臺大中文學報　第三十一期
2009年12月　　頁1～46
臺灣大學中國文學系

國家不幸書家幸

——臺靜農的書法與文學

王　德　威*

提　　要

五四一輩的知識分子文人裏，臺靜農 (1902-1990) 先生的經歷可謂傳奇。一九二〇年代臺靜農在北京嶄露頭角，以鄉土文學和革命立場見知文壇，深受魯迅器重。臺並因爲左翼關聯，三次被捕入獄。抗戰期間，臺避難四川，雖然仍寫作古典詩歌和歷史小說，卻另在書法中發現寄托。一九四六年臺因緣際會，赴臺灣任教，從此放棄文學，專攻書法，竟因此成爲二十世紀下半葉最重要的書法大家之一。

本文討論臺靜農在二十世紀四、五〇年代的蛻變。面對家國動亂，臺在無所逃遁之際，寄情書寫。然而他不再追求文學的微言大義，轉而呈現文字的「表面文章」。臺靜農早年雖享有文名，但他的書法才眞正顯現其人的性情。而他的書法更必須置於千百年來世變之際，文人「南渡」的歷史創傷和審美實踐上，才更見深意。

二十世紀中期臺靜農的「書法轉向」或出於政治考量，或出於離散心境，歷來衆說紛紜。本文則認爲臺靜農此時對歷史經驗和藝術呈現的觀照，因書法

＊中央研究院院士、哈佛大學東亞語言文明系 Edward C. Henderson 講座教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

而有了重要轉折。書法未必是對傳統文人藝術的回歸，也可能是反思現代性得失的關鍵。現代文學的啓蒙、革命號召有時而窮；是「書寫」傳統形式的千變萬化，反而激發層層有關歷史、家國、以及身份認同的空間想像。

準此，本文將就以下三項議題深入發揮。一：現代文學與書寫形式的辯證；二：現代書法與政治、文化「南渡」論述的對話；三：書法與「喪亂」詩學無聲勝有聲的關聯。

關鍵詞：書法、離散、南渡、現代性

臺灣大學學術期刊資料庫

And History Took a Calligraphic Turn: The Art of Tai Jingnong's Writing

Wang David Der-wei*

Abstract

Among the Chinese literati of the May Fourth generation, few have led a career as tortuous as that of Tai Jingnong (1902-1990). When he first appeared on the scene of 1920's Beijing, Tai was a writer of New Literature and a leftist activist; for his revolutionary cause, he was jailed three times. Tai took up classical style poetry during the Second Sino-Japanese War period while befriending such veteran radicals as Chen Duxiu. After his accidental relocation to Taiwan in 1946, however, Tai Jingnong gave up his literary career; instead he ended up becoming one of the greatest calligraphers in the second half of 20th century China.

This essay discusses the metamorphosis of Tai Jingnong at the crucial moment of his career, the 1940's and 50's. Faced with incessant national calamities that culminated in the 1949 Divide and the subsequent exodus, Tai Jingnong made his testimony by turning to the "surface" rather than the depth of writing. Although acclaimed for his fiction and poetry, Tai did not set free his creative energy till he discovered the power of the brush—a quintessential form of Chinese writing which is nevertheless embedded in the trauma of "Southern Migrations" from the 4th to the 20th century.

* Academician of Academia Sinica, Republic of China. Edward C. Henderson Professor of Chinese Literature, Harvard University.

臺灣大學學術期刊資料庫

Tai's transformation may have resulted from his discretionary response to the politics of diaspora. A more compelling reason perhaps is that he had come to a different understanding of artistic agency and historical representation. By deferring literature to calligraphy, he may not have sought for a conventional, and therefore safer, craftsmanship, any more than toying with a polemical vocation. Where writing betrays its finitude, it is the performance of writing that generates new configurations of history, nationhood, and "Chinese" identity.

The essay will focus on the following aspects of Tai Jingnong's work: the dissemination of modern Chinese writing in visual terms; calligraphy and its geographical implications; and the poetics of "muted" Sinophone articulations.

Keywords: calligraphy, diaspora, Southern Migration, modernity,

臺灣大學學術期刊資料庫

國家不幸書家幸*

——臺靜農的書法與文學

王　德　威

「人生實難，大道多歧」這是文學史家、小說家、詩人、書法家臺靜農 (1902-1990) 晚年特別鍾愛的警句，每每於他的談話、寫作與書法中所引用。[1] 這句話乍看之下平鋪直敘，其實典故重重。「人生實難」語出《左傳》，[2] 因陶潛 (365?-427) 的引用而廣爲人知。陶潛〈自祭文〉中以「人生實難」一語道盡世事險阻的感慨。[3] 建安七子之一的王粲 (177-217) 亦有詩句「人生實難，願其弗與」，哀嘆人生無常，但求不違所願。[4]

---

* 本文得以草成，得力於羅聯添教授、柯慶明教授、鄭毓瑜教授、汪耀進教授，以及廖肇亨博士等提供參考資料建議，謹此致謝。本文初稿由蔡建鑫先生 (Assistant Professor, Department of Asian Studies, University of Texas at Austin) 翻譯，高嘉謙教授、胡金倫先生代爲查證部分資料，一併致謝。定稿已由作者本人大幅修訂。

1 臺靜農早在一九四〇年代時便開始引用此警句。見舒蕪的文章：〈憶臺靜農先生〉，收入許禮平編：《臺靜農詩集》（香港：翰墨軒， 2001 年），附錄，頁 27 。

2 左丘明：《春秋左傳正義・成公二年》（臺北：臺灣古籍出版社， 2001 年），頁 810 。

3 陶潛：〈自祭文〉。見龔斌編註：《陶淵明集校箋》（上海：上海古籍出版社， 2004 年），頁 462-468 。

4 王粲〈贈蔡子篤詩〉：「人生實難，願其弗與。」見逾紹初編註：《建安七子集》（北京：中華書局， 1989 年），頁 78 。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一方面，「大道多歧」則來自《列子》中的一則寓言，謂某鄉里走失一羊，因爲歧路衆多，追捕者意見不一，終無所獲。楊朱因有感而發：「大道以多歧亡羊。」[5] 臺靜農或許還得自阮籍 (210-263) 的啓發。曹魏時期，竹林七賢之一的阮籍好駕牛車隨性出遊，每遇絕路，輒慟哭一場，方調頭改道折返。[6]

回首一生的顚沛周折，臺靜農引用「人生實難，大道多歧」這句話，自然有深沉的寄託。臺靜農生於安徽，青年時期深受五四運動洗禮，關心國家，熱愛文學，並視之爲革命啓蒙的利器。一九二五年臺靜農結識魯迅 (1881-1936)，隨後參與左翼活動，一九三〇年北方左聯成立，他是發起人之一。[7] 也因爲與左派的關係，他曾飽受國民黨政府懷疑，一九二八至一九三四年間曾經三次被捕入獄。[8] 抗戰時期臺靜農避難四川，巧遇五四先驅、中國共產黨創始人之一陳獨秀 (1879-1942)，成爲忘年交。[9] 一九四六年，臺在國立臺灣大學覓得一份教職，原本以爲是短期居留，未料一九四九年國共內戰爆發，讓他有家難歸。在臺灣，臺靜農度過了他的後半生，他鄉最後成了故鄉。

國民黨退守臺灣初期一片風聲鶴唳，我們不難想像像臺靜農這樣的知識分

---

[5] 楊伯駿：《列子集釋・說符》（北京：中華書局，1985 年），頁 266 。

[6] 《晉書》，〈本傳・卷 49 〉：「時率意獨駕，不由徑路，車跡所窮，輒慟哭而反。」（北京：中華書局），頁 900 。臺靜農爲知名魏晉文學專家。見〈嵇阮論〉，《臺靜農論文集》（合肥：安徽教育，2002 年），頁 108-120 。亦見臺靜農之《中國文學史》卷 1（臺北：國立臺灣大學，2004 年），頁 77-84 。

[7] 許禮平：〈臺公靜農先生行狀〉，收入氏編：《臺靜農詩集》。亦見 Wenyue Lin（林文月），"Through Upheaval and Bloodshed: A Short Biography of Professor Tai Jingnong," Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 28 (2006): 215 。有關臺靜農先生生平以及學術藝文成就最翔實的資料爲羅聯添教授所編輯之《臺靜農先生學術藝文編年》（臺北：作者自印，2009 年）。臺靜農參與左聯，頁 175 。

[8] 見臺靜農摯友李霽野的回憶：〈從童顏到鶴髮〉，收入陳子善編：《回憶臺靜農》（上海：上海教育出版社，1995 年），頁 6 。

[9] 見臺靜農文：〈酒旗風暖少年狂：憶陳獨秀先生〉，收入陳子善編：《回憶臺靜農》，附錄，頁 343-349 。

臺灣大學學術期刊資料庫

子心境如何。也許因此，他對經歷過亂世的陶潛和阮籍特別覺得感同身受；歷史人物的遭遇爲他當下的困境提供了慰藉。細讀臺靜農所鍾愛的警句，我們更驚覺來自背後的一股死亡暗示。陶潛〈自祭文〉中，「人生實難」一句緊接的是「死如之何？」；《列子》中「大道以多歧亡羊」之後的頓悟是「學者以多方喪生」。[10]

但喪亂是臺靜農那一輩知識分子和文人的共同命運。而臺靜農之所以與衆不同，我以爲與他的人生中期的一次轉向息息相關。一九二〇年代臺靜農踏入文壇，原以寫實主義小說聞名，抗戰期間他開始寄情書法，竟因此欲罷不能。他在書法方面的創造力要到定居臺灣後才眞正迸發，並在晚年達到高潮。從文學到書法，臺靜農展現了一種獨特的「書寫」政治學與美學。他早年追索人生表層下的眞相，務求呈現文字的「深度」；饒有意味的是，他晚年則寄情於筆墨線條，彷彿更專注於文字的「表面」功夫。

臺靜農的轉變當然與他在一九四九年國共分裂前後的遭遇密不可分。但更引人深思的理由或許是，經過多年家國亂離，讓他對藝術的實踐能量 (agency) 與呈現歷史的方式有了不同看法。識者一般認爲臺靜農從文學轉向書法，不外乎訴諸一個傳統的、也因此較爲安全的自處之道。我的看法恰恰相反。從書法這一古老的藝術中，臺靜農其實施展出他不能苟安的詩情和難以舒解的政治塊壘。書法舉重若輕，卻包藏多少驚心動魄的抑揚頓挫；當文學寫作陷入百無出路的困境時，「白紙上的黑字」反而成爲奮力一搏、絕處求生的姿態。

就像「人生實難，大道多歧」（圖一）這幅橫軸所要表明的，人生憂患之



圖一：臺靜農法書集（1），香港：翰墨軒出版有限公司，2001年，頁46-47。

[10] 楊伯駿：《列子集釋・說符》，頁266。

臺灣大學學術期刊資料庫

深，甚至死而不能後已。[11] 但臺靜農寫來磅礴遒勁，有如書寫者本人正竭力與這八個字的「意義」相抗衡。當讀者／觀者來回於文字的筆畫和文字的意義時，自然感到一種張力湧現出來。臺靜農這幅字帶有強烈的自我悼亡意味，筆鋒凝重，卻又流露奔放的創造力，哪怕稍縱即逝，也絕不善罷甘休。在死亡的陰霾下，臺似乎有意透過書法沉思生命的意義。而透過書法，我們也更理解臺靜農爲何對魏晉的阮籍與陶潛如此鍾情。這兩位名士之所以值得追懷，不是因爲他們經歷了多少生死困頓，而是因爲他們面對橫逆時所表現出的一種抒情特質，一種卓爾不群的風格與生命形式。

史亡而後詩作

臺靜農最初以詩起家。一九二二年初，他在上海《民國日報》發表新詩〈寶刀〉，詩是這麼開始的：

流盡了少年的熱血，
殲盡了人間的惡魔，
熱血流盡了，
惡魔的種子生長了，
惡魔殲盡了，
血紅的鮮花開放了！
……
我小小的寶刀
是我生命的情人
他是我祖先留下的，
因爲惡魔也是我祖先的仇人！[12]

[11] 行書「人生實難大道多歧」，收入許禮平編：《臺靜農：法書集》一（香港：翰墨軒，2001 年），頁 46-47 。
[12] 許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 72-78 。

臺灣大學學術期刊資料庫

這首詩裏五四革命熱情清晰可見。臺靜農急欲與「人間的惡魔」決一死戰，即使血流殆盡，也在所不惜。青春與死亡的意象疊合，突出了壯懷激烈的情緒；捨身爲國，只爲開出「血紅的鮮花」。

此時的臺靜農還只是個在漢口的中學生，卻已經參與了一連串以五四爲名的活動。一九二二年底，臺移居北京，成了北大學生，不久即參與「明天社」——五四時期三大現代文學組織之一——的創立。[13] 一九二五年，臺靜農結識魯迅，迅速成亦師亦友的知交。他們連同幾位友人[14] 組織了未名社，譯介外國文學，特別是蘇維埃文學。與此同時，他也編輯了文學史上第一本魯迅作品的批評論文集《關於魯迅及其作》。一九三〇年秋，臺靜農和一群友人共同提倡創立「北方左聯」，次年年初「北方左聯」成立，臺順理成章的擔任常任委員之一。魯迅在一九三二年因爲得到臺的庇護才能回到北京小駐，發表了著名的「五場談話」，並參與兩場地下論壇，而未遭到當局的刁難。[15] 臺靜農與魯迅的深厚情誼也可以從兩人的書信往來，以及臺靜農關於魯迅的演講與寫作中一見端倪。[16]

這個階段臺靜農的創作無疑深受魯迅影響。在〈請你〉(1926) 一詩中，臺靜農如此寫道：

請你不要吝惜
寶刀和毒藥的施與；
我不願再說歡欣

[13] 同前註，頁 64 。

[14] 同前註，頁 66 。其餘四名成員爲李霽野、韋素園、韋叢蕪、曹靖華。

[15] 同前註。

[16] 《魯迅全集》收入二人書信共 42 封（北京：人民文學出版社， 1981 年）。 2005 年版的魯迅全集，魯迅寫給臺靜農的書信只有 40 封。年限從 1927-1936 。值得注意的是，臺靜農在二、三十年代的交往並不限制在嚴格定義的作派。他與一般開明知識分子如魏建功、張目寒、莊嚴等的友誼都延續成爲畢生的知交。如果不是得到胡適的信任，他不可能在一九三七年冒險到南京述職。見本文尾聲部分的討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

因為我的歡欣都交付在這虛空裏
請你不要記憶
酸辛和淒楚的過去；
我不願再有將來
因為我的將來依然如同我的過去！[17]

這首詩與魯迅的散文詩集《野草》(1927) 幾乎同時寫成，有著如出一轍的曖昧聲音與矛盾邏輯。如同魯迅，臺靜農想在虛空中找尋喜悅，視未來如同過去的苦悶復歸。詩人並不承諾與對方（你）有任何對話的可能，一連四次的否定（「不要」和「不願」）更突出了溝通的徒然。但另一方面詩人以「請」字來反襯他的拒絕，又帶出以退爲進，難分難捨的意思。更令人矚目的是，前述一九二二年〈寶刀〉詩中曾經出現的「寶刀」又再次出鞘，但這次不爲了殺敵，而是爲了自己的死亡。希望與絕望的弔詭辯證啓動，善意與敵意、自我與他人、致命的喜悅與至盼的死亡輾轉來回。

但臺靜農的才氣更顯示於小說創作上。他的第一篇小說〈受傷的鳥〉寫一段胎死腹中的愛情，充滿少年維特式的感傷氣氛。「受傷的鳥」這個意象所透露的有翅難飛的挫敗感，將以不同面貌在臺靜農作品中一再出現。臺靜農的寫作風格在師從魯迅之後有明顯的轉變。一九二八至一九三〇年間，他發表了兩本短篇小說集，《地之子》與《建塔者》。《地之子》描繪安土重遷的中國農民深陷苦難與惰性的循環，無法自拔；《建塔者》則彰顯了革命青年如何建立起高塔般的使命，捨身蹈火在所不惜。合而觀之，兩作指出當時小說寫作的兩種趨勢：鄉土寫實主義與革命浪漫主義。

穿梭在「地」與「塔」之間，臺靜農寫出一九二〇年代末中國小說一批最精采的作品。他精練的修辭、矛盾抑鬱的風格，乃至對寫作做爲一種社會「行動」的思考，在在令我們想起魯迅。〈天二哥〉裏，一個不能有所作爲的鄉巴佬正是阿Q的翻版，只能依靠「精神勝利法」面對恃強欺弱的惡人。〈棄嬰〉中，敘

[17] 許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 82 。

臺灣大學學術期刊資料庫

事者在知道一個棄嬰因爲他沒有及時伸出援手而死之後，飽受良心譴責，[18] 顯然脫胎自魯迅〈故鄉〉和〈祝福〉中那些進退兩難的敘事者。類似的例子也出現在〈爲彼祝福〉。一個漂泊四處、身無長物的老雜役，走到人生末路，卻在基督教會找到意想不到的安慰。魯迅在他所編撰的《中國新文學大系》中收入了四篇臺靜農的小說，超過了其他任何作家個人作品的收入篇數。[19]

更值得注意的是，在不同的小說裏，臺靜農也對魯迅的風格做出獨到詮釋。〈紅燈〉中，一個孤苦伶仃的寡婦得知她的獨生子在搶劫未遂後，已然被逮捕處決。這位母親連簡陋的喪禮都負擔不起，悲傷之餘，她找著一張兒子遺留下來的紅紙，然後紮了個「美麗的小小的紅燈」，「她歡欣的痛楚的心好像驚異她竟完成了這種至大的工作。」[20] 中元節當晚，她按照地方習俗放了紅色河燈，安撫亡靈，恍惚中她見到兒子「得了超渡，穿了大褂，很美麗的，被紅

---

[18] 這個題目極可能受到王粲的啓發。我要感謝國立臺灣大學鄭毓瑜教授的提醒。王粲：〈七哀詩三之一〉。見逯紹初編註：《建安七子集》（北京：中華書局，1989 年），頁 84 ：「西京亂無象，豺虎方遘患。復棄中國去，遠身適荊蠻。親戚對我悲，朋友相追攀。出門無所見，白骨蔽平原。路有飢婦人，抱子棄草間。顧聞號泣聲，揮涕獨不還。未知身死處，何能兩相完？驅馬棄之去，不忍聽此言。南登霸陵岸，迴首望長安。悟彼下泉人，喟然傷心肝。」

[19] 魯迅在導言中如此稱讚臺靜農的小說：「要在他的作品裏吸取『偉大的歡欣』，誠然是不容易的，但他卻貢獻了文藝；而且在爭寫著戀愛的悲歡，都會的明暗的那時候，能將鄉間的生死，泥土的氣息，移在紙上的，也沒有更多，更勤於這作者的了。」詳《中國新文學大系・小說二集》第四集（上海：上海文藝出版社，2003 年），頁 16 。讀者很容易地可以察覺「涕淚飄零」的公式之外，臺靜農採用了一個脫離的、不顯眼的立場來陳述農人們是如何被剝離了人性，不是成了「蚯蚓們」就是成了「人彘」；而女人們則成了受害者，如微微「燭焰」或熒熒「新墳」。同時，與魯迅的作品同出一轍，這些故事思考了如下的道德難題：且不論揭發譴責，寫作如何眞能確切地回應筆下農人們的需求嗎？安敏成 (Marston Anderson) 有對形式的道德性的討論。見氏著：《現實主義的限制：革命時代的中國小說》(*The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* [Berkeley: University of California Press, 1990])，第二章。

[20] 臺靜農：《地之子，建塔者》（北京：人民文學出版社， 1984 年），頁 26 。

臺灣大學學術期刊資料庫

燈引著，慢慢地隨著紅燈遠了」。[21]〈拜堂〉裏，一位守寡的農婦和小叔子偷情有了身孕，只得草草成親。爲了避人耳目，他們選擇深夜行禮，只找了兩位街坊女眷到場見證。這對新人的喜事是夠慘淡的了；當新娘按照習俗，向前夫的亡靈磕頭時，不禁悲從中來，掉下眼淚。一旁的老婆子喃喃說道：「總得圖個吉利，將來還要過活的。」[22]

儘管窮途末路，臺靜農筆下的人物對宗教儀式和地方習俗的力量還是深信不疑。這當然可以看作是中國農民的頑固與執拗，但臺靜農所要著墨的與其說是他們的迷信，不如說是他們面對困境的想像力。生命充滿了如此痛苦，活下去原來是沒有什麼意義的。臺靜農的人物在絕境裏卻憑他們微薄的信念尋找出路；他們從最平凡的事物裏創造奇蹟，哪怕多麼微不足道。在這個層次上，他們的行動已經接近古典定義裏，從無中生有的詩意 (poesis)。上述的角色都被排除在社會禮教成規之外。然而他們透過一盞小小的紅燈，或一場寒涼的婚禮，化腐朽爲神奇。她們體現的是一種聊以生存的策略，更是一種窮則變，變則通的智慧。當那位悼亡的母親流放紅燈時，當那對困窘不堪的新人子夜成婚時，他們向現實宣告自己慘淡的勝利。

魯迅的人物總是陷在進退兩難的絕境裏，難以脫身，[23]相形之下，臺靜農似乎更願意爲他的「地之子」們找出一線生機。就此臺靜農並不耽於天眞的人道主義，也不做出反諷式的同情姿態。他其實提出了相當獨特的看法，認爲社會底層人物不必永遠只做爲啓蒙作家控訴「禮教吃人」的樣板；不論多麼卑微無知，他們一樣擁有追求夢想、實踐自身思考邏輯的能力。追根究柢，書寫無須反映種種革命或反革命的決定論；書寫要見證的是人之所以爲人的渴求與創造力。也正因如此，樂蘅軍教授才指出臺靜農的故事帶有「悲心」；他承認人

[21] 同前註，頁 27 。
[22] 同前註，頁 72 。
[23] 〈在酒樓上〉是魯迅屈就地方習俗的少數例外。儘管如此，他的敘事立場還是極其貼近地方。

臺灣大學學術期刊資料庫

世的不圓滿，但包容衆生。[24]

然而，「悲心」很快就爲「憤心」所取代。[25] 臺靜農的《建塔者》描寫一批革命青年在黑暗的時代裏，如何飽受冷血的迫害及自我抑鬱的折磨。在同名短篇〈建塔者〉裏，一位年輕的女革命者與同志們一邊邁向刑場，一邊吟唱：「我們的血凝結成的鮮紅血塊，便是我們的塔的基礎。」[26]〈死室的彗星〉中，被折磨得死去活來的革命青年盼望慷慨赴義，以求解脫。這些故事結構零散，聲調若斷若續，彷彿要講述的眞相總是難以說清；敘事者就像是個劫後餘生者，從死亡的淵藪帶回那一言難盡的訊息。臺靜農在小說集的後記裏喟嘆：「本書所寫的人物，多半是這些時代的先知們。然而我的筆深覺貧乏，我未曾觸著那艱難地往各各得上十字架的靈魂深處，我的心苦痛著。其實一個徘徊於墳墓荒墟而帶著感傷的作者，有什麼力量以文筆來渲染這時代的光呢？」[27] 因此，他只能以書寫召喚「春夜的幽靈」——這也是他的一篇小說的標題——而他自己的敘事也只能化爲一縷幽靈的悲嘆了。

從《地之子》到《建塔者》，從「悲心」到「憤心」，臺靜農的轉變間接映照出一九二八至一九三〇年間中國政治與文化情況的險惡。臺靜農的轉變更與一連串的私人遭遇有關。一九二八年初，未名社因爲出版托洛次基 (Leon Trotsky, 1879-1940) 的《文學與革命》被北京當局強迫關閉。幾個月後，臺靜農和另外兩名托洛次基作品的譯者，韋叢蕪 (1905-1978) 與李霽野 (1904-1997)，分別遭到逮捕，罪名是散布左翼思想。臺靜農入獄五十天，其中有一段時間他的案情「頗爲嚴重」。[28] 我們有理由推測，臺靜農有關革命青年的故事與他自

---

[24] 樂蘅軍：〈悲心與憤心〉，收入林文月編：《臺靜農先生紀念文集》（臺北：洪範書店，1991 年），頁 225-246 。

[25] 同前註。

[26] 臺靜農：《地之子，建塔者》，頁 121 。

[27] 同前註，頁 203 。

[28] 臺靜農於 1928 年 4 月 7 日遭到逮捕。見 Wenyue Lin, "Through Upheaval and Bloodshed"，頁 216 。臺靜農：〈憶常維鈞與北大歌謠研究會〉，收入陳子善編：《回憶臺靜農》，頁 353 。許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 69-71 。

臺灣大學學術期刊資料庫

身銀鐺入獄的經驗息息相關；《建塔者》敘事風格如此陰暗，可能因爲他自己就曾經與死亡的威脅擦身而過。

然而，一九二八年的牢獄之災僅僅是臺靜農往後政治試煉的序幕。一九三二年末，臺再次因持有革命宣傳資料與炸彈的嫌疑而被捕。[29] 儘管兩項指控最後都不成立，他已經因此失去在輔仁大學的教職。一年半以後（1934年7月），臺靜農第三次入獄，罪名大同小異，指控他和共產黨的關係密切。[30] 一九三五年出獄之後，臺靜農發現他在北京已無立足之地，以後兩年他只能在福建、山東各地尋覓教職餬口。這三次牢獄之災在臺靜農心裏烙下沉痛的印記；雖然他日後絕口不提，這些經驗卻已成爲他文學、書畫作品中隱祕晦澀的核心。

臺靜農的革命角色並沒有普羅米修士般的英雄主義（如魯迅小說〈藥〉裏捨身爲人的烈士）；也沒有「革命加戀愛」小說中那樣唯我獨尊的煽情表現（如蔣光慈 (1901-1931) 的《野祭》）。他的角色太早就消磨盡了滿腔熱血，如同「彗星」般一閃而逝；飄盪在渾渾噩噩的現實中，他們有如「幽靈」般的無所憑依。如果「建塔者」的形象是有所擔待，魄力十足，那麼「彗星」和「幽靈」則顯示了那擔待的徒然，魄力的虛妄。同理，如果「建塔者」帶有提升「地之子」的千鈞之力，那麼「彗星」和「幽靈」則指向一個華麗的墮落，直達死亡的「無物之陣」。

但儘管身繫「死室」，臺靜農依舊企圖打造出一個想像的空間，逃離令人窒息的困境。這樣一個想像的逃逸不見於他的小說，而存在於詩作之中。且看臺靜農寫於牢內的〈獄中見落花〉(1929)：

---

[29] 參見李霽野：〈從童顏到鶴髮〉。Wenyue Lin, "Through Upheaval and Bloodshe"，頁216。臺靜農於1932年10月12日遭到逮捕，原因爲持有「新式炸彈」以及「共匪宣傳」。後來發現所謂的「新式炸彈」是臺靜農朋友留下製造化妝品的設備，所謂的「共匪宣傳」則是未名社出版的書籍。

[30] 臺靜農於1934年7月26日與范文瀾 (1893-1969) 同遭逮捕，並被移送到南京軍警司令部。他要等到六個月之後才因蔡元培、許壽裳和沈兼士等人協助才得到釋放。見 Wenyue Lin, "Through Upheaval and Bloodshed"，頁216。

臺灣大學學術期刊資料庫

我悄悄地將花瓣拾起，
虔誠地向天空拋去；
於是我叮嚀地祈求：
「請飛到伊的窗前，
報道有人幽寂！」
花瓣淒然落地，
好像不願重行飛去；
於是我又低聲痴問：
「是否從伊處飛來，
伊孤獨地在窗前哭泣？」[31]

死寂沉重的牢房相對於輕盈飄盪的落花，幽閉的恐懼相對於逃逸的想像，獄內的詩人相對於獄外被思念的故人，這首詩便在這樣的對照中開展。全詩的重心是飄落的花瓣，既暗示了愛情與希望，又暗示了愛情的徒然，希望的否定。詩人拾花拋向天空許願，希望花瓣將他的愛意帶出牢獄之外，但最終所見卻是「花瓣淒然落地／好像不願重行飛去」。

花瓣即使拋向天空、又再次落地的意象提醒我們做爲詩人與革命者，臺靜農豈不正在思索他自己薛西弗思式 (Sisyphean) 的命運？臺靜農似乎在問：政治與浪漫激情一旦有了殘缺，還能夠開花結果麼？這讓我們回到一九二四年臺靜農最初寫作的意象：「受傷的鳥。」我們記得〈受傷的鳥〉是這麼結尾的：「我是負傷的鳥，帶著箭，帶著痛，帶著血腥。能夠讓我向渺茫的天空，無力地飛去嗎？」[32] 受傷的鳥也好，不能建塔的人也好，亦或是落花也好，臺靜農的詩歌主體似乎總是爲伊卡魯斯 (Icarus) 式——希臘神話中藉著蠟製翅膀飛向天空的少年，因爲太靠近太陽以致蠟翅溶解而殞落——的命運所攫獲，他高飛的期望注定要以墜落結束。

[31] 許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 83-84 。
[32] 臺靜農：《地之子，建塔者》，頁 116 。

臺灣大學學術期刊資料庫

識者或要進一步指出，落花飄揚和下降所呈的拋物線其實已經爲詩人帶來一點希望，甚至讓詩人的獨白轉化成一種想像的對話。正如〈紅燈〉中紮燈祭子，重新點燃希望的老婦一樣，臺靜農透過詩人與落花的相遇「創造了」一個讓感情迴旋的通路。詩歌意象的暗示力量也開啓了一扇「窗」，擺脫了身體和語言的牢籠，迎向窗外的世界。更有甚者，吟誦「落花」是中國古典詩詞最爲常見的主題之一，藉此臺靜農應和了千古以來從王維到李白，從杜甫到李煜的詩人們吟詠愛戀與頹唐，寂寞與懷念的聲音。[33] 是在這樣的回音裏，臺靜農證明了革命文學中一個引人深思的面向：激烈反傳統的衝動可以透過傳統的情緒來傳達，政治的抱負同時可以激發一個敏感的抒情的心。

一九三七年夏天第二次中日戰爭爆發，臺靜農和千百萬難民撤退到大後方。他在四川江津落腳，先在國立編譯館擔任主編，隨後受聘至白沙女子師範學院執教。他這些年的生活充滿波折，從牢獄之災、自我放逐，到戰亂期間痛失愛子、流亡四川，顯然折損了他的政治抱負。[34] 但他內心深處必定還有一股強勁的熱情，蓄勢待發。一九三八年秋，臺靜農巧遇同在江津避難的陳獨秀。[35] 兩人的相遇與一九二〇年代臺靜農的結識魯迅有異曲同工之妙，對臺以後的人生也有深遠影響。陳獨秀是五四運動和左翼革命的先驅，也是中共黨史早年最重要的人物

---

33 「落花」當然是古典詩詞中一個常見的題目。另，「窗」也指向一個重要的詩題類聚。臺靜農的文學素養深厚，他不可能不知落花的豐富象徵意義：從劉希夷「洛陽女兒惜顏色，坐見落花常嘆息」的時間流逝，到王維「興闌啼鳥換，坐久落花多」的沉思孤獨；從李白「落花踏盡遊何處，笑入胡姬酒肆中」的青年華麗冒險，到杜甫「正是江南好風景，落花時節又逢君」的懷舊追憶；從李商隱「高閣客竟去，小園花亂飛」以及晏殊「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」的浪漫姿態、繾綣期盼，到李煜「落花流水春去也，天上人間」的人世無常的末日覺醒。見楊春俏：〈流水落花春去也——中國古典文學中的落花意象〉，http://www.yuwenonline.com/Article/gdwx/shige/200603/3813.html (02/22/09)。

34 1939 年臺靜農四子夭折，時爲臺避難四川白沙第二年。羅聯添《編年》，頁 276。

35 臺靜農：〈酒旗風暖少年狂——憶陳獨秀先生〉；許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 74。陳獨秀與臺靜農之往來信件超過三百封，都有妥善保存。臺靜農將這些書信帶到臺灣，在白色恐怖時期還小心保藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

之一，但他最後被貼上托派標籤，驅逐出黨，旋即進了國民黨的監獄。當臺靜農認識陳獨秀之時，陳才剛剛出獄，窮途潦倒。兩人很快在彼此身上找到默契：他們都曾經是革命理想的忠實信徒，都曾是「建塔者」。然而時不我予，他們從革命的高塔摔下，成了亂世中「受傷的鳥」，流落在西南邊陲的小城，幽幽的相濡以沫。

是在這個時候，臺靜農的文學風格又有了一次改變。他發表一系列以抗日爲題的散文與小說，感時憂國之情躍然紙上。[36] 與此同時，他也寫下了一部中篇《亡明講史》。這部小說從未出版，[37] 小說翔實的記錄明末王朝傾覆之際的種種事件，從李自成 (1606-1645) 攻陷北京、明朝重臣大舉投降，到崇禎皇帝 (1611-1644) 自縊，叛軍及清兵在各地燒殺擄掠，南京福王（弘光帝）朝廷內鬥傾軋，地方抗清前仆後繼，一直到名將如史可法 (1602-1645) 等爲國捐軀，乃至南明朝廷的覆亡。小說以清兵攻陷南京，俘虜弘光皇帝，大明基業煙消雲散做爲結束。

在對日抗戰如火如荼的時刻，臺靜農寫出一部滿清滅明的小說，難免不讓有心人對號入座，看成是部諷刺國民政府的末世寓言。臺靜農本人未必否認這樣的讀法。一九四四年是甲申國變三百週年 (1644-1944)，像郭沫若〈甲申三百年祭〉之類的看法頗不乏附會者；臺靜農在甲申前兩年就寫出《亡明講史》，即使無意爲風氣先，也的確流露出一種極其悲觀的心態。[38] 國難當前，國民黨政權卻依然貪腐無能，有識之士怎能不憂心忡忡？除此，《亡明講史》在敘事

---

36 這些作品可見陳子善、秦賢次編：《我與老舍與酒：臺靜農文集》（臺北：聯經出版社，1992 年）。

37 這份手稿由國立臺灣大學總圖書館妥善保存。我要感謝中央研究院中國文哲研究所廖肇亨博士提供手稿影印本。亦請參見廖肇亨之論文〈臺靜農先生的明清文化史觀〉。文章的精簡版，請見〈從「爛熟傷雅」到「格調生新」——臺靜農看晚明文化〉，《故宮文物月刊》279 期（2006 年 6 月）：102-111。

38 見廖肇亨：〈希望・絕望・虛妄——試論臺靜農《亡命講史》與郭沫若《甲申三百年祭》的人物圖像與文化詮釋〉，《明代研究》11 期（2008 年 12 月）：95-118。

臺灣大學學術期刊資料庫

風格上也十分耐人尋味，因爲讀來「不像」一般我們所熟悉的歷史小說。改朝換代、國破家亡原來是再沉重不過的題材，臺靜農卻採用了輕浮滑稽方式來敘述。他的敘事者彷彿立意將明朝滅亡寫成一齣鬧劇。當皇帝與侵略者、弄臣與敵匪都成了跳梁小丑時，起義也好、戰爭也好，甚至屠殺也好，都不過是充滿血腥的笑話。當歷史自身成爲一個非理性的混沌時，像史可法等少數的正派角色最多也只能充當荒謬的英雄罷了。

如果臺靜農早期作品證明了他的「悲心」或「憤心」，《亡明講史》就透露出他橫眉冷言、笑罵一切的犬儒姿態。臺靜農的悲心與憤心來自於他仍然視歷史爲有意義的時間過程，包含不同的道德選項，有待我們做出情感與政治的取捨。他的犬儒姿態則顯示他看穿了一切人性愚昧，進而質疑任何改變現狀的可能。如此，他筆下的史觀就不賦予任何一個時代本體上的優越性；當下看來就像是過去的重複，反之亦然。我們閱讀史可法的孤軍奮鬥或揚州十日的屠城死難，所感受的「生命中不可承受之輕」竟不亞於弘光皇帝的昏聵荒淫，以致賠上了明朝最後一絲命脈。在這些情節裏，臺靜農輕佻戲謔的風格在在讓我們想起魯迅的《故事新編》。[39] 兩位作家都刻意錯置時序，隨性出入古今，以此他們顛覆了歷史的理性邏輯，同時質疑大敘事中「詩學正義」的可能。其極致處，他們憤世嫉俗的訕笑引發了一股無政府主義式的衝動，幾乎瓦解任何對眞理的堅持。

《亡明講史》是在抗戰最膠著的時期完成的，具體時間不會晚於一九四二年，因爲陳獨秀在同年五月過世之前，已經先睹爲快。陳在此前一封給臺靜農的信中曾鼓勵臺「修改時望極力使成爲歷史而非小說，蓋歷史小說如《列國》、

[39] 見安敏成有關魯迅《故事新編》的討論。Marston Anderson, "Lu Xun's Facetious Muse: The Creative Imperative in Modern Chinese Fiction,"（〈魯迅的虛妄繆斯〉），收入魏愛蓮 (Ellen Widmer) 與王德威 (David Der-wei Wang) 合編，*From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-century China*（《從五四到六四：二十世紀中國之小說與電影》[Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992]）。

臺灣大學學術期刊資料庫

《三國》，雖流傳極廣，研究歷史及小說兩無價值也」。[40] 陳獨秀的評論或許讓臺靜農決定將他的小說束之高閣，但更重要的是，他的評論凸現兩人對歷史不同的理解方法。在陳獨秀看來，歷史理當帶有人類參與意義建構——尤其是國家民族建構——的神聖力量；然而對臺靜農而言，正因歷史已經失去了這種承載、建構意義的力量，小說，特別是與《故事新編》一脈相承的小說，才得以取而代之，展現歷史的「不可再現」性 (unrepresentability)。換言之，寫作《亡明講史》的臺靜農對當代將國家命運等同於歷史的敘述方法已經感到幻滅。[41] 他在小說中找到一種否定辯證的力量，「講史」不講出國家興亡的宏大悲壯，而講出國家命運的混沌散亂，歷來如是。[42]

《亡明講史》僅僅是臺靜農戰時文學創作光譜的一端，在光譜的另一端我們看到臺靜農對舊體詩歌的投入。現代中國文學作家從魯迅、郁達夫，到郭沫若，儘管以反傳統的姿態出現文壇，其實都是寫作舊體詩的能手。現代文人與舊體詩詞的關係是個嚴肅題目，值得另有文章深究。在此我所關注的是，臺靜農如何在撰寫《亡明講史》的同時，仍亟亟從事舊體詩的創作。

臺的舊體詩技法得自年少時的私塾教育，字裏行間盡是亂世中一個抑鬱心

[40] 陳獨秀於民國 29 年 10 月 14 日與臺靜農書信，《臺靜農先生珍藏書札》一（臺北：中央研究院中國文哲研究所， 1996 年），頁 64 。

[41] 見 Prasenjit Duara（杜贊奇），《從民族國家拯救歷史：民族主義話語與中國現代史研究》(*Rescuing History from 42the Nation: Questioning Narratives of Modern China* [Chicago: University of Chicago Press, 1995])，第一章。

[42] 如果陳獨秀晚幾年辭世，他會同意郭沫若 (1892-1978) 於 1944 年寫成的〈甲申三百年祭〉理念與修辭的框架。在文章裏，郭沫若分析了明亡的原因，他認爲與天時、地利、人物等各種因素有關，特別是文人在當時達到動盪高點的憂患歷史感，以及孔教的倫常義務，兩者之間的張力。郭沫若在反思影響深遠的 1644 年之時，跟臺靜農一樣，選擇了一個更爲傳統，甚至可以說是孔教的，對歷史果報循環不爽的看法。我們知道郭沫若的文章後來支持共產革命的經典，而臺靜農的中篇則消失匿跡。由此看來，即便是在反國民黨的聯合陣線之上，臺靜農的立場還是不受歡迎。

臺灣大學學術期刊資料庫

靈的告白，與《亡明講史》裏那樣冷嘲熱諷的調子完全不同。以〈夜起〉爲例：

大圍如夢自沉沉，冥漠難摧夜起心。

起向荒原唱山鬼，驟驚一鳥出寒林。[43]

頭兩句呈現了一個天地洪荒、凄清有如夢魅的情境，也是詩人內心世界的投影。夜不成眠的詩人起身朗讀屈原 (340-278AD)《九歌》的〈山鬼〉，聲聲悲切，彷彿與兩千年前《楚辭》裏背叛和失落的迴聲相互應和。詩人的悲嘆劃破了夜晚的寧靜，寒林中一隻孤鳥受了驚擾，突然撲簌翅膀飛了出來。這首詩充滿一種悽惶不安的感受，而以驚鳥的振翅竄出戛然而止。爲何這林鳥如此惴惴不安、難以棲息？它難不成就是早年臺靜農筆下那隻「受傷的鳥」？而我們記得魏晉阮籍的《詠懷詩》裏就充滿了孤鳥的意象。[44]

臺靜農此時的舊體詩均收入《白沙草》，其中最動人的作品無不和他在江津的生活有關。〈典衣〉與〈夜行〉裏寫典當衣服好換取食物；〈泥途〉記敘他每天行走的泥濘道路；〈丙寅中秋〉講的是中秋佳節的慘淡感觸；〈記秋夢盦貴陽〉裏則懷念失聯已久的故人。[45]不論題材爲何，詩人總在沉思生命的起落無常，滿懷老大無成、事與願違的感慨：

問天不語騷難賦，對酒空憐鬢有絲。

一片寒山成獨往，堂堂歌哭寄南枝。[46]

時代的困頓促使詩人發出「天問」，思考生命存在的意義，同時初識自己的老之將至。也因此，詩人轉向寒山與梅花，企圖從自然景致中尋求慰藉。細讀之後，我們發覺這兩組自然意象另有文化意涵：「寒山」的典故可能來自王維的

---

[43] 許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 11 。

[44] 論阮籍詩中鳥的意象的文字所在多有。見如劉慧珠：〈阮籍「詠懷詩」的隱喻世界——以「鳥」的意象映射爲例〉，《東海中文學報》，16 (2004) ： 105-142 。

[45] 同前註，頁 10 、 14 、 6 、 7 。丙寅中秋之詩，已知日期誤植。正確繫年，應爲戊寅年，也就是 1938 年。同前註，頁 6-7 。

[46] 臺靜農：〈移家黑石山上梅花方盛〉，收入許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 12 。

臺灣大學學術期刊資料庫

《輞川》詩歌，[47] 也可以指涉唐代詩僧寒山，而「南枝」不僅有「越鳥巢南枝」的典故，也讓我們聯想到元代隱逸畫家王冕疏密有致的梅花水墨，像〈南枝早春圖〉。參透生命的虛空之後，詩人轉向自然，但這自然可以是山川花木，也可以是符號化的心境投射，而詩或畫每每是傳達這樣心境的重要媒介。

相對於他寫作白話詩時期的浪漫情懷，寫作舊體詩的臺靜農或許顯得保守消極。但從另一角度來看，臺靜農的舊體詩未嘗沒有一種激進的意圖。臺靜農早期的鄉土小說和白話詩歌體現了夏志清先生所謂現代中國文學的「感時憂國」的特徵。[48]「感時憂國」將現代性等同民族國家建構，喚起從文學革命到革命文學、再到國家文學的連串運動。臺靜農的例子卻告訴我們，他曾經「吶喊」過，也曾經「徬徨」過，但到了抗戰前夕，新文學的範式顯然已無法表達他所感的時，或他所憂的國。無論政治抱負上或個人情性上，他都面臨著此路不通的困境。《亡明講史》那樣輕佻嘲諷的口吻，已經清楚標示他的危機。在混沌的歷史環境中，「現代文學」程式化的形式和內容已經難以爲繼，甚至淪爲口號宣傳。眼前無路想回頭，臺靜農有意識的透過古典詩歌另闢蹊徑，探尋一個可以疏解他的鬱憤與憂患的管道。他的舊體詩因此是經由他現代文學的歷練之後而產生，其曲折婉轉處，自然不是「感時憂國」一語可以道盡。

換言之，臺靜農是以回歸傳統做爲批判、理解現實的方法；他的懷舊姿態與其說是故步自封，不如說是另類的「溫故知新」，形成一種處理現代性的迂迴嘗試。當代中國戰亂頻仍，文化傳承分崩離析，個人的何去何從成爲絕大挑戰。舊體詩以其精緻的形式與豐富的典故提供臺靜農一個意義泉源，讓他得以從歷史來觀照現實，兼亦安頓自身的立場。或有人認爲臺靜農因此背離了他早期的革命信念。但我們可以指出，舊體詩其實將他從國家主義與革命至上的決

---

[47] 見王維《輞川閒居贈裴秀才迪》：「寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。渡頭餘落日，墟里上孤煙。復值接輿醉，狂歌五柳前。」

[48] Chih-tsing Hsia（夏志清）, "Obsession with China," *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957* (New Haven: Yale University Press, 1971), pp. 533-54.

臺灣大學學術期刊資料庫

定論中「解放」出來，引領他進入一個更寬廣的記憶閾域中。在那裏，朝代更迭、英雄起沒，種種孤臣孽子、國仇家恨的紀錄見證著千百年來個人和群體的艱難抉擇。舊體詩的繁複指涉構成一個巨大、多重的時間網絡，不僅瓦解了現代時間單向線性的軌跡，也促使臺靜農重新思考他自己的生存面向。面對古今多少的憧憬和虛惘，他豈能無動於衷？寫於一九四六年初的〈去住〉提供了一個最佳範例：

去住難為計，棲遑何所求。

獲麟傷大道，屠狗喜封侯。[49]

月落千山墨，商飆四野秋。[50]

天雲看舒卷，長劍照雙眸。[51]

這首詩是對時代 (time)，也是對時機 (timing) 的抒情沉思。抗戰勝利沒有帶給詩人喜悅，他依然坐困四川，對未來無所適從。這樣的困境不乏歷史經驗的

---

[49] 許禮平編：《臺靜農詩集》，頁 16-17 。

「獲麟」指倘若獲得神獸的時機不對，吉兆便是凶兆：「十四年，春，西狩於大野，叔孫氏之車子鉏商獲麟，以為不祥，以賜虞人。仲尼觀之，曰：『麟也。』然後取之。」見《春秋左傳正義・哀公十四年》（臺北：臺灣古籍出版社，2001 年），頁 1930-1931 。

又見孔丘，《孔子家語・辯物》：「叔孫氏之車士曰子鉏商，採薪於大野，獲麟焉，折其前左足，載以歸，叔孫以為不祥，棄之於郭外。使人告孔子曰：『有麋而角者，何也？』孔子往觀之，曰：『麟也。胡為來哉？』反袂拭面，涕泣沾襟。叔孫聞之，然後取之。子貢問曰：『夫子何泣爾？』孔子曰：『麟之至，為明王也，出非其時而見害，吾是以傷焉。』」見陳士珂編：《孔子家語疏證・辯物》（臺北：臺灣商務印書館，1971 年），頁 115-16 。

[50] 西漢初期將軍樊噲（？-189），在加入推擁劉邦為漢王之前，以屠狗為生。見〈樊酈滕灌列傳・第三十五〉，《史記》（北京：中華書局，2000 年），頁 2053-2068 。

[51] 劉義慶著、楊勇編註：《世說新語校箋・容止》（北京：中華書局，2007 年），頁 555 ：「裴令公有儁容姿，一旦有疾至困，惠帝使王夷甫往看。裴方向壁臥，聞王使至，強回視之。王出，語人曰：『雙眸閃閃若巖下電，精神挺動，體中故小惡。』」。

臺灣大學學術期刊資料庫

返照。亂世讓任何價值判斷都可疑起來；時機不對，「獲麟」的吉兆成了大道不行的惡兆，粗鄙無文的屠狗之輩反倒坐享榮華富貴。詩人捫心自問：究竟他是已經錯失了良機，還是他仍然可以在時代交會點上，力挽狂瀾？詩人的困境既是當下的考驗，也是人生永恆無解的難題。月落千山，秋風颯颯，唯有詩人壯心不已，還回味當年意氣風發的時刻。他的沉思也充滿佛家弦外之音。詩名〈去住〉呼應了《楞嚴經》的教訓：所有的世俗牽絆都是幻象，只有參透「去」和「住」的流變，才能鬆動人世枷鎖。[52]

臺靜農嘗試從各種牽絆中解放自己，尋求安身立命的所在，如是輾轉，他必然要面臨一個更棘手的挑戰：他如何面對文學的牽絆？畢竟文學是他最初用來呈現、思考他與時代關係的形式。一九二二年以來，臺靜農曾經試驗多種形式來表達他的歷史關懷；戰爭期中的舊體詩作尤其是他跳脫膚淺的新文學和國族論述的嘗試。但如同〈去住〉一詩所示，做爲一個歷史主體，戰後的臺靜農進退兩難，他的迷惘如此沉重，甚至詩歌的抒情聲音都難以窮盡。問題是，倘若精微如詩歌者都暴露了自身的侷限，那麼還有什麼其他形式可以用來表達歷史「惘惘的威脅」呢？

國家不幸書家幸

抗日戰爭中期，臺靜農開始了一項新的藝術創作形式——書法。雖然他日後解釋這僅是戰時聊以消遣的筆墨遊戲，書法卻無疑是臺靜農創作生涯的轉捩點。一九四六年移居臺灣後，臺靜農繼續書法習作，到了六〇年代初，他已經是公認的書法名家，他早期的文學成果反而爲人所淡忘了。

---

[52] 賴永海、楊維中譯註：《新譯楞嚴經・卷九》（臺北：三民書局，2003 年），頁 357 ：「若魔咎歇，其心離身，返觀其面，去住自由，無復留礙。」又見（唐）般剌蜜帝譯《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，《大正新脩大藏經》 第十九册 No. 945 ，頁 148 。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺靜農在國家危亡之際爲何廁身書法？晚年他如此回答：

> 抗戰軍興，避地入蜀，居江津白沙鎮，獨無聊賴……顧時方顛沛，未之能學。戰後來臺北，教學讀書之餘，每感鬱結，意不能靜，惟弄豪墨以自派遣。[53]

由此看來，書法轉移了臺靜農戰時生活的鬱悶不安，也成爲他臺灣歲月的一大寄託。然而這樣的回答太過謙虛。臺靜農曾經是個反傳統主義者，他重新發現書法，當然不僅止於「以自派遣」而已。我認爲如同舊體詩，書法歷久彌新的魅力提供了臺靜農一種意外方式，讓他得以介入歷史，並反省「現代」的意義。

臺靜農的書法引領我們思考「書寫」在政治學以及圖像學 (graphics) 上的意義，兩者都與現代中國的如何被「呈現」息息相關。我們記得五四新文化運動的主要訴求之一是文學改革，而語言改革又是文學改革的中心議題。對改革派來說，文言文已經過時，他們提倡白話，視其爲鮮活而民主的溝通工具。這樣的語言改造有兩個目標：其一，在語法、語意上力求透明無誤的呈現現實；其二，在言說上確保順暢無礙的溝通對話。這一改造在物質方面又因爲新式印刷技術和西洋書寫工具的引進而增強。語言改革最終的目的指向一套更新中文思考方式的教育政策，一種藉語言重現現實的模擬信念，以及一則以強國強種爲前提的眞理宣言。

然而早在新式書寫系統開始之際，有心的作家和文人已經質疑其霸權式的命題。一九一八年，魯迅在〈狂人日記〉裏就寫出文言和白話間既分裂又糾纏的關係，他甚至認爲文言或白話在各自的系統內，已經矛盾重重。終其寫作生涯，魯迅從未停止懷疑語言和書寫二者間是否眞能溝通無礙。魯迅的曖昧姿態甚至延伸到中文書寫的物質和技術層面。我們可以問：魯迅的狂人在控訴禮教吃人時，用的是什麼筆？是毛筆的還是自來水筆？我們想到的是，魯迅其實偏好用傳統的毛筆寫出他諸多的反傳統作品。這當然和他從小養成的書寫習慣有

[53] 臺靜農：〈序〉，《靜農書藝集》（臺北：華正書局， 1985 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

關，[54] 魯迅所留下的絕大多數手稿都是以毛筆寫成。魯迅的例子讓我們反思語言和文字之間，文字的銘記性和文字的工具性之間的無窮的辯證關係。

傳統評論家讚美書法爲「心畫」，[55] 謂其透視了書寫者的本心與世界相互映照的形象。也因此，書法被視爲「文」的一種，所謂「麗天之象，理地之形」的天人互動的表徵。[56] 這樣的看法強烈暗示了中文書寫的象形淵源，雖然中文文字含有更爲複雜精密的系統。[57] 另一方面，做爲一種藝術，書法往往脫離不了摹擬、臨寫，與謄抄的傳統。書法者置碑帖於一旁，仿其字形書寫的「臨」；或以紙覆蓋碑帖之上，依原作眞跡描畫的「摹」，長久以來被視爲書法創作的基礎。[58] 換言之，書法的「靈韻」未必來自憑空創造，而可以是擬仿前賢，熟能生巧的結果。因此，從碑帖拓搨到「雙鈎廓填」等摹寫形式在書法中占有重要地位。書法巧妙地將書寫的方法轉化成自身的目的，進而構成一種藝術，這一藝術凸現了中文書寫系統中的矛盾性：文字符號顯現了書寫與事物

---

[54] 北京魯迅博物館前任館長王得后先生指出，魯迅寫作時幾乎不曾使用過現代書寫產品如鋼筆等。魯迅絕大多數的手稿都保存下來，幾乎都是毛筆書寫。例見《魯迅手稿集》（香港：文學研究社，1966 年）。

[55] 揚雄：「言，心聲也；書，心畫也。」見朱榮哲編註：《新編法言・問神》（臺北：臺灣古籍出版社，2000 年），頁 172 。

[56] 例見，高友工先生的討論：〈中國文化史中的抒情傳統 〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學，2004 年），頁 137-151 。以唐草書爲例，高先生認爲書法構成了抒情傳統各種呈現連鎖的一個重要部分，並視其爲中國美感的一個精髓典型。亦見艾朗諾 (Ronald Egan) 的討論，“Nature and Higher Ideals in Texts on Calligraphy, Music, and Painting,” in *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, ed. Zong-qi Cai（蔡宗齊）(Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), pp. 277-309 。

[57] 熊秉明：《中國書法理論體系》（臺北：雄獅美術，1997 年），第一章。「象形」長久以來被視爲中國文字系統裏主要的構造形式之一。事實上，中國文字的圖畫特質與表意特質總是難分難解。然而這兩個面向在傳統的理論建構上被視爲具備表明內心與數理的能力。

[58] Robert E. Harrist Jr., “Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period,” in *Chinese Aesthetics*, ed. Zong-qi Cai, pp. 47.

臺灣大學學術期刊資料庫

間一種會意 (ideographic) 甚至象形 (pictographic) 的透明關係；但文字符號也同時是古老銘記傳統的一環，總已包含迂迴重疊的媒介性，總已經充滿晦澀和歧義。[59]

五四時期的語言革命雖然以反傳統爲前提，卻恰恰延續而非消解古典書寫內蘊的矛盾性。魯迅是意識並體現這一矛盾的少數文人之一。他除了以毛筆寫下許多革命文章外，更對傳統書寫的陰暗面著迷不已。我指的是魯迅對蒐集、解讀漢魏時期的碑文拓片不遺餘力。[60] 那是一個聲響闃寂，字跡漫漶不可辨認的世界，然而魯迅樂此不疲。在一個機械複製技術日益發達的時代裏，魯迅致力遠古碑耒銘器的圖文研究似乎顯得不合時宜，然而透過拼湊、辨識千百湮沒斷裂的拓片搨印，魯迅似乎在玩味「過去」之所以爲過去，正是因爲其意義的渺茫散亂，失而不可復得。是在這一層次上，魯迅反思漫長的時間歷程裏，書寫與時俱增的隱諱性和不確定性。藉此他批判文字語言——不論新舊——的透明性迷思，也對當代啓蒙運動家們強不知以爲知、沾沾自喜的歷史觀提出質疑。[61]

---

[59] 參見 Haun Saussy（蘇源熙）的精闢分析。"The Prestige of Writing: 文, Letter, Picture, Image, Ideogrpahy," in *Great Walls of Discourse: And Other Adventures in Cultural China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center: Distributed by Harvard University Press, 2001), pp. 35-74 。蘇源熙強而有力地指出，如同西方的語言學論述，中國對文字的觀念也同樣受制於一個邏各斯中心主義，同時在表意論述的背後有一種純粹呈現「書寫」的欲望。

[60] 例見楊永德、楊寧：〈魯迅與碑拓〉，《魯迅最後十二年與美術》（北京：文化藝術出版社， 2007 年），頁 209-211 。魯迅在 1912 年開始收集碑拓，當時他服務於位在北京的教育部。他對碑拓的熱忱持續到 1910 年代末至 20 年代初。他編著了三本個人收藏的墓碑與石刻拓文的專輯。直到 1935 年末至 36 年初，透過包括臺靜農等友人的協助，魯迅依舊盡心收集漢代碑拓文章。

[61] 有關五四前後人物藉復古以辯證維新的思路和作爲，見木山英雄的精彩討論：〈「文學復古」與「文學革命」〉，趙京華編譯：《文學復古與文學革命：木山英雄中國現代文學思想論集》（北京：北京大學出版社， 2004 年），頁 209-238 。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺靜農小魯迅二十歲，屬於五四運動後成長的第一個世代。如同上述，他的小說和新詩證明他很可以成爲呼應新文學論述的好手。但曾幾何時，臺靜農看出這新文學——以及其書寫、言說形式——已經顯現自身的限制：在解放思想的大纛下，它同時加諸作者和讀者更多意識形態的鐐銬；在高聲「吶喊」之際，它也隨時壓抑非我同道的聲音。當臺靜農轉向舊體詩時，他已經開始思考他曾經參與建立的新文學的得失。然而要等到他轉向書法，並遊走在書法的圖像與文本的界線時，他才眞正找到一個媒介，既能表達他對現實的抗拒，也涵容他自己的創傷經驗。魯迅對古代碑拓銘文的專注可能是臺靜農師法的對象；二十年代臺就曾經參與圓臺印社，藉治印摩挲古代文字形貌。[62] 兩人的差距在於魯迅僅滿足於蒐集、詮釋古典文物上的印記，臺靜農卻更進一步要揮灑出他自己的筆墨空間。

臺靜農書法作品還有另一層銘刻「離散」(inscription of diaspora) 的面向值得我們注意。[63] 臺自謂在四川避難時因爲排遣鬱悶而寄情書法，這讓我們再次思考藝術創作與歷史憂患之間的聯繫。我們應該記得，雖然書法的源頭可以追溯到遠古，[64] 但要到第四世紀五胡亂華、北方文人氏族大舉南遷時，才正

[62] 盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》（臺北：雄獅美術，2001 年），頁 31。臺靜農：〈記「文物維護會」與「圓臺印社」〉，《龍坡雜文》，頁 111-120。

[63] 我使用最爲廣義的「離散」定義，包括了任何人群、族群被強迫或誘導遠離家園，亦即這些人的經驗與接踵而來的文化發展。有關「中國離散」的討論，見 Rey Chow（周蕾），*Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1993); Shumei Shi（史書美），*Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007)。史書美的專書與我的討論息息相關。她探究了視覺性的政治與美學，及其如何呈現全球文化生產裏的中國性。

[64] 有關中國書法的興起與發展，見李蕭錕：《中國書法之旅》（臺北：雄獅美術，2003 年）。有關古代中國書法起源與書法在東漢時期做爲一種藝術類型而興起的討論，見第一至十章。

臺灣大學學術期刊資料庫

式成爲藝術的一種類型。[65] 儘管紙和筆早在東漢時期已經出現，碑器銘文以及木簡竹簡仍然是書寫技術的主流。是透過南渡的文人之手，書法才進化到我們今天所認知的形態，成爲一種以筆墨硯紙所創生的藝術。書法寫作在魏晉時期開始蔚爲風氣，「書聖」王羲之 (303-361) 等大師立下的典範流傳至今。而王羲之對自己家族的喪亂經驗念茲在茲，所謂下筆常有「逸民之懷」。[66] 北方書法的傳統以碑簡爲主，厚重樸拙，作者多半佚名，相對於此，南方的傳統則以紙帛爲主，凸現個人流麗的風格和抒情韻味。「北碑」與「南帖」的對比，於焉形成。

「南帖」的傳統其實有高度脆弱性，這一方面是因爲書寫材質輕巧，容易敗壞，另一方面則是因爲書寫的狀況因時因地制宜，充滿隨機因素。王羲之沒有任何一幅眞跡留存下來；他的典範力量純粹來自後人的碑拓與臨摹。但是書法這種若斷若續的存在特質也正是其迷人之處。做爲一種藝術，書法的獨創性竟與複寫與模擬相輔相成。更重要的，當書寫的形式，而非內容，隨著時間遞嬗而逐漸成爲聚焦所在，書法的美學意義方才愈益浮現出來。

臺靜農早年雖然抱持反傳統姿態，卻對歷史離散的痕跡一往情深。早年他曾參與兩項文物維護活動：一九二四年他回到安徽家鄉蒐集民間歌謠，一九二八年軍閥從北平撤退後，他參加了北平文物維護會，致力保存古文物。[67] 日本侵華讓臺靜農深自體認中國文化正處於危急存亡的關頭。此時他開始執起毛筆研習書法，就算是排遣無聊，也不免有更深沉的寄託。現實已經敗壞如此，唯有在筆墨與線條裏他才能賦予其形式及意義。換句話說，經由銘記文明所遺留

---

[65] Robert E. Harrist Jr., "Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period," p. 33. 亦見蔣勳有關四世紀「南渡」之後中國書法的形成的深刻分析。蔣勳：〈書法是生命的完成——談臺靜農先生的書法美學〉，《名家翰墨》 11 期（ 1990 年 12 月）：63 。

[66] 引自臺靜農：〈有關西山逸士二三事〉，《龍坡雜文》，頁 107 。

[67] 秦賢次：〈臺靜農先生的文學書藝歷程〉，收入林文月編：《臺靜農先生紀念文集》，頁 7 。

臺灣大學學術期刊資料庫

的「痕跡」——而且眞是一筆一畫的痕跡——書法成爲記憶歷史的方法。

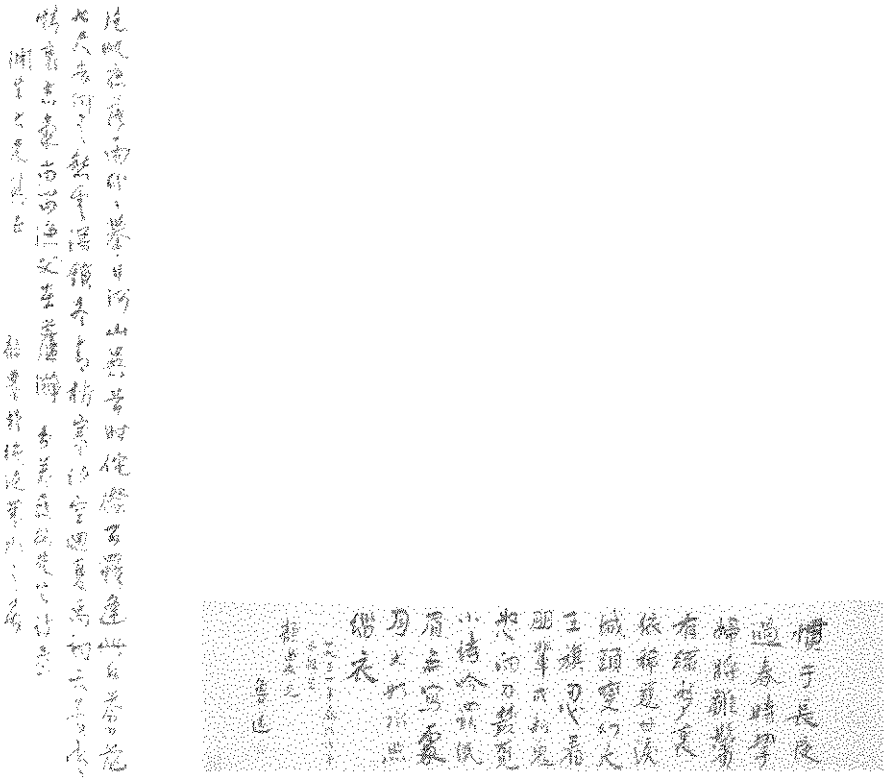
戰爭期中人世動亂，文化蕩然，臺靜農卻彷彿要藉書法一遂他個人的職志：他要在大崩壞來臨前，回歸中國文化的根本——它的書寫系統。但有鑑於書法先天脆弱的物質條件及其內在的美學矛盾，我們不禁要問，臺靜農的追尋難道沒有一種堂・吉珂德式的荒謬氣息？尤其一九四六年移居臺灣後，他的心路歷程更是耐人尋味。在他作爲書法家——傳統文化的保存者——的名氣與日俱增的同時，臺靜農不會不明白一項苦澀的事實：時移事往，他越是精心操演中國字體的千變萬化，越寫出了歸鄉之路的遙遙無期。書法究竟是提供了中國文化的精髓記號，還是只能權充歷史潰散後的剩筆殘跡？

臺靜農的書藝基礎來自幼年父親的指導。他最初臨摹的範本包含了華山碑、鄧石如 (1743-1805) 的隸書、顏眞卿 (709-785) 的楷書和行書等。這樣的訓練代表了中國書法傳統的兩個面向。一方面華山碑剛勁厚重，樹立了「碑體」的典範，而清代中葉鄧石如則以其堅如金石的隸書復興了此一傳承。另一方面，顏眞卿長久以來被尊稱爲「帖體」改革的大家，化初唐以來的瘦弱嫵媚爲中唐以降的平穩雄健。顏眞卿融合篆書和楷書的技巧，筆勢沉鬱深厚，深得碑刻銘刻的旨趣，對臺靜農的風格影響深遠。

五四時期臺靜農曾認爲書法是「玩物喪志」，[68] 卻並未刻意放棄，畢竟對他的世代來說使用毛筆已經是習慣成自然的書寫方式。一九二、三〇年代臺靜農的風格不時流露出魯迅的影響，線條鬆緩，但還是留心整體結構。（圖二）當臺靜農在四川重新開始書藝時，他先以王鐸 (1593-1652) 爲模範。王鐸是晚明書法復興的先鋒，以不畏創新、筆力雄奇而爲世所稱道。臺靜農在北大的老師沈尹默 (1883-1971) 本人也是一位書法名家，卻認爲王鐸的風格「爛熟傷雅」，[69] 鼓勵臺臨摹他人。沈尹默的評論或許有失公允。長久以來評論家盛讚

[68] Chih-tsing Hsia, "Obsession with China," pp. 533-54.
[69] 〈從「爛熟傷雅」到「格調生新」〉；同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖二：盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》，臺北：雄獅美術，2001年，頁32。

王鐸的筆力大氣磅礴，恰恰與沈的意見相反。[70] 論者已指出沈尹默的負面評價或與王鐸在明亡之際變節降清有關。[71] 也就是說，王鐸的書法因爲其人的不能忠於一朝而遭到另眼相看；書法的「字體特質」(character) 成爲書法者本身的「人格特質」(character) 的反映。沈尹默並不是第一個討論書法「風骨」

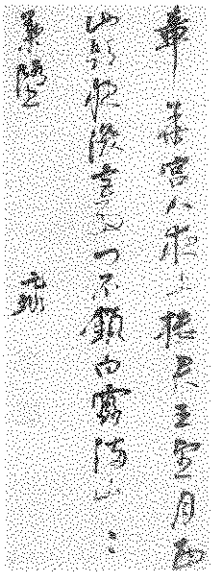
[70] Qiansheng Bai（白謙慎）, *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2003), p. 65.

[71] 例見盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》，頁49。

臺灣大學學術期刊資料庫

的人。臺靜農在抗戰時期結識的陳獨秀也曾經批評沈尹默的書法「其俗在骨」、「字外無字」。[72]

當此之際，臺靜農經友人建議轉向倪元璐 (1593-1644) 的書法。[73] 倪元璐與王鐸曾經共仕崇禎，兩人也都是一新晚明書法風格的名家。倪元璐和王鐸以及其他的書法家如黃道周 (1585-1646) 都回應了當時文界領袖董其昌 (1555-1636) 的呼籲，重「生」棄「熟」，貴「新」輕「爛」。[74] 王鐸的風格大膽奔放，相形之下，倪元璐則字距緊俏，筆力嚴謹。他的行書落筆迴鋒欹側凌厲，彷彿急欲脫離常規結構，但收筆之際卻又力道控制得宜，前呼後應。因爲起落停頓時間拉長，倪元璐筆墨層次分明，一方面渲染飽滿，一方面含蓄收斂，枯、潤之間對比強烈，形成戲劇性的張力。（圖三）



圖三：盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》，臺北：雄獅美術，2001年，頁91。

[72] 同前註。

[73] 由胡小石 (1888-1962) 協助。同前註，頁 54 、 58 。

[74] 有關晚明書法的流派趨勢，見 Qiansheng Bai，第一章。

臺灣大學學術期刊資料庫

倪元璐與王鐸同爲東林黨人。東林黨在崇禎時期捲土重來，政治影響力自然有助於倪、黃等的書藝地位。但兩人有一點不同：王鐸明亡降清，倪元璐則在李自成攻陷北京之後自縊身亡。據說倪元璐臨死之前提筆在案頭緩緩寫下：「南都尚可爲。死，吾分也。勿紿棺，以志吾痛。」[75]

臺靜農在一九四二年夏天初遇倪元璐書法，[76] 與他完成小說《亡明講史》約略同時。我們不難想像，在寫了太多昏君亂臣賊子的荒唐行徑後，臺靜農必然對倪元璐的忠烈心有戚戚焉。我們更可以推測，臺有意藉倪元璐的書法見證其人政治風骨與藝術格調的關聯。當然，我們可以說這樣的看法不無作者生平的聯想與意念先行的謬誤 (biographical and intentional fallacy) 。正如王鐸的書法沒有必要因爲其降清而顯得「不忠」，倪元璐的書法當然也無須反映他的氣節。話雖如此，書法家的風格與性格之間的相互影響也不是「謬誤」一詞可以概括。既然書法的創造力有很大的層面來自臨摹參照，它自然促使書寫者進入意圖 (intention) 和中介 (mediation) 你來我往的辯證層次：文字的呈現就是眞實與想像相互指涉的呈現。這樣的連鎖關係一旦啓動，書法便開始產生「圖像象徵」(iconology) 的循環力量。[77] 也就是說，書法家的風格與性格的交錯肇因多重元素，任何書法研究都需要出入語義 (semantic) 與符號 (semiotic) 之間，才能融會貫通。

我認爲臺靜農透過倪元璐的生平和書法，得以思考兩項抗戰期間的歷史命題：遺民意識以及「南渡」論述。遺民意識泛指因爲改朝換代所帶來的失落和傷痛，以及對恢復政治和文化正統的渴求，[78]「南渡」則觸及歷代漢族因爲政治

---

75 「南都尚可爲。死，吾分也。勿紿棺，以志吾痛。」倪會鼎：《倪元璐年譜》（北京：中華書局， 1994 年），頁 72 。

76 盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》，頁 54 。

77 我借用 W. J. T. Mitchell 的概念，見氏著 *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986) 。

78 見廖肇亨的討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

動盪而導致的南向遷徙，以及復興傳統文明的努力。[79] 如果遺民意識凸顯了孤臣孽子面對歷史斷裂，有意的錯置時間順序，以求回到過去，那麼「南渡」則強調空間的位移和遷徙所帶來的憂患與艱辛。在寫作的層面上，兩者都爲一種延宕詩學 (poetics of belatedness)、創傷經驗，乃至回歸原鄉的欲望所標誌。

遺民意識和南渡論述在抗戰時期因爲著名文人陳寅恪 (1890-1969) 和馮友蘭 (1895-1990) 等的題記而廣爲人知。陳寅恪嘆息兵馬倥傯，造成千百萬中國人離鄉背井。北望中原，歸鄉無望，他因此寫下：

南渡自應思往事，北歸端恐待來生。[80]

馮友蘭則以較爲樂觀的眼光來看待抗戰時期的大遷徙，稱之爲「第四次南渡」。馮友蘭認爲中國歷史的前三次南渡分別是第四世紀的晉室南渡、十三世紀的南宋偏安，與十七世紀的南明起義。這四次南渡都是因爲異族——胡人、女眞、滿人、日本人——侵略中國而發生，每一次侵略都將中華文明逼向一個存亡危機；政治正統、文化與知識命脈，乃至情感的眞摯性都備受考驗。[81] 馮友蘭宣稱抗戰引發的第四次南渡將以北歸作結；貞下啓元，剝極必返，中國必能復興。

由此看來，臺靜農寫的《亡明講史》和他所私淑的倪元璐書法正代表了遺民意識和南渡論述所構成的辯證的兩端。《亡明講史》對中國文化、政治的未來充滿鄙視絕望，而倪元璐的書法則確認遺民忠烈意識的久而彌堅。而在臺靜農自己的書法中，我們看到遺民意識和南渡論述間更複雜的互動。臺此期的一幅書法橫軸可以做爲例證。這一橫軸上有一九三七年臺靜農所書魯迅的詩句，以及一九四六年附加的後記。（圖四）

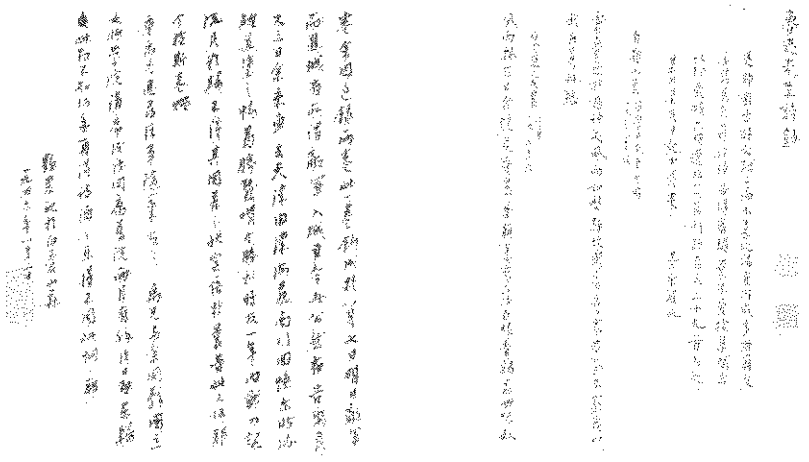
---

[79] 南渡泛指任何人民或族群被迫遷離他們的家鄉，同時也指分散世界各地，及相繼而來的文化傳播與發展。

[80] 陳寅恪：〈蒙自南湖〉，《詩集：附唐篔詩存》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2001 年），頁 24。

[81] 馮友蘭：〈國立西南聯合大學紀念碑碑文〉（1946 年 5 月 4 日），收入北京大學等編：《國立西南聯合大學史料・總覽卷》（昆明：雲南教育出版社，1998 年），頁 283-284。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖四：臺靜農法書集（1），香港：翰墨軒出版有限公司，2001年，頁4-5。

一九三七年夏天，日軍攻陷北平，臺靜農在離城前夕以行書謄錄了魯迅全部舊體詩三十九首。這幅橫軸充滿象徵意義，臺儼然要以書法向一年前逝世的魯迅，還有改變他一生的古都北平，做出告別。臺的字體間距適宜，疏朗合度，頗有魯迅之風。但九年之後，他所寫的後記則有顯著不同，墨色層次凝練、乾濕對比強烈，所有字體都向左欹側，筆畫縱向拉長、起落力度明顯，因而出落得稜角分明，「撇」和「捺」皆以微微上鉤作結——這些都是倪元璐有名的風格。除此，整幅字從筆畫分明的楷書過渡到較急促的行書，暗示書寫者在運筆過程中愈益不安的情緒。

如果我們考慮這幅書法寫成的時機和內容，臺靜農風格的轉變就更令人深思。臺在一九三七年八月七日完成謄寫魯迅的詩稿，如他在一九四六年的後記指出，這是日軍占領北平的前夕。[82] 北平淪陷三天後，臺靜農逃離故都，開始

[82] 臺靜農 1937 年 7 月 4 日從青島到北平，暫住友人魏建功北平寓所。日軍在 1937 年 7 月 30 日攻佔北平（見〈始經喪亂〉，《龍坡雜文》，頁 142 ）。臺在後記云此一卷成於「八月七日，明日，敵軍進城」。此一書稿 1946 年贈予舒蕪。見羅聯添：《編年》，頁 393 。

臺灣大學學術期刊資料庫

流亡，從此再也沒有機會回去。回首來時之路，臺靜農對抗戰八年的離散不勝唏噓，然而戰爭結束後的亂象才更讓他觸目心驚。他這麼寫道：

> 回憶爾時流離道塗之情，曷勝感喟。今勝利將及一年，內戰四起，流民欲歸不得，其困苦之狀實倍於曩昔，此又何耶？[83]

這篇後記展示一個苦澀的弔詭：抗戰勝利只讓中國國運每況愈下，九年以前北平淪陷敵手其實只預示戰後更加悽慘的未來。透過他書法風格的轉變，臺靜農讓魯迅和倪元璐有了交集。如果魯迅抑鬱的身影和末世意象滲透在臺靜農一九三七年的字裏行間，那麼在一九四六年的後記裏，不論就歷史或是圖像的意義而言，倪元璐已經取而代之。倪元璐的風格——用筆提按分明、筆勢剛烈凝重——啓發了臺靜農，將國仇家恨具象化，同時也爲此前謄寫的魯迅詩作又添加了一層陰暗的色調。

更有甚者，在臺靜農對倪元璐書法的摹寫背後，揮之不去的是倪在北京城破自殺殉國的史實。倪元璐的自死反襯出臺靜農在歷經北京城又一次浩劫時的不死。如果倪元璐的自殺是捨生取義的血性之舉，臺靜農的出走則開啓一場艱難的，悠悠不盡的悼亡儀式。如果臺靜農在一九三七年北京淪陷前夕謄錄魯迅的詩作是追悼大師亡靈的書寫，那麼一九四六年的後記則是書寫之後的書寫，追悼之後的追悼。透過倪元璐，臺靜農對魯迅書法和詩歌的意義做出重新——也是重複的，遲來的——銘記。世變每下愈況，亡國的威脅變本加厲，恐怕當年的魯迅也無從預料。歷史難道就這樣的玉石俱焚？悼亡衝動如幽靈一般穿梭在臺靜農的筆墨之間，將隱藏在臺靜農遺民意識裏的「置之死地」(posteriority) 的政治與美學發揮得淋漓盡致。

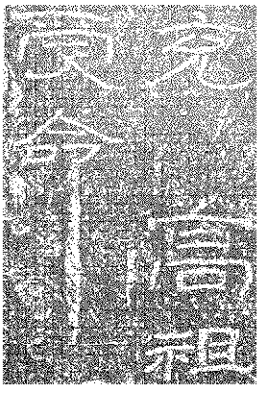
一九四六年秋臺靜農移居臺灣，任教國立臺灣大學。他原先計畫僅在臺灣做短暫停留，因此稱居所爲「歇腳盦」。然而在這個極度不安的時代裏，甚至「歇腳」也談何容易？一九四七年二月十八日，國立臺灣大學中國文學系系主任——也是魯迅與臺靜農二人的好友——許壽裳 (1883-1948) 被發現陳屍家

[83] 〈楷書魯迅詩卷〉，收入許禮平編：《臺靜農：法書集》一，頁 4 、 9 。亦見羅聯添：《編年》，頁 393 。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，從此成爲一樁懸案。[84] 接替許壽裳的下一任系主任喬大壯 (1892-1948) 上任不久即回到上海，同年夏天在蘇州自沉身亡。[85] 當時國共內戰已經蔓延整個中國，海陸交通極其不便。一九四九年夏天國民政府撤退來臺，隨即宣告戒嚴，臺靜農迫得與他在大陸原本並不熱中的政權同舟一命。

喬大壯自沉之後，臺靜農受命接掌臺大中文系，開啓了他以後二十年的傳奇生涯。[86] 他決意專心教學，但既有紅色案底，他又怎能自外嚴峻的政治狀況？何況一九五〇年代的白色恐怖？是在這個時候，臺靜農再次移情書法。倪元璐依舊是他心儀的典範，但他也開始探索其他不同的風格，尤其是漢魏石刻的隸書和篆書。「石門頌」一類的篆書剛健優雅，[87] 筆畫結構卻沖淡無奇，是臺靜農用心所在。（圖五）如果倪元璐的書法曾讓臺靜農一抒自己的憂患和抑鬱，「石門



圖五：石門頌http://art.2222.idv.tw/%E6%9B%B8%E6%B3%95%E8%97%8F%E7%8F%8D/head/%E7%9F%B3%E9%96%80%E9%A0%8C/head/%E9%97%9C%E6%96%BC%E7%9F%B3%E9%96%80%E9%A0%8C.htm

84 臺靜農：〈記波外翁〉，《龍坡雜文》（臺北：洪範書店， 1988 年），頁 91-101 。

85 同前註。

86 有關臺靜農學生及友人回憶他的教學生涯以及擔任國立臺灣大學中國文學系系主任時的事蹟，見林文月編：《臺靜農先生紀念文集》。

87 石門位於陝西省褒城鎮古褒斜道南方，漢代初建，北魏永平二年時，爲紀念修建隧道的先人而重建。漢與魏之後，名家的銘刻皆得到妥善保存，通稱石門石刻。見李蕭錕：《中國書法之旅》，頁 84 。

臺灣大學學術期刊資料庫

頌」則爲他帶來一種古樸簡潔的姿態和渾然天成的妙趣。臺靜農早年曾經參與「圓臺印社」，涉獵金石學，又曾助魯迅搜集碑銘拓片，至此有了用武之地。

無獨有偶，臺靜農最早在臺灣出版的文章之一〈論寫經生〉(1950)，研究的是中古佛經謄抄人的身分和工作。[88] 臺靜農指出這些寫經生也是知識的保存者與傳遞者，但他們的社會地位模糊不清，而且多半名不見經傳。臺的這篇文章很可以引出一種寓言式解讀。他似乎暗示，他自己對書法的專注與那些中古的抄經人並無二致：他們同樣日以繼夜的謄寫珍貴的文字，甚至摒除了自我的身分與思想。如此，臺靜農採取了一個相當低的姿態看待自己的書法，不以創作者自命，而甘居爲一個古文字的傳抄、銘刻者。[89]

然而我們只要仔細觀察，即可發現臺靜農的姿態暗含了一個更爲深沉的意志。就形式主義角度來說，臺的書法「展露」了中國文字的圖像構成，讓我們對文字的表象視「而且」見。而經由線條的起伏、字體的結構、墨色的濃淡，臺何嘗不在將他的白紙黑字重行編碼，投注個人的深情實意？我認爲，藉著不同風格的書法銘寫，臺靜農創造了一個書法的隱／現政治學 (palimpsest politics)，一種密碼圖譜 (encryptography)，[90] 遮蔽，同時又彰顯，書寫與謄錄的無盡周折。

在臺灣，臺靜農的書法底蘊是他飽經喪亂的心境，其複雜處遠超過抗戰時他所演繹的遺民或南渡論述。臺灣地處中國邊陲，比傳統「南渡」路線的南方終點還要向南；一九四〇年代末期的臺灣雖已光復，語言和文化上卻還殘留日本影響，對剛到臺灣的大陸人來說，不啻是個荒原。倘若臺靜農不是偶然接受

88 臺靜農：〈論寫經生〉，《臺靜農論文集》，頁 362-366 。

89 評者指出一直到最後幾年，臺靜農都帶著一種對他自己書法作品極爲忽視的態度。他隨意贈送（或有學生或友人索取）多幅個人書法作品。範例請見張大春：〈儘管拿去〉，收入林文月編：《臺靜農先生紀念文集》，頁 199-202 。

90 請見白安卓 (Andrea Bachner) 博士論文裏深具洞見的分析，“Paradoxical Corpographies: Towards an Ethics of Inscription”, Ph. D. Diss., Cambridge, Mass.: Harvard University, 2007) 。特別是論文第四章，“Sa(l)vage Inscriptions” 中，她對馬華作家張貴興與黃錦樹的討論（頁 296-425 ）。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺大的教職，我們懷疑他會追隨一個他從未眞正效忠過的政權，離鄉背井，渡海來臺。如果「南渡」是種關於「離散」的政治學與「失落」的詩學，臺靜農的例子就讓我們思索其下的雙重涵義。倪元璐的遺言猶在耳邊：「南都尙可爲。」問題是，當共產黨從北而南一統中國，進而聲稱恢復正統後，退守臺灣的國民黨還能期許「第五次南渡」麼？在臺北的「南都」果眞可爲麼？撇開文化以及政治的荒涼情境不論，臺靜農身爲「北方人」，對海島氣候的燠熱潮濕已經寢食難安，以致「有時煩躁，不能自已」。[91]

在這樣的狀況下，書法從三方面見證了臺靜農心中「憂鬱的熱帶」(tristes tropiques)。書法在美學上是臺靜農對「北方」大陸的鄉愁圖像；政治上是他曖昧的遺民意識表徵；心理上是他用以排遣南方憂鬱的手段。然而這三個面向還是無法完全解釋臺靜農書法所透露的力度。我認爲臺靜農書法最深刻的層次是，他理解書法不僅僅表達他的困境，更進一步，是他的困境證實了書法做爲一種藝術形式總已暗藏的玄機：書法就是一種有關流離遷徙的藝術，一個圖景 (topos) 與道統 (logos) 此消彼長的藝術。

在中國藝術中，書法常與音樂與舞蹈相提並論；書法藉筆勢的運作和紙墨的渲染所產生的節奏韻律，讓我們想起「氣韻生動」這樣的審美觀念。[92] 準此，論者強調書法筆意的抑揚頓挫與書法家的心態行止彼此呼應，筆墨的體現也才能臻至完美。[93] 但我們往往忽略除了做爲一種「生機盎然」(becoming) 的表現外，書法也同時是一種關乎時間——生命——解散、形體消融的藝術。書法家揮灑筆墨，點染毫毛，在有限的時間流程裏揭示創造力的浮游聚散。隨

[91] 臺靜農：〈序〉，《龍坡雜文》，頁 1。

[92] 有關晚近對書法與音樂關係的討論，請見楊照：〈聆聽書法中的音樂〉，《中國時報・人間副刊》，2007 年 10 月 13 日。有關書法和音樂相互呼應，近年來的最佳範例爲編舞家林懷民的作品《行草》。顧名思義，此一作品有來自書法行草的啓發，於 2001 年 12 月由雲門首演。 http://www.cloudgate.org.tw/cg/about/index.php?about=history. (02/22/09)

[93] 範例請見何炳武、尙建飛的討論：〈書法與音樂〉，《西北大學學報》（哲學社會科學版）33 卷 2 期（2003 年 3 月）：130-133。

臺灣大學學術期刊資料庫

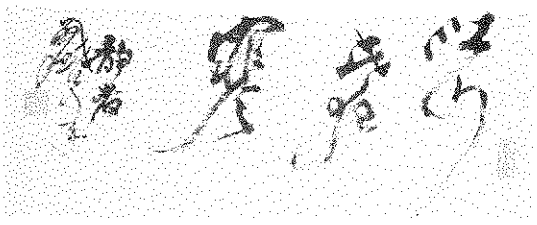
著筆尖轉折揚抑，墨色渲染漫漶，字體隨機形成。書法的形式雖然有所本，構成卻充滿偶然和機緣；在筆墨最酣暢的時分，書寫者儼然逸出生命常態，進入一種忘其所以的狂喜或失落。[94] 然而書法家一次性的、不可逆的「表演」，在在提醒我們生命與藝術的交會，不論得或失，都是稍縱即「逝」的經驗。換句話說，每一筆都是起手無回的冒險，每一畫都是患得患失的嘗試，其中恆常與無常、生成與失落，難分難捨，持續糾纏。書法所投射的時間感不只是一種生命形成的力量，也是一種生命瓦解的力量。

我們欣賞臺靜農書法的氣韻生動，不能或忘它的陰暗面。臺靜農承襲了魯迅與倪元璐書法裏悼亡和自輓的徵候，比大多數同輩都更明白書法是關乎活力與解放的藝術，也是關乎痛苦與死亡的藝術。書法的形式比所書寫出來的內容更傳達文字意義不可失，卻也不可恃的弔詭。書法提供文字的圖像與語義一個所在，演義出矛盾與重複，失落與救贖。我們不難想像，一九四六年以後的臺靜農流寓臺灣，在一個傳統「南渡」界線以南的海島上是如何的抑鬱難解，又如何從筆墨找到寄託：他書藝的代價是半生的顛沛困頓。他筆下的點與線不僅標記字形和意義，更指向歷史不可知的深處，生命的黑暗之心。試看他的草書橫披「江山此夜寒」。這幅字選錄了唐代詩人王勃 (650-676) 的名句「寂寞離亭掩，江山此夜寒」下聯，充滿一股蕭索的氣氛。臺卻以行草書寫，陡然讓「江山」和「寒夜」生動起來。「山」和「夜」的飛白尤見氣勢。字幅上的「江山」與「此夜」成平行走勢，江山的悠遠和此夜的短暫形成強烈對比，但不論久暫，都爲第三行兀自跳出，而且字體拉長的「寒」字所統攝——果然寒意逼人。即使落款的「靜者戲墨」也充滿對比張力；「靜者」凝練，而「戲墨」則幾乎有了狂草趣味。書法家是在水墨之間一任自己的寂寞有了片刻解放。（圖六）

---

[94] 我的分析得益於 Dannis J. Schimidt 對語言與音樂的討論。請見 *Lyrical and Ethical Subject: Essays on the Periphery of the Word, Freedom, and History* (Albany: State University of New York Press, 2005), pp. 61-76 。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖六：盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》，臺北：雄獅美術，2001年，頁96。

重新回到臺靜農到臺灣後所致力融合的兩種書法範例：倪元璐所代表的「帖」學傳統與「石門頌」所代表的「碑」學傳統。倪元璐是南方人，他的風格雖然強勁執拗，但他的字在審美與材質上仍反映出「帖」的抒情特徵。相對而言，「碑」來自北方，大多見於漢代甚至漢代以前的石碑銘刻。從倪元璐轉向石門頌，臺靜農將「碑」的莊嚴穩重帶進他原本以「帖」爲準的書法裏。除了美學品味上的轉變外，我們可以揣測他也許另有歷史情懷的投射？從時間和地理來說，「北碑」的傳統早於「南帖」的傳統。因此，回歸「碑」的傳統，便呼應了一種對古典源頭——或書寫正統——的追尋，而這也正是逆反「南渡」，北向回歸。

更爲重要的是，臺靜農日後揉合倪元璐與「石門頌」的風格，暗示他有意重新思考「時間」爲何物的意義，以及傷逝悼亡的方法。倪元璐最爲人所稱道的是他的行書。以此他充分展現了書寫時心情的轉折以及墨色的變化；他的字裏時間的元素呼之欲出，給予觀者或時不我予、或與時俱變的感受。另一方面，「石門頌」在塵封多個世紀後重被發掘，殘缺的碑銘、模糊的字跡提醒我們地久天長，時間消磨了一切。倪元璐的書法美學的極致由歷史災難和個體生命的殞落所淬鍊，也因此，倪的死節成了字裏行間的潛文本。相反的，我們對「石門頌」的作者從來一無所知，而且經過千百年風雨浸蝕，碑文幾乎模糊不可辨識。兩種書法以不同方式見證時間的力量或摧枯拉朽，或水滴石穿，任何歷史建構終久難以倖免。

臺灣大學學術期刊資料庫

我們現在可以回到本文開始所引的書法橫軸：「人生實難，大道多歧。」如同上述，這是臺靜農晚年鍾愛的警句，有多種解讀方式。「人生實難」帶有一種懷疑主義的底色，暗示死亡都不能帶來救贖；「大道多歧」則嘆息世路分歧，尋「道」之人難免不付出生機性命的代價。回顧他從北到南的人生旅程，從革命青年、小說家、白話詩人、舊體詩人、學者、教育家、藝術家、左翼分子、遺民，甚至「後遺民」，[95] 臺靜農有充分理由思索他所曾選擇的道路，以及未嘗選擇的道路。我們再次想到阮籍駕牛車出遊，每遇前方無路，車不能行，慟哭折返的故事。我認爲臺靜農晚年是透過書法來重新體會這則故事的深意。他紙上的字跡指向過往來時的路，也指向尚待探勘的路。隨著筆鋒轉折，墨色流動，種種歧路、末路、絕路不斷的試探書法家生命的底線，也不斷誘引他一再的書寫，重複的書寫，好找尋出路——薛西弗思的命運也不過如此？「人生實難，大道多歧」。書寫到死而後已，書寫到絕處逢生。但話說回來，這一切原來不過是場墨戲，是場預知死亡紀事的演義麼？佛洛依德失而復得、死而再生的 Fort-Da 遊戲寓言，在臺靜農的書法裏找到不可思議的對應。

當我們對這張橫幅的目光從臺靜農寫了什麼，移到他怎麼寫的層次，我們更能理解書法如何默默呼應他的離散意識。橫軸以行書寫成，清楚地展現倪元璐字體的風格：每一個字的結構都微微偏右上斜，「實」字的平鉤與「人」字的捺，還有「道」、「歧」等字都強勁壯健，以上揚筆勢完結，好像書寫者有意牽制理應向下的筆鋒。「大」和「多」二字筆墨飽滿，恰巧對應二字的字義。「人」字的右半邊的偏長的筆畫與「實」字的左撇帶有特別頓挫的效果，看得出書寫者添加了筆力，也間接暗示他對「人」生「實」難的深切反省。

再者，臺靜農師法「石門頌」所發展的「碑」體，爲八個大字的圖像呈現加上一層雄沉的底蘊。臺運筆力道厚實，營造出一種有稜有角的雕鑿效果，不像毛筆書寫，反而更貼近銘文石刻。他的文字構造也比典型的倪元璐體更爲方

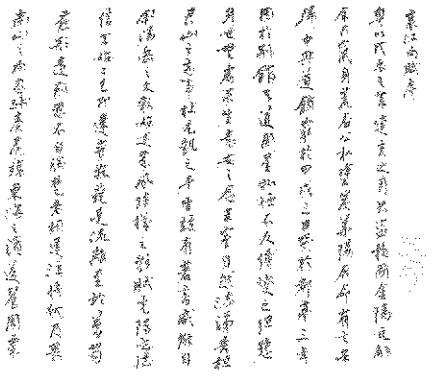
[95] 請參閱拙作：〈後遺民寫作〉，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版社，2007 年），頁 23-70 。

臺灣大學學術期刊資料庫

正，特別是「難」、「多」、「歧」三個字的中心部位被賦予較大空間，因此帶來始料未及的舒緩效應。（圖七）



王羲之〈喪亂帖〉



臺靜農〈哀江南賦〉

圖七：http://www.wenyi.com/art/shufa/ weijin/11.htm 盧廷清：《沉鬱，勁拔，臺靜農》，臺北：雄獅美術，2001年，頁129。

論者已指出，臺靜農成熟時期的書法乍看之下沉重凝練，結構森嚴，但當他厚實的線條每每導出纖柔的轉折，或奔放的筆力突然以壓抑的回鋒收尾，一種淒迷陰柔的氛圍因此而生。[96] 我們所討論的橫軸便是一個好的範例。書法家從頭到尾試圖在倪元璐及「石門頌」的範本間維持巧妙的平衡，讓即興的靈敏與戒愼的莊重相輔相成。臺靜農尋尋覓覓，似乎要爲他長此的抑鬱還有不足爲外人道也的執著找到一種安頓力量；但另一方面，他似乎對任何奉崇高知名的安頓力量——主義、政權，或塔，或碑——總覺得惴惴不安。深藏他內心的叛逆精神和個人主義必須要有逃逸的出口。凝重與幻魅：穿梭在兩種風格之間，臺靜農體現了他早期文學創作中的母題。誠如「死室的彗星」，他在筆墨中追尋一種動力，好掙脫有限的拘束空間；誠如「春夜的幽靈」，他的銘寫總不能也不願擺脫歷史廢墟中徘徊不去的幽靈。

[96] 範例請見江兆申：〈龍坡書法〉，收入林文月編：《臺靜農先生紀念文集》，頁89-100。特別是龔鵬程的討論：〈里仁之哀〉，收入林文月編：《臺靜農先生紀念文集》，頁196。

臺灣大學學術期刊資料庫

尾　聲

一九八八年十月，臺靜農出版散文集《龍坡雜文》，追憶故舊，評點文藝、也回顧一九三〇年代以來的個人經驗。此書勾勒了臺跌宕起伏的一生，寫來卻是行雲流水，平淡而內斂，論抒情風格的極致，莫過於此。各篇文章中最扣人心弦的是〈始經喪亂〉。這篇文章回顧臺靜農一九三七年夏天一場艱難的跋涉。當時盧溝橋事變剛剛爆發，臺靜農人在北京，急於到安徽和家人團聚。然而臺的友人魏建功 (1901-1980) 要他先轉道南京，向胡適 (1891-1962) 報告淪陷後北京大學的未來。經過重重險阻，臺靜農總算抵達南京，暫住友人家中。此時國民政府正在空襲警報中匆忙撤退，市面一片愁雲慘霧；一天炸彈從天而降，正好落在臺靜農友人的房子裏，臺僥倖逃過一劫。這段經歷在臺的回憶裏卻是波瀾不驚，甚至帶有一絲自我調侃的幽默。此無他，歷史已經過了半個世紀，憑著後見之明，臺靜農淡淡地告訴我們，「這不過是我身經喪亂的開始。」[97]

透過「喪亂」，臺靜農呼應著文學史上無數的聲音，杜甫 (712-770) 描述安史之亂後的逃難經歷：「自經喪亂少睡眠，長夜沾濕何由徹？」就是一例。[98] 臺靜農或許還聯想到謝靈運 (385-433) 的怨嘆：「中原昔喪亂，喪亂豈解已。」[99] 但他更可能認同〈哀江南賦序〉中庾信 (513-581) 的自哀：「信年始二毛，即逢喪亂，藐是流離，至於暮齒。」[100] 庾信是南北朝時期梁朝 (502-

97 臺靜農：〈始經喪亂〉，《龍坡雜文》，頁 148 。

98 杜甫：〈茅屋爲秋風所破歌〉。仇兆鰲詳註：《杜詩詳注》（北京：中華書局，1985 年），頁 832 。

99 謝靈運：〈述祖德二首並序〉。顧紹柏校註：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004 年），頁 154 。

100 更多有關庾信的討論，見臺靜農：《中國文學史》卷 1 ，頁 265-268 ；Kang-i Sun（孫康宜），*Six Dynasties Poetry* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986)，第五章，特別是頁 178-183 。「哀江南」的主題來自《楚辭》，見宋玉《招魂》：「目極千里兮傷春心，魂兮歸來哀江南。」洪興祖補註：《楚辭補注》（北京：中華書局，2006 年），頁 215 。

臺灣大學學術期刊資料庫

557) 最有才氣的詩人之一，公元五五四年出使北方鮮卑所建的西魏 (535-557)，卻被留置直到老死。在他生命最後的二十七年裏，庾信有家難歸，一方面隔江遠望南方的家國屢經內亂外患，終於覆滅，一方面自己也身陷北方朝代從西魏、北齊到北周的反覆更迭。儘管北方的生活優渥無虞，庾信暮年對江南的思念愈發不能自已。〈哀江南賦〉傳達了庾信最最強烈的失落與鄉愁。

然而庾信南向的望鄉姿態充滿反諷。庾信的家族原來是北方望族，在西晉 (265-316) 亡於匈奴時南遷——是爲「第一次南渡」後落籍南方的北人。多少年後，他鄉已經成爲己鄉，庾信的一代早已自居爲南人。庾信的「哀江南」於是洩漏了情感與記憶深層的不確定性：鄉愁未必是根深柢固的地緣情感，隨著時間流逝，人身的遷徙，鄉愁的坐標也可以隨時空的改變而改變。

謝靈運、庾信，以及杜甫的詩作之外，我要說臺靜農的「喪亂」意象更召喚出一則和書法有關的公案，就是書聖王羲之書作中最傳奇的〈喪亂帖〉。王羲之寫下此帖的動機在於哀悼家族在北方的祖墳的毀壞。王羲之的祖輩在西晉朝廷官居高位，其墳塋甚至屬於皇室陵寢的一部分。西晉滅亡後，皇室公卿巨族南下，建立新朝，是爲東晉，他們的祖墳卻永遠留在北方。到了第四世紀中期，晉室北方的陵墓在人爲與自然雙重破壞下頹圮崩毀，王家的祖墳包括在內。王羲之得知後悲痛不已，寫下他的感傷：

> 喪亂之極，先墓再離荼毒。追惟酷甚，號慕摧絕，痛貫心肝……哀毒益深，奈何奈何。臨紙感哽，不知何言。[101]

長久以來，王羲之書法以典雅流麗享譽於世，他的字「融合了與生俱來的神韻和悉心經營的匠心」。[102] 但〈喪亂帖〉是個特例。如同汪躍進所指出，這封

[101] 見汪躍進的討論，"The Taming of the Shrew: Wang Hsi-chih (303-361) and Calligraphic Gentrification in the Seventh Century," in *Character and Context in Chinese Calligraphy*, eds. Cary Y. Liu, Dora C. Y. Ching, and Judith G. Smith (Princeton, N. J.: The Art Museum, Princeton Univeristy, 1999), p. 134。

[102] 同前註，頁 133。

臺灣大學學術期刊資料庫

信開始於情感的強自收斂，筆尖每每在收尾之際猛力勒回，但是接下來的字體顯示「壓抑自此爲悲憤焦慮所取代，激動情緒的釋放反映在筆畫的肆意開闔上」。書帖的最後，王羲之已不能維持行書姿態，愈寫愈草，連綿纏繞，彷彿不如此無以發洩他的痛苦與悵惘。[103]

更引人入勝的是〈喪亂帖〉在中國失傳已久，近代以前甚至沒有任何一本書法目錄提到這幅字的存在。一般相信這幅字是以拓帖的形式在八世紀或更早流到日本，而遲至一八九二年才爲書畫家楊守敬 (1839-1915) 發現並傳回中國。[104] 換言之，〈喪亂帖〉有超過一千年的時間淪落——喪亂——在海外。

有關〈喪亂帖〉的眞僞歷來屢有爭議。我所關注的是不論眞僞，〈喪亂帖〉是個「現代」的發現，同時它的出現也顚覆了王羲之千百年來的經典印象。一般書論多半讚賞王羲之的字清朗俊逸，也視此爲中國書法的典範。然而〈喪亂帖〉提醒我們王羲之的時代其實充滿動盪，他的書法再高華潔美，也難以不留下喪亂的痕跡。北方文明的崩潰，亂世裏家族的離散，書法的南渡，〈喪亂帖〉千餘年的流落海外，乃至書帖出現後對傳統書法正宗的挑戰，無不說明做爲一種溝通形式，書寫所必須承擔的種種歷史的偶然因素和物質的脆弱性，古代如是，現代也如是。

臺靜農當然熟知王羲之筆鋒內外的喪亂經驗。他甚至將王羲之的遺民情懷和民國第一舊王孫畫家溥心畬 (1896-1963) 相提並論。[105]〈始經喪亂〉的標題喚起了三重意義。第一，王羲之懷著至痛的心情寫出〈喪亂帖〉，爲的是遙

---

[103] 同前註，頁 136 。

[104] 作品爲楊守敬 (1839-1915) 在日本發現。楊爲晚清外交官以及著名書法家。楊本人也臨摹此作，收入他的《臨蘇園帖》。然而作品要到 1934 年以後才有初次印刷出版。見 http://www.sh.xinhuanet.com/2005-02/02/content_3675428.htm. (02/22/09) 。

[105] 臺靜農：〈有關西山逸士二三事〉，《龍坡雜文》，頁 107 。「『吾爲逸民之懷久矣，足下何以方復及此？似夢中語耶？』羲之此語雖不知對何人所說，然可體會的是羲之的喪亂意識，若參知晉書之傳中與殷浩書，更覺得此語之沉重，然則心畬與羲之有同感耶？」

臺灣大學學術期刊資料庫

念先祖，臺靜農則回憶自己半世紀以前的一場流亡，而且帶著反諷的後見之明：「始經」喪亂後，更多的苦難才要接踵而來。第二，王羲之的〈喪亂帖〉以文字和書法表達出一種空前絕後的哀慟，臺靜農的〈始經喪亂〉卻暗示所謂的「始經」其實已經是一個重複，重複千百年來中國人無休止的困厄、遷徙、悼亡、遺忘，和回歸。也許我們去古已遠，甚至連喪亂也不能引起如昔的震驚了，一種徒然的感喟默默展開。第三，儘管「喪亂」二字是古典詩文常見的意象，對書法家臺靜農而言，引用「喪亂」做爲文章標題，應有弦外之音。弔詭的是，臺以散文形式平鋪直敘自己的戰時經驗，既沒有提到王羲之，也沒有提到傳奇的〈喪亂帖〉。臺似乎有意藉用「喪亂」的多重指涉來說明自己書法事業的寓言意義。對不知者而言，「始經喪亂」指的不外是臺靜農生命中期的大轉折；對知之者而言，「始經〈喪亂〉」正意味著經此轉折，他正式進入了書法世界。但沒有了生命的歷練，又怎麼體驗書法？臺靜農的例子由此證明書寫和人生，文字和符號，意義和形式互爲表裏，構成了書法無窮盡的演繹體系。

於是，從唐代的顏眞卿到明代的倪元璐，從「華山碑」到「石門頌」，臺靜農最後終於來到王羲之——書法家中的書法家。多少世紀以來，這位書法鼻祖的傑作只能透過臨摹拓印代代相傳；而再造王羲之傳奇的〈喪亂帖〉也依然只是眞跡下落不明的複製品。臺靜農晚年透過「喪亂」召喚王羲之和王書寫的情境，似乎理解書法之道無他，就是關於創傷與失落，銘刻與傳鈔；就是在人生無盡的喪亂裏，以白紙黑字「寫出」一個抒情的空間。如此臺靜農教導我們書法不唯消遣而已，而能啓動表意文字 (ideography) 與編碼文字 (encryptography)，本體的渴望與存在的追尋，歷史的回歸與歷史的離散的對話。國家不幸「書家」幸，這大約是書法對中國現代性最奇特的見證了。

臺灣大學學術期刊資料庫