

傳統與實驗——論當代書藝創新

傅 申

台灣大學藝術史研究所教授

摘要：

承國立台灣藝術大學黃光男校長及中國書畫學系林進忠主任之美意，認為筆者為何創時書藝基金會籌辦首屆「傳統與實驗」大展所撰《千禧年論當代書藝創新》一文與本校的教學宗旨頗相符合，除了可以在這一次研討會上再次提出，作為個人對當今書法藝術創新的種種認知向大家報告之外，也請諸位學者加以批評指教。

本文因為是為特定的展覽以及對「書法藝術」的個人認知和界定而寫，相對於廣義的詮釋就不免有保守和狹義的傾向，但本人的創作方向對此有所堅持，而將「書寫性的繪畫」以及「不可讀的作品」劃入「抽象畫」的範疇這是有所區分的，猶之乎體育運動中的任何球類如足球與籃球，應該各遵其遊戲規則不能相亂一般，各位可以想像，如果在球場上沒有一定的遊戲規則時的混亂狀況吧！以下是略加修改過的本文。

緣起：本展的主旨、特色與限制

書藝與「漢字書法」的問題

實驗取向

一、創新書藝的繪畫化傾向

二、縱向承啓

1.順向延展

2.逆向用古

三、橫向借鑑

書法藝術本質的深化

結語

緣起：本展的主旨、特色與限制

何創時書法藝術基金會的董事及顧問們爲了迎接千禧年的來臨，籌畫並舉辦了這一項別開生面的「傳統與實驗」書法展。

所謂「別開生面」，是因爲這次邀請或徵選參展的書家需要同時提供「傳統及具實驗性質的作品各乙件於會場並陳展出」，這樣的展覽有別於一般將傳統或創新的作品以壁壘分明的方式分別展出。

其所以並列展出的立意很簡單：書法藝術本來就是一項依靠深厚傳統的豐富積累並高度發展的藝術，正猶如高科技必然建立於基礎數理以及無數先進理論的累積一樣，因此我們深信：書藝的創新必定建立於由先賢作品及理論累積成的傳統基礎之上，沒有傳統基礎的創新，猶之於要在浮沙上建新樓，而欲其高大長久，其可得乎？

同時，我們對書法史的認識，在三千餘年來，從甲骨到簡體字、從實用到純藝術，無時無刻不在新變之中，因此每個朝代、每個時期都各有其代表的時代風格，每位書家，即使在同時同代也各有其個人風格。也就是說，書法藝術的歷史一直在先人的努力下往前演變創新中，雖然腳步比較慢，但也比較自然，是處於

漸變的狀態。今天我們身處廿世紀末，即將面臨千禧年的交替時刻，在中西交流的地球村時代，新變的速度和強度愈來愈急遽激烈，我們已經不可能像農業時代的祖先們一樣安步當車地隨著自然的腳步去漸變。當今書法界不得不激勵和催促自己，正視西方文化的衝擊，勤作實驗，走向書藝創新的未來。正是因爲我們面臨了中國文化前所未有的劇變，書法藝術勢必要迎頭趕上，否則就會被無情地逐漸淘汰。

此一展覽的邀請及徵件規定非常簡單，主要是：

（一）、作品須爲書寫中國文字的平面作品。

（二）、形式不拘的卷軸冊及鏡片，最大尺寸以 70×140cm 爲限，手卷限高 40cm。

1.

第二條規定是受限於展出場地，除此之外不限材質，凡可以裝裱成卷軸冊頁的紙、絹、布……皆可，黑色彩色任便，工具除傳統的毛筆之外，也可以用刷子、破布、蔗楂、乾蓮蓬、海綿……或滴或灑，均未加設限。

1. 見《傳統與實驗》展的展覽作品徵選辦法。

至於第一條的規定，除了展場限制之外，也與策展理念以及書法藝術的主要表現形式有關。籌委會明確規定只收「平面作品」，並不表示主辦單位排拒或歧視任何立體形式的書法作品，或書法裝置藝術，籌委會認為那需要由另外一個展覽去承擔。

書藝與「漢字書法」的問題

本展徵選作品規定必須「書寫中國文字」，其理由也並不複雜。事實上，世界上的每一種文字在各自的發展史上，都發展出某種程度的書寫藝術，然而多數他國的文字及書藝發展皆相對地較受限制，中國書法可以當仁不讓是世界書藝之首。形成這些「書藝弱國」的原因很多也很複雜，如果我們對漢字書法的提倡都不足以刺激華人書家的自強奮起，那麼我們更無能為力去提倡他國文字的書藝。

其實在中華民族文化體系之中，除了漢字以外，也還有滿、蒙、藏及雲南的「麼些文」等，對於以上各種文字的書藝，我們當然一視同仁，所以沒有明文規定「必須書寫漢字」。但是歷史的事實是，以上幾種文字都以實用的目的為主，裝飾為副，其藝術創作的性能均遠不及漢字的書法藝術。即使在十四世紀的歐亞強國蒙古大元帝國，或者是長達兩世紀半的大清帝國，雖也有使用「毛錐筆」將滿蒙文書法藝術推向高峰的機會，仍未能培養出偉大的蒙文或滿文的書法藝術，即使今日來提倡恐怕也難以勝任了。所以，很明顯的事實是：中國文字的書寫藝術在國內外徵件展出的結果，實際上仍然是「漢字的書寫藝術」，這仍然是目前世上發展得最為博大精深的一門書法藝術。

還有一點需要說明並澄清的是，籌委會對於「書法藝術」所下的定義雖是：「文字的書寫藝術」，並非狹義的「漢字書寫藝術」。然而對於「非文字的書寫藝術」，或者「自創文字的書寫藝術」，因為與本展的界定有別，所以不在本次展出的範圍之內。²

「非文字的書寫藝術」之中，例如有些日本的「墨象」及「前衛書道」³成員，或中國的「先鋒書法」（包括「現代」「書法」、「現代派書法」、「前衛書法」、「無標題書法」、「書法主義」及「書法水墨抽象」等）⁴部分成員的作品，將漢

²這是籌備會議中的共識，亦請參韓書茂〈論書法藝術的本質屬性〉，見《書法研究》總 29 輯，1987.3 期。

³參河內利志《日本書法藝術發展現況評析》，《迎接書法新紀元—國際書學研討會論文集》，書法教育學會，1997，台北。

⁴參野夫《試論現代派書法》，《書法研究》總 38 輯，1989.4 期；閔祥德〈當代書風談〉，《書法研究》，總 40 輯，1992.2 期；張強〈現代書法〉，《書法研究》，總 48 輯，1992.2 期；馬欽忠〈先鋒書法的現代情境〉，《書法研究》，總 73 輯，1996.5 期；邱振中〈中國現代書法：現狀與選擇〉，《中

字解構，只用其點畫使轉的「字素」(不成字的基本元素)，而書寫出不可讀的點線圖畫，不具形象(不論是自然或人爲的形象)的作品。這類作品，倒不必如某些評者名之曰：「偽書法」，不妨稱其爲「類書法」或「書寫性繪畫」。但是更正確地加以分類，那是「線形類」的「抽象畫」，以區別於一些「塊面性」的抽象畫，均不符合於此次「傳統與實驗」書藝展的理念與宗旨。

這類「書寫性的抽象畫」，也有人認爲是「書藝的純化」，將之比喻爲「純音樂」，好像是一種提昇的境界，其實這般類比恐怕經不起深入的分析，音樂與書藝畢竟是兩種不同類型的藝術，勉強類比總不盡妥當。因爲追究「書法藝術」的原始意義應當是一種「書寫文字的藝術」，既然是文字就不可能是沒有約束、沒有結組規範的線條藝術，所以不應當存在有「純書法」的名詞，因爲一寫文字，就立刻具有該字歷史性的字形規範、審美傳統、文化內涵及個人的選擇動機，無論如何都「純粹」不起來的。而且因爲「書寫性的抽象畫」無法有規範法則，所以大大的提高了創作的自由度，但是其難度和深度卻也相對地減少，甚至流於淺化和易化，即使新也未必好。若欲求其高深，與長年累月積累的「書法藝術」並美，便非得假以時日長期去努力與開發不可。這當然是「抽象畫」的一般性問題，並非本文討論的目標。此次「書藝展」應該與「抽象畫」，包括不可讀的「書法性抽象畫」(不論是水墨的或彩色的)，都要劃清界限，否則有些歐美抽象表現主義風格的作品恐怕也要在容納之列了。

對於「書法藝術」是「文字的書寫藝術」的定義，還要面對另一類的挑戰，因爲文字是人造的，所以具有「倉頡情結」的一些書法家，也想創造自己的文字，因而牽涉到書家的身份問題，以及自創字的流通與必要性的問題。古人造字是基於需要，包括將草書規範化的「標準草書」在內，于右任也是基於文化上的需要，才生發此一構想。況且于右任之所以成爲近代草書聖手，乃是無心插柳的結果。現代書家卻反果爲因，只是爲了形式上的炫奇彰異，而將創字當作文字的遊戲，而未考慮到文字供人解讀的流通性，未能將精力智慧用於書藝本體的創新，那是十分可惜的。同樣的，例如「非文字書」也具有「類倉頡情結」，以及將原有文字解構重組並抽象化的傾向，都是向「抽象畫」靠攏的一類創作，因此無法歸納在此一展覽中。但即使在「可讀的漢字書寫」的限定下，創作者仍然具有寬廣的實驗空間。由於中國文字從甲骨到篆、隸、楷、行、草書及簡體字的發展過程中，沈積了如此豐富的官方和民間書家及無名氏的書例，不愁找不到一種或數種適合表現自我的書體和書風來加以發展，對任何人的一生之內，應是無可窮竭的。

漢字毛筆書法是世界文明史中發展得最高最深的書藝，主要原因除了我們擁

有經由歷代良工開發出來的利器：毛筆之外，就是漢字本身豐富的圖象性，它不但在演進過程中，從比較具象的象形文演變到幾乎抽象的草書，粗分至少有六、七種書體；每種書體具有不同的造型性格，從靜態如建築的篆、隸、楷書，到動態如舞蹈的行、草書。而且漢字有三百多個字符（或字素），用以拼組成幾何級數增加的大量獨體字，字形繁富，筆畫繁簡的巨大差別，從一畫到四、五十畫，不像他種語文的拼音文字只有廿、卅個字母。更何況漢字還有許多「異體字」的存在，每個字又有歷代書家的特殊造型……，在在給予書藝家極大的發展空間，也遠非拼音文字系統可以相比⁵。就因為漢字的豐富形象性，每字有每字的造型和字義，因此書藝作品可以從單字書法，到少字數書法，一直到長篇文字書法，幾乎具有無止境的多變空間足以發揮。

漢字文化圈擁有如此優良的書寫品種，且具有如此鮮明的民族特色，作為我們書藝的文字載體，更有先賢在歷史場合中提供無數可資學習啟發的榜樣，應該令國人驕傲，也令他文化者心生豔羨，相信不至於因為科技發展帶來的電腦數據文明，便會將如此博大精深的文化藝術「棄如敝屣」吧？更何況，文字在形與音之外，尚具有文義，雖然文字只是書藝的載體，不是主體，但若賓主相稱，文字內容能夠恰如其份地襯托書藝的品質與境界，甚至相得益彰，給予觀賞者在欣賞書法形質的同時，又可玩味所包含的內涵和意境。猶如一首詞曲兼美的歌曲，在聆聽樂曲的同時，還可以將情感投注在吟詠歌詞，其所得的感動，比起聆聽無詞的演奏曲可能更深入打動人心。因此書法藝術對文字形式的堅持，絕不會減弱書藝表現的可能性，反而益增其人文內涵、思想的深度及人格的反射。

漢字書法藝術的獨立，可以不再為文字服務；但既與漢字的「形」（軀殼）共生共存，也應讓文字的「義」來服務並充實（至少不損害）書藝的內涵。或者有人以為「漢字書藝」牽涉到文字的解讀，不免因之而難以向世界藝壇發展，其實欣賞西洋的「立體派」、「表現主義」、「抽象藝術」等等，也一樣需要透過學習，具備基本的知識，只是難易程度有所不同而已。況且以十幾億華文人口所共有的「漢字書藝」絕非世界的邊緣文化，日本、韓國能向中國學習，而學會了欣賞並創作「漢字書藝」，為何西方人不能透過學習也成為「漢字書藝」的欣賞及創作人口？破除「文字書寫」書藝欣賞的局限，只要加以適當的翻譯標題及創作自述，並不難達成文字語言層面的溝通任務。

實驗取向

⁵參劉志基〈漢字品格與書法藝術〉，《書法研究》，總 57 輯，1994.1 期。

董其昌在將近四百年前早就如此明白宣示：「書家未有學古而不變者也」⁶，明代尚且如此，今天更是要變，而且要加速的變，所以要提倡「實驗」。所謂「實驗」，其涵義是很廣泛的，也包含本展覽無力涵蓋的立體性、裝置型式、或行動表演的作品。即使是受限於本展所要求「平面作品」的範疇之內，但是豐厚的歷史積澱，可以套用蘇東坡的話：「取之不盡，用之不竭，是書法之無盡藏也。」雖不免誇張，但也確實相去無幾了。

實驗性的現代書藝，仍是歷史性的延續和開展，並非「反傳統」的，也仍然是「書法」的，這雖是本展覽具有的一個明確界線，但並不表示籌委會排斥「非文字的書寫藝術」，而是目前本館書藝展覽的策展方向尚不欲跨越「書法藝術」嚴格定義的界限。以下是就平面書法創作取向提出一些觀察：

一、創新書藝的繪畫化傾向：

新時代的書藝創作不免受到現代繪畫的影響，同時也受到展示及欣賞場地的改變，而影響到創作及欣賞心態的取向，所以有「繪畫化」的趨勢，加強在畫面上追求形式美的表現，但絕不是將書法變作繪畫。自從民國初年以來，書法作品如同其他藝術品或中西繪畫在畫廊作公開的展覽，因而改變了從前書齋式的陳列或廳堂廟宇的懸掛方式，特別是在文人書齋藝術中，往往以「閱讀式」來欣賞書法作品，因此古人欣賞字帖也稱之為「讀帖」。欣賞手卷和冊頁更不用說是採取閱讀式的翻頁或舒捲，所以閱讀詩文與欣賞書藝是同時進行的。然而二十世紀以來，尤其是近代的書展場合，多數的觀賞者已經是名符其實的「觀眾」了，也就是從「心眼並用」漸而轉向偏重用眼的「視覺」取向了，因此書藝創作者對整幅作品的布局或畫面經營較古人更為著意。這一發展方向，自民國初年的弘一法師便顯現端倪，他明白指出「寫字時，皆依西洋畫圖案之原則，竭力配置調和全紙面之形狀……故朽人所寫之字，應作一張圖案畫觀之。」⁷可見畫面經營對書法作品的重要性。然而現代書家對於畫面的要求作進一步的發展，以期在展覽廳中能夠獲得「搶眼」的效果；若能吸引觀眾的注目，就代表這件作品成功了一半。但是這並不表示創新專重形式之美，因為搶眼的筆法，實際上是力與美的結合⁸，所以必具有引人的「神采」。如果只在形式及用筆上徒事誇張，或淪為粗惡鄙俗，則是益顯其醜而已。

⁶董其昌〈評書法〉，《書禪室隨筆》，見黃簡編《歷代書法論文選》，543頁，上海書畫出版社，1979。

⁷弘一〈致龍溪馬海鬻書〉，見田光烈著《佛法與書法》，255頁，台北頂淵文化事業有限公司，1993。

⁸參方堯明〈力、力感〉，《書法研究》，總21輯，1985.3期。

書藝的創新固然有明顯走向繪畫化的傾向，但是仍必須劃清此一傾向的極限，也就是：「可讀的文字書寫藝術」，用以排除「繪畫化書法」與繪畫的混淆，特別是模糊地帶的「書寫性抽象畫」。

值得一提的是書法的時間性格與韻律感，由於漢字的「筆順」性格，書寫的「時序性」非常明確，外加對於「一次性書寫」（指不修改、無複筆）的強調，因此觀賞者站在一件已完成的作品前，可以很輕易地依照原創者相同的時序，品味其點畫使轉，猶如親見書家揮毫一般，這是書法欣賞的一大特點和享受⁹。尤其是行草書的線條有疾徐輕重、長短抑揚，如音樂般的節奏感，都是一般繪畫作品所沒有的特質。即使像康丁斯基（Vassily Kandinsky，1866-1944）曾結合音樂來詮釋他的抽象繪畫，也無法由觀賞者重建「時序」或再現「一次性」而享受其樂趣，這也是書法與繪畫的分野特點之一。在此一極限的規範之內，由於上述漢字的豐富多樣及極大的可塑性格，仍然容許創新者作各種各樣的實驗手法。

「墨色」與「彩色」的運用，則是重視書藝的形式美和繪畫化傾向的發展之一。傳統「筆墨」審美中的「墨」，廣義的說就是「色」，傳統的書蹟幾乎全是黑墨書寫而成，但是除了大多數使用「清一色」濃墨之外，也在有意或無意間講究墨色中的細微變化。例如孫過庭《書譜序》中有云：「帶燥方潤，將濃遂枯」之句，懷素之枯墨渴筆有如「輕煙澹古松」，¹⁰米芾《吳江舟中詩卷》中濃淡枯潤的自然變化，到董其昌有意識的淡墨、王鐸的漲墨等等。而今人「以書為畫」的結果，更有以下的可能：

1.開發繪畫性的墨色：

將傳統水墨畫中的「墨分五彩」、「水暈墨章」的效果應用於書法藝術。

2.開發「彩色書法」：

如對水墨的效果猶感不足，更進一步在書法中使用現代繪畫的豐富色彩、色調的變化。其實早在民間的板筆書中，已有「彩色書法」。所以除了傳統固有的「朱書」之外，不論單彩、多彩、虹彩、水彩、油彩.....等，均可作為實驗「彩色書法」的選擇。

3.開發色彩裝飾用紙：

在傳統的泥金、灑金、描金、描花.....之外，亦可採用現成的各種色彩裝飾

⁹參邱振中〈運動與感情〉，《書法研究》，總 21 輯，1985.3 期。

¹⁰《懷素自序》中引盧員外語：「初疑輕煙澹古松，又似山開萬仞峰。」

用紙，或自繪彩色裝飾的背景，甚至一併講究裝裱式樣材質及色彩的選擇，以尋求書法與彩繪及裝璜結合的創新效果。

在上述運用「墨色」、「彩色」及「彩飾」的三種變法之外，當然可以另創他法。但是歷代之書家，雖然也有：「新理異態，古人所貴」的新變觀念，但是即使在不拒彩色的繪畫上，中國畫論家一向堅持：「畫道之中，水墨爲上」¹¹的美學理念，相信也有其恆久不變的原理。總之，繪畫化的書法無法排拒色彩，只是如何成功地使用色彩與彩飾，使其不流於俗濁，也具有一定的高難度，而且不能唯「新」是問。

4.「筆法的互換」及「字體的混寫」，是書法繪畫化的另一種可能，也是先賢曾經嘗試過的方法。明末的趙宦光借用行草筆意來寫篆書，稱之爲「草篆」；八大山人也以近於篆書的筆法寫行書。混寫書體則有顏真卿的《裴將軍碑》及鄭板橋的許多作品，清末的吳昌碩在同幅作品中混用篆隸和行草等等，都能使作品產生新的視覺效果。

5.「書中有畫」則是另一種可能，傳統中有詩書畫一體的作品，但都以畫爲主，¹²書藝創新者當然也可以書畫易位，以書法爲主，附以較小之插圖，而形成「書中有畫」的另類風格，也是「書法繪畫化」的一支。至於款印大小及位置的配合，更是每件作品應該講究的。但是，除了能運用適當的墨色變化之外，其他幾種都具或輕或重的裝飾性傾向，若運用不佳，易生弊病，弄巧成拙，反爲繪畫界所輕視及批判。

二、縱向承啓—從基本的字形、結構作切入點的兩種途徑：

1.順應中國文字及書藝的發展規律：

那就是從象形、會意及指事字較多的甲骨文、金文，發展到純文字符號的行草、狂草，從較具象演進到較抽象的趨向。但即使是狂草或晚近才出現的標準草書，一旦演變爲約定俗成之後，也都成爲傳統的一部份。如要再往前發展，只有將既有的行草書或其他任何字體，再進行有限度的解構、移位、重組、扭曲或變形，使其進一步地抽象化，但最終仍然是可以辨讀的。

¹¹傳王維《畫山水訣》：「夫畫道之中，水墨爲上，肇自然之性，成造化之功。」

¹²中國文人畫自元代後畫面上多題跋，有多至一、二十家者，如故宮藏元·張中《桃花山鳥圖》，此一風尚傳至日本，有「書畫軸」之稱。

2.逆向於中國文字及書藝的發展規律者：

指的是逆向回到歷史中參照先賢的「復古」手法，「以古為新」自是可行之路，但絕不是「食古不化」，而是要「借古開今」、「古為今用」¹³，開發具有古拙、古雅、古淡、古豔等等、總之古意盎然的新面目。返古的手段之一，是在甲骨文或金文中選擇具有象形、指事和會意性質，比較圖象化的文字來從事創作，這樣的作品往往也比較趨於繪畫化。

以上兩種不同的取向，其一是發展漢字的符號抽象性，其二是利用古漢字的具象性，各往抽象或具象的兩個極端去開發個人新創的繪畫化書法。

「文字造型」，本是傳統書法中「結體」和「布白」的綜合運用，從單字的結字，到上下字的字距，到行間距離的疏密或侵擾避讓，到全幅的「謀篇」、「布白」，處處關注到「畫面分割」和「空間結構」，也就是「黑與白」、「虛與實」、「疏與密」等各種書法原理的靈活運用。若以趨於兩極之結構造型為例，一是以篆、隸、楷為主，近於建築般理性的靜態結構；一是以行草、狂草的曲線為主，富音樂節奏感、近於舞蹈般感性的動態結構¹⁴。

結字、布白與謀篇既是傳統書藝的主要技法，對趨向於更注重形式美和繪畫化的創新書藝，特別是少字數的創作，在強化空間布置方面，似乎要求的更為殷切。

三、橫向借鑑：

上述的創新取向，主要是從我國書藝史的精華中繼承和發展，猶如我們的先賢，也是在同樣的道路上向前邁進的。如今之所以要大聲呼籲創新，則是因為我們原本獨立自足的書藝發展，面臨了東方其他書藝國家以及西方異文化的左右衝擊，已經不能獨自徜徉，而非得急起競走不可。我們的「毛筆文化」已經被破壞、取代，培育傳統書法的土壤已經產生了質變，而且這個質變又不僅限於書寫工具的毛筆，更廣及傳統文化、生活、思想以及審美觀。

毛筆文化的破壞，使得書家的養成，不同於傳統知識份子那樣普遍享有日常以毛筆書寫的自然發展的機會，而漸漸局限於有志於書藝的少數讀書人的主動選擇。今人習畫、學鋼琴或芭蕾舞都出於個人的選擇，並不是每個受教育者的必備教養，因此現代的書藝教育與養成，無異於一般的美術或音樂教育，不但從事書

¹³參宗致遠〈試論當代書風的時代印跡—關於當代書法風格的探討〉，《書法研究》，總 21 輯，1985.3 期。

¹⁴參鍾家驥〈草書動靜辨〉，《書法研究》，總 21 輯，1985.3 期。

法的人口減少了，而且也導致大量欣賞人口的流失。傳統書法藝術不僅趨向「美術化」，而且「專業化」似乎也是勢所必然的趨勢¹⁵。

這種「美術化」與「專業化」發展的同時，又面臨著西方審美觀念的衝擊和影響。抽象藝術在世紀初由康丁斯基、蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944）一輩推動以來，到二次世界大戰結束以後，1950 及 60 年代「抽象表現主義」以美國為中心大行其道，其中只有馬克·托貝（Mark Tobey，1890—1976）承認受到了中國及日本的書法藝術的影響¹⁶，然而弗蘭茲·克萊恩（Franz Kline，1910—1962）及法國的蘇拉吉（Pierre Soulages，1919—）則以正負空間與動態概念產生下少以黑白為主色的線性抽象作品，看來頗有中國書法「線性美學」的趣味性。當中國仍然處於政治與軍事衝突的不安狀態時，戰後的日本政治情勢在美軍的庇護下反而承平一時，書道界開風氣之先，得以引進美國抽象表現主義的新觀念，而發展了「墨象派」（前衛派）和「少字數派」¹⁷的創新風格書風。這種借鑒於西方畫面空間構成及切割的原理，以文字為創作素材的「以書為畫」的表現手法，引起以「書法祖國」自居的中國書家們為之側目。受到這樣的東西衝擊之餘，衛道者避之猶恐不及，對於若干見異思遷的嘗試者，往往手誅筆伐加以撻伐，唯恐書法大國在西潮及東風襲擊下淪落為小邦。

台灣的書家們在這股風潮下也曾力圖自振，在 60 年代即有發展大草書「以書為畫」的傅狷夫，試作「亂影書」的王壯為，70 年代有史紫忱的彩色書法，呂佛庭的文字畫及董陽孜的「造境」書法，70 年代後期成立實驗性濃厚的「墨潮書會」，以及博佑武發展「造型篆書」，到了 80 年代更有現代書藝和現代墨趣等年輕書家團體的組織¹⁸，對於書藝的創新無不勇於嘗試、多方實驗。

中國大陸書家的創新實驗，由於政治的因素，比台灣書家的發展較晚，一直要遲至 80 年代才有所謂「現代書法」（或「現代派書法」）。其後繼有「無標題書法」、「狂怪風」、「現代主義」、「墨海弄潮」、「書法主義」、「非文字書法」及「待考文字系列」等等的出現¹⁹，雖未得到全國書展或傳統派的普遍認可，然此起彼落的研究發展與創作皆方興未艾。

¹⁵參劉正成〈論中國書法的美術化傾向〉，《一九九七年書法論文選集》，中華民國書法教育學會；許偉東〈專業化書法創作摭議〉，《書法研究》，總 68 輯，1995.6 期；陳振濂〈書法發展的大勢〉，《書法研究》，總 86 輯，1989.2 期。

¹⁶“Daniel Wheeler,” Art Since Mid—Century, 1945 to the Present”, Vendome Press, New York, 1991, p.45.

¹⁷參河內利志《日本書法藝術發展現況評析》，《迎接書法新紀元—國際書學研討會論文集》，書法教育學會，1997，台北。

¹⁸參玄香〈1936—1986 台灣現代書藝發展概況資料圖說〉，《書法藝術》，第四期，1986.3 月，台北。

¹⁹參註四。第一次「現代書法展」在 1985 年十月舉行。

史實說明，時代的更新是每一代人都會面臨的改變的壓力，抽象、墨象、少字數書風都已是存在的事實，不論將他們看成是書法藝術的怪胎或異類都無關緊要，而是書界要有氣度接納新變，使其都成為我們未來書藝發展的新血，只要我們具有一個遠大的目標，在時間上縱向繼承我們優秀傳統的同時，空間上橫向借鑑和吸收東西方相關藝術之所長，我們書法藝術的未來必能推陳出新更為壯大。西方之抽象、日本之墨象，無不借鑑他國而成就自己，以至超越了傳統。古有名言警句：

山不讓塵，故能成其高。

海不辭流，故能成其深。（鬼谷子）

中國書藝面臨目前的困境，唯有「不讓、不辭」，方是「轉機」之策。綜上所述，由於我們正處於資訊膨脹、國際交流頻繁的世代，書藝創新必然走向「多元化」、「繪畫化」的道路。²⁰此乃「天賜良機」，何憂之有？

書法藝術本質的深化

創新書藝作品在形式上固然朝向美術化和繪畫化，但是我們絕對不能忽視書藝本質上的要求，這包括書寫及構成文字的基本技法一點線本身，及形式上、精神上的表現力與美感，以及文字所附的文化蘊涵。

點、劃是文字的構成要素，所以是對文字「形質」的要求，猶之於對人體筋骨血肉的健而美的要求。趙孟頫說「用筆千古不易」²¹，是指筆法的重要性以及用筆的基本原理不變。筆力表現在書法上就是骨力和筋骨，所以「點畫波撇屈曲，皆須盡一身之力送之」²²，指的是如何寫出健康的筆意，至於如何寫，又要寫得美，古人也留下許多方法，各就所宜或所悟，而不為所拘即可。敏悟如蘇東坡，經過長期實踐之後說：「把筆無定法」，又說：「吾書意造本無法」²³，今人勿為其誤導，因為「沒有定法」，並不等於「無法」，而是說方法很多，卻不必拘於一法。即使是講得禪味一點的「無法之法」，仍然是方法的一種而已。就是因為有法，所以非要不斷向精博的傳統去深入學習不可，然後才可以「熟能生巧」、「熟極而化」，融會眾家所長，達到「從心所欲而不逾矩」，就能自成一家，這就是大多數古人所採取的方法。

²⁰陳振濂〈書法發展的大勢〉，《書法研究》，總 86 輯，1989.2 期。

²¹趙孟頫〈蘭亭十三跋〉之一：「書法以用筆為上，而結字亦須用功，蓋結字因時相傳，用筆千古不易。」

²²傳衛夫人《筆陣圖》，古今學者定為他人委託，然流傳久遠，影響甚大。見黃簡編《歷代書法論文選》，209 頁，上海書畫出版社，1979。

²³蘇軾〈論書〉，參同上黃簡書，314 頁。

筆法甚多，轉折頓挫，有收有放，有擒有縱，有緩有急，有疾有澀，有提有按，有藏頭護尾，有映帶迴環，有藏鋒露鋒，有逆入平出，有回鋒轉向，有疾縱澀收，有回旋盤繞，有斬釘截鐵，有掣頓屈伸，有騰挪避讓，無垂不縮，無往不收……等等的變化和講究，這種長久以來積累的用筆技法的複雜性，及先賢理論和範例的豐富，亦絕非西方藝術家所能夢見！

筆法使轉及表現的境界之美也多種多樣，有過媚、有勁健；有奇崛、有沖和；有沈著、有痛快；有飄逸、有沉勁；有清潤、有凝重；有秀逸、有雄渾；有平和、有剛烈；有靈動、有端嚴；有恬逸、有雄強；有飛妍、有樸厚……等等。至於結體與佈白方面，有平正、有險絕；有結密、有寬綽；有停勻、有偏側；有平直、有橫斜；有承接呼應、有朝揖顧盼；有疏密開合、有偃仰向背；有奇正相生、有似欹反正……等等豐富的書道美學理論。但是不論筆法或結體之美，仍然有今人繼續開發的餘地，所以實驗與創新當先知前人之所有，以免淺嘗即止而誤將魚目寶如驪珠。前述毛筆文化的轉型，雖然大量流失了培養書法藝術的土壤，然而也拜現代科技之賜，印刷技術大幅改進，公私收藏透過照相製版大量複製印刷，使有心者都可以從無數歷代名跡的印本中，直接體悟上述種種筆法、結字與布白，正為吾人提供了「深耕」的新土壤。

南齊王僧虔(426—485)曾說：「書之妙道，神采為上，形質次之，兼之者方可紹於古人。」²⁴點畫筆法是書法的形質，使之具有筋骨血肉；使轉是書法的性情，才能有音容笑貌，表現生命和神采。從點、線、結字到謀篇、布白各單項的品質，到整體的綜合造詣而言，表面上是技法和功力的層次，但是「技近乎道」，沒有高層次書法美學的領悟來引導，技法是無能跟進的。因此技法在形式層面上有高低難易之分，也有形式格調的雅俗之分。至於「少字數」一類的「繪畫化」作品，由於筆法線條的放大與突顯，或誇大其張力，若不在傳統的筆法上紮根，並拓展審美及表現力，便無以達到書藝的高層次境界。因此，書法的創作要達到技法、形質與神采兼顧，筆力與精神韻度兼勝的品質。

文字既然是書藝的載體，則文學或思想的意蘊和內涵，及其所代表的人文價值與精神，就如影隨形般地存在，也是權衡書法作品藝術價值不可或缺的因素。或者，有人提出唐代張懷瓘論書藝欣賞時認為：「唯觀神采，不見字形」²⁵，誠然，書寫高妙的詩文，並不能改變書法的拙劣；但是古人的名跡，尤其是在書法藝術的逐漸獨立之前，皆與文字內容有密切的相關，《喪亂帖》、《蘭亭序》、《寒食帖》、《伏波神祠詩卷》……無不如此。但是如今時代與文化環境都不一樣了，能

²⁴王僧虔〈筆意贊〉起首四句，參同上黃簡書，62頁。

²⁵張懷瓘〈文字論〉：「深識書者，唯觀神采，不見字形，若精意玄鑑，則物無遺照，何有不通。」參同上黃簡書，209頁。

夠自撰妙句固然是一絕，但書家其實也不必兼為文學家...，書寫的內容，不必盡為自撰，然而文字內容畢竟代表了個人的選擇與關懷，以及是否反映書者的心胸懷抱、品格修養、人文素養和時代精神。感人至深的文字，或與書者心境契合的文詞，必能有助於書寫時的情緒，因而提昇書法的品質，也構成作品的文化內涵、審美意境和時代性的一部份。

書藝作品精神層面的意境，一方面是所附於形質之上的「神采」，一方面是「字外工夫」所呈現出來的人文精神和性靈的境界。這是在字畫之外不著跡象的審美尺度，難以用文字敘述或形容。這種透過文字書寫所呈現出來書家的整體氣質、涵養和寄託，展露作者在書跡背後的人文精神，特別是藝術方面的才氣、功力與審美的能力，及個人的生命境界和人文素養的高度綜合，乃是我們衡量書藝創作品質的深度要求。想要到達以上所期望的那種境界，當然具有很高的難度，但是作為書藝的追求者，也唯有以高超的目標，才能不斷地引領我們向前。

書道之難，本來就是沒有止境的，唯其難，才更形可貴。

書道之樂，也就存在於這永無止境的實驗與追求之中。

結語

今日我們對傳統的重視，不但是因為我們擁有世界上最高深的書藝，可謂根深葉茂，只要繼續澆灌而維護得法，就會像百花一般定期綻放。但是作為耕耘書藝的現代人，不能停滯於縱向歷史性的光榮傳統面貌和規範之中，而甘於作歷史傳統的「書奴」；在橫向的借鑑時，從東洋日本的新書道及西洋的現代畫中吸取經驗時，也不應重蹈他們的故轍，成為隨人腳跟的「洋奴」。

本次展覽所提出的「實驗」口號，正說明實驗是需要持續不斷地進行的。從宏觀的歷史角度來看，二十世紀的下半期到下一個世紀確實是中國書史上的劇變時代，而目前一切變化正值方興未艾的局面，這是需要眾多人在較長時間內不斷地勇於「改變」、努力「實驗」，才能顯出成效的事。因此本展不必急於標榜「現代」或「先鋒」，因為「現代」終將成為「歷史」，「創新」也將成為「傳統」的一部份；而「先鋒」也者，必也將「成仁」於不久的未來，這是人類的宿命。所以本展所期望的「實驗」作品，是能在提高審美眼光後，繼承傳統書法中可為己用的優點，更進而加以開拓。不放棄或減弱對傳統筆法、結字的功力和審美要求，並在形式美的追求以外，能夠力、韻兼顧。要創造有法度又有自我的境界和性靈，有綿延不斷、香火相傳的生命力，又同時能代表新時代審美觀的創新作品。

如此提倡「傳統」與「實驗」並重又並列的展覽，又同時廣邀書壇不同年齡層、專業與非專業的人士參與，其目的是多重的。籌委會認為書法的創新實驗與鑽研傳統同樣是當今每一位創作者都應該努力與嘗試的方向，只有壯大書法創作的隊伍，普遍提高書壇成員的文化修養和美術素質，自然就能產生高水準並能代表這個時代的創新書藝作品來。

對前輩書家比較走傳統路線創作方向者而言，他們的傳統功力與筆法都已不是問題，藉著此一展覽，激勵他們從實驗的角度，開發可能潛在的創新力，藉「從心所欲而不逾矩」的年齡和功力，茁長「老樹著花」的景象，為下一世紀的創新書壇平添幾分「古艷」的風光。

對於年輕一輩平時比較傾心於創新的書家來說，藉著此一展覽提醒他們不要輕忽了傳統中取資不盡的寶藏，要不斷地深耕，善加利用，藉以拓展他們創新作品的深度和精緻度；從傳統的根基蛻變而出的新生命，可以增強創新作品的厚實度與深度及垂久性。

在世紀交替的關頭，面臨這樣一個中西交流、變易迅速的時代，我們對於書藝作品的期望和追求，除了先賢對品質標準的品評，更無法忽視的是「創新度」，其實也一直是傳統書評中的一項。類同於「個人風格」的有無，亦即是否能「自成一家」，以及今日最關注的，是否具有「時代風格」等等。除此，創新度當然也有高低之分，要達到較高水準的創新度的確是比較難的，況且「新」不一定等同於品質的「好」及格調的「雅」，也就是說，有「新而不佳」或「新而庸俗」的情況。我們當然期盼有「新而好」、「新而雅」、「新而高」以及具有深度又有難度的佳作。

總括來說，書藝的發展離不開傳統，因此本展仍然堅持傳統的書法品評的標準，再加上合乎時代的創新要求：

（一）外現的技法功力層面的高品質要求，和個人風格的建立。

（二）書藝神采與個人內涵的精神境界結合的深度要求。

（三）具有民族特色並合乎時代的創新精神。

個人認為這是可大可久的目標，只要能符合以上要求，就是能與前賢媲美的作品，進入二十一世紀的數位化時代，人類的書寫行為漸漸被電腦文書處理所取代，因此中國的書法不再是常民生活所需的一種練習和修養，而更清楚地顯示「書法」是一門精緻的藝術，要像科學家一樣以「實驗」的精神，不論是形式的、內

容的，都要求不斷地突破與創新。這一次展覽的本身就是一項「實驗」，要兼顧以上三項品評的標準，既不偏廢，也不矯枉過正，透過書家創作與基金會辦展覽的共同探索，不論這一次成績如何，總希望一屆一屆辦下去，在將來累積發展出屬於中國、合乎時代的新而好、新而高、新而深，既不愧於先賢，又能立足於世界藝壇的書藝創作。