

# 從「爛熟傷雅」到「格調生新」

廖肇亨

## — 臺靜農看晚明文化

臺靜農先生以習晚明倪元璐書風著稱，

其書風的選擇或者是藉著對明清史事寄託他對現實政治與社會景況的感嘆，

而明末清初熔鑄百家，再出之以獨造的精神，更是先生不斷教人的指南圭臬。

因此，明清文化，或許也是理解臺先生以及那個時代的一個不容忽視的重要窗口。

### 一、從王鐸到倪元璐

臺靜農先生（一九〇二～一九九〇）書藝冠絕一時，倪元璐（鴻寶，一五九三～一六四四）實為折轉，甚且成為臺先生書學最醒目的標誌之一，盡人能言。然而臺先生寫倪元璐之前，嘗學王鐸（覺斯，一五九二～一六五二）一路，旋即棄去之歷程，則人罕言及。臺先生曾對這段經歷云：

抗戰軍興，避地入蜀，居江津白沙鎮，獨無聊賴，偶擬王覺斯體勢，吾師沈尹默先生見之，以為王書「爛熟傷雅」。於胡小石先生處見倪鴻寶書影本，又見張大千兄

贈已倪書雙鉤本及真蹟，喜其「格調生新」，為之心折。顧時方顛沛，未之能學。戰時來臺北，教學讀書之餘，每感鬱結，意不能靜，惟時弄毫墨以自排遣。

這段話說明臺先生學倪之前，曾經以王鐸為學習的典範。臺先生之所以離開王鐸，肇因於沈尹默先生（一八八三～一九七一）「爛熟傷雅」的評斷。而其所以於倪元璐重新開眼，契機在於胡小石（二八八八～一九六二）與張大千（一八九九～一九八三）的介紹。由此可知，故臺先生棄王就倪，不完全出於個人主觀的美學判斷，而與其時周遭師友意見的影響有關。胡小石、張大千、沈尹默等人固書畫金石名家，然其與臺先生言談之間，或不徒



臺靜農 草書故國神遊橫幅 國立故宮博物院藏

限於手筆鈎畫之間。臺先生亦嘗對倪元璐之人品稱之不已。臺先生曾題〈倪元璐黃道周小簡卷〉曰：

補天無術，殘棋難工，拼此碧血，照耀千古，若倪、黃（道周）兩公者，真不負平生相期許矣。是雖片言寸楮，而英偉之氣猶鬱結於其間。穀孫兄頃得之於臺北市，海國書棚，乃復有此，殆流轉江海歷兵革水火而不能毀之者。

穀孫，即蔣祖貽，著名的收藏家，與臺先生交誼深厚。倪元璐之所以吸引臺先生，其奇崛橫出的美學風格固為一端，臺先生之目光又何獨不凝聚於「英偉之氣」。臺先生胸中每感鬱結，藉之以遣的，又何嘗不可能是「流轉江海歷兵革水火而不能毀之者」的風操高義。

啓功（一九一二—二〇〇五）書名亦擅一時，嘗就臺先生所寫之倪、黃之情曰：

我見到一本臨宋人尺牘，不求太似，又無不神似，得知他是以體味古代名家的精神入手的，稍後又見到用倪元璐、黃道周體寫的詩，真是沈鬱頓挫，與其說是寫倪、黃的字體，不如說是寫倪、黃的感情。

「不求太似」因重點不在筆法也，「又無不神似」因追慕前賢風節故也。因之，臺先生寫倪體能自出機杼，在於其「不即不離」又「若即若離」的態度。「格調生新」與「爛熟傷雅」不可徒以多寡論之，王鐸傳世至今之作數量固未必遠出倪、黃之

上。臺先生其實仍然深賞王鐸藝材之高，唯於其品格頗有微辭。臺先生評王鐸之爲人曰：

和光同塵，原是處濁世之道，這一點王覺斯算做到了，覺斯以明末大臣，當清兵到達南京時，趕快投款，所以黃石齋說：

「覺斯埋塵」。

王鐸、黃道周（石齋一五八五～一六六六）、倪元璐實爲同年進士，甲、乙之際，倪、黃殉節，而王鐸與錢謙益（一五八二～一六六四）開城降清，出處大節取捨有所不同，人品高下遂有定評。此文原係臺先生爲論〈韓熙載夜宴圖〉而作，有趣的是：臺先生於此仍然想起黃道周。覺斯既然埋塵，風節委地，豈足堪學。臺先生既然揮灑倪、黃的感情，則黃道周此處所發之音聲實乃臺先生之塊壘。離開王鐸，而就倪、黃，不僅是美學風格典範的選擇，也是人生價值體悟之後的契證。

## 二、「放手去尋自家的筆墨」：中晚明書法的

### 文化精神

臺先生儘管不喜王鐸之人品，於其藝才仍然深賞不已，兼之年少曾經傾心追隨一段時日（雖然日後廢去），所以當他看到王鐸詩文的草稿時，頗爲欣喜，他說：

王覺斯之詩文稿，塗抹改竄，令人觸目驚異，殊不知文理詩心，皆在其中，覺斯大

才，猶不輕易如此，足見凡傳世之作，皆非信筆而成。大匠不示人以朴，覺斯此稿偶爾流傳至今，應出覺斯意料之外。

這段話頗有「見獵心喜」之意存焉。作品的成形與流傳其實也是一趟艱難的旅行，在這篇明清名人法書的介紹詞中，臺先生所言諸人若黃道周、傅山（青主一六〇七～一六八四）、姚鼐（一七三一～一八一五）等人皆以學行重一時，或若祝允明（一四六〇～一五二六）以藝事傳名千古，於王鐸獨稱大匠，又獨將目光射向其未完成的草稿。臺先生這種對於未完成的關懷，不僅是停留在王鐸此件作品之上，王鐸自身道業德行的尚待剪裁始終是臺先生關懷的重點，也暗示了臺先生對王鐸的學習，其實也是一場未完成的旅程，儘管未必殘存任何遺憾。

人生許多時刻，未說出的比說出的更重要。我們最不願提起的，可能正是內心最深的思慕或傷痕。或者，有些時刻不及說出的，在其他場合卻滔滔不絕。沈默的力量，也常勝過千言萬語。書法是臺先生晚年最重要的追求與寄託，研究臺先生的書藝，自然以〈我與書藝〉一文最爲重要，其文云：

我若以我寫石門頌與倪鴻寶便要青年人也如此，這豈不是誤人？再說我之耽悅此道，是中年以後的事。中年以前雖未玩弄毫墨，在所知所見的方面自不同於青年人。黃山谷詩云：「俗書喜作蘭亭面，欲換凡骨無金丹」，鄙人凡骨凡夫，不敢妄

擬梁尚書王均體  
 勸和南至前過念不  
 慕深玉情不可任寒  
 凝道體何如想比清  
 豫弟子勸警每惡  
 後弊何理善清勤  
 抑比日來叙遠白  
 和甲  
 擬唐祕書少監雲世南  
 體  
 賢兒安見修樂教  
 論便是青道於益  
 欣新去已如以學  
 了世南正初月痛  
 慶古不堪凝清  
 也去世南  
 也去世南  
 也去世南

擬唐陳海大書柳之孫體  
 聖君為允許守官務  
 減罪責端深為愛  
 懼德萬面  
 不之誠為  
 初知  
 似審姊姊  
 弟與弟  
 不勝拾綴  
 七望弟  
 在路  
 幸甚  
 增德  
 弟

前要  
 之使  
 唐東宮長史陸柬之體  
 孫權與介象論贖象以鱸魚為上  
 權曰此海中安可得象乃庭中佳物置水  
 投以鈎餌不徒食得鱸復付厨也  
 而  
 你  
 九  
 家  
 舍  
 在  
 弟

王鏐 擬古帖卷 國立故宮博物院藏

求金丹，也就貿然走上自家喜悅的道路，這於青年人是不足為訓的。

臺先生一直強調「自家喜悅」，當然是自謙之詞，但這種看似自謙之詞的背後仍然透露出一些訊息值得推敲：第一，這意味著臺先生對書學有獨特的見解，不同於所謂的「主流」（甚至是具有霸權宰制性的）見解。第二，在臺先生所謂的「自家喜悅」的風格到底是什麼？

在〈我與書藝〉一文，臺先生固然自謙不敢貿然教人，但從他人的回憶中，倒可以看出臺先生其實醉心於晚明風格。陳宏勉（一九五四）曾經問學書之法於臺先生。臺先生曰：

你的字氣勢大，找一找晚明的帖子來看。

曰「晚明」，而不曰倪、黃，足見臺先生於晚明會痛下工夫，其博采廣收之成果後來匯聚成明人詩札六冊，後捐贈國立故宮博物院，囑咐莊申（一九三二～二〇〇〇）就作者與釋文加以說明，關於這批書信，莊申說他「數度獲觀」，足證臺先生對此頗注深情。陳夏生則對臺先生數度把觀祝允明行書之景印象深刻。其曰：

先翁（莊嚴）擁有一卷明代祝允明（枝山）的狂草法書，臺伯伯很喜歡，每過一些時候，二人就會取出來欣賞一番。

祝允明的書法當然卓絕千古，「喜歡」不即「自家喜悅」之意乎？臺先生嘗論祝枝山書法云：

古今來能稱祝書真鑒者，惟此兩賢（王世

貞、沈曾植）。是卷書於正德丁卯，時枝山四十有六，春秋正盛，精力彌滿，龍蟠飛翥之勢，雷驚電發之奇，非總眾法於一家，安能至此。

「龍蟠飛翥之勢，雷驚電發之奇」即「氣勢大」之具體形容。不僅是逼人雄偉的氣勢，而且擁有獨到而不媚俗的姿勢。此處沒有說出的是：繼王世貞（一五二六～一五九〇）、沈曾植（一八五〇～一九二二）之後，臺先生自覺是極少數能看出祝允明法書真諦及其淵源的明眼人。因臨摹而創新，其實也正是臺先生從晚明文化獲得的啟發。臺先生言及書畫之理，常徵引晚明人物作為「從學習中創新」的例證，例如董陽孜（一九四二）的書法，臺先生先引《讀畫錄》中陳洪綬（一五九八～一六五二）摹龍眠七十二賢石刻「人稱勿似更喜」的典故後，繼之曰：

學習書畫，總得從臨摹入手，以擷取前人的精神與法度，若拘於臨摹，以「拷貝」為能事，則失去了自己。老蓮（陳洪綬）摹李龍眠，似矣喜，勿似更喜，這就是老蓮之所以為老蓮。但是前人從事書畫者，往往在一家門下討生活，甚至一輩子跳不出人家的藩籬，我以為這些人不是天才功力不足，而是我們傳統的藝術教育觀念所致。鼓勵臨摹為功，不讓人放手去尋自家的筆墨，怕如「邯鄲學步」的故事。

「自家的筆墨」其實就是臺先生「自家喜悅」之謂也。臺先生在此以極爲罕見的犀利口氣批評了「我們傳統的藝術教育觀念」，說他們「不讓人放手去尋自己的筆墨」。這樣的講法不免令人想起 Pierre Bourdieu，他曾經批評當代教育體制中意識形態與布爾喬亞趣味的複製過程，其實也是統治階層的一種思想控制。也就是說：臺先生所批評的「傳統的藝術教育觀念」——表面上藉著強調舊有典範的遵循，犧牲個體的自覺與存在，目的在於擴充集體統治控制的正當性。教育，其實就是政治。政治，無處不在的政治！此文作成於一九七〇年，原來連台大中文系主任的臺先生也曾經呼吸到教育體制內青年們的艱難與不安。三百多年之後，陳洪綬成爲與「鼓勵臨摹爲功，不讓人放手去尋自家的筆墨」的「我們傳統的藝術教育觀念」頡頏的代表人物。臺先生早年固然曾經追隨魯迅（一八八一～一九三六），亦「新文學的燃燈人」之一人，中年以後，鋒芒漸趨圓潤，古典修養之深厚更不待言，於「傳統」一物自當深有體會。故此處「傳統的」實意味著：陳舊的、保守的、因循的意識形態控制。

臺先生說自己喜歡倪元璐是「不足爲訓」的。「不足爲訓」正說明臺先生對「傳統的藝術教育觀念」的痛恨，倪元璐、祝允明、陳洪綬、苦瓜和尚（石濤，一六三〇～一七〇七）成爲打破文化惰性的代表人物，充滿激越的熱情，將龐大複雜的知識體系，熔鑄成爲個人飛舞的獨特舞姿。晚明人物既

能充分自傳統吸收養分，復能以雄壯磅礴的氣勢突破傳統格局的限制的束縛，對臺先生而言，中晚明文化（特別是書法）意味著創新、熱情與個性，以及對於文化傳統有機的吸收、錘鍊與創造性的轉化。

### 三、作為理想典型的張岱

書畫之外，臺先生於明清詩文亦深有體悟。入臺以後，似乎罕以此道示人。臺先生對明清詩文用力之深，早年友朋多所識之。例如余懷（澹心，一六一六～一六九六）的《板橋雜記》，臺先生曾經批評：「清麗有餘，而冷雋沈重不足。」啓功曾經記述一件往事，也與《板橋雜記》有關。啓功回憶道：

當年牟（潤孫）先生問臺先生哪家散文好，臺先生答是《板橋雜記》。清初余澹心感念滄桑，寄情於「醇酒美人」，牟先生盛年縱酒，有時也蹈余氏行蹤不言而喻，舉這本書，其意婉而多諷，豈是真論散文。

是否真論散文姑且不論，臺先生於《板橋雜記》總是熟讀而洞察其中深淺曲折，故能隨手舉之。《板橋雜記》之外，另一部「感念滄桑」著名的作品是張岱（宗子，一五九七～一六八五）的《陶庵夢憶》。臺先生對張岱《陶庵夢憶》極爲激賞。臺先生說：



明 倪元璐 題畫詩軸 臺靜農先生捐贈 國立故宮博物院藏

一場熱鬧的夢，醒過來時，總想將虛幻變為實有。於是而有《夢憶》。也許明朝不亡，他不會為珍惜眼前生活而著筆；即使著筆，也許不免鋪張豪華，點綴承平，而不會有「夢憶」中的種種境界。至於「夢憶」文章的高處是無從說出的。如看雪箇和瞎尊者畫，總覺水墨滃鬱中，有一種悲涼的意味，卻又捉摸不著。余澹心的板橋雜記，也有同樣的手法，但清麗有餘，而冷雋沈重不足。

「雪箇」，八大山人號；「瞎尊者」，石濤上人號。舒蕪（一九二二）以為此段「水墨滃鬱中，有一種悲涼的意味，卻又捉摸不著」，移之以贈臺先生

自身亦無不可，真好眼力！前已言之，中晚明對於臺先生而言，代表著一種熔鑄百家、獨出手眼的文化理想。但在論及清初文化表現時，臺先生所欣賞的境界卻又是另一番景致。「水墨滃鬱中，有一種悲涼的意味，卻又捉摸不著。」易言之，蒼勁而迷離的風格是另外一種理想追求的標的。

遠離繁華的嗜求，無懼地抵抗寂寞的沖刷。「夢憶」其實是另外一種覺醒，只有在智慧與境界昇華以後，方能夠視同夢境，經歷家國的離亂，而能於淡泊寂寞中貞定自持。這回憶的餘韻，其實必須在現實生活中才能呈展出來。臺先生以下這段話，雖然是論張岱，但視同「夫子自道」似乎也無不可。臺先生說道：

只將舊有的一切一切，當作昨夜的一場好夢，獨守著一部未完成的明代紀傳，寧願人們將他當作毒藥，當作猛獸，卻沒有什麼怨悔，大概一個人能將寂寞與繁華看作沒有兩樣，纔能耐寂寞而不熱衷，處繁華而不沒落，劉越石、文文山便是這等人，張宗子又何嘗不是這等人？錢謙益、阮大鍼享受的生活，張宗子享受過，而張宗子的情操，錢阮輩卻沒有。

臺先生已全從遺民的角度來看張岱。五四以來，經過周氏兄弟的提倡，張岱成爲晚明小品文的代表作家。此段文字中，作爲張岱氣節的對反人物是錢謙益、阮大鍼（一五八七～一六四六）兩人，以錢謙益暗喻周作人（一八八五～一九六八）的失節，其實屢見於臺先生中年的著作當中。而周作人所見之張岱爲：「目的是寫正經文章，但是結果很有點俳諧；你當他作俳諧文去看，然而內容還是正經的，而且又夾著悲哀」，又說張岱文章的好處在於：「不爲政治與宗教當差」。

但臺先生所見張岱之圖像，卻大相徑庭：張岱雖然拒絕物質的追求，絕非徒任從政治脈絡中飄飛出去，而是站在現實政治的遠處，與之遙遙相望。果真有一種美學，可以離脫政治？經由政治的介入，觀照的角度才適足以安頓。張岱對政治之爲物，別有一種深刻的體悟，也因此，他的氣節操守完全符合臺先生對遺民「耐寂寞而不熱衷，處繁華

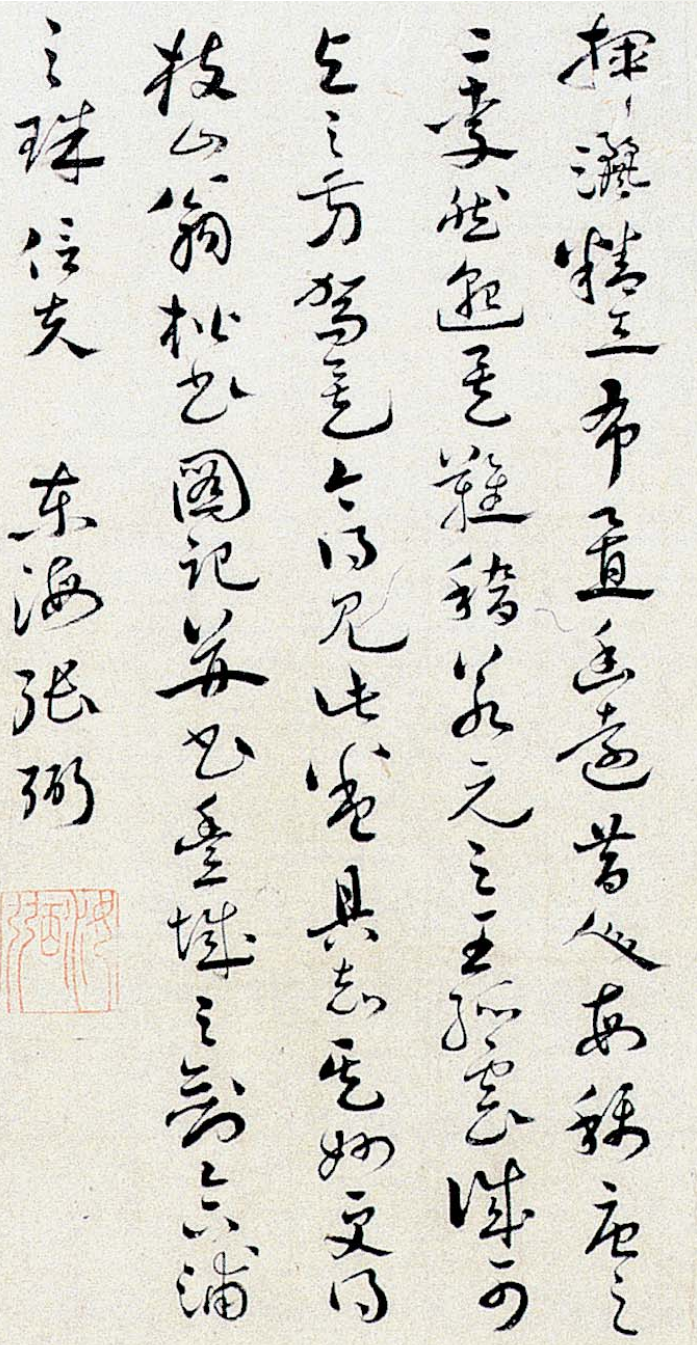
而不沒落」的期待，而且在藝術上也有特殊獨到的造詣。臺先生又就張岱步武徐渭（文長，一五二一～一五九三）一事云：

宗子不受傳統觀念的束縛，而與提要作者的頭腦不是同一的範疇。徐文長文章的風格，傳統的文學觀念者，批評爲鄙俗纖巧，蹈入魔趣。可是文長唾棄七子，自成風格；袁宏道謂其「詩文崛起，一掃近代蕪穢之習」（徐文長傳），不是無見之言。

這裡，我們再度看到臺先生向「傳統的」觀念宣戰，這裡「傳統的」觀念所指已非五四時所謂「桐城謬種、選學妖孽」一路，臺先生自己明白說是四庫全書總目提要，政治果然無所不在。張岱對臺先生而言，又豈止於一種理想的文章風格而已。文學，也是一種形式的抵抗。

散文之外，臺先生也著意於詩，明遺民的詩，臺先生不僅親自抄寫，又持之以教人。舒蕪記述此事甚詳，其言曰：

在詩學方面，我從靜農先生受到最大的教益是，第一次知道晚明特別是明遺民詩的價值，知道有卓爾堪選編的《明四百家遺民詩》這麼一部書。靜農先生大概對晚明文學藝術有深好，那時已開始寫倪元璐一路的字，後來去臺灣後成爲一代書法宗師；他常對我說起明遺民，這是我從不知道的。後來我看到了《明四百家遺民



明人詩札六冊（第四冊一第十幅〈張弼草書〉） 臺靜農先生捐贈  
國立故宮博物院藏

詩》，才知道他的詩境的冷，是從明遺民詩來的。《遺民詩》有宋學序云：「予讀其詩，類皆孤清凜冽，幽憂激楚，如對空山積雪，寒氣中人。」也正是強調一個「冷」字，靜農先生有一個小本子，用工整的書法抄錄了他自己喜歡的古人之詩，都是絕句，他給我看過，特別指出明人張靈的一首要我欣賞：「隱隱江城玉漏催，勸君且盡掌中杯，高樓明月清歌月，知是

人生第幾回」，張靈不是明遺民，但也是晚明人物，靜農先生特別欣賞這首詩，這首詩卻並不冷，大約符合他論詩的另一個標準：空靈。

抄詩之用心即同臨字帖也，臺先生之詩學家法實已盡向舒蕪道之矣。臺先生晚年常自謙：「不會作詩」或「未嘗學詩」，衡諸上文，足徵觀者於臺先生此等自謙之辭斷不可落實觀之。

但除了舒蕪等早歲友人之外，臺先生詩學歷程

已漸漸爲人所遺忘。正如臺先生在臺弟子亦罕聽臺先生言及明遺民，但從本文之前的論述來看，臺先生不僅曾於詩道精勤用力，而且也特別取徑師法明遺民的詩作。因此借用臺先生的語法，他其實是未嘗學「傳統的」詩，晚年「又不推敲格律」的說法令人自然地想起老杜，偏偏「晚年漸於詩律細」的老杜晚年詩作拗體更多。「未嘗學詩」或「不會作詩」意味著臺先生對詩學的常與變了然於胸，他清楚的知道他所曾經鍾愛與關注的詩風不是詩壇的主流，他也明白必定會有一種霸權式的批評斥責他溢出格律。但遺民，終究只是遺民，與掌握記憶不僅靜止於殘留的片段，更充滿了刻意遺忘的傷痕。相對於書法帶給臺先生的熱情與活力，詩畢竟還是冷而空靈的。

臺先生在四川之時，於詩道用力最勤，同時也是對明遺民最感親切的時刻。臺先生熟讀明遺民詩，強調一「冷」字，亦側重在其寂寞孤絕之情。張靈一詩不唯空靈，亦兼有繁華寂寞兩相應襯之情。清冷、悲涼、半絕望式的抵抗，堅持清醒的目光，雖然酒仍是不可或缺的。

#### 四、結語

從清末開始，「明末清初」成爲一個具有強烈現實指涉的思想課題，特別是南社諸人，臺先生對明清文化的關懷當然也是繼承此一學術思想的風潮

而來。倪元璐幾乎成爲理解臺先生晚年書法風格最重要的關鍵詞之一，臺先生之所以選擇倪元璐作爲學習的對象與他對當時歷史與文化的認識有關。臺先生也曾經刻意學習明遺民「冷」的詩風，臺先生對錢謙益深惡痛絕，如果必須選擇，張岱可能比較接近臺先生理想的人物，換言之，臺先生對明清人物的觀察時時蘊含著價值標準的取捨：「耐寂寞而不熱衷，處繁華而不沒落」，其實也是臺先生的自我寫照。

臺先生也藉著對明清史事的研鑽寄託他對現實政治與社會景況的感嘆，明末清初熔鑄百家，再出之以獨造的精神，更是臺先生不斷教人的指南圭臬。雖然渡海來臺以後，對明清文化的關懷成爲一個隱而不發的主題。從上文的引證的例子可以看出，明清文化常是臺先生激憤寄託書寫的場域。明清文化，或許也是理解臺先生以及那個時代的一個不容忽視的重要窗口。

#### 參考書目

1. 周作人，《周作人全集》，臺北：藍燈文化公司，一九九一。
2. 國立故宮博物院編輯委員會編，《臺靜農先生遺贈書畫展覽》，臺北：國立故宮博物院，一九九七。
3. 許禮平編注，《臺靜農詩集》，香港：翰墨軒出版公司，二〇〇一。
4. 陳子善編，《回憶臺靜農》，上海：上海教育出版社，一九九五。
5. 臺靜農，《靜農論文集》，臺北：聯經出版事業公司，一九八九。
6. 臺靜農，《龍坡雜文》，臺北：洪範書店，一九八八。