

漢字藝術的核心內容與視覺展現

The Core Content and Visual Presentation of the Art of Chinese Character

黃一鳴

Huang I-Ming

中華漢光書道學會榮譽理事長、紹興蘭亭書法藝術學院客座教授

摘要

面對後現代時期，如何擴充書法的核心價值，將是漢字藝術發展的重點。從歷代書法中受儒、釋、道的思想感召，再加上對運筆的掌控訓練，將是我們往下發展的根據。視覺的展現雖然跟固有傳統中的質性有些差異，但就如史學家湯恩比所言：21 世紀唯有以中華文化中的儒、釋、道思想為主軸，再與西方思想融合，將是唯一能拯救世界的思想。面對變與不變的社會裡，守住傳統精華而又能融合西方的視覺展現，作到形質兼備才能真正吻合時代需要。

本文將從內在形式中的核心內容，與外在形式中因應時代變遷所產生的視覺展現，提出說明。並就書法藝術的擴充表現提出看法。

【關鍵字】 書法、文化、形式、視覺

一、從文化型態與物質型態看書法的內在與外在形式

通常我們講“形式”就會容易陷入“字體”結構的框架而不能自拔。主要是大家習慣於重視外在形式，而忽略書法的內在形式所致。若從學習書法的過程來看，筆法、結體、章法都以“字”為中心而展開；筆法反映在點畫上，而點畫總是在對“字”的臨習中被認識；結體即“字”的結構；章法為“字”的分布、排列。人們總是透過“字”來感受、把握書法藝術，久而久之，技巧、構成、精神內涵都凝固在“字”上，使它成為難以分拆的實體，成為書法作品中相當穩定的構成單元。這樣演變的結果造成形式的僵化（把外在、內在混合為一，而忘了要深耕文化層面），而使創作變成抄襲，或者說是一種不同性質的排列組合。

從創作的觀點來看，書法的形式除了字體本身相關及演發的筆法、結體、與章法之外，更重要的是線條質感（屬於內在形式，包含材質、氣質與情性等）、與空間的構成元素上發揮自己的才學，才能獲得真正的獨創性。

從審美角度來看書法，可以把書法分成：點畫美、結構美、氣勢美、空間美、氣韻美、自然美，章法美、力道美、意境美等等不同。這些美感的認知就是基於作品中的形式表現與人格氣質的不同所引發出來。若從藝術表現型態來看，鄭曉華的分類：一、物質型態。二、文化型態。可作為參考：

物質型態的書法，只是一種純粹的文字書寫活動。它以創造優美的文字形象為唯一考量。它所展現的以筆畫、線條、結體、墨韻及黑白空間章法所能創造的形式美。這裡沒有道德、倫理、人格、風花雪月與意境等問題。

文化型態的書法，是書法生長的社會環境、文化對原生態書法進行“加工”、“投入”、“改造”的結果。它由傳統文化的綜合光熱“催生”和“孵化”，並由傳統文化“哺育成長”；它既為傳統文化的維持發展服務，同時受傳統文化的呵護和拱衛。¹

1 鄭曉華，《翰逸神飛》，中國人民大學出版社，2003年2月第二刷，頁17。

文中所提物質型態的書法主要以筆畫、線條、結體、墨韻及黑白空間章法所能創造的形式美為主體。這裡所謂的筆畫、線條、結體，講的應該只是線條的外在形式所構成的結體。幾乎讓我們想到的是偏向於幾何線條的書寫模式。墨韻與空間安排產生的章法問題，當然就偏向理性思維的技術問題。至於文化型態的書法則受到生長的環境與文化因素所影響，這裡面包括道德、倫理、人格、風花雪月與意境等問題。從理論上看：物質型態書法較接近於書法的外在形式，而文化型態的書法則傾向於書法的內在形式。

二、從“文”與“質”探討書法的形式與核心內容

從觀念生成過程來看，“文”與“質”是獨立生成的兩個觀念，前者表現事務的外在之美，後者表現事務內在之美。“文”，從字形上看，它就是一種具象的摹寫，人通過視覺感官，觀察對象由各種線條構成的形狀，然而將各種交錯的線條簡化，這就是最早的“文”的符號。以線條交錯之美構成“文”，其實就是人們蘊蓄於意識中的美的外化而已。在《易經》卦象系統中，賁卦被認為是專門講“文”的一卦，釋賁為飾也，皆釋為事務外在形式美。一般說來，事務的“質”講的就是這一事務之本、之體。本體指的是事務的本質、內容。對於抽象的質，還源於具體事務、具體人的質，能否作出審美的界定呢？“素”與“朴”就是人們對於質作出審美界定的最初嘗試。老子對於質的審美提到“見素抱朴”與人為之“文”形成對峙，“朴”是老子關於“質”之美最基本的觀念。老子對於“質”的審美還有另一些觀念，這就是“真”、“善”與“自然”，其實這也是“朴”的不同表現型態。以素、朴、真、善、自然、為“質”之美，啓迪人們對世界萬物“質”之把握。而儒家中孟子則說：“充實之謂美”，“質”首先就是一個實體，所謂“充實”指“質”的充實，“充實而有光輝為之大，大而化之謂聖，聖而不可知之之謂神。”

“文”與“質”這一對審美範疇，是由儒家學派所確定的。道家學派審美視點則聚焦於“質”的考量，對於本體之外的“文”則不以為然。因此老子這種捨棄外，而專注於內的審美思維，強化和深化了人們對於一切事務本質美的認識與追求。孔子提倡文質彬彬，他說：“質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然

後君子。”把“文”與“質”作出比較，也道出文質兼備，才是完善的說明。其中“質”的部份就是仁、義、忠、信。而“文”則是教化與修身，最重要的形式就是禮樂。出入儒、道之間的《淮南子》，他的作者們顯然注意到了道、儒二家的矛盾所在，他們調和了兩家之說，其理論指向關於“質”的審美意義取道家之說，關於“文”的觀念則接受儒家之說，然對於道家之唯“質”棄“文”的極端主張，甚不以爲然，但提到“文”則必須是出於自然與發乎於真情。²

就書法藝術而言，“文”代表的就是形式（包括點畫、結構、章法構成所產生的空間性與視覺性表現。），這種形式美主要是以文字爲載體，以線條爲媒介，以結構和章法爲形象，通過合乎情理的組合，從而顯示出的外在形式美。質就是書法的核心內容包含：倫理、思想、人格、審美、等文化價值。若將形式細分爲外在與內在形式時，概要的說，“文”偏向於書法的外在形式；而“質”偏向於書法的內在形式，或稱爲內在運動形式，也就是書家透過書寫時將內在的思想、感情及審美等概念加入線條內的表現形式。

三、形質兼備近乎道

中國的藝術在其發展中，大都受到傳統哲學思想的作用與影響。書法作爲一門文字書寫的藝術，一開始如同繪畫一樣，從求一般形象之美，到後來成爲文人思想、情感的表現領地，成爲中國傳統文化的代表形式，成爲能夠最直接地體現“道”的精神的藝術，這不能說不是受到傳統哲學與美學的深刻影響。蔡邕在《九勢》所說：“夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉，陰陽既生，形勢出矣。”³這裡所說的陰陽，即是中國哲學的核心概念。

由陰陽的觀念衍生出剛柔、文質、動靜、虛實、方圓、直曲、輕重、大小、粗細、疏密、離合、奇正、巧拙、枯潤等一系列對立的審美範疇，又由於對立雙方的統一與轉換，產生具有生命意味的氣勢、風骨、神采等，從而構成書法美學獨特的審美標準。《易經》提到：一陰一陽之謂“道”，書法就是將對立面的雙

2 陳良運，《文質彬彬》（上卷），百花洲文藝出版社，2009年10月二版，頁6—12。

3 蔡邕，〈九勢〉，《歷代書法論文選》，上海書畫出版社，2004年7月6刷，頁6。

方互相依存，直接體現了“和”的原則。從儒家的角度而言，中和觀就是符合陰、陽和諧，與文質彬彬、形質兼備的裡外融合一樣，都是朝向“道”的的具體表現。

四、從儒、釋、道探討書法的深層內容

中國真正的核心淵源應該是春秋戰國、西周，從西周一直到魏晉這一段時期，其核心脈絡主要受儒家、道家及佛家，尤其是禪宗的影響。

儒家倡導“人道”，它追求的是人與人、人與社會的統一，追求人與自然，即“人道”與“天道”的統一，這種統一，作為藝術表現內容就是情感與理智的統一。儒家所倡導“人道”具體來說由兩個方面構成，一是治理國家之道；二是個人修養之道。而兩個共同的核心，那就是“仁”。

“仁”是“人道”的核心意蘊。“仁”的本質就是美。

子張問仁於孔子，孔子曰：“能行五者於天下為仁矣。”請問之。曰：“恭、寬、信、敏、惠。恭則不侮，寬則得眾，信則任焉，敏則有功，惠則足以使人。”⁴作為人格修養，主要是其中的道德意義，與審美的因素，“恭”有禮貌之美，“信”有情感真實之美，“敏”有智慧之美，“寬”與“惠”有“仁者愛人”的品德之美。由仁、義之道而形成的一種美感形式，就是所謂的“中和之美”。

“中和”作為“仁”的外化型態表現出來，具有一定的審美意義和審美價值。“中和”是施行“仁”道的準則，因而也是儒家最重要的審美原則。

孟子認為人性本善，先天就具有“仁義”之本性。孟子認為仁、義、禮、智非由外爍我也，我固有之。“善”是本性，“信”是由本性出發的行為準則。兩者是人性、人格中最基本的要素，沒有這兩種要素，便不能言及其他。唯有人性之善與人格之美的昇華，才能進到美、大、聖、神的境界。⁵孟子的人性本善說，

4 論語·陽貨篇。

5 陳良運，《文質彬彬》(下卷)，百花洲文藝出版社，2009年10月二版，頁46。

也就是把倫理之善與審美結合起來，同時試圖把倫理提到審美的高度。

概要的說，儒家的美學提供了包含了社會美（中和觀）與人格美（品德、修爲）的種種規範，也成就了其核心價值。

在老子看來“道”的本質就是“無”，就是“虛”。這個“無”不是空無一切之無，它只是無任何具體的可由人的感官直接把握的屬性。但它又包容無限。老子賦予“道”的特質，即“道法自然”。這個“自然”不是我們常說的物質的自然界，這個自然指的是一種沒有主觀意志的客觀存在，這“自然”的表徵是“無爲而無不爲”這樣說來“道法自然”，這“道”也就是“自然之道”，“自然”與“道”互爲表裡，互爲因果，因此，“道法自然”談的就是萬物發展變化的總規律，就是自然的規律。老子以及莊子都確定“道者，萬物之奧”這爲人類在精神領域開啓了智慧的大門，老子從“道”、“天道”悟出大千世界冥冥之中不可名狀的宇宙本體，萬事萬物發展變化的總規律。⁶

“天道”的美學是體現自然美的原則，它與西方哲學和藝術中的自然觀不同。在道家哲學中，人被看作是自然的一部分，並擁有與自然中的一切同樣性質的“靈”，即人的本質就是自然。這種自然觀念被擴充到哲學、藝術、政治、醫學、道德及個人修行等思想層次，比如“天人合一”、“道本自然”、“順其自然”、“自然而然”、“道心以清虛自然爲體”。

佛教文化自印度來，雖然沒帶來印度的書法，在形式上不可能給中國書法以新的技法，但佛教思想做爲一種人生觀，對中國書法藝術影響卻是無限的。概括佛教思想就是“自覺”。這個“自覺”就是“自我覺悟”的意思。佛教整個思想精髓就是“覺悟”。人通過自我覺悟而達到解脫，“解脫”就是佛教最爲核心的概念。佛教的教義就集中在：怎麼消除掉執著的主體和客體，也就是說怎麼才能意識到無我？同時怎麼才能意識到無物？

6 同註5，頁18—19。

禪宗主張頓悟成佛，是印度教中國化的產物。頓悟，就是在參禪的基礎上，通過某種物質、精神現象的觸發或啓示，在剎那間豁然開通，達到“明心見性”。禪宗所提倡的人生態度是隨緣任遠，虛靜禪脫。禪宗思想強調“自性覺悟”，強調“自我”，在一切思維活動中的主體地位，將思維主體置於至高無上的地位。這種思維方式比道家思想更直接、更徹底體現了藝術的個性、自有的精神。

概括來說，禪宗直接導致了文人士大夫的精神解脫，促使了美學與藝術的自醒和繁榮。其次，禪宗“即心即佛”的觀念，直接導致了藝術美學的重內、重心、重意的觀念。再者，禪宗重視“悟”的心靈體驗，直接引發了藝術美學中的“妙悟”說。禪宗認為佛非心外，因而強調“道由心悟”提倡“頓悟見性”。禪宗主張“不立文字”這種觀念和道家的“言不盡意”、“得意忘言”的思想相連結。禪宗不即不離的境界影響人們審美藝術中的“虛實”關係的體認。禪宗自由無滯的空靈境界，又類似於審美的境界。這種觀念擴充為：不被見聞覺知所縛、不被諸境所拘，而達到處處自在的境界。禪宗注重高揚自我心性的特點，影響後人對個性美、自我人格的重視，也促使對藝術風格獨特的追求。⁷

禪宗將宇宙觀視為一切心的現象，從而使宇宙的“自然”觀轉化為以心為本體的“本然”觀。宋代理學吸收了佛教的心性論，使儒家從倫理主體論轉化為一種本體的心性論。由此，不僅中國早期的自然觀脫離了道家的自然主義，與先秦儒家的“天命之謂性”和理學的“性即理”等觀念結合，即將自我的性命看作一種自然的內化，將心性看作與自然一致的道之秩序。唐代以後，文人開始自覺注重心性的“道法自然”及其內心如何達到一種淡然處之的訓練，書法、繪畫和詩歌成為這種心性訓練的重要途徑之一。

在自然的觀念上，形成了中國思想傳統的美學觀念，比如儒家的“中和”、道家的“清虛”和禪宗的“空寂”。儒、釋、道在有關自然觀基礎上的各種精神實踐本質上是一致的。作為中國書畫正統的核心因素，書法作者內在的心性被看作一種自然之道，書法行為即是一種自然、道和心性高度統一的修行。書法和繪

7 史鴻文，《中國藝術美學》，中州古籍出版社，2003年9月一版，頁241—248。

畫尋求的精神境界也都是以儒、釋、道達到“中和”、“清虛”、“空寂”的精神訓練為目標的。

中國書畫的訓練核心是強調內心和筆墨兩個訓練的心性化，最終的技巧境界是兩個訓練在心性化後實際上合成在同一個心性主體。“心性化”亦是宋明理學的核心哲學在藝術上的體現。在這個意義上，中國書法從來不可能是一個筆墨或者書法形式問題，而是一個與理學的“心性”哲學一體化的美學延伸。這就是說，書法的高度不是技術訓練的問題，重要的是，任何書寫行為都需要被一個更高的主體的內心修養所引導。⁸

在隋唐以後的藝術與美學中，儒、釋、道的精神揉合一起，難以分割，這也正是中國藝術及美學的一個特色。

根據熊秉明《中國書法理論體系》的看法：儒家的書法論是形而上與倫理學的重視，認為書品即人品，因此，作字先做人，而書法的最高理想，在於致“中和”。

儒家的理想是生命的成長，充實，完成。既有發展就有發展的方向，這方向是“善”以至“至善”；所以在藝術上把“美”和“善”統一起來。有了這個目標就向前努力，所以講“君子自強不息”，講“發強剛毅”；在書法上講“剛勁”“雄強”。在生活態度上是入世的，接受生活中的甘苦，吸收真實的生活經驗，所以在書法上講“茂美”、“醇厚”、“濃郁”。儒家讚美人格的逐漸成熟，所以在書法上講“蒼老”“渾厚”“渾成”。最高理想的人格是以天下為己任的抱負和實踐，所以書法上講“雄渾”“豐偉”。

道家的書法論：創作者的人品問題—放逸。創作時的精神狀態—無為。作品完成時候給欣賞者的感覺—自然。作品的最高理想—逸品。

8 參考朱其《自然與抽象形式及中國畫未完成的現代性》，《無識的形相》，中對書畫核心的探討。

道家把“美”和“自然”觀念統一起來，追求個人自由，主張“曠達”“超邁”“放任不羈”。在做人態度上是出世的，尚慕清靜淡泊，排斥人間煙火氣，所以在書法上講“空靈”、“清虛”、“簡澹”。藝術達到最高境地不是人格的完成，而是人性融入自然性，所以在書法上講“自然”、“天然”、“同自然之妙有”。⁹

佛教作為一種自內證之，不向外求的諦理，也正是書法藝術所追求的最高境界。佛法體系，總而論之，不出戒，定，慧三學。而此三者則均與書法相通。其中，定學與書藝的聯繫尤為密切，比方說“以禪入書”，“書乃心學”，這些理念均脫胎於佛門，而禪道的意境，虔恪誠篤的宗教情懷，致使平和、恬淡、超脫、自然、簡樸的書境也應運而生，以至追求“書與人的合一”。但禪宗主張掃除文字，否定書法的書法，是直截了當的當下表現，就會產生另類的風格如：奇崛、神速、或詭譎。

五、書法內涵的生命意味

書法是由具有生命意味的筆畫、線條構成其基本語言單位的線條造型藝術，具有長、寬度乃至視覺深度、厚度的筆畫線條，以其豐富的形式變化——大小、長短、剛柔、燥濕及方圓、虛實、斷連、收放等，構成一個個、一組組生動活潑、富有感染力、充滿詩情畫意的漢字書法形象群，並由這些組象變化複合而構成一曲視覺“樂音”的交響圖。讀者欣賞書法的時候，正是這些視覺語言的直接感知入手，循由線條形式的變化，體會藝術家在創作時所傾注的情思，從而實現創作者與欣賞者情感世界的溝通。

要體驗中國書法的美，就要熟悉審美的境界或審美情感。根據劉綱紀先生就歷代書論中，從結構、用筆、境界（意境）三方面分別舉出不同的情感意味如下：

- (1)、結構之美：精密、綿密、圓密、峻密、嚴謹、深穩、勻適、平正、峻險。
- (2)、用筆之美：飛動、雄強、雄健、剛健、蒼健、蒼老、蒼秀、剛勁、端勁、

9 熊秉明，《中國書法理論體系》，天津教育出版社，2003年2月二版，頁113—171。

清勁、遒勁、圓勁、峭勁、勁健、勁險、圓渾、遒潤、遒媚、秀拔、沉著、奔放。

- (3)、境界之美：敦古、高古、奇古、蒼古、渾樸、淳樸、古樸、古厚、古雅、渾穆（以上可以是陽剛之美與陰柔之美的適度結合，也可以是偏於陽剛之美）；雄奇、雄渾、雄深、雄逸、雄放、雄秀、清雄、瑰奇、偉麗、宏偉、奇偉、奇崛、奇幻、奇險、豪放、郁勃、超邁、超妙、神俊、俊逸、俊朗、超逸、飄逸、縱逸、靈逸、奇逸（以上是偏於陽剛之美）；散朗、秀朗、醇粹、沉粹、靜婉、婉美、妍媚、清秀、媚秀、靈和、平和、安和、意和、冲和、婉和、恬和、含蓄、簡淡、舒淡、淳淡、蕭散、溫潤、秀潤、清深、幽深、清遠、清暢、清空、深雅、閒雅、淡雅、溫雅、天真、豐美、華豔（以上是偏於陰柔之美）¹⁰

這樣的範舉，其實要說明的是中國書法線條特性，幾乎可理出中國文學上的所有形容詞。石濤在畫論理提到的一畫論，就是要我們深入到線條的本質去體會線條的一畫擴充到萬畫的豐富多樣性。因此，我們可以確定，質地高的書法線條，已然具備了書寫者的思想情性與品味了。

不同的意味牽涉面廣，包含書寫的技法、審美與情性。而審美則與思想、個性有關。而書寫的用筆部份，則與筋、骨、血、肉的分配有關。

	筋 (1-4分)	骨 (1-4分)	血 (1-4分)	肉 (1-4分)
雄	3.0	3.5	2.7	2.9
秀	2.2	2.0	2.5	1.7
蒼	2.7	3.7	1.3	2.3
逸	2.5	2.3	2.4	2.1
厚	3.7	2.9	2.9	3.7
媚	1.7	1.8	2.7	2.6
遒	3.1	3.2	2.6	2.3
健	3.1	3.7	2.1	2

(表一)

10 劉綱紀，《中國書畫美術與美學》，武漢大學出版社，2006年6月出版，頁151—153。

以上所做的量表，是根據 30 位對書法材質表現有基本概念的愛好者，所做的抽樣調查。當然這樣簡單的調查數據並不能達到精確性，但它總給我們提供一些線條概念，以及如何借用筆去體會線質的特色與內容。

劉熙載《書概·書品》中有一段話對於書法的深度，有精闢的闡釋，對於書法不同的意味體認很有幫助。

論書者曰「蒼」、曰「雄」、曰「秀」，余謂更當益一「深」字。凡蒼而涉于老禿，雄而失于粗疏，秀而入于輕靡者，不深故也。

蒼，固非老禿。蒼深何由而致，必從樸、拙、厚、古求之。雄，固非粗疏，何謂雄深，應是遒勁、筋骨、內斂，雖雄強奇險，而不露鋒鏑。秀，欲不輕靡，當自和雅玄微中，求其靈名神采。

蒼、雄、秀是外表的美，可以從古今名跡肆學而得其梗概，深是內蘊的，必由思想、學問、品德，以至日常生活中對人處眾中不斷歷練積澱。所以曰蒼、雄、秀不過是「藝成」，深才是「道成」。道、藝契合，達於自然，及於大成。¹¹

書法的意味是深層的，它不只是熟練的技巧與筋、骨、血、肉的訓練與分配，更是深層的文化內涵與人格寫照。唯有從外在形式與內在形式的兼備，使道、藝契合，才能圓滿，臻於大成。

六、書法形式發展歷程

對於形式發展的認識，有助於人們深化自己的審美感受，也有助於找到作品與當代思想、當代學術的聯結機制。

一般人都會認為章法的佈局變化在於行草，對於篆、隸、楷書的結字排列，偏向於單字美的考慮，因此在處理這方面的作品時，往往平整而缺少變化。但實

11 張光賓（瀟灑流落翰逸神飛）一文中，對蒼深、雄深、秀深的解釋。

際上我們從甲骨文或是金文中發現很少有整齊排列的結體，大體都是隨字之大小排列，不像後人爭相以平整為法則，使篆書成為界格化，陷入框框之中，而將原本自然的結體，陷於僵化之中。從不同字體的演變，我們可以清楚了解發展的脈絡與美學價值：

甲骨文:以尖利工具契刻，易直不易曲，線條瘦挺，轉折見稜見角，堅硬樸拙，產生錯落、曲直的交叉線條，以及疏密相間而進退有序的結構與章法。

金文(鑄在青銅上):直筆增加了曲意，曲筆並有粗細變化顯得自然柔潤。方正的空間亦為欹側的結構所取代。

小篆階段:有了書寫工具毛筆，書寫屈伸自如，環曲的弧(主要特徵)..粗細均勻流暢。追求平行、均勻、對稱之美，使它成為書法空間的理性安排。

隸書:遵循文字特性，超越了初期象形，突出了符號性，線條形體也由篆之圓之曲，改為方和直，變長為扁，產生向左右發展的體勢。

龍門造象的價值：代表著陽剛之氣，構成了書法史上從未有過的審美形式，也是質樸對精巧的挑戰。

楷書的藝術價值：在於結構美學的建立。

以上的分類說明只是淺顯的敘述，當書法要繼續往下發展時，這些將帶給我們一些啟發與連結，事實上還有非常多的書家（也包含部份民間書法作品）的個人風格（例如：張旭情性的誇張，那種呼叫狂走的創作過程，類似今天的行為藝術表現，也凸顯視覺張力。）對於形式的拓展、視覺的展現，對於往後的書法發展都產生很大的幫助。底下我們將從點畫、結構、章法的不同面向，來訴說形式變化中的視覺展現。在談到形式變化前，必須先就形式的內部規律簡要說明：

七、書法形式的內部規律

書法藝術最基本的原則，即形式與表現。形式有賴於技巧訓練，而表現則有賴於才學與個性。因此形式美不可能單獨存在，它必須通過技巧，通過個性，通過一定的內容，並按規律才能反映出來。

劉小晴認為書法藝術的形式美內部規律，主要是從整齊一律、平衡對稱、多樣統一以及對比統一的基本法則中體現出來。¹²而對於視覺的展現，筆者認為更集中在對比統一以及多樣統一上。

“對比統一”是形式美的主要法則。它的目的是使人感到鮮明、醒目、振奮、活潑。書法藝術的形式美，從陰陽相推的變化中產生出方圓、曲直、剛柔、文質、輕重、徐疾、濃淡、枯潤、虛實、黑白、大小、長短、奇正、疏密、開合、向背、動靜等諸多的對比形式，這些對比形式，在和諧的狀況下又可以相激相盪，派生出無窮無盡的變化，它們相互之間，既保持了相對的獨立性，又體現出統一的和諧性。

所謂“多樣統一”的“多樣”體現了各個事務的個性千差萬別。“統一”體現了各個事務的共性或整體聯繫。所以多樣統一就是形式上雖有著差異性，但又保持著共通性。亦即孫過庭《書譜》中所謂的“違而不犯，和而不同”。“違”即差異、變化、多樣；“和”即共同、一致、和諧。“違而不犯，和而不同”即多樣的形態雖有差異、變化，但並不雜亂；和諧的、一致的形式雖有共同性但又富有變化。

多樣統一的前題就是在對立面的矛盾中求得和諧，也就是先能做到部份的「對比統一」。然而多樣統一考慮的問題更為複雜，通常在形式多樣變化為主軸的時代裡，往往只求多種型態的對比表現，但卻忽略在多樣對比中，外在形式的對比與內心的情性配合時是否恰當，或者不同的對比是否為一主軸所貫穿，例如：單字結構或一組文字採用過多的對比，擬增強張力表現同時，卻因字型的擺

12 劉小晴，〈論書法的形式美與創作方法〉，《20世紀書法研究叢書·風格技法篇》，頁268。

放中，部份字體的中宮過於緊縮、收斂甚至不夠自信，致使裡外不合而無法達到多樣統一。再如：模仿王鐸作品的單字扭曲、變形、變調極盡對比之能事，卻忽略軸線的擺動或者空間疏密的掌控，即使單字或一組字對比達到和諧，但從整體空間及章法上來看，還是未能達到整體的和諧。

歷代書法的發展，以及個人書風的不同，即是基於整齊一律、平衡對稱、多樣統一以及對比統一的基本法則中體現出來。之所以不同，筆者認為主要還是對平正、險絕的感悟不同。保守的人的平正、險絕與精進勇猛人的平正、險絕的觀點不同所致。時代越往後對比的情況就越大，這種趨勢已是事實。然形式可以變化無窮，但必須符合和諧、穩定的視覺考驗，惟有將最大矛盾對立的物象統一起來，貫穿在一個外在、內在合理的主軸下，才能險中求穩、展現視覺、獲得神采。否則便轉成狂野與粗俗，不得不慎！

八、從點畫到結體構成的“組件擺放”

美的筆畫線條是書法的基礎，但不是全部。如果我們把書法的原字結構加以改變，那麼書法的境界將會頓時全然失去，優美的筆畫也就無法展現魅力。美的元件還只是成功的開始，漢字組件之擺放也是一門高深的學問。傳統書學中所說的“結字”我們今天稱之為“結構”或“造型”，其中心內容即為“組件擺放”。

“組件擺放”是指由一定數量的筆畫、線條在一定的空間內按照一定的規律擺放，而形成的一種筆畫線條動態張力關係，實際上它是一種通過空間而體現出來的書法形式。它和筆畫線條的點畫儀態一樣，也是書法家表現情感的一種手段。筆畫和線條以長、寬、高及由此而形成的形狀、厚度來表現力量，展示藝術家情感，及結構、點畫之間的張力關係。¹³

一般說來，篆書、隸書、楷書，其書法境界的典雅、端莊，除了得力於其筆畫線條的特殊外形，還得力於均勻、對稱、平衡的點線佈局；這種均衡、對稱、

13 鄭曉華《翰逸神飛》，中國人民出版社，頁23—24。

和諧的點線張力格局，為點畫線條的形式美的表現提供和諧“氛圍”，促成該書法漢字整體形象美的形成，我們欣賞這類書法作品的時候，就會感受到一種恬淡、靜雅的美。例如速度較快的行草書中，點畫的型態是跳躍的，長短、粗細、剛柔反差都很大；而且這些點線的組合，又是左支右出，上下、左右拉扯，每個字都充滿力的對抗和衝突，這樣，書法的表現力、運動美感，也就在這裡的衝突中得到大幅度的提高和強化。

書法的文字結構中的組件擺放不同，產生的內涵差異甚大，其牽涉最大的問題就是審美意味與視覺展現的問題。（從接近和諧中重新加入險絕性的結構，而去解決對比性更大的形式結構中，統一與協調的問題，以及張力不同產生的不同氣韻問題。）

九、從四方型單字到變形的視覺轉變

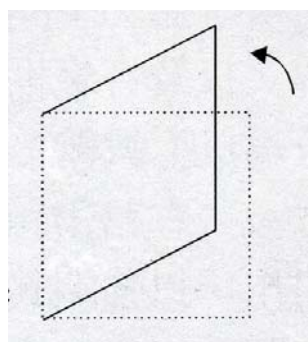
中國文字無論有無方框，有無水平垂直線架構可作參考，中國文字本身也必以水平垂直及方框為基準。

由安海姆著滕守堯翻譯的《藝術與視知覺》第五章空間中如何利用變形產生空間效果裡說道：「凡是具有深度層次的視覺效果，看上去往往還是變形的和具有一定的體積感」。「變形總要涉及到某種比較，即拿它現在的形狀與它本來的形狀進行比較。這就是說，一個變了形的物體，一看就知道是另外一件物體經過了偏離等變化之後得到的。」¹⁴

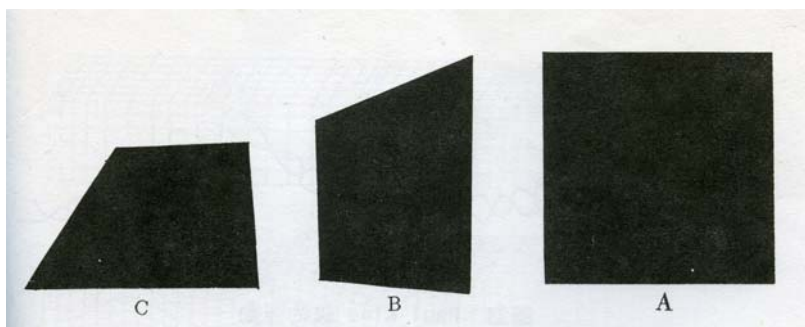
因此，不論是平躺面、直立面，除非是正好與畫面完全平行的正面，最後都以某種傾斜的方式加以呈現，而在畫面上都必然成了斜面。有趣的是這樣的斜面，視覺上符合正面特徵，但卻是自然界正面的扭曲，而角度也變了。這正如畫面中的一個菱形（圖1），是一個正方形（虛線部份）作某種角度的移位，視覺上我們更能感受到菱形的縱深。因此形的位移或斜置，也是產生空間感的重要因

14 安海姆著.滕守堯翻譯的《藝術與視知覺》，四川人民出版社，2005年8月3刷，頁335—336。

素。¹⁵

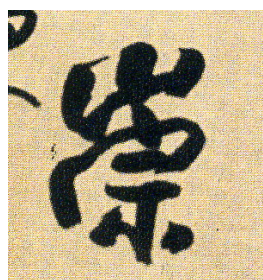


(圖 1)



(圖 2)

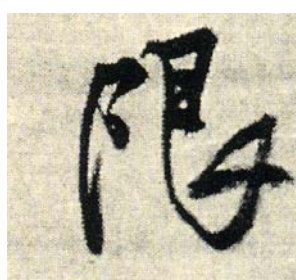
如圖 2 中的 B、C 圖，其實就是 A 圖從側角看去的樣子，亦即 B、C 圖就是 A 圖的變形的樣子。這樣的說明，給了王鐸書法的扭曲、變形甚至變調找到了用意，以及使字體產生立體性的理論基礎。如下圖王鐸單字造型的改變。(圖 3-1、2、3、4)



(圖 3-1)軸 46



(圖 3-2)51.3



(圖 3-3)48.4



(圖 3-4)48.4

※以上圖片均採自王鐸作品，51.3 表示王鐸 51 歲時第 3 件作品。軸 46 表示無年款作品第 46 件。

(根據齊淵所編之圖錄說明)

十、從字距改變與視覺的和諧

在楷書的排列中字與字之間通常是獨立的個體；上下字或鄰行之間甚少有穿插、咬合的情況，更少會處理成兩個字變成形同一個新的結構體的視覺效果，當然也很不可能將兩個相近的字，處理成三個部份的視覺效果。然而在草書中情況就大大有了轉機。從王鐸的相近兩個字的處理情況來看，就會發現之間可變化的

15 劉思量，《中國美術思想新論》，藝術家出版社，頁 195。

地方太大了，我們常說草書看出一個人的天份、看出一個人的情性、更可以看出一個人在處理新的造形能力的高低。今舉王鐸字體說明：



※圖取自邱振中《書法技法的分析與訓練》

商量二字，相似處在於商之“口”與量之“日”部以草書書寫之相似性。

南宮二字，相似處在於南字內部與宮字“呂”部首兩者斜線交叉之相似。

辭安二字，相似處在於辭之下擺兩個圓弧與安字右上邊之弧度相似。

趙豈二字，相似處在於趙字右邊之“肖”上走勢與豈字之“山”右後半部之弧度類似，肖內小圓弧與豈中段之小圓弧相似。

關論二字，相似處在於關之“欠”部首與論之“侖”部首都有類似“3”的

寫法。

豫籌二字，相似處在於豫字最後三筆畫與籌字起頭三點類似。且兩個字變成三個空間緊密構成的新結構體。

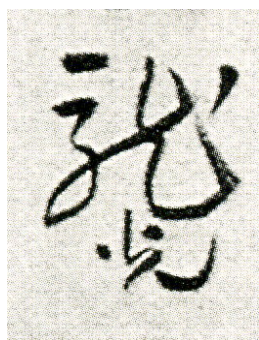
行草書經常藉由“映帶”的關係，容易將兩個不同調性的單字串聯在一起，以上六組除“商量”二字外皆如此。但兩字之間的關係只以牽絲映帶（細線到實線）考慮，在視覺上仍偏簡單，因為互相咬合的緊密性仍感不足，因此，除映帶之外，仍須藉由不同形式的相似性筆法或造型，甚至下一個字緊緊與上個字密和，產生更多交集，以達到融合為一體的效果。假若不以草書形式處理時我們就會發現它的困難度。舉例來說：楷書字體之結構以四方形為主，它的結構模式可以分為：

- 一、底部平整式如：整、土、窗、金、密、口、孟等。
- 二、底部接近整齊式如：性、慮、問、調、弗、這、為、展等
- 三、底部交叉但接近整齊如：入、又、愛、文等
- 四、底部是直線稱起的如：畢、峯、舉、本、平、年、十、中、布等
- 五、底部是直線（含直鉤）稱起但又有輔助線條平衡如：本、東、系、禾、部、水、米、市、木等
- 六、依附右邊如：唯、吃、俊、雄、玲、凌、地、功、嘆、殖等
- 七、依附左邊如：如、弘、和、形、能、仁、秋、報、乾、凱、融等
- 八、靠撇點稱起的如：賓、兵、黃、貞、員、興、賽、典、異、等
- 九、兩個部首相互承擔的如：櫟、龍、雞、幹、魏、翰、糖、顧、穎、鮑等
- 十、斜直鉤稱起重心如：奇、寸、可、乃、于、亭、兮、考、身、亨、宇、子等
- 十一、靠側邊尖線稱起的如：糾、伸、卦、井、升、引、沂、冲、舛等

根據以上分析，漢字之底部如一、二、三、八、九類主要傾向於底部齊整來承擔整個字的重量。上部重量越重，底部筆畫也隨即加粗承受。另一種形式如四、五兩類，主要承受力來自中間之直線，這種字的比例不高，大致而言，有瀟灑直挺的效果。若處在兩個重心都低的字中（如前所列之字）這一類的字則有較多留

白，產生空靈的效果，也增加視覺的美感。第三種則是六、七兩類字，不管依附左或右，總能產生輕重、陰陽，更為貼心的親密關係。空間上的留白，增加空靈的效果。第四種如十一類，雖然在某些時候，與六、七兩類近似，但彼此之間的輕重沒那麼明顯，只能比喻為有主、副之分，而非完全之依附。第五種如十類，以斜直鉤稱起重心，因此鉤必須加大，才有辦法撐起整個字的重量。

四方形為主的結構模式要擴充，並且與上下兩字之間產生更大的交集與融合，是書法藝術、尤其是造形藝術工作者最想突破的問題，這個工作比之行草書更為困難，但卻更有挑戰。行草書的融合方式通常採用嵌入式（如圖5）、穿插式（如圖6）就能產生很好的效果。¹⁶



嵌入式（圖5）



穿插式（圖6）

「穿插」與「嵌入」的效果類似漢字篇旁之組合，會產生緊密團合的效果。根據這樣的觀點發展，在單字外接空間的依附性時，也就容易產生團合的效果。舉例說明如下：當上一個字之外接空間範圍涵蓋下一個字的外接空間時，情況亦如兩個偏旁組合時之緊密性，只是原來是左右關係，現在變成是上下關係（例如之前的穿插與嵌入模式）。

中國文字在書寫的習慣是由右到左的上下排列，因此，在上下字穿插、咬合的變化性中，使上下不同偏旁（或符號）的造字工程得到些許演練，雖然這樣的巧思安排還達不到先人造字的穩妥架構，但最其碼書寫者已經開始在不同偏旁（或符號）造字中有了自己的開發性。然而，單字的右偏旁與右邊字的左偏旁要結構成新的合諧符號時，總是缺少機會，因為，中國字習慣上行與行之間的留白

16 嵌入式：不僅靠緊，而且字與字之間的空間關係有重疊現象。穿插式：不只字與字之間還包含行與行之間的相互穿插侵占。

使得左邊字與右邊字相咬合的機會較少，但假如書寫時改成由左到右的書寫時，碰撞時要處理的機會就自然加大。因此，近來部份書家強調如新詩般的書寫（由左到右），其中部分意圖就在於視覺上的上下咬合關係改成左右咬合關係。我們若關心黃慎草書的寫法就會發現，整個畫面採用“點狀”的書寫，而且把行距靠攏使上、下、左、右的關係更密合了。當然這裡首先必須考慮上下符號中碰撞中上下偏旁的咬合關係，也要考慮第二行字與前一行字併攏時產生的左右咬合關係，這裡強調的咬合關係從造字的觀點而言，是創造一個祖先在造字時採用符號之外的另外新偏旁組合的造字工程，這也就是讓書法家除了再現文字或些許改變文字造型同時，提供一項文字創造的機制，這種機制是書寫者的創造行為，在既有文字偏旁結構完成後，新的造字工程大量面市的機會。黃慎的經驗給我們啓發，但黃慎在處理上、下、左、右關係時把偏旁盡可能以點或線處理，但在楷書書寫時的偏旁處理上並未充分發展。草書中的上、下，左、右的咬合較為容易，用楷書字體互相併攏時偏旁的上、下，左、右的咬合值得大家開採。

十一、行軸線對視覺的影響：

軸線的垂直與彎曲以及行距之間的大小，對於視覺的變化起了很大的作用。簡單分類大約分成三種 1.屬於垂直平行軸線、2 曲弧平行軸線、3 屬於漸變行軸線（王鐸作品這類軸線最多）。

軸線的變化也可以造成動靜不同的效果例如：

1、動態轉靜態的視覺效果

東魏太平四年(537年)
朝陽村邑張買女等造照像
題記，一至五行軸線向右傾
斜，到第六行才逐漸拉正。
（動態轉到靜態的做法）



(圖 7-1)

2、靜態轉動態視覺效果

如圖 7-2 萊子侯刻石（西元 16 年）。若就字行結構與軸線變化而言前三行軸線垂直而後四行逐漸傾斜，與《張買女造像題記》相反，表現出「靜到動態」的美感效果。



圖 7-2

至於漸變行軸線，由於字距與行距處在不規則情況下，因此整個篇幅中就會出現不規則的疏密空間，例如王鐸此件作品（圖 8）；三條曲線平行中，部份曲弧過大，產生行間留白的不同，如 1 如 2，1 與 2 之留白空間相等產生類似性。3 與 4（部份是款識產生之效果）亦是如此。因此本件作品在曲弧的平行當中，再以空間巧妙之安排，產生創造性的空間美感。

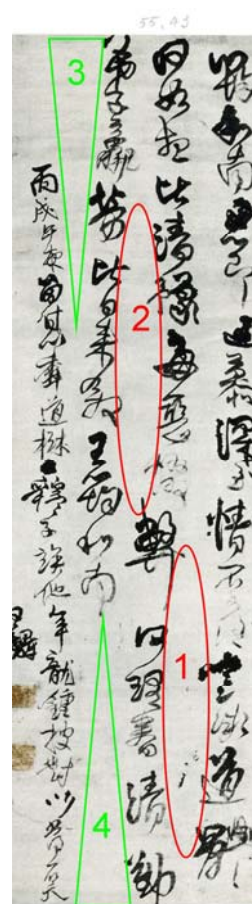


圖 8

十二、從篇幅整體中考慮的視覺效果

形體與背景

構成畫面空間的另一個因素，是畫面中的形象與背景。形象是指畫面中任何可辨認的形體，背景是指形體之外的區域。從書法的角度來看，形象是指墨色的部份，背景是指墨色以外的空白部分。背景若再細分，則應該包含字體內部所包含的空白，以及字體以外的空白兩種說法。（圖 9、10-1、2）

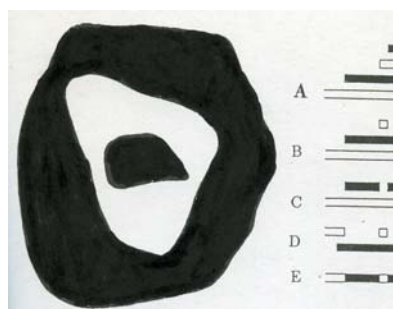


圖 9



圖 10-1



圖 10-2

一張白紙兩塊黑塊，可以產生五種空間知覺的可能性¹⁷，中國書法也是黑白的表現而點線的變化更多，假如將中國書法作品同樣仿效斷面圖來表示，那將不知道要複雜多少。如（圖 10-1）“日”字與（圖 10-2）“年”字的層次表現。

形體與背景之間的關係演變是非常複雜的，從平面的思維中，線條（墨色的部份）落於紙面時相對出現的空白多寡，都將會影響行氣與張力的不同。結體與章法的調整，改變形體與背景關係大致有下列幾項：

- 1、結體疏密的調整改變背景。
- 2、字距的間隙調整改變形體與背景關係。
- 3、字與字之重疊多寡改變形體。
- 4、行距之緊鬆調整改變黑白關係。
- 5、天地左右之留白改變，產生黑白面積不同的形體與背景差異。
- 6、不同章法的運用，因著黑白塊面的不同，自然形體與背景關係就會產生很大的視覺差異。

以上的形體中的部份改變，以及背景的留白大小，都將大大的影響畫面結構，以及視覺的不同展現。

此外，飛白效果（類似國畫中的皴法）的運用（如圖 11-1、2、3）更是產生遠近、深淺的立體性與速度的絕佳條件。



圖 11-1



圖 11-2



圖 11-3

皴法是中國畫中構成塊面與立體效果之特有方法。皴之所以不在書法中出

¹⁷ 參考安海姆《藝術與視覺心理學》第五章，就阿爾普木刻作品的深度層次所做的說明。

現，主因是書法為線性表現而非塗抹性。草書時，筆稍快稍乾，筆劃過未著墨處，即有所謂的飛白書，與皴法較為接近。其凹凸與重疊的效果容易產生視覺效果中立體感與速度感。

十三、從二度空間到模擬的多維空間呈現

蔡長盛在《書法空間之研究》中提到：篆字以前書法主要表現在二度空間平面上的經緯、橫豎、疏密勻稱的形式。而其三度的意象，只偶而表現在線條本身單純的「圓融婉轉」。

但從漢隸八分書的蟬頭雁尾，開始出現模擬的三度空間。而行草書的發展則從三度空間轉向多維空間。問題在於：書法的多維性偏向微觀的多維，而尚未進入宏觀中易於視見的多維空間。

在前文提到書法的立體性中，如何凸顯線條在運筆過程中纏繞、交織以及藉由墨色深、淺的配置，使得視覺張力擴大，達到更接近宏觀的立體性，則是現代書法視覺展現的趨勢。今舉王鐸作品說明：



圖 12-1



圖 12-2



圖 12-3

1、書法的多維空間的可能性

“寒”字從字面上來看可分為三部份（三個界面）：第一個界面（點與寶蓋）在畫面的最前端；第二個界面（三橫兩豎）是畫面的最深層；第三個界面也就是（撇捺與兩點）是畫面的中間層。如果再細分第二個界面的三橫與兩豎，三橫又在兩豎的後面，因此亦可分為四個界面。“寒”字本身是由一條線構成，卻因為粗細、筆墨濃淡，與重疊出現的完整與否，即可分出如此的不同空間。“園”與“因”兩字情況一樣有非常多的界面，只是“因”字除了重疊性分出前後外，

又被線條使轉時墨色深淺不一（濃墨在前淡墨在後）干擾成更加複雜（界面造成傾斜）。以上三字都具有同樣的性質，那就是一筆劃的連續動作。如果非一筆畫完成的字，則有另外不可名狀的深度，究竟在何處消失，更難說個清楚。

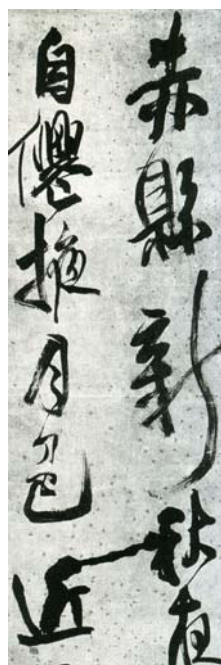
2、視覺的主體效果

書寫時因着運筆調性的不同，所作的變化如：空間與時間之轉換、點與線的配置、墨色濃淡的差異、線條粗細、疏密不同，均能產生很大的視覺差異。¹⁸

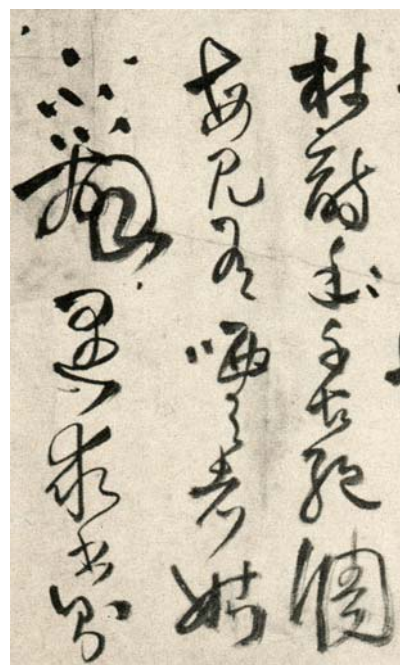
今舉兩例說明：

1、時間為主空間為輔（底）

2、點為主線為輔（底）



42.1 (圖 13-1)



55.15 (圖 13-2)

除了上述的視覺主體的不同呈現外，藉由墨色或軸線的巧妙安排，也能產生新的視覺走向。如（圖 14）王鐸作品，藉由墨色濃淡、正文與款識巧妙安排之變化，產生彎曲的流動性，猶如蘇州園林路徑，相鄰空間之間成半隔半開，幽深曲折，形成多樣變化。王鐸作品（圖 15），則以斜曲不規則的軸線變化產生頂端的視覺焦點，這與傳統書法軸線的垂直而無焦點的視覺差異甚大。

¹⁸ 請參考拙作《王鐸書法的形式與空間研究》中，對主與輔的視覺效果說明。

我們都知道對比是構成變化，也是產生張力的最重要手段，例如許友作品（圖 16）藉大小字與軸線的變化產生擠壓的現象，使視覺產生緊張，並在墨色濃淡配合下產生畫面的整體性動勢。這種現象在晚明以後就明顯增多。但是我們從更早元代的張雨作品中（圖 17）看到軸線變化雖然不大，但多樣對比效果產生的視覺張力，到今天檢視它仍然覺得嘖嘖稱奇！從傳統作品中強烈的形式表現已是如此！那就更遑論 1985 年以後所發展出的現代性書法的視覺展現了。

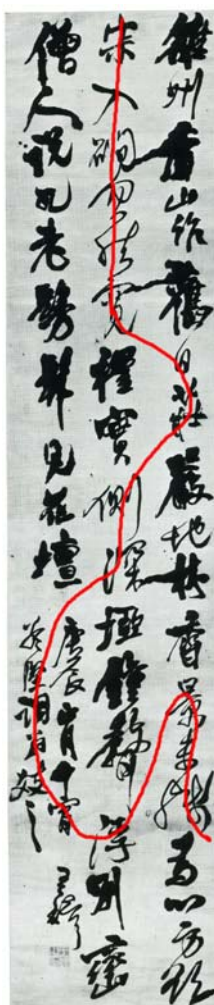


圖 14

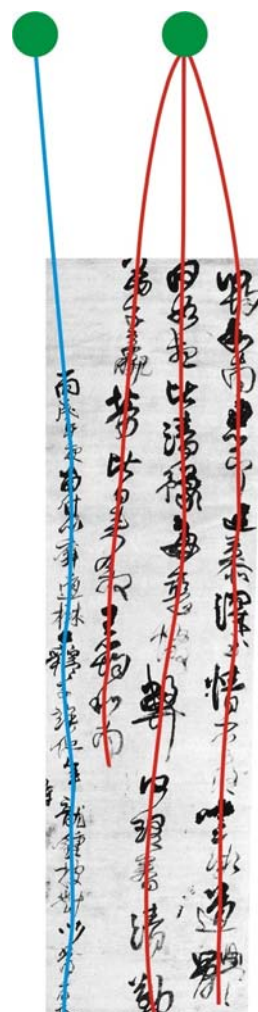


圖 15

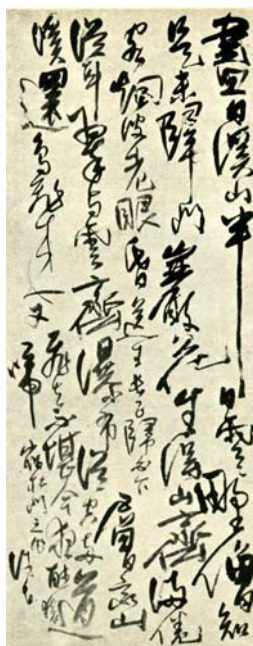


圖 16 許友作品

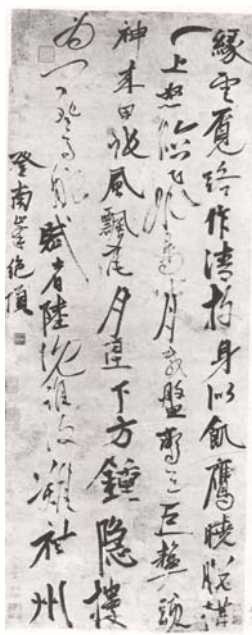


圖 17 張雨作品



圖 18 日本.望月大耿作品



(圖 19-1) 48.9



(圖 19-2) 48.9



(圖 19-3) 48.9

※圖 19-1、2、3 王鐸漲墨效果

中國書法的空間留白絕大部分是天、地、左、右的留白，而且計白當黑的觀念，使得畫面留白處可以視為天或地或大海的遐想，這種畫面在八大山人作品種屢屢可見。因此，空靈美感是中國書畫藝術中的特色，這種屬於意境式的畫面展現，就不如大塊面的鋪成來得有視覺張力。因此，近現代作品中逐漸呈現的少數字或是筆畫加粗的傾向，這是時代的趨勢（如圖 18）。在這種線條加粗情況下，是否是一次性書寫就必須接受檢驗。（其中對於重疊性、以增加塊面效果時，要注意不可以有塗抹的感覺。這種思維可以從傳統書法中的逆筆、迴鋒，以及澀筆非一次性中作擴充解釋；甚或如王鐸作品中漲墨、滴墨（如圖 19-1、2、3）效果的準塗抹性中體會用筆的視覺效果。）

十四、書法藝術的擴充表現

英國著名歷史學家湯恩比(Arnold JosePhToynbee 1889—1975)的史觀---他提出挑戰和回應的觀念，值得現代人深思。

他說：“人類文明是在新的挑戰接踵而來之中，不斷去回應，尋求克服和成長。如果一個文明，不能有效回應其挑戰，當然就會遇上潰敗的命運。”

他預言：“以中華文化為主的東方文化和西方文化的結合，將是人類最美好永恆的文化。”“人類要解決 21 世紀的問題，必須要到中國的孔子思想和大乘佛法中汲取智慧。”他所提的思想，其實應該包括儒、釋、道甚至更多面向的文化思想。

就像西方現代藝術一樣，有從光影、情感、抽象等不同風格的發展。只是在中國情況跟西方不同，傳統書法仍然是母體，傳統書法可以作為所有流派的精神文化資源，這些流派可以產生“分支”而不是“分家”，也就是說因應這龐大的文化載體下的傳統書法，可以有更多的分支存在。只要這個分支仍受母體（傳統書法＝總公司）管轄監控品質，要發展多大那就看時代的需求而定。不要太刻意去壓制，但結構不良、品質不好或過分偏激則不宜。

傳統書法裡篆、隸、楷、行、草不同字體的形成，是經歷了不同時空的淬鍊演變，並且這樣的演變已經在無數次變革中產生更大的包容與適應力，並且穩固的存在著。面對新的環境如何因應？筆者認為存在著一些值得深思的面向：

- 一、循環且週而復始的圓形思維，讓突破性的力道不如西方思維中，勇往直前去面對衝突的勇氣。因此在整個中國書法史中所呈現的變遷是屬於含蓄性的進展，然而到了一個階段又回到原頭，它的優點在於不斷的深化累積，但在原地踏步的情況也就比較明顯。
- 二、“深化”是中國書法最重要的資產，因此，中國書法才能呈現出細膩豐富的線條以及穩固的結構性。5000年文化內涵積澱在線條裡，構成中國書法線質中有別於其他文字的最大優點。
- 三、中國書法最大的自信建立在線質裡。因此！保握住優良的線質是書法精髓中的最大要點。在線質把握住的前提下，如何與西方思維銜接，近而在空間表現上、在視覺表現上、在不同材質書寫上、在與其他藝術連結上，發展出新的可能性。
- 四、這樣的勇敢發展，“書法”是否仍然是書法¹⁹，我不太在意，原因在於：一、傳統書法永遠會在時間鏈中持續的走著，它已經穩固了。二、擴充性中新的形式只是其中的一個面向，它不必一定要挑戰傳統、破壞傳統。三、書法的

19 傳統書法觀念就是要包含“書意”與“文意”。也就是要在可識文字下的一次性書寫。

現代性是這個時代在環境因素中的加入新元素的作法。四、書法的新發展中是接納西方，讓書法的呈現多元，即使這樣的表現只是書法元素的一小部分，我們仍然可以大大的發展，只是那樣的發展後，這個東西是不是書法？但它最其碼仍是屬於書法中的一個面向。它不等於是中國書法，因為牽涉到一次性、或書寫性、及可識性的定義問題。但它如果是內含優良文化的線質表現時，我們大可放心讓書法一直擴充下去，這樣的擴充都會是傳統書法的衍生物，是書法的下線。人們不必一直想著“現代書法”是否取代傳統書法，傳統書法會不會被時空改變成支離破碎？5000年積澱的文化自信，不必害怕這樣的變動或是挑戰。反過來說，如果書法遠離文化，遠離人文精神，便失落了自身，失去了本質。

五、書法是由時間與空間交織而成的一種藝術，因此書法的變動改革也必須吻合時間的歷練，跟整個社會環境型態的考驗。書法本身是一個已經穩固的實體，但有容乃大的認知，提醒我們即使再純、再穩固都要留有變動的機制，才能擴大不被惰性導自落伍。平正、險絕是書法成長過程的軌跡，平正代表是一種穩定，它可能是經過多次的變動、掙扎、融合後的一種狀態，它就像傳統書法一樣。而現代性則是在新的時、空因素具有挑戰與因應的必然性。平正、險絕的交替，是構成成長的正常機制。有容乃大告訴我們，這是合理的思維與正常的作業。

在整個書法史發展過程裡，有一些是屬於明顯具創新的書家如：王羲之（從樸拙轉到適美）、徐渭（從穩定的時空變成錯亂的時空表現）、黃慎（線條轉成點狀排列）、王鐸（從中庸轉到強烈對比形式）、康有為（尊卑抑帖，從秀美轉到蒼勁的力道）他們的作風都具非常的創新性，使書法出現新的活力。這裡要提出一個假設性問題，如果把這些人擺在 21 世紀的今天，讓他們面對比他們所處時代更大的變遷性時，相信做出的現代性還要遠遠超過過去所為。或者換一句話說，如果我們能就他們從過去創新的項目中，以西方人更勇於衝刺的作風去往下突破發展時，相信會“更現代”“更前衛”。這樣的推演目的是要探討今天我們面對這樣世界潮流時，所做的“現代性”、“創新性”夠嗎？有些看起來具現代性只不過是人家幾百年前的“點子”而已！甚至只是在魏晉以前早就出現而被遺忘

的古典中。

中國書法如何因應時代，如何與世界藝術表現有並駕齊趨或甚至超越西方的作為表現？當然需要從西方不同文化思維中去撿選合適嫁接的部份，另一部分則是從雖被列為傳統書家（在當時都深具開創性思維）中具有創新的部份加大擴充就可獲得。

「以中華文化為主的東方文化和西方文化的相結合，將是人類最美好和永恆的文化。」這句話要徹底實施以前，必須要將東西方在文化的認知不同作出說明：

十五、東西方的不同思維（OX 的思維）

如果我們可以用一個符號來形象地比喻中西方時空觀念的基本特色的話，字母 O 與 X 可以說是對中西時空觀念以及二者之間差異的一種簡約，卻十分生動形象的比喻，同時也顯示出中西文化的基本面貌。

以“O”來比喻中國時空觀念的基本特色，我們至少可以從中引申兩樣涵義：其一是時間、空間合而為一，包容而又封閉。其二是旋轉而循環，一元復始，呈現出較強的穩定性和時間性，中國文化的特點與之基本相映。

以“X”來比喻西方的時、空觀念同樣可以具有兩種涵義：其一時間、空間由分離狀態到交叉點交會聚集，而後又分離。其二直線挺進對立而又開放呈現空間性的特色。

從“O”與“X”來看，“O”是內虛外實，“X”則是一個四處散發內實外虛的現象。明末清初王夫之的一段話：天地之可大，天地之可久也。久以持大，大以持久。若其讓天地之大，則終不及天地之久。與其說空間之大倒不如說時間之久來的更為重要。從這段話可以說明中國人時間高於空間，時間統領空間，這不只是儒道兩家對時空的共同體認，也是中國人對時空關係的獨到見解。²⁰

20 劉斌，《圖像時空論》山東美術出版社，2006年7月一版，頁10—14。

我們從西方書法抽象表現作品中大致可以發現：

- 一、突破自然（突破疆界的空間表現）的直線思維在作品中展現更為寬廣的空間觀念。（如圖 20、21）
- 二、交叉的線條比重較高。
- 三、線條從塊面轉到線條但仍然不放棄塊面，或者採用線條重複性的處理。
- 四、線條的採用具書寫性，但不構成豐富的內容性，更難體會中國文化積澱在線條中的意味形式。
- 五、強烈的視覺張力是傳統書法表現中所不能企及的。
- 六、類似從漢字結構中作出新的擴充性結構。（如圖 20-1 及圖 21-1）



圖 20-1 克來茵作品 類似“耕”字的結構擴充



圖 20-2 克來茵作品



圖 20-3 克來茵作品

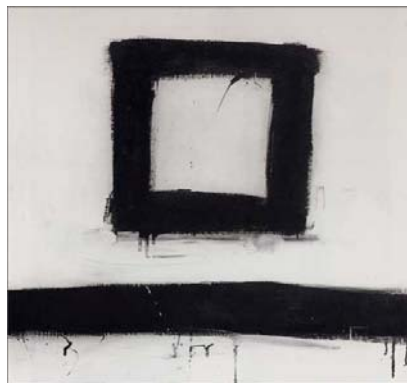


圖 20-4 克來茵作品

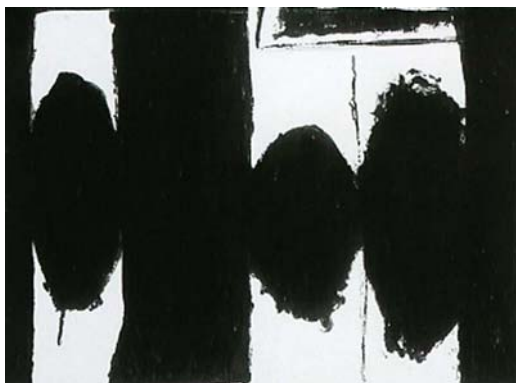


圖 21-1 馬哲威爾作品 類似“州”的結構擴充



圖 21-2 馬哲威爾作品

十六、東西方美學的融合

東、西方的不同中，游離於兩方所產生的新意：

1、塊面的視覺效果

增加書法的視覺效果，一般最常採用的方法就是畫面加大、加粗或者採用少數字。其次就是重疊性產生塊面的視覺效果，但重疊中又要保留其前後的秩序，而非塗抹或增補把前面留下痕跡的破壞（可以多次性，但多次性是增強而非抹殺原有的筆線或筆觸，這種處理對前後秩序的尊重，是符合中國人的倫理習慣，但又有從單一線擴充到多線整合成爲塊狀或加粗線條所產生更大視覺效果）。

2、立體的空間概念

中國書畫美學幾乎都圍繞在中庸的法度下進行著。再加上中國人慣常的文人空間觀，使書畫的處理幾乎是游離式、無定點的視覺處理；畫面可高、可低、可遠、可近，就如同郭熙畫論提及的“三遠說”，這種思維構成中國書畫的特徵。當然我們也不能說中國書畫沒有立體感，但中國書畫的立體感確實是建立在文人心理空間的立體感爲主，而非西方人所謂的定點透視，明顯的深度與立體效果上。我們可以說中國書法的線條中鋒本身就符合立體性，我們也可以說因爲速度快慢產生墨色深淺、產生了濃淡不同的立體效果；我們也可以說筆劃與筆劃的先後次序本身就可以產生立體性，但平心而論，這些立體效果都必須在近似顯微鏡下微觀中才能顯現，一般人在乍看下，還是不容易體會。所以中西方的空間概念，構成今天我們在談論書法是否也要朝向現代（或者說中西合璧）的其中一項關鍵點，就是如何從微觀的立體性變成宏觀容易清晰辨識的立體性，是當今現代與否

考慮的一項重點。

3、擴充張力

中國書法的“頂天立地”，在未書寫之先已留了天地、留了左右的空白，這意味了中國人“敬天尊地”並且與“左右鄰居”之間適當的禮儀與協調中產生出獨特的中庸觀，變成是書法書寫時的慣式。不像西方對於自然的認知是採取“突破自然”的心態。中國書法篇幅留白多產生飄逸效果卻失去氣勢與張力。結構折角交叉的運用總認為是誇大外露，因此內斂保守有餘開闊性就不足。因此，我們說中國人是○型思維：包容性強但偏向保守內斂缺乏張力；西方人是x型思維：理性思維，勇於突破。藉助西方張力表現，是中國書法走向現代化最重要的部分。

4、加大對比產生動勢

中國傳統書法講求合諧，但偏向於靜態的合諧，而較少處理動態的合諧（對比中又能照應的能力）。因此必要加大對比，透過視覺感官的作用，感受到作品中內在力量的運行方向和速度：上、下；快、慢；強、弱；輕、重；前進、後退；擴展、收縮；安靜、運動；顯現、隱藏；阻斷、連續；沉穩、擾動；線性、迴旋等的動力特性。並且善用多種元素，以相互交叉，或重疊、或分散、或穿插、或組合、或交織，以串成忽上忽下、忽左忽右、忽前忽後、忽斷忽續的感覺。使書法的發展包含靜態到動態的多元面向。但加大對比必須考慮多樣統一的合理性。

十七、結論

除了書法的實用性之外，書法藝術可以媲美其他藝術有兩個主要面向：一是結構性的價值。二是線條文字結體中內在所蘊含的豐富內容性與文化性。

從不同偏旁構成文字意味，其中包括篆、隸、楷、行、草不同字體由長變扁，又從扁到四方，再從四方形轉向行草書發展出穿插、嵌入等交集、融合成不同型體。它破除四方型獨立穩固後朝向更深、更相互交融的嶄新結構，加上不同行軸線與佈局構成了書法的不同章法變化，這之間除了時間換得空間，更將空間從二

度空間朝向模擬的多維空間。從穩定的結構裡經由平正與險絕辯證下不斷做出改革，希冀，將它在因應時代變遷與視覺快速檢選下面臨新的考驗。西方抽象表現從中國書法取得筆觸的運用，以及從結體中獲的營養而能將書法呈現出更大的形式表現（包括抽象書法表現）。他們的成就在於中國美學中的結構擴充，然而真正的線條意味，只能說是皮毛。面對後現代時期，如何擴充書法的核心價值，將是漢字藝術發展的重點。從歷代書法中受儒、釋、道的思想感召，再加上對運筆的掌控訓練，將是我們往下發展的根據。視覺的展現雖然跟固有傳統中的質性有些差異，但就如湯恩比所言：21世紀唯有以中華文化中的儒釋道思想為主軸，再與西方思想融合，將是唯一能拯救世界的思想。面對變與不變的社會裡，守住傳統精華而又能融合西方的視覺展現，作到形質兼備才能真正吻合時代需要。這裡擴充的部份即使有所過之，但平正、險絕的改革步伐就是要去面對過大的對比所產生的難度。核心的文化價值與西方與我們可以相容的視覺張力做出時代性的交融，這樣的工程才要進行，我們不用害怕這樣的考驗。幾千年來書法內部的改變已經讓它有力量承擔不同的挑戰，相信！這將是漢字藝術真正發光的機會，讓漢字成為國際語言，讓漢字藝術成為國際藝術重心，將是我們努力的目標。

參考書目

- 1.何政廣《歐美現代藝術》，台北：藝術家出版社，2001年1月第5版
- 2.安海姆著 李長俊譯《藝術與視覺心理學》，雄獅出版社 1985年7月4刷
- 3.安海姆著.滕守堯譯《藝術與視知覺》，四川人民出版社，2005年8月3刷
- 4.金耀基《從傳統到現代》，台北：時代文化出版社，1989年4月二版
- 5.邱振中《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太圖書出版社，1995年1月10日初版 一刷
- 6.邱振中《書法技法的分析與訓練》，杭州：中國美術學院出版社，2001年8月修訂二版
- 7.宗白華《美學與意境》，台北：淑馨出版社，1989年4月一版
- 8.唐君毅《中西哲學思想之比較論文集》，台灣學生書局，1988年7月校定版
- 9.程代勒《狂草書法之研究》，台北市立美術館出版，1989年12月
- 10.蔡長盛《書法空間之研究》，台北：蕙風堂筆墨有限公司出版部，1900年5月一版
- 11.齊淵編《王鐸書畫編年圖錄》，北京：文物出版社 2004年1月第一版
- 12.劉綱紀《中國書畫 美術與美學》，武漢大學出版社，2006年10月第1刷
- 13.韓盼山《書法辨証法釋要》，河北大學出版社，2001年8月第一刷
- 14.鄭曉華，《翰逸神飛》，中國人民大學出版社，2003年2月第二刷
- 15.劉思量《藝術心理學》，台北：藝術家出版社，2002年10月四版
- 16.史鴻文《中國藝術美學》，中州古籍出版社，2003年9月1版
- 17.熊秉明《中國書法理論體系》，天津教育出版社，2002年6月1版
- 18.王振復《中國美學史教程》，復旦大學出版社，2004年3月一版