

淺析書法藝術創作中的對應關係

An analysis of the correspondence of calligraphic art creation

黃俊嘉

Huang, Chun-Chia

福建閩江學院美術學院副教授

摘要

作為藝術出發必然以開拓為導向，在觀念上的是藝術的，在實踐上是創造的。書法之傳統是依附著歷史意義作為根基，是史觀的過往現象，今日的書法則應該是在創造之上規範於現在的具體要求。書者之創作乃為「書」與「字」參合，是有想法(思考)、書寫(技巧)即作品(效果)三位一體的共構行為，以此「深識書者」為主體思考上的洞見與整合的學養體現，然而轉向形質的創作呈現。

本論主旨於「書法藝術這件事」之深刻意義。從創作角度出發，書法「藝術化」的取向及認知上的問題，與其它質性的藝術表現仍有其可接續的對話空間，當侷限(可識)演繹創造可能，又何以落實主體價值認同，藝術如何詮釋?從容他無我到有我排他的思辯中，在「視與讀」、「形與意」、「心與跡」的條件下轉述筆者在書法藝術創作所體現的生命情感，「本於書」實質內在的對話深層意義。

【關鍵詞】 書法藝術、創作、時代精神¹

1.基金項目：福建省教育廳中青年教師教育科研項目「從閩習視角看台灣書畫藝術變遷與發展研究」(項目編號：JAS180358)；閩江學院社會科學一般項目「黃慎書畫對閩台藝術風格形成及影

一、視與讀的對應

書法成為高度自覺的藝術大約是在魏晉時期。從商代到魏晉時期，遺傳至今和有記載的文字，如甲骨、信札皆為實用性特質，留下來的書跡乃為建構書面語言最直接的產物。隨著時代演進，書寫題材趨漸複雜，從實用性提升至藝術表現，且書者的心理變化隨社會環境有所異動，所以書法不再只限於書面語言的實用性，伴隨著是書寫藝術語言的情感探索，而書面語言之應用性逐漸退居次要地位。換言之，書法是一種關於藝術與語言綜合類型的「可識性」結構。

唐張懷瓘於《文字論》中提到：「深識書者，惟觀神彩，不見字形，若精意玄鑑，則物無遺照，何有不通？」「識」包含了書法的兩種觀看過程，其一：以純視覺形態來說的外在效果，即眼中所見的第一境，於感官上最直接的首要反映，是藝術的主要產物；其二，從語言裡(內容裡)去分析字義的結構，爾後有所感，即釋境第二層闡述過程，於感官上間接的次要反映。書法藝術是從漢字的實用中漸漸地、自然地發展起來的。

各個藝術都有其獨特語彙，如音樂旋律的五線組織，繪畫色彩、線條和形象的組織，書法便藉點畫線條的組織程度來展現其形式語言，可說點畫線條是確立書法外在的形式手段。一件書法作品，除了題材能告訴人們一些東西外，形式語言也能向觀眾展現其自身感官魅力。

赫伯特·里德(Herbert Read, 1893年-1968年)《藝術的意義》之藝術定義：「藝術這個字眼通常總是和具有「造形」或「視覺性」的藝術相連。但是更確切地說，它還應該包括了文義和音樂。……然而所有的藝術家都有這個相同的動機，一種取悅的慾望。在最簡單最通俗的狀況下，藝術往往被定義為一種為了創作出取悅形體的意圖。這些具有取悅性的形體，能滿足我們的美感；而美感只有在感官所產生的各種感受之間，形成了一種統一和諧的感覺時，才得以滿足。」中國書法是從漢字的實用書寫發展起來的一種藝術樣式。文字是人類使用最頻繁的溝通符號，它滲透人類活動的一切領域，對於中華民族而言，漢字亦構成了這樣的

條件。因此，如果從文字的日常書寫中發展出一種藝術，必然要通過運用文字使其與人們產生密切聯繫，即使成了獨立的藝術創活動，其日常生活書寫必然會把這種藝術帶到其他一切與文字有關的活動中去。

二、形與意的對應

中國書法與繪畫使用相同工具，連帶使得書法藝術對於非具象的形象審美經驗的要求影響到繪畫審美理想。書法藝術所講究的線條、空間、墨韻，都可與繪畫的筆法、結構、氣韻等審美理想相互參照。

明王履於《華山圖序》云：「畫雖狀形主乎意，意不足謂之非形可也。雖然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形。失其形者，形乎哉。」王履重「意」，實與宋代的文人畫概念相符，也和元人的畫旨不相違背，而北宋文人歐陽修主張「忘形得意」，元代文人倪瓚則主張「逸筆草草」、「不求形似」，這些歷代文人之獨到之見，興於「意」之思維創見上。看似重意、輕形之下，實則並不是完全不要形，只是為了更強調內心的情意，而不得不把「形」列於「意」之下。經過歷代發展到後來，學者對於「形」有嚴重忽視的傾向，乃至情意無從著落，也就是說徒有其「形」而無法傳其「意」的一種說法。而王履為了導正此一流弊，因而刻意強調「形」的存在意義。王履在《華山圖序》中說道：「形尚失之，況意？」（如果完全喪失了描寫對象的形體，那麼更別說情意識如何體現了？），所以「意在形，舍形何以求意？」王履所說的「形」，不是無意之形，而是「主乎意」之形。「意不足，謂之非形」，「意於上、形於下」，故曰「意溢乎形」。

王履此段《序》雖針對山水畫而言，但是中國文字本源自大自然，從象形到會意、形聲皆可直指萬事萬物，故此，文字之「形」（造形）與「意」（達意、象外）間的關係密不可分。「意」建立在形之上，而「形」卻是主導文字單一結構造形串聯之後的語彙表達，除了「再現」文字造形外，其文字思緒意涵更要從作者本身「生知」去揣摩。宋郭若虛《圖畫見聞志》中提到：「如其氣韻，必在生知，故不以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不之然而然也。」這一切源自於自身的發想及個體精神的自由抒發，以至觀其象，依其理，取其形，發其意，乃至會其心。

「形」與「意」同時包含著文字可識與可知覺的兩種特質，書法更藉由文字造形催生表現意涵。西晉文學家陸機有這麼一句話：「存形莫善於畫」，首重在「形」的描寫，也符合了文字之「形」(造形)的再現，而於南齊謝赫「六法」其三「應物象形」，也是從物象本體上描繪其外象。雖直指於畫，外象造形入手的概念仍是創作必經之路，何況書法及繪畫皆是從物象基礎開始，方始建立。

又北宋郭若虛《圖畫見聞志》提到：「意存筆先，筆周意內，畫盡意在，象應神全。夫內自足，然後神閒意定，神閒意定則思不竭而筆不困也。」一連串的使用四個「意」，提高了「以意作書(畫)」之論的價值，道出書畫本體一致的「形」、「意」再現。宋文人晁補之也說：「畫寫物外形，要物形不改」，直截了當的將畫寫物外形的象外之「意」，以及要物形不改的外象之「形」做了最好辯證。筆者彙整以下書畫間的「形」、「意」關係，如(圖一)：

歷代以來書法從實用性轉變成藝術性，其間的磨合發展至今日，書法的多樣表現「形」與「意」的再建構，儼然以沉潛入筆者的生命中。從古至今，書法的出發點乃是人對於生活經驗所創造出來的文字形式，那是經由長時間不斷累積的結果，也是人面對生活所堆疊出來的時代記憶。



(圖一) 書畫之形意關係略圖

唐張彥遠《歷代名畫記》敘論提及：「成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非由述作」體現當時藝術思想的社會與政治間的倫理意義，文人傾注內心觀照，不計形似表現。故清代石濤題畫竹中：「東坡畫竹不作結，此達者之解。」蘇東坡畫朱竹，自辯曰：「竹本非墨，今墨可代

青，則朱亦可代青矣。」元代倪瓚也提到：「僕之所謂畫者，佈果譯筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」所謂「不求形似」，並不是著眼像不像的問題，而是要求不要將形似與神氣分離，亦即形式與內容的統一。而張彥遠於《歷代名畫記》敘論明白指出：「夫物象必在於形似，形似需皆全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆。」又：「今之畫縱得形似而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」中國繪畫風格演變，因歷代對形似與筆墨重視程度不同，大致說來，對執著物象則都力求避免。另一方面，中國繪畫卻永不會拋下物象而去追求抽象的理由大抵從中國書法形象美探索抽象本質來滿足藝術家要求。唐代張懷瓘指出：「深識書者，唯觀神采，不見字形。」神采乃為造形效果，而字形則是能夠辨認的文字符號，兩者皆於「形」、「意」中體現書法之美，突顯中國文化藝術的精神氣質，

三、心與手的對應

六朝王微曾言：「夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域方州，標鎮阜，劃浸流，本乎形者融，靈而動變者心也。」又宋米友仁《元暉提拔·提新昌戲筆圖》所言：「子雲以字為心畫，非窮理者，其語不能至是。畫之為說，亦心畫也。」創作直接對應乃為「心」之作用，從古人身上「變者心也」、「心畫」強調亦是對於藝術構思和精神活動直接反應在藝術創作上的重要關係，所以創作追隨是主體意識的內心形態，所畫之物先融於靈(心)，或真實地想像，以己之手寫己之心的種種過程，正如唐符戴《觀張員外畫松石序》：「得於心，應於手」，將己之情思化作紙上雲煙。

又鄭燮《板橋題畫·竹》：「與可之有成竹，所謂渭川千畝在胸中也；板橋之無成竹，如雷霆霹靂、草木怒生，有莫知其然而然者，蓋大化之流行其道如是。與可之有，板橋之無，是一是二，解人會之。」胸有成竹，乃意在筆先之意，而胸無成竹，也該同此意，雖依勢變化，妙得情趣，如胸中真無竹，對竹的形神皆不了解，手中之竹又如何呈現，必雜亂無章 所以胸有竹與胸無竹，是一脈的創作過程，皆應意在筆先，心手相應可得意外之趣。

而西漢文學家所言「書，心畫也。」所指的「書」為書籍(本)之意，意即由

書寫文章中去窺探作者內心的一種方式，這與我們所了解的「書心畫也」的見解略有不同。常言「書為心畫」，被借引為書法創作人難以言盡的內心書寫抽象，是無法用隻字片語傳達的一種情思抒發。所謂書，若站在創作者角度而言是媒介的轉換與使用(文字構成與點畫造形)；所謂心畫則是，主導情思的共構過程，是難以言明的情緒投射，是書、是畫已經不是創作者所強調的創作意識，反而轉向至內心底層的真正流露。

四、小結

書法學者林進忠提到書法藝術創作「價值」的性質意義：

書寫文字點畫是種「形的創造」行為，造形性是書法與其他各種視覺藝術所共通共有的。文字書寫後與空白空間共同構成的視覺造形效果，便是書法的「本價值」。……書寫的過程中，書者的情感思想才是文字造形催生的主控中樞，流現的是尚待知音慧心悟察的個人性情，不論是作者或觀者，它都是「得於心而難名」的。回歸到書法創作表現的媒介是書寫文字，則不論是書者的情思或技能，其最終據點能在文字的造形性；同時，書法作品鑑賞的起點也是他的造形性視覺成效。²

書法作品乃於書寫與文字相互激盪出來的結果，則是「當於目而有據」的行為實踐過程，此中「得於心而難名」之情態乃為創作意義上的「自我」探究，離置於實用之外的純藝術立場來表現書法(本價值)，文辭上的再解讀已成次要的附加意涵(附價值)。

回顧歷史談書法或者寫字這件事上，雖古典書法論及其結字、章法、佈白等創作意識，但書寫的意圖卻與現況有所差異。在多元面貌的當今，藝術創作以視覺導向發展來展現時代意義，古與今的語言鴻溝，已無法直接回應時下年輕人的內心需求，倘能積極鋪設多方發展，開啟書法未來新向，那麼往「書法藝術」之道亦相去不遠，對於藝術性的書法活動將相形重要，其兼有專業知能與自我美感

²林進忠，〈書法的基本要件及其藝術創作發展的限制〉，《跨世紀書藝發展國際學術研討會論文集》研究之四(臺北，中華書道學會，2000年)，參-8。

意識的各種啟發，更鼓勵書法藝術於創作中的多元展現，提高學書者的意願及學問道理。

在 21 世紀的視覺多元展示中，現代藝術思潮的衝擊與轉譯，以一種觀念、行為、表現的作為來顯示龐大數據化³(此處引申為資訊大量時代中的多樣性及科學時代的成長趨勢)的藝術轉向。處於現代的人們，應有現代感官上的自我要求與洞察社會的發展能力，其「創作」於「我」，「我」獨立卻又離不開「現在」的生活世代，以此「存在」確立了自身與社會文化的內在探尋。被稱之「書法」、「藝術」的兩全方式，是著力在書法文化遺產的延續與發展，加之於個人藝術的獨立思考的突破，擴大且加深書法的當代可能。

³巨量資料是大量、高速、及/或多變的資訊資產，它需要新型的處理方式去促成更強的決策能力、洞察力與最佳化處理。

參考書目

- 陳楠，《漢字的誘惑—文字設計美學的千年奇幻之旅》(臺北市，策馬天下國際文化，2016年11月)。
- 胡抗美，《書為形學：胡抗美教學文獻》(北京，榮寶齋出版社，2014年12月)。
- 郭廣賢主編，《藝術與美學導論》(新北市，全華圖書，2014年10月)。
- 蔣勳，《漢字書法之美：舞動行草》(臺北市，遠流出版，2010年4月)。
- 田公文平，《「現代の書」の檢証2》(日本，株式會藝術新聞社，2007年6月)。
- 古干，《現代書法三步》(臺北，典藏藝術家庭，2005年4月)。
- 王冬齡主編，《中國「現代書法」論文選》(杭州，中國美術學院出版社，2004年4月)。
- 林進忠：《書法的基本要件及其藝術創作發展的限制》，《跨世紀書藝發展國際學術研討會論文集》研究之四，臺北：中華書道學會，2000年。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》(臺北市，雄獅，1999年)。