

「書如其人」觀再議*

陳秋宏**

〔摘要〕

本論文探究傳統書論中，與「書如其人」有關之論述，如何從唐代遞衍至清代，構成「書」與「人」相聯繫的「書如其人」觀，並浸透於「書家」、「作品」、「觀者」等面向，形成一種評書、觀書、論書的潛在理論預設和思維脈絡。並論述「書如其人」觀所映現的傳統文化「美善相兼」之審美理想，以及其所迴映出先秦以降類應思維的影響。論述「書如其人」觀的理論特質和得失後，重新思考此說在現代語境下的意義，對其過於擴充人品道德評價之流弊有所反思，但亦確立「書如其人」觀可於當代留存的面向：不同書家之不同風格、變貌之表現，各自迴映其各具神采之情性、氣質。當其「踐履／創作」積累至一定的水平，無論取徑如何，皆可於筆墨形跡中見出各自之風神，這是「如其人」之當代新解，在本文的論述下，形成一更具彈性之理論架構。

關鍵詞：書法、書論、書如其人、竊斧、現代性、類應

*初稿發表於「書法之日常性與當代性」學術研討會，原題為〈書法的抒情性與書如其人的古今對話〉，明道大學中國文學系暨國學研究所主辦，2016年11月5日。研討會中，承蒙臺南大學黃宗義教授與談講評，及與會先進賜教，修訂稿又蒙《文與哲》兩位匿名審查委員肯定及指正，謹此致謝。

**國立中山大學中國文學系助理教授

一、前言

「書如其人」，為傳統書論之重要命題。不獨書論中有之，傳統文論、詩論中「文如其人」之說亦寢久不衰。¹在書論中，「書如其人」的具體說法，見諸清代劉熙載（1813-1881）：「書者如也，如其學，如其才，如其志，總之曰：如其人而已」，²然此說不獨見於劉熙載，與劉氏時代相近的周星蓮（道光二十年〔1840〕舉人），亦有「字如其人」³之說。然而此種將書法與人的心志、才學、性情、道德相聯繫的說法，並不遲至清代才產生。⁴明代傅山（1607—1684），有「作字先作人」之說，項穆（約明神宗萬曆〔1573-1620〕中前後在世）有「觀其相，可識其心」之說，元代郝經（1223-1275）有「書法即其心法」之論，宋代的董道（約南北宋之交）有「觀書似相家觀人」之說。蘇軾（1036-1101）有「書象其為人」、「苟非其人，雖工不貴」等說。再往前推，唐代張懷瓘（開元〔713-741〕時人）有君子、小人之分判。除此之外，柳公權（778-865）「心正即筆正」，為許多持「書如其人」觀之論者，所常援引之論點。再往前追溯，漢代，揚雄（53B.C.-18A.D.）

¹ 相關文獻甚多，不詳引。錢鍾書曾摘舉許多文獻，論及「文如其人」，其意為：「其言之格調，則往往流露本相；狷急人之作風，不能盡變為澄澹，豪邁人之筆性，不能盡變為謹嚴。文如其人，在此不在彼也。」甚至用「與我周旋之我」與「隨眾俯仰之我」來解釋「人之言行不符」，見《談藝錄》（北京：商務印書館，2011年），頁418、420-421。歷代文人支持或否定「文如其人說」，比較簡要的概括可見葉慶炳（1927-1993）之說：「以上所述，揚雄、王充、王通等主張人品與作品之間有相應的關係，由作品可見人品。梁簡文帝與元好問則認為人品與作品根本是兩回事，由作品並不能看出人品。除此以外，還有第三種意見，可以說是介於以上兩種說法之間。這第三說，認為有些作家的作品可見其人品，但也有些作家的作品與人品表現不一致。」見〈詩品與人品〉，《晚鳴軒論文集》（臺北：大安出版社，1996年），頁20。蔣寅亦有篇短文論及此議題，見〈文如其人？——一個古典命題的合理內涵與適用限度〉，《求是學刊》2001年第6期。

² 〔清〕劉熙載著，袁津琥（1971-）校注：《藝概注稿》（北京：中華書局，2009年），頁810。

³ 參見〔清〕周星蓮《臨池管見》，同治7年（1868）作。收入于玉安編：《中國歷代書法論著匯編》（天津：天津古籍出版社，1999年），第10冊。以下引自此匯編之書論，皆僅注書名、冊數及頁碼。《藝概》作於劉氏晚年，當不比《臨池管見》早。

⁴ 比周星蓮、劉熙載稍早的朱和羹（約1795-1850），其《臨池心解》（咸豐二年，1852年），收入《中國歷代書法論著匯編》，第10冊。當中亦談「立品」、「立身」，見下文所引。

「書，心畫也」之說，亦常被引為「書如其人」之佐證，然此或有某種誤讀，甚或是歷史觀念的落差。因為揚雄所指「書」，是「以文字書寫的典籍作品」（文前云：「惟聖人得言之解，得書之體」可得知），並非專指書法。⁵在漢人的觀念中，如許慎（約 58-約 147）〈說文解字序〉、崔瑗（77-142）〈草勢〉中，「書」這個觀念視域交疊了：「書契」——作為「文字」之造字來源；以及「文章」——廣義的典籍意涵；和「書法」——秦書八體或草書，作為日常書寫的字體，等面向。⁶在書論中，由於書法與文字關係密切，追溯書法之始往往強調書法與「書契」之歷史聯繫，而「書＝典籍」的一面則較不突出。⁷而元代的郝經（1223-1275）始於〈移諸生論書法書〉中，在觀念上將「書契」與「書法」隔開，而更強調「書學」專門名家之成立。⁸因而可見，「書」這個詞語，隨著時代的發展而「限縮」其指涉，更專指於「書法」。是以後人多有將「書，心畫也」之「書」，視為「書法」，清代姚孟起云：「心地叢雜，紙墨精良無益也。楊子云：『字為心畫。』」⁹將揚雄原文「書，心畫也」直接改為「字為心畫」，指向書法自身。明顯可見，

⁵ [漢]揚雄《法言·問神》：「故言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。」（臺北：臺灣中華書局，1983 年），卷 5，頁 3-4。

⁶ 許慎：「黃帝之史倉頡……初造書契……箸於竹帛謂之書。書者，如也。……自爾秦書有八體……漢興有艸書」，見[漢]許慎撰，[清]段玉裁注：《新添古音說文解字注》（臺北：洪葉文化，1998 年），15 卷上，頁 761-766；崔瑗：「書契之興，始自頤皇，寫彼鳥跡，以定文章。……草書之法，蓋又簡略」。引自[宋]陳思（約南宋理宗[1205-1264]時在世）編，崔爾平（1938-）校注：《書苑菁華校注》（上海：上海古籍出版社，2013 年），卷 3，頁 40。以下引書論如出此本，皆僅稱書名，並標卷數、頁碼，不另注作者，以免繁瑣。

⁷ 西晉衛恒（？-291）〈四書體勢〉、唐太宗（598-649）〈王羲之傳論〉、歐陽詢（557-641）〈用筆論〉、張懷瓘〈書斷〉、竇泉（唐天寶年間）〈述書賦〉等，皆如此。原文頗多，不詳引。

⁸ 「夫書一技耳，古者與射、御並。故三代、先秦不計夫工拙而不以為學，是以無書法之說焉。……自包羲氏畫八卦，造書契……初無工拙之意於其間也。……世變日下，漸趨簡易……廢竹用帛，廢帛用紙，皆與世變而下也。道不足則技，始以書為工，始寓性情、襟度、風格其中而見其為人，專門名家，始有書學矣」，《陵川集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986 年），第 1192 冊，卷 23，頁 254。郝經此說，無疑暗示著，「書如其人」觀與書法的藝術自覺和創作自覺的發展，是相表裏的。

⁹ [清]姚孟起《字學憶參》，《中國歷代書法論著匯編》，第 10 冊，頁 304。又引文中「楊子」作「楊」而非「揚」，蓋「揚雄」或作「楊雄」，此處尊重原文，不予更改。

揚雄「書＝典籍」的原意是失落了。同時亦可見「書如其人」觀的歷史影響。

「書如其人」的古說，在民國之後，擁護者與批駁者亦不乏其人，反對者如楊寶林（1958-），在研究劉熙載「書如其人」說時，認為劉氏固執地持守這種「書法的倫理闡釋」或「書品人品論」，並認為「寫字和人品大有哲學上二律背反的意味，劉熙載或許沒有想到這些」；¹⁰或如周一良（1913-2001）所云：「『字如其人』究竟沒有多少科學根據，偶然性很大」、「不能從一個人的書法判斷其為人，這是毫無疑義的」。¹¹然而，如王豐穀（1891-1968）更推擴柳公權「心正則筆正」之說，提出：「人正則書正；心為人之帥，心正則人正矣；人如心正，書亦筆正，即詩云『思無邪』，禮云『毋不敬』之意也。」。¹²在書法之外，如劉海粟（1896-1994）強調：「制作藝術應當……超越一切，表現畫家自己的人格、個性、生命」；¹³黃賓虹（1865-1955）亦云：「畫之優劣，關乎人品，見其高下……急於沽名嗜利，其胸襟必不能寬廣，又安得有超逸之筆墨哉？」。¹⁴凡此皆可見，關於書法是否真能「如其人」之論述，在現代的文化情境中，已不像傳統書論中，佔據較為主流的位置。¹⁵這顯現出此一議題的現代分化趨勢，亦顯現出維繫「書如其人」觀的某種文化氛圍或觀念視域的消褪。於是，透過古、今之對照，我們應該重新探究「書如其人」之說於古代文化語境之獨特意涵，追溯支撐此種觀念視域的理论根源或文化背景，而能對其得與失之間，進行更持平的論述。而為了增進對書法如何於當代情境下界定自身，或對書法當代性之理解，筆者於論文第四節，將傳統「書如其人」觀置放於現代語境，思考「書如其人」的「如」，如何達致，如何體現所謂「如其人」的「其人」，在一個「書法活動浸透於生命的歷程」中而彰顯，以揭露出「如其人」所蘊含的現代意義。透過此種論述的轉化與

¹⁰ 楊寶林：《劉熙載書學研究》（北京：人民出版社，2011年），頁349。

¹¹ 周一良：〈再談「字如其人」〉，收入梁惠陵編：《北京大學當代學者墨跡選》（北京：北京大學出版社，1992年），頁174。

¹² 王豐穀：《書學闡微》（臺北：臺灣商務印書館，2003年），頁276。

¹³ 劉海粟：〈藝術是生命的表現〉，沈虎編：《劉海粟藝術隨筆》（上海：上海文藝出版社，2012年），頁216。

¹⁴ 黃賓虹：〈論中國藝術之將來〉，盧輔聖編：《黃賓虹藝術隨筆》（上海：上海文藝出版社，2012年），頁119-120。該書又收有〈中國畫學之人格〉手稿提綱，有四點：一、多讀書；二、廣見聞；三、有胸襟；四、勤習苦，見前揭書頁137。或可視為對黃氏觀點之補充。

¹⁵ 傳統書論中亦有質疑或提出修改意見者，但數量不多，或偏於明、清之後，說詳下。

建構，或可讓「書如其人」的傳統精神，找到一個能真正落實於現代書法「踐履／創作」之生命架構中的基準。以下，先論述與「書如其人」有關的傳統古說，探討其得、失。

二、「書如其人」觀的發展及其得與失

「書如其人」之說，從唐以降，到劉熙載提出「書如其人」說之間，「如其人」所指向的，皆為書法與書家自身之品行、氣質、性情之間的聯繫：主要將「書法」和「與人有關的不同面向」聯繫比觀，或著眼於書法與人品之相合，或強調形質與情性之相關，或透過書法以觀人氣象，或以品立論，見出書品之質地與人之立身相關，或強調書之相與心之相相通等。在正式進入書論的討論之前，筆者想先釐清劉熙載「書者如也，如其學，如其才，如其志，總之曰：如其人而已」的「如」字，與許慎「書者，如也」的「如」字，在語意和文脈上的聯繫和差異。許慎的原文為：「箸於竹帛謂之書，書者，如也。以迄五帝三王之世改易殊體，封于泰山者七十有二代，靡有同焉」。段玉裁（1735-1815）注「書者，如也」，有云：「謂如其事物之狀也……謂每一字皆如其物狀」，¹⁶段注著眼於以「如＝像、或仿」的語意用法來詮釋許慎之說，是以王鎮遠（1949-）直接用「文字取法物象的屬性」¹⁷來詮釋許慎的「如」。誠然，許慎於〈說文解字序〉中一再強調造字源自「觀象」、「文者物象之本」等說，的確可見出許慎在「書＝文字」的觀念中，對「象」、「取象」的重視。從此面向來說，「書者，如也」之如，有「如＝像、或仿、或取法」的語意，是可以成立的。然而，從許慎原文的上下文脈來看，「書者，如也」是置之於「箸於竹帛」與「改易殊體」等前後語境中，如此看來，此文脈中的「如」，指的是文字演變中，字體隨時代而改易的現象，「書者，如也」，是在「書＝典籍中的字體」的觀念中，「如＝殊體」的歷史現象的反映。因而，許慎「書者，如也」之說，同時兼有指向「文者物象之本」（此句出現於「書者，如也」之前）的「如＝像，或仿、或取法」的意涵——指向的是造字的理論根源；與「改易殊體」（此句出現於「書者，如也」之後）的「如＝殊體」的意涵——指向的是文字在歷史演變中字體分化「靡有同焉」的現象。而劉熙載「書者如也」，

¹⁶ 許慎撰，段玉裁注：《新添古音說文解字注》，頁762。

¹⁷ 王鎮遠：《中國書法理論史》（合肥：黃山書社，1990年），頁8。

如其學，如其才，如其志，總之曰：如其人而已」之說，其「書者，如也」之「如」，僅保留了許慎說中「如＝像」的一面（此乃在兩類事物之間建立聯繫的類思維），然而就連許慎觀念視域中「如＝仿或取法」的「觀象」、「取象」的意涵也已失落，更不用說「如＝殊體」的字體分化之觀念，也早與劉熙載「書如其人」說無關。¹⁸

然而，與許慎「觀象」、「取象」有關的觀念視域，在「書」（文字、字體）與「象」之間建立的聯繫，其影響還浸透於同樣用「書如……」之批評套語的南朝袁昂（461-540）《古今書評》中，這是劉熙載之前，最早廣泛運用「書如……」之批評套語的書論。此與「書如其人」觀有所連繫但亦有不同：

- 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、洛少年，雖皆充悅，而舉體沓拖，殊不可耐。
- 曹喜書如上林春花，遠近瞻望，無處不發。（一本作評蕭子雲）
- 韋誕書如龍威虎振，劍拔弩張。
- 張伯英書如漢武帝愛道，憑虛欲仙。¹⁹

這些批評，指向的是將書家之書與特定人物（多與書法無關）、形象、物象（具體的自然意象或抽象的擬譬意象）、甚或是事件等，進行形象、氣質上的類比，其目的在品藻書法的風貌神彩。但多透過形象上的類比或情境上的具象聯想，來描述觀書者對書跡的整體印象，及其聯想（多以「象」進行連類）。因而就算是「書如……（人）」，重點也不將書法與作者本人進行聯繫，而在透過其他人物的比附，形象化地傳達一種審美感受。這種審美感受，具有意象性，可以有優劣的評判隱含其中（右軍與子敬之別），可以塑造審美感受的情境（曹喜），可以傳達一種審美的質性差異和肌理差異（曹喜與韋誕之別），並不能簡單地視為一種印象式批評而加以貶抑，其有東漢以後人物品藻觀之影響。²⁰更重要的是，此種批評方式，其潛在的思維模式，即是一種筆者稱之為「類應」的類思維方式，亦即是在此種審美批

¹⁸ 感謝審查者的建議，讓筆者仔細思考許慎、劉熙載「書者，如也」之說的異同。

¹⁹ 《書苑菁華校注》，卷5，頁71-72。

²⁰ 受漢魏以來人物品藻之風影響，袁昂之前有劉宋時的羊欣（約370-442）〈古來能書人名〉，被譽為「首開評薦書家之風」之作，見王鎮遠：《中國書法理論史》，頁52。袁昂之批評亦與時代略早的《世說新語》（約439-440間編纂而成）之評人方式近似。

評中，將屬於書法的這一類（書法之風貌神彩）與「如○○（他人）」的這一類或「如○○（情境、意象）」的這一類，進行思維上的連類與並置。雖然此種「書如……」之批評套語，和我們所熟知的劉熙載「書如其人」說之批評意義並不相同，然而兩者卻都顯現出從觀書者之立場進行品評的面向，且同樣隱含了「類應」思維的運用，這恐怕是讓我們深入了解「書如其人」觀背後的文化預設和歷史根源之關鍵。關於「類應」之闡發，下文續有申論。

接下來，筆者摘舉出在「書如其人」觀發展的過程中，一些具有代表性或可掘發深意的書論，並加以論析：

- 故小人甘以壞，君子淡以成，耀俗之書，甘而易入，乍觀肥滿，則悅心開目，亦猶鄭聲之在聽也。²¹
- 彥回無節，筆翰亦爾。快利不拘，足用而已。²²
- 顏公忠義之節，皎如日月，其為人尊嚴剛勁，象其筆畫。
- 斯人忠義出於天性，故其字畫剛勁獨立，不襲前迹，挺然奇偉，有似其為人。²³
- 凡書象其為人。率更貌寒寢，敏悟絕人，今觀其書，勁嶮刻厲，正稱其貌耳。褚河南書清遠蕭散，微雜隸體。古之論書者，兼論其平生，苟非其人，雖工不貴也。……世之小人，書字雖工，而其神情終有睚眦側媚之態，不知人情隨想而見，如韓子所謂竊斧者乎，抑真爾也？然至使人見其書而猶憎之，則其人可知矣。²⁴
- 人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也。言有辯訥，而君子小人之氣不可欺也。書有工拙，而君子小人之心不可亂也。²⁵

²¹ [唐]張懷瓘：〈評書藥石論〉，《書苑菁華校注》，卷12，頁183。

²² [唐]竇臬：〈述書賦〉，竇蒙注：「褚淵字彥回，河南人，宋末與高帝同掌樞密，後齊臺建，以佐命功授司徒、中書監。」，《書苑菁華校注》，卷9，頁140。

²³ [宋]歐陽脩（1007-1072）：〈唐顏真卿麻姑壇記〉、〈唐顏魯公二十二字帖〉，分別見《集古錄跋尾》卷7、8，收入《歐陽脩全集》（北京：中華書局，2001年），卷140、141，頁2242、2261。

²⁴ [宋]蘇軾：〈書唐氏六家書後〉，《東坡題跋》（杭州：浙江人民美術出版社，2016年），卷4，頁162-163。

²⁵ 蘇軾：〈跋錢君倚書遺教經〉，《東坡題跋》，卷4，頁143。

- 觀書似相家觀人，得其心而後形色氣骨可得而知也。²⁶
- 蓋皆以人品為本，其書法即其心法也。故柳公權謂「心正則筆正」，雖一時諷諫，亦書法之本也。苟其人品凡下，頗僻側媚，縱其書工，其中心蘊蓄者亦不能掩，有諸內者，必形諸外也。若二王、顏、坡之忠正高古，縱其書不工，亦無凡下之筆矣，況於工乎？²⁷
- 夫人靈于萬物，心主於百骸。故心之所發，蘊之為道德，顯之為經綸，樹之為勛猷，立之為節操，宣之為文章，運之為字蹟。爰作書契，政代結繩，刪述侔功，神仙等妙，苟非達人上智，孰能玄鑒入神。但人心不同，誠如其面，由中發外，書亦云然。所以染翰之士，雖同法家，揮毫之際，各成體質。
- 蓋聞德性根心，睟盎生色，得心應手，書亦云然。人品既殊，性情各異，筆勢所運，邪正自形。書之心，主張布算，想像化裁，意在筆端，未形之相也。書之相，旋折進退，威儀神采，筆隨意發，既形之心也。試以人品喻之。宰輔則貴有愛君容賢之心，正直忠厚之相。將帥則貴有盡忠立節之心，智勇萬全之相。諫議則貴有正道格君之心，謇諤不阿之相。隱士則貴有樂善無悶之心，遺世仙舉之相。由此例推，儒行也，才子也，佳人也，僧道也，莫不有本來之心、合宜之相者。所謂有諸中必形諸外，觀其相可識其心。²⁸
- 作字先作人，人奇字自古。……此是作人一著。然又須知趙却是用心於王右軍者，只緣學問不正，遂流軟美一途。心手之不可欺也如此。²⁹
- 學書不過一技耳，然立品是第一關頭。品高者，一點一畫，自有清剛雅正之氣；品下者，雖激昂頓挫，儼然可觀，而縱橫剛暴，未免流露楮外。故

²⁶ [宋]董道：〈為張潛夫書官法帖〉，《廣川書跋》，[清]朱記榮輯：《槐廬叢書》，收入嚴一萍（1912-1987）選輯：《原刻景印叢書菁華》（臺北：藝文印書館，1971年），卷10，頁4。

²⁷ [元]郝經〈移諸生論書法書〉，《陵川集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，卷23，頁254。

²⁸ 分別見[明]項穆《書法雅言》〈辯體〉、〈心相〉，《中國歷代書法論著匯編》第7冊，頁365、390。

²⁹ [明]傅山（1607-1684）〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》（臺北：漢京文化，1971年），卷4，頁106-108。

以道德、事功、文章、風節著者，代不乏人。論世者，慕其人，益重其書，書人遂並不朽於千古。歐陽永叔嘗以蔡端明比漢儒者，又考端明教閩士以經術，實為晦庵之先聲。世稱宋人書，必舉蘇、黃、米、蔡。蔡者，謂京也。京書姿媚，何嘗不可傳？後人惡其為人，斥去之，而進端明於東坡，山谷、元章之列。然則士君子雖有絕藝，而立身一敗，為世所羞，可不為殷鑒哉！³⁰

•古人謂：喜氣畫蘭，怒氣畫竹，各有所宜。余謂：筆墨之間，本足現人氣象，書法亦然。王右軍、虞世南字體馨逸，舉止安和，蓬蓬然得春夏之氣，即所謂喜氣也。徐季海善用渴筆，世狀其貌如怒猊抉石、渴驥奔泉，即所謂怒氣也。褚登善、顏常山、柳諫議文章妙古今，忠義貫日月，其書嚴正之氣溢於楮墨。歐陽父子險勁秀拔，鷹隼摩空，英俊之氣咄咄逼人。李太白書新鮮秀活，呼吸清淑，擺脫塵凡，飄飄乎有仙氣。坡老筆挾風濤，天真爛漫；米癡龍跳天門，虎臥鳳闕。二公書橫絕一時，是一種豪傑之氣。黃山谷清癯雅脫，古澹絕倫，超卓之中寄託深遠，是名貴氣象。凡此皆字如其人，自然流露者。惟右軍書，醇粹之中，清雄之氣俛視一切，所以為千古字學之聖。魯公渾厚天成，精深博大，所以為有唐一代之冠。³¹

•清心寡欲，字亦精神，是誠中形外之一證。³²

•書之形質如人之五官四體，書之情性如人之作、止、語、默，必如相人書所謂五官四體稱，乃可謂之形質完善。³³

上述諸說，可進一步分析如下：

1、「書如其人說」之根源，學者大多追溯至揚雄「書，心畫也」之說。³⁴但

³⁰ [清]朱和羹《臨池心解》，《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁256-257。

³¹ [清]周星蓮《臨池管見》，《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁286-287。

³² [清]姚孟起《字學憶參》，《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁304。

³³ 〈荅熙載九問〉，[清]包世臣（1775-1855）：《安吳論書》，《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁222。

³⁴ 如劉熙載：「揚子以書為心畫，故書也者，心學也」，《藝概注稿》，頁804。王鎮遠論述揚雄「心畫」說，有云：「中國書論中注重書家個性品格與書風關係的祈向即濫觴于此」，《中國書法理論史》，頁3。他在論述劉熙載「書如其人」說，也再點出劉氏此說與揚雄

從上述書論中看來，一再出現「有諸內者，必形諸外」、「由中發外」、「德性根心，晬盎生色，得心應手」、「有諸中必形諸外，觀其相可識其心」、「誠中形外」等說，可知其思想根源，絕非揚雄「書，心畫也」之說所能概括。漢代王充（27-97）有「外內表裏，自相副稱」³⁵之說，而先秦典籍如《禮記·大學》「誠於中，形於外」、《樂記》：「和順積中，而英華發外」、孟子「有諸內，必形諸外」等說，³⁶皆可見出「書如其人」之說的思想根源，來自於比揚雄更早的先秦文化，與儒家思想、樂教傳統，都有密切的聯繫。因此，這不是如學者所論，僅止於「書法的倫理闡釋」，或「儒家的文藝思想」³⁷而已，其背後有更深廣的文化情境與思維特徵可尋。在文化情境上，這是根源於楊儒賓（1956-）分析《樂記》而得出的「體現論」：「由內滲透至外，由外朗現其內」³⁸。在文化的發展中，與儒家思想（尤其孟子）近似，而在文化情境之浸透中，對書法產生影響。在思維特徵方面，此種「內外副稱」之說，亦是一種繫連「內」與「外」二類而著重其「內外相符」、「自相副稱」的「類應」思維之展現。「體現論」強調的是一種內在心氣之自然體現，及其效應，故可與道德修養之論相結合，「內」「外」之間更融會無間；而從思維「內外相符」的「類應」角度來看，則更強調內、外二「類」關係之客觀存在，再尋求二者符應之整全性。

2、「內外相符」做為一種觀念視域和文化預設，其實不局限於樂教、儒家傳統、或王充所云「文墨著竹帛」的文論層次，還表現在「相家觀人」之相人術上。從前述書論來看，論「書如其人」也多舉「相家」之說來作為事理事類上的印證、呼應。³⁹這是「書如其人」觀在歷史發展的過程中，書論家為了更具體地闡發「書

「心畫」說的關係，見前揭書，頁551。

³⁵ 《論衡·超奇》：「實誠在胸臆，文墨著竹帛，外內表裏，自相副稱」，〔漢〕王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》（北京：中華書局，1990年），頁609。

³⁶ 《禮記·樂記·樂象》，〔清〕孫希旦（1736-1784）：《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1990年），頁1006、《孟子·告子下》，見〔戰國〕孟子等撰，〔漢〕趙岐（108-201）注，〔宋〕孫奭（962-1033）疏：《十三經注疏本——孟子注疏》（臺北：藝文印書館，1955年），頁213、《禮記·大學》：「誠於中，形於外」，《禮記正義》，頁2237、《大戴禮記·文王官人》：「誠在其中，此見於外」，見撰者不詳，〔北周〕盧辯（？-557）注，方向東集解：《大戴禮記匯校集解》（北京：中華書局，2008年），卷10，頁1024。

³⁷ 楊寶林：《劉熙載書學研究》，頁335、王鎮遠：《中國書法理論史》，頁4。

³⁸ 楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中研院文哲所，1996年），頁111。

³⁹ 除前引二例外，包世臣〈答三子問〉中亦有「曾憶相人書有曰『眉要曲兮不要直，曲直

如其人」的內蘊，尋找其他與「內外相符」有關的事理，擇取在思維原理上有近似型態的具體例證——相人術，來作為理論上的說明。這顯現出「相人術」與「書如其人」之說有其類似性，故可作為類比說明的事例。「相家觀人」之相人術，其觀相之預設亦與「內外相符」有關，其著眼點則在直接面對人之形貌、骨架、面相，由「外相」觀其「內相」，而進行禍福吉凶之判定。⁴⁰「觀書似相家觀人」，即在觀、評書法與「相家觀人」之間，進行類比類推，強調的是觀書者，能如相家透過面相（「形色氣骨」）以預測其人之命運一般，能透過墨跡，掌握其人之心志，並能對書法進行審美評判和分析。於是，在「觀書」與「相家觀人」之間，也蘊含著一種「類應」關係（書法是一類，相人術是一類）。⁴¹

3、「書如其人」觀，經過時代的發展，除了援引「內外相符」、「誠中形外」的古說作為佐證外，其實更形成了一個以「心」（亦可含括其餘書論中所出現的「神」）為涵攝主軸的符應架構，並指向人之為人的整全性，透過「心」對於「與人生命有關之活動」的浸透、影響，由「心」之發用，蘊蓄涵容，將同在一身之相關的人文活動，匯聚輻輳。如項穆所云：「夫人靈于萬物，心主於百骸。故心之所發，蘊之為**道德**，顯之為**經綸**，樹之為**勳猷**，立之為**節操**，宣之為**文章**，運之為**字跡**」。故與之相關的人文活動如道德、經綸、勳猷、節操、文章與字跡，皆可運用思維之類推，而一貫相求，統一於「書如其人」觀內。項穆此說，無疑是在先秦以來「誠中形外」、「內外相符」之說中，注入明代心學的觀念視域，而形成更具理論意涵的思考架構。同時也將「書如其人」極端化、理想化了。

4、以「心」為「書如其人」觀的理論依據，同樣可涵括「性情」、「氣象」等不同面向，如項穆所言：「蓋聞德性根心，晬盎生色，得心應手，書亦云然。」

愚人不得知』，曲直之說至顯，而以為愚人不知，則其理正通於書。」之說，見《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁231。

⁴⁰ 「相法如王符所揭示的，分為面相、手足相、行步相、聲響相等四種為外相，同時又有內相，內相相法較為隱微，善相者能從外相觀人之聲氣，聲氣即為人之內相，就是一個人的本質。相人之術以面部相法最為重要，此一原則自漢至唐似乎沒有改變。」鄒金芳：《漢代相人術的原理與發展》（臺北：國立臺灣大學歷史系碩士論文，2009年），頁64。「相人術」與書法之聯繫，自有可另行探討之處，此處不贅。

⁴¹ 「書法」與「相家觀人」之類應關係，與「書法」和「誠中形外」「體現論」之類應關係，各自揭露出不同的側重，前者更著重「由形觀人」，由筆墨之形象，推測其人之性情；後者更著重「以心踐形」，強調由主體內在之陶染發用，施諸於筆墨，以見出兩者之內外相符。

人品既殊，**性情**各異，筆勢所運，邪正自形。」「德性根心，睟盎生色」，將孟子所云「睟面盎背」⁴²之修養功夫，與書法「得心應手」之說相聯繫，並不別其差異地順承論述之。在「書亦云然」與「德性根心，睟盎生色」之間，同樣是一種類比類推的「類應」關係（「亦云然」）。因而「得心應手」之說，亦蘊含與「誠中形外」「內外相符」之理可相連類論說之處。⁴³

5、以「心」為「書如其人」觀的理論依據，同樣可涵括「性情」、「氣象」等不同面向，此點亦可結合項穆「人心不同，誠如其面」、「揮毫之際，各成體質」等說以見其聯繫。在「人心」、「性情」、「體質」、「氣象」之間，並沒有嚴格的區分，其關聯性大於其區別性。「德性根心，睟盎生色，得心應手，書亦云然」，強調的是書與德性一般，都源自心而有「誠中形外」、「內外相符」之特質。而「性情」、「體質」、「氣象」，則更是源自於人心，而強調其「各異」的不同特質、面貌、風采的呈露，此呈露於外的「各異」之殊致，可涵蓋不同面向，比如「肥滿」、「姿媚」、「側媚」、「渾厚」、「勁嶮刻厲」等對書跡線質不同質感之描繪，比如「貌如怒猊抉石、渴驥奔泉」、「險勁秀拔，鷹隼摩空」、「龍跳天門，虎臥鳳闕」等，是對書跡線質出之以更具形象性的聯想所作的描述。而所謂「新鮮秀活」、「天真爛漫」、「清遠蕭散」、「旋折進退，威儀神采」、「清剛雅正」、「激昂頓挫」、「縱橫剛暴」、「馨逸，舉止安和」、「古澹絕倫」等，則是對線質之不同體會，以接近於描繪人性情、氣質之描繪詞語，加以形容。此種形容、描繪，是在「內外相符」的潛在預設下，將書跡與所源自的創作者、書寫者之特質，混同敘述之。描繪觀書者對書跡線質之印象，彷彿創作者、書寫者如現眼前。對書跡進行審美感受的描述，將屬於人之性情、氣質等面向，涵括於其中。而所謂「嚴正之氣」、「英俊之氣」、「仙氣」、「豪傑之氣」、「名貴氣象」、「清雄之氣」等，同樣同時指向筆墨形跡喚起觀者某些與人「氣象」相通之質素，對其加以分辨並描繪之，與前者近似，但更強調具

⁴² 《孟子·盡心上》：「君子所性，仁義禮智根於心，其生色也，睟然見於面，盎於背，施於四體，四體不言而喻」，《十三經注疏本——孟子注疏》，頁233下。

⁴³ 雖然在理論型態上，「得心應手」之說，更強調心、手之間，透過臨池實踐而積澱的筋肉慣性及心相韻律之相合，有手所需克服的技巧難題。而「誠中形外」「內外相符」更偏向於內在修養、氣度的自然流露，兩者依然有其差別。然而項穆此處的順承論述，更透露出在觀念視域上，兩者有疊合之處。此點亦見周星蓮「凡此皆字如其人，自然流露者」之說，較強調「自然流露」的一面，而不凸顯心、手之間對技巧的克服與磨合。

有某類氣（象）之特徵而已。這些不同感受質地之各類「氣象」，除了來自於筆墨形跡引發觀者之美感形象及質素外，還有來自於「諫議文章妙古今，忠義貫日月」的文學成就與德性評價的面向，因而，從書跡線質之不同質感，到作者「道德、事功、文章、風節」等，都被納入「書如其人」中。這可見在「書」與「其人」的類應關係網絡中，自有其不同的連類基準和潛在預設。因而，當東坡以「勁嶮刻厲，正稱其貌」來繫連歐陽詢「貌寒寢」的外表特徵以及書跡「勁嶮刻厲」之特質，在蘇軾「書象其為人」的觀點中，除了「書有工拙，而君子小人之心不可亂也」之外，還涵括書跡與書家形貌之比附（「書如其貌」）。雖然此種比附過於牽強，但一旦明瞭「書如其人」本身就蘊含著以「書」為中心所涵括牽繫的各種類應關係，蘇軾能發出此論，反而不讓人感到意外了。⁴⁴

6、故知，「書如其人」觀，其內蘊是一種以「書」為中心，在「書」與「其人」之間建立聯繫的各種類應關係之融會與疊和。從項穆所言：「蓋聞德性根心，晬盎生色，得心應手，書亦云然。人品既殊，性情各異，筆勢所運，邪正自形」，以及董道「觀書似相家觀人」，和周星蓮「筆墨之間，本足覘人氣象，書法亦然」等論來看，在「書」與「其人」之間所建立的類應關係，涵蓋創作主體方面「得心應手」的面向，以及觀書者鑑賞品評書法的面向，和透過筆墨形跡引發觀書者各種審美感受、想像的活動，並逆推回創作主體（書家）之心性、情性、氣質，對其不同質性做出分判和歸類。⁴⁵因而「書如其人」觀融貫於「書家」、「作品」、「觀者」等面向中，而大多不作細分。更重要的是，從「書家」、「作品」、「觀者」等面向所見出的「書如其人」，正如周星蓮所云：「凡此皆字如其人，自然流露者」，強調的是「自然流露」的貼合性。項穆所云「人品既殊，性情各異，

⁴⁴ 有趣的是，清代周星蓮亦有類似的說法：「歐書尤為顯露，其要在從謹嚴得森挺，從密栗得疎朗，或行或楷，必左右揖讓，倜儻權奇，戈戟銛銳，物象生動，自成一家風骨。史稱其人貌醜而穎悟，觀其書，信然！」見《臨池管見》，《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁284。

⁴⁵ 如前述「喜氣」、「怒氣」等就是一種審美感受之分類。而所謂「嚴正之氣」、「英俊之氣」、「仙氣」、「豪傑之氣」、「名貴氣象」、「清雄之氣」等，亦是另一種不同的分類。此和前述的「類應」之「類」，是不同的層次。「類應」之「類」是兩類事物、體驗透過其近似性而得到連類、應和；而「喜氣」、「怒氣」等感受之類，則是對不同審美體驗進行分類，並將符合於此特質之作品歸於此類。在歸於此類的過程中，也有運用類應來連類之面向，但前提是先進行分類以確立不同類分框架。

筆勢所運，邪正自形」之「自形」，正是從「各異」之「性情」施諸於「筆勢所運」，而自然而有「邪正」之別的差異。朱和羹亦云：「品高者，一點一畫，自有清剛雅正之氣」，「自有」亦是「自然流露」的一種呈顯和反映。觀書者，亦預設書跡自身，蘊含書家「道德、事功、文章、風節」等質地之自然流露，這「未免流露格外」的「如其人」之特質，端賴於觀書者如何善觀，亦即如何於作品「合宜之相」中見出「本來之心」。一個合格的、有水準的書評家，則要在評書、論書時，揭露出「莫不有本來之心、合宜之相者」的這些「心」「相」相合相類應之原則及範例，如項穆，就是劉熙載之前，深入討論「書法乃傳心」⁴⁶之書論家。書跡本身，非僅是筆墨線條的物質性存在，而已蘊蓄了書家之某種特質、氣象。

7、如是，在「書如其人」觀的影響下，如蘇軾，展現身為知書善觀者，對於透過書法以審視其內蘊的直觀自信。蘇軾所云：「人貌有好醜，而君子小人之態不可掩也。言有辯訥，而君子小人之氣不可欺也。書有工拙，而君子小人之心不可亂也」。「好醜」、「辯訥」、「工拙」，是三類與人有關之不同面向（容貌、言語、書法）各有優劣之不同展現，蘇軾卻認為從中可見出「君子小人」之「態」、「氣」、「心」，其「不可掩」、「不可欺」、「不可亂」之某種無法被這些外在展現所掩蓋的內在深層意向和質地。這展現出蘇軾對於察貌、知言、觀書等對人的形貌、言語，以及施之於筆墨翰札等面向，進行價值評判（「君子小人」之別）時，對「誠中形外」、「內外相符」的運用，以及對此評判的直觀自信。然而，聰穎過人如蘇軾者，並非全盤接受「書如其人」觀的思維，〈書唐氏六家書後〉中有「不知人情隨想而見，如韓子所謂竊斧者乎，抑真爾也？然至使人見其書而猶憎之，則其人可知矣。」顯露出蘇軾在「人情隨想而見」與「其人可知」之間，已注意到「書如其人」觀中，觀書者對所觀之書有「人情隨想而見」的主觀施加、想像塑造的一面，但最後，此時的蘇軾還是選擇「其人可知」的判準。然而，他在〈題魯公帖〉中，又提出：「觀其書有以得其為人，則君子小人必見於書，是殆不然」的質疑，蘇軾態度上的游移，實有其重要意義，此點下文再談。

從上述的分析可知，「書如其人」觀在歷史的積澱中，浸透融貫於「書家」、「作品」、「觀者」等面向中，形成一種評書、觀書、論書的潛在理論預設。其文化根源於「內外相符」、「誠中形外」的先秦古說，且與類思維的發展有潛在的聯繫，在「書」與「其人」間的聯繫關係，可以有不同的描述語或術語：比如

⁴⁶ 項穆：《書法雅言·心相》，《中國歷代書法論著匯編》，第7冊，頁391。

「其為人……象其筆畫」、「其字畫……有似其為人」、「書象其為人」、「書法即其心法」、「觀其相可識其心」、「覘人氣象」、「字如其人，自然流露」等。其中劉熙載所用「書如其人」一詞，筆者以為最適合用來作為概括前述這些「書」與「其人」間聯繫類應的諸多觀念視域，故論文中以「書如其人觀」作為統稱，試圖將散見於不同典籍但內在有其潛在聯繫的「書」與「其人」之相關說法涵括於其中。究其實，已經賦予劉熙載此術語更深入的文化意蘊，且形成一個更多元的理論網絡，有助於我們理清紛紜歷史現象後的真意。

辨析了「書如其人」觀的文化根源和理論特質，我們還要思考，此種將「書」與「其人」之間，進行類應聯繫的書法思維（書是一類，其人是一類），在歷史的發展中，「書如其人」觀與其他強調書法可表達、發抒書家情性，觀書者可從筆墨形跡中見出書法的性情、情調、神情之不同質態的說法，是否有別？如果我們參照這些書論，比如孫過庭（約與陳子昂〔661-702〕同時，初唐人）的《書譜》：「然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅，故可達其**情性**，形其哀樂」、「豈知**情動形言**，取會風騷之意；陽舒陰慘，本乎天地之心」、「窮變態於毫端，合**情調**於紙上」；⁴⁷張懷瓘：「探文墨之妙有，索萬物之玄精。以筋骨立形，以**神情**潤色」（〈文字論〉）、⁴⁸郝經：「道不足則技，始以書為工，始寓**性情**襟度風格其中，而見其為人」；⁴⁹清代的包世臣：「書道妙在**性情**，能在形質」、⁵⁰「書之形質如人之五官四體，書之**性情**如人之作、止、語、默」；劉熙載：「筆情墨性，皆以其人之**性情**為本，是則**理性情**者，書之首務也」⁵¹等。這些論述，有的論書者本身有較明顯的將「書」與「人」相聯繫的思想，如張懷瓘、郝經、劉熙載，其餘則不明顯，但其論書法與性情之聯繫，卻十分近似。由是可知，更根源地說，「書如其人」觀實無法將其與「以情性論書」分開，「書如其人」也不僅是以人品、道德論書等屬於「倫理闡釋」的面向而已，反而是與歷代書法思想中，從生命本體、情性主體等面向來理解、詮釋書法的傾向相吻合。此種傾向，其優點在於，書法與書家情性主體之緊密聯繫，讓書法擺脫僅僅是表層的、線條形式之組織安排的技巧層次，而能上升至強調個人風神、主體面貌飽滿的層次，

⁴⁷ 《書苑菁華校注》，卷 8，頁 119、120、122。

⁴⁸ 《書苑菁華校注》，卷 11，頁 171。

⁴⁹ 郝經：〈移諸生論書法書〉，《景印文淵閣四庫全書》，第 1192 冊，卷 23，頁 254。

⁵⁰ 包世臣：〈荅三子問〉，《中國歷代書法論著匯編》，第 10 冊，頁 230。

⁵¹ 劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》，頁 806。

蘊含深刻的人文精神，凸顯書法具有「生命力」、「生命感」的特質。而此種蘊蓄生命力的人文精神，在古今歷代的傳承積澱與對話中形成，讓書法之獨特性在世界藝術中獨樹一幟。

因而，民國以來論及書法之藝術價值，如梁啟超（1873-1929）所云：「如果說能夠表現個性就是最高的藝術，那麼各種美術，以寫字為最高」。⁵²林語堂（1895-1976）企圖藉「性靈說原理或氣韻的活力」重新詮釋韻律，讓中西藝術獲得對話的契機；⁵³徐悲鴻（1895-1953）云：「書之美在德、在情，惟形用以達德。形者，疏密、粗細、長短，而以使轉宣其情」，⁵⁴朱光潛（1897-1986）用移情說詮釋書法，強調：「其實書法可列於藝術，是無可置疑的。他可以表現性格和情趣。顏魯公的字就像顏魯公，趙孟頫的字就像趙孟頫。所以字也可以說是抒情的，不但是抒情的，而且是可以引起移情作用的……我們說柳公權的字『勁拔』，趙孟頫的字『秀媚』，這都是把墨塗的痕跡看作有生氣有性格的東西，都是把字在心中的意象移到字的本身上面去。」。⁵⁵宗白華（1897-1986）既提及「張旭的書法不但抒發自己的情感，也表出自然界各種變動的形象」，也用「有筋有骨有血有肉的『生命單位』」與「『八方點畫環拱中心』的一個『空間單位』」、「作書可以寫景，可以寄情，可以繪音，因所寫所繪，只是一個靈的境界耳」⁵⁶等論來談書法。可知這些受過西方教育的學者、畫家或美學家，在西方藝術觀的影響下，還能準確地把握中國傳統書法重視主體、情性的一面，可見「書如其人」觀，自有其來自於傳統文化的深刻影響。

然而，「書如其人」諸說，亦自有其理論上的缺失和弊病可言。明顯反對其說者，可舉宋代的李之儀（約 1048-1117）為例，他於〈跋魯公題記後〉云：

⁵² 梁啟超：〈書法指導〉，《飲冰室專集》之一百二，見《飲冰室合集》（北京：中華書局，1989年），第12冊，頁4-5。

⁵³ 林語堂：〈中國書法〉，《吾國與吾民》（臺北：中行書局，1967年），頁276-282。

⁵⁴ 徐悲鴻：〈《積玉橋字》六朝殘拓本題識〉，王震、徐伯陽編：《徐悲鴻藝術文集》（銀川：寧夏人民出版社，1994年），頁631。

⁵⁵ 朱光潛：《朱光潛全集·第2卷》（合肥：安徽教育出版社，1987年），頁23-24。

⁵⁶ 分別見宗白華：〈中國書法裏的美學思想〉、〈中西書法所表現的空間意識〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年），頁326、165-166。

文詞字画，入人易深，然於立身行己，了不相干；魯公忠義，皎如星日，獨以字畫幾至蒙昧。要之精於藝者，不可不謹也。⁵⁷

李之儀將「文詞字画」與「立身行己」斷然區隔，而「替顏真卿的忠義為其書名為掩而鳴不平」。⁵⁸但歷代書論中，頗有將顏真卿（709-785）其人其書繫連，進行「書如其人」綜合判斷之例，除了前引歐陽脩之評外，再如郝經：「顏魯公以忠義大節，極古今之正，援篆入楷」，⁵⁹馮班（1602-1671）：「魯公書如正人君子，冠佩而立，望之儼然，即之也溫。米元章以為惡俗，妄也，欺人之談也。」⁶⁰傅山也云：「未習魯公書，先觀魯公話。平原氣在中，毛穎足吞虜」。⁶¹凡此皆可見顏真卿忠義的形象，與其書並傳，因而李之儀所言「幾至蒙昧」云云，頗難理解。這可能反映出顏真卿於彼時的書史地位尚未確立，但卻不能說顏真卿之書法隱沒不彰。又既然「文詞字画」與「立身行己」無關，則李之儀要「精於藝者」「不可不謹」者為何？亦難測知。故李之儀雖認為書與人之間「了不相干」，但其理路依據並未顯豁。

因為對人品之重視而強調「書如其人」，如個別書家大節有虧，或人品瑕疵，見諸史傳，載於典籍，往往影響其人其書之評價，趙孟頫（1254-1322）可為一例。傅山曾於〈作字示兒孫〉中，痛詆趙孟頫「學問不正」，「流於軟美」之弊，甚至將其比擬為「匪人」，警戒其兒孫不可學趙。馮班亦批評趙氏「為人少骨力，故字無雄渾之氣」，⁶²項穆亦云「骨氣乃弱，酷似其人」，⁶³這些論點，顯將趙孟頫姿媚之書風與其人品相聯繫。於是，在書家之評中，顏真卿雄厚飽滿的書風與其忠義形象相結合，而趙孟頫流美婉轉之風與其弱骨節虧相合。在歷史的積澱下，

⁵⁷ 李之儀：《姑溪題跋》，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版社，1985年），第51冊，頁242。又此段引文中兩「畫」字前後不一，乃依據此版本，不加改動。「深」字作古體，然無字可選，故以今字代之。

⁵⁸ 楊寶林：《劉熙載書學研究》，頁340。此段文字中，到底是「替顏真卿的忠義為其書名為掩而鳴不平」，還是「替顏真卿的書名為其忠義為掩而鳴不平」，似有商榷之地。

⁵⁹ 郝經：〈移諸生論書法書〉，《景印文淵閣四庫全書》，第1192冊，卷23，頁254。

⁶⁰ 馮班：《鈍吟書要》，《中國歷代書法論著匯編》，第8冊，頁85。

⁶¹ 傅山：〈作字示兒孫〉，《霜紅龕集》，卷4，頁107。

⁶² 《中國歷代書法論著匯編》，第8冊，頁87。

⁶³ 項穆：《書法雅言·附評》，《中國歷代書法論著匯編》，第7冊，頁373。

書法之線質始終不是純粹的黑白墨色等空間分布之呈現，還有與線條本身相類應聯繫的其他要素，這些要素，往往會在「書如其人」觀的影響下，隨著時代的發展而加入其中。

然而，傅山對趙孟頫的評價，雖出之以「書如其人」的預設立場，但傅山畢竟曾對趙字下過功夫：「偶得趙子昂、香光詩墨跡，愛其圓轉流麗，遂臨之，不數過而遂欲亂真」。因而，在以人品論述之外，他尚能把握趙字之特點：

予極不喜趙子昂，薄其人遂惡其書。近細視之，亦未可厚非，熟媚綽約，自是賤態，潤秀圓轉，尚屬正脈。⁶⁴

傅山努力從趙子昂之書風中，區分出「熟媚綽約」之「賤態」，及承繼二王精神「潤秀圓轉」之「正脈」，無形中流露出他對趙體愛恨交加之情感：愛者來自於曾心追手摩地臨習仿效，將其「圓轉流麗」之風納為己用；恨者則出自於「薄其人遂惡其書」之評價。傅山之例，正可見出「書如其人」觀無法照應周全之弊。亦即當人品成為衡量書藝的準則，則「人」與「書」之間無法密合之處，會在人品的觀念過度擴張，侵犯到「書」自身的藝術標準時，遭遇質疑。清代的錢泳（1759-1844），就反對用人品來衡量筆墨質地：

張丑云：「子昂書法，溫潤閑雅，遠接右軍，第過為妍媚纖柔，殊乏大節不奪之氣。」非正論也。褚中令書，昔人比之美女嬋娟，不勝羅綺，而其忠言讜論，直為有唐一代名臣，豈在區區筆墨間以定其人品乎？一人之身，情致蘊于內，姿媚見乎外，不可無也。作書亦然。古人之書，原無所謂姿媚者，自右軍一開風氣，遂至姿媚橫生，為後世行草祖法。今人有謂姿媚為大病者，非也。⁶⁵

錢泳比之李之儀，更能舉證以說明「書如其人」觀之侷限，他舉出與趙子昂風格近似的褚遂良（596-659）書風，進行比附，認為「昔人」所擬譬的褚書之美，與子昂書風近似，但褚遂良「忠言讜論」並不與其書風有同質性可堪類比，故知用

⁶⁴ 傅山：〈家訓·字訓〉，《霜紅龕集》，卷25，頁695。

⁶⁵ 錢泳：《履園叢話十一上·書學·總論》（北京：中華書局，1979年），頁295。

「大節不奪」等人品標準來評判趙子昂書法，代表性不足。⁶⁶錢泳更將趙孟頫書風之根源上溯至王羲之（303-361），但其觀點似有所游移，一方面，他認為「姿媚」是王羲之開拓的「行草祖法」，造成後繼仿學之風氣，受其影響者亦可見此「姿媚橫生」之面貌。此處，錢泳所述，似較偏向於從書學傳承與書風影響之面向進行立論。然而，他又強調「情致蘊于內，姿媚見乎外」，明顯可見與「書如其人」觀有所聯繫的「誠中形外」、「內外相符」之思維模式，竟也是錢泳論「姿媚」思想的一部分。但我們切勿輕率地認為錢泳自身自相矛盾，而是應該省思：「書如其人」觀流傳到清代，其中以人品、行事、道德的標準檢視書法之說，即使受到錢泳質疑，但是其核心「內外相符」的精神並未受到撼動。錢氏「情致蘊於內，姿媚見乎外」之說，依然可以說明書法風格與書家情性的聯繫。當然，錢氏所評，自有其個人之見所顯露的侷限，比如他歸結褚、王之書為「美女嬋娟，不勝羅綺」、「姿媚」等偏於陰柔美之特點，但歷代書評中亦有認為褚體有骨力，不以姿媚形容右軍之論，⁶⁷故知錢泳所論亦有偏至，然藉其論來思考「書如其人」之議題，亦有其可參考之處。

與錢泳近似的是，清代吳德旋（1767-1840）亦反對用人品來衡量書法：

明自嘉靖以後，士夫書無不可觀，以不習俗書故也。張果亭（瑞圖）、王覺斯（鐸）人品頹喪，而作字居然有北宋大家之風，豈得以其人而廢之。

68

⁶⁶ 錢泳此說，與孫承澤（1592-1676）之說可相比對：「河南書法剛正，類其人。昔評者謂：『如嬋娟，不勝羅綺』，未然也。」〈褚河南遂良書孝經閣立本畫〉，《庚子銷夏記》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），卷1，頁826-5下。孫氏「河南書法剛正，類其人」之評，正是「書如其人」觀之影響，孫氏據此反對嬋娟綺羅之評為誤，而錢泳反而舉嬋娟綺羅之說，批評以筆墨定人品之不足。孫、錢之異，正可見出隨著時代的發展，「書如其人」觀愈受質疑的現象。兩人之差異，亦有對褚書「剛正」、「如嬋娟」的感受之別。

⁶⁷ 如朱和羹《臨池心解》云：「字以骨力為主。《書譜》所云『眾妙攸歸，務有骨氣』也。余書素惡佻達，故于顏、柳、歐、褚及北海書，日夕參摹，未敢以妍媚取悅也。」《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁251。又如前引周星蓮之說，其中有「右軍書，醇粹之中，清雄之氣，倏視一切」，亦不以「姿媚」視右軍。

⁶⁸ 吳德旋：《初月樓論書隨筆》，《中國歷代書法論著匯編》，第9冊，頁492。

吳德旋不以其人而廢其書，亦在「書如其人」傳統舊說中，在「書」與「人」之間立下界線，讓人品之評不能取代書風之評。更值得比較的是，錢泳將「姿媚」歸予王羲之，吳德旋雖非直接針對錢泳之論，但他明顯反對此說：

韓退之石鼓歌云：「羲之俗書逞恣媚」。書家之病，昔人論之詳矣。退之性不喜書，固未知右軍書法之妙，且意欲推高古篆，乃故作此抑揚之語耳。後人誤看，遂若右軍之書真逞姿媚，而欲以吳興直接右軍，非惟不知右軍之書，亦并未解昌黎詩意矣。孫退谷以華亭娟秀，謂囿於右軍，已非篤論，況欲以吳興姿媚當之耶！⁶⁹

吳德旋此評，批駁處甚多，既謂韓愈（768-824）評右軍書法「姿媚」之說乃未知右軍書法之妙，且為顯出古篆之高而有貶抑羲之之心。並批後人誤讀退之此詩，而將「姿媚」之評施諸右軍書風，也反對孫承澤（號退谷）認為董其昌（1555-1636）之娟秀囿於右軍之說，⁷⁰更不以「姿媚」來評論趙孟頫。吳德旋與錢泳於「姿媚」之論點有別，但都不輕信「書如其人」之說，由此可知，當「書如其人」觀喪失其影響力時，不同書論家對同一書家之評價，會因其對書跡風格、筆墨特點理解有異，而衍生不同的觀點。

「書如其人」觀之影響，也不限於以人品論書，不限於將雄渾、婉轉之風各自與忠義、弱骨等道德評價作整體風格與整體人品的類應解讀，也滲透至更細微、更局部的筆法解讀。吳德旋就反對以「君子藏器」之說，論斷歐陽詢、虞世南（558-638）高下：

昔人評歐陽率更書如金剛努目、大士揮拳；虞永興能中更能，妙中更妙。二家之書，余實未敢定其優劣。涿鹿馮銓謂虞則內含剛柔，歐則外露筋骨，君子藏器，以虞為優。此言非也。歐亦剛柔內含，學歐而不得其筆，乃有露骨之病；學虞而不得其筆，又豈無肉重之失耶？⁷¹

⁶⁹ 《中國歷代書法論著匯編》，第9冊，頁488-489。

⁷⁰ 孫說見《庚子銷夏記》卷7，〈柳公權小楷護命經〉：「然董公秀媚處，終囿于王右軍。不能如柳之脫然能離也。」《景印文淵閣四庫全書》，頁826-75下。

⁷¹ 《中國歷代書法論著匯編》，第9冊，頁490。

馮銓（1595-1672）以「君子藏器」之標準揚虞貶歐，實秉自唐代張懷瓘《書斷》之論。⁷²吳德旋反對此說，純以筆法比較二家之異，認為歐、虞皆「剛柔內含」，不善學者學歐不得其筆，遂有外露筋骨之弊病，以此類推，不擅學虞書者，則內無骨力而顯「肉重」之失，亦是一病。顯然「君子藏器」之說蘊含「書如其人」觀中強調德行內斂含藏的面向，以之為標準，則一般書論中借鑑於人體「骨」、「肉」之說，亦疊加上品格高低之分，而有優劣差等之評價。⁷³吳德旋反對此說，而強調不善學者有「露骨」、「肉重」之失，自非歐、虞之失。某方面而言，這是避開以「書如其人」之觀點評價書法，而著重於從用筆之藝術法則進行論評。然而，某方面而言，吳氏之說，卻無法辨析歐、虞之別（皆「剛柔內含」）。從此例亦可見出，「書如其人」觀對書法之影響，從品行論書法，雖不如顏真卿、趙孟頫之間各自歸屬於忠義、弱骨；雄渾、婉轉等，於道德評價和書跡風格上有鮮明之反差和強烈對比，但如歐、虞之間，品行道德並無強烈差異，但觀書者卻貌似有一套評價尺度隱於其中，張懷瓘有云：

皇朝歐陽詢……森森焉若武庫矛戟，風神嚴於智永，潤色寡於虞世南。其草書迭蕩流通，視之二王，可為動色。然驚奇跳駿，不避危險，傷於清雅之致。⁷⁴

「清雅」云云，雖是一種風格描繪之語，如項穆有云：「考諸永淳（淳）以前，規模大都清雅，暨夫開元以後，氣習漸務威嚴」。⁷⁵但又可作為描繪人物特質之語，如《三國志·魏書·徐宣傳》：「尚書徐宣，體忠厚之行，秉直亮之性；清雅特立，

⁷² 《書斷》卷中：「伯施（虞世南）隸、行書入妙。然歐之與虞，可謂智均力敵，亦猶韓盧之追東郭饒也。論其眾體，則虞所不逮。歐若猛將，深入時或不利；虞若行人妙選，罕有失辭。虞則內含剛柔，歐則外露筋骨。君子藏器，以虞為優。」《中國歷代書法論著匯編》，第1冊，頁41上。

⁷³ 清代梁巘（?-1785）亦有近似於馮銓的看法，認為虞高於歐：「晉人後，智永圓勁秀拔，蘊藉渾穆，其去右軍，如顏之於孔。虞永興骨力道勁，而溫潤圓渾，有曾、閔氣象。歐陽詢險勁道刻，鋒骨凜凜，持闢門迕，獨步一時，然無永師之韻、永興之和，又其次矣。」見《評書帖》，《中國歷代書法論著匯編》，第9冊，頁189。

⁷⁴ 張懷瓘：《書斷》卷中，《中國歷代書法論著匯編》，第1冊，頁40下。

⁷⁵ 項穆：《書法雅言·正奇》，《中國歷代書法論著匯編》，第7冊，頁381。

不拘世俗」、《蜀書·龐統傳》：「潁川司馬徽，清雅有知人鑒」，⁷⁶「清雅」一詞又有形容聲音、描繪空間環境之用法，此處俱不詳論。但不論此詞運用的語境為何，「清雅」總有一種高格調、高品質的意涵，而具有排他性和區隔性。雖說張懷瓘此評以筆墨形跡之審美感受為主，然而說歐「傷於清雅之致」，依然有「書如其人」之觀隱含其中，不純粹是線質形貌之分析。⁷⁷

反對「書如其人」說者，民初張樹侯（1866-1935），更自覺地提出「技藝」與「人品」毫不相涉之論：

昔人有言：「心正則筆正」。又云：「字為心畫」。且歷舉其人以證之。吾意殊不謂然。伯夷能築室，盜跖亦能築室，伯夷能樹穀，盜跖亦能樹穀，室與穀豈因人而有異乎？**技藝之事，與人品固毫不相涉也**。然據吾所見，字之美者，未足代表正人，字之惡者，適足代表邪人。今略舉一二：如顏魯公、柳誠懸，論者以為書如其人，不虛矣。然如蔡京之圓勁瘦逸，嚴嵩之骨重神寒，張瑞圖之古麗精峭，王鐸之清回高邁，固皆各具優長，不可一世，方之顏、柳諸賢，實足抗行而有餘。而蔡、嚴均以權奸傾害善類，張則以工書依附魏璫，王鐸本無宦情，乃依違于馬、阮之間，雖云朝隱，抑已污矣。**其人均不足取，要皆不害為美書也，以為代表正人其誣矣**。然如〈惡札〉章所言，欺世者，可決其心術之詭秘；媚世者，可決其人品之卑汙。**品行道德，固屬別一問題，要以作字亦不可不立品也**。⁷⁸

張樹侯之說頗耐人尋味，一方面，他既認為「技藝」與「人品」可完全區隔，不能用人品的評價取代對技藝的評價，因而他對歷來因品行、行事不佳而書法飽受批評的人，如蔡京（1047-1126）、嚴嵩（1480-1567）、張瑞圖（1570-1644）、王鐸（1592-1652）等人進行平反，從技藝的表現肯定其書「不害為美書」的一面。即使「其人均不足取」，但其書風「各具優長」之處，可與顏、柳等「書如其人」的書家相「抗行」。故知張樹侯已承認「書」有獨立於「人品」之外的藝術性和書家

⁷⁶ [晉]陳壽（233-297）撰：《三國志》（臺北：鼎文書局，1980年），卷22、37，頁646、953。

⁷⁷ 南朝、隋唐的史書中，「清雅」多有形容音韻的特質，非品評人物的脈絡，然而張懷瓘此評評書，卻更接近於評人的用法，而與形容音韻之用法有別。

⁷⁸ 張樹侯：《書法真詮·觀人第十五》，轉引自楊寶林：《劉熙載書學研究》，頁340-341。

各自的特色，可不受「人品」的標準所左右。然而，張樹侯不因此否定「書如其人」之說，從他所云：「如顏魯公、柳誠懸，論者以為書如其人，不虛矣」，以及「作字亦不可不立品」等論來看，即使「技藝」與「人品」可區隔，即使「品行道德，固屬別一問題」，但張樹侯也意識到，如不強調「品」而僅以「技藝」論書法，則「欺世」、「媚世」者亦能以其「美書」受重視，此亦可能衍生「其人均不足取」之「美書」，被不明其生平行事者誤認為「代表正人」，的這種錯置之誤（誣）。更重要的是，從張樹侯所言：「字之惡者，適足代表邪人」來看，傳統「書如其人」觀，依然對其有所影響。因而，張樹侯此說絕對不如論者所云：「其主張相悖，令人不解」⁷⁹。張樹侯此說的意義，就在於從受傳統「書如其人」觀浸染而漸趨僵化的以人品論斷書風、書品之時代現象中，劃出一個可容納「技藝」品評標準更獨立施展的空間。但強調「技藝」品評之獨立性，並不是對「書如其人」觀中以「品」進行評價功能之否定，只是「立品」成為次要的、補充性的評價參照（作字亦「不可不立品」）。張樹侯之說並不矛盾，他也無法如現代學者般能說出「書法又反映不出書寫者的人品來，只能表現出個性和審美情趣」⁸⁰之類的話。因為，「書如其人」觀浸染於傳統文化中，遠超過大多數已遠離此傳統的現代學者之想像。

最後，在張樹侯之前，蘇軾對「書如其人」立場之猶疑，也具有特殊的意涵。如前所述，蘇軾似是「書如其人」觀的擁護者，他「書有工拙，而君子小人之心不可亂也」之說，說得斬釘截鐵，十分明確。然而，蘇軾於〈題魯公帖〉中，有了不同的反思：

觀其書有以得其為人，則君子小人必見於書，**是殆不然**。以貌取人，且猶不可，而況書乎？吾觀顏公書，未嘗不想見其風采，非徒得其為人而已，凜乎若見其誚盧杞而叱希烈，何也？其理與韓非「竊斧」之說無異。然人之字畫工拙之外，蓋皆有趣，亦有以**見其為人邪正之粗**云。⁸¹

但是據此就說蘇軾幡然醒悟，明瞭「書如其人」說之不足，舉蘇軾為例來論證「『書如其人』說法是不準確的」，⁸²恐在解讀文獻上稍嫌輕率。蘇軾的確修正了自己的

⁷⁹ 楊寶林：《劉熙載書學研究》，頁 341。

⁸⁰ 同前註，頁 341、349。

⁸¹ 蘇軾：《東坡題跋》，卷 4，頁 133。

⁸² 楊寶林：《劉熙載書學研究》，頁 341。

觀點，但他此處據以反對的是「君子小人必見於書」的「必」字：所顯露的透過人品來衡量書法的「專斷性」態度。亦即蘇軾後來的觀點，已注意到「書如其人」之說，在「書」與「人」之間無法密合之缺失，以及以人品論書之標準過度擴張後，從書法中「必見」出君子小人之別的弊病。「是殆不然」，否定的是「必見於書」的「必」，而不是否定「書如其人」之說。因此，蘇軾不會走入如張樹侯所云「書」與「人」可相區隔的思路。蘇軾舉顏真卿為例，反而強調的是透過書法可「見其為人邪正之粗」，重點在「粗」字所暗示出的概略性、大略性的意涵，亦即蘇軾認為，「書」無法「必」然反映君子小人之別，但可以「粗」略地見出作書者為人或邪或正之不同趨向。如此可見出，蘇軾修改了「書如其人」說中過於專斷的傾向，而以更客觀的態度點出「書如其人」說具有可「粗」略地、大略地「見其為人邪正」的作用：這是「字畫工拙之外」，「蓋皆有趣」的一面。結合蘇軾自身品賞顏書的體驗，此種「有趣」，指的是觀書者，從書跡中「想見其風采」、「若見其」形貌鮮活於眼前的情境與情感聯想，而此種聯想，是奠基於對書家生平「知人論世」的理解上，所形成的一種觀書上的呼應，從而增加了觀書上的「趣」。

更重要的是，在強調「書象其為人」的〈書唐氏六家書後〉，以及認為「君子小人必見於書，是殆不然」的〈題魯公帖〉中，都提到「韓非竊斧之說」，此必有其緣由。現存《韓非子》中，並無相關記載，倒是《列子·說符》中有「亡鈇意鄰」這個故事：

人有亡鈇者，意其鄰（人）之子。視其行步，竊鈇也；顏色，竊鈇也；言語，竊鈇也；動作態度無為而不竊鈇也。俄而扣其谷而得其鈇，他日復見其鄰人之子，動作態度無似竊鈇者。⁸³

⁸³ 「人」字據楊伯峻（1909-1992）案語補，「扣」，古掘字。見《列子集釋》（臺北：華正書局，1987年），頁271-272。《呂氏春秋·去尤》篇有類似的記載，但多出一段引論：「世之聽者，多有所尤，多有所尤，即聽必悖矣……」及一段結語：「其鄰之子非變也，已則變矣。變也者無他，有所尤也。」「尤」字，陳奇猷解作「心意中有所贅肱，如後所說亡鈇者心中有鄰子竊鈇之贅肱」、「所謂尤、贅肱者，即體外重贅一物」，見《呂氏春秋新校釋》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁693-696。又「扣其谷而得其鈇」，呂覽作「相其谷而得其鈇」，陳奇猷比對「扣」與「相」之別，有云：「鈇既在谷中，則必無意失落於谷中者。失落於谷中，自可省視而得，不必扣而得之。若必扣之而後得，則必是被人埋入。若是被人埋入，則鄰子竊鈇之疑仍不可釋也。求之情理，字不當作『扣』」

這個故事的寓意淺顯易明，主要強調亡鈇者，因為主觀懷疑心態，而扭曲了對鄰人之子有無竊斧的判斷。但蘇軾兩次援引此典故，來討論「書如其人」觀的相關問題，則在「亡鈇意鄰」與「書如其人」之間，必有其可堪譬類的類似點存在，可讓我們進一步擬測蘇軾援引此故事卻不明言的言外之意。

「亡鈇意鄰」，是亡鈇者，不明其鈇之所在，而根據其鄰人之子之顏色言語、動作態度，懷疑其竊斧。如類比於「書如其人」觀，則「亡鈇者」可擬譬為「觀書者」，「鄰人之子」可擬譬為「所觀之書跡」，而「鈇」，則可擬譬為觀書者透過所觀之書跡，所進行的君子小人之價值判斷。蘇軾所云：「人情隨想而見」，即是亡鈇者對鄰人之子的顏色言語、動作態度（人情），懷疑其竊斧，是出自於其「隨想」的主觀心態，而進行的判斷。類比於觀書者，乃針對書跡之表現，透過書家生平事蹟君子小人之參照，形成「隨想」的主觀心態：君子則施加剛烈嚴正之評判，小人則視之為睚眦側媚。如是，正如同亡鈇者將主觀的評判施加於鄰人之子身上，而形成其有竊斧之實的判斷。觀書者同樣也將其受君子小人「書如其人」觀的評判標準，施加於書跡上。

某方面而言，從蘇軾對「亡鈇意鄰」寓言的援引，所透顯的言外之意，我們可說蘇軾似已掌握「書如其人」觀中，過於主觀的一面，掩蓋了對書跡自身的審美判斷。然而蘇軾自身前後立場之猶疑，在在說明他並未真正否定「書如其人」觀，他否定的只是過於主觀而專斷的評判。蘇軾依然認為觀書者，可從書跡中「想見其風采」、「若見其」形貌，其人之生平事蹟（顏真卿之忠義）可與觀書者所引發之審美感受（於字畫工拙之外，有「凜乎若見其誚盧杞而叱希烈」之想像）相呼應，「蓋皆有趣，亦有以見其為人邪正之粗」，是蘇軾明瞭「書如其人」觀之侷限後，對其所作的修正。

「書如其人」觀之得，在於立基於中國文化傳統，強調生命本體的人文精神，從書家主體、情性等面向，來理解、詮釋書法。強調了書法與書家抒情主體之緊密聯繫，讓書法擺脫僅僅是表層的、線條形式之組織與安排的技巧層次，而能上升至強調個人風神、主體面貌飽滿彰顯的層次，蘊含深刻的人文精神，凸顯書法具有「生命力」、「生命感」的特質面向。從自然流露的角度而言，「書如其人」觀，讓觀書者透過書跡，掌握書家「自然流露」的某些性情質地、情感風神，而獲得情感的共鳴與精神的陶冶。觀書者面對的，始終是與書家產生聯繫類應的形

貌、姿態各異之書跡，而不是斬斷書家關係，斬斷類應聯繫，僅存於筆墨形跡上的客觀線質存在。然而，「書如其人」觀之失，其流弊就在於觀書者，將「其人」所蘊含的人品、道德的判斷，掩蓋了情性、風格的面向，過於擴張而侵犯、甚而是忽略了書跡自身的審美質素，而造成過於專斷、絕對化的表層標籤之片面性。這是觀書者對其評判標準過於擴張，而掩蓋、超越了書家自身透過書法「始寓性情襟度風格其中，而見其為人」的面向。亦即是「書如其人」觀，無形中賦予觀書者對「見其為人」之重視，對人品的道德評判、人倫標準超越了書跡所「寓性情襟度風格」之共感體會，以「善」的標準取代「美」的標準，而衍生的流弊。

三、「書如其人」觀之理論意義

既然我們揭露出「書如其人」觀其得失之所在，我們可更持平地，將「書如其人」說，置放於書法審美的評價系統中，而能用比較文化的俯瞰視角，來對其作出定位。

姜夔（約 1155-1221）對「風神」之探討，或可做為參照，讓我們更持平地思考「書如其人」所應蘊含的要素，從而作出從更周延的審美評判。姜夔云：「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。」⁸⁴「風神」，是一種綜合的審美判斷，既指向創作主體的質素（神），也指向作品書跡所展現的感染力（風），同時又是兩者之融會（創作主體亦有「如風」的感染力，作品亦有「似有神」的主體性）。姜夔「風神」觀，統合了稟自於書家主體情性（人品高，是心性修養與情意感知的綜合）、書家傳統學養（師法古）、工具之搭配（筆紙佳）、技巧之多樣性（險勁、高明、潤澤、向背得宜等，這包含筆力、行氣、墨法、篇章結構等要素），以及創作力（時出新意）等諸多要素之協調統一。這些要素以「人品高」排列首要，代表姜夔對「書如其人」以及「以情性論書」的書學傳統深為重視。⁸⁵但他不偏廢諸多關於筆墨形跡之錘鍊技巧，也注意工具之搭配之要，於是能將書法中蘊涵「善」

⁸⁴ 姜夔：《續書譜》，《中國歷代書法論著匯編》，第5冊，頁9下。

⁸⁵ 可再參考孫過庭《書譜》之論：「然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅，故可達其情性，形其哀樂」，見註47。姜夔「風神」之論，承繼孫氏之說，但又更為辨析精微。

的傳統要求以及書法中對於「美」之藝術性要求，協調統一。可知姜夔之「風神」說，能在「書如其人」之傳統觀念視域過於偏向於「以善涵美」，容易流於以人品定藝品的評判流弊時，再次肯定了「美善將兼」：人品與藝品協調而相得益彰的審美標準。

故知，被推擴至極端的「書如其人」觀，一旦太強調「人品高」的道德、評價意涵，便容易忽略了組成書跡之「風神」，同時也蘊含書家之「風神」的綜合審美判斷中，「人品」雖居首位，但僅居其一，其後還有從「師法古」到「時出新意」等諸多要素之協調融會。反向而言，我們也可以說，即使當錢泳、吳德旋、張樹侯等人，於書論上有見於書法之藝術性應有不受人品品評之影響，然而，他們並未根本否定「書如其人」說。如此亦可見傳統文化視域中，書法的藝術性來展現「美」，與強調「人品」的「善」相結合。「美善相兼」，始終是中國文化對藝術的獨特要求，這和西方「美善相分」之主要傾向有所不同，⁸⁶和藝術可被視為一不受人品規範所影響的獨立學門之觀念不同。⁸⁷「書如其人」觀，正以其豐富

⁸⁶ 有學者認為中西審美價值取向上之不同側重，「中國把美與善緊密連在一起，而西方則明顯區分了美和善，把美與真結合起來」、「西方哲學是以認識論或知識論為特點的。真決定善和美。這種思想高揚了真理的價值而忽視了道德的價值……這在很大程度上影響了西方的審美價值取向。他們把善和美區分開來，而把美和真密切連在一起。」見夏之放、李衍柱、趙勇、李建盛等著：《當代中西審美文化研究》（濟南：山東教育出版社，2005年），頁479、481。筆者此處所述，主要就兩種文化之主要傾向所見出的分別，從俯瞰視角所作的概括。誠然，中國傳統詩文論或書論、畫論中，亦有從技巧之角度著眼者，而西方藝術思想中，亦有主張真、善、美相兼的標準，見Wladyslaw Tatarkiewicz（1886-1980）著；劉文潭（1936-）譯：《西洋六大美學理念史》（臺北：聯經出版公司，1989年），頁154。然而受西方思辨性、分析性思維影響，西方藝術、美學理論中充滿了許多「爭辯與變革」（前揭書，頁425），批駁與分歧。即使就其比較持久具影響力的觀念，比如「模仿性長久把持著高高在上的地位，現在已經淪人末位；創造性在先前根本無人留意，至今卻已躍升至第一位；另一高位也曾被形式所佔據，但無論如何它始終還是一個歧異多端並引起紛爭的概念」（前揭書，頁426），「模仿」、「形式」、「創造性」等觀念，也都「善」之標準有所距離。相較而言，傳統中國「書如其人」觀卻顯得較為穩定而淵遠流長。感謝審查者提點此種比較可能有籠統之失，但限於篇幅及主題設定，此處無法細論。

⁸⁷ 錢穆（1895-1990）云：「中國文化是以『道德精神』為其最高領導的一種文化。由道德精神具體落實到政治。這一種政治，亦該是道德德性的政治。再由政治控制領導着經濟。這一種經濟，亦該是道德性的經濟。至於文學藝術，莫不皆然，其最高領導者，還是道

的理論意蘊，切合於中國文化傳統的精神，映現出一種「美善相兼」，甚至是「以善涵美」的審美理想，而見出其對文化的浸透與影響。因而，如現代研究者站在西方「美善相分」的觀點，抬高藝術性而貶抑人品對藝術之影響，或認為藝術之評價與人品之評價毫無關係，則無法明瞭「書如其人」觀為何能浸染於傳統文化，也無法掌握其在傳統文化中的獨特脈絡。因而對「書如其人」觀重作界定後，對於「美善相兼」的文化理想有所理解，或能作出更持平的評斷，因此，筆者相當同意何學森所言：

道德、情趣、審美在書法上是可以有所貫通的，道德和性情、趣味、才學一樣也包括在「心」的範疇之內，是書法風格的精神源頭。只不過，風度、情趣的境界感與藝術更接近，而道德與藝術之間的關係更曲折，更需要依靠藝術技巧、藝術語言加以轉化。並非每個書法家都有無比高尚的道德，並非每個道德高尚的書法家都有追求道德的審美境界的明朗追求，更不是每個有這種意識的書法家都有實現其追求的綜合能力。⁸⁸

所以，「書如其人」觀在傳統文化中，自有其深刻的理論意義。此種理論意義之根源，是書法能切實地映現出中國傳統文化中的某些獨特的脈絡和要素。除了「美善相兼」的審美理想之外，還有另一項更具理論意義和參照架構的要素，就是書法能如先秦樂教對文化的深遠影響一般，成為了一種映現漢、唐以後文化特質和精神要求的藝術。宗白華有云：「中國音樂衰落，而書法卻代替了它成為一種表達最高意境與情操的民族藝術」。⁸⁹宗白華能發出此說，並非偶然，而有宗氏未明言

德精神。」又云：「道德與藝術，本身即是人生之實體。而宗教與哲學，則終不免與真實人生隔膜一層。而道德與藝術之根本淵源，則應直從『人心內在要求』中覓取」。由此可知藝術與道德的文化根源及交互關係。而對於中西學術傾向之不同，錢穆有云：「西方人好言『專門』之學，與中國傳統中之『通德大道』不同」，見《文化學大義》（北京：九州出版社，2011年），頁75、125、195。是知西方文化中，為了強調藝術專門學門之屬性，必得脫離道德而言之；然而在傳統中國文化中，詩文書畫都有其相通之處，亦皆與人品之評價難以分割，故知中西「美善相兼」與「美善相分」之別，乃是中西文化系統與思維模式之反映。

⁸⁸ 何學森（1969-）：〈蘇軾書論「竊斧」說發微〉，《中國書法學術》總259期（2014年11月），頁166。

⁸⁹ 宗白華：《美學與意境》，頁164。

卻確實存在的理論依據。以下將嘗試論述此種內在的理據。

照理說，書法自書法，音樂自音樂，自西方藝術的分類標準來看，兩者為作用於不同感官的藝術（視覺型、空間型與聽覺型、時間型之別），理應依循不同的藝術法則。然而，在審美理想上，書法「書如其人」說受「美善相兼」影響甚鉅，而樂教也強調「樂通倫理」，⁹⁰這也是在書法之前，更具根源的「美善相兼」的始源型態。然而，這或許只是同在一個文化傳統中，所表現的同質性，還未能作為書法與音樂的內在聯繫。然而，構成「美善相兼」的審美基礎，乃是對能實踐「善」與創履「美」的主體之重視，在〈樂記〉而言，是「是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽」的一種情性自然的「體現」。透過此種體現，而能讓樂之感化效應融貫於小我之身心與大我之群體關係中。由此看來，可說在先秦時代，樂是體現「誠中形外」、「內外相符」的載體以及思想根源之一，且融貫了小我與大我的「善」的人倫情境。而「書如其人」觀在理論上所預設的「誠中形外」、「內外相符」的觀點，從文化探源上，除了儒家思想之外，樂教的潛在影響亦不容忽視。而此種影響，表現在「人倫」面向「善」的達致，在〈樂記〉中，除了小我「情性」的涵融體現之外，還表現在〈樂象篇〉所云的：「反情以和其志，廣樂以成其教」，而能達致〈樂言篇〉所云的：「使親疏、貴賤、長幼、男女之理，皆形見於樂」，以及〈樂情篇〉所云的：「禮樂侑天地之情，達神明之德，降興上下之神，而凝是精粗之體，領父子君臣之節」。⁹¹而構成各居其所，各安其位的人倫圖式。無獨有偶，張懷瓘論述書法之人倫價值，也描繪此種人倫效應：

文也者，其道煥焉。日月星辰，天之文也；王岳四瀆，地之文也；城闕朝儀，人之文也。字之與書，理亦歸一。因文為用，相須而成，名言諸無，宰制羣有，何幽不貫，何遠不經？可謂事簡而應博。範圍宇宙，分別庶類，川原高下之可居，土壤沃瘠之可殖，是以大荒籍矣。紀綱人倫，顯明君父，尊嚴分別而愛敬盡禮，長幼班列而上下有序，是以大道行焉。闡典、墳之

⁹⁰ 〈樂本〉：「樂者，通倫理者也」，《禮記集解》，頁 982。

⁹¹ 分別見《禮記集解》，頁 1006、1000、1010。

大猷，成國家之盛業者，莫近乎書。其後能者，加之以玄妙，故有翰墨之道生焉。世之賢達，莫不珍貴。⁹²

此種論述「文字」的文化價值及人倫效應，從漢代許慎以降，亦有許多書論家曾論述之，但此種思想，並未出現於先秦時代。如參照於〈樂記〉論述「樂」的人倫價值，明顯可見，張懷瓘對「文字」之標舉，遵循的亦是類似的理論建構之模式。亦即是說，從書法稟自於「文字」所蘊含的文化效應和價值理想的標準而言，張懷瓘對「文字」（包含書法）之定位近似於〈樂記〉作者對「樂」之定位。這或許也是宗白華所說，書法能「代替」音樂，成為一種表達最高意境與「情操」的民族藝術之理論根源之一，因為兩者皆曾佔據傳統中國文化中的某一關鍵要素（音樂與樂教、書法與文字）。

而宗白華所說的表達「最高意境」的面向，又該如何理解？「最高意境」之達致，音樂或書法或各有其歸趨，然而從兩者的藝術媒介，以及與傳統中國文化所重視的「氣」相結合的視角來看，音樂憑藉其聲音流轉之感官特質，最容易與「氣」之感應相結合，〈樂記〉中談「聲氣相感」，「歌者動己之志氣」⁹³，以及音樂如何「動四氣之和」等⁹⁴，皆可見出「氣」是音樂之效應能達致的關鍵要素和理論預設。而書法雖看似屬於筆墨形跡之形象性和空間性之展現，然而，諸體中以「草書」最難達致，也最能體現書法藝術性之獨特屬性，其獨特性，或可借用高友工所說的「氣的質現」（materialization of life force）和「動態藝術」（acting art）⁹⁵的觀念術語來作說明。「氣」既流轉鼓動於人的生命，也在書法書寫的「過程」中，凝定於筆墨形跡中，最能見出此流轉生變的動態發展和微毫變化，是「草書」，如同高友工所言：「此一意已不只是在靜態的形中可見，而是要由此形而見其動態的勢。這個動態的勢即是要求從此形中想像創作者的筆的活動、手的活

⁹² 張懷瓘：〈文字論〉，《書苑菁華校注》，卷 11，頁 169-170。其中「王岳」疑作「五岳」

⁹³ 「聲氣相感」有二，一為「外氣感心而發聲」，屬於發聲面向，一為「外聲感內氣」，屬於聽音面向，分別見《禮記集解》，頁 976、1003。孫希旦注〈師乙篇〉「夫歌者，直己而陳德也。動己而天地應焉」，有云：「天地萬物皆我之一體，故歌者動己之志氣，而天地、四時、星辰、萬物皆與之相應，蓋莫非德之所感也」，《禮記集解》，頁 1037。

⁹⁴ 〈樂象〉，《禮記集解》，頁 1004。

⁹⁵ 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立台灣大學出版中心，2004 年），頁 148-151。

動，更重要的是他如何把他的心理狀態通過手與筆傳達在字跡之中。」更細膩地說，書法由「氣」之流轉所形成的動勢，其貼合於身心之狀態，實同受心理與生理狀態影響。於書跡上，如張旭〈肚痛帖〉，一開始「忽肚痛」數字，還維持今草的矩度，其後，寫至「如何為計」，則貌似隨著肚痛之加劇而用筆狂放起來，最後三字更意態生動，筆勢開張，展現鮮明的狂草特質。此作於草書之使轉、提按變化中，將肚痛之立即性感受之變化，淋漓盡致地呈顯於觀者面前。帖之文意及草書墨瀋動勢推移，相互強化。此作原跡雖已失傳，但透過重刻之印拓，依然可見此種鮮明的動勢變化之過程，是頗能說明「氣的質現」之書跡。⁹⁶

因而，書法之本質，即是在筆跡流轉的形貌中，蘊涵著氣之流動與勢之變化，是一連串具有生命韻律的動態過程。此種動勢，雖蘊涵於筆墨形跡中，但一般人卻無法從書法的點畫形貌中見出，只有熟稔於書法的鑑賞者或長期臨習的書家，方能體悟到此層。「氣」既是生命力的展現，亦是點畫動勢韻律感之呈顯，一流的書法家，當其長久踐履於書法中以形塑其生命主體性，也自會形成其運筆之獨特韻律，因而一流的書法，當其具有生命性，自身也蘊含著獨特的韻律⁹⁷。此種動態的韻律感，是在揮運的時間推移中灌注，並形成蘊蓄動勢的線條形跡。因而書法此種透過揮運方能成型，同時也需要觀書者進入此揮運的動態之流中，感受其情性發抒的審美特色，其體現「氣的質現」的動勢性和具體可感性，讓書法與音樂之間，有了可互通的感受基礎和理論依據。相較於書法，音樂的流轉生滅，既在時間中推移，且因為音樂只作用於耳根，並無目視之可憑依，故音樂作用於心靈之效應更為強烈，這是先秦樂教為何著重音樂化成效應的根本原因。也因此種特質，用同樣「視而不見卻具體可感」的「氣」，⁹⁸來作為印證，或闡明音樂現象、

⁹⁶ 再如雲門舞集現代舞之編創，納入書法要素，尤以《狂草》一劇最為知名。書法之動勢，透過舞蹈之肢體動作，而更為具象化。舞者皆須練習草書以感受氣之流動，再透過身體之詮釋具現於觀眾面前，以「動」詮釋「動」，此是書法之動勢與舞蹈之動作相應和之現代範例，亦可見出書法之獨特意蘊，可透過不同藝術之參照而更為彰顯。又，此處〈肚痛帖〉及雲門舞集《狂草》二例，感謝審查者特為拈出，不敢掠美。

⁹⁷ 因此姜夔所說的「師法古」，以及傳統書論中所強調的臨仿古人，除了學習傳統的一般意義之外，更深層的理論意義，其實是對此種前人筆跡生命韻律感的學習與浸染。

⁹⁸ 「氣」之造字根源或從有形之事物而獲得靈感，但當其發展成一種理論術語時，便脫離了具象性。根據學者研究，認為「『氣』概念主要是甲骨文辭中所見的『風』，並融合了『土的精靈』，再加上各種各樣要素的產物」、「『氣』的思想概念，就宏觀而言，可以視為組成人自然的生命、物質運動的能量。」見〔日〕小野澤精一（1919-1981）、福永光

原理及其感染效應，自是理路上的必然。書法在筆墨形跡可見的這一面，其形象性作用於眼根，然而其蘊含氣的動態流行之韻律變化，雖不像音樂般作用於耳根，但其感受型態，毋寧更接近於音樂的體驗，因為在書法與觀書者之間，是兩種流動韻律之參證、對話：書法之動勢與觀書者之擬測；而在音樂與聽者之間，亦是兩種流動韻律之參證、對話：音樂之流轉與聽者之情感。因而這是書法與音樂內在理路上的聯繫。

除此之外，在思維層次上，由〈樂記〉所揭露的「以類相動」，讓「樂」蘊含著許多「類應」⁹⁹關係網絡的交會，此點，亦可從「書如其人」觀中得到呼應。〈樂記〉有云：

凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而淫樂興焉。正聲感人而順氣應之，順氣成象而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直各歸其分。而萬物之理，各以類相動也。¹⁰⁰

樂教思想與《易傳》皆強調「同聲相應，同類相動」¹⁰¹的類應原則和思維方式，成為類應思想的理論根源。然而，〈樂記〉比《易傳》，所揭露出的「萬物之理，各以類相動」原則，毋寧更為清晰，更具理論自覺。除此之外，〈樂記〉中更透過「樂」所承載的許多「類應」關係網絡，呼應、印證、展現了「以類相動」之理與樂教的密切聯繫。這些不同面向的「類應」，展現在：「人心」與「樂」之間「倡

司（1918-2001）、山井涌（1920-1990）編著，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》（上海：上海人民出版社，2007年），頁25、5。

⁹⁹ 關於「類應」的研究，可參考鄭毓瑜（1959-）：〈〈詩大序〉的詮釋界域——「抒情傳統」與類應世界觀〉，《文本風景：自我與空間的相互定義》二版（臺北：麥田出版社，2014年）。以及《引譬連類——文學研究的關鍵詞》（臺北：聯經出版公司，2012年）。然而筆者從「樂」的角度思考，有不同的著眼。大略而言，鄭先生更強調「已成共識的理解框架」之面向，而筆者更著重「類思維」的視角和思維模式之探究。

¹⁰⁰ 〈樂象〉，《禮記集解》，頁1003。

¹⁰¹ 《易·乾·文言》：「同聲相應，同氣相求……各從其類」，〔魏〕王弼，〔晉〕韓康伯等著：《周易王韓注》，收入《周易二種》（臺北：大安出版社，1999年），頁5。《韓詩外傳》卷1第16章有：「然後少師奏升堂之樂，即席告入也。此言音樂相和，物類相感，同聲相應之義也」，韓嬰撰，許維通校釋：《韓詩外傳集釋》（北京：中華書局，1980年），頁16。故知樂教與易理，皆觸及到此說。

和有應」的類應、「聲音之類」與「情感之類」的「類應」、五音與為政之五（君臣民事物）之連類對應關係、樂之失與政之失的相應、以「樂」來感應政化倫理的質性差異，即「聲音之道與政通」與「樂者，通倫理者也」，在「聲音」、「樂」與「政」、「倫理」之間建立起「審樂以知政」的類應標準。以及「夫樂者，象成者也」：「樂」與某種「已成之事（功）」建立起某種類應關係之理論概括；還有「樂」和天地秩序之相應等。¹⁰²相關議題自可另闢專文探討，僅從此處的摘舉，便可明瞭，〈樂記〉中顯現出一個以「樂」為中心，形成一個不斷擴充、連類的諸多類應關係，映現出與「樂」有關的各種人倫的、禮樂的、天人關係等不同面向，如何透過「類應」而輻輳、匯聚。

同樣的，此種「類應」的關係，亦表現在「書如其人」觀中，在「書」與「人」之間尋求同質性的聯繫和關照，指向「人」的，是以「心」為中心，含括情性、體質、氣象等主體狀態，這是偏於內在質素的面向。也包含「人」「身」之「貌」，有象其「貌」的一面。同時又涵蓋以「人」的「人格」之道德性所輻射的關係網絡，如經綸、勳猷、節操、文章、功業等面向。指向「書」的筆墨特色，從對具體筆法質素的比較（如骨、肉），到對線條質感的審美感受如雄厚、姿媚，再到對「書」之整體進行擬人式的、譬類人之性情、氣質的類應感受（如蕭散、安和、仙氣）等。「書」與「人」兩者透過文化基源「誠中形外」、「內外相符」觀在書法上的體踐，形成「書如其人」觀中，一種不斷類應匯聚的關係網絡，且貫串於書家（情性主體）、作品（筆墨風神）、觀書者（相家觀人、移情）這三大要素之中。相應於樂教時代，以「樂」為中心，將不同面向類應繫連於「樂」之關係網絡中。同樣的，在「書如其人」觀中，與「書」與「人」也構成類應匯聚的中心，此種影響，及於唐以降¹⁰³至清代的書學文化中。既然「書如其人」觀具有

¹⁰² 可參考〈樂象〉，《禮記集解》，頁1003；〈樂本〉，頁976-977、978-982；〈賓牟賈〉，頁1023；〈樂禮〉，頁992-994。

¹⁰³ 高明一（1970-）論述顏真卿的忠義人格和書史地位之建立，在北宋仁宗後期契丹外患之時代背景中，顏真卿盡忠事蹟因而被突出。而在韓琦（1008-1075）第二次主政時，帶動顏書的風氣，「此時書如其人的品評方式已經成形」，見〈忠義人品——北宋中期對顏真卿書史地位的建構〉，《故宮文物月刊》第407期（2017年2月），頁74-81。的確，從書論中，北宋歐陽脩、蘇軾之後，以人品論「書如其人」之說較多，「此時書如其人的品評方式已經成形」之論斷可以成立。但如筆者所述，「書如其人」觀如不局限於以人品立論，則可將「書」與「人」相聯繫之說上推至唐代，而其文化根源則本之於先秦。

類應的思維特色，浸染於此思維情境中的個體，亦可運用此類應思維來思考書法問題，蘇東坡「竊斧」之論，正是在這一點上呈顯出其獨特的意義。

明瞭此種潛在的文化背景，我們或可在理論上，給予「書如其人」觀更持平的界定，進一步思考「如其人」之「如」，在此種關係中的意義。

1、南朝袁昂《古今書評》中「書如……」之批評句式，雖與劉熙載「書如其人」不同。但透過「如」來聯繫「兩類」事物的類思維模式，卻是近似的。許慎「書者，如也」之說，段玉裁注云：「謂如其事物之狀也」，此「如」是在「文字」與「事物之狀」建立聯繫，而「書如其人」之說的「如」，是在「書」與「人」之間建立聯繫。此種對照，結合前述書論之分析，或可推知，在六朝前後，是一段從與「物」建立關係的「如」，逐漸發展到與「人」建立關係的「如」的發展過程，其背後有某種思維模式轉變的痕跡。

2、「書如其人」觀中，唐以後更著重於生命本體，因而「如其人」的意涵，可在時間的歷時性，亦即生命增長深化的過程中見出其意義，此即孫過庭所言「人書俱老」。¹⁰⁴以人之生命老成睿智的意象，類比於書法圓熟老成之境。

3、「書如其人」觀中，「如其人」的意涵，可從體質、才性（材性）的不同稟賦，見出其意義，此即趙壹（東漢光和年間）〈非草書〉中所云：「凡人各殊氣血、異筋骨。心有疏密，手有巧拙。書之好醜，在心與手，可強為哉？」¹⁰⁵亦即書法反映出書家才性之良窳，而才性之良窳與其先天稟賦的氣血、及後天筋骨的體型構造有所關聯。這是「書如其人」觀中，偏向於以才性論書的一面。亦即從書法之不同表現（好醜），找到先天才性氣質的根據。

4、「書如其人」觀中，「如其人」的意涵，可從「心」的層次見出。「心」可涵蓋不同面向，如從人品等道德心而論，強調以道德之人倫標準，參照書家之生平行事、歷史評價，以「善」涵括「美」，形塑「美」的準則。故，為人之忠義、弱骨，可自與其書跡之渾厚、姿媚相類應連類。如「人品」指向「品」（味、調）等較為寬鬆的批評語境，則「品」多為情趣或格調之高低，不如「人品」落入道德層次般，在價值的評判上更為嚴格。

5、「書如其人」觀中，「如其人」的意涵，除了從道德心的角度看「心」，「心」亦可擴大包含性情、氣質（氣象）等層次。性情、氣象與 3 之材性面向有

¹⁰⁴ 《書苑菁華校注》，卷 8，頁 121。

¹⁰⁵ 同前註，卷 11，頁 161。

所聯繫，其區別只在於：材性更強調其所秉自於先天的依據，而性情、氣象則隨「心」之發用，而有不同面貌之變化。與 4 相比，性情層次的「心」，雖有受人品影響之處，但在此面向中，更指向的是不同性情之不同質地，發抒於筆墨間，在書法上獲得風格之應和。而「性情」與「氣象」亦略有分別，從「筆墨之間，本足覘人氣象，書法亦然」之論，可知「氣象」更偏向於與作品結合的審美要素，由觀書者見之（由象見氣），而「性情」則更內蘊。

6、「書如其人」觀中，「書」的意涵由書家所賦予、貫注，純粹從作品進行線質與表現方式之分析者少見，而將屬於人的各種要素，作為理解書法之不同面向，以相參照，而進行連類類比，比如蘇軾所言：「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也」。¹⁰⁶此種「如其人」的面向，既不強調人品道德，也不著重材質、性情風格，較偏向於透過身體諸要素的類比，作為觀察書跡的參照。

7、「書如其人」觀中，觀書者於「書如其人」觀中所體現的意義，在於觀書者（書論家、書家）是「書如其人」觀的體踐者與推動者，並隨著時代的發展成為反思者或質疑者。「書如其人」觀之批評意義經由觀書者的參與而彰顯，而「書如其人」之侷限，也受觀書者過於推擴道德的價值意涵或比附不當而衍生。

從西方人與藝可二分的批評觀點來看，中國傳統「書如其人」觀中混淆了「美」與「善」各自的矩度與標準，將屬於人的人品、道德標準施加於可獨立評價的藝術體系中。然而，傳統「書如其人」觀自有其希望透過「美善將兼」而達致的審美境界和理想，這自與西方藝術觀有著不同的文化語境。明乎此，在現代的語境中重新思考書法的現代意義時，必不能脫離此傳統脈絡。

四、於現代語境中思考「書如其人」觀

如前所述，在傳統書法的批評論述中，「如其人」的主體性和生命本位的思考，貫串於「書家」、「書跡」、「觀書者」（書論家、書家）之間。從「書如其人」觀的理論視域來看，西方批評視域中習慣採取的「作品」、「作者」、「聽眾」（讀者、接受者）之批評模式，¹⁰⁷傳統書法的批評觀不僅具備這些要素，而

¹⁰⁶ 蘇軾：《東坡題跋》，卷 4，頁 140。周星蓮亦云：「字有筋、骨、血、脈、皮、肉、神韻、脂澤、氣息，數者缺一不可。」《中國歷代書法論著匯編》，第 10 冊，頁 282。

¹⁰⁷ 如艾·布拉姆斯（M. H. Abrams, 1912-2015）於《鏡與燈》中，劃分出以「作品」（work）

且不似西方在批評觀念的運用和實際操作上，側重於其中一、兩個要素，便可進行理論建構。¹⁰⁸因此，傳統「書如其人」觀，正是以人為本，以生命、情性、風姿、氣象、格調、品行為主的批評觀。其強調生命本體、情性主體的一面，正是中國傳統文化的特色。

而「書如其人」觀的思想根源及文化思維之源頭，來自於受易學思想與先秦樂教「感應」觀和儒家思想，所融匯而成的「誠中形外」、「外內相符」之類應原理，這是傳統中國文化內對於「心性之質地與其外顯相應和、符應」的道德預設，同時也是「生命體驗與其外顯是同質性」所作的價值判斷，更進而是不證自明的體驗聯繫。¹⁰⁹因而，如張懷瓘《書議》所云：「夫翰墨及文章至妙者，皆有

為中心，涵蓋「宇宙／世界」(universe)、「藝術家／作者」(artist)、「聽／觀眾」(audience)之批評圖式，並據以歸納出涵蓋兩個要素之間的批評理論如「模仿說」(Mimetic theories)、「實用說」(Pragmatic theories)、「表現說」(Expressive theories)、「客體說」(Objective theories)，及這些理論於西方批評觀念上的遞遷。見 M.H.Abrams: *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, 1971, p.6-29. 中譯見鄭稚牛、張照進、童慶生譯：《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》(北京：北京大學出版社，2004 年)，頁 4-27。

¹⁰⁸ 「幾乎所有的理論都只明顯地傾向於一個要素。就是說，批評家往往只是根據其中一個要素，就生發出他用來界定、劃分和剖析藝術作品的主要範疇，生發出借以評判作品價值的主要標準。」同前註，頁 5，原文 p.6。又，此處需要強調的是，西方的批評理論或美學理論，在長時間的積澱中，自會都涉及到「作品」、「作者」、「聽眾」(讀者、接受者)等諸要素之討論，但其主要的傾向而言，依然是如 Abrams 所說，僅強調某一要素，便可對前代的理論進行批駁與修正。中國文論或可如劉若愚(1926-1986)之分析，將其分為「表現理論」(作家→作品)、「審美理論」(作品→讀者)、「實用理論」(讀者→宇宙)等面向，或有助於掘發傳統文論中的某些特質，進而與西方文論參照，卻容易忽略在中國批評觀中，三者往往融混不細別的現象。劉氏在第一章導論中，對〈典論論文〉的拆解分析，正可見出兩種批評預設的差異。劉說可見杜國清譯：《中國文學理論》(臺北：聯經出版公司，1981 年)，頁 13-17。反向而言，我們看待傳統文論，除了借助西方批評方式進行分析，但亦要尊重傳統不予裁切割裂的思維方式，如此方不致於失卻故步。如顏崑陽(1948-)論「比興」的不同層次及其義界和審美效應，從「世界、作者、讀者、作品諸因素互涉的人文活動經驗，所產生的體悟與言說」來分析立論，實難割裂為某一面向，見〈《文心雕龍》「比興」觀念析論〉，《詩比興系論》(臺北：聯經出版公司，2017 年)，頁 125-126。

¹⁰⁹ 亦即在傳統文化的浸染下，身處其中的批評家，無需去證明此種道德預設和價值判斷是否可行，而僅透過一種與「書如其人」觀相應和的體驗聯繫，進行觀書過程中的神會和

深意以見其志，覽之即令了然。」¹¹⁰此數句除了可印證「書如其人」觀中，觀書者（批評家、書家）能對翰墨書跡「覽之」，即能對書家之「深意、志」，有「即令了然」的迅即性和主體情意間之應和與理解，而且對此理解有種他人無可置喙的自信心。這正可見出，傳統書學理論中，「觀書者」之身分屬性，與西方源自「聽眾」（audience）意涵而據以建構的「讀者」、「接受者」之身分屬性及其意涵，自有所別：中國文化傳統中，這些「觀書者」多為具有文化涵養的書家或批評家、文人、知識分子（士階層）；西方的「觀藝者」，除了專業素養的行家之外，也多指向文藝所欲說服、施加影響的一般民眾。¹¹¹因而，受傳統「書如其人」觀影響，評書者會更重視其與書家之間透過書跡而交流共感的一套文化模式之掌握，在兩者之間，是身分對等而互為主體；而受西方批評觀影響的評論者、藝術家，則會強調書家作為一個藝術主體，施展其藝術天分和魅力，強化書家之專業形象挺立於一般民眾之上。從晚清以降，受西潮衝擊，步入現代文化語境之書法，也逐漸改變其界定自身之方式，而書法之內涵亦有所增損。因而，傳統「書如其人」觀置之於現代場域，或也必須有所因應：

1、「書如其人觀」的現代分化：

清中葉以降，既有總結「書如其人」觀的劉熙載，亦有更多書家如錢泳、吳德旋、張樹侯等，質疑「人品」與「書法」之聯繫。雖然如筆者前文之分析，其質疑並未真正撼動「書如其人」觀，反而顯露出傳統思維的深遠影響。然而如張樹侯之評，強調書法「技藝」的一面應與人品區隔，無疑更接近現代觀念。民國以後，雖有些書家仍堅持「書如其人」觀的標準，自我要求，如李叔同（1880-1942）常告誡弟子：「應使文藝以人傳，不可人以文藝傳」；李叔同、呂佛庭（1911-2005）皆服膺：「士先器識而後文藝」之說等。¹¹²亦有書法研究者總結歷代書法史料，

評論中的同情理解。

¹¹⁰ 《書苑菁華校注》，卷5，頁78-79。

¹¹¹ 專業素養的行家源自西方「藝＝技藝、技術」的古說；而指向一般民眾則可推源自從西方古典修辭理論所發展的「實用說」（Pragmatic theories），強調以修辭術說服聽眾。Abrams說：「實用詩人，他的天賦不論怎樣，最終必須看他迎合公眾趣味（public taste）的能力大小論其高低」、「訴諸一般文學讀者大眾（general literary public）以持久不衰的口味」，前揭書，頁24、18；原文p.26、20。

¹¹² 《新唐書·裴行儉》傳：「士之致遠，先器識，後文藝。如（王）勃等，雖有才，而浮

堅持書法與品德之關係，如王豐穀著《書學闡微》，於第八章中列出「遭人唾棄的書家」及「書家才德兼優之士」，並論述「字跡與品德」之關係，無疑是對傳統「書如其人」觀的承繼與發揚。¹¹³然而，更有現代研究者，如前述楊寶林所云：「書法又反映不出書寫者的人品來，只能表現出個性和審美情趣」，或如前引周一良之說，認為「字如其人」沒有科學根據。其餘擁護或反對「書如其人」說者亦多，不煩詳舉。¹¹⁴由是可知，隨著時代的發展，現代或西方思潮的衝擊，相信此說或不接受此說的書家、批評家、學者，其觀念與立場已日漸分化。更重要的是，書家自我意識的覺醒，更具創作的自覺，書法也漸趨藝術化，其公共性質也更強化。

2、書家自覺意識之分歧：

當代書法最鮮明的標記，是書家自我意識的覺醒。老一輩的書家或窮年皓首，不肯輕易舉辦個展。而今書家只要自覺有創作的成果與辦展理念，積累獎賽資歷或形塑名氣，便可舉行個展或創作展，無須如前人藏諸名山不肯輕出己作之謹慎，也無須謹守如李叔同、呂佛庭所認同之「士先器識後文藝」之準則，畢竟當今衡量書家之標準，早已與傳統不同。書法之為技藝、技能技巧嫻熟，各體各態各類表現手法、裝裱樣式各盡其貌、潑墨、圖像化、表演藝術化之各類藝術形式與藝

躁銜露，豈享爵祿者哉？」見〔宋〕歐陽脩等撰，楊家駱主編：《新校本新唐書附索引》（臺北：鼎文書局，1985年），卷108，頁4088-40889。可見「器識」與「才」相對，指向人內在修養的一面。周星蓮於〈臨池管見序〉開宗明義亦摘舉此說，見《中國歷代書法論著匯編》，第10冊，頁267。李叔同之說見〈致許晦廬〉書，弘一：《弘一大師全集·八》（福州：福建人民出版社，1992年），頁251。呂佛庭之說，見呂佛庭等：《萬物靜觀，藝進於道：呂佛庭書畫展及其傳承》（臺北：中華文化總會，2016年），頁11、182。

¹¹³ 王豐穀：《書學闡微》，頁237-281。

¹¹⁴ 不過周一良也無法否認傳統之說，他有云：「但話又說回來，一個人的書法與本人還是密切相關。照片如實地寄托人們的音容笑貌，而書法則在某種意義上寄托了人們的品格精神。」周氏有注意到蘇軾〈題魯公帖〉對「書如其人」觀持論不一的現象，他云：「東坡這篇題跋，既否定『字如其人』之說，又主張從書法可以『想見』其人，頗見辯證精神」，可惜此處只是隨筆隨談，並未深究。而周氏既說「不能從一個人的書法判斷其為人」，又說「書法則在某種意義上寄托了人們的品格精神」，此種觀點之游移，亦別有可探討之處。

術理念自可先行於「器識」之上，不受傳統觀所束縛，自可由書家之匠心藝想進行規劃與巧構，而有盡態極妍之各類藝術手法之展現。如董陽孜（1942-）之作，與建築和展館結合，空間化的布局和氣勢之展現，自也超出傳統手卷、札記、信函、條幅之有限形式，而形塑鮮明的藝術性格。於是，承載書法之藝術載體與形式獲得解放，書法企圖躋身為現代藝術之一員，其表現樣態，更與不同書家之自我意識、藝術主張之張揚與變創相表裏。

某方面而言，書家此種藝術化和表現化的自我意識之覺醒，更能從形式上和表現樣態上，強化書法抒情力量之強度和感染力道，讓書法憑藉各種各出機杼的安排，透過視覺的直觀或視覺與音樂之共感形塑，以及展場空間場域之形塑，使普羅大眾震懾臣服於此種藝術感染力之下。此是最能彰顯書法抒情強度的方式之一，最能將此種藝術主體撼動觀者身心的方式。而與傳統「書如其人」觀中，透過書家人格與情性，慢慢漬染觀者之方式有別。如是，隨著「書如其人」觀之分化，書家之自覺追求亦隨之分化：受傳統「書如其人」觀影響之書家，則依循傳統書家「文藝不離器識」，以書法體踐品格修養之道途，在生命閱歷、學養的涵容中，自發流露其生命主體，迴映出自身情性。在書法表現上，或多透過手卷、條幅、信札短章等傳統文人案頭文書，或如傳統文人般多自書己作，自抒己意，來呈顯書法迴映自身生命閱歷「如其人」的風姿樣態和持操品行，以及一種自然成形之從容態度。此種自覺追求，置之古代稀鬆平常。然而當現代化的資本浪潮，漸次摧折傳統精神，此種堅持反而顯得孤芳自賞。另一方面，另一種藝術自覺的追求，無論是熱情擁抱西方藝術、著重實驗變創特質之藝術創造，或援引西方觀念變革書法，或有意轉化傳統書法而催生其現代性，因其在內容上、形式上、媒材上之自覺追求，均有別於傳統「書如其人」觀，故都能在不同的程度上張揚書法的現代藝術性格，並強化書家自身的藝術地位，擴展其影響力。由於兩種途徑之分歧，日益加劇，後繼者在選擇投身於書法之途，亦須面對此種分歧，而從中抉擇，或僅居其一，或依違兩者之間，或折衷融匯……。抉擇不同，進路不同，表現樣態不同，則書法的性情質素或藝術張力，亦隨之而別。

3、觀書者身分性質的轉變：

書家自覺意識的強化，藝術主體更趨鮮明，既塑造出其書法的藝術話題和社會影響，也會影響或改變觀書者對書法的認識和審美期待。另一批具有藝術口味卻不一定具有專業的審美素養，或另一批對傳統書法不明究理的普通庶民，會日

益成為觀書的主要成員，因而觀書者的身分性質也與傳統不同。

晚清以前，傳統的文化中，即使有如歐陽詢般書跡流傳於異域，或如王羲之、蘇軾、董其昌般書跡頗流傳於民間，而形塑其身為書家的身分或影響力。然而，書法史或書論書評之撰述，書家評價之抑揚，大都掌握在具有專業素養的書評家或書家手上，因而具有某種歷史積澱性。而書評家之素養，也來自於自身臨池實踐，或收藏、觀覽名跡之閱歷上，而具有某種專業性和體踐性。然而，民國以後，尤其是二戰之後，資本主義與商業城市文明型態的改變，傳統文人素養的式微，獎賽競逐較技之風興起、展館展覽型態的普及，書法逐漸成為可供陳列的文化商品，變成可向庶民大眾展示的藝術形式。於是，獎賽的流風，逐漸改變書家與傳統的關係；館場展覽的形式，也改變了書法在接受者接受視域中的性質。書法成為可以競逐謀譽的媒介，亦可以成為商品化的文化產物。如此皆改變了「書如其人」觀能否被接受的場域背景，傳統專業書評家的抑揚品評，在商品化的時代中遂退居次位。於是從接受者的視域來看書法，不再強調從書跡中感受、體會書者性情之感染力，大都僅將筆墨形跡視為一種藝術才華之展現，一種創造才能之發揮。逐漸地，秉自書家情性且貫注於書法的臍帶被切斷，傳統「書如其人」所強調的生命本體、情性主體的根源，也不再被強調。於是，在觀書者的視域中，書法之性質也有所改變，一種是著眼於筆墨形跡之視覺表現力，與展場的空間相結合，而作創造性的發想與展演式的藝術表現，書法更被納入一種自覺的「創造」、「創作」行為中，在此活動中體現藝術性、公共性。而依然承繼「書如其人」觀之書家，用更傳統的形式和內容進行展演，但其體現的意義已有所區隔，其向接受者傳達的訊息亦有異，除了指向視覺性的審美外，還更強調觀書者能透過生命性情的對照、互映、參證等印認式審美活動，在審美所開顯的對話空間中，獲得主體間的交流與對話，進而能體認書家秉自傳統文化「生命踐履」的這一面向。然而，真能在展演式的審美欣賞中感受此要素者，恐還是以秉自傳統書學的觀書者為少數，其餘的一般庶民，或也有「這就是傳統書法」的表層印象而已。因而在觀書者（接受者）的角度而言，傳統「書如其人」觀在接受視域上的式微，讓後者（傳統的批評方式）更縮減為現代專業書（論）家的批評活動，無法取代或引領一般庶民的欣賞模式。同樣的，兩者間的距離也日益加深。

最後，在現代的情境中，如前所述，現代書評家或研究者中，已有人不再相信「書如其人」觀中人品與書法之聯繫，無論其立論的依據為何，「書如其人」觀中自有其侷限和不合時宜之處。然而，在現代的場域中，要完全摒棄此說，斬

斷書法與傳統「誠中形外」、「外內相符」思維方式的聯繫，恐亦過於專斷。因此，如何保留傳統「書如其人」觀的精髓，而對其侷限暫時「存而不論」？或許是我們該進一步思考的，而這也是「書如其人」觀可獲得現代轉化之契機。或者說，如何在當代的書法論述中，給予「書如其人」觀一個更妥貼的定位，重新思考「如」該如何達致。

「書如其人」觀中，最被質疑者，即是將書法與人品進行聯繫，且形成一種排他性的詮釋結構，如顏真卿之忠義形象與趙孟頫之弱骨形象，分別與其雄厚書風與姿媚風格相類應比附。如後人學顏或學趙，可能會因兩人品性評價之別，而對於作為學習對象之顏體或趙體，產生「書如其人」之不同評價立場，或因鄙薄趙之為人而不齒於學趙體，或因仰攀顏之忠直而力推顏書，這是「書如其人」觀之應用。但如純就書法之仿臨而言，於臨帖中學習顏書或趙體，學書者所得於己者，主要仍是顏書之雄踞飽滿之形象風格，以及趙體之姿媚體態，成為學書者書風取資之來源。學書者可擇與其性之所近者學習，以收近效；亦可擇與其性有異之書風，而獲得剛柔互濟之效。因而如據所學之書家來評判學書者品行，有時會有比附過當之失，朱熹（1130-1200）有云：

余少時曾學此表，時劉共父方學顏書〈鹿脯帖〉，余以字畫古今誚之。共父謂予：「我所學者唐之忠臣，公所學者漢之篡賊耳。」時予默然亡以應。今觀此謂「天道禍淫，不終厥命」者，益有感於共父之言云。晦翁。¹¹⁵

劉珙（字共父，1122-1178）學顏書，朱熹「以字畫古今誚之」，劉共父反而嘲諷朱熹：「我所學者唐之忠臣，公所學者漢之篡賊耳」。當時朱熹一時語塞，無法回答。多年後重見此作，反而有感於劉共父當初凜然責備朱熹之言。此可見「書如其人」

¹¹⁵ [宋]朱熹：〈題曹操帖〉，《朱文公文集》（臺北：臺灣商務印書館，1980年《四部叢刊集部》上海涵芬樓影印明嘉靖本），卷82，頁1415。楊慎（1488-1559）《書品》卷1所載〈朱文公學曹操書〉，「劉共父」誤作「劉貢父」（劉攽，字貢父，1023-1089），與朱熹年代不相及，應據朱熹文集改正。見嚴一萍選輯：《百部叢書集成·函海》（臺北：藝文印書館，1971年），頁9。又「天道禍淫，不終厥命」為鍾繇〈賀捷表〉中的文字，但朱熹、劉珙、楊慎均以為是曹操所作，不知何據？錢鍾書曾舉明代董其昌、張得天、清代丁晏（字儉卿，1794-1875）之說為證，認為朱熹所學為鍾繇〈賀捷表〉，見《談藝錄》，頁208-209。然史料有缺，難以斷定朱熹是否沒學過曹操書法。

觀的人品評價，亦會浸透於臨習的對象中，仿佛學篡賊之書，取徑不高，亦為不甚光彩之事。實際上，劉共父此說，混淆了「善」與「美」之界線，用「善」的標準取代「美」的標準，並無法真正處理書法自身屬於「美」的議題。這是「書如其人」觀中擴張了道德的標準所產生的流弊。

然而，如說在臨摹、仿擬前人書帖的過程中，僅能受所學書體之用筆、形貌和風格之影響，則又有過於簡化之虞。臨帖可再細分技巧上之取法與精神氣質上之取法，技巧上之取法，可取於己性之相近者以求近效，亦可取違於己性之作，以求風格兼濟、陽剛陰柔協調之效，此皆為書法「美」之形塑與養成，自與所學書家之人品無關。然而，臨帖之取資，並非短時間內的技巧錘鍊或風格剛柔互濟之展現，書法之臨習、書藝之陶融，當與生命的增長與時俱進，有某種「書法活動浸透於生命歷程」之特殊意義。在此過程中，如僅就技巧進行錘鍊，亦可成為技藝純熟之書家，自不待言。然而，在長時間的臨習中，書家如在諸多取法中擇定幾家，深入了解其生平行事，仰慕其書藝之外的人品事蹟，人藝並重，成為浸染、影響書家之典範傾慕，而於書家書藝增長與生命歷程中，長時間內影響臨習者精神志向、氣質情性之陶融，並貫注於其所發抒之筆墨間。此或是「書如其人」觀中，最核心的面向：不同時代不同質性之審美主體，在歷史的映照與審美的傾注裏，獲得主體間的共感映照，而對臨習者之心志、情性狀態產生浸染式的漸變與提升。而審美主體在長時間臨池心手相應之過程中，無形中也將自身氣性、氣質、情性的某些質地，流露於筆墨之間。這都是傳統「書如其人」觀中所必有的題內之意，也是無法據科學原理加以否定的體證式感悟。實際上，非獨書法，字跡的研究已自可見出字跡與人的性格、志趣、體質、甚至是疾病的徵候有關，¹¹⁶則書法必有能映現出書家之情性、氣質、心志之處。借用郝經所云：「始寓性情襟度風格其中，而見其為人」，我們可以說，書法「寓性情襟度風格」的可能性，高於「見其為人」；意即「見其為人」是一種立足於「性情襟度風格」之上所做的綜合判斷，或需參考其人行事、事蹟，而容或有將人品道德之標準過度擴張，掩蓋屬於「美」的藝術準則。然而，書法「寓性情襟度風格」的面向，透過多年臨池之浸染，更容易內化於筆墨形跡中，此種潛在的聯繫，或許才是「書如其人」觀在現代轉化的過程中，無法被淘洗掩蓋的一面。

因而，書「如其人」的「如」，如將「書法反映人品」之傳統說法，暫時擱

¹¹⁶ 王豐穀：《書學聞微》，頁278-281。

置、存而不論，在現代的情境中，則可強調書家之不同風格、變貌的各類抒情性、主體性之表現，各自迴映其各具神采之情性、氣質。具有「創作」傾向的抒情主體，可憑藉其對各類藝術形式、媒材的嫺熟，展現其切合於己情性、思想觀念之藝術表現，以顯現出當代獨創性；同樣的，希冀承繼傳統精神之書家，亦可透過對書學傳統之瞻仰，對形象與文辭兼涵的傳統雙重抒情性之克紹，發抒其「踐履」於書法中的生命共感之成果，以成就其融古會新之境。某方面而言，當其「踐履／創作」積累致一定的水平，無論取徑如何，皆可於筆墨形跡中見出各自之風神，或樸實沉穩、或淋漓揮灑、或嚴謹細工、或巧思連翩、或磅礴大氣、或流利婉轉……。各種風格之樣態，自可映照出書者性情之質地，雖無法推導出某種必然準則，然亦具有參照價值。如是，此又是「書如其人」觀可於當代留存之面向。

然而，「書如其人」觀中的人品評價，是否就此沉埋於歷史中？蘇軾於「竊斧」之喻所依違思考的問題，或可做為解答。如前所述，蘇軾似已掌握「書如其人」觀中，過於主觀的一面，掩蓋了對書跡自身的審美判斷。然而蘇軾依然認為觀書者，可從書跡中「想見其風采」、「若見其」形貌，其人之生平事蹟（顏真卿之忠義）可與觀書者所引發之審美感受（於字畫工拙之外，有「凜乎若見其諄盧杞而叱希烈」之想像）相呼應。前此未揭露的是，蘇軾的竊斧之說，無形中暗示「書如其人」觀中，結合書跡與人品的「綜合判斷」，對觀書者之「想見」有所影響。蘇軾距離顏真卿三百多年，即使他能敏銳地質疑「書如其人」觀中過於主觀之缺失，然而蘇軾觀覽顏真卿之書跡，並非僅著眼於筆墨形貌而作審美判斷，其審美體驗已自涵括了顏體書風之形貌特徵，以及顏真卿見諸於史傳之立身行事。此史傳中的忠義形象，無可避免的給予蘇軾在顏書之「美」的評價中，疊加上「善」的印記，而兩相呼應。在「鄰人之子」上所施加的「竊鈇」意向，自與「鄰人之子」之形象結合。蘇軾雖質疑此種施加意向之主觀性，但承認觀書者在顏真卿忠義形象之指引下，可與書跡之審美體驗相應和，而有「有趣」之新體驗。如是可見出，蘇軾觀覽顏書之審美體驗，是結合書跡與人品所作的「綜合判斷」。書法名跡或書家，在歷史遞嬗的接受情境中，後代的評書家除了可觀覽書跡外，亦會接觸到書家行事立身之歷史資料，而與其審美判斷融匯成「綜合判斷」。如是，「書如其人」觀中與人品相聯繫的一面，或在現當代情境中被視為不合理或不合時宜，然而，並不表示在歷史的遞嬗中，不會成為後代批評家所據以進行「綜

合判斷」之依據。¹¹⁷

五、結語

「書如其人」觀，自有一千多年來傳統文化的浸染與發展，且其有與先秦以來類思維方式緊密聯繫的一面，以及強調生命本體、抒情主體的文化脈絡可尋。此種內在脈絡之深層連繫，本文尚無法窮盡，僅能粗略概括。然而，能透過此篇論文之初步思考，廓清「書如其人」觀中易被誤解、誤詮的一面，明瞭此說切合於傳統文化脈絡中「美善相兼」之特色及其生命本體之價值，辨明此說過於強調人品之評價而掩蓋「美」之藝術屬性的流弊。而後可重新思考「書如其人」觀在現代文化語境中的定位，亦是此文在論證思考中的收穫。

最後，一旦體認到現代語境中的「書如其人」，「如」所繫連的「書」與「人」兩端，道德或人品已然失去其規範意義，則更可打開「書如……」之審美疆界。

一方面書法被拱上藝術家的殿堂，成為以書藝界定自身藝術創造屬性之媒介，書法之藝術化、商品化、質感化，成為現代生活中，藝術創品中的一員。書法藝術創造之屬性，既為書藝家馳騁其靈感創發之日常場域，同時庶民市民得以於展場觀覽中汲取美的感染與觸動，而改變其日常生活之庸俗性和平板性，在觀覽中獲得審美之洗滌與陶冶。另一方面，有另一批持守傳統書法觀之書家、臨池者，踐履著書法所涵蘊的心靈對話、主體涵融之體驗，以持久而深造自得的涵詠，吐納著古今共感的潛在聯繫，以生命融匯書法，自然流露其情性風神之樣態，這是書法之文人化、文學性、高雅性的一面，與書家自身的生命實踐和日常生活緊密結合。此種日常性的結合，如同傳統文人於詩書生活中實踐書法、感受書法、交流書法，自有一種從容涵融的況味。有別於藝術創造者於日常場域中創發靈感之緊迫性和鮮明性，此兩種落實於日常中之書法，皆有其抒情特質，也都具有能「如其人」之特殊意味。而在此二種型態之間，亦能容納許多各有偏至或不同程

¹¹⁷ 歐陽脩〈筆說·世人作肥字說〉：「古之人皆能書，獨其人之賢者傳遂遠。後世不推此，但務於書，不知前日工書隨與紙墨泯棄者，不可勝數也。使顏公書雖不佳，後世見者必寶也。楊凝式以直言諫其父，其節見於艱危，李建中清慎溫雅，愛其書者兼取其為人也。豈有其實，然後存之久邪？非自古賢哲必能書也，惟賢者能存爾，其餘泯泯不復見爾。」已自點出在歷史接受的語境中，「取其為人」之評價在「有其實」之外，亦是使字跡流傳的原因。《歐陽脩全集》，卷 129，頁 1970。

度之交融匯和的書家或書藝家之不同風格、樣態之作。因此，劉熙載「書者如也，如其學，如其才，如其志，總之曰：如其人而已」諸語，或可再續貂地增衍各種書能「如其人」之不同面向，如：如其學古摹古之人、如其汲古出新之人、如其變創求新之人、如其吐納英華之人、如其自我作古之人、如其脫略形跡之人、如其……。或如姜夔所云：「自然長者如秀整之士，短者如精悍之徒，瘦者如山澤之臍，肥者如貴遊之子，勁者如武夫，媚者如美女，欹斜如醉僊，端楷如賢士」，¹¹⁸各有所如，各有所求，亦各有所見，各有所抒，各有所創。這種「如……其人」的新理論視野，或能真正兼容傳統「書如其人」觀與書法於現代「踐履／創作」之日常架構，而煥發出新意義。

¹¹⁸ 姜夔：《續書譜》，《中國歷代書法論著匯編》，第5冊，頁9下-10上。

引用文獻

- 于玉安編：《中國歷代書法論著匯編》，天津：天津古籍出版社，1999年。
- 小野澤精一、福永光司、山井涌編著，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀與人的觀念的發展》，上海：上海人民出版社，2007年。
- 王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》，北京：中華書局，1990年。
- 王弼、韓康伯等：《周易王韓注》，收入《周易二種》，臺北：大安出版社，1999年。
- 王豐穀：《書學闡微》，臺北：臺灣商務印書館，2003年。
- 王鎮遠：《中國書法理論史》，合肥：黃山書社，1990年。
- 弘一：《弘一大師全集·八》，福州：福建人民出版社，1992年。
- 朱光潛：《朱光潛全集·第2卷》，合肥：安徽教育出版社，1987年。
- 朱熹：《朱文公文集》，臺北：臺灣商務印書館，1980年。
- 艾·布拉姆斯（M. H. Abrams）著，鄺稚牛、張照進、童慶生譯：《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 何學森：〈蘇軾書論「竊斧」說發微〉，《中國書法學術》總259期，2014年11月，頁164-167。
- 佛拉第斯勞·達達基茲（Wladyslaw Tatarkiewicz）著，劉文潭譯：《西洋六大美學理念史》，臺北：聯經出版公司，1989年。
- 呂佛庭等：《萬物靜觀，藝進於道：呂佛庭書畫展及其傳承》，臺北：中華文化總會，2016年。
- 李之儀：《姑溪題跋》，收入《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版社，1985年。
- 周一良：〈再談「字如其人」〉，收入梁惠陵編：《北京大學當代學者墨跡選》，北京：北京大學出版社，1992年。
- 孟子等著，趙岐注，孫奭疏：《十三經注疏本——孟子注疏》，臺北：藝文印書館，1955年。
- 宗白華：《美學與意境》，臺北：淑馨出版社，1989年。
- 林語堂：《吾國與吾民》，臺北：中行書局，1967年。
- 夏之放、李衍柱、趙勇、李建盛等著：《當代中西審美文化研究》，濟南：山東教育出版社，2005年。

- 孫希旦：《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1990年。
- 孫承澤：《庚子銷夏記》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 徐悲鴻著，王震、徐伯陽編：《徐悲鴻藝術文集》，銀川：寧夏人民出版社，1994年。
- 郝經：《陵川集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1192冊，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年。
- 高明一：〈忠義人品——北宋中期對顏真卿書史地位的建構〉，《故宮文物月刊》第407期，2017年2月，頁70-81。
- 梁啟超：《飲冰室合集》，北京：中華書局，1989年。
- 許慎撰，段玉裁注：《新添古音說文解字注》，臺北：洪葉文化，1998年。
- 陳奇猷：《呂氏春秋新校釋》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 陳思編，崔爾平校注：《書苑菁華校注》，上海：上海古籍出版社，2013年。
- 陳壽：《三國志》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 傅山：《霜紅龕集》，臺北：漢京文化，1971年。
- 揚雄：《法言》，臺北：臺灣中華書局，1983年。
- 黃賓虹：〈論中國藝術之將來〉，盧輔聖編：《黃賓虹藝術隨筆》，上海：上海文藝出版社，2012年。
- 楊伯峻：《列子集釋》，臺北：華正書局，1987年。
- 楊慎：《書品》，收入嚴一萍選輯：《百部叢書集成·函海》，臺北：藝文印書館，1971年。
- 楊儒賓：《儒家身體觀》，臺北：中研院文哲所，1996年。
- 楊寶林：《劉熙載書學研究》，北京：人民出版社，2011年。
- 葉慶炳：《晚鳴軒論文集》，臺北：大安出版社，1996年。
- 董道：《廣川書跋》，朱記榮輯：《槐廬叢書》，收入嚴一萍選輯：《原刻景印叢書菁華》，臺北：藝文印書館，1971年。
- 鄒金芳：《漢代相人術的原理與發展》，臺北：國立臺灣大學歷史系碩士論文，2009年。
- 劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》，臺北：聯經出版公司，1981年。
- 劉海粟：〈藝術是生命的表現〉，沈虎編：《劉海粟藝術隨筆》，上海：上海文藝出

版社，2012 年。

劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》，北京：中華書局，2009 年。

歐陽脩：《歐陽脩全集》，北京：中華書局，2001 年。

_____等撰，楊家駱主編：《新校本新唐書附索引》，臺北：鼎文書局，1985 年。

蔣寅：〈文如其人？——一個古典命題的合理內涵與適用限度〉，《求是學刊》2001 年第 6 期。

鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，臺北：聯經出版公司，2012 年。

_____：《文本風景：自我與空間的相互定義》二版，臺北：麥田出版社，2014 年。

盧辯注，方向東集解：《大戴禮記匯校集解》，北京：中華書局，2008 年。

錢泳：《履園叢話》，北京：中華書局，1979 年。

錢穆：《文化學大義》，北京：九州出版社，2011 年。

錢鍾書：《談藝錄》，北京：商務印書館，2011 年。

韓嬰撰，許維通校釋：《韓詩外傳集釋》，北京：中華書局，1980 年。

顏崑陽：《詩比興系論》，臺北：聯經出版公司，2017 年。

蘇軾：《東坡題跋》，杭州：浙江人民美術出版社，2016 年。

M. H. Abrams: *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, 1971.

“The Calligraphic Style Is the Man” Revisited

Chen Qiu-hong^{*}

[Abstract]

Reviewing the theory of Chinese calligraphy with regard to the proposition that the calligraphic style should correspond to the calligrapher's personality or disposition, this paper discusses the phenomenon of “the calligraphic style is the man” that has influenced the three dimensions of the calligrapher, the calligraphy, and the connoisseur. The idea of the correspondence between Chinese calligraphy and calligrapher has been gradually conceptualized in cultural and historical context, and it finally permeates the culture of Chinese calligraphy as well as becomes the foundation and prerequisite of interpreting Chinese calligraphy. The correspondence reflects the essence of Chinese culture that the aesthetics should embody virtue. It also reveals the potential influence of the philosophical thinking on correspondences. This paper also discusses the distinctive feature and the disadvantage of the thought of such a correspondence and further delineates how the correspondence can be preserved in the contemporary era. The evaluation of moral standard could be suspended in commenting Chinese calligraphy and the correspondence would be emphasized so that different gestures and styles could arise from individual characteristics of different calligraphers and artists. A new interpretation of the correspondence between Chinese calligraphy and calligrapher would thus come into existence and provide a more flexible framework to look at Chinese calligraphy.

Keywords: Chinese calligraphy, theory of Chinese calligraphy, the calligraphic style is the man, the fable of the stolen ax, modernity, the processes of perception and analogy-correspondences

^{*} Assistant Professor, Dept. of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University.

