

書法的臨摹意涵與現代性轉化

Calligraphic imitation and its modern transformation

黃智陽

Huang Chih-Yang

華梵大學美術系副教授

摘要

今日書法藝術的表現除了部分仍保有著較與傳統相近的形式風格之外，漸漸有更多作品隨著當代的藝術潮流而呈現多樣的面貌，傳統臨摹的工夫在普遍重視視覺效果的風氣下越來越不被看重，其實臨摹的價值在當代應當如何被確立仍然有著積極性的意義，因為這正好是傳統與現代對照的微觀視角，或因此能有效辨識書法現代性或藝術化表現的可能。

當代環境下書法的現代性轉化產生出許多特殊樣貌，其中透過對前賢典範作品的臨摹學習，出現所謂的「新古典」風氣，無論是將媒材作舊仿古或是在書寫內容的選擇與詮釋上作更動，這些都是企圖表現經典印象來達到從傳承轉化到創新的意義，例如重視傳統臨書工夫、視覺效果和設定主題的「學院派書法」可算是較早開始的運動，以臨摹的形式賦予新的史觀達到新的審美內涵的建立，於是書法表現的趨勢甚至延伸到了觀念的表現和個人特質的彰顯。

本文將從臨摹在學書的重要性上開始說明，梳理傳統書法臨摹的要旨與影響，探索臨摹行為的時代意義，進而詮釋現代書法中的臨摹意圖與價值，作為當代重新辨識臨摹意涵的基礎。

【關鍵詞】 臨摹、形臨、意臨、背臨、反思書史、解構、現代性轉化

一、前言

書法學習的臨摹階段是個重視能準確掌握基礎字形，並且經由不斷書寫累積經驗後可以在不觀看的情況下依據個人的記憶將碑帖的文字造形、書寫用筆和作品特質與氣韻充分彰顯出來的要求。

縱觀書法風格史的發展，歷代名家多是能從典範之作中經由臨摹學習後自成一體，又能在臨摹的學習過程中，深入經典作品的文化意涵，濡染書法大家之品味，最後以自我的認同方式融會貫通，將典範特質化為自我的特質而受其感召不受其束縛。猶如吳昌碩臨石鼓文能得其筆意又具自家風格，筆筆看似石鼓文卻又字字皆是昌石之意，從臨摹中脫化出自我。循此，汲古出新者如齊白石、于右任亦然，皆為書史大家。

就藝術創作而言，不同階段與不同的學習方法僅僅是過程，在歷程中吸取前人技巧精粹與思想深度，用以考驗後學者的敏思睿慧，成就其自在圓熟的境界，更重要的是創作者觀念的與時俱進，除能夠溫故知新外又須借古開今，如此則書法藝術必然能融造形敏捷、用筆熟巧、文化涵養、獨創思考的優勢於一爐，以至於奠定學習精謹、眼界宏闊的基礎，庶幾可以長久。

二、「臨摹」一詞的認知

(一) 關於「臨摹」一詞的辭典解釋

依據教育部頒定的國語辭典解釋，「臨」在諸多解釋裡其中一項是指稱「依照字、畫摹仿寫畫」，而「摹」是指「仿效、依樣描繪。」，所謂的「臨摹」則是：

「學習書法的兩種方法。臨是旁置碑帖而依樣仿寫，摹則是用紙覆蓋在範帖

上描摹。兩者都是初學書法的必經歷程。」¹

這樣的說法與古代書論中所提及對「臨摹」的說法觀點是相近似的，無論是單字或是詞句的解釋都提到了「依樣描繪」和「仿」，從此推斷出文意的內涵可知「臨摹」的意義首重書法形體的精確學習。

（二）傳統書論中對「臨摹」的解釋

豐坊在《童學書程》中論述過：

「臨者對臨，摹者影寫。臨書能得其神，摹書得其點畫位置。然初學者必先摹而後臨，臨而不摹，如捨規矩以為方圓；摹而不臨，猶食糠粃而棄精鑿，均之非善學也。」²

大體說明了「臨」與「摹」是兩項不同學習的方法但是又相輔相成的作用，因此古人在學習書法上是要求兩者並進以求精確，緣此而「臨摹」二字總是合用，成為十分常見的書法術語。

此外從《臨池心解》中也能看到書家朱和羹對臨摹的看法：

「臨書異於摹書。蓋臨書易失古人位置，而多得古人筆意；摹書易得古人位置，而多失古人筆意。臨書易進，摹書易忘，則經意不經意之別也。」³

宋代書法家黃伯思在《東觀餘論》中提出對「臨」與「摹」兩者不同的詳細

¹ 教育部國語辭典簡編本網路版。

² 中國書畫全書編纂委員會編，《中國書畫全書》，卷三，1992年02月，上海：上海書畫出版社，第856頁。

³ 華正人編，《歷代書法論文選-下》，1997年4月，台北：華正書局，第687頁。

說明：

「世人多不曉臨摹之別：『臨』謂以紙在古帖旁，觀其形式而學之，若臨淵之臨，故謂之『臨』。『摹』謂以薄紙覆古帖上，隨其細大而拓之，若摹畫之摹，故謂之『摹』。又有以厚紙覆帖上，就明牖影而摹之，又謂之響拓焉。『臨』之於『摹』，二者迥殊，不可亂也。」⁴

在書法發展史的初期，學書者是經過「臨」與「摹」兩種完全不同的方式習書、認字、辨義，所謂「臨」是指將原跡放置在旁對照，書寫者在觀看後進行書寫的過程，「摹」則是使用有硬蠟研光過的紙張置放在原跡上然後一筆一畫仔細描摹映寫的過程。但是從宋代黃伯思在其論述中如此嚴謹的考證提出臨與摹的觀點和學習方法的不同，約略可以推斷出在當時極可能「臨摹」經常成爲觀讀碑帖後將之放置一旁對照書寫的統稱或泛稱，松年《頤園論畫》有云：

「臨摹古人之書，對臨不如背臨。將名帖時時研讀，讀後背臨其字，默想其神，日久貫通，往往逼肖。」⁵

其中更可窺知「臨摹」與「臨」在意涵上的混用或通會，這種混用一直到現在更普遍存在這種現象，現今「臨摹」之意已泛指「臨書的基本方法」，著重於「臨」，不特重「摹」法，這種辭意的義涵轉變或許也是書法進入新時代或更重視藝術性要求的必然途徑之一，與其視爲「訛用」並感到焦慮，不若以「語言約定俗成」之現象泰然處之，因爲若干語意的因時代轉變與或書風的因時代實驗，自古常然。蓋能與孫過庭所謂「古不乖時，今不同弊」相契，則亦無不可。

⁴ 中國書畫全書編纂委員會編，《中國書畫全書》，卷三，1992年02月，上海：上海書畫出版社，第862頁。

⁵ 季伏昆編著，《中國書論輯要》，2000年12月，南京：江蘇美術出版社，第173頁。

（三）當代對「臨摹」的認知趨向

「臨摹」的學習概念隨著時代的轉變而略趨簡化，「摹」的詞意從嚴謹的「勾摹」、「映摹」到寬泛的「摹仿」、「臨仿」逐漸弱化了傳統中「摹」的功能意義而與「臨書」通用，於是學習碑帖的方法上也漸漸趨於簡便，但是臨摹仍然是初學書法中技法養成的主流方式，成為越來越普遍的學習認知觀點。

隨著「臨摹」在今日已經是大眾對書法入門學習歷程的訓練通稱，「臨摹」似乎也陷入被侷限在傳統範圍內、僅僅是象徵著一種技巧嫻熟訓練的階段，然而隨著當代西方藝術思潮的影響，在現今藝術環境氛圍中「臨摹」也成為新的觀念，從過去重視形臨轉為意臨的追求，進而能將時代和傳統經典特質相互融會，轉化成對傳統觀點、歷程和思想上的承傳，呈現出在視覺效果、形式或是觀念性轉譯的多樣臨摹層面。

舉例來說，過去在學書法時經常將老師示範的字體以描紅的方式重覆練習，永字八法、九宮格習字…等都被引用作為對「臨摹」意涵的不同形式表現方法，傳統單一化的用筆、描摹技巧的重複訓練，被重新闡述或轉變成新的觀點。也就是以藝術創作目的而論，對於「臨摹」的界說、反思或重建，將成為傳統存在與認同的新契機。若干書者以藝術家的角度重新詮釋「臨摹」可能指涉的當代意義與現代性形式，同時彰顯傳統臨摹的過程與未被開啓的作用。

三、傳統臨摹學習的內涵

（一）用筆技法的養成

自古以來，「臨摹」在學習書法中是不可少的歷程，透過臨摹階段不斷的讀帖和書寫，可以鍛練書寫者更精確的文字造形能力，並從中習得佈局安排、結字虛實、運筆提按的技巧甚或進一步體察各典範人物的品味與書風特質。倪蘇門在

其論述《書法論》中提到：

「凡欲學書之人，功夫分做三段：初段要專一，次段要廣大，三段要脫化。每段要三五年，火候方足。」

從前人經驗和論述中可知，在書學的「臨摹」過程裡，首先要能專心一致於特定的書家碑帖，不斷的研讀與勤練，務必要能做到即使字帖不在眼前，仍能將其形質重現，然後舉凡經典的書帖都認真臨習體悟，終而能融會貫通，明瞭各家的體勢和限制，博採眾家之長並脫去各家的束縛，將之轉化成爲自我的內在底蘊並且被充分靈活運用出來，這段冗長的時間是需要專注力、毅力與覺察力，正確的書法表現技巧才會有所積澱。

「所謂初段，必須取古之大家一人以爲宗主，門庭一定，腳根牢把，朝夕沉酣其中，…，此後方許做中段功夫：取魏晉唐宋元明數十種大家，逐家臨摹數十日，當其臨摹之時，則諸家形模，時或引吾而去。此時步步回頭，時時顧祖，將諸家文字，點滴歸源，庶幾不爲所誘。然此時終不能自作主張也。功夫到此，倏忽又五七年矣。此時是次段功夫。蓋終段則無他法，只是守定一家，又時時出入各家，無古無今，無人無我，寫個不休；寫到熟極之處，忽然悟門大啓，層層透入，洞見古人精微奧妙，我之筆底進出天機來變動揮灑。回頭視初宗主，不縛不脫之境，方可自成一家矣。到此又是五七年或十余年，終斷功夫止此矣。書雖小道，果能上與羲、獻齊驅，爲千古風雅不朽之士，亦非易易也。」⁶

臨摹的第一步是要確實掌握一家之法並且能時時回顧、想像其間以求通透，第二是要取大家之作不間斷地交換臨習，在書寫時又要經常回想、追溯筆源，就

⁶ 季伏昆編著，《中國書論輯要》，2000年12月，南京：江蘇美術出版社，第129~130頁。

如同在臨習米芾、王鐸書帖時每見一字要能端詳其善集古字之處，或近接時流或遠紹前賢，察其源頭，辨析特質，於是，看似專學一碑一帖，實乃吸收眾家之長，獲益匪淺。最後，到了熟能生巧之時則能體悟字外之機趣，掌握字內之神采，而將各家之筆意融會於自己筆下，通會之餘，神融筆暢，暢無不適，如此一來恐怕也過了一、二十年甚至數十年。達到這樣的境界，臨摹學習的階段才算是暫時告一段落。也就如孫過庭在《書譜》中所言：「初謂未及，中則過之，後乃通會，通會之際，人書俱老」。

不論將臨摹的學習分作幾個階段或是步驟，簡單來說，「臨摹」在傳統書論的詮釋下，最主要的就是強調臨摹對技法養成以及情性培養的重要性與必然性。

（二）書體風格的把握

關於古人書體風格，書家王世貞在《藝苑卮言》就提出看法：

「臨書易得意，難得體；摹書易得體，難得意。臨進易，摹進難。離之而近者，臨也；合之而遠者，摹也。」⁷

其中認為要得一家一帖的風格特徵還是要透過臨摹的學習過程，而且格外重視「臨」的功夫。看似外形樣貌與碑帖極為契合的摹寫，運筆容易滯塞蹇頓，事實上反而距離本家神采甚遠，僅是靠著摹寫而想在書學上進步是困難的，於是在達到精準的形摹之後，要能透過臨書才能檢證自己是否筆法熟練、行氣貫串，並且把握章法全局，相較之下，臨書就顯得比摹書更加重要了。於是我們可知「臨摹」不僅止於對形貌的掌握還應該要能把握各碑帖的風格，所謂風格指的是書家與書作的個別獨立特質，例如常以勁挺、雄渾來形容北碑，用圓轉雅逸來表現羲、獻。把握風格的前提必須是無論是對照臨寫或是背臨都已經能充分掌握字形樣

⁷ 季伏昆編著，《中國書論輯要》，2000年12月，南京：江蘇美術出版社，第161頁。

貌，然後求其風骨，書家梁巘就提及：「學古人須得其神骨，勿徒貌似。」⁸提醒學書者千萬不可以能形似而驕需要更進一步得其神意。但是若形臨工夫不深時卻只圖率意而書又往往陷入「畫虎不成反類犬」的窘境，所以學書的過程中要先能定下心，精鑒名碑法帖的細微轉折，虛心糾正自己的誤失習性，然後才能放膽臨書，這樣雖不中亦不遠矣，甚至可能達到「無欲求工字乃佳」的境界。吳玉如嘗言：

「臨古人書，必先極似，能似得其貌，而後可言得其神。點畫使轉尚無門徑，動言『遺貌取神』，自欺欺人。此書法之所以不傳也。」⁹

自古以來這樣的批評恐怕將屢見不鮮有時批評某人書法的缺失間接暗諷了書者的人格特質。豐坊的《童學書程》中就提過：

「學王書者，唯趙子昂甚得其法，但太守規矩，且姿媚有余，而古拙不足，故有『插花美女』之評。」¹⁰

由此可見書家的人格、情性特質是能自書帖之中觀察體會到的，藉由「臨摹」的過程可以從其書體風格更加深入體察出書者的學養內涵，透過書史、書論，理解書風的建立，自古以來也奠基於長期臨摹的融會貫通與實踐。

（三）典範精神的繼承

由傳統書論中體察，臨摹的影響不僅於書法技巧的養成，更深一層的期待在於對於名碑名帖的品味鑑別乃至於對於書家內涵與氣格的景仰與學習，繼承了文

⁸ 華正人編，《歷代書法論文選-下》，1997年4月，台北：華正書局，第541頁。

⁹ 同註7，第178頁。

¹⁰ 中國書畫全書編纂委員會編，《中國書畫全書》，卷三，1992年02月，上海：上海書畫出版社，第856頁。

化中的精神底蘊。

范成大在《吳船錄》中提及：

「學書須是收昔人真跡佳妙者，可以詳細其先後筆勢輕重往復之法。若只看碑本，則惟得字畫，全不見其筆法神氣，終難精進。又，學時不在旋看字本，逐畫臨仿；但貴行、住、坐、臥常諦玩，經目著心。久之，自然有悟入處。」¹¹

臨摹的對象應該以大家為先，最好又是能親眼目睹真跡，主要就是因為能一覽真跡細微的映帶、提按及其全局神采。在米南宮《書史》中經常提到品鑑書畫要能「觀其氣」，由此而知「氣」對於書作的品評與鑑賞相當重要，先能觀看到書作的精微之處又經常將各碑各帖置於心中重複把玩，才會對書家在書寫當下的心理狀態和情感思想有所體會，進而以追求碑帖的氣質神韻，對所臨書家的崇敬與學習，最終投射為自家的品味涵養。

體悟書家及書作的精神氣格才能不侷限於對外在樣貌形似的追求，而能得其精妙，從形而下的書體臨摹到形而上的精神追求，傳統臨摹的內涵在於為學習者建立厚實的基礎。

四、臨摹的表現層次

傳統臨摹的意涵雖然十分豐厚，但是在學習方法上是有其層次的，理想的學習層次與認知，影響書者的書技程度與書家的終身成就。關於從臨摹漸進到創作表現，梁啟超在《論書二題》中有相關的論述：

¹¹ 季伏昆編著，《中國書論輯要》，2000年12月，南京：江蘇美術出版社，第123~124頁。

「模仿前人書法有兩條路：一是專學一家，要學得像。如學顏真卿或歐陽詢，終身學他。二是學許多家，兼包並蓄。…走第二條路，以模仿為過渡，再到創作，是最好的方法。」¹²

爲了充分體現傳統臨摹的內涵與期許，「臨摹」可以大致分作三種層面：典範形似的追摹、碑帖意趣的表彰、自家體勢的圓成。

（一）典範形似的追摹—形臨

形似的追摹可簡稱「形臨」，是優秀書家也須鍛鍊的書技過程，過程中大量的習作，並不會呈現在書史上，但卻是不能忽視的歷程，創作者仍須深加體察。形臨的內涵奠基在：

1、**凝神靜慮**：精微的讀帖觀碑，得其細微之變化。

書家姚孟起在《字學臆參》中曾說：「古碑貴熟看，不貴生臨。心得其妙，筆始入神。」¹³便十分貼切的指出書者必須澄心靜慮、完全投入地觀讀碑帖，內心頗有所感所得而後提筆，在得其精要、會悟其神氣且熟練後才有自我發揮的空間。

2、**客觀摹擬**：透過各碑帖不同風格的形式追摹，獲得精確的用筆技法作爲自運或創作的基礎。

梁啓超提過在書學之初可以專於一家以求對其極爲嫻熟深刻，但如此一來不免會被一家所縛，見識難以拓展，書學就難以進步，而歷代大家亦多能博涉諸家碑帖風貌，因此錢泳在《書學》一文言：

「或有問余云：『凡學書畢竟以何碑何帖為佳？』余曰：『不知也。』昔米元

¹² 同註 11，第 147 頁。

¹³ 崔爾平選編，《明清書法論文選》，1994 年 2 月，上海：新華書店出版，第 908 頁。

章初學顏書，嫌其寬，乃學柳，結字始緊。知柳出於歐，又學歐。久之類印板文字，棄而學褚，而學之最久。又喜李北海書，使能轉折肥美，八面皆圓。再入魏晉之室，而兼乎篆隸。夫以元章之天資，尚力學如此，豈一碑一帖所能盡！」¹⁴

就指出學書不應限於一家一帖，要能見多識廣而後求其融會才是上策。

書法的臨摹學習首先是要把握字體的準確造形，有時甚至會利用摹寫的方式牢記字形與筆劃，並從中熟練用筆的提按、使轉以及運筆緩急的異趣，客觀的摹擬同時檢測臨書的觀察與判斷，有效累積精確的名家筆意經驗，使未來自運時筆姿豐富，落筆不俗。

（二）碑帖意趣的表彰—意臨

「臨摹」從形臨進階到意臨，是傾向於對意境和神韻的深刻感受，典範碑帖除了本身的結體和佈局有其美善之外，作品背後的歷史意涵與書家書寫當下的情緒也是不容忽略。於是「意臨」的內涵在於：

1、積累長期臨摹的經驗

學書習字要能把握書意、精神先要能把握字形樣貌透過對造形準確的掌握進而體察細微用筆之處。周星蓮在《臨池管見》中提及：

「初學不外臨摹。臨書得其筆意，摹書得其間架。臨摹既久，則莫如多看，多悟，多商量，多變通。…。余嘗謂臨摹不過學字中之字，多會悟則字中有字、字外有字，全從虛處著精神。」¹⁵

¹⁴ 華正人編，《歷代書法論文選-下》，1997年4月，台北：華正書局，第584頁。

¹⁵ 同註14，第674頁。

書者藉由長期大量的臨摹書寫，練習、熟練技法，累積經驗，將昔日刻意經營之處轉化成爲不經意的自然反應，其目的不外是追求自然天真之意以及能悟察書帖的內在精神。

2、脫化一碑一帖的風格限制

胡小石先生曾在自己的傳記中描述何紹基臨摹張遷碑的精神和過程的轉變：

「何道州臨《張遷碑》，凡二百數十通，每通記數。前數十通不似，中數十通甚似，後百餘通又從不似至大不似，乃盡化《張遷》為道州。」¹⁶

因而得出「(學前人書)當在似于不似之間。」的結論，探究其原因在於書者要能從碑帖中脫化出自我的存在才是臨摹學書的重要目的，正如齊白石所說：「學我者俗、似我者死」，如果固執在一家一帖中，不論學的如何相似，畢竟還是他人面貌，如果臨仿對象又非書史大家，而是一般時流者，習得熟爛之後很容易淪爲俗媚流滑，「俗不可醫」是傳統書家大忌，因此脫化狹隘風格限制是絕對有必要的。「脫化」並不是要求與碑帖全然的相異，而是要能判斷得失之處，截長補短，豐富筆勢意趣。

3、追仿更深層的筆墨意趣

從臨摹的進階中體會精神氣韻的培養，從而鑒別碑帖中獨特的筆墨情趣。蔣驥在《續書法論》中提過：

「學書莫難於臨古，當先思其人之梗概，及其人之喜怒哀樂，並詳考其作書之時與地，一一會于胸中，然後臨摹，即可以涵養性情，感發志氣。」¹⁷

¹⁶ 季伏昆編著，《中國書論輯要》，2000年12月，南京：江蘇美術出版社，第177頁。

¹⁷ 同註16第134頁。

書者的情緒與品味經過書寫軌跡而躍然紙上，因為無所遲疑所以才能筆筆自然，觀者從觀看而後領會於心然後再提筆書下，中間從眼觀到意會終至書寫的轉換很容易留下疑滯的筆蹤，所謂「更深層的筆墨意趣」便是能深刻體察碑帖的風神然後如同書家自己書寫一般自在，如同孫過庭所謂「心手雙暢」或坡翁所謂「無意求工字乃佳」的心境。不刻意造作，暢然而行的筆情墨趣，是臨摹所要體悟落實的重要歷程。

董其昌在《容台集》中有云：

「禪家亦云須參活句，不參死句。書家有筆法，有墨法，惟晉、唐人真跡，具是三昧。其鏤石鋟版流傳於世者，所謂死句也。學書者既從真跡得其用筆用墨之法，然後臨仿古帖，即死句亦活。」¹⁸

董其昌以禪喻書解釋用筆、用墨之法，是希望臨摹者要能靈活思考所學碑帖，強調臨摹的練習過程中需要經常觀看名家真跡，才能體察其精微細緻之處，不至於被鑄刻太盛或剝蝕太過的碑版所惑，從中適度還原其書家自然用筆特質。臨摹行為在面對更具原書者隨性發揮特質時，更容易忽略其深藏的筆墨意趣。林進忠教授對於臨摹的學習有如下的闡述：

「尤其尺牘與詩稿，因用心於語句和措辭而自然書就，意與靈通，筆與冥運，氣韻生動出於天成，而書家的個人風貌亦盡現無遺，書家的學識、胸襟、思想、氣質、情性、趣味，均能透於毫端而映現。這是臨書之作所未能完全展現的侷限性。」¹⁹

¹⁸ 同註 16 第 128 頁。

¹⁹ 林進忠，〈書法臨仿創作的理念探析〉，《2007 開 FUN 傳統。現代國際書法學術研討會—書法研討會論文集》，2007 年 5 月，台北：華梵大學美術系、台北市立美術館。

這是讀碑研帖過程中所必須體察的核心，更是意臨書法時的所必須把握的認知關竅。

4、作為自立成體的必然途徑

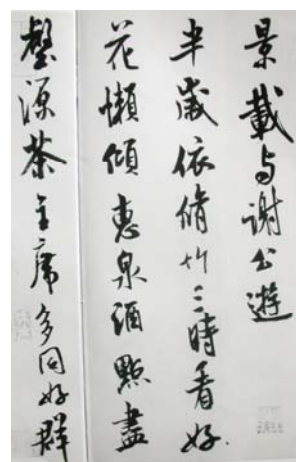
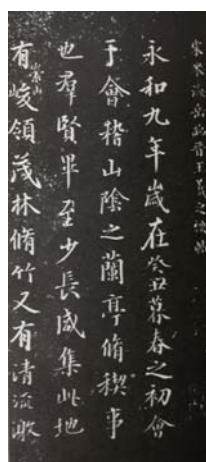
臨摹歷程中得其形似僅是初步，重要的是能領略習碑學帖在於得其意、通其氣，進而可以融鑄諸家，化出自己體勢。看似簡單的習碑與臨帖行爲，事實上已經考驗著書寫者對碑帖的敏銳觀察力及感受力。

如米芾善於摹擬古代名跡又精於收藏鑑別，能對二王典範深刻體察，所以書風有「集古字」的稱號。《宋史·米芾傳》中記載：

「妙於翰墨，沉著飛翥，得王獻之筆意；尤工臨移，至亂真，不可辨。」

清劉熙載《藝概》中也提到：

「米元章書大段初於河南，而復善摹各體。當其刻意宗古，一時有集字之譏；迨既自成家，則惟變所適，不得以轍跡求之矣。」



圖一 王羲之蘭亭序、

米芾臨蘭亭序刻本、

米芾書苕溪詩

米芾善摹移到幾可亂真，說明除了對字形準確掌握的能力外，還能詮釋諸家氣韻。從米芾所臨的《蘭亭序》刻本可以隱約看出其嚴謹的形臨工夫，表現王自較精謹的一面，在自書的《苕溪詩》帖也能見到右軍「正鋒取勢、側鋒取妍」的用筆特質，但是已經具備了較為成熟的自家體勢，足見其從形臨到意臨乃至於自成一格的歷程與成就。在北宋，米芾的筆勢雄強被推為第一，蘇軾嘗言：

「海嶽平生篆、隸、真、行、草書，風檣陣馬，沉著痛快，當與鍾、王並行，非但不愧而已。」黃山谷更有「書家之筆勢盡於此」的稱誦。

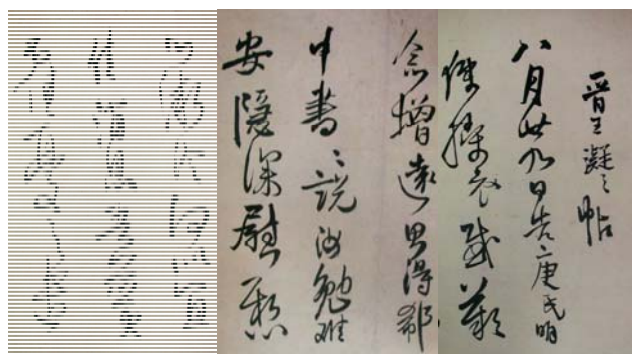
明王鐸《〈吳江舟中詩帖〉跋》稱：

「米芾書本義、獻，縱橫飄忽，飛仙哉！深得《蘭亭》法，不規規摹擬，予為焚香寢臥其下。」

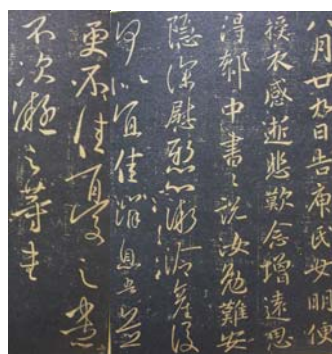
對米芾有極高度的評價，足見米芾不規規摹擬的學習態度才能熟極生巧，達到沉著痛快、縱橫飄忽的境界。而王鐸也本著米芾善集古字的學習路徑，除能精準臨仿名家法帖之外，亦能縱放筆姿，逐漸形成自家筆勢，近人馬宗霍《雲嶽樓筆談》：

「明人草書，無不縱筆以取勢者，覺斯則縱而能斂，故不極勢而勢若不盡，非力有餘者，未亦語此。」

其中「力有餘者」的讚許透發了書家長期「形臨」與「意臨」的深厚經驗的可貴，因此，「意臨」的方法是書家自立成體的必要歷程。



圖二 王鐸 臨晉王凝之帖



絳帖中王凝之帖

(三) 自家體勢的圓成一背臨

「背臨」的體現並不在於將所臨摹的碑帖文意、內容默記起來，主要在於熟習書家筆勢與結字特徵，透過略窺文本即可將主要書風特質展現出來，是習書者圓成自家體勢的重要歷程，其內涵在於：

1、擺脫「奴書」的傳統枷鎖

學書最初是從臨摹碑帖入手，開始時需要花上幾年的時間才能對特定一家之碑帖達到形臨的充分準備，易於掌握後便往往只專注在精熟的技法和用筆，雖然臨寫的準度越來越提升，但始終是限於一家的體態，若是不能將其轉換脫化為自己所用，充其量也就是有一定基本書寫能力的書匠，為他人所役使，唐代張懷瓘稱之為「奴書」，有文云：

「若執法不變，縱能入石三分，亦被號為奴書，終非自立之體，是書家之大要」²⁰

十分深切的指出書家學書的目標應放在能消融臨摹而自運，不應以得其形似而自滿。

²⁰ 收錄於南宋陳思《書苑菁華》卷第二，載張懷瓘《論用筆十法》，中國書畫全書第二冊，上海：上海書畫出版社，第441頁。

清代王澐亦云：「自運在服古，臨古須有我，兩者合之則美，離之則雙傷。」則是更進一步的闡述了臨摹與自運應是相輔相成的道理，缺少臨摹的功夫積澱在用筆結字上不易法度嚴謹，但僅拘泥於亦步亦趨的臨古上而不能隨性書寫，反而就被碑帖所黏縛，失去了臨摹學書的真諦。臨摹學書貴在能從碑帖中體悟書家情性，進而擺脫學習的依賴性，超越奴書之譏，熟後反生，成就自家筆意。

2、大膽實踐自我認同的書法價值

臨摹的侷限性在於難以彰顯書家的個人特質和自然書就的美感，林進忠教授認為：

「臨書是學習與創作的橋梁，從『容他無我』進而轉化至『有我排他』的創作目標，中間不可或缺的是創作理念的質化過程。」²¹

書者的創作理念意識隨著時代的差異性而改變，要能融會貫通、轉換成自我的樣貌特色才是重點。

綜觀書法風格發展史上大概呈顯出晉尚韻、唐尚法、宋尚意、元尚古、明尚態、清尚質、民國尚變的趨勢，雖然是一種時代風格的統合表現，實際上卻也是諸多特出書家及書風的營造。胡小石在書論中提到：

「昔翁覃溪跋朱君長題字有云：『書勢自定時代』。吾常嘆為知言，時代云者，實即在同一段時期內群眾努力所得成績積累之總和，亦即群眾力量所共同造成之一種風氣。凡係同時代人之書，彼此每每有幾分相近。」²²

²¹ 林進忠，〈書法臨仿創作的理念探析〉，《2007 開 FUN 傳統。現代國際書法學術研討會－書法研討會論文集》，2007 年 5 月，台北：華梵大學美術系、台北市立美術館。

²² 劉正成、王睿主編，〈胡小石書論〉黃惇輯，《現代書家書論》，2003，太原：山西人民出版社，第

時代風格代表當時書法風格的審美和思維意識的主流傾向，不僅是藉由名家引導發展趨勢、樹立美學、品評標準和相關著述，主要是書家能敏銳觀察到書學上潛在的優勢和限制，並將它充分彰顯發揮，加上契合於當時的文化特質進而有效地獲得該時代群眾的支持，最後形成一股時代美感潮流，其實最大的因素是書家對自我的強烈認同所生發出的感染力，黃庭堅於是說「自成一家始逼真」，言簡意深。今試舉何紹基、吳昌碩、于右任為例，即可窺見書家如何融碑入帖又自出機杼的成果，成為書法成就的典範。

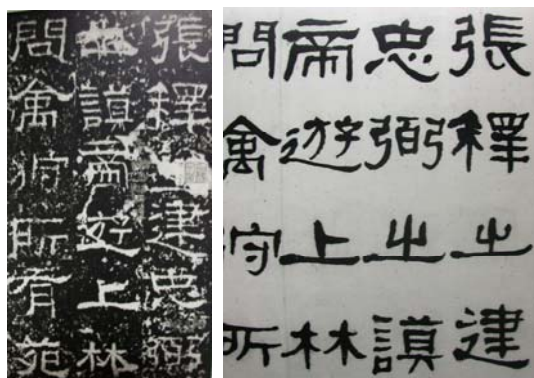
清楊守敬《學書邇言》：

「子貞以顏平原為宗，其行書如天花亂墜，不可捉摸。篆書純以神行之，不以分佈為工。隸書學《張遷》，幾逾百本，論者知子貞之書，純以天分為事，不知其勤筆有如此也。然學之而不免於輕佻者，以胸襟自劣於子貞也。」

清 徐珂《清稗類抄》：

「子貞太史工書，早年仿北魏，得《玄女碑》寶之，故以名其室。通籍後始學魯公，懸腕作藏鋒書，日課五百字，大如碗，橫及篆隸。晚更好摹率更。故其書沉雄而峭拔，形體尤於姿肆中見逸氣，往往一行之中，忽而似壯士鬥力，筋骨湧現，忽又如銜杯勒馬，意態超然，非精究四體、熟諳八法，無以領其妙也。」

以上書論窺見何紹基勤懇臨摹的日課功夫，但終究以陶融各家筆意為途徑，奠定適於自家展現的書風神采，如他所臨的《張遷碑》與原碑相較並無意於肖似，反而參融了《石門頌》等碑的筆意，展現更開張質樸的趣味。



圖三 張遷碑與何紹基臨張遷碑



圖四 石鼓文原拓 吳昌碩 臨石鼓文

這種大膽脫略形似的過程，亦可謂是提高自我認同的價值。又如吳昌碩的書法成就，也是建立在自我覺察與圓成的智慧上，尤其在長年的研究與臨習《石鼓文》的成果有目共睹。《石鼓文》具備了端整與古拙的綜合面貌，端看書家如何詮釋，張懷瓘《書斷》中形容《石鼓文》的特質：

「體象卓然，殊今異古，落落珠玉，飄飄瓊組，倉頡之嗣，小篆之祖，以名稱書，遺跡石鼓。」

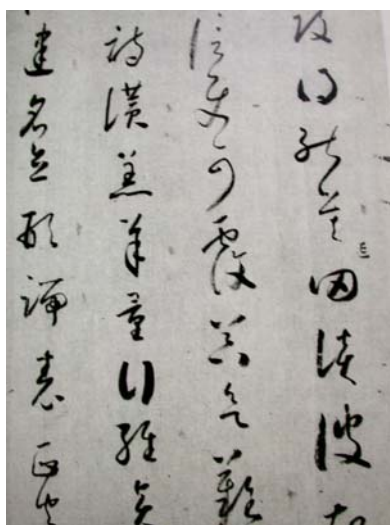
其中「體象卓然、殊今異古」的形容提供了臨習者豐富的想像空間，於是吳昌碩雖然說一生臨寫《石鼓文》無數，卻也能脫略《石鼓文》端整的束縛，表現了《石鼓文》雄奇蒼渾的面貌，間接成就了吳昌碩的本體風格。沙孟海也嘗言：

「傳世王鐸墨跡多是臨寫古帖，取與石本對照，並不全似，甚至純屬自運，不守原帖規範，這便是此老成功的所在。昌碩先生臨《石鼓文》自跋說：『余學篆好臨《石鼓》，數十載從事於此，一日有一日之境界』，也是這個道理。世人或譏評吳昌碩《石鼓》不像《石鼓》，那便是『門外之談』。」²³

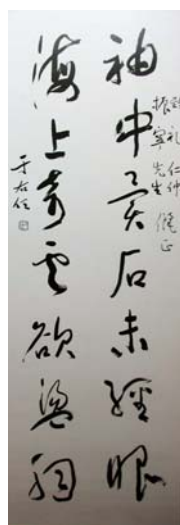
²³ 季伏昆編著，《中國書論輯要》，2000年12月，南京：江蘇美術出版社，第179~180頁。

其實，吳昌碩的臨寫《石鼓文》，融合了石鼓原碑與金文的書風特質並以行草筆意出之，絕非囿於一碑一帖的影響，有效強化了《石鼓文》臨寫後的古拙意趣，甚至促使《石鼓文》成為知名的書史材料，其中吳昌碩的影響不可不謂居功厥偉。

近現代最具代表性的書家典範首推于右任先生，其融碑入帖、自然混成的標準草書風格確立了自家體勢，成就了「近代草聖」的美名，于右任先生從善集名家草書到嚴謹臨摹各種草書典範，難以計數，而其中尤以台北故宮博物院所收藏懷素《小草千字文》書風對其影響最鉅，經兩相比較之下即可窺見其晚年書風仍然承續了懷素晚年平淡適柔的特質，然而，因其早年累積了「朝臨《石門銘》；暮寫《二十品》」的魏碑功底，以至於晚年的草書比懷素《小草》更體現出恢宏大方、柔勁雄渾的筆勢，圓成了鮮明的自家風格。



圖五 懷素小草千字文



于右任 草書對聯

歷來書史大家透過形臨、意臨、背臨的勤習歷程而達到自家風格的確立，蓋不僅止於上述幾位而已，書史大家最終透過臨摹而能有所成就的基礎，端賴於自我情性的展現以及自我價值的認同，唯有透過自我認同的轉化與提昇才可能具備卓犖不群的思想與書風，成為書史影響深遠的典範。

五、現代書法表現中的臨摹形式與意圖

從漫長的書法藝術史中可以觀察到歷代名家不光是能以摹仿為過渡，還能從中不斷思考辨析，讓個人思維更加精進，並且強調出個人獨特的觀點理念。

語詞新意義的衍生是當代藝術中隨著時代、環境改變的特質之一。書法隨著文字書寫工具性的改變從實用到技術的強調漸次轉變為藝術性要求，然而藝術性的實質特徵是很難只依靠臨摹古人碑帖的書寫過程確立出來的，所謂的藝術性，還需要包括創作者的思想情性、表現形式與時代認同，因此「臨摹」的觀念在當代的藝術環境中是需要被轉換的，將實際應用的學習概念和方式轉換為創作書寫的一種形式，那麼藝術性的特徵也就容易顯豁了。

長久以來普遍將「臨摹」視為一種學習寫字和識字的初步方法，但是隨著時代的改變，「臨摹」一詞在藝術表現上已經呈現多元的意涵，從近年來具現代性的書法藝術作品中可以發現書者已將「臨摹」的傳統意識轉換，大膽的把它當作一種新的表現技巧和觀念，而非原始學書習字的步驟歷程。究其特殊的風格特徵或原創特質本文將其概分為六類：

（一）呈現碑帖美感的獨立新意象

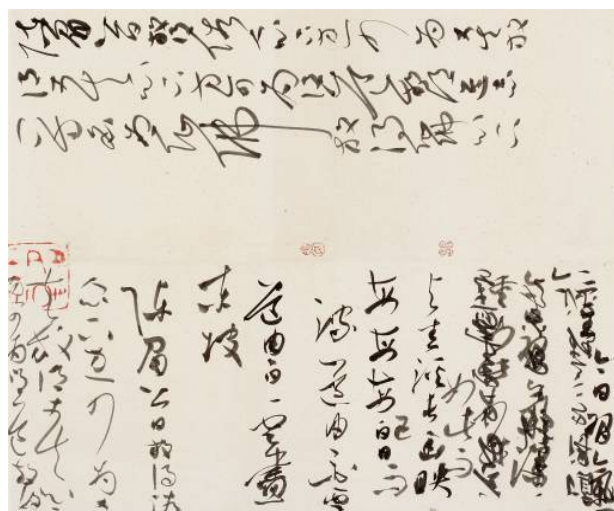
書法碑帖的美感歷來包含著秀逸或是雄渾的差別，藝術創作者在臨摹的過程中感受各碑各帖的美感並且將之彰顯，以個人的觀點手法重新詮釋，是書法藝術在現代性環境中較為常見的狀況。

這類作品往往掌握視覺上能觀察出的特質，好比碑刻拓印所帶有的殘缺破損美感或是墨跡法帖的重按輕提，也或許是書帖中連綿不斷的映帶用筆，經由重複書寫、形式組合等各類方式呈現出來，所以作品的視覺效果相較於傳統臨摹更突

顯其視覺的感染力，其中或以傳統書寫技法或以新的水墨技法，都能適度的保留了臨摹對象最主要的視覺印象。

例如王義軍《拾遺》、張愛國《大開通系列之二》、李蕭錕《李太白憶舊遊詩卷》、陳迅《學書的兒時回憶》分別從傳統碑帖的臨摹中彰顯了典範作品的視覺意象，也突顯了不同於一般性臨摹的個人特質。

《拾遺》（圖六）這件作品用筆流暢優雅，充分體現尺牘書法的神采，然而顛倒與重疊的裱裝形式卻打破了經典書法嚴肅完整的型態，在看似古典的印象中暗喻著當代觀看書法的迷離。²⁴ 使臨摹仿效的作用在當代起了新的探討價值。



圖六 王義軍 拾遺 2007



圖七 張愛國 大開通系列之二
70x160cm 2002

張愛國的《大開通系列》（圖七）以〈開通褒斜道刻石為〉臨寫對象。〈開通褒斜道刻石〉刻製於陝西石門山壁上，碑刻文字由工匠鑿刻，因石面粗糙難以呈現原書者的筆意，加上一千多年的風吹雨淋，剝蝕嚴重，所以拓本呈現的一種

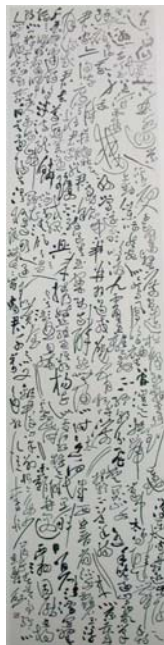
²⁴ 黃智陽文，《開 FUN-2007 台北國際現代書法展》，〈國際書法·台北觀看—關於開放的意義〉，劉永仁執行編輯，2008年，頁13-19。

模糊不確定的懷舊美感，書家重新詮釋經常「臨摹」的典範對象時，將過去視為學書習字的準確模仿，轉化成一種創作技巧的展現，其利用宿墨產生不同濃淡的墨色和暈渲效果將轉拓碑刻的模糊美感意臨出來，達到作者欲臨仿的意象與觀念。

李蕭鋌的《李太白憶舊遊詩卷》（圖八）以黃山谷草書為本，強化其中結字造型的穿插挪讓，誇張了點線的對比、巧趣橫生，呈現出文字彌滿的視覺效果，而黃山谷風格的誇飾性透過意臨彰顯出來。

書者將臨摹學書時的形臨範疇從字形延伸到對空間布局的關注，這是書家長期臨摹山谷作品加上造型設計理念幫襯的現代性轉化結果。

另外，陳迅將兒時在父親嚴格教導下，將紙張上練習永字八法的記憶重新表現出來（圖九），不僅是個人對兒時記憶的回想，也說明了當時書法的學習普遍是經由對永字八法的熟練來培養嚴謹的法度歷程。



圖八 李蕭鋌 李太白憶舊遊詩卷 60x205cm



圖九 陳迅 兒時學書回憶 210x140cm 1997

根據陳迅對孩童時期的回憶，他說：

「70年代是一個特殊的動盪年代。沒有宣紙，只能在舊報紙上練習，而當時學書也沒有特別的方法，長期執著於對『法』的一點一畫之間的把握，日復一日地機械重復，缺乏對『法』的全面理解。」²⁵

從傳統觀點中進行新的討論方向成爲一系列的主題，並且利用不同的形式、技法來呈現，向來就是「學院派書法」的表現慣性。

陳迅取材於早期在環境較爲困苦的時候學書習字大多利用舊的報紙，「永字八法」幾乎是所有習字孩童的必學的功課，跟著老師的描紅字帖從勾摹的方式開始一筆一畫將八法寫上數百回，直到滾瓜爛熟，才能開始臨寫標準嚴謹的唐楷作爲入門。

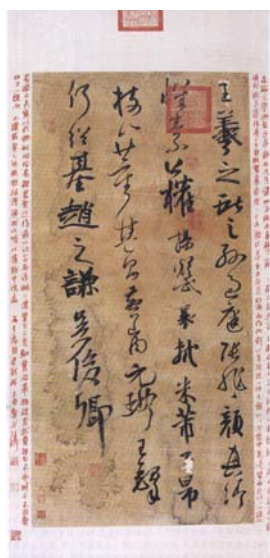
經過這樣的臨摹學習過程，學習的熱情和興趣也常常被消磨掉了一大半。陳迅的作品乍看之下是回憶兒時學書父親嚴格教導的情狀，其實卻隱含著對昔日刻板臨摹的學習方式不以爲然的情緒；間接丟出「臨摹」不見得對學習書法有益，還得看「臨摹」的對象、方法是否合適的更大討論空間，引導大眾重新檢視「臨摹」的必要性和重要性。

（二）作爲一種反思書史的文化底蘊

書法是漢民族特有的文化產物，成爲鮮明的民族文化符碼，但在長期消費傳統書法形式之後，使得臨摹形式成爲藝術要求下的一種侷限，唯有重新用新的觀點與形式，估量傳統可能生發的議題，才可能持續它的研究價值，於是有些書家著意於現代性的考量，將看似傳統的書法意象或臨摹行爲轉譯爲古今對話、時空

²⁵ 陳振濂編著，《書法的未來》，1998年9月，浙江：浙江人民美術出版社，第56頁。

交錯的複雜語境，除了突顯出書法獨有的視覺性與史觀外，又增加了傳統書作裡所沒有的文化議題，形成一種書史與反思書史、古典與當代交錯的書法文化底蘊。



圖十陳大中 采古來能書人名 164x76cm



圖十一 陳大中集古字 160x85cm

例如從陳大中《采古來能書人名》（圖十）一作來看，臨摹歷代經典名家的落款形式，看似遊戲詼諧的意圖中隱含了對歷代名家的成就肯定，隱約成為書法發展史的一種縮影，也使臨摹行為具備了自由取材與組合的開放特質，這種開放的特質成為介入藝術性探討、彰顯現代性價值的有效途徑。陳振濂為此作解題道：

「書法史從某種意義上說就是書法風格史，其最核心的部分就是書家，而書家的款名又往往是其個人藝術生涯中最為精髓、最為濃縮的一部分。本作品集古來書法大師的署名，並取南朝·宋·羊欣書論名篇《采古來能書人名》直接引為創作題目，意在使其有根據和出處。」²⁶

可以窺見作者在創作時對於書法史的反思濃度遠遠超逾表面形式的一般解讀。

另一幅《集古字》（圖十一）表現了類似的旨趣，陳振濂解題為：

²⁶ 陳振濂編著，《書法的未來》，1998年9月，浙江：浙江人民美術出版社，第38頁。

「米芾的書法素有『集古字』之稱。…米芾不僅僅是把『集古字』當作一種手段，更是作為一種階段目標、作為一種基礎能力來重點提示，…作者偶然發現許多書法辭典中對每個字的各種書體進行收集匯編的做法，與『集古字』這一行為十分接近，因此而萌發創作衝動、取字典（古書）形式作為傳達這一主題的貼切形式，並以我們學習中最重要的『關鍵詞』—『傳統』作為範字，廣泛收集這兩個字的五體書各種寫法集於一頁之中，形成一個『集古字』的真實的行為過程。」

27

陳大中在書法辭典中「臨摹」出的「集古字」的形式，雖然在技術上落入了形似的窠臼，在傳統臨摹的內涵上只能作為基礎而不被重視，然而，此作卻因為精確臨仿名家的筆跡才能突顯一種傳統書史的真实感，並且實際上觀看其書作會聯想到：其實書法工具書不可能同時呈現「傳、統」兩字在同一跨頁上，其中的「不合情理」就是作者故佈疑陣的現代性語境，有效的將傳統與現代的複雜思考透過看似簡單樸實的形臨過程，彰顯出它耐人尋味的特質。

（三）轉譯為書寫行為與自我認同

臨摹在現代性的轉化中已經不是單純書法技法的仿效，在當代創作中可以轉譯為對過去時間或記憶的眷戀，例如林仁達的行為藝術，透過臨仿過去父親的筆跡，填補一種追憶中的失落。看似無意義的形臨過程成為唯一能回溯父子情感的途徑，而且透過藝術思維的療癒，重新坦然面對過往的無奈，再一次認同自我的身分，而此時，臨摹的行為在觀念的表述中扮演了十分核心的角色。

他的創作自述如下：〈給母親的一封信〉

「最近常想起父親，父親是一個表面很冷的人，和許多那個年代的父親一樣，講權威和服從。高三考大學那年，父母離婚了。這使我猛然發現到對同樣是

²⁷ 同註 26 第 52 頁。

作為「人」的父母的陌生，自己不過參與了他們人生的某個部分，而那些未能參與的彷彿掏空了，感到和父母時間的斷裂，由此產生了龐大的疏離感，於是自己對自己也陌生了起來。藉由摹寫學生時代父親給母親的信，我希望讓某些已經相當遙遠的東西重新回到身體。」

當然這種「臨摹」的詮釋，依附在作者生命歷程中所感悟到的深厚情感，絕不是在文字上的形似追摹，間接說明了臨摹向現代性轉化時可能生發的新的詮釋可能，具備了更開放的視野，突顯了創作者個性化的原創特質，或可視為臨摹文化界入當代藝術場域的一種有效途徑。



圖十二 林仁達 給母親的一封信

（四）作為群眾參與形式的當代文化策略

觀念書寫的作品多少受美國觀念藝術的影響也受到後現代藝術多元風潮的感染，書寫者除表現視覺形式之外，更重視形式背後的理念意圖，如管懷賓的「今集蘭亭序」(圖十三)延請 20 多位的書家分別書寫不同的文字，再將其拼湊成文，刻成碑版之後再拓印取下，改變過去視書法為個人藝術的觀點，將眾人合力創作的書寫精神融入，暗示工匠角色的再詮釋，在看似平實無華的形式下，演繹著群眾參與創作的可能，挑戰書法傳統的本質規範。

管懷賓自己論述關於作品想法的緣起說：

「儘管《蘭亭序》真跡早已失傳，但其臨書、拓本卻歷代相傳，作為範本令書家文人心摹手追，嘆為觀止，也讓史學家傾心於書聖的劇跡及《蘭亭序》版

本之考，延續千年。直到今天，大凡志向學書的人，大概無人不一度觸及《蘭亭序》。

有關再集《蘭亭序》的計劃，…主要的是想將這一東方的古典解構到當代的文化現實之中，讓我們以另一種角度、方式來體驗《蘭亭序》的意義。

具體的方案將根據《蘭亭序》的字數，324人各臨一字，從分解《蘭亭序》到再集《蘭亭序》…。這是一個由大家共同參與體驗的方案，一部貫穿體驗行為的版本。它力圖從不同的角度切入這一文脈，並且借《蘭亭序》，進行有關經典與當代文化關係以及人文精神在今天的意義的思考。」²⁸

從他的自述中其實已經十分清楚闡釋了以群眾參與的策略所賦予《蘭亭序》新的臨摹意圖，利用最具典範性的傳統作品，最基本的臨摹形式卻解構了傳統臨摹要求《蘭亭序》不激不厲、典雅超逸的規範。而群眾的參與也解構了以單一書家、書體為主流講述的書法史現象，可以說以臨摹反諷臨摹，其原創特質不言而喻。



圖十三 管懷賓 今集蘭亭序 2007

²⁸ 管懷賓創作自述，《書·非書—開放的書法時空》，許江、王冬齡主編 2005年10月，杭州：中國美術學院，第216~217頁。

徐冰的《新英文書法》（圖十四）是另一個集合群眾進行臨摹的書法藝術形式，其目的不在宣揚透過臨摹來學習書寫，而是讓群眾在不自覺的情形下被置入到東方主義為重的思考模式之中。

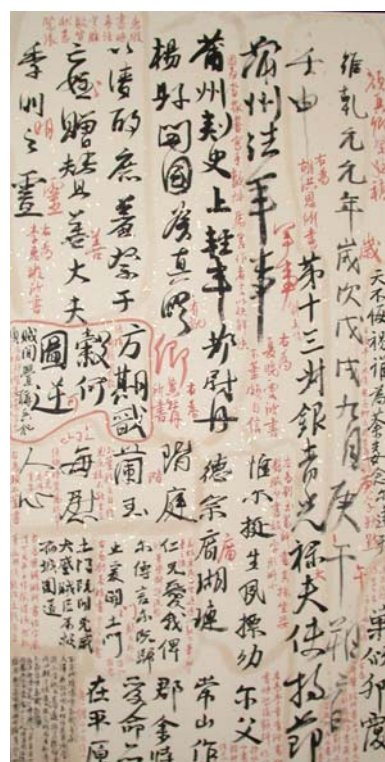
徐冰所思辯分析的是「臨摹」的價值並將其作為一個置入當代藝術的管道。

高名潞評道：「1996年時，徐冰把展覽的形式改為讓參觀者能夠坐下來實際書寫的開放式空間，甚至在美國開辦了新英文書法的教室系統，讓外國學生們不知不覺的被置入到用當代藝術的策略中，去接觸另一個有趣且特殊的混搭文化。」

徐冰創作的策略源自於幼時臨摹書法的傳統經驗，可以看作是一種眷顧傳統文化的情結，為了引發當代藝術場域的興趣與重視，採取了群眾參與的推廣策略以及誘使參與者臨寫不古不今、不中不西的「徐冰樣文字」，使整體行為同時營造了不中不西、不古不今的爭議話題，擴大了中國文化滲透西方文化的可能，擴張了臨摹的應用範疇。



圖十四 徐冰 新英文書法



圖十五 黃智陽 顏真卿祭姪稿臨寫記事
70x140cm 2008

《顏真卿祭姪稿臨寫記事》（圖十五）這件作品記錄了臨摹課程中的真實過程，每位出席者的臨寫成果忠實的展現在紙面上，儘管希望達到與範帖相似的成果，卻因當眾臨寫產生諸多緊張顫動的現象，教學者將每位臨寫者的優劣及情緒狀態同時記錄在紙面上，共構成一幅由多數人參與而完成的集體創作。個別字形與《祭姪稿》相較雖然相去甚遠，而隨性書寫與隨性題記的形式卻十足彰顯了《祭姪稿》那行筆匆促、不拘小節的藁草書特質。

於是此件臨摹作品的意圖就不在於表現單純用筆技法的熟練，而在突顯草稿書風的現代性可能，臨寫者事後都欣慰於忠實的記錄了當下的過程，是一種一寫而就、無法描摹的臨寫過程，參與者皆能深刻體察出傳統書法文化的深層意涵，這種感動則遠勝過形式技巧的追求。

（五）對於傳統典範作品的崇敬與解構

書法風格史上堪稱典範且迄今屹立不搖的並不多，二王風範具有典範中無人不曉的經典地位，《蘭亭序》被尊為天下第一的行書，蓋因它具備了書文並茂的特質，加上王羲之坦腹東床、大而化之的性格與盛名，共構成瀟灑的魏晉風流印象，於是，對於王羲之的崇拜、對於魏晉風流的景仰，都可能投射在《蘭亭序》的臨寫情緒上。於是，《蘭亭序》的成就不全然依賴其雅潔秀逸的風神，而是不可名狀的複雜崇敬心理。



圖十六 邱志杰 重複書寫 1000 遍蘭亭序 1990-1994

邱志杰在進行《重複書寫 1000 遍蘭亭序》作品（圖十六）時說：

「在這個過程中我同樣體驗了隱密的懷戀、遊戲的快樂和文化選擇，以及傳統規範與個人之間持續的張力。」²⁹

「在這個崇尚力量的時代，漢字的書寫可能是甚麼呢？可以是悲壯的懷舊，也可以是機智的策略，更可以是權力的證實。但在更深的層次上，它更是一種不願被普同化的世界觀。」³⁰

邱志傑對經典作品的崇拜反映在四年的《蘭亭序》臨寫上，而最後呈現出黝黑的畫面，是一種四年重建心靈的真實呈現，又是一種《蘭亭序》典範作品的印象解構。觀念主導了行爲的策略，賦予臨摹行爲新的文化觀照，使作品具備了臨摹的真實而消解了臨摹應有的表面形式。這種從傳統材料轉進現代性思考的當代策略，必將擴大文化思辯的諸多話題，賦予了臨摹文化更多可以討論的空間。

（六）作為解構傳統制式思考的手段

朱青生的《仿顏真卿祭姪稿》，以逐筆描繪的方式完成《祭姪稿》文字局部的放大，西方媒材的應用以及高彩度的朱紅色彰顯了這件作品的抽象化特質，雖然是一種對傳統經典作品的臨仿，卻與傳統臨摹的學習方式大異其趣，雖然以學習傳統為途徑卻以反傳統為策略，以勾摹形式為途徑卻以消解臨摹為策略，於是基本上他採取了「反書法」的態度，轉而創造新的現代書法語境，他嘗提到：

「『反書法』是一種現代精神以反思、反省和反叛而對傳統的繼承方式，它不是『延續傳統』，卻為未來『創造傳統』。我們認為現代書法的基本素質既包括

²⁹ 邱志杰，〈漢字的力量〉，《中國現代書法論文選》，王冬齡編，2004年，浙江：中國美術學院出版，第179頁。

³⁰ 同註31。

對於國學的要求（文字、音韻、訓詁和古文獻），也包括對傳統的書法和繪畫、園林、雕刻及其他相關藝術作深入研究的要求。但是在創作中，我們的目的是真實的、直接的體現現代人的精神。」³¹

這段話概括為對於東方傳統文化的本質掌控，以及對現代精神的體現或更多著力於現代性的思考。選擇「反傳統」的形式策略達到「消解傳統限制」及「重建傳統詮釋」的目的。



圖十七 朱青生 仿顏真卿「祭姪稿」 250x250cm 2000
與原帖對照之後知其為擷取「都」之局部

李思賢對於他的作品評述道：

「老朱的現代書法作品是以『清除創造』為目標，是對『藝術即創造』的質疑。」³²

可以窺見朱青生具有濃厚的西方觀念藝術思維的影響，《祭姪稿》中「都」的局部，透過類似描紅的行為誇張放大就其取材的過程似乎僅是對於傳統的真实摹仿，卻拋出了「不創造」的弔詭話題，實際上達到了他為現代書法創造的新語

³¹ 朱青生，〈中國現代書法的層次與方向〉，《中國現代書法論文選》，王冬齡編、2004年，浙江：中國美術學院出版，第161頁。

³² 李思賢對朱青生作品之簡介。國立台灣美術館編輯委員會編輯，《國際書法文獻展：文字與書寫》，2001年，台中：台灣美術館，第203頁。

境，其中「創造」與「不創造」的二分爭議，基本上是不存在的虛擬話題，我們體察到臨摹向現代性轉化的過程中，創作者虛擬了諸多假設性的話題來突顯它與傳統單方向思考的差異，以作為它可以在當代持續探討的誘因。

六、結論：重新轉譯的臨摹語境與當代應用

臨摹意義在當代賦予了繼承傳統書技養成與反傳統的多元價值，成為理解傳統與現代的重要線索，並豐富當代書法介入當代藝術範疇的可能，也可當作「借古開今」的全新體察。

有些人會焦慮傳統臨摹的意涵透過現代性的轉化之後，「臨摹」的形式與意義就因此而消失，其實並不盡然。現代書法將「臨摹」作為一種更深刻的文化意涵來表現時，為使觀者客觀認知到傳統典範作品的意象，仍然需要高超的筆墨臨仿的工夫，如果作為一種文化象徵而達到本土化的藝術追求，又須把握書家或碑帖文藝內涵，這些要求都成為「臨摹」的形式或價值不會被完全消解的基礎，甚至可以說，傳統書法風格史不重視形臨作品的單一方向，在當代藝術的多元思考並且向傳統反芻之下，反而得到了價值重估的可能，也算是臨摹文化的一種文藝復興契機，於是樂觀地深入傳統並且大膽地向現代性轉化，已作為介入當代藝術可能被觀察的場域，不啻為當代書法在不可免的多元發展中，值得探究的面向。

