形容雖未成長，而骨體甚駿快。殷鈞書如高麗使人，抗浪甚有意氣，滋韻終乏精味。袁崧書如深山道士，見人便欲退縮。蕭子雲書如上林春花，遠近瞻望，無處不發。曹喜書如經論道人，言不可絕。崔子玉書如危峰阻日，孤松一枝，有絕望之意。師宜官書如鵬羽未息，翩翩自逝。韋誕書如龍威虎振，劍拔弩張。蔡邕書骨氣洞達，爽爽有神。鍾司徒書字十二種意，意外殊妙，實亦多奇。邯鄲淳書應規入矩，方圓乃成。張伯英書如漢武帝愛道，憑虛欲仙。索靖書如飄風忽舉，驚鳥乍飛。梁鵠書如太祖忘寢，觀之喪目。皇象書如歌聲繞梁，琴人捨徽。衛恆書如插花美女，舞笑鏡臺。孟光祿書如崩崖，人見可畏。李斯書世為冠蓋，不易施平。⁴²

袁昂評述了二十五位書家，幾乎是以論人的觀念來論書，以精神層次的高度來論斷。其實這種評論歷來書家的著作較早可以從羊欣（370-442）〈采古來能書人名〉談起，但羊欣大多是記錄書家官職與擅長何種書

年），卷九，頁334。另外在華正書局編的《歷代書法論文選》中亦有解釋：「〈古今書人優劣評〉，或作〈書評〉、〈評書〉，舊題梁武帝撰。此編唐以前書俱未引及，始見於宋《淳化閣帖》，隋僧智果書，祕書省續編到四庫闕書目有武帝〈評書〉一卷，又〈古今書人優劣評〉一卷，或即是編，故《宋史·藝文志》據以著錄。今詳核其文，多與袁昂〈書評〉相同，袁昂於武帝普通四年，奉勅評古今書，今本〈書評〉後，尚附載原啟，知此書非出於武帝。」詳見華正書局編，《歷代書法論文選》，頁73。

⁴² 南朝梁·袁昂，〈古今書評〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷二，頁74-77。

體，除了提到王獻之「骨勢不及父，而媚趣過之」⁴³以外，其他多為客觀的介紹。⁴⁴陳方既比較了〈采古來能書人名〉和〈古今書評〉，認為羊欣著眼於「能書」，以難能可貴的功夫為美，故以「精能」、「精熟」為上，是實用高於藝術的思維；袁昂則是看到了作品的藝術特質、神采，以及個性、風格的存在，即使其審美評價帶有很大的偏見，但終究在書法中開始了人格化的藝術品藻之風，這才真正反映了魏晉以來的人物品藻傳統，能真正在較深的層次上把握書法的藝術精神。⁴⁵確實像「袁崧書如深山道士，見人便欲退縮」、「曹喜書如經論道人，言不可絕」之類，在很大程度上難以道出實質的線條特色，但對「神采」的形容本來就難以言說，⁴⁶因此透過想像來感知，無疑更加豐富了書法品評的審美範疇，可以說袁昂進一步確立了以人論書的評論方式。此外，袁昂對各書家的評述是褒貶互參，甚至多有批評，例如他說羊欣書如「婢為夫人」，「雖處其位，而舉止羞澀，終不似真」，正是在批評羊欣對王獻之的模擬。⁴⁷其他如「舉體杳拖」、「不免寒乞」、「滋韻終乏精味」、「有絕望之意」……等也是負面評價，這些評價凸顯出袁昂論書有其獨特的眼光，在沒能親臨墨跡的時代，後世書學者透過這些評價得以形成

⁴³ 南朝宋·羊欣，〈采古來能書人名〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷一，頁15。

⁴⁴ 例如「上谷王次仲，後漢人，作八分楷法」、「弘農張芝，高尚不仕。善草書，精勁絕倫。家之衣帛，必先書而後練；臨池學書，池水盡墨」、「潁川鍾繇，魏太尉；同郡胡昭，公車徵。二子俱學於德昇，而胡書肥，鍾書瘦。鍾書有三體：一曰銘石之書，最妙者也；二曰章程書，傳秘書教小學者也；三曰行狎書，相聞者也」……皆為客觀的介紹。

⁴⁵ 詳見陳方既，《中國書法美學思想史》，頁91。

⁴⁶ 涂光社在分析書格與人格時曾舉過一例子，他說即使從王羲之的字看到瀟灑俊逸，從張旭的字看到豪邁恣肆，從顏真卿的字看到浩然正氣，從蘇軾的字看到曠達自然……感受到的都只是一種朦朧的渾淪的品格與個性，這種感受不一定與文字語言的內容相關，也很難用其他話語來確指。見氏著，《原創在氣》（桃園：昌明文化有限公司，2018），頁193。

⁴⁷ 唐代張懷瓘《書斷》對羊欣的相關記載：「師資大令，時亦眾矣，非無雲塵之遠，如親承妙旨，入於室者，唯獨此公，亦猶顏回之與夫子，有步驟之近。」見氏著，《書斷》，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷八，頁279。

一套更多元的審美觀。再者，袁昂確立了一種「形」、「勢」論述以外的評書傳統，以「神」的思維來結合「書」與「人」，例如「爽爽有一種風氣」、「好尚風範」、「神明」、「骨體駿快」、「滋韻終乏精味」、「骨氣洞達，爽爽有神」……等，誠如甘中流所言，「書法領域關注書寫者風神、神明的表達史自袁昂」、「『神明』的提出，將書法藝術從表現自然物象、生命形態的筋骨之力提升到人的精神層面，而精神包括風度、才智、情調、生命力等綜合因素的發越」。⁴⁸可以說此時的審美語境從「形勢」，涉入了「形神」。

至於為何「神采為上」，則是因為「神采」來自書家渾然天成、不刻意做作的情性，也就是與「自然」、「天然」的概念有關。顏崑陽對「自然」的概念有較精簡的分類：（一）非人為之客觀物質自然世界、（二）物物各自己如此之生化或存在、（三）無造作之心靈世界。而中國思想中所謂的「自然」常指後二義，此二義並非無涉，「必主體心靈自然而不造作，然後能觀照物物各自己如此之宇宙自然秩序；而主體之自然心靈，亦可視為人之自己如此的客觀真實相」，因此這主客二義的「自然」終將合而為一。⁴⁹在這樣的審美架構下，「自然」不僅是對客觀世界之模擬，更是主體內在真實的外化與投射。顏崑陽所言之主體之自然心靈，與中國哲學傳統中「無為而為」、「任運自然」等思想高度契合。道家講「道法自然」，儒家則強調「性命之理」，皆指向一種人與天地相通、內外不分的宇宙觀。而書法作為心靈的書寫，其終極價值並不在於形式上的精巧，而在於能否借筆墨達到「天人合一」的境界，使觀者在欣賞之際，不僅見其形，更能感其神。因此「神采」的展現，理論上是自然不造作的，⁵⁰庾肩吾曾對於張芝、鍾繇、王羲之三人有段評價：

⁴⁸ 甘中流，《中國書法批評史》（北京：人民美術出版社，2014），頁95。

⁴⁹ 詳見顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》，頁335-336。

⁵⁰ 「神采」是中國書法美學中極為關鍵的審美概念，「神」指精神內涵、「采」指外在風采，兩者合而為「神采」，即作品中所呈現的生命活力與精神風貌。書法不僅是筆畫結構的藝術，更是一種情感與人格的展現。「神采」

張工夫第一，天然次之，衣帛先書，稱為草聖。鍾天然第一，工夫次之，妙盡許昌之碑，窮極鄴下之牘。王工夫不及張，天然過之；天然不及鍾，工夫過之。羊欣云：「貴越群品，古今莫二。兼撮眾法，備成一家。」若孔門以書，三子入室矣。允為上之上。⁵¹

從這段評述看來，三人在「天然」與「工夫」之間各有所長，能夠兼顧當然也是最佳的狀態。所謂的「工夫」，是指書者在書藝技法上所下的工夫，至於「天然」則有不同解讀，王鎮遠認為是「書家得自天賦的才能」，⁵²陳方既卻說：「他（庾肩吾）完全不是談什麼天才，而是強調主體情性在藝術中天然流露的美學價值。」⁵³筆者的解讀偏向陳方既的說法，用「主體情性」的概念來理解庾肩吾的「天然」是更為合宜的。因為在人物品藻影響藝文品評的審美語境中，「天然」也可以理解為書者先天的「才性」，劉邵《人物志》有這樣一段話：

蓋人物之本，出乎情性。情性之理，甚微而玄；非聖人之察，其孰能究之哉？凡有血氣者，莫不含元一以為質，稟陰陽以立性，體五行而著形。苟有形質，猶可即而求之。⁵⁴

在呂光華的研究中，談到此處所謂的「人物」猶言「人才」，而「情性」猶言「天賦稟性」，此處的「天賦稟性」不像孟子從道德上說，而是從人的才質來說，指的是「才性」，即「才質之性」，人才的根本就是來

不來自模仿或技術的精巧，而是書家心靈、氣質與書寫當下狀態的自然流露。當書家內心澄明、情感真摯，筆墨之間便自然產生一種難以言喻的氣韻與生動感。這種「不期然而然」的境界，正體現了中國藝術所推崇的「自然」、「無為」、「渾然天成」等哲學思想。顏崑陽對「自然」的詮釋，正可作為理解「神采」的重要理論基礎。簡言之，「神采」不僅是形式美的總和，更是書法作品能否動人、傳神的關鍵所在。

⁵¹ 南朝梁·庾肩吾，〈書品〉，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷二，頁64。

⁵² 王鎮遠，《中國書法理論史》，（合肥：黃山書社，1990），頁73。

⁵³ 陳方既，《中國書法美學思想史》，頁93。

⁵⁴ 三國魏·劉邵著，陳翹楚註譯，《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1996），頁11-13。

自於此。⁵⁵如果書者的創作涵養來自「天然」與「工夫」，那麼「天然」就是指書者本質上的「情性」，我們也可以稱為「天性」，也就是透過書跡展現的一種「書」、「人」合一所體現的氣質與本色。

袁昂〈古今書評〉評述書家的方式，就是撇開「工夫」層次，直指書者「天性」。將「天性」表現於書跡，就會帶有一種「自然而然」、「不刻意為之」的性質，從此處我們即可導入以「自然為上」的審美思維。唐代李嗣真《後書品》在評論褚遂良（596-658）時，說：「褚氏臨寫右軍，亦為高足。豐艷雕刻，盛為當今所尚，但恨乏自然，功勤精悉耳。」⁵⁶他認為褚遂良過於刻意，缺乏自然，頂多就是工夫精勤，可見他也是把「自然」與「工夫」對舉，並且認為「自然」高於「工夫」，此處的「自然」就是「自然而然」、「不刻意為之」。此外在評論「下上品」書家時又說：「有天才者，或未能精之，有神骨者則其功虛棄，但有佳處，豈忘存錄。」⁵⁷將天然的才性與後天的工夫對舉，其中的「神骨」，就是一種屬於主體本質上的精神特性。書者在表現書跡之時，能夠自然而然的順從天性，當然也可以避免刻意造作的缺失；反過來說，觀者也用這樣的思維去審視書跡，以自然界的各種物象來比喻書跡的自然不造作，藉此表達書法的自然美。書跡的自然、天然，來自書者的神采、情性、天性……等本質元素，這也正是「書如其人」得以可能的原因。

四、結語

六朝書論逐漸開啟了針對歷來書家品評的模式，品評的內容也往往以人之形體、風采、神韻、氣度……來形容書法。在魏晉人物品藻風氣

⁵⁵ 詳見呂光華，〈論劉邵《人物志》的性質目的及其修養論〉，《興大人文學報》第43期（2009.9），頁88。

⁵⁶ 唐·李嗣真，《後書品》，收入唐·張彥遠，《法書要錄》，卷三，頁107。

⁵⁷ 同前註，頁111。

中，劉劭提出的「徵神見貌」是魏、晉時代品藻人物普遍使用的方法，「神色」、「神姿」、「神氣」、「神情」、「神意」、「神懷」、「神宇」、「風神」……等大量用以「徵神」的詞彙成為品評人物的形容與審美指標。

人物品藻很大程度上影響了人物畫的創作思維，在顧愷之「傳神論」中，透過「遷想妙得」與「傳神寫照」來達到「以形寫神」，寫「他神」（物之神）也是在寫「我神」（己之神）。而畫家作畫大概有四種創作情境：（一）對現場實際人物的臨寫；（二）對想像中人物的揣摩；（三）所畫對象為「物」；（四）臨摹他人畫作。然而這些情況都會歷經「遷想妙得」到「傳神寫照」這一過程，無論是「創作者」觀照「對象」，或是「接受者」觀照「作品」，都需要「藝術性的發見能力」來體察「形」所呈顯的「神」。而書法創作中所謂的「神采」，一樣以此種邏輯來看待，書法家學習古人法帖，此時書法家就是接受者，他須要有「藝術性的發見能力」來體察古人法帖之「神」，而不是僅有對「形」的描摹。然而要能臨習前人作品何以能不受「形」的約束而展現對象之「神」？其關鍵就在「勢」。能夠取其「勢」而不囿其「形」，才能運用其「勢」展現其「神」，此時能拋下對「形」的執著，才有機會將己意（我神）融入作品中，達到「我神」與「他神」（古人法帖）的相容。當「作品」完成後，一般「接受者」觀照「作品」，一樣要具備「藝術性的發見能力」，才能體察「作品」之「神」，不但可以覺察「創作者」之「神」，也可以同時覺察「創作者」所學「對象」（古人法帖）之「神」。

以自然物象喻書是重在「書跡」，而以人喻書或是以骨、肉、精神、風姿……等相關概念喻書，則重在「書者」。袁昂的〈古今書評〉全篇幾乎是以論人的觀念來論書，以精神層次的高度來論斷。袁昂的評價凸顯其論書有其獨特眼光，在沒能親臨墨跡的時代，書學者透過這些評價得以形成一套更多元的審美觀。此外，袁昂確立了一種「形」、「勢」論述以外的評書傳統，以「神」的思維來結合「書」與「人」，只是「神」的體現又必相合於「自然」的審美思維。

本文從「徵神」、「傳神」，論述到書學中的「神采為上」，說明了「神采」的指涉與「神采為上」的原因，藉此提出一個理解書跡之「神」的論述。

主要徵引文獻

一、傳統文獻

- 【漢】蔡邕，〈筆論〉，收入【清】孫岳頌編，《佩文齋書畫譜》。杭州：浙江人民美術出版社，2014。
- 【晉】衛鑠，〈筆陣圖〉，收入【唐】張彥遠，《法書要錄》。北京：人民美術出版社，2003。
- 【南朝宋】羊欣，〈采古來能書人名〉，收入【唐】張彥遠，《法書要錄》，北京：人民美術出版社，2003。
- 【南朝齊】王僧虔，〈筆意贊〉，收入【清】孫岳頌等編，《佩文齋書畫譜》。杭州：浙江人民美術出版社，2014。
- 【南朝梁】袁昂，〈古今書評〉，收入【唐】張彥遠：《法書要錄》。北京：人民美術出版社，2003。
- 【南朝梁】謝赫，《古畫品錄》，收入潘運告編，《漢魏六朝書畫論》。長沙：湖南美術出版社，1997。
- 【南朝梁】庾肩吾，〈書品〉，收入【唐】張彥遠：《法書要錄》。北京：人民美術出版社，2003。
- 【唐】李嗣真，《後書品》，收入【唐】張彥遠，《法書要錄》。北京：人民美術出版社，2003。
- 【唐】張彥遠，《歷代名畫記》。北京：人民美術出版社，2004。
- 【唐】張懷瓘，《書斷》，收入【唐】張彥遠，《法書要錄》。北京：人民美術出版社，2003。
- 【宋】黃庭堅，〈書贈韓瓊秀才〉，《黃庭堅全集》。成都：四川大學出版社，2001。
- 【宋】姜夔，《續書譜》，收入【清】孫岳頌等編，《佩文齋書畫譜》。杭州：浙江人民美術出版社，2014。

二、近人論著

(一) 專書

- 王世徵，《歷代書論名篇解析》。北京：文物出版社，2012。
- 王鎮遠，《中國書法理論史》。合肥：黃山書社，1990。
- 甘中流，《中國書法批評史》。北京：人民美術出版社，2014。
- 成復旺，《神與物游：中國傳統審美之路》。濟南：山東人民出版社，2007。
- 余紹宋，《書畫書錄解題》。杭州：西泠印社出版社，2012年。
- 金學智，《中國書法美學》。南京：江蘇文藝出版社，1994。
- 姜耕玉，《藝術辯證法》。南京：江蘇教育出版社，2002。
- 徐復觀，《中國藝術精神》。臺北：臺灣學生書局，1966。
- 涂光社，《因動成勢》。桃園：昌明文化有限公司，2018。
- ，《原創在氣》。桃園：昌明文化有限公司，2018。
- 高明一，〈永字八法與筋骨：從身體角度來看盛唐到北宋的若干書史現象〉，《從書跡還原書史——北宋新風在明代松江的遙傳》。臺北：新文豐出版社，2020。
- 張安治，《墨海精神——中國畫論縱橫談》。臺北：東大出版社，1995。
- 陳方既，《中國書法美學思想史》。鄭州：河南美術出版社，2009。
- 陶禮天，《藝味說》。桃園：昌明文化有限公司，2018。
- 華正書局編，《歷代書法論文選》。臺北：華正書局，1997。
- 黃敦，〈董其昌的書法世界〉，《風來堂集——黃惇書學文選》。北京：榮寶齋出版社，2010。
- 葉郎，《美學原理》。臺北：信實文化出版社，2014。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》。北京：人民美術出版社，2017。
- 潘運告編，《漢魏六朝書畫論》。長沙：湖南美術出版社，1997。
- 鄧寶劍，《玄理與書道——一種對魏晉南北朝書法與書論的解讀》。北京：人民美術出版社，2011。

顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993。

（二）期刊論文

呂光華，〈論劉邵《人物志》的性質目的及其修養論〉，《興大人文學報》第43期（2009.9），頁79-104。

紀志昌，〈六朝形神生滅論爭中的玄思綜論〉，《臺大中文學報》第45期（2014.6），頁31-86。

陳秋宏，〈「書如其人」觀再議〉，《文與哲》第30期（2017.6），頁23-72。

——，〈「勢論」與「勢差」的思考——唐前書論和文論《文心雕龍》之比較論析〉，《漢學研究》第四十卷第4期（2022.12），頁33-72。

郭晉銓：〈論「勢」的概念與指涉——從崔瑗〈草書勢〉談起〉，《淡江中文學報》第51期（2024.12），頁1-24。

戴璉璋，〈玄學與形神思想〉，《中國文哲研究集刊》第13期（1998.9），頁203-242。

Selected Bibliography

- Wang, Shi-Zheng. *Lidai Shulun Mingpian Jiexi (Analysis of Famous Calligraphy Essays from Past Dynasties)*. Beijing: Cultural Relics Press, 2012.
- Wang, Zhen-Yuan. *Zhongguo Shufa Lilun Shi (A History of Chinese Calligraphy Theory)*. Hefei: Huangshan Publishing House, 1990.
- Gan, Zhong-Liu. *Zhongguo Shufa Piping Shi (A History of Chinese Calligraphy Criticism)*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014.
- Jin, Xue-Zhi. *Zhongguo Shufa Meixue (Chinese Calligraphy Aesthetics)*. Nanjing: Jiangsu Literature and Art Publishing House, 1994.
- Jiang, Geng-Yu. *Yishu Bianzhengfa (Dialectics of Art)*. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2002.
- Xu, Fu-Guan. *Zhongguo Yishu Jingshen (The Spirit of the Chinese Art)*. Taipei: Taiwan Student Book Co., 1966.
- Tu, Guang-She. *Yin Dong Cheng Shi (From Movement Comes Force)*. Taoyuan: Changming Culture Co., Ltd., 2018.
- Chen, Fang-Ji. *Zhongguo Shufa Meixue Sixiang Shi (A History of Aesthetic Thought in Chinese Calligraphy)*. Zhengzhou: Henan Fine Arts Publishing House, 2009.
- Xiong, Bing-Ming. *Zhongguo Shufa Lilun Tixi (The Theoretical System of Chinese Calligraphy)*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2017.
- Yan, Kun-Yang. *Liu Chao Wenxue Guannian Conglun (Collected Essays on Literary Concepts of the Six Dynasties)*. Taipei: Cheng Chung Book Co., 1993.

**The Embodiment and Awareness
of “Shen” in Calligraphy
——From “zheng shen” and “chuan shen”
to “shen cai comes first”**

Chin-Chuan Kuo *

Abstract

This paper deals with the concept of “shen cai” in the art of calligraphy. Because the concept of “shen” in art criticism comes from the evaluation of people, and then extends to painting and calligraphy. Therefore, this paper starts from the “zheng shen” of character appreciation, then discusses the “chuan shen” of painting appraisal, and finally discusses the “shen cai” of method appraisal. First, the author uses the “artistic discovery ability” proposed by Xu Fuguan to explain the role of the “viewer” and what “zhengshen” is, and then discusses the “chuan shen” in painting, using “creator”, “object”, Concepts such as “work” and “recipient” reveal the embodiment and awareness of “shen” in painting creation. Finally, we enter into the relevant discussion of “shen cai” in calligraphy evaluation, analyze the display of “shen” and the use of “shi” in calligraphy performance; and take Yuan Ang “Gu jin shu ping” as an example to illustrate the tradition of “discussing calligraphy based on people” and elaborate on “shencai” comes first” reason.

Keywords: zheng shen, chuan shen, shen cai, Gu jin shu pin

* Professor, Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.