

# 臺灣書法寫意現象的探討

蔡明讚

《書法教育月刊》主編

摘要

之所以選定五〇年代至八〇年代中的三十餘年間為探討的時代區塊，乃是「寫意現象」的內緣外因在此一「斷代」是特別顯著的，一九八〇年代中期以後書壇生態丕變，寫意派書家凋零，儘管當前中壯輩書家仍不乏具寫意特質者，然而精純程度已非昔比。

今天我們要思考的是，處在一個政治、社會不穩定的環境，依賴政府機制去推展這一項嚴格說來有益國計民生的文化（藝術）並不容易，而事實上民間有志之士是應聯合聲浪積極向文化主管機構請命。此外，臺灣書壇不乏人才，寫意派前輩書家留下的詩文、書論、書蹟、風尚……，得到後起之秀的踵事增華，還有二、三十年來透過競賽、展覽、研習、學術討論、國際交流……所累積的成果，這是所有參與臺灣書法發展歷程者所不能妄自菲薄的。

關鍵字：臺灣書壇、書法創作、寫意現象

## 一、前言

書法作為傳統文化中一項特殊的表現形式，其與生活息息相關的角色扮演，使之得以在實用與藝術兩個交疊的場域中蔓延進展，實用方面的不可缺護持藝術創造的成果代代積累，以至於形成了長滿奇花異卉的豐富園圃，文字構造的單字單義與不斷改進的書寫形體，使書法表現的載體多到難以數計的境地，而書寫工具毛筆的奇異性能對文字造形（線條）的變化之複雜性提供了令人不可捉摸、深不可測的效能，就書寫動作完成後所產生的筆跡之無一人相同、無一筆相同的所謂筆跡學現象，已注定其美學內涵將迥異於任何一門古今中外的藝術，尤其是以人的因素為最大考量的中國古代社會、人文精神的涉入更讓書法逐漸構築一個完善的美學體系，從東漢末至清代前期，種種書寫創造一直接用毛筆或間接工具產生的書法作品，歸類於文人系統或民間系統，在「書以人（知識分子、人品道德）傳」的核心思維影響、封建政治體制緊密維繫下，書法創作的藝術價值鎖定在以「人品道德」作為最後關卡，而底線則是具備一定程度的書寫訓練績效，在這樣一個書法文化氛圍中，文人書法長期穩固地在藝術史上成為主流，民間書法因執筆非文人階層，或為職業寫手或為刻匠或為普通百姓乃至底層小吏，其書寫不論技法超軼、風貌雅正甚而堪入品流，也因其人之文學涵養或社會分量、政治地位等之缺乏而並不予以珍視，當然民間書法主要的製作立場大抵出於實用，過程中投注的藝術審美成份顯然是較少的。<sup>1</sup>

時至近代，書法以表現筆法技巧、文人品味以及一脈承傳的流派風格的審美思想，受到其自身創作形式因循、創新成份日漸薄弱等因素之不斷浮現而使人不耐，於是標奇立異之風興起，但在傳統包袱厚大的書法範域中，憑空創造是不可能的，那麼從歷史中原先不被重視的層面去發掘或許要便捷些，有識者也心知肚明，「歷史」有濃厚的主觀性和排斥性，而且在任何一個時代的任何人文狀態也充斥主流和非主流現象，彼時不被重視者並非其本身的問題，而是該時代的思維取向，譬如唐代的書法崇尚法度，所以楷書當道，篆隸也以形式謹嚴為尚，行草書尊二王，陸柬之、李邕、孫過庭、唐玄宗、杜牧的行草貴為主流，顛張、狂素、高閑……還有眾多失意文人、方外僧道滿紙野逸、表現性強烈的非主流作品則幾乎湮滅無傳，若不是宋人對唐法斤斤於技巧、往往壓抑個人情趣的作風感到不足而倡導抒情寫意的理念，那些個性化的作品不可能形成其被後代青睞的重要美學意義。更明顯的例子是清代中葉以後論調高揚的北碑書法—數量龐大的民間書寫，除了展現時代特性、地域風尚，這其中技法頂尖、風格新穎者為數不少，在古代歷南朝、唐、宋、元、明各代竟無學者達人宣揚，要到人文主義透過明末浪漫書風標舉個性、厭倦唯美、尚奇傾拙的一批書畫家的點滴揮發，才在阮元、包世臣、康有為等大學者的論著之闡揚下，形成與傳統審美抗衡的局面，於是人人

<sup>1</sup> 參見周俊杰《書法復興的尋繹》河南美術出版社，二〇〇四。

知道那種不假修飾、拙醜也可以的風格叫金石氣。不過，關鍵在於重新審視北碑的價值是看重其對於創造新的表現形式帶來助益，卻也沒有能夠否定「工匠的」這一事實，北碑書法的呈現最終還是要透過「文人式」的筆墨發揮，因此在崇碑之際而順便抑帖，是反映發言者一面倒的情緒性現象而已，文人書法（帖學）並不因此而價值蕩然。倒是近些年來中國大陸無限上綱的民間書法，挾著與西方抽象表現精神的不謀而合，而演繹泛濫到了流行書風席捲半個書壇的局面。<sup>2</sup> 與文人寫意書法背道而馳的流行書風，和造形書法、現代書法把寫意書法擠到了書法花園的邊角，甚至存在已岌岌可危。因為以筆法、學養為基本門檻的書法，缺少了崇文尚雅由政府之推行，翰雅文化氛圍淺薄，當大多數人迷惑於造形而古典學養又不深時，文人寫意書法之沒落就如江河日下了。然而在書法逐漸形成專業領域之後，沒有政府、官僚、文人的支撐，其必然轉入新的發展狀態，為了免於新格局的書法發展流於膚淺的造形化、視覺化現象，對於文人書法寫意精神的揭櫫，或可如黃鐘大呂，一方面給予創作者參酌審思，另一方面也引導大眾能夠在欣賞書法藝術時，進入一個中國藝術審美精神的核心。

臺灣書壇百年來的前五十年，書法風格有兩大特徵各自遞衍，間或有某種程度的交流<sup>3</sup>：其一是清代文人書法遺緒，之間偏重帖學，傳承碑學者較少；其二是日本書道，之間偏重碑學（北碑），行草書法亦較少二王趙董流風，由於處在次殖民地的狀態，傑出書家並不多見。光復後大批中原文人書畫家渡臺，五〇年代末時局已靖至七〇年代，書法展覽催生，如十人書展<sup>4</sup>、八儔書展<sup>5</sup>，並有中、日書法交流展的舉行，<sup>6</sup> 在政府大力推動文化復興的氛圍下，書法風貌有著以文人寫意為審美核心的表現，為數眾多的老輩、中壯輩書法家主要以帖學為尊，碑學為次，當然大多數書家碑帖並治，風格標學並不截然。<sup>7</sup> 七〇年代以後獎賽大量舉辦，在重視技法的風氣導引下，各種書體乃至古代經典書風都成為錘鍊表現的對象，一時古典主義現象充斥，碑帖資料取得的相對容易、書寫技術的大肆開發，對於詮釋書法藝術美的能力達於頂巔，雖然對各書體筆法、造形運使駕馭能力的高度掌握不見得能開創承古出新的世紀佳構，但表達書法藝術美的元素之被掌握，如果和以相關因素則出現大家、傑作未嘗不指日可待。然二十年的獎賽流行，因為遊戲規則偏向外表表相的一面，相對忽略精神內涵的探索與追求，於焉這種本來有益書法創作開展的契機遂在獎賽僵化之後成為了曇花一現，其後一則因視覺化、造形化的「墨象式」書法創作易於理解而引人注目，二則因國際交流

<sup>2</sup> 參見王慶忠《當代流行書風三大流派初論》收錄於《流行書風辯——首屆流行書風論文集》，河北教育出版社，二〇〇五。

<sup>3</sup> 參見麥鳳秋（塀章）《四十年來臺灣美術發展研究——書法研究》國立臺灣美術館，一九九六。

<sup>4</sup> 十人書展成員為王壯為、陳定山、丁念先、朱龍鑫、陳子和、張隆延、傅狷夫、曾紹杰、李超哉、丁翼，丁念先病故後加入丁治磐，於一九五九年舉行首展。

<sup>5</sup> 八儔書會成員為馬紹文、高拜石、尤光先、謝宗安、石叔明、施孟宏、豐濟榮、陳其銓等，一九六五年成立。

<sup>6</sup> 參見廖禎祥《二十年來之中日書道交流》中日文化經濟學會《中國與日本》一九七一年第一三〇期。

<sup>7</sup> 參見拙文《當前臺灣書法創作方向》，中華民國書法教育學會二〇〇一年書法論文集。

頻繁而受到日本及中國書風的衝擊，三則因受到新崛起與現代藝術觀念掛鉤的「現代書藝」創作的啓迪，九〇年代以後書法創作的躁進使文人寫意書法、新古典書法表現這兩個臺灣書法的特質稍隱。<sup>8</sup> 事實上檢視臺灣書法在二十世紀中後期的發展所呈現的書家人才濟濟，書風能承續傳統優質—那種文人寫意美學的發揮—的確可以自豪的地域書風，對於當前臺灣書法主體性美學的標榜，並分庭抗禮於日、韓、中國不同發展的書法藝術成就，相信是有利的。

## 二、寫意現象的釋義與源流

「寫意」一詞在歷來談論詩歌、繪畫、書法時都是常見的字眼，甚至有理論家認為「寫意是中國藝術的核心，是中國美學特有的概念，寫意是寫實的升華，而書道則是寫意之尤，書道把寫意的特點發揮到極致。」<sup>9</sup> 漢儒揚雄謂：「書，心畫也。」<sup>10</sup> 最早揭櫫書法乃是心理的描繪，透過線條的書寫來表達和抒發內心的情緒意念，這即是唐代大書論家孫過庭所謂的「達其性情，形其哀樂。」的論點，可以說書法是一項抒情寫意的藝術。作為藝術門類，書法具有抒情的功能是毫無疑問的，但關鍵在於「寫意」才是書法成為高深藝術的精神內涵，東晉王羲之對於書寫進行提出了「意在筆前」的觀點，這個意其實指的是法度，<sup>11</sup> 就是有關用筆、結字的技巧，因為具備一定的書寫技術方能進入詮釋書法藝術各種美感的堂廡，無論是晉人或唐代，對於法度的要求是很在意的，而這也才能產生堪為後人取法的傑作，宋代以後人們常說「取法晉唐」正說明書法重「法」是它的本質。但法如果沒有適當轉化，往往成為抒情寫意的束縛，南齊王僧虔在《筆意贊》中提到「書道之妙，神彩為上，形質次之。」唐朝張懷瓘則進一步說：「深識書者，唯觀神彩，不見字形，若精意玄鑒，則物無遺照，有何不通。」<sup>12</sup> 神是書法創作所傳達的情意，高明的賞鑒家就能領略出其間的奧妙。在透過師古學古以及一段歷程的技法錘鍊後，書法創作者就可以任情恣性在書寫過程中寓託自己的喜怒窘窮，此即進入了一個寫意的狀態，像唐朝的張旭、懷素，他們並非無法或不守法，而是得意忘形，讓書法表現成為寫意的代言。

宋代的寫意派大將要推蘇軾、黃山谷、米芾為代表，<sup>13</sup> 明人董其昌在《容臺別集》中言：「晉人之書取韻，唐人之書取法，宋人之書取意。」清楚揭露宋人的書法是寫意的，清人梁巘則提出了「晉人尚韻，唐人尚法，宋人尚意，元明

<sup>8</sup> 參見拙文《比較和思考—當代書家書法展所呈現的一些問題》書法教育會訊四十七期，一九九八。

<sup>9</sup> 參見韓玉濤著《寫意—中國美學之靈魂》，海天出版社，一九九八。

<sup>10</sup> 參見季伏昆編著《中國書論輯要》，江蘇美術出版社，二〇〇〇第二版。

<sup>11</sup> 參見陳振濂著《尚意書風邈視》，人民美術出版社，一九八六。

<sup>12</sup> 參見季伏昆編著《中國書論輯要》，江蘇美術出版社，二〇〇〇。

<sup>13</sup> 參見陳振濂著《尚意書風邈視》，人民美術出版社，一九八六。

人尙態」的歸納性書法美學旨意，於是乎宋人尙意便成了千古定論。事實上，尙意書風也就是寫意這個早已有之的藝術創作觀念的揮弘罷了，當然宋人尙意書法在宋代諸多寫意派書法家的詮釋後，達到了頂巔的狀態，宋人尙意書風之所以能有效呈現寫意精神，主要是「文人性」的標舉，<sup>14</sup> 經過蘇東坡的大力提倡，不僅是自魏晉以降的書法「文人化」，繪畫也在書法與詩的全面介入，而形成「文人畫」主流於畫科的局面。宋人的寫意觀念正是東坡所謂「論畫以形式、見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人，詩畫本一律，天工與清新。」這個論點的意涵是強調評價詩、畫兩藝時，除了著重其能否妙造自然，在技巧上取挾的是清新「脫俗」，魏晉隋唐間山水畫的製作者大抵為畫工之流，東坡特別擡舉唐代詩功一流也能畫的大詩人王維，說他「詩中有畫，畫中有詩。」是「士夫畫」，而與「畫工畫」有了高下雅俗的分野。<sup>15</sup> 自此以後，「文人畫」成為詩、書、畫三者融為一體的文人抒情寫意的重要游藝項目。而在書法方面，東坡謂「吾雖不善書，曉莫若我。苟能通其意，常謂不可學。」又說：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」這所謂無法，正是不為法所縛，作為一個文人，內在的氣質、學養、功性……修鍊有得發而為書法，即使看似信手揮灑，也因充分抒情寫意而足臻妙境。

除了文人畫的發展確立藝術家創作的理想是詩、書、畫渾融的「文人化」境界，生活文化的崇尚也是寫意美學的溫牀。唐代一批禪僧書家的大寫意作風，深深帶給書法創作一種意識上的解放，宋人一面承襲這種傳統，許多文人進而研究禪學或與禪僧往來，禪家的覺、悟，凡事的直指本心，修行的強調靜、空，對文人多半不順遂的政治處境提供了一區安頓身心的角落，加上「文人風」的披靡，品茗、飲酒之風盛行，插花、焚香、講究器用的雅潔成為時尚，文人的書齋氛圍有效地助長精神生活的縱情與解脫，意識形態如此，那麼從事各種藝術創造自然「意」勝於「法」了。歸納而言，唐、宋這一批寫意派大將，他們的創作給我們帶來什麼啓示呢？首先，寫意的本體是筆意，也就是筆法，沒有精湛的筆法，作品的精妙是很難出現的；其次是古意，書法源遠流長，前代經典書風已為書寫開闢許多參照式樣，入古出新可以少走冤枉路。三是詩意，書法終究是以文字為載體，一些作品的書寫內容本身已經是文學美篇，即使非長篇大論的文人片言隻字，其意境也耐人品味。四是禪意，通常是人生哲學的高度喻意，如果說禪悟靠的是修持，則書法寫意境界的達到也靠長期的醞釀。坐禪到忘我，到色即是空，到與天地渾然為一，和書法的心手兩忘，心即筆，筆即心到「同自然之妙有，非力運之能成」，其道理是異曲同工的。五是己意，任何高明的藝術品都是創作家最獨特的表達，書法固然受到毛筆、紙、墨、字體、古今風格…等元素層層制約，但能夠出新意並且有明顯的個人風貌，這才能產生不可抹煞的價值，為什麼館閣體評價不高？為什麼不做奴書？為什麼不學俗書？不就是追求那種藝術的個人獨創性嗎？

<sup>14</sup> 參見陳滯冬著《中國書畫與文人意識》，四川美術出版社，二〇〇六。

<sup>15</sup> 參見了廬、凌利中著《文人畫史新論》，上海畫報出版社，二〇〇二。

誠然，元代藝壇巨匠趙孟頫在書法上倡導師法晉唐的「尚古」風，致使一些書家被趙子昂書風籠罩，到元末楊維禎才又開啓了寫意大門。不過文人畫在黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚四大家的發揮下，卻穩站了畫史的高峰，趙孟頫則提出了「書法入畫」的論點，他說：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。」書法講求用筆，書寫過程的一次性與起止分明，形成了中鋒筆意，隨著書寫者使筆運筆的輕重快慢，筆畫線條的力度於焉產生，以此用之於繪畫，往往寥寥數筆已見氣韻。元、明、清三代文人畫家輩出，攀登高峰的往往詩、書、畫兼擅，而即使書畫分治，能詩是最基本的素養。因此寫意精神的發揮和文人性的揭櫫一直是書畫創作的主體美學，明代的青藤白陽，清代的揚州八怪，以至清末民國的吳昌碩、齊白石，擱下他們的繪畫不談，就書法創作來看，不論由帖學或碑派入手，莫不皆傳達了精湛的筆意，書風則入古出新，書寫內容為古代名篇或自作詩文，重要的是充分展現了明確的自家面貌，並且有著超脫世俗的意境。

### 三、臺灣書法寫意現象的時代氛圍

在經歷了幾十年的擾攘，國民政府在一九四九年播遷來臺，當時隨之而來的全國各省市菁英達數百萬之眾，一時物資缺乏，生活艱苦，但臺灣畢竟物產豐盛，經過十多年的生產建設到了一九六〇年代已出現生活逐漸好轉的跡象，一九七〇年以後經濟起飛，有長達二十年的繁榮景氣。一九五一至一九八六的這三十多年可以稱得上是「寫意」書風盡情發揮的年代，茲從幾個方面來探討，首先，追隨國民政府渡臺的書畫家文人足堪擔當承傳任務者應不下數千人，他們或居政府公職，或任大中小學教職，其中詩書畫造詣在旅臺前已甲於一方的不在少數，<sup>16</sup> 當生活安定後以藝事為遣興，並進而與同好結社切磋交流，因而舞文弄墨的風氣便傳揚開來，一時詩文唱和、茶酒相敘、文物品賞帶動起一種相當文人風的氣息，由於這些文人士子書畫家離鄉背井，感傷的情懷、念舊思故的意緒，使他們的創作有十分濃厚的拾舊趨向。一九六六年，政府推行中華文化復興運動，所有的國故都得到極大的發揚，文人書畫家浸潤在濃厚的尚古氛圍中，部分在渡臺前已功力精湛者正是大展雄才的機會，而一些旅台後才起步者經過二、三十年的參學歷鍊也已卓然成家，何況人文薈萃各挾專藝的才學之士在相互濡染激盪下，其成就自是更為可觀，而展覽會的舉行則起到了雙向交流的效益，「七友畫會」首展於一九五六年正月，「十人書展」首展於一九五九年七月，「八儔書會」首展於一九六三年，其後展覽日益頻繁，書、畫會次第成立，<sup>17</sup> 一九六二年「中國書法學會」成立，成為第一個向內政部登記立案的書法團體，會員有五百多人，該會最盛時會員達三、四千人。小型書會的活動主要以展覽和內部切磋為訴求，大型書

<sup>16</sup> 參見拙文《臺灣四十年來書法發展之回顧與展望》書韻 2，一九九一。

<sup>17</sup> 參見麥鳳秋（擘章）《四十年來臺灣地區美術發展研究—書法研究彙編》臺灣

會團體則還辦理了講演、座談、研討、交流等影響層面較大的活動，例如「基隆書道會」於一九五七年舉辦第一屆中日書道交流展，規模頗為盛大；一九八四年中國書法學會配合文建會舉行「紀念顏真卿逝世一千二百週年國際書學討論會」，參與的專家學者來自日本、韓國、香港、美國、新加坡、比利時，可謂意義重大，此後書法學術研究受到重視，而對於古代書法的研究也在教學或創作上引起一些作用。<sup>18</sup>

渡臺文人書家一九五〇年代以後在有利的時代環境裡發揮繁榮文藝風氣的功能，從雅集聯誼到成立書會舉辦聯展，以至大型活動的開辦，使書法藝術的能見度大幅提升，因而也帶動了新一代書法學習熱潮的來臨，在已經斷層的清末民國以來流派書法傳承，取而代之的自然古代碑帖的研習，在這一區塊臺灣書壇受到一九六五年遷建臺北外雙溪的故宮博物院藏品展示及歷代法書印行出版的沾溉極大，<sup>19</sup> 故宮博物院及其周邊營造的是十足的文人風氛圍，對於書畫愛好者而言，這是一塊千載難逢的寶地，將近七十萬件藝術珍品，書、畫、圖籍為文人手澤流芳固不待言，數量龐大的工藝美術其實也多半染上文人色彩，終日流連其間無異於進入了唐、宋、元、明、清的文化時光隧道，老輩渡臺文人書畫家之來自江浙園林世家，固不覺稀奇，在臺灣成長的新一代文人，故宮博物院帶給他們的意義是重大的。此外民間文物携自大陸的家藏精品公開展示乃至出版圖錄，也豐富了閱玩賞鑒，臺北「漢華文化事業公司」於一九七八年出版「中國歷代法書名跡全集」十冊即是一例，圖冊中盡是歷代大書家作品，又如臺北林家花園後代的「蘭千山館」，還有後來陸續寄存並捐贈故宮的世家顯宦收藏品。<sup>20</sup> 在舉目可見率多古代經典名蹟的時空下，書法研習躋等幸進的風氣不易產生，當然一九七〇年代（一九六七年臺灣省美展增列書法部）起各種獎賽的推出，也是助長臨古學古風氣的原因之一，因此當繪畫界興起了抽象畫、西方化變革風潮，<sup>21</sup> 以及日本書道六朝碑派、少字數、墨象、前衛書法透過交流展的引進，卻並未帶給書法界追新求變以較多感染，這是很容易理解的。

另外，時局穩定，工商繁榮，食衣住行方面的富足便利，讓儘管仍心繫故國的文人墨客開始了堪稱「寫意」的生活，吃，有來自中原各地的名廚料理，飲，有中西佳釀，茶藝、茶道風行象徵的是人們有了閒情逸致；插花，不論是東洋流，或中國傳統文人風，總代表人們的精神生活進入了一個閒、雅、逸、趣的境域。在社會轉型，生活步調快速帶來人事的矛盾與日俱增之際，宗教的發達為社會的

<sup>18</sup> 參見拙文《一九七〇年以來國際書學研討會述要》書法藝術 7，一九八六。

<sup>19</sup> 參見莊嚴著《山堂清話》「六十年來之書學與帖學」一文中，對六十年來法帖影印的概況有所介紹。《山堂清話》國立故宮博物院出版，一九八〇。

<sup>20</sup> 捐贈文物大都出版有專冊目錄，如「大風堂遺贈名蹟特展圖錄」、「黃君璧先生捐贈文物特展目錄」、「吉星福代表張振芳捐贈文物目錄」、「王新衡先生遺贈書畫展目錄」、「何應欽將軍遺贈書畫展圖錄」、「黃杰先生遺贈文物目錄」、「譚伯羽、譚季甫捐贈文物目錄」、「林宗毅、林道誠父子捐贈書畫圖錄」。

<sup>21</sup> 一九五七年「五月畫會」成立，掀起抽象表現主義浪潮，其後東方畫會、二月畫會、四海畫會……等相繼成立，美術界曾出現了論戰。

安定起到了作用，與文人相契的「禪」對藝術家的生活與創作提供了靈感和政治氣氛詭譎下的一些不滿的放逸，社會本就是複雜的，文人的多感與任情既沒有管道在政治上宣洩抱負，轉而在詩文書畫創作上反映社會、表現人生，自古以來皆是如此。<sup>22</sup> 渡臺書家處在一個崇文尚雅的社會氛圍，基於其社會地位或藝事成就，書法創作受到重視進而收藏者不在少數，或是索求或是購買，頗能引發創作的樂趣，七〇年代以後本土產的文房四寶，如南投埔里的宣紙，臺南地區的製筆、台北的製墨，彰化的螺溪硯已到了堪用的程度，從香港轉口的內地產品也容易取得，書寫工具條件的齊備，對於創作提供了有利的發揮。而除了定期、短時間的展覽，一些雜誌的發刊也激勵了觀摩賞鑒水準的提升，<sup>23</sup> 因此大多數寫意派書家留下了功力深厚的作品，在八、九〇年代成為市場流通的主要貨源，精彩的筆墨功夫、濃烈的文人風情調，高明者乃至可以踵繼明清流派的風華。應該這樣說，如果不是中原大批「文人」書畫家渡臺薈萃寶島；如果這批渡臺文人不是詩、書、畫兼擅，而且因居政治、社會各階層之要津，而以人品為高，以書法為遣興；如果不是政治氣氛嚴峻，文人無多問政、諫諍空間，而才智精力大量傾注於藝事；如果沒有彼岸大搞文革，我們推行文化復興運動，大動作復古，而讓一些國粹特別是古代文人的游藝被移植到生活中來；如果不是經濟快速起飛，生活條件提升到了舒適享樂的地步，而使人們暫忘國愁家恨，浸潤於難得的太平與安詳；如果不是故宮博物院數十萬件藏品飄洋過海，讓大家近距離晤對而大開眼界……，總之，這些不可能的因緣卻在一時具足，因而成就了寫意現象的鋪蓋。否則以彼時臺灣藝壇東洋風藝術思維籠罩、西方現代抽象表現美學大舉引進，日治書道餘緒猶熾，清末館閣書風亦仍遞衍，「寫意」或有呈現可能，不過為某一流派特色而已。

#### 四、臺灣書法寫意現象的特色與書家

五〇年代中至八〇年代為臺灣書法創作表現最輝煌的時期，<sup>24</sup> 書壇活動的主流由渡臺書家領軍，他們位居所謂的文人階層（官僚、大學院校教授），臺籍書家則普遍受到漠視（不被看重），不過，無論渡臺還是本土，作為創作表現的都是書法藝術，儘管流派傳承或傾碑學或向帖學，各自展現不同的丰采，但作品到達了什麼樣的高度才是關鍵。渡臺書家多半是擅詩能文的文人、達官，本土書家固詩文兼長，但日治五十年，大都活躍於民間，不似渡臺書家之有政治上的維

<sup>22</sup> 參見秦賢次《臺靜農先生的文學書藝歷程》文，收錄於林文月編《臺靜農先生紀念文集》，洪範書店，二〇〇一。

<sup>23</sup> 六十年代起陸續出刊了不少書畫類刊物，如「書畫月刊」（民國五十六年創刊）、「中國書畫」（五十八年創刊）、「藝粹」（五十六年創刊）、「新藝林」（五十八年創刊）、「藝壇」（五十七年創刊）、「故宮季刊」（五十五年創刊）、「藝海」（六十六年創刊）、「書畫家」（六十七年創刊），還有雄獅美術月刊、香港的「書譜」雙月刊等。

<sup>24</sup> 參見李蕭錕《臺灣書法源流與發展》收錄於《迎接書法新紀元國際書學研討會論文集》，國立臺灣藝術教育館編印，一九八七。

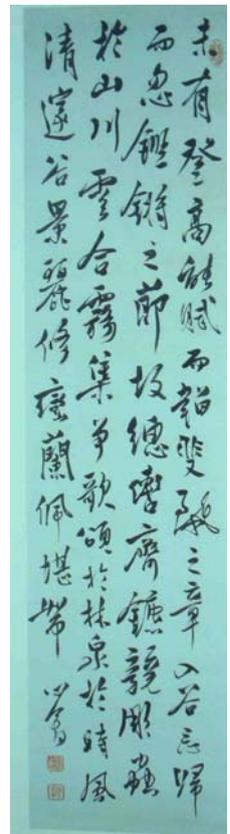
護。五、六〇年代以後社會、文化氛圍逐漸形成融洽的氣息，書法創作的盛況於焉展現出來，此一時期的書法家能與民國前期書家分庭抗禮者不下數十人<sup>25</sup>，他們的作品呈現出筆法純熟、功夫精湛，淵源有自、入古出新，雅（行家）俗（市場）共賞，講究技法又不被古人束縛，充分發揮個人情調，且常有自作詩文，恰有孫虔禮所云：「達其性情，形其哀樂。」的意旨，這種現象是普遍存在於渡臺及本土書家的書寫表達中，而非一個流派的風格特徵。茲試從作品、書風迄今仍深具影響的書家十人窺其寫意表現之梗概。

### （一）溥心畬（一八九六～一九六三）—舊王孫·十足的文人

溥儒，姓愛新覺羅，字心畬，號西山逸士，齋名寒玉堂。作為滿清皇族（他有一方常用印鐫「舊王孫」），幼年起即廣泛研讀經史子集，青年時期大量臨摹古畫及碑帖，三、四十歲已詩、書、畫俱精妙雅逸而名重藝壇，與張大千有「南張北溥」之稱。他的山水畫（其他畫科無不擅，人物畜獸尤絕。）被譽為「中國文人畫最後一筆」，一生沈潛於經史、書畫，有大量作品傳世，影響深遠。其詩作、填詞、聯句清麗而膾炙人口，其畫論（著有《寒玉堂畫論》）對文人畫的精神內涵有深刻的見解，他常說做人第一，學問第二，書畫只是餘事。對於自己的文藝造詣，以經史第一，次為詩，第三是書，第四為畫，緣於天分高又努力不懈，溥心畬的每一件傳世作品均可以列入神、逸、妙、能的境界，就書法創作而言，他臨習的古代碑帖眾多，形成其書風主要來自二王帖學一路的行草，以及唐楷歐、柳規格，所作行、草書筆法精勁適麗，結體縱放灑脫，看似落拓不羈，實則一派貴胄雅士情調，充分展現文人游藝作風，其天性、學養、功夫發之於毫端，將寫意的精純表現得淋漓盡致，他寓臺只十幾年，沾溉卻無遠弗屆。



△溥心畬楷書對聯

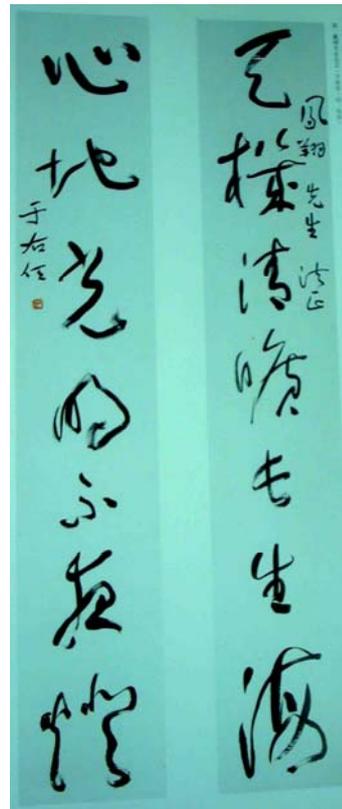


△溥心畬行草

<sup>25</sup> 文化總會策畫，藝術家出版社出版的「臺灣藝術經典大系」「書法藝術卷」「篆刻藝術卷」中，此一時期的代表書家共 30 人，然這是影響較著者，還有一些畫家、文人其功力也相當精湛，如馬紹文、宗孝忱、賈景德、趙恒恩、張默君、陳子和、梁寒操、林熊祥、馬壽華、高逸鴻、葉公超、張毅年、程滄波、鄭曼青、王孟瀟、陶壽伯、狄膺、顧瑞華、吳子深、袁守謙、王雲五、羅家倫、張維翰、李猷、吳萬谷、李漁叔、成惕軒、董開章、曾克崑、朱龍龔、魯蕩平、黃祖輝、張壽賢。

## (二) 于右任（一八七九～一九六四）——一生只有「革命」兩字

于右任原名伯循，晚號太平老人，陝西三原人，少年時入私塾學學子業，並通過秀才、舉人考試，因作詩譏評清廷遭通緝而亡命上海，因緣際會開始了辦學、辦報和革命的歷程，民國肇建，任交通部次長（時年三十四）、陝西靖國軍總司令，並長達三十餘年任監察院長。他的一生與「革命」結不解緣，國民革命和草書革命，尤其是後者使他享有「二十世紀最偉大書家」、「近代草聖」的稱譽，另外也有「愛國詩人」的封號，因為他的詩作大抵憂國憂民，數量多達七、八百首。一生事功不論，其書法輝耀一代，在草書形體的整理上著力最大，他所倡導的標準草書體可謂前無古人，這種風格的形成，其實來自對二王以及歷代帖學書家的臨寫研究，其後深入北碑書法，得雄強樸逸的精神氣韻，經過大量書寫，最終形成一種氣勢磅礴，筆力萬鈞，偉岸奇逸<sup>26</sup>的「標草」風貌。所謂書如其人，于右任以其豐厚的學養閱歷，挾山高水長的氣度胸襟，用碑學派的筆意古趣，進行其大寫意的書法表達，加上詩作的時代氣息與他吞吐山河、悲憫蒼生的懷抱，溫厚仁愛的氣質，總匯而傾注於筆下，遂成曠世鉅作。由於人品高尚，索求墨寶者絡繹不絕，他的名言「寫字是最快樂的事」，故傳世作品數量龐大，其影響力難以估量。



△于右任草書對聯

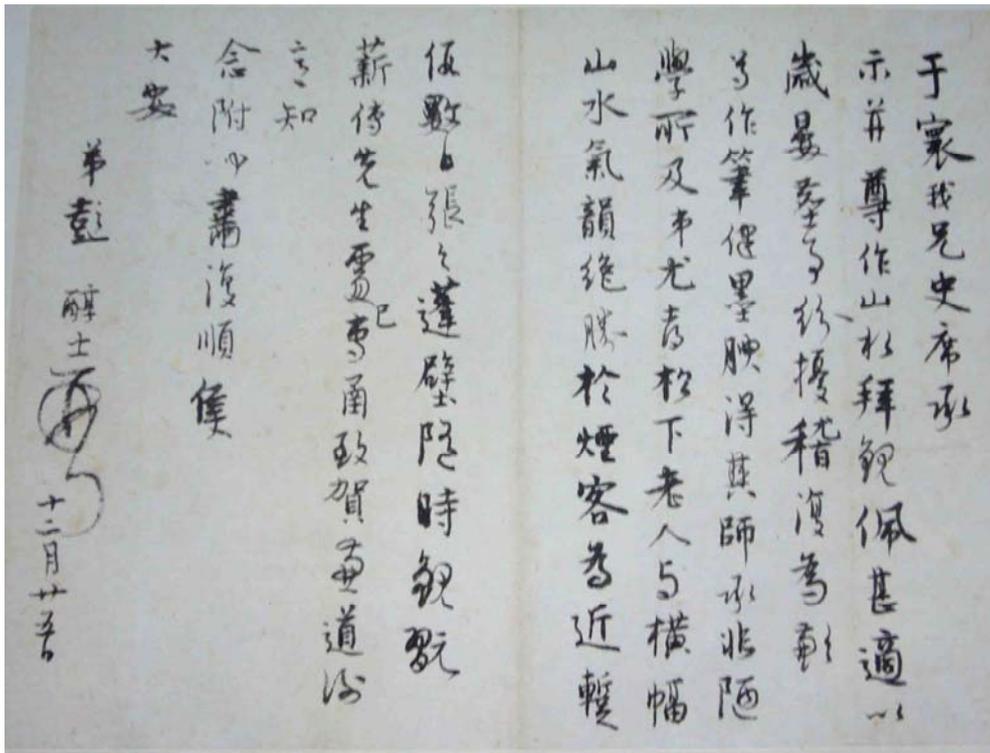
## (三) 彭醇士（一八九六～一九七六）——短箋片紙皆可入

彭醇士號素庵、素翁，江西高安人，卒業於北平中國大學，曾任立法委員，臺灣大學、東海大學、靜宜大學教授，詩、書、畫三絕<sup>27</sup>為典型的文人風體現，他的山水畫造境幽深、筆墨清逸，配以雋永的詩作，雍容雋麗的書法，予人超塵遠凡之感。詩人劉太希在《彭醇士詩書畫選集》之序文中，以香煙（錯翁、素翁皆吸煙）來比喻彭醇士藝術創作的格、態、色、化工、亂筆、禪理，謂：「杜甫云讀書破萬卷。下筆如有神。詩人與書畫家表態多同，以文字表現為詩，以丹青表現為畫，以筆墨表現為書，故謂彭君作品瓌瑋雋逸，皆得力於讀書多，故無論為詩、為書、為畫，每一落筆皆神出古異，書卷味濃，令人激賞不盡。」從二王書法窺探筆法奧蘊，特別得力於蘭亭、聖教及尺牘上結字的精巧，彭醇士的小行書展現一種高度的文人性特質，在他與時人往來的信札中，那分難以言喻的抒情

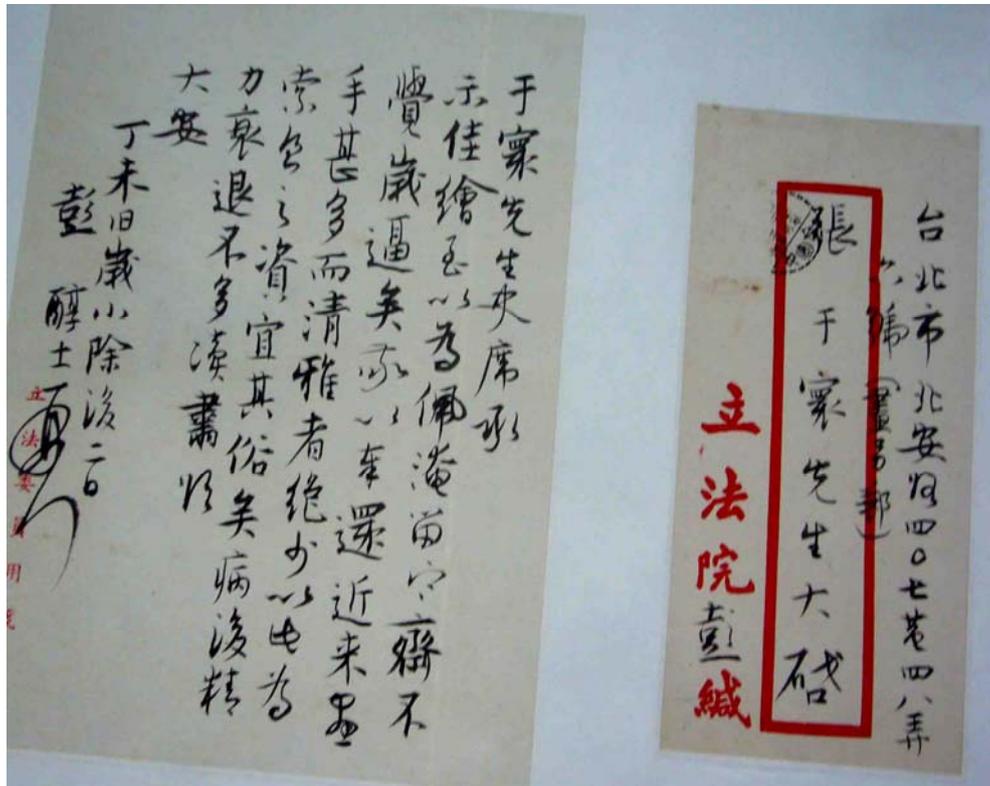
<sup>26</sup> 參見杜忠誥《一代真儒，草聖騰輝》收於臺灣藝術經典大系·書法藝術卷，藝術家出版社，二〇〇六。

<sup>27</sup> 參見《彭醇士詩書畫選》李猷先生序文，中華民國幸福家庭促進學會出版，一九八九。

寫意韻致，在嚴謹中卻不失飄逸的風格，少人能及。



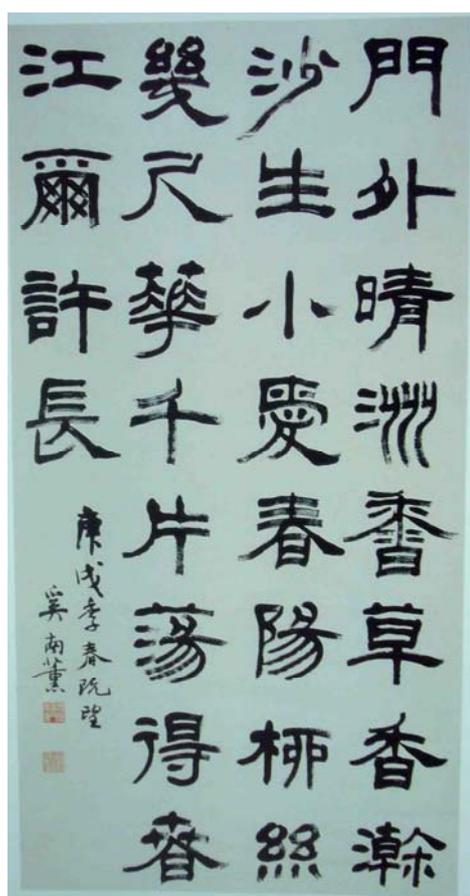
彭士醇行書尺牘



粧彭士醇行書尺牘

(四) 奚南薰（一九一五～一九七六）—小篆仙手·中醫高才

奚南薰號墨孫（墨孫），晚年署名南勛，號玄翁，江蘇武進人。出生於中醫世家，幼年入私塾讀國學尊定了學問基礎，又閱讀古代醫書、承襲家業，因對詩文、書法饒富興趣曾出外訪求名師。抗日戰起，傷病者日眾，遂以所學懸壺救人。一九四九年渡臺後，參加考試院中醫師特考，以第一名錄取，乃正式執業於臺北市牯嶺街「南山堂國藥號」。奚南薰雖業餘染翰，但功力深湛，五體皆精且淵源有自，楷書有北碑味，但不乏虞世南孔子廟堂碑的格局韻致；行草書係二王一路，用筆嫻熟、結體溫雅；隸書造形在曹全、孔廟（三碑）之間，下筆出以篆意故風神更爲駿朗；篆書初宗漢篆，取二袁、嵩山石闕、漢碑額反覆臨寫，後又習周金文、吳昌碩石鼓文等，但主要以小篆造形爲依歸，其特色是結構勻密、行筆婉暢，由於熟、巧和勁氣內含，因而展現一種雍容典麗的形態，譽之爲篆書的文人風似也不爲過。自清鄧石如以降，篆書名家多尙碑學派金石趣味，「質」多而「文」不足，而奚南薰的篆書則是「中和」美的具體呈現，他曾主動尋找有志篆學的青年學子，課以筆法三昧，經過輾轉傳習，蔚成流風逮三十餘年仍不斷，甚至在獎賽競逐中，小篆作品往往技壓表現性強烈的行草，這恐是這位儒醫所未嘗料到的。<sup>28</sup>



△奚南薰隸書

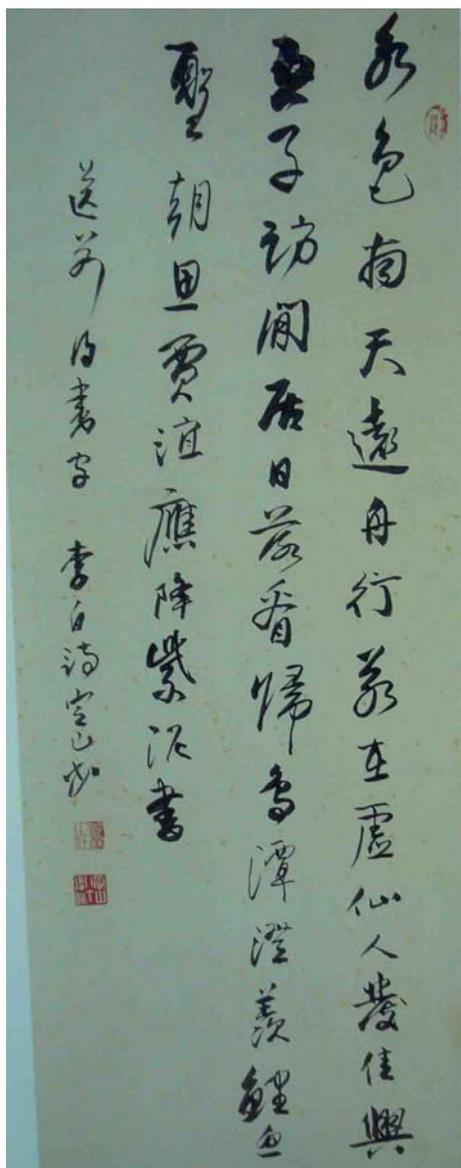


△奚南薰篆書七言聯

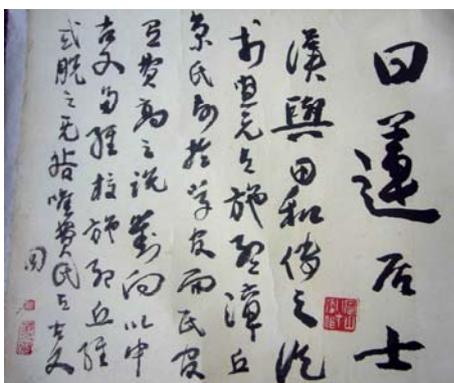
<sup>28</sup> 參見杜忠誥撰《奚南薰—濟世儒醫·篆書大家》，文收錄於《台灣藝術經典大系—書法藝術卷》，藝術家出版社，二〇〇六。

(五) 陳定山（一八九七～一九八九）—江南才子·三絕聞名

陳定山本名蘧，號蝶野、小蝶，四十歲始稱定山，晚年居臺北永和，故號永和老人。浙江杭州人。家庭經營實業，然雅好文藝，擅詩文書畫者多人，其妹妹陳小翠即為知名女畫家。生在此一書香門第、富貴之家，陳定山以其天賦異稟學詩文、習書畫，啟蒙於塾師、前輩，然而真正得力處還是古代名家碑帖以及南宗文人畫的筆墨精華。他畫山水以自然為師，用筆則取法石濤、石谿、八大山人，荒疎簡淡而境幽意深又似倪高士。書法以行草居多，自稱學二王，學黃山谷、黃道周，其實應是融鑄多家而冶為一爐的，例如蘇東坡、米元章，但因陳定山才氣縱橫，書風迭創新境，早已不見各家踪影，晚期筆意蒼勁，由熟轉生，字勢如煙雲舒卷，章法渾然天成，留有不少條幅、對聯散落人間。他的著作有《春申舊聞》、《定山論畫》、《十年詩卷》、《定山居士詩文集》等，渡臺後先後任教中興大學、淡江大學、靜宜大學等高等學府，桃李滿天下。<sup>29</sup>



△陳定山行草

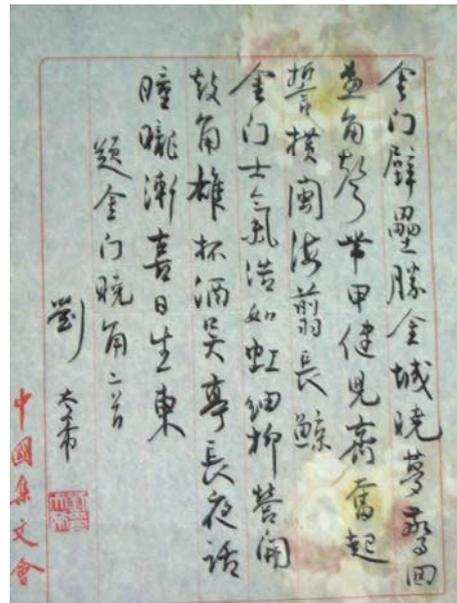


△陳定山草書

<sup>29</sup> 參見陳欽忠撰《陳定山—山入百家·法書仙手》，收錄於《台灣藝術經典大系》書法藝術卷，藝術家出版社，二〇〇六。

(六) 劉太希（一八九九～一九八九）—詩書逸品·無相有情

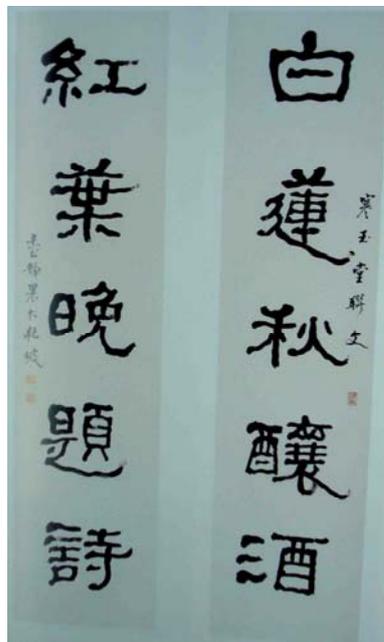
劉太希號錯翁、無相、千夢堂主人，江西信豐人，畢業於北京大學文科，曾任縣長，渡臺（一九五六年）後任教於政治大學、臺灣師範大學、輔仁大學、文化大學、東吳大學等校。就讀北大期間一面研讀古籍、鍛鍊詩文，奠定紮實的國學根柢，他之詩才敏捷，能即席賦詩，口占佳句，得力的即是博讀強記的功夫，于右任評其詩云：「愈樸而越見其奇，愈奇而越見其清，無宗尚是其得力處。」<sup>30</sup> 所謂「無宗尚」應是指不主一家一格，正如其齋名「無相」（庵），詩、書創作都已到了物外真游的境地。劉太希深富文人瀟灑多情性格，許多詩作出於唱酬，卻拈句成禪，機趣橫生。書法作品率多行書、行草，筆筆有法卻意態蕭散，結體跌宕生姿而嫻雅無比，其詩文充分展現文人胸羅涵富下筆如有神的特質。他的著述頗豐，如《無相庵詩選集》、《竹林精舍詩》、《千夢堂文集》、《詩經概要》、《楚辭新解》等。



△劉太希行書尺牘

(七) 臺靜農（一九〇八～一九九〇）—寫新文藝的舊文人

臺靜農初名傳巖，後改名靜農，字伯簡，號靜者，渡臺後住臺灣大學教職員宿舍，顏曰「歇腳盒」、「龍坡丈室」，安徽霍丘人。卒業於北京大學研究所國學門，與魯迅等作家組「未名社」投入新文學小說創作，書法雖請益於沈尹默，結識胡小石而始喜倪元璐行筆的蒼古，但並未深為著力。直到在臺教學因緣際會而開展其書藝新境，其自序言：「戰後來臺北，教學讀書之餘，每感鬱結，意不能靜，惟時弄毫墨以自排遣，但不願人知。」<sup>31</sup> 他的書法其實涉獵頗廣，各體皆能，然以隸書、行草最具特色，同時代文人大都傾向帖學情調，而他則以碑趣入書，即使學倪元璐，但點畫卻凸顯了雄強虬結的氣象，至於隸書愛寫石門頌，略參何紹基筆調，仍然勁挺老辣，這是否就是文人胸中鬱勃的宣洩？然而這種獨特的書風，加上他浮世的種種磨礪與略帶傳奇



△臺靜農隸書五言聯

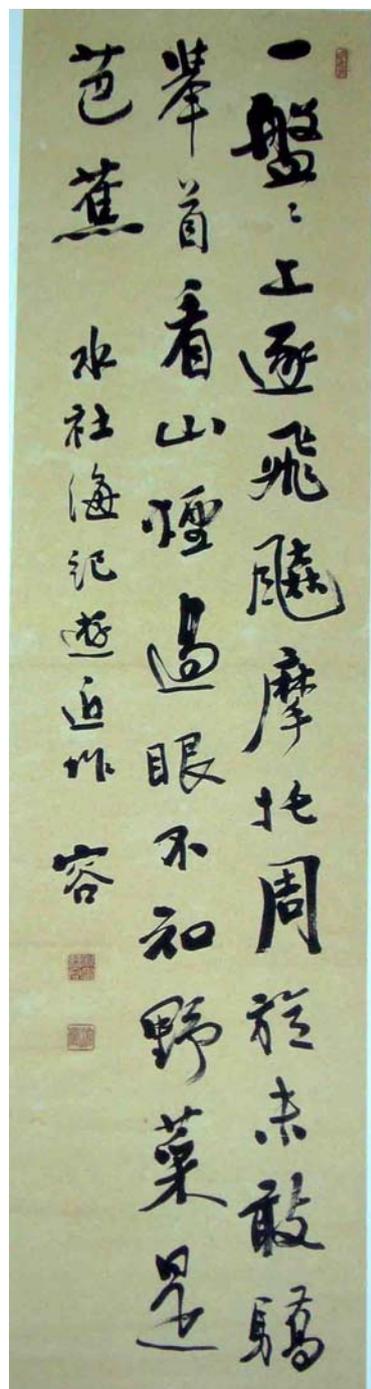
<sup>30</sup> 參見陳欽忠撰《劉太希—倏然絕塵·無所宗尚》收錄於《臺灣藝術大系—書法藝術卷》，藝術家出版社，二〇〇六。

<sup>31</sup> 參見林文月編《臺靜農先生紀念文集》，洪範書店出版，二〇〇一。

色彩的經歷，使他晚期的書藝，受到高度的注目。他的著作甚多，渡臺前的有小說散文近百篇，之後則以學術論文及散文為主，不下數百萬言，出版有《臺靜農短篇小說集》、《龍坡雜文》、《淮南民歌》、《靜農論文集》等。

(八) 曹秋圃（一八九五～一九九三）——  
以書法為參禪的布衣

曹秋圃原名阿澹，後改為容字秋圃，號菊癡、老嫌、莫齋、澹廬，臺灣臺北市人。幼入私塾受教於詩文、書法均擅的耆儒陳祚年、何誥廷等，天資穎悟，國學及書法在同儕中表現特出，日治大稻埕公學校畢業。十八歲起以教授漢文、書法營生，四十歲前後連續參加日本多個書道團體之競書獲大獎數十次，名震日臺書界。曾在臺、廈門、日本舉行個人書法展十數回，一九三五年應廈門美專之聘教授書法，一九四〇年旅日任「頭山滿書塾」講師，一九四六年歸臺任省立建國中學教員，一九五一年以後創澹廬書法專修塾，以教授書法（兼作詩）為業。門下成材者眾，故於一九六九年起每年舉辦「澹廬一門書法展」迄今從未間斷。曹秋圃各體書法均精，其作詩亦頗富才情，二十多歲時已練得一手精湛的筆墨功夫，其後遨遊墨海佐以禪學（其創書道禪），乃臻於人書俱老的書道化境，洵為臺灣百年書壇（本土）成就第一人。王壯為先生於丁巳年出版之《曹秋圃書法集》序中寫道：「賦性恬淡，脫略榮名，究心黃老，耽慕禪悅，契入神悟，自爾高超。」<sup>32</sup> 對於澹廬的書學內涵可謂一語中的。曹秋圃成長於日治時期，竟未受六朝碑派日本書風感染，主要是其接續了乾嘉文人寫意傳統，故而格高韻雅，與渡臺名家伯仲比肩甚或過之。



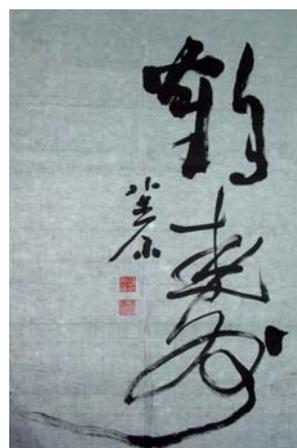
△曹秋圃行書

<sup>32</sup> 參見黃篤生等編《曹秋圃書法集》，澹廬書會出版，一九八〇。

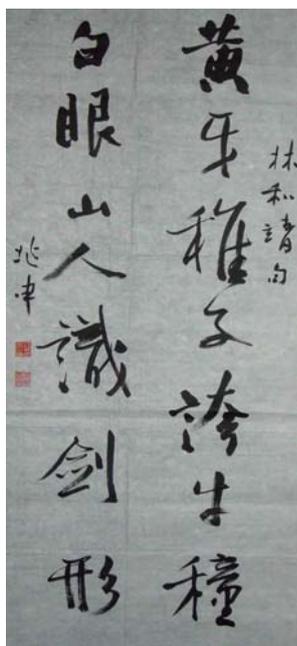
(九) 江兆申（一九二五～一九九六）—

二十世紀中國文人生活的典範

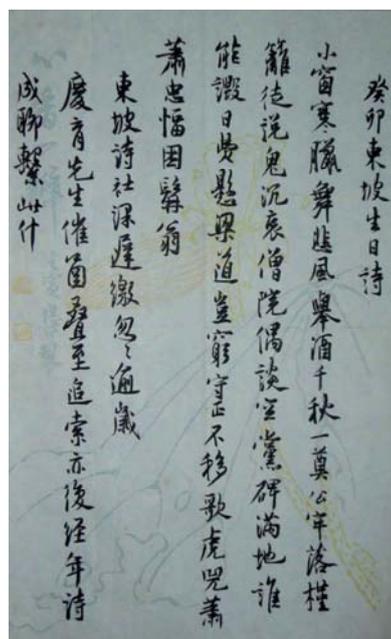
江兆申字芥原，安徽歙縣人，生於耕讀家庭，父親、姊姊、外祖、舅父都能書畫，幼年曾讀小學至四年級，其後由長輩教讀國學書法並涉獵篆刻，十多歲已能為人抄寫詩文及治印。一九四九年渡臺，先任教於基隆中學，後遷宜蘭頭城中學，兩年後轉任臺北成功中學。來臺之翌年，他投書溥心畬先生，求錄為弟子學畫而獲允，溥王孫強調學問好、品格高，書畫自然成家，鼓勵他多讀書及在詩文、書法上下功夫。<sup>33</sup> 一九六五年江兆申在臺北中山堂舉辦書畫篆刻展覽，一鳴驚人，於是在葉公超、陳雪屏的推薦下進入台北國立故宮博物院任職，又開始了另一段古代藝術史研究的歷程，其間還赴美國進修研究，參觀國外美術館的收藏，基於個人藝術造詣及研究成果，江兆申在故宮博物院由研究員、書畫處長，直至升任副院長之職。詩、文、書、畫、印樣樣皆精的他，對於文人風的體現無人能出其右，他對古書畫雅玩的鑑識眼力，對書、畫、印、文房用具材質的考究，對書齋園林、生活氛圍的營設，連古代大家也不遑多讓，如調製印泥、製墨、雕竹筆筒，在收藏古玩的題籤上綴以考鑑賞翫心得，晚年他更買地於南投埔里鯉魚潭畔，營築了名聞海內外的「揭涉園」，實現了堪比於古代大文人的書齋園林雅趣。他的書法以臨古為宗，但臨古而化，各體皆擅，隸書高古樸茂，行草跌宕飄逸最具特色，如果說溥心畬是中國文人畫的最後一筆，那麼江兆申就是中國文人寫意傳統的殿軍了。



△江兆申草書



△江兆申行書七言聯

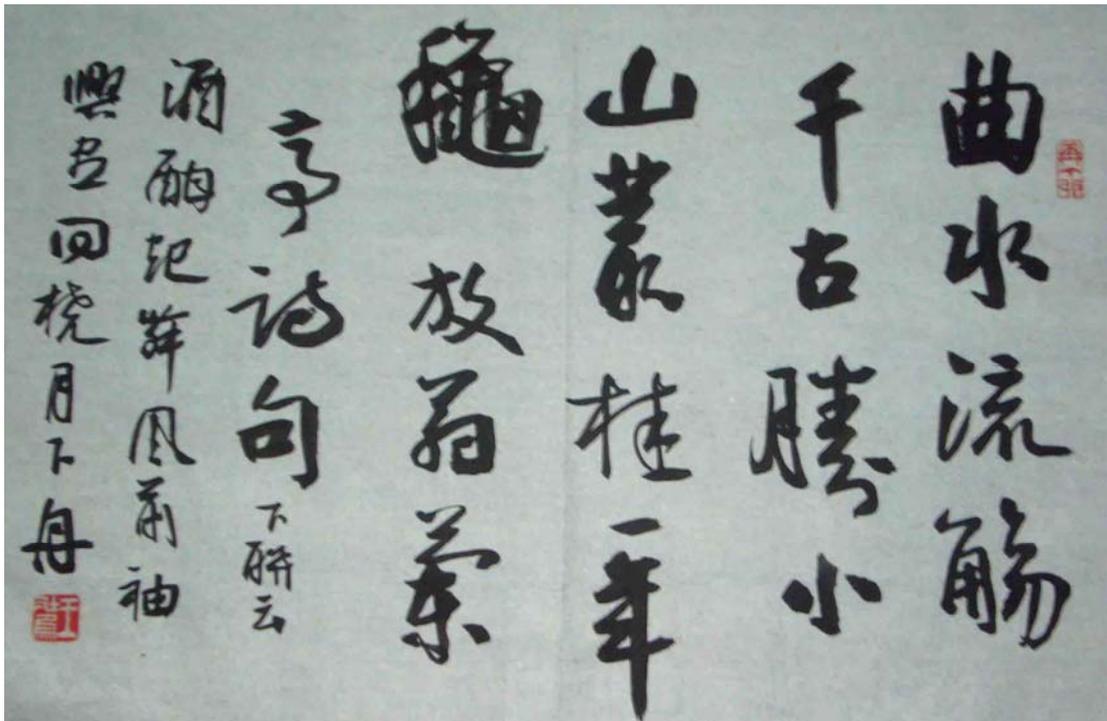


△江兆申行書詩稿

<sup>33</sup> 參見巴東著《江兆申書法藝術之研究》，國立歷史博物館，二〇〇四。

(十) 王壯為（一九〇九～一九九八）— 書印界的導師

王壯為本名沅禮，河北易水人，幼承家學，由父親啓蒙習書，但其後包括篆刻、山水畫則完全靠自學，一九二八年曾入北平私立京華美專學習西畫。他對篆刻的興趣十分高昂，即使抗戰期間投身軍旅，也常攜帶刻刀、印石。居廣州期間，暇時一面為人治印，及潛心研究中國古文物，收羅不少古書、畫、印石，結識篆刻家鄧爾雅、畫家關山月。一九四九年渡海來臺，任職行政院長室、副總統辦公室，並應聘在臺灣師範大學、國立臺灣藝術大學教授篆刻課程，他探索的方向除了書法、篆刻創作，對於書畫、文物鑒賞，理論研究也頗有著力，從其所著《書法叢談》一書中<sup>34</sup>，可窺見其涉獵廣泛，是一位能詩、能文、能書、能印的藝術家。王壯為的書法起家於二王及歐褚，楷行書平正典雅，七〇年代隨著古文字大量出土，他因篆刻的功底深厚，對篆書系統的周金文、大小篆、漢金文早已熟而能精，乃進一步對戰國盟書、簡帛下一番功夫，從而創作一批迥別於清人的「篆書」作品，並影響了年輕輩學子研究古文字的風氣。他的篆刻於古璽、漢印、元朱、皖浙二派、吳昌碩、黃牧甫、齊白石等無不融會貫通<sup>35</sup>，所作刀筆並騁，氣勢磅礴，邊款或用漢金文或用草書，洋洋灑灑，不僅見其刀法之得心應手，更見其學問涵養之淵博。王壯為活躍書、印壇數十年，入室弟子雖只錄八人，但影響力極大，稱得上是當代書印壇之「導師」。

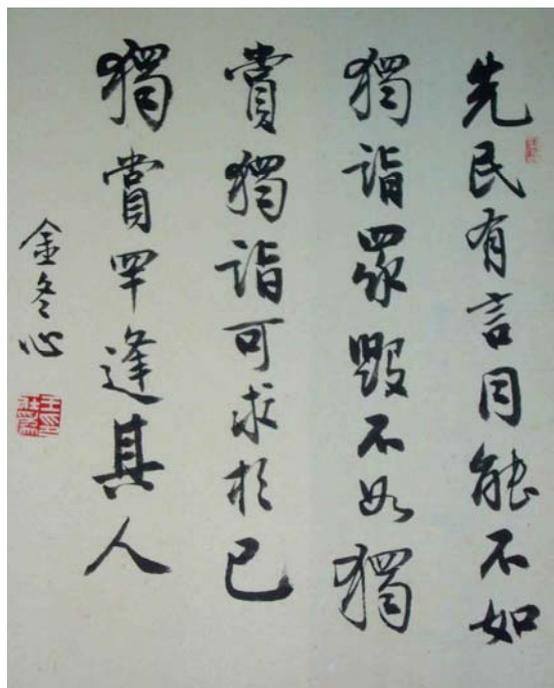


△王壯為行書

<sup>34</sup> 參見王壯為著《書法叢談》，國立編譯館中華叢書編審委員會編印發行，一九八二年。

<sup>35</sup> 參見黃寶萍撰《王壯為—無一筆不美的藝涯》，收錄於「臺灣藝術經典大系—篆刻藝術卷」，藝術家出版社，二〇〇六。

前述書家除溥心畬、于右任在臺活動歲月不滿二十年，其餘均將近或超過三十載，都是藝術創作達於頂巔的階段。他們書寫表現的共同特點是筆法精絕、駕馭筆墨的功力高超，同時也都由深入傳統的研習而參化出屬於個人而又能承續古典品味的風格來，由於國學涵養深厚，作品流露一種書卷氣，一份濃郁的詩的特質，固然成爲作品展示而錄寫的自作詩文比例並不高。在不爲名利而以書法爲抒情寫意的形態中，更能徹底散放文人的胸中逸氣。于右任作爲黨國的中流，社會良知的砥柱，一方面爲推廣標準草書，一方面滿足眾多慕名者的請索，進行了大量的書寫，一個年逾古稀的老人，他無暇思索，所以任筆



△王壯爲行草

爲之，工拙不計，也在這個當下，他的人與書法是渾然一體了。書即人、人即書，點畫線條成了生命軌跡的記錄，這是寫意的最高境界。溥心畬所在意的不是他的書、畫兩項藝術創作，而是他的經學和詩，於是書法揮灑中傳示的是一種學問修持的高度。彭醇士、劉太希、陳定山執教上庠，畫是餘事，詩是專業領域的本務，當然有時也真的是言志敘情，書法則是抄詩寫文、題跋酬酢與尺牘往來的看家本領，遇有雅集展覽才應景製爲屏條、對聯、中堂、條幅、扇冊等，由於多半無爲而爲，作品的文人情調寓託在隨興的揮寫中，特別是一些書信、題識、詩文稿，往往引人入勝而嘗試想像文人間相從過往的風雅與酸愴。奚南薰各體書法的嚴謹是不是象徵醫生的性格呢？然而爲數不多的作品無非也是他寄情寫意的遣興之作吧。曹秋圃堪稱是個半職業書法家，他教字而很少鬻字，社會底層對他是敬重的，所以他儘管不事其他方面的生產，生活也還過得去，自稱以書道參禪，這不是誇口，他經常把學生的束脩或筆潤的一部分捐給寺廟做善事，據說曾逢年關輒捉襟見肘，但他一派坦然，布衣一生，他體認「道常無爲」、「因捨而得」的真諦，在寫字即是修行的百歲人生中，曹秋圃除了詩和書法，他是身無長物的，這豈不就是禪的境界一本來無一物嗎？江兆申是個天之驕子，小學四年級的學歷，自學成材而飛黃騰達至國立故宮博物院副院長，造詣非凡，把他擺到明清任何一個時空，都要挪出一個席次給他，因爲他對古典文人藝術的理解太全方位了，山水畫兼南北宗之長，篆刻融浙、皖、海派於一爐，書法則臨古出新，在在顯露其胸羅宏富的才情與功性。王壯爲是一個「文人」經營者，執書印界牛耳數十年，無論理論研究或創作、教學，他的思路極爲清晰，也能夠抓住時代的脈動，這從他對新出土古文字的書寫開發可見端倪。

## 五、結語

之所以選定五〇年代至八〇年代中的三十餘年間為探討的時代區塊，乃是「寫意現象」的內緣外因在此一「斷代」是特別顯著的，一九八〇年代中期以後書壇生態丕變，寫意派書家凋零，儘管當前中壯輩書家仍不乏具寫意特質者，然而精純程度已非昔比。就寫意的內涵一筆意、古意、詩意、禪意、己意加以考察，當前的書法創作由於造形化、視覺化的強調，任筆為體、聚墨成形，書法藝術的靈魂一筆法幾已蕩然，古代經典作品的參照遭到漠視的結果，由點畫以至結體、章法構成的空間意識變得極其浮泛、亂、野、俗就成了這一類作品的代言了。應該清楚的是，書法絕不是短時間研習便能顯示成果的藝術項類，它可以說是一個人生命歷程的反射，十年的學養、見識、閱歷……透過一定程度的技法修為、審美認知，而有十年的書寫水準，二十年、三十年、五十年…創作表現的層級是不一樣的，當然前提是學習的路要正確，今天有許多書法愛好者、甚至書法家，不知不覺掉進了一味求新求變的窄胡同，最終淪為墨戲、民俗而與文人化、寫意表現的傳統書法淵源漸行漸遠，那麼回頭檢視相去不遠年代的前輩書家的創作歷程與藝術風貌，或許能夠拾回承續數千年的書法齊帶，從而以此寫意美學的弘揚，在國際書壇居於發言受重視的地位。

並不否定現代書藝在創新上的著力，問題在於結合西方美學理論並與當代藝術潮流接軌的現代書藝，其表達語彙已不同於中國書法，那是一種運用書法相關元素表現抽象概念的新的藝術項目，它必須割捨傳統、探索抽象表現並進入世界藝術潮流的漩渦，它的標奇立異又或多或少與書法沾邊帶角，造成一些創作者和觀眾都陷入了界域模糊的爭議中，事實上將近三十年的探索，應該可以確立「現代書藝」不是書法<sup>36</sup>，而是「新藝術」的共識。至於墨象、造形書藝如果喪失字形的可識性、或筆意的一次性與起止分明，則應歸入水墨抽象，屬於繪畫，任何創作都應給予尊重，以書法為元素的創作假使深具美感價值便是一件好的藝術品。就傳統書法藝術而言，它的藝術語彙豐富無比，走進書法的寶庫探勘古代各式各樣的遺跡、資料，參酌前人從臨習到創作的軌跡，通讀那些具有各個時代創作審美意識的書論，強化技法表現能力、積累創作經驗，如此要寫出跨過水準門檻的書法便不是難事，今天眾多的書法家、書法愛好者已經越過了這一道門檻，大體掌握了書法藝術的表達語彙。不過，書法藝術要表達的不僅是形、相而已，它還要能傳「神」，所謂晉人尚韻、宋人尚意，韻、意象徵的就是書法的精神、內涵，本文所揭櫫的寫意現象亦是。研習書法或是有志從事書法創作，在現今文化氛圍迥別於往昔的環境，走向專業化（乃至職業化）是勢之所趨，那麼作為古代文人游藝（休閒娛樂）的書法，今天以全赴精力來從事，豈不該勝過古人？問題在於書法創作不同於造作一件工藝精品，神工鬼技就可以眩駭世人而成為千古

<sup>36</sup> 參見拙文《臺灣現代書藝發展的評估》收錄於《2006 當代書藝新展望研討會論文集》，中華民國書法教育學會，二〇〇六。

名品，它還含帶有人的因素、時代的因素、審美風尚的因素……是極其複雜的。當然，藝術史是向前走的，不要太理會背後的包袱，從藝術性、專業化為著眼，扣住時代審美取向，加入一點思想、精神性方面的東西，例如最近在誠品書店辦展的董陽孜女士，就是這種模式經營的佼佼者，她從事的是藝術創作，創作過程幾近於一種表演，看得出是全生命的投入，造形化的草書，筆情、墨趣、韻律、空間……大而簡，觀者不難欣賞，然而作者仍花費很多心思於作品的「詮釋」，詩人、建築師、畫家、文化工作者、音樂家、舞者……紛紛應邀來談她的創作，於是一段時期以後董陽孜書法創作的氛圍便塑造出來了。

書法的發展不必然走到「董陽孜氛圍」<sup>37</sup>，但這是一個當時代成功的個案。我以為「寫意」精神的發揮仍應是書法發展的主軸，因為書法有不可忽視的滲透力，它的「休閒功能」在先進社會中或將廣受青睞，除了專業創作者，各行各業也可能出現因長期游藝而饒富成就的「業餘書法家」。而不論專業抑或業餘，順著書法的長河大流走才是正規之道，只要漢字存在（不羅馬拼音化），書法藝術就能代代延續，並且產生大書法家填補書法史席次。今天我們要思考的是，處在一個政治、社會不穩定的環境，依賴政府機制去推展這一項嚴格說來有益國計民生的文化（藝術）並不容易，而事實上民間有志之士是應聯合聲浪積極向文化主管機構請命。此外，臺灣書壇不乏人才，寫意派前輩書家留下的詩文、書論、書蹟、風尚……，得到後起之秀的踵事增華，還有二、三十年來透過競賽、展覽、研習、學術討論、國際交流……所累積的成果，這是所有參與臺灣書法發展歷程者所不能妄自菲薄的。

---

<sup>37</sup> 董陽孜作品展，自二〇〇七年十月六日至十一日四日於誠品信義店展出，展覽期間舉辦「書法藝術跨界系列講座」：(1)楊照—聽見心弦：閱讀書法中的音樂。(2)柯慶明—氣與象：從相關的藝術理論看書法。(3)趙琴—書法的音樂美學。(4)王心心、梅少文—書法、南管的邂逅。