

書畫意識流轉—淺談創作要義

The Interaction of Consciousness of Chinese Painting and Calligraphy Art — Discussion on Theme of Creation

黃俊嘉

Huang, Chun-Chia

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士班研究生

摘要

在各個藝術領域當中，同時具備著繪畫性與書寫性特質的藝術裡兼具東方視覺表現構成，其書法藝術創造過程有其重要的使命及接續中國文明的必然意義。筆者所要探討的，便是幾個對於書法與繪畫之間的創作探析，夠透過幾個要義論述，能夠了解中國文化意識的「書畫同源(體)」之說得以建立，以此可分述為下列：其一，著重中國書法與繪畫的暗合狀況，作分析與建構，並匯整書畫論經典歸列成表格；其二，從書寫意義當中延伸書法藝術建構的條件規範；其三，建立書法藝術「形」、「意」之間的辨析關係；最後，則是以科學角度來解讀大腦受文字與圖像的解讀過程，顯現人類在欣賞對象之時的巧妙機制。

【關鍵詞】 書畫同源(體)、書寫、形意、腦神經科學

一、書畫暗合情狀

模仿事物形體是各個民族早期文字的共同特點，如蘇美爾文字、埃及古文字、漢字、馬雅文字等，無不如此為之。漢字的演變過程從象形到形聲文字發展，汲取形象表現的象形特徵，使得漢字能確保其文化特質而流傳至今。直至今日，文字的演變仍依循外在的形象線索做為依據，保留其書法藝術創作可視與可知的聯想性。

書畫在原始形態實其是合而為一的。¹

「書」乃書「字」也，而「字」生成之初，的確是「畫」。文字的誕生，的確是從描摹自然物象而來，造字之法中，象形、指示、形聲等法，無一不是或直接或間接與物象相聯繫，在書法藝術創作中總與物象難脫關係。

歐陽中石在《書法天地》開頭就道出書與畫的關係：

書法之所以能夠成為一門藝術，首先歸功於漢字獨特的構成形式。人類早期文字大多來源於「圖畫」，如古埃及的聖書文字，蘇美爾人的楔形文字，古希臘克里特人的表形文字以及中美洲的馬雅文字等，都是以圖形表意的象形文字。…惟有中國的漢字，幾千年來一直保持著象形文字的特徵。在漢字演化過程中，對早期的圖畫性文字加以抽象和簡化，並在象形的基礎上，又採用指事、會意、形聲、假借、轉注等多種造字和用字方法，形成一套系統完整的以形表意(兼表音)的文字體系，漢字的這一特徵，保證了字形的豐富多樣，是書法藝術產生的基礎。²

¹ 林木：〈從書畫同源到筆墨表現-書畫藝術分合辨析〉，《書法與繪畫的相關性》(北京，中國人民大學，2010年)，頁94。

² 歐陽中石：《書法天地》(臺北市，臺灣商務，2002年12月)，頁1。

山東莒縣大汶口黑陶尊上的圖形，被認為是目前發現最早的漢字（圖 1）。一個圓在上方，高高如掛，從海波或雲頂山巔上裊裊升起，或許可視為迎向黎明或日出的「旦」這個古字。元旦的「旦」字，是太陽重海平面上升起的象徵（圖 2），直至今日，仍以一種圖像式的狀態來顯現自然奧妙，為簡便書寫，約化了複雜結構表現，破圓為方成直線構成及方形想像（圖 3）。



圖 1 山東莒縣大汶口黑陶尊之圖像³



圖 2 取意之下的「旦」字造形結構



圖 3 破圓為方的「旦」字表現

觀測以上變化，可以從中了解漢字的構成由視覺產生，並憑藉著外在實像去作連結思考，此時的「會意」顯得相當清楚，也促使漢文化的生成趨向綜合形態的演化走向。漢字造字的方法中，文字與圖像在漫長的文化浸育裡，互相激盪且彼此相輔相成，尤以「會意」系統的連結作用，能夠搭起圖像與文字的想像空間，此與前人所說的「書畫同體」、「書畫同源」有異曲同工之妙。從古字看來，由多個語意圖形組合成畫面，假設如果為「旦」字，那麼從這畫面洞悉出來的結果，更能看得出古人的生活智慧，一種追求日新又新、蓬勃朝氣之

³ 圖片來源 中央美術學院電教中心製。

含意，發揮了用文句形容的視覺傳達狀態，影響後來人們在造字上的想像可能。

胡抗美提到：

書法從實用書寫中解放出來，成為一種藝術，首先是因為它具有獨特的不可取代的藝術語言形式……。書法和中國繪畫最初也是很難區分的。在文字的初創時期，書法和繪畫一樣，都源自於對自然物象的描摹，但是隨著時代變遷，人們漸漸發現通過點畫、文字的連續性書寫，可以產生一種獨特的韻律節奏和獨立於繪畫之外的造形意味。⁴

又《在改變藝術的 100 個觀念》一書中提到的「文字作為圖像(WORD AS IMAGE)」點出關於圖像與文字間的意義：

當圖像變成文字時，書面語言就此誕生，時間大約是五千多年前的美索不達米亞。人們逐漸將事物與觀念改編成圖解式的視覺再現，即而創造出早期楔形文字的抽象式符號。藝術家則是把這個程序反轉過來，利用書寫語言創造圖像，吸收並轉化文字原先傳達的意義。⁵

文字和圖像之間的界線，並不像現代西方人認為的那樣涇渭分明，也不具有文字乘載內容而圖像說明文字的層級關係。此外，有關「閱讀」圖像的說法越來越普遍，這意味著人們已經接受視覺圖像就和書面語言一樣，具有傳達意義的能力。而這多半取決於觀眾(讀者)對於某些特定慣例的熟悉(或不熟悉)程度。

⁴ 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)，14 頁。

⁵ 麥可·博德著；吳莉君譯：《改變藝術的 100 個觀念》(臺北市，臉譜·城邦文化出版，2014 年 1 月)，41 頁。

張彥遠《歷代名畫記》卷一《敘畫之源流》：『顏光祿曰：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」』所謂圖載分三方面，第一是圖理。圖理指圖與符形成的基本原理，其原理出自易經卦象。誠如《周易係辭》：「書不盡言，言不盡意，聖人立象以盡意。」立象盡意，意思是確立抽象符號系統，即八卦(卦象)，以寓意方式表達思想。第二是圖識。圖識指字學，包括文字訓詁與書法。早期象形文字是圖畫文字，比如甲骨文是占卦的記錄，形態特徵便是書畫一體。第三是圖形，圖形指繪畫。圖形的形，古文通「刑」，刑從刀，可知圖形的形，在漢代以前也可能是刻劃出來，或者說是剪出來的或刺出來的。顏延之同時代畫家陸探微，《歷代名畫記》卷六稱其「筆力勁利如錐、刀」，從錐與刀中可見圖形之作，於早期是以利器繪製可佐證，亦如商周時代甲骨刻劃，有著互為相通的製作過程與結果。

圖載若以廣義稱之，那麼就是融合了符號、文字、圖像三者間的對應關係，然而藉由載體滲透，透過技巧、形式與觀念互為並用，使創作面向有諸多可識，彰顯書與畫的內在情思，研出中國古質今妍的自我風貌。筆者將圖載作一簡單概念，如(圖 4)：

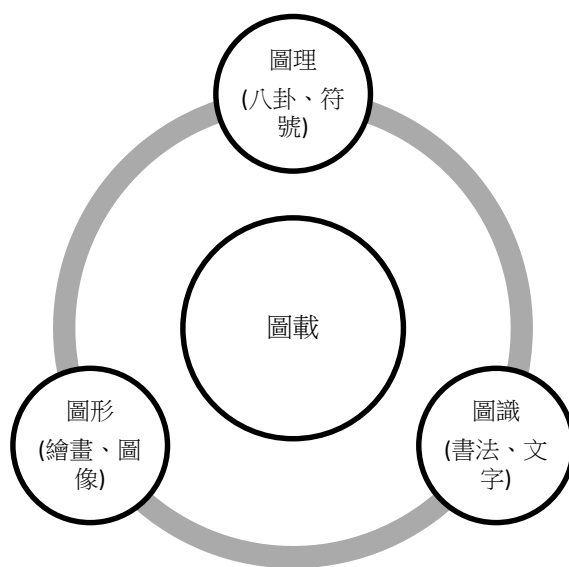


圖 4 圖載之要件 (圖表來源：筆者繪製)

許慎論書：「古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象于天，俯則觀法于地，觀鳥獸之文與地之宜。近取諸身，遠取諸物，於是始畫八卦，以通神明之德，以類萬物之情。」先民仰觀俯察天地萬物的形象表現，是為「觀物」，近取諸身，遠取諸物，是為「取象」，以類萬物之情，是為「類比」，以通神明之德，是為「體道」；而體道是以始畫八卦的圖式表徵來呈現。由此可見先民為體道而畫八卦，已具寫生之芻形，而寫生是寫自然萬物之生意，自然之生意藉由繪畫技法和形式表現在二度空間的畫布或畫紙上，呈現出三度空間之幻覺。

歷代以來不乏以書入畫、以畫入書的經典名品。如米芾〈珊瑚帖〉(圖 5)，看似書法線質的抽象珊瑚形體，營造圖像般的視覺元素，襯托主賓趣味；鄭燮〈墨竹圖〉(圖 6)，重視詩、書、畫三者結合，用詩文點題，將書法融入繪畫中，形成不可分割的統一體；齊白石〈金樽玉樓，蟹肥酒香〉(圖 7)，將生活情趣，融入畫面；金農〈採菱圖〉(圖 8)，亦詩、書、畫融為一體，導入民生情態與樸拙之趣。



圖 5 米芾〈珊瑚帖〉



圖 6 鄭燮〈墨竹圖〉

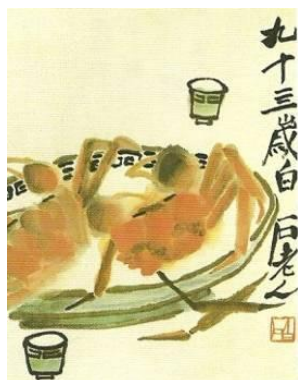


圖 7 齊白石〈金樽蟹肥〉



圖 8 金農〈採菱圖〉

書法與繪畫本身是一種線條的運動，從下筆到完成往往是一氣呵成的，當創作家執筆透過筆鋒與紙面的接觸，以文字與圖像表達創作者高超的筆法，營造屬於自己風格的線條，同時也記錄了創作者當時情感的表露，這種情感是獨一無二的、無重複性的，它正反應創作者當下欲傳達的某種意念。

筆者於閱讀之中匯整有關歷代書畫相關性之論述摘要，以最早出現書畫相關議題的，如張彥遠《歷代名畫記敘論·敘畫之源流》所提到的顏光祿「圖載之要」說法以及「書畫用筆同法」的經典畫論，追溯到趙孟頫「書畫同源」之說：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」的直截詮釋，來到近代黃賓虹：「蔡郎中謂，書筆自然，論者以為書當歸乎自然，作畫亦爾。」的這些名言，顯示出書法與繪畫不可切割的關係，提高書畫家為之一道的可靠證明與歷史經驗借鑑的必然過程。以此，筆者從書畫論中匯集了相關課題的內容進行歸納，如(表 1)。

表 1 書畫相關性的論述提要

作者	出處	內容
張彥遠	《歷代名畫記敘論·敘畫之源流》	顏光祿(不詳)云：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」又周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。(周禮保章氏掌六書：指事、象形、會意、轉注、假借，皆蒼頡之遺法也。)
	《歷代名畫記敘論·論顧陸張吳用筆》	顧愷之之跡，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。昔張芝學崔瑗杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢。一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。

		惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。
郭熙	《林泉高致》	筆與墨，人知淺近事，二物且不知所以操縱，又焉得成絕妙也哉！此亦非難，近取諸書法正與此類也。故說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項，如人之執筆轉腕以結字，此正與論畫用筆同。故世之人多謂善書者往往善畫，蓋由其轉腕用筆知不滯也。
鄭樵	《通志》	書與畫同法。畫取形，書取象；畫取多，書取少。凡象形者，皆可畫也。不可畫則無其書矣。
韓拙	《山水純全集·序》	有書無以見其形，有話不能見其言；存形莫善於畫，載言莫善於書。書畫異名而一揆也。
不詳	《宣和畫譜·敘》	周官教國子以六書，而其三曰象形。則書畫之所謂同體者，尚或有存焉。
米友仁	《題新昌戲筆圖》	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。上古莫非一世之英，乃悉為此，豈市井庸工所能曉？
趙孟頫	《自題疏林秀石圖》	石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。
朱德潤	《存復齋集》	字書者，吾儒六藝之一事，而畫則字書之一變也。周官教六書，三曰象形，其義著矣。後世以楷易隸，以隸易篆，非猶有左畫方右畫圓之意焉？
何良	《四友齋叢說》	夫書畫本同出一源，蓋畫即六書之一，所謂象形

俊		者是也。
陳繼 儒	《妮古錄》	古人金石、鐘鼎、篆、隸，往往如畫；而畫家寫水、寫蘭、寫竹、寫梅、寫葡萄，多兼書法，正是禪家一合相也。
趙宦 光	《寒山帚談》	古人學問無窮，故作字無由定體。右軍署名無一同者，非有意改作也，因其學進，不覺其自變耳。常與繪畫之士談畫，但須寫景，莫須寫畫，寫畫有盡，寫景無窮；景無窮，學尤無窮也。書道與畫正通。
李日 華	《紫桃軒雜綴》	余嘗泛論，學畫必在能書，方知用筆。
王時 敏	《王奉常書畫題跋》	六書象形為首，乃繪畫之濫觴。
朱耷	《書畫同源冊》	昔吳道元學書於張顛、賀老，不成，退，畫法益工。可知畫法兼書法。
石濤	《大滌子題畫詩跋》	畫法關通書法津，蒼蒼莽莽率天真。不然試問張顛老，解處何觀舞劍人？
	《畫語錄·兼字章第十七》	世不執法，天不執能。不但其顯於畫，而又顯於字。字與畫者，其具兩端，其功一體。……一畫者，字畫先有之根本也。字畫者，一畫後天之經權也。能知經權而忘一畫之本者，是由子孫而失其宗支也。能知古今不泯，而忘其功之不在人者，亦由百物而失其天之授也。
李鱣	《墨竹水仙圖軸》	日日臨池畫水仙，何曾粉黛去爭妍。正如寫竹皆書法，懸腕中鋒篆隸然。

鄭燮	《題蘭竹冊頁》	日日臨池把墨研，何曾粉黛去爭妍。要知畫法通書法，蘭竹如同草隸然。
	《鄭板橋集·補遺·題畫竹》	山谷寫字如畫竹，東坡畫竹如寫字。不比尋常翰墨間，蕭疏各有凌雲意。
湯貽汾	《畫荃析覽》	字與畫同出於筆，故皆曰「寫」。「寫」雖同而功實異。
周星蓮	《臨池管見》	字畫本自同工，字貴寫，畫亦貴寫。以書法透入於畫，而畫無不妙；以畫法參入於書，而書無不神。故曰：「善書者必善畫，善畫者必善書。」自來書畫間擅者，有若米襄陽，有若倪雲林，有若趙松雪，有若沈石田，有若文衡山，有若董思白。其書其畫累能運用一心，貫串道理：「書中有畫，畫中有書。」
朱和羹	《臨池心解》	古來善書者多善畫，善畫者多善書。書與畫殊途同歸也。畫石如飛白，畫木如籀，畫竹竿如篆、枝如草、葉如真、節如隸。郭熙、唐棣之樹，文與可之竹，溫日觀之葡萄，皆自草法中得來，此畫之與書通者也。……如「錐畫沙」、「印印泥」、「折釵骨」、「屋漏痕」、「高峰墜石」、「百歲枯藤」、「驚蛇入草」、「龍跳虎臥」、「戲海游天」、「美女仙人」、「霞收月上」諸喻，書之與畫通者也。
黃賓虹	《自題山水》	蔡郎中調，書肇自然，論者以為書當歸乎自然，作畫亦爾。
	《與汪孝文書》	書畫同源，欲明畫法，先究書法，畫法重氣韻生

		動，書法亦然。遂全身之力於筆端，以臂使指，以身史臂，是氣力；舉重若輕，實中有虛，虛中有實，是氣韻；人工天趣，合而為一。所謂人與天近謂之王，王者旺也。發揚光輝，照耀宇宙，旺何如之。
		鄙見以為包慎伯著《安吳四種》，《藝舟雙楫》論書法，即古畫法，吳讓之、陳崇光均得其傳……
	《中國畫史馨香錄》	書畫同源，能以書法通於畫法，為古來所獨創者，則有陸探微(王獻之一筆書，遂創一筆畫)。
李徐	《我與書畫》	以畫意作書，天地萬物無一非書畫粉本。……以造物為師，熔書畫一爐而治之。
李叔同	《淺談書法》	古書云「書畫同源」，而實際意如此。以我國漢字為例，即從形象之圖畫開始的，後來書法成為一門藝術，即是「字如畫」或「畫如字」，自有它的藝術魅力所在。
魯迅	《擬播佈美術意見書》	飾文字以為美，雖華夏所獨，而其理極通於繪事。
	《門外文談》	寫字就是畫畫。
沈尹默	《書法論》	字的點畫，等於畫的線條。
胡小石	《書藝略論》	古者書畫同源，以一畫面記一事，此實當為最早之記錄方式，亦即最早之原始文字也。
劉海粟	《不做空頭藝術家——對上海幾位青年畫家的談話》	書畫是同源的。我的畫，借力於書法，我的書法，又兼蓄畫的造型美。但對我來說，始終需要作不懈的努力，以追求其完善與完美。

		為書為畫，其實境界相同，不外三點：一是氣韻生動，這是前提；二是氣魄厚重，這是功力；三是氣勢磅礴，這是面目。
--	--	---

(圖表來源：筆者繪製)

周星蓮《臨池管見》：「字畫本自同工，字貴寫，畫亦貴寫。以書法透入於畫，而畫無不妙；以畫法參入於書，而書無不神。故曰：『善書者必善畫，善畫者必善書。』」可見「寫」不管在書法還是繪畫領域中，皆有其道理存在的意義與價值，當然以書法藝術創作為依歸下，「寫」也就直接反應在「書寫」之上。故為此，下章節所要提到的是以「書寫」作為筆者之借鏡的創作過程，然去建立自我風格的必經之道。

二、書寫借鏡建立

根據「書法」一詞英譯為 calligraphy 的字樣中(圖 9)，發現此詞意義包含著對書寫性及繪畫性的意旨。根據希臘文形容詞「calli」所定義：「a combining form meaning」指稱著美麗、優美的狀態，亦即對事物所產生的美感；而「graphy」藉由希臘文動詞定義：「a combining form denoting a process or form of drawing, writing, representing, recording, describing, etc., or an art or science concerned with such a process.」其中詞句中所提及的「drawing」及「writing」，證明了此字彙在解釋下同時兼具著「畫」與「寫」的本質，讓書法詞彙擴充到單指漢字再現到優美多姿的畫寫表現，再從西方觀看東方美感形式而有所連結，擴充了文字所給予的想像空間。

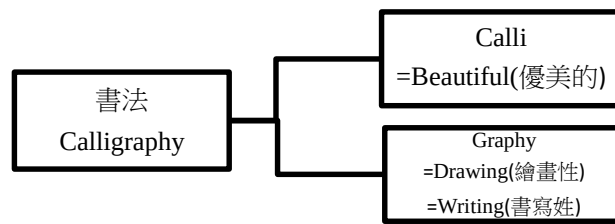


圖 9 書法 calligraphy 釋義 (圖表來源：筆者繪製)

綜合上述，書法一詞—calligraphy 於西方國家定意義上包含兩個層面：其一、優美(calli)：指的是內外形成要素，於知覺過程中體現的一種軟性、旋律、跌宕的感受，明確的說，此與經驗上的美感認知起著相當作用，展開超然物外靈動悠然的美妙狀態；其二、繪畫性與書寫性(drawing and writing)：成立於繪畫與書寫的表現狀態，就點畫線條於空間構成的畫面感，不涉及溝通傳達的認知之下，純粹展現躍動的運動軌跡，於佈白之中掌握形質(輕重緩急、濃淡乾濕)發展狀況。

《周禮》六藝之一曰：「書」，又周代「保氏教國子，先以六書」。這時的「書」主要是指文字書寫的技能，同時也包括與此相關的生理活動意義。這個階段雖然不能總的說明書法藝術創作的全貌，但在基本上卻擬出其必然經過，及審美觀念上的省思與開端—書法必須是文字的書寫行為。

根據書家陳大中於《當代書法創作與流派研究》一書中所提到的：

「技術品味」原則強調了書法創作作為專業的基本要求，它從觀念上保證了書法創作的本體性—是「書法的」，同時，它從行為上保證了書法創作的本體性

——是「書寫的」。⁶

書寫是書法藝術創作的基本要件。如果沒有書寫要件所成的作品，便不能稱之為書法藝術，即使也是有文字的藝術創作，有可能是文字藝術等等，諸如像是平面圖文設計，但這與書法藝術的作品仍然有別，關鍵不是工具材質，而是書寫。漢字的顯現是書寫出來的，不管透過什麼樣的工具，顯現在什麼質地上，都是經過書寫的過程而顯出來的，當然工具和載體的問題都隨著當時的社會環境而決定。

書法是書寫文字的具體表現，如(圖 10)，而「書寫」與「文字」是書法作品的必備條件。表現則存於作品之中，是天生具有的，亦也包含著形質技能與情思感想。

書法→書寫(身心狀態)+文字(表意作用)

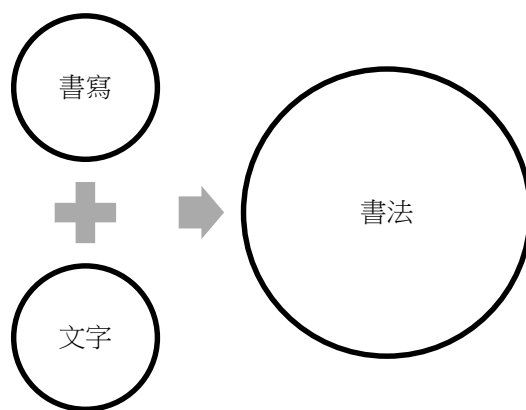


圖 10 書寫文字示意圖 (圖表來源：筆者繪製)

林進忠曾提到以下對於書寫的看法：

⁶ 陳大中：《當代書法創作模式與流派研究》(北京，榮寶齋出版社，2005 年 10 月)，10 頁。

我們認為「書法」的基本條件不在工具材質，而是在於「書寫」文字，包括過程與結果，作品就是書寫留存的結果，它必須留存可見才能說是作品。如古書所記有「地上學書」、「以荻畫灰」、「被中畫腹」、「以指畫膚」、「倚井欄為書」血後沖洗再寫等，都只有書寫的過程而未留書跡，沒有「結果」可見辯稱不上書法的作品。⁷

書寫在意義上是構成書法藝術創作的首要條件，亦是在創作過程中扮演中堅的角色，於獨運執掌中體現書者內心思緒的催化作用，而書寫行為與結果(作品)的產生背景，不是藉由書寫而成的軌跡，只可能是複製品，僅供書法史料的數據參照。如沒有書寫要件的作品，便不能稱之書法，也僅是文字藝術創作，但與書法藝術的作品能有差別，關鍵不是工具與材質上的問題，而是書寫操作過程。

三、 書畫形意流轉

西漢思想家揚雄指出：「言，心聲也；書，心畫也；聲畫形，君子小人見矣。聲書者，君子小人之所以動情乎。」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》所云：

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。⁸

⁷ 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(臺北市，中華書道學會，2000年)，參—6。

⁸ 俞崑：《中國畫論類編·下》(臺北市，華正書局，1984年10月)，703頁。

王履重「意」，實與宋代文人畫概念相符，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」。

王履的此段《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。」⁹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，而與南齊謝赫「六法」其三「應

⁹ 俞崑：《中國畫論類編·上》（臺北市，華正書局，1984年10月），59頁。

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 11)：

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。

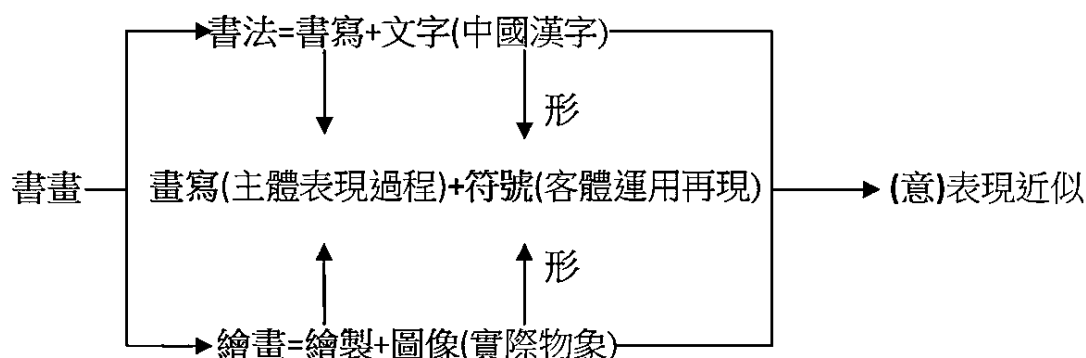


圖 11 書畫之形意關係略圖 (圖表來源：筆者繪製)

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，以此筆者匯整書畫相關「形」、「意」論點作為參照，如(表 2)。

表 2 書畫「形、意」匯整表

朝代	作者	典籍	形	意
東漢	蔡邕	《筆論》	為書之體，須入其形	
西晉	陸機		存行善莫於畫	
東晉	顧愷之	〈魏晉勝流畫贊〉	以形寫神	
六朝	宗炳	〈畫山水序〉 ※形神分殊說	1.以形寫形，以色貌色 2.山水以形媚道	
南朝齊	謝赫	《畫品》六法論	其三：應物象形是也	

唐	張彥遠	《歷代名畫記》		意存筆先，畫盡意在。
北宋	蘇軾			我書造意本法，點畫信手煩推求。
北宋	歐陽修	〈盤車圖〉詩		古畫畫意不形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。
北宋	郭若虛	《圖畫見聞志》		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。
北宋	晁補之	《雞肋集·跋李遵易畫魚圖》		1.大小惟意，而不在形 2.畫寫物外形
元	趙孟頫	《松雪齋集》		作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。
明	王履	〈重為華山圖序〉		畫雖狀形，主乎意。意不足，謂之非形可也。雖然，意在形，捨形何以求意。故得其形者，意溢乎形。失其形者，形乎哉。
明	鍾惺	《隱秀軒集·跋袁中郎書》		以意作書。
清	戴本孝	〈象外意中圖〉		取意於言象之外。

清	方以 智	《讀畫錄·卷 三》		寫意本無一法。
清	惲南 田	〈南田畫跋〉		草草遊行，頗得自在，因 念今時六法，未必如人， 而意南田不讓也。

(圖表來源：筆者繪製)

日本平面設計大師杉浦康平有這麼一段話：

文字超然物外、變幻之妙，充滿魅惑的姿勢、形態，抓住你的眼神，讓你凝神聚思…，出人意表的舉止，牽引眼睛看不見的力量，為日常生活灌輸活氣。安靜棲息在某處，又在人們不經意的地方悄悄出現的文字，伸手展足，乘著聲音的翅膀舞蹈的文字…¹⁰

文字是人類文明中的產物，是日常生活中的必要物件，因為習以為常、司空見慣，周遭無一不是文字「點畫」所組合的景像。文字藉由解讀而產生意義，是依循著文字造形後的文辭記述，這是另外一種層次，是人類經過淬鍊之後的語言傳達方式。如果說文字經由可讀的模式而造就文字形象的功能意義，不妨說文字造形(結構)是素材的運用，若能賦予文字生命力與再生力量，趨向文字造形「可述」性，延伸點線特質的主價值(視覺藝術)，顯示點畫結構間與抽象特質的自由表現。書寫者與文字的對話，體現「形」與「意」的對應交談。

當然，書者在創作之時的情思過程所關注文字之「形」大於「意」是有的，文辭意義或有可能去拓展情思的連結，但書者創作時的情思卻未必然是因文辭的影響，二者的互動關係皆存主體本身的辨思與創見。

¹⁰ 杉浦康平；莊伯和譯：《文字的力與美》(臺北市，雄師出版，2011年11月)，封面。

從漢字六書始，人們在造字時有了法則，促進了文字形成依據，並適應了人類社會需要，創造出絢爛輝煌中華文化，而我們追隨其演變，得以認識偉大文明世界，走入無垠奇幻旅程，直至今日…。演化至此，文字從形象（造形）及象外（意涵）上，孕育生意，由「可識」裡探求真理，於傳統中探尋創新，藉文字結構、象徵及語意再生轉化，透過直譯、轉譯到演繹過程，讓它重新發聲，再續發展可能性。

四、書畫科學實證

1960 年代，美國加州理工學院心理學家斯佩里(Roger W. Sperry)所進行的一項實驗研究—左右兩大半球處理不同的資訊，獲得 1981 年的諾貝爾醫生獎。左腦負責大部份的溝通，以及其他任務，如處理聽覺、「書寫」的資訊及身體語言；右腦則是處理「圖像」、旋律、語調，如臉部表情，以及身體的空間定位。

舉例來說，當一個人在讀一首詩時，左大腦會分析文字的序列，根據書寫的方式，將其詩文整合成有意義的句子去檢視文法型態(理性)，進而掌握實質上的文字內容。而右腦則是以既有的概念及想像(感性)，將訊息整合起來，以豐富的想像力去組織具體化背後的象徵意義。參閱(圖 12)。

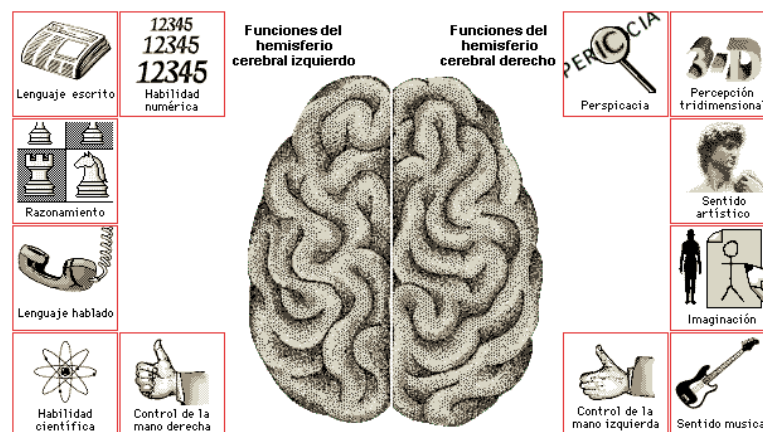


圖 12 左右腦構成方式¹¹

¹¹ 圖片來源 <http://www.facmed.unam.mx/emc/computo/mapas/hemisferios.htm>。

腦神經是一門新興的科學研究，從醫學角度來說，藉由腦部的自然結構與其發生作用後的實證演化，可間接了解人類在行為上的生活模式，能夠準確分析人類在創造上於腦部的直接反應，進而發展人類於知覺上的運動歷程與其表出狀態。根據腦神經科學定義，可分為以下左右兩端的腦部構成及其工作判斷：

腦的功能不論是五感的知覺、學習的能力、記憶的能力或是判斷下決策的能力，都可以概括解釋為：解決生命中遭遇種種問題的應變及反應能力。近年來已經有科學家及人類行為學家跟腦電波學家等專業人士，發展出左右腦的相關理論，研究發現到，雖然人腦可以切成大小相等、形狀對稱的左腦跟右腦，但是在功能上卻有截然不同的特性。

其一：左腦主司「語言」(文字)，也就是將生活中的種種感知，例如視覺、嗅覺、聽覺、觸覺及味覺等五感的知覺，在左腦中是用語言的方式來解析訊息，由於要先將訊息轉換成語言的方式傳達到左腦分析之後，才能作出判斷，因此比較起來是較為耗時的方式。

其二：右腦雖然跟左腦形狀對稱、大小一致，但是在處理訊息的方式卻迥然不同，近年來將這種感知稱為「本能的五感」，其處理訊息的方式與左腦用「語言」處理的方式之差異在於，右腦是用「圖像」的方式處理訊息，由於圖像處理的方式能夠迅速的將訊息處理完畢，因此能夠一次處理大量的資訊，坊間常見的超級記憶術、速讀術、心算、圖像式記憶法等，其實就是讓右腦功能發揮的訓練方式，讓右腦能夠瞬間發揮功能，馬上獲得事情的運算結果或是答案，心理學家稱這種發揮右腦潛能的方式為「共感」¹²。

¹² 同感，共鳴。(他人の体験する感情や心的状態、あるいは人の主張などを、自分も全く同じように感じたり理解したりすること。同感。)指同感、共鳴。他人情感與內心的狀態可以體會，或是別人的立場自己可以完全的理解與感受。

由上述可知，腦部之中能直覺反應其知覺的過程是藉由右腦來體現，而間接的透過左腦來做評判與結果，所以在先決條件下的右腦明顯成為腦部運作的首要步驟，爾後才就由左腦來下定論。不妨可說，圖像先行於文字的條件是存在的。

表 3 圖像到文字的簡略關係



(圖表來源：筆者繪製)

從上(表 3)可知，其實際對象(也就直指真實的物象)動物園裡的大象(圖像)，到直指模擬物象的特徵表現(人類構成的象形文字)，以及到最後普遍通用的文字構成(與實際物的落差)，這三者之間共構出由圖像到文字的演化過程，這與人類在建構語彙同時間，腦中的反應從直接的右腦處理(圖像)到左腦的分析方式(文字)，有著密不可分的關係，再者，藉由新興的科學驗證，更能夠從一個理性角度來觀察書法與繪畫的文化軌跡，所以在研究歷史脈絡之時，借他人之手亦能有所斬獲。

德國畫家利貝曼(Liebermann, 1847-1935)於《繪畫中的想像》一書中提到：「藝術家的象形文字約近乎對大自然的感覺印象，一切藝術都不過是象形文字而

已，就越需要花費想像力去設計它們。」在人類接觸大自然時，所見的真實樣貌存在腦中而盡可能地去描繪真實對象，卻已與實際狀況有所差距，造物者憑著感覺亦或印象來處理記錄下來的軌跡，通常這軌跡已與現實不符(不是真實的)，以由自然之物到人為之物，與此可知，儘管文字的創造過程由對象索取，但卻與對象不同，故以為此，筆者謹製形象過程對照(表 4)，在進行腦部運動時，更能夠清楚明白創作者之思考軌跡。

表 4 形象過程對照

對象	定位	本位定義	對應狀態
自然	物象	第一自然	真實狀態
象形	物象即文字	第二自然	擬態狀態(參雜想像)
書法	文字	第二自然	完全想像狀態

(圖表來源：筆者繪製)

根據對象指稱與構成，思想家卡爾·馬克思(Karl Marx, 1818—1883)之《認識論》¹³把自然客體定義成兩種：第一自然和第二自然。未經人類改造過的自然稱之「第一自然」，把經過人類改造的自然稱之「第二自然」。自然客體是指自然界的事物和現象，包括天然存在的自然物和人類生產實踐活動形成的人化自然物(人工產物)。根本上說，人化自然是人的實踐活動的對象化，是人們的對象世界。因此，不論是第一自然還是第二自然都是物質自然，都是人類認識與改造的

¹³ 又稱辯證唯物主義認識論，是馬克思和恩格斯在總結、批判與繼承馬克思主義以前哲學史中各種認識論的基礎上建立起來的。一切唯物主義認識論都是反映論，辯證唯物主義是徹底的唯物主義，因此，反映的原則是辯證唯物主義認識論的基石。辯證唯物主義認為，人的認識是人腦這一特殊物質對外部現實世界的反映，是物質最高級的反映形式。辯證唯物主義認識論在肯定物質世界在意識之外並且不依賴於意識而客觀存在這一前提下，肯定物質世界的可知性和人們認識世界的可能性；認為人們的意識或思維能夠認識客觀的現實世界，人們關於現實世界的表象、概念，能夠正確地反映現實，認識的內容來自外部現實世界。

對象。

文字與圖像的關係，根據左右腦處理運作之下研究出來的結果，閱讀文字與欣賞圖像明顯有異，左腦主辦文字與語言，右腦則是圖像與聲音，兩者間負責不同區塊的作業方式，不管是直接或間接的瞭解物象的形體或造形，對於欣賞者而言，取自大自然一切對象都是進行加工處理後的結果，亦即常態下的直截感受。

五、 結語

本文探討「書畫藝術創作這件事」的意義，從「容他無我」到「有我排他」的思辯中，書畫藝術意識的流轉，轉述筆者對於藝術創作所體現的生命力，是從文字開始走向自體反思的重要過程，又加上深於繪畫的實質狀態，「形」與「意」間的交融與滲透，展現書畫藝術創作的高度與內涵是筆者所關懷的課題與日後發展的創作意識與動機。

參考書目

- 俞崑編著：《中國畫論類編上・下》(臺北市，華正書局，1984年10月)。
- 王鎮遠：《中國書法理論史》(合肥，黃山書社出版，1996年11月)。
- 邱振中：《書寫與觀照-關於書法的創作、陳述與批評》(北京，中國人民大學出版社，2005年7月)。
- 上海書畫出版社：《二十世紀書法研究叢書・當代對話篇》(上海，上海書畫出版社，2008年1月)。
- 王冬齡：《王冬齡創作手記》(北京，中國人民大學出版社，2011年10月)。
- 詹宏志：《創意人：創意思考的自我訓練》(臺北市，臉譜文化出版，1998年)。
- 杉浦康平；李建華・楊晶譯：《造型的誕生》(臺北市，雄獅出版，2000年)。
- 巫鴻：《徐冰：煙草計劃》(北京，中國人民大學出版社，2006年7月)。
- 王明嘉：《字母的誕生》(臺北市，積木文化出版，2010年9月)。
- 丁斯基；吳瑪.譯：《藝術與藝術家論》(臺北市，藝術家出版，1995年)。
- 王才勇：《現代審美哲學》(臺北市，書林出版，2000年)。
- 約翰・柏格 (John Berger)；吳莉君譯：《觀看的方式》(臺北市，麥田出版，2005年)。