

由呂佛庭的文字畫論書法與姊妹藝術之間的現代性轉換  
An Analysis of the Transform of Modernity between Calligraphy  
and Painting By Lu Foting's Character Paintings

杜忠誥

Tu Chung-Kao

國立台灣師範大學國文研究所教授

摘 要

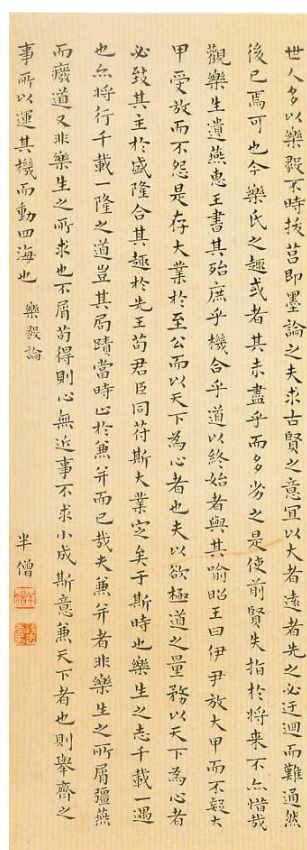
呂佛庭雖以水墨繪畫揚名藝壇，在書法方面，不論理論研究或創作實踐上，也都投入大量心血，成果也相當可觀。而「禪意畫」與「文字畫」，則是呂氏六十歲以後，在書法與山水畫之外的兩大創發。尤其「文字畫」，則是他利用姊妹藝術書法創作媒材的象形古篆文字作為素材所進行的新繪畫實驗，正是本論文探討的重點主題。本論文係透過對呂佛庭「文字畫」之創變開發，針對書法與姊妹藝術之間的現代性轉換問題，提出個人的一些考察與省思，並各舉若干創作實例加以印證。文中除就呂氏的書法造詣有所析論外，也對「現代」、「現代性」與「現代性轉換」之義界做了初步論述。

【關鍵字】文字畫、圖畫文字、現代性、現代性轉換、姊妹藝術、借鑑

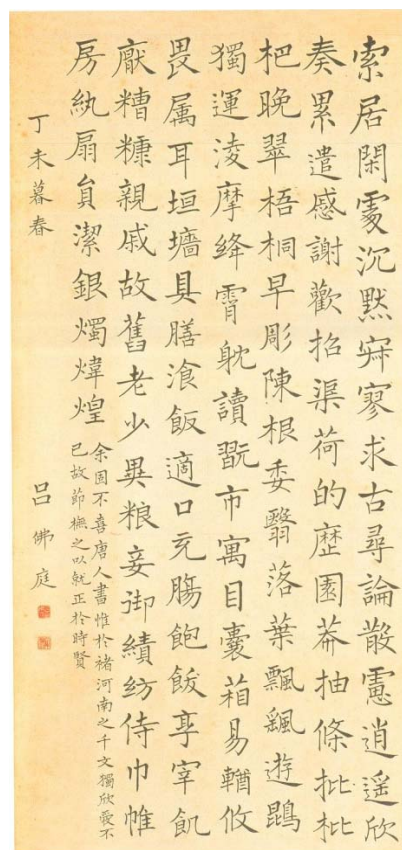
## 一、從書法到「文字畫」

呂佛庭雖以水墨繪畫揚名藝壇，其實他在書法方面，不論理論研究或創作實踐上，都投入大量心血，成果也相當可觀。尤其那非楷非隸，亦楷亦隸的呂體書法，面貌古逸，獨樹一格，堪稱一代名家。

呂氏的書法作品，以楷書為大宗。其遺作中有他臨寫王羲之的「樂毅論」(圖一)和王獻之的「洛神賦」，也有他融合鍾王體勢的畫上題跋，都寫得珠圓玉潤，靈秀飛動，深得鍾王溫雅虛朗之韻致。對於唐人楷書，獨愛褚遂良「千字文」(圖二)，曾經一再臨寫。後來，更融入晉、唐楷法為一爐，晚年則由清勁轉為蒼勁，益發顯得渾樸老成。



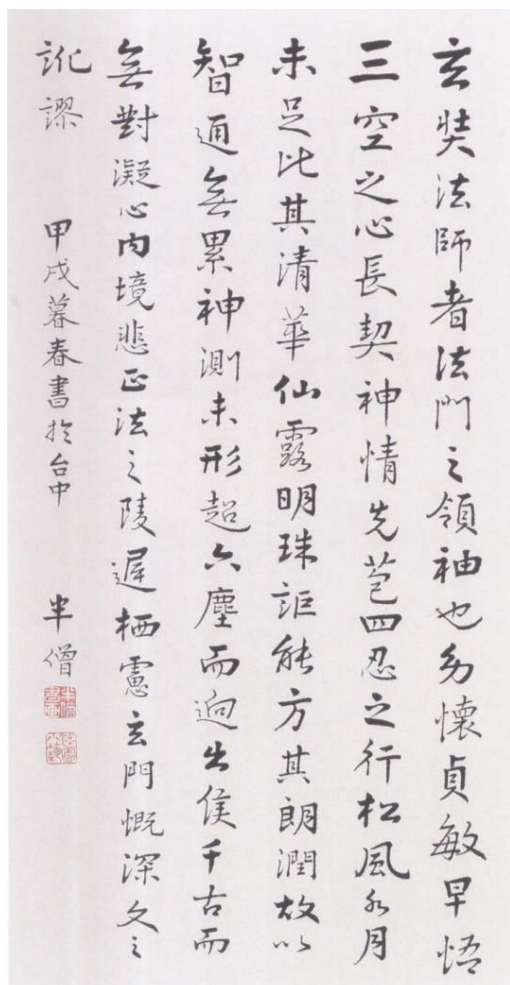
圖一 樂毅論



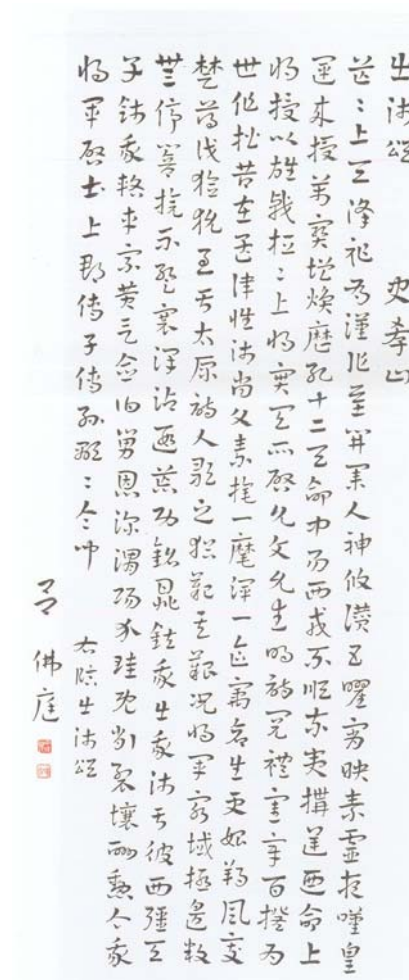
圖二 千字文

行書方面雖也曾多方涉獵，而真正的得力處，主要仍在於王羲之的「蘭亭序」、「集字聖教序」(圖三)和顏真卿的「爭座位帖」。而用筆矯健，溫文靜穆，純是自家本色風光。

純粹的草書作品，呂氏寫得極少，章草則是他較為常見的草書。其特色是字字獨立，不相連屬；向右出鋒的捺筆，往往帶有八分隸書雁尾的筆意，是由秦漢古隸書的簡略草寫體演化而來，發展到魏晉以後，才逐漸被規整化。這種「章草」書體，跟王羲之時代普遍盛行、字形更加流美且相連帶的「今草」，以及字形大開大合，大小錯落又筆勢奔放連綿的「狂草」，在表現形態上都有很大的不同，可以說是一種「草書的楷寫體」。



圖三 行書玄奘法師頌



圖四 出師頌

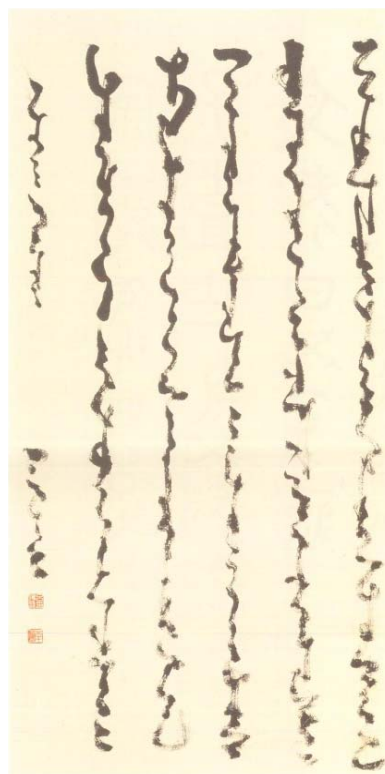
呂氏的章草作品，最早見於他渡台前後的一些畫作題款上。如他四十歲在台中所畫的「自畫像」，左上方的題字，沉勁古朴，簡潔而脫俗，用的便是章草體。足見他在渡台以前，對於章草已曾下過相當功夫，不然的話，是不可能達到如此自由運用的地步的。呂佛庭對於章草字體的選擇，多少也反映了書家的一些基本性格，直到晚年，他還臨寫了章草名帖「出師頌」(圖四)，靜雅醇厚，如寫工楷一般。

八十五歲前後曾經書興大發，寫了不少大字草書作品，其中以四尺對開對聯為多。或許是一向收斂慣了的性情，不太適合在筆勢連綿，過於奔放的大草書裡表現發揮；又或許由於體氣漸衰，作品看來多少有些力不從心之感，跟他的其他各體書法比較起來，顯得有些格格不入。看來書家的性情趨向與創作字體的選擇，其間似乎還存在著一定的辨證關係。

值得注意的是，他還曾經放棄作為題材的文字內容，以草書形式創作了「無意書」（圖五）。就形式、觀念上說，它似乎稱得上是「前衛書法」，這是他試圖突破傳統書法創作模式所完成的實驗性筆墨遊戲；若從創作內涵上看，整幅作品唯剩上下筆勢的映接與連綿，完全解消了文字內容的「拘絆」，包括上下字間「文學性」字義的特定關係和前後筆畫間的「文字性」結構組織規定。去除了這兩層束縛後，實際上便已落入單純的「書寫」行為。它既不是「文字的」，更不是「有筆法、結構法與章法」考究的「文字書寫」，當然也就難以稱之為「書法藝術」。實際上，它已經由「書法」變成了「非書法」，若要勉強給這類作品取個名稱，日本前衛書家常用的「墨象」二字，似乎最為貼切。

西哲曾說：「一切藝術都是戴著枷鎖跳舞。」若這樣的論述可以被認同，那麼，凡是不願意戴著某一種藝術門類的「枷鎖」跳舞的人，他所「舞」出來的作品，便不具備有可以跟這一種藝術門類「攀親帶故」的條件。這是呂氏「無意書」所帶來的最大啓示。

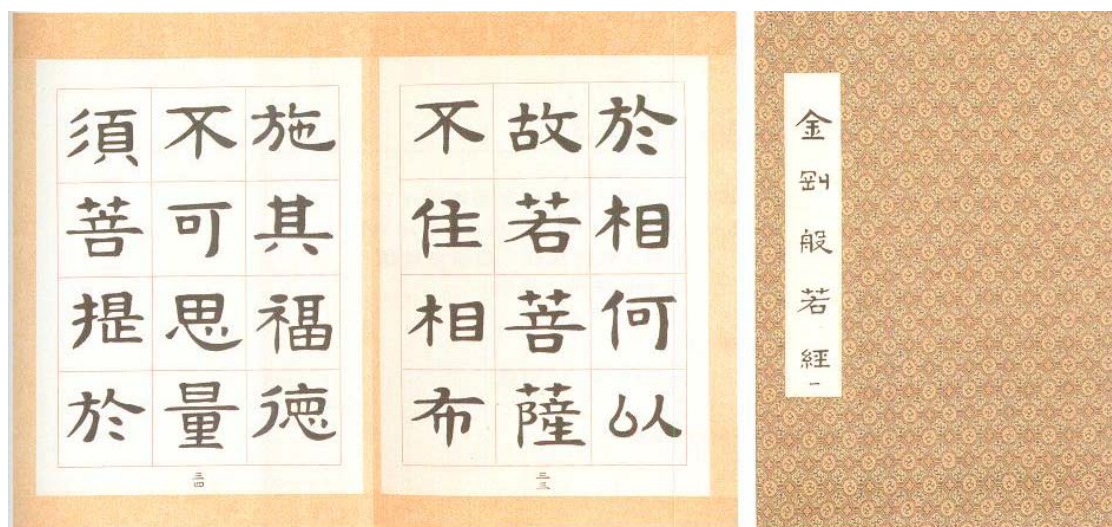
呂氏的草書作品雖寫得不多，但他卻活用了作畫的皴法，把「解索皴」運用到出神入化的地步，這和寫草書已沒甚麼兩樣。其實，他是一位擅長以「草書入畫」的畫家，也是慣常以畫畫取代草書書寫的書家。可惜他本人似乎並未有這個自覺，作畫運皴時，自由自在，一



圖五 無意書

寫起草書來，便矜持拘礙。可見書法與繪畫，在原理上雖然有許多可以互相通契之處，但真正要兩相統貫加以實踐，還是有不少的必修功課要做，「是名真現實」（太虛大師語）！

呂佛庭對於隸書的筆法，是在弱冠時期，經由岳父張松齋的引介，得同鄉前輩書家張東寅的指導而悟入。嗣又廣泛涉獵漢、魏刻，深得「曹全碑」及「孔宙碑」兩刻精蘊。晚年，更與寬博古逸，隸楷參半的「泰山經石峪金剛經」摩崖書相揉合，面貌奇古，氣象雍穆，體現了楷書結體的嚴整與隸書筆勢的開張，是他所有書法創作中，最具有鮮明個人面目的「呂體」書風。至於七十二歲所寫的「般若金剛經」六本大冊頁（圖六），首尾一氣貫注，精力瀟灑，更是他此一風格的經典代表作（此作今已入藏故宮博物院）。



圖六 般若金剛經

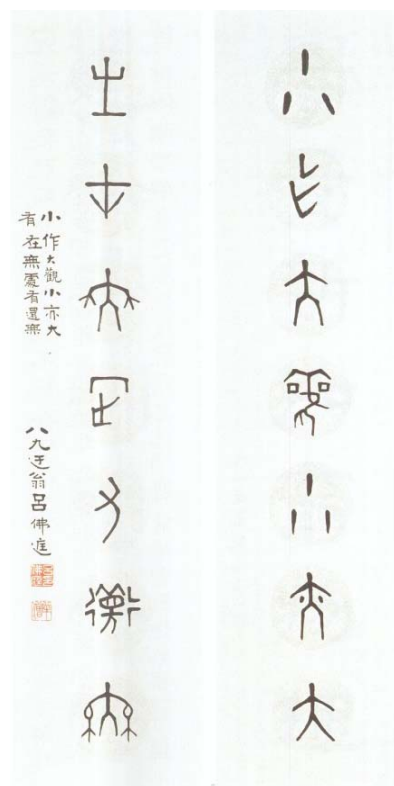
對於篆書的接觸與學習，是呂佛庭中年渡台以後的事，起步最晚，創作量也不大。由於他跟文字學權威兼甲骨文書法家董作賓有同鄉之誼，兩人交情深摯，經常以書畫相互切磋，因而引起他臨寫殷周古篆文字的高度興趣。如臨仿〈孟姜簠銘〉之作，點畫挺拔，古意盎然，別有情趣；〈甲骨文七言聯〉：「小作大觀小亦大，有在無處有還無」（圖七），雖然是他八十九歲晚年的遣興之作，那剛勁的筆道，仍讓人依稀感受到那龜甲上用鋼刀刻出的趣味，看不出絲毫的龍鍾老態！

整體看來，呂佛庭有關金文大篆的書法作品，似乎都是銘文的直接臨摹，自

運書寫的篆書作品很少出現。他真正利用金文作為創作的素材，應是六十歲以後大量書寫，並不斷開發創作的「文字畫」。

如前所述，呂氏對古文字的興趣，多半受到董作賓的影響。他渡台之初，曾在台東師範任教，有一回，在海岸邊寫生，竟被警備總部人員誤以為是採探海房形勢的「匪諜」而遭逮捕，並嚴刑拷問而即當入獄。幸經董氏極力營救，才得以解脫困厄。因而兩人情誼深摯，交往密切。民國四十年前後，呂氏經常到台北向董彥老請教。有時還應邀留宿董宅，燈下揮毫，常常是一個寫甲骨，一個畫畫，完成的作品多互相交換，展現了傳統文人之間輔仁游藝的無窮樂趣<sup>1</sup>。自此以後，他更多方蒐集古文字學及金石古文字的相關書籍，連雲南納西麼些文字、古埃及巴比倫等不同民族早期的象形文字也不放過。茶餘飯後，一一拿來玩索揣摩。當他研究這些殷墟文字及商周金文時，身受這些筆畫樸質，結構奇特的優美古文字感動，從而生起一個靈感：何不將這些文字拿來做為繪畫的創作材料呢？後來，他更下定決心，要把象形字「從實用的符號裡解放出來，純以審美的觀點重新組合為簡單完美的圖畫」，才有後來「文字畫」的出現。

民國六十年，呂佛庭開始嘗試創作「文字畫」。兩年後，並開始試作「禪意畫」（圖八）。六十三年元旦，在國立歷史博物館同時展出他



圖七 甲骨文七言聯



圖八 煙波釣舟

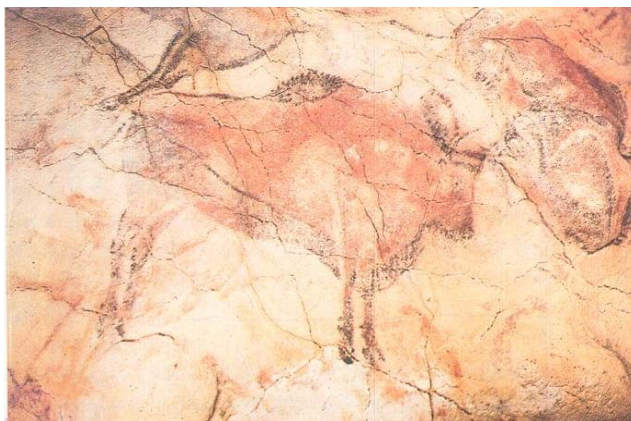
<sup>1</sup> 見呂著《憶夢錄》「我與董作賓先生」一文，282~285 頁，台北，東大圖書公司，1996 年 1 月。

最新創作的「文字畫」與「禪意畫」作品，由於題材特殊，畫風新穎，頗受各界好評。那年秋天，時任文化大學藝術研究所所長的友人莊嚴特別邀聘他講授「文字畫研究」課程，這是對他新創作成果的最大肯定。隔了兩年，又在歷史博物館舉辦「呂佛庭文字畫展」，這一回展出的，是清一色的「文字畫」作品，之後便少有這類創作了。

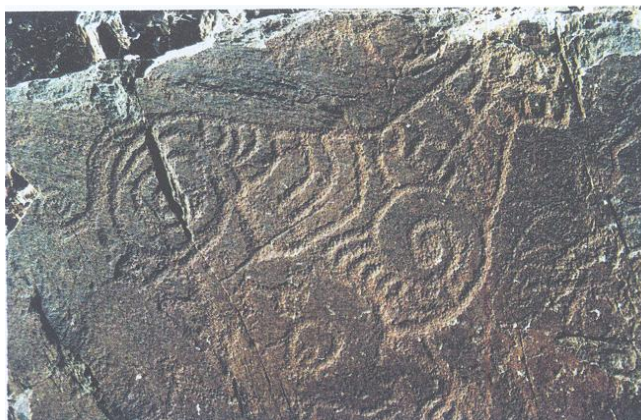
對於篆書，呂氏自云「由於功力不夠，沒什麼成就。」這固然是他的謙抑之詞，惟就他各種字體的整體造詣看來，篆書似乎也的確是相對較弱的一環。不過，他後來利用古篆文的象形素材作為表現語彙所創發的「文字畫」，則不僅為篆體書法的現代性轉換找到一個極佳的切入平臺，也為傳統繪畫開拓了另一片嶄新的天地。

## 二、「文字畫」與「圖畫文字」

根據考古的發現，在舊石器時代，東西方的原始人類已有了很精巧的壁畫，如西班牙山洞野牛壁畫(圖九)、賀蘭山「鎮山虎」岩畫(圖十)、蒙古「車輛」岩畫(圖十一)，描繪各種動物及人類活動的圖形，記錄他們當時的生活感受與體驗。這些古壁畫的象形符號有些跟後世的象形字接近，而被視為原始圖畫文字。後來又幾經抽象簡化，才逐漸演變為成熟的象形文字(圖十二)，故早期的象形文字與圖畫的界線並不明確。



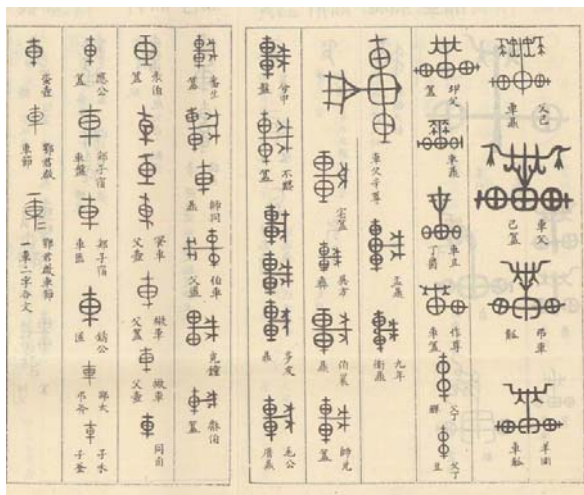
圖九 西班牙山洞野牛壁畫



圖十 賀蘭山「鎮山虎」岩畫



圖十一 蒙古「車輛」岩畫



圖十二 象形文字

唐蘭說：「象形文字是由圖畫逐漸變成的<sup>2</sup>。」這樣的論述，是接近歷史真實的。然而，嚴格定義的「文字」必須兼具形、音、義三個要素，裘錫圭從這個角度著眼，認為把這一類接近文字的圖畫稱為「圖畫文字」，未甚妥當。他說：「文字畫是作用近似文字的圖畫，而不是圖畫形式的文字。」而主張若稱作「文字畫」是可行的<sup>3</sup>。

唐蘭從文字的發展流變角度著眼，不贊成用「文字畫」一詞來指稱這些帶有圖畫性質的象形文字，與裘氏的看法不同。他的理由是：「假如把近乎圖畫的文字屏除在真正文字之外，那無異於把石器時代的人類屏除在真正人類之外。」他更進一步指出，因為甲骨及銅器上的文字，很多都近於圖形，故「在這裡面，要區別文字與文字畫的界限，實在只有已認識和未被認識而已<sup>4</sup>。」

他這麼一說，把「已認識」與「未被認識」拿來作為區分「文字」與「文字畫」的界限，實際反而讓我們覺得「文字畫」一詞是必要的，因為它正好可以用來「專指」那些帶有圖畫性質而未被識讀出來的早期象形文字，只是在名稱上，跟裘錫圭的「泛指」已認識與未被認識的界定稍有不同而已。在這裡，所謂「文字畫」與「圖畫文字」，實際都是指涉那些象形意味濃厚的原始圖畫文字。

<sup>2</sup> 見唐著《古文字學導論》，84頁，台北，樂天出版社，1973年7月。

<sup>3</sup> 見裘著《文字學概要》，北京商務印書館，1988年8月。

<sup>4</sup> 見唐著《古文字學導論》，84頁，台北，樂天出版社，1973年7月，91頁。

唐、裘二氏的這個爭議，似乎跟「雞蛋」與「雞」的辯證關係有點類似。「雞」當然是「雞蛋」孵化出來的，但也並非所有的「雞蛋」都必然能夠孵化出「雞」。正如「胎兒」既是尚未成形的「人」，究竟算不算是「人」呢？其中都隱含著某種程度的「模糊」成分在，的確是不容易輕易畫上等號。唐蘭雖不贊同使用「文字畫」一詞，但他從其生成之因果傳統上立論，而持兩者為一，同樣歸屬「文字」範疇的肯定義；裘錫圭則主張可用「文字畫」一詞來指稱早期接近文字的圖畫，卻從蛋也有壞蛋及未受精的蛋，胎兒也有夭死於腹中的「遮詮」上立論，而持反對將「作用近似文字的圖畫」與帶有「圖畫形式的文字」混同為一的否定義。

呂氏儘管贊同唐蘭的說法，卻採取「文字畫」一詞作為他新創畫種的名稱，而放棄使用「圖畫文字」這個詞，主要是藉此避開「圖畫文字」以「文字」作主語而易於被誤解為書法之糾葛。表示他的創發是一種「畫」，而不是「書法」。呂佛庭的「文字畫」創作，與前述裘錫圭論述中所引用的「文字畫」，雖同樣強調「圖畫性」，在本質上卻迥然異趣。

這已涉及學術上「文字畫」一詞的兩種含義：一個是側重文字發展的學術義理探討，是就文字與繪畫同源的「源」之通同上說的；另一個是側重新藝術的創作發想，是就文字與繪畫異流的「流」之整合上說的。然而，呂氏雖借用現成的「文字畫」作為他創發的繪畫名稱，却也賦予新的內涵，他不僅利用帶有圖畫性質的古篆文字形體做為創作的素材，更進一步對這些素材進行加工組織，甚至隨其豐富的靈感，以其自撰或古人的詩句為題，設計構成為一幅幅富有詩情、神韻與意境的完美畫面。

### 三、「文字畫」的創作價值及作品賞析

呂佛庭「文字畫」的創作模式，大致分為「描寫畫」和「裝飾畫」兩類。前者是指利用古代象形文字，根據作者的主觀感受所描繪富含詩意的審美性繪畫；後者是指繪在建築、衣服或器物上的一種圖畫，因為圖案的趣味濃烈，故又名「圖案畫」。

呂氏「文字畫」的創作素材多元，除了金文、甲骨文以外，範圍還擴及古代磚瓦文、鏡銘、璽印文字等。根據呂氏自己的說法：

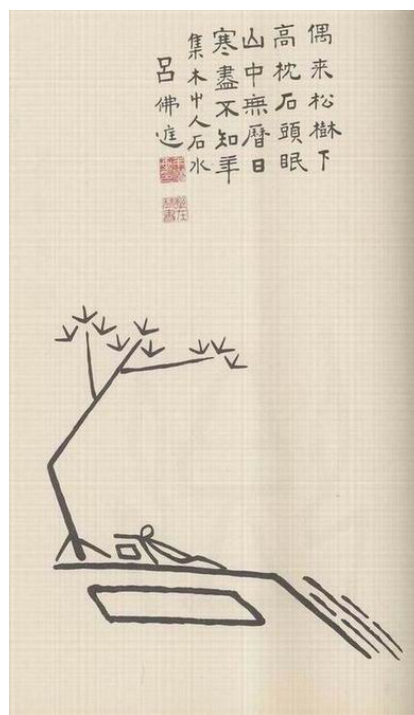
不但要恢復象形字本來的面目，並且更賦予它詩底意境，重新組合為簡單、樸拙、有生命、有趣味、純粹審美的描寫畫<sup>5</sup>。

這裡明白表示，「文字畫」是通過象形符號本身特殊造形趣味的比類與暗示，經由畫家巧思妙慧進行有機的排列組合，完成情感的傳達，而不僅是把象形字從古文物上搬來做簡單的拼裝而已。

一般畫家作畫，多是依賴點畫線條作為描摹物象的輪廓或紋理之「皴」法，呂氏畫的「文字畫」，捨棄一般的皴法，利用帶有象徵作用的文字符號之素樸線條取代傳統皴法，重新組合成簡潔單純而饒富生命意趣的畫面。畫中運用了古文字符號為畫作的「造境」服務，此一畫種的開新實驗，的確是「語不驚人死不休」的大發現、大創造。

呂氏的遺作中，有一部份是商周金文中「圖畫文字」的臨仿之作，這些作品只能是「文字畫」創作的前置素材，審美純度不高，實可歸入書法作品，不能算是「文字畫」。不過，這也無妨於他在「文字畫」創作上的精詣與成就。

呂佛庭在「描寫畫」方面，所利用的文字符號，有具象的象形文字，也有非具象的半象形或抽象文字，創作成果豐碩。如圖十三，係集「木」、「中」（草）「人」、「石」、「水」五個篆文，依繪畫構圖原理搭配組合而成。在創作時，作者腦海裡先有「偶來松樹下，高枕石頭



圖十三 文字畫

<sup>5</sup> 見呂著《文字畫研究》，2頁。台北，華正書局，1975年8月。

眠。山中無曆日，寒盡不知年」的詩意，再擷取左方畫一棵高大的松樹，用「木」的篆文作松幹，用「中」的篆文畫松枝，松下畫一大「石」塊作為平臺。大石平臺上，松根旁再添一顆小「石」頭，作為「人」形的枕頭。大概是嫌右下方太過單調，又在大石塊的斜坡上加上「水」形，表示石旁有泉水流過。最後在畫上題上詩句，並註明所運用的古文字，便完成一幅構圖嚴密的「文字畫」。

圖十四，是民國六十五年呂氏寫贈省立台中圖書館的一幅「文字畫」精品，今歸國立台灣美術館典藏，這是目前所發現呂氏此類創作尺幅最大的一件。此畫的構圖繁複，除了兩戶人家的四間「室」屋以外，還畫了兩個「亭」字（古京、亭同字），一個「郭」字，「郭」下畫一塊大「石」頭；兩戶人家庭院各有「冊」字表示「柵」欄，左右兩個柵欄中間設有出入的「門」戶；門外畫了四個姿勢各異的站立「人」形，還有「鹿」、「犬」（狗）、「雞」等走獸與飛禽；「宅」屋前後有「竹」，有「中」（草），有「林」，也有未見樹根的「果」樹，更有用類似「之」字所象徵有枝無葉的古木。屋後「林」間，還有飛向人間的「鳥」和「燕」；遠處有兩座「山」，山前有以瓦當文「嘉」、「受」兩字綢繆的筆勢象徵的雲朵；兩山之間，還畫有一顆光芒四射的太陽（日）。在這幅畫中所運用的古文字創作元素之多，恐怕是絕無僅有的了。



圖十四 文字畫

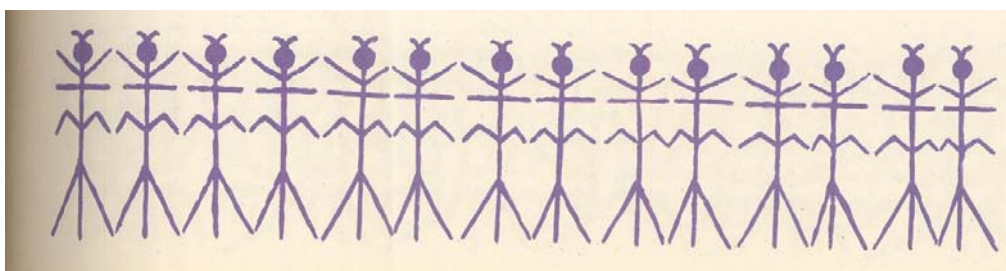
再看他畫上的題詩：「雲蟲蝌蚪任塗鴉，甲骨金文集眾家。書畫同源憑意造，何須紙上辨龍蛇？」此畫不僅構圖精巧，意蘊深遠，題畫詩也很耐人尋味。他在畫中的這種既廣泛且自在運用古文字符號的創造力，不僅展現出詩、書、畫渾融為一的超絕功夫，更是他在「文字畫」創作理念及技巧達到高度純熟階段的真實寫照。這一件作品，稱得上是呂氏「文字畫」中的經典代表作。

至於「裝飾畫」，其中包括建築圖案、織物圖案、連續圖案、封面圖案四類。

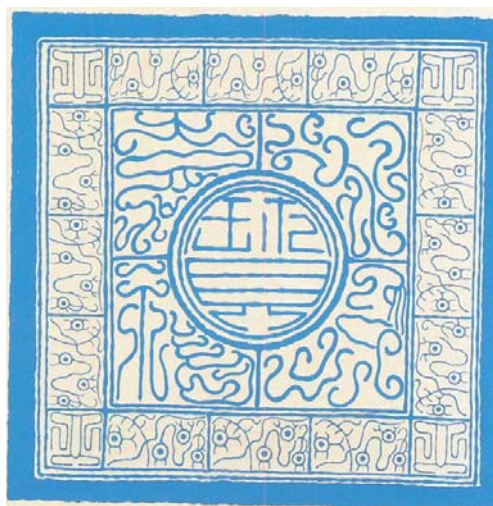
呂氏把具有象形特色的古文字拿來做設計處理的圖案畫，都具有高度的抽象性，裝飾效果十分強烈。如圖十五，係採用秦璽印文的「永」字及商鐘的「用」字設計而成，古穆奇特，引人遐想；如圖十六，係採用漢印文的「寶」字，秦瓦當文的「永受嘉福」四字，秦璽印文的「壽」字，「橫立」私印的「立」字集錦組織而成，造形雖然繁複，但卻亂中有序；如圖十七，係採用周代金文「棘生敦」的「棘」字，利用其造形的奇特性，加以連續排列而成。此種篆文字形的連續排列，既有無終卡農的音樂效果，更有裝置藝術的特殊視覺感受；如圖十八，係採用甲骨文的「虎」、「豹」、「象」、「馬」、「鹿」等字及犧鼎的「犧」字組合設計構成。此作充滿活潑的生命意味，令人有一種宛如置身在「萬物並育而不相害」，各適其適的歡悅樂園中。



圖十五 圖案畫



圖十七 圖案畫



圖十六 圖案畫



圖十八 圖案畫

呂氏的「裝飾畫」，就畫家的畫路拓展而言，自有其畫作本身的審美價值與意義。他明白揭示可以供作藻井、地毯、印花、柱礎、壁頂等圖案之用，幾乎完

全為供給建築、地毯、織物等加工運用為其創作旨標的作法，過度側重文化創意產業的實用性考量，雖不免會削弱作品的純粹審美價值。不過，他有意將「文字畫」跟現實生活結合，強化了裝飾性圖案的抽象性與趣味性，也稱得上是「化腐朽為神奇」的一種創意構思，不愧為當代文化創意產業的先驅。

呂佛庭的「文字畫」創作，既有線條筆法之美，又有形式構圖之美，更有神韻意境之美。此一創作模式的成功，憑藉的是他那紮實的繪畫功底，利用並巧妙轉化漢字的象形符號，賦予全新的詩意表現內涵，這正是以傳統繪畫為本體，向書法藝術取資借鑒，所進行一種繪畫的實驗。於此中，我們看到了傳統繪畫與姊妹藝術之間的一種成功轉換模式。它是一個具有普遍性的議題，值得大家來作進一步的探討。

#### 四、「現代」、「現代性」與「現代性轉換」

書法在中國傳衍了幾千年，作品的展現形式，也往往因為時代的發展而有所變革。每個時代雖然都有其獨特的風格特色，以其變革範圍大率不離中土，故變革的需求，出於作家內在自發性的成分居多，受到外來因素的影響較少。近代以來，由於西方科技文明大量輸入中土，交通事業迅捷便利，不僅本國資訊獲取容易，即國際文化交流，相互衝擊，相互影響的力量，也不斷在增強擴大之中，生長在這個時代的藝術工作者，其創作活動除了作家內在反省的動力而外，來自於外在的無形激盪與需求也相對倍蓰於往昔。正由於此，不管是走傳統開新或是激進革新的路，取徑儘管不同，而追求新變的意圖大為增強，已然成為學書者共同努力的指標。

「現代」，是一個跟時間密切相關的用詞，當它用來跟古代、近代與未來的時代相對應時，便表示目前「現」在這個時「代」，它是一種中性的「時段」之分割；當它用來跟「傳統」一詞相對應時，則表示一種比現成或過去的保守作風更加前進的做法，隱約帶有某種較為先進優勢的語氣在，它是一種因時間的推移所形成的「範疇」之切割。不管是哪一種用法，「現代」總是一種在時間上相對性強烈的語詞。

至於「現代性」，是指在「現代」的時段下所開展出來，有別於現成或過去已有傳統風格的一種獨特質「性」之表現，它是突破時空段落範限的一種創造精神，它超越一切如古今、中外、傳統與現代等相對性表達。因此，「現代性」其實就是一種「創造性」，這種創造性就是一種「現代精神」，它是超絕對待的。換句話說，古人或今人的作品，都可以有「現代性」。進一步說，即便是從事傳統古典寫實風格創作的人，也未必沒有「現代性」；而從事西方現代藝術的現代人的作品，也不一定就有「現代性」。藝術門類以及創作的模式、範疇或題材本身，都沒有所謂「現代性」，「現代性」存在於藝術家心靈深處，沒有一流的藝術家，就永遠不會有一流的藝術品。故「現代性」正是現代人的創作是否能夠在未來被寫入「傳統」的入門票。若反過來說，所謂傳統，實際便是一切具有「現代性」的集合體，這些能進入美術史而成為後人心目中的「傳統」的藝術家，大抵都經歷過由過去的「傳統」向著「現代」開展的「現代性轉換」。而所謂「現代性轉換」，說穿了，就是藝術家開新意識的一種落實。乍看這似乎只是「個人風格」的建立問題，同時也是任何藝術家都無法迴避的一大嚴峻挑戰不能不關注的創作議題。

不同的時代，各有其不同的「時代風格」，所謂「時代風格」，係就該時代眾多「個人風格」殊異的藝術創作中概括抽繹出來的共同趨向與特色。一個藝術家若缺乏個人風格，便不足以與言時代風格。再說，藝術家的個人風格，原也是自前此的時代風格中提取生發出來的，其中有繼承也有新創。倘無新創，便談不上「個人風格」；而如果沒有繼承，就難以開發出真正可大可久的個人風格來。任何一位有成就的藝術家，必然都是傳承與開新的結合體。他既無法憑空創造，更不能只是一味套公式或進行簡單的拼裝，唯有設法擺脫師法的牢籠束縛，方能別開生面。繼承，依靠的是老實的沉潛工夫；開新，依靠的是頑皮的變通靈智。向下紮基的深度，決定著向上建構的高度。故未能批判地繼承，便不可能會有創造性的開展

呂佛庭「文字畫」的創變，是在成熟的繪畫基礎上，嘗試利用姐妹藝術的書法之古象形字作為創作素材所進行的開新嘗試，正是傳統繪畫的一種現代性轉換成功的範例。這種姊妹藝術間的「現代性轉換」，猶如現代學術上的科技整合，

是一種本門學科之外的新資源之挹注與增生，也是創變開新的簡易門徑。但要進行創造性的轉換，其先決條件是，必須在本位立場上先能站穩腳跟，你去向外「拿來」才有可能產生良好的效果。因此，「現代性的轉換」既是藝術創變過程中的一種靈感之觸發，同時也是一種主客體之間的資源之互通。

天地間萬事萬物，單就表面現象看，的確是各各不同，假若從其發生、發展與變化的「成、住、壞、空」上看，內在的變動法則並無兩樣，其中必有可通之理。莊子說：「萬物畢同畢異」，宋儒也有「理一而分殊」之說。任何事物的學習，必須能於諸多「殊」相之中，得其會通之「一」，在異中見同，在「個別」裡頭抽繹出「普遍」的規律，方有可能進一步利用這個通同普遍的「共」性規律，發揮展現屬於作者自家個性的「殊」相來。萬事既可會合而為一理，一理又可發散而為萬事。前者是歸納法，依此得以入乎其中；後者則是演繹法，依此得以出乎其外。兩者缺一，不足以與言創造，自然也談不上什麼「現代性轉換」。

## 五、姊妹藝術向書法借鑑的現代性轉換

李澤厚說：「音樂、舞蹈與書法，是中國藝術的基本形式<sup>6</sup>。」此話精準地抓住了中國傳統藝術的核心本質——線性表現，三者都具有高度的「氣韻」之生命內涵，形式上也都帶有一定程度的抽象性。這三種藝術的「外化」方式，都是隨著時間的推移而如實展現，都必須在瞬間作一次性地完成，此種時間性格強烈的特質，跟人類生命無法再活一次的「現實」見李著《美的歷程》，頁。台北。極為相近，都是一種內在心靈節奏與旋律的直接呈現。然而，音樂與舞蹈的表現形式，雖可經由耳根與眼根之感受接收而會通於心，但因其旋生旋滅，無法持續存留，想再欣賞一次，必得再花費一份同樣長的時間才行。不像書法，點畫線條儘管也具有高度的抽象性，卻仍留有具體的筆墨形象供人品賞。一旦書寫完成，書寫的「結果」與書寫「過程」合而為一，可以讓人一目了然。故書法被稱為是「看得見的音樂」，並非偶然。

書法是融漢字符號、氣韻與遊戲為一體的毛筆書寫活動。漢字只是書法作品

---

<sup>6</sup> 見李著《美的歷程》，台北。

的符號外殼，氣韻則是作品的內核精髓，它依附漢字符號而存在，可感而不可見。而遊戲的心靈，則是令兩者融合為一的催化良方。

氣韻，是古代文人運用毛筆寫字畫畫，在水墨與簡牘紙絹的磨合中，相應產生的一種渾淪筆墨趣味。「氣」具有充滿(整體)、流動(運動)、連續(貫通)等特性；「韻」有節奏、旋律、趣味、姿態、餘音、餘味等意涵，它依附於「氣」而存在。在藝術創作上，「氣」由人心靈明覺知的本源處之感發而生起，是人體內在的「精」與「神」之轉化與貫注。天地萬物都是一氣所化生，物理學所謂質量不滅，即以「氣」之轉換為中介。故氣韻之凝結型塑與消融轉化，早已成為東方實踐的智慧學所探討的一個核心重點。

美學家安海姆說：「知覺，即結構的發現。」此為西方觀點，是單就藝術作品的外在形式構成上說。實則，知覺的另一重要任務，是「氣韻」的感悟與發現。書法作品作為一種有機整體的「場」的存在，除了形式構成關係外，還有更為本質性的能量、信息及其運動特徵，這才是書藝整體生命的真正內容。

氣韻的表現關乎用筆，筆法不通，點畫無勁，所謂「活的形象」便成了畫餅的空談。骨法用筆，是書畫藝術的「生死關」，有其嚴肅的美感客觀性；造形結構是「風格關」，有其頑皮的能動主觀性。明得此中關竅，欣賞字畫自能由看熱鬧昇進為看門道，從事創作也才不至於掉落形式主義的窠臼。

此外，筆、紙、墨等工具材質的選用，也是影響創作成敗的重要因素，它跟筆法同是「氣韻」生成與否的外在依據。至於其內在依據，除了先天氣質稟賦外，還跟創作者後天的生活體驗、文化素養，以及他對於形式覺知能力的開顯程度密切相關。

書法是中華民族古來傳統文人的共同遊藝項目，也是中華文化的奇葩，而整個中華文化則是「書法之樹」的土壤。書法的表現內容甚為宏富，它早已形成一種泛化的文化現象，而不僅只是一般狹義的藝術門類而已。但也正因其內蘊包羅的豐富性，作為一門藝術，無論就其本體內部的創造開展或與姊妹藝術之間的轉

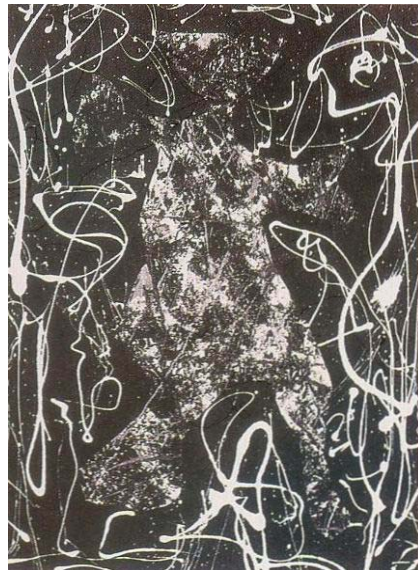
化借鑑而言，都具備了遠較其它藝術門類更加無遮開放的吐納空間。

二次大戰後，西方現代抽象藝術家從東方尤其是日本前衛書藝中獲得啓示而獲益者大有人在。如法國的蘇拉吉，係從書法中攫取墨色的純粹性以及由線條構成的結構之簡潔性，而斷然採用筆觸有力的單一黑色調進行創作。這個大膽的簡化，使其畫作風格突出，且氣勢磅礴（圖十九）；又如美國帕洛克的〈挖剪的形體〉之作（圖二十），擺落一切慣性技巧的羈絆而改用自發性的潑灑畫法，其即興的潑灑，如音樂般帶有高度律動的意象；而其畫面所呈現的線條，則更加接近於書法狂草筆勢所表現的「時間之流相」，富有高度的單純性，讓他的畫作擺置在以「瞬間之定相」爲主的西畫中，顯得特別醒目，而被奉爲「行動繪畫」新畫派的鼻祖。其

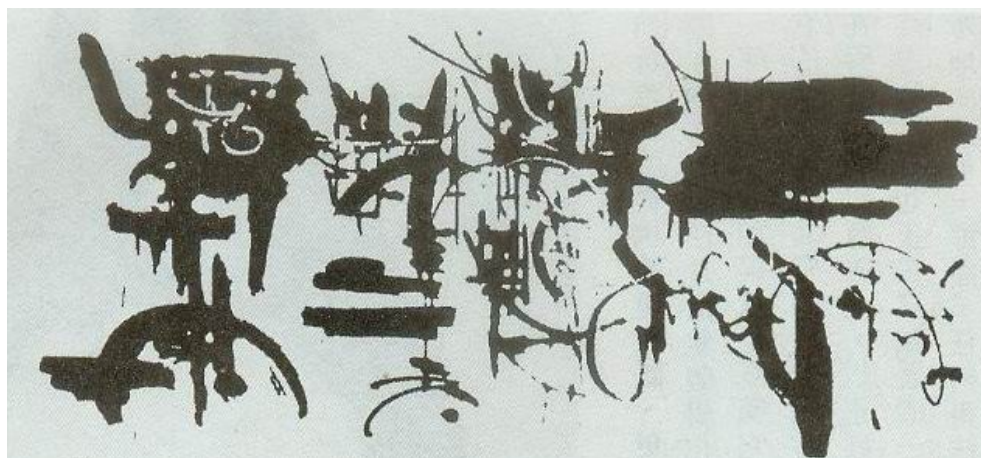
它如克萊因、馬修（圖二十一）、哈同等畫家，其畫風也都不同程度從各個面相受到東方書法的影響。



圖十九 蘇拉吉

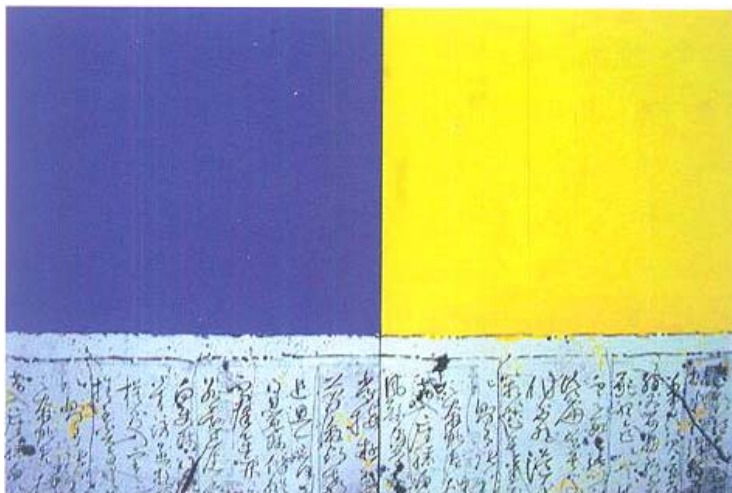


圖二十 帕洛克〈挖剪的形體〉



圖二十一 馬修

台灣抽象畫大家陳正雄也常利用唐代書做為創作的素材，如〈數位空間系列之一〉（圖二十二）是一件複合媒材，將畫狂草面上部三分之二的空間切割成平塗的藍與黃兩大色塊，分別代表天空與土地；下部則把橫幅的懷素〈自敘帖〉複製後加以拼貼，並在狂草影本上染以黃色與藍色的污跡，使其與上部之純淨形成染淨、虛實既相對比，又相生成的協調感。此作曾參加「二〇〇一年國際當代藝術雙年展」榮獲該展「生涯成就獎」及「羅倫佐金質獎章」的最高獎項。陳氏從現成的書寫表現符號複製剪裁直接「拿來」，表現效果奇佳，也算當代抽象繪畫向書法取經的現代轉換之成功範例。



圖二十二 數位空間系列之一

此外，如雕塑家周義雄「複製中的雙螺旋」之作（圖二十三），雖屬於一種抽象表現形式，那如舞動綵帶般，柔裡帶剛的飄灑飛揚的線性律動，其實也是對書法中行草筆勢的一種意象之借鑒。又如版畫家李錫奇的創作也常借助現成草書經典作品圖像作為表現的素材。都是姊妹藝術向書法取資借鑒的實例。

在舞蹈方面，則有林懷民領導的「雲門舞集」的「行草」、「狂草」（圖二十四）等現代舞之演出，舞目本身以漢字書法之字體名稱為題，其利用書法富含的書寫性與舞蹈表演的動態富含律動意象之比類聯想，期能引發觀賞者更加豐富多元的全新感受之企圖，是顯而易見的。至於「流浪者之歌」，既表達了「禪」的簡潔意境，又摻合了傳統太極導引的舒徐平和特質，固然是有意與「行草」、「狂草」兩個舞目之



圖二十三 複製中的雙螺旋

張揚奔放拉開距離，而試圖表現出另一種幽玄靜謐的冷凝效果，看來似與書法沒什麼關係，但其所展現出來的況味，卻又不免讓人跟日本的良寬以及民初的弘一大師的「逸格」書法產生聯想。



圖二十四 雲門舞集狂草

事實上，不管是東方或西方，也不管是古典舞或現代舞，乃至有道具或無道具的舞式，基本都是以人的身體為「筆」，以舞台的場域為「紙」所進行的一種「書寫」行為，至跟書法藝術的擲管揮毫有神似處。故唐代狂草大書家張旭就有見公孫倡劍器舞而得用筆妙訣的掌故。足見書法與舞蹈，可以相互取資借鑑之處正多。

近代畫家畢卡索對東方書法頗有感悟，他曾說：「假如我生長在中國一定會是一個書(寫)家而不是畫家，我將用書寫的方式來完成我的作品。」

(If I were born Chinese , I would not be a painter but a writer . I' d write my pictures. )<sup>7</sup> 從他用「書寫」(write)一詞來描述他心目中理想的創作方式，並觀賞他的一些畫作及速



If I were born Chinese, I would not be a painter but a writer. I'd write my pictures.  
Phrase quoted in Charles Roy, L'homme de la peinture, Paris, 1956.

圖二十五 畢卡索畫語

<sup>7</sup> 見畢卡索畫集。

寫稿中處處表現出明快的節奏與旋律看來（圖二十五），或許東方書法中線性的抑揚頓挫、起承映帶之寫意筆勢，以及筆墨中因抗拒作用所生發具現的靈動氣韻，正是書法能令這位西畫大師如此鍾情傾心處吧！

## 六、書法向姊妹藝術借鑑的現代性轉換

中國傳統書畫，向有同源之稱，儘管後來各自分道揚鑣，但由於所使用的工具如紙、筆、墨等基本相同，這一對孿生姊妹藝術之間，往往互通有無，故善書者每兼能畫，善畫者也多能書。如宋代的米芾；元代的趙孟頫、倪瓚；明代的徐渭、文徵明、董其昌；清代的金農、鄭板橋、趙之謙；近代的吳昌碩、齊白石、張大千、溥心畬、傅狷夫、呂佛庭等，莫不是一身而同時兼有書家與畫家的雙重身份，這些大名家不僅書畫雙棲，而且即便去掉書畫中的任何一個部份，剩下的部份照樣足以挺然自立而名世。趙孟頫題畫詩云：「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。」此詩最能說明這一層關係。

處在這個東西方異質文化空前強烈碰撞的地球村時代，作為一個書家，既要跟古來書家一樣深入古法，寫出自己；同時還要開闢新境，表現時代，因而衍生了傳統創作模式與現代實驗性藝術創作的兩套不同形態之表現系統。若依循傳統創作模式，雖有大量前賢創作成品之參照，易於取資，卻又極易掉落慣性因襲偏多而獨開生面偏少的窠臼；但要嘗試現代實驗性創作，雖然易於獲得前衛新奇的滿足感，卻又苦於可供取資借鑑的典範太少，以致倍感挑戰之嚴峻與真正成就之艱難。往往讓現代的學書者陷入進退維谷的兩難困境。孔子說：「不曰『如之何如之何』者，予亦莫如之何而已矣。」筆者為此而曾有「何去何從」之拈提。

二次大戰後，東方的日本由於受到西方現代抽象繪畫的啓發影響，書道界在創作上獲得全面的突破與翻新，學書者空前奮揚，因而大家輩出，不愧是二十世紀以來書法向西方現代藝術借鑑而取得重大成功的先行者。

就台灣地區而言，本土的台邑書家陳丁奇，由於日據時代受到株諸多日籍書家教導之影響，故在創作上不論在用筆技巧、結體造形、大小開合、墨色變化乃

至工具材料上，都有強烈自覺性的現代性轉換思維，堪稱台灣書壇浪漫抒情的先驅（圖二十六）。至於海來台的書畫家中，傅狷夫與王壯為兩先生算是最早有比較明顯想在傳統書法的創作模式上尋求突破的前輩。傅氏曾經自述：「我寫字就是畫畫。」他的作品常有打破正規格局，進行挪移離合，以及及墨色變化的傾向

（圖二十七）。至於王壯為先生，除了利用新出土的簡牘帛書墨跡材料而有不少新古典式的創作外，在由大陸渡民國五十年前後，追求新變的念頭濃烈，曾經因為受到傅氏「寫字就是畫畫」一語之感化，而想到要用墨的濃、淡、焦，以及滲化、飛白等方法來進行嘗試，也真的寫出了十張「怪字」來讓同道們品評。不過，最後王老師還是放棄了…「亂影書」（圖二十八）

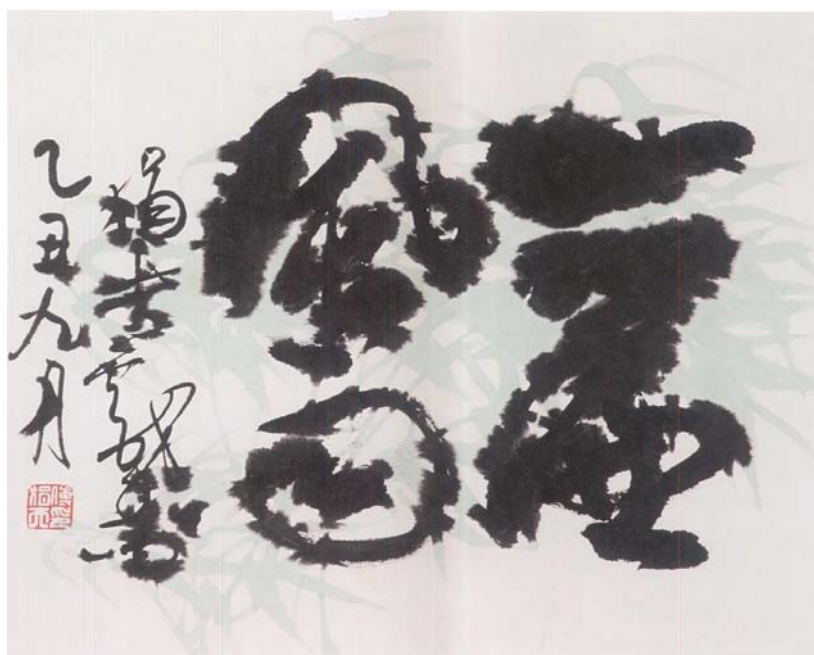
便是最為人稱道的事例。



圖二十八 亂影書



圖二十六 避暑



圖二十七 一簾風雨

第二代在書藝的現代性轉換投入最多，成效也最顯著的是董陽孜，他以早歲打下紮實傳統筆墨工夫，加上出國後對西方現代藝術的深刻理解，利用空間設計原理，對於傳統創作模式進行大幅度的翻轉，成果極為豐碩（圖二十九），這是另一個現代性轉換成功的典型。其他如墨潮書會、日知書學會的部分成員，對於現代書藝也投入相當心力。至於何創時書藝館所辦多屆「傳統與實驗」，著實鞭策了不少國人針對書藝的現代轉換問題作了進一步的思考與求索。筆者在一九九四年間，曾強烈自覺到作品終點畫用筆掌有鼓努之力偏多之病，極力想要加以銷鎔。當時因為臨寫了張旭名下的草書手捲拓片，深受該卷書跡綿密氣脈的啓示。又曾替大陸崑曲名家張繼青女士來台公演海報題字，有機會前往聆聽其宛轉細膩，掩咽有度的演唱，從其唱腔中，領略到其音韻細緻婉約，充實而富有彈性的美妙，因而對於書法點畫線條的質感有了全新的感悟。之後，書寫時用筆手勁，乃由原本的鼓努剛強逐漸轉而為自在鬆柔。

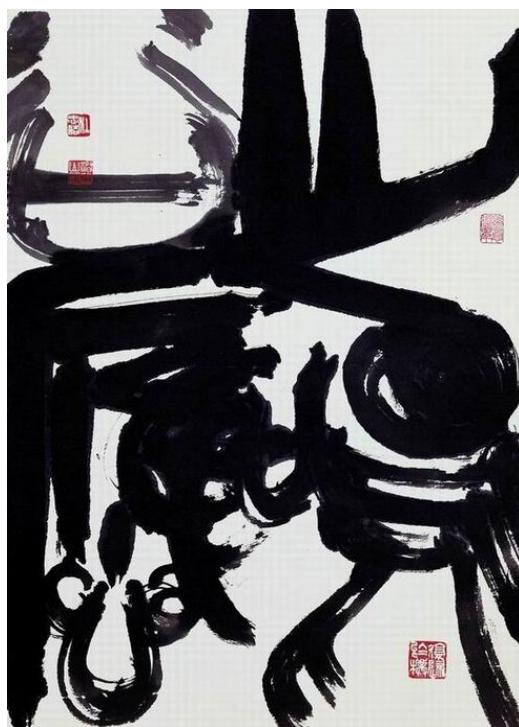


圖二十九 董陽孜

二〇〇一年所書〈山鳴谷應〉（圖三十），創作靈感係來自對於當代建築骨架的大鋼板有所感動而觸發。寫成之後，又刻意裁去邊緣，以強化畫面的張力，則是受到西洋繪畫如用開窗見景的逼邊之啓示。這也是從建築這個姊妹藝術獲得意象上感發的創作靈源。

何門類的藝術轉化創變，都離不開「批判性的接受」與「創造性的開展」兩個終極條件之緊密結合。書法亦然。「批判的接受」，其實是對於傳統的一種甄別與選擇，最後必然指向一種「本質的回歸」，而這個「本質的回歸」恰恰就是創造性開展的先決條件。就書法藝術的本質把握上說，大致可用「澀」、「穩」、「貫」、「和」四個字來加以概括：「澀」，是指點畫線條，須帶澀勁而富有躍

動活力之質感；「穩」，是指字的結體造形，重心須能平衡穩定；「貫」，是指點畫與點畫，字與字之間，要能氣息通貫，連成一個有機的整體；「和」，是指通篇布局，要能在變化中求其協調統一。至於「創造的開展」，指的是自我風格的開發與型塑。它依賴的是書者隨時能有一種「我在哪裡」、「哪裡才是我真正的理想去處」的反思與追問。唯有如此，方能釐清「古法」對於一個學書者的成全與障縛之真義，而能在吸攝融會的同時，不斷地自我調整、轉化與超越，進行日新又新的個人風格之建構。



圖三十 山鳴谷應

這固然跟學書者的才情秉賦密切相關，更有待後天人事上的精勤探索。禪宗有句話說：「最初的，就是最後的。」誰能在最短期間掌握到上述四個本質要素，則形由我造，他便能自在地進行「從吾所好」的創造性開展。則所謂「現代性轉換」，便如甕中捉鱉，不愁其走失了。

## 七、結論

以上本文所論，係針對不同的藝術門類而發議，所談的都不外是一些狹義的藝術。其實，一切技藝都是人類透過身、心合一的最佳靈覺狀態，將其精、氣、神三元外化的成果，只要是發而中節，恰到好處的，都能表現其思想情感，表現其個性，所謂「達其情性，形其哀樂」，也都可以稱之為「藝術」，這是廣義的「藝術」。故不僅多觀賞舞蹈、多聽音樂，對於書法筆勢的悟入有所啟益，甚至多觀看體操、跳水或武術表演，也對學書法有莫大的幫助。筆者平日教人寫字、若遇有點畫柔靡不振，對於節奏與旋律缺乏表現力的學員，除了指引他們找一些節奏明快的碑帖來臨寫以外，還勸他們設法去租李小龍的「唐山大兄」、「精武門」等動作片錄影帶來看。當然，若能到國家音樂廳多聽一些高級音樂會，並多注意合唱團或樂團指揮的手勢及肢體表演，必會讓你有意外的收穫。

自古以來，凡是一流的藝術家，都是在其專業本身達到一定的精熟純粹以外，又能舉一反三、觸類旁通，因而獲得創作靈感的結果。陸游就告訴他的兒子說：「汝果欲學詩，工夫在詩外」，世間百藝，莫不如此。歷代書法史上，有不少大書家，如張旭不只觀賞了公孫大娘劍器舞，會領悟到書法的神氣、看見出公差的挑夫在趕路<sup>8</sup>也頓悟到書法用筆的澀進妙訣；懷素看到「夏雲隨風」，因而領悟到隨勢萬變的造形法則；黃山谷看見「群丁撥棹」，領悟了作用力與反作用力之間兩相抵拒的澀勢用筆法則等等，他們在現實生活的體驗與感悟中，因為受到外物啓示而激發出創作的靈感，有異曲同工之妙。

唐代張璪說：「外師造化，中得心源。<sup>9</sup>」這是古今來所有藝術家成功的不刊定律。在這樣的體認下，則一切的師法，充其量也只能扮演引導入門的角色，真正決定其成就與否的關鍵因素，還是在於「現代性轉換」意識的有無與強弱。這個「現代性轉換」，對於一個具備傳統基礎者尤其容易感悟得到。在這裡，造化指的是藝術家存活的外在環境。這個外在環境，包括自然、社會與人文三個部分，自然，是天造地設的「第一自然」；人文，是人為的創造，美學上稱為「第二自然」。藝術家學藝，必須由第二自然的人文表達入手，以求得「法」；然後，再向「第一自然」以及社會的群性中體取，以求得「理」；最後，還須放下一切，回歸空靈，以求得「趣」。明人張岱：「情必近乎癡而始真，才必兼乎趣而始化。」（《幽夢影》語）一切才藝唯有得「趣」，方入化境。「法」、「理」、「趣」三者兼得，方能得其會通，亦即所謂「中得心源」。唯有「中得心源」，然後一切人間技藝的創變開新，「現代性轉換」才成為可能。這是我們從呂佛庭文字畫創造的成功範例中所獲得的一種啓示。

---

<sup>8</sup> 同注2，原文作「公出擔夫爭路」，見朱長文《續書斷》，91頁。後世傳抄「出」字誤為「主」字，以致後人滿頭霧水而妄加附會。詳釋請參考拙著《池邊影事》，頁。台北，三民書局，2010年1月。

<sup>9</sup> 見張彥遠《歷代名畫記》。